

「実存の記号」としての彫刻

— ヴィルヘルム・レームブルック
《くずおれる男》をめぐって —

山 本 淳

はじめに

- 1 ある記念碑との関連
 - 2 近代性の足跡
 - 2.1 《くずおれる男》以前の歩み
 - 2.2 《くずおれる男》における近代性
 - 3 戦争の記憶
 - 3.1 《突撃する男／弾に当たった男》と《戦死者》
 - 3.2 身体の転倒
 - 3.3 《くずおれる男》のためのスケッチ
 - 4 宗教的・神話的モチーフ
 - 4.1 「エレミヤ」の嘆き
 - 4.2 「イカロス」の翼
 - 4.3 「ゲッセマネ」の祈り
 - 4.4 本質の抽象
 - 5 実存の記号
- おわりに

「友が辺り一面に無言で横たわっている」

W. レームブルック 1918年1月

はじめに

這いつくばり、打ちのめされたように地面にかがみ込む男の姿勢と身振り
は、男の苦悩と絶望そのものを表している。男が抱え込むようにして作り出し

ている内部空間は、男の身体に覆いかぶさる、あるいは身体全体にのしかかる外部空間と対照をなし、それによって男は外部からの抑圧にじっと耐えているようにも見える。

ヴィルヘルム・レームブルック (Wilhelm Lehmbruck, 1881-1919) の代表作のひとつ《くずおれる男》(Gestürzter, 1915/16: Abb.1)¹⁾ が初めて公に展示されたのは、1916年2月に開かれた第2回ベルリン自由分離派展においてであった。レームブルックの精神性の表現は、すでにパリで高い評価を受けていたにもかかわらず、近代芸術に対する理解もまだ乏しく、ましてや第1次世界大戦下にあったドイツでは、一部の批評家や彼の友人は別として、この作品が受け入れられることはなかった。それどころか、たとえばベルリナー・ターゲブラット紙に掲載された記事に見られるような、激しい非難にさらされる。「この彫刻は、ひとりの男を表現している——いや、そうではない！ それは男ではなく、押しつぶされ、引き伸ばされたマネキン (Atelierpuppe) のようなものである。この代物は、長々と地面に横たわり、両手で体を支え、つむじを地面に押しつけようとしている。[...] この意図的で、まさに冷血に計算された自然と人間に対する陵辱は、もはや芸術に対する犯罪というのみならず、あらゆる健全な世界感情に対する犯罪である。」²⁾ レームブルックの作品は、作家の自死後、ナチ時代になって、その近代性故に退廃の烙印を押されることになるが、この作品評はすでにそれを予感させるものである。

作品の持つ近代性をどう捉えるかについては、追って考察を加えるが、いずれにせよこのひとときわ異彩を放つ作品は、レームブルックの本質を捉えようとするとき、重要なメルクマールとなる。それは、何よりもまずこの作品が、第

1) Gestürzter を直訳すれば「倒れた男」であるが、本稿では作品名については『ヴィルヘルム・レームブルック展』[展覧会カタログ] 神奈川県立美術館葉山他、2003/2004年 (以下 Japan 2003 と略記) の日本語訳に従う。

2) Fritz Stahl: *Niggerei*. In: Berliner Tageblatt, 6. Februar 1916, zit. nach Hans-Dieter Mück: *Wilhelm Lehmbruck 1881-1919 Leben · Werk · Zeit. Eine Rekonstruktion nach Dokumenten*. Weimar (Weimarer Verlagsgesellschaft) 2014 (以下 Mück 2014 と略記), S. 306f.



Abb. 1 《くずおれる男》1915/16年

石膏、80.5 × 240 × 83.5 cm

ヴィルヘルム・レームブルック美術館、デュースブルク

Gestürzter, 1915/16

Gips, 80,5 × 240 × 83,5 cm

Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

1次世界大戦を経験した作家自身の苦悩の中で生み出されたものであり、戦争によってフランスからドイツへの帰国を余儀なくされたレームブルックが、パリ時代に獲得した新たな近代性のアイデンティティを揺さぶられながらも、新たな独自の表現を模索しようとする中で形作った、ひとつの転換点となる彫像だからである。さらにこの作品は、後述するように、戦いによって打ち倒された人間の表象というだけにとどまらず、その背後に重層的な意味を孕み、人間の生に伴う苦悩、絶望そのものを象徴する、いわば「実存の記号」ともなっている。

本稿では、この《くずおれる男》に焦点を当て、その成立の経緯を辿るとともに、作品の意義を多角的に探る。まず導入としてある記念碑との関連について述べ、作品における近代性の問題を検討し、続いて戦争の影響について考え、さらに背後に潜む宗教的・神話的モチーフに触れ、最後に実存の記号としての作品の意義について論じる。

1 ある記念碑との関連

彫刻作品《くずおれる男》の成立については、しばしばある記念碑計画と関連づけて論じられる。手掛かりとして、まずその経緯から見ていこう。

その記念碑計画とは、芸術家の出身地であるデュースブルク市が³⁾、第1次世界大戦が勃発して間もない1914年秋に企画したものである。同市は、市郊外のカイザーベルクに戦没者墓地のための戦士記念碑を設置することを決め、コンベを実施した。その際、市建築監督官は1915年1月18日付で、レームブルックにコンベへの参加を要請する文書を送っている。そこには、望まれる記念碑のイメージが次のように書かれていた。「私（＝建築監督官）が思い描いております彫像は、闘いが終わった後、剣を鞘に差し、真剣な表情とともに毅然とした態度を示している戦士であります。しかし、これは単なるひとつのアイデアにすぎませんので、あなたがそれに縛られる必要は毛頭ありません。あなたにふさわしいと思われる他の提案をしていただいても、むしろそれは全く自由です。」⁴⁾

これに対し、レームブルックは1月26日付で返事を送っている。その中で彼は、故郷の町のための仕事に大きな関心を持っていることを述べた上で、こう記す。「私はあなたに、この件に関する私のアイデアを表すいくつかの素描をお送りいたします。そこからあなたの気に入られたものをお選びいただければと思います。あなたが選ばれた素描から、1/10の縮尺の彫塑モデルを制作いたします。すでに申し上げたように、私がこの仕事をお引き受けするのは、私だけを考慮に入れていただく、つまり他のいかなる芸術家にも打診をなさらない場合に限りです。」⁵⁾

3) レームブルックは1881年1月4日、ルール工業地帯マイデリヒで生まれた。マイデリヒは、その後デュースブルク市に統合されている。

4) Mück 2014, S. 269.

5) Ebd., S. 270.



Abb. 2

フーベルト・ネッツァー：《ジークフリート》1919/21年

デュースブルク-カイザーベルク

Hubert Netzer: *Siegfried*, 1919/21

Duisburg-Kaiserberg (Schubert 2001, S. 39)

レームブルックの自尊心が垣間見えるこの提案は市建築監督官によって拒否され、コンペの実施が決定されるが、彫刻家はそれに対し3月9日付の手紙で、自らの作品が多く公的美術館に所蔵され、広く認められていることを記しながら、再度このように訴える。「私が誰とも競うことはできないということを、あなたをご理解くださるものと、信じたく存じます。」⁶⁾

結局レームブルックは、コンペへの参加を辞退したが、最終的に選ばれたのは、フーベルト・ネッツァー (Hubert Netzer, 1865-1939) が制作したゲルマン伝説の英雄《ジークフリート》(Siegfried, 1919/21: Abb.2) の像であった。その若き戦士像は、市建築監督官が望んだイメージにふさわしく、剣を鞘に差し、真剣な表情とともに毅然とした態度で立っている。ネッツァーは、後にナチ時代の指導的彫刻家として知られることになるアルノー・ブレーカー (Arno Breker, 1900-1991) の師匠にあたるが、カイザーベルクに設置されたジークフリート像も「ナチ彫刻を様式的に先取りするような」⁷⁾ 雰囲気を持っており、

6) Ebd., S. 277.

7) Dietrich Schubert: *Die Kunst Lehbruck's*. Worms (Wernersche Verlagsgesellschaft)

古典主義的で「健全な」な外観が特徴的である。

レームブルックが市建築監督官と手紙をやりとりした際に触れていた素描が、後に発表される彫像《くずおれる男》のコンセプトと直接関係するか否かについては、まだ確証がない。しかし、レームブルック研究の第一人者とも言えるディートリヒ・シューベルトは、残されたいくつかの素描をもとに、《くずおれる男》を、このデュースブルクの戦士記念碑計画と関連付けて論じている⁸⁾。また、2014年に詳細な資料に基づいて、芸術家の生涯・作品・時代を再構成したハンス＝ディーター・ミュックも、同様にいくつかの素描を検討しながら、《くずおれる男》のコンセプトを「おそらくは、デュースブルク戦士記念碑コンクールが後になって反映したもの」⁹⁾と捉えている。

仮に《くずおれる男》のコンセプトとなるような素描を市建築監督官に送っていたとしても、そのイメージは市建築監督官の望んだものと、大きくかけ離れていたことは明らかである。戦いで打ち倒された男の絶望を、外部からの抑圧に耐える人間の苦悩を、さらには実存としての人間の悲しみをすら表現しているように見えるこの彫像は、市建築監督官のみならず、当時好まれ広まっていた戦争記念碑のイメージ、つまり戦士を英雄視するイメージとは根本的に異なっている。もし《くずおれる男》のイメージを採用すれば、それは戦士記念碑が持つ意味をまったく変えることになる。市建築監督官が、自分だけにこの仕事を依頼してほしいというレームブルックの提案を拒み、あくまでコンペを主張したのも、ひょっとしたらそれを避けるためだったかもしれないという推測も、場合によっては成り立つ。いずれにせよ、レームブルックがコンペへの参加を辞退しなかったとしても、戦士記念碑の意味をも変えてしまうような《くずおれる男》のイメージが、採用される可能性はなかったであろう¹⁰⁾。

/ Dresden (Verlag der Kunst) 1981 (以下 Schubert 1981 と略記), S. 94.

8) Vgl. Dietrich Schubert: *Wilhelm Lehmbruck. Catalogue raisonné der Skulpturen 1898–1919*. Worms (Wernersche Verlagsgesellschaft) 2001 (以下 Schubert 2001 と略記), S. 38f.

9) Mück 2014, S. 286.

10) 西村勇晴：「レームブルックとその時代」(Japan 2003、20–27 頁所収) 26 頁参照。



Abb. 3 《坐る青年》1916/17年

ブロンズ、99.3 × 76.5 × 111.2 cm

ヴィルヘルム・レームブルック美術館、デュースブルク

Sitzender Jüngling, 1916/17

Bronze, 99,3 × 76,5 × 111,2 cm

Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

しかし、当時著名な美術史家として知られ、ハンブルク美術工芸博物館館長も務めたマックス・ザウアーラント (Max Sauerlandt, 1880–1934) は、デュースブルク戦士記念碑のコンペから10年近く後の1925年になってからのことであるが、その著書の中で《くずおれる男》を高く評価し、次のように述べている。「故郷喪失のこの時期に、時代の最も衝撃的な二つの記念碑が生まれた。」¹¹⁾ 二つの記念碑とは、《くずおれる男》と《坐る青年》(Sitzender Jüngling, 1916/17: Abb.3) のことである。後者は、記念碑として制作されたわけではないものの、レームブルックが自死を遂げた3年後の1922年になって、デュースブルク市カイザーベルクの戦没者記念墓地に、公的な記念碑としてブロンズ鑄造作品が据えられた。《くずおれる男》に続く形で制作され、首をうなだれ身をかがめている青年の疲弊、不安、悲しみ、陰鬱さをそのまま形にしているかのようなこの作品が、一時的ではあるにせよ、公的な記念碑として戦没者記

11) Max Sauerlandt: *Deutsche Bildhauer um 1900 von Hildebrand bis Lehmbruck*. Königstein im Taunus/Leipzig (Karl Robert Langewiesche) 1925, S. 6.

念墓地に設置されている点は着目に値するが、それについては別の機会に改めて時代状況とともに検討したい。前者はすでに述べたように、実際記念碑として設置されたことはないが、それでもザウアーラントが、あえて「記念碑」と捉えている点は、大変興味深い。

確かにレームブルックは、生涯にわたり「モニュメンタル」な作品を作りたいと願っていた。それは次のような言葉からも読み取れる。「思うに、われわれは再び本当に偉大な芸術に向かって進んでいるのであり、まもなくわれわれの時代の表現を見出すであろう。あるモニュメンタルで、時代に応じた様式の中に。それは時代にふさわしいものでなければならず、古い様式の再利用であってはならない。というのも、優れた芸術が生まれる時代には、何世紀も昔の様式が再び取り上げられるようなことはなかったからである。それはモニュメンタルで、英雄的でなければならぬ。われわれの時代の精神のように。彫刻は、あらゆる芸術と同様、時代の最高の表現なのである。」¹²⁾

しかし彼の言う「モニュメンタル」なものは、常にきわめて抑制され、静かに同時代の精神を表現し、そこには「あらゆる荘重なもの、悲愴ぶつたものへの拒絶」¹³⁾の姿勢が明らかである。

《くずおれる男》は、その意味で伝統的な様式の「記念碑」にはあまり見られない同時代的な様相を示している。とりわけドイツでは、1871年に普仏戦争に勝利して以降、各地にあたかも「伝染病」のように記念碑が設置されたが¹⁴⁾、そこであまねく好まれた英雄崇拜的な彫像と、この芸術家の「文学的」

12) Wilhelm Lehmbruck: *Fragmente, zit. nach Paul Westheim: Wilhelm Lehmbruck. Das Werk Lehmbrucks in 84 Abbildungen mit einem Porträt Lehmbrucks von Ludwig Meidner.* Potsdam/Berlin (Gustav Kiepenheuer Verlag) 1919 (以下 Westheim 1919 と略記), S. 60. パウル・ヴェストハイムは、レームブルックの知己を得ていたこともあり、芸術家が1919年3月に自死を遂げた直後、同年夏に最初の評伝を出版した。この本の出版そのものは、生前の1917年から計画されていた。

13) *Wilhelm Lehmbruck 1881-1919 / Das plastische und malerische Werk. Gedichte und Gedanken.* Sammlungskatalog, Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum – Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg, Köln (Wienand Verlag) 2005 (以下 Duisburg 2005 と略記), S. 180.

14) Vgl. Dietrich Schubert: *Die Kunst Lehmbrucks.* 2. überarbeitete und erweiterte

で「思索的」な作品は、明らかに異質であり、相容れないものとして対立しているように見える。以下では、そのような独自性を生み出した作品の諸相を浮かび上がらせたい。

2 近代性の足跡

まずこの異彩を放つ作品から見て取ることができるのは、伝統的なアカデミズムを革新する近代性の足跡である。それは後述するように、建築的な構造、非写実的な引き伸ばし、物語性の排除、形態の硬化による抽象化といった特徴によって捉えらえる。レームブルックはこの作品に至るまでに、こうした彼独自の近代性のアイデンティティーを形作ってきたのであるが、むしろそれは世紀転換期の時代精神を反映している。《くずおれる男》の持つ近代性を浮かび上がらせるために、まずは当時の文化潮流と関わらせながら、この作品以前の芸術家の歩みを振り返っておこう¹⁵⁾。

2.1 《くずおれる男》以前の歩み

レームブルックの生涯にわたる作品を概観したとき、拠点としていた場所、作品の傾向によって3つの時期に分けられる。すなわち、デュッセルドルフで過ごしたアカデミックで新古典主義的色合いの濃い修業時代（デュッセルドルフ美術工芸学校および美術アカデミーで学んだ1895年から1906年の時期）、デュッセルドルフからパリへ移り、近代性のアイデンティティーを形作った時代（1907年に自らのアトリエを構え彫刻家として独立、その後1910年にパリに拠点を移し1914年まで活動した時期）、そして第1次世界大戦の勃発でドイツへの帰国を余儀なくされ、戦争体験と個人的苦悩から、ベルリンおよび

Auflage. Worms (Wernersche Verlagsgesellschaft) / Dresden (Verlag der Kunst) 1990 (以下 Schubert 1990 と略記), S. 64.

15) 拙稿「ヴィルヘルム・レームブルックにおける〈表現主義的なもの〉」(獨協大学『ドイツ学研究』第57号(獨協大学外国語学部ドイツ語学科)2007年、13-50頁所収)30-38頁参照。

チューリヒで独自の表現主義的作品を生み出した時代（1914年にベルリンへ、さらに1916年からはチューリヒに移住、1918年にベルリンで自死を遂げるまでの時期）である。

とくにパリ時代から、《くずおれる男》が制作されたベルリン時代にかけては、第1次世界大戦の影響による大きな傾向の変化を認めることができるが、それについては後で論じる。その前に《くずおれる男》に至るまでの、芸術家の足跡を振り返ってみたい。それは端的に言えば、時代精神としての近代性を模索し、その中で独自の様式を形作っていく過程と捉えられる。

レームブルックのパリ時代（1910年から1914年）は、彼独自の近代性のアイデンティティーを形作った時期である。彼の近代性への接近と展開は、すでにデュッセルドルフ時代に始まっていたが、パリへと住居を移した1910年以降、明確なものとなった。これまでの研究が明らかにしてきたように、その過程では、とりわけ「近代彫刻の父」と呼ばれる二人の彫刻家、すなわちオーギュスト・ロダン（Auguste Rodin, 1840-1917）とアリスティード・マイヨール（Aristide Maillol, 1861-1944）から受けた大きな影響、あるいは彼らの作品との格闘が大きな意味を持つ¹⁶⁾。デュースブルクにあるヴィルヘルム・レームブルック美術館の館長も務めたクリストフ・ブロックハウスは、その点について、次のように述べている。「レームブルックは、マイヨールの静謐で、古典的な形態の諸力を、ロダンの突発的で、さまざまな種類を持つ衝動とみずからの内部で統一し、独自の強力な個性によって結合させた、おそらく最初の彫刻家であった。レームブルックは、パリ時代に、自分自身のドイツ的な表現意欲と、明晰で、構造的で、フランス的な形態の思考とを未踏の綜合へと導くこと

16) ロダンおよびマイヨールの影響については、以下を参照。Christoph Brockhaus (Hrsg.): *Lehmbruck, Rodin und Maillol*. Ausst.-Kat. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum – Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg, Köln (Wienand Verlag) 2005. および Söke Dinkla (Hrsg.): *Schönheit. Lehmbruck & Rodin - Meister der Moderne*. Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg. München (Hirmer Verlag) 2019.



Abb. 4 《ひざまずく女》1911年

石膏、189 × 70.5 × 141.5 cm

ヴィルヘルム・レームブルック美術館、デュースブルク

Kniende, 1911

Gips, 189 × 70,5 × 141,5 cm

Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

に成功したのである。』¹⁷⁾

パリに移り住んでからのレームブルックは、さらに同時代の多くの前衛芸術家と知り合い、共同作業を進めている。たとえばアーキペンコ、スゴンザック、マティス、ドラン、レジェ、モディリアーニ、ブランクーシ、ピカソらといった芸術家たちである¹⁸⁾。彼らとの交流の中、芸術家は彼独自の新しい表現を模索していくが、1911年にサロン・ドートンヌに出品された《ひざまずく女》(Kniende, 1911: Abb. 4)で、その作風は新たな局面を開く¹⁹⁾。

いわゆる「レームブルック様式」を示す最初の作品である《ひざまずく女》は、ルネサンス以降のアカデミックな芸術が表現した女性美と一線を画し、明白な近代性を示している。芸術家が目指していたのは、「静かさ」、「穏やかさ」、「優美さ」あるいは「女性的なもの」といった、不可視の概念そのものを抽象

17) Japan 2003, S. 15.

18) Vgl. Dieter Schwarz (Hrsg.): *Lehmbruck, Brancusi, Lége, Bonnard, Klee, Fontana, Morandi*. Düsseldorf (Richter) 1997.

19) Vgl. Raimund Stecker / Marion Bornscheuer (Hrsg.): *100 Jahre Kniende. Lehmbruck mit Matisse, Brancusi, Debussy, Archipenko, Rodin, Nijinsky in Paris 1911*. Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg. Köln (DuMontn Buchverlag) 2011.

することであった。レームブルックは、「彫刻は事物の本質、また自然の本質であり、それは永遠に人間的である」²⁰⁾と述べているが、具体的な物語性を排除し、目に見えない、事物や自然のもつ本質そのものを、いかに目に見えるようにするかが、彼にとっては重要であった。

この作品においてとりわけ特徴的なのは、尺度、プロポーション、シルエットを重視し、有機的な人体を「建築構造的」(architektonisch)に組み立てていくという表現技法である。これはロダンやマイヨールの影響を受けながら模索してきたものであるが、《ひざまずく女》において、それはひとつの完成形を見せている。上半身から地山についた右膝までを垂直方向に貫く軸は、右膝から背後へ伸びる右脚下部と、折り曲げられ立膝をした左脚に支えられ、ひとつの建築のように何ものにも動じない安定感を感じさせる。胸元で上方向に鋭くに折り曲げられた右腕の線も、地山を後方へと流れる右脚下部の線と静かに均衡し、彫刻の安定感を多面的なものにしている。

このようにある意味で幾何学的に構成され、ひとつの建築構造物として組み立てられたているように見えるこの彫刻は、それにもかかわらず、全体として有機的な生命感を、さらに女性的な優雅さを漂わせているように感じられる。

その効果を生んでいるのは、まさに「静かさ」、「穏やかさ」、「優美さ」いった、不可視の概念へのアプローチによるものであろう。まっすぐ上に伸びる垂直軸の強さは、うつむきかげんにやや左側に傾けられた頭部によって柔らかく受け止められる。手首を内側にひねり、その指先が上半身にやさしく添えられているかのような右腕もまた、縦の線を和らげている。さらに垂直軸とほぼ直角に突き出された左脚の上に沿って柔らかく置かれた左腕、脚部をゆるやかに覆っている布、そして地山の後方へ伸びる右脚下部の流れを受け止める足首、これらが一体となって柔らかな独自の女性美を作り出している。ここには、伝統的でアカデミックな様式と対峙しながら、それを乗り越えようとした芸術家の新たな表現形式への挑戦が見てとれる。

20) Westheim 1919, S. 61.

しかし、この作品のイメージを何にもまして決定づけているのは、やはり「引き伸ばされた肢体」である。これは「レームブルック様式」とも呼ばれる彼の代表作品を特徴づけている要素でもあるが、芸術家が何に影響を受けてこのようなデフォルメを行ったかについては、たとえば象徴主義の芸術家ジョルジュ・ミンヌ（George Minne, 1866-1941）の影響、あるいはまたパリ時代に親しかったブランクーシ（Constantin Brancusi, 1876-1957）やモデリリアーニ（Amedeo Modigliani, 1884-1920）の影響等、さまざまな主張が見られる²¹⁾。

レームブルックがパリ時代に形作った近代性のアイデンティティーは、しばしば「ゴシック的表現主義」²²⁾という言葉で捉えられるが、この作品にはその特徴が色濃く認められる。言うまでもなくゴシック様式の聖堂においては、上昇していく建築構造が、宗教的な精神性を表現する機能を果たしているが、それは一方で聖堂が空間的なバランス、構造を綿密に計算した建築構造物であると同時に、天への上昇という目に見えない宗教的な情動を、目に見えるものにする象徴的機能を備えているからである。レームブルックの場合も同様に、その作品が一方で、尺度、プロポーション、シルエットを綿密に計算し組み立てられた建築構造物であると同時に、「引き伸ばされた肢体」によって精神性をも表現しているという意味で「ゴシック的」である。またそれによって「静かさ」「穏やかさ」「優美さ」あるいは「女性的なもの」といった、不可視の概念そのものの可視化を図っているという点で「表現主義的」でもある。

レームブルックが《ひざまづく女》を制作する過程で見出した、「ゴシック的」と「表現主義的」という二つの要素を調和させるこの手法は、引き続きパリで制作された《ものを思う女（大）》（Große Sinnende, 1913: Abb. 5）および《立ち上がる男》（Emporsteigender Jüngling, 1913/14: Abb. 6）によって、さらに突き詰められていく。

《ものを思う女（大）》と《立ち上がる男》は、ひとつの対照をなしており、前者がいわば女性の精神性を表現したものとするなら、後者は現存しない《男

21) Vgl. Schubert 2001, S. 24ff.

22) Ebd.



Abb. 5 《ものを思う女（大）》1913年

石膏、211 × 51 × 43.5 cm

ヴァイルヘルム・レームブルック美術館、デュースブルク

Große Sinnende, 1913

Gips, 211 × 51 × 43,5 cm

Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

の像》(Männliche Figur, 1914年ケルンで開催されたドイツ工作連盟展のために制作)²³⁾に代わるものではあるものの、それに対応する男性の精神性を彫刻の形にしたものと理解される²⁴⁾。

この両作品に、《ひざまずく女》以降の展開があるとすれば、それはさらに写実性から遠ざかり、抽象性が高まっていることにあると言えるだろう。

《ものを思う女（大）》も《ひざまずく女》と同様、建築的構造物であると同時に、ゴシック的に引き伸ばされた肢体が独特の精神性を表現している。ほっそりとした柱のように伸びた垂直の軸をなしている脚部から胴体は、整然とした秩序を持って組み立てられ、まっすぐ上昇する流れは細長い首を経て、《ひざまずく女》と同様、心持ちうつむき加減に右側に傾けられた頭部でやさしく受け止められている。しかし《ひざまずく女》の場合より身体表面の起伏は抑制され、全体的に形態の硬化が感じられる。また背面でほぼ直角に折り曲げられた左腕は、垂直軸に沿って流れる右腕をつかみ、一見すると幾何学的な四角

23) Vgl. Schubert 2001, S. 303.

24) Vgl. Duisburg 2005, S. 152.



Abb. 6 《立ち上がる男》1913/14年

ブロンズ、226 × 76 × 56 cm
 ヴィルヘルム・レームブルック美術館、デュースブルク
Emporsteigender Jüngling, 1913/14
 Bronze, 226 × 76 × 56 cm
 Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

形を形作っている。瞑想的で内面的な表情を浮かべながら「ものを思う」女性の楕円形の頭部も、ブランクーシの作品の影響を感じさせる抽象化が進み、写実性から遠ざかっている。それによって、「具体的」なもの、「物語的」なものがそぎ落とされ、女性が「ものを思う」ことそのもの、あるいはメランコリーを伴った心情そのものを表現することが意図される。

《立ち上がる青年》においても、同様の傾向が見られる。右脚から頭部に細長く伸びる垂直軸は、土塊の上に置かれ折り曲げられた左脚によって横から支えられ、それはあたかも引き伸ばされ上昇するゴシック様式の建築が、側面からバットレス（控え壁）で支えられているかのようなのである²⁵⁾。その垂直軸は、やや前方にうつむき加減に傾いた頭部で受け止められている。両腕は胸の前でゆるやかに組まれているが、右腕は心持ち上方に持ち上げられ、軽く開かれた手の指先は、左肩越しの空間を指し示している。《ものを思う女（大）》と同様、身体表面の起伏は抑制され、やはり形態の硬化が感じられる。頭部におけ

25) Vgl. Ebd.

る表面の起伏は、誇りと苦悩を同時に表現しているような独特の表情を作り出しているが、やはりデフォルメが顕著である。

《立ち上がる青年》は、ニーチェの『ツァラトゥストラはこう言った』第一部「山上の木」の会話と関連し、ツァラトゥストラから志を失わず高みをめざすよう励まされる青年を主題としているが²⁶⁾、そこで「上昇、高み、雲に与えられている象徴性は、明らかにレームブルック自身の抱く男性像と対応していた。」²⁷⁾ いずれにせよ、レームブルックは《ものを思う女（大）》の場合と同様、この作品においても、自らのヴィジョンを実現するため、造形において写実から遠ざかることを必要としたのである²⁸⁾。

パリ時代のレームブルックは、こうして「ゴシック的表現主義」とも言えるひとつの様式を確立し、さらにその様式の中で写実から遠ざかり、独自の抽象化を進めることで、いかに不可視の精神性そのものを可視的なものとして表現するか、その方法を模索した。

2.2 《くずおれる男》における近代性

パリにおいて自らの彫刻のひとつのアイデンティティーを確立したレームブルックは、しかしながら1914年第1次世界大戦が勃発したことにより、ドイツに戻らざるをえなくなる。兵士として戦うことこそ免れたものの、彼は衛生兵として大戦の暴力と悲惨を間近で経験した。そして戦争がもたらした深い苦悩が、彼の作品にも大きな影響を与えることになる。

ケルンでの数カ月を経て、レームブルックはベルリンにアトリエを構え、1916年にチューリヒに移るまで、活動の拠点をベルリンに置いた。この時期の代表作が《くずおれる男》であるが、それはパリで確立された様式が、戦争の苦悩、あるいは生きることそのものの苦悩という新たな主題と結びついたものである。

26) Vgl. Schubert 2001, S. 28f.

27) Duisburg 2005, S. 152.

28) Vgl. Ebd.



Abb. 7 《くずおれる男》1915/16年

石膏、80.5 × 240 × 83.5 cm

ヴィルヘルム・レームブルック美術館、デュースブルク

Gestürzter, 1915/16

Gips, 80,5 × 240 × 83,5 cm

Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

《くずおれる男》においては、身体を建築構造物として構成するという側面が一層強まっているように見える。打ちのめされたように地面にかがみ込んだ男の身体は、肘から先を地面につけた両腕、膝から下の部分を地面に這わせた両足、そしてのめり込むように地面に食い込んでいる頭頂部によって支えられ、ひとつの橋のようにも見える弧を描いている。頭部を挟んで右腕は頭より少し前に、左腕は頭より少し後ろに肘をついて置かれ、それとは逆に右脚は腰より少し後ろに、左脚は腰より少し前に膝をついた形で置かれており、右の二の腕と左の大腿部、および左の二の腕と右大腿部は、ほぼ平行関係を保っている。また肢体を引き伸ばす手法も顕著である（Abb. 1 および 7）。

しかし身体を地面に這いつくばらせ、頭部まで地面にのめりこませたことにより、これまでの作品に見られるような上昇するゴシックの垂直軸は完全に失われてしまっている。その代わりに生まれたのは、這いつくばった男の姿勢、あるいは身振りが作り出す、抱え込むような空間であり、それは作品に明らかにひとつの決定的な印象を与えている。この内部空間は、身体の上に覆い被さる、あるいは身体全体にのしかかる外部空間と対照をなし、これによってこの



Abb. 8 《くずおれる男》(部分)

男が、自らの内面性を守っているようにも、あるいはその堅固な内面性によって外部からの抑圧に耐えているようにも見える。もはやここには《立ち上がる青年》に見られたような、毅然としたもの、誇り高きものはない。しかしこの独特の空間構造により、地面に這いつくばりうちひしがれた男の苦悩と絶望、さらにそれによっても決して失われることのない強固な内面性が表現されるのである。

男を苦悩と絶望に追い込んでいるのが、戦いによるものであることをうかがわせるのは、右手に握られた剣の柄のようにも見える何かの切片である (Abb. 8)。こういった付属物は、具体的な物語性を排除するため、アトリビュートを備えない傾向の強い彼の作品にあってはきわめて珍しい。しかし、この切片にもやはり明確で具体的な属性は備わっておらず、抽象的な「戦い」そのものを想起させる装置として働いているだけである。それにより、ある戦いがもたらした苦悩と絶望は、さらに普遍的に、生きるための戦い、あるいは生きることそのものによる苦悩と絶望にまで昇華される。

そしてその印象は、パリ時代に展開させてきた抽象化の手法によって、さらに強いものとなる。たとえば、《ものを思う女(大)》や《立ち上がる青年》で進められた、表面の起伏を抑制することによる形態の硬化は、この作品においても顕著である。また頭部にも頭髪がなく、顔も独特のデフォルメが施され、

表情はある意味でニュートラルである。しかしこういった、明瞭に語られた細部を持たない抽象化の手法により、鑑賞者はそこに、作品を媒体として自らの苦悩や絶望の情動を読み取ることが可能となる。

このように作品を観察することによって浮かび上がってくるのは、建築的な構造、非写実的な引き伸ばし、物語性の排除、形態の硬化による抽象化といった特徴によって捉えらえる、独自の近代性である。この作品には、世紀転換期に渦巻いた近代芸術の大きな潮流の中で同時代の多くの芸術家たちの影響を受けながら、自らのアイデンティティーを形作ろうとしていたレームブルックの模索の足跡が刻まれている。そこからわれわれが想起するのは、同時代の文化的ネットワークの中で生みだされた時代精神としての近代性である。

3 戦争の記憶

《くずおれる男》からは、芸術における近代性のみならず、重層的で多面的な様相を見て取ることができるが、すでに述べたように、その成立には第1次世界大戦が大きく関わっていた。したがって作品の意義を考えるにあたっては、戦争との関連について掘り下げることが避けて通れない。ここでは、《くずおれる男》をはじめとするレームブルックの作品に、第1次世界大戦がどのような影響を与えたかを考える。

すでに述べたように、パリで新たなアイデンティティーを形作ったレームブルックは、1914年8月の第1次世界大戦勃発とともに、不本意ながらこの第二の故郷を離れ、ドイツへ帰国せざるをえなくなった。ケルンとデュッセルドルフでしばらく暮らした後、同年11月にベルリンへ移住する。大戦中の最初の2年はベルリンで、その後の2年はチューリヒで過ごしている。

レームブルックは、戦争に対する当時の熱狂からは遠く、当初からこの戦争を嫌悪していた。その気持ちの通り、彼はさまざまな手を尽くして兵役を免れようとしたらしい。聴覚に障害があったため、いずれにせよ前線に召集されることはなかったが、1915年からはベルリンの傷病兵病院で看護兵の任に就い

ている。同年4月に従軍画家として志願するが実現せず、1916年にはベルリンで衛生部隊の待機要員となった²⁹⁾。

看護兵としての経験は、前線で何が起きているのかを十二分に想像させるものであっただろう。以下で述べるように、それは戦争に関連する芸術家の小作品群からも推し量ることができる。戦争がもたらす悲惨と苦悩は、彼をしてヒマラヤの洞窟で仏門の僧侶として過ごしたいと夢想させるほどであった³⁰⁾。

この近代戦争の悲惨が、芸術家の作品に深い影響を与えたことは言うまでもない。パリ時代までは、超自然的な構成法によって、男女の理想化された人物像を追求していたレームブルックが、ベルリンへ移住してからは、戦争で犠牲となった者たちに対する自らの思いをテーマとする作品、さらには実存的な人間のイメージを表現主義的に描き出す作品を制作するようになる。戦争の抑圧下で、その作品は決定的な転換を遂げていったが、それはある意味で、芸術家の戦争の記憶を、作品として留める作業でもあっただろう。

ここでは《くずおれる男》が想起させる戦争の記憶をたどるため、この作品の周辺に位置し、第1次世界大戦による直接的、あるいは間接的な影響を受けていると思われるいくつかの小作品に触れておきたい。

3.1 《突撃する男／弾に当たった男》と《戦死者》

上述したようにレームブルックは、ベルリン時代以降、戦場における死をテーマとする作品に取り組んでいるが、そのごく初期の例として際立っているのが《突撃する男／弾に当たった男》(Stürmender/Getroffener, 1914/15: Abb. 9)である。この作品は、横たわる《戦死者》(Gefallener, 1915: Abb. 10)と対をなすものと考えられているが³¹⁾、両者を結び付けながら、レームブルックにおける戦争と死の問題を考えてみよう。

《突撃する男／弾に当たった男》は、武器を持たない裸の戦士小像である。

29) Vgl. Duisburg 2005, S. 296f.

30) Vgl. Japan 2003, S. 95.

31) Vgl. Schubert 1981, S. 190f.



Abb. 9

《突撃する男／弾に当たった男》1914/15年

石膏、チャコールグレーに着色、
45 × 15.8 × 20.8 cm
ヴィルヘルム・レームブルック美術館、
デュースブルク

Stürmender/Getroffener, 1914/15

Gips, anthrazitfarben gefasst,
45 × 15,8 × 20,8 cm

Wilhelm Lehbruck Museum, Duisburg



Abb. 10

《戦死者》1915年

人造石、濃いグレーに着色、
16.4 × 41.6 × 17.3 cm
ヴィルヘルム・レームブルック美術館、
デュースブルク

Gefallener, 1915

Steinguss, dunkelgrau gefasst,
16,4 × 41,6 × 17,3 cm

Wilhelm Lehbruck Museum, Duisburg

この男の上半身は大きく反り返り、曲がった両膝から続く脚で地面を捉えているものの、踵が浮き上がっているため、そのまま仰向けに倒れてしまいそうだ。頭部は地面と水平になるほど後ろに傾き、顔は真上を仰いでいる。全身が上に向かって伸び切ると同時に、右腕は上方に突き上げられ、左腕はやや不自然な形で後方へ折れ曲がっていて、それら全体の様子が、弾に打たれて後ろに倒れる瞬間という印象を強めている。

しかし顔の表情は抽象的で、手の部分も何か断片的な塊のような印象を与え、さらに身体全体も表面の起伏が抑制され、形態の硬化が見られる。頭部に頭髮がなく、顔や手に独特のデフォルメが施され、表情はある意味でニュートラルである点は、この作品に続く《くずおれる男》と共通しているが、こう

いった抽象化の手法により、鑑賞者はそこに、作品を媒体として自らの情動を読み取ることが可能となる。こうした抽象化と形態の硬化は、パリ時代に芸術家が形作った近代性のアイデンティティーのひとつの特徴であるが、この作品にもそれは引き継がれている。

レームブルック美術館のキュレーターも務めたゴットリーブ・ラインツによれば、この作品の直接の手本は、ロダンが1885年から1887年にかけて《地獄の門》の一部として制作した《放蕩息子》（《折り》とも呼ばれる）だと考えられている³²⁾。岩にひざまずいた《放蕩息子》も、腕を振り上げ天に向かって身体を伸ばしながら、今にも後方へ倒れそうに見えるが、それはあたかもその場の苦痛からの解放を懇願するかのようである。レームブルックの突撃した兵士も、弾に当たって倒れ行く中で、天を仰ぎながら、ようやく戦争の苦痛から解放されるのであろうか。その姿からは、最後にあげた無力な、声にならない叫びが聞こえてくるようである。

同じ時期に制作された小彫刻作品《戦死者》は、《突撃する男／弾に当たった男》と対をなす作品であり、レームブルック美術館においても、同じガラスケースの中に並べて展示されている（Abb. 11）。《戦死者》が弾に当たって命を落としたのかどうかは不明だが、二つの作品をひとつの連続性のうちに捉えることは可能だろう。

この作品では、《突撃する男／弾に当たった男》では、「まだ」立っていた身体が転倒してしまっている。後述するように、レームブルックはとりわけ1915年ごろ集中的に「転倒」というテーマに取り組んでいるが、《戦死者》もその一環と捉えられる。

この作品において特徴的なのは、不定形に溶け始めたかのような印象を与える身体が、土台である地面と一体化してしまっている点である。

身体の各部位、すなわち頭、首、腕、手先、足の形態も抽象化と硬化が進み、特にうつぶせになった上半身は、頭部がただの丸い塊となって下を向いて

32) Duisburg 2005, S. 172.



Abb. 11

しまっているので表情がまったくうかがえない。形が判然とせず、一部が土台に溶け込んでしまっている両腕がその塊の頭部を抱え込んでいるが、その不完全な表現がかえって絶望の印象を強く生み出しているようにも感じられる。

下半身に目をやれば、折れ曲がった右脚の上に力なく後方へ伸び切った左脚が重なり、土台に接した部分は、上半身と同様、地面と一体化しており、もはやこの男が再び立ち上がることはないだろうことを想像させる。

この不完全な歪んだ塊のような人物像は、さらに戦いを想起させるような武器も、あるいは兵士の身分を想像させるような印も身につけていないが、あらゆるアトリビュートを意図的に排除したことにより、この男が特定の何者でもないと同時に、誰しものがこの男になり得るという無名性を獲得することになる。

この兵士は、こうして名もなく、ただ土に帰っていく。レームブルック美術館の彫刻部門の責任者を務めたカタリーナ・レッパーは、《戦死者》における裸の身体と地面との一体性が「母なる大地への帰還」³³⁾を表すとしているが、果たしてそこは安息の地なのであろうか。

33) Duisburg 2005, S. 174.

《突撃する男／弾に当たった男》と《戦死者》をひとつの連続性の中に見た場合、そこに浮かび上がってくるのは、戦場で虫けらのように死ななければならなかった無名の兵士たちの姿である。前者は裸で武器も身に付けていないように見えるが、苛酷な近代戦争においては、命令に従って銃弾や砲弾の嵐の中へと突撃を敢行するのは、たとえ銃やヘルメットを装着していても、ほとんど意味をなさないであろう。また抽象化し、硬化した形態には、ひとつひとつの戦いを戦うことができず、ただ一つの駒として前線に突撃し、あえなく弾に当たり無残な死を遂げていく無名の男たちの姿が映し出されている。後者は、その帰結としての人間の有様を表していると言えよう。形をなさない腕で抱え込まれた丸い塊に過ぎない頭部からは、表情を読み取ることはできず、無造作に投げ出された両足からも何の力も感じられない。量感だけを残し地面と一体化した身体は、もはや生命感も失われ、ひとつの塊のようなモノと化してしまったかのようなのである。押し寄せる世界の不条理さに最後の抵抗を見せているような動的彫像《突撃する男／弾に当たった男》は、一瞬にして《戦死者》となり、永遠に動きを止めてしまった。第1次世界大戦は、人類史上初めての大規模な機械戦争であったが、凄惨な戦場で戦わなければならなかった無数の名もない兵士たちは、亡骸を手厚く葬られることもなく、このようにただ土に帰るのみであった。

《突撃する男／弾に当たった男》と《戦死者》に見られる救いのなさ、とりわけ垂直軸の喪失、あるいは転倒のイメージを媒介とし、続いて制作される芸術家の代表作ともいべき2作品《くずおれる男》と《坐る青年》につながるものを持っているが、次に同時期に制作されたいくつかのパステル画と素描を検討することで、その問題について考えてみたい。

3.2 身体の転倒

レームブルックがパリ時代に模索した近代性のアイデンティティーは、超自然的な構成法によって、たとえば《ものを思う女(大)》や《立ち上がる男》という、言わば女性と男性の理想像を形作らせた。それは、少なからず伝統的

なイメージを帯びていたにせよ、芸術家自身が抱く精神的ヴィジョンを形にしたものであり、その中心的イメージは、ゴシック的表現主義を特徴づける「垂直軸」に強く表現されていた。

ところが、1914年に勃発した第1次世界大戦がもたらした悲惨と苦悩は、この「垂直軸」を「転倒」させることになる。不本意なドイツへの帰国を境として、レームブルックの作品が大きな転換を遂げたことはすでに述べたが、それはとりわけこの「転倒」のイメージに刻印されている。

この時期に作成された《突撃する男／弾に当たった男》においては、垂直軸が力とバランスを失い、まさに転倒しようとする瞬間が捉えられ、《戦死者》や、それに続く《くずおれる男》では、誇り高さ垂直軸は完全に消え去り、倒れうづくまる人間像が描かれる。

彫刻作品と並行して、レームブルックは「転倒」をテーマとした数々のパステル画や素描も制作しているが、ウルズラ・ペルッチ＝ペトリが指摘しているように、それは特に1915年前後に集中している³⁴⁾。この「転倒」のイメージは、後でも述べるように、芸術家によって「普遍的に有効な、実存の記号」にまで昇華されるが、ここでは戦争と《くずおれる男》との関係を掘り下げるために、この時期に描かれたいくつかのパステル画と素描について検討してみたい。

芸術家において、身体の転倒のイメージが戦場の兵士と結びつけられたのは、確かに1914年以降であるが、1913/14年に描かれたパステル画《くずおれる裸婦Ⅰ》(Hinsinkender Frauenakt I, 1913/14: Abb. 12) および《くずおれる裸婦Ⅱ》(Hinsinkender Frauenakt II, 1913/14: Abb. 13)を見ると、戦争が始まる少し前から、このテーマを意識していたことがわかる。転倒した女性像と

34) Vgl. Ursula Perucchi-Petri: *Die Fallenden und Steigenden. Zu einigen Zeichnungen aus Lehmbrucks Züricher Zeit.* In: *Wilhelm Lehmbruck. Zeichnungen aus dem Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg.* Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich / Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster / Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg (mit Zeichnungen von Joseph Beuys). Duisburg 1990/91 (以下 Duisbrug 1990 と略記), S. 27ff.



Abb. 12 《くずおれる裸婦 I》 1913/14年
 パステル、70.5 × 99.3 cm
 レームブルック家遺産
Hinsinkender Frauenakt I, 1913/14
 Pastell, 70,5 × 99,3 cm
 NL 69 (Duisburg 1990, S. 63)



Abb. 13 《くずおれる裸婦 II》 1913/14年
 パステル、68.5 × 99.3 cm
 レームブルック家遺産
Hinsinkender Frauenakt II, 1913/14
 Pastell, 68,5 × 99,3 cm
 NL 70 (Duisburg 1990, S. 65)

しては、さらに 1914/15 年に《絶望した女》(Verzweifelte, 1914/15: Abb. 14) と題したパステル画を制作しているが、マルガリータ・C・ラファーゼンも指摘しているように、レームブルックはこの3つのパステル画において、自らの未来の彫刻のライトモチーフとなる身体の「転倒」を初めて明確にした³⁵⁾。もっともゲアハルト・ヘンドラーによれば、絶望して地面にひれ伏す裸婦というテーマは、確かに多くの点でのちの《くずおれる男》を先取りしているものの、「明らかに彫刻作品にしようという考えとは結びついていなかった」³⁶⁾。

仮にそうであるとしても、これらのパステル画が結果として《くずおれる男》を準備することになったのは間違いないだろう。1914年以降になると、この転倒する裸婦のイメージは、素描においても男性像として、さらに戦士像として提示されるようになり、転倒のイメージはそうして女性像と男性像を入れ替えながら、最終的に男性像として彫刻の形をとっていく。

35) Vgl. Margarita Lahusen: *Wilhelm Lehmbruck. Gemälde und großformatige Zeichnungen*. München (Hirmer) 1997, S. 146ff.

36) Vgl. Gerhard Händler: *Wilhelm Lehmbruck. Die Zeichnungen der Reifezeit*. Stuttgart (Gerd Hatje) 1985 (以下 Händler 1985 と略記), S. 39.



Abb. 14 《絶望した女》1914/15年

パステル、71.4 × 99.5 cm

レームブルック家遺産

Verzweifelte, 1914/15

Pastell, 71,4 × 99,5 cm

NL 72 (Duisburg 1990, S. 71)

たとえば、1915年に描かれた素描《くずおれる男と棒立ちになる女》(Gestürzter und sich Aufbäumende, 1915: Abb. 15)では興味深いことに、《くずおれる男》のように四つん這いになる男性像と、《突撃する男／弾に当たった男》と同様に棒立ちになり後ろへ転倒しそうな女性像を組み合わせている。

また、同年に制作された素描《くずおれる男と棒立ちになる男》(Gestürzter und sich Aufbäumender, 1915: Abb. 16)では、同じく《くずおれる男》のように四つん這いになる男性像のそばに二つの棒立ちになる男性像が描かれ、さらに右端背後には、ひとりのひざまずく男が添えられている。レームブルックは、そこに何のコメントも残していないが、これら4つの男性像を見ると、棒立ちになった身体が垂直軸を失って転倒し、くずおれていくような一つの連続的な動きが感じられる。

さらに1916年に描かれた素描《くずおれる男と戦死者》(Gestürzter und Gefallener, 1916: Abb. 17)においては、手前に《くずおれる男》のように四つん這いになる男性像が、その上方に戦死者が描かれている。くずおれる男性像は、斜め前から身体を俯瞰するように捉えられてるが、彫刻作品である《くずおれる男》のような建築構造的な構成は見られず、人体フォルムの正確性や



Abb. 15

《くずおれる男と棒立ちになる女》1915年

鉛筆、27.6 × 22 cm

レームブルック家遺産

Gestürzter und sich Aufbäumende, 1915

Bleistift, 27,6 × 22 cm

NL 485 (Händler 551)



Abb. 16

《くずおれる男と棒立ちになる男》1915年

鉛筆、22 × 27.5 cm

レームブルック家遺産

Gestürzter und sich Aufbäumender, 1915

Bleistift, 22 × 27,5 cm

NL 652 (Händler 552)

整合性にも無頓着で、全体の輪郭をつかむためのデッサンのようである。しかし頭頂部を地面にのめり込ませる様子、両方の腕と脚がほぼ平行間にある点などには、彫刻《くずおれる男》との近似性が感じられる。上部に描かれた戦死者は、折れた矢のようにも見える何か細長いものに胸部を刺しぬかれ、仰向けに息絶えている。ラインツは、この戦死者像は、用紙を逆さにして描かれているとしているが³⁷⁾、確かにその方が自然であるように見えはするものの、断定はできない。いずれにせよ、不自然に折れ曲がった腕や脚の様子は、この人物が無残なで痛ましい死を遂げたことを告げている。ラインツはさらに、身体の輪郭線と折れた矢のような線が十字に交差し合う様が、矢で射られて殉教した聖セバティアヌスの図像を思い起こさせるとしているが³⁸⁾、後述するように、芸術家がとりわけ素描において、テーマに普遍性を持たせるため、しばしばキリスト教のモチーフを援用し、そこから内容を抽象しながら作品を制作して

37) Vgl. Japan 2003, S. 109.

38) Ebd.



Abb. 17 《くずおれる男と戦死者》1916年

木炭（くずおれる男）、チョーク（戦死者）、56 × 45 cm
 レームブルック家遺産
Gestürzter und Gefallener, 1916
 Kohle (Gestürzter), Kreide (Gefallener), 56 × 45 cm
 NL 739 (Händler 563)

いることを考えると、その連想も妥当なものと考えられる。

こうした流れを追ってみると、転倒する裸婦のイメージが、素描において女性像と男性像を交代しながら、次第に男性像として、さらに戦士像として描かれていく過程を見ることができる。その際とくに注目したいのは、転倒する裸婦のイメージに、上述した彫刻作品《突撃する男／弾に当たった男》の棒立ちの人物のイメージが、さらに彫刻作品《戦死者》のイメージが重ねられていく点である。当然のことながら、その過程は、第1次世界大戦の勃発および展開と切り離して考えることはできない。こうして身体の転倒のイメージは、戦場における兵士の無残な死のイメージと結びつけられていった。むろんこれらの素描のイメージは、1915年から1916年にかけて描かれた数々の《くずおれる男》のためにスケッチと密接なつながりを持っている。

3.3 《くずおれる男》のためのスケッチ

レームブルックの素描をカタログにまとめたヘンドラーによれば、1915年

から1916年にかけて集中的に描かれた、彫刻作品《くずおれる男》と同様に四つん這いになった単独男性の素描は、少なくとも11点ある³⁹⁾。その多くは彫刻作品のためのスケッチであるが、腕や脚の位置、頭部の角度等が変化し、また作品を捉える視点もさまざまに異なっている。

たとえば、このようなポーズの男性像が描かれ始めた1915年の素描《くずおれる男の裸像》(Stürzender männlicher Akt, 1915: Abb. 18)では、彫刻作品のように頭部は地面にのめり込んでいないし、彫刻とは異なり右脚が前方に折れ曲がり、左脚が後方へ伸ばされている。また1916年に描かれた《くずおれる男》のためのスケッチ》(Skizze zum Gestürzten, 1916: Abb. 19)では、彫刻と同様、頭部が地面にのめり込んでいるが、右脚が前に折れ曲がり、左脚が後ろへ伸びている点、彫刻と異なったままである。同じ頃描かれたと思われる《くずおれる男、左から(男の裸像)》(Gestürzter, von links (Männlicher Akt), 1916: Abb. 20)になると、ポーズはほぼ彫刻と同じで、頭部も地面にのめり込み、右脚は前に折れ曲がり、左脚は後方に伸ばされている。

芸術家は、このようにくずおれる男のイメージから生まれる印象を、さまざまなポーズで試していることがわかるが、構想の最終段階を示す一枚とされる1916年の素描《くずおれる男》のためのスケッチ、上から》(Skizze zum Gestürzten, von oben, 1916: Abb. 21)は、視点の転換という意味において特に目をひくものとなっている。ラインツも指摘しているように、この作品において重要なのは、「上から」の視点が選ばれていることである⁴⁰⁾。それは転倒し、地面に這いつくばり、苛酷な状況の中で絶望している人間を、「上から」観察するという位置に鑑賞者を立たせることになるが、絵画や素描においてこういった「上から」の視点を取ることは比較的容易であろう。しかし大型の彫刻作品となれば、上から見下ろすということにはどうしても困難が伴う。したがって、くずおれる男性像を大型の彫像にすることを考えたとき、この「上から」の視点はとりわけ重要な意味を持つてくる。ラインツが言うように、四つ

39) Händler 1985, S. 168ff.

40) Vgl. Japan 2005, S. 109.

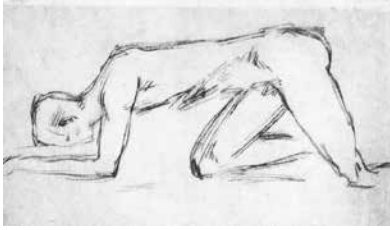


Abb. 18

《くずおれる男の裸像》1915年

チョーク、26.5 × 42.8 cm

レームブルック家遺産

Stürzender männlicher Akt, 1915

Kreide, 26,5 × 42,8 cm

NL 695 (Händler 554)



Abb. 19

《《くずおれる男》のためのスケッチ》1916年

木炭、26 × 42.8 cm

ヴィルヘルム・レームブルック美術館

Skizze zum Gestürzten, 1916

Kohle, 26 × 42,8 cm

Wilhelm Lehmbrock Museum, Duisburg

(Händler 557)

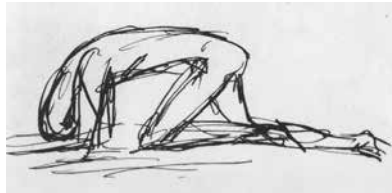


Abb. 20

《くずおれる男、左から（男の裸像）》1916年

ペン、インク、20.9 × 16.7 cm

ベルリン美術館

Gestürzter, von links (Männlicher Akt), 1916

Feder, Tusche, 20,9 × 16,7 cm

Staatliche Museen zu Berlin (Händler 558)

ん這いでうつぶせになり、絶望と苦痛の中、息絶えようとしているくずおれる男のイメージは、形式的にも、内容的にも、比較しうるようなロダンやムンクのそれとは異なり、「叫び」の形はとらない⁴¹⁾。彼が迎えるのは、声なき死である。鑑賞者は、このような状況に陥った人間を「上から」見下ろす位置に立た

41) Ebd.



Abb. 21

《くずおれる男》のためのスケッチ、上から》1916年

木炭、62 × 47.5 cm

レームブルック家遺産

Skizze zum Gestürzten, von oben, 1916

Kohle, 62 × 47,5 cm

NL 750 (Händler 565)

されたとき、「下から」見上げる時とは明らかに異なる感情を呼び覚まされるに違いない。この仕掛けが、人間の絶望と苦悩を、目を背けることのできないものとして私たちにつきつける効果を生み出す。冒頭で述べたように、彫刻作品《くずおれる男》が初めて公に展示されたのは1916年2月に開かれた第2回ベルリン自由分離派展においてであったが、その際この作品は、「上から」よく見渡すことができるよう高さ60cmの台座に置かれていた。それが今日にいたるまで、屋内空間での模範的な展示方法とされている⁴²⁾。

身体の転倒をめぐる素描のイメージは、第1次世界大戦の勃発と展開の中、こうして女性像と男性像を交代しながら、次第に男性像として、さらに戦士像として描かれ、戦場における兵士の無残な死と結びつけられていった。そのイメージは、声なき死を迎えようとするくずおれる男の単独像へと昇華され、大

42) Vgl. Duisburg 2005, S. 176.

型の彫刻作品として構想されていくことになる。

彫刻作品《くずおれる男》は、こうしてそこに至る過程を素描で辿ってみると、第1次世界大戦において、英雄として名を挙げることもできず、ひとつの駒として名もなく、無残な死を遂げなくてはならなかった幾千、幾万の人々の声なき死を記憶するためのモニュメントと捉えることも可能となる。

4 宗教的・神話的モチーフ

すでに見てきたように、彫刻作品《くずおれる男》が制作された直接の契機は、レームブルックに絶望と苦悩をもたらした第1次世界大戦であったが、建築的な構造、非写実的な引き伸ばし、物語性の排除、形態の硬化による抽象化といった独自の近代性を帯びて形作られたこの彫像は、個別の戦争について具体的内容を語ってはいない。しかし、力なく前方へ伸ばされた右手に握られた剣の付け根のようにも見える何かの切片というアトリビュートは、「ひとつの戦い」を想起させる。さらに、這いつくばった男の姿勢、あるいは身振りが作り出す、抱え込むような内部空間は、身体の上に覆い被さる、あるいは身体全体にのしかかる外部空間と対照をなし、これによってこの男が、自らの内面性を守っているようにも、あるいはその強固な内面性によって外部からの抑圧に耐えているようにも見えるが、それは「ひとつの戦い」が、生そのものの戦い、実存の戦いであることをもうかがわせる。

しかし、この作品にそのような解釈の多義性をもたらすのは、形態の硬化、抽象化、物語性の排除といった近代性だけではない。レームブルックは、近代芸術家がしばしばそうしたように、作品に時代や場所を超えた普遍性を賦与するため、歴史の中でさまざまな表象を生み出してきた宗教的・神話的なモチーフを援用し、そこから本質的な要素を抽象しようとする。《くずおれる男》においても同様であるが、ここでは作品の抽象性の背後に潜む宗教的・神話的なモチーフについて検討したい。

4.1 「エレミヤ」の嘆き

預言者「エレミヤ」は、表現主義における重要なモチーフのひとつであるが⁴³⁾、《くずおれる男》について考察するうえでも、この人物像は大きな意味を持っている。

エルサレムの破壊を予言し、その滅亡を嘆いたエレミヤは、この時代、第1次世界大戦の悲惨と重ねてモチーフ化されたが、とりわけレームブルックが1913年にパリで制作した銅版画《エレミヤ》(Jeremias, 1913: Abb. 22)は、それを予感し、先取りするものであった。芸術家は、1905年の最初のイタリア旅行で、システイーナ礼拝堂を訪れ、ミケランジェロのフレスコ画《エレミヤ》に深い感銘を受け、それを模写しているが⁴⁴⁾、1913年の銅版画では、預言者をミケランジェロが描いたような憂患する年老いた男ではなく、若い男の裸像として描いている。裸の青年は、地面に膝を立てて座し、腕をその膝の上につき、頭を抱えるような状態で上へ伸ばしているが、腕に抱えられた頭部はうなだれ、顔はうつむき、深く思い悩んでいるようである。その姿は、《くずおれる男》に続く重要な彫刻作品である《坐る青年》を思い起こさせるが、ライントツは、さらに興味深いことに、この銅版画の《エレミヤ》を横に倒すと、《くずおれる男》と酷似した、橋状の四つん這いの姿になることを指摘している⁴⁵⁾。いずれにせよ、レームブルックの《エレミヤ》は、預言者エレミヤの物語から「思い悩む」という行為そのものを抽象し、イメージ化している。彫刻作品《くずおれる男》や《坐る青年》が、人間の苦悩、絶望そのものを可視化しようとする試みだとすれば、この銅版画で描かれた「エレミヤ」は、その土台となるイメージとすることもできるだろう。

43) Vgl. Schubert 1981, S. 174ff.

44) Vgl. *Wilhelm Lehmbruck und Italien. Zeichnung · Graphik · Plastik*. Ausst.-Kat. Studio 4. Georg-Kolbe-Museum, Berlin / Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg / Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster. Duisburg 1978, S. 60.

45) Japan 2003, S. 106.



Abb. 22 《エレミヤ》1913年

ドライポイント、24 × 18 (45 × 31.5) cm

レームブルック家遺産

Jeremias, 1913

Kaltnadelradierung, 24 × 18 (45 × 31,5) cm

NL (Petermann 61)

4.2 「イカロス」の翼

《くずおれる男》と同様に四つん這いになった男性の素描が、1915年から1916年にかけて集中的に描かれたことはすでに述べたが、レームブルックは彫刻作品が完成してからのちも、このイメージに基づいた数々の銅版画や素描を描き続けている。それは、芸術家にとってこのテーマがいかに重要であったかを物語っているが、とりわけ1917年に制作された銅版画《守護神への頌歌II》(Ode an den Genius II, 1917: Abb. 23)は、《くずおれる男》の多義性を考える際、ひとつの重要な示唆を与えてくれる。

この銅版画では、《くずおれる男》と同様、四つん這いの姿勢をとる男性が有翼像として描かれている。うつ伏せになった頭部の前にある台座に置かれているのは、1913年に制作された《体を傾けた女のトルソ》(Geneigter Frauentorso, 1913)と思われる。《守護神への頌歌I》(Petermann 161)では、ひざまずく裸婦の後ろに折れた円柱が描かれているが、この作品ではそれが女性の彫

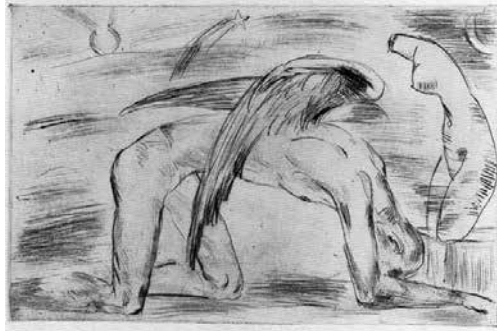


Abb. 23 《守護神への頌歌 II》1917年

ドライポイント、19.5 × 30 (30.4 × 43.2) cm

ヴィルヘルム・レームブルック美術館

Ode an den Genius II, 1917

Kaltnadelradierung, 19,5 × 30 (30,4 × 43,2) cm

Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg (Petermann 162)

刻像に替わっている。天空には中央に彗星が流れ、それを挟んで左右に太陽と月が光っている。シューベルトによれば、有翼の人物像は、19世紀の彫刻において見られた「記念碑崇拜」という現象の中で繰り返し登場するが、それは多くの場合、天から遣わされた恩寵の守護神と見なされる⁴⁶⁾。しかし、この銅版画では、その守護神であるはずの男性像が四つん這いにうずくまり、絶望の中にいるかのようである。

このくずおれた有翼の人物像は、レームブルック自身によるコメントは残っていないが、ラインツも指摘するように、ギリシア神話の「イカロス」を想起させる⁴⁷⁾。芸術家がロダンの影響を強く受け、またこの彫刻の巨人と常に格闘していたことを思えば、ロダンの《地獄の門》のイカロス像を意識したということも考えられるだろう。いずれにせよ、蠟で固めた翼で自由に空を飛ぶ力を得たイカロスが、太陽に近づき過ぎて墜落、溺死する物語は、人間の不遜とそれがもたらす悲劇を示唆しているが、並外れて高い自尊心と、壊れものよう

46) Vgl. Schubert 1981, S. 210f.

47) Japan 2003, S. 146.

に繊細な心の中で揺れたこの芸術家が、そのイメージを自らの作品に重ねたとしても、何ら不思議はない。

4.3 「ゲッセマネ」の祈り

ヘンドラーのカタログによれば、レームブルックは1917年から自死を遂げる前年の1918年にかけても、《くずおれる男》と同様の単独男性の素描を、少なくとも9点描いているが、とりわけ最後に近い段階で制作された、「ゲッセマネ」の祈りと関わる3点も、《くずおれる男》を考察する上で、極めて重要な意味を持っている。

その3点とは、《あきらめた望み、ゲッセマネ I》(Begrabene Hoffnung, Gethsemane I, 1918: Abb. 24)、《同 II》(1918)、《同 III》(1918)と名づけられた素描であるが、そのうち I の右上には「トルソの上で祈りながら／あきらめた望み／ゲッセマネ」(betend auf Torso / begrabene Hoffnung / Gethsemane) という書き込みが、また II の右上にも「あきらめた望み／ゲッセマネ」という書き込みがある。

《あきらめた望み、ゲッセマネ I》は、銅版画《守護神への頌歌 II》と同様、《くずおれる男》のイメージにヴァリエーションを加えた作品のひとつである。裸体の男性は、平らな地面ではなく、岩か小山、あるいは何か台座のようなものの上に、四つん這いの姿勢で斜めに身を預けている。それはひざまずいて何か祈りを捧げているようにも見えるが、極端に首を下方に曲げ、頭部を土台にのめり込ませている様子は、《くずおれる男》との強い親近性を感じさせる。

「トルソの上で祈りながら」という書き込みにもかかわらず、銅版画《守護神への頌歌 II》のようにトルソが描かれているわけではなく、男が身を投げ出している先にあるのは、祈りの届かないただの岩か小山のように見える。男の背から肩へ伸びる稜線は首の付け根でいきなり連続性を失い、行き止まりとなる。再び持ち上がるとは思えないほどに深く垂れた頭部、それは、「あきらめた望み」という書き込みとともに、希望の対象が見失われてしまったことを暗示しているかのようなようである。「ゲッセマネ」という付記からは、そうした深



Abb. 24 《あきらめた望み、ゲッセマネ I》 1918年

チョーク、29.2 × 38.9 cm

レームブルック家遺産

Begrabene Hoffnung, Gethsemane I, 1918

Kreide, 29,2 × 38,9 cm

NL 888 (Händler 733)

い悲しみの含意を読み取ることができる。

捕らわれの身となる前、弟子たちとともにエルサレム近郊のオリーブ山麓ゲッセマネにやってきたイエスは、弟子たちが眠ってしまっている間、必死の祈りを捧げる。「わたしは死ぬばかりに悲しい。ここを離れず、わたしと共に目を覚ましていなさい。」少し進んで行って、うつ伏せになり、祈って言われた。「父よ、できることなら、この杯をわたしから過ぎ去らせてください。しかし、わたしの願いどおりではなく、御心のままに。」弟子たちは、繰り返し眠ってしまい、三度めの祈りの後、イエスはこう言う。「あなたがたはまだ眠っている。休んでいる。時が近づいた。人の子は罪人たちの手に引き渡される。立て、行こう。見よ、わたしを裏切るものが来た。」⁴⁸⁾

時が近づき、望みをあきらめたかのように、芸術家が自死を遂げたのは、1919年3月25日のことである。

48) マタイによる福音書 26, 36-46 (『聖書 新共同訳』(日本聖書協会) 1989年、(新) 53-54頁)。

4.4 本質の抽象

《くずおれる男》との関連で、レームブルックの銅版画や素描における宗教的・神話的モチーフについて検討したが、そもそも彼の作品においては、形態の硬化と抽象化が際立っており、物語性が排除されているため、アトリビュートも伴わず、タイトルや書き込みがなければ、その具体的な内容を読み取ることは困難である。それは、この芸術家が、個別の人間や出来事にまつわる具体的な物語を叙述することよりも、その本質を抽象し、それを目に見える形に置き換えることを追い求めていたからに他ならない。すでに触れたように、レームブルックは「彫刻は事物の本質、また自然の本質であり、それは永遠に人間的である」と述べているが、彼にとって重要だったのは、具体的な物語性を排除し、目に見えない事物や自然のもつ本質そのものを、いかに可視化するかであった。

《くずおれる男》が捉えようとしている本質は、あえて言葉にすれば、人間の苦悩、絶望そのものということになるが、むしろ本質を抽象するのは、具体的な人間、出来事、事物あるいはさまざまな表象からであり、《くずおれる男》に関して言えば、それはこれまでに見てきたように、第1次世界大戦という具体的な戦いがもたらした苦悩、絶望であり、また歴史を通して宗教や神話が生み出してきたさまざまな表象の中で語られる人間の苦悩、絶望ということになる。

たとえば、レームブルックと並び重要な表現主義彫刻家であるエルンスト・バルラッハやケーテ・コルヴィッツ、さらに抽象画の世界を切り拓いたヴァシリイ・カンディンスキーの場合も同様であるが、近代芸術家における抽象への志向は、しばしばその背後に宗教的・神話的モチーフを潜ませている。レームブルックにおいても、上述したように、彫刻作品が、周辺の銅版画や素描を通してキリスト教やギリシア神話のモチーフと結びついているが、そこにはどういう意味があるのだろうか。

その意味は、第1次世界大戦という具体的な戦いがもたらした苦悩、絶望が

同時代的なものであるとすれば、歴史を通して宗教や神話が生み出してきたさまざまな表象の中で語られる人間の苦悩、絶望は、いわば時間や空間を超えた普遍的なものになりうるという可能性の中に見出せる。つまり《くずおれる男》の背後に宗教や神話のモチーフを潜ませることにより、この男の個別具体的な苦悩、絶望が、時間と空間を超え、人間の生に通底する苦痛、絶望そのものへと深まり、広がっていく契機が生み出されるのである。

さらにまた、宗教的・神話的モチーフは、長い時間の中で、さまざまな表象を生み出してきたが、それは集団と個人の記憶、意識をつなぐものでもあった。言い換えれば、作品の背後にそのモチーフを潜ませることにより、個人の記憶や意識は集団の歴史的記憶・意識への広がりへと深まりを獲得する。鑑賞者は、作品を媒体に、自らの内に、個人の記憶や意識を浮かび上がらせるとともに、宗教的・神話的モチーフを手掛かりに、歴史の中に脈々と受け継がれてきた集合的な記憶や意識を想起するのである。

その意味において、《くずおれる男》は、個人の記憶や意識ばかりでなく、同時代の人間の、さらには時間や空間を超えた普遍的な人間の記憶や意識を想起させる、ひとつの記号となる。

5 実存の記号

彫像《くずおれる男》を制作する契機となった第1次世界大戦の悲惨は、レームブルックに深い傷跡を残した。その傷跡は彫刻作品だけでなく、さまざまな油彩、銅版画、素描に色濃く残っている。「ヴィルヘルム・レームブルックは、自身の芸術と戦争のさなかにある世界とを絶望的なまでに一体化した人間」⁴⁹⁾ということもできるだろう。すでに触れたように、レームブルックが自死を遂げたのは1919年3月のことであるが、とりわけ戦争の暗い推移が続く、その前年の1918年にはすでに精神的な危機の中にあった。その不安定な心情

49) Japan 2003, S. 143.

は、彼が残した次のような詩にも表れている。

誰がまだ残っているのか？⁵⁰⁾

この殺戮のあとに誰が残ったのか、
この血まみれの海から誰が生き残るのか？

…

友が辺り一面に無言で横たわっている、
兄弟の姿はもはや見えない。
信仰も、愛も、すべて消え去った、
そして死が、死があらゆる道の上に横たわり、どの花の上にも咲き誇っている。

…

これほど多くの死をもたらすお前たちは、
さらに死を用意してくれるのか
私のために？

1918年1月

近代戦争の暴力がもたらした悲惨は、レームブルックを内奥から苛み、重苦しい心理的抑圧の下に置いたが、それでも誇り高き芸術家は、より高次の「モニュメンタル」な作品の制作を希求した。しかし戦争の傷跡のみならず、自らの作品に対する周囲の無理解あるいは非難、さらには若き女優エリーザベト・ベルクナーへの報われぬ激しい片思いなど、社会的な状況や彼を取り巻く個人的な困難が作家の心を追いつめていく。

誇り高き精神と不安定な心情の間を揺れ動いたこの時期に制作された作品群は、その実存的な格闘によって負った心の傷跡をそのまま表現したかのよう

50) Westheim 1919, S. 62.

に、いずれも断片的であり、極端に抽象的である。しかし、モニュメンタルな作品を希求した彫刻家にとって、仮にそれが不本意なものであったとしても、結果としてこれらの作品群は、苦悩、絶望、不安、悲しみそのものを、言い換えれば実存的な内面性そのものを、目に見えるものとして表出している。

自死の前年のような精神の危機的状況にはまだ至っていない段階で制作された《くずおれる男》は、男が抱え込むようにして作り出している内部空間の力強い印象もあり、戦争の抑圧、実存的な生の苦悩に、まだぎりぎりで耐えているように見える。しかし、そこにはすでに、崩壊のきざしが漂っているように思われてならない。

レームブルックがパリ時代に確立した「ゴシック的表現主義」は、彫刻家の第1次世界大戦における悲惨の体験を通して、戦いの苦悩と絶望、あるいは生きることの苦悩と絶望、さらには人間の疲弊、不安、悲しみという主題と結びつき、独特の抽象化を伴いながら、精神性の表出を先鋭化していった。そしてこの《くずおれる男》によって、いわば「実存的表現主義」へと展開していく。ブロックハウスの言葉を借りれば、「理想化されていたパリでの男女のダーザイン（存在）的人物は、エクシステンツ（実存）的人物へと姿を変えていった。」⁵¹⁾

レームブルックは次のように言う。「われわれの物質から正確に精神の内容を引き出すこと。たとえ、もっとも外面的な表現であろうとも。なぜなら物質主義にこれほどまでに深く関わっている世界に人間は押しつぶされているからである。」⁵²⁾ 結果的に、精神の崩壊へと向かわざるをえなかった芸術家は、世界の矛盾とそれに対する猜疑心に満ちた心情の中で、こうして表現主義者としての性格を強めていった。

《くずおれる男》は、第1次世界大戦によってもたらされた苦悩と絶望が、生きることそのものの苦悩と絶望と結びつき、独特の近代性を伴って、それを目に見えるものにした。そこでは形態の硬化と抽象化によって具体的な物語が

51) Japan 2003, S. 15.

52) Ebd., S. 95.

可能な限り取り除かれ、鑑賞者はそこに、作品を自らの苦悩や絶望の情動を読み取ることが可能となる。さらにこの作品は、芸術家の銅版画や素描に基づいて検討したように、第1次世界大戦からの直接の影響だけでなく、さまざまな表象を生み出してきた宗教的・神話的なモチーフから、苦悩や絶望といった人間の感情表現の本質を抽象することで、時間や空間を超えた普遍性を獲得している。

こうして《くずおれる男》は、複雑で重層的なイメージを孕み、ひとつの媒体として、見る者それぞれにさまざまな解釈を促す。その意味でこの彫像は、戦争を大きな契機とし、人間存在の危機的状況において示される感情の本質を表象するとともに、戦争のみならず、人間の生に伴う苦悩、絶望そのものを表す、いわば「実存の記号」となったのである。

おわりに

「…彼の彫刻は、そもそも視覚的に捉えることはできません。直観で捉えることができるだけなのです。まったく別の感覚器官が、その直観の扉を開くのです。それは何よりも聞くこと、－ 聞き、じっと思案し、意欲することにはかなりません。つまり彼の彫刻には、これまでに存在しなかったカテゴリーが存在しているのです。』⁵³⁾

これは、ヨーゼフ・ボイス (Joseph Beuys, 1921-1986) が、自らの死のわずか11日前に行った講演で、レームブルックの彫刻について述べた言葉である。ボイスが、自らを彫刻の世界に引き込んだきっかけとなったレームブルックの芸術を高く評価していたことはよく知られているが、その作品を視覚的に捉えることはできないと述べているのは、示唆に富んでいる。

レームブルックの生きた19世紀末から20世紀初頭は、言うまでもなく近代芸術の潮流が渦巻き始めた時代であるが、とりわけ造形芸術の世界で問題の核

53) Joseph Beuys: *Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede.* München (Schirmer/Mosel) 2006, S. 17.

心を構成したのは、写実と非写実、具象と抽象といったテーマ、いわば「見ること」への懐疑、あるいは視覚に向けられた再検討の動きであった。

《くずおれる男》に焦点を当て、その成立の過程を、近代性、戦争、宗教的・神話的モチーフ、実存の記号といった切り口で検証してきた結果見えてきたのは、作品の持つ重層的な意義である。それを捉えるためには、ボイスの言うように、ただ見るだけでなく、「聞き、じっと思案し、意欲する」ことが必要なのかもしれない。

参考文献

個別研究書・作品目録

Westheim 1919

Paul Westheim: *Wilhelm Lehmbruck. Das Werk Lehmbrucks in 84 Abbildungen, mit einem Porträt Lehmbrucks von Ludwig Meidner*. Potsdam-Berlin (Gustav Kiepenheuer) 1919, 2. Aufl. 1922

Petermann 1964

Dietrich Schubert: *Die Druckgraphik von Wilhelm Lehmbruck: Verzeichnis*. Stuttgart (Gerd Hatje) 1964

Schubert 1981

Dietrich Schubert: *Die Kunst Lehmbrucks*. Worms (Wernersche Verlagsgesellschaft) / Dresden (Verlag der Kunst) 1981

Händler 1985

Gerhard Händler: *Wilhelm Lehmbruck. Die Zeichnungen der Reifezeit*. Stuttgart (Gerd Hatje) 1985

Schubert 1990

Dietrich Schubert: *Die Kunst Lehmbrucks*. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Worms (Wernersche Verlagsgesellschaft) / Dresden (Verlag der Kunst) 1990

Lahusen 1997

Margarita Lahusen: *Wilhelm Lehmbruck. Gemälde und großformatige Zeichnungen*. München (Hirmer) 1997

Schubert 2001

Dietrich Schubert: *Wilhelm Lehmbruck. Catalogue raisonné der Skulpturen 1898-1919*. Worms (Wernersche Verlagsgesellschaft) 2001

Nowald 2004

Karlheinz Nowald: *Wilhelm Lehmbruck in Duisburg. „Alle Kunst ist Maß“*. Essen (Klartext) 2004

Mück 2014

Hans-Dieter Mück: *Wilhelm Lehmbruck 1881-1919 Leben · Werke · Zeit. Eine Rekonstruktion nach Dokumenten*. Weimar (Weimarer Verlagsgesellschaft) 2014

Bornscheuer 2018

Marion Bornscheuer: *Wilhelm Lehmbruck*. Wienands kleine Reihe der Künstlerbiografien. Köln (Wienand Verlag) 2018

単独展カタログ

Duisburg 1978

Wilhelm Lehmbruck und Italien. Zeichnung · Graphik · Plastik. Ausst.-Kat. Studio 4. Georg-Kolbe-Museum, Berlin / Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg / Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster. Duisburg 1978

Duisburg 1990

Wilhelm Lehmbruck. Zeichnungen aus dem Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich / Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster / Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg (mit Zeichnungen von Joseph Beuys). Duisburg 1990/91

Bremen 2000

Wilhelm Lehmbruck. Ausst.-Kat. Gerhard Marcks-Haus, Bremen / Georg-Kolbe-Museum, Berlin / Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg / Kunsthalle, Mannheim. Bremen 2000

Japan 2003

『ヴィルヘルム・レームブルック展』[展覧会カタログ] 芸術の森美術館 / 宮城県美術館 / 足利市立美術館 / 高知県立美術館 / 神奈川県立美術館葉山、2003/2004年

Duisburg 2005

Wilhelm Lehmbruck 1881-1919 / Das plastische und malerische Werk. Gedichte und Gedanken. Sammlungskatalog. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum – Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg. Köln (Wienand Verlag) 2005

Frankfurt 2007

Wilhelm Lehmbruck: Büsten. Die Rückkehr einer 1937 beschlagnahmten Skulptur im Städel Museum. Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt am Main. 2007

Stuttgart 2018

Wilhelm Lehmbruck. Variation und Vollendung / Die Bedeutung der Linie. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart. Dresden (Sandstein Verlag) 2018

関連研究書・カタログ

Dieter Schwarz (Hrsg.): *Lehmbruck, Brancusi, Léger, Bonnard, Klee, Fontana, Morandi*. Düsseldorf (Richter) 1997

Christoph Brockhaus (Hrsg.): *Lehmbruck, Rodin und Maillol*. Ausst.-Kat. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum – Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg. Köln (Wienand Verlag) 2005

Raimund Stecker / Marion Bornscheuer (Hrsg.): *100 Jahre Kniende. Lehmbruck mit Matisse, Brancusi, Debussy, Archipenko, Rodin, Nijinsky in Paris 1911*. Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg. Köln (DuMont Buchverlag) 2011

Söke Dinkla (Hrsg.): *Schönheit. Lehmbruck & Rodin - Meister der Moderne*. Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg. München (Hirmer Verlag) 2019

その他

- Max Sauerlandt: *Deutsche Bildbauer um 1900 von Hildebrand bis Lehmbruck*. Königstein im Taunus/Leipzig (Karl Robert Langewiesche) 1925
- Werner Hofmann: *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main (Fischer) 1958
- Jost Hermand/Frank Trommler: *Die Kultur der Weimarer Republik*. München 1978
- Christos M. Joachimides / Norman Rosenthal: *Die Epoche der Moderne – Kunst im 20. Jahrhundert*. Stuttgart (Gerd Hatje) 1997.
- Christoph Brockhaus (Hrsg.): *Das Jahrhundert moderner Skulptur*. Sammlungskatalog. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum – Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg, Köln (Verlag der Buchhandlung Walther König) 2005
- Georges Duby / Jean-Luc Daval (Hrsg.): *Skulptur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. 15. bis 20. Jahrhundert*. Köln (Taschen) 2006
- Grundolf Winter / Jens Schröter / Christian Spies (Hrsg.): *Skulptur – Zwischen Realität und Virtualität*. München (Wilhelm Fink Verlag) 2006
- Joseph-Émile Muller: *Lexikon des Expressionismus*. Köln (DuMont) 1977
- Wolf-Dieter Dube: *Der Expressionismus in Wort und Bild*. Stuttgart (Skira-Klett-Cotta) 1983
- Bernd Hüppauf (Hrsg.): *Expressionismus und Kulturkrise*. Heidelberg (Carl Winter Universitätsverlag) 1983
- Silvio Vietta/Hans-Georg Kemper: *Expressionismus*. München (Wilhelm Fink) 1975, 2., bibliographisch ergänzte Aufl. 1983
- Stephanie Barron (Hrsg.): *Skulptur des Expressionismus*. Ausst.-Kat. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln. München (Prestel) 1984
- Expressionisten*. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, DDR-Berlin (Henschelverlag Kunst und Gesellschaft) 1986
- Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung*. Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln, Stuttgart (Gerd Hatje) 1996
- Norbert Wolf: *Expressionismus*. Köln (TASCHEN) 2006
- Joseph Beuys: *Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede*. München (Schirmer/Mosel) 2006
- 『表現主義彫刻』[展覧会カタログ] 愛知県美術館／新潟県立近代美術館／中日新聞社、1995/1996年

Skulptur als Zeichen der Existenz — Der „Gestürzte“ von Wilhelm Lehmbruck

Atsushi YAMAMOTO

Der „Gestürzte“ von Wilhelm Lehmbruck (1881–1919) weist ein bedeutendes Merkmal auf, das das Wesentliche der Kunst dieses Bildhauers erfasst. Denn die Identität seiner Skulpturen mit diesem Werk, das unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges entstand, nahm hier eine entscheidende Wende. Leid und Schmerz über die Kriegsgewalt quälten den Bildhauer sehr und veranlassten ihn, dieses eigenartige Werk zu fertigen. Jedoch lässt diese Skulptur vielseitige Deutungen zu.

Den „Gestürzten“ kann man zunächst einmal als Ausdruck der Modernität betrachten, die den Zeitgeist darstellt. In seiner Pariser Zeit entwickelte Lehmbruck unter Einfluss von Rodin, Maillol, Brancusi oder Archipenko durch die entschiedene Streckung der Figuren und durch ein höheres Maß an abstrahierender Formreduktion seine eigene moderne Menschenfigur. Diese ist sehr fein und architektonisch gestaltet, ermöglicht in ihrer „Gotisierung“ den Ausdruck vielfältiger Sinneswahrnehmung und kann daher als „gotisch-expressionistisch“ bezeichnet werden. Mit dem „Gestürzten“ setzte Lehmbruck auch nach dem unfreiwilligen Umzug nach Berlin seine Pariser Errungenschaften fort, steigerte zudem aber noch seine Modernität der Körperarchitektur in Verbindung mit der neuen Thematik: den von Schicksal und Leid getroffenen existentiellen Menschen.

Lehmbruck wollte mit diesem Werk ein „Monument“ nicht nur für die Opfer des Ersten Weltkrieges schaffen, an dem und an dessen Folgen er unendlich litt, sondern auch für die des Krieges überhaupt. Dies verdeutlichen die zwei Kleinplastiken „Stürmender (Getroffener)“ und „Gefallener“ als Auseinandersetzung mit dem Tod auf dem Schlachtfeld, einige Pastelle und viele Zeichnungen, mit denen sich der Künstler parallel mit dem „Gestürzten“ beschäftigte. Dabei handelt es sich besonders um das Thema „Hingestürztsein des Körpers“.

Den „Gestürzten“ kann man aber nicht nur mit der Modernität als Zeitgeist und mit den Ereignissen kriegsauslösender Entwicklung interpretieren. Im Hintergrund des Werks verbergen sich außerdem religiöse oder mythische Motive und Images, die den Künstler inspirierten. Das zeigen einige Radierungen und Zeichnungen in Verbindung mit dem „Gestürzten“. Mit der „Jeremias-Klage“, dem „Ikarus-Mythos“ und der „Gethsemane-Tragödie“ könnte man eine religiöse oder mythische Erklärung dafür finden, dass der „Gestürzte“ an ein überzeitliches und

universales Bewusstsein appelliert, das der von einer existentiellen Krise heimgesuchte Mensch anklingen lässt.

Mit dieser vielschichtigen Komposition des „Gestürzten“ kann man Lehmbrucks „existentiell-expressionistisches“ Werk als umfassendes „Zeichen der Existenz“ betrachten.