

はじめに

19 世紀後半から近代都市として整備されていたハプスブルク帝国の帝都ウィーンでは、人々が華やかな生活を楽しむ一方、他方では、帝国がゆっくりと終焉へと向かう流れの中にあった。そしてこの 19 世紀末から 20 世紀初頭にかけての世紀転換期に、同地で活躍したのが芸術家、グスタフ・クリムト（1862-1918）である¹。クリムトは快楽や苦痛、恍惚や恐怖そしてエロティックさといった感覚、さらに生と死、病や老いのような人間の多様な状態を表すモチーフや主題を数多く描き、一躍時代の寵児となった。このような性質は、「19 世紀後半のヨーロッパは、疑いもなく自我意識が退廃や死に関する主題を押し進める芸術と文学、fin de siècle の文化によって侵されていた。」²と説明されるように、世紀末文化に特徴的なものであった。クリムトの「ファム・ファタル（宿命の女）」³に分類される妖艶な女性像や寓意画や女性肖像画に見られる金を多用した装飾的な描写、あるいは人生の諸段階を老若男女によって表現する構図や、独特の雰囲気具备了風景画は多くの人々を魅了した。

クリムトは 1894 年に文部教育省、及びウィーン大学から伝統ある、そしてハプスブルク帝国の学問の中心であるウィーン大学、講堂の天井画を制作する依頼を受け、1907 年に完成するまでに、およそ 10 年以上の歳月をかけて取り組んだ。学科絵とは《哲学》(図 0-1)、《医学》(図 0-2)、《法学》(図 0-3)の 3 点を指し、これらの作品は構図や描写様式、そして制作した際の画家を取り巻く環境から判断して、クリムトの代表作といえる⁴。哲学、医学、法学の各学問の栄光や伝統を象徴する、明瞭な描写という大学側の要望から、かけ離れた完成作品は、ウィーン大学の教授陣、同時代の芸術家や美術批評家、そして一般市民の間で激しい賛否両論を引き起こし⁵、その後のクリムトの画業に影響を与えた。作品が設置される予定であった講堂は、市の中心部を走る環状のリング・シュトラッセ沿いに建てられた、大学の中心となる校舎の 2 階に位置している。残念ながら学科絵 3 作品は一度も大学、講堂の天井に設置されることなく全て 1945 年に焼失しているため、現在では原寸大のモノクロ写真が天井に貼られている(図 0-4)。

この学科絵については、形態の一致、モチーフの同定、またその源泉の探求、同時代

¹Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, Deutscher Taschenbuch-Verlag, München, 1976. pp. 9-13. (C. M. ネーベハイ『クリムト』野村太郎訳、美術公論社、1985 年、11-17 頁) Gottfried Friedl, *Gustav Klimt : 1862 - 1918 ; die Welt in weiblicher Gestalt*, Taschen, Köln, 2003. p. 8. (ゴットフリート・フリードゥル、『グスタフ・クリムト : 1862-1918 : 女性の姿をした世界』、Michiko Higuchi 訳、Taschen、Tokyo、2003 年、8 頁)

²Shearer West, *Fin de siècle*, Bloomsbury, London, 1993. p. 1.

³Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, op. cit., p. 41. (C. M. ネーベハイ、前掲書、32 頁)

⁴学科絵については、4 章を参照

⁵学科絵を巡る論争、「学科絵論争」については、4 章を参照

のショーペンハウアーやニーチェ哲学に基づく解釈が取り組まれ、一定の成果が先行研究において提示されている。しかしながら、先行研究における考察が、作品に現れているそのときどきのクリムトの関心にまで深められていないことが、学科絵研究、及びクリムト研究全体においても不十分であると筆者は考える。学科絵が画業の中心に位置し、学科絵以後の作品にも影響を与えていることを鑑みれば、クリムトがどのようなことに関心を抱き、作品において実現したのか解き明かす必要がある。

本論において、筆者はこのクリムトの関心を考察する手段として大量に残された素描を取りあげる。素描と完成作の関係、及びモチーフの形態を考察の出発点として、その形態を創り出す画家の意図や関心、つまり素描からクリムトは何に関心を持って描き、制作したのかを明らかにすることを目指す。素描が完成作とどのような関係にあるのか、素描の役割を探る考察は、先行研究において試みられてこなかったことである。そして、学科絵がクリムトの画業の中心に位置するだけでなく、素描のあり方という点においても学科絵に付随する素描は画業の転換点に位置している。

本論では 2 章以下、素描と完成作の対応関係を考察し、そこから浮かび上がる素描のあり方を提示する研究手法をとっている。2 章、及び 3 章では、学科絵以前に制作された作品を取り上げて、学科絵の制作に際して生じた素描のあり方の転換が引き起される前の素描の役割を探る。2 章ではクリムトの生涯、及び工芸学校時代の教育について触れ、工芸学校時代に制作した素描作品、及び準備素描が比較的多く残されている「豪華画集 1」を扱い、完成作と素描の関係を考慮して素描のあり方を考察する。工芸学校時代のクリムトは、恩師ラウフベルガーや当時隆盛を極めた巨匠 H. マカルトに代表される伝統的な、アカデミックな描き方に従っていた。その後、「芸術家カンパニー」として活動が本格的になっても、このような描き方を受け継ぎ、素描は完成段階を確認する、そして調整するような役割が見られた。

続く 3 章では、画業初期の代表作であるブルク劇場、階段室、天井画 (4 場面) (1866-88) (図 0-5)、《旧ブルク劇場の観客席》(1888-89) (図 0-6)、美術史美術館、階段上の壁画 (1890-91) (図 0-7) を取り上げる。これらの作品に付随する素描は基本的にアカデミックな描き方に基づいている。しかし、2 章にて扱う作品を制作していた期間は、クリムトがまだ若く、駆け出しの画家として主として下書きをそのまま完成させる、あるいは依頼主や芸術監督の指示に従っていたのに対して、3 章で扱う作品は、帝都ウィーンを代表する主要な建築物を装飾するものであり、クリムトの画家としての立場がそれまでとは大きく異なっていた。クリムトは依頼主や芸術監督の意向や指示に従っているが、画家としての立場が認められつつあり、一部の完成作品には次の段階に向かう画家の方向性が現れている。とはいえ、まだこの段階での素描の役割は、完成段階のために人物描写を調整する、あるいはそれを確

認する、そして人物像のポーズの型として利用する場であり、前章での素描の役割と基本的に共通している。そして、これらの作品が大成功をおさめたことによりウィーンを代表する芸術家の1人となり、学科絵の制作依頼を受けることになる。

4章では、ウィーン大学、講堂の天井画《医学》(1894-1907) (図 0-2)を研究対象として素描の役割について考察を加える。《医学》では、学科絵以前に制作された素描の役割が根本的な点で異なり、それは素描数の増加や完成作との関係に現れていた。素描がクリムトの関心を追求する場となり、素描の制作を通じて習得しようと試みていたことを示していた。これらの素描は、学科絵を制作していた1900年前後に生じていた関心、及びこの一貫した関心に基づき各作品に応じてその都度変化する関心の2種が関係して、生じたものである。前者は、この期間に制作された学科絵、《ベートーヴェン・フリーズ》(以後、《フリーズ》とする) (図 0-8)、その他のいくつかの作品に共通するものであり、後者は基本的に作品毎に異なり、素描に直接現れている。《医学》では、多種多様なポーズを多彩な角度から捉えた老若男女の人体表現を追求し、完成段階にてそれら人物像を大きな流れとして構成させることにより人間の誕生から死までの人生をも表現することを試みている。その際に、E. マイブリッジの連続写真⁶との接触⁷が造形的な面でのクリムトの関心に刺激を与えた。《医学》の制作に際して、多様な運動から生じる動きやポーズに興味を持っていたが、その中の1つにダンスがあったと推測される。このときのクリムトのダンスへの関心はまだ浅かったが、モチーフの形態にその萌芽をみてとることが可能である。

続く5章では、《医学》の完成後に取り組みされた《フリーズ》(図 0-8)を取り上げ、《フリーズ》の素描に特徴的な線の要素から考察を加える。クリムトは《フリーズ》において、輪郭線、身体の骨や皺の隆起やカーブを生み出す線を追求して、人物像に相応しい形態を作りだすことに徹底的に取り組んでいた。そこにクリムトの《フリーズ》で生じた関心を見て取ることができる。そしてこれらの人物像を壁3面に配置することにより、人間の弱さ、懇願、戦い、病や死、苦しみ、救い、妖艶、恍惚といった人間の感情や人間が経験する様々な状態を描き、それは人間の生や死に集約される。《フリーズ》は、モチーフの形態において直前に描かれていた《医学》からの影響を受けているが、《フリーズ》の人物素描は、ポーズが完成段階に比較的近い状態で、身振りや顔の向きを変えて繰り返し描かれており、その点では《医学》の素描に見られる関心事とは異なっていた。《フリーズ》は、むしろその次に制作された学科絵《法学》とモチーフやそのポーズに共通点が多くみら

⁶Eadweard Muybridge, *Muybridge's Complete human and animal locomotion : all 781 plates from the 1887 Animal locomotion*, Dover Publications, New York, 1979, 3 v.

⁷Tina Marlowe-Storkovich, "'Medicine' by Gustav Klimt", in: *Artibus et Historiae*, Vol. 24, No. 47. (2003), pp. 231-252

れる。そして《フリーズ》においてダンスへの関心が《医学》より強くなり、それはモティーフの形態にいくつか現れていることから明らかであるが、素描にて詳細に追求するまでの段階には至っていない。そのダンスへの関心が一気に高まるのが、学科絵《法学》である。

6章では、《法学》(図 0-3)に付随する素描では、モダン・ダンスの展開を踏まえて考察を加える。モダン・ダンスは、19 世紀末から 20 世紀初頭にかけての世紀転換期に生じた身体言語としての表現様式を確立し、造形芸術の領域に、ときにそれは造形芸術の側からモダン・ダンスへと相互に多大な刺激を与え合う関係であった。本論では、モダン・ダンスの身体言語を考察する上で、クリムトと同時代にスイス、ジュネーヴで活躍した F. ホドラーの作品を手掛りとする。ホドラーは作品内で表現されている多様な感情、あるいは生や死、病や成長といった日々の生活や経験を、モダン・ダンスの展開に呼応して追求された身体言語によって表現する手法をとっていた。このような手法を参考にして、《法学》が素描を通じてモダン・ダンスを取り込み、その身体表現によってクリムトが人間の苦しみ、生や死を表すことに徹底的に取り組んでいた。

クリムトは、1900 年頃に一貫して死や生という主題、そしてそれを身体によって表現する、そして作品毎にその身体表現へのアプローチを変えながら取り組む、2 種の関心を抱いていたことが、素描のあり方から浮かびあがる。この死や生という主題、そして《法学》での描き方は、学科絵以後の作品にも見られることから、《法学》にてクリムトの画業の核となる要素が確立されたといえる。

なお、学科絵《哲学》、《医学》に関しては、転写スケッチから最終的な 1907 年の最終版に到達するまでに数版、完成図の記録写真が存在する。《哲学》は 1900 年の第 1 段階、《医学》は 1901 年(未完成)、1901 年、1903 年(第 1 段階、第 2 段階、第 3 段階)である。いずれも、諸版に構図上の大きな変化はみられないことから、比較、検討するさいに明記していない場合は、1907 年の最終版を使用している。また完成図、及び完成段階と記述している際には、第 1 段階から最終版までの全体を指す。また、本論での素描番号は、A. シュトローブルの素描番号をそのまま使用している。《哲学》(455-488、3334-3364)、《医学》(512-674、3365-3390)、《フリーズ》(741-859、3444-3468)、《法学》(864-942、3469-3492)、《ストックレー・フリーズ》(踊り子のみ、1660-1693、3537-3598)、《ユディット II》(1694-1705)の素描図版は、巻末の素描資料にまとめている。

第1章 グスタフ・クリムトとクリムトを取り巻く環境について

1-1 グスタフ・クリムト（1862-1918）の生涯¹と画業

グスタフ・クリムトは 1862 年に彫金師の父エルンストと母アンナの 7 人兄弟の 2 番目、長男としてウィーンに生まれた。クリムトは市内の高等小学校を終了後、1876 年に 14 歳で王立オーストリア芸術産業博物館附属工芸学校（以下、工芸学校）²に入学する。クリムトは工芸学校の学生時代から既に、弟エルンストと共に家計を支えるため、素描に関連する仕事をこなしていた。1880 年にクリムトは弟エルンストと友人であるフランツ・マツチュと共に、装飾の注文を受けるようになる³。1883 年に、クリムトは弟エルンスト、友人マツチュと共に「芸術家カンパニー」（以下、カンパニー）⁴を結成して、劇場の天井画や緞帳、あるいは夏の離宮の装飾などを幅広く手がける。これらは、工芸学校の恩師であるフェルディナンド・ラウフベルガーやユリウス・ベルガーからの紹介、あるいはラウフベルガーを通じて懇意となった劇場建築の装飾を専門とする会社「フェルナー&ヘルマー」（Ferner & Hermer）による注文である。1886 年に「カンパニー」は、ウィーンのブルク劇場階段室の天井画の制作を行い、大成功を収める。それまでハプスブルク帝国の地方都市（ルーマニア、クロアチア、ハンガリーなどの東欧地域）で主に制作に励んでいた「カンパニー」は、この作品によってウィーンでの鮮烈なデビューを印象づけ、以後、帝国首都ウィーンでの重要な作品の注文を受けることになる。1887 年には、旧ブルク劇場の舞台側からの視点に基づき、当時のウィーン社交界の著名人等の肖像画を組み込んだ客席の様子を描いた《旧ブルク劇場の観客席》（図 0-6）を水彩にて制作した。この作品は、非常に高く評価され、皇帝賞（賞金 400 グルデン）を授与された⁵。続いて、ウィーン的美術史美術館階段室の三角間部分の装飾（図 0-7）を依頼される。クリムトはこの作品において、まだアカデミズム的な描き方を保ってはいるものの、しかし他の 2 人とは異なる描き方を示している。弟エルンストが 1892 年に亡くなったことにより、「カンパニー」は事実上解散するが、クリムトとマツチュの両画家はすでにウィーンを代表する若手芸術家となっていた⁶。この頃から徐々に工芸学校時代の恩師であるラウフベルガーの影響から離れ、分離派設立の頃には独自の

¹グスタフ・クリムトの生涯に関しては 2002 年にベルヴェデーレ美術館にて開催されたクリムトの風景画に関する展覧会図録（Stephan Koja(ed.), *Gustav Klimt landscapes*, Prestel, Munich, c2002, pp. 191-210. 『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、231-237 頁）の年表を使用。

²2 章 2 節参照

³Stephan Koja(ed.), *Gustav Klimt landscapes*, op. cit., p. 191.

⁴Künstlercompagnie 「芸術家商会」と訳されることもある。G. フリードゥル『グスタフ・クリムト』Michiko Higuchi 訳、TASCHEN、2003 年、35 頁

⁵Stephan Koja(ed.), *Gustav Klimt landscapes*, op. cit., p. 192.

⁶*Ibid.*, p. 193

様式を確立する⁷。同年、クリムトはアカデミーの歴史画コースの教授の推薦を初めて受け、その後も2度ほど、推薦の機会に恵まれるものの、一度も任命されることはなかった⁸。1894年にクリムトとマツチュは、ウィーン大学講堂の天井画の依頼（クリムトの担当部分は、《哲学》、《医学》、《法学》及び三角間部分である）を受け、その制作におよそ10年以上の月日をかけて取り組みことになる。この天井画は、クリムトの画家としてのあり方、あるいは描き方を確立するに至らせた彼の画業の転換点に位置づけられる⁹。

1897年に、オーストリアの近代絵画史に重要な足跡を残した「オーストリア造形芸術家連盟（Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Secession）」¹⁰（以下、分離派）が発足し、クリムトは初代会長として指導的な役割を担っていくことになる。発足当時の分離派は、「ウィーン美術家協会（クンストラーハウス、Genossenschaft bildender Künstler Wiens）」¹¹の内部の一組織として機能していたが、両者の考え方の相違から、同年6月に新たに総会が開かれ、「ウィーン美術家協会」から脱退して独立した組織となる。1898年には、分離派の雑誌「ヴェル・サクルム」（Ver Sacrum）第1号が出版され、以後、分離派の展覧会活動と並んで重要な表現手段の媒体として機能した¹²。第1回分離派展（1898年3月26日～6月15日）が開催され、その際にクリムトはミノタウルスと戦うテーセウスを描いたポスター（図1-1a）を制作したが、当局よりテーセウスの一部に修正を施すように求められる（図1-1b）。展覧会それ自体は、5万6千人を超える観客が足を運び、大成功を収める。

そして1900年、第6回分離派展にて学科絵《哲学》（第1段階）（図1-2）が展示されて多くの来館者を引きつけると共にセンセーションを巻き起こした¹³。学科絵をめぐる激しい賛否両論は、クリムト対ウィーン大学の教授や文部教育省のみならず、分離派のメンバーや批評家、そして大衆を巻き込んで激しいものであり、これを学科絵論争¹⁴という。《哲学》は、国内では厳しい状態に置かれていた一方、国外では、同年に開催されたパリ万博にて金賞を受賞するなど好評価を得ていた。その後、1901年の第10回分離派展にて、学科絵《医学》（第2段階）（図1-3）が展示されて《哲学》と同様に激しい論争を引き起こした。同年、クリムトは再度ウィーン造形芸術アカデミーの教授に推薦されるものの、前回と同様に拒

⁷Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, Deutscher Taschenbuch-Verlag, München, 1976. p. 34. (C. M. ネーベハイ『クリムト』野村太郎訳、美術公論社、1985年、27頁)

⁸*Ibid.*, p. 301, p. 302. (同上、328、329頁)

⁹3章を参照

¹⁰次節を参照

¹¹Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt : 1862 - 1918 ; die Welt in weiblicher Gestalt*, Taschen, Köln, 2003. p. 60. (ゴットフリード・フリードゥル『グスタフ・クリムト：1862-1918：女性の姿をした世界』前掲書、60頁)

¹²Stephan Kojan(ed.), *Gustav Klimt landscapes, op. cit.*, p. 194.

¹³*Ibid.*, p. 195.

¹⁴《ペーター・ヴェン・フリーズ》については、5章にて詳細に扱っている

絶される¹⁵。

1902 年の第 14 回分離派展にて、学科絵と並んでクリムトの画業の中心に位置する《ベートーヴェン・フリーズ》(図 0-8) (1902) が展示された。この展覧会は、マックス・クリンガー (1857-1920) による《ベートーヴェン像》(図 1-4) (1902) を中心に、クリムトをはじめとする分離派のメンバーがクリンガーへ、そしてクリンガーを通じて偉大なる音楽家ベートーヴェンへのオマージュという共通の主題にもとづき、メンバーの各々が制作した作品によって構成された。学科絵 2 作品《哲学》と《医学》と同様に、《ベートーヴェン・フリーズ》もまた批判にさらされた¹⁶。1903 年には、後にクリムトの作品も展示され、その活動に参加することになる「ウィーン工房」がヨーゼフ・ホフマン、コロ・モーザー、フリッツ・ヴェーレンドルファーによって設立される。同年 11 月から分離派にて「クリムト・コレクション」が開催され、分離派の建物全体を利用してクリムトの作品およそ 80 点が展示された。その中には、学科絵《哲学》、《医学》(図 1-5) と並んで《法学》(未完成)¹⁷ も含まれ、初めて 3 作品が一堂に会する機会となった。これに先立って、文部教育省の芸術委員会が学科絵を視察していたが、その際に、学科絵はおおむね好意的に受け入れられるものの、マッチュとの作品の質の相違から、クリムトの学科絵は大学の講堂ではなく、モデルネ・ギャラリーへの設置が提案される¹⁸。また同年末に、分離派の重要な表現媒体であった「ヴェル・サクルム」が休刊となる。翌年の 1904 年に分離派は、アメリカ、セント・ルイスにて開催される万博に学科絵 2 点を含むクリムトの作品を出品することを計画していたが、文部教育省からの許可が降りず、万博への参加それ自体が中止となる。同年、クリムトはベルギーの実業家アドルフ・ストックレーの邸宅 (ブリュッセル) の食堂に設置するフリーズ《ストックレー・フリーズ》(図 1-6)、(図 1-7a、7b) (1905-1911)、の制作依頼を受ける¹⁹。

1905 年にクリムトは学科絵の引き渡しを含む制作に関連する契約を解消しようとするが、対して文部教育省は学科絵作品が既に国家所有になっていることから、作品の速やかな引き渡しを求めた。クリムトは作品を引き渡すことを頑なに拒否し、報酬を返還する事でこの一連の学科絵論争に終止符を打った。この学科絵をめぐる様々な出来事をきっかけに、クリムトはそれ以後、公的な制作とは距離をおくことになる²⁰。

¹⁵Stephan Koja(ed.), *Gustav Klimt landscapes, op. cit.*, p. 198.

¹⁶*Ibid.*, p. 199.

¹⁷《法学》が 1903 年に展示された際の図版を確認できないために、ここでは最終版を参照

¹⁸Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder Philosophie, Medizin und Jurisprudenz“, Stephan Koja(Hrsg.), *Gustav Klimt-der Beethoven-Fries und die Kontroverse um die Freiheit der Kunst*, Ausst. Kat., Fundación Juan March, Madrid, Prestel, München, 2006. p. 42.

¹⁹《ストックレー・フリーズ》については、6 章にて言及している。

²⁰Stephan Koja(ed.), *Gustav Klimt landscapes, op. cit.*, p. 201.

また、この年の 6 月にクリムトは、アドルフ・ベーム、ヨーゼフ・ホフマンといった仲間たちと共に美術工芸の重要性を主張して、「分離派」から脱退する²¹。1908 年に分離派を脱退した「クリムト・グループ」は即席の展示会場にて、第一回目の「クンスト Schau 展」を開催する²²。その際にクリムトは展覧会の中心となる展示室に《接吻》(図 1-10)を含む 16 点を展示した。この《接吻》は文部教育省によって、モデルネ・ギャラリーのために展覧会の主要な作品として購入されている²³。1909 年に「クンスト Schau」第 2 回展が開催され、ゴッホ、マティス、ムンク、コリント、トーロップ、ヴュイヤール、ボナールらの作品が出品され、同時代のヨーロッパの絵画作品を概観することが可能であった。1910 年には、第 9 回「ヴェネツィア・ビエンナーレ」に参加するなど²⁴、「分離派」を離れた後も活発に国際的な活動に取り組んでいたことが窺え、その積極的な姿勢は亡くなるまで変わらなかった。1911 年にブリュッセルの《ストックレー・フリーズ》が完成する。この《ストックレー・フリーズ》は、クリムトがデザインした構想スケッチをもとに「ウィーン工房」が制作している²⁵。これ以後、クリムトはドイツ、イタリア、プラハ、スイスなどの展覧会に出品しつつ、1918 年の 2 月に亡くなるまで作品の制作に取り組んでいた²⁶。

クリムトは生涯におよそ 253 点の壁画及び油彩画を制作し²⁷、その描かれている主題から大まかにではあるが女性肖像画、寓意画そして風景画に分類できる。そして制作過程にて生じた大量の素描が現存している。女性肖像画は 1898 年頃に制作された《ソニヤ・クニプス》(1898) (図 1-8)に見られるような、写実的な容貌が無地の背景や衣服の霞がかかったような描写から浮かび上がってくるような描写から、徐々に背景の部分や衣服の描写が装飾的になり、《アデーレ・ブロッホ・バウアー 1》(1907) (図 1-9)において最高頂に到達する。このような装飾的な要素と写実的な描写を組み合わせた描写は、肖像画のみならず、同時期に制作された寓意画 — 例えば《接吻》(1908) (図 1-10)が挙げられる— に見られる。

寓意画には身ぶりや表情によって妖艶、苦しみ、恍惚、悲しみ、喜びといった様々な感情を露にする女性像によって構成されている。先に触れたように、クリムトは 1890 年代初頭までは恩師ラウフベルガーに代表されるアカデミックな歴史主義に基づく影響がみられる描き方をしていたものの、90 年代半ばから徐々に、1900 年頃に自身の描き方を確立する。それは、クリムト自身の関心の変化により、そしてクリムトを取り巻く環境、例えば同時

²¹Ibid., p. 202.

²²Ibid., p. 203.

²³Ibid., p. 204.

²⁴Ibid., p. 205.

²⁵6 章、註 44 参照

²⁶Stephan Kojan(ed.), *Gustav Klimt landscapes, op. cit.*, pp. 207-208.

²⁷ 油彩画、壁画、天井画の総数。Alfred Weidinger(Hrsg.), *Gustav Klimt*, Prestel, München, 2007.p. 308.

代の芸術家や過去の巨匠の作品に分離派の活動や旅行²⁸あるいは雑誌を通じて接触することにより、生じたと考えられる。この点については、本論文全体の主要なテーマであり、次章以降、学科絵を研究対象として詳細に扱っている。

クリムトは、上述したように、美術学校の教授に複数回推薦されるが、実際にその職につくこともなく、弟子を取ることもなかった²⁹。また、クリムトは亡くなるまで独身を貫いていたが、複数の恋人を持ち、またエミーリエ・フレーゲという単なる恋人同士の関係を越えた生涯のパートナーがいた。エミーリエは、裕福な実業家であるヘルマン・フレーゲの3人娘の一人であり、3姉妹でモード・サロンを経営する職業婦人であった。「ウィーン工房」がデザインした彼女たちの店では80人の縫子と三人の裁断師が働き、ウィーンでは有名なモード・サロンとなっていた³⁰。また、エミーリエの姉ヘレーネはクリムトの弟エルンストと結婚しており、エルンストが若くして亡くなった後に、クリムトは残された幼い娘の後継人になっていた³¹。クリムトとエミーリエは親戚同士であり、クリムトはエミーリエの肖像画(図 1-11)を描き、エミーリエのためにドレスのデザインを提供し、ウィーンでの日常と夏の休暇を共に過ごしていた。両者の関係を正確に定義することは難しいが、互いの人生における良きパートナーであったことは確かである。

クリムトは、夏の休暇を過ごす以外はほとんどウィーンを離れることはなかったが、パリやイタリア、ブリュッセル、スペイン、ドイツの各地へ、国際的な展覧会への参加といった仕事、あるいは個人的な旅行をしていた。1900年以降、1916年まで、ほぼ毎年の夏の休暇をフレーゲ家姉妹と共にザルツカンマングート地方のアッターゼーで過ごしていた。ウィーンの喧騒から離れ、豊かな自然の中でスポーツを楽しみながら風景画を制作していた³²。全作品数の約3分の1を占める風景画は準備素描が無く、画面内に人間や動物が描かれることなく植物や水面、山岳風景や空に集中していること、作品と実際に描かれている場所を特定できる一方で、モチーフを捉える視点や構成に実景とは異なる独創性が生じていることなどから、描き方や構図の構成に対する画家自身の関心が他の女性肖像画と寓意画の2つのジャンルとは異なっていたことを推測させる。

²⁸ クリムトは、夏の休暇を過ごす以外はほとんどウィーンを離れることはなかったが、パリやイタリア、ブリュッセル、スペイン、ドイツの各地へ、国際的な展覧会への参加といった仕事、あるいは個人的な旅行をしていた。

²⁹Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, op. cit., p. 56. (C. M. ネーベハイ『クリムト』、前掲書、38頁)

³⁰*Ibid.*, pp. 178-180. (同上、24頁)

³¹*Ibid.*, p. 22. (同上、180-181頁)

³²Stephan Kojan(ed.), *Gustav Klimt landscapes*, op. cit., pp. 26-28.

クリムトはまた、クリムトは自分自身や作品について言葉を残す事はほとんどなかった³³。それゆえ、クリムトがどのような意図を持ち、何を追求していたのか、を知るために大量に残されている準備素描が重要な手掛かりとなる。

1-2-1 19 世紀末から 20 世紀初頭にかけての世紀転換期

学科絵を取り上げる意義として、第 1 に、学科絵が制作された 1900 年前後という世紀転換期においてクリムトを取り巻く状況、第 2 に、クリムトの画業において重要と判断されるという 2 点が挙げられる。まず初めに 1900 年前後のクリムトを取り巻く環境について、ヨーロッパ全体の流れから、ついでウィーンの状況から考察を加える。

学科絵の制作期間（1894-1907）が該当する世紀転換期は、ヨーロッパがそれぞれの国において政治的な体制を整えて経済的に発展し、芸術の分野においては国家という枠組みを超えて、相互に刺激し合いながら新たな展開が生じていた時期であった。世紀転換期のヨーロッパは普仏戦争（1870-71）³⁴の終了から第一次世界大戦の開始までの期間に相当し、その間ヨーロッパは平和を維持していたものの、それはあくまでも表面的なものに過ぎなかった³⁵。イギリスの産業革命³⁶に始まり、その後ヨーロッパ全体に輝かしい産業の発展が急速に拡大していく一方で、それに対する批判や疑問、あるいはその発展から取り残される階層など、社会にはっきりと暗雲が立ち込めていた。このような影は、世紀転換期におけるヨーロッパの思想にも明瞭に現れている³⁷。

世紀転換期において、19 世紀半ば以降、絵画、彫刻、建築と各分野に特化して取り組まれていた作品制作の区分が取り払われ³⁸、さらに地理的な意味においても国家間の枠組みを超えて、芸術世界が拡大した³⁹。世紀末に生じた新しい芸術の理念が各国で展開し、主として人や物が動くことによって相互に関連し、ヨーロッパ全体として 1 つの流れを生み出した。このような流れを万国博覧会や国際的な展覧会、あるいは新聞、雑誌といった定期刊行物

³³Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings*, Taschen, Cologne, 2012, p. 461. Peter Vergo, „Gustav Klimts »Philosophie« und das Programm der Universitätsgemälde“, in: *Klimt-Studien* (Mitteilungen der Österreichischen Galerie), Jg. 22/23. Nr. 66/67: Galerie Welz, Salzburg, 1978/79, p. 69.

³⁴木下康彦、木村靖二、吉田寅編『詳説 世界史研究』山川出版社、1999 年、356 頁

³⁵高階秀爾『世紀末芸術』紀伊国屋書店、1981 年、55 頁

³⁶18 世紀後半から始まり 19 世紀半ばに完成した。これにより機械工業の展開と共に経済や社会構造に大転換が生じた。木下康彦、木村靖二、吉田寅編『詳説 世界史研究』前掲書、337、338 頁

³⁷高階秀爾『世紀末芸術』前掲書、56 頁

³⁸1894 年 2 月にブリュッセルにて開催された「自由美学」の展覧会の展示内容が 19 世紀末から 20 世紀にかけての芸術史における転換を示すに相応しい例として挙げられている。そこでは、ベルギーの芸術家だけでなくフランスやオランダの同時代の芸術家らも参加し、また絵画、彫刻に留まらず、版画や室内装飾、ポスター、工芸作品、装飾品や音楽に至るまでの多彩な主義や主張に基づいて制作された多様な作品が展示されていた。（高階秀爾『世紀末芸術』前掲書、13-21 頁）

³⁹高階秀爾『世紀末芸術』前掲書、16 頁

が加速させたことは言うまでもない⁴⁰。ニュアンスの微妙な差異を含みながらも、フランス、イギリス、そしてドイツ語圏にてアール・ヌーヴォー、モダン・スタイル、ユーゲント・シュティール、その他にもイタリアやスペインにおいても同様に、これらの芸術運動が世紀転換期に一斉に生じていた。これらの運動に基づき、ブリュッセルの「二十人展」、パリの「アンデパンダン展」、ミュンヘン、ウィーンの「分離派展」など、核となる展覧会が活発に催されていた⁴¹。上述の芸術運動に参加した芸術家らは、明確な理念に基づいてこれらの運動に積極的に参加していることがその名称の付け方、あるいはその意味から見て取ることができる。というのも、芸術運動に参加している芸術家らが意識的に運動に名を与え、これらの芸術運動に関連して創刊された雑誌名もまた同様だが、何れも基本的に「新しい」と「様式」という二つの意味をつなげている⁴²。それは過去との訣別と絵画、彫刻そして造形芸術の分野を超えて、総合的に統一した様式を展開していこうとする彼らの主張であり、これこそ世紀末芸術の流れであった⁴³。

1-2-2 世紀転換期におけるウィーン⁴⁴

ホーエンシュタウフェン朝断絶後、神聖ローマ帝国の推挙によりルドルフ・ハプスブルクが皇帝ルドルフ 1 世となった 1247 年以来、1918 年に帝国が終焉するまでのおよそ 671 年もの長きに渡ってハプスブルク家がウィーンを統治した⁴⁵。19 世紀末から 20 世紀初頭にかけたの世紀転換期は、まさに帝国史の最終局面に位置していた。

1848 年の三月革命により、ウィーンの市民は民主的な制度を経験したものの反革命が勝利し、フランツ・ヨーゼフ 1 世が皇帝となり、保守的な体制が編成された⁴⁶。このときに、自由主義、民主主義と共に、諸民族の独立への要求と民族主義への取り組みが帝国の重要な課題となっていた。帝国は、ドイツ系住民が政治、経済的に優位を占めていたとはいえ、

⁴⁰同上、19 頁

⁴¹同上、19 頁

⁴²同上、28,29 頁

⁴³同上、30 頁

⁴⁴ 世紀転換期におけるハプスブルク帝国史、特にウィーンの状態について皇帝、官僚政治、法律、経済、文化の多彩な角度から幅広く詳細に扱っているのが、William M. Johnston, *The Austrian mind : an intellectual and social history, 1848-1938*, Berkeley, University of California Press, 1972 (W.M. ジョンストン『ウィーンの世界 1 ハプスブルク帝国の思想と社会 1848-1938』井上修一、岩切正介、林部圭一共訳、みすず書房、1992 年) である。

⁴⁵田口晃『ウィーン 都市の近代』岩波書店、2008 年、9 頁

⁴⁶同上、30 頁

多民族によって構成されており、上述の三月革命によって各民族の民族主義が活発になる⁴⁷。この多民族国家を維持するために、帝国はドイツ人とそれに次ぐマジャール人による二重帝国体制に編成され、それにより帝国の皇帝がハンガリー国王を兼ね、軍隊、外交、財政に関しては共通、それ以外は二つ分離させて統治を行う「アウスグライヒ」(Ausgleich)を1867年にハンガリーと結んだ⁴⁸。この結果、民族主義を表面的に抑えることができたが根本的な解決ではなかったため、帝国はゆっくりとではあったが確実に、終焉へと進んでいた。このような歴史の流れの中で民族主義を押さえ込み、表面的に帝国の繁栄を華やかに装うのに一役買ったのが文化であり、その一つが芸術であった⁴⁹。

19世紀の工業化の波は、当然のことながらウィーンにも押し寄せ、都市部の人口増加に伴い都市改造が行われることになる⁵⁰。その中心的な計画が、城壁と防御斜堤を解体して、そこに環状の大通りである「リング・シュトラッセ」(Ringstrasse)とそれに沿ってブルク劇場(図1-12)、大学、市庁舎(図1-13)、国会議事堂(図1-14)、美術館といった都市の中心となる記念碑的な建築物、及び緑地を配置することであった⁵¹。この建築物の様式は「歴史主義様式」⁵²と呼ばれ、各建築物がヘレニズムから始まりゴシック、ルネサンス、バロック様式といった異なる建築様式によって建てられ、その内部の天井や壁面には、歴史主義の名にふさわしく装飾されていた⁵³。それらのいくつかの制作にまだ画家として歩み始めたばかりのグスタフ・クリムトも参加しており、それをきっかけとして画家としての華々しいキャリアが始まった。学科絵の制作の依頼もまた、ここでの成功によってもたらされたものである。学科絵の制作期間(1894-1907)が以上のようなヨーロッパの激動の時代に位置していたが、それだけでなく特にウィーン分離派(1897-1905)の設立、活動期間と重なっ

⁴⁷同上、32頁 1900年頃のウィーンの政治、社会、文化的な状況については、Peter Vergo, *Art in Vienna; 1898 - 1918*; Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries, Phaidon, London, 2015. pp. 24-33.を参照。概説として当時の状況を簡単に紹介しているが、フロイトに代表される精神分析、心理学、性的関心の文学における影響について比較的詳細に触れている。

⁴⁸田口晃『ウィーン 都市の近代』前掲書、33頁

⁴⁹世紀転換期にハプスブルク帝国内での民族問題が政治機能を滞らせ、オーストリア自由主義は、18世紀の伝統に後戻りしていた。このため、1900年の内閣の組閣を任せられたエルネスト・フォン・ケルパー(1850-1919)は、この民族問題に端を発する問題をを超えて何とか帝国を統治するために、経済と文化の近代化によって政治的な問題の当面の先延ばしを試みた。このときに教育文化相に任命されたのがヴィルヘルム・フォン・ハルテル(1839-1907)であり、クリムトの学科絵論争にも関与した。Carl E. Schorske, *Wien; Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, pp. 236-237. (カール・E・ショースキー『世紀末ウィーン』安井琢磨訳、岩波書店、1984年、296-297頁)

⁵⁰田口晃『ウィーン 都市の近代』前掲書、56頁

⁵¹同上、58頁

⁵²同上、63頁

⁵³同上、64,65頁

ている点もまた、考慮せねばならない⁵⁴。

1-2-3 「分離派」の設立

クリムトは、1880年代後半に取り組んでいたブルク劇場や美術史美術館の天井画や壁画に代表されるハプスブルク帝国の首都を飾る記念碑的な作品の成功により、1890年代後半には画家としての地位を徐々に確立していた。依然として、これらの作品にはアカデミックな表現を色濃く残しているが、一部には写実的な顔貌と装飾的な衣服の拮抗する描写が見られ、それは1900年代以降に確立されたクリムトの描き方の特徴の1つになっていた。また、1890年代後半に描かれた女性肖像画においても、写実的な顔貌と輪郭線の目立たない柔らかな、空気を含んでいるかのような衣服や背景の描写が見られ、そこにクリムト独自の描写様式を確認することができる。加えて、弟エルンストのウィーンの名家フレーゲ家との縁組みは、クリムトに上流社会における人脈を広げ、確固たる社会的な立場を造り出した。特に、1897年頃から始まった画家カール・モル（1861-1945）との交流はクリムトに大きな影響を与えた⁵⁵。以上のように、1897年前後はクリムトがウィーンの上流社会とのつながりを持ち、自身の様式の確立に向けて、その方向性が定まりかけていた時期であり、ウィーンを代表する若手芸術家としての立場を確立しつつあった。クリムトにとって非常に重要な時期であったといえる。この時期に設立されて、クリムトのみならずウィーンの文化、及び社会全体に影響を及ぼした組織が、「ウィーン分離派」（Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Secession）⁵⁶である。ウィーン分離派はその活動を通じ

⁵⁴ Marian Bisanz-Prakken, *Heiliger Frühling: Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905*, Brandstätter, Wien, 1999, p. 11.

⁵⁵ Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quelle*, op. cit., pp. 84-85. (C.M.ネーベハイ『クリムト』前掲書、63頁)

⁵⁶ 「ウィーン分離派」に関して、先行研究にて様々に扱われてきている。以下、代表的なものを提示する。

Robert Waissenberger, *Die Wiener Secession*, Wien und München, Jugend & Volk, 1971. Maria Bisanz Prakken, *Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905*, Ausst. Kat. Wien /München, Brandstätter, 1998. Hermann Bahr, *Secession*, Wien, 1900. Bettina Best, *Secession und Secessionen*, Matthes & Seitz, München, 2000. Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Sezession*, Verlagsbuchhandlung Carl Konegen, Wien, 1906, (wiederherausgegeben und einbegleitet von Otto Breicha, Ritter Verlag, Klagenfurt, reprint 1984). Ludwig Hevesi, *Alt-kunst-Neukunst : Wien 1894-1908*, Carl Konegen, Wien, 1909, (wiederherausgegeben und einbegleitet von Otto Breicha, Ritter Verlag, Klagenfurt, reprint 1986). Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, op. cit., pp. 86-140. (C.M.ネーベハイ『クリムト』野村太郎訳、前掲書、

て、ヨーロッパの主要な諸都市の芸術の動向に常に鋭く関心を寄せていたこと、また積極的に交流していた点においても重要である。ウィーンに先立って、1892年には同じドイツ語圏にて、フランツ・フォン・シュトゥック（1863-1928）を代表としてミュンヘン分離派が、1898年にはマックス・リーバーマン（1847-1935）によってベルリン分離派が設立されている⁵⁷。

「分離派」(Secession)という言葉は、分離派の機関誌「ヴェル・サクルム」(Ver Sacrum)⁵⁸創刊号にて、マックス・ブルクハルトが記している⁵⁹。ウィーン分離派は、1897年に、既存の「ウィーン美術家協会」(Genossenschaft bildender Künstler Wiens)⁶⁰の同時代の海外の美術の動向、及び展覧会運営に対する組合員の保守的な考え方に若手芸術家たちが不満を募らせ、その結果クリムトを初代総裁とする新しいグループを結成した⁶¹。上述したように、世紀転換期は万国博覧会や国際的な展覧会が開かれ、輸送、及び写真や印刷技術の発達により、物や人の移動がそれ以前より身近になり、同時に情報量も増加した。結果として、ヨーロッパの主要都市の芸術趨勢を目にする機会も増えることになる。進歩派はこのような状況を前にして、既存の体制では遅れを取っているのではないか、そのような危機意識を抱いていた。また、国際化、及び新興のブルジョア階級の台頭により商業美術の活発化への懸念も含んでいた⁶²。

58-124頁) Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession(Hrsg.) Ver sacrum, Mittheilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs 2.1899, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vs1899/0115>.

⁵⁷ Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, , op. cit., p. 87. (C.M.ネーベハイ『クリムト』前掲書、1985年、66頁)

⁵⁸ ビザンツ-プラッセンは、「ヴェル・サクルム」(聖なる春)という言葉の使用について以下のように指摘している。「ヴェル・サクルム」が、1897年の分離派の設立に際して分離派のメンバーの重要な主張を象徴するものとして熟慮され、さらに1898年の展覧会の建物の入り口の左側に金色の文字で「ヴェル・サクルム」が書かれていた。分離派が建物に「ヴェル・サクルム」と意図的につけていることは、分離派を創立したメンバーの設立の目的やそれに対する意識が古代ローマの伝統より、高い次元にあることを示している。Marian Bisanz-Prakken, *Heiliger Frühling: Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905*, , op. cit., p. 14.

⁵⁹ 古代ローマでは経済的な対立の緊張が一定の限度に達すると民衆の一部が聖なる山、あるいは丘に上り、第二のローマを設立するという脅しを長老たちにつきつける。これを民衆離反 (secession plebis) といい、大抵は、要求が受け入れられ民衆が戻ってくる。そして大きな危機が生じると民衆は、春がもたらした生き物を聖なる春の贈り物、つまりヴェル・サクルムとして神々に捧げる慣習があった。そして、聖なる春に生まれた子供たちが成長して、若い集団になると故郷を去って、見知らぬ土地で自分たちの力で独自の社会を形成する。Marian Bisanz-Prakken, *Heiliger Frühling: Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905*, , op. cit., p. 14. Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, , op. cit., p. 86. (C. M. ネーベハイ『クリムト』前掲書、65頁)

⁶⁰ Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt : 1862 - 1918 ; die Welt in weiblicher Gestalt*, , op. cit., p. 61. (ゴットフリード・フリードゥル、『グスタフ・クリムト : 1862-1918 : 女性の姿をした世界』、前掲書、60頁)

⁶¹ Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt : 1862 - 1918 ; die Welt in weiblicher Gestalt*, , op. cit., pp. 60-61. (ゴットフリード・フリードゥル、『グスタフ・クリムト : 1862-1918 : 女性の姿をした世界』前掲書、60-61頁)

⁶² 『ウィーン分離派1898-1918』宮城県美術館[ほか]編、展覧会図録、東京新聞、2001、19頁

しかしながら、ブルクハルトは、ウィーン分離派について、既存の体制を脅かすためではなく、芸術における本質的な理念によるものとみなし⁶³、他方ショースキーは美術家協会から外された者たちの蜂起ではなく、父親と息子のような世代間の抗争と解釈している⁶⁴。1896年に、「ウィーン美術家協会」の新組合長の選挙において進歩派の擁立した候補が落選したことにより、保守派と進歩派の対立が決定的となるが、この段階ではまだ、若手芸術家を中心とする進歩派は既存の体制に留まるべきであるという意見が大多数を占めていた。しかし翌年の1897年4月に、「オーストリア美術家同盟（分離派）」の創立集会が開催され、1897年5月に既存の体制からの離脱が決定された⁶⁵。このとき、クリムトを中心とする19人の中心となるメンバーに加えて、オーストリア、チェコ、そしてフランス、ベルギー、イギリス、ドイツ、オランダ、スイスといった海外の芸術家も多数参加を表明しており、この点からもまたオーストリア内外の芸術の動向を意識していたことがうかがえる⁶⁶。

分離派は、オーストリアにおける美術の関心と一般大衆の美術への関心や美的意識を高めるという明確な理念を掲げていた。加えてショースキーは、芸術が近代の人々に避難所を提供するべきであるとし、それに相応しい建物が建設されたことを指摘している⁶⁷。その理念の実現のために彼らは諸外国の芸術家と交流し、同時代のヨーロッパの芸術の動向を自国で紹介し⁶⁸、また自分たちの芸術をヨーロッパへ発信することを試みた⁶⁹。加えて、彼ら

⁶³C. M. ネーベハイ『クリムト』前掲書、65頁。ビザンツ・ブラッケンは、ヘルマン・バールがブルクハルトと同様に、「ヴェル・サクルム」第一号にて、ウィーンにおいて、伝統に対して戦うのではなく、芸術上で創造する権利のために戦うことが主張されているが、芸術の本質的な部分といえども、伝統的な強制からの解放という行為でもあり、かれらの主張が表裏一体であったことを指摘している。Maria Bisanz Praken, *Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905*, op. cit., p. 7.

⁶⁴ Gottfried Friedl, *Gustav Klimt : 1862 - 1918 ; die Welt in weiblicher Gestalt*, Taschen, Köln, 2003. p. 60. (ゴットフリード・フリードゥル、『グスタフ・クリムト：1862-1918：女性の姿をした世界』、Michiko Higuchi 訳、Taschen, Tokyo, 2003年、60頁)、Carl E. Schorske, *Wien; Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, p. 214. (カール・E・ショースキー『世紀末ウィーン』安井琢磨訳、岩波書店、1984年、270頁)

⁶⁵ このときに、既存の「ハーゲン組合」や「七人クラブ」からも分離派に参加したメンバーがいる。Maria Bisanz Praken, *Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905*, op. cit., p. 13. p.

14.『ウィーン分離派1898-1918』前掲書、18頁

⁶⁶ Maria Bisanz Praken, *Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905*, op. cit., pp. 162-171. Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, op. cit., pp. 90-94. (C.M.ネーベハイ『クリムト』前掲書、1985年、69-74頁)

⁶⁷ 建物の階段や正面玄関に宗教的な厳粛さを備え、正面の屋根の上には金色に輝く半円のドームが鎮座し、白く、如何様にも対応可能な内部空間の神殿へと導く。Carl E. Schorske, *Wien; Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, pp. 217-218. (カール・E・ショースキー『世紀末ウィーン』安井琢磨訳、岩波書店、1984年、273-274頁)

⁶⁸例えば海外組合員の参加により、ウィーンに新印象派という動向が知られるようになる。ウィーン分離派 1898-1918、宮城県美術館[ほか]編、展覧会図録、東京新聞、2001、20頁

⁶⁹『ウィーン分離派 1898-1918』前掲書、19頁

は絵画や彫刻とそれ以外に工芸の間に、優劣をつけることはなかった⁷⁰。その際に展覧会の運営方法が要となるが、ウィーン分離派はその他の同時代の芸術グループとは異なり、展覧会ごとに実行委員会のメンバーが変わり、その中から展示プランやポスターのデザインの責任者が選ばれた。また、展覧会の質や客観性を維持するために展覧会もその都度テーマが決定され、それに基づいて展示内容が構想され、組合員に対しても細かな規定に従うよう求められた。決定に際しては分離派のメンバーの参与する権利が認められていた⁷¹。

展覧会内容は、回顧展や個展、あるいは素描や版画に特化する、あるいは工芸作品を中心に構成する、また 5 章に扱う第 14 回分離派展（ベートーヴェン展）のように一つの主題に従って全体が構成されるといったように多種多様であるが、しかし主題は明確に既定されていた⁷²。

記念すべき第 1 回分離派展（1898 年 3 月 26 日から 6 月 15 日まで）は、造園協会の建物にて開催された際に、クリムトは分離派の総裁として、さらにカタログの表紙とポスターのデザインを担当した。表紙のデザインは(図 1-1a)、細長い縦長の型に巨大なメドューサの盾と槍を持つアテナ神が側面から捉えられ、ポスターにはミノタウルスと戦うテーセウスが画面上部を占め、それを表紙のデザインと同一のアテナ神が見守るという構図であった。先に触れたようにポスターの完成図ではテーセウスが裸体であったことが検閲の対象となり、樹木で覆われることになる⁷³(図 1-1b)。

分離派の設立後、独自の展覧会会場の建設準備が進められ、1898 年 11 月にヨーゼフ・マリア・オルブリヒの設計による「分離派館」(図 1-15)が完成した。第 2 回分離派展（1898）から、この分離派館が会場となって開催されている。分離派館の正面入り口には、彼らのモットー「時代にはその芸術を、芸術にはその自由を」(Der Zeit ihre Kunst, Der Kunst ihre Freiheit)が掲げられていた⁷⁴。分離派の展示方法にも様々な工夫がなされていたが、それに分離派会館それ自体も展示する空間として大いに貢献していた。というのも、分離派会館には展覧会のプランに応じてその都度変えられる可動式の壁が設置され、壁の配置により展示プランは無限の可能性を秘めていた。展覧会ごとに必要に応じて、この壁にも装飾が施された上で絵画や彫刻作品や工芸作品が配置され、展示されている空間全体が意識され

⁷⁰同上、21 頁

⁷¹Marian Bisanz-Prakken, *Heiliger Frühling: Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905*, op. cit., p. 14.

⁷²『ウィーン分離派 1898-1918』前掲書、20 頁

⁷³ Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings*, op. cit., p. 43. Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, op. cit., p. 99. (C.M.ネーベハイ『クリムト』前掲書、1985 年、79-80 頁)

⁷⁴Carl E. Schorske, *Wien; Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*, op. cit., p. 219. (カール・E・ショースキー『世紀末ウィーン』前掲書、276 頁)

ているからである⁷⁵。

1-2-4 機関誌「ヴェル・サクルム」(Ver Sacrum)

1898年に分離派は機関誌「ヴェル・サクルム」を創刊した。この機関誌は、展覧会のポスターやカタログと並んで分離派のメンバーにとって展覧会に匹敵する重要な表現、及び理念を表明する重要な表現媒体であった⁷⁶。「ヴェル・サクルム」は1898年から6年間、大4つ折版の版型、正方形の形式を守って出版された⁷⁷、第1回展覧会の3ヶ月前にあたる1898年1月に刊行され、これにより分離派の公的な活動の幕開けとなった。記念すべき第1号では分離派の目的、あるいは彼らの芸術上の理念や立場が表明され、その内容は分離派そのものといっても過言ではない⁷⁸。その姿勢は、例えば1904年の特別号⁷⁹からもうかがえる。アメリカ、セント・ルイスにて開催された万国博覧会に、政府から分離派に出展の要請があり、そのためにクリムトの学科絵《法学》と《哲学》を中心にJ. ホフマンによる壁や柱を含む展示空間のデザイン全体のプランを基に計画された。しかし、選択する作品を巡って政府から許可が降りず、結局分離派のこのホフマンによるプランは実現しなかった。この出来事に対して分離派は、作品は数ではなく質が展覧会を決定付けるのであり、そして作品をただ並べるだけではなく統一した主題に基づいて構成しなければならない。そのために前進しなければならないということを、政府に対して毅然とした態度を見せながら改めて分離派の見解を表明している。そして、最後に分離派が政府から優遇されているという謂れの無い非難に対しては、政府が分離派とキュンストラーハウスからどれだけ作品を購入したのか、そして分離派のメンバーからのアカデミー、及び工芸学校の教授に任命されている数を示して、分離派は甘やかされた子供ではないことを主張している⁸⁰。編集委員であるカール・モルとコロ・モーザーにより、ゲルラッハ・&シェンクとの間に出版契約が結ばれ、彼らを中心にしてこの「ヴェル・サクルム」の制作が進められた。「ヴェ

⁷⁵Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings, op. cit.*, pp. 43-46. 『ウィーン分離派 1898-1918』前掲書、22頁、Maria Bisanz Praken, *Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905, op. cit.*, p. 21.

⁷⁶Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt: 1862 - 1918; die Welt in weiblicher Gestalt, op. cit.*, p. 63. (ゴットフリート・フリードゥル、『グスタフ・クリムト: 1862-1918: 女性の姿をした世界』前掲書、62頁)

⁷⁷Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen, op. cit.*, p. 107. (C. M. ネーベハイ『クリムト』前掲書 89頁)

⁷⁸「ヴェル・サクルム」の第一号の10頁には、ヘルマン・パールとアルフレッド・ローラーが執筆したと考えられる論文「なぜ我々は雑誌を刊行するのか」が掲載されている。そこでは分離派の役割が芸術のそのものと自立のきっかけ、要求、波及のために大衆の芸術への意識を高めること、芸術家も芸術に敏感な愛好家も海外の芸術から刺激を受けて成長すること、そして芸術とはあらゆる人のためのものであり、豊かな芸術と貧しい芸術の間に差はないことが述べられている。Maria Bisanz-Praken, *Heiliger Frühling: Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905, op. cit.*, p. 16.

⁷⁹„Die Wiener Secession und die Ausstellung in St. Louis“, in: *Ver Sacrum*, Sonderheft 3. Holzhausen, Wien, 1904.

⁸⁰*Ibid.*, pp. 5-14.

ル・サクルム」の第1号には、独自の寓意、比喩的な言語と平面的で抽象化された芸術への意識を見出すことが可能であり、その後の分離派の動向を窺わせる⁸¹。ただし、「ヴェル・サクルム」における野心的な取り組みが、ときに一般的な理解を超えてしまうことに注意を促すこともあった⁸²。アルフレッド・ローラーによってデザインされた第1号(図1-16)の表紙には、花咲く樹木には建築、絵画、彫刻を意味する三つの空の盾型紋章がつけられ、力強く張る根が狭い桶を破壊している。表紙のみならず第1号の挿絵や装飾も、少女や花の装飾により春の雰囲気をはっきりと伝えるものであった。分離派の目的意識に瞑想的な自己没頭と戦闘精神が共存する二元論的な主張が特徴的であり、「しなやかな春の象徴性は情熱的な戦いのレトリックと結びつき、微妙な内向的な詩情は呼び覚まされた救世主義に加わる」⁸³と説明される。これらの挿絵はこのような主張に相応しい、文章の付け足しに留まらない明確なメッセージの性質を備えた挿絵や装飾がなされた⁸⁴。

各号には展覧会に出品された作品やオリジナルのデッサンや版画作品などの豊富な挿絵が、1903年の最終号までに「ヴェル・サクルム」のために制作されたデッサン471点、オリジナル石版画と銅版画55点、木版画216点に及ぶ図版が掲載された⁸⁵。また、この機関誌は、創刊号からウィーンを代表する批評家ヘルマン・パール(1863-1934)の協力を取り付けることに成功しており、パールの紹介を通じて分離派はオーストリア内外の文芸界とも密接な繋がりを持ち、それは雑誌の内容にも反映していた⁸⁶。この「ヴェル・サクルム」には、クリムトの作品に関連してクリムトの油彩画の複製やデッサン、及び展覧会写真、そしてクリムトに関する論文が掲載されている。また第3号では、クリムト特集が組まれていた⁸⁷。

クリムトが、分離派設立の1年間の準備期間から1905年に離脱して新たなグループ⁸⁸を設立するまでのおよそ7年間、23回に及ぶ分離派展が開催され、彼はその間分離派の主要

⁸¹Marian Bisanz-Prakken, *Heiliger Frühling: Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905*, op. cit., p. 14.

⁸²*Ibid.*, p. 14.

⁸³*Ibid.*, p. 17.

⁸⁴*Ibid.*, p. 17.

⁸⁵Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, op. cit., p. 109, p. 114. (C. M. ネーベハイ『クリムト』前掲書、96頁)

⁸⁶*Ibid.*, p. 114. (同上、91, 95頁)

⁸⁷*Ibid.*, p. 117. (同上、99頁)

⁸⁸1905年春に、クリムトやヨーゼフ・ホフマンの属する「クリムト・グループ」とヨーゼフ・エンゲルハルトの率いる「画家グループ」の間に激しい内部対立が生じた。画家グループにとって、クリムトらの建築、造形芸術的な結びつきと商業化へと向かう芸術の流れが受け入れがたく、その結果としてクリムト・グループの18人が分離派から離れ、分離派は終わりを迎えた。「クリムト・グループ」は、クンスト Schau展(1908、1909)を開催した。Marian Bisanz-Prakken, *Heiliger Frühling: Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905*, op. cit., p. 32. p. 33. Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, op. cit., p. 213. (C. M. ネーベハイ『クリムト』、前掲書、224、225頁)、『ウィーン分離派1898-1918』宮城県美術館[ほか]編、展覧会図録、東京新聞、2001、25頁

なメンバーとして積極的に関わっていた⁸⁹。クリムトの学科絵が初めて一般大衆に展示されてセンセーションを巻き起こしたのもこの分離派展であったように、分離派無くして1900年前後のクリムトの芸術活動は成立しなかったと指摘できるかもしれない。

1-3 先行研究

グスタフ・クリムトの作品に関する先行研究は、クリムトと同時代に活躍していた美術批評家らによって、主として作品解釈に比重が置かれているが、ウィーン分離派の機関誌「ヴェル・サクルム」(Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, in: *Ver Sacrum*, Gerlach & Schenk, Wien, 1898-1903.)を始めとする雑誌や新聞、あるいは展覧会カタログにおいてなされてきた⁹⁰。その後 Max Eisler や Emil Pirchan によって (Max Eisler, *Gustav Klimt*, Österr. Staatsdruckerei, wien, 1920. Emil Pirchan, *Gustav Klimt ein Künstler aus Wien*, Wallishausser, Wien, 1942.)、C.M.Nebhay の編集によって (C.M.Nebhay (Hrsg), *Gustav Klimt Dokumentation*, verlag der Galerie Christian M. Nebhay, Wien, 1969. (野村太郎訳『クリムト』美術公論社、1985 年)) 画業初期から晩年までを幅広く、クリムトを取り巻く環境も考慮して捉えている。また O. Breicha は、上述の Hevesi や Bahr を含むクリムトの同時代の人々の引用をまとめた貴重な文献を記している (Otto Breicha(Hrsg), *Gustav Klimt die goldene Pforte Werk, Wesen, Wirkung Bilder und Schriften zu Leben und Werk*, Galerie Welz, Salzburg, 1978.)。J. Dobai による 1958 年に提出された博士論文 (Johannes Dobai, *Das Frühwerk Gustav Klimt*, Wien Universität Dissrtation, Wien, 1958) は、画業初期から中期にかけての描き方の変化に重きを置きつつ画業全体を取り上げ、後のカタログ・レゾネの基礎となる詳細な作品調査を行っている。クリムトが 1900 年前後という世紀転換期に活躍し、彼の画業がウィーンの様式主義の流れと重なっていることから、アカデミックな伝統から分離派に代表される革新の時代への移行という過程を、画業を通じて捉えようとする考察も幅広くなされている⁹¹。

⁸⁹ Christian M. Nebhay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, op. cit., p. 95. (C. M. ネーベハイ『クリムト』前掲書、76 頁)

⁹⁰ 例として、Ludwig Hevesi による、主としてウィーン分離派の展覧会活動やそこで展示された作品解釈について詳細に記した Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Sezession*, Verlagsbuchhandlung Carl Konegen, Wien, 1906, (wiederherausgegeben und einbegleitet von Otto Breicha, Ritter Verlag, Klagenfurt, reprint 1984) が挙げられる。学科絵の色彩についての記録は、ネーベハイが指摘しているように、完成図が失われてモノクロ写真しか残されていない現状に対して非常に有意義である。《哲学》が青、紫、緑、グレーの寒色系の色彩、《医学》が様々な段階の赤色を中心にした暖色系の色彩、《法学》が黒と金の色彩である。(Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Sezession*, p. 234. p. 317. p. 448./C. M. ネーベハイ『クリムト』前掲書、130 頁)あるいは、分離派の機関誌「ヴェル・サクルム」にも関与していた Hermann Bahr による学科絵を中心に作品を巡る批判についてまとめた *Rede über Klimt*, Wiener Verl. Wien 1901, *Gegen Klimt*, Wien, Eisenstein, 1903. がある。

⁹¹ Tino Erben, *Traum und Wirklichkeit Wien 1870-1930*, Ausst. Kat. Historisches Museum, Wien, Eigenverl. D.

Museen d. Stadt Wien, 1985. Colin B. Bailry(Editid), *Gustav Klimt Modernism in the making*, catalogue by John

また、ウィーンを中心に世界各地にて、クリムトに関連する展覧会の開催、及びそれに伴ってカタログが出版され、画業全体を取り扱いながらもモダニズム、妖艶な、あるいはエロティックな女性像や装飾⁹²について、そして風景画等のクリムトの特徴的な描き方やモチーフの扱い方に焦点を当てた作品研究が勧められた。

研究の要となるのがカタログ・レゾネだが、現時点（2015年7月）までに3冊のレゾネが出版されている。1967年に出版された F. Novotny, J. Dobai によるカタログ・レゾネ (Fritz Novotny, Johannes Dobai, *Gustav Klimt*, Friedrich Welz(Hrsg.), Verlag Galerie Welz, Salzburg, 1975, 2. Aufl.) によって、クリムトの作品が画業に沿って整理され、その後のクリムト研究の核となった。その後、2007年に A. Weidinger によって (Alfred Weidinger (Hrsg.), in: *Gustav Klimt*, Prestel Verlag, München, 2007.)、及び 2012年に Tobias G. Natter によって (Tobias G. Natter (ed.) ; directed and produced by Benedikt Taschen, c2012) 再度、カタログ・レゾネが出版され、作品情報に関する精度が高められている。これらのカタログ・レゾネを基に、クリムトの画業初期の「芸術家カンパニー」にて制作された作品について⁹³、そして 1890年代の半ば以降の作品に関しては、主に作品毎に、あるいは複数の作品に共通してみられるモチーフの形態やそこから導き出される象徴的な意味などの様々な主題に基づいて、作品研究が進められている。また、2012年にクリムト生誕 150周年を記念して、ウィーンを中心に各地で大規模な展覧会が行われ、それに伴って展覧会図録が出版された⁹⁴。ウィーンのクリムト作品を所蔵する美術館での展示や図録には、モチーフの源泉に関する新発見や、所蔵不明であった素描がいくつかみられたものの、基本的にはクリムトの作品を時代順に

Collins H.N. Abrams , In association with National Gallery of Canada, 2001. Toni Stoss Christoph Doswld(Hrsg.), *Gustav Klimt*, Ausst, Kat., Kunsthaus Zürich, Zürich, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1992. Tobias G. Natter(Hrsg.), *Die nackte Wahrheit: Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale*, Ausst, Kat. Leopold Museum, Wien, Prestel, München, 2005. が挙げられる。

⁹²例として、クリムト研究の第一人者である J. ドバイによる (Johannes Dobai, „Zu Gustav Klimts Gemälde »Der Kuss«, Mitteilungen der Österreichischen Galerie. Jg. 12, 1968, Nr. 56, p. 83-142.) が挙げられる。クリムトの 1900年代後半に絶頂期を迎えたクリムトの黄金様式を代表する《接吻》の女性像について前後して制作された作品に描かれた女性像をも含めて考察を加えている。

⁹³画業初期の作品は、現存する作品や作品に関する情報も少ないために個別の作品研究はほとんど見られない。Gustav Klimt und die Künstler-Compagnie, Ausst. Kat. Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger(Hrsg.), Belvedere Wien, Weitra, publication PN1 Bibliothek der Provinz, 2007., Gerbert Frodl, „Begegnung im Theater Hans Makart und Gustav Klimt“, Wilhelm Mrazek, „Die« Allegorie der Skulpture »(vom Jahre 1889 Ein neuentdecktes Frühwerk von Gustav Klimt“ Die Österreichischen Galerie und der Professur für Österreichische Kunstgeschichte an der Universität Wien(Hrsg.), *Klimt-Studien*, in : Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 22. Nr. 66/67: Galerie Welz, Salzburg, 1978/79. Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings, op. cit.*, pp. 652- 658.

⁹⁴2011年10月に始まった Belvedere(Unter)の展覧会を皮切りに、Kunsthistorischen Museum, Leopold Museum, Albertina, Wien Museum, Künstlerhaus, Österreichischen Museum für Volkskunde のウィーンの主要な美術館、及び博物館にて開催され、それに応じて展覧会カタログも出版された (Künstlerhaus を除く)

並べて解説が加えられているに過ぎない。

総合的なクリムト研究として論文集 (Die Österreichischen Galerie und die Kunstgeschichte an der Universität Wien(Hrsg.), *Klimt-Studien*, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 22. Nr. 66/67: Galerie Welz, Salzburg, 1978/79.) を最初に挙げるべきであろう。研究対象として画業全体そして肖像画、風景画、寓意画の3つのジャンルを網羅しているが、制作過程や人物像のポーズについて、あるいは構図に特化した研究には至っていない。その後同様の論文集 (Österr. Galerie Belvedere(Hrsg.), Sonderband Klimt, in : *Belvedere Zeitschrift für bildende Kunst*, 2006. ; Alfred Weidinger(Hrsg.), *Gustav Klimt*, Prestel Verlag, München, 2007.) が出版されている。新しい論文集では、画業全体を網羅的に扱うのではなく、《ベートーヴェン・フリーズ》、《ストックレー・フリーズ》や学科絵《哲学》と《医学》といったクリムトの画業の中心を占める作品のモチーフについて、装飾やモチーフとして作品に描かれている日本の浮世絵や鎧、あるいは中国の絵画や人形のコレクションについて、《ユーディット1》(1901)(図1-17)や《鬼火》(1903)(図1-18)の妖艶な女性像と女性肖像画におけるモデルについて、風景画や夏の休暇等、クリムトの作品や人生に特徴的な要素に特化して考察を加えている。後者の論文集は、前者より内容が専門的に、そして作品の細かな要素や特徴をテーマとし、一部でのみ制作過程や人物像のポーズについて扱っている。

本研究は、完成作と素描の関係から素描の役割を考察し、1900年前後にクリムトが自身の描き方を変えながら確立していく中で現れてくるクリムトの関心を明らかにすることを目指している。以下、素描に関する先行研究について触れておくことにする。クリムトは数多くの素描を残したことでよく知られており、素描に関する伝説めいたエピソードが残されているほどである。素描に関する基本的な研究として、1980年代から90年代にかけて、4000枚にも及ぶ莫大な量の素描を整理して、制作年代順に完成作品と対応させたA. Strobl の素描集 (Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Band I ; 1878-1903, op. cit.* ; Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Band II ; 1904-1912*, Salzburg, Verlag Galerie Welz, Salzburg, 1982; Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Band III; 1913-1903*, Salzburg, Verlag Galerie Welz, Salzburg, 1984; Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Band IV; 1878 NACHTRAG 1918*, Verlag Galerie, Welz Salzburg, 1989.) が挙げられ、以後、この素描集に基づいて素描研究が行われている。筆者は、各素描が何れの完成作に対応するのか、その対応関係についてA. シュトロブルの考えに基本的に同意する。しかしこうして分類された素描の一部には、実際には完成作品と対応していない例や、別の完成作品と対応する場合や、また新たに素描が発見される例も見られる点に注意しなければならない。最近の素描研究としてR. Metzger による (Rainer Metzger, *Gustav Klimt : drawings and watercolors*, ライ

ナー・メッツガー『グスタフ・クリムト』橋本夕子訳、新潮社、2007年）、M. Bisanz-Prakken, による展覧会図録（Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt die Zeichnungen*, Albertina (Hrsg.), Albertina, Wien, Hirmer Verlag GmbH, München, 2012.）が挙げられるが、シュトロープルの素描集に基づき主として素描の線の変遷を扱っている。また、上述した最新のカatalog・レゾネでは、M. Bisanz-Prakken⁹⁵によって人物素描の特徴をもとに「横たわる、流れる、切望する」⁹⁶、あるいは「幸福への道：歩くことと瞑想」⁹⁷といったような多様なテーマで、完成作に触れながら素描全体が捉えられている一方、完成作と該当する素描との関係から、制作過程における素描の役割を明らかにしようとする試みは今のところなされていない。

クリムトの素描には、それ自体が完成作品とみなすことが可能な例もあるが、基本的に制作過程を示すものと考えられる。シュトロープルによって素描集が刊行されて以来、基本的に素描を、時系列に従って作品毎に把握することが可能となったが、分類それ自体に曖昧な点がみられる、区分内での制作順はほとんど不明である、そして実際には素描集に収録されている以上の素描を制作したと推定され、正確な総数は不明であるといった問題点も生じている⁹⁸。学生時代、及び数点の例外を除き、素描には制作年が記されていない。⁹⁹このような全ての素描が把握されず、曖昧な点が残されているということもまた制作過程を考察することをいっそう難しくさせ、素描研究の進捗を妨げる要因の一つとなっている。それゆえ、素描と完成作の関係について先行研究では、該当する一部の素描に関してのみ、完成作品のモチーフと一致することが指摘され、ときに別の作品に描かれている類似したモチーフとの比較を試みながら¹⁰⁰、あるいは素描の特徴から簡単に制作過程について触れられているに過ぎない。そのため、素描は極めて重要な研究素材であるにも関わらず、現状では主として画業全体に沿って素描の線の変遷や陰影の付け方の変化について論じられ、それは基本的に完成作品とは切り離された考察となっている¹⁰¹。素描の扱いの難しさゆえに、クリムト研究の現状における問題として、素描と完成作品とがそれぞれ個別に研究が進められたことにより、素描を含む総合的な作品研究は基礎的な段階に留まっている。

⁹⁵Mrian Bisanz-Prakken, "The drawings: a cosmos unto themselves. Stances - moods", Tobias G. Natter (ed.) *Gustav Klimt: The Complete Paintings, op. cit.*, pp. 370-455.

⁹⁶*Ibid.*, p. 409.

⁹⁷*Ibid.*, p. 412.

⁹⁸Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt, op. cit.*, p. 189. (G. フリードゥル『グスタフ・クリムト』前掲書、189 頁)

⁹⁹Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I, op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁰ビザンツ・プラッケンの素描集では異なる作品に付随する人物素描であっても、人物像の描き方とポーズが似ている、あるいは紙の表裏に描かれていることから時間的に近い関係にある点を考慮して、制作過程を追っている場合もある。

¹⁰¹最近の素描研究として Reiner Metzger, *Gustav Klimt: Drawings and Watercolours*, Verlag Christian Brandstätter, 2005. (ライナー・メッツガー『グスタフ・クリムト』橋本夕子訳、新潮社、2007 年) が挙げられるが、シュトロープルの素描集に基づき素描の線の変遷を扱っている。

1-4 問題の所在と素描の意義

上述の先行研究における問題点を踏まえて、以下、学科絵《哲学》(図 0-1)、《医学》(図 0-2)、《法学》(図 0-3)と《ベートーヴェン・フリーズ》(図 0-8)に共通する問題の所在を指摘し、本論の目的を提示する。

1900 年前後というクリムトを取り巻く環境において重要であった時期に、クリムトは学科絵と《フリーズ》を制作し、その際、それまでの作品とは異なる、新たな描写形態を試みていた。これは学科絵以前と学科絵の間に生じた変化であるが、学科絵と《フリーズ》の 4 作品を見ても、《医学》¹⁰²と《法学》の間、また途中《フリーズ》の制作を挟むことにより、《医学》、《フリーズ》そして《法学》の各作品の間においても同様に、描き方や構図に変化が生じていた。つまり、学科絵《医学》において、それまでの作品とは質の異なる大転換が生じ、その後《フリーズ》と《法学》に際しても繰り返し描き方が変化し、この大小の転換を繰り返しながら《法学》においてクリムトの描写形態が、少なくともその方向性が確立したのである。

1900 年頃に生じたこのクリムトの描き方の質の変化は画業を概観すれば明らかであり、先行研究においても同様に指摘されている。しかしながら、クリムトがどのような意図や関心を抱いて描き方を大きく変えたのか、その点についてほとんど考察は加えられてこなかった¹⁰³。その要因として、クリムトは作品について自分の言葉で語ることがなかったことが挙げられる¹⁰⁴。そのため、これら 4 作品に関する先行研究では、制作時に抱いていたクリムトの造形表現上の関心より、象徴的なモチーフを巡る解釈、挑発的な、あるいは恍惚とした表情を浮かべる妖艶な女性像の分析、モチーフの源泉の探求、そしてショーペンハウアーやニーチェの哲学に基づく作品の解釈に重点が置かれてきた¹⁰⁵。結果として人物像のポーズを造形的な観点から源泉を追求する、あるいは前後するクリムト作品に共通してみられるモチーフやモチーフのポーズを指摘する、上述の哲学から生きる苦しみ、恐怖、厭世観など世紀末に流行した内容をこれらの作品に当てはめて、4 作品を解釈する以上の考察はなされてこなかった。造形的な観点を考察の出発点とし、そこから制作に際しての画家の関心にまで考察が深められていないことが、これはクリムト研究全体の問

¹⁰² 本論では《哲学》について個別での考察は行っていないが、《哲学》の描写に《医学》との共通点がみられることから、学科絵全体を概観するときには《医学》に《哲学》を含めて考察している。4 章 2 節を参照。

¹⁰³ Rainer Metzger, *Gustav Klimt : drawings and watercolors, op. cit.*, p. 68. (ライナー・メッツガー『グスタフ・クリムト』前掲書、68 頁) メッツガーは、1900 年前後を境に、それまでの写真のような緻密な描写が変化し、それに応じて人体のポーズの瞬間を捉えては大量の素描がなされたことを指摘している。

¹⁰⁴ Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings, op. cit.*, p. 461.

¹⁰⁵ 4 章 2 節先行研究を参照

題点と共通しているが、学科絵、及び《フリーズ》に関する先行研究の問題点である。

作品に関してクリムト自身による説明はほとんどなされていないが、クリムトが、作品の制作時に抱いていた造形表現上の関心を示すような手掛かりを全く残していなかったわけではない。むしろクリムトは自身の言葉に匹敵する、あるいはそれ以上の情報を含むと考えられる研究素材を残していた。それが準備素描であり、制作過程に関係する貴重な資料である。ここで、本論にて使用する準備素描、及び制作過程という言葉について定義しておくことにする。本論における準備素描とは、クリムトが作品の制作に際して描いたとする素描の全てのことを指している。作品に対応する素描とは、シュトロープルによって作品毎に年代順に整理、分類された上述の素描集におけるまとまりに従っている。素描には、該当する作品に描かれたモチーフに対応するポーズをとる人物素描もあれば、完成作品のモチーフの何れも対応しない人物素描もあり、これら全てを準備素描としている。筆者は、何れの素描も作品を制作する中で生じていることから、それら全てを広義の意味において準備素描と判断した。というのも、素描のあり方を追求する本論の研究手法において、完成作のモチーフに直接関係していない素描もまた準備素描として考察に加えることにより、従来の素描研究とは異なる視点を得られるのではないか、そのように考えるからである。また本論にて扱われる制作過程とは、クリムトが、ここでは学科絵と《フリーズ》だが、これらの作品を制作するために素描やスケッチを繰り返し制作してきた制作の諸段階、全制作期間を指す。

準備素描は、シュトロープルによる素描集の刊行に伴い画業に沿って時系列に従って素描を概観することが可能となったが、学科絵に付随する素描に関しても限定的な範囲で研究が行われてきた。というのも、学科絵に関連する素描は、学科絵以前に制作された作品に付随する素描とは異なり、人物素描を追っていくことにより制作過程が比較的に推測しやすいものもあれば、特に《医学》の素描に多く見られるが、制作過程の何れの段階の、どのモチーフに対応しているのか不明であるために、完成作と単純に比較するだけでは両者の対応関係を明らかにすることは困難な素描も残されているからである。つまり、素描と完成作の関係、素描のあり方という点で学科絵以前の作品と学科絵の間に大きな変化が生じていたのである。先行研究ではこの素描のあり方に着目してこなかったために、素描の扱いの難しさが際立ってしまっていた。

さらに筆者はこの素描のあり方の変化が、素描数を格段に増加させる要因であったと推測する。素描集を概観すれば、学科絵以前の作品に比べて学科絵に関連して制作された素描の数は、著しく増加していることが認められる。それは単純にモチーフの数の増加や学科絵以前に制作された素描の現存数が少ないという理由で説明できることではない。それゆえ、筆者は素描には、描写様式の変化を引き起したクリムトの関心が現れていると考

える。つまりクリムトは、なぜ制作過程に直接対応していないような素描を描いたのか、あるいは似たようなポーズを繰り返す素描といった学科絵以前には見られなかった特徴を備えた素描を準備素描として描いていたのか、その点に学科絵の制作に際して生じたクリムトの描き方の質の転換を明らかにする鍵があると筆者は推測する。以上のような学科絵と《フリーズ》、及びそれらの作品に付随する準備素描における問題の所在、及び研究対象としての素描の意義に触れた上で、次のような手法に基づき、制作に際しての素描のあり方について考察を進める。

初めに学科絵以前の作品に付随する素描の役割を明らかにし、それを踏まえた上で、学科絵《医学》に付随する素描の役割を考察する。その際に、連続写真の被写体を人物像のポーズの源泉の1つとする T.ストルコヴィチの指摘を考察の出発点とし、素描の特徴を明らかにする。そしてそれらの特徴から、とりわけ構想、及び転写スケッチ、そして完成段階に該当しない素描を数多く制作している点に着目する。そうした上で、クリムトが《医学》において、多種多様なポーズをとる人体を多彩な角度から捉えることに関心を持っていたことを指摘する。《医学》の準備素描では、それ以前の作品に付随する準備素描には見られない、制作に際しての自身の関心を追求する場に変化し、このような制作に際しての素描の役割は、《医学》以後、《フリーズ》そして《法学》にも引き継がれる。しかしながら、クリムトの関心は方向性を一にしながらも各作品に応じて変化していたことを、各作品に付随する準備素描の特質、構想、及び転写スケッチや完成段階の該当する人物像との関係、そして準備素描に現れる人物像の形態から導きだすことを試みる。クリムトのその時々に関心が《フリーズ》では線の多様性、《法学》ではモダン・ダンスのポーズだが、身体という共通の型を利用して変化していたと考えられる。以上のような素描のあり方、そしてそれを通じて明らかとなるクリムトの準備素描での造形的な関心が完成作にどのように反映されているのかを考察し、そこからクリムトの作品に込められた本質的な主題を明らかにすることを目指す。作品のタイトルが示すように各々テーマが異なっているが、筆者は、これら4作品には共通してその根底には人間の生と死、あるいは誕生から死までの人生の諸段階に対するクリムトの強い関心が存在し、その主題に対して多様な身体表現を用いて試みていたと考える。そして《法学》に付随する準備素描から、クリムトがモダン・ダンスにおける身体言語の展開に呼応していたと考えるが、このダンスという媒体が学科絵の要として存在感を徐々に強めながら機能していたと推測する。

本論では、素描研究に重点を置き、それを完成作とつなげて総合的にクリムト作品を捉える手法に特徴を置き、完成作との関係から素描のあり方を考察する。作品ごとに生じる身体表現の造形的な変化から、画家の関心を浮かび上がらせることを目指す。

2 章 画業初期段階における素描

2-1 はじめに

本章では、クリムトが工芸学校時代にどのような素描教育を受けていたのかを明らかにした上で、「芸術家カンパニー」を結成して、主にオーストリア＝ハンガリー帝国の地方において劇場や邸宅の天井画や緞帳、あるいは寓意画の見本帳の制作に取り組み始め、徐々に実力が認められつつあった 1870 年代後半から 80 年代の後半までの時期にどのような素描を描いていたのか、考察を加える。なお、画業最初期に制作された素描は、素描集において現存する素描が極めて少なく、素描と完成作を比較することが、特に緞帳や天井画において困難である。そのため本論では、準備素描が比較的多く現存している「豪華画集 1」を取り上げている。

2-2 先行研究（2章、3章）

第2章では、クリムトの工芸学校の学生時代、及び「芸術家カンパニー」における最初期の作品について、続く第3章では(3-3)ブルク劇場の階段室の天井画、(3-4-1)《旧ブルク劇場の観客席》、及び(3-5)ウィーン美術史美術館の階段上の壁画を扱っている。これらの画業初期に制作された作品に関して、素描と完成作の関係について特に素描のあり方という観点から言及された先行研究は見当たらない。個々の作品情報やモチーフの源泉を説明するものとして、2冊の新しいカタログ・レゾネ(A. Weidinger, 2007.)、(Tobias G. Natter, 2012.)が挙げられる。また、学科絵以前の特に「芸術家カンパニー」が注文を請負って共同で制作された作品に関しては、画業初期としてまとめて扱われている。代表的なものとして、2007年のベルヴェデーレ美術館にて行われた展覧会の図録(Gustav Klimt und die Künstler-Compagnie, Ausst. Kat. Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger(Hrsg.), Belvedere Wien, Weitra, publication PN1 Bibliothek der Provinz, 2007.)、及び1978、79年の論文集(Gerbert Frodl „Begegnung im Theater“, pp. 9-36., Wilhelm Mrazek, „Die »Allegorie der Skulptur« vom Jahre 1889 Ein neuentdecktes Frühwerk von Gustav Klimt“, pp. 37-47, Herbert Giese, „Matsch und die Brüder Klimt Regesten zum Frühwerk Gustav Klimts“, pp. 48-68. Die Österreichischen Galerie und der Professur Kunstgeschichte an der Universität Wien(Hrsg.), in: *Klimt-Studien*, (Mitteilungen der Österreichischen Galerie), Jg. 22/23. Nr. 66/67: Galerie Welz, Salzburg, 1978/79.)が挙げられる。また、学生時代からクリムト兄弟と芸術家カンパニーを創設して、共に活動していたF.マツチュの全画業を扱った文献(Herbert Giese, *Franz von Matsch : Leben und Werk 1861 – 1942*, Wien, Univ., Diss., 1977.)では、画業最初期において彼

らが注文を受けて制作するに至る活動の貴重な情報が提供されている。

第1章で扱う工芸学校、及び画業最初期の作品に関して、上述の H. Giese (1978/79) による論文や A. Weidinger (2007.) のカタログ・レゾネに代表されるように、画業初期時代という1つのまとまりで考察がなされ、クリムトラが当時の巨匠であるマカルトやラウフベルガーの描き方や構図をどのように取り入れているのか、また、参考にしつつも改変を加えている点を指摘することに重点が置かれている¹。

クリムトが画業初期から1900年前後の世紀転換期に自身の描写様式を確立するまでの間に、素描の役割にも変化が生じているが、1870年代後半から80年代後半にかけてのこの期間は、工芸学校において素描の訓練に励み、模写や写真肖像画のための基本的な技術を磨いていた学生という立場から、「芸術家カンパニー」の一員として注文を受けて制作に取り組む画家へ、また作品を手本通りに仕上げることから、注文主の要望や芸術監督の意見に従いながらも自らで構図を考えて制作する芸術家へと少しずつ自身の立場にも変化が生じていたときであった。先行研究²では、画業初期に関して素描と完成作の関係や素描の役割について考察が加えられたものはなく、それは画業初期に制作されて現存する素描数が極めて少ないこと、そして素描が準備段階を示すものであるが、作品に応じて制作過程における素描の役割が変化する、という意識に欠けていたことによると考えられる。

以下、工芸学校時代、教育の内容、工芸学校時代に制作された素描、「寓意と象徴1」の順で、素描の特徴について考察を加える。現存する素描数が少ないが、クリムトが画学生から「芸術家カンパニー」を結成して「寓意と象徴1」を制作するまでの画家としての形成期の制作過程における素描の役割を考察する。

2-3 工芸学校時代

グスタフ・クリムトはウィーン市内の高等小学校を卒業後、1876年に14歳で王立オーストリア芸術産業博物館附属工芸学校³ (Kunstgewerbeschule des K.K. Österreichischen

¹ Herbert Giese, „Matsch und die Brüder Klimt; Regesten zum Frühwerk Gustav Klimts“, Die Österreichischen Galerie und der Professur 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. 48-68.

² 素描に関する先行研究としてシュトロープルの素描集が挙げられる。それ以外に画業初期の素描について独立して扱われたものはない。

³ 美術史家ルードルフ・フォン・アイテルベルガー＝エーデルベルグ (1817-85) の発案により、イギリスのサウスケンジントン博物館 (現ヴィクトリア・アルバート美術館) を手本に、王立オーストリア芸術産業博物館 (1864年)、その後、同博物館に付属してこの工芸学校が設立された(Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings*, Taschen, Cologne, 2012. p.13.)。産業博物館は単に大衆に作品を見せるだけを目指すとしているのではなく、手工業および産業に関する見解を深め、教養を身につける場としてつくられた

Museums für Kunst und Industrie、以下、工芸学校)に入学し、7年に及ぶ在籍期間(1883年まで)を通じて美術教育を受けた⁴。クリムトは初めに2年間の準備課程に通い、ミヒャエル・リーザー(1828-1905)、ルートヴィヒ・ミンニゲローデ(1847-1900)、カール・フラコーヴィナ(1845-1900)の3人の教授のもとで学んだ。工芸学校は、多様な需要に応えるべく様々なコースを提供しており、クリムトは素描教師の資格取得を目指すコースに在籍していた。3年目に教員資格試験を目指してリーザーの基で研鑽を積んでいたときに、宮廷顧問官アイテルベルガーの眼にクリムトがとまった。これはリーザーの計らいによるものであり、準備課程の終了後にクリムトが画家への道を歩むこと、フェルディナント・ユリウス・ラウフベルガー(1829-1881)の絵画と素描クラスに進むことを決定づけることになった。その際に毎月の奨学金の支給もまた約束された⁵。続く専門課程では、素描と絵画の教授であったラウフベルガーの指導を受け、ラウフベルガーはクリムトに多大な影響を与えた重要な教師であった⁶。1881年にラウフベルガーが亡くなった後、同専門課程でさらに2年間、ユリウス・ヴィクトール・ベルガー(1850-1902)の指導を受けている⁷。専門課程に在籍中に徐々に作品制作の依頼を受けるようになり、装飾芸術家としての道を歩み始めていた。

工芸学校を終了した1883年以降、クリムトは、弟エルンスト・クリムトと同級生のフランツ・マツチュとおよそ10年間「芸術家カンパニー」⁸を形成して、共同で注文を受けて制作を行っていた。クリムトが順調に制作の依頼を受け、画家として問題なく独立して活動を始められたのも、クリムトの優れた能力は言うまでもないが、「芸術家カンパニー」に負っていたことも事実である。

「中世の工房の理想と泡沫会社乱立時代の成果主義の考えのロマン主義＝商業主義的な

博物館だった。あらゆる製品に対する「美的センスを高めること」(ゴットフリート・フリードゥル、『グスタフ・クリムト：1862-1918：女性の姿をした世界』、Michiko Higuchi 訳、Taschen、Tokyo、2003年、31頁)を目的とした博物館の教育コンセプトは、工芸学校の創立とともにその意味合いを広げ、より強固なものになった。オーストリア工芸の発展のために一種の視覚教育のための教材として、作品を陳列するために、そして付属する工芸学校では職人的な芸術家を育成することを目的としていた。Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I; 1878 – 1903*, Galerie Welz, Salzburg, 1980. p.15

⁴ Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, op. cit., p. 59. (C. M. ネーベハイ『クリムト』、前掲書、43頁)

⁵ Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings*, Taschen, Cologne, 2012. p. 13.

⁶ Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I; 1878 – 1903*, Galerie Welz, Salzburg, 1980. p. 16.

⁷ *Ibid.*, p.15.

⁸ 1879年に結成。Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings*, op. cit., p.14.

混合」⁹と説明される「芸術家カンパニー」の性質やあり方が、19世紀後半の時代様式に見事に適っていた。第1に、工芸学校時代にラウフベルガーやベルガーの下で学んでいたという事実が、彼らの能力を保証するものであった¹⁰。第2に、3人での個性の相違が見られないにもかかわらず、欠点として感じられないことである。際立った個性を発揮するのではなく、3人が「カンパニー」の部分を構成し、「カンパニー」全体として「手堅さ」¹¹や「高性能」¹²であることが求められていたからである¹³。そして工芸学校時代の恩師たちがこのような「芸術家カンパニー」に仕事を依頼したり、あるいは推薦したりすることによって、様々な注文が間断なく入ることになった。特にラウフベルガーを通じてウィーンの劇場建設会社「フェルナー&ヘルマー」社を紹介されたことは、クリムトたちにとってきわめて重要であった。というのも、「フェルナー&ヘルマー」社から帝国の地方（現チェコ、ハンガリー、バルカン諸国）の劇場装飾（天井画や緞帳など）の制作の依頼を受け¹⁴、これらの仕事で大成功を収めることにより、首都ウィーンでの制作活動の足がかりとなったからである。

2-4 教育内容

クリムトの在籍していた期間の工芸学校の美術教育は、主として古典を学び、模写を行うことに重点がおかれていた。当時から、このような教育では卒業後すぐに、装飾芸術家あるいは職人芸術家として即戦力にならないという批判が生じていた¹⁵。とはいえ、クリムト自身は工芸学校において歴史主義の精神に基づく教育を受け、素描習作に励んでいた。クリムトは小学校時代に、すでに優れた素描能力を備えており、それを発見した教師がクリムトに素描家としての専門教育を受けるために中学校に進学することを勧めていた。また、工芸学校の入学試験の際に見事な古典的石膏女性像の頭部素描を提出している¹⁶。工芸学校に入学する以前にクリムトは、素描能力に長けていたことが伺えるが、工芸学校での美術教育がその能力を一層豊かなものにしたのは確かである。

クリムトは準備課程にて、上述したように素描教師養成のためのカリキュラムを選択していた。これは2年の準備課程と3年目に行われる試験によって、素描教師の資格が取得

⁹ Herbert Giese, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹¹ *Ibid.*, p. 54.

¹² *Ibid.*, p. 53.

¹³ *Ibid.*, pp. 53-54.

¹⁴ Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, *op. cit.*, pp. 63-64. (C. M. ネーベハイ『クリムト』、前掲書、47頁)

¹⁵ Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger(Hrsg.), *Gustav Klimt 150 Jahre*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 2012. p. 32.

¹⁶ Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings*, *op. cit.*, p. 13.

可能となるもので、クリムトは午後に行われる講義を挟んで午前中に石膏像、夜にモデルを描く授業に参加していた¹⁷。言うまでもなく、準備課程のカリキュラムにおいても古典的な手本の研究は基本的な課題の1つに数えられていた¹⁸。上述の3人の教師から、フリーハントの素描制作、装飾の歴史主義的な様式、風俗画、肖像画、歴史画、その他に美術理論も学んでいた。またリーザーからクリムト兄弟とマツチュはウィーン市内にあるヴォーテューフ教会のステンドグラスのためのスケッチを拡大する仕事を請け負う。加えて、クリムトは写真から肖像画を制作する仕事を依頼されるなど¹⁹、対象物を正確に写す訓練を徹底的に受けていたことが窺える。

アイテルベルガーの助言もあり、その後ラウフベルガーのもとで学び始める。ラウフベルガーのクラスでは、モデル、あるいは静物を描くトレーニング、また壁画のデザインから本の挿絵に相応しい主題に変更するといった構成を修正する、決められた時間内に作品を制作する、などの訓練も行っている。「芸術家カンパニー」は、ラウフベルガーの下請けとしてカルトンをもとに制作するいくつかの依頼を受けている。さらに、ラウフベルガーは彼らに毎週日曜日にベルヴェデーレ上宮にてティツィアーノやルーベンスの模写をさせたり、動物園で動き回る動物を素早く水彩スケッチをさせたりしていた²⁰。

以上の工芸学校での指導内容、リーザーやラウフベルガーによる仕事の依頼や、個人的な注文を考慮するなら、クリムトは対象を観察してそれを正確に写す作業を徹底的に行い、さらにお手本を別の場に相応しい形態に変える訓練にも取り組んでいたことがわかる。何れの場合にも、素描制作が教育の基礎的な段階に位置していたと考えられる。以下、工芸学校時代に制作された素描を具体的に考察することにしたい。以下、シュトロープルの素描番号を図版番号とする。

2-5 工芸学校時代に制作された素描

A. シュトロープルによる素描集にてクリムトの工芸学校時代に分類されている素描数は、一部スケッチブックも含むが、およそ100点あり、その多くには、クリムトのサインと日付が付けられている。これらは古典的な石膏像、裸体の男性像、人物を写真のように正確に描写している肖像素描、裸体の幼児、寓意画に関連する素描に分類される。クリムトは画業全体を通じて鉛筆素描を好んだが、散発的にペン画も制作していた²¹。

¹⁷Ibid., p. 13.

¹⁸Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I; 1878 – 1903, op. cit.*, p.15.

¹⁹Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings, op. cit.*, p. 13. Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band II; 1878 – 1903, op. cit.*, p.15.

²⁰Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings, op. cit.*, p. 14.

²¹Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I; 1878 – 1903, op. cit.*, p. 15.

クリムトが準備課程時代に描いたとされる古典的な石膏素描「アカンサスのカーブ」(1)と「噴水の頭部(女性頭部の石膏素描)」(ミュンヘン考古館)(2)の2枚が現存している。これらは、平面に彫塑的な対象物を移すこと、そして最高の比率を感覚で捉えられるようになることを目的として制作されたと考えられる。準備課程での古代芸術を基礎として学んだことの成果は、クリムトのその後の画業に影響を与えている²²。

「アカンサス」(1)と「女性頭部の石膏素描」(2)は、明暗の差異に滑らかなグラデーションがつけられ、各モチーフが紙面上に浮かび上がってくるような立体感を伴う描写である。どちらも石膏モデルを忠実に模写した伝統的な歴史主義に基づく描き方である。「アカンサス」では下地と葉に極めて薄く細かな平行線がひかれ、恐らく石膏という素材の表現と推測できる。これらの線は陰影に隠れている、あるいは陰影により目立つ等の光による精緻な変化に応じて描き分けられている。「石膏女性の頭部」は、輪郭線を使うことなく、肌の滑らかさ、眼窩の深い窪み、頭髮の部分における硬さを描写している。特に、微妙な明暗の相違により顔の右側と背景を際立たせている点、あるいは左耳は影になっているにも関わらず、耳の輪郭を浮かびあがらせている点などにクリムトの見事な素描力が現れている。

ラウフベルガーの授業にて制作された、クリムトによるおよそ20の裸体の男性素描、数枚の水彩画、肖像素描の何れもが、歴史主義的な伝統に基づく、写実的な描き方している。工芸学校での、モデルに基づく素描制作にて描かれたと考えられる裸体の男性素描から考察を始めることにしよう。そこでは、男性像は座る、立つ、横臥の基本的な動作に、捻りや手足の動きが加えられ、それぞれの前後や側面からの視点によって捉えられている。クリムトは、首や腰の捻り、手や足の動きによって生じる身体の表面の凹凸を線ではなく、明暗を用いて表現している。これらの裸体の男性素描の半分以上には制作年が付けられ、1878、79、80年に制作されていることがわかる。シュトロープルは、1879年と80年の素描を比較して、80年の男性像(18)の輪郭線の強弱、半透明の静脈が浮き出た肌、柔らかな髪の毛の描写を挙げながら、79年の男性像の描写と比べて白黒のスケールのコントラストが高められていることを指摘する²³。シュトロープルによって刊行された素描集の図版による観察のために厳密に両者を比較することは困難であるが、全体として80年の制作年がつけられている男性像の方が、それ以前に制作された素描(7)に較べて明暗が柔らかく、より写実的な描写になっていると見なしてよいだろう。シュトロープルの指摘しているように、透明感のある肌を伴う洗練された人物像を創り出している。また、1881/82年に制作されたスケッチブックに描かれている同様の裸体男性像(3182)では、肌の明暗の差異を

²²Ibid., p. 15.

²³Ibid., p. 16.

最小限に抑えてはいても輪郭線の強弱を際立たせることで、簡潔な描写ながら、見事な人体描写となっている。

また、いくつかの男性像の素描（16、19）に関して、ミケランジェロによるシステーナ礼拝堂の天井画に描かれている「イニューディ」（図 2-1）に倣って、モデルにポーズを取らせて素描したとシュトロートルは指摘する。ただし、ミケランジェロの人物像を手本としながらも、モデルにポーズを取らせることにより、ポーズそれ自体に変化が生じていることに注意する必要がある。その描写は手本からも離れ、独自の芸術意思を備える、とシュトロートルは説明する²⁴。クリムトはルネサンス芸術を手本として作品の制作を試みているが、このように過去の時代様式を参考にする志向は、19 世紀後半のリングシュトラッセの建築物から始まり、芸術のあらゆる領域に広がっていった流れと関係している²⁵。

ラウフベルガーの授業では肖像画素描が行われ、主にクリムトと家族のような親しい関係にある人の胸像を写真のように描いた素描が現存している。何れの人物も目に力が宿り、モデルとなった人物の内面を語っているかのような表情をしている。例えば、視線を斜め上に、それに合わせて顔も少し斜めに傾けている柔らかい豊かなあごひげの男性（28）は、少し心配事を抱えているかのようにみえる。あるいは、クリムトの妹ヨハンナの横顔を捉えた素描（34）は、顔に薄い影がつけられて顔を僅かに傾けているようにみえるため、疲れたような印象を受ける。顔につけられた影や目元の柔らかな明暗のグラデーションに対して、髪の毛は線が目立つ、力強い描写となり、紙面の半分を占めている。工芸学校時代の描写にしては珍しく、明暗の滑らかな写実的な表情と線が目立つ髪の毛という描写の質の僅かな相違が生じている一方、線が目立つ髪の毛がヨハンナの疲れたような表情を強調しているようにもみえる。工芸学校において、写真を利用して三次元の対象を平面に写す訓練が行われ²⁶、また、写真を利用して肖像画を制作する仕事を既にこなしていたことをも考慮すれば、人物像をきわめて正確に捉えて表出することを目的に、このような素描を制作したと考えられる。

1881/82 年に制作されたスケッチブックの中には、複数（2～6 人）の裸体を幼児の多様なポーズでスケッチしたものが残されている（3204, 3217）。これらの幼児はほとんど輪郭線と僅かな陰影のみで描出され、足や腕、胴体のみの部分描写が多数を占めている。シュトロートルは、これらの子供のスケッチは特定の作品を念頭に制作されたのではなく、幼児の多様なポーズを探っていたと指摘する²⁷。その後、《寓意と象徴》を初め、劇場建設会社

²⁴*Ibid.*, p. 16.

²⁵*Ibid.*, p. 16.

²⁶*Ibid.*, p. 19

²⁷*Ibid.*, pp. 4–11.

「フェルナー&ヘルマー」社からの劇場装飾の制作の依頼に際して、多種多様な寓意画を描くことになり、そこには様々なプットーが登場していることを考慮すれば、スケッチブックが幼児の多様なポーズを描き出す場であったのかもしれない。確かに幼児のポーズの探求が目的といえるが、しかし画業半の学科絵に取り組んだ時に生じた素描段階にて人体のポーズの可能性を探るという素描の役割とは若干異なるように思われる。ここでは、使用頻度の多いモチーフのために様々なポーズに対応できるよう、見本帳のような役割を担っていたのではないかと考える。

以上の考察から、工芸学校時代において素描は制作過程の一部というより、描写技術の習得を目的として取り組まれていると言えよう。手本に変更を加えて素描をしていたとしても、学科絵に付随する素描段階に見られたような完成段階の構図やそれを構成する人物像のポーズを大まかに念頭に置き、それに基づいて人物像の身振りやそれを捉える視点を徹底的に追求する画家の試行錯誤ではなく、各素描がいわば見本帳を構成する完成作品であり、そのために相応しい形態にしていたに過ぎない。しかし工芸学校時代における徹底的な素描訓練は対象物を正確に捉えて写す技術的な事象に加えて、多種多様なモチーフを習得する場でもあり、その後のクリムトの画業に多大な影響を与えることになる。

2-6-1 寓意と象徴をテーマとした「豪華画集 1」(1882-84)

「芸術家カンパニー」は 1882 年から 84 年にかけて、寓意と象徴をテーマとした「豪華画集」のための素描画²⁸の制作に参加し、これによりクリムトは職業画家として第一歩を踏み出すことになった²⁹。マルティン・ゲルラッハ社 (Martin Gerlach) より出版された「豪華画集 1」は歴史主義的な理念にもとづき、ルネサンス、バロック、ロココ時代に使用された数多くの寓意の復権が重要なテーマであった。新しい創造を通じてそれが近代の工芸に役立つように、つまり近代という時代に相応しい美術家と工芸家のための図案帳を造り出すことを目的に制作された。このプロジェクトのためにドイツ (H. クナックフス、H. カウルバッハ、M. クリンガー、H. プレル、F. フォン・シュトゥックら) やオーストリア (J. ベルガー、オイゲン・クリムシュ、E. F. ファイトら) から著名な芸術家らが参加し、若い「芸術家カンパニー」の 3 人もこれらの巨匠たちと肩を並べて創作に励んだ³⁰。

シュトロートルは、19 世紀末を超えてこの「豪華画集」の寓意が生きながらえたのも、

²⁸Reinzeichnung

²⁹Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, Deutscher Taschenbuch-Verlag, München, 1976. pp. 220-221. (C. M. ネーベハイ『クリムト』、前掲書、238 頁)

³⁰Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I; 1878 – 1903, op. cit.*, p. 27. Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, Deutscher Taschenbuch-Verlag, München, 1976. p. 66. (C. M. ネーベハイ『クリムト』、前掲書、49 頁)

それ以前のルネサンスやバロックの時代に支配的で、書物の中でも確立された厳格な原則が押し破られて芸術家たちが寓意に対して自由な考え方をもち、多様な表現を与えていたことを指摘している³¹。とはいえ、寓意の表現それ自体は、アカデミックな伝統的要素を色濃く残していた。その後、モデルネを代表する芸術家らが参加して「豪華画集、続編」が1895年から出版され、作品に見られるアカデミー色は薄まっている³²。

クリムトは「豪華画集1」において、《童話》(93)、《朝昼夜》(42)、《自然の帝国》(47)、《若者たち》(56)、《オペラ》(70)の素描画と、《寓話》(1883)(図 2-2)、《牧歌》(1884)(図 2-3)の油彩画を制作した³³。素描集にて「寓意と象徴1」に分類されている素描として、構想スケッチや人物像を描いたおよそ50点が現存する。これらの人物素描は腕の一部、衣服の襷や胴体の部分など、部分素描を比較的多く含んでいる。いずれの素描も明瞭な輪郭線と控えめな明暗の表現によって、立体的な印象を観者に与えている。人物素描の陰影部分(95)には筆致が残され、工芸学校時代の習作として知られる裸体の男性素描に見られるような、筆致を残さずに、明暗の移行を滑らかに表現する描写様式とは少し異なる。また、「寓意と象徴1」の人物素描の輪郭線や衣服の襷を創り出す線は、上述したように細く明瞭であり、身体(38)と衣服の布(97)から固い印象を受ける。また、これらの作品では、《自然の王国》に描かれる人物像にはミケランジェロのシスティーナ礼拝堂天井画の「イニニューディ」(図 2-1)から、《朝昼夜》にはマクシミリアンの祈禱書や、デジデリオ・ダ・セッティニャーノ(Desiderio da Settignano)風の初期ルネサンス様式の枠組みやティツィアーノの《聖愛と俗愛》(1515)(図 2-4)の構図等から、あるいは同時代の巨匠であるハンス・マカルトから、寓意的な意味ではなく、構図や形態、あるいは描き方における影響を受けていた³⁴。「寓意と象徴1」の各作品の全てのモチーフに対応する素描が現存しているわけではない。それは、実際に描かれなかったのか、それとも失われてしまったのかは不明である。よって、その制作過程を素描から詳細に再構成することは非常に難しい。そこで、各作品に付随する素描と完成段階を比較、検討することにより、その特徴を明らかにすることを目指す。

基本的に、「寓意と象徴1」に付随する人物素描は、該当する完成段階の人物像と一致す

³¹Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I; 1878 – 1903, op. cit.*, p. 27.

³²Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, Deutscher Taschenbuch-Verlag, München, 1976. p. 66. (C. M. ネーベハイ『クリムト』、前掲書、49頁)

³³ Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I; 1878 – 1903, op. cit.*, pp. 27-29. Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings, op. cit.*, p. 15. Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt : 1862 - 1918 ; die Welt in weiblicher Gestalt*, Taschen, Köln, 2003. P. 40. (ゴットフリート・フリードゥル、『グスタフ・クリムト : 1862-1918 : 女性の姿をした世界』、Michiko Higuchi 訳、Taschen、Tokyo、2003年、40頁)

³⁴Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I; 1878 – 1903, op. cit.*, p. 27. (Johannes Dobai, *Das Frühwerk Gustav Klimts*. Wien, (Universität Wien, Diss.), 1958, p. 103.

る状態にて描かれているが、複数の作品に関連する素描と判断される例もみられる。以下、付随する素描が現存している《朝昼夜》(42)、《若者たち》(56)、《オペラ》(70)、《童話》(93)を取り上げ、考察を加える。

2-6-2 《朝昼夜》

《朝昼夜》42 は、各時間帯を朝、昼、夕方、夜の4つの時間帯に分け、各時間帯を女性像のポーズを中心に、アトリビュートを加えて表していた。各時間を象徴する要素として、朝は太陽の光と鶏、昼は女性が太陽の光を扇子で遮る、夕方は女性が楽器を演奏し、夜には眠る女性像とフクロウとケシが構図の中に、あるいは枠外の装飾に描かれている³⁵。この作品に関連する素描が、枠の装飾も含めておよそ11点残されている。枠の装飾素描(41)は、植物装飾を試し描きしているものの紙面左に描かれた枠の描写が、完成段階の左枠と一致してしている。また、夕方(38、3192)、夜(39、40、3193)に付随する女性素描が残され、それらは髪型、頭部、下半身の部分がほとんど描かれていない女性像も含むが、完成段階の同女性像と一致する。この「夕方」の女性像のポーズは、ミケランジェロによって制作されたメディチ家の墓の同じ主題の寓意像を背後から捉えたポーズを参考に制作している³⁶。

横を向いて座る裸体の女性素描(45)は、陰影描写が比較的明瞭につけられ、ほぼ全身像(足首と腕の描写はない)で表現されている。この女性像は椅子に座っているように、膝を曲げて座っている。この女性素描はポーズの類似性から、《朝昼夜》の「昼」(42、部分図)を象徴する女性像に関連すると推測されるが、足や手の描写、着衣の有無において相違が生じている。また、「豊穡の角を持って、プットーが側にいて横たわる女性」素描(48)は、半円の中に、薄いガウンを纏って顔を横に向けて寝そべる女性が描かれている。半円の外には手と腕が簡単に素描されており、前者はこの素描の女性像の手と関連している。シュトロールは、この素描が《朝昼夜》と《自然の王国》の女性像に関連していることから1881/82年に制作されたと指摘する³⁷。両作品の横たわる女性像と、特に《自然の王国》の左側の女性(47)とプットーのポーズとが類似しているが、しかし完全に一致しているわけではない。

2-6-3 《若者たち》

³⁵Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band 1; 1878 – 1903, op. cit.*, p. 27.

³⁶ミケランジェロが1520～34年に制作したジュリアーノ・デ・メディチ(サン・ロレンツォ聖堂メディチ家礼拝堂、フィレンツェ)の墓碑を飾る彫刻《夕暮》

³⁷Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band 1; 1878 – 1903, op. cit.*, p. 30.

《若者たち》56 では、プットーに関連する素描がいくつか残されているものの、中心人物である 2 人の男女に関連する素描はない。唯一、女性像の腕の部分素描（54）が現存している。完成段階の女性像はプットーを抱いてやや横を向いて立つ姿で描かれているため、プットーを抱く右手は身体の正面に位置している。素描では腕の曲げに伴い生じる衣服の折れが、明暗によって見事に表現されているが、残念ながら完成段階ではさらに細かな布地の折れや皺が生じる衣裳に変化している。

2-6-4 《オペラ》

《オペラ》70 には、構想スケッチが 2 枚、プットーの素描に隅に走り書きされたラフな全体のスケッチ、女性素描 2 枚、プットーの素描が現存している。ラフな全体スケッチから、クリムトが《オペラ》の構図で最初に屋外の階段に立つ歌手（57）を想定していたことを示している。これは、「寓意と象徴 1」の制作に参加した他の芸術家と同様に風俗画として描くことを選んだことによるとシュトロブルは推測している。しかし、続く構想スケッチ（69、3239）では、ルネサンスの建築様式の枠の中で、キタラを引くアポロを伴って立っている歌手に変更しており、完成段階とほぼ同一の状態を描いている³⁸。この構図の転換を説明するような素描は現存しておらず、そもそも上述のラフスケッチが《オペラ》の舞台ために描かれたのかどうかについても確証は得られていない。2 枚の構想スケッチと完成段階を比較してみると、中心の歌手の女性像の腕と足のポーズ、背後のアポロのポーズに相違が生じていることがわかる。構想スケッチの女性像（3239）は半透明の布が身体を覆っているだけであり、その上から右腕と右足を曲げたポーズをはっきりと見て取ることが可能である。そしてこの右腕、右足を曲げたポーズの女性像に関連する素描が、裸体と着衣で計 2 枚残されている。アポロもまた構想スケッチでは、女性像とほぼ同じ大きさの姿が枠内の半分を占めて、両者が寄り添っているように描かれている。しかし、完成段階において両人物像の大きさはほぼ同じであるが、アポロが歌手の背後から見下ろすような位置に移動しているため、腕から下の部分が女性の身体で隠されて、歌手である女性の方に存在感が増したように思われる。枠を含む全体の構成において、構想スケッチと完成段階では大きな変化は見られないが、細かな装飾部分や装飾の枠取りの部分において相違が生じている。

2-6-5 《童話》

《童話》（93）は 1884 年に「寓意と象徴 1」の中では最後に制作された作品である。舞台

³⁸*Ibid.*, p. 28.

のような場に、アフリカ系のターバンを巻いた王子と白い肌をさらして振り返って観者に強い視線をむけている少女が立ち、その背後には印象主義風の描き方によって、松明の下で戦闘場面や少女が王子によってその両親に紹介されている場面が描かれている。これらの場面は、男性と女性の肌の色、肌の明暗、前景の明瞭な描写に対して背景の印象主義的な不鮮明な描写、人物像の正面観と側面観によるコントラストが際立ち、演劇的な印象を与えている³⁹。この作品に付随しておよそ7点の素描が現存している。構図スケッチ、ガウンの一部を手でつまんでいるポーズを部分的に素描したもの、そして画面左奥の側面観の女性像に関連した素描である。構図スケッチ(3241)は少女の表情が描かれておらず、また王子の顔の向きが異なっていることを除き、ラフなスケッチであるものの、中央の王子を包むガウンや少女のポーズ、あるいは背景の細かな場面を描写も完成段階と一致している。また裸体の女性像(96)は、完成段階の左上の隅の女性像とポーズが同一であるが、完成段階では長いガウンを羽織っている。

《童話》に限らず「寓意と象徴1」のクリムト作品には、構図内や枠組み装飾の至る所にプットーが描かれている。これらプットーに関連する様々な幼児素描が残されているが、そのほとんどが胴体部分や手足の部分の輪郭線と僅かな明暗で描かれているに過ぎない。例えば、前屈みになって胸を突き出しているようなポーズの右側面を斜め前方から捉えた幼児素描(62)は、細く明瞭な輪郭線と輪郭線につけられた僅かな強弱により立体的な印象を与える。この幼児素描は、《オペラ》70の枠の右下に描かれたプットー(下から2番目、もう一人のプットーを引き上げようとしているプットー)に関連した左右反転の素描であると指摘されているが⁴⁰、同作品の枠の左上部分のカーブに位置するプットーにも関連しているように思われる。というのも、この《オペラ》の構想スケッチ(69)の同部分には、この幼児素描と顔の向きも共通するプットーが描かれているからである。

2-6-6 おわりに

クリムトは工芸学校時代に、ティツィアーノに代表される巨匠の作品や石膏、写真を正確に模写する、動く動物を素早く素描する、あるいは手本となるモチーフを別の場に相応しい形態に変更する等の多様な素描教育を受けることにより、もともと備わっていたと推測される素描能力が、さらに一層高められたといえる。また、工芸学校時代での素描訓練が、その後のクリムトの描き方、そして画家としての基礎を形成し、画家としてのキャリアにつながったことも確かである。工芸学校時代の素描は明暗の差が滑らかに移行し、

³⁹*Ibid.*, p. 28.

⁴⁰*Ibid.*, p. 34.

輪郭線で形態を作ることの無い素描の教本に描かれているような描写であった。そして詳細に観察してみるならば筆致は洗練し、肖像画のような人物素描ではその人物の雰囲気、あるいは気質さえも明暗で表現している様子が窺える。

このような工芸学校時代の訓練を経て、取り組んだ「豪華画集 1」の準備素描は、完成段階の人物像のポーズを念頭に置いた上で素描を行っていた点は明らかである。しかし完成段階とほぼ同一の状態の描写がなされている構想スケッチにおいても、身ぶりや顔の向きに変化が生じていることから、完成段階をそのまま機械的に描いていたわけではない。現存する素描数が少ないとはいえ、ここでの素描の役割は、学科絵《医学》の制作過程にて生じた「素描が探求の手段となる」段階とも異なる。この細かな変化は手本を忠実に模写する段階を抜け、ミケランジェロやマカルトの手本を参考にして人体表現や構図を取り入れて、構図に必要な人物像のポーズを確認するものであったと思われる。それは、次章にて扱う 1890 年代に制作を試みる美術史美術館やブルク劇場の天井画における素描の役割と共通している。

第3章 1880年代後半から1890年頃にかけての素描の役割

3-1 はじめに

1900年前後に制作され、クリムトの代表作として知られるウィーン大学、講堂天井画、学科絵(1894-1907)¹は、それ以前に制作された作品とは構図や描き方において質の異なる作品であることが画業を概観することにより明らかである。学科絵を完成させて3作品同時に展示した1900年前後に、クリムトは自身の描き方を確立したと考えられる²。1900年前後に生じたこのクリムトの画業の大転換を明らかにするために、前章に引き続いて、学科絵以前に制作された作品を取り上げて素描役割から考察を加えて、学科絵以前と学科絵に生じた差異を指摘することを試みる。

前章ではクリムトの工芸学校時代の取り組み、及びを卒業後にフランツ・マツチュと弟エルンストと共に3人で「芸術家カンパニー」を設立して、主に東欧の劇場や邸宅の天井画、緞帳、壁画制作を試み成功を収めて徐々に芸術家としての地位を確立してきた1880年代前半まで制作過程における素描の役割について、「豪華画集1」(1882-84)(93、42、47、56、70)を基に考察を加えた。本章では、1880年代後半から学科絵を制作するまでの間に制作された作品に付随する素描と完成作品の対応関係を取り上げ、制作過程における素描の役割を明らかにすることを試みる。1880年代の前半までにクリムトに依頼された制作の大半が、帝国の地方である東欧の劇場からであり、ハプスブルク帝国の帝都であるウィーンで制作する機会にはほとんど恵まれなかった。しかしながら、この地方での成功が80年代後半にクリムトを含む「芸術家カンパニー」にウィーン市内の制作依頼を導いたのである。クリムトが学科絵の正式な制作依頼を1894年に受け、制作に着手している点を踏まえて、1894年以前に制作された、ブルク劇場の階段室の天井画(図0-5)、《旧ブルク劇場の観客席》(図0-6)、及びウィーン美術史美術館の階段上の壁画(図0-7)の計3点を考察対象とする³。

1880年代前半の作品が主としてそれまでの師匠やH.マカルトのような巨匠の指示に従って、あるいは彼らの趣味に合わせて制作することが求められていたのに対して、これら1880年代後半から90年代前半の作品は、主題の設定や描く内容についての制限はあるものの、画家としてのある程度の自由が与えられていた⁴。ウィーンを代表する若手芸術家となり、

¹ 《哲学》、《医学》、《法学》の3作品の総称。学科絵については、次章にて詳細に扱っている。

² クリムトは、学科絵をそれぞれ一応完成させて分離派展(1900-03)にて展示させた後も、修正を加えている。

³ Fritz Novotny, Johannes Dobai, *Gustav Klimt*, Friedrich Welz(Hrsg.), Galerie Welz, Salzburg, 1975(2. Aufl.)

⁴ 各作品の制作の詳細な経緯について不明な点も多いが、ある程度自由が認められていたことが、残された素描から窺える。

ハプスブルク帝国の首都の主要な建築物の一部の彩る重要な壁画や天井画制作を試みていたという点で、本章にて扱う作品はクリムトの画業における重要な作品といえる。それゆえ、画業に沿って 1880 年代前半、そして 80 年代後半から 90 年代の前半にかけての素描の役割を考察することは、その後 1900 年前後に生じた画業の大転換について、どのような点で革新が生じたのか、また、いかなる点で共通点が見られるのか、制作過程を含めて明らかにするために必要な考察である。

3-2 問題提起

本章にて取り上げるブルク劇場の階段室の天井画、《旧ブルク劇場の観客席》、及びウィーン美術史美術館の階段上の壁画の 3 点に関して、先行研究では主として作品解釈やモチーフや構図の源泉に関する分析が取り組まれている⁵。個別研究としては、ブルク劇場階段室の天井画について（Silvia Bergmann, “Die Deckenbilder Franz Matschs, Gustav Klimts und Ernst Klimts in den Treppenhäusern des Burgtheaters”, Wien, Univ., Dipl. 1990. Otmar Rychlik, „Gustav Klimt Franz Matsch und Ernst Klimt im Burgtheater“, Klaus Bachler(Hrsg.), Edition Kunst Agentur, Wien, 2007.）、及び美術史美術館、階段上の壁画（Sabine Haag(Hrsg.), *Guatav Klimt im Kunsthistorischen Museum*, Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien, Walla GmbH, 2012. Otmar Rychlik(Hrsg.), *Gustav Klimt, Franz Matsch und Ernst Klimt im Kunsthistorischen Museum*, Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum, Wien, Kunst-Agentur(ed), Wien, 2012.）に関してなされている。しかしながら画業初期段階に分類されるこれらの作品に付随する素描は、その後に制作された学科絵に付随する素描とは異なり、完成作との関係性が一目瞭然であるため完成作の準備段階である点を改めて指摘するまでもなく、それゆえに素描の役割についてそれ以上の考察はほとんどなされていない。既存の研究で指摘されている点を繰り返す、あるいは新たな源泉の指摘に留まっている。

素描に関する代表的な先行研究として、素描を作品ごとに年代順に整理した A. シュトロールによる素描集⁶が挙げられる。しかしブルク劇場の階段室をはじめとするこれら 3 作品に関する素描研究について、現状では主に素描の線の変遷や陰影の変化について論じられているだけであり、該当する一部の素描に関して完成作品のモチーフと一致することが指摘されているに過ぎない。このような現状に対し、筆者は画業初期のこれらの作品に付随する準備素描の分析を通じて、その役割を明らかにする必要性として、次のように考える。それは準備素描が単純な下絵であっても、学科絵に付随する素描の役割の転換を指

⁵2 章、先行研究を参照

⁶Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band 1; 1878 – 1903*, Galerie Welz, Salzburg, 1980.

摘するために必要な考察であり、また工芸学校時代そして画業初時代に培われた素描能力がその後のクリムトの基礎となり、制作に大きく貢献しているからであり、それゆえ画業初期に位置する主要なこれらの作品の素描のあり方を考察する必要があると考える。

以下、本論では、学科絵以前の作品とそれに付随する素描との関係にみられる特徴、完成図をほぼ正確に表す、準備段階としての役割を備えている点を完成作と素描の比較により明らかにする。

素描集では、基本的に完成作へと至る準備段階に該当する素描や場面構成を描いた転写スケッチ、及びそれ自体が完成作品とみなすことができる素描を収録し、素描と判断しているが、そこに構想スケッチ、準備下絵、カルトンは含まれていない。筆者は、制作段階の各要素を以下のように定義する。作品の全体像が構想スケッチあるいは準備下絵にて初めて表され、その後、転写スケッチ、あるいはカルトンを経て完成作に至る。素描は各スケッチ、下絵、及び完成段階に対応して制作された。

本章にて扱う(3-3)ブルク劇場の階段室の天井画、(3-4)《旧ブルク劇場の観客席》、及び(3-5)ウィーン美術史美術館の階段上の壁画は、画業前半におけるクリムトの主要な作品であり、これらは旧市街を走る環状線に沿って立つ主要な建築物に設置するために、あるいは関連して制作された。これらの作品の成功により、クリムトはウィーンを代表する若手芸術家の一人となり、学科絵の依頼を受けることになった。以下、3つの作品について制作順に素描の役割について考察を加える。

3-3 ブルク劇場、階段室、天井画 (1866-88) ⁷

芸術家カンパニーは、新しいブルク劇場、2つの階段室の天井画の制作に1886年から取り組んだ。天井は各々4つに区分にされ、天井全体の主題として当時のブルク劇場の劇場監督A. ヴィルブラント(1837-1911)により「演劇と劇場の歴史」が提示され、主題に沿って場面が決定された⁸。クリムトは階段室の左右の天井の4区分⁹、《シェイクスピア劇場》(図3-1)、《タオルミーナの劇場》(図3-2)、《旅の一座》(図3-3)、《ディオニュソス祭壇》(図3-4)を担当した。場面毎に手本にした可能性の高い作品が先行研究にて指摘されていることから¹⁰、構図、モチーフ全てを画家が創りだしたと考えることは難しく、何れの作品も、

⁷ この天井画は化粧漆喰地に油彩、個々の描写区分の寸法は異なる。クリムトが担当した4区分の寸法は註9を参照。

⁸ Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I; 1878-1903, op. cit. p. 55.*

⁹ 《タオルミーナの劇場(Theater in Taormina)》約750×400cm、《旅の一座(Thespiskarren)》約280×400cm、《シェイクスピア劇場(Shakespeares Globetheater)》約280×400cm、《ディオニュソス祭壇(Alter des Dionysos)》約160×1200cm

¹⁰ 例えば《シェイクスピア劇場》では、H. マカルトの《ロミオとジュリエット》を初め、他2作品からの影響が認められ、他の区分の描写にもカバネロといった当時のフランスのサロン絵画や、L. アルマ・タデ

作品の主題、構図について注文主からの細かな指示のもと、画家の師匠の作品、フランスやイギリスの画家等の作品を参考に、制作されたとする判断が妥当である。しかし、どの程度まで芸術監督による統制にもとづいて制作が進められていたのか、現段階では明らかになっていない。

天井画の制作は以下のように進められたと推測される。「芸術家カンパニー」が構想スケッチ¹¹を制作し、注文主（Hofbau-Comité）¹²から作品の構図、描写の許可を得て、その後天井に正確に転写する。天井に転写する際にカルトン¹³を利用する。カルトンから実際の天井に移行する段階で描写に変化がほとんど生じていないことから、構想スケッチを描く段階で既に構図やモチーフのポーズが、細かな部分に至るまで、決定していたように思われる¹⁴。また、カルトンを天井に転写する際に、モチーフや装飾部分の輪郭線に沿って針を刺していたことが指摘されており¹⁵、転写スケッチのモチーフの輪郭線上に残された無数の穴の跡を筆者も実際に確認している。以上のことから、先行研究では、該当する可能性のあるモチーフの源泉探し、あるいは個々の描写にみられる建築、空間の奥行き描写に関する検討がなされている¹⁶。以下、4点に付随する素描に共通してみられる基本的な特徴を指摘する。

第1に、作品に付随する素描に描かれた人物像が、完成図にほぼそのままのポーズで利用されている点が挙げられる。現存する素描数がモチーフの数に比べ絶対的に少ないために、完成図の全ての人物像に該当する素描は残されてはいない。また完成図とそれに対応する素描の両人物像のポーズに完全な一致が見られない例も僅かに存在するが、この特徴は明らかである。完成段階の変化に応じて、該当する人物素描が現存する《ディオニュ

マに代表されるようなイギリスの絵画からの影響もまた指摘されている（Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Band I; 1878-1903, op. cit.*, p. 55）。構図、モチーフのポーズの類似性を根拠に指摘されているが、実際に手本に遭遇した経緯について、現段階では不明である。

¹¹ 本作に付随する構想スケッチは現在、所有者不明により、レゾネに掲載されている不鮮明な写真を利用している。そのため、現状では構想スケッチに描写されている詳細な部分を観察することは困難である。

¹² Otmar Rychlik, *Gustav Klimt: Franz Matsch und Ernst Klimt im Kunsthistorischen Museum*, Edition Kunst-Agentur, Wien, 2012. p. 37.

¹³ 《シェイクスピア劇場》ca. 6×2.5m、《タオルミーナの劇場》(部分)、《ディオニュソス祭壇》(部分)のカルトンが近年発見されて、保存されている。Otmar Rychlik, *Gustav Klimt: Franz Matsch und Ernst Klimt im Kunsthistorischen Museum*, Edition Kunst Agentur, Wien, 2012. Sigrid Eyb-Green, “Konservierung eines Kartons von Gustav Klimt für das Wiener Burgtheater”, in: *Restauratorenblätter*, 22/23.2001/02(2002), pp., 105-109.

¹⁴ Otmar Rychlik, *Gustav Klimt: Franz Matsch und Ernst Klimt im Kunsthistorischen Museum, op. cit.* pp. 39-40.

¹⁵ Sigrid Eyb-Green, “Konservierung eines Kartons von Gustav Klimt für das Wiener Burgtheater”, in: *Restauratorenblätter*, 22/23.2001/02(2002), p., 105.

¹⁶ 本章の先行研究にて指摘したように、ブルク劇場、階段室の天井作品について Silvia Bergmann(1990)と Otmar Rychlik (2007) 研究が挙げられる。各場面の人物像と類似する人物像を過去の巨匠作品から見つけ出し、指摘されている。

ソス祭壇》(図 3-4) を例に説明を加える。本作品は構想スケッチから完成段階に移行する際に、人物像の僅かな増減、及び柱を挟んで右で寝そべるマイナス、画面右端の子供のモチーフのポーズに変化が生じている。素描集に現存する素描は 7 点あり、変化後の完成作のポーズに該当する人物素描を一部含んでいる。画面中央で横たわるマイナスは、構想の中では着衣で、左手を後方に伸ばしているのに対して(図 3-5a)、完成段階では右手を後方に伸ばしたポーズに変化し、変化後のマイナスに完全に一致する素描(図 3-5b)が残されている。完成作には画面中央の彫刻の右後ろから覗く子供(図 3-6a)が新たに加えられ、対応する素描(図 3-6b)もみられる¹⁷。またサテュロス、構想段階から完成作に至るまでポーズに変化はみられないが、全身像だけでなく、タンバリンを持つ両手部分のみを正確に描いた素描も残され、曲げた手首の陰影に至るまで詳細に描こうとしていた点が窺える。人物素描、及びポーズ部分素描は、完成段階の該当する人物像のポーズにほぼ完全に一致していることから、制作段階にて生じた細かな変化に対応して、完全なポーズを素描していた。

第 2 に、素描集に残されている本作品に該当する素描は主に単体の人物像であり、複数の人物によって場面の一部を素描する、あるいは背景や背景部分に描かれている装飾部分、例として彫刻が挙げられるが、これらの要素に該当する素描はほとんど残されていないことが挙げられる。例えば、《タオルミーナの劇場》の勝利の女神像に該当する素描(図 3-7a)は、彫刻というより女性像として描かれている。実際の女神像は(図 3-7b)片手で高く捧げる冠の金色を除き、全身黒く塗られ、輪郭線以外の詳細な描写は不明である。しかし、この女性素描は、女性の姿でありながら左手を高く挙げるポーズから、また同一の画面に描写されている両手の拡大図や大きな襞のあるスカートのような描写から、完成段階にある女神像に該当する。

第 3 に、素描と完成作の人物像のポーズは一致するが、衣服、帽子等の装飾の描写に際し相違がみられる。時に、この少女とスカーフを頭に巻いている女性素描(図 3-8a)の様に、同一のポーズながら完成図の少女は裸の子供へ(図 3-8b)、スカーフの女性は老婆に変化する(図 3-8c)。また、全体的に人物素描は明暗が施された、まるでモノクロ写真のような写実的な描写である。これらの特徴について、4 作品の中で最も多く素描が残されている《シェイクスピア劇場》(図 3-1)を基にさらに詳細な考察を試みる。

本作品は、現存する素描が比較的多く、またクリムトが最初に制作に取り組んだと指摘されている¹⁸。画面の対角線上、左側を舞台、右側を観客席にわけ、構想スケッチから完成

¹⁷Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Band I; 1878-1903, op. cit.*, p. 56.

¹⁸*Ibid.*, p. 55. シュトロープルはハンス・マカルトの影響を作品に一番強く見て取れることを理由に挙げているが、確証は得られていない。

段階に移行する際に、ロミオの顔の向きが僅かに、そして観客の描写（並んでいる人物の数、帽子や髪型、衣服の装飾）に多少の変化が生じているが、構想スケッチ(図 3-9)とカルトン(図 3-10)、及び完成段階の構図、人物像の描写にほとんど変更は生じていない¹⁹。また、観客席後方を占める男性像のために制作された人物素描(図 3-11)、(図 3-12)は、男性の帽子の陰影までも見事に完成図の人物像と一致する。この観客の中には芸術家カンパニーのメンバーの肖像画が描き込まれている。構想スケッチには完成作の 3 人の肖像画のうち 2 人のみが、完成作に対応する位置に描き込まれているが(図 3-13)、該当する素描は残されていない。ちなみに、筆者は、シュトロブルにより《旧ブルク劇場の観客席》に関連すると判断されている男性の上半身素描(図 3-14a)が、《シェイクスピア劇場》画面右隅の観客(図 3-14b)として描き込まれていることを新たに発見した。

また、何れの人物像もまたシェイクスピアの時代の衣装を着用し、模様、飾りの種類は豊富である。倒れているロミオの素描(図 3-15)は白シャツを着用しているが、実際の構想、完成図では同時代の衣装に変化している。しかし、観客席には同一の白シャツを着た男性が描き込まれ(図 3-16)、この男性像に該当する素描(図 3-17)もまた残されている。加えて、完成図のロミオに該当する、クリムトの弟がモデルとなり完成段階と同一のポーズ、衣装を身につけた写真が現存しているが(図 3-18)、このロミオの容貌は髭付きである。髭、帽子、襟、衣装といった付属する要素を完成段階で素描の描写と変えるということが、この作品において幾度となくみられ、これらはクリムトにとってアレンジしやすい要素であったのかもしれない。このロミオの描写は、素描、写真、各スケッチ、完成図に至るまでほぼ同一のポーズだが、先に指摘したように素描のみ衣装が異なっている。しかし、ロミオの尖った鼻、髭のない顎の描写が、写真以外の素描、スケッチ、完成図の間で共通している。写真から直接、構想、ないし転写スケッチに移行したのか、それともその間に素描が関与していたのか、現段階では明らかではないが、素描、ないし写真撮影の時点で完成段階の形がほぼ決定していたことは確かである。クリムトは制作する際に付属的な要素より、ポーズに重きを置いていた結果であり、素描が既に完成段階を表しているように思われる。ちなみに、クリムトはロミオ以外にも数例の人物像のために、自身の兄弟や友人に必要な衣装を着せ、ポーズをとらせた写真を利用して制作していたことが残された写真から明らかとなっている²⁰。

4 つの作品に付随する素描と構想、完成段階を比較することにより、以下のように指摘できる。基本的にブルク劇場の階段の間に該当する素描の人物像は完成作とほぼ同一である。

¹⁹装飾の描写に一部みられる相違を除き、カルトン、構想、完成図と同一である。

²⁰Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Band I; 1878-1903, op. cit.*, p. 55.

完成作と一致する素描、手本となるポーズもまた、直接ではなく素描を通じて構想、完成図に描きこまれたのであろう。たとえそこにクリムトによる修正が加えられたとしても、素描はポーズや描写のアイディアを創りだしたり、試したりする場ではなく、あくまでも完成段階の状態のポーズを描く場であった。制作過程を再構成することにより、仮説ではあるが、以下のように考えられる。本作品では、手本となる絵画や写真からモチーフを選択し、必要に応じて合成する場が素描であった。その際、クリムトは既に作品の全体像を作りあげていたように思われる。結果、素描が決定段階のポーズを描いており、制作過程の中で完成段階に極めて近い位置を占めることになった。

3-4-1 《旧ブルク劇場の観客席》(1888-89)

次に、《旧ブルク劇場の観客席》(図 0-6) の素描の役割について考察を加える。ウィーン市は、新しい劇場の建設に伴い取り壊されることになった旧ブルク劇場の輝かしい栄光と思い出を後世に残しておく必要性から、マッシュとクリムトに観客席の様子を記録した水彩画を制作するように依頼した。本作品は舞台開始前、あるいは休み時間の客席の様子を劇場の舞台からの視線に基づいて捉えている。この舞台の上から客席を捉えた構図については、既に先行研究にて参考にしたとされる先行例が指摘されている²¹。また、平土間の前方にいる一部の人物像は当時のウィーンの著名人を描く肖像画のような役割を担っており、およそ 200 人の人物を特定できる²²。とはいえ、劇場全体の人物像の配置、また彼らのポーズに関して、画家の裁量にある程度任されていたと考えられ、そのためにクリムト等に、劇場の見取り図や演劇の年間鑑賞パスが与えられていた。また、これだけ多くの著名な人物の肖像画を限られた時間で描くために、クリムトは写真を利用した推測される²³。本作品に付随する素描もまた、完成作へと移行に際して多少の変更の余地を残している状態であるが、作品の制作に関する様々な制約を考慮すれば、完成作を想起させる、その忠実な下絵の段階であるように思われる。

3-4-2 準備下絵と素描にみられる特徴

²¹ Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Band I ; 1878-1903, op. cit.*, p. 69. Edouard Danten, “*Un Entracte à la Comédie-Française un soir de première*” カンヴァースに油彩、97.5×130cm、1885 年頃、パリ、Comédie Française 所蔵

²² *Ibid.*, p. 70. Alfred Weidinger, „Gustav Klimt und die Fotografie“, Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger(Hrsg.), *Gustav Klimt & Emilie Flöge ; Fotografien*, Prestel (u.a.), München (u.a.), 2012, p. 13.

²³ Alfred Weidinger, *op. cit.*, p. 13.

本作品には準備下絵（図 3-19）が残されていることが近年明らかとなった²⁴。この作品に付随する素描は、下絵の制作と前後して制作されたと推測されるが、以下の点から素描が下絵より完成作の方に関与していると考えられる。下絵に描かれる観客像のほとんどが簡単な、かろうじて人物像と認識できる状態の描写であること、素描にみられる特徴的なポーズが下絵には描かれていないこと、そして下絵の平土間に位置する人物像の一部が完成作の同部分に僅かに変化を加えて引き継がれ、その修正後のポーズが残された素描と一致していることである。例として、下絵に描かれたこの白い服の女性像（図 3-20a）は、僅かにポーズに変化を加えて完成図（図 3-20b）に描かれている。この女性像に付随する素描（図 3-20c）が残されているが、顔や身体の向きから、下絵ではなく完成作の同女性像と共通している。また、下絵の最上階のボックス席の観客像は完成作の同部分と一致しているようにも見えるが、かろうじて人物像と認識できる状態であるため、個々の人物像を両方で比較することは困難である。一つの可能性として、下絵の段階で完成図の全体像を作り上げ、個々の人物像の細かなポーズを確認するために素描が関与したのではないかと考えられる。以下、素描と完成作について取り上げる。ちなみに、全体の間の素描に平土間の手前、及びボックス席の一部の観客数が完成作と比べ明らかに少ないこと、そして完成図に新たに描き込まれているほとんどの観客の描写が写真のように写実的であることから、恐らく下絵の段階では、著名人の肖像画を描き入れる必要が無かったことを示唆しているように思われる。

本作品に分類されている素描（およそ 38 枚）は、壁の看板、ランプ、ボックス席を描いた 4 枚の素描を除き、主に机敷、ボックス席²⁵の人物像のグループ、単体の人物像を簡略化して描く、あるいは少し丁寧に素描された単体の人物像（主に女性像）素描の二種類である。前者は、走り書きのように描かれているために顔の描写はなされておらず、後者は横向き、バールで顔を覆った姿の描写により人物を特定することは難しい。これら 2 種の素描のうち、シュトロープルによって完成作の該当する人物像が後者に分類される女性、男性の単体像について主に指摘され、筆者もまたこれに同意するところである。しかしシュトロープルは、素描に関してそれ以上の考察を加えておらず、素描と完成作の関係について検討する余地が残されている。以下、本作品の性質が与えた素描への影響、特徴について触れる。

完成作の平土間部分の描写を見る限り、観客の多くが肖像画として顔は正面、着席ある

²⁴Gustav Klimt Die Zeichnungen 展（ウィーンのアールベルティーナ素描美術館にて 2012 年 3 月 14 日より開催中）にて展示されているこの準備下絵は、これまでほとんど知られていなかった。Albertina Wien(Hrsg.), *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, Ausst. Kat. Albertina, Wien, Hirmer Verlag, München, 2012. p. 44.

²⁵便宜上、客性の階数は下から、ボックスは左から数える

いは立っている姿にて描かれ、特に目新しいポーズを素描する必要性は見られない。またボックス席の人物像は主にクリムトの兄弟、姉妹、友人等がモデルとなったとされる²⁶。しかし実際の完成作から分かるように、1階から4階までの奥のボックス席（およそ左から5つ目以降）、及び最上階は手前の一部を除きボックス席のほぼ全てが該当するが、これらの場所は舞台から離れているため人物像の表情、衣服はぼんやりとかすみ、写實的に描写された素描は必要ない。また、残された資料から、画面手前の平土間の観客の一部に写真を利用して著名人の肖像画が描写されていたことが明らかとなっている²⁷。結果として完成図の人物像に比べ素描の数が極端に減少したと考えられ、この点もまた、本作品の性質に関係して生じた素描にみられる特徴の一つであるように思われる。

このような観客席の描写のために2、3人から5、6人のまとまりを1つのモチーフとして取り扱っている素描が残されている。加えて、完成図には衣装の異なる同一の、同種のポーズを取る人物像が見られる。完成図は観客の雑然とした集まりのように見えるが、同一のポーズ（背を向ける、肖像画のような側面像）、ないし同種のモチーフ（扇子やオペラグラス、ベール等の小物を利用）が繰り返される一方、特徴的なポーズの人物像を配置することにより、観劇という独特の雰囲気を生み出すことに成功している。素描もこのような描写に対応し、それが本作品の素描の特徴であるように思われる。以下、素描と完成作の関係について具体例を提示し、(3-4-3)共通するポーズに利用された素描、(3-4-4)特定のポーズに利用された素描の順に、本作品にみられる素描の特徴を考慮し、素描の役割について考察を加える。

3-4-3 共通するポーズに利用された素描（共有）

完成図にみられる同一のポーズを取る人物像の制作に際し、共通の素描を利用したのではないかと考えられる。完成図には、衣装は異なるがほぼ同一のポーズの人物像が複数描かれ、例としてボックス席に座る、あるいは立つ女性像、背を向ける女性や男性像が該当する。

同一のポーズとして、第1に平土間から4階ボックス席（各階ボックス7つ目くらいまで）に複数描き込まれている座る女性像を取り上げる。この女性像は正面を向いて座るポーズ（図3-21a）と僅かに平土間に視線を向けるポーズ（図3-22a）の2種類、両ポーズともに実際には側面像で捉えられている、に分類される。前者に該当する素描として輪郭線だけの簡単なスケッチや、舞台からボックス席を見上げるような視点から描写されている

²⁶Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Band I ; 1878-1903, op. cit., p. 70.*

²⁷*Ibid.*, p. 70.

女性素描（図 3-21b, 3-21c）がある。また、後者に該当する素描としてボックス席から舞台を見下ろす女性像（図 3-22b）を発見できる。シュトロープルもまたこの女性素描（図 3-23a）が、二人の女性像（図 3-23b, 3-23c）に利用されたと指摘している²⁸。恐らく、平土間の手前、及び 1、2 階ボックス席にウィーンの名士やその婦人を描き込まねばならなかったことが、図らずも関係しているように思われる。というのも、写真を利用して描写していることから、髪型、表情、衣装等の個人を特定する要素をわざわざ素描する必要がなかっただけでなく、劇場の観客席に集う人物像は基本的に同一あるいは類似した限定的なポーズにならざるをえないからである。それゆえに、簡素であっても同一のポーズの型となる素描を利用した可能性は高いように思われる。また、左肘を少し曲げて立つ女性素描（図 3-24a）は、最上階ボックス席の二人の女性像（図 3-24b, 3-24c）と一致し、その他複数の同様例を見つけることができる。上記の人物像以外にも、前に乗り出す、横を向くポーズ等、同一のポーズを取る人物像が存在しているが、残念ながら該当する素描は残されていない。一つの素描を型として、完成図に描写する際に僅かな修正を加えることはあっても、基本的にそのポーズをそのまま利用しているように思われる。

3-4-4 特定のポーズに利用された素描（限定）

次に、特定の人物像のポーズに利用された素描について取り上げる。先に取り上げた例では、型となる共有の素描を基に同一の人物像のポーズを完成図に複数例描いたのに対して、本例は完成図にみられる特定のグループのポーズ、あるいは一人の人物像のポーズにのみ利用することを目的に素描されたと考えられる素描である。しかしながら、共有、限定に分類されている素描に描かれているポーズの中には、区分をすることが難しく、ときに曖昧になっていることは筆者も認めるところであり、あくまでも素描の役割を考察する上での分類としているに過ぎない。以下、グループ素描から取り上げる。

本稿では便宜上、複数の人物像をまとめて一つのグループのように形作る素描をグループ素描と呼ぶことにする。走り書きのような描写がなされているこのグループ素描は（図 3-25a）、何れも上半身のみを描いていることから、観客席のボックス部分の描写に該当する（図 3-25b）²⁹。また、素描に描かれているグループに多少手を加えて完成作に利用している例もみられる。素描にみられる背を向ける、扇子を広げるといった比較的目立つポーズの人物像に加え、完成作では前後左右にさらに人物像や頭部を付け加えるといった変化がみられるにせよ、素描に描かれているグループと対応するグループを完成図内に見つけることができる。また、これらのグループ素描のいくつかに見られる余白に飛んでいる水彩

²⁸ *Ibid.*, p. 76.

²⁹ *Ibid.*, p. 69.

のシミが、素描から直接、完成作に移行している証拠であるとシュトロートルにより指摘されている点もまた、完成作と素描の関係を考察する上で見逃せない点である³⁰。

この特徴的なポーズは、単体の人物像を簡略化して同一の用紙に複数描く、あるいは少し丁寧に素描された単体の人物素描の何れにも存在するが、後者の単体の人物素描、及び先に触れたグループ素描（図 3-25a.b）に関してのみシュトロートルも指摘している。例として、完成作の最上階に座っている丸い円盤のようなものを持つ女性像（図 3-26a, 3-26b）³¹、女性の横顔、ボックス席に立ちショールをかぶる女性、ボックス席から両手を手すりに出す女性（図 3-27a, 3-27b）³²が指摘されている。これ以外にも、この両手を手すりに出す女性像に関連する素描を新たに 2 例（図 3-27c, 3-27d）発見できる。該当する女性像は、ほぼ画面左側のボックス席に位置し、素描に描かれている通り、実際の完成図でも、輪郭線や表情が曖昧に描写されている。これら観客中で数例存在するオペラグラスを覗く人物像もこの区分に含まれるが、先に触れた同一のポーズと重なる点もみられることから、以下、詳細に考察を加えることにする。

オペラグラスを覗く人物像は、平土間に 4 人、及びボックス席に 7 人確認できる。対して、素描は 8 枚、その内男性素描は一枚のみである。その多くがオペラグラスで階下を見下ろすポーズを素描したものである。

素描と完成作のポーズが完全に一致する例として、下からオペラグラスを覗く男性側面像を（図 3-28a）取り上げる。この素描には、紙面の中央を大きく占める背を向ける男性像、及び側面像、加えてこの背を向ける男性像のオペラグラスを持つ右手の部分描写が同一の紙面に描かれている。男性像の右手と右手部分の描写は同一であるが、後者の男性の薬指には指輪が描き込まれている。シュトロートルは、画面左下の側面から素描された男性像が、完成作の平土間からオペラグラスを片手に向かいの栈敷席を見上げる男性（図 3-28b）のために利用され、また素描の画面中央の男性素描は、完成作の平土間（画面右側）の中央に背を向けて立っている男性（図 3-28c）のために利用されたと指摘している³³。完成図のこの男性の右手に指輪が描き込まれているかどうか、確認はできないが、素描と完成作の該当する男性像に髪型の違いこそあれ、ポーズは同一である。完成作には他三人のオペラグラスを持つ男性像を平土間、及び最上階のボックス席に発見することができる。しかしこれらの男性は、正面向き、他の人物に隠れる、あるいは最上階から見下ろすポーズであり、素描に描かれているような下から上を見上げる姿勢ではない。素描集に、これら人

³⁰ *Ibid.*, p. 69.

³¹ この丸い物体を持つ女性素描は、グループ素描の一部であるため、シュトロートルによる指摘はない。

³² Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Band IV; 1878 NACHTRAG 1918*, op. cit., p. 46.

³³ Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Band I; 1878-1903*, op. cit., p. 69.

物像に該当する男性素描は残されておらず、完成作のこの人物像も画面上部のかなり小さな描写であることから、写真のような詳細な素描を必要としなかったのかもしれない。

対してオペラグラスを覗く女性像は、最上階のボックス席に立つ女性と一致する女性素描（図 3-29a, 3-29b）がシュトロールブルにより指摘されている。また、他にも完成作の 4 階席の女性に対応する女性素描（図 3-30a, 3-30b）、及び最上階の女性に該当する簡易な輪郭線による女性素描（図 3-31a, 3-31b）も残されていることから、ポーズに生じた細かな変更に対応して素描が制作されたのではないかと考えられる。

《旧ブルク劇場の観客席》に付随する下絵を含め、素描と完成作との比較や検討を試みた結果、以下のように指摘できる。本作品に付随する素描は、下絵ではなくむしろ完成図の人物像のポーズが一致している例を多数発見できる。下絵の制作時に既に完成図のイメージは出来上がっており、前後して素描が制作されていたと推測できる。そして、素描段階では人物像のポーズといった描写の細部に特化していたように思われる。これら素描と完成図の一致例の中には、一つの人物素描のポーズを型として複数の人物像に利用した可能性や修正を加えながら利用した可能性を見て取ることができる。

3-5 美術史美術館、階段上の壁画（1890-91）（図 32-44）

美術史美術館、階段上の壁画（隅板³⁴、柱間部分³⁵）は、クリムトが芸術家カンパニーの一員として制作に取り組み完成に至る最後の作品である。完成作は、ウィーンの保守的なアカデミズムを満足させ、皇帝から高い評価を受け一方、その後の画業の展開を予期させる新たな要素も現れ、クリムトの画業前半を考察する上で重要と判断できる³⁶。しかし、制作段階を示す準備素描やスケッチがほとんど残されていない³⁷。制作過程をたどることの難しさが影響しているのか、先行研究では描写されているモチーフの源泉について主に考察が加えられてきた。本章では、先行研究を踏まえ、現存している転写スケッチを基に画業初期から次の段階へ移行する過渡期の素描の役割について推測することを試みる。

美術史美術館、階段上の装飾プランは、当時の美術館の工芸部門の責任者であった A. イルグによるプログラムであり、クリムト等が担当した隅板、柱間部分は美術史美術館が所蔵する各々の絵画様式、時代及び地域を象徴する人物像や衣装をも含むアトリビュートを正確に描写することが決定されていた³⁸。

³⁴ 隅板絵（Zwickelbild）カンヴァスに油彩、約 230×230cm

³⁵ 柱間部分の絵（Interkolumnienbild）カンヴァスに油彩、約 230×80cm

³⁶ Neue Freie Presse(18. Oktober 1891), Seipal Wilfried(Hrsg.), *Das Kunsthistorische Museum in Wien*, Prestel, München, 2007, pp. 72-75.

³⁷ 部分素描 2 枚、転写スケッチ 11 場面（完成作は 13 場面）のみ現存。

³⁸ Beatrix Kriller, „Gustav Klimt im Kunsthistorischen Museum Die Entstehung der Zwickel-und Kolumnienbilder im grossen Stiegenhaus“, Toni Stoss, Christoph Doswald(Hrsg.), *Gustav Klimt 1862-1918*, Ausst. Kat., Stuttgart, 1992,

クリムトは隅板、柱間部分の計 13 区分³⁹(図 3-32~44、図版は実際の配置に従って番号をつけている)を担当し、それぞれの区分が 1 つの時代を表している⁴⁰。素描集に残されている美術史美術館、階段上の素描は、《ルネサンス・イタリア芸術(聖人と熾天使)》(図 3-43)に付随する聖人の上半身、手の部分を素描した 2 枚のみ現存している。これらの素描は、衣服の折れや襷に伴って生じる陰影の境目が滑らかに、部分的とはいえ完成段階とほぼ同一の状態で写實的に描写されている。

この《ルネサンス・イタリア芸術》(図 3-43)を例に源泉と素描から完成作に至るまでの流れを整理しておくことにする。《ルネサンス・イタリア芸術》には、先に触れた 2 枚の聖人の上半身と手の素描、及び転写スケッチ、加えてモチーフの描写に参考にしたと推測される油彩画の存在が指摘されている⁴¹。クリムトが描いた同場面の聖人が身にまとっている衣服の装飾模様が、このアントニーノ・ダ・ファブリアーノの《聖母戴冠》(1452)(図 3-45)に描かれたマリア像の背後を覆う布と一致している。両者ともに全体に赤の模様がつけられた金色の五角形のような形のモチーフがちりばめられ、その合間に葉のような形のモチーフが点在する装飾パターンであり、クリムトがこの油彩画を参考にしたと考えて差し支えないであろう。残念ながら、人物像のポーズや場面構成の源泉ではない。素描①(241)の紙面中央には、この聖人像の両腕部分が衣服の皺やそれに伴う陰影を含めほぼ正確に素描されているが、頭部や手、及び衣服の装飾は描かれていない。またこの聖人の腕の描写の下に、人差し指の位置に変化が生じている一例を含む計 3 例の左手のみの素描がなされ、それらは完成段階とほぼ同一のポーズである。両腕部分のみ描かれた素描②(242)は、素描①の同描写部分よりさらに完成作に近い状態の描写であることが見て取れる。しかし何れの素描にも、完成作の同人物像に印象的な衣服の装飾は描き込まれていない。《ルネサンス・イタリア芸術》の右側部分の全体を描いた転写スケッチ(243)では、場面構成や人物像のポーズが完成段階とほぼ同一の状態で描写され、加えて聖人の衣服の模様を微かに見て取ることができる。

完成段階の人物像のポーズとほぼ同一のポーズが素描段階にて描かれていることから、

p. 216. Albert Ilg, *Zwickelbilder im Stiegenhause des K.K. Kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien*, Schwoll, Wien, 1893, pp1-6.

³⁹ 15 世紀フィレンツェ(ゴリアテの顔)、16 世紀フィレンツェ(ダヴィド)、16 世紀フィレンツェ(ヴィーナス)、15 世紀ローマ(洗礼盤)、15 世紀ローマ(エクレスシア)、15 世紀ヴェネツィア(ドージェ)、古代ギリシア(アテナ)、(タナグラの娘)、ルネサンス・イタリア(ルネッサンス様式の衣装を身に着けた学者)、(聖人と熾天使)、(ダンテ胸像と天使)と続き、ヨーロッパ以外の唯一のモチーフとして古代エジプト(2 区分)。

⁴⁰ Alfred Weidinger(edited by), "Gustav Klimt", *op. cit.*, pp. 247-248. Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Band I; 1878-1903*, *op. cit.*, pp. 83-84.

⁴¹ この油彩画の存在は、ウィーン美術史美術館にてグスタフ・クリムト生誕 150 周年を記念して行われた展覧会にて、初めて指摘された。

この時点でポーズと、恐らく場面構成もまた大まかに出来上がっていたと考えられる。クリムトが衣服の模様の源泉と考えられる油彩画に何れの時点で接触したのか定かではないが、転写段階にてその影響を見て取ることが可能である。制作の早い段階にて素描は、より精密な部分描写としての役割を、そして転写スケッチは場面全体を捉える役割を見て取れる。源泉が指摘された聖人の衣服に描かれた装飾パターンの例から、クリムトが参考となる源泉を自身の作品に合わせて自由に、ときに変化を加えた上で利用していたように思われる。その際に源泉から必要な要素を取り出して修正したモチーフや装飾が直接転写スケッチに組み入れられた可能性もある。

源泉から必要な要素を抜き出し、修正を加える制作手法は、《ルネサンス・イタリア芸術》以外の場面にもみられることから、《エジプト芸術Ⅰ》(図 3-40)、《エジプト芸術Ⅱ》(図 3-41)を例に、さらにモチーフの源泉の利用方法について考察を加える。

美術史美術館は古代エジプトの美術作品を多数所蔵しているが、この 2 区画に描写されているモチーフに該当する所蔵作品はない。これらモチーフの源泉がどこから来ているのか長らく不明のままであったが、最近の研究⁴²により、エジプト美術に関する 21 のモチーフのうち 18、及び《エジプト芸術Ⅱ》の構図が、研究書に掲載された写真⁴³を源泉としていたことが明らかとなった。

以下、先行論文を基に考察を進めることにする。モチーフの源泉とされる作品と完成作の該当するモチーフとの比較により、両者がほぼ完全に一致するとはいえ、多少の変更、修正が加えられている。しかし、柱間部分の《古代エジプト芸術Ⅱ》には転写スケッチのみが現存しているに過ぎず、隅板部分の《古代エジプトⅠ》に至っては転写スケッチ、素描類が全く残されていないため、実際に源泉をどのように取り入れたのか不明である。筆者は、この修正をクリムトの独創性を表す、意図的な変更というよりも、実際に描かれる場所の位置、色彩の調和を考慮し、エジプト芸術に関する何らかの専門家による助言に従ったことによるやむを得ない変更であると考ええる。

以下、《古代エジプト芸術Ⅰ》の例を基に、源泉に修正が加えられたモチーフについて考察を行う。画面の大部分を占めている正面を向いて立つ女性像は、作品内で唯一源泉が

⁴² Ernst Czerny, „Gustav Klimt und die ägyptische Kunst“, Österreichisches Bundesdenkmalamt(Hrsg.), in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 63.2009, 3/4, pp. 259-277, 360-361. Ernst Czerny, „Gustav Klimt und die Ägyptische Kunst“, in: *Gustav Klimt Franz Matsch und Ernst Klimt im Kunsthistorischen Museum*, Otmar Rychlik(Hrsg.), Edition Kunst Agentur, Wien, 2012, pp. 73-84.

⁴³ Auguste Mariette, *Album du Musee de Boulaq, Moures*, Le Cairo, 1871. Prisse d'Avennes, *Atlas de l'art Egyptien(Atlas of Egyptian art)*, Zeitouna, Cairo, 1991. (Reprint.)

指摘されていないモチーフであるが、対になる《古代ギリシアⅡ》のアテネ像との関係を考慮して、正面を向き、右手を伸ばし、左足を曲げるポーズを取らねばならなかったように思われる。また、黒髪に金色の装飾は、古代エジプト芸術の棺の装飾として珍しいものではなく、実際に隣の《古代エジプト芸術Ⅱ》の部分の棺に同様の装飾をみてとることが可能であり、特定の源泉を必要としなかった可能性は高い。この女性像の背後には、エジプトの建築様式に倣ったくぼみ（Hohlkehle）がみられ、円柱飾りと共にハゲワシの描写がなされているが、本来、くぼみ部分にハゲワシの描写はなされるものではない。というのも、一般的に羽根つき太陽（両側に羽の付いた丸い円盤状のモチーフ）が、部屋の出入り口の上部のくぼみに設置され、監視するような役割を担っていたからである。加えて、美術史美術館のエジプト展示室Ⅰの天井には、完成図と同一のハゲワシの描写がなされている（図 3-46）。宝石を埋め込んだネクベトを表すハゲワシの装飾品（図 3-47a, 47b）を、つまり二つの天井画とセル型の金色の枠に宝石を埋め込んだ羽、胴の部分、ハゲワシの頭部等、それぞれ必要な部分を組み合わせることにより、このモチーフが誕生した⁴⁴。女性像の背後の円柱飾りは、恐らく羽根つき太陽を意識しながらも、美術史美術館の天井に描かれているハゲワシを取り入れることで、美術館の重要性を表すことに成功した。両者を比べてみるならば、二つのモチーフを融合させて新たに創りだすのではなく、パズルのように必要な部分を組み合わせて、モチーフを創りだしていることが一目瞭然である。

また《古代エジプト芸術Ⅱ》の転写スケッチ（240）と完成作を比較すると、左隅に設置されている白い彫刻が描かれていない点を除き、転写スケッチには中央の棺のヒエログリフのような装飾がなされていないことも含めて両者は一致する。この場面は個々の手本のモチーフを組み合わせたというよりは、発掘調査の報告書に掲載されている写真の一部（図 3-48）をそのまま取り入れて完成図の構図としている。写真では完成作の左隅に置かれているような彫刻が写っており、また白黒写真により棺のヒエログリフも極めて見えにくい状態となっているからである。これらのモチーフの源泉となった文献、写真と、いつ、どのような形で接触したのか、現段階では明確にされていないが、作品の素材や専門家の助言を参考に多様な情報を得ていたと推測される。そのため制作過程から、本作品におけるクリムト独自の創造、着想を見て取ることは難しく、素描、転写スケッチ段階でクリムト独自のイメージを作り上げる必要はなかったと考えられる。これはエジプト芸術に限らず、美術史美術館の階段上のクリムト作品全体に言えることである。

3-6 まとめ

⁴⁴ Ernst Czerny, *op. cit.*, p. 260.

本論では、ウィーン大学講堂、天井画に取りかかる以前の 1880 年代後半から 90 年代前半に制作された壁画、及び水彩画とそれに付随する素描との関係について考察を試み、それにより現存する素描が完成図の該当するモチーフとほぼ同一のポーズ、状態で描写されていることが明らかとなった。作品毎に細かな変化が生じてはいるが、本論で考察を加えたブルク劇場の階段室の天井画や《旧ブルク劇場の観客席》及び美術史美術館、階段上の壁画の素描に共通してみられる特徴を以下のように指摘できる。

それは、完成段階に直接つながる、制作に必要な下書きとして、人物像のポーズを創り出す創造的というよりもむしろ、機能的な役割を素描が担っていたということである。また、素描と完成作の関係から、たとえ源泉となるモチーフに改良を加え、異なる形態を創り出す場合に際しても、素描を制作する時点で人物像のポーズ、配置等の細かな点に至るまで決定していたように思われる。これらの素描から、クリムトが人物像を描いているが、1900 年前後の素描に生じているような、人間の身体に意識を向け、それをどのように捉えて、表現するのかという問題に関心を寄せていたのではない点が窺える。この点からこれら 3 点の作品に付随する素描の役割もまた、構図やモチーフの描き方に画家の創造性が多少認められたとはいえ、1880 年代前半までの素描の役割を基本的に引き継いでいる。画業初期に制作された素描は、完成作に対しての忠実な準備下絵、あるいは確認する場として機能しており、そのような準備素描を基に制作されたこれら 3 作品の成功により、クリムトは次の学科絵という記念すべき作品を描く機会が与えられ、そこで素描のあり方を大きく変えることになる。

第4章 学科絵《医学》における素描の役割

4-1 はじめに

グスタフ・クリムトは、1894年にウィーン大学講堂の天井画¹（通称：学科絵）²、《哲学（最終版）》（図0-1）、《医学（最終版）》（図0-2）、《法学（最終版）》（図0-3）の正式な注文を受けて制作を開始する³。学科絵の制作依頼の経緯に関しては次節にて詳細に扱うが、クリムトは、色付きの油彩下絵として1897年から構想スケッチ《哲学》（油彩、カンヴァス）（図4-1）、《医学》（油彩、カンヴァス）（図4-2）の制作に取りかかり、1898年に《法学》（油彩、カンヴァス）（図4-3）を含めて3作品同時に大学側に提出した。他方、1894年の注文を受け1897年に構想スケッチの制作に取り組むまで、《医学》に付随する素描の中に1894年に描いたとされるものが残されていること、また1896年に天井画に関するプログラムの構想が提出されていることから、クリムトは天井画としてのプログラムを考慮しながら、個々の作品制作のための準備を進めていたと考えられる⁴。1898年に、この構想スケッチが大学側から修正付きではあるが、承認がなされた後、《哲学》（図4-4、477）、《医学》（図4-5、605）の転写スケッチが1898年に、そして《法学》（図4-6、942）の転写スケッチが1902年にそれぞれ提出された。以上の準備段階を経て完成した作品は、それぞれ分離派展にて、《哲学》が1900年、《医学》が1901年、《法学》が1903年に展示され、これを完成年とする。しかし一度完成してからも1907年まで繰り返し修正がなされた。《哲学》が分離派展に展示された1900年以後、《医学》、《法学》と展示され、1907年の最終的な状態までの画面の変化は、分離派展の展覧会にて数回展示された際に撮影されたモノクロ写真で残されている⁵。

学科絵の最初の作品である《哲学》が初めて公に展示された際に、作品を巡る論争が生

¹オーストリア政府により中央画「闇に打ち勝つ光」（1000×500cm）、4学科を表す《哲学》、《医学》、《法学》、《神学》（各400×300cm）、そして天井の隅を飾る16枚の三角間のパネルの制作を依頼される。Alice Strobl, „Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt“, in: *Albertina-Studien*, Heft4, 1964, p. 139.; Herbert Giese, „Franz von Matsch Leben und Werk 1861-1942“, Dissertation, Universität Wien, Wien, 1977. p. 202.

²学科絵は通常クリムトが制作した《哲学》、《医学》、《法学》を指す。Strobl, „Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt“, *op. cit.*, p. 139.

³シュトロープルによる素描では《医学》のそれぞれの段階、第1段階（Unvollendeter 1. Zustand）、第2段階（Erster auf der 10. Secessions-Ausstellung gezeigter Zustand）、第3段階（Zweiter auf der Klimt-Kollektive gezeigter Zustand）、最終段階（Endzustand）の白黒写真が掲載されている。本論では、《医学》に際して、便宜上、完成版と表記されている場合は第2段階、完成作と表記されている場合は最終段階、完成段階と表記されている場合は、初版から最終版までの全体を指す。Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Band I; 1878-1903*, Galerie Welz, Salzburg, 1980, pp. 168-170.

⁴Strobl, „Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt“, *op. cit.*, pp. 141-143.

⁵作品の制作年、完成年、提出年はカタログ・レゾネ参考にしている。また、Strobl（1964）の学科絵の制作、及び完成年の一覧表もまた参考にしている。Fritz Novotny, Johannes Dobai, *Gustav Klimt*, Friedrich Welz(Hrsg.), Galerie Welz, Salzburg, 1975(2. Aufl.), pp. 302-303, pp. 312-317, p. 328. Strobl, „Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt“, *op. cit.*, p. 151.

じた。この論争は作品に描写されている人物像、主題表現の解釈に端を発し、講堂に設置すべきか否か、ウィーン大学の教授の間に激しい対立を生じさせ、賛否両論を巡り一般大衆をも巻き込む政治問題にまで発展する。これにより学科絵は、広く一般にその名が知られるようになった⁶。クリムトが 1905 年に学科絵を買い戻すことにより、論争に終止符が打たれるが、完成後、一度も天井に設置されることなく、第二次世界大戦中に完成作《哲学》、《医学》、《法学》の全て、《哲学》、《法学》の構想スケッチが焼失している⁷。そのため《医学》の構想スケッチを除き、これら焼失した作品を知る手立てとして、モノクロ写真しか残されていない。

このような学科絵を研究する意義として以下 2 点を挙げ、本論を始める。

第一に、1 章にて述べたように学科絵制作期間における制作を取り巻く状況が、他の作品の制作時期と比べ、重要と判断される点である。学科絵の制作期間（1894-1907）は、近代絵画において注目すべき 1900 年前後、特にウィーン分離派（1897-1905）の設立、活動期間と重なる。分離派の展覧会、『ヴェル・サクルム』の刊行等⁸を通じて、国内外の出品作品からのモチーフや構図、作品解釈に関する直接的な影響だけでなく、同時代の数多くの作品が一堂に会することによって生じる多様な刺激を間断なく受けていたと判断して差し支えない。また、1900 年前後といえば、制作を取り巻く環境による様々な外的要因が複雑に絡み合っていたことが、クリムトの画家としての歩み、またその評価にも現れていた。例えば、リーダーとして積極的に関与していたウィーン分離派からの脱退、同時代の芸術家と同様に、当時の社会状況（オーストリア・ハンガリー二重帝国の終焉に向かう流れ）に少なからず影響を受けていたこと⁹、また、ウィーンのアカデミーの教授に二度（1893、1901）推薦されるが、最終的な皇帝の任命を受けられなかったこと¹⁰、《哲学》がパリ万博（1900）にて金賞の獲得やベルリン分離派に推薦され、評価される一方、国内では、特に注文主であるウィーン大学芸術委員会を中心に批判されていたことなどがあげられる¹¹。

第 2 に、画業内で中心的な作品である学科絵を研究対象と定めることにより、クリムトが画家として自身を確立した画行後半に考察が及ぶ点である。クリムトは学科絵の制作に

⁶ クリムトが学科絵の下絵を文部省、ウィーン大学の両芸術委員会に下絵を提出した際に求められていた構図やモチーフの修正を、完成作に行っていなかったために生じた。続く《医学》、《法学》の公開に際しても同様の論争は続いた。Strobl, „Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt“, *op. cit.*, pp. 142. 143. 152.

⁷Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt*, Taschen, Köln, 2003, p. 88. (G. フリードゥル『グスタフ・クリムト』TASCHEN、2003 年、88 頁)

⁸Marian Bisanz-Prakken, *Heiliger Frühling: Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905*, Brandstätter, Wien, 1999, pp. 11-33.

⁹Werner Hofmann, *Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*, Philo&Philo Fein Arts, Hamburg, 2008, pp. 7-14

¹⁰Fliedl, *op. cit.*, p. 49. (フリードゥル、前掲書、49 頁)

¹¹*Ibid.*, p. 232.

際し、注文主の要望を踏まえた上で自らの主題解釈を行うことが可能であった。自身の解釈を基に制作された学科絵には、多種多様な人物像の描写がなされ、それらには学科絵以後の作品の萌芽を見て取ることができる¹²。また、学科絵の制作期間内に作られた作品との間に表現の共通性が見出せるものの、しかし、学科絵がそれ以前の作品とは異なる表現を試みていたことは、両者を比較することにより、明らかとなる。先行研究においても、学科絵がクリムトの画業において転換期をもたらしたと位置づけられている¹³。学科絵の人物像を捉える視点は多角的に、人物像のポーズは多様かつ大胆になり、光源や陰影の付け方が変化し、その変化は一目瞭然である。このような変化は、1894年に注文を受けた後、構想スケッチに取りかかる1897年前後に生じているように見受けられ、学科絵以前の作品に付随する素描との比較により、既に学科絵に関係する素描において完成作に対応するような質的な変化が生じている点が明らかとなる。

4-2 先行研究の現状と問題点

学科絵に関する最初の詳細な研究論文として、シュトロールの学科絵に関する論文（Alice Strobl, „Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt“, in: *Albertina-Studien*, Heft4, 1964, pp.138-169.）が挙げられる。注文の背景、「学科絵」の構成等に関する基本研究として大変重要であるが、モチーフの形態より、大学側とクリムトの間に起きた「学科絵論争」¹⁴を

¹²1章にて触れたように、学科絵以前に制作された80年代の劇場の天井画や緞帳は、マカルトのスケッチを基に制作する、あるいは天井画全体の中の一部といったようにクリムトが自由に、独創的に制作を行うことはほとんど不可能であった。90年代になると、徐々に学科絵に描かれているモチーフや象徴主義的な描き方がみられ、学科絵作品にみられる特徴の萌芽をそこに見て取ることが可能である。さらに、学科絵以後の1900年代半ば以降の作品には、学科絵にみられるモチーフ、特に女性像が該当するが、ポーズを変えながら描かれている。その際に、特に《法学》にて確立される、輪郭線の明瞭な比較的平面的な人物描写が継承されている。

¹³Peter Vergo, “Between Modernism and Tradition: The Importance of Klimt’s Murals and Figure Paintings”, Colin Bailey (Hrsg.), *Gustav Klimt: Modernism in the Making*, exhib. cat., National Gallery of Canada, Abrams, New York, 2001, pp.21-22. Marian Bisanz-Prakken, *op. cit.*, p. 75. Kirk Varedoe, *Wien 1900*, Taschen, 1987, p.151

¹⁴「学科絵論争」はクリムトに関する基本的な文献において、画業における重要な事件として必ず触れられているが、以下3点の文献はこの論争を詳細に扱っている。学科絵の注文の経緯や大学、及び文部教育省側とのやり取りについてはAlice Strobl, „Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt“, in: *Albertina-Studien*, Heft4, 1964, pp. 138-169.この「学科絵論争」を引き起した《哲学》を巡る論争をF. ヴィクホフの手紙を初めとした資料から分析したEdwin Lachnit, „Neuentdeckte Dokumente zum Professorenstreit um Klimts „Philosophie““, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bundesdenkmalamt Wien und vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, 39. 1986, pp. 205-220.、「学科絵論争」がウィーン大学の教授等を中心とした当事者たちの思考や意見、そしてそれらに対して実際にクリムトがどのように作品の中で反応したのかについてはC. Schorske(1981)に論じられている。また、Peter Vergo, *Art in Vienna; 1898 - 1918; Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*, Phaidon, London, 2015. pp. 69-107.では、時系列に従って分離派の主だった展覧会を概説する中で、「学科絵論争」に触れながら学科絵、及び《フリーズ》を扱っている。学科絵論争そのものについて扱っているわけではないが、K. クラウスは、《哲学》のパリ万博におけるメダル受賞に関連して、作品の海外の反応とH. バールや分離派の仲間、及び文部教育省と芸術委員会の立場からのオーストリア自国内の反応について記している。(Karl Kraus(Hrsg.), *Die Fackel*, Nr. 44. Wien, Mitte Juni 1900. II. Jahr, die Fackel, 1900. (Reprint, Heinrich Fischer(Hrsg.), Band 3. II. Jahr Nr. 37- 54, April

考察することに比重を置き、学科絵 3 作品の個別的な考察はほとんど行われていない。P. Vergo による (Peter Vergo, “Gustav Klimts »Philosophie« und das Programm der Universitätsgemälde”, Die Österreichischen Galerie und der Professur für Österreichische Kunstgeschichte an der Universität Wien(Hrsg.), *Klimt-Studien*, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 22. Nr. 66/67: Galerie Welz, Salzburg, 1978/79. pp. 69-100.)は、《哲学》に主眼を置き、ショーペンハウアーの『意志と表象としての世界』から《哲学》の作品解釈を試み、さらに完成段階にて「知の寓意」像が画面下から照明があてられて、浮かび上がってくる姿が、R. ワーグナーの「ラインの黄金」の場面と共通していることを指摘している。また、最近の論文として A. Strobl による (Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder „Medizin“ und „Philosophie“, Österr. Galerie Belvedere(Hrsg.), in: *Belvedere : Zeitschrift für bildende Kunst*, 2006. Sonderband Klimt, pp. 38-53. Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder Philosophie, Medizin und Jurisprudenz“, Stephan Koja(Hrsg.), *Gustav Klimt Der Beethoven Fries*, Ausst. Kat. (Fundación Juan March, Madrid), Prestel Verlag, München, 2006, pp. 27-47. Alice Strobl, “The faculty paintings and sketches for Medicine and Philosophy”, Alfred Weidinger(Hrsg.), *Gustav Klimt*, Prestel, München, 2007. pp. 41-53) が挙げられる。シュトローブルは基本的に 1964 年の研究内容、及び素描集での解説(Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I*, op. cit., pp. 165-171.)を踏まえており、構想スケッチや転写スケッチの比較、付随する素描を準備スケッチをと完成諸段階に対応させて、制作過程を追っているが、素描の役割を考察するまでには至っていない。以上のような先行研究に対して、特に《医学》に描かれている人物像のモチーフの源泉として E. マイブリッジの連続写真の被写体を指摘した T. Storkovich (Tina Marlowe-Storkovich, “”Medicine”by Gustav Klimt”, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 24, No. 47. (2003), pp. 231-252) の研究は非常に興味深いものといえる。

先行研究では 3 作品から成る「学科絵」を個別に考察を加え、それを再度学科絵という枠組みにおいて総合的に捉えようとする視点に欠けているだけでなく、「学科絵」の受容を巡って勃発した政治的な側面と寓意的な表現の特異性のみが強調されてきた。学科絵の解釈、モチーフの識別を最初に行ったのは同時代の批評と考えられ、新聞や雑誌にて学科絵に関する批評も数多く残されている。その代表的な批評として L. Hevesi の『分離派の 8 年間』(Hermann Bahr, *Gegen Klimt, Historisches – Philosophie – Medizin – Goldfische – Fries*, Vienna/Leipzig 1903 (VDG, Weimar, 2009) を挙げておくことにする。また C. Schorske の名著(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

1900-September 1900, Kösel-Verlag, München, 1968. pp. 15-18.)

書店、1984年、263-346頁))では、美術史的な問題から離れて「学科絵」及び《ベートヴェン・フリーズ》のモチーフの解釈を社会史的に捉えている点で興味深い文献である。

以上のような学科絵に関する先行研究は、主に以下の4つの論点に基づいて整理できる。

第1に、先に指摘した学科絵の描写を巡る、ウィーン大学及び文部省の関係者、一般大衆をも巻き込む激しい論争に関する考察である¹⁵。こうした論争に関する先行研究は、学科絵について作品解釈を行うのではなく、《哲学》が1900年に公に展示されてから、1905年にクリムトが文部省から作品を買い戻すまでの一連の論争、情勢についての詳細な考察に重きが置かれている¹⁶。

第2に、ショーペンハウアーやニーチェ哲学に基づき、学科絵、特に《哲学》、《医学》を解釈するものがあげられる¹⁷。19世紀末のウィーンでは、伝統的でアカデミックな美術家協会に対し、クリムトを中心とする若い世代が反旗を翻し、分離派が設立された¹⁸。若い世代によるこの一連の独立を、カール・ショースキーは、父親世代である伝統に対する反

¹⁵ウィーン大学の教授等による激しい反対、美術批評家等の賛否両論が生じており、その経緯については Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, Deutscher Taschenbuch-Verlag, München, 1976. pp. 142-177. (C.M.ネーベハイ『クリムト』野村太郎訳、美術公論社、1985年、128-178頁)に、当時の新聞記事、批評文と共に記されている。また、H. パールは、学科絵《哲学》、《医学》、《フリーズ》そして《金魚》に関する当時の批判的な新聞記事をまとめている Hermann Bahr, *Gegen Klimt, Historisches – Philosophie – Medizin – Goldfische – Fries*, Vienna/Leipzig 1903 (VDG, Weimar, 2009, pp. 31-102)。ウィーンの著名なジャーナリストであるカール・クラウスは、雑誌「Die Fackel」にて学科絵に対して批判的な意見を表明している。例えば《法学》について、クリムトの描いた法学は刑法を象徴しているとし、さらに「しかし、クリムト氏にとっての法学の概念は犯罪行為と刑罰に消耗しつくされ、司法が「ひとつとらえる」(C.M.ネーベハイ『クリムト』野村太郎訳、美術公論社、1985年、169頁)と斬首」を意味し、法廷と何も関係がないことを喜んでいる人を前に、クリムトは罪人の見せしめのような絵を提供した。」Karl Kraus(Hrsg.), *Die Fackel*, Nr. 147. Wien, 21 November 1903. V. Jahr, die Fackel, 1900. (Reprint, Heinrich Fischer(Hrsg.), Band 9. V. Jahr Nr. 135- 158, April 1903-März 1904, Kösel-Verlag, München, 1969. pp. 10-11. 註14参照。

¹⁶Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder Philosophie, Medizin und Jurisprudenz“, Stephan Kojan(Hrsg.), *Gustav Klimt-der Beethoven-Fries und die Kontroverse um die Freiheit der Kunst*, Ausst. Kat., Fundación Juan March, Madrid, Prestel, München, 2006. pp. 27- 47.、注7、及び次節を参照

¹⁷A. シュトロブは《哲学》における悲観的な描写について、初めにショーペンハウアーからの影響を Strobl(1964)にて触れ、P. Vergo(1978/79)によって考察が一層深められたとし、それに加えてニーチェの影響もまたみられことを指摘している。1870年代のウィーンは、ベルリンと並んでニーチェが受容された中心地の1つであった。当時のウィーンでは、自由主義ブルジョワジーが増大し、それまでの社会構造に変化が生じていた。彼らは、リングに沿って立ち並ぶ壮麗な建築(国会、市庁舎、そして自由主義文化の殿堂であるブルク劇場、大学)という勝利を飾るための表現の手段を発見した。ブルジョワジー内での危機が最初に現れたのが、このウィーン大学であった。ショースキーが指摘するように父親世代と1870、80年代に国家、社会の自由主義の欠如が導いた若者世代の争いであった。彼らは政治のみならず、新しい哲学、及び文化制度を求めた(Alice Strobl, “The faculty paintings and sketches for Medicine and Philosophy”, *op. cit.*, p. 52.) Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981. (C.ショースキー『世紀末ウィーン』安井琢磨訳、岩波書店、1984年)、Peter Vergo, “Gustav Klimt's » Philosophie «und das Programm der Universitätsgemälde”, Die Österreichischen Galerie und der Professor für Österreichische Kunstgeschichte an der Universität Wien(Hrsg.), *Klimt-Studien*, in : Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 22. Nr. 66/67: Galerie Welz, Salzburg, 1978/79. pp. 69-100.

¹⁸Fliedl, *op. cit.*, pp. 60-62. (フリードゥル、前掲書、60、61頁)

乱であり、古典的、写実的な伝統との決別と指摘している¹⁹。分離派の誕生は、クリムトが学科絵に着手した時期とほぼ重なり、作品の主題である個々の学科に対し、父親世代と異なる解釈、描写への試みと考えられる。そこには、ショーペンハウアーやニーチェ哲学を核とし、伝統的、写実的な描写から離れ、人間の本質や内面を露わにしようとするクリムトの取り組みを見て取ることができる²⁰。

第3に、学科絵における画面構成やモチーフ、アトリビュートに関する図像的な意味、

¹⁹ Schorske, *op. cit.*, p. 214.

²⁰ *Ibid.*, p. 226. C. ショースキーのこの代表的な考察に加えて、Peter Vergo(1978/79)、Werner Hofman (1999)、Timothy Hiles(1998)が挙げられる。P. ヴァーゴは、クリムトと同時代の批評家が、ショーペンハウアーの名前を記しているわけではないがクリムトの作品にその哲学を読み取っていると指摘する。そして世紀末に流布したペシミズム、あらゆる努力が無意味であるという考え方は、『意志と表象としての世界』に代表されるショーペンハウアーの哲学の基本である。欲望はショーペンハウアーが意志と呼ぶものの震撼であり、人間を含むあらゆる創造物を支配し、その最終的な目的が人間の本質において残されて、増殖する。人間は欲望から逃れることができない強迫、すなわち同一の意志によって決定づけられる。意志は欲望の源泉であると同時に、苦しみの原因でもある。同時代に批評家たちは基本的に、クリムトの《哲学》の画面左側の複数の人物像からこの悲観的な内容を理解していたが、ヴァーゴはそれだけで不十分とする。意志は欲求を生み出し、苦しみの源泉であり、さらに我々の知覚を秩序立てる際に重要な役割を担っているからである。画面右側の「スフィンクス」と「知の寓意」についてもショーペンハウアーの哲学の内容が見て取れることを指摘する。構想スケッチから転写スケッチ、そして最終版に至るまでに生じた「スフィンクス」の大きさや「知の寓意」の身体の向きの変化を考慮しながら、さらに「知の寓意」同じように正面を向く《医学》の「ヒュゲイア」をも含めて読み解いている。以上のような考察を踏まえて、クリムトが恐らくワーグナーを通じてショーペンハウアー哲学を受容し、具体的にワーグナーの「ラインの黄金」のエルダが知の伝達者としてヴォータンの前に現れてくる場面が《哲学》の知の寓意像の描写が共通していることを指摘する。(Peter Vergo, “Gustav Klimts »Philosophie« und das Programm der Universitätsgemälde”, *op. cit.*, pp. 69-100.). W. ホフマンは、ニーチェの芸術解釈を基に考察を行い、その中で学科絵3作品、及び《フリーズ》について取り上げている。学科絵3作品は悲観的な内容であり、創造物とそれが絡み合わされたものによる不安定な場と硬直した、聖像のような諸権力の気高い領域の2つの要素によって構図が形成されている。学科絵は制度化された知への攻撃として理解され、《哲学》における醜い芸術に対する激しい批判を引き起こした。この美と醜さは、ニーチェによるアポロ的とディオニュソス的な要素による二極化の対立関係を思い起こさせる。《哲学》、《医学》の空間を漂う人物群はディオニュソス的な熱狂的、苦しみの性急さを表していた。そして《フリーズ》では、クリムトがその美と醜さに一層魅了されていたことが明らかとなる。アポロ的な美の崇拜を否定しようと試み、醜さの美を追求した。「ペートーヴェン・フリーズ」において、クリムトは美と醜さの試練（ひっぱりあい）を芸術上の二重の性質に対する自身の解釈として、そして「ディオニュソス的な狂気」の背景を前にして描いた」(Werner Hofman (1999), p. 218)。クリムトは醜さの生気溢れる、悲観的な要求を中央の場面に描き、そこに描かれたゴルゴンやその上の恐ろしい顔の人物像の顔に真実が隠れている。そしてこの場面を乗り越えて、最終のアポロ的な美の勝利、救済の場面へと導かれる。この救済の場面は偽宗教的な福音を描いたもので、この最終場面を観察する者は、繰り返し中央の「敵対する力」の場面に視線を戻す。「敵対する力は、危険と誘惑が結びつき、その中にフリーズ全てを呪縛する「官能性と冷酷さ」のディオニュソス的な繋がりが潜んでいる」(Werner Hofman (1999), p.218) (Werner Hofmann, „Die Dichter stellen immer wieder das Chaos her“. Nietzsche, Klimt und die Wiener Jahrhundertwende“, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 20, No. 40. 1999, pp. 209-219.). T. ヒルズは、クリムト作品の中に、ショーペンハウアーやニーチェに代表される見解である人間の形而上学的意志の受容をみていたが、《哲学》へのニーチェの影響を指摘している。そしてクリムトは「スフィンクス」のモチーフを形而上学的な意志として描き、その傍らを様々な世代の苦しむ人間が通り過ぎ、下から光を放射しながら真実の認識を象徴する。これは、ニーチェの意志の初期の楽観的な見解を示している。そして、最終的にヒルズは《哲学》はニーチェに影響を受けた Siegfried Lipiner のロマン主義の詩「解放されたプロメテウス」との関係を示している。(Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder Philosophie, Medizin und Jurisprudenz“, 2006. *op. cit.*, p. 37. Alice Strobl, “The faculty paintings and sketches for Medicine and Philosophy”, *op. cit.*, p. 53. Timothy W. Hiles, “Gustav Klimt’s Beethoven Frieze, truth, and The Birth of Tragedy”, Salim Kemal, Ivan Gaskell, Daniel W. Conway(ed.), in: *Nietzsche, philosophy and the arts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, pp. 172-175.)

源泉を探る試みも一部（ギリシャ神話のモチーフ、ビザンティン美術のモザイク装飾、ジャポニスム²¹、同時代のベルギーやオランダの象徴主義²²）になされている。その一つとして、後述するように、学科絵《医学》に描かれたモチーフのイメージソースとしてマイブリッジの連続写真²³を指摘するティナ・マーロウ＝ストルコヴィチによる最近の研究²⁴が該当する。

第4に、学科絵と関連して現存するおよそ350点もの人物素描に関する研究があげられる。素描に関する先行研究では、アリス・シュトロートルにより、どの作品の何れの段階（構想スケッチ、転写スケッチ、完成作）のどの人物像に該当するのか、基本的な整理、分類²⁵がなされ、本稿も概ねこの分類に従っている。しかし、主要な素描研究は、素描の線や陰影の変遷をおおよそ画業に沿って辿ることに重点が置かれ²⁶、現状では先に指摘したように完成作との対応関係、制作過程、素描に表れているクリムトの意図や思考にまでは及んでいない。

こうした研究の現状において、次のような問題点が明らかとなる。

モチーフの源泉の探索を含め、いずれも研究の主眼が作品を取り巻く状況におかれ、先に指摘した学科絵に生じた描き方や、人物像を捉える視点などにおける表現の質的变化と関わる作品そのものに特化した考察や、これらの変化がどのような経過を経て学科絵の制作過程で導入されたのかという考察には至っていない。

このような研究の現状に対して、本章では、続く第5節で、マイブリッジの写真集とクリムトの接触について、従来指摘されて来なかったポーズの類似する素描を新たに提示することで、ストルコヴィチの研究を補足する。その上で、第6節では、主として学科絵と関係する素描を対象とした分析により、以下のような点で、ストルコヴィチの説に修正及び新たな展開を加えていく。それは、ストルコヴィチの結論とは異なり、マイブリッジの写真集は学科絵にとって単なるポーズの源泉としては用いられていないという点を指摘す

²¹Tina Marlowe-Storkovich, ““Medicine” by Gustav Klimt”, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 24, No. 47. (2003), p. 235.

²²Marian 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. Nr. 66/67: Galerie Welz, Salzburg, 1978/79, pp. 146-214. ; Marian Bisanz-Prakken, “Die fernliegenden Sphären des Allweiblichen”, in: *Belvedere Zeitschrift für bildende Kunst*, Heft1, 2001, pp. 34-47. にて詳細に論じられている。

²³Eadweard Muybridge, *Muybridge's Complete human and animal locomotion : all 781 plates from the 1887 Animal locomotion*, Dover Publications, New York, c1979, 1v. 2v. 3 v. マイブリッジの連続写真集は、肉眼では正確に把握しきれない一連の動作の解明を目的として、1887年に人間、動物のありとあらゆる運動を網羅的に収めた写真集として出版され、アメリカ、ヨーロッパで広く流布した。人間や動物が運動する際に生じる、およそ780種にも及ぶ一連の動作について、各々初めから終わりまで12から36コマで追ったものである。

²⁴ Marlowe-Storkovich, *op. cit.*, pp. 231-252.

²⁵ 序論、先行研究を参照。

²⁶最近の素描に関する研究書として、Rainer Metzger, *Gustav Klimt Drawings & Watercolours*, Thames & Hudson, London, 2005. (ライナー・メッツガー『グスタフ・クリムト』橋本夕子訳、新潮社、2007年)があげられるが、画業に沿って素描の線や陰影、平面的な描写への移行について言及している。

ることを出発点とする。学科絵では、写真集のポーズと対応する人物像は、素描から完成作へ至る各段階にごく僅かに存在するのみであり、むしろ例外的である。ストルコヴィチが、マイブリッジの写真集が完成作のポーズの源泉の一つであったとするのに対し、筆者は、クリムトは学科絵の制作に際して既に新たな人物表現に関心を抱いていたことが、この写真集を参照するようにクリムトを促したと考える。写真集に見られるいくつかの特質が当時のクリムトの関心に適うものであり、写真集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求を試みていたように考えられ、このようなモデルを使った動きのある人物素描は、それまでのクリムトの制作過程には見られなかった新しいものと推測される。というのも、以前の素描では、モデルを使って素描した例は見られても、そこに動きのあるポーズを捉えようとした形跡は残されていないからである。上記のような写真の利用と素描制作のあり方について考察し、1890年代後半のクリムトにおける重要な変化の様相を浮かび上がらせることを目指す。第7節では、こうした変化が学科絵の特に《医学》の素描制作にみられた、人体表現の特質の探求により引き起こされていることを鑑みて、《医学》の主題とそのための構図の構想という観点から考察を加え、大量に制作された人物素描の目的、そして学科絵に生じた表現の質的な転換を説明することを試みる。

本章では《医学》を主要な研究対象として扱い、先に完成した《哲学》²⁷(図 0-8)につい

²⁷ 《哲学》について、シュトロープルの解釈(Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band 1; 1878 – 1903*, Galerie Welz, Salzburg, 1980, pp. 147-151. Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder Philosophie, Medizin und Jurisprudenz“, 2006. *op.cit.*, pp. 37-38.)を基に、適宜 Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings*, Taschen, Cologne, 2012, pp. 569-571 を参考に、以下、説明を加える。《哲学》は学科絵3作品の中で最初に完成し、1900年3月に第7回分離派展にて展示され、その際に、学科絵論争として知られる作品を巡って賛否両論を巻き起こした (Strobl,(1980), p.147, Natter (Hrsg.)(2012) p. 569.)。《哲学》もまた他の学科絵2作品と同様に、構想スケッチ、そして転写スケッチを経て完成段階に至るが、構想スケッチにおける構図が、基本的に完成段階まで引き継がれている。構想スケッチ(図 4-1)には、画面右下に横を向き、頭部を下に向けて巫女のような姿「知の寓意」像、その上にスフィンクス、「知の寓意」像の前には「哲学者」が描かれている。残念ながら「哲学者」をモノクロの複製写真から確認することはできない。このスフィンクスに関してシュトロープルはウィーン美術史美術館の4つの頭部を持ち、前足の欠けたスフィンクス像(参考図 1)が源泉であることを指摘し、3つの頭部があることから、このスフィンクスというモチーフをシヴァ神の三位一体から導き出された発生、存在、消滅の象徴として解釈している (Strobl,(1980), p.147)。画面左側には世代の異なる人物像(男性、女性の後ろ姿、幼児)がみられる。シュトロープルは

「知の寓意」に関連する素描（455、456）を挙げ、さらに、《音楽 2》に付随する別の素描から、のぞきこむような姿を組み合わせた可能性を指摘する。スフィンクスを単独で素描したものは残されていないが、男性素描（474）の一部に小さなスフィンクスが描かれている。斜線による陰影がつけられている男性素描（458）は、構想スケッチの画面左の男性像とポーズの上で一致するが、左右反転している。この男性モチーフ関連して制作された後ろ姿の男性素描が数枚残されているが、構想、あるいは転写スケッチの何れに該当するのか、不明である。1898年に構想スケッチは、文部教育省、及び大学の芸術委員会に提出され、もっと明快に、明るくすることが求められた（Strobl,(1980) pp.147-150.）。K. クラウスは、構想スケッチが提出された2年後に *Fackel*(1900)の中で批判している。クラウスは構想スケッチを実際に見ることなく批判しているために「知の寓意」像を裸の男性とし、この男性は絵の上部で抱擁するカップルを見て赤くした頬を長い髪の毛で隠していると説明している。そして大学の学長はこの習作が委員会に提出されたときに、哲学ではなく性に目覚める少年を描いたと記している（Karl Kraus(Hrsg.), *Die Fackel*, Nr. 44. Wien, Mitte Juni 1900. II. Jahr, die Fackel, 1900. (Reprint, Heinrich Fischer(Hrsg.), Band 3. II. Jahr Nr. 37- 54, April 1900-September 1900, Kösel-Verlag, München, 1968, p. 15. Natter (Hrsg.)(2012) p. 559.）。続く転写スケッチ(図4-4)では、この芸術委員会からの要望を踏まえ、「哲学者」が消え、画面右側に人物像が増加して人の流れを形成した。これにより、誕生、存在、消滅の描写を明確になる。新たに生じたこれらの人物像のために素描（478-480,481,482）を制作している。またここで新たに加えられた頭を抱えた老女の素描（467,469,471）は、着衣で立っている姿から、裸体で跪く、裸体で横になると徐々にポーズが変化して行く過程を見ることができる。同様のことは、老人（男性）にも生じている。2人のモデルの中から老人が選ばれ、右を向くポーズから正面を向く姿に変化していくポーズが素描されている（472,473, 475,476）。さらにスフィンクスの全体の姿が現れ、そこでは前足が補われた（Strobl,(1980), p. 149.）。ヘヴェジは第7回分離派展のカタログの中でスフィンクスを「世界の謎」として解釈しているが、それは E. Haeckel が1899年に出版した『世界の謎』から導き出されたものである。さらにシュトロープルはこの「世界の謎」について、当時ウィーンでは同モチーフを主題にした絵画作品が存在し、また建築家、著述家 Fellner von Feldegg (1855- 1936)、Franz Servaes (1862-1947)の神智学に基づいた内容を描いたとする解釈を指摘する（Strobl(1980), p.150. Strobl(2006) pp. 37-38.）。転写スケッチでは円の切片が重なりと明暗のコントラストによって宇宙的な空間が描写され、完成段階ではさらに星が輝く（Alice Strobl(1980) p.150.）。完成段階では、画面左側に人物像を増やし、スフィンクスは輪郭線を失い、幻のような姿になる。「知の寓意」像が正面向きの姿でそして下からの照明により、画面淵から浮かび上っているようにみえる。この「知の寓意」像の姿について、P. Vergo(1978/79)が R. ワグナーの「黄金のライン」のエルダとの類似性を指摘する（Strobl(1980), p.150. Strobl(2006) p. 34. 註 20 を参照）。シュトロープルは《哲学》の構図やモチーフの源泉として、スフィンクス以外にも人間が循環する構図が H. カノンによる《人生の循環》(1884/85) (図4-24)、さらにこのカノンの構図が、ルーベンスから受け継いでいることを指摘する（Strobl(2006), p. 29.）。

ては扱っていない。《哲学》が《医学》の制作期間と重なっていること、モチーフの形態、構図が共通していること、そして《哲学》に付随する素描数は少ないが、《医学》の素描と描写様式が近い状態にあることを考慮して、本論では《医学》の素描考察に特化している。この制作期間の重なりとは、各作品の構想スケッチを同時に委員会に提出していることを考慮すれば当然ことであるが、シュトロートルは3作品の中で《哲学》の構想スケッチ描いた順番を2、ないし3番目とし、いずれにせよ人物像の数の多い《医学》の後に制作している可能性を指摘している²⁸。《哲学》に描かれている人物像、例えば背を向ける男性、頭を抱えて下を向く老女、幼児のポーズが《医学》にも見られること、《哲学》の男性素描(474)のモデルが、《医学》の男性素描(586-89、591-592)のモデルと共通していること²⁹、さらに《哲学》に付随する人物素描が構想、転写スケッチ、及び完成段階の人物像に比較的近い状態にて素描されていることから、《医学》に依拠して《哲学》が制作されたのではないか、そのように考えられる。つまり、《哲学》のモチーフのポーズの源泉の1つとして《医学》があり、そこから派生して、素描にてポーズに変化を加えながら《哲学》を制作した可能性がみられる。シュトロートルもまた、《哲学》が《医学》と共に考察されることで作りだされたということを指摘している³⁰。加えて、《哲学》の素描のあり方は、《医学》と部分的に共通している。例えば、《哲学》に描かれている老女や老人(男性)に関連する素描から正確な順番は不明だが制作段階の過程が見られ、《医学》と同様に素描が考察する場であったこと、《医学》の素描の特徴1つである、人物像の斜線による陰影描写みられることが挙げられる。シュトロートルの素描集では、素描は各スケッチから完成段階に至る各段階に該当するモチーフに応じて大まかに分類されているが、この時期のクリムトの素描には各スケッチと完成段階のモチーフと一致しない素描が数多く残されている。そして、これらの素描が、準備スケッチないし完成版の何れの段階の、どのモチーフに対応しているのか、あるいは《医学》、《哲学》のどちらの作品のために制作されたのか、正確な判断が難しい。現存する《哲学》の素描から、《医学》に見られたような新たな人体描写の可能性を追求することを目的としていないとはいえ、このような、シュトロートルによる素

A. Besnard のパリの市庁舎の天井画(参考図 2)、ロダンの《美しかりしオーミエール》(参考図 3)、《カレーの市民》(図 4-30)(Strobl(1980) p. 149.)、《ダナイデ》(参考図 4)(Strobl(1980) p. 150.) トーロップの作品に見られるスフィンクスが画面を支配する描写(Strobl(1980) p.150.)を挙げている。

²⁸素描集の中でシュトロートルは、作品を構成している人物像の数が少ないことを根拠に学科絵3作品の構想スケッチの中で《哲学》が2番目に制作されたと仮定されているが(Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band 1; 1878 – 1903, op.cit.*, p. 147.)、2006年の論文(Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder Philosophie, Medizin und Jurisprudenz“, 2006. *op.cit.*, p. 29.)では、最後に制作されたと指摘しているが、その理由は説明されていない。

²⁹Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band 1; 1878 – 1903, op.cit.*, p. 149.

³⁰*Ibid.*, 151.

描の分類に再考の余地が残されている点を考慮すれば、シュトロートルが《医学》に関連すると判断している素描のいくつかが《哲学》に関連して制作された可能性がある。筆者は《哲学》に《医学》との密接な関係性が見られ《医学》に生じた変化が《哲学》にも波及していると推測するが、その源泉は《医学》あるとみなし、本論では研究対象を《医学》に特化する。

4-3 学科絵制作の経緯

A.シュトロートルの考察³¹を基に、学科絵の制作依頼から依頼を放棄して作品を買い戻すに至るまでのおおよその経緯について触れて置くことにする。シュトロートルは、Akten des Verwartungs- und das Finanzarchives（行政、財政公文書館の記録）に基づいて、学科絵の制作依頼に関する詳細な考察を行っている³²。

1884年に完成したウィーン大学の中心となる校舎（Hauptgebäude）は、イタリア・ルネサンス様式で建てられ、リングシュトラッセに沿って立ち並ぶハプスブルグ帝国の主要な歴史主義的な建築群の1つを構成していた³³。学科絵が設置される予定であった講堂は、この中心となる校舎の2階に位置していた。H. フェルステル（Heinrich Ritter von Ferstel）（1828-1883）は、1883年の構想の時点でウィーン大学の講堂が、絵画で装飾されねばならないと考えていた³⁴。

1891年に正式に文部教育省からウィーン大学学長に、講堂の絵画装飾を仕上げること、

³¹ Alice Strobl, „Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt“, in: *Albertina-Studien*, Heft 4, 1964, p.138-169. シュトロートル(2006)による次の論文においても学科絵について、制作の経緯の要約し、適宜準備スケッチと素描を提示して制作の流れを概観し、さらに学科絵論争やショーペンハウアーやニーチェ哲学に基づく悲観的な解釈まで総合的に扱っている。Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder Philosophie, Medizin und Jurisprudenz“, Stephan Koja(Hrsg.), *Gustav Klimt-der Beethoven-Fries und die Kontroverse um die Freiheit der Kunst*, Ausst. Kat., Fundación Juan March, Madrid, Prestel, München, 2006. pp. 27.- 47. 新しい点として、《医学》の転写スケッチでは紙面の右端（帯上、4、5マスの幅分）が継ぎたされており、それにより「浮かんでいる人物像」が左側に移動し、ヒュゲイアの右側に人物が加えられるなどの変化が構想スケッチから転写スケッチに移行した際に生じている点を指摘している。（ibid., p. 31.）また、シュトロートル(2007)の論文、Alice Strobl, „The faculty paintings and sketches for Medicine and Philosophy“, *op. cit.*, pp. 41-53においても、学科絵の制作の経緯、学科絵論争について同様に触れられている。

³²Alice Strobl, „Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt“, *op. cit.*, p.138.

³³Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, Deutscher Taschenbuch-Verlag, München, 1976. p. 153. (C. M. ネーベハイ『クリムト』野村太郎訳、美術公論社、1985年、142頁)

³⁴Alice Strobl, „Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt“, *op. cit.*, p. 139.

そしてそのために必要な費用の概算を提出するよう指示が出された。これによりウィーン大学は芸術委員会を設置して、一連の装飾に関する注文を文部教育省に申請した。芸術委員会は、学科絵をフレスコ技法ではなくカンヴァス、油彩で描いた作品をガラス用パテで天井に設置する方法で制作することに決定した³⁵。この方法はブルク劇場、芸術アカデミーの大講堂さらに美術史美術館にも使用されていた³⁶。また大学側は作品の主題についてどのように描くべきか、を明確に定めた。天井画は、写実的ではなく理想的な構図に基づき、中央画は大学の意義と機能がまとめられた描写とする。そして中央画を囲む四つの小パネルでは4学部を象徴する、さらに16の三角パネルでは大学の歴史全体を説明する描写とする。つまりこの天井画が、伝統ある偉大な大学を備えたオーストリアの国民性をも表す可能性を示唆していた³⁷。以上の点から、大学側は当然のことながら、社会や国家における学問、特に大学の中心を構成する伝統的な4学部の重要性を誇示し、学問それ自体を理想化すると同時に、その学問の最高学府であることに對する強い誇りと自信を見せている。

この記念碑的な事業に対して国家は、5〜6万グルデンの費用、そして制作期間は5、6年とし、芸術家一人に天井画全体を担当させるのではなく、細かく配分して依頼すること、そしてコンペティションによって芸術家を選ぶことがおおまかに決定された。これにより、最初に3人の芸術家にスケッチの制作が依頼され、その際に1500グルデンが支払われることが提案される。1892年、1月の会議にて文部教育省の芸術委員会は、大学側の提案に概ね賛同するが、限定的なコンペティションは却下した。依頼する際には複数に分割して依頼するほうが良いが、注文それ自体は一人の芸術家と交渉するべきとした。クリムトたち芸術家カンパニーはこの時点で、2番手であったが、文部教育省はブルク劇場やウィーン美術史美術館での天井画や壁画装飾に成功していたクリムト兄弟とフランツ・マツチュに注目しており、彼らに依頼することを予定し、制作費6万グルデンが決定された。

1894年までに作品の半分、及び全てのカルトンの完成、そしてこれらを展覧会に出品させることを予定していた³⁸。1892年10月の会議にて、ウィーン大学の講堂、天井画の装飾のために6万グルデンという莫大な予算が要求された。1892年にクリムトの弟であり、芸術家カンパニーのメンバーであったエルンストが病死したことにより、ウィーン大学講堂の装飾はフランツ・マツチュとグスタフ・クリムトの二人で制作を継続することになった。

天井画の構想に際して、マツチュが依頼主と交渉し、1893年にマツチュが絵の計画と2つの色彩スケッチを提出した。マツチュの主要な中央の絵画の計画は、一方で「上の部分

³⁵*Ibid.*, p. 139.

³⁶*Ibid.*, p. 139.

³⁷*Ibid.*, p. 139.

³⁸*Ibid.*, p. 140.

に自然の寓意がスフィンクスによって支えられた岩の玉座に座り、開花、絢爛さ、そしてはかなさのアトリビュートと共に自然の力のための象徴としてライオンを跪かせている」³⁹と説明されるように、バロックの天井画を想起させる壮大、かつ伝統的な歴史画に基づく描写であった。この絵についてマツチュは「自然と観念の 2 つの要素、それはあらゆる思考と存在の根本を形作るが、それを人間との関係で表現した」⁴⁰と記している。マツチュとクリムトは、1892 年のエルンストの死までアトリエを共同で使用していたことから、両者がこの時期に講堂の絵画装飾について何らかの話し合いがなされ、その解釈について共有していた可能性は高いと推測される⁴¹。

マツチュはウィーン大学の創立を喚起させるため、絵の下部に、資料によれば大学の創立時代の様式に基づく建築の中央に創立者のメダイオンを設置することを計画していた。大学設立時の中世の衣裳を身につけた学長は大学を擬人化し、学問の祭壇に灯りを灯す。絵の左では、学問に非常に熱中して取り組んでいる同じ中世の衣裳を身につけた 4 人の男性が 4 学部を擬人化していた。この時点で、中央画を囲む 4 つの部分には学科の寓意が描かれることが計画され、さらに中央の寓意に従うものとされていた。また、三角間について、古典古代から大学の設立までの時代の哲学者、賢人、大帝といった、精神的な創作活動の領域における偉大な人間の肖像画が最も相応しいとしていた⁴²。

これに対して、ウィーン大学の学術評議会による芸術委員会は 1893 年に、マツチュの提案によるプログラム及びスケッチを拒否した。そして、芸術委員会は 4 学部の機能をまとめたモチーフ、例えば「闇に対する光の勝利 (Sieg des Lichts über die Finsternis)」⁴³、あるいは「学問の勝利 (Triumph der Wissenschaften)」⁴⁴を新たに提案し、彼らの天井画に対する期待もまたそこから窺える⁴⁵。文部教育省はこの時点でクリムト等以外の別の候補者にもスケッチ依頼していたが、再度協議した結果、フランツ・マツチュとグスタフ・クリムトの 2 人に共同で中央の絵のための新しい草案「闇に対する光の勝利」をさらに練り上げることを求めた⁴⁶。1894 年 6 月に、マツチュ等による新しい構想が芸術委員会の会議にかけられ、筆致に固さが見られるものの、設置場所に相応しい内容であると判断される。

³⁹Ibid. p. 140.

⁴⁰Ibid.,p. 140.

⁴¹Ibid.,p. 140.

⁴²Ibid.,p. 140.

⁴³Ibid.,p. 140.

⁴⁴Ibid.,p. 140.

⁴⁵Ibid.,p. 140 大学の芸術委員会もまた、バロック的な天井画を想定していた。というのも芸術委員会は、マツチュにゲットヴァイク修道院 (Göttweig Stift) の天井画を見に来ることを勧めている。恐らくそれは、学問と諸芸術のパトロンとしての太陽神、アポロンを描いたパウル・トロゲルス (Paul Trogers) 階段室のフレスコ画である。(Ibid.,p. 141.)

⁴⁶Ibid.,p.141.

このときに学科のために 2 枚の習作（不明）が提出される。そして 1894 年 9 月 4 日の記録から、フランツ・マッシュとグスタフ・クリムトの 2 人に正式に天井画の依頼がなされ、この依頼に際して、以下のような契約に際しての義務と謝礼額が決定された⁴⁷。マッシュとクリムトは、色彩付きの実際の大きさの 10 分の 1 のサイズでスケッチを制作し、その仕上げの前に文部教育省の許可を得るために提出すること、これらのスケッチの所有権は画家のものとし、カルトンの仕上げる必要はない。謝礼として中央画に 20000 グルデン、各学科絵に 5000 グルデンずつ、全ての三角間に 20000 グルデン、合計 60000 グルデンとすることが決定された⁴⁸。またこの依頼は、もし 1 人が途中で制作を放棄した際にもう 1 人がそれを引き継ぐという連帯責任の形式を取り、1898 年末までに完成することが予定された⁴⁹。

1896 年に三角間と天井画の設置のための計画が構想され、さらにマッシュによる神学部に関連する三角間のスケッチが提出された。この時点での作品の配置は、《哲学》は《神学》と、《医学》の隣に《法学》の設置が決定されていた⁵⁰。このときに、三角間に関連して、大学の芸術委員会は、刑法、及び国法という法律の区分ではなく、権力及び経済の機能を象徴するような描写を伴う「法学」と「国家学」の 2 つの区分とすることを希望していた⁵¹。さらに学科絵《神学》の内容、三角間には特別な装飾のなされた銘をつけることにより明瞭に表されること、そして三角間がそれぞれ 4 つの学科絵に関連する内容を描くことが決定された⁵²。4 学科絵、中央画、及びその他の配分が、以下のように決定された。マッシュが中央画、《神学》の学科絵、6 つの三角間、4 つの天井の角間を描き、クリムトが 10 点の三角間と《哲学》、《医学》、《法学》の学科絵に決定した⁵³。この時点において、クリムトは学科絵に関連して、いくつかの素描を制作している⁵⁴。

1898 年 5 月 26 日に、中央画と 4 つの学科絵のための計 5 枚の下絵が文部教育省と大学による共同の芸術委員会に提出された。これらの下絵が構想スケッチである。マッシュの

⁴⁷*Ibid.*, p. 141.

⁴⁸*Ibid.*, p. 141. 1896 年 11 月にクリムト、マッシュの 2 人は、関連するスケッチが完成し、承認される前に、前金として 2000 グルデン受け取っている。(Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings*, *op. cit.*, p. 557.)

⁴⁹*Ibid.*, p. 141. Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder Philosophie, Medizin und Jurisprudenz“, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁰Alice Strobl, „The faculty paintings and sketches for Medicine and Philosophy“, *op. cit.*, p. 42. シュトロープルによる学科絵を復元した白黒写真では《医学》と《哲学》、《法学》と《神学》が並べられている。シュトロープルは、この組み合わせの変化を《哲学》と《医学》の特に転写スケッチ以降の構図の類似性から、《哲学》の転写スケッチが完成を前提とした上で、《医学》での *gezeichneten Entwurf* (構想と転写スケッチの間に素描されたスケッチ) に取り組んでいたときに生じたと推測している (Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder Philosophie, Medizin und Jurisprudenz“, 2006. *op. cit.*, p. 31.)。

⁵¹*Ibid.*, p. 141.

⁵²*Ibid.*, p. 142.

⁵³*Ibid.*, p. 142. クリムトは、相互の同意により三角間の担当をマッシュに引き渡したとする指摘もある (Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings*, *op. cit.*, p. 557.)

⁵⁴*Ibid.*, p. 143.

中央画《闇に対する光の勝利》(図 4-7、参考図版として完成作品を提示)、及び《神学》に対しては特に問題ないとされたが、クリムトの学科絵 3 作品に対して修正が求められた。それは、《法学》は中心人物に明確な特徴を与えること、その中心人物のポーズに安定感を与えること、絵の下部分に見られる空白を処理すること、《医学》では、「苦しむ人間」に特徴づけられる後ろに反っている女性像のポーズが問題となり、それを男性像に代えること、そして《哲学》では、明るい光が差し込む明瞭な構成とすることである。加えて、両芸術家の作風の相違が完成段階において解消され、天井装飾が全体として調和して統一ある作品となることが求められた。これらの修正を踏まえた上で制作することが芸術委員会からクリムトらに要求されたが、これを不満に思ったクリムトはすぐに注文から手をひこうとした。しかし、評議委員の取りなしによりクリムトはそのまま制作に取り組むことになり、契約が結ばれた。1898 年 6 月の議事声明によれば、芸術家の自由が保証された範囲内で希望する修正に応じることが認められたが、クリムトは下絵が素描であれ、色彩スケッチであれ、要求された修正がなされているかについて評議委員の確認を受ける必要が生じた⁵⁵。

以後、マッシュとクリムトは各自担当する作品の制作に励むことになる。クリムトは、上述したように構想スケッチ段階までは 3 学科同時に制作し、それ以降の転写スケッチ、及び完成段階を分離派にて展示するまでは、《哲学》、《医学》、《法学》の順に制作される。各作品は、最初に分離派展にて一応完成して展示されるが、1907 年まで修正を加え続けられている。また先行研究にて指摘したように、学科絵の最初の作品である《哲学》が展示されて以来、大学、文部教育省、画家や美術批評家、大衆まで巻き込んで作品の解釈をめぐる論争が勃発した。

芸術委員会は 1903 年 11 月、クリムト・コレクションにて 3 学科絵がまとめて展示されるのに合わせて、マッシュの《神学》も分離派館に運び、4 学科絵が全体として調和しているのかを確認した⁵⁶。この視察後に芸術委員会が開かれ、マッシュの《神学》が受け入れられるのか、そして芸術的な観点から、マッシュとクリムトの作品が全く異なる雰囲気のある作品を同じ空間に設置できるのか、この 2 点が協議された。2 人の異なる作風の作品を同一の空間に設置するのかどうかについては意見が分かれ、さらに大学の講堂ではなくモデルネ・ギャラリーにて展示するべきではないかとする意見が出された⁵⁷。クリムトは、あくま

⁵⁵*Ibid.*, p. 142. Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder Philosophie, Medizin und Jurisprudenz“, *op. cit.*, pp. 30-31.

⁵⁶*Ibid.*, p. 152. Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder Philosophie, Medizin und Jurisprudenz“, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁷*Ibid.*, p. 155. モデルネ・ギャラリーに展示するべきであるとする意見は、既に 1900 年に《哲学》が展示された際に生じていた。Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder Philosophie, Medizin und Jurisprudenz“, 2006. *op. cit.*, p. 42.)

でも大学の講堂に設置することを目的に学科絵を制作していることから、別の場所に設置することを望んでいなかった。また、分離派側がセント・ルイス万博に学科絵を出品する予定にしていたが、作品のサイズが大きすぎるという理由で国の許可が降りなかったことから、クリムトは 1904 年に自身の担当していた三角間の制作を放棄した⁵⁸。また芸術委員会は、学科絵を講堂の天井に試験的に設置して、その上で作品全体、及び講堂の建築様式との調和を確認するという提案に対しても許可しなかった⁵⁹。このような芸術委員会の会議の結果により、クリムトは 1905 年の政府への手紙の中で、現状での制作の遂行は困難であり、費用を全て返還することで学科絵の制作の依頼を放棄する旨を要求している。それに対して文部教育省は、作品は既に国家の所有になっているゆえ、作品の速やかな引き渡しを要求した⁶⁰。しかしながら、1905 年に文部大臣がクリムトの主張を認め、クリムトは 3 万クローネンを返却して作品を買い戻すことに成功した⁶¹。マツチュは、最初の契約に基づきクリムトの担当部分を新たに制作する旨を政府に伝え、1907 年にスケッチを芸術委員会に提出したが、文部教育省及び大学の両芸術委員会は全会一致で拒絶した。芸術委員会は、それ以上良くなることはないと判断して契約の解除を提案するが、マツチュはこれを拒否した。しかし 1910 年に結局のところ受け入れ、これにより大学、講堂の制作に関する契約が終了した。クリムトは、学科絵 3 作品を 1905 年に買い戻してから 1907 年のミートケ画廊での展覧会まで加筆修正を繰り返した後によりやく完成させた⁶²。残念ながらクリムトの学科絵作品は焼失により現存していないが、アルベルティーナ素描美術館にてマツチュの中央画、《神学》(図 4-8)⁶³、クリムトの《哲学》、《医学》、《法学》の再構成(図 4-9)がモノクロ写真によって試みられ、天井画の全体像の観察が可能である。以上のことが、およその学科絵制作の流れである。

4-4-1 クリムトによるマイブリッジの連続写真との接触

《医学》に描かれた人物像のポーズの源泉の一つとして、連続写真を提示したストルコヴィチの指摘は、これまで本格的な研究対象とされることのなかった人物像に関する分析に着手するための新たな視点を提供する。ストルコヴィチは《医学》完成段階の画面右半分を占める老若男女の群像から、3 例の男性像(図 4-10a, 4-10b、4-11a、4-11b、4-12a、4

⁵⁸ *Ibid.*, p. 158. Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder Philosophie, Medizin und Jurisprudenz“, 2006. *op.cit.*, p. 43.)

⁵⁹ *Ibid.*, p. 159.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 161.

⁶¹ *Ibid.*, p. 163. Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder Philosophie, Medizin und Jurisprudenz“, *op.cit.*, p. 44. なお、先行研究では貨幣の単位としてグルデンとクローネンが使用されている。

⁶² *Ibid.*, p. 164. Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder Philosophie, Medizin und Jurisprudenz“, *op.cit.*, pp. 44-45.)

⁶³ マツチュの《神学》は、現在ウィーン大学、神学部、学科長室に展示されている。

-12b)、及び《医学》に付随する 8 枚の男性素描(539、540、547、594、596-598、646)⁶⁴、その他、完成段階では描かれていないモチーフに関連して走り幅跳びの連続写真に触れ⁶⁵、連続写真の被写体とのポーズの類似性に基づき、クリムトがマイブリッジの連続写真を人物像のポーズの手本として利用したと結論づける⁶⁶。ストルコヴィチは、クリムトが連続写真を利用した根拠として、以下の 4 点⁶⁷を挙げている。第 1 に、クリムトが画業初期から写真を基にした肖像画制作に慣れていた⁶⁸。第 2 に、マイブリッジの連続写真が 19 世紀の欧米諸国に流布していた⁶⁹。第 3 に、ウィーンの応用芸術アカデミーの図書館がマイブリッジの完全な作品集を 1898 年にロンドンの会社から購入していた。ただし、1898 年に制作された男性素描に連続写真の影響（運動に関連する、あるいは一瞬の動作）を見て取れることから、クリムトは 1898 年以前に連続写真を目にしているとストルコヴィチは指摘する。しかし、1898 年に制作された素描がどの素描であるのか特定はなされていない⁷⁰。第 4 に、運動中、あるいは生身のモデルでは保つことが困難な、超人的ともいえる動作、背中や腕の筋肉が連続写真の利用による独特のポーズを取っている⁷¹。

しかしながら、ストルコヴィチは、連続写真をポーズの源泉とする 3 例の人物像の考察に際して、基本的に完成段階における男性像を対象とし、素描やスケッチ段階のこれらの男性像について、連続写真の何れのコマと一致するのか明示せずに、完成作の部分、数枚の素描と連続写真を並べて提示するに留まっている。筆者は、素描や準備スケッチを考察せずに、両者の関係性を考察することは困難と考える。

筆者は、連続写真の被写体と学科絵に関係する全素描、構想スケッチ、転写スケッチ及び完成段階の人物像のポーズの比較を行い、その結果、第一に《医学》に分類される素描に、クリムトが連続写真（斧を持つ人物、幼児、穴を掘る人物、棒高跳びをする男性 2 例）と接触したと考えられる形跡を 5 例発見した。これら 5 例には、素描のモデルとして連続写真の被写体のポーズを利用した証拠が残されていることから、クリムトが連続写真を参照していた事実を明らかに示しているといえよう。以下、個々の作例を具体的に比較し、

⁶⁴Marlowe-Storkovich, *op. cit.*, p. 237, 238, 240, 241, 243, 245, 246.

⁶⁵どの走り幅跳びの連続写真が何れの素描と該当するのか、言及していない。

⁶⁶Marlowe-Storkovich, *op. cit.*, p. 238.

⁶⁷ストルコヴィチは、視点を変えて 3 点の同一のポーズを 1 枚に描いたレスリングの素描を 1 例、連続性という言葉と共に提示しているが、それ以上の考察は一切していない。それゆえ、筆者は 4 点の中に含めていない。Marlowe-Storkovich, *op cit.*, p. 241.

⁶⁸クリムトは応用芸術学校の学生時代から、写真を利用した作品制作に取り組んでいたことはよく知られている。Franz Eder, "Gustav Klimt und die Fotografie", *Klimt und die Frauen*, Ausst. Kat., Tobias G. Natter und Gerbert Frodl(Hrsg.), Österreichische Galerie Belvedere, Du Mont, Köln, 2000, pp. 50-56.

⁶⁹マイブリッジの連続写真集の購入者リストの記録には、多くの芸術家の名前が残されていた。Aaron Scharf, "Painting, Photography and the Image of Movement", in: *The Burlington Magazine*, Vol. 104. No. 710(May., 1962), p. 191.

⁷⁰Marlowe-Storkovich, *op cit.*, p. 241.

⁷¹*Ibid.*, pp. 238-241.

利用形態にも考慮し、類似性を基盤として両者の関係を提示する。

4-4-2 斧を持つ男性

老女の素描A（3388）（図 4-13）と連続写真の斧を持つ男性B（図 4-14）は、ポーズに加え、男性Bの筋肉の隆起を表す陰影線と老女の骨張った身体の輪郭線、腹部や手足の起伏する部分の長く緩い線による描写（肘の線及び陰影、膝の陰影）もまた類似する。クリムトは陰影や線に強弱を与えることにより、ほぼ同一のポーズを描写しながら、鍛えられた身体から老人特有の筋張った身体へ、また男性モデルを、実際には老女に変化させている。この点から、被写体のポーズを参考に必要な変化を加え、モデルにポーズを取らせて素描したと考えられる。

4-4-3 穴を掘る人物

身体を前方に屈め、顔は正面を向く姿を側面から捉えた男性の素描C（553）（図 4-15）と穴を掘る動作を斜め前方から撮影した連続写真の男性D（図 4-16）はポーズと共に、男性Dの背後からの光により、腹部や首から肩にかけて陰影が写り込み、側面の輪郭線、腹部の隆起が限られた部分しか見えていない点もまた、素描Cの腹部の起伏や輪郭線及び顎の陰影描写と共通する。素描Cの背中に確認できる背骨の線は、男性Dの背中の輪郭線と一致しているように見えるが、被写体の左肩を補って描写している。この点から、斧を持つ男性例と同様に、モデルを通じて素描の制作に利用されたと考えられる。

4-4-4 幼児

女性が幼児を自分の顔の上まで抱き上げた時の幼児の後ろ姿E（図 4-17）と背後から見上げる視点によって捉えられた幼児素描F、G⁷²（622）（図 4-18a、b）が、ポーズ、臀部の陰影、足の描写、僅かに仰向けに反る頭部、また抱き上げる女性の手の描写において一致する。特に素描の両端の幼児二体と被写体の幼児のポーズ、及び陰影の共通性から、連続写真の被写体を、素描のモデルとして利用していたのではないか、その可能性が指摘できる。しかしながら、幼児の素描を繰り返すことにより、徐々に変化が加えられたように見受けられる。

4-4-5 棒高跳び

⁷²素描 622 は 2 枚分の大きさの紙（Doppelblatt）であるため、素描集の中では 2 枚を同一の素描番号で収録している。本稿では、素描のそれぞれを 622F、622G と別けて扱う。

ここで、棒高跳びをして男性の後ろ姿H（図 4-19）を参考に素描したと思われる素描 I（542）（図 4-20）を取り上げる。この素描 I は身体を半回転させて、着地の体勢に入ろうと身体を伸ばした連続写真の被写体Hとポーズだけでなく、皮膚の表面から身体の筋肉が張り詰めた様子が伺える点においてもまた一致する。しかしながら、素描 I が用紙を回転させていること、そして足先に僅かな相違が生じていることを考慮すれば、素描の際にモデルが介在したと考えられる。被写体のポーズや筋肉の陰影描写から、被写体Hと素描 I の関連性は強いが、モデルを通じて素描する際に加えられた変化により、一見しただけでは、両者の関係性を捉えることは難しくなっている。

この棒高跳びをする被写体と関連する男性素描 I（542）（図 4-20）、及びこの素描 I とおそらく同一のモデル、ポーズを基に素描されたと考えられるもう一例の男性素描（543）、足の部分素描(541)の 3 例を構想スケッチの右隅で背を向けて浮かんでいる男性 J(図 4-21)と関連させて 1897、8 年頃の制作とするシュトロープルの判断は妥当といえよう。しかし、背を向けている点を除いてその他の共通点をほとんど発見できず、両者の関連性は極めて浅いように思われる。

しかしながら筆者は、この男性像に関して、ポーズのみならず背筋や骨の隆起した部分の細部表現に至るまで一致する被写体K（図 4-22）を連続写真から新たに発見した。これは、クリムトが連続写真を利用したという確たる証拠になりうるだけでなく、連続写真における被写体のポーズが、モデルや素描を媒介とせずに準備スケッチに直接的に関与した可能性を示唆する例といえる。男性像 J は、次の転写スケッチにて座るポーズに変化が加えられているが、写真、準備スケッチの双方でこれらのモチーフにポーズが共通していることから、構想スケッチの段階におけるこの男性像に連続写真の被写体が直接影響していたことは自明である。この男性像は、モデルや素描を介さずに直接準備スケッチに連続写真の影響が及んだ可能性を示唆する例として、興味深いといえる。

以上から、クリムトが学科絵の制作に際し、マイブリッジの連続写真を参照したというストルコヴィチの指摘はおおよそ確実なものと考えてよいと思われる。しかし筆者は、ストルコヴィチとは異なって、単にこの写真集がクリムトにイメージソースとして機能したとは考えてはいない。この問題について、次節で論じていくことにする。

4-5 《医学》の素描における表現の質的な変化と連続写真の受容

クリムトは、1894 年に学科絵の制作を依頼された後、遅くとも構想スケッチの制作に取り掛かる 1897 年前後に連続写真を目にしていたと考えられる。《医学》の構想スケッチの「背を向ける男性」像は連続写真の被写体を参考に描かれた形跡が見られ、同スケッチと関すると素描として分類される「穴を掘る男性」、「棒高飛びをする男性」が、モデルを通

じて素描されたと考えられる。しかし後者 2 例は、実際に構想及び転写スケッチ、完成段階のいずれにおいても利用されていない。1899 年に完成した転写スケッチは、構想スケッチの構図を基本的に受け継いでいるが、連続写真の被写体のポーズを参考にした人物像はみられず、構想スケッチで被写体との関連が認められた「背を向ける男性」像もまた、ポーズを変化させている。その後、完成版（1901 年に展示）に分類される「斧を持つ男性」、「幼児」が連続写真の被写体からモデルを通じて素描したと考えられるが、これらの素描もまた実際に準備スケッチないし完成版に利用されることはなかった。

以上のような連続写真の受容形態を勘案すれば、ストルコヴィチの指摘とは異なり、クリムトは連続写真の被写体を《医学》の人物像のポーズの源泉として直接利用することを目的としていなかったと考えるべきである。

他方、学科絵以前に制作された天井画や壁画の制作にも写真が利用されていることが先行研究で指摘されているが、その使用法は、モチーフの源泉あるいは手本として被写体をそのまま素描や完成作に転用させるものであった。従って、マイブリッジによって連続写真の参照がなされたとしても、それがモチーフの源泉としてではなく、写真の利用のあり方が学科絵制作では以前と大きく変化したとするなら、この変化が当時のクリムトにとってどのような意味を持っていたのかについて考察しなければならないと思われる。

また、この問題と関係して、学科絵の制作に際してクリムトが制作した大量の素描を考察に取り入れる必要があり、その際に、素描と完成作の関係における重要な変化に注目すべきである。なぜなら、前章にて考察を加えたように、従来、クリムトは完成作とほぼ同一の素描を描いていたのに対し、学科絵に関係する多数の素描では、完成段階と一致しない素描が大部分を占めており、クリムトの絵画制作における素描の位置づけにおいても、大きな変化が生じたと言えるからである。それゆえ、これらの素描が、クリムトの絵画制作において、どのような役割を果たしていたのか、この点についても合わせて考えなければならない。

筆者は、学科絵の制作過程における写真の受容様態における変化と、当時の素描の役割における変化とは深いところで密接に連動しており、これらの変化がもたらされた原因として、当時のクリムトが人体表現において追求しようとしていた課題を想定できると考える。クリムトは、実際にモデルにポーズを取らせながら、多数の素描を繰り返し描くことで、表現上の質的な転換を成し遂げようとしていたのではないだろうか。その目的のために、連続写真に見られるポーズをそのまま源泉として転用するのではなく、連続写真にみられる形態上の特質を参考に自分のものとして吸収しようと試みていたのではないか。このような推測のもとで、クリムトの素描に生じた変化を、本章では作品に基づいて跡づけ、学科絵以前の素描と、《医学》を中心に学科絵に関係する素描とを比較することにより、両

者の間に生じている明らかな質的な差異を浮かび上がらせる。このようにして、クリムトが学科絵の制作に際して新たな人体表現を目指していたこと、そしてその目的に向けてモデルを使った大量の素描を制作しており、その際に参考とするために連続写真が適っていたのではないかという可能性を指摘することにした。このような受容のあり方により、写真と素描の間で完全に一致するようなポーズが僅かしか見られないという事態も説明される。

以下、連続写真の接触以前と以後の間に見られるクリムトの素描の質的变化について、素描の様式的変遷に関するシュトロープルによる先行研究を参考にしながら、具体例に基づいて考察する。

4-6-1 素描の変遷

シュトロープルの指摘によると、また筆者が2、3章にて考察したように、1880年代の画業初期の素描は、工芸学校で身につけた歴史主義的な伝統に基づく描写として特徴付けられる⁷³。その後、80年代後半に、ブルグ劇場（1886-88）の天井画に代表される、白のハイライトや柔らかなぼかしによる陰影表現、丸み帯びたモデリングを引き継ぎながら、細かな斜線のハッチングを用いた描写、斜線による衣襷表現が付け加えられる⁷⁴。

90年代に入り、ウィーン美術史美術館の階段室壁画（1890-91）をはじめ、肖像、寓意画の制作に取り組み、ハッチング描写や柔らかな陰影表現による立体的、写実的な描写が継続して利用されている⁷⁵。また90年代の半ばから制作が開始された、寓意と象徴をテーマとした『豪華画集、続編』（Die Neue Folge der “Allegorien und Embleme”）⁷⁶に収められている素描画（Reinzeichnungen）には（図4-23）、人物像の輪郭を強調し、ギリシャの壺絵を手本にしたと推測される平面的および線的な構成への展開がみられる⁷⁷。しかし、輪郭線の強調と共に、緩やかな線によるモデリング、印象派的な光と影の効果を利用した描写（264）、また筆圧の濃い線によって人物像全体を塗りつぶす描写もみられ⁷⁸（258）、多様な素描様式

⁷³Alice Strobl, „Eine Privatsammlung von Zeichnungen Gustav Klimts (1862-1918)“, *Gustav Klimt Zeichnungen*, Ausst. Kat., C.G. Boerner, Düsseldorf, 1987, pp. 5-6.

⁷⁴*Ibid.* pp. 5-6. (Die zeichnerische Gestaltung innerhalb des Umrisses einer dargestellten Form, 輪郭線の内側に描かれた線描。http://www.bildungsserver)

⁷⁵Alice Strobl, *Gustav Klimt: 1862-1918; Zeichnungen; Gedächtnisausstellung*, Ausst. Kat. Graphische Sammlung Albertina, Wien, 1962, p. 10.

⁷⁶「豪華画集」(Allegorien und Embleme)の続編として刊行されているため、「シリーズの続編」と呼ばれている（フリードゥル、前掲書、40頁）。作品を区別するために筆者が「続編」を加えている。原題も文献により異なっているため、本稿ではカタログ・レゾネの原題を採用。Novotny, Dobai, *op. cit.*, p. 382. 「豪華画集」については2章参照。

⁷⁷Strobl, *Gustav Klimt: 1862-1918; Zeichnungen; Gedächtnisausstellung*, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁸全体を線によって塗りつぶすような描写は、分離派の展覧会（1898）でのアンドレアス・ツォルンの銅版画に刺激を受けたと推測される。Strobl, *Gustav Klimt: 1862-1918; Zeichnungen; Gedächtnisausstellung*, *op. cit.*, p. 11.

を持ち合わせていた点が窺える⁷⁹。

学科絵に関連する素描の多くが、90年代後半に制作されたと考えられ、それまでの輪郭線の内側に施された柔らかい陰影を放棄し、背筋や肋骨部分に輪郭線に呼応して弧を描く斜線によるハッチング描写によって特徴付けられる(458)⁸⁰。このハッチング描写の線は、画業初期から1900年代の学科絵制作期に至るまでに、斜めの線から上下垂直に、そして輪郭線に呼応した線へと、線の向きに変化が生じたとする指摘がなされているが⁸¹、素描を概観する限りでは、その変化を明確に捉えることは困難である。また、このような指摘は、人物像を捉える視点や陰影といった表現の質的な変化を説明するものではない。

学科絵以前の素描と《医学》に関連する素描を比較することにより、新たな4点の表現上の特質を指摘することができ、以下、具体例とともに説明を加えることにしよう。

4-6-2 連続性

《医学》には、同一の用紙に運動や視点の移動を伴う、複数の人物像の描写によって生じた連続性を伴う素描が残されている。その身体の一部に生じた動作の変化を段階的に描写することにより、同一紙面上に併置された複数の人物像は、相互に関連する連続した動作を取っているように見える。手足や顔の向きに僅かな相違がみられる例から、段階的な動作変化にまで及び、《医学》に付随する素描にみられる連続性は多様な展開を遂げた。一定の距離、時間の経過を追って撮影され、動作過程の段階的な記録や観察を可能にした連続写真の性質を考慮すれば、連続性という特質を観察するのに適していたと考えられる。以下、具体例として二人の女性、そして幼児をモデルとした素描を提示する。

2人の女性像(533、528)の素描では、両足、腕のポーズをずらす、また寸法に僅かな変化を加えることにより、あたかも前方へ向かって移動しているかのような、相互に関連する連続した動作となる。ほぼ同一の二人の幼児を表す素描(625)では、幼児が左から右へ、左足を下ろし、足の裏を見せるという変化が生じている。あるいは、3つの女性の顔が上から下へ、傾いているかのような動き(613)も見られる。3-6-4の項目「多様な視点」とも関連するが、同一の人物像のポーズを、斜め前、真横、背後などの異なる複数の視点から描写する連続性もまた存在する(566)。以上の例から、クリムトは学科絵制作の素描段階において、連続性を強く意識して描写していたことは明らかである。学科絵3作品の間で特に制作の初期段階が時期的に重なっているが、《哲学》、《法学》に関連する素描には、連続性を喚起する表現を伴う人物像は残されておらず、従ってこの連続性は、《医学》に関

⁷⁹Ibid., p. 11.

⁸⁰Strobl, *Gustav Klimt: 1862-1918; Zeichnungen; Gedächtnisausstellung*, op. cit., p. 11.

⁸¹Ibid., p. 10.

連する素描に見られる特徴と判断して差し支えない。

4-6-3 陰影描写

人物像の筋肉や骨等の窪んだ部分にみられる、明暗の境界をなだらかに移行させず、明瞭に表す独特な明暗描写が挙げられる。このような明暗の境界を明瞭に表す手法は、以前から見られたハッチング描写から展開したものと見ることもできる。しかし同時に、明暗が極めて明瞭となる連続写真との接触により、その明暗の顕著な表現が強められているのではないかと考えられる。

例えば、ある男性像(545)では、光源が画面左下に見られ、そのため背中から臀部、太腿に陰影が付けられている。陰影の部分は平行線によって表されているが、この平行線を結ぶように線が引かれ、光の当てられた部分と陰影の境目が明確に表れている。この明暗の境界線描写は《哲学》(470、473、476)の素描にもみられるが、《医学》以後に制作された《法学》では線による筋肉、骨の描写が残された一部の素描を除き、陰影の描写は失われ、大半の素描は輪郭線の強弱を主体として描かれるようになる。一方、連続写真を見る前に制作されたと考えられる人物像(258、264)、には、腹部や脇、首や喉の部分にみられる明暗の境目を曖昧に暈した陰影描写がなされていることは、素描集を概観することにより明白である。以上のことから、明暗の境目の明確な描写は《医学》及び《哲学》に関連する素描に顕著に表れる性質といえる。

4-6-4 多様な視点

《医学》に分類される素描には、それ以前の素描にほとんど見られない、多様な視点に基づく人物描写が比較的多く見られる。先に挙げた連続性と同様に、連続写真は複数のカメラによって同時に前後左右から被写体を撮影する、つまり同一のポーズを様々な角度に基づき捉えることが可能である。加えて、被写体が実際に運動をしている姿を撮影したマイブリッジの連続写真は、被写体の動作変化に伴い、様々な視点もまた提供している。このような特徴から、クリムトが多様な視点によって人物像を捉えて、描写しようと試みる際に参考になったのではないかと推測される。

本来、天井画では下から見上げて鑑賞することを想定して、伝統的に人物像もそのような視点で描かれることが一般的だが、《医学》に付随する素描の中には、反対に右上や左上から見下ろす視点に基づき人物像を捉えて描写されている例が複数みられることは興味深い。これに対して、構想スケッチ、及び完成段階の《医学》の人物像では、このような見下ろす視点は失われている。このことは、天井画でを使用することを想定せずに、連続写真から取り入れた多視点性を応用した人物描写をクリムトが試みていたことを示しているの

ではないだろうか。この男性像は(640)単純に両手を広げて立っているに過ぎないが、斜め上からの視点により、独特なポーズへと変化を遂げている。子供を抱く女性像(579)は、右足の一部が見えており、横になっている姿を見下ろしているようにも見える。壁を押しているかのような男性像(542)もまた、斜め上からの視線で捉えられている。上半身を曲げる男性像(551、552)は、真横からの視線で捉えている。また、レスリングをする男性像(596)はやや左上から、同じくレスリングをする男性像(598)はやや右上から捉えているように見える。この多様な視点は、《哲学》の素描には僅かに、見下ろす視点のものがあるだけであり(470、471)、《法学》の素描に至ってはほとんどみられず、先に指摘した連続性と同様にとくに《医学》の素描に備わる特質といえる。

4-6-5 動勢のなかの人物像

多様性を極める人物像のポーズもまた、《医学》に付随する素描にみられる特徴の一つといえる。激しい動作から日常的な身振りに至るまで、素描されているポーズの種類は幅広く、その多くは実際にモデルが長時間保つことが困難なポーズである。《医学》の素描には、例として、レスリング(594-599、641、3382)、仰向けに反る(522-534)、投球フォーム(539、540、547)、ダンス(612(右の女性)、614(右の女性)、615)、身体を大きく反らす(569、3366a)等の激しい動作に加え、手足、頭、身体全体を捻るなどの細かな要素が加えられ、ポーズの種類は一層広がる。

《医学》に先立って制作された《哲学》の素描の中で動勢を備えているポーズを見つけることは難しいが、一部動きを想起させるような独特のポーズが見られるのに対して(461、479、483)、学科絵以前に制作された素描は、主題や場面に関係なく、素描に描かれる人物像は立つ、あるいは横になるポーズが比較的多い。特定の主題や場면을想定して描かれているか否かに関わらず、これらの素描に見られるポーズは《医学》に関連した素描と比較して活動的とはいえない。

加えて、《医学》の人物素描には、異様に隆起した背筋、腕の筋肉の描写、様々な活動的なポーズを支える、あるいは運動する際の筋肉の動きに応じた起伏のある肌の描写がみられる。連続写真が動作に伴って変化する筋肉や肌を、克明に記録している点を考慮するならば、このような描写を試みる際に連続写真が、参考になった可能性がある。例えば、平行線の強弱、揺れ、向きを駆使して描写された男性の背筋、単に両腕を広げ身体を斜めにしたポーズだけでは生じない。むしろ両腕、背中に力を入れることにより、初めて背筋や腕の筋肉は浮き上がる。《医学》に先立って制作された《哲学》には、このような筋肉や骨が強調された描写がみられるのに対して、《法学》では徐々に失われている。学科絵以前の素描に、ギリシャ彫刻のような理想的な肉体の描写は見られても、《哲学》や《医学》の素

描にみられるような筋肉が強調された表現はなされていない。

以上の考察から、次のような結論が得られる。第1に、学科絵以前においてクリムトは、写真を主にイメージソースとして利用してきたのに対して、学科絵の制作過程で参照したと考えられるマイブリッジの連続写真集については、ストルコヴィチの指摘とは異なり、絵画に登場する人物像のポーズの直接的源泉ではなく、連続性、陰影表現、多視点性、動勢などの実際にモデルを用いた素描制作で追求した人体表現の造形的特質を描出するために参考としたというそれまでにはない受容のあり方が示されているということ。第2に、以前のクリムトの素描が完成作とほとんど一致する準備的な機能を備えていたのに対し⁸²、クリムトが学科絵、とくに《医学》と関連して制作した大量の素描は、完成作に向けて個々の人物像や全体の構図を練り上げるというよりも、むしろ上記のような新しい人体表現の可能性の探求自体に向けられていたという、クリムトの制作過程にそれまで見られなかった新たな様相が見いだせるということ、である。

4-7 1890年代後半のクリムトにおける関心 ―《医学》に関係する素描から―

本節では、6節にて明らかになった人体表現の特質が素描を通じて追求された背景について考察を試みたい。

主題の問題について考察する上で重要な資料となるのが1897年から1898年にかけて制作された構想スケッチである。《医学》の構想スケッチ(図4-2)には、複数の人物像の集合体として一種の人物群(裸体の人物像、骸骨、画面中央に立つヒュゲイア像)が形成され、彼らは宙に浮かび、流れて行くように描かれている。つまり、クリムトが1890年代後半に、このような表現のために必要な素描を制作していたと考えられる。《医学》と並行して制作が進められた《哲学》に関係する素描には見られない特質が、《医学》と関わる素描には見いだされるという事態は、このようにして説明することができる。他方、《法学》の制作は《ベートーヴェン・フリーズ》以後に主として進められたことから、《法学》に関係する素描には《ベートーヴェン・フリーズ》と結びつく特質が現れていることはむしろ自然であろう。

ところで、多数の裸体の人物像が群をなし、一つの流れを作る構図は、クリムトが学科絵を制作する以前にも、他の芸術家の作品に先行例がみられる。例えば、学科絵の制作の際に、クリムトが実際に目にした可能性が指摘されているハンス・カノン作《人生の循環》(図4-24、準備油彩)(1884-85、ベルヴェデーレ美術館)⁸³は、画面手前に老人、その上にリン

⁸²3 章参照

⁸³本作品は、1884-85年にかけて制作されたウィーン自然史博物館(Naturhistorischen Museum)、の天井画のために描かれた準備油彩であり、天井画と同一の主題、構図となっている。この準備油彩の制作年が1883

グ状に連なる人物像が描かれている。人物像のポーズやアーチ型の人物群、及び人物像に絡む布の描写から、浮遊感、躍動感を感じることができる。また、ジャン・デルヴィル作《サタンの秘宝》(1895、ベルギー王立美術館)(図4-25)は、クリムトがこの作品を実際に目にしたかは不明であるが、画面中央左上から右下に斜めに連なる人物像の流れが貫き、同中央部分には蛸のような怪物に絡まれる人物によって、躍動感、浮遊感がさらに強められている。この2作品以外にも、恐らく19世紀末のヨーロッパでは、様々な主題のもとに、浮遊感や流動性を伴う人物群を描いた作品が他にも多数存在し、目にすることが可能であったと考えられる。

しかし、クリムトの《医学》と上述のカノンやデルヴィルの作品とを比較するならば、人物像の捉え方という点で異なっており、それはクリムトが《医学》という主題をどのように捉え、表現するのかに関係しているように思われる。《医学》の制作の際に見られた多様なポーズをとる人物を多彩な角度から捉えようとするクリムトの視点は、人間の描写に集中していたこと、そして人間そのものに強い関心を抱いていたことを明白に示すものと言える。それゆえ、《医学》では生から死に至るまでの人間の通過する時間の経過を人物群によって、表そうとしていたのではないかと考えられる。構想スケッチでは複数の男女、及び骸骨が画面中央に立つヒュゲイア像とともに描かれ、人生の諸段階を、少なくとも部分的に提示している。クリムトは《医学》を人生の諸段階という時間の流れを各年代の人物像で概念的に表現される、生から死に至るまでの人間の歴史として捉えようとしたと考えられる。

《医学》の完成版では、新たに大量の人物像が加わることにより、構想スケッチで示された人生の諸段階が更に明確に提示されるようになる。例えば、妊娠した女性像や老女の姿、あるいは幼児を抱く女性像やレスリングする男性像、あるいは重なり合っているために男女のどちらを描いているのか判断しかねる人物像や顔や足等の部分の描写が挙げられる。これらの人物像もまた、多種多様なポーズを多彩な角度で捉えられている。完成版では、人物像の数が増加し老若男女の姿が、完成版の画面右側を埋め尽くした結果、ほぼ人生の全段階を表すことができるようになった。

この人間の歴史、人生の諸段階における様々な経験やそれに伴って引き起される感情、そして人間の生、死という主題は、《医学》のみならずその他の学科絵や《フリーズ》においても示唆され、恐らく1900年前後からクリムトが一貫して抱いていた関心となっていた。その関心に対して《医学》では、多種多様なポーズをとる身体を利用してその主題を

年頃とする文献もみられるが (Alfred Weidinger(Hrsg.), *Gustav Klimt, op. cit.*, p. 44.)、本稿では、作品を所蔵するベルヴェデーレ美術館 (<http://digital.belvedere.at/emuseum>) の1884年から1885年とする。

表現することが目的であったが、ここでの人体の可能性の追求が新たな画家の関心に刺激を与えたと考えられる。というのも、上述した様々な運動をしているようなポーズの中には踊っている女性像が素描され、また転写スケッチ(図4-26)、及び完成段階(図4-27)に描かれている踊りを想起させる身をくねらせる女性像のポーズが見られることから、クリムトが関心を持った様々な運動の中には、恐らくダンスに関連した身体の動きが含まれていたと推測される。ちなみにクリムトが参照したマイブリッジの連続写真にも、ダンスを踊る女性の写真が含まれている。この点について、6章の《法学》において詳細に扱うが、《医学》における人間の身体描写の成果は、クリムトのその後の展開の核となる要素を生み出したのである。というのも、クリムトは、また学科絵以後の作品でもこの主題を複数の人物像によって表した構図で取り組んでいたからである。例として《人生の三時期》(1905、ローマ国立近代美術館)(図4-28)、《死と生》(1916、レオポルト美術館)(図4-29)等が挙げられる。《医学》に見られたような、画面半分が埋め尽くす人物群とまではいかないが、構図という点では《フリーズ》や《法学》より《死と生》や《人生の三時期》の両者に共通性を見て取ることが可能である。

このように、《医学》という主題に関わる構想という点から、クリムトの人体素描における変化をある程度理解することができるが、《医学》に関連して制作された、構想スケッチから完成段階までのモチーフに一致しない大量の素描をどのように考えるのかという点が問題となる。運動性、多視点性、連続性あるいは時間性が備わったこれらの人物素描から、クリムトが1890年代後半に、ある種の人体表現自体に強い関心を抱いていたと判断される。当時のクリムトは、動きのあるポーズを多彩な角度から捉え、繰り返し素描することで、人体が表現しうる可能性を広げようと果敢に挑戦していたのではないかと考えられる。

このような人体表現への関心は、先行研究⁸⁴でも言及されているように、同様に運動性、多視点性、時間性を彫刻と素描によって追求していたオーギュスト・ロダンの作品との出会いが大きく関与しているように思われる。ロダンの作品は、1873年に初めてウィーンで展示されて以来、展覧会を通じて、また雑誌や写真を媒介としてウィーンで紹介されていた⁸⁵。クリムトの学科絵に関連しては《医学》の個々のモチーフが、《カレーの市民》(図4-30)や《地獄の門》(図4-31)などの彫刻から影響を受けているばかりか、これらの身体に

⁸⁴Strobl, „Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt“, *op. cit.*, pp. 150. Agnes Husslein-Arco(Hrsg.), *Rodin und Wien*, Ausst. Kat., Belvedere Wien, Hirmer, München, 2010..

⁸⁵Dietrun Otten, „Rodin in Wien“, Agnes Husslein-Arco(Hrsg.), *Rodin und Wien*, *op. cit.*, pp. 11-29

ひねりや屈曲等の運動が加えられ、人物像が柱のような構図を形成していることから、《地獄の門》の影響がみられることも指摘されている⁸⁶。

1890年代後半に、クリムトは人間そのものに関心を寄せ、人間の歴史という主題に取り組んだこと、そして運動や多様な視点、連続性を伴う人体表現に関心を寄せ、それらを自身のものとするために繰り返し人物素描に取り組んだ。その結果、素描のあり方、そして表現の質的な転換をもたらしたのではないだろうか。

4-8 おわりに

クリムトは 1894 年に学科絵の制作を依頼された後、1897 年の構想スケッチの制作に取り掛かる時点で既に、連続性や明暗のコントラスト、また多様な視点や運動性を伴う人体表現に強い関心を抱いていたと考えられる。このような表現の追求は、《医学》を人間の生から死までの人生の歴史と捉え、多様な人物像によって一つの流れを生み出す構図によって表現しようとする主題の問題、そして学科絵以前にはみられない運動や連続性を伴う人体表現へのクリムトの自身の関心に関連して生じたことである。学科絵の制作において生じた人体表現の徹底的な取り組みは、画行内に表現の質的な転換をもたらし、素描のあり方をも変えるものであった。以上のことから、新しい人体表現のイメージを既に持っていたクリムトにとって、連続写真は、その表現の追求に相応しいと判断されたために、参照されたと考えるべきであろう。

最後に、《哲学》と《医学》の関係について、再度触れておくことにしよう。学科絵のもう一つの作品である《法学》と比べて、これら 2 作品は、構図やモチーフの描写という点で共通している要素が見られる。《法学》の描写に生じた変化は、恐らく、《法学》の制作期間に《ベートーヴェン・フリーズ》の制作を挟んだことによるものと考えられる。この作品の制作は《法学》を含むそれ以降の画業に対して表現上の決定的な影響を与えることとなった。他方、上述したように《哲学》と《医学》は、1898 年の構想スケッチ、そして 1899 年に完成した転写スケッチに至るまで同時に提出し、完成年も《哲学》が 1900 年、《医学》が 1901 年となっていることから、《哲学》にも、《医学》に見られた特質が備わっているのではないかと考えられる。また上述したように、シュトローブルの素描集の分類に再考の余地があることを鑑みれば、《医学》に関連すると判断された素描もまた《哲学》に関連して制作された可能性がある。

それゆえに本論では、ストルコヴィチの指摘を出発点として《医学》に関連する素描を

⁸⁶Stephan Kojan und Sylvia Mraz, „Reflexe Rodin'scher Gestaltungsprinzipien in der österreichischen Kunst“, Agnes Husslein-Arco(Hrsg.), *Rodin und Wien, op. cit.*, pp. 152-53.

中心にしてはいるが、こうした素描の分類の問題を考慮した結果、学科絵に關係する素描全般を考察の対象とした。6節で考察を加えた4点の特質のうちで3点までが《哲学》に關連する素描にも見られ、これらの中には《哲学》の完成作に描かれているモチーフに合致する素描も含まれていることから、クリムトが《哲学》に關わる素描制作に際しても、新たな人体表現を試みていた可能性は高く、また連続写真を単なるポーズの源泉として利用していないと考えられる点においても《医学》と共通している。

しかし、《哲学》と《医学》は完成段階に描かれている構図が類似しているとはいえ、1898年に提出された構想スケッチ段階では両作品の間には明確な相違が見られることも確かである。《哲学》の構想スケッチ(図4・1)は、男女のカップル、スフィンクス、「知の寓意」、そして画面左隅に見える人影という2ないし4つのモチーフのみからなる。同時に提出された《医学》の構想スケッチ(図4・2)では、既に多様な人物像の集合体として一種の人物群が構成されていた。構想スケッチの段階では、《哲学》の主題は《医学》に見られたような、動きのある、そして多視点性を伴う複数の人物像によって形成されるものではなかったと、考えられる。ただし、当時のクリムトによる人体表現への飽くなき追求は、《医学》のみならず、並行して進められていた《哲学》の構想やそれに関連する素描にも波及していたに違いない。その後、転写スケッチを経て《哲学》の構図には人物像が増加し、一つの流れを作りだしていくことになるからである。《哲学》、《医学》の完成段階に類似した構図が描かれていることは、両作品が完成する1900年頃のクリムトが人体表現の追求にいか

第5章 グスタフ・クリムトの《ベートーヴェン・フリーズ》の素描の役割

5-1 はじめに

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クリムトの壁画装飾《ベートーヴェン・フリーズ》（以下、《フリーズ》）（1902）（図0-8）は、R. ワーグナーの「総合芸術」の理念のもと、J. ホフマンが展覧会の全体的な構想を担当し、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作品群の1つである¹。《フリーズ》もまた、学科絵《哲学》（1900）（図0-1）、《医学》（1901）（図0-2）、《法学》（1903）（図0-3）と並んでグスタフ・クリムトの画業の中心を占め、付随する準備素描が描写表現の探求の手段という機能を備えていることから、本章ではこの《フリーズ》の素描の役割について取り上げる。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²、以後、クリムトの描き方を特徴づけた³。初めに《フリーズ》に関する先行研究、及びその問題点を提示した上で本論を進める。

5-2 先行研究

《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

¹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、ワー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. Peter Vergo, *Art in Vienna; 1898 - 1918; Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*, Phaidon, London, 2015, pp. 87-100.

² ビザンツ-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。Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt, Der Beethovenfries: Geschichte, Funktion und Bedeutung*, op. cit., pp. 41, 45, 46.

³ 《フリーズ》の人物像は、主題に適応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.

の他の芸術家に至るまでの源泉の指摘、あるいは19世紀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 M. ビザンツ・ブラッケンの研究書 (Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt, Der Beethovenfries*, Salzburg, 1977.) が挙げられ、以後、この解釈が基本的に踏襲されている。また、《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⁴。モチーフや各場面について、分離派のメンバーの一人 E. シュテデーデル (E. Stöhr, „Unsere XIV. Ausstellung“, in: Katalog der 14. Ausstellung, Secession, Wien, 1902, pp. 9-12.) 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。加えて、《フリーズ》における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、モチーフの解釈の試みは、Jean Paul Bouillon (Jean-Paul Bouillon, *Klimt. Beethoven*, Geneva/Tübingen, 1988.) や、先に挙げた C. Schorske (1981) の文献にて詳細に扱われている。

学科絵に比べ《フリーズ》は、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェンの第九交響曲、最終楽章、合唱部分であるシラーの「歓喜に寄す」を主題に描かれていることが明白であるため、源泉となるテキストとクリムトによる場面構成やモチーフを比較、検討しやすいことから、これまで盛んに作品研究が行われてきた⁵。しかしながら、そのほとんどがモチーフや構図の源泉を探る研究が多くを占めている。加えて、ニーチェの『悲劇の誕生』にその源泉を見出す解釈もなされ、このようなクリムト作品の源泉を哲学に見出そうとする研究は、W. Hofmann による論文 (Werner Hofmann, „Dichter stellen immer wieder das Chaos her“ Nietzsche, Klimt und die Wiener Jharhundertwende“, in: *Artibus et Historiae*, 1999, vol. 20, No.40., pp. 209-219.)、T-W. Hiles の論文 (Timothy-W Hiles, “Gustav Klimt’s Beethoven Frieze, Truth, and the Birth of Tragedy”, *Nietzsche, Philosophy and the Arts.* : pp. 162-186, Cambridge,

⁴ 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 Beethoven-Fries 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。

⁵ ビザンツ＝ブラッケンが、R. ワーグナーの1846、及び1870年の「ベートーヴェン論」(Richard Wagner, „Zu Beethovens Neunter Symphonie (1846)“, „Beethovens (1870)“, *Dichtungen und Schriften Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, Dieter Borchmeyer (Hrsg.), Bd. 9 Beethoven: späte dramaturgische Schriften, Insel Verlag, Frankfurt a.M., 1983, pp. 9-37, pp.38-110.)からの影響を指摘している。Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt, Der Beethovenfries*, Salzburg, 1977, op. cit., pp. 32-34. 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*, Ausst. Kat. Fundación Juan March, Madrid, Prestel, München, 2006, pp.93-95.

Cambridge University Press, 2002) ⁶があり、悲観的な解釈におけるニーチェの哲学との共通性が指摘されている。

《フリーズ》は第14回分離派展後に処分される予定であったが、幸運にも実業家に買い取られ、その後オーストリア政府の所蔵となり保管されていた。しかし、この保存期間に《フリーズ》は無惨にも切断され、第二次世界大戦を挟み長らく倉庫に放置されていた⁷。1973年にオーストリア政府により、およそ10年の歳月（1973-1984）をかけて修復が試みられて、《フリーズ》は当時の姿が見事に蘇り、分離派館地下ホールに設置されている。修復により、素材や基本的な構造、制作過程の一部が明らかとなった。以下の文献において、分離派独自の修復資料なども交え、現在に至るまでの作品の経緯が詳細に論じられている。M. Koller (Mafred Koller, „Gustav Klimts Beethovenfries 1902-2002“, Österreichische Galerie Belvedere(Hrsg.), in : *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, Heft2. 2002, pp. 18-33. Mafred Koller, „Zur Technik und Erhaltung des Beethoven-Frieses“, Stephan Koja(Hrsg.), *Gustav Klimt : der Beethoven-Fries und die Kontroverse um die Freiheit der Kunst*, Fundación Juan March, Madrid, Prestel, München, 2006, pp. 155-170.), I. Hammer, (Ivo Hammer, „Zum Beethovenfries von Gustav Klimt Architektur und Dekoration“, Maria Marchetti (Hrsg.), *Wien um 1900*, Brandstätter, Wien, München, c. 1985, pp. 49-55. Ivo Hammer, „110 Jahre Beethovenfries von Gustav Klimt“, Agnes Husslein=Arco, Alfred Weidinger (Hrsg.), *Gustav Klimt Josef Hoffmann: Pionier der Moderne*, Ausst. Kat. Belvedere, München, Prestel, 2012., pp. 140-148.), Koller, Hammer による (Ivo Hammer/Mafred Koller, „Zu Technik und Restaurierung von Klimts Beethovenfries“, Tino Erben(Hrsg.), *Traum und Wirklichkeit Wien 1870-1930*, Ausst. Kat. Historisches Museum, Wien, 1985, pp. 544-557.), S. Koppensteiner (Susanne Koppensteiner, „*SECESSION GUSTAV KLIMT BEETHOVENFRIES*“, Secession, 2002.), 西田兼 (西田兼「クリムト作《ベートーヴェン・フリーズ》に見る総合芸術作品の修復・保存」岡田温司 (研究代表者)『オーストリアにおける美術作品の保存・修復の思想と歴史—欧米各国との比較から』平成15～18年度科学研究費補助金 (基盤研究 (B) (2)) 研究成果報告書、304～327頁)。

1900 年前後に制作されたクリムト作品全般にみられるが、特に《フリーズ》に明瞭に現れたモチーフや線におけるベルギーやオランダの象徴主義からの影響についてもまた、一通りの考察が加えられている。中でも《フリーズ》におけるオランダの象徴主義を代表する画家 J. トーロッパ (1858-1928) の作品からの影響が一際目立っている。トーロッパ作品との関係については、4 節にて詳細に取り上げることになるが、M. Bisanz-Prakken

⁶ 章註 20 を参照

⁷ 修復については、M. ケラー (2002) を参照

(Marian Bisanz-Prakken, „Gustav Klimt und die »Stilkunst« Jan Toorops“, die Österreichischen Galerie und die Professor 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., Marian Bisanz-Prakken, “THE BEETHOVEN FRIES AND KLIMT’S’ GIFT OF RECEPITY”, Weidinger (ed.), *Gustav Klimt*, Prestel Verlag, München, 2007. pp. 93-117.)によって考察が加えられている。クリムトとトーロップは同時代に活躍していることから制作期間の重なり、分離派を通じての絵画の交流がみられ、それによりモチーフの共通性が生じたと指摘されている⁸。

クリムトは《フリーズ》の制作に際して、直前に制作された《医学》と同様に、大量の準備素描を描き、これらの素描もまた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考えられる。《フリーズ》に付随するこれら素描の先行研究として第一に A. シュトロブルによる素描集⁹、及び R. メッツガー¹⁰が挙げられるが、これらの先行研究においても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、素描の役割、あるいは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、を問う考察はほとんどなされていない。その要因として、従来の素描研究では、制作過程における素描のあり方が意識されてこなかったというだけでなく、学科絵の制作を境に素描と完成作品の対応関係が、作品毎に変化している点もまた見過ごされてきたことが挙げられる。前章にて考察を加えた《医学》では、制作段階の何れの人物像にも該当しない人物素描が数多く残され、それが素描と完成作の関係の特徴づける要素の 1 つであったが、《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。そのため、素描と完成作品を単純に比較しても素描の役割を明らかにすることは困難である。素描に関しては、次節以降にて詳細に取り上げるが、《フリーズ》に付随する人物素描が完成段階に極めて近い状態で描かれていること、また《医学》の準備素描に見られたような、完成段階や準備スケッチの各人物像との関連性がみられない人物素描が《フリーズ》に存在しないことが、素描と完成作の容易な比較を可能にしている。そのためシュトロブルの素描集、及び M. ビザンツ・プラッケン(1977)による《フリーズ》全体を詳細に扱った研究において、完成作のモチーフに該当する人物素描を比較し、完成前後に限定した

⁸註 22 参照

⁹Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Band1; 1878-1903*, Galerie Welz, Salzburg, 1980. Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Band4; 1878 NACHTRAG 1918*, Galerie Welz, Salzburg, 1989.

¹⁰Rainer Metzger, *Gustav Klimt Drawings & Watercolours*, Thames & Hudson, London, 2005. (ライナー・メッツガー『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)

制作過程の提示がなされている。

《フリーズ》に関する先行研究は、クリムト研究に中でも群を抜いて幅広く取り組まれてきた。しかしながら、本論における目的である、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考察に関連するような、完成作と素描の関係から素描のあり方を問う考察はなされていない。

5・3 《フリーズ》の問題点

本章にて扱う学科絵《医学》から《フリーズ》の間に生じた第 2 の描写形態の変化は、前章で考察を加えた学科絵以前に制作された作品と学科絵《哲学》、《医学》との間の第 1 の変化に続いて生じたものである。シュトロブルによる学科絵の制作段階（構想、及び転写スケッチ）の順番¹¹、及びこれら 4 作品が分離派展での展示された期間を考慮すれば、《フリーズ》は《医学》の完成後に取り組まれ、《フリーズ》の完成前後に、あるいは制作期間が重なっている可能性もあるが、《法学》の転写スケッチが制作されている。

《哲学》、《医学》における描写の質の大転換は、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、《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考察することが可能と考えられる。

《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

¹¹Alice Strobl, „Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt“, in: *Albertina-Studien*, Heft 4, 1964, p. 151.

¹²Bisanz-Prakken, *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。Alfred Weidinger (ed.), *Gustav Klimt*, Prestel, New York, c2007. 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.

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。

本章では、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を明らかにすることを目指す。次節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》の相違点について触れる。続く4節では、《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。

5-4-1 《医学》と《フリーズ》の相違点: a 先行研究での指摘

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、ついで素描段階での比較を行う。

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1に、J.トーロッパ(図5-1)、G.ミンヌ(図5-2)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受容や影響、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

¹³Fritz 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)

¹⁴Novotny, Dobai, *op. cit.*, p. 36. Fliedl, *op. cit.*, p. 112., (フリードゥル、同上、112頁)

¹⁵Marian 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

リムト研究の第一人者として知られるビザンツ・プラッケンは、《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、C.マッキントッシュ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(図5-3)、トーロップ(図5-4)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》間にみられる描写形式の変化を重ね合わせている¹⁷。

第2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、カンヴァスに油彩で描かれた学科絵と総合芸術の理念のもと「ベートーヴェン展」(図5-5)という共通の主題に従って3面の壁面によって構成され、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0-2)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

Rupertinum, Verl. Publication P N° 1, Bibliothek der Provinz, Weitra, 2004, p17.

¹⁶Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt, Der Beethovenfries: Geschichte, Funktion und Bedeutung*, op. cit., pp. 39-42. Marian Bisanz-Prakken, *Heiliger Frühling: Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905*, Brandstätter, Wien, 1999, p. 76. Marian Bisanz-Prakken, „Khnopff, Toorop, Minne und der Symbolismus bei Gustav Klimt“, op. cit., p. 19. Roger Billcliffe, Peter Vergo, "Charles Rennie Mackintosh and the Austrian art revival", in: *The Burlington magazine*, Vol. 119. No. 896(Nov., 1977), pp. 740.

¹⁷西田兼「クリムトとクノップフ」島大言語文化、島根大学法文学部紀要言語文化学科編、島根大学法文学部、第24号、2008年、32、33頁。Bisanz-Prakken, „Khnopff, Toorop, Minne und der Symbolismus bei Gustav Klimt“, op. cit., p17.

¹⁸Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt, Der Beethovenfries: Geschichte, Funktion und Bedeutung*, op. cit., p. 41. また、ブイヨンは《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応していたことが、他の「ベートーヴェン展」における出品作と異なるという点を指摘している。Bouillon, op. cit., pp. 21. 23.

¹⁹Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt, Der Beethovenfries: Geschichte, Funktion und Bedeutung*, op. cit., p. 46. Stephan Kojas „... so ziemlich die übelsten Frauenzimmer, die ich je gesehen...« Gustav Klimts *Beethoven-Fries*. Entstehung und Programm“, Stephan Kojas (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)

組み合わさることにより、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 0-8) 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の段階において既に、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。

5-4-2 《医学》と《フリーズ》の相違点: 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。人物素描にみられる浮遊効果は、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-プラッセンは、《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》に付随する各素描の連続及び相違点を以下のように指摘している。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、両作品に描かれている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

²⁰4 章を参照

描写に相違が見られる。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」(621)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》(748)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襷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-ブラッケンは、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の表現(図 0-2、画面中央で左腕を伸ばす男性像)が、彫刻的な描写と《フリーズ》の「接吻する男女」の男性の背中の描写(図 5-10)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みられ、《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し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

²¹Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt, Der Beethovenfries: Geschichte, Funktion und Bedeutung*, op. cit., p. 51.

²²*Ibid.*, p. 52.

あり、両作品に相違を生み出した。

5-5 J.トーロップの作品との関係について

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年前後を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みられる描写の特徴と共通していることから、そ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²⁴の解釈²⁵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5-6、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プフからトーロップに移行した結果を示すものであった。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・クノップフの作品(図5-3)に代わってトーロップの作品(図5-1、図5-4)が展示されるようになり、それは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、クノップ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²⁴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

²³ トーロップ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*, Heft 1. 2001, pp. 34-47. Marian Bisanz-Prakken, „THE BEETHOVEN FRIES AND KLIMT'S 'GIFT OF RECEIPTITY'“, Weidinger (ed.), *Gustav Klimt, op. cit.*, pp. 93-117.

²⁴ Marian 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.

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、より高次の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》にみられ、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はしているが、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。以下、素描について考察を加える。

ビザンツ-プラッケンは《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(750)、あるいは「懇願」の人物素描の腕(762)、及び「カップル」(848)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（浮かぶ女性像のこと）を試みたと指摘する³⁴。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、描写の質における根本的な相違点が浮かび上がってくる。それは

²⁸*Ibid.*, p. 194.

²⁹*Ibid.*, p. 181.

³⁰*Ibid.*, p. 179.

³¹*Ibid.*, p. 171.

³²ビザンツ-プラッケンはクリムト自身がトーロップ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プの描写様式の受容が生じたと指摘する。Marian Bisanz-Prakken, “THE BEETHOVEN FRIES AND KLIMT’S’ GIFT OF RECEPITY”, Weidinger (ed.), *Gustav Klimt, op. cit.*, p. 114.

³³Bisanz-Prakken, „Gustav Klimt und die »Stilkunst« Jan Toorops“, *op. cit.*, pp. 176. 181.

³⁴*Ibid.*, p. 180.

《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、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³⁵。

例えば、トーロップの「浮かぶ女性」(1888-89) (図 5-7)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(750)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³⁶。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、そもそも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 5-8)と《フリーズ》の「懇願」の男女の素描(762)の外見上の共通性もまた指摘されているが³⁷、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、線ではなくぼ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(825)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ぼかしが、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 5-10)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、ハッチングやぼ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-プラッケンは、《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、筆写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

³⁵ ビザンツ-プラッケンは、写実的な人体描写についてトーロップの「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。

³⁶ Bisanz-Prakken, „Gustav Klimt und die »Stilkunst« Jan Toorops“, *op. cit.*, p. 181.

³⁷ *Ibid.*, p. 176.

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出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³⁸。

またビザンツ-ブラッケンは、先に取り上げた「懇願」する人物像が素描(761-763)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(図5-2)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³⁹。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試みた要素、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。

³⁸ビザンツ-ブラッケンは、素描にてトーロップ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。Marian Bisanz-Prakken, "THE BEETHOVEN FRIES AND KLIMT'S 'GIFT OF RECEIPT'", 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。

³⁹Bisanz-Prakken, „Gustav Klimt und die »Stilkunst« Jan Toorops“, *op. cit.*, p. 176.

5-6 《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（808）は、腰の部分、太腿の下、左胸の下の部分の輪郭線が、それ以外の部分の輪郭線よりも濃く、明瞭になっている。あるいは側面観の女性立像（760）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みられる。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縁取る陰影描写も、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みられない。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襷や女性の髪の毛の一部にみられ、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。髪型の線による描写表現は、線で全体を縁取る、髪の毛の流れ（814）、髪の毛を線で塗り込む（834）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襷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》の素描にみ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（825）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（853）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

輪郭線に沿って細めの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みられる。その際に輪郭線に強弱が加わり(791)、人体が紙面から浮かび上がる。さらに、うずくまる女性(821)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、捻る等のポーズ、身体の部分の重なりなど)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(783)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(806)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(814)は、曲げた両足とその後ろの大腿部分の重なりにより、それぞれ陰影描写に頼らない確かな肉体を持った人物像として表現されている。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、《フリーズ》以前に制作された作品に見られる描写よりは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、クリムトは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 0-8)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」(図 5-12)の衣服や楽器、「不節制」(図 5-17、手前のふくよかな女性)の腰巻き、「天上のコーラス」(図 5-10、横 2 列で並ぶ女性像)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みられず、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、全てではないが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「懇願」する3人の男女（図5-9）、最終壁面の「接吻する男女」の男性の背中部分（図5-10）等、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、薄く色彩が塗られている。該当するこれらの人物素描(761、853)には、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、何れも素描における重ねられた線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⁴⁰。第2壁面の半分以上を占める「怪物テュホン」(図5-11)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。

5-7 《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5-12)と「この接吻を全世界へ」の「接吻する男女」(図5-10)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7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5-13)や《ヴェル・サクルム》の挿絵(1901)(図5-14)のリラを弾く側面観の女性像と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

⁴⁰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

わり、両作品は極めて良く類似している。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》(図 5-13) 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、髪の毛や衣服の襷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、シュトロートルが指摘しているように「《音楽 1》に関連する素描」⁴¹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み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 5-14)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襷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》以前の作品にみ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」(図 5-12)のための 7 枚の素描(830~835, 3460)にみ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れている。そして着衣だが背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の 3 枚が残されている。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、湾曲部分を強くひかれた輪郭線により女性像が紙面から浮かび上がるような効果を与えている。また、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(830)、強弱のある輪郭線が着衣を通じて身体の輪郭線を現す(833)、身体の輪郭線を現さずに覆っているかのような着衣(835, 834)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 5-12)は身体を装飾のついた筒型のドレスで包み、髪飾り

⁴¹ Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen. Band I; 1878-1903, op. cit.*, p. 104.

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、「この接吻を全世界へ」の「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 5-10）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（848～856、3464、3467、3467a）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（853 855、849）。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上から浮かび上がり、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（850）あるいは、試し書き（852、背中、太もも部分）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、目立った重ね塗りはみ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、そ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、そしてその成果は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むしろ人物像が紙面上の空間にてどのような程度で存在するかを追求することであ

ったのではないかと考える。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実在するのか、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。

5-8 1900 年の関心の中で

完成作と関連する準備素描を比較、検討した結果、クリムトは《フリーズ》の制作に際して線に関心を寄せ、多様な線によって身体表現を追求していたことは明らかである。線そのものへの関心は《哲学》、《医学》、そして《法学》には見られず、《フリーズ》の制作時に特に強くクリムトに生じたことである。しかしながら、《フリーズ》は「懇願」(図 5-9)、「功名心」と「哀れみ」(図 5-15)、「ゴルゴン」(5-16)、「快樂」、「性的放縦」、「不節制」(図 5-17)、「苛まれる苦しみ」を表す人物像(図 5-18)、「怪物テュホン」を超えて進もうとする「完全武装した騎士」の戦い(図 5-19)、あるいは天上の世界で「接吻するカップル」(図 5-10)のモチーフによって、人間が生まれてから死ぬまでの間に経験する多様な感情が表現され、そして「怪物テュホン」が掴む骸骨(図 5-20)やゴルゴンの上部に描かれている妖怪のような女性像「病気、狂気、死」(図 5-21)によって、病や死が表されている。《フリーズ》には、生、あるいは誕生に関する具体的なモチーフは描かれていないが、《フリーズ》の 3 壁面全体を通してみれば、人間の歴史そしてその中で経験する多様な感情という主題を人間の身体を使用して描かれ、それはで学科絵 3 作品に共通している要素である。

さらに《法学》のダンスと関連するポーズを取る女性像が、《フリーズ》の中にも見られることから、《医学》にその萌芽が、そして《法学》にて徹底的に取り組まれるダンスへの関心が《フリーズ》にも現れていると考えられる。《医学》では転写スケッチの段階から登場する頬に両手を寄せて身をくねらせて、画面の中央に位置する女性像(図 4-26)、(図 4-27)のみであったのに対して、《フリーズ》では第 1 壁面の騎士の背後、右側の女性像「哀れみ」(図 5-15、右側の女性)、第 2 壁面の「ゴルゴン (中央、右)」(図 5-16)、怪物テュホンの顔の右側の 3 人の女性の内で右後方にいる女性像「性的放縦」(図 5-17)、そして第 3 壁面の接吻をするカップルの左側に画面手前から後方に重ねられている「諸芸術」(一番手前とその後ろの 2 人)の女性像のポーズ(図 5-22)と、その数が増加している。それは、クリムトのダンスへの関心が《医学》より少し強まっていたことを示していると思われる。上述の 4 つのモチーフに該当する素描は「哀れみ」(768、769)、「性的放縦」(812-814)、「諸芸術」(839-841)、中央と左のゴルゴン (789-806, 3453, 3453a 3453b, 3453c, 3454) が現存しているが、ゴルゴン以外の 3 つのモチーフに関しては、完成段階とほぼ同一の状態

を2、3枚描かれているだけである。これらの素描は《法学》のダンスと関連する女性素描における素描のあり方と異なっていることから、これらのポーズがクリムトにとって、素描を通じて習得しようとする対象ではなかったこともまた示している。

5-9 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節にて触れた、素描と完成段階にみ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き生きとした生命感、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、以上のようなモチーフに応じて異なる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。

最後に、学科絵3作品を含めて考察するならば、クリムトが《フリーズ》において、人物像のポーズにダンスへの関心を見てとることが可能であり、《法学》と方向を一にしていたと考えられる。壁画の《フリーズ》と天井画の《医学》や《法学》では設置場所、目的、手段も異なり、それに応じてクリムト自身の関心も変化しているが、身体描写によって生と死に代表される主題を描くという1900年頃に生じたクリムトの一貫した関心がこれらの作品の根底には流れている。

第6章《法学》の素描の役割

6-1 はじめに

本章では、学科絵《哲学》(図0-1)、《医学》(図0-2)に続いて完成した《法学》(1903)¹(図0-3)を取り上げ、《医学》や《ベートーヴェン・フリーズ》(以下、フリーズ)(1902)(図0-8)と同様に、素描の分析を通じて、クリムトが《法学》の制作に際してどのような造形的な問題に関心を持っていたのか、考察を加える。そして、そこからクリムトの《法学》が19世紀末から20世紀初頭にかけてのヨーロッパにおいて確立された舞踏による身体言語と関係していることを明らかにし、その上で学科絵全体を含む1900年前後にクリムトが取り組んでいた主題に関して考究することを試みる。

6-2 先行研究の現状と問題点

学科絵《法学》に関する先行研究では、《法学》が研究対象として独立して扱われることなく、カタログ・レゾネやその他の文献にて画業全般を扱う際に学科絵というまとまりで、モチーフや構図について言及されている。モチーフの形態に関して言えば、《法学》の人物像がその直前に仕上げられた《フリーズ》に描かれた女性像と共通性が見出せることから、《フリーズ》に関する考察の捕足として扱われる程度であった²。しかしながら《フリーズ》と学科絵《法学》では、設置場所や依頼された主題については言うまでもないが、クリムトが人物像のどこに関心を持って人体を繰り返し素描していたのかという点で異なっている。《フリーズ》での経験が、《法学》の制作に影響を与えたことは確かであるが、それだけで《法学》に生じたモチーフの形態や素描における新たな特質を説明することは困難である。

《法学》の作品解釈は《哲学》、《医学》同様に、作品が発表された1903年当時既にR.ヘヴェジによって試みられ³、各人物像の名称や大まかな性質が既定されている。このモチーフの性質は、4章の《医学》にて触れた4つの論点⁴の1つ、ショーペンハウアーやニーチェ哲学を基に深められた。その代表例としてC. E. ショースキーの考察が挙げられる。

¹ 《法学》は未完成の状態とはいえ、1903年の分離派展(クリムト展)にて一般に初めて展示されていることから、1903年を一応の完成年とする。正式な完成年は、他の学科絵と同じ1907年である。

² 例として、次の文献が挙げられる。Marian Bisanz=Prakken, *Gustav Klimt, Der Beethovenfries*, Salzburg, 1977. Marian Bisanz=Prakken, „Gustav Klimt und die »Stilkunst« Jan Toorops“, in: *Klimt Studien*. (Mitteilungen der Österreichischen Galerie), Jg. 22/23, 1978/79. Salzburg, 1978, Nr. 66/67, pp. 146-214. Jean-Paul Bouillon, *Klimt. Beethoven*, Geneva/Tübingen, 1988. ビザンツ=ブラッケンは、《フリーズ》と《法学》の妖艶な女性像が類似している点を挙げ、その関連性が《フリーズ》以後の展開を示すものとして指摘する。

³ Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Sezession*, Verlagsbuchhandlung Carl Konegen, Wien, 1906, (wiederherausgegeben und einbegleitet von Otto Breicha, Ritter Verlag, Klagenfurt, reprint 1984) pp. 444-447.

⁴ 4章《医学》の先行研究を参照

ショースキーは、《法学》を学科絵3作品の一部として《哲学》、《医学》、あるいは前後して制作された作品やクリムトを取り巻く環境、特に学科絵論争を考慮しながら、《法学》のモチーフの解釈を試みている⁵。このショースキーの先行研究は、世紀転換期に生じた社会的な背景として自由自我を置き、それに対するクリムトの反応として学科絵3作品と《フリーズ》を解釈している点で《法学》を扱った重要な研究である。

本論での主要な研究対象である《法学》に関連する素描についても、他の2つの学科絵と同様に、シュトロブルによって素描が該当するモチーフに応じて、素描集⁶にて整理されている。しかしながら、これらの素描を研究対象とし、クリムトが《法学》を制作する際に何に関心を持っていたのか、また素描と完成作がどのように対応するのか、について考察はなされていない。現状では《法学》の制作過程を物語る貴重な資料である素描が、クリムト研究において十分に活かされているとはいえない。

《法学》に関する先行研究のこのような現状において、《法学》の3人の裸体の女性像が踊っているようなポーズであることを、《ストックレー・フリーズ》(1905-09)の「踊り子」(図6-1)(完成図:図1-7a、b)に付随する女性素描の腕、及び手のモチーフの類似性から、非常に簡単にではあるが、指摘したM. E. ワーリック(M.E. Warlick, „Mythic Rebirth in Gustav Klimt's Stoclet Frieze: New Considerations of Its Egyptianizing Form and Content“, *The Art Bulletin*, Vol. 74, No. 1(Mar., 1992), pp. 115-134.)による考察は非常に興味深いものといえる。

世紀転換期のヨーロッパに生じたモダン・ダンスの先行研究では、工業化や都市化といった社会の変化が人々に健康や体操の意識、特に女性たちの身体に関する意識の変化を目覚めさせ、見世物的なショーであったダンスをモダン・ダンスという芸術の領域にまで高め

⁵ 以下、ショースキーの解釈を簡単に触れておくことにする。《法学》では、オーストリア自由主義文化にて極めて重要な法を主題とし、他2つの学科絵によって引き起された論争に対する怒りや傷心を含めて制作した。《法学》の制作過程に生じた構図の大転換について、ショースキーは構想スケッチ段階での理想化された正義の女神像が中心を占めていた構図が、完成段階において、この女神像が消えて「無力な法の犠牲者」(カール・E・ショースキー『世紀末ウィーン』309頁)の情景に変化し、クリムトは芸術委員会から指摘された改善点に従いながらも、彼らの価値観を攻撃的に愚弄したと指摘する。そして《法学》の真髄は、この画面手前の判決が下される俯く老人と蛸、それを取り巻くエロティックな復讐の女神と化した「エリニース」にある。ここでは罰のみが、エロティックな要素が加えられて描かれ、「去勢の不安」(同上、312頁)を示している。《法学》では「闇に対する光の勝利」という中央画に込められた、いわば天井画全体の本質に真っ向から対立し、法と秩序に対して本能が制圧する様を復讐の女神と罪人を通じて表した。また学科絵の中で《法学》のみ構図の中心に男性像が配置され、この男性が「エディプスの犯罪に相応しい罰を受けているのだ、去勢、性的不能への転落である。・・・苦痛と怒りだけでなく、弱められた自我の特徴であるもう1つの感情、すなわち疚しさの感情をも表現しているのかもしれない」(同上、314頁)。つまり、クリムトの《法学》は、法や秩序に対して本能が勝る、それを推進する芸術家としての使命を捨て去ることに対しての疚しさが、構図の一部に表れていたのである。Carl E. Schorske, *Wien; Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, pp. 246-252. (カール・E・ショースキー『世紀末ウィーン』安井琢磨訳、岩波書店、1984年、308～314頁)

⁶ Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I; 1878 – 1903*, Galerie Welz, Salzburg, 1980. Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band IV; 1878 Nachtrag 1918*, Galerie Welz, Salzburg, 1989.

られ点が明らかになっている。そして、このようなモダン・ダンスを生み出し、展開させていったのがロイ・フラーやイサドラ・ダンカン、ルス・セント・デニス、モード・アラン、マリー・ヴィグマンといった女性舞踏家たちであった。また、モダン・ダンスの誕生、及びその発展の歴史もまた、動く被写体をどのように捉えるのかという写真の発展とも密接に関連していた(William A. Ewing, *The fugitive gesture*, Thames and Hudson, London, 1994.)。さらにモダン・ダンスは、音楽や造形芸術に留まらず、ホフマンシュタール、リルケ、ニーチェといった同時代の文学や詩、哲学といった幅広い領域において相互に関係していたことが指摘されている。20世紀前半の表現ダンスに関する総合的な研究として、次の文献が挙げられる。(Gunhild Oberzaucher-Schüller(Hrsg.), *Ausdruckstanz; eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, Wilhelmshaven, 1992. Christine Farese-Sperken, *Der Tanz als Motiv in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Druckerei Schulte & Lehmann KG., Hagen, 1969, (Ludwig-Maximilians-Universität, München, Diss., 1969.) .Walter Sorell, *Der Tanz als Spiegel der Zeit: Eine Kulturgeschichte des Tanzes*, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven, 1985. Leona Van Vaerenbergh, *Tanz und Tanzbewegung: Ein Beitrag zur Deutung deutscher Lyrik von der Dekadenz bis zum Frühexpressionismus*, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1991. Gabriele Klein, *FrauenKörperTanz: Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, Quadriga-Verlag, Berlin, 1992. (Bochum, Univ., Diss., 1990.). William A.Ewing, *The fugitive gesture*, Thames and Hudson, London, 1994. Gabriele Brandstätter, *Tanz-Lektüren, Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1995.)。また 造形芸術の分野とモダン・ダンスとの関係に関する考察は、造形芸術において特に表現主義に重点が置かれているものの、19世紀後半から20世紀前半の両分野の関わり合いについて概観し、H. マティス、E. ノルデ、彫刻分野におけるダンスの動きの受容、あるいは文学や哲学的な領域でのモダン・ダンスとの関係について興味深い示唆を与える(Karin Adelsbach(Hrsg.), *Tanz in der Moderne; von Matisse bis Schlemmer*, Ausst. Kat., Kunsthalle in Emden, Haus der Kunst, München, Wienand, Köln, 1996.)。

本章では、クリムトの作品におけるモダン・ダンスとの関係を考察する上での参考例として、フェルディナント・ホドラー(1853-1918)の作品に見られるダンスの身振りやリズムの受容について、取り上げている。ホドラーに関する先行研究は、ホドラーと同時代のスイスの作家、Carl Albert Loosli(1877-1959)による書簡などの資料から現在に至るまで幅広く進められているが、本論ではモダン・ダンスに関連する部分に限定している⁷。ホドラー

⁷ 現在、ホドラーのカatalog・レゾネが編纂中である。ホドラーに関する先行研究の流れ、作品分析(装飾や線、モチーフの形態、構図、象徴主義など)、作品受容や世紀転換期における状況について総合的に

とモダン・ダンス、そしてリズムカルな運動を表現する上で多大な影響を与えた音楽家エミール・ジャック・ダルクローズとの関係を考慮した、V. ゼンティ＝シュミットリンの研究（Verena Senti-Schmidlin, *Rhythmus und Tanz in der Malerei*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2007. (Dissertation Universität Freiburg(CH) 2006. Verena Senti-Schmidlin, „Der rhythmisch bewegte Körper. Die Figurenmalerei von Ferdinand Hodler im Kontext der Tanzerneuerung um 1900“, Katharina Schmidt(Hrsg.), *Ferdinand Hodler; eine symbolistische Vision*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bern, Bern, Hatje Cantz, Ostfildern, 2008. pp. 167-170.) が挙げられる。ゼンティ＝シュミットリンは、世紀転換期に生じた多様な変化の中で、リズムとダンスの運動の美学の革新が複数の領域にまたがって相互に作用していたこと、その際に象徴主義文学が1つの要となって造形芸術家がダンスの展開を追求していた点を踏まえて、ホドラーが描くモダン・ダンスにみられる動きや身振り、そしてリズムカルな経過の描写について分析を加えている。人物像の身振りやポーズは、その人物像の内面の感情を表現するものとして、それらのポーズが繰り返される構図を含めて考察している。また、P. ミュラーはダンスとの関係をも含めて、その内面の感情を表すポーズが伝統的な身振りの解釈とは異なるホド

まとめた研究として、Oskar Bächtzmann, Matthias Frehner, Hans-Jörg Heusser(Hrsg.), *Ferdinand Hodler; die Forschung, die Anfänge, die Arbeit, der Erfolg, der Kontext*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, 2009.が挙げられる。ホドラーの重要な理論として挙げられる「パラレリズム」に関する最近の研究として、Paul Müller, „«Parallelismus»- Hodlers programmatischer Anspruch“, Oskar Bächtzmann, Matthias Frehner, Hans-Jörg Heusser(Hrsg.), *Ferdinand Hodler; die Forschung, die Anfänge, die Arbeit, der Erfolg, der Kontext*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, 2009. pp. 107-120. 『フェルディナント・ホドラー展: Ferdinand Hodler : towards rhythmic images』、展覧会カタログ、国立西洋美術館（他）、NHKプロモーション編、NHK、2014-2015年、81頁がある。また、この「パラレリズム」を含め、構図や装飾やポーズの解釈など幅広く取り組んでいるO. ベツチュマンによるホドラー研究も重要である。Oskar Bächtzmann, „Ferdinand Hodlers Kombinatorik“, in: Kunst und Kunstgeschichte um 1900, in: *Jahrbuch: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*, Schweizer Verlagshaus International, Zürich, 1986, pp. 55-79. Oskar Bächtzmann, „Ferdinand Hodler, Maler“, Marcel Baumgartner(Bearb.), *Ferdinand Hodler, Sammlung Max Schmidheiny*, Ausst. Kat, Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, 1989, pp. 9-28. Oskar Bächtzmann, „Realismus im Ornament. Ferdinand Hodlers Prinzip der Einheit“, Katharina Schmidt(Hrsg.), *Ferdinand Hodler; eine symbolistische Vision*, Ausst. Kat. Kunstmuseum Bern, Bern, Hatje Cantz, Ostfildern, 2008. pp. 19-33. Oskar Bächtzmann, „Ferdinand Hodler: Figurenkomposition“, 『フェルディナント・ホドラー展: Ferdinand Hodler : towards rhythmic images』、展覧会カタログ、前景書、223-239頁(オスカー・ベツチュマン「フェルディナント・ホドラー：人物像のコンポジション」、柿沼万里江訳、23-31頁)

ラー独特の理解であることを指摘する（Paul Müller, *Gestures in Hodler's Symbolist Figurative Paintings*, Juerg Albrecht and Peter Fischer(ed.), *Ferdinand Hodler; views & visions*, exhibit. cat., Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Swiss Institute for Art Research, Zurich, 1994. pp. 55-71.）。

《法学》に描かれた女性像が踊っているようなポーズであるという先行研究を踏まえた上で、筆者が《法学》の考察にモダン・ダンスを引き入れるその要因について、それは、両者の形態上の一致という理由だけではない点を最初に強調しておかねばならないだろう。筆者は《法学》の完成作、及び付随する素描に見られる新たな特徴が1900年前後に引き起こされた一連の変化の中で生じ、その変化の根本には1900年前後に一貫して持ち続けたクリムトの関心があり、そうした中でクリムトはモダン・ダンスに接触したからと推測するからである。

以下、初めに《法学》の制作過程に触れ、付随する準備スケッチ、及び素描の特徴を明示し、続く4節では、素描の特徴をモダン・ダンスとの関係から考察を加えて、クリムトの関心を明らかにする。その際に、クリムトと同時代にダンスによる身体言語に関心を寄せたホドラーの作品が興味深い示唆を与える。こうした考察により、作品に見られる造形的要素から《法学》、そして学科絵全体を含む1900年頃のクリムトの関心のありかを示すことを試みる。

6-3-1 《法学》 制作過程

《法学》には、それ以前に制作された《哲学》や《医学》と同様に、準備スケッチと制作過程にて生じたとされる準備素描が残されている。《法学》の最初の着想を示す素描が1894-95年頃に制作されたと推測される⁸。その後、構想スケッチ（1897-98）（図4-3）が制作されるが、1945年に焼失している。それゆえ構想スケッチを知る手段としてモノクロ写真のみあり、構想スケッチの寸法や色彩については不明である。次に転写スケッチ（1902-03）（図4-6）⁹が制作され、それを基に完成作（1903）（図0-3）が完成する¹⁰。転写スケッチは現存しているが、完成作は焼失しているために、構想スケッチと同様にモノクロ写真しか残されていない。

以下、《法学》に関連する準備素描、及び準備スケッチ及び完成段階の該当するモチーフとの比較を中心とするシュトロールブルによる素描研究を基に、先行研究における制作過

⁸Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings*, Taschen, Cologne, 2012. p. 557. Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I*, op. cit., p. 253.

シュトロールブルは、《法学》の構想スケッチには学科絵について本来計画されていた1人、ないし2人の人物像が示されており、それは《哲学》、《医学》の構想スケッチとは構図が異なっている。しかし《法学》の構想スケッチの構図は、マツチュの《神学》の完成図の構図と共通している。

⁹1903年初めには、存在していたとされる。Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I*, op. cit., p.253, p.254.

¹⁰学科絵の制作の経緯については、4章を参照

程を考察する。

6-3-2 《法学》着想、及び構想スケッチ

シュトロートルは、《法学》に関する最初の着想が両手を伸ばす女性素描（864）に現れていると推測する。腕の描写を除くこの女性像のポーズに構想スケッチの「正義」（中央の女性）の女性像との共通性がみられるが、この女性素描のドレスの襷が構想スケッチの同女性像のように広がっておらず、また立っている女性を見上げる視点はパレス・デュンバ邸の音楽室の装飾(図 6-2)に関連して 1904 年頃に制作された女性素描（303、304）と共通している点を根拠とし、最初の着想と判断している¹¹。

1897-98 年にかけて制作された構想スケッチ（モノクロ写真）（図 4-3）は、《法学》が「正義」を擬人化した人物像が画面の中心に位置し、右手で剣を構えて堂々とした姿で立ち、足下には複数の蛇がいる。「正義」の女性像の上、画面右上隅では、上半身裸で本の形式の法を持っている女性が浮かぶ構図であった¹²。この構図からクリムトが天井画のために最初はマツチュの《神学》（図 4-8）のような典型的な天井画の構図を尊重していたことが窺える¹³。この構想スケッチに関して、カール・クラウスは《哲学》（図 4-1）を批評し、さらに《法学》（図 4-3）の寓意より分かりにくいとした上で、《法学》の構想スケッチを以下のように説明している。逆さまの剣を死んだ竜に突き刺したテミスが立ち、端から 1 人の男性が好奇の目でドア越しに絵を覗き込んでいる。その当時、クリムトにテミスが法の執行を意味し、裁判所に置かれるべきであること、しかし大学では法の研究が問題であるということを理解させることに苦心していた¹⁴。ただし、クラウスは構想スケッチの完成の 2 年後にこの批評を執筆していることから、シュトロートルは文面通りにその内容を受け取ることは難しいとしている¹⁵。1898 年 5 月 26 日に、この構想スケッチは他の学科絵、及び学科絵と共に天井に設置される中央画のスケッチと共に大学、文部教育省の芸術委員会に提出された。その後すぐに委員会は、中心人物に明確な特徴を与えること、そしてその中心人物のポーズに安定感を与えること、絵の下の部分に見られる空白を処理することを要求した¹⁶。

¹¹Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I*, op. cit., p. 253.

¹²Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings*, Taschen, Cologne, 2012. p. 557.

¹³*Ibid.*, p. 557.

¹⁴Karl Kraus(Hrsg.), *Die Fackel*, Nr. 36. Wien, Ende März. 1900. I. Jahr, die Fackel, 1900. (Reprint, Heinrich Fischer(Hrsg.), Band 2. I. Jahr Nr. 19- 36, Oktober 1899-März 1900, Kösel-Verlag, München, 1968, p. 18.

¹⁵シュトロートルは、クラウスによる意見がこれまで知られていなかった《法学》の構想を考えていたのか、あるいは正確に思い出せなかったのか、の何れかである。しかし構想スケッチの右上隅にいる女性像が「オーストリアの憲法の寓意」という点は評価できる、と指摘する。Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder Philosophie, Medizin und Jurisprudenz“, Stephan Koja(Hrsg.), Sonderband Gustav Klimt, in: *Belvedere Zeitschrift für bildende Kunst, Österreichische Galerie Belvedere*, Wien, 2006. p. 38.)

¹⁶Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings*, op. cit. p. 557. 4 章参照

シュトロートルはこれらの修正のいくつかは、構想スケッチにて既になされていたのではないかと指摘する。「正義」とされる女性のドレスの膨らむ襞で画面下部の部分は空間が満たされているからであり、さらにこの描き方は肖像画《セレナ・レーデラー》(1899) (図 6-3) でレーデラーが身につけている白いドレスの襞の描き方と共通している¹⁷。現時点では、芸術委員会から求められた「画面下部の空白を埋める」という要求が、構想スケッチ提出後にどのように修正を加えられたのか、その経緯については不明である。また、《法学》の構想スケッチであるモノクロ写真が、実際の構想スケッチの全体であるのか、あるいは一部を写しているのか、先行研究では全体を写したものとして扱われているが、厳密に言えばそのどちらであるのか断定はできない。しかしながら、クリムトは《法学》の構想を描いた簡単なスケッチ (282b) が¹⁸、そして現存する《医学》の構想スケッチと人物像のスケールにそれほど差が生じていないことから、筆者はこのモノクロ写真が構想スケッチ全体を写したものと判断する。《法学》の構想スケッチの構図が、《哲学》、《医学》の同図と異なっているが、その明確な理由は不明である。加えてこの構想スケッチの構図やモチーフもまた、次の転写スケッチに引き継がれる際に再び大変化が生じている。

6-3-3 《法学》転写スケッチ (図 4-6)

《法学》では、1897～98 年に制作された構想スケッチから 1902-03 年にかけて制作された転写スケッチに移行する際に、構図に以下のような変化が生じている。画面が手前から奥へ向かう 3 層のような空間構成になり、画面手前から俯く背骨の隆起が目立つ老人、その老人を巨大な蛸が囲む (図 6-4)。蛸を囲むように 3 人の妖艶な裸体の女性像が立つ (図 6-5)。この 3 人の女性「エリニユス」が 2 層目を形成している。最上部には、エリニユスの半分ほどの大きさの女性が 3 人立っている (図 6-6)。転写スケッチでは詳細な描写がなされていないが、向かって左端の女性はガウンを羽織った姿、中央の女性は幾何学的な装飾の衣裳が施され、右端の女性はガウンのような衣裳を着て立っている。これらの女性像は左からの「真実」、「正義」、「法」とされ、「法」の女性の右側にはレンガのような壁が描かれている。これら 3 層の間には布、あるいは帯状の塊が各層を大まかに分けている。

このような構図やモチーフの変化が具体的にいつ、そしてなぜ生じたのか、その原因を明らかにするような証拠は現時点では見つかっていない。シュトロートルは、《医学》と《法学》を制作する間に、クリムトは学科絵から一端離れて《フリーズ》を制作している

¹⁷*Ibid.*, p. 557. Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I*, op. cit., p. 253.

¹⁸Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I*, op. cit., p. 253. 例えば、1896 年頃に制作された未完成の《世俗と教会音楽》に関連する素描の片隅に《法学》に関連して描かれたと推測される「正義」が剣をあげている姿を簡単に描いた (282b) が現存している。 *Ibid.*, p. 98, p. 253.

こと、さらにイタリア、ラヴェンナを訪れている点が挙げられ、このような出来事に刺激され、またクリムトの関心の変化も伴って、《法学》に変化が生じたのだろうと推測する¹⁹。

6-3-4 《法学》完成段階

《法学》の1907年の最終版(図0-3)は、女性像の腕や髪型に多少の変化が生じているが転写スケッチの構図、モチーフをそのまま引き継いでいるように見える。しかしシュトロールは1903年に完成した時点では、転写スケッチの描写から少しそれていたことが、1907年にミートケギャラリーにて展示された際の新聞記事から読み取れることを指摘する²⁰。また1903年7月にヘヴェジが未完成の《法学》を見た際の記録²¹と照らし合わせても同様の

¹⁹*Ibid.*, p. 253, p.254. Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder Philosophie, Medizin und Jurisprudenz“, *op. cit.*, p. 39.

²⁰Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I*, *op. cit.*, p. 254. Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder Philosophie, Medizin und Jurisprudenz“, *op. cit.*, p. 39.

²¹ヘヴェジは、1903年のクリムト展にて初めて公に展示される《法学》を一足先にクリムトのアトリエで目にしている。未完成状態ではあるが、《法学》が、クリムトの進む方向性を示していると指摘した上で、モチーフについて、以下のように記している。「画面下部には、中心人物として老いて、やせ衰えた裸体の罪人が、罪の意識である蛸に絡み付かれています。ぞっとするような美しい姿をした3人の女神が、髪の毛に金色の蛇を巻きつけ、罪人を脅迫しながら立っている。彼女の黒い衣裳が、それは同時に不気味なもやでもあるが、彼女たちの周りにアラベスクのように張り巡らす。上部に、金色が溢れる領域に剣を持った正義が、「LEX」と書かれた書物を手にして立つ法と金の刺繍が施された緋色のマントの真実の間に立っている。裁判所の角石が背景を作り上げていた。中景には、学者風の裁判官を隙間に配置し、これらの特徴的な人物像は奇妙な印象を与える。我々は個別での賞賛はやめておくことにする。というのも、そのために必要な場や時間が足りないからである。しかし我々はこの作品が非常に記憶に残る、観者に感銘を与える作品であることを嬉しく思っている。」(1903年11月14日、Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Sezession*, *op. cit.*, p. 443.) ヘヴェジはさらに、このクリムトのアトリエで《法学》を観た際の感想を記している。以下、要約して簡単にふれておくことにする。アトリエの床にはクリムトが描き散らした素描があり、2、3の姿勢、身振り、動きのバリエーションが見られ、それは空想的で、忠実な再現ではない。罪人(深くうなだれて絶望した横顔の老人)の素描が繰り返され、この罪人は完成作においてまだ亡霊のように影のようにしか描かれていない3体の幽霊のような影に苦しめられていた。この3人の女性が復讐する形態として多様な次元から持ってこられ、クリムトとトーロップの娘たちとともに作られたとする。この女性たちはエリニュスのことだが、「淡い赤の頭髮、その周りをほうき星の尾、彗星の髪の毛と金色の蛇の牙により黄金に光る」(1903年11月15日、*Ibid.*, p. 444.)。良心を巨大な蛸が示し、その触手に罪人があがいている。この蛸について、ヘヴェジは機械水雷のようなもの、毒性のある色付きの魚雷のようなもの、あるいは何千も

ことが推測される²²。1903 年と 1907 年の完成段階の間には、転写スケッチの描写から離れてまた戻るという変化が生じたとされるが、残念ながらこの転写スケッチから 1903 年、そして 1907 年の完成段階までの変化に関する詳細な点は不明である。また《法学》の 1903 年の段階を記録する図版(„Ver Sacrum“, vol. 6. 1903, p. 17.)²³を確認する限り、1907 年に最終段階のモノクロ写真と描写が同一である。シュトロープルによれば、最初の完成段階は最終の状態に大部分適っていたとしている²⁴。以後、本論では 1907 年の最終版を写したとされるモノクロ写真を《法学》完成版として扱う。

《法学》では、画面内で線の描写を強調している点で《哲学》、《医学》と異なり、そこに 1902 年から 03 年にかけてのクリムトの描き方の変化を見て取ることができる。線の描写とは、転写スケッチの段階にて既に見られた画面下半分を占める緩やかにうねりながらモチーフを取り囲む線の塊、及びモチーフを形作る明瞭な輪郭線である。線の塊、及び明瞭な輪郭線は、モチーフを背景から浮かび上がらせる効果を与え、モチーフ同士

の吸盤が機能するアメリカ式の処刑する機械とする解釈を与え、「そこには身の毛のよだつユーモアを含み、真面目さと暗闇に満ちた幻想から、新たな潜水動物が現れた」(*Ibid.*, p. 445)。このときに上部の 3 人の女性像、左の真実は緋色のマントを払いのけて裸体を見せ始めていたが、「金で華麗に彩色された光の中の 3 つの恩寵が既に暗示されていた」(*Ibid.*, p. 445.)として、ヘヴェジはそこにモザイク装飾からの影響をみている。さらにこの時点で、上部の背景に裁判所の古いレンガが示唆され、この横じまが金と深紅色、荘厳な黒の色彩をしていたと指摘している。また、ヘヴェジは裁判官を表した写実的な頭部がスケッチされているのを見ている。ヨーゼフシュタット通りをあちこち歩き回っている人の顔であり、裁判官のように見える「しかし、法律家の顔を画家は実際にあらゆる状況において見出す。恐らく、我々は自分のことに関して生粋の自己弁護士そして裁判官であるから」(*Ibid.*, p. 445.)と指摘する。ヘヴェジは 11 月 13 日に再度《法学》を分離派館で目にした際に、突然シチリア旅行でみたモザイクを思い出し、金色の輝きに魅了される。そしてクリムトが新しく獲得した様式であり、宗教的な形式、色彩、儀式の芸術であるとした。《法学》の両側には、神秘的な緑の交響楽である《哲学》と轟音をたてる赤の序曲である《医学》が見られ、これら 2 作品は、純粋な装飾的な色の戯れとし、しかし《法学》では、本来の色彩ではない黒と金が占め、線が重要性を増し、形態のモニュメンタルな特徴を高めた。そして、ヘヴェジは《法学》によってクリムトの主張が終了したと述べ、文章を終えている(1903 年 11 月 15 日)。Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Sezession*, *op. cit.*, pp. 444-448. C. M. ネーベハイ『クリムト』野村太郎訳、美術公論社、1985 年、164-167 頁を参考にしている)

²²Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I*, *op. cit.*, p. 254.

²³Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings*, *op. cit.*, p. 592. „Ver Sacrum“, vol. 6. 1903, に図版が掲載されていることが記載されている

²⁴Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I*, *op. cit.*, p. 254.

の境界を明らかにし、画面内に3層の構造を造り出す1つの要因になっている。

《法学》の人物像や構図は《フリーズ》に比べて写實的、立体的な描写がなされ、それはまた《医学》の描写とも異なっている。そして輪郭線が明瞭にひかれ、肌や表情が写實的であり、《法学》の人物像の描写は《法学》以後の作品に共通している描き方である。人物像によっては装飾に埋め尽くされ、ある種カーペット装飾のような平面的な衣服や装飾品を身につけることで、写實的な表情や手足の描写と際立った相違をみせている。このような描き方は《水蛇Ⅰ》(図6-7)、《人生三時期》(図4-28)、《接吻》、(図1-10)《アデーレ・ブロッホバウアーⅠ》(図1-9)、《ユディットⅡ》(図6-8)などにみられ、これらの作品はクリムトの画業のもう一つの重要な時代である「黄金時代」を構成している。

《法学》は《哲学》や《フリーズ》とは異なり、展示した際に作品を説明するような記述がなされていない²⁵。そのため、説明の欠如を非難されるだけでなく、「罪人」²⁶(図6-9)のモチーフを除き様々な解釈を引き起した²⁷。蛸に関する解釈は、罪悪や犯罪を具体的に蛸で表現している、あるいは政治家の渾名²⁸、構想スケッチの蛇が「正義」に踏まれている竜のような性質を意味し、それが最終的に支配的な姿となる、あるいは怪物である蛸が「最新の法」として地獄の入り口で口を開けて罪人を待ち構える中世のモチーフのように、「アメリカ式の処刑機械」²⁹、アルゴス等、様々に試みられた。中央の3人の女性は(図6-10)、「エリニース」(フーリア)と呼ばれ、罪の意識の具体化された姿であり、同時に復讐の女神でもあった³⁰。上部の3人の女性像は(図6-11)、シュトロートルによればクリムトの法に対する悲観的な考えを示すモチーフとして現れている³¹。

6-3-5 《法学》の素描

シュトロートルによる素描分類に従えば、《法学》に関連して制作されたと考えられる素

²⁵Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder Philosophie, Medizin und Jurisprudenz“, *op.cit.*, p. 39.

²⁶画面手前でうなだれる老人は「罪人」とされ、それはS. シュナイダーの《従属の感情》”Gefühl der Abhängigkeit”の描写に由来している可能性があることをシュトロートルは指摘している(Dr. H. Uebell, in Die Gegenwart Nr. 52, p. 409.). Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I*, *op. cit.*, p. 254.

²⁷*Ibid.*, p. 254.

²⁸*Ibid.*, p. 254. Karl Kraus(Hrsg.), *Die Fackel*, Nr. 147. Wien, 21 November 1903. V. Jahr, die Fackel, 1900. (Reprint, Heinrich Fischer(Hrsg.), Band 9. V. Jahr Nr. 135- 158, April 1903-März 1904, Kösel-Verlag, München, 1969, p. 147.

²⁹Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I*, *op. cit.*, p. 254. Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Sezession*, *op. cit.*, p. 445.

³⁰Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I*, *op. cit.*, p. 254. ヘヴェジは、その姿について復讐の女神とした(Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Sezession*, *op.cit.*, p. 444.). また、セルバエスはエリニースを最高の権力者とみなし、それが新しい芸術を創り出したということを、エリニースの抑えられた身振りと挑発的な表情から指摘した。(*「ノイエ・フライエ・プレッセ」* 11月23日、1903年、Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I*, *op. cit.*, p. 254.)

³¹Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I*, *op. cit.*, p. 255. セルバエスが以下のことを指摘している。Hamburger, Neue freie presse, Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder Philosophie, Medizin und Jurisprudenz“, 2006. *op. cit.*, pp. 40-41.)

描数はおよそ 112 枚である³²。蛸のモチーフを除く、その他全ての人物像に該当する素描が残されている。これらの素描もまた、《哲学》、《医学》そして《フリーズ》同様に、《法学》の制作に際して、クリムトが何らかの要素に関心を持ち、素描を通じて獲得しようとした探求の場として機能していたことが、その数や描写の状態から推測される。

シュトロートルは、現存する《法学》に付随する素描を該当するモチーフと比較することにより、制作過程を以下のように提示している。

クリムトは「罪人」として、うなだれて立っている若い男性像（868、869）を、あるいは罪人を女性像（870-874）としても構想し、しかしこの「罪人」を囲む「エリニウス」が女性であることを考慮して、髯をはやした男性像（875-880）に移行した。そして最終的に髯の無い筋張った男性像（881）を選び、この姿で転写スケッチから完成段階に至るまで変化することなく、肩甲骨と後ろに回した手の描写が、この男性の喪失感を一層強めている³³。

「エリニウス」の左右の女性像は、《フリーズ》の「ゴルゴン」の正面を向いた女性素描（800、801）から導き出され、頭を下に向けた女性像を繰り返して（884-93、897/898）、転写スケッチへと引き継がれた³⁴。右側のエリニウスの準備素描（903-905）、中央のエリニウスの準備素描（899-900）では立っている姿が素描されているが、転写、及び完成段階では座っている姿に変化している。この座っているポーズに関連して脚と腕の習作（901/902）が残されている³⁵。シュトロートルはこれらの素描の線に緊張感や強弱が存在しないことから《フリーズ》に付随する素描の線とは異なるとし、またゴルゴンとエリニウスを比べて、エリニウスの方が角張っている点も指摘している³⁶。

エリニウスの上に置かれた裁判官とされる男性の頭部に付随する素描（909-911）には、冷酷な表情が浮かび³⁷、それは完成段階の同モチーフにも見られる。

上部左の「真実」に関連した素描（912-927）は、それ以前に制作された2点の《ヌーダ・ヴェリタス》（図 6-12）、（図 6-13）と比較して、「ヌーダ・ヴェリタス」としての直立したポーズを保ちながらもコントラポストに近い脚のポーズを取っていることがわかる。中でも腕の動きと下を向いたポーズが加わった女性素描（913/914、921-923、926/927）は、踊っているようなポーズをとっている³⁸。シュトロートルはこの「真実」に関して、落ちてく

³² 註 6 参照

³³ Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I*, op. cit., p. 254.

³⁴ *Ibid.*, p. 255.

³⁵ *Ibid.*, p. 255.

³⁶ *Ibid.*, p. 255.

³⁷ *Ibid.*, p. 255. シュトロートルは、ヘヴェジが「容貌の司法様式」について触れていることを指摘する。（*Ibid.*, p. 255. Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Sezession*, op. cit., p. 445.）

³⁸ *Ibid.*, p. 256. 「真実」の女性像と「ヌーダ・ヴェリタス」（本の挿絵、油彩画）の比較しながら、真実の女性の踊っているようなポーズを指摘する（Alice Strobl, „Die Entwürfe für Klimts Fakultätsbilder Philosophie, Medizin und Jurisprudenz“, 2006. op. cit., p. 41.）

る長い髪の毛 (924)、脚を捻って立つ姿 (918) が完成段階に近い状態としている。そして、これらの「真実」に付随する素描の様式が、1901 年頃に生じた《フリーズ》の構想に対応する素描 (920-925) と、《ヌーダ・ヴェリタス》(油彩画、1899) (図 6-13) に対応する素描 (912-919) に分けられ、腰に手を置く女性像 (912) が最初に素描されたと指摘する³⁹。筆者はこれらの素描 (912-927) がそれほど動きに変化が、また素描の線に相違が生じているようにも思えないため、この素描様式の相違についてのこれ以上の考察は困難であると考え。上部の他 2 人女性像「正義」と「法」に付随する素描 (928-33、936-41) では、これらの素描の多くは「正義」に付随するが、トーガを纏った姿の女性像を繰り返している。「法」は、完成段階に近い女性像 (937) が残されているが、それに至るまでの素描は不明である。完成段階の「正義」は正面を向き、幾何学的な装飾が施された衣裳により強い硬直性が現れ、「正義」に付随する女性素描の衣裳に装飾は描かれていないものの、正面向きの女性像が素描されている⁴⁰。

《法学》の素描には、《医学》に付随する素描に特徴的であった完成作に描かれている人物像との直接的な関係を見出すことが難しい人物素描も、また、多様なポーズを多彩な角度から捉えた人物素描もなく、むしろ完成段階のポーズに近い状態の人物像が繰り返し描かれている。加えて、《フリーズ》の制作にて探求された線描写の成果が《法学》においても活かされているが、素描段階において線を描写すること、それ自体がクリムトの《法学》での探求の目的ではない。

《法学》に関連する素描から、クリムトは素描の制作段階において既に大まかな人物像がクリムトの中で決定していたこと、そしてその大まかなポーズを踏まえた上で、頭部の向きや手の位置、身体のひねる向きなど細かな点を変えながら、似たようなポーズを繰り返し素描していたことが明らかである。その例として挙げられるのが、中段の「エリニュス」(図 6-10) と上段左端の「真実」(図 6-11) に関連して制作された裸体の女性素描である。これらの素描は、何れも正面を向いて立っているポーズは共通していながら、頭部や身体を捻る向き、そして手の位置を細かく変えて描いている。そして手の位置や頭部の捻り方が組み合わせたり、まるで踊っているかのような印象を観る者に与える。シュトロープルもまた素描集の中で、このエリニュスに関連する準備素描のポーズに関して「踊っているようなポーズ」⁴¹と説明している。この踊っているような女性素描のポーズにダンスとの関連性があることが M. ワーリックによって指摘されている⁴²。以下、先行研究での指摘を明ら

³⁹Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I*, op. cit., p. 256.

⁴⁰*Ibid.*, p. 256.

⁴¹*Ibid.*, p. 256.

⁴²*Ibid.*, p. 256.

かにし、それを出発点として考察を進めることにする。

6-4 《ストックレー・フリーズ》(1909-1911)におけるダンス

M. E. Warlick (1992)⁴³は、《法学》の中段にいる「エリニユス」(図 6-10)に、《ストックレー・フリーズ》(1909-11)⁴⁴に描かれた「踊り子」(図 6-1)の身振りを、特に右に折れ曲が

⁴³ M. E. Warlick, “Mythic Rebirth in Gustav Klimt’s Stoclet Frieze: New Considerations of Its Egyptianizing Form and Content”, *The Art Bulletin*, Vol. 74, No. 1, 1992, pp. 115-134.

⁴⁴ ベルギーの実業家アドルフ・ストックレーと妻スザンヌの依頼によって、建築家ヨーゼフ・ホフマンを中心にウィーン工房が集結して、彼らの邸宅としてブリュッセルに「ストックレー邸」(1905-1911)が建築された。「ストックレー邸」は建物の建築から調度品に至るまでの全てを設計して装飾し、さらにそれらが1つの作品として調和することを追求した総合芸術作品である。クリムトはこの邸宅の中心となる食堂の壁面を飾るためのフリーズを依頼されて《ストックレー・フリーズ》(図 1-7a、b)をデザインした。実際のフリーズ制作はウィーン工房、及びウィーン工房と提携していたモザイク工房、セラミック工房、エナメル職人などが請け負い、各専門家が集結することにより、クリムトのデザインを実現し、壮大な作品へとまとめあげられた。《ストックレー・フリーズ》は、長方形の食堂の長い壁(2面)、短い壁(1面、反対側の壁面には窓が設置されている)の3面の上部に設置されている。15枚の大理石板を使用して3壁面(長い壁 200×738cm、短い壁 200×89cm)が制作され、そこには金、銀、その他の色彩のモザイク、セラミック、真珠層、ガラス、準貴石、金箔、銀箔、メタルなどが組み込まれている。3面の内の短い壁には、抽象的な長方形のデザインが施された「騎士」、この「騎士」に向かって左側の壁面には「生命の樹」を中心に「薔薇の茂み」と「期待」、右側の壁面には「生命の樹」を中心に「薔薇の茂み」と「成就」がデザインされている。この「期待」が、本章で取り上げている「踊り子」である。長い壁面の中心には黄金色をした「生命の樹」が、それ自体うねりながらフリーズ全体に渦巻きの枝を広げている。枝には古代エジプト美術にみられるような目の装飾、そして長方形の装飾が樹全体にバランス良く配置され、黒いハゲワシが3羽とまっている。「薔薇の茂み」は、三角形の葉が全体を覆い、その合間に白地に赤の線でデザイン化された花が2,3個ずつ並び、薔薇の周りには、赤や紫の蝶々が飛んでいる。「薔薇の茂み」と対置するように、「期待」である「踊り子」が、頬を赤く染めながら筒型の頭部に長方形の黄金の髪飾り、手首や腕に金板に宝石を嵌め込んだ装飾品をつけて、舞踏のポーズを取っている。「踊り子」の衣裳は全体として三角形の形態をして身体を覆い、それは、金と鮮やかな色彩の小さな三角形によって抽象的な装飾がなされている。小さな三角形には、古代エジプト芸術の目の装飾や渦巻きが施されている。この「踊り子」と向かい合う位置に、「成就」とされる抱擁する男女のカップルが嵌め込まれている。このモチーフは、《ベートーヴェン・フリーズ》や《接吻》に描かれたモチーフであり、男性が背を向けて女性を抱き、女性は恍惚とした表情を浮かべながら、右手を男性の背中に回している。女性の身体は、男性の背中に覆われている。男性は2羽の鳥、楕円や四角形による装飾が施されたガウンのような衣裳、そして女性は円や花を思わせる形態の装飾が施された衣裳を着用している。そしてこのフリーズの最下部には、金、銀、緑のモザイクによって牧草地がデザインされ、美しい花が咲いている。これらのモチーフは、人物の表情や枝や鳥、蝶、花、葉といった形態に写実的な要素を認められるものの全体として抽象的に、デザイン化されている。モザイク装飾、金、銀の使用、「踊り子」や「目」、「ハゲワシ」のモチーフから明らかであるように、《ストックレー・フリーズ》の源泉として、ペルシア、極東、初期キリスト教時代、古代エジプト美術の影響が見られるが、クリムトの見事なデザインとウィーン工房を中心とする工芸の専門家集団により最高傑作の1つが生み出された。クリムトはこのフリーズのために、第1～第3バージョンに及ぶスケッチを制作し、さらに原寸大下絵を制作している。Alfred Weidinger, “The Stocklet House is really very beautiful”, Alfred Weidinger(Hrsg.), *Gustav Klimt*, Prestel, München, 2007. pp. 119-136. Anette Freytag, “The Stocklet fries: an artificial garden at the heart of the house”, Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings*, Taschen, Cologne, 2012. pp. 103-112. Alfred Weidinger, „100 Jahre Palais Stiklet“, Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger(Hrsg.), *Gustav Klimt, Josef Hoffmann: Pioniere der Moderne*, Ausst. Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Prestel, München(u.a.), 2011, pp. 204-246. 『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、120頁、Beate Murr, „I. Die Entwurfzeichnungen zum Stocklet Fries: Ihre Entstehung, Umsetzung und Restaurierung“, Christoph Thun-Hohenstein(Hrsg.), *Gustav Klimt: Erwartung und Erfüllung*, Ausst. Kat. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien, Hatje Cantz, Ostfildern, 2012. pp. 11-30. Anette Freytag, „Der Lebensbaumfries von Gustav Klimt als Künstlicher Garten im Traumhaus“, *op. cit.*, pp. 69-95.

る手に見て取ることができる」と指摘する⁴⁵。ワーリックによれば、《ストックレー・フリーズ》の「踊り子」は、身体は正面を向き（あるいは4分の3正面を向く）、顔は横を向くという異なる方向に向く身体の諸部分を1つにまとめた姿で描かれている。このような描き方は注文主のエジプト趣味や古代エジプト美術の収集品との関係も影響しているが、古代エジプト美術の壁画に描かれた人物描写と共通していることに加え、実際に古代エジプト美術のレリーフや壁画に踊り子の姿が描かれていることを考慮すれば、古代エジプト美術の「踊り」の描写と関連することは明らかである⁴⁶。さらにこの踊りのポーズが同時代のウィーンで展開されたダンス・パフォーマンスにも共通している点を指摘している⁴⁷。ロイ・フラーに始まり、イサドラ・ダンカン、グレタ・ヴィーゼンタール、モード・アラン、ルース・セント・デニス、エルゼ・カールベルグといった女性舞踏家が19世紀末から20世紀初頭のヨーロッパで活躍し、モダン・ダンスの新たな道を切り開いた。これらの舞踏家の中には、実際に古代エジプトや古代ギリシャ、あるいはインドをはじめとする東方的な要素を取り込んだダンス・パフォーマンスを行った例も見られる⁴⁸。モダン・ダンスは多様な文化的な要素を取り込みながら、ヨーロッパにて展開していく中で、造形芸術を含む複数の分野に影響を与えていた。

6-5 19世紀末から20世紀初頭にかけてのモダン・ダンス

19世紀末から20世紀の初頭にかけての世紀転換期のヨーロッパは、芸術のみならず政治や社会的な体制の過渡期であり、このような社会全般の転換に伴って人々の生活様式や意識にも変化を引き起した。この時代の変化は、絵画、彫刻、そしてポスターやチラシ等の商業芸術、及び文学や哲学、体操、ダンス、演劇といった多様な領域で生じ、相互に影響を与えながら新しい表現の可能性の追求に向かわせた⁴⁹。本論にて取り上げるモダン・ダンス（*der moderne Tanz*）もまたこうした流れの中にある。

身体意識の目覚め⁵⁰、そしてフランソワ・デルサルト（1811-1871）⁵¹の身振りによる多様

⁴⁵M. E. Warlick, *op. cit.*, p. 118.

⁴⁶M. E. Warlick, *op. cit.*, p. 125.

⁴⁷*Ibid.*, p. 123, p. 125.

⁴⁸*Ibid.*, pp. 125-129. Ludwig Hevesi, *Alt Kunst - Neu Kunst: Wien 1894 - 1908*, Konegen, Wien, 1909. pp. 279-284.

⁴⁹Verena Senti-Schmidlin, *Rhythmus und Tanz in der Malerei*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2007. p. 1.

⁵⁰新ロマン主義と生活改革、リズムと体操により、世紀転換期にダンスの領域で新たな動きが生じ、大衆的なダンスと舞台ダンスの両方で、女性の踊る身体に関する社会の規格化という時代に疑問が投げかけられた。工業化、都市の発展とそれに伴って生じる公害、健康に対する意識、スキー等の運動、自然療法の発展、エミール・ジャック＝ダルクローズがヘレナウで行った活動に代表される都市から離れての入植活動、人間の自然への回帰、ヌーディズムに対する目覚め、1900年初頭の社会的な要因に伴って引き起された活動が身体意識の目覚めに関係していた。「身体、精神、魂、そして自然による一致がエロティックな道徳破壊の美の理想のために凍り付いたが、ダンスの動きは鍛えられた体をほぐし、そしてエロティックな「身体—魂」に対して肯定する」（Gabriele Klein, *FrauenKörperTanz: Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, Quadriga-Verlag, Berlin, 1992, pp. 133-140.）

な感情をシステムティックに表現することを可能にした表現理論が基となって、ヨーロッパにモダン・ダンスが誕生した。それは、舞踏家たちの内面の感情を外側の身体を使って視覚的に表現しようとする意識が核となって生じていた。伝統的なバレエの形式や、その時代の通俗的な踊りの平凡さに対して、新しい表現を求め舞踏家はそれぞれのやり方で追求していた⁵²。この内面の感情を意識して、それを探求する姿勢は、世紀転換期にダンスだけでなく造形芸術や文学、哲学や精神物理学といった幅広い分野で生じていたことでもある。

1880年代頃から徐々に伝統的なクラシック・バレエの中心地、パリにて新たな舞踏が生まれ始めていた。それは、ミュージック・ホール、フォリー・ベルジェール、ムーラン・ルージュといった大衆的なダンス・ホールでのカンカンであった。カンカンは世俗的、野卑で、快楽に満ちたデカダンスという19世紀末の時代の精神そのものであった。こうしたダンス・ホールは自由奔放な歓びを提供する中心となる。そこではカンカンだけでなく、シャユー、カドリユーやワルツのバリエーションが生まれ、知識人たちもまた奔放なダンスに魅了された。このような大衆的なダンス・ホールはロンドンやウィーンでも流行した⁵³。

ダンスの技能に関して、19世紀と20世紀では変化が生じていた。19世紀では卓越した技巧を持つダンサーが生まれ、彼らは能力とそのトレーニングに重きが置かれたが、20世紀になると1つの芸術として己を表明することを評価するようになる。この変化の橋渡しをしたのが世紀転換期とミュージック・ホールの芸術家としてのダンサーであり、その中にアメリカ出身のロイ・フラー、イサドラ・ダンカン、そしてルース・セント・デニス等が含まれる。これらの女性ダンサーは、大変革を起こして影響を与えたが、それは技術というよりはむしろ組織、理念、ヴィジョンによって支えられていた⁵⁴。

ロイ・フラーを始めとするモダン・ダンスの創成期のダンサーは自国のアメリカではなくヨーロッパを活動の場としたが、19世紀後半のアメリカの状況について、簡単に触れておくことにする。19世紀後半のアメリカでは、主としてヨーロッパからの巡業による古典的なバレエ・ダンスの公演、あるいは公共の場で踊る女性は娼婦として見られ、そのためモダン・ライフの現実在即した新しい動きを求める女性のダンサーと振付師たちの追求が

⁵¹フランソワ・デルサルは、人間の身体、表現言語、そして身体的、感情的、精神的な力の相互の關係に注目し、それをシステムティックに機能させることを追求した。人間の存在とあらゆる物事の基礎は三位一体の概念、身体、精神、感情を核として成り立っている。あらゆる精神的な機能に相応しい身体的な機能が存在する。精神と感情の身体が仲介することにより、身体、精神、感情の3つの力が創造する調和となる。具体的には、身体を3つの部分（頭部、胴体、手足）にわけ、各部分をさらに3つに細分化し、人間の運動を分析した。これにより身体を人間の内面を、身体によって表現することを可能にした。Verena Senti-Schmidlin, *Rhythmus und Tanz in der Malerei*, op. cit., pp. 13-15.

⁵²Judith A. Stech, *History of ballet and modern dance*, Hamlyn, London, 1982, p. 203.

⁵³Walter Sorell, *Der Tanz als Spiegel der Zeit: Eine Kulturgeschichte des Tanzes*, Heinrichshofen's Verlag, Wilhermsshaven, 1985, p. 272.

⁵⁴*Ibid.*, p. 275.

始まった⁵⁵。当時のアメリカは、ヨーロッパで人気を博していた大衆的なダンス、あるいはエンターテインメントと言えるような様々なショーに踊りが組み込まれていた。また 1890 年代までにボードヴィルの要求に対して、イギリスからの女性ダンサーによるアクロバティックなバレエ、スカートダンスのジグそしてホーンパイプダンスを混ぜ合わせたダンスが迎えられた。このような流れが新たな形式を導き、芸術的なダンスを受け入れる基礎が整えられた⁵⁶。19 世紀後半の工業化の流れの中で、ダンスを初めとする様々なエンターテインメントを含む都会の楽しみは増大し、対して肉体的な快楽への警告もまた発せられた。健康への意識もまた道徳性と関係し、女性が身につけていた身体を拘束するコルセットやステークから解放され自由を獲得するべく、デルサルートの体操がアメリカ中に普及した。さらに、自由な形式でのジャンプ、スキップといった芸術的なダンスの新しい様式が生まれ、デルサルートの運動、古代ギリシャの想像⁵⁷、スカートダンスの螺旋が形式張らない連続性の流れの中で 1 つとなり、それは多様な感情表現がテーマとなる⁵⁸。しかしながら、ヴィクトリア朝の堅苦しさに対する反乱としての裸足の美的なダンスが激しく非難され、このようなアメリカでのダンスに対する非難に対して、ロイ・フラーやイサドラ・ダンカンといった才能ある女性ダンサーたちは創作ダンスを発表する場をヨーロッパに求めた⁵⁹。

モダン・ダンスの前段階を造り出したのがロイ・フラー (1862-1928)⁶⁰、そしてその後、モダン・ダンスの誕生の立役者であるイサドラ・ダンカン (1877-1927)⁶¹が表現の可能性を広げて、エミール・ジャック・ダルクローズ (1865-1950)⁶²との交流から徐々に音楽やリズム、リトミック運動に発展させた。そして、ルース・セント・デニス (1879-1968)⁶³、表現主義のダンスを代表するメアリー・ヴィグマン (1868-1973)⁶⁴へと展開していくことになる。モ

⁵⁵Robert Coe, *Dance in America*, E. P. Dutton, New York, 1985. p. 122.

⁵⁶*Ibid.*, p. 123.

⁵⁷ギリシャ彫刻のポーズを取ることが一時の流行となるが、それは芸術の精神的な価値と古代ギリシャの深遠さについての当時の見解が、健康と快適さの伝統にとけ込み、現れたことによる。*Ibid.*, p. 123.

⁵⁸*Ibid.*, p. 123.

⁵⁹*Ibid.*, p. 124.

⁶⁰Verena Senti-Schmidlin, *Rhythmus und Tanz in der Malerei*, op. cit., p. 30.

⁶¹*Ibid.*, p. 25.

⁶²*Ibid.*, p. 17.

⁶³*Ibid.*, p. 28.

⁶⁴ドイツ表現ダンスの創立者として知られるヴィグマンは、エミール・ジャック・ダルクローズの弟子として体操教員になるが、音楽のリズムに囚われることなく、自由な主観的な踊りを目指して、ダルクローズの教えから離れて独自の道を歩むことになる。内面の変化を身体の動きに結びつけて、それを踊りとして表現した。踊りの優雅さや美しさによるのではなく、動きによって観る者をひきつける。1920 年にヴィグマンは独自のダンスの学校を設立する。ヴィグマンの代表的な踊りとして、赤褐色の絹の肩掛けとフードの衣裳を身につけて悪魔を追い払う「魔女ダンス」が挙げられる。ヴィグマンは、その身体言語により、相反する要素、例えば「美」と、それと相反する動作によって同時に「醜さ」を表現した。シュミットリンはその例として「人間を苦難に満ちた神の創造物として屈めたポーズでのジャンプによって表す」を (*Ibid.*, p. 32.) 挙げている。ヴィグマンは踊りの着想やイメージを言葉に変え、絵をつけながら記録し、振り付けにも応用した。また、ヴィグマンは造形美術にも関心が強く、ヴィグマンの踊りは絵画、文学に影

ダン・ダンサーたちはダンスを構成する細かなポーズや動きだけでなく、衣裳や舞台美術を含む踊り全体の舞台芸術としてもまた、造形芸術家に新たな刺激を与え、それと同時に彼女たちも芸術作品から影響を受け、それぞれのダンス理論を確立した⁶⁵。

20 世紀初頭、まさにクリムトが《法学》の制作に励んでいたときであるが、既にパリやロンドンにてモダン・ダンスを確立され、その後いくつかの国で公演していたダンカンがウィーンを訪れて古代ギリシャ美術を理想とした踊りを披露し、ウィーンの人々を魅了していた⁶⁶。ヘヴェジが 1902 年には分離派主催によるダンカンのパフォーマンスがホテル・ブリストルで行われた公演について記録している⁶⁷。クリムトがこの舞台を鑑賞していたのかどうか、確証はえられないが分離派のメンバーやウィーンの文化人が客席を占めていたことから、クリムトも実際に鑑賞していた可能性は高い⁶⁸。以下、クリムトが実際にウィーン分離派を通じて、あるいは展覧会に出品された作品を通じて受容したであろうと推測されるロイ・フラーとイサドラ・ダンカンについて触れておくことにする。

6-5-1 ロイ・フラー (1862-1928)

響を与えた。(Ibid., pp. 32-33.)

⁶⁵Gisela Barche und Claudia Jeschke, „Bewegungsrausch und Formbestreben“, Gunhild Oberzaucher-Schüller(Hrsg.), *Ausdruckstanz; eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, Wilhelmshaven, 1992, p. 317.

⁶⁶M. E. Warlick, “Mythic Rebirth in Gustav Klimt’s Stoclet Frieze: New Considerations of Its Egyptianizing Form and Content”, *op. cit.*, p. 126.

⁶⁷ルードヴィヒ・ヘヴェジはイサドラ・ダンカンがウィーン分離派の企画によって、ホテル・ブリストルで踊りを披露し、ウィーンの著名人たちが魅了されたことを *Acht Jahre Secession* の中で触れている。ブリストルの公演では、テラコッタ色のカーテンの舞台が設置され、文部教育大臣ハルテル、アメリカやイギリスの外交官を含む 150 人の選り抜かれたウィーンの著名人たちの前でダンカンは踊った。ダンカンは、ダンスの解説者として H. パールを選び、パールは踊りを妨げることなく、人間のエクスタシーに関する話や、事前にダンカンから聞いていた踊りについて短い説明なども加えて、ダンカンの心情を分かりやすく説明した。ダンカンはギリシャ美術から影響を受けた柔らかな薄い、明るく透明なコスチューム、タイツ、裸足で踊り、型にはまらない身振り、動き、一連のポーズにより滑らかに動いた。この動きは観客に、特に最初の演目がギリシャの踊りであったこともあるが、ギリシャの壺絵にある人物像のポーズを思い起こさせた。3 つの演目を踊り、ダンカンの踊りに魅了された観客から拍手喝采を浴びた。ヘヴェジはダンカンの踊りについて、以下のような指摘をしている。ダンカン自身まだ出来なかったが、なんとなく思い浮かべていたこと、それは最も単純なリズムカルな形態に還元することにより、線であらゆる感情や出来事を表現できるだろうという考えを持っていた。「線としての女性」(Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Sezession*, *op. cit.*, p. 369.)であり、踊りの中にその実験をみてとることができた。ここでは痛みを線で抽象化して表現し、ダンカンは完璧になるまで整えていた。ダンカンは身振りの才能を確かに持っており、そのいくつかのポーズは印象的であり、美しいものであったが、これらのポーズのためにダンカンは居合わせた芸術家に相談していた。ヘヴェジは、このダンカンの踊り、イリュージョンを全てダンカンの意図するように正しく理解できたとは考えていない。しかしダンカンは理解できるものを提供し、それゆえ観客はダンカンのことを忘れないだろうと感想を記している。(Ibid., pp. 368-370.) (Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Sezession*, *op. cit.*, pp. 368-369.)

⁶⁸シュトローブルは、ロイ・フラーやイサドラ・ダンカン等がウィーンで公演を行った際にクリムトも列席していることを指摘している。(Friedrich Kurrent, Alice Strobl, *Das Palais Stoclet in Brüssel von Josef Hoffmann; mit dem berühmten Fries von Gustav Klimt*, Galerie Welz Verlag, Salzburg, 1991, p. 69.)

モダン・ダンスの前段階として、イサドラ・ダンカンに先立って活躍したのがロイ・フラーである。アメリカ出身のフラーは、ヨーロッパに渡る前に舞台女優や歌手、オペラッタの踊り子として活動していた。1892年にフラーは、「サーペインダンス」、「ヴァイオレット」「蝶々」のダンスにより、パリで大成功を収めた(図 6-14)。「サーペインダンス」に代表されるフラーの動きに合わせて流れる衣裳とその動きに応じて当てられる照明が造り出す見事なイリュージョンが、多くの芸術家たちを興奮させ、刺激を与えた。その中には、ロートレックやホイッスラー、未来派の画家だけでなく彫刻家 A. ロダンもまた含まれる⁶⁹。また、焰のように揺らめく衣裳から造り出される幻想的な光景は、実際に版画やポスターに描かれている(図 6-15)⁷⁰。フラーの踊っている姿を描いたシェレのフォリー・ベルジェールのポスターは(図 6-16)、手や身体の動きによってショールが大きくはためいている様子を描いている。ショールは身体を覆いながらも、同時に身体の線を際立たせている。実際の舞台上では、フラーの身体はこのポスターのように露になることはないが、エロティックさという点で宣伝効果を高めた魅力的な描写である⁷¹。フラーの踊りは、身体の動きに合わせてはためく衣裳に様々な色の電気の光を途切れることなくあてた、ダンスというよりも舞台上でのイリュージョンであった。身体や布地の動きと光の色が絶えず、流れるように変化し、形とは言えない形を造り出し、次第にフラーの身体が消え、舞台空間が運動そのものになる⁷²。フラーの踊りの中にある装飾的な要素が、1900年頃の芸術における様式的な傾向であるユーゲント様式と合致し⁷³、特にポスターや写真を通じて踊るフラーの「身体」感が薄まり、装飾へと向かうことになる。

6-5-2 イサドラ・ダンカン (1877-1927)

ロイ・フラーの活躍により、新しいダンスを受容する可能性が切り開かれたヨーロッパに満を持して登場したのが、アメリカ出身のイサドラ・ダンカンである。ダンカンは、それまでのバレエに代表される伝統的な踊りの不自然な、そして型にはまったポーズに対して嫌悪感を抱き、デルサルト・システムを基に新たな表現を追求し、モダン・ダンスの道を切り開いた。彼女は、裸足に透けて柔らかく、動作に伴って流れるような衣裳を身につけ

⁶⁹Verena Senti-Schmidlin, *Rhythmus und Tanz in der Malerei*, op. cit., p. 30.

⁷⁰分離派の活動を分析した M ビザンツ＝ブラッケンの文献にも、分離派のメンバーによるロイ・フラーを描いたリトグラフ作品が掲載されている。Marian Bisanz-Prakken, *Heiliger Frühling ; Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895 – 1905*, Brandstätter, Wien, 1999.

⁷¹Hans Körner, „Alois Riegl und Loïe Fuller ; die Selbstzeugung von Kunst im Ornament“, Bundesdenkmalamt Wien und vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien(Hrsg.), in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 53. 2004(2005), p. 121.

⁷²Verena Senti-Schmidlin, *Rhythmus und Tanz in der Malerei*, op. cit., p. 31.

⁷³Hans Körner, „Alois Riegl und Loïe Fuller ; die Selbstzeugung von Kunst im Ornament“, op. cit., p. 124.

て踊った（図 6-17）。ダンカンの踊りの原則は、自然の動きによる感情の表現である⁷⁴。ダンカンのトレーニングは、上手に踊る、あるいは筋肉をつけることではなく、精神的な目標を持って自立を獲得するためのものであった。そしてダンカン姉妹（イサドラと妹エリザベス）はこの考え方を基礎とするダンスの学校を設立して普及に努めた⁷⁵。ダンカンはその理想として自然に向かうと同時に、ギリシャのポーズにお手本を見出した。そのため美術館を訪れてギリシャの古代彫刻のポーズやギリシャ花瓶の描写を観察し、イタリア絵画に触れ同時代の芸術家や知識人たちと交流を持ち様々な刺激を得た⁷⁶。特に古代ギリシャへの愛着は強く、古代の手本にみられる身体、魂、精神が統一された完璧な美しい人間の姿を理想として徹底的に追求した。ヨーロッパにきた当初のダンカンは、自然と古代ギリシャ美術を理想とするダンスを大胆にもバッハやベートーヴェン、ショパンやワーグナーといったクラシック音楽に合わせて優雅に踊り、裸足で歩く、あるいはスキップをしながらステージを横断し、身体は軽やかに、豊かなリズムによって流れた。そして喜び、怒り、恐れといった基本的な感情が表現され、古代の手本である身体、魂、精神の統一を目指した⁷⁷。ダンカンの踊りは、古代ギリシャやルネサンス美術に描かれた人体のポーズの研究、スカートダンス、民族舞踏、バレエそしてデルサルト体操の研究成果であり、特に体重と呼吸の身体の内側での上下運動を分析することに熱心に取り組んでいた⁷⁸。芸術家のように崇められ、19 世紀末のヨーロッパの「創造的な興奮を象徴化することになる」⁷⁹ダンカンは、造形芸術家とも頻繁に交流していた。例えば、ロダンと親交を持ち、ウジェーヌ・カリエールはダンカンの肖像画を制作し、モーリス・ドニはダンカンの特徴的な一連のポーズを素描した。ミュンヘンのキュンストラーハウスを通じてフランツ・フォン・レンバッハやフランツ・フォン・シュトゥックといった世紀末のミュンヘン分離派を代表する芸術家もまた交流していた⁸⁰。

以上のように、モダン・ダンスと造形芸術の間には密接な関係が生じており、モダン・ダンスの形態を通じての造形芸術にみられる影響は、ポーズのみならず、同時代のユエーント様式と共通する線による装飾に至るまで、多様であったことが窺える。

フラーやダンカンのダンスが同時代の造形芸術家の創作に刺激を与え、実際にダンスの

⁷⁴Verena Senti-Schmidlin, *Rhythmus und Tanz in der Malerei*, op. cit., p. 25.

⁷⁵*Ibid.*, p. 26.

⁷⁶*Ibid.*, p. 26.

⁷⁷Robert Coe, *Dance in America*, op. cit., p. 125. Karin Adelsbach, „Festhalten des Unfassbarsten«. Bildende Kunst und Tanz. Stationen eines Dialoges“, Karin Adelsbach(Hrsg.), *Tanz in der Moderne; von Matisse bis Schlemmer*, Ausst. Kat., Kunsthalle in Emden, Haus der Kunst, München, Wienand, Köln, 1996. p. 12.

⁷⁸Robert Coe, *Dance in America*, op. cit., p. 125.

⁷⁹*Ibid.*, p. 125.

⁸⁰Verena Senti-Schmidlin, *Rhythmus und Tanz in der Malerei*, op. cit., p. 27.

ポーズがモチーフとして描かれていたことは簡単に触れているが、A. アデルスバッハ⁸¹は、フラー、ダンカンのダンスと造形芸術について以下のように指摘する。モダン・ダンスは、視覚的なイリュージョンを目的として身体は光の中ではためく布の動きに消され、その布の動きと光の色の変化そのものが芸術となり、それがダンスにおける身体言語となるロイ・フラーのダンスと、イサドラ・ダンカンの個人的な感情を自然な動きで表現しようとする2つの傾向が示された⁸²。この傾向から造形芸術とダンスは同等のパートナーとして相互に実り豊かな成果を生み出した。モダン・ダンスは固定された動き、あるいは決定される内容から自由になり、無意識の、あるいはとっさの表現形式を発展させることに、そして内面の感情表現することを試みる⁸³。

以上のような、モダン・ダンスと造形芸術の関係を踏まえた上で、クリムトの《法学》の素描、及び完成作品に再度戻り、舞踏との関係について考察を加えることにする。

6-6 《法学》の「エリニウス」(図6-10)と「真実」(図6-11)に関連する素描

ダンカンのウィーンでの公演や同時代の造形芸術家の創作から、クリムトは学科絵を制作していた1900年前後にモダン・ダンスの展開、あるいはモダン・ダンスが造形芸術、哲学、文学等の多様な領域と相互に影響を与える環境に身をおいていたと考えて差し支えないだろう。この点を踏まえて、以下、素描に見られるダンスの要素を取り上げ、そこから完成作との関係、そして学科絵全体に考察を広げることを試みる。

《法学》のモチーフの中で「エリニウス」と「真実」に関連する女性素描が踊るようなポーズを取り、繰り返し描かれている。現存する《法学》の素描全てがダンスに関連したポーズを取っているわけではないが、「エリニウス」と「真実」に関連する素描の《法学》の素描全体に占める割合は高く、それは《法学》におけるモダン・ダンスの重要性を示すものとする。

完成図の画面下部の3人の妖艶な女性「エリニウス」のために制作されたと考えられる女性素描(884)は瞳を閉じて両手を左頬に重ねた顔を傾けて、腰を右に捻ったポーズをしている。このポーズから、身体を揺らしてリズムを取りながら踊っているような印象を与える。クリムトは、この頭部を傾けて重ねた両手を頬、あるいは顎あたりに添えながら身体を捻るポーズを、その傾ける方向、手の重ね方、捻る向きを変えながら複数素描している(884-892、3476、3477)。これらの素描に頭部や身体を傾けずに両手を顎の位置に置き、

⁸¹Karin Adelsbach, „Festhalten des Unfassbarsten«. Bildende Kunst und Tanz. Stationen eines Dialoges“, Karin Adelsbach(Hrsg.), *Tanz in der Moderne; von Matisse bis Schlemmer*, Ausst. Kat., Kunsthalle in Emden, Haus der Kunst, München, Wienand, Köln, 1996. pp. 10-27.

⁸²*Ibid.*, p. 12.

⁸³*Ibid.*, p. 13.

正面向く姿（893、896、900、903）で描かれた素描も含めて概観するならば、それはまるで踊っている姿を捉えた連続写真のコマを追っているかのようである。シュトロープルは素描集にてこれらの素描が 3 人の「エリニウス」の何れに該当するのか大まかに分類しているが、素描を概観する限りこれらを正確に分類することは困難であるため、本論ではその分類を参考程度にとどめておく。

シュトロープルによって《フリーズ》の「ゴルゴン」（図 5-16）から、《法学》の「エリニウス」が生まれたと指摘されている点は既に述べているが、「ゴルゴン」以外にも類似するポーズが、《医学》（中央の女性）（図 4-26、27）と《フリーズ》（哀れみ（図 5-15）、性的放縦（図 5-17）、諸芸術）（図 5-22）にも見られる。《医学》のこの女性像に関連する素描は、この女性像が転写スケッチの段階から描かれ、完成段階では人物群の中で比較的に立っているにも関わらず、女性の肩から上を描いた女性像（631）が素描集に掲載されているだけである。対して《フリーズ》における「中央のゴルゴン」に関連する素描（797、799、800、801）、「哀れみ」（769）、「性的放縦」（812-815、中でも 814 は完成段階のポーズに一致する）、5 人の女性が手前から奥に一行に並べられた「諸芸術」の中の一番手前、及びその後ろの女性がこのポーズに該当し、関連する素描（839、841）が残されている。クリムトは、《医学》の制作時において既にこの類に手をあてて正面を向くポーズに関心を持ち、それが《フリーズ》にも受け継がれていたと考えられるが、何れも繰り返し素描する対象ではなかったこともまた示している。

《法学》のもう一例のダンスに関連したと考えられるポーズが画面上部、左端に位置する「真実」（図 6-11）である。この「真実」に関連した素描と考えられる裸体の女性像（912-927）は何れも正面を向いて立っているが、頭部のわずかに傾けるその向き、両腕の位置、左右の体重かけ方、これらの点を細かく変えながら人物素描を行っている。左の腰に両手を置く（912）、片手を肘で曲げて手を肩の位置まで上げる（913、919、923、926）、両手を重ねて左右何れかの肩まで上げる（916）、一方の手は肘で曲げて肩まで上げ、片方の手を背中にまわす（920）、両手は拳を握り、顎の位置まで上げて、これから手を伸ばそうとしているかのような（924、925）身振りをしている。「真実」に分類される女性素描は、先の「エリニウス」に付随する女性素描のポーズと類似しているが、左右の脚に重心をかける、コントラポストのポーズを取っている点で異なる。このコントラポストのポーズから生じる動きに腕の位置や頭部の傾きが控えめに加えられることにより、これらの女性像もまたリズムを取っているかのようである。

この「真実」の女性像もまた、これらの素描の中に完成段階のポーズと完全に一致するポーズは現存していない。シュトロープルはこの「真実」が、学科絵以前に制作された 2 点の《ヌーダ・ヴェリタス》（裸の真実）（図 6-12）、（図 6-13）から導かれ、《法学》の「真

実」において、左右の脚の何れかに重心をかけるポーズに変化している点を言及している⁸⁴。

《法学》の「エリニウス」や「真実」に関連する素描が、完成段階にどのように反映されているのか触れておくことにする。リズムの伴うこれらの人物素描の中で完成段階の各モチーフのポーズと完全に一致するものは見られない。しかし素描には人物像の指先や脚のポーズまで明瞭に描かれ、手や脚だけの部分的な素描もまた残されている。このような細部の描写は完成段階（図 0-3）にも見られ、《哲学》や《医学》と比べて身体を個々に独立させて人物像のポーズを鮮明にする。各人物像が鮮明になることにより、人物像同士の繋がり、あるいは関係性が生じているように思われる。3人の「エリニウス」と蝸に絡まれる「罪人」の4人は、左端の「エリニウス」は頭を横に、「罪人」は前に、右端の「エリニウス」は後ろに、そして中央の「エリニウス」は顔を正面に向けている。これらの4人のポーズと顔の向きと視線によって循環するような構図を形成しているだけでなく、4人を取り巻く帯状のうねる線塊が、その印象を強めている。素描にて追求されたリズムを伴う動きは完成段階に反映され、それは《哲学》、《医学》そして《フリーズ》には見られない要素であった。《哲学》や《医学》では、画面の片側に描かれた人物群が大きな流れを形成しているが、人物像同士に関係性は見られない。

以上の考察から、「真実」や「エリニウス」の準備素描には、リズムを伴うダンスのポーズを意識した描写がなされていると判断し、以下、これらのポーズが単なる形態の上での影響関係に留まるのではなく、身体表現を通じてモダン・ダンスの本質ともいえる身体言語へと向かう、個人や特定の分野を超えて生じた大きな流れにクリムトも関心を寄せていたことを明らかにすべく、考察を進めることにする。

6-7 ダンスが表現するもの

世紀転換期のヨーロッパに生じた舞踏の表現手段としての変化について、山口氏は以下のように指摘している。それは世紀転換期のヨーロッパにおいて、舞踏による身体表現が言語として認識されるようになる⁸⁵。これは、モダン・ダンスの創始者イサドラ・ダンカンの踊る身体により宇宙全体を表現できる、あるいはメアリー・ヴィグマンの主張する「身体言語」からも明らかである⁸⁶。そして社会、経済、文化のあらゆる分野で変化が生じ、現実を言語で表現するこ

⁸⁴6-3-5 参照

⁸⁵山口庸子『踊る身体の詩学』名古屋大学出版会、2006年、3頁

⁸⁶「踊りは生き生きとした言葉である。言葉は人間によって話され、そして人間の存在を物語る一芸術上の内容、それは優先された次元で絵や比喩において人間を内面的に動かし、そしてすぐにもコミュニケーションを必要とすることについて語るために、現実の基盤の上で高く、揺れ動く。恐らくダンスは、それど

とが困難な状況が生まれたことを現象学の点から、それゆえにダンスという音の無い言葉は、感覚として知覚できる表現を生み出した⁸⁷、とするエーリッヒ・クラインシュミットの考察から導きだしている。世紀転換期から 20 世紀初頭にかけて、モダン・ダンスは言語に変わる表現手段としての役割を確立した。この表現手段は文学や哲学の領域に留まらず、造形芸術の分野にも生じていたことであり、それを良く示しているのがクリムトと同時代に主にジュネーヴで活躍し、スイスの象徴主義を代表する芸術家、フェルディナント・ホドラー（1853-1918）である。V. ゼンティ＝シュミットリンによれば、ホドラーは世紀転換期、及び 20 世紀初頭の「美術と舞踏が、新たな共通の目的地を目指して進展していた時代」⁸⁸に創作を試み、その目的地とは身振りや運動による身体表現、特に舞踏による身体の動きが、身体言語として知覚されることであった⁸⁹。造形芸術、舞踏の領域において、表現豊かな言語という道具として身体を捉えるという新しい力が生じ、その際に運動とリズムが重要になる、このような観点から身振りやポーズを考察し始める⁹⁰。この新たな身体言語は、それまでの伝統的なダンスの身振りから解放され、自由な動きやポーズによって形成された⁹¹。ホドラーはこの身体言語を基づいて人間の感情を表現していたが、同様の主題もまたクリムトが学科絵にて扱っていたことである。この身体言語としてのダンスへの関心は、世紀転換期にヨーロッパに生じたモダン・ダンスの展開に呼応した流れの中にあったといえる。以下、ホドラーの身体言語について触れておくこ

ころかさらに、まさに特別なかたまりで、直接そして回り道のないコミュニケーションを必要としている。なぜなら、ダンスの担い手と仲介者は人間そのものであり、そしてダンスの表現の道具は人間の身体であり、人間の自然な動きはダンスの材料となる。唯一のものが、それが人間の身体に割り当てられ、人間の身体がその唯一のものを自由に使う。それゆえに、舞踏の内容もまた、人間と人間の動きの能力にもつばら結びついた。踊りに、形態と描写の可能性の限界が置かれたときに、その能力が途絶える。」Mary Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, Battenberg, München, 1986. p. 10. (マリー・ヴィグマン『舞踊の表現』河井富美恵、林悦子訳、大修館書店、1976 年、7 頁を参考にしている)

⁸⁷Erich Kleinschmidt, „Der Tanz, die Literatur und der Tod. Zu einer poetologischen Motivkonstellation des Expressionismus“, Franz Link(Hrsg.), *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, Duncker & Humblot, Berlin, 1993, p.369.

⁸⁸『フェルディナント・ホドラー展: Ferdinand Hodler : towards rhythmic images』、展覧会カタログ、前景書、201 頁

⁸⁹同上、201 頁、Verene Senti-Schmidlin, „Der rhythmisch bewegte Körper. Die Figurenmalerei von Ferdinand Hodler im Kontext der Tanzerneuerung um 1900“, *op. cit.*, p. 167.

⁹⁰ Verene Senti-Schmidlin, „Der rhythmisch bewegte Körper. Die Figurenmalerei von Ferdinand Hodler im Kontext der Tanzerneuerung um 1900“, *op. cit.*, p. 167.

⁹¹『フェルディナント・ホドラー展: Ferdinand Hodler : towards rhythmic images』、展覧会カタログ、前景書、201 頁

とにする。

ホドラーは同時代に象徴主義文学との関係も指摘されているが、「古い」や「死」そして「悲劇」、それらとコントラストを成す「生」や「歓び」といった主題を描いていた⁹²。例えば《オイリュトミー》(c1895) (図 6-18)は、5 人の白いガウンを羽織った老人が、画面右から左へ向かってジグザグになって静かに歩いている。顔はやや俯き、頭部以外白いガウンにて身体全体が覆われ、つま先と手の一部がわずかに見えるだけである。老人の腕、手は胸の前や腹部あたりで重ねる、あるいは踏み出した左足を抑えるようなポーズが身体を抑制しているようにみえる。紅葉して葉を落としつつある細い木が画面両側に 1 本ずつ立ち、石だらけの霧の中の道を裸足で歩く老人は死へ向かっていることを象徴的に表している⁹³。あるいは、人物像の歩き方に変化を加えることにより《悦ばしき女》(図 6-19)では生きる歓びを表現した⁹⁴。《選ばれし者》(1893) (図 6-20)では、6 人の女性が小さな木の前に跪き、両手を合わせて、視線を上に向けている幼児を半円に囲む構図であり、この幼児は目覚め、そして未来への可能性を象徴している。ゼンティ＝シュミットリンによれば、この 6 人の女性たちは沈思しているが、1914 年に計画された《開花》に関連するスケッチでは似たような構図(図 6-21) (1914-16)にダイナミックな動きが加えられている⁹⁵。また目覚め、思春期を象徴する作品として《春 I》(1900-01) (図 6-22)が挙げられる。少年と少女が互いに異なる方向に身体を向けて、裸体の少年は観る者に警戒するような視線を向け、着衣の少女は顔を少し上に向けて目を閉じてうっとりとした表情を浮かべている。彼らのポーズから外の世界への不安とためらい、挑戦といった思春期特有のイメージが見て取れるが、ゼンティ＝シュミットリンはこの内向的なポーズに若さ、愛、自由が表されていると指摘する⁹⁶。この《オイリュトミー》や《選ばれし者》に示されているように、ホドラーの代表作には 3 人ないし 5 人の人物像を横に、あるいは半円を描いて配置し、各人物像は互いに関連しながら全体としてリズムをとっている構図が多々みられる。このようなポーズや全体の配置には、ホドラー自身の「パラリズム」論に基づいて作り上げられた

⁹² Verene Senti-Schmidlin, „Der rhythmisch bewegte Körper. Die Figurenmalerei von Ferdinand Hodler im Kontext der Tanzerneuerung um 1900“, *op. cit.*, p. 168.

⁹³ Verena Senti-Schmidlin, *Rhythmus und Tanz in der Malerei*, *op. cit.*, p. 57. 『フェルディナント・ホドラー展: Ferdinand Hodler : towards rhythmic images』、展覧会カタログ、前景書、82 頁、Jura Brüscheiler, Guido Magnaguagno(Bildredaktion), *Ferdinand Hodler*, Ausst. Kat. Nationalgalerie, Berlin, West, Kunsthau Zürich, Zürich, 1983, p. 111.

⁹⁴ Verena Senti-Schmidlin, *Rhythmus und Tanz in der Malerei*, *op. cit.*, p. 64.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 69.

が、そこにはダルクローズのリトミック運動への取り組みと共通した目的意識がみられる⁹⁷。本論では、この「パレリズム」を含めてホドラーからクリムトへ、あるいはクリムトからホドラーへの直接的な影響関係を考察することを目的とはしていないが、実際にホドラーがキュンストラハウス（1899）⁹⁸、ウィーン分離派展（1902、1904）⁹⁹にも参加しており、クリムトを含むウィーン分離派のメンバーとホドラーの間において互いに何らかの、作品を通じての交流があったことは想像に難くない。

6-8 ホドラーの描く感情

ホドラーによる身体表現の発展は、ホドラー同様にジュネーヴで活躍した音楽家、教育者、そしてコレオグラファーとして知られるエミール・ジャック＝ダルクローズ（1865-1950）¹⁰⁰との関係が影響を与えていることが先行研究から窺える¹⁰¹。ダルクローズは、とりわけ音

⁹⁷ホドラーのダルクローズとの関係については先行研究において、運動、舞踏、リズムという点で V. サンティ＝シュミットリン、S. ヒルシュが詳細に考察を加えている。Verena Senti-Schmidlin, *Rhythmus und Tanz in der Malerei*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2007.、『フェルディナント・ホドラー展: Ferdinand Hodler : towards rhythmic images』、展覧会カタログ、前景書、201-208 頁、241-245 頁）、Verene Senti-Schmidlin, „Der rhythmisch bewegte Körper. Die Figurenmalerei von Ferdinand Hodler im Kontext der Tanzerneuerung um 1900“, *op. cit.*, pp. 167-172. Sharon Hirsh(Barb.), Sharon Hirsch, “The Fine Arts of Gesture: Drawings by Ferdinand Hodler”, *op. cit.*, pp. 12-43.

⁹⁸*Ferdinand Hodler und Wien*, Ausst. Kat. Österreichische Galerie Oberes Belvedere Wien, Wien, 1992. p. 11.

⁹⁹Bettina Best, *Secession und Secessionen*, Matthes & Seitz, München, 2000. (München, Univ., Philos. Fak., Diss., 2000.), p. 551. Verena Senti-Schmidlin, „Ferdinand Hodler und die Secessionen in Deutschland“, Julie Enckell Julliard (Hrsg.), *Ferdinand Hodler, la collection Rudolf Schindler*, Ausst. Kat. Musée Jenisch Vevey, Scheidegger & Spiess, Zürich, 2015, pp. 197-201.

¹⁰⁰ エミール・ジャック＝ダルクローズは 1865 年にウィーンに生まれ、ジュネーヴ、パリ、ウィーンで学業を治め、1892 年からジュネーヴの音楽学校にてソルフェージュ、和声学を教える。リトミック運動の方法の発展に取り組み、1906 年には舞台美術家アドルフ・アッピアとの出会いにより、舞台ダンスをも手掛ける。「ダルクローズのオイリュトミーの目的は、ダンサーにもっと自然な動きの踊りを教えることであり、その動きは感情や感覚の無意識の解釈者として身体表現に関する力を強調する。（この論文にてヒルシュは、リトミックではなく“eurythmics”という言葉を使用している。）」（Sharon Hirsh, “The Fine Arts of Gesture: Drawings by Ferdinand Hodler”, *op. cit.*, p. 14.）リトミックとはリズム教育の体系であり、音楽を専攻する学生にとって自然のリズムを学ぶことは重要であり、音楽における自然のリズムの追求は、どのように聴くだけでなく、どのように感じるかも関係していた。音楽の 1915 年にジュネーヴにジャック＝ダ

楽と人間のリズムの分析に、そしてリトミックの研究に生涯を捧げていた¹⁰²。ゼンティ＝シュミットリンは、ホドラーが人間の感情を、身体を通じての視覚化することを重要視していたこと、その点がダルクローズの考え方と共通すると指摘する¹⁰³。ホドラーは 1897 年 3 月 12 日、フライブルク芸術協会で行われた講演「芸術家の使命」¹⁰⁴にて、主要な理論である「パラリズム」¹⁰⁵について取り上げている。パラリズムの基本的な考えは、「自然における統一的な経験の原則に基づく、そしてその原則は無意識に繰り返された現象の形態へと導く」¹⁰⁶であり、自然の中の出来事とそれに対して驚嘆する、魅了するといった感情を示すことでパラリズムの原則を説明する¹⁰⁷。また人間の身体の描写や風景画についてはシンメトリーをパラリズムと同じ意味で言及し、パラリズムが経験、あるいは感情に由

ルクローズ・インスティトゥートを設立し、責任者となる。音楽教育に関する講演や著作を多数残している。（Sharon Hirsh, “The Fine Arts of Gesture: Drawings by Ferdinand Hodler”, *op. cit.*, p. 15. Verena

Senti-Schmidlin, *Rhythmus und Tanz in der Malerei*, *op. cit.*, p. 17.）

¹⁰¹ゼンティ＝シュミットリンがホドラーの舞踏の言語に関する主要な研究を行っているが、いずれもダルクローズとの関係が考慮されている。

¹⁰² Verena Senti-Schmidlin, *Rhythmus und Tanz in der Malerei*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2007. p. 17.

¹⁰³ Verena Senti-Schmidlin, *Rhythmus und Tanz in der Malerei*, *op. cit.*, p. 58. ホドラーとダルクローズは、個人的な感覚を超えて特別な力を備えた感覚、つまり象徴主義的な傾向を共有していた。（『フェルディナント・ホドラー展: Ferdinand Hodler: towards rhythmic images』、展覧会カタログ、前景書、201 頁）

¹⁰⁴講演録として残されている「芸術家の使命」の原稿はホドラー、及びそれ以外の人によって修正され、何度か出版されている。一番初めに活字になったのは、1897 年 3 月 18、19、20 日の新聞、*La Liberté* に掲載された原稿である。その際に編集者の修正が加えられ、オリジナルの講演録をそのまま掲載したものではない。オリジナルの講演録（英語訳）として Peter Howard Selz, *Ferdinand Hodler*, exhibit. cat., University Art Museum, Berkeley, 1972, pp. 119-125. が挙げられ、本論ではこれを参考にしている。

¹⁰⁵ O. ベツシュマンによれば、ホドラーはこの理論を 1 人で考え出したのではなく、フランスの芸術理論家 C. ブラン（Charles Blanc, 1813-1882）が自身の著書 Charles Blanc, *Grammaire des Arts du Dessin*, Librairie Renouard, 1867, *L'art dans la parure et dans le vêtement*, Librairie Renouard, 1875, (*Art in ornament and dress*, Chapman and Hall, 1877.)の中で考察を加えている理論を通じて導いた（Oskar Bätschmann, „Hodler, Maler“, Marcel Baumgartner (Bearb.), *Ferdinand Hodler, Sammlung Max Schmidheiny*, Ausst. Kat. Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, 1989. p. 18. Oskar Bätschmann, „Ferdinand Hodlers Kombinatorik“, in: Kunst und Kunstgeschichte um 1900, in: *Jahrbuch: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*, Schweizer Verlagshaus International, Zürich, 1986, pp. 55-79. Ulf Küster, *Ferdinand Hodler*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2012. p. 59.）。本文にて触れているように、ホドラー自身は繰り返される平行の原理が作品に統一をもたらし、それが美であるということを説明している。（Ferdinand Hodler, „Über das Kunstwerk“, in: *Der Morgen. Wochenschrift für Deutsche Kultur*. 3, 1909, Heft 1, pp. 23-26.、『フェルディナント・ホドラー展: Ferdinand Hodler: towards rhythmic images』、展覧会カタログ、前景書、26 頁）ホドラーの「パラリズム」に関してこれまで様々に研究されてきており研究書や論文は膨大な数にのぼり、最新の研究として Paul Müller, „«Parallelismus» Hodlers programmatischer Anspruch“, Oskar Bätschmann, Matthias Frehner, Hans-Jörg Heusser (Hrsg.), *Ferdinand Hodler; die Forschung, die Anfänge, die Arbeit, der Erfolg, der Kontext*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, 2009. pp. 107-119. が挙げられる（『フェルディナント・ホドラー展: Ferdinand Hodler: towards rhythmic images』、展覧会カタログ、前景書、30 頁）。P. ミュラーは、風景画の繰り返される木の配列、《マリニャーノ退却》における人物像や槍の配置から考察を加えている。

¹⁰⁶Yvonne Lehnerr, „Hodler Mission des Künstler“, *Hodler und Freiburg*, Ausst. Kat., Museum für Kunst und

Geschichte, Freiburg, Benteli, Bern, 1981, p. 34.

¹⁰⁷*Ibid.*, p. 34. Peter Howard Selz, *Ferdinand Hodler*, *op. cit.*, pp. 123-125.

来することを指摘する¹⁰⁸。そしてホドラーはその例として教会の礼拝に参加する信徒やお祭り祝う人々の同じ方向へと向かう流れ、すなわち統一的な平行の流れを提示する。観察と描写のために、ホドラーは自然における出来事に基づいて感情的、観念的な瞬間を提示し、さらにパラレリズムの概念を構成する要素の特徴として視覚を一次的、感情を二次的としている。感情がホドラーの芸術の核となるが、身体を通じてそれを視覚的に表現することを優先していた¹⁰⁹。ホドラーにとって創作の鍵となる感情という要素について、ゼンティ＝シュミットリンの考察を基に、以下、整理しておくことにする。

ホドラーは、感情という概念を身体的-感性的な経験の、あるいは精神的-心的な経験の表現とし、これらの両要素は定義上の境界を明確にはしていないが¹¹⁰、感情的な経験が、作品の構成と主題性を根本的に決定づける¹¹¹。ホドラーは様々な感情を、身体を通じて表現すると同時に、モチーフやモデルに感情移入して描くことにも取り組んでいた¹¹²。ホドラーの考える感覚、あるいは感情は、喜び、悲しみ、怒り、安らぎといった感情や感覚に留まらず、生、死、成長、病、老い、若さに代表される人間が人生において遭遇する様々な出来事、及び過程や状態をも含んでいる。これらの感情全般を概観するなら、ホドラーは一方で老い、悲しみ、死の主題を、他方で若さ、喜び、誕生の主題を繰り返し描き、その点から生と死という2主題がホドラーの画業を貫く本質であることが明らかである¹¹³。このような主題は、19世紀末から20世紀への世紀転換以後、生活改革による影響が関与しており、移ろいやすく、儚い、死という主題に相応する構成要素としての喜び、若さ、光というモチーフが確立する。これらの生や喜びに関連するモチーフや主題は、新しい芸術上の趨勢と密接な関係にあった¹¹⁴。

ホドラーの《感動》(1894) (図 6-23)は、俯き視線を落とす、両手を胸の前で合わせて静かに立つ女性を描いた作品であるが、そこには「芸術家の自己理解としての〈感情〉を寓意的に明らかにした」¹¹⁵状態が描かれ、ホドラーの感情あるいは感動が描かれているモチーフに付与され、ホドラーの創作の鍵となる作品である。この作品は心的な感動が創作に絶対に必要な要素であること、さらにその感動が作品の描かれる対象、すなわちモチーフ

¹⁰⁸Yvonne Lehnerr, „Hodler Mission des Künstler“, *op. cit.*, pp. 34-35. Peter Howard Selz, *Ferdinand Hodler, op. cit.*, pp. 123-125.

¹⁰⁹Yvonne Lehnerr, „Hodler Mission des Künstler“, *op. cit.*, pp. 34-35. Peter Howard Selz, *Ferdinand Hodler, op. cit.*, p. 124. Verena Senti-Schmidlin, *Rhythmus und Tanz in der Malerei, op. cit.*, p. 49. 『フェルディナント・ホドラー展: Ferdinand Hodler : towards rhythmic images』、展覧会カタログ、前景書、201頁

¹¹⁰Verena Senti-Schmidlin, *Rhythmus und Tanz in der Malerei, op. cit.*, p. 49,

¹¹¹*Ibid.*, p. 52.

¹¹²*Ibid.*, p. 52.

¹¹³*Ibid.*, p. 58.

¹¹⁴*Ibid.*, p. 58.

¹¹⁵*Ibid.*, p. 55.

フにも欠かせないということを示していた¹¹⁶。《感情Ⅲ》(1905) (図 6-24) は、画面左から右に向かって力強く歩む 4 人の女性の姿が描かれているが、これらの 4 人の女性像は思考形態を象徴的に表現している。このような思考、感情、感覚を、身体を通じて視覚的に表現するためには、人間の身体について徹底的に研究し、人間の自然なジェスチャーや身振りを観察して、それを作品の中の人物像に転換する必要があるとホドラーは考えていた¹¹⁷。このように多様な、人間の人生の諸段階における経験をも含む感情をホドラーは身体を通じて描いていたが、その中でも《感情Ⅲ》、《悦ばしき女》(図 6-19)、《歩む女》(図 6-25)、《昼Ⅲ》(図 6-28) に見られるような女性像のポーズは、リズムカルに動かされる身体によって造り出される。これについて、1919 年に A. E. ポップが次のような指摘をしている。《昼Ⅰ～Ⅲ》(図 26、図 27、図 28) の女性像は動きの連続を描いており、それら動きは同一、統一、あるいは一貫している。このような動きにより女性たちは個性を失い、さらに運動が循環、反復することによってリズムの無限性を観る者に与える¹¹⁸。そしてこのリズムカルな運動がモダン・ダンスに代表される身体の動き、そして身体言語へと通じる要素であり、感情を表現することにつながる¹¹⁹。それは、身体を言語のような手段として扱う造形芸術と身体的自由や自然さを求めて伝統的な慣習から解き放されてリズムカルに躍動し始める身体が、言語として展開する舞踏の領域における運動に、身体という根本的な部分で相互に関与しながら同じ方向に向かっていったことによる¹²⁰。

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹¹⁸ Anny E. Popp, „Ferdinand Hodler. Einiges über seine Kompositionsprinzipien“, *Die bildenden Künste (Wiener Monatshefte)*, II. Jahrgang, 1919, p. 50. 『フェルディナント・ホドラー展: Ferdinand Hodler: towards rhythmic images』、展覧会カタログ、前景書、96 頁、Verena Senti-Schmidlin, *Rhythmus und Tanz in der Malerei*, op. cit., pp. 71-72.

¹¹⁹ シュミットリンは、この A. ポップの指摘をさらに、S. ヒルシュがモダン・ダンスのリズムカルな動きに基づく身体言語へと発展させている点を指摘する。Verena Senti-Schmidlin, *Rhythmus und Tanz in der Malerei*, op. cit., pp. 71-72. ヒルシュの解釈を以下、要約する。デルサルートの自発的な表現と身体全体の自然な動きを身につける訓練、また彼の洗練された表現としての自然な刺激に対する身体の反応に関する理念は、デルサルートの教え子たちだけでなく、ダルクローズのリトミックやダンカンのダンスにも影響を与えた。ダルクローズは、1900 年にジュネーヴのフォーク・フェスティバル「5 月の歌」を演出し、「祝日」を祝う部分で、自然な動きと感情の表現の間の相互の関連性によって、地球の目覚めに始まる自然の壮大なサイクルを示した。そしてホドラーもまた、この地球の目覚めと一日（昼）における人間という主題に魅了されていた 1 人であった。ホドラーの《昼Ⅱ》(1900) には、夜明けの光の中で 5 人の女性が目覚めて、一日（昼）を認識して、徐々にそれを受け入れて行く段階を示している。そしてその展開していく段階が感覚に訴えかけるポーズによって描かれている。中央の女性のみ腕を開き、手のひらを上に向けて太陽を認識している。ヒルシュのこの指摘に基づいて他 4 人の女性たちを見た場合に、正面から顔を背けて両手を交叉する、あるいは顔の前に手のひらが見られるが、腕を交叉する女性のポーズよりは太陽を認識して、受け入れようとしているようなポーズのように見える。このような象徴的な手のポーズにデルサルートの理論を読み取ることができる。そして、この豊かな自然な手の動きへの熱心な取り組みは、その後も続けられ、《無限へのまなざし》(チューリッヒ・バージョン、1916) につながる。Sharon Hirsh(Barb.), *La chorégraphie du geste; dessins de Ferdinand Hodler; une exposition itinérante; The fine art of gesture*, Exbit. Cat., Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal, 1988. pp. 19-24.

¹²⁰ Verena Senti-Schmidlin, „Der rhythmisch bewegte Körper. Die Figurenmalerei von Ferdinand Hodler im Kontext der Tanzerneuerung um 1900“, op. cit., p. 167.

6-9 クリムトの描く感情

モダン・ダンスの踊り子たちが身体を通じて様々な感情や生や死といったテーマを表現しようと果敢に挑戦していく中で、ホドラーの作品には無限のリズミカルに動かされる身体が、モダン・ダンスにおける身体言語と通じており、それが感情表現となっていた。ホドラーの身体言語に関する考察は、従来の学科絵研究はもとより、クリムト研究においても指摘されることのなかったモダン・ダンスの展開に呼応したクリムトの身体言語への取り組みに関する筆者の考察の1つの指針となる。それゆえ、これまで詳細に見てきたわけだが、クリムトのダンスに基づく身体言語に再度触れて、本論を終えることにしたい。

クリムトは《法学》の完成後、1906、7年頃に《ストックレー・フリーズ》の制作に取り組み、「期待」と名付けられた「踊り子」(図 6-1)の姿を描いた。《ストックレー・フリーズ》の「踊り子」に関連する女性素描は(1660-1692)、《法学》の「真実」及び「エリニウス」と身体の向きは異なるが頬に握った両手を添えるポーズ共通しており、何れも独特のリズムを取っているようにみえる。さらにシュトロープルはこの「踊り子」の素描を出発点として、《ユディットⅡ》(サロメ)(図 6-8)、が生まれたこと、そしてこれらの描写を生じさせた刺激として当時ウィーンで公演されていたモダン・ダンス、及びオーブリー・ビアズリーの作品を挙げ、オスカー・ワイルドの『サロメ』の挿絵の中から、「黒いマンント」(図 6-29)、「ヨハネとサロメ」(図 6-30)の女性描写を源泉として提示する。しかしクリムトが素描を繰り返すことにより、クリムトのユディットはモデルの個性も加わり独自の様式を獲得し、1909年当時にクリムトが関心を寄せていた生と死、生と愛の結びつきの象徴として描いたと結論づけている¹²¹。

本論では《ストックレー・フリーズ》に関する作品分析を目的とはしていないが、「踊り子」の場面に「期待」というタイトルがつけられていることから「踊り子」のポーズが誕生や歓びといったイメージを示す身体言語であったと考えることも可能である、また、シュトロープルの解釈に基づけば、踊る姿から派生したユディットは、踊るポーズの形態の根本に存在する生や死を表す身体言語としてカンヴァスに現れた。生と死は、クリムトが学科絵《医学》において老若男女を多様なポーズを多彩な角度から捉えて表現することに端を発した「人間の誕生から死までの過程」と共通するものであり、学科絵を通じて貫くクリムトの関心事であった。

クリムトは、身体言語としてダンスのポーズを利用する際に、ダンスのポーズの形態から始まり、素描を繰り返すうちにそこで表すべき身体言語としてのポーズに研ぎすまされていったのではないか、そのように考えられる。それゆえクリムトの人物像は、苦しみや

¹²¹ *Ibid.*, pp. 151-153.

歓び等のあらゆる感情や経験を集約した生や死を意味する普遍的な身体言語として、作品に応じてその都度最も表現したい意味として機能していたのかもしれない。

おわりに

クリムトは 1900 年頃に人間の歴史、あるいは生や死という壮大なテーマを身体によって表現することに関心を持ち、その探求は《医学》の身体描写の可能性から始まり、多種多様なポーズは線を通じて表現を広げていくと同時に、様々な運動が生み出すポーズの中でダンスに出会う。世紀転換期に身体が人間の内面や感情を表現する媒体として軽やかに展開していくモダン・ダンスとクリムトの関心は同一の方向にあり、クリムトがダンスを通じての身体言語にいかに魅了されていたのかは、《法学》以後の作品からも窺える。しかしそれは、クリムトのみに生じたことではなかった。モダン・ダンスから生み出されるポーズが身体言語として機能し、人間の歴史や様々な感情といった主題を描くことが 1900 年前後のヨーロッパのモダン・ダンスと造形芸術、あるいは文学や哲学など複数の領域に及んでおり、クリムトもそうした流れの中にあった。

おわりに

グスタフ・クリムトはウィーン大学、講堂の天井画、学科絵《哲学》、《医学》、《法学》及び《ベートーヴェン・フリーズ》（以下、フリーズ）に取り組んでいた 1900 年前後に、それまでの作品とは異なる描き方、構図を描いていた。従来のクリムト研究では、この描写変化を認めつつも、クリムトの関心の変化について徹底的に探ろうとするものではなかった。本論では、1900 年頃に生じたクリムトの描写形態の変化について、大量に残された準備素描を手掛かりに、そこから素描のあり方、そしてクリムトが制作に際して、どのような関心を抱いていたのか、考察を試みた。というのも学科絵では準備素描の量がそれまでの作品より増加し、学科絵の制作を境に制作過程における役割が変化していたことを示していたからである。以下、本論での考察を概観する。

2 章、及び 3 章では、クリムトが工芸学校時代に学んだ伝統的なアカデミックな手法に従って制作した寓意図版集、あるいはその伝統の基にあるが、少しずつ自身の道を歩み始めていたブルク劇場と美術史美術館の壁画、そして《旧ブルク劇場の観客席》を取り上げ、制作過程における素描の役割を明らかにした。これらの作品に付随する人物素描は完成段階の状態、あるいは完成段階に近い状態にて描かれ、この点からたとえ源泉となるモチーフに改良を加えられている場合においても、素描を制作する時点で人物像のポーズ、配置等の細かな点に至るまで決定していたと推測できる。学科絵以前に制作された作品の素描には、新しい形態を追求する機能が素描には見られず、むしろ制作に必要な下書きとしての役割を担っていた。このような準備素描のあり方が大きく変化したのが、学科絵《医学》である。

4 章でのウィーン大学、講堂の学科絵《医学》における素描の役割の変化とそこにみられるクリムトの関心について、以下 4 点にまとめられる。第 1 に、《医学》の素描には構想スケッチ、転写スケッチ、及び完成段階に一致する人物素描と共に、何れの段階の人物像とも一致しない人物素描が多く残されている。このような準備スケッチ、及び完成作と素描の関係は、《医学》以前に制作された作品には見られず、《医学》において素描の役割が変化し、素描が画家の関心を追求する場になったことを示す証左である。第 2 に、素描に示されたクリムトの関心は身体表現の可能性を追求することであり、多種多様なポーズを多彩な角度から捉えた身体が描かれた。そのためにクリムトは E. マイブリッジの連続写真に接触し、それにより①連続性、②多様な視点、③斜線による独特の陰影描写、④動勢の中の人物像の 4 点の特徴を素描に備えることになる。クリムトは《医学》の多様なポーズを取る老若男女が重なり合って画面右側半分を占める構図を制作の初期段階から想定していたと考えられる。第 3 に、クリムトが《医学》で多種多様なポーズを取る人間の身体表現を追求したのは、《医学》を人生の諸段階という時間の流れを各年代の人物像で概念的に

表現される、生から死に至るまでの人間の歴史として捉えようとしたからである。そのために素描にて人間の身体の表現の可能性を徹底的に追求し、結果として素描数が増加し、さらに構想、転写スケッチ、そして完成段階に使用されない人物素描も制作されたといえる。第 4 に《医学》にて生じた人間の歴史、あるいは人間の生と死という主題は、他の学科絵作品、《フリーズ》あるいはその他の作品にも見られ、1900 年前後からクリムトが継続して抱いていた関心であった。そして、《医学》にて多種多様なポーズを追求する中で、ダンスの動きにも関心を寄せ始めていたことが、転写スケッチ段階から描かれる身をくねらせる女性像から窺える。

5 章では、第 14 回分離派展（1902 年）のために学科絵《医学》と《法学》の間に制作された壁画装飾《フリーズ》を取り上げ、素描のあり方と《フリーズ》でのクリムトの関心について、以下、3 点を指摘する。第 1 に、《フリーズ》の素描は、完成作と同一、あるいは類似するポーズをとる人物像が描かれ、完成段階に関連しない素描はほとんど残されていない。完成段階の人物像も輪郭線の目立つ描写であることから、素描と完成段階が非常に近い関係にある。しかし、似たようなポーズを繰り返し素描もみられることから《医学》の素描と同じように、素描が制作に際して抱いていた関心を追求する場であったといえる。素描の役割は《医学》と共通しているが、制作に際して描いていたクリムトの関心に変化が生じていた。第 2 に、クリムトが《フリーズ》の制作に際して、準備素描にて多様な線の可能性に取り組んでいたことである。《フリーズ》の人物素描は、輪郭線や骨や皺、腹部のたるみや髪の毛など多種多様な線によって構成され、線の部分的な重なり、強弱、そして陰影を描かないことにより、平面的な描写にも関わらず身体は確かに紙面上に存在しているかのように描出されている。また、人物像によっては素描にて、その人物像の性質を相応しい線によって表すことを試みていた。第 3 に、《フリーズ》もまた生から死までの、そしてその中で経験する多様な感情を人間の身体を使用して描くというテーマが一貫して流れ、そのテーマを人間の身体を利用して描くという点で《医学》から続く強い関心を見て取れる。そして《医学》にて生じていたダンスへのわずかな関心が、《フリーズ》において徐々に強まっていることを示していた。ダンスへの関心が明瞭になるのが、次の《法学》である。

6 章において考察対象とした学科絵《法学》は、モチーフや描き方の点で《フリーズ》と同じ方向性を取っていたと推測できる。しかしながら、《法学》に付随する素描は、《フリーズ》にて見られたような線や《医学》での多種多様なポーズを追求することを目的とはしていない。《法学》での素描のあり方とクリムトの関心について、以下、4 点を指摘する。第 1 に、《法学》の素描もまた、その特徴から制作に際して抱いていた関心を追求する場であったといえる。第 2 に、《法学》の手や足、頭部の向きに細か変化を加えて繰り返さ

れる人物素描から、クリムトが踊っているポーズ、あるいはダンスそのものに強い関心を抱いていたことが窺える。ダンスへの関心はクリムト個人に留まるものではなく、世紀転換期にかけヨーロッパで広く流布したモダン・ダンスの展開に呼応して生じていた。第3に、クリムトはダンスのポーズを単なる形態の手本として利用したのではない。そうではなく、世紀転換期にモダン・ダンスによる身体表現が言語として認識されるようになり、踊りによる身体の動きによって、感情を表現することが可能となるモダン・ダンスの展開にクリムトは関心を向け、素描を通じて取り込んでいたのである。モダン・ダンスの展開に呼応した同時代の芸術家 F. ホドラーの身体描写を参考にし、クリムトの《法学》もまたダンスによる身体言語を通じて、法律によって人間は救われない、「人生、人生の諸段階にて生じる苦しみ、恍惚、歓び、病、懇願など」を全て取り込み、人間の存在意義を問いながら、人間の生きる苦しみを表している。第4に、これは第3の指摘に関連するが、《法学》においても生から死までの、そしてその中で経験する多様な感情を人間の身体を使用して描くというテーマが見られ、《医学》から続く強い関心を見て取れる。クリムトは《法学》以後も生と死という主題を描き、また《ストックレー・フリーズ》の「踊り子」や「踊り子」の素描から派生したと考えられる《ユディットⅡ》も然り、身体言語によって同様のテーマが表現されている。

クリムトは、学科絵を制作していた1900年頃に人間の歴史、あるいは人間の生と死という主題に強い関心を抱き、その主題を身体によって表現することを追求した。その際に、身体をどのように表現するのか、それは多種多様なポーズ、線、そしてダンスと作品に応じて対象を変えて、素描にて徹底的に取り組んでいた。素描もまた学科絵の制作を境に完成段階の下書き、あるいは確認する場から制作に際して抱いていた関心を追求する場へと変化した。

クリムトは作品や制作過程に関して説明するような言葉をほとんど残さなかったが、準備素描を研究対象としてその特徴を分析し、完成作と比較、検討することにより、1900年前後という限定された期間ではあるが制作に際してのクリムトの関心が明らかとなったのではないだろうか。

初出一覧

「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』、名古屋大学大学院文学研究科美学美術史研究室、第 26 号、2012 年、49-76 頁 (3-1～3-6)

「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 (4-1、4-2、4-4～4-8)

「グスタフ・クリムトの《ベートーヴェン・フリーズ》の素描について一線の可能性について」『名古屋大学文学部研究論集』史学 61、名古屋大学大学院文学研究科、2015 年 (5-1～5-7、5-9)

参考文献 (発行年時順に配列)

グスタフ・クリムト、その他

- 1887 Eadweard Muybridge, *Muybridge's Complete human and animal locomotion : all 781 plates from the 1887 Animal locomotion*, Dover Publications, New York, c1979, 1v. 2v. 3 v.
- 1893 Albert Ilg, *Zwickelbilder im Stiegenhause des K.K. Kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien*, Schroll, Wien, 1893. (Online <http://mediatum.ub.tum.de/?id=1141596>)
- 1894 Hermann Bahr, *Studien zur Kritik der Moderne*, Vienna 1894.
- 1898 Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, in: *Ver Sacrum*, vol. 1. Heft. 3., Gerlach & Schenk, Wien, 1898.
- 1891 Max Klinger, *Malerei und Zeichnung*, Reusche, Leipzig, 1891.
- 1900 Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, in: *Ver Sacrum*, vol. 3. Heft. 10., Gerlach & Schenk, Wien, 1900.
- 1900 Karl Kraus(Hrsg.), *Die Fackel*, Nr. 36. Wien, Ende März. 1900. I . Jahr, die Fackel. (Reprint, Heinrich Fischer(Hrsg.), Band 2. I . Jahr Nr. 19- 36, Oktober 1899-März 1900, Kösel-Verlag, München, 1968.
- 1900 Karl Kraus(Hrsg.), *Die Fackel*, Nr. 44. Wien, Mitte Juni 1900. II Jahr, die Fackel. (Reprint, Heinrich Fischer(Hrsg.), Band 3. II . Jahr Nr. 37- 54, April 1900-September 1900, Kösel-Verlag, München, 1968.
- 1900 Hermann Bahr, *Secession*, Wiener Verlag, Wien, 1900, Claus Pias (Hrsg.) (Kritische Schriften in Einzelausgaben / Hermann Bahr ; herausgegeben von Claus Pias, 6) VDG, c2007
- 1900 Friedrich Pecht(Hrsg.), in: *Die Kunst für alle*, 15. 1899/1900, Bruckmann, München, 1900.
- 1901 Karl Kraus(Hrsg.), *Die Fackel*, Nr. 73. Wien, Anfang April 1901. III. Jahr, die Fackel. (Reprint, Heinrich Fischer(Hrsg.), Band 5. III. Jahr Nr. 73- 84, April-Oktober 1901, Kösel-Verlag, München, 1969.
- 1901 Hermann Bahr, *Rede über Klimt*, Talk delivered on 24 March 1901 in Viennas's Bösendorf concert hall, at an evening of readings organized by the Concordia journalistic society, Vienna undated [1901] (VDG, Weimar, 2009. pp. 9-27.)
- 1901 Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, in: *Ver Sacrum*, vol. 4. Heft. 6., Gerlach & Schenk, Wien, 1901.
- 1901 Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, in: *Ver Sacrum*, vol. 4. Heft. 9., Gerlach & Schenk, Wien, 1901.
- 1902 E. Stöhr, „Unsere XIV. Ausstellung“, in: *Katalog der 14. Ausstellung, Secession*, Wien, 1902.
- 1903 Karl Kraus(Hrsg.), *Die Fackel*, Nr. 147. Wien, 21 November 1903. V. Jahr, die Fackel. (Reprint, Heinrich Fischer(Hrsg.), Band 9. V. Jahr Nr. 135- 158, April 1903-März 1904, Kösel-Verlag, München, 1969.
- 1903 Hermann Bahr, *Gegen Klimt, Historisches – Philosophie – Medizin – Goldfische – Fries*, Vienna/Leipzig 1903 (VDG, Weimar, 2009, pp. 31-102)
- 1904 „Die Wiener Secession und die Ausstellung in St. Louis“, in: *Ver Sacrum*, Sonderheft 3. Holzhausen, Wien, 1904.
- 1906 Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Sezession*; (März 1897 - Juni 1905); Kritik, Polemik, Chronik, Verlagsbuchhandlung Carl Konegen, Wien, 1906. (Reprint, Ritter, Klagenfurt, 1984.)
- 1908 B. Zuckerkandl, *Zeitkunst; Wien 1901 – 1907*, Heller, Wien(u.a.), 1908.
- 1909 Ludwig Hevesi, *Altkunst - Neukunst: Wien 1894 – 1908*, Konegen, Wien, 1909.

- 1917 Franz Servaes, „Gustav Klimt“, Velhagen & Klasing, in: *Velhagens & Klasings Monatshefte*, Bielefeld, yr. 32. 1917/1918, pp. 21-32.
- 1919 Anny E. Popp, „Ferdinand Hodler. Einiges über seine Kompositionsprinzipien“, in: *Die bildenden Künste(Wiener Monatshefte)*, II. Jahrgang, 1919. pp. 44-55.
- 1919 „Gustav Klimt's Persönlichkeit“, „Gustav Klimt“, in: *Die bildenden Künste(Wiener Monatshefte)*, II. Jahrgang, 1919. pp.1-14.
- 1920 Max Eisler, *Gustav Klimt*, Druck und Verlag der Österr. Staatsdruckerei, Wien, 1920.
- 1926 Hans Tietze, „Gustav Klimt“, in: *Aus Neue österreichische Biographie*; 3, Almathea-Verlag, Wien, 1926, pp. 82-89.
- 1928 *Klimt-Gedächtnis-Ausstellung: XCLX. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession*, Vereinigung, Wien, 1928.
- 1929 Franz Ottmann, „Die Gustav Klimt-Gedächtnisausstellung“, in: *Die Kunst für Alle*, Bd. 44 (1929), pp. 1-5.
- 1942 Emil Pirchan, *Gustav Klimt: ein Künstler aus Wien*, Wallishausser, Wien, 1942.
- 1958 Johannes Dobai, *Das Frühwerk Gustav Klimts. 2. Katalog der Gemälde*, (Universität Wien, Diss.), 1958.
- 1962 Alice Strobl, *Gustav Klimt; 1862-1918; Zeichnungen*, Graphische Sammlung Albertina, Ausst. Kat. Selbstverlag der Albertina, Wien, 1962.
- 1962 Aaron Scharf, „Painting, Photography and the Image of Movement“, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 104. No. 710(May., 1962), pp. 186, 188-195.
- 1964 Alice Strobl, „Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt“, in: *Albertina-Studien*, Heft4, 1964, pp.138-169.
- 1965 Wolfgang Fischer, *Gustav Klimt*, exhib. cat., Marlborough New London Gallery, London, Marlborough Fine Art (London) Limited, 1965.
- 1968 Graphische Sammlung Albertina, *Gustav Klimt, Egon Schiele*, Ausst. Kat. Ausstellung(5. April bis 16. Juni 1968.), Österreichische Galerie Oberes Belvedere, Historisches Museum der Stadt Wien, Graphische Sammlung Albertina, Wien, Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1968.
- 1969 Christian M. Nebehay(Hrsg.), *Gustav Klimt Dokumentation*, Verlag der Galerie Christian M. Nebehay, Wien, 1969.
- 1970 Werner Hofmann, *Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*, Galerie Welz, Salzburg, 1970. (ヴェルナー・ホフマン『グスタフ・クリムト ウィーン世紀末芸術』坂崎乙郎訳、河出書房新社、1970年、Werner Hofmann, *Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*, Philo&Philo Fein Arts, Hamburg, 2008.)
- 1971 Robert Waissenberger, *Die Wiener Secession*, Jugend und Volk, Wien, c1971.
- 1972 Alfred Werner(Mitarb.), *Gustav Klimt, one hundred drawings*, Dover, New York, 1972.
- 1972 William M. Johnston, *The Austrian mind : an intellectual and social history, 1848-1938*, University of California Press, Berkeley, 1972. (W.M. ジョーンストン『ウィーンの精神 1 ハプスブルク帝国の思想と社会 1848-1938』井上修一、岩切正介、林部圭一共訳、みすず書房、1992年)

- 1973 Peter Vergo, "Gustav Klimt's Beethoven Frieze", in: *The Burlington Magazine*, Vol. 115, No. 839, (Feb., 1973), pp. 108-113.
- 1974 Gerbert Frodl, *Hans Makart Monographie und Werkverzeichnis*, Residenz Verlag, Salzburg, 1974
- 1975 Fritz Novotny, Johannes Dobai, Friedrich Welz (Hrsg.), *Gustav Klimt*, Verlag Galerie Welz, Salzburg, 1975(2. Aufl.).
- 1976 Marian Bisanz-Prakken, „ Zum Gemälde „Pallas Athene“ von Franz Klimt“, in: *Alte und moderne Kunst*, Wien: Österr. Bundesverl. für Unterricht, Wiss. u. Kunst(u.a.), 21. 1976, 147, pp. 8-11.
- 1976 *Gustav Klimt: Zeichnungen aus Albertina- und Privatbesitz*, Museum Folkwang, Essen, Museum Folkwang, Essen, 1976.
- 1976 Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, Deutscher Taschenbuch-Verlag, München, 1976. (C.M.ネーベハイ 『クリムト』 野村太郎訳、美術公論社、1985 年)
- 1977 Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt; der Beethovenfries; Geschichte, Funktion und Bedeutung*, Residenz Verlag, Salzburg, 1977.
- 1977 Roger Billcliffe, Peter Vergo, "Charles Rennie Mackintosh and the Austrian art revival", in: *The Burlington magazine*, Vol. 119. No. 896(Nov., 1977), pp. 739-744.
- 1977 Herbert Giese, *Franz von Matsch: Leben und Werk 1861 – 1942*, Wien, Univ., Diss., 1977.
- 1977 Richard Hamann, Jost Hermand, *Stilkunst um 1900*(Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart ; Bd. 4), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1977.
- 1978 Otto Breicha(Hrsg.), *Gustav Klimt; die goldene Pforte; Werk, Wesen, Wirkung; Bilder und Schriften zu Leben und Werk*, Verlag Galerie Welz, Salzburg, 1978.
- 1978 Die Österreichischen Galerie und der 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.
- 1979 Hans Bisanz(Red.), *Wiener Stilkunst um 1900*, Ausst. Kat., Historisches Museum der Stadt Wien, Eigenverlag, der Museen der Stadt Wien, Wien, 1979.
- 1979 Karl Kilinski, "Classical Klimtomania: Gustav klimt and Archaic Greek Art", in: *Arts Magazine*, yr. 53. (1979), no. 4. pp. 96-99.
- 1980 Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I ; 1878 – 1903*, Galerie Welz, Salzburg, 1980.
- 1980 Donald G. Daviau, " Hermann Bahr and Gustav Klimt: A Chapter in the Breakthrough of Modernity in Turn-of-the-Century Vienna", in: *German Studies Review*, Vol. 3, No. 1 (1980), pp. 27-49.
- 1981 Carl E. Schorske, *Wien; Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981. (カール・E・ショースキー 『世紀末ウィーン』 安井琢磨訳、岩波書店、1984 年)
- 1981 Werner Kitlitschka, *Die Malerei der Wiener Ringstrasse*, Steiner, Wiesbaden, 1981.
- 1981 Karl Kilinski, "Classical Klimtomania: An update", in: *Arts Magazine*, yr. 56. (1982), no. 7. pp. 106- 107.
- 1981 Gotthart Wunberg(Hrsg.), *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Reclam, Stuttgart, 1981.

- 1981 James Shedel, *Art and society*, Palo Alto, Calif : Society for the promotion of science and scholarship (SPOSS), 1981.
- 1982 Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band II; 1904 – 1912*, Galerie Welz, Salzburg, 1982.
- 1983 Charles de Tolnay, *History and technique of old master drawings: a handbook*, Hacker Art Books, New York, 1983.
- 1983 Richard Wagner, *Dichtungen und Schriften Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, Dieter Borchmeyer(Hrsg.), Bd. 9
Beethoven: späte dramaturgische Schriften, Insel Verlag, Frankfurt a.M., 1983.
- 1984 Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band III; 1912 – 1918*, Galerie Welz, Salzburg, 1984.
- 1984 Carl Haenlein(Hrsg.), *Gustav Klimt: Zeichnungen 1880 - 1917; Aus gewählt von Serge Sabasky*, Ausst. Kat., Historisches
Museum der Stadt Wien, Kestner Gesellschaft, Hannover, 1884.
- 1984 Robert Waissenberger(Hrsg.), *Wien 1890-1920*, Ueberreuter, Wien, c1984. (R. ヴァイセンベルガー編『ウィーン
1890-1920 : 芸術と社会』池内紀, 岡本和子訳, 岩波書店, 1995年)
- 1985 Tino Erben(Kataloggestaltung und Plakatserie), *Traum und Wirklichkeit Wien 1870 – 1930*, Auss. Kat. Historischen
Museums der Stadt Wien, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, Wien, 1985.
- 1985 Alice Strobl, „Die späten Zeichnungen von Gustav Klimt“, Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen
Republik(Hrsg.), in: *Bildende Kunst*, 1985, pp. 267-270.
- 1985 Angelica Bäumer, *Gustav Klimt. Frauen*, Salzburg 1985.
- 1985 Ivo Hammer, „Zum Beethovenfries von Gustav Klimt; Architekt und Dekoration“, Maria Auböck, Maria Marchetti (Hrsg.),
Wien um 1900 : Kunst und Kultur, Christian Brandstätter, Wien, 1985, pp. 49-55.
- 1986 Otto Kapfinger, Adolf Krischanitz, *Die Wiener Secession Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung*, Teil I, Hermann
Böhlau Nachf. Wien, 1986
- 1986 Edwin Lachnit, „Neuentdeckte Dokumente zum Professorenstreit um Klimts „Philosophie““, in: *Wiener Jahrbuch für
Kunstgeschichte*, Bundesdenkmalamt Wien und vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, 39. 1986, pp. 205-220.
- 1987 Jean-Paul Bouillon, *Klimt: Beethoven*, Skira/Rizzoli, Gneva, 1987.
- 1987 Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt, Egon Schiele und die Familie Lederer*, Galerie Kornfeld, Bern, 1987.
- 1987 Christian M. Nebehay, *das Skizzenbuch aus dem Besitz von Sonja Knips*, Tusch, Wien, 1987.
- 1987 Christian M. Nebehay(Hrsg.), *Ver sacrum: 1898 – 1903*, Harenberg, Dortmund, 1987.
- 1987 Alice Strobl, „Eine Privatsammlung von Zeichnungen Gustav Klimts(1862-1918)“, in: *Gustav Klimt, Zeichnungen*, Ausst.
Kat. Ausstellung in Düsseldorf, C. G. Boerner, Düsseldorf, 1987, pp. 3-10.
- 1987 Gerbert Frodl, *Der Beethovenfries von Gustav Klimt*, Verlag Galerie Welz, Salzburg, 1987.
- 1987 Kirk Varnedoe, *Wien 1900: Kunst, Architektur & Design*, Taschen, Köln, 1987.
- 1989 Ilse Dolinschek, *Die Bildhauerwerke in den Ausstellungen der Wiener Sezession von 1898-1910*, scaneg, München, 1989.
Beiträge zur Kunstwissenschaft: Bd. 30. (Eichstätt Univ., Diss., 1987.)
- 1989 Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band IV; 1878 Nachtrag 1918*, Galerie Welz, Salzburg, 1989.
- 1989 Vereinigung Secession LXXXVIII(Hrsg.), *Inselräume: Teschner, Klimt & Flöge am Attersee*, Vereinigung Secession

LXXXVIII, Seewalchen a.A., 1989.

- 1990 Lisa Florman, "Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece", in: *The Art Bulletin*, Vol. 72, No. 2 (1990), pp. 310-326.
- 1990 Silvia Bergmann, „Die Deckenbilder Franz Matschs, Gustav Klimts und Ernst Klimts in den Treppenhäusern des Burgtheaters“, unpubl. MA. thesis, University of Vienna 1990.
- 1990 Peter Pantzer, *Verborgene Impressionen*, Ausst. Kat., Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien, Seitenberg, wien, 1990.
- 1990 Silvia Bergmann, „Die Deckenbilder Franz Matschs, gustav Klimts und Ernst Klimts in den Treppenhäusern des Burgtheaters“, Wien, Univ., Dipl. 1990.
- 1990 Kirk Varnedoe, *A fine disregard; what makes modern art modern*, Abrams, New York, 1990.
- 1991 Beatrix Kriller, Georg Kugler, *Das Kunsthistorische Museum; die Architektur und Ausstattung; Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes*, Edition Christian Brandstätter, Wien, 1991. (Kunsthistorisches Museum Wien. Führer durch das Kunsthistorische Museum. Nr. 42.)
- 1991 Friedrich Kurrent, Alice Strobl, *Das Palais Stoclet in Brüssel von Josef Hoffmann; mit dem berühmten Fries von Gustav Klimt*, Galerie Welz Verlag, Salzburg, 1991.
- 1991 Sabine Plakolm-Forsthuber, *Moderne Raumkunst: Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Picus-Verlag, Wien, 1991.
- 1992 Toni Stoss, Christoph Doswald(Hrsg), *Gustav Klimt*, Ausst. Kat. Kunsthau Zürich, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1992.
- 1992 M.E. Warlick, „Mythic Rebirth in Gustav Klimt’s Stoclet Frieze: New Considerations of Ist Egyptianizing Form and Content“, *The Art Bullrtin*, Vol. 74, No. 1(Mar., 1992), pp. 115-134.
- 1993 Shearer West, *Fin de siècle*, Bloomsbury, London, 1993.
- 1995 Sonja Paschen, *Die Bedeutung der britischen Kunst des 19. Jahrhunderts für das Werk Gustav Klimts*, Wien, Univ., Diplomarbeit, Wien, 1995.
- 1995 Sabine Schulze(Hrsg.), *Sehnsucht nach Glück ; Wiens Aufbruch in die Moderne*, Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Hatje, Ostfildern, 1995.
- 1995 Petra Renneke, *Körper, Eros und Tod; Gustav Klimt im Kontext der Ästhetik des Fin de Siècle*, Verlag Die Blaue Eule, Essen, 1995.
- 1996 Marian Bisanz-Prakken, „Im Antlitz des Todes: Gustav Klimts „Alter Mann auf dem Totenbett“, ein Portrait Hermann Flöges?“, Österreichische Galerie Belvedere(Hrsg.), in: *Belvedere Zeitschrift für bildende Kunst*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 1,1996. pp. 20 – 39.
- 1996 Georg Bussmann, „Max Klinger „Beethoven“ in der 14. Ausstellung der Wiener Secession“, Jürgen Nautz, Richard Vahrenkamp(Hrsg.),in: *Die Wiener Jahrhundertwende : Einflüsse - Umwelt – Wirkungen*, Böhlau, Wien(u.a.), 1996, pp. 525-542.
- 1996 Clare A.P. Willson, “Klimt’s Beethoven Frieze: Goethe, Tempelkunst and the fulfillment of wishes”, in: *Art History*,

Volume 19, No.1, March 1996, pp. 44–73.

- 1996 Karl Schawelka, „Klimts Beethovenfries und das Ideal des „Musikalischen““, Jürgen Nautz, Richard Vahrenkamp(Hrsg.), in: *Die Wiener Jahrhundertwende : Einflüsse - Umwelt – Wirkungen*, Böhlau, Wien(u.a.), 1996, pp. 559-575.
- 1996 Monika Wagner, „Wiener Frauenbilder: Ornament als Verbrechen“, Jürgen Nautz, Richard Vahrenkamp(Hrsg.), in: *Die Wiener Jahrhundertwende : Einflüsse - Umwelt – Wirkungen*, Böhlau, Wien(u.a.), 1996, pp. 543-558.
- 1997 Edwin Becker, Sabine Grabner (hrsg), *Wien 1900 Der Blick nach innen*, Ausst. Kat. Van Gogh Museum, Amsterdam (u.a.), Waanders, Zwolle, 1997.
- 1998 Ute Jung-Kaiser, „Gustav Klimts verschlüsseltes Mahler-Bildnis“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 55, H. 3 (1998), pp. 252-262.
- 1998 Timothy W. Hiles, “Gustav Klimt’s Beethoven Frieze, truth, and The Birth of Tragedy”, Salim Kemal, Ivan Gaskell, Daniel W. Conway(ed.), in: *Nietzsche, philosophy and the arts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, pp. 162-186.
- 1999 Barbara Denscher(Hrsg.), *Kunst & Kultur in Österreich: das 20. Jahrhundert*, Brandstätter, Wien, 1999.
- 1999 Marian Bisanz-Prakken, *Heiliger Frühling ; Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895 – 1905*, Brandstätter, Wien, 1999.
- 1999 Sigrid Eyb-Green, *Zur Problematik von Restaurierung und Konservierung einer großformatigen Zeichnung: Arbeitszeichnung zum Karton für das Deckengemälde "Das Globetheater in London" im Wiener Burgtheater, Gustav Klimt, 1886, 578 x 220 cm*, Wien, Akad. d. bild. Künste, Dipl.-Arb., 1999.
- 1999 Werner Hofmann, „Die Dichter stellen immer wieder das Chaos her“, Nietzsche, Klimt und die Wiener Jahrhundertwende“, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 20, No. 40. (1999), pp. 209-219.
- 2000 Tobias G.Natter(Hrsg.), *Klimt’s women*, Ausst. Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Vienna, Dumont, Berlin, 2000. (Tobias G.Natter(Hrsg.), *Klimt und die Frauen*, Ausst. Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Dumont, Köln, 2000.)
- 2000 Bettina Best, *Secession und Secessionen*, Matthes & Seitz, München, 2000. (München, Univ., Philos. Fak., Diss., 2000.)
- 2000 Charlotte Kreuzmayr(Hrsg.), *Gustav Klimt*, ParnassSonderschaft 17, Parnass-Verlag, Wien, 2000.
- 2000 Astrid Kury, „Heiligenscheine eines elektrischen Jahrhundertendes sehen anders aus ...“ *Okkultismus und die Kunst der Wiener Moderne*, Passagen Verlag, Wien, 2000.
- 2000 Katja Mikovsky, „Die Ausstellung als Gesamtwerk: Der Österreichische Pavillon auf der Internationalen Kunstausstellung 1911 in Rom“, Österreichische Galerie Belvedere(Hrsg.), in: *Belvedere Zeitschrift für bildende Kunst*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 1, 2000. pp. 64–75. (ill. pp.104-109.)
- 2001 Marian Bisanz-Prakken, „Die fernliegenden Sphären des Allweiblichen“ Jan Toorop und Gustav Klimt“, Österreichische Galerie Belvedere(Hrsg.), in: *Belvedere Zeitschrift für bildende Kunst*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 1, 2001. pp. 34 – 47.
- 2001 Colin B. Bailey (edit.), *Gustav Klimt. Modernism in the Making*, exhibit. cat., the National Gallery of Canada, Ottawa, Harry N. Abrams, Inc., New York, 2001.

- 2001 Sigrid Eyb-Green, „Konservierung eines Kartons von Gustav Klimt für das Wiener Burgtheater“, in: *Papier, Pergament, Grafik und Foto* (Restauratorenblätter, 22/23), 2001/02(2002), pp. 105-109.
- 2001 Manu v. Miller, „Symphonie in Rosa“ Das Bildnis Sonja Knips“, Österreichische Galerie Belvedere(Hrsg.), in: *Belvedere Zeitschrift für bildende Kunst*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 1, 2001. pp. 48 – 59.
- 2001 Werner Hofmann, „„Ja, das Leben ist ein Weib!“ Gustav Klimt und das Frauenbild der Jahrhundertwende“, Österreichische Galerie Belvedere(Hrsg.), in: *Belvedere Zeitschrift für bildende Kunst*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 2, 2001. pp. 66 – 77.
- 2002 Timothy-W Hiles, „Gustav Klimt’s Beethoven Frieze, Truth, and the Birth of Tragedy“, *Nietzsche, Philosophy and the Arts*. : pp. 162-186, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- 2002 Manfred Koller, „Gustav Klimts Beethovenfries 1902-2002“, Österreichische Galerie Belvedere(Hrsg.), in: *Belvedere Zeitschrift für bildende Kunst*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 2, 2002. pp. 18 – 33.
- 2002 Andrea Winklbauer, „Das Gesicht der Dietrich“, Österreichische Galerie Belvedere(Hrsg.), in: *Belvedere Zeitschrift für bildende Kunst*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 2, 2002. pp. 34 – 47.
- 2002 Secession(Hrsg.), Susanne Koppensteiner(Red.), *Gustav Klimt, Beethovenfries*, Secession, Wien, 2002.
- Gert Ammann(u. a.), *Begegnungen in Wien*, Ausst. Kat. Museum der Stadt Lienz, Lienz 2002.
- 2003 Tina Marlowe-Storkovich, „“Medicine” by Gustav Klimt“, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 24, No. 47. (2003), pp. 231-252.
- 2003 Gottfried Friedl, *Gustav Klimt : 1862 - 1918 ; die Welt in weiblicher Gestalt*, Taschen, Köln, 2003. (ゴットフリート・フリードゥル、『グスタフ・クリムト : 1862-1918 : 女性の姿をした世界』、Michiko Higuchi 訳、Taschen、Tokyo、2003 年)
- 2004 Agnes Husslein-Arco und Eleonora Louis(Hrsg.), *Intermezzo Gustav: Klimt und Wien um 1900*, Museum der Moderne Salzburg Rupertinum, Ausst. Kat. Publ. P No° 1, Bibliothek der Provinz, Weitra, 2004.
- 2005 Tobias G. Natter und Max Hollein, *Die nackte Wahrheit : Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale*, Ausst. Kat. Leopold Museum, Wien, Prestel, München, 2005.
- 2005 Reiner Metzger, *Gustav Klimt: Drawings and Watercolours*, Verlag Christian Brandstätter, 2005. (ライナー・メッツガー『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)
- 2005 Hermann Bahr, *Studien zur Kritik der Moderne*, Rütten und Loening, Frankfurt am Main, 1894. [Claus Pias(Hrsg.), VDG, Weimar, 2005.]
- 2005 Christian Brandstätter(Hrsg.), *Wien 1900; Kunst und Kultur ; Fokus der europäischen Moderne*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2005.
- 2006 Stephan Kojas(Hrsg.), *Gustav Klimt-der Beethoven-Fries und die Kontroverse um die Freiheit der Kunst*, Ausst. Kat. Fundación Juan March, Madrid, Prestel, München, 2006.
- 2006 Stephan Kojas(Hrsg.), Sonderband Gustav Klimt, in: *Belvedere Zeitschrift für bildende Kunst*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 2006.

- 2007 Alfred Weidinger(Hrsg.), *Gustav Klimt*, Prestel, München, 2007.
- 2007 Renée Price, *Gustav Klimt: the Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections*, exhibit. cat., Neue Galerie New York, Prestel, NY, 2007.
- 2007 Otmar Rychlik, *Gustav Klimt, Franz Matsch und Ernst Klimt im Burgtheater*, Edition Kunst Agentur, Wien, 2007.
- 2007 Agnes Husslein-Arco (Hrsg.), *Wien - Paris; Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne, 1880 – 1960*, Ausst. Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Brandstätter, Wien, 2007.
- 2008 Cäcilia Bischoff, Wilfried Seipel, *Das Kunsthistorische Museum; Baugeschichte, Architektur, Dekoration*, Brandstätter, Wien, 2008.
- 2009 Klaus Bachler(Hrsg.), *Angelika-Prokopp-Foyer - Klimtraum*, Edition Kunst Agentur, Wien, 2009 .
- 2009 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, 3/4, pp. 259-277., pp. 360-361.
- 2010 Agnes Husslein-Arco(Hrsg.), *Rodin und Wien*, Ausst. Kat., Belvedere Wien, Hirmer, München, 2010.
- 2010 Barbara Steffen (Hrsg.), *Wien 1900 Klimt, Schiele und ihre Zeit Ein Gesamtkunstwerk*, Ausst. Kat. Fondation Beyeler, Basel, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2010.
- 2010 Anette Vogel(Hrsg.), *Gustav Klimt: Beethovenfries. Zeichnungen*, Ausst. Kat. Stadthalle Balingen, Balingen, Hirmer, München, 2010.
- 2011 Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger(Hrsg.), *Gustav Klimt, Josef Hoffmann: Pioniere der Moderne*, Ausst. Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Prestel, München(u.a.), 2011.
- 2011 Jill Lloyd, Christian Witt-Dörring(Edit.), *Birth of the modern: style and identity in Vienna 1900*, exhibit. cat. Neue Galerie New York, New York, Hirmer, München, 2011.
- 2012 Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings*, Taschen, Cologne, 2012.
- 2012 Gustav Klimt, in: *Parnass*, Parnass Verlag GmbH., Wien, 2012.
- 2012 Agnes Husslein=Arco, Alfred Weidinger (Hrsg.), *Gustav Klimt Josef Hoffmann: Pionier der Moderne*, Ausst. Kat. Belvedere, München, Prestel, 2012.
- 2012 Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger(Hrsg.), *Gustav Klimt 150 Jahre*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 2012.
- 2012 Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt: die Zeichnungen*, Albertina, Wien(Hrsg.), Ausst. Kat. Albertina, Wien, Hirmer, München, 2012.
- 2012 Otmar Rychlik, *Gustav Klimt: Franz Matsch und Ernst Klimt im Kunsthistorischen Museum*, Edition Kunst Agentur, Wien, 2012.
- 2012 Tobias G. Natter, Franz Smola(Hrsg.), *Klimt persönlich*, Ausst. Kat. Leopold Museum, Wien, Brandstätter, Wien, 2012.
- 2012 Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger(Hrsg.), *Gustav Klimt & Emilie Flöge ; Fotografien*, Prestel (u.a.), München (u.a.), 2012.
- 2012 Vereinigung Bildender KünstlerInnen Wiener Secession (Hrsg.), *Ich möchte Teil einer Jugendstilbewegung sein: der*

Beethovenfries, Rema print, Wien, 2012.

・2012 Christoph Thun-Hohenstein(Hrsg.), *Gustav Klimt; Erwartung und Erfüllung*, Ausst. Kat. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien, Hatje Cantz, Ostfildern, 2012.

・2013 Elisabeth Leopold, Tobias G.Natter(Hrsg.), *Gustav Klimt; die Sammlung im Leopold Museum*, Leopold Museum, Hatje Cantz, Ostfildern, 2013.

・2013 Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger(Hrsg.), *Dekadenz*, Ausst. Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Belvedere, Wien, 2013.

・2015 Peter Vergo, *Art in Vienna; 1898 - 1918; Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*, Phaidon, London, 2015.

・1981 高階秀爾『世紀末芸術』紀伊国屋書店、1981年

・1987 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」の文学的主题(1)」、『上智大学ドイツ文学論集』、上智大学ドイツ文学会、24号、1987年、43-75頁

・1988 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」の文学的主题(2)」、『上智大学ドイツ文学論集』、上智大学ドイツ文学会、25号、1988年、45-62頁

・1988 『ヤン・トーロップ展』、展覧会カタログ、三重県立美術館、東京新聞社、1988年

・1989 カール・E・ショースキー、「マーラーとクリムト — 社会的体験と芸術的発展」、佐藤幸宏訳、『マーラー事典』、立風書房、1989年、248-263頁

・1989 『ウィーン世紀末: クリムト、シーレとその時代』、展覧会カタログ、セゾン美術館、朝日新聞社編、1989年

・1990 渡辺裕『文化史のなかのマーラー』筑摩書房、1990年

・1990 西田兼「クリムトの寓意画」『研究紀要』京都大学文学部美学美術史研究室、第11号、1990年、123-160頁

・1993 栗田秀法「〈所蔵作品研究〉グスタフ・クリムト作《人生は戦いなり》—様式が含意するものをめぐって—」『愛知県美術館研究紀要』愛知県美術館、第1号、1993年

・1996 高階秀爾、千足伸行責任編集、『世界美術大全集 西洋編 第24巻 世紀末と象徴主義』、小学館、1996年

・1999 西田兼「クリムトとニーチェ」『芸術論究』帝塚山学院大学美学美術史研究室、第26編、1999年、37-66頁

・2003 西田兼「クリムトと女性」『芸術論究』帝塚山学院大学美学美術史研究室、第27編、2003年、29-48頁

・1999 木下康彦、木村靖二、吉田寅編『詳説 世界史研究』山川出版社、1999年

・1999「西洋美術研究 No.2 特集美術アカデミー」『西洋美術研究』編集委員会編、1999、三元社、1999

・2001 西田兼「クリムトとギリシア美術」『芸術論究』帝塚山学院大学美学美術史研究室、第28編、2001年、37-66頁

・2001 『ウィーン分離派 1898-1918 = The Vienna Secession 1898-1918』展覧会カタログ、宮城県美術館(他編)、東京新聞、2001年

・2001 リヒャルト・ワーグナー『ベートーヴェン 第九交響曲とドイツ音楽の精神』蘆谷瑞世訳、北宋社、2001年

・西田兼(西田兼「クリムト作《ベートーヴェン・フリーズ》に見る総合芸術作品の修復・保存」岡田温司(研究代表

者)『オーストリアにおける美術作品の保存・修復の思想と歴史—欧米各国との比較から』平成 15～18 年度科学研究費補助金(基盤研究(B)(2))研究成果報告書

・2007 矢羽々崇『「歓喜に寄せて」の物語』現代書館, 2007 年

・2008 「芸術により飾られて— 分離派結成までのウィーンの芸術運動」『言語文化論集』、29 巻 2 号、名古屋大学大学院国際言語文化研究科、2008 年 3 月、187-203 頁

・西田兼「クリムトとクノップフ」『島大言語文化、島根大学法文学部紀要言語文化学科編』、島根大学法文学部、第 24 号、2008 年、19-42 頁

・2009 『ウィーン・ミュージアム所蔵 クリムト、シーレ ウィーン世紀末展』、展覧会カタログ、サントリーミュージアム[天保山](他編)、読売新聞社、2009 年

・2012 『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

フェルディナンド・ホドラー

・1888 Charles Blanc, *Art in ornament and dress*, Scribner Welford and Armstrong, New York, 1877.

・1909 Ferdinand Hodler, „Über das Kunstwerk“, in: *Der Morgen. Wochenschrift für Deutsche Kultur*. 3, 1909, Heft1, pp. 23-26.

・1914 Hans Mühlestein, *Ferdinand Hodler: ein Deutungsversuch*, Kiepenheuer, Weimar, 1914.

・1950 Hans Ankwicz-Kleeheoven, Cuno Amiet, Kolo Moser, *Hodler und Wien*, Verlag der Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich, 1950.

・1962 Otto Benesch, „Hodler, Klimt und Munch als Monumentalmaler“, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*. 24. 1962, Dumont Schauberg, Köln, pp. 333-352.

・1981 Yvonne Lehnerr, Margrit Hahnloser-Ingold, Hans A. Lüthy, *Hodler und Freiburg*, Ausst. Kat. Museum für Kunst und Geschichte, Freiburg, Benteli, Bern, 1981.

・1972 Peter Howard Selz, *Ferdinand Hodler*, exhibit. cat. University Art Museum, Berkeley, 1972.

・1983 Jura Brüscheiler, Guido Magnaguagno(Bildredaktion), *Ferdinand Hodler*, Ausst. Kat. Nationalgalerie, Berlin, West, Kunsthaus Zürich, Zürich, 1983.

・1983 Sharon Hirsh, *Hodler's symbolist themes*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Pr., 1983.(Univ. of Pittsburgh, Diss., 1975.)

・1986 Oskar Bätschmann, „Ferdinand Hodlers Kombinatorik“, in: Kunst und Kunstgeschichte um 1900, in: *Jahrbuch: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*, Schweizer Verlagshaus International, Zürich, 1986, pp. 55-79.

・1988 Sharon Hirsh(Barb.), *La chorégraphie du geste; dessins de Ferdinand Hodler; une exposition itinérante; The fine art of gesture*, exhibit. cat. Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal, 1988.

・1989 Marcel Baumgartner(Bearb.), *Ferdinand Hodler, Sammlung Max Schmidheiny*, Ausst. Kat. Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, 1989.

・1990 *Ferdinand Hodler, Zeichnungen Vom Frühwerk bis zur Jahrhundertwende*, Ausst. Kat. Bernhard von Waldkirch(Hrsg.). Graphischen Sammlung des Kunsthauses Zürich, Zürich, 1990.

- 1992 Bernhard von Waldkirch(Hrsg.), *Ferdinand Hodler, Zeichnungen der Reifezeit 1900 – 1918*, Ausst. Kat. Graphischen Sammlung des Kunsthhauses Zürich, Zürich, 1992.
- 1992 *Ferdinand Hodler und Wien*, Ausst. Kat. Österreichische Galerie Oberes Belvedere Wien, Wien, 1992.
- 1994 Peter Vignau-Wilberg, „Ferdinand Hodlers Parallelismus“, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 51, 1994, pp. 285-294.
- 1994 Juerg Albrecht and Peter Fischer(ed.), *Ferdinand Hodler; views & visions*, exhibit. cat. Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Swiss Institute for Art Research, Zurich, 1994.
- 1998 Bernhard von Waldkirch, Loa Haagen Pictet(Hrsg.). *Ferdinand Hodler, Tanz und Streit*, Ausst. Kat. Graphischen Sammlung des Kunsthhauses Zürich, Zürich, 1998.
- 1999 Rudolf Koella(Hrsg.), *Ferdinand Hodler*, Ausst. Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Hirmer, München, 1999.
- 2001 Jura Brütischweiler, „Deutung und Stellenwert von Ferdinand Hodlers Gemälde *Die Empfindung* //(1901-02)“, Juerg Albrecht, Kornelia Imesch(Konzept und Schriftleitung), *Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft: 50 Jahre*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2001.
- 2002 Gabriele Brandstetter(Hrsg.), Sibylle Peters(Hrsg.), *De Figura Rhetorik- Bewegung- Gestalt*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002.
- 2004 Heinz Büttler, *Ferdinand Hodler - das Herz ist mein Auge*, Benteli, Wabern/Bern, 2004.
- 2005 Kristin Hoermann Lister, Sharon L. Hirsh, Francesca Casadio, Inge Fiedler, „Hodler's Truth“, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 31, No. 2, Conservation at the Art Institute of Chicago(2005), pp. 60-73, 108-111.
- 2008 Valentina Anker, *Der Schweizer Symbolismus und seine Verflechtungen mit der europäischen Kunst*, Hubertus von Gemmingen(Übers.), Benteli, Bern(u.a.), 2008.
- 2008 Katharina Schmidt(Hrsg.), *Ferdinand Hodler; eine symbolistische Vision*, Ausst. Kat., Kunstmuseum Bern, Bern, Hatje Cantz, Ostfildern, 2008.
- 2009 Matthias Fischer, *Der junge Hodler : eine Künstlerkarriere 1872-1897*, Nimbus, Wädenswil, 2009.
- 2009 Oskar Bätschmann, Matthias Frehner, Hans-Jörg Heusser(Hrsg.), *Ferdinand Hodler; die Forschung, die Anfänge, die Arbeit, der Erfolg, der Kontext*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, 2009.
- 2009 Corinne Saunders(ed.), *The body and the arts*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009.
- 2012 Ulf Küster, *Ferdinand Hodler*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2012.
- 2013 Jill Lloyd, Ulf Küster(Ed.), *Ferdinand Hodler: View to Infinity*, Steven Lindberg(Transl.), Exhibit. Cat., Neue Galerie New York(Fondation Beyeler, Basel), Hatje Cantz, Ostfildern, 2013.
- 2015 Julie Enckell Julliard (Hrsg.), *Ferdinand Hodler, la collection Rudolf Schindler*, Ausst. Kat. Musée Jenisch Vevey, Scheidegger & Spiess, Zürich, 2015.
- 2014 『フェルディナント・ホドラー展: Ferdinand Hodler : towards rhythmic images』、展覧会カタログ、国立西洋美術館（他）、NHKプロモーション編、NHK、2014-2015年

舞踏

- ・ 1928 Shedon Cheney, *The Art of the Dance: Isadora Duncan*, Helen Hacket, 1928. (シェルドン・チェニー編『イサドラ・ダンカン 芸術と回想』小倉重夫訳編、富山房、1977年)
- ・ 1969 Christine Farese-Sperken, *Der Tanz als Motiv in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Druckerei Schulte & Lehmann KG., Hagen, 1969, (Ludwig-Maximilians-Universität, München, Diss., 1969.)
- ・ 1979 Alberto Savinio, *Isadora Duncan*, with a critical study on Art Deco sculptures by Umberto Di Cristina, F.M. Ricci, Milan c1979.
- ・ 1979 Elizabeth Kendall, *Where she danced*, Alfred A. Knopf, Inc., New York, 1979.
- ・ 1982 Judith A. Stech, *History of ballet and modern dance*, Hamlyn, London, 1982.
- ・ 1985 Walter Sorell, *Der Tanz als Spiegel der Zeit: Eine Kulturgeschichte des Tanzes*, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven, 1985.
- ・ 1985 Robert Coe, *Dance in America*, E. P. Dutton, New York, 1985.
- ・ 1986 Mary Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, Battenberg, München, 1986. (マリー・ヴィグマン『舞踊の表現』河井富美恵、林悦子訳、大修館書店、1976年)
- ・ 1987 Ursula Fritsch, *Tanz, Bewegungskultur, Gesellschaft. Verluste und Chancen symbolisch-espressiven Bewegens*, AFRA Verlag, Frankfurt, 1988. (Frankfurt am Main, Univ., Diss., 1987.)
- ・ 1991 Leona Van Vaerenbergh, *Tanz und Tanzbewegung: Ein Beitrag zur Deutung deutscher Lyrik von der Dekadenz bis zum Frühexpressionismus*, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1991.
- ・ 1992 Gabriele Klein, *FrauenKörperTanz: Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, Quadriga-Verlag, Berlin, 1992. (Bochum, Univ., Diss., 1990.)
- ・ 1992 Gunhild Oberzaucher-Schüller(Hrsg.), *Ausdruckstanz; eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, Wilhelmshaven, 1992.
- ・ 1993 Dorée Duncan(ed.), Cynthia Splatt(Text), *Life into art : Isadra Duncan and her world*, W.W. Norton, New York, 1993.
- ・ 1993 Erich Kleinschmidt, „Der Tanz, die Literatur und der Tod. Zu einer poetologischen Motivkonstellation des Expressionismus“, Franz Link(Hrsg.), *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, Duncker & Humblot, Berlin, 1993, pp.369-385.
- ・ 1994 William A. Ewing, *The fugitive gesture*, Thames and Hudson, London, 1994.
- ・ 1995 Gabriele Brandstätter, *Tanz-Lektüren, Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1995.
- ・ 1996 Karin Adelsbach(Hrsg.), *Tanz in der Moderne; von Matisse bis Schlemmer*, Ausst. Kat. Kunsthalle in Emden, Haus der Kunst, München, Wienand, Köln, 1996.
- ・ 2000 Frank-Manuel Peter(Hrsg.), *Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland*, Ausst. Kat. "Isadora und Elizabeth Duncan - das Land der Griechen mit dem Körper Suchend" des Deutschen Tanzarchivs Köln, Wienand, Köln, 2000.

- ・ 2002 Gabriele Brandstetter, Sibylle Peters(Hrsg.), *de figura: Rhetorik- Bewegung- Gestalt*, Wilhelm fink Verlag, München, 2002.
- ・ 2004 Hans Körner, „Alois Riegl und Loïe Fuller ; die Selbstzeugung von Kunst im Ornament“, Bundesdenkmalamt Wien und vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien(Hrsg.), in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 53. 2004(2005), pp. 121-137.
- ・ 2006 Kimerer L. LaMothe, *Nietzsche's Dancers*, Palgrave Macmillan, New York, 2006.
- ・ 2007 Verena Senti-Schmidlin, *Rhythmus und Tanz in der Malerei*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2007. (Dissertation Universität Freiburg(CH) 2006.)
- ・ 1953 ヴィルヘルム・ヴォリンゲル『抽象と感情移入』草薙正夫訳、岩波書店、1953年
- ・ 1984 フェルディナント・フェルマン『現象学と表現主義』木田元訳、岩波現代選書、岩波書店、1984年
- ・ 1990 神沢和夫『20世紀の舞踏』未来社、1990年
- ・ 1994 L. クラーゲス『リズムの本質』杉浦実訳、みすず書房、1994年
- ・ 1999 武田清「デルサルートの表現システムⅠ」『文芸研究』明治大学文芸研究会（編）、明治大学文学部研究所文芸研究会、第81号、1999年、99-121頁
- ・ 2000 森多摩喜「世紀転換期における「運動」と「身振り」の問題」『独文学報』、大阪大学ドイツ文学会、第16号、2000年、61-78頁
- ・ 2003 エミール・ジャック＝ダルクローズ『リズムと音楽と教育』板野平監修、山本昌男訳、全音楽譜出版社、2003年
- ・ 2003 『ダンス！ 20世紀初頭の美術と舞踊』展覧会カタログ、栃木県立美術館、栃木県立美術館編、2003年
- ・ 2006 山口庸子『踊る身体のパノラマ』名古屋大学出版会、2006年
- ・ 2007 ルドルフ・ラバン『ルドルフ・ラバン ― 新しい舞踊が生まれるまで』草下四郎訳、大修館書店、2007年
(Rudolf von Laban, *Ein Leben für den Tanz*, Reisser, 1935.)

掲載図版一覧

はじめに

図 0-1 グスタフ・クリムト《哲学》最終版、1900-1907 年、カンヴァス、油彩、430×300cm、1945 年焼失

図 0-2 グスタフ・クリムト《医学》最終版 1900-1907 年、カンヴァス、油彩、430×300cm、1945 年焼失

図 0-3 グスタフ・クリムト《法学》最終版 1900-1907 年、カンヴァス、油彩、430×300cm、1945 年焼失

図 0-4 ウィーン大学、講堂、天井画部分の写真

図 0-5 ブルク劇場、左右の階段室、天井部分

図 0-6 グスタフ・クリムト《旧ブルク劇場の観客席》1888/89 年、紙に水彩、コーティング、82×92cm、ウィーンミュージアム

図 0-7 ウィーン美術史美術館、階段、壁画部分

図 0-8 グスタフ・クリムト《ベートーヴェン・フリーズ》1902 年、葦のマットに化粧漆喰、デッサン用木炭、石炭、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）、ベルヴェデーレ宮オーストリア美術館

〈幸福への憧れ〉2.2×13.78m、〈敵対する勢力〉2.2×6.36m、〈幸福への憧れは詩情に慰めを見出す〉2.2×13.81m

1 章

図 1-1a 《第 1 回分離派展ポスター（検閲前）》1898 年、リトグラフ、およそ 97×70cm、ウィーンミュージアム

図 1-1b 《第 1 回分離派展ポスター（検閲後）》1898 年、リトグラフ、およそ 97×70cm、ウィーンミュージアム

図 1-2 グスタフ・クリムト《哲学》第 1 段階の写真、1900 年、カンヴァス、油彩、430×300cm、オリジナルは 1945 年に焼失

図 1-3 グスタフ・クリムト《医学》第 2 段階の写真、1901 年、カンヴァス、油彩、430×300cm、オリジナルは 1945 年焼失

図 1-4 マックス・クリンガー《ベートーヴェン像》1902 年、ブロンズ、様々な大理石、縞瑪瑙、象牙、準宝石、310cm、ライプツィヒ造形美術館

図 1-5 グスタフ・クリムト《医学》第 3 段階の写真、1903 年、カンヴァス、油彩、430×300cm、オリジナルは 1945 年に焼失

図 1-6 ヨーゼフ・ホフマン作、ブリュッセルのストックレー邸、クリムトのモザイクを飾った食堂(1909-11)、写真

図 1-7a、b グスタフ・クリムトのデザイン、ウィーン工房作《ストックレー・フリーズ》1909-11 年、「成就」、「期待」：200×738cm、「騎士」200×89cm、大理石、金、銀のモザイク、モザイク、セラミック、真珠層、ガラス、準宝石、金と銀ととめられた銅と真鍮、銀箔、ストックレー邸、ブリュッセル

図 1-8 グスタフ・クリムト《ソニヤ・クニプス》1898 年、カンヴァス、油彩、145×146cm、ベルヴェデーレ宮オーストリア美術館

図 1-9 グスタフ・クリムト《アデーレ・ブロッホ・パウアーI》1907 年、油彩・カンヴァス・金彩、138×138cm、ノ

イエ・ギャレリー、ニューヨーク

図 1-10 グスタフ・クリムト《接吻》1908 年、カンヴァス、油彩、180×180cm、ベルヴェデーレ宮オーストリア美術館

図 1-11 グスタフ・クリムト《エミーリエ・フレーゲ》1902/03 年（後に修正を加えている）、油彩・カンヴァス、181×84cm、ウィーンミュージアム

図 1-12 ブルク劇場、ウィーン

図 1-13 国会議事堂、ウィーン

図 1-14 市庁舎、ウィーン

図 1-15 分離派館の建物、1899 年、春、ウィーン

図 1-16 「Ver Sacrum」1 号の表紙、1898 年

図 1-17 グスタフ・クリムト《ユディット 1》1901 年、カンヴァス、油彩、84×42cm、ベルヴェデーレ宮オーストリア美術館

図 1-8 グスタフ・クリムト《鬼火》1901 年、カンヴァス、油彩、52×60cm、個人蔵

2 章

図 2-1 ミケランジェロ「イニューディ」（システィーナ礼拝堂、天井画、部分）1508-12 年、フレスコ、天井画全景、13×36m、ヴァチカーノ宮

図 2-2 グスタフ・クリムト《寓話》1883 年、カンヴァス、油彩、85×117cm、ウィーンミュージアム

図 2-3 グスタフ・クリムト《牧歌》1884 年、カンヴァス、油彩、85×117cm、ウィーンミュージアム

図 2-4 ティツィアーノ・ヴェチェッリオ《聖愛と俗愛》1515 年頃、カンヴァス、油彩、118×279cm、ボルゲーゼ美術館、ローマ

3 章

図 3-1 グスタフ・クリムト《シェイクスピア劇場》1886-88 年完成図、化粧漆喰地に油彩、約 280×400cm、ブルク劇場、階段室

図 3-2 グスタフ・クリムト《タオルミーナの劇場》1886-88 年、完成図、化粧漆喰地に油彩、約 750×400cm、ブルク劇場、階段室

図 3-3 グスタフ・クリムト《旅の一座》1886-88 年、完成図、化粧漆喰地に油彩、約 160×1200cm、ブルク劇場、階段室

図 3-4 グスタフ・クリムト《ディオニュソス祭壇》1886-88 年、完成図、化粧漆喰地に油彩、約 160×1200cm、ブルク劇場、階段室

図 3-5a グスタフ・クリムト《マイナス（ディオニュソス祭壇）》1886 年（ブルク劇場、階段室、天井画）、構想スケッチ、部分、カンヴァスに油彩、32×158cm、個人蔵

- 図 3-5b グスタフ・クリムト「マイナス」素描 179、部分、
- 図 3-6a グスタフ・クリムト《ディオニュソス祭壇》(子供)、完成図(図 3-4)、部分
- 図 3-6b グスタフ・クリムト「子供」素描 177、部分
- 図 3-7a グスタフ・クリムト「勝利の女神像」素描 163
- 図 3-7b グスタフ・クリムト《タオルミーナ劇場》(勝利の女神像)、完成図(図 3-2)、部分
- 図 3-8a グスタフ・クリムト「少女と女性」素描 166
- 図 3-8b グスタフ・クリムト《旅の一座》(子供)、完成図(図 3-3)、部分
- 図 3-8c グスタフ・クリムト《旅の一座》(老婆) 完成図(図 3-3)、部分
- 図 3-9 グスタフ・クリムト《シェイクスピア劇場》(習作) 1886 年、油彩、カンヴァス、31×71cm、所蔵不明
- 図 3-10 グスタフ・クリムト《シェイクスピア劇場》(カルトン) 1887 年、鉛筆、デッサン用木炭、紙、218×565cm、ブルク劇場
- 図 3-11 グスタフ・クリムト「客席後方の男性客」素描 (153)
- 図 3-12 グスタフ・クリムト「客席後方の男性客」素描 (155)
- 図 3-13 グスタフ・クリムト《シェイクスピア劇場》自画像(左、習作、部分、図 3-9)、(右、完成図、部分、図 3-1) 習作には、枠(赤)を入れている
- 図 3-14a グスタフ・クリムト「男性」素描 3287
- 図 3-14b グスタフ・クリムト《シェイクスピア劇場》、(完成図に描かれた観客)、完成図(図 3-1)、部分
- 図 3-15 グスタフ・クリムト「ロミオ」素描 143、部分
- 図 3-16 グスタフ・クリムト《シェイクスピア劇場》(白シャツの男性)完成図(図 3-1)、部分
- 図 3-17 グスタフ・クリムト「白シャツの男性」、素描 152、部分
- 図 3-18 ロミオのための写真 (Georg Klimt)
- 図 3-19 グスタフ・クリムト《旧ブルク劇場の観客席》準備下絵 1888/89 年水、彩、コーティング、22.5×28cm、Privatsammlung Panzenböck Bisanz-Prakken i. V.
- 図 3-20a 《旧ブルク劇場の観客席》(白いヴェールの女性)、準備下絵(図 3-19)、部分
- 図 3-20b グスタフ・クリムト《旧ブルク劇場の観客席》(白いヴェールの女性)完成図(図 0-6)、部分
- 図 3-20c グスタフ・クリムト「白いヴェールの女性」素描 216
- 図 3-21a グスタフ・クリムト《旧ブルク劇場観客席》(正面を向く女性)、完成図(図 0-6)、部分
- 図 3-21b グスタフ・クリムト「側面を向く女性」素描 205、部分
- 図 3-21c グスタフ・クリムト「側面を向く女性」素描 218、部分
- 図 3-22a グスタフ・クリムト《旧ブルク劇場の観客席》(ボックス席から平土間を見下ろす女性)、完成図(図 0-6)、部分
- 図 3-22b グスタフ・クリムト「女性」素描 209、回転、部分
- 図 3-23a グスタフ・クリムト「座る女性」素描 214
- 図 3-23b グスタフ・クリムト《旧ブルク劇場観客席》(座る女性)、完成図(図 0-6)、部分

- 図 3-23c グスタフ・クリムト《旧ブルク劇場観客席》(座る女性)、完成図(図 0-6)、部分
- 図 3-24a グスタフ・クリムト「女性」素描 3288a、部分
- 図 3-24b、c グスタフ・クリムト《旧ブルク劇場の観客席》(肘を曲げて後ろ向きで立つ女性)完成図(図 0-6)、部分
- 図 3-25a グスタフ・クリムト「観客 (グループ)」素描 194、部分
- 図 3-25b グスタフ・クリムト《旧ブルク劇場の観客席》(観客 グループ)、完成図(図 0-6)、部分
- 図 3-26a グスタフ・クリムト「女性」素描 207、部分
- 図 3-26b グスタフ・クリムト《旧ブルク劇場の観客席》(丸い物体 (扇子?) を持つ女性)、完成図(図 0-6)、部分
- 図 3-27a グスタフ・クリムト「女性」素描 3288a、部分
- 図 3-27b グスタフ・クリムト《旧ブルク劇場の観客席》(ボックス席から手を出す女性)、完成図(図 0-6)、部分
- 図 3-27c グスタフ・クリムト「簡略化した線による女性」素描 206、部分
- 図 3-27d グスタフ・クリムト「簡略化した線による女性」素描 204、部分
- 図 3-28a 「オペラグラスを覗く男性」素描 221
- 図 3-28b グスタフ・クリムト《旧ブルク劇場の観客席》(オペラグラスを覗く男性)、完成図(図 0-6)、部分
- 図 3-28c グスタフ・クリムト《旧ブルク劇場の観客席》(オペラグラスを覗く男性)、完成図(図 0-6)、部分
- 図 3-29a グスタフ・クリムト《旧ブルク劇場の観客席》(オペラグラスを覗く女性)、完成図(図 0-6)、部分
- 図 3-29b グスタフ・クリムト「オペラグラスを覗く女性」素描 222
- 図 3-30a グスタフ・クリムト《旧ブルク劇場の観客席》(オペラグラスを覗く女性)、完成図(図 0-6)、部分
- 図 3-30b グスタフ・クリムト「オペラグラスを覗く女性」素描 197、部分
- 図 3-31a グスタフ・クリムト《旧ブルク劇場の観客席》(オペラグラスを覗く女性)、完成図(図 0-6)、部分
- 図 3-31b グスタフ・クリムト「オペラグラスを覗く女性」素描 204、部分
- 図 3-32 グスタフ・クリムト《15 世紀フィレンツェ (ゴリアテの顔)》1890-91 年、油彩、カンヴァス、約 230×80cm、美術史美術館
- 図 3-33 グスタフ・クリムト《16 世紀フィレンツェ (ダヴィド)》1890-91 年、油彩、カンヴァス、約 230×230cm、美術史美術館
- 図 3-34 グスタフ・クリムト《16 世紀フィレンツェ (ヴィ・ナス)》1890-91 年、油彩、カンヴァス、約 230×230cm、美術史美術館
- 図 3-35 グスタフ・クリムト《15 世紀ローマ (洗礼盤)》1890/91 年、油彩、カンヴァス、約 230×80cm、美術史美術館
- 図 3-36 グスタフ・クリムト《15 世紀ローマ (エクレスシア)》1890-91 年、油彩、カンヴァス、約 230×230cm、美術史美術館
- 図 3-37 グスタフ・クリムト《15 世紀ヴェネツィア (ドージェ)》1890-91 年、油彩、カンヴァス、約 230×230cm、美術史美術館
- 図 3-38 グスタフ・クリムト《古代ギリシア (タナグラの娘)》1890-91 年、油彩、カンヴァス、約 280×80cm、美術史美術館

図 3-39 グスタフ・クリムト《古代ギリシア（アテナ）》1890-91 年、油彩、カンヴァス、約 230×230cm、美術史美術館

図 3-40 グスタフ・クリムト《古代エジプトⅠ》1890-91 年、油彩、カンヴァス、約 230×230cm、美術史美術館

図 3-41 グスタフ・クリムト《古代エジプトⅡ》1890-91 年、油彩、カンヴァス、約 280×80cm、美術史美術館

図 3-42 グスタフ・クリムト《ルネサンス・イタリア（ルネッサンス様式の衣装を身に着けた学者）》1890/91 年、油彩、カンヴァス、約 230×230cm、美術史美術館

図 3-43 グスタフ・クリムト《ルネサンス・イタリア（聖人と熾天使）》1890-91 年、油彩、カンヴァス、約 230×230cm、美術史美術館

図 3-44 グスタフ・クリムト《ルネサンス・イタリア（ダンテ胸像と天使）》1890-91 年、油彩、カンヴァス、約 230×40cm、美術史美術館

図 3-45 アントニーノ・ダ・ファブリアーノ《聖母戴冠》1452 年、テンペラ、板絵、88.5×64cm、ウィーン造形美術アカデミー、絵画館

241 グスタフ・クリムト《ルネサンス・イタリア芸術》の聖人に該当する素描①

242 グスタフ・クリムト《ルネサンス・イタリア芸術》の聖人に該当する素描②

243 グスタフ・クリムト《ルネサンス・イタリア芸術》の転写スケッチ

図 3-46 ウィーン美術史美術館のエジプト展示室Ⅰの天井、部分

図 3-47a 天井の装飾（Plate NrI. 35, W. De Famars-Testas）

図 3-47b 装身具（Plate Nr. II91, E. Presse D'avenne、部分）

240 グスタフ・クリムト《古代エジプト芸術Ⅱ》の転写スケッチ

図 3-48 《古代エジプト芸術Ⅱ》の参考写真

Auguste Mariette, *Album du musée de Boulaq*, Le Caire, 1872(Electronic Version: PLANCHE 15 MONUMENTS FUNÉRAIRES)

※Ernst Czerny, “Gustav Klimt und die ägyptische Kunst”, Österreichisches Bundesdenkmalamt(Hrsg.), in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 63. 2009, ¾, S. 269. の図版を参考に白枠を描き入れている

4 章

図 4-1 グスタフ・クリムト《哲学》構想スケッチ、1898 年、カンヴァス・油彩、寸法不明、焼失

図 4-2 グスタフ・クリムト《医学》構想スケッチ、1897-98 年、カンヴァス・油彩、72×55cm、個人像

図 4-3 グスタフ・クリムト《法学》構想スケッチ 1900-1907 年、カンヴァス・油彩、寸法不明、1945 年焼失

図 4-4 グスタフ・クリムト《哲学》477 転写スケッチ

図 4-5 グスタフ・クリムト《医学》605 転写スケッチ

図 4-6 グスタフ・クリムト《法学》942 転写スケッチ

図 4-7 フランツ・マツチュ《闇に打ち勝つ光》1898/1901 年、油彩・カンヴァス、1000×500cm、ウィーン大学、講堂

図 4-8 フランツ・マツチュ《神学》1900/1903 年、油彩・カンヴァス、500×300cm、ウィーン大学、神学部長室（ク

リムトの学科絵と同じ寸法 430×300cm と考えられるが、本論では Herbert Giese, *Franz von Matsch: Leben und Werk 1861*
– 1942, Wien, Univ., Diss., 1977. の作品リストにおける作品情報を利用している)

図 4-9 A. シュトロープルによって再構成された学科絵全体の写真

図 4-10a グスタフ・クリムト《医学》最終版(部分、図 0-2) 1900-1907 年

図 4-10b エドワード・マイブリッジの連続写真 (Plate 348. Wrestling, Graeco-Roman.)

図 4-11a グスタフ・クリムト《医学》最終版(部分、図 0-2) 1900-1907 年

図 4-11b エドワード・マイブリッジの連続写真 (Plate 315. Heaving a 20-lb. rock.)

図 4-12a グスタフ・クリムト《医学》最終版(部分、図 0-2) 1900-1907 年

図 4-12b エドワード・マイブリッジの連続写真(部分) (Plate 26. Walking, carrying a 75-lb. stone on left shoulder.)

図 4-13 グスタフ・クリムト「老女」A(3388)

図 4-14 「斧を持つ」B(部分、反転)、エドワード・マイブリッジの連続写真 (Plate 491 C: Using a hatchet.)

図 4-15 グスタフ・クリムト「前方に身体を屈める男性」C 素描(553)

図 4-16 「穴を掘る男性」D(部分)、エドワード・マイブリッジの連続写真 (Plate 388. Farmer, using a spade.

図 4-17 「抱き上げられた幼児の後ろ姿」E(部分)、エドワード・マイブリッジの連続写真 (Plate 214. Lifting a child from
the ground and turning around.

図 4-18a グスタフ・クリムト「幼児 F」素描(622)

図 4-18b グスタフ・クリムト「幼児 G」素描(622)

図 4-19 「棒高跳び」H(部分、反転)、エドワード・マイブリッジの連続写真 (Plate 165. Jumping und pole-vaulting.)

図 4-20 グスタフ・クリムト「男性」I(回転、一部グレーに着色) 素描(542)

図 4-21 グスタフ・クリムト「男性」J《医学》構想スケッチ(部分)、1988-89 年

図 4-22 「男性像」K(部分、回転、一部グレーに着色) エドワード・マイブリッジの連続写真 (Plate 309. Throwing the hammer.)

図 4-23 グスタフ・クリムト《寓意画「彫刻」のための最終的素描習作》1896 年、黒チョーク、鉛筆、ぼかし、金彩、
42×31cm、ウィーンミュージアム

クリムト素描 (264)

クリムト素描 (258)

図 4-24 ハンス・カノン《生命の循環》自然史博物館(ウィーン)の階段の天井画のための構想スケッチ、1884/85 年、
油彩、カンヴァス、110cm×117.5cm、ベルヴェデーレ宮オーストリア美術館

図 4-25 ジャン・デルヴィル《サタンの秘宝》1895 年、油彩・カンヴァス、258cm×268cm、ベルギー王立美術館

図 4-26 《医学》605 転写スケッチ(部分、図 4-5)

図 4-27 《医学》最終版(部分、図 0-2) 1900-1907 年

図 4-28 グスタフ・クリムト《人生の三時期》1905 年、油彩、カンヴァス、178cm×198cm、国立近代美術館、ローマ

図 4-29 グスタフ・クリムト《死と生》1916 年、油彩、カンヴァス、178cm×198cm、レオポルト美術館

図 4-30 オーギュスト・ロダン《カレーの市民》1884-88 年、石膏、彩色、高さ 230cm、ロダン美術館、パリ

図 4-31 オーギュスト・ロダン《地獄の門》1880 年～（未完）、ブロンズ、彩色、540×390×100cm、国立西洋美術館、東京

参考図 1 《4 つの頭部を持つスフィンクス》小アジア、前 2 世紀、大理石、121×44×95cm、美術史美術館（古代）、ウィーン

参考図 2 アルベール・ベナール《真実は科学を率い、人に光明をもたらす》1890 年、油彩、カンヴァス、94×89.5cm、パリ市立ブティパレ美術館

参考図 3 オーギュスト・ロダン《美しかりしオーミエール》1880-83 年、ブロンズ、50×30×26.5cm、ロダン美術館

参考図 4 オーギュスト・ロダン《ダナイデ》1889 年、大理石、36×71×53cm、ロダン美術館

5 章

図 5-1 ヤン・トーロップ《3 人の花嫁》1892 年、黄色の厚紙、油性クレヨン、78×98cm、オランダ、クレラーミュージアム美術館蔵

図 5-2 ジョルジュ・ミンヌ《跪く少年》1898-1900 年、大理石、79cm、ベルヴェデーレ宮オーストリア美術館

図 5-3 フェルナン・クノップフ《紅い唇》1897 年、鉛筆、クレヨン、ぼかし、写真紙、25.2×17.2cm、個人蔵

図 5-4 ヤン・トーロップ《おお死よ、汝の勝は何処にあるか》1892 年、黄色の厚紙、油性クレヨン、62×74cm、国立美術館版画室蔵、オランダ

図 5-5 第 14 分離派展（ペートーヴェン展）の内部写真

図 5-6 グスタフ・クリムト《ペートーヴェン・フリーズ》1902 年、第 1 場面「幸福への憧れ」（部分、図 0-8）

図 5-7 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 5-8 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, デン・ハーグ

図 5-9 グスタフ・クリムト「懇願」《ペートーヴェン・フリーズ》1902 年、第 1 場面「幸福への憧れ」（部分、図 0-8）

図 5-10 グスタフ・クリムト「この接吻を全世界へ」の「接吻する男女」《ペートーヴェン・フリーズ》1902 年、第 3 場面「幸福の憧れは詩情に慰めを見出す」（部分、図 0-8）

図 5-11 グスタフ・クリムト《ペートーヴェン・フリーズ》1902 年、第 2 場面「敵対する力」（部分、図 0-8）

図 5-12 グスタフ・クリムト「詩情」《ペートーヴェン・フリーズ》1902 年、第 3 場面「幸福の憧れは詩情に慰めを見出す」（部分、図 0-8）

図 5-13 グスタフ・クリムト《音楽》1895 年、油彩・カンヴァス、37×44.5cm、ノイエ・ピナコテーク

図 5-14 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 5-15 グスタフ・クリムト「功名心、哀れみ」《ペートーヴェン・フリーズ》1902 年、第 1 場面「幸福への憧れ」（部分、図 0-8）

図 5-16 グスタフ・クリムト「病気、狂気、死とゴルゴン」《ペートーヴェン・フリーズ》1902 年、第 2 場面「敵対する

力」(部分、図 0-8)

図 5-17 グスタフ・クリムト「快楽、性的放縦、不節制」《ペーターヴェン・フリーズ》1902 年、第 2 場面「敵対する力」(部分、図 0-8)

図 5-18 グスタフ・クリムト「苛まれる苦しみ」《ペーターヴェン・フリーズ》1902 年、第 2 場面「敵対する力」(部分、図 0-8)

図 5-19 グスタフ・クリムト「完全武装した騎士」《ペーターヴェン・フリーズ》1902 年、第 1 場面「幸福への憧れ」(部分、図 0-8)

図 5-20 グスタフ・クリムト「骸骨」《ペーターヴェン・フリーズ》1902 年、第 2 場面「敵対する力」(部分、図 0-8)

図 5-21 グスタフ・クリムト「病気、狂気、死」《ペーターヴェン・フリーズ》1902 年、第 2 場面「敵対する力」(部分、図 0-8)

図 5-22 グスタフ・クリムト「諸芸術」《ペーターヴェン・フリーズ》1902 年、第 3 場面「幸福の憧れは詩情に慰めを見出す」(部分、図 0-8)

6 章

図 6-1 グスタフ・クリムト《ストックレー・フリーズ》のための下絵、(期待) 部分、1905-1909 年頃、テンペラ、水彩、金彩、ブロンズ銀、チョーク、鉛筆、不透明白色塗料、紙、オーストリア応用美術博物館

図 6-2 グスタフ・クリムト《ピアノを弾くシューベルト》1899 年、油彩、カンヴァス、150×200cm、焼失
(ニコラウス・ドゥンパ邸音楽室の扉の飾り窓)

クリムト素描 (303)

クリムト素描 (304)

図 6-3 グスタフ・クリムト《セレナ・レーデラー》1899 年、カンヴァス・油彩、188×83cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館蔵

クリムト素描 (282b)

図 6-4 グスタフ・クリムト《法学》「罪人」 942 転写スケッチ(部分、図 4-6)

図 6-5 グスタフ・クリムト《法学》「エリニユス」 942 転写スケッチ(部分、図 4-6)

図 6-6 グスタフ・クリムト《法学》「真実、正義、法、」 942 転写スケッチ(部分、図 4-6)

図 6-7 グスタフ・クリムト《水蛇 1》1904-07 年頃、パーチメント、ミクスト・メディア、50×20cm ベルヴェデーレ宮オーストリア美術館

図 6-8 グスタフ・クリムト《ユディット II》1909 年、カンヴァス、油彩、金彩、178×46 cm、ヴェネツィア近代美術館

図 6-9 グスタフ・クリムト「罪人と蝸」《法学》最終版(部分、図 0-3)1900-1907 年

図 6-10 グスタフ・クリムト「エリニユス」《法学》最終版(部分、図 0-3)1900-1907 年

図 6-11 グスタフ・クリムト「真実、正義、法」《法学》最終版(部分、図 0-3)1900-1907 年

図 6-12 グスタフ・クリムト《ヌーダ・ヴェリタス》のための最終的素描習作、1898 年、黒チョーク、鉛筆、ペン、筆、

墨、41×10cm、ウィーンミュージアム

図 6-13 グスタフ・クリムト《ヌーダ・ヴェリタス》1899 年、カンヴァス、油彩、252×56cm、国立図書館演劇資料館

図 6-14 「百合の踊り」を踊るロイ・フラーの写真、1896 年頃、Théodore Rivière の撮影、パリ

図 6-15 コロマン・モーザー《ロイ・フラー》1902 年頃墨、水彩、方眼用紙、182×229cm、アルベルティーナ素描美術館

図 6-16 ジュール・シェレ《ロイ・ファラー》1893 年、リトグラフ、120.6×83.3cm、サントリーミュージアム、大阪、「天保山」

図 6-17 イサドラ・ダンカンの踊る姿を撮影した写真（撮影年、撮影者の記載なし）

図 6-18 フェルディナント・ホドラー《オイリュトミー》1895 年頃、油彩、カンヴァス、167×245cm、ベルン美術館

図 6-19 フェルディナント・ホドラー《悦ばしき女》1911 年、油彩、カンヴァス、131×91.5cm、個人像

図 6-20 フェルディナント・ホドラー《選ばれし者》1893-94 年、油彩、テンペラ、カンヴァス、219×296cm、個人像、ベルン美術館

図 6-21 フェルディナント・ホドラー《開花》（アイディア・スケッチ）1914-16 年、茶色のペン、鉛筆、緑の線、紙、10.8×18.9cm、Hodler-Archiv

図 6-22 フェルディナント・ホドラー《春 I》1900-01 年（後に加筆）、油彩、カンヴァス、100×129.5cm、個人像

図 6-23 フェルディナント・ホドラー《感動》1894 年、油彩、カンヴァス、45×26cm、ベルン美術館

図 6-24 フェルディナント・ホドラー《感情Ⅲ》1905 年、油彩、カンヴァス、117.5×170.5cm、ベルン州美術コレクション

図 6-25 フェルディナント・ホドラー《歩む女》1910 年頃、油彩、カンヴァス、112.5×50.5cm、個人像

図 6-26 フェルディナント・ホドラー《昼 I》1899-90 年、油彩、カンヴァス、160×352cm、ベルン美術館

図 6-27 フェルディナント・ホドラー《昼Ⅱ》1904-06 年、油彩、カンヴァス、163×358cm、チューリッヒ美術館

図 6-28 フェルディナント・ホドラー《昼Ⅲ》1900|10 年頃、油彩、カンヴァス、170×368cm、ルツェルン美術館

図 6-29 オーブリー・ピアズリー《黒いケープ》1894 年、『サロメ』のイラストより(図版典拠に手法、寸法、所蔵の明記なし)

図 6-30 オーブリー・ピアズリー《ヨハネとサロメ》1894 年、『サロメ』のイラストより(図版典拠に手法、寸法、所蔵の明記なし)

図 6-29

フェルディナント・ホドラー《感嘆》1903 年頃、油彩、カンヴァス、133×71.5cm、ベルン美術館

図 6-30 フェルディナント・ホドラー《恍惚とした女》1911 年頃、油彩、カンヴァス、172×85.5cm、ジュネーヴ美術・歴史博物館

図 6-31 オーギュスト・ロダン 《歩く男》 1878 年(?), ブロンズ、高さ 213.5cm、ロダン美術館、パリ

図 6-32 オーギュスト・ロダン 《説教をする洗礼者聖ヨハネ》 1878 年、ブロンズ、高さ 200cm ロダン美術館、パリ

図 6-32 フェルディナント・ホドラー 《無限へのまなざし：チューリッヒ・ヴァージョン》 1916 年頃、油彩、カンヴァス、343×723cm、チューリッヒ美術館

図 6-33 フェルディナント・ホドラー 《開花》(習作:6 人の女性) 1914-16、黒の色鉛筆、パステル、グアッシュ、油彩、コラージュ、ペーシュの紙、47.3×62.5cm、美術歴史博物館、ジュネーヴ

掲載図版 典拠

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

Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band 2 ;1904 – 1912*, Galerie Welz, Salzburg, 1982.

Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band 3 ;1878 Nachtrag 1918*, Galerie Welz, Salzburg, 1989.

グスタフ・クリムトの全素描、1-2、1-3、1-5、6-34、6-35

Agnes Husslein=Arco, Alfred Weidinger (Hrsg.), *150 Jahre Gustav Klimt*, Belvedere, München, Prestel, 2012.

0-1～0-3、0-8、1-2、1-3、

Otmar Rychlik, „*Gustav Klimt Franz Matsch und Ernst Klimt im Burgtheater*“, Klaus Bachler(Hrsg.), Edition Kunst Agentur, Wien, 2007.

0-5、3-1～3-4、3-1、3-13、3-18

Alfred Weidinger(Hrsg.), *Gustav Klimt*, Prestel, München, 2007.

0-6、1-7a、b～1-11、2-2、2-3、3-5a、3-9、3-13、3-32～3-44、4-28、4-29、5-1、5-4、5-6～5-8、6-2、6-6、6-7

Marian Bisanz-Prakken, *Heiliger Frühling: Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905*, Brandstätter, Wien, 1999.

1-1a、b、1-15、1-16、6-13、6-14

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

1-4、5-5

Tobias G. Natter (Hrsg.), *Gustav Klimt: The Complete Paintings*, Taschen, Cologne, 2012.

1-18

Klaus Bachler(Hrsg.), *Angelika-Prokopp-Foyer - Klimtraum*, Edition Kunst Agentur, Wien, 2009 .

3-10

Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt: die Zeichnungen*, Albertina, Wien(Hrsg.), Ausst. Kat., Albertina, Wien, Hirmer, München, 2012.

3-19

Otmar Rychlik(Hrsg.), *Gustav Klimt, Franz Matsch und Ernst Klimt im Kunsthistorischen Museum*, Ausst. Kat. Kunsthistorisches

Museum, Wien, Kunst-Agentur(ed), Wien, 2012.

3-45

Prisse D'Avennes, Atlas of Egyptian art, American University in Cairo Press, c. 1997

3-47a、b

http://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/9181/MusBol872_073.jpg

3-48

Stephan Kojas(Hrsg.), *Gustav Klimt Der Beethoven-Fries und die Kontroverse um die Freiheit der Kunst*, Ausst. Kat., Fundación

Juan March, Madrid, Prestel, München, 2006.

4-1～4-6、4-9、4-24、参考図 1 (4 章)、参考図 2(4 章)、5-13、5-14、6-11、6-12

Eadweard Muybridge, *Muybridge's Complete human and animal locomotion : all 781 plates from the 1887 Animal locomotion*,

Dover Publications, New York, c1979, 1v. 2v.

4-10b、4-10b、4-11b、4-12b、4-14、4-16、4-17、4-19、4-22

Agnes Husslein-Arco und Eleonora Louis(Hrsg.), *Intermezzo Gustav: Klimt und Wien um 1900*, Museum der Moderne Salzburg

Rupertinum, Ausst. Kat., Publ. P No° 1, Bibliothek der Provinz, Weitra, 2004.

5-2、5-3

Gunhild Oberzaucher-Schüller(Hrsg.), *Ausdruckstanz; eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20.*

Jahrhunderts, Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, Wilhelmshaven, 1992.

6-16

Katharina Schmidt(Hrsg.), *Ferdinand Hodler; eine symbolistische Vision*, Ausst. Kat., Kunstmuseum Bern, Bern, Hatje Cantz,

Ostfildern, 2008.

6-18、6-22、6-25、6-32

Jura Brüscheiler, Guido Magnaguagno(Bildredaktion), *Ferdinand Hodler*, Ausst. Kat., Nationalgalerie, Berlin, West, Kunsthaus

Zürich, Zürich, 1983.

6-19

Bernhard von Waldkirch, Loa Haagen Pictet(Hrsg.), *Ferdinand Hodler, Tanz und Streit*, Ausst. Kat. Graphischen Sammlung des

Kunsthauses Zürich, Zürich, 1998.

6-24

Verena Senti-Schmidlin, *Rhythmus und Tanz in der Malerei*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2007.

6-33

筆者撮影

0-4、0-7、1-12～1-13、3-46、4-7、4-8

ゴットフリード・フリードゥル、Michiko Higuchi 訳『クリムト』タッシェン、2003 年

1-6、4-23、6-1、参考図 1 (6 章)

久保尋二、田中英道編集『世界美術大全集 イタリア・ルネサンス 2』小学館、1994 年

2-1

田中英道、森田義之編集『世界美術大全集 イタリア・ルネサンス 3』小学館、1994 年

2-4

高階秀爾、千足伸行編集『世界美術大全集 世紀末と象徴主義 24』小学館、1996 年

4-25、6-15、6-32

モニック・ローラン『ロダン』高橋幸次訳、中央公論社、1989 年

参考図 3、4(4 章)

池上忠治編集『世界美術大全集 後期印象派時代 23』小学館、1993 年

4-30、4-31、6-31

島田紀夫、千足伸行責任編集『世界美術大全集 フォーヴィスムとエコール・ド・パリ 25』小学館、1994 年

6-17

『フェルディナント・ホドラー展: Ferdinand Hodler : towards rhythmic images』、展覧会カタログ、国立西洋美術館（他）、NHKプロモーション編、NHK、2014-2015年

6-20、6-21、6-22、6-26、6-27～6-30

素描目録

A. シュトロエーブルの素描集 (Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band I; 1878 – 1903*, Galerie Welz, Salzburg, 1980. Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band II; 1904 – 1912*, Galerie Welz, Salzburg, 1982. Alice Strobl, *Die Zeichnungen. Band IV; 1878 Nachtrag 1918*, Galerie Welz, Salzburg, 1989.) に従って、素描番号、素描名、手法、寸法、所蔵先の順に記している。

2 章

1 Studie nach dem Gipsmodell einer Akanthusranke

鉛筆、178×220 mm、個人蔵

2 Kopfstudie nach einem Gipsmodell im Dreiviertelprofil nach links

黒のチョーク、白のハイライト、520×38 mm、個人蔵

7 Stehender männerlicher Rückenakt

鉛筆、寸法、所蔵不明

16 Liegender männerlicher Akt

鉛筆、289×432 mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

18 Sitzender Männerakt von vorne

鉛筆、黒のチョーク、白のハイライト、420×268 mm、個人蔵

19 Sitzender Männerrückenakt beim Einschlagen eines Stiftes

鉛筆で下絵、水彩、350×250 mm、所蔵不明

28 Kopf eines bärtigen Mannes von vorne

手法、寸法、所蔵不明

34 Kopfstudie von Klimts Schwester Johanna(1873-1950)

鉛筆、160×144 mm、個人蔵

38 Sitzender Rückenakt mit Saiteninstrument nach links aufgestützt

黒のチョーク、白のハイライト、寸法、所蔵不明

39 Liegender Halbakt mit abgewinkeltem linkem Bein nach rechts

黒のチョーク、白のハイライト、315×455 mm、所蔵不明

40 Liegender nackter Oberkörper einer schlafenden Frau nach rechts, Detailskizze

黒のチョーク、310×447 mm、現所蔵の記載無し

41 Ornamentskizzen: Hahn, Putto mit Fackel und Fledermaus

鉛筆、青インクのペン、445×415 mm、個人蔵

42 Reinzeichnung für »Die Tageszeiten«

鉛筆、墨と青インクのペン、412×317 mm、ウィーンミュージアム

45 Sitzender weiblicher Akt nach links 鉛筆、白のハイライト、左端に鉛筆の試し書き、310×342mm(切断)、現所蔵の記載無し

47 Reinzeichnung für »Die Reiche der Natur«鉛筆、白のハイライト、275×531 mm、ウィーンミュージアム

48 Liegende Frau mit Füllhorn und Putto, Hand- und Fingerstudien 鉛筆、515×590 mm(不規則)、所蔵不明

54 Zwei Ärmelstudien, Zwei Kompositionsskizzen(裏面、55)

鉛筆、水彩、450×315 mm、ウィーンミュージアム

56 Reinzeichnung für »Die Jugend«

墨のペン、水彩、白のハイライト、385×261 mm、ウィーンミュージアム

57 Drei Studien eines stehenden Kinderrückenakts nach rechts, sitzendes Kind nach links, Ideenskizze links unten

鉛筆、白のハイライト、ペンの試し書き、455×315 mm、ウィーンミュージアム

62 Stehendes und sitzendes Kind nach rechts, Wiederholung der Brustpartie

鉛筆、454×316 mm、所蔵不明

69 Entwurf für die Reinzeichnung »Oper«

鉛筆、530×380mm、個人蔵

70 Reinzeichnung »Oper«

鉛筆、墨のペン、白のハイライト、474×342mm

95 Draperiestudie

黒のチョーク、白のハイライト、419×260 mm、Galerie Ariadne, Wien

96 Mädchenakt nach rechts schreitend

黒のチョーク、白のハイライト、450×315mm、所蔵不明

97 Draperiestudie(裏、wetere Studien)

鉛筆、白のハイライト、443×315 mm、 所蔵不明

3182 Sitzender Männerakt mit Stab von vorne

青のチョーク、白の不透明絵の具、240×194 mm、個人蔵

3192 Sitzender Halbakt, vom Rücken gesehen (1881/82 年のスケッチブック)

赤と青鉛筆、鉛筆、3191 の写し、33 頁、 240×194 mm、個人蔵

3193 Draperiestudie, liegender Halbakt (1881/82 年のスケッチブック)

上部は青鉛筆、下部は赤と青鉛筆、35 頁、 240×194 mm、個人蔵

3204 Rumpf- und Beinstudien eines stehenden Kindes, sitzendes Kind (1881/82 年のスケッチブック)

赤鉛筆、19 頁、240×194 mm、個人蔵

3217 Nach links sitzendes Kind, Detailstudien, zwei Kinderköpfe(1881/82 年のスケッチブック)

青鉛筆、43 頁、 240×194 mm、個人蔵

3239 Kompositionsentwurf für die Reinzeichnung »Oper«

墨のペン、白のハイライト、273×186mm、個人蔵

3241 Kompositionsentwurf für die Reinzeichnung »Das Märchen«

青のインクペン、ぼかし、218×154mm、個人蔵

3 章

143 Kopfstudie eines liegenden jungen Mannes nach links, darunter Kopf im verlorenen Profil nach links

黒のチョーク、白のハイライト、鉛筆、436×285mm、アルベルティーナ素描美術館

152 Stehender Jüngling nach links, Detailstudien

黒のチョーク、白のハイライト、451×314mm、個人蔵

153 Knabe im verlorenen Profil nach links

黒のチョーク、440×310mm、アルベルティーナ素描美術館

155 Bärtiger jüngerer Mann mit knappe im verlorenen Profil nach links

黒のチョーク、白のハイライト、451×317mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

163 Mädchen mit erhobenem linkem Arm, zwei Handstudien

鉛筆、白のハイライト、460×315mm、個人蔵

166 Herabblickendes Mädchen, Frauenkopf mit Tuch

黒のチョーク、白のハイライト、425×310mm、個人蔵

177 Kleines nacktes Mädchen von vorne

鉛筆、白のハイライト、450×315mm、ウィーンミュージアム

179 Liegender weiblicher Akt nach links

黒のチョーク、白のハイライト、287×425mm、アルベルティーナ素描美術館

194 Zwei Damen mit Fächer, eine dritte in der Mitte einer Gruppe

鉛筆、白のハイライト、水彩のシミ、230×295mm、ウィーンミュージアム

197 Figurengruppen und Dame mit Opernglas

鉛筆、水彩のシミ、223×293mm、ウィーンミュージアム

204 Vier Einzelfiguren und Gruppe

鉛筆、293×222mm、ウィーンミュージアム

205 Skizzen von fünf weiblichen Figuren

鉛筆、水彩にシミ、228×290mm、ウィーンミュージアム

206 Skizzen von der Galerie

鉛筆、315×225mm、ウィーンミュージアム

207 Skizzen von den Rängen und einer Loge, rechts Männerprofil

鉛筆、水彩にシミ、283×227mm、ウィーンミュージアム

209 Zwei Logen, Figuren auf der Galerie

鉛筆、水彩にシミ、293×231mm、ウィーンミュージアム

214 Sitzende Dame mit Hut und grosser Halsschärpe

黒のチョーク、白のハイライト、460×305mm、現所蔵の記載無し

216 Frau mit Kopftuch und Fächer, Wiederholung der Figur, Handstudien

黒のチョーク、白のハイライト、440×300mm、所蔵不明

218 Sitzende Frau nach links mit Tuch auf dem Kopf

黒のチョーク、白のハイライト、452×314mm、個人蔵

221 Profil- und Rückenansicht eines Herrn mit Theaterglas, Skizze der rechten Hand

黒のチョーク、白のハイライト、431×275mm、アルベルティーナ素描美術館

222 Stehende Dame mit Theaterglas nach rechts

黒のチョーク、440×300mm、個人蔵

240 Mumiensarkophag, Isis, Hathor-Kapitell, Ptah, Totenpapyrus, Andeutung einer Sphinx im Profil nach rechts

黒のチョーク、ぼかし、鉛筆による方眼、墨のペンで区切る、384×203mm、ウィーンミュージアム

241 Kostümstudie für den Oberkörper einer Frau mit erhobenem rechtem Arm, drei Handstudien

黒のチョーク、鉛筆、白のハイライト、433×310mm、所蔵不明

242 Zwei Ärmelstudien

黒のチョーク、427×303mm、アルベルティーナ素描美術館

243 Weibliche Figur mit Heiligenschein in ornamentiertem Gewand und Cherubin, flüchtige Skizzen darunter;
rechts Dantebüste, darunter Erote mit Schild

黒のチョーク、ぼかし、白のハイライト、鉛筆による方眼、墨のペンで区切る、396×548mm、美術史美術館、図書館

3288a Sthehende Frau im verlorenen Profil nach links, darüber Sitzende, von der Balkonbrüstung überschritten
鉛筆、442×308mm、所蔵不明

3287 Männerbrustbild im Dreiviertelprofil nach links

黒のチョーク、白のハイライト、453×316mm、個人蔵

303 Weibliche Gestalt mit Blatt in der Linken

鉛筆、455×311mm、ウィーンミュージアム

304 Weibliche Gestalt mit geneigtem Kopf nach rechts

鉛筆、385×313mm、ウィーンミュージアム

学科絵《哲学》

455 Sitzende alte Frau nach links, mit aufgestütztem Kopf

黒のチョーク、435×335mm、アルベルティーナ素描美術館

456 Sitzende jüngere Frau mit aufgestütztem Kopf nach links

青のチョーク、450×307mm、ウィーンミュージアム

457 Zwei Sstehende Männer in halblangen Gewändern mit gesenkten Köpfen

黒のチョーク、475×305mm、所蔵不明

458 Schwebender Männerrückenakt nach rechts

黒のチョーク、白のハイライト 450×295mm、所蔵不明

459 Männerrückenakt nach links

黒のチョーク、423×266 mm、アルベルティーナ素描美術館

460 Männerrückenakt nach links

黒のチョーク、448×325mm、所蔵不明

461 Männerrückenakt nach links

黒のチョーク、454×307mm、ウィーンミュージアム

462 Männerrückenakt nach links

黒のチョーク、430×390mm、アルベルティーナ素描美術館

463 Männerrückenakt nach links

黒のチョーク、447×318mm、ウィーンミュージアム

464 Männerrückenakt nach links

黒のチョーク、458×302 mm、ウィーンミュージアム

465 Schwebwnder Männerrückenakt nach links

黒のチョーク、450×328 mm、ウィーンミュージアム

466 Zwei Studien eines weiblichen Rückenaktes und zwei eines Kindrkopfes

黒のチョーク、477×313 mm、所蔵不明

467 Kauernde alte Frau von vorne

黒のチョーク、およそ 450×310 mm、所蔵不明

468 Sitzender Halbakt einer alten Frau etwas nach rechts

黒のチョーク、およそ 446×316 mm、ウィーンミュージアム

469 Kniender Akt einer alten Frau etwas nach rechts

黒のチョーク、370×265 mm、アルベルティーナ素描美術館

470 Kniender Akt einer alten Frau, Beinstudie

黒のチョーク、440×315 mm、所蔵不明

471 Liegender Akt einer alten Frau

黒のチョーク、寸法、所蔵不明

472 Akt eines Greises mit vor das Gesicht gehaltenen Händen

黒のチョーク、寸法、所蔵不明

473 Akt eines Greises mit vor das Gesicht gehaltenen Händen

黒のチョーク、442×306 mm、リンツ州立美術館所蔵

474 Akt eines Greises mit vor das Gesicht gehaltenen Händen, Sphinx

黒のチョーク、457×310 mm、所蔵不明

475 Akt eines Greises mit vorgehaltenen Händen

青のチョーク、434×305 mm、所蔵不明

476 Akt eines Greises mit vorgehaltenendas Händen

黒のチョーク、456×318 mm、個人蔵

477 Übertragungsskizze für die Philosophie

黒のチョーク、鉛筆、拡大マス 896×632 mm、ウィーンミュージアム

478 Sich umarmendes Paar, zweimalige Wiederholung der Frau

鉛筆、560×365 mm(寸法は不確定)、所蔵不明

479 Detailstudie eines sich umarmenden Paares, sitzender männlicher Rückenakt

黒のチョーク、407×290 mm、アルベルティーナ素描美術館

480 Sich umarmendes Paar

黒のチョーク、464×313 mm、個人蔵

481 Sich umarmendes Paar

鉛筆、460×300 mm、個人蔵

482 Drei Skizzen eines Kindes und männlicher Rückenakt

黒、青、白のチョーク、481×309 mm、個人蔵

483 Zwei Studien eines weiblichen Oberkörpers mit nach hinten gesenktem Kopf

黒のチョーク、443×315 mm、所蔵不明

484 Gesenkter Kopf nach hinten

手法、寸法、所蔵不明

485 Studie eines Kindes

茶のチョーク、白のハイライト、390×295 mm、現所蔵の記載無し

486 Zwei Studien eines Kindes

青のチョーク、467×306 mm、個人蔵

487 Studie eines Kindes

黒と白のチョーク、445×313 mm、個人蔵

488 Frauenakt mit Strümpfen studie eines Kindes

黒のチョーク、450×320 mm、所蔵不明

3334 Die Sphinx mit dem Erdball und dem Wissen

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、13 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3335 Die Sphinx mit dem Erdball, dem Wissen und Menschenandeutung links

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、15 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3336 Die Sphinx mit dem Erdball, dem Wissen und Menschenandeutung links

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、21 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3337 Die Sphinx mit dem Erdkugel, ein Liebespaar, Gestalt am unteren linken Rand

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、11 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3338 Die Sphinx mit dem Erdball, das Wissen und Menschenandeutung links

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、27 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3339 Die Sphinx mit dem Wissen, der Erdkugel, links Liebespaar mit Kind, Gestalt am unteren Rand links

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、33 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3340 Die Sphinx, Liebespaar mit Kind, Figur am unteren Rand

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、33 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3341 Detailstudie für die Sphinx

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック 49 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3342 Die Sphinx mit dem Wissen, Erdkugel, Liebespaar, alter verzweifelter Mann

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、63 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3243 Sphinx ,Wissen, Erdball, Liebespaar, Figur am unteren Rand

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、69 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3344 Sphinx mit dem Wissen, Erdball, Liebespaar mit Kind

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、71 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3345 Sphinx mit Wissen, Erdball, Menschenkette

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、73 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3246 Sphinx mit dem Wissen, Liebespaar mit Kindern

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、79 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3247 Sphinx mit dem Wissen, Erdball, Liebespaar mit Kind, Alter Mann, Kind hinter ihm

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、83 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3348 Sphinx mit dem Wissen, Erdball, Liebespaar mit Kindern, alter Mann

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、81 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3349 Sphinx mit dem Wissen, Erdball, Liebespaar mit Kind alter Mann, Kind hinter ihm

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、87 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3350 Sphinx mit dem Wissen, Erdball, Liebespaar mit Kind alter Mann, Kind hinter ihm

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、89 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3351 Sphinx mit dem Wissen, Erdball, Liebespaar alter Mann, Kind

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、91 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3352 Sphinx mit Wissen, Erdball, Liebespaar mit Kindern, alter Mann, Kind, Kopf, ragt von unten in die Darstellung

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、97 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3353 Sphinx mit dem Wissen, Erdball, Liebespaar mit Kindern, alter Mann

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、101 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3354 Sphinx mit dem Wissen, Erdball, Liebespaar mit Kindern, alter Mann vom li. Rand überschritten

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、103 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3355 Sphinx mit dem Wissen, Erdball, Liebespaar mit Kindern, alter Mann zum Teil vom Rand überschritten

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、107 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3356 Sphinx mit dem Wissen, Erdkugel, Liebespaar mit Kindern, alter Mann

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、109 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3357 Sphinx mit dem Wissen, Erdkugel, Liebespaar mit Kindern, alter Mann, Kopf, der vom unteren Rand hereinragt

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、113 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3358 Sphinx Wissen, Erdkugel, Liebespaar mit Kindern, alter Mann, Kopf, der vom unteren Rand hereinragt

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、129 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3359 Sphinx Wissen, Erdkugel, Liebespaar mit Kindern, alter

Mann

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、139 頁、鉛筆、138×84mm、個人所蔵

3360 Oberkörper einer alten Frau, die Hände an der Stirn

黒のチョーク、430×285 mm、個人蔵

3361 Liebespaar, stehender Mann, der nach oben blickt

鉛筆、440×310mm、所蔵不明

3362 Zwei Studien eines schlafenden Kindes

黒のチョーク、428×285 mm、個人蔵

3363 Zwei Studien eines schlafenden Kindes

黒のチョーク、428×285 mm、個人蔵

3364 Zwei Aktstudien

黒のチョーク、453×310 mm、個人蔵

学科絵《医学》

512 Hygieia nach links sitzend, die Schale mit der Schlange des Asklepios in der Rechten

鉛筆、452×312 mm、ウィーンミュージアムウィーン

513 Hygieia von vorne, auf Wolken thronend

鉛筆、およそ 450×322 mm、個人蔵

514 Schwebende Gewandfigur in Untersicht

鉛筆、黒のチョーク、およそ 457×322 mm、個人蔵

515 Stehende Hygieia von vorne mit erhobenem rechtem Arm ohne Attribut

黒のチョーク、450×320 mm、所蔵不明

516 Stehende Hygieia von vorne mit erhobenem rechtem Arm und Schale

黒のチョーク 447×317 mm、個人蔵

517 Hygieia mit geänderter Haltung und breitem Kopfputz

黒のチョーク、446×312 mm、アルベルティーナ素描美術館

518 Kopf der Hygieia(裏面 545)

鉛筆、黒のチョーク 450×320 mm、個人蔵

519 Bekleidete Schwebende mit herabhängendem Haar (裏面 555)

鉛筆、453×320 mm、ウィーンミュージアム

520 Schwebende mit erhobenen Armen und Dreperie im Hintergrund

黒のチョーク、白のハイライト、435×306 mm、個人蔵

521 Schwebende Akte

手法、寸法、所蔵不明

522 Zwei Studien eines schwenenden Aktes mit erhobenen Armen

黒のチョーク、450×320mm、所蔵不明

523 Zwei studien einer Schwebenden

黒のチョーク、鉛筆、448×319 mm、所蔵不明

524 Nach links Schwebende mit gestrecktem rechtem Arm und Draperie

黒のチョーク、447×320 mm、所蔵不明

525 Liegende nach rechts und nach rechts Schwebende mit gestrecktem linkem Arm und Draperie

黒のチョーク、445×315 mm、William H. Schab Gallery

526 Mit abgewinkeltem Arm stehender Akt

鉛筆、407×279 mm、アルベルティーナ素描美術館

527 Zwei Studien eines stehenden Aktes nach links

鉛筆、382×279 mm、アルベルティーナ素描美術館

528 Zwei studien für die »Schwebenden«

鉛筆、402×275 mm、アルベルティーナ素描美術館所

529 Schwebenden mit ausgebreiteten Armen

黒のチョーク、452×318 mm、ウィーンミュージアム

530 Schwebende vor dunklem Hintergrund

鉛筆、白のハイライト、451×320 mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

531 Studie für die »Schwebenden« mit ausgebreiteten Armen (裏面 533)

鉛筆、371×278 mm、アルベルティーナ素描美術館所

532 Schwebende mit gesenktem rechtem und waagrechtem linkem Arm

黒のチョーク、450×323 mm、ウィーンミュージアム

533 Zwei Studien einer Schwebenden mit gesenktem rechtem und waagrechtem linkem Arm(表面 531)

黒のチョーク、371×278 mm、アルベルティーナ素描美術館

534 Schwebende mit gesenktem rechtem und waagrechtem linkem Arm

黒のチョーク、382×280 mm、アルベルティーナ素描美術館

535 Schwebende nach links mit gesenktem rechtem und erhobenem linkem Arm

鉛筆、405×270 mm、アルベルティーナ素描美術館

536 Schwebende nach links (表面 537)

鉛筆、380×270 mm、アルベルティーナ素描美術館

537 Schwebende nach links(裏面 536)

鉛筆、380×270 mm、アルベルティーナ素描美術館

538 Schwebende nach links mit wallendem Haar

鉛筆、418×287 mm、アルベルティーナ素描美術館所

539 Schwebender männlicher Rückenakt in starker Untersicht nach rechts

黒のチョーク、450×317 mm、ウィーンミュージアム

540 Schwebender Männerakt in starker Untersicht nach links oben

黒のチョーク、430×284 mm、アルベルティーナ素描美術館

541 Beinstudie eines nach rechts oben schwebenden Männeraktes

黒のチョーク、300×250 mm、所蔵不明

542 Männerakt in der Diagonale nach rechts oben schwebend

黒のチョーク、450×312 mm、個人蔵

543 Männerakt in Rückenansicht nach links oben schwebend

黒のチョーク、450×313 mm、個人蔵

544 Männerakt nach links oben schwebend(裏面 332)

黒のチョーク、446×320 mm、個人蔵

545 Mit ausgestreckten Armen nach links oben schwebender Männerakt, Frauengesicht

黒のチョーク、450×320 mm、個人蔵

546 Zwei Studien eines Männeraktes mit emporgestreckten Armen, Wiederholung der Unterarme und Bein

鉛筆、450×310 mm、所蔵不明

547 Männerückenakt mit ausgebreiteten Armen, Wiederholung von Kopf-u. Schulterpartie

黒のチョーク、372×300 mm、アルベルティーナ素描美術館

548 Kopf und Schulter eines Mannes von Rücken gesehen, Frauenarm

黒のチョーク、赤鉛筆、420×315 mm、所蔵不明

549 Greisenhaupt nach links

黒のチョーク、450×315 mm、所蔵不明

550 Stehender Mann im Profil nach rechts

青のチョーク、450×322 mm、個人蔵

551 Männerakt nach rechts, Oberkörper und Hände auf einem Pult aufgestützt, Wiederholung des Rückens

黒のチョーク、450×310 mm、所蔵不明

552 Männerakt nach rechts, Oberkörper und Hände auf einem Pult aufgestützt

黒のチョーク、450×310 mm、個人蔵

553 Gebeugter Männerakt nach rechts

黒のチョーク、461×280 mm、所蔵者不明

554 Nach rechts aufgestütztes Kind, Kinderstudie links unten

鉛筆、457×310 mm、個人蔵

555 Zwei Studien eines Mädchenaktes (裏面 519)

鉛筆、453×320 mm、ウィーンミュージアム

556 Stehender Frauenakt nach links

黒のチョーク、449×304 mm、所蔵不明

557 Stehender Frauenakt von vorne

黒のチョーク、447×315 mm、アルベルティーナ素描美術館

558 Hygieia von vorne mit herabfallendem Gewand

黒のチョーク、435×293 mm、ウィーンミュージアム

559 Studie für die Hygieia

黒のチョーク、450×310 mm、個人蔵

560 Hygieia mit breitem Kopfputz und fließendem Gewand

手法、寸法、所蔵不明

561 Männer Rückenakt mit ausgebreitetem linkem Arm, rechts Skizze

黒のチョーク、白のハイライト 450×315 mm、個人蔵

562 Studienblatt mit Schwebender und drei Studien von Ringenden

油紙にトレース、735×490 mm、所蔵不明

563 Weiblicher Akt nach links

黒のチョーク、453×310 mm、ウィーンミュージアム

564 Kopf, Brust und linker Arm eines weiblichen Aktes

赤、青、白のチョーク、447×304 mm、レオポルト美術館

565 Kopf im verlorenen Profil nach links

手法、寸法、所蔵不明

566 Drei Studien einer stehenden Frau nach rechts

黒のチョーク、447×320 mm、ウィーンミュージアム

567 Weiblicher Akt nach links, nach hinten aufgestützter Frauenakt

青の色鉛筆、480×310 mm、所蔵不明

568 Stehender Akt mit erhobenem rechtem Arm

黒のチョーク、450×312 mm、ウィーンミュージアム

569 Stehender Weiblicher Akt etwas nach links und sitzender weiblicher Rückeakt

黒のチョーク、459×310 mm、Neue Galerie, Graz

570 Sitzender dicker weiblicher Akt nach rechts

黒のチョーク、鉛筆、446×319 mm、所蔵不明

571 Sitzender dicker weiblicher Akt von vorne

黒のチョーク、448×308 mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

572 Dicker weiblicher Akt mit eingebeugten Armen von vorne

黒のチョーク、520×320 mm、個人蔵

573 Stehender dicker weiblicher Akt nach links

黒のチョーク、454×316 mm、所蔵不明

574 Stehender dicker weiblicher Akt im Profil nach links

黒のチョーク、454×302 mm、個人蔵

575 Zwei Studien eines Kindes nach links, sitzender Frauenakt, Frauenkopf

黒のチョーク、481×309 mm、個人蔵

576 Kopf- und Schenkelstudien eines Kindes

鉛筆、448×311 mm、個人蔵

577 Drei Studien eines Kindes nach rechts

黒のチョーク、448×312 mm、個人蔵

578 An der Brust liegendes Kind

手法、寸法、所蔵不明

579 An der Brust liegendes Kind

黒のチョーク、465×303 mm、所蔵不明

580 Zwei Studien eines Säuglings

黒のチョーク、390×283 mm、アルベルティーナ素描美術館

581 Stehende dicke Frau mit Kind nach links

鉛筆、415×225 mm、現所蔵の記載無し

582 Männerakt etwas nach rechts

黒のチョーク、447×310 mm、ウィーンミュージアム

583 Männerakt von vorne

黒のチョーク、444×313 mm、個人蔵

584 Gewandfigur mit angedeutetem nach links geneigtem Kopf

鉛筆、453×302 mm、個人蔵

585 Zwei Skellettstudien, die obere mit Kopf nach rechts

黒のチョーク、420×280 mm、アルベルティーナ素描美術館

586 Greis nach rechts, Frauenarm, Rückenlinie und Unterkörper einer Frau

青、黒のチョーク、445×310mm、現所蔵の記載無し

587 Schwebender Greis nach rechts

黒のチョーク、449×322 mm、ウィーンミュージアム

588 Schwebender Greis nach rechts

黒のチョーク、445×305mm、個人蔵

589 Nackter Greis und männlicher Rückenakt nach rechts

黒のチョーク、448×308 mm、個人蔵

590 Sitzender Männerakt nach rechts in Abwehrstellung

黒のチョーク、452×314 mm、ウィーンミュージアム

591 Oberkörper eines Greises nach rechts

黒のチョーク、435×314 mm、個人蔵

592 Aktstudie eines verzweifelten Greises nach links, Ornamentskizzen

黒、青のチョーク、427×305mm, National Gallery of Art, Washington

593 Skizze der »Medizin« und »Philosophie« mit Ornamentfeld in der Mitte(表面 602)

鉛筆、450×313 mm、現所蔵の記載無し

594 Zwei Ringerpaare, Detailstudie

黒のチョーク、439×292 mm、アルベルティーナ素描美術館

595 Ringende Männer

黒のチョーク、357×284 mm、アルベルティーナ素描美術館

596 Zwei Ringerpaare

鉛筆、430×292 mm、アルベルティーナ素描美術館

597 Ringende

鉛筆、377×294 mm、アルベルティーナ素描美術館

598 Ringer, Skizze (表面 627)

黒のチョーク、427×274 mm、アルベルティーナ素描美術館

599 Kind nach links, zwei Ringer(裏面 584)

赤の染料、黒のチョーク、453×302 mm、個人蔵

600 Sitzender männlicher Rückenakt, Elephnat, Teil der Schlange des Asklepios

黒ペン、象と Aesculap は水彩 413×295 mm、アルベルティーナ素描美術館

601 Sitzender männlicher Rückenakt

黒のチョーク、444×315 mm、所蔵不明

602 Sitzender weiblicher Rückenakt, Sitzende und Stehende nach links

黒のチョーク、赤鉛筆、白のハイライト 450×313 mm、個人蔵

603 Sitzender männlicher Rückenakt, Skizze für die »Ringenden«

黒のチョーク、410×290 mm、アルベルティーナ素描美術館

604 Studie für das »Menschenpaar«, Kopf des Mannes

黒のチョーク、480×312 mm、個人蔵

605 Übertragungsskizze für die »Medizin«

黒のチョーク、鉛筆 拡大のマス 860×620 mm、アルベルティーナ素描美術館

606 Weiblicher Rückenakt nach rechts

黒のチョーク、437×315 mm、 Neue Galerie, Graz

607 Stehender weiblicher Rückenakt

黒のチョーク、白のハイライト、445×311 mm、ウィーンミュージアム

608 Weiblicher Rückenakt nach links, Skizze eines Kopfes

赤の染料、447×315 mm、個人蔵

609 Stehender weiblicher Akt nach links

赤の染料、455×313 mm、個人蔵

610 Weiblicher Rückenakt nach links

赤の染料、451×311 mm、個人蔵

611 Zwei Studien eines Frauenaktes, nach links und vom Rücken gesehen

黒のチョーク、446×319 mm、ウィーンミュージアム

612 Zwei Studien eines weiblichen Aktes, vom Rücken und von der Seite gesehen

黒のチョーク、445×324 mm、 The Solomon R. Guggenheim Museum

613 Weiblicher Akt nach links, drei Kopfstudien

黒のチョーク、445×316 mm、個人蔵

614 Stehender Akt von vorne, und Akt nach links mit abgewinkelten Armen

黒のチョーク、449×306 mm、ウィーンミュージアム

615 Weiblicher Akt nach links

黒のチョーク、450×290 mm、個人蔵

616 Zwei nebeneinanderstehende Akte

手法、寸法、所蔵不明

617 Brustbild eines Mädchenaktes und Frau mit Kind

赤の染料、黒のチョーク 442×303 mm、個人蔵

618 Schwebende mit Körper in Profilstellung

黒のチョーク、446×306 mm、ウィーンミュージアム

619 Schwebende, die rechte Hand gehalten von einer Figur rechts unten

鉛筆、216×127 mm、個人蔵

620 Die Schwebende

黒のチョーク、450×310mm、個人蔵

621 Die Schwebende

黒のチョーク、415×273 mm、アルベルティーナ素描美術館

622 Vier Studien eines mit beiden Händen gehaltenen Kindes

黒のチョーク、450×630 mm(Doppelblatt)、ウィーンミュージアム

623 Ringende, mit beiden Händen hochgehaltenes Baby, Kind nach links

黒のチョーク、455×315 mm、ウィーンミュージアム

624 Ringende, mit beiden Händen hochgehaltenes Baby

鉛筆、黒のチョーク、445×313 mm、個人蔵

625 Drei Studien eines sitzenden Kindes nach rechts, stehendes Kind

鉛筆、赤鉛筆、443×310 mm、ウィーンミュージアム

626 Sechs Studien eines Kindes nach rechts(表面 640)

黒のチョーク、478×315 mm、個人蔵

627 Fünf Studien eines schlafenden Kindes

黒のチョーク、427×274 mm、アルベルティーナ素描美術館

628 Greisenhaupt, sitzender weiblicher Rückenakt, rechte Seite eines weiblichen Oberkörpers

黒のチョーク、白のハイライト 387×290 mm、アルベルティーナ素描美術館

629 Männerakt mit gekrümmtem Rücken

黒のチョーク、318×455 mm、ウィーンミュージアム

630 Zwei Studien eines stehenden Mädchenaktes

黒のチョーク、450×313 mm、 Neue Galerie, Graz

631 Oberer Ausschnitt eines Blattes mit zwei Frauenakten

手段、寸法、所蔵不明

632 Stehender Mädchenakt etwas nach links, den Kopf nach rechts geneigt

黒のチョーク、457×315 mm、ウィーンミュージアム

633 Knabenakt von vorne, den Kopf nach rechts gedreht

黒のチョーク、白のハイライト 451×314 mm、ウィーンミュージアム

634 Mädchenakt von vorne, durchgestrichener sitzender Frauenakt

赤の染料、450×315 mm、ウィーンミュージアム

635 Frauenkopf nach links

手法、寸法、所蔵不明

636 Stehende nackte Schwangere nach links, das Gesicht nach vorne gedreht

黒のチョーク、451×317mm、個人蔵

637 Nackte Schwangere nach links, Oberkörperstudie eines Greises

赤の染料、鉛筆、394×292 mm、アルベルティーナ素描美術館

638 Weiblicher Rückenakt, verzweifelter alter Mann

鉛筆、黒のチョーク、382×280 mm、アルベルティーナ素描美術館

639 Weiblicher Rückenakt, Ringende

黒のチョーク、426×311mm、個人蔵

640 Zwei Studien Oberkörpers eines Mannes, Kinderstudie(裏面 626)

黒のチョーク、478×315 mm、個人蔵

641 Nach hinten aufgestützt sitzender Akt, Ringer

鉛筆、412×302 mm、アルベルティーナ素描美術館

642 Zwei Studien eines mit hochgezogenem rechtem Knie sitzenden Aktes

黒のチョーク、412×310 mm、所蔵不明

643 Zwei Studien eines mit hochgezogenem rechtem Knie sitzenden Aktes, Kopf nach links

黒のチョーク、450×310 mm、所蔵不明

644 Weiblicher Kopf im Profil nach links

黒のチョーク、443×312 mm、ウィーンミュージアム

645 Frauenkopf im Profil nach links, die Hände an die linke Wange gelegt

赤のチョーク、454×310 mm、ウィーンミュージアム

646 Studie für den Mann des sitzenden Menschenpaares

黒のチョーク、寸法、所蔵不明

647 Studie für den Mann des sitzenden Menschenpaares, Skizze

黒のチョーク、437×310 mm、Neue Galerie, Graz

648 Zwei Studien eines alten Mannes, zwei Kinder und Skizze

鉛筆、黒のチョーク、450×310 mm、個人蔵

649 Schwebende Frau nach rechts, Wiederholung des Kopfes und der Schulter

青のチョーク、450×310 mm、個人蔵

650 Stehender Frauenakt nach rechts

赤の染料、450×314 mm、ウィーンミュージアム

651 Stehender Frauenakt nach rechts

手法、寸法、所蔵不明

652 Zwei Studien eines stehenden Mannes von vorne, eine dritte eines Mannes nach rechts und eine Kinderstudie

黒のチョーク、446×319 mm、所蔵不明

653 Stehendes Mädchen, eine Haarsträhne über dem linken Auge

黒のチョーク、447×305 mm、ウィーンミュージアム

654 Stehender Akt einer alten Frau im Profil nach rechts, Schenkelstudie

赤のチョーク、448×308 mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

655 Brustbild einer alten Frau von vorne

赤の色鉛筆、444×312 mm、個人蔵

656 Hände, alte Frau im Profil nach links, Oberkörper eines Kindes

黒のチョーク、鉛筆、赤の染料 453×318 mm、個人蔵

657 Schwebendes Mädchen mit zur Seite gestreckten Armen

黒のチョーク、449×320 mm、個人蔵

658 Schwebendes Mädchen mit zur Seite gestreckten Armen

黒のチョーク、453×310 mm、個人蔵

659 Zurückgelehnt liegendes Mädchen

黒のチョーク、425×300 mm、所蔵不明

660 Liegend schwebender Mädchenakt

黒のチョーク、452×323 mm、個人蔵

661 Nach rechts schwebender Mädchenakt, mit ausgestrecktem linkem Arm

鉛筆、白のハイライト、450×318 mm、ウィーンミュージアム

662 Liegend schwebender Akt in der Diagonale

黒のチョーク、およそ 450×312 mm、ウィーンミュージアム

663 Nach rechts schwebender Akt mit ausgestrecktem rechtem Arm

鉛筆、463×314 mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

664 Skizzenblatt mit Niederschriften der Klimt gleichzeitig beschäftigenden Aufträge(裏面 506a)

墨のペン、310×442 mm、個人蔵

665 Frauenkopf im Profil nach links, zwei Armstudien, kleiner Kopf

鉛筆、441×320 mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

666 Sitzender männlicher Rückenakt

赤のチョーク、375×280 mm、アルベルティーナ素描美術館

667 Sitzender männlicher Rückenakt mit Kind im Arm

黒のチョーク、およそ 450×310mm、所蔵不明

668 Kniestück einer stehenden alten Frau im Profil nach links

手法、寸法、所蔵不明

669 Sitzende alte Frau nach links

黒のチョーク、306×448 mm、ウィーンミュージアム

670 Kniestück einer stehenden alten Frau nach links

鉛筆、440×305mm 個人蔵

671 Stehende alte Frau im Profil nach rechts

鉛筆、440×314mm、国立近代美術館、ローマ

672 Stehende alte Frau im Profil nach rechts, Beinstudie

黒のチョーク、451×314 mm、個人蔵

673 Stehende alte Frau im Profil nach links

黒のチョーク、451×305 mm、ウィーンミュージアム

674 Brustbild einer alten Frau nach rechts

青のチョーク、441×305 mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

3365 Bekleidete Schwebende, Wiederholung

黒のチョーク、447×300 mm、レオポルト美術館

3366 Schwebender Akt mit ausgebreiteten Armen(裏面 3370)

黒のチョーク、454×320 mm、個人蔵

3366a Sinzender Akt mit erhobenen Armen

黒のチョーク、430×510 mm、個人蔵

3367 Schwebender, Akt mit ausgebreitetem, linken Arm

グレーの紙に鉛筆、440×320 mm、Archiv-Photo Galerie Welz, Salzburg

3368 Schwebender Akt mit erhobenem linken Arm nach links

黒のチョーク、448×314 mm、個人蔵

3369 Stehender Halbakt nach links

黒のチョーク、450×315 mm、丸の内ギャラリー

3370 Zwei Kinderstudien, Skizzen

黒のチョーク、454×320 mm、個人蔵(表面 3366)

3371 Stehender Akt von vorne, den Kopf nach links gewendet

鉛筆、450×313 mm、個人蔵

3372 Frauenakt von vorne,

黒のチョーク、455×310 mm、所蔵不明

3373 Kompositionsentwurf für die »Medizin«

ソニヤ・クニプス所有のスケッチブック、53 頁、鉛筆、138×84mm、個人蔵

3374 Zwei Mädchenakte nach rechts

鉛筆、赤の色彩、寸法、所蔵不明

3375 Stehender Akt nach links

青の色鉛筆、350×328mm、プラハ国立美術館

3375a Stehender Frauenakt nach links

黒のチョーク、440×315 mm、所蔵不明

3376 Zeitungslesendea Männliches Modell

青の色鉛筆、440×300 mm、所有者不明

3377 Sitzender Akt einer dicken Frau

黒のチョーク、445×306mm、Kunstsalon Mag.P. Kovacek, Wien

3378 Sitzender Akt einer dicken Frau nach links

鉛筆、442×315 mm、個人蔵

3379 Dicke Frau mit Kind, Kopfstudie

黒のチョーク 472×313 mm、個人蔵

3380 Stehender Männerakt etwas nach links

黒のチョーク、または鉛筆、450×300mm、Galleria de`Foscherari, Bologna

3380a Skelett, Detailstudie der Ober-und Unterschenkel

黒のチョーク、鉛筆、455×310mm、個人蔵

3381 Mädchenakt mit gesenktem Haupt

赤の色彩、450×318mm、ウィーンミュージアム

3382 Ringkämpfer

黒のチョーク、443×302 mm、個人蔵

3383 Rückenakt einer sitzenden Frau nach links, darunter Rückenakte eines paares mit Kind

鉛筆、450×300mm、個人蔵

3384 Sitzender Männerakt mit Kind im Arm

鉛筆、420×350mm、Privatsammlung, Portofino

3385 Stehende alte Frau im Profil nach links

黒のチョーク、448×317mm、所蔵不明

3386 Stehende alte Frau im Profil nach links

鉛筆、444×305mm、所蔵不明

3387 Stehende alte Frau im Dreiviertelprofil nach links

黒のチョーク、440×314mm、所蔵不明

3388 Stehende alte Frau, den rechten Arm aufgestützt, im Profil nach links

黒のチョーク、440×308mm、個人蔵

3389 Kopf einer Frau nach links, die Hände an die Schläfe gelegt

鉛筆、450×315mm、Berggruen, Paris

3390 Kopf einer alten Frau nach links, die Hände an die Schläfe gelegt

黒のチョーク、451×318mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

《ペーターヴェン・フリーズ》

741 Liegender Mädchenakt mit ausgestrecktem linkem Arm

黒のチョーク、315×445mm、個人蔵

742 Liegender Frauenakt mit aufgestelltem linkem Bein

黒のチョーク、310×445mm 個人蔵

743 Liegender Frauenakt mit aufgestelltem rechtem Bein, Frauenkopf

黒のチョーク、314×448mm、個人蔵

744 Auf dem Bauch liegender Frauenakt, Wiederholung des Kopfes darunter

黒のチョーク、およそ 310×445mm、所蔵不明

745 Auf dem Bauch liegender Akt nach rechts

黒のチョーク、305×448mm、個人蔵

746 Auf dem Rücken liegender Mädchenakt, die Recht über dem Kopf sichtbar

黒のチョーク、310×445mm、個人蔵

746 Zwei Studien einer nach rechts schwebenden Gewandfigur

黒のチョーク、311×453mm、個人蔵

748 Schwebende Gewandfigur nach rechts, Wiederholung des linken Armes, Skizze

黒のチョーク、317×445mm、個人蔵

749 nach rechts mit langem Gewand

黒のチョーク、314×442mm、個人蔵

750 Zwei Studien einer schwebenden Gewandfigur, Wiederholung der Hände

黒のチョーク、318×456mm、個人蔵

751 Stehende Gewandfigur, die Hände im Nacken

鉛筆、440×327mm、所蔵不明

752 Gewandfigur von vorne, Kopfstudie im Gewand

黒のチョーク、458×327mm、所蔵不明

753 Mädchenakt von vorne

青のチョーク、448×316 mm、ウィーンミュージアム

754 Heiligenschein von vorne

青のチョーク、448×316 mm、ウィーンミュージアム

755 Stehender Knabenakt von vorne

墨のペン、440×305mm、 Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt

756 Mädchenakt mit Heiligenschein von vorne

手法、寸法、所蔵不明

757 Mädchenakt von vorne

鉛筆、450×315mm、現所蔵の記載無し

758 Mädchenakt mit gesenktem Kopf nach links

黒のチョーク、448×305mm、個人蔵

759 Mädchenakt nach links

黒のチョーク、446×236mm(切られている)、個人蔵

760 Stehender Mädchenakt im Profil nach links, Skizze

黒のチョーク、446×314mm、個人蔵

761 Kniender Frauenakt mit ausgestreckten Armen

黒のチョーク、451×314mm、個人蔵

762 Kniender Männerakt mit ausgestreckten Armen

黒のチョーク、448×317mm、個人蔵

763 Kniender Männerakt mit ausgestreckten Armen, männlicher Oberkörper

黒のチョーク、446×317mm、個人蔵

764 Drei Kopfstudien eines Mannes, Mann in Rüstung

黒のチョーク、鉛筆、450×305mm、個人蔵

765 Profil des »Wohlgerüsteten Starken« und verzweifelter, sitzender Mann

黒のチョーク、450×313mm、所蔵不明

766 Kopf »Wohlgerüsteten Starken«, Ornament und verzweifelter, kniender, nackter Mann

黒のチョーク、455×315mm、個人蔵

767 Herabblickender Mädchenkopf

黒のチョーク、448×308mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

768 Bekleidete Figur nach rechts

黒のチョーク、494×285mm、所蔵不明

769 Bekleidete Figur nach links

黒のチョーク、522×272mm、個人蔵

770 Viktoria von vorne

黒のチョーク、448×314mm、所蔵不明

771 Viktoria von vorne

黒のチョーク、447×315mm、所蔵不明

772 Stehender Frauenakt nach links

黒のチョーク、448×315mm、現所蔵の記載無し

773 Stehender weiblicher Akt nach links

黒のチョーク、451×315mm、ミュンヘン素描美術館

774 Stehender weiblicher Akt nach links, Armstudie

黒のチョーク、450×309mm、個人蔵

775 Zwei Studien eines Mädchens nach links

黒のチョーク、450×315mm、所蔵不明

776 Stehender Frauenakt nach rechts

黒のチョーク、449×320mm、個人蔵

777 Frauenakt im Profil nach links

黒のチョーク、455×309mm、個人蔵

778 Weiblicher Rückenakt nach links

黒のチョーク、450×315mm、個人蔵

779 Zwei Studien eines weiblichen Rückenaktes

黒のチョーク、447×317mm、所蔵不明

780 Stehender Mädchenakt im Profil nach links

黒のチョーク、541×317mm、個人蔵

781 Stehender Mädchenakt im Profil nach links

黒のチョーク、髪の毛にぼかし、455×314mm、個人蔵

782 Stehender Mädchenakt im Profil nach links

黒のチョーク、448×315mm、ストックホルム国立美術館

783 Stehender Mädchenakt im Profil nach links

黒のチョーク、451×324 mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

784 Stehender Mädchenakt im Profil nach links

黒のチョーク、445×310mm、個人蔵

785 Stehender Mädchenakt nach links, das Gesicht im Dreiviertelprofil

黒のチョーク、452×309mm、個人蔵

786 Stehender Mädchenakt im Dreiviertelprofil nach links

黒のチョーク、452×312mm、個人蔵

787 Stehender Mädchenakt nach links

黒のチョーク、440×300 mm、アルベルティーナ素描美術館

788 Stehender Mädchenakt im Profil nach rechts

黒のチョーク、442×314mm、所蔵不明

789 Zwei Mädchenakte, der eine von vorne, der andere nach links

黒のチョーク、449×316mm、個人蔵

790 Zwei Aktstudien

鉛筆、赤鉛筆、450×305mm、個人像

791 Stehender Mädchenakt nach links, die Haare mit den Händen haltend

黒のチョーク、髪の毛にぼかし、432×316mm、個人蔵

792 Stehender Mädchenakt von vorne, den Kopf im Profil nach links

黒のチョーク、髪の毛にぼかし、450×304mm、個人蔵

793 Stehender weiblicher Akt von vorne

黒のチョーク、445×322 mm、ウィーンミュージアム

794 Stehender weiblicher Akt von vorne

黒のチョーク、449×318 mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

795 Stehender Mädchenakt von vorne, die rechte Hand an der linken Brust

黒のチョーク、452×310mm、個人蔵

796 Weiblicher Akt, die Hände auf die Knie gestützt

黒のチョーク、445×311mm、ミュンヘン州立素描美術館

797 Frauenakt von vorne

黒のチョーク、440×323mm、個人蔵

798 Frauenkopf von vorne, die Hände ans Gesicht gelegt

鉛筆、447×305mm、レオポルト美術館

799 Zeichnung im Anschluss an die mittlere der Gorgonen und zwei begleitende Köpfe

黒のチョーク、部分的にぼかし、435×310 mm、ウィーンミュージアム

800 Zwei Studien eines stehenden Frauenaktes von vorne, Kopfstudie

黒のチョーク、452×316mm、個人蔵

801 Stehender Frauenakt von vorne

黒のチョーク、435×310mm、所蔵不明

802 Zwei Kompositionsskizzen für die Gruppe der drei Gorgonen

鉛筆、299×397mm、個人蔵

803 Stehender Frauenakt mit gehobenem rechtem Bein

黒のチョーク、450×313 mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

804 Stehender Frauenakt mit gehobenem linkem Bein

黒のチョーク、447×320mm、個人蔵

805 Stehender Frauenakt nach links ,Frauenakt von vorne

黒のチョーク、453×314 mm、ウィーンミュージアム

806 Stehender Frauenakt mit gehobenem rechtem Bein

黒のチョーク、445×319mm、個人蔵

807 Männerakt mit ausgebreiteten Armen

黒のチョーク、444×318mm、個人蔵

808 Zwei Studien eines sitzenden Frauenaktes

黒のチョーク、451×311 mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

809 Frauenakt mit ausgebreiteten Armen

黒のチョーク、448×318mm、個人蔵

810 Frauenkopf im Dreiviertelprofil nach links

黒のチョーク、450×313mm、個人蔵

811 Sitzender Frauenakt nach links

黒のチョーク、444×315mm、個人蔵

812 Sitzender Akt mit angehockten Beinen

黒のチョーク、452×315mm、個人蔵

813 Sitzender Frauenakt

黒のチョーク、455×310mm、個人蔵

814 Kauender Frauenakt

鉛筆、450×311mm、 ブレーメン美術館

815 Aufgestützt liegender Akt

黒のチョーク、447×312mm、個人蔵

816 Sitzender und stehender Frauenakt

黒のチョーク、447×321mm、所蔵不明

817 Stehender dicker Frauenakt etwas nach rechts

黒のチョーク、445×300mm、所蔵不明

818 Stehender dicker Frauenakt nach rechts

黒のチョーク、438×300mm、所蔵不明

819 Stehender dicker Frauenakt nach links

鉛筆、450×305mm、所蔵不明

820 Stehender dicker Frauenhalbakt nach links

黒のチョーク、440×306mm、所蔵不明

821 Zusammengekauerter und nach rechts stehender Frauenakt

黒のチョーク、466×310mm、所蔵不明

822 Kniender Frauenakt von vorne

鉛筆、486×313mm、所蔵不明

823 Kniender Frauenakt von vorne

鉛筆、485×315mm、所蔵不明

824 Zwei kauernde Akte und zwei Profilstudien nach links

黒のチョーク、鉛筆、398×299mm、個人蔵

825 Kauernder Männerhalbakt von vorne, wiederholung der Hand

黒のチョーク、448×313mm、個人蔵

826 Kauernder Halbakt von vorne

黒のチョーク、455×300mm、Galerie Gnzenhauser, Galerie Gunzenhauer, München

827 Kauernde von vorne

鉛筆、450×310mm、所蔵不明

828 Aufgestützt sitzende Frau

黒のチョーク、445×317mm、個人蔵

829 Kauernder Halbakt von vorne

黒のチョーク、449×316mm、個人蔵

830 Stehender Akt nach rechts

黒のチョーク、およそ 445×310mm、所蔵不明

831 Stehender Akt nach rechts

黒のチョーク、451×323mm、個人蔵

832 Stehende bekleidete Gestalt nach rechts

黒のチョーク、395×300mm、所蔵不明

833 Zwei Studien einer stehenden bekleideten Gestalt nach rechts

鉛筆、398×300mm、個人蔵

834 Stehende weibliche Gestalt nach rechts

鉛筆、396×300mm、所蔵不明

835 Stehende weibliche Gestalt nach rechts

黒のチョーク、448×313mm、個人蔵

836 Stehende weibliche Gestalt mit erhobenen Armen

黒のチョーク、448×315 mm、個人蔵

837 Vier Kofstudien, Beinstudien

鉛筆、497×345mm、所蔵不明

838 Kof- und Handstudien

鉛筆、500×345mm、所蔵不明

839 Sitzender Frauenakt von vorne, Kompositionsskizze

黒のチョーク、445×298mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

840 Zwei kauernde Akte, Handstudie

黒のチョーク、450×359mm、所蔵不明

841 Sitzender Frauenakt von vorne

黒のチョーク、445×308 mm、個人蔵

842 Zwei Studien eines sitzenden Frauenaktes von vorne mit ausgestrecktem linkem Arm

黒のチョーク、516×287mm、個人蔵

843 Sitzender Mädchenakt mit ausgestrecktem linkem Arm

黒のチョーク、450×312mm、ウィーンミュージアム

844 Sitzender Mädchenakt mit ausgestrecktem linkem Arm

黒のチョーク、417×312mm、所蔵不明

845 Sitzender Frauenakt von vorne mit ausgestrecktem linkem Arm

黒のチョーク、515×280mm、所蔵不明

846 Gitarre spielende

青のNaturpapier に黒のチョーク、481×314mm、個人蔵

847 Frontal stehende Gestalt mit erhobenen Unterarmen, Detailskizzen

青のNaturpapier に黒のチョーク、480×312mm、所蔵不明

848 Sich umarmendes Paar

鉛筆、435×290mm、個人蔵

849 Männerrückenakt nach rechts

黒のチョーク、457×311mm、個人蔵

850 Männerrückenakt, den Kopf nach rechts gedreht

黒のチョーク、442×311mm、個人蔵

851 Männerrückenakt nach links

黒のチョーク、468×316mm、所蔵不明

852 Sich umarmendes Paar

黒のチョーク、寸法、所蔵不明、記録写真

853 Sich umarmendes Paar

黒のチョーク、450×308mm、個人蔵

854 Sich umarmendes Paar

黒のチョーク、446×315mm、レオポルト美術館

855 Sich umarmendes Paar

黒のチョーク、448×313mm、個人蔵

856 Sich umarmendes Paar, Wiederholung der Hände der Frau

手法、寸法、所蔵不明

856 Sitzender Halbakt von vorne mit weggestrecktem rechtem Arm

黒のチョーク、460×320mm、個人蔵

857 Stehender weiblicher Rückenakt mit ausgestrecktem linkem Arm

黒のチョーク、451×314 mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

858 Sitzender Weiblicher Rückenakt mit ausgestrecktem rechtem Arm

黒のチョーク、451×318 mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

3444 Liegender Rückenakt nach rechts

黒のチョーク、315×450 mm、個人蔵

3444a Liegender Rückenakt nach rechts

黒のチョーク、310×445mm、Privatsammlung, USA, Courtesy Galerie St. Etienne, New York

3445 Liegender Akt mit aufgestelltem linken Bein

黒のチョーク、寸法不明、個人蔵

3446 Schwebende nach rechts, Wiederholung der Hände

黒のチョーク、315×448mm、個人蔵

3447 Liegende mit ausgestrecktem rechten Oberarm, Unterarm mit Hand

黒のチョーク、317×457mm、所蔵不明

3447a Auf dem Rücken liegende Schwebende nach rechts, Andeutung des Gewandes einer 2. Studie

黒のチョーク、310×448mm、個人蔵

3447b Zwei Studien einer auf dem Rücken liegenden Schwebenden, rechte Hande Gesicht

黒のチョーク、317×448mm、個人蔵

3447c Auf dem Rücken liegende Schwebende nach rechts, Unterarm und Hand

黒のチョーク、312×443mm、Courtesy Museum of Fine Arts, Boston, Mary L. Smith Fund

3448 Stehende mit erhobenen Armen

黒のチョーク、455×318mm、所蔵不明

3449 Stehende, die Hände ans Kinn gelegt

黒のチョーク、450×308mm、個人蔵

3450 Kniender Mädchenakt von vorne

黒のチョーク、451×315mm、Privatsammlung, USA, Courtesy Galerie St. Etienne, New York

3450a Stehender Mädchenakt nach rechts, begleitende Linie

鉛筆、445×318mm、所蔵不明

3450b Stehender Mädchenakt von vorne, die Hände ans Gesicht gelegt

赤色鉛筆、349×315mm、Galerie Würthle, Wien

3451 Arme und Hände

黒のチョーク、厚紙のような紙、447×320mm、所蔵不明

3452 Stehender Männerakt mit Stock

黒のチョーク、450×310 mm、所蔵不明

3453 Stehender Akt von vorne

黒のチョーク、およそ 444×312 mm、現所蔵の記載無し

3453a Stehender Akt von vorne, die Hände an der linken Schulter

黒のチョーク、およそ 444×310mm、Galerie Nichido, Paris

3453b Stehender Frauenakt von vorne

黒のチョーク、449×312mm、個人蔵

3453c Stehender Akt von vorne

黒のチョーク、450×310mm、所蔵不明

3454 Stehender Akt von vorne, die Hände vor dem unteren Teil des Gesicht

黒のチョーク、450×310 mm、Galerie Beggruen, Paris

3455 Männerakt nach links aufgestützt

黒のチョーク、318×455mm、個人蔵

3455a Stehender Männerakt im Profil nach links

黒のチョーク、445×318mm、所蔵不明

3456 Verzweifelter, am Boden zusammengekauerter Mann

黒のチョーク、451×316 cm、Galerie Beggruen, Paris

3456a Zwei zusammengekauerte weibliche Akte von vorne

黒のチョーク、450×300 mm、個人蔵

3457 Kauernde von vorne

黒のチョーク、443×309mm、個人蔵

3458 Stehende dicke Frau nach rechts

赤と青の色鉛筆、白のハイライト、青、緑の紙、482×275mm、所蔵不明

3458a Sitzende dicke Frau nach links

赤の色鉛筆、450×310mm、所蔵不明

3458b Stehender Halbakt einer dicken Frau nach links

赤の色鉛筆、450×305 mm、所蔵不明

3459 Brustbild im Dreiviertelprofil nach links

黒のチョーク、450×320mm、所蔵不明

3460 Stehender Akt nach links

黒のチョーク、445×305mm、 Galerie bei der Albertina, Wien

3461 Stehende weibliche Gestalt mit erhobenen Armen nach links

黒のチョーク、443×315 mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

3462 Stehender Rückenakt, rechts begonnener Akt nach links, weitere Skizzen

黒のチョーク、445×305 mm、 Galerie bei der Albertina, Wien

3463 Studie eines stehenden Aktes mit geneigtem Kopf und waagrecht ausgestrecktem rechten Arm

黒のチョーク、445×305mm、個人蔵

3464 Liegendes Liebespaar

黒のチョーク、316×447mm、個人蔵

3464a Sitzender Akt von vorne mit ausgestrecktem rechten Arm

黒のチョーク、410×315mm、所蔵不明

3464b Sitzender Akt von vorne mit ausgestrecktem rechten Arm

鉛筆、445×315mm、所蔵不明

3465 Unterarm- und Handstudien

黒のチョーク、450×315mm、個人蔵

3465a Zwei begonnene Studien eines sitzenden Aktes mit ausgestrecktem linken Arm

黒のチョーク、450×315 mm、所蔵不明

3465b Zwei begonnene Studien eines sitzenden Aktes mit ausgestrecktem linken Arm

黒のチョーク、450×315 mm、所蔵不明

3465c Zwei sitzende Frauenakte von vorne, der obere mit ausgestrecktem linken Arm

黒のチョーク、490×290 mm、所蔵不明

3466 Brustbild mit geneigtem Kopf und geschlossenen Augen

鉛筆 448×307 mm、 Galerie Welz, Salzburg

3466a Kopf- und Handstudien

鉛筆、赤の色鉛筆、448×307 mm、個人蔵

3467 Stehendes Liebespaar

黒のチョーク、476×318mm、所蔵不明

3467a Liebespaar in Profilstellung

黒のチョーク、450×310 mm、所蔵不明

3468 Zusammengekauerter Rückenakt

黒のチョーク、450×307mm、個人蔵

学科絵《法学》

282b Kompositionsskizzen zu einer Allegorie der Musik(Ausschnitt)

鉛筆、450×300mm、所蔵不明

864 Stehende mit Schwert in der erhobenen Rechten

黒のチョーク、449×314 mm、ウィーンミュージアム

865 Stehende mit erhobener Rechten gesenkter Linken(裏面 866)

黒のチョーク、368×253 mm、現所蔵の記載無し

866 Kompositionsskizze(表面 865)

黒のチョーク、368×253mm、現所蔵の記載無し

867 Stehender männlicher Halbakt mit erhobenen Armen

黒のチョーク、447×312 mm、ウィーンミュージアム

868 Stehender Mann nach rechts mit gesenktem Kopf

黒のチョーク、450×315 mm、ウィーンミュージアム

869 Stehender jüngerer Mann nach rechts mit gesenktem Kopf

黒のチョーク、459×306 mm、所蔵不明

870 Stehender Frauenakt nach links

黒のチョーク、451×321 mm、個人蔵

871 Stehender Frauenakt nach links

黒のチョーク、448×312 mm、ウィーンミュージアム

872 Stehender Frauenakt nach rechts

黒のチョーク、450×310 mm、所蔵不明

873 Stehender Frauenakt nach rechts

黒のチョーク、447×307mm、個人蔵

874 Stehender Frauenakt nach rechts

黒のチョーク、450×315mm、所蔵不明

875 Gebeugter nackter Greis nach rechts

黒のチョーク、441×315 mm、ウィーンミュージアム

876 Gebeugter nackter Greis nach rechts

黒のチョーク、450×310mm、現所蔵の記載無し

877 Gebeugter nackter Greis nach rechts

黒のチョーク、449×322 mm、個人蔵

878 Gebeugter nackter Greis nach rechts

黒のチョーク、448×320 mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

879 Gebeugter nackter Greis nach rechts

黒のチョーク、450×318 mm、ウィーンミュージアム

880 Gebeugter nackter Greis nach rechts

手法、寸法、所蔵不明

881 Gebeugter nackter Mann nach rechts

黒のチョーク、447×316 mm、個人蔵

882 Sitzender alter Mann von vorne

鉛筆、545×346mm、所蔵不明

883 Stehender nackter Greis von vorne

青色鉛筆、寸法不明、Sammlung Donald McGeehan, New York

884 Stehender weiblicher Halbakt, die Hände, an die Wange gelegt

黒のチョーク、455×312 mm、個人蔵

885 Konturlinien eines Frauenaktes, die Hände, an die Wange gelegt

黒のチョーク、453×305 mm、ウィーンミュージアム

886 Frauenakt, die Hände, an die Wange gelegt

鉛筆、445×320 mm、所蔵不明

887 Frauenakt, die Hände, an die Wange gelegt, Skizzen

赤のチョーク、鉛筆 445×310 mm、個人蔵

888 Frauenakt, die Hände, an die Wange gelegt

鉛筆、440×290 mm、所蔵不明

889 Frauenakt, die Hände, an die Wange gelegt

青の色鉛筆、451×311 mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

890 Frauenakt, die Hände, an die Wange gelegt

鉛筆、450×310mm、国立近代美術館所蔵、ローマ

891 Frauenakt, den Kopf nach links geneigt

黒のチョーク、450×318 mm、所蔵不明

892 Kniender Frauenakt die Hände, an die Wange gelegt

鉛筆、450×305 mm、所蔵不明

893 Stehender Frauenakt mit gelegtem Kopf

手段、寸法、所蔵不明

894 Brustbild einer Frau von vorne

鉛筆、緑と茶色の色鉛筆、445×312mm、個人蔵

895 Frauenkopf, die Hände, an die Wange gelegt

黒のチョーク、396×298 mm、アルベルティーナ素描美術館

896 Stehender Akt mit erhobenen Unterarmen

黒のチョーク、455×327mm、個人蔵

897 Stehender Frauenakt geneigtem Kopf

黒のチョーク、447×305mm、プラハ国立美術館

898 Stehender Frauenakt geneigtem Kopf

黒のチョーク、446×316 mm、ウィーンミュージアム

899 Stehender Akt von vorne, Wiederholung des Kopfes

黒のチョーク、373×270mm、所蔵不明

900 Stehender Akt, den Mund durch die Haare verdeckt

鉛筆、448×310mm、個人蔵

901 Ober- und Unterschenkel für die mittlere der »Erinnyen«

鉛筆、445×312mm、個人蔵

902 Zwei Studien einer an den linken Unterarm gelegten Hand

黒のチョーク、445×312mm、個人蔵

903 Stehender Frauenakt, die linke Hand im Haar

黒のチョーク、およそ 450×310mm、所蔵不明

904 Brustbild einer Frau, die Hände in den Haaren

黒のチョーク、410×305mm、Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt

905 Männerkopf und Frauenkopf

手段不明、450×320mm、Sammlung Donald McGeehan, New York

906 Brustbild eines Mannes von vorne

黒のチョーク、427×281mm, Sammlung Trcka, Wien

907 Mann mit Toga von vorne

黒のチョーク、451×381 mm、ウィーンミュージアム

908 Mann mit Toga sich verneigend

黒のチョーク、449×313 mm、ウィーンミュージアム

909 Mann in langem Gewand von vorne

黒のチョーク、445×304mm、個人蔵

910 Kniesück eines Mannes in langem Gewand nach rechts

黒のチョーク、444×308 mm、ウィーンミュージアム

911 Brustbild eines Mannes von vorne

黒のチョーク、440×322 mm、ウィーンミュージアム

912 Stehender Frauenakt von vorne

黒のチョーク、450×300mm、個人蔵

913 Stehender Frauenakt von vorne

黒のチョーク、434×323 mm、ウィーンミュージアム

914 Stehender Frauenakt von vorne

黒のチョーク、448×330mm、プラハ国立美術館所蔵

915 Stehender Frauenakt mit erhobenen Unterarmen

黒のチョーク、440×327mm、プラハ国立美術館所蔵

916 Stehender Frauenakt von vorne mit erhobenen Armen

鉛筆、450×320mm、所蔵不明

917 Stehender Frauenakt von vorne mit erhobenen Armen

黒のチョーク、440×329 mm、ウィーンミュージアム

918 Stehender Frauenakt mit erhobenen Armen

黒のチョーク、454×306 mm、ウィーンミュージアム

919 Stehender Frauenakt von vorne mit erhobenem rechtem Arm

黒のチョーク、449×317 mm、ウィーンミュージアム

920 Stehender Frauenakt von vorne mit erhobenem rechtem Arm

黒のチョーク、450×310mm、個人蔵

921 Stehender Frauenakt von vorne mit erhobenem rechtem Arm

黒のチョーク、452×315mm、個人蔵

922 Stehender Frauenakt von vorne mit erhobenem linkem Arm

黒のチョーク、442×309mm、レオポルト美術館

923 Stehender Frauenakt von vorne mit erhobenem rechtem Arm

黒のチョーク、447×303 mm、ウィーンミュージアム

924 Stehender Frauenakt mit erhobenem Armen

黒のチョーク、447×308mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

925 Stehender Frauenakt mit erhobenem Armen

黒のチョーク、449×316mm、個人蔵

926 Stehender Frauenakt mit erhobenem rechtem Unterarm

黒のチョーク、451×308mm、個人蔵

927 Stehender Frauenakt mit erhobenem rechtem Unterarm

黒のチョーク、470×320mm、所蔵不明

928 Weibliche Gestalt mit Toga und Schwertgriff

黒のチョーク、453×317mm、個人蔵

929 Weibliche Gestalt mit Toga

黒のチョーク、450×307 mm、ウィーンミュージアム

930 Weibliche Gestalt mit Toga und Schwertgriff

黒のチョーク、448×310mm、個人蔵

931 Weibliche Gestalt mit Toga und Schwertgriff

鉛筆、450×300mm、所蔵不明

932 Weibliche Gestalt mit Toga und Schwert

黒のチョーク、457×312mm、所蔵不明

933 Weibliche Gestalt mit Toga, Schwertgriff und Schwurhand, Skizze

黒のチョーク、444×314mm、個人蔵

934 Zwei Studien einer Schwurhand

鉛筆、445×311mm、所蔵不明

935 Handstudie über einem Kopf

黒のチョーク、450×320mm、個人蔵

936 Weibliche Gestalt mit Toga und Schwertgriff

黒のチョーク、442×300mm、所蔵不明

937 Weibliche Gestalt mit Toga

黒のチョーク、450×320 mm、ウィーンミュージアム

938 Weibliche Gestalt mit Toga

黒のチョーク、450×318mm、個人蔵

939 Weibliche Gestalt mit Toga

黒のチョーク、456×314mm、所蔵不明

940 Weibliche Gestalt mit Toga, eine Tafel haltend

黒のチョーク、450×305mm、個人蔵

941 Weibliche Gestalt mit Toga, eine Tafel haltend

黒のチョーク、452×318mm、個人蔵

942 Übertragungsskizze für die » Jurisprudenz «

黒のチョーク、鉛筆、拡大マス 840×614mm、個人蔵

3469 Stehende mit waagrechtem rechten und erhobenem linken Arm(裏面 3475)

黒のチョーク、448×315 mm、所蔵不明

3470 Stehende weibliche Gestalt mit Schwert

ソニヤ・クニプスのスケッチブックから、123 ページ、鉛筆、138×84mm、個人蔵

3470a Auf einem erhöhten Standpunkt dargestellte Figur mit Schwert von vorne

ソニヤ・クニプスのスケッチブックから、125 ページ、鉛筆、138×84mm、個人蔵

3471 Auf einem erhöhten Standpunkt dargestellte Figur mit Schwert Schwurhand von vorne

ソニヤ・クニプスのスケッチブックから、127 ページ、鉛筆、138×84mm、個人蔵

3472 Stehender Akt mit langen Haaren nach rechts

黒のチョーク、450×320mm、個人蔵

3472a Stehender weiblicher Akt nach rechts

鉛筆、450×319 mm、所蔵不明

3473 Stehender Mädchenakt nach links

黒のチョーク、265×230 mm、Galerie Würthle, Wien

3473a Stehender Akt nach links, das Gesicht durch die Haaren verdeckt

黒のチョーク、430×301 mm、所蔵不明

3474 Gebeugter Akt einer alten Frau nach rechts

黒のチョーク、429×290 mm、所蔵不明

3474a Gebeugter Akt einer alten Frau nach rechts

黒のチョーク、447×325 mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

3474b Vorgebeugter alter Mann nach rechts

黒のチョーク、450×322mm、個人蔵

3474c Aufrecht stehender Greis nach rechts

鉛筆、435×295mm、Dr. Gabriele Mazzotta, Mailand

3475 Sitzender Mann nach links

黒のチョーク、448×315 mm、所蔵不明

3475a Sitzender alter Mann im Profil nach links

青の色鉛筆、425×255mm、現所蔵の記載無し

3476 Brustbild eines Mädchens, den geneigten Kopf an die Hände gelegt

黒のチョーク、445×310mm、個人蔵

3477 Stehender Akt von vorne, die Wange an beide Hände gelegt

鉛筆、430×310mm、個人蔵

3478 Stehender Akt von vorne, den rechten Arm über die Brust gelegt

黒のチョーク、445×320mm、個人蔵

3479 Kniestück eines Mannes in langem Gewand nach links

黒のチョーク、445×315mm、丸の内ギャラリー、東京

3479a Brustbild eines Mannes mit Toga nach rechts

黒のチョーク、450×310mm、所蔵不明

3480 Kopfstudie von vorne, zwei Handstudien

黒のチョーク、443×310 mm、丸の内ギャラリー、東京

3481 Drei Hände und Unterarme

黒のチョーク、445×315mm、個人蔵

3481a Drei Studien einer Schwurhand, begonnene Skizze

黒のチョーク、448×310 mm、丸の内ギャラリー、東京

3482 Zwei Studien einer Schwurhand, Umriss der rechten Seite einer Figur mit erhobenem Unterarm, vier
Fussstudien

黒のチョーク、443×315 mm、丸の内ギャラリー、東京

3483 Weibliche Gestalt mit Toga, die linke erhoben

黒のチョーク、右側が切り取られている、445×245mm、個人蔵

3484 Weibliche Gestalt mit Toga, Schwert in der Rechten und erhobene Linke, Studie des unten Teiles der Toga

黒のチョーク、445×318mm、所蔵不明

3485 Weibliche Gestalt mit Toga, Schwertgriff in der Rechten und erhobene Linke,

黒のチョーク、443×320 mm、丸の内ギャラリー、東京

3486 Weibliche Gestalt mit Toga, Schwertgriff in der Rechten und erhobene Linke

黒のチョーク、455×305 mm、丸の内ギャラリー、東京

3487 Weibliche Gestalt mit Toga, Schwertgriff in der Rechten und erhobene Schwurhand,

黒のチョーク、455×315 mm、丸の内ギャラリー、東京

3488 Weibliche Gestalt mit Toga, eine Tafel haltend

黒のチョーク、およそ 450×317mm、個人蔵

3489 Weibliche Gestalt mit Toga, eine Tafel haltend

黒のチョーク、445×318mm、Fischer Fine Art Limited, London

3490 Weibliche Gestalt mit Toga, eine Tafel haltend

黒のチョーク、445×318 mm、Fischer Fine Art Limited, London

3491 Weibliche Gestalt mit Toga, eine Tafel haltend

鉛筆、420×309mm、所蔵不明

3492 Tafel von zwei Händen gehalten, dreifache Wiederholung der unteren Hand, zwei weitere Handstudien

黒のチョーク、450×310 mm、丸の内ギャラリー、東京

《ストックレー・フリーズ》

1538 Nur der rechte Arm sichtbar, das Gesicht nach rechts

鉛筆、558×370mm、個人蔵

1543 Mit hängenden rechten Arm und waagrechtem linken

赤鉛筆、560×371mm、ウィーンミュージアム

1553 Mit hängendem rechten Arm und waagrechtem linken

鉛筆、560×372mm、ウィーンミュージアム

1560 Die Rechte an der Schulter und den linken Arm waagrecht

鉛筆、560×371mm、ウィーンミュージアム

1561 Die rechte Hand an der Schulter, die linke sichtbar

鉛筆、560×371mm、ウィーンミュージアム

1567 Die rechte Hand an der Schulter, das Gesicht dem Betrachter zugewendet

鉛筆、558×370mm、所蔵不明

《ストックレー・フリーズ》(踊り子)

1660 Tänzerin

黒のチョーク、和紙、550×349mm、個人蔵

1660a Mädchen mit ausschwingendem Rock, ein Blatt in der Hand

黒のチョーク、550×348mm 個人蔵

1661 Nach links Tanzende

鉛筆、黒のチョーク、570×375mm 所蔵不明

1662 Nach links Tanzende

明るい青色鉛筆、545×350mm、個人蔵

1663 Mädchen mit schwingendem Rock

黒のチョーク 550×349mm 個人蔵

1664 Stehend nach rechts

鉛筆、Grösse der Darstellung, 531×231mm、所蔵不明

1665 Stehend mit erhobenen Unterarmen nach rechts

鉛筆、559×370mm ウィーンミュージアム

1666 Stehend mit erhobenen Unterarmen nach rechts

鉛筆、寸法、肖像不明

1667 Stehend mit erhobenen Unterarmen nach rechts, Wiederholung

鉛筆、559×371mm ウィーンミュージアム

1668 Stehend mit erhobenen Unterarmen nach rechts

鉛筆、555×362mm、ドレスデン州立絵画館

1669 Stehend mit erhobenen Unterarmen nach rechts, die linke Hand am Grütel

鉛筆、550×340mm、所蔵不明

1670 Mit etwas kürzerem Rock und erhobenen Unterarmen nach rechts schreitend

鉛筆、558×370mm、レオポルト美術館

1671 Mit erhobenen Unterarmen nach rechts schreitend

鉛筆、560×370mm、個人蔵

1672 Etwas nach rechts stehend, die Arme überkreuzt

赤色鉛筆、545×345mm 個人蔵

1673 Den Oberkörper nach vorne gedreht

鉛筆 558×370mm、ウィーンミュージアム

1674 Stehend mit erhobenen Unterarmen nach rechts

鉛筆、556×360mm、個人蔵

1675 Frontal stehend, linke Hand an die Hüfte gelegt

鉛筆、558×370mm、個人蔵 z

1676 Mit halb entblösstem Oberkörper nach rechts, Wiederholung der Hände

鉛筆、545×365mm、個人蔵

1677 Mit halb entblösstem Oberkörper nach rechts

鉛筆、560×375mm、個人蔵

1678 Stehend mit erhobenen Unterarmen, etwas nach links

鉛筆、 550×350mm、個人蔵

1679 Von Vorne, die Rechte auf dem Gesicht

鉛筆 560×370mm、シュトゥットガルト州立美術館

1680 Mit nach hinten gesenktem Kopf und geschlossenen Augen

鉛筆、570×360mm、所蔵不明

1681 Die Linke beim Halsausschnitt, die Rechte in die Hüfte gestützt

鉛筆、559×369mm、 個人蔵

1682 die Linke beim Halsausschnitt, die Rechte in die Hüfte gestützt

鉛筆、560×369mm、個人蔵

1683 Mit erhobenen Unterarmen, die Hände nach hinten abgewinkelt

鉛筆、赤と白鉛筆、559×368mm、個人蔵

1684 Mit erhobener rechter Hand, die linke an der Hüfte

鉛筆、555×370mm、個人蔵

1685 Mit erhobenen Unterarmen nach rechts

鉛筆、558×369mm、個人蔵

1686 Mit erhobenen Unterarmen nach rechts stehend

鉛筆、寸法不明、現所蔵の記載無し

1687 Mit erhobenen Unterarmen nach rechts

鉛筆 559×370mm、Galerie Würthle

1688 Die rechte Hand erhoben, die linke gesenkt

鉛筆、559×370mm、個人蔵

1689 Mit geschlossenen Augen und erhobenen Unterarmen nach rechts

鉛筆、546×343mm、個人蔵

1690 Beide Unterarme senkrecht erhoben

鉛筆、560×371mm、個人蔵

1691 Mit erhobenen Unterarmen, die linke am Grütel

鉛筆、559×371mm、レオポルト美術館

1692 Mit erhobenen Unterarmen und Halsketten nach rechts

鉛筆、560×372mm、個人蔵

1693 Stoclet-Fries, Wand mit »Erwartung«

青写真によるコピー、墨のペン、マス目付き、未完成製品大きさの指示のための垂直の境界線、数字の下の水平線、219

×753mm、ウィーンミュージアム

3357 Aktstudien einer Tänzerin

茶色のチョーク、445×310mm、個人蔵

3597 Stehende nach links mit geschürztem Kleid

赤チョーク、青鉛筆、550×350mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

3598 Stehende von vorne mit gerafftem langen Gewand

鉛筆、559×370mm、Galerie Würthle

3599 Stehende im Profil nach rechts

鉛筆、559×370mm、Galerie Würthle

《ユーディット（サロメ）》

1694 Tänzerin, Wienderholung links unten

黒のチョーク、鉛筆、水彩、548×348mm、個人蔵

1695 Frau nach rechts

手法、寸法、所蔵不明

1696 Sitzender Halbakt

鉛筆、赤色鉛筆、560×370mm、所蔵不明

1697 Auf Ruhebett sitzende Frau, die Hände aufgestützt

鉛筆、赤色鉛筆、570×360mm、Galerie Ariadne

1698 Sitzender Halbakt mit aufgestelltem linken Bein

青鉛筆、527×387mm、Courtesy Serge Sabarsky Gallery, New York

1699 Stehende Frau mit erhobenem linken Bein, das Gesicht mit der Hand verdeckend

青鉛筆、561×371mm、造形芸術アカデミー、ウィーン

1699a Stehende Frau mit erhobenem linken Bein, das Gesicht mit der Hand verdeckend

鉛筆、赤鉛筆、562×372mm、個人蔵

1700 Sitzende von vorne

鉛筆、赤と青色鉛筆、560×370mm、個人蔵

1700a Sitzendes Mädchen mit Katze

鉛筆、白のハイライト、563×368mm、所蔵不明

1701 Stehendes Mädchen, Tänzerin, rechts Wiederholung der Figur

鉛筆、560×370mm、アルベルティーナ素描美術館

1702 Stehendes von vorne

鉛筆、560×370mm、個人蔵

1703 Sitzende Frau mit übereinandergeschlagenen Beinen

鉛筆、色鉛筆、550×350mm、所蔵不明

1704 Frau mit rotem Haar

鉛筆、赤と青色鉛筆、545×355mm、個人蔵

1703 Sitzender Halbakt nach links

鉛筆、赤と青色鉛筆、547×360mm、アルベルティーナ素描美術館

,