

観察・象徴・装飾

—フィリップ・オットー・ルンゲの植物／風景

大原まゆみ


一 新しい芸術としての「風景画」へ

近代の黎明期におけるフィリップ・オットー・ルンゲ (Philipp Otto Runge, 1777-1810) の特異な植物表現を取り上げるに当たり、まずそれに先立つ彼の経歴を振り返っておこう。彼は北東ドイツのフォアポメルン(当時スウェーデン領)の港湾都市ヴォールガストに、船主および穀物・材木商として財を成した父の第九子として誕生した。少年時代から病弱だったが、長兄ダニエル (Johann Daniel Runge, 1767-1856) が一七九三年ハンブルクに書籍販売と運送を手掛ける商会 (Runge & Hülsenbeck Co.) を開いたので、その二年後から兄を手伝うため商会に勤めた。ダニエルは文学芸術に関心を寄せるハンブルクの知識人のサークルに属しており、オットーはこのサークル


と接触することで、知識と交友を広げていった。やがて兄は、取引の対象を美術品へと広げるために弟に美術を習わせたが、間もなく弟が商会の事務仕事を辞め、美術に専念することを認めた。

本格的に芸術家を志したルンゲは、父の許しを得て、一七九九年から三年間コペンハーゲン、ハーゲンの美術アカデミーに学んだ。一八〇一年からは引き続きドレスデンで美術修養を積むが、この年、彼の一生にとつて決定的な二つの体験をする。そのひとつが、ベルギーからドイツに移住したユグノーの家系に連なる少女パウリーネ・バッサンジュ (Pauline Susanne Bassenge, 1785-1881) への恋で、これが彼の創作の原動力となった。もうひとつが、ヴァイマルの美術コンクールで落選したことであり、これを機に彼は当時主流だった新古典主義の歴史画と決

別し、新しい芸術の樹立を志す。一八〇二年には早くも、その最初のステップである『四つの時』の構想に入り、翌年完成した素描は、一八〇五年、〇七年の二度にわたり、四点組の版画（銅版とエッチングの混合技法）として出版された。本論で取り上げるのはこの版画下絵の素描群である。

「新芸術」へのルンゲの転向を促したヴァイマルの美術コンクールは、高名な文学者ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) と画家・美術批評家マイヤー (Johann Heinrich Meyer, 1760-1832) が主催し、一七九九年から一八〇五年まで毎年行なわれた懸賞金付きの素描コンクールで、課題として古典の主題が出され、古典主義的造形理念になつた作画が求められた。大国による大規模な催しではないが、ゲーテ（実際にはほとんどマイヤー）の論評を期待して、毎回相当数の参加者を集めていた¹。ルンゲが応募した一八〇一年の課題は、トロヤの戦死者たちの血によって水を汚されたことを怒る河の神スカマンドロスと、ギリシャの英雄アキレウスとが対峙する場面（『イリアス』第二章）である。ルンゲの応募作（ 1a, T 205）²は、コペンハーゲンでの師アビルゴール (Nikolai Abraham Abildgaard, 1743-1809) を彷彿とさせる、北方型新古典主義マニエリスムとでも呼ぶべき様式で描かれている。明瞭な三角構図によって、必要最小限のモチーフへの集中と安定感を得ているが、極端に引き延ばされた人体プロフィールション、誇張された筋肉表現や石塊のような波頭、激しい明

暗対比が、過剰な緊張ときこちなさをもたらしている。

実はこの年の課題はもうひとつあり、同じアキレウス伝でも、娘たちの中に身を隠した英雄が、贈り物の中から迷わず武器を選んだために男だとわかってしまうという、より有名な挿話が出され、こちらを選んだ参加者の方がずっと多かった³。その主題で賞を得たホフマン (Joseph Hoffmann, 1764-1812) の作品（ 1b）は、女性像を加えて優美さと多様性を増した群像が、広い舞台にいささか縮まりなく展開している⁴。ヴァイマルではカルステンス (Asmus Jakob Carstens, 1754-98) が高く評価されていたことからわかるように、ローマで学びの仕上げをした節度ある様式が好まれていたため、ルンゲのようなエクスプレッシヴな傾向の作品が受賞する可能性は、もともとほとんどなかったといつてよい。入賞が目的なら、戦略を変えて再挑戦する道もあった。

しかし若いルンゲは、落選により新古典主義の歴史画自体に見切りをつけた。ちょうど世紀が変わり、しかもフランス大革命以来世界が流動的になったことが意識された時代である⁵。「僕らはもはや〔古代〕ギリシヤ人ではないし、彼らの完璧な芸術作品を見たところで全体を完全には感じ取れず、そういうものを自分で生み出すこともできない。それなのになぜ、凡庸なものを作り出そうと努力するのか」という新古典主義への根本的な反発は、時代によって芸術は変化し、同じ時代は二度と来ないという確信に裏打ちされていた⁶。ルンゲは時代の節目



図 1a



図 1b

が到来したと考え、次のように主張した。古代ギリシャにおいて（人体彫刻の）造形美が頂点に達した時、異教は没落を迎えた。新ローマ、すなわちイタリヤ・ルネサンスにおいて、特にミケランジェロにおいて歴史画が頂点に達した時、カトリック

は没落を迎えた。今また何かが没落しようとしており——つまり次のサイクルが転換期に入り——この時高みに上る芸術は風景画である、と。

「すべてがこれまでよりも、空気のように、軽くなっています。すべてが風景画に向かっており、この不確実さのうちに確実なものを求めています。が、どのように始めたらいいのかはわかりません。誤って再び歴史に手を出すと、道に迷ってしまいます。この新しい芸術——風景画と言ってもいいですが——において、また頂点に達することはできません。以前のか。それも、以前の頂点よりもひよっとするともっと美しい頂点に。」⁷

こうしてルンゲは、歴史画に代わる新しい絵画を「風景画」としたが、この「風景画」は、十七・十八世紀に発達した風景表現を単純に継承発展させるものではなかった⁸。彼が漠然とながらも思い描いていたのは、いわばより音楽的で宗教的なもの、自然を見る時に生じ、思索へと促す万有との一体感、人間の内と外にある自然が喚起する感じを捉え、適切な対象を通じて造形化することだった⁹。



図2

カント以降の時代に生きるルンゲは、人の想像するものは主観に制約される、ということとは心得ていたが、逆にそれだからこそ、自分が生き生きと想像できるものを表現しようと考えた¹⁰。そして、自分の主観は主観を超えた大きなもの、万有とのつながりとそれを司る神の力を自然の中に感じているということを疑わなかった。「風景画」はまさにそれを描き出すものでもなければならぬが、ではどうしたら実現でき、他者の主観にも働きかけられるのか、という問題には、彼自身まだ答えを用意していたわけではない。それでも、既に新芸術に賭ける決意をしたルンゲの要求は果敢で、芸術を再びゼロから始めるには既存の美術作品は邪魔になるから、すべてなくなってしまう¹¹。ばよい、とまで発言している¹¹。

芸術への情熱とパウリーネへの愛だけは本物だが、生活力のないルンゲが、まだ見ぬ新芸術に進進できたのは、兄ダニエルの支えあればこそだろう¹²。父のために描かれたグループ肖像画『我ら三人』（図2、T 306）は、三人でひとつ、誰が欠けてもルンゲの芸術は成り立たない、という関係を絵画化している。この絵の植物シンボリズムでは、兄は当人の背後から三人の頭上に枝を広げる頑丈な樫の木、新婚の弟夫婦は後景の陽光の中でもたれ合う細い若木に擬されている¹³。ダニエルは大陸封鎖に起因する経済の悪化によって一八〇七年に商会をたたんだあと、著述業・編集業に転じ、晩年になってから、弟の遺児のためにルンゲの遺稿集をまとめて世に出している¹⁴。



図 3

二 植物構成に仮託された「風景」

「風景画」を新しい時代の課題としたルンゲだが、直ちにいわゆる風景画には着手せず、まず植物（特に花）で構成された白描デッサン（Umriszeichnung）¹⁵ 四点からなる「四つの時」に取り組んだ。

彼が輪郭線のみによる花の構図をまず試みたのは、子供の頃から作り慣れた切り絵（Scherschnitt）を通じ、対象の特徴を一定のタイプに還元して図様となすことに、既にある程度の自信のあったことがひとつの動機となつただろう¹⁶。そうした切り絵による植物造形の一例である『フサスグリ』（図 3）では、葉や房状の実が示す種特有の形体、その形体が大小で繰り返される規則性と、葉と実とでは全く異なる形や密度を示す多

様性、重さにたわむ実と日に向かう葉のバランスのとれた構築性が、ひとふりの枝に凝縮されている。現実においては三次元の様々な方向を向いているはずの諸部分が、二次元の平面上に切り開かれ、植物図鑑の挿絵にも似た典型性（理念型）が示される一方、輪郭線のみによつて青地と分けられた白い図は、凍とした中に華やきを湛えている。ルンゲは、こうした個別の植物を捉えた切り絵のほか、複数を組み合わせることで華麗な装飾効果を挙げる作例も遺しており¹⁷、この分野での手練のデザイン力を証明している。

さらに、美術アカデミー入学以前にハンブルクで師事していたハールドルフ（Gertt Hardorf d. Ä., 1769-1864）が、イギリスで流行したフラクスマン（John Flaxman, 1755-1826）の白描によるギリシャ悲劇挿絵に注目し、その模写を、ルンゲが『四つの時』に着手したのと同じ一八〇二年に、ルンゲ兄弟の親しい友人ベルテス（Friedrich Christoph Perthes, 1772-1843）の出版社からドイツで初めて紹介したことも¹⁸、この技法にルンゲの関心を引き寄せた一因と推測される¹⁹。

なぜ風景を花に代理させることを選んだかの理由は、花に精神を感じるという独特な感性のほかにも²⁰、いくつか指摘できるだろう。まず、形体上の理由（美しく変化に富む）。第二に観察する際の便宜（大きさや寿命の点で扱いやすく、個体を超えた種の規則性や法則性を導き出しやすい）。第三に愛と命の発現の場であること（花は植物の生殖器官であり、恋するルン

ゲの重大な関心事だった雌雄の「愛」が、次の変化を促し、新たな命につながる。万有〔マクロコスモス〕の生成消滅を映し出すミクロコスモスでもある。第四に文化的理由(花は長い歴史にわたって人と共生してきたことから、多くの花に人の与えた名称、花言葉、伝承があり、農作物や薬草など、人にとつての有用性及び危険性が知られているものも少なくないので、そうした知識が、花を通して意味を伝えようとする際の補いになることへの期待)が挙げられる。

しかしながら、ルンゲを花に向かわせた恐らく最大の理由は、白描デッサンでは直接表現すべくもない色彩だったと考えられる。彼は色彩を宗教的象徴とみなし、光Ⅱ善、闇Ⅱ悪という古来の価値づけを無彩色の白と黒に当てはめる一方、有彩色の青・赤・黄の三原色を神の三つのペルソナに対応するものとして捉えた。そして、風景の中で色彩が最も鮮やかに現れる場が空と花だった。

「色彩は最後の芸術であり、僕らにとっていまなお神秘的で、またそうあり続けるはずです。そのことは、不思議な予感によって、やはり花においてのみわかるのです。——色彩の根底には三位一体の象徴全てがあります。光または白と、闇または黒は色彩ではありません。光は善であり、闇は悪です。(中略)僕は光を捉えることはできず、闇は捉えてはなりません。そこで人間には啓示が与えられ、色

彩がこの世に生じました。青、赤、黄です。光は太陽であり、眺めることはできません。しかし、太陽が地に、あるいは人間に近づくと、空は赤くなります。青は僕らを幾分畏れさせるので、父〔なる神〕です。赤はまさに地と天の仲保者〔キリスト〕です。両者が姿を消すと、夜には火が現れ、それが黄色、僕らに送られた慰め主〔聖霊〕です。月も専ら黄色です。」²¹

当時は既にニュートン光学に基づく色彩論が世に出、太陽光をプリズムで分けると、波長に応じて赤から紫までの連続した色彩が展開することも、また光の三原色(赤・緑・青)も知られていた。しかしルンゲが考える色彩体系は、白と黒を両極とする無彩色を軸とし、中間に有彩色を置く点で、より古い伝統に連なるともいえ²²。また、光ではなく絵具の三原色、つまり画家にとつての三原色を躊躇せずに採用している。この段階での彼の色彩観は、画家のものであると同時に観念性に導かれているが、素描こそ美術の核心と考えられていた時代に、色彩重視に舵を切った点は注目される。

「四つの時」は、将来的には「風景画」に展開されるべきものだったが²³、現段階ではまだ理解してもらおうためには説明が必要である、とルンゲは考えた。そこで彼が考案したのは、それぞれの「時」を照らす光を表す中央図(主画面)を、伝統的なキリスト教シンボルを援用しながら解釈する周縁図(枠画面)

が取り巻く構成だった²⁴。主たるモチーフは植物(花)だが、それだけでは完結せず、幼児の姿をした精霊たち(Gentian)や寓意擬人像を伴って表わされる²⁵。さらに、自然界ではあり得ない整然とした平面幾何学的構図²⁶(特に中心軸のはっきりした左右対称と上下の対比)によって、ほとんど奥行き感なく組み立てられている。そして、次項で詳しく見るように、実際に施されてはいない色彩が細部まで意識され、重要な役割を演じていた。

三 白描デッサン・サイクル『四つの時』の植物

『四つの時』に登場する植物については、ルンゲ自身がその大部分を名指ししており²⁷、またいくつかについてはダニエルが補足している²⁸(別表)。「百合は光」のように、意味的な説明を付したものもある。これまでの研究は、そうした一次資料の証言を繰り返しはするが、なぜその植物が選択され、どの程度正確に、あるいはデフォルメして再現され、どのような意味を伝えようとしているかについては十分に分析してこなかった。本論では、論者による訂正や補足を加え、実際の植物写真と比較することによって、植物についてのルンゲの知識が、形体のみならず、時には学名に至るまで相当に正確なものであること、その一方で必要とあらば思い切ったデザイン化をしていることを具体的に示す。また、選択に当たっては、その形状、名称、

性質(成分の効用など)のほか、特に前記の色彩象徴に関連して花の色が重視されており、そうして選ばれた植物が作品の意味構成に大きく関与していることを明らかにしたい。

ルンゲ自身の植物を用いる基本的な態度については、一八〇七年になって書かれたものではあるが、友人の医師(この時代ならば博物学的知識の持ち主だったと推測される)に宛てた次の書簡が重要な証言となる。そこからは、画家が花に意味を持たせる一方、特定の花の植物学的な正確さのある程度確保するつもりで、自然学者による花の図を集めていたこと²⁹、しかし、彼にとつて重要なのは、むしろ正確な形状を加工して、万有の変化に通じる生命の運動を表すことだったとわかる。

「……君が僕に送ってくれる花(の図)は、植物学的に明瞭なおかげで役に立ちますが、最大限に詳細である必要はなく、見本程度に詳しくければいいのです。「中略」というのも、植物の特徴を型どおり捉えても目録にしかならないので、それよりもずっと生氣に溢れた造化の妙やフォルムからの類推に君が惹きつけられなかったのでは残念だからです。花や植物のフォルムの持つこの生き生きした運動は、芽吹いた時から実が熟すまで叙事詩のようにそこに開示されており、一日の四つの時や四季と相似た変化を通して、僕ら自身の生命、成長、活動とその運動とを結びつけているのとまさに同じ連関があります。この連関を、僕は

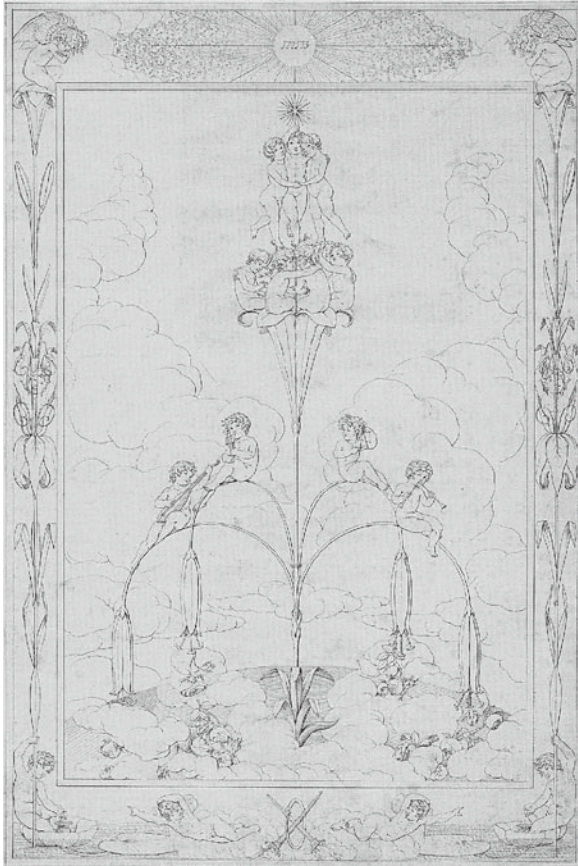


図 4

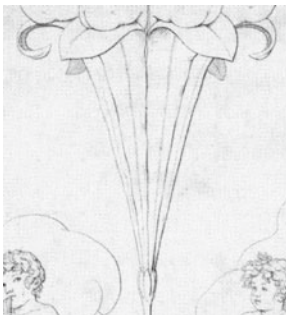


図 5a



図 5b

自分の絵（二日の四つの時）が完成した暁には、一輪の花が咲くように描きたいのです。そのため、植物学的な部分は僕にとって、詳しく取り上げる際、特にフォルムを崩す必要が生じた場合には特別重要になると思うので、〔中略〕君の骨折りは有難いかぎりです。それに、僕が自分の絵に用いる花にはどれも少なからぬ意味があるので、他の仕事

でも同じように使うことができるでしょう。』³⁰
 では、これから『四つの時』サイクルを順番に見ていこう³¹。

第一作『朝』（図4、1280）の中央図は、大地の手前から光の百合が金星を追うように立ち上がり、地平線まで頭を垂れた

蕾からこぼれ出る暁の薔薇が、地上に降り注ぐ情景を表す。風景的要素は、丸みを帯びた地平線と朝靄のみである。星のすぐ下では三美神のような精霊が、中心に開いた花の雄しべの上に立ち、その下の花弁には抱き合う男女の精霊が三組、そして四つの薔薇の茎にも精霊が一人ずつ腰を下ろし、リュート、葦笛、トライアングル、二重の縦笛という素朴な楽器を奏でている³²。上に向かつて強い鋭角をなす二等辺三角形の基本構図が、周縁図上部中央の神の光を目指して上昇する動きを生んでいる。

ここで用いられている植物は、聖書にもたびたび登場する美の花である百合と薔薇のみで、百合についてはその白さ、そして正三角形に内接するように配される各三枚の花弁と萼が、ルンゲの宗教的要求に合致したのだらう。形状からいって最も近いと思われるのは、*Lilium candidum*、すなわち「輝くように白い百合」という学名を持つ百合合である(図5ab)。「朝」ではルンゲが学名を明示している植物がほかにも二種あるので、恐らくこの百合の場合も学名を知った上で使っていると推測される。薔薇の方は無数の園芸種があるため正確にどの種とは断言できないが、油彩化された二点の『朝』(T.414,497)から推して、単純に赤というよりもっと明るい色調、たとえばピンクと黄色のグラデーションを想定していたのではないかと思われる。

周縁図左右の花は、下から順番に睡蓮、アマリリス、中央図と同じ百合合と同定できる。睡蓮(独 *Lotosblume* または *Wasserschlie* = 水の百合)で我々が通常思い浮かべるのは、仏

教美術などに見られる、白やピンクの多くの花弁を持つ種だが、ここにあるのは花弁の数が少なく、鮮やかな黄色の特定種 *Nymphaea lutea* (*lutea* は黄金色の意味)で、花・葉ともに正確に形が把握されている(図6ab)。その上のアマリリス(独 *Jakobsblie* = ヤコブの百合)は花の形が百合に似ているが、実はヒガンバナ科で、燃えるような赤色を特徴とする。ここでも、花弁の幅が狭く尖った *Anaryllis formosissima* (*formosa* = 形が美しい)の最上級)という特定の種に基づいている(6cd)³³。しかし、完全に左右対称で花弁の向きが上下に分かれた姿に整形され、見る者に種を同定させることが主目的ではなかったことがわかる。

周縁図を解釈すると、下部中央の永遠の闇(尾をくわえた蛇に囲まれた消えた松明)を逃れた魂(蝶の羽を持つ男女の子供)が光に至るまでの諸段階が、暗い水の中から咲き出る睡蓮、それよりも光に近づくアマリリスを経て百合合という、黄・赤・白三段階の「百合」で示される。最上段に跪くのは翼を持つ天使で、雲の向こうにある上部中央の、ケルビムたちのグロリーエに囲まれ、ヘブライ語で神の名を記した光 = 太陽に向かつて頭を垂れる。したがって『朝』のより大きな意味は、光の誕生、あるいは光と闇の分離であり、天地創造の最初のわざ、万有の始まりと解される。神の御名は、次に訪れる時(父なる神の時)を予告しているのである³⁴。この御名と、中央図の「三美神」や奏楽の精霊たちを合わせると、創り主たる主の御



図 6c

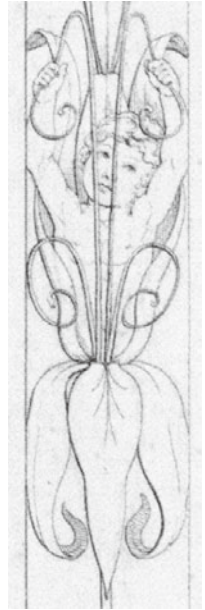


図 6d



図 6a



図 6b

名を賛美する詩編第一四八章、同じく音楽と踊りによって主を讃える第一五〇章が想起されよう。³⁵⁾
 『昼』(図7、T 282b)中央図上部には光の百合が高くそび

アーチの上で、これは周縁図上部の虹と呼応している。左右両端に高く伸びているのは、亜麻(左、9b)と小麦の穂(右、9d)で、青い花を付ける亜麻は、実から油を取るほか、繊維が衣料

え、それを矢車草の花の輪が取り巻く。矢車草は青い花の代表格で、天空の青を示唆する。ドイツ語では Kornblume (小麦の花) と呼ばれるが、それはこの花が小麦畑に雑草として生えてくるからである。矢車の名のとおり、放射状に円環をなす花の集合が特徴で、ルンゲが後に描いたこの花の構造図は、この法則による整然とした幾何学的秩序を明瞭に提示している(図 8a-c)。『昼』の天空ではその小円環をつなぎ、大円環のシャンデリアとしている。

百合の下には、地上でそれを小さく繰り返すような昼顔が咲き(図 9ac)、それを器にして食べ物を盛り、男女の子供が食事している。彼らが座っているのは、アイリス(ギリシヤ神話の虹)の葉が形成する

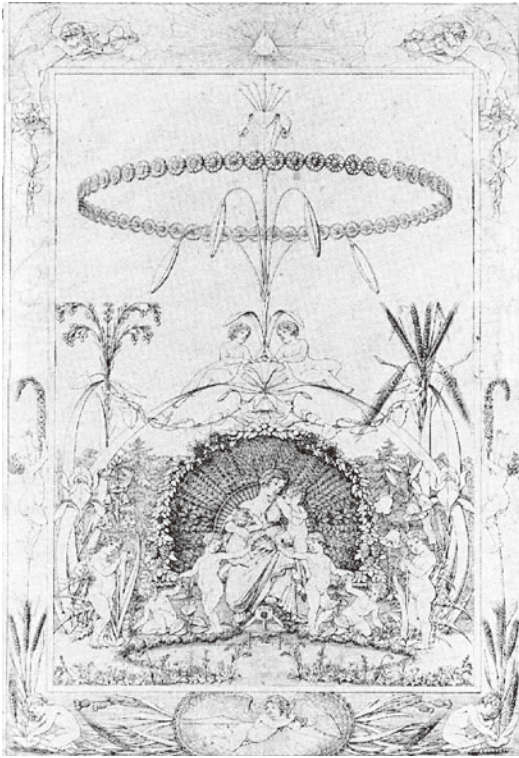


図 7

に利用され、小麦はもちろん食料となる。この両者は、楽園を
 追放された人間に課された労働と結びつくことを指摘したい。
 神が命じたのは、男は耕して食物を作り、女は子供を産むこと
 で、糸繰りはその命令には入っていないが、古来女の仕事と
 されたため、エヴァに糸繰り棒を持たせる表現は珍しくない
 (図 10ab)。
 地上には命が充ち、植物を放射状に編んだ中央の四阿には、

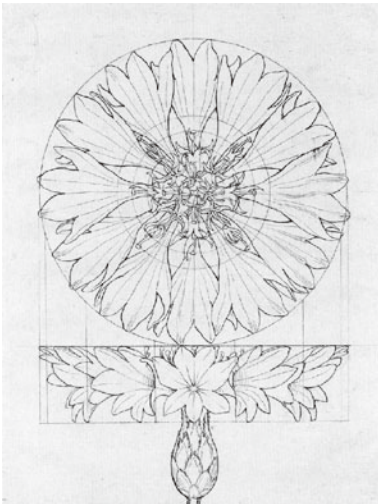


図 8a



図 8b



図 8c

古代風の衣装をまとった若い母親が幼児二人を抱えて座ってい
 る。その足元からは泉が湧き出て、同じく円形の池を作る。四
 阿の縁にはアンズ、フサスグリ、サクランボ、プラム、葡萄
 の実(アンズ以外は赤紫から青紫の果実)がたわわに実り、そ



图 9a



图 9b



图 9c



图 9d



图 10a



图 10b



図 11a



図 11b



図 11c

の外には森が広がる。母親の両側では子供たちが男女で左右に分かれ、亜麻側に女の子、小麦側に男の子が位置する。内側の子供たちは別々の労働に赴く前に、別れを惜しんで勿忘草(独 *Vergissmeinnicht* // 私を忘れないで)の青い花を捧げ合(図 11ab)、座る子供たちは葦を摘もうとしている。足元には

イラクサ(茎の周囲に棘があり、指を刺すと激しい痛みをもたらす)(11c)が生え出る。端に立つ女の子はヒヤシンス(ヒュアキントスが死後変身した嘆きの花)(図 12ab)、男の子は風鈴草(*Glockenblume* // 鐘の花、吊いの鐘を示唆?)³⁷につかまり(12de)、背後に薊(葉が荒々しく尖ったオニアザミ、12c)³⁸とア

イリス(*Schwertlilie* // 剣の百合、12f)³⁹が茂る。いずれも楽園後の人間の宿命となった苦難や死を暗示し、本図の基調色である青または青紫の花を付ける。

周縁図に移ると、下段左右には小麦に混じった矢車草、つまり楽園の外で見つけた天のかげらとでもいうべきものに類ざりする子供、その上に毛錐花(モウスイカ、独 *Königskerze* // 王の蠟燭)により登って天に近づこうとするが、かなえられない子供がいる(図 13ab)。毛錐花は高さが二メートル近くに達する多年草で、花の色は紫のほか黄、白などがある。人間の接近を拒む天空には、蛇のからみついた時計草(*Passionsblume* // 受難花)の上に天使が立ち、雲間から出た薔薇に顔を寄せている(図 14a)。時計草には色・形ともさまざまな種があるが、ルンゲが想定していたのは恐らく真紅の *Passiflora alata* (*alata* は有翼の意味)だろう(14b)。

時計草のある位置には、当初の案では蛇のからま



図 12a



図 12b



図 12e

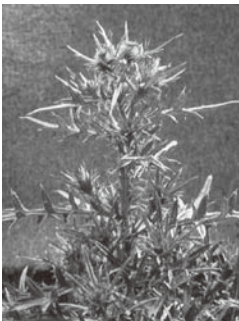


図 12c



図 12d



図 12f

った十戒の板と稲妻が描かれ(14c)、下部中央で炎の剣を持つて楽園の入り口を封じる天使とともに、原罪後・律法下の世界であることが強調されていた。それを統べるのは父なる神、つまり命じ罰する神、畏れを抱かせる神だが、上部中央で輝くのは三位一体の三角形である。これは、(原罪により)光を直接見ることができなくなった人間のために色彩が生じ、三原色は神の三つのベルソナを象徴する、というルンゲの解釈に対応し、その周囲の七色の虹も、同様に光から色彩への転換を示唆している。虹は神と人との和解のシンボルでもあり、雲のヴェー

ル越しに差し出される薔薇と「受難花」は、次の「救い主の時」を予告している。

『夕』（図15、P.287）の中央図では、光の百合は大地の向こうに沈むところで、夕焼けの薔薇が引き込まれるように頭を垂れている。上空には月を戴く夜の擬人像が、眠りにつこうとする精霊たちの上に星をちりばめたヴェールを広げる。彼らの載っている罌粟は、特定種を正確に提示している。つまり、切れ込みの深い小さな葉を持つ観賞用の罌粟ではなく、葉の面が大きく、丸い罌粟坊主を付ける阿片罌粟（図16）が、眠りをもた



図 13a



図 13b

らす植物として選択されている。夕焼けの薔薇は、朝とは異なり、阿片罌粟と同じく血のような赤と推定される。精霊たちの奏でる楽器には、素材とは言い難いホルンとトランペットとトロンボーンが加わっている。

周縁図左右（図17a）では、赤い花から苦い液を滴らせるアロエ（図17c）の上に、地面に近く慎ましい花をつける堇（17b）が乗り、その上に立つ精霊が、デルフィニウム（独 Rittersporn || 騎士の拍車）を旗（スタンダード）のように掲げている（17a）。デルフィニウムの青い花は細長く突き出た距を持ち、それが「拍車」と称される所以である。アロエの血の涙、堇の謙

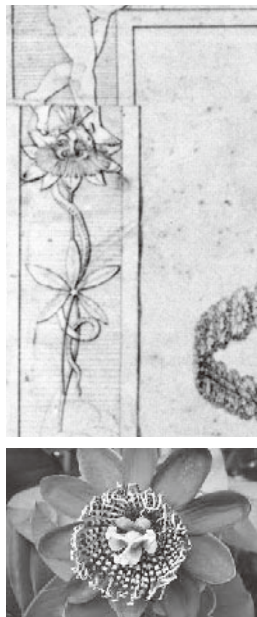


図 14a/b



図 14c

譲、デルフィニウムの拍車（釘）が、キリストの受難を暗示する。上部中央には仔羊を伴った御子が半円形の（＝半分沈んだ）光背に囲まれて直接登場し、両端では天使が向日葵を下向きに支える。神と天使の間には、もはや雲の障壁はない。下部中央では、アロエの葉に座り逆さの松明を持った精霊が、受難具を

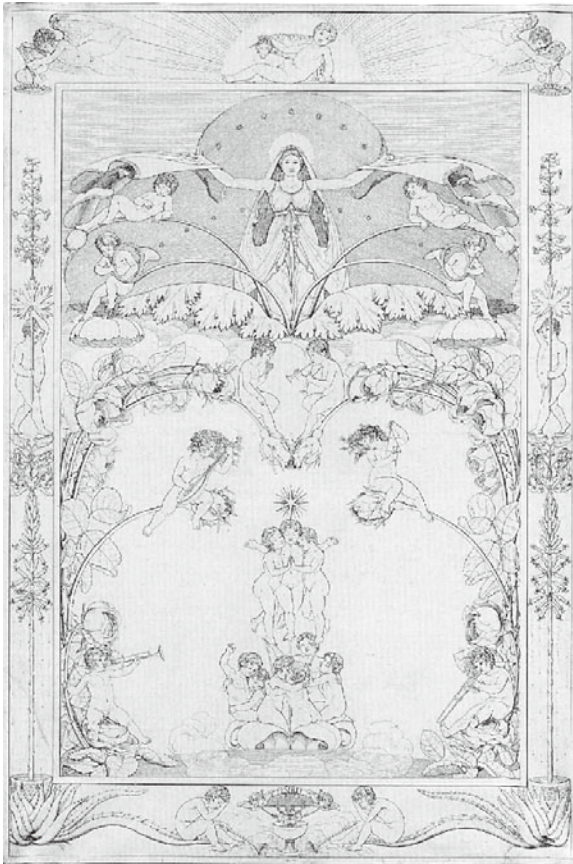


図 15

前にして悲嘆に暮れている。『夕』はしたがって、赤を基調色とし、犠牲の死によって神と人とを新たに仲介した御子に対応する。地上に向けられた向日葵は聖霊降臨を示唆し、次の時（聖霊の時）を予告する。最後の『夜』（図 18、1283）は再び動きの少ない構図に戻る。

中央図上部では阿片罌粟の葉の上に夜の擬人像が留まり、その左右の花に座る星の子供たちは、少しずつ異なる所作をしながらアーチをなして並んでいる。月と星は光の百合に代わる天空の光源である。中ほどでは左右に張り出した罌粟の葉の先で、一對の天使が地上を見守っている。彼らの視線の先には男女のカップルが、常緑の木蔭に縁どられ薔薇を戴く四阿で、光を受けて



図 16

眠っている。彼らはキリストを堅く信仰し愛し合う男女と考えられ⁴⁰、対照的に四阿の外でひとり眠る者たちは、闇の中で異形の花たちに囲まれている。

下部中央の固い岩の間から生え出た一群の花(図19a)は、ルンゲの大胆なデザイン感覚を最もよく物語る。逆三角形の中心軸上でひとときわ目立つのは、正六角形に整形された向日葵(独 *Sonnenblume* = 太陽の花)(19b)で、その周囲を、火炎のような花弁を持つ五輪の黄菅(キスゲ、*Taigilie* = 昼の百合)⁴¹が取り囲み(19c)、頂に月見草(*Nachtkerze* = 夜の蛾燭、または *Feuerblume* = 火の花)が載る(19d)。三者とも鮮やかな黄色の花である。黄菅の上には丁子草(*Sternblume* = 星の花)の小さい五弁の花が散り(19e)、その左右上方にいくつもの球形を描いて広がっていくのは、

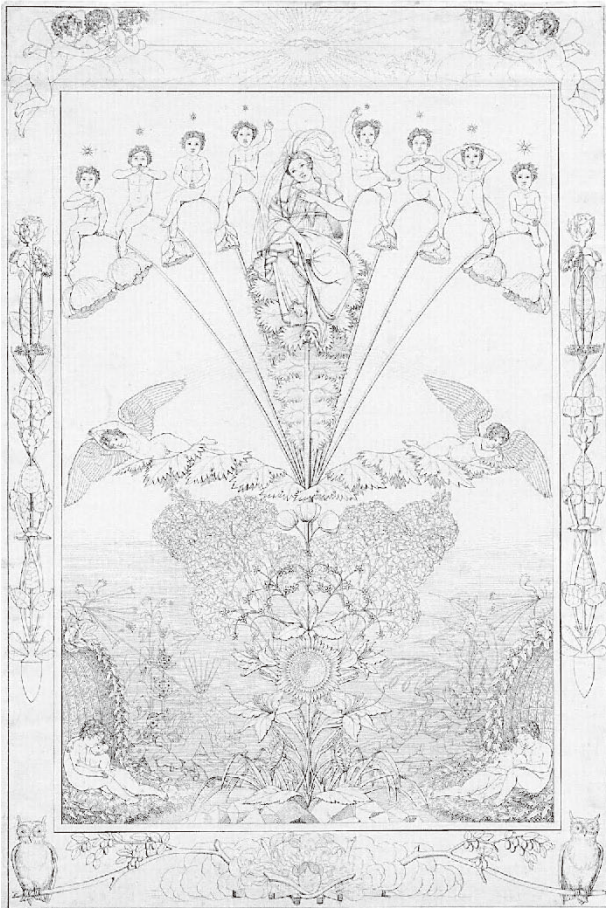


図 18



図 17a



図 17b



図 17c

毬状に集まって咲き、芳しい香りを放つ花大根
 (Nachfolge = 夜の萼) である(19f)。ルンゲは黄色
 い花を炎、丁子草を火花、花大根を煙に見立てて
 おり、周縁図下中央の焚火を中央図で花に置き換
 え、信仰の灯として表現したのが、花のデザイン
 としては驚くべきこの群像の由来だと思われる。

背後の暗がりには、

そのあと時間をかけて埋めていった多数の植物が登場する(図20a)。左右の四阿の上のパイプのような花は恐らく赤熊百合(シヤグマユリ、独 Fackellilie = 松明百合、20b)で、やや内側には二種のプリムラ(左側は花が段をなして咲く九輪草、右はひとつにまつまって咲く種)が見え(20de)、両者の奥の鳥兜(Eisenhut =



図 19a



図 19f

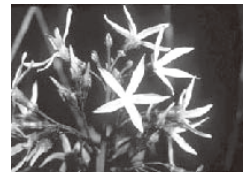


図 19e



図 19b



図 19c



図 19d



図 20a



図 20b



図 20c



図 20d



図 20e



図 20f

鉄兜、猛毒)⁴²は、右は蕾、左は開花後の状態で示される(20c)。以上の植物の花は、それぞれ赤、ピンク、青紫が多いが、いずれにも黄色の花を咲かせる種がある。

特異な形ゆえに選ばれたと思われるのが、浦島草の仲間
で細い花穂を舌のように長く伸ばす *Arisaema dracunculifolium*
(Feuerkolbe = 火籠、図 21d)、ジェラニウムの一種で、花が
終わると鳥の嘴のような形に尖る *Geranium robertianum*
(Storchschnabel = コウノトリの嘴、21a)、それに、やはり
「嘴」を持つサクランボ科のドデカテオン (*Götterblume*
=〔異教の〕神々の花、21c)と思われる花である。その
下の、形は似ているが嘴のない植物は、ルドベッキア
(*Sonnenhut* = 太陽の帽子、21b) だろう。ほかにもいくつか、
同定できないが変わった形の植物が見られる。

周縁図下部では、夜の闇を照らし暖めるオリイヴの
焚火が炎と煙を上げている。両端には「夜の鳥」ミミ
ズクが止まり、その間でも見通す目はニセヒマワリ(独
Sonnenauge = 太陽の目)の形をしており(図 22bc)、中央
図のプリムラの「目」に対応する。左右では蝶の羽の
生えた骨壺が中空に浮かび、そこからマリーゴールド
(*Totenblume* = 死者の花)⁴³、薔薇、矢車草の花が咲き、一
番上では三種がひとつに絡み合っている(22ad)。ただし、
目立つ葉は薔薇、頂点に位置するのも薔薇の花であり、そ
の重要性が強調されている。これを解釈するなら、人の魂



図 22a



図 22b



図 22c



図 22d



図 21a



図 21b



図 21c

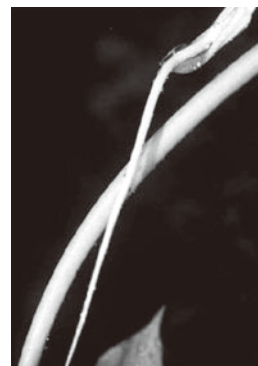


図 21d

は死を経て、キリストに救済されることで天へと導かれ、最後に赤・青・黄の三原色の合体、つまり三位一体の光のもとへと再び戻る。ルンゲは絵具の三原色を使っているのですが、実際は混ぜると暗い灰色になってしまうが、想定されているのは白、つまり光である。上部では鳩の形をした聖霊（その真下に中央図の月）が輝き、それに向かって、三人一組の人の魂が、手を差し伸べ、祈り、謙譲の身振りを示している。彼らは朝が来ると、再び闇を逃れて太陽を求めらるだろう。

『夜』はしたがって大きな連関では、聖霊すなわち慰め主の時、御子が地上を

去ったあと、畏れではなく愛が司る世界である。『使徒行伝』には、炎のような舌が使徒たちの上にとどまると聖霊に満たされた(二章三・四節)とあり、ルンゲは輝くもの(太陽、星、火、松明、蠟燭など)にちなんだ名や黄色の花を持つ植物を活用して、「闇を照らす火」である聖霊を暗示している⁴⁴。夜と黄色の少々意外な結びつきは、このことに由来する。ここで男女は再び愛と信仰によって結ばれ、闇の中でも慰めを得、死後の魂の復活、光への回帰への希望を持つ。

このように、ルンゲは植物の注意深い観察に基づく形体の特徴、色彩、性質、文化的知識を生かしながら、大胆に加工して装飾構図に収め、彼の世界観に従って象徴的な意味を与えている。その手法は独創的だが、女性像に限っては、慈愛(昼)、ミゼリコルディアの聖母(夕)、聖霊降臨の際の使徒に囲まれた聖母(夜)、ただし両手のポーズはウエヌス・プデーイカ)という伝統的図像が基礎となっており⁴⁵、見る者に既視感⇨安心感を与えようとしているように思える(油彩版の『朝』ではアウロラが登場する)。

サイクルを通じて眺めると、四つの時は一日の時であると同時に、開花し、増殖し、実を結び、衰える命の運動でもあり⁴⁶、天地創造から原罪後・キリストの犠牲の死を経て、聖霊に見守られる時代まで、万有史の「一生」を表している。つまり一日は万有史の雛形であり、ルンゲは繰り返される小さな変化のサイクルに、より大きな時との連関を読み取るよう求めている。

彼はまた、朝と夕、昼と夜を対としているが、前二者は神によって世界に変化(創造・救済)がもたらされ、天と地が接する時であり、後二者はその変化によって生じた秩序が続べている時として捉えられよう。

このような時の区分と解釈にはモデルがあるのだろうか。ルンゲが十七世紀の神秘思想家ヤーコプ・ペーメの思想と、その著書の挿絵に関心を寄せていたことはよく知られているが、共通要素のある神秘思想の図式として興味深いのが、十八世紀末に当時ハンブルクの隣町だったアルトナで唐突に出版された『薔薇十字会の神秘の図形集』の一葉(図23)である⁴⁷。これに

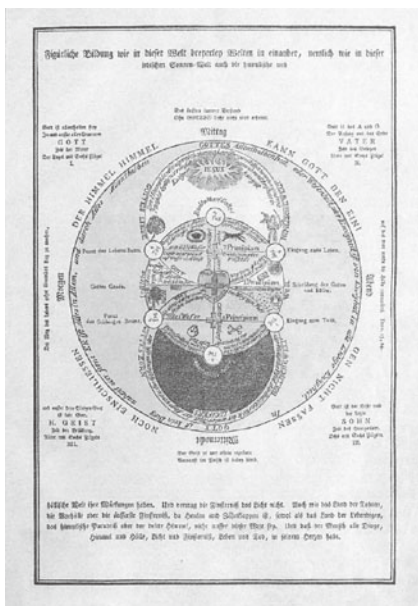


図 23



図 24

よれば、万有は光と闇と、そのあわいの三層から成り、朝と夕は光と闇の境界に現れる。時は朝・昼・夕・夜に分けられ、それぞれ創造の神、父なる神、子なる神、そして聖霊の時とされ、それはまた自然、律法、福音、成就の時ともされる。出版業と密接な関係にあったルンゲが、発表されてさほど時間が経っていないこの書物を知って参考にした可能性は非常に高い。

しかし、より根本的には、ルーター派プロテスタントの、律法と恩寵という考えが根底にあるように思われる。キリスト教の万有史観としては、アウグスティヌスに倣って律法以前、律法下、恩寵下の三つに時代区分し、終点である最後の審判の厳しさを強調する考え方が、ルネサンスまで力を持っていた⁴⁸。しかし、キリストの仲保があつたにも拘らず最後の審判に怯えることに疑問を抱いたマルティン・ルーターは、裁く神ではなく、信仰を持つ人を恩寵によつて義となす神こそが命の神であるという考えに至った⁴⁹。クラナハ(Lucas Cranach d. Ä., 1471-1539)らによる「律法と恩寵」図像では、原罪と律法と最後の審判は人を地獄に追い立てる「死」の側にあり、キリストの犠牲の死と復活による「命」の側と対比されている(図 24)⁵⁰。恐らくこの考え方を淵源とする『四つの時』は、しかし教義の図解から、個人の主観を中心に据えた、非制度的な近代人の神と万有の解釈へと変わっている⁵¹。

四 植物から風景へ

白描デッサン『四つの時』は、植物を観察してもナチュラリズムからは遠く、その生命サイクルを利用して、時の流れのモデルとしてわかりやすい四季に訴えることもない⁵²。色彩は、重要であるにも拘らず、想像されるのみである。また、時を統べる（男性の）神は不可視化され、画面からは成人男子像が消える⁵³。こうした抽象性に加え、類のない造形に発表当時の人々が困惑したのは、容易に理解されず成功のおぼつかない「象形文字」だとする評価からもわかる⁵⁴。しかし、植物の作る謎めいた「アラベスク」に抗しがたい魅力があるのも確かである。この作品の独創性に感嘆と危惧の両方を抱いたゲーテは、音楽室に飾って美しさを愛でながらも、悪魔のわざだと評したという⁵⁵。

ルンゲにとつての次の課題は、抽象的ながら説明部分も多く、サイズの限られる版画から、色彩に満ちた大きな風景画へと歩を進めることだった。彼はこのあと色彩の問題に本格的に取り組む⁵⁶。それは色相・明度・彩度という色彩の三要素を三次元モデルに統合することへと向かうが、現在用いられるような凹凸の激しい形ではなく、三要素が連続して変化し球をなすモデルにしたところに、ルンゲらしい完全へのこだわりが見て取れる。また、透明な色と不透明な色の違いという、物質性の有無かつ画家の実践に即した問題にも大きな関心を向けている。

彼に残された短い時間では、油彩画として完成したのは『朝』のみであり、しかも最終的な大型版は、子孫によって細かく切断され、後に問題の大きいやり方で復元されるという不運に遭遇した。しかしそこでは、一つの色相から別の色相になだらかに移行し、透明感のある天空の表現に、色彩論での研究の成果が活かされている。植物の比重は弱まり、幾何学的に整形され組み合わされた平面装飾兼意味の乗り物から、空間に満ちわたる光を浴びて、自らの姿を輝かせると同時に光の存在を際立たせるもの、あるいは物質性を失い光の中へ溶けていくものへと変わっている。独創的すぎるとまどいを覚えるといえれば確かにそうだが、色彩で表された光の力には圧倒的なものがあり、ここには彼の「風景画」の比類ない到達点が示されていると言える。

註

- 1 Walter Scheidig, *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805*, Weimar 1958; Ernst Osterkamp, „Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805“, bei Sabine Schütze (Hg.), *Goethe und die Kunst*, Ausstellungskat., Schirn Kunsthalle 1994, S.310-322.

- 2 以下、Eで示されるのは、Jörg Traeger, *Philipp Otto Runge und sein Werk*, München 1975. による作品総目録番号。
- 3 Schulze, *op. cit.*, S.323-336.
- 4 この作品に対しルンゲは、「ホフマンの構図は人物が氾濫し、副次的なものにすっかり迷い込んでおり、そのために全体が錯綜するばかりだ。お偉方たちはひよっとすると仕上げぶりに丸め込まれたのだろう。」と批評している(一八〇二年二月の書簡「Daniel Runge [Hg.], *Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge, Maler*, 2 Teile, Hamburg 1840-41, Neudruck: Göttingen 1965 [以下HSと略す], I, S.5)。なお、ダニエルの編集した遺稿集は、年代順に並べられているわけではなく、また一通の書簡が編集方針に従って分解されて散らばり、綴りや文法に手が加えられている。遺稿集に収録されていないものも含め、クロノロジカルに編集された書簡集(抜粋)の最新のものとして、Peter Bethausen(Hg.), *Philipp Otto Runge; Briefwechsel Eine Auswahl*, Leipzig 2010, がある。
- 5 世紀が変わった際、ルンゲは兄に新世紀を祝う書簡を絵入りで送っている(一八〇一年一月六日付けの書簡「HS II, S.62)。時代の流動的発展については、特にルンゲと同世代のフリードリヒ・シュレーゲルが、世紀転換期の断章集で鋭く指摘している。
- 6 註4と同書簡。HS I, S.6.
- 7 *Ebd.*, S.7.
- 8 ルンゲが「風景画」の先駆として挙げているのは、ラファエロの「シストの聖母」やガイド・レーニの「アウロラ」である。つまり山水草木を描いているのではなく、はっきりし

- た物語のない雰囲気のある絵といえる。
- 9 「陽が沈む時、雲の上に霊を見ない者がいるだろうか。心にこの上なく明瞭な考えが浮かばない者がいるだろうか。万有との連関を僕がはっきりと捉える瞬間にこそ、芸術作品は生まれるのではないのか。足早に去る月を、僕の内に考えを呼び覚ましては足早に去る形と同じように留めることはできないのか。それこそまさに芸術作品になるのではないのか。このことを自らの内に感じる芸術家で、また僕ら自身の内と僕らの愛の内と、そして天にしか、もはや純粹には見出せない自然によって目を開かれた芸術家で、この感じを明るみに出すにふさわしい対象に手を出さない者がいるだろうか。」(HS I, S.6f.)
- 10 ダニエル宛て一八〇二年一月七日付けの書簡(HS I, S.10)。
- 11 グライフスヴァルトのデッサン教師クヴィストルプ宛て一八〇三年八月二八日付けの書簡(HS II, S.235 f.)。
- 12 ルンゲは父に扶養されていたほか、ドレスデンでは模写で収入を得ていた。展覧会に出品したのは、一八〇五年の自画像(302)一点のみである。ダニエルが弟にどれほどの経済的支援をしていたかは不明だが、芸術上・私生活上の相談役としてその精神的支えとなっていたのは確かで、ルンゲの描いた肖像画は、家族以外では兄の友人関係が多い。ダニエル自身は独身のまま働き続けていたが、弟の訴えを受けて結婚に反対するパッサンジュ家の説得を試みたこともある。オットーの死後ダニエルはパウリーネに結婚を申し出たが破約となったらしく(Wilhelm Feldmann [Hg.], *Philipp Otto Runge und die Seinen. Mit ungedruckten Briefen*, Leipzig 1944, S.157)。一八二二年になって牧師の娘と結婚している。男の

- 子三人はルンゲ方の親戚に引き取られ、パウリーネは実家に戻ってフランス語の教授などをしながら生きた。
- 13 もたれ合う若木によって愛し合う男女を示唆するのは、ルンゲがドレスデン時代に王立絵画館で見ることのできたクロード・ロランの『アキスとガラテア』の、画面左端にある二本の木にヒントを得たものと考えられる。
- 14 註4参照。
- 15 モデリングや陰影のためのハッチングを用いず、輪郭線のみで描いた素描またはそれに基づく版画。英語では *contour drawing*。新古典主義時代に、古代美術の複製図版に多く用いられ、またヨーロッパ中で反響を呼んだフラクスマンの作品をはじめとするオリジナル版画集の技法としても流行した。「白描」という語は日本・中国美術の用語からの転用であり、日本の白描絵巻では黒髪に墨のベタ塗りが用いられるので、技法について誤解を招く恐れもあるが、適当な訳語がないので仮に「白描」としておく。類似の言い回しとして、「白地図 (Umrisskarte, contour map)」がある。
- 16 ルンゲの母マгдаレーナ・ドロテアには造形的才能があったと言われ、得意とする切り絵の好みと技法を息子に伝えた。ルンゲは少年時代から人物、動物、植物、風景のシルエットを一枚の紙から缺で切り抜く技に親しんだ。特に植物の切り絵制作は晩年まで続き、制作年の判定は非常に難しい。彼の切り絵については、Werner Hofmann (Hg.), *Philipp Otto Runge, Scherenschnitte*, Frankfurt/Main 1977; Cornelia Richter, *Philipp Otto Runge - Ich weifs eine schöne Blume*, München 1981; Markus Bertsch et al. (Hg.), *Kosmos Runge, Der Morgen der Romantik, Ausstellungskatal.*, Kunsthalde der Hypo-Kulturstiftung, München, 2011, Abt. XI.
- 17 たとえば『オニエリ・シエラニウム(♫)「ワスレナダサ」黒地に白の切り絵 763x500mm, Hamburg, Kunsthalde^②』。
- 18 Werner Hofmann (Hg.), *John Flaxman, Mythologie und Industrie, Ausstellungskatal.*, Hamburger Kunsthalde, 1979, S. 206.
- 19 ルンゲは一八〇四―五年に『オシアン』挿絵を白描技法で制作しているが、出版計画が中断されたため、未完に終わった。
- 20 「あらゆる花や樹木のいずれにも、人間の精神や概念または感じのようなものが潜んでいることは、僕にはとにかくはっきりしており、確信も強まっています。それは楽園に由来しているに違いないことも明らかです。」ルートヴィヒ・ティーク宛て一八〇二年二月七日付けの書簡 (HS, I, S. 24)。
- 21 ダニエル宛て一八〇二年一月七日付けの書簡 (HS, I, S. 17)。強調は原文による。なお、文中のダッシュは省略箇所と考えられる。次に出て来る三人称複数の代名詞は、直接ダッシュ前に続くと考えれば「花」だが、意味が通らないので省略部分に「色彩」(複数)があったと想定した。
- 22 Martin Kemp, *The Science of Art*, New Haven/London, 1990, pp. 264-284, especially p. 264.
- 23 ルンゲの構想では、最終的には一室に大画面風景画四点をめぐらせ「合唱を伴う」総合芸術」を目指していた (HS, I, S. 30; II, S. 202)。
- 24 この形式は、建築内装または書物の全頁装飾を想起させる。特に周縁図は「ゲートが「アラバスク」と呼んだグロテスク装飾との関連が指摘されづる (Werner Busch, *Die notwendige Arabeske*, Berlin 1985, S. 47-55)。ただし、ルン

ゲは自分の考えがアラベスクやヒエログリフをはるかに超えるものだと主張し、この芸術は宗教の最も深い神秘から理解されなくてはならない、としている(ティーク宛前掲書簡、*HS, I, S.27*)。

25 「あらゆる花の構図に、それに伴い人間の感じるものが常に一緒に描かれる、というやり方をするうちに、いつもその感じを考えることに人々が少しずつ慣れるだろうと思います。でも、すぐにそうなるのはもちろん無理なので、僕が生きている間は、人物なしの花の構図は描くつもりはありません。」
ティーク宛前掲書簡(*HS, I, S.27*)。

26 「僕の確信するところでは、厳格な規則性は、外的素材や物語なしに想像と魂の神秘から生ずる美術作品にあつては、まさに最も必然的です。」
タニエル宛て一八〇三年二月一日付けの書簡(*HS, I, S.35 f.*)。

27 タニエル宛て一八〇三年一月三日付け、同二月二日付けの書簡(*HS, I, S.31-33 und 35 f.*)。

28 *HS, I, S.226-229*、なお、遠縁にあたる A. A. F. Milarch が一八二一年に書いた解説(*HS, II, S.530-537*)も見よ。そこでは昼顔が *Convolvulus* と呼ばれており、本論では *Calystegea* を採ったが、前者も可。

29 当時ハンブルクにはまだ植物園は存在していなかった。

30 グスタフ・ブリュックナー宛て、一八〇七年一月二八日付けの書簡(*HS, I, 238 f.*)。強調は原文による。

31 紙数の都合により、基本的に最終デッサン稿のみを取り上げる。

32 これら素朴な楽器群のうち、二本の縦笛は「夜啼き鶯のレッスン」(*T.248, 301*) でブスューケーに愛を教えるエロースの

持ち物、トライアングルは恐らく三位一体の暗示と考えられる。

33 睡蓮とアマリリスに関しては、後にルンゲ自身がこの学名を挙げている(*HS, I, S.239*)。また、一八〇八年には、後者を単独で写生し(*T.396*)、油彩版の『朝』に役立てている。

34 このあと順に指摘するように、周縁図には常に次の段階の時を予示する要素が見出される。

35 「……天において主を賛美せよ。御使いらよ、こそつて主を賛美せよ。日よ、月よ、輝く星よ、天の天よ、天の上にある水よ、主を賛美せよ。主の御名を賛美せよ。主は命じられ

すべてのものは創造された。主の御名はひときわ高く、威光は天地に満ちている……」「……角笛を吹いて、琴と豎琴を奏でて、太鼓に合わせて踊りながら、弦をかき鳴らし笛を吹いて、シンバルを鳴らしシンバルを響かせて、神を賛美せよ……」(新共同訳聖書、詩編一四八章一〜五節、一三節、一五〇章三〜五節から抜粋)。

36 創世記三章一六〜一七、一九、二三節。

37 恐らく、ドイツ語で「マリアの鐘」と呼ばれる *Campanula medium*。

38 「お前に対して、土は茨と薊を生え出でさせる」(創世記三章一八節)。

39 カトリック美術では、胸を刺す剣の代わりに(悲しみの)聖母に添えられることが多い。

40 ルンゲは、男女の結婚は楽園後には必然であり、愛は光であり、心と物質をつなぐものだと述べている。ティーク宛て一八〇三年四月頃の書簡(*HS, I, S.42*)。

41 ルンゲはこれを *Fucellius* = 火炎百合(オニユリ)としてい

るが(註27を見よ)、誤りだろう。

42 ルンゲはFingerhut (シギタリス)としてゐるが、誤り。

43 水仙とする意見もあるが(Carola Runge, "Die Bedeutung der Pflanze in der Malerei der Romantik insbesondere bei Philipp Otto Runge", *Studium generale* XX, 1967, S.357)花弁の形が明らかに異なる。

44 この最後の時を制作中、ルンゲは世界が最後の審判のようにありありと目の前に浮かんだ、と書いている(ヨーン・ハインリヒ・ベッサー宛て一八〇三年四月二〇日付けの書簡HS, II, S.212)。しかしそれを根拠に、本図を「聖霊の時」ではなく最後の審判図と解釈する(ここでは賛成できない)。

45 ルンゲは、カトリックでは聖母(と聖人たち)がいれば第四のペルソナとなっているのに対し、プロテスタントはそれを否定してより抽象的となったが、だからといって親密さが減ったわけではない、と述べている(一八〇二年三月九日付けダニエル宛て書簡, HSI, S.15)。

46 カール・シルデナー宛て一八〇六年三月の書簡(HSI, S.66)を見よ。

47 *Geheime Figuren der Rosenkrenzer, aus dem 16^{ten} und 17^{ten} Jahrhundert, aus einem alten Manuscript zum erstenmal ans Licht gestellt*, Altona 1785, S.8. 薔薇十字会は秘密結社のため、この書物は公に知られる造形資料として現在でも貴重であり、以下の書でも繰り返し引用されている。クリストファー・マッキントッシュ『薔薇十字団』、吉村正和訳、平凡社、一九九〇; Clemens Zerling, *Die Rosenkrenzer: Geschichte einer Idee zwischen Mythos und Wirklichkeit...*, Graz 2009. 論者は一九九〇年代から講義で何度かこの図版と

ルンゲとの関係を取り上げているが、最近Thomas Langeがその好著*Das bildende Denken Philipp Otto Runges*, Berlin etc., 2010, S.91 und 93, を指摘した。

48 システイーナ礼拝堂内装では、シクストゥス四世時代に描かれていたモーセ伝(sub lege)とキリスト伝(sub gratia)の壁画サイクルに、ユーリウス二世の代になって天地創造からノアまで(ante legem)の天井画が加えられ、最後に既にあった聖母被昇天の壁画をつぶして「最後の審判」が描かれた。天井画とアウグスティヌス神学との関係についてはEsther Gordon Dotson, "An Augustinian Interpretation of Michelangelo's Sistine Ceiling" Part I & II, *The Art Bulletin*, 1979, pp.223-256 and 405-429, を見よ。

49 松浦純「十字架と薔薇 知られざるルター」、岩波書店一九九四、八二頁以下、一五四頁以下、一六八頁以下。

50 Werner Hofmann (Hg.), *Luther und die Folgen für die Kunst*, Ausstellungskat., Hamburger Kunsthalle 1983-84, S.210-216; Martin Luber und die *Reformation in Deutschland*, Ausstellungskat., Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 1983, S.356; *Kunst der Reformationszeit*, Ausstellungskat., Altes Museum, Berlin (DDR) 1983, S.357-360.

51 一八〇七年にルンゲが考案した表題は、「朝は万有の限りない照明。昼は万有を満たす被造物の限りない形成。夕は万有の源への存在者の限りない破壊。夜は神における消滅することのない存在についての知の限りない深遠。これらが創造された精神の四つの次元である。しかし神は万物において万物に働きかける。神が被造物に触れるように造形しよう」とい

う者があるのか。」(HSL, S.82)。

52 例えば、ニコラ・プッサンの予型論に基くキリスト教的な四季の造形化、あるいはカスパー・ダウイット・フリードリヒの朝昼夕夜・四季・人の一生・人類史・大自然の変化を重層的に描いたセピア・サイクルを参照せよ。『四つの時』も生成消滅のサイクルとしては四季や人の一生に通ずるが、それを造形から直接読み取ることはできない。

53 女と子供と花によるデザインの造形的影響力は、むしろ子供向けの本の挿絵分野へと向かった。

54 Friedrich Schlegel, „Dritter Nachtrag alter Gemälde“, bei Hans Eichner (Hg.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe IV: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, München etc., 1959, S.151.

55 Sulpiz Boissière, *Briefwechsel/Tagebücher*, Bd.1, Göttingen 1976, S.114 (Sulpiz an Melchior über seinen Besuch bei Goethe 6.5.1811).

56 ルンナの色彩論について、Heinz Mantle, *Die Farbenlehre Philipp Otto Runge's*, 2.Aufl., München/Mittenwald 1979, に詳しく。古代以来の色彩論の文脈におおつては、Kemp, *op. cit.*, pp.295-297, を見よ。

〈図版リスト〉

(植物写真以外では、作者名のなごものはすべてルンナの作品で、Hamburger Kunsthalle 蔵)

1a Achill und Skamandros, 1801. Pinsel und Blei/Papier, 527×673mm.

1b Joseph Hoffmann, *Achill auf Skyros*, 1801. Pinsel und Blei/Papier, 668×1077mm. Kunstsammlungen zu Weimar

2 *Wir Drei*, 1805 (1931 gebrannt). Öl/Lw., 100×122cm.

3 *Johannisbeere*. Scherenschnitt. Papier, 265×127mm.

4 *Der Morgen*, 1803. Feder/Papier, 717×482mm.

5a 4の部分(中央図上部中央の開花した光の百合)

5b 白百合 *Lilium candidum* © Andrea Moro

6a 6d 4の部分(周縁図左側下部)

6b 黄睡蓮 *Nymphaea lutea*

6c アマリリス *Amaryllis formosissima*

7 *Der Tag*, 1803. Feder/Papier, 716×482mm.

8 *Konstruierte Kornblume*, 1808/09. Feder/Papier, 250×190mm.

8b, 8c 矢車草 *Centaurea cyanus* © Leo Michels

9a 7の部分(中央図中央層)

9b 亜麻 *Linum usitatissimum* © Alois Payer

9c 昼顔 *Calystegia silvatica* © Graziano Propetti

9d 小麦 *Triticum aestivum* © Andrea Moro

10a Unknown English Miniaturist, *The Hunter Psalter*, c.1170. Glasgow University Library, Ms. Hunter U.3,2(229), fol.8recto, Lower Half.

10b Julius Schnorr von Carolsfeld, *Die Bibel in Bildern*, Leipzig 1852-60, Bild 11.

11a 7の部分(中央図下部中央)

11b 勿忘草 *Myosotis silvatica* © Andrea Moro

11c イラクサ *Urtica atrovirens* © Giuliano Campus

12a, 12d 7の部分(中央図下部左右)

- 12b ヒヤシンス *Hyacinthoides hispanica* © Leonardo Forbicioni
 12c 鬼薊 *Cirsium vulgare*
 12e 風鈴草 *Campanula medium* © Andrea Moro
 12f アイリス *Iris cengialis* © Gianni Dose
 13a 7の部分(周縁図左側下部)
 13b 毛錐花 *Verbascum longifolium* © Gianluca Nicodetia
 14a 7の部分(周縁図左上角)
 14b 時計草 *Passiflora alata*
 14c 7の別案(部分) T 282a
 15 *Der Abend*, 1803. Feder/Papier, 719×483mm.
 16 阿片罌粟 *Papaver somniferum* © Leo Michels
 17a テルフィニウム(飛燕草) *Delphinium halteratum*
 17b 堇 *Viola odorata* © Daniela Longo
 17c アロエ *Aloe arborescens* © Pancrazio Campagna
 18 *Die Nacht*, 1803. Feder/Papier, 714×482mm.
 19a 18の部分(中央図下部中央の花の一群)
 19b 向日葵 *Helianthus annuus* © Pancrazio Campagna
 19c 黄管 *Hemelocallis citrina*
 19d 月見草 *Oenothera fruticosa* © Richard Rosenfeld
 19e 丁子草 *Amsonia tabernaemontana* © Robert H. Mohlenbrock
- 19f 花大根 *Hesperis matronalis* © Graziano Propetti
 20a 18の部分(中央図下部)
 20b 赤熊百合 *Kniphofia pauciflora* © Dainty Poker
 20c 鳥兜 *Aconitum tauricum*
 20d 九輪草 *Primula bullesiana* © 自然公園財団
 20e フリムラ *Primula auricula*
 20f 鳥兜 *Aconitum anthora* © Daniela Longo
 21a シュランニウム *Geranium robertianum*
 21b ルドベッキア *Rudbeckia laciniata* © Kurt Stueber
 21c トデカネオン *Dodecatheon meadia* © RHW
 21d 浦島草 *Arisaema dracontium* © Ray Smith
 22a 18の部分(周縁図右側)
 22b 18の部分(周縁図右下角)
 22c ニセコマフリ *Helipopsis helianthoides* © Richard Rosenfeld
 22d マリーコール *Tageses tenuifolia*
 23 *Geheime Figuren der Rosenkreuzer*, Altona, 1785, S.8.
 München, Bayerische Staatsbibliothek, Digitale Bibliothek.
 24 Lucas Cranach d. Ä., *Gesetz und Gnade (Sündenfall und Erlösung)*, 1529. Öl/Holz, 80×115cm. Gotha, Schloßmuseum.

別表 『四つの時』に描かれた植物

| 時 | 画面 | 和名 | ドイツ名 | 学名 | 花の色 | 補足 |
|---|-----|----------|---------------------------|---------------------------------|---------|----|
| 朝 | 中央図 | ユリ | Lilie* | <i>Lilium candidum</i> | 白 | |
| | | バラ | Rose* | <i>Rosa</i> | | |
| | 周縁図 | ユリ | Lilie* | <i>Lilium candidum?</i> | 白 | |
| | | アマリリス | Amaryllis* (Jakobsllilie) | <i>Amaryllis formosissima*</i> | 赤 | |
| 昼 | 中央図 | スイレシ | Muemmelk* (Wasserllilie) | <i>Nymphaea lutea*</i> | 黄 | |
| | | ユリ | Lilie* | <i>Lilium candidum</i> | 白 | |
| | | ヤグルマソウ | Kornblume* | <i>Centaurea cyanus</i> | 青 | |
| | | ヒルガオ | Tageswinde*** | <i>Calystegia silvatica</i> | 白、淡紅色 | |
| | | 亜麻 | Flachs* | <i>Linum usitatissimum</i> | 青 | |
| | | 小麦の穂 | Kornaehre* | <i>Triticum aestivum</i> | | |
| | | アンズ(実) | Aprikose* | | (橙) | |
| | | フサスグリ(実) | Johannisbeere* | | (赤紫) | |
| | | サクランボ(実) | Kirsche* | | (赤紫、紫) | |
| | | プラム(実) | Pflaume* | | (青紫) | |
| | | ブドウ(実) | Weintraube* | | (青紫) | |
| | | アイリス | Iris* (Schwertllilie) | <i>Iris cengialti</i> | 青紫 | |
| | | ヒヤシンス | Hyazinthe* | <i>Hyacinthoides</i> | 青紫 | |
| | | フウリンソウ | Glockenblume* | <i>Campanula medium</i> | 青、青紫 | |
| | | ワスレナグサ | Vergissmeinnicht* | <i>Myosotis</i> | 青 | |
| | | アザミ | Distel* | <i>Cirsium vulgare</i> | 紫 | |
| | | イラクサ | Brennessel* | <i>Urtica</i> | 紫 | |
| | | スミレ | Veilchen* | <i>Viola</i> | 青紫、紫 | |
| | 周縁図 | バラ | Rose* | <i>Rosa</i> | 赤 | |
| | | トケイソウ | Passionsblume** | <i>Passiflora alata</i> | 赤 | |
| | | モウスイカ | Koenigskerze* | <i>Verbascum</i> | 黄、紫など | |
| | | 小麦の穂 | Kornaehre* | <i>Triticum aestivum</i> | | |
| | | ヤグルマソウ | Kornblume* | <i>Centaurea cyanus</i> | 青 | |
| 夕 | 中央図 | ユリ | Lilie* | <i>Lilium candidum</i> | 白 | |
| | | バラ | Rose* | <i>Rosa</i> | 赤 | |
| | 周縁図 | ケシ | Mohnblume* | <i>Papaver somniferum</i> | 赤、赤黒 | |
| | | ヒマワリ | Sonnenblume* | <i>Helianthus annuus</i> | 黄 | |
| | | ヒエンソウ | Rittersporn** | <i>Delphinium</i> | 青 | |
| | | スミレ | Veilchen** | <i>Viola</i> | 青紫、紫 | |
| | | アロエ | Aloe** | <i>Aloe</i> | 赤 | |
| | | バラ(受難具に) | Rose** | <i>Rosa</i> | 赤 | |
| 夜 | 中央図 | ケシ | Mohnblume* | <i>Papaver somniferum</i> | 赤、赤黒 | |
| | | ヒマワリ | Sonnenblume* | <i>Helianthus annuus</i> | 黄 | |
| | | キスゲ | Taglilie*** | <i>Hemelocalis citrina</i> | 黄 | 註1 |
| | | ツクミソウ | Nachtkerze*** | <i>Oenothera fruticosa</i> | 黄 | 註2 |
| | | チョウジソウ | Sternblume* | <i>Amsonia</i> | 黄 | 註3 |
| | | ハナダイコン | Nachtviole* | <i>Hesperis matronalis</i> | 白、薄紫など | |
| | | シャグマユリ | Fackellilie*** | <i>Kniphofia</i> | 黄、赤 | |
| | | クリンソウ | Etagenprimula*** | <i>Primula bullesiana</i> | 黄、牡丹色など | |
| | | プリムラ | Aurike* | <i>Primula auricula</i> | 黄、牡丹色など | |
| | | トリカブト | Eisenhut*** | <i>Aconitum</i> | 青紫、黄 | 註4 |
| | | ジェラニウム | Storchschnabel* | <i>Geranium robertianum</i> | ピンク | |
| | | ウランソウ | Feuerkolbe*** | <i>Arisaema dracontium</i> | | |
| | | ドデカテオン | Goetterblume*** | <i>Dodecatheon</i> | ピンク、紫など | |
| | | ルドベッキア | Sonnenhut*** | <i>Rudbeckia</i> | 黄、赤など | |
| | | バラ | Rose* | <i>Rosa</i> | 赤 | |
| | | キヅタ | Efeu*** | <i>Hedera helix</i> | | |
| | | | Distelkopf* | | | 不明 |
| | 周縁図 | バラ | Rose** | <i>Rosa</i> | 赤 | |
| | | ヤグルマソウ | Kornblume** | <i>Centaurea cyanus</i> | 青 | |
| | | マリーゴールド | Totenblume** | <i>Tagetes</i> | 黄 | |
| | | ニセヒマワリ | Sonnenauge*** | <i>Helipopsis helianthoides</i> | 黄 | |
| | | オリーブ | Oelbaum** | <i>Olea europaea</i> | | |

註1) Runge: Feuerlilie 註2) Runge: Feuerblume 註3) ルングによれば、黄

註4) Runge: Fingerhutsblume

* = ルング自身が名を挙げる ** = ダニエルの補足 *** = 大原の補足または訂正学名については、種を特定できないものは属名のみを挙げる。