

Wolf-Dieter Dube

[德] 沃尔夫-迪特尔·杜贝 著

张言梦 译

表现主义 艺术家

Ernst Barlach

Max Beckmann

Heinrich Campendonk

Louis Corinth

Otto Dix

Lyonel Feininger

Erich Heckel

Alexei Von Jawlensky

Wassily Kandinsky

Ernst Ludwig Kirchner

Paul Klee

Oskar Kokoschka

Alfred Kubin

August Macke

Franz Marc

Ludwig Meidner

Wilhelm Morgner

Otto Mueller

Gabriele Munter

Emil Nolde

Max Pechstein

Christian Rohlf

Egon Schiele

Karl Schmidt-Rottluff



艺术世界
World of
Art

生活·读书·新知 三联书店

THE EXPRESSIONISTS

表现主义艺术家

[德] 沃尔夫-迪特尔·杜贝[Wolf-Dieter Dube]著

张言梦 译

艺术世界
World of
Art

生活·读书·新知 三联书店

The Expressionists

Published by arrangement with Thames and Hudson Ltd. ,

London © 1972 ,reprinted 2002

图书在版编目(CIP)数据

表现主义艺术家/(德)杜贝著;张言梦译. —北京:
生活·读书·新知三联书店,2005.1

(艺术世界丛书)

ISBN 7-108-02164-1

I. 表... II. ①杜... ②张... III. 表现主义—艺术
—流派—德国—19世纪~20世纪 IV. J151.609.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 092339 号

主 编 范景中

策划编辑 张 琳

责任编辑 文 镜

封扉设计 陆智昌

出版发行 生活·读书·新知 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号)

邮 编 100010

经 销 新华书店

印 刷 北京外文印刷厂

版 次 2005 年 1 月北京第 1 版

2005 年 1 月北京第 1 次印刷

开 本 880 毫米×1230 毫米 1/32 印张 6.5

字 数 240 千字 图字 01-2002-4714

印 数 0,001-7,000 册

定 价 32.00 元



001 奥古斯特·马克 沐浴的女孩 1913年



002 马克斯·利伯曼 鸚鵡道,阿姆斯特丹动物园 1902年

目 录

第 1 章	起 源	1
第 2 章	德雷斯頓	17
第 3 章	慕尼黑	83
第 4 章	柏林、维也纳与莱茵兰	141
第 5 章	战 后	183
	参考书目	188
	列传	188
	图版目录	193
	索引	200
	作者简介	203

起 源

背景介绍

007
(英文版页码)

1871 年德意志帝国建立以前，在德国的版图上存在着许多割据分治的邦国。在这样的政治状况的影响下，一些封闭的艺术思想和实践的流派在各邦国内发育成长，并且在一段时期里保持了在政治地理区域内不断扩散的势头。全国性的艺术形态或运动虽未能形成，但各邦国的艺术风尚在互不协调、绝少交流的情况下却存在着大量的重叠雷同现象。19 世纪末 20 世纪初，德帝国建立前的政治状况给德国艺术肌体上留下的这些政治烙印仍然依稀可辨。拿德国的情形与法国做一比较，这一特点就愈发明显。因为在法国，联合起来形成艺术发展的各种势力都集中在首都巴黎，故而能使一种新风尚依照合乎逻辑并具有说服力的方式去发展，法国艺术的这一状态甚至在 1871 年普法战争法国战败的情况下也没受到影响。当时威廉皇帝统治下的德国蒸蒸日上、繁荣昌盛，似乎已经为马克斯·克林格尔 (Max Klinger) 之流的艺术家营造了适宜的气氛。这类艺术家以历史事件和国务活动为主题的陈腐说教式的绘画连同那个尊崇抬举他们的社会一道，在第一次世界大战的浩劫中销声匿迹、遭人淡忘。

1003
(图版序号)

不论我们多么尊敬威廉·莱布爾 (Wilhelm Leibl) 或汉斯·冯·马雷斯 (Hans von Marées)，只要拿他们与法国的库尔贝 (Courbet) 或马内 (Manet) 进行比较，就会明显地看出在德国造就“纯粹的”艺术即或不是毫无可能，也是难乎其难的。在“纯”绘画领域达到的那种内容与形式的和谐均衡，总是太容易被哲学观念的重荷、被理想主义和浪漫主义所颠覆。德国人性格的这种根本特征也成为后来形成表现主义的一个主要动因，只不过这里的“表现”将决定形式，而不再被迫披挂上仙女、英雄和寓言的伪装登台亮相了。色彩和形式本身由此而成为这种绘画观念的载体的进程被归结到它在抽象艺术领域的逻辑终点。



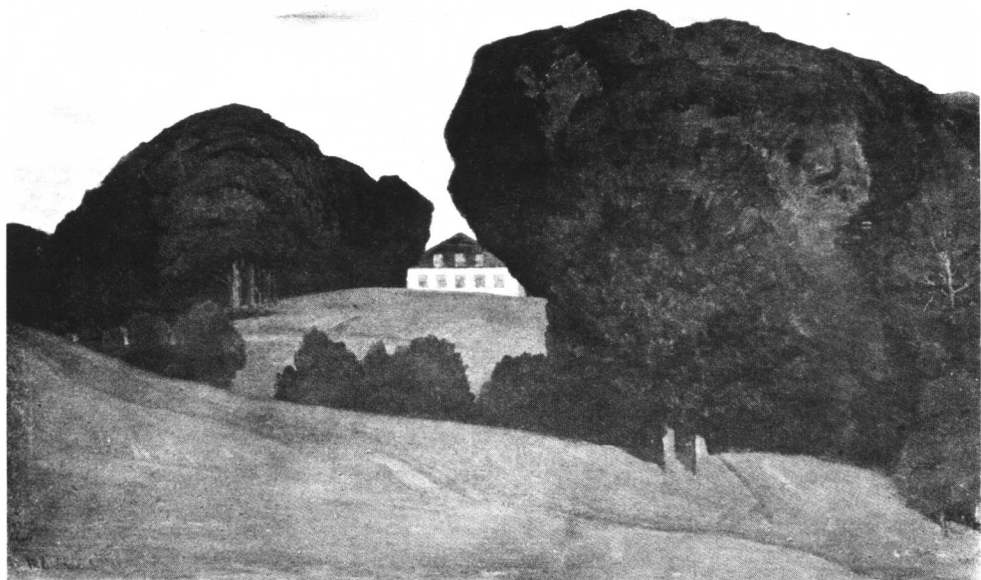
003 马克斯·克林格尔 奥林匹斯山上的基督

世纪交替之际——也就是 1880 年前后出生的那一代人艺术生涯的起步阶段——出现的这种情形,是由下列因素造成的。在柏林,安东·冯·维尔纳 (Anton von Werner) 把持下的美术界趋附德皇的意旨,维尔纳成了专以荣耀统治王朝和把如此著名的历史主题处理成皇室认可的形式为能事的那派艺术家的主要代表;在慕尼黑、德雷斯頓和其他城市中的艺术机构也与对这类历史和风俗画的官方认识保持一致。崛起于 19 世纪 90 年代的形形色色的“分离派”(Secessions) 反对上述代表官方立场的艺术,它们中间成立最早的是 1892 年的慕尼黑分离派,激起抗议的直接原因是弗兰茨·冯·伦巴赫 (Franz von Lenbach) 对慕尼黑美术界的绝对控制。弗里茨·冯·乌德 (Fritz von Uhde)、胡戈·冯·哈伯曼 (Hugo von Habermann)、弗兰茨·冯·施图克 (Franz von Stuck) 和其他一些人在慕尼黑组建了“反‘艺术家联盟’社团”(Gegenverein zur Künstlergenossenschaft),他们的目标是通过促进对法国印象派艺术的理解来提升展览水平,并促进国际间的交流活动。他们制定了一项苛刻的规则,限定每一位参展者展出的作品不能超过三幅。

1889 年,柏林艺术界的沉闷局面开始打破,马克斯·利伯曼 (Max Liebermann) 率领着一群年轻而颇有叛逆精神的艺术家参加了为纪念法国大革命 100

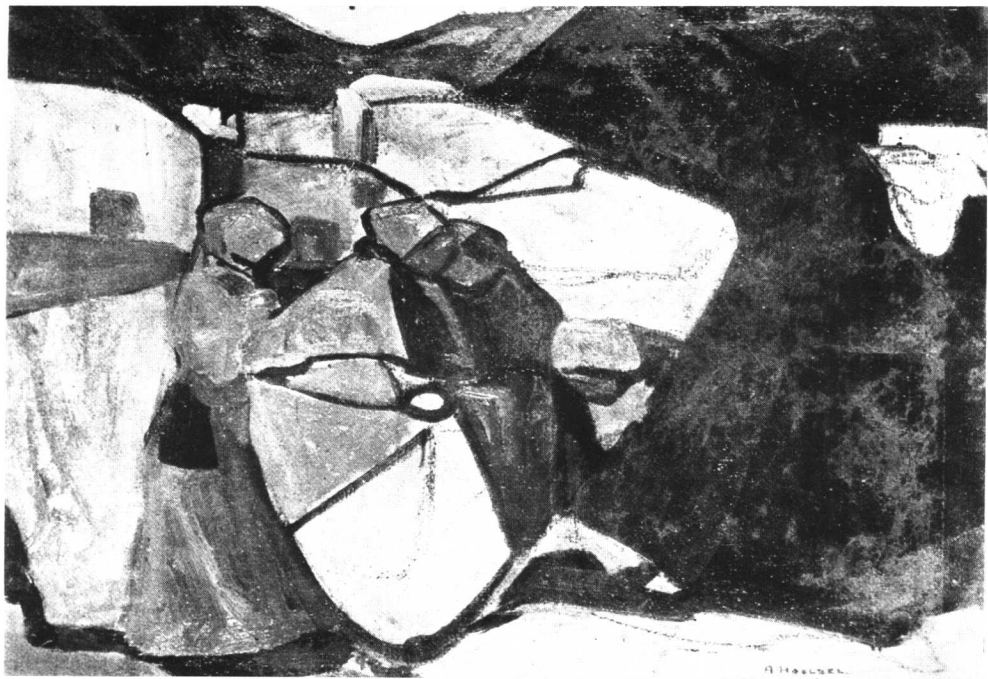


004 弗里茨·冯·乌德 花园里的两个女孩 1892年



005 瓦尔特·莱斯蒂科 丹麦风景

009 周年而举办的巴黎国际展览,但这次展览因为它的反君主制主义倾向而遭到德国
005| 官方的冷遇。同年2月,以利伯曼为首的“十一人联盟”(Vereinigung der Elf)
成立,其成员包括倾向各异、风格多样的进步艺术家,在他们中间有瓦尔特·莱斯
蒂科(Walter Leistikow)、路德维希·冯·霍夫曼(Ludwig von Hoffmann)、弗
兰茨·斯卡尔比纳(Franz Skarbina)等人。这一年围绕挪威著名画家爱德华·蒙
克(Edvard Munch)、“美术家协会”(Verein Bildender Künstler)内部还爆
发了一桩丑闻。蒙克响应美术家协会的邀请,挂出自己50多幅绘画参展,而安
东·冯·维尔纳却提议这一展览应该停办,于是投票进行表决,结果维尔纳的动
议以120对105的多数票被通过。这一事件之后,组建一个柏林分离派的想法
就开始有人谈论了。1898年,莱斯蒂科的一幅绘画遭到在勒尔特(Lehrte)火车
站举办的一个展览的拒绝,因此他建议扩大十一人联盟,而柏林分离派也就正
式诞生,利伯曼成为会长。1902年,他们展出了蒙克的28幅画作,1903年则举
办了塞尚(Cézanne)、凡·高(Van Gogh)、高更(Gauguin)和蒙克作品的联
展。这一时期正值慕尼黑分离派陷入一场危机,利伯曼乘机将其最优秀的几个
成员如马克斯·斯莱福格特(Max Slevogt)和洛维斯·科林特(Lovis Corinth)



006 阿道夫·赫尔策尔 红色构图 1905年

拉拢到柏林方面来。

011

德雷斯顿分离派 (Dresden Secession) 是 1893 年在戈特哈特·屈尔 (Gottardt Kühl) 的领导下建立的, 该派的最大特色就是为“工艺美术运动” (Arts and Crafts movement) 的制品所举办的每年一度的国际展览。维也纳分离派 (Vienna Secession) 则是 1897 年在古斯塔夫·克里姆特 (Gustav Klimt) 领导下成立的, 该派推出的展览和期刊《春之祭》 (Ver sacrum) 对每一种新思潮敞开门户, 不设樊篱。

慕尼黑分离派 (Munich Secession) 的成员分化为几组新的联合, 例如“新达豪社” (Neu-Dachau group) 就是由老一代艺术家如路德维希·迪尔 (Ludwig Dill)、阿道夫·赫尔策尔 (Adolf Hoelzel) 和阿图尔·朗哈默尔 (Arthur Langhammer) 等人组成的, 格拉斯哥画派 (Glasgow School) 的影响促使他们发现了以前被人忽视的达豪尔沼泽 (Dachauer Moor) 的蛮荒风光所具有的艺术潜力。从 1894 年起, 他们就以迷人和抒情的画面去描绘这里的风光以及它给人留下的变化多端的印象。这些绘画的形式被简化了, 而色彩则显示出一种采用绿色和黄色调的强烈倾向。就在达豪社的艺术家开始醉心于用和谐的“色调之

012

诗”(tone poems)表现德国特有的对自然的浪漫情怀的同时,组建于1899年的“土珂拉社”(Scholle group)的青年艺术家也在试图获得比较明快、鲜活的色彩所具有的更富于冲击力的效果。其成员弗里茨·埃勒尔(Fritz Erler)、埃里希·埃勒尔(Erich Erler)、莱奥·普茨(Leo Putz)、瓦尔特·格奥尔基(Walther Georgi)及其他人都属于《青年》(Jugend)和《简化主义》(Simplizissimus)两种期刊的经常撰稿人之列,他们的绘画显现出后印象派影响的痕迹。与达豪社的老艺术家相比,土珂拉社绘画的主要差异就在于它在没有牺牲气氛烘托和装饰特质的前提下,使用更浓艳的色彩并强化图画的二维平面性。此外,它在构图上也更为坚实。

与达豪画派(Dachau School)比肩并立的画派,可以从那些居住在沃尔普斯韦德(Worpswede)和戈佩尔恩(Goppeln)的艺术家聚居地中找到。1884年,弗里茨·马肯森(Fritz Mackensen)发现沃尔普斯韦德是个宜于作画的地点,它距不来梅不太远,位于环境严酷而有着极佳色彩效果的沼泽地区

007 阿道夫·赫尔策尔 风景 约1905年



008 保拉·莫德松—贝克尔
戴琥珀项链的自画像
约 1906 年



域内。在与世隔绝的沃尔普斯韦德很快就形成了艺术家的聚居地,来此居住的艺术
家包括海因里希·福格勒(Heinrich Vogler)、奥托·莫德松(Otto Modersohn)和保拉·莫德松—贝克尔(Paula Modersohn-Becker)夫妇及其他一些人,保拉是其中最杰出的一位。到 1895 年沃尔普斯韦德社(Worpswede group)在慕尼黑的水晶宫(Glaspalast)举办联展时,他们已获得了巨大而公认的成功,取得这样的成就和他们热切痴迷地亲近自然风景是分不开的。

013

| 008,009

在德雷斯顿附近的戈佩尔恩形成的画派是萨克森州与沃尔普斯韦德社相似的团体,卡尔·班策尔(Carl Bantzer)、保罗·鲍姆(Paul Baum)、罗伯特·施特尔特(Robert Sterl)和其他人大约从 1890 年起就属于该社。戈佩尔恩周围的风光在新世纪的头几年内也吸引了路德维希·基希纳(Ludwig Kirchner)和马克斯·佩施泰因(Max Pechstein)的注意。

19世纪90年代,另一种艺术现象——即工艺美术运动在德国的分支——也在慕尼黑形成自己的中心。工艺美术运动起源于英格兰,由罗塞蒂(Rossetti)、伯恩—琼斯(Burne-Jones)和克兰(Crane)等人发起,他们企图通过工匠手工艺来抵抗标准化的批量生产的影响。1893年开始在伦敦出版的《画室》(*Studio*),1895年由迈尔—格雷费(Meier-Graefe)在柏林创刊的《潘》(*Pan*),以及1896年在慕尼黑双双问世的《青年》和《简化主义》等杂志,都起而为这一理论摇旗呐喊。这些活动成为“青年风格”(Jugendstil)的滥觞,而青年风格又是“新艺术”(Art Nouveau)杰出的德国翻版。新艺术的主要目标是从普遍充斥的往昔批量生产品中把装饰性拯救出来,并且将它的由线和面构成的基本要素恢复到以纯自然形式为基础的风格化的适当状态中去。在英国和日本范例的指引下从植物和鸟类的世界中寻找母题,青年风格最初遵循的就是一种“花饰图案”(floral)的方向,这主要表现在奥托·艾克曼(Otto Eckmann)、彼得·贝伦斯(Peter Behrens)、弗里茨·埃勒尔、T·T·海涅(T.T. Heine)、赫尔曼·奥布里斯特(Hermann Obrist)和奥古斯特·恩德尔(August Endell)的作品里。约从1899年以后,上述方向就被“抽象的”青年风格运动取代了,比利时人亨利·范德韦尔德(Henry van de Velde)领导了这次风格的创新。范德韦尔德从巴黎来到慕尼黑,是一位集音乐家、画家和室内装饰师为一身的天才。1899年他在巴黎曾为象征主义的先锋团体、著名的纳比派(Nabis)的机关刊物《白色杂志》(*La Revue Blanche*)月刊编辑部进行过装饰设计。他最早引起德国人的注意是在1897年,因为他为德雷斯顿工艺美术展览会设计的展厅而获得如潮好评,1911年,范德韦尔德迁居魏玛。青年风格从它的发源地慕尼黑扩散到整个德国:艾克曼1897年去了柏林。奥尔布里希特(Olbriht)1899年到了达姆施塔特,潘柯克(Pankok)1901年赴斯图加特,贝伦斯1903年到了杜塞尔多夫。

如果对法国和北欧给德国艺术造成的强大推动力避而不谈的话,那么在此所做的德国艺术状况的考察就是不完整的。法国印象主义在1865至1875年之间臻于全盛,其领导人物是莫奈(Monet)、马内、西斯莱(Sisley)、雷诺阿(Renoir)和德加(Degas),而到1890年为止,印象主义在法国已被普遍地接受。尽管德国画家利伯曼、科林特和斯勒福格特在那些年间去过法国,但他们并没有真正地接触到印象主义本身。他们在美术馆和学院中研习,并为法国巴比松画派(Barbizon School)、荷兰风景画家约翰·戎金(Johan Jongkind)和约瑟夫·伊斯雷尔斯(Joseph Israels)所吸引。法国印象派画家的作品真真切切地被德国人了解是在新世纪之初相继举办的柏林、德雷斯顿和慕尼黑印象派大展之后的事情了。德国艺术界与法国印象派这种迟到的相逢,造成印象派作品与法国后出的反对纯粹印象主义的作品随着修拉(Seurat)、凡·高、高更、塞尚和图卢兹—洛特雷克(Toulouse-Lautrec)等人的画展同时传入德

国这样一种怪现状。这种后印象主义 (Post-Impressionism) 对德国年轻一代艺术家产生了极为强烈的影响,他们如饥似渴地吸收着后印象主义的理论和观念。

在这些后印象主义画家,荷兰人文森特·凡·高 (Vincent van Gogh) 给德国艺术带来了最深刻的影响。牧师的儿子凡·高,在对有形世界、对上帝和对人类的爱的指引下走上了做一个画家的道路。他的体验能力发展到一种欣喜若狂的高深境界,他赋予自己的种种体验以带有火焰般的线条和光辉灿烂的色彩的视觉形式,深深地专注于他描绘的对象之中,因而摧毁了他自身与周围世界之间的保护屏障。凡·高在神智清明的时刻、在恐惧感的包围之中所实施的自杀是一个不可避免的人生结局:对青年艺术家而言,这是在事业起步阶段必读的一段警告。

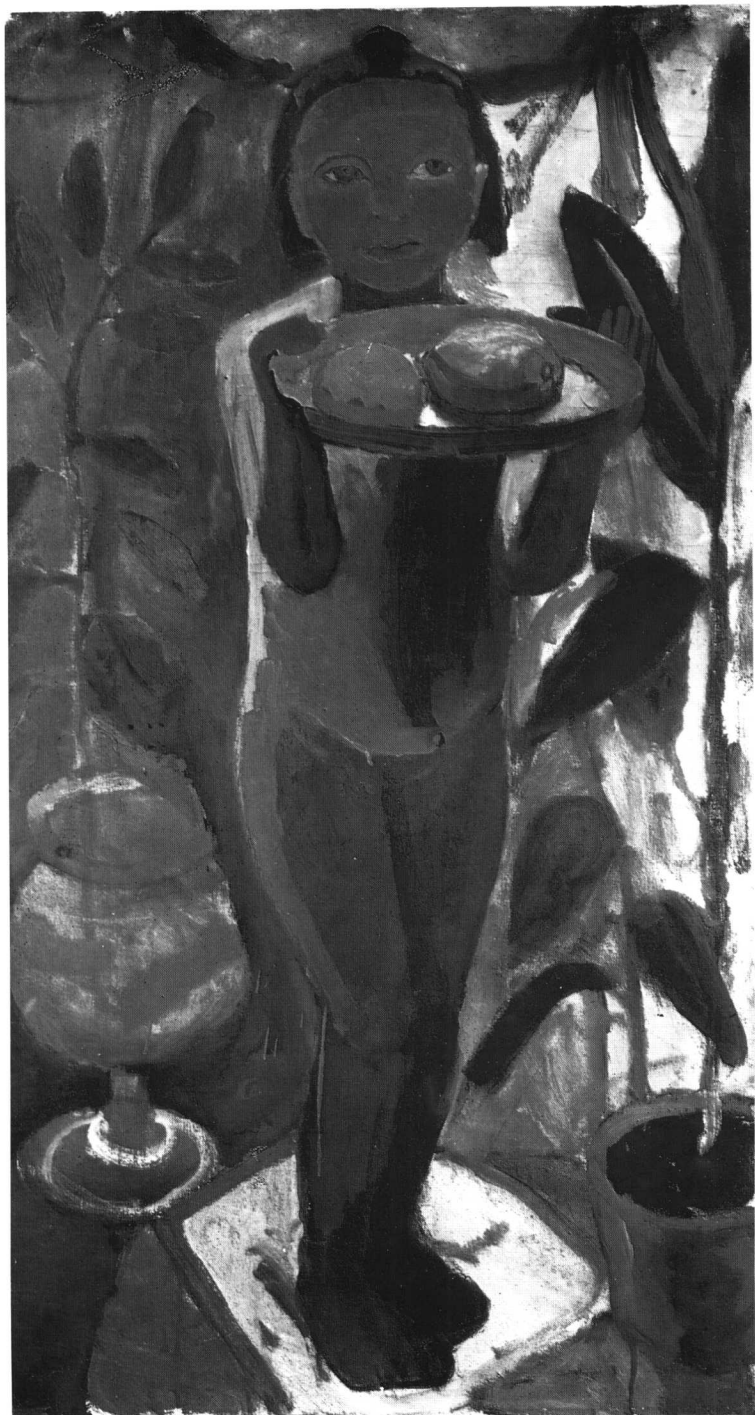
保罗·高更 (Paul Gauguin) 属于另一种类型的人物,他像凡·高一样是一个叛逆者,但同时又是一个古典派。他的构图方法——在日本范例启发下形成的在纯平面上使用垂直和水平线条的构图法——同他的轮廓线结合在一起,对画面提供了必要的约束和控制,这是他对印象主义的矫正。他在制造色彩的和谐时使用纯色,这种色彩的和谐就像音乐里的和弦一样具有大量的精神因果关系。他对神秘性的探索乃是他对西方文明感到厌倦的一个产物,这也解释了他逃避到太平洋那个群岛上的浑朴、原始的世界中去的原因,包括佩希施泰因和埃米尔·诺尔德 (Emil Nolde) 在内的一些德国青年艺术家曾追随他到过那里。

保罗·塞尚 (Paul Cézanne) 作为现代艺术的第三号开山祖师在德国受到尊崇和景仰。在塞尚作品的影响下法国出现了立体主义,但他的作品在德国并未结出一个堪与法国立体主义媲美的果实来。塞尚绘画构成的严格逻辑结构——他让眼睛和智力在同等程度上参与到绘画的构成中去,只能在德国艺术所关注的范围的背景上占有一席之地。初生的德国表现主义的炽热情感,培养不出欣赏塞尚图画有机体 (pictorial organisms) 的精妙结构必须具备的同情、宁静和耐心。保拉·莫德松—贝克尔是塞尚在这一时期德国画家里绝无仅有的知音,她在肖像画和静物画中对塞尚做出忠实的回应,但她在塞尚死后仅一年就去世了。

| 008,009

017

1898年,22岁的保拉·贝克尔来到沃尔普斯韦德师从马肯森学习绘画,在那儿她遇见了奥托·莫德松,两人在1901年结婚。虽然她在那儿的头一年所画的风景习作与团体其他成员的作品主题保持一致,但它们并不完全是发自她内心的东西。正如莫德松评论她在1899年不来梅展览中的作品时说的那样,它们“招贴画的味道太浓了”。她所使用的那种忽略景深和透视法则以便集中于画平面的绘画方法在沃尔普斯韦德被简单地看成是一种错误。1900年,她第一次去巴黎,并且在画商沃拉尔 (Vollard) 那里知道了塞尚



009 保拉·莫德松—贝克尔
捧金鱼碗的裸体女孩
约 1906 年

作品中为自己将画面上的块和面结合为一个充满张力的整体的尝试找到了认可和肯定。在1903年、1905年和1906到1907年超过一年的时间里,她三次回到巴黎去作画。她也受到了纳比派和高更的深刻影响,高更影响了她的色彩选择和人像构成,而最终她感受到了凡·高的力量。1907年,她在去世前数月时写道:“我想要赋予色彩陶醉、饱满、兴奋;我想要给予色彩力量。”尽管她画架上的最后一件作品画的是《向日葵静物》(*Still-life with Sunflowers*),但这种新动向也可能仅仅就是一段插曲而已,说明不了更多实质性的问题,因为在她1907年11月死于难产之前,她的最后愿望就是去巴黎观摩塞尚作品大展。早在1898年她就宣称“形式和色彩的伟大”将是她的奋斗目标。她只用了几年时间就找到了通往目标的道路:“伟大乃源于将最密切的观察运用在寻求最大限度的简单性的过程之中。”保拉·莫德松—贝克尔不描绘个人的表白或情感,也不涉及抗议或戏剧性,正如后来我们所看到的那样,这些特点把她同表现派划分开来。

挪威人爱德华·蒙克访问巴黎时,凡·高、高更和图卢兹—洛特雷克三人的圈子对他产生了决定性的影响。他将他的印象色情化地表现在绘画中,这些绘画的忧郁感和丰富的暗示可以让人感觉到典型的斯堪的纳维亚情调,在同一个十年中,易卜生(Ibsen)、斯特林堡(Strindberg)、比昂松(Björnson)及其他人都表达过类似的情调。蒙克身上的这种心理偏向为他绘画里繁复的线条和破碎的色彩赋予了宏伟的气势和独特性,而这恰恰是早期表现主义艺术家尚不具备的品质。表现主义艺术家对轮廓和阿拉伯式花饰的迷恋一开始就显示出某些与蒙克上述特征相关的东西,不过在这一风尚形成的过程中,源自蒙克的影响和源自图卢兹—洛特雷克的影响不相上下。蒙克艺术压抑的神经质特征和一代新人所具有的轻松的乐观主义态度毫无共同之处。

表现主义:词汇和概念

018

“表现主义”(Expressionism)一词的原始出处,已经被追溯到多种多样的源头。考虑到这种用“表现主义”作为“印象主义”(Impressionism)一词的对等称呼的具有明显新闻色彩的诱惑,对“表现主义”词源的不懈探讨就没有什么令人惊奇的了。在有些人看来,表现主义源出于这样一个事件:1901年画家于连—奥古斯特·埃尔韦(Julien-Auguste Hervé)在巴黎独立沙龙(Salon des Indépendants)展出了一部分具有学院写实主义风格的自然风景习作,他把这些作品统称为表现主义(Expressionism)。另一些人则相信这一术语来源于批评家路易·沃塞勒(Louis Vauxcelles):他把亨利·马蒂斯(Henri Matisse)的绘画形容为“表现派”(Expressionist)。还有一些人断言该词是在柏林分离派的展画评审委员会的一次会议上被第一次使用的,当时有人问