

フィリップ・オットー・ルンゲの世界 ——文学と美術——（2）

高 木 昌 史

2 聖書

序

ざしを向けて、芸術と宗教との内密な関わりに新たな光を当てたが、それから二年後、哲学者シュライエルマッハーは「宗教を軽んずる教養人に対する講話」を副題とする『宗教論』Über die Religion（一七九九年）²を発表し、近代における宗教の意味と不可欠性を強く世人に訴え、大きな反響を呼んだ。

画家フィリップ・オットー・ルンゲが活躍した一八〇〇年前後のドイツ、特にロマン派の詩人や思想家、そして芸術家の間では、宗教の近代的意味への関が盛んに論じられた。ロマン派宣言の書ともなったヴァッケンローダー／テイクの『芸術を愛するある修道僧の真情の吐露』（一七九七年刊）¹がそもそも、中世（デューラー等）へ熱いまな

一方、芸術と宗教の総合を目指して行動した芸術家もいた。ルンゲより一回り（一二歳）若い画家オーヴァーベックは、一八〇九年、ウィーンでプフォルとともに「ルーカス兄弟団」を結成し、翌一八一〇年にはローマに移住して新しい宗教画の理想を求めて創作活動に専念した。このいわゆる「ナザレ派」は、ちなみに、十九世紀後半のイギリ

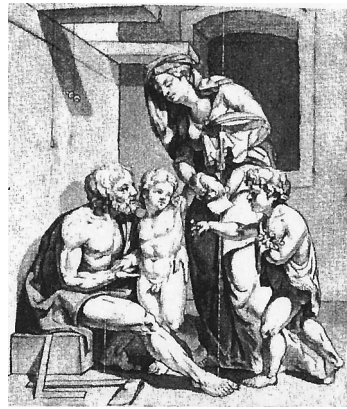
スに花咲いた「ラファエル前派」の一つのモデルともなった。⁽³⁾

ルンゲが本格的に画家として活躍したのは、一八〇〇年頃から没年の一八一〇年までのほぼ十年間であったが、それは、右に見るように、『芸術を愛するある修道僧の真情の吐露』と『宗教論』が刊行されてから「ナザレ派」の行動開始の時期と一致する。芸術と宗教の関わりが注目されたこうした時代の潮流の中で、ルンゲはこのテーマを独自の視点から掘り下げていった。本稿では、『聖書』に取材した作品を中心に、ルンゲの宗教画の特性についてしばし考察してみたい。

ルンゲと『聖書』

最初に、ルンゲと『聖書』の関係を確認しておくことにする。

一七九七年、ルンゲはハンブルクの兄ダニエルの商社を辞め、同年夏から一年間、素描の授業を受けたあと、一七九九年秋からコペンハーゲンの美術アカデミーの学生となった。当時、つまり画家としての活動初期⁽⁴⁾、彼は驚くほど頻繁に「聖家族」のテーマに取り組んでいた。模範となっ



図版1 ルンゲ「幼児ヨハネを伴う聖家族」1799年

たのは、一六・一七世紀イタリアの巨匠、とりわけラファエロに取材した銅版画等であったようだ(図版1)。生涯にわたって家族を大切にしたルンゲにとって、「聖家族」は、家族のいわば理想タイプとして、実生活と芸術活動の両面にわたって最重要テーマの一つであったにちがいない。⁽⁵⁾ 家族を描いた彼の多くの作品がそれを物語っている。

ところで、「聖家族」のスケッチ群以後、『聖書』⁽⁶⁾に題材をとったルンゲの作品には次のようなものがある。

一七九八年

『幼児モーセの発見』*Aufindung des Mosesknaben* (素描)

一八〇四年頃 『幼児モーセの遺棄』 Die Aussetzung

des Mosesknaben (素描)

一八〇五／〇六年 『エジプトへの逃避途上の休息』 Die

Ruhe auf der Flucht (油彩)

一八〇六年 『湖上のペトロ』 Petrus auf dem Meer

(油彩)

一八〇七年

『竖琴を持つダヴィデ王』 König David

mit der Harfe (油彩)

右のうち、『エジプトへの逃避途上の休息』および『湖上のペトロ』には、油彩以外に、多数の習作が残されている(後述)。ルンゲの本格的な画業期間は、前述のように、一八〇〇年頃から約十年間に過ぎないが、『聖書』に取材した作品群はその中期のほんの数年に集中している。本稿では、『幼児モーセの発見』／『幼児モーセの遺棄』(第一章)、『エジプトへの逃避途上の休息』(第二章)そして『湖上のペトロ』(第三章)について、「文学と美術」の観点から鑑賞・検討することにした。

第一章 『幼児モーセの発見』／『幼児モーセの遺棄』

表題のルンゲの二作品は、ユダヤ民族の偉大な指導者であり立法者であるモーセの誕生にまつわる伝説圏から題材を取っている。

前史をまとめるところなる⁽⁷⁾。アブラハムに始まるイスラエル人の祖先の物語は、イサクとヤコブの生涯を経て、ヨセフの物語に繋がるが、ヨセフは兄弟に謀られてエジプトに連れ去られる。しかしヨセフは当地で出世し、やがて彼のもとに、食料を求めて兄弟たちもやって来る。こうしてイスラエルの一族はエジプトに定住する(『旧約聖書』「創世記」)。

「出エジプト記」はそれに続く物語で、神に選ばれたモーセが、奴隷状態のイスラエルの民をエジプトから約束の地カナンへ導く経緯を描く。第一章、エジプトへ下ったイスラエル人がヨセフの時代、ますますその人数を増やし、それを脅威に感じたエジプト王(ファラオ)はイスラエル人に強制労働を課して彼らを苦しめ、遂には、イスラエル人に生まれた男の子はナイル川へ投じ、女の子は生かして

おくように、と全国民に命じる。続く第二章はモーセ誕生の様子を次のように記している。

レビの家の出のある男が同じレビ人の娘をめとった。彼女は身ごもり、男の子を産んだが、その子がかわいかったのを見て、三か月の間隠しておいた。しかし、もはや隠しきれなくなつたので、パピルスの籠を用意し、アスファルトとピッチで防水し、その中に男の子を入れ、ナイル河畔の葦の茂みの間に置いた。

その子の姉が遠くに立って、どうなることかと様子を見てみると、そこへ、ファラオの王女が水浴びをしようと川に下りて来た。その間侍女たちは川岸を行き来していた。王女は、葦の茂みの間に籠を見つけたので、仕え女をやって取って来させた。開けてみると赤ん坊がおり、しかも男の子で、泣いていた。王女はふびんに思い、「これは、きつと、ヘブライ人の子です」と言った。そのとき、その子の姉がファラオの王女に申し出た。「この子に乳を飲ませるヘブライ人の乳母を呼んで参りましょうか。」

「そうしておくれ」と、王女が頼んだので、娘は早速

その子の母を連れて来た。王女が、「この子を連れて行って、わたしに代わって乳を飲ませておやり。手当てはわたしがしますから」と言ったので、母親はその子を引き取って乳を飲ませ、その子が大きくなると、王女のもとへ連れて行った。その子はこうして、王女の子となった。王女は彼をモーセと名付けて言った。「水の中からわたしが引き上げた（マーシヤ）のですから。」

(新共同訳)⁽⁸⁾

この場面の登場人物は、モーセの母親（ヘブライ人）、幼児モーセ、その姉、ファラオの王女およびその侍女たちである。ルンゲは、先の年譜のように、初期の習作期に『幼児モーセの発見』（一七九八年）（図版2）を、それから六年後に『幼児モーセの遺棄』（一八〇四年）（図版3）を描いている。前者『幼児モーセの発見』では、発見された赤子を多数の人物が興味深げに覗き込んでいる。おそらく銅版画の自由な模写であろうと推測されている（H・ホール⁽⁹⁾）この一葉は、フランス古典主義の画家ニコラ・プッサンの『川から救われるモーセ』（一六三八年）（図版4）や同タイトルのシャルル・ド・ラ・フォッスの作品



図版 3 ルンゲ「幼児モーセの遺棄」
1804年



図版 2 ルンゲ「幼児モーセの発見」1798
年



図版 4 プッサン「川から救われるモーセ」1638年

(二七〇一年) (図版5)、あるいはヴェネツィアの画家ティエーポロの『モーセの発見』(二七四〇年) (図版6) の系譜に属する構図を用いている。活き活きした人物群像が印象的な素描である。

それに対して、後者『幼児モーセの遺棄』の登場人物は、主に母親と川に遺棄される幼児の二人で、他に画面左上に薄く二人の女性が描かれている。一人はファラオの娘、屈



図版5 シャルル・ド・ラ・フォース「川から救われるモーセ」1701年



図版6 ティエーポロ「モーセの発見」1740年



図版7 ルンゲ「泉のそばの母」1804年

んでいるもう一人はモーセの姉と推測されている⁽¹⁰⁾。全体に簡素な情景の中で、母親がわが子を川に流す瞬間を捉えている。ルンゲは同年、母と子の親密な一体感を『泉のそばの母』Die Mutter an der Quelle（一九三二年焼失）（図版7）で陰影豊かに描いているが、それはこの作品とまさし

く対をなす。

ユダヤ民族の指導者モーセに関しては、「燃える柴」、「紅海の渡渉」、「岩から水を出すモーセ」、「十戒の石板を授かるモーセ」、「青銅の蛇」等々、多くの有名な逸話が伝えられている。生まれてすぐナイル川に遺棄された物語もその一つだが、この場合、葦の茂みでの「モーセの発見」あるいは「川から救われるモーセ」が、従来しばしば絵画作品の場面となっていた。ルンゲも習作期にそのシーンを描いているが（『幼児モーセの発見』、一八〇四年の『幼児モーセの遺棄』はその前段の場面を扱っている。モーセの生みの母が、右手で岸辺の木の枝に掴まりながら、片足を水の中に踏み入れ、愛するわが子に乗せた籠の舟にそつと手をかけて、今まさにそれを川に流そうとする瞬間である。発見と救出ではなく、それ以前の遺棄の場面で、母親と愛児の別れがテーマとなっている。前記『泉のそばの母』における母と子の一体感と、この『幼児モーセの遺棄』の別離は、おそらく意図的に対照的に描かれており、互いが一層深い意味を明かす仕組みになっている。

ところで、「遺棄」die Ansetzungは、神話、伝説、昔話等、いわゆる伝承・口承文学の歴史の中できわめて重要

な役割を果たしてきた。⁽¹²⁾ 遺棄の物語は、特に東アジアからインド、中近東、地中海沿岸地域、さらには北ヨーロッパにまで広く分布し、遺棄される場所は、森、荒野、山、川など多様だが、いずれにせよ、遺棄された幼児には、苦難のあと、王国や都市を建設する等、輝かしい未来が約束されている。しかし、同じ遺棄でも、川や海、つまり水の中への遺棄は格別の意味を持っているようだ。箱に入れられ、海や川を漂流する幼児―のちの英雄―をめぐる伝説は、モーセ以外にも多い。例えば、ギリシア神話の英雄ペルセウスは、黄金の雨となったゼウスがダナエーと交わって生まれたが、赤子のとき母親セメレーと一緒に箱に入れられ海を漂流した(シモニデスの詩)。⁽¹³⁾ 酒神ディオニソスに関しても、母親セメレーと一緒に箱に入れられ海を渡ったとする伝承がある。⁽¹⁴⁾ アルプス以北のヨーロッパ、例えば、ゲルマン民族の伝承でも、詳しくは措くが、類似の物語が多数伝えられている。⁽¹⁵⁾

さて、『旧約聖書』の注解書によると、モーセが入れられた葦舟は、「ノアの箱舟」(『創世記』第六章第一四節)の一種型と解釈されている。民族、否、人類を救出する箱Ⅱ舟のイメージは、様々な民族に共通する、ユングのいわ

ゆる原型 (Archetypus) なのかも知れない。

『幼児モーセの遺棄』は、聖書解釈学や伝承文学の歴史の中に大きく位置づけられるが、ルンゲの描くその場面は、そうした背景を出来るだけカットし、母親と遺棄される幼児というテーマに特化して、二人の関わりをこの上なく純粹かつ親密に描写している点、きわめてルンゲ的である。⁽¹⁶⁾ 絵画を学び始めた頃から、ルンゲは「聖家族」に強い関心を示していたが、『幼児モーセの遺棄』における母と子の姿は、どこか『新約聖書』のマリアとイエスを想起させる。

『旧約聖書』の人物や出来事は、『新約聖書』の人物や出来事に正確に対応する、とされるいわゆる「予型論」(Typology)によれば、ユダヤ民族の指導者となったモーセはとりわけキリストの物語の原型とみなされている。⁽¹⁸⁾ それゆえ、モーセとその母は、イエスとマリアの予型と言つてよい。実生活でも創作でも、「家族」に強く結ばれていたルンゲは、察するに、「聖家族」の予型としてのモーセの物語に着目したのではあるまいか。

それにしても、ルンゲの『幼児モーセの遺棄』における人物像は、現代の我々から見ても、何と身近な印象を与えることか。レビ人であるモーセの母は、女性らしくも体格

遅しく、服装も質素そのもので、川の中に入れた左の素足は、水に屈折しながら、がっしりと水底を踏みしめている。ブッサンの古典的な重厚さ、ド・ラ・フォッスの雅さ、テイエーポロの劇の一場面のような様式性と比べると、ルンゲの描くモーセの母の姿と表情は、母親らしい親密さにあふれている。一方、籠の中で両手を上にあげ、仰向けに寝ている赤子モーセは、ルンゲ晩年の『大きな朝』画面下に横たわる赤子の姿そのまま、幼児の天真爛漫さを表現するルンゲ独特のそのポーズは、優しく、しかし決然とわが子を葦舟に乗せて手放す母親の姿と対照的である。

『幼児モーセの遺棄』の翌年、ルンゲはいよいよ「聖家族」の一場面を題材に、大作に取りかかる。『エジプトへの逃避途上の休息』がそれである。

第二章 『エジプトへの逃避途上の休息』

『幼児モーセの遺棄』を描いた翌一八〇五年、ルンゲはグライフスヴァルト大学の図画教師J・G・クヴィストルプから依頼を受ける。同地のマリア教会の祭壇画である。ルンゲはそのために一八〇六年の春まで、『エジプトへの

逃避途上の休息』に取り組む⁽¹⁹⁾。

現在、ハンブルク市立美術館には、この作品のいくつかの下絵と油彩画が所蔵されている。数枚の素描、すなわち両手を挙げて横たわる『幼児イエス』（一八〇五年）、『幼児に祈りをささげるマリア』（同年）、焚火の火を掻き起こす『ヨセフ』（同年）、人物のいない灰色の筆画『ナイルの谷風景』（一八〇五／〇六年）（図版8）、『エジプトへの逃避途上の休息』のペン画（一八〇五年）（図版9）、そして同じ題の油彩画（一八〇五／〇六年）（図版10）である。この油彩は縦九六・五×横一二九・五cmで、他の下絵よりもサイズが大きい。本稿ではその作品を中心に考察を進める。

最初に、画題の典故である『聖書』本文を読んでみたい。『新約聖書』「マタイによる福音書」第二章がそれである。エジプトへの逃避の前段、同福音書第一章には次のように書かれている（以下要約）。マリアとの婚約中、聖霊によって彼女が身ごもったことを知って婚約破棄を決意したヨセフのもとに、主の天使が夢に現れ、妻マリアを迎え、生まれる子供にイエスと名付けるように、と告げる。第二章の前半は一般によく知られている場面である。マタイによ



図版9 ルンゲ「エジプトへの逃避途上の休息」1805年（ペンと筆）



図版8 ルンゲ「ナイルの谷風景」1805/06年

れば、ヘロデ王の時代、ユダヤのベツレヘムにイエスが生まれ、その時、東方から占星術の学者たちがエルサレムを訪れ、ヘロデ王に「ユダヤ人の王としてお生まれになった方」の誕生の地を教えてください、と尋ねる。不安を抱いた王はその場所を確かめ、占星術の学者をそこへ送り込む。星に導かれそこに着いた学者たちは幼子を拜む。しかし夢でヘロデ王のもとには帰るなど告げられ、彼らは別の道を通って自分の国に帰る。こうして、

占星術の学者たちが帰って行くと、主の天使が夢でヨセフに現れて言った。「起きて、子供とその母親を連れて、エジプトに逃げ、わたしが告げるまで、そこにとどまっていなさい。ヘロデが、この子を探し出して殺そうとしている。」ヨセフは起きて、夜のうちに幼子とその母を連れてエジプトへ去り、ヘロデが死ぬまでそこにいた。それは、「わたしは、エジプトからわたしの子を呼び出した」と、主が預言者を通して言われていたことが実現するためであった。²¹⁾

占星術の学者に騙されたことを知ったヘロデ王は怒り狂い、ベツレヘムとその周辺の二歳以下の男児を皆殺しにさせる。時は過ぎ、ヘロデ王が死ぬと、夢のお告げがあつてヨセフは幼子とマリヤを連れイスラエルに帰国する。しかし、後継王を避け、彼らはナザレに移り住む。

以上が、聖家族のエジプト逃避前後に関するマタイの記述である。いわゆる「共観福音書」（マタイ、マルコ、ルカ）の中で、この場面を扱っているのは、意外にもマタイのみである。西洋の宗教画の中で、東方の三博士（占星術

の学者)のイエス礼拝は特に頻繁に描かれてきたが、エジプトへの逃避途上のシーンも、ジョット、ヨアヒム・パティニール、アンニーバレ・カラッチ等、多くの画家が題材に取り上げている。本稿では、中世は割愛し、ルネサンス以降の例から、ヘラルト・ダフィット、アダム・エルスハイマー、カラヴァッジョそしてクロード・ロランを、ルンゲとの比較のために、参照してみたい。

まずルンゲの油彩画『エジプトへの逃避途上の休息』(図版10)の構図を確認しておく。前景、向かって左にヨセフ、その背後に驢馬がいる。画面中央に幼子イエス、右側にそれを見守る母マリア、背後には高いユリノキが立ち、枝に天使たちが腰かけている。以上、前景の枠組みの向こう側中央、遙か彼方に、ナイル川の谷間の風景が広々と開けている。よく観察すると、ピラミッドが聳え、明るい光が今まさに地平線から射し始めている。前景に横たわる幼児イエスは両手と視線でその光を捉えようとしている。長い棒で焚火をかき消すヨセフはすでに初老の風貌、一方、両手を組みわが子を見つめる若いマリアは落ち着いた気品に満ちている。画面左端で鞍を高々と空に突き出し、正面に向かって首を下げた驢馬は、遠近法の短縮効果で、異様



図版10 ルンゲ「エジプトへの逃避上の休息」1805/06年(油彩)

な迫力がある。

以上、レンゲの場面を、彼以前の画家たちのそれと比べてみたい。

まず、北方ルネサンスの画家、フランドル出身のヘラルト・ダフィット Gerard David (一四六〇—一五二三年)の代表作の一つ、『エジプト逃避途上の休息』(一五一〇年頃)(図版11)。画面中央、小高い丘に大きく聖母子、左側の森に驢馬、右側に棒で木の枝を打つヨセフが描かれている。家々が点在する遠景のなだらかな丘の風景は、ブルーの色調で統一され、北ヨーロッパのそれを想わせる。青衣のマリアと葡萄の房を摘む幼児キリストの姿は宗教画の伝統に連なるが、中世の無時間的な時空とは異なって、エジプトへの逃避、という時間の中へ、換言すれば、物語の流れへと、鑑賞者の意識を誘う。²²⁾

イタリア・バロックの画家カラヴァッジョ Caravaggio (一五七一[三]—一六一〇年)の初期の作品『エジプトへの逃避途上の休息』(一五九四/九五年)(図版12)。画面中央にヴァイオリンを弾く後ろ向きの天使が描かれ、その左側で初老のヨセフが楽譜を天使に見せている。その背後には驢馬の頭部。画面右側、若々しい聖母マリアが幼児



図版11 ヘラルト・ダフィット「エジプト逃避途上の休息」1510年頃

キリストを抱きながら、楽の音に誘われ、座ったまま気持ちよさそうに眠っている。ほとんど裸体の天使の生々しい美しさが印象的である。木陰が彼らを包み、右手遠方には丘が連なっている。²³⁾

次に、アダム・エルスハイマー Adam Elsheimer (一五七八—一六一〇年)とクロード・ロラン Claude Lorrain



図版12 カラヴァッジョ「エジプトへの逃避途上の休息」1594/95年

(二六〇〇—一六八二年)の描く場面。そこでは人物が風景の中にはほとんど溶け込んでいる。前者エルスハイマーの名画『エジプトへの逃避途上の月明かり』(二六〇九年)



図版13 アダム・エルスハイマー「エジプトへの逃避途上の月明かり」1609年

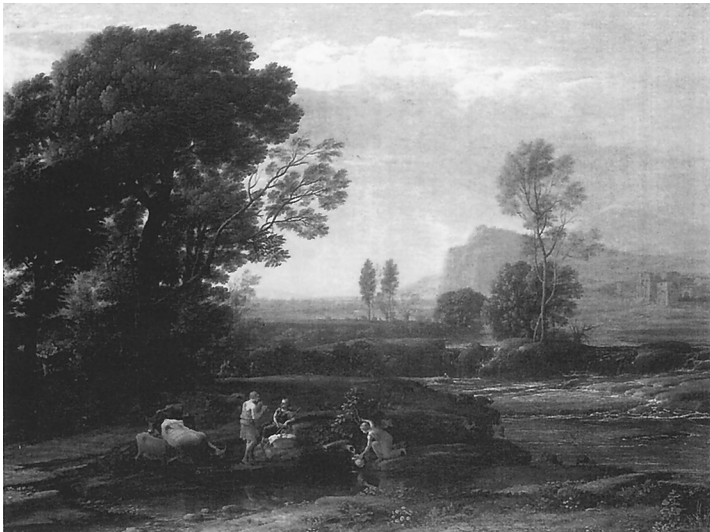
(図版13)では、画面右に中空の月と川面に映る月明かりが描かれ、神秘的情景を照らし出している。一転、暗い森の中、その左端にロマ(ジブシー)が焚火を囲み、画面中央では聖家族が明かりの中に浮かび上がる。聖母子は驢馬に乗り、ヨセフがその傍らに立っている。黒々とした夜の風景は、聖家族の行路に大きな不安を投げかける。しかし、

一条の光がかすかな希望を残しているかのようでもある。カラヴァッジョの明暗法に感化されたとも言われる光と闇の対比が印象的な風景である。⁽²⁴⁾

エルスハイマーの風景画に影響を受けたクロード・ロランの『エジプトへの逃避を伴う風景』（一六四七年）（図版14）では、聖書の主題は、雄大ないわゆる「理想風景」の中に吸い込まれて、限りなくその物語性を失ってゆく。題名がなければ、左側の森の中の聖家族の存在は気付かれな⁽²⁵⁾いままである。

以上四作品とルンゲの『エジプト逃避途上の休息』を比較すると、後者の特徴がいくつか明瞭になってくる。

最初は時の問題。エルスハイマーは夜の風景の中に主題を描くことによって、聖家族の旅の不安と物語に内在する神秘性を予感させる。それに対して、クロード・ロランは瑞々しい朝の風景の中に聖家族を登場させることで、苦難に満ちた彼らの旅に束の間の休息を準備する。ルンゲも、同じく朝の風景を背景に、聖家族の休息を描いているが、ロランとは決定的に異なって、風景は聖書の物語内容を出るだけ反映したものとなっている。つまり、中央の遠景に、ピラミッドが聳えるナイル川の谷間風景を繰り広げる



図版14 クロード・ロラン「エジプトへの逃避を伴う風景」1647年

ことによって、絵全体は「朝日が昇る国」、ドイツ語の *Morgens-land* = 「東洋」を強く意識させるのである。西洋文化の発祥地としての東洋、これに關しては、ルンゲが愛読した J・G・ヘルダーの著書の中でもとりわけ『人類最古の知恵』（二七七六年）が詳しく語っている。旧約聖書の世界に光を当てたこの作品は、ヤーコプ・ベームの『アウローラ』とともに、ルンゲの重要な発想源となったようだ⁽²⁶⁾。朝日を捉えようとして、幼児イエスは両手を伸ばし、視線を向ける。東から射し上る太陽、その光を捉えようとするイエス自身が、逆に、人類に希望をもたらす光そのものを象徴するこの図像は、ルンゲ最後の大作『小さな朝』と『大きな朝』の主題となつてゆく。

次に場所の問題。北ヨーロッパの田園を想わせるダフィットの風景に比べると、クロード・ロランの風景―シチリアのそれを想起させる―は聖書の風景に近いが、ルンゲは東方（オリエント）の風景を表現するために、遠景にピラミッドを配し、さらにその遙か彼方にナイル渓谷を臨ませることによって、彼が描く作品の場所的背景を同定させる。人物はどうだろうか。まず幼児イエスの描き方を見ると、エルスハイマーとクロード・ロランではほとんど見分けが

つかないが、ダフィットにおいては、マリアの膝の上で葡萄の房を摘むイエスは、幼いながらも特別の気品に満ちている。カラヴァッジョの作品では、眠る幼児の柔らかな肌の感触が印象的である。一方、ルンゲの幼児キリストは、マリアに抱かれる伝統的な構図ではない。長いヴェールに横たわり、朝日に向かって両手を伸ばし視線を送る独特のポーズ、ルンゲ作品にしばしば登場する姿である⁽²⁷⁾。

天使をダフィットは描いていないが、カラヴァッジョの油彩では、絵全体のむしろ主題であるかのように、それは後ろ向きに画面中央、堂々と立っている。ルンゲの絵では、天使たちは右手のユリノキの太木の枝に腰かけ、一人は遠方を、もう一人は高みからイエスを覗き込んでいる。

すべての絵で、ヨセフは初老、マリアは若い女性として描かれている。ただ、カラヴァッジョとルンゲにおいて、マリアの気高さは伝統的な聖母像―ダフィットはまだその面影を宿している―よりも、いわば庶民的な容貌で、ある意味、リアリステックである。

動物と植物の面から一連の作品を観察すると、驢馬の描き方にルンゲの特徴が窺われる。ダフィットやカラヴァッジョの優しい驢馬に比べ、短縮遠近法を活用したルンゲの

それ、鞍を高々と上げたその姿には一種独特の迫力がある。オランダの画家ルーカス・ファン・ライデンの銅版画『エジプトへの逃避途上の休息』（二五〇八年）の構図と似ているが、逆の位置に描かれたルンゲの驢馬は遙かに生々しい。

植物に関しては、例えばシヨーンガウアーの同主題の銅版画等のように、棕櫚（あるいはナツメヤシ）の木がこの場面には伝統的だが、ルンゲは珍しく、ユリノキを描いている。モクレン科の落葉高木のこの木は、緑黄色のチューリップに似た花を咲かせるためにドイツ語で Tulpenbaum（チューリップの木）とも呼ばれる。ルンゲはおそらく、ユリノキのユリが光、純粹さ、処女性のシンボルであるゆえに、この樹木を登場させたのではあるまいか。

以上、『エジプトへの逃避途上の休息』をテーマとする作品をいくつか見てきたが、一八〇八年四月一九日、ルンゲは自作について、ゲーテ宛の手紙の中で次のように報告している。「マリアとヨセフは幼児とともに、ある山の斜面で十分休息し夜を明かしました。太陽の最初の光が彼らの上に注ぎ、幼児はそれに手を伸ばしています。谷にはまだ影が横たわっており、頂上にだけ光が戯れております。

大きなユリノキがそこに枝を拡げ、三人の天使が光に向かって音楽を奏でています。ヨセフと驢馬は影の中にいます。ヨセフは夜中燃えていた火を叩き消しているのです。」⁽³¹⁾

これまでの考察を裏付けるような説明である。ちなみに、ルンゲの兄ダニエル、そしてイーザーマイアーの指摘によれば、遠景の島々やピラミッドや建築物のあるナイル渓谷の風景は、ルンゲがしばしば旅行したりユーゲン島の特徴をとどめているという。同じ書簡の中で、ルンゲは目下の『朝』Der Morgenの仕事が進捗したら、この絵（『休息』）を完成させたい旨の希望を語っている。しかし、前述したグライフスヴァルトの教会祭壇画のプランが頓挫したため、ルンゲの『エジプトへの逃避途上の休息』は結局、画面右上の部分を残したまま、未完成に終わった。⁽³²⁾

ルンゲのこの作品はしかしながら、伝統的な宗教画の図像にいくつかの改革をもたらした点で、大いに注目される。風景にエジプト的要素を導入したこと（ピラミッド）、短縮遠近法を用いて驢馬をクローズアップしたこと、棕櫚ではなくユリノキを登場させたこと、そして何よりも、幼児イエスを、母マリアに抱かれる姿ではなく、地面に横たわって、光に手を伸ばす独特のポーズで描いたこと、等々、

ルンゲは聖書の物語を視覚化するに際して、数々の新風を吹き込んだのである。こうして、光に満ちた「休息」の風景は、逃避途上の聖家族に未来の希望を与える光景として、その本来の役割を果たしたと言えるであろう。夜が明け、また一歩一歩目的地に向かって進むヨセフとマリアと幼児キリスト、彼らの姿を、近代的にリアルに描出することによって、ドイツ・ロマン派の画家ルンゲは、宗教画の伝統に新たなページを開いたのである。⁽³³⁾それにしても、モーセはエジプトでの隷属状態を脱して民をイスラエルへ導き、聖家族は、逆に、ヘロデ王を避けてイスラエルからエジプトへ逃避する。⁽³³⁾ユダヤ民族とエジプトとの関係は複雑である。

第三章 『湖上のペトロ』

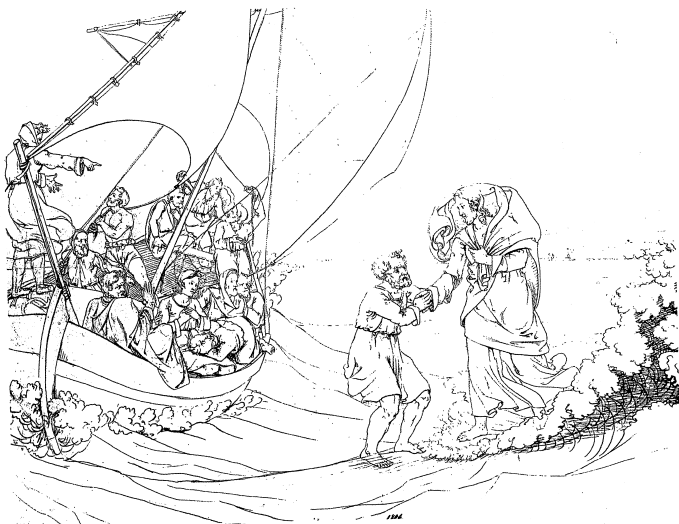
一八〇六年五月、ルンゲはリューゲン島を旅した折り、G・L・コーゼガルテンを訪ねる。当時、島の教会で牧師をしていたこの恩師は、バルト海岸の漁村に礼拝堂を建てる計画を立て、C・D・フリードリヒにそのための祭壇画を依頼していたが、結局、それを断わられたため、ルンゲ

がそれを引き受けることになる。⁽³⁴⁾

同年十二月、ルンゲは仕事に着手する。コーゼガルテンは『新約聖書』『マタイによる福音書』から、「嵐を静めるキリスト」(第八章)あるいは「湖上のペトロ」(第十四章)の場面を希望し、画家は後者を選択する。「その中により明確なストーリーがある⁽³⁵⁾」と思ったからだ。創作の準備段階で、ルンゲは「キリストとペトロ」、「ヨハネの頭部と両手」、「ユダの頭部とトマス頭部および右手」(以上一八〇六年)等々のスケッチを個々に描き、ペン画で「湖上のペトロ」の全体の構想を立て(同年)(図版15)、ペンと筆で「湖上のペトロ」(同年)(図版16)を描いたあと、油彩『湖上のペトロ』(同年)(図版17)を完成する。

その絵の細部を見る前に、聖書本文を読んでおきたい。マタイ(第四章)、マルコ(第六章)およびヨハネ(第六章)福音書に「湖の上を歩く」場面が記述されている。しかし、イエスとペトロの会話の場面は、マタイ福音書のみが記述している。

その第十四章は次のようである。洗礼者ヨハネが殺され、その報告を受けたイエスは舟でそこを去り、人里離れた所に退く。群衆が彼の後を追ってくる。夕暮れ、彼らを解散



図版15 ルンゲ「湖上のペトロ」1806年（ペン画）



図版16 ルンゲ「湖上のペトロ」1806年（ペンと筆）



図版17 ルンゲ「湖上のペトロ」1806年（油彩）

させようとする弟子を制し、イエスは五千人以上の群衆にその場で瞬時に食べ物を与える。この奇跡的行為の後、彼は弟子たちを舟に乗せ、向こう岸へ先に行かせ、群衆を解散させて、ただ一人、祈るために山に登る。

舟は既に陸から何スタディオンか離れており、逆風のために波に悩まされていた。夜が明けるころ、イエスは湖の上を歩いて弟子たちところに行かれた。弟子たちは、イエスが湖上を歩いておられるのを見て、「幽霊だ」と言っておびえ、恐怖のあまり叫び声をあげた。イエスはすぐ彼らに話しかけられた。「安心しなさい。わたしだ。恐れることはない。」すると、ペトロが答えた。「主よ、あなたでしたら、わたしに命令して、水の上を歩いてそちらに行かせてください。」イエスが「来なさい」と言われたので、ペトロは舟から降りて水の上を歩き、イエスの方へ進んだ。しかし、強い風に気がついて怖くなり、沈みかけたので、「主よ、助けてください」と叫んだ。イエスはすぐに手を伸ばして捕まえ、「信仰の薄い者よ、なぜ疑ったのか」と言われた。そして、二人が舟に乗り込むと、風は静まった。舟の中にいた人たちは、

「本当に、あなたは神の子です」と言ってイエスを拝んだ。(第二四—三三節)³⁶

五千人以上の群衆全員に、突然バンを与えたイエスが、今度は何スタディオ(数キロメートル)も湖上を歩いて来る姿を目の当たりにして、弟子たちは「幽霊だ」と叫ぶ。この箇所はギリシア語原文で *phantasma esin* と書かれており、ウルガタ・ラテン語はこれをそのまま *fantasma est* ルター・ドイツ語は *Es ist ein Gespenst* と訳している。*phantasma* は、「幽霊」*Gespenst* 以外に、「現象」*Erscheinung* (独語)、「夢の中の姿」*幻影* *Traumbild* (同)の意味を持つが、弟子たちにとってはまさしく実感のこもった言葉であったにちがいない。数々の奇跡を示すイエスは、生身の人間というよりは、現実離れた何か霊的な存在なのである。

さて、ペトロという人物は、ガリラヤ湖の漁師をしていたが、兄弟のアンデレとともにイエスの弟子となり、イエス十二使徒の「第一の使徒」と呼ばれるまでになった。ローマに赴き、最初のキリスト教団を設立、初代司教となったが、西暦六四年、ネロ皇帝の命令で磔刑にされた。そ

ういうペトロだが、「鶏が鳴く前に、あなたは三度わたしを知らないと言うだろう」と評したイエスの言葉そのままに(「マタイによる福音書」第二六章)、彼は信仰と不信の間でたえず揺れ動く普通の人間でもあった。⁽⁴⁰⁾ 右の引用中、イエスと呼ばれて湖上を歩いていたペトロは、強風に慄き、沈みかける。その時イエスは言う「信仰の薄い者よ、なぜ疑ったのか」(ルター訳 *O du Kleingläubiger, warum zweifelst du?*)⁽⁴¹⁾ と。

このドラマティックな場面を一幅の絵画に仕上げるために、ルンゲは多くの下絵を準備し、最後に縦一一六・〇×横一五七・〇cmの油彩を完成したのである。現在ハンブルク市立美術館に所蔵されているスケッチ類を見ると、イエスの弟子一人一人の特徴を表現しようとして、ルンゲが慎重に努力していた様子が窺われる。

画面全体を見てみよう。時は「夜が明ける」頃、右上で月が雲間に覗く。月の光が荒れ模様の湖面を照らし、反射している。中央にマントを翻したキリストが力強く立つ。膝をつき沈みかけるペトロが必死の形相で師にしがみつく。画面左側、波間に帆掛け舟が揺れている。舟の弟子たちは、イエスがペトロを救う奇跡の現場を驚きながら見つめている。

る。遠景に、おそらくリューゲン島を彷彿させる岸边と建物が見える。

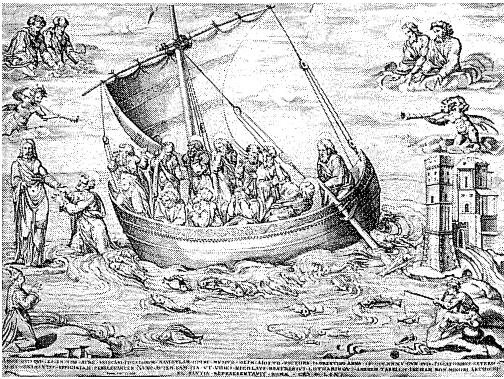
茶色と灰色のペンと筆で描かれた『湖上のペトロ』(図版16)は、ペン画による最初の構図(図版15)、とりわけイエスとペトロのポーズを大幅に修正している。全体的に、完成された油彩よりも明るく、キリストの姿勢と表情、舟の弟子たちの姿も細部が異なっている。

ところで、西洋絵画の歴史において、『モーセの発見』や『エジプトへの逃避途上の休息』に比べて、『湖上のペトロ』の場面を描いた例はそれほど多くない。ルンゲ以前、ルネサンス期以降では、ジョットの有名な『小舟』⁽⁴²⁾Navicellaに拠るN・ベアトリツェットの銅版画(二五五九年)(図版18)やティントレットの『湖上を歩くキリスト』(図版19)があるが、後者にイエスとペトロの場面は描かれていない。

一八〇六年十二月四日、ルンゲは自作の『湖上のペトロ』プランについて、ゲーテに宛てて次のように書いている。「すでに構図はかなり仕上げました。今や他の点が問題です。イエスがペトロに「信仰の薄い者よ、なぜ疑ったのか」と語るその様子です。それは月光の中で、全体は建

物(教会―訳者注)にふさわしい堂々とした大きさで仕上げられなければならない、また建物の中の唯一の絵でもあるので、いくつかの印象的な現象、例えば、波、月の光、そして舟の揺れなど、リューゲン島の自然と一致したものとして統一されなければならぬでしょう。⁽⁴³⁾」

逆巻く自然現象を背景として、「信仰の薄い者よ」とい



図版18 ベアトリツェット「ジョットの『小舟』模写」
1559年

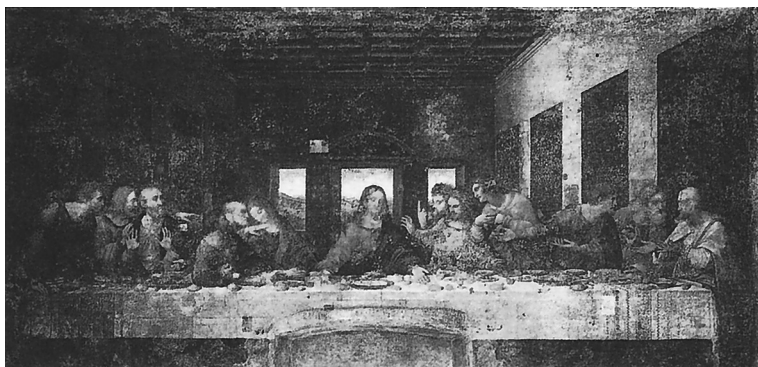


図版19 ティントレット「湖上を歩くキリスト」1575/80年

う台詞を核に、湖上のイエスとペトロの会話シーンを画家が印象深くまとめようと構想していた様子が、右の書簡から伝わってくる。しかし、ルンゲが工夫したのは、全体の構成だけではなかった。彼はなんぞ、個々の人物像に苦心した。そのために彼はレオナルド・ダ・ヴィンチの『最後の晩餐』（一四九五―九八年）（図版20）を細やかに研究したようである。⁽⁴⁴⁾

イタリア・ルネサンスの巨匠のこの名画は、ドイツでは一八〇〇年以後、ラファエル・メングスの銅版画によって広く知られ、それゆえ、ゲーテのようにミラノで実物を見ていなくても、一般に、ある程度の鑑賞は可能であった。⁽⁴⁵⁾ ルンゲはこの銅版画を参考にしながら、イエスとその弟子たちを人相学的に研究し、スケッチでそれらを試作して、彼自身の『湖上のペトロ』を仕上げたと思われる。

ミラノのサンタ・マリア・デレ・グラツィエ修道院の食堂に描かれたレオナルドの『最後の晩餐』は、キリストを中心に、十二人の弟子全員をこちら向きに配し、三人を一組に、しかも各グループが互いに有機的に関連し合う構図で描いているが、⁽⁴⁶⁾ゲーテも彼の『最後の晩餐』論の中で指摘しているように、各人物の顔の表情と身振り、とりわけ



図版20 レオナルド・ダ・ヴィンチ「最後の晩餐」1495/98年

手の動きの豊かさは印象的である。⁽⁴⁷⁾レオナルドが描く人物一人一人は、彼以前の同主題の作品、例えば、ジョットやカスターニョ等々のそれに比べて、同定が可能なほど克明かつ個性的に描き分けられている。画面左から順に、バルトロマイ、小ヤコブ、アンデレ、ペトロ、ユダ、ヨハネ、キリスト、大ヤコブ、トマス、ピリポ、マタイ、タダイ、そして（熱心党の）シモンである。

『湖上のペトロ』画面中央のイエスとペトロはもちろんのこと、画面左側の舟の人物たちを描く際に、ルンゲは、レオナルドのように、個性を浮き彫りにしている。画家の兄ダニエルが残したメモにはこう書かれている。

「背景の船の救世主に最も近いところにユダ・タダイがいる。助けを求めるかのように、船縁越しに両手を伸ばしている。彼の上で老いた頭部のマタイが、左手でしっかりと船縁を掴み、右手を少し上げている。次にバルトロマイ。左手で舵を取りながら立ち、わずかに髪を残した禿げた頭である。左手で彼を掴み、屈んでいるのは大ヤコブだ。ヨハネは若々しく、舟のほとんど中央に座っている。考え深そうな眼差し、両手両腕を胸の上で十字に組み合わせている。彼の真横にカナのシモンが座る。禿げて髭を生やし、

嘆願するように両手を上げてゐる。イスカリオテのユダは不安そうに両手で船縁にしがみついている。彼の後ろにトマスがいる。両手を上に掲げ伸ばしている。アンデレは高く立ち、右手でキリストを指さし、左手は力強くマストの綱をしつかり握っている。彼の後ろに低くピリポがいる。ずっと前方に、帆柱を掴んで、小ヤコブが立つ。若々しい姿である。⁽⁴⁸⁾

H・ホールに拠れば、ダニエルはシモンとバルトロマイを取り違えたようだが、⁽⁴⁹⁾ともあれ、『湖上のペトロ』の中で、ルンゲはイエスと弟子たち一人一人を識別が可能なくらい個性的に描き分けている。⁽⁵⁰⁾容貌もさることながら、手の表情がある種パントマイム的で、レオナルド・ダ・ヴィンチと同様、きわめて印象的である。

『湖上のペトロ』の構図を整理しよう。画面中央やや右側に、力強いキリストと彼に必死にしがみつくペトロ、左側はペトロ以外の十一人の弟子たち。後者のグループは、中央の二人が示す奇跡の場面を眺める観客である。イエスとペトロは、信仰の強さをめぐる劇の主役に他ならない。彼らは、ドラマティックな作品全体の中で、いわば劇中劇を演じている。一方、嵐の海で翻弄される舟は、世界と歴

史の嵐の只中の抛り所＝教会の比喩であり、この舟は、教会のいわゆる予型 (Typologie) としてのノアの箱舟に他ならない。⁽⁵¹⁾

絵の中の舟の上空には黒々と雲が漂い、他方、キリストの右上には月が輝いている。この対比もシンボリックだ。絵の題名となった「湖上のペトロ」は、信仰の強度を師イエスに問われるバロメーター的存在＝第一使徒である。

『湖上のペトロ』はそもそも、実現はしなかったものの、建築予定の教会を飾る祭壇画となるはずであつた。⁽⁵²⁾信仰の原風景を描くまさに最適のテーマを、ルンゲは聖書の中から選択したと言えよう。

最後に、興味深い文章がある。最晩年のゲーテが書き残した「絵に描かれるべき対象」Zu malende Gegenstände と題された (エッカーマンの命名) 短い覚書である。その後半は次のような内容である。

「ところで、最も神聖なことに話題を移すと、私は福音書全体の中で、軽やかに湖上を歩きながら、沈みかけるペトロを助けに来るキリスト以上に気高く表現豊かな対象を知らない。救世主の神々しくも人間的な本質は、諸々の感覚に対してこれほど十全には描写され得ない。それどころ

か、キリスト教という宗教の意味のすべてが、ほんの僅かな要素でこれ以上によく表現されることはあり得ない。超自然的で自然なやり方で、自然なものを援助する超自然、つまり、神の子が自分たちの眼前に存在するという、船乗りと漁師たちの瞬間的な認識を呼び覚ます超自然、これはそうそう描かれるものではない。現在生きている芸術家にとつての最大の利点は、ラファエロがそれを企てなかったことだ。というのは、彼を相手に闘うのは、ペヌエルとの闘いと同じくらい危険だからである。（聖書「創世記」三二章）⁵³（訳者注 ペヌエルは、ヤコブが目に見えぬ神と闘った場所の名で、「神の顔」を意味する。）

右の覚書は、一八三一年夏、すなわちゲーテ没年の前年に書かれたと推測されている。ルンゲが亡くなった一八一〇年から二十年あまり後である。ゲーテとルンゲが、特に色彩論をめぐる親しく交友したこと、前述のように、一八〇六年（十二月四日）、ルンゲが『湖上のペトロ』の構想をゲーテ宛てに書簡で報告していた事実等を想起するならば、右の文章を綴る詩人の脳裏にロマン派の画家の姿が去来していた可能性は大きい。いずれにせよ、晩年のゲーテが「マタイ福音書」第一章の叙述に、ルンゲ同様、キ

リスト教の真髄を見ていたことは確かなのである。超現実的（ゲーテの「超自然的」現象は、救世主の存在を媒介に、現実的（自然的）出来事と結びつく。ルンゲ作『湖上のペトロ』は、その奇跡の場面を、ドラマティックに一枚の絵として描き出したのである。

結語

『ドイツ近代絵画史』の中で著者ヘルバート・フォン・アイネムは、画家ルンゲにおける「芸術と宗教」の緊張関係を指摘し、こう語る。「ルンゲの宗教性は深い自然感情と結ばれていた」⁵⁴。確かに、聖書から題材を採った彼の作品を見ても、そこに描かれる宗教的な内容は、物語が繰り広げられる自然の情景と渾然一体となつて、その深みを増してくるかのように思われる。そもそも、ルンゲが活躍した一八〇〇年前後のドイツでは、特にロマン派の詩人、思想家、そして芸術家の間で、〈宗教〉は一つの合言葉となっていた。

ルンゲは作曲家ルートヴィヒ・ベルガーと知り合った頃（一八〇一年夏）、ドレスデンのカトリック宮廷教会のミサ

を頻繁に訪れ、音楽への関心を募らせていたが、それと同時に、彼自身の「宗教的教化」を試み、以前にも増して聖書の世界に沈潜した。⁽⁵⁵⁾そしてその数年後の一八〇四年、彼は『モーセの遺棄』を描き、翌一八〇五年には『エジプトへの逃避途上の休息』に取り組んでいる。後に「ルーカス兄弟団」を結成し、ローマで創作活動を始めた若き日のオーヴァーベックが彼を訪ねてきたのもその頃のことである。⁽⁵⁶⁾

ところで、ルンゲは晩年、一八〇九年六月、手紙でシュライエルマッハーに言及している。⁽⁵⁷⁾当時、ドイツ思想界に大きな影響を与えた彼の『宗教論』には、例えば、次のような言葉が見られる。「すべて個別的なものを全体の一部分として、すべて制限されたものを無限なるものの一つの表現として受け取ること、これが宗教である」。⁽⁵⁸⁾「宗教の本質は、思考でも行為でもなく、直観と感情である」。⁽⁵⁹⁾また「宗教はその全生命を自然の中で、しかも全体、すなわち一にして全なる無限の自然の中で生きる」。⁽⁶⁰⁾

シュライエルマッハーは宗教の概念を（狭い意味での）道徳的なものから解放して、人間の内面、「感情」の世界にその領域を拡張、そこに人間（個別的なもの／制限され

たもの）と宇宙（一にして全／無限の自然）との内密な一体感を見出そうとする。⁽⁶¹⁾これはまさしく〈宗教の革新〉に他ならない。⁽⁶²⁾

本稿で扱った作品を最後に振り返ってみよう。習作期から「聖家族」のテーマを好んだルンゲは、一八〇四年、旧約聖書「出エジプト記」の中から、『幼児モーセの遺棄』をテーマに選ぶ。エジプト王「ファラオ」の眼を避けて、モーセの母親は生まれたわが子を葦舟に乗せナイル川へ遺棄しようとする。多くの先例（ティエーポロ等）がモーセの「発見」を描いているのに対して、ルンゲは、ナイル川の岸辺を背景とした「遺棄」の現場に照準を合わせ、母子の愛の絆をクローズアップすることによって、伝統的な宗教画を歴史の重みから、ある意味、解き放つ。それによって、画家はシュライエルマッハーのいわゆる「感情」の領域で宗教を新たに捉え直すのである。河水、岸辺、樹木、葦といった風景要素は、母と子（個別）を包む「全」なるもの（「無限の自然」）の最小単位となっている。

次に、このモーセを「予型」とするキリストの物語の中から、ルンゲは『エジプトへの逃避途上の休息』を選択する。モーセはかつてイスラエルの民を導きエジプト脱出を

図ったが、ちょうどそれとは逆に、聖家族（ヨセフとマリヤと幼児キリスト）は、ヘロデ王を避け、イスラエルからエジプトへ逃れる。ダフィット、カラヴァッジョ、クロード・ロラン等、多くの名作を産んだこの主題を、ルンゲは短縮遠近法（驢馬）やピラミッドのあるナイル溪谷、そして象徴的な樹木等を活用して、一幅の画面にまとめ上げる。夜明けの光が射し始めるその情景は家族の明日をどこか予感させ、その光に手を差し伸べる大地の幼児キリストの姿が印象的である。自然と渾然一体となったその情景は、シユライエルマッハーの宗教観を具体化したかのようにも見える。

第三作『湖上のペトロ』では、キリストがその神秘の姿を現す。ガリラヤ湖上を歩いてきた「幽霊」のような彼は、嵐の中、揺れる舟に乗った他の弟子たちの目前で、水に沈みかかるペトロに救助の手を差し伸べて言う、「信仰の薄い者よ、なぜ疑ったのか」と。宗教の中心テーマ〈信仰〉を、ルンゲは幾重にも象徴的な、そしてドラマティックな場面に収斂させる。夜と月と嵐のロマン的な情景の中に描かれたキリストの姿は、ペトロとは対照的に、力強い靈性に満ちている。雲と月、闇と光、湖と岸辺、絶望と希望、

そしてペテロとイエス、相反するこれらの要素は、弟子を乗せた舟⇨キリスト教会⇨ノアの箱舟という一連の予型論的イメージと融合しながら、『湖上のペトロ』を多層的意味をはらむ新しい宗教画に仕立て上げている。宗教と自然現象との深い結びつき、そして神秘のドラマがここにある。聖書をめぐるルンゲの以上三作品は、こうして、親密性と予感性、象徴性とドラマ性に彩られた宗教と自然の一体感を描出し、宗教画の歴史に革新の息吹を吹き込んだのである。

註

聖書の注釈書として次を参照した。

* Stuttgart Altes Testament. Einheitsübersetzung mit Kommentar und Lexikon, hrsg. von Erich Zenger, Katholische Bibelanstalt, 4. Aufl., Stuttgart, 2010 (1980).

* Stuttgart Neues Testament. Einheitsübersetzung mit Kommentar und Erklärungen, Katholische Bibelanstalt, 5. Aufl., Stuttgart, 2010 (1980).

* Neue Jerusalem Bibel. Einheitsübersetzung. Mit dem Kommentar der Jerusalem Bibel, 3. Aufl., 2007 (1985).

* Kommentar zur Bibel. AT und NT in einem Band, hrsg. von

Donald Guthrie, J. Alec Motyer, Brookhaus im SCM-Verlag, Witten, 7. Gesamtaufl., 2008.

マインヘンに關しては、主になを參照した。

* Philipp Otto Runge, Briefe und Schriften, Herausgegeben und kommentiert von Peter Bethausen, Henschelverlag, Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1983.

* Runge in seiner Zeit, Herausgeber Werner Hofmann, Prestel Verlag, München und Hamburger Kunsthalle, 1977.

* Peter Bethausen, Philipp Otto Runge, E. A. Seemann Verlag, Leipzig, 2008 (1980).

序

(1) W.H.Wackenroder/Ludwig Tieck, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, hrsg., von Martin Bollacher, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 2005.

(2) Friedrich Schleiermacher, Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern. Mit einem Nachwort von Carl Heinz Ratschow, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1969.

(3) Johann Jahn/Wolfgang Haubenreisser, Wörterbuch der Kunst, 12. Aufl., Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1995, S.596 (Nazarener)

(4) Runge in seiner Zeit, S.148.

(5) 『我々三人』Wir drei (1805)、『芸術家の両親』Die Eltern des Künstlers (1806)、『藝術家の子供たち』Die Kinder des Künstlers (1808/09) 等。

(6) Briefe und Schriften, Runge in seiner Zeit, Philipp Otto Runge 図説参照。

第一章

(7) 『聖書百科全書』シモン・ホウカー編著、荒井献+池田裕+井谷嘉男監訳、三省堂、二〇〇〇年。

(8) 『聖書』新共同訳、日本聖書協会、一九八八年、(田「出エジプト記」九五頁。

(9) Runge in seiner Zeit, S.148.

(10) aa.O., S.150.

(11) Lexikon der Kunst, E.A. Seemann Verlag, Leipzig, 7Bde., 2004, Bd.5, S.4-6 (Moses)

(12) Enzyklopädie des Märchens, hrsg., von Kurt Ranke, Walter de Gruyter, Berlin/New York, Bd.1, 1977, S.1048-1065 (Aussetzung).

(13) Otto Hilbrunner, Kleines Lexikon der Antike, 4. Aufl., Sammlung Dalp, Francke Verlag, Bern und München, 1964, S.386f. (Persens).

(14) 註 (21) aa.O., S.1054.

(15) 註 (21) aa.O., S.1063-64.

- (16) Runge in seiner Zeit, S.148.
- (17) Lexikon der Kunst, Bd.7, S.472-474.
- (18) 註 (11) aa.O., S.4.

第二章

- (19) Peter Berthausen, Philipp Otto Runge, S.30.
- (20) Runge in seiner Zeit, S.179f.
- (21) 『聖書』(新)「メタイによる福音書」二二三頁。
- (22) 『世界美術大全集』〈西洋編〉、小学館、第十四卷「北方ルネサンス」勝國興責任編集、二〇〇〇(一九九五年、九九、三九三頁。
- (23) 同、第十六卷「バロック」神吉敬三／若桑みどり責任編集、二〇〇〇(一九九四年、一四一頁。
- (24) 同、第十六卷「バロック」、一一九、四二〇頁。
- (25) Gemädegalerie Dresden. Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, E.A. Seemann Kunstverlags-gesellschaft, 1992. 図版一一九。
- (26) Runge in seiner Zeit, S.175-178.
- (27) aa.O., S.176.
- (28) aa.O., S.174.
- (29) aa.O., S.174.
- (30) aa.O., S.174, 176.
- (31) aa.O., S.174.

- (32) 註 (19) aa.O., S.30.
- (33) 『ドイツ近代絵画史』ヘルバート・フォン・アイネム著、神林恒道・武藤三千夫共訳、岩崎美術社、一九九一(八五年)年、一五三一―一五四頁。

第三章

- (34) 註 (19) aa.O., S.30.
- (35) aa.O., S.30.
- (36) 『聖書』(新)「メタイによる福音書」二八―二九頁。
- (37) The Greek New Testament, Second Edition, United Bible Societies, 1968, p.55.
- (38) Biblia Sacra. Iuxta Vulgatum Versionem, Deutsche Bibel-gesellschaft, 3. Aufl., Stuttgart, 1983, S.1548.
- (39) Die Bibel,nach der Übersetzung Martin Luthers, Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart 1968, S.23.
- (40) Enzyklopädie des Märchens, Bd. 10, 2002, S.802-810 (Petus, Hl.).
- (41) 註 (39) aa.O., S.23.
- (42) 『西洋美術解説事典』シェイムズ・ホール、監修高階秀爾、河出書房新社、一九九七(八八)年、一二九頁(「湖上を歩くキリスト」)。
- (43) Runge in seiner Zeit, S.182.
- (44) Peter Berthausen, Philipp Otto Runge, S.30.

- (45) Runge in seiner Zeit, S.184.
- (46) 『ゲーテと歩くイタリア美術紀行』高木昌史編訳、青土社、二〇〇三年、第一部第七章。
- (47) 前掲書、一四一頁。
- (48) Runge in seiner Zeit, S.187.
- (49) aa.O., S.187.
- (50) 註(47)。
- (51) Runge in seiner Zeit, S.183.
- (52) aa.O., S.182.
- (53) Goethes Werke, Christian Wegner Verlag, Hamburg, Bd. XII, S.222f.651.
- (52) Runge in seiner Zeit, S.174.

結語

- (54) 註(33) 一三四頁。
- (55) Philipp Otto Runge, Briefe und Schriften, S.10.
- (56) aa.O., S.324.
- (57) Runge in seiner Zeit, S.27.
- (58) 註(28) F.Schleiermacher, Über die Religion, S.39.
- (59) aa.O., S.35.
- (60) aa.O., S.35.
- (61) Gerhart Hoffmeister, Deutsche und europäische Romantik, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1978, S.101f.