

## 「傾向芸術」としてのオットー・ディックス作品を問う —— イメージによる社会的・政治的意味の揺らぎをめぐって ——

池田真実子

### はじめに

ドイツの画家オットー・ディックス (Otto Dix, 1891-1969) の諸作品は、戦争や貧困などの社会問題を主題としている。そうした作品は大抵の場合、社会批判といった社会的・政治的意味と結びつき、主題である社会問題への画家の主張の表れとして論じられてきた。ここには、作品に作者の社会的・政治的な主義主張が表れているという前提があるのだが、この前提はディックス作品において本当に有効であるのか。むしろ、この前提が彼の作品における社会問題の表象の在り方を捉える妨げとなっているのではないか。この問いが全体を貫く本論文では、以下の考察によって、作品における社会的・政治的意味を予感させつつも、そうした意味の表れを突き崩してしまう場としてディックス作品を提示し、社会的・政治的意味の表れが揺らぐところにディックス作品における社会問題の表象の在り方を見出すことを試みる。

まず第一節では、先行研究における「作品に作者の社会的・政治的主張が表れている」という前提を確認し、ディックスが画家として精力的に活動していた1920年代の「傾向芸術 (Tendenzkunst)」という概念の議論にまで溯って、その前提の有効性を検討する。次に第二節では、第一節を踏まえてディックスの作品を考察する。ここで具体的な考察対象とするのは、彼の画家人生の全盛期とも言える1920年代から1930年代前半の、貧困が主題となっていると考えられる作品である。ここで、ディックス作品独自のイメージの強さによって、社会的・政治的意味や主張の表れ自体が揺らぐことを明らかにし、第三節ではそうしたディックス作品に対する理解を戦争画にまで範囲を広げて当時の批評言説に見る。

## 1. 作者の主張の表れとしての作品

先行研究において、社会問題を主題とするディックスの作品は、各時代の政治状況からの影響もあり、様々に解釈されてきた。彼の代表作《戦争》<sup>(1)</sup> もその一つである。この作品は、反戦<sup>(2)</sup> や平和主義、反資本主義、反ファシズム<sup>(3)</sup>、ニーチェの永劫回帰的な運命論<sup>(4)</sup> など、様々に意味が見出されてきた。そしてこのような解釈は、彼自身の主張や態度に還元され、これまでに政治的に様々なディックス像が生じている。

近年のディックス研究は、こうした多様な解釈が生じている状況を説明しようとする傾向にある。オラフ・ペータースは晩年のディックス自身による回想を踏まえて、《戦争》を国家主義や軍国主義への抵抗と結論付けつつも、作品自体が示すのは「平和主義と宿命論的な運命への服従」であり、その矛盾ゆえに「芸術的な失敗の記録」でもあるとさえ述べる<sup>(5)</sup>。また、ウーヴェ・M・シュネーデは「この芸術家〔ディックス〕の取り上げた現実のテーマに対する態度」は「両義的なものとして知覚される」<sup>(6)</sup> というように、「両義性」「二重の意味」という言葉で彼の作品を説明する。しかしこれらの解釈も、自身の主張を正確に表象できていないことを失敗とみなす点や、両義的な態度を有しているディックス像を作品に見出している点で、作者の主義主張が表れているものとしての作品という前提を有しているのである。

この前提は「傾向芸術」を巡る 1920 年代の議論に遡ることができる。ジェルジ・ルカーチ (Georg Lukacs, 1885-1971) による言及<sup>(7)</sup> などから、1840 年代には浸透しつつあったことがうかがえるこの概念は「芸術のための芸術」に対置されるものであると言える。すなわち「傾向芸術」という理解において、芸術は積極的に社会や政治などの目的に奉仕する。こうした議論が最初になされたのは文学の領域においてであったが、1920 年代には造形芸術の領域においても活発な議論が見られる。しかしここでは「目的への奉仕」という側面はもはや議論の大前提であり、改めて問うべき論点とはなっていない。むしろここで重要であるのは、以下の二点であるように思われる。その一点目がまさに、作者の主義主張を表象するものとしての「傾向芸術」の認識である。「あらゆる像＝イメージは信奉の表明、闘いの雄叫びであるべきなのだ！」<sup>(8)</sup>

「傾向芸術」としてのオットー・ディックス作品を問う

と声高に述べるアントン・ヤウマン (Anton Jaumann) の論考はその典型である。二点目は、作品に表れる主義主張に意識的であるか否かは問題にならないことである。この点は 1925 年のゲオルゲ・グロス (George Grosz, 1893-1959) とヴィーラント・ヘルツフェルデ (Wieland Herzfelde, 1896-1988) による共著<sup>(9)</sup> などに見られる。

そして、ヤウマンが「傾向は我々の今日の芸術と解けないように絡み合っている」<sup>(10)</sup> と述べるように、以上の議論は同時代のとりわけ社会問題を主題とする具象的な作品群との親和性が高く、そこにしばしばディックスの作品も含まれる。これについて詳述しているのは、ヴィリ・ヴォルフラート (Willi Wolfradt, 1892-1988) の論考「オットー・ディックス」(1924 年) である。彼もまた、作者が意識的であるか否かを問わず、芸術は「傾向芸術」であるという立場をとり、その意味においてディックスの作品をも「傾向芸術」とみなしている<sup>(11)</sup>。

しかし他方で、ヴォルフラートは次のように付け加える。「(...) これらの作品〔ディックスの作品〕の芸術的な力は顕著な政治的傾向や社会批判あるいは「売春への闘い」に留まるものではない」<sup>(12)</sup>。ヴォルフラートはディックス作品を「傾向芸術」とみなしつつも、作者の主義主張の表れや社会的・政治的意味内容、目的を超えていくような絵画それ自体、イメージそれ自体の力をそこに見ているのである。

さらに先述したように「傾向芸術」の議論において、作者の自覚は問われないため、ディックスがなんと言おうと彼の作品が「傾向芸術」とみなされていた事実を覆すことはできないが、彼の作品を取り巻く状況の理解のためには、「傾向芸術」に対する彼自身の態度も重要な要素となるだろう。そのディックスの態度は、「傾向芸術」に対して極めて意識的であるが、同時にその文脈から逃れよとするものである。彼はすでに 1920 年の時点である手紙に「(たまには) 芸術における傾向万歳」<sup>(13)</sup> と書き、「傾向」を肯定しつつも括弧付きの「たまには」という表現で懐疑的な姿勢を見せ始めている。また 1934 年の手紙では「今流行の傾向芸術」<sup>(14)</sup> を乗り越えようとし、1939 年には自他ともに認める「傾向芸術」の画家グロスの作品を「私には説明的すぎる」<sup>(15)</sup> と言うのである。

すなわち、ディックス作品を「傾向芸術」とみなし、そこに主義主張を読み取る鑑賞の在り方がすでに当時からあった一方で、そこから逸脱するような言説もあり、短

「傾向芸術」としてのオットー・ディックス作品を問う

絡的にディックスの作品に主義主張が表れていると言うことはできないようである。

## 2. ディックス作品における社会問題の表象

以上のように、作者の主張を表象する「傾向芸術」としての作品、しかし「傾向芸術」を超えてしまう力をも含む作品、そして「傾向芸術」に自覚的ではあるものの、そこから離れようとする作者の思惑といった、「傾向芸術」を巡る多様な観点を引き寄せてしまうディックス作品とはいかなるものであるのか。上述した彼の言葉を借りて結論を先取りするのであれば、それは「説明的」ではないものである。以下では紙面の都合上、その端的な例として二作品を詳細に分析する。

その一つ目は《マッチ売りⅡ》<sup>(16)</sup>である。街頭でのマッチの販売、大人用と思われる体に合っていないコートなどから、この描かれた少年が貧困の表象であることが推察される。ハンス・ゴットハルト・フィアーフはこの少年の容姿の醜さから、この作品を「労働者階級の子どもたちの差し迫った貧困」<sup>(17)</sup>への非難とみなす。では、少年の横の柱は何か。社会批判を読み取る「傾向芸術」的な解釈は、この問いに答えない。貧困が主題であるという前提の下、強いてそこに意味を見出すのであれば、貧困と対称をなす富や虚栄の象徴と言えるかもしれない。しかしそれにしては不必要なほどに、この柱が少年同様に画面の半分を占拠し、下部の浮彫まで即物的に、存在を強調するかのように描かれていることを見逃すことはできない。また、少年よりも鑑賞者の側に突き出ている画面左下の柱の土台は、その一面が絵画平面と平行となるように描かれており、そこから奥へと伸びている。ここに着目すると、この部分が画面全体の遠近感を破壊し、もはや少年のイメージの方が宙に浮いたような異物となるのである。

こうした主題となっている人物のイメージを圧倒する周りのもののイメージは、ディックスによる人物画に少なからず見られる<sup>(18)</sup>。例えば《喉頭科医師マイアー＝ヘルマン博士の肖像》<sup>(19)</sup>では、精巧かつ即物的に描かれた医療器具とそこに反射した鏡像が背景の小道具や人物を説明する役割を超えて、そのモノそれ自体のイメー

ジとして人物のイメージ以上にその存在を主張している。《マッチ売りⅡ》にもまた、ディックスの人物画におけるこの特徴が見て取れるのであり、強力なイメージとしての柱は、主題であるイメージと対等あるいはそれ以上のものとして、少年のイメージを、そしてその少年のイメージが残していた非難を読み取らせる可能性を脅かすのである。

他方《妊婦》<sup>(20)</sup> という、人物が一人立っているだけのものもある。ディックス作品集を編纂したフリッツ・レフラーはこの作品を、その後ディックスが取り組むようになった妊婦のヌードと合わせて大雑把に「豊饒さ」とまとめる<sup>(21)</sup> が、服という社会的な要素がある以上、社会的な文脈を読み取らせる可能性を残している。実際に、現在この作品を所有しているカールスルーエ州立美術館が作成したある資料の中では、この妊婦から質素な、すなわち貧しい境遇が読み取られ、この作品によってディックスは「ヴァイマル共和国の社会的苦境を弁解することなく示すことを試みている」<sup>(22)</sup> と説明がなされている。

そもそも、妊婦という主題それ自体は当時の社会問題を主題とする作品において珍しいものではない。まずは当時の他の作品との比較からこのディックスの《妊婦》を考察する。「傾向芸術」の議論にしばしば登場するケーテ・コルヴィッツ (Käthe Kollwitz, 1867-1945) の作品をここで参照することができるだろう。彼女の作品は描かれた人物の、とりわけ異常に大きな手と腕の身振りに特徴があり、それによって鑑賞者に描かれた人物の前後の文脈や、さらなる不幸、結末を想像させる。《妊婦、入水》<sup>(23)</sup> もまたその一つであり、貧しい妊婦、水面の方へ傾いた彼女の身体、手すりから離れた左手が、貧困層の妊娠の結末としての入水自殺を想像させる。また、ディックスの《妊婦》と制作年を同じくするジョン・ハートフィールド (John Heartfield, 1891-1968) の作品《人的資源の強制提供者、勇気を出せ！ 国家は失業者と兵士を必要としている！》<sup>(24)</sup> では、フォトモンタージュと文字によって、失業、従軍、戦死へと至る労働者階級の妊娠と出産に対する政治的主張が明らかとなっている。こうした同時代の同じ主題を扱った作品と比べると、ディックスの作品では妊婦一人が硬直したように立っただけで、前後の文脈を想像させる身振りや作者の主張を伝えるイメージの意味的連関が排除されていることがわかる。

残された青い背景の前の妊婦のイメージに目を向けてみると、全体的な身体のぎこちなさのなかでも目を引くのは、先行研究<sup>(25)</sup>でもしばしば指摘される脚、とりわけ腹部を支えるようにして体の前方に出ており、現実には不可能なほどたわんだ左脚であるだろう。鑑賞者の視線を奪う、こうした身体の一部の過度な誇張もまた、ディックスの人物画の特徴である。例えば《哲学者マックス・シェーラーの肖像》<sup>(26)</sup>を見るハンス・ゲオルク・ガダマーは、両肩の間に沈んだ頭部、とりわけ真ん中に溝のある鼻に目が釘付けになっている<sup>(27)</sup>。こうしたある種の「デフォルメ」については、「対象の本質を掴み取る」<sup>(28)</sup>といった議論がなされる。この「対象の本質」という観点をここで追及することは控えるが、何れにせよこのような誇張された細部は時に饒舌であるようである。実際にガダマーは、描かれた鼻の溝からシェーラーについての話を展開する。また、ギュンター・フィガールも後年のディックスによるマルティン・ハイデガーの素描を論じる際、誇張された細部から話を展開している。しかし他方で、フィガールはその論の途中で、「こうしたすべてのことをこの素描が分からせてくれるかのようなのだが、それは次の場合に限られる」と述べ、描かれているのが「或る特定の思索者」であることを承知している場合という限定を示す<sup>(29)</sup>。すなわち、ディックス作品に特徴的な、不規則的に誇張され謎めいた身体の細部に、具体的な情報を語らせるためには、描かれている人物が誰であるのか、より具体的にはどのような人物であるのかを承知している必要があるのである。それゆえ、ディックスが描く他の貧困層の人々同様に、匿名で身元のわからないこの妊婦の左脚、さらにはぎこちなさのイメージは鑑賞者の視線を奪うほどに強力なものではあるが、寡黙で謎なものとして残るのであり、そこから貧しい女性の妊娠それ以上の何かしらの情報を鑑賞者が得ることは不可能である。

したがって、この《妊婦》は、主題としては当時の他の作品のようにそこに貧困や貧困層の妊娠という社会問題への作者ディックスの主張がある可能性を残す一方で、その主張および描かれた女性について説明する要素は排除されていると言える。この妊婦は凍ったように固いイメージとして現前するのみであり、それを前に鑑賞者は具体的な作者の主張、社会的・政治的意味内容へと至る手段を与えられていないのである。

以上、1920年代、1930年代の二作品を中心にディックス作品を検討し、その「説明的」でないことを見た。すなわち、彼の作品は作者の社会的・政治的主張や意味を予感させつつも、実際には前景と背景、ヒトとモノをあまり区別せず、鑑賞者の視線を釘付けにするような強力なイメージによって、そうした主張や意味をその表れさえ疑わしくなるほどに不明確なものとしているのである。このようなディックス作品への理解を「傾向芸術」の観点と接続させると、ディックス作品はまさに、作者の主張がそこにあるように思わせる点において「傾向芸術」であると同時に、その説明を欠き、社会的・政治的な意味内容へと至らせない点において「傾向芸術」ではないものといえるだろう。まさにこれがディックス作品における社会問題の表象であるのである。

### 3. 「傾向芸術」を超えて

本論文の第一節では、「傾向芸術」の議論に限って当時の批評言説を取り上げたが、「傾向芸術」であるとならない間で宙吊りになっている「説明的」でないものとしてのディックス作品の理解は、彼の作品に関する当時の他の批評言説にも光を当てることとなる。その一つとして、示唆に富んだ指摘をしているのは、メラ・エシェリヒ (Mela Escherich, 1877-1956) の論考 (1926年) である。エシェリヒは本論文で取り上げた諸作品にも見られる、即物的な描写がなされている当時のディックス作品に風刺画的な要素を見抜く。風刺画という時点で多分に社会的・政治的な意味を期待させるが、エシェリヒはその読み取れなさを指摘している。

(…) 彼〔ディックス〕自身は笑っているのか。それに疑問の余地はない。しかしある意味、背後で〔笑っている〕。彼が誰に対してしかめ面をしているのかは、決してわからない<sup>(30)</sup>。

ここで重要であるのは、ディックスの作品を風刺画とみなしていることというよりも、作品を前にしたエシェリヒが、そこに笑っている作者の存在を感じつつも、その主張

## 「傾向芸術」としてのオットー・ディックス作品を問う

へと到達できずに留め置かれていることである。何かに対して笑っている作者が背後にいるように感じられる点において、それは「傾向芸術」でありうるが、その主張が分からない点において、それはもはや「傾向芸術」ではない。

また、ディックス作品特有の強力なイメージによって、社会的・政治的な意味へと到達できずに留め置かれているのはエシェリヒだけではない。本論文の作品分析では主に貧困を主題とするものを扱ったが、この点に関しては戦争画とそれに対する批評も考察対象となりうる。それは本論文の冒頭で示した作品《戦争》の中央部を先取りしているディックスの《塹壕》<sup>(31)</sup>とそれに対するユリウス・マイアー＝グレーフェ (Julius Meier-Graefe, 1867-1935) の批評 (1924年) である。この作品は消失しており、今日では写真でしか見ることができないが、それでも《戦争》同様に、戦闘によって破壊された身体が容赦なく醜く描かれていることがわかる。マイアー＝グレーフェはこの作品に対して「反吐が出る」と言い、さらに続けて「脳髄や血、内臓はあまりにごてごてと描きこまれており (…) 緊迫状態へのあらゆる動物的な反応を駆り立てるほどである」と述べる<sup>(32)</sup>。彼はこの批評によってこの作品を酷評しているのであるが、これは逆説的にもこの作品の解釈や意味へと至ることを妨害するほどまでに醜く強力なイメージに対する証言となっていると言えるだろう。すなわち、この作品も《戦争》と同じく社会的・政治的な意味を見出され、それが作者の主張に還元される可能性を有しているものの、吐き気や「動物的な反応」をもたらす、視覚的に襲い掛かるような過度に強いイメージが、マイアー＝グレーフェをそうした解釈や意味の段階にまで至らせなかったのである。ここにも、社会問題の一つである戦争という傾向的な意味を持ちうる主題を扱った作品における、「傾向芸術」の文脈から逃れるような作用があると言えるだろう。

## おわりに

本論文は、当時の社会問題を主題とする芸術を論じる際に極めて重要である「傾向芸術」という概念を詳らかにし、その観点を取り入れ、ディックス作品と当時の言説

## 「傾向芸術」としてのオットー・ディックス作品を問う

の分析を通じて、作品における社会的・政治的主張や意味の表れ自体が揺らぐところに、ディックス作品における社会問題の表象の在り方を見た。それは、時代ごとに解釈や意味付けがなされ、そこにディックスの主張が読み取られてきたことによってむしろ見逃されていたディックス作品のあらゆる議論にあらがうようなイメージの強さ、意味付けすることの困難さ、複雑さの一端を明らかにしたとすることができるだろう。

ここで一端と述べたのは、この作品における複雑さがさらなる複雑な問題を誘発しているからである。冒頭でも述べたように、本論文の始まりでもあり全体を貫いてもいたのは、ディックス作品に作者の社会的・政治的な主張が表れているという前提に対する疑問であった。それは言い換えれば、何かしらの社会的・政治的主張を有して作品内にいる作者ディックスに疑問を呈するものである。しかしそうであるからといって、「傾向芸術」についてどっちつかずの発言をするディックスがいるように、作者ディックスの存在そのものを否定することはできないし、そうする必要もないだろう。

同時代の画家グロッスなどが自ら本を出版するなどして自身の制作観や政治的主張を積極的に発信していたのに比べると、ディックスはほとんど語らない。また、第二次世界大戦後は手紙やインタビューなどによる文字資料を残しているが、そこでもディックスは時には作品に自身の見解があるように匂わせるも、具体的な説明を避ける。実際に1948年のある手紙では、自らの作品に「信条」という言葉を用いるものの、すぐさま次のように続ける。

美学のもしくは哲学的なことを話すつもりは全くありませんし、そのような能力もありません。それ以外のことも主観的でくだらないお喋りでしょう。(…) 見るために目を持っている人が見るとのことです<sup>(33)</sup>。

ここでは、何かが作品に表れていることを否定はしないものの、あらゆる言説を拒否していると言える。すなわち、作品の外には「説明的」ではない作者ディックスが控えているのである。それゆえ、本論文で明らかにした「傾向芸術」であると同時に「傾

「傾向芸術」としてのオットー・ディックス作品を問う

向芸術」ではないディックス作品と、その作品を前に作者の社会的・政治的主張に到達できずに留め置かれる鑑賞者、そして作品の外で黙するディックスの有機的な連関を一層明らかにすること、これが今後の課題である。

註

- (1) オットー・ディックス《戦争》1929/1932年、板に混合技法、中央パネル：204 × 204 cm、左右パネル：各 204 × 102 cm、プレデッラ：60 × 204 cm、ドレスデン、ノイエ・マイスター絵画館。
- (2) Gutbrod, Philipp, *Otto Dix. Lebenskunst*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2009, S. 72-73.
- (3) Vgl. Schneede, Uwe M., *Otto Dix*, München, Verlag C.H.Beck oHG, 2019, S. 105.
- (4) Peters, Olaf, „Die ewige Wiederkehr des Gleichen. Zur Geschichtsauffassung des Gemäldes »Der Krieg« von Otto Dix“, Uwe Fleckner (Hrsg.), *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*, Berlin, De Gruyter, 2014, S. 305-318.
- (5) Peters, Olaf. *Otto Dix. Der unerschrockene Blick*, Stuttgart, Philipp Reclam jun. GmbH&Co. KG, 2013, S. 167-169.
- (6) Schneede, 2019, S. 26.
- (7) Lukacs, Georg, „Tendenz oder Parteilichkeit?“, *Die Linkskurve. Monatszeitschrift des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands*, 4. Jahrgang, Nr. 6, Juni 1932, S. 13-14.
- (8) Jaumann, Anton, „Tendenziöse Kunst“, *Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungs-Kunst und künstlerische Frauenarbeiten*, Dreiundzwanzigster Jahrgang, Heft 7-8, April und Mai 1920, S. 272.
- (9) Grosz, George und Wieland, Herzfelde, *Die Kunst ist in Gefahr. Drei Aufsätze*, Berlin, Der Malik-Verlag, 1925.
- (10) Jaumann, 1920, S. 279.
- (11) Wolfradt, Willi, „Otto Dix“, *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler*, XVI. Jahrgang, 1924, S. 947.
- (12) Ebd., S. 947
- (13) Dix, Otto, Postkarte am 11. Dezember 1920 an Herbert Behrens-Hangelar, Otto Dix, Ulrike Lorenz (Hrsg.) , *Brief*, Köln, Wienand Verlag, 2013, S. 460.
- (14) Dix, Otto, Brief im Jahr 1934 an Adolf Rieth, *Ebd.*, S. 479.
- (15) Dix, Otto, Brief am 23. Juni 1939 an Ernst Bursche, *Ebd.*, S. 497.

「傾向芸術」としてのオットー・ディックス作品を問う

- (16) オットー・ディックス《マッチ売りⅡ》1927年、板に混合技法、120 × 65 cm、マンハイム美術館。
- (17) Vierhuff, Hans Gotthard, *Die Neue Sachlichkeit Malerei und Fotografie*, Köln, DuMont Buchverlag, 1980, S. 143.
- (18) ディックスによる人物画の背景についての言及は以下にも見られる。Löffler, Fritz, *Otto Dix. Leben und Werk*, 2. Auflage, Wiesbaden, Drei Lilien Verlag, 1989, S. 28. 香川檀「オットー・ディックス——観相術、その目を凝らすほどに……」小林康夫編『美術史の7つの顔』未来社、2005年、159頁。
- (19) オットー・ディックス《喉頭科医師マイアー＝ヘルマン博士の肖像》1926年、板に混合技法、149.2 × 99.1cm、ニューヨーク近代美術館。
- (20) オットー・ディックス《妊婦》1930年、板に混合技法、132 × 52 cm、カールスルーエ州立美術館。
- (21) Löffler, 1989, S. 90. 以下にも同様の記述が見られる。Löffler, Fritz, *Otto Dix 1891-1969. Œuvre der Gemälde*, Recklinghausen, Verlag Aurel Bongers, 1981, S. 42.
- (22) Gerardi, Andrea, „Menschenbild Bildbetrachtung. Otto Dix (1891-1969) Die Schwangere, 1930”, 2015, <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/wp-content/uploads/2019/06/kunsthallekarlsruhe-lehrmaterialien-dix.pdf> (2021年2月1日最終閲覧)。
- (23) ケーテ・コルヴィッツ《妊婦、入水》1926年頃、木炭、ケルン、ケーテ・コルヴィッツ美術館。
- (24) ジョン・ハートフィールド《人的資源の強制提供者、勇気を出せ！ 国家は失業者と兵士を必要としている！》1930年、フォトモンタージュ、38 × 27cm、『労働者図版入り新聞』1930年第10号183頁、ベルリン芸術アカデミー。
- (25) Schwarz, Birgit, *Werke von Otto Dix*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1986, S. 10. Matt, Georgia, *Das Menschenbild der neuen Sachlichkeit*, Konstanz, Hartung-Gorre Verlag, 1989, S. 77.
- (26) オットー・ディックス《哲学者マックス・シェラーの肖像》1926年、板に混合技法、100 × 69.5cm、ケルン大学。
- (27) Gadamer, Hans-Georg, „Max Scheler – der Verschwender“, Paul Good (Hrsg.) , *Max Scheler. Im Gegenwartsgeschehen der Philosophie*, Berlin und München, Francke Verlag, 1975, S. 12.
- (28) Schubert, Dietrich, *Otto Dix in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1980, S. 61. [ディートリヒ・シューベルト『オットー・ディックス』水沢勉、松下ゆう子、真野宏子訳、パルコ美術書房、1997年、80頁。]
- (29) ギュンター・フィガール『問いと答え ハイデガーについて』齋藤元紀、陶久明日香、関口浩、渡辺和典監訳、法政大学出版局、2017年、17頁。フィガールが言及しているディックスによるハ

「傾向芸術」としてのオットー・ディックス作品を問う

イデガーの素描は、素描画であること、そしてディックスの後年の作品であることから、本論文で考察対象としている 1920 年代から 1930 年代前半の作品とは作風を異にしている。しかし、身体や顔の細部の誇張はディックスによる人物画において時期を問わずある程度共通していると筆者は考えている。それゆえ、フィガールの指摘はディックスによる他の人物画にも当てはまると言える。

(30) Escherich, Mela, „Otto Dix“, *Die Kunst für Alle*, Einundvierzigster Jahrgang, 1925-1926, 1926, S. 106.

(31) オットー・ディックス《塹壕》1923 年、カンヴァス（粗布）に油彩、227 × 250cm、消失。

(32) Meier-Graefe, Julius, „Die Ausstellung in der Akademie“, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 2.7.1924. 以下から引用。Peters, 2013, S. 92.

(33) Dix, Ott, Brief am 29. März 1948 an Hans Kinkel, Dix, 2013, S. 542. この書簡集の編者ウルリケ・ロレンツはこの手紙を以下から引用している。Kinkel, Hans, *Die Toten und die Nackten. Beiträge zu Dix*, Berlin, Selbstverlag, 1991, S. 16-17.