

# ケーテ・コルヴィッツ作《母と二人の子》の制作過程について

桐原 浩

## はじめに

新潟県立近代美術館で所蔵するケーテ・コルヴィッツの彫刻作品《母と二人の子》<sup>(1)</sup> (図1)の制作年は、ケーテの長男ハンス・コルヴィッツの編集した彫刻作品集では「1924-1937」<sup>(2)</sup>であり、また最新の展覧会図録では「1924-1937[?】」<sup>(3)</sup>と紹介される。それは、十年以上にわたる長期である。比較的小振りの作が多いコルヴィッツの彫刻の中でも、《両親》(1926-1932)と並ぶ大作であったためだろうか。ここでは、コルヴィッツが遺した日記や書簡の記述を主な手懸かりとして、その作品制作の過程をたどり、それを確認しておきたい。



図1 ケーテ・コルヴィッツ、《母と二人の子》、ブロンズ



図1a 《母と二人の子》細部、署名と打刻

## 制作過程の概略 書簡より

まず70歳を迎えたばかりのケーテ・コルヴィッツが、長男ハンスの妻であるオットイリーに宛てた、1937年7月15日付けの手紙の内容を見ておこう。その手紙からは、この《母と二人の子》のおおよその制作過程を知ることができる。先に挙げたハンス・コルヴィッツ編集の彫刻作品集で制作年が「1924-1937」とされたのは、妻の元に届いた母からのこの手紙を根拠としてのことだろう。直接作品名を挙げてはいないものの、コルヴィッツがそこで「群像 die Gruppe」<sup>(4)</sup>と呼んでいるものが《母と二人の子》を指していることは明らかである：

### 愛するオットイリー！

私たちがからの実際的な贈り物の二つのバッグは、あなたの誕生日のテーブルにのっていることと思います。この手紙に同封して、群像 die Gruppe の引き伸ばした写真を送りますが、残念ながらそれほどうまく仕上がってはいません。だいたい前から群像の非常に良くできた複製写真をあなたに贈ろうと思っていたのです。それも、「母親像を母親から母親に」という言葉を添えて。なぜなら、あな

## 註

(1)この作品は、作者コルヴィッツの孫の一人にあたるアルネ・アンドレアス・コルヴィッツ医師がもともと所蔵し、自邸の庭に屋外設置しておいたものである。日本の美術館に納めたいとのコルヴィッツ医師の希望により受入先を模索していた日本の画商の紹介により、1994年に当館に購入された。 castingは、1988年にベルリンのヘルマン・ノアック鋳造所により行われ、同作品の6体目に当たる。鋳造所名を示す打刻「H. NOACK BERLIN」が像の台座左側面にあり、鋳造番号を示す打刻「6/10」は、作者のサイン「Kollwitz」とともに、台座左側上面に記されている(図1a)。当初《母親と子供たち Mutter mit Kindern》としてオファーされ(註16参照)、購入後、その題名で紹介された。拙文「ケーテ・コルヴィッツの彫刻《母親と子供たち》について」、『雪椿通信』(新潟県立近代美術館便り)第3号、1994年。

(2)Wegner-Mappe. これは、一枚一枚独立した白黒撮影の作品写真を集成するマップ形式の作品集。附属している紙製の特別な額に留めることで展示観賞が可能となる特別仕様版。コルヴィッツの生誕100周年を機に出版された。現存しない石膏原型の写真も含めて、全部で31点(うち現存作品は17点)の作品が紹介されており、彫刻家としてのコルヴィッツを知るうえでたいへん貴重な文献資料である。ただ残念なことに、二つの作品でタイトルが入れ替わってしまっている。

(3)Ex. Berlin 1995, Kat. Nr.135.

(4)「群像」という日本語からは、大勢の人物からなる像が想像されるかもしれない。しかし、ここでの「群像」は、単独像ではないもの、つまり二人以上の人物からなる像を指して用いられている。以下、コルヴィッツの表記する《母と二人の子》を指す言葉にはドイツ語の原語を補っておく。

たと私と作品自体との間にはとても強い繋がりがあるからです。このモチーフに私は戦前から取り組んでいました。そののち、様々なことが間に入ってきたのです。私がジークムントホーフのアトリエからアカデミーのアトリエへと移ったときに型を取らせ、それから、戦歿兵士墓地のための仕事が完了したときに、この型から作品を作らせました。しかし、それは全く変更されなければなりません。それというのも、その間に双子がこの世に生まれたからで、当時それぞれの腕に子供を抱くあなたを見て、私の作品も子供を増やさなければならぬことがわかりました。そのようにして、すべては長い時間がかかり、今やっと像が最終的に完成するところまで来たのです。どれほどあなたとその作品が強く結びついていることか、母親であるあなたにはよくわかるでしょう。ハンスと私たちに与えてくれたことに対して、あなたに心から感謝します。子供たちのことについては言うまでもありません。

群像の——恐らく石彫にしたもの——本当に良い写真が撮れるまで、この写真と、別れの手を振る兵士の妻たちの像の写真を受け取っておいてください。<sup>(5)</sup>

この手紙の内容を確認すると、作品は、第一次世界大戦以前から制作されていたのだが、<sup>(6)</sup> ハンスとオットイリーの間に双子の女の子、ユッタとイェルディスが生まれたことで、作品中の母親が抱く子供の数が一人から二人へ変更されたというのである。コルヴィッツにとって第二、第三の孫となる彼女らの誕生は、1923年5月23日のことであった。それでは、まずそこまで遡ってから、コルヴィッツの日記の中に制作の様子をたどっていくことにしよう。

### 1923—1926年

双子の孫の誕生以降、コルヴィッツの日記の中で、《母と二人の子》に関連すると思われる記述が初めて出てくるのは、1925年10月13日と推定されるときである：「まず私は割合気を新たにしよう一度大きな彫刻 *die Große Plastik* に取り組んだ。春には完成させ、アカデミーで見せることができるようにと考えているからだ。それを制作したならば、ロッフェルデの像に向かうことができる。今回は像をせいぜい二分の一等身の大きさで制作し、それから、拡大するつもりだ。」<sup>(7)</sup>

1914年に第一次世界大戦が勃発するとすぐに、コルヴィッツは次男ペーターを失っている。彼は志願兵として戦場に出向き、そこで

若い命を落としたのである。以来、コルヴィッツの心中に生き続けることになった亡き息子の面影は、追悼のための記念碑制作へと作家を動かす。命日である10月22日が近付くと、その思いは一段と募る。ここで述べられている「ロッフェルデの像」がそれである。そして、現在進行しているのが、《母と二人の子》関連作品である。「もう一度」とあるので、既に制作に入っていたのだろう。ただし、この作品が、子供の数を二人に増やした新たな構想のものであるかどうか。この日記の記述からは確認することができない。

ただ、コルヴィッツは、この作品を翌春のアカデミーの展覧会に出品することを考えている。自作の彫刻を展覧会に出品するのは、1916年の《恋人たちII》以来のことになる。「大きな」ものを制作しようという意欲も、展覧会出品に向けての作家の気持ちのあらわれと受け取れるだろう。また、二分の一等身のモデルを作成して、それから像を拡大するという制作方法を具体的に知ることができるのがここでは興味深い。

だが、翌年のアカデミーの春季展への出品は果たされなかった。1926年4月後半とされる日記の記述を見ると、まだこの作品に取り組んでいることがわかり、そこでは更に作品の構想が具体的に記されている：「小さくして始められた若い母親と双子の子供たちからなる群像 *die in klein angefangene Gruppe der jungen Mutter mit den Zwillingkindern* は順調に捗っている。ある解決策がここで成功すれば、ひどく絶望しているその大きな群像 *die Große Gruppe* を壊す。ロッフェルデのための二つの像が成功すれば、ペーターの記念碑として制作した未完成の石膏像を破壊する。ただそれらの写真だけは撮るつもりでいる。」<sup>(8)</sup>

この記述で重要なのは、初めて「双子の子供たち」という言葉が出てきていることである。最初に見ておいたオットイリー宛の手紙にあったとおり、子供の数が増えて双子の像に変更されたことを確認できる。ただ、その時の実際の作品のイメージとなると、想像の域を出ない。また、ここで現在と同様のイメージができあがったと言うのも、早すぎるだろう。詳しくは後に述べられることになるが、この時点の作品は、まだあくまでも「双子」の段階にとどまっているのである。

ここでコルヴィッツが自ら「壊す」と語っている「大きな群像」とは、子供の数を二人に増やす以前の、それまで戦前から手懸けていた作品のことを指していると考えられる。現在写真でのみ伝わっている作品がそれであるのはほぼ間違いない(図2)。コルヴィッツは以前のこの作品に何らかの問題点を強く感じていた。だが、それまで解決が

(5) Briefe, S.214./Diary and Letters, p.172.

ただし、英訳では「群像の引き伸ばした写真 *die vergrößerte Aufnahme der Gruppe*」が、「群像の鑄造作品 *the cast of the group*」とされているが、誤りと思われる。

(6) ボーンケ＝コルヴィッツは、《母と二人の子》の主題の起源として、1903年のエッチング《母と死せる子》(Klipstein 72)を指摘している。Tagebücher S.889.を参照。また、ベルリンのケーテ＝コルヴィッツ美術館で開催されたコルヴィッツ歿後50年の記念展(註3参照)では、主題別に作品の検証が試みられ、ボーンケ＝コルヴィッツ同様に、《母と死せる子》に始まる「ビエタ」の系列に《母と二人の子》は位置付けられている。その図録中では略述されているのだが、近刊予定のケーテ＝コルヴィッツ美術館の所蔵品図録で詳述される予定であるという。この展覧会図録では、それまで未公開であった以前の関連

作品の写真2点も合わせて紹介されている点で重要である。Ex. Berlin 1995, S.205-209.を参照。

(7) Tagebücher, S.603.

(8) Tagebücher, S.611-612.

見出せないでいたのである。ペーターの記念碑のほうも、同様であった。だが、これで問題が解消したわけでもなく、完成までにはまだ時間がかかることも認識されている。



図2 ケーテ・コルヴィッツ、『母と子』、1911(?)、写真でのみ依存

コルヴィッツがこの作品で問題としていたことの一部を示唆するような記述が、4月末頃に残されている：「イエーブと一緒にアトリエにいた。彼女は大きな群像 die Große Plastik について共感を覚えたであろう。ただ持ち上げた脚部を違ったふうには置いていたのであれば。そんなことが可能であるのかどうか私にはわからない。ある方法でのみ変更は可能であるように私には思える。つまり着衣像にすることである。恐らくそのように像を制作できるのではないかという微かな望みを私は抱いている。しかし微かな望みである。」<sup>(9)</sup>

コルヴィッツはここで学生時代からの親友イエーブと共にアトリエで自作を検討している。「持ち上げた脚部」云々という記述や、裸体像であることを想定させる記述から、ここでの「大きな群像」もまた、恐らく、旧作(図2)を指しているのだろう。ただ、ここで着衣像へと変更することで何を解決しようとしていたのか、あるいは、別の言い方をしてみると、作品がそもそも裸体で構想されたのはなぜなのだろうか。興味深い問題ではある。<sup>(10)</sup>

(9) Tagebücher, S.613.

(10) コルヴィッツは以前1919年10月22日、23日付の日記の中で、その時取り組んでいた彫刻を着衣とすべきか裸体とすべきかということで悩む心情を記していた。Tagebücher, S.441-442参照。衣服や持ち物は、表現されている人物の社会的な帰属を示すものとして機能するので、特定の意味に束縛されずに人間存在の本質を表現するには、裸体像のほうが適しているということはあるだろう。ただ、全体で大きな固まりをなす求心的な量感を求めるコルヴィッツの彫刻では、着衣像にして身体を衣装で覆うほうが人体の細部描写が省略でき、《両親》がそうであったように大きな量塊を作り易いことは言うまでもない。この《母と二人の子》では、裸体像でいかに大きな量塊を形成するかということを課題としていたように思える。まず、屈んで子供たちを抱く姿勢自体で、大きな一つの固まりを形成し、母子が顔や身体を緊密に

結局、解決のための試みはうまくいかなかったようである。7月には次のように記される：「彫刻作品《母親と小さな子 Mutter mit kleinem Kind》でまたもや行き詰まってしまふ。自分の顔を彫刻で制作しようと計画する。それは初め児童に等しいように思える。だが、後になるにつれ、忌まましいほどに難しいことがわかる。」<sup>(11)</sup>

ここで作品名となっている「小さな子」はドイツ語原文では単数で表記されている。つまり、この作品は母親と「一人の」子からなる像である。「若い母親と双子の子供たちからなる」作品ではない。しかし、旧作(図2)を引き継いだ別作品か、《母と二人の子》と関連する作品ではないだろうか。少なくとも、モチーフは共通している。いずれにせよ、先に抱えていた問題に積極的な解決策を見出すまでにはいかなかったのだろう。自刻像を制作しようというのも、行き詰まっている作品から一旦離れて、造形の基本である外形の正確な再現に努め、自らの方向をもう一度見直すための試みと取れる。

### 1927—31年

1926年7月以降、暫らくの間、《母と二人の子》に関連する記述は見られない。行き詰まりを打開する方策が見出せず、作品は棚上げの状態で放置されていたのだろうか。実際にそういう側面もあったことは否定できないだろうが、むしろ、もう一つの重要な作品である《両親》に全ての力を注いだ結果、《母と二人の子》は放置されるほかなくなったというほうが、より真実を言い当てているように思える。

最初に挙げたオッティリー宛の書簡に戻ってみると、「アカデミーのアトリエへと移ったときに型を取らせ、それから、戦歿兵士墓地のための仕事が完了したときに、この型から作品を作らせた」とあった。

コルヴィッツが、ベルリンのプロイセン芸術アカデミーの版画マイスターとなり、アトリエを得るのは1928年4月のことだから、型取りはそれ以降になされたことになる。

また、「戦歿兵士墓地のための仕事」、つまり《両親》はどうだったのだろうか。この一対の像は1931年4月に石膏原型が完成している。それからコルヴィッツの監督指導の下で別の彫刻家の手で御影石に彫られている。担当したのは、《母》がフリッツ・ディーデリヒ(1869-?)、《父》がアウグスト・ラマス(1886-?)である。それら一対は1932年5月中には完成し、6月にはベルリン国立美術館本館(ナツィオナルガレリー)のエントランスホールにて展示披露されている。同時に石膏像のほうも、20世紀美術を展示する国立美術館新館と

寄せ合うことで、精神的な結びつきも強調される。更には、固まりとしての一体感を視覚的に訴えるべく、本来あるはずの「隙間」が巧みに消されているのである。これには注目しておく必要があるだろう。例えば、膝を立てた右脚と体側部の間の空間は、布状のものが置かれているかのように処理されている。また、像正面では、母親の掌と小さいほうの子供の腿の間には、本来あるはずの奥まった空間がなく、埋められている。全体の量感をそぐような、像の内部へ抜けていく空間は構成上拒絶されているのである。従って部分的に見れば、像となる部分は常に地となる部分に埋まり、そこから浮き出すように、つまり丸彫りと言うよりも浮彫り状に形成されている。この構造はコルヴィッツの他の作品にも見られ、また、コルヴィッツが浮彫り作品を幾つか遺していることと併せて、検討を要する問題に思える。

(11) Tagebücher, S.616.

して当時用いられていた、かつての帝政時代の皇太子御所(クローンプリンツェンパレー)に展示されている。その後石彫像は7月になってからベルギーのロッセフェルデの戦歿兵士の墓地に移送され、21日に設置された。石膏像は、そのままクローンプリンツェンパレーに展示され続けた。

コルヴィッツが《母と二人の子》の制作を再開するのはそれ以降ということになる。

### 1932年

《両親》設置後の8月、コルヴィッツはアムステルダムで開催された反戦会議に呼ばれており、そこから帰郷してからやっと、それまで手が付けられなかった《母と二人の子》の制作を再開しようとしている。8月14日の日記を見ると、ベルギーでの作品設置を回想したのち、帰国後の諸事について記し、そこではアトリエで作品制作再開のための準備をしている様子も綴られている。「母親群像 Muttergruppe」を作業台の上に乗せ、同様に放置されていた自刻像とともに手直しにかかれるようにしているのである。<sup>(12)</sup>

そして、8月末になるとコルヴィッツは次のように記している：「群像《母親》die Gruppe »Mutter« に取りかかるつもりでいる。それをフィリップに粘土で作ってもら。それがさほど難しくないのであれば、石膏で更に仕事を進めてもら。石膏の粉末はとて目にも悪いのだ。自刻像は油粘土で、ゆっくりやると捗る。」<sup>(13)</sup>

ここでも、オッティリー宛の書簡にあった内容が確認できる。「型から作品を作らせた」とあったとおりである。

また、コルヴィッツが制作にあたり助手を使っていたこともわかる。彫刻の制作では絵画に比べればはるかに肉体を酷使する作業が多い。しかも作品はかなりの大きさを有し、作家は六十代半ばの女性なのであれば、助手の存在も当然のことであろう。この「フィリップ」という人物は、1930年8月末の、つまり《両親》制作途中の時期の日記の記述に既に登場している。<sup>(14)</sup> そこでは石膏原型の作成に関わっていた。この時期のコルヴィッツの片腕となって彫刻作品の制作に協力していたのだろう。

### 1933年

翌1933年になるとすぐに、国家社会主義ドイツ労働者党、つまりナチスがドイツの政権を手にすることになった。社会は急速に右傾化していき、作家への締め付けも厳しくなる。制作途中でナチス政権

下に突入し、ワイマール時代に間に合わなかったことは、《母と二人の子》の不幸であった。1932年中に完成し設置を済ませることができた《両親》とは対照的な経緯をこれからたどることになる。

この1933年2月にナチスはコルヴィッツをアカデミーから強制的に除名するが、それでも作品を制作する作家の手を止めることまではできない。7月の日記には、政党政治が消滅し、ナチス独裁となった社会状況を記したのち、次のように綴られる：「それにもかかわらず、人は生活し、仕事をする。私は群像彫刻《母と二人の子》die plastische Gruppe »Mutter mit zwei Kindern« に取り組んでいる。9月の終わりにはアカデミーのアトリエを明け渡さなければならないのだ。仕事は捗っている。」<sup>(15)</sup>

ここで始めてコルヴィッツは作品を「母と二人の子」と呼んでいる。1926年4月には作品は「双子」と呼ばれていた。中断された期間をおいたのち、新たに再開されたところで、「双子」から「二人の子」へと、小さくはあるが重要な変更がなされたのである。題名だけでなく実際の表現を見ても、抱かれている二人の子供の間に若干の年齢差を確認できる。<sup>(16)</sup> 単なる「二人の子」となったことで、「双子」という極めて特殊な限定された意味から解放され、作品はより普遍的な母と子の像になったと言えるだろう。

このあと8月11日には、制作が「予想以上にうまくいっているように感じている」<sup>(17)</sup>と記されるくらいに順調に進んでいる。作家の周囲の状況は決して容易ではなかったはずだが、思いの外締め付けは厳しくなっていなかったのかもしれない。なぜなら、9月末と期限を切られていたハルデンベルクシュラーセのアトリエからの退去も、9月4日に延期要請の申告を行なった結果、<sup>(18)</sup> それ認められてもいるからである。

### 1934年

しかし、使用許可の延期も、新たなアトリエを探すまでの一時の猶予でしかなかった。結局1891年の結婚以来住んでいるヴァイセンブルガーシュラーセの自宅に道具や材料など一切を持ち込む以外になかったのである。1934年1月17日付けで画家エルナ・クリューガーに宛てた手紙には、その辺りの事情が記されているが、そこにもこの作品について触れた箇所がある：「等身大以上の大きさの群像である、母と二人の子 eine Mutter mit zwei Kindern は、鑄造工のもとで石膏像が作られています。まだ私にはそれを取ってくる勇気がないのです」。<sup>(19)</sup>

(12) Tagebücher, S.669.

(13) Tagebücher, S.670.

(14) Tagebücher, S.651.

(15) Tagebücher, S.673.

(16) 作品購入時に伝え聞いたところによると、本作品を所蔵していたアルネ・A・コルヴィッツ医師は、抱かれている子供たち二人のうち、より幼く見えるほうは幼少時の医師自身がモデルになったのだと説明したという。そのため、「双子 Zwillingen」ではないということで、当初この作品は「母親と子供たち Mutter mit Kindern」としてオフアーされた。ケーテ・コルヴィッツの第4番目の孫としてコルヴィッツ医師が生まれたのは1930年であり、この作品の制作が中断されていた時期のことである。制作の再開された1932年頃にモデルにされたとなると、年齢的にも作品中の幼児のそれと合致する。新たな孫の誕

生が作品の内容変更を迫ったということは、大いに考えられるだろう。

(17) Tagebücher, S.674.

(18) 「私の彫刻の仕事は、必要とあれば9月末には石膏原型を作れると見込めるまでに、進行しています。石膏原型は自分のところで完成させるつもりです。このくらいの大きさの仕事となると、私のところでは光と空間の関係が決して十分ではありませんが、恐らく最後になるこの大きな彫刻の仕事を実際にうまく、重圧も感じることなく行うことが、私にとってはたいへんに重要なのです。ですから、もう2、3か月使用するためアトリエを貸与してくださるよう、私は敢えて嘆願します。」。ボンケ＝コルヴィッツによるリユーデッケからの引用に基づく。 Tagebücher, S.915.

(19) 『書簡集』(Hrsg. Hans Kollwitz, Käthe Kollwitz, Briefe der Freundschaft und Begegnungen, München, 1966.)からのボンケ＝コルヴィッツによる引用に基

彫刻の制作では粘土で原型が作られ、それを元に型取りして石膏の原型が作られ、さらにその石膏原型を元にしてブロンズなり、セメントなりで鑄造されるのが一般的である。したがって、この時点で作品の粘土原型は既に出来上がり、石膏原型作成の段階にまで進んでいたことになる。以前1926年頃にはかなりの労力を注ぎながらうまくいかず、途中で制作を断念していた経緯を振り返ってみると、1932年8月の再開以来、かなりの速さで制作が進行していると言える。ナチス政権下のはるかに厳しい社会背景を思えば、それには驚くほかない。「両親」を完成させたことで技術にも自信が生まれたからではないだろうか。

さて、アカデミーのアトリエを追われたコルヴィッツが新しいアトリエの候補として探し出したのが、クロスターシュトラッセにあった集合アトリエである。かつて素描教師養成学校であったその赤煉瓦の建物には、約40のアトリエがあり、画家、彫刻家、建築家、写真家、陶芸家といった多様な芸術家が住んでいた。コルヴィッツはこの群像を完成させるためにもそこにアトリエを確保することを望んでいた<sup>(20)</sup>。8月と想定される日記の記述を見ると、望みが叶い既に引越が済んだことがわかる：「私の仕事は、この夏という時期にそぐわない。宗教行列の際のように、いつも数歩前進しては、数歩後退する。彫刻の仕事ができないこの時期に、以前に計画していた死に関する一連の版画作品に取り組んで完成させることができればよいのだけれども。／第一にまず新しい仕事場に慣れること。バルコニー付きの部屋は全く狭いが、それだけに身近にも感じられる。群像 die Gruppe を床の上に置いてから、場所は十分にある。それにしても、この夏の盛りには、毎日晴天が続いている。そもそも、絶えず光に溢れている天候は、死の主題を扱う仕事には全く不都合である。」<sup>(21)</sup>

制作の自由こそ奪われてはいないコルヴィッツは、最後の連作リトグラフ《死》に取り組んでいる。ただ、ここで述べられている「彫刻の仕事ができないこの時期」とはどういうことなのだろうか。助手の都合でもつかないということなのだろうか。

この集合アトリエで制作活動を行なっている様々な芸術家たちは、作品発表の機会もままならず、孤独に沈みがちな老芸術家を、尊敬と好意をもって迎えたのだろう。結果としてここでの新しい生活は、コルヴィッツにより影響を与えたようである。11月の日記には次のようにある：「クロスターシュトラッセのアトリエで、今、彫刻群像 die plastische Gruppe に取り組んでいる。それはとても素晴らしく、満足のいく、納得のいく仕事である。」<sup>(22)</sup>

づく。Tagebücher, S.915.

(20)「もし得られるのであれば、私の群像 meine Gruppe と共にそこに移って、仕事を完成させようとするのですが。」1934年7月29日付け彫刻家ゲルトルー・ヴァイパーレン宛書簡。『書簡集』からのボンケ＝コルヴィッツによる引用に基づく。Tagebücher, S.916.

(21)Tagebücher, S.677.

(22)Tagebücher, S.678.

## 1935年

だが、翌1935年の夏になると、また何か問題が出てきたようである。これまでもそうであったが、制作に行き詰まると、コルヴィッツは、一旦別の作品に向かうことで活路を見出そうとする。ここでは、実家の墓碑となる浮彫り《彼の手を抱かれ安らかに憩え》の制作を構想している：「ゆっくりと仕事をしているが、母親群像 Muttergruppe に関してはいつも、大抵良くはない。滅入った気分や、自分の仕事について言うべきことなど何もないという気持ちから離れて、自分の家の墓碑の浮彫りを制作しようと思っていた以前の望みが再び頭を擡げてきた。ちょうどそれを始めたところだ。墓碑芸術が全く顧みられていないことが、私には本当に不思議に思える。」<sup>(23)</sup>

1935年頃のものとして紹介されている制作中のコルヴィッツの写真(図3)がある。<sup>(24)</sup>そこで手を加えているのは、本作品の石膏原型と思われる。写真に写っている部分を見る限り、現在の完成作との異同が認められないことから、最終的な仕上の段階にあるのだろう。



図3 《母と二人の子》制作中のケーテ・コルヴィッツ

## 1936年

1936年になると、プロイセン芸術アカデミーは、内容を彫刻のみに限定し、その150年間の歩みを見せる、「シュリュエテルから現代までのベルリンの彫刻家」という展覧会を、秋に開催する計画を立てていた。コルヴィッツはこの展覧会に《母と二人の子》を出すことを考えて、出品申請をしたのである。ところが、ここでも当然のように障害が生じてくる。アカデミー内部でその出品に反対する動きが起こったのである。そのことが、この年の復活祭(春分の日の後の最

(23)Tagebücher, S.681.

(24)この写真図版については、新潟市美術館学芸員の谷哲夫氏より教示いただきました。感謝いたします。

初の満月のあとの日曜日)の記述から知られる：「先ほどクローンブリンツェンパレーに行き、アカデミーの秋季展で私の群像 meine Gruppe を展示することに対して反論があがっているということをハンフシュテングルをとおして知らされた。(翌日「黒い軍団」紙にハンフシュテングルに反対する論評が載る。)」<sup>(25)</sup>

結局、いつ結論が出たのか明らかにならないのだが、《母と二人の子》の出品は拒絶されることになった。しかし、その作品に代わって、クローンブリンツェンパレーに展示中であった《両親》うちの《母》の石膏像(既に述べたとおり石彫像は1932年にベルギーの戦歿兵士墓地に設置済み)と、浮彫り《彼の手に抱かれ安らかに憩え》が出品されることになったのである。

コルヴィッツは既に1933年2月にアカデミーから除名されていた。そのような立場にありながらアカデミーの展覧会に出品する可能性が残されていたとは、その展覧会はいったいどのように組織されていたのだろうか。除名はしたものの、反コルヴィッツの姿勢でアカデミーが一致していたわけではなく、むしろ内部にはコルヴィッツの支持層が堅く存在していたことがうかがえるのではないだろうか。例えば、先に名の上がったハンフシュテングルは当時ベルリン国立美術館の館長であり、近代美術擁護の姿勢を崩さなかったために1937年にナチスにより解職させられた人物である。その地位を利用して、コルヴィッツを支援していたというのも、大いに考えられるだろう。

しかし、実際には誰も効力を及ぼすことはできなかった。結局《母と二人の子》の出品拒絶と代替作品展示案は決定されたのである。それがいつ頃、また誰の指導下で成立したのか、それは相変わらず確認できないままではあるが、関わりのあるかもしれない出来事が、6月に起こっている。

6月10日に、ある版画商がコルヴィッツのところへ電話をよこし、16日に面会する約束を取り付けたのである。彼は約束どおりやって来たので、コルヴィッツは新作の連作リトグラフ《死》の中の幾葉かを彼に見せたりした。ひととおり話が済んだところで彼は驚くべきことを切り出した。自分は版画商などではなく、ソ連の政府機関紙であるモスクワの日報「イズヴェスチヤ」の記者であり、この面会での内容を記事にしたいのだと彼は言う。コルヴィッツは驚きながらもそれを許可し、その結果、7月3日付けの紙面の第4面に記事は掲載されたのである(図4)。

ここでは、コルヴィッツの最新作として《母と二人の子》が白黒写真で紹介されている(図4a)。この記事の全文はコルヴィッツの日記

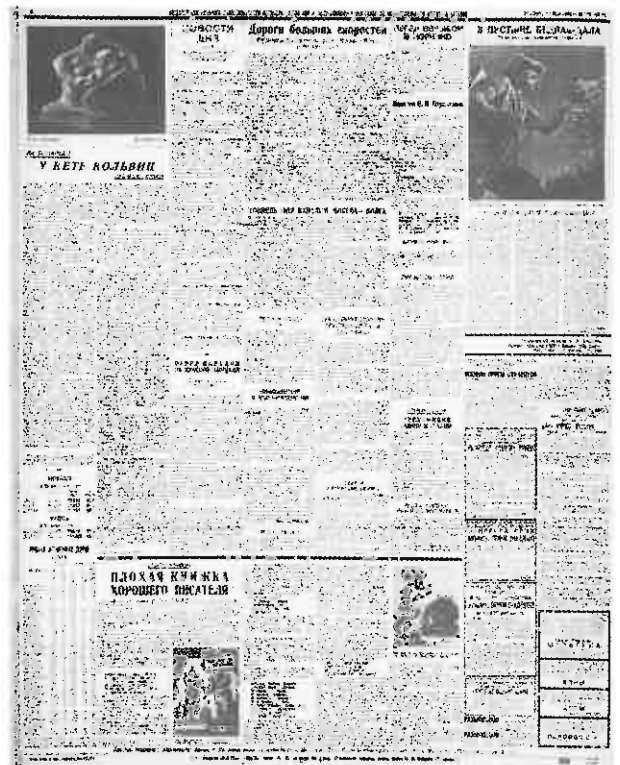


図4 1936年7月3日付け「イズヴェスチヤ」紙 第4面



図4a 記事中の挿図、《母と二人の子》石膏原型

(25) Tagebücher, S.684.

の校訂者ユッタ・ポーンケ＝コルヴィッツによりドイツ語訳で紹介されている。(26) 初めて《母と二人の子》を視覚的に確認でき、さらに制作の経過が明らかになる点で、この「イズヴェスチヤ」の記事はたいへん重要である。

《母と二人の子》に関連する部分を引用しよう：

我々はコルヴィッツの傍に座っている。彼女は最近の自作について語る。声は疲れているが、彼女の深みのある賢明な瞳の中には、無尽蔵のエネルギーが輝いている。彼女はちょうど大きな彫刻《母性 Mutterschaft》を完成させたところで、我々はその写真をここに掲載する。美術家はこの彫刻に約4年間取り組んできた。写真は当然実作品の持つ完全な力強さを映し出すことはできないが、それは自分の子供たちをしっかりと抱きしめている一人の母親を表現しているのである。もう、粘土での作業は終了している。次はどのように進められるのか。問題なのは作品を鑄造するための資金である。しかし、この資金は手元にはない。

コルヴィッツには、彼女の作品が第三帝国内で展示されているのを見るという希望は全くありえない。ドイツのファシストたちにとって、ケーテ・コルヴィッツとは「文化ボルシェヴィズム」の象徴である。それは今日のドイツにおいては、重大な犯罪なのである。(27)

この記事では、作品を「母性」というもっともらしい題で呼んでいる。(28) 「母と二人の子」というあまりに即物的である題に比べれば、作品の内容により相応しいような気がする。しかし、先に見た1933年7月の日記の記述以来、また次に挙げる釈明調書の草稿で見られるとおり、コルヴィッツはただ端的に「母と二人の子」と呼ぶだけである。(29) それは、今後の日記、書簡でも同様である。ただ、題名こそ異なるものの、この記事の写真によって、《母と二人の子》の原型が1936年6月初旬には既に出来上がっていたことが視覚的に確認できるのである。

果たして、ナチス政権下で不遇をかこつ芸術家を紹介しようとするこの「イズヴェスチヤ」の記事を読むことのできた人、あるいは、ロシア語が読めなくともこの記事を目にすることのできた人は、ナチス支配下の当時のドイツでどの程度いたのだろうか。もちろんその数を正しく掴むことなどできやしない。ただ不特定多数が目にするところの新聞という媒体に、写真図版をとおして紹介されたということは、見過ごせない。この図版により、ロシア語を解さない人々も、コルヴ

イツの新作を知る機会を得たのである。仮にこの時期にはアカデミーの秋季展への出品が拒絶されていたとすると、この記事は、発表の場を閉ざされていた作品に、広く大衆の目に触れる最初の契機——作品の今後の行く末を思えば最後のものでもあるのだが——を与えたことになる。あるいは、この頃にはまだ出品の是非についての結論がアカデミー側から出ていなかったとしたらどうだろうか。ナチス政権の嫌悪するソ連共産党の機関誌に紹介されたことで、本来無関係であるにもかかわらず、作品が政治的な色合いに染まり、アカデミーの展示拒絶の決定に大きく寄与してしまう皮肉な結果を生むことになったと推測できないわけではない。

いずれにせよ、「イズヴェスチヤ」に取り上げられたことは、ただでさえナチス政権から敵視されているコルヴィッツの立場をますます悪くさせることになったのは事実だった。記事が掲載されて十日後、7月13日には早速ゲシュタポ(ナチスの秘密国家警察)の刑事が二人クロースターシュトラッセのアトリエにやってきて、強制収容所行きのことをほめかせながらコルヴィッツを尋問している。そのためコルヴィッツは身の潔白を示す釈明文書を提出しなければならなかった。その草稿によれば、彼ら二人の刑事にアトリエにあった「私の彫刻《母と二人の子 Mutter mit 2 Kindern》を示し、それは「1931年か1932年に始められた」と説明したという。(30)

この作家自身の証言は、先の「イズヴェスチヤ」の記事の中の、「約4年間取り組んできた」というぐらりと合致する。1931年というと、《両親》の石膏原型が完成した年である。それら石膏原型は1931年4月22日のアカデミーの展覧会に出品され、その後コルヴィッツは二人の彫刻家に石彫像を彫らせ始めている。石彫像が完成するのは1932年6月で、7月21日には設置されている。もし、1931年中に始められたのであれば、つまり、《両親》の原型が完成して一段落ついたところで、それまで放置しておいたこの《母と二人の子》構想をもう一度手元に引き寄せて、新たに取り組み始めたと言える。そして、この記事の取材のあった1936年6月までには既に石膏原型が完成していたと理解して、ほぼ間違いないだろう。

ところでゲシュタポによる尋問はコルヴィッツを大きく動揺させ、その後の日記には強制収容所へ送られてしまうことへの激しい不安が綴られることになる。ただ、そこにも《母と二人の子》について触れている箇所を見出せる：「私の仕事に対してアメリカ人の関心を惹こうとトムは試みているが、私はロシアを考慮に入れているので止めさせる。7月31日にトムは自分のところに私を呼び、レオ・フォン・ケーニヒ

(26) Tagebücher, S.919-921.

(27) Tagebücher, S.920.

(28) 例えば、オットー・ナーゲルによるモノグラフの英訳(1971年刊、ドイツ語原書は1963年ドレスデン刊)では、本文中で作品を「イズヴェスチヤ」同様に「母性 Motherhood」と呼んでいる。だが、図版ではベルリン国立美術館の作品を「群像 Group」として、しかも「ストッコ Stucco」による作品として紹介している。そして、この図版は、写っている角度や光線の向きから「イズヴェスチヤ」で紹介された写真と同じものである。ナーゲルは1932年にコルヴィッツ65歳を記念する展覧会をモスクワとレニングラードで開催するのに尽力したことがあったから、この「イズヴェスチヤ」の記事にも何らかの関わりがあったと考えることはできる。 Otto Nagel, *Kathe Kolbitz*, New York Graphic Society Ltd.; Greenwich, Connecticut, 1971, p.75, p.225, illustrated on p.85.

(29) この作品の題名に関して、これまでは「母と双子 Mutter mit Zwillingen」と呼ばれることが多かった。それは、Wegner-Mappetに依るものと思われる。しかし、コルヴィッツ自身の記述にその言葉が見つからず、「母と二人の子」と呼ばれており、また実際に作品中の二人の子の間に年齢差を確認できる((16)参照)以上、「母と双子」という題名は相応しいものではないだろう。

(30) ポーンケ＝コルヴィッツによる引用に基づく。Tagebücher, S.921.

の手紙を示す。ケーニヒがクルップに広い土地を売却し、群像 *die Gruppe* を石に彫る私の仕事に用立てるためにすぐにトムへ1500マルクを贈るということである。トムは嬉しさのあまりすぐにも祝杯を挙げたいものだと言っている。／何と偉大な友人であることか。月曜に私はレオ・フォン・ケーニヒのところに行き、彼に感謝し、もし作品が売れた場合には、すぐにその額を返済すると言うつもりだ。』<sup>(31)</sup>

この記述で重要なのは、《両親》のように、作品を石彫にする計画があったということだ。秋のアカデミーの彫刻展に出品することを構想してのことだろうか。もし、そうならば、この頃にはまだ可能性が残されていたのだろうか。いずれであるのか結論は出ないが、「イズヴェスチャ」の記事にもあったように、コルヴィッツは原型から鑄造作品をおこなうだけの経済的な見通しが立たなかった。そこで、作家の周囲にいた人々が様々に支援しているのである。

トムことマックス・インマヌエル(本姓ローゼンフェルト。1890年生まれで、のちアメリカに移住)は、コルヴィッツの長男ハンスの友人の銀行員で、コルヴィッツ本人とも親交があった人物である。仕事柄アメリカに知人を得ていた彼は、作品を石彫にする資金を提供してくれる人物を得るために奔走し、実際見つけるところまでいったのだが、不運なことにそのパロンが急病死したために、計画は実現しなかったのだという。<sup>(32)</sup>

そこで、実際一肌脱いでみせたのがレオ・フォン・ケーニヒ(1871-1944)だった。彼は特に肖像をよくした画家で、コルヴィッツの肖像画も4点制作している。フォン・ケーニヒ自身、先の日記の直後である8月1日付けで書簡をコルヴィッツに宛てて送り、資金提供を申し出ているが、その文面には、作家として、また人間としてのコルヴィッツに対する敬慕の情が率直に述べられている。<sup>(33)</sup>

ところで、クルップ——これは恐らく製鋼・兵器製造を営んでいた大企業のことと思われる——に土地を売却して得た「1500マルク」とはどの程度の価値を持っていたのだろうか。例えば、1936年12月の工業労働者の時間給の額は平均して76.7プフェニヒであったという。<sup>(34)</sup> 1937年7月にミュンヘンで始まった「退廃美術展」は最初入場無料であったが、11月のベルリン巡回時には前売入場券が35プフェニヒであった。<sup>(35)</sup> また、A5判32頁の展覧会ガイドは30プフェニヒで販売されていたし、ナチの御用新聞である日刊紙「フェルキッシャー・ペーパー」は、1937年7月には一部15プフェニヒだった。<sup>(36)</sup> それらの価格から判断して現在の日本の貨幣価値に換算してみるならば、些か乱暴ではあるが、当時の1ライヒスプフェニヒは現在の日

本円にして約10円相当というところだろうか。ならば、1500マルク(=150,000プフェニヒ)は150万円程度であり、そこから原材料の石材を購入し、雇用した下彫工へ賃金を支払うならば、かつかつというところではないだろうか。<sup>(37)</sup> しかし、コルヴィッツ同様の状況の芸術家一人が私財を投げ売って提供する額としては決して少ないものではない。

ただ、そのような支援がありながら、ことはそう簡単に進まず、実際に石彫の制作に取り掛かることができるまでにはまだ暫らく時間を要することになる。そして、その間にコルヴィッツはこの作品をセメントで鑄造させているのである：

自分が実際に仕事共々「終わりに」あるのだということが、徐々にやっと明らかになっている。群像 *die Gruppe* をセメントで鑄造させたのちのことは、私にはもうわからない。もうこれ以上言うことは本当に何も無い。

私は小さな彫刻《老いた人》を制作することをまだ考えていたし、浮彫りのことが漠然と頭に浮かんでいた。しかし、私がそれを制作するかどうか、そのことは最早他人にとっても、自分にとっても重要なことではない。アカデミーの展覧会から、次いでクロウンプリンツェンパレーから私の作品が締め出されたというのにこの妙な沈黙はどうしたことか。そのことに対してほとんどの人が何も発言しなかったのだ。私は人々が訪れて来るだろうと、少なくとも手紙くらいはよこすだろうと思っていたが、そのようなことはなかった。私の周囲では何という沈黙が支配していることか。そのようなことを全て体験しなければならぬとは。だが、まだカールはここにいる。日々私は彼を看病し、私たちは話をし、互いの愛情を示し合っているのだ。しかし、彼が逝ってしまったとしたら、どうなるのだろうか。<sup>(38)</sup>

これが記されたのは、11月5日にアカデミーの彫刻展が始まった直後のことと思われる。《母と二人の子》の代わりに2点の出品が認められていたにもかかわらず、開催の前日になってエルンスト・ホルヴァッハの3点の作品と共に急遽出品が取り消され、作品は撤去されてしまったのである。それは本当に唐突な意想不到的展開であり、既に来上がっていた展覧会図録は当然それに対応できず、作家と作品名を記した部分に出品取り止めの旨を記した紙を貼り付けて覆い隠す対応がなされた。<sup>(39)</sup>

(31) Tagebücher, S.685.

(32) ボンケ＝コルヴィッツによるボーナス＝イエープからの引用に基づく。Tagebücher, S.922.

(33) ボンケ＝コルヴィッツによる引用に基づく。Tagebücher, S.922.

(34) デートレフ・ポイカト著、木村靖二・山本秀行訳、『ナチスドイツ—ある近代の社会史—ナチス支配下の「ふつうの人びと」の日常』、三元社、1991年、167頁、表3。

(35) 展覧会図録「芸術の危機 ヒトラーと《退廃美術》」、1995—96年、神奈川県立近代美術館・宮城県立美術館・高知県立美術館・山口県立美術館、参考資料105。

(36) Hrg. von Peter-Klaus Schuster, *Die ›Kunststadt‹ München 1937, Nationalsozialismus und ›Entartete Kunst‹*, Prestel; München, 1987, 3. Aufl.,

1988, S. 183, 254-255

(37) 当時の芸術家をめぐる経済的状况については以下を参照。

Alan E. Steinweis, *Art, ideology, and economics in Nazi Germany: the Reich chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, The University of North Carolina Press; Chapel Hill and London, 1993, pp. 73-102.

(38) Tagebücher, S.686./Diary and Letters, p.125.

(39) この図録は、日本でも展示公開された。「芸術の危機 ヒトラーと《退廃美術》」(35)前掲書、参考資料25。



この日記の記述には、可能性が全て断たれたことで絶望的な気持ちになり、呆然としているコルヴィッツの様子が濃厚である。だがこの展覧会に関わる一連の経緯を友人イエーブに伝えている書簡からは、既に動揺は鎮まり、むしろ自分自身を納得させようとしているところさえ窺える：「最初私は彼らが新作を望まないことに腹を立てましたが、しかし、それでよいのです。石彫を出そうとしたところで、それは完成するまで至らなかったでしょうし、今の状態のようなセメント鑄造のものにしても、出品は無理だったでしょう。それはまだ暫らくは乾きさらないので、色斑がありひどい状態に見えます。」<sup>(40)</sup>

この彫刻展での発表が無理でも、何か別の発表の場をコルヴィッツは想定して、そのためにまずセメントで鑄造させたのかもしれない。<sup>(41)</sup> この像が写真に撮られ、その引き伸ばしたものがオツティリーに送られたのは、最初に挙げた書簡で確認したとおりであるが、もしかしたら、ハンス・コルヴィッツ編集の作品集に収められている写真がそれではないだろうか(図5)。白黒の写真ではあるが、その像の色合いと質感は、石膏像の白さとも、ブロンズ像の黒さとも異なるものである。それをセメント像と見なしても間違いはないだろう。



図5 ケーテ・コルヴィッツ《母と二人の子》、セメント像

### 1937年

その後1937年になると、コルヴィッツは個展を計画している。そこでこの《母と二人の子》のセメント像を発表しようというのだ。それは3月一杯で閉鎖し、ニューヨークに移ることになっているニーレンドルフ画廊の最後の展覧会として計画され、2月半ばに開幕し、約10点の彫刻作品、10点から20点くらいの素描、同数の版画で構成

されることになっていたのである：「個展の中心は、母親と二人の子供の群像 *meine Gruppe Mutter mit 2 Kindern* です。それを石像にすることを思っており、今や貝殻石灰岩(Muschelkalk)に彫る可能性さえありますが、しかし、展覧会にはセメント像で甘んじなければなりません。この作品はさほど大きいものではなく、体をおおよそ球形に丸めているので、高さ、幅、奥行とも1メートルに満たないものです。(略)もしこの群像がそこで展示できるならば、それは私にとって実際たいへん重要なことになるでしょう。これまでに部分的になされた数々の小さな仕事が、このより大きな仕事とおして始めて意味を持つことになるのです。」<sup>(42)</sup>

しかし、やはりこの計画も圧力をかけられ水泡に帰した。日付不詳の日記の記述には次のようにある：「2月にニーレンドルフは計画中の展覧会を取り止める。オーデンゼー(デンマーク)での展覧会も実現しないのだ。／私は自分の仕事を並べた一種の展覧会をアトリエで開くこと計画している。中庭では4月9日以来ガイゼラーが私の群像 *meine Gruppe* を貝殻石灰岩に彫っている。彼は1937年6月までにこれを完成させるだろう。」<sup>(43)</sup>

作品発表の機会をことごとく奪われながらも、芸術家は決して諦めることがない。画廊での公開が無理であれば、全く個人的に展示すればよいのだ。そこで、クロースターシュトラッセの自分のアトリエでの発表が計画される。そのためか、作品を石彫にする計画がここでやっと動き始めている。資金の面では1936年に見たとおり、レオ・フォン・ケーニヒの援助があり、既に目処はついていて、そうすると、ここまで遅れたのは、実際に作品を石に彫る作業を任せることのできる人物が見つからなかったためではないだろうか。今回の彫りを担当しているのは、《両親》で協力した二人、ディーアリヒでもラデスでもない。ガイゼラーなる彫師である。彼は先の日記にあった当初の予定である6月よりかなり早くに仕事を終わりにしている：「今日5月11日にガイゼラーが彼の石の仕事が終了したと言ってくる。だが、私はまだ幾らか仕上がっていないところを見ている。それで、私は今最後の仕上げをすることを試みようと思っている。」<sup>(44)</sup>

このガイゼラーについて、その履歴は詳らかにならないのだが、技術的、人間的にあまり信用の置けない者だったのだろうか。あるいは彼を擁護して憶測すれば、作品制作に間接的に妨害が入ったということもあり得るだろう。どこかから圧力をかけられて作業を途中で投げ出さざるを得ない状況にガイゼラーは追い込まれたのかもしれない。

(40) ボーンケ=コルヴィッツによるボーンヌ=イエーブからの引用に基づく。Tagebücher, S.918. また、英訳では、この前後を含めて紹介され、この展覧会の経緯全体がうかがえる。ただし、「1933年」の手紙として紹介されているが、内容から判断してこの1936年秋の展覧会開催以降に書かれていることは確かである。Diary and Letters, p.171.

(41) セメントではなく、なぜブロンズにしなかったのかという疑問が残る。例えば、1938年10月28日にバルラッハの葬儀からもどったコルヴィッツは《母たちの塔》を鑄造所から取ってきているし、1941年4月には小品《別れ》をノアック鑄造所で4体鑄造させていることが日記から知られる。展覧会の禁止はあっても、作品のブロンズ鑄造それ自体を禁止するような圧力があつたわけではない。しかも、石像にすることは既に構想されていたのである。石材を選んだのは、単にコルヴィッツの好みの問題だったのか、それとも、石材のほうが

安価であったためだろうか。

(42) コペンハーゲンに移住した彫刻家クルト・ハラルド・イーゼンシュタイン宛ての1月27日付け書簡。ボーンケ=コルヴィッツによる引用に基づく。Tagebücher, S.924.

(43) Tagebücher, S.688.

(44) Tagebücher, S.690.

実際のところがどうであれ、ガイゼラーが投げたことで、当初の予定はふいになった。アトリエでの個展とは、7月8日の自身の70回目の誕生日に合わせて計画されていたと思われる。その誕生日、コルヴィッツはクロスチャーシューラーセのアトリエの作家仲間のところでも過ごしている。のちになってから、その仲間の一人が次のように書いている：「私たちは彼女の70歳の誕生日を、ヒルデブラーテのアトリエで祝いました。そのあとで、ケーテ・コルヴィッツは自分のアトリエに我々を招いて、最新作を見せてくれました。若い女性がしゃがみこんで、保護する身振りで自分の子供たちを抱き締めている作品がありました。」<sup>(45)</sup> この作品が《母と二人の子》であることは明らかであるが、果たして、どれを見せたのだろうか。完全には仕上がっていない石彫像だったのか、あるいはセメント像であったのか、それとも石膏原型であったのか。答えは見つからない。

この後、7月15日に冒頭で引用したオットイリー宛の書簡が書かれることになる。そして、7月19日にはミュンヘンで「退廃美術展」の幕が上がる。ただ、コルヴィッツの作品がそこに出品されることはなかった。ナチス政府はコルヴィッツを積極的に晒し者にするのをせず、黙殺という手段を取ったのである。

10月になってコルヴィッツはやっと、ガイゼラーの残した仕事のあとを引き受けてくれる人物を見付けることができている：「10月に彫刻家クストマンと彼の石工ブルシュ氏がハンブルクからやって来る。彼らは石の仕事がまだ完全に不十分であることを見て取る。12月中にやって来て2週間でその仕事をするのを、ブルシュは私に約束した。」<sup>(46)</sup> 「ハンブルクの彫刻家フリードリヒ・ブルシュは、年末にここで群像 *die Gruppe* を石に彫る。彼はその作品をうまく彫り上げ、私はその作品を見せることができるだろう。しかし、私はドイツ国内で作品を見せることが許されていないし、差当りアメリカには、作品に関心を示し、輸送費を引き受けようとする人もいない。」<sup>(47)</sup>

ガイゼラーの後を継ぐ適任者を探す過程で、バルラッハによる紹介があった可能性を考えることもできる。なぜなら、後任の彫刻家のフリードリヒ・ブルシュは、1931年にバルラッハの制作したハンブルク記念碑《母と子》を石彫にする仕事を担当していたからである(この浮彫り作品は、1939年にナチにより撤去され、1949年になってから、残されていた石膏原型に基づいて、ブルシュにより再制作された)。したがって、ブルシュの実績は申し分ないものだったはずである。だが、約束された年内12月中に2週間でする予定であった仕事は、何らかの理由で実行できなかったようである。翌1938年になってもま

だ作品は完成していない：「私は7月に仕事をしなければならぬ。ハンブルクのブルシュがそれを仕上げる。」<sup>(48)</sup>

これ以降、《母と二人の子》に関わると思われる記述を日記から見つけることはできない。日記の記述自体も格段に減る。しかし、作品完成時の記念撮影といった雰囲気を感じさせるブルシュの撮影した写真がある(図6)。<sup>(49)</sup> ならば、きっと近いうちに石彫像は完成したのだろう。だが、その後に石彫作品のたどった運命を確認する術はなく、セメント像の行方も不詳である。<sup>(50)</sup> 初めて作品がブロンズになるのは、コルヴィッツの歿後のことである。<sup>(51)</sup>



図6 《母と二人の子》の石彫像に並んだケーテ・コルヴィッツ

## 最後に

最初に挙げたオットイリー宛の書簡で述べられていた制作過程はほぼ確認できた。ただ、「イズヴェスチヤ」紙の記事、コルヴィッツ自身の調査草稿からすると、最終的に現在の形となった《母と二人の子》は、《両親》から手が離れてのち本格的に制作され、数年のうちに仕上げられたと、つまり、おおよそ1931年から1936年までの間に制作されたと見なしてよいようである。

その経過を略述すると次のようになる。1931年4月に《両親》の石膏像が完成して一段落したところで、あるいは1932年7月に《両親》の石彫像の設置を済ませたところで、それまで制作を中断していた《母と二人の子》の制作再開が準備される。1932年には粘土原型を作成する作業が進められる。1932年中に粘土原型は出来上がり、1934年初めには粘土原型から石膏像が型取りされる。その後1936年には秋の展覧会出品が考えられ、遅くとも6月までには、

(45) 画家ヴェルナー・ヘルトが1947年に記したもの。『書簡集』からのボーンケ・コルヴィッツによる引用に基づく。Tagebücher, S.916.

(46) Tagebücher, S.690.

(47) 1937年10月22日。Tagebücher, S.690.

(48) Tagebücher, S.691.

(49) 撮影者をブルシュとするのはヤンセンによる。Jansen, Anm.3, S.261.

(50) 1940年頃、コルヴィッツはギュストロウのバルラッハ美術館に《母と二人の子》を寄託することを構想していたが、実現しなかったという。この情報は、ヤンセンによるボーンケ・スエーヴの引用に基づく。Jansen, Anm.3, S.262.

(51) 最初の鑄造が、いつ、どこかの鑄造所でなされたのかということは不詳であるが、1967年に刊行のWegner-Mappelによれば、ブロンズ像がクレーフェルトに、石膏像が東ベルリン(当時)の国立美術館とドイイスブルクにあるという。また、作品購入時に提供された、コルヴィッツの彫刻の鑄造契約に関わる1977年6月1日付の書類のコピーに依ると、その時点で《母と二人の子》のブロンズは1体のみである。従って、2体目以降の鑄造は1977年6月1日以後のことである。この契約書類のコピーは、大村義治氏より提供いただきました。感謝いたします。

現在の作品が完成する。その年、石彫像を制作することが構想されるが実現まで待たず、まずその前にセメント像が鑄造される。1937年4月になってから石彫像の制作が始められるが、ひと月足らずで彫り師が仕事を止める。その後10月に後任の彫り師が見つかり、12月に作業が行なわれる約束が交わされる。しかし、年内に仕事は果たされず、1938年7月に作業はずれこむ。恐らくその後になって、石彫像は完成される。

結局、《母と二人の子》は、コルヴィッツの生前に公になることはなかった。<sup>(52)</sup> 1936年秋のアカデミーの彫刻展に出品することを望むが妨げられ、翌1937年2月の個展での発表を計画するが、それも阻まれた。ただ70歳の誕生日を機に自らのアトリエでごく私的に発表することができただけであった。唯一、公開される契機を与えたのが、1936年7月3日付け「イズヴェスチヤ」紙であり、そして、そこに掲載された写真図版は、《母と二人の子》がコルヴィッツ存命中に人の目に触れる最初で最後の機会となったのである。

以上、《母と二人の子》の制作の経緯について、年代を追ってたどってきた。たとえ作家本人のものであるにせよ、言葉や文字となったものからのみ制作過程を跡付けていこうとするのは、危険な面もあることは否定できない。実際、ここまで見てきたところで、写真などの視覚資料が不足し、作品そのものに即することができないだけに、本当のところはまだ藪の中に残されているような感がないわけではない。特にコルヴィッツの晩年は日記の記述も少なくなり、以前のように精力的に綴られてはいないのであれば、記されていない事実もまたかなりあるということも考慮しておかなければならないだろう。ただ、いったい作品の制作年というのはどこからどこまで考えておけばよいのか。特に彫刻の場合、原型が仕上がった時点で完成なのか、ブロンズに鑄造されて始めて完成とすべきなのかどうか。これも作者の関与の仕方によっては異なる判断をしなければならないだろう。

憶測にとどまる部分がいまだ多く残されているが、とりあえず、《母と二人の子》をめぐる制作の状況をいくらかなりとも追認することはできた。こののちは、今回検討できなかった幾葉かの習作素描も考慮に入れたうえで、具体的に作家の手の跡を確認する必要がある。作品理解を促し、ひいては、コルヴィッツの造形上の思考を把握するための歩みは今ここに小さく踏み出されたばかりである。

(52) 1952年には、ベルリン市の依頼により《母と二人の子》の石灰石による模刻が制作されている。彫りを担当したのは、かつて《両親》の《母》の石彫を制作した、F. ディーデリヒである。かつてコルヴィッツの住んでいたベルリンのプレッツラウアーベルクのヴァイセンブルガーシュトラッセ25番地、現在のコルヴィッツシュトラッセに作品は設置されているという。 Jansen, S.215. /Catherine Kraemer, *Käthe Kollwitz*, Rowohlt Taschenbuch Verlag; Reinbek bei Hamburg, 1981, 8.Aufl.,1994, S.115.

引用文献略号：

Tagebücher:

Hrsg. von Jutta Bohnke-Kollwitz, Käthe Kollwitz, *die Tagebücher*, Siedler Verlag; Berlin, 1989.

Briefe:

Hrsg. von Jutta Bohnke-Kollwitz, Käthe Kollwitz, *Briefe an den Sohn 1904 bis 1945*, Siedler Verlag; Berlin, 1992.

Diary and Letters:

Ed. by Hans Kollwitz, *The Diary and Letters of Kaethe Kollwitz*, Henry Regnery Company; Chicago, 1955.

Wegner-Mappe:

Hrsg. von Hans Kollwitz, mit einem Vorwort von Dr. Leopold Reidemeister, *Käthe Kollwitz, das plastische Werk*, Christian Wegner Verlag; Hamburg, 1967.

Ex. Berlin 1995:

Hrsg. von Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, *Käthe Kollwitz, Schmerz und Schuld, eine motifgeschichtliche Betrachtung*, Gebr.Mann Verlag; Berlin, 1995.

Jansen:

Elmar Jansen, *Ernst Barlach - Käthe Kollwitz, Berührungen, Grenzen, Gegenbilder*, Gebr. Mann Verlag; Berlin, 1989.

図版典拠：

2 : Wegner-Mappe, Nr.1.

3 : エドワード・ルーシー=スミス著、篠原・南・上田訳、『20世紀美術家列伝』、岩波書店、1995年、11頁。

4 : 1936年7月3日付け「イズヴェスチヤ」紙(国立国会図書館蔵)。

5 : Wegner-Mappe.

6 : Ex.Cat., *German Expressionist Sculpture*, Los Angeles County Museum of Art, 1983-84, p.138, Fig.1.