

# クリムトとアルマ＝タデマ

西 田 兼

クリムトは今や世紀末ウィーンを代表する画家としてここ日本でもよく知られているが、つねに注目されるのは、そのほとんどが彼の中期以降の金色を多用した作品で、分離派結成前の初期作品に言及されることはきわめてまれである。彼が分離派を結成し、その初代の会長になったのは37歳で、亡くなったのは55歳であるから、20歳頃から画家として本格的に活動を始めたとなると、およそその半分の時期の作品について、少なくとも日本ではあまりよく知られていないということになるだろう。

そこで本稿では、分離派結成にいたるまでの彼の作品をとりあげ、その特徴を探っていくことにしたい。その際、わたしたちが注目したいのは、オランダ生まれで後年イギリスに渡って活躍をしたアルマ＝タデマとクリムトとの関係である。

## ウィーンにおけるアルマ＝タデマの評価

アルマ＝タデマ (Lawrence Alma-Tadema 1836-1912) は日本ではほとんどその名を知られていないが、英国ヴィクトリア朝のアカデミックなサロン絵画を代表する画家の一人である。はじめに、簡単に彼の略歴を紹介しておこう。アルマ＝タデマは実はオランダ生まれでアントワープのアカデミーで学び、ベルギーを経て1870年にイギリスに移り、そこで名声をえた。エジプト、ギリシア、ローマなど、古典古代の生活風景をリアルなモチーフとともに描くリアリスティックな歴史的風俗画を得意とし、彼の作品は、古代遺跡の発掘によって人気が高まった古代に対する当時の人々の憧れとも相俟って、大いに人気を

博することとなった。

さて、ではイギリスで活躍する画家が、はるか遠くのウィーンでクリムトに影響を及ぼすようになるにはどのようなきっかけがあったのだろうか。当時はすでに美術関連の雑誌なども数多く出版されており、そういった媒体を通してということももちろんあっただろうが、解像度や色再現性など、当時の印刷技術の限界を考えると、実際の作品にじかに触れる機会を提供してくれる展覧会に勝るものはなからう。そこでまずは、ドイツ語圏におけるタデマの展覧会への参加記録を確かめておくことにしたい。

ドイツ語圏における大規模な展覧会にタデマがはじめて参加したのは、1869年にミュンヘンのガラス宮で開催された国際美術展である<sup>1</sup>。この展覧会はウィーンではなくミュンヘンで開催されたものだが、「国際」と名付けられたその名のとおり、ヨーロッパ各国に渡って参加者集めたこともあり、ウィーンでも数々の新聞に取り上げられている。この展覧会にアルマ＝タデマは七枚の作品を出品した<sup>2</sup>。これらの作品についてウィーンの新報は次のように報じている。

わたしたちがここで出会うのは、文化史的なエピソードや時代特有の衣装をテーマとした、まさに今という時代を感じさせる分野の絵画で、この分野は、ベルギー、イタリア、フランス、ドイツで熱心にはぐくまれている。そしてこの分野を代表する最も才能に恵まれた精緻な画家の一人がブリュッセルのローレンス・アルマ＝タデマだ。彼は考古学のおよび服飾史的な知識を駆使して、ファラオ時代のエジプトや、カンパニアの埋もれた都市、古代ローマやフランク王国の宮廷など、さまざまな時代の詳細な絵画を半ダースほどわたしたちに提供してくれる。ただし、そこに見られる人物描写に、わたしたちが共感を覚えることはきわめて稀である<sup>3</sup>。

<sup>1</sup> 1. Internationale Kunstausstellung im Königlichen Glaspalaste zu München

<sup>2</sup> 《Agrippina (Agrippina with the Ashes of Germanicus)》1209、《Ein Aegypter》1217、《Tarquinius superbus und die Gesandten von Gabiae (タルキニウス・スバルプスとガビエからの使者)》1218、《Die Mummie (ミイラ)》1235、《Lesbia (レスビア)》1236、《Die Siesta (シエスタ)》1237、《Die Erziehung der Kinder Chlotildis (フランク王国王妃クロティルダの息子たちの教育)》1244

《作品名》の後ろの数字はカタログに掲載された作品番号（以下の註も同様）

<sup>3</sup> Neue Freie Presse, 1869.9.15, p.2

この展覧会評を読めば、アルマ＝タデマの作品は、感情移入という点では人物像の描き方に難があるが、主題やモチーフの正確さには特筆すべきものがあるという賛否両論であったとはいえ、すでにこの時点で、彼は新しいタイプの歴史画の代表者であるとなみなされていたことがうかがえる。

このようにミュンヘンでは高い評価を得ていたアルマ＝タデマだが、ウィーンで開催された展覧会への参加は、ミュンヘンからさらに六年後の1875年まで待たねばならなかった。その展覧会とはウィーン芸術協会（Kunstverein Wien）の展覧会である。この展覧会に彼は三点の作品を出品した<sup>4</sup>。彼の作品についての評価をここでも当時の新聞の展覧会評から探してみよう。

まずは Wiener Sonn- und Montags-Zeitung ではこう述べられている。

私たちが喜んで歓迎する高貴で非常に珍しいゲストがいる。アルマ＝タデマは空間的には大きくないが、その独特の芸術的内容に関して非常に注目すべき三点の絵画を送ってきた。それらの中で最も重要なのは《初子の死（エジプトの最後の災い）》である。（中略）アルマ＝タデマは厳密に言えば歴史的モチーフを描いたわけではなく、彼が私たちに見せているのは、家族の現実的な一場面に過ぎない。たしかに古代エジプトの家族の一場面ではあるが、この奇妙な創造物には古代の精神が宿っており、それは観る者を捉え、強力に魅了する。（中略）彼は全ての表現において、非常に正確で徹底した考古学的研究にもとづいているため、最も厳格な考古学の専門家でさえも彼の不正確さを見つけることはできないだろう<sup>5</sup>。

ここでも先のミュンヘンの時に見られたのと同じように、歴史的知識にもとづいた正確な表現が高く評価されていることがわかるだろう。

次に Neues Wiener Tagblatt だが、ここでは珍しく作品の販売価格が記載されている。

アルマ＝タデマはトゥーフラウベン<sup>6</sup>で三点の「文化史的」絵画を展示し、

<sup>4</sup> 《初子の死》1、《クレオパトラ》4、《ディオクレティアヌス時代のエジプトの未亡人》15

<sup>5</sup> Wiener Sonn- und Montags-Zeitung, 1875.12.13

<sup>6</sup> 展覧会が開催されたウィーンの地区名

人々の非常に高い関心を引いている。(中略) アルマ＝タデマはエジプトの最後の災い(ファラオの長男の死)、クレオパトラ、そしてディオクレティアヌス帝時代の死者崇拜を描写する絵画を描いている。最初の絵は27,000フラン、二番目は10,000フラン、三番目は25,000フランだ。彼は独特の画家で、深遠で思想に富み、たしかに「愛らしくは」ないが、それが彼の良さなのである<sup>7</sup>。

この記事によると一番安いものでも10,000フランとなっており、この金額を現在の価値に正確に直すことは困難だが、少なく見積もっても当時の裕福な階級の年収の一年から数年分にあたることは確実であることをふまえるなら、この販売価格は当時アルマ＝タデマがウィーンでいかに高く評価されていたかということを示す動かぬ証拠である。

では最後に、少々長くなるがDie Presseを見てみよう。

クリスマス展示会を注意深く見てみよう。まず二点のアルマ＝タデマの大きな作品がある。これらの作品は、考古学的な道楽が筆でどこまで追求できるのかということをもさに証明している。古代エジプトについて確固たる知識を持たない人は、これらの絵の前に立つべきではない。というのも、それらはルクソールの現地にある神殿の絵画で埋め尽くされた大広間よりも奇妙に感じられるからだ。正真正銘本物の古代なるものは、とりわけそれが生まれた場所においては、現代人につねに興味を、そして多くの場合、畏敬の念と賞賛を強いるものであろう。しかしながらそれとは反対に、本物に触発され、それを巧妙にまねて作られた言葉やイメージの中の古代は、完璧な信憑性についての疑念、つまりわたしたちが見ているものは本当にそうだったのかという疑念がつねにつきまとい、最良の場合でも、あたかも美的な絵空事のように見なされてしまうのだ。(中略) フレデグンドとプラエテクスタウスの画家がエジプト学者になってしまったことはまことに残念だ。彼の二枚の絵は教育的だが、それ以上のものではない。学術的な絵画は、素朴な心の持ち主には驚きを与えるかもしれないが、結局のところ冷たい印象しか残らないのである<sup>8</sup>。

<sup>7</sup> Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe), 1875.12.22

<sup>8</sup> Die Presse, 1875.12.22

ここでもまた、彼の作品に対する評価はミュンヘンの展覧会の時と同様に、なかなか感情移入できないという難はあるものの、それは逆に考えれば、人物の衣装やモチーフなどが歴史的事実にもとづき正確に描かれているからであり、この点に関しては、ウィーンでも高く評価されていたことがわかる。さらにここで注目すべきは、この展覧会に出品されていない「フレデグンドとプレテクスタトゥス」の画家という作品名が用いられていることだ。なぜなら、あえてこの展覧会に出品されていない作品名を出しても、新聞の読者が分かる程度にまでアルマ＝タデマはウィーンでは一般に広く知られていたことがわかるからである。

以上のように、アルマ＝タデマは19世紀後半にはウィーンでも名の知れた画家であったことが確かめられたが、1862年生まれのクリムトにとって、先のミュンヘンでの1869年の展覧会は彼が7歳のとき、その六年後のウィーンでの展覧会も彼が13歳のときであったことを考えると、クリムトが直接アルマ＝タデマの作品を見た可能性はさわめて低いと思わざるを得ない。ただし、画家を目指す若かりしクリムトを取り囲む環境の中に、すでにアルマ＝タデマが含まれていたのは間違いないということをここでは確認しておくことにしよう。それではここからは、クリムトとアルマ＝タデマとの出会いとその影響についてさらに詳しく見ていくことにする。

## クリムトとアルマ＝タデマとの出会い

アルマ＝タデマは1879年にミュンヘンで開催された展覧会に再び参加することになった<sup>9</sup>。この展覧会に彼は《彫刻家のモデル》(図1)《ディオクレティアヌス時代のエジプトの未亡人》《質問》《鏡》という四点の作品を出品した<sup>10</sup>。一方クリムトは画学校を卒業し、ちょうどこの頃から弟エルンストおよび学友マッチュラとともに、絵画制作やデザインを請け負う共同アトリエを設立し、本格的に画家としての活動を開始したばかりであった。彼が学んだ工芸美術館(現 MAK: Museum der Angewandte Kunst) 付属の画学校は、その設立にあたって、当時先進的だとみなされていたイギリスのヴィクトリア・アンド・アル

<sup>9</sup> Internationale Kunst-Ausstellung zu München 1879

<sup>10</sup> 順にカタログに掲載された作品番号 20、21、22、23

バート美術館付属の画学校をお手本にしていたこともあり、その教程の中にはフレディリック・レイトンやアルマ＝タデマを始めとした同時代のイギリスのアカデミーの画家たちの作品も含まれていたであろうと思われる。したがって、先に確かめた彼を取り巻く当時の環境をも合わせみれば、この時期クリムトがアルマ＝タデマを知らなかったと考えるのは相当難しいと言わざるを得ず、おそらくこの頃からアルマ＝タデマはクリムトに影響を及ぼし始めたと思われる。

前回同様、残念ながら17歳のクリムトがこのミュンヘンの展覧会を訪れたかどうかは記録がないのでわからないが、他人の作品に直接触れることのできる展覧会という場合は、駆け出しの画家にとって、またとない研究の機会であったことは間違いない。そのようなクリムトにとって、アルマ＝タデマとの言うなれば間接的な出会いの機会が1883年に訪れることとなった。その機会とは1883年に同じくミュンヘンで開催された展覧会である<sup>11</sup>。この展覧会にアルマ＝タデマは一点《別れ際のキス》<sup>12</sup>だけしか出品していないが、じつはこの展覧会にはアルマ＝タデマだけでなくクリムトも教則画集『寓意と象徴』のための素描二点《Die drei Reiche der Natur》《Die Jugend》と版画一点《Mittag und Nacht》を出品している<sup>13</sup>。つまり「間接的」と言ったのは、アルマ＝タデマとクリムトが同じカタログに掲載されていたからである。1879年の展覧会同様、この展覧会にクリムトが足を運んだかどうかはわからないが、同じ展覧会に出品するまでになったことを思えば、二人の距離はここにいたってきわめて近づいたといえよう。

さてそうすると、今度は実際のクリムトの作品に見られるアルマ＝タデマの影響ということになるだろうが、その影響が顕著にみられるようになるのは、ミュンヘンでの展覧会直後ではなく、ややあって、クリムトがウィーン美術界にその頭角を現すことになる1880年代後半になってからのことである。当時ウィーン美術界を牽引してきた第一人者マカルトが1884年に亡くなったあ

<sup>11</sup> Internationale Kunstausstellung im Königlichen Glaspalaste zu München 1883

<sup>12</sup> 《Der Abschiedskuss》 Illustrierter Katalog der Internationalen Kunstausstellung im Königl. Glaspalaste zu München 1883 作品番号 30a

<sup>13</sup> Illustrierter Katalog der Internationalen Kunstausstellung im Königl. Glaspalaste zu München 1883

順にカタログに記載された作品番号 2384a、2384b、2385

と、彼の後継者として皇帝から賞を授かったこともあるクリムトには、ウィーンを代表する数々の公共建築の天井・壁面装飾の仕事が舞い込んだ。その代表的なものがウィーンの日抜き通りリンクシュトラーセを代表する二つの公共建築、ブルク劇場と美術史美術館の装飾である。ブルク劇場の装飾において、クリムトたちに求められたのは、古代から近代にいたる演劇や劇場の歴史を、しっかりとした時代考証にもとづいてできる限り正確に描くことであった。この要求を見れば、アルマ＝タデマの作品こそがまさに理想的な答えだということに誰しもすぐに気づくはずだ。実際、当時の新聞記事には次のような指摘が掲載されている。

彼らの創作には形を与える能力、素材と一体化する能力が息づいており、それはプロテウスのような多様性で見る者を驚嘆させる。時にはマカルトのように、時にはアルマ＝タデマのように、モリエール劇場のとても温かい薄暗がり、タオルミナの南国の明るさなどなど、そのひとつひとつが真実であり、そこにはつねに創作の自由な軽やかさや力の充実を感じさせるものがある<sup>14</sup>。

この指摘に見られるように、クリムトたちはアルマ＝タデマの作品から画面全体の構成のみならず、細かいモチーフにいたるまで大いに参考にしたことは間違いない。たとえば、アテナイのディオニュソス劇場で上演中のソポクレス作「アンティゴネー」の一場面を描いたマツチュの天井画《古代劇場の一場面》において画面の主役ともいえるソポクレスの青銅像とまったく同じ像がアルマ＝タデマの1867年作《アオグストゥス時代のローマの彫刻ギャラリー》<sup>15</sup>にも見られるし、クリムトの《タオルミナの劇場》(図2)における長椅子に寝転ぶ男性、裸の踊り子、長細い笛を吹く二人の女性楽師などは、アルマ＝タデマの《シエスタ》(図3)<sup>16</sup>を始め多くの作品にも登場する。

そしてブルク劇場の装飾に続く、クリムトたちにとってのもう一つの大きな仕事が美術史美術館の階段の間の壁面装飾であった。彼らに課された課題は、

<sup>14</sup> Die Presse, 1888.10.11, p.2

<sup>15</sup> 《A Sculpture Gallery in Rome at the Time of Augustus》 Montreal Museum of Fine Arts, Canada

<sup>16</sup> 《The Siesta, or Pompeian Scene》 Prado Museum, Spain, Inv. No. P003996

先のブルク劇場のときと同じく、各時代を象徴するモチーフの歴史的な見地に立った正確な再現であり、ここでもまたアルマ＝タデマがクリムトの最良の手本となった。クリムトが担当した古代エジプトや古代ギリシアなどの壁面には、それぞれの時代を象徴する美術品や遺物が所狭しと登場し、こと古代エジプトを描いた壁面では、ミイラの棺桶、埋葬品、宗教儀式の道具などの大きなものから、ヒエログリフの象形文字ひとつひとつにいたるまで、実物どおりの完璧な再現がなされている<sup>17</sup> ことを見れば、この時点でクリムトがアルマ＝タデマをほぼ完全にみずからのものとし、自分の作品に活かしていることがわかるだろう。

このようなアルマ＝タデマからの、いわば「活用」がもっともよく表れているのが、クリムトが1889年に制作した《彫刻の寓意》(図4)と題された作品だ。この作品は工芸美術館の二十五周年を記念して、同美術館のよき保護者であったライナー大公に献呈するための豪華記念出版物に合わせて制作されたもので、アルマ＝タデマが1879年にミュンヘンの展覧会に出品した《彫刻家のモデル》との関連が指摘されている。まずどちらも「彫刻」をテーマとしていること。つぎに造形上の特徴として、どちらも丸い台座の上に裸の女性が立ち、背後にはレリーフの施された白い大理石の壁と古代の彫像を配した建築的な要素がみられることなど、たしかに両者には共通点が多い。クリムトの作品の背後に見える暗い色の彫刻《棘を抜く少年》は《彫刻家のモデル》には描かれていないが、アルマ＝タデマの1878年の別の作品《コンスタンティヌスの時代に》(図5)<sup>18</sup>には同じものが描かれている。ちなみに《コンスタンティヌスの時代に》に見られる、白い大理石の壁の端の部分に胸像を配置した構成をクリムトはまた別の作品《duo quum faciunt, idem non est idem》(図6)<sup>19</sup>において用いている。以上のことから《彫刻の寓意》は、さまざまな点でアルマ＝タデマを「活用」していることは間違いない。

<sup>17</sup> Ernst Czerny, "Gustav Klimt und die Ägyptische Kunst. Die Stiegenhausbilder im Kunsthistorischen Museum in Wien und ihre Vorlagen", in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 63, 2009

西田 兼「ウィーン美術史美術館階段ホールの壁面装飾 クリムトの《古代エジプト》と《古代ギリシア》を中心に」『島大言語文化』(島根大学法文学部紀要)言語文化学科編、49、2020年、55-85頁

<sup>18</sup> 《In the Time of Constantine》William Morris Gallery, London, U.K.

<sup>19</sup> *Ver Sacrum*, Heft 1 (Januar 1898), p.4

前景に裸体の女性、背景に古代の彫刻や建築的要素というこの画面構成はクリムトの大のお気に入りだったようで、彼は《彫刻の寓意》の他にも、これと似たような作品を複数残している。そのひとつが《ローマの女性浴場》(図7)と題された1890年の水彩画だ。アルマ＝タデマもローマの浴場をしばしば描いていることを思い出せば、ここでもまたクリムトがアルマ＝タデマを「活用」していることがわかるだろう。この作品が1890年にウィーンのプラーター地区のHerrenhaus(貴族館)という施設で開催された農林業博覧会<sup>20</sup>で初めて展示された際には、作品の素晴らしさを称賛する記事の中でアルマ＝タデマの影響がこう指摘されている。

二枚目はクリムトの《ローマの女性浴場》という水彩画で、これもまた逸品だが、そこにはもう一枚の絵とは全く異なる趣がある。その類まれなる才能によって、あっという間に名声を獲得したこの若き芸術家の古代に想を得た作品は、われらがウィーン画壇の貴重な珠玉の一品だ。彼の解釈は本来の古典精神とタデマの精神との間を行き来しながらも、そこに何かしら独自のものを加えており、まさにこの点にこそクリムトの限りない魅惑と魅力が存在しているのである<sup>21</sup>。

この記事に見られるように、この時期のクリムトの作品にはアルマ＝タデマを思わせる要素が含まれていることは、誰の目にも明らかだったといえよう。そういった作品の中で最もわかりやすい例はクリムトが1888年頃に描いた《サッフォー》(図8)だ。この作品は一目見ただけでアルマ＝タデマの有名な1881年の作品《サッフォーとアルカイオス》(図9)<sup>22</sup>に基づいていることがわかる。このようにして、クリムトに対するアルマ＝タデマの影響は、クリムトの1890年前後の作品において、その頂点に達することとなったのである。

<sup>20</sup> Das Herrenhaus in der land- und forstwissenschaftlichen Ausstellung in Wien 1890

<sup>21</sup> Die Presse, 1890.6.7, p.3

<sup>22</sup> 《Sappho and Alcaeus》The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, U.S.A., Inv. No. 37.159

## クリムトの独自性

これまでの考察によって、クリムトの初期作品にはアルマ＝タデマの影響が見られることがわかった。なかでも最後に取り上げた《サッフオー》にいたっては、アルマ＝タデマの作品の一部をそのまま切り取ったかのような印象を受ける。しかし、はたしてクリムトにとってアルマ＝タデマはただ単に模倣するだけの対象だったのだろうか。そこでここからは、クリムトのアルマ＝タデマ受容における彼ならではの特徴、別の言い方をするなら、クリムトとアルマ＝タデマの違いについて見ていくことにしたい。

アルマ＝タデマの最大の特徴は古代のモチーフを歴史知識に基づき正確無比に描き出すことであった。この点に関しては、クリムトの場合もブルク劇場や美術史美術館の壁画を見ればわかるとおり、まったく同じである。しかしそれは単に表面的な見た目の評価にすぎないのであり、もう少しモチーフが担う意味・内容的なものにまで視野を広げると両者の違いが見えてくる。その違いとは個々のモチーフの扱い方である。ここではアルマ＝タデマが1875年にウィーン芸術協会の展覧会に出品した《クレオパトラ》(図10)とクリムトの1890年の作品《ヨーゼフ・ペンバウアーの肖像》(図11)を比較してみよう。両者ともモデルの胸から上を大きくクローズアップした人物画だが、ここで注目すべきは人物ではなく額縁だ。人物が描かれた画面の大きさと比べるとこの二枚の作品の額縁の大きさが目立つが、さらに詳しく見てみると、額縁にはさまざまな古代の美術品から取られたモチーフがちりばめられていることがわかる。アルマ＝タデマの作品には、そのタイトルからして当然だが古代エジプトのモチーフが、クリムトの作品には、古代ギリシアの陶器画から取られたモチーフがそれぞれ描かれている。

では、こういった古代のモチーフが描かれることにはどのような意味があるのだろうか。アルマ＝タデマの場合、作品を所蔵する美術館の解説には「アルマ＝タデマの装飾的な額縁は、彼の絵画がはるか遠くの別の世界、はるか昔の別の時代からやって来たという幻想を観者に確認させるためにデザインされていた」<sup>23</sup>と述べられている。つまり、モチーフひとつひとつに、クレオパトラという個人と特定の意味の結びつきをもつものではなく、ここで用いられてい

<sup>23</sup> <https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/11458/cleopatra> (2025.3.20)

るモチーフは、古代エジプトというものの一般的なイメージを観者に想起させる記号ということである。一方クリムトの場合、モデルは古代ギリシアとは何の関係もない同時代の人物であり、目の前にある作品がはるか遠くの別の世界、はるか昔の別の時代からのものであると思わせる必要がない。にもかかわらず、そういったモチーフを描くことには好古趣味以外の理由はなかなか考えにくいのであるが、じつはそこにはクリムトならではの造形原理が潜んでいるのだ。額縁に描かれた古代ギリシアのモチーフは、そのすべてがモデルのペンバウアーが音楽家であるということと意味の上で密接に関連しているのである<sup>24</sup>。もう少し具体的にいえば、陶器に描かれた豎琴を持つアポロンを始め、すべてのモチーフが音楽や芸術とかかわりを持つという観点から選ばれている。つまりモデルとは一見したところ何の関係もなさそうな古代のモチーフが主人公のキャラクターや作品のテーマを意味的に補完する要素として用いられているのだ。こういったクリムトならではの表現方法はこの作品のみならず、美術史美術館の古代ギリシアを描いた場面に登場するタナグラの少女、パラス・アテナ、ユーディット I など、彼の作品の多くに見られる特徴なのである<sup>25</sup>。

そこで、こういった特徴を持った、ある意味クリムトにおけるアルマ＝タデマ受容の到達点ともいえる、これまであまり取り上げられることのなかった作品を最後にもうひとつだけ紹介しておこう。その作品とは残念ながら現在行方不明になっている 1892 年の《朝に》(図 12) という作品だ。そこには、やわらかい朝の日差しに照らし出されたアルマ＝タデマ好みの女性が壺に花を活けている姿が描かれている。彼女の前のテーブルの脚につけられた模様は古代ギリシアの陶器画に頻繁に登場する典型的な模様で、背後に見える大きな壺には、この作品のテーマである「朝」にふさわしく、朝の到来を告げるアポロン、もしくはヘリオスが御する四頭立ての太陽の馬車を引く馬の脚らしきものが見える。アポロン(もしくはヘリオス)は毎朝、日の出とともに太陽の馬車を駆って天空を東から西に駆け抜けるということを思い出せば、ここでもま

<sup>24</sup> Karl Kilinsky, "Classical Klimtomania. Gustav Klimt and Archaic Greek Art", in: *Arts Magazin* 53, 1979

西田 兼 「クリムトとギリシア美術」『藝術論究』(帝塚山学院大学美学美術史研究室研究紀要) 28、2001 年 3 月、27-45 頁

<sup>25</sup> 西田 兼 「Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit (クリムト主要作品解題)」『ユリイカ (特集 グスタフ・クリムト)』45-4(625)、2013 年、135-150 頁

た、モチーフとテーマが意味の上で響きあうというクリムトならではの表現方法が取られていることがわかるだろう。この作品が1904年にウィーン造形芸術家協会の展覧会<sup>26</sup>に出品された際、新聞にはやはりアルマ＝タデマの名前とともにこう紹介されている。

とくに注目すべきは、きわめて丁寧に仕上げられたクリムトの水彩画《朝に》だ。若いアルマ＝タデマ風のギリシア人、もしくはローマ人の女性。1892年と記されている。不思議なことだが、この魅力的な作品、真の努力を要する作品を見ると、そこにわずかながらもフェルナン・クノッッフ的なものを感じる<sup>27</sup>。

ここで注目すべきは、アルマ＝タデマの他に、もう一人クノッッフという画家の名前が登場していることだ。象徴主義を代表するベルギーの画家クノッッフは、アルマ＝タデマの次にクリムトが影響を受けることになる画家<sup>28</sup>で、当時ウィーンでも高い人気を有していた。したがって、この新聞記事の作者が彼の名前を出すのもそれほど不思議なことではないが、じつはクリムトのこの作品には、彼のこれまでの作品には見られなかった、少々大きさに言うなら、彼のこれから進む方向を暗示する新たな表現が見られるのだ。複製図版では判別しづらいかもしれないが、クリムトのレズネの編者A・シュトロープルによれば、馬車の描かれた壺の横の背の高い花には人間の顔がついている<sup>29</sup>とのことで、本来は見えないものを見えるように描くというこの表現方法は、まさにクノッッフが得意とする象徴主義的表現で、実際にクノッッフは《朝に》に先立つ1891年に描いた作品<sup>30</sup>でこれと同じ表現を用いているのだ。このことに記事の作者が気づいていたかどうかはわからないが、クリムトの作品にクノッッフ的な特徴を感じるという見立ては、まったくもって正しかったのである。

このように、同じように古代のモチーフを描きながら、アルマ＝タデマと

<sup>26</sup> Katalog Sammlung von Ölgemälden, Aquarellen und Zeichnungen des Ehrenmitgliedes der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens Herrn L. Lobmeyr, Künstlerhaus (1904.10.1-11.1) p.85 作品番号 733

<sup>27</sup> Wiener Zeitung, 1904.10.5, p.22

<sup>28</sup> 西田 兼「クリムトとクノッッフ」『島大言語文化』(島根大学法文学部紀要) 言語文化学科編 24、2008年3月、19-42頁

<sup>29</sup> Alice Strobl, *Gustav Klimt, Die Zeichnungen 1878-1903*, 4vols, vol. 1, 1980, p.84

クリムトにはその使い方に違いがあることがわかったが、クリムトに対するアルマ＝タデマの影響は、先に述べたように、1890年頃をピークに徐々に薄れていき、この傾向は、みずからがリーダーとなった1898年の分離派結成により外国の画家との交流がいきなり増えたことにもなって、ますます拍車がかかることとなった。その後アルマ＝タデマから離れたクリムトが、今度はクノッフやトーロップやシュトゥックなどの影響のもとで象徴主義的な方向へと向かうことになったのは誰もが知るところである。

本稿ではクリムトに対するアルマ＝タデマの影響をミュンヘンやウィーンにおける展覧会評や実際の作品の比較などを通して概観してきた。その結果わかったのは、分離派を結成するまでの彼の初期のキャリアにおいて、とくにブルク劇場と美術史美術館の壁面装飾において、アルマ＝タデマはクリムトにとってはずねに手本となる画家だったということだ。アルマ＝タデマの作風を取り入れることで、クリムトはそれまでのマカルトの影響下にあったバロック風の歴史画家から、学術的な知識に基づく近代的な歴史画家へと脱却をはかることができた。ただし、だからと言って、クリムトは単なるアルマ＝タデマの二番煎じではなかった。たしかに、はじめのうちは、彼の作品から人物のポーズや舞台設定を取り入れる程度にとどまっていたが、本稿の最後に見たように、モチーフの扱い方という点において、最終的にクリムトはその独自性を発揮するようになる。ただ単に古代のモチーフを古代をイメージさせる記号としてではなく、それらに作品のテーマや主人公に合ったしかるべき意味を持たせるといふ、クリムトならではのこの独自の表現方法には、じつは彼が次に進むべき象徴主義という道がすでに暗示されていたのである。

---

<sup>30</sup> Fernand Khnopff 《I lock my door upon myself》(1891) Neue Pinakothek München, Inv.-Nr. 7921 では女性の背後に浮かぶシャボン玉のような半透明の球体の中にうっすらと人間の姿が見える。ちなみに、クリムトは《朝に》と同じような表現を1894年頃の作品《知られざる婦人の肖像（ハイマン婦人？）》Wien Museum, Inv.-Nr. 61061 においてもう一度試みている。

## 参考文献

- ・ Peter Trippi, Elizabeth Prettejohn (eds.), *Lawrence Alma-Tadema: Klassische Verführung*, Prestel, München London New York, 2016
- ・ Stella Rollig, Tobias G. Natter (eds.), *Klimt und die Antike: Erotische Begegnungen*, Prestel, München London New York, 2017
- ・ M. Fellingner, E. Becker, L. Smit, R. Suijver (eds.), *Klimt: Inspired by Rodin, Van Gogh, Matisse*, Hirmer, München, 2022



図1 アルマ=タデマ  
《彫刻家のモデル》1887

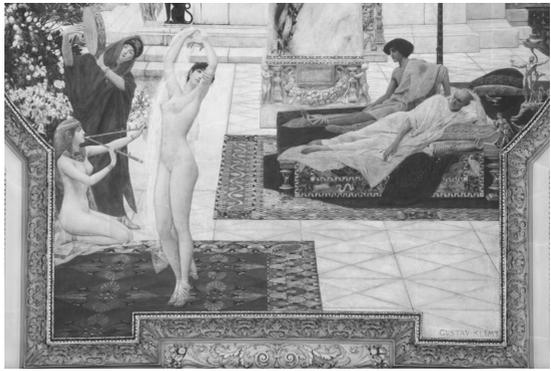


図2 クリムト《タオルミナの劇場》部分 1886-87



図3 アルマ=タデマ《シエスタ》1887



図4 クリムト《彫刻の寓意》1889



図5 アルマ=タデマ《コンスタンティヌスの時代に》1878

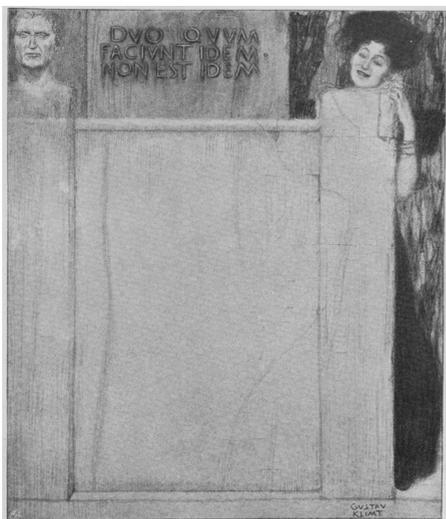


図6 クリムト《duo quum faciunt, idem non est idem》1898



図8 クリムト《サッフォー》1888



図9 アルマ=タデマ《サッフォーとアルカイオス》1881

図7 クリムト《ローマの女性浴場》1890



図10 アルマ=タデマ 《クレオパトラ》1877



図12 クリムト 《朝に》1892

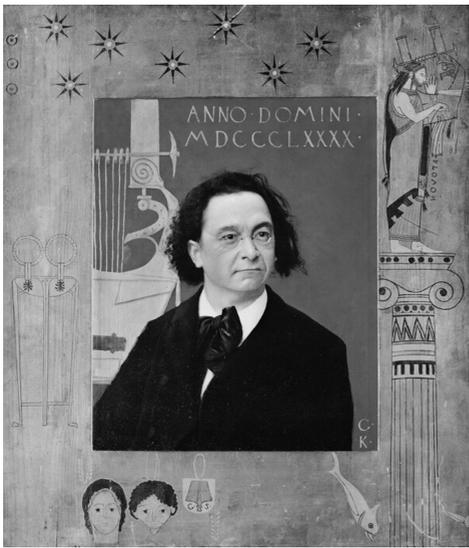


図11 クリムト 《ヨーゼフ・ベンパウアーの肖像》1890