

# KLIMT'S GOLDEN RIDER AND VIENNA

Celebrating the 150th Anniversary of Klimt's Birth



2012年12月21日 - 2013年2月11日

愛知県美術館  
主催：  
愛知県美術館  
中日新聞社  
東海テレビ放送

December 21, 2012 - February 11, 2013  
Aichi Prefectural Museum of Art  
Organized by  
Aichi Prefectural Museum of Art  
The Chunichi Shimbun  
Tokai Television Broadcasting Co., Ltd.

2013年2月22日 - 4月7日

長崎県美術館  
主催：  
長崎県  
長崎県美術館  
西日本新聞社

February 22 - April 7, 2013  
Nagasaki Prefectural Art Museum  
Organized by  
Nagasaki Prefectural Government  
Nagasaki Prefectural Art Museum  
The Nishinippon Shimbun

2013年4月21日 - 6月2日

宇都宮美術館  
主催：  
宇都宮美術館  
東京新聞

April 21 - June 2, 2013  
Utsunomiya Museum of Art  
Organized by  
Utsunomiya Museum of Art  
The Tokyo Shimbun

---

後援：  
オーストリア大使館/オーストリア文化フォーラム  
ウィーン市観光局  
ウィーン在日代表部

---

With the patronage of  
Austrian Embassy/Austrian Cultural Forum  
Vienna Tourist Board  
Vienna Representative Office Tokyo

協賛：  
トヨタ自動車  
アイシン・エイ・ダブリュ

With the sponsorships of  
TOYOTA MOTOR CORPORATION  
AISIN AW CO., LTD.

協力：  
オーストリア航空  
ルフトハンザ カーゴ AG  
日本航空

With the cooperation of  
Austrian Airlines  
Lufthansa Cargo AG  
JAPAN AIRLINES

特別協賛(愛知会場)：  
東海東京証券

With the special sponsorship for Aichi venue of  
Tokai Tokyo Securities Co., Ltd.

生誕150年記念

# クリムト

黄金の騎士をめぐる物語

KLIMT'S GOLDEN RIDER AND VIENNA

Celebrating the 150th Anniversary of Klimt's Birth

## 「日本」(ジャボン)——グスタフ・クリムトの「ジャボニスム」

ヨハネス・ヴィーニンガー  
(オーストリア工芸/現代美術館 アジア部門学芸員)

「先生は早速畫室に導いて、取り換え引き換え、繪を見せてくれました。出来上つたのは少なく、多くは畫きさしてした。クリムトの畫きさしは?——とガンGandへ歸つたら、デルヴァン先生が聞き耳を立てられました。私はクリムトの畫きさしは丁寧な、用愼深い筆つきかと思つて居ましたから、中々大違いで、活気に満ちた自由なものでした、金や銀は、書きさしにはあまり使つて有るのが見えなかつた様です、と答へました。

景色も二枚程有りました。私の頭に残つて居るのではViergeと言う畫題で、女が十数人中央へより重なつて居るのや、小女の立つてる肖像や、日本の着物に似たものを着てる三人の女や——この繪を見せる時にJapanと言つて私の顔を見て、御前に見せるのではないと言ふ様な表情をせられました——なぞが有ります。

又デツサンを澤山に、見せてもらひました。これはロダンのデツサンに似たもので、極めて瞬間的な姿勢や、キワドイイが姿が簡健な筆で書いて有ります。

「完成品は此所には多く無い」と先生が言はれました。大學の壁畫はモーザア教授の宅に有るそうです。先生の作を賞翫する爲めに、ブリュクセルの銀行家の邸へ行きたいから、あなたの名刺に何か書いて下さいと頼みましたら、非常にウルサそうな顔をして、眉間に皺を刻んだまゝ、隣室へ行つて中々出て來ませぬ、私はその間に繪をゆるゆる拜見して居ます。

暫してから、先生は名刺を一枚持つて來て、只一言Suffisant(これで澤山)と言つて私に渡されました。名刺には元より何も書いて有りませぬ。先生はモトの通りの機嫌で話を續けます。只Suffisantと言つた時に、如何にも役者が大きく見えました。

隣の室にはガラス戸棚に日本や支那の古い衣類が澤山入れて有りました。先生獨特の模様はこゝから出るので有ろうと思ひました。先生は中から出して見せて、時々「良い」配合など、教へてくれました。

又次の室は、黒色が澤山に使つて裝飾して有りました、机の上に一錢のニツケル錢が、三四枚コロがつて居るのは甚だ面白く感じました——先生はドーモ獨身生活じや無いかと思ひます。

歸る時先生は、大きな暖かな手で、堅く握手して「左様なら」と戸口で言いました。

「君はまだウキンに居ますか」

「イヤ明日立ます」

「そうですか——左様なら」

日本人の画家太田喜二郎は、1913年1月にグスタフ・クリムトを訪ねた。この時、けつて太田が誘導したわけではないが、クリムトは、ある種の宣言めいた調子で、「ジャボン」(日本)のフレーズを口にしたという。<sup>21)</sup>

## II

「ジャボニスム」をめぐる研究では、既に以前からクリムトが焦点となつてきた。たとえば、1972年という早い時期にミュンヘンで開催された大型企画「世界の文化と近代の美術」は、《ストックレー・フリーズ》(cat.no.121参照)と、日本の多色木版(浮世繪)や染色用ステンシル(型紙)を比較しながら展示する内容だった。<sup>22)</sup>

「ジャボニスム」が対象とする範疇は幅が広く、その様相は多彩である。というのも、日本とヨーロッパのあいだには、文化・産業面できわめて濃密な交流が生じたからにはほかならない。

ウィーンにおいて、「日本」がその姿を大々的に表舞台に現わしたのは「ウィーン万国博覧会」(1873年)に際してだった。だが、この時は、同時代のウィーン美術界に直接的な影響を及ぼしていない。ところが、バリの状況は異なっていた。「第3回パリ万国博覧会」(1878年)の場合、美術家、画商、コレクターに一大センセーションを巻き起こしたのだ。「ジャボニスム」と言えば、常に「ジークフリート・ピング」の名前とともに語られるが、ピングは早くも1870年代に日本の美術工芸品に興味をもち、やがて、その売買や敷衍に尽力するようになる。

ビングは当初、1888年に刊行した美術雑誌『芸術の日本』の中で、「アール・ヌーヴォー」というフレーズによって日本美術について言及した。このフレーズは、究極的には当時の「時代精神」を意味するものとなっていく。<sup>23)</sup>

ところでウィーンでは、1900年頃に台頭した美術家たちが初めて、「日本の美」に対する審美的、概念的な興味を示した。とはいえ、これはあくまでも全ヨーロッパ的な主潮の一部として捉えられ、とりわけウィーンの場合、既にヨーロッパ各地で凋落の兆しを見せていた流行にやっと追いつこうとする動きだったと言える。

当時のウィーンには、日本美術への広汎な関心を喚起するのにふさわしい優れた文献もなかった。遅ればせながらの刺激は、アドルフ・フィッシャーのコレクションを特集展示する「第6回ウィーン分離派展」(1900年1-2月、日本の美術工芸特集)に端を発している。

細長なフォーマットの展覧会カタログを見ると、その序文には次のように明記されている。

「日本美術がどれほど重要かについて覚醒せよ。ヨーロッパの主要都市では、既に20年前から日本をテーマとする大規模展が開催されてきた。そして今、日本美術に対するこの上ない熱狂、すなわち「ジャポニスム」は極限に達した。こうした流行にありがちなことだが、過剰なほど溢れかえるエキゾチックな美術工芸品は、既に人々の反発すら招いている。以上を鑑みるならば、我々の展覧会はいささかタイミングを逸したものだと言えるだろう。しかし我がウィーンの場合、恥ずかしながら、日本の古典美術を網羅的に紹介する展覧会がいつい行なわれてこなかった、という過去の事情がある。ウィーンの多くの人々は、日本の偉大さ、その純粹芸術に触れるチャンスがまるでなかったのだ。併せて、[日本の影響を受けた]新しい美術動向が話題となっているものの、その理解につながる部分が欠如している。本展は、このような視点で観覧されたい」。<sup>24)</sup>

こうしてウィーン分離派の作家たちは、あらゆる「日本的」な事象に魅了され、分離派の中心人物だったクリムトもご多分に漏れなかった。

クリムトは、ウィーンのリングシュトラッセ(環状道路)に新しい建築物が次々と姿を現わした19世紀後半から、装飾的な絵画作品を手がけている。彼は最新の動向に敏感で、それを

自ら経験していくことに余念がなかった。好奇心が旺盛で、チャレンジ精神に溢れるタイプだったに違いない。ヨーゼフ・ホフマンや、他のウィーン文化人サークルの急先鋒と同じくクリムトも、芸術上の画期的なテーマをもたらした新進の時代は、これまでにない造形言語を必要とすることを切に感じたのである。

ウィーン分離派の設立によってクリムトは伝統に決別し、先鋭な表現を試みたが、これに装飾美術(デザイン)が含まれていたことは言うまでもない。

いわゆる「ウィーン画派」というものは存在しなかったが、その代表選手こそがクリムトとみなされた。いかなる大規模展や芸術宣言も、彼抜きにはあり得なかった。クリムトは、若い世代を応援するかたわら、世間で注目される話題の人物であり、また、その意に反して、ブルジョワジーの反感を買うような物議を醸している。

### III

「日本」に対するクリムトの興味は若い頃から顕著だったと考えられる。と言うのも、『ヴェル・サクルム』(cat.nos.31~88)のためのグラフィックは、日本の美術全般、とりわけ多色木版(浮世絵)の造詣が深かったことを明白に示しているからだ。<sup>25)</sup>

もともと、クリムト自身の「日本コレクション」は少なく、せいぜい工芸品や多色木版(浮世絵)くらいのもので、それ以外では、近世以前の絵入り資料、および古い美術品に関する近代以降の二次資料に学んだと思しい。だが残念なことに、現在、彼の蔵書は何も残っていない。

「第14回ウィーン分離派展」(1902年)に出品された《ベートーヴェン・フリーズ》(cat.no.97)は、そのテーマ、並びに連続する画面全体の構図において、リズム感、記念碑性ともに、ベートーヴェンの交響曲第9番の楽曲展開に合致することが知られている。ところが、ディテールや人物の衣装図案に目を向けると、実は「日本」の影響が窺われるのである。さらに、大きな「余白」——本当は「余白」ではなく、劇的な視覚効果を増す「稠密」な空間の使い方が、東洋絵画の構図を彷彿とさせる。

しかしながら、クリムトは模倣者ではなかった。彼には独自の考え方があり、ヨーロッパの文化的風土に根ざすテーマを、ヨーロッパの美意識で描いた。それでもなお、構図と技法の点

では、さまざまな世界の混淆と、それらの変容、新たな解釈を試行錯誤している。ゆえに、誰が見ても、他者には到底真似ができない世界を確立したのだった。

《ストックレー・フリーズ》は、制作依頼を受けた1905年から完成の1911-12年まで、すなわちクリムトの「黄金時代」を代表する作品と言える。このうち、下絵の制作に最も没頭したのは1908-11年のあいだだった。

一方、《人生は戦いなり(黄金の騎士)》(cat.no.116)は1903年の制作である。正方形の背景が霧雨のような金と緑の霏と化しているため、下辺には、甲冑を身にまとう騎士と馬に安定感を与える細い黄金の帯が付された。

次にクリムトは、《アデーレ・ブロッホ=パウアーの肖像 I》(「黄金のアデーレ」, fig.1)を1907年に完成させる。これは、し

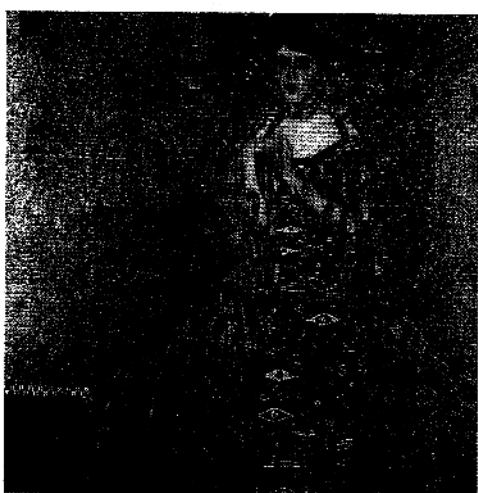


fig1 グスタフ・クリムト《アデーレ・ブロッホ=パウアーの肖像 I》1907年、ノイエ・ギャラリー、ニューヨーク

ばしば指摘されるように、きわめて「美術工芸的」な絵画である。描かれる対象は、きらきらと輝く黄金を背景にして椅子に腰掛け、その顔と手のみが、モザイク画のような構図の中で象徴的に描かれている。一般的にヨーロッパの人々ならば、すぐさま初期キリスト教の美術、ビザンティン絵画、ヴェネツィアやラヴェンナのモザイク画を思い起こすだろう。<sup>6)</sup>

1907-08年には、《ストックレー・フリーズ》の最初の下絵と並行して、驚くべき構図の《ダナエ》(fig.2)が発表された。

この創造的な時代には、ニュートラルで奥行きのない「金の面」を擁する作例がもうふたつ生み出されている。すなわち、ともに1908年に制作された、《希望 II》(ニューヨーク近代美



fig2 グスタフ・クリムト《ダナエ》1907-08年、ハンス・ディヒャント・コレクション、ウィーン

術館蔵)と、《接吻》(ベルヴェデーレ宮オーストリア美術館蔵)である。いずれも中央に人物を配する堅固な構図だが、対象の姿形はヴェールによって隠され、その装飾文様と溶け合う。拡散する黄金の背景には大きなスペースが割かれ、あたかもそれ自体がテーマであるかのように主張する。

これらの作品になってくると、もはやラヴェンナの金のモザイク画との関連を云々するのは難しい。

そこで、東洋の美意識に着目すると、クリムトの「黄金の背景」は、何よりも日本の漆工芸(金蒔絵, cat.no.170)の「きらめき」を偲ばせる。金を用いた技法、そのヴァリエーションの豊かさにおいて、日本はまことに抜きん出ている。既に17世紀から、ヨーロッパの為政者とコレクターは金蒔絵に魅了されてきた。金蒔絵では、漆が乾かないうちに、できるだけ細やかに金粉を蒔き、それを研ぎ出すことによって、神秘的で陰影のない場面や、古典美の妙なる世界が表わされる。こうした漆工芸の伝統を知悉していた芸術家は、もちろんクリムトだけではない。だが、西洋の油彩画、特に20世紀初頭のヨーロッパ絵画において、金蒔絵の技法・表現にヒントを得ることで、対象を描写する手法を編み出したのは、クリムトただひとりだった。

異なる作風を示す《アデーレ・ブロッホ=パウアーの肖像 I》と《ダナエ》は、まさに日本美術に対するクリムトの情熱と憧れでひとつに結ばれる、としてよいだろう。

古代ギリシャ神話に基づく《ダナエ》は、ヨーロッパ美術の歴史で長く継承されてきたテーマである。だからこそクリムト

の《ダナエ》は、ヴェネツィアの大画家ティツィアーノの同名作品と比較されることが多いのだ。クリムトの事例では、若い女性の姿が、きらきらと輝く明るい面——女性の腿、金の雨、金の模様で飾られる暗色のヴェールで構成された、特異な対角線の構図に押し込められている。この作品には、三次元的な奥行き感がまるでない。面による構図は、渦巻き、響き合う曲線で成り立っている。複数の色面が同次元で並び、さまざまな色が同じ深度で並置される。

ヨーロッパの人々には並外れた印象を与える《ダナエ》の構図が、近世日本の画家、尾形光琳(1658-1716)の代表的な作品に類似していることは、おそらく偶然ではなく、なおかつ一目瞭然である。

光琳の《紅梅図》(《紅白梅図屏風》右隻、fig.3)もまた、全体がふたつに分割された構図を呈し、滔々とした、調和的な曲線から成る暗い色面、すなわち川の流れと、明色に輝く部分、つまり黄金の背景に花咲く梅の木を対比させている。ちなみにクリムトの《ダナエ》(77×83 cm)と、光琳の《紅梅図》(158×174 cm)は、どちらもほぼ正方形のフォーマットである。後者の構図を前者のそれを比較するならば、明暗半分ずつの色面のバランスとダイナミクス、「余白」と描かれる「対象」の関係性が、とても似ているところに気づかされる。

にもかかわらず、これらの作品には決定的な違いがある。それは、クリムトが光琳の構図を「鏡面写し」とした点にはかならない。彼は、東洋では文字が右から左へと配列されることを知っていたに違いない。これに対してヨーロッパでは、人々の眼差しを左から右へと誘導するのが伝統となってきた。いず

れにせよ、ふたつの絵画において、観る者を注視させる意図が込められたのは「明るい部分」である。私たちの視線を誘うのは、光琳の場合は花咲く梅の木であり、クリムトの場合は黄金の雨なのである。

この《ダナエ》と並行してクリムトは、人物画の傑作、黄金の《アデーレ・ブロッホ=パウアーの肖像1》を制作した。モデルのアデーレは、肘掛椅子に優雅に腰掛け、その贅沢なローブと身体は、完全に装飾文様と一体化している。透明なヴェールが彼女を包み、肩のあたりから曲線を描きながら下へ広がる。これまた、「それだけではない」作品で、ヴェールは黄金の背景に溶け込むかのように見え、ゆえに彼女の顔がくっきりと際立つ。

人物自体は右の方へ追いやられ、左半分の黄金の「余白」は、下部のみがヴェールに覆われる。これによって、非対称の構図がいつそう強調されるのである。

光琳の二曲一双の屏風にクリムトが強く惹かれたのは明らかで、《アデーレ・ブロッホ=パウアーの肖像1》は、《白梅図》(fig.3左隻)の構図を下敷きとした。

正方形(138×138 cm)のフォーマットの肖像画は、まさしく左右に分割される構図を基盤としており、光琳に対するクリムトの執着は誰の目にも明らかである。

光琳が属した「琳派」の特徴のひとつとして挙げられるのが、驚くほど奥行き感のない非対称な構図である。豊かな色面は、エキセントリックとハーモニーの絶妙な均衡を保ち、「余白」と「稠密」も相矛盾しない。うねりや波濤を成しながら両者が溶け合う。このことは、先に示したクリムト作品にも通じ

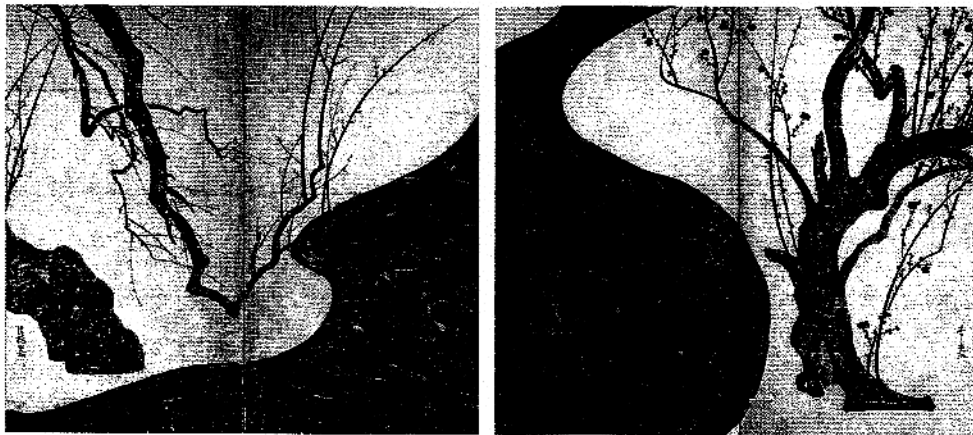


fig.3 尾形光琳《紅白梅図屏風》江戸時代(18世紀)、MOA美術館

ると言えないだろうか。<sup>27)</sup>

以上の考察を踏まえて、再びクリムトの「黄金の背景」について論じたい。いささか大上段に構えて述べるならば、そのルーツはビザンティン絵画やラヴェンナのモザイク画なのか、それとも「日本」に求められるのだろうか。<sup>28)</sup>

日本では16世紀以来、「金」が<sup>しつゝ</sup>設いと装飾絵画の「肝」となってきた。とりわけ障壁画や屏風絵においては、金箔の上に情景・対象が描かれる。ところが、17世紀に登場した「琳派」は、単なる背景というよりも、風景のディテールを省略するための手法として金を用いた。正反対にビザンティン絵画やラヴェンナのモザイク画の場合、金はあくまでも背景に過ぎず、手前に描かれる人物の引き立て役だった。

この観点からすると、クリムトはより日本的なアプローチを取ったと言える。彼は、黄金の「面」をグラフィック的に扱い、構図全体の一部として、そこに描かれる対象を織り込み、ゆえに単なる金箔には留めていない。

また、《黄金の騎士》の制作が1903年で、クリムトのラヴェンナ初訪がその直後の1905年だったことにも留意する必要がある。

クリムト作品の構図をめぐる考察と同じく、彼の金箔の使い方については、ふたつの見地どちらも否定できない。金のモザイク画は、「絵画における金の導入」という点で、クリムトに大きな刺激を与えたかもしれず、その一方で、琳派芸術に理想的な美を発見したのも明らかなのである。

#### IV

これらの作品と同時並行的に、クリムトはブリュッセルでの制作委託、つまり《ストックレー・フリーズ》に精力を注いだ。

モザイク画の技法によるこのフリーズは、まさに純粋美術(絵画)と装飾美術(デザイン)が一体化したもので、2面の長大なフリーズがストックレー邸の食堂を飾っている。横長の壁に配された画面は、ふたつで一対であるかのように向き合い、六曲の屏風さながらに、それぞれが6つの部分から成る。よって、そのリズム感、そして何よりも構造的に考えて、東洋の屏風絵に似ている、としてよいだろう。

庭側から食堂に入ると、まず左右の人物が、次に「薔薇の茂み」同士が呼応していることに気づかされる(p.120, fig.)。

全体の構成は見事な静寂感を呈する。モザイク画の中央に描かれた「生命の樹」は、様式化された枝や蔓を画面いっぱいに伸ばし、あたかも「黄金の時代」の金の面を支配するかのようにも見える。

生命の樹は、人物すなわち孤高の少女と抱き合う男女、薔薇の茂みという主要モチーフをもひとつに括っている。モザイク画のフリーズは装飾的で、清澄な趣きを湛えるが、けっして退屈な作品ではない。モチーフを絞ることで、程よいダイナミクスが構図全体の中に喚起されている。

この制作委託でクリムトに求められたのは、「正方形」フォーマットではない画面との対峙だった。2面の壁は、幅が7メートル以上もあり、必然的に「フリーズ」(壁面の帯状装飾)状の作品を描かねばならなかった。1907-08年頃のスケッチ3点を見ると、巨大な空間との格闘が如実に窺われる(fig.4)。当初の

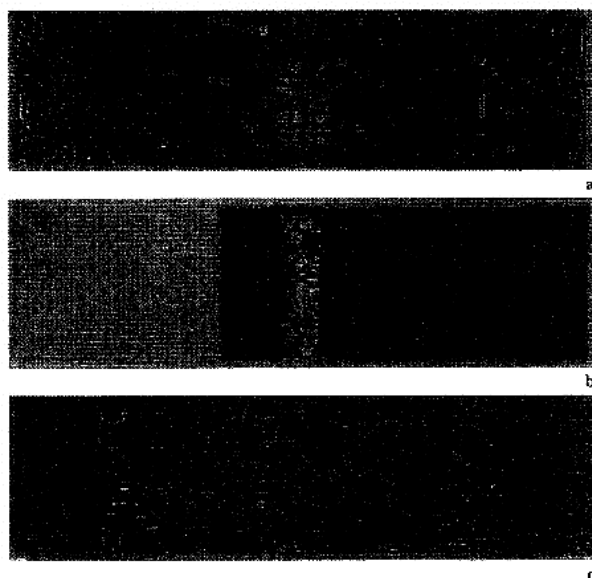


fig.4 グスタフ・クリムト《ストックレー・フリーズ》のためのスケッチ、1907-08年頃、オーストリア工芸/現代美術館(MAK)、ウィーン

アイデアでは、金属板を叩き出し、それにメッキを施すことで、個々のモチーフを「覆う」背景づくりをする予定だった。換言すると、きらめく金の背景を、レリーフの技法で制作する計画だったのである(figs.4a, 4b)。この初期のアイデアは、食堂の正面に設置される「騎士」の像(cat.no.121-2)にも活かされた。樹木のモチーフを幾何学的に文様化し、それで全体を覆い尽くす発想は、3番目の下絵(fig.4c)で初めて現われる。果たして「最初のアイデア」は、クリムトにとって余りに



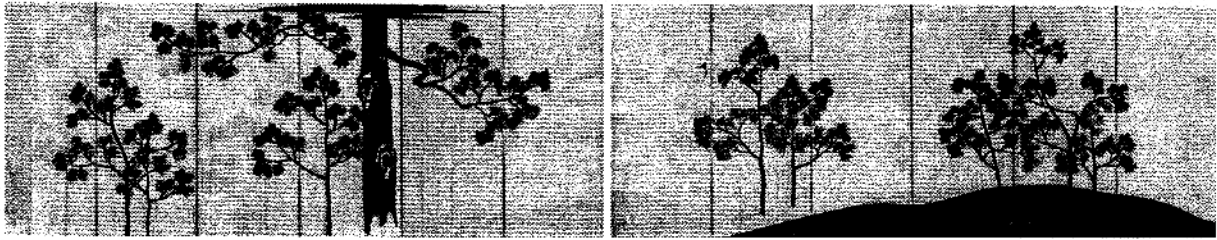


fig.5 「光琳百圖」より、尾形光琳の屏風

も金びかで、重厚過ぎたのだろうか。このことは、解決すべき大きな命題だったに違いない。確かに「生命の樹」は、黄金の背景にこだわりながら、金の重さを和らげるために適当な手法だった。そしてクリムトは、1914年にモザイク画が完成した状態を初めて目にし、「もっと壁に金を入れても良かった」<sup>註9)</sup>とコメントしているため、先に挙げた仮説には信憑性がある。

静かな構図の中に限定されたモチーフを描写する、というアイデアは、1894[明治27]年の『光琳百圖』<sup>註10)</sup>所収の光琳の屏風絵など、再び琳派芸術への類似性を示唆する(fig.5)。

さらに、「地面」を意味する細長い部分に、柔らかにそよぐ芝生を連続させ、その上に、まるで根無し草のようにふわふわと漂う様式化された花、茂み、樹木を表わした。この独自の自然描写は、まぎれもなく琳派の様式を彷彿とさせるものである(fig.6)。

描かれる対象が二次元の装飾と溶け合っている点では、1902年に制作された《ペートル・ヴェン・フリーズ》との比較的な考察も行なうべきだろう。よしんば《ペートル・ヴェン・フリーズ》が、私邸ではなく公共空間に描かれ、特定のテーマに沿った企画展のための「かりそめの作品」だとしても、ふたつのフリーズは、その「日本的」な要素の独自の解釈という意味で、ともに興味深い特質を示す。「日本的」なモチーフを構図決定の下敷きとする手法は、1911年頃までのクリムトの仕事に窺うことができる。<sup>註11)</sup>《ペートル・ヴェン・フリーズ》では装飾的

な引用が多々見られる。これらは、概ね日本の図案集、家紋帖、染色用ステンシル(型紙)から直接引き写したもので、1900年前後のウィーンの装飾美術や文様にも大きな影響を与えた。かたや黄金の《アデーレ・ブロッホ=パウアーの肖像 I》《接吻》、これらの帰結作となる《ストックレー・フリーズ》の「抱擁」では、個々のモチーフが単なる模倣ではなくっており、パターンの源泉が「日本」に求められることは、むしろ暗示的である。

クリムトは他からの引用・影響を、いっそう自由な表現の中に組み入れ、それらを昇華するようになっていった。つまりディテールへのこだわりではなく、作品のコンセプト全体に重点を置き、一見したところ不調和と捉えられがちな印象は、より深い次元の統合を達成したことの現われと言える。

自身で日本を訪れる機会がなかったクリムトは、自らの制作環境、展覧会や二次資料から広汎な知識を集め、学ぶところが大きかった。

クリムトとしては、「日本に関する蔵書」の研究に専心したかったという。<sup>註12)</sup>あいにくと蔵書が散逸した現在、具体的な書誌名はわからなくなってしまった。だが、彼が通曉していたと思われるのが、1903-06[明治36-39]年に刊行の『光琳派畫集』で、英語の翻訳版もあった。<sup>註13)</sup>

5巻本の『光琳派畫集』は、資料性と図版の美しさで、粹を集めた同時代の文献と言えるだろう。色の鮮やかさにも増して、豪華な金・銀の印刷には、全くもって驚かされる。琳派の

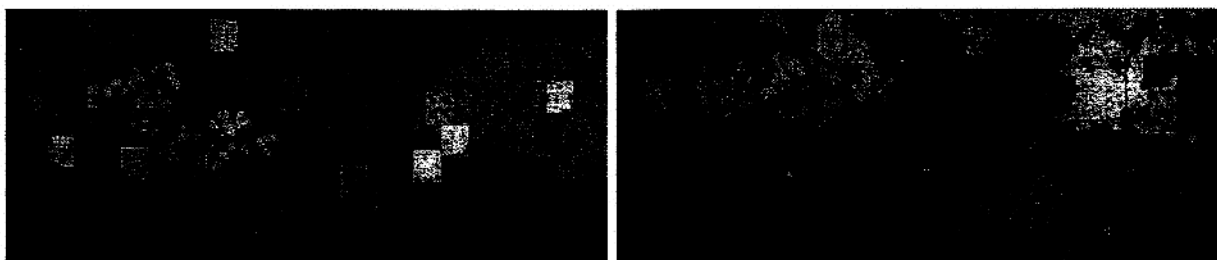


fig.6 伝松屋宗達《桜山吹図屏風》江戸時代(17世紀)、東京国立博物館



fig.7 「光琳派畫集」より、尾形乾山(花木図)

色彩と構図に学び、それを模倣するにはうってつけの画集にはかならない(fig.7)。

琳派芸術に触れ、光琳の作品を直接的に知ることでもクリムトは、自身の制作における「ジャポニスム」の極みに至る。一方、他の芸術家の仕事を通じて見出した「二次的なジャポニスム」については、ヨーロッパ各地でより急進的な事例が先行しており、既にアールヌーヴォーなど個別の装飾スタイルに変貌を遂げていた。<sup>註14)</sup>

## V

最後に、クリムトが長期間にわたって複数のテーマを追いかけ、制作のヴァリエーションを広げていったことについて述べたい。ここで重要なのは、《ストックレー・フリーズ》の二大テーマが他の作品の中で育まれた、という事実だ。

たとえば「騎士」は、1902年の《ベートーヴェン・フリーズ》の「武装した強者」(cat.no.97参照)に発見され、1903年には独立したテーマの《黄金の騎士》となる。どちらも、ウィーン美術史美術館・武具コレクションの甲冑と大兜を模している。その幾何学的抽象化が、まさに《ストックレー・フリーズ》の「騎士」である(「我が騎士は、いささか弱々しくなり、緑味を帯びている。その衣装もかなり「歪曲化」されているが、金属の使い方を変えたのは悪くない」<sup>註15)</sup>)。

「接吻」のテーマもまた、クリムトの制作を一貫するライトモチーフだった。《ベートーヴェン・フリーズ》の「この接吻を全世界に」(cat.no.97参照)は、昨今では《接吻》のタイトルで有名な、<sup>註16)</sup>1908年の《恋人たち》(fig.8)に発展し、同じ時期の《ストックレー・フリーズ》では、「恋人たち、成熟、あるいは抱擁」(cat.no.121-1)という別タイトルで登場している。

締め括りとして、《ストックレー・フリーズ》の「期待」、クリムトによれば「踊り子」、または中国の雑技団の優雅な女性をモデルにしていることから「中国の女」とも呼ばれる<sup>註17)</sup>図像が挙げられる。この人物は、初期のスケッチにも現われているとおり、身体が三角形モチーフと一体化しており、顔は横向きで、右手をかざし、黒髪表現は著しく様式的かつ装飾的である。その姿は、黄金の《アデーレ・ブロッホ=パウアー》の肖

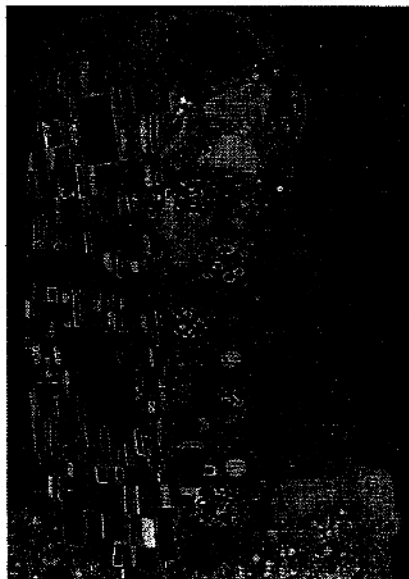


fig.8 グスタフ・クリムト《接吻》1907-08年、ベルヴェデーレ宮オーストリア美術館、ウィーン



fig.9 鳥文斎栄之《青楼美撰合 初買座敷之図 扇屋 滝川》1794-95年、オーストリア工芸/現代美術館(MAK)、ウィーン



fig.10 《ストックレー・フリーズ》「期待」の写真に見られる書込み、1955年撮影、MAK/ウィーン工房アーカイヴ

像1)を想起させ、美術史の中でも、古代エジプト、ラヴェンナのモザイク画など、あらゆるところに源泉が求められよう。結果、「日本」とのつながりが再浮上してくる。典型化された華麗な乙女のモチーフは、いかなる様式をも超えて、色彩の点で、多色木版(浮世絵)の伝統によると思しい。<sup>21)10)</sup>その誇張された髪型と髪飾り、そして豪華な衣装から判断して、「中国の女」よりは「日本の女」がふさわしいのではないかと推測も成り立つのである (fig.9)。

[橋本優子 訳]

\*本論文は英訳版「JAPON」*Japonisme in Gustav Klimt*より和訳した。

註

- 1) 太田喜二郎は1913(大正2)年1月にウィーンを訪れ、ヒーティングのアトリエでクリムトに会ったことを日本の美術雑誌「美術新報」で伝えている。太田喜二郎「維納にクリムト氏を訪ふ」『美術新報』第13巻3号、1914(大正3)年、東西美術社。日本語からの訳は下記による。Kijiro Ohta, „Ein Besuch bei Klimt in Wien“, in: Verein Gedenkstätte Gustav Klimt (Hrsg.), *Zu Besuch bei Klimt: Das Atelier in Unter-St. Veit in Wien*, translated from Japanese by Kiyoko Rasinger-Yokobayashi together with Isabella Grass and Susanne Becker, Weitra 2005.
- 2) クリムトについては、以下のふたつの章で紹介されている。„Das ostasiatische Grund-Prinzip als Ansatz erster Abstraktionsversuche in der westlichen Malerei im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert“, in: Siegfried Wichmann, *Weltkulturen und modern Kunst* (Ausst. Kat., Haus der Kunst), München 1972, Kat. Nr. 917, S. 272 ff. „Die japanischen Fäberschablonen (Katagami) und die europäische Schwarz-Weiß-Graphik um 1900“, in: *Ibid.*, S. 275 ff.
- 3) ヨーロッパとバリの状況については、以下を参照した。Le Japonisme (Ausst. Kat., Musée Guimet), Paris 1988. Edumund De Waal, *The Hare with Amber Eyes*, London 2011.
- 4) 第6回ウィーン分離派展カタログ(1900年)による。VI. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Sezession (Ausst. Kat.), Vienna 1900.
- 5) ヘヴェシは、クリムトに関わる日本美術の重要性を何度も記している。「…日本の様式化された金雲の表現は、(ヨーロッパの)モザイク画に通じるものがある」。Ludwig Hevesi, „Gustav Klimt und Das Malmosaik“, in: *Altkunst - Neukunst. Wien 1894-1908*, Vienna 1909, S. 212. 「我々が日本との関わりを深めているのは、もはや否めない。そして、人生の半分ほどの年数を経て、遂に興行き感のない造形表現に至った。ラヴェンナやパレルモ、聖マルコ大聖堂(ヴェネツィア)を見学した同志もいるため、我々にとってモザイク画の表現も奇妙なものではなくなった。これらの成果は、すぐさま「クリムトの部屋」の展示に見取ることができる」。Ludwig Hevesi, „Weiteres von Klimt“, in: *Ibid.*, S. 318.
- 6) Alfred Weidinger, *Gustav Klimt. Kommentiertes Gesamtverzeichnis des malerischen Werkes*, München 2007, Kat.Nr. 184, S. 285.
- 7) クリムトの人物画を見る。ジェイムズ・マクニール・ホイッスラー(1834-1903)や他のヨーロッパの画家たちの影響については、美術史的に考えて奇異なことではなく、けっしてなおざりにはできない。というのも、彼らこそが「日本」に初めて注意を向けたからである。クリムトへの影響のあり方は、まさにヨーロッパにおける「ジャポニスム」の形成がどのようなものだったかを物語る。ロンドンとパリは、言わば先駆者で、ドイツ語圏の国地域は、「西」に閉眼することで「東」を発見したのだ。こうした間接的なアプローチを通じて、東洋の美術との対峙と相成る。
- 8) Hevesi 1909 [註5]参照。
- 9) クリムトからエミリーエ・フレゲに宛てた絵葉書による。Wolfgang Georg Fischer, „Klimt/Flöge“, in: *Gustav Klimt und Emilie Flöge. Genie und Talent, Freundschaft und Besessenheit*, Wien 1987, S. 184, Nr. 324.
- 10) 酒井抱一・大橋新太郎(編)『光琳百圖』全2巻、1894(明治27)年、博文館。光琳の作品がモノクロームの木版画で掲載されている。
- 11) Akiko Mabuchi, „Japanese Patterns and Motifs in the Work of Gustav Klimt“, in: Peter Pantzer and Johannes Wieninger, *Hidden Impressions. Japonisme in Vienna, 1870-1930* (exh.cat., Austrian Museum of Applied Arts), Vienna 1990, S. 94 ff. Koichi Koshi, „What's Japanese about Klimt“, in: *Ibid.*, S. 94 ff. \*ドイツ語・英語文献
- 12) 以下で言及される手紙による。Koshi, *Ibid.*
- 13) 田島志一(編)『光琳派畫集』全5巻、1903-06(明治36-39)年、審美書院。琳派に関する他の同時代文献としては、以下も挙げられる。谷口香嶺(編)『光琳畫譜』、1891(明治24)年、田中治兵衛。本書の場合、図版は色刷りのため、鮮やかな色彩のみならず、金・銀の使い方や空押しについても知ることができ、当然ながら二次資料としてのクオリティも高い。
- 14) ベルタ・ツッカーカンドルが欄外に記すとおり、尾形光琳はその当時からヨーロッパで知られていた。「…この装飾の様式美は秀逸である。特に、真珠貝を用いた幅広で二次元的なデザインは、まるで光琳の象嵌作品を思わせる」。Bertha Zuckerkandl, „Koloman Moser“, in: *Dekorative Kunst*, vol.12/2, 1904, S. 336. 上記、クリスティアン・ヴィット＝ドーリンク氏のご教示に対して感謝を申し上げます。琳派とクリムトをめぐるのは、以下も参照されたい。ヨハネス・ヴィーニング「グスタフ・クリムト及び1900年前後のウィーンにおけるRIMPARTの意義」『琳派Rimpa 国際シンポジウム報告書』、東京国立近代美術館(編)2006(平成18)年、ブリュッケ。\*日本語文献、シンポジウムは2004年に開催。Johannes Wieninger, „Gustav und die Kunst Ostasiens“, in: Jane Kallir und Alfred Weidinger, *Gustav Klimt. Auf der Suche nach dem Gesamtkunstwerk* (Ausst. Kat., Hangaram Art Museum, Seoul), Munich 2009. \*韓国語・ドイツ語・英語文献
- 15) 以下を参照。Fischer 1987 [註9], S. 184, Nr. 324.
- 16) オリジナルのタイトルは、おそらく「恋人たち」だったと思われる。Ludwig Hevesi, „Weiteres von Klimt“, in: Hevesi 1909 [註5], S. 316.
- 17) フリッツ・ヴェルンドルフからアドルフ・ストックレーに宛てた1911年6月23日付の手紙による。「…(描かれた)彼女の風貌が、中国の女に少し似ている点に留意された。クリムトはウィーンのヴァリエテで、うっとりするほど魅力的な15歳の中国人少女を見かけた。彼は、その姿を臨裏から追いやることができず、それを元にして、美に素晴らしいイメージを生み出している。飽くなき美の追求精神のために、中国美術の洗練や美しさに心底心酔したのである。これを下敷きにした1911年の作品(《ストックレー・フリーズ》)は、極東の造形と比肩できる崇高さを湛えるヨーロッパ的な美的極地となったが、それ以上にクリムト芸術の唯一無二性を表わしていた」。Alfred Weidinger, *Gustav Klimt, Josef Hoffmann. Pioniere der Moderne* (Ausst. Kat., Belvedere, Wien), München 2012, S. 233. 1955年に撮影された写真に書込みが見られる (fig.10)。
- 18) Mabuchi 1990 [註11], *Ibid.* Koshi 1990 [註11], *Ibid.*