

〈論文〉

「エルンスト・バルラハの『ギュストロー記念碑』と

〈洗礼を見守る天使〉について」

松 友 知香子

はじめに

本論では、エルンスト・バルラハ (1870-1938) によって1920年代後半から30年代に制作された、第一次世界大戦の戦没者のための記念碑を取り上げ、その展示形式から、記念碑の意義に関する考察を行いたい。主に取り上げるのは、1927年にギュストロー大聖堂 (Güstrow Dom) に設置された「ギュストロー記念碑 (Güstrow Ehrenmal)」であり、一般には「ギュストロー大聖堂の天使 (Güstrow Domengel)」とも呼ばれている作品である (図1、図2)。

この作品に関する日本での近年の研究成果として、2006年に京都国立近代美術館で開催された「エルンスト・バルラハ展」を挙げる事ができる。この展覧会は、バルラハと東洋の造形芸術との関連に焦点をあてたものであるが、そのカタログによれば、1927年から1932年は、バルラハにとって〈偉大なる制作の時代〉であり、「ギュストロー記念碑」は同時期の代表的作品として紹介されている。そしてそれまで個人主義的な傾向が強かったバルラハが、初めて完成させたモニュメンタルな公共作品であること、また設置されたギュストロー大聖堂との関連については、「ギュストロー大聖堂は西側に塔と一体化した大きな構築物を持つ煉瓦建築の典型的な北ドイツ・ゴシック聖堂 (14世紀末にほぼ完成) で、バルラハはこの北側廊東側に身長217cm、肩幅74.5cmのブロンズの空飛ぶ天使像を制作した。铸造費を教区内の市民が負担したほかは作者の寄贈で、バルラハにとっては



図1 ギュストロー大聖堂
photo by Jutta Brüdern,
Braunschweig
© Deutscher Kunstverlag
Berlin München



図2 ギュストロー記念碑
photo by Jutta Brüdern,
Braunschweig
© Deutscher Kunstverlag
Berlin München

むしろ奉納というべき行為であった」¹。そして本作品の設置方法と造形性については、「聖堂内に天使像を吊るすことは中世彫刻の伝統を継承しているが、両手両足を揃えた量塊的な抽象形態と、ケーテ・コルヴィッツの面影を宿したような悲しみを秘めて祈り捧げるような顔の表情は、この時期のバルラハの信仰告白ともいえる」²。最後にドイツでの当時の評価については、「本作は公共作品でありながら個人の内省的傾向が強く、それほど過激な作品でもないのにナチスのイデオロギーとは相容れず、1935年に撤去され破壊された」³という。

以上をまとめるなら、本作品の評価は、ドイツ表現主義の文脈に即しており、ドイツ中世彫刻の伝統性と、バルラハの親友の顔の表情を取り入れた抽象的な造形性、その二つをバルラハ自身の信仰の告白へと昇華することに成功した記念碑で、当時のナチズムの芸術政策ゆえに撤去された、という位置づけである。

さて本論で筆者が注目するのは、記念碑を天井から吊るすという方法であり、またこの記念碑に対する社会からの批判、そして戦没者記念碑をめぐる当時の社会的背景である。バルラハ研究者であるフォルカー・プロブスト (Volker Probst) によれば、「吊り下げ」という方法は、バルラハが、北方ヨーロッパのプロテスタント教会の典礼道具「洗礼を見守る天使 (Taufengel)」(以下〈洗礼天使〉とする) から着想を得たであろうという指摘がある (図3)⁴。バルラハの作品の造形性については、主にロシア旅行などから大きな成果を得たと考えられているが、彼の活動拠点ベルリン、ギュストロー



図3 「洗礼天使」
(1727/28年)
Hrsg. Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, *Taufengel in Brandenburg* (Michael Imhof Verlag, 2013) S.85.

1 京都国立近代美術館ほか編『ドイツ表現主義の彫刻家 エルンスト・バルラハ』(展覧会カタログ) 朝日新聞社 2006年 192頁。

2 同右 192頁。

3 同右 192頁。

4 Volker Probst, "Stillstand der zeit: Ernst Barlach's 《Güstrower Ehrenmal 《von 1927》", in: hrsg. Martin Frisch, *Ernst Barlach und Köhler Kollwitz im Zeitgespräch*, F.A.SEMMANN, 2006, S.14.

と北ドイツが中心であり、同地のプロテスタント教会堂の「洗礼天使」との関連性を検証することで、バルラハによる戦没者記念碑の研究に、新しい意義が見つけられるのではないかと思われる。またプロブストによれば、当時のドイツでは、第一次世界大戦の戦没者のために、数千を越える記念碑が建設され、顕彰の表現をめぐる議論が繰り返されたというが、そのような価値観の混乱のなかでバルラハが行った「戦争や暴力に対する（警告の）記念碑」⁵としての創作は、どれほどの独自性を持つものであったのだろうか。それは、この記念碑が、大聖堂に設置された直後から、保守的な政治思想グループから反感を招いたことも関連しているが、これらの事柄を明らかにすることが、本論の狙いである。

第1節 ドイツにおける戦没者記念碑とバルラハの戦没者記念碑

本節では、近代における戦争記念碑の歴史から、バルラハの戦没者記念碑の特徴を浮かび上がらせたい。近代における、ドイツの戦争記念碑 (Kriegerdenkmäler) については、北村陽子の研究がある⁶。それによればドイツの戦争記念碑とは、「生き残ったものによるアイデンティティの構築 (ラインハルト・コゼレック)」と定義された。その後、マインホールド・ルルツの研究で、コゼレックの定義に修正が加えられ「生き残ったものたちが、ともに経験した過去の一部を記憶するために建立」し、「それによって想起される過去を通して現在を意味づける道具」と定義づけられた。ルルツは、フランス革命から現代までのドイツにおける戦争記念碑を精査・類型化し、第一次世界大戦の前後に、戦争記念碑の顕彰方法が大きく変化したことを指摘している。すなわち19世紀には、普仏戦争 (1870/71年) 後の戦争記念碑のように、戦勝を記念する記念碑が多かったが、敗戦を経験した1918年以降は、悲しみと慰めを表現した戦没兵士の像や、彼らの死を悼む遺族の像が多くなるという。そしてこの転換は、敗戦国ドイツに限定されるものではなく、ヨーロッパに共通の現象でも

⁵ Volker Probst, "Vorwort", in: hrsg. Volker Probst, Ernst Barlach, Das Gishrover Ehrenmal, E.A.SPEMANN, 1998, S.7

⁶ 北村陽子「世界大戦の記憶―フランクフルト・アム・マインの戦争記念碑」(若尾裕司/和田光弘編『歴史の場―史跡・記念碑・記憶―』ミネルヴァ書房 2010年 307-324頁)。

あるという。さらにバルラハの戦没者記念碑を考察する上で参考となるのは、ジェイ・ウインターの研究である⁷⁾。それによれば、ヨーロッパの戦争記念碑は3つに類型化されるという。第一は、1918年以前に、国内の前線でつくられたもの（例として「ヒンデンブルク像」など）で、戦争における兵士の英雄的な側面を強調したものの。第二に戦後に教会や公共の場（広場、墓地）に建設された記念碑で、命の喪失という普遍的な要素とともに、国ごとの政治的伝統に沿った愛国的性質が付与されているもの。第三に、1918年以降に戦場墓地につくられたもので、より普遍的なメッセージを発信するものである。

バルラハの戦没者記念碑は、ウインターの挙げる三つのタイプに照らし合わせると、ギュストロー大聖堂に設置された「ギュストロー記念碑」、マグデブルク大聖堂に設置された「マグデブルク記念碑（図4）」、ハンブルク市庁舎前の広場に設置された「ハンブルク記念碑（図5）」など、その設置場所から、第二のグループに属すると考えられる。そしてバルラハの記念碑の造形的な特徴を挙げるならば、いずれも戦争に対する悲嘆に満ちた表情や仕草が特徴的であり、しかも激情的な表現ではなく、静かに抑制されている。したがってウインターが第二のタイプで挙げたような、政治的伝統に適った愛国的な特徴というものを見いだすのは難しい。「ギュストロー記念碑」の、まぶたを閉じ、両手を胸の前で交差して静かに空中に浮遊する記念碑の表情は、兵士たちの死の悲しみを受けとめているように感じられるが、この像の頭部は、バルラハの親友であり、社会主義的な思想の持ち主として知られていた女性芸術家ケーテ・コルヴィッツに似せた造形（図6）なのである。したがってこの像は、残された女や子どもたち、遺族の悲しみを表現しているように思われるのだが、像自体が



図5 「ハンブルク記念碑」の模
型（1931年）

Hrsg. Ernst Barlach
Haus, *Ernst Barlach
Haus, Hamburg*
(Prestel Verlag,
2000) S.97.



図4 「マグデブルク記念碑」
（1929年）

京都国立近代美術
館ほか編『ドイツ
表現主義の彫刻家
エルnst・バル
ラッハ』、（朝日
出版社 2006年）
197頁。

吊るされていることによって、さらに別の意味が付加されているようにも見える。おそらくこのイメージの源泉は、慣習的な戦没者記念碑ではなく、すでに指摘されているように、バルラハのそれまでの作品群のなかに見出されるのであろう。そこで次の節では、浮遊のイメージに関して、彼の作品を遡り、その文脈を確認しておきたいと思う。

第2節 浮遊するイメージの由来

バルラハの「ギュストロー記念碑」は、教会堂の天井から、空中に浮遊した状態で設置されているため、有翼ではないが、一般に「天使」とも呼ばれている。バルラハの作品においては、このように浮遊するイメージは、この作品が最初ではなくて、いくつかの前例が存在している。この節では、バルラハの生涯をふりかえり、浮遊の造形を手がかりに、そのイメージの源泉を確認しておきたい。

1888年、バルラハは、素描の教師になるためにハンブルクの普通工業学校に入学する。そこで自身が彫刻に興味を持っていることに気づくと、彫刻を学ぶクラスに移り、デッサンやモデリングの訓練

8 Iiona Laudan, "Ein Engel für den Güstrower Dom. Zur Entstehungsgeschichte des Güstrower Ehrenmals", in: Hrsg. Volker Probst, *Ernst Barlach Das Güstrower Ehrenmal*, E.A.SEMMANN LEIPZIG, 1998, S.10-85.



図7 「別れと出発」(1891年)
京都国立近代美術館ほか編『ドイツ表現主義の彫刻家エルnst・バルラッハ』, (朝日出版社 2006年) 60頁。



図6 「ギュストロー記念碑」の頭部
(1927年)
京都国立近代美術館ほか編『ドイツ表現主義の彫刻家エルnst・バルラッハ』, (朝日出版社 2006年) 193頁。

を受けた。1891年には、ドレスデンの王立造形芸術アカデミーに入学し、同地の美術館の古典主義の彫刻コレクションの研究を行っている。当時の作品から、彼が影響を受けた芸術潮流や思想を挙げるとすれば、たとえば1891年のデッサン『別れと出発』(図7)は、ドイツ古典主義からロマン主義にかけての絵画、特にナザレ派を想起させる。バルラハは、18世紀の画家と同様に、中世ドイツの文学や詩から着想を得ていたが、このような文学を含めた芸術への関心は、のちに劇作家としての活動へとつながっていく。1895年に、友人とともにパリに滞在し、当時の最新の芸術動向、すなわち神話や宗教の世界を描いた象徴主義の芸術やアール・ヌーヴォー様式のポスターに向き合う機会を得たことで、その傾向は、一層、深みを持つようになる。例えばバルラハがハンブルクに戻った1899年の作品『魔法の森(図8)』は、幻想的な童話の世界が描かれており、象徴主義の影響を感じさせ、1900年の雑誌『ユーゲント』のための表紙(図9)における明るい色彩、躍動的な人物像、流れのような文字デザインと輪郭からは、アール・ヌーヴォーの影響も認められる。バルラハは1904年に、ヴェスタターヴァルトにあるヘール王立製陶高等専門学校で素描や絵画のための教職に就くが、すぐに退職し、ベルリンに移り住む。1906年には、弟ハンスの働く南ロシア(現ウクライナ)へと旅立ち、その土地の風景や人々に深い感銘を受け、その影響は作品にもはっきりと現れるようになる。帰国後の作品は、労働者や物乞いをモチーフとしており(たとえば同年の『皿を持つロシアの物乞い女』(図10)、彼らの境遇やその厳しさを、



図10 「皿を持つロシアの物乞い女」(1906年)
京都国立近代美術館ほか編『ドイツ表現主義の彫刻家エルンスト・バルラッハ』,(朝日出版社2006年)109頁。

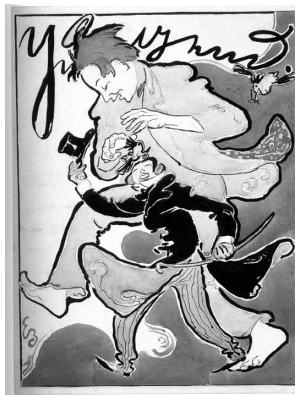


図9 雑誌「ユーゲント」表紙(1900年)
京都国立近代美術館ほか編『ドイツ表現主義の彫刻家エルンスト・バルラッハ』,(朝日出版社2006年)83頁。



図8 「魔法の森」(1899年)
京都国立近代美術館ほか編『ドイツ表現主義の彫刻家エルンスト・バルラッハ』,(朝日出版社2006年)79頁。

直截的で力強く表現する、それ以前の表現に依らない、新しい造形が誕生する。

ロシアのモチーフに集中的に取り組んだ後、バルラハは、1908年頃から新しいテーマを求めるようになる。大都市ベルリンの生活から次第に目を背け、神話や聖書の物語に関心を向け始める。そこからバルラハの独自の「古代の出来事を、勝者ではなく敗者が、信者ではなく疑い深い人や逆者が中心となる視点から、解釈するというバルラハの世界観」⁹が現れ、それは1909年1月からイタリアのフィレンツェ滞在中には、「星を見つめる人」をテーマにしたドローイングや彫像作品となる(図11)。バルラハの「星を見つめる人」で共通しているのは、所与の状況に不安を感じつつ天上を眺め、自らの行動を思案する人間の弱さや不完全さを表現している点である。

1910年、フィレンツェから帰国したバルラハは、ベルリンではなくギュストローにアトリエを移す。この頃から第一次世界大戦の直前にかけて、バルラハは、他の表現主義の芸術家と同様に、終末論的なヴィジョンを表現したデッサンを多数、制作するようになる。そのデッサンは、現実世界の戦争へと向かう社会状況に、宗教上の「最後の審判」のイメージを重ね合わせており、全ての破滅によって、硬直した社会状況を根本的に見直し、

9 Eva Caspers, *Ernst Barlach Haus Hamburg*, Prestel, 2000 S.42.

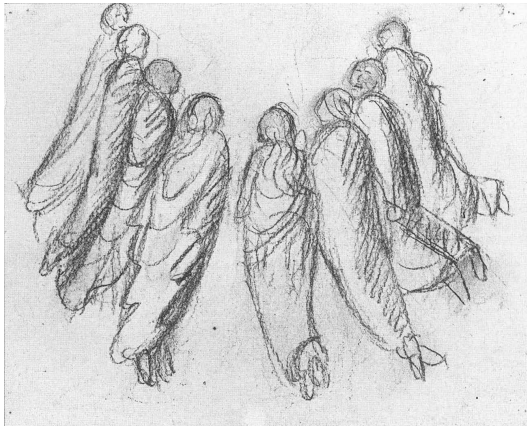


図12 「天使の輪舞」(1911年)
京都国立近代美術館ほか編『ドイツ表現主義の彫刻家エルnst・バルラッハ』, (朝日出版社2006年) 105頁。

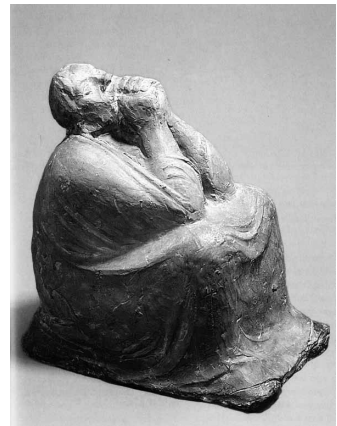


図11 「星を見つめる人」
(1909年)
京都国立近代美術館ほか編『ドイツ表現主義の彫刻家エルnst・バルラッハ』, (朝日出版社2006年) 116頁。

人類の精神を刷新したいという戦前の独特な雰囲気を読み取ることができる。従って戦争に対するバルラハの態度は、最初は好意的であり、1912年には、天上の存在が、空へと昇っていったり、トランペットを吹いたり、ベルを鳴らしたり、前進しながら、「最後の審判」を告げるというデッサンを多数、制作している（図12）。そしてこの文脈上に、『ギュストロー記念碑』に類似した「浮遊する人像」のイメージが現れる。1912年に、バルラハは空中に浮かんでいる人姿をいくつかのバージョンで描いているが（図13）、この人間の姿は、聖書に記述される「最後の審判」に照らし合わせると、死から立ちあがり、神の玉座に向かって昇る人間と解釈されている¹⁰。無地の長上着に身を包み、穏やかな様子―腹部の前で組まれた手の仕草、閉じられた瞳、リラックした表情―で、光へと向かうこのデッサンは、地上の諸制約から解放され、恍惚とした状態の人間なのである。

以上から、戦没者記念碑に非常に類似したイメージが、戦争直前の作品群において、特に「最後の審判」という文脈から着想されていたことが確認された。しかし戦争の惨禍は、次第にバルラハを反戦へと向かわせることになる。そうであれば浮遊のイメージが、戦後に再びバルラハの中で蘇るのは、どのような経緯があったのだろうか。

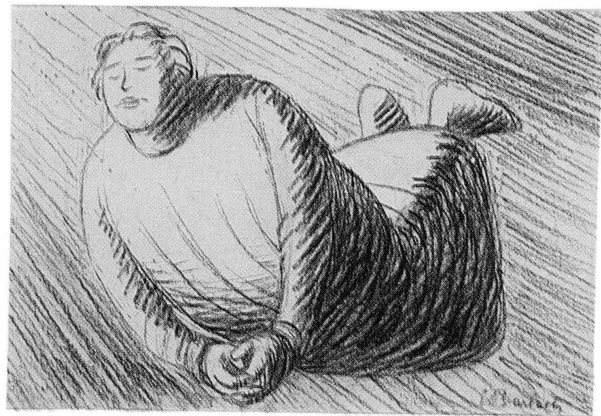


図13 「漂う人」(1912年)
Hrsg. Ernst Barlach Haus, *Ernst Barlach Haus, Hamburg* (Prestel Verlag, 2000) S.62.

第3節 『ギュストロー記念碑』の制作プロセス

バルラハの記念碑を考察する上で、まずギュストローとギュストロー大聖堂の歴史を確認しておく、ギュストロー (Güstrow) は、現在のメクレンブルク・フォアポンメルン州に属する都市で、その歴史は13世紀初頭に遡る¹¹。この周辺の地は、ヨーロッパの西から東へ、北から南へ向かう交通の要所で、8世紀頃にはスラブ人らの居住地が点在しており、10世紀頃からドイツ人の入植が始まり、ザクセン公ハインリヒ3世 (1129年 - 1195年) の采配で、ドイツ人による東方入植とキリスト教の教えが浸透していった。この地域の宗教的拠点であったギュストロー大聖堂は、1236年に、ハインリヒ・ヴォルウィン2世により創設される。その建設は、長い中断の後、1335年に、ようやく聖別式を迎えた。長期に渡る建築期間の影響で、建築様式はロマネスク様式を基盤としつつ、部分的には初期ゴシック様式も認められるという。

宗教改革の際には、1549年にメクレンブルク地方がプロテスタント・ルター派となり、ギュストローの司教座教会参事会が追放されると、大聖堂も荒廃したという。その後、メクレンブルク家ウルリヒ公爵夫人エリザベスの尽力で、1565年から68年にかけて、大聖堂の修復が行われ、ルター派の宮廷教会 (Hofkirche) となった。プロテスタントの教会では、従来の儀式や慣習が廃止され、主に二典礼 (洗礼と聖餐) および聖書の朗読と説教が執り行われるようになったので、建物の内部構造は変更され、内陣と身廊を隔てる聖障が取り払われ、その中心部に説教壇が置かれるようになった。その後1865年から1888年にかけては、内装が新ゴシック様式に修復されるなど、この大聖堂は、創設以来、各時代の状況の変化を受け入れて存立し続けてきたことがわかる (図14)。



図14 ギュストロー大聖堂内観

photo by Jutta Brüdern, Braunschweig christoph Helwig, *Der Dom zu Güstrow* (Deutscher Kunstverlag, 2006) S.25.

11 Christoph Helwig, *Der Dom zu Güstrow*, Deutscher Kunstverlag, 2006.

この大聖堂に奉納される記念碑が、バルラハに依頼された経緯については、1926年の春に、バルラハがギュストロー大聖堂の関係者から、第一次世界大戦の犠牲者のための記念碑を制作する通知を受けたことに始まる。その計画では、大聖堂の一角に、巨石を据え置く計画であった。その際ヨハネス・シュヴァルツコプフは、バルラハにこの計画に関する意見を尋ねた。バルラハはこの計画案に、芸術的な特質が欠如していることを指摘し、新しい記念碑の提案を申し出たという。これがバルラハの経歴の中では、大きな一歩となった。なぜならバルラハは、ドイツ皇帝時代の公的な芸術政策を拒否し続けており、自身の彫刻作品に関しては、仲介者パウル・カッシーラー（1871年－1926年）をたて、個人的なコレクターを相手に制作していたからである。したがってこの制作は、ワイマール共和国の新しい政治的、文化的雰囲気の中かで、バルラハが自身の作品をより幅広い市民に公開しよう決意した最初の試みなのである¹²。

1926年の夏に、バルラハはシュヴァルツコプフに、大聖堂の北礼拝所に、空中に浮かぶ人姿を制作するという計画を提示した。自身のアイデアを説明するために、バルラハは、空中に浮かんでいる人姿の模型を提示している（図15）。この模型には、まだ戦前の1922年に制作した「最後の審判」のデッサンの雰囲気濃厚である。また記念碑の最初の構想では、人姿の設置方法は、壁に吊るす、あるいは壁の前に掛けるという方法であったと指摘されている。この設置方法が大きく変化するのが、1926年10月からの一連のスケッチである（図16）。このスケッチでは、人姿を天井からチェーンで吊り下げるといった具体的なアイデアが示されている。そしてそれは、宙ぶりの造形に、バルラハが象徴的な意味を認めたから



図15 「ギュストロー記念碑」の模型（1926年）
Hrsg. Ernst Barlach Haus, *Ernst Barlach Haus*,
Hamburg (Prestel Verlag, 2000) S.88.

であった。

1928年2月のカール・ゼーカー宛ての手紙によれば、「永遠に尽きることのない悲しみの表現としての重々しい不動性、吊り下げられたままであることが、私にとっては重要であった。なぜならこの世界の制約から解放され、そして大聖堂の、薄明に照らされた礼拝所の片隅の焦点となるからである (Es galt mir, eine schwer ruhende Unbeweglichkeit als Ausdruck nie versiegenden Grams, hängend, weil der irdischen Bedingtheit entrückt, in den Brennpunkt einer ziemlich kleinen und nur zur Dämmerung erhaltenen Seitenkapelle des Doms zu bannen)」¹³。

バルラハによれば、「ギュストロー記念碑」の宙ぶりの造形は、「永遠に尽きることのない悲しみ」と「この世界の制約からの解放」を意図したものである。当時に創立された戦没者記念碑の中で「悲しみ」という感情表現を第一とするものは数多くあると思われるが、バルラハの記念碑は、宙ぶりの造形を実現した点において、独特な記念碑となった¹⁴。その造形への直接的なヒントとして、プロテスタント教会の典礼道具として利用されていた「洗礼天使」から着想を得たのではないかと指摘されているが、次節では、この洗礼道具とバルラハの記念碑の関係性を考察する上で、「洗礼天使」

13 Ernst Barlach in einem Brief an Karl von Seeger, Güstrow, 6. 2. 1929, in: hrsg. Friedrich Dross, *Ernst Barlach Die Briefe II 1925-1938*, R. PIPER&CO, 1969, S.150.

14 なおこの記念碑は、兵士に対する慰めの文言や英雄として崇拜することに慣れてきた多くの同時代の人々には、挑発として受け止められ、1927年5月に大聖堂に設置された直後から、保守的な人々は激しく批判し、1937年8月24日に取り外され、1950年代の初めには溶解された。しかしベルリンのノアク鑄造所で制作された二番目の鑄造は、Schmegeの画家 Hugo Körtzinger の農場に戦後まで隠されており、1952年に、ケルンのアントニー教会に設置された。今日、ギュストロー大聖堂に吊るされている天使は、この像から取られた鑄型から鑄造された。

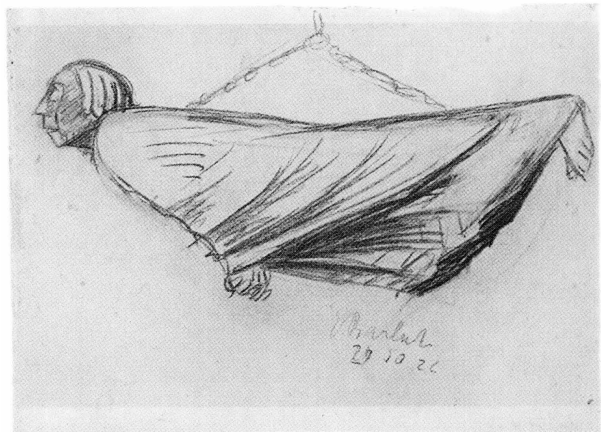


図16 「ギュストロー記念碑」のスケッチ (1926年)
Hrsg. Ernst Barlach Haus, *Ernst Barlach Haus, Hamburg* (Prestel Verlag, 2000) S.89.

の由来や特徴について概観しておきたい。

第4節 洗礼天使とは

「洗礼天使 (Taufengel)」とは、プロテスタントの教会建築において、18世紀頃に新たに設けられた洗礼のための道具である。洗礼天使の研究であるヘルガ・デ・クプラントの著書によれば¹⁵、プロテスタントの教会では、教義を反映して内部空間に大きな変更が生じた。なかでも洗礼は、従来は象徴的なものとして、西側入口に洗礼盤 (Taufstein) が置かれていたが、プロテスタントの教会では、「洗礼は信徒の眼前で行う」という原則から、洗礼盤を祭壇付近や内陣の前へと移すようになった。そうなると説教のために教会へ来る信者たちの座席スペースが不足するという新たな問題が生じたため、大きな床面を必要とする洗礼盤は避けられ、その代わりに椅子が設置されるようになった。洗礼盤が聖具室に保管できる軽量で、木製のものに代替していく時期に考案されたのが、洗礼天使であった。

洗礼天使は、木製で、等身大の宙づりにされた天使像である (図3)。洗礼天使は、1本の棒に固定され、さらに棒に繋がれた縄が教会の屋根裏部屋へのびて、その縄の端に巨石などの対重をかけて、天使像を垂直方向に動かす仕組みであった。洗礼天使が用いられない時は、祭壇の前にある聖歌隊席の上に天井から吊り下げられていた。洗礼の際には、(教会の) 世話人が必要な高さまで天使像を引き下ろすのだが、その作業は、天使像の腹部に開けられた穴に、先端にカギのついた棒を引っ掛けて行われた。この洗礼天使は、大抵両手に洗礼の皿や、貝殻の形をした鉢を携えており、洗礼の際は、その鉢が水で満たされるようになっていた。

この像を製作したのは、主に小都市の建築関連の工房で働く職人たちや、教会の内装を専門とする工房に所属する職人であり、著名な彫刻家ではなかったため、現在、その製作者を特定するのは非常に困難であるという。またその造形は、すべてのプロテスタント教会に共通した、一つの定型へと到達するものではなく、教会の経済的な状況に応じた簡素な、手作り感覚で仕上げられたものが多く、それぞ

15 Helga de Coveland, *Der Taufengel. Ein protestantisches Taufgerät des 18. Jahrhunderts Entstehung und Bedeutung*, Friedrich Witing Verlag, 1991.

れの教会が独自の洗礼天使を製作し、使用したという。

洗礼天使は、説教壇付き祭壇とともに、17世紀にプロテスタントの教会に導入され、18世紀には、ブランデンブルク、ニーダーザクセン、ザクセン、チューリンゲン地方に広く普及したが、19世紀後半には次第に廃れ、文化遺産として継承されるようになる。そして説教壇付きの祭壇が、学術的な関心を向けられる一方で、洗礼天使に対してはほとんど注意が払われず、現在までに多くの洗礼天使が取り外され、別の場所で保管されたり、売却されたり、紛失された状況であるという。

以上をまとめるならば、「洗礼天使」は18世紀に北方ヨーロッパのプロテスタント教会に普及したが、19世紀の後半には利用されなくなる道具であり、さらに学術的な価値も見出されぬまま放置されてきたもの、ということが分かる。こうして20世紀初頭のプロテスタント教会に残っていたであろう「洗礼天使」にバルラハが会出现う可能性は、バルラハが木彫を専門とする彫刻家であったことから、十分に考えられる。またバルラハが属している表現主義という芸術運動の中では、従来見過ごされてきたような、民衆による土俗的な表現に対する評価が高まっており、その具体例として中世ドイツの木版画や非ヨーロッパ文化圏の原始美術などが挙げられてきた。今後、バルラハと「洗礼天使」との関係がより詳しく検証されるならば、従来指摘されてきた表現主義者たちの着想源の中に、この「洗礼天使」も加えられるであろうが、その作業については今後の課題としたい。

この研究は、平成28年度札幌大学研究助成制度による研究成果である。