



「德藝百年」展品精選(三)

這幅作品是波克林取材自文學著作的無數繪畫之一。對他來說，書籍和音樂一樣，都是生命的仙丹和畫作靈感的泉源。而波克林最喜愛的作品，似乎就是阿里奧斯托（Ludovico Ariosto）初版於一五一六年的長詩《瘋狂的羅蘭》（Orlando Furioso）。波克林光是依據這部長詩就創作了六幅作品。本展品是其中最早的一幅，最後的一幅則於波克林去世時尚未完成。

波克林青年時代的好友，雅可·布爾克哈特（Jacob Burckhardt）曾在其《義大利文藝復興時代的文化》中寫道：「阿里奧斯托的藝術目標，就是要將燦爛而生動的『事件』，以同樣燦爛的偉大詩篇傳播出去。」此類的「事件」實際上發生於幻想之中，人物的形像深不可測，卻顯然更能夠激發出波克林的創意。他所畫出來的並非插圖，而是將文學中的圖像轉換成自由發揮的具體畫作。詩篇中從龍爪下拯救安潔莉卡的既戲劇化又性感的一幕，波克林一下子就繪出了兩幅圖畫來：「她從早晨起就被縛在這裡／啊！即將被毫髮不留地吞噬／被那個妖怪、那頭巨獸／其可怖的食物就是年輕女子」

（第一冊，第十歌，第九十四節）。

依據這個場面所創作的兩幅畫作都帶有諷刺性：安潔莉卡雖然被綁在樹上，而且惡龍連樹帶人纏繞著她。但是她一點也不顯得害怕，反而賣弄風情地將頭轉向一位騎士。騎士穿著貴重的鎧甲，罩上了紅披風，正勇敢地騎馬前來營救。那頭身軀碩大、樣子平和、呈藍綠色的惡龍已預感到迫近的危險。它斜眼望著騎士，但和其服裝單薄的女囚同樣保持著平靜。波克林在一塊小木板上將此饒有詩意，有如童話般的場景繪製成一幅層次細膩、具有高貴質感的畫作。（AW）

C/20 《魯傑羅與安潔莉卡》，1873年

阿諾德·波克林（Arnold Böcklin）
1827年生於巴塞爾（Basel），1901年卒於聖多梅尼科（San Domenico bei Fiesole）
蛋彩畫、木版，44×36公分 老國家畫廊藏





一八七二年，阿諾德·波克林在慕尼黑畫出了他的〈與拉小提琴的死神在一起的自畫像〉。畫家手持畫筆和調色板，中斷了工作，傾聽。觀眾可以看見死神正在最後一根絃，也就是在G絃上，奏出了一首發人深省的旋律。

波克林和十六世紀同樣來自巴塞爾（Basel）的漢斯·霍爾班（Hans Holbein）一樣，曉得死亡之舞所將帶來的後果。他在畫中依據古老的傳統，讓死神以樂師的姿態出現。除此之外，他曾在巴塞爾和慕尼黑的博物館內見過感人至深的懷念死者之畫作（*Memento mori*），對此類圖像的呈現方式相當清楚。

但在這幅自畫像中，畫家並未對死神的出現感到恐懼，也沒有因為死神近在身旁而萌生閃躲之意，只是在傾聽他的呼喚。這位死神顯然對具有創造性的生命並無惡意，沒有奪走畫家手中的畫筆。此處所呈現出來的，反而是一個具有創造力的階段，以生動的方式對懷念死者的繪畫做出了新的詮釋。暫時放下工作來聆聽的一瞬間，同時也就是閃現靈感的片刻。

波克林的〈與拉小提琴的死神在一起的自畫像〉可以有各種不同的解釋。除了上述的觀點以及波克林早年接近死亡的經驗之外，當時對天才的崇拜也在其中起了若干作

用。他身為藝術家、身為天才，因此能夠掌握時光和聆聽生命的聲音。在波克林繪出這幅作品的一八七〇年代，正是叔本華（*Schopenhauer*）之思想當道的時期（波克林也不時引用叔本華的文字）。這幅自畫像也可以從叔本華的悲觀主義來作詮釋。（AW）

C/21 〈與拉小提琴的死神在一起的自畫像〉，1872年

阿諾德·波克林（Arnold Böcklin）

1827年生於巴塞爾（Basel），1901年卒於聖多梅尼科（San Domenico bei Fiesole）

油畫、畫布，75×61公分 老國家畫廊藏





一八六〇年初，在羅馬深受古典精神感召的「德國羅馬人」安森·費爾巴哈（Anselm Feuerbach）首度遇見一位鞋匠的妻子女安娜·莉西（Anna Risi，又稱Nanna）。這位藝術家從她古典的外型和矜持的舉止中，發現自己的美學理念已經完全具體化。於是他說服她為〈伊菲根尼〉（Iphigénie）和〈柏拉圖的盛宴〉（Gastmal des Plato）兩幅正在籌備中的畫作擔任模特兒。不久以後，這位「娜娜」更成為他的同居伴侶。他在寄往德國的信中寫道：「我擁有全羅馬最漂亮的模特兒，所有的藝術家都在妒忌和氣惱（……）。我最傑出的構想都要感謝這位女性，我的藝術缺少不了她。」娜娜使他成功地塑造了偉大的古典題材。但是她在「一八六五年底離開了費爾巴哈，也離開了自己的丈夫和小孩，以便和一個富有的英國人生活在一起。」

費爾巴哈從一八六一年的〈娜娜〉畫作中，已針對〈伊菲根尼〉開發出自己的清冷、黯淡色調，藉此來突出人物造型之主體性。冷淡和清晰的輪廓，此二者均符合其想像中的美麗和高貴。安娜·莉西早期畫像的輪廓中，幾乎都不斷出現這些特點。她通常穿著寬鬆的白上衣，罩上一件紅色披肩，它們都突出其濃密的深色頭髮，而且她總是佩戴著昂貴但得體的首飾。在一八六二年的

〈伊菲根尼〉畫像中，她的姿勢和這裡一樣，目光迷茫地坐在海邊，「用心靈尋找希臘人的故土。」（AW）

C/22 〈娜娜〉，1861年

安森·費爾巴哈（Anselm Feuerbach）
1829年生於施派爾（Speyer），1880年卒於威尼斯（Venedig）
油畫、畫布，64×51公分
老國家畫廊藏





一八六四年，費爾巴哈為慕尼黑藝術收藏家沙克男爵（Baron von Schack）繪製了一幅大型作品〈山林女神傾聽孩子們奏樂〉（一九八·五×九三·七公分，沙克畫廊，慕尼黑）。他為此畫構思了幾乎長達十年之久，而就在同一年內，費爾巴哈將畫面縮小變化以後，為巴塞爾的一位委託者重新繪製了一次。接著他又擷取兒童奏樂的部分來改版，為一位名叫康拉德·菲德勒（Conrad Fiedler）的朋友畫了一幅作品（一〇六·五×八七·二公分，莫利茨堡國家畫廊，哈勒）。我們的版本與這幅作品相當接近，可能也來自他送給朋友的禮物。

坐在長滿青苔岩石上的兩名男童，與費爾巴哈畫中其他許多奏樂的孩子們一樣，皆來自他想像中的純淨古典世界。畫面中，人物的姿態和服裝均與此相符：一名少年身穿金黃色和白色的古代服裝演奏曼陀鈴，用一根鮮紅髮帶裝飾著黑色的鬚髮。他旁邊的同伴同樣赤著腳，只圍著一塊獸皮作為遮護，脖子上戴著一條金項鍊。此處畫的是「高貴」少年，而非窮苦牧羊人家的子弟。費爾巴哈將他們以輕快但有節制的色調呈現出來。他們的姿勢輕鬆，同時陶醉於大自然和音樂之中，象徵著天真無邪與純樸。

費爾巴哈表現出來的是一種理想化的田園景致，脫離了義大利日常生活中的現實世

界。背景裡的阿爾班山（Albanerberge）更讓人聯想起阿卡迪亞（Arkadien）——希臘自古以來即被理想化、仍處於未開發狀態的一個地區。費爾巴哈透過那些高貴的奏樂孩子們，繪出了一個不受時間限制的冥想世界。（AW）

C/23 〈奏樂的孩子們〉，1864年之後

安森·費爾巴哈（Anselm Feuerbach）
1829年生於施派爾（Speyer），1880年卒於威尼斯（Venedig）
油畫、畫布，79×66.5公分 老國家畫廊藏





這張水彩畫是曼茲爾最不尋常的一幅作品：兩具裹在沾滿血污、撕破的襯衫內的戰士屍體橫放在糧倉地上——顯然已經找不到其他的地方可用來安置他們。畫家毫不留情地以寫實筆法抨擊了戰爭的殘酷。在德國藝術作品中，唯有二十世紀初期才在奧圖·迪克斯（Otto Dix）筆下出現了類似的主題。畫面中往生者的神情安詳，猶如睡著了一般。臉上散發出的尊嚴，更加醒目地烘托出其身上令人怵目驚心的傷痕。

這幅水彩來自一個以受傷、臨終及陣亡戰士為主題的小型畫作系列。已知的四幅作品中，有三幅現藏於「銅版畫收藏館」，其中的兩幅是這個系列最主要的部分。「銅版畫收藏館」擁有曼茲爾遺留下來的作品，因而成為全球收藏其作品最豐富的處所。

人們在這位畫家的遺作中發現了這組於其生前從未公開展出的作品。一八六六年七月十九至二十一日，「德意志戰爭」(Deutscher Krieg) 接近尾聲時，曼茲爾曾駐足於科尼希格雷茨 (Koniggratz, 在波希米亞) 附近的科尼金霍夫 (Königinhof) 野戰醫院。這些作品就反映出畫家在戰場所獲得的印象。

在此前發表的油畫和出版品中，尤其是關於腓特烈大帝的插圖，這位藝術家已經一再涉及有關戰爭的題材。那時他對戰爭還沒

有過親身經歷，因此除了個人的直覺以外，只能參考文學作品和歷史資料，或去軍事展覽館尋訪。曼茲爾為了實現想親身體驗戰爭的願望（他的身材過於矮小以致無法被徵召入伍），於是在一八六六年遠赴普魯士和奧地利交戰的最前線。他在激戰結束後不久來到了科尼希格雷茨、薩多瓦——赫魯姆 (Sadowa-Chlum) 一帶的主戰場。科尼希格雷茨戰役（一八六六年七月三日）決定了普魯士在這場戰爭中的最後勝利。奧軍敗退的時候，普魯士又在薩多瓦（位於科尼希格雷茨西北方）地區殲滅了奧地利的一個重騎兵團。這次直接面對犧牲者的經歷，使他對戰爭的幻想完全破滅。此後他就再也沒有碰過這個題材。(SA)



D/2 《兩名躺在乾草上的陣亡士兵》，1866年
阿道夫·曼茲爾（Adolph Menzel）
1815年生於布雷斯勞（Breslau），1905年卒於柏林
鉛筆、水彩，18×27.2公分
下側中央落款：Ad.曼茲爾，科尼金霍夫的太平間，
1866年7月21日（Ad. Menzel Leichenkammer zu Köninghof 21 Juli 1866）
銅版畫收藏館藏



這幅作品帶給我們的第一印象就是：一個金碧輝煌的大廳和擁擠的人群。曼茲爾在畫中並沒有呈現出可以供人確定日期的具體事件。自從他在一八六一年完成巨幅的國王加冕圖後，即成為普魯士王室舉辦慶典時固定邀請的客人，因此他有許多機會實地進行觀察。

曼茲爾繪出了舞會中場休息時，人群湧向餐台的情景：王室成員已進入分隔開來的房間內用餐，而其餘賓客所體現出的熱鬧熙攘景象，顯然令曼茲爾深深著迷。他從一個較高的位置用俯瞰的視角來取景，更加突出了這種印象。他雖然沒有繪出任何具體的房間，但此地確屬柏林王宮無疑。他也沒有呈現具體的人物，而是表達了色彩繽紛的場面：幾根深色石柱和數盞耀眼的大吊燈，將一個燈火通明的大廳分割成若干段落，舞會來賓們姿態互異、服裝各具特色。

曼茲爾開始作畫時並無具體構想，據說當這幅畫接近完成的時候，右邊還空出了一大塊。他說道：「這難不倒我。來點兒白色吧——就像蛋糕上的鮮奶油一樣——把女士們放進來！」於是幾位露出香肩的淑女們放進畫面右方的前景。左側前景則站立著數名穿著淺色褲子、深色上衣的高級軍官。他們手中拿著盤子，礙手礙腳的大禮帽則夾在兩膝之間。

這幅畫一八七九年首次在巴黎展出，廣泛博得好評。寶加 (Edgar Degas) 見了驚喜不已，忍不住憑印象摹仿畫出一幅油畫。
(AW)





D/3 《舞榭盛宴》，1878年

阿道夫·曼茲爾 (Adolph Menzel)

1815年生於布雷斯勞 (Breslau)，1905年卒於柏林

油畫、畫布，71×90公分

老國家畫廊藏



「不，我寫的並不是我一生的歷史。人們可以把這些色彩繽紛的回憶看作是一束野花。它沒有系統、沒有意圖，只是鬆散地聚在一起；它採摘於地表，卻根植於大地深處。」一九〇九年，漢斯·托瑪（Hans Thoma）以這段話作為引言，寫出自己的回憶錄。對他而言，〈一束野花〉不僅是一個繪畫的主題，更是一個恰當的比喻。

野花簡單樸素，既不高貴也不動人，托瑪覺得這正是他自己的生活寫照。在他的眼中，以同樣「誠摯」的態度來重現人生和花朵，更具有類似宗教般的神聖意義。不難理解的的是，〈一束野花〉下面隱藏著他自己的自畫像。這就彷彿有X光照出了重疊在一起的畫家肖像和花束一樣。

於一八六八年四月，年輕的托瑪與一位畫家朋友前往巴黎造訪古斯塔夫·庫爾貝的畫室，同時也參觀了他的一個作品展。其感想為：「在法國革新派人物中，『庫爾貝展覽』給我留下了最深刻的印象。展出的作品共有兩百幅左右。我很喜歡這種創作上的自由……這些作品對我來說是這麼的清晰，就好像是我自己的一樣。現在我相信，我可以畫出自己的作品了。」

在庫爾貝那裡，托瑪也看到了以寫實手法繪出的田野花朵。其所使用的是強烈而濃重的色彩，這正是大自然繁茂野生植物的最

佳寫照。但與其說庫爾貝是在臨摹它們，倒不如說他是用顏料表達出野花所帶來的印象。這些作品與托瑪的作品有著共通之處，即樸素的主題和清晰的構圖。不過托瑪畫出來的花束不但運用了細膩的著色技巧，而且更為鮮嫩、飽滿。這一點也不奇怪，因為他往往把花束呈現在一個過於狹小的花瓶之中。（AW）

D/5 〈一束野花〉，1872年

漢斯·托瑪（Hans Thoma）

1839年生於貝爾瑙／黑森林（Bernau/Schwarzwald），1924年卒於卡爾斯魯（Karlsruhe）

油畫、畫布，77×55公分

老國家畫廊藏





自從馬克斯·李伯曼初次公開登場以來，他便被詆毀為「專門畫污穢場景和窮光蛋的畫家」。他大刺刺地以自然主義表現方式，繪出了拔鵝毛的女工或紡織亞麻的婦女等主題，而引起時人的憤怒。他所慣用的深沉、厚重色調，對此更是火上加油。

大約從一八八五年起，李伯曼便專注於「豬圈」這個主題上面。他年輕的畫家朋友艾利希·翰克（Erich Hancke）曾寫道：「李伯曼在很長的一段時間內，對這種粉紅色、圓嘟嘟的動物很感興趣。」李伯曼本人也津津樂道，當他因為風濕病而在巴特基辛根（Bad Kissingen）療養的期間內，親人如何送來一頭小豬供他做研究以打發時間。李伯曼的主要興趣在於粉團團的小豬走動時的趣態。他繪圖的時候，從內向外漸進，豬圈的颜色從粉紅轉為深褐，再以稻草的黃褐色來加以強化。農婦的白色帽子在此顯得特別突出，最後並從半敞開的門中透進光線以顯示明暗之間的對比。

這幅作品一八八八年二月在柏林「古爾利特藝術沙龍」（Kunstsalon Gurlitt）展出時，出現了兩極化的評論。觀眾經過風俗畫的薰陶以後，大體上已經能夠接受把小豬當作繪畫主題的做法，但是不登大雅之堂的人物卻令之心生反感。他們若未當場毫不留情地批評，至少也會用文字記載下來：「這回

李伯曼想畫出一幅充滿愉悅和生命的作品。他度過了長期的呆板、無聊的獨處生活後，終於又可以畫出幸福和快樂的感覺。可是他作畫的對象竟然不是人，而是動物，是一群活蹦亂跳的小乳豬，在剛裝滿的飼料槽邊擠來擠去……。正在注視豬群的鄉下人，與一貫出現在李伯曼畫中的人物相同，照例是一付髒兮兮的模樣。那些小豬卻剛好相反，全身上下散發出潔白與純淨，好像剛洗完澡走出來一般。另外，這幅畫在光線的表達上，可謂是這位藝術家最傑出的作品之一。」（AW）





D/8 〈乳豬豬圈〉，1888年

馬克斯·李伯曼 (Max Liebermann)

1847-1935年生、卒於柏林

油畫、畫布，65×70公分 老國家畫廊藏一向私人收藏者長期借展



一九一〇年柯林特在〈勝利者〉(Der Sieger) 這幅自畫像中，身著昂貴的甲冑，手持長矛、頭戴桂冠，面前站著他年輕的妻子。一九一一年他又把自己畫成了披戴盔甲的〈旗手〉(Fahnenträger)。這兩幅畫作都直截了當地強調出壯大和無敵。但科林特在一九一一年底突然中風，這對他原本目空一切的自大感造成了持久的傷害。

柯林特還虛弱不堪的時候，卻在這個前所未有的沮喪情況下，發現一種充滿象徵意義並且較為省力的自我表現形式。這種表現方式也和十九世紀德國對藝術家及天才的崇拜有關。真正藝術家的生活——也就是他在世間所承受的痛苦——自從浪漫主義時期以來即被視為一種特殊的命運。甚至連把自己拿來與耶穌基督或參孫(《舊約聖經》內基督之前身)相提並論的作法，在德國藝術界也成為理所當然之事。

參孫 (Simson ①) 因為遭到出賣，以致帶來神力的鬆髮被剪除，而失去超自然能力(舊約〈士師紀〉[Buch Richter]，十三—十六)。他的仇敵培肋舍特人 (Philister) 將他綁起來並剝出其雙眼。不過等頭髮重新長出來以後，他又恢復了神力。有一天培肋舍特人把參孫帶來「耍把戲」，參孫乃藉此機會復仇雪恥：他摧毀了大殿中的樑柱，倒塌的大殿使他與敵人同歸於盡。這是一個可以引

伸為「失敗與反抗」以及「勝利與毀滅」的故事。

在〈遭受挖眼酷刑的參孫〉一圖中，參孫四處摸索的右手源自柯林特創作於一九一二年二月的〈約伯和他的朋友們〉(Hiob und seine Freunde)。既沮喪又虔信聖經的柯林特，在大病之初將自己比擬成謙卑虔誠的約伯。到了一九一二年夏天，耐心的假象轉變成絕望的憤怒，甚至化為一股強烈的反抗。參孫就像受傷的野獸一般，不顧一切往前衝。這幅作品同時是另一幅明亮而充滿靈性的畫作之成身，即完成於一九二五年的〈頭戴荆冠的耶穌畫像〉(Ecce Homo)。後者的初期準備工作就是與〈遭受挖眼酷刑的參孫〉一同開始的。

〈遭受挖眼酷刑的參孫〉使用沈重的土色系色調，主要是晦暗的褐色和綠色。據推測柯林特自己在鍍金的畫框塗上一層綠色，使之失去光彩。(AW)

① 審查委員註：Simson (參孫) 在德語及英語中較常使用的寫法為“Samson”，天主教版《聖經》的譯名為「三松」。《舊約聖經》出現此故事的《士師紀》亦譯為《民長記》。



D/9 〈遭受挖眼酷刑的參孫〉，1912年

洛維斯·柯林特 (Lovis Corinth)

1858年生於塔皮奧／東普魯士 (Tapiau/ Ostpreußen)，1925年卒於贊得弗爾特／荷蘭 (Zandvoort/ Holland)

油畫、畫布，130×105公分

老國家畫廊藏



一九〇一年，洛維斯·柯林特從慕尼黑遷往柏林。在繁華的德意志帝國首都，肖像畫成為他作品中舉足輕重的部分。他繪製的肖像包括了政治人物、軍方要員、商人、莊園主人、醫生、教授、文學家、藝術收藏家、藝評家，以及扮演著名戲劇角色的演員，藉此勾畫出他那個時代的概貌。歷史人物在科林特的肖像畫中也佔有重要地位，不過畫中人物未必與其本人相像，而且畫面通常也沒有遵循歷史上所流傳下來的認知。

「科林特從自己的深層感受中汲取創作的原動力。在他找到適當的模特兒，並著手把構想呈現到畫布上面之前，許多人物形象已在他腦海中醞釀了數年之久。」為了畫出塞薩爾·博爾亞（Cesare Borgia，一四七五

—一五〇七）這位肆無忌憚爭權奪利的文藝復興時代諸侯，他找來一位名叫克拉夫特（Arthur Kraft）皮革商人擔任模特兒。後者熱衷於收藏藝術品，同時是柏林「波希米亞人」（Bohème）團體的著名成員。科林特除了繪製其本人的肖像、將他作為塞薩爾·博爾亞的模特兒之外，還在同一年請他穿著相同的服飾，據此畫出了另一位文藝復興時代的大人物——詩人路德維科·阿里奧斯托（Ludovico Ariosto）。基於科林特對化裝舞會的愛好，我們從畫中人物的造型和裝束可以推測，他的靈感可能來自柏林藝術界為數甚多嘉年華會當中的一次。那位皮革商當初想必就是作此打扮。（AS）



D/10 〈塞薩爾·博爾亞〉，1914年

洛維斯·柯林特（Lovis Corinth）
1858年生於塔皮奧／東普魯士（Tapiau/ Ostpreußen），
1925年卒於贊得弗爾特／荷蘭（Zandvoort/ Holland）
油畫、畫布，180×80公分
老國家畫廊藏



D/11 〈作家馬克斯·哈爾伯肖像〉，1917年

洛維斯·柯林特 (Lovis Corinth)
 1858年生于塔皮奧／東普魯士 (Tapiaw/Ostproußen)，
 1925年卒于贊得弗爾特／荷蘭 (Zandvoort/Holland)
 油畫、畫布，80×60公分 老國家畫廊藏

柯林特一八九五年返回慕尼黑以後，與一個文學家團體保持密切關係，馬克斯·哈爾伯 (Max Halbe，一八六五—一九四四) 即為其成員之一。在這段期間內，柯林特畫了許多幅親人的肖像，以及一幅哈爾伯與很多人在一起的歡樂夏日群像。哈爾伯主要是因為一八九三年創作的劇本——《青年時代》(Jugend)——而出名。一九一七年，柯林特於哈爾伯來柏林的時候又為他畫了一幅肖像。在這幅沒有畫出手部的半身像上，那位

作家坐著陷入沈思，面部表情凝重。從後面窗口斜射進來的黯淡側光，決定了畫面上以褐色為主的陰沈色調。畫中所呈現的肅穆和憂鬱，也反映出畫家及被畫者因為已可預見的戰爭結局，而對未來感到憂心忡忡。斜向的運筆法以及變幻於有形和無形之間的光影效果，則展現出柯林特晚期的風格。這種自從他一九一一年嚴重中風以後逐漸發展出來的風格，即成為其晚年動人心絃、題材廣泛的畫作之標記。(AS)



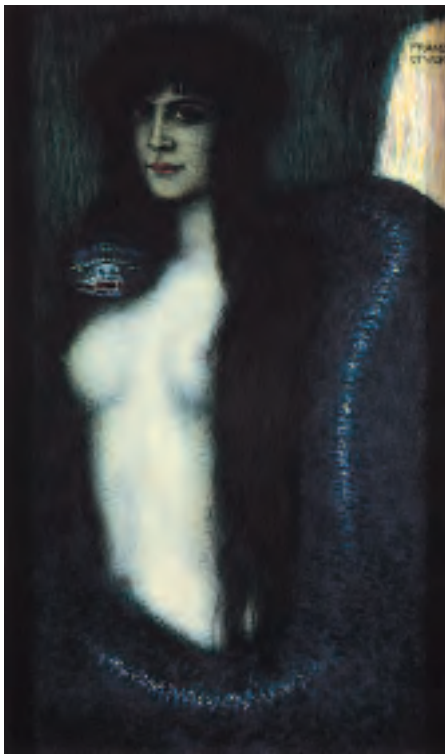
D/14 〈穿紅衣的男孩〉，1907年

阿圖爾·康普夫 (Arthur Kampf)
1864年生於阿亨 (Aachen)，1950年卒於卡斯特
洛普-勞克瑟爾 (Castrop-Rauxel)
油畫、畫布，100×70公分 老國家畫廊藏

阿圖爾·康普夫 (Arthur Kampf) 的作品中很少出現兒童肖像畫。這位杜道夫藝術學院的畢業生主要是因為歷史畫而聞名。一八九九年他前往柏林擔任教授，一九〇七年獲選為當地藝術學院的院長。同年他完成了〈穿紅衣的男孩〉。這幅作品是他最優美的肖像畫之一，畫的是他三歲的小兒子奧圖 (Otto)。對孩子的刻畫衍生自他坐著擔任模特兒時的具體情況變化。男孩毫無怯意地望著正在一面作畫，一面仔細觀察他的父親，但是卻不知道自己為什麼坐在那裡。大椅子對身體姿勢所造成的影響，更加強化了小孩子天真無邪的動作：他把雙手按在椅子的蒙皮上，想找到支撐點，兩腳則踩著椅子的木頭橫杆。

這幅作品就筆法和細節而言——比如光滑的表面和精心繪製的面龐——都嚴格遵循了學院派的傳統。但是清新生動的表现手法以及紅色衣服上大片自由的塗抹方式，都已經在風格上接近了分離派畫家李伯曼、斯利弗可特和柯林特等人。這三位畫家的肖像畫當時在柏林都非常成功。

即使在一九三三年以後，阿圖爾·康普夫仍不斷獲得來自官方的合約及褒揚。這主要是因為他遵循學院派風格，以歷史和勞動為題材所創作的巨幅繪畫。(AS)



D/15 〈罪孽〉，1912年

法朗茲·馮·斯圖克 (Franz von Stuck)
1863年生於特騰維斯／下巴伐利亞
(Tettenweis/Niederbayern)，1928年卒
於慕尼黑
油畫、畫布，88×52公分
老國家畫廊藏

一九〇〇年左右在德國最受非議，但同時也是繼波克林 (Bocklin) 的〈死者之島〉 (Toteninsel) 之後最為廣泛傳頌的畫作，就是法朗茲·馮·斯圖克 (Franz von Stuck) 的〈罪孽〉。一八九三年時，這幅畫的早期版本曾在慕尼黑分離派所舉辦的畫展中造成很大轟動。直到一九一二年為止，斯圖克曾

多次將這個令人印象深刻的題材略加變化，然後不斷加以重覆：從暗綠的背景中現出一個女人裸露的上身，深色的長髮更加烘托出她軀體的明亮。一條藍色花紋的大蛇就像華麗的披肩，以大圓弧形繞過女人的後頸，神秘莫測地從她的肩上凝視著觀畫者，女人本身的目光也沒有兩樣——那個女人就是蛇。斯圖克曾在 一八九一年創作一幅銅版畫，作為這幅油畫的前身。當時他把銅版畫命名為〈肉慾〉 (Die Sinnlichkeit)。

在法朗茲·斯圖克位於慕尼黑的奢華別墅中 (所謂的「藝術家祭壇」)，這幅〈肉慾〉／〈罪孽〉儼然享有鎮山之寶的地位，其旁分別是一尊呈現自畫像風格的銅像——〈運動健將〉 (Der Athlet)，以及依據其妻瑪莉 (Mary) 之形像所製作的〈女舞者〉 (Tanzerin)。此一世俗化的祭壇現在由不敬神的「生命」來挑大樑，這是當時思想模式中的一個核心概念。一個新的藝術家世代採信尼采 (Nietzsche) 「個人擁有主宰自我的強大能力」之神話，並加上了對肉體和慾望的高度重視。這種新出現的自豪感乃基於「上帝已死」這句口號，以及受到特別強調的入世觀。史蒂芬·格奧爾格 (Stephan George) 詩中著名的一句話正與此不謀而合：「將人身上帝化，讓上帝人身上化。」 (AW)



弗利茲·克里姆緒 (Fritz Klimsch) 在柏林藝術學院 (一八八六—一八九三) 學習了勞赫 (Rauch) 風格的雕塑之後，又相繼來到維也納、巴黎和義大利尋找藝術靈感。這位雕塑家自一八九五年起定居柏林，並在形成自己的獨特風格過程中，曾於九〇年代一度轉向「青年風格」，而人物的形象始終是他主要的著力點。他這尊小型塑像〈銅跳舞女郎〉，採用了當時最受歡迎的藝術創作題材。創作的靈感來自於女舞蹈家瓦倫汀娜·珀蒂 (Valentine Petit) 在柏林的演出。克里姆緒仔細觀察了那位美人的表演，通過這件令人讚歎的雕塑使之成為永恆：

女藝術家穿著古典風格的舞鞋，在我們面前輕快地旋轉，身上的衣裙飄逸飛舞，烘托出優雅的身段。她踏著舞步向前，靈巧地伸出右腿。寬鬆的上衣從美麗的肩膀上滑落，她正試圖用右手拉住。跳舞的女郎閉著雙眼，陶醉地向後仰首傾聽音樂，完全忘記了自己。她這時舞出輕盈飄逸的動作，對音樂做出了最佳詮釋。那是一場充滿熱情、出神入化的舞蹈。

克里姆緒是柏林分離派的創始會員之一。世紀之交對「風格藝術」的追求便影響了這尊製作於一八九七年的小型雕像。其精雕細琢的衣裙皺褶具有獨立的裝飾功能，衣裙上蜿蜒的線條和起伏的表面，也與舞者周遭

的空間產生獨特的互動關係。「青年風格」抽象華麗的裝飾特點在此清晰可辨。老國家畫廊於一八九八年購入此件作品，〈銅跳舞女郎〉這尊小雕像即成為柏林青年風格的「商標」之一。(BS)

D/17 〈銅跳舞女郎〉(瓦倫汀娜·珀蒂)，1897年

弗利茲·克里姆緒 (Fritz Klimsch)

1870年生於法蘭克福 (Frankfurt/M)，1960年卒於弗萊堡 (Freiburg)

青銅，47.5×24×17公分

老國家畫廊藏





十九世紀末，歐洲在日本影響下出現了一種特別的美學藝術，也就是所謂的「日本主義」(Japonismus)。它流暢的線條、清晰的表層、突出的輪廓，尤其是歸依大自然的原則，為工藝美術帶來新的創意。這不僅是在裝飾圖案方面如此，同時也表現於人物及塑像的造型。哥本哈根瓷器工廠在阿諾德·克羅格 (Arnold Krogh) 的領導下，率先於一八八〇年代末期創造出一種瓷器藝術的新風格。哥本哈根方面將動物造型發展成獨立的新主題之後，德國各主要瓷器製造廠也紛紛仿效，推出各式各樣的塑像。當時最著名的雕塑師都被請來進行設計工作，其中包括了恩斯特·巴爾拉赫 (Ernst Barlach)、理查·沙伊貝 (Richard Scheibe)、奧古斯特·高爾 (August Gaul) 或馬克斯·埃瑟爾 (Max Esser) 等人。動物塑像於是成為當時最主要的題材。馬克斯·埃瑟爾是奧古斯特·高爾的學生，被視為當時德國最優秀的動物塑像家之一。埃瑟爾在這方面創作非常豐富，此處的〈瓷雉雞〉(Perlhühner) 屬於他最著名和最能夠表現其藝術手法的代表性雕塑作品。埃瑟爾創作時力求造型的完整生動，以及輪廓線條的清晰俐落。這件作品的輪廓與極為細緻的彩繪形成了效果強烈的對比。

柏林瓷器製造廠的傑出技術專家赫爾曼·塞格 (Hermann Seeger) 及其後繼者，

當時已經將釉下彩的顏色種類大幅擴充。這些顏色現在都可以運用一種特別的工具——空氣噴槍——噴灑上去，因而色調極為柔和，不同色彩之間不會出現斷層，並且還能夠產生晶瑩剔透的表面效果。這種顏色上的微妙差異大多形成於高溫燒製的過程中，此時釉下彩的顏色鮮明度降低，但同時也強化了彩繪的表現力。埃瑟爾在一九二〇年離開普法伊弗爾公司，從柏林轉往麥森陶瓷廠任職。(CHK)

D/20 〈瓷雉雞〉，1911年前後

設計：馬克斯·埃瑟爾 (Max Esser, 1885-1945)，柏林施瓦茨堡瓷藝工坊 (Schwarzburger Werkstätten für Porzellankunst) (馬克斯·阿道夫·普法伊弗爾有限公司 [Max Adolf Pfeiffer GmbH]，下衛斯巴赫 [Unterweißbach])，釉下彩繪瓷器
高 39 公分，寬 37 公分
柏林工藝美術博物館藏





柏林瓷器製造廠在一八七八年延聘瓷器技術專家赫爾曼·塞格 (Hermann Seeger) 掌管該廠的化學技術實驗所。他在任職期間內 (一八九〇年因健康原因請辭，一八九三年去世)，開發出許多重要的加工技術和輔助材料，使柏林廠得以重新躍升為當時具領導地位瓷器製造廠之一。塞格並為柏林開發出一種成分略加改變的瓷胎，讓新式的彩色釉料能夠成功使用，例如各式青瓷釉、透明

釉，以及著名的深藍、紫色及暗紅色等狀似流動的釉料。他尤其參考中國的做法，開發出一系列由深紅至淺紅色的銅釉，此即所謂的「牛血色釉」(Ochsenblutglasur，或 sang de boeuf)，造成了極大的轟動。為配合這種色彩艷麗的表面，同時並遵循當時的風格趨勢，於是採用簡單的水瓶或花瓶造型。這也是以東亞的器皿作為範本。(ChK)



D/21 〈紅釉瓶〉，1900年前

柏林王室瓷器製造廠所謂的「塞格瓷器」(Seegerporzellan)
高 27.2 公分
柏林工藝美術博物館藏

麥森 (Meißen) 瓷器製造廠曾委託兩位重要的現代裝飾藝術名家——亨利·凡得·威爾德 (Henry van de Velde) 和理查·里默施密特 (Richard Riemerschmied)——來設計符合當代潮流的瓷器。比利時籍的凡得·威爾德以自己的新式抽象線條 (所謂的「鞭打式」裝飾 [“Peitschenhieb“-Dekor])，開創出革命性的發展，並將之運用到瓷製餐具。

那位來自慕尼黑的室內建築師和設計師則與傳統的造型維持較緊密的關係。他為麥森開發出一種現代化的設計，來取代衍生自古典風格的藍白相間洋蔥圖案。但他同時又參考古代的餐飲和家居文化，採用了樸實的外形，有時也套用民間風格。在圖案方面他以天然的造型為準則，例如有小巧圓形葉片的細長藤蔓。麥森廠傳統上的洋蔥圖案皆平均分散於白底上面，而里默施密特卻把藤葉裝飾集中在這套用具各個組件的邊緣，藉以強調器物的外形。整套咖啡用具上的小葉片呈規則分佈，使人聯想起人們所熟悉的十九世紀時舒適的家居感：親切、樸實而不追求虛浮的效果。

里默施密特早期的風格曾受到英國「藝術與手工藝運動」(Arts and Crafts Movement) 影響，而後他轉而始終如一地要求用途的明確化和材料的適用性，成為功能主義路線的代言人。雖然到了二十世紀初期的時候，改

革運動已經變得十分強調理論，里默施密特依然以德國手工藝的代言人自居。他是一八九九年成立的「藝術與手工藝工作室聯合會」，以及成立於一九〇七的「德國工藝聯盟」(Deutscher Werkbund) 之共同發起人之一。(ChK)



D/22 〈藍彩藤葉紋瓷咖啡壺、瓷杯盤〉(一對)，1904年

設計：理查·里默施密特 (Richard Riemerschmied, 1868-1957年生、卒於慕尼黑)
薩克森麥森王室瓷器製造廠 (Königlich-Sächsische Porzellanmanufaktur Meißen)
藍色釉下彩繪瓷器
高 15.5 公分 (壺)，高 6.2 公分 (杯)，直徑 13.4 公分 (碟)
柏林工藝美術博物館藏



D/26 〈葉式大銀盤〉，1900年前後

李歐納德與菲格爾（Werkstatt Leonard & Fiegel）工坊，柏林
銀質、打造、澆鑄
7.8公分×27.3公分×31.8公分
柏林工藝美術博物館藏

雖然這個碗碟和展品 D/25（參見《德藝百年——德意志藝術的黃金時代。柏林國家博物館珍藏展》頁二八四。）的多枝燭台不同，相形之下少了些藝術家的活力，卻以製造技術和精緻的整體外觀來彌補不足。葉片的脈絡表現得細膩入微，邊緣也因為波浪形的輪廓而略現動感。雖然其外型結構有些笨重，但它仍然可視為一個範例，說明時人如何以新的眼光來看待未遭矯飾的自然風貌，並設法以之作為典範來找出器皿的新造型。柏林和慕尼黑不同，雖然已經是帝國的首都，在當時卻並沒有對德國銀器鍛造藝術的創新帶來影響。或許其原因在於皇室及宮廷對於「新藝術」（Art Nouveau）所帶來的現代藝術潮流，採取了觀望、保守的態度。（CHK）



D/28 〈書桌和椅子〉

根據亨利·凡得·威爾德的設計圖，柏林 1897/1899年前後
 製作者：不詳
 書桌：橡木、銀製配件；椅子：橡木、綠色皮革
 書桌：103×221×97公分；沙發：77×54×56公分
 柏林工藝美術博物館藏

亨利·凡得·威爾德（Henry van de Velde）是歐洲實用藝術的開路先鋒之一。在他的推動下，歷史主義和花團錦簇的「青年風格」開始退居後台，被符合時代精神的現

代造型所取代。一八九六年，當他為齊格飛·賓恩（Siegfried Bing）在巴黎的藝術沙龍設計室內裝潢時，就已經實際運用一個基本原則，以充滿張力和抽象感的「有力線條」來製作家具。這樣的線條使得家具的外型和結構明顯可辨，同時也產生裝飾的功能，以清晰的樣式取代了「拼貼上去的裝飾品」。

這套巴黎家具在一八九七年參加德勒斯登國際藝術展，獲得了很大的成功，使亨利·凡得·威爾德的創作事業在德國以外也獲得突破。為了應付蜂湧而來的訂單，他在布魯塞爾和柏林設立自己的廠房，設計好的圖樣都在那裡加工生產。凡得·威爾德所設計的桌子都是善於利用空間的家具，把從各方面歸納得出的功能性造型運用於桌子上，使之具有多項用途：大抽屜和許多隔層提供了真正的辦公家具所需要的便利性，而其高雅優質的製造方式，又能夠滿足訂購家具的有錢人之需求。

此處的〈書桌和椅子〉是以凡得·威爾德一八九七至一八九九年間的設計為藍本，充分展現出原來的力道。不過它們在細節的部分略加簡化，例如桌子比原版要來得稍微窄些，但是更輕便適手。座椅和桌子都表現出有力而生動的線條，以及融於一體的結構和裝飾。（AST）



「橋派」藝術家團體具有諸多特殊之處，其中之一就是頻繁得異乎尋常的展出活動。他們想藉此促使對藝術感興趣的大眾，能夠意識到這個前衛派團體的存在。自從「橋派」成立於一九〇五年以來，這些藝術

E/1 〈「橋派」藝術家團體在城堡路「阿諾德畫廊」的宣傳看板〉，1910年

恩斯特·路德維希·凱爾希納

(Ernst Ludwig Kirchner)

1880年生於阿沙芬堡 (Aschaffenburg)，

1938年卒於達沃斯 (Frauenkirch/Davos)

木版雕刻，82×59公分 藝術圖書館藏



家們平均每年舉辦十場展覽，參展的成員則時有不同。在這些活動中，一九一〇年舉辦於「阿諾德畫廊」(Galerie Arnold) 的展覽是最值得注意的一次，而且從許多方面來看都是如此。這些藝術家們首度集體呈現出自己对畫作主題的新詮釋及新觀點，後來這被稱作「橋派風格」(Bruckensstil)，也就是一種自成一格的德國表現主義形式。他們共同在畫室，尤其是在大自然中繪製的圖畫，均呈現出一種熱烈的追求，希望將人生與藝術家的表現手法融為一個感官上的整體。凱爾希納所製作的著名宣傳看板，就明顯地流露這種追求。它的上面出現法蘭齊 (Fränzi) 這位青少年 (該藝術家團體最喜歡的模特兒之一)，他手中持著凱爾希納的一尊塑像。

這種將題材濃縮到最基本要素的表現方式，其感官上的效果又透過木版雕刻技術而得到強化。同時它的版面設計方式，也符合「橋派」以對比強烈之著色區塊為特徵的繪畫手法。這個團體日益強固的自我意識，也反映於其首度由藝術家們自己設計的展覽目錄手冊。這份目錄的扉頁是海克爾 (Heckel) 依據凱爾希納的展覽宣傳看板所製作的木刻畫。這些藝術家並在一九一〇年時，第一次為自己的展覽大量製作具有原創性的張貼海報，因而邁入了一個新領域。今天，它們已經屬於現代廣告看板和海報的最早期版本。

(AS)



E/6 〈運河邊的房舍〉，1912年

卡爾·施密特—羅特盧夫 (Karl Schmidt-Rottluff)

1884年生於羅特盧夫／克姆尼茨 (Rottluff/Chemnitz)，1976年卒於柏林
油畫、畫布，74×102公分
新國家畫廊藏

卡爾·施密特—羅特盧夫 (Karl Schmidt-Rottluff) 一九一三年以前的作品風格與其他「橋派」成員不同。其特點並非大自然中的裸體人像，而是以風景為主的繪畫。自一九〇七年起，施密特—羅特盧夫每年夏天定期駐足於北海雅德布森灣 (Jadebusen) 沿岸的丹加斯特 (Dangast) 小漁村。而〈運河邊的房舍〉所呈現的主題為奧爾登堡 (Oldenburg) 一景，那是施密特—羅特盧夫每年夏天前往作畫地點途中，經常會停留下來稍事休息的

城市。這幅畫作完成於其一九一二年的實驗階段，具體表現出當時施密特—羅特盧夫藝術風格的決定性轉變：以色彩為主的畫風從此改為以形式為主。

這種風格上的重新取向主要肇因於外界的影響。一九一一年十月底，施密特—羅特盧夫成為最後一位自德勒斯登移居柏林的「橋派」畫家。一九一二年他在柏林認識了法朗茲·馬爾克 (Franz Marc)，並在新開幕的「狂飆畫廊」(Der Sturm)，首度接觸到「藍騎士」(Der Blaue Reiter) 以及德洛內 (Delanay) 與義大利未來派 (Futurist) 的作品。同一年夏天，「科隆特別聯盟」(Kölner Sonderbund) 舉辦畫展，率先向德國介紹國際現代藝術的發展概況——「橋派」的作品也被列入。施密特—羅特盧夫得以利用此機會研究畢卡索 (Picasso) 和布拉克 (Braque) 的「分析立體主義」(Analytischer Kubismus) 作品。

來自外界的各種不同影響與畫家個人的認知成功揉為一體，這便宣示於〈運河邊的房舍〉之中。尤其與他一九一〇及一九一一年完成的風景畫相形之下，這幅作品最顯眼的地方，就是晶體狀的銳角、朦朧晦澀的方塊以及圖像構造上的整體性。這不僅表示他服膺於立體主義，而且也體現了木刻藝術的縮影，同時還可以使人感受到異國木雕的韻味。(AS)



凱爾希納一九一二年認識了艾爾娜·席林 (Erna Schilling)。從那時起直到他一九三八年自殺身亡，艾爾娜一直是他的生活伴侶。從這幅完成於第一次世界大戰爆發那年的雙人肖像，可以看出戰爭如何為作者帶來了生存危機。自一九一四年八月以來，他便經常生活在擔心被徵召入伍打仗的恐懼之中。由於受不了害怕所帶來的折磨，他開始飲用苦艾酒，然後在一九一五年初心不甘情不願地「自願」參加砲兵部隊，以免被召集進入步兵單位。他在基本訓練的期間便因為罹患精神分裂症而退役，此後即成為療養院的常客。

在這幅半身像中，畫家顯得十分消瘦，他舉起的手中持著一枝畫筆，身上穿著一襲家居便袍。他緊張的眼神朝左對著畫外的方向望去，這表明他的心理已經處於不正常狀態，同時也有意地強化了構圖中的矛盾之處。一方面，畫面上呈現出畫家與其情人之間的緊密關係，因為艾爾娜的頭部就像是從他肩膀上長出來的一般。但在另一方面，透過側影與正面之間的對比，又特別強調出畫家的自我隔離。凱爾希納背對著艾爾娜，艾爾娜的側影則面向畫面的外緣、目光低垂，令人感受得到她心中的濃厚愁緒。二人的臉色偏綠，又教人聯想起苦艾的色調。這幅雙人畫像呈現出一個苦難的生活歷程，其中的

特徵就是屢戒不成的酗酒和濫用藥物，但凱爾希納始終無法痛下決心將之戒除。(AS)

E/7 〈自畫像 (與艾爾娜在一起的雙人畫像)〉, 1914-1915年

恩斯特·路德維希·凱爾希納 (Ernst Ludwig Kirchner)
1880年生於阿沙芬堡 (Aschaffenburg), 1938年卒於達沃斯 (Frauenkirch/Davos)
油畫、畫布, 60×49公分
新國家畫廊藏





艾利希·海克爾 (Erich Heckel) 是德勒斯登「橋派」藝術家團體的發起人之一。一九一九年退伍返鄉後，便在自己位於弗倫斯堡海灣 (Flensburger Förde) 奧斯特霍爾茨 (Osterholz) 的夏日別墅畫室作畫。早在他於一九一一年遷居柏林以後，其作品中的色調就開始變得陰鬱低沉，日漸疏離表現主義狂風暴雨式的手法，他的人物造型亦表現出對人生的悲觀見解。海克爾以醫護兵的身分經歷了第一次世界大戰以後，上述的發展更是愈演愈烈。

在這幅自畫像中，海克爾的面部稜角分明、目光嚴肅直視，反映出受創的心靈，並使得歷盡滄桑的他產生類似耶穌基督的特徵。畫面左側出現的世外桃源般之景象，又彷彿是對已失去樂園的回憶。如同在德勒斯登的時候，海克爾現在也在奧斯特霍爾茨屋頂的山牆橫桁上，以或坐或立的男孩形像作為裝飾。混濁的赭褐色調之中嵌入浪漫的藍色，使人一再看見希望的象徵，或許這同時也用於向陣亡於凡爾登 (Verdun) 的畫家朋友法朗茲·馬爾克 (Franz Marc) 表示敬意^①。海克爾也在這個充滿象徵意義的顏色中看見了「男性的原則」——樸實與理智。

一九一九年五月十五日，艾利希·海克爾從奧斯特霍爾茨寫信給里昂耐爾·費寧格 (Lyonel Feininger)，信中表示：「對我們兩

個人來說，能夠生活在這個既寧靜又簡樸的鄉間是多麼美好的事情。然而對戰爭的回憶卻一再以更劇烈的方式浮現在我的心頭，不過它似乎已經變得不再那麼具有壓抑性。」(AS)

^① 審查委員註：法朗茲·馬爾克為慕尼黑「藍騎士社」的核心人物之一，因此藍色在此具有特殊的意義。

E/8 〈自畫像〉，1919年

艾利希·海克爾 (Erich Heckel)
1883年生於德柏爾恩 (Döbeln)，1970年卒於拉多夫策爾／博登湖 (Radolfzell/Bodensee)
油畫、畫布，80×70.5公分
新國家畫廊藏





「我們請尊敬的觀眾們再靠近一點。您大有可能在約莫十分鐘之內不會感覺無聊。若不滿意，原款奉還。」一個內有繪畫作品的封套上面印著一幅自畫像，自畫像的下方出現了上述讓人心動的文字。這套作品的標題卻教人望之而裹足不前，它的名字叫做〈地獄〉(Die Hölle)。

在那幅自畫像上，馬克斯·貝克曼(Max Beckmann)雙眼圓瞪，以充滿恐懼的目光向外張望，看起來彷彿中了邪一般。顯然他的眼前還有〈地獄〉之中的情景，這被他標榜為「以十幅畫作呈現的壯觀景象」。劇院、馬戲團和市集都信手拈來用為隱喻，以戲劇化的方式藉之描繪出生活中的恐怖，同時也讓這些景象變得比較容易讓人消受。

第一次世界大戰結束以後的德國，因為一連串革命事件以及類似內戰的狀況而陷入風雨飄搖。〈地獄〉系列的畫作便在這種歷史和政治背景下，完成於一九一九年。在這個有十幅轉印石版畫的系列中，貝克曼從社會及經濟角度繪出百姓的生活條件和一般的政治事件。其中第五幅畫作之標題為〈饑餓〉(Der Hunger) 圖中出現一個挨餓家庭的無助景象，同時也宛如一面時代的鏡子，具體反映出糧食短缺所造成的生存危機：四個瘦弱的人物正低頭祈禱，他們圍坐在一張幾乎空空的餐桌旁邊，準備進用晚餐。畫中背

對觀眾而坐的人，很可能就是貝克曼自己。右手邊是他的兒子，對面坐著他的丈母娘，左手邊則是一位來訪的朋友。

畫家所採用的表現形式，也烘托出畫面中的窮途末路狀況：觀賞者從高處俯視那個家庭時，目光穿過一個不但歪歪斜斜，而且略較畫面為小的框邊。無論是在右側還是左側，畫中人物的身體都已經伸出畫框之外，這也暗示著房間有倒塌之虞。一片陰霾的氣氛籠罩著整個畫面。(SS)

E/9 〈饑餓〉(第五幅畫)，1919年

馬克斯·貝克曼 (Max Beckmann)

1884年生於萊比錫 (Leipzig)，1950年卒於紐約

選自〈地獄〉(Die Hölle)，共有10幅轉印石版畫以及石版畫扉頁
石版畫 62×49 公分 銅版畫收藏館藏





瓦西里·康丁斯基 (Wassily Kandinsky) 獲得法學博士學位以後，於一八九六年前往慕尼黑學習藝術。他在當地成立了「新慕尼黑藝術家聯合會」(Neue Künstlervereinigung München)，該協會隨即於一九一一年蛻變為「藍騎士社」(Der Blaue Reiter)。後來康丁斯基自視為「……第一個純粹以繪畫表現手法來作畫，並把具體的事物從圖畫中抹除的畫家」。對他的創作而言，騎士這個主題就是探索新藝術時的指標性象徵。康丁斯基因為受到上巴伐利亞在玻璃板背面作畫的方式之啟發，聖徒的形象從一九〇九年起就在他的作品中出現得日益頻繁。比方說，敞開大衣策馬奔馳的騎士指的或許是聖馬丁。依據傳說，聖馬丁曾經用劍將自己的大衣切下一半，送給一名正在受凍的乞丐。不過畫作的標題——〈速寫 (騎士)〉(Skizze [Reiter])——並非出於康丁斯基本人，所以現在仍不清楚這一幕的真正涵義究竟為何。

這幅畫是〈即興之作四〉(Improvisation IV) 的前身，屬於康丁斯基在〈論藝術中的精神作用〉(Über das Geistige in der Kunst, 一九一〇年撰寫、發表於一九一三年)一文裡面所論述的那種作品：「主要是無意識的、在大多數情況下是突然產生的內心活動之具體表現。這也就反映出對『內在的大自然』(innere Natur)之印象。」康丁斯基想

找出非物質形式彼此之間的關聯性，讓精神層面的事物變得可以讓入親身體驗。這種傾向在一九〇八和一九〇九年之交變得更為強烈，諸如〈騎士〉這一類受到「神智論」(Theosophie) 影響的作品即完成於此時。

畫中出現一個樹狀物體，就像一根軟管從騎士左側的人物形體中生長出來，此外還有懸浮於人物形體上方的圓形造型元素，二者皆可依據魯道夫·史泰訥二 (Rudolf Steiner) 有關心靈的學說，詮釋為已經形象化的用於認知的器官。到了一九一一年，馬匹和騎士這兩個題材在圖象學上出現了決定性的轉變。這時康丁斯基將騎士造型擴充為屠龍的聖喬治，並在《藍騎士年鑑》的草稿中，將之轉化成具體的象徵，用來代表一場為了爭取突破而進行的奮鬥。(AS)



E/11 〈騎士〉，1909年

瓦西里·康丁斯基 (Wassily Kandinsky)
1866年生於莫斯科，1944年卒於巴黎附近 (Neuilly-sur-Seine /Paris)
油畫、畫布，67×100 公分
新國家畫廊藏



一八九六年，雅夫連斯基（Jawlensky）與女畫家瑪麗安娜·馮·維蕾芙金（Marianne von Werefkin）聯袂來到慕尼黑，準備全心投入藝術事業。這位前俄國軍官曾在聖彼得堡師事伊利亞·列賓（Ilya Repin）。現在兩位藝術家成為「新慕尼黑藝術家聯合會」的共同發起人之一，以及「藍騎士」的核心成員。雅夫連斯基和康丁斯基一樣，必須在第一次大戰爆發以後離開德國。一九二一年他返德徙居維斯巴登（Wiesbaden），以至於終。

雅夫連斯基曾在一九〇三及一九〇五年兩度前往法國，而後確立了自己的繪畫風格。他在法國看見了梵谷的作品，並與高更（Gauguin）所創立的「阿凡橋」（Pont-Aven）畫派及「那比派」（Les Nabis）密切來往。一九〇五年他在巴黎結識了馬諦斯（Matisse），這位畫家為他的藝術帶來了更多的啟發。雅夫連斯基曾一度採用新印象派風格，自一九〇八年起，他的畫風改成以色彩為主要的表達工具。

雅夫連斯基曾在《信念之告白》中，對自己的靜物畫做出了說明。這是由他的生活伴侶維蕾芙金幫他整理出來的：「朋友們，我非常喜歡蘋果，這是因為它們的紅色、黃色、紫色和綠色的外衣令人著迷的緣故。對我而言，無論在任何背景、任何環境之下，

它們都已經不再是蘋果。其色調與閃閃發光的色彩已經融為一體，在其他嚴肅色調的烘托下，成為一種中間貫穿著雜音的和諧。在我的眼中，它們就像是能夠反映我心靈中各種不同情境的音樂。它們能夠輕輕觸及事物的靈魂——這存在於物質世界的任何物體之中，也隱含在我們得自於外界的任何印象裡面，可是卻未被探索而遭人冷落。我藝術生涯的目標，就是要重現這些無所不在卻又具體存在的事物，要把它們顯露給別人。我藉著自己對它們充滿體諒的認知，藉著自己對它們的滿腔熱誠，將之具體呈現出來。無論是蘋果、樹木，還是人的臉孔，對我來說都只不過是一種提示而已，以便讓我們透過它們看見不同的東西：那就是用熱情及深深的愛戀之意，所掌握到的顏色中的生命。」
(AS)



E/14 〈花卉與水果靜物寫生〉，1910年

亞列克賽·馮·雅夫連斯基 (Alexej von Jawlensky)

1864年生於俄羅斯特維爾州 (Torschok/Gouvernement Twer)，1941年卒於維斯巴登 (Wiesbaden)

油畫、紙版，49.5×53.5公分

新國家畫廊藏



奧古斯特·馬可 (August Macke) 於一九〇九年和伊莉莎白·格哈德 (Elisabeth Gerhard) 在波昂 (Bonn) 結婚。年輕妻子的父親擁有豐厚財富，使得這位畫家不必為前途操心。伊莉莎白曾經表示：「他很高興能夠得到我這個堪用的模特兒，因為他痛恨與呆若木雞的女孩子打交道。那些女孩子自己做不出和諧的動作來，必須煞費苦心好好糾正一番。」

妻子閱讀和打毛線時的情景，特別成為馬可一再拿來入畫的素材。此處晚上燈下閱讀的女子是一個完整的剪影，水果盤和桌布的豐富花卉裝飾圖案，讓人聯想起馬諦斯以及一九一〇年慕尼黑舉辦的「穆罕默德藝術展覽」。畫中顯示的專心一致與平和安詳，是馬可那個時代「野獸派」風格表現於人物、花園和靜物寫生上的最佳範例。這幅〈藝術家的妻子〉雖然被標示為「肖像畫習作」，卻是一幅成功的油畫。畫中人物要到後來才失去具體性，但伊莉莎白始終是馬可優先考慮的模特兒，成為其藝術中不具名的女性氣質之化身。

馬可英年早逝，伊莉莎白在一九一六年嫁給了他的好友洛塔爾·埃德曼 (Lothar Erdmann)。後來她回憶道：「對我來說，那些坐在他面前的時刻是特別美麗的回憶。因為我感覺參與了他的工作，和他共同進行了創作。」 (RM)

E/15 〈藝術家的妻子〉，1912年

奧古斯特·馬可 (August Macke)
1887年生於梅舍德／西發利亞 (Meschede/Westfalen)，
1914年陣亡於法國香檳區 (Perthes-les-Hurlus/Champagne)
油畫、紙版，105×81公分
新國家畫廊藏





喬治·穆赫 (Georg Muche) 從一九一四年起便生活在柏林，並與當地一位名叫赫爾瓦特·瓦爾登 (Herwarth Walden) 的藝術品商人過從甚密。後者在一九一二年成立了一家名叫「狂飆」(Der Sturm) 的畫廊，以之作為歐洲前衛藝術的舞台。瓦爾登藝術理論之核心觀點，就是原則性地反對以實物為著眼點的呈現方式。穆赫的〈三和弦〉(Dreiklang) 這幅作品，則完成於他開始對「狂飆」的立場提出質疑之際。這時他的畫風已經轉變，再度把具體的實像列入表現手法。

穆赫在一九一七年被徵召入伍，一九一九年回到柏林之後，便繼續進行開始於一九一六、一九一七年之交的工作。他那時開發出來的「柵格主題」(Gittermotiv)，也體現於〈三和弦〉這幅油畫之中，成為其主要構圖元件。幾何形狀的著色面，平行的線條和柵格，配合塗色的工作，小心翼翼地使其外形類似所欲呈現的物體。穆赫以前的畫作表面力求平滑，不留下讓人看得見的痕跡。現在則改用畫筆點觸的方式來著色，以便同時透過視覺和觸覺來表現畫面上的主題。

穆赫脫離抽象藝術的過程，於其「包浩斯」時代 (一九二〇—一九二七) 繼續持續下去。後來這位藝術家有一次接受訪問時表示：「在和約翰尼斯·伊騰 (Johannes Itten)

進行的多次談話中，我逐漸產生了這樣的想法，那就是缺乏具體形象的畫作，很可能就意謂著歐洲繪畫傳統的終結。如果我們想在圖畫世界保留一席之地，並以新的方式來延續繪畫傳統的話，那麼我們就必須改弦易轍。我們於是將注意力集中到現實的事物，把萬物和人類的形象拿來做為我們的繪畫題材。但是我們同時也希望，自己的作品不會變得好像是照片的翻版。」(AS)

E/18 〈三和弦〉，1919年

喬治·穆赫 (Georg Muche)
1895年生於奎爾福特／薩克森 (Querfurt/Sachsen)，
1987年卒於林道／博登湖 (Lindau/Bodensee)
油畫、畫布，75×53公分
新國家畫廊藏





華特·格羅皮厄斯 (Walter Gropius) —
一九一九年成立於威瑪的「國立包浩斯藝術學院」(Das staatliche Kunstinstitut "Bauhaus") 的負責人——在一九二〇年聘請保羅·克利 (Paul Klee) 為該校教師。〈內光聖徒〉(Die Heilige vom innern Licht) 這幅彩色石版畫是克利為了「包浩斯」的第一套組畫〈新歐洲版畫〉(Neue europäische Graphik) 而創作的。這套版畫由該校的大師們合力完成，在「包浩斯」的藝術工作中具有獨特的意義。這是因為作品被收錄在這個集子中的不同藝術家們，至少又朝著最終的目標前進了一大步，那就是要由一個藝術家共同體來創造出集造型藝術、音樂、戲劇、文學於一身的「總體藝術作品」(Gesamtkunstwerk)。

在保羅·克利的全集中，難得出現針對特定印刷技術而創作的作品。他經常使用上了彩色的石頭來作畫，然後才手繪著色。繪好的原件往往是先針刺描圖再塗上木炭，用轉印紙複描到石版上來進行印製。這種轉印程序也使用於〈內光聖徒〉這幅版畫作品，它使得畫面上不經意地出現污點及陰影，因而形成了類似以「刮除法」(Grafitto) 在牆壁上作畫的效果。

保羅·克利在「包浩斯」的創作階段，其人物造型也形成了自己的獨特風格，呈現出許多幾何形的結構。例如在這幅作品中，

簡單的線條概略勾勒出「女聖徒」的身體，用圓規畫出的線條則構成她的面部輪廓。就身體的比例而言，她的頭部顯得過於龐大，而細細的小手臂，又使得這個人物造型看起來更像是木偶或面具。形體的構圖過度簡化使之顯得頗受拘束，似乎臣服於來自更高層的力量。諸如惡魔般的力量，或陷入著魔狀況之類的題材，在克利的作品中屢見不鮮。這也象徵性地表現出他探討藝術的根源及藝術創造力時的心路歷程。(CS)

E/19 〈內光聖徒〉，1921年

保羅·克利 (Paul Klee)
1879年生於伯恩 (Münchenbuchsee/Bern)，
1940年卒於洛加諾 (Muralto/Locarno)
彩色石版畫，28.6×15.9公分 (黑色)，
31.1×17.5公分 (加上彩色)，
下側鉛筆標記：1921/22落款：Klee
銅版畫收藏館藏





保羅·克利起初與「藍騎士」關係密切，接著從一九二〇至一九三一年間在「國立包浩斯學院」擔任教師，先是在威瑪，而後隨著學校一同遷至德紹（Dessau）。克利和康丁斯基共同在「包浩斯」極力推動抽象藝術。在他眼中，塵世間的現實，只不過是許多可能的真實情況當中的一種。他曾經說過：「藝術創作與萬物之創造具有相同的表現方式。它們都只是一種例子，就像塵世間的事物只不過是宇宙中的一個例子罷了。」他的作品大多是在事後「舉行命名儀式」——這是他自己的說法——然後才以風趣的方式與現實結合在一起。

過聖誕節的期間就等於吃薑餅（Lebkuchen）的季節。不過，當克利以白堊打底來開始作畫，並用調色刀厚厚刮上塗料，讓主題宛如浮雕一般自己「生長」出來的時候，他心中大概還沒有想到這一點。起初除了大片塗上去的一層層白色石膏，以及陰影線和稜角線之外，沒有任何其它的東西存在。克利便從這個基礎上，直覺性地聯想到可口的糕餅，想要完成一幅摸得著的薑餅圖像。「薑餅」的褐色塗層構成了繪有裝飾圖案的上好「腐殖土」，供克利天堂般的小花園在上面滋長：一棟園中小屋有著菱形圖案及一塊看似棋盤的小地毯。上有紅點的銀杏樹和梓樹被風吹動得散亂不堪，而且它們

並非朝著天空的方向生長。其間並有各種變了形的十字圖案，看起來像是交通號誌，中間還有一個圓點。

我們很難想像，克利真的運用了「薑餅」這個老掉牙的題材，畫出了人們早已司空見慣的事物。他並沒有這麼做，而是發明了存在於一切「是非對錯」之外的東西，一個由園林和靜物所構成的塵世綜合體。最後，〈薑餅圖像〉這個標題——按照保羅·克利的標準做法——就成為這幅簡潔的畫作「在塵世間之最後隱喻」。（RM）

（評論撰述作者名單參見本刊二三四期第八十一頁）



E/21 《薑餅圖像》，1925年

保羅·克利 (Paul Klee)

1879年生於伯恩 (Münchenbuchsee/Bern)，1940年卒於洛加諾 (Muralto/Locarno)

油畫、紙版，21.8×29 公分

新國家畫廊藏