

クルト・シュヴィッターズの「初期メルツ絵画」の生成

—1917年から1920年の作例におけるイメージの断片化と結合

久光 真央

はじめに

クルト・シュヴィッターズ (Kurt Schwitters, 1887-1948) は1919年半ば以降、絵画、詩、タイポグラフィ、建築など多岐におよぶジャンルで総合的芸術を目指す「メルツ Merz」を作り続けた。絵画の形式を模した支持体に紙片や廃材といった素材を貼り付けたり釘留めたりしたコラージュ群「メルツ絵画 Merzbilder」のなかでも、1921年頃までに制作された「初期メルツ絵画 frühe Merzbilder」には、それ以前の作品のイメージが明瞭に反映されている。こうしたイメージの連続性は、1956年にケストナー協会で開催された初の大回顧展に基づいて1967年に初版が出版されたヴェルナー・シュマーレンバッハによるモノグラフ^①や、1985年にニューヨーク近代美術館で開催された回顧展に際して同年に出版されたジョン・エルダーフィールドによるモノグラフ^②などで指摘されている通りである。ことに1917年から翌年にかけて制作された非具象絵画の連作「表現 Expression」および「抽象 Abstraktion」に属する作品のうち数点は、初期メルツ絵画のイメージの基として様々な論考で言及の対象とされている。それらの先行研究では、おおむね初期メルツ絵画以前と初期メルツ絵画という二項対立を軸としてイメージの継承が論じられてきた。

本稿では、連作「表現」と「抽象」を、それぞれに属する作品を初期メルツ絵画の「風景表現」と「人物表現」のイメージの源であると仮定する。そのうえで同時代の言説や他の芸術家による作例を引き合いにしながら、1920年頃までに制作された初期メルツ絵画の比較検証を試みる。その目的は、1917年から20年までの5年たらずの期間に、具象絵画から非具象絵画へ、あるいは油彩画からコラージュへと急速に変化したようにみえる「初期メルツ絵画」のイメージが、実はある程度の段階を経て形成されたことをあらためて検討することにある。

1 クルト・シュヴィッターズと「初期メルツ絵画」

1-1 シュヴィッターズと「シュトゥルム」

クルト・シュヴィッターズは1909年から1913年までドレスデンの美術学校に学んだ。当時の前衛芸術から影響を受けた絵画を制作するようになるのは、1917年以降のことである。

1917年から翌年の油彩および素描による連作「表現 Expression」および「抽象 Abstraktion」は、彼が同時代の前衛美術の影響下で制作し始めた時期の代表的な作例群である。後述するとおり、双方の連作に表現主義、キュビズム、未来派などに通じる造形言語がふんだんに取り

込まれており、この時期のシュヴィッターズの前衛芸術に対する積極的な姿勢を伺うことができる。

ちょうど二つの連作を手がけていたころ、シュヴィッターズはドイツの前衛芸術の場や人々とのコネクションを次々に構築していた。このネットワークの中核となったのは、ベルリンでヘルヴァルト・ヴァルデン (Herwarth Walden) が開設した「シュトゥルム画廊 Galerie Der Sturm」である。

1918年の6月、シュヴィッターズはシュトゥルム画廊の展示に初めて参加した^③。そして、この画廊を介し、チューリヒ・ダダのハンス・アルプ (Hans Arp, 1886-1966)、ベルリン・ダダのラウル・ハウスマン (Raul Hausmann, 1886-1971)、ハンナ・ヘーヒ (Hannah Höch, 1889-1978) らと知り合ったシュヴィッターズは、のちに故郷ハノーファーで独自のダダ運動を展開することになる^④。シュヴィッターズと彼らの活動拠点は異なるが、共同で講演や制作を行うなど生涯にわたって交流を続けている。さらに1919年以降、ヴァルデンが画廊に先駆けて1910年に創刊した雑誌『シュトゥルム Der Sturm』において、詩、散文、論説、造形作品を続々と発表している。このように、シュトゥルム画廊という場とそこから派生したネットワークは、シュヴィッターズが前衛芸術家として活動するにあたり、少なからぬ影響を与えていた^⑤。

シュヴィッターズは前衛芸術家として活動するための足場を固めていきながら、1918年末から1919年初頭には廃材を用いたコラージュの制作に取りかかっている。そして、1919年7月シュトゥルム画廊での展覧会において「メルツ絵画 Merzbild」と題した廃材コラージュ群を初めての発表するにあたり^⑥、『シュトゥルム』誌など複数の雑誌^⑦に「メルツ絵画 Die Merzmalerei」^⑧をはじめとする自身の創作に関するテキストを掲載した。これ以降、シュヴィッターズは自身の創作全般を「メルツ Merz」と称するようになる。この呼称は、シュヴィッターズが1919年頃に手がけた《Lメルツ絵画 L3 (メルツ絵画.)》^⑨ (以下《メルツ絵画》L Merzbild L3 (Das Merzbild.)) に基づくものとされる。その画面にはコメルツ＝プリファト銀行 KOMMERZ- UND PRIVATBANK の広告の断片“MERZ”が糊付けされていることに着想している^⑩。こういった画面に貼付したテキストの断片から作品の題名を決める方法は、これ以降のメルツ絵画でもしばしば採用された。

1-2 テキスト「メルツ絵画」について

「メルツ絵画 Die Merzmalerei」は、1919年8月に発行された『シュトゥルム』誌に掲載されたメルツ絵画に関する最初の綱領的テキストである。このテキストは、芸術家本人によるメルツ絵画の定義を確認できるのみなら

ず、初期メルツ絵画とそれ以前の油彩をはじめとする絵画との関連を示しているという点において、本稿でもとくに注視すべき重要な原資料といえる。エルダーフィールドはこのテキストを「最も早いものであるだけでなく、彼のアッサンプラージュの原理に関する最も簡潔で筋の通った表明」⁽⁴¹⁾と評している。

本稿においては、このテキストに関して注目すべき点がふたつある。ひとつはメルツ絵画の基本的な造形のプロセスが明示されている点である。エルダーフィールドはメルツ絵画を形成する主な要因として①素材の選択、②画面上での素材の分配および加工、③素材の脱定型化 Entformeln を挙げている⁽⁴²⁾。この三つを「メルツ絵画」の記述内容と照らし合わせてみよう。まずは、「目で認識できる素材すべて」から素材を選択する(①)。続いて「必要な道具すべて」を用い、選択した素材を「分割したり、変形したり、絵具を上塗る」(②)。以上のプロセスを経て、「個々の素材を原則的に対等に価値化すること Wertung」で、素材の「脱定型化 Entformeln」は達成される(③)。シュヴィッターズによって選択された素材は、こうした段階を経て、もともと有していた性質を失うことで純粋な形態に変換され、メルツ絵画の要素となるのである。

もうひとつは油彩画とメルツ絵画の結びつきがそのタイトルに示されている点である。すでに中村尚明氏が指摘しているように、このテキストにおいてシュヴィッターズは、メルツ絵画を Merzbilder ではなく、一貫して Merzmalerei と記している⁽⁴³⁾。Bild は英語で picture に該当し、絵画だけでなく写真等の画像一般、さらに表象や心象なども包括する言葉である。その一方 Malerei は英語の painting にあたり、筆と絵具で描かれる絵画を意味する。他方、作品のタイトルにおいては一貫して「Merzbild」と名付けられているのである。

このテキストにおいてメルツ絵画があえて Merzmalerei と表記されているのは、1919年以前は油彩画を中心に絵画制作を行っていたシュヴィッターズの造形思考の表れであると捉えることもできよう。「目で認識できる素材すべて」と「必要な道具すべて」が「絵具やキャンバス」と「筆やパレット」に当たるものとされるなど、従来の絵画の枠組みに当てはめながらメルツ絵画の造形プロセスが語られている点も、メルツ以前の絵画との関連を考えるうえで見過ごせない事実である。

このように、テキスト「メルツ絵画」は、メルツ絵画の基本的な造形プロセスのみならず、本論の議論的となる油彩画とメルツ絵画との関連を考えるうえでも重要な原資料なのである。

2 初期メルツ絵画における風景表現

2-1 《G 表現 2 高山の太陽》と連作「表現」

連作「表現 Expression」は、1918年頃に手がけられた非具象的な油彩画の作品群である。すべての作品の所在不明であり、現在は展覧会カタログ等に掲載された単色図版3点からしかイメージを確認することができない⁽⁴⁴⁾。こういった状況であれ、連作のタイトル自体からも伺える当時の表現主義への関心と接近や、初期メルツ絵画との関連がうかがえることなどから、連作「表現」はこれまで様々な論考で取り上げられてきた⁽⁴⁵⁾。

連作「表現」に属する3点《G 表現 1 森》(G Expression 1 (Der Wald.))、《G 表現 2 高山の太陽》(G Expression 2 Die Sonne im Hochgebirge) (以下、《高山の太陽》)、《G 表現 3 (愛)》(G Expression 3 (Die Liebe.)) はいずれも1918年に手がけられた作品である。いずれも木が密集した場所の風景を着想源としており、抽象化が推し進められたモチーフの輪郭は暗色の太い線で形成され、その線を跨がないように色彩が施されていることが確認できる。本稿では、選択されたモチーフや構図などの要素から同時代の芸術やその後の初期メルツ絵画との関係を考えるにあたり鍵となる《高山の太陽》(図1)について、より詳細に考察する。

まずは《高山の太陽》における風景を織り成すモチーフに注目しよう。この油彩画では、ひしめくような山々の上方で太陽、丘の上では十字架が光り輝いている。それぞれの形態に注目すると、1917年以前に制作された自然主義的な油彩画と比べ、太陽は円で山脈は丸みを帯びた矢尻といったように、モチーフの単純化がいつそう推し進められていることが分かる。絵具は太陽を中心とする緩やかな円を描くように配されており、このなだらかな筆触に沿って太陽と十字架と丘の輪郭線と繋ぐと、三角形の構図が浮かび上がる。こういった構造が画面に動きと調和をもたらしているといえよう。

なお、モチーフを暗く太い輪郭線で表現する手法は、1917年に制作された素描群において繰り返し試されているものである。これらの素描群には、《高山の太陽》で取り上げられた山々や太陽、十字架といったモチーフが繰り返し表されている。

それでは、なぜシュヴィッターズはこういったモチーフに関心を寄せたのだろうか。ひとつの有力な可能性は、1919年9月にハノーファーの評論家クリストフ・シュペンゲマン(Christph Spengemann)が執筆した、シュヴィッターズに関する最初期の批評に見いだせる⁽⁴⁶⁾。シュヴィッターズの友人でもあったシュペンゲマンは、彼が1919年までに制作した絵画に込めた「精神 Geist」を高く評価していた。すなわち、画面の十字架は「歴史的出来事の反映ではなく、単純に抽象的な情

緒の現れ」⁽¹⁷⁾であり、太陽に関しては、風車、道、ハートや教会といったモチーフと並んで、「全体のリズムに順応しつつ、ここで静まりかえっていく情調を示唆しているに相違ない」⁽¹⁸⁾。

この批評で重要なのは、シュペングマンがシュヴィッターズの好んだモチーフの数々を、「シュトゥルム」画廊に関係した芸術家たちの作品と共通するものとして、シュヴィッターズと彼らの結びつきを主張していることであろう。シュペングマンはシュヴィッターズのみならずヴァルデンの知己でもあった⁽¹⁹⁾。彼は批評において、シュヴィッターズの作品における十字架はキリスト教主題の伝統的な絵画に由来するのではなく「抽象的な情緒の表れ」であり、画面に反復するように表されたモチーフに音楽的なリズムをみている。なお、シュペングマンの評価する「精神」は、ヴァシリー・カンディンスキー（Wassily Kandinsky, 1866-1944）が『抽象芸術論：芸術における精神的なもの』（初版1911年）において、その重要性を説いたものでもある。

ここで、ほかの芸術家による絵画と《高山の太陽》を比較してみよう。シュマーレンバッハは、この油彩画がカンディンスキーの連作「即興 Improvisation」からの影響を受けたものであると指摘している⁽²⁰⁾。例えば、1913年の《即興 30(大砲) Improvisation 30(Kanonen)》(図2)は、余計な細部を省略し、太陽や山を太い輪郭線や色斑の固まりによって半ば抽象化された形態として大胆に表現している点などが《高山の太陽》と類似している。また同年の油彩画《赤い斑のある風景 I Landschaft mit roten Flecken I》は、横長の画面の上三分の一に空、下三分の二に山脈が配された構図などが《高山の太陽》と共通している。なお、両作品とも、1919年以前にドイツで展示された記録は残っていない。しかしどちらも1913年発行の『シュトゥルム・アルバム』に単色図版が掲載されていることから⁽²¹⁾、シュヴィッターズが複製図版を通じてこれらの作品を目にしていた可能性はある。

また、カンディンスキーのほかにパウル・クレー（Paul Klee, 1879-1940）による1916年の《不吉な家の上のぼった星ぼし Gestirne über Bösen Häusern》など、家屋や山並み、月や太陽が三角形や円など幾何学的な図形に抽象化された作例からの影響も想定できよう。シュヴィッターズがクレーらと共にシュトゥルム画廊で展示を開催するのは《高山の太陽》制作後の1919年1月のことである。とはいえ、シュヴィッターズが1917年1月に同画廊で展示された《不吉な家の上のぼった星ぼし》や同時期のクレー作品を、直接ではなくとも『シュトゥルム』誌に掲載された図版などで目にしていた可能性はカンディンスキー作品と同様に完全に否定できるものではない⁽²²⁾。

シュヴィッターズが自然主義的な描写から脱却し非具象的な絵画を手がけるようになったのは1917年のことであった。その時期の重要な拠点となったのが、ベルリンのシュトゥルム画廊であり、シュヴィッターズはこの画廊から当代の造形言語の数々を急速に吸収した。その翌年に制作された連作「表現」の油彩画《高山の太陽》は、シュヴィッターズが消化したシュトゥルム画廊に係のある芸術家たちによる作品のイメージと通底しているという点で、1919年以降の初期メルツ絵画を考える上でも欠かせない作品なのである。

2-2 《メルツ絵画 25A. 星の絵画》にみられる風景表現

以上を踏まえ、1920年に制作された《メルツ絵画 25A. 星の絵画 Merzbild 25A. Das Sternbild》(以下、《星の絵画》。図3)について考察を加える。まずは先述の《高山の太陽》と共通する画面の構図に注目したい。

《高山の太陽》では、太陽を中心とし、緩やかに円を描くようにして色彩が施されていた。一方、《星の絵画》では、画面上部に配された円形の板が全体の軸となり、画面右の細長い木の棒、画面左の長方形の紙片、画面中央下の金網といった円形の循環が成立している⁽²³⁾。また、画面中央上の板の円と、そのすぐ右下に配された三角形の板によって形成された緩やかな弧は、《高山の太陽》の太陽と山脈の形態を想起させる。この構図は1920年までの初期メルツ絵画においてしばしば見受けられ、1919年の《メルツ絵画 9b. 大イッヒ絵画 Merzbild 9b. Das Grosse Ichbild.》や、1920年の《メルツ絵画 三十一 Merzbild Einunddressig》でも確認できる。

ここで注目したいのは、この作品に与えられた副題⁽²⁴⁾「星の絵画」である。シュヴィッターズはメルツ絵画の副題を、画面に貼付した雑誌等の印字や挿絵から採ることが多々あった⁽²⁵⁾。しかし、この作品には文字が印刷された新聞紙の断片が随所に貼り付けられているにもかかわらず、「Stern(星)」の文字、あるいは星を表すような形象は見当たらない。むしろ、画面全体が深みのある青と緑で着彩されていることや、《高山の太陽》や1919年の油彩画《墓地のある山(抽象) Hochgebirgsfriedhof (Abstraktion)》において太陽の円と山の弧に相当する形態が見受けられることから、円状の板は星、あるいは天体を表していると推測するほうが妥当であるといえよう。エルダーフィールドは、このように天空を表象する《星の絵画》を、1919年のメルツ絵画《循環 Das Kreisen》と並べて、表現主義の「宇宙的な cosmic」主題を内包するものであると指摘している⁽²⁶⁾。

このように、《星の絵画》にはそれ以前の風景画と関連したイメージが残る一方で、それら風景画と決定的に異なる要素も認められる。それは、画面上部に導入された文字である(図4)。これらの文字は、新聞紙から切り

抜かれたものと見られる。絵具や他の素材で部分的に隠されているものの、エルダーフィールドが指摘するように、それらは上から順に「[R]eichsk[anzler] 帝国宰相／blutigen 血まみれの」「E Offner Brief E 公開状／Mathias: Die Korrupt[ion] マティアス：汚職」「Generalleutnant 陸軍中將」「erhöhung 昇格／Hungersn[ot] 飢饉」と読める⁽²⁷⁾。この「マティアス」とは、おそらくマティアス・エルツベルガー（Matthias Erzberger）を指す⁽²⁸⁾。ヴァイマル共和国で財務相を務めていたエルツベルガーは1920年3月、右翼勢力からの攻撃を受け、退職に追い込まれている。さらに同じ月、ベルリンでは「カップー揆 Kapp-Pusch」が勃発していた。同年に制作された《星の絵画》に導入された印字は、このような時事的な出来事を明瞭に示しているのである。

よく知られているように、こうした画面への文字の導入は、すでに1912年にピカソとブラックによってなされていた。加えて、新聞のイメージを活用したコラージュは、同時期に活躍していたベルリンのダダイストたちの得意とするところであった。これらの同時代のコラージュと比較してみると、シュヴィッタースは、キュビストたちと異なり、貼付する新聞紙のテキストを明らかに意図的に選択している。他方、ベルリン・ダダのフォトモンタージュのように、あからさまに政治的な立場を表明しているわけでもない⁽²⁹⁾。言い換えると、自身の絵画に意図的に文字を導入しているが、それはテキストの元の姿である新聞のように社会と密接に結びついたものではなく、当該のメルツ絵画の制作時期を示すものにとどまっているのである。このメルツ絵画に導入されたテキストとイメージの関連については、次章でもさらに検討を加える。

3 初期メルツ絵画における人物表現

3-1 《ヴェールを脱ぐ》と連作「抽象」

連作「抽象 Abstraktion」は、1917年から1918年に制作された非具象的な油彩画及び素描の作品群である。2000年に刊行されたカタログ・レゾネでは油彩画が42点と記載されているが⁽³⁰⁾、そのうち所在が明らかである作品は4点、所在不明で図版から画面を確認できる作品は6点に留まる。

連作「抽象」に属する絵画は、嶋田宏司氏が試みているように、ある程度は現存する作例や図版から画面の特色によりグループ分けすることができる⁽³¹⁾。ひとつは、布や石といった身近なモチーフを画面いっぱいに拡大し、多角形を組み合わせた多面体の構造を描写したグループである。これに属する作品として、油彩画の《抽象9番（蝶ネクタイ。） Abstraktion Nr. 9 (Bindeschlips.)》や《抽象16番（眠れる水晶） Abstraktion No 16 (Schlafender

Kristall)》などが挙げられる。すでにエルダーフィールドや嶋田氏が指摘しているように、これらは未来派やキュビズムの影響が顕著に現れた作品であると言える⁽³²⁾。もうひとつは、円と斜線を組み合わせた平面的な構成が特徴的なグループがある。これに属する作品としては、《抽象26 柔らかなシンフォニー Abstraktion 26 Zarte Sinfonie》や単色図版でのみ知られている《抽象31 鉄筋コンクリートの気分. Abstr. 31(Die Eisenbeton-stimmung.)》が挙げられる。

この連作「抽象」において最も注目したい作品は、1918年に制作された油彩画《抽象19（ヴェールを脱ぐ） Abstraktion 19 (Entschleierung)》（以下《ヴェールを脱ぐ》。図5）である。これは先ほど述べた二つのカテゴリーでいうと、後者の「円と斜線を組み合わせた平面的な構成」にあたる作品である。そしてこの作品は、シュヴィッタースが自ら言うところの「自然の要素の再現を放棄し、絵画的要素だけで描いた」⁽³³⁾のものにも該当する。この「絵画的要素」とは、シュヴィッタースによって制作された絵画のイメージそのものを指しているに違いない。というのも、この作品は前章で考察した《高山の太陽》のモチーフを明瞭に反映させているからである⁽³⁴⁾。《高山の太陽》における太陽は右上の大きな円に、山は画面下部で交差する二本の直線とその左側に重なる波線に、十字架は画面を貫く対角線とそれに交差する円弧に取って代わられているのである。

このような《ヴェールを脱ぐ》の構図は、いくつかの初期メルツ絵画の下地になっていることがエルダーフィールドによって指摘されている⁽³⁵⁾。ここでは、とりわけ顕著な影響が見受けられる作品として1919年のメルツ絵画《循環 Das Kreisen》（図6）を挙げる。エルダーフィールドいわく《ヴェールを脱ぐ》と、次節以降に検討する初期メルツ絵画《労働者絵画 Das Arbeiterbild》（図8）と《メルツ絵画10A.（貴婦人たちのための構成。） Merzbild 10A. (Konstruktion für edle Frauen.)》（図10）の中間に位置する図像を有する本作品は⁽³⁶⁾、初期メルツ絵画における人物表現について考察する前に検討しておく必要があるだろう。油彩画《ヴェールを脱ぐ》とメルツ絵画《循環》は、大きな円や画面いっぱいに伸びる直線といった形態に合わせて配色がなされているという点で類似している。しかし《循環》では、《ヴェールを脱ぐ》における黒い輪郭線が細い綱や銅の輪といった素材に変換されている点が決定的に異なる。これは1919年のテキスト「メルツ絵画」の「細紐、筆や鉛筆の筆致は線に」という記述と一致する変換であるといえよう。

このように、連作「抽象」は未来派やキュビズムなど、シュトゥルム画廊との繋がりが強い同時代の前衛芸術からの影響が見て取れる幾何学的な形態表現が特徴の意欲的なものであった。シュヴィッタースは、ちょうどこの

連作を制作していた時期にもあたる1918年頃から、具象的な人物描写を放棄し、コラージュや素描の制作に没頭するようになっていった⁽³⁷⁾。

3-2 1919年の初期メルツ絵画における人物表現

前節を踏まえ、初期メルツ絵画における人物表現について検討しよう。本節で主に対象とするのは、いずれも1919年に制作された、人物の属性に関連した副題を有する三点のメルツ絵画である。いずれの作品も多かれ少なかれ構図が《ヴェールを脱ぐ》と共通しているが、イメージの源泉やそれに基づいた人物表現の手法はそれぞれ異なるといえる。

(1) 《メルツ絵画 1A. 精神病医》に見られる具象性

まずは《メルツ絵画 1A. 精神病医 Merzbild 1A. Der Irrenarzt》(以下《精神病医》、図7)を見てみよう。本題の番号が示すように、この作品は最も早い時期に制作されたメルツ絵画の一つである⁽³⁸⁾。エルダーフィールドによると、《精神病医》における人物表現は「明らかに抽象ではない」⁽³⁹⁾。たとえば、画面中央の円形の縁は人物の頬を表し、その下の白塗りされた板はシャツの襟を、また画面左下に貼り付けられた煙草は明らかにその上に描かれた人物の口から落ちた煙草そのものを示しているのだ。それと同時に、白の絵具で頭頂部から鼻の穴、赤の絵具で口の輪郭線が補助的に描きこまれている。つまり、テキスト「メルツ絵画」でシュヴィッターズ自身が述べる「個々の素材を原則的に対等に価値化すること」は本作品では未だ徹底されておらず、それぞれの素材は異なる部位の再現のために利用されているに過ぎないのである⁽⁴⁰⁾。

この画面において再現された横顔は、モデルをたく粗い筆致で表現した、1917年から1919年にかけて制作された油彩画を想起させる。その一方で、画面中央の頬に見立てられる円やそこから伸びる黒い弧、および画面下部のスーツの襟のような斜線が特徴的な構図は、《循環》と同様に《ヴェールを脱ぐ》やそれに連なる絵画がある程度は参照されていると考えられる。こういった描写が見られることから、《精神病医》は、初期メルツ絵画とそれ以前の人物表現の中間に位置する作品であるといえよう。

なお、この作品に描かれた人物のモデルはある程度まで同定されている。たとえばエルダーフィールドは、「題名は単なる肖像ではなく、患者の執念であるごた混ぜのガラクタで頭が埋め尽くされた精神病医である。もしくは、おそらくシュヴィッターズ自身が精神病医であり、(中略)彼はガラクタを解明できる意味あるものとして分析している」⁽⁴¹⁾と推察している。

《精神病医》に表された横顔は、同年に手がけられた

水彩素描に表されたシュヴィッターズの自画像とは異なる様相を示している。しかしながら、同年8月にシュヴィッターズが発表した、医者 Doktor による質問に自身 Ich が答えていく対話体により「メルツ」たるものを輪郭づけようとする散文⁽⁴²⁾や、画家自身のガラクタへの関心から、エルダーフィールドによる推論には、ある程度の妥当性がある。とはいえ、《精神病医》のモデルについては諸説ある。なかには、1920年前後にハノーファーのブルジョワ階級を弾劾する言説を多く発表していた詩人で神経科医のカール・アロイス・シェンツィンガー(Karl Aloys Schenzinger, 1886-1962)をモデルとして、本作品においてシュヴィッターズは自身と相容れぬシェンツィンガーの考えを揶揄したとする見解もある⁽⁴³⁾。しかし、いずれも推測の域を出るものではないため、本稿ではモデルの同定については留保する。

以上のように、《精神科医》は、少なくとも副題の示す人物のモデルを特定することこそできないものの、ある程度まで推測できるような再現的描写がなされている限りにおいて重要であろう。なぜなら、以下で取り上げる2点のメルツ絵画は、同様に人物の属性を副題で示しているにもかかわらず、その表現方法が大きく異なるからである。

(2) 《労働者絵画》と人物のアナロジーとしての車輪

《労働者絵画 Das Arbeiterbild》(図8)と題されたメルツ絵画はどうであろう。これは初期メルツ絵画の中で最も大きな寸法の⁽⁴⁴⁾、1919年半ばまでに制作された⁽⁴⁵⁾立体コラージュである。先述した《精神病医》とは異なり、この画面において再現的な人物像は見当たらない。カンヴァスの大部分を占めるのは、《ヴェールを脱ぐ》や《循環》と共通する大きな円形とそれを貫く斜線である。

この作品のタイトルは画面右上に印刷された「Arbeiter 労働者」という印字をそのまま提示するものではない。この場合は、切り抜きを貼付した円形の木製の板と、かつてそのうえに釘留めされていた車輪を示す単語として赤い「労働者」の文字が選択されたものとも考えられる。

この推測を裏付けるのは、1919年に制作された素描《構成 Konstruktion》(図9)である。素描《構成》では、右上の小さな車輪と連なる車輪の周辺には「Anna」「Blume」、それと角ばった線で結びついている左下の車輪には「und Franz Müller」と、それぞれ名前が書き込まれている。どちらもシュヴィッターズの詩に登場する架空の人物であり、アンナ・ブルーメはシュヴィッターズの代表作『アンナ・ブルーメ Anna Blume』において不条理な愛を唄われる女性、フランツ・ミュラーはアルプと共同で手がけた散文作品『フランツ・ミュラーの針金の春 Franz Müllers Drahtfrühling』において、アンナと選

近する主人公である。興味深いのは、両者ともに詩の中で近代の物質文化を典型化した素材と結び付けられている点である。アンナ・ブルーメはシュヴィッターズ自身による英語版『イヴ・ブロッサム Eve Blossom』において「車輪をもつ」と特徴付けられている⁴⁶⁾。また、フランツ・ミュラーは誰から話しかけられても動じることなくその場に立ち続ける針金のような男として描写されている⁴⁷⁾。そして、彼らは《構成》において、針金のような角ばった線で結びつけられた車輪として描かれているのである。

この素描の理論に鑑みると、《労働者絵画》における「労働者」は、赤字のタイポグラフィーそのものを示すだけでなく、この印字の貼付された円形の木の板とかつて配置されていた車輪が近代的な人物のメタファーであることを示唆している。それでは、この「労働者」とはいったい何者であろうか。シュマーレンバッハは、芸術上の革命的な手法と、赤で印字されていることでプロレタリア革命を想起させる労働者のタイポグラフィーおよび資本主義の象徴である車輪の敢えての混合が、《星の絵画》と同じく、シュヴィッターズの非政治的な態度を示唆しているとする⁴⁸⁾。確かに、シュヴィッターズは同時代に活躍した左翼的思想との結びつきの強いベルリン・ダダを、とりわけ過激な政治思想を抱いていた詩人リヒャルト・ヒュルゼンバック (Richard Huelsenbeck, 1892-1974) の名になぞらえて「ヒュルゼン・ダダ」と批判するなど、芸術と政治の関わりに対してあまり肯定的でなかった⁴⁹⁾。

イメージの関連についての検証を目的とする本論においていっそう重要になるのは、画家自身が1917年後半に機械工場で製図工として勤務していたという事実であろう。シュヴィッターズは後年、「ここで、私は車輪に対する興味をもったが、同時に機械を人間精神の抽象として認識するようになった。このときから、私は抽象絵画と機械を総合芸術として一体化したいと思うようになった」⁵⁰⁾と述懐している。

これまで見てきたように、シュヴィッターズはまさに1917年以降、前衛芸術の造形言語を獲得するために様々な様式の絵画を意欲的に制作するようになった。つまり、シュヴィッターズの抽象絵画と機械の提喩としての車輪への関心は強く結びついているといえるのである。むしろ、こうした車輪への関心は、シュヴィッターズ特有のものではなく、1910年代の美術で好んで使われたモチーフのひとつではあった。

たとえば、ニューヨーク・ダダのマルセル・デュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968) は、1913年に最初のレディ・メイドである《自転車の車輪》を制作している。また、デュシャンの盟友であるフランシス・ピカビア (Francis Picabia, 1879-1953) は、車輪を描いた作品に命

名することで、それが人間のように見えるという一種の言葉遊びである「機械ポートレイト」の手法を1915年の時点で実践していた⁵¹⁾。重要なのは、シュヴィッターズがこういった同時代の前衛芸術、とりわけダダと車輪の密接な関係を踏まえたうえで、一度は廃物となった車輪そのものを素材として自身の絵画に導入し、本来とは異なる役割を与えた点である。シュヴィッターズの示す「抽象絵画と機械の一体化」は、中原佑介氏が指摘するように、画面上におけるイメージとしての表現に留まらず、絵画を組み立て、再構成するというメルツ制作の原理にまで発展しているとも解釈できるのである⁵²⁾。

以上のように、《労働者絵画》は、機械の提喩である車輪が釘打たれていた木製の円盤と棒状の板による組み立ての上に、「労働者」という赤いタイポグラフが貼付されたメルツ絵画である。同年に描かれた素描《構成》における原理に照らすと、この組み立てが「労働者」のメタファーであると解釈できる。

ここに表された労働者は、第一次世界大戦を機械製図工として過ごし、その数年後には廃材を駆使してメルツ絵画を構成することとなったシュヴィッターズ自身である可能性も排除されない。

(3) 《貴婦人たちのための構成》における女性と車輪

最後に《メルツ絵画 10A. (貴婦人たちのための構成.) Merzbild 10A. (Konstruktion für edle Frauen.)》(以下《貴婦人たちのための構成》。図10)について考察を加える。

この作品は、金属の蓋および木製の車輪による円形と、木の厚板で形成された突起した垂直線と二つの斜線によって主な構図が形成されている。これまで見てきた《ヴェールを脱ぐ》を下敷きとするメルツ絵画と比べてみると、大型の円の代わりに、漏斗など比較的小型の円形素材が多く配されていることが分かる。

この作品の副題が示す「貴婦人たち」とは何を示しているのだろうか。本作品は《労働者絵画》と異なり、画面上に「edle Frauen 貴婦人たち」といった文字の導入は見当たらない。このことを考えるとき、注目すべき素材が二つある。ひとつは、画面右下に横倒しに貼り付けられたシュヴィッターズによる未完の肖像画(図11)である。ドロテア・ディートリヒは、この肖像画のモデルを画家の妻ヘルマであると推測している⁵³⁾。確かに、シュヴィッターズは1917年から1919年にかけて肖像画を数多く手がけていた。しかし、この未完の油彩画からモデルを特定するのは容易ではない。そのため現段階ではこの肖像が横向きの女性の胸像であるという事実を述べるにとどめておきたい。

もうひとつは、女性のうなじの付近に貼付されている「自転車券 Fahrradkarte」と印刷された白いカード(図12)である。初期メルツ絵画のオブジェ素材に注目し

た嶋田宏司氏によると、自転車を意味する *Fahrrad* を分解すると、走る *Fahr* 車輪 *Rad* となり、ここでは言葉の連想によって構図の車輪構成を補うような言葉遊びが仕掛けられている⁽⁵⁴⁾。

このような見解を踏まえ、貼り付けられた肖像画にあらためて注目すると、女性の胸と欠けた車輪のハブが重なっていることに気がつくだろう。これらの要素は緑の細長い木材とも繋がっており、この木材の両端には金属の蓋と漏斗が重なっている。また、欠けた車輪と漏斗は木製の車輪を挟み込むようにして触れ合っており、さらにこれら三つの円形素材は、下地に貼り付けられた、あるいは描かれた円と繋がってゆく。こういった円と線、または円と円の繋がりは、既に見た1919年の素描《構成》の構造を想起させるものである。しかし、《貴婦人たちのための構成》とこの素描を比較すると、決定的に異なる点が浮かび上がる。それは、車輪ないし円形と人物の関連を示すファクターが、素描では文字であったのに対し、このメルツ絵画ではシュヴィッターズによって手がけられた過去の肖像画となっていることに他ならない⁽⁵⁵⁾。

エルダーフィールドによると、シュヴィッターズは1946年の知人宛書簡において、《貴婦人たちのための構成》に7人の女性の頭部を連想させる形象が見える可能性を伝えるが⁽⁵⁶⁾、これは画面に点在する円形を指すものと想定できよう。なぜなら、素描《構成》や《労働者絵画》において人物の暗喩である車輪は、この画面上では欠片も含めて3つしか確認できない一方で、女性の頭部の形態とも類似する円形の要素は、画面上に少なくとも7つ配されているからである。

以上のように、《貴婦人たちのための構成》は、《ヴェールを脱ぐ》から続く形態表現を受け継いでいるだけでなく、同年に制作された素描《構成》や《労働者絵画》の語法を踏まえたうえで、画家がメルツ以前に手がけた具象的な肖像画を女性の提喩のための素材として昇華した、まさに初期メルツ絵画における人物表現の集大成ともいべき作例であるといえよう。

おわりに

本稿では、シュヴィッターズの1919年から1920年までの初期メルツ絵画の生成過程をあらためて検証するため、1917年から1918年に制作された連作「表現」と連作「抽象」それぞれをメルツ絵画における「風景表現」と「人物表現」の起点と過程し、イメージの断片化と結合について考察を試みた。その結果、シュヴィッターズはメルツ創始直前の1918年頃からコネクションを形成したシュトゥルム画廊の芸術家の描いた非具象的な絵画の造形言語を急速に吸収して自身の作品として落とし込

み、1919年以降は自身による絵画や詩作、テキストを物質的なガラクタと同様に作品の「素材」とし、メルツ絵画の上でイメージを結合していることを二つの道筋から確認できた。

註

- (1) Werner Schmalenbach, *Kurt Schwitters*. Köln: Verlag DuMont Schauberg, 1967.
- (2) John Elderfield, *Kurt Schwitters*. New York: Thames and Huston, 1985.
- (3) 1918年6月の展示にはブラウエ・ライターの画家ら3名とともに参加。シュヴィッターズは18点の作品を展示した。これ以降、1919年1月のパウル・クレー、ヨハネス・モルツァーンとの三人展など、1928年まで定期的にこの画廊の展示に出品している。
Herwarth Walden(ed.), *Der Sturm, Juni 1918, Vierundsechzigste Ausstellung, Albert Bloch, Emmy Klinger, Elisabeth Niemann, Kurt Schwitters*, Berlin: Galerie der Sturm, June 1918, pp.1-3; Walden, Herwarth(ed.), *Der Sturm, Januar 1919, Siebzigste Ausstellung, Paul Klee Johannes Molzahn Kurt Schwitters*, Berlin: Galerie der Sturm, January 1919.
- (4) 1920年頃、シュヴィッターズはベルリン・ダダへの加入を打診したが、中心メンバーであった詩人リヒャルト・ヒュルゼンベックが、表現主義の活動の場であるシュトゥルムとシュヴィッターズの強固な結びつきなどを理由にその申し出を拒絶したとされる。ハンス・リヒター著、針生一郎訳『ダダ: 芸術と反芸術』美術出版社、1972年、216ページ。
- (5) 1985年のニューヨーク近代美術館における大回顧展に際してモノグラフを執筆したジョン・エルダーフィールドは、シュトゥルム画廊の芸術家、とりわけ表現主義の画家による作品がシュヴィッターズの初期作品の自然に対する態度に影響を与えたと指摘している。なお、彼はシュヴィッターズがシュトゥルム画廊を初めて訪れたのは1917年であると推測している。なぜなら、1917年の油彩画《オファーディッケの風景 *Landschaft aus Opherdicke*》以降、作品から表現主義からの影響が顕著に見受けられるようになるからである。Elderfield, op. cit., pp. 17-20.
- (6) Ibid., p. 49.
- (7) テキスト「メルツ絵画」は『シュトゥルム』誌に掲載された後、同年9月発行の『チチェローネ *Der Cicerone*』誌や同年11月発行のハノーファーの『ツヴェーマン *Der Zweemann*』誌にも再載されている。
- (8) Kurt Schwitters, "Die Merzmalerei." in *Der Sturm*, vol.10, Nr. 4, 10 July 1919, p. 61.
- (9) 《メルツ絵画》は1923年にドレスデン市立美術館が購入した。しかし1937年の「頹廢芸術 *Entartete Kunst*」展に出品されて以来、消息不明となっている。『シュヴィッターズ展: 都会でひろった DADA』西武美術館／軽井沢高輪美術館、

- 1983年、150ページ。
- (10) Schmalenbach 1967, op. cit., p.93.
- (11) Elderfield, op. cit., p. 50.
- (12) Ibid., p. 50-51. なお「脱定型化 Entformeln」という邦訳は以下の論考に倣ったものである。大河内朋子「クルト・シュヴィッターズの散文作品について」『人文論叢：三重大学人文学科研究紀要』33巻、138ページ。
- (13) 中村尚明「クルト・シュヴィッターズ《メルツ絵画1C：ダス・ドゥーベルビルト》について」『横浜美術館研究紀要』1号、1998年3月、13ページ。
- (14) Orchard, Karin / Schulz, Isabel. *Kurt Schwitters: Catalogue raisonné, Band 1 1905-1922*, Hannover: Sprengel Museum, Hatje Cants Verlag, Ostfildern-Ruit, 2000, p. 122.
- (15) 1917年頃のシュヴィッターズの表現主義への関心については以下を参照。Elderfield, op. cit., pp. 12-25.
- (16) Christof Spengemann, “Kurt Schwitters,” in *Der Cicerone Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers*, vol. 6, Nr. 18, September 1919, pp.573-582.
- (17) Ibid., p. 580.
- (18) Ibid., p. 580.
- (19) エルダーフィールドは、シュヴィッターズが1918年6月12日にベルリンのヴァルデンに会いにいくとシュベンゲマンに書き送っていることから、シュベンゲマンがヴァルデンにシュヴィッターズを紹介したのかもしれないと推測している。Elderfield, op. cit., p. 17.
- (20) シュマーレンバッハは、そもそも連作「表現」と「抽象」という区分自体、カンディンスキーによる「印象 Impressionen」「構成 Kompositionen」「即興」のような、同時期に制作した作品同士の分類方法を参照して設けられたものであると推測している。Schmalenbach 1967, op. cit., p. 79, 111.
- (21) Wassily Kandinsky, *Kandinsky: 1901-1913*, Berlin: Galerie der Sturm, 1913, p. 8, 13.
- (22) 《不吉な家の上のぼった星ぼし》の展覧会出品歴については以下を参照。Paul-Klee-Stiftung, *Paul Klee: catalogue raisonné, Band 2*, Bern: Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Benteli, 2000.
- (23) 中村氏は1998年の論考において《メルツ絵画1C.ダス・ドゥーベルビルト》を中心に、「メルツ絵画」にみられる円循環の構図を指摘している。中村(前掲書)、9-24ページ。
- (24) 本稿では、メルツ絵画の題名のうち、アラビア数字とアルファベットを「本題」、それに続く言葉を「副題」とする。たとえば《メルツ絵画 25A. 星の絵画》の場合、「メルツ絵画 25A.」が本題、「星の絵画」が副題である。
- (25) 画中のテキストについては次章参照。
- (26) Elderfield, op. cit., p. 63.
- (27) Ibid., p. 63-64.
- (28) Werner Schmalenbach, „Kurt Schwitters - Kunst und Politik,“ in *Ausstellung Oktober-Dezember 1978 = Exhibition October-December 1978*. Köln: Galerie Gmurzynska, 1978, p. 25.
- (29) シュヴィッターズは、1920年末に執筆した「メルツ」と題するテキストにおいて、芸術を政治的主張と結びつけるベルリン・ダダについて否定的な見解を述べている。Kurt Schwitters, ““MERZ” für den Ararat» geschrieben 19. Dezember, 1920” in *Der Ararat*, vol. 2, Nr. 1, January 1921, pp. 5-6.
- (30) 2000年に出版されたカタログ・レゾネに掲載された42点のうち、29点は本題に、13点は副題に「抽象 (Abstraktion)」と名づけられている絵画作品である。Orchard / Schulz, op. cit., pp. 125-133.
- (31) 嶋田宏司「クルト・シュヴィッターズの初期メルツ絵画における空間表現とオブジェ素材について」『関西大学哲学』29号、2011年3月、3-5ページ。
- (32) Elderfield, op. cit., pp. 24-26; 嶋田(前掲書)、3-4ページ。
- (33) Schwitters 1921, op. cit., pp. 3-9.
- (34) 中村(前掲書)、12ページ。
- (35) Elderfield, op. cit., pp. 25-26, 54-55.
- (36) Ibid., p. 52.
- (37) Dorothea Dietrich, *The Collages of Kurt Schwitters: Tradition and Innovation*. New York: Cambridge University Press, 1993, p. 134.
- (38) 本題の番号による制作時期の同定は、エルダーフィールドの研究から始まり、その後出版されたカタログ・レゾネにおいても参照されている。Elderfield, op. cit., p. 51.
- (39) Ibid., p. 51.
- (40) Ibid., p. 51.
- (41) Ibid., p. 51.
- (42) Kurt Schwitters, “Ein Solider Artikel” in *Der Sturm*, vol. 10. Nr. 5, 10 August 1919, pp. 76-77.
- (43) Ines Katzenhusen, „Kurt Schwitters und Hannover oder vom Wand und Handel der Eingeborenen jener Siedlung, in der Herr Schwitters zu leben Gezwungen ist“ in *Aller Anfang ist Merz - Von Kurt Schwitters bis heute*. Berlin: Hatje Cantz, 2000, p. 235.
- (44) Elderfield, op. cit., p. 50.
- (45) Spengemann, op. cit., p. 577.
- (46) シュヴィッターズ自身による「アンナ・ブルーメ」の英語訳「イヴ・ブロッサム Eva Blossom」は、内容の大半がドイツ語版の直訳であるものの、語句が大幅に変更されている箇所がある。たとえば、アンナの特徴を羅列する項目では、ドイツ語版では「1、アンナ・ブルーメは鳥を飼っている、2、アンナ・ブルーメは赤い。3、鳥は何色だろう?」と記述されているが、英語訳では、「1、イヴ・ブロッサムは赤い。2、イヴ・ブロッサムは車輪をもつ。3、車輪は何色だろう?」に変更されている。“An Anna Blume” in *Anna Blume: Dichtungen*. Hannover: Paul Stegmann Verlag, 1919, p. 5; Elderfield 1985, pp. 38-39; Dietrich, op. cit., p. 144.
- (47) Kurt Schwitters, “Franz Müllers Drahtfrühling.” in *Der Sturm*,

vol. 13, Nr. 11, 5 November 1922, pp. 158-166.

- (48) Schmalenbach 1978, op. cit., pp. 24-31.
(49) Schwitters 1921, op. cit., pp. 3-9.
(50) Ibid., p. 5; 中原佑介「作家研究9:「死せるもの」から——寄せ集めによる世界像」『美術手帖』31巻452号、1979年8月、126ページ。
(51) なお、シュヴィッターズはメルツの制作に少なからぬ影響を与えたダダイストとして、アルプらと並んでピカビアの名を挙げている。Friedhelm Lach(ed), *Kurt Schwitters. Das literarische Werk. vol. 5: Manifeste und kritische Prosa*, Köln: M. DuMont Schauberg, 1981, p. 78; 嶋田(前掲書)、21ページ。
(52) 中原(前掲書)、149ページ。
(53) Dietrich, op. cit., p. 153.
(54) 嶋田(前掲書)、17ページ。
(55) 同上、22ページ。
(56) Elderfield, op. cit., p. 56.

図版典拠

- 図1 Werner Schmalenbach, *Kurt Schwitters*. Köln: Verlag DuMont Schauberg, 1967, plate 8, p. 260.
図2 ハンス・K・レーテル『カンディンスキー:全油彩総目録』岩波出版、1987年、440ページ。

図3 Schmalenbach 1967, op. cit., Titelfeld.

図4 同上

図5 『シュヴィッターズ展』マルボローファインアート東京、1987年、9ページ。

図6 Schmalenbach 1967, op. cit., p. 55.

図7 Ausst. Kat. *Kurt Schwitters*, Köln: galerie gmurzynska, 1978, Nr. 4, p. 61.

図8 Schmalenbach 1967, op. cit., p. 59.

図9 Elderfield, op. cit., p. 329.

図10 Schmalenbach 1967, op. cit., p. 31.

図11 同上

図12 同上

付記

本稿は、令和元年度筑波大学芸術専門学群卒業論文「クルト・シュヴィッターズの「初期メルツ絵画」の生成—1917年から1920年の作例におけるイメージの断片化と結合」に基づき、大幅な加筆修正を加えたものである。

(ひさみつ・まお)

※令和元年度筑波大学芸術専門学群長賞受賞

図1 クルト・シュヴィッターズ《G表現2 高山の太陽》
1918年 油彩, カンヴァス 寸法不明
所在不明

図3 クルト・シュヴィッターズ《メルツ絵画 25A. 星
の絵画》
1920年 コラージュ 104.5 × 79cm
ノルトライン=ヴェストファーレン州立美術館 デュッ
セルドルフ

図2 ヴァシリー・カンディンスキー《即興30(大砲)》
1913年 油彩, カンヴァス 111 × 111.3cm
シカゴ美術館

図4 クルト・シュヴィッターズ《メルツ絵画 25A. 星
の絵画》部分

図5 クルト・シュヴィッターズ《抽象 19
(ヴェールを脱ぐ)》
1918年 油彩,厚紙 69.5 × 49.8cm
ふくやま美術館、広島

図7 クルト・シュヴィッターズ《メルツ絵画 1A. 精神病医》
1919年 コラージュ 48.5 × 38.5cm
ティッセン=ボルネミッサ美術館、マドリード

図6 クルト・シュヴィッターズ《循環》
1919年 コラージュ 122.7 × 88.7cm
ニューヨーク近代美術館

図8 クルト・シュヴィッターズ《労働者絵画》
1919年 コラージュ 125 × 91cm
ストックホルム近代美術館

図10 クルト・シュヴィッターズ《メルツ絵画 10A./L. メ
ルツ絵画 L4 (貴婦人たちのための構成.)》
1919年 コラージュ 122.7 × 88.7cm
ニューヨーク近代美術館

図9 クルト・シュヴィッターズ《構成》
1919年 インク、紙 18.5 × 15.2cm
個人

図11 クルト・シュヴィッターズ
《メルツ絵画 10A./L メルツ絵画 L4 (貴婦人たちのための構成.)》部分1

図12 クルト・シュヴィッターズ
《メルツ絵画 10A./L メルツ絵画 L4 (貴婦人たちのための構成.)》部分2