

## ココシュカとアンドリュー・フォージュとの 対話「オスカー・ココシュカ回想す」 抄訳と解説——ココシュカの回想と創作方法

嶋田 宏司

1962年9月26日付けのザ・リスナー誌に、美術評論家でありロンドン大学スレイド美術学校の講師アンドリュー・フォージュによる、ココシュカへのインタビューの放送番組の記事が掲載された<sup>1</sup>。このインタビューは同年9月に開かれたテート・ギャラリーでのココシュカ回顧展の開催に際して行われたものである。フォージュはココシュカに対して、彼の絵画制作や芸術に対する考え方をたずね、過去に起こった出来事についての事実関係なども聞き出そうとした。1886年生まれのココシュカは、この時76歳であり、1980年に没したことを考慮すれば、まだまだ芸術家として活動力があり、記憶も確かであると思われる。しかし、あえて批判的にテキストを見れば、英語に不慣れなせいか、話題に繰り返しが多く、さらにこのインタビューの理解を困難にしているのは、人称代名詞や所有代名詞、そして指示代名詞が前文の何を指しているのか、不明であったことである。幸いなことに、本文中に引用した文にはそのような代名詞は出て来ないが、おそらくはココシュカ自身の脳裏には指示する対象物や人々が明確に浮かんでいるものと考えられるものの、それらが前文にはないか、あるいは不明なのである。そうした指示すべき対象が前文に見い出せない代名詞類は、主に they, them, he, him, these, those などである。このインタビューから9年後に出版された、ドイツ語によるココシュカ自身の回想録『わが生涯』(1971年)では同様の事

---

1 Kokoschka: „Oskar Kokoschka looks back, a conversation with Andrew Forge“. In: *The Listener and BBC Television Review*, Vol. LVIII, No.1747, Thursday, September 20, 1962, S. 425–428.

例は観察されない。この回想録もヴィユヌーヴの自宅で行われた録音からの書き起こしであるが<sup>2</sup>、編者や近親者による部分的な修正を考慮しても、ココシュカが母語によって記憶をたどり、過去を述懐し、現在の心境や到達した思想を述べていることは想像に難くない。

このザ・リスナー誌では、インタビュアーのフォージュ自身もココシュカの真意を計り兼ねている場面が散見される。またココシュカが質問の意図を拡大解釈して、フォージュがしばしば脱線するココシュカを元に戻そうとしている場面にも出くわす。やはりフォージュにもココシュカの英語が部分的に理解しづらく、ココシュカにしてもフォージュの質問を正確には理解できない場合もあったと考えられる。しかし、全体として二人の間で大きな齟齬は見出せない。

この英文資料には、特にココシュカの代表的ジャンルである肖像画制作に関して、モデルの内面性をいかにして掴むかという問題を解明するヒントが含まれている。彼は「心理的缶切りのようなもの」(a kind of psychological tin-opener)という言葉を用いて、肖像画のモデルが装いの下に隠した素顔を暴く方法を説明しようとする。その具体的なやり方および目的については、この研究ノートの中で明らかにしたい。フォージュの質問は肖像画の制作方法にやや偏重しているが、その他にも都市景観図シリーズ成立の契機や、原始美術に触れた時の事実関係についてココシュカから聞き出すなど、彼の制作を解明するために有用な内容が多く含まれている。また、ドレスデン期の色の塗り方には、この時期特有の平坦な色面の併置方式が観察され、その後に制作される都市景観図シリーズの新たな描法へと変化する転機と考えられるのであるが、フォージュの質問もそこに集中する。これに対し、ココシュカが即座に挙げる、ある斎場建設計画のフレスコ壁画に取り組むようになったことが原因である、という発言が注目される。この色彩の問題については、ココシュカの言うように単にフレスコ壁画を技法の変更として考えるか、フォージュが質問に含めているように、ココシュカ自身の内面的な問題の変化として捉えるかは、なお一考の余地がある。作品を年代順に並べた場合、

---

2 Remigius Netzer: „Vorwort“. In: Oskar Kokoschka: *Mein Leben*, Remigius Netzer (Hg.), 2. Aufl., München: F. Bruckmann, 1972, S. 16.

やはりドレスデンの直前期とそれ以降では、表出される情緒に大きな違いが見出されるからである。そしてこの一事に限らず、彼の発言や叙述を記した様々な資料を突き合わせてゆくと、その中で食い違いが生じてくるため、インタビューの内容をそのまま受け取って、作品解釈の参考にすることはできない。このような理由で、本インタビュー記事の抄訳は、各内容ごとに解説を付し、ココシユカ芸術の方法論と理念的支柱、あるいはその根源について語っている質疑応答の内容を他のテキストと比較しながら、この記事をもって彼の創作活動を解明しうるかどうかの可否も検討した。その意味で本研究ノートは、ココシユカが残した資料をいかに取り扱うべきかという、今後の研究のための問題提起でもある。尚、インタビュー中の各テーマは、前後の話題とは関係なく自由に、いわば思いつくままに語られているので、抜萃箇所は考察すべきテーマに集中するために、インタビューの進行には従わなかった。そのため、原文に対して順不同である。

## 肖像画制作の実際

まずココシユカの絵画作品全般から肖像画制作へと話題がしばられてゆく、インタビュー記事冒頭の対話を抜萃する。

アンドリユー・フォージュ：あなたの絵画作品すべてについて言えることなんですが、それらが実際あったことのように感じられます。つまり、あなたが目にしたことであると。それだけでなく、何かこう神秘的なんですが、あなたが想像したことが起こったのだと感じられるのです。あなたが心の目で見た出来事です。私が知りたいと思っているのは、それらが文字通りどのように描かれたのかということなのです。あなたは主観から直接描かれるのでしょうか。それとも記憶から。あるいは、ひとつの作品に取りかかりながら、この両方を同時に行われるのか、いかがでしょうか。

オスカー・ココシユカ：風景画や肖像画に取り組むときには、つねに選んだ対象に接触し続けていないといけませんね。それは描いていな

いときでも、私には生け贄が必要なのですよ。肖像画の場合であれば、モデルはその人らしい自然な環境に置いて、見ていたいですね。そこでモデルを手なずけて、彼らの「蓋を開けて」おかないといけません。というのも、人は普通、仮面を着けているものです。社会には何らかの因習があって、その中で振る舞わなければいけません。でも、その仮面ですが、私はそういうものには興味を惹かれないのです。だから、彼らの内面に入ってゆくには、いつも心理的な缶切りのようなものが要ります。そういうわけですから、私はモデルから目を離すことがないのですよ。誰でも描けるというわけではありません。描くのは、私のアンテナが捉えた人だけです。こう言ってよければ、私のメッセージを受け取っている人。それは共感というか、どういう言い方でもいいんですが、私はすでに肖像画を描き始めた若い頃から、描く相手を選んできました。こういうタイプを、というのではなく、私と似たものを発見できた人たちですね。それは私という存在の一面でもあるんです。私には私の世界にあるものしか描くことができないのです。それはもちろん年齢や経験とともに成長してゆくものです。しかし、私の世界でなければならぬ。だから描く人々も、私の世界にちゃんと合ってくれるようではならぬのですよ。風景画についても同じことが言えます。私が初めてニューヨークへ行った時のことですが、ロックフェラー・ジュニアがロックフェラー・センターへ連れて上がってくれました。彼は私がこの大都会に畏怖の念を抱くとでも思ったのでしょう。そこで私は見て、見て、見てみたのですが、「残念ですが、私にはこの街は描けません。それは私が街に居て愛情を抱く、有機的な成長をこの街はとげていないからです」と答えざるを得なかった。ほら、この場でさえ、私は選んでいますよ。そして私の世界観にかなうことだけをやっているのです<sup>3</sup>。

フォージュは、ココシユカの作品を観賞した際の体験の生々しさが、何に起因するのかと問うている。彼が「神秘的」に感じると言うのは、絵がいわゆる表現主義的であり、描写が写実的ではないのに、内容は画

---

3 Kokoschka 1962 (a conversation), S.425.

家の実体験を反映しているかのように生き生きと感じられるという意味であろう。そして、描写の契機が主観からか、記憶からであるかと問うているのも、やはりココシュカの作品が、現実からかけ離れた描写内容を示しているためであろう。

これに対するココシュカの返答に、風景画と肖像画がまず挙げられ、次いで対象とは持続して接触しておかないといけないうっていることは興味深い。ココシュカは、フォージュの言う「心の目による」制作、つまり肉眼による観察を経ない制作過程を、まず否定している。しかし、ココシュカは対象の観察を必要としない、古代の神話にもとづく歴史画、たとえば《プロメテウス・サガ》(1950年)のような作品も描く。さらに初期の代表作《夢見る少年たち》は、夢想的な自作の詩の内容と緩やかな連繋を保ちながら、挿絵のイメージが展開する。ココシュカは自然の観察にもとづかなくとも、物語的情景を描写することができる<sup>4</sup>。フォージュが主観か記憶かと問うのも、このことが念頭にあるのであろう。

このココシュカの返答については、肖像画と風景画を分けて考える方が良いようである。ココシュカは、肖像のモデルが社会的地位に応じて振る舞う様を「仮面」と呼び、おそらくはその仮面を着けることを忘れさせ、その下から人物の本性が出現するように仕向けることを「心理的缶切りで開ける」と言っている。これは、たとえば相手をトランス状態に置いて、無意識下の行動を見るということではない。彼が「缶切り」を使ってモデルの蓋を開け、その中に発見しようとするのはココシュカ自身であり、たまさか彼と同様の内面性を持った相手であることを確かめないと描けないと言うのである。ココシュカの答えはフォージュの質問の意図とはやや食い違うようだが、フォージュの質問に沿えば、主観そのものがモデルのなかに再発見されるということになろう。その一方で、彼がニューヨークの景観図制作を拒否したというエピソードは、画

---

4 Frank Whitford: *Oskar Kokoschka, A life*. New York: Atheneum, 1986, S.9. ココシュカは実科学校時代に、父親の影響で名作文学に親しむようになった。特にこの頃に出会った、チェコの人文主義者ヤン・アモス・コメニウスとその著作『世界図経』は彼の絵画作品や著述の中にしばしば登場する。

家自身の内面の再発見というよりも、都市の発展についての考えと、それに対する好悪の感情について述べていることになる。

フォージュはさらに進んだところで、再び肖像画制作について質問する。

フォージュ：では、あなたが肖像画に取りかかっているとしましょう。そこでモデルがアトリエに入ってくる。そこからどういう風に制作を進めてゆかれるのでしょうか。その人たちはじっと静かにしていなければいけないのでしょうか。

ココシュカ：とんでもない。その正反対ですよ。私の仕事は、先にも言ったように、彼らの蓋を開けることです。モデルたちが何でもできるように、信頼してもらわねばなりません。彼らは本を読んでもいいし、話をしてもかまいません。私に必要なのは、自由になった時に彼らが振る舞っている様子なのです。ストレスを感じている様子ではありません<sup>5</sup>。

やや飛んで、肖像がモデルと似寄るか否かという問題についても、フォージュは問う。

フォージュ：では、個人特有の外見が、本当に重要なのですね。

ココシュカ：もちろんですよ。それは愛です。彼らに寄せる愛ですよ。私は生きることが好きです。生きていることが、好きなのです。生きている人々を愛しています。世界が私にとって存在する限り、この世界を愛しますよ。

フォージュ：では、うかがいたいのですが、これはあなたには退屈な質問かも知れません。それは似るという問題なのです。私は、あなたのモデルがアトリエで動き回っている様を思い浮かべてみるのですが、

---

5 Kokoschka 1962 (a conversation), S.425.

彼にはあなたと言う人が次第に分かってくる。あなたも彼のことがわかってくる。そこであなたは描くことになる。さて、あなたはどのような風に肖似性をコントロールしているのですか。結局、肖像が似るということは、観察が非常に明快であるという問題です。いかがでしょう。もしも、絵があなたが望んだ方向とは異なるようになったら、あなたはそれをどうやって元に戻すのでしょうか。

ココシュカ：時に私は迷ってしまいます。誰か私をうまく騙そうとしたら。あるいは、その人自身とは異なるものになるだろうと思った場合、ですが。もちろん、その時には、その人に似せることはできませんね。そうなったら、私は空しく手足をばたつかせることになりませんが……画面から削り取らなければならないですね。その人たちも帰って来てくれなければどうしようもない。それには半年もかかることがあります。人がくつろいでいて、私が彼らを理解しており、私を愛してくれ、そして私も彼らを愛していたら、数日で仕上がりてしまいますよ。でも、場合によったら、半年かそれ以上もかかりますね<sup>6</sup>。

フォージュはやはり観察の問題に執着しているが、これに対してココシュカは、人物との間に生じる愛情が肖像を似せるための要因であると強調する。愛情は心理的な接近を可能にし、モデルに仮面を外させて素顔に肉迫することができる、というわけであろう。そして、人物があくまでも外見を取り繕うのであれば、作品は成立しない。前出の「私と似たものを発見できた人」という発言も、モデルとの間に生じる相互の愛情に関係するのであろう。ちなみに、1971年の『わが生涯』の中の「缶切り」にちなむ箇所を以下に抜粋してみる。直前の段落には1909年制作の肖像画《父のヒルシュ氏》(Wingler 4) 制作に関するエピソードがある。

私が、表情を電光石火に捉える能力を身につけることができたのは、美校時代に取り組んだ動作研究のおかげです。私のモデルを務

---

6 Kokoschka 1962 (a conversation), S.425.

める人物は、まず描かれているということを忘れてもらわないといけません。それには人間と長く付き合ってきた私の経験がたいい必要になります。それは、しばしば因習に押し込められた、その人なりの人間性を、あたかも缶切りを用いて、白日の下に引き出すことです。人はよく自分の中にはない者になりたがる。蝶になれない幼虫ですね——こういうことは若い人たちには常にあることなんです<sup>7</sup>。

この後、ロンドンで描いたロシア人が、制作中ずっと新聞で顔を隠していたというエピソードが一段落分緩られる。男は制作中、巧妙に洗脳されているのではないかと恐れていたのである。しかし、終わると安心していろいろと話し始めた。このエピソードに続いて、ココシュカがどのような肖像画制作を目指しているかが語られる。

モデルが動いている様子をつかもうとするには、話しかけることでモデルをくつろがせ、観察されているという相手の意識を逸らしておきました。私が好奇心を持つのは、わが生け贄（と、私は好んで呼ぶのですが）の私的な告白や、私事、秘め事などを知ることではなく、何年も経た後にもなお生々しく、体験しているかのごとく、どこに居ても出てくるような記憶の中の人の姿、あるいは夢の中に出てくる人のような、記念像を得ることにあります。もしモデルが写真家に撮ってもらうときのように、その人にとっても私にとってもうんざりするほど、じっと座っていたり、ピンと背筋を伸ばして座っていなければならないとしたら、私には絶対に描けませんね。たんなる事実の記録なんぞ、冬の太陽が心を温めないように、何ひとつ芽吹かせることはないものです<sup>8</sup>。

この『わが生涯』からの引用にもあるように、彼の「缶切り」は無理強いにこじ開ける道具ではなく、モデルと会話をしてもてなしながら

---

7 Kokoschka 1972 (*Mein Leben*), S. 73, 74.

8 Kokoschka 1972 (*Mein Leben*), S. 74.



(durch Gespräche zu unterhalten)、相手にも気づかれないほどの素早いデッサン力で、描かれていることすら忘れさせるという、彼の人柄と腕前を前提として使用される道具、あるいは技を指しているようである。そして、彼が繰り返しているのは、「人間と長く付き合ってきた」彼の経験によって、警戒心を抱かせることなく、モデルをくつろがせることであり、そこに肖像画制作の重点を置いているようだ。

また、この対話からわかることは、ココシュカの肖像画制作の狙いは、正確な記念像の作成であるとか、モデルにまつわる秘話の収集などではなく、年月を経てなお脳裏に残存するような人物のイメージであり、そこに身体の温もりが感じられるような像であると言っている。

フォージュは、さらにインタビュー後半部で肖像画における観察と人物の把握の問題について問い直している。

フォージュ：それでは、ヴィジョン、つまり外見の問題に戻りたいと思います。肖像画についてお話になるとき、モデルに対してよく心理的な缶切りを使うのであると仰っていますね。

ココシュカ：だが、描くためではないですよ。生け贄であるそのご仁の姿を整えるためです。

フォージュ：では、誰かを本当に知りうると信じておいでですか。単純に眺めているだけで、その人の内なる人物像を掴みうると考えていらっしゃるのか。単純にその人の風貌だけから、つまり私が言うのは目だけで、と言うことですが。

ココシュカ：純粹に目によって、ですね。私の目はサーチライトのようなものなんですよ。それによって、私は皮膚の下深くに潜って行けるのです。もちろん、私は心優しい男ですから、人を手なずけるのはいとも簡単です。いいですか、そうして彼らから信頼を勝ち取るのです。それが役に立つのです。私は人に慣れっこになっているんですよ。しかし、私が感じとるのは、純粹の視覚なのです。そして私が見るヴィジョンは、ある規則に従います。それは私にだけ分かる規則です。

つまり私が満足する時点を正確に知るがゆえ、仕上がりが出来た時を知るがゆえ、わかるのです。これは本を読むことと似ています。私は、この人間という本に関心を持っています。それを読み通して行くのです。だが、その人の存在の一段階でしばしうろたえているかもしれません。それから本を閉じる。これで私にとっては終わりです。この人を知ることは二度とありません。

フォージュ：では、この人物を描き上げた時、彼を使い切ったということになるのでしょうか。あなたがおっしゃった、規則というのは定式化できるのでしょうか。

ココシュカ：式にまとめるのは苦手なのです。理論だとか、その類いの問題について話をするのは苦手ですね。まあ、餌を与える、というくらいかもしれませんね。私は十分に獲物を摂ってしまうと…<sup>9</sup>

フォージュ：たしかに。あなたの目はそのお身体と同じように、新陳代謝がはやい。

ココシュカ芸術の展開をまとめたりチャード・キャルヴォコレッシは、肖像画制作についてやや概略的に以下のように説明する。

モデルの心や魂でさえ透視する、ココシュカの「エックス線の目」という能力については、これまで数多く書かれている。彼自身、「心理的な缶切り」という印象的な言葉を用いて、制作に入る前に、画家の存在を気にせず、モデルに動作させ、話したり、読書したり、ひとりで各人の物思いに耽るようにしむける方法（his method of encouraging the sitter to move, talk, read or become absorbed in his or her thought）を述べている<sup>10</sup>。

---

9 Kokoschka 1962 (a conversation), S. 427, 428.

10 Richard Calvocolessi: „Kokoschka by Calvocolessi“. In: *Kokoschka Paintings*, New York: Richard Calvocolessi, Rizzoli International Publications, Inc., 1992, S. 9.

キャルヴォコレッシの概説では、モデルとの対話や付き合いの様子までは考察されておらず、ココシユカの能力を神秘化するように作用するだろう。一方、フランク・ウィットフォードは、ココシユカの母親が持っていたとされる、予知的な超能力をココシユカ自身も受け継いでいる、ないしは「第二の視覚」を持つと彼自身が思い込もうとしていると考えている<sup>11</sup>。たしかにココシユカは、「缶切り」や「生け贅」、「サーチライト」なり「皮膚の下深くに潜る」などという比喻を使って、人物の把握の仕方について説明しているが、こうした言葉が彼の制作を神秘的に見せるのであろう。しかし、インタビューをよく読めば、彼がモデルに対する時には信頼を得るために、よく話しかけ、もてなして警戒心を解くことに精力を傾けていることがわかる。その上で、速い描写が役に立つのであろう。

フォージュの質問はさらに、視覚で捉える人物の姿に内面的なものまで把握可能であるか否かに及んでいるが、ココシユカは即座に可能であると答えている。それは彼が特定の肖像画様式を持たないためであろう。人物のポーズは作品ごとに異なっており、中期以降の作品では初期のティツェ夫妻像のような特異な手の構えなど見られないものの、何かの動作の途中を捉えているようである。たとえば1928年の美術商マルセル・フォン・ネメス像（Wingler 245）などは、何か物を言おうとして立ち止まり、上体をやや傾けたまま眼差しを斜め下にやって、口許を開きかけている。およそ記念像としての威厳すら、この肖像には添えられていない。また、1923年から33年まで続いた大旅行期以後の作品においてより顕著になってくる特徴であるが、筆の扱いは様式的な型にはまらず、その時の感興に即応した自由な手の動きに任せている。それはデッサンのために線を引く部分と、着色のために色を塗り広げる部分とが分離不能なまでに混在していることにあらわれている。ネメスの像も肉付けのための賦彩と輪郭線、照明効果が明確に分けられておらず、あたかも人物を観察しながら得られた部分的なイメージを、即興的に重層させていったようである。

ココシユカは上の発言の中で、本を読むように人間を読むと言ってい

---

11 Whitford 1986, S.2.

るが、それは肖像画制作が従来の描き方で行われるのではなく、彼の目の前で自由に振る舞う人物を観察しながら、視覚と主観で把握するイメージを逐次描き留めてゆく様を比喩的に言い表しているのであろう。いわばポーズはモデル任せであり、描法は即興なのである。そして、ココシユカは「缶切り」による作業を、あくまでも制作の下準備であると断っていることにも留意しておきたい。

さらに肖像画について付け加えておくべきは、ココシユカのモデルにはチェコのマサリクをはじめとして、オーストリアのテオドル・ケルナー（ウィーン市長時代の肖像。1949年、Wingler 358）、ドイツのテオドル・ホイス（1950年、Wingler 367）といった国家元首や枢機卿ダッラ・コスタ（1948年、Wingler 355）の肖像も制作されていることである。そして、こうしたいわゆる貴顕たちは執務のための椅子に腰掛けしており、ココシユカが語っているような、「モデルが写真家に撮ってもらったときのように、その人にとっても私にとってもうんざりするほど、じっと座っていたり、ピンと背筋を伸ばして座っていなければならない」ポーズを取っているのである。たしかに手指は膝の上で自由に動かしているようではあるが、眼差しは前方を見詰め表情は硬い。これらの肖像の意義については、別に論じる必要がある。

## 都市景観図の制作動機

フォージュはココシユカの制作を概観して、作品の総体が世界を包摂するかのようになると言い、そのことは意識的、計画的に行っていることであるのかと問うた。それに対してココシユカは、世界像を制作の中で捉えてゆくことは、絵描きになる取り組みを始めてから次第に発展してきたことであると答えた。そこでウィーンでの修業時代を回想し、アドルフ・ロースをはじめとする才能のある友人たちから勧められて、この道に入ったのであるという。それまでは絵描きになるつもりはなかったが、彼自身は見るのが何よりも好きであり、絵画に取り組むようになって、そのことを再確認したのである、という内容が語られた。その直後に都市景観図の構想が浮かぶきっかけとなる、第一次大戦の塹壕戦のエピソードが語られる。

ココシュカ：……第一次大戦のとき、私は兵役につきました。そのことがとても気に入っていたのです。というのも、軍務はサーカスのように思えたからです。私は騎兵でした。普通に生活を送っている、ロシアの森に分け入って行くようなことはないでしょう。そのすべてが私には冒険でした。目を見開いて、見て、見てゆきました。そしてついに、第一次大戦では塹壕が掘られた。それは私にとっては苦しみでした。ネズミになった気分でした。そこは臭いがし、汚かった。こんなことが永遠に続くかと思われたのです。そうした時、ふと、このネズミのごとき我が境遇から抜け出して、生還できるなら、風景画を描こうと。私はこの世界をほとんど見ていないから、どこへでも出かけて行って見てやろう。私の文化、私の文明のルーツがあるところなら、どこへでも出かけて行きたい。それは古代ギリシア、ラテンへと過去を遡ってゆくのですが、私はそのすべてを見て、そうしたものに触れておかなければならないと思いました。ギリシア、イタリア、イギリス、フランス、行けるところならばどこへでも行って、風土に親しんでおかなければいけない。しかし、それより先はない。はっきりとした限界がありました。私の中にあるものだけが、私に理解できるものであり、私にとって役立つものです。かといってそれは、美術館、博物館、また社会でもありません。むしろ、あらゆる政治的ナンセンスの下で細々と続いている精神的な気分であり、私がヨーロッパ的、あるいはギリシア・ラテン的流儀と呼ぶやり方で、自分たちの意志により、風景を生み出し、形作ってゆく人々との触れ合いです。

フォージュ：あなたを自然へと駆り立てたのは、実は戦争だったのですね。しかも塹壕の中の戦争だったというわけだ。そして、あなたのお話がちゃんと理解できたとすれば、これこそ決定的にあなたが画家になるきっかけを与えてくれたわけだ<sup>12</sup>。

軍隊に入ったココシュカは、当初、各地を転々と移動するという機会を一種の外国旅行のように考えて喜んでいたが、そのうち戦法が変化し、

---

12 Kokoschka 1962 (a conversation), S.426.

塹壕という見晴らしの利かない、あるいは世界から隔絶された地中の溝の中に押し込められた。つまり、世界を見る眼差しを突然遮蔽されて、見るという行為が渇仰へと変わっていった。このことが風景画に取り組みきっかけとなり、ヨーロッパ文化の根源へと旅する動機となった。彼の風景画には、営々と築かれてきた都市像という、文化の蓄積が描写されているのも、この塹壕での陰惨な体験がきっかけになっている、と言うわけであろう。

フォージュは、この塹壕体験がココシュカにとって本格的に画家になる契機であったとまとめているが、すでにココシュカはウィーン時代に数多くの油彩肖像画を手がけていたことを考えると、彼の創作の理念が世界各地の風景を構想に入れるまでに広まったことをもって、画家となったと言っているのであろう。一方、アルフレート・ヴァイディンガーとアリセ・シュトロープルの作品調査によれば、イゾンツォ前線の塹壕内では銃眼から銃を構える兵士たちのスケッチが描かれ、戦場で重傷を負った後の1916年9月初頭から11月末まで滞在したベルリンでは、主として肖像画が制作されている<sup>13</sup>。そして、実際に都市景観図シリーズが制作される大旅行が行われるのは1923年のことである。ココシュカは1916/17年に療養先のドレスデン近郊の風景（Wingler 114）<sup>14</sup>と1917年にスウェーデンのストックホルムの港を描き、ドレスデン・アカデミーで教鞭を執っていた時には、この都市のランドマークである橋をテーマにした作品を数点描くが、彼が軍務と教授職にあった期間に風景画が集中して描かれた様子はない。ココシュカのこの回想は、彼の思い違いというよりも、様々な都市を描くという構想が芽生えたのが、塹壕の中であ

13 Alice Strobl, Alfred Weidinger: *Oskar Kokoschka, Das Frühwerk (1897/98–1917), Zeichnungen & Aquarelle*, Graphische Sammlung Albertina, in Zusammenarbeit mit dem Verlag der Galerie Welz, Salzburg, Wien 1994, S.47, 48.

14 この作品では地平線が画面の高くに据えられており、下縁付近には人の姿がある。ココシュカは郊外の高所から家並と風景を見渡す視点を取っている。この作品も、前線からの生還後に高見から世界を見渡そうとの試みを示す作品に含めることができよう。ヴィンクラーの解説では、Dr. トイッチャーのサナトリウム、ドレスデン-ヴァイサー・ヒルシュで制作されたとある。Vgl. Hans Maria Wingler: *Oskar Kokoschka Das Werk des Malers*, Innsbruck: Verlag Galerie Welz Salzburg, 1956, S.306.

ったと考えるべきであろう。ここでは都市景観図に着手することになった原因を問うよりも、むしろ以上のようにアカデミー教授の地位を捨て、大旅行を執行する直接の動機を考察の方が事実在即していよう。ヨーロッパを中心として北アフリカ、トルコまで回遊し、各都市を高所から眺めるようになった動機、およびその描写技法は旅に出てからしっかりと定まってきたと考えても差し支えはない。

1923年からの大旅行が始まる直前に、ココシュカは当時付き合っていたアンナ・カリンに宛てた手紙の中で、仕事に疲れ、ヨーロッパの生活にもとことん厭いたあげくにヨーロッパを憎み、「このおぞましいヨーロッパ人の世界」(diese scheußliche Europäerwelt)とまでこき下ろしている<sup>15</sup>。インタビューでは、ルーツが異なる文化には理解が及ばなかったと述べてはいるが、カリンへの手紙ではアフリカのニグロの王になって、ヨーロッパの胡椒採りや隊商たちを追い払って、ニグロたちの目を覚ましてやりたい、とまで空想を広げている<sup>16</sup>。ドレスデン時代の彼は、ヨーロッパを嫌悪するあまりに、他の文化や文明に関心が移っていったと考えられる。彼の旅程には北アフリカやトルコまで含まれており、そうした地域はヨーロッパとの歴史的関わりが深いが、一方で独自の文化を有している。この地域を訪れたことは、ココシュカの異世界への関心を示していよう。そして、ある程度まで異なる世界との接触が深まると、彼自身、理解の限界を知ったのであろう。

## 原始美術の影響について

フォージュは、初期作品に表現主義的な暴力性が現れる契機のひとつである、原始美術に触れた経緯についてココシュカに問うた。ココシュカは『わが生涯』の中で、工芸学校時代、美術史美術館に並ぶ巨匠に対しては畏れ多くて入るのがためらわれ、代わって自然史博物館へ入ると、

---

15 Kokoschka, Oskar: „An Anna Kallin, Dresden, Ende, März 1923. II.“. In: Oskar Kokoschka: *Briefe 1919-1934*, Olda Kokoschka u. Heinz Spielmann (Hg.), claesens, 1. Aufl., 1985, S. 81, 82.

16 Ebda., S. 81.

その中の原始の民の美術作品に共感を覚え、あまつさえその独特の表現方法を自身の身体的な感覚とともに理解することができた、と言っている。それと同じ内容の発言を、フォージュがすでに読んでいたため、以下のような質問を發したのであろう。

フォージュ：どこかで読んだのですが、あなたは学生時代にアフリカの部族の彫刻のような原始的な彫刻や、オリエントの美術にかなり関心を寄せられたとか。

ココシュカ：いえいえ、それは誤解でした。美術評論家たちがそう考えたのですよ。私が幼い頃、日曜日になると人類学博物館で時を過ごしたんです。名作が居並ぶような美術館にはどうも足が向かなかったからです。私はエーゲ海の民を発見したのです。原始の人々の美術です。私は少年、いや、子供なりにそれを理解したと、その時には思ったのです。しかしこれが後になって流行になったのですよ。それで皆はこうした文化を真似しようとしてしました。私は老獺な文明社会には、ほんとうに腹を立てそうになります。私にはもう耐えられなかった。なぜなら、ルーツを持たない場所で、真似などできるわけがない。私は中央アフリカや古代メキシコ、あるいは極東にルーツを持たない。人は正直にならなければいけないし、謙虚さも必要だ。ギリシア人の理想に学ばなくてはいけない。己の限界を知るべきなのです。私は少年時代になってから、そのことを本を読んで学び直しました。「人間は万物の尺度である」と。これこそ私にとっての金言なのです<sup>17</sup>。

ココシュカは『わが生涯』の中で、1909年に行われたクンストシャウの野外劇場での演劇を準備したが、役者に即席でメイキャップを施した。それは民族学博物館での観察が役に立ったと言っている。以下にその部分の訳を掲載しておく。

……私は、(役者の――引用者注――)顔や身体の露出している部分

---

17 Kokoschka 1962 (a conversation), S.426.



には、色を塗っておきました。その際、民族学博物館で得た知識が役に立ったのです。標本になった原始の民の髑髏から、私はいろいろなことを学びました。おそらくは死に対する恐れから、死者が生きているかのように見せるために、これらの頭部に笑いや怒りの皺、つまり表情という生の徴が描かれていたのです。これと同じように、私は腕や脚に神経の筋や筋肉、また腱などを線で描いてメイクを施していったのです。このやり方は、私の素描に見ていただいている通りです。役者たちは、高慢になったり、過敏になったりせず、良い劇になるように全身全霊で頑張ってくれました。もちろん、擦り傷や血も流れましたよ<sup>18</sup>。

この原始美術の影響については、ココシュカはさらに他の箇所でも繰り返して語っている。そこでは人間の営為である美術だけでなく、自然物にも共感したと言う。『わが生涯』の中から、彼が美術史美術館よりも自然史博物館を好んで訪れ、その展示に心奪われたという記述も、参考のために以下に訳出しておく。

この時代、ゼツェッションでは、他国からやって来た現代作家の重要な展覧会が続けて開かれていましたが、私はそれを見たことはありませんでした。マリア・テレジア広場にあるウィーン美術史美術館の並外れたコレクションでさえ、この当時、見に行くことは稀でした。私はそういうことを僭越であると感じていたのです。初学者として偉大なマイスターたちの作品の前に立てるだけの準備ができていなかったのです。

自然史博物館は、偉大な女帝マリア・テレジア記念像のある広大な広場に建つ美術館の向かいにあって、その中では何も心配を感じませんでした。そこでは過去の偉大なマイスターたちの作品を前にして、いつも感じていたような、畏れというか、なにか気後れのようなものが、私の邪魔をするということがなかったのです。

美術コレクションの向かいにある自然史博物館で、私が理解でき

---

18 Kokoschka 1972 (*Mein Leben*), S.65.

た限りでは、仮面や道具、武器に布地、織物など、死に絶えつつある自然の民の世界で生み出された様々な表現は、私のような無害な人間たち、決して天才ではない者たちが、この世に一度限り生きたということの証しでした。ティツィアンやレンブラントといった人物の作品を評価するなど、いくら目を大きく見開いて見たとしても、未熟な私にはできないことでした。これらの人たちをきちんと理解できたとしても言おうものなら、自らすすんで笑い者になろうとしているようなものでした。しかし、彫り込まれた入れ墨のある、ポリネシアの仮面を見た時には、すぐにはっきりとわかりました。というのも、私自身、同じ箇所に顔面の神経が、寒さや空腹感に対して反応を示しているのを感じていたからです。

ですが、原始美術に共感を覚えていたものの、それを真似ようという考えは浮かばなかったと思います。だって私は野人ではないですから。本当のものを作ろうとするなら、この人たちのように暮らさなければならなかったでしょう。他にも化石生物だとか、剥製になった動物たち、化石、隕石など、もはや二度と帰ってこない時代のあらゆるドキュメントに、私は共感を覚えていたのです<sup>19</sup>。

ココシュカが、演劇のメイクのために参考にしたのは、インタビュー中で言及しているエーゲ海の民の美術ではなかったかもしれない。さらにフォージュがアフリカとオリエントを引き合いに出していることに、彼がことさら強く反応したとも考えられる。また、英語で彼が言う人類学博物館（anthropological museum）と、ドイツ語で言及している民族学博物館（Völkerkundemuseum）は、あるいは別種のものであるのかもしれない。特にインタビューでは子供の頃（when I was a child）に博物館に通ったと言い、回想録では文脈からすれば美校生時代に通った思い出のようである。こうした違いがあるとはいえ、インタビューにおいては、彼の表現主義とピカソをはじめとする新芸術の影響源とは事情が異なることを、彼は強調したかったのであろう。また、彼はウィーンで開かれた現代美術の展覧会、とくにゼツェッションでの展覧会を見たこ

---

19 Kokoschka 1972 (*Mein Leben*), S.51.

とはないと言っているが、パトリック・ヴェルクナーは、詩画集《夢見る少年たち》に描かれた少年と少女の裸体像が、ゼツェッションで開かれた外国作家展に出品された、ジョルジュ・ミンヌとフェルディナント・ホードラーの影響であることは「紛うかたない」(unmistakable)とまで言い切っている<sup>20</sup>。そして、1909年頃とされる《パイナップルのある静物》(Wingler 3)は1906年のウィーンでのヴァン・ゴッホ展に強く影響を受けているとヴィンクラーは見ている<sup>21</sup>。ココシュカの油彩画は、彼がグラフィック・デザインから画歴を開始したため、当初は油彩技法に疎く、いわば無手勝流に色を塗り、その結果として表現主義的作風が成立したかに思われるが、実際はそうではない。彼が回想録の中で、ゼツェッションでの展示を見なかったと言っているのは、油彩に着手した当時、流行の新美術とは一線を画す、独創的な着眼点、つまり原始の美の発見があったことをあくまでも強調しようとしたのであろう。

フォージュの質問に対する返答における彼の真意は、自身の文化的起源に忠実であること、そしてギリシア人の人間的叡智を尊重すべきと訴えることにあると考えられる。「人間は万物の尺度である」という言葉は古代ギリシアの哲学者プロタゴラスのものであるが、ここでは哲学史的な意味を問わず、ココシュカがいかにかこの言葉を彼自身の座右の銘として解釈していたかを辿ることにしたい。

回想録『わが生涯』では、彼が自己の内に抱えていた野生の感情が原始美術によって触発されたが、それは彼自身の肉体的感覚を通した理解の方法であったと述べている。よって、回想録には、原始美術の理解が彼の創作に生かされていった経緯が語られたと考えるべきであろう。

また一方で、ココシュカは、過去の美術伝統とは異なるアプローチを自身の芸術で試みていたわけであるが、それは畏敬の念から伝統的な巨

20 Patrick Werkner: „Art in Vienna around 1900“. In: *Klimt Schiele Kokoschka Vienna 1900*, Edition de la Réunion des musées nationaux, Paris 2005, S.39, 42. ヴェルクナーは世紀転換期ウィーンにおけるゼツェッションの役割のひとつに、オーストリア国外の新しい美術を紹介し、クリムトをはじめとする新進の芸術家たちに影響をもたらしたことがあると言う。

21 Hans Maria Wingler: „Katalog der Gemälde, Nr.3 «Stilleben mit Ananas»“. In: *Oskar Kokoschka Das Werk des Malers*, a.a.O., S.293.

匠を遠ざけていたのであり、決して過去の芸術に対する反抗ではなく、むしろ恭順に近い態度である。つまり、ココシュカにとって「尺度」とは身のほどをわきまえること、と理解できるのである。

## 色彩の変化とフレスコ画構想

フォージュは、ドレスデン・アカデミーの教授時代にココシュカの画面が緊密に塗った色面で満たされるようになり、その後の大旅行時代には筆先がはぐれたような、ルーズなタッチに変化した理由が、彼の内面の変化に原因があるのかのかどうかと問うた。

フォージュ：よろしければ、ターニング・ポイントはいかにという、この質問に戻ってみたいのですが。先の質問で、私が本当にたずねてみたかったことは、あなたご自身の作品に生じた変化について、でした。たとえば、第一次大戦後のドレスデン時代にあなたが描いておられた作品群のことです。—私の念頭にあるのは、たとえば《音楽の力》と呼ばれる作品であるとか、《青いドレスの女》といった作品などですが—、とても力強い色彩が大型の堅固な斑片になった、平塗りとも言えるべき作品。人物画、人物像が前面に押し出されている画面です。それから数年ほどで、あなたはタッチをバラして、大気が通るような、雰囲気のある、よりダイナミックなリズムを表す絵を描いておられる。これは、実際に感情の変化があったということなんでしょうか。

ココシュカ：いや、これは感情の変化ではありません。制作の課題が変わったのですよ。ドレスデンでは、巨大な塔になった斎場の大フレスコ画を描く機会を示されたのです。そこで私は、色彩は200ヤードかそれ以上遠くの人からも見えるよう、大きくする必要があると考えました。そこまでわかるようでなければならぬと。それには色を研究しなければなりません。光の効果と色彩調和です。これまでとは異なる仕事になりました。不幸にして、その男が亡くなってしまい、私はこのフレスコ画を描くことができなくなりました。このことにかけてすべては、準備段階のままです。数マイル先からでも見えるフレス

コ画計画はね。それから後、風景画を描く時には、この描法はイーゼル・ペインティングで行われました。イーゼルにキャンヴァスを使った、通常の距離から眺める絵です。しかし私は、本のように通りすがりの人の関心を惹きたくなりました。——それは人々に向けて小説を書くようなものかもしれません。観る人は、そこかしこにささやかな新発見をするのです。その目は、絵のプロムナードに導かれなければなりません。このことは異なる仕事になるのです。ドレスデン時代の絵が、強烈な色彩、その特殊な光を持っていたとしても——その光は数マイル先にも届くようではなければならない。私としては、この問題を解決したつもりなのですが、残念なことにフレスコ画を描く機会には恵まれませんでした。

フォージュ：では、実際にその変化というのは、技法上の問題だったのですね。

ココシュカ：純粹に技法的な問題です。

フォージュ：それは物の見方が変わったということではないのですね。言葉をかえて言えば、あなたの内面的な発展が、一定しているとお感じになっている。発展が一つの線上にあると感じておられるわけですか。

ココシュカ：その通り。私の周辺が変化しているのですよ。私自身の周りでね。それでいて、いつも私の世界なんですよ<sup>22</sup>。

ヴァイディングーとシュトロープルによると、ココシュカが言うドレスデンで得たという斎場のフレスコ画計画があったのは、正確にはポーランドの都市ブレスラウ（Wrocław）である<sup>23</sup>。しかし、英文からはドレスデンが建設予定地であったのか、注文を受けた土地であるのかは不明

---

22 Kokoschka 1962 (a conversation), S.427.

23 Strobl u. Weidinger 1994, S.41.

である。建物自体の設計はマックス・ベルクによって1914年に行われており、同年の暮れには、設計図をもとにした建築物の内・外観図や壁画の下絵がココシュカによって描かれている。ココシュカは「フレスコ壁画を描く機会を提示された」(I was offered a chance to do large frescos)と、さも注文か依頼があったかのように語っているが、ヴァイディングーとシュトロープルによれば、このフレスコ画装飾計画は公募であり、ちょうど彼がヘァヴァルト・ヴァルデンにアメリカで壁画の注文がないかと斡旋を依頼していたところ、この公募を教えてもらったのであろう、と考えられている。建設計画そのものは、第一次世界大戦によって頓挫するものの、ココシュカは1923年まで、つまりドレスデンのアカデミーを去って大旅行を敢行する時まで希望をつないで下絵制作に取り組んでおり、アメリカで建設される可能性まで考えていた。また、設計者のベルクは1947年まで生きており、ココシュカがこの壁画計画について記憶する内容と事実との相違は相当に大きい。

また、200ヤード離れた所からでも見ることができる色彩という点については、現存する下絵を見れば、彼が明快な色面の構成に腐心していたことは十分に理解できる。斎場のホールはパンテオンを模したような巨大な丸天井であり、彼はこの全面に人間の生と死を描く構想を抱いていたため、明瞭で広い色面が求められたであろう。しかしながら、それはあくまでもホール内壁のデザインであって、残された下絵では、建物の外壁には何も描かれていない。このフレスコ画計画のためのスケッチブックは一部が残されているにすぎない。あるいはココシュカは外壁にも壁画を施す構想を抱いたのかもしれない。「数マイル先にも届く」と言うのは、もちろん誇張表現であるにしても、斎場壁画の構想については、相当曖昧に回顧されていると見なければならない。

ともあれ、ココシュカの画歴における色彩の変化については、まずウィーンのゼツェッシオンやクンストシャウでのポスト印象派の展示、その中でも特にヴァン・ゴッホの影響をうけて、明るい大型の色面を構成する油彩の描法の研究に着手しており、次いで巨大な建築壁面の装飾計画に取り組んだことが、一層の色彩効果追求の契機になったであろうことは想像に難くない。

フォージュは念を押すように、精神的な変化が色彩技法の変化と結び

ついてはいないのであるかと問うているが、ココシュカは技法の取り組みが変わっただけで、内面は常に変わらず、自身の世界を描き続けていると答えている。この返答はやや韜晦している。というのも、フォージュの質問にあるドレスデン期の色彩は、直前のストックホルムでのフォーヴィズム的で陰鬱な厚い塗りによる色彩の発展でもある。そして、この時期には戦場で瀕死の重傷を負いつ、アルマ・マラーと別の痛みを軍服の下に隠していた、という一節が『わが生涯』の中にある<sup>24</sup>。つづくドレスデンでは、明るい橋の上での風景に背中を見せる孤独な男の影が描かれている。そして、ドレスデンから大旅行への出発は、新しい恋人アンナ・カリンとの逃避行が動機のひとつになっている。フォージュはこうした痛ましい体験を経て、喜ばしくも新しい恋を得たという彼の伝記的背景を考慮に入れて、色彩技法の変化の原因を問うたのであろう。それでも、ココシュカ自身の感性や感情は変質することなく持続しているという趣旨であるならば、「私の世界は変わることはない」と主張できないことはない。

1917年の創作論「幻視の意識」は、この年以前に描かれた彼の作品図版とともに、ゲニウス誌に掲載された<sup>25</sup>。ココシュカは、この中で自身の制作の拠り所である幻視について解説するのだが、そのためにひとりの見知らぬ男の物語を例に引く。それは、恋人との別離に心を痛め、そのうえ戦争に従軍して瀕死の重傷を負ってすべてを失ったが、無事帰郷して母親との紐帯（「赤い紐」*die rote Schnur*）を再発見したという経緯を、散文詩風の文体で語る。この物語は、その男から聞いた逸話を、一人称形式（Ichform）の文体をもちいて男の存在をかくまうようにし

24 Kokoschka 1972 (*Mein Leben*), S. 173, 174.

25 Oskar Kokoschka: „Aufsatz“. In: Oskar Kokoschka: *Das schriftliche Werk, Bd. 3, Aufsätze, Vorträge, Essays zur Kunst*, Heinz Spielmann (Hg.), Hamburg: Hans Christians Verlag, 1975, S. 329. (以下、同書を *Schriften Bd.* と略す。) Oskar Kokoschka: „Bewußtsein der Gesichte“. In: *Genius: Zeitschrift für alte und werdende Kunst*, Heise Carl Georg, Hans Mardersteig, Kurt Pinthus (Hg.), erstes Jahr, erstes Buch, München: Kurt Wolf-Verlag, 1919, S. 39–45. 著作集編者のハインツ・シュピールマンは、この文章を自伝的なテキストとしている。Vgl. *Schriften Bd. 3*, S. 329.

て書いたものであると、ココシュカは断っている<sup>26</sup>。だがその筋書きは、彼がこの青年期に体験したばかりの出来事そのものである。そのうえ、同文中には掲載された作品図版についての言及がある。

このよそ者が話をしている間、彼を深く観察すればするほど、私はこの男が自分のどこが不調であったのか、それを見い出したのであると、ますます確信するようになった。そして、私にしても、すっかり感動していることを感じていた。それは何ととっても、彼が私にとっても似ていたからであった。

私の方もまた、ここに掲載した異なる時代に描いた7点の絵<sup>27</sup>を、糸に通した宝石のように作り上げたが、それは意図せずして出来上がったのである。私はこの日、寄り集まって私自身の物語になったものの中に、いわば赤い糸を見つけたことがうれしかった。

彼の物語に潤色や、そこに含めるべき意味をあえてひねり出す必要がないのと同じく、——その意味は、この物語を読む誰の目にも、その中からおのずと見えてくると思われるのだが——この7つの絵画から、私の物語が語り出されてくるのだと、私は思う。それは、様々な幻視の意識が経験しうる限りではあるが。——後略——<sup>28</sup>

このゲニウス誌に挿図として収載された作品は、1912年の《二重自画像》の部分図、1913年の自画像、1913年の《つむじ風（風の花嫁）》の部分図、1916年の《さまよう騎士（自画像）》、1916/17年の《移民たち》とその部分図、そして1917年の《自画像》である。これら部分図として抜き出されているのは、すべてココシュカの自画像である。それらが彼自身の物語を語っていると、テキストの中で言明されているのであるから、少なくともここに掲載された作品の制作年の範囲で、彼の身边に起

---

26 Kokoschka: *Schriften Bd.3*, S.15. Kokoschka: „Bewußtsein der Gesichte“. In: *Genius* 1919, S.39, 41.

27 ゲニウス誌の目次には「8点の図版掲載」(mit acht Abbildungen)と記されているが、実際には7点である。

28 Kokoschka: „Bewußtsein der Gesichte“. In: *Genius* 1919, S.45.



こった出来事と、それに対する内面的な反応を描くこと、ひいては作品の変化も、彼の内面の変化に起因すると理解するのが自然であろう。さらにフレスコ画に取り組んだ時期は、これらの作品群と十分に重なっている。つまり、初期の作品では、フォージュの質問に含意されているように、感情的なものも表出されていると考えうるし、よしんばココシュカが言うように、色彩技法と内面の表出とを分けて考えたとしても、やはり自画像の色彩には内面の表出があることは否めない。ココシュカは当時のことを忘れたか、特に当時の惨めな思いといった、内面的なものの説明をあえて避けたのであろう。

### ギリシア好みについて

先の箇所でココシュカが、ギリシア精神に深く傾倒し、「人間は万物の尺度である」というソフィストの金言を座右の銘にしていることを示す箇所を引用した。その中では、人は自分自身の文化のよって来たところを自覚して、みだりに他所の芸術を取り入れるべきではない。いわば身のほどをわきまえるべきである、と彼はこの金言を解釈していた。そして、これに続く箇所でも同じギリシア的人間観が語られる。

フォージュ：あなたがお書きになるものと、絵画制作との関連をお聞かせください。

ココシュカ：書いたものは気に入ってますよ。誇りに思っています。それは私のささやかな成功です。「新しいやり方で自分を描かなければいけない」と考えていましたから。自分自身と遊んでみたいのですよ。私は何らかの形姿をとることができるのです。私のモデルたちという姿、私の肖像画のね。また、ある風景という姿。成長した一人の男という姿を取ってはいけないという法がありますか。私たちの社会は著しく成長しています。よちよち歩きの子供も2歳になれば、手も使うようになるし、物も見えてくる。すると鏡や窓に向かって石を投げつけたりもします。それこそ彼が成長した証です。もう力強い一人の男です。そこで政治的な人間を見てみましょう。彼らは成長してい

ます。そして自分がどれほど強くなったのか、見せつけようとする。彼らは、困った時にはミサイルを投げつける。これが成長したということなんです。私たちはふたつの世界大戦をひき起こしました。これが「成長したのだ」ということなのです。先ほど「私もまた強くなければいけない」と言いました。私は自分がいかに成長したか、どれほど悪くなったかという物語を書くつもりです。戦闘準備の絵具を塗り込んで、レッド・インディアンのように征途に就くのです。私の中にはあらゆることがあるから、もしも、昔のギリシア人の「人間は万物の尺度である」という言葉に導かれていなければ、他人の喉を掻き切っているかもしれません。もしあなたが非人間的であるなら、その尺度を失っていることでしょう。均斉を欠いているはずだ。これこそ私が物語を書く理由です<sup>29</sup>。

この箇所では、ギリシア人の金言が、悪事ですらなし得る人間（彼自身も含めて）の自由に対する、道徳的なブレーキ、つまり倫理的な訓戒として解釈されている。しかしまた一方で、『わが生涯』の中では、肖像画を描くとき、モデルの内面を「万物の尺度」（das Maß aller Dinge）として理解し、猿やコンピューターに芸術作品を作らせようとする時代であって、人物の尊厳を保つためにこれを見出そうと努めている、と書かれている。

……今日では、チンパンジーに絵筆と絵具を持たせて、—願わくば口に入れても無害なものであれば良いのですが—霊長類の精神から経験的に芸術の本質を研究しようとしています。私は、むしろそこからホモ・サピエンスの精神を導き出したいくらいなんです。通俗的・実利主義的な理論に従って、すでにアメリカでは詩を書き、絵を描くコンピューターを作っているそう。この社会を暴露することが、私の務めではないんですが、どうぞ、話の脱線をお許しください。ひとりの人物の肖像画を描くとき、私はその内面性を、つまり万物の尺度を見出そうとします。けっして人間的な価値を下げ

---

29 Kokoschka 1962 (a conversation), S.426.

ようとはしません<sup>30</sup>。

このように、人間を万物の尺度とするギリシア的な理念の理解は、ココシュカが人間の本性について語るとき、あるいは人間を主題とした創作についてその理念を語るとき、決まって引用される。特に「万物の尺度」(das Maß aller Dinge)という部分は、彼が引き合いに出す話題の中心にあって、この格言はいかようにも解釈されるのである。この語はある意味で、哲学の専門家でない芸術家が、そのつど都合の良い解釈をこの金言から引き出してくるきっかけにもなっている。しかし、彼が抽象絵画を嫌い、時代が移ろうとも、決して人間像を描くことをやめないのも、人間こそ世界の頂点に立つべきであるという理念を堅持しているからである。また、彼の表現様式はけっして古典的な形式の明快さを有してはおらず、むしろこれとは対極にあることは留意しておく必要がある。たしかに彼の精神的な支柱はギリシア的であろうが、絵画制作については、幼少期よりオーストリアのバロック天井画の深遠な空間性の表現、そして工芸美術学校生時代には形式に対する感性の自由を打ち出すフォーヴィスムの影響を受けて、対象の外形に拘束されない、感覚的な筆づかいを早くから獲得している。ココシュカは、ギリシア的な人間中心の理念にもとづいて、世界を彼独自のやり方で解釈し、バロック的な膨張収縮する動的な空間構成と、固定された様式に縛られない、自由闊達な表現主義的描写で制作しているのである。

## まとめ

このザ・リスナー誌のインタビュー記事はインタビュアー、フォージュの用意周到な質問によってココシュカの制作の実際にある程度まで迫り得たと言える。しかし、本文中で確認してきたように、ココシュカが述懐する回想の事実関係は、他の資料を参照するにつれて齟齬が目立ってくる。このことは事前の準備をしていたフォージュも感じていたことだろう。特に話題を戻してでも正確な事実を聞き出そうとした、ドレス

---

30 Kokoschka 1972 (*Mein Leben*), S. 57, 58.

デン期の色彩の変化についての質問なども、ココシユカの返答がフォー  
 ジュの下調べや推測と合わなかったことの証左のひとつともなろう。し  
 かし、このインタビューは尋問でも聞き取り調査でもなく、著名人から  
 回想を聞き出して、視聴者に一時の知的感興を提供することを目的とし  
 ている。また、功成った芸術家が自身の過去を潤色して話すことも、思  
 い出を選択して話すことも自由である。しかし、ココシユカの制作を解  
 明するための資料として使用するのであれば、内容は不十分であるとい  
 えよう。それは、制作の事実関係の思い違いだけでなく、作品が表出す  
 る内面性の問題に対して、彼が返答する内容についても同じことであっ  
 た。このインタビュー記事を作品解釈の資料として用いるのであれば、  
 伝記的事実の検証が必要であるだけでなく、ココシユカ自身による制作  
 の説明や作品自体の解説に関しても、その他の資料を突き合わせながら、  
 検討を加えなければならない。そのようにしてはじめて、彼の真意を汲  
 み取ることが可能となろう。

フォー ジュがこのインタビューで成した一番の功績は、何と言っても、  
 ココシユカの肖像画制作の実際について踏み込んだ質問を投げかけ続け、  
 制作時の疑問点を絞り込んでいったことである。フォー ジュは、ココシ  
 ュカのモデルは彼の前で実際にはいかに振る舞うのか、そして肖像画制  
 作における冷静な観察から得られる像と、彼が主観的に把握する人物の  
 イメージとの間に相関関係はあるのかということについて、十分に問い  
 質した。これに対するココシユカの返答から考えられる制作の内実は、  
 肖似性にはこだわらないものの、モデルから離れることはなく、つまり  
 観察を持続しながら、モデルに自由に振る舞わせ、当人の本来の姿（コ  
 コシユカの言葉に従えば、記憶に残存するような像）を把握しようとし  
 ることにあると理解できた。そこでココシユカが言う、「心理的缶切り」  
 という独特の言葉が示す意味については、モデルに対して緊張を強いず  
 に、つまり特別なポーズを取らせるのではなく、モデルの心理的な身構  
 えを崩して、自然な振る舞いから本性を引き出してくるという制作のや  
 り方、つまりはココシユカがモデルに接する態度を言うことが明らかにな  
 った。そして彼の描法は、本を読むように人物の外見と内面を同時に  
 観察し続けながら筆を運ぶことにあるため、筆致は整わず、いわばモデ  
 ルから逐次見出される事象に即応して記録するように描く。これが結果

として、ココシユカの作品が表現主義的な様相を示す原因であると推定することができた。

制作歴からすれば、ココシユカの表現主義的な表現への移行は、工芸美術学校時代に生じている。絵画では肖像画を初めて油彩で手がけた頃の作品に、ヴァン・ゴッホやフォーヴの影響を認めることができる。それは若い駆け出しの画家が、まだ当地の少数しか受け入れることのなかった新技法に早くから共感して、実験的に、または自身の感性が導くままにこの技法を採用したことに他ならない。その後も芸術理念と描法を発展させながら、独自の表現様式を確立したのであった。

フォージュは、ココシユカの作品の総体が世界を成すように思えると評し、ココシユカを促して都市景観図の成立について語らせたが、ココシユカは第一次大戦の従軍体験から話し始めた。当初は旅行気分ですら外での軍務を楽しんでいたが、やがて一般の戦法が変わって、塹壕で戦うことになり、彼の目の前から広い世界が消え失せると、今度は世界の有様を高所から眺めたいと切望する。これが都市景観図シリーズの動機である、と彼は述べた。しかし、実際はシリーズの本格的な開始は1923年であり、1917年に高い視点から描かれた最初の本格的な風景画《ストックホルムの港》から6年ほど経っている。さらに彼がドレスデンから旅に出るきっかけは、「ヨーロッパに倦んだ」が故なのであり、インタビューで返答しているような、ヨーロッパ的なルーツを探るということが、直接の目的ではなかった。

ココシユカが旅に出る直接の原因は、公務と制作に疲れ、ドレスデンという土地にも愛想が尽きて、ついにはヨーロッパまで憎んだことである。つまり、各地を描いた作品に鳥瞰図的な視点が現れるのは、いわばヨーロッパ人としてヨーロッパを嫌うことにより、心理的に距離を置いて、自身が育った文化とその歴史を観照する余裕ができたことが契機である。高所に据えた視点は、それゆえ彼にとって、ヨーロッパ文明に対する一種の省察的な観察を可能にする視点であったと言える。

ココシユカの原始美術の影響については、民族学博物館のミイラに施された刺青を見た結果、独自の素描様式が成立した、と彼自身述懐する。ココシユカが言うところによると、この死化粧の素朴な美に共感するように、痛覚などの肉体的な感覚を通して、その技法を本質的に理解する

ことができた。そして、『殺人者、女たちの希望』の舞台メイクへの応用から、その後のグラフィック作品への転用を機に、荒々しい線描様式が完成した、と回想録で語っている。しかし、フォージュとのインタビューにおいては、彼が青年時代に成してきたことと反するように、原始美術の安易な摂取を戒めている。このことは、たんなる好奇心や珍奇な表現を得たいがためにそれらを模倣する当代の芸術家たちへの非難である、と受け取ることもできる。

さらにフォージュは、ココシュカの画歴における色彩の変化の契機はいかにかという、重要な問題を問うた。ココシュカはある斎場の壁画に取り組むことで、直前と比べて色彩が明るくなり、広い色面を扱うようになったと即答したが、この壁画計画についての事実関係は彼の述懐と異なることが多かった。ココシュカは、色彩の変化の動機とも考えられる精神的な変化は起らず、描法とは別に彼の内面は常に不変であると答えた。しかし、当時彼が執筆した別のエッセイには一連の自画像の図版が添えられており、そのうえで本文には、この作品群には彼自身の内面が読み取れるであろう、という一行が書かれていた。この自画像は執筆者とは別のある男のものであるという断りがあるが、作品群の制作年代はココシュカが失恋、従軍、そして負傷を経験した時期に重なっている。ゆえに、彼の語るところとは違って、精神的変化が色彩の変化に影響していないとは言い切れないのであった。

こうしたココシュカの発言と事実関係との齟齬は、彼が後年になってから往時を振り返って、記憶に強く残る内容を述べたが故に生じたことであり、回顧しながら自身の人生行路を整然と均そうとした結果であろう。彼の妻オルダはココシュカ全集第二巻のあとがきに、彼がいかに物語をするかについて短いエピソードを添えている。それによれば、ココシュカは語りに耳を傾ける人を楽しませようとして、語る内容の誇張や変更をつねに心がけているという。ココシュカは、聴衆に対して現時の経済・政治の窮状から考えを逸らせてやるべきであると考えている。そして、第二巻収載の「キプロス島のイースター」には5つか6つの異本が存在し、話の始まりはどれも同じだが、展開はそれぞれに異なり、結

末はひとつに収束しないという<sup>31</sup>。つまりオルダのあとがきは、このインタビュー記事にも当てはまる。ココシュカは正確な事実関係を伝えようとして回想するのではなく、視聴者や読者を楽しませるために自身の過去を語ったのであろう。

ココシュカの制作に対する矜持には、人間を最優位に置くギリシア的な「人間は万物の尺度」であるという理念の堅持が基礎にある。このプロタゴラスの格言は、彼によって倫理や道徳面、さらには現代への批判のために様々に解釈され、哲学史的な意義にとらわれていない。彼は、人間とその文化・文明を語る際には必ずと言って良いほどこの言葉を引き合いに出している。ココシュカの作品は、決して古典的な様式ではないが、この人間中心の理念の表明のためにも、彼は人間像とそれが作り出す都市の姿を、独自の描写様式で描くのであるということが、他の資料からも裏付けられる。この意味で、ココシュカは表現形式の発展に関心を寄せるモダニズムに与することのない画家であるということが、本インタビューにおける発言から導き出せるのである。

\*本文中の作品番号はハンス・マリア・ヴィンクラーによる以下の作品目録の番号を利用した。

Hans Maria Wingler: *Oskar Kokoschka Das Werk des Malers*. Innsbruck: Verlag Galerie Welz Salzburg, 1956.

以下に本文の訳文に対応するインタビュー記事、および参照資料の原文を掲載しておく。

### 肖像画制作について

**Andrew Forge:** In all your paintings one has the feeling that they are of real things, of things that you have seen; but also in some mysterious way one feels that there are things that you have imagined, things that you have seen in your mind's eye too. I am interested to know how

---

31 Kokoschka: *Schriften Bd.2*, S.391, 392.

they are painted in the literal sense. Do you like to paint directly from a subject, or do you like to paint from memory, or do you do both things at the same time on one picture?

**Oskar Kokoschka:** If I paint a landscape or a portrait I have to be continually in touch with my subject; even when I am not painting I need my victims. If it is a portrait, I want to see them in their natural environment; I have to tame them, and I have to 'open' them also, because usually people are wearing a mask. Societies have certain conventions and people have to behave, and that-the mask-does not interest me. So it takes always a kind of psychological tin-opener to get into them. So for that reason I never leave them out of sight. I cannot paint everybody. It is only people who are on my antennae, if I may say so; who are receiving a kind of message from me-sympathy, or whatever you call it. Already in my youth, when I started doing portraits, I was selective: not types, but certain people whom I discovered an affinity with-with one facet of my own being; because I can paint only what is in my world, which of course grows with age and experience. But it must be my world, and they must fit into my world. And with landscapes it is the same. I remember my first time in New York, and Rockefeller Junior took me over the Rockefeller Centre, and he thought I would be in awe of this great city. And I looked and looked, and said: 'I'm sorry, I can't paint that town, because it hasn't got that organic growth which I love in a town'. So you see even here I am selective and do just what I can fit into my outlook.

*Kokoschka, a conversation*, S. 425

**Forge:** But when you are working on potraits and the sitters turn up in the studio, how do you proceed from there? Do they have to sit very still?

**Kokoschka:** No, on the contrary, my job is to open them, as I said



before. I must give them confidence so that they can behave: they can read, they can talk. I need them as they would behave if they were free, and not under stress.

Kokoschka, *a conversation*, S.425

**Forge:** So that the individual appearance of a person is extremely important.

**Kokoschka:** Of course it is. It is love- it is love for them. I love living, I love being alive, I love living people, I love the world as long as it exists for me.

**Forge:** I want ask a question now which you may think is boring: this question of likeness. I imagine your model in the studio moving about, getting to know you, you getting to know him, and then you painting. Now, how do you control the likeness, because after all likeness is a matter of very clear-cut observation, isn't it? If you find that the picture is somehow going in a direction that you do not want it to, how do you bring it back?

**Kokoschka:** Sometimes I am led astray. When people want to impose upon me, when they want to be something other than they are, then of course I cannot get their likeness, so then I swim in the void...Then I have to scratch it off, and they have to come back-and sometimes it takes half a year. When people are easy and I understand them, and they love me or I love them, then it is a matter of a few days. Sometimes it takes half a year or longer.

Kokoschka, *a conversation*, S.425

Ich verdanke die Fähigkeit des blitzschnellen Festhaltens eines Ausdrucks den Bewegungsstudien meiner Schuljahre. Meine Modelle müssen einfach dazu gebracht werden, zu vergessen, daß sie gemalt

werden, und es bedarf manchmal meiner langen Erfahrung im Umgang mit Menschen, eine oft in der Konvention verschlossene Persönlichkeit wie mit einem Büchsenöffner ans Licht zu bringen. Oft prätendiert einer auch, etwas zu sein-dies geschieht bei jungen Menschen fast immer-, was nicht in ihm ist. Eine Larve, die nicht zum Schmetterling wird.

Kokoschka, *Mein Leben*, S.73, 74

Wenn ich immer versuchte, meine Modelle in Bewegung zu halten, durch Gespräche zu unterhalten, geschah es, um sie davon abzuleken, daß sie beobachtet wurden. Meine Neugier war nie darauf gerichtet, von meinen »Opfern«, wie ich sie gerne nenne, persönliche Bekenntnisse, Privates, Intimes zu erfahren, sondern mir ein Bild zu machen, wie man es etwa von Menschen in der Erinnerung behält, als Gedächtnisbild, das man noch nach Jahren lebendig, erlebnisnahe mit sich herumträgt, oder wie man von Menschen träumt. Dies wäre mir ganz unmöglich zu gestalten, müßte mein Modell wie beim Photographen stillsitzen oder steif Pose stehen bis zu seinem und meinem Überdruß. Eine bloße Tatbestandsaufnahme bringt nichts zum Sprossen, wie die Wintersonne wärmt sie nicht das Herz.

Kokoschka, *Mein Leben*, S.74

**Forge:** Then I would like to return to the question of vision, of appearances. When you were talking about the potraits you were saying you like to use a psychological tin-opener on your sitters.

**Kokoschka:** But not for painting, just for shaping the man, the victim.

**Forge:** Do you believe that you can get to know somebody, get to know the inner person simply by looking at him? Simply by his appearance? I mean the eye alone?

**Kokoschka:** Purely through the eyes; because my eyes are like

searchlights. I can go deeper beneath the skin. Of course I am a kind man, I can tame people very easily, you know, so I gain their confidence, and that helps me. I am used to people. But my sensation is purely visual, and my vision follows certain rules also, which I know, because I know exactly when I am filled, when I have finished. It is like reading a book. I am interested in the book, in this human being, and I read it through, and maybe I linger a moment on a certain phase of his existence; and then I close the book. Then it is finished for me. I never know him again.

**Forge:** So when you have painted him you have used him up? Is it possible to formulate those rules that you mention?

**Kokoschka:** I am not good at formulations. I am not good at talking about methods and so on. Maybe it is like feeding. When I have got enough...

**Forge:** Yes: your eyes have a metabolism like your body.

Kokoschka, *a conversation*, S.427, 428

## 都市景観図の制作について

**Kokoschka:** ...During the first world war I was active; I liked it very much because I thought it was like a circus. I was a cavalryman. In normal life one is not stamping through forests in Russia. That was all adventure for me: opening my eyes, seeing more and more-and then finally in the first war we had the trenches. And then I suffered. Like rats we were. And it was stinking; it was dirty. It really looked as if it would be eternal. And then I thought suddenly, when I come back, if I ever come out of this rat-existence alive, I will paint landscapes, because I have seen so little of the world, so I want to see everywhere, I want to go everywhere where the roots of my culture, of my

civilization, are which lead back to the Greek, the Latin: I must see all that. I must get in touch with them, must become intimate with Greece, with Italy, with England, with France, wherever I can go, but not farther-there was absolutely a limit. Only what belongs to me, what I can understand, what would help me. But it is not so much the museums and not society, it is rather the spiritual atmosphere which lingers beneath all the political nonsense-it is rather the touch with people who create, who shape a landscape at their will in a certain way which I call the European, or the Graeco-Latin way.

**Forge:** So it was really the war, and above all the war in the trenches, that drove you out into nature, and also, if I understand you, which really committed you finally to being a painter?

Kokoschka, *a conversation*, S.426

#### 原始美術の影響について

**Forge:** I have read somewhere that you paid a great deal of attention to primitive sculpture, to African tribal sculpture, and to oriental art in your student days?

**Kokoschka:** No: that was a misunderstanding. The art writers think that. When I was a child, I spent my Sundays in the anthropological museum, because I did not dare go to a museum where the masterpieces were. I discovered the people of the archipelago; the art of primitive people, I thought then that I understood it as a boy, a child. But later they became a fashion, and then they tried to imitate these cultures. I nearly got angry with the old civilizations. I could not stand it any longer, because you cannot imitate where you have no roots. I have no roots in central Africa or in ancient Mexico, or the Far East. You must be honest and you must be humble. You must follow the idea of the Greeks: you must know your limits. And I learnt it again when I was a

boy, when I read: 'Man is the measure of all things'. That is the sum of wisdom for me.

Kokoschka, *a conversation*, S.426

... Die Gesichter und Körper, soweit sie nackt blieben, hatte ich bemalt. Dabei kamen mir meine Kenntnisse aus dem Völkerkundemuseum zugute. Vor den präparierten Totenschädeln der primitiven Völker hatte ich gelernt, wie man diesen, vermutlich aus Schreck vor dem Tode, die Züge des Lebens, Mienenspiel, Falten des Lachens und Zorns aufmalte, um sie scheinlebend zu machen. In ähnlicher Weise dekorierte ich auch die Arme und Beine mit Nervenlinien, Muskel- und Sehnensträngen, wie man das auf meinen Zeichnungen sehen kann. Die Schauspieler hatten sich ohne Hochmut oder Empfindlichkeit mit Leib und Seele für die gute Sache eingesetzt. Es gab auch Abschürfungen und Blut.

Kokoschka, *Mein Leben*, S.65

Es soll zu dieser Zeit in der Secession eine Reihe von bedeutenden Ausstellungen moderner Künstler aus anderen Ländern gegeben haben. Ich habe sie nicht gesehen. Selbst die außerordentliche Sammlung des Wiener Kunsthistorischen Museums am Maria-Theresia-Platz besuchte ich in diesen Jahren kaum. Ich hätte es als Vermessenheit empfunden, unvorbereitet, ein Anfänger, vor die Werke der großen Meister zu treten. Im Naturhistorischen Museum gegenüber der Kunstsammlung auf dem herrlichen Platz mit dem Denkmal der großen Kaiserin Maria Theresia fühlte ich mich unbeschwert, da hemmten mich nicht eine gewisse Schüchternheit, ja Ehrfurcht, die ich vor den Werken der großen Meister der Vergangenheit noch immer empfinde.

Im Naturhistorischen Museum gegenüber der Kunstsammlung auf wie ich es verstehen konnte. Diese Äußerungen einer im Aussterben begriffenen Welt der Naturvölker, Masken, Geräte, Waffen, Stoffe und Werbebeeren, rechtfertigen ein einmaliges Dasein von Menschen, harmlos wie ich, nicht Genies. Werke eines Tizian oder Rembrandt würdigen zu

können, dazu war ich nicht reif, auch wenn ich die Augen noch so groß aufmachte. Ich würde mich vor mir selber lächerlich gemacht haben, wenn ich behauptet hätte, sie begreifen zu können. Schaute ich jedoch eine polynesische Maske mit den eingeritzten Tätowierungen an, war mir das sofort klar, weil ich an mir die Reaktionen meiner Gesichtsnerven auf Kälte und Hunger an den gleichen Stellen spürte.

Aber mir wäre nicht eingefallen, trotz meiner Sympathie für primitive Kunst, sie nachzuahmen; ich war ja kein Wilder. Ich hätte leben müssen wie diese, um echt zu sein. Und ich hatte ebensoviel Sympathie für Fossilien, für ausgestopfte Tiere, für Versteinerungen, Meteoriten, alles Dokumente einer Zeit, die nie wiederkommt.

Kokoschka, *Mein Leben*, S.51

#### 色彩の変化とフレスコ画構想について

**Forge:** I want to come back, if I may, to this question of changes, of turning-points. What I really meant in my original question was to do with the changes that have come about in your own work. For instance, those paintings that you were painting just after the first war in Dresden-I am thinking, for example, of the one called 'The Power of Music' or the one 'The Woman in the Blue Dress'-rather flat paintings with big, solid chunks of very powerful colour, figure paintings, the figures close up. And then within a few years you are painting these much more broken, airy, atmospheric paintings with a much more dynamic sort of rhythm. Does this represent a real change of feeling?

**Kokoschka:** No, it is not a change of feeling, it is a change of task. In Dresden I was offered a chance to do large frescoes in a huge tower, a crematorium. And so I thought the colour must be large enough to reach people 200 yards away, or more; it must carry. So I had to study colour; the effect of light, and the harmonies of colours. It was a different task. Unfortunately the man died, and I could not paint this fresco. But it

was all preparation for this-large frescoes carrying miles. And afterwards, when I did the landscapes, it was easel painting, canvas and easel, to be looked at from a normal distance. I wanted to interest the onlooker, like a book-as I might write them a novel. He ought to discover new little things here and there. His eyes ought to be led on a promenade in the picture. This is a different task; whereas those Dresden pictures with their strong colours, their special light-the light ought to carry miles. For myself I solved this problem, but unfortunately I was never given the chance to do any frescoes.

**Forge:** So that really the change is a technical change?

**Kokoschka:** Purely technical.

**Forge:** It is not a change of outlook? In other words, you would feel that your internal development has been consistent, in a straight line?

**Kokoschka:** Yes: round me, round myself, but always my world.

*Kokoschka, a conversation, S.427*

Je mehr ich den Fremdling in seinen Reden beobachtete, je mehr überzeugte ich mich, daß er gefunden hatte, was ihm fehlte und fühlte mich im ganzen Wesen selber bewegt; besonders da er mir sehr ähnlich war. Auch ich habe diese sieben Bilder meiner selbst in verschiedenen Zeiten nicht absichtlich wie Steine an eine Schnur gemacht; und bin heute froh, wie einen roten Faden, darin etwas zu finden, was sich zu meiner Geschichte zusammenreihet.

So, wie seine Geschichte keine Ausschmückung und keine Erfindung eines hineinlegenden Sinnes braucht-der, jedem, der sie liest, selber scheint darin herauszuschauen, - so glaube ich, daß aus den sieben Bildern auch meine Geschichte spricht. So viel ein Bewußtsein von Gesichtern erfahren kann!...

Kokoschka, *Vom Bewußtsein der Gesichte*. In: Genius, S.45

ギリシア好みについて

**Forge:** What about the relation between your writing and your painting?

**Kokoschka:** I like my writing, I am proud of it. It seems like a little success of mine. I thought 'I must paint myself in a new way'. I like to play a game with myself; I can take any shape, the shape of my models, of my portraits; I can take the shape of a landscape, so why shouldn't I take the shape of a man who is grown up? Our society is terribly grown up. A toddler of two years, when he can use his arms and use his eyes throws a stone in a mirror or in a window. That shows he is grown up, he is a powerful man. Now look at our political men: They are grown up; they show you how powerful they are; they sling missiles when they are worried. That is grown up. We have had two world wars. That means being 'grown up'. So I said 'I must be powerful as well'. I will make a story about how grown up, how evil I am. I put all the war paint on, like a Red Indian on the warpath. And it is because everything is in me. I could, like the others, cut the throat of my neighbour, if I weren't directed by this old Greek who said 'Man is the measure of all things'. For if you are inhuman then you have lost the measure; you have lost the propotion. That is why I wrote my story.

Kokoschka, *a conversation*, S.426

...Heute gibt man dem Schimpansen Pinsel und Farben, hoffentlich ungiftige, in die Hand, um aus der Psyche des Primaten empirisch das Wesen der Kunst zu erforschen. Ich möchte eher daraus auf die Psyche des Homo sapiens schließen. Gemäß einer vulgär materiellen Theorie baut man in Amerika bereits einen Computer, der dichtet und malt. Man verzeihe mir diese Abschweifung! Die Entlarvung der Gesellschaft ist nicht mein Geschäft. Im Porträt einer Person versuche ich das Innere,



ココシュカとアンドリュー・フォージュとの対話「オスカー・ココシュカ回想す」

das Maß aller Dinge, zu finden, und keinesfalls das Menschliche zu entwerten.

Kokoschka, *Mein Leben*, S.57, 58