

意味の「結合」から制作の「媒介」へ

——近代のドイツ語圏美術にみる植物表現のありか・総論

前 田 富士男

1. 絵画における植物のありか

一七九三年、ヤーコプ・フィリップ・ハッケルト（一七三七—一八〇七）は『カゼルトのイギリス式庭園』を描いた（図1）。この「庭園画」は、一般の美術史研究ではおよそ注目を集めない作品とはいえ、われわれが西洋美術における植物の表現の変容をあとづけるとき、実はきわめて注目に値する作品と解釈してよい。なぜなら、近世美術にしめる植物表現の展開は、いわばこの作品の内外から、大きく近代へと発芽し、生長するともなしてよいからだ。

「カゼルトのイギリス式庭園」とは、ブルボン家ナポリ王カール七世がヴェルサイユ宮を模してナポリ北方のカンパーニア

州カゼルトに建てた偉容を誇る王宮（一七七四年）のバロック的なフランス式庭園に隣接し、ナポリ駐在の英国外交官ウィリアム・ハミルトンの主導のもとで一七八二年に完成したイギリス式庭園である。ヨーハン・ヴォルフガング・ゲーテ（一七四九—一八三二）はイタリア旅行の途中、一七八七年三月十四日、ナポリからカゼルトにハッケルトを訪ねて、まさに画家とともにこの風景を眺めた⁽¹⁾。

ハッケルトの作品では、画面両端左右の近景の巨樹は、庭園を舞台のように浮かびあがらせつつ、右から左へと視線を導き、さらに中景右のカゼルト宮殿、そして遠景中央のヴェスヴィオ山へと見る者の視野を誘う。前景右には上品な服をまとう二人の女性と犬と子ども、左には羊の群れ、中景への連続性を生動化する右手後方の二人の男性、絵画空間に生き生きとした時間



図1 ヤーコブ・フィーリップ・ハッケルト《カゼルタの英国式庭園》
1793年 油彩 93×130cm マドリッド ティッセン・ボルネミサ美術館



図2 ヨーハン・ダニエル・プライスラー『風景模写入門』1759年
挿図

をもたらずヴェスヴィオの左に流れる噴煙——これは十八世紀風景画の優作である。そう評して、さほど異議はないはずだ^②。十八世紀後半の絵画は、ルネサンス以降の近世絵画の主軸をなした「物語(Erzählung, narrative)」表現という規範から離れつつあったが、画面を形成する諸モチーフ・諸部分要素の「結合法(Kombinatorik)」による調和という規範を制作上で優先した。「結合」は、コンポジション(Komposition, Zusammensetzung)と同義とはいえ、オスカー・ベッチュマンも指摘するように、既知の型や見本・粉本をさまざまに配列・配置しなおしつつ調和ある画面を形成する手続を意味する。ベッチュマンは、ニュルンベルク美術アカデミー校長ヨーハン・ダニエル・プライスラーの技法書『風景模写入門』(二七五九年)(図2)の挿図を例示し、山並み・小川・平野・

樹木といったモチーフの順列・組み合わせによる「結合」から風景画（本論では *Landschaft, landscape* を風景、地景、地勢とも訳出する）が制作される手続を示している^③。事実、クロード・ロラン（一六〇〇―一八二）は言うまでもなく、クロード・ジョゼフ・ヴェルネ（一七一四―一八九）やリチャード・ウィルソン（一七一三頃―一八二）にせよ、十八世紀の風景画は、そのつど画面上で諸モチーフの組み合わせを変更してゆく結合法から制作されたと理解してよい。十八世紀後半において、素描作品では眼前の自然を模写・研究する方法がとられるとしても、タブロー作品ではそうした模写はいわば禁止され、構想・理想にもとづく結合法による調和の実現が唱導された。ハッケルトの作品も、カゼルタの実景を描く作品とはいえ、クロード・ロランを手本とする「結合法」を範型としていることに疑問の余地はない。

こうした結合法において、植物の果たす役割はきわめて大きい。絵画作品では、まず様式の水準での自然主義的再現（画家による対象世界の提示としての材質描写・細部明示・比率遵守・立体感付与・奥行き空間統一・固有色表示）の水準、つぎに意味論（画家による物語付与）の水準、そして受容論（画面外にたつ鑑賞者による画面世界の再構築）の水準において、主役をなす人物や事物を取り巻く什器・建築・地景などの諸モチーフの複雑な関係づけ・結合が展開されるわけだが、そのなかで植物モチーフは、そうした「結合法」の主役を演じると

いつて過言ではない。もちろん、植物の役割は変化するとともに、とくに十七世紀から、画面にしめるその位置は大きくなる。アンブロジウス・ボッサールト（父）の描く《窓におかれた花》（一六二〇年頃）のような静物画の登場は言うまでもないけれども、アーダム・エルスハイマーによる《アポロンとアドメトスの牛》（一六二〇年頃）や夜景画として著名な《エジプトへ逃避する聖家族》（一六〇九年）（図3）では、ブナ科のカシワ（*Quercus, Eiche*）が画面に描きこまれた。エルスハイマーは望遠鏡を用いて月の表面や天の川を観察したことで知られるが、またドイツ人によく親しまれていた樹々を描き、聖家族と夜空の宇宙とをカシワの森で結びつけた。言い換えればそれは、画面内の観念的構想の調和をめぐる新しい試みにほかならなかった。つまり、実世界のよく知られた樹木を画面に導入して、画面内の諸モチーフの意味を結合し、画面外にいる鑑賞者と画面との心理的距離を消去するための創意である。鑑賞者の生活に親しい草花や樹木は、非日常的な宗教的神秘的画面世界を日常の生活世界に接続する役割を与えられたわけで、画面内の諸モチーフの意味の結合のみならず、画面と鑑賞者とを結合もする二重の働きを託されたと言つてよい。この働きの二重性は、重要だ。《窓におかれた花》のようなヴァニタス・モチーフとしての花は、むなしさや美しさの腐朽という意味を示すとともに、むしろ鑑賞者の日常生活と画面世界とを結合する機能を担っていたにちがいない。



図3 アーダム・エルスハイマー 《エジプトへ逃避する聖家族》
1609年 油彩 31×41cm ミュンヘン アルテ・ピナコテーク

もちろん十七世紀のこうしたタブロー絵画の植物は、ベッチュマンも指摘するとおり、実際の再現模写ではなく、あくまで構想上の措置にもとづく表現に導かれていよう。しかし、画面内の諸モチーフの連関に果たす植物の「結合」の役割が次第に大きくなる事態は、強調しておこう。観点をかえれば、この時代に、世界をつくっている「存在の連鎖」(ラブジョイ)において、つまり最下層の鉱物から最上層の天使まで階層的に秩序をつくりだす連続・連鎖において、いわば画面の主役は、神話の宗教的世界の英雄や神、天使、使徒といった上位の存在者から、連鎖の低位にあった樹木・植物へと交替してゆくといってけっして過言ではない。

それでは、なぜ植物が次第に重視されるようになるのか——そう問いかけねばならない。そもそも、神の手になる被造物は、神みずからを除いた存在の階層的連鎖、つまりそれぞれが異質にもかかわらず、天使—人間—動物—植物—鉱物と稠密な連続を形成する。この連続性は、神が創始した世界である以上、「因果関係において先行するものは、結果より少ないものを含みえないし、より高い形の存在は、より低い形の存在から出てくるはずはない」のだ。神の力からすれば、植物はごく低い層に位置する存在でしかない。だが、哲学者フランツ・フォン・バーダー(一七六五—一八四二)、ゲーテの推薦によりイエーナ大学に一七九八年に着任したフリードリヒ・シェリング(一七七五—一八五四)、その教え子ローレンツ・オーケ

ン（一七七九—一八五二）たちの提起した自然哲学は、この連鎖を「存在のより高い型はより低い型から出てくる」とみなし、つまり連鎖を逆転し、鉱物—植物—動物—人間—天使、と組み替えてゆく⁽⁴⁾。伝統的な形而上学を覆してゆく十八世紀末のドイツの自然哲学やロマン主義の議論の検証はいまおくとし、でも、美術史学に立てば、聖家族やアポロンという天使的存在層よりも、大地や物質という鉱物的存在層を優先してゆく推移は、時代状況として理解に難くないだろう。むしろ、安易な概観は忌避しなくてはならない。シェリングの『自然哲学考案』（一七九七年）や、オーケンの浩瀚な『自然哲学教本』（三卷、一八一一年）を慎重に読解し、他方で、山景画を開拓した画家カスパー・ヴォルフ（一七三五—一七八三）からカスパー・ダーフィット・フリードリヒ（一七七〇—一八四〇）やカール・グスタフ・カールス（一七八九—一八六九）にいたる鉱物層をめぐる絵画表現を丁寧にあとづけなくては、問題のありかを確認しえないだろう。しかし、そうした作業はここではおくとし、も、存在の連鎖の上下層の「転倒」と「交替」が「植物」の重要さを浮き彫りにしたことは理解に難くない。なぜなら植物は、鉱物と動物・人間とを、つまり無生物と生命体とを接続するきわめて重要な役割を演じうるからである。やや視圈を拡大して、自然の認識は、カントのように物質と力学をモデルとして構成する方法から、生命や有機体の発生、また熱学的システムを指標として把握する方法へと展開し、その地平において植物の力

や働きが位置づけられてゆくとみなしてもよい⁽⁵⁾。

バーダーやノヴァーリス、ゲーテはその自然研究の初めにフライベルクやイルメナウの鉱山で活動した。これは、実は鉱物学が生物・生命体の研究への導きの糸にほかならなかった事態を告げていよう。ゲーテの自然研究はまさに、鉱物学から植物学へと歩んだ。こうした指摘に対してはすぐさま、過剰な解釈だと、異議の声もあがるかもしれない。つまり、それは土の中の種子から植物が生長する自明な出来事の確認にすぎない、と。だが、こうした生命の出来事と意味は、伝統的な言説や存在の連鎖観、形而上学的なパラダイムのなかでけっして自明な事態ではなかった。だからこそ、感性の働きを優先する芸術家や画家、建築家たちが植物に注目するようになる——われわれは、そう考えないわけにはゆかない。

2. 理想郷 (Elysium) の植物学

自然哲学者たちによる「存在の連鎖」の転倒が植物の重要さを照らしたことは事実だが、事態は別様にもとらえうる。むしろ、新しい芸術制作と感性論の展開や自然科学の拡大が鉱物や植物の重要さを浮き彫りにしたからこそ、存在の連鎖が転倒したと言ってもよい。問題はもちろん因果関係にはない。十八世紀から十九世紀にかけて多様に出来る植物的生命への関心が肝要であるにすぎない。

自然科学の領域では、カール・フォン・リネ（リンネ）の『自然の体系』（一七三五年）と『植物の種』（一七五三年）によって、生物界における属・目・綱・種の分類学が成立した事実 はあらためて言及するまでもない。啓蒙主義の時代に、ビュフ オンの『一般と個別の博物誌』（一七四九―一七六七、ソニー ニ版一七九八―一八〇八年）（図4）やアルブレヒト・フォ ン・ハラーの『人体生理学綱要』（一七五七―一七六六）が生 物・生命研究を推進し、アーブラハム・ゴットロープ・ヴェル



図4 ビュフォン『一般と個別の博物誌』（1749-1767 年，ソニーニ版 1798-1808 年）植物学篇冒頭 吸水と蒸散（『ビュフオンの博物誌：全自然図譜 と進化論の萌芽』ソニーニ原編集、ベカエール 直美訳、工作舎、1991 年より）

ナー（一七四九―一八一七）は鉱物学を基礎づけ、岩石や地球 の起源を水成岩に見出した。画家たちも自然観察を制作の題材 に組み込むようになり、カスパー・ヴォルフをはじめ、パノラ マやジオラマに通じる地景画が登場する。ハッケルトはナポリ に住み、一七七九年八月八日の大噴火をふくめ、しばしばヴェ スヴィオ山を描いた。彼は、きわめて緻密な観察力とともに鉱 物学に精通した自然科学者の眼差しを持つ画家で、それゆえ、 従来の理想的風景画や景観図（Vedutenmalerei）を打破する地

景画を開拓した。また石崖（Steinbruch）は この時代に、ドイツのリューゲン島ほか、新 しい地景画のモチーフとなった。

こうした十八世紀後半のドイツの状況で注 目すべきは、庭園である。というのも、庭園 そのものについては長い歴史があるとしても、 ドイツでは土地・岩石と植物との景観を重視 する地勢景庭園（Landschaftsgarten）が展開 するからである。アンハルト・デッサウ公レ ーオポルト・フリードリヒ・フランツ（レー オポルト三世）（一七四〇―一八一七）によ ってデッサウ近郊エルベ川に近い場所に設け られた広大な《ヴェェリッツ庭園》（一七七〇 年）はその典型にほかならない。この庭園 は、レーオポルト三世が英国に留学した際に

経験したイギリス式庭園を手本とし、英国以外で最初の、かつ最大のイギリス式庭園と呼ばれる。しかし、その約二〇〇平方kmにおよぶ空間はイギリス式庭園や公園という範疇を超えており、建築家フリードリヒ・ヴィルヘルム・フォン・エルトマンズドルフと造園家ヨージハン・フリードリヒ・アイザーベックのもとで、ヴェルリツ宮殿ほか多数の教会・神殿・居館・グロッタが湖沼・運河・橋とともに配置され、庭園というよりも、自然と人間生活を媒介する文化的地勢 (Kulturlandschaft) の構築となっている。詳細はおくとして、われわれが注目すべきは、建築とともにヴェスヴィオ山などの人工的な「石崖 (Stein)」も設けられ、そうした地勢や地域が樹木・植物群の植栽とたくみに融合されている点である^⑥。

この当時のドイツの造園については、キール大学教授クリスティアン・カイ・ローレンツ・ヒルシュフェルト (一七四二—一七九二) の著作が名高い。ヴェルリツ庭園はヒルシュフェルトの手になるわけではないが、『田園生活』 (一七六七年) ほかの地誌学・地勢学・造園学で知られ、仏語版も同時発行された大著『造園論』 (全五巻、一七七九—一七八五年) の著者による理論は、十八世紀後半の庭園制作におけるドイツ的な取り組みをよく示している。なぜなら、英国に学んでドイツにイギリス式庭園の導入に努めたフリードリヒ・ルートヴィヒ・スケルとは異なり、ヒルシュフェルトはイギリス式造園を研究しながらも、むしろスイスの地誌を参照しつつ、地勢をめぐる興

味深い造園法を提示するからだ。たとえばそのひとつは、庭園内に「魅力に富む」、「メランコリックな」、「崇高な」、「夢想の」といったさまざまな「特性 (Charakter)」を持つ「地帯 (Gegend)」を設定する方法である。造園論の第二巻では「植樹 (Baumwerk)」の特性論^⑦が語られる。「造園術は、高木や灌木の分類について、植物学で用いられてきた特性や特徴とは異なる分類をとる」ので、樹種による樹幹の美しさや、樹枝の形姿、樹葉の濃淡と色彩、花や実の様子などから特性を論述する^⑧。たとえば、伸びやかな生長を感じさせる高木としてブナ (Buche) 、シナノキ (Linde) 、トウヒ (Fichte) 、オウシュウモミ (Weisstanne) など二〇の樹木が学名を併記して分類、記述されている。こうした特性概念は周知のように、様式概念に重なる十八世紀の美学・感性論の基本概念であり、たんなる形式上の表徴ではなく、作用美学における心情や古典文学の受容とも連動しているが、樹木を整理するフランス式庭園とはまったく異なっており、こうした庭園の「樹木は、美しい自立した生命と軽やかに揺れ動く生長を明示する」(シラー)^⑨。つまり「樹木は、個体として発展してゆく人格の自由さ (Freiheit) の象徴的表現にほかならず、それは、ドイツ古典主義の人格形成理念 (Bildungsidee) の根幹をなす」ことになる^⑩。ヒルシュフェルトの語る庭園のさまざまな地帯の特性はそれゆえ、さまざまな人格の自由さの表現に対応しており、まさに樹木はそうした意味の担い手にほかならないのだ (図5)。

ゲーテも一七七八年三月にヴェルリッ庭園を訪れ、庭園を「理想郷(Blyssum)」のようだと讃え、「低木の植え込み(Buschwerk)はこのうえなく美しい若者のようで、庭園全体の感じの良さはすばらしい」とシユタイン夫人に書き送っている⁽¹⁰⁾。理想郷の樹木は、植物学をふまえた植栽によって、人格の自由さにも比すべき意味を獲得してゆく。ゲーテは、ヴァイマル赴任の翌年一七七六年四月二十一日に、カール・アウグス



図5 Ch.C.L. ヒルシュフェルト『造園論』
1782年 地域環境の特性に関する挿図

ト公よりヴァイマル公園内に個人の園邸(Gartenhaus)を下賜され、一七七八年夏からは公園の植栽ほかの整備にも取り組んだ。公園・庭園における植物は、ドイツ啓蒙主義の伝統のもとに、自然界の諸相を結合する人格的比喩や特性を担っていた。植物の意味論的な「結合」の役割は、十九世紀ヨーロッパの風景画でも一種の通奏低音のように継承されてゆく。

つとにヘルマン・ベエンケンが指摘するように、十九世紀には、宗教画にかわり、自然と人間との断絶と融和の舞台として「風景画」が画家たちの関心を集めた。たとえば、人物像を自然景中におきつつ、断絶と憧憬の気分(Stimmung)のありようを近景と遠景とのロマン主義的な落差でとらえるフリードリヒ(図6)や、山並みを視覚的に追究し、岩や滝、樹木などの諸部分の緊張にみちた重畳かつ垂直状の構築から反ロマン主義的に現実を造形化したヨーゼフ・アントーン・コッホ(一七六八—一八三九)(図7)、また徹底的に自然主義的再現描写に固執したフェルディナント・ヴァルトミユラー(一七九三—一八六五)など、風景画は、ロマン主義から現実主義への振幅を歩みながら、植物に人格的特性を仮託する表現をやがて離脱してゆく。とはいえ植物がつねに、存在の連鎖を生命機能の連鎖に変換してゆく近代的「結合法」にあっても中核的な役割を果たしたことは疑いえない⁽¹¹⁾。



図6 カスパー・ダーフィット・フリードリヒ《孤樹》
1822年 油彩 55×71cm ベルリン アルテ・ガレリー



図7 ヨーゼフ・アントン・コッホ《シュマードリバハの滝》
1822年 油彩 ミュンヘン ノイエ・ピナコテーク

3. 庭園から植物園へ

ゲーテは、ヴェルリツ庭園を訪れた頃から、それまでの鉱物学に加えて植物学・解剖学に取り組むようになり、自然研究・生命研究への関心を次第に深めてゆく。そして一七八六年九月、ヴァイマルでの仕事を離れ、二年ちかくに及ぶイタリアへの旅路についた。この長い旅の途次、ゲーテはパードヴァの植物園、ナポリの庭園や海岸、シチリア・パレルモの植物園などで、植

物の生命について深い直観と体験を重ね、「原植物 (Urpflanze)」というイメージに到達する。生命の根本的イメージをめぐるこの問題は、ヴァイマルへ帰国後、一七八九年十一月に論文「植物のメタモルフォーゼ」として執筆され、翌年に出版された。

「植物が、芽を吹いても、花を開かせても、実を結んでも、多様に規定され、何度も形態を変えながら自然の指図を果たしてゆくのは、つねに同一の器官にすぎない。茎においては茎葉となつて拡張し、じつに多様な形態をとつたのと同じ器官が、こんどは萼となつて収縮し、花弁となつてふたたび拡張し、雄蕊・雌蕊となつてまた収縮し、最後には果実(種子)となつて拡張するのである」⁽¹²⁾。ゲーテはこのように、生成し再生し変化する生命の姿を、茎葉・花弁・果実における「拡張 (Entfaltung)」と、種子・萼・雄蕊における「収縮 (Zusammenziehung)」という「分極性 (Polarität)」、および「高昇 (Steigerung)」という二つの作動の継続とみなした。つまり、分極性をもつて高昇してゆく生長のイメージは、いわば生命活動の根源として植物に即して理解され、「原・植物」と呼ばれた。言い換えればそれば、大地・物質に根ざして活動する「原・生命形態」であつた(図8)。

ここで見過ごしてはならないのは、ヨーロッパにおける「かたち」の認識がここで、大きく変化したことだ。すなわち、プラトンの語つたアイデア(形相)にも通じる不変の理念上の形式(Form)とは別様に、たえず時間的に変化する現実

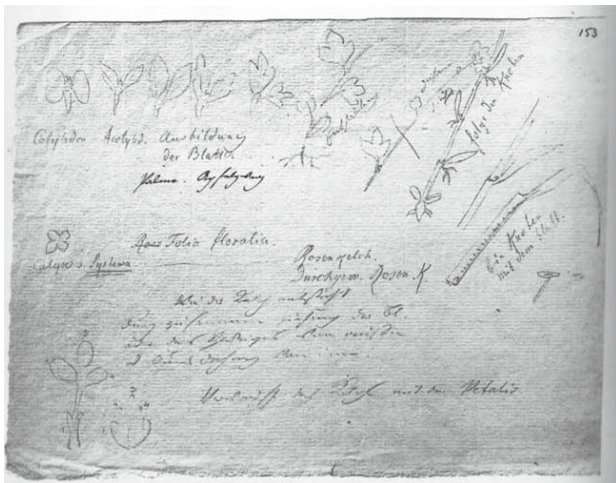


図8 ゲーテ『原植物』素描 葉の拡張と収縮 LA.II.9a.



原植物 (左図より)

のモルフ（形態）が形成運動・生成変化としてはじめて洞察されたからである。現代の自然科学でも用いられる「形態学（Morphologie）」は、ゲーテの創始した概念にほかならない。

形態学は、かたちの変化をたんに生命や自然現象のそのつどの姿として分類する学問ではない。そうではなく、かたちの変化を、栄養機能を持つ種子から、生長機能を持つ茎葉へ、そして生殖機能を持つ花へ、という認識のように、いわば「機能のかたち」を究明する学問なのだ。生長とは、発芽から開花、枯死へという方向の変化ではなく、拡張と収縮、牽引と反撥、上昇と下降といった力をたえず作動しつづける生命の現象であり、また機能の自己組織的な変化現象なのである。それは、物質と精神をめぐる存在の階梯・階層的な連鎖を、関係転換的なコンステレーション（布置）に組み替えるイメージの提示にほかならなかった。形態学とは、コンステレーションの解釈学なのである。

ゲーテによる原植物の追究は、知覚の現象学であり、自然の解釈学であった。なぜなら、原植物の追究は観念的になされたのではなく、植物学をふまえた実際の観察と直観にもとづいてなされたからである。ゲーテは、ヴェルリツ庭園を訪れた一七七八年から植物観察に興味を持ち、やがて生物学に眼をむけ、一七八一年十月末からイエーナ大学教授ユストゥス・クリスティアン・フォン・ローダーのもとで解剖学を受講し、動物学を学ぶ。自然研究者ゲーテは、次第に地景庭園

（Landschaftsgarten）を離れ、植物園（植物学庭園 botanischer Garten）に関心をむけてゆく⁽¹³⁾。

イエーナ大学の薬草園は一五八六年に開設され、ライプツィヒ大学の植物園（一五八〇年開設）につぐドイツで二番目に古い植物園である。当初からイタリア・パードヴァ大学植物園（一五四五年開設）を手本として活動し、十七世紀には植物分類や展示を行うなど活発な活動で知られた。前述したように、リネ（リンネ）は『自然の体系』と『植物の種』により、植物について属・目・綱・種の分類学を確立したが、イエーナ大学植物園は一七七〇年にリネの分類を園内で適用している。アウグスト・バッチュ（一七六一—一八〇二）はイエーナ大学で一七八一年に自然史研究で博士学位を得て、翌年から植物学と動物学の講義を講師として担当した俊秀だった。ゲーテはローダーの同門としてバッチュと親しく、植物学の多くを彼から学んだ。ゲーテは一七八一年からイエーナ大学植物園をしばしば散策し、植物を観察し、また詩想の糧としたが、バッチュも、ゲーテの協力のもとに植物学研究体制を再整備し、一七九三年に「イエーナ自然研究者協会」を創立して種子や植物標本の収集などに努め、翌年に新植物園の初代園長に就任した（図9）。バッチュは、原植物を模索しつづけたゲーテの良き協力者であった。

ゲーテは、一七七八年に歩いたヴェルリツ庭園から次第に植物園へと関心を移し、イエーナ大学植物園、そしてイタリ

ア旅行の初めの一七八六年九月に世界最初の学術的な植物園
(一五四五年開園)として知られるパードヴァ植物園で植物の



図9 イエーナ大学植物園 撮影：前田富士男

生命的な形姿に深く思いをめぐらせた。そして一七八七年三月十四日、カゼルタの庭園に立った。ハツケルトの描く庭園の前にして、ゲエテが実は、眼前のリューゼツランほかの植物に「原植物」のイメージを重ねていたと想定してけっして間違いではない。いや、実際そうだったのだ。

ゲエテは二月十九日、すでにローマで、自分の植物研究について「何気ないようにみえて、しかし掴みどころのない自然なるものが、単純なものから多様きわまりないものを生みだしてゆく、そうした新しく美しい事態を発見する途上にある」と述べ懐し、カゼルタに出かける前日の十三日には、ナポリからヘルダーに宛てて植物学に眼を開かれていると書き送っている。すでにパードヴァの植物園でゲエテは、ヤシ科シユロの葉が扇状に生長する様子に注目し、「単純なものから多様きわまりないもの」への変化を感じとっていた。「この園内であらためて植物の多様さを眼前にしていると、あらゆる植物形態はおそらくたった一つの形態から発展してきたのだらうとの考えがますます活発になってくる。この考え方でしか、種や属を正しく規定できないだらう」(一七八六年九月二十七日)。そしてカゼルタから戻った三月二十五日、ナポリで記している、「原植物については間もなく考えがまとまるとヘルダーに伝えてください。心配なのは、原植物のなかにそれ以外の植物界をふくめて認識しようとする者などいないだらうとの点だけです。子葉についての私の素晴らしい学説は、もうそれ以上論じるまでもないほ

どに洗練されています」と。原植物(Urpfanze)の概念は文献学上、ここで初めて登場する。植物のあらゆる部分が葉という器官の変化からできるとの直観は、ここで確信をもって述べられている。とすれば、三月十四日からのカゼルタ滞在中にゲーテはイギリス式庭園において、一方で自由や人格としての植物という寓意的かつ感性論的な姿勢と、他方で原植物という知覚の現象学的な姿勢とを重ねあわせながら、言い換えれば、接続など不可能かもしれない、どうしようもない深い亀裂を感じつつ、眼前の植物や庭園を眺めていたにちがいない⁽¹⁴⁾。

カゼルタで三月十五日にゲーテはこう記した——ハッケルトがナポリ王の妃や王女たちに絵画を指導し、美術論を講じて信頼をえているのはよいが、「そのときハッケルトはズルツァーの事典から二、三の項目を適宜翻訳して話し、自分の議論を正当化するのだ。／私は、それをもっともだと思いつつも、私自身のことを苦笑いせずにはいられなかった。自分の考えを世間のどの家庭にも納得させてしまおうとする人間と、自分自身を内側から築いてゆこうとする人間とは、いかに隔たりのあることか」。啓蒙主義的美学理論家ズルツァーへの批判はゲーテがしばしば口にするところだが、この二つの人間類型に、ヒルシュフェルトの造園論中の人格のアレグリーとしての植物とゲーテの原植物という二つの植物の姿を重ねてよいだろう。ゲーテの「庭園」から「植物園」への展開は、同時に他方で、十九世紀の芸術家たちが自然を前にして、物語や寓意では

なく「自分自身を内側から築いてゆこうとする」気運を予示している。

4. 形成力としての植物形態

ゲーテが追究した原植物とは、さまざまな植物が生長し、変化してゆく姿のうちに「植物のあらゆる部分の本源的同一性(ursprüngliche Identität)」を明示する「直観的形象にほかならない⁽¹⁵⁾」。ゲーテは、ナポリやシチリアをめぐるイタリア滞在で眼にしたノーゼンカズラやヤシ、サボテン、ハアザミ、ナデシコ、またセイロンベンケイなどから、植物生長の時間過程における諸部分の「同一性」を確信した。それはたんに、地中の種子から地上に子葉や茎葉が伸びあがり、生長し、花をつけ、種子を生み、枯死する植物の変化の共通性ではない。そうではなく、同一性とは「葉」という器官が収縮(Zusammenziehung)と拡張(Entfaltung)という分極性(Polarität)をもって変化し、しかも諸器官が分節化しつつ高昇(Steigerung)してゆく生命形態の原・形態(イメージ)にほかならない。同時にそれは、形態の変化、変態(メタモルフォーゼ)であると同時に、植物が環境との交通のもとで実現してゆく生長や生殖、栄養保持という機能の変化でもある。つまり、ゲーテがここで植物を通じて、そして間もなく動物を通じて追究したのは、諸部分からなる生命形態をつくってゆく形成力(Bildungskraft)のありよう

にほかならない。

十九世紀に生きた芸術家たちは、従来の物語・寓意の意味づけの伝統と、「自分自身を築いてゆく」気運との間にさまざまな方位を模索した。そのとき、ゲーテのこうした植物の形成力をめぐる形態論は、まさに手許の線や色彩といった素材、また画材や石材、金属材料を部分として分節化しながら生命ある個体作品へと造形してゆく近代芸術家たちに大きな可能性を示唆したにちがいない。われわれはむしろ、ゲーテをそうした芸術家たちの守護神に位置づける先入観にとらわれてはならない。とはいえ、ドイツ語圏における十九世紀以降の造形領域での芸術家の活動にゲーテ的な植物への関心をあつづけるのも事実である。その流れは大きくわけて、二つになるだろう。アラベスクと類似の問題である。

ひとつは、植物を用いた「アラベスク」的表現である。ヴィヘルム・テイツシュバインの素描作品における樹木の相貌や、フリーリプ・オットー・ルンゲのヴィネットにみられるユリやバラを想起しよう。なるほど美術史上では、ラファエロの手により、ヴァチカン宮殿の回廊（ロτζジア）に植物の生命性・生産性を装飾文様化したアラベスク作品が成立した事実¹⁰は周知だが、十九世紀になると、植物のアラベスクは、より能動的な「問いかけ」の意味を帯びるようになる。アラベスクはここでは、ヒエログリフと言い換えても差し支えない。ここでの「ヒエログリフ」とは、かつて精神の出来事を真として伝えた言葉

でありながら、いまはその機能を果たしえない言葉、つまり外なる表意形象（*Figuren*）が内なる言葉を伝達できなくなった表現形式を意味している。それはいわば、表現が機能不全に陥り、分断状況に直面している事態そのものの表現だと言い換えてもかまわない。しかもヒエログリフ／アラベスクは、たんなる断念の謂いではなく、なおも失われた連続や切断を再び接続し、根源の意味を復活させようとする取り組みになる。近代の苦悩と希望をノヴァーリスはヒエログリフに託して言う、「かつてはすべてが精神の現象であった。今やわれわれは、死せる繰り返しをみるばかりで、それを理解しえない。ヒエログリフの意味が欠けているのだから」、と¹¹。そうした苦悩と希望のヒエログリフ、すなわち問いかけとしてのヒエログリフは植物モチーフに集約される、と理解してけつして不当ではない。自然と人間との間に距離が成立する近代であればこそ、産出的自然（*natura naturans*）の形成力は問いかけを通じてしか現れざるをえず、その問いかけは鉱物・大地と植物との交通に焦点をあわせるからである。

ルンゲはヴィネットなどのアラベスク的な連作作品で、植物のユリやバラのモチーフを使用した。クリスタ・リヒテンシュテルンは、ルンゲが「ゲーテ形態学の精神やロマン主義的自然哲学にもとづいて装飾文様の伝統を克服し、寓話的なものをキリスト教化した」が、その過程で「ゲーテを用いてゲーテを超えてゆこうとした」と解釈する¹²。この解釈は十分に吟味し

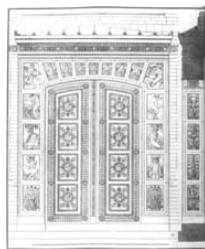


図10 カール・フリードリヒ・シンケル
《ベルリン建築アカデミー 玄関部レリーフ》
1831-35年 テラコッタ

なくてはならないとしても、ゲーテの植物研究がルンゲの新しい造形の模索の素地にあつたとの指摘は注目値しよう。われわれは同様の事態を、建築家カール・フリードリヒ・シンケルの代表作《ベルリン建築アカデミー》（一八三一一三五年）の玄関部のテラコッタ連作にも認めてよい（図10）。アンドレーアス・ハウスも指摘するように、この連作は、シンケルの著名なテーゼ、「建築は、自然をその構成的活動（constructiven

（Tätigkeit）を通じて継承する仕事である」⁽¹⁸⁾にもとづき、「構成」の視点をとる以上、ゲーテの自然研究にそのまま結びつくわけではない。しかし、そうだとすると、「あらゆる個々別々の部分を統合し結合する一つのモティーフを探究するシンケルの取り組みは、ゲーテのメタモルフォーゼ論に接続しており、それは『原植物』の表象に帰着する」のだ⁽¹⁹⁾。たしかにシンケルの「構成」とは、「組積造（Schichtung）、控え造（Verstrebung）、架構造（Vernetzung）などを意味し、その限りで、こうした構造をつくる諸部分の同時性は、ゲーテの語る植物の通時的生長とはおよそ異なると言わざるをえない。だが、建築アカデミー玄関部のテラコッタ連作の最下層に植物をおくことは、円柱や角柱の基部に植物をおく発想にほかならない。われわれは、建築構造のラディカルな探求者であつたこの建築家の最初の作品《ボモナ神殿》（一八〇〇年）（図11）の前に立つだけで、シンケルが伝統的な建築様式はむろん、荷重と支持という基本構造さえ括弧にいれ、部分と全体との恣意的ともいえる多様な結合を実験する取り組みに驚嘆せざるをえない。ボモナ神殿のように、柱頭さえも軽やかな一部分的な装飾モティーフにみなしてしまふ神殿を体験すれば、彼の建築がいわば諸部分の一種の「アラベスク」の集積であることは明確であろう。シンケルは、ギリシア・ローマ建築にもゴシック建築にもおよそ見いだせない機能の変換、つまり建築構造における機能のメタモルフォーゼを追究したとみなして不当ではない。シンケルもルン



図11 カール・フリードリヒ・シンケル《ボモナ神殿》1800年 ポツダム

ゲも、ゲーテの植物学研究を知っており、ゲーテと議論する機会も持った。絵画における伝統的な自然主義や物語に替えてアレゴリーを契機とするアラベスク的作品を志向したルンゲ、そして建築における部分と全体との構造的関連を再構築しようとしたシンケルにとり、ゲーテの追究した原植物の形成力は、新しい有機的造形論を導く課題としての役割を果たしたにちがいない。造形の限界を問いかける植物のアラベスク的表現、つまり自然と人間との断絶をめぐる苦悩と希望の問いかけとしてのアラベスクは、世紀末のユーゲント・シュティールの植物モティーフにも承継され、オットー・エックマン（一八六五—一九〇二）のような作品を生みだす（図12）。この画面の植物に、自然へのオマージュしか感じとらない近代人などありえないだろう。ヒエログリフという問いかけの概念は、表現主義の画家エルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナーによって造形論の中核におかれた⁽²⁰⁾。

第二は、類似の問題である。ゲーテの原植物は、形態をたえず変化させてゆくメタモルフォーゼである以上、その同一性を造形表現ではとらえがたい。事実、ゲーテもごくわずかな模式的図的素描しか残していない（図8）。近世以降、自然主義的再現を規範としていた画家たちにとり、類似性が自明な表現契機であったことは言うまでもない。だが、その前提が揺らぐ時代が近代にはかならない。ゲーテの生命形態論は、そうした近代の画家たちにとって制作論上の大きな示唆にならないはずがな

い。

ゲーテの形態論は、その後の生物学の概念を適用すれば、形体の類似 (Ähnlichkeit) を相似 (Analogie) と相同 (Homologie) にとらえなおす立場でもあった。相似とは、個体における諸部分の形体上の類似を意味し、サツマイモとジャガイモのような関係を示す。他方、相同とは、諸部分の機能上の類似を意味し、コウモリの翼とヒトの腕のような関係を示す。相似と相同は発生学的な基盤を持つから、サツマイモとジャガイモは塊根と塊茎として異なった機能に由来する形体でありながら類似し



図12 オットー・エックマン『ユーゲント』
1896年4月 表紙

ており、他方、コウモリの翼とヒトの腕は前肢という同じ機能に由来しながら形体としては類似せずに異なる。相似と相同とは、形体の類似・変化と、機能の類似・変化を指す概念にほかならない。ゲーテの原植物は、形体の変化のみならず、栄養機能としての種子から生長機能の茎葉へ、さらに生殖機能の花へと、機能さえも変化してゆく形態にほかならない。

「植物が個として登場するのはほとんど、ほんの一瞬、それも種子として母体から解き放たれた瞬間にすぎない。発芽の過程においてすでに複合体となっている。そこでは同一の部分から同一の部分が生まれているばかりでなく、これらの部分が連続的变化によって多種多様に形成されてゆく」⁽²¹⁾。ゲーテは簡潔に述べているが、この過程は前述したように、形体の相似と機能の相同とが織りなす複雑な形態形成にほかならない。言い換えればそれは、画家が線的な部分と色彩の部分、有機的形体と幾何学的形体、装飾文様と再現描写といった形体と機能の異同を多様に連動させてゆく制作過程に重なりあう。グスタフ・クリムトの作品《ヒマワリ》(一九〇六年頃) (図13) や《ストクレ邸壁画・部分》(一九一一年) (図14) に、生命形態の持つ相似と相同の複雑な交通を読みとってけつして不当ではない。

こうした生命形態の持つ多様な類似性の現象は、ゲーテとは別に生物学者エルンスト・ヘッケルの名著『有機体の一般形態学』(一八六六年)⁽²²⁾で提示された。ヘッケルは個体形成の成長階層(細胞質体・基幹・体幅・体節・個生物・郡生物)を人

間の感覚の階層、あるいは表象の階層、記憶の階層、理性の階層、意志の階層に対応させている。ダーウィン以後、進化論が多様に議論された十九世紀後半のヨーロッパで大きな影響力を持ったヘッケルのいわゆる反復説、つまり「個体発生は系統発生を反復する」との著名な命題は、階層の並行性、すなわち人間の意識の諸階層と個体形成の階層との類似性の提唱でもあった。したがって、生命形態において細胞質体から個体へ、さら



図13 グスタフ・クリムト《ヒマワリ》
1906年頃 油彩 110×110cm 個人蔵

にそれが群生物へと成長する階層の理論は、記憶や理性、意志など人間の意識の諸階層のみならず、いわば芸術制作の階層との類似を社会に大きく問いかけたとみなしてよい。周知のように、ヘッケルの民衆科学的な啓蒙書のなかでも『自然の芸術形式』（一八九九—一九〇四年）（図15）がアール・ヌーヴォーをはじめとする多くの芸術家たちに影響を及ぼしたが、それはたんに専門家しか知らなかった生物の多様な姿が芸術家の興味をひいたというわけではなく、個体発生と芸術制作の諸過程との間の階層類似性が芸術家に大きなインパクトをもたらしたからにちがいない。

画家パウル・クレー（一八七九—一九四〇）は、一九二一年



図14 グスタフ・クリムト
《抱擁 ストクレ邸壁画部分》
1911年 ブリュッセル

四月からのバウハウスの授業で植物をしばしば造形論の一環として講述した。「生殖」と題した模式図と説明には、Ⅰ、男性器官(雄花)、種子の生長する大地、能動、Ⅱ、媒介する昆虫、光と空気の呼吸器官、葉、中動、Ⅲ、女性器官(結実)、花、受動、の語がみえる⁽²³⁾(図16)。そうした説明と《夜の植物の生長》(一九二二年)(図17)を参照すれば、絵画作品生命形態のさまざまな力や機能を自らの作品制作と重ねあわせる画家の関心がよく理解できよう。詳述する余裕はないが、彫刻家で芸術理論家であったアードルフ・フォン・ヒルデブランドの主張、つまり造形とは實在形式(Daseinsform)を作動形式(Wirkungsform)に組み替える行為だという主張をはじめ、



図15 エルンスト・ヘッケル
『自然の芸術形式』 1899-1904年
インギンチャク

c) Die Pflanze (Fig. 27):

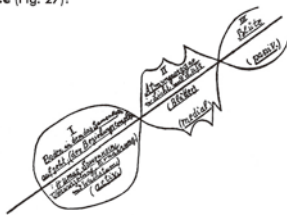


Fig. 27

d) (ohne Figur) Die Fortpflanzung:

- I Männliche Organe (Staubgefäße), aktiv.
- II Vermittelnde Insekten, medial.
- III Die weiblichen Organe (Frucht), passiv.

図16 パウル・クレー『教育スケッチブック』1925年

よい。画面の上半分における建築を中心とする構造的な組み立てと、画面下半分の緑の色の流動するモデュラシオンでは、異なる制作法が特異な対立を生みだし、セザンヌ特有の湾曲する路が両者を接続する。一般にセザンヌについては多視点(multiple viewpoints)が語られるけれども、セザンヌの制作にとつ

十九世紀から二十世紀にかけて、作品や制作の概念が大きく変動してゆく⁽²⁴⁾。

そうした変動は、「ポリフォーカス」という制作関心の出現にうかがえよう。美術史家ヴェルナー・ホーフマンは、画面の遠近法的な統一的空间のシステムに、いわば異化作用として位置価の衝突や対立を導入する表現を「ポリフォーカス」と名付けた⁽²⁵⁾。たとえば、われわれはセザンヌの《モンジユルの曲がり道》(一八九八年)

(図18)を想起しても

て、視点の変化よりも、画面の諸部分について表現手続きを変える方法のほうがより重要であったはずだ。ファン・ゴッホの《サン・マリーの風景》（一八八八年）（図19）でも、アイリスであろうか、前景の薄塗りで透明な畝に対し、後景のサン・マリーの町は色面の緻密な連続で描かれ、また空は、それらと異なり、厚めに塗られた一様性を強調する。ポリフォーカスとは、画面の諸部分の機能や役割を、また地と図の関係を、さらには画面と支持体との関係を不安定化させる方法であり、制作論上の近代的な転回を意味しているよう。

ポリフォーカス的な造形を追究しつづけたクレーの作品に

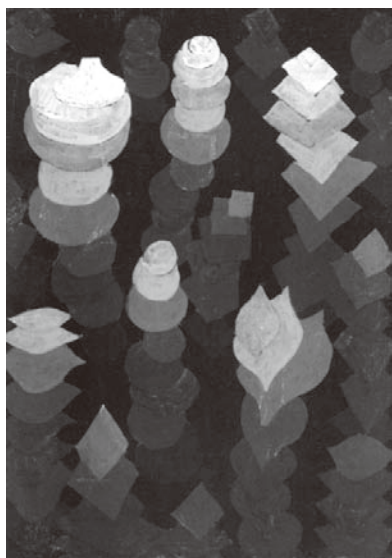


図17 パウル・クレー《夜の植物の生長》
1921年(174) 油彩 47.2×34.1cm
ミュンヘン 近代ピナコテーク

みられるように、植物という生命体の形態と機能に発現する形成力は、造形をめぐる実践と理論のための重要な指標となった。シュルレアリストのマクス・エルンスト（一八九一―一九七六）が《自然史》連作で植物を題材に選び、《都市全景》（一九三六年）（図20）で繁茂する植物の成長力を最前景におき、またヴィリ・バウマイスター（一八八九―一九五五）が壁画作品連作に植物を主題としたのは、その端的な証言以外の何ものでもない⁽²⁶⁾。植物は、芸術家にとって制作行為の契機であり、



図18 ポール・セザンヌ《モンジュルの曲がり道》
1899年 油彩 81×66cm
ニューヨーク 近代美術館

5. 批判精神と植物

十九世紀から二十世紀への転換期において、ニーチェやベルクソンの提唱する「生の哲学」は、形而上学や哲学的知性に対して、また自然科学を基盤とする進歩主義的文明観に対して、

物質を素材とする造形芸術において、日常世界に埋没している無機物に感性的価値を生起させる媒介の役割を果たすのである。



図19 ヴィンセント・ファン・ゴッホ
《サン・マリーの風景》1888年
油彩 64×53cm
オッテルロー クレーラー=ミュラー美術館

批判の矢を放った。哲学にとどまらず、生命主義や生気論と呼ばれるヘッケルやオストヴァルト、ドリーシュなどの生命研究



図20 マクス・エルnst《都市全景》
1936年 油彩 60×81cm チューリヒ美術館

者の活動が社会的に注目され、またベルクソンの語るように、エントロピーの増大する下り坂にさからって、あえて登り道に踏み出そうとするネグ・エントロピーとしての芸術活動は、たえず生命形態に注目するようになる。光のような電磁波エネルギーを光合成によって化学的エネルギーに転換する植物の営みは、エネルギー論や自然環境の観点からみても、物理的エネルギーを生命のエネルギーに転換する営みとして、画家たちの看過しえない題材となる。ひろくは生活改善運動(Lebensreform)やデザイン・工芸運動につながる推移をここであとづける余裕はないが、植物的生命の形態が文明社会への批判と連動したことは看過してならない⁽⁷⁾。ポリフォーカスは、画面内の制作論にとどまるわけではない。それは、芸術的イメージの地平を日常生活の教養として定位しようとする社会的関心への批判としても機能する。

ヨーゼフ・ボイス(一九二一―八六)がゲーテの形態学に注目していたことは、よく知られている。一九八二年のカッセル・ドクメンタでは、社会彫刻《七千本のカシの木》を主導し、社会変革のためのアクションをひろく市民に明示した^(図21)⁽²⁸⁾。現代の造形作家ヴォルフガング・ライプ(一九五〇―)は、医学者から道を転じ、「われわれが自然科学的、論理的な世界像に期待している関係性とはまったく別の関係性の中に事物を置く試み」として制作活動に入る⁽²⁹⁾。その活動の重要な焦点のひとつは、タンポポほか植物の「花粉」にあった^(図22)。



図21 ヨーゼフ・ボイス「7000本のカシの木」1982年3月16日

(<http://www.kassel.de/kultur/documenta/kunstwerke/objekte/08259/index.html>より)



図22 「キンボーゲの原野とライブ」、
『ヴォルフガング・ライブ展』カタログ、39頁より

《登攀しえない五つの山》は、ハラルト・ゼーマンが一九八五年に企画したある展覧会に出陳され、その後、一九九九年にヴァイマル近郊の丘に位置するベルヴェデーレ宮殿の望楼でも展示された。黄色の花粉が五つの小さな山をつくり、ヴァイマルの街に方位をとっている。そしてヴァイマルの街のさらに背後の遠くには、ナチスの設けたブーヘンヴァルト強制収容所の塔屋がかすかに望まれる(図23)。



図23 ヴォルフガング・ライブ《登攀しえない五つの山》
1999年 ヴァイマル ベルヴェデーレ宮殿

もし、美しいブナの森(ブーヘンヴァルト)に囲まれた大きな収容所遺構を歩いた者が、ヴァイマルに戻り、その庭園にゲートの園邸を訪ね、そしてこのベルヴェデーレまで足をのばして、ライブの花粉の作品をみるとしよう。いまは修復されては

いるが、旧東ドイツ時代に荒れ果てた記憶のまだ漂うベルヴェデーレの望楼と《登攀しえない五つの山》——ライプの語る、日常の世界像とは「まったく別な関係性」を実現する植物の力にみちた作品である。われわれは、これ以上に静謐に、しかも圧倒する力をもって植物が語りかけてくる作品を、ほかに知らない。

註

- (1) J. W. Goethe, *Italienische Reise*, in: Goethe, *Sämtliche Werke* (MA), Bd. 15, München 1992, S. 253. なお本論では以下のゲーテ著作の引用は、周知の WA, LA, GA, MA, FA など校訂版全集略号で記す。S. Schulze (Hg.), *Goethe und die Kunst*, Stuttgart 1994.
- (2) ハッケルトに「*うつしは*」N. Müller u. C. Nordhoff (Hg.), *Lebretzche Nähe, Goethe und Hackert*, Aust. Kat., SWK, München 1997. J. Ph. Hackert, *Europas Landschaftsnder der Goethezeit*, Aust. Kat., Weimar 2008. A. Beyer, L. Burkart, A. v. Müller u. G. Vogt-Spira (Hg.), *Europa Arkaden, J. Ph. Hackert und die Imagination Europas um 1800*, Göttingen 2008. イギリス式庭園については、安西信一『イギリス風景式庭園の美学——開かれた庭のパラドックス』東京大学出版会、二〇〇〇年、を参照。
- (3) O. Bütschmann, *Entfernung der Natur, Landschaftsmalerei 1750-1920*, Köln 1989, S. 27ff. J. D. Preisler, *Gründliche Anleitung, welcher man sich im Nachzeichnen schöner Landschaften oder Prospecten bedienen kann*, 5. Aufl., Nürnberg 1759.
- (4) A. O. ラヴジョイ『存在の大いなる連鎖』(一九三六)、内藤健二訳、晶文社、一九七五年、三三六頁。松山壽一「諸力の自由な遊戯と進展としての自然——シェリングの自然哲学とロマン主義」、伊坂青司・原田哲史編『ドイツ・ロマン主義研究』お茶の水書房、二〇〇七年、六七頁以下。
- (5) P. Kuhlmann-Hodick (Hg.), *C. G. Carus, Natur und Idee*, Aust. Kat., Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Berlin 2009. われわれの関心にあつて、カールスの著作のなかで、*cf.* C. G. Carus, *Natur und Idee, oder das Wendende und sein Gesetz : eine philosophische Grundlage für die spezielle Naturwissenschaft*, Braumüller 1861. が重要。同書はゲーテの原植物を模式図として掲載する。
- (6) *Landschaftsgärten der Goethe-Zeit*, Aust. Kat., Düsseldorf 1997. R. Eikentscher (Hg.), *Gartenkulturen in Europa*, Halle 2011.
- (7) Ch. R. L. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, 5 Bde., 2. Bd., S. 14ff. Leipzig 1779-1780. [Nachdruck: Hildesheim 1973]
- (8) Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795, in: *Schillers Werke*, Nationalausg., Bd. 22, Weimar 1958, S. 285.
- (9) W. Kehn, Die schöne Landschaft als Lebensform, in: *Europa Arkaden* (註2), S. 293. ヴェルリッヒ庭園については、デッサウ・パウハウスの芸術家たちが眺めたこの庭園の同時

- 代の記述として A.Rode, *Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauschen Landbaus und Englischen Gartens zu Wörlitz*, Dessau 1928. 『興味深』。
- (10) 一七七八年三月十四日。 *Landschaftsgärten der Goethe-Zeit* (註9), S. 30.
- (11) H. Becken, *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst, Aufgabe und Gehalte, Versuch einer Rechenhaft*, München 1944, S. 138ff.
- (12) FA.1.24, S.149, §115, LA.1.9.
- (13) G. Steiger, *Goethe, die Universität Jena und die Naturwissenschaften*, Wissenschaftliche Beiträge der Universität Jena, 1984.
- (14) イタリヤ旅行の記述は『MA.15.を参照。Goethe und die Welt der Pflanzen, Ausst. Kat., Düsseldorf 1999.』
- (15) 「著者はその植物研究の歴史を伝へる」 LA.110, S. 334.
- (16) Novalis, *Schriften*, Historisch-kritische Ausgabe, 4 Bde., Bd.2, Stuttgart 1960, S.545, 小田部胤久「ロマン主義の美学を突き動かしていたもの」伊坂青司・原田哲史編『ドイツ・ロマン主義研究』お茶の水書房、二〇〇七年、二二二頁以下、参照。
- (17) Chr. Lichtenstern, *Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes, von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys*, Weinheim 1990, S.51.
- (18) K. Fr. Schinkel, *Das architektonische Lehrbuch*, Goerd Peschken (Hg.), München 2001, S.35. シンケルについて H.-W. Klüft, *Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1991, S.339ff. (ツル
- フト『建築論全史』笠岡暁訳、中央公論美術出版、二〇一〇年) また *Karl Friedrich Schinkel Geschichte und Poesie*, H.S. Alicapenberg (Hg.), Ausst. Kat., Kunstforum in Berlin, München 2012. を参照。
- (19) A. Haus, *Karl Friedrich Schinkel als Künstler*, München 2001, S.295.
- (20) L. Grisebach, E.L.Kirchners *Dauoser Tagebuch, eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, Köln 1968, S.87.
- (21) 「骨学について比較解剖学総序説草案の最初の三章について」の論説」第三章。LA.1.9, S.204.
- (22) E. Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen*, 2 Bde., Berlin 1866.
- (23) P.Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Bauhausbücher 2, München 1925 (クレイ『教育スケッチブック』パウハウス叢書2、利光功訳、中央公論美術出版、一九九一年)。前田富士男「パウ・クレイ 造形の宇宙」慶應義塾大学出版会、二〇一二年。
- (24) A.v. Hildebrandt, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg 1893 (ビルデブランド「造形芸術における形の問題」加藤哲弘訳、中央公論美術出版、一九九三年)。
- (25) W. Hofmann, Blick und Gegeblick, in: *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte*, beute, A.-M.Bonner u. G.Kopp-Schmidt, München 1995.
- (26) 註17 Lichtenstern, *Die Erfindung der Natur*, M. Ernst, P.Klee, Wols und das surreale Universum, Ausst. Kat., Hannover 1994. V.Hartan, *Das Bild der Pflanze in*

Wissenschaft und Kunst: bei Aristoteles und Goethe, der botanischen Morphologie des 19. und 20. Jahrhunderts und bei den Künstlern Paul Klee und Joseph Beuys, Stuttgart 2002. を参照。

(27) Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, 2 Bde., K. Buchholz, R. Lotzka, H. Peckmann u. K. Wolbert (Hg.), Ausst. Kat., Darmstadt 2001. 前田富士男「モニスムと生気論と生命中心主義——宮澤賢治／中原實／パウハウスにみる芸術と生命」山野英嗣編「東

西文化の磁場」国書刊行会、二〇一三年。

(28) ボイスの活動を「厚生芸術」の観点からとらえる論考が示唆深い。山本和弘『厚生芸術の萌芽的研究』、平成二〇—二二年度科学研究費補助金研究成果報告書、二〇一一年。

(29) 「無時間性——まったく別の何かの始まり 対話・ヴォルフガンク・ライプ／ネクメ・ゼンメツ」、『ヴォルフガンク・ライプ展』カタログ、東京国立美術館・丸亀市猪熊弦一郎現代美術館、二〇〇三年、八一頁。