

【論文】

世紀末ウィーンの芸術における 病理学的身体

クリムト的女性像に関する一考察

古川真宏

はじめに

「近代的精神の新しい理想像への絶えなき挑戦」、「今日の洗練された神経系のより豊かな振動」、「選ばれた者の計り知れない精神的昂揚」といった仰々しい文句や尊大な講義を行う審美家は、大きな思い違いをしているだけでなく、ほかの人々にも錯覚を抱かせている。しかし、神経と精神の病に精通している医師が、この世紀末的傾向、現在の芸術や詩の傾向 […] のうちに見てとるのは、頽廢あるいは変質とヒステリーという二つの病的状態の合併症状であり、その軽度段階が神経衰弱と呼ばれる。^{*1}

文明批評家マックス・ノルダウは、1892年の著書『頽廢論』において世紀末芸術における象徴主義、神秘主義、デカダンス運動といった一連の唯美主義的傾向のうちに病的異常の徴候を診断した。19世紀の精神医学、とりわけ神経生理学の発展は、実際の患者だけでなく、社会や国家、文化のような集団的な現象にも病理学的な診断の適用を可能にした。そのなかでも、芸術の分野において世紀末の病的傾向がもっとも顕著に表れている

^{*1} Max Nordau, *Entartung*, G. Bernstein, Berlin, 1892, S. 30-31.

とする彼の考えは、ヨーロッパ中に多くの追隨者を呼んだことはよく知られている。

精神医学の知見は近代芸術に対する批難の根拠となったばかりではなく、芸術家や批評家たちには制作のモチーフや理論、批評言語をも提供した。近年、美術史家デボラ・シルヴァーマンは、パリの世紀末芸術に関する著書『アール・ヌーヴォー』^{*2}において、デカダンス風の感覚主義と一括りにされてかえりみられてこなかった一側面に、当時「新しい心理学」と呼ばれた神経生理学の観点から光を当てた。しかし、パリと同様に、いやむしろある意味では頽廢の徴候がより色濃くあらわれている世紀末ウィーンの芸術に関する研究においては、精神医学からの影響がまだ十分に把握されているとは言い難い。2009年にロンドンで催された展覧会『狂気とモダニティ』^{*3}では、造形芸術において表現される病理学的身体や、建築家による精神病院やサナトリウムのデザインなどが紹介され、芸術の諸領域において同時多発的に精神医学へと接近していった状況が多面的に描き出された。しかし、この展覧会において焦点が当てられたのは、精神や神経を病んだ患者の肖像画や病院建築といったように、精神医学との直接的な関連性を示す事例に偏っている。精神医学との関連から当時の芸術を捉え直そうとする本格的な試みは、近年になって始まったばかりなのである^{*4}。

本論ではこのような先行研究を踏まえながらも、精神医学との関連ではこれまで詳しい検討が行われてこなかったグスタフ・クリムトに従来とはやや異なる視点から焦点を当てる。この世紀末ウィーンを代表する画家の作品においては、確かにほかの画家の作品のように精神を病んだ患者という主題が明示されることはない^{*5}。しかし、以下の点においてウィーンにおける芸術と精神医学の交錯点を示している、と筆者は考えるからである。

まず、クリムトは多くの批判者たちによって精神異常の画家という烙印が押されたという点である。クリムトに依頼された、ウィーン大学の講堂天井を飾るための三つの寓意画

.....
*2 デボラ・シルヴァーマン『アール・ヌーヴォー——フランス世紀末と「装飾芸術」の思想』天野知香・松岡新一郎訳、青土社、1999年。

*3 Gemma Blackshaw & Leslie Topp [Ed.], *Madness and Modernity: Mental Illness and the Visual Arts in Vienna 1900*, Lund Humphries, Surrey, England, 2009. またこの展覧会を企画したロンドン大学の研究チームは、世紀転換期の狂気をめぐる様々な事象を取りあげた論集も出版している。(Gemma Blackshaw & Sabine Wieber [Ed.], *Journeys into Madness: Mapping Mental Illness in the Austro-Hungarian Empire*, Berghahn Books, New York & London, 2012.)

*4 文学においては、比較的早い時期から精神医学との関連を捉えようとする試みが行われている。(Michael Worbs, *Nervenkunst: Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt, 1983.)

*5 たとえば、エゴン・シーレやオスカー・ココシュカの作品の主題とされる病理学身体についてはジェンマ・ブラックシャウの以下の先行研究がある。(Gemma Blackshaw, "The Pathological Body: Modernist Strategizing in Egon Schiele's Self-Portraiture", *Oxford Art Journal*, Vol. 30. No. 3, 2007, pp. 377-401.; "Mad' Modernists: Imaging Mental Illness in Viennese Portraits", *Madness and Modernity*, pp. 47-65.)

——《哲学》、《医学》、《法学》——は、それぞれが分離派館で展示された際に、大学関係者や政治家をも巻き込んだ大きなスキャンダルを引き起こした。そのことを物語る当時の新聞や雑誌などの展覧会評では、画家の「狂気」とそこに描かれた女性像の「醜悪さ」に対して数多くの精神医学的な修辭がなされているのである。とりわけ、主題的にも関係が深い《医学》において、画家とその作品に対する「病理学化」の傾向は頂点を極めることになる。このようなクリムト評からは、ノルダウ的な頹廢の徴候を診断しようとする批評家の身振りが見られる一方で、分離派の批評家ヘルマン・パールをはじめとした、クリムトを擁護するモダニストは、異常者としての評価を積極的に引き受けようとしていたことも浮かび上がってくる。第I章では、クリムトの学科絵をめぐる論争を分析することを通じて、画家を擁護するパールの戦略を明らかにし、争点となった女性の裸体表現の病的な特質を浮かび上がらせる。

またクリムトの批判者のなかには、この画家によって描かれた女性像のうちにヒステリーと神経衰弱の徴候を読み取る者がいた。この二つの病こそが世紀末の精神医学が解明しようとした主要な病理にほかならない。だが、ヒステリーや神経衰弱という病が前景化してきたのは、医学の分野だけにはとどまらない。冒頭の引用にあるように、ノルダウのような頹廢論者は、これらの病のうちに近代文化の病的傾向のもっとも顕著なあらわれを見出した。その一方で、ウィーンのモダニストサークル——クリムトをはじめとした分離派の芸術家や批評家たち——は、ヒステリーと神経衰弱という「世紀の病」を、芸術的な領域に引きずり出して審美化することを試みていたのである。すなわち、ヒステリーと神経衰弱は、医学と芸術、モダニストと反モダニストのいずれにおいても、近代的なるものの試金石にほかならなかったのだ。

クリムトの女性像は、このような近代の証しとしてのヒステリーと神経衰弱に具体的な芸術的形象が与えられたものだとは筆者は考える。そこで第II章と第III章では、ヒステリーと神経衰弱のイメージが、どのようにクリムトの女性像に反映され、また芸術的なモチーフへと変容させられたのかを詳しく考察する。

以上のように議論を展開していくことで、世紀末の精神医学を近代芸術に対する批判の根拠として位置付けるのではなく、むしろ逆に芸術家たちの側から精神医学を捉え直し、精神医学がウィーンにおける芸術の「近代化」の推進力となったことを明らかにする。それが本論の主眼である。

1. クリムトの「狂気」と「不健康」な女

クリムトの学科絵が巻き起こしたスキャンダルは、オーストリア・ウィーンにおける近代芸術の幕開けを告げる出来事として知られている。ウィーン大学の学科絵をめぐる論争

は、クリムトという画家個人の問題というよりも「古い倫理的文化と新しい美的文化」の衝突*⁶を物語る出来事として語られてきたのである。クリムトに対する異議申し立ては、次第に女性の裸体表現の「醜さ」へと争点が収斂していった。芸術における裸体表現がここで問題とされたのは、大学の伝統的な三学部の寓意という絵画主題と、それらが展示されることになる大学講堂という場の公共性に由来することは想像に難くない。だが、女性の裸体表現と公共性の問題はクリムト作品に常につきまとうものでもあった*⁷。そのため、彼による露骨で過激な女性表現自体が、スキャンダラスな性格を内在的に孕んでいると考えられる。

クリムトの《医学》(図1)をめぐるスキャンダルの最中、カール・クラウスはその「醜悪さ」を口実に本作品を退ける立場からは距離を取りながらも、画家の描く特定の女性類型に対して以下のように嫌悪感を露わにしている。

彼が描くのがヒュギエイアであれユディトであれ、X婦人であれY婦人であれ、あらゆる人物像が職業的には理解されない女の青白い顔色をしている。クリムト氏は彼女たちの陰鬱に光る目の回りにくま(Schattenringe)を、あるいはむしろショッテンリング(Schottenringe)とでも言うべきものをはっきりと書き込んでいる[……]*⁸

ここで類型化されている「理解されない女性」とは、フロイトの症例やシュニッツラーの文学作品などに登場する心が満たされない富裕層の不健康な奥方のことを指し*⁹、クリムトによる女性像は、そのようなブルジョア階級の婦人、とりわけユダヤ人女性と同一視されている。ウィーンが目抜き通りであるショッテンリングの商業を牛耳るユダヤ人実業家の夫人たちは、実際にクリムトのパトロンであると同時に肖像画のモデルでもあったのだ。このクラウスによるクリムト批判は当時の反ユダヤ主義と同一の傾向を帯びており、道徳的かつ社会的な問題をも含んでいる。すなわち、ユダヤ人は精神異常や不道徳の代名詞となり、クリムト作品も病的傾向を帯びた「ユダヤ趣味」として退けられたのであった。ユダヤ人のレッテルが貼られたのはクリムトのみならず、フランツ・ヴィクホフのような彼の擁護者も、実際にはユダヤ人ではなかったにもかかわらず、同様の羽目におちい

*⁶ カール・ショースキー『世紀末ウィーン：文化と政治』安井琢磨訳、岩波書店、1983年、291頁。

*⁷ たとえば、第一回分離派展のポスターに対して検閲が介入したこと、また、画家が好んで描いた妊婦が物議を醸したり、まさしく女性の裸体を主題とした《ヌーダ・ヴェリタス》(裸の真理)と題された作品が賛否両論を巻き起こしたりもした。だが、それらも露骨さという点では、当時は公開されずにアトリエに眠っていた膨大な数の裸婦デッサンには及ばないだろう。

*⁸ Karl Kraus, *Die Fackel*, Heft 73, Nr. 4, 1901, S. 10.

*⁹ ニーケ・ワーグナー『世紀末ウィーン：精神と性』菊森英夫訳、筑摩書房、1988年、47頁。

た*¹⁰。ユダヤ人に対する嫌悪 (Hass) と、クリムト作品の「醜悪さ (Hässlichkeit)」がこの評論において重なり合っているのだ。

当時のクリムト評において主流となっていたのは、このようにモデルとなった女性のうちに不健全さを見出し、さらにその奇矯さを「画家の精神異常 (Psychopathia Pictoria)」*¹¹ に帰するというレトリックである。こうした悪評によってクリムトは、学科絵の制作者としての資質を備えているかどうかという問題を越えて、「狂人」という地位に追いやられてしまうことになる。

これに対して、クリムトに対する批判記事を編纂し、『反クリムト』という一冊の本として出版したヘルマン・パールは、逆説的にもこうした中傷記事を誇張して再提示することでクリムトを擁護した。「クリムトは頭がおかしくなっしまい、[...] 今朝方まで精神病院に入院していた」*¹² と囁かれるようなウィーンでのクリムト評を、彼自身の言葉ではなく新聞や雑誌記事からの引用によって詳らかにしているのである。引用記事のいくつかを以下に抜粋してみよう。「この作品についての判断の根拠となるのは、これが病的であるということに尽きる。そのことが危険であるのは彼の狂気が伝染するためだ。」*¹³「クリムトは卓越した技術と才能を持っているものの、混乱した頭脳が彼を司っている。」*¹⁴「この画家は激しい狂気に見舞われたに違いない。クリムト氏に狂気を描き我々をおののかせるように強いた者はだれもいなかった。」*¹⁵パールは、このようにクリムトが取り憑かれた「狂気」を報じる記事をアイロニカルに引用することで(図2)、逆説的にも世論によって傷つけられた画家の姿を演出しているのである。報道をさらに報道するという方法をとった理由に関して、パールは『反クリムト』の冒頭で以下のように述べている。

クリムトという偉大で頑強な「無骨者」は [...]、彼の芸術のために神経質な男、いやむしろまるでヒステリーを患っている男のように人々に思われており、そのことに矛先が向けられた。彼らはクリムトを情緒不安定で繊細な人物と見なし、多くの芸術家が幸福な恍惚から衰弱した状態におちいったときにわけもなく不安な気持ちに襲われるように、非道な風評が彼の心の平静を失わせた結果、彼の内面が引き裂かれたのだと人々は考えている。精神的に衰弱させるよう計らう方が気味がよいだ

*¹⁰ *Deutsches Volksblatt*, Mai 1900.; zit. in Hermann Bahr, *Gegen Klimt: Historisches: Philosophie, Medizin, Goldfische, Fries, Eisensteiner*, Wien, 1903, S. 34-36. (以下、GKと略記。)

*¹¹ *Plein-air*, Wien, 28 April, 1902.; GK, S. 71.

*¹² GK, Vorwort, S. 3.

*¹³ *Brünn*, 7. April, 1900.; GK, S. 30-31.

*¹⁴ *Plein-air*, Wien, 25 März, 1901.; GK, S. 52.

*¹⁵ *Montags-Zeitung*, Wien, 19 März, 1900.; GK, S. 19.

けでなく、[...] 彼を毒殺するよりも人々の気質に合っているのだ。*¹⁶

仮にクリムトが異常な心理状態におちいていたとしても、それは先天的に彼に備わった心の病のためではなく、誹謗中傷によって精神的に打撃を受けたためだとパールは言う。画家の精神異常に関する当時の評判は、美術史家によるクリムトの評価にも影響を与え、クリムトの死の翌年に上梓されたハンス・ティーツェによる追悼文でも、遺伝による画家の精神病気質について触れられているほどである*¹⁷。反クリムト陣営による画家の病理学化は、彼の造形芸術アカデミー教授任命を阻止するのには成功したものの*¹⁸、その批判の過激さによってこそ、傷つき孤立した芸術家としてのクリムトのイメージを形成したという点では、パールの戦略もまた一定の成果を得たと言ってよいだろう。

その一方で、彼が描く人物像についても、その病的な姿が議論の俎上に載せられていた。学科絵の第一作目である《哲学》では、互いに絡み合いながら昇天していく肉体群が「青ざめた腐敗臭で覆われた幽霊のような肉体」*¹⁹と揶揄された。二作目の《医学》に及んでは、裸体が与える「生理的な不快感」*²⁰に焦点が当てられるようになる。「医者に救いを求めてうめき声をあげている病人たちや、[...] ひきつけを発症して身悶えている若い女 [...] といった臨床的な人体が画面を占めているばかりである。」*²¹「これらの絵のなかの人物表現は一般に公開される大学講堂には決して相応しくない。むしろ解剖学博物館にこそ似つかわしいだろう。」*²²「不治の病に蝕まれ朽ち果ててしまった美しい肉体。」*²³ このように、医学によって救済された人々ではなく、苦痛に苛まれる病人たちが画面を埋めつくしてい

*¹⁶ GK, Vorwort, S. 4.

*¹⁷ 「彼は若くして精神錯乱に陥って亡くなった母を目の当たりにした上に、姉妹もまた同様の暗黒の世界に失った。彼はこの女家族と長らく共に暮らし、誠実であるがゆえにその記憶に打ちのめされ、辛い苦難に耐え忍んできたのである。この悲しくも恐ろしい逸話は健全な人間の心を打ち破きはしなかったものの、その惨たらしい暗澹たる出来事は彼の血のなかに入り込み、その血筋は屈強な人間の生を蝕んだ。」(Hans Tietze, „Gustav Klimts Persönlichkeit. Nach Mitteilungen seiner Freunde“, *Die bildenden Künste: Wiener Monatshefte*, Jg. 2, 1919, S. 1.)

*¹⁸ 学科絵をめぐる論争がクリムトの教授選や文化政策にも作用したことについては以下参照。(Stefan Kutzenberger, “Because that’s pathological! Manifestation of Madness in 1900 Vienna in the Works of Klimt and Musil”, [Ed.] Rebecca S. Thomas, *Crime and Madness: Myth, Metaphor and Reality in Modern Austrian Literature and Cultural Realities*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2008, pp. 42-75.; ショースキー、前掲書、290-307頁.)

*¹⁹ Karl Schreder, *Deutsches Volksblatt*, Wien, 17 März, 1900.; GK, S. 18.

*²⁰ *Ibid.*, S. 12.

*²¹ Eduard Pötzl, März, 1900.; GK, S. 43.

*²² Wien, 21 März, 1901.; GK, S. 46.

*²³ *Plein-air*, Wien, 28 April, 1902.; GK, S. 72.)

ということだが、医学というものに対するクリムトの考えを表していると思なされた。そのため、ある医師がこの絵について、「医学の持つ治療と予防という2つの主要な役割を無視している」*²⁴と判断を下したのも当然のことである。カール・クラウスもまた以下のようにこの作品を諷刺している。

人々は、この絵と《医学》というタイトルの関係になんらかの意味を見つけ出そうとして思いを巡らす。医学の領域では天井画よりも早急に整備されねばならない問題があることをクリムト氏は知っていて、あてこすりとしてこの絵を注文主である政府に引き渡したのではないか。心身に障害のある人体がもつれ合った混沌は、ウィーン総合病院の現状を象徴的に表現しているのではないか。そうした予想も、期待はずれに終わってしまうことだろう。*²⁵

以上のように、《医学》が表しているのは、ただ醜悪で淫猥な病人、不潔で病的な肉体にすぎないものと受け取られたのである。

学科絵をめぐる論争が頂点に達したのは《医学》であったということは象徴的である。というのも、《医学》とは、医学的テーマとしての病理学的身体を芸術的モチーフとして表現する試みであったと言えるからである。それに加えて、この作品は病のイメージを公的な空間に引きずり出し、人々の関心を喚起する触媒としても機能した。この論争から浮かび上がってくるのは、病理学的身体 of 審美化の問題であり、心の病は、醜美の境界に揺さぶりをかける一つの審級として作用したのである。

II. ヒステリーのコレオグラフィ

医師ロベルト・ヒルシュフェルトは、クリムトの《医学》に関して医学に携わる立場からの見解を、当時の雑誌『医学週報』に寄稿している。その記事のなかで彼は、寓意的な意味の解釈や、美的な判断については留保しながらも、とりわけ人々の逆鱗に触れた裸体の女性たちにヒステリーとの診断を下している*²⁶。19世紀末から20世紀にかけてヒステリーは、パリのサルペトリエール病院の精神科医ジャン＝マルタン・シャルコーによっ

*²⁴ Robert Hirschfeld, *Medizinische Wochenschrift*, Wien, April, 1901.; GK, S. 59.

*²⁵ K. Kraus, *Die Fackel*, Heft 73, Nr. 4, 1901, S. 12.

*²⁶ 「このもつれ合った人々のなかから、ヒステリーの若い女性たち (hysterischen Jungfrauen)、愛し合うカップル、妊婦、赤ん坊に授乳している女性、様々な病人のもつれ合いが、なにを意味しているのかはわからない。」 (Robert Hirschfeld, *Medizinische Wochenschrift*, Wien, April, 1901.; GK, S. 58.)

てその特徴的な発作が四段階に分類され、ヒステリー発作がカタログ化された『サルペトリエール施療院写真画像集』(1876年～1880年)がウィーンの知識人のあいだに広く流通していた。ヒステリーに関する研究が広く世間にも知られるようになったのは、ヒステリーがなにより顕著な身体現象として観察され得る精神病だったためだと考えられる。当時のウィーンの医師たちは、病の進行を食い止める予防や、苦痛を和らげる治療に対しては消極的な一方で、経過観察や病理診断のみに終始する傾向があったことが知られている。この医師たちの病に対する「治療ニヒリズム」と呼ばれる姿勢が、この視覚的な精神病に注目が集まったこと背景となっている。ウィーン大学の精神医学を先導していたのは脳病理学の分野であり、患者の脳を解剖して変質部位を特定し、その組織を顕微鏡分析にかけること、特定の部位の器質的変質を精神病の原因とする解剖病理学が主流だった^{*27}。精神病を精神そのものの病としてではなく身体と結びつけて捉える傾向は、生きた精神病患者の臨床的観察にも通底しており、患者の表情や身体的特徴、振る舞いなどが医師によって詳細に記述されていた。このように精神病を視覚的な症状として観察しようとする医学的態度は、ヒステリーの画像学が即座にウィーンに伝播していった一因となっただろう^{*28}。

クリムトの女性像とヒステリーの画像学のあいだの類似性は、同時代の医学者によって指摘されただけではない。1986年には、美術史家デボラ・シルヴァーマンもまた、クリムトの《医学》の解釈において、重なり合う人体群から一人離れて浮遊している女性にヒステリー患者特有のポーズを読み取り、それが「ヒステリー発作の第二段階、すなわち、催眠を施した後、暗示による行動をとるまでのカタレプシー(硬直状態)と寸分変わらない姿勢」^{*29}であることを指摘している。だが、このシルヴァーマンの論考においても、クリムトの女性像とヒステリーとの関連性について詳しい考察は行われていない。そこで本章では、クリムトの作品に描かれたヒステリー的身ぶりの女性像を、同時代のヒステリーに関する画像や言説を踏まえながら分析していくことで、画家はヒステリーにどのような意味を見出し、どのようにして芸術的なモチーフへと変容させたのかを探っていくこととする。

まず、《医学》の画面中に登場する人物のなかでヒステリーと診断を下された女性像を見てみよう。それが、画面左上で骨盤を突き出して仰け反りながら浮遊している女である(図1-a)。シルヴァーマンは彼女のポーズを、捻転した姿勢で硬直し、非論理的運動を呈

*27 Leslie Topp; Gemma Blackshaw, "Scrutinised Bodies and Lunatic Utopias: Mental Illness, Psychiatry and the Visual Arts in Vienna, 1898-1914", *Madness and Modernity*, pp. 15-19.

*28 サルペトリエール画像集が図書館や医師のネットワーク、病理標本の展示会などを通じてウィーンに伝播していった経路については以下に詳しい。(G. Blackshaw, "The Pathological Body".)

*29 Debora Silverman, "Sigmund Freud, Jean-Martin Charcot," *Vienne 1880-1938: L'Apocalypse Joyeuse*, [Ed.] Jean Clair, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986, pp. 576-585.

するヒステリー患者のそれと同一視している。この強直発作が定式化されたカタレプシーと呼ばれる症状は、アンドレ・ブレイエの《サルペトリエールでの臨床医学講義》(図3)のヒステリー患者によって実演されている。サルペトリエール施療院での講義の様子を物語るこの絵は、シャルコーが被験者の女性に催眠をかけ、ヒステリー発作を再現している状況を表しているものである。シャルコーの傍らで失神している女性は、頭部を横に放り出して体を後ろに大きく反らし、手を内側に折り曲げたまま後方に垂れ下げており、独力では直立不可能なためにシャルコーの助手によって支えられている。この脱力とも硬直とも見える不自然な姿勢は、ヒステリー患者が痙攣を起こして気を失ったあとの「道化期」と呼ばれる第二の発作段階に特徴的なものである。

また、《医学》の画面右下で蠟人形のように身を強ばらせている直立不動の女(図1-b)も全身が生ける彫刻作品となった患者の身体を模倣しているように思われる(図4)。だが、クリムト作品におけるこれらのヒステリー的身ぶりは、臨床的観察という文脈や物語性から切り離されている点においてブレイエ作品とは異なり、拘縮した身体の彫刻的瞬間だけが独立した主題として写し取られている。

生老病死の様々な段階を表す人体の絡まり合いの方に目を向けると、陶酔の表情を向けながら身をくねらせている二人の女性が、別の類型に属するヒステリーの身体を象っている(図1-c、1-d)。「道化期」の次に訪れる「造形的ポーズ」あるいは「熱情的態度」と呼ばれる第三段階においては、患者は幻覚や幻聴のなかで何者かに呼びかけ、祈りながら、恍惚に浸る(図5、6)。ヒステリーにおいて譫妄は身振りへと翻訳され、心的外傷は誇張された身体表現によって演劇的に再現される。不在の相手に対する妄想によって引き起こされる激情は悲痛や恐怖の場合もある。《医学》の最下部では、女が何かから身を守るように頭を抱えながらうずくまっている(図1-b)。この臀部を観衆に向かって突き出している恰好は、とりわけ公序良俗の面から世論の憤慨を買い、後にクリムト自身の手で画面から消去されることになる。だが、《金魚》(図7)のなかで再び登場する彼女は、観客に肉感的な尻だけではなく扇情的な眼差しを向けたいっそう挑発的な姿で描かれている。そのため、観る者の官能性を掻き立てるとともに、おぞましさを敵意を煽り立て、道徳的な萎縮をも喚起させる^{*30}。ここでは熱情が向けられる対象が、錯乱によって呼び起こされた幻の相手から作品と向き合った者へとねじ曲げられ、幻惑的なポーズで威嚇するよう仕向けられている。ヒステリーはファム・ファタルの挑発的な身ぶりへと翻訳されたのである。

クリムトの《医学》におけるヒステリーの女性像は以上の通りである。このように医学の女神ヒュギエイアの背後で跳梁跋扈するヒステリーの身振りの女性たちは、女神自身の手によって昇天させられる患者たちの走馬燈的光景のようにも見える。そのため、「病か

*30 《金魚》の当初の題名が《わが批評家たちへ》であったことが表しているように、批評者に対する挑発の意味合いも込められていた。

らの解放」ではなく「病の解放」がクリムトの《医学》に込められた真の主題と見なす解釈が批判者たちのあいだで共有されていたのは無理もないことである。

鑑賞者が《医学》のうちに反医学的なものを見出した一方で、当の画家や彼の周囲のモダニストたちはヒステリー的身体にどのような意味を担わせようとしたのだろうか。その手がかりとなるのは、舞台芸術の分野に登場するヒステリーである。舞台芸術においては、ブロイアーとフロイトの共著『ヒステリー研究』を媒介しながら、ヒステリーがギリシア的モチーフと結びつけられて広まっていたのである。《医学》においてヒステリーが絵画的に表現されるのと同じ頃、ホフマンスタールの戯曲「エレクトラ」において古代の神話が「近代化」される際に、これらのヒステリーに関する研究が決定的な役割を果たした。すなわち、クリュタイムネストラを演じた女優ゲルトルート・アイゾルトの振り付けには、シャルコーによるヒステリーの「活人画」が引用され、父の死のトラウマによって夕暮れ時に発作を繰り返すアンナ・O（本名ベルタ・パッペンハイム）の症例が、それと似た境遇を持つこの古代の狂女と重ね合わされたのである^{*31}。だが、クリムトと直接の接点を持つのは、この戯曲に「近代のヒステリー」という呼び名をつけ最大の賛辞を送ったヘルマン・バルの評論である。彼は文化・芸術批評『悲劇的なものについての対話』^{*32}（1904年）の冒頭でクリムトに献辞を捧げながら、ヒステリーの文化的意義について論じている。ここでバルは『ヒステリー研究』に基づきながら、古代ギリシアにおいて集団的ヒステリーを治療するために発明された悲劇を、ヒステリーの世紀である近代にふさわしい芸術のモデルとみなしている。そこで注目されているのはアリストテレスに由来する悲劇のカタルシス効果である。つまり、抑圧された感情や記憶を解放させることで治療するカタルシス療法の文化的実践の例として悲劇が位置づけられているのである^{*33}。科学的な合理主義に導かれた近代文明に対する対抗モデルとしてギリシア悲劇が持ち出される限りにおいて、バルの芸術論は近代の知的主義の限界の先にある「悲劇の再生」を期待するニーチ

* 31 M. Worbs, *Nervenkunst*, S. 259-342.; Philip Marshall Ward, "Hofmannsthal, Elektra and the Representation of Women's Behaviour through Myth", *German Life and Letter*, Vol. 53, No. 1, 200, pp. 37-55.

* 32 筆者は『悲劇的なものについての対話』を一種の装飾論として解釈し、ロースの装飾否定的な立場と比較したことがある。（拙稿「ウィーン分離派とアドルフ・ロース——世紀末ウィーンにおける装飾をセクシュアリティ」『人間・環境学』第21巻、2012年、49-64頁。）

* 33 「悲劇とは実際のところ、あの二人の医師〔ブロイアーとフロイト〕がしたこととなら変わらない。悲劇は文化によって病を患った民族に、思い出したくないものや、押し殺した嫌な感情、教養人のなかに隠蔽された過去の未開の人間を思い出させる。うずくまり悲鳴をあげながらそれを演じ、自らを鎖から解き放ち、存分に暴れ狂うまで獣性をむき出しにさせ、潜行性の不安や鬱憤を解放して清めてやるのである。刺激することによって沈静化し、秩序を取り戻すことができるのだ。」（H. Bahr, „Dialog vom Tragischen“ (1904), *Dialog vom Tragischen / Dialog vom Marsyas / Josef Keinz*, [hrsg.] Gottfried Schnödl, VDG, Weimar, 2010, S. 8.)

えにも通底するものがあり、この書にはディオニュソス的なものに対する畏敬の念が反映している。ニーチェ的なギリシア観が多くのクリムト作品の根底にあることについては様々な論者が指摘しているが、《医学》においてディオニュソスの巫女を演じているのはヒステリーの女性たちである。パールに従うならば、ヒステリーを通じて近代人はディオニュソス的陶酔を体験し、患者の身体発作や幻覚によって生の根源的な力の現出が可能となるのだ。

ディオニュソス的陶酔をヒステリーの身体によって形象化することを試みたのは、クリムトと分離派同人たちだけではない。なによりもまず医学者自身がヒステリーの身振りを定式化する際に、古代美術における身振り言語をその図像学の源泉としたことが知られている。かつてヒステリーは好色性舞蹈病(ヒョレア・ラシーヴァ)との異名を持っていたが、19世紀後半になると神経病理学によってヒステリーと激しい舞蹈の間の親近性が補強される。「奇妙にも女性のあいだで特に強い舞蹈愛好は、神経組織がヒステリー症への恰好の温床を与えた結果なのである。踊りは閉じ込められたエネルギーにはけ口を与える。」^{*34} このように女性の乱舞は、抑えきれない衝動が身体に表出するヒステリー発作と同種のものとして定義される。そのような観察眼によって遡行的に見出されるヒステリーの古代的表象がディオニュソスの巫女マイナスである。「病理学的イメージは、支配者の「芸術的図像」のなかに患者に先立って存在している」^{*35}のだ。シャルコーの指示のもと、美術解剖学者ポール・リシェが制作したヒステリー発作の一覧表には、マイナスの踊りが組み込まれている(図8)。また、シャルコーとリシェは、共著『芸術における悪魔憑き』(1887年)と『芸術における奇形と疾患』(1889年)のなかで、過去の美術作品に見られる悪魔憑きの身振りをヒステリー発作の「大運動期」に、宗教家の神秘体験を「熱情的態度」に分類している。文化史学者ジークリット・シャーデは、このようにして絵画に描かれた女性像の身振りを病理学的に類型化したシャルコーらの仕事を、舞い踊るマイナスやニンフの身振りを古代から受け継がれてきた身体言語として形式化したアビ・ヴァールブルクの情念定型になぞらえて、ヒステリー発作の一覧図を「西洋美術史における情念定型の宝庫」^{*36}とまで呼んでいる。ウィーンの芸術家たちは、このようなヒステリーのコレオグラフィーに内在する古代の踊り手の姿を探り出し、その身振りが表しうる非合理的な生の力を再び芸術作品に呼び戻すことを試みたのである。

太古の狂女はヒステリーという名前を得てクリムトの《医学》に回帰する。しかしそれは、

* 34 神経病理学者ハリー・キャンベルによる記述。以下より引用。(プラム・ダイクストラ『倒錯の偶像——世紀末幻想としての女性悪』富士川義之・藤巻明訳、パピルス、1994年、394頁。)

* 35 ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『残存するイメージ——アビ・ヴァールブルクによる美術史と幽霊の時間』竹内孝宏・水野千依訳、人文書院、2005年、306頁。

* 36 Alice Strobl, „Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt“, *Albertina-Studien*, II, 1964, S. 154.

世紀末の科学的合理主義とは真っ向から衝突する性格を持っていた。多くの反対意見を制してクリムトを擁護していた文化大臣ヴィルヘルム・フォン・ハルテルも、《医学》の採否に関する議会諮問では、この作品が「物質的、精神的な生活全体により根底的な変化によってもたらされる芸術運動の絶えざる発展」に貢献するものではないと答え、消極的な態度に転じている。クリムト反対派の代表者フリードリヒ・ヨードルもまた、ウィーン工業大学美学教授の就任演説で、《医学》への当てつけとして近代芸術における主観主義と原始的形式を攻撃し、客観性と科学的批判精神の重要性を宣言した^{*37}。つまり、「クリムトは医学という学問を医者のように表現することはしなかった」^{*38}のである。

しかしながら、《医学》の寓意的意味の解釈を方向付けている画面上のヒステリー的身体は、精神医学が科学として近代化していく過程のなかで排除しようとしながらも侵入を拒むことができなかつた、女性患者に向けられた審美的かつ性愛的な態度を反映している。ブルイエの絵のなかのシャルコーの講義、それにリシェの手を借りて制作されたヒステリー発作の一覧表は、ヒステリーの女性患者を限りなく物象化しようとする臨床的行為の成果である。しかもそこには、脱性愛化された身体現象を写し取ろうとしながらも、観察者の欲望が投影されている。クリムトの《医学》が提示しているのは、患者を客観的に見ることを制度化する臨床的装置が取り外された女そのものである。また、同時代人たちの多くが寓意的意味の解釈に失敗し、「淫猥で醜悪な」女性身体にばかり注目が集まったように、クリムトの女性像は当時の絵画的規範からも逸脱している。「官能と苦悩との個々の精神的肉体的経験は、あらゆる形而上的あるいは社会的地盤から切り離されている」のだ^{*39}。

だが、当のクリムト本人はといえば、制作の意図については何も語っていない。この画家を、同時代のウィーンにおいて「性愛を「変質論」から救い出し、性を見えるように見ることに挑戦し、性愛についての重要な証言に到達した」^{*40}フロイトと比肩する「女性心理学者」と評価する見解があるが、それは必ずしも妥当ではないと筆者は考える。自身と患者のあいだに生じる性愛に自覚的に向き合ったフロイトとは異なり、クリムトはただ女性的なものに惹かれ、取り憑かれるように女性を描いただけだからである^{*41}。クリムトは、

*37 Friedrich Jodl, „Ueber Bedeutung und Aufgabe der Aesthetik in der Gegenwart“, *Neue Freie Presse*, 20. April, 1902, S. 36-40.

*38 C・ショースキー、前掲書、302頁。

*39 同上。

*40 柘淵幸子「解説」『アウラ・ヒステリカ』6-7頁。

*41 以下の論者も同様の見解を述べている。「彼の作品は、フロイトの精神分析に比肩するとしてしばしば主張されるような、異質なものの心理を分析と熟考によって見抜いた結果では、決してない。クリムトほど、自分自身にも、芸術を通じた自らの精神分析にも関心を抱かなかつた芸術家は他にいないという明白な事実を度外視しても、このような主張は正しくない。」(ゴットフリート・フリードゥル『グスタフ・クリムト 1862-1918: 女性の姿をした世界』ヒグチミチコ訳、タッシュェン、202頁。)

女性が理性の統御から逃れ動物的な肉体を晒す瞬間を切り取った。彼女たちは夢遊病のように半覚醒状態で悦楽に浸っているばかりである。それは、医師たちがヒステリー発作のうちに読み取った、苦痛と快楽という矛盾した情動に引き裂かれた肉体とは性格を異にしている。このような医師の解釈は、画家の用いるヒステリーの身体的説明にそのまま当てはめることは出来ない。画家と医師の間のヒステリーに関する見解の相違がもっとも顕著に表れるのは、発作のなかでパトスが頂点に達すると同時にもっとも矛盾した姿勢を呈する瞬間、快楽を指向しながらもそれとは真逆を向いている姿勢、すなわち、「性交に適した体位を激しく否認しようとする」*⁴² ヒステリーアーチにおいてである。

ヒステリーの図像学の白眉を飾るアーチ状の姿勢は、歪曲した姿勢のカタレプシーがさらに誇張された全身の緊張状態として示される(図9)。非合理的運動の極みとも言えるこの姿勢は、ブルイエの絵に描かれた講義風景の診察室の壁にもその図が掛けられているようにヒステリーを象徴するポーズとして広く知られており、ユーゲントシュティールの芸術家たちは表現力に富んだ身体言語としてそれを用いた。その代表的な例として、アルフォンソ・ミュシャの身をくねらせた官能的な女性像*⁴³や、アルフレート・バルッフィの版画のなかの荒波に突き上げられた女性のアーチ(図10)があげられる。とりわけ後者の作品においては、身体を飲み込み翻弄する情念の激しさが渦巻く激流として可視化されており、ヒステリーという美しい病のイメージがロマン主義的な題材として絵画化されている。このバルッフィの版画と同じ場面設定で弓なりの女性身体を描いたクリムト作品を見てみると、クリムトの用いるヒステリーアーチの意味がより明快になるだろう。1898年に制作された油彩画《流れる水》(図11)では、女性像が描くアーチは身体の緊張ではなく弛緩した状態を表している*⁴⁴。ヒステリーアーチの非合理性は、矛盾した状況を同時に再現していることに由来し、そのために身体は緊張を孕んだ不可解なものとして現れる。しかし、緩やかな水の流れに身を任せているクリムトの女性像からは相反する情動の葛藤も緊張も読み取ることはできず、ただ悦楽と陶醉だけが支配し、絶頂に痙攣する姿しかない。つまり、クリムトはヒステリーの身体的身体を性的身体として再定義したのである。

《医学》は反対者の圧力によって政府の後ろ盾を失ったにもかかわらず、近代芸術の扇

.....
* 42 ジークムント・フロイト「ヒステリー発作についての概略」(1909年)、道旗泰三訳『フロイト著作集9』岩波書店、2007年、309頁。

* 43 ミュシャの写真制作とシャルコーらが撮影したヒステリー患者の写真との関連性については以下参照。(柏木博「不可視の無意識を振れる身体に——官能のミュシャ」『ユリイカ2009年9月号』アルフォンソ・ミュシャ——没後七〇年記念特集、第41巻、第10号、164-175頁。)また、ロダンの彫刻作品についても、ヒステリー図像との関連から考察した先行研究がある。(Nathasha Ruiz-Gómez, "A Hysterical Reading of Rodin's Gates of Hell", *Art History*, Vol. 36, Iss. 5 (Nov. 2013), pp. 994-1017.)

* 44 《水の流れ》とほぼ同じ構図のエングレービング作品《魚の血(冷血)》のなかの女性もまた、その身体は緊張したアーチ状の姿勢ではなく緩やかなカーブを描いている。

動者たちによって国内外に大々的に宣伝された。その結果、クリムトによって審美化されたヒステリーの身体はウィーンの近代芸術のシンボルとなった。1985年に催された展覧会『夢と現実——ウィーン 1870-1930年』では、《医学》で問題となったカタレプシーの女性が巨大な姿で複製され、その会場となったキュンストラーハウスの屋上に据え付けられた(図12)。この女性の姿は展覧会タイトルが示唆しているように夢と現実のあわいを漂っているかのようである。だが、《医学》におけるヒステリー患者と同様に肉体のみが文脈から切り離されて提示されているために、パリのシュルレアリスム運動のなかで登場する無意識の女神(図13)のようにそれがヒステリーの形象であることは一目ではわからない。しかし、この抑圧されたものの解放を告げている象徴的な姿こそが、ヒステリーの身体言語が芸術上の美的対象として醸成された世紀末ウィーン的形象なのである。

Ⅲ. ファム・フラジールと神経衰弱

クリムトの女性像は、美と性と生を同一視し、美的現象としてのみ世界の意味を見出そうとする世紀末の審美主義を体現するものであった。ヒステリーとは、肉の苦しみや非理性、不道徳と結びついたもっとも醜悪な病を美化することを可能にする価値転倒的な形象である。そのため、理想化されたヒステリーの身体は、この世のあらゆる苦悩から解放された人間の姿を表すものとされた。「神より与えられた人類の本能から逃れ去る」*⁴⁵ というクリムトに捧げられたヘヴェジの詩句が表しているように、《医学》のなかのヒステリーの女性像は、生成と消滅という生物学的循環から逸脱し、自己忘却と快楽に包まれた存在としてあらわれる。しかし、クリムトの描く女性像をヒステリーの文脈からのみ解釈することを不可能にしているのは、ヒステリーを演じている女性の身体そのもの、すなわち青白く病み衰えた肢体にこそある。詩人ペーター・アルテンベルクは、クリムトの描く女性像の脆弱な身体の美しさを以下のように形容している。

これらすべての女性の裸体は、禁欲的で痩せ細り、柔和で繊細な体つきをしている。これらの妖精たちの指といい手といい腕といい脚といい、魂と精神に重くのしかかる不毛の悪しき物質からほとんど解放されている！ まさしく近代の純正の美の理想を表す幻想的な自然主義だ！*⁴⁶

*⁴⁵ Ludvig Hevesi, „Verkannte Kunstwecke. Ausstellung der Sezession“ (1898), *Acht Jahre Sezession (März 1897 - Juni 1905): Kritik - Polemik - Chronik*, Carl Konegen, Wien, 1906, S. 81.

*⁴⁶ Peter Altenberg, Ansprache (12. Sept. 1917), *Das Werk von Gustav Klimt: Ein leitende Worte*, Wien & Leipzig, Hugo Heller, 1918.; zit. in John Collins, „Catalogue: Painting“, *Gustav Klimt: Modernism in the Making*, [Ed.] Colin B. Bailey, Harry N. Abrams, New York, 2001, p. 89, 219.

このように蒼白で痩せこけた身体のうち精神化された官能性を見出そうとする態度は、若きウィーン派と呼ばれる文学者たちの文芸作品に顕著に見られるものである。絵画においては、ラファエル前派の画家やベルギーの象徴主義者たちがそのような儂く脆い姿の女性像を好んで描き、クリムトが影響を受けたとされるフェルディナン・クノップフやヤン・トーロップといった画家の作品においては、病弱な身体が細長く引き延ばされ、いっそう誇張された姿で登場する。そのような女性類型は「ファム・フラジール」と呼ばれ、表現主義的な身振りや官能的な肉体によって男性を幻惑し、威嚇し、強烈な印象を叩き込むヒステリックなファム・ファタルとは異なり、内向的で、か弱く、男性の庇護の対象とされるような女性像である。ジェンダー研究においては、世紀転換期における女性観の変化——女性が政治的に影響力を持つようになり、経済的に自立し、女性解放運動が台頭する社会における女性の役割の変化——が、これらの二つのいずれの類型にも反映しているのだという^{*47}。つまり、伝統的な父権社会に脅威を与える女性像がファム・ファタルとして表象されたのに対し、ファム・フラジールはその危機感に対する安定剤として機能したと考えられているのである。

しかし、ウィーンの造形芸術におけるファム・フラジールの表現に焦点を絞ってみると、この女性類型は病理学的な色合いを強く帯びた姿であらわれてくる。美術史家ヨスト・ヘルマンは、クリムトの描く痩せ衰えた身体は、「近代経済活動と大都市生活のなかで魂の抜け殻となった人間の姿 (Seelenlosigkeit)」^{*48}を示すものであり、都市部で生活する人間の、無感情、無感覚、無為、無気力といった病的な精神状態がそこに反映しているのだという。ヒステリーの動的な身振りによって生のパトスが顕在化される一方で、それを演じている衰弱した肉体は不活性な精神状態を表す。その両者が一つの女性像のうちに同居することによって、理性も精神も蒸発した身体そのものが表されるというわけである。クリムトに続いて病的に衰弱した身体を描いたエゴン・シーレやオスカー・ココシュカたちの女性肖像画に登場する、皮と骨ばかりに痩せこけた生ける屍体のような身体もまた、近代人の荒廃した心理の描写として評価が与えられた^{*49}。ウィーン分離派のドイツへの紹介者である美術評論家ユリウス・マイヤー＝グラフェは1904年の『近代芸術の発展史』のなかで、こうした衰弱した身体が主題とされる芸術動向を評して、「若きウィーンは、恐ろ

.....
* 47 Friederike Eigler and Susanne Kord [Ed.], *The Feminist Encyclopedia of German Literature*, Greenwood Press, Portsmouth, 1997, pp. 163-166.; Ariane Thomalla, *Die femme fragile: Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, Bertelsmann, Düsseldorf, 1972.

* 48 Jost Hermand, „Undinen-Zauber, zum Frauenbild des Jugendstils“ (1969), *Jugendstil, Wiss. Buchgesellschaft*, Darmstadt, 1972, S. 147.

* 49 たとえば、ココシュカの《ロッテ・フランツォース夫人の肖像》は、「大都市の悩み疲れた市民の容貌、ウィーンでよく知られている洗練された教養人が放心し、叫び声をあげているグロテスクな形相」として『デア・シュトゥルム』誌で評された。(Kurt Hiller, „Oskar Kokoschka“, *Der Sturm*, 1, Nr. 19 (1910), S. 150.)

しいほどひょろ長く痩せこけ、骨が脆くなってしまった、若くして病に見舞われた若者のようである」と概括している*⁵⁰。心身ともに疲弊した身体がウィーンにおける近代芸術の主要なモチーフとして前景化してきたことが以上のように報告されている。

そのように心身ともに疲弊した人物像は、当時、「神経」という生理学ゆずりの用語を用いて言い表された。たとえば、クリムトが描く、痩せ細った青白い女性は、「甘美で神経症的な体つき」*⁵¹のように形容される。クリムトの擁護者たちは、神経症 (Neurose) や神経衰弱 (Neurasthenie) といった病名を、近代的な女性美を表す修辞語として用いたのである。また、カール・クラウスは、このように「神経」という流行語に飛びついた分離派同人に対しても、「神経症的に〈克服していく〉カフェ頹廃 = 近代派の連中」*⁵²と揶揄した。ヒステリーと同様に「神経」において、近代的なるものに対する両義的な反応が重なり合っているのである。神経症者としての近代芸術家のイメージは、学科絵の批評記事にも、以下のように反映されている。

この絵の色彩の希有な調和によって特定の感覚が引き起される素質を備えた人もいるのかも知れないが、それ以外の人々はそうした感覚を必要とはせず、同じ神経刺激を感じ取ることができない。少なくともサナトリウムの外で、こうした神経症的な感覚がより多くの天分を備えた個人の証しと見なされるような事態が起こってはならない。*⁵³

ヴィクトリア朝以来の禁欲的な女性身体と、古典的な美的規範からの逸脱を図る近代芸術家が「神経」という名のもとに病理学化される背景となったのが、当時、都市部に蔓延していた神経衰弱という「世紀の病」である。神経衰弱とは、持続的な精神的緊張や過度の刺激によって神経が疲労した状態のことを指し、その結果として感覚過敏、不感症、肉体的な衰弱、活力の喪失など多様な症状を呈する神経疾患である。この病の命名者であるアメリカの医師ジョージ・ミラー・ベアードは、神経衰弱を知的労働に従事する上流階級に固有の神経疾患と位置づけたが、ヨーロッパにおいては、この病は特定の社会階級に限定されずに社会全体に広まっているものと見なされた。都市の加速化した生活リズムが人々の神経に過度の負担を強いるために、階級を問わず都市住民のすべてが神経衰弱の状態におちいる可能性があるとして医師たちは考えたのである。神経衰弱を臨床における患者の

*⁵⁰ Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1904. クリムトの《医学》をめぐる論争の余波がマイヤー＝グラーフエの芸術論にも影響を及ぼした可能性は、G・ブラックシャウの論文(註5)で指摘されている。

*⁵¹ Friedrich Stern, Wien, 30 Mai, 1900.; *GK*, S. 37.

*⁵² 1893年のクラウスの文言。(『世紀末ウィーンの世界と性』40頁からの引用。)

*⁵³ F. Stern, *op. cit.*; *GK*, S. 36.

病理診断からより広い集団の変質的傾向を示すものへと敷衍させ、時代と社会全体に適用したのはノルダウの頹廢論に限ったことではなく、医師から、歴史学者、社会学者、経済学者にいたるまでもが、近代における精神生活の一般的状況を表す代名詞として神経衰弱という言葉を用いた*⁵⁴。当時のウィーンの神経衰弱治療を先導した医師リヒャルト・フォン・クラフト＝エビングは、著書『健全な神経と病的な神経』（1885年）の第一章「われわれの神経症的な時代」において、神経が疲弊すればするほどより大きな刺激を渴望し、その結果いっそう神経が衰弱していく悪循環を描き出している。そこで神経衰弱の引き起こす要因としてあげられているのは、株式市場の変動からカフェインやアルコールの摂取、性的な刺激、人口密度の高い居住環境など、近代的な都市生活を特徴づけているものばかりであるために*⁵⁵、この書物は医学書であると同時に文明批評的な性格を帯びているといっても良いだろう。このような神経生理学の知見が一般に浸透していくにつれて、神経衰弱は近代化の代償であると同時に近代性の象徴であるという両義性を獲得していくことになる。

唯美主義者たちにとって、過剰な刺激によって疲弊した神経は、繊細で鋭敏な神経に等しい。そのため、近代芸術家を神経衰弱者と併置したのは批判者たちだけではなく、当のモダニストたちも神経過敏な人間としてのレッテルを貼られることを受け入れた。パールは1890年代初頭からすでに、肉体と精神、表層と内部のあいだを仲介する神経なるものを、生と芸術の橋渡しをする要素として注目している。彼は、1891年の『自然主義の克服』と題された評論集のなかで、神経という概念の上に来るべき近代芸術の構想を打ち立てたのである。「古典主義において、人間とは理性と感情 (Vernunft und Gefühl) のことを意味する。ロマン主義においては情熱と感覚 (Leidenschaft und Sinne) であり、近代においては神経を意味する」*⁵⁶ 神経によって乗り越えられた自然主義は「神経のロマン主義」と称され、その綱領については以下のように述べられている。

*⁵⁴ 近代都市と神経衰弱の関係について、近代的人間性の形成の観点から述べたものとして、ゲオルク・ジンメルが1903年に上梓した「大都市と精神生活」（『橋と扉』ジンメル著作集12、白水社、1994年、269-285頁。）があげられる。神経衰弱という病理の発見が文化面に及ぼした影響についての詳細な議論は以下のものが代表的である。Andreas Steiner, »Das nervöse Zeitalter« : der Begriff der Nervosität bei Laien und Ärzten in Deutschland und Österreich um 1900, Zürcher medizingeschichtliche Abhandlungen, Zürich 1964. ; Anson Rabinbach, *Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Basic Books, New York, 1990. ; Andreas Killen, *Berlin Electropolis: Shock, Nerves, and German Modernity*, U of California P, Berkeley, 2006.

*⁵⁵ Richard von Krafft-Ebing, *Ueber gesunde und kranke Nerven*, 5 Aufl., H. Laupp'schen Buchhandlung, Tübingen, 1903 (1885).

*⁵⁶ H. Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus*, VDG, Weimar, 2013 (1901), S. 130.

神経症的なもの (das Nervöse) が完全に解き放たれ、人間、とりわけ芸術家が、理性や感性を顧みずに神経にのみ自らを委ねることができたときにはじめて、失われた喜びが芸術に甦ってくる。外界に囚われ、現実には隷属することで大きな苦しみが生まれた。しかし、神経症的なものだけが支配するいまや、その固有の世界の姿が露わになりつつある。[...] 合理性の重荷と感覚の痛みがぬぐい去られ、現実が我々に課した非道な仕打ちは消え失せる。^{* 57}

このように神経を新しい美的モデルへと昇華させるパールの発想は、ユイスマンスやゴンクール兄弟、あるいはゾラの神経症的な美学から触発されてのことだったと考えられる^{* 58}。『自然主義の克服』のなかに収められた「新しい心理学」というエッセイのなかで、パールは当時のフランス文学における象徴主義と自然主義の対立を神経の観点から統合しているのである。

だが、ウィーンにおいて神経の芸術に具体的な造形が与えられるようになるのは、分離派が結成されてからのことである。分離派の機関誌『ヴェル・サクルム』では、エルンスト・シュールが日本美術を「神経の芸術」と呼んで西洋における「頭脳の芸術」と対置させたことはよく知られている^{* 59}。しかし、神経衰弱が現実には広まりつつあった当時の状況に照らし合わせるならば、神経を病んだ病理学的身体を主題とした作品にも神経の芸術という名を与えるに相応しいだろう。

クリムトの女性像のなかでもとりわけ後期の肖像画は、「近代的女性の型からその精髓を抽出することで作り出した純粋な類型」^{* 60}として現在にいたるまで評価されてきた。最初のクリムトのモノグラフの著者である美術史家マックス・アイスラーは、クリムトの描く女性像の「ほっそりした体つき、狭い肩幅、壊れそうな関節、青白い肌の震え、恋に焦がれる唇、燃えるような黒い目」^{* 61}といった一連の身体的特徴に「過度に繊細な神経」を読み取り、肖像画のモデルとなったウィーンの社交界のユダヤ人女性の神経衰弱的な体質が描き込まれていると述べている。たとえば《アデーレ・ブロッホ＝バウアーの肖像 I》(図 14) では、生身の部分は、画面の大部分を占めている壮麗なドレスとの対比によって、

* 57 *Ibid.*, S. 132.

* 58 „Die neue Psychologie“, *Ibid.*, S. 89-101. フランスの文学と造形芸術における神経の概念やレトリックに関しては、シルヴァーマンの『アール・ヌーヴォー』(註 2)に詳しい。

* 59 Ernst Schur, „Die Geist der japanischen Kunst“, *Ver Sacrum*, Jhrg. 2, Heft 4 (1899), S. 5-20.

* 60 Bertha Zuckerkandl, *Zeitkunst-Wien 1901-1907*, Hugo Heller, Wien & Leipzig, 1908.; zit. in *Gustav Klimt: Zeichnungen, 1880-1917*, [Hrsg.] Carl Haenlein, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1984, S. 149.

* 61 Max Eisler, *Gustav Klimt*, Oesterr. Staatsdruckerei, Wien, 1920.; zit. in Sabine Wieber, „The Allure of Nerves“, *op. cit.*, p. 133.

薄い皮膚の脆弱さが際立っている。また、奇妙な形に組んだ華奢な手や、虚ろな眼差しを投げかける生気に欠けた表情からは意志のようなものも感じられない。肖像画がそこに描かれた人物の社会的な地位と人間性を表すものとするならば、クリムトの女性肖像画はウィーンの社交界における神経衰弱の人間を示している。クリムトの女性肖像画は近代人の写し鏡としてのファム・フラジールなのである。

特定の個人を描いた肖像画ではなく、《医学》をはじめとしたクリムトの寓意画の方に目を向けると、女性像は没个性的で様式化されたフォルムの全身像として示されることが多いことに気づく。しかし、そうした類いの女性像は、膨大な数の裸婦デッサンを通じて「ウィーンの女から創出した理想的な女性のタイプ」*⁶²を表すものだと同時代人は証言している。「クリムトは彼の時代の女を描いた。女の骨格や、輪郭、肉の付き方、運動のしくみなど、存在のもっとも内奥まで追求し、記憶の中に永遠に刻み込んだ。[...] 華奢な身体の手触りがない肌の色、燐光を発する皮膚の輝き、大きく湾曲する頭骨の立体的な形態が[...] 心理的にも絵画的にも深い効果を持つ全体的なまとまりを与えている。」*⁶³「彼の感情豊かな素描画の大多数に見られる官能的な神経衰弱の震えは、苦悩によって満たされていると人は予想している。」*⁶⁴ 痩せ細った女性身体によって表わされる、クリムトの思考や感情は実に多様であるが、どのひとつを取り上げてみても、美術史家ゴットフリート・フリードゥルが分析しているように「苦悩する人間」のように一言では形容し難い饒舌な内容を含んでいる*⁶⁵。つまり、特定の感情や思考、あるいは概念と同定することが不可能なまでに多義的であると同時に曖昧な意味が担わされているのである。

このような身体が内包する意味の過剰性は、バルが「近代」と題されたエッセイで述べていた近代芸術の使命を想起させる。

新しい社会のなかの身体は、数百年にもわたって魂と対決している。それまで知られていなかった、そして今でも理解されていない新しい欲求や願望を生み出してきたのは身体である。それに対して魂の方は取り残され、身体に従属し、不自由な自分のままである。我々を苦しめる新しい身体というものは存在せず、その魂もまた我々は持ち合わせてはいないのだ。[...] 魂の言葉を受け入れ、それを明確に表しうるシンボルを作り出すことが出来たとき、そしてついには外面的なものが完全に内面化され、新しい人間が新しい自然と完全に同等のものとなったときに、再び我々

* 62 Bertha Zuckermandl, *Ich erlebte fünfzig Jahre Weltgeschichte*, Bermann-Fischer, Stockholm, 1939, S. 174-179. (クリスティアン・M・ネベハイ『グスタフ・クリムト—素描と絵画』水沢勉訥、岩崎芸術社、1999年、114頁.)

* 63 B. Zuckermandl, *op. cit.*; zit. in *Gustav Klimt: Zeichnungen*, S. 149.

* 64 H. Tieze, *op. cit.*, S. 10.

* 65 G・フリードゥル、前掲書、111-113頁。

はこの新しい魂が何を意図し何を指し示すのかを語るができるだろう。^{* 66}

バールによれば、人間の内面は外界における近代化から取り残されている^{* 67}。生活環境の近代化に伴って人間の精神生活にも大きな変化が生じていなければならないはずだが、いまだそれが現実的な形となってあらわれていないのだという。バールがここで述べている芸術の使命とは、近代の新しい生活感情を具現化することであり、物質生活に対する精神生活の遅れを取り戻すことである。そのため、身体が内面に対して優位な位置づけに置かれているのである。クリムトの女性像は、「神経の震え」によって両者の境界の抹消を可能とする新しい表現としてバールの目に留まったことは想像に難くない。フリードゥルが述べているように、クリムトは身体のフォルムによって感情を思考しているような印象を与えるからである。外界と内面のあいだを仲介し、同一の次元で語るものとして神経に注目したバールは、神経衰弱という捉え難い病を近代的な内面性を象徴する病として喧伝する最大の扇動者であった。だとするならば、近代人の魂のシンボルとなるのは神経衰弱的ファム・フラジールであったはずである。

クリムトによる女性像の様式化は、《ベートーヴェン・フリーズ》(図 15)において完成したと評価されている^{* 68}。《医学》に描かれた女性像にヒステリーの診断を下した医師ヒルシュフェルトは、今作において「病的なアレゴリーへと近代化された裸体」^{* 69}について次のように記している。「クリムトが今回作り出した芸術は、三人の人物、すなわち一人の医師と二人の看護人だけにしか理解できない。クリムトのフレスコ画がふさわしいのはクラフト = エビングの診察室なのだ」。^{* 70} 性的倒錯に関する研究と神経衰弱治療の第一人者として知られたクラフト = エビングを引き合いに出すこの短いフレーズは印象的である。というのも、クラフト = エビングが設立した神経衰弱の治療のためのサナトリウムに、芸術的に造形された神経衰弱患者の像を設置する計画が実際に進められていたからだ。そこで、この芸術の領域において審美化された神経衰弱のイメージが臨床の場へとフィードバックされた顛末をたどってみたい。

神経衰弱的ファム・フラジールの代表作と言ってもよい二対の女性立像は、分離派の彫刻家リヒャルト・ルクシュによって制作された(図 16)。これらの像は、高温焼成によっ

* 66 H. Bahr, „Die Moderne“, *Moderne Dichtung: Monatsschrift für Literatur und Kritik*. Jg. 1, Bd. 1, Heft 1 (1. Jan. 1890), S. 14-15.

* 67 バールに代表される近代化の急進論者は、外界の近代化に内面が追いついていないという一種の「遅れの意識」に端を発していると、田中純は解釈している。(『残像のなかの建築——モダニズムの〈終わり〉に』 未来社、1995年。)

* 68 G・フリードゥル、前掲書、113頁。

* 69 Wien, 14 April, 1902.; *GK*, S. 67.

* 70 R. Hirschfeld, Frankfurt, 20 April, 1902.; *GK*, S. 68.

て仕上げられたファイアンス陶器であるために表面がガラス化しており、生身の人間の皮膚のような繊細な質感を持っている。また、この作品がクリムトの絵画において表現された女性像を踏襲した造形であることをうかがわせるのは、ほっそりとした四肢、小振りの乳房、胸幅と肩幅の狭さといった体型だけでなく、身に巻き付くように手足を直角に折り曲げたポーズや、水紋状の装飾文様、様式化された髪型など随所に見られるクリムト的な意匠のためである*⁷¹。そのため、医学標本のようにと揶揄された神経衰弱的な女性像とほとんど変わるところがない。古代の大理石彫刻にならって台座の上に鎮座するこの立像は、あたかも近代の理想的身体を表しているかのようでもある。

ここで当然の疑問として浮かび上がってくるのは、なぜこともあろうにサナトリウムにおいて古典美に倣った健康な身体ではなく、一般からの否定的な反応を呼んだクリムト風の病的な身体を持つ女性形象が選ばれたのか、神経衰弱の賛美として受け取られかねない「近代的」女性表現は治療施設には相応しからぬものではなかったか、ということである。分離派の批評家ルートヴィヒ・ヘヴェジは、1905年にこのサナトリウムを訪れた際にルクシュの立像と施設の関係について以下のように述べている。

階段前の正面入り口には、いくつかの塑造（ルクシュ作）が取り付けられている。前面には二枚のレリーフ、[...] その裏側には二メートルの高さの青白いファイアンス焼きの像が二体ある。それらのすべてがこの建物の目的に関連している。*⁷²

このようにヘヴェジによれば、ルクシュの神経衰弱的ファム・フラジールは「この建物の目的に関連している」のだという。この立像が設置されたのはウィーン郊外にあるブルカーズドルフ・サナトリウムという神経衰弱を主とした神経疾患の治療施設である。もともとの所有者であるクラフト・エビングの死後、1903年に分離派のパトロンの一人である実業家ヴィクトル・ツッカーカンドル*⁷³に譲り渡されることとなり、批評家として知られている義妹ベルタを通じてウィーン工房に建物の全面的な改装が依頼されたことが知られている。改装プログラムを担当したのは、ウィーン工房のデザイナーであり建築家であるヨーゼフ・ホフマンである。彼の構想スケッチに描かれているように（図17）、ルクシュ

*⁷¹ この立像に関する数少ない先行研究であるザビーネ・ウィーバーの論文では、文学的主題としてのファム・フラジールと神経衰弱の関連を指摘しているものの、このルクシュ作品が賛否両論を巻き起こしたクリムトの女性像を踏襲した表現であることを看過している。(Sabine Wieber, "Sculpting the Sanatorium: Nervous Bodies and Femmes Fragiles in Vienna 1900", *Women in German Yearbook*, Vol. 27 (2011), pp. 58-86.)

*⁷² Ludwig Hevesi, „Neubauten von Josef Hoffmann“, (*Wiener Fremden-blatt*, Morgen-Bl., 8. Nov., 1905, S. 13-15), *Altkunst-Neukunst: Wien 1894-1908*, C. Konegen, Wien, 1909, S. 215.

*⁷³ また兄弟にはウィーン大学の解剖学教授エミールと泌尿器科医オットーがいた。このような家族構成も施設の運営管理に好都合な条件であったと考えられる。

の立像はファサードの設計において来館者を招き入れるモニュメントとして重要な構成要素であった^{*74}。

クラフト = エビングの生前から、プルカーズドルフ・サナトリウムには厳密な意味での精神病患者は存在していなかった。つまり、パノプティコン的な監視装置にさらされ、拘束着によって束縛されるような精神病患者は、この施設では治療の対象とされなかったのである。19世紀の神経病療養施設は、精神病院というよりもスパの伝統を受け継いだ保養地としての性格を持っており、とりわけ神経衰弱という近代病が蔓延する世紀転換期にあって従来の精神病院のイメージを払拭する必要があった^{*75}。プルカーズドルフ・サナトリウムは、電気療法や機械療法、水療法のための当時最新の機器や、ホテルのような充実した設備、そしてホフマンによるデザインを呼び物とすることで、神経医学の進歩を称揚するための施設だったのである。ヘヴェジが「そこには新しいもの、より新しいもの、もっとも新しいものしかない」^{*76}と報告しているように、このサナトリウムは芸術と医学における近代化を宣言するものとして総合的にデザインされたものなのだ。

クリムトからルクシュの手を経て美しく変容させられた神経衰弱の女性は、サナトリウムのイメージ改善戦略の核を成している。医学から芸術の領域に持ち出された神経衰弱のイメージは、ここにおいて近代化を遂げた医学のシンボルとして用いられたのである。これと同様の病的な女性像が否定的な反応を呼んだクリムトの《医学》とは、非常に対照的な事例である。《医学》の場合は、それが設置される予定であった大学講堂という場の性格が決定的に作用していたことは想像に難くない。しかし、サナトリウムにおいては、審美化された病理学的身体が戦略的に用いられた。近代芸術における病のイメージは、必ずしも退廃に彩られた醜いものとして退けられたのではなく、場の文脈に応じて流動的な評価を得たのである。

.....
^{*74} 実際に玄関の張り出しの上部に据え付けられていたのはかなり短期間であったと考えられる。だが、設置場所であるサナトリウムという場と作品の性格の不一致のために撤去されたのではなく、むしろ施工主ヴィクトルは「世界で最も洗練された建物」として立像の恒常的な設置を望んでいたものの、値段交渉において決裂したためにそれが不可能になったとホフマンの記録に記されている。(Josef Hoffmann, „Selbstbiographie“, *Ver Sacrum: Neue Hefte für Kunst und Literature*, 1972, S. 194-123.) 注文の経緯や建築の詳細については以下を参照。(S. Wieber, „Sculpting the Sanatorium“; Leslie Topp, *Architecture and Truth in Fin-de-Siècle Vienna*, Cambridge UP, Cambridge & New York, 2004, pp. 63-95.)

^{*75} 都市生活からの避難所としての病院建築について、近代的なホテルやホワイトキューブとの関連から筆者は論じたことがある。(拙稿「近代生活の圧迫からの避難所」——ウィーン分離派館と都市の精神病理学」『第61回美学学会全国大会若手研究者フォーラム発表報告集』、関西学院大学、2010年、140-151頁。)

^{*76} L. Hevesi, op., cit, S. 215.

結び

冒頭に引用した『退廃論』の一節でノルダウが世紀転換期の芸術に退廃の烙印を押したように、学科絵をめぐる論争ではクリムトも病理学化されることを免れ得ず、「クリムトは最近の流行に乗って天才と狂気を取り違えている」*⁷⁷と評された。しかし、狂人を天才と同一視する「狂気のロマン主義」は、近代芸術家たちではなく、むしろ彼らに敵対する立場の方に当てはまるように思われる。分離派の芸術家や批評家たちによる心の病を審美化しようとする集団的な試みは、芸術は文化や社会と調和しあうべきだとする楽観的な理想主義によって支えられていた。そのために一般に広まりつつあるヒステリーや神経衰弱といった病が近代人の精神状況を示すものとして注目されたのであった。その一方で、芸術を社会の外部に想定し、社会的に利用されたり迎合されたりするのを認めようとする純粋論者は、選ばれた天才だけに許された特権としてのみ芸術的創作を認め、狂気もまたその限りにおいて容認されるべきものとして想定していた*⁷⁸。だが、分離派の立場からすれば、病理学な関心は、制作者主体ではなく、作品内で表現される対象としての人物像の方に向けられていたと言えるだろう。そこでは、狂気は天才のみのものではなく、近代人の心理として一般化されているのである。

かくして病理学的身体の審美化の試みは、ヒステリー的ファム・ファタルと神経衰弱的ファム・フラジールという二つの女性類型へと結実していった。それらが使い分けられ、時として入り交じっているクリムト的女性像は、現在にいたるまで趣味と解釈の両方のレベルにおいて評価が分かれてきた。世紀転換期の「古い倫理的文化と新しい美的文化」の衝突*⁷⁹は、女性の身体においてもっとも熾烈を極めた。近代芸術をめぐる美的闘争が現在の観衆の両義的な反応にまで残響していることを象徴的に示しているのが、クリムト的女性像なのだ。

*⁷⁷ *Montags-Blatt*, Wien, 25. März 1901.; *GK*, S. 53.

*⁷⁸ 美術史家ヴェルナー・ホフマンは、世紀末ウィーンの芸術観を三つに分類している。一つ目が、芸術と生活の融合を目指したウィーン分離派であり、彼らの作品には近代生活に一般的な心の病が反映している。二つ目が、狂気の芸術家を称揚するロマン主義的な芸術観を代表する例が、分離派に敵対していたアドルフ・ロースやカール・クラウスである。最後に、フロイトやアルフレート・ケービンのように芸術作品を完全に疑問視する立場である。(ヴェルナー・ホフマン『グスタフ・クリムト——ウィーン世紀末芸術』坂崎乙郎訳、河出書房、1977年、6-7頁。)

*⁷⁹ 註6参照。

図版

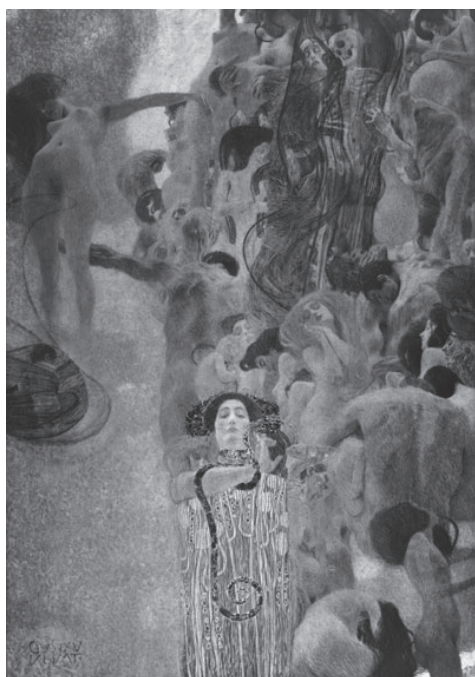


図1
グスタフ・クリムト《医学》 1901-1907年
(1945年インメンドルフ城にて消失、
1901年の第10回分離派展出品時に撮影)

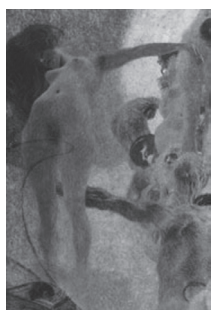


図1-a
《医学》
(部分：左上)



図1-b
《医学》
(部分：右下)



図1-c
《医学》
(部分：中央)

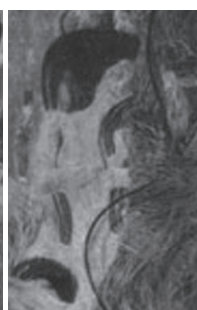


図1-d
《医学》
(部分：上中段)

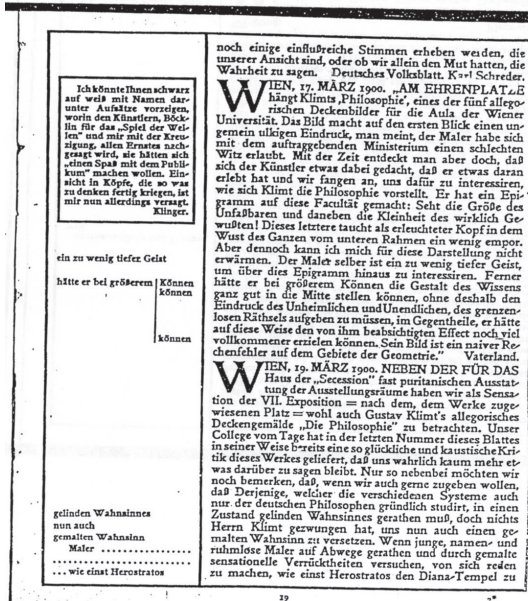


図2
ヘルマン・バル
『反クリムト』(1903年)より
記事のなかの特徴的なフレーズが
小見出しとして抜き出されている。
(左下の小見出し)
「激しい狂気
それに加えて
描かれた狂気
……かつてのヘロストラトスのような
……画家」

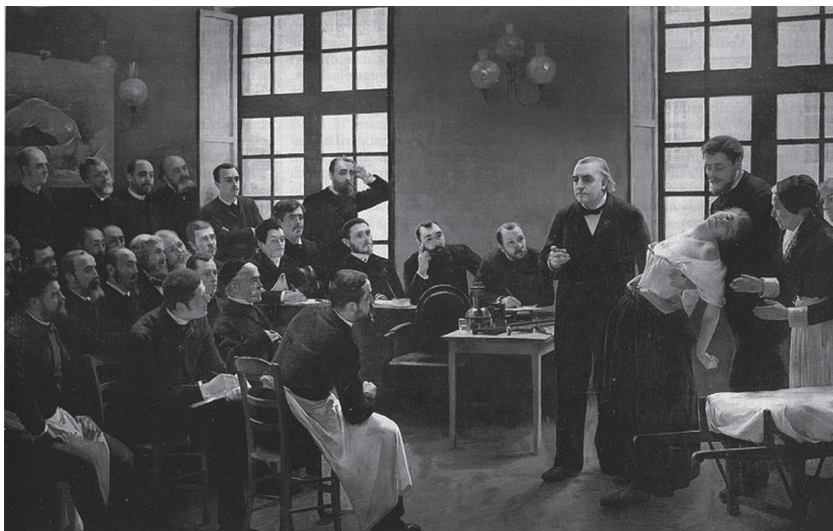


図3
アンドレ・ブレイエ 《サルペトリエールの臨床講義》 1887年
ロンドン、フロイト記念館

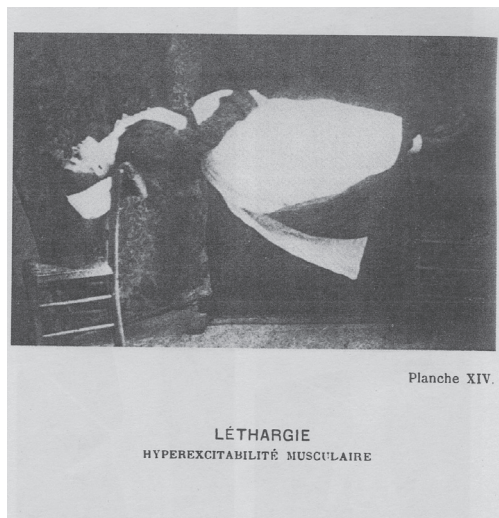


図4
ポール・レニャール「嗜眠、過剰筋緊張」
(患者：オーギュスティヌ)
『サルペトリエール写真図像集』Ⅲより



図5
ポール・レニャール「熱情的態度、恋の嘆願」
(患者：オーギュスティヌ)
『サルペトリエール写真図像集』Ⅱより



図6
ポール・レニャール「熱情的態度、エロティスム」
(患者：オーギュスティヌ)
『サルペトリエール写真図像集』Ⅱより



図7
グスタフ・クリムト《金魚》1901-02年
スイス、ゾロトゥルン美術館

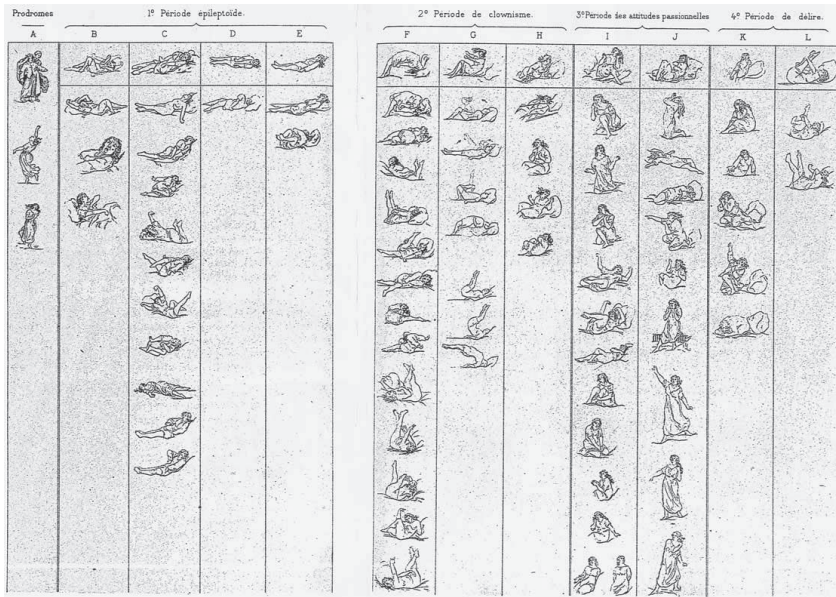


図8
ポール・リシェ「完全かつ規則的なヒステリー大発作」一覧表、典型的の体位と「変異体」
（『大ヒステリー、あるいはヒステリー痲癩の臨床医学研究』1881年より）



図9
ポール・リシェ
「捻転期」（『大ヒステリー、あるいはヒステリー
痲癩の臨床医学研究』1881年より）



図10
アルフレード・バルッフィ《水》1900年頃
（The Studio, Vol. 22, Iss, 97, 1901, p. 166.）



図 11
グスタフ・クリムト《流れる水》 1898年
ニューヨーク、個人蔵



図 12
ハンス・ホライン
『夢と現実——1870-1930』展会場 1985年
ウィーン、キュンストラーハウス

図 13
ジョゼ・コルティ書店
『シュルレアリスム関係図書目録』 1931年

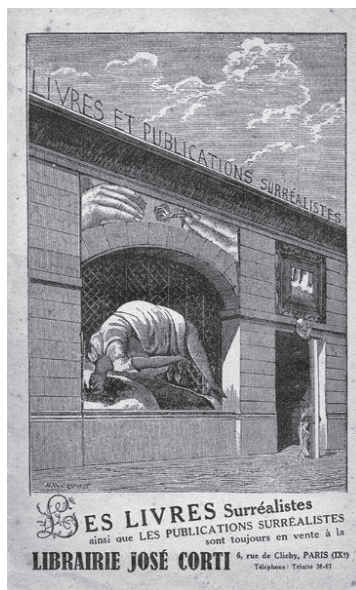




図 14
グスタフ・クリムト《アデーレ・ブロッホ＝パウアーの肖像I》 1907年
ニューヨーク、ノイエ・ガレリエ



図 15
グスタフ・クリムト《ベートーベン・フリーズ》 1902年
(部分:「敵対する勢力」) ウィーン、オーストリア絵画館



図 16
リチャルト・ルクシュ《サナトリウム・プルカーズドルフのための立像》 1905年
ハンブルク美術工芸博物館



図 17
ヨーゼフ・ホフマン「サナトリウム・プルカーズドルフの構想スケッチ」 1904年頃
ウィーン応用美術博物館 (MAK)

The Art of Pathological Body in Fin-de-siècle Vienna: A Study of Gustav Klimt's Female Figures

Masahiro KOGAWA

It is well known that psychiatry at the turn of the 19th century was applied not only to actual patients, but also to collective phenomenon in society and culture. This is especially true in arguments over degeneration, a notable example being Max Nordau's influential book of cultural criticism, *Entartung* (1892), in which he diagnosed the contemporary tendency of aestheticism as symptoms of hysteria, neurasthenia, and degeneration. However, the psychiatric findings did not just provide the premise for anti-modernists to make a critical attack on modern art, but also offered modern artists and their advocates several motives for creation as well as theoretical frameworks. Accordingly, for both camps, the state of mental or neurotic illnesses came to be regarded as the manifestation of modernity.

By acknowledging the rise of concern over psychiatry among artists, this paper examines the case of Gustav Klimt, the prominent painter of Wiener Moderne. The exhibition "Madness and Modernity," held at the Wellcome Collection in London in 2009, is the first attempt to introduce the general situation of the influences of psychiatry to the field of fine art in Vienna. However, it focused on the works directly related to psychiatry; for example, hospital buildings, portraits of the mentally ill, and so on. It is a fact that Klimt's paintings never indicate the apparent relationship to psychiatry, but abnormally debilitated and voluptuous female figures in his works are comparable to the subject of medical discourse, namely the pathological body. Also, in the scandal over Klimt's faculty paintings for the University of Vienna, the ugliness of his female figures was "pathologized" by rhetorical schemes of medical terminology and ascribed to the painter's "madness." In the Chapter I, I will highlight the pathological features of Klimt's work and illuminate the strategic advocacy for the painter, through analyzing the reviews compiled in the book titled *Gegen Klimt* (1903) by Hermann Bahr, one of the most enthusiastic critics supporting Klimt. Some opponents of modern art diagnosed the symptoms of hysteria and neurasthenia in Klimt's female figures as Nordau did for contemporary artists. These two illnesses are the main subject not only of pathological clarification, but also of aestheticization for modernists. In that sense, hysteria and neurasthenia are no other than the focal point of both medicine and art. In Chapters II and III, I will discuss how the images of hysteria and neurasthenia were transformed into artistic motives and reflected in Klimt's method of portraying women.

Through the above discussion, this paper aims at recapturing fin-de-siècle psychiatric medicine from an artist's perspective, and clarifying that psychiatry functioned as a driving force for the modernization of art.