

グスタフ・クリムトの《ベートーヴェン・フリーズ》の素描について

——線描写における可能性——

前 田 朋 美

1 はじめに

グスタフ・クリムト（1862-1918）は、19世紀末ウィーンを代表する芸術運動「ウィーン分離派」¹の設立、及びその活動に積極的に参加していた1900年前後に、画業の中心を占める《ベートーヴェン・フリーズ》（以下、《フリーズ》）（1902）²（図1）と学科絵3作品《哲学》（1900）、《医学》（1901）（図2）、《法学》（1903）³を制作した。これらの作品はクリムトの代表作というだけでなく、準備素描が描写表現の探求の手段となり、クリムトが制作過程において素描の役割を変化させていたことからまた画業の転換点に位置している。それは、クリムトが学科絵の制作に際し、学科絵以前の作品とは異なる描写表現の追求を試みた結果であり、学科絵として最初に制作された《哲学》及び《医学》と学科絵以前の作品との間の筆致や構図を含む描写表現に、決定的な相違をもたらした⁴。これら4作品は《哲学》、《医学》、そして《フリーズ》を挟んで《法学》の順に制作され、描写表現の質の転換もまた、《哲学》と《医学》に続き、《フリーズ》にも同様に生じている。そして《フリーズ》の描写様式は、学科絵の最後の作品である《法学》に引き継がれ⁵、以後、クリムトの描き方を特徴づけた⁶。クリムトは1900年前後という短期間に、4作品の制作を通じて表現の質の転換を繰り返すことにより、画家として自身の画風を確立した。

筆者は、先行研究⁷において殆ど扱われてこなかった準備素描を基に、素描のあり方という新しい角度から、クリムトが1900年前後にかけて徐々に確立していった描写様式を総合的に捉えて、そこから浮かび上がるクリムトの関心を解明する一連の研究を試みている。本稿にて扱う学科絵《医学》から《フリーズ》の間に生じた第二の描写形態の変化は、学科絵以前に制作された作品と学科絵《哲学》、《医学》との間に生じた第一の変化に続くものである⁸。

クリムトは制作に際して、大量の準備素描を描いている。これらの素描は、クリムトの作品に対する意図や着想、あるいは完成段階に至るまでの制作過程を示す貴重な研究材料といえる。現存する素描はA. シュトローブルによって作品毎に大まかに分類され、素描集として刊行されている⁹。しかしながら先行研究¹⁰では、主として輪郭線や人物描写の変化に特化した考察がなされ、完成段階へと至る制作過程や、制作に際してクリムトがどのような意図を持っ

ていたのか、その点に触れられることは無かった。というのも学科絵の制作を境に、素描が制作過程においてどのような役割を担っていたのか、という素描と完成作品の対応関係が作品毎に変化していたからである。例えば《医学》では、完成作品の人物像に該当しない人物素描が数多く残されているが、《フリーズ》では完成作の人物描写と極めて近い状態の人物素描がなされている。素描と完成作品を単純に比較しても、その関連性や制作過程を明らかにすることは難しい。

《哲学》、《医学》における描写の質の大転換は、これは上述の第一の変化に該当するが、作品に付随する素描や素描の役割においても同様に生じ、作品に対する画家の意図や関心に応じて変化していたことを示していた。画業初期における素描の役割は、完成段階の忠実な下絵として機能していたが¹¹、《哲学》、《医学》に付随する素描では、クリムト自身がその都度抱いていた関心や理想を、素描を通じて修得しようと試みる段階へと変化し、その結果、素描にはクリムトが目指していた探究の方向性や成果が現れることになった。この点から、それ以前の作品と完成段階の描写の質に変化が認められる《フリーズ》もまた、残された素描を分析することにより《フリーズ》の特質や描写変化について解釈することが可能と考えられる。

クリムトは作品制作の初期段階から既に完成イメージを持ち、そのイメージを実際に描き出していく中で各作品に応じて素描の役割を変化させていた。《フリーズ》に付随する人物素描の多くは、素描段階にて既に完成描写に極めて近い状態に到達していることが、素描を概観することにより明らかとなる。これらの素描には、完成段階に対応する人物像を容易に発見できる、あるいは素描が輪郭線を通じて完成段階へとつながるといった特徴を備えている点が指摘される¹²。このような特徴は、《フリーズ》の直前に制作されていた《哲学》、《医学》には見られない素描のあり方といえ、それは、準備素描が制作過程において果たしていた役割に、新たな展開が生じていたことを示すものである。また、この《フリーズ》の素描における完成段階に近い描写は学科絵以前の画行初期の作品、例えばブルク劇場、階段室の天井画等が該当するが、に付随する素描の特徴である完成段階をそのまま描く準備下絵とも異なる。《フリーズ》の素描は、完成段階を忠実に描き出すことではなく、人物像を繰り返し描くことによって作品に必要な描写を獲得することを目的としているからである。

本稿では、学科絵《医学》と《フリーズ》における表現の質の相違について、完成段階の描写形態、及び素描のあり方から考察を加え、《フリーズ》制作時における素描の役割、あるいはクリムトの関心や意図を提示する。以下、次章では先行研究を踏まえた上で完成作及び素描における《医学》と《フリーズ》の相違点について明らかにする。続く3章では、《フリーズ》に見られる特徴的な描写との密接な関係が指摘されてきたJ. トーロッパについて素描を含めて比較検討を行い、《フリーズ》の制作時におけるクリムトの関心を素描から導くことにより、その関係を問い直すことを試みる。

2 《医学》と《フリーズ》の相違点

本章では《医学》と《フリーズ》の相違点について、先行研究で指摘されたことを整理し、ついで準備素描における比較を行う。

a 先行研究での指摘

学科絵《医学》(1901)と《フリーズ》(1902、第14回分離派展)の間には、表現の質という点で大きな違いが存在する。このような相違は、描き方を根本的に変えたことによって生じたと考えられる。F. ノヴォトニーは、《フリーズ》において生じた新たな特徴として、理念の内容を純粋なフォルムに結びつけ、そして線による構造体により多様なニュアンスに富む感情を表出している点を指摘し、それによって両作品の相違を説明している¹³。「寓意画では、諦念と厭世的優越感が漠とした色彩によって表現され、フリーズでは、内面的闘いに対するヒロイックな情熱がくっきりとした線による非写実的なフォルムによって視覚化されている」¹⁴。先行研究では両作品の描写に相違が生じた背景について、主として以下の2点を挙げている。

第一に、J. トーロップ、G. ミンヌといったほぼ同時代に活躍したヨーロッパの芸術家等からの描写様式の影響や影響、つまりクリムトを取り巻く周囲の環境からの影響を指摘するものである。クリムトは1900年前後に分離派の活動を通じて、展覧会や雑誌等のメディアにより同時代のヨーロッパの美術の動向を目にしていたと考えられる¹⁵。クリムト研究の第一人者として知られる M. ビザンツ-プラッセンは、《医学》から《フリーズ》にかけての変化を、クリムトの画業における情緒的な雰囲気強調された幻想主義的な描写から平面的な描写への過渡的な段階と見なし、そこにトーロップ、ミンヌ、F. ホードラー等の影響を指摘する¹⁶。特に1901年頃を境にF. クノップフによる情緒的な霞がかかったような描写形式から、トーロップに代表される線を強調する描写様式へと関心が移行した点に、クリムトの《医学》と《フリーズ》の間に見られる描写形式の変化を重ね合わせている¹⁷。

第二に、設置場所や目的の相違である。ウィーン大学の講堂を飾る天井画として、キャンバスに油彩で描かれた学科絵と総合芸術の理念のもと「ペーター・ヴェン展」という共通の主題に従って3面の壁面で構成され、化粧漆喰の下地に直接描き込まれた《フリーズ》では、目的及び設置環境が大きく異なる¹⁸。

現状では、両作品の描写における相違点とその背景について説明を加えることに重点が置かれ、そこに生じているクリムトの意図を考察するまでには至っていない。また、学科絵3作品と《フリーズ》に描かれているモチーフの共通性についての指摘、あるいは共通した性格を伴うモチーフの形態の変化に関してクリムトの画業の展開や、作品同士の関連性を見出そうとする考察もなされている¹⁹。しかしこうした考察が積極的になされているということは、むしろ各作品の相違性を強調しているようにも思われる。

完成段階の両作品に見られる描写の相違について整理しておくことにする。《医学》(図2)は画面全体が霞がかり、肉付きと陰影の施された人物像によって画面上下の垂直軸方向に構成されている。人物像は肉体を持つ塑像的な描写がなされ、それら人物像が複合的に組み合わせることにより、画面内に宇宙ともいえるような壮大な空間を創りだしている。対して《フリーズ》(図1)では輪郭線の目立つ、陰影描写のない平坦な人物像が画面左から右へ構成されている。《医学》に見られたような塑像的な肉体を想起させるような描写はほとんどなされていない。また、ガラスや準宝石による装飾や壁面に直接刻みこまれた線、あるいはモザイク装飾を彷彿させる金色の使用やモチーフの配置等により、この平面的な印象が一層強められている。このような相違は同時代のウィーン分離派を取り巻く環境、あるいは制作目的や設置場所等が何らかの影響を与えたことは確かであるが、それだけに起因するものではない。というのも、制作の基本的な構想段階において既に、人物像をどのように捉えて表出するのかという人物像を捉える視点が、両作品で異なっていたことが見て取れるからである。

b 素描における相違

《フリーズ》の素描が、《哲学》、《医学》の素描と人物像の捉え方や完成段階の該当する人物像との関係において、どのように異なっているのか、その点に触れておく必要がある。《医学》では、連続写真を参考にモデルにポーズを取らせて、実際に素描することで、連続写真が示す特質を取り込みながら、連続性、多視点性、運動感の表現などに基づく新たな人体表現の追究を試みていた。クリムトは多種多様な人物像を多彩な角度から捉え、それゆえ、多くの人物素描は浮かんでいるような状態を示し、これらの人物像を基に一つの流れを作る構図が形成された。人物素描に見られる浮遊効果は、独特の陰影と輪郭線によって一層強められ、完成段階の構図にも引き継がれている。また、これらの素描の中には、完成段階の人物像に対応しないポーズの素描も数多く見られ、それはクリムトが人体のポーズの可能性、またそれを捉える視点を追求していたことを示すものといえる²⁰。

対して《フリーズ》に付随する素描では、連続写真を参考にしたポーズや連続写真の特質を取り込もうとした形跡を見出すことは困難である。《フリーズ》の素描に生じた新たな特徴については次章以降、詳細に扱うが、ここでは、《フリーズ》以前に制作された作品、特に《医学》の人物素描の描写との共通性と相違性について、先行研究を基に整理しておくことにする。

ビザンツ-プラッテンは、《哲学》、《医学》及び同時期に制作されたその他のクリムト作品と《フリーズ》に付随する各素描について、人物像の身振り、ポーズ、あるいは動作を通じてその心的な状態を表す点で共通しているが、類似するポーズや身振りの人物像の描写を比較することにより、その描写に相違が見られると指摘する。以下、例として《医学》、《フリーズ》及びその他のクリムト作品に描かれ、空間に浮かび流れて行くような印象を備えている点で共通する「浮かぶ女性」を取り上げる。《医学》の「浮かぶ女性」(図3)では、律動的に緩やかに

カーブする輪郭線が人体を平面に押し込めているが、輪郭線に呼応して長くひかれた曲線による陰影描写が身体全体のカーブの動きを強調し、有機的で力強い人体を作りだしている。対して《フリーズ》(図4)では輪郭線が様式化され、平行して走る線によって衣服の襞が抽象的に表れていることから、人体の可塑性が後退していく様が観察できる。《医学》と《フリーズ》の間には、モチーフの共通性、あるいは人物像を利用して豊かな感情表現を試みている点で連続性を見出せる一方、他方、描写方法においては、《フリーズ》の人物素描の輪郭線が様式化され、《医学》の素描より一層平面的な描写となっている点で相違が生じている²¹。しかしながらビザンツ-プラッケンは、モチーフによっては《医学》の人物素描に、《フリーズ》に特徴的な様式化された線描写の片鱗が見て取れると判断し、人物像の描写に見られる相違もまた次の段階への変遷の途中にあることを指摘している。例えば、《医学》に付随する男性像の背中表現が、彫刻的な描写と《フリーズ》のカップルの男性の背中描写に見られるような筋肉の線における様式化された表現の間の揺らぎの中にある²²。素描段階での《医学》と《フリーズ》の描写の間には相違が生じている一方、他方、その一部に描写の転換の萌芽も見られ、《医学》と《フリーズ》は連続的な要素と相違性が入り組んだ極めて複雑な関係にあるとみなしている。

対して筆者は、各作品に応じて変化している素描のあり方を考慮せずに両作品の関係を判断するべきではないと考える。というのも、《フリーズ》の人物素描には、完成段階にはほぼ到達している、あるいは大まかなポーズが決定しているものの細かな点で異なるポーズや身振りの人体描写を繰り返している例が見られるからである。似たようなポーズを繰り返し素描するという点で《フリーズ》もまた、《医学》同様に、素描段階がクリムトにとって素描を通じて獲得しようと試みた表現のための修練の場であったことを示している。それゆえ《医学》における素描の役割が、基本的に《フリーズ》においても引き継がれ、素描段階での連続性をそこに見ることができる。しかしながら、上述したように《医学》では、完成段階の人物像との関係が不明な人物素描が数多く存在していたのに対して、《フリーズ》では完成段階の各人物像を想起させることが可能な人物素描が多くを占めている。そして素描を通じて獲得しようとした描写表現の特質もまた、《医学》と《フリーズ》では異なる。その点に、クリムトの素描段階での目的及び関心の変化を見て取ることが可能であり、両作品に相違を生み出した。

3 J. トーロップの作品との関係

人体の隆起している部分、骨、筋肉表現にハッチングを多用した《医学》から、それを1～2本の線に単純化して表した《フリーズ》の素描段階での描写変化は、1900年頃に生じた分離派全体の関心の変化に呼応している点で興味深いといえる。上述したように、1900年前後に境に分離派展への出品作品に変化が見られ、それは線を強調した描写に代表されるG. ミン

ヌ、C. マッキントッシュ、中でも同時代のオランダ象徴主義を代表するヤン・トーロップに対する関心の高まりを示していた。《フリーズ》に見られる線が強調された平面的な描写が、トーロップの作品に見られる描写の特徴と共通していることからトーロップとの関係が考察されてきた²³。しかしながら、その多くが素描ではなく完成段階を対象としている。以下、《フリーズ》とトーロップ作品の関係について、ビザンツ-プラッケンの解釈²⁴を整理する。

トーロップの作品からの影響は《フリーズ》の完成段階の人物像の身振りや輪郭線の様式化に見られ、その代表的な例として線が強調された、身体が長方形のような形態をした平面的な印象を与える女性像が挙げられる(図1、第1、及び第3壁面の上部を占めている水平に連なる白いガウンをまとった女性群)²⁵。線と平面的な描写という新しい表現の特徴は、ウィーン分離派の関心がクノッフからトーロップに移行した結果を示していた。1900年前後を境に分離派展では、ベルギー象徴主義を代表するフェルナン・クノッフの作品に代わってトーロップの作品が展示されるようになり、それが当時の分離派の興味や関心の変化を反映した結果であることは既に触れている。ウィーン分離派の関心は、クノッフには無いトーロップ独自の衝撃的な新しい要素「神秘的な感情の装飾的な表現としての《才気に満ちた》線」²⁶へと向けられ、その成果は厳格な線の印象が強い平面様式と衣服の襷が抽象化し、長方形のような形態の身体を持つ女性像として《フリーズ》に現れた²⁷。

ビザンツ-プラッケンはまた、クリムトが《フリーズ》に関して人物像やそのポーズのみならず、場面の構成や内容に即した線を描くといった要素に至るまで、トーロップの影響を受けたことを指摘している。それは、人物像の表情、特に目の動きによってその内容を定める²⁸、あるいは人物像を垂直、水平上に並べることで妖艶さと純粋な性格を表現する²⁹、さらに場面やモチーフの配置によって対立する概念を表現する³⁰、といった例からうかがえる。しかしながら、クリムトは「敵対する力」というトーロップと共通する主題を神話の領域に移すことで歴史を超越させ、より高次元な段階へ移行した点でトーロップとは異なる解釈を試みているように、クリムトがトーロップから大きな影響を受けながらも、同時に作品の意図に合わせてトーロップ作品のモチーフを手本とは異なる場所に描く、あるいは別の要素を付け加えるといった変更を行っている³¹。

強調された線や平面的な印象を与える人物描写に始まり、内容が対立する要素の配置や線の意味に至るまで、多様な段階においてトーロップの影響が《フリーズ》に見られ、それは《医学》から《フリーズ》への描写における相違を示す要素と重なる。ビザンツ-プラッケンの指摘から、また筆者がトーロップ作品と《フリーズ》を比較する限り、完成段階における《フリーズ》とトーロップ作品の間に見られる描写の類似性は、直接的な模倣というより、トーロップ作品の特徴がクリムト自身の関心に適ったことにより生じたものと判断し、それゆえ素描を通じてトーロップの描写様式の特徴を参考に《フリーズ》に必要な形態を創りだそうとしていたと考える³²。加えて、筆者はクリムトがトーロップ作品を参考にしているが、クリム

ト自身に既に創るべき形やイメージがあり、《フリーズ》の準備素描を通じて完成段階に至るまでの間に、描写の転換を試みようとするクリムトの積極的な姿勢が存在していると考えられる。以下、素描について考察を加える。

ビザンツ-プラッテンは《フリーズ》に付随する素描とトーロップとの関係について、「浮かぶ女性」の輪郭線や衣服の襞(図5)、あるいは「弱い人間」の人物素描の腕(図6)、及び「カップル」(図7)の素描を提示し、トーロップの該当するモチーフとの類似性、特に腕や手の描写について言及している³³。そしてトーロップの作品から受容したモチーフを《フリーズ》に相応しい形態にするために数多くの素描³⁴を試みたと指摘する³⁵。しかしながら《フリーズ》の素描とトーロップの作品に描かれた人物像の形態を詳細に比較してみるならば、描写の質において根本的な相違点が浮かび上がってくる。それは《フリーズ》の人物素描が、トーロップの作品に描かれている人物像より写実的な人体描写がなされていることであり、それはトーロップの作品を直接写したのではなく、モデルにポーズを取らせて素描を行ったことも関係していると推測される³⁶。

例えば、トーロップの「浮かぶ女性」(1888/89)(図8)は、水平に並べられた線によって髪の毛、前方に伸ばした腕及び幾重にも折り畳まれた衣服の襞が特徴的に表され、とりわけ折り重なった襞の表現により、その下に身体が存在していることを感じさせない。対して、クリムトの「浮かぶ女性」の素描(図5)は、女性の臀部の膨らみを衣服の上から確認でき、実際の身体を持つ女性の姿といえる³⁷。筆者はこの相違が、クリムトがトーロップの女性像に修正を施した結果ではなく、そもその身体を捉える視点が異なっていたことを示す要素と考える。

トーロップの《スフィンクス》(1892-97)の画面右側の男女像(「努力する人」)(図9)と《フリーズ》の「弱い人間の苦しみ」の男女の素描(図6)の外見上の共通性もまた指摘されているが³⁸、モチーフの主題である「懇願する」以上の類似性を見つけることは難しい。確かに両者の腕の描写は似ているが、しかし画像から判断する限り、この《スフィンクス》の男性像の腕の描写は、線ではなくほかしによって立体感が描出されている。対してクリムトによる男性像の骨の隆起している部分は線によって表され、逞しさではなく、やせ衰えたことによって骨が浮き出ている状態を示すものである。《フリーズ》内には、この男性素描の他にも線によって描かれたやせ衰えた人物素描(図10)が残されている。トーロップとクリムトの素描を詳細に比較してみるならば、線の印象が強いトーロップ作品にほかしが、トーロップの作品よりは写実的な印象を与えるクリムトの描写に線が利用され、両者の間には表現の質の相違が生じている。《フリーズ》の最終場面に描かれている壮年の逞しい後ろ姿の男性像の特徴的な背筋(図20)もまた、素描及び完成段階において、いずれも線によって表されている。《フリーズ》以前に制作された《哲学》、《医学》においてもやせ衰えた人物像、あるいは背中を向ける逞しい男性素描が残されているが、ハッチングやほかしによって皮膚を通じて浮き上がる骨の描写が試みられている。

ビザンツ-プラッセンは、《フリーズ》の素描におけるトーロップからの影響を、一部の人物像の形態に見られる共通性に見出している。しかしながら、筆者が両者の該当する人物像の形態や描かれている状態について比較したところ、両者の各人物像には細かな点で相違もまた生じている。《フリーズ》の素描は、実際の女性モデルを利用して素描したと考えられる肉体を備えた女性像であり、その実在性はトーロップの同女性像と描出の点で根本的に異なっている。この素描段階における人物像の実在感のある描写は、《フリーズ》に付随する素描全般に該当する。このような相違は、クリムトがトーロップの作品のモチーフや描写様式を《フリーズ》にそのまま利用しようとしたのではなく、《フリーズ》に必要な描写を創りだすために必要な手本の1つであったことを示しているように思われる。それゆえ、トーロップの作品と《フリーズ》の素描や完成段階の人物像や描写様式は類似しているが、しかし実際には本質的な部分において、それは人物像を捉える視点や表現の方法という点だが、両者は異なっていた³⁹。

またビザンツ-プラッセンは、先に取り上げた「弱い人間の苦しみ」の人物像が素描から完成段階に移行する際に、トーロップ作品から離れてミンヌの跪く人物像の彫刻からの影響をうかがわせる表現に変化したと判断している⁴⁰。クリムトがどのような理由により、素描から完成段階への移行に際して描写に突然の変更を加えたのか、その点についての説明はなされていない。筆者は、この描写の変化が本稿の主題である素描の役割についての考察を促す1つの要素ではないか、と考える。素描と完成段階の描写における相違は、素描が完成段階へ機械的に移行するために必要である単純な準備下絵ではなく、クリムトが作品に必要な描写に到達する修練の場であることを示すものである。それはクリムトが素描で獲得しようとした要素、つまり素描の役割、あるいは目的に考察を広げることにより明らかとなるのではないだろうか。この点について、次章以降にて取り上げる素描の特徴から考察を加える。

以上の点から、筆者はトーロップの作品へのクリムトの取り組み方が、単なる受容や修正というものではなく、クリムト自身が既に追求すべき描写形態を備えており、そのために必要な要素を創りだすべくトーロップ作品を利用したと考える。そして、このような両作品の関係性から、クリムトが《医学》を制作する際に、目的に相応しい表現に到達するための参考例として連続写真を利用したように、《フリーズ》の制作ではトーロップ作品を活用したと考えられる。以上のような利用方法を考慮すれば、トーロップ作品の特徴である線や平面性が素描を通じて《フリーズ》の完成段階に現れたと単純に判断することは難しく、《フリーズ》に付随する素描の線や平面性について、素描での目的という観点から改めて考察しなければならない。

4 《フリーズ》の素描にみられる強調された輪郭線と平面性

《フリーズ》の素描に描かれた人物像を形作る輪郭線は、基本的に1、2本の中心となる線

に部分的に細い線を加えることにより人物全体を形成している。部分的に重ねられた細い線とは、臀部、ふくらはぎ、脇などのカーブに対応する部分、あるいは輪郭線の一部に短い線を重ねてひいたものであり、それにより輪郭線が部分的に明瞭になり、人体が紙面から浮き上がっているように見える。上半身を屈めて顔を横に向ける女性像(図11)は、腰の部分、太腿の下、左胸の下の部分の輪郭線が、それ以外の部分よりも濃く、明瞭になっている。あるいは側面観の女性立像(図12)は、肩甲骨、臀部、足、腹部のカーブにあたる部分の線が強くひかれ、身体をはっきりと描き出している。

《フリーズ》の素描群には、中心となる線が細く輪郭線も部分的に重ね合わせられていない人体素描もまた見られる。当然のことながらこれらの人物素描の輪郭線の印象は、上述のものより弱くなる。しかし、輪郭線の強弱の有無に関係なく《フリーズ》に付随する素描は一部の例外を除き、《医学》の素描に特徴的な斜線を引いた陰影部分を録取る陰影描写も、あるいは画業の初期段階に見られた明部から暗部への移行部分がぼかされた陰影表現も見られない。そのため、《フリーズ》の素描は、輪郭線の強弱や線の部分的な重なり、あるいは細く単調な線でありながら《フリーズ》以前の作品に利用されていた陰影表現を利用せずに、輪郭線が印象的な人物素描を形成している。また《フリーズ》の素描には、規則的に配置された長くひかれた線による表現が衣服の襞や女性の髪の毛の一部にも見られ、人物素描を抽象的に見せて線の印象を強調する一因となっている(図4)。髪型の線による描写表現は、線で全体を録取る、髪の毛の流れ(図13)、髪の毛を線で塗り込む(図28)等、多様な形式で表れている。

このような線の描写により人物像の輪郭線、ないし髪の毛や衣服の襞の線が強調されていることは明らかである。しかしここで指摘しておくべきことは、この線による描写が平面性を強調しているように思われるが、実際には《フリーズ》という作品に相応しい立体感を生み出す要素にもなり得ていたことである。《フリーズ》の素描に見られる立体的な表現について、以下、具体例を提示しながら考察を試みる。

《フリーズ》の人物素描は、身体の隆起している箇所、つまり肩甲骨、胸部、腹部、腕や足の筋肉等が線にて表現され、ときに、これらの線は部分的に重ねられることにより陰影表現によって導かれるのと同様の立体的な印象を控えめながら人物像に与えている。痩せた身体の男性像(図10)は、胸部や腹部の皮膚から浮き出た骨が輪郭線よりは筆圧が弱く、細く流れるような滑らかな線によって表現されている。女性と抱擁する男性の後ろ姿(図14)は、身体全体の輪郭線が明瞭にひかれているが、肩甲骨や背骨、臀部の突起している部分は輪郭線よりも筆致が薄く、滑らかな線の重なりによって表現されている。また、太い輪郭線に沿って細い線を重ねることにより、カーブに伴って生じる立体感を控えめに表現する手法も《フリーズ》の素描に比較的多く見られる。その際に輪郭線に強弱が加わり(図15)、人体が紙面から浮かび上がる。さらに、うづくまる女性(図16)の背中や太ももの表現に見られるような細く柔らかな線を併置することによって立体感を表現している例も存在する。

また、手や足などの身体の部位を僅かにずらして重ねたポーズ（腕や足の位置、屈曲や捻り、身体の部分の重なり等）を取ることで、モチーフの部分の前後関係が生じ、紙面上に女性像の存在する空間を作りだしている。例えば、側面を捉えた女性像は両足を僅かにずらすことにより、あるいは背後から側面を捉えた女性像（図17）は、右手をわずかに背中越しに見せることにより身体の部位の描写に前後関係が生じ、観者に人物像が存在する空間を提示している。さらに、腕や足、あるいは身体全体に屈曲の運動を加えることで、身体の部分に重なりが生じている例も見られる。右足を曲げて片足で立つ女性像（図18）は、右手の作りだす三角形から右足の三角形へと視線を誘導する、あるいは両足を折って頭を左に傾ける女性像（図13）は、曲げた両足とその後ろの大腿部分の重なりにより、陰影描写に頼らない確かな肉体を持った人物像としてそれぞれ表現されている。以上の考察から《フリーズ》の素描は、独創的なポーズと《フリーズ》以前の素描とは異なる描写により、平面的な印象が強いが、しかし控えめな立体表現を試みていたと判断して差し支えないであろう。そして、この控えめな立体表現を支える要素の1つが平面的な描写の特徴とみなされてきた明瞭な輪郭線であった。

《フリーズ》の人物素描の多くは、完成段階とほぼ同一、あるいはそれと比較的近い状態のポーズにて描かれ、それはクリムトが素描を制作する段階において、既に完成段階に対する明確なイメージを持っていたことを示している。そうした状態にも関わらず、クリムトが似たようなポーズを繰り返し描いている点について考察を加えなければならないが、ここでは、《フリーズ》の素描にて獲得された新たな特質が、完成段階においてどのように影響を与えたのか指摘しておこう。

《フリーズ》の完成段階（図1）の裸体像の肌の描写は壁の下地がそのまま利用され、輪郭線によって人体が作りだされている。他方、黄金の騎士、「詩情」の衣服や楽器、「不節制」の腰巻き、「天上のコーラス」の衣服等の色彩部分の輪郭線は、前者のそれよりは目立たない。とはいえ、素描に描かれていた人体を形作る輪郭線や髪の毛の線は完成段階に引き継がれている。素描では、身体のカーブや隆起した部分に沿って部分的に線を重ねた表現が見られたが、完成段階では、輪郭線を重ねて形態を造りだす描写は見られず、1本の輪郭線が明瞭にひかれているだけである。というのも、素描段階での輪郭線の重なりは、準備段階における試し書きによるものと推測される例も見られるからである。しかし、第1壁面「弱い人間の苦しみ」の3人の男女（図19）、最終壁面の男性の背中部分（図20）等には、身体の突起した部分やカーブに沿って輪郭線の内側の僅かな部分に、薄く色彩がつけられている。該当するこれらの人物素描（図21、14）は、輪郭線に沿って内側に色を塗る代わりに部分的に線が重ねられ、輪郭線の内側の色彩部分と同様の効果が現れている。人物素描に見られる線の部分的な重なりが、完成段階の該当する人物像の輪郭線の内側に僅かに塗られた色彩部分と完全に一致するわけではないが、そして時に完成段階にて素描とは異なる人物像に現れている例も見られるが、女性素描の大腿部分や背中に施された線の重なりによって、僅かに立体感を表現する描写が完成段

階に見られる⁴¹。第2壁面の半分以上を占める「怪物テュホン」の準備素描は現存していないゆえ、素描との関係を考察することは不可能であるが、しかし完成段階においてテュホンの腕は青色にて輪郭が取られ、そして渦を巻く胴体の蛇部分の縁にも同様に青色が塗られ、壁面の奥へ向かうトンネルのように描写されている。平面的と解釈される壁面描写においても、そこにはテュホンの身体が横たわっている空間の存在が確認できる。クリムトが素描段階にて試みていた線による、あるいは身体の部位を重ねるポーズによって控えめな立体を感じさせる描写は、完成段階に引き継がれていたといえるのではないだろうか。

5 《フリーズ》における素描の目的

クリムトは《フリーズ》の準備素描に際して輪郭線の目立つ、そして身体の部位や一部の線に生じた重なりによる控えめな立体表現に関心を寄せていた。このような描写方法を用いてクリムトは素描で何を追求していたのだろうか。この点について筆者は、完成段階の状態のポーズを思い起こさせる、そして似たようなポーズや身振りの人物素描を繰り返している点に注目して考察を加えてみたい。

以下、描写の細かな点に変化を加えて繰り返し素描している「詩情（ポエジー）」(図22)と「接吻する男女」(図20)を取り上げて、考察を試みる。リラを弾く側面観の女性像である「詩情」には、ほぼ同一のポーズでありながら着衣、あるいは裸体、髪型に変化が加えられた計8枚の準備素描が残されている。このリラを弾く側面観の女性像は、《音楽1》(1895)(図23)や《ヴェル・サクルム》の挿絵(1901)(図24)のリラを弾く側面観の女性像とはほぼ同一の姿をしている。特に《ヴェル・サクルム》の準備スケッチの女性像(鉛筆、ペン、インク、水彩)とは、平面的な描写という点も加わり、両作品は類似している。しかし《フリーズ》以前に制作されたこれら2作品と「詩情」では、線描写という点で異なっている。《音楽1》のリラを弾く女性像は色面や色の濃淡、ぼかしによって形作られ、髪の毛や衣服の襞の線や輪郭線が描かれていない。《音楽1》に付随する素描としてリラを持っているかのような両腕のポーズの側面観の女性像が現存している。しかし側面観の向き、腕や顔の位置及び着衣の有無において、この素描は完成段階の同女性像とは異なり、シュトローブルが指摘しているように「《音楽1》に関連する素描」⁴²に位置づけられる。また素描は、強くひかれた部分もあるが基本的に均一の輪郭線が身体を形成し、滑らかなぼかしによって陰影がつけられる画業初期の作品に見られるような描き方である。続く《ヴェル・サクルム》の挿絵の女性像(図24)では、輪郭線が身体を形成しているものの、むしろ色面を区分する線としての機能を印象づける。というものの、女性の身体やリラが均一の輪郭線で描かれ、そして女性の衣服の襞や女性の背後のモチーフが色を抜くことによって生じる線で表現されている。この色抜きによる線は多少均一さに欠けているが無機質な印象を与えており、そこに女性が息づく様を感じることは難し

い。これら3作品のリラを弾く女性像は同一のポーズだが、《フリーズ》では線がクリムトにとって表現の追求の手段となり、《フリーズ》以前の作品に見られる線とは役割が異なっていた。「詩情」のために似たようなポーズを繰り返して素描している点をも考慮すれば、線の豊かな表現の追求が素描でのクリムトの目的であったと考えて差し支えないであろう。

「詩情」のための8枚の素描に見られる描写の相違は、基本的に着衣の有無と髪型である。4枚の裸体女性像は、臀部、ふくらはぎや項の湾曲している部分の輪郭線が、それ以外の部分より強くひかかれている。着衣だが背中中の輪郭線が明瞭に現れている女性像と身体の輪郭線を衣服で覆った女性像が各2枚残されている。このうち体の輪郭線をはっきりと見せている着衣の女性素描は、湾曲部分を強調した輪郭線により女性像が紙面から浮かび上がっているように描かれている一方、他方、背面に対して前面の足や腹部、また着衣の襷の部分には線の重なりが見られ、それはクリムトが素描した際の走り書きのように見える。明瞭な輪郭線に強弱をつける(図25)、強弱のある輪郭線が着衣を通じて身体の輪郭線を現す(図26)、身体の輪郭線を現さずに覆っているかのような着衣(図27, 28)の各女性素描を比較してみるならば、カーブに沿って強弱が伴う輪郭線の女性像は紙面上の空間に存在し、息づいている様が見て取れる。対して、抑揚の無い輪郭線によって身体の輪郭線を覆い隠した女性像は紙面と一体化し、女性の生命感を見出すことは難しい。完成段階の「詩情」(図22)は身体を装飾のついた筒型のドレスで包み、髪飾りをつけた特殊な髪型の輪郭線が目立たない描写となっている。衣服の金、髪の毛の黒、腕や顔の部分の下地である白の色面が壁面に並べられ、輪郭線をほとんど意識させることのない姿の女性像となり、それにより「詩情」自身が壁面と一体化しているような印象を与える。このような壁と一体化したような女性像は、《フリーズ》の展開に沿って視線を走らせる観者の視線を止めること無く次の場面へと導いているように見える。

以上のような《フリーズ》の描写に重要な役割を担っていた線について「接吻する男女」(実際には抱擁しているように描かれている)(図20)を例に、以下、付随する素描と完成段階の描写を基に詳細な考察を試みる。このモチーフに付随する素描は12枚残されている。女性が背を向ける(トーロップ作品との関係が指摘されている)、横臥、及び側面観を描写している4枚を除いて、全て男性の後ろ姿の描写となっている。クリムトの関心は男性の後ろ姿を線によって描き出すことであったように思われる(図14, 29, 30)。男性像の輪郭線は素描ごとに濃淡の差は存在するが、いずれも臀部や肩、脇の部分が強調され、先に触れた一部のリラを弾く女性素描と同様に紙面から浮かび上がり、その存在感を確かなものとしている。身体の輪郭線や肩甲骨や臀部、足の筋肉部分を示す線は、複数の線が重ねられ、それは突起した部分を強調する役割(図31)あるいは、試し書き(図32、足の部分)による何れかのものと考えられる。試し書きを試みながら、強弱が加えられた輪郭線は逞しく力強い男性像を創りだし、そして素描段階にて試みられたこの力強い線が完成段階に引き継がれている。

完成段階の男性像の輪郭線(背筋や太腿にも隆起する部分を表す線も含む)は、目立った重

ぬ塗りは見られないものの強弱がつけられることにより、しなやかで力強い男性像を、そして線のかすれによって創りだされる濃淡が柔らかな立体感を創りだしている。男性像の左側の輪郭や右足部分の輪郭線が背筋や臀部の膨らみを示す線よりも濃く、この線に沿って内側につけられた輪郭線よりは薄い線と共に、立体的な人体描写を創りだしている。このような線は、第3壁面に描かれた「詩情」や「合唱」等の単調で壁面と一体化したような印象を与える女性像の輪郭線とは異なる。背景の金地と抱擁される女性像の輪郭線、特に男性の肩に回した腕や手の線が細く単調であることにより、男性像の力強い輪郭線は、静止したポーズにも関わらず、生き生きとした生命力を感じさせる。濃淡のつけられた線による立体的な描写は、平面的な装飾を前にして男性が確かにそこに存在する、実在感を生み出している。

クリムトは素描を通じて線の表現に取り組み、ここではトーロップの線描写を参考例の1つとして利用しており、そしてその成果が完成段階に現れていた。素描段階では先行研究にて指摘されたように線の多様性を追求しているが、筆者はそれが線の様式化というよりは人物像が紙面上の空間にどのように存在するのか、その程度を追求することであったように思われる。各人物像が完成段階の壁面にて空間を造り出し、その空間内でどの程度の強さで存在するのか、クリムトはそれを極めて控えめではあるが立体的な印象を備えた人物描写を基本とし、線によって変化を加えることで形成した。それゆえ、《フリーズ》の素描全体の特徴として指摘される人物像の実在感のある描写がなされていたのかもしれない。

6 おわりに

クリムトは《フリーズ》の素描において、線を通じてポーズを細かく変化させ、平面的に見えるが、実際には控えめな立体的な人体表現を試みた。それにより、生き生きとした逞しい人体から壁と一体化しているような表現に至る、多様な人体表現を獲得した。この線による人物表現は、《フリーズ》以前に制作された《医学》、《哲学》にも劣らない豊かな表現を生み出した。《フリーズ》の準備素描は、各人物像を構成する線とその線を組み合わせることで作り上げられるポーズ、そして壁面に各モチーフに相応しい空間と存在感を創造するための徹底的な追求の場であった。3章にて触れた、素描と完成段階に見られる描写の相違もまた、この点に関係すると考える。形態や線の可能性を追求しながらフリーズにおける物語の展開に相応しい人物像を作り出すことが素描の目的であり、完成段階の忠実な準備下絵を描くことではない。そして素描でのこの線描の追求の成果は、完成段階における実在感や生命感、あるいは壁と一体化した二次元的な世界に留まる存在といった人物像ごとにその存在感や位置する空間を変えながら、フリーズ全体が1つの物語として機能する豊かな描写へと結実した。《フリーズ》に付随する素描から、モチーフに応じて異なる空間と存在感を表現しようとするクリムトの関心が見てとれる。そしてこの線描写の可能性を追求することにより、存在感とそれによって

空間をも意識させる描写へのクリムトの関心は、《フリーズ》の次に制作された学科絵の最後の作品である《法学》に引き継がれていったように思われる。

線という一見すると様式的な印象を受ける描写もまた、ポーズや身振り、そして控えめな立体表現や多様な線を使い分けることにより、余計な描写を排除し、観者の想像力を大いに刺激する。それゆえに完成段階において特徴的なこの線描写は、観者に必要以上のイメージを押し付けることなく、観者自身の鑑賞力をも巻き込んで、より一層豊かな表現を生み出すことに成功した。

図版典拠

図1, 8, 9, 19, 20, 22

Alfred Weidinger (ed.), *Gustav Klimt*, Prestel, New York, c2007.

図2-7, 10-18, 21, 25-31

Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Band 1; 1878-1903*, Galerie Welz, Salzburg, 1980.

図23, 24

Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger (Hrsg.), *Gustav Klimt Josef Hoffmann: Pionier der Moderne*, Ausst. Kat. (Belvedere), München, Prestel, 2012.

註

- 1 クリムトがウィーン分離派に参加していた期間は1898-1905年である。
- 2 《ベートーヴェン・フリーズ》は、第14回分離派展（ベートーヴェン展、1902年）のために制作された壁画装飾である。ベートーヴェン展はR.ワグナーの「総合芸術」の理念のもと、J.ホフマンが全体的な構想を担当した。M.クリンガーによるベートーヴェン像を中心に、クリムトを含む21人の分離派のメンバーの作品（壁画、彫刻、家具、グラフィック等）がベートーヴェンへのオマージュという共通の主題に基づいて制作された。クリムトの《フリーズ》は、ベートーヴェン像が設置された中央のホールに沿って位置する側面の部屋の上部3面を飾る壁画として制作され、向かって右壁の下部には開口部がもうけられ、そこからベートーヴェン像を目にすることができた。《フリーズ》には、ベートーヴェンの「第九」に着想を得て、ワグナーのベートーヴェン論（1846, 1870）を基に、弱い人間に懇願された完全武装した騎士が、ゴルゴンや死、怪物と戦い、音楽、諸芸術に迎えられ天上の世界、男女の接吻へと到達するまでの一連のストーリーが3面の壁に分割して描かれている。Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt, Der Beethovenfries: Geschichte, Funktion und Bedeutung*, Residenz Verlag, Salzburg, 1977, pp. 9, 32-34.
- 3 学科絵はウィーン大学講堂の天井に設置を予定して制作された油彩画である。学科絵の完成作品の全て、及び主要な準備スケッチは焼失しているため、白黒写真のみ現存する。
- 4 拙論、「グスタフ・クリムトによるウィーン大学天井画《医学》に関する一考察」『美術史』174号、2013年、234-251頁
- 5 ピザンツ-プラッケンは、《哲学》、《医学》と《フリーズ》の間に見られる内容、及び描写の相違について、そして《フリーズ》に生じた線の様式が《法学》にさらに印象的な方法で発展したことを指摘している。Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt, Der Beethovenfries*, op. cit., pp. 41, 45, 46.

- 6 《フリーズ》の人物像は、主題に適應したポーズを様式化することで記号のようになり、準備素描においてもそれを読み取ることが可能であり、それは《フリーズ》以後の作品でさらに強調される。Jean-Paul Bouillon, *Klimt: Beethoven*, Skira/Rizzoli, New York, 1987, p. 94.
- 7 《フリーズ》に関する先行研究では、モチーフの意味、また古代ギリシャから同時代の他の芸術家に至るまでの源泉の指摘、あるいは19世紀末ウィーンにおいて広く流布していたショーペンハウアーやニーチェ哲学による作品解釈が行われ、既に一定の成果が出されている。《フリーズ》に関する最初の基本的な文献として Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt, Der Beethovenfries*, Salzburg, 1977. (註2を参照)が挙げられ、以後、このビザンツ-プラッケンの解釈が踏襲されている。《フリーズ》に関連する展覧会及びカタログの出版に伴い、作品研究が行われている。Marian Bisanz-Prakken, „Der Beethovenfries von Gustav Klimt in der XIV. Ausstellung der Wiener Secession (1902)“, Tino Erben (Red.), *Traum und Wirklichkeit: Wien 1870-1930*, Ausst. Kat. (Historisches Museum der Stadt Wien), Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, Wien, 1985, pp. 528-543. Stephan Koja (Hrsg.), *Gustav Klimt: der Beethovenfries und die Kontroverse um die Freiheit der Kunst*, Ausst. Kat. (Fundación Juan March, Madrid), Prestel, München, 2006. Annette Vogel (Hrsg.), *Gustav Klimt: Beethovenfries. Zeichnungen*, Ausst. Kat. (Stadthalle Balingen), Hirmer, München, 2010. 高橋明彦「クリムト解釈の問題性—『ベートーヴェン・フリーズ』の文学的主題1、2」『上智大学ドイツ文学論集』24/25、1987/88年、43-75頁、45-62頁。西田兼「クリムトの寓意画—その思想的背景と意味について—」『研究紀要』第11号、京都大学文学部美学美術史学研究室、1990年、123-160頁。Jean-Paul Bouillon, *Klimt: Beethoven*, Skira/Rizzoli, New York, 1987. Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, pp. 208-278. (カール・ショースキー『世紀末ウィーン』安井琢磨訳、岩波書店、1984年、263-346頁)では、ショーペンハウアーやニーチェ哲学の影響、あるいは同時代の社会的背景からの解釈に重点を置き、モチーフの解釈を試みている。モチーフや各場面について、分離派のメンバーの一人E. シュテターデルによってベートーヴェン展のカタログ内で言及されている。この説明文を基に観者は、作品の内容を理解することが可能であった。E. Stöhr, „Unsere XIV. Ausstellung“, in: Katalog der 14. Ausstellung, Secession, Wien, 1902, pp. 9-12.
- 8 第一の変化は、拙論、前掲論文、234-251頁にて扱っている。
- 9 Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Band 1; 1878-1903*, Galerie Welz, Salzburg, 1980. Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Band 4; 1878 NACHTRAG 1918*, Galerie Welz, Salzburg, 1989.
- 10 素描研究に関しては素描集を挙げておくべきであろう。註9を参照。素描全体を扱った研究として、Rainer Metzger, *Gustav Klimt Drawings & Watercolours*, Thames & Hudson, London, 2005. (ライナー・メツガー『グスタフ・クリムト ドローイング水彩画作品集』橋本夕子訳、新潮社、2007年)が挙げられる。
- 11 拙論、「グスタフ・クリムトにおける素描の役割：1880年代後半から1890年頃にかけて」『美学美術史研究論集』第26号、名古屋大学大学院文学研究科美学美術史研究室、2012年、49-76頁
- 12 Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt, Der Beethovenfries*, op. cit., p. 53. スケッチから壁面への移行の際には、実物原寸大下絵が利用されている。Eva Winkler, „Der Beethovenfries“, Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger (Hrsg.), *Gustav Klimt Josef Hoffmann: Pionier der Moderne*, Ausst. Kat. (Belvedere), München, Prestel, 2012, pp. 116-129.
- 13 Fritz Novotny, Johannes Dobai, *Gustav Klimt*, Friedrich Welz (Hrsg.), Verlag Galerie Welz, Salzburg, 1975 (2. Aufl.), p. 36. Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt*, Taschen, Köln, 2003, p. 112. (G. フリードゥル『グスタフ・クリムト』TASCHEN、Michiko Higuchi 訳、2003年、112頁)
- 14 Novotny, Dobai, op. cit., p. 36. Fliedl, op. cit., p. 112. (フリードゥル、同上、112頁)
- 15 Marian Bisanz-Prakken, „Khnopff, Toorop, Minne und der Symbolismus bei Gustav Klimt“, Agnes Husslein-Arco/ Eleonora Louis (ed.), *Intermezzo. Gustav Klimt und Wien um 1900*, exhib. cat. Museum der Moderne Salzburg Rupertinum, Verl. Publication PN° 1, Bibliothek der Provinz, Weitra, 2004, p. 17. Marian Bisanz-Prakken, *Heiliger Frühling: Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905*, Brandstätter, Wien, 1999, pp. 76, 77.

- 16 Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt, Der Beethovenfries, op. cit.*, pp. 39-42. Bisanz-Prakken, *Heiliger Frühling: Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905, op. cit.*, p. 76. Bisanz-Prakken, „Khnopff, Toorop, Minne und der Symbolismus bei Gustav Klimt“, *op. cit.*, p. 19.
- 17 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』第24号、島根大学法文学部、2008年、32、33頁。Bisanz-Prakken, „Khnopff, Toorop, Minne und der Symbolismus bei Gustav Klimt“, *op. cit.*, p. 17.
- 18 Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt, Der Beethovenfries, op. cit.*, p. 41. また、パイヨンは《フリーズ》における素材や手法の特異性に触れ、《フリーズ》と《医学》の比較ではないが、《フリーズ》に描かれた人物像のアルカイックな美術の特質や様式化によって、展示される神殿様式の建物のプランに適應していたことが、他の「ベートーヴェン展」における出品作品と異なるという点を指摘している。Bouillon, *op. cit.*, pp. 21, 23.
- 19 Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt, Der Beethovenfries, op. cit.*, p. 46. Stephan Koja „» ... so ziemlich die übelsten Frauenzimmer, die ich je gesehen ... « Gustav Klimts *Beethoven-Fries*. Entstehung und Programm“, Stephan Koja (Hrsg.), *Gustav Klimt: der Beethoven-Fries und die Kontroverse um die Freiheit der Kunst, op. cit.*, pp. 97-102. シュテファン・コーヤ「〈かつて画家の絵筆が描き出した最も不快で嘔吐をもよおすフォルムと事物〉グスタフ・クリムトのベートーヴェン・フリーズ」、『クリムト黄金の騎士をめぐる物語』、展覧会カタログ、愛知県美術館（他編）、中日新聞社、2012年、217-220頁（258-260）
- 20 註4を参照。
- 21 Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt, Der Beethovenfries, op. cit.*, p. 51.
- 22 *Ibid.*, p. 52.
- 23 トーロッパからの影響について、以下の文献において詳細に取り上げられている。Marian Bisanz-Prakken, „Gustav Klimt und die »Stilkunst« Jan Toorops“, die Österreichischen Galerie und die Professur für Österreichische Kunstgeschichte an der Universität Wien (Hrsg.) in: *Klimt Studien*. (Mitteilungen der Österreichischen Galerie), Jg. 22/23, Nr. 66/67 : Galerie Welz, Salzburg, 1978/79. pp. 146-214. Marian Bisanz-Prakken, „Die fernliegenden Sphären des Allweiblichen‘. Jan Toorop und Gustav Klimt“, in: *Belvedere Zeitschrift für bildende Kunst*, Heft1. 2001, pp. 34-47. Bisanz-Prakken, “THE BEETHOVEN FRIES AND KLIMT’S ‘GIFT OF RECEPTIVITY’”, Weidinger (ed.), *Gustav Klimt, op. cit.*, pp. 93-117.
- 24 Bisanz-Prakken, „Gustav Klimt und die »Stilkunst« Jan Toorops“, *op. cit.*, pp. 146-214.
- 25 *Ibid.*, p. 146.
- 26 *Ibid.*, p. 170.
- 27 *Ibid.*, p. 170.
- 28 *Ibid.*, p. 194.
- 29 *Ibid.*, p. 181.
- 30 *Ibid.*, p. 179.
- 31 *Ibid.*, p. 171.
- 32 ビザンツ-プラッテンはクリムト自身がトーロッパを初めとする同時代の傾向に注意を向けていたからこそトーロッパの描写様式の受容が生じたと指摘する。Bisanz-Prakken, “THE BEETHOVEN FRIES AND KLIMT’S ‘GIFT OF RECEPTIVITY’”, Weidinger (ed.), *Gustav Klimt, op. cit.*, p. 114.
- 33 Bisanz-Prakken, „Gustav Klimt und die »Stilkunst« Jan Toorops“, *op. cit.*, pp. 176, 181.
- 34 「浮かぶ女性」像について触れている。
- 35 Bisanz-Prakken, „Gustav Klimt und die »Stilkunst« Jan Toorops“, *op. cit.*, p. 180.
- 36 ビザンツ-プラッテンは写実的な人体描写についてトーロッパの「浮かんでいる女性像」が様式化しているのに対して、クリムトの「浮かんでいる女性像」は、人間であることを保っていると指摘する。筆者もまた《哲学》、《医学》に関するこれまでの考察から、クリムトがモデルを利用して素描したと判断する。
- 37 Bisanz-Prakken, „Gustav Klimt und die »Stilkunst« Jan Toorops“, *op. cit.*, p. 181.

- 38 *Ibid.*, p. 176.
- 39 ビザンツ-ブラッケンは、素描にてトーロッパやその他の同時代の芸術家等の描写様式を使って、またモデルを基に人物像を捉え、新たな線という表現手段に置き換えていったことを指摘している。Bisanz-Prakken, "THE BEETHOVEN FRIES AND KLIMT'S 'GIFT OF RECEPTIVITY'", Weidinger (ed.), *Gustav Klimt, op. cit.*, p. 113. 筆者もこれを踏まえているが、素描を徹底的に考察することにより素描のあり方という新たな視点に基づいてその特徴を提示している。
- 40 Bisanz-Prakken, „Gustav Klimt und die »Stilkunst« Jan Toorops“, *op. cit.*, p. 176.
- 41 例として《フリーズ》第1壁面、黄金の騎士に跪く人物像の輪郭線に沿って薄く色が塗られている。
- 42 Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Band 1; 1878-1903, op. cit.*, p. 104.

キーワード：グスタフ・クリムト、素描、《ベートーヴェン・フリーズ》、線描写

上：第1場面「幸福への憧れ」
左：第2場面「敵対する力」
下：第3場面「幸福への憧れは詩情に慰めを見出す」

図1 グスタフ・クリムト《ペートーヴェン・フリーズ》1902年、葦のマットに化粧漆喰、デッサン用木炭、石墨、チョーク（黒、その他）、赤鉛筆、パステル、カゼイン塗料、金、銀、ガラス、貝、準宝石、その他、34.14×2.15m (13.92m、6.3m)、Österreichische Galerie Belvedere

図3 グスタフ・クリムト「浮かぶ女性」素描
《医学》、黒チョーク、41.5×27.3cm、Albertina

図2 グスタフ・クリムト《医学》(完成版、1901年) 油彩・
カンヴァス、430×300cm、1945年焼失

図4 グスタフ・クリムト「浮かぶ女性」素描
《フリーズ》、黒チョーク、31.7×44.5cm、個人蔵

図5 グスタフ・クリムト、素描、黒
チョーク、31.8×45.6cm、個人蔵

図6 グスタフ・クリムト、素描、
黒チョーク、44.8×31.7cm、個人蔵

図7 グスタフ・クリムト、素
描、鉛筆、43.5×29cm、個人蔵

図8 ヤン・トーロップ “EGIDIUS EN DE VREEMDELING”
(EGIDIUS AND THE STRANGER)、1898/99年、リト
グラフ、14×21.8cm

図9 ヤン・トーロップ《スフィンクス》(部分) 1892-97
年、カンヴァス、黒、色チョーク、油性クレヨン、鉛筆、
不透明色、126×135cm、Gemeentmuseum, Den Haag

図10 グスタフ・クリムト、素描、
黒チョーク、44.8×31.3cm、個人蔵

図11 グスタフ・クリムト、素
描、黒チョーク、45.1×31.1cm、
Courtesy Serge Sabarsky Gallery

図12 グスタフ・クリムト、素描、
黒チョーク、44.6×31.4cm、個人蔵

図13 グスタフ・クリムト、
素描、鉛筆、45×31.1cm、
Kunsthalle Bremen

図14 グスタフ・クリムト、
素描、黒チョーク、45×
30.8cm、個人蔵

図15 グスタフ・クリムト、
素描、黒チョーク、髪の毛に
ぼかし、43.2×31.6cm、個人蔵

図16 グスタフ・クリムト、素描、
黒チョーク、46.6×31cm、所蔵不明

図17 グスタフ・クリムト、素描、
黒チョーク、45.1×32.4cm、Courtesy
Serge Sabarsky Gallery

図18 グスタフ・クリムト、素描、
黒チョーク、44.5×31.9cm、個人蔵

図19 グスタフ・クリムト
《ペートーヴェン・フリーズ》
1902年、(第1壁面、部分)

図20 グスタフ・クリムト
《ペートーヴェン・フリーズ》
1902年、(第3壁面、部分)

図21 グスタフ・クリムト、素描、
黒チョーク、45.1×31.4cm、個人蔵

図22 グスタフ・クリムト
《ペートル・ヴェン・フリーズ》
1902年、(第3壁面、部分)

図23 グスタフ・クリムト《音楽1》
1895年、油彩・カンヴァス、37×
44.5cm、Neue Pinakothek

図24 グスタフ・クリムト
《音楽》、「ヴェル・サクルム」
IV、挿絵、1901年3月、214頁

図25 グスタフ・クリムト、
素描、黒チョーク、約44.5
×31cm、所蔵不明

図26 グスタフ・クリムト、
素描、鉛筆、39.8×30cm、
個人蔵

図27 グスタフ・クリムト、
素描、黒チョーク、44.8×
31.3cm、個人蔵

図28 グスタフ・クリムト、
素描、鉛筆、39.6×30cm、
所蔵不明

図29 グスタフ・クリムト、
素描、黒チョーク、44.8×
31.3cm、個人蔵

図30 グスタフ・クリムト、
素描、技法、寸法、所蔵不
明

図31 グスタフ・クリムト、
素描、黒チョーク、45.7×
31.1cm、個人蔵

図32 グスタフ・クリムト、
素描、黒チョーク、44.2×
31.1cm、個人蔵

Abstract

Zu den Zeichnungen des "Beethovenfrieses" von Gustav Klimt: Möglichkeiten von Liniendarstellungen.

Tomomi Maeda

In diesem Aufsatz wird der "Beethovenfries" (1902) von Gustav Klimt (1862-1918) behandelt, bei dem der Künstler eine neue Bildsprache versuchte. Der Prozess hierbei wird geklärt, indem die Funktion der Zeichnungen analysiert wird. Der "Beethovenfries" wird von flachen Figuren gebildet, die deutliche Umrisse und fast keine Schatten haben. Die Figuren der zugehörigen Zeichnungen haben ebenfalls deutliche Umrisse. Bei den meisten sind die Posen immer wieder variiert und verfeinert worden, bis sie nahe der Vollendung waren, was man in den Zeichnungen der "Medizin" nicht finden kann. Die Posen sind von verschiedenen Linien gebildet, die Klimt ständig variierte, um die Motive und Charaktere bestmöglich auszudrücken. Bisanz-Prakken wies bereits darauf hin, dass Klimt ein Interesse an verschiedenen Liniendarstellungen hatte und hier diejenigen von Jan Toorp als eines der Muster verwendete. So sind die Zeichnungen alle von Umrisen und inneren Linien gebildet. Aber allein dadurch und durch das Übereinanderliegen von Gliedmaßen erhalten die Figuren eine sanfte Körperlichkeit. So erreichte er vollendete Darstellungen, in denen jede Figur ihre eigene Identität besitzt: eine erlangt lebendige Vitalität, eine andere bleibt noch in der zweidimensionalen Welt verhaftet und wirkt wie mit der Wand vereinigt. In den Augen der Verfasserin ist es diese Perfektionierung von Liniendarstellungen, die Klimt bei der Entwicklung des "Beethovenfrieses" antrieb.

Keywords: Gustav Klimt, Zeichnung, "Beethovenfries", Liniendarstellungen