

〈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―

栗田秀法

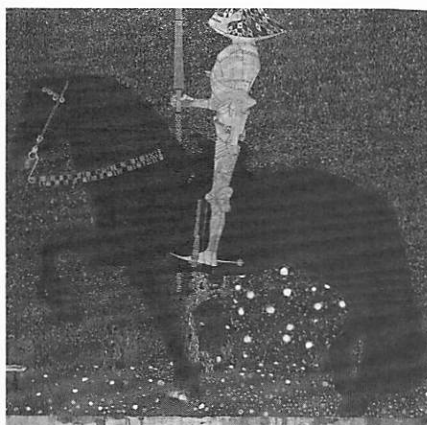
- 一、はじめに
- 二、発表の状況
- 三、闘う芸術家
- 四、ウィーン大学大講堂のための装飾画をめぐるスキヤンデルの余波
- 五、楽園への回帰
- 六、闘争と隠栖の狭間に―結びにかえて―
- 七、カタログ

一、はじめに

去る一九九二年十月に開館した愛知芸術文化センターの開館準備を当時新文化会館建設事務局において進めていた愛知県は、芸術文化センターの一翼を担う愛知県美術館の所蔵品展示の中核をなす作品の一つとして、一九九〇年度にグスタフ・クリムト（一八六二―一九一八）作《人生は戦いなり（黄金の騎士）》（一九〇三年）（以下）を購入した。その購入には、トヨタ自動車株式会社からの「美術品等取得基金」への寄附金が充当された。「装飾的な造形美のなかに象徴性を含ませるクリムト後半期の独特の様式開始を告げる記念碑的作品」（浅野徹）と評される本作品は、「二十世紀の優れた国内外の作品及び二十世紀の美術動向を理解する上で役立つ作品」を収集方針の大きな柱とする愛知県美術館の所蔵品展示の劈頭を飾る作品として来館者の目を惹きつけている。

グスタフ・クリムトの《人生は戦いなり》は、クリムトの回顧展として開催された第一八回分離派展（一九〇三年）に出品されたものである。「黄金の騎士」という呼称は、ある展覧会への出品依頼のためにこの作品の所有者K・ヴィトゲンシュタインに送った書簡でクリムト自身がそう呼んだことに由来している。モティーフの源泉等に関する基礎的な事実の解明については、一九八四年に公にされたA・シュトロープルによる短い論考がある。本稿では、政治と文化との関わりに精神分析的視点を導入し、クリムトの様式と描かれた世界像との関係性を時代を追って克明かつダイナミックに跡づけたC・E・シヨースキーのクリムト論を批判的に踏襲しつつ、制作の状況を明らかにすることに加え、「様式が含意するもの」を通じて本作品のクリムトの画業における位置づけを試みたい。

クリムトの画風の展開は、通例おおよそ次の四つ、（一）一八九七年の分離派結成以前のアカデミックな古典



1 グスタフ・クリムト 《人生は戦いなり（黄金の騎士）》1903年 愛知県美術館

主義的な作風の時期、(二)一八九七年から一九〇三年までのアールヌーヴオーや象徴主義など最新のヨーロッパ美術の動向を摂取、咀嚼して新しいクリムト独自の作風を模索した時期、(三)一九〇三年から一九〇九年までの金を多用し平面的で装飾のないいわゆる「金の時代」、(四)一九〇九年から一九一八年に没するまでの筆触の露なペインタリーな時期という具合に分けられよう。ただし、クリムトの生涯を重ね合わせた場合、一八九七年のウィーン分離派結成以前の第一期、一八九七年からスキャンダルを引き起こしたウィーン大学のためのクリムトの作品に対する政府の好意的な態度に陰りがみえはじめた一九〇一年までの第二期、一九〇一年から大学絵画の受託撤回を決めた一九〇五年までの第三期、一九〇五年以降の第四期という具合に分けることができる。後者の区分に従えばクリムトの生涯と作風とを連動させてよりダイナミックにクリムトの画歴をたどることが可能になり、また本稿では一九〇三年に描かれた作品を扱うため、その区分けを念頭に置いて論を進めて行きたい。シヨースキーが明らかにしたように、ウィーン大学のための天井画をめぐるスキャンダルはクリムトの自我を深く傷つけ、生き方の変更を迫るほど大きな影響を与えたからである。

まず最初に、作品の概要を示しておこう。

びっしりと背地を埋め尽くす鮮やかな緑色の樹葉の隙間から荘重な金色の光が浮かび上がっている。背地には三本の木の幹が描かれている。細い带状の緑色の地面には色とりどりの花々が咲き乱れ、その中に黄金の武具に身を固めて栗毛色の駿馬にまたがる孤高の騎士が、左下隅に描き込まれた彼を待ちかまえる金色の蛇には目もくれず、ひとり威風堂々と駒を進めている。騎士の兜の上部は画面の端で切断され、下辺には金色の細い帯が描かれている。馬と騎士は画面と平行に描かれ、またそれらの配置は画面に水平、垂直方向の骨組みを与えている。

(1) A. Strobl, *Der Goldene Ritter by Gustav Klimt*, *Art at Auction: The Year at Sotheby's 1983-1984*, London & New York, 1984, pp. 104-109.

(2) カール・E・シヨースキー『世紀末ウィーン』(安井琢磨訳) 岩波書店、一九八三年。

二六三—三四六頁。原著: Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*, New York, 1980.

(3) 肉眼で確認できる、作品の現状および描法は次の通りである。

背地に関しては、濃緑と金のまだら地の上に黒と透明度のある明るい緑の点描が無数に配されている。馬の腹下の白い花の部分は、予め地が塗り残されて鉛筆の下図が覗いており、その上に薄く白い絵具が塗られている。木の幹の部分は白い下地の上に茶色の細長いタッチが入れられている。その上に焦げ茶色で模様が入られ、さらに黒い点が置かれている。また、幹の全体には各所に薄い青の細かいタッチが入れられている。地面の部分は、薄い緑地が施され、白い花の部分は鉛筆のあたりが見えている塗り残された白い部分と白い絵の具で描かれた部分がある。そのほか花には、黄、赤、青の絵具が用いられ、茎には濃い緑と黄緑が用いられている。馬については、鼻のところでは鉛筆の下図が透けて見え、たてがみと尾には粘性の高い顔料が用いられその盛り上がりや光線の具合いで確認できる。また、馬の下腹部には柔らかな肉付けがなされている。騎士の武具は金が平坦に塗られている。

二、発表の状況

一九〇三年一月から一二月にかけて、ウィーン市一区フリードリヒ通り十二番地に現在も瀟洒なたたずまいを見せる分離派展示館で分離派（オーストリア美術家同盟）第一八回展が開催された。この展覧会は、その全体がクリムトの画業の回顧に充てられたもので、分離派展が個人の画業に捧げられたのは、第一一回展のヨーハン・ヴィクトール・クレーマー展に続いて二度目である。全部で九室からなる展示装飾はヨーゼフ・ホフマンがロビーを（第三室は、彼による第一四回展の装飾が引き継がれた）、その他をコロ・モザーが担当し、ポスターとカタログの表紙はクリムト自身が担当した。出品作品は、その展覧会図録（愛知芸術文化センター・アートライブラリー蔵）によれば、一八九八年以降の油彩画四九点と素描三二点、及び二つの習作群からなっていた。この展覧会には分離派展初期の代表作《パラス・アテナ》《ピアノを弾くシュペルト》《音楽II》、前年に描かれた《ベートーベン・フリーズ》等を含む代表的な作品が一堂に集められた。またウィーン大学大講堂の天井画のための作品の三作目の《法学》が初めて公けになり、再び物議を醸した。《人生は戦いなり》は、出品番号一三番で、《ベートーベン・フリーズ》が設置された第三室に展示された。この展覧会の図録の序文には、分離派のイデオログであつたエルンスト・シュテールが次のような示唆に富む一文を寄せている。

「（前略）今回の課題は、同盟が現状に至るまでにクリムトがどのように発展してきたのかを示すことにある。同盟はその展開の歩みを誇ることができる。何といつてもここには数々の願望と希望が実現され、若々しい企てがあのようにおびただしく試みられたかの美しい夢の数々のひとつが具体化されているのを目にすることができるところである。同盟は彼の六年間の活動を満足して振り返ることができる。天分豊かで高貴なひとりの芸術家が進路を自由にとることが可能になり、彼に最も固有なものを探知し、結果と失敗に頓着することなく彼が心の奥底から突き動かされていると感じているものだけを創造することを可能にする勇氣と自身を植えつけられたのは、同盟のおかげである。

クリムトは、同盟設立のかなり以前から評判の芸術家であつた。ウィーンのさまざまな記念碑的な建造物における彼の仕事はよく知られている。数多くの個人の注文にもさまざまなかたちで携わっている。彼の繊細な趣味と豊かな才能があればこそ、彼は心地よい成功への控え目で愉快な道のりを自力で歩むことができたのであろう。真の芸術家として、彼にはこれだけでは不十分だった。感情が細やかでいささか激しやすい彼は、束の間のひらめき並びに確固とした不変的なものをめぐるの現代の諸努力がもたらすものを一身に引き受け、彼の確信に満ちた個性と彼個人の趣味の力によりそれを独自のものに変形した。紛れもない様式感情をもった装飾画家として、自然を感性細やかな観察によつて再現描写することから、明確に設定された諸課題に対して自然の諸問題をはつきりした目的で利用する道を歩んだのである。

彼の早熟で豊かな能力は、彼を決して見殺しにしなかった。彼の習作や戯れのような小さな仕事における妙技は、決してディレクタント的にあらゆる目利きたちを喜ばせたものでは決してなく、大きな課題を克服することが問題になる際にはこの妙技は特有の深い思考と結びつくのである。彼は生の大きな難題に自ら大胆に接近し、画家として彼の心をそそのかなうものをそこから引き出し、それに彼の独自性を刻印する。どこまでも彼の芸術に



3 アドルフ・ローラー「ヴェル・サクルム」誌第1号表紙



4 グスタフ・クリムト「パラス・アテナ」1898年 ウィーン市立歴史美術館



固有の手段によって制作し、それによってのみ活動しようとする画家にあくまでとどまる彼は、やはり創造の営みを深奥へ根源へと駆り立てていくために、思索しか行わないものに対しても豊かな刺激を与えるのである。そういうわけで、クリムトは造形し並びに哲学する芸術家としてモニュメンタルな課題に対するびったりの資質をもっているものであり、彼の偉大な仕事をめぐってある闘いが生じ、オーストリア絵画史において上座を当然あてがわれるべき作品を所定の設置場所から追い払う努力がいま身近にみられることを耳にすると、何と陰鬱な皮肉に聞こえるだろうか。(拙訳)

三、闘う芸術家

この作品の題名「人生は戦いなり」は、まず第一に、ウィーン分離派のリーダー的な存在として旧弊なウィーンの美術界の刷新に関わった彼の置かれた立場と密接に結びついている。ウィーン分離派は、既存の旧弊なウィーン美術家組合に対して、クリムトを総裁に戴き一八九七年四月三日組合内に設立され、翌五月二五日組合から脱退した。ある種の高踏的なエリート意識に裏打ちされた分離派の活動の主旨は、その規約に明確に記されている。

1 オーストリア美術家同盟は、純粹に美的な関心の促進、とりわけオーストリアにおける美的感覚の高揚に資することを課題とする。

2 この課題を、同盟は下記により達成するよう努める。同盟は、国の内外に住むオーストリアの美術家を結集し、すぐれた外国の美術家との活発な交流に努め、市場的な性格から解放された展覧会を組織し、国外の諸展覧会においてオーストリア美術の普及をはかる。また、自国の創作活動へ刺激を与え、国際的な美術発展の状況について民衆を啓蒙するため、国外の最重要な美術業績を紹介する。

分離派の芸術家たちのウィーンのアート界の刷新に賭ける意欲は、クリムトのデザインによる第一回分離派展のポスター (Fig. 2) に明快に表明されている。

ポスターの上部には、怪物ミノタウルスを退治する若き英雄テセウスの姿がきわめて簡潔で流麗な線描で描かれている。その場面を、槍と盾と兜を身につけた諸学芸の守護神である知恵の女神アテナが見守っている。アテナのもつ盾には、これを見るものすべてを右に変えてしまふメドウサの首が描かれている。画面左上に分離派の機関誌の詩名でもある「ヴェル・サクルム (聖なる春)」の文字が刻まれているように、ここでは旧弊な芸術の死と新しい芸術の再生が声高に主張されているのである。そうした高揚した気分は、アドルフ・ローラーの「ヴェル・サクルム」誌第一号の表紙 (Fig. 3) にも見事に伝えられている。クリムトらは、彼らの父親たちの世代に対して公然と反旗を翻したのである。

クリムトによる分離派のマニフェストというべき作品は、その後もいくつかの作品で発表されている。ヨーゼフ・マリア・オルブリヒの設計により新築された分離派展示館で開催された翌年の第二回展には、先に挙げたポスターから発展して背地にはトリトンと組み合うヘラクレスが描かれ、「裸の真実」の擬人像を手にした「パラス・アテナ」 (Fig. 4) が出品された。翌一八九九年の第四回展には、「もし君が君の行為と芸術によって、全て



6 アルブレヒト・デューラー『騎士と死と悪魔』1513年



5 グスタフ・クリムト『接吻の真実』1899年、ウィーン、オーストリア国立図書館

の人々を喜ばせることができないのなら、少数の人々を喜ばせるようにしなさい。多くの人々に気に入られるのは困りものである。」というシラーの言葉を画面に描き込んだ『裸の真実』(1899)を発表している。ここで言われた真実とは、道徳主義的なウィーンで表向きは隠蔽されてきた性を中心とする本能の世界のことでもあった。クリムトは、『人生は戦いなり』を制作するに当たって、アルブレヒト・デューラーの三大銅版画のひとつ『騎士と死と悪魔』(1513年) (fig. 6) を下敷にしていることが指摘されている⁽³⁾。この版画は、ほぼ同時期に描かれた『書斎のヒエロニムス』(『メランコリアI』)とともにデューラーの三大銅版画とひとつに数えられ、それぞれが「決意と行動」「神学と瞑想」「科学と想像」、あるいは道徳論、神学論、知性論という中世的な学問観の寓意を体現していると言われる。造形的には人体比例の研究の延長にある馬の比例、動き、解剖学の研究、レオナルド・ダ・ヴィンチの騎馬像の研究との関連で論じられるものである。また、この作品はエペソ書六章、一―一七節で説かれたパウロの言葉に基づく「キリストの騎士」の理念と関連づけられる。「キリスト教徒は自己をキリストの戦士とみなし、生活そのものをそれにふさわしいものにしなければならぬ」という思想は一五世紀に普及し、この考えは後にエラスムスの『キリストの戦士提要』(1515年以降流布)に結実するに至る⁽⁴⁾。「キリストの騎士」を描いた木版画は一五世紀に先例があり、一六世紀には死、暴飲暴食、病い、貧困に悩まされることなく神への道を歩む巡礼者と結びつけられるようになっていた。デューラーの版画の騎士は、おおよそ死神と悪魔につきまとわれながらも、それらを実体のない幻影とみてわき目もふらず、彼の目指すものをみすえながら、志操堅固な美徳の城を意味する丘の上の城塞へと進んでいるのと考えられている⁽⁵⁾。クリムトは、『人生は戦いなり』において、デューラーの版画を巧みに換骨奪胎し、分離派のスローガン「時代にその芸術を、芸術にその自由を」を実現すべくその行方を阻むものに目もくれず歩む芸術家の姿を描いているのだといえるであろう。

- (1) C.M. ネーベハイ『クリムト』(野村太郎訳) 美術公論社、一九八五年、七四頁。cf. C.M. Nebahay(ed.), *Gustav Klimt. Dokumentation*, Vienna, 1969, p.137.
- (2) さらにこの問題については、ニーケ・ワグナー『世紀末ウィーンの世界と性』(菊盛英夫訳) 筑摩書房、一九八八年を参照のこと。
- (3) *Impressionists and Modern Paintings and Sculpture Part Illustrated Cat. of the sale Dec. 6th 1983 by Sotheby Parke Bernet & Co, London*, no.27.
- この版画について、借用の文脈はかなり異なるが、ポール・ゴーギャンの『ファア・イヘイヘ(おめかし)』(一八九八年、ロンドン、テート・ギャラリー)においてもその一部に転用されたことが知られている。丹尾安典『ポール・ゴーギャン…われわれは何処から来たのか われわれは何者か われわれは何処にいくのか』『世紀末の夢(名画への旅 二 一九世紀Ⅴ)』講談社、一九九二年、一六―三五頁、とりわけ三四―三五頁を参照。
- (4) cf. M.F. Todorov, *Le lyrisme du réel révèle à travers l'apparence des choses*, *Dürer* (Chef-d'œuvre de l'art 33), Paris, 1967, n.p.
- (5) *1471 Albrecht Dürer 1971* (exh. cat.), Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, 1971, p.260, no.503.

(6) 『デューラー展 水彩・素描・版画』デューラー展実行委員会、一九九二年、No.六三、一九六頁（下村耕史解説）参照。

(7) 1471 Albrecht Dürer 1971(exh. cat.), p.260.

(8) 『デューラー展 水彩・素描・版画』一九六頁。より詳しいこの版画の解釈については、E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1971(original ed. 1943), pp.151-154. を参照。

四、ウィーン大学大講堂のための装飾画をめぐるスキヤンダルの余波

第一回分離派展のためのポスターでは、倒すべき対象が明確に描かれ昂揚した闘争心が前面に出ていたのに対し、ここでは回りには目もくれず孤高に突き進むという側面が強調され、クリムトの決意表明であるものの闘争心は内面化され、いささか重苦しいトーンになっていることは注目される。ここには、ウィーン大学大講堂のための装飾画をめぐるスキヤンダルがクリムトに深い影を投げかけているのである。

ハンス・H・ホーフシュテッターは、その『ユーゲントシュティール絵画史』における第一章冒頭で、ユーゲントシュティールが突入していかなければならなかった地盤として実証主義と、普仏戦争における大勝利の後に成り上がった大市民らの特徴づける泡沫会社時代精神とを挙げている。それに従えば、「実証主義と泡沫会社時代精神（その結果としての無神論）、相互に規定しあう補完物たるこの両者は、世界観としては使いこなせない科学的な探求や発見の産物であり、同様にまた結果として社会的階層区分を産みだし、経済的には強力であつても精神的には指導能力のない支配層を成立せしめた、増大する産業化の産物である。」

ところで、ニーチュが『反時代的考察』（一八七三—七六）において批判の対象としたのは、まさしくこうした支配層が主導権を握る文化であり、そうした彼らのことを「教養の俗物」と呼んでいる。この実証主義の文化が産みだした芸術が、いわゆる「自然主義」と「歴史主義」の芸術である。その発生のメカニズムは、ホーフシュテッターによって次のように要領よくまとめられている。

「実証主義は自然科学においては、今日の物理学的世界像をいまだに規定して続けている諸結果に行きつくが、精神科学においても、つぎのような見誤りのような諸結果に落ち着く。すなわちそれは、とりわけ歴史学の分野においては厳密な文献学的資料—基礎研究の時代であり、また博物館がいくつも生まれた偉大な蒐集活動の時代である。しかし実証主義科学の構築物は、全体への関連の欠如した膨大な細部の寄せ集めである。即物的に確認できるものだけが現実的で認識可能なものと見なされるにすぎない。実証主義にとっては、真であるとは事実性であり、計量可能性であり、統計学なのだ。世界は、それが計量し得る範囲においてのみ認識される。歴史もまた純粹な事実や出来事や結果からなっており、同様に芸術史も芸術家の伝記的な生涯や当の芸術家の創造した芸術作品から成り立っている。そこで複数の事実領域がそれぞれにそれだけで独立して、お互いに離れられなくなってしまふ。そこから生じる課題設定が同時代芸術を二通りのやり方で埋めつくす。一方では事実的なものの再現、再生産が、みずから「自然主義」を名のる芸術の意味と解され、他方ではまた歴史学によって過去の「不滅の遺産」と認められた諸業績が、それを模写しその変種を作ること現代のお役に立てさせられる。この口

マン主義から導きだされた方向がいわゆる「歴史主義」である。」

また、そうした産出のメカニズムと共犯関係にある俗物による受容のメカニズムをニーチェは次のように暴き出しており、近代社会における芸術の位置をうかがうことができる。

「俗物は今や誰に対しても、したがって自分自身に対しても何かを思索し研究し、美を論じ、なかんずく詩作し音楽を奏し、また絵を描き、どんな哲学をも作することを許した。ただし、われらの許においては是非とも旧態に止まらねばならず、どんなことがあっても「理性的なもの」と「現実的なもの」、言い換えれば、俗物はゆきぶられてはならないのであった。この俗物はなるほど時々芸術のお品ぶった厚かましい闊歩と懷疑的な歴史記述に身を委ねることが好きで、かかる気晴らしと娯楽の対象の有する魅力を過小評価していないが、しかし「人生の真面目」、これはすなわち職業、仕事、妻子のことであるが、これを慰みから厳密に分離しており、そしてこの慰みのほうに文化に関するほぼ一切のものが属しているのである。だから、芸術そのものが真面目なことをなし始め、彼の営業、仕事、習慣、要するに彼の俗物としての真面目なことに触れるような要求をなすと、この芸術は禍いなるかな、ということになる。」

(中略)

俗物はひとを諷めて思い止まらせることにかけてはこのように雄弁であることを示すが、その場合に、彼の言うことを聴き、その諷めを容れてくれる芸術家に感謝する。彼はかかる芸術家に次のようにほめめかす、世人は君をもっと気楽に、もっと呑気に取扱いたいのであり、真の心の友である君に対して崇高な傑作を要求しているのでは全然なく、ただ二つのことを、すなわち、牧歌や穏やかな滑稽味のある諷刺において猿真似などに現実を模倣することか、あるいは、現代の趣味を外見を憚るほどの寛大さをもって取扱ながら、古典的作家の最も定評のある、最も有名な作品を自由に模写すること、この二つだけを要求しているのである、と。つまり、俗物は垂流的な模倣かあるいは現存するものの肖像画的な実物そっくりの描写だけを尊重するのであるが、これは、後者が彼自身を礼賛し、「現実的なもの」の愉しみを増大し、前者が彼をそこなわぬどころか、古典的な趣味の審判者としての名声を促進し、これ以外の点では、彼が既に古典的作家ときっぱりと話をつけてしまっているのに、彼に何も新しい苦勞をかけはしないことを知っているからである。最後に彼はなお、自分の習慣、考察法、拒絶寵遇に対して「健康」という一般的に有効な方式を発見し、病氣であり常軌を逸しているという嫌疑を掛けて厄介な平和攪乱者を除去する。」

ニーチェはこの後で俗物によって槍玉に挙げられた思想家は他ならぬショーペンハウアーであったと述べている。クリムトもこうしたメカニズムに通曉していたと思われるのは、クリムトが『ヴェル・サクルム』誌に、それぞれショーペンハウアーの「凹面鏡になぞらえられることは、すべて真打ちの芸術品だ。こうした芸術品がほんとうに伝達しているものは、さわることでそれ自身の形態やその経験的な内容ではなくて、その外にあって手でつかめないもの、むしろ空想によってのみ追求されるもの、つまりなかなか捉えられない事物の本当

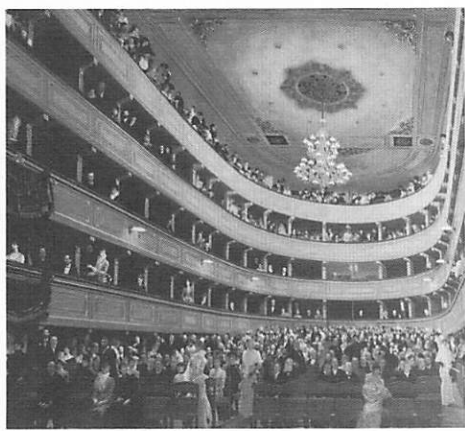
7 ゲスタフ・クリムト《真実》1898年



8 ゲスタフ・クリムト《嫉妬》1898年



9 ゲスタフ・クリムト《旧ブルク劇場内部》1888年 ウィーン市立歴史美術館蔵



10 ゲスタフ・クリムト《タオルミナナの劇場》1886-1888年



の霊だからだ。」「高い種類の功績に与えられる名声に対して、判断の欠如におとらず刃向かうのは、嫉妬である。：嫉妬はあらゆる種類の個々の傑出した人物に対して、凡庸者どもの申し合わせなど抜きに取り結び、いたるところで栄えている同盟の魂なのだ。というのは、自分の活動領域にそういう傑出した人物がいると、これを黙殺しない凡庸者はなく、自分の縄張りですぐれた人物がいるのを我慢する人もいないからだ。」というショーペンハウアーの言葉に符合するといわれる《真実》(fig.7)と《嫉妬》(fig.8)を発表しているからである。

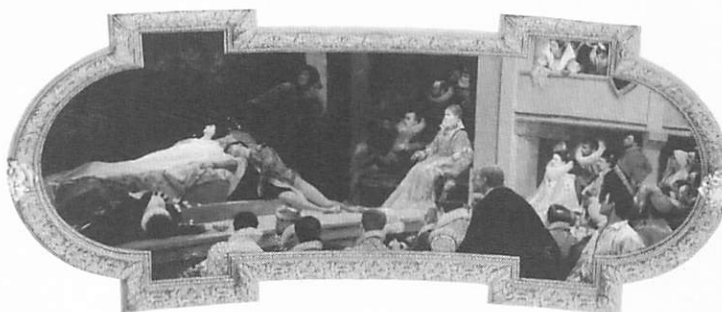
ウィーン工芸学校で共に学び、写実性を基礎に古典的な味つけを盛り込んだアカデミックな画風を身につけたクリムトとその弟エルンスト、フランツ・フォン・マツチュは、一八八三年「芸術家コンパニー」を設立した。彼らは地方に続々と建築された劇場の装飾を請け負い、ハンス・マカルトの衣鉢をついだ「首都の最新様式」を流布した。彼らはリングシュトラッセに建造物が次々に完成しつつあった首都における受注の働きかけを行い、一八八八年に開場した新ブルク劇場の天井画の装飾、一八九一年に開館した美術史美術館の階段の間の装飾を受注した。

クリムトの画歴の第一期を代表する《旧ブルク劇場内部》(fig.9)《ブルク劇場の装飾画・タオルミナナの劇場》(fig.10)は、当時の公的な場の絵画にふさわしいとされた、それぞれ自然主義と歴史主義の芸術的特質をよく伝えている。とりわけ《ブルク劇場の装飾画・シェイクスピアの劇場》(fig.11)は、「古典的な審判者」としての俗物の観劇の姿を写真のように計測可能な合理的な三次元的空間に再現することによって礼賛しているといえるものである。ブルク劇場の装飾画に対してはクリムトに金十字功労賞を授けられ、《旧ブルク劇場内部》に対しても皇帝から賞金が与えられたのは、まず第一にニーチェが描いてみせた俗物の期待通りの作品であったからである。

クリムトはこうして栄達を極め、一八九四年にはマツチュと共にウィーン大学大講堂の装飾の依頼を教育文化省から正式に受けるに至る。その後クリムトは上述したように分離派の結成に加わり、芸術の刷新の運動に乗り出していた。クリムトはその余勢を駆って、大学絵画の一点《哲学》(fig.12)を一九〇〇年の第七回分離派展に出品する。ところが、この意欲的な作品には大学評議員会を通じて文部大臣に抗議の誓願書が提出されることとなり、スキャンダルがまき起こった。

《哲学》は第二次世界大戦の戦災のため消失したため、その図柄はモノクロ図版によってしかうかがうことができない。色彩については当時の批評によって推測ができるのみである。作風と作品の特質を的確に捉えたヘヴェジによる作品記述を引用しておこう。

クリムトの「哲学」は、いわば宇宙的なファンタジーの支配する壮大なヴィジョンである。(中略)画面の宇宙には、ありとあらゆる段階の青、紫、緑および灰色が入り乱れて沸騰している。そのうねりに、純金とも見紛う煌めく黄金色が混濁される。(中略)やがて化石のような不動の顔が現れる。エジプトの玄武岩のスフィンクスのように暗い顔だ。／これは謎だ。宇宙の謎の影像、その暗示だ。そしてこの沈黙の人、謎の人物の傍らに、画面の上から生じる流れが漂いながら降りてくる。：光輝く子供たち、花咲く若い肉体、からみあう肉体、愉悦と苦悶、労働、闘争、格闘し創造し苦悩する存在そして最後に過ぎゆくもの、白髪の老人(中略)。しかし、



画面の下部には、生氣ある大きな顔が浮かび上がる。(中略)それはカオスを知ることによって成長した創造する力の表現である。この形象が科学であり、哲学である。(後略)

作風的には印象派や点描の手法を摂取しており、また、既に指摘されているように、ここで提示されたヴィジョンは、その思想の根底に生の無常感を置き、俗物たちからは嫌われていたショーペンハウアー的な「意志としての世界、無意味な出産と愛と死とを無限に繰り返す盲目的なエネルギーとしての世界」である。いうまでもなくショーペンハウアーは、ワグナーやニーチェに大きな影響を与え、彼らを通じてさまざまな分野で改革を企てた「若きウィーン人」にその思想は流布していた。ここでクリムトは、ウィーンの改革派に共通するいわば最新の世界観を提示したのである。

この大学大講堂の天井画は、中央にもっとも寸法の大きい《闇を制する光の勝利》が配され、四隅に《神学》《哲学》《法学》《医学》が配されていた。クリムトとこの仕事を分担したフランツ・マツチュは、中央部と《神学》を担当し、バロックの伝統をひく伝統的な寓意画を描いている。この天井画に期待された学問観は、中央部の題名に象徴的に示されるように、理性の光の導きにより人間の野蛮な闇を照らしだし、文明の進歩に貢献するという啓蒙主義的な発想に基づくものであった。従って、クリムトの作品が旧態依然の大学教授連から文部大臣へ抗議がなされたのもこうしたことからある意味で当然である。一言でいえば、大学絵画のスキヤンダルは、クリムトが俗物のとりわけ公的な場の芸術に期待するものを踏み超えてしまい、禍いとされ「不健康」とされたのである。

こうした批判に対しては、分離派展に展示されたこの作品の前に月桂冠が置かれ、分離派のスローガンの金文字が添えられたという。一方、抗議を受けた側の責任者であった時の文部大臣ヴィルヘルム・リッター・フォンハルテルは、それをきっぱりはねつけた。当時のオーストリア・ハンガリー帝国では民族問題が噴出したため、帝国は経済問題の改革と文化政策によりその解体の危機脱出の手がかりを掴もうとしており、真正なるオーストリア美術の樹立を目論んだ分離派の動きを諸民族融和の絆として支援していたのからである。

大学大講堂天井画のスキヤンダルは、一九〇一年の第十回分離派展に出品された《医学》においても今度は表現が卑猥であると理由で議論が沸騰し、議会問題にまで発展した。ところが、ハルテルは援助のトーンを落し、同年のウィーンの造形美術アカデミーの教授へのクリムトの承認についても文部省は認めなかった。こうした状況の中で孤立感を深めたクリムトの自我は傷つき、一言でいえば、クリムトは、これまで通り世間一般に流布した美意識や世界観を受け入れ、アカデミックな職人芸で公的な建築物に裝飾を施す売れっ子画家として世俗の名利を追求するか、芸術の自由を貫くかを世間の無理解の前で選択を迫られることになったのである。

翌年の第一三回分離派展には、「ぼくを批判する人たちへ」と題して出品しようとしたが周囲から題名を変更するように説得され、抑えられたと伝えられ、裸の女性が観者にお尻を突き出すという挑発的な内容をもつ《金魚》を出品し、彼の怒りを表した。《人生は戦いなり》が出品された一九〇三年になっても状況は変わらず、同じ展覧会に出品された《法学》において挑発的な態度を示した。

その一方で、シヨースキーが注目したように、度重なるスキヤンダルによってクリムトへの教育文化省からの

追風が弱まってくると、クリムトの態度に隠栖の態度が表面化してくる。芸術至上主義的な姿勢が鮮明に打ち出された一九〇二年のベートーヴェン・フリーズがそのもっとも如実な例である。《人生は戦いなり》の騎士は、ベートーヴェン・フリーズの主人公と同じ武具を身につけており、《人生は戦いなり》はベートーベン・フリーズの延長上にあるものである。

こうした闘争と隠栖という当時のクリムトが置かれた複雑な精神状況を念頭におくと、彼がこのデューラーの版画を利用するに至ったの理由の一端を理解することができると、彼がこのデューラーの

現代文化の荒廃と疲弊のなかに甘んじることなく突き進む孤高の人物の姿をデューラーの版画に感じ取ったニーチェは、『悲劇の誕生』（一八七二年）のなかで、「至るところ、あるものは塵埃と土砂と麻痺と憔悴である。かかる絶望的な孤独寂寥の状態に身を置く者が何ものにも優る己が象徴として選び得るものこそ、デューラーがわれわれに画いて見せたかの死と悪魔とを道連れにした騎士であろう、甲冑を鎧い、その恐るべき道連れにも心惑うことなく、しかも何らの希望も抱かず、ただひとり馬と犬とを供にして、青銅のごとき峻厳な眼光をもつて己が恐怖の道を進みゆく騎士である。かかるデューラー的な騎士がわがショーペンハウアーであった。彼にはいかなる希望もなかった。しかし彼は真理を欲したのである。」と述べている。また、バーゼルのニーチェの下宿にはこの版画が掛かっていたというし、一九七〇年のクリスマスMASをトリップシェンのリヒャルト・ワーグナー家で過ごした彼はこの版画をヴァーグナーにプレゼントしたといわれる。

さらにこの版画がどのように当時の人々に受容されていたかについては、ヴェルフリーンによる発言がきわめて示唆に富む。「どれほど多くのドイツの部屋の壁に死神と悪魔とをつれたあの騎士の姿が掛けられていることであろうか。それは全ドイツの芸術中もっともよく知られたものであり、たとえその「ヘクリストの騎士 *eques christianus*」なる本来の意味が今日ではもはや一般に理解されないとしても、今もなお、やはり少なからざる誠実な人たちが人生の危急に際してこの版画から励ましを受けることができるのである。」（一九二一年）と述べているように、ニーチェもクリムトも困難な状況に置かれた自らの姿をそこに重ね合わせていたのである。

ところで、デューラーの版画の借用に当たって、細部を別にした最大の変更点はいうまでもなくその騎士が歩む舞台と画面の平面化・装飾化にある。デューラーの騎士は荒涼とした地上を歩んでいるのに対して、クリムトの騎士は花々の咲き乱れる庭、あるいは楽園を歩んでいる。この相違を手がかりにして本章では、この作品の意味について考えてみたい。

- (1) ハンス・H・ホーフシュテッター『ユーゲントシュティール絵画史』（種村季弘、池田香代子訳）河出書房新社、一九九〇年、一五頁。
- (2) フリードリッヒ・ニーチェ『反時代的考察』（小倉志祥訳）ちくま学芸文庫、一六頁。
- (3) ホーフシュテッター前掲書、一六頁。
- (4) ニーチェ前掲書、二二―二四頁。
- (5) 西田兼「クリムトの寓意画について」『研究紀要』（京都大学文学部美学美術史研究室）第一号、一九九〇年、一三七頁参照。

(6) ネーベハイ、前掲書一三二—一三三頁

(7) カール・E・ショースキー前掲書 二八六頁。クリムトを含むマラーら若い世代の旧体制に対する闘争

については、渡辺裕『文化史の中のマラー』（筑摩書房 一九九〇年）の「芸術による社会革命の夢」と題された第二章に簡潔にまとめられている。

(8) ネーベハイ前掲書、一三五—一三六頁。

(9) クリムトの武具については、いずれもウィーン美術史美術館蔵の一五世紀末の三つの異なる武具から組み合わされたものであるという。cf. Strobl op.cit. p.109

(10) フリードリッヒ・ニーチェ『悲劇の誕生』（塩谷竹男訳）ちくま学芸文庫、一九九三年、一六八—一六九頁。

デュラーとニーチェの版画については、cf. Strobl op. cit. p.109。また、河内信弘『《騎士と死神と悪魔》…『悲劇』の誕生におけるデュラーの銅版画をめぐって』『城西人文研究』第七号、一九八〇年、二〇二—二二二頁がある。

(11) 永上英廣『ニーチェとの対話』岩波書店、一九八八年、二一六頁。

(12) E・ニーチェ『若きニーチェーニーチェの生涯（上）』（浅井昌男監訳）河出書房新社、一九八三年、二二頁

(13) 前川誠郎『デュラー 人と作品』講談社、一九九〇年、一三六—一三七頁。H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, Munich, 1984, p.12. 余談であるが、この版画はわが国の芸術家にも少なからぬ余波を与えている。

大正期に青春時代を迎え、この作品に親しんでいた俳人川端茅舎や中村草田男はこの版画にインスピレーションを得た詩歌を生み出した。とりわけ、後者は終戦間近の一九四四年という困難な時代にあつてこの作品との対決を試みているのは興味深い。芳賀徹『絵画の領分』朝日選書四二二、一九九〇年（原著一九八四年）、五八一—六二二頁を参照。ただし、『騎士と死神と悪魔』は『白樺』第七卷三三（一九一六年）に掲載されていると指摘されているが、ここに掲載されているのは、確かによく似た『騎士』であるもののデュラーによる別の素描(W.L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, 3 vols. 1974, New York, vol.1, no.1495/48)である。

この版画のわが国への紹介とそのわが国の芸術家たちの創造力に及ぼした波及を跡づけ分析する試みは、いまだ成されていない。ここでは、『白樺』の衛星誌的存在であった『エゴ』第三卷第四号（一九一五年十月）表紙に『死の騎士』と題されて掲載されていることを指摘するにとどめ、今後の課題としたい（この事実については、東京国立近代美術館田中淳氏、および浅野徹氏のご教示を得た）。また、『白樺』の衛星誌については、紅野敏郎『棒のごときもの』（朝日書林、一九九三年）を参照。

五、楽園への回帰—もうひとつの現実の希求—

ほぼ時代を同じくして起こった現象学と表現主義との構造上の類縁性を探ったF・フェルマンは、その『現象学と表現主義』において、両者に共通に見られる傾向として「実証主義の克服」を指摘している。その根底に潜む動機としては二〇世紀のドイツにおける社会的・政治的諸経験に対応する与えられた現実への不信感を挙げ、その一方で質的に新しい現実に耐えうるような脱中心化された主題の力に対する信頼が認められるとしている。



13 グスタフ・クリムト (C) アノを弾くシーベルト 1898 1999年 個人蔵

また、そこにおいてはとりわけ「現実性」という概念が大きな意味をもっていた。すなわち、「現実性の概念を高めることの必要性は、二〇世紀初頭の新生ドイツ帝国の社会―経済的發展に結びついている画期的とも言うべき疎外の経験から生じてくる。自然科学的な計測可能性ということで定義されてきた現実性が空虚なものであり危殆に瀕していると感じられるにつれて、ふたたび「まったき人間」が顧慮されるような世界との真正な関係への憧憬が生じてきたのである。「真なる現実性」という言い方には、ふたたび主体が無垢のままで見いだされるような疎外なき世界が人間によって創造されうるといふ夢が反映している」からであった。このことは、別の言葉でいえば、ニーチェが指摘した俗物の「現実的」なるものと、表現主義者たちの「現実的」なるものとが一八〇度反転してしまったことを指している。

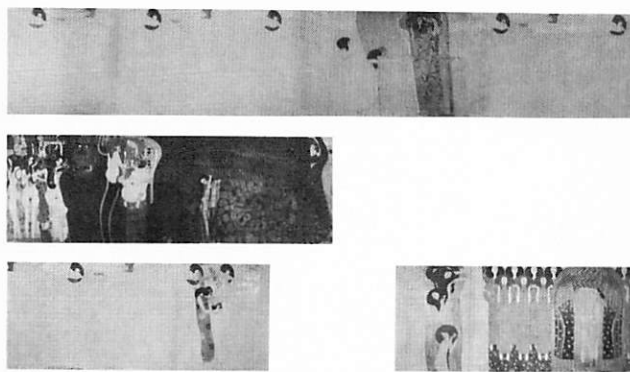
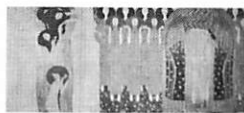
俗物たちの「現実的なるもの」を再生産した職人氣質のクリムトが、芸術に目覚め、分離派を率い大学絵画で別種の「現実的なるもの」を描き出した事実がクリムトの一種の表現主義的な転回を示している。さらに、クリムトが大学絵画のスキヤンダルで強烈な疎外感に襲われたことがクリムトの「ペートウェン・フリーズ」に顕在化したユートピア志向に拍車をかけたことは既に述べたとおりである。「歴史主義」や「自然主義」の様式が好むと好まざるを問わず「実証主義」とそこから派生する様々な価値観との共犯関係を意味してしまうとき、どのような様式が求められ得たのであろうか。おそらくここにおいて、「合理的な精神と自己表現」の矛盾あるいは「装飾性と自己表現」の矛盾という世紀末から今世紀初頭にかけての美術の問題圏域に交差することになろうし、クリムトにおけるヨーロッパ非古典主義芸術や日本美術の受容の積極的な意味が潜んでいるのではなからうか。さらにいえば、モティーフの断片をさまざまな源泉からかき集め統合する歴史主義的な態度を引きずるクリムトがその対象を非古典主義的な美術へ広がるだけではなく、その造形の特質や論理をも摂取することを必要とした様相と意味とを明らかにしていくことが必要なのである。

フェルマンによれば現象学と表現主義と同じ思想圏に所属していたというヴォーリンゲルは、その『抽象と感情移入』（一九〇八年）において、「世界感情とは人間が宇宙に、即ち外界の諸々の現象に当面してその都度見舞われる心理状態である。この心理状態は質的には心理的欲求として、換言すれば絶対的芸術欲として顕われる。そして外面的には芸術作品として、即ちその特性が同時に心理的な要求の特性であるところのものとして凝結する」。あるいは、古典美術に顕著な「感情移入衝動が、人間と外界の現象との間の幸福な汎神論的な親和関係を条件としているのに反して、抽象衝動は外界の現象によって惹起される人間の大きな内的不安から生まれた結果である」⁽⁵⁾、「人間が自己の精神的な認識の力によって、外界現象と親しくなり、それと親和的な関係を結ぶことが少なれば少ないだけ、あの最高の抽象美を求める力が一層強力となる」と述べている。これらの指摘は、クリムトの装飾的な様式の成立を考える上で思いのほか示唆に富む。実証主義に根ざした文化に現実性を感じることでできなくなった「若いウィーン人」の一員である分離派の闘士クリムトが大学絵画のスキヤンダルで外界との決定的な疎外を受けたことを経て、隠栖志向、もうひとつの現実の追求が顕在化し、画風の抽象化、クリムトの場合では平面化と装飾化への決定的な一歩が記されている点にパラレルな関係を見いだす事ができるからである。「金の時代」はこのように、疎外あるいはある種の断念から幕を開けたのである。

実証主義の文化に荷担した第一期、それを相対化し、宙吊りにした第二期、さらにそれを克服し新しいビジョ



15 クラフクリムト(ベートーヴェン) 1902年 ウィーン、オーストリア美術館



ンを提示した第三期のそれぞれの戦略をクリムトの作品に即して考えてみよう。第一期の《ブルク劇場の装飾画・タオルミナーの劇場》において目を引くのは、健全で合理的な手法によって把握されている開放された空間と人体表現、古典主義的な趣味、歴史主義に裏打ちされた詳細な時代考証である。言うまでもなく、ここにはたとえ表向きであっても啓蒙主義、実証主義精神が希望をもって信じられ、人類と世界との親和的な関係が取り結ばれた世界観とそこから派生する美意識が表象されており、クリムトはそれを無批判に受け入れ奉仕している。すでに述べたように、クリムトは分離派の結成を境にそうした美意識とは手を切る。クリムトの第二期を考えるのにふさわしいのは、クリムトのパトロン、ニコラウス・ドゥンバの音楽サロンのための《ピアノを弾くシューベルト》(Fig.13)《音楽II》(Fig.14)である。前者においては、写実的ではあるが、「一つの快適な社会に奉仕した無垢で心温まる芸術の一個の美しい夢、燃えるように輝かしい儂い一個の美しい夢である。」ことを喚起するために印象派の手法が取られており、形象は空間に溶け込んでいく。一方後者では、スフィンクスとシレーノスという「本能のエネルギーの祖型的シンボル」が写実的に描かれているが、背景は厳然とした壁によって閉ざされており、その神秘的で、象徴的な内容を喚起するため開放された空間はきわめて浅い暗示的な空間に変形されていることが重要である。ショースキーは、このふたつの作品について「精神的・形而上的存在を伝えるためにはがっしりした自然主義的技法を駆使した一方、理想を描くには刹那を捕える印象派的手法を使用した」と述べているが、個別の形象の把握の仕方にとどまらず、さらに空間表現の質の変化からも様式が含意するものを読み取る必要がある。というのは、同じ再現描写であるとはいえ、第一期の描写が外界との親和的な自己意識が投影された世界に開放された窓であるのに対して、《音楽II》ではむしろ外界から疎外された自己意識が投影されたある種不安感をはらむものになっているからである。

第三期を代表するものとしては、《ベートーヴェン・フリーズ》(Fig.15)に触れておく必要がある。

一九〇二年の第一四回分離派展は、マックス・クリンガーのベートーヴェン像を荘厳する神殿芸術として構想され、クリムトはベートーヴェン・フリーズを発表した。この作品の概要は展覧会カタログによれば、次のように記されている。

左側廊の壁画。絵はフリーズ状に部屋の三方壁の上半分に描かれている。素材はカゼイン塗料、化粧漆喰、塗金。寸法は高さ二・五メートル、長さ約三〇メートル。装飾的原則は広間のレイアウトへの配慮。描かれた三つの壁は関連ある連鎖をなしている。

第一の長い壁は幸福へのあこがれ。弱い人間の苦悩。完全武装した強者に対する弱者の懇願、強者の心に浮ぶ同情と功名心。これらの圧力が強者を駆り立てて幸福を戦いとる決意を抱かせる。

狭い壁面は敵対する勢力。怪物テュフォン。この怪物にたいする戦いでは神々ですら無力だった。テュフォンの娘たちゴルゴンの三女怪。病氣、狂気、死。肉欲と不貞、不節制、心を蝕む悲嘆。人間の望みとあこがれはその上を飛び去っていく。

第二の長い壁は幸福のあこがれはボエジーに慰めを見出す。諸芸術は、理想の王国へとわれわれを導いていく。その王国でのみわれわれは純な喜び、淨福、無垢の愛を見つけることができるのだ。天使たちのコーラス。「妙

なる靈感の飲び」「この接吻を全世界に」⁽¹⁰⁾

この作品はワグナーのベートーベン論を下敷に構想されたものであるが、とりわけ敵対する力は大学絵画をめぐるスキャンダルにおける敵対する力を象徴しているということができる。注目されるのは「人間の望みとあこがれはその上を飛び去っていく」という言葉で、クリムトは敵対する力に真っ向から対決するというよりも、それを回避しようとする姿勢がうかがわれる。また、この第二の長い壁の題名は、翌年の第一八回分離派展では、「わが王国はこの世にあらず」に変更され、より彼岸への志向が強まっていることは興味深い。既に指摘したように、第一回分離派展ポスターでは、様式化されてはいるが闘争の舞台はこの世に設定され、具体的な敵を打倒しようとしており、公的な場での芸術の革新の意欲に燃えていた。それと比較するとクリムトの姿勢にいかに変化が起きたことであろうか。

《人生は戦いなり》の舞台は、表現上からもベートーベンフリーズの最終場面の延長上に設定されていると考えることができる。ここではたとえ荒涼としていてもあくまで地上を活動の場にして自ら信ずる道を突き進むテューラーの騎士から、この世には目もくれず活動の場を楽園に移して理想の実現に邁進する騎士への変容がなされているのである。

こうした地上からの隔絶性をより強調するために造形的なさまざまな工夫がなされている。空間は画面に平行な面の積み重ねによってしか暗示されていない象徴的な空間に変形されている。それによって背景は背地に変容し、具体的な空間の厚みをもった景からより抽象的な地への変容が起きている。また、芸術家になぞらえられた騎士は黄金の兜を身につけ、芸術によって人類の救済を図る芸術家の聖性が強調されている。また、舞台の前面に配されたかのような画面下端の金色の帯によってこの場所が一段と次元の高い空間であることが示されている。クリムトはこの作品が描かれる前の一九〇三年春に初期キリスト教時代の聖堂のモザイク装飾で知られるイタリア、ラヴェンナを訪れた。《人生は戦いなり》における、背地の金の効果はサン・ウィタレー聖堂の《ユステイニアヌス帝と侍従たち》などの金モザイクから触発を受けたものと考えられる。クリムトの作品における礼拝画像のような性格も、ラヴェンナのモザイクの厳格な正面性と通底している。

また、画面の左下隅には蛇が描き込まれている。もちろんこれは騎士に蹴散らされる邪悪の象徴であるが、聖書の創世記の挿話を思いおこさせはしないであろうか。エデンの園でイヴを唆して禁断の知恵の木の実を食べさせたあの邪悪な蛇のことである。すなわち、時と歴史の幕場を遡行し、ここでは原罪以前の楽園、パンドラの箱が開けられる以前の黄金時代が舞台になっているのである。そうすることによって苦悩に満ちたこの世が始まる楽園追放以前の楽園への回帰が達成されようとしている。背地に描かれた繁茂し青々とした樹葉、色とりどりに咲き乱れる花々は、人為に馴致されざるエロスあるいは生命力の象徴である。クリムトにおいては抽象化は無機的なものには向かわず、抽象性にあくまで有機的な豊饒な生命力が横溢する矛盾が画面に緊張感を与えている。それと同時に、クリムトの不安と怒りが裝飾性に封じ込まれようとしている。クリムトは歴史の舞台を降り、何物にも煩わされず美と愛に支配された理想の王国を歩もうとしているのであり、その側面を強調するために空間や事物を変形しているようにみえる。ちなみに等しく反物質主義文明的な態度を取りつつも、彼岸の霊的な世界

を目指したカンディンスキー、モンドリアン、クプカらが純粹抽象に至ったのに対し、クリムトが抽象絵画に到達しなかったのはおそらく本能の世界を志向する彼の気質に負うものが大きいように思われる。

一九〇三年春、ヨーゼフ・ホフマン、コロ・モーザーらによってウィーン工房が設立されクリムトも参加した。「実証主義の文化」において厳然と存在していた建築、絵画、彫刻というファイン・アートを高尚と考え、工芸や応用芸術を一段低いものという考え方を廃し、生活に芸術を取り込もうとするものであった。クリムトの金の時代における作品のオブジェ的な性格は、絵の具の材質感を三次元的なイリュージョンの創出のため出来る限り殺そうとした「歴史主義」と「自然主義」の絵画への最も強烈な反抗のようにみえる。このようにクリムトの《人生は戦いなり》には、世界観から美意識に至るまで徹底して実証主義の文化への異議申し立てがなされているのである。

- (1) F・フェルマン『現象学と表現主義』（木田元訳）岩波書店、一九八四年、四三―四四頁。原著：F.Fernan, *Phänomenologie und Expressionismus*, Freiburg & Munich, 1982.
- (2) 市川政憲『中日新聞』夕刊、一九九一年八月一四日。
- (3) 稲賀繁美「大島清次『ジャポニスム』解説」講談社学術文庫（一〇五三）一九九二年、三七三頁。
- (4) ウォリッゲル『抽象と感情移入』（草薙正夫訳）岩波文庫、一九五三年、三〇頁。原著：Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 1908, Munich.
- (5) 同上書 三三頁。
- (6) 同上書 三六頁。
- (7) ショースキー前掲書 二七八頁。
- (8) 同上書 二八〇頁。
- (9) 同上書 三〇九頁。
- (10) ネーベハイ前掲書 一九一―一九二頁, *Nebenah op.cit.*, p.283. ただし、訳文に若干変更を加えた。

六、闘争と隠栖の狭間に―結びにかえて―

これまで考察してきたことから、「人生は戦いなり」という題名は、美術界の改革という分離派の当初の英雄的で積極的な改革の意欲を表すというよりも、彼らの行く手を阻む敵に怯まないで自分たちの理想の実現を続けていくという消極的な闘争を意味するようになっていくことがわかる。《人生は戦いなり》の発表された翌年、この作品と《金魚》がドレスデンでの展覧会に出品された。この時クリムトは、英雄は闘いを続けなければならぬと、公衆にむかつて答えたという¹⁾。しかしその翌年五月、クリムトはウィーン大学の三学科の作品の前払いの報酬三万クローネを教育文化省に返済して作品を引き取り、それ以後一切の公の場の装飾画から手を引き、《人生は戦いなり》のような芸術姿勢を表に出した作品を生み出すことはなくなる。《人生は戦いなり》には、世間の目にさらされる公的な場において芸術の自由を発揮しようとすることから生じた葛藤の中における闘争と隠栖のアンヴィヴァレンツな感情が依然として現れているが、一九〇五年以降のクリムトの作品では隠栖の側面

だけが追求され、クリムトの構想したもう一つの現実の理想は《接吻》(一九〇七年) (Fig.16) に結実するのである。それは衰えた宗教に代わって芸術が人類救済者の座に就いた後に美と芸術にあてがわれた役割の成就を信じたクリムトの到達点であった。しかし、エゴン・シーレやココシュカはもはや美と芸術の完成ではなく自己の表出と生の革新の道を歩みはじめ、ウィーンにいわゆる表現主義絵画が登場する。

(1) J.-P.Bouillon, *Klimt: Beethoven*, Geneva, 1986, p.52.

七、カタログ

Catalogue of *Life Is a Struggle* by Klimt

Date: 1903

Size: 100×100cm

Medium: oil, tempera and gold on canvases

Inventory number: 90-FO-002(Purchase by donation of funds of Toyota Motor Corporation)

【Provenence】

Karl W. Wittgenstein, Vienna(Acquired in 1905)

Hermine Wittgenstein, Vienna(1928)

【Exhibitions】

Secession, XV III. Ausstellung, Gustav Klimt, Gebäude der Secession, Vienna, Nov.—Dec. 1903, no.13, titled: *Das Leben ist ein Kampf*.

Grosse Kunstschau, Dresden, 1904, no.249, titled: *Das Leben ein Kampf*

2. *Deutsche Künstlerbund-Ausstellung*, Ausstellunghaus, Berlin, 1905, no.102, titled: *Das Leben ein Kampf*
Secession, XCIX. Klimt Gedächtnis Ausstellung, Vienna, 1928, no.21

Gustav Klimt, Ausstellunghaus Friedrichstraße, Vienna, 1943, no.27(repr.).

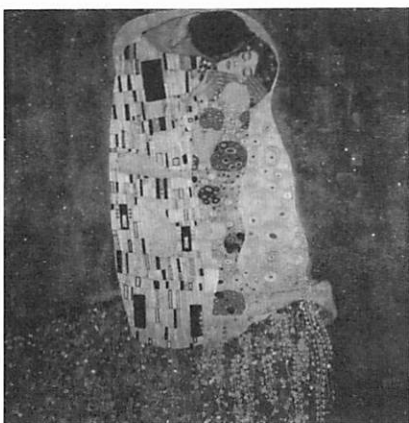
Gustav Klimt, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels, Sep. 17th 1987—Dec.16th 1987, no.21(repr. in color)

A Selection from the Recent Acquisitions, 1991, Aichi Prefectural Museum of Art, Aichi Arts Center, Aichi Prefectural Art Gallery, Nagoya, Nov.22nd—Dec.1st, 1991, no.1(repr. in color).

【Literature】

《Die Wiener Secession und die Ausstellung in St. Louis》, *Ver Sacrum*, VI, 1903, (repr.).

H.O.Mietheke, *Das Werk Gustav Klimts*, Vienna, 1914, p.10, no.11(repr. in color).



16 クリムト「生活は闘争」(接吻)1903年、ウィーン、オーストリア美術館

- F. Servaes, 《Gustav Klimt》, *Verhugen und Klasings Monatshefte*, XXXII/XXXIII, no. 9, May 1918, p. 29 (repr. in color).
- I. Hatle, *Gustav Klimt, ein Wiener Maler des Jugendstils*, Graz, 1955.
- E. Pirchen, *Gustav Klimt*, Vienna, 1956, pp. 45, 53, no. 79, pl. 70.
- J. Dobai, 《Das Bildnis Margaret Stonbotough-Wittgenstein von Gustav Klimt》, *Alte und Moderne Kunst*, V, no. 8, p. 10.
- F. Novotny & J. Dobai, *Gustav Klimt with a Catalogue Raisonné of His Paintings*, Boston, 1968, no. 132 (ill.).
- Ch. M. Nebel, *Gustav Klimt. Dokumentation*, Vienna, 1969, pp. 314, 327, 516, & 518.
- D. E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900–1916*, Munich, 1974, pp. 76 & 109.
- J. Dobai & S. Coradeschi, *L'opera completa di Klimt*, Milan, 1975, no. 119 (repr.).
- R. Passeron & S. Coradeschi, *Tout l'oeuvre peint de Klimt*, Paris, 1983, no. 119 (repr.).
- Impressionists and Modern Paintings and Sculpture Part II* (Illustrated Cat. of the sale Dec. 6th 1983 by Sotheby Parke Bernet & Co., London), no. 27 (repr.).
- A. Strobl, 《Der Goldene Ritter by Gustav Klimt》, *Art at Auction: The Year at Sotheby's 1983–1984*, London & New York, 1984, pp. 104–109 (repr. in color).
- J. P. Bouillon, *Klimt: Beethoven*, Geneva, 1986, p. 53 (repr. in color).
- G. Belli, *Gustav Klimt. Masterpieces*, Boston, Toronto & London, 1990, pl. 31 (repr. in color).
- 《A Klimt for Japan》, *Art News*, vol. 89, no. 8, October, 1990, p. 49 (repr. in color).
- G. Frodl, *Klimt*, Sté Nouvelle des Editions du Chêne, 1990, p. 153 pl. 20.
- Selected Works from the Collection of Aichi Prefectural Museum of Art 1992*, Nagoya, 1992, no. 2 (repr. in color).
- Catalogue of Collections. Aichi Prefectural Museum of Art 1993*, Nagoya, 1993, p. 208, no. 23 (repr.).
- F. Dautle, 《Un Nouveau palais des arts à Nagoya》, *L'Oeil*, No. 448, Jan.–Feb. 1993, pp. 26–35, esp. p. 33 (repr. in color).
- Ch. M. Nebel, *Klimt*, Paris, 1993, pl. 243 (repr. in color).

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』（京都大学文学部美学美術史研究室）第11号、一九九〇年、一二三—一六〇頁、図十六。

千足伸行編『クリムト』（アサヒグラフ別冊美術特集 西洋編15）一九九一年三月、九十頁、No. 35（色彩図版掲載）

『愛知芸術文化センター愛知県美術館新収蔵作品展 1991』愛知県、一九九一年、No. 1（色彩図版掲載）。

拙稿「県美術館 新収蔵作品展（4） グスタフ・クリムト《人生は戦いなり》」『中日新聞』（地方版） 一九九一年十一月二十四日。

岡沢良以「人、美、出会い 愛知県美術館の新収蔵品 2 グスタフ・クリムト 《人生は戦いなり》」『毎日』

新聞』（地方版）、一九九二年二月十四日

『名画と出会う美術館 第三巻 魅惑の世紀末美術』小学館、一九九二年、十一頁（色彩図版掲載）。

『近代名画の鑑賞入門』主婦と生活社、一九九二年、八四―八五頁、（色彩図版掲載、拙稿）。

『愛知県美術館所蔵作品選』愛知県美術館、一九九二年、No.2（色彩図版掲載）。

拙稿「人生は戦いなり（黄金の騎士）芸術の自由を求めて―グスタフ・クリムト」『AAC-Aich Arts Center』二号、十二―十三頁（色彩図版掲載）。

『秘蔵の一点 No.314 愛知県美術館―名古屋市―グスタフ・クリムト』《人生は戦いなり》『週刊新潮』十一月五日号、一九九二年、八九―九一頁（色彩図版掲載）。

『愛知県美術館所蔵作品目録』愛知県美術館、一九九三年、二〇八頁、No.23。

『アート・ウォッチング2（近代美術編）』（美術手帖一九九三年十一月増刊）四二―四七頁（色彩図版掲載、中村英樹解説）。

藤島美菜編『ミュージアムワークシート グスタフ・クリムト《人生は戦いなり》』愛知県美術館、一九九三年。