

オスカー・ココシュカ作《風の花嫁》考

千 足 伸 行

オスカー・ココシュカ（1886～1982）の《風の花嫁》（《テンペスト》とも。図1）は、単に彼の初期の代表作というだけでなく、ドイツ表現主義絵画の最大傑作のひとつとしてあまねく認められている。この小論はこの作品の成立の経緯、その文学的、図像学的源泉について考察するものである。

I 成立の経緯

I - 1 アルマ・マラー

ココシュカのウィーン時代（第一次大戦に際し志願兵として入隊する1915年まで）の作品は、油彩画についてみると、肖像画が中心であり、これに若干の静物、風景、聖書的主題（《エジプトへの逃避》その他）が加わるが、《風の花嫁》はその文学的、象徴的余韻のゆえに、またこの頃のものとしては最大の規模（181×220cm）により、これらの作品とは区別される特殊な地位を占めている。唯一、やはりこの頃（1914年頃）描かれた《さまよえる騎士》（図2）がこれに近い地位を占め、また内容的にも《風の花嫁》につながるものをもっているが、《風の花嫁》が初期のココシュカの、あるいはその後を通じて、いわゆる“magnum opus”の第一であることに変わりはない。1914年の夏にこの作品がミュンヘンの新分離派展に出品された時、この作品の真価を早くも見抜いたウィルムヘルム・ハウゼンシュタインは「最近の芸術で幻視的な要素がこれほど力強く表現された例は稀である」と絶賛したが¹⁾、「最近の芸術」という枠を外しても彼の言葉はその妥当性を失わないであろう。

ただし、ココシュカの芸術における“幻視的”な性格は《風の花嫁》に始まるものではなく、これ以前の作品、たとえば風景では《ダン・デュ・ミディ》(1910年、チューリヒ、個人蔵、図3)、静物では《羊とヒヤシンスのある静物》(1909年頃、図4)、肖像では《アウグスト・フォレル》(1909~10年頃、図5)にも顕著に表われている。A. コミニの指摘するように²⁾、幻視的、幻想的ないし心霊的なものは18世紀の特異な彫刻家F. X. メッサーシュミット(1736~1783)から今世紀のウィーン幻想派に至るまで、ウィーンを中心とするオーストリア美術の共通項のひとつであり、その意味ではココシュカのこれらの作品もこうした伝統に連なるものといえよう。《風の花嫁》は公的な注文による作品ではなく、その成立の経緯を逐一追跡しようような文書的な資料はほとんど知られていない。ココシュカの『自伝』、書簡その他に断片的な言及が見られるだけである。ただし、これに先行する彼の作品には、このための直接的な習作類に加え、この作品の成立あるいはその意味について多くを語り、これと直接、間接にかかわりあったものが少なくない。それと同時にこの作品は、作曲家グスタフ・マーラーの未亡人アルマと画家との関係をぬきにしては語れない。というのはこの作品が構想され、制作された根本的な動機はアルマとの恋愛関係にあったからであり、結果(完成作)においてもそれは2人の肖像であると同時に2人の愛の高まりないしはその終焉を象徴する作品となっているからである。しかも、この後でふれる《風の花嫁》とかかわりある作品の大半は、また同時にアルマとも何らかの意味でかかわっているので、ここではまずアルマ自身について、また彼女とココシュカとの関係について簡単にふれておく必要がある。

アルマ・シントラーは19世紀後半のオーストリアの代表的な画家の一人エミール・ヤーコブ・シントラー(1842~1892)の娘として1879年に生まれ、1902年、23歳の時、19歳年長の作曲家グスタフ・マーラー(1860~1911)と結婚した。一方、夫に先立たれたシントラー未亡人は、クリムト・グループの1人でウィーンの分離派のメンバーでもあった画家のカール・モル(1861~1945)と再婚した。1912年、ココシュカはかねてからの知り合いのモルを介して、夫を亡くして間もないアルマと初めて会い、彼女の依頼でその肖像を描いた。この時の模様についてのココシュカの『自伝』に見える記述は、単なるエピソードの域をこえて、

2年後の《風の花嫁》成立の契機となり、またその靈感源を示唆するものをも含んでいるので、その一部を引用しておこう。

「食事の後、彼女は次の間にあるピアノに私を連れてゆき、(……)イゾルデの“愛の死”を弾き、歌った。私はうっとりとした。(……)それから彼女は私が彼女の家で彼女の肖像を描くことを提案した。私は狂喜すると同時に困惑もした。ひとつには、私にひと目惚れしたかに思える女性を今まで描いたことがなかったからである……³⁾」。

一方アルマの「わが生涯」によると、ココシュカは彼女をひとしきりデッサンした後、「突然激しく抱擁した。(……)私はそれに抗うことはしなかった。まさにそのことが彼に大きく作用したようだった。彼は私の家からとび出してゆき、1時間の内に私はすばらしい愛の、求愛の手紙を手にしていた⁴⁾」。

両者の記述にニュアンスの違いはあるが、しかし最初のその日から2人が電撃的な恋におちたことは確かであった。

「それに続く彼との3年間は、類を見ない激しい愛の闘いだった。私はかつてこれほどの苦悶と地獄とそして天国を味わったことはなかった⁵⁾」。(アルマ・マラー)。

約言すれば《風の花嫁》はこの約3年間におよぶ愛の嵐の総決算であったが、その間2人の間に生じた愛憎のドラマについてはここで立入って述べるまでもないと思われる。ただここで銘記すべきは2人の愛が——時には憎しみと疑念と嫉妬をまじえて——ココシュカにとって極めて生産的に働きかけたことで、この経験がなかったなら、ココシュカの初期の作品の様相は一変したとさえ思えるのである。フランク・ウィットフォードの「この頃のココシュカのほとんどすべてのデッサンと絵は、アルマ・マラーおよび常に波乱に富んだ2人の関係に直接的あるいは間接的に鼓吹されている⁶⁾」という言葉も決して誇張とはいえないのである。そうした作品の主なものとしては、1912年の《アルマの肖像》(図6)、《ココシュカとアルマの肖像》(図7)、翌年の《裸の二人》(図8)、またデッサンによるアルマの肖像や、一般的な意味での肖像画ではないが、明らかに2人をモデルとし、2人の関係を暗示した作品も少なくない。(図9～12)。

1912年の出会いから15年にかけてココシュカがアルマに宛てた書簡は400通余りにのぼるが、1912年の5月8日付の、つまりアルマと知り

合って約1か月後の彼女宛の書簡では「以前の僕は年老いて、死ぬほど疲れ、ほとんど呆けてさえた。……しかし今の僕は喜びにみちた若い神で、巨大な重荷でも喜んで背負うが、ただ君が、僕の唯一の人、永遠の愛である君がやってくると、僕はこれを喜んで投げとばしてしまう⁷⁾」とその熱い胸の内を吐露している。アルマとココシユカを描いた1912年の肖像(図7)は、ココシユカがアルマに指環をはめようとする婚約記念の絵とも見えるが、しかし実際には2人の間に婚約の事実はなく、むしろ、ココシユカの願望を描いたものと見るべき作品である。アルマとの結婚を望むココシユカに対し、アルマは「結婚」とか“家庭”とかいった「市民的な概念」を笑い、彼の意にそわなかつただけでなく、亡き夫マーラーの写真や書簡をココシユカの前でこれ見よがしに振りかざして彼の嫉妬心をあおるなど、いわば彼女の方が完全に一枚上手であった。こうしたココシユカにとっての最大の朗報はアルマが妊娠したことで、彼女が出産すれば(世間体もあり)、これがそのまま結婚に結びつくと考えたようである。ただしこの“妊娠”についてはアルマ自身は何も語らず、一方ココシユカは「アルマはウィーンの病院に行き、そこで子供を、私の子供をおろした⁸⁾」と『自伝』に記している。アルマの伝記を書いたK. モンソンは「アルマの妊娠を証明するものは何もない⁹⁾」と言いながら、別の箇所では「アルマは妊娠していた¹⁰⁾」と断定するなど、彼女の伝記作者の間にも混乱は見られる。高名な作曲家の、それも喪中の未亡人の妊娠というデリケートな問題だけに、曖昧さが残るのはむしろ当然のことであろうが、現在ではアルマがココシユカの子を宿し、しかもこれを中絶してココシユカをいたく落胆させた、というのがほぼ定説となっている。アルマの別の伝記を書いたB. ウェスリングによれば、「アルマとオスカーの関係を、大戦が始まる前にすでに冷え込ませたのは、彼女がウィーンの病院で受けた中絶手術で、このことについてココシユカは知らされていなかった。彼はこの“手術”を許そうとはしなかった¹¹⁾」。

しかし2人の関係がこれを機に一気に冷えたわけではなく、その後もいくたの紆余曲折を経て、最終的にココシユカが第一次大戦に際し志願兵として入隊し、アルマが建築家のワルター・グロピウスと結婚する1915年まで続くことになる。その間、2人の愛憎の葛藤の中から、すでに述べたようにいくたの作品(この中には《鎖につながれたコロンブス》、

《アロス・マカール》などの文学作品およびそれに付した版画も含まれる)が生まれているが、1912年の2人の肖像(図7)に代表されるこの頃の作品が、幸福感と充足感にあふれているのに対し、前述の中絶手術その他の理由で二人の間に亀裂が生じ始めた1913~14年の作品の多くは、何らかの意味で運命的、悲劇的なニュアンスをおびたものが多い。1913年頃の《縛られたコロンプス》(図11,12)、1914年の《パッハ・カンタータ》のための石版挿絵(図13)はその一例であるが、タブローで注目されるのは、1914年にウィーン郊外のゼンメリングにあったアルマの私邸の暖炉の上に描かれた「大型のフレスコ」である。この作品は大戦後の混乱の際に破壊されて伝わらないが、アルマの回想によれば「不気味なまでの明るさの中で天を指さしている」彼女と、「地獄にあって蛇と死神にまとりつかれている」ココシュカを描いたものであった。「画面全体は暖炉から立ちのぼる炎の延長と考えられていた¹²⁾」。地獄の業火に身を焼くココシュカとアルマ。パオロとフランチェスカ? 後に述べるように《風の花嫁》にはパオロとフランチェスカの図像学的伝統の影響も感じられるが、とすればパオロとフランチェスカのそのような2人の運命的、悲劇的な愛を描いたこの「大型のフレスコ」は《風の花嫁》を準備し、その原型ともなった作品のひとつとして注目に値しよう。しかしながら、《風の花嫁》の成立過程を考える上で見落すことのできない作品がある。ココシュカがアルマのために描いた一連の扇面である。

I - 2 アルマのための扇面

1912年の8月31日、ココシュカはアルマの33回目の誕生日に自作の扇面を贈った(図14)。薄い羊皮紙——当時“Schwanenhaut”(白鳥の肌)と呼ばれていたもの——の扇面に水彩と墨で手彩色したものである。なぜ扇か、については当時の日本ないし東洋趣味で扇が流行していたこと、ココシュカがまずウィーン美術工芸学校に学び、ついで1903年に設立されたウィーン工房のための絵ハガキや装幀の仕事と共に(販売用の)扇を制作したことが伏線として考えられ、アルマのための扇面はその後の約3年間に(現存するもので)6点描かれているが(いずれもハンブルク、美術工芸博物館蔵)、これらは形式的にはこれ以前に作られたものをほぼ継承している。すなわち扇面を三つないし四つの部分に分け、それぞれに人物や風景を描き込むというやり方である。これらの部分は

首尾一貫した物語的な関連性は欠けているが、しかしいずれもココシュカとアルマの関係をモチーフとし、これに折にふれて風景や当時の社会状況の一端が織り込まれる、という点はすべてに共通している。これら6枚（およびウィーン工房のためのそれ）の扇面についてはすでにハインツ・シュピールマンの総合的な研究¹³⁾があるので、ここでは《風の花嫁》に直接的にかかわると思われる部分のみをとり上げることにする。

第一の扇（図14）は三つの部分に分れ、左には互いに別の小舟に乗って背中を向け合っている男女が見える。（図15）。男の顔も、またそれ以上に女の顔もそれぞれココシュカ、アルマとは特定しがたいが、この画面は2人の出会い（別れではなく）を描いたものと見てよかろう。水の中には魚の他大きな蛇も見えるが、これは当時のココシュカをとりかこんでいたきびしい、敵対的な状況を暗示したものと見られよう。ウェルナー・シュヴァイガーは、ココシュカの初期の作品（たとえば「夢見る少年」の挿絵、図16）にしばしば登場する舟と島のモチーフについて、これらは「冒険とココシュカの“逃避主義”への憧れ」を象徴するものと見ているが¹⁴⁾、とすればこの扇に見える舟もそうした意味に解釈することは可能であろう。しかも《風の花嫁》が初めは画家自身によって単に《大きな舟》と呼ばれていたことを思えば、この扇面における（別々の）舟の中のアルマとココシュカというモチーフはすでに、いまだ間接的にはあるが、《風の花嫁》を予告しているといえよう。

扇面の中央部分には、明らかにアルマとココシュカと特定できる、ローソクを手にした男女が描かれている。（図17）。ローソクの火は2人の愛の象徴と見てよかろうが、男は女の前にひざまずき、女は——中世に国王あるいは領主が臣下に剣で爵位を授与する時のように——右手を男の肩にかけており、これはそのまま2人の精神的な力関係を暗示しているかのようである。

扇面の右側には一頭の馬に乗った2人の姿が描かれているが、馬は天に向って疾駆せんとするかのよう前脚を上げている。（図18）。

出会いから愛の誓いあるいは表明、そして旅立ちと、この第一の扇面は、この頃のココシュカの愛のエピソード（ただしエピソードというには余りにも重要な）を主題とするものであり、自伝的性格が濃厚であるが、これは《風の花嫁》を頂点とする初期の彼の作品にしばしば見られる傾向でもある。

実際、ココシュカとアルマは右側の旅立のモチーフが暗示しているように、この年の夏にスイスのミュレンの山荘に旅しており、すでにふれたアルマの肖像(図6)と、画家とアルマの二重肖像(図7)はこの頃描かれたものである。

1912年の末に描かれたと考えられる第二の扇面(図19)も三つの部分に分れ、左側には炎につつまれた裸のココシュカとこれを支えるアルマが描かれている。(図20)。炎のモチーフは第一の扇面におけるローソクをはじめ、この後の扇面にもしばしば登場し、彼の初期のドラマ(『燃える茂み』)でも中心的な役割を演じている。またココシュカが1912年に行なった短い講演「ヴィジョンの性質について」(Von der Natur der Gesichte)でも“炎”という言葉は再三用いられている¹⁵⁾。彼がそれによって何を意味しようとしているのかは必ずしも明らかでないが、前後の文脈からして芸術家の創造精神あるいは想像力に近い何かを表わしていると考えられる。ただし、扇面における炎の意義はこれとは少しく異なっており、物質(肉体)を、また精神を焼き尽し、灰燼に導く破壊的な力として、しかしまた浄化し、新しい世界あるいは生命への可能性を切開く創造的な力としてとらえるべきであろう。この第二の扇面における、画家をつつむ炎は、後者のポジティブなそれと解すべきで、眼を閉じた裸の画家は、アルマという愛の力によって、“新生”(Vita Nuova)へと復活しているのである。背景の山の頂に顔をのぞかせる太陽もまたこうした象徴的表現にかなうものといえよう。

扇面の中央部ではよみがえった画家とアルマが裸で手を取りあって“生のダンス”を踊っている。(図20)。これは翌年の油彩《裸の2人》(図8)の原型としても注目されるが、この2人とその背景および左側の画面における画家と太陽に用いられた黄色はここでは生命、愛あるいは喜びの象徴と見てよからう(ココシュカの色彩象徴については後にふれるが、これについてはヘンリー・シュヴィがココシュカの文学作品との関連もまじえて注目すべき研究を発表している¹⁶⁾)。中央部の背景には教会も見えるが、2人の周辺には獲物を食らう狼や(第一の扇面にも見えた)蛇が見え、不吉な様相を呈している。たとえばクリムトとは違い、その作品にしばしば自伝的要素、いかえれば画家をめぐる私的、公的環境(後に見るように例えば戦争)についてのコメント、メッセージを織込んだココシュカであれば、これらのおぞましい動物たちが彼の敵、とりわけ「彼(=コ

コシュカ)からその愛人(=アルマ)をひき離し、彼女を毒し、呑み込もうとするがゆえに、ココシュカが益々おぞましい輩として見るようになったウィーンの社会¹⁷⁾」を象徴しているというのがおそらく正鶴を得た見方であろう。

1913年のおそらく初夏から夏にかけての間に生れたと思われる第三の扇(図22)は、《風の花嫁》にとって特に重要な意味をもっている。というのは、この扇は画家とアルマがこの年の3月から4月にかけてした、ナポリを最終の目的地とするイタリア旅行の思い出として描かれたものであるが、そもそもこの旅が《風の花嫁》成立の重要なきっかけとなったからである。ここでも画面は三つに分れ、左の部分は2人の旅立ちを描いている。ただし、第一の扇面における旅立ちのモチーフと違い、ここではより具体的に、旅装をととのえて馬車に乗り込んだ2人の姿が描かれている。(2人をひく馬は前脚を高く上げ、第一の扇面のそれとほぼ同じポーズをとっている)。(《風の花嫁》にとって特に重要なのは中央の部分である。(図23)。ココシュカとアルマは小舟の中に横たわり、眼を閉じて互いに寄りそっている。このポーズは《風の花嫁》の中のそれとほとんど同じである。また舟の中の愛し合うカップルという状況設定も《風の花嫁》に生かされている。2人の後方にはナポリ湾が広がり、その向うではヴェスヴィオ山が噴煙をあげている。この光景は2人が泊ったナポリのホテルのバルコニーからの眺めとされているが、《風の花嫁》にとってさらに重要なことは、2人がここでナポリ湾が大波でゆれるほどの強い嵐を体験したことである。(ココシュカはこの時の模様を油彩に描いたが、これは1931年にミュンヘンで火災にあって失われてしまった)。(《風の花嫁》(あるいは《テンペスト》)という題名については後にふれるが、この大作の中の2人の周辺の大きな力強いタッチのうねりは、巨大な波のうねり、あるいは吹き荒れる嵐を思わせ、この時の嵐の記憶が織込まれているといってもよからう。(扇面の右側は2人が見に行ったナポリのサロン・カルロ劇場を描いているが、本論とは直接のかかわりがないので割愛する)。

《風の花嫁》がイタリアからウィーンに帰って間もなく着手されたであろうことは、1913年5月のアルマ宛の手紙の中の「手をつけた仕事はとても難物で、うまくゆくかどうか何とも言えない¹⁸⁾」、という一節からうかがえるが、ここでは残りの扇面について簡単にふれておきたい。

第四の扇は(図24)おそらく1913年のクリスマス・プレゼントとして

描かれたが、とすればこれは《風の花嫁》とほぼ並行して描かれたことになる。これ以後の扇はいずれもアルマとの別れと葛藤を、またこれにからめて当時の不安な社会状況を、第一次大戦で頂点に達する破局の予感を象徴的、暗示的に描いている。1914年の初め、つまり第四の扇の直後に書かれたアルマ宛のココシュカの手紙は、これらの扇面についての画家自身の極めて痛切な心情的コメントとしてとらえることができよう。「僕のアルミ (=アルマ)、僕はとても淋しい。またもやこんな悲しい夜になってしまった。君はこれ以上僕からはなれてはいけない。さもないと僕はまた本当に病気になってしまうだろう。君は僕と一緒にいるよりはなれている方が多い。僕には金もなく、友もなく子供もない……¹⁹⁾」。

第四の扇面にもココシュカとアルマと思われるカップルが3回にわたって登場するが、この内左側に見えるのは燃える翼をつけた天使で、地上に横たわって眠る（あるいは死んだ？）男を見つめている。（図25）。この部分は図像学的には旧約の“ヤコブの夢”（創世記第28章）を思わせるが、男の頭上に描かれた不死鳥は、天使によってめざめた画家の魂の、生命の象徴であろうか。扇面の中央部では男と女は向い合っているが、女は裸で巨大な鰐の口にのみ込まれようとしている。シェピールマンによればこの鰐もまた画家に敵対するウィーンの世界を象徴している²⁰⁾が、この部分は冥界にのみ込まれてゆくエウリディーチェとその夫オルフェウスの神話を想起させる。右側の部分はダブルベッドのおかれた寝室で、その前で男は女に対し哀願するようにひざまずいている。（図26）。ここでも右側のテーブルの上には燃えるローソク、つまり炎のモチーフが見える。2人のポーズは第一の扇面の中央部を思い出させるが、この部分は2人の事実的な関係を描いたというより、今なおアルマとの結婚の夢をすて切れない画家の切なる思いを描いたものと見るべきであろう。

第五の扇面（図27）はおそらく1914年の夏、アルマの誕生日（8月31日）に合せて描かれたが、時あたかも第一次大戦勃発に当たり、扇面の右側には早くも戦場の光景が描かれている。全体は四つないし五つの場面に分れているが、ここではもはやココシュカとアルマは愛し合うカップルとしては登場していない。画家とおぼしき馬上の騎士は、長い槍をロマネスクの写本に登場するような怪獣の胸元につき立てている。これ

らの怪獣と騎士との間には、小羊を抱いた若い女が立って騎士に何やら話しかけている。彼女の足元にはまたしても、ココシュカ芸術におけるトポス (topos) ともいべき炎のモチーフが見えるが、手に抱いた無垢の小羊と相まって (小羊だけに注目すれば彼女は聖女アグネスということになるが)、彼女は炎で浄化された、この騎士の守護聖人とも解釈できよう。またこの騎士は龍を退治する聖ゲオルギウスをふまえたものであろうし、彼に敵対する黙示録的な三匹の怪獣を (第二、第四の扇面における、それぞれ狼、鱈と同様に) 悪意にみちたウィーン社会の“象徴”と、しかしまたここでは勃発して間もない大戦の象徴と見ることもできよう。いずれにしても、ここに見える騎士と“聖女”をココシュカとアルマと見るのはたやすいし、とりわけココシュカはこの後 (1915年)、《風の花嫁》の売却金で得た愛馬“ミンデン・ロー”を伴って騎兵連隊に入隊し、しかも彼自身東部戦線で、ちょうど中央の怪獣のように胸に創傷を受けることになるので、この騎士もココシュカ特有の予見能力、未来を見通す“X線の眼”あるいはいわゆる“second sight”の例と見ることもできよう。ただしここでの2人はこれまでの扇面におけるそれとは異なっており、もはや愛人関係にはない。アルマと2人だけの世界にもはや安住できず、また芸術家としては、少数の理解者はいたものの、ウィーンではいまだ認知されないココシュカが選んだのは、より広い社会的コンテキストの中で行動に出ることであり、当時の誰の眼にも明らかな焦眉の行動とは戦場におもむくことであった。この決定にはアルマのすすめもあったようであるが、F. ウィットフォードによれば「彼を最終的にその気にさせたのはアルマの助言というより、強力なやましさを思っていた²¹⁾」。“やましさ”とはこの際、「それまでの人生でみじめさ以外の何ものも知らず、しかも今まさに目の前で死に追いやられ、あるいは手足の自由を失なおうとしているこれらの飢えた、どうしてよいのか分からない子供や大人たち」(ココシュカ) がウィーンの街頭にあふれているが、自分はぬくぬくと生きているという思いからくる呵責の念である。また彼自身、すでに大戦が始まっていた1914年9月のある手紙で「このまま家にじっとしていることは永遠の恥となるでしょう²²⁾」と記しているが、彼が徴兵によってでなく、志願兵として入隊したのは愛国主義からというより、こうした人道主義的な精神からであった。たゞいづれにしてもそれは彼の選択であると同時に、アルマからの、ウィーン

からの逃避でもあった。

この第五の扇面は第六のそれと共に、それまでのようにもっぱら画家とアルマを主人公としたものではないという点で、すでに、ココシユカが大きな精神的な転機あるいは危機を迎えていたことをうかがわせる。

1914年の12月、つまり戦火が文字通り燎原の火のように広がり始めた頃に描かれた第六の扇面(図28)は、第五の扇面に見られた黙示録的な色彩を一層強めている。画面全体は飢餓と殺戮と狂気と混乱を、要するに“戦争の惨禍”を描いたものであり、その意味ではカロ(1592/93~1635)の、ゴヤ(1746~1828)の、ルソー(1844~1910)の、ベックリン(1827~1901)の同じ主題の作品に連なるものである。アルマとの、あるいは《風の花嫁》との関連から特に注目されるのは、中央でひざまずいている乞食のような、あるいは太古の原始人のような男と女である(図29)。2人は周辺の阿鼻叫喚の世界は眼中にない如く、至近距離から見つめあっている。シュピールマンはこの男の顔に画家自身を認め、女性については「その意味は不明」としながらも、「おそらく現実の姿から解放されて画家を慰めている女²³⁾」と見ているが、かりにそうだとしなくても、この2人の関係は、これまでの扇面に見られた2人のどの関係よりも、表面的には限りなく近く、精神的には限りなく遠い。しかもこの男は右手にもった長い槍で、おそらく無意識的に、女の後方に横たわる男の胸をさし貫いている。戦場のこの犠牲者は、翌年戦争に出てコサックの銃剣を胸に受けたココシユカ自身の姿でもあり、彼の“second sight”のもうひとつの例であるが、不可解なのは同時にこの“戦士”が、こうした極限状況にありながら、自らの勃起した男根を露出してはばからないことである。それはアルマへの絶ちがたい思いを、抑えがたいエロスの衝動を描いたものといえようが、これに加えて手にした槍といい、“突く”という行為といい、また男の後ろに見える(ココシユカがあれほど熱望していた)幼な子といい、極めて“フロイト的”なイメージをこの男は提供している。いずれにしてもこの男には第五の扇面の騎士に見られる果敢な精神と行動力は完全に影をひそめている。そこにあるのはむしろ、《風の花嫁》にも感じられるある種の諦念である。

画面のほぼ中央、火をふく大砲の上に“OK 1914”とことさら目立つように署名(イニシアル)と年記の入ったこの扇面は「他の扇面のどれよりも謎めいている」(シュピールマン)にしても、少なくともそれは

アルマとの別離をしるすものでもあった。ココシュカは晩年にシュピールマンにあてた手紙で「(アルマのための)私の扇は、絵でしたための恋文です²⁴⁾」と語っているが、これらの6枚の扇面は2人の(あるいは少なくともココシュカにとって)悲劇的な愛の道程を物語ると同時にまた図らずも、オーストリア＝ハンガリー帝国の滅亡あるいは第一次大戦という世界史的な破局の象徴的証言ともなっているのである。この内、第四の扇面以後は《風の花嫁》との関係でいえば、いわばその“postscript”(追伸)とも見られるが、しかしいずれにしてもこれら6枚の扇面は、《風の花嫁》その他若干の作品と共に、単にその芸術性によってでなく、若きココシュカの精神史のドキュメントとして、とりわけ、極めて悲劇的ではあったがまた極めて生産的、創造的でもあったアルマとの愛のドキュメントとして多大の意義を有しているのである。

戦場に出た後ココシュカは、アルマへの思い絶ちがたく、愛の手紙を送り続けるが、すでにワルター・グロピウスに心を移していたアルマは、1915年の8月、ココシュカに知らせることもなく、ベルリンでこの建築家と結婚してしまうのである。

I - 3 完成作について

「彼がもし傑作を描いてくれるなら、私は彼のもとに帰り、ただちに彼と結婚すると約束した。そして彼は傑作を描いた。現在バーゼルの美術館にかかっている《風の花嫁》を²⁵⁾」。(アルマ・マラー)。

アルマの自伝ではこの一節は1912年のこととして語られているが、これまで述べたところからも明らかなように、《風の花嫁》の制作は1913年の後半から精々1914年の初めにかけてである。またアルマが述べている制作の動機にしても、アルマ1人が述べていることであり、しかもアルマの回想そのものが総体的に「センチメンタリティーと自己宣伝に彩られた、極めて信憑性の薄いもの²⁶⁾」だとすればなおさら鵜呑みにはできない。無論、2人の間にこの種の口約束が全くなかったとは言いが切れないが、しかし制作の直接的な動機としては、すでにふれたナポリへの旅をあげるべきであろう。ただ《風の花嫁》は風景や肖像と異なり、多分に非現実的な状況設定による多分に象徴主義的な作品であり、特定の視覚体験のみから導き出される作品ではない。それゆえにまた後にふれるような図像的、文学的源泉の探求も必要とされるのであるが、ここでは

完成された作品そのものについて、その造形的分析、諸家の見解、あるいは題名の由来などについて若干ふれておきたい。

先に引用したアルマの記述に対し、《風の花嫁》についてのココシユカ自身の記述は次の如くである。

「ある晩、詩人のゲオルク・トラークルが私の寂しいアトリエにやってきました。色がよく映えるようにと私はその壁を黒く塗っていた。《風の花嫁》がのっていた大きなイーゼルを別とすれば、部屋の中の唯一の家具といえば、椅子として使っていた空の樽だけだった。(……) 私と、かつて私がかくも熱烈に愛した女が、大海のただ中の難破船の中にいる様を描いた私の絵(=《風の花嫁》)は完成していた。(……) 彼(=トラークル)は私の絵の前で『夜』という奇妙な詩を作った。(……) 蒼白い手で彼は絵の方を指さした。彼はそれに“風の花嫁”という題名を与えた²⁷⁾」。

まず題名についていえば、《風の花嫁》(Windsbraut)というのはここにあるようにトラークルの命名であり、ココシユカ自身は単に《大きな舟》(Das große Boot)と呼んでいた。“Windsbraut”とは“旋風”、“暴風”を表わす詩語であり、したがって“テンペスト”(Tempest)と呼びかえることもできるが、ただいずれにしても《風の花嫁》というのは作品が完成してからの、しかも別人による命名であり、トラークルの『夜』にしても、これが《風の花嫁》を触発したのではなく、《風の花嫁》に触発されてこの詩が生れたことに注意すべきである。この詩については後にふれるが、ここでは完成された《風の花嫁》の画面を一通り叙述しておく必要がある。

181×220 cm という大型の画面に2人の、——ほとんど半裸の——男女がよりそっている。男は安楽椅子にでももたれたように仰向けに身を横たえ、眼を開き虚空の一点を見つめているようであり、あるいは何も見つめていない、というより自分の内面を見つめているようでもある。両手は前で組合されている。女は男に寄りそいながら深い眠りに落ちている。2人の脚はからみ合うことなく、別々に描かれているが、にもかかわらず“一心同体”の感が強い。2人を支えているのは今にもバラバラに解体しそうな、大波にもまれる舟であり、男の右腕の下あたりはもうすでに一部波にのみ込まれている。破局はもはや時間の問題である。2人の周辺には逆巻く大波の波頭が見えるが、それはあたかも高山の、

アルプスの稜線のようにも見える。その上方には三日月が弱々しい光を放っている。タッチは全体に重厚な中にもエネルギーがこぼれ見え、画面に力強い動感を生み出している。ただし、女の上半身と頭部は他とは違ったなめらかな仕上がりを見せており、それはそのまま眠り、安らぐ彼女の身心の状態に呼応しているかのようである。色彩はダーク・グリーンとダーク・ブルーを主調色とし、夜の印象を強めているが、波頭や2人の身体には白、赤、紫系統の色が目立ち、明暗のコントラストの強い画面に仕上がっている。1912年の《アルマの肖像》(図6)、《ココシュカとアルマの肖像》(図7)などに比べると、時間的には1年余りの差であるが、色彩、タッチともに大きな変化が見られる。赤、ピンク、グリーンを多用した1912年(アルマとの出会いの年)の作品における幸福な充足感は消え、画面には運命にもてあそばされる者たちの悲劇的な感情がただよっている。ただし、厳密に言えばここにあるのは悲劇的感情というよりは、悲劇をのりこえて到達したある種の諦念であり、精神の浄化(Verklärung)である。ここではJ. P. ホディンのより適切な解釈にならうのが賢明であろう。眠っている女性について彼は言う。「愛し、愛されるという彼女の生の充足において、彼女はただ地上的に美しく、成熟し、心安らかである」。一方、眼を開いた男についていえば、「その顔には諦念が、終った苦悩についての思い深げな回想が、自己探索が、そしてめまいからのゆるやかなめざめ²⁸⁾」が見てとれるのである。ホディンによれば《風の花嫁》それ自体が「全く見事な絵、当時のココシュカに多大の感銘を与えていたティントレット的な意味で、現実的にして非現実的な記念碑的芸術²⁹⁾」であった。ティントレットの影響云々はこの際しばらくおくとして、この絵は現実の体験に根ざしながらそれを超えているという意味で「現実的にして非現実的」な絵といえようが、それはまた画家とアルマの現実的にして、しかも幻想的な肖像でもある。アルマがこの絵の真価をどこまで理解していたかは定かでないが、少なくともそれは肖像画として彼女に力強く訴えるものをもっていた。彼女は言う。「その絵は猛り狂う荒波の中で、心安らかに彼によりそって横たわる私を、独裁者のような表情で力強く波をはずめる彼に助けを求める私の姿を描いている。これは私の最も美しい肖像である³⁰⁾」。

本来は地上的な重みをひきずっている1人の男と1人の女の宇宙的、

神秘的なヴィジョンにまでひきあげられた運命の肖像。オスカー・ココシュカとアルマ・マラーという“個”としての限定性を保ちながら、同時に2人は——ちょうど彼のドラマの登場人物のように——1個の普遍的な“男”となり“女”となって運命的な愛のイメージをかたちづくっている。(後にふれるように、《風の花嫁》がパオロとフランチェスカと接点を有するのはこの点である)。

すでに見たように《風の花嫁》の構図的な原型は第三の扇面(図22)に見られるし、舟のモチーフはすでに第一の扇面(図14)に表われている。しかしこの現実的な“ナポリの思い出”の一齣が、上に述べたような普遍性豊かな記念碑的な作品に昇華するまでにはしかるべき熟成が、変容があったことはいうまでもない。ただし、その詳細を跡づけるような資料は残っていない。舟の中の2人については若干の習作デッサンが残っており(図30~32)、特に図31は完成作に近いポーズをとっているが、線の動きで見ると、これらの木炭デッサンにおける線は直線的であり、動きもなめらかで、油彩の完成作とは著しい対照を見せている。人物以外の部分について習作らしきものは伝わっていない(少なくとも発見されていない)が、月光のもとの、荒海というよりは高山かのように見える背景については、同じイタリア旅行の注目すべき成果のひとつである《トレ・クローチ》(図33)の影響も考えられる。(この風景は同じ頃の作品ということもあって、色調、タッチとも《風の花嫁》に極めて近い)。《風の花嫁》は構図的には、人物に注目する限り、対角線構図といえるし、船板や波に注目する限り、渦巻状の構図ともいえる。いずれにしてもここには垂直、水平の要素はひとつとしてない。人物ももの想い、安らい、眠っているようでありながら安定感はなく、宙に浮き、漂っているかのようなようである。特に男の方のポーズは、同じ頃に描かれた《アルベルト・エーレンシュタインの肖像》にも比せられるが、過去の図像学的伝統の中にこれに近いものを求めるとすれば、その一例を《ラザロの蘇生》(図34)に求めることができる。それまで水平に横臥していた死者はキリストの力で上半身を起してよみがえる。ラザロにおける死の世界からのめざめと、ホディンのいう「めまいからのゆるやかなめざめ」は共に、45度に傾けられた男の上半身によって見る者により雄弁に訴えてくるのである。《風の花嫁》の中のこの男のポーズについては別の見解もある。ヴォルフガング・フィッシャーは1935年のココシュカのエッセー「体験

について」の中に見える、「まるで足元の大地が影と共に回り出したように、自分の影が足から離れていった。(……) 私はまるで中空に飛んでゆくような感じだった……³¹⁾」という幻覚的な体験(ココシユカは後に戦場で頭に傷を受けて平衡感覚を失った時にも同様の体験をしている)をひき合いに出して、その影響が《風の花嫁》における男のポーズにも現われている、と見ている。そしてこのような「空間に漂うという感覚はダンテ的なパトスを有し、また視覚的には精神がまだ水の上にたゆたっているような超地上的な世界へと導いてゆく³²⁾」と見ているが、後にふれる(ダンテの)パオロとフランチェスカのモチーフを思い合わせるなら正鵠を得た見解というべきであろう。(なお、ここに述べたココシユカの特異な体験が同じく影を落していると思われる作品に、1914~15年の《さまよえる騎士》(図2)があり、これもアルマとの体験に根ざした重要な作品であるが、これについての考察は別の機会にゆずりたい)。

最後に、《風の花嫁》を前にして作られたトラークルの詩「夜」についてであるが、すでに述べたように、ここでは絵が先で詩が後なので、この詩を《風の花嫁》の文学的源泉としてあげることにはできないが、逆にココシユカと同時代のすぐれた詩的感性による作品解釈としては興味深いものがある。ココシユカがその「自伝」に紹介しているのはこの詩の一部にすぎないが、全体はおよそ次の如くである。

私はお前を歌う、荒々しい裂け目よ
夜の嵐の中の
そびえ立つ山々よ
お前たちの灰色の塔を
(……)

諸々の民の炎はあたり一面に
黄金の輝きを放って燃えさかる
黒い断崖をこえて
死に酔いしれて落ちてゆく
火と燃える風の花嫁は
氷の海の
青い大波

谷あいに鐘の音は
轟きわたる
炎と呪い
情欲の暗い戯れ
石と化した頭こゝべは
天を摩してそそり立つ³³⁾

(筆者試訳)

「詩もまた絵のように」(ut pictura poesis)。とはいえ、この詩が《風の花嫁》の単なる言語的な書換え (transcription) でないとはいうまでもない。トラークルのこの詩は「だが、わたしたちはさだめられている、／どこにも足をとめてやすらうことができないように。／過ぎてゆく、落ちてゆく、／悩みを負う人の子は……」(手塚富雄訳)とうたわれたヘルダーリンの「ヒュペーリオンの運命の歌」に通じる崇高な悲劇性をおびているが、「山々」, “断崖”, “氷の海”(=氷河), “谷あい”等の言葉からもうかがわれるように、トラークルの眼にはこの絵はむしろアルプスの高山に近い夜の空間に漂う幻視的なイメージを描いたものと映ったようである。しかしこの絵の状況設定が嵐の海か、高山にかこまれた谷あいか、といった論議はここではほとんど意味をなさない。それは昨日もなく、今日もなく、明日もない、一切の地上的なものを超えた絶対的、宇宙的な空間であり、かろうじて2人を支えている舟がこの瞬間に大破し、「火と燃える風の花嫁」が、「死に酔いしれて」奈落の底へ沈んでいったとしても、それすらも一瞬のエピソードにすぎないような、そのような超越的な空間をココシュカはここで創造しているからである。

II

II - 1 文学的源泉

「いかなる原型プロトタイプも、いかなる伝統も、もっぱら画家 (=ココシュカ) の極めて個人的な体験から、彼の熱っぽい想像力から、そしてまた思想と感情を絵画的な形式に移しかえる彼のユニークな能力から生れたこの絵の靈感源とはならなかった。(……) この絵では想像力と現実とは分ちがたく結びついており、そのためその正確な解釈の試みはすべて必然的に破綻するであろう³⁴⁾」。(エディス・ホフマン)。

ホフマンの見解は当らずといえども遠からずである。確かにこの種の作品では“正確”を期した解釈が“正確”でありえたためしはないし、またありうるはずもない。しかし、だからといってそれは解釈の可能性そのものを、試みそのものを拒否するものではない。“正確”(exact)という言葉の解釈にもよるが、「正確な解釈の試みがすべて破綻するであらう」ではなく、少なくとも彼女(ホフマン)の見る限りでは、それまでの試みはいずれも破綻した、と言うべきであろう。「いかなる原型も云々……」にしても、たとえばマネの《オランピア》におけるティチアーノの《ウルピノのヴィーナス》、あるいはゴヤの《裸のマハ》のような、誰の目にも一目瞭然の“原型”がなかっただけのことである。《風の花嫁》が画家の個人的体験に根ざしているのは事実としても、そのみから生れたのでないことも同様に事実であり、「画家の熱っぽい想像力」にしても、それを既成の何かとしてとらえるのではなく(《風の花嫁》の生成に向けて)これを育くんだのは何だったのか、が問われなければならないだろう。無論そのひとつとして、画家の“個人的な体験”，つまりこれまでも再三ふれてきた1913年のアルマとのイタリア旅行、とりわけナポリの思い出をあげることはたやすいし、これに限らず、約3年間にわたるアルマ体験そのものをあげることもできよう。しかし《風の花嫁》がその最終的なヴィジョンに到達する上で、画家に力強く働きかけていたと思われる文学的(あるいは音楽的ともいえる)源泉が少なくともひとつある。リヒアルト・ワーグナーの楽劇《トリスタンとイゾルデ》(初演1865年)がそれである。

ココシュカとアルマの最初の出会いの時にアルマがココシュカのためにイゾルデの“愛の死”をピアノで弾き、歌ったことはすでにふれた。アルマはマーラー夫人として常に音楽的な環境の中に育ち、自らも作曲を学んで歌曲集を出版するほどであり、しかも、おそらくマーラーがワーグナーの影響を強く受けていたこともあって、アルマのワーグナー崇拝は並々ならぬものがあった。1914年の9月、35回目の誕生日を迎えたばかりのアルマは日記の一節にこう記している。

「数週間前、ようやくまたピアノを弾き始めた。『マイスタージンガー』を弾いた。私は音楽のためならこの世のどんな男でもあきらめることだろう。自分にとって音楽がすべてである。ワーグナーは自分にとって他の誰よりも大きな意味をもっている³⁵⁾」。

この一節が書かれる2年ほど前、アルマと知り合って間もないココシュカは彼女について「彼女をマーラーに結びつけていたのは、大いなる愛というよりはむしろ音楽への多大な情熱であった³⁶⁾」と記しているが、これは必ずしも死してなおアルマの脳裡をはなれなかったこの大作曲家に対するココシュカのライバル意識だけが言わせた言葉ではなかったはずである。1915年、前線で負傷し、ウィーンの病院で療養中のココシュカは、アルマが見舞いに来てくれるよう、彼のパトロンであり導師でもあった建築家のアドルフ・ロースに依頼して彼女のもとに行ってもらうが、すでに再婚していたアルマはこれをにべもなくことわる。それに対するココシュカの反応は次の如くである。

「遅すぎた、遅すぎた！ 過去を再びとらえようとする試みはすべて空しいことを私は知った。瀕死のトリスタン(=ココシュカ)は忠実なクルネヴァル(=ロース)をイゾルデ(=アルマ)のもとへ送った。私のためにイゾルデの“愛の死”(Liebestod)をかくもしばしば、またかくも深い悲しみを込めて歌ったアルマ・マーラーはロースをしりぞけたばかりでなく、彼と握手したことを悔むという手紙まで彼に書いた³⁷⁾」。

ココシュカはまた晩年(1962年)のあるインタビューの中で“トリスタン”においてワグナーは最初の“近代人”を導入したと語っているが、ココシュカのいう“近代人”とは「合理主義あるいは分析家ではなく、自己自身の他は何ひとつ確実なものはなく、また世界は彼がその存在を意識している限りにおいてのみ存在する、といったタイプの間³⁷⁾」(H. シュピールマン)であった。以上見てきたところからも、ココシュカが自らをトリスタンに、アルマをイゾルデになぞらえていたことはほぼ明らかであろう。しかも、悲劇的、運命的な愛をテーマとする「トリスタンとイゾルデ」との対比関係が、たとえば出会いの直後の幸福な頃の2人の肖像(図7)ではなく、2人の「愛の讃歌であると同時に、この愛への決別とも解される³⁸⁾」《風の花嫁》において決定的に意識され、その構想に多分に影響したことは十分に考えられるのである。《風の花嫁》の文学的源泉として「トリスタンとイゾルデ」を初めて(少なくとも論文の形で)挙げたのはおそらくドナルド・E. ゴードンであるが³⁹⁾、しかし両者の関連は彼以前に意識されても一向に不思議のないような性格のものであったのである。アルマのための、とりわけ第三の扉面に描かれた“ナポリの思い出”(図23)が《風の花嫁》の原型であった

ことは誰の眼にも明らかであるが、しかしこのスケッチ風の単純な“思い出”の図が、象徴的、神秘的な香気漂う《風の花嫁》として結実するには、《トリスタンとイゾルデ》という偉大な触媒を要したであろうことは想像に難くないのである。中でも、ココシュカが《風の花嫁》の制作に際し、常に念頭においていたと思われるのは言うまでもなくこの楽劇の大詰に歌われるイゾルデの“愛の死”である。高貴でしかも高度に官能的な音楽そのものもさることながら、《風の花嫁》のイメージの醸成に多大の影響を及ぼしたのはそのテキストの方であろう。

イゾルデ：おだやかに／しずかに／彼がほほえみ／目をやさしくあけて
いているのが／あなたがたには／見えないのですか？／
しだいに明るく輝きをまし／星の光に包まれつつ／空高くのぼりいくのが／
あなたがたには／見えないのですか？（……）
冴えた響きで／私のめぐりを／ただようのは／おだやかな風の波なのか？
／よるこびのかおりの／ふくれ上がる波なのか？（……）
波うつ潮の中に／高まる響きの中に／世界の息のかよう／万有の中に／
おぼれ、沈み／意識なく／至上の快樂よ⁴⁰⁾

（渡辺護訳、以下同じ）

舞台上瀕死のトリスタンが横たわっているのは無論地上ではあるが、イゾルデの調べは宇宙的な高みと広がりにもちており、それはそのまま《風の花嫁》にも投影されているようである。またアルマのための第三の扇面（図22）における“トリスタン”（仮りにこう名付けておく）が目を閉じているのに対し、《風の花嫁》ではワーグナーの台詞のように「おだやかに／しずかに／……目をやさしくあけている」。

《風の花嫁》が初め画家自身によって《大きな船》（Das große Boot）と呼ばれていたことはすでに述べたが、《トリスタンとイゾルデ》の第1幕はアイルランドからコーンウォールに向うトリスタンの船の中で展開し、第3幕でもトリスタンのもとに向うイゾルデを乗せた船が重要な役割を演じている。無論、船のモチーフそのものはアルマを知る前のココ

シュカの作品にも現われているが、2人の愛と死を飾る最終的な舞台として舟という象徴性豊かなモチーフが選ばれた背景に《トリスタンとイゾルデ》の影響が十分に考えられるのである。船の中の2人という状況設定は前述の扇面(図22)の中にすでに見られるが、しかしこの部分がナポリにおける2人の現実の思い出をそのまま写したものとは思えず(たとえば船の代りにベッドなら十分納得がゆくが)、したがってすでにこの段階で《トリスタン》における船のモチーフを画家が念頭においていたことは考えられるのである。(ただし、“愛の死”が歌われる大詰めの際は船の中ではなくトリスタンの居城の庭である)。また《風の花嫁》だけでなく、この扇面でもトリスタン=ココシュカが下になり、イゾルデ=アルマはこれに寄りそい、あるいはかぶさるように横たわっているが、これは“愛の死”を歌い終えたイゾルデが息絶える大詰めの特書き(あるいはこれにならった舞台面)、「イゾルデは浄化されたような姿で(wie verklärt)ブランゲーネに抱かれたまま静かにトリスタンの死体の上に倒れかかる」に対応しているようにも思えるのである。

《トリスタン》の影響をうかがわせるもうひとつの点は、《風の花嫁》が夜の世界の中に描かれていることである。扇面における“トリスタン”はいまだ昼の住人であるが、《風の花嫁》は三日月のかかる夜の世界におきかえられている。トラークルがこの絵の前に立った時、そこにまず夜の空気を感じとり、その詩を「夜」と名付けたこともこの際思い出してよかろう。ココシュカ=トリスタンとアルマ=イゾルデは、青と緑が支配的な夜の空間に、青白い星明りに照らし出されたように漂っている。ココシュカの初期の作品——たとえば《ダン・デュ・ミディ》(図3)、《トレ・クローチ》(図33)——には月下の風景を描いたものもあるが、《風の花嫁》ほど夜の神秘的な奥行を感じさせる作品はない。ここに見る宇宙的な夜の空間は、運命的な愛と死の成就にはまことに似つかわしい空間であるが、ここでの夜の選択にも《トリスタンとイゾルデ》の影響が感じられるのである。この楽劇そのものが常に夜の世界に展開するのではないにしても、“夜の讃歌”はこの楽劇のそこここで歌われているのである。

「おお 私たちは／夜にささげられた者だった。(……) 昼の虚栄の輝き／ほこらかな光線が／夜によってまなざしをきよめられた者を／あざけるが(……) 死の夜を／愛もて見定め／その深い秘密を知る者に

とっては／昼のうそいつわりや光栄や名誉や／勢力や利欲は（……）く
だけで散るばかり（……）昼のむなしい妄想のうちにも／ただひとつの
あこがれは残る／それは清い夜へのあこがれ……」（トリスタン、第2幕
第2場）。

「おお、永遠の夜／甘美なる愛の夜よ！／お前にいだかれ／ほほえま
れては／誰か／不安を知らずに／誰がめざめたであろう……」（トリスタ
ン、イゾルデ、第2幕第2場）

「私がいた所は／私の昔いた所で／またそこに行くのだ／世界の夜の
遠い国だ……」（トリスタン、第3幕第1場）

そして終幕、すでに引用した”愛の死”ではトリスタンは「星の光に
包まれつつ／空高くのぼり」ゆき、やがてイゾルデと共に「世界の息の
かよう／万有の中に」昇華してゆく。

《風の花嫁》における夜のイメージと関連して、ヘンリー・シュヴィー
ーは中空にかかる三日月について次のような解釈を試みている。

「後者（＝《風の花嫁》）は、運命的な愛の難破（＝破局）ばかりでな
く、両性の分離を描いているが、そこでは女性は自然における破壊的
な、しかし究極的には生産的な力として見られている。かくして、画面
上方に見えるさしのぼる月の存在は、ココシュカの作品にあっては不安
の内に苦悩する男には永遠に和解しえない女の力の象徴である⁴¹⁾。

これに近い月はココシュカの初期的一幕物《殺人者、女の希望》(1910
年)のためポスター（通称《ピエタ》図35）にも、左側の太陽と対照されて
見えるが、この中の、キリスト教図像学ではマリアに当る女は、再び
シュヴィーーによれば、「夜と闇と月に関連づけられている⁴²⁾」。とすれ
ば男は逆に昼と光と太陽に関連づけられ、男と女は二元論的な対立を示
すことになる。これはココシュカに限ったことではなく、世紀末の
ウィーンに通有の現象であり、とりわけ哲学者のオット・ワインガー
(1880～1903)はこうした両性の対立を先鋭的に打ち出したが、しかしコ
コシュカについてみれば必ずしも女性＝破壊的、否定的原理、男性＝生
産的、肯定的な原理として定立されているわけではない⁴³⁾。アルマは
ココシュカにとってはいわゆるファム・ファタル (Femme Fatale) で
あったが、しかしまた一方では彼の偉大な靈感源でありミュージでも
あった。ココシュカ＝トリスタンのかたわらにあって、アルマ＝イゾル
デは眠り、あるいは死に安らっている。ワインガー的な見地からすれ

ば男＝生の原理，女＝死の原理ということになるが，《風の花嫁》の背景にやはり《トリスタンとイゾルデ》の“愛の死”の影を見るウェルナー・ホフマンによれば、「死へのめざめがこの男（ココシュカ＝トリスタン）の眼差しを動かない，空ろなものとしている。彼とその愛人が合体するのは，黙示録の恐るべき涙の中をおいて他にない⁴⁴⁾」。現実のアルマ＝イゾルデはこの頃すでにココシュカをすててグロピウスのもとへ走ろうとしていた。アルマに背かれることはココシュカにとって死に匹敵する打撃であった。《風の花嫁》におけるアルマは死の使いであり，画家を死に誘うもの，“死のめざめ”に誘うものでもある。アルマはここではイゾルデであると同時に冥界に下ったエウリディーチェであり，ココシュカは彼女を連れ戻そうと空しい努力を試みたオルフェウスである。また実際ココシュカはこの絵が描かれた後，1915年に頭部に負傷して野戦病院で入院加療中に「くり返し訪れる幻覚症状の中で」（ココシュカ）ドラマ「オルフェウスとエウリディーチェ」を構想し，この神話を通じて画家とアルマの関係を見直すと同時にいわば“清算”もしているのである⁴⁵⁾。つまり，《風の花嫁》はアルマを中心に見るならば，ココシュカ＝トリスタン＝オルフェウスとアルマ＝イゾルデ＝エウリディーチェの手をたずさえての“冥界への下降”であり，ココシュカの側から見ると“冥界からの上昇”であり，しかしまた“死への，愛の死へのめざめ”であり，さらに死を超えた（アルマなき）新しい生へのめざめでもあろう。眼を開き，両手を組合せて横たわる画家のポーズは静かな諦念を，解脱を思わせるが，それはまた（現実ではなく，描かれた）死を通じてしか，死の中にしか2人の愛の成就是ありえないという画家の認識にもつながっていく。全体的に暗い画面にあって，2人の顔や体は白く，あるいは青白く浮び上がっているが，ここでは白に託したココシュカの色彩象徴も想起しておく必要がある。後は自作のドラマのためのポスター（既述，図35）の中で男を赤く，女を白く塗り分けた上で，これについて次のような注釈を加えている。

「男は血のような赤であるが，それは生命の色である。しかし彼は死んで女の膝に横たわっている。女は白いが，白は死の色である⁴⁶⁾」。《風の花嫁》に画家がどの程度意識的にこの色彩象徴を託したかは慎重を要する問題ではあるが，しかしこれ以前の画家とアルマの肖像（図7），アルマのための扇面に現われる2人に用いられた色彩と比較する

時、画家が色彩象徴によっても2人を“愛における死”（“愛の死”）あるいは“死における愛”という、いずれにしても死にかかわる世界におこくと試みたことは十分に考えられるのである。

愛と死^{エロス タナトス}をめぐる思いは世紀末の、とりわけウィーンの世紀末の文学、芸術のライトモチーフのひとつであるが、これまでも見てきたようにココシュカにとってもそれは同様であった。

「私がエロスとタナトスというギリシヤ的な思想を理解できたのは彼（＝ドイツの神話学者ヨハン・バックオーフェン⁴⁷⁾のおかげである。それらは進歩と啓蒙の対蹠点にあるものであり、我々の夢はそれらで織りなされているのである。私は夜も昼も愛と死の彼方における秘密について思いをめぐらした⁴⁸⁾」。

《風の花嫁》の中の画家は諦観すると同時にこの“秘密”について思いをめぐらしているかのようでもある。いずれにしても《風の花嫁》はアルマという「不実にしてやさしい人」（イゾルデが1幕第5場でトリスタンを評した言葉）を軸として展開されたココシュカの愛と死をめぐる思いと、その彼方にあるもうひとつの生、具体的にはアルマからの脱出と、それと同時にウィーンからの脱出を契機とする大戦以後の画家の生についての漠然とした予感を象徴主義的、表現主義的な装いのもとに託した最もモニュメンタルな作品だったのである。

II - 2 図像的源泉

アルマのための第三の扇面における船の中の2人（図23）が《風の花嫁》の原型であること、また両者の間に微妙な、しかし決して小さいとはいえない差が生じていることはすでにふれた。ここではこの扇面図も含めながら《風の花嫁》の図像的源泉について簡単にふれておきたい。ただし、先に結論めいたことを言うならば、図像的源泉については、《トリスタン》のような有力な候補はなく、また実際これまでのココシュカないし《風の花嫁》の研究でこれについてふれたものは皆無に近い。わずかに考えられるのがパオロとフランチェスカのテーマである。トリスタンとイゾルデは、古代神話におけるオルフェウスとエウリディーチェから中世のアベラールとエロイズ、ランスロットとギネヴィア姫、アベラールとエロイズ、あるいはロミオとジュリエットに至るいわゆる

“Noble Lovers⁴⁹⁾”の伝統に連なるものと見ることもできるが、とすればココシュカがこれら運命的な愛の姿を、とりわけダンテに歌われ、様々な形で視覚化されてきたパオロとフランチェスカのテーマを念頭においていた可能性はある。

絵画的に表現されたパオロとフランチェスカは図像学的には二つのタイプに大別される。ひとつはアングルの1819年の有名な作品（アンジェ美術館蔵）に代表される、2人の密会の場所、つまりランスロットの恋物語を記した書物を手にしたフランチェスカ・ダ・リミニにパオロ・マラテスタが近づいてこの実兄の美しい妻に接吻する場面、もうひとつは不義を犯した2人が罰として地獄の空間を永遠にさまよう場面（いずれも地獄篇第5歌）である。「神曲」で後者に相当する部分は「つねに相離れず、頬よせて、いともかるがると風を御するかに見える、あの2人……」という短い記述であり、またこれに「……恋のほむらは、そのひとをいとおしむ烈しい喜びに私をくるみ（……）恋のほむらは、われらふたりを一つの死に導いた⁵⁰⁾」（寿岳文章訳）を加えてもよい。ロマン派以後の“パオロとフランチェスカ”はほとんど後者のタイプを描いており、ここで問題となるのも無論このタイプである。風に吹かれて冥界を漂う2人を包む空間は、他の亡者たちにみたまされていることもあれば（ドレ、図36）星をちりばめてあることもあり（ミレー、図37）、またほとんど漆黒のこともある（アリ・シェフェール、図38）。ココシュカがそもそもこれらの作品を知っていたか否か、という問題もさることながら、知っていたとして、これらの作品およびダンテのテキストが《風の花嫁》にどの程度の影響を及ぼしたか、となると更に微妙な問題である。しかし宇宙的な空間（それは冥界でもある）を漂う宿命的な愛のとりこ、という基本的なモチーフにおいては両者共通するものをもっており、扇面図における2人（図23）から《風の花嫁》への変容の過程で、ココシュカが“パオロとフランチェスカ”の図像学的伝統を意識した可能性がないとはいえないのである。またパオロとフランチェスカという枠を外せば、上にのべた基本的なモチーフは、世紀半ばから世紀末にかけてのトポス（topos、定型化した主題）のひとつとして、ムンク（図39）、クリンガー（図40）などに見られるし、ベルギーの象徴主義者ジャン・デルヴィルの《トリスタンとイゾルデ》（図41）も地上というよりは、神秘的かつ清浄な光にみちた抽象的な空間の中におかれている。これらの作品

はその図像的表現だけでなく、エロスとタナトスをめぐる世紀末的な解釈でもあるという点で《風の花嫁》と共通するものをもっているし、時代的にはココシュカのこの大作はこれらの後期ロマン主義ないし象徴主義的な作品群の掉尾を飾るものともいえよう。

《風の花嫁》はまた、「大海のただ中の難破船の中の」画家とアルマを描いたというココシュカの言葉にこだわれば、図像学的には“開かれた窓”と共にロマン主義絵画の重要なモチーフである“嵐にもまれる船”(図42)の系譜に連なるものともいえるが⁵¹⁾、ココシュカの脳裡には大自然の脅威を前にした人為の、人の運命のはかなさ、といったロマン主義的な思想はほとんどなかったようである。というのは1913年の4月のアルマ宛の、制作中のこの絵についての手紙の中で、「非常に強く、なごやかな表情をした」2人は「ベンガル花火(青白い花火)で照らされたような海の上」で、「大自然の混乱のまっただ中にありながら、1人の人間を永遠に信じ、信仰を通じて自分自身と他の1人を確かなものとしている⁵²⁾」との注釈を加えているからである。とすれば“嵐にもまれる船”というロマン派好みのテーマは、ここではロマン派的というより、人生あるいは此岸という波立つ海を無事航行して彼岸に至る船というキリスト教的な図像学の伝統にむしろ近い。すなわち教会の、あるいは救済の象徴としての船であり、したがってまたこの絵は、難破を免れない船を信仰の奇蹟によって救ったというバリ(Bari)の聖ニコラスあるいは聖ワルブルガの図像学とも結びついているのである。その意味では《風の花嫁》の今にも解体しそうな船を「これら2人の稀有の人間を貴重な真珠のように守り囲んでいる貝⁵³⁾」と見るJ. P. ボディンの解釈は興味深いものがある。無論、ココシュカが《風の花嫁》にこの種のキリスト教的な図像学をそのまま転用したとは思えないが、たとえばルーベンスの《嵐をしずめる聖ワルブルガ》(図43)と比較する時、嵐にもまれる船、といったモチーフだけでなく、対角線構図を軸としながら、そこに渦巻くような動感を盛り込んだ画面構成において、両者は極めて近いものをもっている。この点に関してはピーター・セルツも同様の見解である。

「《テンペスト》(《風の花嫁》)はあらゆる意味においてバロック的な絵である。すなわち2人はここでもうひとつの世界のめくるめくような霧につつまれ、現実にはありそうもない彼らの船は空間に漂っているので

ある⁵⁴⁾】。

無論、こうした画面構成をもった絵は、バロック時代以外にも見られようし、ここに見えるタッチや色彩をゴッホ的(とりわけ《糸杉》のシリーズ)ともフォーヴ的とも表現主義的とも評することはできよう。しかし、ウィーンの教会付の少年合唱団の一員としてすでに、そこで聞き、見たバロックの音楽と美術に深い感銘を受け⁵⁵⁾、特に「光明の画家」フランツ・アントン・マウルベルチュ(1724~1796)の「色彩の内的な炎⁵⁶⁾」に大いに触発されたというココシュカの芸術が、バロック芸術に負うところが多かったことは論をまつまでもなからう。《風の花嫁》の図像的源泉のもうひとつの可能性として考えられるのが“ピエタ”の構図である。いうまでもなくピエタはキリスト教図像学の中でも重要な地位を占め、12世紀にビザンティン美術に登場して以来、その作例は多々あり、特にドイツ、オーストリアで多く作られたこれらの作例をココシュカが見た可能性は十分ある。ただし、ここで問題となるのはある時代の特定の作品というより、ピエタという主題それ自体であり、その一般的な構成である。いわゆる“キリスト哀悼”(Lamentation)が十字架から下されたキリストの遺体をめぐるマリア、ヨハネ、マグダラのマリアその他の人々の嘆きを主題とし、そこには多かれ少なかれ状況描写的、物語的要素が混入してくるのに対し、“ピエタ”(Pietà, “Maria Sanctissima della Pietà”, “憐憫の至聖のマリア”の略)については元来が新約には言及がなく、ハインリヒ・ゾイゼ(ズーゾー, 1300?~1366)、スウェーデンの聖女ブリギッタ(1303?~1373)、トマス・ア・ケンピス(1380~1471)など、北方の神秘主義者たちのヴィジョンから本格的に発展してきたものである。

「ああんという有様、私の唯一の、すべての愛(=キリスト)が死の苦しみの中に吊されるのも見るとは! ああ痛わしい、何という瞬間だったことか! 私の心は私の中でいかに死に絶えたことか、私の思いはいかに死に近かったことか! 私の力はいかほど萎え、私のすべての感覚はいかに消え失せたことか! 私は(十字架を)見上げながら、どうしようもなかった……」(ハインリヒ・ゾイゼ⁵⁷⁾、括弧内の補足は訳者)。

ココシュカの初期の作品、たとえば《ダン・デュ・ミディ》(図3)、《羊とヒヤシンスのある静物》(図4)、《アウグスト・フォレル》(図5)などには神秘的とも幻視的とも呼びうる要素が見られるが、この頃のコ

コシュカは「神は天にいるという信仰をやめ、自分自身の心の中にこれを発見⁵⁸⁾」したゾイゼ、ヨハンネス・タウラー（1300?～1361）、マイスター・エックハルト（1260～1327）、聖女テレジア（1515～1582）などの神秘主義者たちに対する強い関心を表明しており、何らかの形で彼らの著作に接した可能性も十分考えられる。ただし、だからといって彼らが言葉によって描写したキリストを悼むマリアのヴィジョン（“ピエタ”）を《風の花嫁》の文学的源泉としてあげるには多分に飛躍があろう。しかしながら、一般的な《キリスト哀悼》と異なり、マリアとキリスト、母とそのひとり子、生者と死者の2人だけの世界における悲しみと愛と死と、そして救済をめぐる構図には《風の花嫁》との無視しがたい関連がうかがわれるのである。ピエタには、北方の後期ゴシック彫刻にしばしば見られる、顔をゆがめて悲嘆にくれるマリアと、彼女の膝の上で、血のふき出る五つの聖痕を強調したキリストの遺体を組合せた表現主義的なタイプと、ミケランジェロの有名な大理石彫刻（ローマ、サン・ピエトロ大聖堂）に代表される、悲しみを内に秘めた瞑想的、静観的なタイプとに分けられるが、《風の花嫁》をピエタの図像学的表現に関連づけるとすれば、この絵は無論後者のタイプに属する。ただし、《風の花嫁》がピエタの図像学的伝統に単純に、逐語的に連なる作品でないことはいうまでもない。ここでココシュカ＝キリストは目を開いて、生者として描かれ、一方アルマ＝マリアは眼を閉じて彼によりそっている。その顔には悲嘆や憐憫の表情は見られない。ピエタにおける死者キリストと生者マリアの関係はここではむしろ逆転しているようでもある。またピエタの基本的構図ともいべき母の膝に抱かれた子というモチーフもここにはない。その意味では初期のポスター（図35）の方がピエタの図像学的伝統にはるかに近い。しかしながら、アルマとココシュカとの関係を思う時、若いココシュカにとって彼より7歳年長のアルマが、単なる恋愛の対象というより、彼を導き、救済すべき母性的な存在でもあったことは想像に難くない。1913年、つまりアルマと知り合った翌年に刊行、初演されたココシュカのドラマ《燃える茂み》は、旧約（出エジプト記第3章1～10節）に言及されているモーセと燃える茂みのエピソードを意識しながら、両性の葛藤とその救済をテーマとしたものであるが、その大詰で「女と、彼女が抱いている男は“ピエタ”を形成している。それは、《殺人者、女の希望》のためのポスターにおける“ピエタ”（図35）と異な

り、葛藤よりもむしろ解決を表現している。男の死に際に、男と女の頭上に光の輪が形成されるが、これは男の肉体的な死は男と女の精神的な再生の象徴であることを暗示している。このことは死ぬ直前の男の言葉、『私を生かせ、お前と私を』（傍点ココシュカ）にも表われている⁵⁹⁾。

ここでもおそらく、女（“お前”）＝（ピエタにおける）マリア＝アルマ、男（“私”）＝死せるキリスト＝ココシュカという図式は作者の胸中にあつたものと思われる。通常はモーセの前に現前する、しかし見えざる神を象徴するとされる“燃える茂み”，燃えながら、決して燃え尽きることのない茂みが、「キリストを生んでなお、処女性を失わない処女マリアを象徴する⁶⁰⁾」のだとしたら、そしてココシュカがこのことを知っていたとしたら、なおのことである。

《風の花嫁》における男（ココシュカ）は、両手を前に組合せて仰向けに寝ている。これは中世の墓廟彫刻におけるいわゆる“gisant”（横臥像）の形式に極めて近い。眼を開いている男の意味するのが、ウェルナー・ホフマンのいうように“死へのめざめ”なのか、あるいは“死からのめざめ”なのかはこの際しばらくおくとしても、この男における生と死の境界は截然と分たれるものではない。彼はキリストのように死に、かつよみがえっている。しかもこの男をキリストたらしめているのは、生者たらしめ、また死者たらしめているのは、かたわらの女（アルマ）である。

「そして彼（キリスト）は言った。『女よ、泣くのはやめ給え、泣くな、我が美わしの母よ！ 私はお前から永遠にはなれることはない！』……⁶¹⁾』（ゾイゼ）

《風の花嫁》における女は涙こそ見せず、むしろ平静な表情を保っているが、これはあたかもココシュカがゾイゼの言葉にならって、女＝マリアの涙をかわかしたかのようでもある。《風の花嫁》における生者マリアは死者キリストを無言の内に悼み、死者キリストは生者マリアを慰める。とすると、ココシュカ＝キリストにとって、アルマ＝マリアはここでもうひとつの新しい意味をもつに至る。アダムとキリストとの関係にならった、エヴァとマリア、あるいはエヴァ即ちマリアという関係である。すべての生ける者の、人類の母としてのエヴァと、救世主キリストの母としてのマリア。旧約を代表するエヴァと新約を代表するマリア、

あるいは第二の、“新しきエヴァ”としてのマリア。しかしエヴァはまた神の教えに背き、男（アダム）を罪に導いた“Femme Fatale”でもある。死と原罪をもたらしたエヴァと、生命と救済を約束したマリアはすでに中世初期から対照的にとらえられてきた。紀元700年頃のある典礼書によれば「エヴァはこの世に死を、マリアは生命をもたらした。前者はリンゴの果汁によって苦さを飲み、後者はその子の源泉で甘さを飲む⁶²⁾」。

ココシュカにとってアルマはおそらくエヴァであり、マリアでもあった。“女”としてのエヴァと“母”としてのマリアの両様の存在であった。アルマは破滅でもあり、また救済でもあった。エロスでもあり、また彼のいう“カリスマ” (charisma), 「精神的恩寵としての愛」でもあった。

《風の花嫁》におけるピエタ的イメージは、ココシュカのアルマ体験と、彼の神秘主義への関心、また彼が見て知っていたであろうピエタの図像学的伝統から次第に形成されていったものと思われるが、その背景にはモーリス・ドニ（1870～1943）その他の“聖なる芸術” (Art Sacré) に代表される世紀末の宗教芸術再興運動の余韻も感じられよう。《エジプトへの逃避》、《十字架のキリスト》（いずれも1912年頃）など、初期のココシュカの宗教的テーマによった作品が、その影響下に生れたか否かについては速断はできない。《風の花嫁》にしても、これはいわゆる宗教画ではなく、したがってこうした運動との直接的なかわりも薄いと思わなければならないが、しかしこの作品に想定したピエタ的イメージと、神秘主義的、瞑想的性格にこだわるならば、これに関連あるものとしてここで典型的に世紀末的な芸術家の1人をあげよう。ベルギーの彫刻家ジョルジュ・ミンヌ（1866～1941）である。ゴシック的な精神性を感じさせる彼のほっそりとした青年の裸像（代表例は1898年の《ひざまづく人物のいる噴泉》、エッセン、フォルクワング美術館）は、ココシュカの《夢見る少年》（1908年）のための木版に登場する少年少女に極めて近いものがある。（図44、45）。ココシュカがこの時点でミンヌの彫刻を知っていたか否かは微妙な問題であるが、翌1909年にはウィーンのクンスト Schau (Kunstschau) 展にミンヌの作品が他の外国作家と共に出品され、ココシュカは、これに多大の感銘を受けている。のみならず、次のように書いて彼からの影響を自ら示唆しているのである。

「当時の私の作風の展開は、1909年の第2回クンスト Schau展に出品されたベルギーの彫刻家ジョルジュ・ミンヌの作品の発見と結びついている。(……) しかしながら、私に最大の感銘を与えたのはミンヌの彫刻であった。その清らかな形態と内面性の中に、私はユーゲントシュティールの二次元性の放棄を見たような気がした。これら青年の像の表面下には何かが、ゴシック美術において空間を支配し、また実際これを創造もしている緊張に近い何かがかうごめいていた⁶³⁾」。

ミンヌは彫刻と並行して、ただし彫刻のための習作とは限らないデッサンも多数制作しているが、その中には後期ゴシック芸術に通じる宗教的なパトスと悲劇的、神秘的ヴィジョンをたたえたものも少なくない。そうしたもののひとつに《ピエタ》(図46)がある。ただ、ココシュカがかりにこの作品を知っていたとしても、《風の花嫁》との外面的な近似性はむしろ稀薄といわねばならないし、またミンヌの《ピエタ》におけるマリアには、《風の花嫁》のアルマに見たマリア=エヴァ的な二重性はない。しかしながら、究極的には我が子を限りなくいつくしみ、いとおしむ母親とその息子との内面の対話に還元されるピエタのイメージに、自分自身とアルマとの関係を重ね合せて見る、というココシュカの心的態度がミンヌの《ピエタ》に、あるいは一義的に宗教性はないものの、これに近いものを感じさせる彼のデッサンに多少なりとも触発された可能性が無いとはいえないのである。

結 語

以上見てきたように《風の花嫁》は極めて重層的、複合的な作品である。ここでは象徴主義、ロマン主義、神秘主義⁶⁴⁾、バロキスム、しかもまた画家の最も直接的な体験に根ざしたりアリズム等、互いに異質の、時に矛盾するかのような諸要素が、何らの不協和音を発することなくとけ合っている。しかしこの作品をあえて一言で規定するならば“表現主義的”ということになるろう。ただしここでいう“表現主義”とは、各人各様の、玉虫色の解釈を許すのではなく、ココシュカ的な意味でのそれである。ココシュカの言う表現主義とは「経験の形成」であり、「そのようなものとしてそれは媒介を必要とする。それは“私”から“君”へのメッセージである。愛と同様にそれは両者を必要とす

る⁶⁵⁾。ここでいう“メッセージ”とは“自伝的、告白的表現”と言い換えてもよく、また“経験”とは「この世界のものです、これを越えたところにある何かを内包するもの、永遠の相のもとに出現する一瞬⁶⁶⁾」、と言い換えられるが、《風の花嫁》はこうしたココシュカの意味での表現主義のあかしともいべき作品であった。

付 記

《風の花嫁》について十分論じるためにはこの前後の作品、とりわけ《猫と童児と兎のいる静物》(1914年、ロンドン、マールボロ商会)と《さまよえる騎士》(1914年、ニューヨーク、グッゲンハイム美術館)および《鎖につながれたコロンブス》(1913年)、《アロス・マカール》、《バッハ・カンタータ; おお汝、永遠よ、叱咤の声よ》(共に1914年)、《ヨブ》(1917年)、《オルフェウスとエウリデーチェ》(1918年)等の文学作品およびこれらの挿絵として付された版画等も併せ見る必要があるが、これらとのかかりについては別の機会にゆずりたい。

注

- 1) *Oskar Kokoschka 1886-1980* (exhibition catalogue, the Tate Gallery 1986), p.341
- 2) Alessandra Comini: *The Fantastic Art of Vienna*, New York 1978, p.4
- 3) Oskar Kokoschka: *My Life* (tr. by D. Britt), New York 1974, pp.72-73
- 4) Alma Mahler-Werfel: *Mein Leben* (Fischer Taschenbuch Ausgabe) Frankfurt am Main 1963, p.48
- 5) Alma Mahler-Werfel: op. cit., p.49
- 6) Frank Whitford: *Oskar Kokoschka A Life*, London 1986, p.92
- 7) *Oskar Kokoschka* (exh. cat. the Tate Gallery), p.340
- 8) Kokoschka: *My Life.*, p.77
- 9) Karen Monson: *Alma Mahler. Muse to Genius*, London 1984, p.149
- 10) Monson: op. cit., p. 159
- 11) Berndt W. Wessling: *Alma: Gefährtin von Gustav Mahler, Oskar Kokoschka, Walter Gropius, Franz Werfel*. Düsseldorf, 1983, p.135
- 12) Alma Marler-Werfel: op. cit., p.56
- 13) Heinz Spielmann: *Kokoschkas Fächer für Alma Mahler* (Die bibliophilen Ta-

- schenbücher Nr. 462), Dortmund 1985
- 14) Werner J. Schweiger: *Der junge Kokoschka Leben und Werk 1904–1914*, Wien/München 1983, p.59
 - 15) Otto Breicha (ed.): *Oskar Kokoschka: Vom Erlebnis im Leben. Schriften und Bilder*, Salzburg 1976, pp. 34–36
 - 16) Henry I. Schvey: *Oskar Kokoschka. The Painter as Playwright*, Detroit 1982, p.50ff.
 - 17) Spielmann: op. cit., p.44
 - 18) Spielmann: op. cit., p.57
 - 19) Spielmann: op. cit., p.77
 - 20) Spielmann: op. cit., p.76
 - 21) Whitford: op. cit., p.99
 - 22) Spielmann: op. cit., p.94
 - 23) Spielmann: op. cit., p.95
 - 24) Spielmann: op. cit., p.107
 - 25) Alma Mahler-Werfel: op. cit.,p.52
 - 26) Whitford: op. cit.,p.89
 - 27) Kokoschka: *My Life*, pp.78–79
 - 28) J. P. Hodin: *Oskar Kokoschka. Sein Leben, seine Zeit*, Kupferberg 1968, p.191
 - 29) Hodin: op. cit., p.191
 - 30) Alma Mahler-Werfel: op. cit., p.110
 - 31) Breicha (ed.): op. cit., p.136
 - 32) Wolfgang G. Fischer: *Oskar Kokoscha als Seher des Untergangs oder die Bühne des Verwesens* in Erika Patka (ed.): *Oskar Kokoschka Symposion*, Salzburg/Wien 1986, p.52

33)

Dich sing ich wilde Zerklüftung,

Im Nachtsturm

Aufgetürmtes Gebirge;

Ihr grauen Türme

(.....)

Golden lodern die Feuer

Der Völker rings.

Über schwärzliche Klippen
Stürzt todestrunken
Die erglühende Windsbraut,
Die blaue Woge
Des Gletschers
Und es dröhnt
Gewaltig die Glocke im Tal:
Flammen, Flüche
Und die dunklen
Spiele der Wollust,
Stürmt den Himmel
Ein versteinertes Haupt.

- 34) Edith Hoffmann: *Kokoschka Life and Work*, London 1947, pp. 118–119
- 35) Monson: op. cit., p.164
- 36) Kokoschka: *My Life*, p.74
- 37) *Oskar Kokoschka* (exh. cat. The Tate Gallery), p.35
- 38) Hans Maria Wingler: *Oskar Kokoschka: the work of the painter*, London 1958, p.304
- 39) Donald E. Gordon: *Oskar Kokoschka and the Visionary Tradition* in G. Chapple and H. S. Schulte (ed.): *The Turn of the Century German Literature and Art 1890–1915*, Bonn 1981, p.23ff. esp. pp.26–27
- 40) The Bruno Walter Society 制作の四枚組レコード“Trivtan und Isolde” (制作ミュンヘン 1950年) の日本語版解説書39ページより引用
- 41) Schvey: op. cit., p.113
- 42) Schvey: op. cit., p.38
- 43) Schvey (op. cit., p.35) は、少なくともドラマ『殺人者、女の希望』については、これは「両性の対立とは、より高次の精神的本質（男性的要因）とより低次の動物的本質（女性的要因）との葛藤と見たオーストリアの哲学者オートー・ワイニンガーの思想の図解と見られよう」との見解を打ち出しているが、後に述べるようにこれ以後のココシュカの絵画作品、おりわけ《風の花嫁》についてはこうした単純な図式は適用しえないであろう。
- 44) Werner Hofmann: *Laboratoire pour une Apocalypse* in *CAHIERS du Musée national d'art moderne* (Paris), no.14 1984: *Vienne: Fin-de-Siècle et Modernité*,

- 45) Schvey: op. cit., p.89 ff.
- 46) Kokoschka: *My Life*, p.28
- 47) Gordon, op. cit., pp.40–41
- 48) Kokoschka: *My Life*, p.26
- 49) D.D.R. Owen: *Noble Lovers*, New York 1975, esp. chapter V, pp.75–100
- 50) 集英社版世界文学全集 2 ダンテ『神曲』(寿岳文章訳) 1980年, 34~35
ページ
- 51) Lorenz Eitner: *The Open Window and and the Stormtossed boat. An essay in the iconography of Romanticism*, in *The Art Bulletin*, 1955, pp.281–190 参照
- 52) Whitford: op. cit., p.96
- 53) Hodin: op. cit., p.191
- 54) Peter Selz: *German Expressionist Painting*, Los Angeles/London 1957, p.310
- 55) Kokoschka: *My Life*, p.17
- 56) Kokoschka: *My Life*, p.217
- 57) Gundolf Gieraths (ed.): *Abgrund des Lichts: Text Deutscher Mystik*, Zürich/Köln 1964, p.205
- 58) Kokoschka: *My Life*, p.26
- 59) Schvey: op. cit., p.49
- 60) James Hall: *Hall's Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London 1974, p.214
- 61) Gieraths: op. cit., p.206
- 62) Heinrich und Margarethe Schmidt: *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst*, München 1984, p.234
- 63) Kokoschka: *My Life*, pp.21–22
- 64) Kokoschka: *My Life*, p.26 参照
- 65) Kokoschka: *My Life*, p.217
- 66) Kokoschka: *My Life*, p.217



図1 ココシュカ《風の花嫁》, 1913/14年, 油彩, カンヴァース, バーゼル美術館



図2 ココシュカ《さまよえる騎士》，1914年，油彩，
カンヴァス，ニューヨーク，グッゲンハイム美術
館



図3 ココシュカ《タン・デュ・ミデイ》，1909/10年，
油彩，カンヴァス，スイス，個人蔵



図4 ココシュカ《羊とヒヤシンスのある静物》, 油彩, カンヴァス, 1909年頃, ウィーン, 国立オーストリア・ギャラリー



図5 ココシュカ《アウグスト・フォレルの肖像》, 油彩, カンヴァス, マンハイム, 市立美術館

図6 ココシュカ《アルマの肖像》、
油彩、カンヴァス、1912年、ロ
ンドン、マール
ボロ商会



図7 ココシュカ《コ
コシュカとアル
マの肖像》、油
彩、カンヴァス、
1912年、フォル
クワンゲ美術館



図8 ココシュカ《裸の二人》, 油彩, カンヴァス, 1913年



図9 ココシュカ《恋人たち》(ココシュカとマーラー), デッサン, 1912年, 個人蔵



図10 ココシュカ《キリスト教の愛》
(カール・クラウスのエッセー「万里の長城」のための挿絵),
石版, 1914年



図11 ココシュカ《死霊の上に身をかがめる女》(ココシュカの詩「縛られたコロンブス」のための挿絵),
石版, 1913/16年



図12 ココシュカ《出会い》(ココシュカの詩「縛られたコロンプス」のための挿絵), 石版, 1913/16年



図13 ココシュカ《女が座っている墓から頭をもたげる男》, (「バッハ・カンタータ」のための挿絵), 石版, 1913年

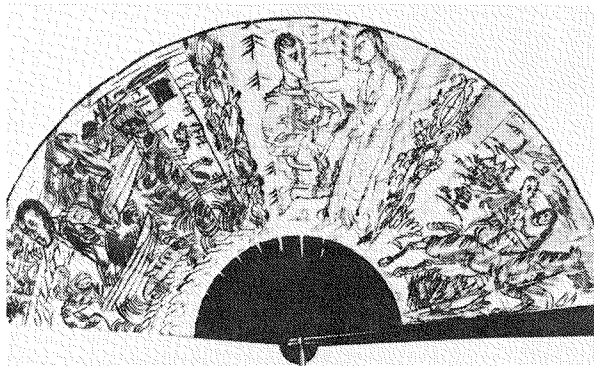


図14 ココシュカ 《アルマのための第一の扇面》, 1912年

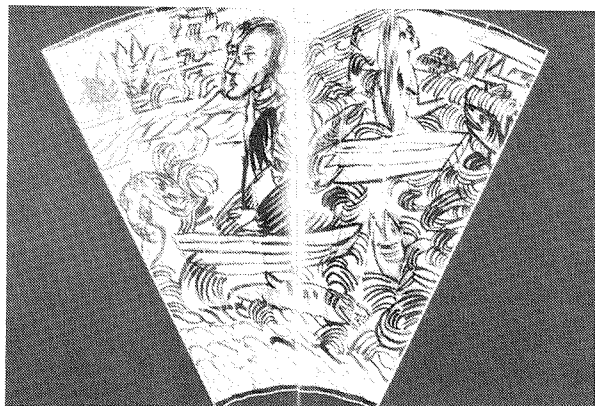


図15 ココシュカ 《アルマのための第一の扇面》(部分)



図16 ココシュカ《呼びかける船人たち》(「夢見る少年」より), 木版, 1908年



図17 ココシュカ《アルマのための第一の扇面》(部分)



図18 ココシュカ《アルマのための第一の扇面》(部分)

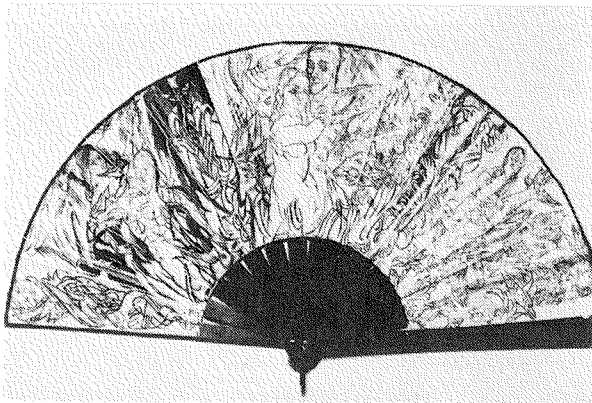


図19 ココシュカ《アルマのための第二の扇面》,1912年

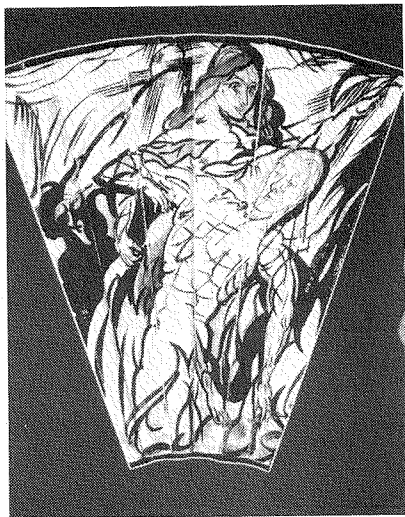


図20 ココシュカ《アルマのための第二の扇面》(部分)

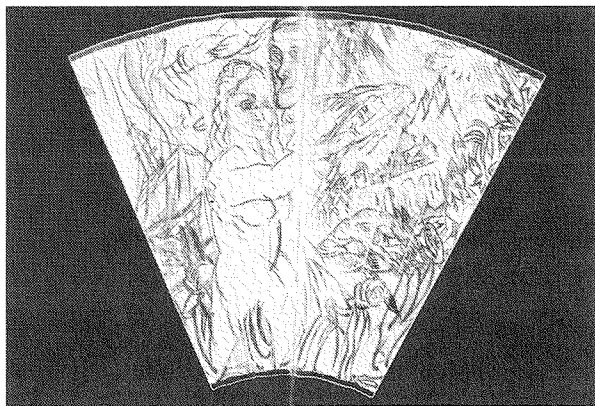


図21 ココシュカ《アルマのための第二の扇面》(部分)

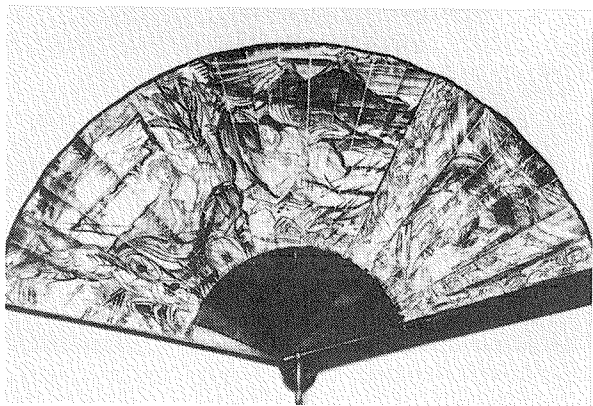


図22 ココシュカ《アルマのための第三の扇面》,1913年



図23 ココシュカ《アルマのための第三の扇面》(部分)

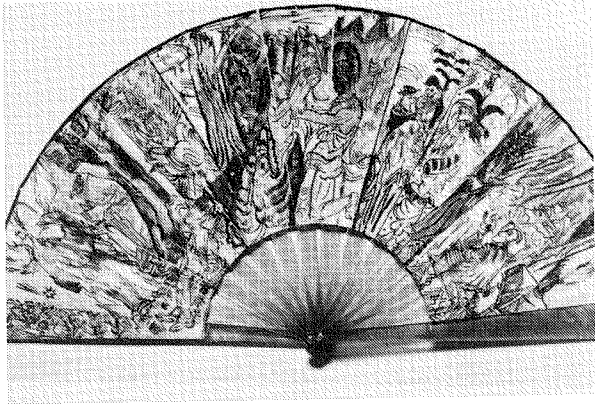


図24 ココシュカ《アルマのための第四の扇面》,1913年



図25 ココシュカ《アルマのための第四の扇面》(部分)



図26 ココシュカ《アルマのための第四の扇面》(部分)

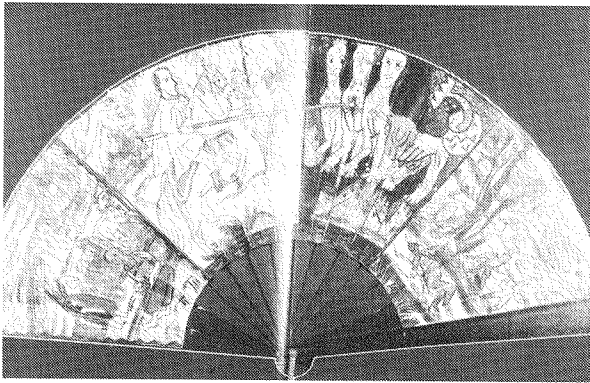


図27 ココシュカ《アルマのための第五の扇面》,1914年

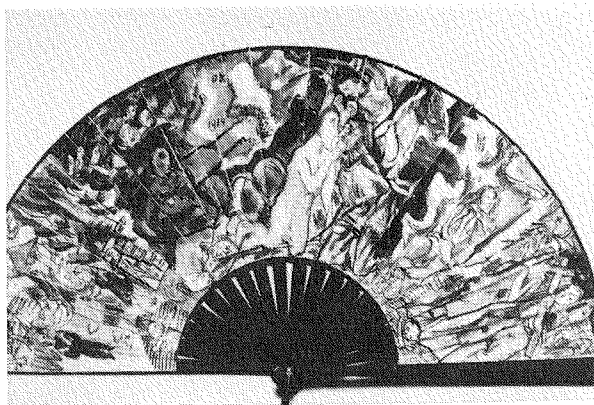


図28 ココシュカ《アルマのための第六の扇面》,1914年

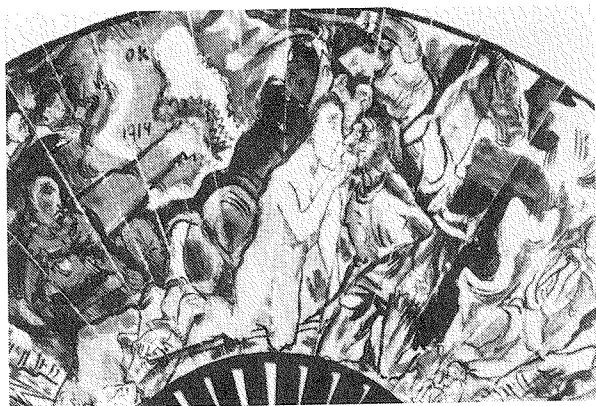


図29 ココシュカ《アルマのための第六の扇面》(部分)



図30 ココシュカ 《「風の花嫁」のための習作》, デッサン, 1913年, 個人蔵



図31 ココシュカ 《「風の花嫁」のための習作》, デッサン, 1913年, 個人蔵



図32 ココシュカ《「風の花嫁」のための習作》，デッサン，1913年，個人蔵



図33 ココシュカ《トレ・クローチ》，油彩，カンヴァス，1913年，ウィーン，個人蔵



図34 レンブラント《ラザロの蘇生》(部分), エッチング, 1631/32年



図35 ココシュカ《ピエタ》(「殺人者, 女たちの希望」の上演ポスター), 1908/09年



図36 ドレ 《パオロとフランチェスカ》(部分), 木版,
1861年

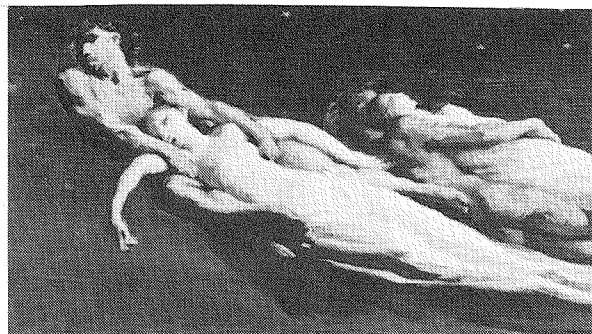


図37 ミレー 《流れ星》(パオロとフランチェスカ),
1847/48年, カーディフ, ウェールズ国立美術館



図38 A. シェフェル《パオロとフランチェスカ》, 油彩, カンヴァス, 1855年, パリ, ルーヴル美術館

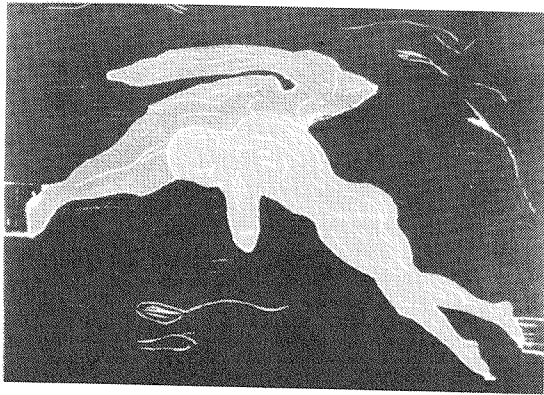


図39 E. ムンク《空間での出会い》, 木版, 1899年



図40 クリッガー《幸福の新しい夢》、
(連作「ある愛」
より)、エッチ
ング、1887年



図41 J. デルヴィル《トリスタンとイゾルデ》、デッサ
ン、1887年、ブリュッセル、王立美術館



図42 W. エッティ 《嵐》, 1830年, 油彩, カンヴァス,
マンチェスター, 市立美術館

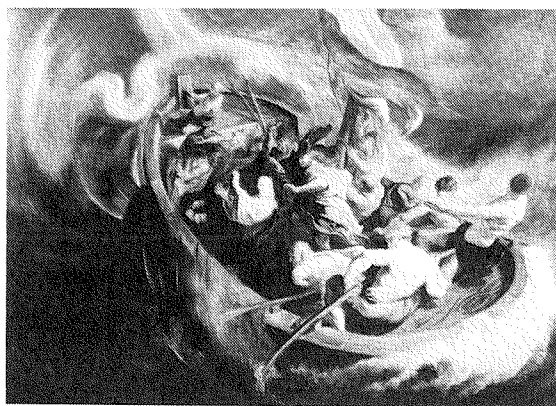


図43 ルーベンス 《聖ワルブルガの小舟の奇跡》, 油彩,
カンヴァス, 1608/09年頃(?), ライプヒチ美術
館

DAS MÄDCHEN LI UND ICH (aus "Die träumenden
Knaben"), 1906-1908, WW 29

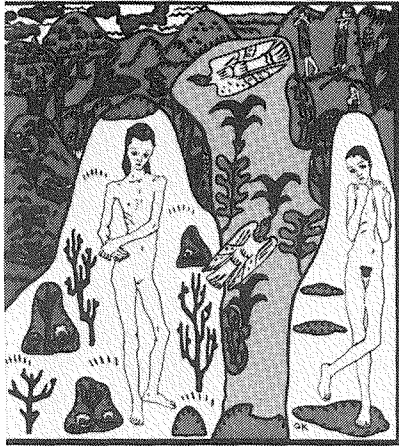


図44 ココシュカ《少
女リーと私》
（「夢見る少女」
より）、石版、
1906/08年

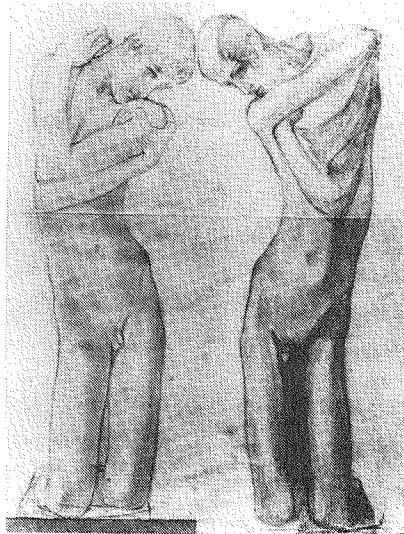


図45 G. ミンヌ《ひ
ざまづく少年》、
デッサン、ガン、
個人蔵

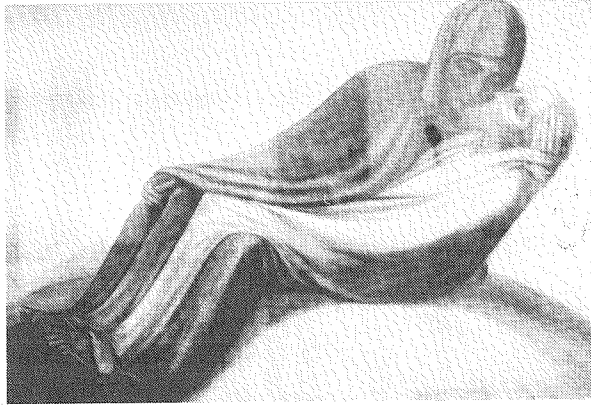


図46 G. ミンヌ《ピエタ》, デッサン,ブリュッセル,
王立美術館