

学位授与年月 平成 27 年 3 月、関西大学審査学位論文

オーストリアとドイツにおける近代芸術の展開

ユーゲントシュティール、表現主義からダダイズムへいたる人間像の表現

嶋田 宏司

要旨

本論文は、20世紀へと移り行く世紀転換期にオーストリア、ウィーンで広まった新たな様式芸術であるユーゲントシュティールの代表者グスタフ・クリムトに始まり、その様式を引き継ぎながらもやがてその拘束性を打ち破り、独自の表現主義を確立していったエゴン・シーレとオスカー・ココシュカの制作について作品を観察し、その芸術的意義を考察してきた。そして、この3人からはやや遅れて登場した、ドイツ、ハノーファーのダダイスト、クルト・シュヴィッターズへと研究を進めた。シュヴィッターズの芸術の性質は、前の3者とは対照的に抽象構成主義的であり、主題内容の把握が困難である。このことから本論文の主旨をなす人間像の描写とその表現のありようを、前3者とシュヴィッターズを比較するという研究方針を立て、象徴主義、ユーゲントシュティール、表現主義、そしてダダイズムへといたる表現様式の展開を観察し、両国間における芸術観の相違について考察することにしたわけである。

本論で取り上げた4人は、活躍の時期と場所が近接しており（とくにココシュカとシュヴィッターズは相前後して、ベルリンで同じ新傾向の芸術に触れ、さらに同じ芸術誌にエッセイや文学作品を投稿し、作品図版が掲載されていた）、彼らの制作を通時的・共時的に眺め渡した結果、人間像の表現において大きな相違が認められる。オーストリア出身の3人は、精神性や内面的なものの表出を目指して極端な描写を試みるものの、通常の人間の姿、ないしは描写すべき人体形式が、作家の構想の中に厳然と存在する。これに対し、ドイツのシュヴィッターズの場合は人体形式を念頭に置かず、歯車などに人名を当てて、それらを結ぶ線によって人間関係を表示するという、エキセントリックな表現への展開が観察された。

表現主義とダダイズムにおける人間イメージの極端な表現は顕著であり、この二つの美術運動の特質となっている。逆に象徴主義やそれに続くユーゲントシュティールにおいては、とくに婦人像の優美な様式化と洗練こそが作家に求められる目標である。そこで本論文は、従来の表現規範から自由であろうとし、知的かつ機智に富んだ表現を求めるモダニズム芸術の展開において、人間像が作家の構想の中でいかに存在するのか、また作家にとっていかなる意義を有しているのかということについて、各美術傾向を対比させて明らかにすることを目的とした。そして、これまでの観察から明らかになったように、表現主義とダダイズムとの間には、描写と表現の対象となるべき人間像の有無という明瞭な断層があることを見出した。その意味では、表現主義は優美や洗練といった象徴主義・ユーゲントシュティールの様式傾向とは真っ向から対抗し、それを否定するよう見えるものの、その実は人間像の取り扱いの相違にすぎないことが理解できるのである。

各章の個別研究から得られた結果は、以下の通りである。

グスタフ・クリムトについては、まず初期の女性肖像画群において、彼が中心になって関わっていた分離派とウィーン工房の様式芸術の影響の深さを究明しようとした。クリムトは、当初外国から流入した象徴主義、アール・ヌーヴォー、そしてアーツ・アンド・クラフツの新しい装飾的な様式美に適合するよう、人物像の輪郭を暢達な描線で描き、ポーズにおいても定型の画面内に納まるよう工夫を凝らした。そこで本論の第一の関心は、彼

が実在の人物をいかに様式との均衡を保ちながら描写しているかであった。彼が空想の人物を描く場合、その衣服の文様に象徴的な意味を含ませて超自然的な存在として提示しており、そうした文様は主にウィーン工房のデザイン・パターン集とも関連するものであった。しかし、同時期の肖像画においては、デザイン的な扱いはサインや花押のような小型の紋に限定され、人物は文様の無いドレスを身にまとい、通常の肖像ポーズを取っている。やがて、クリムトの黄金様式と呼ばれる時期を代表する肖像画、《アデーレ・ブロッホ・バウアーの肖像 I》（1909年）にいたって、ドレスの文様にも意味が込められ、人物のポーズにまで様式美の拘束が課せられた。これはウィーン工房を主宰する建築家ヨーゼフ・ホフマンの強い意向があつたのことで考えられ、当時のクリムトの書簡にはホフマンへの言及を見出すことができる。それは厳格な課題が課せられた制作に対しての不満と読むことができ、一連の書簡からはクリムトがデザイナーではなく、絵描きとして人間の姿をより自由に創作することを目指していた様子が理解できる。その後、印象派、ポスト印象派、さらに台頭してきた若い世代の絵画にも刺激され、彼の筆は工芸的な仕上げを示さなくなる。後期に制作された女性肖像画群は、筆の動きが自在になり、荒い筆跡を残すメチエを示す。そして、バックに施した装飾パターンと人物のまとう衣服の柄とを連続させたり、また色の塗り方によって像とバックとの境界を払い、描かれた女性が画中の空想的な世界にたたずむかのごときイメージを提示することができるようになった。

エゴン・シーレの制作の研究では、男女一対の抱擁を示す像を取り上げた。シーレは、絵画によって人間のエロスの探求—その多くは自己の探求でもあつたが—を試みていたために、異性の組み合わせである二重像が、彼の創作の本質や人間観を代表していると考えたからである。シーレは2人の女性と関わりながら、その生活の中で抱擁する男女の像の構想を得た。その一人はクリムトから譲られたモデルのヴァリー・ノイツィルであり、もう一人は妻となるエディット・ハルムスである。ヴァリーとの同棲生活および別れ、それに続くエディットとの結婚は、彼の人生の中で連続した出来事であり、これに即応した作品が制作されている。ヴァリーとの生活から生まれた作品には、2人で不倫に落ちようとする僧侶の図と、人形の顔を持つ少女を抱きとめつつ、一方で突き放そうとする骸の頭を持つ男の図である。そして良家の出のエディットとの生活においては、彼女の腕から逃れようとする狂乱して放心した男の図と、抱き合いながらも女に迫ることができない男の姿が描かれている。このうち、ヴァリーと思いき少女を描く《死と乙女》は結婚後に制作されており、シーレがヴァリーとの別れを思う心理が、エディットとの生活の当初まで持続していたことを示す。絵画技法上の変化は、クリムトの技法を応用して、平らな幾何学的形式に人体部分を接続する方法へと展開し、人体が表出する内容を一部覆うという、意味の葛藤を生じさせた。シーレはそこからさらに進んで、人体を写實的に捉えながらも、線描に工夫を凝らして押しつぶすように絵画平面に埋め込むという、緊張感のある表現へと移った。また、その描線は生きた身体を表しながらも、顔は空虚な仮面ないし人形のように描いた。そして最後には、やや弛緩した輪郭を示す写実主義へと変わる。シーレの抱擁図は、互いに引き寄せられながらも別れゆく男女や、和合できない男女を描くが、それはエロスに強い関心を示しながらも、一方で穏やかな家庭という幸福を望んでいた、彼の矛盾した生き様をも反映していた。

オスカー・ココシュカの研究については、彼独自の表現主義の解明に取り組んだ。彼の

制作のジャンルは幅広いため、本論では初期肖像画の成立、原始美術を受容したデザイン・イラストレーションから表現主義的描法への展開、そして幻視を通して眺められた都市の景観図をそれぞれ扱った。

ココシュカの初期肖像画は、彼が工芸美術学校でイラストレーションなどに取り組み、象徴主義やアール・ヌーヴォーに影響を受けていた時期から、油彩画を扱う画家への転身にもなっており、彼の人間観を示す重要なジャンルである。彼は油彩技法についての知識を十分に持たぬまま、展覧会で感銘を受けたヴァン・ゴッホなどに倣って、荒く大胆に塗る方法を実践した。制作はあくまでもモデルとなる人物の観察にもとづくが、容姿や外見の模写に陥っていない。筆を持つ彼の手の動きは、人物の生き様に寄せる同感に促されて、内面性を表出するデフォルマーションを行う。そのうえ、キャンヴァス地の白を絵具表面の間に露出させようとして、部分的に表面を掻き落として調子づけしたり、筆の尻で引っ掻いて線描するという独自の表現を行い、非物質的な発光を表現しようとした。これにより、肉体の重量を感じさせない、人間の霊性を幻視によって出現させる、彼の表現主義が成立した。

ココシュカの初期の挿絵やイラストレーションは、エキゾチックなモチーフに満ちている。それらは、彼が親しんでいた自然史美術館などの原始の民の美術や、珍奇な自然物の展示からヒントを得ていた。そして、空想的な冒険譚の劇的な情景描写や、暴力的な人物像の造形にもこうした美術の特殊な表現を適用していた。ココシュカにとってそうした野蛮の美は、デザインのヒントである以上に、彼の身体感覚を強く刺激し、それらが生きていた時代への想像を誘うのであった。こうして鋭敏になった彼の感性は、工芸家から本格的な画家となった時、人物モチーフの筋肉や筋を強調する線描や、肖像モデルの肉体描写における強い誇張を引き起こしている。このようにして原始美術は、ココシュカ独自の表現主義が開花する契機となったのである。

ココシュカの風景画は、旅行で訪れた都市を高所から眺め渡すという特徴を有している。彼は単に自然の眺望を描写するのではなく、歴史が刻まれたヨーロッパおよびその縁が深い都市をヨーロッパ人として観察することを、このジャンルにおける課題とした。この作品群における描写の特質は、前景を中・後景に対して著しく膨張させるバロック的な構図法である。ココシュカは早くからオーストリア・バロックの天井画に親しんでおり、空間を歪めて動感を表出する様式をこのジャンルに応用したという。彼の風景画構図では、空間の歪みが引き起こす視線の吸引効果により、観者の視線は急激に都市空間の奥へと引き込まれる。その動きは、振動するように賦彩された色に混ぜられた古色と相俟って、歴史的時間の彼方へ思いを馳せるよう観者を促す。彼はこの風景画においても、現地で観察しながら描くが、画面の色彩には現時の光も当然ながら含まれている。つまり彼の観察には、都市が景観を築いてきた歴史と、今もなお変貌を遂げ、過去と対決する様が捉えられているのである。その意味で、ココシュカは人間の営為を風景の背後に感得していたと考えられる。

クルト・シュヴィッタースの制作については、「メルツ」(Merz)と名付け始めた初期の作品群において主題内容の解釈が可能か否かを検討し、次に彼が執筆した多くのメルツ創作論を整理して、メルツ絵画の画面構成法を考察した。そして、美術のみならず文学にも及ぶ、彼の創作全般に鳥モチーフが登場することに着目し、その特殊な意味と彼の創作における着想のあり方を研究した。

シュヴィッターズの初期の制作は、イタリア未来派に触れたことからモダニズムの様相を帯びることになる。シュヴィッターズの作品では、未来派の「力線」による空間を通過する動きの表現は、都市の街路の描写などに用いられたが、やがて画面を斜線で区画し、ヴォリュームとなる円で充填する抽象幾何学形式の構成へと変質する。これに加えてコラージュ、アッサンブラージュの契機となるのが、第一次大戦のドイツ敗戦であった。彼は瓦礫を材料にしてメルツ絵画の構成材となすが、その直前期の抽象形式をなぞるように廃材を配置する。

シュヴィッターズ自身は、素材が元来有していた意味（あるいは機能）を排斥して画面に貼付すると言うものの、同時期に描かれた抽象の油彩画には人間の動作を表すような題名が付けられており、漫画的な素描には抽象形式に人名を当てている。また、人と抽象形式とが関係を持つかのような図も描かれている。筆者はこの点において、メルツ絵画が特異な主題内容を表すと考え、解釈の手がかりを求めた。1919年の《メルツ絵画 10A / Lメルツ絵画 L4（貴婦人たちのためのコンストラクション、）》において、取り付けられた頭部肖像の予備習作に対して周辺に円盤を配する構成は、素描の中にも同様の図式を見出すことができる。また同時期の詩には機械の中に人間が入り、そこから出てくる時には車輪ダダイストと化してしまうという内容が記されている。したがってこの作品においては、人が車輪のような部品と化して構造全体を動作させるというイメージを、シュヴィッターズが構想していたと考えられる。

このような主題内容を扱うシュヴィッターズによる表現の究極は、円盤をもって人と見なすやり方である。それは抽象的形式の恣意的な解釈の仕方であり、物に対して偏執的に想像を擦り付ける、質朴なフェティシズムでもある。この表現方法には機械的なものと人間を融合し、置換までも行う未来派および歯車を絵画モチーフに扱ったフランシス・ピカビアの影響がある。そして、上記のオーストリア出身の3人に対して、シュヴィッターズが全く異なる人間像の観念を抱いていたことが明らかになる。

シュヴィッターズは生涯掛けて創作論を執筆しており、その中では素材の選択や配置について音楽の理論（ことにリズムについて）を用いて説明しようとする。彼は1910年という早期から、抽象美術の可能性について音楽と比較しながら考察を行ってきており、その後のメルツ創作理論はコラージュ、アッサンブラージュ技法を実践しながら、他の分野へも応用可能なように一層発展させた、彼独自の創作論であった。

シュヴィッターズの創作における感性は、やや偏執的な性質を有している。それは廃材の徹底した収集であったり、同じ語を長年にわたって繰り返し使用するといったことに現れている。なかでも鳥を扱った文学や美術作品は最後まで制作されていた。初期の詩作における代表作「アンナ・ブルーメに寄せて」では、鳥を持つ女がヒロインとして扱われている。この「鳥を持つ」(Vogel haben)という言い回しには、「頭がおかしい」という意味があり、シュヴィッターズは自身の持病であるてんかんのことも、その言葉に含めていた。今日では神経の病であるてんかんは、当時精神病に含められていた。シュヴィッターズが創作した物語には、精神病を扱ったものが数編存在する。彼は持病を気に病んでいたのである。そこで鳥を自身の病の象徴に、さらにアンナ・ブルーメを創作のミューズとしていた。とくにアンナ・ブルーメは彼の妻ヘルマがモデルであったことを、ヒナギクを持った彼女の肖像画が示唆している。このヒナギクはドイツ語でガチョウの花(Gänseblümchen)で

あり、この作品でも鳥が関与しているのである。

さらに、メルツ作品の第一番は「精神科医」(Irrenarzt)と命名されており、メルツと病との関連が示唆されている。この作品成立のエピソードでは、無自覚のままに最も重要な部分が出来上がったと、シュヴィッターズは発言している。つまり、彼の芸術的な着想は、病によって主導されている、と言わんとしているわけである。

以上のように、オーストリア出身の芸術家たちにおいては人間像を用いて表現を行い、抽象表現を忌避するという傾向が現れており、一方でドイツ出身の芸術家は抽象表現を抵抗なく受け入れて、あるいは積極的にこの表現様式の可能性を追求して、人間像を用いた表現に頼らない、またはこれを閉却するという表現活動の違いが見られた。もちろん、オーストリア出身ながらベルリンでダダイズムに参加したラウル・ハウスマンや、ウィーンでもダダイズムの活動があったが、やはり当地で広まることは無かった。この点については、序章でも言及したが、精神的風土の相違、近代的な文化形成の度合いや個人の資質の相違が関係していよう。しかし、史料などにもとづいての詳細な考察については、今後の研究課題としたい。

目次

1. 序 オーストリアとドイツにおける近代芸術の展開 ユーゲントシュティール、表現主義からダダイズムへいたる人間像の表現・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 1

2. グスタフ・クリムトの後期絵画様式と女性肖像画—後期の肖像画における人物像の衣服と油彩技法について・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 16
はじめに／1. 1907年以前の肖像画における様式化の過程とその成立
レタリング・デザインとクリムトの絵画／像の平坦化と隣接する面同士の緊張／
1907年以前の人物像における衣装と装飾文様／肖像画の人物像とバック／写実的描写による衣服／《アデーレ・ブロッホ-バウアー I》と装飾文様／ウィーン工房のデザインと肖像画の様式化

2. 後期肖像画様式の成立
後期描写様式への転機／《赤と黒の婦人像》（1907-8年）／人体形式の描写技法における変化／後期肖像画の画面構成と人物シルエットのプリミティブな様式化／後期肖像画における油彩技法／肖像人物と衣服、およびバックの装飾図柄と空想的空間の創出／結び

3. エゴン・シーレの芸術について・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 50

幼少期から青年期の作品／クリムト様式の受容と表現主義的傾向の発現、そして芸術家としての個性／男女一対像における表現／後期のデッサン／結び—シーレ芸術の特質

4. エゴン・シーレの抱擁図—男女一対像の表現・・・・・・・・・・・・・・・・ 64

はじめに／《枢機卿と修道女（愛撫）》（1912年）／《男と女 I（恋人たち I）》（1914年）／《死と乙女（男と少女）》（1915-16年）／《座り込む恋人たち（エゴンとエディット・シーレ）》（1915年）／他の作品における抱擁モチーフの比較／描写および表現様式について—シーレの線描／結び—画家の内面と抱擁像の意義

5. オスカー・ココシュカの表現主義的肖像画—ココシュカの肖像画様式の成立と詩画
集『夢見る少年たち』・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 87

はじめに／《エルンスト・ラインホルトの肖像、トランスの役者》（1908-09年）
／《アドルフ・ロースの肖像》（1909年）／《ペーター・アルテンベルクの肖像》
（1909年）／《ロッテ・フランツオスの肖像》（1909年）／《ルートヴィヒ・リッ
ター・フォン・ヤニコヴスキーの肖像》（1909年）／《ハンス・ティーツェ、エリ
カ・ティーツェ＝コンラート夫妻の肖像》（1909年）／《オーギュスト・フォレル
の肖像》（1910年）／肖像モデルにおけるポーズとジェスチャーの由来と特異性につ
いて／速写のデッサンとデフォルマーションにおける新たな表出内容／詩画集『夢見
る少年たち』と肖像画制作／結び—靈的雰囲気表現と色彩

6. オスカー・ココシュカの初期作品—原始美術の受容による表現主義への発展
・・ 126

はじめに／詩画集『夢見る少年たち』／童話『白き野獣殺し』／《ピエタ》（1909
年）／《アモク狂人》（1908/09年）／《戦士像》（1909年）／《アドルフ・ロース
の肖像》（1909年）／結び

7. オスカー・ココシュカの表現主義的都市景観図の成立と展開・・・・・・・・・・ 150

はじめに／初期風景画、《レ・ダン・ドゥ・ミディ》（1910年）／都市の景観を描い
た初期作品—《ストックホルム、港》（1918年）／ドレスデン風景—《ドレスデン、
エルベ川に架かる橋（後姿の人物を添えて）》（1923年）／ヨーロッパ諸都市旅行時
の作品／1926年のロンドン風景—《ウォータールー・ブリッジ》と《テムズ河の
大眺望I》／《リヨン》（1927年）の制作／プラハ風景／ハンブルク、ニューヨーク、
再びロンドン風景／結び—ココシュカの都市景観図とバロック美術

8. クルト・シュヴィッターズの初期メルツ絵画における空間表現とオブジェ素材
・・ 193

はじめに／メルツ直前の油彩抽象絵画／1918年の風景画における空間表現と抽象へ

の展開／メルツ絵画における絵画空間と素材の構成／メルツ素描における空間表現／オブジェと意味内容—《メルツ絵画10A/Lメルツ絵画 L4（貴婦人たちのためのコンストラクション。）》をめぐる問題／オブジェまたは幾何学的形式の擬人的な扱い方／オブジェ解釈の可能性／結び—メルツ絵画が表現する物の世界

9. クルト・シュヴィッターズのメルツ創作論—音楽ににもとづく抽象美術論とメルツ絵画の空間構成・・226

絵画と音楽との比較の提起—「抽象美術の問題」／絵画におけるリズム／メルツの技法とリズム／音楽と絵画との比較—リズムの成立要件としての時間と空間の問題／結び—メルツ絵画における空間構成とリズム

10. クルト・シュヴィッターズの鳥モチーフ、そしてアンナ・ブルーメ—メルツ創作と精神病・・238

はじめに—シュヴィッターズと鳥／シュヴィッターズのでんかん発症歴と軍役—伝記事項の書誌的比較／1900年代初頭のでんかんに関する精神医学的知見／創作と精神病／シュヴィッターズの文芸作品に表現された精神病—「狂いの国より」（1937-38年）と鳥モチーフ／メルツ直前の詩と妄想／「アンナ・ブルーメに寄せて」—「27の感覚」の由来／鳥モチーフと精神障害／漫画的素描シリーズにおける帽子と鳥モチーフ、そしてガチョウ／アンナ・ブルーメのモデル—ヘルマ・シュヴィッターズとヒナギク、およびガチョウ／ガチョウ、ヒナギクとヘルマ—「アンナ・ブルーメに寄せて」の解釈／メルツ創作とアンナ・ブルーメ／結び—狂いとメルツ創作、そしてアンナ・ブルーメの性質

11. モダニズムにおける表現形式と人間イメージ・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・275

12. 研究ノート ココシュカとアンドリュウ・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・・・・・・・・・・・・・・・・281

肖像画制作の実際／都市景観図の制作動機／原始美術の影響について／色彩の変化とフレスコ画構想／ギリシア好みについて／結び／各訳文に対する英語およびドイツ語

の原文

初出誌一覧

1. 序 オーストリアとドイツにおける近代芸術の展開 ユーゲントシュティール、表現主義からダダイズムへいたる人間像の表現

本論では、オーストリアとドイツという同じドイツ語圏の国で起こった、20世紀初頭のモダニズム芸術において、いかに人間像が表現されているかという観点から、代表的な作家の作品や制作における問題点を研究し、その表現様式の展開について考察を試みたい。ここで取り上げる作家は、オーストリアからはグスタフ・クリムト（Gustav Klimt, 1862-1918年）、エゴン・シーレ（Egon Schiele, 1890-1918年）、そしてオスカー・ココシュカ（Oskar Kokoschka, 1886-1971年）、ドイツからはクルト・シュヴィッターズ（Kurt Schwitters, 1887-1948年）の4人である。彼らは各国の出身者であり、芸術の習練を国内で行っている。そのことは彼らがみずから独自の様式を築き上げるまで国に留まり、芸術上の影響の多くもまた、その国、より正確に言えば都市（ウィーンとハノーファーおよびベルリンであるが）で受けたということの意味する。彼らは、その都市ないし国で広まった芸術の思潮と時代の影響を受けつつ、さらに人間についての諸観念も独自に形成した。彼らの制作歴の違いは、作品の表現形式や様式において顕著な相違となって現れている。

取り上げた作家たちの活動年代は多少前後し、そのうえ没年については大きく異なるものの、彼らが目覚ましく活動し、各自決定的な様式を打ち立てた時期には約20年ほどの開きがあるだけである。彼らの個性的な様式の成立と、それを促進した影響関係について言えば、まずウィーンで活躍していた3人は、象徴主義とユーゲントシュティールを取り入れたことに多くを負っている。そして、彼らの芸術観、さらには創作の源泉となっている人間についての観念は、これらの様式から自身で制作を展開する中で確立されている。

ドイツのクルト・シュヴィッターズは、ドレスデンでアカデミックな美術を学んだのち、第一次大戦の敗戦までドイツに留まった。そして、敗戦の前後に未来派の絵画的表現語彙を急速に吸収し、「メルツ」の創作へと発展させたのみならず、未来派に強く影響を受けた詩人アウグスト・シュトラムの技法を得て、自身の詩や文芸作品においても彼のオリジナルな様式を確立した。この時期について言えば、オーストリアの3人がすでに1910年代前半には代表作を発表し、終戦直後にクリムトとシーレが相次いで死去する頃である。しかも、シュヴィッターズのメルツ絵画成立には、コラージュ、アッサンブラージュ技法が中心となっているが、これらの技法はキュビズムにおいて創案され、さらにはダダも構

成主義もとうに成立している。その意味では、彼の登場はやや遅い。しかし彼の場合、人間についての観念は、彼が患っていたてんかんという病気と、戦争中に地元の製鉄所で直観した機械と人間とのアナロジーが出発点となっており、そのことが作品にオリジナリティーをもたらしている。

オーストリアとドイツの美術運動における先進性

オーストリアとドイツとの二国間の芸術における相違、あるいはどちらの国が先進であるか後進であるかについては、すでに当時から意識されていた。ウィーン美術史家ハンス・ティーツェは、ドイツ、ミュンヘンから出版されていた雑誌デア・アラットの1921年の号にウィーン美術界の現状を記している。奇しくもこの号にはシュヴィッターズもメルツの方法論に加え、油彩画やメルツ作品の図版、そして詩を掲載していた。このことはオーストリアとドイツの各美術運動の比較材料ともなる。

ティーツェはこの報告の冒頭から、ウィーンにおける新しい芸術の状況を語ることの難しさに困惑していると語り出し、ウィーンという都市が新しい美術にたいしていかなる態度を取ったかを述べている。

「新美術」というものがひとつの運動であるとすれば、この吃音のような標語は今日の流行になった観があるが、ウィーンがこれにしかるべく用意を整えてやったことは決してない。ココシュカとシェーンベルクが逞しく成長し、ヨハネス・イッテンが成熟するための重要な期間を過ごしたこの都市は、新しい美術にたいしてほとんど関わりを持たなかった。この都市の振る舞いによって、結局、これらの芸術家は損を蒙ったにすぎなかったのだが、その振る舞いは、地中深くに根を張り、成長やむことのない文化に由来する、この都市ならではの性向が原因である。保守主義こそが、どの美術に対してもウィーンを受け身になっているのである…¹

ティーツェは、この後もなお延々とウィーンという土地の閉鎖性、守旧的な態度を嘆くのだが、その中でもドイツと比べていることが注目される。

ウィーンでは新しい美術に賛同する世論というものは存在しない。— (中略) —当地では世の声とは、鈍感なものたちが広く寄り集まっている様でしかない。その機関

が大新聞の批評子なのである。ドイツのどこかの地で、あらゆる文化の問題において批評が当地のように酷いということはない。批評が、己の課題を知的な民草の口から言葉を奪うことであると思いついているような土地はないのである²。

この評論はドイツの出版社からの依頼であるから、ティーツェもリップサービスの積もりがあったのかもしれない。しかし、ウィーンの現状に対して嘆くのは、ティーツェだけではない。デア・アラト誌は同年の8/9月の特別号にウィーンの新芸術についての特別号を組んでおり³、そこでブルーノ・グリムシュツもオーストリアの絵画について語る際、ドイツの表現主義との比較を行っている。

…オーストリア絵画の特殊性の根本的原因は、とくにドイツ表現主義の発展と比較してみると、過去のあらゆる絵画文化を破棄することにあるのではなく、それは印象主義の絵画的完成度にたいする反動でもないが、その豊かに続いた伝統の根本にある、最も強固な要素よりも、さらに広大な過去の芸術が持つ活力が持続していることが原因なのである⁴。

このようにウィーンないしオーストリアの美術界は根強い伝統意識が妨げとなって、他のヨーロッパ諸国では既に抽象やダダイズムが開花しているにもかかわらず、それを受け入れていない。また2人の美術史家の評論において気がつくことは、どちらも表現主義を最新の美術傾向と捉えていることである。ティーツェは前年のウィーン特集号にも執筆しているが、その題は「オスカー・ココシュカ、1920年」という、すでにドレスデンのアカデミーで教授を務めていたココシュカについての一文である。彼は「今日のウィーン美術の総体は、ココシュカなくしては断片にすぎない。しかし、彼が居ると今度は虚構になってしまう」と冒頭に述べている。さらにはココシュカ不在の現状について、

…ウィーンの文化は、今日では悪循環に陥ってしまい、深刻な危篤状態にある。遅れを取っており、疲弊して、事切れている。擦り切れてしまった文化の緑青に覆われ、ほとんど衰弱状態である⁵。

ウィーン美術界の現状を嘆き、ココシュカを持ち上げた、このティーツェの一文はやや過剰かと思われる。ティーツェは夫婦の肖像画を1909年にココシュカに描かせており、

その後もアトリエを訪れるなど、間近で彼の能力と活動を見ていただけに、彼が抜けたあとのウィーン美術界の沈滞はいっそう深刻に感じられるのであろう。しかし、この評論が書かれた1921年という年を考えると、3年前の1918年にクリムトが脳卒中（あるいは進行性麻痺か）の予後の肺炎で帰らぬ人となり、その死に顔を素描したシーレは、当時流行したインフルエンザで直後に死去している。すでにウィーンは美術界を牽引する強力なリーダーを失って久しい。そのような時代なのである。一方、ココシュカは、文才のある芸術家としてベルリンで活躍した後、兵士として前線で重傷を負い、ストックホルム、そしてドレスデンと、軍の命令で移動しながらも制作を続け、ドレスデンに教授職を得たところである。また彼の戯曲もベルリンで上演されるまでになった。この間、パウル・ヴェストハイムとティーツェにより、彼の芸術についてのモノグラフが書かれている。ココシュカは、外国で活躍している国際的な芸術家となったわけである。彼はかつて1910年にベルリンに移った際、マックス・オッペンハイマーに「ベルリンに仲間が集まれば、本当にたくさんことができるよ」と手紙を送っている⁶。このベルリンからの手紙は、ウィーンでは創作の可能性が限られているということを行っているのであろう。ティーツェにとって、ココシュカの不在がウィーンに与える打撃は、国外での活躍が華々しいほど痛切に感じられ、才能のある若者に活躍の場を提供できなかったことが悔やまれるのだろう。

しかし、ココシュカのドレスデン期の絵画における様式は、鮮烈な色彩を斑片状にして対照的に併置するフォーヴ風の絵具の扱い方をしており、ダダが本格的に流行して、もはや絵画が絵具とキャンヴァスを用いなくなった時代であることを考えると、彼の表現主義における色彩表現の強さと歪形の技法では、最先端を走っているとは言えないのである⁷。たしかに、彼は1910年にベルリンへ移ってからイタリア未来派の作品に触れ、ボッチョーニなどの空間を交錯する斜線で構成する光線主義の様式を、肖像画や物語画などに取り入れている。だが、そうした時期であっても、ココシュカは未来派のように機械を主題に扱うことはなかった。さらに抽象へと進むこともなかったのである。

ここでウィーン美術とするか、オーストリア美術とするかについても言及しておかなければならない。やはりオーストリアはドイツのように、地方都市をいくつも有することはなく、その国土の狭隘さと神聖ローマ帝国時代からハプスブルク帝国までの帝都のありようを考えると、ウィーンを唯一の文化的中心地と見なければならぬ。『オーストリア表現主義』(Austrian Expressionism)を著したパトリック・ヴェルクナーは、代表的な作品が生まれた数からすれば、やはり「初期ウィーン表現主義」(early Viennese Expression-

ism)とするのが適切であると言う。そして芸術家の多くは、家系のルーツをこの都市の周辺、または帝国の御料地内に持ち、ウィーンへと流入してきたことを挙げて、この国における文化の一極集中化を指摘する⁸。本論でもこれに倣って、オーストリア美術のモダニズムとウィーンのそれとをほぼイコールと考えたい。

ウィーンのモダニズムを概観したパオロ・ポルトゲーシは、建築、美術、文学、医学の各分野におけるこの時代の代表的な人物をまとめる共通項や一致が有るのか、あるいは無いのかと問うている⁹。ポルトゲーシによれば、1960年代のモダニズム研究ではフランスとドイツ-オーストリアという2区分が有効であるとされたが、80年代にはこの線引きも曖昧になり、その後、統一化や一般化を強いるようなシステムティックな分類をおこなわずに、各分野、各運動についての個別の研究が始まったと言う。その上で、ひとつの都市における文化は決して有機的な繋がりを持つのもなく、相互に関連しているのでもないが、確かに認められることがある。それは、出発点が同じで、ひとつの培地から出てくるさまざまな仮定と方向には統一(eine Einheit von Hypothesen und Richtungen)があるということ。その共通の地盤で活動する人々、そして少なくとも彼らの観念には、活動する土地からなにがしかの影響があるものだと言う。つまり、ある都市の出身者には、やはり共通点が認められると言うことであろう。

ここでオーストリアの最新美術思潮に関する当時の言葉を拾い上げてみたい。ウィーン分離派の機関誌ヴェル・ザクルム創刊号(1898年)に掲載された、ヘルマン・バール執筆になる創刊の辞には、新しい芸術の誕生には外国の影響を受け入れることが必要ではあるが、それに隷属せず、また怖がってもいけないとある。そして自国の芸術の独自性を力強く促進しなければならないと、ウィーンの新勢力の奮起を促す¹⁰。その一方で、彼は但し書きを添えることも忘れてはいない。

…今日の芸術は破壊的な傾向を強め、形式と色彩を分解し、過去に対する尊敬を欠いていて、既存のものの転換を声高に叫ぶ、などと言いつけるのは馬鹿げている。芸術は説教はしない。創造を目指すのだ。どの芸術でも、その最も内なる本質からして物を作るものだ。打ち壊しはしないのである。真の芸術家であれば誰であれ、過去の偉大なマイスターの栄誉を称え、尊敬するものである。子供のような畏敬を抱いて彼らを愛し、誠実に賛嘆の念をもって、彼らの前に頭を垂れるものである¹¹。

この一文の「形式と色彩を分解し…云々」からは、印象主義以降、セザンヌあたりまで

の美術傾向が視野に納められていることがわかる。バールも、ウィーンにおける新しい芸術はこうした外国の影響を受けて、漸次変化を遂げることを大いに奨励しているのであろう。しかし一方で過去のマイスターも尊敬しなければならないと、彼はいわばアクセルとともに、ブレーキも同時に踏む。この文章は新しい美術のあり方を求めて、アカデミズムとは離別した分離派の趣意書でもあるだけに、ウィーン美術における発展の限界もまた露呈していると見てよいだろう。ウィーンは、新傾向の美術をどれほど取り入れようとも、伝統を断ち切るほどのラディカルな変化を好まない風土なのである。

クリムト、シーレ、ココシュカのモダニズムと人間像

クリムトのカタログ・レゾネを編纂したフリッツ・ノヴォトニーは、1900年頃のウィーン美術展のカタログの序文で、自然主義（印象主義の後期段階も含めて）から離れようとする芸術家のリーダーがクリムトであるとする¹²。その離反に際しては、偉大な絵画伝統の衰退があり、外国から入ってきた絵画の影響により装飾性と象徴主義的な造形法といった新たな対抗勢力の勃興を招いた。そして、クリムトの記念碑的な壁画には、イリュージョニズムからの解放と絵画平面がもつ新たな価値の発見、そして表現力に富んだ線描が認められると言う¹³。

クリムトは人物像のシルエットを強調して扁平に形成した衣服、特に恋人であったエミーリエ・フレーゲの洋裁店のデザインにもなるようなドレスに、達意のデッサンで人体部分を接続する様式を確立していた。シーレはクリムトや分離派の装飾様式を発展させ、一時期、人物像の手足を多角形の板状になった幾何学的抽象の色面に接続する様式を打ち立てた。一方、ココシュカの肖像画制作は、ウィーン工房で制作していた時のナイーヴな挿絵の描線をもとにフォーヴの手法を真似て絵具を荒く塗り、モデルにたいしては、彼が工房で描いていた挿絵の人物像由来の仕草をさせて肖像描写をおこなう。これらウィーン出身の3人が人物像の内面性を表現するときには、感情や情緒の面で強い表出が認められ、表現形式もウィーンで栄えていた装飾美術をさらに発展させた固有のものである。

本論ではココシュカの都市景観図も扱うが、彼がその制作に当たって常に念頭に置いたことは、その地に住まう人々が営々と築いてきた成果として、現時の都市の姿、つまりは景観の独自性を見ることであり、制作にあたって（とくにヨーロッパにおける）人文・歴史を観察するという意図がある。彼は、バロック的遠近法を現場での制作に適用した。画面では、膨張する前景と急激に収縮する後景の対照的な配置により、歴史的な彼方という

時間性が遠望の体験を通して表現されている。それゆえに、ココシュカにとっての風景画というジャンルは、一種の人間観察であり、彼の制作は従来の絵画技法からも、その対象となる人間からも乖離することはない。彼は幼少期の読書を通じて古代ギリシアの文化に親しみ、とくにプロタゴラスの「人間は万物の尺度である」という、人間中心の理念を終世堅持し続けた。いわばこの理念の表明として、彼の創作を理解することができるのである。

ウィーン出身の3人が表現する人間観は、おおむね通常の人間的な理解や同感の許容範囲を超えることはない。つまり、表現形式においては新機軸を採用するものの、主題内容の性質は保守的であり、人間の感情や思考の内容を探索する態度においてロマンティックである。彼らは人間を描写するために芸術を信じ（シーレ、ココシュカ）、そして暗い性的な側面を追求し（シーレ）、または熟知しており（クリムト）、作品の表出についてはヒューマンな内容を強く、赤裸々に打ち出すことが芸術家としての使命であるとの自覚がある。ポルトゲーシは、多様な方向性を示す当代のウィーン美術について、今日の政治状況からすれば理解の困難な点は有れども、クリムトからロースに至る芸術家たちは各自異なる明確なアプローチを試みながら、自身の芸術に重みを与えてゆき、人間に語りかけ、真実の契機を伝達しようとしてきたと言う¹⁴。

クリムトとシーレはともに創作活動が衰えぬうちに病死したため、その後の芸術的展開を推測してみてもあまり意味は無いだろう。しかし、両者の死の直前までの表現様式を観察すると、人間像の写実的な描写を止める気配すらないことに気づく。クリムトの遺作《花嫁》（1917-18年）は図柄のある布地を表す色面の中に、多数の女の顔や身体が埋め込まれた、抽象的な装飾様式と具象的な人体描写の併置方式を示している。その中で描きかけたまま放置されることになった女性像を見ると、クリムトは裸体のデッサンをまず行ってから、華やかな布地で覆う予定であったことがわかる。またシーレの後期作品（《家族》、《抱擁》など）は、やや弛緩した輪郭線で裸の人体を捉えるようになり、かつて人体をその中で凝固させていた緊密に組み合う装飾形式に代わって、フォーヴ風の筆触が画面の緊張を解いている。両者の作品の主題についても、それらは象徴的な内容を表しており、人間、あるいは画家個人とその葛藤的な運命の表現に余念のなかったことを示している。彼らの作品は人間の身体描写において、やはり写実が基本であり、そこに表出されるべき感情や運命を中心とする主題内容は、通常的身體形式によって表現されている。肖像のバックの装飾パターンに絵画的手段を駆使して、人物を絵柄の中に埋め込もうとしたクリムトの後期油彩画においても、描かれた婦人たちの尊厳と優美さは、マニエリス

ティックに引き延ばされた身体によって保たれている。

ココシュカは他の二人よりも長く生き、早々とウィーンを出ていたが、ドレスデンでクリムトの訃報に接したとき、母親宛の手紙に、恩のあるクリムトへの思慕と今後オーストリアの美術界を代表することの不安を綴っている。

あの哀れなクリムト。彼は才能と人格を備えていて、オーストリアの芸術家では無双の人物だった。彼を想って僕は大声をあげていたよ。かつてクンスト Schau では彼に頼み込んだ僕だけど、今や僕が彼の後継者になってしまった。でも、彼亡き後のかまどを引き継げるくらいに、僕が成熟したという実感がまだないんだ¹⁵。

彼は新天地を求めて故国を長く離れていたとはいえ、やはりウィーン出身の芸術家としての自覚があるのであろう。

シュヴィッターズのモダニズムと精霊的人間の存在様式

ドイツのシュヴィッターズは、第一次大戦のドイツ敗戦を機に、革命と称してゴミくず同様の紙や板の切れ端、廃棄された日用品から画面構成に有効な形式を見いだすことで、構成主義的な作品を生み出した。それらは抽象的作品ではありながら、画面の中に人間の姿を潜ませるといって一種奇矯な表現を行った。そのやり方は、明瞭に人間の姿がある肖像画習作や広告紙を画面に貼付することも方法のひとつに含まれるが、筆記された文字であったりタイポグラフィーを用いることもある。さらに極端な方法として、円形を人に見立てることまで制作の一方法とする。この円形を用いた作品は、歯車や機械の描写をもって絵画としたピカビア流のダダイズムの影響を示すのであるが、物にたいして病的なまでに執着するという、彼自身の性向もそこには作用している。

ヴェルクナーはオーストリアの表現主義 (Austrian Expressionism) について、同国の美術界はイタリア未来派を受け入れなかったことをひとつの特質として挙げている¹⁶。厳密にはウィーン画壇で未来派を受け入れた画家は、オッペンハイマーを筆頭に何人か存在するが、未来派を取り入れることによって目覚ましい様式の確立を成し遂げたということではなかった。他方、ドイツではベルリンのヴァルデンがパリで交流活動を行い、未来派宣言や作品図版を積極的にデア・シュトゥルム誌に掲載した。ミュンヘンのマルクなどもいち早くこの運動に対して反応し、評論を寄せている¹⁷。

本論ではダダの作家をシュヴィッターズ一人で代表させなければならなかった。しかし彼の創作に興味を示した作家には、ハンス・アルプ、マックス・エルンスト、ラウル・ハウスマン、ハンナ・ヘッヒ、そしてソシエテ・アノニムで活動していたフランシス・ピカビア、マルセル・デュシャンといったダダの主たる顔ぶれが並ぶのである。このうちピカビアを除いた者たちは、シュヴィッターズと交流があった。ケルン時代のエルンストはシュヴィッターズから訪問を受け、その後で彼がハノーファーを訪ねている（1920年¹⁸）。シュヴィッターズは、アルプと共同で詩「フランツ・ミュラーの針金の春」を創作し、ヘッヒとも共同制作をしている（1923年）。またデュシャンなどはパトロンのキャサリン・S・ドライヤーに連れられて、ハノーファーの彼を訪問している（1921年）。シュヴィッターズの美術作品はニューヨークのダダイストのために展示され（1920年のニューヨークでのソシエテ・アノニム創設以来、1942年のニュー・ヘヴンでの展覧会に至るまで計7回出品）、詩がドライヤーによって当地で朗読された。また、オランダの抽象美術をリードしていた機関誌デ・スタイルには彼の詩と文章が掲載され（1921年）、編集担当であったテオ・ファン・ドゥースブルフとのダダ活動が始まった。さらにベルリン・ダダの活動に加わろうとしたシュヴィッターズであったが、果たせず、1918年にベルリンで出会って以来交流が続いていたハウスマンとともにメルツ・ダダの広報活動を行っている。こうした経歴を考えると、ダダイズムが表現する人間像や人間についての観念を、シュヴィッターズの創作で代表させることはある程度まで可能であろう。

かつてクリムトを賞賛したことのある美術評論家フランツ・ゼルヴァエスは、当時の展覧会評でシュヴィッターズの作品を貶めている。そのことが、期せずしてウィーンの当代の美術とドイツのダダイズムとの有効な比較となっている。シュヴィッターズは、1920年にゼルヴァエスが書いたシュトゥルム画廊で開かれたメルツの展覧会評を、デア・シュトゥルム紙上に掲載し、その上で徹底抗戦している¹⁹。ゼルヴァエスは、まず表現主義と未来派について「表現主義・未来派の入門書をけなげにも暗記した者は、天才であろうと靴屋であろうと、ここでは歓迎される」と皮肉を言う。彼には、この2種の美術がいかかわしいものに思え、シュヴィッターズ作品に同じ傾向を見て取ったのであろう。

さらに攻撃はシュヴィッターズの廃物収集というやり方に集中し、「何らかの理由から、彼（シュヴィッターズ：引用者注）は自身の排泄物をメルツ絵画と称している」と嘲る。ゼルヴァエスはメルツ作品の中に人の姿の描写がないことまでは言及していないが、作品のタイトルが「フランツ・ミュラーの針金の春」、「ある老女の肖像」、「手探りする三角形」、「赤-ハート-教会」などであることを挙げて、「このような愚鈍の極みが札に

下げられている」(diese Stumpfsimpeleien etikettiert) と嘆く。ゼルヴァエスは、メルツ作品に表現の表層からは見出せない、あるいは理解不能な主題内容がタイトルとして記されているために、このように嘲っているのであろう。これに対しシュヴィッタースは、揚げ足を取るように、ゼルヴァエスの嘲笑を逐一取り上げて、メルツ式に滑稽な語を合成してやり返す。その中で彼はこの批評家の鑑識眼を疑う旨の皮肉を挟む。

…「ただ今、そんなことよりもっと興味があるのは、貴方がいかにして私の絵から私が靴屋であると見抜けるほどの能力を得るに至ったか、なのです。つまり、貴方は全くそんな風には見えないのですよ。」実際のところ、私はこのご仁がプロフェッサー・フランツ・ゼルヴァエス氏であるとは知る由もなかったし、私はこの人が物の表面の裏側まで見通せると信じていませんでした²⁰。

ゼルヴァエスは、クリムトが人物像において新規に取り組む表現については理解できるが、シュヴィッタースが人間とその世界を表すために行う、彼独自の特殊な表現にはついて行けず、その意義についても作品の「裏側まで見通」して評価できないのである。

シュヴィッタースがメルツ絵画を制作する契機には、まず第一にドイツの敗戦があがるが、それ以前に、彼は支援に回された製鉄所で、機械の歯車を人間の精神の現れであると理解する²¹。この直観が円形の物を積極的に用いて構成を企てる動機である。現下の非常事態にも正確に動くその機構は、一層のリアリティーを持って彼に迫ったのであろう。彼はフランツ・マルクなどから学んだ円を含む抽象構成から進んで、メルツ絵画としては第1番目の作とされる、《メルツ絵画 1A (精神科医)》を制作した。それは歯車で動作する人の精神機構を表しているようである。ただし、この作品には、メルツ初期の作品としてモデルの頭部の写実的描写がまだ残存している。その後の表現では抽象性が増し、人間の存在を図形で代理するような表現へと進んでゆく。

ちなみにココシュカとシーレも兵士として戦争を体験しているものの、その体験から得られた作品は、甲冑に身を包んだ中世の騎士に扮して空を漂う失恋の自画像であったり(ココシュカ)、護送中のロシア兵が無為をやり過ごす表情の素描である(シーレ)。シュヴィッタースも、軍服の友人の肖像を写実的に描いているが、彼の制作を代表するジャンルではないので、ここでは取り上げないことにする。

本論では、未来派をシュヴィッタースの主たる影響源として強調しているが、彼がダダ的なナンセンス表現に到達するまでには、シャガールやマルク、アルプなどの影響ももち

ろん基礎を成していると考えている。しかし、未来派の真の影響力は形式面のみならず、機械と人間の融合、または機械による人間の置換という考えをドイツにもたらしたことにある。それはやがてシュヴィッターズにおいて、抽象形式に人間の存在を託すという表現に発展するのである。

カロリーネ・ティスダールとアンジェロ・ボツツォッラによれば、フィリッポ・T.マリネッティとガブリエレ・ダヌンツィオはフランスで活躍した象徴主義詩人エミール・ヴェルアーレンの「触手ある都市」(Les Villes tentaculaires, 1895年)を、機械を礼賛する彼らの詩作の先例であるとしている²²。ヴェルアーレンは当時ヨーロッパで広く活躍し、一時期は総合文芸誌メルキュール・ド・フランスに特集号が掲載されるなど、人気の詩人であった。彼の「触手ある都市」には、陽の射し込まない工場で働く人間の目が機械の目になり、やがて身体がすべて機械になってしまうという一節がある²³。それは産業革命時代の悲哀の描写ではあったが、このような機械への超人的な変身という表現に、マリネッティとダヌンツィオは傾倒したのであろう。そして、1910年代初頭のメルキュール・ド・フランスには、未来派の活動も取り上げられ、さらにヴァルデンのパリ進出により、ドイツの美術・芸術活動もこの紙面に取り上げられるようになっていく。つまり、パリの動向とドイツへのそうした新しい芸術の輸入も、この雑誌を通じてなされた。そこで機械と人間とを掛け合わせる、特殊なイメージのドイツへの流布も、このような文芸雑誌が各国の運動の結節点となって進行したのである²⁴。

シュヴィッターズが作品で提示する主題内容、および人間像は相当に理解し難い。未来派が空間におけるヴォリューム表現の素材として人体を扱い、あたかも薄膜が破裂したり、急速な移動によって形式が歪む様を描く表現方法よりも、シュヴィッターズが素材や図像に意味付けする方法はさらに難解である。マーティン・イグナティウス・ゴウァンはダダの作品が表現する人間の身体を、戦争で欠損して義肢が付いた肉体の表現(ディックス)、およびそのヴァリエーションとして機械の四肢に置き換わってしまった改造人間(ハートフィールド、グロッシ)を想定しているが²⁵、シュヴィッターズの表現では、そのように毀損される、ないし置換されるべき肉体さえも構想されていない。彼の画面では、構成が対象の描写・提示よりも優勢なため、意味内容がほとんど見出せないのである。むしろ、彼の作品を理解するためには、他の作例とタイトルの付け方から画面の主題を推定する方がよい。

カート・ジャーマンドソンは《ハウス・メルツ》(図1)を、形式が自律的に成長・増加して建築内部を埋めてゆくと見ている²⁶。それは作品が制作された当時、シュヴィッ

タースの友人シュペンゲマンが使用不可能な「絶対的」芸術作品と呼んだことを、シュヴィッターズが雑誌記事に引用したことを前提にしている。しかしジャーマンドスは、シュヴィッターズがこの教会堂内部を満たす歯車を、異なるジャンルである素描では名前をつけたり、アッサンブラージュ作品では「花」に見立てていることを見落としている。シュペンゲマンにも気づかれていない、シュヴィッターズの構想では、教会堂に集う「歯車たち」であった可能性も十分に考えられるのである²⁷。

先に記したように、シュヴィッターズは形式を吟味しながら、文字や図のある紙切れを画面に挿入したり、あるいは主題内容を示唆するタイトルを用いて、人間の気配を添えようとしている。その人間像は、いわば物に宿るポルターガイスト (Poltergeist : 騒ぐ霊) のようなイメージである。シュヴィッターズの創作の問題を表現形式にのみ集中した場合、ジャーマンドスの議論のように、彼の構想にあるファンタジーの性質がないがしろにされかねない。研究者自身が、当時のゼルヴァエスのように、作家の素朴な想像力をあらかじめ想定していないのである。

ユーゲントシュティール、表現主義とダダイズム

本論考では 1900 年代初頭の美術におけるモダニズムについて、十分な作品例を挙げてその流れを詳述することはできなかったが、古い型を脱した人間像の表現について典型例を検討することで、この時代における先進的な表現の限度、いわば可能な振れ幅を明らかにすることに集中した。クリムトでは図柄に埋もれ、これに同化する婦人像であり、シーレでは抽象形式に接続され、より大きな構図に押し込められる人体である。ココシュカでは、絵具層を掻き落として、発光する身体を持つ肖像人物や、振動的なタッチで建造物群を掴む都市景観の描写である。そして、ダダイズムにおいて以上の 3 人とは一線を画し、身体形式すら持たない、生命ある物としての人間のイメージをシュヴィッターズは提示した。

オーストリア、すなわちウィーンの美術は、すべての原因がこの土地に帰せられるわけではないにしても、当地出身の画家たちの人間についての観念にひとつの限界をもたらした。それは依然として肉体を尊重することであり、霊と肉との一体性である。そうした人間の表現には、伝統として当地に根付いていた写實的描写があった。しかし、ドイツでは構成主義的な技法がスムーズに受容され、シュヴィッターズという特殊な例ではあるが、もはや人間の肉体を構想せずとも、想像を逞しくして素材に命名すれば、そこに像を表す

ことができるという、記号的な表現にまで展開することができたのである。

- 1 Hans Tietze, *Wien*. In: *Der Ararat, Grossen, Skizzen und Notizen zur neuen Kunst*, Golz Verlag, 2. Jg., Nr.1, München 1921, Kraus Reprint, Nendeln/Liechtenstein 1975, S.21-23
- 2 Ebda., S.22
- 3 *Der Ararat, Wien, Neue Kunst-Literatur-Musik*, Sonderheft des »Ararat« (8/9), August-September, Goltzverlag, München 1921
- 4 Bruno Grimschitz, *Zur österreichischen Malerei*, ebda., S.226
- 5 Tietze, *Oskar Kokoschka 1920*, ebda., S.219
- 6 Oskar Kokoschka, *An Max Oppenheimer, Berlin, 17.8.1910*. In: *Oskar Kokoschka Briefe I 1905-1919*, Olda Kokoschka, Heinz Spielmann (Hg.), Claassen Verlag GmbH, Düsseldorf 1984, S.14. 以下、同書簡集を *Briefe* と略記する。
- 7 ただし、ココシュカがウィーン時代に書いた戯曲「スフィンクスと案山子」は、1917年にチューリヒのギャラリー・ダダで上演されている。彼の戯曲は初期のダダイストたちの関心の的であった。Vgl. *Oskar Kokoschka, Schriften 1907-1955*, Hans Maria Wingler (Hg.), Albert Langen-Georg Müller, München 1956, S.456
- 8 Patric Werkner, *Austrian Expressionism: the formative years*, The Society for the Promotion of Science Scholarship, Paolo Alto, California 1993, S.236,237
- 9 Paolo Portoghesi, *Modellbilder für die Secessionisten*. In: *Wien um 1900, Kunst und Kultur*, Christian Brandstätter Verlag, Wien-München 1984, S. V
- 10 Hermann Bahr, *Weshalb wir eine Zeitschrift herausgeben?*. In: *Ver Sacrum: Mittheilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession (Hg.), 1., 1898, S.6
- 11 Bahr, ebda., S.6
- 12 Fritz Novotny, *Zur Einführung*. In: *Wien um 1900, Ausstellung, veranstaltet vom Kulturamt der Stadt Wien*, Ausst.-Kat., Wien 1964, S.XXII, XXIII
- 13 Vgl. Fritz Novotny, *Einführung. Gustav Klimt in seiner Zeit*. In: *Gustav Klimt*, Fritz Novotny, Johannes Dobai, Friedrich Welz (Hg.), Verlag Galerie Welz, Salzburg 1967, 2. Aufl. 1975, S.73, 74, 77. ノヴォトニーがより詳細にクリムトの線描と絵画平面の問題について述べたところでは、自然の体験を重視し、目に見えないものの、精神的なものは描かないという、印象主義のレアリスムの性質に対する不満から、クリムトの線描には内的な精神生活を具象化しようとする、理想主義的な理念芸術とレアリスムとの対立(Gegensatz einer „idealistischen“ Gedanken-kunst und dem Realismus)が生じた、と言う。そして、オーストリアにおける絵画平面の意識については、分離派が1903年に購入したゴッホの《オーヴェールの平野》によって、「装飾主義」(Ornamentalismus)を専らとするウィーン画壇に、色面による画面の組織という革新的な契機がもたらされた、と考えている。
- 14 Portoghesi, a.a.O., S. VI
- 15 Kokoschka, *An Romana Kokoschka, [Dresden/Weißer Hirsch,] 11. 2. 18 [I]*. In: *Briefe I*, a.a.O., S.284
- 16 Werkner, *Austrian Expressionism*, a.a.O., S.242. Vgl. Patric Werkner, *Österreichischer Expressionismus*. In: *Wien um 1900 Kunst und Kultur*, Christian Brandstätter, Wien, München 1985, S.100-103. 当地では未来派的な機械やスピードの崇拜、また政治的な態度は、ほとんど受け入れられなかった。ヴァルデンは1912年にウィーンで未来派の展覧会を開いたが、ほとんど反響がなかった。しかし、未来派作品の一部の要素はオープンハイマーなどの当地の芸術家によって吸収されている。
- 17 Franz Marc, *Die Futuristen*. In: *Der Sturm, Wochenschrift für Kultur und die Künste*, Herwarth Walden (Hg.), 3.Jg. Okt. 1912, Nr.12, S.187. マルクは、窓から部屋へ侵入してくる通りの喧噪、動きや事物、そして通りの勢力、生活、名誉心、喧噪が引き起こす重苦しさ、不安などを描くことができるのは、未来派であると賞賛する。
- 18 エルンストはシュヴィッターズに1919年に自身の作品の写真を送っている。そして、シュヴィッターズは1920年4月のダダ展覧会を機にケルンへ赴いた。Vgl. Isabel Schulz, *Max Ernst*. In: *Kurzbiographien der Künstler*, Merz-Gebiete, Sprengel Museum Hannover (Hg.), DuMont Literatur und Kunst Verlag, 2006, S.225
- 19 Kurt Schwitters, *Erweiterung*. In: *Der Sturm, Monatsschrift* 11.Jg., 3.H., Herwarth Walden (Hg.), 1920, S.35-37, zit n.: *Kurt Schwitters, das literarische Werk, Bd.5, Manifeste und kritische Prosa*, Friedhelm Lach (Hg.), Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1981/DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2004, S.59. ゼルヴァエスはシュヴィッターズのことを「彼は物を集めるルンペンのようにであり」、思案しながら路上で選り出した物を、彩色した板や厚紙の上に寄せ集めている、と徹底してけなす。
- 20 Ebda., S.60
- 21 Schwitters, *Kurt Schwitters, Herkunft, Werden und Entfaltung*. In: *Kurt Schwitters, das literarische Werk*, Bd.5, ebda., S.84
- 22 Carolone Tisdall, Angelo Bozzolla, *Futurism*, Thames and Hudson, London 1977, S.20
- 23 Emile Verhaeren, *Les villes tentaculaires*. In: *Œuvres I*, Slatkine Reprints, Geneve 1977, S.101
- 24 ヴェルアーレンの詩をドイツ語に翻訳したパウル・ツェツヒ(Paul Zech)は、デア・シュトゥルム誌(1911年頃)にも自身の詩を掲載したり、評論を書いている。1917年には、この「触手ある都市」の訳詩集をライプツィヒから出版している。
- 25 Martin Ignatius Gaughan, *The Prosthetic Body in Early Modernism: Dada's anti-humanist humanism*. In: *Dada Culture, Critical texts on the Avant-Garde*, Klaus Beekman (Hg.), Rodopi, Amsterdam/New York 2006, S.137-153
- 26 Curt Germandson, *Montage and Totality: Kurt Schwitters's relationship to "tradition" and "avant-garde"*. In: *Dada Culture*, ebda., S.167

- 27 Schwitters, *Erklärungen meiner Forderungen zur Merzbühne*. In: *Kurt Schwitters, das literarische Werk, Bd.5*, a.a.O., S.43. この1919年のメルツ舞台論の中では、歯の臭いを嗅ぎ回り、あくびをするミシンを見つけた歯車(Zahnräder wittern Zähne, finden eine Nähmaschine, welche gähnt)という記述を見出すことができる。



図1 《ハウス・メルツ》、1920年
メルツ建築、建築用モデル、木材に油彩？、金属、サイズ不明、破壊消失

2. グスタフ・クリムトの後期絵画様式と女性肖像画 —後期の肖像画における人物像の衣服と油彩技法について—

はじめに

グスタフ・クリムトの制作を代表する描写様式は、平坦な人物の図像を豪華な装飾パターンで取り囲み、人間を圧倒するように埋め尽くすという手法である。彼は早くから描写の技術に優れ、工芸学校時代の人物描写はきわめて精密な観察と、写真に迫るほどの緻密な仕上げを誇っている。そして、1907年の《アデーレ・ブロッホ-バウアーの肖像 I》(図1)の肖像では入念に人物を描写し、徹底して金銀の仕上げを施した。クリムトは完璧な工芸作品の趣のある、この肖像画において黄金様式 (der Goldene Stil) の頂点に達した。ところが、1910年頃を境として、もっぱらフォーヴ風の太い輪郭線に囲まれた色面の並置様式への変化が顕著になる。筆の扱いにおいても、感覚に即応するような荒々しさが現れ、以前のような引き締まった輪郭は弛緩し、緻密であったマチエールは粗略になって様式芸術 (Stilkunst) の様相は減衰する。

このことは、すでに1920年にマックス・アイスラーが指摘しており、色彩を表現的に扱ったタッチやストロークに原因が見出されている。アイスラーはこれを「絵画的となった」(malerisch geworden)と評している¹。油彩画を中心としたレゾネを編纂したフリッツ・ノヴォトニーもアイスラーの命名になる、表現主義 Expressionismus という言葉を受け継ぎ、後代の議論を呼んでいる。アイスラーはクリムトの後期様式について、「形式の問題ではなく、その精神において」² 表現主義であると言い、これを受けたノヴォトニーは後期の風景画について、「ココシュカに近い」表現主義であるが、彼の性質を失ってはいないとし、そのうえでロートレックの後期油彩画と同種の特質を示唆する³。

マリアン・ビザンツ-プラッケンは、クリムトの描写様式に変化が生じた1910年という年代について、彼の制作に対するウィーンでの評価が芳しくなく、クリムトはより内向的になってアトリエに逼塞するようになり、以後オーストリア国外での展覧会にのみ出品するようになったことを指摘している⁴。そして、1909年から10年にかけての冬季にカール・モルを伴ったスペインとパリ旅行の影響を示唆し、クリムトの黄金様式の最後となるのが1911年に完成したブリュッセルのストックレー邸食堂室のモザイク・フリーズであることを重視する⁵。1910年以降の絵画作品は風景、肖像、寓意画の各ジャンルにわたって、明色の絵具を大胆に塗る筆遣いが見られ、複雑な空間構成は新たな視覚的現実

の感知を表すと言う⁶。

クリムトの死は、脳卒中の麻痺により予後の経過が悪化し、肺炎を併発したことが原因とされる⁷。そのために制作が中断された作品が数多く残されている。このことは、彼の後期様式がさらに展開する可能性もあったことを暗示している。アイスラーはクリムトの精力的な制作について、「この男のヴァイタリティには限界というものがない」と言い、早世によって「彼の芸術の一部が成し遂げられたにすぎない。あるいは新たな一步を踏み出すところであり、まさに新たに始まったばかりであったと言っていい」と惜別の辞を手向けている⁸。

本論はクリムトの後期の表現的な描写様式の意義を、おもに肖像画を中心にして考察する。まず人物像を扱った物語および寓意的主題の作品について、輪郭線をはさんで色面及び像が接し合う初期の特徴的な様式を、分離派とウィーン工房を中心に実践されていたデザイン手法と比較して、その共通点を観察する。そして、クリムトが後期の表現的な絵画様式へ展開してゆくひとつの契機として、ヨーゼフ・ホフマンを中心とするウィーン工房から距離を置いたことを挙げたい⁹。クリムトは分離派結成以来、永らくホフマン、コロマン・モーザーらと協調して制作を続けてきたが、ブリュッセルのストックレー邸の仕事を機に建築、インテリア・デザイン、および工芸などと協調するのではなく、新たな絵画的手段を試みることにより独自の道を歩もうとしたと筆者は考える。

次いで、こうした意匠的な造形が変質する、1909年以降の女性肖像画の観察へと進む。クリムトの制作を概観した際、肖像画に関しては、象徴や寓意表現のための人像の案出ではなく、実在する個人を絵画で如何に扱うかという問題が生ずるからである。彼の制作の本質はファンタジーの創出にあり、後期の肖像画では従来の油彩技法にはなかった人体形式と周辺要素との絵画的融和が見られる。彼は衣服とその図柄を巧みに用いて、人物を東洋的モチーフで構成されたバックの絵画的イメージへと同化させている。ゆえにクリムトの後期肖像画の制作を、内面的表出を目指した表現主義ではなく、一種幻想的な表現への展開と考えたい。

1. 1907年以前の肖像画における様式化の過程とその成立

レタリング・デザインとクリムトの絵画

ジェーン・カールはウィーン工房のデザインに関して、当時では新種の書体を集めた『美術レタリング集成』の著者、ルドルフ・フォン・ラリッシュによって提唱された、ネ

ガティヴな地とポジティヴな図との均衡関係というデザイン理論に言及している¹⁰。フォン・ラリッシュはウィーン工芸美術学校でタイポグラフィーと紋章デザインを教えており、彼が編集した1900年の巻にはモーザー、ヨーゼフ・マリア・オルブリッヒ、アルフレート・ローラーといった、クリムトと関係の深いデザイナーの書体も掲載されている。フォン・ラリッシュは、ことに文字と文字との間隙に生ずるネガティヴな余白にもデザインの可能性があることを強調している¹¹。このことは分離派の作家たちや1903年に結成されるウィーン工房のデザインのみならず、クリムトの絵画制作にとっても重要である。

クリムトのレタリング・デザインについては、彼が《ベートーヴェン・フリーズ》を作した、1902年の第14回分離派展のカタログ用に作家たちが各自考案したモノグラム集が挙げられる。ここでは作家たちが、正方形枠の中ないしはこれを意識して自身のイニシャルを組み合わせるといふ、統一した様式のモノグラムを提示している(図2)。クリムトは総合芸術理念の実践の場であるこの分離派展に、自身でデザインしたモノグラムをもって他の参加者と協調している。

1902年以前にクリムトが絵画作品に署名する場合、GUSTAV KLIMTの綴りを上下二段に重ねるか、イニシャルでGとKを並置することが多い¹²。また、クリムトは署名に加えてモノグラムを添える場合がある。そして第14回分離派展のカタログでは、正方形枠内にブロック体のGとKを対角線上に配し、それぞれの文字の垂直線が並行するように重ねている。また、《エミーリエ・フレーゲの肖像》(図3、1902年)の肖像では正方形枠の上辺に沿わせるように2つの文字を変形し、ほぼ一つになるよう重ねている(図4)。このほかフルネームの署名にも正方形枠を用いて上下に2分し、上半分には2列に並べた名前と、下半分には左右の隅に西暦の数字を2つずつに分配するやり方があり、多くの作品に付されている。

小さな四角の枠内に文字を配するためには、線によって分割された面同士の割合や、分割によって生じる形式の構成を考慮しなければならない。このような限られた枠内で意匠を構成するというデザイン技法の影響は、また絵画作品の画面構成にも見られる。フォン・ラリッシュが言う、ネガティヴな地とポジティヴな図との均衡は、1901-02年の《金魚》(図5)に観察される。縦に長い画面の4つの縁に裸体像を配し、中央部に瓢箪型の水中環境を表すという変則的な構図である。つまり主題の人物像は画面の縁に寄せられ、中央に意味の希薄な空白を作るという方式である¹³。この配置による人像の役割は、ゆったりとうねる波型アラベスクの形成にあり、緊密に重切配置された像は、ヴォリューム豊かな身体の輪郭と頭髪の曲線パターンとが連続して、画面に統一的なリズムを生んでいる。この様子は、ゴッガンやベルナルのサンテティスムをも想起させる¹⁴。

フォン・ラリッシュのレタリング・デザイン理論は、広くヨーロッパ各地から採取した実例から導かれており、すでに分離派の作家たちによって研究、実践されていた平面の分割と構成についての思考をよく整理している。

像の平坦化と隣接する面同士の緊張

《金魚》は、焼失したウィーン大学講堂天井画の《哲学》と《医学》（モノクローム図版のみ現存）の描写様式と同じく、人体の立体的ヴォリュームを写實的に把握している。その様子は画面左下で挑発するように背を向けてこちらを振り返る、裸婦の背と腰部に特徴的にあらわれている。このヴォリューム把握は、白い肌の暖色から寒色へ移りゆく、わずかなニュアンスの変化によってなされており、三次元的な空間奥行きは振り返った女の顔面や大腿の短縮法によって説明されている。しかし、身体の丸みを表す肉付け用の陰影は強くなく、この作品のテーマを象徴的に表わすために挿入された魚の図柄に見るように、人物の身体は低浮彫風に描写されている。また、背中を向ける女の赤い髪の毛の先が、左大腿の下部に回り込んで、肩から連続する背と腰との閉じた輪郭の一部をなしており、この作品の平面的な意匠化の傾向を示している。

《金魚》と同時期に平坦な図像を表すのは、分離派館の内壁を飾る 1902 年の《ベートーヴェン・フリーズ》である。この壁画において人物や動物の内部形式は、明確な太い輪郭線に囲まれて省略的に描写されており、壁面装飾というジャンルの特質が強調されている。この壁画の人物構成において特徴的であるのは、「幸福への憧れ」（図6）や「敵対する勢力」といった、物語内容を表すモニュメンタルな群像構成の方法である。武装した騎士とその背後に配された2人の女は、上部が歪んだ楕円となった、いびつな釣鐘状の曲線の中へコンパクトに収められている。月桂冠を持つ有翼の勝利の女神の右隣に、両手を合わせて目を閉じ、頭を左方へ傾ける女の像があるが、背後にある翼の装飾文様によって頭および組んだ手も圧迫されているようである。このポーズは分離派展でも取り上げられたジョルジュ・ミンヌの影響を示しており、限られた面の中に像の代表的な観面を収納するために、身体を不自然に折り曲げる方法である。これはまた、各モチーフ間の間隙をできる限り埋めて、像の意味をひと纏めに提示する方式とも言え、騎士のプロフィールを中心にして、向きが異なる3つの頭部が逆三角形の構図に納められている。この型の構図には、戦いに赴く決意、戦士に寄せる期待、そして勝利の約束という、3つの意味が同時に看取できるようになっている。このように意味が集積された頭部の構図は、期待する女のドレスの三つ鱗文に相似形として反復されている。

さらには、右足を一步踏み出した騎士の身体の前面の輪郭が、背後の女のドレスの曲線と並行しているが、このように緊密に像を寄せ合う線様式は、ビザンツ-プラッケンによってヤン・トーロップの影響として指摘されている¹⁵。しかし、像と像との間を徹底して平面や装飾文様で埋める、ないしは輪郭線を隔てて2つの異なる面が接し合うやり方はウィーンの工芸ならではの方式である。例えばモーザーが1899年に『ヴェル・ザクルム』誌に掲載した布地のパターン集扉絵にその特徴がよくあらわれている(図7)。画面を上から下へ繋がる魚の図柄は、ひとつの魚のフォルムが隣接する魚の胸鰭のジグザグの輪郭線と尾鰭の輪郭線とで出来上がっており、互いに不可分の関係で成り立っている。このデザインは、ひとつの形式を増大させると隣り合う形式を縮減させるという、いわば凹凸の嵌合方式と言えよう。クリムトの作例としては、《ベーターヴェン・フリーズ》の壁面上部に連なって「幸福への憧れ」を表す、漂う守護女神の上下2列の層に見ることができる。この像はトーロップからの引用が指摘されているが¹⁶、トーロップには上下の層で像の顔の向きを変えるとといった形式の遊戯は見られない。

漂う女の像が行き着く先である「ポエジー」では、金地面の垂直縁の際まで伸ばされた数組の手が折れ曲がり、掌や指先が卍や格子形を作っている(図8)。このように、ひとつの面の内部で伸長する線が各縁で行き止まり、折れ曲がって幾何学的構成をなすデザインの方式は、先のモノグラムだけでなく、布地の柄、ポスターなどに広く用いられている。またクリムトはこの造形方式を、法悦感と抑制とが同時に混じる独特の情緒を表現するために人物のポーズへも応用している。

1907年以前の人物像における衣裳と装飾文様

1907年の《アデーレ・ブロッホ-バウアー I》は、実業家フェルディナント・ブロッホ-バウアーの妻アデーレを描いている。彼女は当代ウィーンの前衛芸術家のパトロンであり、クリムトの制作を理解して愛好し、彼の手になる2点の肖像画が異なる様式で描かれている。この数はブロッホ-バウアー家の当時の資産とアデーレのクリムト作品への愛好を物語る¹⁷。1907年の肖像画は、本来1903年にアデーレの両親が娘の結婚祝いにクリムトに注文していたものだが、彼の遅筆のために仕上がったのは1907年となった。

この作品の図像源泉として、クリムトが1903年のイタリア旅行で訪れたラヴェンナのサン・ヴィターレ教会のモザイク壁画がしばしば挙げられ、皇妃テオドラの像が参照されたとされる。シュトロープルによれば、アデーレの肖像とビザンチン皇妃テオドラとを結び付けたのは、この肖像が1907年にマンハイムで展示された時に論評したルートヴィ

ヒ・ヘヴェジであると言う¹⁸。たしかにヘヴェジはの中で皇帝ユスティニアヌスとテオドラとを引き合いに出しているが、同時に展示された《フリッツア・リートラーの肖像》(図9)の像にも言及しており¹⁹、これをユスティニアヌスに比べているというわけでもない。彼が挙げるラヴェンナのモザイク壁画は、たんに批評上の比喩ともとれる。さらにヘヴェジはクリムトの作品をモザイク的であると見るが、これは当時流行の絵画様式が平面的であることを指す喩えのひとつである。彼はフレスコ風の色面を志向する絵画(ピュヴィス、ゴーギャンらの名を挙げる)に対して、装飾文様を人物像に並置するクリムトの様式をモザイクと呼んでいるのである²⁰。また、ラヴェンナ・モザイクとサン・ヴィターレ教会堂壁画とが結びつけられたのは、クリムトがイタリア旅行時にエミーリエに送った絵葉書の写真図版がサン・ヴィターレ教会堂の内観であったことと、その文面が当地のモザイクを嘆賞していることが重なったことが一因であろう。クリムト自身、ユスティニアヌスにもテオドラにも触れていない²¹。

ところで、このアデーレの肖像以前に描かれた他の肖像画では、モデルが着用するドレスの布地は無地ないしモノトーンであり、ギャザーやフリル、布地と同色の刺繍が唯一の装飾要素となっている。アデーレの着用するドレスのように様々な図柄が入ったものは、1902年の《エミーリエ・フレーゲ》の肖像しかない。むしろ文様が入った衣服の人物が描かれるのは、1901年の《ユディット I》、《ベートーヴェン・フリーズ》、あるいは焼失したウィーン大学講堂天井の三学科絵といった、肖像画以外の作品である。とくに学科絵は1900年に着手されて以来、1907年まで手が加えられていることが確認されており、1901年には《医学》のヒュゲイアのドレスに図柄が描き加えられている²²。しかし、それ以前の1897-98年に制作された油彩の予備習作《医学》(図10)に描かれたヒュゲイアの赤いドレスには、タブローの最終段階で撮影された写真に見られる金色の蔓草紋がない。構想の当初は、ドレスの図柄にまで思い至っていなかったのである。クリムトは展覧会などのために補筆を重ねるうちに、人の健康を左右する超人的な力の権化という着想を得たのであろう。また1897年頃の女性像のドレスは、1897年の寓意画集挿絵《悲劇》、その2年前の作《音楽 I》(図11)、そして《音楽 II》(1898年、1945年に焼失。写真のみ)などにおいても、モノトーンの無地である。さらにはクリムトが人物を描く場合、1907年以前では肖像画を除き、基本的にヌードか半裸体である²³。着衣像は寓意や物語的主題において、特別な役割を果たす人物像に限られる。例えば、《ベートーヴェン》の甲冑の騎士と背後の女たち、および竖琴を弾く女、また《希望 I》(1903年)の背後に並ぶ醜怪な頭部などである。《希望 I》の場合は衣服というよりも、裸婦を引き立てる装飾帯として扱われている。

クリムトは物語や象徴を描く場合であっても、モデルを使った多くの予備習作を経てポーズを決めるなり、図案化を行っている。彼は、先行する図像の型を直に使用するわけではない。そうした制作過程については肖像画でも変わりはない。人物像を画中で空想的あるいは非現実的な存在として扱う場合にかぎって、様々な源泉から引用した図柄をあしらった衣服を着せたり、《水蛇Ⅰ》（図 12）のように文様のある外皮を描いているのである。

アデーレの肖像に着せられたドレスには、黄金の三角形の中に眼を仕込んだエジプト風の文様が描かれており²⁴、これはクリムトが前年の 1906 年から取りかかっていた、ストックレー邸食堂モザイク壁画の踊り子のドレスにも見られる。また《ユディトⅡ》（図 13）の生首を下げたユディトのドレスには、忌わしい黒い三角形が文様として入っている。そして、ほぼ同じ頃に制作された 1907-08 年の《接吻》（図 14）は、金彩の使用、および男女の身体の輪郭をそれぞれ異なる文様間の境界によって示す方法において《アデーレ・ブロッホ-バウアーⅠ》と同じであるが、この作品の人物は特定の個人ではなく象徴像である。

肖像画の人物像とバック

《アデーレ・ブロッホ-バウアーⅠ》の前年に描かれたフリッツア・リートラーの肖像は、画面左縁に沿って積まれた大小二つの長方形に閉じた金彩面が現れていることから、肖像画において初の金彩使用とされる²⁵。代赭色の矩形平面を人物の浮き立たせ地として背後を閉じ、下縁から三層の水平帯を積んで垂直水平の堅固な建築的構造を作り、室内とも見せながら、肖像を顕示するための広がり確保されている。さらにクリムトはこの女性を飾るために、頭部の背後に伏せた椀型の装飾パネルを配し、小型の矩形を赤色の面に散らしている。

この作品のように、緊密な表面を持つ抽象的な色面を人物の背後に配するやり方は、1905 年の《マルガレーテ・ストンボロー-ヴィトゲンシュタインの肖像》の肖像にも見ることができ、ヨーゼフ・ホフマン風の建築的な構造と装飾図柄が《フリッツア・リートラー》の関連作として注目される。この作品においても、頭部の背後にアーチ型の装飾パネルがある。一方、同じヴィトゲンシュタイン家の姉妹を 1903-04 年に描いた《ヘルミーネ・ガリアの肖像》（図 15）の肖像では、純白のドレスを引き立てる青灰色の気分的な調子が周辺空間に満ちている。人物の足許には敷物の柄らしき幾何学文様が傾斜して配され、室内空間を暗示している。《フリッツア・リートラー》の場合、空間奥行きを示すの

は、斜めに置かれた背の低いソファのずれた肘掛の位置である。しかし椅子そのものは平坦に押しつぶされており、図柄のある布地のずれと屈折によって生じる境界線が、家具の立体構造と布地の襞を表している。したがって、《マルガレーテ・ストーンボロー-ヴィトゲンシュタイン》と《フリッツァ・リートラー》の画面は、その前年までの気分的な周辺空間ないし明暗による深さの感覚の表現から一転し、絵画平面の分割と建築的構造の導入へと進んだことを示している。

このように色面や装飾文様で人物の背後を閉じ、周囲を封じてしまうのは、《ベートーヴェン・フリーズ》、《水蛇 I》、《女の生の三段階》（1905年）など、やはり非現実的・寓意的人物像を扱う場合であった。こうした平面的なバックの扱いは、肖像画ではしばらく控えられていたのである。その意味で、1902年の《エミーリエ・フレーゲ》の肖像では人物の周囲の調子が身体の輪郭に迫り、輪郭線を際立たせていることが注目される。さらにバックの異なる色調の間では境界が生じており、やがて肖像画においても現れる平面的な様式の前駆状態といえる。しかし、人物周辺の描写においては、深浅の感覚や気分を表すようにタッチやストロークは荒く勢いがあり、さらにエミーリエのドレスの裾には背後の調子が浸透している。この作品の周辺空間の扱いは、いまだ平面化に達していない。その点では、1年後の制作である《ヘルミーネ・ガリア》に近い。

写実的描写による衣服

フリッツァ・リートラーの像は、平坦になったソファの肘掛の間に挟まれるように納まっている。彼女の身体は左斜め前を向いているにもかかわらず、そのドレスは押圧されたかのように立体感を欠いている。そして、バックの平面に対し、明瞭なシルエットを浮かびあがらせている。このことは、身体の動きにつれて薄い布地のドレスがなびくことにより、輪郭の内側にも周囲の調子が混入していた《ヘルミーネ・ガリア》などとは異なる点である。フリッツァ・リートラー像やマルガレーテ・ストーンボロー-ヴィトゲンシュタイン像のように、人体を入れたうえで、衣服をバックに合わせて平坦に描写するやり方は、表面のレイパリーの描写に多くを負っている。ドレス表面のギャザー、フリル、リボンなどは、乳白の描線と明るい灰色の調子との明暗交替によって表面形状が写し取られている。衣服の総体にわたって色調には大きな明暗対照がないため、著しい隆起と陥没が見られない。しかし平坦化が進行しているとはいえ、肖像に肉体の实在を保証しているのは、布地の細部を写実的に描写するデッサンであり、その乳白の描線である。

《エミーリエ・フレーゲ》では、そのドレスの文様が図像の平坦化を促進したジャポニ

スムの影響として取り上げられるが²⁶、しかし仔細に観察すれば、図柄の形状や波状線の間隔は一様ではないことに気付く。内部から輪郭へ近づくに従って、線の間隔は狭まり、図柄の形状も縦に伸びており、そのことで身体の向きと立体的ヴォリュームが表現されている。やはりここでも青紫の線は、ドレスの下の肉体性を表している。彼女の肉体ヴォリュームの強調は、左斜め前に向けられた胸元に著しい。

リートラー像における人物の存在の顕示は、さらにバックの平面との境界にも現れている。ドレスの左輪郭およびソファの布地との境界には、リボンやフリル、またドレイパリーの膨らみによって鋸歯や波状の輪郭線が生じており、それらは彼女の両肩の釣鐘状の輪郭に見るような形式のまとまりとは異なって、外側の抽象的平面へと突出している。フリッツアの頭頂部には、髪から飛び出した一筋の巻いた毛が描かれているが、この巻き毛は人物の個性的実在を控えめに表わしている。リートラー像の表現は、人物描写の自然主義と、人物を周囲から埋める抽象形式との間に生じる葛藤の表出にある。その意味で、頭髮と顔面との波状輪郭の整形を背後から狙った、椀型の装飾パネルの役割は重要である。この椀型パネルについては、ヘヴェジが早くから美術史美術館所蔵のベラスケス作《王女》像の膨らんだ髪型と比較している²⁷。このように肖像の人物に対して周囲の幾何学的な図柄や形式、および建築的構成に応じるようにポーズを厳格に定め、シルエットを整えるやり方には、後述するように総合芸術としての建築インテリア・デザインに適する絵画作品を制作する意図があったと考えられる。

《アデーレ・ブロッホ-バウアーの肖像Ⅰ》と装飾文様

以上の観点からすると、《アデーレ・ブロッホ-バウアーの肖像Ⅰ》における装飾文様の扱いは特異である。《ヘルミーネ・ガリア》、《マーガレット・ストンボロー-ヴィトゲンシュタイン》、そして《フリッツア・リートラー》と続けて装飾要素は人物像の輪郭の外側に配されてきたが、このアデーレの像では人物の身体を覆っている。そこには平坦なパターンが展開されており、彼女の肉体は、同じく文様の集合体となったドレスとの境界によってかろうじて示される、いわばシルエットともいえる²⁸。その一方でドレスの胸元の装飾縁飾りは、その両端にいたって三角形の図柄が変形しており、身体の丸みを示している。そして、わずかな厚みを持った胸郭によって、写実的に描写された繊弱な頭部がようやく支えられている。

この肖像では、写実的な描写がもはや胸部と頭部に局限され、その他の部分はいわば装飾要素に侵食されている。フリッツア・リートラーが座っている目蓋模様のソファの柄

は、第 14 回分離派展のポスター（アルフレート・ローラー作、図 16）に描かれた、有翼の女のドレスの柄にその原型を見ることができる。それは、並行する波状線の合間に挟まれた花柄を図案化しており、クリムトは花を貝殻様の意匠に変えて目蓋のように見せている。この図柄はリートラーのドレスの境界線で押しとどめられており、身体へ侵入してはいない。一方、アデーレのドレスに描かれた三角形の中の眼は、彼女の肉体をのぞき見る窃視の眼差しとも取れようが、むしろ慧眼な人物の肉眼の代理といえよう。あるいはクリムトが早くから親しみ、モチーフを摂取してきた古代文化からすれば、さしずめ美を貪婪に求める百眼の怪、アルゴスであろう²⁹。肩から纏う裾の長いマントは胴から左右に広がって、人物の本性を開陳しているかのごとくである。クリムトは記号的な図を用いて、生物とも図形ともつかない、一種アニミスティックな怪奇イメージを生みだしている。このように人間に文様が添えられて、その本性を文様が露呈するというやり方はすでに試みられている。《水蛇 I》の抱き合う女たちの腰から下の外皮の文様は、その背後にある生々しい蛇体の鱗に原型を見ることができ、種子を二つ合わせたような斑紋がさらに平坦に図案化されて娘の腰の文様となり、蛇の化身であることを示している。また、《ベートーヴェン・フリーズ》の怪物ティフォンの蛇の胴に浮いた文様は鬪腰であり、左方のゴルゴン姉妹に踏まれた、マスク様の人の頭部の抜け殻に似る。これらは悪に挑んで敗れた強者たちを指すのであろう。

アデーレ・ブロッホ-バウアーは名前を持つ個人でありながら、ストックレー邸壁画の踊り子像や《接吻》のカップルと同等に空想的人間像として荘厳されている。

ウィーン工房のデザインと肖像画の様式化

《アデーレ・ブロッホ-バウアー I》の長いヴェールの輪郭は、流下する曲線に均されており、その衣襲は方形のモノグラムと徽章³⁰をいくつも重ねて下る水流のようである。この流水状の曲線は琳派の研究を忍ばせるが³¹、方形画面内に婦人の身体と服との流線模様を配するやり方と見れば、ウィーンのインテリア・デザイン界に多大な影響を及ぼしたグラスゴーのマッキントッシュが源泉であろう。この影響関係については、この先で再び触れることにしたい。ヴェールの上部は、胸から上を包む、内部に柘型が整列した杯状のパネルと渦を含んだ楕円の装飾パネルに接続されている。その背後に直立したソファの背がわずかに覗いている。

人物のバックは市松模様の水平帯によって、下部の緑青の色面と上部の金砂を撒いた地に二分され、肖像の奥行きを完全に閉ざしている。そして、画面左端の垂直に並んだ二つ

の銀色の正方形とその下の市松模様の水平帯、そして人物の頭髮付近にある、方形の文様帯とソファの背の右縁が合わさって、肖像を囲う長方形の枠が出来上がっている。人物のヴェールの方形柄の並びもこの垂直・水平軸に準ずるが、意味の上では品よく構えた右手首の直角の屈曲がより重要であり、すでに人体が完璧に整った抽象形式の構成に従っていることを示している。このように強く曲げた手首のモチーフは、先に挙げた《ベートーヴェン・フリーズ》の騎士の背後にいる浮かぶ女の像にも見られた。

画面に垂直水平の構成を与える市松文様及び正方形は、数多くの建築およびインテリア・デザインを手掛けていたヨーゼフ・ホフマンのデザインに特徴的な意匠である。またウィーン工房の作家たちは、様々な型の方角や市松文様を用いて壁面を区画したり、家具などの縁取りに多用している。クリムトは、制作でも分離派結成以来ホフマンとウィーン工房に深くかかわっており、その様子は《ベートーヴェン・フリーズ》に描かれた竖琴やゴルゴン三姉妹の背後にあるヴェールの文様が、分離派館内の柱の上部を飾る、浮彫りになった市松模様の水平帯と同じである点にもうかがうことができる（図 17）。

この市松文様や正方形モチーフは、1900年頃からウィーン美術界との関係を深めていった、チャールズ・レニー・マッキントッシュのデザインの影響でもあろう³²。マッキントッシュの家具には、小型の正方形の穴が偶数個整列して開けられることが多く、クリムトの肖像画作品では1902年の《ゲルタ・フェルゼヴァニ》の肖像の画面左上方にある、小型の正方形を4つ並べた紋を見ることが出来る。また、マッキントッシュのインテリア・デザインには、ひとつの平面区画の上方に正方形の装飾パネルが嵌めこまれることが多く、そのパネルの中に図案化された花や人の図柄が納められる。クリムトの正方形キャンヴァスは、壁面に掛けるとちょうどマッキントッシュの装飾パネル風になる³³。

クリムトは、ホフマンが設計したヴィラ・ヴェーレンドルファー邸を訪問した折、その食堂の空間と人との絵画的な調和が保たれていたために、「これでは私たち画家の出る幕がないじゃないか」と漏らしたという。この逸話は、ヘヴェジがホフマンの建築作品を論じるにあたって引用したものである³⁴。クリムトは、ホフマンやモーザーら建築・インテリアのデザイナーと関係する中で、絵画の構想を立てていった。クリムトの画歴の出発は壁画であったから、インテリアに合う作品を描くことは、彼にとって難しいことではない。また彼が出品する展覧会では、会場をモーザーやホフマンがデザインしている。先にアデーレの像に関して言及したドイツのマンハイムで1907年に開かれた展覧会は、ホフマンがインテリア・デザインを担当している。ホフマンは市松模様を発展させて、方形の中に三角形を入れた文様を階段周りにめぐらし、階段脇の壁にはミンヌの少年像を両脇に配したアデーレの肖像画が飾られている（図 18）。このミンヌ像はクリムトの肖像ポーズ

の源泉を示しており、さらに肖像を讃える脇侍の役割を果たしている。

アデーレの肖像の画面内には、市松文様を様々に発展させた方形の文様が配されており、こうした幾何学形式の構成が室内装飾とうまく調和している様は、当時の写真からうかがうことができる。アデーレの像の周囲にある、その他の渦巻きや楕円の文様なども、やはりウィーン工房のオットー・チェシカなどが手がけたグラフィックやインテリア・デザインに見ることができる。こうした各種文様はウィーン工房周辺の作家たちが共有する装飾モチーフであり、クリムトもその例外ではない。彼はホフマン、モーザー、そして工房と活動を共にしながら絵画の領域に専念し、ホフマンのインテリアや建築に適する作品の制作を心がけていた³⁵。マルガレーテ・ストンボロー・ヴィトゲンシュタインからフリッツァ・リートラー、アデーレ・ブロッホ-パウアーへいたる肖像画の様式は、肖像画というジャンルにおける建築・デザイン領域への最接近を示し、ヘルミーネ・ガリアの肖像に見る床面の幾何学文様はその直前段階であろう。

2. 後期肖像画様式の成立

後期描写様式への転機

1909年以降にクリムトが金彩を使用しなくなったこと、同時に表現的な絵画様式への顕著な変化が生じたことについて、ズザンネ・パルチュはこの頃にクリムトが若きオスカー・ココシュカとエゴン・シーレに出会ったことを挙げる³⁶。クリムトは、彼らに展覧会の世話をするなどして、自身の作風とは異なる作品を目にする機会があった。当時のココシュカは不安定に揺れ動くストロークに加え、神経質に尖った輪郭の人体形式。シーレはクリムトの平面的な作風をもとに、空虚なバックに浮き立つ引き締まったシルエットの人物像が特徴的であり、両者とも初期の代表的な様式が確立しつつあった時期である。ただし、パルチュにとっても、クリムトの描写様式における変化の根本的な原因まではわかっていない。

シュトロープルは、フランツ・ゼルヴァエスの1910年の展覧会評に触れて、後期の絵画的な性質が現れるための一契機と見ている。女史は、クリムト作品の工芸的な性格に対して、すでに当時から反対の声が高まっていたことを挙げる³⁷。ゼルヴァエスの「ウィーン絵画巡回」（1909-10年）は、クリムトが極端な形式に新手を見出そうとすることをウィーン的であるとし、平面化と幾何学的構成における厳格な装飾様式への傾向を、ウィーン工房に関連付けて解説している³⁸。ゼルヴァエスの評論は前半のほとんどをクリ

ムトに費やし、彼の創作の独自性を述べて、概ね好意的ではある。一方、その様式のエキセントリックさゆえに彼を嫌悪するウィーンの人々が多いことも取り上げ、さらに若い芸術家に与えかねない悪影響も懸念している。

ゼルヴァエスの批評で注目されるのは、幾何学的なウィーン工房の様式に言及した後、ティチアーノ、ルーベンス、レンブラント、ベラスケス、また印象派のマネ、モネ、リーバーマンなどを称賛する人々は、クリムトを否定しがちであること。批評家は、そうした見方に与すべきではないことを説いている点である³⁹。これらクリムトとは対極にある画家たちの描写様式についての言及が彼に影響を与えていたとすれば、シュトロープルの意見も参考にできよう。

ビザンツ-プラッケンが指摘する、クリムトの黄金様式がストックレー邸フリーズをもって終わったことについては、ある程度の裏付けが得られる。クリムトは当初から、ことあるごとにエミーリエ宛書簡に、この仕事についての不平不満を連ねている⁴⁰。1909年、マドリッド滞在中のクリムトの葉書には、「ストックレーのことでは、またやる気がなくなった」(Lust für Stoclet wieder verloren -)⁴¹と書いている。ストックレー邸のフリーズはモザイク工芸の装飾パネルであるため、ウィーンで製作を行い、ブリュッセルへ輸送して壁にはめ込む。したがって、クリムトの仕事はデザインの考案のみならず、金銀、エナメル細工等の職人に対する指示、監督も含まれる⁴²。クリムトの下絵には図柄の実寸を示した数字が多数書き込まれている。こうした作業は、一人でキャンヴァスに取り組む場合とは異なる気苦労が推測できよう。先に見たように、アデーレの像の図柄がストックレー邸の踊り子像(「期待」)と関連していること。また、「充足」と呼ばれるこの壁画の抱擁像が、1908年完成の《接吻》の抱き合う男女のポーズをわずかな変更を行った程度で引き継いでいることなどを見れば⁴³、すでにクリムトは室内装飾への意欲を喪失していたとも考えられる。彼にとっては、形式の完成と素材の仕上げにのみ執心することには限界があった。ただし、ストックレー邸が11年10月に完成して招かれた時には、その出来栄えに感嘆し、自作についての後悔も漏らしている⁴⁴。

その一方で、エミーリエへの1912年の葉書の中では、ウィーン工房を支援したオットー・プリマヴェージュの夫人に出会い、「興味をそそられる」(-bin neugierig!)⁴⁵と書き送っていることが注目される。この女性はFrau Primavesiとされるだけだが、夫人のオイゲニアであろう。このときクリムトは続けて、「今は何も描く気がしない」とは言い添えているが、オイゲニアに関しては後期の代表作として、1913年に肖像画が制作された。クリムトの関心は、常に生身の人間であり、新たな刺激をもたらす女性である。ホフマン主導の室内インテリア・デザインに適合させるように、人間を極度に様式化し、細部の趣

味的な仕上げに拘泥することは、《アデーレ・ブロッホ-バウアー I》において行き詰まったと考えられるのである。

《赤と黒の婦人像》（1907-08年）

シュトロープルは、クリムトが1908年のクンストシャウに黄金様式を代表する3点の肖像画、《アデーレ・ブロッホ-バウアー I》、《フリッツア・リートラー》、《マルガレーテ・ストンボロー-ヴィトゲンシュタイン》と並んで、2点の婦人像《赤と黒の婦人像》（図19）と《姉妹》を展示したことに着目し、同時期に異なる性質の作品が制作されていることに注意を喚起している⁴⁶。この2点の婦人像は個人肖像画ではなく、当時の最新モードに身を包んだ女性を描いており、一種風俗画の趣である。

《赤と黒の婦人像》は、タイトルが色の名前であることから、ホイッスラーの影響とされている⁴⁷。縦に長い画面に腰から上の半身が納められた婦人像は、つばの広い帽子と少し前を開けたオーバーコートとの黒い面が連続し、頬を両脇から挟むショールの挟間から顔をのぞかせている。このやり方は、先に挙げた《金魚》の平面構成と同じであり、主題内容であるはずの女の顔が衣裳に大半を占領されている。帽子からはみ出した赤い髪の色面は、衣服の黒色に対して対比的であり、タイトルの「赤と黒」はこのことを指している。帽子とコートの緩やかに波打つシルエットは、各画面縁と近接していたり、重切されており、画面縁とのわずかな間隙にバックの平面をのぞかせている。そこには正方形の小色面やリュネット柄の配列が見え、右袖の水玉模様もこの一部と見做すことができる。黒い面はこれらの装飾面を食するように覆って、画面の中心部に意味の空隙を生んでいる。また、コートの前立てのか細い縁取りや画面右上部のバックにわずかにのぞく市松文様は、ホフマンやウィーン工房のデザインをいまだ踏襲していることを示している。したがって、この婦人像は、1907年のアデーレ像とは色彩の面においては正反対でありながら、ウィーン工房デザインとの関連を示している。

女性は首をやや傾げ、腰に右手を置き、また一方の手でコートの前を押えている。この仕草は、様式化を強いる狭隘な画面であるにも関わらず、自然な身体の動きを示しており、偶然に見出された刹那の印象を表している。この点で黄金様式肖像画の対極にある。

人体形式の描写技法における変化

1910年の《黒い羽根付き帽子（羽根付き帽子をかぶった女）》（図20）は、平坦な

色面、帽子の黒いマッス、そして各画面縁に接触ないし重切された人物のシルエットなどから、《赤と黒》からの進展とも見えるが、油彩技法において著しい変化が現れており、さらに装飾文様が一切用いられていないという点でも注目される。画面総体にわたりアラ・プリマで描かれ、各所に絵筆の跡が顕著であり、人物とバックとの間にさほどメティエの差異がない。帽子のリボンやショールの毛羽などは、強弱をつけた同色の筆づかいによって粗描きされ、特に栗色の髪の毛の膨らみはキャンヴァス地を透けさせることによって把握されている。この作品のように無彩色のトーンを並行するタッチで展開し、筆勢の強弱によってニュアンスを付ける手法は、クリムトが1909年のパリ旅行の折に讃嘆したマネを思わせる⁴⁸。顔面の賦彩は比較的稠密ではあるものの、粘った絵具が荒いマチエールを示している。これほど表現的な描法は、《赤と黒》やそれ以前の作品には見当たらない。

この画面で支配的であるのは乳白調であり、青や緑でニュアンスが付けられた中立的なバックだけでなく、衣服にも含まれている。身体の輪郭線は明瞭ではなく、筆でこすってぼかしていたり、白の調子で下の描線を覆っている。女のもの思わしげな表情は、簡略な太い描線で捉えられるが、その線も乳白の調子で抑えられている。こうした大胆かつ効果的なメティエによって強弱が付けられた無彩色のトーンは、人物と周辺空間との境をさらに目立たないようにしている。

後期肖像画の画面構成と人物シルエットのプリミティブな様式化

1912年の肖像画《アデーレ・ブロッホ-バウアーの肖像Ⅱ》(図21)は後期の代表作とされ。前作とは大いに様式を異にする。ことに金彩の使用がなくなり、工芸的な性格が減退した。人物は画面中軸上に直立し、正面を向く。その瞳は上方に向けられている。シュトロープルは同年の《パウラ・ツッカーカンドルの肖像》について、遠くを見やる眼差しに、「観者とは関わらずに、背景の描写(模様、図柄)と関連しており、世を離れた感じ、ファンタジーがある」⁴⁹と言っているが、「現世に背を向けた」(weltabgewandt)という表現はこのアデーレ像にこそよく当てはまる。彼女の直立した姿勢、やや呆けたような表情は、天からの招命に恍惚となる聖人たちの肖像に特有である。

バックの配色は、緑と明るいピンクとの補色の取り合わせであり、金彩と緊密な色面で画面を構成した前作とは、構想が全く異なる。画面下部には薄い青の床面が水平に置かれるが、中国風の雲文で人物が立つ領域を限っている。これは台形に整形され、絵画平面から壁面までの奥行きを示す。背後の緑色の方形面は像を前面に押し出し、ドレス表面の水平帯は人体を一層平らにしている。この緑の面は正方形であり、その左右両側から薄いピ

ンク色の面に挟まれている。その上に人物群像図柄を配した赤いパネルが載っている。こうした建築的構成に従来のホフマン・デザインの踏襲を見ることができるが、緑の方形面は人物の中軸上配置に対して、左右相称性を崩す方策としてやや右へ寄せられている。

正面向きで直立する人物を中軸上に配置するやり方は、後期の肖像画に特徴的である。勝ち気な表情の少女、メーダ・プリマヴェージュを描いた1913年の作品では、メーダは意志的に足を左右に踏み出し、やはり中軸上に立つ。シュトロープルは予備習作において、腰から下へ広がるピラミッド状のフォルムを「スカートのフォルムの補助」(Begleitform)と呼び⁵⁰、メーダの姿を絵画平面に固定する役割を果たすと見る。そして、この三角形の右辺をそのまま延長すれば、メーダが背に回した右腕に連続している。したがって、右腕の構えは左右相称を崩すモチーフである。クリムトは絨毯の縁を腰の高さに引き上げており、白い三角形の頂点は絨毯の水平の縁に接している。人物はこの接点を背に隠している。このように見れば、アデーレが被る黒い帽子は、肩のところでガウンの波状の縁取りに繋がっており、人物のシルエットを左右相称形に作るためのモチーフであることがわかる。したがって曲線を主体とした人物の輪郭と背後の直線的な色面構成との対照が、この作品の表現のひとつである。

メーダの母親、オイゲニアの肖像(図22)も同時期に制作されたが、やはり解剖学的に正確な身体からなるシルエットではなく、ドレスの輪郭を両肩から釣鐘状に整形することが描写の主眼であり、頭部を背後から覆う装飾パネルも同じ形式を反復している。このパネルは、人物の中軸配置に対してアクセントを左方へ移す役割を果たし、画面右上隅の大柄な鳥を入れたパネルとは向きが対向している。唯一写実的な人物の顔と両手は、ややルーズに構えられている。そして指人形のように、この平坦なドレスに付属しているようである。

1915-16年の《フリーデリケ-マリー・ベア》の肖像では、フリーデリケを挟んで左右に図柄の兵士群が対峙し、彼女を攻めているようである。フリーデリケの腰と足首で絞った、二重に膨らみのあるガウンとズボンの衣裳。そして頬が膨らんだ扁平な顔などは、周囲の人物のそれに似る。クリムトは、これらの図柄が作る空想的世界と肖像の人物とを画中で交歓させるために、肖像の人物の輪郭を様式化して、背後の装飾的な人物像と相似形にしている。

後期肖像画の人物の多くは、全身像である場合、両足の爪先を下に向けており、こうした人体形式上の特徴はアイコンの人物像を思わせる。ラヴェンナ旅行の影響は、むしろ後期肖像画の人物像の様式化にあるとも考えられる。ゼルヴァエスは、1912年のクリムト50歳の誕生日を祝した評論の中で、彼を「古の形式の魅力を再発見した男」と呼び、

「ビザンチンの芸術家たちやクリヴェリ、ボッティチェリ」と比較し、その上で「クノッ
プ、トーロップ、ピアズレー」らを想起すると言っている⁵¹。クリムトは当代の人物を記
念するために、プリミティヴな美術の造形を新たに解釈しているのである。

後期肖像画における油彩技法

肖像の人物と装飾として描かれたイメージ世界とを結ぶ、もうひとつの重要な手法は、
特徴ある色彩技法である。1912年から13年にかけての以上3作品は、すべてタッチや
ストロークが目立ち、マチエールが荒い。それは人物像の内部形式のみならず周辺空間に
おいても同様であり、肖似性が優先される頭部などの肉体部分を除いて、描写技法は大胆
である。これはすでに《黒い羽根付き帽子の女》で実践されていた。クリムトは、初期風
景画において印象主義的に色調を分割していたが、これら後期の作品ではタッチを並列し
て気分を作るのではなく、かなりの粗描きによって濃く色が溜まった部分と下地が透ける
ほどの薄塗りの部分とを交互に生じさせ、こうした色彩の活気づけによって色面の表面的
緊張を緩和している。結果として筆跡による迷彩効果が生じ、人物と背後の装飾面との境
界が薄れている。

また、主な調子に対する対比的な色を十分に混色することなく塗ることで、絵肌の細部
に周囲とは異なる色が現れ、セザンヌが行ったような色彩の分散が見られる。例えば、ア
デーレのガウンの緑青色の縁取りは人物の身体と周囲の装飾地との境界を成しているが、
これと同じ色が背地の各所に浮き出ている。またオイゲニアのドレスの斑紋の各色には乳
白の調子が浮き出ており、各パターンの境界が判然としない。バックの黄色の面にも、周
辺の黄色の中に半ば埋められたような、花柄様のパターンが人物の腰より下の高さに現れ
ている。ドレスとバックとの差異は、色の密集度の相違でしかない。こうした色彩効果の
一役を色斑として担うのが、シノワズリー風の図柄である。これらの小色彩組織は、画面
の各所に散在して各モチーフを連結している。

さらにクリムトは、有彩色の線によって人物の輪郭線を引いている。メーダのブラウス
の襟首の輪郭線は赤色であり、これは服の縁取りとも見える。赤い線は両肩まで延長され
ており、ブラウスの白と背地の赤との対立を避けるように、筆で擦ってぼかされている。
さらに肘から先の輪郭線は緑を用いて、背地の色調と対比させている。

肖像人物と衣服、およびバックの装飾図柄と空想的空間の創出

シュトロープルは、メーダ・プリマヴェージュのスカートの背後にある白いピラミッド型について、その斜辺が「画面の深さを感じさせ、少女のドレスの白とも相俟って非現実的な感じがある。そして彼女は、赤く照り映える空に花が散る、夢想の風景に佇むかの如くに描かれている」⁵² と評している。後期の全身像の肖像画では、下方へ傾けられた床面から壁面へかけて画面奥への後退が感じられるように、床の装飾文を配列したり、人物の爪先を斜め下に向けるなどして、観者の視線を画面内へ導き入れようとしている。そして壁面は装飾面というよりも、むしろ歴史的にも隔たった異国の世界として扱われている。

クリムトは、1902年に分離派館の《ベートーヴェン・フリーズ》を描いて以来、インテリアやグラフィック・デザインとの調和を念頭において、想像力を発揮させてきた。そうした意匠の制約があつてこそ、彼の奇想が触発されたとも言える。衣服やその周囲にあしらわれた奇抜な装飾文様は、きつく体を折り曲げてポーズする空想的存在の女たちにこそ似つかわしい。

ホフマンと共同して多大な労力を費やしたストックレー邸食堂室のフリーズは、工芸や建築と絵画との領域の相違を彼に強く知らしめたのであろう⁵³。いわゆる黄金様式を挟んで生じた絵画上の変化を示すのは、工芸的に緻密な仕上げから自由になった手の動きである⁵⁴。ノヴォトニーは後期肖像画の装飾について、「衣裳のにぎやかな図柄は不規則に並び、しばしば歪んでおり、それ以前の装飾的性格が消失している」⁵⁵ と言う。しかしクリムトは、東洋的な歴史モチーフをもとに絵画的ファンタジーを描き、新たな色彩技法と衣裳の柄とを用いて、実在の人物をその中に遊ばせた。

直立するアデーレは宙に視線をさまよわせ、背後の遠い異国の情景に想いを馳せているのであろう。騎馬群が彼女の黒い帽子の中へ駆け込み、左方の楼門へと抜け出ている。この帽子の黒い楕円は、肖像の人物と想像世界との緩衝領域となっている。

オイゲニアのドレスは周囲の黄色の調子に埋もれるようであり、脇のパネルの中のユーモラスな鳥が丸顔の彼女を見つめている。

「踊り子」と題されたリア・ムンクの肖像（1916-18年頃）は（図 23）、故人を偲んで、記憶で描かれているが⁵⁶、彼女が素肌に纏う衣裳の斑紋は、テーブルの生け花から左手に持つ花、さらにバックの右側にある大きな毬状の花柄紋の間を連結している。そして東洋の人物像が描かれた、補色の緑色の面へ彼女の身体を埋めている。そこには振り返った彼女の右肩の先に、3人の人物が揃って彼女に顔を向けている。リアの面立ちには、霞んだように乳白の調子がかけており、これを見遣る図柄の人物の顔も塗りつぶされたように判然としない。クリムトは、すでに現世を離れて空想世界に佇むリアの姿を描いている。

結び

クリムトの色彩の変化は、第一にウィーン工房をはじめとするデザイン中心の美術から脱することに、その原因を求めることができた。それはとくに教条主義的なインテリア・デザインの思想を持つ、ヨーゼフ・ホフマンの影響下から逃れることであった。技法および形式面から言うと、クリムトに変革への動機をもたらしたのは、印象派、ポスト印象派であると言える。彼が分離派やウィーン工房デザインからの脱却をはかろうとした動機は、彼にとって最重要の関心事である人体（それは女性像と言っても良いが）を、デザインの様式に拘束するのではなく、より自由に人間を表現することを理想としたことにある、と考えられる。このためにも、より柔軟で表現性に富んだ色彩の技法が必要であった。フランスを端源とする印象派以降の美術は、彼に一層自由な色彩表現の可能性を提示したのであった。

クリムトの後期色彩様式の開始を告げる作品は、1910年の《黒い羽根付き帽子（羽根つき帽子をかぶった女）》を挙げることができた。この作品には金彩や緻密な工芸の仕上げは現れていない。この作品の直前に当たる、1909年の《アデーレ・ブロッホーバウアーの肖像Ⅰ》は、工芸作品として精緻な仕上げと黄金様式の極地を示すが、同時にホフマンとの共同制作の成果とも言え、建築インテリアへの最接近を示す。この時期にはクリムトの書簡にホフマンを厭わしく思う言葉が現れており、《黒い羽根つき帽子》はクリムトがホフマンと手を切る決意表明とも取ることができる。一方、この作品には図と地との差異を目立たなくする粗いメティエが観察されるが、この技法が後の女性肖像画群において、バックの装飾図柄と人物とを融和して、人物を古代の東洋へと遊ばせるという空想を働かせる下地を用意することになる。

- 1 Max Eisler, *Gustav Klimt*, Wien 1920, S.45- 47
- 2 Ebda., S.43
- 3 Fritz Novotny, *Die Landschaft*. In: *Gustav Klimt mit Catalogue Resonné*, Fritz Novotny, Johannes Dobai (Hg.), Salzburg 1967, 2. Auflage, 1975, S.69
- 4 Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt :The Late Work, New light on The Virgin and The Bride*. In: *Gustav Klimt, The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections*, Ausst.-Kat., Renée Price (Hg.), Neue Galerie New York 2007, New York, Neue Galerie/Munich Berlin London, S.105,106
- 5 ビザンツ-プラッケンは上掲(注4)の英語論文中で、クリムト自身がこのような内容の発言をしたかのように書いているが(...as a work“that was surely the final logical consequence of my ornamental development.”...), 女史が引く1911年のベルタ・ツッカーカンドルの批評では、ジャーナリストの推測として「(ストックレー邸フリーズをもって)彼の装飾様式の時代が終結したと言えよう」(...ein Werk, welches wohl die letzte Konsequenz seiner ornamentalen Periode sein dürfte,...)と書かれている。Ebda., S.105, 106. Vgl. Berta Zuckerandl, *Der Klimt-Fries*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, October 23, 1911, S.3
- 6 Ebda., S.106
- 7 ビザンツ-プラッケンは、クリムトが梅毒に感染していた可能性を、作品の主題にも関わるとして重要視している。Ebda., S.124-127. クリムトの書簡には、「腫物が出てきた」という記述も見られる。Wolfgang Georg Fischer, *Gustav Klimt und Emilie Flöge: Genie und Talent, Freundschaft und Besessenheit*, Wien 1987, S.180, no 237 D (以下、フィッシャー編集の書簡整理番号により、Fischer, no.と略記する。)
- 8 Eisler, a.a.O., S.43
- 9 Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt, from drawing to painting*, Vienna 1992, 1st. Pub. 1994, Reprinted, 2007, S.136. ネーベハイは、ホフマンとクリムトとの共同制作の絶頂期は、1908年と09年のクンストシャウであるとする。
- 10 Jane Kallir, *Viennese Design and the Wiener Werkstätte*, London 1986, S.124
- 11 Rudolf von Larisch, *Beispiele künstlerischer Schrift*, Wien 1900, S.2, 3
- 12 Alice Strobl, *Signatur und Datum*. In: *Gustav Klimt: Die Zeichnungen*, Salzburg 1980-89, Bd.IV (Nachtrag), S.213-219. 以下、同素描集をStrobl, *Zeichnungen*, Bd.と略記する。
- 13 Werner Hofmann, *Gustav Klimt und Wiener Jahrhundertwende*, Salzburg 1970, Hamburg 2008, S.110-114. ヴェルナー・ホフマンはこの図と地の問題について、本論と同じく《金魚》を例にあげ、さらに正方形徽章(Signet)の中に描かれた図形把握の問題へ進み、エーレンフェルスの形態認知の一節を引く。
- 14 Novotny, *Die Anfänge und der Beginn der Reife*, a.a.O., S.74
- 15я Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt und die » Stilkunst « Jan Toorops*. In: *Klimt-Studien*, special issue of *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, vols.22-33, nos.66-67 (1978-79), S.179
- 16 Ebda., S.179
- 17 Sophie Lillie, *The Golden Age of Klimt*. In: *Gustav Klimt The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections*, a.a.O., S.76,77. リリーは、クリムトに付いたパトロンの中でも、アデーレの夫フェルディナント・ブロッホ・バウアーが「彼にとって最も重要で、富裕なパトロンの一入であった」と言う。
- 18 Strobl, *Bildnis Adele Bloch-Bauer*. In: *Zeichnungen*, Bd.I, S.302
- 19 Ludwig Hevesi, *Bilder von Gustav Klimt*. In: *Altkunst und Neukunst*, Wien 1909, S.207. ヘヴェジは、サン・ヴィターレ教会堂の皇帝と皇妃を荘厳するモザイクの輝きが、如何にして現代の絵画で可能であるかと問い、「マンハイムで展示された2作品は、われらがご婦人がたの肖像画である。枢密顧問官フリッツ・リートラー女史とアデーレ・ブロッホ夫人だ」と2作品を挙げている。そしてどちらの作品を指すでもなく、「現代のモザイク肖像画、これはあまり耳慣れない言葉かもしれない」と言う。
- 20 Hevesi, *Gustav Klimt und die Malmosaik*. In: *Altkunst und Neukunst*, ebda., S.211,212
- 21 Fischer, no.40. 当該の箇所は「一ラヴェンナでは惨めなことばかり一途方もない輝きのモザイク壁画」とあり、モザイクについては複数形でdie Mosaikenと書かれているのみである。フィッシャーが記載する絵葉書の図柄については、“Ravenna. Interno della Basilica di S.Vitale, Photo”とある。ただし、クリムトの書簡は全てが保存されているわけではない。エミーリエが、クリムト死去時に大量の書簡類を焼却したとされる。
- 22 Johannes Dobai, *Œvrekatalog der Gemälde*, a.a.O., (Anm. 3), S.317, 318. ドーバイは1901年、1903年、そして1907年に撮影された3枚の写真を比較し、ヒュゲイアの姿と死がまとうヴェールの変化に言及している。この他にも、人物像の削除、構図の安定化などの変更も観察することができる。Vgl. ebda., S.317, Abb. Zustand 1, Zustand 2, Endzustand7。
- 23 ヘヴェジは、マンハイムの展示作品であった《女の生の三段階》について「クリムトらしい裸体描写」を in jener Klimtschen Nacktheitと呼んでいる。これはクリムト作品の本質が裸体による表現にあることを指していよう。Hevesi, *Bilder von Gustav Klimt*. In: *Altkunst und Neukunst*, a.a.O., S.209

- 24 アデーレの胸元にある鋭角三角形の連続文様は、1907年にクリムトが撮影した、エミーリエのサマードレスの胸元に見ることができ、これはクリムトがデザインしている(Vgl. Nebehay, a.a.O., S.244, Tafel 291)。したがって、アデーレの身体部分の三角形図柄は胸元飾りとの調和のためとも考えられる。またピラミッド中の眼球模様は、すでに1902年の《ベートーヴェン・フリーズ》の「敵対する力」に見る、遣り手らしき太った女のスカートに蛇の鱗文様として現れる。そこには網目模様の中に眼球様の紋があり、この眼球図柄は背後のティフオンの胴の鱗にも、一層大きく描かれている。そして女が悪の蹇族または首謀者であることを示している。こうした文様と人物の役割との関連付けは、クリムトの象徴主義的制作における表現方式のひとつであると考えられる。
- 25 Strobl, *Zeichnungen*, Bd.II, S.28
- 26 馬淵明子、クリムトと装飾—ウィーンにおける絵画のジャポニスム、展覧会カタログ：「ウィーンのジャポニスム」展、監修ヨハネス・ヴィーニンガー、馬淵明子、東京新聞 1994年、p.22.
- 27 Hevesi, *Weiteres von Klimt*. In: *Altkunst und Neukunst*, a.a.O., S.318. Strobl, *Zeichnungen*, Bd.II, S.27
- 28 Strobl, *Zeichnungen*, Bd.I, S.302. シュトロープルによると、すでに1903-04年には身体部分とドレスの広がりとを分割した素描が存在する。この素描のドレスには三角形の図柄は入っていない(シュトロープルによる素描整理番号、nos.1143~1151)。
- 29 Vgl. Nebehay, *Gustav Klimt and Josef Hoffmann*, a.a.O., S.133. ネーベハイは、ウィーン工房の鼻筋の眼識を、極小の相違すら見逃すことない「アルゴスの眼」を持って作品を閲した、と喩えている。
- 30 クリムトはAdeleとBloch-Bauerの各頭文字を、それぞれ金色の正方形の中にパターンとしてデザインしている。ことにA型のパターンは、人物の胴を覆う眼のある三角形と相似形である。
- 31 Alfred Weidinger, *Frauen und Natur im Werk von Gustav Klimt*. In: *Gustav Klimt auf der Suche nach dem Gesamtkunstwerk*, Jane Kallir (Hg.), Alfred Weidinger, Ausst.-Kat., Hangram Artmuseum, Seoul Artcenter, Südkorea, 2009, München, Berlin, London, New York 2009, S.53. ヴァイディンガーは尾形光琳の影響をクリムトの構図法に見ているが、さらに観察を進めるならば、琳派の影響は膨らみながら曲線を描くドレスの平面の中に、衣裳とも水流とも見える描線にも現れていると考えられよう。
- 32 マッキントッシュは、1900年の第8回分離派展で一室全体を家具からインテリア全般にわたってデザインした。また、当時のウィーン工房の出資者、ヴェーレンドルファーの自邸にある音楽室のデザインも手掛けている。また、ホフマンはグラスゴーに赴き、現地で建築、インテリア、家具の総合的な様式化を実見していた。また1902年にマッキントッシュがウィーンを訪れた際には面会もしている。Vgl. Nebehay, a.a.O., S.134. Roger Billcliffe, *Charles Rennie Mackintosh, the complete furniture, furniture drawings and interior designs*, Guilford and London 1979, Second edition 1980, S.13-14, 94-96, 122-126
- 33 Vgl. Nebehay, ebd., S.120, Abb.130. ウィーンのホーエ・ヴァルテにある、ホフマン設計によるヴィラの室内写真。1903年頃撮影。暖炉の上に掛けられたヘンネベルク夫人の肖像画は、その左方にある方形壁龕とサイズが釣り合っている。
- 34 Hevesi, *Neubauten von Josef Hoffmann*. In: *Altkunst und Neukunst*, a.a.O., S.216
- 35 Franz Servaes, *Klimt. Zu seinem 50.Geburtstag (14.Juli 1912)*. In: *Der Merker, Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater*, Jg.3, Teil III, Juli-September, New York 1970, S.540
- 36 Susanna Partsch, *Klimt Leben und Werk*, München 1990, S.245
- 37 Strobl, *Zeichnungen*, Bd.II, S.227
- 38 Franz Servaes, *Ein Streifzug durch die Wiener Malerei*. In: *Kunst und Künstler*, Nr.8, 1909-10, S.588,589
- 39 Ebd., S.589
- 40 Vgl., Fischer, a.a.O., S.162. 最もひどい表現では、「金曜にはさっさと田舎に行って、こんなに付いた<ブリュッス(ブリュッセル)>の垢を落とすことにするよ。」(1910年7月27日付絵葉書。Fischer, no.260D) (Ich fahre einfach Freitag ab – such' am Lande und weiter diesen Brüss[eler] "Dreck" zu erledigen -)
- 41 Fischer, no.219. このあとに続けて「ひどい絵-才能なし」(- Auch ein schlechtes Bild –talentlos!)とあるが、マドリッドで見た絵か、自らの手になるストックレー用の下絵であるかは不明。
- 42 Strobl, *Zur Geschichte des Stoclet-Frieses 1905-11*. In: *Zeichnungen*, Bd.II, S.140. Vgl. Zuckermandl, a.a.O., S.2,3
- 43 抱き合う男女の左右の位置を変え、女の右手をジェスチャーのように直立させて、男の肩に手を添える。そして男のガウンがより広く二人を覆うようにしている。また、この作品に特徴的なモチーフは伸び広がる唐草文様の木であるが、食堂室壁面に貼り付けられた大理石の縞目とも調和している。シュトロープルは、フリーズの色彩にはホフマンが選んだ大理石の色が影響していると見ている(Ebd., S.140)。このフリーズに関するクリムトの着想は、相当に受動的であったと考えられる。
- 44 Fischer, no.324
- 45 Fischer, no.278H. クリムトの記述は以下の通り。“Heute kommt Frau Primavesi-bin neugierig!-malen kann ich jetzt nix.”
- 46 Strobl, *Zeichnungen*, Bd.II, S.217

47 Ebda., S.217

48 クリムトの記述は以下の通り。Fischer, no.184, (1909年10月19日付) “Gestern Nachmittag mit Tschudi Privatgalerie besucht-Cezanne-Manet-sehr schön!“ „я no.188(1909年10月21日付) “ abends „Olympia“ - ganz interessant! viel „gemalte“ Schönheit...”

49 Strobl, *Zeichnungen*, Bd.II, S.259

50 Ebda., S.274

51 Servaes, *Klimt*. In: *Der Merker*, a.a.O., S.539

52 Strobl, *Zeichnungen*, Bd.II, S.274

53 Fischer, no.256. ストックレー邸竣工前年の1910年7月25日付の絵葉書には、ホフマンに対してやや距離を置いているような記述が見られる。「...馬鹿らしい。一生の苦役を宣告されたみたいな気分だ。ホフマンときたら、この夏はブリュッセルだのオステンデだのと一飛び回ってるよ。」 (...Ich blöd! Fühle mich wie ein zu lebenslänglicher Zwangsarbeit Verurtheilter. Hoffmann geht leider während des Sommers auch fort – nach Brüssel Ostende etc.)

54 Novotny, a.a.O., S.69. ノヴォトニーは、「洗練、精細、蕩尽、平滑な仕上げと精緻さとの調和とといったものとの離別、つまり彼の芸術にあったあらゆる美なるものとの訣別だ」と後期描写様式を評する。

55 Ebda., S.40

56 Lillie, a.a.O., S.67. リア・ムンク (本名マリア・ムンク) は、クリムトのパトロンであったムンク家の娘。24歳の時、悲恋の揚句に自死した。クリムトは死の床にある彼女も描いている(Dobaiによる作品整理番号は、no.170. Anm.3)。両親は、この第二の肖像画を受け取らず、クリムトはこれに補筆し、「踊り子」と改題した。そして、第三の肖像画も描かれたが、クリムトの死去のため未完となった(Dobai, no.209)。



図1 《アデーレ・ブロッホ-バウアーの肖像 I》1907年
キャンヴァス 銀、金、油彩、140×140cm
Neue Galerie New York

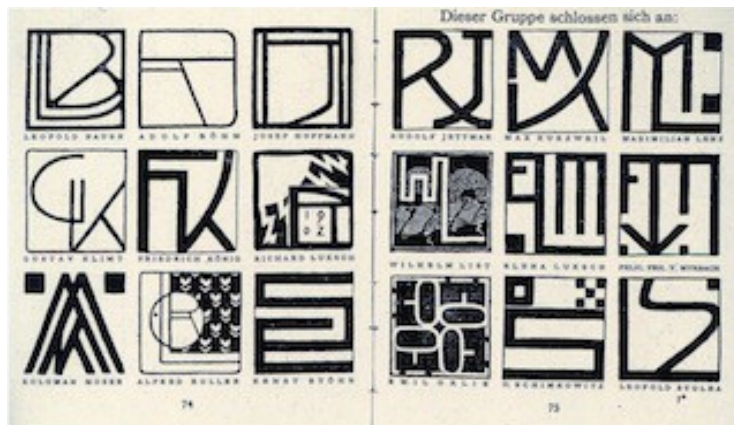


図2 《第14回分離派展カタログ》1902年
出展作家たちのモノグラム集



図3 《エミーリエ・フレーゲの肖像》1902年
キャンヴァス 油彩
Wien Museum, Wien



図4 《エミーリエ・フレーゲの肖像》(細部)



図5 《金魚》1901-02年
キャンヴァス 油彩、181×67cm
Kunstmuseum Solothurn, Düb-Müller-Stiftung



図6 《ペートーヴェン・フリーズ》
(部分：「幸福への憧れ」、「か弱き人間の苦悩」
「共感と大望を背にした甲冑の戦士」)



図7 コロマン・モーザー《サケの循環》1899年
布地のパターン集、Ver Sacrum 出版



図8 《ベートーヴェン・フリーズ》
(部分：「ポエジー」、「幸福への憧れは詩に充足を見いだす」)

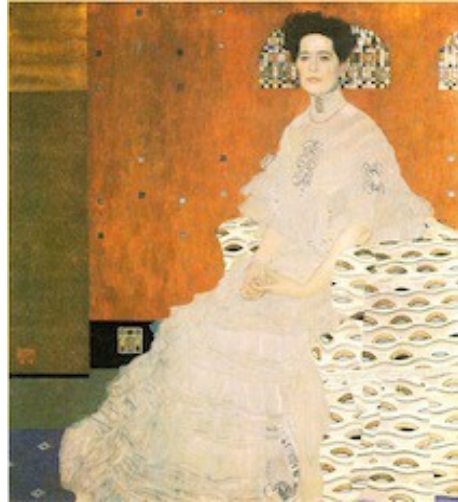


図9 《フリッツア・リートラーの肖像》1906年
キャンヴァス 油彩、153×133cm
Österreichische Galerie Belvedere, Wien



図10 《「医学」のための習作》1897-98年
キャンヴァスに油彩、72×55cm
個人蔵



図11 《音楽I(下絵)》1895年
キャンヴァスに油彩、37×44.5cm
Neue Pinakothek, München



図12 《水蛇 I》1904-07年
羊皮紙 金彩、50×20cm
Österreichische Galerie Belvedere, Wien



図 13 《ユディットII (サロメ) 》 1909 年
キャンヴァス 油彩、178×46cm
Galleria internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Wien



図 14 《接吻》 1907-08 年
キャンヴァス 油彩、180×180cm
Österreichische Galerie Belvedere, Wien



図 15 《ヘルミーネ・ガリアの肖像》1903-04 年
キャンヴァスに油彩、170×96cm
National Gallery, London



図 16 アルフレート・ローラー、《第 14 回分離派展ポスター》1902 年
リトグラフ、95.5×62.5cm
MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien

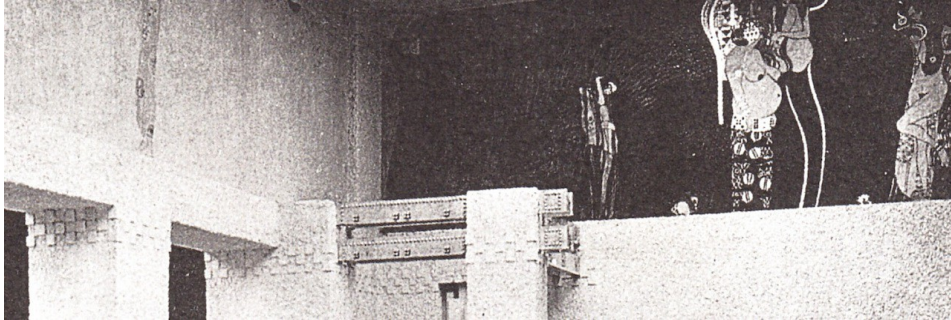


図 17 ベートーヴェン展の分離派館第一展示室内、1902年撮影



図 18 1907年のマンハイム、ウィーン工房展
ヨーゼフ・ホフマンによる内装



図 19 《赤と黒の婦人像》1907-08 年
キャンヴァスに油彩、96×47cm
個人蔵



図 20 《黒い羽根付き帽子 (羽根付き帽子をかぶった女)》1910 年
キャンヴァス 油彩、79×63cm
個人蔵



図 21 《アデーレ・ブロッホ-バウアーの肖像 II》 1912 年
キャンヴァス 油彩、190×120cm
個人蔵

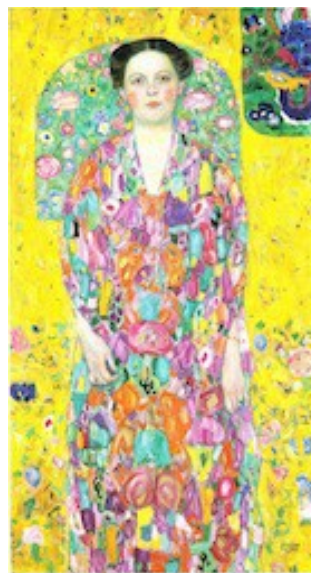


図 22 《オイゲニア・プリマヴェーヂの肖像》 1913-14 年
キャンヴァス 油彩、140×84cm
豊田市美術館



図 23 《踊り子 (リア・ムンクII)》1916-18 年
キャンヴァス 油彩、180×90cm
個人蔵、courtesy of Neue Galerie, New York

3. エゴン・シーレの芸術について

オーストリアの小都市トゥルン (Tulln) に生まれたエゴン・シーレ (Egon Schiele, 1890-1918) は、ウィーンで隆盛であった分離派 (Sezession) 芸術に影響を受けるが、なかでもグスタフ・クリムトの芸術に強く感化された。そして、クリムトの影響を克服するように、独自に実存的な内容の表現主義を展開した後、彼本来の写実描写を再認識して、あらたな表現に向かおうとした画家である。彼の生涯は 28 年間と短く、しかも当時流行したインフルエンザによって急逝したため、彼の表現様式がその後どのような展開を遂げるかを想像することは難しい。しかし、最も特徴的で完成度の高い、彼独自の様式はクリムトの様式に多くを負っている時期にあらわれている。そこで、これから彼の人生に沿って簡潔に作品観察を進めてゆきたい。

幼少期から青年期の作品

エゴンの父親はトゥルンの駅長を務めた人物であり、鉄道に従事する家系でもあったため、幼少期のエゴンが日頃親しんでいた汽車を描いた、10 歳ころの絵 (図 1、ニューヨーク、個人蔵) が残されている。定規を用いて機械製図のような精確さで外観を捉えようとしている。車両は 2 観面がそれぞれに分けられており、説明的に描写されている。観察は入念であり、車軸やバネ、はては小さな弁といった細部の形状までも見逃していない。鉛筆で引いた線は力強く明瞭で、形態を細大漏らさず説明しようとする。彼の芸術的技量の特質は、色彩よりも線描にあるが、ここにはその芽がすでに萌している。

父親は梅毒の進行性麻痺によって早逝したが、その後を叔父のレオポルト・ツイハツェク (Leopold Czihaczek) が後見人となってエゴンの世話をした。1907 年、エゴンがウィーン美術アカデミーに入学した年、この叔父の肖像画 (図 2、ニューヨーク、個人蔵) とエゴンの自画像 (図 3、個人蔵) が描かれている。これら 2 点の作品は、エゴンの肖像画家としての才能を証明しており、また自画像には、自分自身にたいする自己愛的な関心があらわれている。

ズボンのポケットに両手を入れて立つツイハツエクの像は、左方からの強い光に照明されて観者に正対し、傲然と胸を張っている。エゴンにとっては煙たい存在であったこの老人は、鉄道界の実力者であったが、性格的な頭部の描写に著しい明暗対照の効果、および未熟ながらも力強い筆遣いによって、肖像面に精力的な人格をとどめている。

蝶ネクタイをして正装した 17 歳の青年、エゴンの頭部肖像は、右向き 4 分の 3 観面でとらえられており、しっかりと眼差しを前に向けている。彼は髪を上げて額を広く見せ、小ぶりの顎をもった右の頬と細高い鼻梁に左からの光を受けとめている。そして目許はほのかな陰影に浸っており、この幼い顔立ちに繊細な感受性をもった、才能のある人間としての自覚が生まれていることがうかがえる。

クリムト様式を受容と表現主義的傾向の発現、そして芸術家としての個性

シーレにとって 1907 年の重大事はクリムトの芸術に触れたうえ、実際に彼に出合ったことである¹。1909 年に描かれた友人の画家アントン・ペシュカの肖像（図 4、ニューヨーク、個人蔵）は、絵画平面に写実的な人物像を嵌め込むクリムト様式を消化したうえで、シーレの個性をも明瞭に打ち出している。椅子に座り、観者に背を向けるように左方を向く像は、淡い斑点を散らした銀灰色のバックに、平坦な色面に還元されたシルエットを浮かび上がらせている。衣服とソファに加えて背地は抽象的な平面に置き換えられているが、肉体部分の頭部と手は写実的に描かれている。あたかも色の板に人間がはさみこまれているようである。この人物像の把握の仕方にクリムトの様式が認められるが、各輪郭にあらわれている鋭角の突起と渋く抑えた色調がシーレの個性である。この 1909 年には、保守的な美術教育に飽き足らなくなった彼は、ついにアカデミーを退学し、仲間たちと「新芸術グループ」を創設した。構成員のペシュカの肖像はその記念の意味もあり、これから本格的に取り組んでゆくことになる表現様式のデモンストレーションであろう²。

1909 年はさらにウィーン分離派の展覧会、クンストシャウへの出品も叶った年である。彼はオスカー・ココシュカと並んで 4 点を展示することができた

が、この展示室は「野蛮の部屋」とルートヴィヒ・ヘヴェジに揶揄された³。

1910年の自画像《座る男のヌード》（図5、ウィーン、レオポルト美術館）は、画家がエロスと自我の仮借なき追及に踏み切ったことを示している。明るい灰色の無地のバックに、痩せた裸の男が股を広げ、腕で頭部を防御するようなポーズをとっている。手首と足首の先は、肉体中心部への集中的な表現のためにカットされている。肉体は無残に歪み、黄褐色に変色している。筋肉が部位ごとに輪郭線で区画され、各所で鋭い突起があらわれている。肉体で一番脆弱なトルソを曝した様は、これを圧迫する空虚な周辺空間と対決する覚悟のあらわれであろう。ここには世界と肉体との対立的緊張がある。そして眼、乳輪、臍、生殖器が同じ赤で色付けされている様は、官能的興奮を示している。このような痛ましい肉体の表現は、装飾で人体を埋め尽くすクリムトの対極にある表現主義的な志向であるが、肉体の輪郭と周辺空間との緊張は、クリムト様式が前提となって成立している。

1912年の人物群像《隠者たち》（図6、ウィーン、レオポルト美術館）では、荒野の上に修道士風の貫頭衣をまとった二人の男が寄り添って立っている。この衣装はクリムトが普段着として着用していたものだが、作品のエロティシズムに強い非難を受けていたクリムトは、世間から身を隠すようにして、アトリエで制作に励んでいた。この作品のタイトルと二人の衣装は、そのような事情も反映している。二人の顔はシーレとクリムトであり、額にはそれぞれ花輪が飾られ、孤独な芸術の求道者のイメージが与えられている。つまり、辛い道りを同道する師弟というわけである。前に立つシーレは腰に手をあてがい、左足を遊ばせて立つ。クリムトは背後で目を閉じ、シーレに寄りかかっている。二人は重みで左方に傾き、支えになるシーレは強い眼差しで右方を睨んでいる。二人の身体の接触は、彼らの精神的な近縁関係を示している。左へ倒れるシーレの身体は、地面の小さな花に結び付けられた2本の斜線によって支えられている。この逆転した二人の関係は、先駆者を克服せんとする画家の自負を表している。しかし、若いシーレには少々肩の荷が重そうだ。シーレの右体側には肩と腰から斜線が出ており、この2本の直線は地面の小さな花で交わっている。この花は彼の身体を支えており、師であるクリムトの華麗な装飾に対する、彼の芸術の根拠を示している。

男女一対像における表現

この年、シーレはノイレングバッハで、些細な事件からアトリエにあった少女の裸体素描を警察に押収され、禁固拘留された。これら一連のヌードこそ成熟した男女を扱うクリムトの装飾的官能芸術に対する、彼の応答であった。この頃、シーレの作品はミュンヘンの分離派でも展示され、その上画廊主ゴルツの目にも留まって、国外でのさらなる展覧会の可能性が開けた。そして、シーレはカンディンスキーとマルクの「青騎士」への参加を希望していたようだが、これは叶わなかった⁴。しかし、オーストリアのユーゲントシュティールおよび表現主義以外の美術を直に研究する機会があったことが、シーレの様式の発展を考える上で重要である。彼はクリムトの装飾的な様式からさらに進んで、装飾パターンを排斥することで幾何学的な色面の構成を考えるようになった。これは人物の衣服を平坦にして形式を整えるという方式であるが、バックにも同様の色面を配列して形式的な同調を企図している。この手法は次章で検討する1912年の《枢機卿と修道女（愛撫）》に代表される、シーレが最も抽象に接近した時期の様式である。しかし、抽象的に扱った絵画平面において、人体形式を形式的な調和と構図の統一を図るために恣意的に歪形したり、不自然なポーズで描くことは続くものの、しだいに描写対象には写実的細部が増加してゆく。つまり、描写が写実に傾いてゆくのである。

1911年にクリムトはシーレに彼のモデルであったヴァリー（Wally Neuzil）を紹介し、その後二人は恋仲になって同棲をはじめた。ヴァリーはシーレに多くの靈感を与え、彼の感じやすい心を支えた。ウィーンのレオポルト・コレクションにある《ホオズキの実のある自画像》（図7）と《ヴァリー・ノイツィルの肖像》（図8、ともに1912年、ウィーン、レオポルト美術館）は、ほぼ同サイズの対幅になった胸部肖像画である。2枚を並べれば互いの顔が向き合い、男は不敵にも観者の視線を右の頬で受け止めるように、頭を後ろへ傾けて左肩をそびやかし、女は淑やかに控えて、うつむき加減に憂いのある大きな青い瞳を観者に向けている。この対幅構成は、たがいに補い合う二人の性格を表現している。しかしながら、シーレとヴァリーの仲睦まじい生活は、1915年

に終わった。良家の娘エディット（Edith Harms）と彼は結婚したのである。それは、ヴァリーの育ちにも一因があったようであり、シーレの書簡からは、彼がヴァリーを使い走りのように扱っていた様子がうかがえる。

ヴァリーがシーレに与えた最後の靈感は、《死と乙女（男と少女）》（図9、1915-16年、ウィーン、オーストリア美術館）に結実している。岩盤状の壁体の上にシートが配置され、その上で二人が抱き合う構図である。ここで画家は死神に扮装し、かつての恋人は短髪の前髪を切りそろえた、少女人形の頭部を与えられている。画面右手にひざまずいた少女は、目の前の男の懐に身を投げ出し、男の体勢を大きく崩している。男は懐に入った少女の頭に口を寄せるが、しっかりと身体を抱き寄せてはおらず、突き放すような気配すらある。男の背中に回された少女の腕は、左右の手の人差し指の先をつまんで結ばれているだけであり、やがては腕が外れて、この抱擁がじきに終わることが暗示されている。潤いに乏しい肉体の色彩と、硬直した輪郭線は枯渇を思わせ、荒れ地に封じ込められて、化石化した抱擁像となっている。

後期のデッサン

シーレはエディットとの結婚後、4日目に徴兵されたが、新妻は練兵地のプラハまで後を追ひ、二人の絆は切れなかった。軍隊では、彼は幸運にも芸術に理解のある上官に見いだされ、後方勤務に回された上に、創作活動の自由も与えられた。この時期の制作については、苛烈な表出が消え失せ、身を引き絞るような緊張が消えたと評されている。顕著な形式的特徴としてはエディットの肖像に見るように（図10、個人蔵）、円熟味を増した描写の技量が柔軟な肉体の輪郭を捉えていることである。シーレの素描家としての本領は、透徹した観察と線の形式を自在に操る機智にある。彼が護送を務めたロシア軍の兵士を素描した作品（図11、ウィーン、アルベルティナ版画素描館）は、敵味方の境を越えて、囚われの身にあつて物を思い、所在無げなポーズをとっている、生身の人間の姿を写している。しかし、画家はこれを写実一点張りに描写するのではなく、遊戯的な興味にも駆られて描線を中断し、不要な身体部分を容赦なく裁ち落している。このことにより、観者は白い紙面に消失し、かつ浮上す

る兵士の姿を前にして、新鮮な対面の印象を得るのである。

おわりに画家の最後の年となる、1918年に描かれた家族の群像（図12、ウィーン、オーストリア美術館）を観察しておきたい。彼の短い生涯は、当時流行したスペイン風邪によって唐突に閉じられる。妻のエディットは、シーレの死の数日前にこの風邪によって倒れており、この時彼女は妊娠6ヶ月であった。結局、二人の間に子供はなかった。しかし、画中でうずくまった裸の女の両脚の間には、幼児服を着た子供の姿がある。この母子の上には、さらに裸の男がうずくまり、二人を囲うように股を広げ、左腕を左ひざにのせて前腕を垂らしている。大きな瞳の骨ばった顔立ちの男はシーレ自身であるが、女はエディットの顔立ちをしていない。ここに描かれた人物像の身体は、肉付き豊かで力強く、男女が深く腰を落として座る姿勢に、子供を守るこの家族の安らかさがあらわれている。男は母子の背後から身を乗り出して正面を見据え、胸の前に右腕を構えている。このポーズは家族に対する責任感、あるいはこれを保護する決意を表している。女は両腕を腰の下に回して、懐に子供を納める卵形のフォルムを形作るが、憂いを含んだ面持ちで右下方を見つめている。この表情は戦時の不安、あるいは女性の現実的な性向のあらわれであろうか。だが、その下の子供は健やかな顔立ちで、生き生きとした眼差しを上方に向けている。このコンパクトに一体化された群像は、家族についての画家の希望を表している。

結び—シーレ芸術の特質

シーレの芸術は、彼の自己愛の表明を動機として対象が選ばれ、あたかも自伝を紡ぐように作品が描かれている。おもな主題内容は、青年期特有の性に関する内容、および自身の精神生活と感情である。これに加えて、芸術を新しくするという希望もしばしば表明された。

彼の描写は堅実な写実にもとづいている。そのため主題内容として、自らの生活や内面を語るばかりでなく、鋭い観察と速い描写を良くし、そのうえ様式に対する意識を高く保っていたために、モデルの個性を際立たせる肖像画も多く制作することができた。

クリムトやウィーン工房の様式芸術に影響を受けていた時期には、装飾図柄と人物像とを取り合わせる際、人体と抽象形式とを嵌合させるというモダニズムの先駆的な技法を示し、彼独自の精神的気分を表出した。この時期の作品は、写実的に描写された人体部分が、抽象形式との間に葛藤を生じながら、精神的・感情的な内容を存分に表現していた。しかし、結婚し、軍隊へ入隊したシーレは、その方式を発展させたり、自身の特徴的な様式として確立するようなことはなく、画面から抽象形式を取り去って、肉の膨らみを誇張し、四肢をやや長く引き延ばしたマニエリスティックな裸体を主に描くようになる。つまり、抽象形式によって、表現すべき意味の一部を隠蔽する技巧的な絵画表現を去って、人体とそのポーズを露わにすることで、主題内容を直截的に表現しようとしたわけである。この様式は、その後の展開を見せることなく、彼の早世によって途絶されることになった。

- 1 クリスティアン・M・ネーベハイは、この年記に疑問を呈している。Cristian M. Nebehay, *Egon Schiele 1890-1918, Leben, Briefe, Gedichte*, Graphische Sammlung Albertina in Wien (Hg.), 1979, Residenz Verlag, Salzburg/Wien, S.95
- 2 Vgl., ebda., S.95. ネーベハイは、この年に描かれた肖像画のうち、クリムト様式を示す3点（ペシュカ、ハンス・マスマン、ゲルトルーデ・シーレの肖像）をシーレの新様式へのブレイクスルーと見ている。それは特に正方形画面の採用を根拠にしている。
- 3 Ebda., S.95, 103. このクンストシャウ(Internationale Kunstschau)にシーレが出品できたのは、誰による仲介ないし推薦があったのか定かではない。ネーベハイの推測では、ヨーゼフ・ホフマンであろうと言う。当時、分離派の総裁であり、クンストシャウへの出品の可否を最終決定していたクリムトは、ココシュカについては才能を認めていたが、まだ自己の様式を十分に確立していなかったシーレの名前をあげることはなかったからである。ネーベハイが言及している正方形の画面フォーマットは、ホフマンがグラスゴーのマッキントッシュに学んでウィーンにもたらした装飾様式であるので、このフォーマットを取り入れて佳作を発表していたシーレの作品がホフマンの目にとまったということは、十分あり得るだろう。
- 4 Wolfgang Georg Fischer, *Egon Schiele 1890-1918, desire and decay*, Benedikt Taschen, 1995, S.32. シーレはフランツ・マルクから青騎士への加入を謝絶する手紙を受け取っている。そこには、彼らがシーレの作品に興味を抱いていることも書かれている。

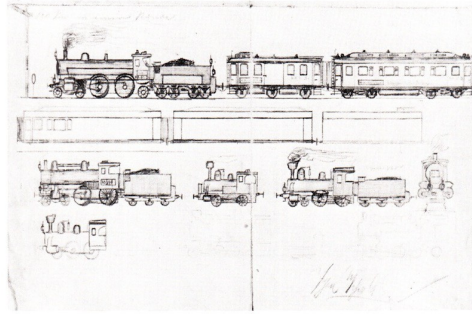


図1 《汽車の図》1900年頃
紙に鉛筆
個人蔵



図2 《レオポルト・ツイハツェクの肖像》1907年
キャンヴァスに油彩、149.8×49.7cm
個人蔵



図3 《右向き自画像》1907年
厚紙に油彩、32.4×31.2cm
個人蔵



図4 《画家アントン・ペシュカの肖像》1909年
キャンヴァスに油彩、メタリック絵具、鉛筆、110.2×100cm
個人蔵



図5 《座る男のヌード》1910年
キャンヴァスに油彩、不透明絵具、152.5×150cm
Leopold Museum, Wien



図6 《隠者たち》1912年
キャンヴァスに油彩、181×181cm
Leopold Museum, Wien



図7 《ホオズキの実のある自画像》1912年
板に油彩、グワッシュ、32.2×39.8cm
Leopold Museum, Wien



図8 《ヴァリー・ノイツィルの肖像》1912年
板に油彩、32×40cm
Leopold Museum, Wien



図9 《死と乙女 (男と少女)》1915年
キャンヴァスに油彩、150×180cm
Österreichische Galerie, Wien



図10 《画家の妻の肖像、腰に手を当てて立つ姿》1915年
紙に黒クレヨン、45.7×28.5cm
個人蔵



図11 《ロシアの兵士（捕虜）》1915年
紙にグワッシュ、鉛筆、44.9×30.9cm
Graphische Sammlung Albertina, Wien



図12 《家族（うづくまるカップル）》1918年
キャンヴァスに油彩、152.5×162.5cm
Österreichische Galerie, Wien

4. エゴン・シーレの抱擁図

—男女一対像の表現—

はじめに

エゴン・シーレは世紀転換期のウィーン画壇において、とくに集中してエロスをテーマに描いていた。当時は守旧的な政体の没落過程にあり、過熟した文化と社会の不安を背にして、糜爛したエロスが蔓延した時代であった。シーレの数多くの素描作品には、露わなポーズの男女の姿が描かれており、たしかにそのことは時代の趣味を反映しているともいえるが、また一方で画家の芸術的および内面的な要請から生まれた作品群でもある。

シーレ自身の顔貌は、ほとんどの作品の男性像に映し出されており、その中では彼自身が自己露出的な創作行為の主人公として、多感で傷つきやすく、それゆえにこそ魅力あるヒーローとして描かれている。シーレは少年の頃から自己の容姿に強い関心を持ち、数多くの自画像を描いてきた。それは自身の画才を自覚したように、絵筆を持つ像であったり、おのれの端正な顔立ちに耽溺した像であった。また、長じては裸で演劇的なポーズを取り、性の意識を表す自画像を描いており、そこに強烈な表現を与えている。そうした作品群にはシーレ自身の差し迫った内面の問題が現れている。

彼の人生には2人の女性が登場するが、ひとはヴァリー・ノイツィル (Wally Neuzil) であり、もうひとはエディット・ハルムス (Edith Harms) である。この兩人との同棲と結婚生活は、それぞれが全く独自に画家の想像力と靈感の源泉となっている。彼の抱擁図または男女一対の像には、この二人の女性がモデルとして描かれていたり、シーレがペアの像を描くための動機となっている。シーレは、ヴァリーとエディットの兩人と暮らす中で得た精神的なものを、この男女一対の図で表現しようとした。そうした作品は自画像に取り組んだり、二人のモデルが組み合う姿を観察し、一対像に描く場合とは異なって、彼と最も近いパートナーとの関係が如実に現れているのである。それはシーレにとっての精神的な成長の跡と言えるかもしれない。そこで本論では、シーレの男女一対像ならびに抱擁する男女の像を描いた作品について、数点の絵画と素描を選び出し、シーレの伝記的データも参考にしながら、様式と主題内容の特質を観察し、他の画家の作品とも比較を行って、抱擁モチーフにおける芸術的課題とその意義を考察したい。

《枢機卿と修道女（愛撫）》（1912年）

シーレがしばしば描く「抱擁する男女」というモチーフを論じるに当たっては、まず《枢機卿と修道女（愛撫）》（図 1）という 1912 年の作品から始めたい。シーレは 1911 年にグスタフ・クリムトからモデルのヴァリーを譲り受けたが、二人は早々に彼の母親の郷里ボヘミアのクルマウで同棲をはじめた。これより以前の男女抱擁図については、後に言及するように、クリムトの作品に影響を受けた象徴主義的な素描が残っているが、油彩で本格的な作品は描かれていない。その意味で本作は、シーレがヴァリーを得て異性との関係を実体験する中で、主題内容を深め得た最初の抱擁図であると見なすことができる。

この作品に見る、男女二人がひざまずいて抱き合うというポーズの源泉は、クリムトの 1907-08 年の作である《接吻》（図 2）の人物ポーズに帰することができるが、前年の 1911 年にシーレは《祈る二人の隠者たち》（K.P.206, ニューヨーク、個人蔵）という、二人の修行僧が向かい合ってひざまずき、互いの身体を密着させて祈りを捧げている様を描いている。この祈りを捧げるようにひざまずくというポーズは、ベルギーの象徴主義者ジョルジュ・ミンヌの少年像が源泉である。ことに揃えた下腿とその膝の上でトルソを直立させる人物像のシルエットが、クリムトとシーレに引き継がれたのである。クリムトは、ベートーベン・フリーズの中にある、英雄に願いを託す人物像にこのポーズを応用して、両手を水平に突き出すポーズへと変更した。そして、シーレは《祈る二人の隠者たち》において拝跪というテーマに集中し、隠者像として簡素な僧衣をまとわせた。さらに彼は、クリムトが男女の接吻というテーマへと発展させたのを受けて、この《枢機卿と修道女》において前年のアイディアも引き継ぎながら、聖職者である男女が抱き合うという構想を打ち出したのであろう¹。

シーレの作品では、彼独自の様式において更なる意味と主題内容が付加されている。クリムトは、《接吻》において、抱き合う恋人たちを金砂が散りばめられたバックのある花園に置くが、これに対してシーレは、いわゆる宝飾様式とも言うべき時期のクリムト作品に見られる、美しい装飾も金銀も使用することがない。むしろ装飾を排除して、形式構成の意図を強く打ち出そうとしている。このように抽象幾何学的な色面を絵画平面上に併置する方式は、この時期に集中して試みられている。この《枢機卿》では枢機卿と修道女の両人は年若く、また脚がむき出しのままひざまずいている。この様はクリムト作品に描かれた、膝丈までの衣をまとい、恍惚となるカップルを想起させるが、シーレの作品では密会と聖職者たるものたちの瀆神行為が主題である。男の緋色の外套は下方へ広がりながら伸びており、頭頂の被り物と合わせて、縦長の三角形を成している。その右辺が女の黒い

マントの中に割り込んでおり、女の身体の背地となり、さらに女の頭巾とマントから成る三角形と重ねあわされて中心的な構図を成している。衣服のこうした嵌入の様は交接を暗示しているが、それらは色面へと平坦化され、単純な幾何学的形式に形成されている²。二人はひしと身を寄せ合いながら横たわるようであり、フォーリーとしての深緑のバックを前に互いの身体に触れあっている。人物の頭部と四肢は、平坦な抽象形式としての衣服に継ぎ足されているようである。この抽象的な色面は、クリムトの人物像に見る、繊細な衣服の描写とは対照的であり、人物は質朴で鈍重なマリオネットのように見える。

シーレの幾何学的な色面構成によるオリジナルな様式は、彼がクリムトおよびユーゲントシュティールから離れようとしていること、および装飾に妨げられることなく感情を率直に表出しようとしていることを示している。彼はこの様式の形成期において、モダニズムとしての抽象美術に最接近していたと言いうるだろう。しかしながら、精神や感情といった内的なものの表出意欲も同時に高まっているのであり、この作品では色を塗るメティエの荒々しさにそのことが現れている。各抽象的フォルムには絵具が均一に塗られておらず、下地がところどころに見え、その輪郭も手の動きに合わせて波打っている。この時期より後に現れる作品では形式の抽象的要素は減少しており、ことに人体の写実性が強まって肉体の表現性が増している。この作品のように抽象的形式によって人体を分断する方式は、肉体における表出を一部覆い隠して観者にその補完をゆだねる一種の機智的な遊戯である。しかし、隠したはずのその内容は荒っぽい筆遣いによって、はしなくも漏れ出てしまっている。この男女のポーズや肉体の粗野な様、あるいは荒い筆の痕跡は、形式の整いよりも感情や情念の表出を優先させようとする、画家の意思の現れと受け取ることができる。

ここに描かれた恋人たちはたがいの肩に掌をあてがい、身体を寄せて支え合うが、顔は触れ合っていない。男が女の胸に顔を埋めようとしている様子は、あたかも他人の視線を避けているようである。そして女の方は、高く上げた左肩ごしに観者に眼差しを向けている。それは目撃者がいないかと恐れ、二人に付きまとう視線がないかと怯えているように見える。彼女の姿勢はのけぞりつつ、頭部をわずかにバックの方へ傾けている。同様にして、その爪先も画面の奥へと向けられている。

爪先を立てた男の足は、衣から剥き出しになって踝を見せており、平行に揃えられた下腿は、体幹部に対して著しく振じれ画面奥へ向けられている。その角度は画面の水平方向に対してかなり急角度で上方に向いており、画面奥行きを圧縮ないし短縮して表している。女の身体はわずかに右方へ倒れており、頭を画面奥へと沈めるような姿勢をとっている。それはまるで膝をついてにじり寄ってくる男に押し切られているようであり、あるいは共

犯者として罪を自ら負い、男とともに闇の中へ身を沈めようとしているようである。クリムトが描く、接吻する恋人たちを包む釣鐘状の装飾面とは異なり、シーレは人物の躯体の代理、あるいは覆い隠しとして角が立った三角形の色面を用いており、暗色のバックに楔を打ち込んだようである。枢機卿の赤いマントは頭の被り物を頂点として、ひととき鋭い尖塔形をなしている。このことで衣の緋色は闇の中の叫びのように際立っており、抽象的な色面と化した空虚な身体はこの色彩の響きによって満たされている。

クリムトは《接吻》において恍惚に達するほどの欲望を主題内容にしており、華麗な装飾に挿入された華奢な手足をのぞかせる人物像は、繊弱で甘い気分を漂わせている。一方でシーレの人物は粗野に造形されており、衣から出た手足は抑制と官能の昂りに板挟みになった欲望を、その剥き出しの肌に生々しく表出している。枢機卿は若い顔立ちであり、瘤のように大きく膨らんだ踵は漲る力を湛えているようであるが、また一方では男の姿は怖気づいているように見える。

シーレは、このクリムト的主題のヴァリエーションにおいて、性に対する関心を深め、人間精神の暗い側面を抽象の形式に表した。特に男の赤い衣は、彼の道徳観について個人的な意味を含ませたと考えられる。この作品が成立する前年の1911年、クルマウでシーレはヴァリーとの暮らしを土地の住民から非難され、二人は「赤い」と陰口をたたかれた。そのことを、彼は支援者のアルトゥール・レスラーに書き送っている³。クリスティアン・M・ネーベハイによれば、1914年以前に「赤い」と呼ばれることは、きちんと教会に通わない不道徳な人間を意味していたという⁴。シーレは、彼への非難を表していた赤色を枢機卿の衣の色に掛け、ヴァリーとの関係を聖職者の不倫に見立てたのであろう。つまり、この作品は高位の僧侶が下位の尼僧を伴って道を踏み外すという、卑俗で陳腐な主題を描くことにより、彼の芸術を理解しない世間に対する一種の意趣返しとなっている。シーレは、このように社会に対して挑戦状を突きつけるようにして、聖職者の墮罪を描くことにより、いわば自身の「墮落」をも強く自覚するようになったであろう。のちにハルムス家の姉妹をデートに誘うに際して、彼はいわゆる不良ではない、と手紙で断っている⁵。この言葉には、姉妹に出会うまでに世間から指弾されてきた我が身を偽る意図もあっただろう。さらに本作が、罪を犯す二人に向けられる盗み見の眼差しをも内容としているのであれば、シーレはそうした飢えるような欲望についても、人間的眞実を訴えようとしたと言えるだろう。

《男と女Ⅰ（恋人たちⅠ）》（1914年）

ここでは抱擁のモチーフを扱ってはいないものの、男と女の情交というテーマにおいて比較しうる別のシーレ作品《男と女 I (恋人たち I)》(図3)を観察することにした。本作が描かれた1914年の春にはエディットとアデーレのハルムス姉妹との出会いがあり、シーレは早く彼を訪れて欲しい旨の手紙をアデーレに書き送っている⁶。そのうちシーレは相手をエディットに替え、彼女と交際ができるようにヴァリーをデートの付き添いにする事で、エディットとその家族の警戒心を解く工作も試みようとしていた⁷。やがて翌年の2月には、ヴァリーではなく、エディットとの結婚を意識しはじめたことを示す葉書がレスラーに宛てて書かれている⁸。

白いシートの上に男が仰向けに横たわり、両腕を広げている。その脇で女が四つんばいになって頭を垂れており、画面上では男の下方に位置する。女の方は一糸纏わぬ格好であるが、男は部分的ながら袖の短いシャツを着ている。像の頭部はシーレの容貌を写していると見てよいだろう。白い布の下には、さらに別の布地が敷かれており、この間にフリンジの付いた赤い布切れが見える。したがって、二人の背後には抽象化の進んだ装飾面が形成されているものの、先の《枢機卿と修道女》の抽象色面からなる周辺空間に比べて、より現実の室内に近い。男のシャツはもちろん現実性を示唆するモチーフであるが、いわば当代の生活様式の一部を表していよう。この絵は若い男女の暮らしの一部を主題とするようである。この作品の着想については、1914年におけるシーレとエディットとの交際の進捗状況と、ヴァリーとの同棲の状況を比較すれば、やはりヴァリーとの暮らしから構想を得たと考えても良いだろう⁹。

二人の身体は《枢機卿と修道女》に見たように、型に形成された衣服に接続されるのではなく、ほぼ裸体であり、統一的な身体構造を提示している。そして像の浮き立たせ地として配置された、周囲の装飾面と対立している。両者の胴と四肢は長く引き伸ばされており、身体が弛緩し、倦怠しきってみだらな様を見せている。だが、そのことでこの人物像は抽象様式における画面構成にも従っており、折り曲げた脚を上下に平行して配置するやり方により、三次元的な空間構造を生み出している。その一方で腕は奇異な格好に振じれており、人物の身体構造を背後の平面に可能な限り沿わせようとする意図がうかがえる。男の上腕と肩には、小さな筋肉の組織が集積しており、その輪郭線は強く強調されている。男の頭部には密に集まった幾何学的なファセット様組織に覆われている¹⁰。これにより男の上体と顔面の表出はより緊張を増している。この表面組織の構造は、黒っぽい肌の色と相俟って無機的な構造体を想起させる。こうしたファセット様の肌の表面組織は、周囲の装飾方式に見る抽象的面構成を人体にも適用したのであろう。そのことが人物像に身体を強張らせたような緊張を与え、内的なものを表出する契機を与えている。

男は、大きく腕を広げて自身のテリトリーを示しているようであり、周囲を見回して侵入者に対する警戒のまなざしを向けているかのごとくである。だがその防御の態勢は十分ではなさそうである。右下方に傾いた体は、男の不安定な有様を示しており、破滅へと向かいつつある運命を共にする二人として、この一対像を見ることができよう。女の飛び出した左肩の先は、男が著しく高く起こした頭部と対照的であり、女が男を拒む様を示しているようである。男と女の像のこうした脱臼表現は、エルヴィン・ミッチュによる次のような見方を裏付けていよう。「もはや意思には従わなくなり、意思によっても制御できなくなった異常な緊張」¹¹。両肩の間に頭を挟み込むように垂らし、両手を握り合わせる様は、まるで救いを乞うているようであるが、一方で男に対する強固な拒否とも見ることができ、さらにはこの敷布の上の状況が諍いの直後であるとの印象を強めている。

《死と乙女（男と少女）》（1915-16年）

1915-16年に制作されたシーレの代表作品《死と乙女（男と少女）》（図4）は、一人の少女が陰気な顔つきの男の腕の中に倒れこもうとしている様を描いている。男の頭部にはシーレの風貌が認められるが、少女の頭部はヴァリーとして良さそうである。この作品が描かれた1915年には、シーレはヴァリーと別れてエディットと結婚した。エディットはシーレの一族と同じく鉄道技術者の家庭に生まれており、シーレはヴァリーと比較して彼女を選んだとジェーン・カールは言う¹²。つまり、彼は冷静かつ現実的に結婚を考え、ヴァリーを突き放したわけである。

この作品に描かれた男の容姿は、まるで腐肉のような黒っぽい肌の色に、空洞になった黒い目をしており、暗鬱な焦げ茶色の貫頭衣は聖職者を思わせる。これは伝統的でもあり、通俗的な死の格好を示しているのであろう¹³。少女はジグザグの縁取りのある、膝丈までの赤いドレスを着ており、男の衣とは対照的な愛らしい彩りである。前髪を切りそろえた少女のおかっぱ頭に、ほんのりと赤い頬と唇は、あどけなさや素朴な心情を表している。二人の背後には岩の壁がそびえるようであるが、そこには苔のような緑色の色断片が挿入されており、これは岩石の摂理を思わせる。

この岩盤様の背景については、荒地の風景として見ることもできるが、浮き立たせ地として扱われているようである。この岩盤の縁は画面の上縁まで引き上げられている。この構図はフェルデイナント・ホドラーの影響であろう。シーレは人物像のモデリングを抑制しつつ、多視点から見て四肢と身体部分のすべてを捩じったり回転させて、絵画平面に沿わせようとしている。

男の身体では、腰と大腿部が画面の前方を向くように振じられており、他の部分は側面からとらえられ、背景と並行するように置かれている。少女の方は、斜め上方からその背中を眺める視点で描写されており、二人の膝はわずかに画面奥へ沈められている。少女の上体は、その膝の位置から画面の前面へと飛び出してくるようであり、その上で左方へ傾いている。

この風景は抱き合う二人の身体をそっくり包摂しており、画面上縁との間にできたわずかな間隙は、描かれたこの土地が一層閉塞して二人を閉じ込めているという印象を強めている。この背景の全面はあたかも地層の様である。この荒地には白い布が敷かれているが、抱き合う二人を包み込むようであり、荒地という環境に抗する緩衝地帯となり、二人だけの親密な空間を表している。

先に扱った作品の画面では、《枢機卿と修道女》を除いて、男女一对の像の背後に同様の敷布が敷かれていた。こうした布モチーフは当然ながら恋人たちのために用意された場を意味し、さらには同棲や情交といった「外面的な」交際を表すモチーフといえよう。したがって、《死と乙女》の中の男が布地の際に立っていることは意味深い。男はこの褥から退場しつつあるわけである。

この二人の抱擁ポーズは、しっかりと組み合っておらず、むしろよろめく様を表している。少女は敷布の上に膝をつき、男の胸に身体を投げ出しており、その支えは胸と肩だけである。男は恋人の突進に体勢を崩されて、身体がくずおれようとしており、わずかに爪先だけで身体を支えている。彼は上体を折り曲げて少女の頭を抱きかかえるが、その頭を後ろから手で押さえ、自分の胸に押し付けている。そして彼女の後頭部に口づけをしている。この様子からは幸福な抱擁に見えかねないが、男の大きく見開かれた眼に戸惑いの色を見て取ることもできる。男の左手は、自分に向かって倒れこんでくる女を受け止めようとして、その肩に置かれている。だが右手は、わが身を少女から離すように右方に押し返しているようであり、恋人を受け入れているようには見えない。少女の両腕は男の身体に巻付き、男の背中で繋がれている。左手の人差し指は、右手の指の中に差し入れられているが、あたかも門で留めているかのようである。もしも二人の体勢が少しでも変われば、この指はいとも簡単に抜けてしまうであろう。このポーズは、不安定なバランスのまま保たれた凭れ合いとも言え、とても抱擁とは言えない¹⁴。

この絵に見る死神のような頭部は、これまでに多大な恩恵を受けた恋人から離れてゆくという、シーレ自身の無慈悲な行いが発想源となっていよう。また、この男の像は死を表すだけでなく、恋人の人生に暗い影を落とす役割も充てられていよう¹⁵。シーレにとってこの像は、悪の仮面ないしは扮装であろうが、それ以上に自身の葛藤や自己批判も含んで

いるのだろう。少女の顔立ちは簡略に描かれており、両の眼には瞳が入らず、二つの輪で済まされている。したがって、このあどけない少女像には、無垢な少女の役が割り当てられており、忠実で盲目的な愛情を表すよう、性格づけられている。さらに報われない献身や、デモーニッシュな男にすがりつくことの無力さも表していよう。

1912年頃から、シーレの作品にはしばしば同様の人形様の人物モチーフが現れており、仮面風の顔立ちを持つ頭部が一連の素描に描かれている（図5）。この当時、画家はすでに高度な描写技術を我がものとしており、装飾性と写実的描写とを融和させる線描の腕前を持っていた。ことに頭部の描写においては感情移入の余地がないほどに、単純化が進んでいる。シーレは、このようにしてグロテスクかつコミカルな要素と非人間的な恐怖とをない混ぜにして表現していた。以上から、この作品の構想は、一種のマリオネット劇を描くことであったと言ってよいだろう。

この少女の臀部には四角の枠のような線が浮いており、そこに蓋がついているようにも見えるが、当初シーレはドレスに四角の穴をあけており、そこから尻が覗いて見えるようにしていた。彼はレスラーの助言を容れてドレスの尻を塞いだのである。もしもそのままにしていれば、彼は本作の主題内容を次の3つに分裂させたまま描いていたことだろう。ひとつは危機に瀕した恋愛関係であり、つぎに元恋人に対する嘲弄である。そしてもう一つはコミカルなエロス絵画である¹⁶。このことは、シーレがこの人物像にダブル・ミーニングを含ませようとしていたか、あるいはエロスという意味内容で戯れようとしていたことを指しており、そこには不完全な生き物としての人間を描くという屈折した考えが現れている。

この絵に見る少女のドレス、脚、敷布、そして岩盤の描写には、少量の絵具を付けた筆をキャンヴァスに強く擦り付けた時にできる、砂状のテクスチャーが現れており、乾燥した無機質な素材のような効果を挙げるといって、斬新な技法が認められる。そのことにより、この恋人像はいわば周囲の土塊に「同化」してしまっている。こうした賦彩の効果は忘却を想起させる。ここでは生々しい体験は色褪せ、無味乾燥なものになっている。この乾き切った身体と指は、内面性の喪失と人間的な内容の不在という、空虚状態を表す究極の表現となっている。ジェーン・カールは、この抱き合う人物像について、「宇宙的な静止状態」に陥ってしまった二人であると言い、男と女あるいは生と死とが永遠の循環の中で一体化しようとしていると評している¹⁷。だがこの絵では、こうした希望を込めた思考は肯定されない。また自然な見方からすれば愛の昇華とも見えるかもしれないが、そうではない。この作品は、逆に愛が終わって感傷や情熱といった一切の内面的な内容が、孤独な荒野の中へ消失してしまい、荒涼としたその様が画家をしてキャンヴァスに向かわしめた。

つまり、かつての恋人たちが地上に残した、乾燥して強張ってしまった抜け殻を描いているのである。

この作品が描かれた年は、シーレとエディットとの結婚生活が始まっている。おそらく避け得ぬ別離を扱うという作品の構想の芽は、すでにハルムス姉妹と出会った14年頃に得たのであろう。彼は生活の安定を一応確保したうえで¹⁸、ヴァリーとの別離を描いていることになる。それだけに画中の男の姿が、一層冷酷になったのであろう。この作品はヴァリーと暮らす中で得られた芸術の構想、および抱擁図の主題内容との訣別を意味している。ヴァリーとの別れは、先の《枢機卿と尼僧》に描かれた、女と共謀しながら不倫に落ちてゆく、エロスという衝動的な動機の喪失をも意味していよう。

《座り込む恋人たち（エゴンとエディット・シーレ）》（1915年）

1915年に描かれた素描《座り込む恋人たち（エゴンとエディット・シーレ）》（図6）にはうづくまる二人の男女が描かれている。女は男の背後から抱きついており、男の頭部にはエゴンの容貌が現れていることは疑いない。その一方で女の頭部に当時の妻であったエディットの容貌を認めることができるかどうか、まだ未解決である¹⁹。そこで、この作品がエゴンとエディットとの結婚に際して描かれた抱擁像であるとして、描写の観察と主題内容の把握に集中することにしたい。

女は着衣であるが、男の方はシャツと靴下のみ身に着けており、ズボンや下着は着けていない。男の両眼は大きく見開かれているものの、焦点は合っておらず、それぞれ左右別方向に向けられている。男は完全に脱力しきっており、あたかも病的狂乱の直後のように、精神的にも虚脱しているようである。したがって、剥き出しになった下半身は色情狂の現われと解してよいかもしれない²⁰。力の抜けた男は、背後に座る女の腕によって支えられている。女はこの麻痺してしまった男を四肢でしっかりと捉え、自身の身体をきつく押し当てている。男の胴は彼女に引き寄せられて右方へ曲がり、うなじにあてがわれた女の頬によって頭は左へ傾いている。男の右肩は腋の下から押し上げられて、脱臼した状態を示している。こうした身体の構えの完全な瓦解は、非常に強い精神的ショック症状を表している。

男の右脚は一旦脇へ開いて、画面下方へ伸ばされているが、二人が座っているはずの床面は、この画面では考慮されておらず、画家は絵画平面を意のままに扱っている。男のふくらはぎには膨張の印象が生じており、爪先を後方へ引いた左足の裏と合わせて、観者が男の像へと感情移入を行う導入部をなしている。この一対像の顔面は、単純化された簡潔

な線で描写されており、指や衣襷、またドレスの縁取り部に見られる省略的な描線とも比較しうる。この描法は、対象把握的的確さを示すだけでなく、対象からはなれた自由な手の動きによる遊びと、その際に思いがけなく生じた形式の発見をもたらしている。このように形式を遊戯的に扱う描法は、主題内容に対して渾然と絡み合った印象を添えている。

女の点状の瞳は、絶望の末に悲しみの淵に沈んで、大きく見開かれた眼の凝視を示している。彼女は、男を支えているというよりは、むしろ渾身の力で恋人にしがみついている。この狂気じみた眼差しは、男の狂騒が原因であろうし、意識を喪失した男に対する愛情を表しているのであろう。男にはパートナーの心からの願いをかなえるだけの力も残っていない。彼は抱きとめようとする女の腕を振りほどこうとして、力尽きてしまっている。あたかも女によって、調子はずれの忌まわしいダンスを踊らされているかのようである。この男の骨ばった顔立ちは、先に見た《死と乙女》の中の男に似ている。したがって、この作品においても、男の頭部を災いをもたらす死神のそれと結び付けても良いだろう。

エディットはエロティックな絵を忌避していたが²¹、この作品においてシーレは、自身が卑俗な男に扮して妻を大胆にも挑発しようとしたことは、想像に難くない。この男女一対象の頭部は仮面のように硬直しようとしている様を示し、この二人の抱擁は外面的な身体の動きの停止から、内面的なものの空疎化へと変化しつつある様を表している。

他の作品における抱擁モチーフの比較

1917年の《抱擁（恋人たちⅡ）》（図7）では、自然主義的な描写の要素が増している。これまで観察してきた作品では、線的要素がもっぱら太い描線において強調されていた。

白いシートの上に裸の男女が横たわっている。赤銅色の力強い背中を見せた男が、仰向けに横たわる白い肌の豊満な女を、その脇腹の方からにじり寄りながら、引き寄せようとしている。この一組の像は、二人の上方に設定された視点から描かれている。この鳥瞰的視点は、常に対象の新鮮な側面を得ようとする、画家の活発な関心のありようを示している。シートには数多くの襷が寄り、女の長い黒髪が波打っているように、空気の流れにはためいており、枕を越えて伸び広がり、流れゆくようである。

男の全身はあらゆる筋肉が盛り上がり、ゆがみを生じている。そうした肉体の異常な緊張が過度な興奮状態を伝えている。本作は、この時期に特徴的な描写様式を示している。シーレは、装飾や寓意の粉飾を廃して、一糸纏わぬ生々しい肉体を観者に提示することで強い印象を与えようとしている。しかし、やわらかく膨らんだ肉体形式を形成する描線と

賦彩は、これまで観察してきた作品に見られたような、絵画平面上にゆきわたる緊張を欠いている。その分、肉体の輪郭の膨張化と動揺するドレイパリーの形成に関与している。とくに、肉体はこれまでよりもずっと自然主義的に描写されているが、ホドラー風に描いた太目の描線が、丸みを帯びた豊満な肉体の構造を強調している。敷布周辺の色彩空間は、黄とオレンジ色のアウラ様の調子で描かれており、ドレイパリーに付けられた、補色である青の彩りにより一層活気付いている。この青は筆の勢いにまかせて、弾むように着彩されている。この周辺空間の描写によって、地上からの離脱ないし浮遊の表現が達成されており、作品の主題をなしている。

男の顔は一部しか見えないが、シーレのものと見てよいだろう。一方、女の方はエディットがそうであったように、豊かな肉付きではあるが、彼女は髪が明るい色をしているので、別の女性がシーレのモデルを務めたのであろう。シーレは、この作品で自身の結婚生活で知りえたことを表すために、画中の人物像の一部分に、実際の二人のものとわかる身体的特徴を与えようとしたと考えられよう。女は胸を右腕で覆い、両脚を折り曲げている。彼女は、まずはパートナーをわが身から遠ざけつつ、なんとか受け入れているようである。そして両手で男の頭を引き寄せているようであるが、それぞれ上向きと下向きにして平行に構えており、右手は揃えた指先を尖らせ、左手は人差し指と中指の間を開くことで記号を形作ろうとしている。したがってこの両手は、抱擁についての特別な意味を示そうとしている。男は左脚を女の脚に載せようとしているが、その腰をわずかに後ろへ引いている。彼はこの瞬間激しい欲情に駆られているようだが、女とひとつになることを、いまだ先延ばしにしている。一方で男の背に置かれた女の手は、ほのかに赤くなっており、彼女の身体が次第に温まってきていることを示している。女のエロスはゆっくりと煽り立てられているのであろう。

男を落ち着いてゆっくりと受け入れようとしている、女の態度に比べて、広い背の肉を小刻みに震わせている、男の様子は可笑しみさえ感じられる。落ち窪んだ男の眼には、焦燥さえ見て取ることが可能であろう。わずかに見える表情からは心ここにあらずといった風であり、控えめで目立った内容が描かれていない。この男と女の像は、欲情に満たされた肉体としてのみ提示されている。男の臀部を縁取っている敷布の縁飾りは、この場から退こうとする男を囲んで抱擁へと向かわしめているようであり、それはまた結婚生活の拘束的な一面を暗示しているのであろう。

この作品は、ひとつの寝具の中で欲に駆られて盲目的にひとつになろうとする、男女一対の姿を示している。筆の運びは荒く、絡まりあうようであり、色彩は混沌の印象を強めている。最も強い調子は騒がしきを感じるまでに高められており、このペアを祝福するよ

うな気分を微塵も表していない。

シーレは婚姻直後に軍隊に召集されたが、新妻は彼が不在の間に別の男に誘惑されている²²。彼の結婚の状況と心理状態は、本作の人物像のポーズを決定する要素のひとつであろう。人物像は悦びと無関心とを同時に表出している。しかし画面総体からすると、これまでの作品に見てきたような、やや病的で重苦しい気分は感じられない。

シーレの描写技法および表現様式について—シーレの線描

シーレの描写における形式の形成は、色彩におけるよりも、おもに線描に多く依拠する。カールは油彩画の研究において、シーレの描線は画面構築の要素として、主要な輪郭を強調するように引かれているという²³。したがってシーレの描写技法は、線描において著しい特徴を有する。その影響源としては、自然主義的に捉えられた人体を一種の絵画的なレリーフを生み出すために、一様な太さの輪郭線で取り囲んだホドラーの技法が挙げられるが、また一方で、人体を線描の上でアラベスク模様へと形作り、流麗な線の装飾システムに調和させようとしたクリムトの影響でもある。この両者に影響を受けて、シーレは強い表出をもつ素描様式へと独自に発展させた。

《座り込む恋人たち》のように、自然主義的な再現描写を機知に富んだ遊戯的な線描様式に織り込もうとしたシーレの試みは、さらにロダンを参考にした身振りによる表現性と、表現的な人体形式から受けた影響により、独自の線描様式の完成へとつながった²⁴。描線は曲がり、屈折し、交差して、より感動性の強い素描へと発展した。また着彩の技法においても、少量の絵具による薄い絵具層の表面に生じた砂粒状の表面効果や、線描の組織の上に色彩の膜組織を張るといふ、特殊な絵筆の技法にも取り組んでいる²⁵。こうした素描における研究から得られた成果は、油彩画にも応用されている。それによって生まれた独自の様式は、緊張感のある描線と効果に富んだ色面との相乗効果を発揮し、具象と抽象、ないしは有機的なものと無機的なものが混和される。いわばアマルガムのように、諸要素を統合する芸術効果を生むことになった。シーレはそうした技法により、内面が空虚になった人間存在という独自の観念を表現できたが、いわゆる表現主義らしい内面の表出を専一に行うやり方とは異なった、彼の表現様式が成立した。その後、次第に内面的なものはポーズや表情における表出へと切迫し、人体に形式的な制約を課してきた装飾的抽象形式は閑却されてゆく。いわば装飾のない裸体による表現が優勢になってゆくのである。

シーレの絵画は、輪郭と内部形式との緊張を画面総体に行き渡らせることにより、人物像とバックとの拮抗関係、つまり人間と周辺環境との緊張関係を芸術的に表現することに

特質がある。この緊張の表現は、その本質からして、二次元的な絵画平面上に展開する。しかし他方では、内面性の提示によって主題内容を構成するシーレの芸術にとって、感情移入の契機となる人体の自然主義的な描写と、空間の構成、つまり空間性と奥行きの表現は必須である。この芸術的課題に対して、シーレはこれまで観察してきたような素描様式と、多視点から眺めた人体を、ほぼ垂直に迫り上げた床面に沿わせることで解決していた。それは人体の振じれと、人物像とバックとの関係を固定せず、決定できないままにしておくやり方である。つまりバックであるのか、人物を乗せる床面であるかを示さずにおく方法をとった。素描においては、バックは完全に空白のままにしておかれる。こうすることによって、人物像を二次元的に形成することが可能になった。シーレが描く人物像は、あたかも真空恐怖を表出するように、周辺環境に囚われたかのような印象を与えている。だが最後の《抱擁》においては、周囲の色彩空間において賦彩様式の柔軟化が見られ、すでに画家が人間と周辺環境との拮抗を表現しようとする意欲を喪失していることが認められた。

結び—画家の内面と抱擁像の意義

シーレと、彼の抱擁モチーフの先駆者とも言えるクリムトの間には、当然ながら年齢に開きがある。これにより両者の作品における主題の内容にも差が生じている。当時19歳であったシーレは、クリムトのベートーヴェン・フリーズに描かれた人物群の中から、ひざまずいて祈る男を選び出し（図8）、新たに男が女を頭上に掲げて崇めているポーズに仕立て直した（《恋人たち》図9、K.D. 356および《接吻》：1909年、個人蔵、K.D. 357）。シーレはクリムトのポーズに依拠しながらも、彼独自のやり方で若者たちの愛を賞揚しようとしたのである。一方、クリムトは彼の《接吻》の中で、中年とおぼしきやや贅肉が付いた男を描き、恋人の顎先とうなじを取って接吻を迫る様にしている。アンゲリカ・ボイマーは、女のこわばった掌が男の首筋にあてがわれていることについて、この男女の間によそよそしさがあることを指摘している²⁶。筆者も、これが女の軽い不快感の反応であることを認めるが、クリムトはその年齢なりに、性を楽しむだけの諦観に達していたと考える。これに対してシーレは、《枢機卿と修道女》の中で恋人たちに、彼らの不道德な行いが明るみに出ないかと恐れるあまり、取り乱して慄くポーズをとらせている。クリムトにとっては、愛の抱擁は遊戯的なテーマであり、シーレにとっては真剣に扱うべきモチーフであった。彼は、まずは憧憬の的として愛をカルトのように崇め、その後、抱き合う者たちの姿に、互いを庇い合う親密な共犯関係を表現した。

カリエールによると、シーレとヴァリーは《枢機卿と修道女》の制作に当たってたがいにポーズを取りあっており、この絵はちょうどノイレングバッハ事件の後に仕上がったという²⁷。そしてこの事件の後、多くの素描に描かれる女性人物像の顔立ちや性格付けがヴァリーを元になされ、シーレの作品においてますます彼女の存在が重要になったことが示されているとカリエールは考えている²⁸。事件の前にも素描やスケッチには抱擁のモチーフが扱われているが、本格的に油彩画で描かれてはいない。パートナーとしてのヴァリーは、エロスを描く画家としてシーレが世間から偏見や嫌悪をもってあしらわれていたにもかかわらず、また絵描きとしての絶望の淵に立たされていた時にも、彼の傍に就き従っていた。そうしたヴァリーの献身は、シーレが男女一対像に新たに取り組むよう促し、その主題内容を一層深める機会を与えることになった。そして、愛とエロスを通して付き合っていくべき女性との紐帯が、彼女をモデルとした作品の制作で試されることになる²⁹。シーレはクルマウやノイレングバッハのような片田舎では、自由な暮らしを送ることはほぼ不可能であり、彼の芸術にも理解を得られないということを痛切に思い知った。そのような困難な時のパートナーがヴァリーであった。しかし、彼自身が奔放な芸術家と、これに反して堅実で小心な生活者であるという二重規範を抱えており、結果としてエディットとの安定した結婚を選んだ。

シーレは、1914年に彼の作品の蒐集家であったフランツ・ハウアーに宛てた手紙の中で、ノイレングバッハ事件（未成年に淫らな絵を見せたという嫌疑で勾留された。引用者注

）では、彼のために動いてくれたのはヴァリー以外に一人もなく、彼女の振る舞いは高貴であり、自分はそのことに全く感動してしまった、と書いている。しかし、同時に彼は周到にヴァリーについては、知り合ったのはわずかな間だったと書き添えている³⁰。しかも、シーレ自身と彼の知人たちが残した書簡に現れるヴァリーの姿は、ほとんど彼の作品の持ち込みや代金を回収する遣い走りの役である。彼の手紙にはヴァリーを配達人（Überbringerin）と呼んでいるものもある³¹。シーレの手元に残されたヴァリーからの手紙が存在しないことは、ある意味で当然であり、ヴァリーの思いを直接知ることはできないが、彼女もさほど不満を漏らすことなく、彼の遣いに甘んじていたのであろう。一方、シーレにしてみれば、彼女が彼に寄せる思いも十分に知りつつ、モデルに立たせ、作品頒布の役割を冷静に要求していた。ヴァリーを必要とする気持ちと、一方で冷静に彼女を見ていることを、彼は十分自覚していたであろう。そうした心理が《死と乙女》において、悪の仮面という男の表現と嗜虐的な少女像の描写に結びついて、切迫した抱擁のポーズを生んだと言える。

一方、エディットとの結婚は、当初はシーレにとって生活面や社会的な体面において打算が働いていたうえ、エディットは良家の出自らしく、彼の制作のやり方に距離をおいていたが、最後には彼の奔放さや、神経が繊細で感じやすく、自身の行いに対して抑制が利かない性質を受け入れたようである。またシーレは、悪性のインフルエンザに倒れたエディット—彼女は第一子を身ごもっていた—を、彼女の苦悩に寄り添うように素描に残している。エディットは最後まで彼のヌード・モデルになることを嫌ったが、象徴主義的な作品《家族》においては子供を庇護する母親であり、妻であるというイメージをシーレに提供した。このようにして兩人との生活に起こるそれぞれの出来事は、シーレに男と女の間関係をめぐるテーマ、つまりは男女が出会った当初のエロスによる接近と交感を発端にしながら、彼自身も精神的に成熟し、これを夫婦の生活における真実にまで発展させ、表現の内容を深めてゆく契機となったのである。

1914年の作品のタイトルである「男と女」という言葉そのものから、シーレはこの作品で両性における本質的な関係性を主題にしていたといえる。ここでは女の拒むようなポーズに注目したい。男の頭部は、いわば無機物の塊の様であり、彼のエゴを示している。彼の露出的なエゴは、筋肉に力を漲らせた身体にも見て取れ、女の眼はそこから逸らされている。つまり、頭をすっきりと腕の中に入れてしまった女のポーズは、男のエゴを徹底して拒否する態度である。そうして二人のベッドは、二つの性が我を張って争う闘技場と化している。この作品でシーレは、一組の男女の日常生活に取材しながらクリムトや唯美的な象徴主義が扱うことのなかった、男女間に生じる心理の問題に取り組んだ。その初期には両性の葛藤を戯曲やポスターで取り上げたココシュカでさえ³²、《つむじ風（風の花嫁）》（1915年）においては、当時の恋人であったアルマの姿を、彼の胸に寄り添う従順な女性として描き、渦巻く雲の褥に横たわる、あらまほしき彼自身の姿をドラマチックに表現している。しかし、シーレはココシュカとは異なり、両性の反目しあう心理を集中的に取り上げ、男女間の愛についての疑念を絵画で表明している。

ボイマーが指摘するところでは、すでにクリムトの《接吻》において疎外感があらわれる兆候が見られ、抱き合う男女においてさえ相互の理解が不可能であること、つまり両性間の本質的な葛藤が認められるという³³。ボイマーが言うように、クリムトが鋭敏に感受していた男女関係の破綻の危機、そして両性間に生じる不安は、彼が抱擁のモチーフを装飾的な型に結晶化していることから説明できる。クリムトはこのように像を様式化してしまうことで、抱擁を重苦しく悩み多き世俗の生活を超越する肯定的な契機となした。クリムトはかくも大胆にエロスに対して全権能を付与したが、シーレは人間的現実にもとづいて率直にエロスに疑いを抱いた。シーレの場合、エロスは単に男女の間関係を結ぶため

の当初の条件であり、それ以上のものではなかった。シーレが緊張感のある様式を持続させることは、創作活動の後半になって一種の沈滞に陥るが、それはエロスをクリムトのように肯定的に受け入れられなかったためであると考えられる。これまで観察してきたすべての作品では、男と女とがたがいに近づくほどに、いっそう相入れない部分が明らかになり、二人の間で分裂が深刻になるという現実的な主題内容を表している。ボイマーはクリムトの男女一対像について、「自然生理の欲求が男をして、繰り返し女の腕の中に辿りつかせる。その中では、男は決して故郷を見出すわけではなく、落ち着きと身を隠す安心感と、冷淡さとよそよそしさ、そして抜きがたい無理解に出くわす³⁴」と言っている。しかし、このことはむしろ、シーレの抱擁図にこそよく当てはまるであろう。彼は《男と女》の抱擁像において男性像の頭部に恐ろしい形相の容貌を与えている。女はそれを憐れむこともなく、彼から身を遠ざけようとしている。しかし、男が広げる腕の中から出ようとはしていない。このように、彼が男女関係を描いた作品は、両者の間で生じる精神的葛藤を主題としているために、内容が深刻さを帯びている。

シーレの作品の抱擁する一対像は狭隘な空間に封じ込められ、振る舞いはぎこちなく、四肢がまったく自身の意志から動いておらず、空虚な存在として不自由な姿勢を取るよう仕向けられているようである。画家は、人間が性愛だけでは充足せず、逆に内面が徹底して空虚になってしまうという事実を見出した。彼が描くマリオネットのような一対の人物像は、こうした異常な人間存在を表している。そして抱擁を主題とした作品は、性愛の無益さとそこに生じる男女間の乖離状況を描いている。若きシーレにとっては、抱擁モチーフの制作は、自己集中に徹する自画像の場合とは異なり、他者と一つまりは女性であるが一向き合った際の彼自身の自我を再認識せざるを得ない機会であった。このとき彼は、唯美的な装飾や流麗な輪郭を捨て、荒々しい画面効果を求めて、ひたすら自身が醜い悪鬼であり、また空虚な肉塊であることを示そうとした。

註 文中に記すシーレの作になる素描の略号 K.D.、および油彩画の略号 K.P. は以下の作品目録と関連していることを示す。

Jane Kallir, *Egon Schiele The Complete Works. (Drawings)*, New York, 1990

- 1 Vgl. Jane Kallir, *Comments on Two Hermits Praying*. In: Jane Kallir, *Egon Schiele The Complete Works. (Drawings)*, New York, 1990, S.304, Nr.206
- 2 ルドルフ・レオポルトは、《枢機卿と修道女》でおそらくシーレは、クリムトが《接吻》においてペニスを想起させるように男性像を形成したことに倣ったのであろうという。展覧会カタログ『レオポルト・コレクション ウィーン世紀末展』、安田火災東郷青児美術館、三重県立美術館、1997年、88ページ。
- 3 Egon Schiele, *Brief an Arthur Roessler, 31. VII. 1911*. In: *Egon Schiele 1890-1918, Leben, Briefe, Gedichte*. Cristian M. Nebehay (Hg.), Salzburg und Wien, Residenz Verlag, 1979, S.179, Nr.239
- 4 Nebehay, *Egon Schiele*, ebda., S.148, 151.
- 5 Schiele, *An die Schwestern, Adda und Edith Harms, 10. XII. 1914*, ebda., S.314, 315, Nr.719
- 6 Schiele, *Brief an Adda (Adele) Harms, 22. Jänner 1914*, ebda., S.300, Nr.629
- 7 Schiele, *An die Schwestern, Adda und Edith Harms, 10. XII. 1914*, ebda., S.314, 315, Nr.719.
- 8 Schiele, *Brief an Arthur Roessler, 16. II. 1915*, ebda., S.336, Nr.754. シーレの文面には誰と結婚するつもりであるかは書かれていない。単に、結婚するつもりである(-Habe vor zu heiraten-)、と書かれているだけである。ヴァリーについても名前をWalと省略している。この書簡は葉書であるため、シーレは省略して要点だけを伝えようとしているようである。
- 9 この男の右手は指を伸ばして構えているが、中指と薬指を合わせ、人差し指と小指をそこから離している。このようにしてシーレは、多くの人名を暗示している。この作品では、ヴァリーの頭文字Wを指しているであろう。
- 10 シーレは、1911年になってミュンヘンの画商ハンス・ゴルツと連絡を取り始めた。そしてゴルツを介して当地の芸術家協会ゼマ Sema の会員となった。彼は、この都市においてキュビズムを知り、ドイツ表現主義に触れることになるのである。しかし、これらについてはほとんど興味を示していない。Alessandra Comini, *Egon Schiele's Portraits*. Berkeley & Los Angeles, 1974, S. 107
- 11 エルヴィン・ミッチュはシーレの身振り表現について、シーレの同僚であったエルヴィン・オーゼンによる人形劇との関連を指摘している。Erwin Mitch, *Egon Schiele*. London, 1975, S.28
- 12 クリムトからモデルとしてシーレに譲られたヴァリーは、父親が教諭であったにもかかわらず十分な教育も受けず、教養にも乏しかった。シーレは鉄道官吏の一族の出であったが、彼の家族は父のアドルフ・シーレの死後、零落していった。それでもシーレの望みは高く、ヴァリーでは彼の結婚生活に対する理想を満たすことはできなかった。一方、シーレの結婚相手となるエディットは、鉄道技師の娘であった。このことについてカールは、当時の男性社会に特有の小市民的二重道徳、つまりダブル・スタンダードであるという。Jane Kallir, *Egon Schiele The Complete Works*. New York 1990, S. 108-111, 176.
- 13 シーレはクリムトが日常でも愛用していた、隠者風の貫頭衣を画中の自画像的な人物像に着せている。しかし、彼が実際にこのような衣服を着用している写真はなく、たいていの場合にはスーツ姿である。
- 14 この男女一対像のポーズを記述するに当たっては、黒井千次による次の叙述が役立った。黒井千次『永遠なる子供 エゴン・シーレ』、河出書房新社、1984年、166ページ。
- 15 カールはこの頭部について「破壊的な力の権化」と見ている。Kallir, a.a.O., S. 178
- 16 *Egon Schiele 1890-1918*. In: *Österreichischen Galerie in Wien*. Österreichische Galerie (Hg.), Salzburg 1990, S.34. Kallir, a.a.O., S.330.素描Nr.289の注参照のこと。
- 17 カールの解釈はヴェルナー・ホフマンのそれと近い。ホフマンは、1918年作の《家族(うずくまるものたちの群像)》(オーストリア美術館、ウィーン)における人物群像の構成を永遠の循環であると言い、シーレが用いた鉛色の調子を生成と消滅のシンボルと見なした。このホフマンの解釈は、シーレの厭世的な現世観「全ては生きながら死んでいる」にも由来している。Werner Hofmann, *Egon Schiele, Die Familie*. Stuttgart, 1968, S. 25, 26
- 18 彼は1915年6月17日に結婚式を済ませ、それからわずか4日後に軍に入隊した。この時にはプラハに移動させられている。
- 19 この作品についてこれまで観察してきたことからすれば、さまざまな答えが出てこよう。この作品に関連した素描には、抱きかかえようとする女の腕を振りほどこうともがく、下半身を露出させた男の姿が描かれている(《座り込む恋人たち(妻といるシーレ)》1915年、K.D.1856)。もう一枚の素描は着衣の男女一対像を描いており、そこには男の脚にすがり付いている女の像がある(《恋人たち(ヴァリーという画家自身の姿)》1915年、K.D.1784)。女のポーズからすれば、シーレとの別れに不安を抱いたヴァリーとの抱擁とも考えられるが、このことについての確証は無い。共通のモチーフを有するすべての素描作品は、1914年から16年までの年記が付いているものの、おそらく同時期に描かれたものと考えられている。Kallir, a.a.O., S. 556, 557, 565. さらに以下の素描に関する注記を参照のこと。Nr.1784, 1788, 1856
- 20 気が触れた男というモチーフには、長年梅毒を患って死んだシーレの父の影響が色濃く反映していよう。父親が死んだとき、シーレはすでに14歳であった。たしかに家族間の心理がこうして

- 影響しているとはいえ、少年期のシーレにとって父親の姿は、彼に性と狂気という二つの観念を、自然に合一させるきっかけとなったであろう。シーレは1912年の作品《隠者たち》（レオポルト・コレクション、ウィーン）について、彼の父親の死について描いた、と言っている。Vgl. Schiele, *Brief an Carl Reininghaus. nach dem 27. II. 1912*. In: Nebehay, a.a.O., S. 214, 215, Nr.320
- 21 エディットはシーレのモデルに嫉妬心を抱いていた。そして、これらの女性をモデルに使わないよう、彼に言い渡したことがある。さらに彼女の姿をエロティックなポーズで作品のモデルに使うときには、顔貌を別人のものに変更するよう要求していた。Kallir, a.a.O., S. 202
- 22 カリールは、エディットが貞淑な妻であると言う、これまでの理想化された彼女のイメージに対して疑問を呈している。エディットの姉妹にインタビューしたところによると、彼女は常に従順であったと言うわけではなく、シーレが軍務に就いていて、家を空けていた時には、ほかの男がやって来ることを楽しみにしていた。このことに対してシーレが非難すると、彼女は突如態度を変えたという。Kallir, a.a.O., S.195
- 23 Kallir, a.a.O., S. 291
- 24 ヴェルナー・ホフマンは、シーレがロダンの影響を受けていることを最初に明らかにした。ロダンの影響は、股を割ってうずくまる像に顕著である。Mitch, a.a.O., S.36. Hofmann, a.a.O., S.16
- 25 Kallir, a.a.O., S.291,299
- 26 Angelica Bäumer, *Gustav Klimt, Frauen*, Salzburg, 1985, S. 14,15
- 27 Kallir, a.a.O., S. 122. この作品の制作時期についてはカリールの指摘の通りであろうが、人物の描写から両モデルが誰であるかを同定することは難しい。
- 28 カリールは、シーレが女性人物像を形成するにあたって、その描写様式の展開につれ、ヴァリーの性格も明瞭に表現されるようになった可能性を排除していない。Kallir, a.a.O., S. 124 (vgl. Anm. 15), 461
- 29 Kallir, a.a.O., S. 111
- 30я Schiele, *An Franz Hauer, Sonntag 25. Jänner 1914*. In: Nebehay, a.a.O., S.301, Nr.633. „...Von meinem Nächstbekannten rührte sich niemand außer Wally die ich damals kurz kannte und die sich so edel benahm daß mich dies fesselte;...“
- 31я Schiele, *An Guido Arnot. 11. März 1914*, ebda., S.304, Nr.648. この手紙は、値段を付けた10点の素描をヴァリーが画廊主アルノーに持ち込み、アルノーの返事を手紙に書いて彼女に渡してほしい旨の内容である。書簡集の編者であるネーベハイの推定によると、書かれてあるÜberbringerinはヴァリーであろうとされている。
- 32 戯曲「スフィンクスと案山子」と「殺人者、女たちの希望」（両作とも1917年成立）。「殺人者、女たちの希望」はクンストシャウの舞台で客席の騒動を引き起こした作品である。アマゾン女族とローマの兵士との格闘において、バッハオーフェンの母権制に関する思想がこの作品の基調としてあらわれている。ココシュカの芸術思想は、こうした教養的知識に帰することができる。一方、シーレの場合は、彼自身の主観を動機として初めて創作へと向かうことになる。
- 33 Bäumer, a.a.O., S. 14
- 34 Bäumer, ebda., S. 14



図1 《枢機卿と修道女（愛撫）》1912年
キャンヴァスに油彩、69.8×80.1cm
Leopold Museum, Wien



図2 《接吻》1907-08年
キャンヴァスに油彩、180×180cm
Österreichische Galerie, Wien



図3 《男と女 I (恋人たち I)》1914 年
キャンヴァスに油彩、119×138cm



図4 《死と乙女 (男と少女)》1915-16 年
キャンヴァスに油彩、150×180cm
Österreichische Galerie, Wien



図5 《抱き合う少女たち（友達同士）》1915年
紙にグワッシュ、水彩、鉛筆、48×32.7cm
Szépművészeti Múzeum, Budapest



図6 《座り込む恋人たち（エゴンとエディット・シーレ）》1915年
紙にグワッシュ、鉛筆、52.5×41.2cm
Graphische Sammlung Albertina, Wien



図7 《抱擁（恋人たちⅡ）》1917年
キャンヴァスに油彩、100×170.2cm
Österreichische Galerie, Wien

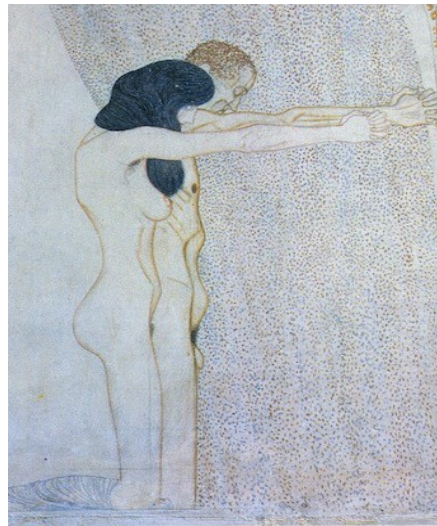


図8 《ベートーヴェン・フリーズ（か弱き人類の苦悩）》
（左側の壁、部分）1902年

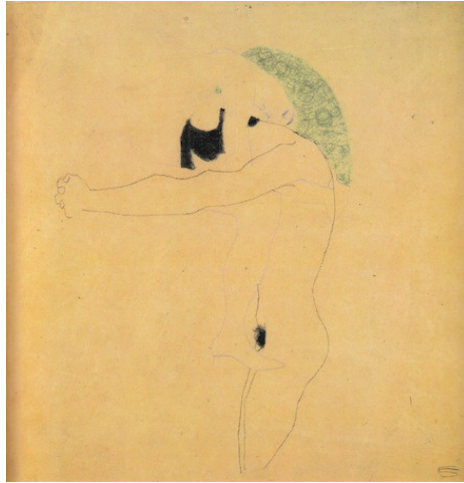


図9 《恋人たち》1909年
紙に色鉛筆、鉛筆、32×30cm
Historisches Museum der Stadt Wien, Inv. 115.157, Wien

5. オスカー・ココシュカの表現主義的肖像画 —ココシュカの肖像画様式の成立と詩画集『夢見る少年たち』—

はじめに

オスカー・ココシュカは、生涯に素描、リトグラフを含む多数の肖像画を制作している。彼は 1908 年に知り合った建築家アドルフ・ロースの勧めによって、工芸美術学校とウィーン工房において手がけていたイラストレーションやグラフィック・デザインから離れて、本格的に絵画に取り組むことになる。1909 年 5 月から 9 月まで開かれたインターナツィオナル・クンストシャウ（国際芸術展）では、ココシュカは表現主義演劇の代表作でもある戯曲「殺人者、女たちの希望」を野外劇場で上演することになった。このとき彼は、演出を手がけた主演俳優のエルンスト・ラインホルトの肖像（図 1）を描いているが、この作品は初期油彩肖像画のひとつであるとされる¹。一方、劇そのものは観衆を挑発し、警察が動員されるスキャンダルとなった。このクンストシャウを機に彼はウィーン工房を辞して独立したが、ロースの奔走によって肖像画の注文が入るようになり、油彩画の初期代表作が多く生まれ、油彩による肖像画は彼にとっての主要なジャンルのひとつとなった。いわば画家としてのデビューはロースが用意したと言うこともできる²。そして、このとき制作された肖像画の強烈な表現によって、彼の表現主義的な芸術傾向が決定的となった。

ココシュカは自伝の中で、彼の芸術的修練の出発点であったユーゲントシュティールについて、「ユーゲントシュティールは、本来肖像画を無視してきた」³ のであり、「表面ばかりを飾り立てる」⁴ として幾度も非難している。彼はあえて当時の享楽的風潮に対して、彼が描いた人間像を真実の像として提示しようとした。彼の独立を支援したロースは、ココシュカが抱いていた、「ルーティンや理論に従うのではなく、自分の絵画をもって環境における自分の役割を理解するための基盤を、すなわち自己認識を得る」 (...mit meiner Malerei eine Basis zum Verständnis meiner Rolle in der Umwelt, Selbstkenntnis finden sollte)⁵ という、絵画に対する彼自身の考え方をしっかり守るよう力づけてくれた。また、この直前の箇所では肖像画制作について、「私が生きてゆかなければいけない、この社会を熟知するため」 (...um mit dieser Gesellschaft, in der ich nun zu leben hatte, vertraut zu werden)⁶、モデルとなる人物を観察するのであると同様の内容を繰り返している。この自伝は、1969 年から翌年にかけてココシュカの自宅で録音された回想を書き起こしている⁷、83 歳というこの時の年齢を考えれば、本論で扱う初期の肖像画が

制作された当時の彼の意図とは若干異なっていよう。しかしながら、ローズの仲介で注文が入り続けていたとはいえ、出来上がった作品のほとんどは注文主の気に入らず、受け取りを拒否された⁸。それでもココシユカが肖像画の制作を断念しなかったことを考えれば、これは彼の人生にとって目的と意義のある、一種の人間観察記録であり、研究であったといえよう。

当時、ココシユカが描いた肖像画が似ていなかったため、自分が写った写真を送りつけてきた、モデルのロツテ・フランツォスに宛てた返信には、容貌の肖似性だけが制作の意義ではない旨の弁解が書かれている。

…あなたの顔を描いたポートレートに、あなたは酷く動揺された。私は見ていましたよ。私にこれほど影響をおよぼすような人が、首から先がない人間だと思いませんか。髪の毛、手、ドレス、いろいろな動きが、すくなくとも私には重要なんです。—中略—私は解剖学の標本なんぞは描きませんよ。なんなら私が引き取って、燃やしてしましましょう⁹。

この手紙でココシユカが挙げている細部は、人物を客観的に観察して得られた像ではなく、彼がモデルに抱く関心に深く結びつく部分なのであり、その結果、強調された身体部分が集まって、肖像全体の肖似性が損なわれても問題はないのであろう。ロツテ・フランツォスの肖像については後に検討を加えることにする。

W.G. フィッシャーは、ココシユカの 1907 年から 12 年までの作品において「幻視的であり、幻覚的心霊的な性質」(das Visionäre und Halluzinatorisch-Spiritistische)¹⁰を見ており、それは適切な評言ではあるが、具体的には個々の作品においてどのような表現上の特徴が観察されるのか、さらにはいかにして彼の特徴的な肖像画様式が成立したのか、そこまでは明らかにしていない。また、1907 年から 12 年までの 5 年間は、作品の様式がひとつに安定していたというわけでもない。たとえば、ココシユカは 1909 年のインターナツィオナル・クンストシャウで、ファン・ゴッホ、ゴーギャンやフォーヴィストらの絵画に触れる機会があり、その時の影響からユーгентシュティールからの決定的な脱皮を試みている。さらに後の 1910 年には、ベルリンの表現主義機関紙『デア・シュトゥルム』(Der Sturm)の編集に加わり、そこで紹介された未来派の手法を人物周辺の空間表現に取り入れることもしているのである。

また、彼がローズに出会った 1908 年以降、多くの著名人とも知己を得、幾度か旅をした。そうした身辺事情の変化も大きく作品に影響を及ぼしており、ことにベルリンへ行く

1910年には様式上のひとつのピークがある。フリッツ・シュマーレンバッハによると、ココシュカの初期作品の表現様式においては、絵具の塗り方が一定でなく、かなりの薄塗りであったり、逆に厚く塗り重ねる場合もある¹¹。ことに特徴的であるのは、従来にない描法を、いわば無手勝流に用いる、あるいは案出することであると言う。シュマーレンバッハはこの点に関して、ココシュカは美術教育を工芸美術学校で受けており、油彩画についてはほぼ独学で身に付けたことに原因を求めている¹²。

本論では先のフィッシャーの言葉を参考にして、肖像画制作の出発から個性的な様式が確立されてゆく1908年から10年の肖像画作品について、(1)人物とそれを包む周辺空間との緊張関係、(2)絵具の層の厚みを減じることによって生じる、肉体と精神とが混成した要素、すなわち霊性の気分的表現、(3)スクラッチングによる画面要素の充填、(4)人物像の記念像構図、(5)当時ココシュカが手がけていたイラストレーションにおける人物像の様式とポーズの肖像画への応用という点に的を絞って観察する。そして、これら5点の芸術的課題を、ココシュカが達成するまでのプロセスをたどってゆくことにしたい。2番目に関して筆者は、人物像を取り囲むように色彩の靄をかける方法を、霊性を表すための中心的な表現として考えている。また、3番目の技法は絵具層を先の尖ったもので引っ掻くやり方であるが、その場合輪郭線をなぞる方法と、人物の周囲に図柄として描く二通りの方法が見られる。この図柄は直前期ないし同時期のイラストレーションの延長である可能性を指摘したい。そして、第5の課題にあげたポーズについては、特異な(あるいは、奇異と言ってもよい)身体の構えが観察されるため、さらに一章を設け、身体の姿勢から手指の構えまでを考察の対象に広げてゆく。この身体の構えについては、ココシュカが独自に取り組んだ、動くモデルを手早く描き留めてゆくデッサンから得られた、人物ポーズの型の一つであると考えられる。彼は、ウィーン工房のイラストレーション用に、エキゾチックな踊りのような身振りを工夫していた。つまり、ココシュカは最初期の肖像画において、ウィーン工房での制作を油彩肖像画における表現へと応用した、ないしは工房で確立したグラフィック様式を肖像画へと発展させたのである。

とくに1907年から08年にかけて制作された詩画集『夢見る少年たち』(Die träumenden Knaben)に描かれた人物像は、直後の肖像画に見られる身振りと手振りの前駆的な型を多く示しており、ココシュカはこの作品を境に現実を離れて夢想的な世界へと想像力を拡張することができるようになった。さらに、彼の肖像画に見られる、モデルの個性的な顔貌を一種のカリカチュアのような線描様式で捉え、幻想的な環境の中に置くやり方は、先にこの詩画集の最終葉で試みられている。彼は、学校で愛しく思っていた少女と自分自身を画中の登場人物に仕立てて、空想の島で繰り広げられる恋物語の主人公とした

のである。筆者は、この画集をもって、その後の肖像画様式の基礎が出来上がったと見たい。したがって『夢見る少年たち』は、ココシュカの長期にわたる制作歴の中でも、彼の芸術の性質を決定した画期的な作品であると考えられる。この作品を機に肖像画のモデルとなる人物は、夢に長けたココシュカの目を通して、彼らの内的な生の姿を看取されたのである。この点についても、関連する図像を比較しながら論じたい。

1912年、ココシュカはウィーンで開かれた「音楽と文学のための学友会」(Akademischer Verband für Musik und Literatur)の講演に招かれ、「意識は諸物が終息する墓場であり、消えゆく彼岸である。だから諸物は最後には、私の中の幻視(Gesicht)以外のものには存在しなくなる」¹³と語った。では、彼の幻視的ヴィジョンに映る人間像はいかなるものであったか、それが本論の主要な研究課題である。筆者は、ココシュカはモデルを前にして、奇妙に歪ませて構えた手指や、傾いた身体の姿勢をとる肖像に描き、この世に居ながらも別の次元で人物が生きる姿を透視しようとしたと考える。

ココシュカは1909年から10年という短期間に30点余りの肖像を描いているが、各作品の年代設定を月日にまでわたって厳密に行うことは難しい。ここでは1908年から10年1月までの作品を取り上げ、様式上の変化から便宜的に発展段階を設定し、順次観察を進めてゆくことにしたい。

《エルンスト・ラインホルトの肖像、トランスの役者》(1908-09年)

ココシュカが最も早くに確立した肖像画様式と見なしうる、先の1908/09年の肖像画には、人物を取り巻く環境が描写されていない。絵具で調子づけをただけのニュートラルなバックに、正面を向いて人物が立ち、観者と対峙する。このように人物周囲の環境を描かずに、抽象的な色彩で埋めるやり方が、初期の肖像作品に特徴的な様式である。ココシュカはモデルとニュートラルなバックとの組み合わせによって、人物の内面性を集中的に表現しようとしている。

ハインツ・シュピールマンは1908年の風景画《ハンガリーの風景》(個人蔵、U.S.A.)とこの肖像画を、ローズが促して制作された最初の作品であろうと推測する¹⁴。ココシュカは、ローズから人生で初めて「絵具箱」を贈られたと様々なところで繰り返し語っており、それは豊富な種類がそろった油彩絵具のことであろうとシュピールマンは言う。というのも、それ以前の1906年から07年にかけての肖像画制作の時には、多くの絵具を揃えるだけの資力が、彼にはなかったはずであり、ローズのおかげで初めて多彩なパレットを手に入れた。そして、ココシュカは油彩画については全く独学で描くことに

なった。知られている限りでは、とシュピールマンは続けるのだが、ココシュカは工芸美術学校の4年間、一度も油彩画技法の授業をとっていなかった。それまで彼が扱ったことがあるのは、ゴブラン織物の下絵のためのテンペラであった、と言う。このことは上述のシュマーレンバッハの観察と推測を裏付ける。この肖像画に関しては、フォーヴィスムの影響を示す有彩色の効果的な使い方が現れたことの背景に、ロースの援助があったわけである。

ココシュカは自伝で、この人物が胸にあてがった左手の指が4本しか描かれていないという事実が、これまで見逃されてきたと言っている。

…絵の中で胸に当てている方の手を、私は手早く (*in der Eile*) 4本の指だけ描いたのです。5本目を描き忘れたのかって？私にとってはそれが無くてもよかったです。5本の指、2つの耳、ひとつの鼻という具合に、細部を数え上げてゆくことよりも、モデルの靈魂をあぶり出す (*die Aufhellung der Psyche des Modells*) ことのほうが重要だったのです¹⁵。

ココシュカは、素早いデッサンのトレーニングを1907年頃から始めていた。アトリエに子供たちを遊ばせながら、速い筆さばきでデッサンしていったのである。このやり方は、最後まで続くことになる。このデッサンについては、後に十分な考察を加えることにする。彼は、それまで丁寧に手を入れる手工芸品としてのデザインを手がけていたため、彼が独自に革新しようとしたデッサン技法を自伝の中でも強調しているのであろう。このデッサンには、当時ウィーンでも展示されるようになった、ポスト印象派やフォーヴィスムの影響も反映している¹⁶。ここに描かれたラインホルトの容姿は、ややずんぐりとして短軀となり、デフォルマーションが明らかである。おそらくは実際の本人の背格好とはかけ離れているだろう。このデッサンの問題は本論の終盤で再び考察するが、彼が取り組んでいた手早く仕上げるデッサンとは、単に観察の覚え書きを作るのではなく、観察から把握したモデルの内面的なものを掴み取ることを意味するのであろう。そのため輪郭のゆがみや数量の間違ひは修正されない。間違ひというよりは、むしろ速筆で捉えた異形の容姿に、彼が言う靈魂(*Psyche*)が現れると理解すべきであろう。アリーセ・シュトロープルとアルフレート・ヴァイディンガーによれば、1909年から10年にかけての肖像画には、構想のための予備習作が全く存在しないことから、ココシュカはキャンヴァスに直接デッサンないし下絵を描いていたと推定している¹⁷。おそらくこのラインホルトの肖像も同様の制作過程を経ていたであろう。ココシュカは、モデルを前にしての即興的な手の動きやモデ

ルから触発される感興を、慎重な写実的描写よりも重視した。彼は、そのようにしてキャンヴァスに出現する像を、真実であると考えたのであろう。

ラインホルトの肖像では、そのようなデッサンに関わる問題のほか、絵具の扱い方と筆の扱いが注目される。身体の描写においてはモデリングがほとんど考慮されておらず、平面的な塗りによって顔面が形成されている。頭部は逆三角形に形成されており、額と両目を大きく強調して、人物の個性的特徴を表そうとしている。このように形式の簡略化をはかりながら、印象的な人物像を創作するのは、これまでイラストレーションに取り組んできた成果であろう。ココシュカが1906年頃に描いた弟ボフスラフの肖像(図2)では、左向き四分の三観面で捉えた頭部は十分に肉付けされており、彼がこのような写実的な作品を制作した後に、肖像画制作に取り組む態度を変えたことが明らかである。ココシュカは人物像の輪郭をかたどるデッサンをカリカチュアと見えるほどに歪形を行い、色彩には対象の再現的役割よりも表現性を持たせたのである。

ラインホルトの頭部と左手には絵具が厚く塗り重ねられており、この2箇所に出出を集ませようとしていることがわかる。それは平面的な塗りでありながら、肉体性を表現しようとしているためであろう。目鼻耳の縁には絵具の下層から肉の赤身を表す色がのぞいている。一方、バックにはピンクがかかった乳白の調子が、筆を叩き付けるようにして塗り広げられている。それは頭部を中心として周辺部へ広がっており、半眼に開かれた切れ長の目が、拡散してゆくバックの調子の中心のようである。肩から腕にかけての輪郭は周辺の調子でぼかされている。こうした描法は、シュピールマンが指摘するアントン・ロマコの肖像画に特徴的な気分表現に由来するのであろう¹⁸。彼はモデルを観察しながら、その存在から感じ取った体験内容を、絵具の即興的な扱いによって表出しようと試みている。

副題にある「トランスの役者」(Trancespieler)とは、半分瞼に覆われたこの灰色の瞳をもって、人物の半睡状態を指すのであろう。肖像の人物は、意味がはっきりとは理解できないものの、片手で胸を押さえる演劇的なポーズをとりながら、薄明るい霞の中からこちらに向かって姿を現してくるところである。

《アドルフ・ロースの肖像》(1909年)

1909年10月に制作されたアドルフ・ロースの肖像(図3)には、フォーヴィスムの影響を受けた太い筆跡の運動性が観察される。衣服の輪郭線や衣袋の処理、また組んだ手の太く荒い筆跡にそれがうかがえる。頭部は額が広く秀でており、頬から下が細く尖りながらも、顎の先は力強く突き出している。顔面の左輪郭は屈折が著しく、沈思する表情の

まま、しっかりと結んだ口許の緊張を表す。落ち窪んだ両目は、瞳がやや離れており、薄く霞んでいる。外界を注視するというよりは、意識を自己の内側に向けているようである。また手の描写では、人物の知性を表す頭部とは反対に、肉体労働者のような太い指を描き、瘤のように関節が突き出した両手の輪郭線は大きく波打っている。ココシュカによれば、ロースは石材商の息子であり、石工と石積みの技術を学んでいた。建築士の免許を取得していながらも、自身について語るとき、青写真を見ながら仕事をするような建築家ではなく、石積み (Maurer) と自称することを好んだと言う¹⁹。肖像の手がこのように力強く描かれているのは、そうしたココシュカの理解が反映しているのであろう。

この手にはフォーヴの作品に見られるような装飾的な色彩の構成はないが、厚く塗った絵具が肉の重さを伝え、筆線の動きや力強さ、さらに黄、緑、赤といった色彩の混濁する様子が内面的なパッションの性質を表現している。そのことは、組んだ両手の上方に位置する顔面の描写と合わせて見ると、さらにはつきりとする。手は画面の中軸からわずかに左に外れた位置にあり、頭部は中軸上にある。顔面には左の頬と左眉の付け根に強烈な超現実的白光が射している。この白い光は暗いバックとの対照において、一層の輝きを増しているが、一方で筋肉が激しく緊張する様にも見え、人物の眼差しを鋭くし、表情にも厳しさを添えている。このように手と顔は上下の対称的な位置にあって、相互補完的に表出を担っているのである。

ここでロースの肖像を子細に観察すると、両の眼窩、鼻梁などの比較的神経が鋭敏な部位の肌には、赤味の強い色が塗られており、鼻の輪郭、頬、唇などには赤の絵具がそのまま塗られている。そして耳は真っ赤に塗りつぶされ、首筋にも赤が施されている。これは我々が習慣上体験し、目にする心理的肉体的な興奮状態を示唆するものであり、顔面に射す白光の強烈さと、筋肉の緊張感とも相まって、肉体が発する一種の精力を直感的に伝える表現となっている。しかしこうした表現は、椅子に深く腰掛けて静かに前方を見つめるポーズの穏やかさに著しく反しているように思われる。人物像の内部形式を描くにあたっては、外観の忠実な再現を離れており、観者にとっては超現実的な環境にいる人物の姿を見ているように感じられる。このことは画家が人物の外見を通して立ち現れてくる、もう一つの相貌をとらえようとしているためであろう。モデルとなる人物の身体的特徴は誇張されてはいるが、そのために細部の描写を捨てるのではなく、むしろ人物に欠かせないものとして描くという意味でココシュカは写実主義者であり、外見を捉える観察からさらに進んで、人物の内にあるもうひとつの姿を、彼の幻視の中に出現させようとしたと言える。

さて、ここで人物とそれを取り囲む周辺空間の表現に目を転じてみたい。まず、このロースの像のほぼ直前の1909年に制作された、《父のヒルシュの肖像》(図4)と比較

すると、両作品の絵具の塗りには違いがあることがわかる。老人の顔面の肉襞と節くれだった手の描写は、フォーヴィズムの影響が感じられるパートの厚塗りによって行われているが、これはロースの像の手と同じ描き方である。しかし、ヒルシュ像では衣服においても同じように塗りが厚い。その一様に平坦に塗られた表面には勢いのあるストロークも見られず、明暗の変化も付けられておらず、人物は平面的に見える。輪郭線は明瞭であり、バックと人物とは切り離されて別々の領域を成している。一方、ロースの上着に塗られている暗い茶色は、キャンヴァス地が透けるほどの薄塗りから、色の濃い陰影まで絵具の厚みに多様な変化があり、また明暗の諧調も豊かである。この上着に見られる薄塗りの部分は、画面左下隅と右上隅部分の塗りに近い。また、組まれた手は膝の上で前方に突き出すように置かれているが、その内側に濃い影をはらんだスペースを作っている。そして、腿の上面と左袖下部の陰影はバックのトーンに近く、腕および腰の輪郭線は周辺の陰影の調子の中に埋没してしまっている。このことは、輪郭線により人物の内部形態とバックとが明確に区画されたヒルシュ像とは、顕著に異なる点である。ヒルシュ像ではバックはおもに人物の浮き立たせ地としての役割を果たすのであるが、ロース像では明らかに人物の存在のありようと関わる、周辺空間として扱われている。

ロースの左肩背後には大小の黒い澱みが見られ、これに加えて画面左右から人物へ向かって青から黒へトーンが移行する様は、人物に向かって押し寄せてくる圧力を感じさせる。これとは逆に、人物の左右に張り出された腕は、この圧迫に拮抗する菱形の構図を形成している。また、衣服にあらわれた、キャンヴァス地から浮き出すほのかな明かりと顔面の白光は、周辺空間の暗色との間に強い明暗の対照を生んでおり、このように人物とそれを包み込む空間の描写においては、緊張関係が観察されるのである。

ロースの肖像画に使われた画面の横長の形式にもとづいて肖像を観察するならば、人物の周囲に広がる空虚が、左右の広がりによって一層強調されており、彼の暗い背後の空間のみならず、心までが深い孤独に浸っているように思える。この肖像は、あるいはそうした人物の内面の環境を透視しようとしたのかもしれない。ロースはアメリカで貧窮をしのぎながら、新時代の建築を模索した画家であり、母国に帰国するとオットー・ヴァーグナーらの装飾過多に陥った分離派建築を激しく攻撃した闘士でもあった。そして新しい建築の理念をウィーンで実践しようとしたが、一般の理解を得ることははなはだ困難であった。ロースは、片田舎の出でウィーンしか都会を知らない青年のココシュカを、スイスへ連れ出して世界の広さを学ばせた恩人でもあった。こうしてロースの近くにいたココシュカは、モデルのプライベートな事情も知りうる立場にあった。彼は、その時に感じた人物のヴァイタリティー²⁰も肖像画に反映させているのであろう。

一方でヒルシュについてもココシュカは人物評を残している。ヒルシュはラインホルトの父であり、親子は仲が悪かった²¹。ヒルシュはよく癩癩を起こす質で、怒ると乱杭の歯を剥き出した。肖像の口許に歯が覗いていることからして、身を乗り出して怒りを露わにしているところであろう。しかし、さほど恐ろしい様子に感じられない。ヒルシュはココシュカに対しては不思議なくらい好感を持ち、温かく接していた。当時、彼が描いた肖像画の多くが突き返される中で、ヒルシュは肖像に描かれたことを誇りに思い、作品を飾り、支払いもきちんとしてくれた。そうしたヒルシュの態度からしても、強い表現が肉襷に限定されていること—それは人物の個性的特徴として受け取ることができよう—、およびバックの色調が穏やかに移っている様と、ココシュカが語る人物の本性とは合致しよう。

《ペーター・アルテンベルクの肖像》（1909年）

ローズの肖像と同じ年に描かれた《ペーター・アルテンベルクの肖像》（図5）では、一転してフォーヴィスム的な表現性が減少していることに気付く。たしかに衣服や左手と左肩背後の赤い十字状の文様や、頭部の背後の暗い調子などには太く流動的なタッチが見られるが、飽和した純粋色は使われてはおらず、画面全体の灰色がかった茶の調子の中に筆の色は埋もれている。また、衣服の地は周辺空間と同じ色であり、ローズの上着の色の塗り方のように、かなりの薄塗りである。しかも内部形態が輪郭線によって明確にバックと区画されず、両腕の輪郭線はぼかされ、胸より下はほとんど描写されずに、淡い茶褐色の霏となっている。衣服のディテールや衣襷の描線は太く簡略に引かれており、その震えるような動きは形態を自立させず、輪郭線が解けるように、人物を取り巻く空間に身体を溶解させているようである。

ココシュカは、この肖像を文化人たちが集まるカフェで描いた。詩人であり、またローズの親友でもあったアルテンベルクは、よくその席で人々に物語を聞かせて愉しませていた。この肖像に見られる、両手を体の前に差し出し、左方へ視線を向けて身体を乗り出すポーズは、そうしたカフェでの朗読の様子をもとにしているのであろう²²。人物の動きは、重く粘り気を感じさせる周辺空間の中に捕えられ、遅滞させられているかのごとくである。ローズの場合には、大きく力強い手に明色系の絵具が厚く塗りこめられていたが、アルテンベルクの手は掌が大きいものの、指は短く先細りしている。その描線は細く、塗りも薄い。そのため力強さは感じられない。こうした両手を底辺とする三角形の頂点に位置する、顔の目鼻立ちや口ひげは灰褐色で描写され、さらにぼかしがかかっている。そのため人物が確たる目的を見出せぬまま彷徨い歩いているような印象も生まれている。ココシュカは

アルテンベルクの人物評を次のように記している。「アルテンベルクはアザラシのような顔つきをしていた。むしろ、この世という大海の中に放り込まれた男といったほうが当たっているだろう。それで何かに驚いた眼差しで、じっと目を凝らしていたのである」²³と書いており、そうした人間観察が作品に反映していると言えよう。

さて、簡略な筆遣いの胴体部に反して、頭部は黄土色の地の上に、比較的丹念に朱色の調子を付けて描写されており、一見して醜悪な肉の塊のようである。この肖像もモデルに対して、ほぼ現実に即した観察にもとづいて制作されているが、首にはローズの耳や首に観察されたような赤味が異様に大きくなって出現している。この赤さは、その大きさと画面の中央という位置から見て、象徴的な扱いをしていると考えられるが、一方で中心へと赤味が強くなってゆく様は、心理的な興奮時に皮膚に発赤があらわれてくる、肉体的な現象という連想も可能である。この赤い斑は顔の表情からしても、いまだ全身へと行きわたることなく首周りに滞留している情念のあらわれと見ることもできよう。また、開かれた右手の指先には赤い小斑点が浮かび、人物の背後の陰影めいた調子の中には、意味ありげな鍵十字紋がおぼろげに現れている。このように赤色が暗い画面内に散在して現れる様子は、人物の内面の熱気が十全に身体に浸透しておらず、散発的に各所に浮き出てくるように見える。アルテンベルクには、十分な心身の解放が許されてはいないようである。

《ロッテ・フランツォスの肖像》（1909年）

1909年に描かれた《ロッテ・フランツォスの肖像》（図6）も先のローズの像と同じく、頭部と手とを上下に組み合わせる表現様式に属する。モデルとなっているのは、ココシュカにとってデビュー当初に支援者となった婦人である。彼女も大学で美術史を学び、さらにヨハネス・イッテンの絵画制作の授業を受けている。ウィーンのフランツォス家は美術、文学および政治家が集うサロンであった。ココシュカの書簡集では、1912年に運命的な出会いをするアルマ・マラーと出会うまでは、このロッテに宛てた手紙が多く存在する。その中には上掲のような、彼の芸術に対する理解を求めるものから、単身ベルリンで暮らしていた時、生活の窮状に対して慰めを乞う内容のものまでである。

この作品は、肖像画としては頭部から膝までを納めた型であるが、人物は腰掛けた姿勢ではあるものの椅子などは描かれていない。その上画面の縦の長さが長く、人物の上半身も長く引き延ばされている。首などは実物よりも相当に長くなっているだろう。こうしたデッサンのために、細身で手足が長いという、モデルとなった女性の身体的な特徴が際立っている。彼女は左手を膝の上におき、その前腕に右手を置いて交差させている。そし

て左手は人差し指と中指だけを曲げ、右手は親指を外に開き、残り四指をそろえて伸ばしている。何か秘密の符号のような手の構えであるが、その意味を推し量ることは困難であろう。この手のような構え方は『夢見る少年たち』の中の人物像にも見出すことができる(図7)。

彼女の表情は沈思の面持ちであり、左下方を見つめている。背筋は鉛直の軸上に真っ直ぐあるものの、左肩を低く下げ右肩を心持ち吊り上げた、左右の均衡が崩れたポーズをとったまま、全身を硬直させているようである。肩や肘が尖るように張り出し、指先まで輪郭線に強い緊張が連続している。このポーズのように、片方の肩を緊張させて線的に屈折するアクセントを添え、もう片方をルーズに下げるポーズは、ウィーン工房時代に制作されたポスター(《皇帝臣事記念祭行列》)やポストカードの人物像に多く見られる(図8)。そして、このポーズそのものは1907年頃の子供を描いたデッサンにも見ることができる(図9)。ココシュカは固定したポーズの人物ではなく、動き回る人物を素早く掴むデッサンの中から独創的なポーズを見だし、まずはポスターや挿絵の人物像に利用しながら、さらに肖像画にまで応用したのである。

人物の輪郭線に沿って色の帯が取り巻いているが、首から下は青であり、その外周には明るい黄色の調子が接している。そして頭部の周囲には濃淡のある臙脂色が塗られている。また、左手の方には灰色がかった濃い紫の調子が、これに対して右手はオレンジ色の調子が、それぞれ輪郭の縁に添えられている。これらの色調は輪郭の際立たせの役割も果たしているが、反対色同士の組み合わせとなっており、比較的薄い絵具の塗りとの相乗効果で、キャンヴァスの中から有色の透過光が明滅するような効果を挙げている。人物を取り巻く、このようなアウラ様の気分表現は、シュピールマンが強調するロマコの影響であろう。しかし、ロマコは大気とも光とも見える霞のような気分表現を得意とするが、ココシュカはさらに進んで、互いに対照を成す有彩色を用いており、よりメチエを重視した絵画的な表現に達している。

この作品に塗られた絵具は、全体に薄塗りである。ドレスは水彩風のウオッシュで調子を付けるだけで済ませており、首や顔面、そして頭髮においては絵具を置いてから表面を広く搔き落として、モデリングの明部を作っている。このため、清楚な白いドレスは内から微光を放ち、そこから出ている人物の肉体部分も重さを失っているように見える。さらに肩先や腕、伸ばした指先、両の目許から、絵具層を引っ搔いて線條を引き、人物から周辺空間への放射を表そうとしている。こうした描法についてクリストフ・アーゼンドルフは、針や爪による搔き跡が人物像を一面に覆い(Spuren von Nadeln oder Fingernägeln übersäen die Figuren)、1910年の《ルドルフ・ブリュムナーの肖像》(個人蔵)では小

さな陥没や磁場を作り、ロッテ・フランツォスの像では体の中から噴出している(sprühen aus dem Körper heraus)²⁴と観察しており、ロッテの身体からは、やはり光が漏れ出ているところなのであろう。

ココシュカがロッテに宛てた手紙の頭語の呼びかけは、ほとんど Sehr geehrte gnädige Frau 「拝啓 お情け深い(gnädig)奥様」とかなりの尊敬表現であり、もちろん若いココシュカに情けを掛けてくれるパトロンに対する思いも込められていよう。しかし、かつてエクス・リブリスを彼に注文したことがあるエンマ・バッヒャーに宛てた手紙には、

Gnädige Frau 「情け深い奥様」のみである。さらには、ロッテ宛の手紙の結語では Ihr ergebener- 「あなた様の忠実なる」と相当にへりくだっている²⁵。このことから、ココシュカがロッテ・フランツォスに対して崇敬に近い気持ちを抱いていることがうかがえる。また上述の通り、ロッテも当初はこの肖像画が気に入らなかったが、最後には所有することになった。この事実は、ローズの仲介になる肖像画がほとんど全てモデルに受け取り拒否されたのとは対照的であり²⁶、彼女がココシュカの弁解を受け入れる余裕があったことを示している。したがって、この肖像の薄い色の塗りや搔き落としのテクニクは、人物の人格に由来する、発光のような雰囲気表現でもあると理解できよう。

《ルートヴィヒ・リッター・フォン・ヤニコヴスキーの肖像》（1909年）

ローズ、アルテンベルク、フランツォスと重要な肖像が制作された1909年の10月に、ココシュカは精神病院で末期梅毒患者のルートヴィヒ・リッター・フォン・ヤニコヴスキーの肖像(図10)を描いた。ローズは彼と親しくしていたが、病魔が脳まで冒してしまわないうちに肖像に記念像を残すことを、ココシュカに求めたのである²⁷。この肖像は胸から上を正面観でとらえ、一切の表出が顔面に集中するように配慮されている。縦と横の長さがほぼそろった(60.2×55.2cm)画面の中央に頭部がすえられ、左肩を心持ち引き上げている。首もとから下は黒ずんだ赤紫に塗られており、ほぼバックの暗色の中に埋没している。頭部の輪郭線はいたるところでえぐれ、また鋭く突出している。左のこめかみから顎にかけて、絵具の塗り方はフォーヴィスム風に荒々しく筆跡を残し、色を何層にも重ねている。この描き方はローズの肖像にも同じように見られた。左右に突き出た両耳は赤くなっており、目の周囲、頬、鼻梁、そして鼻孔から流れ出る液体のような髭、そして唇に塗られた赤色は、ローズやアルテンベルクの首筋に塗られていた赤よりも一層黒く濁っており、腐敗した血か肉が漏出したようである。こうした色は、ヤニコヴスキーが患っている梅毒という病気の進行、および肉体的衰弱の兆候をも映しているのだろう。

目じりを吊り上げて、正面を見据える人物の眼差しを見ると、彼は一見怒っているか、あるいは驚いているように思えるのだが、当時の様子ではココシユカを気に入り、自分のパイプを吸えとしきりに勧めていたらしい。伝染病が気がかりなココシユカはずいぶんと閉口したという²⁸。そうした親切の押し売りという印象も、この眼差しには現れていよう。しかし、その口許を見ると、実はそれだけではないことが分かる。口はわずかに開かれています、何かを語りだそうとしているかの趣すらある。この憤怒または驚愕の印象は、容貌の外観をとらえる輪郭線から来るのではなく、とくに目の周囲に塗られた絵具の荒いタッチから生じているようである。さらには、絵具の表面を引っ搔いてできた、絵具とは異質の明るさを持つ線の効果に起因している。ヤニコヴスキーはカール・クラウスの親友であり、クラウスからその鋭い言葉の感覚を高く評価されていた²⁹。この人物の口許の描写は、そうした能力の一端を表すのであろう。

このスクラッチの線は、絵具が搔き取られてキャンヴァス地がのぞき、絵具との間に質感の対照が生まれており、この技法によって非物質的な現象の表現が可能になっている。この技法は、すでにロースやアルテンベルクの頭部にも、形態の輪郭を際立たせるための補助的技法として使用されていたものである。これらの肖像では目立つことなく、特別な表現にはなっていないが、ヤニコヴスキーの肖像では、新しい価値を見出されて、心霊的とも呼ぶような、超現実的な光の表現となっているのである。

左右の側頭部から出ているスクラッチングは、絡みあい、収束し、あるいは拡散しながら発光域を作っており、あたかも人体電気が頭部より激しく放電しているかのようなのである。また、眼窩周辺の隈をさらに取り囲むように、短い棘状のスクラッチ線が顔の内部に向かって施されており、特に精神力の集中点ともいべき鼻梁の付け根へは、額、眉から一層強く光る太い線が集中して流れ込んでいる。これらのスクラッチ線は、それが施された位置から見ると、顔の突部に当たった照明のハイライトとも見ることができる。しかし線そのものが表す運動のために、まるで非物質的な力が皮膚の表面を迷走しているかのごとくに見える。画家はモデルを前にして、その肉体の内に抑圧されて充満する、病的で隠微な力を感じ取った。彼の幻視において、そうした力が放電現象のように映ったのであろう。

ここでバックを観察すると、ロースやアルテンベルクの場合には見られなかったオレンジ、赤、青といった純色の調子が散在している。ことにオレンジの調子は、人物の頭頂部から出ているようであり、周辺空間内の一際明るい閃光となっている。これらの色調は、顔面を走る光の散乱状態とも合って、人物の閉鎖的な心理状態の中で明滅しながら、危機的状况を伝えている。

《ハンス・ティーツェ、エリカ・ティーツェ＝コンラート夫妻の肖像》（1909年）

美術史家夫妻ハンス・ティーツェとエリカ・ティーツェ＝コンラートの二重肖像画（図11）では、ヤニコフスキーの肖像で観察されたような多彩色の周辺空間の扱いが見られるが、それは一層進んでいる。主として黄、朱、オレンジ、そして暗い緑色の調子で画面が埋められているが、各色の領域はぼかされて不分明であり、混じり合う部分もあって混濁している。そして下地には暗色が引かれているので、色には深みがある。妻エリカのすみれ色の上着も、この多彩色の画面内の一斑片として眺めることができよう。

この画面の空間構成は肖像の身体の向きによってなされている。妻の身体が正面観で捉えられ、その左隣に夫ハンスの側面を向けた頭部と、それに対して胴体部が右斜め45度に向けられているため、浅目ながら奥行きが用意されている。特に夫の像の胴体部は彫塑的なヴォリュームとして把握されているが、左の袖から右脇腹にかけて靄が入り込んだように、輪郭線がぼかされており、色彩もはっきりしない。右肘は赤い調子に包まれて、空間に消失してしまっている。こうして一部分にかぎって写実味を残した身体は、周辺の非現実的なヴィジョンの中に埋もれようとしている。このように、作品ではデッサンよりも色の塗りの表現性が強いため、三次元的な奥行きはさほど感じられない。むしろ色調相互の響きあい画面の総体にゆきわたり、モデルの身体が周辺の色調に沈むことで、夫婦の関係性を表すような象徴性のある色彩のヴィジョンが生まれている。

妻の差し出す左手の指先に触れようとしている夫の両手は、袖から出た手首より先の部分はかなり赤くなっている。そして手の下部には、少し距離を置いて一本のスクラッチ線が手の輪郭と並行して引かれており、その外側に鋸歯状の細かな線が並んでいる。さらに右手の上部からも細かなスクラッチ線が垂直に並んでおり、手から何か放射される様子を示しているように思われる。夫の頭頂部からは立ち上る湯気のようなものも見られる。一方、妻の手は夫ほど発熱してはいないが、差し出された左手の指は赤っぽく、前腕にも広範囲に赤い調子が見出せる。そして下方におろした右手も全体に朱色に染まっている。彼女の手にも、夫の場合と同じく、放射を示す線が添えられている。このように人物の輪郭の外側に棘が立ったように並ぶ線は、1907年から08年頃にウィーン工房のポストカード用に描いていたイラストレーションの線描様式のひとつである（図12）。そうした棘線は多くの場合、輪郭線を際立たせると同時に、内部形式や陰影部を示している。したがって、このティーツェ像では身体からの放出の表現に転用されているのである。

この両者の手に現れた赤みと気分的に連関するのは、まず夫の場合は右肘から肩にかけて吹き上がるように描かれた赤色に結びつくであろうし、赤、黄、オレンジで混成された

周辺空間は人物の上体を包み、前へのめる上体の動きに一層の活気を与えている。このバックにおいては、各色が互いに混和し合って、明滅しながら流動する動きのある色彩空間を生じている。ココシユカは色彩をおいた表面にスクラッチによって、炸裂したり、震動する形象を描画して、本来不可視である人物の内面の活力を表そうとしている。このスクラッチ線により、夫のハンスが今にも動き出しそうな錯覚さえ生じる。一方、妻のほうは夫の接近を待ち受けるようであり、控えめに構えている。彼女のつつましさは、衣服の温かみのある紫色にも現れている。また、彼女の左肩の背後と、右頬の横に赤やオレンジの調子が見られるが、右肩を包む青、画面上隅の暗色、左肩背後の暗い緑など、全体として落ち着きと不活発の印象を抱かせる色調が彼女を取り囲んでいる。左腕背後の緑の調子に添えられたスクラッチングによる水平の線は、こうした沈静の気分を裏打ちしている。この冷やかな領域は、夫の熱気をはらんだ、より大きな色彩領域の接近によって圧迫されており、やがてはこれに圧倒されて、一転して活気付いてくることが予想される。その意味で妻の衣服の紫に含まれた赤の調子は示唆的である。ここには夫によって活気付けられる以前から、熱気ははらまれているのであろう。

また触れておくべきことは、妻の頭部は目鼻立ちや顎の輪郭線がぼかされており、髪の色も形態が定かではない。これに対して、夫の頭部は輪郭が明確であり、このために妻と夫では色彩空間に沈む様子と、そこから浮かんでくる様との相反した印象が生まれていることである。そして、その対立する遠近の感覚のうちに、妻の像の受動的な性格と夫の像の能動的・行動的な性格が強く印象付けられる。また妻と夫の周辺空間の領域の広さ、および色彩の密度も異なっており、このことは両者の肉体的な存在の顕示のありようにも関わっている。つまりこの画面においては、物質としての身体存在が、周辺の非物質的な色彩的現象で満たされた空間にたいして、それぞれ異なる影響を与える様を描写しているのであり、それは肉体的な存在を前にして、霊的な存在としての人間を把握する方式と見ることができる。

この二重肖像画は、安定感のある横長の画面に各人物を垂直軸上に配置し、人物の身体の動きを二人が構える両手のジェスチャーと、夫が頭を傾ける様子に限定した、一見穏やかなたたずまいの肖像である。二人の両手が形作る低いアーチは、夫婦の絆を象徴するのであろう。二人の指先はまだ触れ合ってはならず、漸進的な接近がここに暗示されている。妻は控えめに手を差し出し、夫は両手を赤く光らせて妻の手を求めている。この姿には、性的な誘引も含まれていると言い得るであろう³⁰。しかし、さらに踏み込んで観察すれば、二人の視線は交わっていない。そして、たがいの姿も視野に入っていないようであり、二人が差し出す手が結びつく先も見えていないようである。二人が手指を揃えて、お互いの

方へ差し伸べるポーズについては、先のフランツォスの肖像において両肩の高さについて比較した、ウィーン工房時代のイラストレーション《皇帝臣事記念祭行列》がここでも参考になる。イラストレーションでは3人で沈黙しながら踊っているようでもあり、目を閉じて内なる感情や思いを身振りで伝えようとしているかのようである。これらの人物は身振りで互いに拍子を合わせているようだが、このような沈黙の群舞モチーフはイラストレーションに多く存在する。一方で目を開けたティーツェ夫妻の方は、ヴィジョンとなった色彩の靄に視界を遮られながらも、お互いに誘引されているようである。この肖像画では、民族舞踊風³¹の黙想の踊りというイラストレーションの主題内容が、夫婦が手探りで求め合うという構想へと発展したのであろう。

肖像画の人物像は、二本の垂直軸を基軸として配置され、頭部の観面は直交するため、一種の儀式めいた厳粛さが感じられる。あるいは、夫が頭を下げ、頭部が妻の頭頂部よりもやや低くなっている様子は、妻に対してかしくようなポーズにも見える。ここに敬虔で慈しみのある夫婦の仲もしのばれる。このティーツェ夫妻像は、夫婦という人間の運命的な出会いを表し、男女両性間の神秘的な交感を象徴する図となっている。

《オーギュスト・フォレルの肖像》（1910年）

1910年1月にココシュカはロースとともにスイスへ旅立つ。ココシュカはイヴローヌと言う土地でロースの仲立ちによって、自然科学者のオーギュスト・フォレルの肖像画（図13）の注文を得た。フォレルは当初、自身の肖像画にも、絵画にも興味がないと答えていたが、ロースの説得に負けて承諾した。そして昼間は実験に忙しかったため、ココシュカは夕飯の時にだけ制作を許され、薄暗い卓上灯の明かりに照らし出されたフォレルの姿を描かねばならなかった³²。しかも、モデルの背中しか見えない位置からの制作であった。

ココシュカがこの人物を描く心構えとしなければならなかったのは、ロース曰く、「永遠のために」（für die Ewigkeit）というものであった。この肖像画の構図は、縦長の画面に肘より上の上半身が左向き四分の三観面で構えられ、頭頂部より組んだ手までを画面いっぱいになめた、堂々とした記念像的なシルエットを示している。このモデルの身体の向きは、ココシュカが観察する位置からは直接得られない観面であろう。彼は観察結果と記憶とを構成して、人物イメージの表現に最適なポーズを作り出している。

画面には暗い紫や代赭色の靄が満ちており、人物の右肩の前には白く発光する雲塊のようなものが浮かんでいる。そこからは幾重にも短い光の条が放たれている。この中の数本

はさらに長く伸びて直接左胸まで到達しており、その先に三つの星状の点が縦一列にならんでいる。衣服は胸から前腕にかけて、この光の照射を受けて輝いている。こうした照明の様子は、卓上の明かりを前にした人物の姿を見てヒントを得たのであろう。ウィーン工房期のイラストレーションにも、太陽光の放射を図示した作品がある。

さらに仔細にこのスクラッチ線の描写を観察すると、雲塊から放射された光は右腕の輪郭線を浸食しており、特に左腕および左胸のほぼ全面にわたって発光面を形成し、人物に栄誉感のある輝きを添えている。ただし、この部分には十分に絵具が塗られていない。比較的乾いた筆で、キャンヴァスの表面を軽く掃いた程度で済まされている。したがって、光が当たっている部分は透明化しており、非物質の趣である。一方、頭部は赤みの強い褐色の濃淡によって写実的に描写されており、そのうえ肉付けもなされている。とくに目鼻の周辺は比較的濃く賦彩されているが、キャンヴァス地を完全に覆うほどではない。下地の白さがむらになった絵具の層を透かして表に浮いている。しかもこの効果を高めるように、すべての輪郭線がスクラッチングによってなぞられており、肌のいたるところにもスクラッチ線によるハッチングも見られる。髭や頭髪処理には、くすんだ乳白色の絵具表面の上に毛髪がスクラッチされており、絵具とは異質の輝きを生じている。こうした描き方は、肉体を非物質化し、この画面空間において発光としてあらわれるヴィジョンを生んでいる。また、人物は厳しい眼差しで前を見つめており、左手は太い線によって筋や血管が浮いた様子が描写されており、手の甲を観者に向けている。人物の緊張した視線と力強い手との間に光を照射している雲があるが、こうして人物の表情とポーズとを構図的に結びつけながら、周辺空間にあらわれた発光として、精神を集中させた科学者に栄光的な気分を添えている。

バックには暗い赤、黄色などが薄く不均質によどみを作りながら塗られており、そこに光の条をはじめ、不可解な模様（綿毛模様、雲塊、針葉樹や光の放射ともいべきもの）が、スクラッチによって充填されている。こうした模様は、ココシュカが工芸美術学校時代に制作したポストカードなどの装飾パターンに由来している。これらの形象は画面を活気付けているが、このスクラッチングはまた画面空間における非物質化の一部であり、画面総体にわたってモデルの心霊的ヴィジョンを一層充実させているのである。

また光によって浸食されている部分とは逆に、肉体に残っている輪郭線についても考察しておかなければならない。顔面の左輪郭における輪郭線は明瞭であり、この部分では周辺の色調の侵入がせき止められている。そのほか筋肉の強い収縮によって生じた左眉尻の深い皺、眼窩のくぼみに現れた溝、上まぶたの輪郭、鼻筋および耳の輪郭線などは、薄く塗られた肌の描写とは違って、強く線が引かれており、顔面の緊張を伝えている。そして

首の筋肉の描写は入念に行われており、頭部を支える肉の緊張が明瞭にあらわれている。シャツのカラーとの境界を明示する輪郭線は、首を支持するための土台となっている。これらの描線は線自体の太さおよび運動によっても力を感じさせるのであるが、ことに手の描写において顕著であるように、線に隣接して付された陰影によって、より具体的な筋肉の存在が確保され、一層の力の充実を実感させている。こうして光に浸食される部分との対照を保っているのである。

この点で、顔面の表出の中心を占める瞳の黒さは示唆的である。顔面の中で唯一キャンヴァスから浮いてくる白い色（それは画面では微光の表現となっている）を絵具で遮断し、そこに強固な存在感を生んでいる。瞳そのものに筋肉のような物理的な力の緊張はありえないが、開ききった左目のように、円という形態の完全さと、物質的な稠密さを感じさせる黒という色で力の充溢を表している。そして人物の体の肉付けとして塗られた絵具と、発光表現のために用いられたキャンヴァス地とのコントラストは、物質的な肉の緊張としてあらわれる力と、非物質的な光の輝きとしてあらわれる力との対立であり、両者は画面総体に現れている明暗交替現象のヴィジョンにおいて、肉体と精神性が混交する心霊的な現象の表現へと高められている。

ここで人物の手および手指の描写について仔細に観察すると、フォレルの両手は手首や指は学者らしく細いが、年齢のために関節が大きく節くれだち、筋張っている。こうした特徴には、精密な実験に長く携わってきた科学者としての職業的な熟練の跡が現れている。フォレルは菜食主義者であり、食卓に天秤計を置いて食事のカロリーを計測していた。ココシュカはこのことに興味を示しているが³³、天秤に食物を置く手の動きにも十分な注意を払っていたことだろう。フォレルの手には、ハンス・ティーツェの手に見られたような象徴的な赤の使い方はないが、その量感や関節の太さ、上下方向に交錯させて組んだ両手の構えには信念の堅固さを感じられる。また記念像として、この人物の功績を象徴的に示す重要なディテールとなっている。しかし一方で、この手と顔にあらわれた熱意には衰微の予兆も含まれている。手の甲の腱、指の骨頭部、さらに右手人差し指の内側には集中的にスクラッチングや白色が加えられている。それらは微光を発する小斑をなしており、彫塑的な肉付けを表すための陰影を阻害している。このため、あたかも肉体組織が分解するかのごとくに見える。左手の指は完全に握りこまれてはおらず、右手の人差し指は奇妙にも弱々しく曲がって、袖へ食い込んでいる。この手の構えについては、『夢見る少年たち』から先行例となる人物像を挙げることができる（図 14）。立って目を閉じるこの男の像は左の掌を正面に開いて見せ、その袖口に肘を高く挙げた右腕の手首ないし親指をあてがって、手の甲を垂らしている。フォレル像の手の構えは、両腕の肘を下げたヴァリ

エーションである。

フォレルの左目はうまく調整できないかのように、少々開き過ぎており、白髪や白髭、禿げ上がった頭頂部や深い皺は、老いの兆候を示している。画面全体に褐色が塗られているが、各所にむらができており、冷やかかやや荒廃した気分を生んでいる。これは老齡の兆しとも照応している。実際にこの肖像画が描かれた2年後、フォレルは研究中に卒中の発作を患った。この肖像画の制作中、フォレルはココシュカに対して相当に非協力的であっただろう。ココシュカの自伝には、フランス語を話すこの一家の会話は、彼が聞いてはならない内容を含んでいるように感じられたと書かれている³⁴。しかし、その分、画家はモデルの観察に徹することができたであろう。この肖像画の制作にあたってココシュカは、人物の老いに対して共感を寄せつつも、彼の身体に現われた予兆を冷徹に描写した。彼が観察した細部は、モデルの運命の予見ともなったのである。

肖像モデルにおけるポーズとジェスチャーの由来と特異性について

ここで振り返って人物のポーズや表情について考察を加えておきたい。ロースの像では椅子に腰掛けて沈思するポーズ、アルテンベルクの像では両手を広げて物語る手振り、そしてヤニコヴスキーの像では目を据えて何かを語りだそうとする表情が、それぞれに描かれていた。これらの人物像では、人物の身振りおよび表情とその意思との間には自然なつながりがあり、画家は目の前のモデルの表情をとらえて制作を進めていることが分かる。しかしながら、ティーツェ夫妻像では、観察のとおり二人の視線と表情は不自然であり、またその両手はアーチを形作っていて、象徴性があらわれていた。フランツォスの像は、普段通りに椅子に腰掛けているようでいて、奇妙に全身を硬直させていた。そしてフォレルの像は、右手の親指を左袖の中に差し込みながら両手を組み合わせており、象徴的ではあるが、その意味を推し量ることはできなかった。これらの人物は、堅く口を結び、その視線は固定されている。だが、このことから催眠状態を想起するのは早急である³⁵。例えば、ティーツェ夫妻像のバックの各色調は、絵画空間から浮かびだし、また互いに溶け合って消失していることから、そこに無常性をも表している。これに対して、脇を締めて背を伸ばした夫妻の像は、構図的な堅固さおよび持続性を画面に与えている。つまり、ココシュカがフォレルの像について、永遠に残るように描くと語っていることから分かるように、彼の肖像画制作の意図は、まず人物の姿が記念像となって、そこに運命および生の総体が集約して提示されるようなポーズを案出することが主眼であったと考えるべきである³⁶。その一方で、フランツォスやフォレルの像に見るように、体を強ばらせ、固く引き

締めるポーズの緊張感は、この画面の超現実的な気分をさらに高めている。肖像画制作が発展するにつれて、ココシュカは現実的な観察から離れて奇矯な姿の肖像を描くが、これはモデルとは無関係な放恣な空想をもてあそんだのではなく、その人物と対面することにより画家の想像力が刺激されて、独創的なシルエットやポーズが創出された。あるいは既存の型からの選択と改変が行われた、と見るべきであろう。

これらの肖像に観察される、人物の動作が一瞬停滞したような、あるいは意図せずしてある仕草をしているかのような構えは、すでに 1907 年頃からのデッサンにおいて研究されている。ココシュカの自伝によると、ある日、工芸美術学校での裸体デッサンの授業で、新参の彼はモデルから離れた位置しか与えられなかった。そして、そこから見えたままにモデルを小さく描いたところ、教授から注意を受けた。彼は偶然教室に入って来たカール・オットー・チェシカ教授に訴えて、彼が自由に使える部屋を融通してもらったことが書かれている³⁷。そこで彼は、閑散期になるとモデルしか仕事のないサーカス団の子供を雇い、部屋の中を自由に動き回らせた。彼はその様子を素早く描き留めていったのである³⁸。その頃の素描の中には奇妙な形に腕をひねる、手指を曲げる、あるいは伸ばして硬直させるといった仕草が数多く見られる(図 15)。これは直前の 1906 年頃のイラストレーション(図 16)と比較すれば、彼が取り組みはじめたデッサンとポーズ研究の新しさが一層はつきりとする。ココシュカは、この運動する人体のデッサンについて、退屈な学校の授業とは反対に、刺激的だった(*das Aufregende*)という言葉で自伝に残しているだけである³⁹。このようにして児童を描いた 1907 年頃のデッサンの手指の仕草は、その後、ウィーン工房で制作したポストカードや、この時期の代表作である詩画集『夢見る少年たち』で扱った人物像にも観察され、本論で観察してきた作品のほかにも、多くの肖像画の人物像の手の構えにも見られるのである。

自由に動き回る子供たちをできるだけ素早く把握しようとした、ココシュカの当初の意図は、自伝の記述からすれば、定型となっていたポーズや仕草から脱することであっただろう。そのうち、型にはまらない身体の構えに、日常的な身体言語や自然に身体が表す構えとは全く異なる新たな身体表現と、そこに表すべき内容を発見していったと考えられる。こうしたポーズやジェスチャーの案出には、当時分離派やウィーン工房で盛んに研究し、発展させられていた、ジョルジュ・ミンヌ、フェルディナント・ホードラー、ヤン・トーロップなど象徴主義やアール・ヌーヴォーの人物像が参考になったであろう。ココシュカは独自に発展させたポーズの人物像を、ポストカードや挿絵に表した。

さらにココシュカが新たに始めたポーズ研究は、当時多くの芸術家を魅了した、イサドラ・ダンカン、ルート・サン・ドニ、グレーテ・ヴィーゼンタールといった踊り子たちに

よる、自由なダンスにも発想の源を求めることができる。パトリック・ヴェルクナーの先駆的な研究では、ウィーンのキャバレー、フレーダーマウスで従来のバレエの型にはまらない踊りが上演され、これに刺激を受けたココシュカは『夢見る少年たち』にさっそく新しいポーズを取り入れており、その上、詩の中でも王の前で踊る踊り子としての少年のイメージを描いていることが指摘されている⁴⁰。ヴェルクナーの研究の中でも、とくに本論で取り上げた肖像と関連するのは、ティーツェ夫妻像に見られた、人差し指から小指までの4指を揃えて伸ばした手の構えである⁴¹。ココシュカは、踊りの要素をデッサンに積極的に取り入れて、身体表現の可能性を独自に追求していたのである。若いココシュカにとって、象徴主義的な作品から図像を参照することも欠かせないが、その目新しいポーズに運動という要素を見出す契機が、新種のダンスであった。ココシュカが自由に子供を動き回らせてデッサンすることができたのが1907年の夏学期からであり、当時の彼のアイドルであった、ヴィーゼンタールの名前が彼の手紙に登場するのが⁴²、やはり同年のことであるから、アトリエでの子供の動作にもダンスの要素が反映していることは、十分に考えられる。そして、装飾的なパターンとしてグラフィック作品に描かれた人物像と、肖像画に描かれた人物の肩の位置や手指の構えがそれぞれ似通っていることは、やはりココシュカが当時流行のダンスに影響を受けたことに一因があろう。彼は異なるジャンルの芸術から身体表現の新たな可能性を知って、自らデッサンに取り組み、これまでにないオリジナルなポーズの型を生み出していった。それをグラフィック作品の人物にさっそく用い、次いで肖像の手の構えにも適用したのである。

リチャード・キアルヴォコレッシは、1962年のココシュカとアンドリュー・フォージュとのインタビューの中で、肖像を描くにあたって、彼の存在はモデルの心を開ける「心理的な缶切り」であると語った箇所を引いている⁴³。それは、モデルはココシュカが存在を意識せずに自身が思うままに振る舞うため、おのずと作品に心や魂までがX線で透視されたように描かれる。そのような能力をキアルヴォコレッシは評価するのであるが、ココシュカは後年の自伝にも同様のことを語っており、その文脈では工芸学校生時代に鍛錬したこの速写技法のおかげで、モデルは描かれていることを忘れると語っている。

私は学生の時に運動を掴む習練を積んだおかげで、表情を瞬時に描き留める能力を獲得したのです。私のモデルになった人は、描かれていることをすぐに忘れてしまうようになります。そして多くの場合、人々につき合ってきた長年の経験がものを言います。しばしば因習にとらわれてきた人の人間性を、あたかも缶切りで開けるように、白日の下に露わにするのです⁴⁴。

つまり、彼がモデルの内面を把握する時には、学生時代に習得した速写のテクニックが前提になっていると言うのである。キヤルヴォコレッシが引用するインタビューでは、ココシユカはモデルの動きを素早く掴むデッサンについては語っていない⁴⁵。もちろん、インタビューの質問の文脈によって返答の内容が異なるのは当然のことではあるが。

各肖像の異様なポーズについては、モデルが肖像画の制作中であることを忘れるほど、ココシユカのテクニックが素早いために、多くの肖像は強いデフォルマーションを生じ、従来の肖像画の型にないポーズを示すことになったと考えられる。ココシユカは、モデルがひとり恣意的に動作する時、その始点と終点との間で観察された経過中の身体各部の動きを瞬時に掴み、それまでに研究していた型を基本に、各肖像ごとにポーズを編み出していった。その際、目の前で動く人物の観察も加味されているため、モデルごとに構えは異なり、硬直したパターンには陥らなかったであろう。彼は、モデルの頭部に対して、その人物から見つけ出したオリジナルな手の構えを組み合わせる肖像画様式を確立したのである。

速写のデッサンとデフォルマーションにおける新たな表出内容

シュトロープルとヴァイディンガーは 1907 年夏学期の素描について、チェシカを介したオーブリー・ピアズリーがココシユカに及ぼした影響を、一息に引かれた切れ目のない均一の太さの輪郭線と、四肢の交差による空間の表現に見ている。そして同年のミートケ画廊でのポール・ゴーギャン展の影響を、巻き布だけを着けたエキゾチックな一連の少女像の登場と、ぎこちない四肢の構えをしたポーズ。そして滑らかな輪郭線で平坦に処理した布地を囲む方式に現れており、そのことから後のココシユカの制作に特徴的な、人体の角ばった輪郭を強調する様式は、このあと急速に出現したと指摘する⁴⁶。しかし、この 07 年から 08 年の素描では、そうした影響以上に身体の傾きや、各関節の折り曲げ方における異様さ、および顔面の歪みが顕著である。これはやはり、非常に速い手の動きから生じたデフォルマーションであろう。

ココシユカがまだ工芸美術学校に入学する以前の、15 歳の時に描いた風俗画風水彩画《鄙のツイゴイナリン》(図 17) などを見ると、すでに写実の腕前は相当な域に達していたことがわかる。彼は、専門教育を受ける頃には人体のプロポーションや肉付き、また輪郭などを自在に処理することができたであろう。したがって、「特別のアトリエ」⁴⁷で動き回る少女たちのヌード・デッサンに取り組んだことは、それまでに獲得していたアカ

デミックな自然主義的描写の技術を捨て去ることを意味する。彼は若いモデルを裸で使ったことについて、モデルの子供が手と足、そして頭もあらゆる方向に動かす様にとりわけ興味を持ったと J.P. ホディンに語っている⁴⁸。ホディンの補足では、衣服をまとう人体よりも、裸体の方が全く異なる動きを見せるため、彼の視線を捉えて放さなかったと言う。ココシュカは、柔軟な子供の肉体の動きに触発され、歪んだ輪郭の修正にはあまり注意を払わないで⁴⁹、手が動くままに線を引いていったのであろう。輪郭が歪んだ結果として、奇矯なポーズや不気味な手の構えが出現し、また彼自身もそのことを期待して新たなポーズ研究を続けたと考えられる。

少女のデッサン・シリーズと同様の不安定な身体の構えは、先のヒルシュ、アルテンベルク、ティーツェの肖像において、上体のわずかな傾きに現れている。これは動きの途中を掴んだと言うよりは、むしろ姿勢が決まらないか、あるいは人物が行動するにあたっての意思が未決のままにおかれていると言った方がよい。アーゼンドルフは、リルケによるロダンの彫像の身振りの分析を引きながら、ココシュカの人物像の手の構えは「今日の人間の生が移ろっている」（リルケより⁵⁰ —引用者注）さまざまな中間状態(*die Zwischen-Zustände*)の把握に集中していると言う⁵¹。そして、オーギュスト・フォレル、マルタ・ヒルシュ、ロッテ・フランツォスの像に触れながら、「どのような刺激が最終的に優勢になってくるのかは未決定のままである」(*Es ist unentschieden, welcher Impuls schließlich obsiegen wird*)とする。

1910年の静物画《羊とヒヤシンスのある静物》(図18)は、ある心理分析家の家に復活祭を祝う夕食に呼ばれた時に目にした、食材の羊に触発された作品である⁵²。彼は主人と相談をして、皮を剥がれた気味の悪い羊を焼いて食べるよりは、静物画として描くことを提案した。そして、その家庭で見つけた物を付け足して、静物画に構成したのである。羊は前足を折って倒れつつ、やや頭を起こしている。その傍らで、亀が前足を踏ん張って羊の肩の辺りまで首を挙上している。亀の足下では二十日鼠が画面下へ移動しようとし、中央のガラス水槽の中のアホートルはS字に身体をよじりながら浮上しようとしている。これらの生き物(死んだ羊も含め)全てが動きの途中にあり、静物モチーフとしての決定的な位置を定められていない。また、モチーフが現実に置かれている場所(それはテーブルなのか床なのか)さえ描写されていない。

ココシュカは、以上の生き物と、壊れて見捨てられていたイタリア土産の油差しといったモチーフを構成したときに感じたことを以下のように述べている。

…これら全てが灰色で、物悲しく、魂が抜けていた。まるで忘れられた物の世界のよ

うな、冥界の闇の中のような。そう、墓地に据えられているようだった⁵³。

この陰気な気分のために画面右端にあるヒヤシンスのような、明るいモチーフが急遽必要になったのである。しかし、ようやく見つけたヒヤシンスとその香りについてもココシユカは、以下のように語っている。

…まるで蠟でできたかのような、造花のような花だった。それは暗がりの中でも、あたかも永遠の光のように輝いていた。これが私の望みうる最良のモチーフであった。しかしこの花の香りは、私が以前に、ある死んだ娘を描いた時の部屋の匂いを思い出させた。ヒヤシンスは、まだ凍えそうな、すべての物が死に絶えたかと思われるような、春寒の時期に香りを放っていた。花は人の指のように天を指し、この世のすべてが空しいという、永遠の恐怖を宥めてくれた。いや、体験はそれだけではない。私は、無意識のうちにこの家の少年（彼は二十日鼠の飼い主であり、手なずけていた。ココシユカはこの少年を描くために、この家に呼ばれていた。—引用者注）の独特の様子を絵に描こうとしていたのだ。両親は、彼の風変わりな様にただ驚くばかりだった⁵⁴。

ヴェルナー・ホフマンはこの静物画について、「崩壊に向って『恐ろしい姿に』なりつつある世界の断片を、警鐘として光で透過する」と言う⁵⁵。さらに生き物の身体が発光し、陶器さえ羊から出てくる微光を透過していることを指摘し、「これらすべての虚弱な物の魅力が、脅迫的な美をこの絵にもたらしている」と評している。ホフマンは色彩について、「さっと掃いた明暗で画面の空間はベールを掛けられ、色彩はキャンヴァスを腐食するような、毒が混入されているようである」と言う。彼が挙げる緊張の美は、ココシユカの回想をたどった場合、死んでしまったものや世の片隅に置き忘れられたものと、生き生きと香りを放つ花との併存状態のうちに生じていると受け取ることができる。また、そうした美は、やや風変わりな少年が持つ人格の雰囲気にも通じていると、ココシユカは感じたのであろう。したがって、これまで観察してきた肖像画の人物に見る、動きでも静止でもない曖昧なポーズや仕草も、生と死をそれぞれ対極に置いた中間領域に生じる緊張、すなわち霊性を表現すると言えよう。彼は、サーカス団の子供たちに表現的な身振りや仕草をさせることから進んで、特異なポーズの人物が、霊的な緊張の支配する場に佇む様子を肖像画に表そうとしたのである。

詩画集『夢見る少年たち』と肖像画制作

ココシュカの 1901 年の作品《ツイゴイナリン》と 06 年の弟ボフスラフの肖像画を見た上で、1908 年からの一連の肖像画群を考えた場合、最も顕著に現れた新要素はモデルとなる人物の内面性の表現であり、そうした主題内容が扱われるようになった契機として、詩画集『夢見る少年たち』を挙げておきたい。タイトルにある「夢を見る」(träumen)という言葉は、詩の中に繰り返し現れる。その語が用いられた文は、前後に主人公が人狼や踊り子に変身して恋焦がれる少女に近づいてゆく、幻想的な冒険物語の情景を挟みながら、イメージを区切ってゆく小節として扱われている。このようにして夢の情景が積層されるという詩行の構成にも、内面へ沈潜しようとする精神の態度が現れているが、肖像画制作を考えた場合、少女と少年の裸体を並列させた最終葉(図 19)の描写形式がより重要である。

ここに描かれた 2 体の全身人物像は、他のページのものよりも写実的な要素を含んでいる。少女のモデルは、当時ココシュカが恋心を抱いていたリリット・ラングとされ、少年の方はココシュカである⁵⁶。そして、リリットをモデルにした予備素描が残されており、痩せた体の肉付きや、髪型、および顔貌については、デッサンと作品との対照が十分に可能である。ココシュカはこれらのデッサンから描線やポーズを練り上げて、モデルの個人的特徴を最小限に切り詰めながら、イラストレーション全体の線描様式に従うように像の輪郭線を仕上げている。しかし、様式化の傾向は強いものの、骨格が肌から浮いて出ていくことや、輪郭線の震えが他の像よりも顕著であることは、描線の抽象化とは逆に、モデルとなる人物に似せようとする動機があるためであろう。つまり、この一葉は空想的なイラストレーションの風景に挿入された肖像画である、と見なすことができる。ココシュカはこの詩画集の制作によって、現実の人物を、自由に空想することが可能な挿絵の中の人物に仕立てることができるようになった。そして、現実の環境にとらわれずに、つまり写実性を顧慮することなく、人物の内面を色彩と線によって自在に表現する様式を得たのである。

これまで観察してきたスクラッチングは、このイラストレーション様式のいわば名残と言える。そのことをよく示すのが、スイスの結核療養所で描いた《ヴェロナ伯の肖像》(図 20)である。人物のバックには絵具で描かれた波形紋が浮いている。この文様は作品が描かれた土地を考慮すれば⁵⁷、山岳風景の暗示であろう。また、『夢見る子供たち』をはじめとした、多くのイラストレーションに最もよく見られる装飾パターンである。目が大きく、顎が極端に細ったヴェロナの姿は、一種のカリカチュアとも見なしうる。バック

クの波形文様は、他の肖像画であれば、あるいは絵具層を引っ掻いた線によって描画されていることであろう。この作品は、1908年以降の肖像画制作が挿絵やイラストレーション制作からの延長にあることをよく示している。

結び—靈的雰囲気表現と色彩

ココシュカはウィーン工房でイラストレーションの制作を行いながら、均一な太さの描線に対して平坦な色面を挿入する様式に取り組んだ。しかし、彼が真に求めていたのは、常に肉体から活力を放ち、不断の動きを示す人間存在を把握することであった。ロースは、ココシュカ自身の肖像でもあり、通称「戦士」と呼ばれる粘土塑像をココシュカから買い取り、生涯手放さなかった⁵⁸。この像はロースの目の前で制作されたが、指で押さえつけた無数の跡が醜く、クンストシャウでは開いた口にチョコレートの包装紙を詰め込まれ、嘲笑された。そのためにココシュカの展示室は「恐怖の間」と称されるなど、非常に不評であった。しかし、ロースはあえてこの像を入手したのである。その意味で、ロースはココシュカの将来の芸術傾向を見抜いていたのであろう。彼から新しい絵具箱を贈られたココシュカは、肖像のモデルを前にして、絵をまとめるために好ましいポーズではなく、人物が気づかぬうちに見せる仕草であったり、その表情を、いわば盗み見るようにして、直にキャンヴァスに留めていった。しかし制作の実際としては、線描についてはフリーハンドの手の動きにまかせ、そのとき生じる歪みをモデルの生々しい動きとして感じながら、工房時代の空想的な人物像のポーズやジェスチャー、さらには人物像をカリカチュアライズする描法を応用していった。実際、ココシュカ自身、自伝の中でアルテンベルクの肖像について、「私が描いたペーターの肖像は、クラウンの像などではなく、人の姿をしたタコが怒っている絵なのだ」と、当時の思い出を交えて面白可笑しく語っている⁵⁹。また色彩については、計画的なヴァールの構成ではなく、感覚的、即興的に塗っていったのであった。ゴッホやゴーギャン、またはムンクなど、鮮烈な色の扱い方の先例は、彼の肖像画においては、人物の靈的な存在環境を表すものと理解された。

人間における靈性とは、肉体に宿りつつもまず質的な実体を伴うものではない。そのためティーツェ夫妻の像に見たように、色彩として把握しながら、その量的な充実を実現しようとする、絵具自体の物質性が増すことは必然的な結果である。ハンス・ティーツェを取り巻く赤やオレンジの絵具がその例となろう。その点で、フォルレルの像のようにキャンヴァス地による白地の浮き出しを超自然の照明効果に用いることは、より直観的に靈的気分の醸成に役立つ。さらに画面全体の明暗交替をもって、心霊的な現象の表現へと

芸術的に昇華させることができる。先に言及した風景画《ハンガリーの風景》は平野の上空にたなびく灰色の調子を、土地に固有の気分として掴んだ作品である。これはココシュカにとっての心象でもあろうが、1908年から09年にかけてはいまだウィーン工房にかかわっており、さらに重要なイラストレーション「白き野獣殺し」を制作している途中である。それゆえ、色調の表現を線描よりも優先したこの風景画は、いまだイラストレーターであるココシュカが、形式よりも情緒や内面性の表出に強い関心を持って取り組んでいたことを示している。このように、グラフィックな技法と並行して、色彩による気分表現に取り組むことで、初期の肖像画の色彩表現が確立された。そうした時期にロースの肖像画に見られる周辺空間の激しい表現は、霊性表現におけるひとつの到達点と言える。しかしながら、人物の不可視の生の姿を、スクラッチングなどの極端な技法で表現しようとする技法は長く続かず、彼がベルリンへ移る1910年以降の制作においては、絵具をより表現的に扱った肖像を描いている。

ココシュカは後年になって、ムンクの作品における強い表現性について語る中で、表現主義を、体験の中で生を形成することであると言い、「人間の衝動のおぼろげな兆しがあつて、はじめて神々しい光が生まれ出」、ここに人間同士の出会いにおける体験と、人間についての概念的な理解との相違があると語っている⁶⁰。これまでに観察してきたように、肖像に描かれた人物の肉体の一部にあらわれていた赤みは、こうしたおぼろげな内なる衝動(die Dumpfheit menschlicher Triebe)に起因するものと考えてよいだろう。この肌の赤みという表現については、主題構成において付加される象徴性のほかに、人間の内にこもる熱、—それは体温でもあり情熱ともいえるが—を直観的に感じさせるほどの表現であることは、本論で述べたとおりである。ココシュカはポートレートを描くとき、用意されたキャンヴァスに、内なる視覚に像が結ばれるまで、ホロール・ヴァクイーを感じると言う⁶¹。

人物を閉じ込め、時には抑圧を加えることもあり、肉体を侵食する場合もある、周辺の色空間は同時に人物の情熱をも映し出していた。この幻覚的なヴィジョンは、まさにモデルと向き合っただけで感受された生の力に促されて現れ出た色彩と光の現象である。しかも、このヴィジオネールな空間は、観察される人物の個別的な生のあり方に応じて、その様相を変えていた。また一方で、誇張された人物の個性的容貌には、世紀転換期の時代的な不安の影を見ることもできよう。描かれた人物の姿はどこかいびつであり、決して十分に健全な生き方を表していないようである。ココシュカは初期肖像画制作において、自己と世界との間に生ずる摩擦や葛藤を甘受しながら、自らの生になおもとどまり続ける個人の姿を画布に描いていったのである。

- 1 Oskar Kokoschka, *Mein Leben*, München 1971, S.73. ココシュカの自伝では、1909年にクンストシャウに出品したとされる。そして制作年についてはウィットフォードやシュヴァイガーなどは08年頃を推定している。Vgl. Werner J. Schweiger, *Der junge Kokoschka, Leben und Werk 1904-1914*, Editon Christian Brandstätter, Wien-München 1983, S.96,97,147. Frank Whitford, *Oskar Kokoschka, A life*, Atheneum, New York 1986, S.35.
- 2 Schweiger, ebda., S.116-123. ロースは、自身の交友関係や施主などからココシュカに肖像画制作の斡旋をし、作品が注文主の気に入らなければ彼が買い取った。このようにして、彼は若いココシュカを支援していた。
- 3 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.76
- 4 Ebda., S.56
- 5 Ebda., S.77
- 6 Ebda., S.76
- 7 Remigius Netzer, Vorwort. In: Kokoschka, *Mein Leben*, ebda., S.16
- 8 Schweiger, a.a.O., S.117,118. 受け取りを拒否されるなり、手放されてロースの手元に渡った肖像画は26点にのぼり、そのうちの18点は1909年の夏から10年の1月までの半年間に制作された。
- 9 Oskar Kokoschka, *An Lotte Franzos, Leysin, San(atorium) Montblanc, 28.I.10*. In: *Oskar Kokoschka, Briefe I, 1905-1919*, Olda Kokoschka, Heinz Spielmann (Hg.), clausen Verlag, Düsseldorf 1984, S.11
- 10 W.G.Fischer, *Oskar Kokoschka als Seher des Untergangs oder des Verwesens*. In: *Oskar Kokoschka Symposion*, Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Hg.), Erika Patka (Redaktion), Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1986, S. 56
- 11 Fritz Schmalenbach, *Oskar Kokoschka*, Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster, Königstein im Taunus 1967, S.8. シュマーレンバッハは、ココシュカの初期制作の段階について1907年頃から始め、ドレスデンで色彩の扱い方を転換する1924年までの期間を7期に分ける。まずは1907年頃から1910年頃まで。1910年頃。1911年頃。1911/12年頃。1913年頃から1915年頃。1915年頃から1919年頃。そして1919年から1924年である。このうち第一期の作品群は表現様式の統一を欠いていると言う。
- 12 Schmalenbach, ebda., S.7. シュマーレンバッハは、若いココシュカの絵画作品が、これまで使ったことのない手段で制作された、まるっきり門外漢の絵のような印象がある(den Eindruck eines völligen Außenseiters, der dieses Mittel Malerei wie etwas nie Benutztes findet)と言っている。
- 13 Oskar Kokoscha, *Von der Natur der Gesichte*. In: *Oskar Kokoschka. Vom Erlebnis im Leben*, Salzburg, 1976,S.34. „Bewußtsein ist das Grab für die Dinge, wo sie aufhören, das Jenseits, in dem sie eingehen. So daß sie alsdann bei ihrem Ende in nichts Wesentlichem mehr zu bestehen scheinen als meinem Gesicht in mir.“я 結果的には彼の芸術観は受け入れられず、聴衆の憤激を招いただけであった。この講演はメモを使って行われたうえ、それも紛失してしまった。1921年に出版された『幻視の性質について』は、かなり後になってから記憶にもとづいて書き直されたものである。Vgl. ebda., S.472. Schweiger, a.a.O., S.218,219
- 14 Heinz Spielmann, *Kokoschkas Kindheit und früheste Gemälde*. In: *Oskar Kokoschka Symposion*, a.a.O., S.36
- 15 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.73
- 16 Vgl. Whitford, a.a.O., S.34. 1909年のクンストシャウではヴァン・ゴッホ、ゴーギャン、ムンク、さらにユーゲンツェルなど、前年の展覧会以上に国際的にも、また時代的にも幅広い傾向の作品が展示された。
- 17 Alice Strobl, Alfred Weidinger, *Oskar Kokoschka. Zeichnungen und Aquarelle aus dem Frühwerk (1897/98-1917)*. In: *Oskar Kokoschka, das Frühwerk, Zeichnungen & Aquarelle, 1897-1917*, Alice Strobl, Alfred Weidinger (Hg.), Ausst.-Kat., Graphische Sammlung Albertina, Wien 1994, S.26
- 18 Spielmann, a.a.O., S.35-38. ココシュカは1907年頃より内科医のオスカー・ライヒェルの家に入出入りするようになり、そこでアントン・ロマコの相当なコレクションを見ることができた。シュピールマンは後にヴァン・ゴッホの影響が表れるまでは、このロマコが初期の表現様式の刺激になっていると見る。
- 19 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.75
- 20 ロースは説得術に長けていた。提案に気乗りのしない相手からも、いつの間にか承諾を取り付けてしまうという能力を、ココシュカは認めている。Vgl., Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.94,95
- 21 Ebda., S.73. 息子の名前 Ernst Reinhold は役者としての芸名であった。
- 22 Ebda., S.82,83
- 23 Ebda., S.82
- 24 Christoph Asendorf, »Wankender Raum«, *Das Frühwerk 1907-1916*. In: *Oskar Kokoschka*, Kraus Albrecht Schröder, Johann Winkler (Hg.), Prestel-Verlag, München 1991, S.15
- 25 Kokoschka, *Briefe I*, a.a.O., S.10-16. 1911年までにロッテ・フランツォスに宛てた手紙は、書簡集に8通収載されている。その中でもココシュカが最も謙って書いている箇所は、彼の素描の売買が叫んだかどうかをミュンヘンから確認する1911年3月の手紙である。Wenn Sie die Güte gehabt haben,.../Darf ich Ihre Güte mißbrauchen und Sie bitten,... 「恐れ入りますが(あなたのご好意をお持ちであったなら) …/あなたのご好意に甘えてよろしければ、お願いしたいのですが…」という言い回しが用いられている。エンマ・バッチャーについては、1909年4月27日のウィーンからの手紙参照のこと。Vgl. ebda., S.10
- 26 Schweiger, a.a.O., S.118
- 27 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.84
- 28 Ebda.
- 29 Ebda.

- 30 H.I.Schvey, *Mit dem Auge des Dramatikers: Das visuelle Drama bei Oskar Kokoschka*. In: *Oskar Kokoschka Symposion*, a.a.O., S. 111
- 31 Patrick Werkner, *Kokoschkas frühe Gebärdensprache und ihre Verwurzelung im Tanz*. In: *Oskar Kokoschka Symposion*, a.a.O., S.89. パトリック・ヴェルクナーは、ポスターの中で一際大きな人物像の髪型と顎髭から、原型となるモデルを古代アッシリアの王の像と推定している。
- 32 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.97
- 33 Ebda., S.97
- 34 Ebda.
- 35 Schvey, a.a.O., S.111
- 36 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.72. このような特徴を示す肖像画は、ほかに《マルタ・ヒルシュ》(1909年、アメリカ、個人蔵)、《両親の手に支えられた子供》(1909年、ウィーン)、《ヴェロナ伯》(1909年、アメリカ、個人蔵)など多数制作されている。
- 37 シュトロープルとヴァイディンガーが当時の書簡を検討したところによると、ココシユカは1906年にフォン・ケンナーの教室に入っており、すぐにチェシカに個室を与えてもらったのではなく、1907年の夏学期からアトリエを持つことができたと推測している。そして、活発に動き回る子供たちの素描が成立したのもこの時期からとする。Vgl. Strobl/Weidinger, *Oskar Kokoschka*, a.a.O., S.12,13
- 38 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.50,51
- 39 Ebda., S.51
- 40 Werkner, a.a.O., S.83-93. ヴェルクナーはこのほか舞踏がウィーン分離派館で幾度も上演されたこと。批評家のカール・クラウスもルート・サードニやマタ・ハリについて評論を書いていること。エゴン・シーレが表現的なパントマイムの要素を、彼が描く人物像に取り入れていることなどを挙げて、このジャンルがウィーンのみならず、世紀転換期のヨーロッパで果たした役割を評価している。
- 41 Werkner, ebda., S.88, Abb. 37-40. 踊るヴィーゼンタールの写真図版では、指をやや開き気味に構えているが、これと比較されるココシユカの素描では手指を手刀のように揃えている。Vgl. ebda., S.87
- 42 Kokoschka, *An Erwin Lang, Wien, Winter 1907/08*. In: *Kokoschka, Briefe I*, S.6, 7
- 43 Richard Calvocoressi, *Kokoschka by paintings*, Rizzoli, New York 1992, S.9
- 44 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.73
- 45 *Oskar Kokoschka Looks Back, A conversation with Andrew Forge*, The Listner, September 20, 1920, S.425,426. フォージュの質問の中心は、描写における表現的な歪形と肖似性の問題であり、これに対するココシユカの返答は、モデルが纏っている社会的な仮面を剥ぐことがまず重要であり、そのためにも肖似性については考慮しない。そして、モデルが自ずと心を開けるように付き合いに時間をかける。また、肖像に描かれる人物はココシユカ自身とも似ていること、あるいは彼の性質の一部を共有していることが必要であり、その上で肖像を描くことは、ココシユカにとって自分の内的世界を外部に延長することに他ならない、と語る。
- 46 Strobl/Weidinger, a.a.O., S. 13
- 47 Ebda.
- 48 J.P.Hodin, *Oskar Kokoschka, sein Leben seine Zeit*, London 1968, S.101
- 49 一連の作品には、ポーズや輪郭の見当を付けるための補助線や、描き直しの跡が残っている。
- 50 Vgl. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Frankfurt 1984, S.37,38
- 51 Asendorf, a.a.O., S.15
- 52 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.86-91
- 53 Ebda., S.90
- 54 Ebda., S.91. ここで言及されている死んだ娘とヒヤシンスの香りについては、以下のページに書かれている。Vgl. ebda., S.72
- 55 Werner Hofmann, *Oskar Kokoschka*. In: *Experiment Weltuntergang Wien um 1900*, Werner Hofmann (Hg.), Prestel Verlag und Hamburger Kunsthalle, 1981, S.71
- 56 Strobl/Weidinger, a.a.O., S. 16
- 57 肖像画が描かれた結核療養所があるレザン(Leysin)はモンブランの麓にある。
- 58 Schweiger, a.a.O., S.116, 118. Kokoschka, *Mein Leben*, S.55
- 59 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.83
- 60 Kokoschka, *Das Leben im Erlebnis, Zum Expressionismus im Werk Edvard Munchs*. In: *Oskar Kokoschka. Vom Erlebnis im Leben*, a.a.O., S. 157, zit. n. *Der Expressionismus Edvard Munchs*, Kleine Gurlit-Reihe Nr.12, Gurlit-Verlag, Wien-Linz-München 1953
- 61 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.77



図1 《エルンスト・ラインホルトの肖像、トランスの役者》1908-09年
キャンヴァスに油彩、84×65cm
Verlag Galerie Welz, Salzburg



図2 《弟ボ斯拉フの少年時代の肖像》1906年頃
カルトンに油彩、48.5×42.5cm
個人蔵



図3 《アドルフ・ロースの肖像》1909年
キャンヴァスに油彩、74×91cm
Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin



図4 《父のヒルシュの肖像》1909年
キャンヴァスに油彩、70.5×62.5cm
Neue Galerie der Stadt Linz, Wolfgang-Gurlitt-Museum



図5 《ペーター・アルテンベルクの肖像》1909年
キャンヴァスに油彩、76×71cm
個人蔵、New York



図6 《ロッテ・フランツオスの肖像》1909年
キャンヴァスに油彩、115×79.5cm
The Phillips Collection, Washington, D.C.



図7 「話し合うカップル」(部分)、『夢見る少年たち』第5葉より、1907/08年



図8 《皇帝臣事記念祭行列のためのポスターのための下絵》1908年
調子を付けたカルトンにニスなしのテンペラ、水彩、鉛筆による下書きをなぞる、1370×885mm
Historisches Museum der Stadt Wien



図9 《少女の裸像、立位、左手を顎にあてがうポーズ》1907年頃
包装紙に鉛筆、水彩、不透明水彩、449×315cm
Stadtmuseum Linz-Nordico, Graphische Sammlung



図10 《ルートヴィヒ・リッター・フォン・ヤニコヴスキーの肖像》1909年
キャンヴァスに油彩、60.2×55.2cm
個人蔵、USA



図11 《ハンス・ティーツェとエリカ・ティーツェ＝コンラートの肖像》1909年
キャンヴァスに油彩、76.5×136.2cm
Museum of Modern Art, New York



図12 《雌鹿にのる女と子供》1908年
筆、インク、24×21.5cm
個人蔵、Schweiz



図 13 《オーギュスト・フォレルの肖像》1910年
キャンヴァスに油彩、70×58cm
Städtische Kunsthalle, Mannheim



図 14 「眠る者たち」(部分)、『夢見る少年たち』より、1907/08年



図 15 《腕を上げて座る少女》1907年
軽く調子を付けた紙に鉛筆、水彩（ウォッシュ）、295×273mm
Stiftung R. u. H. Batliner, Vaduz



図 16 《サロメ》1906年
茶色の紙に鉛筆、水彩、不透明絵具、金銅の絵具、305×400mm
Frank McDonald, New South Wales(AUS)



図 17 《鄙のツイゴイナリン》1901年
紙に鉛筆で下描き、水彩、テンペラ、293×225mm、
個人蔵、Wien



図 18 《羊とヒヤシンスのある静物》1910年
キャンヴァスに油彩、87×114cm
Österreichische Galerie im Belvedere, Wien



図19 《少女リと僕》、『夢見る少年たち』第8葉



図20 《ヴェロナ伯の肖像》1910年
キャンヴァスに油彩、70.6×58.7cm、
個人蔵、USA

6. オスカー・ココシュカの初期作品 原始美術の受容による表現主義への発展

はじめに

オスカー・ココシュカの芸術の出発点は、絵画制作ではなく美術工芸であった。1905年に彼はウィーン工芸美術学校に入学するが、それは父親が金銀細工師であったことと、絵の教師となることで、家族の承認を得るためであった。そこで彼は最新のユーゲントシュティールの流れをくんでいた、ウィーン工房（Wiener Werkstätte）の共同制作者となり、現代美術の先駆者グスタフ・クリムトの制作にも身近に触れることができた。こうした環境のもとで、ココシュカは伝統に拘束されない自由な制作をおこなうことができた。

ココシュカと同世代のエゴン・シーレ、リヒャルト・ゲルストル（Richard Gerstl, 1883-1908）といったウィーンの表現主義者には、私的な生活を作品の主題に据えるという傾向が見られるが、彼らの精神的体験の表明はしばしば自らの恥部を赤裸々にさらけ出す、自己暴露に陥りがちである。そしてココシュカの初期作品においても、空想的な主題を扱いつつ、そこに自己の生の一部を投影するというやり方で、この傾向が観察されるのである。

一方、この時期のココシュカの作品には、原生動植物の形姿や原始美術から取ったと見られる装飾モチーフが頻繁に用いられているが、これらは彼が好んで訪れた自然史博物館や民族学博物館での研究の成果であり、やがて従来の装飾形式を離れ、彼独自の表現主義を成立させる重要な契機となる。

本論は、まず1907年の詩画集『夢見る少年たち』（Die träumenden Knaben）において、原始的自然の動植物モチーフの採用の様子と、表現形式に現れたココシュカの芸術的資質を観察することからはじまり、1908年の童画集『白き野獣殺し』（Der weiße Tiertöter）において、『夢見る子供たち』の繊細な装飾様式から原初的自然の荒々しい雰囲気を持つ激動的な画面構成への形式的変化を検証する。そして、ポスターになった《ピエタ》（1909年）およびリトグラフ作品の《アモク狂人》（1908/09年）、さらに粘土塑像の《戦士像》（1908年）において、原始美術との接触において触発された野性的な感受性のあらわれ、および激情の表出を狙うようになった表現主義的作風を観察する。また、鋭利な人間の洞察とヒューマニスティックな内容が初期の肖像画より描かれるようになるが、彼の表現主義のひとつの到達点として、そうした肖像画のひとつである《アドルフ・

ローズの肖像》（1909年）を観察し、原始美術から影響を受けたココシュカの表現主義の意義を考察したい。

詩画集『夢見る少年たち』

ココシュカの初期作品である『夢見る少年たち』は、1908年のクンストシャウ（美術展）の際にウィーン工房から出版されたが、この詩画集には「敬意を表してグスタフ・クリムトに献呈」（Gustav Klimt in Verehrung zugeeignet）という献辞が添えられている。ココシュカはシーレのようにクリムトと親密な関係があったわけではないが、1908年夏のインターナツィオナル・クンストシャウで審査委員長を務めていたクリムトに、自身の出品作を無審査で展示するよう直談判した¹。クリムトは、自作を並べた展示室の前に立ちただかって審査員を入れなかった、若きココシュカの向こう見ずな申し出を笑って受け止め、彼の望み通りにしてやった。この時の恩義として、クリムトに献呈したのである。

ココシュカがウィーン工房に関わる中で、クリムトの影響を受けていたことは想像に難くない。クリムトは、異種の様式を取り合わせて、独自の豪華な様式へと昇華させる、優れた技量を備えており、さらに、物議をかもしたウィーン大学講堂の天井画や、新時代の壁画となったベートーヴェン・フリーズに見るように、彼の構想の広さと深さは、当代の美術家をはるかに凌ぐ。また、不道德なモチーフを大胆に扱ったクリムトの作品は革新的であり、当時、素朴な内容のイラストレーションを手がけていたココシュカにとって、クリムトは新芸術であるユーゲントシュティールの勇気ある指導者として映っていたことだろう。彼は自伝の中でクリムトを、「当代の思潮に対して慧眼であった、先進の芸術家であり、装飾性に富むユーゲントシュティールの代表者の一人である」²と讃えている。

本作品は全八葉の多色刷りリトグラフによる挿絵（全ページのフォーマットは24×22 cm）の右マージンに、自作の詩を添えるという形式の詩画集である。詩と装飾画面という点で先例となる詩画集は、すでに分離派の機関紙『ヴェル・ザクルム』（Ver Sacrum）を挙げることができるが、ココシュカはこれに倣って創作をおこなったのであろう。しかし挿絵をほぼ正方形の画面に納めるやり方は、当時ウィーン工房で彼が手がけていた絵葉書からの発展である。その上、絵葉書（図1）に用いられた人物や動植物などのモチーフは変更を加えられて、この詩画集に数多く取り入れられている。この詩画集は、イラストレーターとしてのココシュカの集大成とも言うべき作品であり、彼が当時温めていた想像世界の広がりをおこの中に一望することができる。

この詩は少年が夢で見た冒険を主題としており、主人公の「ぼく」が水槽の中の赤い魚

をナイフで刺し殺す場面から夢物語が展開する。少年は昏倒し、夢を見る。この倒れて夢を見る（「ぼくは倒れて夢を見た」 [ich fiel nieder und träumte]）という箇所は、タイトルに関連するリフレインであり、ストーリーを分節し、各情景間の移行の契機として繰り返して用いられている。また、このリフレインには畳み掛けるように睡眠へと誘導する一種の催眠的な効果すら生じている。少年は夢の中で嵐の海を航海するガレー船を見、上陸した島で島民を喰らう狼に変身する。さらには、宮廷の踊り手となり、「リ」（Li）という少女と出会う予感に襲われる。そして彼女に水辺の小屋で出会い、恋心を告白するという筋である。

詩と挿絵との結び付きは緩やかであり、挿絵は単にテキストの各場面に対応する図柄ではない。しかし、冒頭の数行の「赤い小魚／小魚赤いの／三面の刃のついたナイフで突き刺して殺してやる…」（rot fischlein/fischlein rot/stech dich mit dem dreischneidigen messer tot）という赤い小魚の鮮明なイメージは、挿絵の各所に現われる赤い怪魚に直接結びついており、そのほか「やせて黄色い肌の人物の」腕や指のようなペルシャの石の木、「振じれた白い帯を垂らした」星の花、「根のない赤い花」、「緑の波」など、テキストにはファンタスティックで鮮やかな色彩感のあるモチーフがちりばめられており、そうした色彩の扱いや効果は、挿絵において黒、赤、緑といった色づかいや色彩効果に呼応している。本論ではそうしたテキストと挿絵との関連を詳しく論ずることはできないが、挿絵にもテキストとは別個の物語が存在している（それは各葉間に緊密な関係があつてあつてストーリーを構成しているのではなく、相当に飛躍しながら展開してゆくのだが）。以下に各葉の挿絵を順に観察してゆきたい。

第1葉「眠る女」（図2）

この画面では、水辺の情景をバックにして小さな島で眠る少女の姿が描かれる。太く明瞭な輪郭線や闇を暗示する黒の色面と、水紋などの青の色面は、冷たく物静かな夜の光景を演出している。画面下部中央に安定した三角構図で眠る少女の姿が大きく配置され、タイトルページとして印象的に眠り＝夢というイメージの連想を促している。この少女を主人公として、これから後に続くストーリーがすべて少女の夢の中の出来事であるような導入の仕方である。また詩の冒頭部に対応するように、赤い怪魚が水面から顔をのぞかせている。

第2葉「帆かけ舟」（図3）

南の島の草原で、年上の男に支えられた少年の姿がある。草原の明るい緑の色面と海原の青い色面が、強い陽射しに照らされた真昼の情景を構成している。手前の後姿の男の肩越しに見える少年は目を閉じてまどろんでいる。その上方の海原には帆かけ舟が浮かび、ここにも裸で目を閉じている人物の姿がある。この人物は立て膝で両手を左肩の上に構えており、それはなにやらゆったりとした踊りのポーズのようにも見える。また抱き合う二人の人物の周りには奇異な格好にデザインされた植物が配置されており、画面左下のひし形の赤い色面の上には、「ペルシャの石の木」らしき人の手型の葉を持つ黄色い樹木も見える。人物の古代風の簡素な着衣やこうした植物には、原始の自然の気分が感じられる。この後に続く画面にも、こうした異国情緒を喚起する装飾モチーフが、随時挿入されている。

第3葉「船乗りたちが呼んでいる」

暗い海面に波頭が立ち、赤い怪魚が船乗りたちの乗る上陸用ボートを襲うシーンが描かれる。一面黒に塗られた海面と、船乗りたちの黄色い衣との対照が、一層の緊迫感を生んでいる。この情景はテキストの「浅瀬に人食い魚がいる恐ろしい海」、「台風のただ中を突き進む／言葉を話す鳥のいる土地へ行こうとする、船乗りたちの叫び声が僕には聞こえる」という箇所に対応するであろう。「言葉を話す鳥」とはオウムを指すのであろう。それゆえテキストでは南国への航海が暗示されているのであろうが、挿絵のどの箇所にもオウムらしき鳥は見当たらない³。画面右の島の中ほどに、先に上陸したとおぼしき人々があり、尼僧姿の人物を取り囲んで不安げにこの状況について語り合っている。その下にはこの一団から一人離れて、思案顔の女の姿がある。この人物は花冠をつけており、画中のヒロインとして特徴付けられている。

第4葉「遥かなる島」

先の恐怖の情景とは違って、水平に積み重なるさざ波の紋様が海面に描かれ、海が穏やかな様を示している。画面下の草地では少女が背中を向けて横座りになり、花を摘んで物思いに耽っている。その上方の入り江には、一行が航海してきた2隻の帆船が停泊しており、少女の物思いのポーズと関連して旅愁を喚起する情景を構成している。

第5葉「話し合う人たち」

3組の男女が、それぞれ木陰で身振りを交えて何事かを話し合っている。彼らを取り巻く樹木の形は、扇状の葉をつけたものや、幹が曲がりくねっているものなど、それらは怪異であり、人間を脅かすように大型で丈が高い。また、画中の男女のポーズは手を膝の上に投げ出していたり、顔を突き合わせて手振りを交えて話し込んでいたり、この場面には不穏な空気が感じられる。中央の一組は、青い衣を着たひげの男がひざまずき、主人とおぼしき赤い衣の女に左手を差し上げて、困惑の面持ちで何事かを具申している様子である。女はそれをなだめるように片手で制し、穏やかに語りかけている。この一葉では島での新しい生活に一行の統率が乱れ、今後の進展に変化のあることが予想される。

第6葉「眠る者たち」

画面には愛らしい小型の草花や小動物が垂直方向に並べられ、規則的に配置された装飾パターンとして扱われている。これらのモチーフはパラダイスのような幸福な気分を生んでいる。画面の中央には女子供が一塊に折り重なって眠っている。しかし、その背後では4人の男たちが丘を越えて、この地から去ろうとしている。列の後ろの二人は、手を挙げてあとに残した者たちに別れの挨拶をしているようである。

第7葉「目覚める者たち」

夜、森の泉のほとりで3人の女が裸になって水浴をしている。女たちは四肢を存分に広げてポーズしており、これまで体を覆っていた厚い衣を脱ぎ去り、島の自然を一身に満喫する様を示している。画面右上の離れた緑地では、裸の女が腰を下ろし、脚を投げ出すようにしてくつろいでいる。

第8葉「少女りとぼく」(図4)

ここでは少年と少女の大型の像が並列して配置される。これにより物語はクライマックスを迎えたことが示される。両者は浮き立たせ地としてのアウラ様の白い面で囲まれ、互いに隔離されている。この2体の裸像は自然の中で露わになった恋愛感情を象徴するものであろう。少年の像は画面右端に寄せられ、身をこわばらせて両腕で胸を覆っている。一

方、少女の方は画面中軸からやや左に配されており、画面の中心的存在としてのイニシアティブをとる位置にある。少女はうつむきながら組んだ両手を右の腰におき、左足を遊ばせてくつろいだ姿勢で立っている。この少年と少女の出会いにおいては、少女の方が心理的に優越した立場にあるかに見える。この両者の配置と姿勢にあらわれた気分の相違は、少女を囲む面が少年のそれよりも大きいこととも呼応している。この二つの像は引き離されて配置され、互いにうつむいて相手を見ていないが、緑のバックによっていっそう鮮やかに際立つ赤の面によって結ばれている。さらにこの赤色面の中には、2羽の黄色い鳥が互いに向きを変えて、上下に配されており、それぞれ少年と少女の方へ飛び交っている。下方の一羽は花を銜えて少女から少年のもとへと向かっている。この花を銜えた鳥は二人の出会いを祝福するモチーフ、あるいは少女から少年への想いを伝える伝令とも解釈できよう⁴。

この『夢見る少年たち』は、本来工房から「童話」という課題を提示されていたのだが、結果としてココシュカの恋愛告白を綴った詩となったものである。第8葉の少女像はココシュカが当時想いを寄せていた、同僚の妹、リリット・ラング (Lilith Lang) であるとされており、一方で少年の頭部にはココシュカの容貌が認められるという指摘もあって⁵、作品の自伝的な性格がうかがえる。彼は密かな心情の表白を意図して、リリットをヒロイン「リ」に仕立てたストーリーを考案したのである。この第8葉の二つの人物像は、他のページのものとは比べて細部描写が入念であり、肌に浮き出た骨格や性器までも描出されている。とくに少女の像のためには何枚もの予備習作がおこなわれており、そこではポーズの研究のみならず、モデルとなった少女の骨格の弱々しさが常に強調して描写されている。さらに『夢見る少年たち』の人物像には、マニエリスム風に細長く引き伸ばされた人体の扱いが見られる。ココシュカによる1906年頃のインク素描作品における裸婦像(図5)がより成長した女性像であり、その輪郭において『夢見る少年たち』とは反対に、肉付きがよくふくよかであること。また、ジョルジュ・ミンヌ風の物思わしげに頭を傾げるポーズの像もその中に見られることを考えるならば、ミンヌやヤン・トーロップといったベルギー、オランダの作家が扱う、内向的な気分をもった、やせ細った幼い人体の描写に彼が強く傾倒してゆくのは1907年頃、すなわちこの詩画集の制作に取りかかる直前頃と考えられる。ことにミンヌによる少年の裸体像彫刻(図6)には、ココシュカ自ら自伝で述べているように、脆弱な肉付きの身体を固く引き締めるポーズに内向的な沈潜の感情が強く表出されており、ココシュカは青年期を迎えていた当時の不安定で緊張に満ちた精神状況に応じた表現をミンヌに見いだしたのであろう⁶。

第8葉の少年像はそうしたミンヌの影響を示しているが、彼はそこに独自の変更を加え

た。ミンヌの像の腕が、胸はもとより肩まで抱え込んで頭を深く垂れ、一身に自己の内面に没入するような仕草であるのに対して、ココシュカの像はより緩やかに前腕をそろえるだけであり、頭も深くは垂れていない。そして夢想的な眼差しを上方にさまよわせている⁷。その表情とポーズは、恋愛の成果に対する期待と不安という相反する感情の揺らぎを表している。ココシュカの恋愛は実際には成就しなかったが、そうした恋愛のさなかの感情の体験がこのポーズに反映しているものと見る事が可能であろう。

第8葉にあらわれた人物の背後にあるアウラ様の背地は、1900年頃からクリムトが肖像の背地や画面構成材として用い始め、細密なビザンチン風のパターンを盛り込み、滑らかな曲線で型取った装飾面の応用であると考えられる。しかし、クリムトの流麗な描線や豪華な金地使用の装飾面とは異なって、ココシュカの場合は太い描線や、コントラストの強い純色の組み合わせによる新鮮な色彩効果を持つ色面の構成が、裸体を配したこの作品の印象を素朴なものにしている。ことに人物像の輪郭線は、絵葉書に描かれた像やミンヌの像と比較しても屈曲や角ばった様が際立っている。ココシュカが裸体の表出を輪郭線において強めようとしていることは明らかである。

この作品が、プライベートな心情の表白を託した制作であるという点で他の作家と比較すると、クリムトの象徴主義的な姿勢には個人的な感傷が入り込む余地がない。一方、ウィーン工房の作家たちの制作は、その工芸的な性質からしても、個人の内面的生活を主題に選ぶことはない。ことに少年と少女に見る恥じらいとためらいという素朴な態度は、華麗でデカダンなユーゲントシュティールとはおおよそ相容れない。さらに40歳のクリムトに対し、21歳のココシュカという世代間の開きを考慮に入れるならば、クリムトに献辞を捧げたこの作品において、若いココシュカが既存の様式を活用しながら、みずみずしい感受性をもって自身の芸術的課題に取り組んでいる様子が察せられよう。

ココシュカは、当時の美術史美術館へは行かずに、その対面にある自然史博物館に通っていたが、その理由としては、古今の巨匠たちの作品が彼にとってはあまりにも偉大であり、彼の未熟な感性では理解できなかったからであると言う。それに代わって、博物館の奇怪な動植物や原始民族の生活の展示には大いに興味をそそられ、特に未開の人間と感受性の点で近いものを感じていたという⁸。この作品に見る遠い島という舞台設定、そして奇怪な植物モチーフなどはこうした博物館での鑑賞が役立っているのだろう。それらは当時の装飾家たちが使用するパターンにはない、目新しいモチーフであったし、彼独自の構想にも役立っている。作品の随所に配された植物パターンは曲がりくねった枝振りや、勢いのある葉の広がりによって画面を活気づけており、この空想的な自然風景のおおらかで夢幻的な気分を高めている。

この挿絵におけるユーгентシュティールの装飾様式は、空想的な装飾モチーフによって作品に込める詩情の濃密化に寄与し、思春期特有のデリケートな情緒の表出のため下地を用意している。ユーгентシュティールの影響が見られる人物像の様々なポーズは、この装飾的な作品にいつそう抒情的な気分を添えている。だがココシュカにとっての課題は、形式との均衡を保ちながら自身の夢想を表現することであった。形象の安定した配置によって装飾的畫面の完結性を保持している各葉に対して、一貫した筋のもとに画面展開をはかり、さらに結末の第8葉の象徴的な人物像の配置によって挿絵シリーズの内容を総括することによって、物語表現の充実が達成されている。この漂流物語の中で、ポーズにおいても、また痩せて震えているような輪郭においても、自意識を強く表出している2体の幼い像によって作者の内面が表白されているのである。

童話『白き野獣殺し』

『夢見る少年たち』とほぼ時期を同じくして、デフォーのロビンソン・クルーソーを手本にした童話『白き野獣殺し』の制作が、ココシュカによって独自に企画された。この作品のオリジナルなテキストは残っておらず、後に同じ題の詩が書かれているが⁹、そこに漂流物語の筋書きはない。このテキストの挿絵は大半が未完成であり、しかも書籍としての体裁すら整えられておらず、版画下絵のまま1909年の第2回インターナツィオナル・クンストシャウに出品された。したがって、ここで取り上げる作品は、テキストにそった整理ができないため、各葉の描写内容からある程度推測をたてて、挿絵のストーリーを組んでゆかなければならない。

現存する挿絵の内容は、

- 1：帆船が嵐の海で難破する情景
- 2：主人公が孤島の浜辺に小舟で漂着し、数人の少女に迎え入れられる夢を見る情景
- 3：集めた木の実を前にして、オウムと眠る男
- 4：男がさらに島の奥地へ進むべく、舟に食料を積んでジャングルの川を遡らんとしている情景
- 5：男が犬とともに草むらで眠っているところを、幻影に襲われる情景
- 6：男がその幻影に温かく迎え入れられ、その胸に抱かれようとする情景
- 7：男が川で魚を釣り上げる情景
- 8：男がオオカミに馬乗りになって戦う情景

以上である。ここでは仕上げの点で一応の完成を見ている3枚の挿絵を取り上げて観察してゆきたい。また、現時点の研究にはロビンソンの物語と『白き野獣殺し』とを別個の作品と見なして、各挿絵の帰属を明らかにしようという試みがあるが、まだ十分な確証が得られていない¹⁰。本論ではとりあえず従来の見解に従って、以上の8葉を『白き野獣殺し』の挿絵として扱うことにしたい。

1: 「波高い嵐の海で難破する船」

この一葉(図7)には、航海中に嵐に遭遇して難破する帆船が描かれる。船から投げ出されて海中に沈む者、サメに襲われる者、傾く船に残って恐怖におののく者、ボートに乗って難を逃れようとする者の姿がある。こうした難船の情景は、『夢見る少年たち』第3葉の赤い魚の襲来の情景と類似の主題であるが、その絵画的構想は大きく異なっている。前作では、各形象はほぼ水平に配置されており、重切が極力避けられていたが、ここでは斜線が多用され、波頭、船、そして人物は左右に傾いて互いに入り組み、重切し合っている。画面上方の帆船は左に大きく傾き、そのマストと船縁の傾きを下方の小舟のそれが反復している。その上、画面右上方にある左方に折れ曲がった、一際大きな水柱が船を突き上げており、この画面全体が左回りに大きく回転するかのとき、激しい運動が生じている。

この挿絵で注目すべきは、人物の造形とそのポーズである。『夢見る少年たち』の人物像は、体躯や手足が優美に細く引き伸ばされていた。しかし、この作品では身体の各部の大きさは不揃いであり、腕が縮んでいたり、逆に伸びていたり。手や頭部が肥大あるいは萎縮している。また前作では優雅なダンスを思わせるポーズをパターン化することによって、装飾的な効果が目指されていたが、ここではそうしたポーズの反復は小舟の上でオールを漕ぐ二人の人物に限定されており、それぞれが思いのままの身振りで驚愕を表している。こうした描き方が混沌の印象を一層高めている。

2: 「南国の風景の中、帆かけ舟で川を遡る髭の男」

この一葉(図8)では、男がボートを操って、河口からジャングルの奥へと遡るところである。川は画面右上隅から下方へ向かって、急な角度で流れ下っている。ボートは艫から舳先にかけて船体が強く曲げられ、その先端が川の上流へ向けられており、右斜め上方

への力強い進行が示されている。また、このボートに対しては斜め上から覗き込んだ観面と、船腹側から見られた観面が素朴に結合されている。陸地には丈の高い巨大な樹木が林立し、その樹上にはけげげしい文様のついた羽を持つ怪鳥がとまっており、長い口吻を持つアクリイもしがみついている。この樹木の成長は、画面の半ばから上縁に達するほどの勢いを示しており、幹は先端に向かってわずかに太くなり、その樹冠も大振りになっている。そのために高所から地面を見下ろしているような錯覚が生じている。

この画面では事物を側面観でとらえて画面に積み上げ、一つの視点にしたがった配置を行うのではなく、横から見たボートや巨木と、上方から眺められた土地とを取り合わせた様に見られるように、個々の事物をとらえる視点はまちまちであり、統一的な視点の設定は考慮されていない。さらにそれぞれの幹は左右にわずかに傾き、この画面に不安定な揺らぎを与えている。前作『夢見る少年たち』の植物の図案ならびにそれらの配置は、同じく奇怪な格好にデザインされていたものの、より小型であり、主要な形象の間を埋めるための装飾的な意匠としてのみ扱われていた。また前作に見られた、画面構成のための植物パターンや、人物の周囲を直線や曲線で囲む配慮は、ここでは見られない。動植物は無秩序というよりも、むしろ野放図に繁殖している状況である。画面右下隅には赤いサメが顔をのぞかせており、川の左手にも木の合間にヒョウが潜んでいて、挟み撃つように男の様子を窺っている。ここで描かれているジャングルは、明らかに人間に敵対し、脅かす荒々しい野生の自然である。

3: 「日本の漁師」

この一葉（図9）に付けられた日本の漁師という名称の由来は明らかでない。しかし当時民族学博物館に太古の日本の生活についての展示があり、ヒントを得たということも考えられる¹¹。この一葉では、くすんだオレンジ色の粗末な衣をまとった男が、激流の川辺で大きな赤い魚を釣り上げている様が描かれる。彼は棒切れと糸と針という簡単な道具で釣り上げた魚を高々と差し上げている。男の手足はむき出しであり、太く荒々しい。頭部はずんぐりと丸く、無数の皺が刻まれており、強い髭を顔一面に蓄えている。男の姿は背面から描かれているが、上体をひねり、さらに頭部をいっそう強く捻って両腕の間から顔をこちらに振り向けている。その口はわずかに開かれていて、漁獲の瞬間に思わず喜悦の叫びが漏れたかのようなのである。『夢見る少年たち』の人物像とは違って、筋肉を十分に付けた、この男の身体には力の充実が感じられる。

このように人物の動きは装飾の拘束から自由になり、活発な運動を示すとともに必要に

応じて大型化し、旺盛な活気を放ちながら物語を主導しているのである。男の差し上げた両手の先には白と黄色の2色のアーチがかかり、獲物と男の頭部、対岸の岩を取り囲んで、これらのモチーフを構図的に緊密にまとめあげながら、この喜ばしい情景を朗らかに祝っている。

この一葉の情景がストーリーの中で有している意義は、ロビンソン・クルーソーの物語と同様に、主人公が野人と化して、自然に順応してゆく一段階（漁獲の成功）を表していると見ることができよう。また主人公の両目が黒く塗りつぶされているが、あるいはこれは原始部族の仮面からの影響であるかもしれない。その場合、ココシュカの意図は細部を省略して、線描における形式的な整いを得るとともに、原始的な仮面の造形の力強さを求めることにある。

この『白き野獣殺し』も『夢見る少年たち』と同じく、ユーゲントシュティールの異国趣味に乗じて生まれた作品であったが、結果としていっそう荒々しい原始的な自然の構想が、この後に続く制作に大きな変化をもたらす契機となった。

《ピエタ》（1909年）

通称ピエタと呼ばれるこのポスター（図10）は、1909年にクンストシャウの野外劇場で上演された戯曲「殺人者、女たちの希望」と、コメディ「スフィンクスと案山子」のために制作された。「殺人者」は、ココシュカが当時熱中したバッハオーフェンの『母権論』やヘロドトスの『歴史』などから着想を得た、古代女権制国家の時代を舞台背景とし、アマゾーンの部族に迷い込んで捕囚された男性部隊と女たちとの愛憎を交えた闘いを主題とする一幕劇である。また「スフィンクス」は浮気な妻を持った実直な男が、プレイボーイに寝取られる寸劇である。両作の結末は、前者では女族の首長が兵士長に愛情を抱いたがために男を恐れ、短刀で刺して檻に捕らえるが、愛慕の情に駆られて男を逃がす。男は力を取り戻し、女は取り乱して力を失い、男に国を焼かれる。後者では、逆に嫉妬に駆られた男が妻を追いかけるうちに、事故死し、女はその亡骸に馬乗りになって勝利を誇るところで幕となる。両作品ともに男女間の性的葛藤をテーマとし、その支配的優位を競う闘争と宿命的な男女の絆が描かれているのである¹²。

このポスターは紙面の四辺を太い線で枠付けし、上縁には<KOKOSCHKA>、下縁側には<DRAMA-KOMOEDIE SOMMERTHEATER IN DER KUNSTSCHAU REGIE-ERNST REINHOLD>という文字が無骨なボールド体でレタリングされている。そして、文字列の間の領域に肉太の描線で絵が描かれている。組み合った男女の像は正面観で描かれており、

男の像は左縁で足の甲が重切されており、右縁では右手の先が切れている。女の左肘も右縁付近まで水平に張り出している。さらに女の首の高さには太陽と月が水平に配置され、左右の余白を埋めている。したがってその平面装飾形式においては、明らかにウィーン工房のポスターの様式を踏襲しているのである。

ココシュカは、女が男をねじり上げているこのポスターの意匠において、上演される戯曲の主題である、男女間の性の葛藤に関する理念を象徴的に集約させた。この格闘のモチーフは緊密な構図を作り上げるとともに、伝統的聖画像のパロディーともなっている。また、女の身体は白く、男のものは赤いが、これはココシュカによればそれぞれ死と生命を意味し¹³、さらに女の頭部の左右に配置された太陽と三日月にも伝統的な象徴図像との関連が考えられる。ココシュカはこの作品を「表現主義的」と呼んでもよいと言っているが¹⁴、こうした理念表明を意図した図柄の観念の構成には、宣伝効果以上の芸術的意義が認められるであろう。この作品の場合、ユージェントシュティールはポスター形式の構成のために用いられているのであるが、この様式にはすぐわなない暴力的な内容が盛り込まれているという点に、美しい装飾を嘲笑い、観る者の性の観念を挑発しようとする意図を汲み取ることができよう。

女のポーズを見ると、首を左方へほぼ直角に傾け、男の左腋下から左腕を差し入れた男の上体を起こし、右腕で男の頭部を押し下げている。その両腕は肥瘦のある太い輪郭線で形取られ、筋肉のたくましい盛り上がりが見られている。女の顔は、青ざめた肌に目が落ち窪んで頬はこけ、顎の先がとがって突き出している。うなじには振れた一束の髪が落ちかかっており、その毛先は禍々しく四方に広がってねじくれている。そして指は太く節くれだち、長い爪を生やしている。さらには歯をむき出して口を開けており、さながら怨嗟の叫びを上げる鬼女の顔つきである。一方、男の身体は濃淡のある赤と、大まかな陰影による浅浮き彫りの肉付けによって、筋肉の隆起が強調されている。ほぼ赤一色の身体は、あたかも皮膚を剥がれたような生々しさである。そして上体は中軸上に配されるが、両足は揃えたまま腰から直角に左方に曲がり、膝から先を左上方へ跳ね上げている。また、胸から上を女の腕によって左方へ直角に振られ、右腕の肘から先が折れて右下隅へ垂れ、さらによじれて手のひら側を見せている。各関節部には極端な脱臼表現が現われている。あたかも男の身体は、女の豪腕によって折りたたまれ、巻き取られてゆくかのごとくである。その顔は女の腕の下で小さく萎縮し、きつく目を閉じて、すぼめた口許から食いしばった歯をのぞかせている。

《アモク狂人》（1908-09年）

1908/09年当時のココシュカは、男女間の性をめぐる葛藤を狂気にもいたる要因としてとらえていた。《アモク狂人》(図11)では、女たちを脅かしながらナイフと燃える松明を持って市中を狂奔する精神錯乱の男が描かれる。アモクというマレーシアのヒステリー症状から主題を得たこの作品もまた、ココシュカの民族学的な興味を示す。この無精髭を生やした野卑な顔立ちの男は、上着の前をはだけ、厚ぼったい唇を大きく開いて、画面の中央から左下隅へと駆け下っているところである。男の左腕には鳥と錨、そして「OK」というココシュカのイニシャルと「L.L.」というイニシャル、そして矢に貫かれたハートが彫られている。「L.L.」は前出のリリット・ラングとされている¹⁵。この左腕はわざわざ捲り上げられており、刺青もほぼ画面の中央に位置する。したがって、この作品には画家のプライベートな事情がほのめかされており、男はココシュカの内なる分身として扱われている。また男の背後には、着衣をずり落とした少女が半身をあらわにし、二人の女に守られながら顔を背けて力なく佇んでいる。少女の位置は画面右上隅にあり、一方、男はその左斜め下で、両者は対角線により結ばれており、ここに男の狂態と少女の裸体との関連が示唆されている。おそらくは性にまつわる忌まわしい事件があったのだろう。したがって、この《アモク狂人》はあのリリカルな情緒を持つ『夢見る少年たち』第8葉とは極端な対照をなす。男の手に握られたナイフと松明は女たちの目の前で繰り広げられたであろう、破壊と殺戮を想像させるのであるが、この暴力性は先のピエタ像の恐ろしい格闘において、集中的に表出されていた。

この狂える男の運動表現は非常に激しい。強い傾斜をもって駆ける男の構図上の配置は、先に観察した『白き野獣殺し』の画面構成と同質である。男は頭布を長く後方にたなびかせて、その肩から抜けんばかりに首を強引に前方へ突き出している。胸から上の部分は腹部から急激に肥大化しており、肩は大きく張り出し腕は非常に太い。そして、ナイフを握った右腕は長々と前方に突き出され、松明を持つ左腕には肩の付け根と肘に著しい脱臼表現が現われている。また腰、足首、膝、さらに左上腕部においては火炎が噴き出しており、男の狂態のすさまじさを倍加している。そしてナイフを握り締める右腕の甲、松明を持つ左腕と突き出された首には、筋肉の怒張を示すように、浮き出た血管や筋が誇張的に描写されており、暴力の激しさを物語っている。

ココシュカはかつて博物館で眺めていた原始部族の仮面に施されている入れ墨について、次のように述べている。「彫り込んだ入れ墨のあるポリネシアの仮面を見ると、即座にこの仮面が理解できました。というのも、私も同じ箇所の顔面神経が寒さや空腹に対して反応を示すのを感じていたからです。」¹⁶ このココシュカの言葉から、狂人の手や首筋に観

察される血管や腱の描線と、儀式的仮面の入れ墨との間に影響関係があると考えてもよいだろう¹⁷。原始の民とココシュカの表現に共通する想像力醸成の土壌は、常に緊張をはらむ生活状況である。それは、前者では自然に対する緊張関係であり、ココシュカにおいては異性ないし社会との緊張であると言えよう。また身体の歪形化について言えば、たとえば左肩の異常な隆起は、病的な力の高ぶりを感じさせるのであるが、その表現は身体的な内部感覚に通じている。

この点で再びピエタ像に目を転じると、人物像の肉体は暴力性を帯びた膨張を示しており、ここにも同様の身体感覚が認められる。また、その色彩については、アモク狂人の激情の表出はもっぱら輪郭の歪曲と過剰な線描によって行われているが、《ピエタ》の男の身体における、たぎる血を連想させるほど生々しい赤の使用は、まさに感覚に直接訴える絵画的表現主義であることが理解されよう。そうしてみれば、さしづめ鬼女の身体の冷ややかな青白さは、締め上げられる男の肉体の熱気をはらんだ赤さとは対極にあり、ココシュカの言葉通り、屍の白さを表している。それ故に、この作品の色彩は、保守的な道徳を脅かすグロテスクな連想を強いるのである。この女の表情は、男を征服して勝ち誇っている風ではない。黒い隈の中の眼は、力なく開かれて疲弊のきわみに達しているかのようであり、画面外に注がれた視線は恨めしげである。またそのポーズは、崩れる男の身体を両手の指先を合わせて胸に抱き取ろうとしているようにも見える。この女の像をココシュカの分身とするには無理があるとしても、性的葛藤を観念的に表明するだけでなく、おそらくはココシュカが自身の体験を通して得たであろう、人間的な葛藤の感情をも表出しようとしている。そのことは、戯曲のテキストの次のような戦士と女の台詞において理解できるだろう。

男 牢に閉じ込められて

「風が吹き抜けていく、刻々と。／孤独、静寂と空腹が私をかき乱す。／変転する世、風もなく、幾夜もそれは続く。」

— 中略 —

男

「汝、星よ、月よ！／夢の中で煌々と輝き、目覚めて歌う者の姿を私は見た。／私の周りで息遣いしながら、闇が解けほぐれてゆく。／母よ…あなたはここで私を失った。」¹⁸

女は男を閉じ込めている牢の戸を開けながら、小声で

「私を忘れないで…」¹⁹

また別の個所では、

「私はお前を生かしてはおかない。絶対に／お前は私を萎えさせる。／お前を殺してやる…／私がお前を捕まえたのに…お前がこの私を捕まえている。／私を放せ…私のほうが閉じ込められている…まるで鉄の鎖で縛るように…絞め殺すように…放せ…助けて、お願い…／私はお前を閉じ込めておく鍵を失くしてしまった。」²⁰

ここに挙げた台詞には自身の孤独に苛まれ、たがいに相手を必要としているにもかかわらず、反目しあう関係にあるという矛盾に苦悩する男女の嘆きがあらわれている。

《戦士像》（1909年）

《ピエタ》や《アモク狂人》の制作年代とは若干前後するが、1909年のクンストシャウに出展された粘土による胸部塑像（図12）は「戦士」と題され、その名称からも、また激しい怒りを表した攻撃的な形相から、装飾芸術に対する反逆の意図が明らかである。シュヴェイはこの像について、入れ墨のあるポリネシアの儀式的仮面からの影響を指摘している²¹。小鼻のわきや額の皺を深く刻み込んだり、下あごの縁を盛り上げて外へ広く張り出させるなど、仮面的な扱いが随所に見られる。両の眉を吊り上げて2連のアーチ状に形成し、広くくぼんだ眼窩の中に眼球部を突出させて、中に深く眼を彫り込み、瞳の中心に小さな点を付している。さらに口の周囲には斑点状のパターン化された髭が絵具で描かれており、意図的な様式化が観察される。しかし同時に粘土塑像ならではの自由なマッスの表現があり、特に顔面において不規則な隆起と陥没の連続面を生じ、形式の均整を打ち破っている。眉根は両側から強く皺寄せられて縦に深い溝を生じ、鼻梁には瘤状に肉が盛り上がり、鼻筋が大きく波打っている。頬は落ち窪んでえぐれている。さらに粘土表面の滑らかな仕上げは意図されておらず、その粗雑さがこの像の荒々しい性格を一層強める結果となっている。像は右肩を前に出し、威嚇するように首を後方にそらせて、恐ろしい凝視で前方を見つめ、頬をこわばらせながら口を開いている。その中には激しい怒号がふくまれているようである。この像の顔立ちや表情は、先に観察したピエタ像の女のそれに似ていることが指摘できるであろうし、アモク狂人の凄まじい形相により近い。

この胸部像において原始美術との接点を求めるならば、異形の顔立ちの造形という点が

あげられ、それは原始美術から形式面で受容があったというよりも、原始の人々の感情がココシュカの想像力にじかに刺激を与えたといえる。ココシュカにとって原始美術に対するアプローチは、主観の強烈な表出が促されるきっかけとなっている。顔面を覆いつくす肉の隆起は激越な怒りを表出し、非人間的で醜怪な容貌は超人的な力による無慈悲な攻撃を予想させる。この戦士像をココシュカは自己の肖像として制作したが²²、当時の芸術環境における自身の位置付けについての自意識—この像を展示したのち、「大野人」

(Oberwildling) とルートヴィヒ・ヘヴェジに渾名されて、頭を丸めるほどの自己への執着ぶりであった—から生まれる感情的な反発として、いわば怒りの仮面としてこの像を理解することができよう。彼は自身を社会の騒乱者と看做していた。『夢見る少年たち』のテキストにあらわれた、人食い狼 (Werwolf) に変身する主人公の一節は、この像の成立を予告しているようである。

《アドルフ・ロースの肖像》 (1909年)

1908年のクンスト Schau での出展を通じて知己を得た、建築家のアドルフ・ロースの肖像は1909年に制作された。この新進建築家との出会いはココシュカの進路にとって決定的なものであり、彼の才能をいち早く認め、工芸の道から本格的な画家への転身を勧めたのがロースであった。そして、この作品はココシュカの表現主義の特質をよく表した初期肖像画の傑作となった。この作品に描かれた肖像の人物は、洋服を端正に着こなし、髪の毛や髭には十分に手入れを行き届かせているダンディーな姿である。そして肘掛け椅子に深く腰掛けて、膝の上でゆったりと手を組む姿勢は、社会的にゆるぎない地位を得ていることを示している。また、頭部は、秀でた額と鋭いまなざし、長く先細った顎によって特徴づけられており、人物の知性的な性格を伝えている。その一方で、両手は肉体労働者のように大きく、ごつごつと節くれだっており、彼が単なる知的労働の職業人であるだけでなく、行動の人であることをうかがわせる。しかしながら、この肖像の色彩表現は外貌の事実観察にとどまっていない。暗い青を背地にして強い白光を放つ人物像を浮かび上がらせ、一種心霊的な気分を漂わせる、幻視的色彩空間を作り出している。ここに人間の霊的な生を描出しようとする、ココシュカの表現主義のあらわれを見ることができるのであるが、このことは前章で論じたので、これ以上は触れないことにする²³。また筆の扱いについて観察すれば、大胆な筆触で強く塗りつけた絵具の扱いが随所に見られるが、

1909年のインターナツィオナル・クンスト Schau でココシュカが実見することのできたフォーヴィズムの影響が、この肖像画にすでにあらわれている。しかしながら、肉体の描

写においては調和的な色彩とはかけ離れた、表現的な効果が追及されており、決してフォーヴィズムが踏み込むことのない人間の内面性を表出する目的に結び付けられている。顔面や手に観察される、よじれて波打つ筆触は、上述の《戦士像》の荒々しい肉付けと同質であるが、ここでは新しい絵画的特性がいつそう意味深い表出を担っている。すなわち、この人物像の肉体における表出は、取り澄まして座る人物のもの静かな雰囲気とは裏腹な、たぎりたつような熱い気性からくる、彼の内なる生きざまを露呈している。ロースはアメリカで現代建築の理念を学んだあと、ウィーンに戻って独自の見地から当地の歴史主義的な建築を批判し、分離派やウィーン工房の非実用的な美術とも対立した。肖像に描かれたロースは、彼のおかれているそうした環境を暗示しているとも見える、冷ややかで孤独な空間にひとり座り、内に力をたぎらせている。ココシュカは野性的・原始的な感性で生み出された美術をきっかけにして、現代人の情熱の表出を試みたのである。

結び

ココシュカの表現主義的描写は、彼が対象を透視して得られるヴィジョン（幻視）を、速い筆遣いによって描き留めることに特徴がある。本論は、彼がその描法に到達するに当たっての影響源を、幼少期と青年期に触れた原始の民の美術に求めた。彼が出会った原始美術は、まず詩画集『夢見る少年たち』において、エキゾチシズムを喚起する野性的なモチーフとして、その影響があらわれる。そして、童画『白き野獣殺し』やポスターの《ピエタ》、《戦士像》において、暴力性や内面の緊張の表現として、激しい動きを示す線描や人体形式の強度の歪形に観察されるようになった。それはココシュカが原始の美術に触れたとき、彼自身の触覚、痛覚などの肉体的感覚をつうじて造形の本質を把握したためである。いわば原始の民が感応したことを、追体験のようにして、彼は作品で表現しようと試みた。

やがて、彼は油彩で肖像画を手がけるようになり、人物の存在を肉体的に感じ取り、さらに精神的にもモデルに同感して、身体描写のみならず、周辺空間の緊張についても彼自身の感応を表現することになった。それこそがココシュカのヴィジョンであり、原始美術に励起された彼の能力によって達成された成果であった。

- 1 Oskar Kokoschka, *Mein Leben*, München 1971, S. 52-55
- 2 Ebda., S. 55
- 3 この作品の後に観察する『白き野獣殺し』には、ジャングルをさまよう主人公のマスコットとして、オウムが小さく画中に添えられる。したがって、オウムは両作品の構想における類縁関係を示す例証のひとつとなるであろう。
- 4 Ebda., S. 52. ココシュカは、この作品を当時の心の状態(Seelenzustand)を、言葉と絵でまとめたものであり、「私の最初のラヴ・レター」であると言っている。
- 5 Alice Strobl, Alfred Weidinger, *Oskar Kokoschka, Zeichnungen und Aquarelle aus dem Frühwerk (1897/98-1917)*. In: *Oskar Kokoschka. Das Frühwerk, Zeichnungen und Aquarelle 1897-1917*. Ausst.-Kat. Graphische Sammlung Albertina, Wien 1994, S.15,16
- 6 Kokoschka, a.a.O., S.56. 「ヴァン・ゴッホ、ゴーギャン、フォーヴィストらの作品は非常に印象深いものだったが、なかでもミンヌの彫像が最も私に感銘をもたらした。脆く壊れやすい形式に、彼の彫像の内面性に、私はユーゲントシュティールからの離反を見る思いがした。表層の下に、これら少年像のうちに、ゴシック期において空間を占めていたものが、そう、3次元的空间をこのとき初めて生み出した、緊張ともいふべきものが張りつめていたのだった。」
- 7 ココシュカの回想によれば、彼がミンヌの作品に出合ったのは、1909年のインターナツィオナル・クンストシャウであるが、実際にはこのミンヌの少年像の成立年は15年ほど前にさかのぼり、ウィーン美術界にもすでにミンヌの存在は知られていた。自伝では、初めて実作に接しえたときの感興が記されたのであろう。Vgl. Strobl/Weidinger, a.a.O., S.15
- 8 Kokoschka, a.a.O., S. 51
- 9 Werner J. Schweiger, *Der junge Kokoschka, Leben und Werk 1904-1914*, Wien 1983, S. 88-105
- 10 Strobl/Weidinger, a.a.O., S. 22
- 11 Ebda., S. 22. シュトロープル、ヴァイディンガーは、このモチーフの典拠を中国あるいは日本の木版画としている。
- 12 Henry I. Schvey, *Oskar Kokoschka, The painter as playwright*, Detroit 1982, S.38. シュヴェイはこのピエタ像において、演劇の主題が鮮明に表明されている、と言う。
- 13 Kokoschka, a.a.O., S.64
- 14 Ebda., S. 64
- 15 Strobl/Weidinger, a.a.O., S. 22, Schvey, a.a.O., S.42
- 16 Kokoschka, a.a.O., S. 65
- 17 Ebda., S. 65. ココシュカは「殺人者」の上演にあたって、役者の身体に血管や筋肉の筋を絵具で描き、メイキャップとした。これが民族学博物館で得たアイデアであると述べている。また1910年に表現主義機関紙『デア・シュトルム』(Der Strum)に掲載された「殺人者」の挿絵の人物像には、この様子をよく伝える描線が見られる。
- 18 Oskar Kokoschka, *Schriften 1907-1955*, Hans Maria Wingler (Hg.), München 1956, S.148,149
Der Mann
Wind, der zieht, Zeit um Zeit / Einsamkeit, Ruhe und Hunger verwirren mich. / Vorbeikreisende Welten,
keine Luft, abendlang wird es...
- Sterne und Mond! Frau! / Hell leuchten im Träumen / oder Wachen sah ich ein singendes Wesen... /
Atmend entwirrt sich mir Dunkles. Mutter...Du verlost mich hier.
- 19 Ebda., S.149
Frau
Vergiß mich nicht...
- 20 Ebda., S.150
Mann
Ich fürchte mich...
- Frau
Ich will dich nicht leben lassen. Du! / Du schwächst mich- / Ich töte dich-du fesselst mich! / Dich fing ich ein-und du hältst mich! / Laß los von mir-Umklammerst mich- wie mit eisernen Ketten-erdrosselt-los-Hilfe! / Ich verlor den Schlüssel-der dich festhielt.
- 21 Schvey, a.a.O., S.17
- 22 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S. 55
- 23 拙稿「オスカー・ココシュカの肖像画の成立について」、美学会編 『美学』、第44巻、第4号、1994年



図1 《窓辺の少女》1907年
鉛筆で下書きした紙に筆で墨、水彩、テンペラ、白の不透明絵具、138×81mm
Galerie Martin Suppan, Wien

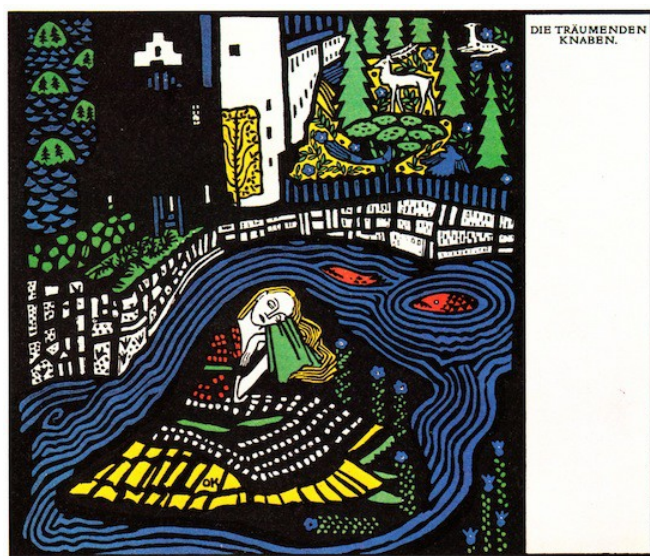


図2 《夢見る少年たち、眠る女》(扉絵)1908年
多色刷りリトグラフ(5ないし6色)、全フォーマット24×22cm



図3 《夢見る少年たち、帆かけ舟》

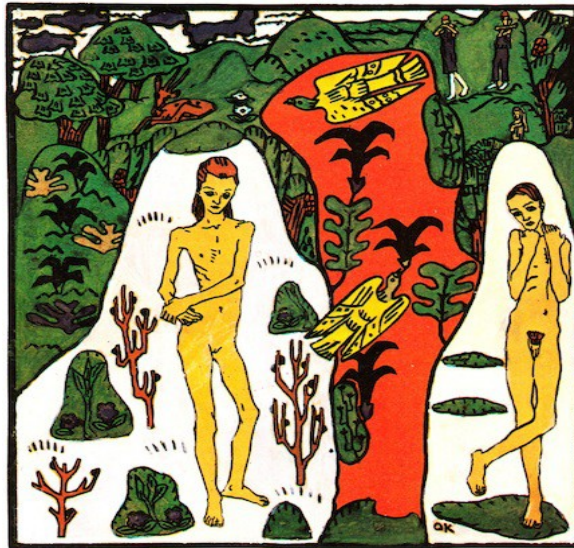


図4 《夢見る少年たち、少女りとぼく》



図5 《聖アントニウスの誘惑》1906年
紙にインク、鉛筆、不透明絵具で修正、245×195cm
Historisches Museum der Stadt Wien, Wien

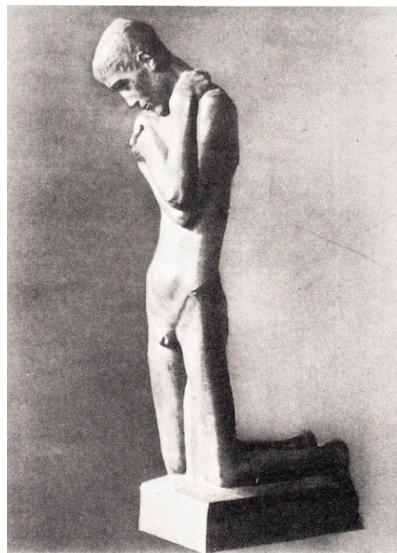


図6 ジョルジュ・ミンヌ《跪く少年》1896年
大理石、高さ78cm



図7 《波高い嵐の海で難破する船（嵐の海）》1908/09年
茶色の紙に墨、テンペラ、不透明絵具、鉛筆、209×167cm
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett



図8 《南国の風景の中、帆かけ舟で川を遡る髭の男（帆かけ舟と原始の森）》1908-09年
着色した紙に墨、水彩、テンペラ、不透明絵具、鉛筆、205×165cm
Graphische Sammlung Albertina, Wien



図9 《髭面の漁師（日本の漁師）》1908-09年
薄茶色の紙に墨、テンペラ、不透明絵具、鉛筆、208×165cm
Museum am Ostwall, Dortmund



図10 《ピエタ》1909年
多彩色リトグラフ、1220×795mm
Graphische Sammlung Albertina, Wien



図11 《アモク狂人》1908-09年
茶色の紙に墨、水彩、テンペラ、不透明絵具、鉛筆、237×172cm
個人蔵

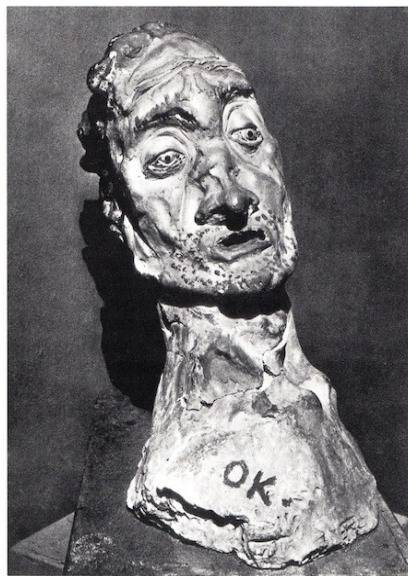


図12 《戦士としての自画像》1908年
粘土、テンペラで着彩、高さ36.5cm
Museum of Fine Arts, Boston

7. オスカー・ココシュカの表現主義的都市景観図の成立と展開

はじめに

オスカー・ココシュカの主な制作ジャンルは、詩人や政治家などを描いた肖像画と古代ギリシャ・ローマの典籍から主題を得た物語的絵画、そして風景画で構成される。この風景画において彼のオリジナルな様式をもつものは、自然の風景を扱ったものではなく、ロンドン、プラハ、ニューヨークなどの都市の景観を対象とした都市景観図である。これはジャンルとして 18 世紀のベロット、カナレット、グアルディらをはじめとするヴェドゥータの伝統のうちに含まれるであろうが、彼らの作品に見られるような名所図絵的な写実の巧みさ、取材する視点の新味を誇るといった性格ではない。

彼は「あらゆる政治的ナンセンスの下でほそぼそと生きながらえる精神的気分」を把握すること、「私がヨーロッパ的と呼ぶ流儀で、すなわちギリシャ・ラテン的流儀で自ら風景を生み出し、これに形を付与してゆく人々との共感(touch)」¹ という自身の言葉を実現していった。

ココシュカは 1924 年にドレスデン・アカデミーの教授職を投げ打ち、南仏、スペイン、北欧、イギリスと、短期間のうちに長大な旅行を企てた。彼の自伝では「このことはきちんとっておかなければならないが、私はヨーロッパに倦んでいたのだ」² (Mit der Nase mußte ich förmlich darauf stoßen, daß ich europamüde war) と、旅行時代の回想を記した章の冒頭に、その動機が明言されている。彼はさらに 1930 年まで北アフリカ、中東にいたる各地を旅して回る。この大旅行を可能にしたのは、ベルリンの画商パウル・カッシーラーの資金援助であった。この援助の条件として旅の途上で訪れた土地の風景を描き、作品をカッシーラーのもとに送るという約束があり、彼の風景画作品が数多く生まれるきっかけとなった。都市景観図もこの制作のひとつである。しかしながら、都市景観を主題とした制作の背景には、第一次大戦中に兵士として塹壕の中に身を潜めていたとき、「社会が崩壊しかけている」と気づき、「もし、いつか生きてここから出られるならば、そして再び絵筆をとることができるならば、最も高い建物から、山の上から、つまり遙かな高みに立って、都市に何が起きているのか、その都市に住まう人間に何が起きているのを見たいと思った」³ というモチベーションがある。そして「私はその態度を守ってきたし、私の風景画および都市景観図(Städtebilder)が、最も高い頂から描かれているのはそのためだ」⁴ と明言しており、そこで彼の都市景観図を特徴付けるのは、ダイナミックに展

開する鳥瞰図的視点である。さらに彼は、画中に二つの焦点を設定することにより、広大な都市の空間をその中に取り込もうとする。

また、この都市景観図シリーズの制作は、歴史的な社会情勢の切迫という時代背景によって促されている。彼は第一次大戦に兵士として参加して負傷し、第二次大戦では両親の故郷であるプラハがドイツの影響下にあつて、彼はここを追われてロンドンへ逃れた。彼自身の生まれ故郷オーストリアはドイツへと併合されることになる。こうした社会の変動期にも、彼は都市の姿を描いている。彼は歴史の激動を肌身にひしひしと感じながら⁵、時にはその被害者として、眼前にある都市の姿を描き留めたのであり、そうした時代の動きを体験したことが、彼の都市景観図制作の動機を強めている。

先の引用にあるように、彼の精力的な風景画制作には、彼を育ててきた「ヨーロッパ、すなわちギリシャ・ラテン」的な文化の根源にたどり着くという目的がある。ヨーロッパ人であるココシュカには、同質の文化的土壌の上に形成されてきた文明以外は理解できない。「イギリス、フランス。行けるところなら、どこへでも。しかし、はっきりと限界というものがありました」⁶と彼は言う。彼の制作の対象は、ほぼこの視点から選ばれている。したがって、彼の都市景観図は、彼が生きてきた文明との対決であり、ココシュカの個人的な視点を通じて歴史を観ずることに他ならない。ココシュカにとって風景画制作とは、単に視覚に映じる現象を写したり、情感を湛えた風光明媚な土地を描写することではない。彼の風景には、土地、大気、そして光が再現された風景像のうちに歴史および人文、あるいは運命が内包されているのである。

ココシュカの風景画構図の展開は、本格的に都市の風景と取り組むきっかけとなるストックホルムの港から、ドレスデン風景を経て大旅行時代に到るうちに、描かれた風景が左右および奥行き方向へダイナミックに広く展開してゆく。それと同時に、二重の焦点から得た広大な眺望をはじめ、描写技法におけるデフォルマーション、筆勢、ヴァールの構成が表現価値を持つようになる。特にロンドンを描いた作品は、テムズの川筋を大胆に歪形して前景を膨張させ、中景を切り詰めた上で、極端に収縮させた後景を接続することで、躍動感のあるバロック的な風景空間および都市像を生み出しており、彼の表現主義的都市景観図の様式的成立を告げている。この構図法は、観者の視線を強力に遠方へ引き込み、歴史的な時間の経過を追想させるのである。

都市という、そうした広大な風景空間を納める構図の発展ばかりでなく、感覚との統合において立ち現れる、独自の色彩表現を用いた幻視的ヴィジョンも発生している。第二次大戦が始まる1934年以降の都市の描写の中でも、特にプラハを描いた作品群は人間の歴史的営為（それはもちろんヨーロッパ的なものであるが）の証としての都市景観として扱

われており、ココシュカはこの古都の景観を幻視的な色彩のヴィジョンとして捉えた。そして、このシリーズが制作された後、第二次大戦後の都市景観図は対照的な内容となっている。戦後制作された画面には、ニューヨークのマンハッタン島の制作におけるように、現代技術文明の自己増殖的なダイナミズムがとらえられ、ロンドンの上空から眺めた景観図においては、林立する現代建築の中に埋没するセント・ポール寺院の小さな影が見えている。そこには姿を消しつつある過去の遺産に対するペシミスティックな諦観が感じられる。

本論では、ココシュカが都市景観図において、どのような観察の仕方と描写の技法によって、「都市」という対象を把握したかという問題を考察したい。彼の風景画の描写様式を概観するとき、J.P. ホディンによる2種の分類が参考になる。ホディンは、ココシュカがドレスデンを出てプラハに滞在するまでの期間に制作された、二重点を持つ作品を当代の絵画の中でも最重要の風景画であるとする。この期の風景画の一群は地上の美のヴィジョンであり、天才的な巧みの技と深い伝統意識とが結びついている。そしてもう一方の作品群では、素描的な筆の扱いによって運動、生命感が表出され、また練達の筆さばきも見られるという⁷。ホディンのこの見解にある程度依拠しながら、彼の都市景観図の形式的展開を概観することにしたい。その際、1917年から26年までのドレスデン滞在期間の作品から、その後の旅行時代にかけて著しい描法の変化が観察される。リチャード・キアルヴォコレッシは、ココシュカの描法がドレスデン期の土塊めいた物質的な絵具の扱いから、屋外やバルコニーに出る制作に即応して、観察の客観性が増し、いっそうのびやかな絵具の塗りへと急速に変化したと言う⁸。キアルヴォコレッシの見解のほかにもココシュカの都市景観図の展開においては、描法の変化のみにとどまらず、色彩や筆法に表出される内面性の問題があり、このことはココシュカの都市に対する理念にも関わるだけに、十分な考察を加えておきたい。また、ホディンはココシュカの制作の特質をバロック的と呼ぶのだが、これについては上記の通り異論はない。ただし、作品を十分に観察した上で、その特性を整理してココシュカ独自のバロック的性質とは何かを考えるべきであり、彼のバロック性については最後に一章を設けて考察しておきたい。

初期風景画—《レ・ダン・ドゥ・ミディ》（1910年）

1908年の《ハンガリーの風景》（図1）は、ココシュカの最初の油彩風景画であり、オーストリアとハンガリー国境付近の土地を10月に訪れた際に描いたものである。暗雲が垂れ籠める空が画面を占めており、秋の閉塞的で沈鬱な気分が平野の風景を満たしている。

る。前景の木立には、同じ時期に制作された肖像画にあらわれる、人物像の輪郭を取り巻く霞状のアムビエンテ風の表現がほどこされており、一層幻想的で沈湎する雰囲気醸している。こうした霞の描写には、土地の気分に触発された主観的な表現が認められる。霞は画面に平らに広がっており、風景に奥行きは感じられない。このことは、ココシュカの視覚が線描よりも、絵画的に雰囲気を掴む傾向を持っており、風景に触発された内的な感覚をも表すようになったことを示している。

1910年1月にココシュカは庇護者である建築家アドルフ・ロースとスイスへと旅立つ。ロースは、妻ベッシーがレザンのサナトリウムで結核の療養をしており、そこを訪ねるという用件を兼ねて、外国というものを知らなかったココシュカをウィーンから連れ出したのである。⁹ ロースはココシュカが当地で不便を感じないように万事整えた後、仕事のためにスイスを離れることになる。ココシュカは彼が発つ時に部屋の窓から眺めていた情景を描き、そこに山岳を背景にした雪道を去りゆく馬車を配している。ロースはサナトリウムの患者に対して、気晴らしにココシュカに肖像画を描かせるように勧誘していたが、実際、ココシュカが当地で最初に描いたのはこの風景画であった¹⁰。この風景画《レ・ダン・ドゥ・ミディ》(図2)は記憶による制作であり、画面構成は多分に図解的な性格を持っている。山岳風景や太陽の描写には画家の記憶の中の風景印象が、恩義のあるロースとの別れに際して抱いた感情によって一層強調されている。ココシュカは、この風景画制作に関して次のような言葉を自伝に残している。

私は、ウィーンの駅でスイスの冬景色を大きな複製画にしたものを見ていました。行き交う旅行者向けの宣伝です。しかし、レザンの病院にある私の屋根裏部屋の開いた窓に立って、ダン・ドゥ・ミディの大きな山岳風景に実際に向き合ってみると、記憶の中のポスターはすっかり色あせてしまいました。あの時の風景は、こうして目の前で広く、深く展開している宇宙空間となった自然にはかないませんでした。上りゆく朝日は、氷河に覆われた巨大な水晶の塊を、灰色の霧から漏れてくる光で浸すのでした。眼下では雪と氷の上を滑りながら、樅の木、道標、道の傍に延びている電話線に沿いながら、私の庇護者は消えてゆくのです。その一方で私の驚きは大きくなるばかりでした。この別離の痛みの体験は、ちょうど一本の車軸の内輪のように、日の出を見た時の私の驚嘆と同時に進みました。この瞬間に風景もまた、単に客観的にコダック・カメラで撮るように描かれるものではなく、一個の静物のように描きうるということを私は悟ったのです。風景も生き物であり、一体験なのです。したがって、

私はこの経験を一枚の絵において実現しようと試みました¹¹。—後略

風景が静物のように描きうるということは、この作品に見るように、視覚でとらえる自然の外観に拘束されず、画家の内的体験や描く風景に関する知識のありように応じて、視点の設定、事物の配置、色彩の布置などが自由におこなえるということも意味するのであろう。この画面では、左端に上縁で切れる高い峰を配し、右端にも塔のようなものが屹立して上縁に達している。それぞれの頂点から画面の下方に向かって白い筋が伸びて、その間に挟まれるように遠方の峰々が立ち並んでいる。鋸歯のように聳える高峰群は「歯並び」(les dents)の名の通り、画面左下隅の小さな馬ぞりを呑み込むように立ちはだかっている。橋の上方に覗く太陽から日差しが山岳を照らすのが、風景の勇壮さを演出するだけでなく、一幕の出発の情景を構成している。回想の中では、山岳が巨大な水晶(Riesenkristall)として叙述されているが、画面では太い乳白色の条となっており、強烈な太陽光線が幾重にも交差しており、照射される中に影のように山岳の姿が浮かんでいる。この光の筋が「生きる物」に正対する時の体験を表しているのであろう。下縁に沿って走り去ろうとする馬橋、そしてその行く手を先導する犬といったモチーフが、左右両縁の間に収められた山岳風景に配置されており、舞台空間のように枠付けされて、ココシュカの記憶の内容をコンパクトに表している。

1912年の8月にココシュカは、恋人となったばかりのアルマ・マラーととともにアルプス地方を旅行している。このときにアルプスの風景を数点描いた。その中の《アルプスの風景、ミュレン》では細部の入念な描写はない。したがって、ダン・ドゥ・ミディの風景画はローズを見送るという情景の図解であり、ココシュカが得意とする挿絵制作の延長にあることを示している。全体に灰色の調子を帯びた画面には、未来派の光線主義的な手法の影響を受けた乳白色の網目状の組織も観察され、¹² ポエティックな律動感を生み出している。

以上の作例において、ココシュカの表現主義的風景画成立の前段階を見て取りることができよう。

都市の景観を描いた初期作品—《ストックホルム、港》(1918年)

さて、都市景観図と名付けうる、都市の景観そのものを対象とした最初の作品は1913年の《嵐のナポリ》であるが、残念なことに1931年にミュンヘンのグラスパレスの火災

で焼失しており、ここで検討することはできない。しかしながら、その後制作された作品のうち、テクニクにおいても、また構図の点でも上記の作品との比較が成り立つ作品は《ストックホルム、港》（図3）である。1917年、ストックホルムで開かれたオーストリア現代美術展に外務省の要請で、ココシュカは兵士の身分のまま参加することになり、9月に当地へ旅立つことになる。つまり、冒頭で引用した塹壕の中の決意の後はいよいよ描かれた都市の風景であるだけに、この作品の分析は大きな意味を持つ。

描かれた眺めはフィヨルドのひとつでもある、港湾内を望んだものである。したがって、対象となる風景は都市の中心部ではなく、これに接する近郊が選ばれている。前景の岸壁は画面下縁まで引き下ろされ、ココシュカの言う「高みから見下ろした」風景構図となっている。画面の大部分を占める水面と空の、乳白色とライトブルーおよび濃紺の調子は、冬の北欧の海辺の沈鬱な雰囲気を表している。構図は明確に前景・中景・後景と三層に3分割されており、その配分は前景の海面がやや大きいくらいで、遠景の縮小もさほど強くない。画面左縁から延びる中景の埠頭とその建造物は、楔状になって水面を上下に分けており、視線を画面左下隅から右上方へ導き、その先端で屈折させて、左上方へと引き上げている。このような視線の誘導法によって遠方を眺めることになるが、埠頭の先端を過ぎ行く一隻の帆船の行く先の水面は、画面左縁で狭まりながら途切れており、さらに上空の雲も暗色を示している。この船の航行には一抹の不安が感じられる。

また描法としてクロワゾニスム風に輪郭線を太く引き、その内部に明るい絵具を塗って色斑を並列させている。太い筆でデッサンされた各モチーフは児童画の趣がある¹³。しかし画面に整然とした印象はなく、厚く塗った色面には揺らいだり、跳ねるような筆跡が意図的に残されている。画面の大半を占める水面は、建造物の描写の後に塗り足され、色面の際へと広げられており、これに接する建物の輪郭は痩せている。あたかも青みがかった銀灰色の水があふれだし、あたりの物を浸食するようである。町の上空に垂れ籠める暗雲は、もつれ合う濃紺とこれに乳白を混ぜたタッチによって描写される。水面の鈍い色合いは、この荒天の空模様を映している。

ココシュカはストックホルム滞在時には、恋人のアルマとの別離があったうえに、戦場での負傷を癒している途中であった。ココシュカは当時の心境を次のように記している。「軍服は私の皮膚のようなものだった。その下に他人からは見えないように、心の傷を隠していたのだった。私はアルマ・マーラーとの別離からほとんど回復していなかったし、恋人からの要求が私への命令と感じられるような女性が、そうすぐには現れなかったからだ¹⁴。」1916年に戦場で頭部に銃瘡を負って平衡感覚に支障をきたしていたココシュカは、ハンガリーからウィーンへ移送されて脳の治療を受ける¹⁵。さらにストックホルムで、

ノーベル賞受賞者であるオーストリアの医師ローベルト・バラニーによる最新の診断と治療を受けることになる。ウィーンでの治療も相当な苦痛であったが、当地での身体的な検査は不愉快この上なく、苦しみばかりが思い出に残り、結局は兵役不適格という証明を得ただけであった¹⁶。また当地では、彼が療養している間にも戦争は続行していることを肌身に感じており、戦況が悪化するにつれ世界規模の殺戮に終息の兆しが見えず、彼自身もそこから逃れられないことを自覚していた¹⁷。こうした背景から、この風景画に彼のプライベートな失恋の体験と、不穏な社会情勢に一兵士として関わっているという心理状態の影響を見て取ることは可能であろう。

この風景の構成や気候風土の把握は観察に忠実であるといえるが、明暗の布置、筆触といった色の扱い方に過剰さが見られる。このような筆の扱いは、ほぼ同時期に描かれた自画像にも認めることができる。《手を口許に当てた自画像》(図4)では、山塊の聳える荒野とも見える暗澹たる環境の中で、黒っぽい上着を着て、観者に背を向けるココシュカが描かれている。頭部の周辺はストックホルムの港湾の空の色の塗り方に近く、その下部にある暗黒の風景のシルエットに対比して、鈍い光に満たされた異様な明るさである。身体を左斜め後ろに傾けた不安定な姿勢で振り向いた顔は、うつろな眼差しに暗褐色の影が射し、左側の頬に強いハイライトが当たっている。この照明は、その明るさとは逆に内面の空虚さを強調しているようである。顔面の描写に当たっては、粘い絵具を太い筆で押し付けるように色が塗られており、そのストロークは個々に際立ち、描写とは独立して蠕動するような動きを示している。

ストックホルムの風景に観察された蛇行する筆の動きは、自画像において内面の空虚と不安感を表出する筆の扱い方と同質であると言えよう。したがって、風景および土地の特色を熟視しつつ、自己の感情を含めるように描写するという態度が、ココシュカの都市風景画を扱う本論の重要な観点となる。

ドレスデン風景—《ドレスデン、エルベ川に架かる橋（後ろ姿の人物を添えて）》（1923年）

1919年8月にココシュカはドレスデン・アカデミーから7年間の教授職の契約を提示された。しかし実際には契約期間満了までこの地には留まらず、1923年にドレスデンを去ることになる。ドレスデンにはシェルショックの療養のために、1916年の秋にサナトリウムヴァイセン・ヒルシュに移っており、同時にアカデミーの教授職を得る運動もしていた。さらに、ストックホルムから再び当地へ帰還した後の17年にも求職活動を行っ

ている¹⁸。しかし、その希望が叶ってみると、ココシュカにとってこの都市の印象は次第に憂鬱なものに変わっていった。彼が知人に宛てた 1919 年の手紙には、以下のように嘆きが連ねられている。

それに僕はあまりに多くのことを心の中に抱え込んでいるから、何もかもこの地では生み出されないままにしていることだろう。そう、ここでは僕は先行きの不安と心配で押しつぶされそうだし、醜悪なさまを曝している。ここには僕が崇拜する太陽は見え、僕には生きる力と愛する力が、あまりにも当然のこととしてあるけれど、今はそれも湧いてきやしない。だけど、こんな悲しいザクセンの世界にいてさえ、その力をおかしな具合に変えてしまうことすらできない¹⁹。

その一方で、このドレスデンではようやくアルマへの思慕の念を断つことができ、代わってロシア系ユダヤ人の音大生、アンナ・カリンとの恋愛が始まった。当初は順調であったこの恋愛もカリンからの手紙が途絶えがちになると、猜疑心にとらわれて催促の手紙を何度も書くことがあった。アンナが彼と距離を置こうとした背景には、彼女の両親が画家と付き合うことを認めなかったことがある。このことについてココシュカは、芸術家の精神構造が一般の人とは異なっていること。金儲けよりも制作意欲の高揚を優先することを、彼女宛の手紙の中で力説している²⁰。

また当時、ココシュカの父親が癌を患っており、ウィーンの家族を気遣うことがしばしばであった。そして、ついには教授職にも飽いて、父親死去の知らせを機にドレスデンを出ると、ウィーンで葬儀を終えたあと学校へは無届けのままカリンとスイスへ旅立つ。こうしてドレスデンの時代が終わることになる²¹。このようにドレスデン時代はひと波乱はあったが、生活や精神についての安定を回復することができたのである²²。そうした身辺事情を反映するように、先のストックホルムの港のような陰鬱な色ではなく、描写する対象の環境が安定していることを示すかのような、鮮やかな色彩構成で、絵具を厚く塗った作品がこの時期に多く制作された。

ココシュカは、この粘りのある絵具を用いた活気のある色彩の技法について、1920 年の《音楽の力》(図 5) という作品の色彩を取り上げて解説している。「この作品では、ゴシックのステンドグラスのような、あるいはフランドルのマイスターたちの作品に見られるような、内から輝く精神的な力 (eine innere, geistige Leuchtkraft) を表そうとしました。そうやって、視覚的な分析に基づく、印象主義や新印象主義の理論に対抗しようとしたのです」²³ と言う。「フランドルのマイスター」については特にフェルメールを挙げている。

《音楽の力》には、フェルメールの作品から得た「精神的な光」(das geistige Licht)を見いだしたと言う。彼はこの作品の当初の題名を「弱さと強さ」(die Schwachheit und die Stärke)としていた²⁴。この当初の題名において、「弱さ」を先に挙げているのは、彼がドレスデンにやって来た当時の憂鬱な心情を指しているのであろう。この作品では、半ズボンを着いた少年は、その弱気な心の擬人像と見ることができる。そして、花をかざして吹奏する女性は、肉体的な力ではなく精神の強さを象徴するのであろう。不安を抱えたひ弱な少年は、晴朗で力強い演奏に耐えられず、画面から退散しようとしている。

ドレスデン期の風景画作品群はフォーヴィスム的な純色の扱いと、それに伴う装飾的な平面化、そして視線を左右に導く水平重層構図に特徴付けられている。ただしドレスデン期の初期には、ストックホルム風景の特徴を引き継いで、暗色の粘った絵具の使用と蛇行する筆遣いが観察される。そして22年にかけて色彩が色面として小斑片と化し、互いに對比し合っただけで画面が明るく、活気づく傾向にある。これには先に挙げた生活環境の変化に加えて、ドレスデンの芸術環境、とくにブリュッケの影響が考えられるが²⁵、1918-19年の《手を口許に当てた自画像》の暗鬱な色彩と《音楽の力》の鮮烈な純色の構成とを比較すれば、ココシュカの精神に一つの転機が起こったことが理解できる。つまり鮮やかな有彩色の使用に精神の充実を見ることができるのである²⁶。先のココシュカの言葉にある、印象派の分割主義に対抗するという考えは、色調の分割によって色彩の表出力が弱化的になることに懸念を抱くがゆえであり、色彩の選択においても躊躇なしに色を決定してゆくことを意味するのであろう。

1923年の《ドレスデン、エルベ川に架かる橋(後ろ姿の人物を添えて)》(図6)はドレスデンを去る年に描かれた作品である。この作品において特徴的であるのは、画面右下に描かれた後姿の黒いシルエットの人物像である。これはココシュカの姿とも、彼の学生の姿とも考えられている²⁷。この画面において、観者の視線は後ろ向きの人物を介して眼前に開けた眺望に誘われるが、子細に観察すると必ずしもその眺望をじかに観照することはできないようだ。人物像は画面右寄りに配置されており、右あご付近にある耳の位置から、彼はこの風景の中心をなす川ではなくて、右岸の光景あるいはそのずっと先を眺めていることがわかる。彼はこの明るい風景に溶け込めず、孤独に他所を眺めているのである。

この作品には予備習作として考えられる、《ドレスデン、蒸気船の見えるアウグストゥス橋Ⅰ》と《ドレスデン、蒸気船の見えるアウグストゥス橋Ⅱ》(図7)があり、この2作品は同一の構図で描かれている。両作の画面下縁には左岸の船着場が見えており、画面中央にアウグストゥス橋が横たわっている。この橋と左岸とに挟まれた川面の光景が中心

モチーフとなっており、ドレスデンの風景はアウグストゥス橋越しに遠景として眺められる。したがって、《後姿の人物のいる風景》ではこの船着き場の光景とそれに接している川面の大部分が削除されており、橋を都市景観の特徴とするドレスデンという都市そのものが、モチーフ選択の上で重要視されたことが理解されよう。このアウグストゥス橋は水平層の明快な構図を作り出しており、眺望を左右へ広げる役割を果たしている。このように視線は水平に動くが、視点が低いと画面奥行きについてはさほど深くまで導かれない。特に頭を右方へ向けた人物が前景に配されているため、観者の視線もやはり右方へと向くことになる。

この作品の色彩に関しては、画中の事物はすべて生き生きとした色彩で描かれているのに反し、人物のシルエットは黒で埋められている。人物は空洞化されたうえ、画面の中心軸からずれて配置される一方で、風景は高い明度と安定を保ちつつ、彼の目の前で大きく開けており、両者は強い意味的葛藤のうちにおかれている。

ドレスデンでは 1920 年に起こったカップの一揆事件で、リューベンスの作品が銃撃戦で損傷したことがあった。この時、ココシュカは文化財の保護を市民に訴えたが、かえって G・グROSS や J・ハートフィールドらに「芸術のならず者」(Kunstlump) 呼ばわりされてしまった²⁸。またアカデミーの教授職になじめず、戦後の不況も重なり、さらにザクセンの風土も肌に合わなかった。こうした彼の不満は、単にドレスデンに対するばかりでなくヨーロッパに対しても、頂点に達していたのである²⁹。当地を去る 23 年頃には、家族知人に宛てた手紙にドレスデンを呪う言葉が書きとめられている³⁰。こうした事情がドレスデン風景画構想の背景にあるため、後ろ向きの人物像には画家の個人的な意味づけがなされていると言ってよいだろう。

このような制作態度に類似した作品としては、1922 年制作の《イーゼルの前に立つ自画像》(図 8) が挙げられる。これはアカデミーのアトリエで制作中のココシュカの姿を描いているが、その背後には明かり取りの窓が大きく取り入れられており、ドレスデンの町並みが窓の下縁にわずかにのぞいている。その上空は明るく晴れており、彼が羽織っているブルーズにも空の青、緑、白を反映するように同色を置いている。しかし、このように明るい色彩を幅広く塗った画面であっても、正面を向くココシュカの表情とその姿勢は異様である。彼は左脚を引き上げ、左手に持った筆をキャンヴァスに付けている。右手を傍らの裸体の少女人形に手をやって、現在のモデルを指しているようである。そして彼は両肩を引き上げて、頭をその中に深く埋めている。口は開きかけており、両目も正面を凝視するように見開かれているが、観者と視線を合わすというよりは、無意識の状態はこちらへ歩み寄ってくるようである。裸の人形には髪の毛がなく、厚ぼったい唇をやや開いてい

る。円な瞳で画家を見あげているような顔も、不気味な印象である。エートヴィン・ラッハニットは本作の解説で、「我々は、自身をカリカチュアとして観察し、精神的な孤立状態に陥っている最中の画家を驚かせたようである」³¹と書いている。この作品では、ココシュカ自身が窓外の晴朗な環境とは馴染まず、アトリエで人形を相手にやや常軌を逸した態度で制作に取り組んでいる姿が描かれている。このように戯画的に自身の姿を描いているのは、アンナとの恋愛をきっかけに省察された、画家という職業の特異性に起因するのであろう。

1923年の《腕を組んだ自画像》(図9)はドレスデンを唐突に去る数ヶ月前に描かれた³²。この自画像では、画家は青いスーツを羽織り、赤いネクタイを締めた、いかにもアカデミーの教授にふさわしい出で立ちであり、腕組みのポーズはいかにも知識人風である。身体は正面を向いて直立するが、その顔はやや右に向けられており、観者から顔を背けるようである。照明は画面左から射していて、右の頬をおもに照らすが、猜疑の念を表しているような目元は、暗い茶色で翳りを帯びており、不安を隠せない自身の姿を主題としている。顔の下方にある左手は拳を握っておらず、閉じた口許とは対照的に揺れ動く内心を表しているようである。クラウス・アルプレヒト・シュレーダーは、この像のポーズが自己不信を表しているにもかかわらず、服装、身体を引き締めたポーズ、身構えるような腕組み、および中立的なバックが公人としての雰囲気を与えていると言う³³。この画面の色彩は総じて明るく、モザイク状の平坦な斑片に形成され、対照的な配置になるよう塗られている。また、筆のストロークはバックでは垂直方向に均整に揃えられているが、画家の顔面では筆先がやや乱れており、急くような筆の動きに焦燥さえ感じられる。画家を取り巻くバックの暖かい色彩と、その表情との大きな食い違いは、《ドレスデン、エルベ川に架かる橋(後ろ姿の人物を添えて)》の人物像と風景との対照的な様子とも比較することができる。

《エルベ川に架かる橋》と《アウグストゥス橋》に先立って、19年より33年までアトリエの窓から眺めた「ドレスデン、ノイシュタット」と題された、同一構図による7点のヴァリエーションが制作されているが、ドレスデンでの制作を総括するならば、市中の風景に関心が集中したこと。とくに風景の気分の把握に関して、高いヴァルールの自在な配置によって活気のある画面が追及されているが、それは職業的地位が確立したうえ、さらに新しい恋を得たこともその動機の一つであろう。また、こうした高揚した気分が色彩に表出されたこと。アウグストゥス橋光景のような画面の水平軸方向に展開する、パノラミックな眺望が現れたことが、この時期の特質として挙げられる。しかし、その一方でココシュカの内面の不安定さは持続しており、それは人物像のポーズや画家自身の表情が表

す内容と、晴朗な色彩の表出との齟齬に表現されている。

次に論じる 1925 年以降の風景および都市景観図においては、こうした特質の進展と変化について、さらに検討を進めたい。

ヨーロッパ諸都市旅行中の作品

1925 年に経済的問題が解決したココシュカは、この 1 年間で南仏から北歐、イギリスへと精力的に旅し、じつに 20 点もの都市景観を描いた作品を制作している。カッシーラーとの契約があったとはいえ、この制作は彼にとって次なる制作への発展をうながすことになった。1 年という短期間の制作ではあるものの、ドレスデンの風景連作のように様式が一つに固定されていない。彼の描写様式は訪れた都市ごとに、またその対象ごとに異なっているのである。このことは彼の制作理念が、対象との出会いにおける内的体験に応じた表現を求めることに根差すのであって、単に形式あるいは様式の完成を目的としてはいない、という彼の制作意図を表している。さらに注目すべき点は、色彩がドレスデン期の厚塗りから水彩のような薄塗りに変わったことである。この描法は、画面の各所を一色で済ますのではなく、何色も重ね、その上に色の付いた線を何重にも引いて対象物のフォルムを確定してゆく方法である。

3 月に訪れたマルセイユではホテルの部屋から眺めた港の光景、《マルセイユ、港 I》(図 10) が描かれる。タッチは簡潔でストロークが大きく、空や海面の描写は水彩風に絵具が薄い。こうした色の塗り方には、土地の印象を素早く描きとめようとする意図がうかがえるが、とりわけ光に対する感受性が強まっていることもまた示している。このことはストックホルムやドレスデンの制作とは異なる点である。しかしながら、上方の大きな雲の塊に赤の調子を置いて、風景にドラマチックなアクセントをつけるやり方や、色調の自由な配置は前期の表現を引き継いでいる。また視点を高い位置にとり、前景を画面下縁にまで下げた構図も同様である。前景にある船体やマスト、建物が画面中央にある視線の収束点に向けて配置され、湾内の奥行を強調し、画面に強い緊張を与えている。この構図法の効果は、港内や雲の周辺に置かれた黄色の調子による、強い陽射しの暗示とも呼応している。本作品はホディンによれば、地上の美のヴィジョン的把握である。つまり、ドレスデン期のように、画家の感傷的な内面の表出が画面から排斥され、眼前に展開する風景の観賞に徹したことを示している作品である。

次に彼はマルセイユの西にあるエギュ・モルトという歴史的な旧港町を訪れる。ここは十字軍が出陣していった港であったため、歴史探訪という動機があり、さらに知人宅で見

た十字軍の遠征光景のタピスリーに、この地に寄せる思いが掻き立てられたという経緯もあった。そして船旅へのあこがれと、東方に寄せる旅愁が重なって、彼にドレスデンからの脱出を急がせたのであった。³⁴ この《エギユ・モルト》は「盛り土の門」(Porte de Remblais) という旧跡の上で描かれている。本作品はホディンの言う、第二の素描的性質を持った作品群に属する。この遺跡の屋上が前景に大きく取り入れられており、また画面右下にはポーズする女性の姿もあって、土地の情趣が演出されている。この屋根は左右へ円弧状に張り出しており、眺望の広がりを生み出しているが、空間を強くゆがめる緊張はない。また街並みを描写した部分の面積はわずかであり、タッチもほぼ横置きであるので、マルセイユ風景のような急激な遠方への展開もない。描かれた時刻は不明であるが、空の色の濃紺から紫、緑、明るいオレンジへと色相が推移する様に、風土の光の気分が表現されている。

4月に訪れたマドリッドでは、都市全域を見渡そうとする眺望ではなく、ホテルの窓から眺められた広場の情景が描かれる。この《マドリッド、カノバス・デル・カスティージョ広場》では、明るい色調が多用されている。この作品の色の塗り方には、ドレスデンの作品に見られたような装飾性がある。赤、黄、オレンジに対して、青、緑といった寒暖の対比がある配色である。そしてそれらの調子は画中に散りばめられていて、視線を各所に導いている。画面左上隅から右下へ下る並木道と、楕円形にゆがめられた泉とその周囲のロン・ポワン。そして画面下縁付近で弓状に並んだ馬車の列とにより、画面に対角線方向への緊張が与えられ、広大なスペースが画面の中に収められている。また、円周道路は画面下方で左右に大きく広がり、中景へ向かって幅を狭めながら伸びており、こうした楕円構図は後のテムズ河風景などに見られる、前景に現れる大湾曲線を取っている。この色彩表現と構図の緊張により、晴れやかな広場の光景は一層活気づいている。

5月にココシュカは、次の旅の準備のために一度パリに滞在するが、ここではルーヴル美術館の一角を描いている。視点は建物の全体を把握しうる高さであり、いく分左寄りに置かれている。この建物の右手には平穏な広場の光景が描かれているが、建物の左側面の奥行は上方の水平線へと急激に短縮されている。さらに周囲の街路は黒く太い線で暗示されるが、歪められた建物のフォルムを補強する構築的要素となっている。また、この作品では太目の描線が広範囲に及んで引かれているが、このような伸びのある線を強調したやり方は今までに見られなかった。この黒のタッチを直接においた部分と、他の多様な色彩の部分との間に対比が生じ、筆の勢いとも相まって、無生物である建物にドラマチックな存在感が与えられている。ホディンはこの作品を素描的な作品群に入れているが、それに加えて色彩の扱いについても考慮しておくべきであろう。

このような歴史的建造物を対象にした作品には、1927年の《ヴェネツィア、サンタ・マリア・デッラ・サルデーテ大聖堂Ⅰ》（個人蔵）および《サルデーテ教会》（所在不明）、48年の《フィレンツェ、ドウオーモ》（Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts）、《サンタ・マリア・デッラ・サルデーテ教会Ⅲ》（図11）、56年の《ウィーン、国立オペラ座》（Wien, Museum moderner Kunst）などの巨大な建築物は、ホディンが言う地上美の把握に徹した作品として、その壮観さが描かれている。

1925年の7月下旬から8月初頭にかけてロンドンで1点、アムステルダムで4点の都市景観図が描かれる。ここでは《ロンドン、タワーブリッジⅠ》（図12）と、《アムステルダム、クロフェニエールスブルクヴァル》（図13）を観察の対象として取り上げてみたい。

ココシュカはパリを去った後、オランダへ入り、デン・ハーグからロンドンに旅立つ。そして、再びオランダへ戻ってくる。この期間に描かれた《タワーブリッジⅠ》では、テムズ河畔から郊外方向を見渡した眺望がパノラミックに描かれる。76×132 cmという横長のキャンヴァスを用いて、地平線が上縁付近にまで押し上げられている。こうした構図上の配慮により、これまでの作品になかった規模で大都市の風景が画面上方へと大きく展開することになった。画面を二分するように、湾曲した川筋が地平線の中央から右下隅へと延伸している。そして主題であるタワーブリッジは遠景に小さく描かれた、画面中軸上の中心的ランドマークとなっている。川沿いに広がる都市の建築物は、赤褐色や暗い茶、紫、白のモザイク状の斑片で描写されており、空の部分には、左から青みがかった灰色、明るい紫、青、緑の調子が並び、独自の色彩空間が画面上にあらわれている。このことはすでにドレスデンでの作品や、マドリッドの広場、エギュー・モルトの空にも観察されたが、この作品では空や川面と建築物とで、色の濃淡の具合が明白に異なっている。川面を薄い絵具を重ねて平坦に均しており、建築群はやや厚めの絵具で、暗い色を力強く引き延ばして塗っている。それは風景における、非物質的現象と物質的現象の描写にあたって、メチエに区別がつけられた結果であると言えるが、平滑な水面に映る光の効果を際立たせようとしているともみえる。また構図の上では、人間の視覚的特性に描写を近づけ、宇宙的な調和と秩序を持った風景のヴィジョンを実現するために、ココシュカが積極的に用いた二重焦点〔この画面ではタワーブリッジと画面左上方の白い縁取りをされた尖塔〕があらわれているが³⁵、画面の左右への広がりに対して、二つの焦点は左に偏っており、画面の左右に大きく視線を導こうとする力は弱い。むしろ、ここでは下縁から上方の地平線に向かって急激に縮小しつつ、その数と密度を増してゆく都市の建築群を描く描線が、画面下縁から湾曲しながら上昇する流れを作るようであり、その動きに対して、川幅を大きく広

げながら長大な川筋が下方へ流れ下っている。ここに川と都市景観とがダイナミックに交錯する運動を持つ、巨大な都市像が出現している。この作品は、ホデインの分類では表現主義的な制作の部類に入っているが、むしろ都市の活気を勢いのある描線と色彩で表現した、いわゆる「素描作品」として認めるべきだろう。ただし、川面に当たる光の表現には留意しておきたい。タワーブリッジから下方に向かって、乳白色を黄緑と朱色の調子の中に塗り広げているが、こうした光輝の表現は後に風景空間にも広がって、ヴィジョンを成立させる要素となるのである。

ココシュカは 25 年のロンドン滞在時に、この都市の印象が非常に強いと手紙に書いている。その記述は相当に高揚しており、「強い」(stark)に「とても」(sehr)が二つ並ぶほどである。

この土地の印象はととてもとても強かった。僕はアングロサクソンの国民に混じったのは初めてのことであったし、全くひどい疎外感を克服するのに 2 日もかかったほど³⁶。

また、イギリスに対するココシュカの想いは、幼少のレアルシューレ（実科学校）に発している。オーストリア・シェイクスピア協会の会長でもあった、教師の Dr. レオン・ケルナーに強く感化されていた。自伝では、この恩師に対する格段の感謝の言葉を表している³⁷。こうした格別の思い出が、テムズを画面縦方向に長く引き延ばした描写や市街地を賑やかな多色に塗るやり方、および川面に広がる反射光の表現を促進しているであろう。

ロンドン滞在を終えて、アムステルダムへ戻ったときに描かれた《クロフェニエールズブルクヴァル》では、都市の全域を見渡す鳥瞰図的な眺望ではなく、運河に沿って都市の内部を透視する視点が取られる。風景の奥行きはさほど深くはない。つまり、高所より眺めた都市の全貌ではなく、いわば都市の内部空間というアンティームな描写主題が選ばれているのである。この風景は視線が一直線に画面中央に収斂する、明快で安定した構図で描かれている。画面 4 分の 3 の高さに屋根が並び、運河は谷間のような趣である。この作品は前作の《タワーブリッジ I》とは異なって、ヴァールールの際立った対照は見られない。そして夏の日の日中に描かれたにもかかわらず、涼しげな青と紫の調子で全体のトーンが統一されている。随所にみられる鮮やかなタッチが、控え目ながらも律動感をもって画面に活気を与えている。また、絵具を重ねてぼかした運河沿いの並木の表現は、画面の左右両端に垂直に立ち並ぶ家屋の列に見る、幾何学的構成に和らぎを与えており、さらに雰囲

気表現としての靄として扱われている。

パリからやって来たココシュカは、散々な目にあつたパリと比較してオランダの風景を好ましく思い、手紙にもこれまでの旅行で訪れた都市の中でも最も美しい都市と嘆賞している³⁸。ホディンはこの作品を、第二の「運動、生命感」を表出する素描的作品群に入れているが、顕著に跳ねているような筆遣いは見られない。この風景において、冷たい青から暗い紫への諧調を豊かにした色彩表現がおこなわれているのは、外光の観察に専念するのではなく、都市の静穏な内在的気分の把握に努めたことが、その理由であろう。またオランダでの風景画制作において注目されることは、旅行者である身の上を不安定な存在であると感じていたことである³⁹。風景の静かな気分は、あるいは揺れる心の一時的な静養の状態であると見てよいかもしれない。したがって、この作品においても彼自身の内的、あるいは私的な問題が都市に対する観察や表現を相当に左右している。

1926年のロンドン風景—《ウォータールー・ブリッジ》と《テムズ河の大眺望Ⅰ》

1926年の1月に支援者であるカッシーラーが自殺し、ココシュカは一度ベルリンを訪れる。そこで新たに計画を練り直して、ハンブルク、リュubeckと旅した後、春から夏にかけてロンドンに滞在することになった。ロンドンは、かつてアンナ・カリンへの手紙の中にしばしば登場した都市であり、二人で散歩やショッピングを楽しむという夢が語られていた。手紙にはハイドパークやボンド・ストリートといった名前が挙がり、訪ねてみたい店や買い物の品も記されている。彼の空想の中には、細部まで鮮明なロンドンの街頭風景が浮かんでいたのである⁴⁰。

作品の制作では、ココシュカはテムズ河が大きく湾曲している地点を見下ろすことができる、サヴォイ・ホテルで2点の重要な作品を描いた。つまり同じ地点から眺めた川の上流方向《ロンドン、ウォータールー・ブリッジ》(図14)と、下流方向《ロンドン、テムズ河の大眺望Ⅰ》(図15)である。ホディンはこれら二作の風景空間の把握について、以下のように評している。

彼の風景画がそうであるように、これらの作品は（《ウォータールー・ブリッジ》および《テムズ河の大眺望Ⅰ》のこと—引用者注）、高所から見下ろしたひとつの風景空間が、壮大な規模で捉えられており、しかも画中に光のドラマが繰り広げられている。その秘密は単にバロック的な動感表現と、これに呼応する鮮烈で激しい色彩にのみあるのではなく、二つの焦点をもつ画面構成にもよるのである。これは線と色

面の消失と同時に起こる前方への進出運動を生じ、高揚した生命感の印象を喚起する色彩の明暗交替をも発生させている。⁴¹

ここではまず下流方向を眺めた図、《ウォータールー・ブリッジ》から観察してゆきたい。ココシユカは 1954 年と 59 年にも同様の視点から、この眺望を描いている。とくに 54 年の作品は《ニュー・ウォータールー・ブリッジ》（個人蔵）と題されているのであるが、26 年の作品のように橋の全景を取り入れたものではない。したがって、26 年の制作では画家はこの古い建造物に特別な興味を抱いたものと考えられる。画面左縁下方より右上がりに古いウォータールー・ブリッジが、わずかに上方に湾曲しながら画面を大きく横切って対岸へ延びている。両岸辺が左右へ膨らむようにたわんだ川面は、中央部が隆起しているようである。画面右端には焦げ茶色の塔ないし煙突が立ち、画面左上隅のセント・ポール寺院の円屋根が見えている。この二つの焦点の間を、対岸の岸辺が弓なりに湾曲しながら伸びている。ここに二重焦点と構図における主要な線構造を結びつけるという、ココシユカ独自の創意を認めることができる。二重焦点は単に視線を左右へ誘導するのみならず、都市景観の構成と結びついて、都市を散策するに等しい体験を促している。

この石橋を底辺として曲面になった三角形が上部に形成されており、形態の彎曲にしたがって遠方の地平線までがたわんでいる。また、橋が手前より右上方にむかって急激に縮小しつつ対岸へと延びる様にはダイナミックな躍動感があり、あたかも橋が川幅を押し広げて、岸に接する市街とせめぎあっているような錯覚さえ生ずる。黄褐色および茶色の絵具を速い筆でおいた橋の橋脚の描写は、古い建造物が持つ重量感を再現するのであるが、逆に上部の鉄骨構造は一部が非物質的な霧に溶解してしまっている。このような人工的な建造物を生命があるかのように表現するのは、先のルーヴル美術館を描いた画面にも見られたことである。25 年の《タワーブリッジ I》では、都市像の展開と川の流れとが接し合う、緊張関係の把握がはじまったばかりであったが、ここでは川面をたわんだ三角形に形成することにより、橋とその周辺に展開する都市空間との緊張を強く表出するという、新たな表現が現れている。

また、この画面のヴァルールは、前景の川面の暗い紫から、晴れやかな空の淡い青の色調へと劇的に変化しており、画面上方のはるかな地平線上に驟雨が降り注いでいるかのようなタッチや、左上方の光を浴びた建物の上下に震動するようなタッチ、そして前景の川面を進むボートの躍動感のあるタッチなど、この重厚な建造物を中心として都市全体が陽光の下で蠢いているかのような、衝撃的なヴィジョンを生んでいる。

さて、今度は上流方向を眺めた《テムズ河の大眺望 I》を検討したい。ここでは川の

彎曲部が二つの橋〔左がウォータールー・ブリッジ、右がハングフォード・ブリッジ〕に区画されて、川面が扇面状に展開している。下縁付近の道路およびその上の人と車の往来は、勢いのある簡略なタッチで描写され、川が画面上方へ曲がってゆく様を速度感をも表しながら強めている。これに対して二つの橋の先が近づいてゆく対岸の風景は、凝集したタッチで建築物のマッサがとらえられており、あたかもここを中心として車輪の輻となった橋が旋回しているかのようである。この放射状構図を前にして、観者の視線は画面右下にあるクレオパトラの針と、左上の煙を吐くショット・タワーの間を往復しつつ、二つの橋に沿った求心的な動きと、その逆の遠心的な二重の動きを強いられて、風景をよりアクティブに体験することになる。この力強い線構造による、前方への動きと奥行きへの往還運動は、風景の前景から最遠景までの体験に感動性を付与している。画面右上に見える国会議事堂の尖塔は黄金の光の中に霞むが、線で輪郭を補ってあり、二重焦点のひとつとして機能し、また画面下から伸び上がる河岸道路の行く先を示している。カーブする道路を流れるように描写して行く太いタッチは、素早く通過する運動の印象を強めている。したがって、この道路はもはや交通のための通路として描かれているのではなく、ロンドンという街の姿を形成する線的構造のひとつである。ここでもまた都市景観の線的構造と焦点との巧みな結合と、動感の表現が観察されるのである。26年のロンドン風景では、線が画面空間を大規模に変形する力強い表現が達成された。しかし風景空間の表現上最も重要なことは、画面の線構造が前景と画面奥をつなぐことであり、ココシユカは巨大に膨張する前景の活況と、急速に縮小して色彩の霞の中に消失して行く後景との対照方式の開発を行った。

ココシユカ自身はこのテムズ河について、「幾世期にもわたって流れ続けている生命の動脈（Lebensader）であるこのテムズを、私は繰り返し描きとめようとしてきました。まさにこの川のほとりでは、さまざまな国の人たちがひとつの共同体の中で、ひとつの独自の生活様式をもって結び合ってきたのです。かつてのアジア、中国、古きドナウ・モナルヒーのいにしえの国家がそうであったように、多種多様な人種がひとつの帽子のもとに寄せ集められてきたのです」⁴²と語っている。

画面下縁すれすれにまで川幅を広げて流れゆくテムズ河の描写は、生命の動脈と呼ぶにふさわしい表現であるし、都市のコスモポリタンな性格は、水彩風の薄塗りによって把握される広大な大気の開放感、そしてヴァールールの多彩な変化に反映していよう。また前景の河岸において、近代的な都会の賑わいが速度感のある鮮やかなタッチによって捉えられており、流れる大河の水面の色調が青、青灰、赤と穏やかに移ろっている。そして都市の産業を担う二つの橋とその行く手の町、およびそこにかかる雲が灰色味がかった茶の色

調で描かれているさまを観察してゆくと、この都市が現実には内包しているさまざまな気分の混成を順次観照することができるだろう。とくに画面右上の街と川面を浸す暖かなレモン・イエローの調子は、下縁付近の黄色のタッチおよび左縁の橋にみられる黄褐色の帯と色彩的に連結して風景を包み込んでおり、その明度の高さにおいて都市全体の活力が感じられ、ココシュカはこれを賞賛しているようである。しかし一方で画面左方の寒冷な色彩による現実的、かつ实际的な都市の姿の描写に対し、光の中に消えゆく建築群のシルエットには哀惜の念すら感じられる。先の《タワーブリッジ》では、光の表現は水面に限られていたが、《ウォータルー・ブリッジ》では河岸に面して立ち並ぶ建物に当たる白光と、鉄骨構造が淡いシルエットになったウォータルー・ブリッジの描写、また《大テムズ光景》では画面右上の黄金色の光が大気に浸透してゆく様に、ホディンが「光のドラマ」と呼ぶ、独自の光と空間の表現を認めることができる。

ちなみに 1907 年のドランによる《ウエストミンスター・ブリッジ》（Paris, 個人蔵）をこのテムズ光景に対する比較対象として挙げると、構図や河岸の往来の賑わいをフォーヴィスム風の筆遣いで捉えている点で類似しているが、ドランは装飾的な色面構成に重きを置き、描写の内容においては、ココシュカのような活気のある都市の諸相を十分に把握するまでには至っていない。ココシュカにとって、26 年のロンドンの風景画制作における達成は、都市の歴史と人文に対する認識が深まり、眼下の活気ある光景を捉えつつ、同時に都市に内在する生命と、歴史に運命づけられた姿に、線的動感と色彩の強い対照を与えて感動的に描き出そうとしたことである。

これら二点のロンドンの景観図は、以前には見られなかった規模で大都市の空間を納めており、バロック的な線的構造に加えて、色彩による幻影的な都市像を捉えることによって、ココシュカ独自の都市風景画の一段階が達成されたと言える。

《リヨン》（1927年）の制作

1927 年の 11 月に訪れたリヨンでは、市街を左手に遠望する名勝フルヴィエールの丘とソーヌ川の光景をおさめた、《リヨン》（図 16）が描かれた。このリヨンの都市景観図の制作に関しては、彼に同行したカッシーラー画廊の従業員 Dr.J.H.F. リュティアンの証言がある。彼はココシュカに承諾を得て、作品が仕上がってゆく各過程で、次第に手が入ってゆくキャンヴァスを観察することができた。リュティアンの報告は以下のとおりである。

リヨンの絵は様々な段階で見せてもらうことができた。まずは全くセザンヌ風の画面であった。次の日には、もうそれとは似ても似つかなくなった。あるときには、建物の窓がきちんと家屋の正面に並んでおり、別の日にはほとんど見あたらなかった。彼は、日々作品の全体像を新たな目で検見する彫刻家のようなようだった。ゆえに、彼が形作ってゆく様を感じることもできたのである⁴³。

さらにリュティアンは、絵が仕上がるという日に、ソーヌ川に架かる橋からココシュカがホテルの窓際で制作する様を見上げていたが、その様子を作品を仕上げたばかりの彼に伝えた。

彼が対象を遠くに見ながら制作している様子を見ていたという私の言葉に対して、彼は、全切り札を手中に取めて、次々とカードを切っているカード・プレイヤーのような瞬間にいたんだ、と言う。そういう瞬間を待っていなければいけない、と答えた⁴⁴。

ココシュカが遠方よりリヨンの丘を観察していたというリュティアンの証言と、そのときには有利なカードを手の中に持っているような気分であったというココシュカの比喩は、眼前にある都市の像の全貌を自在に描写することができるという状態を指すのであろう。リュティアンの言葉をもとに、画面が出来上がって行く過程をたどれば、まずは色調が調整（この作品では暗緑と明るい褐色の調子）されて気分の把握がおこなわれた後、景物の細部描写が進められる。次に説明的な描写は捨てられて、都市像としてのエッセンスが引き出されると考えてよいだろう。裾野をソーヌ川の帯が巻いたフルヴィエールの丘が、円錐状に高まってゆく青鈍色の影として捉えられている様こそ、そのエッセンスであるといえよう。この構図法は、画面下部に描かれた川の湾曲が小さいとはいえ、ロンドン風景で確立された方式である。

リヨン滞在中は雨と曇混じりの空模様が続き、そのことは淡い青や褐色の寒々しい色調にあらわれており、ロンドンの風景のような強い光源を暗示する箇所は、画面左下のソーヌ川の先端に、抑えた色調ながら小範囲のみ現れている。しかし、それに代わってこの都市の上空にはユリカモメの舞う様が描かれている。このカモメの飛翔は、構図的に安定し、色彩において沈静した気分のある画面を活気づけ、リヨン風景という主題にロマンチックな旅愁をあたえている。これらの描写内容はロンドンでの制作との一貫性を示す特徴である。

プラハ風景

1934年にはココシュカの母親が亡くなり、ウィーンではドルフスのナチ政権が樹立するという難が続く。彼は、妹に手術が必要となったのを機に父の故郷であるプラハへ移り、そしてさらにロシアへの旅に出ることになるが、なかでもプラハが彼の心を捉える。結局、その後続ける予定であった旅の計画を放棄することになった。プラハにはドイツ軍侵攻の1938年まで滞在し、18点もの都市景観図を制作した。本章では34年から描かれたカレル橋を中心としたプラハの風景画連作を観察することにしたい。そこで1934年の《十字騎士修道院より眺めたカレル橋とラーチン》(図17)と《モルダウの河岸より眺めた小地区とラーチンⅢ》(1936年)を先に取り上げ、次に年代では戻ることになるが、この2点に対して視点をモルダウ川の対岸に取り、そこから橋を遠方に眺める1934年から35年にかけて描かれた《ヴィラ・クラマールからの眺め》(図18)の3点の作品を観察することにする。

カレル橋とその対岸の小地区とラーチンが一組になった景観は、プラハを描く際に幾度も取り上げられるモチーフである。この《十字騎士修道院より眺めたカレル橋とラーチン》は、その中でもおそらく最初の作品であると考えられる。点描風のタッチで晴天下のモルダウの川面の風情が描写されているが、画面右上部の旧市街周辺は翳りを含む抑えた色調になっている。また視点は低い、前景を大きく取り入れ、ダイナミックなパノラマを作り出そうとする風景構図は依然として変わらない。

《十字騎士修道院より眺めたカレル橋とラーチン》において、画面左下隅より斜め上方に向かって急激に縮小されながら橋が伸び上ってゆく様子は、29年のウォータールー・ブリッジと同様の歪形描写である。橋はやや湾曲しながら、前景と後景の古い町並みとをつないでいる。橋の先には、王宮の丘と聖ヴィート大聖堂があるが、聖堂は画面右端へ寄せられている。ここでは橋の独特の特徴が前景部分で簡潔にとらえられている。画面左下隅に達していながら、右方向へ展開するであろう最前景の河岸の描写は切れている。構図からすれば、橋の傾斜した配置があり、また対岸の輪郭も湾曲していて右下がりになっており、画面右半分の水面のタッチも右下がりになっている。この不安定さはタッチの激しい動きとも相俟って、橋も都市も同時に沈下するような錯覚を生じている。この風景描写の内容は、遠くへ退いて行く古い町と、そこへ往還する通路がカレル橋一本だけという心もとない状況である。観者は、下縁で切れた前景の岸辺から、つまりロンドン風景のように画面下縁に道路があるといった、安定した立脚点を持たずに、流れる水の彼方、一本の

橋に沿って遠方の小さな町のシルエットを見やるといふ、やや切ない体験をする。

絵具は水彩風の薄塗りで、赤・黄・青の調子が各所に散るように配されており、特に橋を挟んで左側は暖色系の色調でまとめられ、右側は、空の描写を含めて、水面の色を基調とした青い寒色系の色でまとめられている。色彩は対象物の表面を軽く覆うようであり、細かなタッチが視線を惑乱する。これによって前作にはない、都市の表層を漂う幻視的ともいえるヴィジョンが現れている。

《モルダウの河岸より眺めた小地区とラーチンⅢ》では、カレル橋が画面右隅に寄って小地区がその先にあり、川面が前景に大きく取り入れられている。つまり、描写主題は橋ではなくモルダウの流れとなっている。橋や、その先の市街は川に従属するように描かれている。このように視点を川の上流側と下流側でそれぞれ変えて、異なる風景を描くという点ではテムズ河の光景を描いたやり方と同じである。また色彩表現に関しては、34年のカレル橋の光景と同じく、赤、黄、青、緑の調子が各所に散在しており、ヴィジオネールな色彩空間が画面の上に実現している。代赭色のトーンで描かれた市街の建築物や橋は、空と川面のちらちらと顫動するタッチに溶けあわさってしまっている。前景の川面は白い泡を立てて激しく波立っており、強烈な発光のようにも見える。右方の橋には白い波が押し寄せており、遠景に小さくなった歴史的街区をさらに観者から遠ざけているようでもある。

この作品に現れた代赭色は古色とも見えて、この都市が歴史的な存在であることを示している。その調子は空や水面にも映えている。そして、水面や空にあらわれた明るい青、または活気を添える暖色は現時の活力と見ることができる。これらの調子は画面総体にわたって散っており、寒暖の交替によって活気が生まれている。したがって、この2点の風景に現れた色彩的ヴィジョンは、現在時の環境において建造物に堆積して来た歴史を観察することで感得しえた、一種華麗なる凋落の気分を表現しているとも言い得るであろう。

《ヴィラ・クラマールからの眺め》においては、プラハの中世から残る旧市街の背後から描かれるが、都市の輪郭は明瞭ではない。そのタッチは粗く、それ自体が絡み合い震動しているかのごとくである。個々の館や家々の屋根は、茶褐色の中に黒い陰影が混じって、都市は下から突き上げてくる小さなマッスがひしめき合う様となっている。この町に特徴的な大聖堂や教会などの尖塔も、その中から鋭く突出してくる波動のようである。聖ヴィート大聖堂の尖塔は画面右端上部にあり、画面左下にあるイジー教会の尖塔とで二つの焦点を作っている。左の塔の下部からは、やや見だしにくいだが、大きく湾曲した線が家屋の間を縫って右端の大聖堂の尖塔まで続いている。このような二つの焦点間を大振りの湾曲線で結ぶ、ダイナミックな構図法は先のロンドン風景、《テムズの大眺望》に見

ることができた。

空のここかしこに現れている黄色の調子は、上空や大聖堂の背後、また山の端にも映えて残照のようである。この色は街区の屋根の下にある、壁面の黄色が画面上部へ展開した色でもあり、その他にも街路の各所に青と緑の色斑が見え、陰影や緑地を表しているが、これらの色も空にたなびくような色調となって反映されている。構図全体としては、前景の色彩は鮮やかであり、後景に並ぶ建物の赤紫色の影は、こうした明るくコントラストのある色に包まれている。このように画面総体に散った色彩により、色彩のオーケストレーションとして独特の活気をもたらされている。遠景左にある川の先には陽が差しており、前景に立ち並ぶ建物はこの光を円弧状に取り巻くように配置されている。遠景の丘の左端が下降したあたり、その上空に白色のインパストを集中させてその周囲を黄色のタッチで囲んでいる様が観察される。おそらく、これによって太陽を描こうとしたのであろう。しかしこの風景では一所からの照明ではなく、都市自体が独自の明るさを持つため、太陽の描写が必要ではなかったのであろう。これは《レ・ダン・ドゥ・ミディ》の太陽の光輪とは違って、空中の振動のようである。

観者の視線は画面右下隅にあるヴィラの門構えから、左上にあるカレル橋へ向かうやや反り上がった斜線に沿って、遠景の光に向かって誘導される。この風景は、前景の高台の街区と遠方のカレル橋周辺の縮小した遠景との対照を表しており、観者は古色蒼然とした丘からモルダウ川の先に開けた曙光のような明部を見やることになる。しかしその輝きは極めて小範囲であり、この光が射す部分はわずかに開いた通気孔のようにも見えるであろう。

モルダウ川に関して、ココシュカはこの川を眺める風景を描く際、一望するための視点を得るために、いつも新しい場所を選んでいたことを記して、以下のように述べている。

・・・と言うのも、この河は、テムズ河のように私を魅了しました。1938年にオルダ・パルコフスカとプラハを永久に去ることになったとき、夕焼けに染まるこの河に、ヨーロッパの最後の刻を見た思いでした⁴⁵。

この後、彼はロンドンで次に言及する《プラハ—ノスタルジア》を描くのである。ココシュカの都市景観図において、トポグラフィックな観点から特徴的であるのは、多くの場合河川を構図に大きく取り入れ、これによって観者の視線を導いたり、また遠くの都市とを隔てたりする役割を充てながら、上述の言葉にあるように、都市の歴史を、つまりはヨーロッパ諸都市の成立と持続を描こうとして来たことにある。

プラハ滞在中、ココシュカは当時の大統領マサリクの肖像を描く機会を得た（図 19）。その縁で、彼はチェコスロヴァキアの国籍を取得することになる。この肖像の背後にはカレル橋とラーチンを望む景観が描かれている。大統領の背後には、ヤン・フスの火刑の場面が添えられている⁴⁶。その左隣には VIA LUCUS（光の道）と書かれた書物を携えたヤン・アモス・コメニウスが控えており、大統領の左腕に左手を触れている。マサリクは右斜め前を向いて座るが、目の高さには聖ヴィート大聖堂のシルエットがあり、その下方にはカレル橋のアーチが見えている。つまりこの肖像画は、チェコスロバキアの歴史と文化を賞揚する図として構成されている。その中にカレル橋と小地区およびラーチンが挿入されていることは、ココシュカがこの景観と景物を国の象徴として扱っていることを意味する。ゆえに、これまで観察して来たプラハ作品は同等の主題内容を扱っているといえる。マサリクは前後に歴史上の人物と遺産に挟まれながら、遙か前方を凝視している。肘の辺りに川の中で遊ぶ子供たちの姿があるので、この眼差しは当代の元首として遠い未来を見詰めていると考えられる。この肖像画はマサリクの功績を讃えるだけでなく、過去から未来へと持続するこの国の歴史的時間を表現している。ココシュカが、橋と歴史的地区という景物の構成を用いるとき、この景観に為政者の肖像画と同じ意味内容を盛り込もうとしていたのであろう。

ココシュカは 1971 年に書いた自伝で、プラハについて次のように述べている。

私はプラハにいて楽しかった。かつて、かの 30 年にもおよぶ壊滅的な宗教戦争の後、プラハはついにヨーロッパ中が一堂に会することになる、コスモポリタンな一大中心地となったのです。画一的な摩天楼やプロレタリア的なコンクリート・バラックばかりの現代の世界都市に比べれば、プラハは文化的な社会が作り出した街であり続けていたし、また、実際そうでありました。ここではかつて中世、ルネサンス、そして宗教戦争の後のバロックの時代にわたって、教会や宮殿、ブルジョワの屋敷の建築のために、建築家、彫刻家、画家、金銀細工師、木彫家などが、ヨーロッパのあらゆる国から集まりました。そこにはイタリア人、フランス人、フランドル人、ドイツ人、チロル人らが、この地の芸術家たちと技を競ったものでした。それは将来の世代のために、不和を起さぬよう警告するという意味でもあり、この国の民が人間らしい行いをし、優れた腕で共に一つのことを成し遂げることが可能であるという事実を証すためでもあるようでした。残念ながら今日このモルダウの宝は没落してしまいました。一つには怠惰が原因ですが、だが苦難と貧窮からそうなったと言う理由が大きいのです。チェコスロヴァキア共和国は今日賠償金を背負った国です。現代が生んだまった

くの技術産品を海外へ輸出しなければなりません。文化はこの国には許されざる贅沢なのです⁴⁷。

彼がこうしてプラハの歴史について語る時、手仕事の職人たちが世界各国から集まって、技を競った歴史に言及していることは興味深い。もちろん、彼の父親が当地で金銀細工師であったことからの自然な発想であろうが、なによりもこの都市の姿を営々と形作ってきたのが、職人たちであったと彼は主張している。これは職人たちが代々作り出してきたもの、すなわちプラハという都市の景観であるが、これがココシュカの制作の対象となっている、という事実を述べているに等しい。しかし現代では、チェコに住む人々には、自国の遺産を鑑賞する余裕は失われている。

また、プラハを描く理由については、以下のように言っている。

このプラハを描くことが好きでした。それはトポグラフィックな描写をすることでも、印象派の様式で瞬間を捉えることでもありません。今日、多くの都市が砂上に建てた楼閣のようであり、そこに住まう人々は過去を保持することもなく、未来を意識することでもありません。むしろ反対に未来が恐ろしいのです⁴⁸。

このように、新興の諸都市が歴史を持たないことの危機感を彼は抱いており、それはそこに住まう人々の未来は過去の延長線上にあるという理念を堅持しているためである。それゆえに、プラハにおける何層もの歴史の堆積を把握することに努めたのであろう。そのとき歴史と人文の内実は、古色と鮮烈な色彩の混交によって、そして都市が生動する様はバロック的な線による動感の表現によって、成し遂げられたと言える。

ココシュカはこのプラハについて、作品を描いた当時の状況からしても、決してオプティミステックな未来像を描いているのではないことは、この自伝の言葉に明らかである。このプラハ風景については、第二次大戦中のロンドンで制作した《プラハ―ノスタルジア》(図 20)のような、記憶によるプラハ風景を再現した作品が、これら当地に滞在して描いた作品群との比較として挙げるができる。プラハは彼の父親の故郷であり、のちに彼の妻となるオルダに出合った都市であった。彼はドイツ軍に追われ、人生に深くかかわっているその都市を出た。モルダウ川は池となり、前景には語らう男女の姿と岸にやすらう白鳥の姿がある。画面右端のカレル橋と旧市街は、ココシュカが上述の作品の中で幾度も描いたモチーフの組み合わせである。この作品では、回想のプラハは小パラダイスと化している。やはり、追われて出国を余儀なくされたという経緯が、タイトルの「ノ

スタルジア」という語を選ばせた動機であろう。だが、こうした自伝的な文脈に沿っての都市景観の再構成は、続く旅行時代には見られなくなる。しかし、それはひとつの様式の解消であって、さらに進展した様式において、画家と都市との対決は一層の深まりを見せるのである。

ハンブルク、ニューヨーク、再びロンドン風景

次に第二次大戦後の作品について観察を行って、ココシュカの風景画の展開を締めくくっておきたい。1951年にココシュカは、戦後復興の兆し著しいハンブルクを訪れて、近代的な風景を描く。この《ハンブルク、港Ⅰ》では、水路が画面右上方から大きくU字を描き、画面下部まで幅を広げながら流れ下ってくる様を描いている。これは26年のテムズ河の風景に類似した構図である。しかし実際の水路はこれほど大きく蛇行してはいない。画家は左右にかなり開いた視野を、U字状にまで撓めてしまったことになる。陸地の部分では、赤やオレンジ、黄、黒の断片的なタッチが複雑に絡み合っこの部分を埋め尽くしており、空と水面の青の調子がここに混じっているようにも見える。ノルベルト・ヴェルナーはさまざまな色彩が「労働の世界として見た人間界を、ダイナミックに描き出す」⁴⁹と言っているが、それはこの絵の一種カーニヴァルのような賑わいを呈する色彩の散乱状況に認められるであろう。

ココシュカは、かつてニューヨークでロックフェラー Jr. に招かれてロックフェラー・センターに上ったことがあった。そこから街を眺めた彼は、

残念ですが、この街は描けません。ここは私が都市において愛する有機的な成長と言うべきものを遂げていないからなのです⁵⁰。

と答えた、と言う。ココシュカが言う有機的な成長とは、先のプラハ風景について彼が語ったような、人々が歴史的な年月を経て営々と都市を築いてゆく様を指すのであろう。しかし、結局、66年に5度目の滞在でニューヨークを描くことになる。《ニューヨーク、エンパイア・ステート・ビルディングの見えるマンハッタン》(図21)では、個々の建物は大胆で勢いのある表現的なタッチで描写される。前景の建築物はダーク・グレーの地に暗い青や茶のタッチが縦横方向に乱雑に重積するように描写され、中景以降の建築群の表現においては、無数の細長い長方形の色彩斑片が置かれている。それはあたかも密集した石灰色の石筍が地面から競って伸びてくるようである。画面右上方のエンパイアステー

ト・ビルは赤い長方形の巨大なシルエットを見せ、周辺の低い建築群から孤立して、その偉容を誇示している。都市の全景はこれらの建築群が集積し、全体として前景が観察する画家の足下で極端に幅広く、遠景が上方に向かって急激に縮小してゆく楔状に形成されている。この構図に合わせるように、建築群の縦方向の運動が重積する様は、円弧状に撓んだ地平線の中央部を突き抜けて楔の先端が成長するかの勢いを見せている。また、画面左上方に青空の描写が見えるが、これは戦後の作品に頻繁に現れる特徴である。さらに建築群には速筆で白のタッチが置かれているが、それはこれまでの作品のように、もっぱら都市の歴史に目を向け、それにふさわしい気分表出を行おうとするのではなく、都市の姿を現時の白昼光のもとで熟視しようとする態度への変化と言い得るかもしれない。

ココシュカはこのマンハッタン風景について、以下のように自伝で語っている。

この街はつねに目の前で変化しているために、カメラマンたちには掴まえることが不可能なのです。以前にはなかった摩天楼が競ってそそり立ち、掘っ立て小屋やゴミの山が消えてはまた現れます。この都市には顔がなく、ダイナミックな力だけがあるのです⁵¹。

ここで彼が言う都市の「顔」とは、これまでに観察してきたロンドンやプラハ、あるいはリヨンのように、風土と都市の歴史的な発展が結びついて生じる景観を意味するのであろう。生成と消滅を繰り返すニューヨークを描いたこの作品は、なによりも地勢の特徴を欠いている。ココシュカが譬えにあげるカメラでは、瞬時の光線現象を定着させ、都市像の表面を定着させることができるだけであろう。しかし、彼が描いたこの景観は、人々が土地と結びついて作り上げて来た都市の姿ではなく、無秩序な技術文明のダイナミズムに自己形成の成因を有する、現代都市の姿であると言えよう。

この作品の後、70年に《ロンドン、セント・ポール大聖堂の見えるシティの眺め》(図22)を描くが、これまでのロンドン風景の作品のように川筋を画面中央ではなく、左端に寄せている。そしてニューヨーク風景と同じく、楔状の構図に都市の全景を納め、乳白色、茶、ピンク、青の切れ切れのタッチが寄り集まった、色彩組織が構図を埋めている。また画面右縁にはクレーンを付けた建設中の高層ビルが、その幾何学的フォルムで画面を枠付けしている。都市の楔状フォルムの先端にはセント・ポール寺院のドームが見えるが、前景から激しく震動しながら増殖してくる建築群によって地平線へ押しやられ、呑みこまれてゆくかのごとくである。以前のロンドン風景では主役であったテムズ河は、もはや都市の輪郭形成の中心的動機とは成り得ていない。また、マンハッタン島の上空に

も同様の色彩表現が見られたが、セント・ポール大聖堂のドームの周辺から三角形に立ち上る淡い乳白色の調子が付けられている。この色調は画面全体にも行き渡っており、建物のコンクリートの地肌の色とも色彩的に関連している。この白色は、あらゆる色彩を無に還元する強烈な白昼光のごとく、無機質で自己増殖的な近代文明の基調色としてわれわれに印象付けられるであろう。

結び—ココシュカの都市景観図とバロック美術

ホディンはココシュカをウィーンに根ざしたバロックの画家であると言う⁵²。それはココシュカが当地のバロック画家アントン・マウルベルチュに影響を受けていることを考慮してのことである。また、歴史的に見てバロック様式の建築群がこの都市を形成しており、田舎から出て来てからの青年期をこのウィーンで過ごしたことが、彼の芸術に強く影響を及ぼしているという意味でもあろう。しかしながら、ウィーンの工芸美術学校とウィーン工房での修養期間と、強烈な表出をもたらし、人間の生の透視を行った初期表現主義の時代には、ここで取り上げた都市景観に見る歴史・人文的な内容も、線的な空間の歪形表現、さらに遠望を可能にする奥行き線の構成も現れていなかったこと—これは最初期の《ハンガリーの風景》において、幽玄なアンビエントの把握に主眼があり、空間奥行き描写が水平層に並ぶ点状の景物の描写で簡略に済まされていることから理解できる—などに、まずは留意しておかなければならない。

ホディンが考えるバロック美術の様式的特徴は、深い空間奥行き、および線的な膨張と屈折による運動の表現にある。ただし、ココシュカの運動表現はメカニクな機構による動作ではないと言う。このことは26年のロンドン風景で達成された、都市を流れる河川がもたらす巨大な風景空間の線的な変形に現れており、さらに描写する対象物の表面で震えているタッチに認められる。こうした動感の表現は、画家の内面に生じた感動性がその動機である。とくにテムズ川の湾曲部を描いた作品について、ココシュカは「そのテムズの湾曲部を見下ろす作品は私にとっては特別な意味があり、泊まっているホテルのバルコニーから見下ろすとクレオパトラの針を見下ろすことができました・・・」⁵³と語っており、これ以降の作品では、川のある都市景観図ではほとんど湾曲した川筋が描かれている。やはり川が作る大きな曲線は、都市という広大な空間にダイナミックな動きを与えることを、彼は26年のロンドン風景で発見したのであろう。それ以前の風景画において、動感と呼べる要素を作品に付与する場合には、賦彩する筆の動きを激しくし、フォーヴィスム風に手の動きを絵具に残して、苛立つような内面の表出を行っている。しかし、この

ロンドン風景では、壮大な風景に触れて、空間を著しく歪形するというやり方によって、眼前の都市景観に触発された感動を表すようになった。

ココシュカがホディンに語ったところによると、運動と表出を描くことは、彼の仕事上の病気みたいなものであると言う⁵⁴。彼の考えでは、バロックは精神的世界を表そうとし、第4の次元、つまり無限なるもの (das Unendliche) を提示する。人々は教会や宮殿の円屋根に壁画を描いてきたが、これこそ精神的なパースペクティヴ (eine geistige Perspektive) の表現である。そして、あらゆる事物は汎神論的な物、未知の物、また全人類的なものを目指すと彼は言う。こうしたココシュカのバロックの理念を都市景観図に当てはめるならば、無限性とは都市という巨大な有機体が生動する時間と空間を指すのであろうし、その表現は近景と最遠景の空間規模の著しい対比 (ココシュカの言葉に倣うならば、精神的パースペクティヴとなろう) を作り、視線を強力に奥行きへ引き込むことによって達成されている。

色彩に関して言及するならば、一種の放浪時代とも言える、ドレスデン期以前の作品に見られる抑えた調子ないし陰鬱な暗色の色から、晴朗な多彩色のドレスデン期に入って、バロック的な豊穡さが現れたとも言えるが、画家の心境を考えるならば、色彩の晴朗さは正反対の不安と苛立ちが支配的であった。しかし、続く旅行時代にはストロークが大振りになり、対象の表面を覆うことは考慮されていない。その場で感じられた風景内の各所の色は、都市の気分を反映して多彩であり、それらは比較的薄く、あるいは衝動的なインパストで幾重にも重ねられることになった。このように、色彩が制作中に常に変化していることは、リヨンでリュティアンが確認した通りである。ひとつの都市を目の前にして、像に肉付けを与え、その生動を筆の動きと、移ろう色で伝えようとするのが、彼の色彩におけるバロック的性質であろう。

ココシュカが世界の各都市を描くために旅行に出る動機は、以下のようなものであった。

いろいろな土地や都市を見てまわることに、とても関心があったのです。それは人間の不安定さや、大戦による破壊にまだ動揺していることを考えると、これが最後のようにも思われました。歴史の記述者のように、私は、世界が今ある通りに描くための、最後のチャンスを利用しない手はないと考えたのです⁵⁵。

このことは、歴史的に固定されたある一時 (それは一国が最も栄えた時代と言えよう) の都市の姿を想像するだけでなく、またノスタルジーに浸るというのでもなく、都市が現在まで持続して変貌し続けている様を実見しようという意味であろう。そのためにも、

現時を表現する色彩が重要なのである。この色は印象主義流の自然の光に反応した色彩ではなく、都市の歴史と人文を現時の陽光の下で看取したときの光の印象、これは古い建築物の鈍色などの古色であったり、現代建築のコンクリートが表す石灰色、あるいは地平線付近に現れる落日の色であったりする。ココシュカが捉えた色彩印象は、自然の様相に従わず、歴史的な時間の中で営々と築かれて来た都市の姿を思い描きつつ、現時において熟視するとき、立ち現れる幻視となっている。

古い都を描くことに関しては、ココシュカは先のプラハ風景と同様の色彩と光の表現を行っている。彼はすでに 29 年に古都イスタンブールを描いており、タッチにプラハの作品ほどの表現性はないものの、古色蒼然とした褐色の都市は冷ややかな空と海の青い色調にはさまれるように、細長いシルエットとして描かれている。画面右方から侵入してくる蒼白な光の領域下では、個々の事物は輪郭を失い始めている。この作品に現れた色調と筆遣いは、プラハ風景の先駆とも言えるだろう。このイスタンブールの風景を描くことに関して、ココシュカは次のように動機を述べている。

ケマル・パシャ政権の下で、現代文明があまりにも早く進みすぎて、オリエントのロマンに終止符を打ってしまわないうちに、急いでこのいにしえの都を描きに出かけました。⁵⁶

彼は都市とその文化の来歴に思いを馳せ、そのありようを拙速にも変化させようとする、当代の社会情勢との葛藤を敏感に感じ取っていたのである。

こうして色彩が都市の歴史と人文の雰囲気を表し、膨張する前景と収縮する後景が連携して視線を遙かな遠方へ誘導することで、観者に歴史的時間の体験を強いることこそ、ココシュカ独自のバロック的特性であると言えよう。そして、この特性は2つの大戦と、その後の文明の移り変わりを自ら体験してきた、彼の精神的な成熟と、世界を旅して回った、実地の踏査を経て発現して来たのであった。

- 1 Oskar Kokoschka, *Oskar Kokoschka Looks Back. A conversation with Andrew Forge*. In: *The Listener*, september 20 1962, S.426
- 2 Kokoschka, *Mein Leben*, Vorwort und dokumentarische Mitarbeit von Remigius Netzer, München 1971, S. 193
- 3 Heinz Spielmann, *Kokoschkas Bilder der europäischen Städte*. In: *Oskar Kokoschka Städteportraits*, Gabriele Koller/Oswald Oberhuber (Hg.), Wien/München 1986, S.8. これはレコードに録音されたインタビューを引用したものである。
- 4 Ebda., S. 8
- 5 ココシュカは、工芸美術学校入学に際してペヒラルンの片田舎からウィーンに出て来たとき、時代の精神のおよび政治的情勢にはまったく無知のままにいたし、世界の出来事にも無関心で居続けた、という。しかし、彼は一家を成すと政治家の肖像や戦争諷刺の作品を描くようになる。Vgl., Kokoschka, *Mein Leben*, S. 59
- 6 Kokoschka, *Oskar Kokoschka Looks Back*, a.a.O., S. 426
- 7 J.P. Hodin, *Oskar Kokoschka, sein Leben seine Zeit*, Bei Florian Kupferberg 1968, S. 260, 261
- 8 Richard Calvocoressi, *Introductory Essays: Travels 1923-30*. In: *Ausst.Kat., Oskar Kokoschka 1886-1980*, The Tate Gallery 1986, S.113
- 9 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S. 94. ロースはココシュカの母の許を訪ねて、息子をウィーンから出して外の世界を体験させてやらなければいけないと説いた。母親は息子を出すことに躊躇はしたが、結局は認めて幾許かの金子まで持たせてやった。
- 10 Ebda., S. 95
- 11 Ebda., S. 95,96
- 12 ココシュカはロースの紹介によって、1910年にベルリンのヘルヴァルト・ヴァルデンと知己を得る。そしてヴァルデンが主宰する表現主義機関紙デア・シュトゥルム誌の共同編集者となり、ここで未来派の作品に触れた。その影響は挿絵や肖像画などの周辺空間の表現方法に認められる。しかしココシュカは、未来派のように描写対象が周囲の空間へ影響を及ぼしながら運動する様を表すのではなく、絵画空間に網目状の装飾的組織をめぐらして、対象がたたずむ気配や内面から放たれる生氣、ないしその靈性を表現するために用いている。
- 13 Vgl. Fritz Schmalenbach, *Wiener Herkunft · Verhältnis zum Expressionismus*, In: Oskar Kokoschka, Köster im Taunus 1967, S. 12-14. シュマーレンバッハは、ココシュカが素描の教師になるために入学した、ウィーンの工芸美術学校とウィーン工房で影響を受けて身につけた様式的特質を「素描・工芸的」(zeichnerisch-kunstgewerblich)と呼び、1910年頃に職業として画家になったとき、この特質から自由になったと言う。しかし、その描写様式はこのストックホルムの作品にも持続していると考えたい。
- 14 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.174
- 15 Ebda., S.165
- 16 Ebda., S.170-171. バラニーの診察も軍から要請されたものであった。
- 17 Ebda., S.173
- 18 ココシュカは、ヴァルデンの広い交遊範囲を見込んで、早くから幾度もアカデミーの教授職の斡旋を請う旨を書簡で書き送っていた。Vgl. *Oskar Kokoschka*, Klaus Albrecht Schröder und Johann Winkler (Hg.), S.216, Oskar Kokoschka, *Briefe I*, Olda Kokoschka/Heinz Spielmann (Hg.), Düsseldorf 1985, S.243, 245. 以下、同書簡集を *Briefe* とし、巻数を添えることにする。
- 19 Kokoschka, *An Carl Georg Heise und Hans Mardersteig [Dresden.] 8.11.19*. In: Kokoschka, *Briefe II*, ebda., S.7. この書簡では、スイスの心地良さと芸術愛好家の多いことを引き合いに出して比較している。
- 20 Kokoschka, *An Anna Kallin [Dresden,] 26. 3. [1923.], Briefe II*, S.77
- 21 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.196,197
- 22 当時、ココシュカはベルリンの展覧会でも成功をおさめていたが、画材である上質和紙を大量に仕入れていたために、経済的に窮することがたびたびであった。しかし、このことは画家という職業が安定して来たことをも意味していよう。Vgl. Hodin, a.a.O., S. 243, 244
- 23 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.196
- 24 Ebda., S.186. Vgl. Hodin, a.a.O., S.245-252. ホディンはこの作品のタイトルである音楽と色彩の問題を取り上げている。ココシュカの音楽に対する考えが、この作品の色彩に反映されていると彼は考える。
- 25 ドレスデンで得た知己やアカデミーの同僚には、ブリュッケのグループと関係がある者がおり、同僚の中にも明るい色面を併置する作品を制作する画家がいた。そしてココシュカも積極的に当地の美術を取り入れようとしていた。Vgl. Diether Schmidt, *Dresdener Rot. Oskar Kokoschka 1916 bis 1923 in Dresden und seine Beziehungen zur Dresdener Kunst*. In: *Oskar Kokoschka Symposium*, Hochschule für Angewandte Kunst in Wien (Hg.), Wien/Salzburg 1986, S.212,213
- 26 Vgl. Hodin, *Oskar Kokoschka*, a.a.O., S. 244, 245. ホディンは《音楽の力》について、その色彩の力強さと運動表現の激しさ、そして筆遣いの巧みさにおいて、ココシュカが大家の域に達したと言い、ドレスデン期を代表する作品であると見なしている。そして、1953年のウィーンのリターン展に際してココシュカから受け取った手紙から、彼の制作とこの作品の美術史的な意義に関する以下の箇所を引用している。「・・・私たちのこの非対象の時代に、とくにコンテンポラリー・アート・インスティテュートで行わ

れたチンパンジー・ショウのアメリカ版『アクション・ペインターなる人々』をあなたも目にするような時代に、この展覧会はヨーロッパ最後の精神に満たされたものになるでしょう。」このように、ドレスデン期にあらわれた明るい色彩と、彼の精神における変化との関連について、ココシュカ自身、巨大建築に施す壁画計画が機縁となって色彩が変わったのであると説明している。しかし、壁画計画についての彼の記憶が曖昧であったり、多くの評者がドレスデン期の環境変化の影響を支持するなど、必ずしもココシュカの説明を信用するわけにはいかない。この点については、巻末の研究ノートで資料を挙げて検討を加えている。

- 27 Calvocoressi, *Catalogue, Dresden, the Elbe Bridges (with figure from behind)*, a.a.O., S.310
- 28 Frank Whitford, *Oskar Kokoschka. A life*, New York 1986, S.132,133
- 29 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.194
- 30 Kokoschka, *An Romana Kokoschka [Dresden,] III. 6. 23. In: Briefe II*, S.88
- 31 Edwin Lachnit, *Selbstbildnis an der Staffelei, 1922. In: Oskar Kokoschka*, Klaus Albrecht Schröder und Johann Winkler (Hg.), München 1991, Anmerkung zum Abb.42
- 32 Kraus Albrecht Schröder, *Selbstbildnis mit gekreuzigten Armen, 1923*, ebda., Anmerkung zum Abb.43
- 33 Ebda.
- 34 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.193
- 35 Vgl. Edwin Lachnit, *Der Mensch hat zwei Augen*, a.a.O. S.37-43
- 36 Kokoschka, *An Marguerite Loeb [Hotel Kurhaus Scheveningen, Anfang Juli 1925.] Montag. In: Briefe II*, S.138
- 37 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.43,44. ケルナーは自身で所有していた、イギリスの雑誌を子供たちのために持参して教室で回覧したが、ココシュカは自分の番になると、ギリシャでのアフロディテ像発掘の記事に付属していた挿絵に強い官能を覚え、密かに破り取ってしまった。気づいた教師は犯人が彼であることを知りながら、諫めの言葉だけを残して彼を許したのである。ココシュカはケルナーの慧眼と寛容さに感謝し、それとともにイギリスに関心を寄せるようになった、と言う。
- 38 Kokoschka, *An Romana und Bohuslav Kokoschka [Scheveningen, 6. Juli 1925.], An Romana Kokoschka [Scheveningen, 7. Juli 1925.] In: Briefe II*, S.134. ココシュカにとってパリの印象は極めて悪く、全身に怪我を負い鼻を骨折した際、6人の医師によって高額のリントゲンと大げさな治療を受けた。パリ滞在の出来事はそれだけではないようだが、次のオランダ、スヘーフェニンゲンからの手紙には、口を極めてパリを「ゴミのパリ」(Schmutz-Paris)などと罵っている。Kokoschka, *An Marguerite Loeb [Hotel Kurhaus Scheveningen, Anfang Juli 1925.] Montag. In: Briefe II*, S.134, 135. また回想録ではこの《クロフェニエールスブルクヴァル》が最も重要であると記している。Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.204
- 39 Ebda., S. 204. 彼は気分転換に窓辺の花を描いていたとき、風に揺れるカーテンを見てアフリカへ向かおうとする自身の寄る辺なさを感じている。
- 40 一例を挙げれば、1921年10月の書簡がある。この中で言及されているのは、ハイドパーク、ボンド・ストリート、中華街であり、ココシュカはアンナに対して、ここの観光にいくら資金を用意すればよいか、金融関係者 (Finazleute) に訊ねてくれと皮肉まじりに書いている。Kokoschka, *An Anna Kallin, [Dresden, Anfang Oktober 1921.] [III]. In: Briefe II*, S.36
- 41 Hodin, a.a.O., S.258,259
- 42 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.205
- 43 Hodin, a.a.O., S.276,277
- 44 Ebda., S.277
- 45 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.239
- 46 Vgl. Calvocoressi, *Catalogue, Thomas G. Masaryk*, a.a.O., S.318. マサリクはヤン・フスの精神的後裔を自負しており、ハプスブルク家が握るチェコのカトリック教会の利益に異を唱えた。マサリクの精神を讃えて、ココシュカはフスの処刑に立ち会う司祭の姿をこの肖像画に添えている。
- 47 Ebda., S.239
- 48 Ebda., S.240
- 49 Norbert Werner, *Kokoschka, Leben und Werk in Daten und Bildern*, Frankfurt a.M./Leipzig 1991, S.94
- 50 Kokoschka, *Oskar Kokoschka Looks Back*, a.a.O., S.425
- 51 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.288
- 52 Hodin, a.a.O., S.44,45
- 53 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O. S.206
- 54 Hodin, a.a.O., S.45
- 55 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.204
- 56 Ebda., S.227



図1 《ハンガリーの風景》1908年
キャンヴァスに油彩、73.6×100.4cm
個人蔵、U.S.A.



図2 《レ・ダン・ドウ・ミディ》1910年
キャンヴァスに油彩、79.5×115.5cm
個人蔵、Schweiz



図3 《ストックホルム、港》1917年
キャンヴァスに油彩、85×125cm
個人蔵、Deutschland

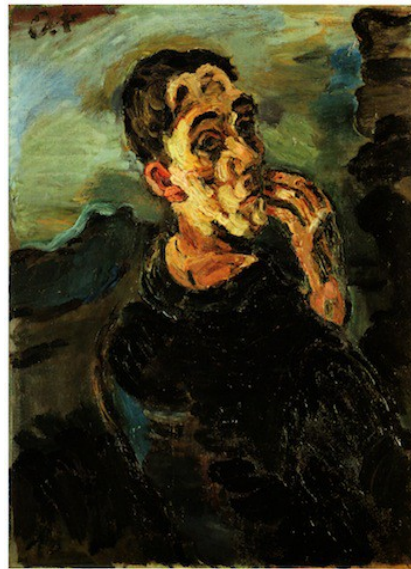


図4 《手を口許に当てた自画像》1918-19年
キャンヴァスに油彩、83.6×62.8cm
Sammlung Dr. Leopold, Wien



図5 《音楽の力》1920年
キャンヴァスに油彩、100×151.5cm
Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven

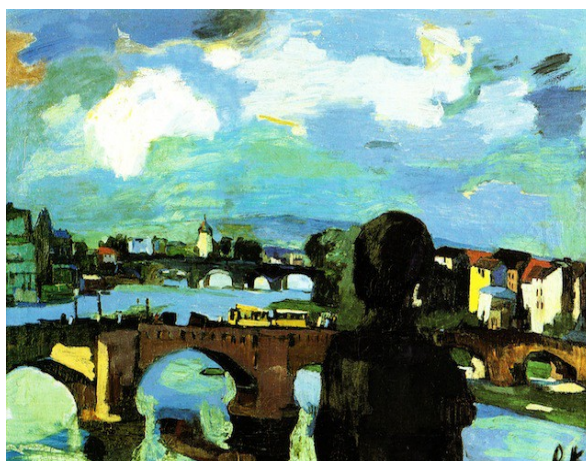


図6 《ドレスデン、エルベ川に架かる橋（後ろ姿の人物を添えて）》1923年
キャンヴァスに油彩、65×90cm
Museum Folkwang, Essen



図7 《ドレスデン、蒸気船の見えるアウグストゥス橋 II》1923年
キャンヴァスに油彩、65×95.5cm
Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven



図8 《イーゼルの前に立つ自画像》1922年
キャンヴァスに油彩、180.5×110.3cm
個人蔵、Wien



図9 《腕を組んだ自画像》1923年
キャンヴァスに油彩、110×70cm
個人蔵、Krefeld



図10 《マルセイユ、港I》1925年
キャンヴァスに油彩、73×100cm
Erich Kocher, Solothurn



図 11 《ヴェネツィア、サンタ・マリア・デッラ・サルーテ大聖堂Ⅲ》1948年
キャンヴァスに油彩、85×110cm
個人蔵、Italien



図 12 《ロンドン、タワー・ブリッジⅠ》1925年
キャンヴァスに油彩、76×132cm
The Minneapolis Institute of Arts, USA



図 13 《阿姆斯特ダム、クロフェニエールスブルクヴァル》1925年
キャンヴァスに油彩、61×85cm
Städtische Kunsthalle Mannheim, Mannheim



図 14 《ロンドン、ウォータールー・ブリッジ》、1926年
キャンヴァスに油彩、89×130cm
National Museum of Wales, Cardiff



図15 《ロンドン、テムズ河の大眺望I》1926年
キャンヴァスに油彩、90×130cm
Albright-Knox Art Gallery, New York



図16 《リヨン》1927年
キャンヴァスに油彩、97.1×130.2cm
The Phillips Collection, Washington D.C.



図 17 《プラハ、十字騎士修道院より眺めたカレル橋とラーチン》1934 年
キャンヴァスに油彩、90×116cm
Národní Galerie v Praze, Prag



図 18 《プラハ、ヴィラ・クラマールからの眺め》1934-35 年
キャンヴァスに油彩、90×121cm
Národní Galeie v Praze, Prag



図19 《トマス・G・マサリクの肖像》1935-36年
キャンヴァスに油彩、97.7×131cm
Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, Pennsylvania



図20 《プラハ—ノスタルジア》1938年
キャンヴァスに油彩、56×76cm
Sammlung Lord Croft, Großbritannien



図 21 《ニューヨーク、エンパイア・ステート・ビルディングの見えるマンハッタン》1966年
キャンヴァスに油彩、101×137cm、個人蔵



図 22 《ロンドン、セント・ポール大聖堂の見えるシティの眺め》1970年
キャンヴァスに油彩、101×136.5cm、個人蔵

8. クルト・シュヴィッターズの初期メルツ絵画における 空間表現とオブジェ素材

はじめに

ダダイストとしてのクルト・シュヴィッターズの創作活動を代表する制作は、絵画の形式を模して支持体の平面上にコラージュおよびアッサンブラージュ技法を応用した作品である。1919年、シュヴィッターズは画面に貼り付けたMERZの文字からインスピレーションを得て、これらの作品群をメルツ絵画Merzbildと命名した。

メルツ絵画は、メルツ発生直前まで制作されていた、幾何学的形式を取り合わせて構成を行う油彩画の構図を下敷きにして画面が形成されている。ジョン・エルダーフィールドはメルツ絵画のこうした下図を「アプリアリな構図」(a priori composition)と呼んで、先行する様式からの連続性を指摘した¹。しかし、先行作品のなかでは油彩抽象画よりも、未来派的な様式で風景を描いた17年から18年にかけての素描作品の方が、オブジェ素材に活気を与えるメルツ絵画の構図の特質をより明らかにしてくれる。油彩抽象画に関しては、むしろ物が存在する気配を周辺空間に表現した作品が、メルツ絵画における主題の由来を示している点で重要である。

初期風景素描群の中には、風景の把握から幾何学的形式による構成への展開を示す一連の作品があり、そこには自然の風景空間の基礎となる天と地の関係が消滅して、抽象的空間が生じる過程を見ることができる。メルツ絵画においては、オブジェ素材は形式的な性質が評価されて画面に設置されるため、シュヴィッターズみずからメルツの成立年に、「メルツ絵画は抽象美術作品である」²といくつかの雑誌で繰り返述べているように、抽象空間の成立はオブジェ投入の大前提である。本稿では、まずメルツ成立直前の油彩画と素描における、構図と空間表現を観察し、次に幾何学的形式やオブジェ素材に中心的主題を担わせるという、独特の表現をおこなった代表的なメルツ絵画の観察に移る。そこでは周辺空間となるコラージュ面と、主題をなす特徴的なオブジェ素材との関連を検討する。

また、メルツ絵画の主題内容については、ドロテア・ディートリヒがフェミニズムの観点からおこなった、《貴婦人たちのためのコンストラクション》の車輪モチーフ

フに関する解釈が参考になる³。ディートリヒは、この作品の比較材料として19年の漫画的な内容の素描を挙げており、そこには車輪に名前を書き添えて人間と見なすという倒錯した表現が見られる。シュヴィッターズの創作におけるこの怪奇な性質は従来見過ごされてきた。しかし、これこそオブジェを物神のように表す、メルツ絵画の本質を把握する鍵になると考えられる。そこで特殊課題として、ディートリヒの解釈を以上の新たな観点から検討し、同作品に用いられたオブジェの意味の把握と作品の解釈を試みる。この試論によって、文学や建築の分野にも及ぶメルツの多彩な創作を理解する、ひとつの手掛かりを提示したい。

メルツ直前の油彩抽象絵画

1918年には相当数の「抽象」と題された油彩画が制作されたが、現存するのはわずかに五点のみであり、他は当時の展覧会カタログに写真図版として残るか、あるいはシュヴィッターズみずから記録していた作品目録の題名が残るだけで、タブローそのものは消失している。この中でメルツのアッサンブラージュ技法の前提となる、物についての関心を示す油彩画作品は1918年の《抽象 No 9 (ボウ・タイ.) / H 抽象 3 (ボウ・タイ.)》と《抽象 No 16 (眠れる水晶)》(図1)である。この様式には未来派や立体=未来派の影響が顕著であるが、シュヴィッターズは布や石といった身近な物や無生物を拡大し、シュヴィッターズ独自の想像を描写している。

この2作品は、多角形を組み合わせた多面体の構造を描いており、対象の表面は屈折しながら連続的に展開している。その簡潔な面の把握の仕方は、あたかも布地の襞模様や結晶石を参考に抽象的なフォルムの抽出を試みたかのようなものである。このように斜線が交錯し、面が互いに鋭角に接し合っただけで稜をつくるデッサンの様式は18年の制作を特徴づけており、同年の街頭風景や家屋、建造物を描いた素描群に数多く見ることができる。また、バックは中立的な無地であり、暗色によって深みが表現されているが、対象の色彩に灰色の調子を薄くゆきわたらせて、物とそれを取り巻く環境を集中的に表そうとしている。

展覧会図録の写真だけが残っている作品《Abstr. 31 (鉄筋コンクリートの気分) / H 抽象4 (鉄筋コンクリートの気分)》(1918年)は、円と斜線を組み合わせた同年におけるもうひとつの様式を示している。線をはさんで明暗が交替するように

配された色の調子は、平面的に展開しながらも気分的なニュアンスによって画面に深さの感覚を与えている。ここでも抽象的な形式の構成から連想可能なイメージがタイトルとなり、石と鉄棒がセメントに固められた様子に別世界の情緒を想像しようとする試みがある。この失われた油彩画について参考となる現存作品として、1918年の《抽象 26 優しいシンフォニー》(図2)を挙げておきたい。このタイトルからは、組み合わせられた抽象形式に対して、繊細なニュアンスのあるいくつかの彩りを合わせることで、音楽的な気分の表出を試みていることがわかる。

1918年の風景画における空間表現と抽象への展開

上述した未来派的な線描様式は、都会の街路や都市景観を描いた素描群に集中的に見ることができ、建物に囲まれた街頭風景や家屋のある風景空間を表現的に歪め、たわんだ線による強い緊張で満たしている。そして、この一連の風景画群のなかに天地の関係を排除した、抽象形式が相互に関係を結ぶ空間が出現するのである。ここでは、この素描群に特徴的な様式から、メルツ絵画とも比較可能な形式要素を5つにまとめて、自然の風景空間が破壊されて消滅し、風景の骨組みから抽象形式の構成が出現する過程を観察してゆくことにする。

1. 卵形の風景空間一画面を回旋する弧線

都市の一隅を取り上げた素描《Z 40 運河(2)》(図3)や、鐘の鳴り響く教会堂を描いた《鐘の響き 1.》、また《無題(教会堂)》では画面中央に卵形の空間を設け、その周囲に幾重にも交差させた弧線を引いて、あたかも風景が画面外へと膨張するような特異な空間を描写している。これらの作品では、画面下部の地面と上部の空間がアーチ状に丸まったり、構図の上下が狭窄して風景空間全体が著しく不安定になっている。

この遠心的な弧による風景空間の卵形の歪曲は、同年の油彩画《雪中の家々》においてより明瞭にあらわれている。また、弧が幾重にも重なる様子は中心モチーフを取り巻いて回旋する運動を表出するが、このような旋回運動は1919年のメルツ絵画《メルツ絵画 K 6 フート絵画》(図4)に集中的な表現を見ることができる。

2. 複雑に倒壊する建築構造

地面が隆起陥没して建物の躯体を多方向へねじったり、上空からの放射によって屋根がひしげている風景連作（《Z 22 村.》、《Z 59 工場》、《Z 62 a 小屋》、《Z 83 教会の夜》など）では、風景の奥行きが閉ざされ、あらゆる方向に傾いた建築物のマッサが画面中央に寄せ集められる。これらの建築物は鋭い稜角を手前に向けている。この風景空間は、多方向に向いた立体物の傾く面によって激しく乱されている。

こうした強い緊張を伴うほど、風景空間を著しく歪曲する場合には、地面がせり上がったり、地平線や空が湾曲したり、大地が描かれなことがある。そこではすでに自然空間の構築が閑却されつつある。そして、よじれる教会堂に見るように、不安の感情を伴うイメージが表現される。この種の空間表現の先行例としては、

1917年のスケッチブック中の第3葉「期待」と題されたスケッチを挙げるができる。街を歩く後ろ姿の女性の行く手に、丸まるようにたわんだ教会堂の屋根と尖塔がある。塔の傾きに呼応するように前かがみになった女性の姿は、18年の素描では「孤独な男」と題された連作となり、帽子とコートを羽織った道行く男性の後ろ姿になっている（《Z 6 孤独な男. (1)》、《Z 42 孤独な男 (3[?])》（図5）など）。人物を中心においたこの風景素描の連作は簡略な線によるエスキスだが、人物像が内面的な心情を表すモチーフとしてあつかわれ、人物の周辺空間を交錯する曲線によって強く歪めて、不安感情を表出している。

3. 放射による空間の歪み

これまでの画面では空間の歪みや崩壊の原因が明示されていなかったが、風景を強く変形させる主要因として太陽の放射を描いた作品群がある。そのタイプとしては、《Z 67 男と太陽》、《Z 69 太陽とランタン》が挙げられる。また《青い太陽》（図6）などは、陽光の放射が家屋と家屋の間に分け入り、建物を左右に揺り動かしている。そして、のちに言及することになるが、この「太陽」シリーズの放射線の構図は、メルツ絵画の代表作《メルツ絵画 アインウントドライシッヒ》に見ることができる。

また、太陽光線の照射を扱った写実的な描写を示す作例としては、1916-17年の油彩画《ヨシュアが太陽に命じる》が挙げられる。丘の上に立つ預言者が、画面右上隅に位置する太陽から黄金色の強い照射を一身に受けて上体をのけぞらせている⁴。この作品の強烈な光の表現が、やがて素描において人の住まう土地を揺るがす巨大な太陽となり、さらにメルツの時期に入ると、今度は数字が構図の中心から放射を行うという構想へと発展するのである。

4. 斜線の交錯—斜線構成の抽出

素描群の中の《Z 127 夜の街路》、《Z 130 抽象素描》、《Z 131 風景》（図7）、《Z 132 抽象素描》の四点は、交錯する斜線の構成から、風景空間をテーマにした同一の構想にもとづく線描のヴァリエーションとして展開したものと考えられる。

《Z 127》では、斜線で切り分けられた三角の面の中に、家屋の窓や戸口とみなしうる小さな点や長方形が描かれている。そして、画面を対角線上に横切る弧や陰影を表すリュネット状の曲面、また小型の三角形が風景空間を分けている。このアパートマンが並ぶ街路の情景は空間奥行きが曖昧であり、道路は線の湾曲にしたがって画面上部に向かって引き伸ばされ、たわめられている。

《Z 130》と《Z 131》は、明暗交替するように配されたリュネット形や三角形の湾曲面、また対角線や画面の各縁から内部へ走る斜線の錯綜という様式の特徴を示しており、この2点は《Z 127》に見られたような風景空間から空と地面の描写を排して、線と面の構成を抽出した構図であると考えられる。したがって、《Z 131》のタイトルが「風景」とされているのは示唆的である。このように抽象的な線と面の構成であっても、そこに風景空間との関連が残されている。ここでは画面の奥深くへ後退してゆく空間は描写されず、各曲面の明暗のトーンを漸次深めてゆくことで深さの感覚を表出している。

《Z 132》は、やはり対角線の構成や弧の交錯において、先の3点とのつながりを示しているが、初期素描群におけるもう一つの重要な形式である円の配置が画面左下に見られる。この様式については次に観察することになるが、未来派やフランツ・マルクの風景空間の構成においても特徴的な幾何学的モチーフである。

5. 円と矢尻による幾何学的構成

シュヴィッタースは 1917 年に南ドイツを旅しており、その際に持参していた上述のスケッチブックには、出身のハノーファーには見ることのできない小アルプスの高山風景が描かれている。その後の 18 年の素描群には、太陽と山とを取り合わせた風景が円と山形の線によって象徴的に表わされ、「高山」（《Z 100 高山》、《Z 101 高山》）あるいは「氷結の山岳」（《Z 119 氷結の山岳》）などと題されている。それらの素描は、南ドイツでのスケッチがイメージの源泉であろう。また、1919 年には《高山の墓地（抽象）》（図 8）と題された、黄色と赤の暖色と暗い緑の寒色との強いコントラストによる表現主義的な抽象画が油彩で描かれており、同時に円と弧および尖った矢尻による線様式を示している。この様式の素描では、先に見た画面奥へ傾斜した面や曲面の描写が抑制されて、画面上に平坦な図形を配置する傾向が強まっている。

この様式では山岳を描くだけでなく、建築物のある風景も描写されている（《Z 124 樹木と教会》、《Z 200（高山への門口）》など）。このタイプの風景の抽象化については、円や矢尻形を組み合わせるやり方をマルクなどから学んだのであろう。円形は太陽のような光源を暗示するだけでなく、空間を切り分ける直線的な図形とは対照的に、空間を充填し、斜線の緊張を和らげる効果をもつ。シュヴィッタースは、この様式において、斜線の交錯する風景とは異なる気分内容の風景画を試みながら、さらに推し進めて幾何学的形式だけを風景構図から抽出している（図 9）。そして、タイトルにも「角と円」（《Z 202（角と円）》）や「抽象」（《Abstr. 155》、《抽象 156.》）といった題がある。

先に言及した油彩画《Abstr. 31（鉄筋コンクリートの気分）》は、まさにこの円形と直線による様式を示しており、シュヴィッタースが円形をコンクリートにヴォリュームを与える骨材としての小石に見立てたのは、幾何学的図形の構成において、このフォルムが空間充填という重要な役割を果たしていることを意識していたからであろう。

このように 17 年から 18 年にかけて描かれた油彩画と素描は、風景を主題としてキュビスム的な対象の処理を施され、さらに激しい線の動きや立方体の鋭い角の突き出しによって画面を乱される。やがて自然風景の内容と天地の関係は捨象され、幾何

学的な構成を目的として風景から構図が抽出された。この構図は、メルツ絵画において主題内容を構成する骨組みとなる。また、油彩画においては、布や結晶にあらわれる線と面の構造をクローズアップしつつも、物がかもしだす深閑とした情緒空間を表現していた。以下に見てゆくメルツ絵画の画面は、こうした抽象空間を前提として成り立っている。

メルツ絵画における絵画空間と素材の構成

メルツ絵画では、紙や布といったシート状素材を貼り付けるコラージュを主とする作品と、角材や厚みのある板、また太いバネや糸巻きといった立体物を取り付けるアッサンブラージュを駆使する作品の二種に大きく分けられる⁵。しかし、レリーフ効果をもたらすアッサンブラージュが画面に施されていても、その地となるのはコラージュによって形成された絵画平面である。ここでは、絵画平面の地とその上に取り付けられるオブジェとの関連に留意しながら観察を行うことにする。

《Lメルツ絵画 L3(メルツ絵画.)》

1919年にシュヴィッタースの創作活動に革新的な変化をもたらした、《Lメルツ絵画 L3(メルツ絵画.)》(図10)はすでに消失しているものの、用いられた素材の材質や組みつけの様子がわかるほど精細なモノクロームの写真図版が残っている。

《Lメルツ絵画 L3(メルツ絵画.)》では紐と長い簧の子板を用いて画面の縁から斜線を引き、画面をいくつかの三角形に分割している。針金の輪と一部欠けた小型歯車が円形として扱われており、大型の針金の円は紐が作る鋭角と重ねられている。さらにこの大型円と上方にある小型の円、つまり歯車とは、紐と簧の子が作る三角形内部での位置関係においてたがいに関連付けられている。画面右上隅ではキャンヴァス代わりに使用されたシートの端が折り返されており、線状素材が作る三角形に対する面状素材として直角三角形を作っている。一方、これらの素材の下方には方形の紙片や板が貼ってあり、三角形に対する垂直水平の線構成をなしている。件のMERZの文字はこの紙片の中の一枚に見ることができる。

画面の地には絵具を使って明暗のある絵画空間ができあがっている。絵具によるこ

のようなニュアンス付けに対しては、明るい色調を金網の切れ端で覆って、いつそう調子を和らげている部分がある。

以上の通り、この作品はメルツ成立直前の素描における円と矢尻の構成を示しており、気分的な絵画空間の描き方においても明暗のコントラストが強く、筆勢も荒い。さらに画面中軸上に上縁まで達する鋭角の頂点を持つ大三角形を配するなど、「高山」シリーズや《高山の墓地》に近い構図と着彩がなされていたものと推測できる。

《メルツ絵画 9b 大きな Ich 絵画 / メルツ絵画 K7[?]》

1911年の《メルツ絵画 9b 大きな Ich 絵画/メルツ絵画 K7[?]》(図11)は、平面的なコラージュ・タイプの作品である。平らな画面の大半をグワッシュで彩色し、部分的に紙の素材が厚紙の支持体に貼付されている。色彩はオレンジ色と暗い緑を用いているが、《Lメルツ絵画 L3》とは異なって、線によって各色の調子が明快に区分され、幾何学的なフォルムの色面が重なりながら浮き沈みしている。また、絵具が薄塗りされた箇所にはコラージュされた素材の表面が見え、絵具とは異質な文字や数字を含む多角形の面が積層された、特殊な空間が表現されている。これらの層状の面は多様な方向に傾きながら、画面に活気をもたらしている。

この作品は、《Lメルツ絵画 L3》ほど明瞭ではないが、画面上縁中央に達する鋭角の山形が構図を支配しており、左右の縁からは中軸に向って数本の尖った光線風の三角形が伸び、中央にそびえる大きな山形の両脇から突き入っている。そして、山形の内部や斜辺上にいくつかの円形が重ねられている。

画面中軸上にある山形の右斜辺上部では、1と0を含む数字のある紙を三角に切り、半円を描くように並べている。切られた数字の間からは放射状の線が出ている。これは太陽を扱った素描に見られた表現である。山形の内部にある丸い黒い紙には、やはり中心から放射線状にのびる三本の線条が切り抜かれている。

この作品のタイトル「大きな Ich」とは、画面の中央に覗いている鋸歯状の描線に由来する。それは筆記体で大書されたIch(私)の文字をIとchとに切り離したもので、chが画面中央に貼付され、Iがその下方に絵具を透かして見えている(図12)。またgroß(大きな)という形容詞には「頭文字を大文字で書く」という意味があるので、埋め込まれた文字をそのまま指している。しかし、このタイトルは多

義的に「尊大な自我」の意味をもアイロニカルに表わしていよう。これらの文字は山脈風の折れ線としても扱われており、その上部にあるモニュメンタルな山形構図とも形式的に関連している。このため groß の意味は構図によっても印象付けられている。

《労働者絵画．》

シュヴィッターズが、1919年のこの作品《労働者絵画．》（図13）の裏面に記入したタイトルには、ジャンルとしての「メルツ絵画」という記載がなされておらず、単に「労働者絵画」と記されている⁶。

画面右上にひときわ大きなベニヤ板の円盤があり、この円の直径の上に画面右下隅から延長された棒状の板が斜線をなすように取り付けられている。円盤には Arbeiter（労働者）の赤い印刷文字がある紙片が貼り付けてある。作品のタイトルはこの赤い文字に由来する。また、円盤の左端にも細目の棒が垂直に取り付けられていて、画面下縁に達している。この円盤の周囲に配された小型の円盤や輪、また左縁に接して取り付けられた大型の弧の扱い方は、18年の幾何学的抽象の素描に多く用いられていた円（または弧）と斜線ないし矢尻といった形式イディオムのヴァリエーションである。

画面の地となる面には多角形に切った厚紙や布片などが、パッチワーク状に縁を接して釘留めされている。これらの小片の傾きは、釘留めした棒状の木材の傾斜する構成に対応している。また、各小片には油絵具が塗られており、色面として互いにコントラストをなしている。しかし、着彩といっても、こすりつけるようなぞんざいな塗り方であったり、廃材の汚れや腐食面を色調として扱っている部分がある。特に大型の円盤の大部分は、板の表面がむき出しになっている。この作品は厚みのある材木や、調子付けのための金網などによってレリーフの性格が強められており、画面に導入された素材の生々しい表面効果は一層強く押し出されている。

ところで、線的構成の強調として長い棒と長方形の材に青や濃紺の色が塗られているが、この青は深さの感覚も同時に表出しており、なかでも大型の円を貫く長い板と、円の左端に取り付けられた細い棒、またその左にある円盤に塗られた青には、材そのものが地の平面から浮き出ているにもかかわらず濃淡や明暗の対照がある。したがって、画面奥から順次前面に向かって色調が変化してゆくのではなく、画面空間が展開

する範囲であれば、画面の地から離れ出てさえ、深さを設定しようという抽象的絵画空間の新たな表現の兆候がうかがえる。エルダーフィールドは立体的な素材の表面に塗られた色について、絵画平面に素材が沈んで同化するよう「カモフラージュ」するため、と考えている⁷。しかし、浮き出た角材の左右には同系の色はなく、絵画平面より浮き出た形式は強調されている。シュヴィッターズにとっては、抽象的な画面空間の成立に伴って、画面の深部と前面との関連付けが、自然空間の秩序からは自由になり、画面より突出した素材にも、その表面に深さを表すことができるようになったと考えられる。

《メルツ絵画 アイウンントドライシッヒ》

この1920年の作品《メルツ絵画 アイウンントドライシッヒ》(図14)の裏に記載されたタイトルは、ドイツ語の31を意味するEinunddreissigである⁸。構図の中心にあるアラビア数字をそのままタイトルとしないでドイツ語の読みを記載したのは、造形作品にも聴覚に訴える音の要素を付加する意図があったと思われる。

画面上方の中央やや左寄りに、数字の31が印刷された正方形の紙が傾けて貼り付けられており、その上には光線のような白い条を放っている角棒がある。数字の周囲には様々な大きさの円形と三角の面が多数重ねあわされながら、数字に寄り集うように配されている。この紙や布から成るファセット組織には、構図の中心である数字31へと傾斜を深めるように調子がつけられている。それらの小断片になった面の間からは数字から発せられるかのような、放射線が幾筋かのびている。この様子は先に言及した素描の太陽シリーズ、および《大きなIch絵画》にあらわれていた表現であり、ここでは31という数字がその太陽に成り代わっている。このことはメルツ発生後の重要な変化である。風景画における自然現象の表現が、この作品では物である印刷された数字に適用されている。

このメルツ絵画が生まれる直前の1919年の制作の中には、木版画とリトグラフによる版画作品が数点残されている。シュヴィッターズは、この時期にピカビア風に歯車を線をつなぎ合わせた素描に取り組んでおり、この円形と直線による構成のヴァリエーションが版画に刷られている。その円形と斜線を組み合わせた作品の中に、円が周囲に幾本もの線條を放って激しい動きや爆発を表しているものがある(図15)。

この版画では、円形という抽象形式が表現主義的な強調表現によって活動する物体として描かれている。これは太陽の抽象化された表現でもある。そして《メルツ絵画アインウントドライシッヒ》において、この活動する円に代わって数字が大型構図の中心に据えられたのである。

文字が構図の中心に据えられる例は、先に言及した 19 年の《メルツ絵画 K 6 フート絵画》にも見ることができる。このコラージュ・タイプの作品では、画面一杯に広がる薄片の渦巻きの中心に HUTH(フート) という語が位置する。この文字は右へ傾けて貼付されており、あたかも薄片の渦にもまれながら、「フート」の音がわき出てくるようである。それと同様に、ここでは 31 という数字が転びながら力を周囲に放っている。

メルツ素描における空間表現

シュヴィッタースは、高浮き彫り的な効果を目指すのではなく、もっぱら紙と布によるコラージュ作品を素描としてジャンル分けしている。メルツが創始されてからは同様のコラージュによる表現形式で、かつ画面サイズが 25×15cm 前後の小型画面にとどまり、さらに厚紙によるマウントに納められた作品をメルツ素描として、生涯にわたって非常に多く制作している。

メルツ絵画では立体的なオブジェを導入する地としての絵画平面は、表面の広い部分が絵具で覆われてはいるものの、その下層はこのメルツ素描と同じコラージュ層である。メルツ絵画における絵具の広範な使用は、画面上で主題を構成するオブジェのための浮き立たせ地とするか、あるいは周辺空間の表現内容を主題に適合させるためにおこなっている。メルツ素描も絵具を部分的に使用するが、イザベル・シュルツが指摘するように、画面総体のトーンの調節とコラージュ組織の結合のための補助的手段である⁹。したがって、絵具の使用を控え、もっぱら素材そのものによる画面の形成を目指すという点で素描というジャンル分けがなされている。

このメルツ素描群には、「空間」(Raum) と題された作品がいくつか存在する。これらの作品はその画面の形成や様式において、他の表題の素描作品と大きく異なるわけではない。むしろ「空間」という題によって、メルツの制作テーマが空間の創造であることを示しているともいえる。以下に二作品の表現を観察することにしたい。

《 Mz 168. 空間の中の四角形》

1920年の《Mz 168. 空間の中の四角形》は、様々な大きさの色調の異なる幾枚もの長方形の紙片が対角線方向に傾けて積層され、画面を埋めている。それらの方形の中で画面右上方にある傾きの異なる青灰色の長方形は、「空間の中の方形」というテーマを代表している。この画面における空間とは、重なり合う面の間にのぞいている最下層の暗色の面、つまりこれが最奥を暗示するわけだが、そこから画面の最前面にある小型四角形までの面の重層である。そして、層をなす各面のルーズな配置により、画面全体がずれ動くような印象を生じている。

《 Mz 172 空間を手探りする . 》

1921年の作品《Mz 172 空間を手探りする . 》（図 16）は雑誌の1ページを中心に、ペンで筆記した文字の切り抜き、路面電車の切符、新聞の断片、住居番号のあるカードなどを左斜め上方に傾けて貼り合わせた画面である。したがって、画面の様式は《Mz 168. 空間の中の四角形》に近い。この作品には絵具の染みがあり、とくに画面中央には余分な絵具を落とすために筆先をこすりつけたような痕跡がある¹⁰。この絵筆の痕跡がタイトルの由来となっている。つまり、紙の面の重なりを空間に見立て、その仮構の空間に筆を挿し入れて到達点を探るという趣向である¹¹。

以上の二点の作品のほかに、空間をテーマとした作品は、《Mz 169 空間におけるさまざまなフォルム . 》、《Mz 170. 空間の空虚》（ともに1920年）、《Mz. 173 空間の構成》（1921年）などがある。これらの作品には連続した制作番号がふつてあり、集中的にコラージュによる空間の追及がなされていることがわかる。

シュルツは、シュヴィッターズは手に入れた素材に触発されて制作に取り掛かり、制作の作業過程において、受動的に手を動かしてきた、と考えている¹²。いわば素材に導かれるようにして紙片の位置決めをおこなってゆくこの制作の方法は、切った紙を振り撒いてその位置決めを偶然にゆだねるやり方を開発してきた、友人のハンス・アルプの影響でもあろう¹³。イザベル・エーヴィヒは、シュヴィッターズのコラージュの方法を岩石や地層の沈降・堆積といった形成過程になぞらえたが¹⁴、メルツ素

描のコラージュ面は、エーヴィヒの言う通り、自然物の組織のように仕立てられている。シュヴィッターズは、コラージュ面にも空間としての深さと広がりがあり、活字、商標、染みといった成分で満たされていることを発見したと言える。そしてコラージュ面は、メルツ絵画においてはバックとなり、絵具によって周辺空間としてのニュアンスを与えられて、そこに導入されたオブジェにとっての新たな環境となるのである。

オブジェと意味内容―《メルツ絵画 10 A/L メルツ絵画 L 4（貴婦人たちのためのコンストラクション。）》をめぐる問題

1919年に制作された《メルツ絵画 10 A/L メルツ絵画 L 4（貴婦人たちのためのコンストラクション。）》（図 17）は比較的大型の画面であり、画面から著しく突出する素材を組み付けるレリーフ・タイプの代表作である。

構図の中心には垂直に立つ板に対して、斜辺をなす二枚の長い板が交差するように組み合わされている。斜辺の二枚は画面右縁で交わっている。下方にある斜辺の板の真中には欠けて扇状になった車輪。その梁材の右端には漏斗が取り付けられている。また、この板の左端には表面が朽ちた大型の円盤が接触しており、上方の板の左端にも小さな円盤が付いている。構図の骨組みとなる板は、このほかにも数枚の円盤を下に敷いており、そうした円盤は板に取り付けてある車輪と同じ大きさの円形として繰り返されている。このように、三枚の板には円形が寄せ集められている。画面右上隅にはスポークが二本だけ残った木製の車輪の残骸が留めてあり、この車輪は円というよりも矢尻型の折れ線を表しており、作品は円と矢尻形構成の様式にもとづいているといえる¹⁵。

この直線と円の構成を枠付けするように、円形や方形をした明るい色の薄い素材がバックの地にコラージュされており、暗色の背地の中に画面を大きく循環するような渦を作っている。この渦の中には未完成の女性の横顔の肖像画があり、板と車輪の構造を見つめるように取り付けられている。

画面中央にある欠けた車輪のハブの下方には、小さな白いカードが貼付されている。このカードにはFahrradkarte（自転車券）（図 18）と印刷されており、Fahrradは走る（Fahr）車輪（Rad）であるので、ここには言葉の連想によって構図の車輪構

成を補うような言葉遊びが仕掛けられている¹⁶。また、画面右の上隅と下隅には玩具の破片が貼り付けてある。これらは鉄道車両の二つの側面が分離したものである。この車両には車輪がなく、構図の中の車輪がこれを補っていると見ることができる。板に取り付けられた車輪と各種の円盤は互いに接していたり、重なっているが、この様子は動力の伝達機構とも見ることができよう。

玩具の破片について、エルダーフィールドがシュヴィッターズの手紙をもとに行った考察によると、制作中の画面に物足りなさを覚えたまま散歩に出かけたシュヴィッターズは、公園に落ちていた壊れた玩具の機関車にインスピレーションを得た。彼はその玩具がなぜ必要かを自覚できぬまま画面に取り入れたという。エルダーフィールドはこの発見譚から、画中のオブジェ素材には感情に訴える内容と美的価値とが一つになって含まれているものの、その素材を画面に取り入れる理由は、作者同様わからないと言う。しかし、機械に似たフォルムが支配的な画面には、玩具という幼年のイメージをもつ物が適当だったのだらうと推測している¹⁷。

オブジェまたは幾何学的形式の擬人的な扱い方

この作品には同様のモチーフを用い、よく似た構図を示す 19 年の水彩素描が存在する。水彩素描《Aq. 21. アンナ・ブルーメと私。》(図 19) は、アンナ・ブルーメというシュヴィッターズが独自に生み出した空想の女性像をテーマとして描いた漫画作品である。アンナ・ブルーメには肉体が与えられておらず、当初はナンセンス詩の中で恋愛感情の対象として詠まれる存在であった。

画面の中央には歪んだ三つの車輪が線によって結合されている。そこには筆記体で Anna Blume と ich の文字が、それぞれ画面左上の大きな車輪と右上隅の小型の車輪に記されている。そして画面右下には首から小さな車輪をペンダントとして下げた男がこの車輪群を見つめており、縦にずれた眼からは車輪へ向けた視線が矢印になって伸びている。この矢印に返答するように、車輪構造からは男の頭を貫通する長い矢印が伸びている。男の背後には Ich と記されてある。シュヴィッターズは一時「車輪ダイスト」を自任し、花押として車輪を自署に用いていたので、この男は彼自身でもあろう。画面左縁には瓶に詰めた赤いハートが見え、これには Anna とある。車輪の女の心臓が分離されて、酒に漬けられているのであろうか。この水彩漫画の車輪構造

は憧れの女性と画家の自我との関係を示すか、あるいは車輪そのものが女と男であろう¹⁸。

《貴婦人たちのためのコンポジション》に則して言えば、棒状の材につけた車輪、そしてそれを見つめる人物という組み合わせ、さらに車輪構造と人物の配置も漫画と同じである。もちろん、人物像が女性であるか男性であるかの相違はあるが、タイトルの「婦人たち(Frauen)」は複数であるので、漫画を参考にすれば、肖像の女性も含めて車輪も擬人的に女性として扱われていると見ることができる。さらには同じ大きさの大型円も女性になぞらえられているのであろう。

円形が人間や生き物のように扱われる例は、18年の油彩抽象画《抽象 19 (ベールを脱ぐ)》(図 20)に見ることができる。タイトルの Entschleierung は Schleier (ベール) を取り去ることであり、文字通り画面右上の円形が、貫通する対角線に沿って、画面を横断する大きな弧のベールから抜け出ようとしているところを指している。その円形の左下方にも瘤が隆起しており、やがては円となって先の円形に続いて上昇するのであろう。また、斜線が貫通する円形はメルツ絵画の《労働者絵画》の主要モチーフであった。この円盤は漫画素描のように、労働者と見ることも可能である¹⁹。このように無生物にも生の気息を感じようとする感性は、すでに《眠れる水晶》で観察したとおりである。シュヴィッタースは、メルツ期に入って文字を画面に取り入れることで、物に対する関心をより直接的に表明している。

エルダーフィールドは、シュヴィッタースがある手紙の中で《貴婦人たち》には7人の女性の頭部が見えると書いていることについて、私には見いだせないと言う²⁰。しかし、シュヴィッタースの言う女の頭とは、車輪や円盤を指しているのであろう。さらにもうひとつの参考例は、事故で損傷した《フート絵画》について気を揉む、コレクターのカローラ・ギーディオオン-ヴェルカーに対して、シュヴィッタースが返事を書いた手紙である。彼は作品を「私の娘」、「尻軽女のフート嬢」などと呼び、破損自体を「過ち」と書いている²¹。この二例にみるシュヴィッタースの言葉は、すべてが冗談というわけではないだろう。

オブジェの解釈の可能性

ディートリヒは、車輪をモチーフにした同じ漫画素描の別ヴァージョンを比較と

して取り上げている（図 21）。そこには人間の姿はなく、「私」の代わりに「フランツ・ミュラー」の名前があり、屈折した線によってアンナ・ブルーメである車輪と結びつけられている。この男性像もアンナ・ブルーメと同じく、他の作品にも登場する正体不明の人物である。この素描のタイトルは「コンストラクション」であり、ディートリヒが《貴婦人たち》と結びつける所以である。ディートリヒは、ギゼラ・ツァンクル-ヴォールタートの小論にもとづいて、《貴婦人たち》に取り付けられた肖像画のモデルはシュヴィッターズの妻ヘルマであり²²、タイトルの「婦人たち」が複数形であることから、彼女が女性一般を代表すると考え、以下のように二つの作品を解釈する。ヘルマは、男性によって製作・制御された車輪の機構に従属させられるところである。彼女はやがて個人のアイデンティティーを失って、アンナという抽象的な女性像に変る。つまり、素描《コンストラクション》にその名前がある車輪である。ヘルマを慕う男もフランツ・ミュラーという偽名で車輪に変えられた。こうして人間の欲望を車輪（呪物）に置き換えることで、愛は脅威ではなくなり、安全に消費することができる。シュヴィッターズはこの方法で、無名のままに埋もれる現代人の生活に批判を加え、一方で彼の私的な欲望をシステム化して、自分自身とも距離を置く。

またディートリヒは、《貴婦人たち》と構図の点、および欲望を矮小な物に置き換える方法において類似の作品として、1919年の水彩素描《N水彩1.（ハートは砂糖からコーヒーへ移る。）》（図 22）を挙げている。その作品では、ハート＝欲望が女の肉体からコーヒーポットへ移しかえられている、という²³。

ディートリヒが指摘する、人間を簡単な図に代え(substitution)、変身させる(transformation)というシュヴィッターズの制作過程は²⁴、メルツのオブジェの意味を考えるとときにはたしかに有効である。車輪の漫画のように、命名することで、想像によって車輪が人間のように見えるという一種の言葉遊びがそれにあたる。また、これはフランシス・ピカビアの1915年の機械ポートレートの手法でもある²⁵。しかし、彼が欲望の対象となる女性を意のままに操ろうとする(control)、という点については疑問が残る。メルツ絵画の中のポートレートは、ヘルマの個性を描写するところまでは仕上がっていない。簡略な描写からすると、むしろ人一般という趣である。

また、ディートリヒは《ハートは砂糖からコーヒーへ移る》の重なり合う円形モチーフと斜線構成が、このメルツ絵画の構図に酷似すると言う²⁶。しかし、メルツ

絵画の斜線構成はPの字に近く、尖った角も画面縁に接して固定されているため、画面中心部の構成にはまとまりと安定があるが、水彩素描では浮遊するいくつかの鋭角の向きは交錯している。そして、何よりも「自転車券」が主題内容に対して意味するところに、ディートリヒは言及しておらず、やはり車輪とコーヒーでは主題に開きがある。

ここでディートリヒの作品比較からは離れて、《ハートは砂糖からコーヒーへ移る》と《貴婦人たちのためのコンストラクション》、そして《アンナ・ブルーメと私》の3点をあらためて比較すると、いずれも画面隅に挿入された小型の人物像が、中央に配されたオブジェ群を眺めている様子がうかがえる。これらの作品では、物が人間の目の前で活動を繰り広げている。人物は拡大された物の世界に入り込み、物と関係を持とうとしているかのようである。

そこで《貴婦人たちのためのコンストラクション》についての解釈を試みてみたい。タイトルの「コンストラクション」(Konstruktion)は板の構造を指しているが、「貴婦人たちのための」(für edle Frauen)という部分と合わせて読むと、女性たちが定位置を占めるための構造が画面に用意されている、と理解することができる。ツァンクル・ヴォールタートは、肖像画の女性の胸と欠けた車輪のハブとが重なることを指摘しており²⁷、その伝でこの部分は一つの車輪として、つまり女性である車輪と見なしている。あるいは、胸の車輪は素描の男の胸に下がったペンダントと同じく、アイデンティティーの表示と見てもよいだろう。

肖像は車輪の下に付いており、顔の向きが回転方向を指している。これは人が車輪として働く様子を示している。したがって、漫画素描のように文字ではなく、オブジェによって車輪＝人間というグロテスクなイメージを表現している。また、タイトルの貴婦人には定冠詞dieが付いていない。つまり、肖像のように清楚な貴婦人であれば、誰もがこの構造物に身体を留めることができるというわけである。この場合、肖像画はマネキンとして見ることも可能である。そして、車輪の女性たちは画面空間に定位置を占めながら、列車を動かすのであろう。

板の構造は画面右端で鋭角を成しているが、この頂点に白い漏斗が付けられている。作品を正面から見ると、この漏斗はほかの円盤や車輪と同じく、直線構造に対して円を成す要素として扱われていることがわかる。それらは一種の機械構造のように見える。1921年のデア・アララト誌には、本作品の写真図版が掲載され、それとともに

メルツの方法論と詩が同時に載っているが、その詩の中に「詩第 14 番 車輪ダディスト・マシーン」²⁸ がある。冒頭、「車輪ダディスト・マシーンは君にお誂え向きだ。それは死骸の付着した車輪、車軸、圧延ローラーに王水とメルツを独自に組み立てて、君が全くの正気でその中に入って行って、すっかり正気でなくなって出て来られるようにしてあるのだ」と、この機械についての説明で始まる。この場合の「正気でない」とは、メルツないしダダを理解する能力を持つということの意味するのであろう。つまり、強酸の中へと運ばれて肉体を変容させられた者は、突拍子もないシュヴィッターズの空想を受け入れることが可能となって出てくる、というわけである。ところで、この機械の記述は《貴婦人たちのためのコンストラクション》を思わせる。実際にドイツ語は、Sie ist durch eigenartige Zusammenstellung von Rädern, Achsen und Walzen mit Kadavern, Salpetersäure und Merz so konstruiert（下線は引用者による）と書かれており、メルツ作品のタイトルである Konstruktion für edle Frauen（下線は引用者）とも呼応する。

詩はさらに進んで、「資本主義者として君は漏斗の中に入ってゆき、いくつかのローラーを通過して、酸の中へと浮上する。そうすると君は数体の死体と、もっとよくお近づきになれるのだ。キュビズム・ダダは酢を滴下するのだが。こうすると君は偉大な車輪ダダにお目通りが叶うぞ（大方が考えるところの、地球の大統領ではないが）」と書かれている。この機械的工程は、シュヴィッターズが戦時中に働いていたヴェルフェル製鉄所で見っていた光景がヒントとなっているのであろう。この詩を参考にすると、《貴婦人たち》に付いている漏斗は、人が構造物の中へ入ってゆくための入り口であり、肖像の頭部はこの「車輪ダダ化」工程を例示しているのであろう。

ディートリヒの合理的、またある意味で社会学的な意義をメルツ作品に見出そうとする解釈とはちがって、シュヴィッターズ自身は作品を遊具のように見て、非常に私的なイマジネーションを楽しんでいる。ベルンハルト・グレットルuppはシュヴィッターズの自宅を訪問し、その滞在記を 1920 年のディ・ピレ誌に「アンナ・ブルームを訪ねて」というエッセイに記した。その中には、シュヴィッターズがメルツ作品について奇想天外なイマジネーションを披露している様が報告されている。

… 私は全く理解できぬままに、次の作品に向き合っていた。一枚の板があり、その上には真ん中のところから、25 センチほどの長さの筆の尻が突き出ている。

先端は幾分焼け焦げているようであった。それに加え、板の縁には丸太のかけらが付いていて、上部に赤い色が塗りつけてある。シュヴィッターズ氏が私たちに説明してくれたところによれば、これは大都市の彫刻的な描写であるそうだ。折れた筆の尻は教会堂であり、何も無い平面は、大都市の空虚を象徴するのだそうだ。そして丸太片は周辺部にある家であり、実際の生活が営まれていると。私は黙って、この丸太はシュヴィッターズ氏の居所を表しているのであろう、と受け取った。

似たような彫刻作品は風車と言った。当然ながら、抽象的な作品には羽根が一枚しか付いていないものだ。この風車の根元にタンポンを見つけた。そこで私はたずねてみた。「ところで、この作品には何も感じておられないのでしょうか。」「（シュヴィッターズ氏曰く）この彫刻をじっと眺めながら思いめぐらせていますと、綿でできた小さな雲が低地から離れて、楽しそうに回っている風車の羽根の周りに漂うのですよ。」私はどうやら情けないほど想像力に乏しい、いかなる芸術的感性からも縁遠い物質主義者であるようだ²⁹。

シュヴィッターズは素材を組み付けるに際して、その配置や構成といった形式的側面のみならず、出来上がってゆく作品から相当に個性的な想像をめぐらせている。そうした彼独自のイメージーションを明らかにしてゆくことが、メルツ作品解釈の鍵になるであろう。

結び—メルツ絵画が表現する物の世界

初期素描の都市風景に現れた、空間の歪曲や強い筆致による線描、また殺伐とした情景の描写は表現主義の特徴を示し、内面的な動揺と不安の表現とも受け取れた。素描の全作を通して濃い目に付けられた木炭の調子は、重く閉塞的な気分を表出している。シュヴィッターズは17年に徴兵されて歩兵となり、18年には兵役不適格で製鉄所の機械製図工として勤労奉仕していた。戦時下のこうした体験は、孤独な都市風景の情趣にも反映されている。そして終戦直後から、彼はアッサンブラージュに本格的に取り組むが、ほどなくしてメルツが生まれると、これを「革命」と呼んだ³⁰。この語は、彼の芸術表現において新機軸を完成した喜びだけでなく、戦争の抑圧から

解放された気分の高揚をも表している³¹。

終戦直後にメルツ絵画が生まれると、彼は新しい創作の性質を「春」という言葉で表している。文学作品ではナンセンスな物語「フランツ・ミュラーの針金の春」（1919 ないし 20 年頃）が友人ハンス・アルプと共同で執筆され、メルツ絵画では《春の絵画　メルツ絵画　20 B》³²（1920 年）が制作された。1924 年 1 月には原音メルツ・ソナタの公演が行われたが、その宣伝文句には「彼（シュヴィッターズ）は、あなたを馬鹿げた時代の気分からすっかり解放してくれるでしょう」とあり、「メルツの春は、原音メルツ・ソナタを歌う鳥の声とともに、あなたの心に訪れましょう」と謳われている³³。しかし、春の温暖な気分が訪れたとはいえ、それはウィーン分離派の聖なる春とは異なり、ダダ的な狂騒であった。

メルツ絵画のオブジェは、現実の風景から抽出された抽象絵画の構図に収まって互いに関係を結ぶ。そして、バックのコラージュ層が作る絵画的な空間において、自然からは独立したもうひとつの世界を作っていた。主題構成のために取り込まれた印刷文字や数字、オブジェの多くは構図の中心を占め、前年から引き継がれたダイナミックな構図法によって、あたかも物神のように表現されていた。さらにシュヴィッターズは、人間を円盤や車輪に変身させて（創作方法としては、人物イメージを円形の物に仮託するのだが）擬人的に扱うというエキセントリックな方法で、抽象形式を主題とするための動機付けを試みていた。このようにして、一度は日常生活から廃棄された物がふたたび生きる世界が、メルツの画面に実現した。

メルツの名のもとにシュヴィッターズが目指したのは、物が存在を誇示する空間を、人が住まう空間にも実現することであった。メルツ絵画の画面内で形成されるこのようなイメージは、やがて室内空間を幾何学的立体とオブジェで再構築するメルツバウにおいて、いっそう大規模に展開されることになる。

- 1 John Elderfield, *Kurt Schwitters*, Thames and Hudson Ltd., London 1985, S.54
- 2 Kurt Schwitters, *Die Merzmalerei*. In: *Der Zweemann*, I, Nr.4 (4. Juli 1919), S.18. *Der Sturm*, X, Nr.4 (4. Juli 1919), S.61. *Der Cicerone*, XI, Nr.18.(1919), S.580, 582, zit. n. *Kurt Schwitters. Das literarische Werk, Bd.5, Manifeste und kritische Prosa*, Friedhelm Lach (Hg.), DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2004, S.37. (以下、同全集をL.W.-と略す。)
- 3 Drothea Dietrich, *The Collages of Kurt Schwitters Tradition and Innovation*, (first published 1993) first paperback edition, Cambridge University Press, New York 1995, S.154
- 4 旧約聖書「ヨシュア記」10.12「五人の王の征服」。
- 5 Vgl. Karin Orchard/Isabel Schulz, *Kurt Schwitters Catalogue Raisonné 1905-1922*, Karin Orchard und Isabel Schulz (Bearb.), Sprengel Museum Hannover (Hg.), Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2000, S.27,28. (以下、同レゾネのページおよび作品番号の引用に関しては、Orchard/Schulz-と略す。) レゾネの編者はメルツ絵画の技法を、アッサンブラージュであるか、コラージュをほどこした油彩画であるかの2つに分類している。
- 6 Ebda., S.222, Nr.443
- 7 Elderfield, a.a.O., S.54
- 8 Orchard/Schulz, S.277, Nr. 602
- 9 Isabel Schluz, *Kurt Schwitters: Color and Collage*. In: Ausst.-Kat. *Kurt Schwitters: Color and Collage*, Isabel Schluz (Hg.), Menil Foundation, Inc., Houston 2010, S. 55-57
- 10 Schulz, a.a.O., S.55, Abb.3.シュルツはコラージュ面の絵具の付着について、筆を拭いた紙や絵具が付着した紙の使用は、仔細に観察してはじめてわかる場合があり、シュヴィッターズはそうした紙や布をコラージュ用に用意していたと考えている。
- 11 嶋田宏司「クルト・シュヴィッターズのメルツ絵画におけるリズムの問題—音楽にもとづく抽象美術論とメルツ絵画の空間構成—」『鹿島美術研究』年報第25号別冊、2008年11月15日発行、鹿島美術財団、90、91頁。
- 12 Schulz, a.a.O., S.61
- 13 コラージュ作品の成立年代に関しても、アルプの方が早い。そして、1918年にベルリンで二人は出会い、アルプはシュヴィッターズにこの技法を伝授する。シュヴィッターズの最も早期のコラージュ作品はアルプのニックネーム Hansi を画の中に入れたオマージュであるとされる。Vgl. Bernhard Mendes Bürgi/Hartwig Fischer, *Vorwort*. In: Ausst.-Kat. *schwitters arp*, Kunstmuseum Basel, Hartwig Fischer (Hg.), Kunstmuseum Basel/Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2004, S.7. Sandra Gianfreda, *Schwitters, Arp. Biographien*, ebda., S.234
- 14 Isabelle Ewig, *Hans Arp und Kurt Schwitters, oder wie die Natur zur abstrakten Kunst kam*, ebda., S.163,164
- 15 この作品は、当時の美術雑誌デア・アララト誌の1921年号に、画面を横長に据えた写真図版が掲載されている。しかし写真では不明瞭ながら、サインと年記は現在の縦長画面位置で記入されたようである。もし当時、作者が写真にある位置を認めていたとすると、鋭角が上縁に接する山形の構図も構想されていたと考えられる。この位置であれば、画中のポートレートが起き上がり、3枚の板もAの字になって画面に安定感が得られるというメリットがある。Kurt Schwitters, Abb.. In: *Der Ararat Glossen, Skizzen und Notizen zur Neuen Kunst*, 2.Jg., Goltzverlag, München 1921, S.19, Kraus Reprint, Nendeln/Liechtenstein 1975. Vgl. Gisela Zankl-Wohlthat, *Gedanken zum Frühwerk von Kurt Schwitters*. In: Ausst.-Kat. *Kurt Schwitters, 1887-1948: Dem Erfinder von MERZ zu Ehren und zur Erinnerung, zur Retrospektive 1986 zum 100. Geburtstag 1987*, Sprengel Museum Hannover, Hannover, 2. veränderte und erweiterte Auflage, Propyläen, 1986, S.34
- 16 Zankl-Wohlthat, a.a.O., S.35. ツァンクル-ヴォールタートは、「自転車券」が左隣にある金色の正方形に食い込んでいることを指摘する。これらの方角は車輪や円形のうちに含められるというが、その画面上の役割については、紙面の制約のゆえか、詳しく述べていない。女史は、これらの紙片の上方にある完全な車輪が、背後に黄色の円形を従えている様を太陽の車輪と呼んでいるので、2枚の紙片もおなじ天体運動を反復している、という主旨であろう。
- 17 Elderfield, a.a.O., S.55,56. マーガレット・ミラーに宛てた1946年の手紙に、《貴婦人たちのためのコンストラクション》について、シュヴィッターズ自身の解説がある。この手紙は筆者未見。
- 18 車輪としてのアンナ・ブルーメについては、1920年制作の贈り物用小型メルツ素描が参考になる。これには Radblumen 「車輪の花」(Orchard/Schulz, Nr.718)と題されていて、数枚の車輪様の円盤が取り付けられている。つまり、Blumen は Blume (花)の複数形であるので、それらは花束を表している。同時に車輪=アンナ・ブルーメ(Anna Blume)であると受け取ることができよう。しかし筆者は、車輪はアンナ・ブルーメのひとつの姿にすぎないと考えている。
- 19 この作品はノルウェー亡命時に作者によって修復されており、その時の写真が残っている。それによれば、円盤の上部に歯車が付いている。現在歯車は脱落し、軸だけが残存する。歯車はちょうど「労働者」の文字の上に位置するので、漫画を参考にすれば、歯車が労働者となる。ただし、写真には「1939年以前の状態」と但し書きされている。Orchard/Schluz, a.a.O., S.222. また、ディートリヒはこの円盤を労働者がデモで掲げるプラカードと見ている。Dietrich, a.a.O., S.109

- 20 Elderfield, a.a.O., S.56
- 21 Kurt Schwitters, *Brief von Kurt Schwitters an Carola Giedion-Welcker, 15.1.30*, Institut für Kunst und Theorie der Architektur/ ETH Zürich. In: Carola Giedion-Welcker, *Schriften 1926-1971 Stationen zu einem Zeitbild mit Briefen von Arp, Chillida, Ernst, Giacometti, Joyce, Le Corbusier, Mondrian, Schwitters*, Reinhold Hohl (Hg.), Verlag M.DuMont Schauberg, Köln 1973, S.503. Vgl. Iris Bruderer-Oswald, *Die neue Optik Kurt Schwitters, Carola Giedion-Welcker und Sigfried Giedion*. In: *Ausst.-Kat. Kurt Schwitters MERZ-ein Gesamtweltbild*, Museum Tinguely (Hg.), Basel, Benteli Verlags AG, Bern und Museum Tinguely, Basel 2004, S.24
- 22 ツァンクル-ヴォールタートは「バックにあるのはヘルマ・シュヴィッターズの像であるかもしれない」 (...erscheint möglicherweise Helma Schwitters im Hintergrund)と断言を避けているものの、この構図をヘルマを表敬するための天体運動の象徴図として解釈している。Zit. n. Zankl-Wohlthat, a.a.O., S.34
- 23 Dietrich, a.a.O., S.154
- 24 Ebda., S.153
- 25 シュヴィッターズはピカビアの影響について、「メルツは、私が敬愛するハンス・アルプ、ピカビア、リブモン-デセーニュ、アルキペンコといった、核心ダダイストたちの芸術と密接な芸術上の親交がある」と述べている。Kurt Schwitters, *Merz (Für den> Ararat< geschrieben 19.Dezember 1920)*. In: *Der Ararat, 2.Jg.*, a.a.O., S.6, zit.n. L.W.5, S.78
- 26 Dietrich, a.a.O., S.154
- 27 Zankl-Wohlthat, a.a.O., S.34
- 28 Kurt Schwitters, *Gedicht Nr.14, Die Raddadistenmaschiene*. In: *Der Ararat, 2.Jg.*, a.a.O., S.10,11
- 29 Bernhard Gröttrup, *Ein Besuch bei Anna Blume*. In: *Die Pille: eine heilsame Wochenschrift*, Vol.1(7), 1920, S.150,151
- 30 Kurt Schwitters, [*Kurt Schwitters Herkunft, Werden und Entfaltung*]. In: *Sturm-Bilderbücher IV: Kurt Schwitters* (Berlin 1921), S.1,2, zit.n. L.W.5, S.83,84
- 31 終戦時、シュヴィッターズは「私は自由になったと感じ、その喜びを世界に向かって叫ばずにはいられなかった」と述懐している。Kurt Schwitters, *Kurt Schwitters, >Gefesselter Blick<*. In: *25 kurze Monografien und Beiträge über neue Werbegestaltung*, Heinz und Bodo Rasch (Hg.), Stuttgart 1930, S.88-89, zit.n. L.W.5, S.335
- 32 Orchard/Schulz, Nr.596
- 33 Kurt Schwitters, [*Merzfrühling*]. In: *Braunschweiger Kunstfreund*, 26. Jan. 1924, zit.n. L.W.5, S.188



図1 《抽象 No16 (眠れる水晶)》1918年
キャンヴァスに油彩、73.5×51.5cm
Nachlass Kurt Schwitters



図2 《抽象 26 優しいシンフォニー》1918年
キャンヴァスに油彩、74×51cm
個人蔵



図3 《Z 40 運河 (2) 》1918 年
紙に木炭、12.9×20.3cm
Nachlass Kurt Schwitters



図4 《メルツ絵画 K6 フート絵画》1919 年
コラージュ、板に貼った厚紙に油彩、紙、絹紙、ボール紙、板
87×74cm (画面)、102×88.8cm、(オリジナルの額縁)、個人蔵



図5 《Z42 孤独な男》1918年
紙にチョーク、16.1×10.9cm
所在不明



図6 《青い太陽》1918年
紙に木炭、15.8×11cm
Kunsthau Zug,
Depositum Stiftung Sammlung Kamm, Zug



紙に木炭、17.4×13.4cm (画面)
32.6×24.3cm (オリジナルの台紙)
Nachlass Kurt Schwitters



図8 《高山の墓地(抽象)》1919年
紙に油彩、91.5×72.6cm
Salomon R. Guggenheim Museum, New York



図9 《Z125》1918年
紙にチョーク、12.1×8.0cm
所在不明



図10 《Lメルツ絵画L3(メルツ絵画.)》1919年
アッサンブラージュ、板に油彩、紙、針金の格子、有刺鉄線?、金属、紐
サイズ不明、消失、作者自身による標記のある写真のみ現存。



図 11 《メルツ絵画 9b 大きな Ich (私) 絵画/メルツ絵画 K7[?]》 1919 年
コラージュ、厚紙に油彩、グワッシュ、紙、厚紙
96.8×70cm (画面)、106×78.5cm (オリジナルの額縁)
Museum Ludwig, Köln



図 12 《メルツ絵画 9b 大きな Ich (私) 絵画/メルツ絵画 K7[?]》 (部分)



図13 《労働者絵画.》、1919年
アッサンブラージュ、板に油彩、紙、厚紙、木材、金網、布、綿
歯車（本来の状態において）、釘留め、125×91cm（画面）
128×94cm（オリジナルの額縁）
Moderna Museet, Stockholm



図14 《メルツ絵画 アインウントドライシッヒ》1920年
アッサンブラージュ、木枠に張った厚紙の上に油彩、紙、木材、金属、布、綿
98×66cm（画面）、118×85.8cm（オリジナルの額縁）
Sprenge Museum Hannover, Hannover



図15 《無題》（木版画/版木からの刷り）1919年
紙に木版、12.9×9.9cm
Stadtbibliothek Hannover, Schwitters-Archiv, Hannover



図16 《Mz172 空間を手探りする.》1921年
コラージュ、紙に油彩、段ボール、銀紙、紙
17.9×14.4cm（オリジナルの台紙枠内）
32.2×23.6cm（オリジナルの台紙）
Nachlass Kurt Schwitters



図17 《メルツ絵画10A/Lメルツ絵画L4
 (貴婦人たちのためのコンストラクション.)》1919年
 アッサンブラージュ、板の上に貼った厚紙、油彩、水彩、グワッシュ
 木材、金属、ブリキの漏斗、皮革、コルク、紙、厚紙、釘留め、103×83.4cm
 Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles



図18 《メルツ絵画10A/Lメルツ絵画L4
 (貴婦人たちのためのコンストラクション.)》(部分)



図19 《Aq. 21 アンナ・ブルーメと私。》1919年
紙に水彩、鉛筆、21.1×17.2cm (オリジナルの台紙枠内)
37.3×27cm (オリジナルの台紙)
Nachlass Kurt Schwitters



図20 《抽象19(ペールを脱ぐ)》1918年
厚紙に油彩、69.5×49.8cm
福山美術館

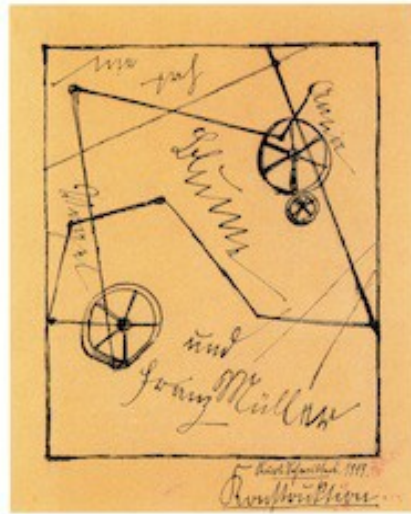


図21 《コンストラクション》1919年
紙に鉛筆、インク、18.5×15.2cm (線で描かれた画面枠)
25.7×19.8cm (紙面全体)
Nachlass Kurt Schwitters



図22 《N 水彩 1. (ハートは砂糖からコーヒーへ移る)》1919年
紙に水彩、鉛筆、30.1×22cm
The Museum of Modern Art, New York

9. クルト・シュヴィッターズのメルツ創作論 —音楽にもとづく抽象美術論とメルツ絵画の空間構成—

クルト・シュヴィッターズはコラージュおよびアッサンブラージュの技法で制作されたメルツ絵画(Merzbild)を抽象絵画であると言っている。彼は早くも1910年に抽象絵画の理論的著述に取り掛かっており、そのときには音楽を理想的な表現形式として、絵画も対象の模倣を脱して純粹芸術に到達できるよう、楽理と比較した抽象絵画の理論的可能性を考察していた¹。その後、キュビズムや未来派の影響を受けて、急速に新しい造形言語を吸収し、アカデミックな自然主義から抽象絵画へと達することになる。そして、第一次大戦直後にはさまざまな廃品や拾得物で構成された絵画の構図を試み、画面に挿入した印刷文字にちなんで、彼独自の制作態度である「メルツ」(Merz)を宣言した。シュヴィッターズは、その後も音階と音色に対する色彩の対応を考えるなど、さらに音楽と絵画との比較対照を進めていた²。

シュヴィッターズが、音楽との比較において最終的に達した考えは、メルツ作品は固有のリズムの完成を目指して制作されるということであった。彼の言うリズムとは、作品に導入する素材相互の形質の差異に生ずる、緊張的な視覚運動を指す。彼によれば、抽象絵画はこのリズムを明快に表すという。

メルツ作品の制作過程は、拾得したさまざまな材料を互いに見比べて吟味し、支持体の上に固定してゆくことが基本である。したがって、リズムが生じるように素材を固定することは、素材の取り合わせと配置の過程で画面総体のリズムが編成されることであり、また素材の形態と大きさなども、そのときに決まることになる。シュヴィッターズのコラージュ作品(彼はメルツ素描 Merzzeichnung と呼ぶ)では、絵具を塗ることが少なく、素材の選択から画面への貼付にいたる過程は、そのまま表出に直結している。また、彼はつねづね絵画平面を空間としてとらえており、メルツ絵画において、物の生々しい有り様を訴えるために、素材の配置と直接関連した独自の空間表現を試みている。

ここでは、まず音楽と抽象美術に関するシュヴィッターズの理論的な著述を整理して、彼が使うリズムという言葉の理解につとめ、その後、技法の特徴がよくあらわれる初期のメルツ絵画およびメルツ素描作品を観察して、シュヴィッターズの個性的な空間表現とリズム表現について考察を行いたい。

絵画と音楽との比較の提起—「抽象美術の問題」

1910年に書かれた「抽象美術の問題」は、音楽との比較から抽象美術の可能性が論じられた最も初期の理論的著述である。この「抽象美術の問題」の序文は、モーリス・ドニの有名な定義に似た言葉で始まる。「…絵画は色斑を平面に併置するものであって、色彩を美的に選び、美しく配置することによって、その効果を発揮することのほかに、絵画の本質的なことがあるだろうか。」³ そして対象の再現を行わない、色彩のみによって描かれた絵画を提唱し、音楽の純粹な表現と結び付けようとする。「私はそのような絵画を、物から抽象されているがゆえに、抽象絵画と呼ぶ。または純粹絵画、あるいは自然絵画という呼称でもよいと思う。…音楽は、ポエジーが混入されていなければ、純粹芸術である。」⁴ このようにシュヴィッタースは従来の写実技法を見直し、描写内容と表現効果の一致を求めて、純粹芸術とみなされる音楽とのアナロジーにおいて、純粹絵画の可能性を探っていた。彼はこの序文に続いて、音楽を構成する要素を列挙し、それらに対して絵画では何が対応するかを考察している。

一方で、シュヴィッタースは二つのジャンルの本質的な相違にも注意を払っている。音楽には遠近法、形式、そして直接表現されうる思想内容は存在しないと言う。しかし、これらは「抽象絵画にはさっぱり欠けている要素」であり、それゆえに「抽象絵画は眼のための音楽である」⁵ と結論し、楽理をよりどころにして抽象絵画の理論的基礎固めを試みるのである。こうした抽象絵画構想の成果として、初期の油彩画作品にはタイトルに音楽との関連を表した《優しいシンフォニー》という作品があり、これは幾何学的な形式の構成と豊かにニュアンスがつけられた色彩によって、音の響きが展開するかなのような抽象的絵画空間を描いている。

絵画におけるリズム

「抽象絵画の問題」では、音楽のリズムと絵画のリズムについて、次のように書かれている。

音楽のリズムに対しては、何と比較できるだろうか。リズムとはシンメトリーのことである。しかし、絵画では音楽のリズムのように数多くのシンメトリーを用いることはない。シンメトリーは、自然の中では像の鏡面反射に出現する。⁶

つまり、彼は同型の音列同士の間で生じるリズムミックな関係を、絵画モチーフの反転反

復現象にも適用してリズムと言っている。

そのうえで、リズムを形式の反復として単純に考えることから進んで、ベルリンの都市計画を提案した 1922 年のエッセイの中では、景観を損ねる一画を壊して、美しい家屋と醜悪な家屋とをともに「上位にあるひとつのリズムの中へ」(in einen übergeordneten Rhythmus) へ組み入れるべきだとして⁷、リズムの重要性を強調している。

さらに、晩年に書かれた「抽象美術」(1940-46 年)では、リズムが絵画作品を完成させる時機を決定する要素であるとまで考えている。「…何よりも構図を決定するのはリズムなのだ。絵は、もうこれ以上何かを取り去ったり、付け加えたりすると、そのとき生じているリズムを乱してしまう、というふうになってはじめて仕上がったと言える。」⁸

メルツの技法とリズム

1910 年に書かれた抽象芸術論についての各著述の中で、音楽と絵画を比較した上でのシュヴィッターズの結論は、作品は統一感を有し、その中で調和を求めなければならないというものであった。「(音楽的-引用者注) コントラストはより高次の統一感をもって止揚されなければならない。葛藤は解消されなければならない。…不協和音は解消されなければならない。」⁹

そして絵画については、次のような理想を述べている。「画面の構成は調和的でなければならない。構成が調和的であれば、絵画はきわめてデリケートな細部の展開を見せて最も美しくなる。」¹⁰ シュヴィッターズは、こうした絵画が目指すべき理想を音楽的な調和状態において、これを実現するための新たな絵画技法の提案をいくつか行っている。

「構図を考える場合には、ひとつの明るい色斑をおけば、それよりも明るいかより暗い色斑、またはそれよりも小型か大型の色斑を取り合わせるか、あるいは数の上でより多くして、比例関係が生じるようにしなければならない。」¹¹ 「補色関係にある二つの色彩は、両者に近い第 3 の色を加えてハーモニーを得ること。一例として、緑と赤に紫か橙色を付加してみること。」¹²

その後、シュヴィッターズはメルツ絵画に取り組むようになった 1920 年に、「私にとっては、調整を(アカデミーで-引用者注) 学ぶことが本質的なことであった。そして、画面の構成要素をたがいに同調させることが芸術の目的であると、次第に気付いていった」¹³ と書いており、すでに 1910 年に研究していた色彩の美的な配置の問題、つまりヴァールの構成が発展させられていることが分かる。そして、絵画とは異なる異種素材を画面に貼付するメルツの方法論は、用いる素材をまず「評価する」(werten) こととシュ

ヴィットースは言う。この言葉は色彩の明度 (Werte der Couleur) を比較することから転用されたと考えられる¹⁴。つまりメルツは、絵画では用いない素材についても、表面の色を取捨選択することから出発したわけである。

1931年のエッセイ「私と私の目的」では、「芸術作品の中では、どのような手段や材料でも、それ自体の価値評価が可能であり、均衡を保つことができる」¹⁵と書き、またメルツ舞台の構想を述べた1920年の著述では、「言葉と言葉とを突き合わせて Wort gegen Wort 評価するように、要素と要素とを突き合わせて Faktor gegen Faktor 評価する」¹⁶と書いており、たがいに異なる素材を対照させて吟味する方法が、メルツにおいて画材ではない物を絵画の素材として扱うために、その形質を吟味し、判断するという方法へと発展させられていることが分かる。

また、物同士を「突き合わせる」(gegen)とあるように、均衡を保つために他の材料との比較が重要なのであり、当然ながら、その次の手順である画面への配置まで考量することも評価の過程に含めるのであろう。小型コラージュ作品(メルツ素描)の制作過程では、シュヴィットースは糊を塗った台紙の上にさまざまな素材を載せ、糊が乾くまでに材料を滑らせて、納得がゆくまで配置を試行していたという¹⁷。

その配置を決定する要素がリズムである。シュヴィットースは、先に引用した31年の文章の直後に、「しかし、重要なことは手段でも材料でもない。評価することによって、リズムを持って生み出される芸術こそが大切なのだ」¹⁸と強調している。このリズムについては、1926年にも詳しく言及されていて、「絵画において重要なのはリズムである。畢竟、芸術作品の各部分、つまり素材の持つリズムである。何よりも抽象の作品において、このリズムがもっとも明瞭にあらわれる」¹⁹として、画面を構成する諸要素にそれぞれのリズムを見出し、それらを組み合わせることで、抽象絵画としての表出が生じると言う。

タイポグラフィーも試みていたシュヴィットースは、1927年に文字の大小の組み合わせに起因する読み取りの難易について短文を書いており、その中で視覚でとらえるリズムの重要性に触れている。「…リズムは異なる物同士の間で生まれるのであり、同じ物同士ではだめだ。」²⁰

このエッセイでは、シンメトリーのような相似の形式の反復にリズムが生じるという、初期の考えから進んで、たがいに異なり。変化に富んだ形式が集まる中でリズム発生の契機を見出している。このことは活字の大きさの問題だけでなく、メルツ作品に貼付された異質な素材同士の関係にも当てはまる。1928年の作品《黄色い方形のあるレリーフ2》(図1)は構成主義の傾向を示しており、素材の表面を均一な色で塗って抽象形式同士の画面構成を目指している。この作品の構成材の中では、画面中央左上方寄りにある、

木目が明瞭に現れた長方形のベニヤ板がシュヴィッタースの理念を表す一例となろう。この板はその右下にある黄色い長方形と、画面の対角線上で角を突き合わせており、自然物としての木目文様と抽象形式としての黄色い色面との対照が、本作の主題内容のひとつをなしている。

音楽と絵画との比較—リズムの成立要件としての時間と空間の問題

シュヴィッタースは、1927年にカンディンスキーの著作『点と線から面へ』に一部反論したことがある。カンディンスキーは同書の中で、ベートーベンの交響曲の一節を彼なりの表記法で表しているが、これに対してシュヴィッタースは、音楽は時間が成立要件であり、絵画であれば空間が成立の要件であるのに、そのことを無視して、楽譜にある音を点の列や曲線で置き換えて図解しているに過ぎない、と批判している²¹。シュヴィッターズ曰く、もしも音楽の理論を絵画に応用するのであれば、基礎的概念を絞り込み、空間と時間とを置き換えて考えなければならない。そして、音楽は帯状の時間軸の任意の一点から構成が可能であるものの、そこに図や色彩を置いても無意味である。一方で絵画は、絵画平面において全方位に構図することができる。これが音楽と絵画における、大きな相違点である、と彼は考えている。そこで彼が直観的な比喩で説明するところでは、「音楽では音が動き回り、耳はじっとしている。絵画では画面がじっとしており、眼が動き回っている。」つまり時間の推移を示す「音の動き」と空間の変位をつかむ「眼の動き」とは同質の体験をもたらし、絵画は「眼の音楽」となるわけであろう。メルツ作品には特徴的に画面の各所に対照的な素材の配置があり、観者の眼は、そうしたコントラストに刺激されたり、形式が指し示す向きに導かれながら、画面内を動き回ることになる。ここにメルツ絵画においてリズムが発生する契機がある²²。

シュヴィッタースがカンディンスキーを批判した背景には、彼が純粋な抽象絵画の理想を抱いていたという理由がある。それは、音楽を図や色彩で図解したり、絵画の形式的な要素が対象を模するというカンディンスキーの解説に対して、彼は批判していたのであり、絶対絵画 (die absolute Malerei) に最も近づいたのはモンドリアンの作品だけであると断言している²³。

結び—メルツ絵画における空間構成とリズム

シュヴィッタースが廃物や拾得物を作品の素材として用いることになったのは、第一次

大戦終結の喜びから、手に入る限りの材料を集めて絵画作品を制作し、そこに歓喜の叫びを表すことであった²⁴。その感情的な動機は、集積された素材の持つ多様な表面効果や、素材を釘で留めるという技法の大胆さにあらわれている。そして、画面から生なものを強く訴えるためには、絵画平面からの著しい突起という表現も生じる。それはメルツ作品の初期から試みられており、絵画平面の観念性を打ち破って、現実空間に進出し、その物質的性質を表出している。シュヴィッタースは、「絵画平面は空間構成の一部であり、抽象的な絵画では設置された空間構成の部材によって、平面から空間へ飛び出すことがまれではない。あるいは自然主義絵画、またはキュビズム的絵画では色を選ぶことにより、意識的に絵画平面を打ち破っている」²⁵ と言い、絵画の平面性をどのように考えるかについては、「私ははっきりと空間と言いたい。決して平面ではない」²⁶ と強調している。

1921年の「空間を探り当てる」というタイトルを持つコラージュ作品（《Mz172 空間を手探りする．》Nachlass Kurt Schwitters）は、こうした空間構成の意図を如実にあらわしている。作者自身が記入したドイツ語は、「空間へと手を伸ばして探る」（tasten zum Raum）となっている。貼り付けた紙には油絵具が擦り付けられており、その絵具が付着する面が、まさに紙片で構成された「空間」であることを題が機智的に示している²⁷。この紙片は、片付けのために筆に付いた油絵具を拭いたあとの紙のようである。

1919-20年頃の大型画面（図2）における技法は、直前までの素描にあらわれたキュビズム的なファセットによる構成（図3）を下敷きにしており、下地に貼り付けた紙や布の上に絵具を塗って、観念空間としての気分表出を行っているが、絵具の下から印刷文字が透けて見えるようにし、さらにその上に貼った紙には色を塗らないでおき、現実空間に接触させている。そうすることで、観者の触覚にも訴えようとしている（図4）。ここには明暗交替によってリズムを生み出そうとする意図が見られるが、それと同時に、絵画平面をはさんで画面奥への後退と、それとは反対に現実空間への突出という、2方向の空間の展開が見られる。また、メルツ素描においても絵具を塗らずに、貼り付けた素材の多彩な表面効果の取り合わせを重視しているが（図5）、各所に暗色の面を配して、深さの感覚を生むようにしている。さらに、紙片類の積層的な配置が、画面最前面から奥への段階的な空間展開をなしている。

このように現実空間と接触する一方で、観念的な奥行き深部へも連絡をはかろうとする空間構成は、「リズムの評価」という過程を経てなされる。上掲の『船乗りのささやかな住まい』（図6）に取り付けられた車輪断片は、構図を垂直水平の次元で見たときの曲線的リズムの対置である。また画面からせり出すようにも設置されているが、その突出を見るとき、各材が空間そのものにも高低においてリズムを刻んでいる様を認めることができ

る。

シュヴィッタースは、先に述べたとおり、当初は絵画の純粹性を目指していたが、その理想はメルツを開発するとやがて放棄したようである。彼は、絶対絵画 (die absolute Malerei) にはモンドリアンが最も近いことを認めている²⁸。しかし、その代わり、彼は芸術創作について、「全能の神とはちがって、人間は何一つとして無から物を生み出すことはできない。…人間の創造行為とは与えられた物から何かを形作っているにすぎない」という信条を持つにいたった²⁹。これは、制作過程のすべてを素材の組み合わせの探求に充てるメルツの信条とも言え、また、かつて自分自身で試みてきた抽象絵画の非具象性に対する反省とも受け取ることができる。

イザベル・エーヴィヒは、ハンス・アルプの生物的形態の造形に対して、シュヴィッタースの地質学的な積層ないし結晶化の造形を対比させ、両者とも自然の法則に倣って、作品が自立的に生まれるように取り組んでいることを指摘している³⁰。エーヴィヒの喩えは、素材同士が固く凝結したようなメルツ・コラージュの特徴をよく表しているけれども、自然法則というよりも、むしろシュヴィッタースが常に言っているように、素材の形質の違いがリズムになってあらわれるような、強い表出意欲によって画面が形成されてゆくのであると考えたい。

シュヴィッタースによる詩「石を積んでゆくことが建築である」(1934年)には、「ものを創造する手は空間を作り／その人のすべてを空間に備える／それは彼の世界だ」³¹と、創造された空間と表現された世界像についての解説がある。石積みという比喩は、メルツの技法を指しているのだろうし、建築という譬えは、シュヴィッタースが住居の一室に設置しようと幾度も試みた、メルツバウ(図7)が念頭にあつてのことであろう。彼が物に見出すというリズムは空間構成の動機であり、現実の空間から一旦離れた物同士が、作品の中で新たに関係を結び合い、ひとつの世界を形成する重要な契機となっている。しかし同時に、メルツ絵画の画面総体において編成されるリズムは、物とそれを吟味するシュヴィッタースの精神との対決の様相を示している。

- 1 当時、シュヴィッターズはドレスデン・アカデミーの学生であった。彼は色彩と音楽に関する様々な理論書から独自の理論を構築しようとしていた。Vgl. Friedhelm Lach, *Anmerkungen, Das Problem der abstrakten Kunst*, In: Kurt Schwitters, *Das literarische Werk, Band 5, Manifeste und kritische Prosa*, Friedhelm Lach (Hg.), Köln 1981, S.395-398. 以下、同書からシュヴィッターズの言葉を引用するときは、巻数とページ数をまとめて、L.W.-, S.- と表記する。
- 2 Kurt Schwitters, *Das Problem der abstrakten Kunst (erster Versuch)*, 1910, ebda. S.26
- 3 Schwitters, ebda., S.26
- 4 Schwitters, ebda.
- 5 Schwitters, ebda., S.30,31
- 6 Schwitters, ebda., S.30
- 7 Schwitters, *Schloß und Kathedrale mit Hofbrunnen*, 1922, ebda., S.96
- 8 Schwitters, *Abstrakt Art*, 1940-1946, ebda., S.385
- 9 Schwitters, *Aus einem Brief an Helma (Harzburg, 20.8.10)*, 1910, ebda., S.33
- 10 Schwitters, *Das Problem der abstrakten Kunst*, ebda., S.29
- 11 Schwitters, *Aus einem Brief an Helma, (Harzburg, 20.8.10)*, 1910, ebda., S.33
- 12 Schwitters, *Zur abstrakten Kunst*, 1910, ebda., S.37
- 13 Schwitters, *Merz (für den >Ararat< geschrieben 19. Dezember 1920)*, 1920, ebda., S.75,76
- 14 Schwitters, *[Die Bedeutung des Merzgedankens in der Welt]*, 1923, ebda., S.133
- 15 Schwitters, *Ich und meine Ziele*, 1931, ebda., S.342
- 16 Schwitters, *Merz (für den >Ararat< geschrieben 19.Dezember 1920)*, ebda., S.80
- 17 Isabel Schulz, *Der Nachlass von Kurt und Ernst Schwitters. Kurt Merz Schwitters*. In: *Kurt und Ernst Schwitters Stiftung*, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung Hannover (Hg.), Bonn: VG Bild-Kunst, 2002, S.57
- 18 Schwitters, *Ich und meine Ziele*. In: L.W.5, S.342
- 19 Schwitters, *Der Rhythmus im Kunstwerk*, 1926, ebda., S.245
- 20 Schwitters, *optophonetisch, Verkehrsschrift, dynamisch*, 1927, ebda., S.273
- 21 Schwitters, *Meine Ansicht zum Bauhaus-Buch 9*, 1927, ebda., S.256,257. この一文では、シュヴィッターズはカンディンスキーによる同書のページ数を挙げて批判しているだけであるが、そこにはベーターベンの交響曲の数小節が掲載されている。しかし、彼が指摘するページ数(37ページから39ページ)と、現在発行されているマックス・ビル監修による同書のページ数にはずれがある。本論で参照したのは、以下のものである。Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, 10. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill, Benteli Verlag, Bern 1955. シュヴィッターズが言及しているのは、1955年版ではS.44,46であろう。
- 22 Schwitters, *Meine Ansicht zum Bauhaus-Buch 9*, a.a.O., S.258. さらにシュヴィッターズは、別の論考で絵画におけるメロディーを、色彩の並置ないし混合色に対応させている。Vgl. Schwitters, *Elementarkenntnisse in der Malerei, Vergleich mit der Musik*, 1927, ebda., S.261
- 23 Schwitters, *Meine Ansicht zum Bauhaus-Buch 9*, ebda., S.257
- 24 Schwitters, *Kurt Schwitters >Gefesselter Blick<*, 1930, ebda., S.335
- 25 Schwitters, *Elementarkenntnisse in der Malerei*, ebda., S.259, 260
- 26 Schwitters, ebda., S.259
- 27 Karin Orchard/Isabel Schulz, *Mz.172 Tasten zum Raum*. In: *Kurt Schwitters. Catalogue raisonné. Band 1 1905-1922*, Sprengel Museum Hannover (Hg.), Hatje Cantz, 2000, S.384. カタログ・レゾネに記載された、この作品のタイトルの英語訳は *Probing into Space* である。しかし、シュヴィッターズが記したドイツ語の動詞 *tasten* 「手で探る」からすると、「コラージュ面へ到達する」と前置詞 *zu* を受け取ることができる。この英語訳にある *probe* 「試験する」(ラテン語 *probare*: test に由来)では、「手(触覚)を使って」というイメージを含まず、筆先がコラージュ面へ「達する」という様を表さない。この相違の原因は、絵具が付着した紙の表面の解釈の仕方にあると思われる。
- 28 Schwitters, *Meine Ansicht zum Bauhaus-Buch 9*, L.W.5, S.257. 彼はカンディンスキーに対して、「絶対絵画に近づいているのは、貴方の作品でも私の作品でもない。今日では、まだ誰も絶対的な作品を描いていないと思う。最も近づいているのは、モンドリアンの作品である」と断言している。
- 29 Schwitters, *Merzbuch 1, Die Kunst der Gegenwart ist die Zukunft der Kunst*, 1926, ebda., S.248
- 30 Isabel Ewig, *Hans Arp und Kurt Schwitters, oder wie die Natur zur abstrakten Kunst kam*. In: *schwitters_arp*, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Basel, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004, S.163. エーヴィヒはコラージュやアッサンブラージュ作品の制作過程について、「積層」(Stratifizierung)、「堆積」(Akkumulation)、「結晶化」(Kristallisation)、「鉱物的自然の形成過程」(Gestaltungsprozess aus der mineralischen Natur)といった用語を使用している。
- 31 Schwitters, *Stein auf Stein ist der Bau*, 1934. In: L.W.1, S.120



図1 《黄色い方形のあるレリーフ 2》1928年
レリーフ、板に油彩、石膏、木材、金属、釘で取り付け。65×46.4×18cm、
Museum für konkrete Kunst, Sammlung Kunst + Design, Ingolstadt; on loan



図2 《明るい中心のある絵》1919年
コラージュ、紙に油彩、紙、厚紙、84.5×65.7cm
The Museum of Modern Art, New York



図3 《家々の戸口》1918年
紙 チョーク、19.7×12.1cm
Tate Modern, London



図4 《明るい中心のある絵》(細部)



図5 《Mz.168、空間の中の方形》1920年
コラージュ、紙に布地、網、紙、17.8×14.3cm、個人蔵

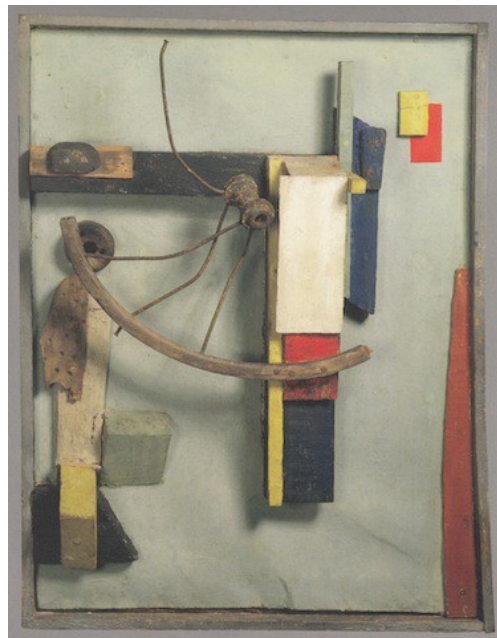


図6 《MERZ 1926,12. »船乗りのささやかな家«》1926年
アッサンブラージュ、厚紙に油彩、木材、壊れた車輪、金属、釘留め
66.1×52cm、Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf



図7 《ハノーファーのメルツバウ、青い窓》 1933年頃撮影

10. クルト・シュヴィッターズの鳥モチーフ、そしてアンナ・ブルーメ —メルツ創作と精神病—

はじめに—シュヴィッターズと鳥

これまであまり指摘されていないことだが、クルト・シュヴィッターズの文芸作品、またエッセイや書簡などの著述には鳥の名前が頻出する。それらは単に鳥 (Vogel) とされたり、ガチョウ (Gans)、アヒルないしカモ (Ente)、カナリア (Kanarienvogel)、ハクチョウ (Schwan)、あるいはゴクラクチョウ (Paradiesvogel)、さらにこれと対をなすようにピッチをかぶった鳥 (Pechvogel) (運の悪い者) なども登場する。こうした鳥は名詞として文芸作品に記されたり、造形美術作品では素描やコラージュで提示されている。

シュヴィッターズ最晩年の 1947 年には「ひよこ」と題された、鶏の雛の写真をもとにしたコラージュ作品が制作されている (図 1)。1939 年の油彩抽象絵画は《とまり木の若いオウム》と題され、雲形状の曲線が画面下部に突き刺してある丸棒に巻き付いている様が描かれている。また鳥の姿を示すのではなく、羽根を貼り付けたコラージュ作品《Mz 300 羽根入り》(1921 年) や《Mz. 410. 何かそのようなもの》(図 2、1922 年) をはじめとして、このタイプの作品は相当に多く制作されている。また花やハート形、円形に加えて羽根を置いて感光させたフォトグラム作品《白いハートのあるフォトグラム／フォトグラム 1》(1928-31 年、OS. 1574¹) も存在する。

さらにはシュヴィッターズが自身を鳥に擬した記述も書簡に見出すことが出来る。

1941 年に亡命先のイギリスで書かれた手紙の冒頭には「こちらは水に浮かんだ鳥のように自由だ。それはもう歌いだしたくなるよ」(ich bin frei, wie ein Vogel im Wasser, und möchte gern singen) とある²。

シュヴィッターズが扱う鳥モチーフについてある程度解釈が進んでいるのは、1918 年の詩「アンナ・ブルーメに寄せて」に書かれた一行 Anna Blume hat ein (sic) Vogel であろう。この einen Vogel haben 「鳥を持つ」という言い回しは、「頭がおかしい」と言う意味にもなる。アルミン・アーノルトは、この詩に登場するアンナ・ブルーメをバリエテの奇矯なゴム女芸人 (Kautschukdame) と見て、彼女が手にのせた緑色の羽根の鳥をオウムと解している³。しかし一方でシュヴィッターズは「鳥を持っている」という言い回しを、ノルウェーへ亡命したときの回想録に別の鳥を用いて記している。彼はドイツから逃亡するに当たって、まずハンブルクに赴いた。そこで旅券・為替審査官に対して「人間

的に」接し、審査官「個人の事柄について」話しかけようとする。そして「彼はクリスマス用のガチョウを一羽持っていた。いや、あれはアヒルだったはず。ガチョウではなかった」 (...er hatte nämlich eine Gans zu Weihnachten. Nein, es war eine Ente, keine Gans) と述懐している⁴。このエピソードは、審査官がクリスマス用の鳥を所持していた [ただし、真偽のほどは定かではない] という話題であり、さらにはこの官吏の人柄が少々変わっていること、まんまとシュヴィッターズの手口にはまったことを皮肉っているのであろう⁵。彼は、審査官の持つ鳥がガチョウであるかアヒルであるかにこだわっているが、辞書が示す意味は、ガチョウは女性を軽侮するときに用いられ、アヒルは怠惰な人を指す。またガチョウは初期の油彩画に描かれており、ダダ・メルツ期の素描に頻出する。その後もコントなどに用いられていて、シュヴィッターズにとっては特別な鳥である。

また上述のように、鳥とアンナ・ブルーメとは強く結び付けられており、このことから鳥と花 (Blume) との関連が浮かぶ。この関連については、シュヴィッターズの妻ヘルマを描いた一点の肖像画がヒントを提供してくれる。筆者は、アンナ・ブルーメのモデルとなったのがヘルマであり、彼は妻の姿を詩の中で変身させたと考える。本論ではシュヴィッターズの創作について、鳥をモチーフにした物語や詩、さらに美術作品を取り上げ、鳥とアンナ・ブルーメがメルツの創作に果たした役割を考察したい。

また、シュヴィッターズがこのように鳥にまつわる通俗的な表現を利用して、鳥のイメージと「頭がおかしい」ことをメルツ創作活動に密接に結びつけていることを、作品に即して検証してゆくことにする。そして「頭がおかしい」ことについては、シュヴィッターズが患っていたてんかんに関連させて、創作に与えた影響を考察したい。当時の医学では、てんかんは精神の異常として診療されていたからである。このことについては、1900年代初頭の精神医学界で主流であったエーミール・クレペリンの医学書を挙げて論じたい。彼の宿痾は心に深刻な影響を及ぼすものの、彼は病に意識的に向き合うことで、ナンセンスを生み出す旺盛な想像力を得たのである。

シュヴィッターズのとんかん発症歴と軍役一伝記事項の書誌的比較

シュヴィッターズのとんかんは1901年に第一回目の発作があったとされる。そして彼は1917年に徴兵されるが、ほどなくしてヴェルフェル製鉄所の製図工になり、じきに終戦を迎える。いくつかの文献の記載を比較すると、わずかこれだけの伝記事項の背後にてんかんの関与が浮かび上がってくる。しかし、その記載内容は各文献ごとに微妙に異なっており、しかもシュヴィッターズ自身が記した自伝であっても、そこには不確かな病名が

記載されている。そうすると、彼のてんかんという病名そのものが怪しくなる。まず病気の発症と軍役に関する伝記の記述内容を比較検討して、彼の病を確認しておきたい。

カリン・オーヒャルト、イザベル・シュルツのカタログ・レゾネに編集されているシュヴィッターズの伝記には、彼が1901年に第一回目のてんかんの発作を引き起こしていることが記されている⁶。ここには「神経の病気、第一回目のてんかん発作」(Nerven-*erkrankung, erster Epilepsieanfall*)と記述されるだけで、それ以降の経過は記載されていない。イザベル・シュルツ編集の『クルト・シュヴィッターズ 色彩とコラージュ』ではクレアー・エリオットが伝記を担当しており、この伝記には1901年のてんかん発症についての言及は無い。しかし1917年3月に帝国陸軍歩兵連隊第73部隊からの除隊については、「てんかんを患っていたため、兵役不適格と宣告された」(...but because he suffers from epilepsy, he is declared unfit for service)、と記されている⁷。そしてヴェルフェル製鉄所の製図工になった経緯については、「軍務として勤めた」(...he performs military service as a draftsman in the Wülfel ironworks...)とある。一方、ロジャー・カーディナルとグウェンドレン・ウェブスターが記述しているところでは、1901年に一家が過ごした田園の保養所で、シュヴィッターズが手入れをしていた庭が地元の子供たちに壊された。これが原因で彼はてんかんを発症してしまった(...and he experienced his first attack of epilepsy)⁸。そして第一次大戦時、シュヴィッターズはてんかんの既往歴にもかかわらず(despite his attacks of epilepsy)召集され、地方連隊の事務職に就いた。すくなくともシュヴィッターズ自身が語るところでは(at least by his own account)、この時、彼は生来の平和主義者として、頑強に非協力的な態度をとっていた。そして、じきに兵役不適格(dismissed as unfit)とされた。その後、後方支援としてハノーファーの製鉄所ヴェルフェルの製図工に徴用された⁹。これらの件に関して注は付されていないが、カーディナルとウェブスターはおそらくシュヴィッターズ本人の記述と、以下に取りあげるエルンスト・ニュンデルの伝記から演繹したものと思われる。

シュヴィッターズの伝記を執筆し、書簡集を編纂したニュンデルは、その伝記欄に「幼年期に抑うつ状態にあり、てんかん発作を起こすが、年齢とともにまれになり、症状も弱まった」と書いている¹⁰。ニュンデルはシュヴィッターズの一人息子エルンストとも懇意であり、シュヴィッターズと親交のあったヤン・チヒョルトの夫人エディットとインタビューを行うなど、シュヴィッターズの身辺事情に詳しい。そしてニュンデルが伝記に記すところの軍務に関しては「1917年、3月-6月、ハノーファーで事務官の任に当たる」とし、「1917年-1918年、ハノーファー近郊の製鉄所ヴェルフェルにて、機械製図工として後方支援に当たる」とある。そしてシュヴィッターズの友人の証言と写真など

から伝記を編集したニュンデルの著書には、最初の入隊時に各上官の階級を常にひとつ上にして呼んだため不興を買い、それが後方支援に回されるきっかけとなったとされている¹¹。

ニュンデルが参照したフリートヘルム・ラッハのシュヴィッターズ伝では、彼が「控えめな個人生活をこよなく愛する」(Schwitters' Vorliebe für das reservierte Privatleben)ゆえに、戦時中の公式的な事柄や組織を好まない態度があからさまに現れた。彼は「軍隊の階級制に疑問を抱き続けた」ために、地元ハノーファーに1917年の3月から6月まで在勤しつづけた。この間、勤務から逃れるためにさまざまな工作をし、部隊の士官を一貫してひとつ上の階級で呼び続けた。これが功を奏して最終的に罷免され、製鉄所に勤務することになったと書かれている¹²。

兵役と後方支援の件に関するオーハルト・シュルツによるレゾネの記載は、「1917年3月12日－6月19日／帝国陸軍歩兵連隊第73部隊にて兵士。兵役不適格の宣告を受ける」(Soldat beim Reichs-Infanterieregiment 73. Untauglichkeitserklärung)、
「1917年6月25-11月28日／ヴェルフェル製鉄所の製図工として後方支援勤務。絵画により深く取り組みたいとのこと。離職届け提出」(Hilfsdienst als Werkstattzeichner im Eisenwerk Würfel. Kündigung, um sich verstärkt seiner Malerei widmen zu können)と事実を簡潔に記載しているだけである¹³。このようにシュヴィッターズの罷免に関しては、病気と思想的な理由の2種があり、どのバイオグラフィーもその相違について言及していない。

一方、シュヴィッターズ自身が少年・青年期を振り返って記しているところでは、彼の祖父がてんかん病患者であること。そして父親が神経熱(Nervenfieber)を患ったことがあり、彼自身も1901年、14歳の秋に初めて過ごした田舎で、地元の悪童に彼が作った菜園の草花を目の前で抜かれ、山と池を崩されるという憂き目にあった。その瞬間、興奮で舞蹈病(Veitstanz)の発作を起こしてしまった。その後、2年間病状が続き、日常の動作にも支障をきたす。しかし、彼は病気によって芸術的なものへとすっかり関心が移ることになる。それまではスケッチと書き方以外は成績が4ないし5の、いわゆる神童であった¹⁴。

舞蹈病はてんかんとは別種の痙攣的な病気であり、父親の「神経熱」についてはチフス(Typhus)の古称とされ、これは感染症であって遺伝的な病気ではない。またてんかん症状の記述とまではいえないが、この病気に付随する憂鬱な精神状態についての記述として、彼が卒業生行進の時に、友人から「メランコリックなシュヴィッターズを先頭で歩かせるな。でないと俺たちの行列が葬送行進になってしまう」と言われた、とある¹⁵。シュヴィッターズ自身が記した自伝における病名や症状については、このように大いに疑問が

残る。しかしながらこの一文の趣旨は、てんかんまたは舞蹈病の発作がきっかけで、彼の潜在的な芸術的感性が目覚めた、あるいは素質を獲得したということにある。

シュヴィッタースは病が癒えたのち、「ある満月の夜、くつきりとした冷たい月が目にとまった。それ以来、わたしは抒情的で感傷的な詩を書いた」と言い、さらには音楽を習い、1906年には「イーザンハーゲンで初めて月夜の風景を描き始めた。100枚もの月光の風景を水彩で描いた」と自伝に記しているこれが画家になる決意を促した¹⁶。告白めいたこの自伝には感傷性への耽溺が顕著であるが、同時に百枚もの水彩画というあくなき動作反復への志向、そして年を正確に数え上げるという特性が観察される。しかし、これは一種のふざけともとることができる。

軍隊と製鉄所での勤務に関しては、「1917年3月12日から1917年6月19日までハノーファーのR.I.R.73にて兵士。この時から革命の始まりまで、次なる実業としてヴェルフェル製鉄所の機械製図工となる」と書かれているだけである¹⁷。さらに1926年および27年に書かれた自伝では、家系的な病歴はおろか自身の病気についても触れられていない¹⁸。

以上、数冊の伝記、文献を当たっただけでも、シュヴィッタースの病気と経歴に関する記述はそれぞれに異なっている。さらに彼自身が記述した内容についても病名は不正確であり、やがて言及さえしなくなっている。また当代の医療技術の限界も十分に考えられる。てんかんの診断には微弱な脳神経の電位を捉える脳波計が必要であり、電子機器の精度の向上を待たねばならないのである。

ニュンデルによれば、彼はことのほかダンスやスポーツを好み¹⁹、頑強な身体で大荷物を引いて各地を旅し、性格は快活でユーモアにあふれていた。しかし、その外見とは裏腹に「事実そうであったか、あるいは思い込みであったかは不明の病気のために」(gegen wirkliche oder eingebildete Krankheit)薬を常に携帯していた。またヤン・チヒョルトの妻エディットとのインタビューにおいて、シュヴィッタースはしばしば精神病院に収容されるのではないかという不安に襲われることがあったと伝えられている²⁰。シュヴィッタースのハノーファーでの友人クリストフ・シュペンゲマンは、『アンナ・ブルーメの真実』(1920年刊)の中でメルツ理念とアンナ・ブルーメというアイドルを擁護したが、「[メルツに関心を持つものは]シュヴィッタースが行軍隊列から突然転げたり、強烈な発作の大波に呑みこまれながらも(in einer Flut toller Paroxysmen)、瀕死の淵から我々の問題の核心を突いてくる人物であると感じているかもしれない」と世間の風評を制している²¹。こうした同時代人の証言からも、彼はひとたび発作が起これば、重い病態を発現する病を抱えていたこと、そして周囲にもその事実が知られていたと認めざるを得ない。

1900年代初頭のてんかんに関する精神医学的知見

てんかんはローマ時代に「月の病」(morbus lunaticus)とされて以来、この呼び名は中世に周期性の精神障害をも包摂するようになり、ドイツでは夢遊病を「月夜彷徨症」(Mondsucht)と呼び、ヨーロッパでは19世紀中葉まで、てんかんと精神病が混同されていた²²。したがって、シュヴィッターズが自伝に記した、月影が目に入ったのを機に詩を詠み、月光の風景を描いたというエピソードは、一種の夢遊状態を指し、発作に襲われて制作する姿勢を暗喩的に、あるいはこの病気に関する通念に合わせるように叙述したのであろう。

現代ではてんかんに対して神経科的に治療を施し、WHOによる国際疾患分類(ICD)には精神障害の分類に入っていないが²³、それ以前は精神医学の範疇であった。シュヴィッターズが記している舞踏病は、独立した別個の病名であるので、彼が言わんとするところは、卒倒に至るてんかん発作の前触れとなる部分的痙攣であるかもしれない。シュヴィッターズが発症した当時、精神医学において先頭を切っていたドイツ医学界では、ビンスヴァンガー(„Die Epilepsie“ 1889年)からクレペリン(1913年)に至るてんかん研究が盛んに行われていた。そしてシュヴィッターズの青年期に当たる、1913年にはクレペリンの精神医学の教科書にDas epileptische Irresein、つまり直訳すれば「てんかん性精神異常」となる章が立てられた²⁴。これは現代訳では「癲癇性精神病」と訳される²⁵。このてんかんを含む章を訳した本の書名は「躁うつ病とてんかん」となっており、二つの病名が拳がっているが、クレペリンの原文では「躁うつ病」に当たる章はDas manische Irreseinとされ、ともにIrreseinというひとつの病態の中で「躁病的」(manisch)であるか、あるいは「癲癇的」(epileptisch)であるかを区別している。クレペリンの章立ては当時の医師ならびに一般社会における、この種の病気に対する通念をも反映していよう²⁶。それゆえ当時も、また現代においても顕著な病状を抱えつつ、並存して健全な精神を持つ者にとっては一種の業病と受け止めざるを得ず、自尊心を著しく毀損する病であった。

現代の医学では、病態と患者の気質との因果関係については、神経組織の異常興奮(灰白質発射)によって引き起こされる副次的な性格異変と考えられている。しかし当時では、てんかん者に生来とされるてんかん気質というものが精神医学界では認められており、ことにドイツの研究者は症状学の見地から詳細に患者の行動、性格、生活様式などの個人の生全般にわたった観察に努めている。また長いてんかんの医学的研究の歴史からも、患者

の特異な性格や行動についてはよく知られていた。その特徴的な性格について扇谷明による「ドイツてんかん学における特発性全般てんかんと側頭葉てんかんの性格—行動特徴の比較」の一覧から、「側頭葉てんかん」の行動特徴一覧だけを抜粋すると以下のようになる。

緩慢、鈍重、迂遠、憂鬱／些事拘泥までの秩序への愛／病気に対して深刻／1つのことに粘着／情動の固着／長く続く不機嫌／易刺激性／発作は外的要因を受けにくい／発作は周期性を持つ²⁷

また木村敏による「てんかん性性格」の研究史から、従来記述されてきた患者の性格の要約を引用すると、

愚鈍、回りくどい、杓子定規、頑迷、狭量、利己的、無愛想、怒りっぽい、爆発的

といった「反価値的な」記述がつきものだった²⁸。つまり 1901 年の当時、シュヴィッタースがてんかんないしそれに類する病気と診断され、また家系にも同種の患者がいたことは、彼の精神に深い影を落とさずにはおかなかったであろう。

創作と精神病

シュヴィッタースは仕上がった作品に番号と記号を振るという、几帳面な整理作業を行うのが常であった²⁹。そして「メルツ」という言葉の由来となる作品は《Lメルツ絵画 L3》(L Merzbild L3) (1919年)であり、これより以前に制作された作品については遡って番号・記号を振り、「メルツ絵画」としているのである。この第一番が《メルツ絵画 1A (精神科医)》(Merzbild 1A [Irrenarzt]) (図3、1919年)である³⁰。

作品の裏面に記された Irrenarzt の文字のうち³¹、irren とは「正しい道から逸れる」が語の原義であるが、日常的には「頭が(病的に)混乱している」、つまり「気が触れる」という意味がまず先にくる。そこで医者を目指す Arzt が付いた Irrenarzt は精神科の医師 (Psychiater) のことであり、「気の触れた者たち」を治療する医師の謂いである。クレペリンも著書の中では Irrenarzt を用いている。この作品はシュヴィッタースが一時懇意にしていた医師カール・アロイス・シェンツィンガーの肖像である³²。エルダーフィールドはモデルを精神科の医師となったシュヴィッタースと解しているが³³、Irrenarzt の由来に気

づいていないか、あるいはシュヴィッタースの内面や、この病気によって社会から蒙る不利益を軽く見ていたのであろう。この肖像制作については後年の1942-47年にエピソードが書かれており、それには「メルツの起源」と題されている³⁴。この作品の制作エピソードは以下の通りである。

シュヴィッタースが自宅でシェンツィンガーの肖像を描くことになったとき、シェンツィンガーはピアノを弾く姿のほうを性格をよく掴むことができるだろうと言い、「月光ソナタ」を弾き始めた。そして、シュヴィッタースの手元にはビールコースターがあった。このビールコースターについては、文中で「ビールコースターが脇にあった」と3回繰り返されている。シュヴィッタースは、「月光ソナタ」を演奏するシェンツィンガーを観察しながら、性格の把握について熟考するうち、アイデアがひらめいた。傍らのビールコースターを肖像の頬に貼り付けたのである。シェンツィンガーが弾いた「月光ソナタ」と3度も繰り返されるビールコースターの存在は、月夜の風景を繰り返し描いた青年時代のエピソードを思わせる。つまりメルツの成立には精神の異常も作用しており、彼の本性から一つまきはキュビズムの影響だけではなく— 無意識かつ自動的にアッサンブラージュに着手したということを示唆しているのであろう³⁵。

実際のところシュヴィッタースの病気については、カルテや病状を記した手記、書簡等の資料が明らかになっていない。わずかにシュヴィッタースの症状を推定できるのは、ケイト・シュタイニッツが回想しているような、同じ言葉の反復である。彼女は、数多くのメルツの夕べで「ママ、男の人が立っているよ」という台詞が、ほとんど筋の展開もないまま繰り返しシュヴィッタースによって朗読されることに、聴衆が失望し、あるいは大笑する光景に立ち会った³⁶。また彼の詩作品に用いられる *Glut* や *innig* といった特定の語が、長年にわたってさまざまな詩の中、あるいは書簡の中でも使用されているのを見ることができる。このような事象は、先にあげた側頭葉てんかんの性格的特徴のうち、「些事拘泥までの秩序への愛」と「1つのことに粘着」が該当しよう。彼の創作には、制作時の状況や素材の反復的使用に、病が原因ともとれる背景がうかがえる。

シュヴィッタースの文芸作品に表現された精神病—「狂いの国より」(1937-38年)と鳥モチーフ

シュヴィッタースは文芸作品や批評的エッセイ、また造形作品の中でも *irren* やその派生語、そして *Wahnsinn* (狂気) という言葉をしばしば用いている。文芸作品では断章となった戯曲「ゾンダーマンの精神病院、政治劇」(1930年頃)があり、詩の才能を父

親に認めてもらえず、自信を失い、自殺を企てた拳句、入院させられる將軍の息子が描かれている³⁷。この作品は互いに異なる素養を持った親子の葛藤とその救済が主題である。また 1930 年から 40 年の間に便箋に書かれたとされる未完の物語「ノーマルな狂い」では、シュヴィッターズは明確に早発性痴呆 (Dementia Praecox) や進行性麻痺 (Paralyse) といった病名を使っており、精神障害者やおかしな言動のある者が厳しく懲罰を受ける社会を描こうとしている³⁸。

本章では、てんかん者らしき男の暮らしと冒険を主題にした、未発表のお伽話風物語を取り上げて、彼の精神病と創作の問題をさらに検討したい。タイトルは「狂いの国から」(Aus dem Land des Irrsinns) (1937-38年) とされ、「序文」、「第一課：歌の時間」、「第二課：水泳の授業」、「第三課：人間的な偉大さ」、「ストーリー」の四部に分かれている³⁹。

序文冒頭の第一行は「鳥を持つものは、王冠を戴いた君主に似ている」(Wer ein'n Vogel hat, gleicht dem gekrönten Haupte) となっている。これは 1919 年頃発表の代表作「アンナ・ブルームに寄せて」の一行 Anna Blume hat ein Vogel をパラフレーズしたものである。この第一行は、「頭がおかしいものこそ、荣誉ある人間である」という意味であろう。つまりシュヴィッターズは物語のタイトルから導き出される「気が触れている」(irre sein)、あるいは当時の観念で「精神病である」と「頭がおかしい」とを同等に扱っており、この状態を「戴冠した」(gekrönt) と称揚している。

この後、かなり迂遠な屁理屈の展開が続き、すべての人が「戴冠した君主に似る」という理由を滔々と述べる。

われわれは皆、ある意味で互いに似ているのであって、それはある意味ですべてのことが不確かであることと同じである。

人間は人間に似、その上、例えば猫に似ている以上に人間に似ており、猫が鳥に似ている以上であり、鳥が蠅に似ている以上でもあり、蠅が空飛ぶ者に似ている以上である。

われわれは皆、ある意味ですべてのものに似ている。

それゆえわれわれは戴冠した君主にも似ているのである。

と、この一文の命題に帰還してくる。

このあとシュヴィッターズは蠅(Fliege) と空飛ぶ者(Flieger)という言葉遊びを交えながら、同じ文型を繰り返す。ここに列挙された猫、蠅、空飛ぶ者は、物語の展開につれて順

次登場することになる。

そして、再び鳥を持つ人の命題が追求され、誰もがどこかおかしいのであるから、狂いも正当なことであるという。

結局、あらゆる人間はどのようにでもあれ、鳥を持っているのである。これはどうしようもないことなのである。

それゆえどのようにでもあれ、狂いの国を語ることは当然のことなのである。

シュヴィッタースは、この序文に続いて「狂いの国から」の主人公として、生き物と友情を結ぶというピープ(Piep)氏なる人物を登場させる。この名前は「パイパイ鳴く」(piepen)に由来する。男は鳥類を心底愛しており、そのファーストネームはアドラー(Adolar)であり、ワシ(Adler)に母音oを加えている。この命名はシュヴィッタースに亡命を強いたナチス・ドイツに対する皮肉でもあろう。

まず「第一課」では、冒頭「さて、ピープという男が左側に住んでいた」と始まる。「左に住む」(links wohnen)は成句ではないが、「左」にまつわる消極的な意味「不器用」、「いかかわしい」などを示唆しているのであろう。また、クレペリンはてんかん患者の家族の研究報告において、左利きが多いことを「注目すべき成績」と評価している⁴⁰。ピープは冬になると回転式の小さな鳥小屋を森の中に作って、すべての鳥を集めた。そして偶然窓の外にいた野良猫に話しかけ、その鳥小屋で鳥とエサを分かち合うようにと家に招き入れる。ピープは鳥のことを「羽の生えた魅力ある小さな歌い手」と、ことあるごとに猫に言って聞かせる。彼は猫に鳥の言葉を覚えさせようと、殊に美しい黄色いカナリアを猫に引き合わせる。そしてうまく覚えるまで、暖炉のそばの籠に居つくことを許可する。彼は牛乳を猫に与えるが、猫が飲み干したとき、それを見て「小さなかわいいミルクちゃん(原文ではMilchfraß ミルク呑み、あるいはエサ・ミルクである)」と呼ぶようになった。ここにも主人公の迂遠な物言いが現れており、シュヴィッタースはこのようにして主人公の回りくどい性格を描いている。

その次の「第二課」では、冬を越すためにピープの部屋に入ってきた蠅が、世界各国の電波を受信するラジオのダイヤルの中に入り込んでしまう。そこで各地名を行き来していた蠅を見つけたピープは、そのガラスを叩くが蠅は一向に動く気配がない。彼は突然怒り始め、出て来いと声を荒げる。そしてラジオを揺するが、そのうちポケットナイフを取り出して、ラジオ本体をこじ開け始める。だが、彼は電気ショックを受けて床に倒れる。この卒倒の理由について本文では明確にせず、「ナイフを伝ってきた電気のショックによる

ものか、そこからなにかたくさんのことを受けたか」と曖昧に書いている。蠅はピープの家の玄関で待っていた女性に気づき、彼の目を覚まさせようと右の鼻の穴に入り込む。そのときピープは右手の小指を揺すっていた。シュヴィッターズはこれを痙攣のためとは書かずに、「くすぐったかったからである」とする。これは病的痙攣の典型的な症状をぼかしているのだろう。そして、この情景で「右」を繰り返すのは、先の「左」に対する「正気」を暗示しているのであろう。蠅はその後ピープのくしゃみで吹き飛ばされ、猫が残したミルクの中に落ちる。これが「水泳の授業」である。

この部分は、クレペリンの「癲癇性精神病」の中にある、「『壁に蠅がとまった』というような下らぬことに腹を立て、『気も狂わんばかりに荒れ』、ほんのちょっとしたきっかけで粗暴になぐりかかり、手あたり次第に破壊する」⁴¹ というエピソードに似ている。ここで先取りして付言しておく、シュヴィッターズはこのクレペリンを筆頭とする当時の医学書を早い時期に読み、その中の各種治療法や特に患者のエピソードを漫画的素描や文芸作品に反映させていたと筆者は推測している。このことは引き続き対応箇所を示して論じてゆきたい。

「第三課」は省略するが、最後の「ストーリー」では「理性の国」(das Land der Vernunft) からやってきた見知らぬ男が、ピープに書類をもって詐欺を働こうとする。この書類が何であるかは書かれていない。単に重要書類とされるだけである。この「理性の国」はもちろん「狂いの国」に対置されている。つまり理性的であることは、悪を宿しているとのメッセージがこめられている。見知らぬ男がピープの家に着く直前、ズレイカという名前の少女を載せた空飛ぶ絨毯が現われて、鳥小屋の屋根に不時着する。男は肝をつぶして「理性の国」に戻ろうとする。気づいたピープは少女のもとに駆け寄り、メルヘンのお姫様かと問うが、少女は空飛ぶ絨毯を「アラビアンナイト」から相続したハーレムの長から奪って逃げ出した侍女であるという。空飛ぶ絨毯が登場するこの場面は唐突であるが、てんかん患者であったマホメットがアッラーとともにメッカからエルサレムへ瞬時に移動したというコーランの一説も思い浮かぶ⁴²。

ピープはズレイカを彼の動物の園に案内するが、少女はこれを「鳥のハーレム」であると思う。シュヴィッターズは、こうして「ハーレム」や先の「君主に似る」という表現によって、狂いと鳥とを結びつけて最上の価値を与えようとしている。その後、出身や言葉を超えて愛し合った二人は、再度あの見知らぬ男から襲撃を受ける。今度は男が置き忘れた書類を奪い返すため、盗賊団を組織してきた。アラビアンナイトの国へ連れ戻されることを恐れたズレイカは、すでに絨毯をピープの家に運び入れており、二人は家と盗賊ごと空へと舞い上がる。これが「空飛ぶ者」である。

以上のストーリーはシュヴィッターズの遺品のノートやメモに書かれており、全集の編纂者であるラッハが再編している。このような理由から筋の構成や細部の記述は不十分である。しかし、シュヴィッターズはタイトルを「狂いの縁」(Am Rand des Irrsinns)としたり、登場人物の名前を替えるなどして、1939年まで手を加えていたことがラッハの注記に記録されており⁴³、彼が狂いというテーマについて強い関心を抱いていたことがわかる。また、1937年から38年にかけては、シュヴィッターズが身の危険を感じてドイツを逃れ、ノルウェーへ脱出した頃である。ナチスは退廃芸術展にシュヴィッターズの作品を展示し、「完全な狂気」という烙印を押した⁴⁴。

この作品では「狂い」が、主人公ピープの晴朗な態度や「理性の国」の悪意ある使者との対照から、異常な精神というよりもむしろ浅薄な社会的常識からのずれとして扱われており、さらに精神病の意味をも含めて鳥によって象徴されている。書かれた年代からすれば、この物語はすでに中・後期に属している。鳥と「異常な精神状態」との意味の連関は、すでに1919年の「アンナ・ブルーメに寄せて」で行われているうえ、シュヴィッターズの詩作に影響を与えたアウグスト・シュトラムの文体や、彼が独自に開発したメルツ式のコラージュ文体も伺えない。しかし、執筆の動機が精神病であることや、精神病によって生じる社会的軋轢が、この時期の作品に明瞭に現れている点に留意したい。

メルツ直前の詩と妄想

フィリップ・トムソンは、シュヴィッターズのメルツ直前期の詩作はアウグスト・シュトラムの「『誠実な』模倣である」と言った⁴⁵。そして「ラジカルな様式であるとも、パロディーであるとも判別しがたい」とする⁴⁶。そのうえで「世界」(1914-18年)という詩を「アポカリプスのシュルレアリスム」と見ている。たしかにこの詩は第1行目から「家が倒れてゆき、空が落ちる」とあるので、トムソンの批評の通りである。ニュンデルは詩が書かれた年代に着目し、戦争の不安が現れているという⁴⁷。ニュンデルの解釈に従えば、この詩の中で空を泳ぐ銀色の魚とは戦闘機を暗喩するのであろう。しかし、シュヴィッターズはこれを妄想イメージとして扱っている。

Die Welt

Gedicht 2

Häuser fallen, Himmel stürzen ein.

Bäume ragen über Bäume.
Himmel grünt rot.
Silberne Fische schwimmen in der Luft.
Sie verbrennen sich nicht.
Sie sind ja so innig.
Im ewigen Silber glänzt ihre Frühe.
Und der Wahn schwillt heran und brüstet sich über die Himmel.
Millionen silberne Fische zittern über die Weite.
Doch sengen sie nicht ihre silbernen Flügel.
Sanft weht die Luft vom silbernen Flügelschlag.
Brüsten sich Menschen –
Knien Seelen –
Riesengroß wächst der Wahn über die Weite.

世界／詩 2

家屋は倒れ、／空は落ちる。／樹木は木立を越えて伸び上がる。／空は赤く緑色になっている。／銀色の魚たちが空を泳ぐ。／彼らは燃え上がることはない。／かくも真心がこもっているのである。／彼らの朝まだきは永劫の銀色に輝いている。／妄想は膨張して押し寄せ 天までのぼって胸を張る。／いく百万の銀色の魚たちは身を震わせながら彼方へと進んでゆく。／彼らはその銀の翼をたたむことはない。／穏やかな風が銀色の翼から吹いてくる。／人間たちよ胸を張れ／魂よひざまずけ／妄想は巨大になって彼方へと伸びてゆく。

第8行目と最終行の第14行目には *der Wahn* とあり、これは通常「妄想」と訳され、*Wahnsinn* となって「精神錯乱」とされるが、クレペリンの書の中では躁うつ病の項で「幻覚妄想症」として扱われる。詩では、この妄想が「膨れ上がって押し寄せてくる」、そして「巨大な大きさになって、一面に広がる」というイメージに表現されている。この詩には緊張感を強く表出する動詞や色彩、*fallen, stürzen, ragen, grün-rot*（緑-赤の補色対比）、*silber, verbrennen, zittern* などが使用されており、その中で「妄想」という言葉は戦時下の狂乱状態を感覚的に表した語であるとも言えようし、そのまま受け取って異常な精神状態の内的感覚を表現したともとれる。

この詩と並行してシュヴィッターズの造形作品を観察するならば、トルソだけのマネキ

ンに首から小箱を下げさせたオブジェ人形《聖なる悲痛》と、その前で作品を見つめている彼の姿を写した 1920 年の写真が参考になる。マネキンが首から下げた手回しオルガンらしき小箱の前面には、メリー・クリスマスの文字の上に「狂気」(Wahnsinn) と書かれた紙が貼付されている(図4)。この語は、かつての戦争の惨禍を告発した叫びともとれるし、シュヴィッターズを長年悩ませてきた病気の告白でもあろう。そして詩「世界」においては、彼自身が体験してきた発作時の内的な感覚を戦場の光景に重ねたとも考えられる。

「アンナ・ブルーメに寄せて」 — 「27 の感覚」の由来

シュヴィッターズの代表的な詩「アンナ・ブルーメに寄せて」の第一行目は「ああ、僕の 27 の感覚で愛する恋人、僕は君に愛してる」とあり、27 の感覚を持つという表現の典拠は不明である。本論ではクレペリンの教科書に記載された、患者のエピソードをその由来としてみたい。

An Anna Blume

Merzgedicht 1⁴⁸

O du, Geliebte meiner siebenundzwanzig Sinne, ich liebe dir! -

Du deiner dich dir, ich dir, du mir. - Wir?

Das gehört [beiläufig] nicht hierher.

Wer bist du, ungezähltes Frauenzimmer? Du bist— - bist du?-

Die Leute sagen, du wärest, -laß sie sagen, sie wissen nicht,
wie der Kirchturm steht.

Du trägst den Hut auf deinen Füßen und wanderst auf die Hände,
auf den Händen wanderst du.

Hallo, deine roten Kleider, in weiße Falten zersägt. Rot liebe ich Anna Blume,
rot liebe ich dir! - Du deiner dich dir, ich dir, du mir. - Wir?

Das gehört [beiläufig] in die kalte Glut.

Rote Blume, rote Anna Blume, wie sagen die Leute?

Preisfrage: 1. Anna Blume hat ein Vogel.

2. Anna Blume ist rot.

3. Welche Farbe hat der Vogel?

Blau ist die Farbe deines gelben Haars.

Rot ist das Girren deines grünen Vogels.

Du schlichtes Mädchen im Alltagskleid, du liebes grünes Tier,
ich liebe dir!

- Du deiner dich dir, ich dir, du mir, - Wir?

Das gehört [beiläufig] in die Glutkiste.

Anna Blume! Anna, a-n-n-a, ich träufle deinen Namen.

Dein Name tropft wie weiches Rindertalg.

Weißt du es, Anna, weißt du es schon?

Man kann dich auch von hinten lesen, und du, du Herrlichste von allen,
du bist von hinten wie von vorne: „a-n-n-a“.

Rindertalg träufelt streicheln über meinen Rücken.

Anna Blume, du tropfes Tier, ich liebe dir!

アンナ・ブルームに寄せて

メルツ詩 1

ああ、君、僕が 27 の感覚で愛する人よ。僕は君に愛してる。／君は 君の 君を
君に、僕は君に、君は僕に。で、僕たち、ならばどうなる？／（ついでに言っとくけど）
そんなこと どうでもいいこと。／君は誰だい。無数にあるご婦人部屋のひとな
のか？君は・・・君がそうなの？この人たちは、そうだろう、と言ってるよ。／言
わせておくさ、だって教会の塔がどんな風に立っているかも知らないんだから。／君
は足に帽子をかぶっているね。で、手で歩いている、手の上で歩いている、と。／あ、
ちょっと、君が持ってる赤いドレス、みんなぎざぎざに破けて白いひだになってる
じゃないか。／赤は好きだよ、アンナ・ブルーム。赤く僕は君に愛してる！君は 君
の 君を 君に、僕は君に、君は僕に。で、僕たち、ならばどうなる？／（ついでに
言っとくけど）そんなことは冷たい情熱の問題、とでもいうところかな。／赤い花、
赤いアンナ・ブルーム、この人たちは何と言ってる？／そこで懸賞問題。1. アン
ナ・ブルーム、鳥は持っている。2. アンナ・ブルームは赤い。3. その鳥は何色
か？／青は君の黄色い髪の色。／赤は君の緑の鳥がクウクウ啼く声の色。／君は普段
着姿の地味な女の子さ。君は愛しい緑の生き物だよ。僕は君に愛しているんだ！／君

は 君の 君を 君に、僕は君に、君は僕に。で、僕たち、ならばどうなる？／（ついでに言っとくけど）そんなこと情熱の小箱にしまっておくべきことさ。／ああアンナ・ブルーメ！アンナ、 a-n-n-a こうして僕は君の名前をぼつぼつと落としてみるんだ。／君の名前は滴になって落ちるんだよ。牛脂みたいに。／そのことは知っていたの？アンナ、ね、もう知っているのかい。／君の名前は後ろからも読めるんだね。ね、すべてのものの中でもっともすばらしい君。君は後ろからも、前からも同じだね。a-n-n-a 牛脂がとろける。僕の背中を撫で回すようだ。／アンナ・ブルーメ、君は滴になった生き物。僕は君に愛しているよ！

クレペリンが反応性癲癇患者の自意識について記録しているところでは、「時として患者は自分の人格の欠陥がある程度分かっている、そのことを時としてうまいいい表現で示す。私はぬけた感覚が四つといかれた感覚が三つあるといい」（...Er habe vier närrische und drei tolle Sinne, meinte ein Kranker）⁴⁹、またある患者は「頭が雲の中にあるようだ、『熊のように感覚が 11 もあるような気がする』といった」（ein Kranker meinte, ihm sei gewesen, ...als ob er 11 Sinne habe wie ein Bär）⁵⁰との記載がある。クレペリンが収集した精神病患者の訴えは、ことに難解で超自然的なイメージを含んでおり、ショッキングで飛躍的な表現を求めるシュヴィッターズにとっては格好の素材を提供したのであろう。

この医学書参照の問題については、1919年にハノーファーの医師がアンナ・ブルーメの詩を中傷した投書が、ハノーファーの出版人パウル・シュテゲマンに寄せられており、その中でクレペリンの著書らしき書物が引き合いに出されていることが参考になる。シュテゲマンは、この手紙を雑誌デア・マーシュタルにドキュメントとして様々な批判とともに掲載した⁵¹。批判の主、Dr. G.プラエトリウスの投書から抜粋すると、「私はK・シュヴィッターズの精神病が、多くの方が考えておられるように、進行性麻痺症であるとは思わない。むしろそれは早発性痴呆（それもかなり進行した）であると思われる。この種の患者は、無意味な言葉のまぜ合わせを生産することにおいてことに能力が高く、また恐るべきものがある。かの精神医学の教科書を読んでもいただければ（in jenem Lehrbuch der Psychiatrie）、シュヴィッターズ苦心の作に瓜二つの例を見つけることができるだろう。」プラエトリウスの言葉からは、当時ある程度までシュヴィッターズの病が周知されていたこと⁵²。そして、シュヴィッターズの病気を早発性痴呆と断言していることからしても、彼の文芸作品とクレペリンの医学書との相関が容易に連想されたことを物語っているように。

もちろん彼の素材収集の源泉がクレペリンに限られていたわけではないだろうが、1918年から親交のあったシュタイニッツの夫は医師であった。そうした周辺事情からも、彼が病気とその治療に関する知識のみならず、患者の行動・思考・感情などのありようを問うたり、それを基にした創作について助言を受ける機会は十分にあったと考えられる。

鳥モチーフと精神障害

先に取りあげた 1937-38 年の「狂いの国から」では冒頭より鳥のイメージが現れているが、一方で初期の 1913 年の詩「花咲く木の下で」では鳥の啼き声に耳を澄ませるという情景が叙述される。したがって、この 2 作品を挙げただけでも、彼の文芸創作活動の長きにわたって鳥のイメージが持続していることが分かる。

ラッハは、「花咲く木の下で」を、これ以前の詩作品と内容の上で異なる分岐点となる詩であるとしている。それは前半部が多分にロマンティックでありながら、最後の一行になって主人公の頭に飛び去る鳥の糞が落ちるといふ、滑稽な落ちが付くためである。ラッハは、詩作におけるメランコリックな気分の表出が、1913 年にはすでに古びていることをシュヴィッターズ自身十分に意識しており、それでもなお彼はロマンティックな語彙に頼らざるを得ないと言う⁵³。そしてシュヴィッターズが記した、満月の夜以来、感傷的な抒情詩を書き、音楽に目覚め、月夜の風景画を描き始めたことについて本論と同箇所を引用している。しかし、その前提となる舞踏病の発症以降、2 年間病床に就いていたことについては言及していない⁵⁴。彼の症状はやはり重症であり、それゆえに回復後に新たな素養を獲得したのである。この「花咲く木の下で」は、病によって叙情的な感性を得たシュヴィッターズの記念作と考えたい。そこでこの詩の内容を以下に検討する。

Unter Blütenbäumen

Wir saßen unter Blütenbäumen
vom Meer der lauen Luft umspült
gewiegt von lieblich süßen Träumen
die süßer nie ein Herz gefühlt.

Wir lauschten auf der Vögel Singen

nach ihrer Vogelmelodie
und lauschten auf entfernten Klingen
der großen Frühlingsharmonie.

Das Auge schaute traumverloren
und ganz der Alltagswelt entrückt
solche Frühlingspracht, wie neugeboren,
vor Wonne trunken und entzückt.

Die Blütenblätter flogen bunter.
Ein Vogel flog hinaus ins Land.
Es flog auf meinem Hut herunter.
Ich nahm den Hut in meiner Hand.

>Laß sitzen<, sprach mein Freund, >laß sitzen,
Im Hause nimm es sauber weg,
denn würdest du es jetzt abspritzen,
dann gäb' es einen Vogeldreck<.

花咲く木の下で

私たちは花咲く木の下に座っていた。／暖かな風に潮が打ち寄せ／いとおしいほど
甘い夢に揺すぶられていた。／どんな心も感じたことがないほど甘い夢に
私たちは鳥の声に耳を澄ませていた。／まさに鳥たちのメロディーに合わせた歌声
に／そして遠い遠い響きに／あの偉大な春のハーモニーに耳を澄ませていた。
眼差しは夢の中にさまよい／日々の世界からすっかり離れ／生まれたばかりの絢爛
な春を見つめていた。／歓喜に酔い痴れて。
花卉は色とりどりに舞い散った。／一羽の鳥が陸地へと飛び立った。／私の帽子の
上にそれが舞い降りた。／私は帽子を手に持った。
「そのままにしておきなさいな」と友が言う。／「つけたままにしておいて、家に
帰ってからきれいに落としなさい。／いま水で落とすと／鳥の糞が残るから。」

形式は4行1節の5節で構成され、やや単調な並行脚韻で統一されている。第1節第1行目は「わたしたちは花咲く木の下に座っていた」という情景から始まる。二人は甘い夢に浸るが、やがて鳥の鳴き声を耳にする。そのうち私の眼差しはこの世を離れて⁵⁵、夢の中に彷徨うようになる。この *entrückt* は二行後の *entzückt* と脚韻を踏むために用いられ、同音の反復は催眠効果も有している。一方で「頭がおかしい」 (*verrückt*) という語をも容易に連想させる。第2節で現れる鳥の啼き声は、詩の語り手を夢遊状態へ移行させる原因となっている。この夢遊は、先に引用した月夜彷徨症を想起させる。シュヴィッタースは鳥と夢遊とを結び付けようとしたのであろう。

次の情景では、色とりどりの木の葉が散り、一羽の鳥が木立から飛び立ってくるが、「私の帽子の上」には「それ」 (*es*) が舞い降りてくる。この中性の代名詞 *es* は、いわば唐突に挿入されており、手前の文中の語との関連が薄い。しいて前文の *Land* とすれば、「土地が帽子の上に飛来した」となり、帽子をかぶったままでの逆立ち状態を暗示することになる。その一方でこの第4節の冒頭から3行は *flog(en)* の各主語が、 *die Blütenblätter, ein Vogel, es* と行頭に揃えられているので、飛来する物の連続的な変化と読むこともできる。この節では、花卉が散り、鳥が飛び立って、何か特殊な精神状態に語り手が陥る情景が描写されている。そして「私」は帽子を手を取ろうとする。

第5節では情景が変わり、「そのままにしておきなさい」という友人の声が聞こえる。ドイツ語は *mein Freund* であり、女性を指していないが、亡命中のシュヴィッタースがドイツに残ったヘルマの死を知って回想を綴った手紙には、この言葉が使われている⁵⁶。また第1節で使用されている語 *lieblich* と *süß* からしても、異性の恋人が「それ」をいきなり落とそうとしている「私」を制止して、女性らしく洗濯の助言を与えている情景と考えるとよいだろう。そして友人は、家に帰って「それ」をきれいに落とすなさい。ここで水を使うと鳥の糞が残ってしまうと言う。最終の2行では接続法Ⅱ式が使用されており、鳥の糞が実際にあったのか、それとも「私」の訴えを受けて友人がこう言っているのか、定かではない。しかし、最終行で現れる鳥の糞 (*einen Vogeldreck*) は男性名詞であり、直前の行にある水で流すべき「それ」が、鳥の糞とつながることはない。しかし鳥の糞が現実世界へと意識を取り戻すきっかけになっていることから、*es* は「私」が頭の中で見ている非現実の世界を指すと考えられる。その場合、「私」がかぶる帽子は意識ないし脳の機能そのものを暗示しているのであろう。

シュヴィッタースは、1917年から18年にかけて文芸においてシュトラムとイタリア未来派の影響を受けて、それ以前の詩を破棄してしまった。ラッハによれば17年以前の

詩は5編しか残されていないと言う⁵⁷。この詩はその中で残った作品である。したがって、文体に新味はないものの、シュヴィッターズにとっては重要な意味を持っている。それは自身の病とこれを象徴する鳥モチーフが結合したことである。この作品において、鳥は彼の病を表すだけでなく、それ以上に精神と魂を操る存在となっている。後にメルツ素描に貼付される羽根は、それゆえシュヴィッターズの花押ともいえるが、彼独自のタリスマンでもあろう。

漫画的素描シリーズにおける帽子と鳥モチーフ、そしてガチョウ

シュヴィッターズは1919年頃より教会や風車、コーヒーミル、滑稽な姿の動物、また軽妙かつ漫画的に描かれた人物像などのモチーフを組み合わせた、繰り返し登場させて、さまざまな情景を一連の素描シリーズに描いている。これらは主に鉛筆に水彩で着彩が施されており、各葉に水彩を示すAq.という記号に添えて番号が打たれている。この中の《Aq.7. 男はライラック色をつくる》(図5、1919年)には、シルクハットを逆さまに被り、額に漏斗の先を刺されている人物の横顔が描かれている。クレペリンの教科書には、頭に挿入され、液体を流し込まれるニュルンベルク漏斗という妄想のエピソードが記録されている⁵⁸。男は胸の中のハート型を指差しており、画面右下には逆さまになった鳥が歩み去ろうとしている。また男の背後には教会の尖塔に突き立てた、数字が書かれた三角板があり、男の目からはこの数字に向かって矢印が伸びており、左向きの男の視線が画面右の尖塔へと向けられていることを示している。その教会堂の脇では猫あるいは牛のようなものが涙を流して座り込んでいる。これらのモチーフから主題内容をつかむことは難しいが、「花咲く木の下で」を参照するならば、逆さまになった山高帽は頭が正常でなくなった男の意識、逃げ去る鳥はその起因であったと想像できる。英語では「帽子屋のように頭がおかしい」(as mad as a hatter)という成句があるが、ドイツ語では「何某は正気を失う」(jm. geht der Hut hoch)という成句がある。どちらも帽子が精神・心理の異常に関わるので、詩と水彩画に用いられた帽子モチーフも頭の機能を示しているであろう。

また、この素描の同シリーズとみなしうる作品《Aq.11. (図 婦人 ガチョウ)》(図6)は、作品の裏に書かれた「婦人、ガチョウ」(Frau, Gans)という文字が各モチーフの意味を示している。首と脚が長く胴が大きな鳥はガチョウであり、胸にも眼を持っている。そして酒瓶の中にいる女性は、瓶のガラスを通して鳥の目を見つめている。このまなざしは曲線で示される。酒瓶の肩の辺りにいる男は逆さまに歩いており、さらに

帽子を逆さまにして着けている。この図は、あるいは帽子が正位置であり、男が逆さまになったことを表しているのかもしれない。また瓶の口近くにある円の中には、傾いた教会が入っている。以上のように素描の内容を記述すると、「アンナ・ブルーメに寄せて」の一節が思い起こされる。

この作品に描かれたガチョウの姿を参考にすると、先の《Aq.7 男はライラック色をつくる》の鳥はガチョウであろう。そして1918年のスタンプ素描《無題 (Anna Blume hat ein Vogel)》(図7)の画面右上隅に描かれた鳥も、同じくガチョウであろうと推定できる。この鳥は羽を広げ喜び勇んで、画面左下に描かれた尖塔の先に付いた車輪に向かって走り寄ろうとしており、その進行を長い矢印が示している。また画面左縁にも車輪が描かれており、これを示すように Anna Blume と大きな筆記体の文字が記入されている。続けて hat ein Vogel と画面右下へ下るように記されている。イングリート・ブルッガー、ジークフリート・ゴア、グンダ・リュイケン編集のカタログでは、この作品を Anna Blume hat einen Vogel と題しているが⁵⁹、シュヴィッターズの筆記はあくまでも ein Vogel であり、詩「アンナ・ブルーメに寄せて」においても同じである。またアーノルトもこの一文はアンナ・ブルーメが「頭がおかしい」(sie spinnt) という意味であろうと推測し、シュヴィッターズは彼女に現実の鳥を持たせて楽しみ、彼女はそれを手にのせていると言っている。つまり、アーノルトも鳥を haben の目的語として解釈しようとしている⁶⁰。

詩の中に挿入された懸賞問題の第1番目、Anna Blume hat ein Vogel におけるシュヴィッターズの意図は、先行の行で ich liebe dir と格変化を誤っているように、鳥 Vogel は本来 haben の目的格、つまり男性名詞の対格であるのに不定冠詞の語尾変化を誤っている、あるいは意図的に性を過ち、格変化を混乱させていると見せかけることにある。そのことは問題の第3番を読めば分かる。Vogel は定冠詞 der を取っており、hat に対する主格であることを明示している。さらに4行後の Rot ist das Girren deines grünen Vogels では、Vogel が正しく男性名詞属格として扱われていることを所有冠詞と Vogel の語尾 -s が示している。したがって、...hat ein Vogel が一行措いて ...hat der Vogel と変わったことに気づけば、文法的に誤っていないと認めることができる。また上述の「狂いの国より」では、序文冒頭に Wer ein'n Vogel hat, と書かれてあり、続く文中にもはつきりと ...hat einen Vogel と、対格として Vogel を扱っている⁶¹。ゆえに、シュヴィッターズは、Anna Blume hat ein Vogel の一文において意図的に ein と記したと考える。ことにドイツ人にとっては、この一文を読んだときに自ずと文法的に正しい成句 einen Vogel haben が念頭に浮かぶので、鳥を主格とした「一羽の鳥がアンナ・ブルーメ

を持っている」(Ein Vogel hat Anna Blume)の可能性は自然に排除されよう。ただし、あとの所有冠詞 deinが Anna Blume hat einen Vogel の可能性も十分に示している。このように鳥を主格として読めば、このスタンプ素描の主題内容である、「鳥が車輪のアンナ・ブルーメに勇んで駆け寄る」という内容に矛盾しない。そして《 Aq.11. 》に描かれた瓶に閉じ込められた女と、その傍にいるガチョウとが見詰め合う奇妙な関係も納得できるであろう。

アンナ・ブルーメのモデル—ヘルマ・シュヴィッターズとヒナギク、およびガチョウ

シュペンゲマンが1919年刊行の『アンナ・ブルーメ、詩集』に寄せた前書き「芸術家」には、あるメルツ絵画作品中に見出された言葉 Anna Blume hat ein Vogel のことが記されている。シュペンゲマンもやはり文法的に修正せずに引用しているが、これに続けて「アンナ・ブルーメとは誰か。／ゆがんだ脳みそだ。／彼〔シュヴィッターズ〕は時代の肖像を描く。だがそれとは知らずに。／彼は一本のヒナギクを前にして (vor einem Gänseblümchen) ひざまずき、祈る」と書いている⁶²。この一文は、先に同年のデア・シュトゥルム誌に掲載されており、「クルト・シュヴィッターズに寄せて」と副題が添えられている⁶³。シュペンゲマンはシュヴィッターズと1917年に出会って以来親交を保ち、彼をハノーファーの文学サークルに紹介したり、シュヴィッターズが発行した雑誌メルツにも寄稿している。さらには社会主義的な言動で一家がナチスに捕らえられた時、空き家の家賃をヘルマが支払い、シュペンゲマンの著作を守っている。彼はシュヴィッターズにとってそれほど近い存在であった。

シュペンゲマンが言うヒナギク (Gänseblümchen) のドイツ語は「ガチョウの花」であり、Gänseblumeと綴る用例もある。そして1917年にシュヴィッターズによって描かれた、妻ヘルマの肖像は一輪のヒナギクを手を持っている(図8)。この肖像画は描法とモデルのポーズにおいて、パウラ・モーダーゾーン-ベッカーの自画像《ツバキの枝をもつ自画像》に影響を受けた表現主義的傾向を示す作品である⁶⁴。作品は無題であり、彼女が持っている花をヒナギクであると確定することは難しいが、葉のついていない花茎から、同じキク科で頭花の形状がよく似たアスター類とは区別可能である。

エルダーフィールドは、この肖像画から花とアンナ・ブルーメとの関連を指摘しており⁶⁵、ブルジョワ婦人の肖像画が示す感傷的な雰囲気、詩「アンナ・ブルーメに寄せて」において風刺の対象になっていると言う。しかし、筆者はシュヴィッターズが過去の作品に対する反省的な態度を詩で示したのではなく、彼は新しい文芸の技法を手に入れて、表

現内容をも同時に転換したと考えたい。ドロテア・ディートリヒは、やはりモーダーゾーン-ベッカーの自画像がこの作品の先行作であるとするが、自意識の表現および自己確認を目的とする自画像制作と、他者の観察および内面性の把握を主とする肖像画制作の相違については言及していない⁶⁶。またモデルに花を持たせることと、その花にモデルの性格や内面性などの内容を象徴させる役割があること、それらが画家の意図によることなどをまずは考慮すべきである。

ここで再びヘルマが持つ花の名前に戻ると、ヒナギクという名詞においてはガチョウ Gans と花 Blume が連結されているため、これを Gans hat Blume ないし Vogel hat Blume、あるいは Blume hat Gans ないし Blume hat Vogel と読むことも可能である。つまり、シュヴィッタースは、ヘルマの肖像に添えた一輪の花に彼自身の病の暗示を認めた。また Anna Blume hat ein Vogel という文については、シュペンゲマンによって由来が示唆されている。彼が 1919 年に書いた上述の「芸術家」では、「確たる意図なく：画面を斜めに横切るように白い文字で言葉。彼がある板に見つけたものだ。 Anna Blume hat ein Vogel--ただそれだけだった」⁶⁷ とある。シュペンゲマンは、さらに 1920 年の『アンナ・ブルーメの真実』で詳しく書いている。「かの論文が出来上がったとき、私はシュヴィッタースの家で新しいメルツ絵画を見た。その画面を横切って言葉が書かれていた。『 Anna Blume hat ein Vogel 』と。[中略]ある板の上に彼が発見していた、あの言葉が作品の制作中に頭に思い浮かんだ。その言葉は素朴さゆえに彼の心を打ったのだ。」⁶⁸ シュペンゲマンが見たというメルツ絵画は、レゾネに残る写真から、現在では所在不明の作品、《救世主の十字架》(図9)であろう。シュペンゲマンの証言により、ヒナギクからは導き出せない「アンナ」の由来ははっきりするが⁶⁹、板の上に書かれていたという単語のうち、Vogelに付く不定冠詞が ein であったか einen であったか、そしてその板をシュヴィッタースがいつどこで見つけたかまではわからない。

シュヴィッタースは 1913 年頃に油彩画《ガチョウのいる農家》を描いており、おそらくこの作品でガチョウの姿が初めて提示された。この頃に詩「花咲く木の下で」も書かれているから、鳥と彼の病との関連付けは 13 年頃にイメージとして具体的になっている。そしてヘルマの肖像画が 1917 年の作であり、「アンナ・ブルーメに寄せて」が書かれたのが 19 年頃であるから、シュヴィッタースの中でガチョウとヘルマとの関連が徐々に固まり、1919 年頃に落書きを見つけたとき、一気に「アンナ・ブルーメと鳥」というイメージへと飛躍、凝固したと考えられる。シュヴィッタースの目には、鳥を持ったアンナ・ブルーメは、彼の精神を支配する生き物を従えた偶像として映っていよう。そして、アンナ・ブルーメへの憧憬は、ヘルマに寄せる愛情が動機になっている。

ガチョウ、ヒナギクとヘルマー「アンナ・ブルーメに寄せて」の解釈

一年を通して野に咲くヒナギクを、人物の装飾ないしアトリビュートとしてシュヴィッタースが妻ヘルマの肖像に添えた理由は不明である。ここでは、ヒナギクの花言葉から、ヘルマに付されたアトリビュートとしてこの花の役割を理解し、シュヴィッタースがごく私的に花に込めた意味を推定してみたい。

ヒナギクは口語で「(恥ずかしがりやの目立たない) 娘」という意味を持つ。ディートリヒは、ヒナギクを持つヘルマの肖像を女性ファッションのデザイン画を用いた 1921 年のコラージュ作品《Mz. 180 モード・デザイン画》(OS.803)と比較している⁷⁰。ディートリヒは、ヘルマとマネキン人形のポーズに「偶然にもかすかな類似」が見られるが、後年のコラージュにいたって以前の女性イメージが変化したと言う。しかし、油彩画に描かれたヘルマの上体は腰から全体に画面左へ向けられており、わずかに頭部をやや右に傾げつつ正面を向いて、おとなしく座っている。また口許を引き締め、観者を凝視する表情からは、穏やかな外見と真摯な性格が見て取れる。したがって腰、胸、頭部がそれぞれ異なる方向へ向けられた、ひねりの多い運動的なポーズを示すマネキン像とはおのずと表出が異なっている。さらに髪をなでつけ、胸元を閉じた暗色のブラウスに首飾りのみをつけた、ヘルマの装いは質素そのものである。一方、髪を高く結び上げ、襟もとを大きく開けたブラウスに幾つもの玉を連ねたネックレスを着けたマネキン像の華やかさを見れば、もともと比較の対象にはならない。

ヘルマの肖像に見られる質素な装いに対しては、「アンナ・ブルーメに寄せて」中に「普段着姿の地味な服装の君」と記されていることが、詩作における重要な関連として挙げられる。このように女性の服装に筆を進めているのは、いかにも婦人小間物店の息子であったシュヴィッタースらしい。この前後の行には派手な赤、黄といった色の名前が散りばめられており、それぞれが色彩の対比をなし、また統辞において意味の葛藤を生じているが、この一行はアンナ・ブルーメという女性像の文章表現における出発点となるイメージを示している。「普段着で質素な」女性像に対して、その対極となる白いかき裂きのフリルの付いた赤い服に緑の鳥を持ち、逆立ちして帽子を足に載せる女性へと、前後の行においてイメージが跳躍しており、この緊張が「アンナ・ブルーメに寄せて」の全体を支配している。

ヘルマの肖像はメルツ開始期以前に多く描かれているが、彼女のブラウスないしドレスは首の周りを閉じた丸首かV首の襟であり、比較的華やかに着飾った婚約者としての肖像

であっても、大きな白い襟が目立つくらいで、胸元はあまり開いていない（OS. 126）。また、花を持ったヘルマの肖像は、レゾネによれば2点しか存在しない。1913-14年に描かれた婚約者としてのヘルマは、バラらしき大柄の花弁を付けた花を胸元に持っている（図 10）。これが精々華やかに飾られたヘルマの肖像である。したがって、この「普段着姿の地味な服装の君」という一行に示されたアンナ・ブルーメの姿は、常に慎ましやかに描かれたヘルマの肖像と合い、ヒナギクの花言葉とも合致する。

一方、ヒナギクの名に含まれるガチョウは、ドイツ語で「あまり物を知らない単純な女」(einfältiges weibliches Wesen)を指し、さらに侮蔑の言葉となると「馬鹿な女め」(So eine dumme Gans!)となる。この鳥をシュヴィッターズがいかに意味付けしたかについては、水彩画シリーズの《Aq.23 コケットリー》（図 11）が参考になる。素描では、眼のある凧が宙に浮かび屋根の上にいるガチョウに視線を送っている。鳥はやや眉をひそめながら、翼の先を前に出し、胸を覆うように構えている。鳥の歩もうとする先には逆さまになって歩く男の姿があるので、タイトルの「コケットリー」(Koketterie)は、このようにガチョウが他者の視線に対して、媚びるように恥らうさまを指している。また「アンナ・ブルーメに寄せて」の中では、「緑の鳥のクウクウ啼き」に動詞 *girren* を使っているが、この語は「鳩のごとく高い声で啼く」から「コケティッシュに笑い、しゃべる」と言う意味になる。おそらくヘルマにはあまり見られない性質であろう。しかし、男好きのするアンナ・ブルーメ像には必須の要素であり、シュヴィッターズはガチョウ由来であるコケットリーの性質を緑の鳥に付加したと考えられる。

シュヴィッターズは 1915 年の結婚後、妻の性格をより深く把握した上で、ヒナギクの花を彼女のために選んだ。そして彼が *Anna Blume hat ein Vogel* という一文に遭遇したとき、ヘルマはアンナ・ブルーメへと変身したのであろう。このように「アンナ・ブルーメに寄せて」は、鳥が主導する突飛で派手な変身劇を背景としている。この恋愛詩の主人公は、まともな言葉も綴れない初心な男であり、奇抜な色の鳥を連れ、逆立ちして歩く女に焦がれている。男は、口の中で女の名前を反芻しては背中を熱くし、世間の指弾も恐れずおぼつかない文法で愛を告白しているが、シュペンゲマンが「一本のヒナギクの前にひざまずき、祈る」と言うシュヴィッターズの姿と重なる。

シュヴィッターズは *Anna Blume hat ein Vogel* の格指示に、これまでにない表現の可能性を見出した。鳥とアンナ・ブルーメとの主従関係は、この文の読み方によって逆転する。彼は、緑の鳥の赤い啼き声によって、ヘルマが変身し彼自身もグロテスク詩のイメージ世界へと導かれる契機を発見したのである。

メルツ創作とアンナ・ブルーメ

シュヴィッタースはメルツ絵画が生まれた 1919 年、制作の実際について簡潔に「メルツ絵画は直観(Intuition)から作品の可視化までの道のりを短縮することにより、直截的な表出を求める」⁷¹と書いている。これをメルツ制作の実際に即して言うならば、直観によって好都合の素材を見出し、吟味し、加工を最小限にして作品に組み込むことである。彼は形式的観点に絞って解説しているようだが、先のシェンツィンガー肖像の制作エピソードと照らし合わせると、ここで言う「直観」の意味は曖昧である。エピソードをより詳しく読むと、肖像にビールコースターを貼り付けたとき、「私の傍らにビールコースターがあった。〔中略〕丸いフォルムだ…突如、天才的な、いやあまり天才的でないかもしれないが、ともかくひらめいたのだ」と言って貼り付けた。怒ったシェンツィンガーが、コースターがどうやってモデルの性格を表すのかと詰め寄ると、「それは分からない。だがコースターはちゃんと表している。私は感覚で分かるのだ」(Ich kann nicht sagen, wie, aber er tut es, das fühle ich)と答え、さらに苦痛であると訴えられると、「ビールコースターはどういうふうであれ、あなたの性格を表している」と強弁する。そこで「丸いからか」と問われると、「その上、フェルト素材だからだ」と図に乗る⁷²。このエピソードは、制作時から相当に時間が経った回想を面白おかしく脚色しており、さらにシュヴィッタースの記憶も怪しい⁷³。しかしこのエピソードから、彼にとっては素材の発見時に直観が働くものの、直観の内容は彼にも不明なのであり、把握しているのはフォルムと材質くらいであると理解できる。それゆえ彼にとって直観と「ひらめき」(Eingebung)とはほぼ同一である。

1920 年の著述にも以下のようなメルツの解説がある。

そこで私には、芸術作品において表出を求めることは、芸術の妨げになると思えてきた。芸術とは根本概念であり、神のごとく崇高で、生命のごとく説明しがたく、規定もできず、目的もない。芸術作品は、その各要素の価値を失わせることで出来上がる。私は、そのやり方は分かっているつもりだ。私が知っているのは、何かを引き出すために集めた素材だけであり、どんな出来になるように使用するか、となると私にも分からない⁷⁴。

と、ここでも彼は「分からない」を繰り返している。芸術を「神のようである」というのは、直観ないしひらめきに導かれるように、素材の発見・組付けから仕上がりまで、無自

覚かつ自動的に制作することも仄めかしているのであろう。作品は、シュヴィッターズを促して素材を呑み込みながら、自生するように成長するのである。ただし、無自覚といえども、上記のようにモデルを怒らせるような意味的な要素も「直観」内容に含まれるのであろう。彼がこうした能力を獲得したのは、既述の通り、病を得たためである。したがって、月夜に関する逸話からわかるように、芸術的感性と「直観」は制御不能な天与の能力であり、ひいては「直観」を制作の発端とするメルツが、病を起源としていることが理解できよう。

シュペンゲマンは、市民と芸術家、つまりシュヴィッターズを隔てる精神の病について、以下のように書いている。

市民の論理が芸術家に追いつけなくなると、そこで立ち止まり、境界線を引いてしまう。境界線のあちら側から狂気の領域 (der Irrsinn) が始まるのだ。芸術家が市民ではありえないということを忘れている。だが、ノーマルとはなんぞや。いったい身体の内創造性を抱いている人間を、つまり狂った芸術家 (den verrückten Künstler) を正常と見ることは出来ないものか⁷⁵。

このようにシュペンゲマンは、狂いと創造性とを結びつけ、そのような芸術家、すなわちシュヴィッターズの創作を世間の無理解に対して援護する。特に精神病患者と社会との葛藤は、「狂いの国より」における一貫したテーマでもあった。シュヴィッターズは『アンナ・ブルーメの真実』について、シュペンゲマンに賛辞を贈っているが⁷⁶、わが意を得たりの思いであっただろう。

結び—狂いとメルツ創作、そしてアンナ・ブルーメの性質

シュヴィッターズは、理想郷としての「狂いの国」について、以下のように書いている。

わが夢見る狂いの国は、いわば、微笑みの国なのである。それは「涙の国」とは言えないからである。狂っているとは人間的なことである。しかしすべての人が微笑を理解することはない⁷⁷。

彼は『アンナ・ブルーメ、詩集』の表紙絵 (図 12) に描かれた、風車が回り、人が空中で逆さまに歩き、機関車が逆進する空間を「アンナ・ブルーメが住む世界」と言う⁷⁸。

この表紙絵には、男の横顔とその首もとに車輪が描かれている。ここでは、車輪の回転が滑稽な世界の原動力となっている。一方、彼が「メルツの起源」としたシェンツィンガーの肖像画でも、頬から耳にかけて二つの円盤が機械的に回転しており、そこで人物は紙巻タバコを口から落としている。このように、精神活動がぎこちない機械の回転に置き換わった様をもって、「狂いの医者」と題したのであろう。そして『アンナ・ブルーメ、詩集』の図像は、シェンツィンガーの横顔のヴァリエーションであると考えられる。したがって、メルツ創作とそこに表出される「精神の狂い」、そしてアンナ・ブルーメとその環境がそれぞれ「微笑」を誘う性質を有していることは、この2作品の関係においても見て取ることができる。

オーヒャルト／シュルツの伝記によれば、最初のアッサンブラージュ成立とメルツ創作の概念を得たのが1918年から19年にかけての冬季である⁷⁹。そしてデア・シュトゥルム誌第4号にメルツ絵画論と詩論が掲載されたのが、19年の7月。詩「アンナ・ブルーメに寄せて」は、同年8月に同誌に掲載されている。また、レゾネに掲載されている19年中のメルツ絵画の成立順を見ると、《救世主の十字架》は、メルツの発端となった《Lメルツ絵画 L3》よりも12点後に位置づけられている。したがって、シュペンゲマンが報告するように、アンナ・ブルーメがシュヴィッターズの創作に登場するのは、メルツの概念が確立したあと間もなくのことである。詩「アンナ・ブルーメに寄せて」が、メルツ詩第1番として詩集の中で分類されたことは、シュヴィッターズがこの女性イメージをもってメルツ創作を代表させたことを示している。

1920年のメルツ論で、シュヴィッターズはナンセンス (Unsinn) が芸術的に扱われたことがなかったゆえ、一層これを愛すると宣言しており、その直後に「ここで私と同様にナンセンスを追求しているダダイズムについて述べておきたい」と書いている⁸⁰。ほんの数行にわたって書かれているだけであるが、彼にとってメルツ創作の本質はナンセンス表現にありという自覚が表れている。彼が言うナンセンスとは、自身の病に源を有するイメージネーションの表現形式である。シュヴィッターズは、偶然得られた鳥とペアになったアンナ・ブルーメという奇異な女性像に、彼の病の象徴を見たのであり、それを機に妻への愛情をアンナ・ブルーメへの慕情へと変質させた。そしてメルツ芸術家 Merzer としてナンセンス・イメージを創造してゆく動機を一層強めたのである⁸¹。

- 1 シュヴィッターズの美術作品のカタログ・レゾネ番号として、本文中で言及する作品に適用する。レゾネの書誌は以下の通り。Karin Orchard, Isabel Schulz, *Kurt Schwitters. Catalogue raisonné*, 3 Bde. Sprengel Museum Hannover (Hg.) 2000--2006
- 2 *Kurt Schwitters, Wir spielen bis uns der Tod abholt, Briefe aus fünf Jahrzehnten*, Gesammelt, ausgewählt und kommentiert von Ernst Nündel, Ernst Nündel (Hg.), Frankfurt/M, Berlin, Wien 1974, S.171. (以下、*Briefe* と略記する。)
- 3 Armin Arnold, *Kurt Schwitters' Gedicht »An Anna Blume« : Sinn oder Unsinn?*. In: *Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur*, Heft 35/36, Kurt Schwitters, Okt. 1972, S.19
- 4 *Kurt Schwitters, Das literarische Werk*, Band.3, Friedhelm Lach (Hg.), DuMont Literatur und Kunst, 2004, S.154. (以下、同全集をL.W.巻数 と略記する。)
- 5 Ernst Nündel, *Kurt Schwitters mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* dargestellt von Ernst Nündel, Rohwolt ʼ Taschenbuch Verlag, 1981, S.102. ニュンデルによれば、1937年1月1日より、シュヴィッターズの息子エルンスト(当時29歳)の年代の若者の渡航を禁止する法律が施行された。そのためクルトは審査官の注意をそらせる必要があった。しかし、メデア・シュタツバートによれば、エルンストは反ナチス運動のために1936年の末にノルウェーに逃れており、クルトがその後を追ったとしている。シュヴィッターズの亡命記の最後は「オスロでエルンストが埠頭に立っていた。彼の顔は悲しげだった。住む場所がなかったのだ」とあるので、シュタツバートの説明が穏当であろう。Medea Stabbert, *Ernst Schwitters*. In: *Kurt Schwitters*, Ingried Brugger, Siegfried Gohr, Gunda Luyken (Hg.), Kunstforum Wien, Jung und Jung Verlag und Autoren, 2002, S.282
- 6 Karin Orchard, Isabel Schulz, *Kurt Schwitters. Catalogue raisonné*, Band 1, 1905-1922, Sprengel Museum Hannover (Hg.), 2000, S.528 (以下、同書を Orchard/Schulz, Bd.-と略記する。)
- 7 *Kurt Schwitters Color and Collage*, Isabel Schulz (Hg), Menil Foundation, Inc., Houston 2010, S.158
- 8 *Kurt Schwitters*, Roger Cardinal, Gwendren Webster (Hg.), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2011, S.14
- 9 Ebda., S.16
- 10 Nündel, *Biographische Hinweise*. In: *Briefe*, S.298
- 11 Nündel, *Kurt Schwitters mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, a.a.O., S.19. Friedhelm Lach, *Der Merz Künstler Kurt Schwitters*, Verlag M.DuMont Schauberg, Köln 1971, S.15. ニュンデルの記述はラッハのモノグラフにもとづいている。
- 12 Lach, ebda., S.15
- 13 Orchard/Schulz, Bd.1, S.530
- 14 Schwitters, L.W.5, S.82
- 15 Ebda.
- 16 Ebda.
- 17 Schwitters, L.W.5, S.83, 84
- 18 Schwitters, *Daten aus meinem Leben*, L.W.5, S.240,241, *Kurt Schwitters*, ebda., S.251
- 19 Kate Steinitz, *Kurt Schwitters, Erinnerungen aus den Jahren 1918-1930*, Verlag Die Arsch, Zürich 1963, S.149, 150
- 20 Nündel, *Kurt Schwitters mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, a.a.O, S.11
- 21 Christof Spengemann, *Die Wahrheit über Anna Blume, Kritik der Kunst, Kritik der Kritik, Kritik der Zeit*, Der Zweemann Verlag, Hannover 1920, S.18
- 22 秋元波留夫「てんかんの歴史」、鈴木二郎、山内俊雄責任編集 臨床精神医学講座第9巻 『てんかん』、中山書店、1984年 4ページ。
- 23 山内俊夫「総論 てんかんと精神医学」、同掲書 405ページ。
- 24 Emil Kraepelin, *Psychiatrie, Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte*, III. Band *Klinische Psychiatrie*, Leipzig 1913, S.1023-1182
- 25 西丸四方、西丸甫夫訳、エーミール・クレペリン『躁うつ病とてんかん』みすず書房、1986年。本論では、ひらがなの「てんかん」と漢字の「癲癇」を併記したが、参照した専門書と訳書それぞれの表記に従った。
- 26 清野昌一によると「Kraepelin 1913 はてんかんに早発性痴呆と躁うつ病との中間に位置する本態不明の疾患と位置付けた」と要約している。清野昌一、前掲書、14ページ。
- 27 扇谷明、前掲書、459ページ。
- 28 木村敏、前掲書 466ページ。現代の治療では、特発性全般てんかんに著効を示す抗てんかん薬バルプロ酸の登場により、治癒する例が増え、性格と行動に特徴を示す例が減少した。また側頭葉てんかんについても、側頭葉切除手術により発作の抑制が可能となり、術前後の患者の性格と行動の変化が注目を集めるようになる。前掲書、459ページ参照。この嶋田による記述は、1998年時点での医療技術の要約である。
- 29 Orchard/Schulz, Bd.1, S.26 シュヴィッターズによる分類は、A=風景画。場合によっては抽象画。B=生物画、C=風俗画、D=肖像画、E=肖像彫刻、G=表現、H=抽象画、KおよびL=メルツ絵画、Z=素描と分類されている。
- 30 この作品の場合、AはAbstraktionの略であろう。
- 31 Orchard/Nündel, Bd.1, S.213, Kat. Nr. 425. ストレッチャーに鉛筆で記載されている。

- 32 Nündel, *Kurt Schwitters mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, a.a.O., S.62 ニュンデルはシェンツインガーを「神経科医 Nervenarzt」としているが、シュヴィッターズは単に医者 Arzt と記しているだけである。
- 33 John Elderfield, *Kurt Schwitters*, Thames and Hudson, 1985, S.51
- 34 Schwitters, L.W.3, S.274-276
- 35 Schwitters, L.W.3, S.275. Nündel, *Kurt Schwitters mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, a.a.O., S.62
- 36 Steinitz, a.a.O., S.41
- 37 Schwitters, L.W.4, S.121-130. ラッハによる注記には、シュヴィッターズが残したあらすじが掲載されている。Vgl. ebda., S.342
- 38 Schwitters, L.W.3, S.232, 233
- 39 Schwitters, L.W.3, S.137-149
- 40 クレペリン、前掲書、77,78 ページ。Kraepelin, *Psychiatrie*, a.a.O., S.1113
- 41 クレペリン、前掲書、17 ページ。Kraepelin, ebda, S.1041
- 42 オウセイ・テムキン、『てんかんの歴史 2、十九世紀とジャクソン』和田豊治訳、中央洋書出版部、1989年、415 ページ。「夜の旅—メッカ啓示、全 111 節」、『コーラン』井筒俊彦訳、ワイド版岩波文庫、2004年、93 ページ。
- 43 Schwitters, L.W.3, S.318-323
- 44 Florian Steiniger, *Kurt Schwitters-Leben und Werk*. In: *Kurt Schwitters*, Brugger/Gohr/Luyken (Hg.), a.a.O., S.57 さらにドイツ中のシュヴィッターズ作品が押収された。
- 45 Philip Thomson, *A case of Dadaistic Ambivalence: Kurt Schwitters' Stramm-Imitations and 'An Anna Blume'*. In: *The German Quaterly*, XLV, 1972, S.48
- 46 Ebda., S.49
- 47 Nündel, *Kurt Schwitters mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, a.a.O., S.19
- 48 ラッハ編集の全集では、この詩にメルツ詩 Merzgedicht の分類を付けていない。一方、シュヴィッターズが編集した『アンナ・ブルーメ、詩集』ではメルツ詩に分類され、第 1 番となっている。本論ではシュヴィッターズ本人の考えを優先した。
- 49 クレペリン、前掲書、109 ページ。Kraepelin, a.a.O., S.1151
- 50 クレペリン、前掲書、110 ページ。Kraepelin, ebda., S.1152
- 51 *Dr. G. Praetorius an den Verleger*. In: *Der Marstall Zeit- und Streit-Schrift des Verlages Paul Steegemann*, Heft ½, 1920, S.11,12
- 52 同誌の中には、「空気浴に行つて、その傷んだ頭蓋骨を治しておきなさい」（匿名の手紙）といった中傷や、プレスラウの神経科クリニックの医師なる人物から「衷心から申し上げるが、貴方の健康が阻害されるのを予防するために」と称して、3ヶ月ほど制作を止め、いま頭を悩ませている問題から離れておくよう忠告する手紙が掲載されている。Ebda., S.13, 14
- 53 Lach, *Der Merz Künstler Kurt Schwitters*, a.a.O., S.86
- 54 Ebda., S.88
- 55 この文には人を指す語がない。したがって das Auge が誰の眼差しであるかを確定できないが、後半を読むことで推測できる。
- 56 *Briefe*, S.200. 1946 年にハウスマンにあてた手紙の一節。Da war mein bester Freund aller Zeiten dahin und liess mich und Ernst zurück.
- 57 Lach, *Die Lyrik von Kurt Schwitters*, L.W.1, S.19
- 58 クレペリン、西丸四方、西丸甫夫訳「精神分裂病」みすず書房、1985年、118 ページ。Kraepelin, a.a.O., S.793
- 59 *Kurt Schwitters*, Ingried Brugger, Siegfried Gohr, Gunda Luyken (Hg.), a.a.O., S.116. オーヒャルト／シュルツのレゾネでは Anna Blume hat ein Vogel と記載されている。Orchard/Schulz, Bd.1, S.242, Nr. 511
- 60 Arnold, a.a.O., S.19
- 61 Schwitters, L.W.3, S.137
- 62 Kurt Schwitters, *Anna Blume und ich*, Die gesammelten Anna Blume-Texte, Ernst Schwitters (Hg.), 1965, S.45
- 63 Christof Spengemann, *Der Künstler, An Kurt Schwitters*. In: *Der Sturm, Monatsschrift*, Herwarth Walden (Hg.), 10. 4 Heft, 1919, S.61
- 64 Elderfield, a.a.O., S.16. Dolothea Dietrich, *Les habits neufs de la tradition, Schwitters, les femmes et les collages*. In: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Heft 51, 1995, S.84
- 65 Elderfield, ebda., S.16,17
- 66 Dietrich, a.a.O., S.83,84. ディートリヒは花を持つヘルマのポーズが旧来の型であり、眼差しや口許にシュヴィッターズが表現を集中し、モデルの性格を把握しようと努めているという。
- 67 Spengemann, *Der Künstler*, a.a.O. S.61
- 68 Spengemann, *Die Wahrheit*, a.a.O., S.15, 16

- 69 クルトの母親の従姉妹の名は Anna Ostermann であり、彼の家と同じ地区のヴァルトハウゼンシュトラーセ 27 に住んでいた。そして 1913 年から 14 年にわたって、この夫人の肖像画を描いている。したがって、彼はアンナという名前に古くから親しんでいた、と言える。Orchard/Schulz, Bd.1, S. 68, Nr. 85
- 70 Dorothea Dietrich, *The collages of Kurt Schwitters Tradition and Innovation*, Cambridge University Press, 1993, S.136
- 71 Schwitters, L.W.5, S.37
- 72 Schwitters, L.W.3, S.275, 276
- 73 文中ではビールコースターがフェルト (Filz) で出来ているとされているが、レゾネの記録ではフェルトの記載はなく、厚紙 (Pappe) がコースターの材料のようである。Orchard/Schulz, Bd.1, S.213, Nr.425
- 74 Schwitters, L.W.5, S.76
- 75 Spengemann, *Die Wahrheit*, a.a.O., S.23
- 76 *Briefe*, S.34. 1920 年 11 月 18 日付けのシュペンゲマン宛の手紙。
- 77 Schwitters, L.W.3 , S.137, 138
- 78 Schwitters, L.W.5, S.78 この表紙絵には ANNA の文字が記入されている。
- 79 Orchard/Schulz, Bd.1, a.a.O., S.532
- 80 Schwitters, L.W.5, S.78
- 81 Ebda., S.153-166



図1 《ひよこ》1947年
 コラージュ、紙に紙、厚紙、22×17cm
 Die Bayerischen HypoVereinsbank, München



図2 《Mz.410. 何かそのようなもの》1922年
 コラージュ、厚紙 布地、紙、羽根
 18.2×14.5cm (オリジナルの台紙枠内)
 21.3×17.5cm (オリジナルの台紙)
 Sprengel Museum Hannover, Hannover



図3 《メルツ絵画1A(精神科医)》1919年
 アッサンブラージュ、キャンヴァス 油彩、紙、キャンヴァス地
 ボール紙、木材、針金、金属、硬貨、シガレット、釘留め
 48.4×38.2cm (画面)、51.5×41.3cm (オリジナルの額縁)
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



図4 《聖なる悲痛》(細部)



図5 《Aq.7. 男はライラック色をつくる》1919年
紙 水彩、鉛筆、31.1×24.4cm、個人蔵



図6 《Aq.11. (図 婦人 ガチヨウ)》1919年
紙 水彩、鉛筆、25.9×20.7cm (オリジナルの台紙枠内)
39×27.9cm (オリジナルの台紙)
Nachlass Kurt Schwitters

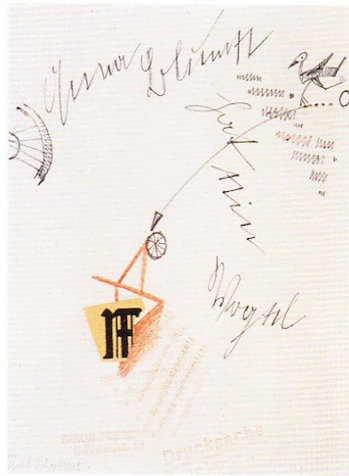


図7 《無題 (Anna Bulume hat ein Vogel)》1918年
コラージュ、紙に鉛筆、色鉛筆
スタンプ・インク、紙、19.1×16.8cm
Carus Gallery, New York



図8 《無題 (花を持つヘルマ・シュヴィッターズの肖像) 》1917年
厚紙に油彩、66×49cm
Nachlass Kurt Schwitters



図9 《救世主の十字架》1919年
アッサンブラージュ、厚紙あるいは板に紙、金属、トランプ札
サイズ不明、消失



図10 《無題(婚約者としてのヘルマの肖像)》1913/14年
キャンヴァスに油彩、50.4×40.2cm
Nachlass Kurt Schwitters



図11 《Aq.23 コケツトリー》1919年
紙に水彩、18.6×18.6cm (オリジナルの台紙枠内)
39.5×29.5cm (オリジナルの台紙)
Nachlass Kurt Schwitters

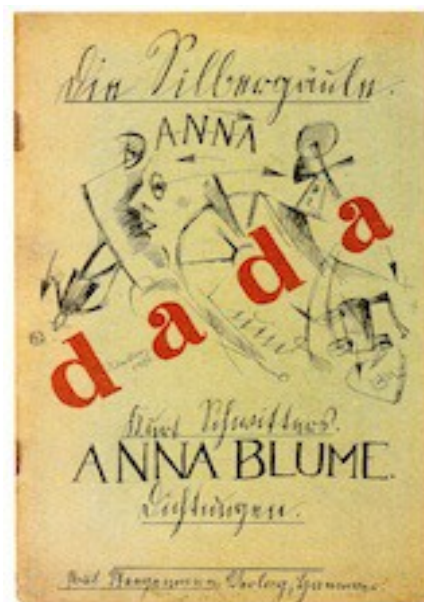


図12 《『アンナ・ブルーム、詩集』表紙絵》1919年
『デイ・ジルバーゴイレ』39/40号、ハノーファー、パウル・シュテーゲマン出版

11. モダニズムにおける表現形式と人間イメージ

シュヴィッタースは1910年という早い時期に、音楽理論を援用しながら抽象美術の可能性を探っていたことは、本文で述べたとおりである。当時の彼の理論では、人間を描くことは考慮されていなかった。彼は当初、抽象絵画を考えるにあたって、人間像と自然の再現を行わない、またそうしたイメージですら表現することのない、純粋な形式だけで構成する抽象絵画の成立を構想していたのである。そして、戦時中の軍需工場で機械の動力機構に人間精神の反映を見るという一種奇矯な直観を得たが、この直前まではキュビズムと未来派の様式を研究して、幾何学的形式でのみ形成される抽象画面の成立を目指していた。彼のこうした抽象美術の構想は、のちのファン・ドゥースブルフやモホイ・ナジとの交流および共同制作、またバウハウスへの関心の向け方にも顕著に現れている。

シュヴィッタースはメルツの理論をまとめるにあたって、人間をいかに扱うかを提案している。その考え方は、メルツの方式で上演されるという、メルツ舞台の構想のなかで表明されている。

人間そのものも使用することができる。

人間そのものを書き割りに結わえ付けることもできる。

人間は動作しながら登場してもよいし、平素あるそのままの状態でもよいのであって、二本脚で喋ってもよく、さらにはまともな文を口にするだけでよいのである¹。

シュヴィッタースのメルツ理論では、一作品の総体において形式上の均衡を保つために、ありとあらゆる素材が相互に関係付けられるとされる。したがって、彼の理論からすれば、ここに引用した「人間」もやはり素材として扱われるのであり、舞台上の人間が言葉を発した場合であれば、その音声に対応する何か別の素材がカウンターバランスとして用意されるわけである。このように各部材の意味を常に相対化しようとするメルツの原理には、人間の内面性を主題とし、かつそれを深く掘り下げる契機はないと言ってよい。さらにメルツ作品の構成主義的な外観からは、人間的な主題内容を見出すことは難しい。

シュヴィッタースは、ピカビアが行った機械の構造を人間と見なす表現に感化されたが、これを一層押し進めて車輪に人の名前をあてた図を描いたり、作品に貼り付けた円盤を前

にして女性の姿が見えるなどと説明することになった。こうしたシュヴィッターズの極端な人間像の表現は、パリのダダイストのように人間や芸術に対する冷めた見方ではなくて、むしろ偏執的な芸術表現であり、非常に奇妙な人間観を示していた。さまざまな作品で主題として扱われているアンナ・ブルーメとフランツ・ミュラー、あるいは私との恋愛というレパトリーは、一向に恋愛が進展することなく、あたかもスローガンのように恋人たちの関係を絵解きする図が繰り返されるだけであった。

このような表現が成立したのは、シュヴィッターズが抽象美術の可能性を探っていたがゆえのことであったとも言える。人の頭部を円形で置き換えることなどは、さほど難しい連想法ではないし、そこから幾何学的に画面を構成してゆくやり方は、すでに同時代の芸術家たちの多くが達成している。シュヴィッターズは、抽象形式を積極的に取り扱おうとする時代の芸術思潮の中に進んで身を置いていたからこそ、メルツという抽象形式と生な素材とが渾然一体となった様式を作り上げ、そこに特殊な人間像を表すことができたのである。

シュヴィッターズが行った、幾何学的な形式を用いた人間の表現を考えた場合、これに対応する作品として、シーレによる扁平な色面に肉体部分が接続された人間像の描写が挙げられよう。これは、平坦な衣服と豊かな女性の肉体とを継ぎ合わせる、クリムトの手法に前例があったわけだが、ウィーン工房とも共同していたクリムトの場合、マッキントッシュなどの国際的なアールヌーヴォーの影響も視野に入れなければならない、さらにインテリア・デザインとして絵画作品を扱うという課題もあり、純粹に絵画としての表現と捉えることはできなかった。さらにクリムトは、衣服の文様を用いて人物像の属性を表そうとする、優れて技巧的な表現を行っている。そのようなクリムトの影響下で、短期間ながらシーレが試みた、幾何学的な色面構成に人間の身体部分を接続する方式は、人間像の絵画的表現として独特であり、モダニズムの先鋭的な表現のひとつであると言える。その表現の独自性は、身体の表出を一部覆い隠すことにあり、観者による主題内容の理解を妨げようとする。彼は、クリムトの様式から出発して、肉体に取って代わった平坦な色面の表出によって、人間的な内面性を表す方式へと高めることができたのであった。

シーレの制作を概観すると、自身の裸体や裸婦を非常に多く描いており、輪郭を歪めて誇張され、あるいは汚濁したような色を塗られる肉体が、初期から没年まで変わることない描写対象であった。そのように強い表出が課せられた身体を、厚みのない色の板で覆ってしまうわけである。たしかに、その色面は衣服として理解できるものの、写実味をもった肉体部分と抽象形式との併置は、観者に強い意味的な葛藤をもたらしている。しかし、

《枢機卿と修道女》の高僧と尼僧の身体が触れ合う部分を覆い隠した色面などは、その下で動揺する肉体を容易に想像させた。それは、シーレが生々しく重なり合う肉体を思い描いているためである。ちなみにクリムトの場合、平らに押しつぶされたドレスはパターンを散らせた装飾面として扱われているが、その輪郭ないし面の境界によって、女性の身体の起伏やヴォリュームを示している。また露出した人体部分も滑らかな表面を持つが、比較的平坦に肉付けされている。クリムトは、このようにして官能性を暗示的に表現し、パズルを解くように性を楽しもうとしているのである。このように見てくると、シュヴィッターズの幾何学的図形と人間との関係付けという表現様式の特異さが際立つ。作家の手によって、車輪の図にアンナ・ブルーメという名前を記されても、観者は両者の意味的なつながりを見出すことはできない。観者には、絵から理解の手がかりをほとんど与えられないのである。おそらくは、メルツ作品に取り組む時のシュヴィッターズの観念の中では²、人間はまともな肉体を備えていないのであろう。

本論で研究対象とした近代オーストリアの画家のうち、ココシュカは抽象的な表現様式に取り組むことはなかったが、描写対象となる人物の霊性の把握に徹して、塗り込んだ絵具層の厚みを減じる技法を独自に凝らし、薄くなった絵肌から出る光を人物の内面性の発現とした。彼の制作は対象の観察を基本とするが、決して外見の写実的描写に留まることはなく、肖像に描かれた人物は、しばしば肉体の重量を失っているように描かれていた。ココシュカのこうした描法もモダニズムの表現として重要であるが、彼の発言や著述からも窺い知ることができるように、作品から人間の姿が消去されてしまうことは、彼の芸術には起こり得ないことである。

しかしながら、数多く描かれたココシュカの都市景観図には、人間の姿が明瞭に描かれていないことにも注目したい。もちろん、通りの中や建物の正面などの近景を描く場合には、点景として、それとわかる人物像が添えられることはある。しかし、かなりな高所から都市を眺望する作品では、建物は色斑や速い筆跡として簡潔に捉えられ、ごく近くにある乗り物や人影なども同様に描写される。これは、晩年になるほど顕著になってくる、彼の描写技法上の特徴であった。ココシュカの目には、都市の姿は大地から沸き上がってくる、色彩の波動や振動、時としてそれらの巨大なうねりとして映っているかのごとくであり、人の営みは、そうした色の波の下に埋もれてしまったかのようなのである。だが、都市は人間の歴史的営為の証しであるとココシュカは理解しており、画面に人間の姿は描かれなくとも、観者はそこに都市の景観を築いてきた人々の姿を想像することができる。彼は現代芸術の極端な表現様式については批判的であった。ココシュカにとっては人間を主題に据え

て、伝統的な油彩画で描くことが芸術家としての信条であり、腕枕をかざした後期の自画像（《自画像（フィエソーレ）》1948年、個人蔵）は、伝統につながる画家としての自負を表している。そして、その信念が当代の美術動向に対する批判の試金石となっていた。

シュヴィッターズのメルツ絵画作品では、人間は玩具か機械の部品と同等に扱われていた。シーレもたしかに木偶の頭部を持つ男女の像を描くが、シュヴィッターズと異なっているのは、彼が観者の感情移入を通じて、人生に対する思想、考え方を訴えている点にある。その結果として、シーレの後期作品では写実描写の度合いが増している。この描写の写実性については、クリムトにとっても、ココシュカにとっても程度の差はあれ、重要な表現の要素であることには変わりはない。この3人は人体を絶対のものとして考えており、記号や符号のような、肉体性を表現しない抽象形式を扱うことがない。そして、感情移入の拠り所として写実的な要素を残すのである。本論考では、各作家の作品における形式的側面の考察に留まったが、仮定的なテーゼとして、表現された肉体（あるいは人体）と、それを観ずるときに兆す感情内容の差異が、この時代の芸術傾向を大きく分ける契機であると、筆者は考えている。それは喜怒哀楽、そして愛の感情を表現するにあたって、そうした感情の真実性の契機が作品に盛り込まれるか否かということになる。こうした各作家の思想面に関しては、今後の研究課題としたい。

このようにシュヴィッターズと、クリムト、シーレおよびココシュカの3人とでは、人間像の表現において明らかな相違がある。とくにシュヴィッターズの奇異とも言うべき人間の表し方は、他の3人とは全く共通するところがない。彼は捨得物を人のように扱ったり、あるいは描写した物に対して、まったく個人的で特殊な、疑似的生命とも言える機能を付与していた。そのようにして、彼は独自の空想世界を生み出していた。彼の制作は、メルツの理論に裏打ちされていなければ、そしてメルツ作品として造形されていなければ、子供の戯れ事となろうし、病者の偏執的な労作であり、意味のない物体であったろう。彼はメルツを作品として成立させるためにも、自身の病に自覚的に向き合い、病を発想の源と捉え、そこから創作の意欲を引き出してきたのであった。シュヴィッターズは、ダダイズムを滑稽やナンセンスの表現として受け取ったが、むしろ彼は、ダダに従来の人間的価値の崩壊と、同時に現れる新たな人間像を見出した。それは、メルツのような、人体形式の再現を前提とせずとも表現として成立し、さらには人間とその他一切の物とが関係を持ちうるという、特異な創作を可能にしたのである。

このように、ユーゲントシュティールと表現主義、そしてダダイズムという、作家が各

人でオリジナルな様式を確立してゆくモダニズムの時代にあつて、人間像の表現における相違、つまり人体形式を写實的に提示するか、あるいは抽象形式で代理するか（または全く想定しないか）という観点に立てば、作家の創作の本質を分ける明瞭な線を引くことができるのである。

- 1 Kurt Schwitters, *An allen Bühnen der Welt*. In: *Anna Blume Dichtungen*, Hannover 1919, S.34, zit. n. *Kurt Schwitters. Das literarische Werk Bd. 5 Manifeste und kritische Prosa*, Friedhelm Lach (Hg.), DuMond Literatur und Kunst Verlag, Köln 2004, S.41
- 2 シュヴィッタースは、メルツの成立前およびその後も写実的な肖像画や風景画を手がけており、晩年にノルウェーやイギリスへ亡命した時にも当地の風景や友人知人の肖像画を描いていた。さらにダダの同志であったハンナ・ヘッヒともしばしば風景を描きに出かけている。本論では、こうした作品群については検討を加えないことにする。

12. 研究ノート

ココシユカとアンドリュー・フォージュとの対話「オスカー・ココシユカ回想す」

抄訳と解説—ココシユカの回想と創作方法

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、ココシユカへのインタビューの放送番組の記事が掲載された¹。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ユ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ユカに対して、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年生まれのココシユカは、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も、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ないが、おそらくはココシユ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が、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ユカ自身の回想録『わが生涯』(1971年)では同様の事例は観察されない。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²、編者や近親者による部分的な修正を考慮しても、ココシユ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ユカの真意を計り兼ねている場面が散見される。またココシユ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ユ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ユカの英語が部分的に理解しづらく、ココシユ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、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、ココシュ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。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

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

アンドリュー・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ない。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あればならないのですよ。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か。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³。

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、やはりココシユカの作品が、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ユカの返答に、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と言っていることは興味深い。ココシユカは、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、ココシユ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)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。ココシユ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のである⁴。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。

このココシユ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。ココシユカは、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ユカ自身であり、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。ココシユ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る。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⁵。

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が、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子を思い浮かべてみるのですが、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ないですね。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、数日で仕上がってしまいますよ。でも、場合によったら、半年かそれ以上もかかりますね⁶。

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に必要になります。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⁷。

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綴られる。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、ココシユ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ポーズしていなければならぬとしたら、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⁸。

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(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、ココシユ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、ということですが。

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。そして私が得るヴィジョンは、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、仕上げ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ろうろし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…

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⁹。

ココシュカ芸術の展開をまとめたリチャード・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に、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¹⁰。

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、ココシュ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、ココシュ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ュ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¹¹。たしかにココシュカは、「缶切り」や「生け贄」、「サーチライト」なり「皮膚の下深くに潜る」などという比喩を使って、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、ココシュ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ー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。そのことは、デッサンのために線を引く部分と、着彩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であらわれている。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。

ココシュ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、ココシュカは「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、ココシュ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ール・ケルナー（ウィーン市長時代の肖像。1949年、Wingler 358）、ドイツのテオドール・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ており、ココシュカが語っているような、「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だろう。

都市景観図の制作動機

フォーチュはココシュ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ュカは、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のは、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窮境から抜け出して、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¹²。

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、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、見るという行為が渴仰へと変わっていった。このことが風景画に取り組むきっかけとなり、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¹³。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年から17年にかけて療養先のドレスデン近郊の風景(Wingler 114)¹⁴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する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¹⁵。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¹⁶。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、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發見したのです。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ました。私はそうした老獪な文明には、ほとんど腹を立てそうになりました。そうしたことは、私にはもはや耐えられなかった。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。ギリシア人の理念に学ばなくてはならない。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¹⁷。

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、（役者の一引用者注）顔や身体の露出している部分には、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、死者が活着し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¹⁸。

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、ゼツェッシオンでは、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がありませんでした。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ね。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、恐れというか、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。ティツィアーノ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言っ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。本物であろうとするならば、この人たちのように暮らさなければならないのでしょう。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¹⁹。

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

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、とくにゼツェッシオンでの展覧会を見たこ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、ゼツェッシオ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²⁰。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²¹。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、ヴィンクラーが言うように、実際はそうではなかった。彼が回想録の中で、ゼツェッシオ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じ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ほぐれたような、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、平塗りとも言うべき作品。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はないでしょうか。

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ったと考えました。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。私自身の周りですね。それでいて、いつも私の世界なんですよ²²。

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²³。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、ちょうど彼がヘアヴァルト・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、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の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ーショ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・ゴッホの影響を受けて、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・マラーとの別れ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²⁴。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と出発したことについては、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²⁵。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て書いたものであると、ココシュカは断っている²⁶。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、突き止めたのだと、ますます強く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点の絵を²⁷、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—²⁸

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、ひいては作品の主題内容と、その表現の変化も、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、感情的な内容の話題をあえて避けたのであろう。

ギリシア好みについて

先の箇所でもココシュカが、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るところを自覚して、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が描けなければいけない」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。そこでこの時代の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よ。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、他の人がやるように、隣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、この尺度を失っていることになります。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²⁹。

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にあって、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、一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—霊長類の心理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ような。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、話の脱線をお許してください。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ようとはしません³⁰。

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時、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時、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前章で述べた通り、ウィーンでバロックと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、感性的な筆さばきの自由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。

結び

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、ドレスデン期の色彩の変化についての質問なども、ココシュ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、ココシュ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、ココシュ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、ココシュ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ュ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、モデルを自由に振る舞わせ、当人の本来の姿（ココシュカの言葉に従えば、記憶に残存するような像）を把握しようとするにありと理解できた。そこでココシュカが言う、「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、つまりはココシュ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りとあるため、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、ココシュ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、ココシュ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、ココシュカの作品の総体が世界を成すように思えると評し、ココシュカを促して都市景観図の成立について語らせたが、ココシュカは第一次大戦の従軍体験から話し始めた。当初は旅行気分で外地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

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、彼が青年時代に為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、ココシユカの画歴における色彩の変化の契機はいかにという、重要な問題を問うた。ココシユ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。ココシユカは、色彩の変化の動機とも考えられる精神的な変化は起こらず、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ユカが失恋、従軍、そして負傷を経験した時期に重なっている。ゆえに、彼の語る場所とは違って、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。

こうしたココシユ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ユ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³¹。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德面、さらには現代への批判のために様々に解釈されており、哲学史的な意義にはとらわれていない。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、専ら新機軸の表現形式の開発に関心を抱く、モダニズムに与することのない画家であるという結論が、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*, Verlag Galerie Welz Salzburg, Innsbruck 1956

- 1 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
- 2 Remigius Netzer, Vorwort. In: Oskar Kokoschka, *Mein Leben*, Netzer Remigius (Hg.), F. Bruckmann, 2.Aufl., München 1972, S.16
- 3 Kokoschka, *a conversation*, a.a.O., S.425
- 4 Frank Whitford, *Oskar Kokoschka, A life*, Atheneum, New York 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『世界図絵』は彼の絵画作品や著述の中にしばしば登場する。
- 5 Kokoschka, *a conversation*, a.a.O., S.425
- 6 Kokoschka, *a conversation*, ebda.
- 7 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.73, 74
- 8 Ebda., S.74
- 9 Kokoschka, *a conversation*, a.a.O., S.427,428
- 10 Richard Calvocolessi, *Kokoschka by Calvocoressi*. In: *Kokoschka Paintings*, Richard Calvocoressi, Rizzoli International Publications, Inc., New York 1992, S.9
- 11 Whitford, a.a.O., S.2
- 12 Kokoschka, *a conversation*, a.a.O., S.426
- 13 Alice Strobl, Alfred Weidinger, *Oskar Kokoschka, Das Frühwerk(1897/98-1917), Zeichnungen & Aquarelle*, Graphische Sammlung Albertina, Wien, in Zusammenarbeit mit dem Verlag der Galerie Welz, 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*, Verlag Galerie Welz Salzburg, Innsbruck 1956, S.306
- 15 Oskar Kokoschka, *An Anna Kallin, Dresden, Ende, März 1923. II*. In: Oskar Kokoschka, *Briefe II 1919-1934*, Olda Kokoschka, Heinz Spielmann (Hg.), clausen, 1. Aufl., 1985, S.81, 82
- 16 Ebda., S.81
- 17 Kokoschka, *a conversation*, a.a.O., S.426
- 18 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.65
- 19 Kokoschka, *Mein Leben*, ebda., S.51
- 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にあると言う。
- 21 Hans Maria Wingler, *Katalog der Gemälde, Nr.3 «Stilleben mit Ananas»*. In: Hans Maria Wingler, *Oskar Kokoschka Das Werk des Malers*, Verlag Galerie Welz Salzburg, Innsbruck 1956, S.293
- 22 Kokoschka, *a conversation*, a.a.O., S.427
- 23 Strobl, Weidinger, *Oskar Kokoschka, Zeichnungen und Aquarelle aus dem Frühwerk (1897/98-1917)*, a.a.O., S.41
- 24 Kokoschka, *Mein Leben*, a.a.O., S.173,174
- 25 Oskar Kokoschka, *Aufsatz*, 1917. In: Oskar Kokoschka, *Das schriftliche Werk, Bd.3, Aufsätze, Vorträge, Essays zur Kunst*. Heinz Spielmann (Hg.), Hans Christians Verlag, Hamburg 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*, Carl Georg Heise, Hans Mardersteig, Kurt Pinthus (Hg.), erstes Jahr, erstes Buch, Kurt Wolf-Verlag, München 1919, S.39-45. この二つの文章には異同はない。著作集 *Schriften* の編者ハインツ・シュピールマンは、この文章を自伝的なテキストであるとしている。Vgl. *Schriften*, Bd.3, S.329
- 26 Kokoschka, *Aufsatz*. In: *Schriften*, Bd.3, S.15. *Bewußtsein der Gesichte*. In: *Genius*, 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, *Aufsatz*. In: *Schriften*, Bd.3, S.17. *Bewußtsein der Gesichte*. In: *Genius*, S.45.
- 29 Kokoschka, *a conversation*, a.a.O., S.426
- 30 Kokoschka, *Mein Leben*. a.a.O., S.57,58
- 31 Kokoschka, *Schriften*, Bd.2, S.391,392

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

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

初出誌一覧

- 1 「グスタフ・クリムトの後期絵画様式と女性肖像画—後期の肖像画における人物像の衣服と油彩技法について— Gustav Klimt's painting technique of the late Portraits: his depiction of dressed female models」 『神戸山手短期大学紀要』、第 54 号、2011 年 12 月 30 日
- 2 「エゴン・シーレの芸術について」 関西大学ドイツ文学会編、『独逸文学』、第 43 号、1999 年 3 月
- 3 《Egon Schieles Paarbilder und sein Motiv der Umarmung von Mann und Frau》 関西大学哲学会編、『哲学』、第 20 号、2002 年 3 月
- 4 「オスカー・ココシュカの肖像画の成立について」、美学会編 『美学』、第 44 巻、第 4 号、1994 年
- 5 「ココシュカの初期作品研究—原始美術の受容による表現主義への発展について—」 関西大学哲学会、『哲学』、第 16 号、1995 年
- 6 「オスカー・ココシュカの表現主義的都市景観図の成立と展開」 関西大学大学院、『千里山文学論集』第 52 号、1994 年 9 月
- 7 「クルト・シュヴィッターズの初期メルツ絵画における空間表現とオブジェ素材について」 関西大学哲学会、『哲学』、第 29 号、2011 年 3 月
- 8 「クルト・シュヴィッターズの鳥モチーフ、そしてアンナ・ブルーメーメルツ創作と精神病—」 関西大学ドイツ文学会、『独逸文学』、第 58 号、2014 年 3 月