ケーテ・コルヴィッツの木版画制作への契機について

桐原浩

はじめに

銅版画連作〈農民戦争〉(1903-07)で大きな成功を収めて版画家としての地歩を築き、 銅版画、リトグラフの作品を手がけるほか、彫刻作品にも取り組んでいたケーテ・コルヴィッツ(1867-1945)は、50歳を越えて、さらにこれまで手掛けたことのない木版技法による作品 制作に取り掛かかる。いくつかの作品を経由した後に、〈農民戦争〉と並ぶ代表作となる連 作〈戦争〉(1921-22)として、彼女の木版画作品は優れた成果を得ることになる。

こうした新たな木版画制作への転機に、 1920年6月24日に展覧会で目にしたエルン スト・バルラハ(1870-1938) の作品がある のは周知の事実である(註1)。このとき見 たであろうバルラハの木版作品(註2)のひと つ(図1) と、そのおよそ1カ月後(註3) にコル ヴィッツが制作した最初の木版画《二人の 死者》(註4)(図2)とを比べてみると、類似 点ではなく各々の差異や独自性が顕著で ある。ここでのコルヴィッツは、師匠から学 ぶ弟子のように相手の様式を学習し影響 を受けたのではない。大家となってなお新 たな創作のため、相手の作品に敬意を表し つつ、自らの制作のための刺激としている 芸術家の態度が伺われる。そのための契 機としてバルラハの作品は大きな役割を果 たしたと言えよう。ただ、植物が生長し花



図1 エルンスト・バルラハ《子供の死》 (Laur Nr. 60)



図 2 ケーテ・コルヴィッツ《二人の死者》 (Knesebeck Nr. 158)

開き実を結ぶためには、土壌、水、光、温度等の諸条件が整わなければならないように、コルヴィッツが木版表現へ着手するにあたっては、作者の内部にも外部にもそのための十分な要素が様々に存在していたのである。

1. 1920年に向けて

バルラハの木版画に出合う1920年6月24日に至るまでの数年間のコルヴィッツの活動を 簡単に振り返ってみる。

1913年には彼女の銅版画の出版を手掛けていたドレスデンのエミール・リヒターから、ヨハネス・ジーフェルスの編集により作品目録が編まれ、1912年までの122点が図入りで紹介されている(註5)。また、15点の複製図版による作品集が、フェルディナント・アヴェナリウス(1856-1923)の主筆による雑誌『クンストヴァルト』の編集でミュンヘンのカルヴァイから刊行されている(註6)。この作品集はそれぞれの複製図版を暗灰色の台紙に貼付したもので、そのまま額装して飾れるような、普及版にしては工夫を凝らした体裁のものである。作品解説を掲載する付随のリーフレットの末尾には、オリジナル版画はリヒターのところで出版されており、価格表も求められ、図版入り目録(先に挙げたジーフェルス編のもの)も30マルクで出版されている旨の記述がある。オリジナルの銅版画への先導役を果たしているこの作品集がどの

(註1)

コルヴィッツの1920年6月25日付日記記述: Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher*. Hrsg. v. Jutta Bohnke-Kollwitz. Siedler, Berlin, 1989. S. 476-477.

(註2)

Elmar Jansen, Ernst Barlach Käthe Kollwitz. Berührungen Grenzen Gegenbilder, Gebr. Mann, Berlin, 1989, S. 58.ヤンセンは正確に後づけられないがと断りながら, 1919年制作の5点を挙げている。本書はコルヴィッツとバルラハの相互関係についての基本書で、本論でも多くを負っている。また、コルヴィッツの孫で日記の編集者ボーンケ=コルヴィッツは4点を手ででおり(Tagebücher, S. 866)、候補に若干のないがあるが、ここでは共通する2点から1点を図示しておく。バルラハの版画については次の作品目録参照: Ernst Barlach Die Druckgraphik. Bearbeitet v. Elisabeth Laur. E. A. Seemann, Leipzig, 2001.

(註3

1920年7月25日付日記記述: Tagebücher, S. 480.

(註4)

Alexandra von dem Knesebeck, Käthe Kollwitz. Werkverzeichnis der Graphik. Band 2. Nummern 130-275. 1914-1942, Verlag Kornfeld, Bern, 2002, Nr. 158.

(註5)

Die Radierungen und Steindrucke von Käthe Kollwitz innerhalb der Jahre 1890 bis 1912. Ein Beschreibendes Verzeichnis v. Johannes Sievers. Hermann Holst, Königlicher Hofkunsthändler (Kunsthandlung Emil Richter), Dresden, 1913.

(註6)

Käthe Kollwitz Mappe. Hrsg. v. Kunstwart, Georg. D. W. Callwey, München, 1913. この作品集には刊行 年の記載がない。「1913年」の情報は Tagebücher, S. 867の註記による。 くらいの部数を出版されたのか詳らかでないが、既に認知されている版画家の作品がさらに 広く大衆の間に普及していくのに、この作品集は十二分の役割を果たしたのではないかと想 像される。

1914年には、志願兵として出征した次男ペーターを亡くしている。10月22日の出来事である。当時のドイツの、広くは欧州の多くの母親たち父親たちが同様に兵士となった息子を失うのだが、心の深奥にまで達するこの酷い傷を、その後のコルヴィッツは作品制作によって乗り越えようとする。それは追悼記念碑としての彫刻の制作であったが、その作品は即座に完成まではたどり着かず、その後何度も構想を変更しつつ長い時間をかけて断続的に取り組まれることになる。彫刻作品として初めて公にされたのは《恋人たち》で、1916年2-4月の自由分離派の第2回展覧会に出品されたものである。50歳を迎える1917年には、記念展覧会がベルリンの銅版画館(所蔵品による版画素描展)やカッシーラー画廊で開催されるなど、外面的に見ればその歩みは極めて順調である。

だが、終戦を迎えたのちは、ベルリンに生活基盤があったコルヴィッツにとって、首都の街は決して落ち着いたものではなかった。皇帝が退位し新政府が樹立したとはいうものの、街中では反政府軍との銃撃が続いて時に戒厳令が敷かれ、水道や電気が止まり、労働者のストライキやデモが相次いでいた。女性の選挙権が認められて初めての選挙を体験することにもなったが、社会的な安定には程遠く、アトリエに出かけることさえままならない状況下では、落ち着いて作品制作に向かうことは困難だった。

その他、家族の間にも、妻、母、娘として心配の種は尽きず、夫カールの教授昇任のような喜ばしい出来事は多くはなかった。兄コンラートの健康には不安が付きまとっていたし、夫同様医学の道を志している長男ペーターの学業成就や交友関係を憂慮している。肉体的精神的に衰えの目立ち始めた老母の世話も大切なことで、当初妹のところで面倒を見られていた母親は、兄のところに移って兄嫁の世話になるが、最終的に二人が互いに気疲れすることを気遣った次女コルヴィッツが最終的に引き取ることになった。母を迎えるにあたっては、それまでそのままにしてあった亡き次男ペーターの部屋を整理して場所を作る必要にも迫られた。自分自身についても年齢によるものであろうが、肉体だけでなく心の内にも影が射すこともあった。また、実に多くの友人知人たちとの交友の悲喜があり、若い友人の離婚問題に心痛めるなど、現代と余りに変わらない様々な人間模様がコルヴィッツの周りを囲んでいたことなどが、丹念に日記には綴られている。

そうした状況にあったものの、1919年1月にはプロイセン芸術アカデミーから女性で初めての会員任名の話があり、本人は固辞していたものの教授の称号も贈られ、アトリエを持つことになった。芸術家として広く社会的に認められる地位を得ることになったと言える。この頃の作品制作は、自身の作品に加えて制作依頼もあり、複数同時並行で進められている。戦没した次男ペーターの記念碑彫刻の制作は継続中で、一方、石版画による〈戦争〉の連作の試みがあり、1919年の初めには、政治信条的に賛成ではなかったものの、謀殺されたスパルタクス団の指導者カール・リープクネヒトの死顔を遺族の依頼で素描することにもなる。また、ポスター制作の依頼も多く、そのために時間を割かなければならなかった。そうした中、リープクネヒト追悼像は、全体の構図を以前の自作を元に、最初銅版画で人物の一部を制作し、のちに石版画に変更されたが、なかなか満足のいくものとならなかった。

加えて、1920年2月頃には(肚7)、彼女の版画の出版元であるリヒターから、複製による素描集、いわゆる「リヒター・マッペ」の出版が準備され、年内に世に出ている(肚8)。 こうしたもの

(註7

1920年2月29日付日記記述: *Tagebücher*, S. 457.

(註8

「リヒター・マッペ」についての情報は次を参照: Käthe Kollwitz. Zeichnung Grafik Plastik. Bestandskatalog des Käthe-Kollwitz-Museums Berlin, E. A. Seemann, Leipzig, 2004(2. erweiterte u. aktualisierte Auth), S. 330337. 基本は23点の素描複製と1点の石版画のセットで、特別版にはさらにオリジナルの素描が付いていた。作品の選択はコルヴィッツ自身が深く関与し、満足のいく出来のものを選出したと思われる。以前に制作した彼女のかつての代表作に関するものが殆どである中、例外的に〈戦争〉に関わる1918年、1920年の近作2点が選ばれていることが興味深い。

が出版されるのも、当時の彼女が人気作家の一人であり、作品が広く求められていた証左となろう。1920年4月8日の日記では、蒐集家から素描を求められてこれまでの作品を見直し、良いものが少ないことに落胆しつつ、最近の〈戦争〉連作の《両親》の出来具合で自らを鼓舞している。そして、石版画で仕事をしなければならないと認めつつ、木版画制作も視野に入りつつあった。だが、コルヴィッツの態度は慎重である。「時として木版画のことを考える。ただ、長い時間をかけても習熟できないことを懼れる。」(#9)

そうした制作の煩悶の中で6月24日にバルラハの木版画を眼にすることになったのである。

2. バルラハからの刺激

一方のバルラハであるが、彼自身も木版画をそう早くから手がけていたわけではない。石版画であればこそ、1910年から翌11年にかけて自身の戯曲『死せる日』に添える充実した作品群を制作していた(注10)。その前にも木版画を試みたことはあったが(注11)、初めて(注12)取組むのは1918年のことである。これは、ロシア、サンクト・ペテルブルグ出身の詩人でバルラハの友人でもあったラインホルト・フォン・ヴァルター (1882-1965)の詩集『頭』に添えたもの(図3)で、1919年に書籍の体裁で公刊された(注13)。コルヴィッツが1920年6月24日に展覧会場で発表されたバルラハの木版画を見たその前後に、そこに掲載された作品を見ていた可能性も否定できない



図3 エルンスト・バルラハ《頭》 (Laur Nr. 55)

だろう(誰は)。そして、その展覧会に発表されたであろう作品群、「我々の時代の危機を扱った 幾つかの比較的大きな木版画」(誰は)が制作される。

その後、木版画は彼の重要な表現媒体となり、精神を病んでいた母親が1920年8月5日に入水自殺するという精神的な負担を抱えつつ、1921年にかけて制作された作品は、木版画の代表作となる〈神の変容〉として1922年に出版された。その後も〈捨て子〉(1922)、〈ヴァルプルギスの夜〉(1923)、〈歓喜に寄す〉(1927)といった一連の作品が生み出され、カッシーラーのところから刊行されている。

最初に触れたように、コルヴィッツが1920年6月の展覧会で限にした彼の木版画は1919年の作と想定され、いずれの作にせよ、まだ木版画を手がけ始めた早い時期のものということなる。コルヴィッツは、バルラハの木版画の何に衝撃を受けたのか。稠密な細部表現や絵画的な明暗の諧調が再現可能な銅版画や石版画と異なり、板目の木版画は本質的に複雑なものより単純で簡潔な造形に向いている。そうした簡素な造形は、紙の地色の白さとインクの黒さの明快な対照によって、より表現の力強さを獲得する。版画家としてコルヴィッツが木版画の特質を知らないことなどあり得ず、またバルラハの木版画の個人様式の魅力に単純に惹かれたわけでないことは言うまでもない。自己の表現を確立している芸術家が、それまで手を染めていなかった新たな技法に敢えて取り組み、そしてそれを成功に導いたこと。この事実に刺激を受けたとひとまずは考えられよう。

コルヴィッツとバルラハは互いに書簡を交わすような関係ではなかったものの、早い時期

註(9)

1920年4月8日付日記記述: *Tagebücher*, S.

(註10)

Laur (註2前掲書), Nr. 9. 01-9. 31. バル ラハの作品を扱っていた画商・出版業者 のベルリンのパウル・カッシーラーが自身の印 刷工房パン・プレッセから出していた一連 の作品のひとつで第10回刊行作品。1912 年発行。一連のパン・プレッセの作品に ついての研究は次を参照: Eva Caspers, Paul Cassirer und die Pan-Presse. Ein Beitrag zur Deutschen Buchillustration und Graphik im 20. Jahrhundert, Buchhändler-Vereinigung GmbH, Frankfurt am Main, 1989, 書誌情報につ いては次を参照: Rachel E. Feilchenfeldt, Markus Brandis, Paul Cassirer Verlag. Berlin 1898-1933. Eine kommentierte Bibliographie, K. G. Saur, München, 2002. S. 53-56.

(註11)

未完成に終わったが、1910年にパウル・カッシーラーの従弟ブルーノ・カッシーラーからの依頼でクライストの『ミヒャエルコールハース』の挿画を制作している:Laur (註2前掲書)、Nr. 8. 01-8. 04

(註12)

ミュンヘンの出版者で長年の友人であった ラインハルト・ピーパー宛の1918年12月4日 付書簡: Hrsg. u. erlaütert v. Wolfgang Tarnowski, *Ernst Barlach - Reinhard Piper Briefwechsel 1900 - 1938*, Piper, München-Zürich, 1997, S. 125.

(註13)

先の『死せる日』同様に、パン・プレッセー連 のシリーズの第16回刊行作品として1919年 に発行された。 版画の別刷りセットを添え た特別版もある。 詳細はCaspers (註10 前掲書) S. 144-150. 並びにFeilchenfeldt, Brandis (註10 前掲書) . S. 431-435.

(註14)

Jansen (註2前掲書), S. 58-59.

(註15)

従弟のカール・バルラハ宛1920年1月30日付書簡。引用はLaur (註2前掲書)、S. 117

(註16)

Jansen(註2前掲書)参照。近年二人を取り上げた展覧会も開催されている: Ausstellungskatalog,Hrsg.v. Martin Fritsch, Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch, E. A. Seemann, 2006

(註17)

1913年7月の日記記述: Tagebücher, S. 125.

(計18)

1913年12月の日記 記述: *Tagebücher*, S. 137.

(註19)

1916年1月16日付日記記述: *Tagebücher*, S. 212.

(註20)

1917年11月6日、11月16日 付 日 記 記 述: Tagebücher, S. 339-341.

(註21)

1919年5月21日付日記記述: *Tagebücher*, S.

からその人生の軌跡に交錯するところは多く、互いの存在や作品を意識し、作品の上でも形態的に似たモティーフが頻出する(産16)。ここで話題にしている1920年6月までの出来事に限ってみても、いくつかの接触点が見られる。二人とも早くからベルリン分離派に関わっており、既に1908年には互いに知っていたものと思われる。1912年12月には二人とも委員になっており、翌1913年秋に分離派が分裂して自由分離派を結成すると、共にそちらに移っている。1914年にはパウル・カッシーラーが隔週で刊行した挿画入りリーフレット『戦時』に二人とも作品を提供しており、1916年にその後継の『ビルダーマン』に代わってからも二人の作品は掲載された。1917年になると、カッシーラーの画廊においてコルヴィッツは4-5月に、バルラッハは11-12月に個展を開催している。また1919年に美術アカデミーの会員に挙げられたのも一緒であった。

コルヴィッツの日記を見ると、1913年6月にはまだ距離があるものの((正17)、12月にはバルラハの戯曲『死せる日』を読んで強い印象を受けている((正18)。1916年1月のカッシーラー画廊での展覧会では、特別な感想を残していないものの、他の作家の作品と共に〈死せる日〉(石版画)が挙げられている((正19)。さらに、1917年11月のカッシーラー画廊でのバルラハ展は、木彫24点と素描、石版画を展観する特別展であったが、コルヴィッツは11月6日と16日の二度会場を訪れている((正20)。そこでの強い印象はとても重要なもので、自身の記念碑制作において浮き彫りから丸彫りへと転換する大きな示唆となった。1919年5月21日には分離派展の展示の際に、バルラハの隣に並んだ自作を見て、作品の至らなさに気落ちしたりもしている((正21)。バルラハの作品は常にコルヴィッツの念頭にあって制作の指針や基準となっていたのである。

3. 後続世代からの刺激

周知のように、ドイツにおいて木版画の表現に新たな局面を開拓したのは、バルラハでもコルヴィッツでもなく、彼らよりも若い世代の画家たちである。その代表である1905年にドレスデンで結成された「ブリュッケ」の成員たちは、一時期のみ参加したエミール・ノルデ(1867-1956)こそコルヴィッツと同年生まれだが、主要成員は1880年代の生まれで、コルヴィッツとは20歳近くの年齢差がある。彼らは活動の場をベルリンに移して1913年に解散するまで、当初から表現媒体として木版画を重視していた。活動資金の援助のため年次発行の版画作品集でも木版画が主で、自分たちのグループ展の図録においても、発表した油彩画を木版画に翻刻して図版掲載していた。

グループ分裂後の個々の活動でも木版画制作は継続され、代表的な作品集が1920年前後に相次いで刊行されることになった。 文芸から美術にも関心を拡げてライプツィヒからミュンヘンに社を移す前年の出版者クルト・ヴォルフ (1887–1963) が、1918年にカール・シュミット=ロットルッフ(1884–1976) の〈9点の木版画集〉を刊行している。 翌1919年にはベルリンで精力的に活動している画商J.B.ノイマン(1887–1961) が、シュミット=ロットルッフの〈10点の木版画集〉とヘルマン・マックス・ペヒシュタイン(1881–1955) の〈或る村〉を発行している。同じくノイマンはエーリヒ・ヘッケル(1883–1970) 〈11点の木版画集1912–1919〉も1921年に出している。

コルヴィッツはブリュッケのメンバーとは直接の交流はなかったが、ベルリンで活動を始めた彼らの作品を、彼らの芸術に理解や共感を示していなかったかもしれないものの、知ってい



図4 エルンスト・バルラハ 《嵐の中の群像》(Laur Nr. 65)



図 5 ケーテ・コルヴィッツ《自画像》 (Knesebeck Nr. 162)

たには違いない。実際、1920年3月の自由分離派展の審査では、シュミット=ロットルッフ、ペヒシュタイン、ヘッケルと一緒になっている(#22)。

また、1920年にはクルト・プフィスター著『現代ドイツ版画家集』(註23)も出版されている。マッ

クス・リーバーマン(1847-1935)からコンラート・フェリックスミュラー (1897-1977)まで世代の幅も広く23名の作家の作品を一点ずつ紹介しているこの書籍には、ブリュッケの面々やライオネル・ファイニンガー (1871-1956)らの木版画に加え、バルラハの1919年の木版画《嵐の中の群像》(田25)(図4)と、コルヴィッツの石版画の《自画像》(田25)(図5)が共に掲載されている。この書籍における各々の作品選択の基準や水準が曖昧であるとはいえ、他の作品と一緒にある自作を見て、コルヴィッツ自身時代の動向について何か感じるところがあったのではないか。

ここであまり言及されることのない作家を挙げておく。ゼッラ・ハッセ(1878-1963)である(重元)。コルヴィッツよりほぼ10歳若く、1902年以降友好関係にあったこの版画家が関心を向けている主題の一つに、労働者の生活があるが、むしろこれは敬愛する先輩作家からの影響と捉えたほうがよいだろう。そうした主題を扱った彼女の代表作と数えてよい〈労働のリズム〉(1912-16)(図6)は、木版画に類似した表現効果をもつリノカットで制作された7点組連作(表題、献辞を加えると計9点)で(重元)、労働す



図6 ゼッラ・ハッセ〈労働のリズム〉から 第1葉《線路工》



図7 ゼッラ・ハッセ 〈労働のリズム〉 から 献辞 《コルヴィッツに捧ぐ》

る人々の姿を扱っている。題名にあるとおり形態の反復による律動感は、労働の過酷さの 告発というよりは、その倫理的価値や美そのものの表現が意図され、コルヴィッツの〈農民戦 争〉におけるような社会的視点とは異なるものだが、ハッセとコルヴィッツは書簡を交わすよ

(註22

1920年3月31日付日記: Tagebücher, S. 464.

(計23)

Kurt Pfister, Deutsche Graphiker der Gegenwart, Klinkhardt & Biermann, Leipzig. 1920. 特別版100部(全皮装で、マックス・ベックマンの署名入りの銅版自画像付き)と普及版 (刊行部数不詳で、リヒャルト・ゼーバルトの表紙挿画のある厚紙装) がある。

(註24)

Laur(註2前掲書), Nr. 65.

(註25)

Knesebeck(註4前掲書), Nr. 162.

(註26)

ハッセについては次の図録参照: Ausstellungskatalog. Sella Hasse zum 100. Geburtstag, Staatlichen Museen zu Berlin Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen Akademie der Künste der DDR. 1976.

(#±27)

《労働のリズム》は1916年にハンブルクのヴィ クトール・ジンガーが出版。7点の内1点の み木版画。詳細は註26前掲図録S, 78-83.

(註28)

1920年6月25日付け: Tagebücher, S. 477. 「まだらの効果 (die Fleckenwirkung)」が、どのような木版画の表現を指しているのかよくわからない。

(FF29)

例えば、German Expressionist Prints and Drawings. The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionists Studies, Los Angeles County Museum of Art/ Prestel, Munich, 1989, Ralph Jentsch, Illustrierte Bücher des deutschen Expressionismus, Edition Cantz, Stuttgart, 1990. Gerhart Söhn, Handbuch der Original-Graphik in deutschen Zeitschriften, Mappenwerken, Kunstbüchern und Katalogen (HDO) 1890-1933, Edition GS, Düsseldorf, 1994. 或いは、Katalog der zwischen 1903-04 und 1932 edierten deutschen druckgrphischen Mappenwerke, illustrierten Bücher sowie Zeitschriften mit Originalgraphik im Lindenau-Museum Altenburg, Mitteldeutsche Editionen Verlagsgesellschaft mbH, 2000. 等を参照。

(註30)

"Die Frühe Secession und der Holzschnitt" in Marian Bisanz-Prackken, Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905, Chiristian Brandstätter Verlag, Wien/München, 1999, S. 144-155.

(註31)

1920年7月: Tagebücher, S. 477.

(註32)

1919年1月31日付け: Tagebücher, S. 404.

うな関係にあったし、また、この作品にはコルヴィッツへの献辞(図7)が含まれている以上、コルヴィッツがこの作品を知り、早くから木版画やリノカットの表現効果を知っていたことが想定される。事実、コルヴィッツは若い世代が意欲的に木版画に取り組んでいたことを知っていた。バルラハ体験を記した1920年6月25日の日記には「私は木版画では現在流行のまだらの効果を追い求めようとはしない」(非28)とも記している。確かに、戦後1919年以降、数多くの有名無名の作家が木版画作品集を出版し、オリジナル版画を掲載する雑誌の創刊が相次ぎ、それらの中でも木版画は大いに隆盛している(非29)。それだけに、木版技法については、単なる表面的な効果だけでなく、それが表現内容と結び付くまでコルヴィッツは安易には取り組めなかったのではないだろうか。

4. 木版画の位置づけ

木版画隆盛となる下地は、既に19世紀末から準備されてきた。大まかに捉えれば、古くは ルネサンス期のデューラーまで遡れるが、精細な表現に適さない木版画はルネサンス以降銅 版画に位置を譲り、のちには書籍挿画用に木口木版画として復興を見るものの、独創的な表 現には遠く、線描主体の、絵画の複製図版であった。表現として自立した木版画は19世紀 末に様々な発展の萌芽を見、線より面を志向し、装飾性や単純化の効果を重視しながら近代 の表現が発展したといえる。

例えば、ノルウェーのエドワルド・ムンク(1863-1944)が版を分割する独自の手法で制作し、フランスのフェリックス・ヴァロットン(1865-1925)、イギリスのウィリアム・ニコルソン(1872-1949)が大胆な単純化による面の効果を狙った。オーストリアでは造形芸術家協会(ウィーン分離派)の面々が1902年の第14回分離派展図録に木版画作品を載せ、その機関紙『ヴェル・サクルム』(1898-1903)にも装飾的で瀟洒な作品が掲載された(註30)。同じ頃ミュンヘンではヴァシリー・カンディンスキー(1866-1944)が木版画制作に熱中し、1903年に版画集〈言葉なき詩〉を自費出版した。

ただ、先にあげたブリュッケの作家たちと同世代が全て木版画に傾倒していったわけではない。マックス・ベックマン(1884-1950)は、若い時期の試作を除くと、1922年になって初めて本格的に木版画を手掛けている。

コルヴィッツがバルラハの木版画に瞠目して2週間とたたない1920年7月には、マックス・クリンガー (1857–1920) が歿している。クリンガーは絵画、彫刻、版画と多彩な活動を行ったが、特に版画の分野では、コルヴィッツに先立つ最重要の版画家であり、コルヴィッツ自身、銅版画を始めた当初に大きな恩恵を被っていた。コルヴィッツはその葬儀に立会い、棺の前で弔辞を読んだことを記している(計31)。このアカデミックな銅版画家の逝去は、一つの時代の終焉をコルヴィッツに強く意識させたに違いない。すでに1919年1月末にアカデミー会員推挙の際、名誉である反面、既にアカデミーが旧弊に属すものであるとの認識を日記に吐露してもいた(計32)。大家として遇されている栄誉よりも、自分が旧世代となりつつあることを冷静に受け止めているのである。

実際に、コルヴィッツの認識以上に時代の転換の速度は増し、1920年には表現主義すらその危機や死が語られ、新即物主義やダダイズムといった次の世代が擡頭しつつあった。コルヴィッツがバルラハの木版画に衝撃を受けたちょうど同じ頃、ベルリンの別の場所では「第1回国際ダダ見本市」が開かれた。ゲオルゲ・グロス(1893-1959) らが参加していたこ



図8 ハンナ・ヘーヒ《ドイツのヴァ イマールビール腹文化時代をダ ダ調理包丁で切断》1919-20 ベルリン国立美術館



図9 図8中央の部分拡大

の展覧会には、ハンナ・ヘーヒ(1889-1978)が興味深い写真のコラージュを出品し、密やかにコルヴィッツに対して「ほろ苦いオマージュ」(誰33)を捧げていた(図8)。有名なこの作品の中央には小さくコルヴィッツの顔がうかがえるが(図9)、ただし、その頭部は隣の男性の持つ槍に貫かれているように見える。30歳の意気盛んな若い女性のダダイストにとっては、既にアカデミー会員となり、今や53歳になろうとしているコルヴィッツは、揶揄し批判すべき権威であり、超克すべき世代の代表であったのである。

終りに

以上、コルヴィッツが木版画を手がけ始めることになった、作者の内的外的状況について略述してきた。コルヴィッツの中で、これまでの自作の表現への飽き足りなさと新たな表現への希求は既に飽和状態に達していた。満ちた杯を溢れさせるのには、わずかに一滴が注がれればよかったのである。バルラハの木版画を見たことは、そのような刺激になったのだと言える。自分と同世代の作家が恐れることなく新たな表現に挑戦していることは、「時代の中で仕事をしたい」と考える芸術家にとっては、強い後押しとなったであろう。ただ時代の流れは速く、追いかけ追い越そうとしている次世代、それどころか次々世代が迫ってきていた。コルヴィッツはその気配を鋭敏に察しながらも、自分の主題内容とそれに相応しい技法や表現を吟味し、新たな創作へと敢然と向かうことになるのである。

(新潟県立万代島美術館 業務課長)

図版典拠

- 図5 展覧会図録「ケーテ・コルヴィッツ展」、茨城県つくば美術館/新潟県立近代美術館/姫路市立美術館/熊本県立美術館/町田市国際版画美術館、2005-06、75番、96頁。
- 図6 Ausstellungskatalog. Sella Hasse zum 100. Geburtstag, Staatlichen Museen zu Berlin Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen Akademie der Künste der DDR, 1976, Nr.112, S. 83.
- Ausstellungskatalog. Sella Hasse zum 100. Geburtstag, Staatlichen Museen zu Berlin Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen Akademie der Künste der DDR, 1976, Nr.105, S. 79.
- Elizabeth Prelinger et al., Käthe Kollwitz, National Gallery of Art, Washington/ Yale University Press, New Haven and London, 1992, p. 88.

*本論執筆にあたり直接言及してないが、主に次の書籍を参考にした:

展覧会図録「ケーテ・コルヴィッツ」、パルテノン多摩/神奈川県立近代美術館/伊丹市立美術館/宮城県美術館、1992.

展覧会図録「ケーテ・コルヴィッツ展」、茨城県つくば美術館/新潟県立近代美術館/姫路市立美術館/熊本県立美術館/町田市国際版画美術館、2005-06.

清真人、高坂純子、『ケーテ・コルヴィッツ 死・愛・共苦』、御茶の水書房、2005。

志真斗美恵、『ケーテ・コルヴィッツの肖像』、績文堂出版、2006。

(註33)

Elizabeth Prelinger *et al.*, *Käthe Kollwitz*, National Gallery of Art, Washington/ Yale University Press, New Haven and London, 1992, p. 89.

The Beginning of Woodcuts by Käthe Kollwitz

KIRIHARA, Hiroshi

In the middle of her already established artistic career, famous German printmaker, draftsman and sculptor, Käthe Kollwitz [1867-1945] dared to use a new technique of printmaking; woodcut. It is widely known that the inspiration behind this attempt came from viewing the woodcuts of contemporary sculptor and printmaker Ernst Barlach [1870-1938] in an exhibition held in June of 1920. Comparing her woodcuts style with his style, the similarities are not particularly noticeable; rather the differences and originality of each are remarkable. She was never directly affected by the style of Barlach's woodcuts, although she praised his works, sculptures, drawings, and lithographs for long time. In addition to the inspiration from her contemporary, some other causes moved her to attempt this new technique. In this paper, I describe the internal and external reasons, her situation around 1920, her mutual relationship with Barlach, influence of future generations of artists, and the history of woodcuts around 1900.

(Curator, the Bandaijima Art Museum)