

表現主義

Wolf-Dieter Dube 著

吳介禎・吳介祥譯

Theorists and Artists

The Explorations of Expressionists

做為二十世紀德國最具代表性的藝術風格，表現主義把藝術從客觀的外在世界描繪，帶到主觀的內在強烈情緒表達上。本書詳述活躍於世紀初到二次大戰之間的表現主義發展概況：北方以具象為主的橋派，與南方以抽象為要的藍騎士，在畫商穿針引線的運作下，與當時歐洲其他地區的前衛潮流相互呼應，對日後藝術表現產生了深遠的影響。



藝術館

I SBN 957-32-3819-5

(909)



9 789573 238195

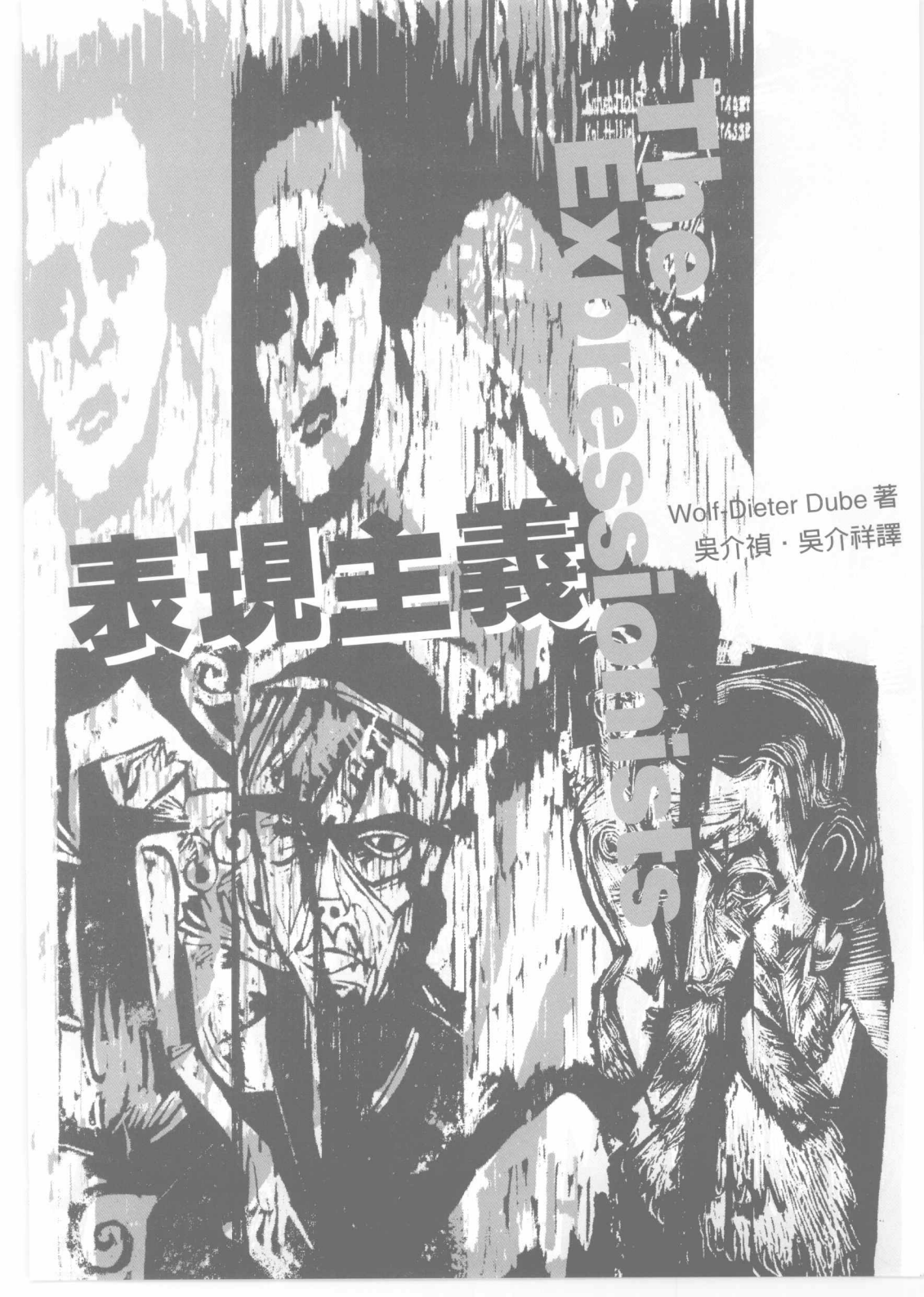


00360

R1059

遠流

NT\$360



表現主義

The Expressionists

Wolf-Dieter Dube 著
吳介禎 · 吳介祥譯

表現主義 / Wolf-Dieter Dube 著；吳介禎, 吳介祥譯.

— 初版. — 臺北市：遠流, 1999[民 88]

面；公分. — (藝術館；59)

參考書目：面

含索引

譯自：The expressionists

ISBN 957-32-3819-5 (平裝)

1. 藝術－德國－20 世紀

909.43

88013503

R 1 0 5 9

表 現 主 義

The Expressionists

◆目錄◆

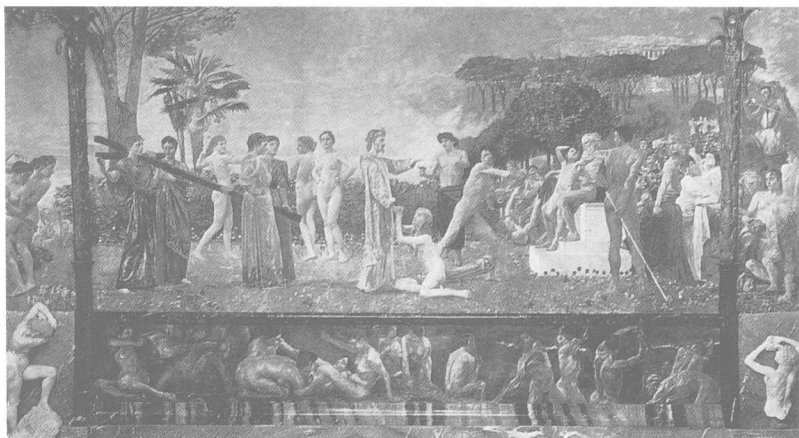
1 / 表現主義源起	1
2 / 德勒斯登	19
3 / 慕尼黑	93
4 / 柏林、維也納與萊茵流域	
5 / 戰後	203
參考書目	211
藝術家小傳	213
圖片說明	225
譯名索引	239

1 表現主義源起

脈絡

在世紀交替的德國藝術，仍然反映一八七一年帝國建立前的政治處境：分裂的邦國孕育了各自孤立的藝術思考和實踐，而潮流也隨著地理而擴散。雖然沒有形成全國性的藝術型態或運動，却有出人意表的重疊。比較法國藝術思潮匯聚於首都，以讓新藝術風格得以更合理有力的發展來說，這種情況尤為明顯。即使是一八七一年普法戰爭的潰敗，都沒有造成太大的轉變。而當繁榮壯大的威廉帝國（Wilhelmine Germany）似乎造就了如克林格（Max Klinger）這類以教誨式歷史繪畫見長的藝術家（圖 1），它却又和推崇它的社會一起湮沒在第一次世界大戰的洪流中。

不論我們多景仰他們，只要把



1 克林格，《奧林匹亞的基督》

萊伯爾 (Wilhelm Leibl)、馬雷 (Hans von Marées)、庫爾貝 (Gustave Courbet) 與馬內 (Edouard Manet) 相互比較就會知道，要一個德國人創造「純」藝術，是很困難的。形式和內容的和諧與平衡，或理想中純藝術的繪畫成就，都會被稍有分量的哲學觀念，如理想主義或浪漫主義所干擾。德國人的特質也是表現主義的動力之一，但這種表現法決定的是形式，所以不再需要英雄美人之類的偽裝了。顏色和形式過程變成圖像的觀念，承載抽象藝術中的邏輯思考。

世紀交替之際正是一八八〇年代出生的藝術家生涯的開展，這是由某些因素所造就的。在柏林，韋納 (Anton von Werner) 隨伺君王，代表一派負責榮耀政權的藝術家，專門繪製皇家核可下的歷史主題。而在慕尼黑、德勒斯登 (Dresden) 或其他城市亦然，藝術機構在官方的認可下製作歷史或民俗繪畫。與此對立的是一八九〇年代崛起的「分離派」(Secessions)。分離派首先發難於一八九二年的慕尼黑，為抗議連巴赫 (Franz von Lenbach) 的統治。烏德 (Fritz von Uhde) (圖 2)、



2 烏德，《庭院中的兩個少女》，1892

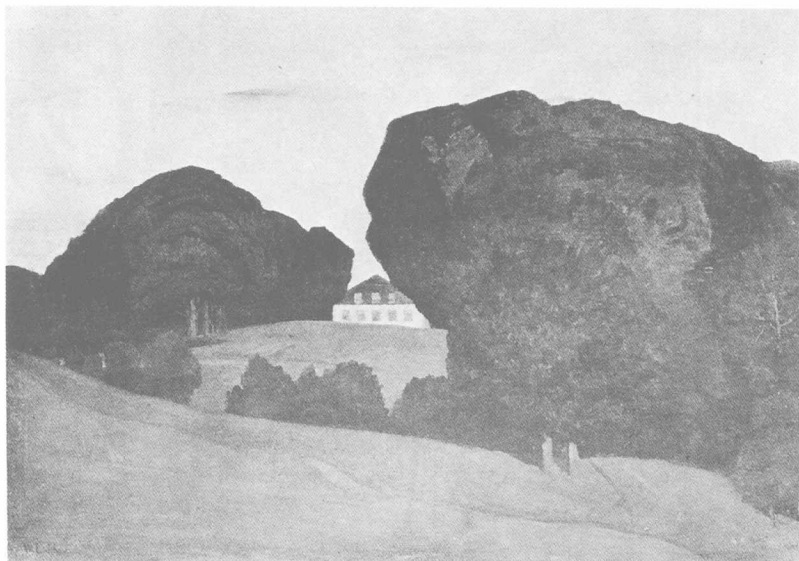
哈柏曼 (Hugo von Habermann)、史塔克 (Franz von Stuck) 等人成立的一個反藝術家聯盟 (Gegenverein zur Künstlergenossenschaft)，其目標為增進對法國印象派 (Impressionism) 藝術的了解，以提升展出水準，並促成國際間的交流。此外，他們並嚴格限制每個參展人只能展出三件作品。

柏林的騷動則起始於一八八九年，一羣由利伯曼 (Max Liebermann) (圖 3) 所領導的年輕叛逆藝術家在參加巴黎國際展 (Paris International Exhibition) 時，紀念法國大革命一百周年。此舉在德國由於其反君主政體的訴求而被刻意的忽視。十一人聯盟 (Vereinigung der Elf) 於二月成立，由利伯曼為首，其成員包括了各種流派中先進的藝術家，如萊斯堤寇 (Walter Leistikow) (圖 4)、霍夫曼 (Ludwig von Hoffmann)、斯卡賓納 (Franz Skarbina) 等人。同年，藝術家聯盟 (Verein Bildender Künstler) 發生了一件與挪威藝術家孟克 (Edvard Munch) 有關的糾紛。為了回應該聯盟的邀請，孟克在一項展出中掛了超過五十幅自己的作品，而韋納則認為應該關閉這種展覽。為此他們舉行投票，結果以一百二十票對一百零五票通過結束展出的提議，自此在柏林成立分離派的建議應運而生。一八九八年，萊斯堤寇的一幅畫作為列爾特 (Lehrte) 火車站的展覽所拒，他因此提議擴大十一人聯盟，柏林的分離派因而誕生，由利伯曼擔任理事長。一九〇二年他們展出了二十八件孟克的作品，一九〇三年展出塞尚 (Paul Cézanne)、梵谷 (Vincent Van Gogh)、高更 (Paul Gauguin) 和孟克的作品。此時慕尼黑黑的分離派正陷入危機，而利伯曼則在這個時候吸收了其最佳成員，如斯列佛格 (Max Slevogt) 和柯林特 (Lovis Corinth)。

一八九三年德勒斯登的分離派在庫爾 (Gotthardt Kühn) 的帶領下



3 利伯曼,《阿姆斯特丹動物園中的鸚鵡道》,1902



4 萊斯堤寇，《丹麥風景》

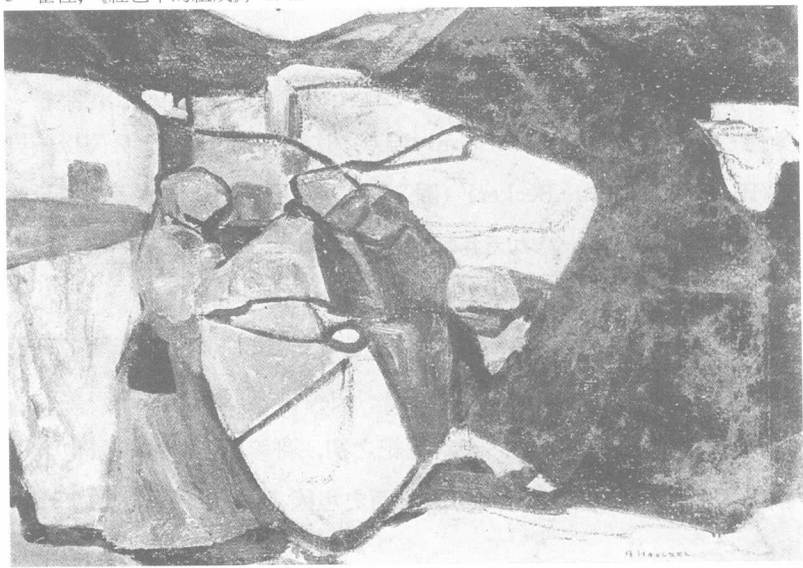
成立，其特色為每年國際性的藝術和工藝展。維也納的分離派由克林姆(Gustav Klimt)於一八九七年成立，他們的展出和期刊《春祭》(Ver sacrum)向每種潮流開放。

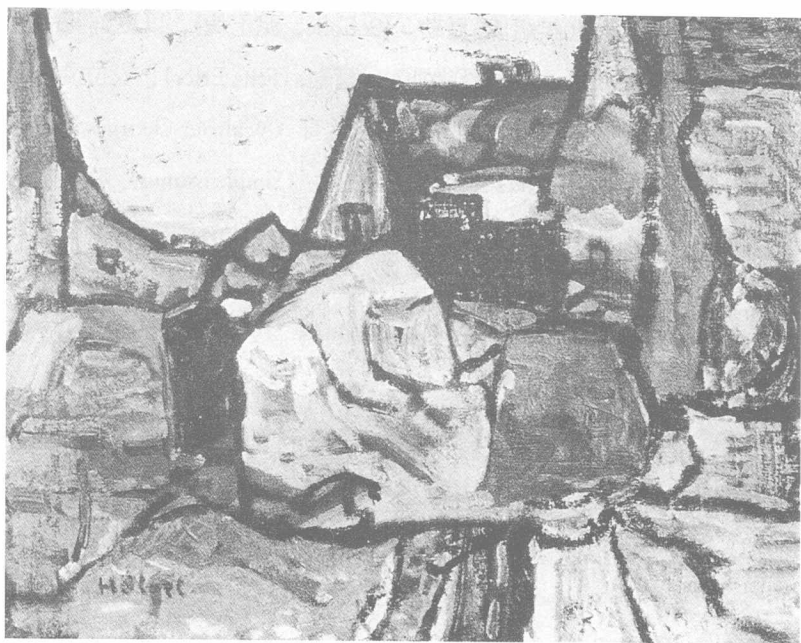
接著慕尼黑的分離派分裂，其中有一個團體叫新達浩 (Neu-Dachau)，老一輩的藝術家如迪爾 (Ludwig Dill)、霍佐 (Adolf Hoelzel) (圖 5、6) 和郎哈梅 (Arthur Langhammer)，都屬於這派。而格拉斯高學派 (Glasgow School) 則引導他們發掘久被忽視的摩爾 (Dachauer Moor) 狂野景觀中的藝術潛力。自一八九四年起，他們就開始將心情的變換以抽象、詩化的手法描繪下來，如此形式被簡化，顏色被強烈凸顯到綠和黃的基礎色調。達浩藝術家們主要的興趣在於，以和諧的「音詩」賦與德國浪漫主義對大自然的態度一種特有的表情，年輕的

藝術家則於一八九九年組成「夏勒」(Scholle, 泥土塊), 以更鮮麗的色彩達到更搶眼的效果。其成員佛利茲·爾勒(Fritz Erler)、艾立克·爾勒(Erich Erler)、普茲(Leo Putz)、格歐奇(Walther Georgi)等人, 同時也是《青年》(Jugend)與《簡化主義》(Simplizissimus)兩本期刊的固定撰稿人, 而其畫作則呈現後印象派(Post-Impressionism)的影響。和老一輩的畫家比起來, 他們的繪畫有更堅實的構成, 但主要的差別在於夏勒的畫家們的色彩更濃, 更強調二度空間的效果, 却不犧牲氣氛或裝飾的本質。

與達浩學派相當的還有落腳於沃普斯維德(Worpswede)和哥培爾(Goppeln)的藝術家團體。沃普斯維德由馬根森(Fritz Mackensen)於一八八四年所發現, 離不來梅(Bremen)不遠的一個色彩壯觀的荒

5 霍佐,《紅色中的組成》, 1905



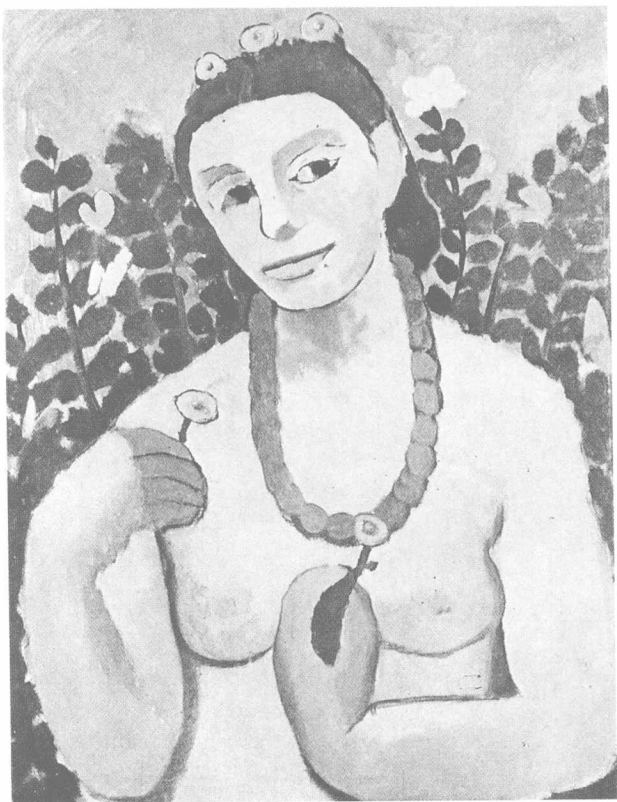


6 霍佐,《風景》,約1905

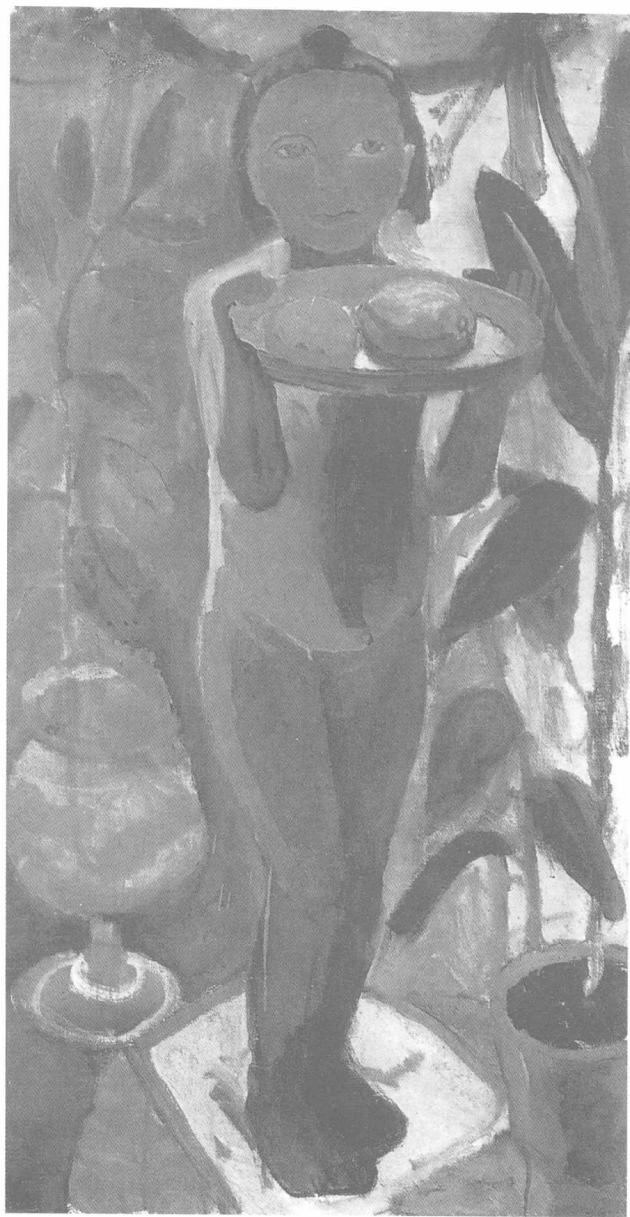
地。藝術家們很快就匯聚於此，其中包括佛格勒 (Heinrich Vogler)、奧圖·莫德松 (Otto Modersohn)，以及相當傑出的寶拉·莫德松—貝克 (Paula Modersohn-Becker) (圖 7、8)，她是莫德松的妻子。在沃普斯維德這羣藝術家一八九五年於慕尼黑玻璃宮 (Glaspalast) 舉行聯展以前，就已經以其詩化的風景得到相當的好評。

在哥培爾成立的畫派靠近德勒斯登，一八九〇年以後延攬了班哲 (Carl Bantzer)、包姆 (Paul Baum)、史特爾 (Robert Sterl) 等人，成為英格蘭後裔的聚集地。在新世紀之初，哥培爾附近的風景也吸引了克爾希納 (Ludwig Kirchner)、貝西史坦因 (Max Pechstein) 等藝術家。

一八九〇年代，另一個藝術現象也以慕尼黑為中心，是由羅塞堤 (Dante Gabriel Rossetti)、伯恩-瓊斯 (Edward Burne-Jones) 與克連 (Walter Crane) 在英國發起的藝術與工藝運動的德國分支，他們企圖打破經由工藝技術在大量生產下所產生的同一化。其理論發表於一八九三年在倫敦發行的《畫室》(The Studio)；一八九五年《牧神》(Pan) 由梅耶-葛瑞菲 (Julius Meier-Graefe) 於柏林創刊，而《青年》與《簡化主義》則於一八九六年雙雙出現於慕尼黑。這些都是德國新藝術 (Art



7 寶拉·莫德松—貝克，《戴著琥珀項鍊的自畫像》，約1906



8 寶拉·莫德松—
貝克,《拿著金
魚碗的裸體女
孩》,約1906

Nouveau)——年輕風格派(Jugendstil)的濫觴。運動的目標在於從過去那種完全普及的量產中挽救裝飾性，並將線條、平面等基本組成，適當的回歸到以自然形式為基礎的風格化過程中。如同英國和日本藝術作品在植物和鳥的世界中尋找母題一樣，新藝術最早期的方向以花為主，代表藝術家有艾克曼(Otto Eckmann)、貝倫斯(Peter Behrens)、佛利茲·爾勒、海尼(T. T. Heine)、歐布里斯(Hermann Obrist)與安德(August Endell)。一八九九年以後，這個運動被抽象新藝術所超越，由比利時人凡·德·維爾德(Henry van de Velde)所領導，他不但是個音樂家，也是畫家、室內裝潢師。凡·德·維爾德由巴黎到慕尼黑，一八九九年他替象徵主義前衛團體那比派(Nabis)的刊物《白色回顧》(La Revue blanche)裝潢辦公室。凡·德·維爾德初次嶄露頭角是在一八九七年，當時在德勒斯登藝術與工藝展中他聲名大噪。一九一一年凡·德·維爾德遷往威瑪(Weimar)，而以慕尼黑為基地的德國新藝術也隨著藝術家的喬遷而散播：艾克曼於一八九七年遷往柏林，歐布立赫(Olbricht)於一八九九年遷往旦城(Darmstadt)，班寇克(Pankok)於一九〇一年遷往斯圖加特，貝倫斯於一九〇三年遷往杜塞道夫(Düsseldorf)。

這樣概略的敘述如果沒有參考法國與北歐的影響，是會很不完整的。法國印象派發展於一八六五與一八七五年之間，到一八九〇年時被普遍接受，代表人物有莫內(Claude Monet)、馬內、希斯里(Alfred Sisley)、雷諾瓦(Pierre Auguste Renoir)、寶加(Edgar Degas)。雖然德國畫家如利伯曼、柯林特和斯列佛格在這段時間造訪法國，並未真的接觸到印象主義，反而多是在畫廊和學院中做研究，並深受巴比松學派(Barbizon School)，以及荷蘭風景畫家尤因根德(Johan Jongkind)

與依斯雷 (Joseph Israels) 的吸引。直到二十世紀初大型法國印象派展在柏林、德勒斯登和慕尼黑舉行後，這些作品才為德國人所知。遲來的相逢讓德國人正好趕上法國對純粹印象主義的反抗，展出中包括秀拉 (Georges Seurat)、梵谷、高更、塞尚和羅特列克 (Henri de Toulouse-Lautrec) 的作品。後印象主義對急於跟隨其理論與觀點的德國年輕藝術家有更深遠的影響。

其中最舉足輕重的人物無非是荷蘭畫家梵谷，一個傳教士的兒子，因為對這個複雜世界、對上帝、和對人類的熱愛而走上繪畫一途。梵谷體驗的能力無窮，而這些經驗都轉化為火燄般的線條以及放射能量的鮮麗色彩。他與他所描繪的事物相繫，也因此破壞了自己與周圍世界間應有的防線。梵谷的自殺，在精神清明的一刻，充滿恐懼的感官威脅中，成了每一個年輕藝術家走上這條路之前必讀的。

高更是一個不同的人物，和梵谷一樣，他也是個反叛者，但他同時是個古典主義者。高更在純粹平面上對垂直與平行的組成方法是受了日本風的影響，再加上繪畫的輪廓，提供了必要的壓抑和控制。這是高更對印象派的修正，他將純色用得符合色彩學的協調，如同音樂上的和諧一樣。高更對神話的追求代表他對西方文明的厭倦，這也解釋了為何他飛到太平洋中一個純樸、原始的島嶼上，爾後一些年輕的德國藝術家如貝西史坦因和諾爾德 (Emil Nolde) 都追隨他。

塞尚在德國也備受尊崇和仰慕，被視為現代藝術的第三號先驅者。但他的作品在德國並不若立體主義 (Cubism) 在法國的地位。塞尚邏輯嚴格的繪畫結構需要視覺與智識同樣的投入，却只是德國藝術所關切的背景而已。稍具雛形的德國印象主義有白熱化的情感，却没有培養足夠的耐心或信任去了解塞尚作品中精緻的繪畫結構。寶拉·莫德