

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」

山 本 淳

はじめに

1986年1月12日、ヨーゼフ・ボイス (Joseph Beuys, 1921–1986) は「レームブルックへのわが感謝」¹⁾ と題する講演を行った。自らの死のわずか11日前のことである。その中でボイスは、自然科学を志していた彼を彫刻の世界に引き込んだのは、小さな美術展パンフレットに掲載されたヴィルヘルム・レームブルック (Wilhelm Lehmbruck, 1881–1919) の作品の写真であったと述べている。²⁾ 戦後ドイツを代表する世界的芸術家であるボイスの若き日に、その時点ですでに死者であったレームブルックの作品が、いかに大きな影響を与えたかを、そこからうかがい知ることができる。

その同じ講演の中でボイスは、レームブルックが19世紀にまず19年間、20世紀にさらに19年間生きたことを指摘しているが、³⁾ これは単なる数字の遊びではない。「目に見えるもの」を追いかけていた近代芸術以前の時代から、「目に見えないもの」を追いかけ始めた、あるいは追いかけざるをえなくなった近代芸術以後の時代の、ちょうど「はざま」にレームブルックが生きていたことを象徴的に示しているからである。

レームブルックは、エルンスト・バルラッハ (Ernst Barlach, 1870–1938) と並び、ドイツ表現主義を代表する彫刻家と見なされている。⁴⁾ しかし、その

1) Joseph Beuys: *Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede.* München (Schirmer/Mosel) 2006.

2) Ebd., S. 11.

3) Ebd., S. 19.

4) Norbert Wolf: *Expressionismus.* Köln (TASCHEN) 2006, S. 64.

作品が彼の生涯を通し一貫して表現主義的だったわけではない。デュッセルドルフ時代には新古典主義的な特徴を持っていた彼の作品が、パリ時代にいわば「超感覚的」な構成法を獲得して近代的なものへと変化していき、ベルリン、チューリヒ時代にいたって、独自の表現主義的彫刻となる。⁵⁾ その変化は、まさに近代芸術の以前と以後のはざまに生きた彫刻家が、同時代の芸術潮流の影響を受けながら、「目に見えない」時代の精神を、あるいは自らの内面をいかに表現するかという模索を行ったその痕跡を示しているかのようである。

本稿では、中心的な彫刻作品を通してこの変化の過程を検証し、レームブルックにおける「表現主義的」な要素の本質が何であったのか、またそれが同時代の芸術をめぐる状況とどうかかわっていたのか明らかにすることを試みる。

1 「表現主義的」であることの意味

レームブルックの作品が表現主義的なものにいたる過程をたどる前に、そもそも「表現主義的」であることの意味が何であるのかを確認しておきたい。

「表現主義的」という言葉にはまず、「目に見えないものを目に見えるようにする」という北方芸術の中世以来の伝統を指す、一般的で広義の「表現主義」概念が含まれている。その概念が表すものの具体例は、たとえば《イーゼンハイムの祭壇画》(1513–15)で知られるマティアス・グリューネヴァルト(Matthias Grünewald, 1460頃–1528)の作品に現れる神秘性や、ロマン派の画家カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ(Caspar David Friedrich, 1774–1840)の風景画に漂う精神性に見て取ることができる。⁶⁾

狭義の「表現主義」は、20世紀近代の幕開けの時期に、改めて凝縮した形で、芸術における内的なもの、精神的なものの表現への模索が展開されたドイ

5) Vgl. Christoph Brockhaus: *Lehmbruck in Duisburg*. In: *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 a と略記), S. 9.

6) 神林恒道(編):『ドイツ表現主義の世界—美術と音楽をめぐって—』(法律文化社)1995年、17頁参照。

ツ表現主義芸術運動を指す。この運動の中心となっていた芸術家グループが、ドレーズデンの〈ディー・ブリュッケ(橋)〉(Die Brücke)とミュンヘンの〈デア・ブラウエ・ライター(青騎士)〉(Der Blaue Reiter)であり、彼らを理論的に支えたのがベルリンでヘアヴァルト・ヴァルデン(Herwarth Walden, 1878-1941)が主宰していた〈デア・シュトゥルム(嵐)〉(Der Sturm)のサークルであった。⁷⁾

レームブルックが活動したのは、もちろんこの狭義のドイツ表現主義の時代であるが、その背景には、19世紀に急激に進展したヨーロッパ社会の産業化、物質化への反発と、それを支えた市民社会に対する信頼感の喪失がある。ドイツ表現主義は、その意味で芸術様式の変革という枠を越え、ヨーロッパ物質文明や、市民社会の文化への急進的な批判の態度を、その基本的な性格としている。たとえば、〈ディー・ブリュッケ〉のメンバーが、反アカデミックで革新的な作品の創造と平行し、ドレーズデン郊外モーリッツブルクの湖畔で、自然の中にとけ込みながら、市民社会のモラルから解放された、「生の喜び」を求めた生活を実行しようとしたのも、そういった文脈の中で理解されるべきことである。あるいはそこに、フリードリヒ・ニーチェ(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900)の「生の思想」の大きな影響を見て取ることも容易であろう。⁸⁾

いずれにせよ、この芸術運動に共通のマニフェストがあったわけでもなく、またその活動の意図的な組織化が行われたわけでもない。しかし、美術の世界におけるこのドイツ表現主義は、明らかに印象主義への反動として現れた。物質文明への反発は、物質的なものから精神的なものへ、客観的なものから主観的なものへ、外の世界から内の世界へと向かう動きを推し進めたが、ルネサンス以来の写実主義、自然主義の帰結であり、近代物質主義が芸術的な現象として現れたものともいえる印象主義を否定することが、運動発生の直接的なきっかけとなったのである。言い換えればそこには、外の世界から受けた印象をカ

7) 同書、13頁参照。

8) Vgl. Wolf-Dieter Dube: *Der Expressionismus in Wort und Bild*. Stuttgart (Skira-Klett-Cotta) 1983, S. 11-40.

ンバス上に再現しようとする姿勢から、内の世界を何らかの形で外へ表出させようとする姿勢への逆転があった。ドイツ表現主義はその意味で、近代の物質主義に対する「人間の内なる精神と魂からのプロテスト」⁹⁾と見なされる。

ドイツ表現主義の持つこのような基本的性格は、ほぼ同時期に、ドイツ表現主義と同様、反印象主義あるいはポスト印象主義の流れの中から生まれ、ドイツ表現主義の画家たちにも大きな影響を与えたフランス表現主義と比べたとき、一層明確なものとなる。ドイツ表現主義の場合、内の世界、あるいは精神的なものの表出を試みる中で、好んでデフォルメが行われ、独特の色彩が用いられる。それに対しフランスの表現主義と見なされる〈フォーヴ(野獣派)〉(Les Fauves)、とりわけその中心人物アンリ・マティス (Henri Matisse, 1869–1954) の芸術は、写実的な描写からは離れながらも、フォルムや色彩が感覚的なものとの調和と落ち着きを目指し、人間の不安定な内面性を表出することがその中心的な目的にはなっていないのである。¹⁰⁾

内の世界、あるいは精神的な世界の表出を主眼とするドイツ表現主義は、フランス表現主義に見られるような造形的な均衡、あるいは完成を必ずしも目的とせず、したがって一定の様式を形成する方向性をとらない。内的なものの表出は、多様な主観性にもとづき、勢いさまざまな表現方法への道を開くからである。

統一的な様式を持たないドイツ表現主義であるが、それが大きな影響を受けたり、あるいはまた拠り所とした芸術を眺めてみると、その具体的な傾向の一端をうかがい知ることができる。まず彼らの芸術の形態的、精神的先駆者として、ポスト印象主義や象徴主義の芸術家が挙げられる。とりわけファン・ゴッホ (Vincent van Gogh, 1853–1890)、ゴーギャン (Paul Gauguin, 1848–1903)、ムンク (Edvard Munch, 1863–1944) らから受けた影響は非常に大きい。さらに彼らは、アフリカやオセアニアのプリミティヴな芸術にヨーロッ

9) 神林、前掲書、11頁。

10) 同書、14～16頁参照。

バ近代文化に対抗する根源的な生命力を見出し、好んでそのモチーフに倣っている。あるいはまた、ヨーロッパ近代文化の流れを作ったルネサンスや古典主義に対し、ゴシックの芸術が持つ精神性を、自らの芸術の範とする傾向も強い。

自らの拠り所としたこうした芸術に、ドイツ表現主義が単純に戻ろうとしていたのではむろんない。彼らは、自らの芸術の基調であるヨーロッパ物質文明への急進的な批判の態度を、伝統的でアカデミックな芸術の否定をばねとしながら、新しいフォルムや色彩の模索の中で表現しようとしたのであり、その際、ヨーロッパ近代文化とは違う文脈にある前述のような芸術が、彼らの試みに変革の契機とエネルギーを与えてくれたのである。

たとえば、カンディンスキー（Wassily Kandinsky, 1866–1944）をはじめとする、ドイツ表現主義絵画における具象の放棄と抽象化の試みは、ドイツ表現主義が単にヨーロッパ物質文明以前の世界に戻ろうとしていたのではないことを示している。絵画の抽象化は、目に見えることのない精神そのものを目に見えるものにしようとする模索の中で行われたが、それはプリミティヴな芸術に刺激を受けながら、新たな形で内面を表出する可能性を求めた結果として生まれたものなのである。

ドイツ表現主義は、社会的・経済的近代化に伴う人間の主体性の喪失に反抗を試み、主観的、感情的、幻想的、神秘的、抽象的に、新しい世界の到来、新しい人間の誕生というユートピアを希求する叫びをあげた。しかしその無定形なラディカリズムや、精神や観念の過剰故に多くの批判にさらされ、1920年前後には早くも衰退し始める。¹¹⁾ しかし近代の物質主義や自然科学的な因果律の支配に疑義を呈し、従来の美的価値観に揺さぶりをかけた意義は大きい。また狭義の表現主義のイメージに合わないとして切り捨てられたもの、とりわけそこに含まれる構成主義的な要素およびそれと結びついた変革・生産のパトスの

11) イヴァン・ゴルはすでに1921年に「表現主義の死」を確認している。L. ケーン（藤本淳雄 / 山口光一訳）：『文学と〈二〇年代〉 / ドイツ文学における歴史主義の克服』（ありな書房）1990年、160頁参照。

中にも、次の時代に来る芸術家たちを準備するものを見出すことができる。¹²⁾

2 二つの母子像

内の世界、あるいは精神的な世界の表出を主眼とし、統一的な様式を持たないドイツ表現主義においては、それぞれの芸術家の主観性に基づき、芸術家独自の表現形態が追求される。しかし、その追求はむろん同時代の芸術傾向の影響と無関係に行われるのではない。芸術家の主観性表出の模索は、同時代の芸術家たちの活動から受ける大きな影響のもと、ときにそれに共鳴、ときに反発しながら、その芸術家独自の表現様式へと結晶していくのである。

レームブルックについても同様である。冒頭にも述べたように、ドイツ表現主義の代表的彫刻家のひとりで見なされるレームブルックであるが、その作品がはじめから表現主義的であったわけではない。ではそれはどのように表現主義的なものに変化していったのか、またその際、同時代の芸術潮流の影響をどのような形で受けていたのか。その過程を検証するにあたって、まず二つの母子像を比べてみたい。

レームブルックの作品、とりわけ立体化された彫刻作品の多くは、修業時代をのぞけば、基本的に単独の人物像であり、複数の人間が表現されたものは、レリーフと絵画は別として数が少ない。そしてその少数の例外に含まれるのが、二つの母子像、すなわち 1907 年に制作された最初の母子像と、彼がベルリンのアトリエで自らの命を絶った 1919 年の前年 1918 年に制作された、最後の母子像である。立体化された彫刻作品としての母子像は、基本的にほぼこの二つのヴァージョンに限られているが、¹³⁾ その意味でも、彼の作品の中で、この二つの母子像が重要な位置を占めていたことが推測できる。

この両者を比べることにより、レームブルックの作品傾向がどのようにス

12) Vgl. Jost Hermand / Frank Trommler: *Die Kultur der Weimarer Republik*. München 1978, S. 116.

13) Dietrich Schubert: *Wilhelm Lehmbruck. Catalogue raisonné der Skulpturen 1898–1919*. Worms (Wernersche Verlagsgesellschaft) 2001 (以下 Schubert 2001 と略記), S. 149 以下の彫刻作品目録を参照。

タートし、最終的にどのようなものに至ったかが明らかになり、興味深い。

1907年に制作された《母と子》(Mutter und Kind, 1907: fig. 1)は、レームブルックが修業時代を終え、独り立ちを始めた年に制作されたものであり、その意味では初期のメルクマールのひとつとなる作品である。母子というテーマは、彼が1905年5月から6月にかけて初めてのイタリア旅行を行って以降、突然作品のモチーフとして登場してくるが、そこには明らかにルネサンスの聖母子像の大きな影響が見られる。その後レームブルックは3人の息子の父親となり、その過程でこの母子というテーマが彫刻家の重要なモチーフのひとつとなっていく。¹⁴⁾

この作品は、そのイタリア旅行中に得た母子という主題が、初めて立体的な彫像として形になったものであるが、その表現は基本的に写実的で、後に顕著となるようなデフォルメも見られず、また断片的な印象もない。彼は1895年から1906年までの間、デュッセルドルフの美術工芸学校および美術アカデミーで修行しているが、その時期に学んだ伝統的でアカデミックな技法が、この母子像において、ひとつの完成をみたものと言うこともできる。

しかしこの母子像が扱っているテーマは、『ファウスト』のグレートヒェンないしは「喪失と死」の問題であると言われており、¹⁵⁾ その意味では、レームブルックの特質であり、のちの「表現主義的」な作品につながる要素でもある「文学性」あるいは「象徴性」が、すでに作品の中に潜んでいる。

母親の膝に抱きかかえられ、安心したように母親を見上げる赤ん坊の視線は、上体をかがめ、いとおしそうに赤ん坊を見つめる母親の視線と強く結びついている。確かに、母と子が作り出すこの密接な空間においては、「外に向かっている動揺や身振るを感じさせることなく、自然な愛情を寄せている様子からくる安らぎは、ある親密さと、感覚的で自然な直接性を醸し出している」¹⁶⁾ のであり、

14) Vgl. Duisburg 2005 a, S. 82.

15) Ebd.

16) Dietrich Schubert: *Die Kunst Lehmbrechts*, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Worms (Wernersche Verlagsgesellschaft) / Dresden (Verlag der Kunst) 1990, S. 117.

**fig. 1**

ヴィルヘルム・レームブルック

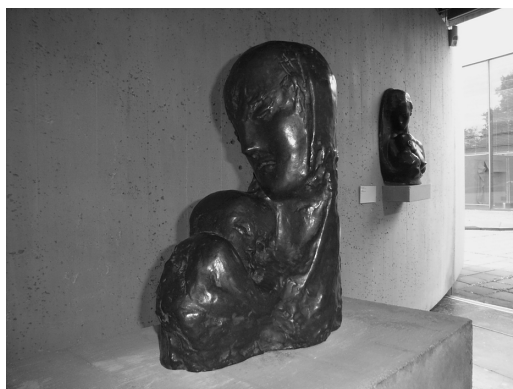
《母と子》1907年

ヴィルヘルム・レームブルック美術館(デュースブルク)

Wilhelm Lehmbruck

Mutter und Kind, 1907

Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

**fig. 2**

ヴィルヘルム・レームブルック

《母と子》1918年

ヴィルヘルム・レームブルック美術館(デュースブルク)

Wilhelm Lehmbruck

Mutter und Kind, 1918

Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

そこには何者にも乱されることのない母と子の幸福が表現されている。

しかし同時にこの母子像は、右腕で自らの身体を支えながら脇へ傾くように座る母親の姿勢と、その母親の左腕に抱きかかえられながら、ややもすると彼女の膝から滑り落ちそうにも見える赤ん坊の体勢に、一種の不安定さを感じさせもする。¹⁷⁾

つまりこの母子像は、一方で母と子の深い愛情とあたたかな幸福を表現すると同時に、もう一方で、その愛情や幸福がけっして永遠のものではなく、いつ失われるかわからないという不安をも表現しているのである。

レームブルックにおける母子像のモチーフはその後、キリストの死を嘆き悲しむ聖母マリアの姿を描写した「ピエタ」的な性格を深めていくが、¹⁸⁾ 初期に制作された母子像が、幸福と不安というアンビヴァレントな二面性を表現していたという点が、ある意味でそれをすでに予感させている。

伝統的でアカデミックな技法を用いていた初期の段階からすでに、彼の作品はこのような「文学性」あるいは「象徴性」を特質として備えているが、その傾向は、作品が近代的なものへと変化していくなかで、ますます強まっていく。そしてその後の彫刻家をして、いかに主題の本質を抽象し、それを造形化するかという模索の道に向かわせるのである。

その過程については後述するが、次に、この1907年制作の初期の母子像を、最後の母子像、つまり彼の死の前年1918年に制作された母子像と比べてみる。

レームブルックの作品の中で、母と子を扱ったもう一つの独立立体像であり、同時にまた最後の母子像ともなる1918年の《母と子》(Mutter und Kind, 1918: fig. 2)は、妻アニータと1917年にチューリヒで生まれた末息子グイードとの二重肖像として制作された。1907年の《母と子》のように伝統的でアカデミックな技法に基づく完成を志向した立体像とは明らかに異なり、この作品

17) Vgl. Duisburg 2005 a, S. 82.

18) 寺門臨太郎:「ピエタの情動」(『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〈以下『ヴィルヘルム・レームブルック展』2003年と略記〉、151-153頁所収)参照。

は一種の「頭部トルソ」の様相を示しており、完成していると同時に断片的である。

全体が不定形に溶け始めたかのような印象を与える母親の不完全な上半身は、頭部においてその表面が皺を刻んでいるようにも、傷がただれているようにも見える。首から下の部分はほとんど素材の塊のまま、腕がどこにあるのかも判然としないが、その胸元あたりに赤ん坊を抱いている。その赤ん坊の顔や、腕を含めた上半身も、部分的に溶解しているような印象を与え、まだ赤ん坊とは呼べない胎児、あるいはまた場合によっては死んでしまった赤ん坊のようですらある。その意味でこの作品は、一種の「ピエタ」のようにも見える。赤ん坊はその上半身左側面を、母親の胸元に預けているが、接合面で母と子は溶け合い、両者が全体としてひとつの塊をなしている。

母と子はあたかもひとつの三角柱を作るかのように一体化しているが、それは何者にも切り離せない両者の結びつきの強さを表している。1907年の《母と子》の場合、とりわけ母と子の視線の結びつきの強さが、両者の一体感を表していたが、この作品の場合は、実際に身体の一部が直接結合してしまっているのである。

しかし、直接的な結合が明らかであるにもかかわらず、1907年の作品には感じられた、母子の幸福と安らぎの直接的な感覚が、この作品においては感じられない。母親の頭部は、子供に覆い被さるようにかしいではおらず、母子の視線も結びついていない。母親の表情は、苦痛にゆがんでいるようでもあり、子供の顔もどこかグロテスクですらある。この母子像からは、「詩的なもの、甘美なメランコリー、牧歌的なものを持つ、一連のあらゆるつややかさが取り去られている。」それは、この彫刻家がそれまでに「絶望、痛みというモチーフと取り組んできた」ことを暗示している。¹⁹⁾

つまりこの作品は、母と子の直接的な結合によって、両者が分かちがたくか

19) *Wilhelm Lehmbruck*. Ausst.-Kat. Gerhard Marcks-Haus, Bremen / Georg-Kolbe-Museum, Berlin / Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg / Kunsthalle, Mannheim. Bremen 2000, S. 9.

けがえのない者であることを示しながら、デフォルメによるラディカルな造形的解決策を施すことにより、同時にそれを失うことの不安、あるいは失ってしまったあとの悲しみと痛みを表現しているのである。

1907年の《母と子》においては、母子の直接的な幸福と安らぎの感覚の陰に、間接的にほめかされていた喪失の不安、あるいは喪失の悲しみと痛みが、いまや具体的な物語性を極端に捨象することにより、抽象的な「不安」「悲しみ」「痛み」そのものとなって表出される。

1918年の《母と子》は、その意味で1907年の作品にすでに宿っていた「文学性」「象徴性」がさらにラディカルな形をとり、「目に見えないもの」あるいは「内的世界、あるいは精神的な世界の表出」をその特質とする、まさに「表現主義的」な作品となったのである。

では、この二つの作品の間には、この彫刻家をして「表現主義的」なものに向かわせる、どのような過程があったのだろうか。

3 新しい表現への模索

1881年1月4日、ルール工業地帯のマイデリヒ(現在：デュースブルク市マイデリヒ)に小農兼日雇い鉱山労働者の子として生まれたレームブルックは、1895年から1906年までの間、デュッセルドルフの美術工芸学校および美術アカデミーで学び修行した。当時のドイツにおける美術・工芸教育では、言うまでもなく伝統的な新古典主義の空気が支配的であったが、デュッセルドルフも保守的な芸術都市だった。美術工芸学校はもとより美術アカデミーでさえ、地域的な枠を越えるような内容を持たず、肖像、記念碑、墓碑彫刻の制作を目的とする職業教育をその中心に据えていた。芸術の道を歩み始めた若者がこの時期に身につけたものは、基本的に伝統にのっとったアカデミックな技法であり、基礎であった。その空気の中で彼は、ブルジョアからの注文にこたえる作品やサロン芸術の主題に取り組んだり、一方で鉱山労働者の息子として坑夫や労働者を扱った彫像やレリーフを手がけてもいる。²⁰⁾

20) Vgl. Duiburg 2005 a, S. 291–293.

1907年、自らのアトリエを構え、デュッセルドルフ芸術家協会に加入し、若き彫刻家として独立した彼であるが、無名の彼を支援する者もなく、当初の収入はもっぱら肖像や墓碑彫刻の注文によるものであった。しかし各種の展覧会や美術展に参加する中で、しだいにその存在を認められていく。

若く才能のある芸術家にとって、当時のドイツを支配していた伝統的で、アカデミックで、また閉鎖的な雰囲気の中だけにとどまることは当然できない。世紀転換期のヨーロッパで新しい芸術の言葉を模索していた多くの若き芸術家たちと同様、レームブルックに大きな影響を与え、彼をして近代性への道を歩ませたのは、まずオーギュスト・ロダン (Auguste Rodin, 1840–1917) であった。²¹⁾

レームブルックがロダンの彫刻に接し、深い感銘を受けたのは、彼がまだデュッセルドルフ美術アカデミーの学生だった1904年に、デュッセルドルフで開催された「国際美術展」を訪れたときのことである。その展覧会には、《考える人》(Le Penseur, 1880/81)をはじめ、ロダンの代表作のほとんどが展示されていたが、とりわけ彼の心を揺さぶったのは《接吻》(Le Baiser, 1882–86)であり、その感動を彼は「ロダンの《接吻》を前にして」(Vor Rodins Kuß, 1904)と題する詩にして表現した。²²⁾ 多くの作品の中でも、「パオロとフランチェスカ」を主題としたとりわけ文学性の高いこの作品に惹かれたという事実は、レームブルックの芸術に一貫して洗われる特質である「文学性」や「象徴性」を考えたとき、示唆に富んでいる。

ロダンの最大の功績は、アカデミズムの暗がり閉じこめられて生気を失っていた人間像を光の中に解き放ち、それを通して近代的な人間像の多様な展開

21) ロダンのレームブルックへの影響については、以下を参照。Lehmbruck, Rodin und Maillol. Ausst.-Kat. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum — Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg, Köln (Wienand Verlag) 2005 (以下 Duisburg 2005 b と略記) および、長谷川三郎: 「レームブルックの芸術」(『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 (以下『表現主義彫刻』1995年と略記)、13–18頁所収)。

22) Duisburg 2005 b, S. 62.

の可能性を切りひらいたことにある。²³⁾ 言い換えればロダンの芸術は、伝統的なものに活力を与え再生させながらそれを完成に導く一方、同時にまたその中にそれ自身の終焉と新たな時代の予兆をひそませていたのである。そこには、すでに「表現主義」の特質が入り交じっていたという指摘もある。²⁴⁾ 「トルソ」、つまり人体の断片に自立的な性格を持たせ、それに近代的な意味を与えたのもロダンであるが、20世紀のヨーロッパ芸術を担う多くの彫刻家と同様、レームブルックが自立した作品として多くのトルソに取り組んでいるのも、そのことと無縁ではない。

いずれにせよ、このロダン作品との出会いが、その後1910年に彼がデュッセルドルフからパリへと居を移し、多くの前衛芸術家と交流しながら革新的な近代芸術に触れるきっかけとなった。

若きレームブルックに大きな影響を与えたもうひとつの要素は、イタリア旅行である。彼は修業時代から、経済状態が許せば、各地を旅行していたが、²⁵⁾ とりわけ1905年5月から6月にかけて行った最初のイタリア旅行は、芸術家としての彼の生涯に重要な意味を持っている。²⁶⁾

この旅行は、まだ学生であったレームブルックの《水浴する女》(Badende, 1902-1905)が、デュッセルドルフ美術アカデミーの買い上げになったことにより可能になったものであるが、ミュンヘンを経由して、ミラノ、ジェノヴァ、ピサ、フィレンツェ、ナポリ、カプリを訪れている。そこで彼の心に刻まれたのは、むろん古代ギリシア・ローマやルネサンスの芸術であったが、とりわけミケランジェロから受けた感銘には特別のものがあつた。彼はたとえば

23) 長谷川、前掲書、14頁参照。

24) 同上。

25) 1902年にハルツ地方、1903年にライン・モーゼル地方、1904年にはオランダ、ベルギー、イギリスへ旅行、1905年に最初のイタリア旅行。

26) レームブルックとイタリア芸術との関連については、以下を参照。*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 (以下 Duisburg 1978 と略記) および、長谷川、前掲書。

フィレンツェのサン・ロレンツォ聖堂内のメディチ家礼拝堂にある墓碑を数多く写生しているが、その後デュッセルドルフのアトリエに、ジュリアーノ・デ・メディチの墓に据えられた《夜》の写真を額に入れて飾っていたことから、その感銘の強さがうかがえる。²⁷⁾

「眠りという仮の死の中で充足しているこの男性のような裸体をもつ女性像は、その静けさの故に強いパトスを体現しており、また肢体の複雑な屈曲による構成は、類例の無いほど見事な人体の建築である」²⁸⁾ が、レームブルックが四つの「時」の寓意像の中からこの《夜》を選んでいることは、しだいに近代性を帯び、表現主義的なものに変化していく彼のその後の作品の中に、一貫して「静けさ」「慎ましさ」が漂うのを思うとき、きわめて示唆的である。

レームブルックは、すでに彫刻家として認められるようになった1912年に、2度目のイタリア旅行をする。このときは、故郷デュースブルクの博物館協会から《立っている女(大)》(fig. 3)を大理石で再制作する依頼を受け、大理石の産地カララを訪れることが目的であったが、そこを起点にフィレンツェ、アッシジ、ローマなどを回っている。いずれにせよ、彼のイタリア美術に対する強い関心は、多くの他の表現主義の芸術家たちが示したプリミティブな原始美術への関心とは異なり、彼の作品に洗練された安定感を与える要因となっているように思われる。²⁹⁾

レームブルックは、修業時代を終え若き彫刻家として自立を始めた1907年から、すでにソシエテ・ナショナル・デ・ボザール (Société nationale des Beaux-Arts) のサロンに参加し、同展覧会に入選を果たしていた。それもあって彼は、毎年のようにパリを訪れていたが、1910年4月にはとうとう家族を連れて、フランスの首都へ転居する。

同じ年1910年にサロン・ドートンヌ (Salon d'Automne) に出品された《立っている女(大)》(Große Stehende, 1910: fig. 3)は、彼がデュッセルド

27) Duisburg 1978, S. 16f.

28) 長谷川、前掲書、15頁。

29) 同上、参照。



fig. 3

ヴィルヘルム・レームブルック
 《立っている女(大)》1910年
 ヴィルヘルム・レームブルック美術館(デュースブルク)
 Wilhelm Lehmbruck
Große Stehende, 1910
 Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

ルフ時代に身につけた伝統的でアカデミックな技術を土台としながらも、それを乗り越え、明らかに次の段階へと進み出たことを示す作品である。

この女性立像は脚部に布をまとい、一見すると、たとえば水からあがるアフロディテ像を想起させる古典古代的な雰囲気を漂わせている。しかしそれは、伝統的でアカデミックなものとは明らかに異なる要素をすでに備えている。妻アニータに似た顔立ち、丸顔の下半分にやや小さめの目鼻が集まり独特で、表情にもすでにレームブルック作品特有の穏やかさと静かさが感じられる。頭部をやや左に傾けているところも、その後の作品の多くと共通している点である。

もっとも、1911年の《ひざまづく女》(fig. 4)以降顕著となる長く引き伸ばされた人体表現はここにはまだ見られない。全体的にはどちらかというところよくよかな印象を与えており、とりわけ胴体から下の表現は豊かで、かつ構築的である。多くの研究者が指摘しているように、ここには明らかにアリスティー

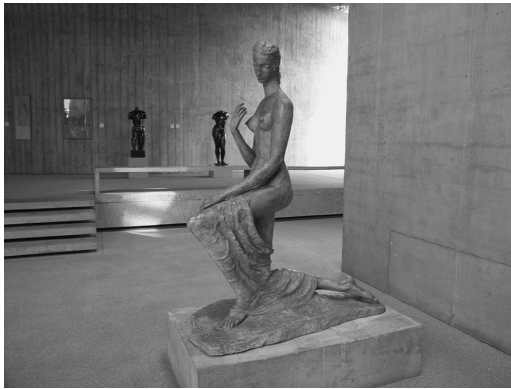


fig. 4

ヴィルヘルム・レームブルック

《ひざまづく女》1911年

ヴィルヘルム・レームブルック美術館(デュースブルク)

Wilhelm Lehmbruck

Die Kniende, 1911

Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

ド・マイヨール (Aristide Maillol, 1861–1944) の影響が見られる。³⁰⁾

この時期、彼はパリで多くの芸術家と知り合い、またその作品に接し、多くの影響を受けている。ロダンとも連絡をとったが、この偉大な手本である芸術家への賛美は、次第に敬意を伴った格闘へと変わっていく。とくにこの転換点ともなる時期、彼に大きな影響を与えたのは、ロダンと一対の両極をなしていたとも言えるマイヨールである。

マイヨールはギリシア彫刻を参照しながら「有機的なものの構成」³¹⁾ を目指した。マイヨールにおいて彫刻は、何よりも大地の生命力に根ざすものでなければならぬが、その際重要なのは、尺度、プロポーシオン、シルエットである。彼にとって彫刻作品は、自然を徹底的に観察し、対象の形態を有機的に、また大地の生命力と結びつくよう、建築構造的に組み立てていくのものなので

30) たとえば、Gottlieb Leinz: *Lehmbruck und Millol*. In: Duisburg 2005 b, S. 43–57.

31) Werner Hofmann: *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main (Fischer) 1958, S. 52.

ある。

レームブルックがこの時期、マイヨールの大きな影響を受けていたことは、彼の次のような文章からも明らかである。

「いかなる芸術作品も、天地創造の日々の何ものかをどこかに宿していなくてはならない。大地の匂いを。あるいはなにか動物的なものを、と言ってもいいだろう。あらゆる芸術は尺度であり、尺度に対する尺度であり、それがすべてを決定する。尺度、また人物の場合はプロポーションが、印象を、効果を、身体表現を、線を、シルエットを、要するにあらゆることを決定するのだ。したがって、良い彫刻は、良い構図と同様、建築のごとく、尺度対尺度の関係が雄弁に語られるよう扱われなければならない、細部を無視することもあってはならない。細部は大きな尺度に対する小さな尺度だからだ。」³²⁾

もっとも、たとえばマイヨールの代表作のひとつ《ポモナ》(Pomona, 1908–10)を、レームブルックの《立っている女(大)》と比べたとき、一見して形体と構成における類似点、つまりともに豊かな量感を感じさせる点、生命感を感じさせる人体を建築的に構成しようとしている点、コントラポストを採用し、人体の有機的調和に満ちた表現を実現しようとしている点といった共通の要素が明らかな一方、同時に両者の違いも際だってくる。

それはひとことで言えば、「南方的(地中海的)」なものとは「北方的」ものの違いと言ってもよいかもしれない。³³⁾ マイヨールの《ポモナ》は、「南フランス的で、地中海的な、農民タイプのもの」と結びついており、そこには躍動的な、みなぎる生命感が感じられる。それと対照的にレームブルックの《立っている女(大)》は、どこか抑制されたもの、静かでメランコリックな雰囲気を漂わせているからである。レームブルックの場合、その抑制感とは、まず両腕を身体側面に沿って自然に垂らすことでコントラポストの表現が控えめになっている

32) 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, S. 61.

33) 長谷川、前掲書、16頁参照。

こと、さらに頭部がややうつむき加減に左側に傾けられ、まなざしも内面に向けられているような印象を与えるところから生まれている。

こうした抑制感は、彼の作品に一貫しているものであるが、この時期レームブルックは、マイヨールの大きな影響を受けながらも、時代にふさわしい、彼独自の新しい表現を模索していた。パリで最初に発表されたこの《立っている女(大)》は、いわゆるレームブルック様式にはまだ至っていないが、過渡期の作品として、デュッセルドルフ時代とは明らかに異なる、新しい一歩を踏み出したことを示している。

4 ゴシック的表現主義

ロダンやマイヨールから受けた大きな影響、あるいは彼らの作品との格闘は言うまでもないが、パリに移り住んでからのレームブルックは、同時代の多くの前衛芸術家と交流を持った。モンパルナス芸術家地区にあった自宅近くに住んでいたアーキベンコ、スゴンザックと親しくなったほか、カフェ・デュ・ドームに出入りし、マティス、ドラン、レジェ、モディリアーニ、ブランクーシ、ピカソとも知己を得た。彼らとの交流、あるいは共同作業を進める中、レームブルックは自らの様式を確立していく。それは時代にふさわしい、彼独自の新しい表現の模索であったが、そのひとつの答えが、《立っている女(大)》から1年後、サロン・ドートンヌに出品された《ひざまづく女》(Die Kniende, 1911: fig. 4)で明らかなるものとなる。

この《ひざまづく女》は、いわゆる「レームブルック様式」を示す最初の作品であるが、この彫刻が持つ近代性は、彼の芸術が新たな局面を迎えたことを示している。

一見したところ、この作品は美術史上の重要なモチーフのひとつ、処女マリアに受胎を告知している天使ガブリエルを思い起こさせる。あるいは逆に告知を受けているマリア自身なのではないかという議論もある。³⁴⁾ さらにまた、

34) Duisburg 2005 a, S. 130.

とりわけその左脚と右腕が鋭く曲げられていることの類似から、彫刻家がデュッセルドルフのアトリエにその写真を掲げていたミケランジェロの《夜》からインスピレーションを得た可能性が指摘されることもある。³⁵⁾

仮にそういった伝統的なモチーフを下敷きにしていても、この作品がたとえばルネサンスの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。それはこの芸術家が、「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することを目指していたことによるものであろう。「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」³⁶⁾ レームブルックはこう書いているが、具体的な物語性を排除し、通常は目に見えない、事物のもつ本質そのものを、いかに目に見えるようにするか、それが彼にとっては重要であった。古典古代的なものを乗り越え、新たな表現形式を試みたのもそのためであり、その模索がレームブルックをして、独自の近代的な女性美を作り上げさせたのである。

デュッセルドルフ時代からパリ時代に移行する過程で、ロダンやマイヨールの影響を受けながら模索してきた表現技法、すなわち尺度、プロポーション、シルエットを重視し、有機的な人体を「建築構成的」に組み立てていくという表現技法は、この作品においてひとつの完成の域に達している。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、鋭く折り曲げられた左脚、および背後へと伸びた右脚下部に支えられ、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。

しかし、ある意味で幾何学的に構成され、ひとつの建築物として組み立てられたこの彫刻が、全体として有機的な生命感を感じさせ、女性的な優雅さを漂わせることに成功しているのは、まず、まっすぐ上に伸びる垂直軸をやさしく受け止めるかのようにうつむきかげんにやや左側に傾けられた頭部、手首が心

35) 長谷川、前掲書、16頁参照。

36) Westheim, a.a.O., S. 61.

持ち内側に曲げられ、その指先が垂直軸にやさしく添えられているかのような右腕、垂直軸とそれと鋭く交わる前方に突き出た左脚を、柔らかにつないでいるように身体の側面に沿って流れる左腕、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、そういったものが与える印象によるものであろう。

しかし、この作品に決定的な印象を与えているのは、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」と呼ばれる彼の代表作品を最も特徴づけている要素でもある。レームブルックが、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³⁷⁾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）やモジリアーニ（Amedeo Modigliani, 1884–1920）の影響等³⁸⁾さまざまな主張が見られる。

いずれにせよ、広く認められているのは、この作品が「ゴシック的」であるという見方である。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。つまりそれは、一方で空間的なバランス、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のである。

すでに述べたように、「表現主義的」という概念の中心的な内容が、「目に見えないものを、目に見えるようにする」ことであるとするなら、《ひざまづく女》は、明らかに「表現主義的」であり、しかも尺度、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としての彫刻が、「引き伸ばされた肢体」によって、同時に精神性をも表現するという意味で「ゴシック的」である。

37) 寺門臨太郎:「ジョルジュ・ミンヌと表現主義」(『表現主義彫刻』1995年、31–36頁所収)参照。

38) 長谷川、前掲書、17頁参照。

レームブルックが《ひざまずく女》を制作する過程で見出した、このいわば「ゴシック的表現主義」とも呼べる手法は、引き続きパリで制作された《ものを思う女(大)》および《立ち上がる男》によって、さらに突き詰められていく。

1913年の《ものを思う女(大)》(Große Sinnende, 1913: fig. 5)と1913/14年の《立ち上がる男》(Emporsteigender Jüngling, 1913/14: fig. 6)は、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)³⁹⁾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。⁴⁰⁾

この両者に、《ひざまずく女》以降の展開があるとしたら、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。

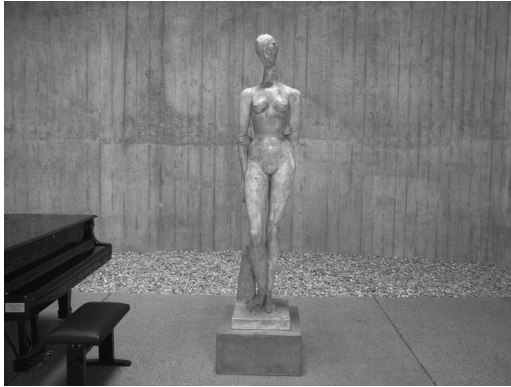
《ものを思う女(大)》も《ひざまずく女》と同様、綿密に計算された建築的構造物であると同時に、ゴシック的に引き伸ばされた肢体が独特の精神性を表現している。ほっそりとした柱のように伸びた垂直の軸をなしている脚部から胴体は、整然とした秩序を持って組み立てられ、まっすぐ上昇する流れは、心持ちうつむき加減に右側に傾けられた頭部でやさしく受け止められている。しかし《ひざまずく女》の場合より身体表面の起伏は抑制され、全体的に形態の硬化が感じられる。また背面でほぼ直角に折り曲げられた左腕は、垂直軸に沿って流れる右腕をつかみ、一見すると幾何学的な四角形を形作っている。「ものを思う」女性のメランコリーを漂わせる独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

言い換えればここでは、「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ているのである。

《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

39) Schubert 2001, S. 303.

40) Vgl. Duisburg 2005 a, S. 152.

**fig. 5**

ヴィルヘルム・レームブルック

《ものを思う女(大)》1913年

ヴィルヘルム・レームブルック美術館(デュースブルク)

Wilhelm Lehmbruck

Große Sinnende, 1913

Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

**fig. 6**

ヴィルヘルム・レームブルック

《立ち上がる青年》1913/14年

ヴィルヘルム・レームブルック美術館(デュースブルク)

Wilhelm Lehmbruck

Emporsteigender Jüngling, 1913/14

Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

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。⁴¹⁾ 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占めている。《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見られる。頭部における表面の起伏は、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、⁴²⁾ 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。」⁴³⁾ 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。⁴⁴⁾

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のである。

5 実存的表現主義

パリにおいて自らの彫刻のひとつのアイデンティティを確立したレームブルックは、しかしながら 1914 年第一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

41) Vgl. Ebd.

42) Schubert 2001, S. 29.

43) Duisburg 2005 a, S. 152.

44) Vgl. Ebd.

兵として、あるいは従軍画家として大戦を経験した。そして戦争の暴力と悲惨がもたらした深い苦悩は、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。この時期の代表作である《くずおれる男》(Gestürzter, 1915: fig. 7)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。

《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ますます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。右腕は少し前に、左腕は少し後ろにずれ、それとは逆に右脚は少し後ろに、左脚は少し前にずれているが、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



fig. 7

ヴィルヘルム・レームブルック

《くずおれる男》1915年

ヴィルヘルム・レームブルック美術館(デュースブルク)

Wilhelm Lehmbruck

Gestürzter, 1915

Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

保っている。また肢体を引き伸ばす手法も顕著である。

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、これまでの作品のような上昇するゴシック的垂直軸は全く消えてしまっている。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る。それはこの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。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、誇り高さものはない。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、そしてそれを内部空間で表現された内面性によって耐える姿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付け根のようにも見える何かの切片である。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、この切片にも具体的な物語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、さらに一般的に、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。

レームブルックの作品におけるこのような抽象化の傾向は、しかしたとえばブランクーシのような極度の抽象化までは進まない。物語性を排除しながらも、

具体的な形態をぎりぎりのところで残すのは、それによって鑑賞者自身の情動がその内面から引き出されるきっかけを失わせないためなのかもしれない。

《くずおれる男》が初めて展示されたのは、1916年2月に開催された第2回ベルリン自由分離派展においてであった。⁴⁵⁾ レームブルックの精神性の表現はパリで高い評価を受けていたにも関わらず、しかし近代的な芸術に対する理解もまだ乏しく、ましてや戦時下にあったドイツで、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。いやそれどころか、激しい非難にさらされた。たとえばベルリーナー・ターゲブラット紙には「この巨大な彫像は男である? いや、男ではない。押しつぶされ、ひき伸ばされたマネキンだ。両手で体を支えて大地のうえにのぼし、頸椎を頭から地面にもぐらせようとしているとしかみえない。[...] この故意かつ冷酷に計算された自然と人間に対する凌辱は、芸術に対する犯罪であり、すべての健全な感情に対する犯罪である」という批評が掲載され、ほかにもこれに類する非難があいついだ。⁴⁶⁾

戦争の悲惨で傷ついた彼の心を、こういった非難はさらに追い込むことになる。1916年12月、レームブルックは膠着状態が続く戦争から逃げるようにチューリヒに居を移した。この困難な状況の中で制作されたのが、《坐る青年》(Sitzender Jüngling, 1916/17: fig. 8)である。

この作品は、彼の存命中は《身をかがめる男》(Der Gebeugte)、《考える人》(Der Denker)あるいは《友人》(Der Freund)と名づけられていた。⁴⁷⁾ 建築的構造物としての身体の構成、引き伸ばされた肢体はすでに彫刻家のひとつの様式になっている。しかし《くずおれる男》同様、上昇するゴシック的垂直軸は、この作品においても消え、青年は首をうなだれ身をかがめている。この作品に決定的な印象を与えているのは、《くずおれる男》と共通する、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る。もっとも

45) Schubert 2001, S. 307.

46) 佐久間穆: 「20世紀ドイツの代表的彫刻家 ウィルヘルム・レームブルック小伝」(獨協大学『ドイツ学研究』第21号、1989年、369-404頁所収) 383頁。

47) Duisburg 2005 a, S. 180.

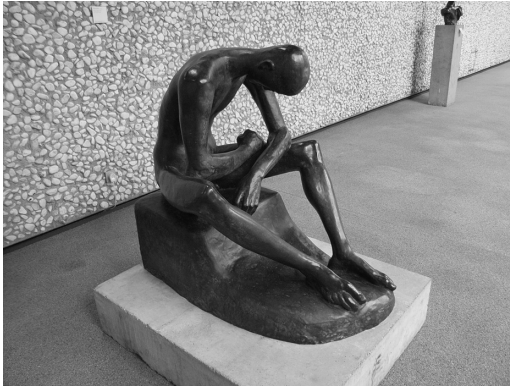


fig. 8

ヴィルヘルム・レームブルック
 《坐る青年》1916/17年
 ヴィルヘルム・レームブルック美術館(デュースブルク)
 Wilhelm Lehmbruck
Sitzender Jüngling, 1916/17
 Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

《くずおれる男》の場合、這いつくばった身体によって作られたその内部空間は、ある種の強さを感じさせていた。それに対し《坐る青年》においては、うなだれた頭部、前屈みになった上半身、ゆるく交差し力なくその上半身を支える両腕、そしてやはり力なく斜めに広げられた両脚によって作られる内部空間は、その強固さを失っているように見える。《くずおれる男》とは異なり、その空間はゆるく外部に開かれ、まるで外部空間、あるいは外部の抑圧と戦うことをあきらめ、放棄しているかのようでもある。

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り、頭髪もなく、顔の表情にも具体的な物語性が排除されている。ただ下がり下がった左手の指先、そしてややねじ曲がったような右足の先端が、硬化した身体から際だつように、何かを語りかけてくる。

それは青年の疲弊であり、不安であり、そして悲しみである。ここで表現されているのは、疲弊している青年、不安を抱えている青年、悲しんでいる青年ではない。青年の抱える疲弊、不安、悲しみそのものである。

チューリヒで知り合い、最後の数年、レームブルックの深い理解者となったフリッツ・フォン・ウンルー (Fritz von Unruh, 1885–1970) に彼はこう語っている。「ご覧なさい、これが私が抱いている考える人のコンセプトです。ロダンの《考える人》はボクサーのように筋肉質だ [...] 我々表現主義者が探し求めているものは、我々の素材から精神的な内容を的確に引き出すということなのです。」⁴⁸⁾

パリ時代に確立したレームブルックにおける「ゴシック的表現主義」は、彫刻家の第一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、精神性の表出を強化していった。そしてこの《くずおれる男》《坐る青年》によって、いわば「実存的表現主義」へと展開していったのである。「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。」⁴⁹⁾

レームブルックは常に、高みを目指し、モニュメンタルで英雄的なものを希求し、次のように書いた。「私達は再び真に偉大な芸術に向かって進みつつあり、しかも間もなく、私達はモニュメンタルな現代の様式によって、私達の時代を表現できるだろう。それは私達自身の時代のものでなければならず、古い様式を再び受容するようなものであってはならない。何故なら、過去のいかなる偉大な芸術の時代も、先立つ数世紀の様式の復活に基づいていたことはなかったからである。芸術は、モニュメンタルで英雄的でなければならぬ。私達の時代の精神のように。」⁵⁰⁾ もちろん彼の言う「モニュメンタルで英雄的」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」⁵¹⁾の姿勢が明らかであるが、いずれにせよ彼は、狭いチューリヒのアトリエを出て、再びベルリンでモニュメ

48) Ebd.

49) クリストフ・ブロックハウス:「ヴィルヘルム・レームブルック—(彫刻は事物の本質)」(『ヴィルヘルム・レームブルック展』2003年、11–18頁所収)15頁。

50) 同上

51) Duisburg 2005 a, S. 180.

ンタルな作品を制作することを強く願っていた。

しかし、暗く悲惨な戦争の推移、誇り高き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、こういった社会的な状況、個人的な困難が彼の心を追いつめていく。自らの命を絶つ前年の1918年に制作された作品群は、その痛々しい心の状態が、そのまま形になったかのようなのである。

《女のトルソ》(Weiblicher Torso, 1918: fig. 9) は、多くの研究者によって未完成の断片であると言われているが、⁵²⁾ ひとつのトルソとして独特の存在感を放っている。断ち切られた両脚のうち左脚の付け根は、踏み出そうとする勢いを感じさせ、やはり断ち切られた両腕のうち残った右腕の付け根部分は、上へ高く伸びようとしている。胴体も大きく左やや前方に傾き、全体としてある種の運動感が感じられる。しかし、四肢の断絶の仕方も、表面の仕上げも粗



fig. 9

ヴィルヘルム・レームブルック

《女のトルソ》1918年

ヴィルヘルム・レームブルック美術館(デュースブルク)

Wilhelm Lehmbruck

Weiblicher Torso, 1918

Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

52) Ebd., S. 206.

く、その運動感は途中で凍り付いてしまったかのようなのである。場合によっては、高みへの飛翔を試みながら、不安定な心身がそれを許さず、挫折を余儀なくされたレームブルック自身の姿をそこに見ることもできるかもしれない。

《祈る女》(Betende, 1918: fig. 10) は、レームブルックが激しくそしてむなしく恋をした女優エリーザベト・ベルクナーをモデルにしていると言われる。⁵³⁾ この作品には、硬直感が顕著である。それは、痙攣したようにせり上がった両肩、肘をつき胸の前で合わせる両手を建築構造物のように支える両腕、そのまま止まってしまったようにやや上方を向いた頭部、そこから背後へあたかも壁のように流れ落ちる髪、そういったものがもたらす印象であろう。検証する紙面の余裕はないが、同時期にドライポイントで描かれた《自害する女》(Frau sich erdochend, 1918) との近接性を、ここで指摘しておきたい。

《考える男の頭部》(Kopf eines Denkers, 1918: fig. 11) においても、断片

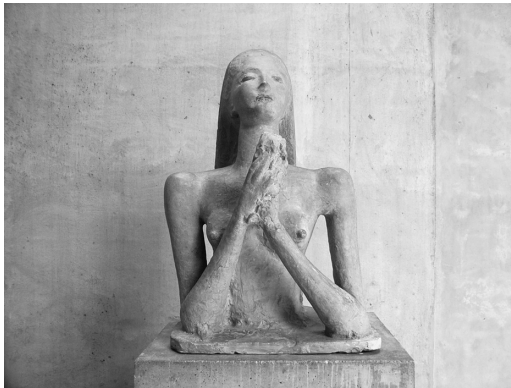


fig. 10

ヴィルヘルム・レームブルック

《祈る女》1918年

ヴィルヘルム・レームブルック美術館(デュースブルク)

Wilhelm Lehmbruck

Betende, 1918

Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

53) Ebd., S. 200.



fig. 11

ヴィルヘルム・レームブルック
 《考える男の頭部》1918年
 ヴィルヘルム・レームブルック美術館(デュースブルク)
 Wilhelm Lehmbruck
Kopf eines Denkers, 1918
 Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

性が顕著であるが、とりわけ不規則に切断された両肩、組織から分離し左胸の前に接着した左手、不自然に上半分が膨れあがった頭部が、その印象を強化している。もっとも同時にレームブルック様式の特徴も、つかみ取ることができる。たとえば、長く引き伸ばされた首から頭頂までの垂直軸、それと幾何学的な十字形をなすように水平に張り出す肩の線、心持ち左前にうつむくように傾いた頭部などである。しかし、デフォルメされた顔の表情、そのうつろな視線、さらに完全な断片として孤立する左手の先で強く触れ合う親指と人差し指が作り出す独特の身振りが、この時期特有の不安定な精神性を表出させてもいる。それが表現しているのは、「考える男」ではなく、男が「考えること」そのもの、あるいは男の「苦悩」そのものなのかもしれない。

《母と子》(fig. 2)については、すでに詳述したが、この頭部トルソにおいても、まさに断片的であるが故に、喪失の不安、あるいは喪失の悲しみと痛みが、抽象的な「不安」「悲しみ」「痛み」そのものとなって表出される効果が生み出されている。

《愛する者たちの頭部》(Liebende Köpfe, 1918: fig. 12)の造形においては、その断片性をもっとも極端な形で表れている。女性を思わせる人物が、男性を思わせる横たわった人物の顔に頬を寄せているように見えるが、ここで形をなしているのは、二人の人物の頭部、女性と思われる人物の長い髪と首から肩にかけての部分、さらにやはりその女性のものと思われるが、身体から切り離された左腕のみである。しかもそれぞれの部分の造形はきわめて粗く、抽象的である。その一方で、両者の顔は同年に制作された《母と子》と同じように一部で融合している。その融合した二つの頭部を取り囲むように、女性と思われる人物の髪、首筋と肩、そして切り離されてはいるが、男性と思われる人物の頭部を包み込むように抱きかかえている左腕が、それぞれ溶け合うように強固な三角形を作り、両者の結びつきの強さを感じさせる。しかし、粗く抽象的な造形ではあるが、両者の顔の表情から、目を閉じ仰向けになっている男性と思われる人物がすでに死者であり、その顔に頬を寄せる女性と思われる人物は、それを嘆き悲しんでいることがうかがえる。ここには、すでに述べた1918年



fig. 12

ヴィルヘルム・レームブルック

《愛する者たちの頭部》1918年

ヴィルヘルム・レームブルック美術館(デュースブルク)

Wilhelm Lehmbruck

Liebende Köpfe, 1918

Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

の《母と子》にもつながる、「ピエタ」のモチーフとの関連が明白である。ただ、この作品においては、「母と子」「死せるキリストとそれを嘆き悲しむマリア」という主題を土台としながらも、その最後の時期にレームブルックをとらえた、女優ベルクナーへのきわめて強い憧憬の思いと報われぬ激しい恋を思い起こせば、それが「男と女」あるいは「エロスとタナトウス」を表現していると解釈することも可能である。⁵⁴⁾

上述したように、これらの作品はいずれも断片的である。それはレームブルックが、静かに抑制された形で、しかし強くモニュメンタルに同時代の精神を表現しようと試みながら、不安定な心身故にそれが果たせず、やむなく断片的な作品を繰り返し生み出すことになった結果である。しかし、これら1918年の断片的な作品群は、《くずおれる男》や《坐る青年》とは異なった形で、苦悩、絶望、不安、悲しみそのものを、目に見えるものになっている。それは確かにレームブルックが希求したようなモニュメンタルで英雄的なものではないが、仮に彫刻家にとって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、ある意味で最も「実存的表現主義」と呼ばれるにふさわしいものとなっている。

この作品群からうかがえる激しい内面の闘争は、現実的な希望が見えないまま1年以上続いたが、レームブルックは結局それを放棄してしまった。1919年3月25日、ベルリンにあった自らのアトリエでガス自殺を遂げる。

6 おわりに

デュッセルドルフ時代には、まだアカデミックで新古典主義的な傾向の強かったヴィルヘルム・レームブルックの作品は、まずロダン、さらにマイヨール、アーキペンコ、ブランクーシ、モディリアーニらの影響を受けながら、あるいはそれらと格闘しながら、パリ時代に、建築構造的な構成および肢体の引き伸ばしによる「ゴシック的表現主義」とも呼ぶべき、彫刻家独自の近代的人

54) Vgl. Ebd., S. 208.

間像を確立させる。さらに素材から精神的な内容を的確に引き出すため、作品の抽象化を進めるが、レームブルックはそれを通して、同時代の精神性をモニュメンタルな形で表現することを試みた。しかし、第一次世界大戦の悲慘は、彼の作品に大きな影を落とす。戦争のため故国へ戻り、ベルリン、さらにチューリヒで活動を続けた彼の作品は、パリ時代の理想化された男女の人物像から、「実存的表現主義」とも呼ぶべき人物像へと姿を変えていく。それが彫刻家にとって、同時代の精神を表現するものであったからである。彼は、引き続き精神性の高いモニュメンタルな作品を制作することを希求したが、戦争の暗い推移、誇り高さ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、こういった社会的な状況、個人的な困難が彼の心を追いつめていく。自らの命を絶つ前年の1918年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になり、断片的であり、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。

ヴィルヘルム・レームブルックの作品をこうして眺めてみると、あたかも新古典主義から、近代の抽象彫刻にいたる過程を、38年という短い期間に辿ったかのようである。それは、冒頭でも述べたように、「目に見えるもの」を追いかけていた近代芸術以前の時代から、「目に見えないもの」を追いかけて始めた、あるいは追いかげざるをえなくなった近代芸術以後の時代の、ちょうど「はざま」に彼が生きていたことを示している。

レームブルックの作品には、近代性を獲得したパリ時代以降にも、近代芸術以前の彫刻に特徴的だった「正面性」や「写実性」の要素がまったく消えたわけではない。彼は確かに素材から精神的な内容を的確に引き出すため、作品の抽象化を進めたが、たとえばプランクシーのように極度の抽象彫刻にまでは突き進まなかった。その意味で、レームブルック芸術における「近代性」には、

一定の留保がつけられる可能性もある。しかし、時代の「はざま」で活動したからというだけでなく、いわば前近代的な表現方法を彼が捨て切らなかったのは、少なくとも彫刻家自身にとって必然性あつてのことであろう。それを検証するのは、また稿を改めてのこととしたいが、少なくともここで言えるのは、時代の「はざま」を生きたレームブルックが、「目に見える形」をぎりぎりのところで維持しながら、その中で「目に見えないもの」を表現しようとしたということである。

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

Händler 1985

Gerhard Händler: *Wilhelm Lehmbruck. Die Zeichnungen der Reifzeit*. 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

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

Bremen 2000

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

Duisburg 2005 a

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

Duisburg 2005 b

Lehmbruck, Rodin und Maillol. Ausst.-Kat. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum — Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg. Köln (Wienand Verlag) 2005
『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

その他

- Dieter Schwarz (Hrsg.): *Lehmbruck, Brancusi, Lége, Bonnard, Klee, Fontana, Morandi*. Düsseldorf (Richter) 1997
Joseph Beuys: *Mein Dank an Lehmbruck. Eine Rede*. München (Schirmer / Mosel) 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
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
Werner Hofmann: *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main (Fischer) 1958
Christos M. Joachimides / Norman Rosenthal: *Die Epoche der Moderne — Kunst im 20. Jahrhundert*. Stuttgart (Gerd Hatje) 1997.
Jost Hermand / Frank Trommler: *Die Kultur der Weimarer Republik*. München 1978
佐久間稔: 「20世紀ドイツの代表的彫刻家 ウィルヘルム・レームブルック小伝」(獨協大学『ドイツ学研究』第21号、1989年、369-404頁所収)
『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
高木久雄 / 林功三 / 早崎守俊(編訳): 『ドイツ表現主義の理論と行動』(河出書房新社) 1972年
ヘアヴァルト・ヴァルデン(本郷義武 / 内藤道雄 / 飛鷹節 / 山口知三 編訳): 『表現主義—芸術のための戦いの記録(1910-1939)』(白水社) 1983年
『ユリイカ』(特集: 表現主義—〈終末〉の超克) 1984年6月号(青土社)
神林恒道(編): 『ドイツ表現主義の世界—美術と音楽をめぐって—』(法律文化社) 1995年
早崎守俊: 『ドイツ表現主義の誕生』(三修社) 1996年
坂崎乙郎: 『夜の画家たち—表現主義の芸術』(平凡社) 2000年
ロータル・ケーン(藤本淳雄 / 山口光一訳): 『文学と〈二〇年代〉 / ドイツ文学における歴史主義の克服』(ありな書房) 1990年

Zum „Expressionistischen“ bei Wilhelm Lehmbruck

Atsushi YAMAMOTO

Neben Ernst Barlach betrachtet man Wilhelm Lehmbruck (1881–1919) als den bedeutendsten Bildhauer des deutschen Expressionismus. Aber es ist nicht so einfach, seine Werke, die sich im Lauf seines Lebens entwickeln und in jeder Phase einen besonderen Stil haben, der deutschen expressionistischen Skulptur zuzuordnen. Hier handelt es sich darum, was eigentlich das „Expressionistische“ bei Lehmbruck ist.

Sein Frühwerk aus der Düsseldorfer Zeit von 1895 bis 1910 ist neoklassizistisch und einigermaßen vom Akademismus geprägt. Aber in seinen Pariser Jahren von 1910 bis 1914 entwickelt er unter Einfluss von Rodin, Maillol, Brancusi oder Archipenko durch die entschiedene Streckung der Figur, durch die Feinheit und Erhabenheit von Körperhaltung und Gesichtsausdruck und durch ein höheres Maß an abstrahierender Formreduktion seine eigene moderne Menschenfigur. Seine Plastik dieser Zeit, die in ihrer „Gotisierung“ den Ausdruck vielfältiger Sinneswahrnehmung ermöglicht, ist sehr fein und architektonisch und kann als „gotisch-expressionistisch“ bezeichnet werden.

Diese Identität seiner in Paris erreichten Skulpturen verändert sich mit dem Erlebnis des Ersten Weltkrieges, weil Leid und Schmerz über die Kriegsgewalt den Bildhauer sehr quälen. Mit den Werken seiner Berliner und Züricher Zeit setzt Lehmbruck zwar seine Pariser Errungenschaften fort, steigert aber noch seine Körperarchitektur in Verbindung mit der neuen Thematik: von Schicksal und Leid getroffene, von Schwermut und Einsamkeit heimgesuchte Menschen. Aus den idealistischen Pariser Daseinsfiguren von Mann und Frau werden Existenzfiguren. Die Plastik dieser Zeit, die solitär, existentiell und expressiv ist, darf deshalb als

„existentiell-expressionistisch“ bezeichnet werden.

Lehmbruck strebt immer danach, monumentale Werke zu schaffen, mit denen er den Geist der Zeit ausdrücken kann. Aber in den letzten Jahren vor seinem Selbstmord 1919 muss er sich wegen des dunklen Verlaufs des Krieges und seiner persönlichen Probleme in einem großen Selbstzweifel zum plastischen Gestalten durchringen, so dass fast alle Werke im Jahre 1918 unfreiwillig fragmentarisch bleiben und manchmal auch formale Zwänge aufweisen, die man als extrem „existentiell-expressionistisch“ bezeichnen kann.

Wilhelm Lehmbruck lebte zwischen den Zeiten der konkreten und der abstrakten Kunst. Dabei ist es ihm hervorragend gelungen, mit seinen eigenen „expressionistischen“ Werken über formale plastische Kriterien hinaus eine tiefe Spiritualität auszudrücken.