

クリムトとクノップフ

西 田 兼

はじめに

今日グスタフ・クリムトの名前を聞いたときに、人はどのような作品を思い浮かべるだろうか。たいていの人は、金を多用した、二次元と三次元が奇妙なバランスを保ちつつ画面のなかに並存する《接吻》であるとか《アデーレ・ブロッホーパウアーの肖像Ⅰ》などの作品を思い浮かべるはずだ。しかし、そういった、いわゆる「金の時代」の様式をもつた作品は、クリムトの長い画歴のなかで、ほんの一時期的のものを指すにすぎない。事実、クリムトがまだ生きていた時代から彼の作品を知っている美術評論家ムターはクリムトの様式について次のように述べている。

アッシリア、日本、ビザンティン、C・クリベリ、J・トーロップ、F・クノップフなど、自然よりも、さまざまな時代の芸術が生んだきわめて洗練されたものが、紛れもなくクリムトの様式形成に役立っている。^①

ここに挙げられた、クリムトの様式形成に影響を与えたとされる画家のなかで、最後に登場するベルギーの画家クノップフは、今日、少なくとも日本では、あまり取り上げられることもなく、ほとんど忘れ去られたにも等しい画家だが、世紀末ウィーンにおいては、絶大なる人気を博していた。その証拠に、オーストリア・ハンガリー帝国皇帝フランツ・ヨーゼフは、一九〇〇年にクノップフに対し、前の年に殺された妻エリーザベトの等身大の肖像画を描かせている。^②そして、クノップフがウィーンで人気を博していたこの時期は、ちょうどクリムトが自己の進むべき道を模索していた時

期でもあったため、この時期のクリムトの作品には、先の引用のなかでムターが指摘するように、クノップフを思わせるものが数多く存在する。そこで、この小論では、分離派結成前後のクリムトの初期寓意画を中心に、そこにクノップフからの影響があったのだとすれば、それはいったいどのような点に現れているのかということについて考察してみることしよう。

クノップフと世紀末ウィーン

フェルナン・クノップフ (Fernand Khnopff 一八五八—一九二二) は十九世紀末に活躍した、ベルギー象徴派を代表する画家である。一八八三年、「二十人会」の創立とともに文学的象徴主義の旗手として頭角をあらわしたクノップフは、祖国ベルギーはもとより、一八八六年にはリバプール (初の個展)、八九年にはパリ万博、九〇年にはロンドン、九四年にはミュンヘンで次々と展覧会を開催し、国外でも大きな成功を収めたのであった。こうしてヨーロッパ各地で広く知られるようになったクノップフがウィーンで初めて紹介されたのは、ウィーン分離派の第一回展に先立つこと三年、一八九五年に開催された芸術家組合 (Künstlerhaus) の第二三回定期展覧会においてであった。このとき、クノップフにはこの展覧会に参加したほかの芸術家とともに国家から小金十字功労勲章が贈られたが、展示された作品が一点だけだったということもあり、残念ながら一部の熱心な美術愛好家や専門家を除けば、マスコミや一般民衆からの反応は、ほとんど得られなかった。このようにクノップフのウィーンでの初の展覧会参加は、お世辞にも成功とは呼べないものであったとはいえ、分離派結成以前に、しかもヨーロッパの他の都市に比べて、それほど遅れることなくクノップフの作品をウィーンで実際に目にする機会があったことは、記憶にとどめておくべきであろう。こうして結果的に、クノップフのウィーンにおける実質的なデビューは、分離派の展覧会にゆだねられることとなった。

一八九七年四月三日、これまでオーストリアの芸術界を率いてきた芸術家組合の展覧会運営方針に不満をいだいた若い芸術家たちは、クリムトを初代リーダーとして、ウィーン分離派 (正式名はオーストリア造形芸術家連盟) を結成す

る。結成後、彼らは直ちに展覧会の準備に入り、翌一八九八年、晴れて第一回の展覧会をオーストリア・ハンガリー帝國造園協会の建物を借りて開催することとなった。この展覧会にクノッップは、前回不幸にも不成功に終わった芸術家組合の展覧会の時とは違ってかわって、《愛撫》(図1)、《眠れるメドゥーサ》(図2)、《赤い唇》(図3)、《捧げもの》(図4)など、後に彼の代表作といわれることになる重要な作品を網羅した二十点にもおよぶ作品を出品した。まる一部屋分に相当する、この二十点という数字は、クノッップに対する分離派の期待が、あるいはこの展覧会に対するクノッップの意気込みがいかに大きかったかということ物語っている。この彼らの期待と意気込みは、結果的に、裏切られることはなかった。分離派の擁護者で世紀末ウィーンを代表する批評家ヘヴェシーは、分離派第一回展でのクノッップの人氣について次のように述べている。

ブリュッセルの超神祕主義者がウィーンでこれほまでの大成功を収めるなどとは、誰一人として思いつかなかつただろう。……現在、ほんのわずかな日数とはいえ、クノッップはウィーンに滞在中である。若い芸術家たちは彼に握手を求め、歓迎パーティを開いて彼を祝福している。³

このヘヴェシーの報告に見られるように、クノッップの作品は、ウィーンの人々から予想をはるかに超えた熱狂的賞賛とともに迎え入れられ、彼はウィーンで一躍有名になった。クノッップの人氣の高さは、彼がこの展覧会に用意した作品のほとんどに、展覧会の開幕をまたずして買い手がついた⁴ということや、同年末に発行された分離派の機関誌『ヴェル・サクラム』十一月号がすべてクノッップに捧げられた特集号であつたことからもうかがえる。この特集号には、オーストリア側から、パール、ホフマンスタール、ベルギー側からメーテルランクなど錚々たるメンバーが寄稿し、クノッップ自身もわざわざこの特集号のために新作の挿絵を制作している。また翌一八九九年、クノッップは、不幸にして亡くなったオーストリア・ハンガリー帝國皇后エリーザベトの肖像画(図5)を描いている。これは分離派とは直接関係がないとはいえ、彼のウィーンでの成功がなければ、おそらくは考えられなかつたにちがいない。

分離派第一回展における成功により、クノッップは、以後数年にわたつて分離派の展覧会に定期的に作品を出品する

こととなった。クノップフは、第二回展「アンデルス・ソルン特別展」（一八九八年十一月十二日―十二月二八日）に七点、第五回展「素描と版画の特別展」（一八九九年十一月一日―一九〇〇年一月一日）に七点、第七回展「ポール・シニャック特別展」（一九〇〇年三月八日―六月六日）に四点、そしてクノップフにとつて実質上最後の分離派の展覧会となる第八回展「ヨーロッパの工芸展」（一九〇〇年十一月三日―十二月二七日）に一点の作品を出品している。たしかに、彼は第三九回の展覧会（一九一一年十一月九日―十二月二六日）にも参加しているが、その間にある大幅な年月の隔たりを考えれば、これは例外的なものだといつてよからう。第八回展以降、クノップフが分離派の展覧会に出展しなくなつたことについては、さまざまな理由が考えられるが、それらのなかでもっとも単純かつありきたりなものは、クノップフの芸術がウィーンの人々にとつて流行遅れのものになつてしまつたからだといふものだ。しかし、このことは、この論文の後半部分で、私たちがクリムトとクノップフの影響関係を考察する際、非常に重要になってくるので、ここではその理由についても少し詳しく見ておくことにしよう。

一九〇〇年という年は、分離派の将来を決めるうえで非常に重要な分岐点となる年であつた。旧体制から離脱し、それまでローカルなものにとどまつていたオーストリアの美術をヨーロッパの美術先進国と同じ水準まで引き上げること、目標に掲げた分離派は、その目標を達成すべく、できるかぎり多くの展覧会を開くことにより、自分たちの視野を広げ、経験を蓄積することに全力を注いできた。このことは、彼らが結成からわずか三年ほどの間に定期的に八回もの展覧会を開催し、しかもそこで取り上げたテーマが、象徴主義（ほぼ毎回）、印象派（第七回）、工芸（第八回）、インテリア・デザイン（第八回）、はては日本美術（第六回）にいたるまで、時代・地域・様式に関し、きわめて多岐にわたつてゐることからもわかるだろう。こうして、最初はある意味わき目も振らずに走り続けてきた分離派の芸術家にとつて、ようやくその活動が軌道に乗り、展覧会を通じて獲得した国外の芸術の動向に関する豊富な知識をもとに、余裕を持つて自分たちの次なる目標を探し始めたのが一九〇〇年頃であつた。分離派が結成された当時、ウィーンの世界でモダンな、すなわち時代に即した芸術は、「Stimmungskunst（雰囲気芸術）」、「Nervenkunst（神経芸術）」、「Seelenkunst（精神芸術）」と呼ばれていた。それぞれに名称は異なつてはいるものの、要するに、これらはすべて観者の精神とか心情

に主観的に訴えかけてくる、いわゆる象徴主義的な芸術である。しかし時代の移り変わりとともに、モダンな芸術に対する人々の好みにも変化が生じ、その結果、象徴主義的な芸術は、かつては目指すべき唯一の目標であったが、今や数ある目標のなかの一つとなつてしまつた。時代にそぐわなくなつた象徴主義的な芸術にかわり、新たな時代を反映する芸術として分離派が選んだのは、線に価値を見出した「Stilkunst（様式芸術）」と建築的な上位の構成要素に下位の構成要素が従属する「Raumkunst（空間芸術）」と呼ばれる芸術であつた。分離派の第七回と第八回の展覧会は、まさに分離派のとつての古い芸術と新しい芸術との世代交代の場であつたのだ。その証拠に、これらの展覧会に新たに参加した芸術家たち——クノップフと同じベルギーの彫刻家ミンヌ、オランダの画家トーロップ、そしてイギリスのデザイナー兼画家マッキントッシュ——の作品は、それぞれ独自の個性をもっているとはいへ、すべて「様式芸術」、「空間芸術」という枠のなかにひとまとめにすることができる。ここでは、そういった新しく登場した芸術家のなかからトーロップを取り上げ、クノップフと比較してみることしよう。

トーロップは、クノップフもその創立メンバーの一人であつたブリュッセルの前衛芸術グループ「二十人会」に一八八四年に加わり、一八九二年には「薔薇十字」展に参加するなど、芸術信条に関してクノップフと多くの共通点をもっている。したがつて当然ながら、両者が作品のなかで取り上げるテーマは、ともに神秘的で謎めいた、象徴主義的なものがほとんどで、この点に関して、二人の間に大きな違いはない。内容的に違いがないにもかかわらず、一方は古い、もう一方は新しいと見なされるとするならば、その原因は二人の間の造形的な表現形式の違いにあるのだということになろう。そこで、両者の表現形式に注目してみると、そこには対照的といつていいほどの大きな相違が存在する。まず、画面全体を支配する特徴についていえば、クノップフの場合、モチーフの輪郭線は、その細部にいたるまで、繊細なタッチを用いてきわめてあまいまいにしか描かれていないのに対し、トーロップの場合、すべてのモチーフにはつきりとした輪郭線を施し、輪郭線そのものが主役となるような描き方が用いられている。また、人物像についていえば、クノップフの場合、とくに女性像は、みずから終生愛してやまなかつた、実の妹マルグリットの面影に美的修正を加えた、いわば彼にとつての究極の美の化身となつているのに対し、トーロップの場合、人物像は、場合によつては醜いと思わせ

るほど、不自然なまでに細く引き伸ばされ、理想的な人物とはほど遠いものとなっている。この違いこそが、両者の評価を分かち点なのである。その証拠に、ここにあげた、トーロップの特徴は、第七、八回展に新たに参加した残りの二人の特徴ともみごとに一致する。ミンヌの特徴がゴシック彫刻を思わせる、細長く引き伸ばされ、がりがりにやせ細った人物像に、マッキントッシュの特徴が流れるような線を中心とした画面構成にあることは、誰の目にも明らかだ。結局、クノップフの作品を他と区別する特徴が、いいかえるなら、クノップフをクノップフたらしめている特徴こそが、クノップフに対する分離派の評価を左右するものであったということである。

しかしながら、このように、最終的には、新たに台頭してえた芸術にその道を譲ることになるとはいえ、世紀末ウィーンにおいて、クノップフが高い人気を博していたことに変わりはない。この圧倒的な人気を背景に、彼の芸術がクリムトを始めとする分離派の芸術家たちにさまざまな影響を与えたことは容易に想像できる。そこで次章では、クリムトとクノップフの作品を比較し、その影響関係についてより具体的に検証してみよう。

クリムトとクノップフ

クリムトが初めて世間に認められたのは、当時オーストリアの美術界で大きな影響力を持っていたマカルトの後継者としてであった。マカルトのスタイルは、いわゆる歴史的折衷主義と呼ばれるもので、ルネサンスやバロックなど各時代の様式が混在する、いかにも宮廷好みの華麗さと豪華さをその特徴としていた。このマカルト風の様式を、設立されたばかりのオーストリア美術工芸学校で学び終えたクリムトは、ウィーンの都市改造計画にもなう公共建造物の建築ラッシュという追い風にも恵まれ、ブルク劇場や美術史美術館の壁面装飾などの公的な注文をこなすことでその頭角を現すこととなった。彼の優れた才能は、すぐに世間の認めるところとなり、ブルク劇場の仕事に対して、一八八八年には国家から小金功勞十字勲章が贈られている。このように画家として幸先のよいスタートを切ったクリムトであったが、この才能ある若き画家は、その後もずっとこのマカルト風の様式にとどまり続けることをよしとせず、彼独自の新

たな画風を確立すべく試行錯誤を重ねることになる。この一八九〇年頃から分離派の初代総裁となる一八九七年までの「独自の様式への模索の時期」⁵⁾に、クリムトがみずからの次なる様式として選択したのがクノッップフなどに代表される象徴主義であった。すでに述べたように、クノッップフの作品が初めてウィーンで紹介されたのは、一八九五年の芸術家組合の展覧会でのことであった。しかし、クリムト研究の第一人者ネーベハイがクリムトの《ギリシア古代》(一八九〇年)を「アカデミズムからの人知れぬ離反の第一歩」⁶⁾とみなしているように、芸術家組合の展覧会に先立つ一八九〇年頃から、クリムトの作品にはそれまでの彼の作品には見られなかった新たな要素が登場し始める。この一八九〇年頃という時期は、ヨーロッパ各国で、芸術に関する新たな動向をいち早く伝える有名な美術雑誌が誕生した時期でもあった。フランスでは『ルヴュー・ブランシュ』(一八九一年)、ドイツでは『パン』(一八九五年)、イギリスでは『ステューディオ』(一八九三年)が相次いで創刊されている。おそらく、こういった雑誌に掲載された複製図版のおかげで、クリムトには、クノッップフを始めとする当時の新しい美術について、学ぶべきさまざまな情報もたらされたはずだ。その結果が新しい要素としてクリムトの作品のなかに現れてきたのだと考えられる。そういった作品のなから、ここではクリムトの一八九九年の《彫刻の寓意》(図6)という作品を見てみることにしよう。

一八八九年、クリムトが教育を受けたオーストリア美術工芸学校は、創立二五周年記念に際し、学校のみきパトロロンであったライナー大公に、日ごろの感謝と敬意の表明として、豪華本を献上することとなった。画学生時代からその将来を有望視されていたクリムトは、当時共同でアトリエを運営していた弟のエルンストと学友フランツ・マツチュとにもこの豪華本のために作品を提供している。三人はそれぞれ、彫刻、絵画、建築という芸術の代表的な三分野の寓意画を制作した。クリムトが担当した彫刻の寓意画には、ひときわ大きな頭部として描かれた《ルドヴィシのユーノー》、《棘を抜く少年》、その背後に立つ《アテナ・パルテノス》など、いずれもよく知られた彫刻が並んでいる。しかし、勝利の女神ヴィクトリアの小像を掲げた女性は、いかにもその上に彫刻を載せるにふさわしい台座の上に立っているの、彼女もまた彫刻かと思いきや、よく見ると、じつは彼女は彫刻ではなく、ピュグマリオン伝説を思わせる生身の人間なのである。ほかの二人が画家、建築家をきわめてわかりやすいかたちで描くという平凡な寓意表現をとっている(図

11、12)のに対し、クリムトはあえて彫刻家を描いていないことも彼の表現の新しさを物語っている。このように、彫刻という石でできた命を持たないものと命ある人間とが何の説明もなく対比されることによって生じる一瞬の混乱は、同時に観者の頭の中にさまざまな疑問や不安を抱かせることとなる。こういった表現は、それを象徴主義的と呼ぶかどうかは別として、これまでのクリムトの作品には見られなかったものであり、ここに私たちは、クリムトに対するクノップフの影響のもっとも早い一例を見出すことができるのである。なぜなら、この命を持たないものと命を持つものとの対比させる表現は、クノップフの特徴でもあるからだ。第一回分離派展に出品された《捧げもの》などのクノップフの作品の特徴について、ヘヴェシーは次のように述べている。

クノップフが戯れに想像力を働かせると、彫像は人間に、人間は彫像にその姿を変える。彼はそのことを十分に理解したうえで、それらを互いに入れ替えているのだ。⁷⁾

たしかに、この時点では、クリムトのこの新しい芽は、まだほんの小さなものでしかなかったが、それは一八九五年から順次刊行が始まったゲルラツハ・アンド・シエンク社の教則画集『寓意(新編)』にクリムトが寄せた作品の中で、大きく花開くことになる。

『寓意(新編)』のためにクリムトは《彫刻》(図7)、《六月》(図8)、《悲劇》(図9)という三点の作品を制作した。これらの作品は、どれをとっても細部にいたるまで神経を使った柔らかな繊細なタッチで描かれているが、このような特徴は、クノップフが誰よりも得意とするものであった。このことは当時の人々の目にも明らかだったようで、すでにクリムトの作品にあらわれたクノップフの影響についていくつかの指摘がなされている⁸⁾。ではその影響とは、より具体的にいえば、どういった点にあるのだろうか。さいわい、ここには先の《彫刻の寓意》とほとんど同じタイトルがつけられた《彫刻》という作品がある(以下、便宜上、一八八九年の《彫刻の寓意》を《彫刻Ⅰ》、一八九六年の《彫刻》を《彫刻Ⅱ》とする)。この二つの作品を比較してみると、一見同じように見えながらも実は異なっている部分に、クノップフの影響を見てとることができるのだ。まずは両方の作品に共通する特徴から見ていこう。

二枚とも全体のおおまかな構成は、水平・垂直軸によって作られたT字型の上に古代からルネサンスを経てバロック、ロココにいたる、各時代を代表する彫刻が並び、それらの彫刻群を背景に裸の女性が立つというものだ。また主人公の女性はともに命ある生身の人間で、その片手に何がしかのものを掲げ持っているという点も同じだ。では、この二枚の違いはどこにあるのだろうか。まず、女性の顔をとらえる視点が《彫刻Ⅰ》では西洋美術においてはもともと一般的な四分の三正面であるのに対し、《彫刻Ⅱ》では真正面に変えられたことよって、女性と観者の視線が合うようになったこと。つぎに、《彫刻Ⅰ》の女性および彫刻群の両側に引かれた画面を区切る二本の垂直線が《彫刻Ⅱ》では取り除かれ、その結果、画面内の何も描かれていない空間とモチーフで埋められた空間との対照性がより強くなっていること。さらに、モチーフひとつひとつの描き方が《彫刻Ⅰ》では輪郭線を比較的はつきりと残しているのに対し、《彫刻Ⅱ》ではあいまいで、ぼんやりとしたものになっていること。そして最後に、《彫刻Ⅰ》にはまったく存在しなかった正面を向いた女性の頭部（生首？）が《彫刻Ⅱ》では画面の前面最下部に登場していることである。以上が二枚の作品の主な違いであるが、ここでもまた、私たちはそこにクノップフを思わずにはいられない。そこで、《彫刻Ⅰ》との対比を通して浮かび上がってきた《彫刻Ⅱ》の特徴をひとつずつ詳しく分析してみることしよう。一つめの人物の正面観は、西洋美術では神の構図と呼ばれる特殊なもので、それゆえイエスの肖像画やイコンを除いてあまり用いられないが、クノップフはこの構図を多くの作品で用いており、彼の作品が私たちにどこことなくイコンのような印象を与えるのも、この構図とその結果として生じる作中の人物と観者の視線の合致によるところが大きい。二つめの何もない空間に意味をもたせるという手法もクノップフが得意とした手法だ。たとえば、一八九一年の《捧げもの》に見られる、アンドロギヌス的な人物とその長く伸ばした手の先にある彫刻との背後にある台座が作る白い空間や、一八九五年の《アラム百合》(図10)に見られる、わざわざ人物を中央からずらすことによって画面左側に作られた空間などがそれにあたる。とくに《アラム百合》は、ウィーン分離派がその設立にあたって手本としたミュンヘン分離派の一八九五年の展覧会に出品され、その際にウィーンの収集家マイヤー・シユタメツツの手に渡ったとされているため、クリムトがこの作品を直接見知っていた可能性もあるかもしれない。三つめのぼんやりとした輪郭線という特徴に関しては、すでにこの

前の章において、それがクノップフの特徴であるということを確認済みだ。この特徴ゆえに、彼の芸術は、はつきりとした輪郭線をもった次世代の「様式芸術」にウイーンでは道を譲ることになったが、クノップフ自身は、このあいまいな輪郭線という特徴を終生変換することなく守り続けたという事実からも、この特徴がクノップフにとつていかに大切なものであったかということがわかるだろう。四つめの女性の頭部だが、これは、モチーフをアップで見せたり、モチーフに強烈な印象を与えたりするためにクノップフがしばしば用いる、画面の端を利用したモチーフの大胆な切り取りという手法との関連を思わせる部分である。第一回分離派展にクノップフの多くの作品が出品された際、この大胆な切り取りや省略という特徴は、ヘヴェシーの目にも興味深く映ったようで、彼は次のように述べている。

クノップフはとくにトルソを好んでいる。彼はみずからの好みにしたがって、自然を上部と下部とで切断している。なかには目の下で切り取られてしまっている頭部もあるほどだ。みずからが生み出した黄金分割の規則にそって、クノップフは人物の外見を切断する。¹⁰⁾

クリムトの《彫刻Ⅱ》における女性の頭部も、わざと首の真ん中あたりを画面の下枠で切り取ることによって、観者に、彼女は単に画面の端によって切り取られているだけなのか、それとも彼女は本当に首から下がいないのかといった強烈な印象を残すことに成功している。

クリムトの《彫刻Ⅱ》を主に造形上の形式という観点から見た結果、そこにはクノップフからの影響を思わせる数々の要素が見つかった。すでにこれだけでも、クリムトの初期様式の確立に対し、クノップフが重要な役割を果たしたことは明らかだと思われるが、ここからは少し観点を換え、今度は内容の表現方法という観点から二人の作品を比較することで、先の結論をより確かなものにしておこう。ここでいう内容の表現方法とは、作品が何がしかの寓意を表現している場合、その寓意をどのような表現手段で伝えようとしているか、あるいは、その寓意はどういった種類のものかということである。

クリムトの《彫刻Ⅰ》の場合、寓意の表現方法は比較的単純である。つまり、ここでは数々の彫刻を背景に、理想化の施された裸の女性が、勝利の女神ヴィクトリアを手に掲げているが、これは、理想的人体の表現手段としての彫刻の優位性を表しているのだと解釈されよう⁽¹⁾。たしかに、この《彫刻Ⅰ》と同じ目的で描かれた、弟エルンストの《絵画の寓意》(図11)やマツチュの《建築の寓意》(図12)が、画面のなかにそれぞれ実際に画家と建築家を描くといういかにも直接的な表現をとっているのと比べれば、クリムトの《彫刻Ⅰ》はそこに彫刻家を描いていない分だけ複雑かもしれない。しかしそうはいっても、この後に続く《彫刻Ⅱ》を見れば、それがまだまだ謎解きのしやすい表現であることがわかるだろう。では、その《彫刻Ⅱ》における寓意表現はいつたようになっていくのだろうか。

すでに述べたように、《彫刻Ⅰ》と《彫刻Ⅱ》の間には、見かけの類似にもかかわらず、造形上の細かい表現形式に差が見られたが、同じことが、寓意の表現方法についてもあてはまる。たとえば《彫刻Ⅰ》の女性は勝利の女神ヴィクトリアを手にしていたが、《彫刻Ⅱ》では、小像はリングゴに置き換えられている。また《彫刻Ⅰ》の女性の足元には、いかにもその上に彫刻を載せるにふさわしい台座しか描かれていなかったが、《彫刻Ⅱ》では、女性の足元や画面のあちこちに薔薇の花が付け加えられている。こうした変更が加えられた結果、《彫刻Ⅰ》で私たちがとった解釈を同じようにこの《彫刻Ⅱ》に対して適用することは、きわめて困難、あるいは不可能となる。なぜなら、ヴィクトリアに代わりリングゴを手にした裸の女性は、伝統的なイコノグラフィののつとれば、エヴァということになるが、付け加えられた薔薇の花から解釈すれば、彼女はヴィーナスということになり、そのどちらの解釈が正しいのか、簡単には決定できないからである。しかも、この作品の場合、画面の下端前部にもう一人の女性の頭部が存在することによって、解釈はさらに困難をきわめることになる。つまり、私たちがこの作品を解釈しようとすれば、最終的には個人の知識や経験によって、いかようにも解釈が可能で、しかもそのいずれもが正しくもあり、またまちがってもいるという事態に私たちは陥ってしまうのである。換言すれば、《彫刻Ⅱ》で採用されている寓意は、伝統的なイコノグラフィにある程度はのつとってはいるものの、部分的に作者にしか解読できないコードがそのなかに埋め込まれているといった種類のものなのだといえよう。そしてこの私的なコードが埋め込まれた寓意というのは、他でもないクノップフの作品を見た

ときに誰もが気づく特徴なのだ。このことについて、第一回分離派展でクノツプフの作品に対する人々の反応を見たハヴェシーはこう述べている。

ウイーンの人々がクノツプフの作品が掛けられた壁に向かって、謎と優雅な曖昧さとを何とかして解明しようと躍りになっているのを見ると何とも不思議な気分になる。¹²⁾

このハヴェシーの報告にあるとおり、クノツプフの作品はそのどれをとつても謎に満ちあふれている。ここでは第一回分離派展にも出品されたクノツプフの代表作のひとつ《眠れるメドゥーサ》を見てみよう。

メドゥーサは、神話に登場するゴルゴンの三姉妹の一人で、美しい髪を持ち主だったが、その美しさのせいでアテネの怒りを買ひ、蛇の髪と猪の牙をもち、その顔を見たものは石になってしまふという恐ろしい怪物に姿を変えられてしまった。ペルセウスによって切り落とされた彼女の首から流れ出た血からは、天馬ペガソスが生まれたとされる。こうした彼女のもつ悪魔的な性質のゆえ、メドゥーサはサロメと並ぶつれなき宿命の女として、世紀末の画家の格好のモデルとなった。クノツプフも例外ではなく、彼は何度もメドゥーサを扱った作品を描いているが、ここで私たちが取り上げた作品は、メドゥーサを題材にした一般的な作品と比べると大きく異なっている。この作品には、メドゥーサの代名詞ともいえる、かつと大きく見開かれた目、切り落とされた首、互いに絡み合う蛇の髪が見当たらない。かわりに、彼女には大きな翼をもった鷲(あるいは鷹)の姿が与えられ、その目はメドゥーサの一般的な見開いた目とは正反対に静かに閉じられている。メドゥーサのよく知られたイメージに対してこうした変形が施された結果、この作品そのものも多義的な解釈を許すものへと姿を変える。たとえば、その横顔と胴体の相反するアンバランスさは、聖性と獣性の葛藤を表し、それはクノツプフが溺愛した妹マルグリットとの精神的な葛藤を意味していると考えられることもできれば、静寂のなかに一人たたずむその姿をファウストに登場するマルグリットになぞらえて、ここにファウスト的な精神の表れを見ることも可能なのである。しかし、本当の正解は作者であるクノツプフ自身にしかわからない、いやそれどころか、クノツプフ自身にもわからないかもしれないのだ。第一回分離派展のためにウイーンを訪れたクノツプフは、誰もが知

りたがる彼の作品の謎について、ヘヴェシーにこう語っている。

私は象徴主義者のカテゴリーに分類されてしまっているので、人はいつも隠された意味について知りたがる。どのようにしてこの本質をつかむのかとか、どこが発点なのか、自分自身にもわからないこともしばしばある。私は自分のために自分だけの世界を創り出し、その世界を散歩するのだ。⁽¹⁵⁾

このクノップフの言葉ほど彼の作品の本質をわかりやすく説明したものはないだろう。この言葉どおり、クノップフの作品には、最終的に彼自身しかその秘密を解く鍵をもたない、きわめて私的なコードが埋め込まれているのである。クリムトが《彫刻Ⅱ》でとった寓意表現は、まさにこの方法なのだといえよう。この表現方法がクリムトにとって大きな意味をもっていたということは、その後の彼の作品のなかに、これと同じ表現方法を用いたものがたびたび現れるということからもわかる。たとえば、《パラス・アテナ》(図13)や《ヌーダ・ヴェリタス(裸の真理)》(図14)などの作品は、西洋美術における既存のレパートリーのなかから取り出したモチーフを使いつつも、細部に変更を加えることで、通り一遍の意味ではなく、自己の信条であるとか、置かれた状況など、クリムトの私的なメッセージを伝えるものとなっているのである。⁽¹⁶⁾

以上、クリムトの初期作品と主にクノップフが第一回の分離派展に出品した作品とを比較した結果、クリムトが自己の初期様式を確立するにあたっては、その造形上の形式および寓意の表現方法の両面において、クノップフが重要な役割を果たしていたことが明らかになったと思われる。そこでここからは、クリムトに対するクノップフの影響に関する考察を終えるにあたって、あと少しばかり具体例を付け加えるとともに、その後クノップフの影響はどうなっていたのかという点についても簡単に触れておくことにしたい。

分離派結成後、しかるべき活躍の場を得たクリムトは、精力的に作品を次々に発表していった。なかでも彼が一八九九年に描いた《ヌーダ・ヴェリタス(裸の真理)》は、数ある彼の寓意画のなかでクノップフからの影響——たとえば

《赤い唇》(図3)や《女性の頭部》(図15)——をもっとも強く感じさせる作品だ。まず何よりも、この作品の縦に細長いフォーマットそのものがすでにクノップフを思わせるし、真正面から描かれた裸の女性、はるか遠くを見据えた目、ほんのわずかに開かれた薄い唇、張りのあるしつかりしたあご、ふわふわした柔らかい赤毛、女性の足元に絡みついた蛇、女性が手に掲げ持つ鏡、これらはすべてクノップフ譲りのモチーフである。さらに、この作品の画中には「ヌーダ・ヴェリタス」というこの絵のタイトルのみならず、シラーの有名な「汝の行いと芸術作品とをもって万人を喜ばすことができぬのなら、少数の人に好かれるように成せ。多くの人に好かれるものは、所詮よからぬものにすぎぬ」という銘が描き込まれているが、こういった画中に銘を入れるという描き方もクノップフの作品(図16、17)ではおなじみの描き方である。

さてこのように、クリムトはクノップフの影響をさまざまなかたちで積極的に取り入れつつ、徐々に自分自身の様式を確立させていったわけだが、分離派によってもたらされた新たな方向性と引き換えに、クリムトの作品のなかから次第にクノップフの影響は薄れていくこととなる。このことは、クリムトがウィーン大学の講堂の天井画として政府から依頼を受けた「学科絵」と呼ばれる一連の作品を見ればわかりやすい。三枚ある学科絵のなかで、クリムトが最初に手がけた《哲学》(図18)には、まだそこかしこにクノップフの影響が見られる。そのことは、モチーフの輪郭線を曖昧にすることによって生み出される画面全体の神秘的な雰囲気、画面右に見られるスフィンクス、そして、《彫刻Ⅱ》とまったく同じ画面下部に浮かび上がる女性の頭部などを見れば明らかだ。しかし、ここには同時に、クノップフに代わってクリムトに大きな影響を及ぼすことになるトーロップを思わせる要素も登場してきているのである。ビザンツIIプラツケンによれば、クリムトの《哲学》は、トーロップが一八九九年にウィーンの芸術家組合の展覧会に出品した《スフィンクス》(図20)を下敷きにしており、宇宙を思わせる舞台設定、謎を象徴するスフィンクスの存在、そのスフィンクスのまわりを通り過ぎていく一群の人々など、多くの点に両者の共通項が見られるとされる。¹⁷⁾つまり、この作品はクリムトにとって、いわば新旧交代の過渡期にあたるものだということだ。その証拠に、学科絵のなかでクリムトが最後に手がけた《法学》(図19)では、画面全体を支配する様式的特徴が、まとまりをもった一連の作品とするには無理があると

思わせるほど、初期の《哲学》とは異なつたものになっている。《哲学》で見られた細部にまでこだわりぬいたクノツプフ風の繊細さは、《法学》では明確な輪郭線によつて区切られ、大胆な省略がなされた構成にとつて代わられている。この変化が、私たちがすでに見た、観者の主観に訴えかける「雰囲気芸術」から線に重きをおいた「様式芸術」への移り変わりを意味しているのはいうまでもない。その結果、この学科絵あたりを境に、クリムトは長きにわたつたクノツプフの影響からみずから解き放ち、最終的には、この論文の冒頭で述べた、金を多用し、二次元と三次元が交差する彼独自の様式の完成に向かつて歩み始めることになるのである。

おわりに

分離派の活動拠点としてオルブリヒの設計による分離派館が完成した際、彼らはみずからのモットーとして、ヘヴェシーの有名な言葉を誇らしげに正面玄関入り口に掲げた。

時代にはその時代にふさわしい芸術を、芸術にはしかるべき自由を(Der Zeit ihre Kunst, Der Kunst ihre Freiheit)。

この言葉どおり、クリムトを始めとする分離派の芸術家たちは、時代を反映する芸術を常に探し求めた。なかでもクリムトは人一倍新しい芸術に敏感だった。そんなクリムトにとつて、みずからの進むべき道を模索していたときに出会つたクノツプフの芸術は、まさに時代を写し出す鏡であつた違いはない。しかし、時代の変化とともに、その時代を反映する芸術も変化していくのは、世の常である。時とともに移行行くものに価値を見出すか、時とは関係なく永遠に変わらぬものに価値を見出すか、どちらを選択するかは画家にゆだねられている。初めは同じ道と同じ方向に進んでいたクリムトとクノツプフは、この選択を迫られたとき、その袂を分かつ。前者の道を選択したクリムトは、冒頭の評論家の言葉にあつたように、その後さらに多くの芸術をみずからの様式に取り込むことによつて、クリムト独自の様式を完成さ

せ、後者の道を選択したクノツプフは、その後ますますみずから自身の様式を洗練させていくことによって、クノツプフ独自の世界を完成させることになった。たしかに、この小論で見えてきたように、最終的に、クリムトはクノツプフの影響下から離れていくことになったが、だからといって、クノツプフから得たものを完全に捨ててしまったわけではない。作品の見かけに関する様式上の変化とはうらはらに、クリムトは最後まで象徴主義的な寓意を捨てることはなかった。この事実が教えるように、クリムトにとって終生変わらないものと出会うひとつの契機となったクノツプフは、クリムトの芸術の本質を考える際、なくてはならぬ人物なのである。

註

- (1) R. Muther, *Geschichte der Malerei*, Bd. III, Berlin 1920, pp.582-584. in : Ch. M. Nebehay, *Gustav Klimt. Sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, München 1976, p.42.
- (2) Ch. M. Nebehay, op. cit., p.83. ただし、今日の作品の所在は不明である。
- (3) L. Hevesi, *Acht Jahre Secession*, Wien 1906 (Reprint : Klagenfurt 1984), p.30.
- (4) 木島俊介編『フェルナシ・クノツプフ展』(展覧会カタログ) 東京新聞、一九九〇年、一二八頁。
- (5) Ch. M. Nebehay, op. cit., p.80.
- (6) Ch. M. Nebehay, op. cit., p.79.
- (7) L. Hevesi, op. cit., p.33.
- (8) A. Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen 1878-1903*, 4 Bde. Bd.I, Salzburg 1980, p.96.
- (9) 木島俊介編、前掲書、一二七頁。
- (10) L. Hevesi, op. cit., p.33.
- (11) W. Mrazek, “Die Allegorie der Skulpture von Jahre 1889. Ein neuentdecktes Frühwerk von Gustav Klimt” in : *Mitteilung der*

Österreichischen Galerie. 1978/79. Klimt Studien, Jg. 22/23 1978/79 Nr. 66/67, Salzburg 1978, p.41.

(12) L. Hevesi, op. cit., p.30.

(13) 宮城京美術館他編『ウイーン分離派 1898-1918』(展覧会カタログ) 東京新聞, 11001年, 140頁。

(14) 木島俊介編, 前掲書, 130頁。

(15) L. Hevesi, op. cit., p.34.

(16) 上の二枚の作品の解釈については以下を参照のこと。

M.Bisanz-Prakken, "Programmatik und subjektive Aussage in Werk von Gustav Klimt", in : Historisches Museum der Stadt Wien(Hg.), *Wien 1870-1930 Traum und Wirklichkeit*, Salzburg 1984, pp. 110-120.

(17) M. Bisanz-Prakken, "Gustav Klimt und die Stilkunst Jan Toorops" in : *Mitteilung der Österreichischen Galerie. 1978/79. Klimt Studien*, op. cit., pp.146-214.

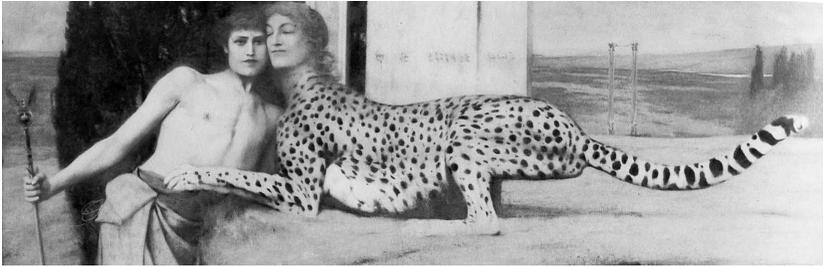


図1 クノッフ《愛撫》 Fernand Khnopff, *Des caresses*, 1896, 50,5 x 150

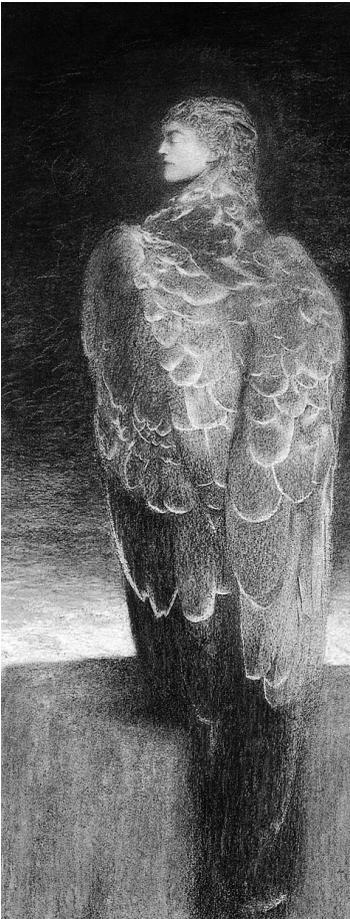


図2 クノッフ《眠れるメドゥーサ》
Fernand Khnopff, *Sleeping Medusa*, 1896, 72 x 29

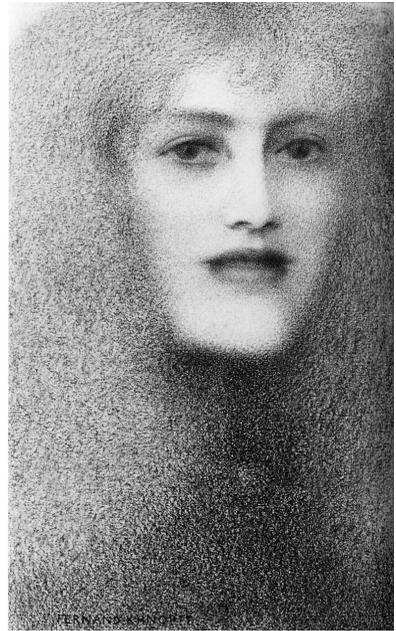


図3 クノッフ《赤い唇》
Fernand Khnopff, *Les lèvres rouges*, 1987, 25,2 x 17,2

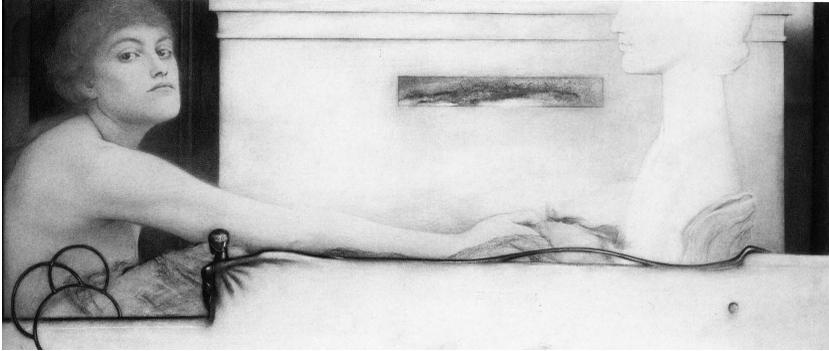


図4 クノップフ《捧げもの》 Fernand Khnopff, *L'offrande*, 1891, 14,6 x 29,3



図5 クノップフ《皇后エリーザベットの肖像》
Fernand Khnopff, *Kaiserin Elisabeth von Österreich*,
1899, 24,8 x 17,6



図6 クリムト《彫刻の寓意》
Gustav Klimt, *Allegorie der Sculptur*,
1889, 43,5 x 30

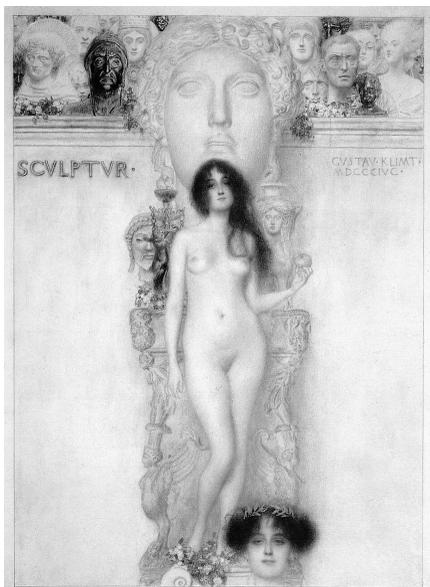


図7 クリムト《彫刻》 Gustav Klimt, *Sculptur*, 1896, 41,8 x 31,3



図8 クリムト《六月》
Gustav Klimt, *Junius*, 1896, 41,5 x 31

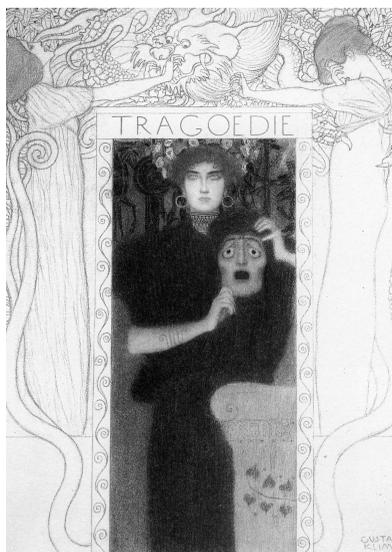


図9 クリムト《悲劇》
Gustav Klimt, *Tragödie*, 1896, 42,8 x 33



図10 クノップフ《アラム百合》
Fernand Khnopff, *Arum Lily*, 1895, 29,5 x 19,5



図11 エルンスト・クリムト《絵画の寓意》
Ernst Klimt, *Allegorie der Malerei*, 1889



図12 マツチュ《建築の寓意》
Franz Matsch, *Allegorie der Architektur*, 1889



図 13 クリムト 《パラス・アテナ》
Gustav Klimt, *Pallas Athene*, 1898, 75 x 75



図 14 クリムト 《ヌーダ・ヴェリタス》
Gustav Klimt, *Nuda Veritas*, 1899, 252 x 56,2



図 14 の部分



図 15 クノップフ 《女性の頭部》
Fernand Khnopff, *Tête de femme*, 1899, 29,5 x 29,5

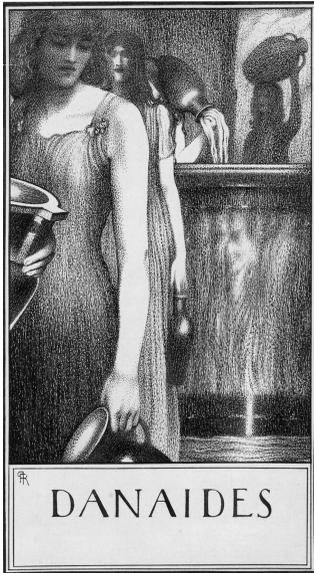


図 16 クノップフ《ダナイデス》
Fernand Khnopff, *Danaïdes*, 1892, 29 x 18

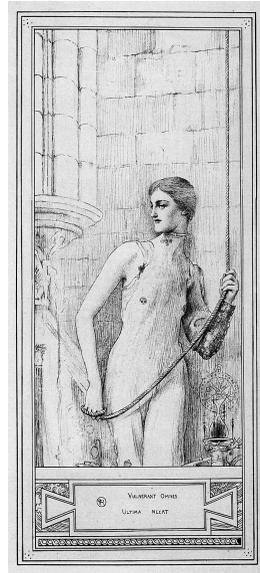


図 17 クノップフ《時》
Fernand Khnopff, *The Hour*, 1891, 29,3 x 13,7

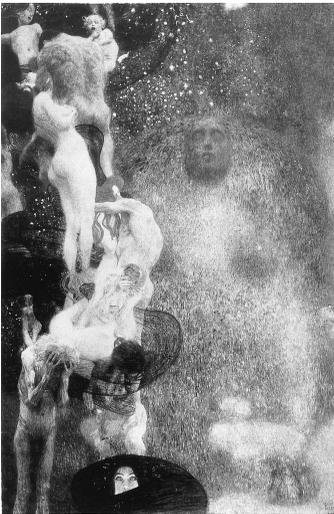


図 18 クリムト《哲学》
Gustav Klimt, *Philosophie*,
1898-1907, 430 x 300



図 19 クリムト《法学》
Gustav Klimt, *Jurisprudenz*,
1902-1907, 430 x 300

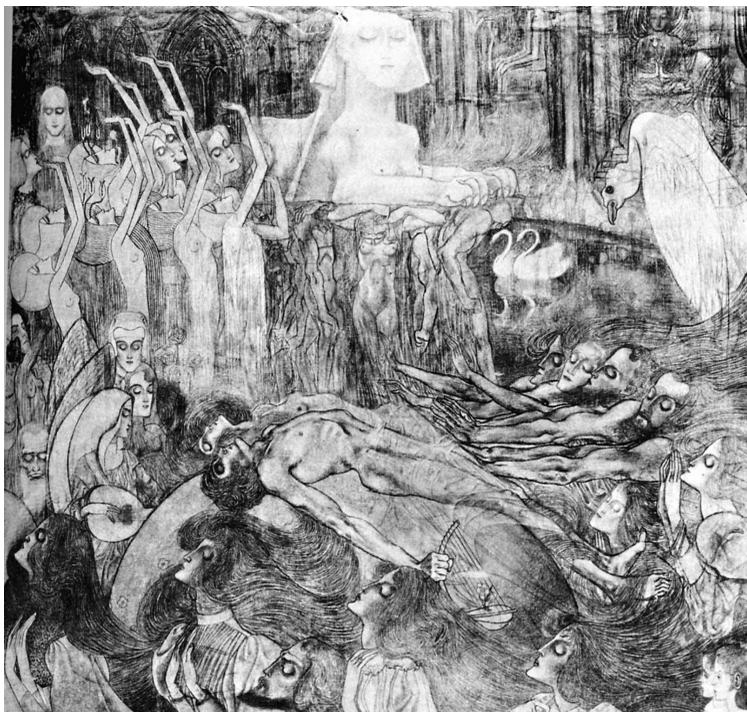


図 20 トーロップ《スフィンクス》Jan Toorop, *Sphinx*, 1892-1897