

# エルンスト・バルラハ彫刻作品における造形的特徴と その構成要素について

*On the Characteristics of the Form and the Constituents of Ernst Barlach's Sculptures*

石井 康夫

麻布大学獣医学部基礎教育研究室，神奈川県相模原市淵野辺 1-17-71

Yasuo Ishii

Laboratory of Basic Education, School of Veterinary Medicine, Azabu University,  
Fuchinobe, Sagami-hara, Kanagawa 229-8501, JAPAN

---

**Abstract:** Ernst Barlach was a German sculptor who lived his life in Germany when the country was controlled by the government of Nazis. The persecution of his art was due to the characteristics of the sculpture's forms and ideas that did not correspond to Western aesthetic ideas which are based on Greek, or Renaissance art. That was the reason why the Nazis denied his works. Most representative works, the monuments for the World War I, which were for the cities of Magdeburg, Güstrow, and Hamburg, were criticized by the establishment and people who considered the works unsuitable monuments for each city, because the faces of the figures appealed eminently to the pacifistic public.

The characteristic factors which constitute Barlach's sculptures are ascribed to his experiences of a journey to Russia. The Mother Nature of Russia and Russian people affected him significantly. The encounter with the landscapes of Russia and her people were such a stimulating experience for him that this experience remained in his mind and fueled his art. Also, Asian ideas that are based on religious images of Buddhism and the thoughts of Chuang-tzu can be noticed in his works. As he admired the sculptures of the Japanese Buddhism arts, his works and Buddhist art have a common spiritual essence. The philosophy of Chuang-tzu, "all things are equal," seems to have influenced Barlach's creative ideas. They are converted to concrete forms as mercy and tolerance which are immanent in Barlach's sculptures. These tolerant and merciful ideas are realized in slender bodies with few wasted expression. The simple body lines and facial expressions are sophisticated and include sacred and religious images. The slenderness and tolerant expression are common to those of the Budhisattva.

It is necessary to realize that Barlach's works are affected not only by Russia and Buddhism, but by his fundamental German tradition. Sculptures of Romanesque and Gothic art ornament the walls and capitals of cathedrals in Germany as peripheral decorations that create a religiously solemn world. It is thought that these sculptures which include people, animals, birds, monsters, and plants expressed in abstraction affected Barlach. He himself recognized that he was a successor of masters who made European traditional art in Medieval age.

Barlach created modern sophisticated sculptures through unsophisticated people's figures in which he found essential humanism. He carved the modern saints in the figure of beggars, and offered resistance to Nazism.

## 1. エルンスト・バルラハと非西欧的造形

西洋美術における彫刻芸術は、その造形の源泉をギリシア時代に遡ることができる。生身の人間を鋳型とするほどに対象への正確さを追究した像への執着は、現代まで続くことにもなった。20世紀に入ると、現代彫刻は単なる対象の立体的・写実的再現性は失われる傾向に向かう。例えばアルベルト・ジャコメッティは、対象の本質への忠実さを維持しながらも、実際のモデルの姿とはかけ離れた作品を完成させた。彼はダダ・シュールレアリスムの創作の方向性から、余分なものは可能な限り全て削ぎ落としていく独自の手法で作品製作に臨んだのである。極端なまでに瘦身の人体造形はその顕れである。超現実的・幻想的な作品でなく、骨に僅かに付随する肉体は周囲の空間との間にある種の緊張感を生成する。モデルは削ぎ落としによって枯れ木のような人体造形へと変容する。対象の外面も内面も一切の余剰なものを削り取ると、存在の本質的なものしか残らない。生存できうるぎりぎりの肉体が個の存在全体を表現する。削ぎ落としの効果—最小のものから最大のもを表現する行為—が美術や文芸に共通する20世紀初頭のモダニズム思潮の方法論の1つであるとするならば、ジャコメッティの作品もその手法に倣ったものといえる。作品の性質・作風は全く異なるが、ジャコメッティの約半世紀前にも、ヴィルヘルム・レームブルックやエルンスト・バルラハのような余分なものを可能な限り無くしていく彫刻作品を作り上げていった者達がいる。レームブルックは別の観点で人間を細く描いた。バルラハの後期木彫作品では、人間の姿は細く変容していく。それぞれの観点から無駄を省いた造形に向かっていったのであるが、彼らに一樣に共通していることは、近代西洋美術まで継承されてきた人体への美観との関係は希薄であったことだ。表現主義芸術が、古典主義に基づく美観と継承行為から離れて、主観に基づく個としての芸術理論による表現の顕現としたものならば、そのような変遷は自然のことではあった。

前述のように、西洋的美の論理はギリシア・ヘレニズム期の作品を古典としている。そしてビザンチン文化を吸収してルネサンスという精神的運動を経て、中世以降のキリスト教宗教美術のモチーフとも

連動することにより形成されていった。それが西洋美術の正統の一つとなったことは一方では事実だろう。文芸ではロマン主義、絵画では印象主義以降からその方向性が多様化した。(ブリューゲルに描かれるようなグロテスクな世界・夢幻的美術は、伝統的美の形態とは並行する形で常に存在した。中世ゴシック美術等が扱った聖性と邪悪の主題の応用である。) チマブエ以降の人物造形における人間表現の追及は、写実と理想主義が重なった伝統を構築していくことになる。フラ・アンジェリコ、ボッチチェリ、ダ・ヴィンチ、シュテファン・ロツホナー、ジョルジョネやラファエルロなどの描いたものを西欧的な美の一つと定義することは否定できないであろう。これを支えたのは、キリスト教美術における美的理念であり、ギリシャ神話でもあったわけだが、数世紀の時代を経て個々の表現者に美観が委ね始められると、多様化は創作に関する時代的イデオロギーと、作者の感性に委ねられて加速化を辿る事になった。19世紀以降のロマンティシズムは、伝統的美の論理による束縛から対象描写の表現行為を開放したことになったともいえる。ピカソの伝統主義への批判を待つまでもなく、審美観の変容は19世紀末より既に始まっていた。

セザンヌ、ゴッホ、フォービズムの影響を受けた表現主義の画家達は、色彩と形態を一層自己の内面と照合し、前衛的に具現化することに努めた。エミール・ノルデ、ルートビヒ・キルヒナー、シュミット＝ロツトルフ、オットー・ミューラーたちの試みは獐猛なまでの彩色の作品を展開していく。人物とその背景にある風景に対しても非西欧的なものが求められた。ノルデ、マックス・ベヒシュタイン、ミューラーらはジプシーやポリネシア、パラオなどの南太平洋の島々の人や社会、風景などの非西欧的なものに大きな影響を受けている。東洋的なもの、あるいは非西欧的な色彩と造形—西欧社会とは異質なものは新鮮な対象として、作品の中に吸収されていった。キルヒナーやピカソはパラオやアフリカの彫刻に関心を持ち、または魅せられた。アウグスト・マッケは北アフリカ・チュニジアでの経験によって水彩画のスタイルにその影響を取り入れることになる。非西欧的なものに対する造詣を深めていった画家たちは、表現主義という美術イデオロギーに

準じた作風の中に実体験の影響を織り込んでいった。エルンスト・バルラハもその一人である。彼が影響を受けたのは、しかしながら、中東でも太平洋の島々でもなかった。歴史的なモンゴル＝タタールの支配と侵入によって、東洋の血が混ざったとされる東欧の果てロシアであった。

エルンスト・バルラハが弟ニコラウスとハリコフ市で働いていたもう一人の弟ハンスを訪ねたのは1906年のことだった<sup>1)</sup>。ウクライナ地方をめぐるこの旅は8月2日から9月27日の2ヶ月弱に及んだ。馬車や列車で巡った南ロシアの風景や人々がバルラハに影響を与えた、というよりもそこでの風景や人々がバルラハの1906年以降の作風・造形を決定付けたといっても過言ではない。極端に寒冷な土地で、分厚い布地の冬服を纏った人々と荒廃した社会を目の当たりにしたバルラハは大いに感銘を受けた。自身の本来のペシミスティックな世界観と創作意欲がこれらの風景により決定的な影響を与えられることになる。当時ロシアは第一次革命（1905年1月）による立憲民主党の設立で国会開会が保証されたが、相次ぐストライキや武装蜂起により帝政による国体が大きく動揺している時期であった。バルラハが訪れた1906年夏は首相ストルイピンによる改革で革命派が加圧された頃であり、政治運動の波は一時的な政治的動乱の鎮静化を迎えた時期である。

重要なことは、この旅行を通じてバルラハがドイツやフランスでは見かけることのなかったような厚い冬服を纏った貧しい人々の姿を目の当たりにし、その姿がそのまま彼の創作活動のモチーフ、モデル、理想形となったことである。着衣のままの彫塑は、裸体と肉体美を礼賛してきた西欧の彫刻とは異なる(図1)。収穫物であろうメロンを切る男の表情は無骨であり、かたく結んだ口と大きな鼻、襟の無い簡素な作りの外套、作業用のブーツが農民の姿を示唆する。皮を剥く仕草を表現するのは中心線から大きく左に傾斜した体、大地にしっかり踏ん張る大きく分厚いブーツ、そして太く長い両手である。これから食しようとする、あるいは切り分けてあげるだろう果実を切るだけの主題をこれだけ力強く見せるのは、バルラハの表現力である。

緻密さと執拗さが混濁するラオコーンの肉体美、ドナテルロからアントニオ・カノーヴァ、ロダン、



図1 メロンを食べる人 1907 Melonenesser ブロンズ  
33.5×39.5×22.5  
エルンスト・バルラハ・ハウス ヘルマン・F・レームツマ  
財団 (ハンブルグ)

アリストテッド・マイヨールにかけての統一された人体造形への審美観は、西洋彫刻の伝統である。神話的世界と融合した、均整のとれた形態美は肉体への礼賛であり、それを露表することが彫刻の目的でもあった。それと比してバルラハの選択した題材は、そのような価値観からかけ離れている。彼の作品の多くは基本的に布を纏っている。彼は裸体表現にはおよそ関心がなかった。そもそも彼はそのような肉体美を表現する彫刻家ではなかったのである。着衣の人間像はしかも、ごく普通の人々、または物乞い人であった。その独特の表情—しかしそこでバルラハの形態またはモチーフについて叙述をすることは、瞬時に美観に対する偏見の陥穽に嵌まり込む可能性を秘める。バルラハの『メロンを食べる人』の男、『物乞い女』の女、『生における死』の老人、『再会』のやせ細った2人の人物造形は何を表象するか。この点が実は最も辛辣な問題を引き寄せる可能性を秘めていた。ロシア人であるイリヤ・レーピンが、『ボルガの舟曳き』の姿を写し取る絵画と、ドイツ人であるバルラハがロシアの乞食を彫刻にするスタンスは恐らく大分異なる<sup>2)</sup>。1906年以降、バルラハの作り上げた人間の表情は、一見いわゆる伝統的な西欧美術のものではなかった。表面的にはロシア人、あるいは東方の民族を意識させるような何者かの表情に見えた。伝統的西欧的価値観、あるいは当時の歪

んだ政治的人種政策の不合理な理念から判断すると「非アーリア的」表情と解釈されることになった。しかしながら、バルラハはそこにこそ創作の意義を求めた。そのような動機は、ヤン・トーロップにとってのジャワ、ゴーギャンにとってのタヒチ、マッケヤクレーにとってのチュニジアなどと同じような感覚であったかもしれない。非西欧的なものに色彩や造形の理想やヒントを求めることは、稀有なことではない。しかし結果的には、バルラハにとってはそれが彼の創作活動を妨げる根本原因ともなった。1906年のロシアでの日記には、バルラハが異国の地での日の出や日没、月夜の美しさ、風景に感激しているのがわかる<sup>3)</sup>。ロシア行までに自身が培っていた芸術観が、この広大無比な景観と人々の姿によって更に確固たる造形理念に結びついたのは事実である。「ロシアに行った結果として彫刻家になるのだという状況に誘われたことは否定しがたいことではある。実際私の眼には、現実とは立体的なものであるし、そのような気持ちになるまでは二次元的ではなく、三次元的にものを捉えたいという気持ちに駆られて焦燥感に浸っていた。ロシアこそがその形象を私に与えてくれた。正直に言わせてもらえば、私は、旅の途中でそれらの顕現により影響を受けたのだというのが妥当なところだろう。というのも故国に戻ってこれら二人の乞食の像を手がけ始めたときには、これらの乞食たちは、わたしにとって人間の象徴に映ったからだ。天と地の狭間の救われない状況に思えたからである。」<sup>4)</sup>バルラハは、ロシア旅行より10年以上経過した1920年10月に従兄弟であり親友であったカール・バルラハに宛てた手紙には次のようにも記している。彼が現地を見たことが、如何に彫刻をする者に決定的影響、創作上の理念を与えたかが伺える内容になっている。「ロシアにおいて(対象の)内面と外面の恐るべき統合を見出した。象徴的なことはあらゆる人間は乞食であり、根源的に問題を抱えた存在なのであるということである。私が眼で見たものに形を与える理由はそれだ。そうした人間の存在というものは私の精神の中で親密なまでに拡大し、苦悩、愚かで煩惱にまみれた人間性への感覚に変容する、その感覚それ自体はそこから逃避し(それゆえ邪悪ではある)、酒浸り、歌や音楽へ向かおうとするのだろうが。この感覚は同様の人間

すべてに当てはまるだろう、不道德な忌避すべきあらゆる人間が該当し、無数に広がるのではないか。スラヴ人だけは、ありのままにいる。スラヴ人達は他の人間のように隠そうとはしない。まず第一に受けた印象は、彼らが本質的に僕に近しいということだ。」<sup>5)</sup>

バルラハは、人間とは根本的に問題を抱えた存在、「乞食」の姿であると見なした。人間とはそのような救済されない存在であると。(それをロシアの地とその人々に見出したのはバルラハが異国人であったに過ぎないと考えることも可能ではある。)人間を彫刻作品に仕上げること、立体の人物に描出表現しようとする行為の意義を、この体験を契機に確立したと自己規定している。表現主義の画家達は、人物造形については、写実よりも抽象的な表現を用いた。デフォルメされた顔や肉体表現は、バルラハ以外の画家達の作品でもわかるとおり、極めて特徴的なものが多い。政府によって「非アーリア的」烙印を押され、迫害を受けたのは、そのデフォルメされた表情にある。ココシユカ、ノルデ、ペヒシュタイン、ヘッケル、ベックマンの描いた人間達の顔は、それぞれの画家の個性と表現力によって異様なまでに目鼻が強調され、あるいは顔の輪郭が捻じ曲がり、極彩色に彩られた。本来表現主義と抽象の概念は、近代写実からの脱却を意味する。セザンヌ、ゴッホ、マチスの影響による色彩と形態への取組みが発端であり、個の表現者の創造精神と方法論の展開が重要視された。この問題は、ナチズムが非難しなくとも、第二次大戦後、別の観点から抽象表現主義以降の芸術(今日にいたるまで)全般に向けられた批判でもある<sup>6)</sup>。バルラハの場合は、絵画における抽象と同様に、彫刻における簡略化された特徴的な造形美にある。丸みを帯びた柔らかい輪郭の線や、基本的な幾何学的形態に人体を当てはめた独特の造形、時に躍動的ともなるが、動態をあまり感じさせない姿勢を表現した人物像からは、精神的な、内なる量感を感じさせる作品群を創造することになった。その造形には外面からもたらされる印象よりも、実は像の内側から放散する心象のインパクトの方が大きい。一見掘りの浅い表情や分厚い指先、滑らかすぎる人体表面と曲線、粗末にめくれた衣服の端々からは生きた人間の本質が滲出している。西欧の審美観とは

異質の、名もなき人々の描写、庶民の姿を彫刻として写し取ろうとする姿勢から生まれた造形には、西欧にはない異郷の心象を感じさせるものがある。バルラハの造形は素材的にも量感のある作品から、後期においては更に自身の悲観論的思考を経て徐々に細くなる傾向を帯びる。材料も金属から木彫へ変化し、更に一層の人体の稜線の柔和さ、存在の儚さを引き出すことになる。簡略化・抽象化を踏まえた無駄のないブロンズや木彫の表面と人体の線は、その姿勢に適合する形態を基礎に柔らかに切り出されたものである。素朴な切り口と凹凸の少ない表面はバルラハ独特の造形表現である。

そのような非西欧的な造形への志向には、バルラハの東洋的なものに対する憧憬も背景にある。バルラハが日本や極東の仏像美術にどれほど接していたかは不明であるが、日本の水墨画等東洋美術に接触していたことは確かであるという。1902年頃、バルラハはヴェーデルのムッツ製陶工房で陶器を製作していた。この時日本の陶器に造詣があったハンブルグの美術工芸博物館長ユストゥス・プリンクマンと知り合い、彼から日本の陶器等の知識を得たことが示唆されている。19世紀末、開国を境に日本の伝統工芸、多色木版画、水墨画はヨーロッパの市場にもたらされた。ロンドン万国博覧会（1862）、パリ万国博覧会（1889）を通じて日本の美術品が世界市場を賑わした。パリ在住時代からバルラハがこれらのものに関心を抱いていたことは確かであるし、また影響も受けたであろう<sup>7)</sup>。彼自身、老荘思想にも大いに関心があった。バルラハがどの程度タオイズムに精通し、その道の思想から影響を受けたか、また日本のどの時代の伝統工芸美術を最も重要視したかは不明である。ロシアの貧困にあえぐ人間と寒さを凌ぐ布を纏った無名の人々に彼の創意が注がれたことは事実で、またその上に彼自身の内面が育んできた東洋的な要素が重なったと留めた解釈をすることが適当であるが、これは後述する。

## 2. 非西欧的造形への迫害

国家社会主義労働党＝ナチスの思想と当時の芸術はある種緊密な関係を持つ。ナチスはプロパガンダを大いに活用し、大衆の意識操作を入念に行った。

極端な民族主義と排他的思想は、あらゆる文化的活動に対して不寛容な行動を取った。ゲルマン・ドイツ人の優越性のみを賞賛し、その他を劣等遺伝子とした排撃する人種観は非現実的、低劣な価値観であったが、実際にその価値観に基づいて、作品は作家共々容赦者ない迫害の対象となった。ナチズムは、20世紀という時代に入りながらも錯乱的ともいえる人種政策・偏見と差別を文化文芸（というよりも社会全体）の中に無理やり適用したのである。いわゆる退廃芸術（Entartete Kunst）の対象となったものは、ユダヤ的、非アーリア的という根拠の下、国家権力による排撃の対象となった。ジョン・ハートフィールドらのダダ的コラージュによる、強烈な風刺に満ちた反ファッショ・ナチス的作品は今日でもある種新鮮ではあるが、国情を変革させるほどの影響力はなかった。建築物や彫刻はナチス政権にとって国力と強兵政策をアピールするプロパガンダの媒体として適するものであった。政府はゲオルグ・コルベ、ヨーゼフ・トーラク、アルノ・ブレーカーの彫刻を賞賛し、また巨大なモニュメント製作に政治的イデオロギーと民族主義を結合させて具現しようとした。（ハートフィールドはフォト・コラージュでこれらを揶揄している。）トーラクやブレーカーの彫像は、伝統的西洋彫刻を基盤としてはいるが、ナチズムのためのイデオロギーの肉塊に他ならなかった。押しつけがましいまでに隆起した筋肉と仰々しい巨像は、軍事力・国力の誇示という目的以外の意図は見当たらない。造形的には巨大ギリシア・ローマ的彫刻に人種の論理という釉薬が施されたものだ。それらは国家威信と民族の純潔を鼓舞する歪んだ理念に基づいて作られた彫刻群であった。伝統的・古典的芸術から脱皮を図った20世紀の創作は、根本的にそのような思潮からは対極に位置する。表現主義はミメシス・テクネーの伝統性よりも、色彩と形態を変容させた対象の心象の方に重きが置かれた。カンディンスキーの言葉を待つまでもなく、それは伝統的写真による対象表現とは根本的に理念が異なる。20世紀以降の作品はほとんどがその志向を持つ以上、現代美術では迫害を受けないほうがよほど稀ということになる。しかし、ナチの思想担当アルフレート・ローゼンベルグとその機関によって、ドイツ国内のあらゆる創作が鑑定を受け、非アーリア的なものは

全て芸術ボルシェビズムであり、退廃芸術の烙印を押されることになった。ナチの退廃芸術に対する悪罵は苛烈を極め、対象となった人々は職場と創作活動を奪われた。(はるか昔のクラナッハの表情ですら東方的と解釈されるほどであった。)ユダヤ人嫌いでナチ党员であったエミール・ノルデすらも容赦されることはなかった。ベックマン、ヤウレンスキー、ヘッケル、ロールフス、ミューラー、ペヒシュタイン、クレー、ディックス、カンディンスキー、バルラハ、果てはゴッホにいたるまであらゆる作家とその作品が晒し者にされた<sup>8)</sup>。要するにナチズムの理念に準じない美術は全て芸術ボルシェビズムと判断されたのである。表面的に非ゲルマン・ドイツ的表情と解釈された人物像はすべて劣等人種的輩の産物、芸術ボルシェビズムに汚染された退廃の害悪という扱いを受けた。国民に有害な唾棄すべき退廃、という不合理な価値基準によって現代美術はほとんどすべてこの範疇に入る。非西欧的造形を特徴とするバルラハも当然例外ではなかった。皮肉なことにヨゼフ・ゲッペルスは当初バルラハを賛辞していたが、党内の権力情勢とナチの人種政策の在り方を見据えて、それまでの評価を撤回し、逆に徹底した罵倒の対象としたのである。

しかしながら、実のところ退廃美術展で晒されたのは『再会(キリストとヨハネ)』1点のみである(図2)。バルラハが攻撃を受けたのは、公共の戦没者記念像であり、それらが国家と世論の批判の対象となった。ナチスの観点、あるいは美術に関心の無い人々から考えると、“退廃”という点では、マックス・ベックマンやジョージ・グロス、ハンス・グレンディヒの絵画の方がより過激であり、マックス・エルンストの絵画の方がよほど“前衛的(シュール)”であったからだ。バルラハの彫刻作品は造形的にはそのような前衛性はない。恐らく『再会』が晒し物にされる理由は今日では理解できないと思われる。確かに『再会』の2人の人物は弱々しく、ナチズムが理想とする強靱なゲルマン人の造形美からは程遠い。しかし、不運なことに記念碑という公共性が彼の作品の特徴を露呈することとなり、一般の市民の退廃芸術に対する敵愾心までも煽ることとなった。バルラハ作品は「退廃」というよりも、「反戦・虚弱」芸術というように解釈された。寛容精神を許容しな



図2 再会 1926 Das Wiedersehen ブロンズ  
47.8×19.0×12.0  
エルンスト・バルラハ財団(ギュストロー)

いナチズムにとって、バルラハ作品は「弱さ」の象徴であった。トーラクやブレイカーのような筋肉だけの作品よりも、バルラハのような感傷的な作品は批判や中傷を受けやすいのである。これは恐らくはいつの時代も同じことである。

1925年以降、バルラハは公共委嘱作品を手がけるようになる。ギュストロー戦没者記念碑(1927)、マゲブルグの戦没者記念碑(1929)、ハンブルグ戦没者記念碑(1931)はそれらの代表的な公共委嘱作品である(図3-5)。最初に造られたギュストローの戦没者記念碑は空飛ぶ天使像である。1912年のスケッチ『漂うひと』、1919～1921版画連作『神の変容』等で度々作られているモチーフである、飛翔する聖者のイメージが応用されている。浮遊・飛翔の神秘がより重厚さを増したブロンズ天使像として再現された。217cmのブロンズはそれまでのバルラハ作品の特徴でもある分厚い衣を纏った量感に富んだ天使に仕上がっている。(その顔は反戦作家であり、バルラハの友人であったケーテ・コルヴィッツをモデルとしたとされる。) ややずんぐりした飛翔像と両目をしっかり閉じた表情は、西洋美術の天使のイメージとは異なる。しかし量感のある像がほぼ水平に飛翔する姿と、硬く結んだ口元としっかり閉じた大きな臉には見る者に大きな印象を与える。戦争に苛まれ

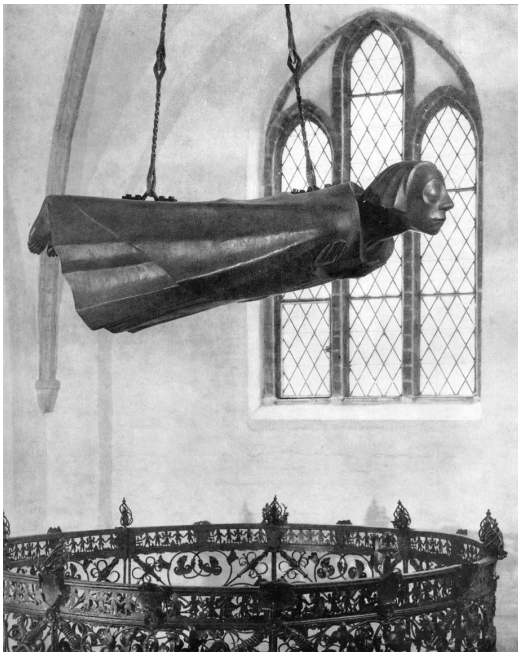


図3 ギュストロー戦没者記念碑 1927 Güstrower Ehrenmal  
ブロンズ 現存せず

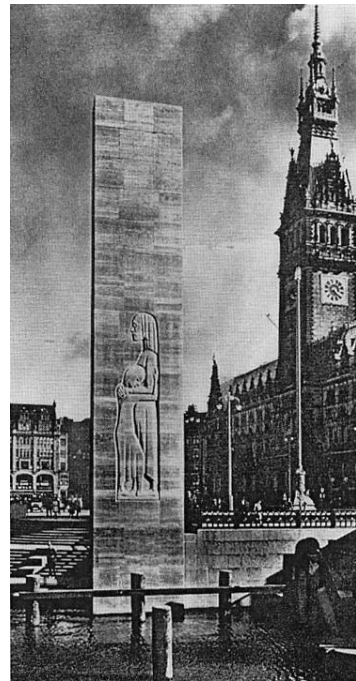


図5 ハンブルグ戦没者記念碑 1931 Hamburger Ehrenmal  
現存せず



図4 マグデブルグ戦没者記念碑 1929 Magdeburger Mal  
木材 (マグデブルグ)

た者達と死者の魂を慰め、不戦を誓う反戦天使の無言の主張である。それゆえこの天使像は、当然のことながら1937年に破壊され軍需のために溶かされてしまった。

次にマグデブルク戦没者記念像を考えてみる。像

は6人の人物（内1名は骸骨）から成る。1人は外套で身を包んだ背の高い人物で、両手で十字架を支えている。左右の兵士については、左の者は頭蓋のみを覆う、頂上に突起のついた初期の独軍用鉄兜らしきものを被る。ほぼ真正面を向き、両手を外套の袖の中に包むように入れている。右の者は頭全体を覆える大型の中期以降の軍用鉄兜を着用している。2名の兵士の装備は第一次大戦でドイツが関与した大戦全期を象徴する。右の兵士は右手でだけ十字架を支えており、そのためにやや左に体を向けている。兵士達は目深に鉄兜を被り、口をしっかりと結び、決然たる表情を湛えている。下段左の上半身の男性は怯える表情を示す。両目を閉じ、耳をふさいでいる。所説はあるが、この男性も兵士である可能性が示唆される。それは胸元に置かれているガスマスクらしき物体が示している。左の者はフードでほとんど頭部を覆い、震えており、握り締めた両手の形状が嗚咽する様子を窺わせる。性別は不明であるが女性のもと思われる。下段中心の兵士は明らかに死者であり、鉄兜を被ったまま白骨化している。両手は生者の如く静かに重ねられているが、骨がやや剥き出しの状態であり、そのために外套の両肩がとがっている。1名の死骸を囲みその他生き残り帰還し

た者たちはそれぞれ異なる姿勢と表情、装備品で戦争への恐怖、悲しみ、絶望、憤怒、沈黙を表しているといえる。下段の者達の恐怖と悲しみに怯え震えるものたちと死者、苦しみと悲しみで土に埋もれてしまいたいほどの絶望と恐怖が身体を覆っている。立っている者たちは、無言で不戦と沈黙の業に向かう者たちである。一般に戦没者祈念碑や無名兵士の像には死者に対する哀悼の念がこめられる。しかしながら、第一次大戦後の時代では、まだ世界的にも英霊に敬意を払い、生命を落とした者を弔う意味で記念碑を製作する意図はあっても、国家を問わず積極的に反戦を主張する思想はなかった。戦争を悲劇と捉える意志はあっても、不戦の誓いをたてる時代ではない。当のバルラハでさえも開戦時には肯定的な態度を取ってさえいたのだ。彼が反戦的態度を示すようになったのは、自身が徴兵され、現実の戦争を知る以降のことである。現代戦が如何に破壊的であり、人心に破滅をもたらすかを知って、公共委嘱の作品に自身の創作理念を込めた記念像を製作した。政府や愛国者、そして一般市民が標的としたのは、作品全体が持つ反戦的イメージと、「人物たちの顔」であった。兵士たちの表情にドイツ兵らしい精悍さがないと解釈したのだ。1906年以降のバルラハの彫刻作品全体を概観すれば、彼の造ろうとする「顔」に対するバルラハの姿勢は一貫していた。あのメロンを切る男のように、決して外観の美に影響されることなく、内面から湧き上がる自然の人間像を描こうとするものであった。兵士の表情も同様であり、笑顔や感情すらも喪失したような陰しさに塗れた顔である。それを非アーリアの造形と非難されることは、バルラハにとっては意外なことであった。だが公共物として設置される彫刻は逆に表情の問題が顕著になってしまったのである。政府の不合理な人種偏見政策にとっては彫刻作品は格好の眼の敵であった。バルラハが表現する人の表情は、ドイツ人、西欧人のためだけのものではなかった。より普遍的な表情、しかも弱者と貧者に焦点を当てた表情は、一見ゲルマン的でないのは当然のことであった。これはハンブルグの戦没者記念碑も同様である。

ハンブルグの記念碑では7mの石版にやせ細った母と娘を彫りこんだレリーフが製作された。マグデブルクの正面像とは異なり、母は横を向き娘をしつ

かりと抱きしめる格好であり、娘は母親の胸に左の顔を埋めている。瘦身の母子は一体と化して、見るものはこの一体化した親子の横姿を眺めることになる。この一体化した細い、一見簡単な造形と、これも単純な輪郭を際立たせる簡素な線が高まる感情を表している。無駄な装飾的なものを一切省き、特徴である滑らかな造形のみで悲しみを訴える作品を制作した。このレリーフにおいては、彫刻とは異なる、石版に刻まれた線の表現に彼の特徴が特に顕れている。三本の線—即ち母親の頭から踵にいたる直線的な切れ込み、娘の肩口から踵にいたる線、母子の共通する胸からつま先に至る線—が悲しみを表現する劇的効果を出している。母子の体の造形の線は、彫刻における『再会』のキリストのものとも類似している。バルラハは複数の人間が体を寄せ合う作品をよく制作しているが、人体が接触する部分の独特の表現には彼特有の人間愛が込められている。その立体の線が描出する表現力に彼の芸術的本質が凝縮されている。そのような線が表現する芸術性に仏像の造形が持つ精神的類似性が認められうるのである。

バルラハは、しかしながら、政治的外圧によって屈服するだけの人間でもなかったようである。経済的理由から亡命することは不可能であったとしているが、彼はドイツ人画家オットー・ディックス同様故国に留まり、国内での精神的亡命生活を選択した。確かにこの時期のバルラハは困窮を極め、暴力を恐れておおよそ隠遁的生活を強いられて外出もままならない時を過ごしている。日記によれば、彼はナチズムの卑劣な暴力に抹殺されることは承知していたとしても、自身のあらゆる属性が存在する故国に留まることを決意している。そのような苦境の中で1937年に製作された『笑う老女』の老女の表情は、能面でいう翁の笑いにも通じる、笑う表情である(図6)。口と目に入れられた大きな切れ込みが大笑いの表情を形成している。バルラハは亡くなる1年前にこの像を作っているのだが、Peter Paretの指摘にあるような国家に対する揶揄が含まれているならば、ナチズムの本質を理解する数少ない芸術家として、バルラハは諧謔の思いをこめてこの作品を制作したと推測することは可能である<sup>9)</sup>。この『笑う老女』の笑いが示すもの、それは第一次大戦を経たにも拘わらず、人種差別、戦争肯定、寛容の否定、迫害と殺戮





図6 笑う老女 1937 Lachende Alte 木材（胡桃材）  
48.0×63.0×22.5  
エルンスト・バルラハ財団（ギュストロー）

を肯定する極めて滑稽な政治組織とそのイデオロギーに対する「笑い」である。老女は大きな口を湾曲させ、後ろにそっくり返る姿勢をとる。人体そのものは抽象的造形ではありながらかなりリアルな感覚を発散している。一見のどかにも映るその姿の裏に、バルラハがそのような揶揄と諧謔を込めていたとするならば、これは強靱な抵抗の精神を表象した作品ということになる。悲哀を滲ませる静黙の内に悲惨を訴えるギュストローやマグデブルクの記念像とは別の角度の深いメッセージが吹き込まれている可能性がある。笑う表情を集約する、眼と口の湾曲した深い切れ込みが意味するものは、この直後に行われる第二次大戦という欧州全体を巻き込む惨禍をもたらした、偏見と差別のイデオロギー、一切の寛容さを受け入れない残虐な思想を一蹴する笑いのメッセージである。自身はあらゆる精神的迫害を受け、健康的にも快復の見込みがなく、死期が迫っていることを意識しながら、一切を沈黙の内に見つめ続けることとしたこの時期のバルラハに、単純に老女像を作り残すとは確かに考えにくい。1938年のカールへの手紙には「自分にとって最善の策は、消えてなくなることだ、存在をなくしてどこか見えない所へ隠れてしまうことだ。恥辱そのものは実際のところそれほどひどいものではない、真に不名誉なことはこの生きようのない状況を無理に取り繕って継続していることだろう」と述べている<sup>10)</sup>。創作活動をほぼ禁止され、監視下での生活に疲弊した彼の言葉であ

る。生に対する諦めを促されている状況下、死に向かうよう生だけを持続させられていたバルラハは、最期の抵抗を試みたと推測することは可能である。

能面の笑いは、単純に笑いを意味するのでは全くない。あの笑いは、あらゆるものを超越する表情でもある。神懸りの役を持つ翁が託宣を語り、疫病退散と豊穡を祈る。その神性と畏怖を備えた笑いである。古より幾万の命を奪う疫病と、飢餓・天災により脅かされた民衆と土地の恐怖を引き受ける笑いである。この老女は政治的殺戮を嘲笑する笑いを湛えているとは過大な解釈かもしれない。だがParetの指摘を別にしても、その可能性は否定できない。

### 3. バルラハ作品と仏像美術、ロマネスク・ゴシック美術との関連について

バルラハ彫刻と仏像との関連を述べるに当たり、仏像に纏わる歴史的概観に触れる必要もある。バルラハが影響を受けたとされる東洋仏教美術・仏像には、現代的観点からすると、仏教美術としての彫刻作品という様相があるが、基本的には宗教的意義を担うものである。それ故に単純にバルラハ作品と仏像を結び付けることは危険だ。バルラハは仏師ではない。ここで仏像の持つ意味を歴史的概念的に述べることは単純な結びつけを回避し、その上でバルラハ作品と対照させるためでもある。

バルラハ自身が日本の仏像を賞賛したのは確かだ。「芸術家として立ち戻るためにも、宗教美術への高次元な献身を見過ごすわけにはいかない、大聖堂、大修道院、寺院、神性な塑像、神へ向けられた精神のしるし、これらを見無視するわけにはいくまい。恐らくはインドの寺院と日本の仏像ほどに宗教的な深遠さを持つものは他にはないだろう。実際にはこれは神格化された人間であろう。しかし人以上に神である、即ち芸術家の想像を通した慈悲であり、天主の観念を備えた作品なのだ」<sup>11)</sup>。バルラハの仏像への想いが理解できる言葉である。

釈尊をめぐる造像の歴史は仏教の起源に遡ることになるが、仏教と仏像は同時発生的に確立・成立していたわけではない。仏伝図は多く残されているが、実際には仏の姿を造像しない無仏像の時代が長期に渡り存在した。仏像発祥起源は、インド諸地域とさ

れ、その時代確定には諸説がある。ペシャワール、タキシラなどの諸地域を含む、インド西北部のガンダーラ地方か、あるいは中インド地方の仏教・ヒンドゥー教、ジャイナ教の拠点である古都マトゥラーとその周辺が起源であるとされる。古代初期の仏伝図においては、成道以前の釈尊・菩薩の姿を表出させることはなかった。古代仏教の仏陀観においては、成道以前の釈尊菩薩、成道後の仏、またはその最後生の姿を人間として捉えること自体が禁忌とされた。不在の神性を崇拝することは、神秘と高次の信仰心につながる。形象化された釈尊よりも、聖樹（菩提樹）や仏塔・仏舎利に実践的な崇拝の対象を向ける。仏身を表出しないことには、そのような偶像崇拝忌避の背景が存在したと考えられる。

涅槃に滅尽した仏は、確かに視覚的に不可見の存在であるはずだ。如来の身体は根源的に摸則することも、像貌することもできないものである。仏像不表現の伝統はこのような観点に根ざすものだ。釈迦牟尼仏の神性・超人性はそのような仏陀観に支持され、無仏像の伝統は固辞されたわけである。しかしながら、仏教の発達と共に、無仏像の伝統とは別の形で、礼拝供養のための像崇拝の理念が発達した。仏教伝播と仏教徒の強い信仰心が像崇拝への推進力であった。それに心象内での観想により、観仏をする精神が仏身の立体的形象化を求めることは避けられないことでもあった。不可見にして非在の神性仏を崇拝する一方で、像崇拝の動きが発達していったことは、仏陀観と仏教発達の経緯の中では自然の帰結であったと推測される。当然のことながら、そのような存在である仏陀・菩薩に対しては、その形象化にあたり、仏伝図からその像容の定型化が図られた。相好の問題は表出時に厳密に取り扱われる必要があったからである。その相好表現が定着、発達を遂げていくことになるよう、仏陀への写実と信仰上の合理性を兼ね備えるような造形基盤を確立することが重要だったはずだ。仏像の出現はこのような経緯を持っているといえる。

仏陀の姿は異国神＝蕃神でありながらも、日本においては欽明朝の頃に仏教と共に大陸より渡来したと考えられている。仏教伝来の背景には、単純な宗教上の啓蒙だけではなく、当時の朝廷と朝鮮半島・百済との政治的・軍事的同盟関係が働いていた。高

句麗、新羅、唐の動静を見守り、国益を維持するためである。国内における排仏派が淘汰されて以降、仏教は王権イデオロギーとして定着、それと共に仏像も発達を遂げることになる。国教の象徴としての仏身の造像文化は、天武朝以降繁栄期を迎えることになった。日本における仏像美術はそのような歴史を担っている。本来仏像というと釈尊・如来の像のみを指すわけであるが、信仰の対象が菩薩や明王など多岐にわたるようになり、多神教的様相を帯びるようになる。特に自らがまだ正覚に達しない存在である菩薩＝菩提薩多是、如来の教理を俗人に広め諭す役割を持つ。菩提（仏道）を求め衆生救済を本願とする菩薩は、上求菩提・下化衆生を支持する大乘菩薩となり、その塑像の在り方も多様化した。衆生救済を意味する観世音菩薩は特に様々な姿で造像されることになる。大乘仏教における衆生救済の思想と菩提薩多の姿は、俗人大衆にとって信仰上最も受け入れやすい姿である必要があった。そのような意味からも、観世音菩薩は一様に慈悲を核心とした表情と容姿を備えたものになっている。この点が日本における菩薩彫刻の最も重要な要素であると考えられる。多くの観音菩薩立像、菩薩半跏像が西日本を中心にして全国に渡り現存している。法隆寺観世音菩薩立像（百済観音）、法隆寺木造六観音（伝文殊菩薩他）、法隆寺弥勒半跏像、龍蓋寺弥勒半跏像、野中寺弥勒半跏像、法起寺菩薩立像、歙心寺金銅観世音菩薩立像、中宮寺弥勒半跏像（伝如意輪観音）、東大寺八角燈籠音声菩薩浮彫像など、これらの飛鳥～奈良～天平時代に製作された菩薩像には、それぞれ時代の独自性が見られるが、一様に共通するのは、素朴ながらも寛容さと穏やかな慈悲に満ちた、深淵な思惟に導く表情にある（図7-8）。歙心寺の金銅観世音菩薩立像には、造像された時代特有の華奢な輪郭が認められる。半跏像の持つ「思惟」の姿は、孤高の悟りを開こうとするものが沈思冥想する姿として、特に韓国や日本に見られる半跏像に顕れている。菩薩の有する穏やかな表情、微笑と半跏の姿勢は、いわゆる如来系の荘厳さ、威厳とは全く異なる趣を持つ。菩薩像は宗教的威厳、寺院宗派の権勢を表すこととは無縁であるからだ。平安期における定朝一派の作品も、木彫りの持つ優しい表情を確認できる。しかし、そのような静謐な菩薩の姿は、平安・鎌倉



図7 金銅観世音菩薩立像 歓心寺



図8 東大寺八角燈籠 音声菩薩像

中世以降あまり作られることはなくなった。次第に法華寺十一面観音像のような立派な体格と威厳、ダイナミックな動態表現に富むものになっていく。これは仏教信仰の拡大と仏像の役割の変化によるものであると考える。

バルラハ彫刻と仏像美術との関連は、その造形的特徴というよりも、創造精神の根源的なもの、精神性の類似性にある。ギュストローの天使像のイメージは、一群のバルラハ作品では『神の変容』（1922）以来の飛翔する神性に由来する。（バルラハはシラー

の詩を主題とした『歓喜に寄す』木版連作を1927年に製作し、その中で多くの天使が空中で浮遊する版画『天使の輪舞』を作っている。彼の版画や彫刻で造る神は、キリスト像というよりもより汎神論的な原始的な神である。ギュストローの天使像は、バルラハ独特のシンプルな分厚い体型と頭部で形成された重厚なフォルムを有している。バルラハが一貫して描いた「飛ぶ神」のイメージ、その飛翔する神性の心象は、東洋の仏教美術にも共通するものである。坐像や立像のような固定された像でなく、躍動的・能動的な神秘性を備えた聖なる心象は、東洋においては飛天図において表されている。神々の存在は民族・宗教の別なく天空であることが多い。聖なる存在は時に鳥形を伴い、天空を舞う姿に表現される。ガンダーラ、マトゥーラ、バーミヤン、敦煌莫高窟、高句麗の遺跡などに描かれている飛天図は、仏教伝播と共に日本にも渡る。今日でも法隆寺金堂の飛天図や伏見法界寺の飛天図などを見ることができる。薬師寺東塔の水煙にも天花と共に飛天が描かれている。飛天の神秘性はある種仏教には欠かせないものであった<sup>12)</sup>。西洋では空に舞うものはキューピッドの姿、あるいは聖ミカエルなどに置きかえられ描かれてきた。

バルラハは、1928年にキール大学附属教会に『闘う天使』像を制作している（図9）。大天使ミカエルは悪魔と闘う姿として教会や図書館に設置されることが多い。キリスト教信徒の守護天使であり、また学問追究の象徴として扱われるこの主題において、ミカエルは鎧に身を固め、龍や悪魔を退治する勇ましい武人の姿で彫刻されるものである。ブリューゲルの『墮天使』で描かれたのは、鎧をつけて魔物と化した反逆天使と戦闘するミカエルであった。ラファエロ、クリヴェリ、ダフィット、デューラーなどが描いた、黙示録の闘争で神の反逆者と闘うミカエルの姿は守護聖人の象徴であった。バルラハのミカエルはどのようであったか。魔物ではなく、ヨーロッパ狼のような小さな獣の上にはほぼ直立の姿勢で立っている。面長な顔には額の皺がある、その俯き加減の頭部には落ちついた眼差しの穏やかな表情の顔が描かれている。天使としての両翼は閉じた状態であり、鎧は着用せず、長い衣を纏っている。天衣からのぞく裸足は非常に細くのっぺりしており、バル

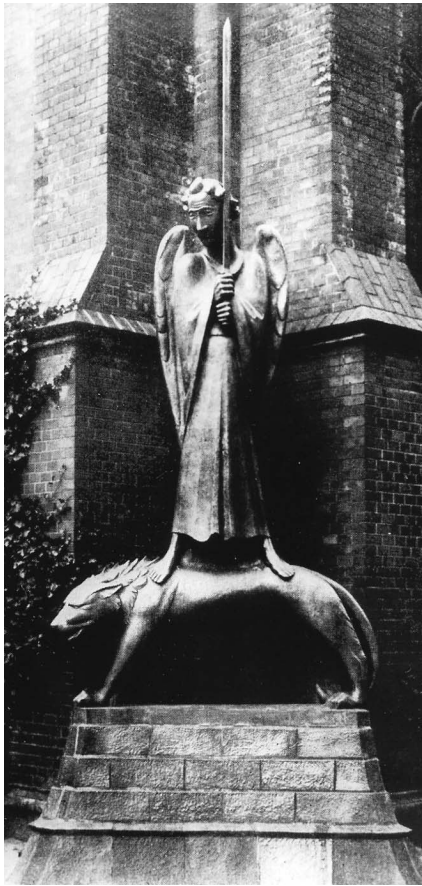


図9 闘う天使 Der Geistkämpfer 現存せず

バラハ独特の細く柔らかな造形である。西洋風の長剣には鏢もほとんどなく、細身の刃を備えた剣は鋭さに欠ける。直立に天に向けて掲げられた剣には戦闘の意思はあまり感じられない。両翼の線、衣と身体の輪郭、細くて小さな裸足が造り出すラインは華奢なミカエル像を表現する。黙示録の闘争にあるミカエル像ではなく、内観的で知的な強さ、あるいは寛容の精神を持った天使像である。それが故に37年に撤去され現存しないこの像は、バラハの内面—静穏でありながら決然とした意思を秘めた—彼の精神を具現したものと解釈できる。

そしてバラハの1930年代以降の木彫り彫刻の特徴である、更に体の細い立像レリーフ『耳をすますひとたちのフリーズ』は、その形態において菩薩立像との微妙な類似性が見出せる。バラハの最大特徴でもある輪郭の線はこの段階で最も洗練された、無駄を一切省いた造形をもって作品の中で表現されることになる(図10)。1930年頃の製作とされる木彫の9体の立像は『夢見る人』『信じる人』『踊る人』



図10 耳をすますひとたちのフリーズ 1930/35 Fries der Lauschenden 110 (h)

『見えない人』『彷徨う人』『巡る人』『感じる人』『恵まれた人』『待つ人』である。彼らは勿論具体的な聖人、預言者、使徒群像ではない。これはリュベックにあるゴシック様式の聖カタリーナ教会ファサードに設置するために製作された連作人物彫刻にも通じる作風の木彫である。(これらは16箇所の教会壁龕に設置するはずであったが、『乞う人』『歌う人』『風の中の女』の3体のみが造られた。ゴシック教会のファサードに設置される人物彫刻は通常聖人像である。)それぞれ名づけられたレリーフ像の抽象概念が連想させる心象は、そのタイトルとは裏腹の広がりを感じさせる。瘦身の立像の人々の表情は、喜怒哀楽に固定されることなく、中間的表情を湛える。立像の造形は中世教会のファサード等を装飾する形式に準じているが、バラハ作品は最早その役割を感じさせない。中世の彫刻は宗教世界を構築する教会の装飾物に過ぎなかった。バラハの立像は無名性ゆえに万人を示す。しかし個々の像の造形・表情は普遍的でありながら且つ個人性を備えた心象を有する。変幻する心象から読み取れるものは、無心ともいえる内観的深穩の精神性である。その寧謐を窺わせる姿態に潜在しうる精神性は、菩薩立像との微妙な類似性を汲み取ることもできる。

菩薩像は、飛鳥～白鳳～天平期の観世音菩薩像や

半跏思惟像と考えられる。特に飛鳥・白鳳期の菩薩像の特徴は簡潔な造形、素朴な表情、そして瘦身形の体型にある。また、胸部から腰にかけて更に絞りを入れ、華奢な線を強調したものも多い。特に小型の菩薩像は、寺院に設置するだけでなく、家屋に安置させ教えを広めるためにも、より親しみの持ちやすい表情と造形に仕上げたものと推測される。威厳や荘厳さよりも衆生と慈悲を込めた表現として、その素朴な表情と造形が受け入れられたのではないだろうか。しかしながら、平安期以降の仏像は、如来系は元より、菩薩系の塑像はより堅牢な体格を成し、緻密な技巧によって仕上げられた。唐招提寺 千手観音像、法輪寺 十一面観音立像、道成寺 千手観音立像、西光院 十一面観音立像、室生寺 十一面観音立像など、平安初期から末期にかけての菩薩像を考えると、顔の写実性は増し、流麗な天衣の表現はそれまでの時代とは格段に異なる。光背の装飾も緻密さを増し、釧、瓔珞のデザインの精緻さは一層高まりを見せる。時代の流れと共に、技巧の発達、仏教宗派の多様化、教えと寺院の権勢などが相互に作用し、より明瞭な表情、筋肉描写と動態表現が豊かになる。飛鳥・白鳳期の素朴な造りは姿を消したのは仏像の役割が仏教の進化と寺院の権勢によって変わったからである。バルラハ作品とそのような塑像とを重ね合わせることはむしろ困難といえる。

仏教伝来以降の日本における菩薩立像、菩薩半跏像には、釈尊像以上に人心を救い、慈悲を施す姿を表現する意図があった。上宮王の時代前後の日本は、大陸における唐の脅威、朝鮮半島における百済との同盟関係とその崩壊、大和朝廷と豪族との権力闘争、農業政策と疫病の脅威など、不安定な国家を支える精神的支柱を仏教に依存するという国策に力を注いだ時期にあった。仏像美術は人心を1つにする役割りをそれ以降の時代以上に担っていた。初期の菩薩像の表情が如来よりも遥かに穏やかで温和な微笑を湛えているのはそのためであったと推される。初期菩薩像、半跏思惟像の素朴さ、華奢な体格と流れるような極端に長い瓔珞飾りは威光よりも優しさを演出した。その穏やかさ、慈悲と寛容の表情と造形が、バルラハの彫刻作品と類似点を見出せることになるであろうか。仏教美術とバルラハの類似点とは、形態上の特徴ではなく、激動期において彫刻に込めら

れた精神性にあると思われる。殆どの仏像は崇拜・信仰の対象であり、荘厳な威厳を伴う作品となっている。その意味ではバルラハとの接点はない。表現主義の美術イデオロギーが本来、作り手の精神を対象に具現化することを目的とするのであるならば、確かにバルラハは洋の東西を超越する精神性を表現しようとしたと解釈できる。仏教美術との類似点は、創作に向かうバルラハ自身の心中にあったと言えるのではないか。

バルラハがロシアで彫刻に関する表現の基盤を確立したこと、東洋の造形や思想から影響を受けたことを踏まえ、もう一つ彼の造形的特徴の基盤の要素を挙げる必要がある。それはドイツ人であるバルラハの創作精神に本来的に潜在しているヨーロッパ文化の根源である中世ヨーロッパ美術の影響である。西洋美術は、決してギリシャ・ヘレニズムの美的理念を受け継ぎ、ルネサンスを経て現代に至ったわけではない。ゲルマン民族の移動以降、メロヴィング朝が起きて西洋が国作りを始めた頃からケルトの装飾、古代中国・殷や周、(あるいはローマやビザンチン)の美術を吸収することで確立していった文化の存在を看過するわけにはいかない。華麗な宝飾と色彩感覚、幾何学的縄目模様、鳥獣魚類、植物を模した抽象的模様で飾られた福音書、典礼書の細密画がそれらの例である。メロヴィング美術以降、キリスト教美術と重なった中世ロマネスク・ゴシック様式の美術文化が西洋の美術造形の原型にもなっていることを認識する必要がある。その上でギリシア・ルネサンスの文化流入が時代ごとに生じて西洋文化を形成していったと考えられる。素朴な抽象的彫刻は中世初期からロマネスク～ゴシック期に至る西洋の伝統である。「わたしは自分のことを、13世紀の北ドイツ由来のものとして描かれた十字架上のキリスト像を造り出した、無名のマイスターの弟子の1人のようなものと考えているんだ、あるいは12世紀シュヴァーベン地方由来のキリスト像とか、13世紀ケルンのマイスターの手によるアンデルナハにある聖セヴェリンのハンガリー十字を手がけたマイスターの弟子のようにね。」<sup>13)</sup>バルラハは自分独自の表現のためには既存の観念を越えて創作に向かったが、その内面の底流にはドイツ人としての伝統的な芸術家としての感性があった。教会芸術の伝統性

に通じていた彼が影響を受け、意識的にも無意識的にも自身の作品に応用していたのは中世キリスト教美術であったと推測される。

西洋における中世・ロマネスク及びゴシック美術は、穹窿構造を持った聖堂建築の内部と外部を装飾する役割を果たした。絵ガラスと彫刻がそれである。半円穹窿、尖頭穹窿、あるいは円蓋穹窿構造を備えた大聖堂の建築は、キリスト教の教会の普及拡大と比例し西洋教会建築の主流を形成した。後に支骨付き交差穹窿建築方式が発達し、高い尖頭を抱いたゴシック建築が北フランスからヨーロッパ各地に拡大することとなる。彫刻はこの聖堂建築と共に発展、形態を派生していくこととなる。この期間聖者への表現様式も変遷を辿ったわけだが、その表現もロマネスク期の神性を高め威厳に満ちた神の姿から、ゴシック期のよりリアリズムに満ちた人間としてのキリスト像に至るまで多様を誇った。彫刻は柱頭、側壁、教会入り口を飾り、その主題は聖人伝、一年十二ヶ月の暦、天地創造、聖人像、それ以外の自然、鳥、獣、人々、植物など多様であり、キリストを核とした世界史の視覚化を具現する役割を果たしている。ロマネスク期の宗教的威厳を描く抽象的なものからゴシックの自然主義的な表現への変遷と共に対象への写実性が増していく。写実と科学の進歩と共に宗教美術は衰退していくわけだが、これら聖堂に由来する彫刻の造形は素朴なもの、グロテスクなもの、ユーモラスなもの、抽象的なものと、表現手法は非常に多様であり、現場の彫刻家の自由な創作精神に任されてもいた。特に柱頭や壁などの周辺に何気なく彫られた無数の作品ほどそうであった。バルラハはそのような素朴な木彫り聖母子像や、グロテスクな表現、抽象的な造形にも影響されていたと思われる。抽象的形象に溢れる動植物彫刻が多く存在したことも重要なことだ。そのような作風は、聖堂を装飾するものでありながらも世俗と自然を象徴する作用を持つ。宗教的威厳や荘厳な信仰心を煽るものでなく、俗世に埋もれる存在の者達にバルラハは聖性を見出している。デフォルメされた造形は、世界に生きる無数の万人を表象するための技巧でもある。バルラハにはそれらの抽象的伝統表現を忠実に自身の創作理念に練りこんでいる。写実的な聖人や預言者以外に周辺に何気なく飾られているデフォル

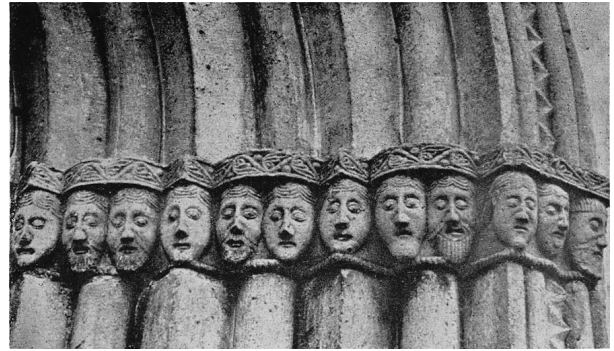


図11 南ドイツ ランズフートの旧大聖堂入り口の柱頭にある人頭彫刻。

メされた人像たち—獅子に齧られる人、祈る人、柱頭に掘り込まれた多くの人頭など—の表情は、正にバルラハの描出した人物像の表情そのものでもあるからだ(図11)。果たしてそのように描かれた人々の表情は、リアルな西欧人の姿を示すものであるか—というと、答えは否である。万人の表情や姿は普遍性を携えるためにも固定されるものではない。人の様々な感情や心の動き、喜び、怒り、恐怖、慈悲、親しみ、愛、苦悩など、それらを滲ませる人間という生き物は、死と常に隣り合わせの存在でもある。そのような人間の内面の弱さをバルラハは描いてきた。あらゆる寛容さを湛える後期の作品に対して、バルラハの精神内部での西歐的伝統性の部分と、東洋からの影響の要素の融合を解釈することは不可能なことではない。

#### まとめ

エルンスト・バルラハの彫刻作品の造形的特徴は多層な構成要素から成立する。中世ロマネスク～ゴシック期に見られる西歐の伝統的な抽象表現、造形を追究する姿勢—ロシアでの体験を通じた理想の対象像の発見、仏像や老荘思想など東洋的なものからの影響などである。技巧的にはドイツ表現主義の手法は彼が活動した時代思潮の中心でもあり、その抽象的スタイルは独特の作風をもたらす方法論でもあった<sup>14)</sup>。一方精神的な思想としては、人間の存在は微々たるものであり、根源的に苦しみの中に生きる存在であると捉えていた。そのような脆弱な存在を聖なるものに形象化し、内在する魂に衣をかける芸



図12 ロシアの物乞い女II Russische Bettlerin II 1907  
ブロンズ 23.0×43.5×18.4  
エルンスト・バルラハ財団（ギュストロー）

術、それがバルラハにとっての創作活動でもあったと考えられる。『ロシアの物乞い女II』が描く人体曲線、フードを被った頭部から体にかけて下ろされる三角形の柔脆な稜線が表現するものは、人間存在の根源的な脆さである。彼はその像に慈悲と聖性を捉えた。貧者に託された聖性は菩薩的救済の心象とも一部重なる（図12）。しかし、バルラハのそれはより俗界にある者の聖性であり、仏教のそれとは全く異なる。彼が対象としたものは人間らしさを剥き出しにした無名の人々であり、乞食であった。余計なものを全て省いたその造形に彼はそのような剥き出しの人間像を表現しようとした。凄惨な戦争を経験し、迫害と疎外に苛まれ、自らの苦痛の時代に生きた身であったバルラハは、現代の聖人を形象化しようとしたのである。

バルラハにとって彫刻とは、人の人生における様々な場面・情感—それは本来無数の動きや表情が伴うものであるが—その様々な場面の中の一瞬を捉え、その一瞬の中に全体を表現する為に、形象化された像にその顕現を封じ込める。この捉えられた瞬間は、見る者の意識の中で動態を繰り広げるように仕組まれている。『喉が渇いて水を飲む男』の仕草、『枷をはめられた男』の男の不安、『恐怖』に怯える人の震え、『苦行者』の老人の瞑想—これらは見る者の心の中で生命を与えられ更に変容していく。表現主義的芸術とは、創作者によって形象化された精神的なものを、作品を眼にする者の感覚と心の中に再び表象化することである。「物乞い女」が差し出す手の指先やベールをかけたままのうな垂れた頭から

から放射される苦しみと沈黙を如何にして受け止めるか、それがバルラハの意図であり、彫刻を制作した意味であったと考えられる。彼の作り出した人間像は、あらゆる政治的、経済的、あるいは社会的力、権力等のものとは無縁な、無力で脆弱な存在である。苦しみの中に生きる者は、めくるめく時代の中で、一切は自然より生まれ自然に帰するものと捉えた。これは彼の東洋思想への傾倒や、日本や東洋の仏像からの影響もあるだろうと考えられる。仏教美術に表現されるような静謐さ、慈悲と寛容の表情も作り出した。作品に顕れる表情はそのような、西欧を根源に据えた、非西欧的造形と東洋思想を融合させた抽象的概念から生成されたものである。

バルラハの世界観について、東洋思想の影響を考えると、前述の通り老荘思想に触れる必要がある。人間存在の一切を自然に任せる、自然と運命に委ねるような創作姿勢は特に荘子の思想と共通する。あらゆる相対差別を生じる人為を離れ、「無為自然」に帰する姿勢は、荘子の万物斉同の境地の考えと一致すると考えられる。人間は全て生老病死に悩み苦しむ存在と捉えるならば、バルラハも逍遙の果てに無為自然に帰することが真の「道」を辿ることになると考えたのではないか。これが仏教・浄土教的に解釈すると自然法爾の思想と類似する。人為の放棄と自然・仏の願力に一切を委ねる姿勢と荘子の無為自然の概念にも共通する部分がある。「万物尽く然りとして、是を以て相蘊む」とは一切の差別をせず全てを自然に任すことを表す<sup>15)</sup>。人為差別が充満する実世界において、物事の是非を和するには、天倪を以て対立を除くしかない。それが万物斉同・自由無碍の境地での一切の包容に生きることを「道」としている。このような道の有様は「撻寧」であり、万物を生成する自然そのものに他ならない<sup>16)</sup>。荘子の思想は、無為自然を強調するために、全てが相殺され対立物が和合されるよう説かれる。一切の生滅が無限に委ねられる考えは、西洋人のバルラハとどこまで共有するものがあるかは推測の域を出ない。人の存在の儂さ、その脆さを受け入れる寛容の精神を考慮すると、バルラハには西洋思想にはない達観の姿勢が読み取れる。

荘子の万物斉同の思想においては、無限に循環する自然の中で生滅が円環的に繰り返されることにな

る<sup>17)</sup>。その虚静恬淡・寂漠無為の思想は虚無的でもあり、どこかバルラハ自身のペシミズムと重なるものがある。バルラハの彫った人々は相等しい存在である。病める者、天使、歌う者、食べる者、祈る者、読書する者、物乞いする者、笑う者など、万物の神(=バルラハが彫る神)の世界の下では皆が相等しい。バルラハにおいて貧者・乞食が聖人となり、教会の側壁を飾るのは彼のこのような思想・精神性があるからだ。貧者に内在する聖性を顕現させようとしたバルラハの創作活動は、身を呈して自分のスタイルを崩そうとはしなかった。ナチズムという人為的差別と迫害の渦中において、バルラハは赤貧の菩薩を作ろうとしたと解釈することは不可能ではない。

### 註

- 1) エルンスト・バルラハ(1870～1938)には3人の弟がいた。1871年にはハンスが、72年には双子の弟ニコラウスとヨーゼフが生まれている。
- 2) 写実を基本としたレーピンは同国人として、ロシアの風景とロシア人の姿を忠実に描き残そうとした。彼は船曳人足たちの悲惨な労働の姿を写実として後世に残す。バルラハは彫刻造形の素材として、非西欧的・ドイツ的尺度でロシアの人々の姿に啓発された。バルラハが東洋に定住していれば、やはり同様のことになったであろう。
- 3) 「あざらかに果つることの無い距離というものがある。私にとってのロシア的なものであり、この概念を伴った形象がわたしのロシアでの旅の始まりでもあった。二晩とまる二日、私達はアレクサンドロヴォを回ってきた…。この広大な州と共に時が巡り経ち、高揚する知覚の中でこの不思議な感覚に浸りながらも時間はゆっくりと流れるように経過していった。この旅行における日々の驚嘆は、ゆっくりと、その異様なまでに寂漠で夢幻的なものに変貌していくのであった。最初の晩の輝きはヴォルニヤの沼沢地に映え、二日目の日没はドニエプル河に沈み、キエフの教会の黄金の悦びにその輝きを得るに至った。月は草原の彼方にその夢を見、村々の平穏な魂を謡ったのであった」*Russian Diary in Ernst Barlach 1890/1970*: 45. この日記の一節だけでも、バルラハ兄弟が眼にしたものは西ヨーロッパにはないロシアの風景の広大さ、異文化的様相がうかがい知れる。

(以下訳文は全て筆者による。)

Klaus Günther Just, Isa Lohmann-Siems, Ernst Barlach.

1971. *Ernst Barlach 1870/1970* Brüder Hartmann, Berlin: 45. The quotations from Barlach are translated into English from the edition of his works published by the Piper Verlag.

- 4) 同書, 46.
- 5) 同書, 50-51. 1937年7月29-30日に述べられている。
- 6) ガダマーによる、ミメシスとミュトスの概念による、世界における諸形象の再認識としての芸術の破綻という意味での現代芸術の批判を示す。しかし現代芸術は根源的にミメシスとの決別から生じている。今日に於いても、伝統的模倣と技巧の純粋な継承行為は最早不可能である。
- 7) アンドレア・フロム、脇坂洋子訳「…人が世を通過するのか、世が人を通すのか バルラハ作品における日本および東アジアの影響」『ドイツ表現主義の彫刻家エルンスト・バルラハ』朝日新聞社 2006. 226-234.  
ここではバルラハと日本・東洋の関係が詳述されている。
- 8) 退廃美術展は1937年7月よりミュンヘンで開催され、11月までに200万人もの人が美術館を訪れた。その後ドイツ各都市を巡回し、大戦中の1941年にいたるまで合計300万人の人が退廃美術展を見に足を運んだ。美術展に関する動員数としては史上最大である。目的は墮落した芸術を晒し、芸術活動の意義をナチスの世界観に固定し、ドイツ民族の精神をナチズムに統一することにあった。しかし実際には外国人の来訪も多く、国内の人でも迫害を受けた作品を保護しようとオークションで買い求める者も少なくなかった。国家の意図とは別に決して全ての国民が退廃であるとは考えなかったことはいうまでもない。しかし当時の政府は前衛・抽象的な作品を擲棄するために、あらゆる卑劣な手段を用いてその「病理性」を立証しようとした。表情がゲルマン的でなく、写実からかけ離れた人物描写については、民族的遺伝的に劣等なものとし、あるいは作者の知的・精神的病の産物であると侮蔑的中傷で攻撃したのである。

ナチス・ドイツの宣伝相・ヨーゼフ・ゲッペルズは当初個人的趣向からノルデやバルラハの作品を賛辞していた。彼自身は表現主義の芸術に特別偏見はなかったが、ローゼンベルク機関による退廃芸術定義の根拠がナチズムの理念と一致し、迫害が一層激化するに従って自身の考えを一転させることになる。

- 9) Peter Paret. 2003. *An Artist Against The Third Reich Ernst Barlach 1933-1938* Cambridge University Press: 135-137. Paretは1937年に製作された2人の老人像、



『泣く老人』『笑う老女』について、第三帝国に対するバルラハの精神的抵抗の表れであると説明している。

- 10) *Ernst Barlach 1870/1970*: 51. 1938年1月14日にカール・バルラハに宛てられた手紙を参考。
- 11) 同書, 48. 1933年2月12日, Wolf-Dieter Zimmermannに宛てた手紙の内容による。
- 12) 飛翔する心象は仏教の教えと密接な関係がある。飛天や鳳凰は飛翔する者が如来の教えを称える姿であり、仏の神秘性・神性を高める。迦陵頻伽(半人半鳥の姿)もその例であり、飛天と鳳凰の中間に位置する。迦陵頻伽の声の美しさは仏性と教義の徳を表現する。
- 13) *Ernst Barlach 1870/1970*: 49. 1933年頃の随筆からの引用による。
- 14) バルラハは決して表現主義だけの芸術家として自己規定しているわけではない。
- 15) 莊子. 森三樹三郎訳. 1977. 「斉物論篇」『莊子』所収 中央公論社: 167-202.を参考。
- 16) 「生を殺す者は死せず。生を生ずる者は生きず。其の物為るや、将らざる無きなり、迎えざる無きなり。毀たざる無きなり、成さざる無きなり。其の名を櫻寧と為す。櫻寧なる者は、櫻んじて後成す者なり」 莊子の斉物論と同様に、思想の根幹を成す大宗師篇に記されているこの文言の意は、全ての生命を死滅させる道理は自然であり、それ自体は死滅しない。自然はそれ自体生成することはない。生滅の背後にある「道」である。自然とは、生滅を超越したものである。全ての生滅を任

せるこの道は櫻寧であると説かれる。すべて一切をあるがままに委ねる、という考えは虚無的ではあるが、ある意味バルラハの達観の姿勢とも通じるところがある。バルラハが莊子に影響を受けたのは、そのような世界観に共感したからであろうと推測される。

(「大宗師篇、前掲書: 264-265.」)

- 17) 「生は萌す所有り、死は帰する所有り。始終は無端に相反りて、其の窮まる所を知る莫し。是に非ざれば、且た孰か之が宗為たらんや」 万物は無限の循環の内にあり、生と死はその始まりも終わりもない円環の働きの中にかえっていくという考えを示す。(「田子方篇、前掲書: 439.」)

#### 図の引用出典元

- 図1, 9 『ドイツ表現主義の彫刻家エルンスト・バルラハ』2006. 朝日新聞社: 106, 198.
- 図2, 3, 4, 10, 12  
Herausgegeben von Jutta Schmidt. 1974. *Ernst Barlach* Henschelverlag Kunst und Gesellschaft: 18, 41, 43, 48, 59.
- 図5, 6 Peter Paret. 2003. *An Artist Against the Third Reich Ernst Barlach 1933-1938* Cambridge: 27, 37.
- 図7 河内長野市役所(河内長野市史執筆委員会). 1973. 『河内長野市史 第十巻 別編二』: 13.
- 図11 増田四郎, 柳宗玄編. 1959. 『世界文化史体系 ヨーロッパ中世』角川書店: 158.