

フィリップ・オットー・ルンゲの世界

——文学と美術—— (3)

高木昌史

3 アラベスクの図像学

序

『ドイツ近代絵画史』の中で、ヘルバート・フォン・アイネムはフィリップ・オットー・ルンゲの『四つの時』シリーズ（一八〇三年）をこの画家の「主要作品」と呼び、それは「一つの歴史的事件」であったと評価する⁽¹⁾。実際、「朝」「昼」「夕」「夜」の『四つの時』は、同時代の人々にも大きな衝撃を与えていた。親友の作家ルートヴィヒ・テ

イークにこの絵を見た時の様子を、画家は兄ダニエルにこう報告している。「『テイークは』完全に当惑し、一時間ほど黙り込んだままでした。やおら彼が言ったことには、自分がいつも新芸術と考えていたものは、これ以外には、またこれほど明らかに言い表わすことは絶対にできないということでした」⁽²⁾。

ルンゲから『四つの時』のオリジナルを受け取ったヴァイマルのゲーテも、それを「思想豊かで花々に満ちた」ものとして絶賛した（一八〇八年の『日記』⁽³⁾）。また批評家ヨーハン・ヨーゼフ・フォン・ゲレスは一八〇八年に『フィリップ・オットー・ルンゲの素描による四枚の絵』（『ハイドルベルク文学年鑑』）を発表し、この作品の魅力を情

熱的に語った。⁽⁴⁾そして現代では、ハンス・H・ホーフシュテッターがその名著『象徴主義と世紀末芸術』の中で「宇宙的サンボリスム」の代表例としてルンゲの『四つの時』を挙げ、その構造を分析した。⁽⁵⁾

同時代から今日まで、多くの詩人や批評家を魅了してきたこの『四つの時』シリーズを本稿では考察したい。ところで、様々な象徴性が複雑に絡み合うその作品世界にアプローチするのは容易ではないが、他ならぬルンゲ自身が謎解きのヒントを提示している。『時』シリーズに取り組んでいた頃、彼は次のように語っているのである。「私は今、自分の大きなアラベスクのうち二点を仕上げました。これにはもう二点が続きます。これはそもそも、私の観念を整理とした調べに保つための最初の場なのです」(一八〇三年一月十六日、ハンブルクのダニエル・ルンゲ宛書簡)。⁽⁶⁾

「アラベスク」die Arabeskenがルンゲにとって『時』シリーズ制作の要「かなめ」であったことが分かる。東洋に起源を持つこの唐草模様を自作に活かすために、彼は当時、植物研究に没頭した。右の手紙の他の個所で、彼はこう語る。「ヘルテリヒがこれほど花のことを知っているのは私にはとても嬉しい。彼は私のために花々を集めて来て

くれることでしょう」。⁽⁷⁾若きルンゲの素描教師を務めた画家・石版画家H・J・ヘルテリヒが植物に精通していたことは、ルンゲのアラベスク研究に大きく寄与したのである。ゲートはルンゲの『四つの時』を「思想豊かで花々に満ちた」gedanken-und blumenreich 作品と評価したが、本稿では、『時』シリーズを「思想」と「花々」が交錯するアラベスクの図像学「イコノロジー」の観点から鑑賞し検討してみることにしたい。

『四つの時』の成立

ルンゲの『四つの時』はもともと、ハンブルクのある市民の室内装飾として計画された(一八〇二年十二月二十八日、ダニエル宛書簡)。しかし費用が高むことなどを考慮して、画家は予定を変更し、それを独立に仕上げる。ペン画による四枚のシリーズは一八〇三年の七月末には完成するが、作品の普及にも配慮して、同年十一月、ルンゲはドレスデンの版画彫刻師に銅板を依頼する。こうして、一八〇五年春、銅版画初版『四つの時』が完成する。さらにその後、ゲートの高い評価もあって、画家はハンブルクの友人ペルテスの書籍取次店から、銅版画第二版『四つの時』

を印刷・刊行する。初版は各二五部、第二版は各二五〇部発行されたようだ。⁽⁹⁾

現在、ハンブルク市立美術館に所蔵されている『四つの時』作品群は次のとおりである（*順番は Runge in seiner Zeit に拠る⁽¹⁰⁾）。

*一八〇五年銅版画初版（七二・〇×四八・〇 c m）

「朝」 Der Morgen、 「昼」 Der Tag、 「夕」 Der Abend、 「夜」 Die Nacht

*一八〇二／〇三年ペン画（七三・三×四七・八 c m）

「朝」（百合と子供。薔薇や柞縁のない最初の構図）

*一八〇三年ペン画（各、約九五×六四 c m）

「夜」、 「昼」、 「夕」

*一八〇三年構想図（各、約七二×五〇 c m）

「朝」、 「夕」、 「昼」、 「夜」

*一八〇三年銅版画原本（各、約七一×四八 c m）

「朝」、 「夕」、 「昼」、 「夜」

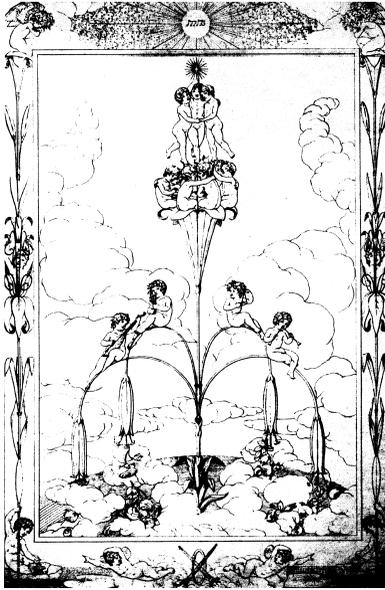
以上の他、一八〇三年のペンと筆画「昼」（中央部分のみ）（三一・二×二七・一 c m）と同じ構図の油彩画「昼」（三一・三×二六・三 c m）が残されている。本稿では一八〇三年銅版画原本を中心に考察を進める。

第一章 ルンゲの自註

『四つの時』シリーズに取り組んでいた頃、ルンゲはドレステンからハンブルクの兄ダニエルに宛てて自作についての解説を書き送っている（一八〇三年一月三十日／二月二十二日⁽¹¹⁾）。それは、例えばゲーテが『西東詩集』に付したような、一種の自註である。それらの書簡は、画家が己の構想を語ったドキュメントとして興味深いばかりではなく、ある種、詩のようなその文章は、本稿のテーマであるルンゲにおける文学と美術の関わりを知る上にもきわめて重要である。我々は初めにそれを読んでみたい。

「朝」（図版 1）

「下方には軽やかに霧がかかり、その中から一本の大きな百合がまっすぐに生長しています。四つの薔が両側に弧を描いて垂れ下がり、その上に四人の子供たちが座って、音楽を奏でています。薔が開き、霧の上に薔薇や色とりどりの花が垂れています。霧は花々に染まります。絵の中央には、花開いた百合が、光のように明るく、一



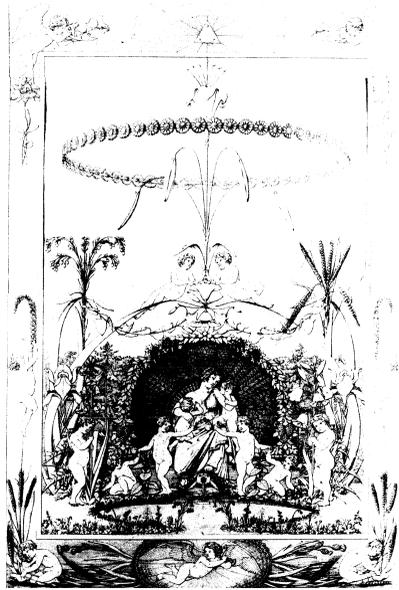
図版1 Ph. O. ルンゲ『朝』、銅版画原本、1803年

直線に高みへと昇っています。そしてそれぞれの夢「ガク」に子供が座っています。前方を向いた真ん中の二人は抱き合っており、互いを見つめています。左側の二人は夢の中を深く覗き込んでいます。右側の二人は彼らの上のもので、すなわち花糸を眺めています。花糸の上には三人が立っており、互いに抱き合い、百合の雌蕊を高く支えています。その雌蕊の上にはウェヌス——明けの明星（金星）——がいます。この星は金色に染まっています。上方の空は完全な暗青色で、それは少しづつ明るく下の霧に向か

って消えてゆき、その結果、百合は子供たちもろとも大きな光のような姿を現します。両側には雲が棚引き、その縁が明るく光を浴びています。下方に向かって色彩がますます集まり、遂には日の出を形づくりますが、それは容易に見誤れることはないでしょう。光は百合です。そして三つのグループは、見られるように、三位一体と関連しています。明けの明星は光の雌蕊あるいは中心点です。そしてこの明星に私は星以外の姿を意図的に与えませんでした。——ところで、ここでは光が色彩を駆逐しているように、それと一対となる作品の中では、色彩が光を飲み込みます。第二の作品、「夕」⁽¹²⁾がそれです。」

「昼」(図版2)

「難産だったのは『昼』でした。……私は「画面」上部で、矢車菊の花輪に百合を挿しました。私たちは昼に太陽を眺めたりはしません。私たちはイメージそのものの中に存在し、我らの母なる大地の生命力、その豊かさや賜物を喜びます。こうして母は下の窪みの中に座っています。窪みの縁は杏「あんず」、桜桃、スグリ、李「すもも」そして葡萄の房から成っています。彼女の足



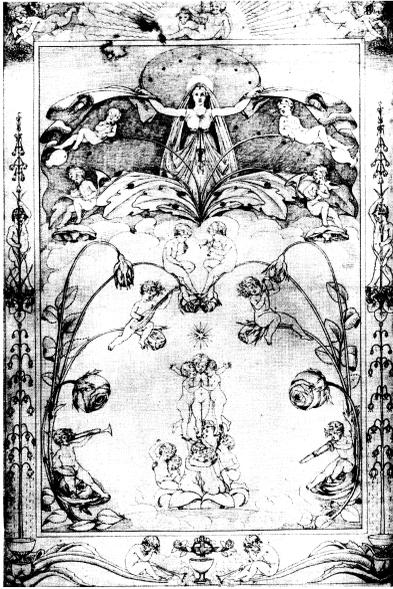
図版2 Ph. O. ルンゲ『昼』、銅版画原本、1803年

元にはさわやかな清水が湧き出ています。彼女の前では、男女が昼の仕事と生活のために互いに別れ、彼らの間には二本の勿忘草「ワスレナグサ」が咲き、別れを語っています。さて、両側の人物の横にはイラクサが生え、それぞれの側で男女は童「すみれ」を摘むために身をかがめています。その際、彼らは互いを振り返っています。さらに、大きな薊「あざみ」が生え、その前に一本の釣鐘草（他方にはヒヤシンス）があり、その傍で一人の子供が鐘を鳴らすかのように立っています。背後の園亭の

両側に青いアイリスが生えています。アイリスの茎は園亭の上に曲がってひと固まりになり、その真ん中で二人の子供が一緒に食事をしています。これらすべての背後、女性の側に亜麻が伸び、男性の側には穀物の穂が上昇しています。⁽¹³⁾

〔夕〕(図版3)

「ここでは百合が雲の中に沈み込みます。前景の二人の子供は中央で互いの腕の中に沈み、キスを交わしています。左側の二人は夢の中に沈み込み、右側の二人は花糸の三人を下から持ち上げています。ウエヌス(宵の明星=金星)も下に沈んでいます。そして互いの距離はますます縮まります。軽やかな雲が百合のまわりに絡みつき、地平線の上で、満開の薔薇が中央へ突き出ています。右側の薔薇の中にトロンボーンを持った一人の少年が座り、左側の薔薇にはトランペットを持った少年がいます。彼らは足で薔薇をしつかり踏んでいます。今や薔薇の蔓「ツル」がさらに高く絡まり、宵の明星に向かっています。いよ赤く閉じています。そこでは一組の子供が薔薇の上に座って楽器を鳴り響かせています。さらに弧が高く伸び、



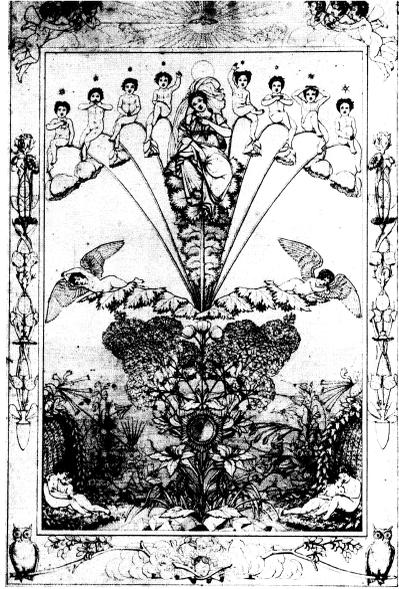
図版3 Ph. O. ルンゲ『夕』、銅版画原本、1803年

蕾は一段と深紅になり、絵の中央で触れ合います。そのために下方のキスが蕾の中に映し出されます。この蕾の上で、フリュートを持った一組の子供が沈下を食い止めます。そして子供たちの間に一本の芥子の花が伸び上がります。下方ではすべてが側面から中央へ沈み込みますが、ここでは芥子が大きな弧を描いて上に伸びてゆきます。光はここでは、芥子の葉の緑のように、完全に冷たくなり、弧の上に座っている二人の子供はフレンチホルンを演奏します。高みから芥子の頭部が垂れ下がり、

その上で二人の子供が眠り込んでいます。ヴェールを被った大きな姿が中央から漂い昇り、その上に月が出ます。⁽¹⁴⁾

〔夜〕(図版4)

「下の中央に花開いた向日葵が立っています。その脇に百合が外側へ身をかかめています。向日葵の上にはとても小さなアスターの花があり、それは黄色い火花のように、そこから飛び散っています。またキバナノハタザオの二つの茂みが、煙のように両側でこの火花を包み込んでいます。煙の上では一組の天使が飛んでいます。彼らは絵の半分を覆っています。―下には両側に子供たちのグループが眠り込んで座っています。そしてその背後の暗がりには、二人が眠って横たわっています。その暗闇から、桜草が梟「ふくろう」の眼のように覗き、口を歪めたジギタリス、ゼラニウム、薊「あざみ」の頭部、そしてあらゆる種類の美しい姿が見えます。―絵の中央には、またもや女性の姿となって、夜が芥子植物から立ち上ります。芥子の花は両側で大きな弧を描き、右と左でこちら側に四つずつ垂れています。そしてそれぞれの花



図版4 Ph. O. ルンゲ『夜』、銅版画原本、1803年

の上に一人の少年が腰かけ、静かにまっすぐ前方を見えています。皆が正面を向き、真剣で、それぞれの頭上に星があります。そのために、この上部の規則性が天の蒼穹(15)のような印象を与えています。」

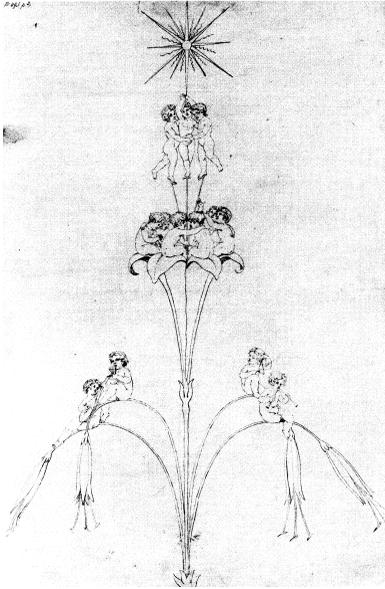
花々に満ちた風景が眼前に広がるかのような解説である。ルンゲのこの作品自註は、彼が文学的な想像力に恵まれた画家であることをよく物語っているように思われる。ペン画や銅版画原画はモノクロ「白黒」だが、右の文章には、

随所に鮮やかな色彩が垣間見られ、後の『小さな朝』（一八〇八年）や『大きな朝』（二八〇九年）の風景を予感させる。

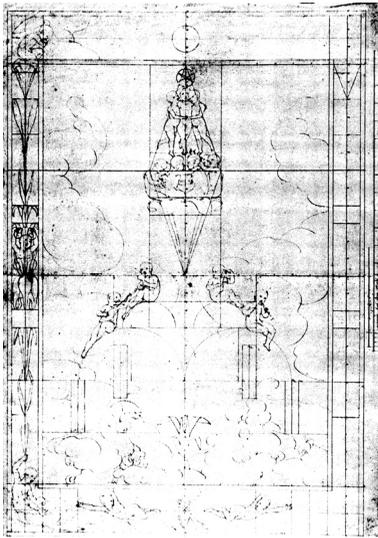
ところで、ルンゲの『四つの時』の完成図は、画面が内部と枠部の二重構造になっている。また、画面の内部および枠部に描かれた多種多様な植物や他の存在・事物には、キリスト教および民間の伝承に由来する様々な象徴の意味が内在している。次章ではこの二点に注目して、『四つの時』の考察を進めたい。

第二章 『四つの時』——構造と象徴

『四つの時』シリーズは、「朝」「昼」「夕」「夜」いずれも二つの部分から構成されている。内部画面と周縁画面である。前章で見たルンゲの解説は、前者すなわち内部画面に関するものであることを、まずは確認しておく必要がある。『時』シリーズはこの内部画面のみならず、周縁の部分にも絵が描かれ、内部と枠部の二重構造から画家の意図が紡ぎ出される仕組みになっている。これは、例えば油彩画『小夜啼鳥の授業』（一八〇二／一八〇四・〇五年）



図版5 Ph. O. ルンゲ『朝』、ペン画、1802/03年



図版6 Ph. O. ルンゲ『朝』、構想スケッチ、1803年

や最晩年の『小さな朝』にも活用された、ルンゲ独特の美的あるいは意味論的空間を形作る重要な手法に他ならない。以下では、初めに「朝」「昼」「夕」「夜」それぞれの内部と粹部、次に両部分に描かれた植物、最後に各絵の全体像を検討したい。

「朝」

『四つの時』の最初のプランとして、ルンゲは一八〇二年のクリスマスに、百合と子供たちのみの「朝」を描き

(図版5)、翌一八〇三年、粹部分を加えた幾何学的な空間配分の構想スケッチを作成し(図版6)、「朝」(図版1)を完成した。

「内部」

「朝」の内部は厳密な左右対称「シンメトリー」で構成され、一本の百合が大地から天に向かって真つすぐに伸びている。下の四本の茎には子供が一人ずつ、開いた花卉からは薔薇が雲間に落ちる。中心の花卉には六人の子供、さらに上の雌蕊に三人の子供、一番上には星が輝く。全体に

垂直的な構図である。

〔粹部〕

絵の粹部、画面下の真ん中に燃える松明と蛇の輪が描かれている。前者は根源の火(ヤークフ・ベーム)、後者は永遠を象徴していると言われる¹⁶⁾。中心の松明と蛇の輪から翼を持った二人の子供、男女が飛び去って行く。画面下の左右には蓮が水面に浮かび、それに乗った子供の手は画面上まで伸びるアマリス(百合科)を握っている。その花から百合が生え、その花卉の上に天使が神の栄光に向かって礼拝する。画面上の中心にはヘブライ語で(エホバ)と記されている。

〔植物〕

「朝」の植物は百合と薔薇と蓮、およびアマリスである。「百合」Lilieの白い色は、一般に、光と純潔と処女性の印として知られ、従って聖母マリアの象徴であるが、¹⁷⁾「四つの時」においては特に「光」のシンボルである。¹⁸⁾人間は光そのものを見ることは出来ないゆえに、曙光の赤い「薔薇」Roseが、色彩の媒介として、地上に送られる。香り高く美しい薔薇は、愛のシンボルである。一方、「蓮」Lotosは、その根を水中の大地深く暗闇に伸ばし、水上の花

を神々しい光に向ける独特な植物として、誕生と再生を象徴する¹⁹⁾。最後に、百合に似た深紅の花を咲かせる「アマリス」Amaryllisは、十八世紀に南アフリカからヨーロッパに輸入された。Belladonnalilie/Bella美しい— donna女性— lilie百合」とも呼ばれ、ルンゲは油彩で美しいアマリスを描いている。「朝」粹部では、百合に似た赤いアマリスに白い百合が継ぎ足されている。

〔概観〕

以上、「朝」は大気と大地、そして水(蓮)と火(松明)という四大要素が、天上のエホバを中心に有機的に構築された空間を描いていることが分かる。これらの要素を繋ぐのは「百合」(＝「光」)である。百合の茎では子供たちが楽器を奏で、さわやかな朝に音で彩りを添える。

〔昼〕

「昼」に関しては、母と子供たちのみを描いたペン画(図版7)と油彩画(図版8)、粹部分を含む構想スケッチ(図版9)、そして完成図(図版2)がある。いずれも一八〇三年作である。

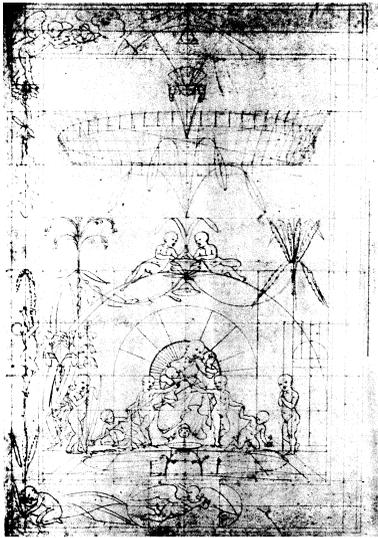
〔内部〕



図版8 Ph. O. ルンゲ『昼』、油彩画、1803年



図版7 Ph. O. ルンゲ『昼』、ペン画、1803年



図版9 Ph. O. ルンゲ『昼』、構想スケッチ、1803年

「昼」の画面の上半分は、「朝」と同様、百合が左右対称の構図を形づくっている。しかし絵全体の重心は明らかに画面下に描かれた花園の中の女性、幾人もの子供たちに囲まれた母なる存在である。上空の百合は矢車菊の花輪に囲まれ、母の園亭は、杏、桜桃等々、多種多様な果樹に縁取られている。「朝」に比べて、植物の種類は圧倒的に多い。第一印象は、大地の豊穡そのものである。画面右の穀物の穂は男性の日々の仕事を、画面左の亜麻は女性の日々の仕事を象徴する（ルンゲ）。上空の矢車菊の花輪、母のいる

園亭、その足元の池はすべて円を描き、母性的な柔らかさが空間全体を包み込んでいる。

〔粹部〕

画面下では薔薇の園に囲まれた天使が手に剣を持って、侵入を防いでいる。⁽²⁰⁾ 両側の隅では、子供たちが穀物の手入れをする。その上方では子供がモウズイカをよじ登る。遙か上空の時計草の上に天使が立ち、薔薇にキスをして、神々しい三位一体を畏れ敬っている。「昼」の粹部は、聖書に語られた人類の墮落、楽園追放とその後のパンを得るための厳しい労働、そしてキリストによる救済がテーマとなっているようだ。⁽²¹⁾ ちなみに、時計草はドイツ語で *Pas-sionsblume*、すなわち「受難の花」を意味している。園亭の母は「母なる大地」でもあり、キリストの母マリアでもある。⁽²²⁾

〔植物〕

豊穡な「昼」の植物をすべて挙げると、「矢車菊」*Korn-blume*、⁽²³⁾「杏」*Aprikose*、⁽²⁴⁾「桜桃」*Kirsche*、⁽²⁵⁾「スグリ」*Johannisbeere*、⁽²⁶⁾「李」*Pflaume*、⁽²⁷⁾「葡萄の房」*Weintraube*、⁽²⁸⁾「勿忘草」*Vergilmeinnicht*、⁽²⁹⁾「堇」*Veilchen*、⁽³⁰⁾「釣鐘草」*Glockenblume*、⁽³¹⁾「ヒヤシンス」*Hyazinthe*、⁽³²⁾「穀物の穂」*Getreideähre*、⁽³³⁾「亜

麻」*Flachs*、⁽³⁴⁾「薔薇」*Rose*、⁽³⁵⁾「穀物の茎」*Kornhalm*、⁽³⁶⁾「モウズイカ」*Königskerze*、⁽³⁷⁾「時計草」となる。

この中、「ヨハネの液果」を意味するスグリは、伝承によれば聖者が祝福した、あるいは聖者の空腹を満たした液果と言われる。⁽²³⁾ モウズイカは「王の蠟燭」の意で、悪魔術を防ぐものと信じられた。⁽²⁴⁾ 男の子と女の子の間に描かれた勿忘草は、文字通り「私を忘れないで」と互いに訴えている。桜桃はキリスト教の伝承によれば「人類の」墮落の樹木」を象徴する。⁽²⁵⁾ 堇は、同じくキリスト教の信仰では「謙虚の花」*Flos humilitas* あるいは「キリストの眼」のシンボルである。⁽²⁶⁾ 葡萄酒は、言うまでもなく「生命の水」そして「キリストの血」である。時計草についてはすでに触れた。

〔概観〕

以上、「昼」では植物―果樹、穀物、そして花々―が、画面中心の母（大地とマリア）の恵みとともに、豊穡の世界を繰り広げる。しかし粹部分には人類の墮落、キリストの受難といったテーマが描かれ、絵全体は生命の育成（母）と人類の救済（イエス）を包括する記号体系となっている。ルンゲ自身、「昼」の描出は「難産」だったと語

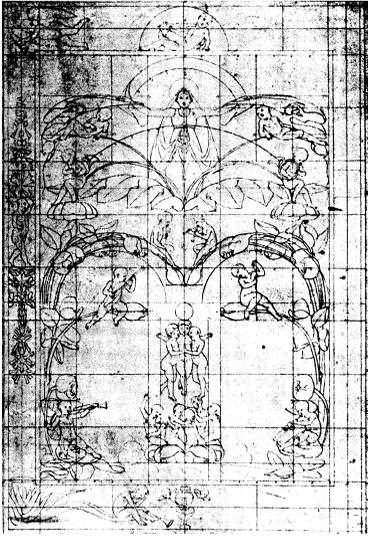
っている（前述）。

「夕」

「朝」と対をなす時として、ルンゲは「夕」を理解し、その複雑な構想スケッチから（図版10）、完成図を仕上げた（図版3）。

「内部」

「昼」の豊穰さとは対照的に、「夕」の植物界は簡素である。それは、ルンゲが指摘したように、「朝」と対を成し



図版10 Ph.O.ルンゲ「夕」、構想スケッチ、1803年

ている。百合の花弁が下方に見える。それは子供たちを乗せたまま今にも大地の底へ沈み込んでゆくかのような。画面両側に描かれた薔薇の花も項垂れ、茎に腰かける子供たち六人は皆、楽器を奏している。「朝」の音楽が復活したかの印象である。画面上部、芥子の花の上で二人の子供、その上の袋果にさらに二人、そして真ん中にヴェールを被った女性。夜が立ち、両手で覆いを拡げる。

「粹部」

「昼」に続いて、粹部はキリストの犠牲死を主題とする。⁽²⁷⁾画面下に杯と十字架、十字架の上には茨の冠と智天使「ケルビム」が描かれている。その両脇には、死を象徴する松明を持った子供たち。彼らはアロエの葉の上で悲しみに沈んでいる。上方に伸びたアロエから滴が落ちる。キリストの血のようだ。さらに上に萼、その上で子供が飛燕草を掲げている。画面上の両端では、天使が向日葵を下けている。上部中央にはキリスト自身が神の羊と子供の姿で座り、そこから放射状に光が発している。

「植物」

「夕」の画面下半分は、沈む百合と項垂れる薔薇、上半分は芥子が植物空間を形作る。「芥子」Mohnはギリシア

神話において大地の女神デーメーテルあるいは地下の女神ペルセポネーのシンボルとされ、未熟の果実から阿片が採れるこの植物は、古代から眠りの象徴として知られている。²⁸ 梓部のアロエ Aloe は「プロト人」「古代エジプトのキリスト教徒」の間では、フェニックスに対応する鳥の姿で表され、キリストの復活と関連づけられていたようだ。²⁹ また

飛燕草はドイツ語で Rittersporn、「騎士の拍車」を意味し、キリスト教信仰の勇敢な側面を象徴する。³⁰ 葦がキリスト教では謙虚さを示すことはずでに触れた。茨は言うまでもなくキリスト受難のシンボルである。「夕」に向日葵は意外だが、民間信仰ではあらゆる魔術からの防御を象徴するとされ、「夜」を迎えるひと時には相応しいのかも知れない。

〔概観〕

以上、「夕」は、昼の豊穰へ向かう「朝」とは対称的に、「夜」の静けさを、キリストの犠牲死をめぐる伝承と二重映しする。ドイツ語の Dämmerung は、夜から朝に向かつてしだいに明るくなる時間⇨夜明けを意味するとともに、昼から夜にかけてだんだんと暗くなってゆく時間⇨夕暮れにも用いられる。「昼」と「夜」の対比を媒介する薄明の一時という意味でも、「朝」と「夕」は対を成す時だが、

ルンゲの絵では、百合と薔薇の表情がその対照性を際立たせている。

〔夜〕

構想スケッチ（図版11）は、画面中心の垂線から放射状に延びる芥子の茎と画面下の向日葵の円形を幾何学的に配置し、完成図（図版4）は画面下方に広がる植物世界を細密に描き込む。

〔内部〕

「朝」と「夕」が対となっているように、「昼」と「夜」も明と暗の一対と見做される。「昼」が植物に満ちていたのと同じく、「夜」も複雑な植物界を描く。画面下中央に向日葵、その上に芥子の袋果が三つ。そこから画面上部に向かって芥子の葉が伸びる。その頂点に女性⇨夜が座る。画面全体は、以上を垂線として左右対称に配分される。

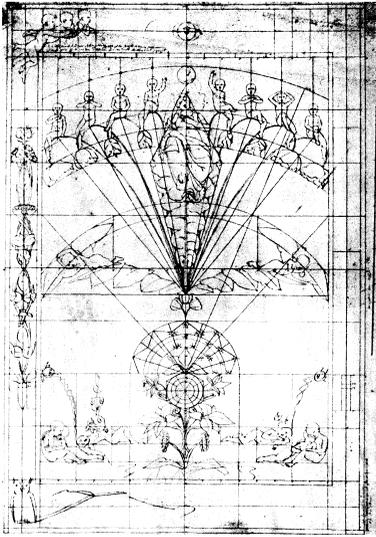
〔梓部〕

画面下の真ん中にオリイヴが燃え、そこから両端に枝が伸び、その上に梟「フクロウ」が止まっている。この鳥は眠りと死の象徴である。³³ 画面両側の羽のついた花瓶から上に植物が伸びる。薔薇と矢車菊と千寿菊である。画面上で

は両側に三人ずつ翅をつけた天使たちが空中を浮遊する。彼らは画面中心の聖霊の鳩を眺め、礼拝している。

【植物】

芥子と向日葵については「夕」で触れた。絵の下半分に描かれた植物は、「昼」と同様、多種多様である。すべてを列挙すると、「百合」の一種 *Feuerlilie* 「火の百合」、*「アスター」 Sternblume* 「星の花」、*「芥子」 Feuerblume* *「Mohn、火の花」*、*「キバナノハタザオ」 Nachviole* 「夜の



図版11 Ph.O. ルンゲ『夜』、構想スケッチ、1803年

堇」。これら以外に「桜草」*Aurikel* 「ジギタリス」*Fingerhutblume* 「指抜きの花」、*「フウロソウ」*（*「ゲンノシヨウコ」 Storchschnabel* 「コウノトリの嘴」、*「薊」 Distel*、そして「オリーブ」*Ölbaum* 「薔薇」*Rose*、*「矢車菊」 Kornblume* 「穀物の花」、*「千寿菊」 Totenblume* 「死の花」である。

ドイツ語ではイメージが掴みやすいものも多いが、キリスト教と民間の伝承から意味を探ると、「桜草」はキリストの昇天の際に集められたと言われ、有毒で薬用にも用いられる桜草科の「ジギタリス」は、ラテン語の「指」*digitus* に由来し、フランスでは「聖母マリアの手袋」、イギリスでは「妖精の帽子」を意味する⁽³⁵⁾。また「薊」はその棘によって悪霊を追い払うとされ、「オリーブ」はキリスト教伝承で神の庇護あるいは平和を意味する⁽³⁷⁾。「矢車菊」と「千寿菊」はドイツ語名で意味が明らかである。

【概観】

以上、「夜」では、眠り（芥子）と太陽（向日葵）を中軸に、「火の百合」と「星の花」（アスター）、「火の花」（芥子）と「夜の堇」（キバナノハタザオ）が、漆黒の夜とその中に輝く光（*「火」*）を象徴し、画面中央の女性（*「*

夜)とその周辺の星や月のイメージと呼応し合いながら、深い静けさで世界を包み込んでゆく。

「朝」と「夕」、「昼」と「夜」を対照させる『四つの時』、ルンゲがそれらを自然と人生の比喩として描いたのであろうことは容易に推察される³⁸⁾。画家の兄ダニエルはそこに五つの相「アスペクト」を読み取っている。すなわち、1「一日の時」(朝・昼・夕・夜)、2「季節」(春・夏・秋・冬)、3「人生の時」(幼年・青年・壮年・老年)、4「世界の時」(「諸民族の」誕生・生長・衰退・没落)、5「時間と永遠」³⁹⁾である。

ルンゲは絵の内部と枠部(それはキリスト教の世界観を反映している)の二重構造から、また植物等の象徴性から、こうした多層的な意味を紡ぎ出そうと企図したにちがいない。「朝」(春/幼年/誕生)と「昼」(夏/青年/生長)と「夕」(秋/壮年/衰退)と「夜」(冬/老年/没落)、これら四つの時の進行の直線性、そして四つが循環する円環性、『四つの時』は以上二つの方向性をシリーズのかたちで実現しているように思われる。

それにしても、四つの絵の構図は、徹底して植物を図案

化した垂線と左右対称、そして複雑な茂みをその輪郭としている。換言すれば、アラベスク文様がすべてを統括している。我々は最後にアラベスクという様式の視点から、『四つの時』の歴史的位置について考えてみたい。

第三章 アラベスクの図像学

『四つの時』シリーズをルンゲは自身(アラベスク)と呼んでいた。その唐草模様を構築するためには(花)Blumenの知識が不可欠であるとも語っていた(序)。実際、アラベスクは一般に、植物の蔓や葉の形、古代では蓮の花や蕾、またアカンサスを様式化した文様で、アラベスク様式と植物は不可分の関係にある。

ところで、Arabesqueというドイツ語は、十八世紀に同義のフランス語 arabesque から借用されたもので、語源はさらにイタリア語の「アラビア風」arabo、「アラビア風裝飾模様」arabesco、arabescoに遡る。但し、この様式の本来の起源は古代エジプトやギリシア等の植物文様に求められ、それらを模範にした裝飾様式がその後アラビア人のもとで新たに開花し、続いてルネサンス期にヨーロッパで復活し

たようである。⁽⁴⁰⁾ ルンゲは彼の『四つの時』を創作していた
ロマン主義の時代に、この様式に着目したのである。

一八〇三年一月三十日、彼は兄ダニエルに宛てた手紙の
中で、次のようなプランを披歴している。「何故なら四枚
の絵はすべて互いに緊密な関係にあるからで、私はそれら
を一つの交響曲のように徹底的に編成したのです。その中
に私の四つの主要観念と全体が存在するのですが、その結
合は軽やかなアラベスクによって容易に実現できるでしょ
う」。⁽⁴¹⁾

画家は彼の『四つの時』を、あたかも四楽章から成る
「交響曲」 eine Symphonie のように組み立てていること、
また四つの時には彼の「主要観念」 die Hauptideen が「全
体」 das Ganze として内在していること、その際、「軽や
かなアラベスク」 leichte Arabesken 様式が様々な要素の
「結合」 die Verbindung を容易にしていること、以上を彼
は自ら語っているのである。ルンゲが、アラベスク様式に
諸々の観念を連携させる秘めたる力を認めていた事実は重
要である。

一方、アラベスクを造形する素材である植物に関して、
ルンゲは晩年、パリの友人に次のような興味深い見解を書

き送っている。「君が植物園に楽しみを見出していること
を私はとても喜んでいる。注目すべき種々の形を見るだけ
ではなく、もし出来るなら、植物の建築学的な緊密さや形
体を探し出して、それを君のために書き留めておくように
願いたい。構造の素朴さはしばしば驚嘆に値する。私とし
ても、装飾の面でいつも魅力的に活動するためには、植物
学的な形体の点で幾つかの認識を持つことが是非とも必要
だと思っている」。⁽⁴²⁾

友人がパリの「植物園」Jardin des plantes に親しんで
いることを共に喜びながら、ルンゲは異国の友に「植物の
建築学的な緊密さや形体」を探索し記録するように、と助
言する。『四つの時』における植物、とりわけ百合の構図
を、我々はここで想起しないであろうか。画家は植物の
「建築学的」 architektonisch な「緊密さ」 Festigkeit や「形
体」 Form に驚嘆の念を覚えていたのだが、彼はそこから
アラベスク文様を構築するためのヒントを少なからず導き
出していたと想像される。『四つの時』の構図は何よりも
それを証明している。

『四つの時』のアラベスク

では、ルンゲが『四つの時』の中で構築したアラベスク文様はどのような特色を持っているのだろうか。この問題を扱う前に、我々はこの様式の歴史を簡単に振り返ってみなければならぬ。

〈アラベスク〉という様式を初めて本格的かつ体系的に研究したのは、ウィーン学派の美術史家アロイス・リーゲル Alois Riegl (一八五八—一九〇五年)であった。⁽⁴³⁾ 名著『様式の問題』(邦訳『美術様式論』Stilfragen (一八九三年)⁽⁴⁴⁾)の中で、彼は装飾の歴史を「幾何学的様式」、「紋章風様式」、「植物文様の始原と唐草文様の発展」及び「アラベスク」(アラビア模様)の四章に分けて論究する。中でも、植物をモチーフに採用した段階である「植物文様」「唐草文様」(第三章)、それを発展させたアラベスク(第四章)は、本稿との関連からとりわけ興味深い。第三章はA「古代オリエント様式」とB「ギリシア美術における植物文様」に分かれ、Aはエジプト様式、メソポタミア様式、フェニキア様式、ペルシア様式の四節、またBはミケネ様式からロードス様式等を経てヘレニズム式(後期ギリシア式)およびローマ式唐草文様に至る全一〇節に分類され、

精緻に分析・解説されている。以下、ルンゲとの関連で参考のために、リーゲルが例証として挙げた図版を幾つか眺めてみたい。

「リーゲル『美術様式論』」

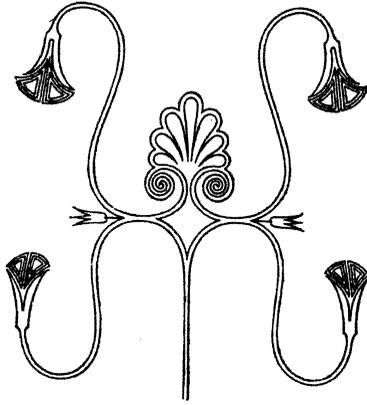
古代オリエント、中でもエジプト様式に、リーゲルは「植物文様」の起源を探る。とりわけ蓮「ロータス」と紙草「パピルス」は、その後の文様の素材となったいわば原型的な植物である。

「ロータス花と蕾とを唐草風に結合した装飾」(図版⁽⁴⁵⁾12)はその一例である。植物文様の〈起源〉に近いが、平面装飾法のこの図案では、抽象化と様式化がすでに進展している。

「エジプト式パルメット樹」(フェニキア様式) (図版⁽⁴⁶⁾13)は、二つの花形を垂直に重ね、最上部は放射状の茎に釣鐘形のロータス花をつけている。

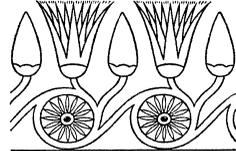
「アムフォラの把手文様」(図版⁽⁴⁷⁾14)は古代ギリシアの陶器アンフォラ(首が細く両側に把手のついた壺)に描かれた文様で、厳正シンメトリーを示す。

「ササン朝ペルシア柱頭」(図版⁽⁴⁸⁾15)はいわゆるアラベス



図版14 アムフォラの把手文様 (古代ギリシア)

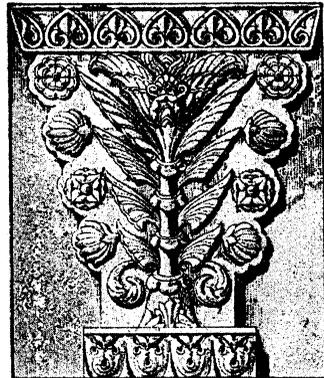
図版13 エジプト式パルメット樹 (フェニキア式)



図版12 ロータス花と蕾とを唐草風に結合した装飾 (古代エジプト)



図版16 石製円筒上の浮彫装飾 (葡萄唐草) (ポンペイ遺跡)



図版15 ササン朝ペルシア柱頭 (アカンサス文様)

ク（アラビア模様）の一例で、古代ギリシアのコリント式柱頭で有名なアカンサス（アカントス）の葉が、左右対称に描かれている。ちなみに、ササン朝は三世紀から七世紀である。

「石製円筒上の浮彫装飾」（ポムペイ）（図版16⁴⁹）は、紀元後一世紀にヴェスヴィオ火山の噴火で埋没したポムペイの遺跡から発掘された浮彫装飾である。葡萄の葉と房が複雑な唐草模様を描いている。ヘレニズム化した古代ローマの例である。

以上、アラベスクの歴史から五つの例を紹介したが、ここであらためてルンゲの『四つの時』の文様を検討してみたい。

「朝」の構図は比較的簡素である。絵の内部では、大地から雲間を貫いて一本の百合が画面中心に立っている。花卉には子供たちがいる。図版14のアラベスクのように、中心の軸から左右対称に四本の枝が垂れ、その先端の花弁から薔薇がこぼれ出る。古代のアラベスクにおいては、蓮やアカンサスや葡萄の葉が文様の素材となっていたが、「朝」ではルンゲの典型的な文様である百合が主役を演じる。図柄はまさに「建築学的」で、世界の構造そのものを

支えているかのようである。一方、柀部の両側を見ると、下に蓮の葉が水面に浮かび、そこから垂直にアマリリスが伸び、中途から百合が現れる。この垂直的な構図は図版13と同型である。「昼」「夕」「夜」の柀部も同様である。

「昼」の内部でも、百合が左右対称に上の空間の中心に立っているが、構図は全体に複雑である。幾層もの円環が画面を統括している。上部には矢車菊の花輪、画面中心に母なる存在を包む多種多様な花々の半円状の園亭、そして下には円い池。内部空間は豊穡を意味する穀物や果実で埋め尽くされている。柀部の両側には垂直にモウズイカと時計草「受難の花」が伸びる。「昼」の植物は多種多様だが、一つ一つをよく観察すると、自然の中に様式化が施されていることが分かる。母の園亭の植物は、図版15および図版16タイプを想起させる。

「夕」は、「朝」同様、内部の植物界が比較的簡素なアラベスクを形作っている。沈む百合と項垂れる薔薇、空間上部の芥子がシンメトリー状に配置され、図版14あるいは図版15のタイプである。柀部のアロエと飛燕草も様式化された左右対称を示している。

「夜」は「昼」と同じく複雑な植物文様が、特に絵内部

の下半分を埋め尽くす。配置はほぼ左右対称である。夜の女性がいる上部中心の芥子の葉は、図版15のアカンサス文様と同類である。また画面下の植物の茂みは図版16をより立体的に構成した観がある。椀部の垂直アラベスクも複雑な構造を示している。

以上、「四つの時」のアラベスクを概観したが、絵の内部は、「朝」と「夕」、そして「昼」と「夜」が各一対となっている。前者のグループでは、百合と薔薇は共通ながら配置が逆転され、後者のグループでは、百合と芥子がそれぞれ中心を占める。また「夕」と「夜」の上部空間は、眠りのシンボル、芥子に覆われるが、「夜」の芥子は、「朝」の百合のように、図版12ほどではないものの、それに近い様式性を感じさせる。最後に、絵の椀部は、すべて図版13の垂直性を示しているが、「朝」「昼」「夕」「夜」それぞれに、植物の種類もさることながら、図案も四様に独自の構図を形作っている。

アラベスク様式には、植物以外にも、伝統的に動物や人間等、他の存在も織り込まれてきた。⁵⁰ ルンゲの『時』シリーズでは、キリスト教に関連して、幼児キリスト、羊、天使が描かれている他、特に子供が「朝」「昼」「夕」「夜」

すべてに登場し、音楽的要素で画面を彩っているのが特徴的である。事物では、松明、十字架、杯等が描かれ、これはすべてキリスト教の小道具である。

ルンゲの『時』シリーズにおけるアラベスク文様は、総じて、植物を抽象性よりは自然に近いかたちで活用しているが、個々の形態と配置の仕方を観察すると、一定の様式化が施されていることが判明する。また『四つの時』は、絵の内部と椀部を異次元に組み合わせることによって、「時」の内包する深い意味合い、とりわけキリスト教的な思想内容を四段階に繰り広げるが、そうした内容の重さは、ルンゲ自身が語っていたように、アラベスク文様に独特の「軽やかさ」によって、微妙にバランスを保っている。

ところで、ルンゲのアラベスクのこの軽やかな流動性と象徴性は、ほぼ一世紀後のヨーロッパ芸術に復活する。他にもない、世紀末の象徴主義である。それは奇しくも、リーゲルがアラベスク研究の大著『美術様式論』を発表した時期に一致し、ドイツ語圏のユーゲントシュティール、フランス語圏のアルヌーボー、イギリスのラファエル前派が一斉に花咲いた時代である。美術史家ハンス・H・ホーフシュテッターはその名著『象徴主義と世紀末芸術』⁵¹

の中で、ルンゲの『四つの時』に触れ、その循環を「典型的な宇宙進化論「コスモゴニー」と名付け、この画家におけるロマン的な「世界学」と多層的な「世界創造と受肉」の象徴を指す「上昇運動」に注目した。ホーフシュテッターはサンボリスム芸術の「装飾的造型」の源流の一つをルンゲの『時』に見出し、そこに「眼に見えるように描写する」と同時に「記号的に面を充填する」というサンボリスム作品の「二重の相貌」が示されていることを指摘する。そしてその「方法」を次の五項目に要約する。すな

わち、1「軸状の画像構成の強調」、2「画面のアラベスク風の律動化」、3「単純化、典型化、対応」、4「純粋な黒白の対比」、そして5「えりすぐった枠形による模様の構成」である。⁽⁵²⁾

ルンゲの『四つの時』、「朝」「昼」「夕」「夜」が、画面の二重構造（外部と内部／枠と中心）を利用しながら、百合を中心に「軸状」に画面を構成し、種々の植物を「アラベスク風」に組み合わせて画面を「律動化」し、時の位相を四つの作品に「単純化」「典型化」し「対応」させて、植物（自然）と思想（キリスト教）が融合するシンボリックな世界を構築したことは本稿からも明らかだが、ホーフ

シュテッターはそれを見事に総括している。ルンゲの『四つの時』シリーズはまさしく、絵画のみならず、広くヨーロッパ現代芸術の可能性を切り拓いた作品だったのである。⁽⁵³⁾ リーグルの『美術様式論』がルンゲ再評価の時代、すなわちヨーロッパ世紀末に刊行されたのは偶然ではないのかも知れない。

結語

一八一〇年十二月二日、ルンゲが三十三歳の若さで没したとき、その前年から交流のあった友人で詩人のクレームンス・ブレンターノ (Clemens Brentano) (一七七八一—一八四二年) は早速、追悼文を『ベルリントラ刊紙』に発表した(二八一〇年十二月十九日付)。「卓越したドイツ男性にして思慮深き芸術家の思い出⁽⁵⁴⁾と題されたその感動的な文章の中で、彼は亡き友の『時』についてこう語る。「ルンゲはともかく初めて示したのだ、アラベスクが一つの象形文字であること、そしてその結合が無言の絵画的な文学の意味深いイメージ言語であること、また文学作品そのもの、語られたアラベスクであることを。」⁽⁵⁵⁾

ルンゲの絵画を、ドイツ・ロマン派を代表する詩人の一人であるブレンターノは「文学そのもの」と呼び、それを「語られたアラベスク」と表現する。まさに言い得て妙である。ちなみに、ブレンターノは『時』シリーズを「象形文字」Hieroglyphikとも名づけているが、これはいち早く『四つの時』論を発表したJ・J・ゲレスGöresも同様であった。後者は彼の『時』論の中で、花や鳥や子供たち、そして女性たちをより高い生に向けて独特に組み合わせるルンゲの四作品は、奔放な空想の「アラベスク」ではなく、むしろ「より深いところで厳粛さと意味を形作る「芸術の象形文字」であると言いたい、と語る。フランスの言語学者J・F・シャンポリオンが象形文字を解説する（一八二四年）以前、ドイツの初期ロマン派は、古代エジプトで用いられたこの文字に、秘密に満ちたものの性格を認めていたのである。しかし、いずれにせよ、ルンゲの同時代人が『四つの時』の中に何か深い象徴性と文学性を感知していた事実は、本格的なルンゲ評価がようやく二十世紀に始まったことを考えると、一層、興味深い。（アラベスク）はドイツ・ロマン派の共有財産だったのである。

一八〇二年の春以来、ルンゲが友情を結んだもう一人の

ロマン派、しかもこの派のいわば旗手であるフリードリヒ・シュレーゲルFriedrich Schlegel（一七七二—一八二九年）は論文『文学についての会話』Gespräch über die Poesie（一八〇〇年）の中で言う、近代の文学には、古代のそれと比較して、中心となるもの、すなわち神話Mythologieが欠けている。「神話とは自然の芸術作品である。自然の織物の中で、至高のものは現実に形作られる。すべては関係と変容である。結合と変形である。この結合と変形こそが、こう言つてよければ、自然に固有の仕方、自然の内的な生命、そして自然の方法なのである。[……]アラベスクも構造は同じだ。確かにそれは人間の空想の最古の根源的な形式である。[……]何故なら、分別をわきまえて思考する理性の歩みと法則を廃棄して、ふたたび空想の美しい混乱の中へ、人間の本性の根源的な混沌の中へ我々の身を置くことが、あらゆる文学の起源だからだ。シュレーゲルはそこでこう結論する、「我々は東洋に最高にロマン的なものを求めなければならない」と。⁽⁵⁹⁾

ルンゲも愛読したJ・G・ヘルダーHerder（一七四四—一八〇三年）以来、ドイツでは東洋への関心が急速に深まったが、ロマン派の詩人や批評家たちも、新たな文学

の可能性を求めて、東洋に熱い視線を向けた。シュレーゲルは右の論文で、ポエジーの起源を「空想の美しい混乱」と「人間の本性の根源的な混沌」に探り、その〈混沌〉Verwirrungと〈混沌〉Chaosを具象化する「最古の根源的な形式」として〈アラベスク〉Arabesqueに着目した。人間の意識あるいは心理の深層に渦巻くカオス状の根源的なエネルギー、彼はそれを東洋的な唐草模様に認識したのである。

同じ頃、ルンゲは、シュレーゲルが文学的に導き出したアラベスク論を、高度な装飾図案のかたちで『四つの時』に視覚化したのであった。その際、画家は彼なりに自己の絵画を、第一章で見たように、文学的に解説する方法をみずから実践して見せた。文学からアラベスクに辿り着くしろ、逆に、アラベスク文様からポエジーを紡ぎ出すにしろ、一八〇〇年前後のドイツでは、アラベスクの唐草模様は「最古の根源的な形式」として、詩人、批評家、そして画家の最終目標となっていた。そしてそれは一世紀を経て、ヨーロッパ世紀末にみごとに復活した。新しい地平を拓く鍵は、遙かな過去から伝承されてきた遺産の中に時として発見されるのである。

註

ルンゲに関しては、主に次の文献を参照した。

- * Philipp Otto Runge, Briefe und Schriften. Herausgegeben und kommentiert von Peter Bethausen, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, DDR-Berlin, 1981. (Briefe und Schriften)
- * Runge in seiner Zeit. Kunst um 1800. Herausgeber Werner Hofmann, Prestel-Verlag, München und Hamburger Kunsthalles, 1977. (Runge in seiner Zeit)
- * Peter Bethausen, Philipp Otto Runge, E. A. Seemann Verlag, Leipzig, 2008. (Bethausen)
- 植物のシンボルに関しては、特に次の文献を参照した。
- * Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Herausgegeben von Hans Bächtold-Stäubli unter Mitwirkung von Ehard Hoffmann-Kräyer, 10Bde., Walter de Gruyter, Berlin/New York, 2000. (HDA)
- * Manfred Lurker, Wörterbuch der Symbolik, 4. Aufl., Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1988. (Wörterbuch der Symbolik)
- * 『イメージ・シンボル事典』アト・ド・フリリス著、山下主一郎主幹、荒このみ他共訳、大修館書店、一九八四年。
- * 『世界シンボル大事典』ジャン・シュヴァリエ/アラン・ゲールブラン共著、金光仁三郎他共訳、大修館書店、一九九六年。

- * 『世界シンボル事典』ハンス・ビーターマン著、藤代幸一監訳、八坂書房、二〇〇〇年。
- * 『日本百科大事典』別巻「原色植物図鑑」、小学館、昭和四一年。
- * 『花の神話と伝説』C・M・スキナー著、垂水雄二・福屋正修訳、八坂書房、一九九四（八五）年。
- * 『聖書の植物』H&A・モルデンケ著、奥本裕昭編訳、八坂書房、一九九一年。
- (1) 『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、一四六／一五六頁。
- (2) 前掲書、一四六頁。
- (3) Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Bd. 17. Herausgegeben von Imtrant Schmid, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1994, S.223.
- (4) Johann Joseph von Görres, Die Zeiten. Vier Blätter, nach Zeichnungen von Ph. O.Runge, in: Romantische Kunstlehre. Herausgegeben von Friedmar Apel, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1992, S.331-346.
- (5) 『象徴主義と世紀末芸術』ハンス・H・ホフシュテット著、種村季弘訳、美術出版社、一九七五（七〇）年。
- (6) Briefe und Schriften, S.125.
- (7) aa.O., S.125.
- (8) aa.O., S.128.
- (9) Bethausen, S.24.
- (10) Runge in seiner Zeit, S.115-116, 193-203.
- (11) Briefe und Schriften, S.125-128, 129-130.
- (12) aa.O., S.126.
- (13) aa.O., S.129.
- (14) aa.O., S.127.
- (15) aa.O., S.127.
- (16) Bethausen, S.24.
- (17) Wörterbuch der Symbolik, S.423.
- (18) Bethausen, S.24.
- (19) Wörterbuch der Symbolik, S.429.
- (20) Bethausen, S.25.
- (21) Runge in seiner Zeit, S.190.
- (22) Bethausen, S.25.
- (23) HDA, Bd. 4, S.727-729.
- (24) HDA, Bd. 5, S.182-187.
- (25) Wörterbuch der Symbolik, S.371.
- (26) aa.O., S.764.
- (27) Bethausen, S.25.
- (28) Wörterbuch der Symbolik, S.474.
- (29) HDA, Bd. 1, S.280.

- (30) HdA, Bd. 7, S.725-727.
- (31) HdA, Bd. 8, S.71-72.
- (32) Runge in seiner Zeit, S.191.
- (33) Wörterbuch der Symbolik, S.181.
- (34) HdA, Bd. 1, S.725.
- (35) 『花の神話と伝説』 一四四頁。
- (36) HdA, Bd. 2, S.301-302.
- (37) Wörterbuch der Symbolik, S.518.
- (38) Runge in seiner Zeit, S.188.
- (39) a.a.O., S.188.
- (40) Lexikon der Kunst/7 Bde., E.A.Seemann Verlag, Leipzig, 2004, Bd.1,S.558/Wörterbuch der Kunst, Johannes Jahn/Wolfgang Haubenreisser, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 12.Aufl., 1995, S.40-41.
- (41) Briefe und Schriften, S.127-128.
- (42) a. a. O., 217 (An Friedrich August von Klinkowström, den13. Juni 1809).
- (43) 註(40)。
- (44) 『美術様式論』アロイス・リーグル著、長広敏雄訳、岩崎美術社、一九八五(七〇)年。
- (45) 前掲書、九七頁。
- (46) 同、一二八頁。
- (47) 同、二二四頁。
- (48) 同、三二六頁。
- (49) 同、三五〇頁。
- (50) 註(40)。
- (51) 註(5) 二二〇—二二二頁。
- (52) 前掲書、一四二頁。
- (53) 同、一四一—一四二頁。
- (54) Clemens Brentano, Andenken eines trefflichen deutschen Mannes und tief sinnigen Künstlers, in : Romantische Kunstlehre(註4), S.347-350.
- (55) a. a. O., S.347-348.
- (56) 註(4)。
- (57) a. a. O., S.833.
- (58) Betthausen, S.89-91.
- (59) Friedrich Schlegel, Kritische Schriften und Fragmente. Herausgegeben von Ernst Behler und Hans Eichner, Ferdinand Schöningh, Paderborn, München, Wien, Zürich, 1988, Bd. 2, S.204-205.
- (60) Johann Gottfried Herder, Älteste Urkunde des Menschengeschlechts, 1774/76, in : Werke in zehn Bänden, Bd. 5. Herausgegeben von Rudolf Smeind, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1993.

*未筆ながら、本稿を含めたルンゲ論三部作に眼を通して貴重

な助言を下された本学部芸術学科の千足伸行教授に心から感謝申し上げます。また教授在職中のご厚誼に対して深甚の謝意を表します。