

# ルンゲの『一日の諸時間 (Die Zeiten)』における〈天使〉と〈子ども〉

松 友 知香子

## はじめに

本稿では、ドイツ・ロマン主義の画家フィリップ・オットー・ルンゲ（1777-1810）の作品『一日の諸時間（Die Zeiten）』に描かれた〈天使〉と〈子ども〉の関係性を考察したい。

このテーマ自体は、20世紀を代表する画家パウル・クレー（1879-1940）が、晩年に数多く手がけた天使画と、関連している<sup>\*1</sup>。クレーが病床で描いた数多くの天使たち（図1）は、深刻な意味を蔵しつつも、外見においてはユーモラスな特徴を有しており、伝統的に美しく描写される天使像とは、一線を画する。こういった造形上の変化を生み出した精神的なルーツを探ると、クレーの芸術観に深く根ざす19世紀のロマン主義の芸術思想<sup>\*2</sup>、とくにルンゲの芸術のあり方にたどり着く。

ルンゲは33歳で夭折したが、その短い生涯の間に、文学者ティーク（1773-1853）や、ゲーテ（1749-1832）との交流を通じた色彩球の研究によって<sup>\*3</sup>、近代的な芸術主題や造形性の問題に先駆的に取り組み、後のドイツ芸術の成立に大きな影響を及ぼした。本稿で取り上げる『一日の諸時間（Die Zeiten）』は、1802年から1807年にかけて制作された4枚の銅版画である。この作品は、ルンゲの芸術観を具現化したものであり、それは彼の未完の遺作となる『大いなる朝（Der Große Morgen）』へと集約されていく。

本作品における、表象としての〈天使〉と〈子ども〉の類似性を探ることに

---

\* 1 拙稿、「パウル・クレーの〈天使〉について—〈都市画〉との関連から」、『美学』第233号、86-99頁参照。

\* 2 アウグスト・K・ウィードマン、『ロマン主義と表現主義』、大森淳史訳、法政大学出版局 1994年、フリートマル・アーベル、『天への憧れ』、林捷訳、法政大学出版局 2005年ほか参照。

\* 3 Volkmar Hansen ed., *Philipp Otto Runge: Farbenkugel*, (Köln, 1999) ほか参照。



図1 パウル・クレー『幼稚園の天使』  
鉛筆画 29.5×21cm 1939年 ベルン美術館

よって、現象学者ハインリッヒ・ロムバッハ（1923–2004）が指摘した事柄<sup>4</sup>を実証的に検証しつつ、近代において登場する、甘美であったり、醜悪であったりする天使像の源泉とその背景をつきとめたい。

## 1. 〈新しい風景画〉としての『一日の諸時間(Die Zeiten)』

この作品は、『朝 (Der Morgen)』/『昼 (Der Tag)』/『夕 (Der Abend)』/『夜 (Die Nacht)』という4連作の銅版画(図2–5)である。制作の経緯を簡単に紹介すると、1802年のクリスマスに制作をスタートし、1803年9月には、

\* 4 ロムバッハは、『*Welt und Gegenwelt* (1983)』のなかで、ヘルメス的原理の現れの一つとして天使を挙げ、その姿が次第に幼児(童子天使、すなわちブットー)として描写されるようになると指摘した。「…童子天使の発見はルネッサンスとバロックの業績であり、同時に子どもの発見であった。以前には子どもは単に未成育の存在として見られるか、もしくは小さな大人として着物を着せられ扱われていた。しかし童子天使の姿に影響されて初めて、子どものあり方の本来の本質が現れる。この本質は固有の方向づけを必要とし、またそれを正当化する。子どもたちはヘルメス智者である。」(ハインリッヒ・ロムバッハ、『世界と反世界』、大橋良介他訳、117頁より引用)

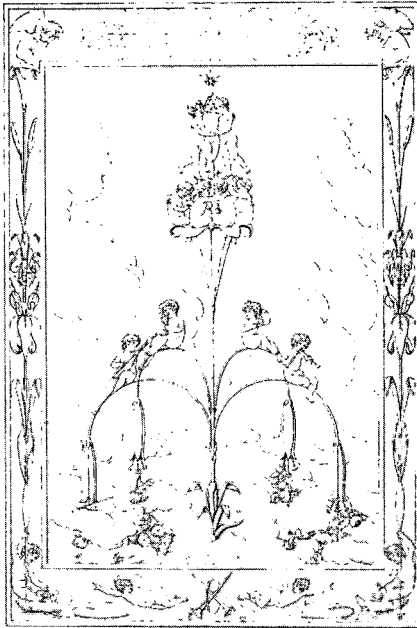


図2 フィリップ・オットー・ルンゲ『朝』  
版画 766×535mm 1807年 ハンブルク美術館



図3 フィリップ・オットー・ルンゲ『昼』  
版画 773×529mm 1807年 ハンブルク美術館

完成したすべての下絵を友人アウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲル（1767－1845）やヨハン・ゴットリープ・フィヒテ（1762－1814）らに披露している。ルンゲはさらに下絵に手を加えて、同年10月にドレスデンの彫版師ヨハン・アドルフ・ダルンシュテート（Johann Adolph Darnstedt）らに銅版画の制作を依頼している。1805年の春に4枚の銅版画の初版（25部）が完成し、翌年1806年4月、その作品はゲーテに送られた。この作品について、ゲーテが『イェーナ一般文学新聞（Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung）』において好意的に論評したことで、銅版画の第二版の制作が決定することになる。それらの作品は、当時の美術批評家ヨーゼフ・ゲーレス（Joseph Görres）によって絶賛され、19世紀における芸術家としてのルンゲの存在を決定的なものとした<sup>\*5</sup>。

この作品理解の前提として述べておくべきことは、ルンゲの〈新しい風景画〉という概念であろう。ルンゲは、時代の変わり目に生きていること、そして新

\* 5 Markus Bertsch u.a., *Kosmos Runge: Der Morgen der Romantik*, München, 2010, S. 138-154参照。

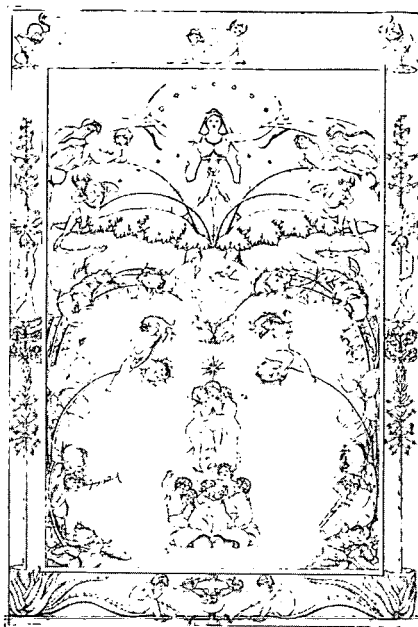


図4 フィリップ・オットー・ルンゲ『夕』  
版画 773×529mm 1807年 ハンブルク美術館

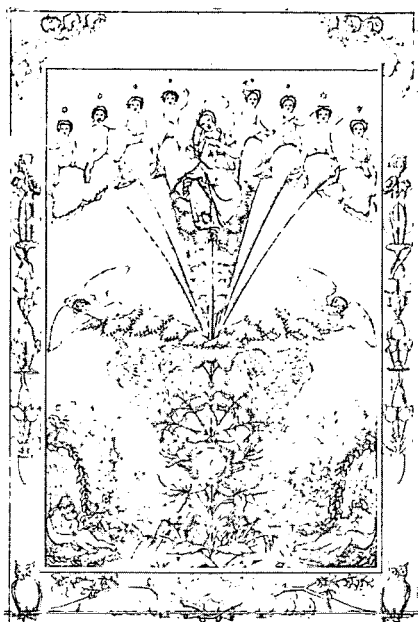


図5 フィリップ・オットー・ルンゲ『夜』  
版画 766×535mm 1807年 ハンブルク美術館

しい芸術が始まることを、予感していた。ルンゲはこれまでのヨーロッパの芸術史を振り返り、特に宗教との関係から、芸術の発展を抽象化と精神化のプロセスと考えた。そして絵画における第一の主題であった「歴史画」を超克する主題として、〈新しい風景画〉を唱えたのである。

「どうやってわれわれは、古い芸術を再び手に入れようと考えることができるのだろうか。ギリシア人たちが、諸形態の美を最高のものへと至らしめたとき、神々は没落していた。新たに登場したローマ人たちが歴史的な描写を限りなく広げたとき、カトリック教は没落していた。われわれの場合も、ふたたび何か没落している。われわれは、カトリック教より派生したあらゆる宗教の末端に位置している。抽象的なものは没落し、すべてのものは従来のものより、より軽薄で、より容易になっており、すべてのものが風景へとせき立てられ、この定かならざるものうちに、ある定かなものを求めている。そして、どう始めていいのか分からずにいる。…このような新しい芸術において…、より高い点へと到達することができないだろうか？」

“Wie können wir nur denken, die alte Kunst wieder zu erlangen? Die Griechen haben die Schönheit der Formen und Gestalten aufs höchste gebracht in der Zeit, da ihre Götter zu Grunde gingen; die neuern Römer brachten die historische Darstellung am weitesten, als die Katholische Religion zu Grunde ging; bey uns geht wieder etwas zu Grunde, wir stehen am Rande aller Religionen, die aus der Katholischen entsprungen, die Abstractionen gehen zu Grunde, alles ist luftiger und leichter, als das bisherige, es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas bestimmtes in dieser Unbestimmtheit und weiß nicht, wie es anzufangen? … Ist denn in dieser neuen Kunst … nicht auch ein höchster Punct zu erreichen?<sup>\*6</sup>”

以上のような芸術観に立って、ルンゲは、近代の芸術家として新しい芸術を自らの課題とした。すなわち以下で取り上げる『一日の諸時間 (Die Zeiten)』において、ルンゲは自らの理想を表現することを試みたのである。

## 2. 『一日の諸時間 (Die Zeiten)』の イコノロジー的な意味層について

まずタイトルの一日の4つの時、すなわち『朝』『昼』『夕』『夜』は、ルンゲの言葉に従うなら、彼の世界観を象徴するキーワードである。

「朝は、宇宙のはてしなき照明。昼は、宇宙に満ちている被造物のはてしなき造形。夕は、宇宙の根源の内への、存在のはてしなき滅却。夜は、神の内なる滅びることない存在の、認識のはてしなき深み。これらは造られた精神の四つの次元である。しかし神は、一切中の一切に作用する」。

“Der Morgen ist die gränzenlose Erleuchtung des Universums. Der Tag ist die gränzenlose Gestaltung der Creatur, die das Universum erfüllt. Der Abend ist die gränzenlose Vernichtung der Existenz in den Ursprung des Universums. Die Nacht ist die gränzenlose Tiefe der Erkenntnis von der unverteilten Existenz in Gott. Diese sind die vier Dimensionen des geschaffenen Geistes. Gott aber würket alles in Allem.<sup>\*7</sup>”

\* 6 Karl Stackmann u.a., *Philipp Otto Runge, Hinterlassene Schriften I*, Göttingen, 1965, S.7より引用 (以下、同著は *HS I* と表記する)。

\* 7 *HS I*, S. 82より引用。

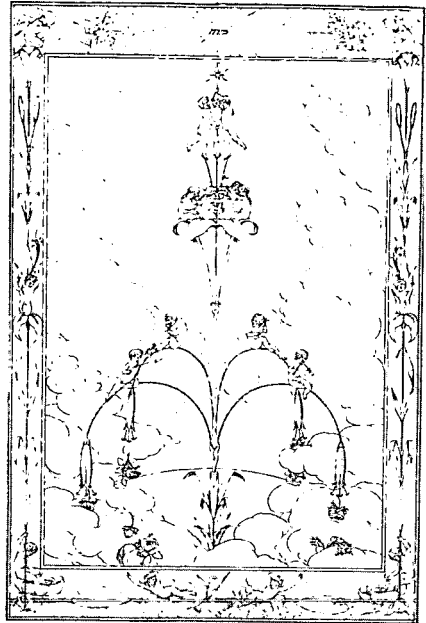
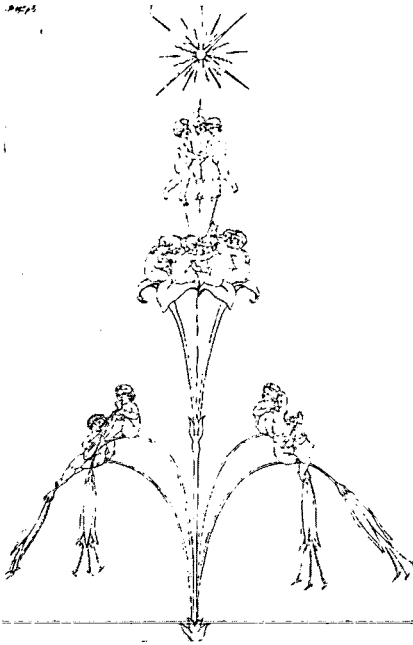


図6 フィリップ・オットー・ルンゲ『朝』  
 デッサン 733×478mm 1802/3年 ハンブルク美術館

図7 フィリップ・オットー・ルンゲ『朝』  
 下絵 743×502mm 1803年 ハンブルク美術館

宇宙に満ちる神を、ルンゲは地上の様々なモチーフと連作という形式で捉えようというのである。そして4つの作品の相互関係については、1800年に制作された作品『アモル神の凱旋 (Triumph des Amor)』でも試されていたように、循環する運動のイメージが念頭に置かれていた。特に『朝』と『夕』、そして『昼』と『夜』が対をなすものとして構想された。<sup>8</sup>

個々の作品について順次、説明するなら、最初に制作された『朝』のデッサン(図6)では、作品の中央に配された「光の百合 (Lichtlilie)」が、その着想の出発点となっており、これは「日の出 (Sonnenaufgang)」を象徴している。<sup>9</sup> その百合の上に、ペアをなす子どもが座り、上に伸びる雄蕊の上に3人の子子どもが立ち、その頭上には暁の明星が配されている。また下部には、閉じた百合の花からアーチ状に伸びる茎に、それぞれに楽器を持ち、音楽を奏でる子

\* 8 Hanna Hohl, *Philipp Otto Runge: Die Zeiten-Der Morgen*, Hamburg, 1997, S. 12 参照。

\* 9 Karl Stackmann, *op. cit.*, S.138参照。

どもが座っている。1803年の『朝』の下絵（図7）では、最初のイメージから展開して、全体のイメージは中央と枠縁の二重構成になっている。中央イメージは、デッサンから発展して、地球から光の百合が暁の明星へと上昇し、下を向いた百合から薔薇が、地球へと落下している。

ルンゲ研究家のハナ・ホールによれば、ここでは「光の生成（Lichtwerdung）」という宇宙的な事柄が、いわば天界の空間イメージによって具象化され、天球の音楽を奏でる子どもたちが、それに随行している<sup>\*11</sup>という。この生成（創造）というテーマは、ヨルク・トレーガー（Jörg Traeger）によれば、枠縁のイメージにおいて、キリスト教的な思想としてはっきりと読み取ることができ、図像学として継承されてきた諸要素が参照されている<sup>\*12</sup>という。枠縁の下部において子どもの姿として表された男女の魂が、永遠の「根源的な火（Urfeuer）」から出発し、枠縁の上部にあるエホバという文字の記された神の栄光へと上昇している。

『朝』と対をなす『夕』の下絵では（図8）、『朝』の百合は、雲へと沈み、座っている子どもらは、雄蕊に立つ子どもが下りてくるのを手伝い、「日没」を象徴しているかのようである。ここでは光の百合は、両側から薔薇に囲まれている。薔薇は、絵の上部で対称的に配置された芥子の花と同じく、音楽を奏でる子どもたちに席を提供している。芥子の上には、腕を広げた夜の擬人像が浮かぶ。

『朝』と『夕』では、3種類の花、すなわち百合、薔薇、芥子が用いられている。芥子は、伝統的な図像学によれば、「夜」や「眠り」に関係づけられるモチーフである。「百合」と「薔薇」は、聖母マリアに関連するモチーフであ

---

\*10 2010年にルンゲ没後200年を記念して Hamburger Kunsthalle にて開催された展覧会カタログ *Kosmos Runge* のなかでは、子どもたちを Genius（守護霊、精霊）と記述しているが、ルンゲの遺稿（1803年1月30日付、ハンブルクにいる兄ダニエル宛ての手紙）では、Kind あるいは Knabe と記されている（Peter Betthausen, *Philipp Otto Runge: Briefwechsel*, Leipzig, E. A. SEEMANN, 2010, S.134-136参照）。

\*11 Hanna Hohl, *op. cit.*, S.12より引用。“Der kosmische Vorgang der Lichtwerdung, veranschaulicht durch die gleichsam überirdische Raumvorstellung, wird von musizierenden Kindern, von der Musik der Sphären, begleitet.”

\*12 Jörg Traeger, *Philipp Otto Runge und sein Werk: Monographie und kritischer Katalog*, München, Prestel-Verlag, 1975, S.46参照。“Jedes Blatt zeigt in einem großen Mittelfeld eine allgemein gehaltene Darstellung, die von einer Rahmenkomposition christlich interpretiert wird. Die Zeichnungen weisen in Einzelheiten ikonographisch überlieferte Elemente auf.”

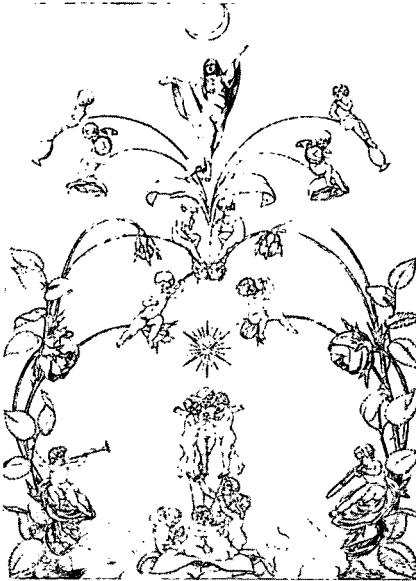


図8 フィリップ・オットー・ルンゲ『夕』  
下絵 725×518mm 1802/3年  
オスカー・ラインハルト美術館



図9 フィリップ・オットー・ルンゲ  
『ナイティンゲールの授業』  
104.7×85.5cm 1804/05年 ハンブルク美術館

るけれども、この組み合わせは、ルンゲ研究者のグナール・ベレーフェルト (Gunnar Berfel<sup>13</sup>) によると、おそらく友人ルードヴィヒ・ティーク (Lugwig Tieck) の喜劇 (Lustspiel) 『オクタヴィアヌス帝 (Kaiser Octavianus)』から着想を得て、ちょうど同時期 (1801-1805年) に制作されたルンゲの作品『ナイティンゲールの授業 (Die Lehrstunde der Nachtigall)』(図9) の枠縁に用いられているモチーフと関係すると推測されている。トレーガーの指摘によれば、百合と薔薇は、それぞれ「天上的な愛」と「地上的な愛」を暗示しており、<sup>14</sup>それを『一日の諸時間 (Die Zeiten)』の『朝』と『夕』に当てはめるなら、薔薇が画面で優位を占める『夕』は、「地上の愛」を象徴していることになる。それは子どもたちの仕草にも表れており、『朝』では、百合に集う子どもたちは、互いに見つめ合うにとどまるが、『夕』では、大振りな仕草で抱擁している。<sup>15</sup>なお「地上の愛」と「天上の愛」というテーマは、ルンゲの色彩

\* 13 Gunnar Berfel<sup>13</sup>, *Philipp Otto Runge: Zwischen Aufbruch und Opposition 1777-1802*, Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1961, S. 69-70参照。

\* 14 Jörg Traeger, *op. cit.*, S.80参照。



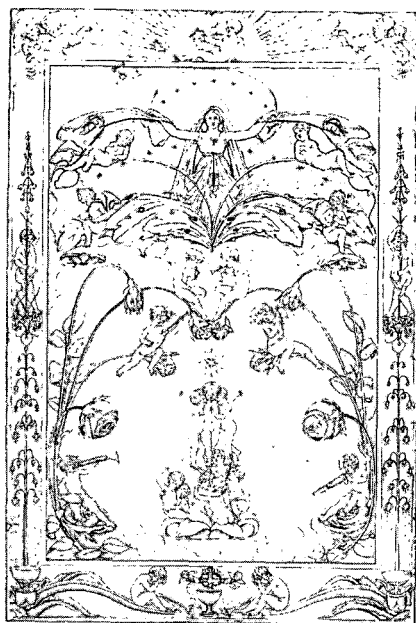


図10 フィリップ・オットー・ルンゲ『夕』  
下絵 952×640mm 1803年 ハンブルク美術館

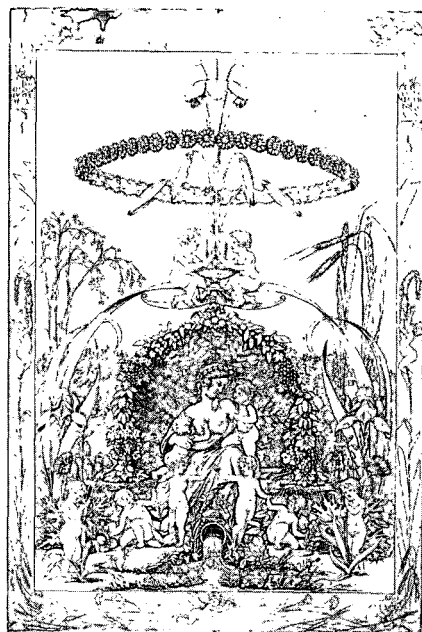


図11 フィリップ・オットー・ルンゲ『昼』  
下絵 951×631mm 1803年 ハンブルク美術館

論にも関連しているが、この点については、次章で言及したい。

さて1803年4月3日ころ、ルンゲは『夕』を「まったく別の風に描きなお」した<sup>16</sup>(図10)。浮遊する夜の擬人像は、星の飾りのついた巨大なマントを画面全体に広げ、芥子の上に2人の子どもたちが横たわっている。彼らは、眠りと死のイコノグラフィー〈夜の子ども〉を想起させる。また『夕』の枠縁には、下部に描かれた十字架にイエス・キリストの隠し文字“INRI” (Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum すなわち「ユダヤの王イエス」)と、上部の子羊から、キリストの受難が想起される。

こうして『朝』と『夕』が〈生成〉と〈消滅〉を暗示する一方で、『昼』と『夜』は、〈存在〉と〈前存在〉が主題であると指摘されている。まず『昼』(図11)の中央イメージの下半分には、子どもを連れた女性が、果実で飾られ

\* 15 Markus Bertsch, *op. cit.*, S.144参照。

\* 16 *HS I*, S.39参照。

\* 17 Hanna Hohl, *op. cit.*, S. 20, “Während *Morgen und Abend* ein Werden und Entwerden darstellen, veranschaulichen *Tag und Nacht* Existenz und Präexistenz.”

た葉の生い茂る泉の上に座っている。このイメージの源泉として、伝統的なカリタスのイコノグラフィーが指摘されているが、<sup>\*18</sup> ルンゲによれば、この女性は母なる大地（Mutter Erde）でもある。彼女の両側に男女の子どもが離れて配されており、彼らの背後にある植物から、それぞれの地上の労働が想起される。すなわち亜麻と小麦は地上の労働を、勿忘草は決別を、イラクサとアザミは労働の厳しさを象徴するモチーフである。両端のアイリスの葉が弧を描いて、その頂上で男女が、同じ机に集う。

上部では、ヤグルマギクの花輪をくぐり抜けた「光の百合」が描かれているが、これについてルンゲは、以下のように述べている。

「というのわれわれは太陽を昼に見ることはできない。われわれは、絵においてそれを理解し、我々の愛すべき母なる大地（Mutter Erde）の生気とその充実と贈り物を喜ぶのである。」

“denn die Sonne sehen wir am Tag nicht an. Wir sind im Bilde selbst und freuen uns der Lebendigkeit unsrer lieben Mutter Erde und ihrer Fülle und Gaben.”<sup>\*19</sup>

ハナ・ホールによれば、『昼』の中央イメージは、人間を産出し、拘束する地上原理と、救済をもたらす聖母マリアが暗示されており、そしてここでも中央イメージと枠縁のイメージは深く関連する。すなわち枠縁の下部では、楽園追放のテーマが展開され、別離と労働を経て、受難を象徴するトケイソウ（Passionsblumen）から暗示される恩寵のあと、上部の天使に見守られた虹と三位一体を示す三角形へと至り、神と人間との新しい契約が暗示されている。

最後に『夜』（図5）は、中央イメージ下部に、アスター（Feuerblume）とハナダイコンに囲まれたヒマワリが描かれている。その両側に、眠る子どもたちが配されている。背後にはサクラソウやゼラニウム、アザミが描かれている。その上部では、左右対称に伸びる芥子に夜の擬人像と、正面を向いてポーズをする子どもたちが座っている。彼らの頭上には星が配されている。この二部構成において、上部の穹窿に位置する夜の擬人像と子どもたちは、眠りのシ

\*18 Gunnar Berfelt, *op. cit.*, S.209. “Die Mittelgruppe in der “Mittag”- “die Mutter Erde” und ihre Kinder- geht auf eine dekorativ umschriebene Figurengruppe “Caritas” von Raffael in den Vatikanischen Loggien zurück.”

\*19 Hanna Hohl, *op. cit.*, S. 12-13参照。

\*20 Hanna Hohl, *op. cit.*, S. 13参照。 “Gemeint ist das irdische Prinzip, das die Menschen erzeugt und gefangenhält, und zugleich die Gottesmutter, die Erlösung bringt.”

ンボルであり、下部の地上に眠りをもたらす。下方では、霧に包まれた幻想的な植物たちが、子どもらを夢と眠りに誘う。

ルンゲの言葉によれば、この『夜』の上部イメージは、「最後の審判」が暗示されているという。<sup>\*21</sup>すなわち夜と眠りは、復活の期待としての死を意味する。このテーマは、枠縁においても展開されており、下部ではオリーブの枝から火が燃え上がり、(死の) フクロウを経て、上部のハト(聖霊)が放射する光へと場面が展開していく。

こうしてこの4枚の作品は、地上世界の諸現象と、人間の生をアナロジカルに表現する寓意画となる。兄ダニエルの言葉によれば、この作品には、5つの意味層(Sinnschichten)が映っているという。すなわち、「一日の諸時間」、「一年の諸時間(季節)」、「人生の諸時」、「世界の諸時」、そして「時と永遠(Zeit und Ewigkeit)」あるいは「全体のための宗教的な立脚点(der religiöse Standpunct für das Ganze)」である。この最後の意味層は、枠縁のイメージによって具体化されており、キリスト教的な歴史認識において、循環する時の流れが包括される。ルンゲはその様相を、以下のように記述している。

「私にとって一年は、四つの変化をなして、鳴り響く。咲かせ、創り出し、産み出し、滅ぼす。それは、一日の諸時間が感性を通して絶えずそう鳴り響くのおなじである。その結果、この永遠につづく奇跡への唯一つの私の憧憬は、おなじように絶えず新たに産み出される。そして芸術的な仕方で、最後の奇跡はいつも春でなければならぬ。それは咲き出る時間であり、滅ぼす作用の時から救済されて立ち現れ、地上的な仕方での諸時間を産出する」。

“Mir rauscht das Jahr in seinen vier Abwechselungen: blühend, erzeugend, gebärend und vernichtend, wie die Tageszeiten so beständig durch den Sinn, daß meine einzige Sehnsucht nach diesem ewig fortwährenden Wunder sich ebenso immer von neuem erzeugt, und nach Künstlerweise sollte das letzte dann immer der Frühling seyn, die blühende Zeit, welche gerettet aus der vernichtenden hervorgegangen, und irdischer Weise wieder andre Zeiten erzeugt.”<sup>\*22</sup>

\*21 Hanna Hohl, *op. cit.*, S. 20 参照。“Die Verkörperung der Nacht und die Sternenkinder auf den Mohnblüten im Himmelsgewölbe- Symbol für den Schlaf- verweisen nach Runges eigenen Worten auf das Jüngste Gericht: Nacht und Schlaf bedeuten zugleich den Tod als Erwartung der Auferstehung.”

\*22 *HS I*, S. 66より引用。

### 3 色彩について

このように『一日の諸時間 (Die Zeiten)』には、象徴的なモチーフが多層的に組み込まれているが、色彩は施されていない。しかし本作品を理解する上で、色彩的な要素が不可欠であることを、追補しておきたい。というのもルンゲにとって色彩は、神の創造における光を啓示する媒体として位置づけられていたからである。ルンゲはこの作品の制作を通して、伝統的に主要な造形要素であった線に対して、色彩の象徴的かつ造形的な可能性をひらこうとしていたのである。その成果は、1810年に刊行される『色彩球 (Farbenkugel)』において結実するのだが、本稿では『一日の諸時間 (Die Zeiten)』に関する限りにおいて、ルンゲの色彩論をとりあげたい。

1802年11月7日付の兄ダニエル宛の手紙の中で、ルンゲは青・赤・黄の三原色に、キリスト教の三位一体の思想を見ていた。

「それらの色彩には、三位一体の完全な象徴が根底に存在している。光、あるいは白、そして暗闇あるいは黒は、色彩ではない。光は善であり、暗闇は悪である（私は再び創造に関係する）。光を我々は理解できない。そして闇を我々は理解できない。そこでは神の啓示が人間に与えられ、色彩がこの世界に来ているのである。つまり青、赤、黄である」。

“Es liegt in ihnen das ganze Symbol der Dreyeinigkeit zum Grunde: Licht oder weiß, und Finsterniß oder schwarz sind keine Farben. Das Licht ist das Gute, und die Finsterniß ist das Böse (ich beziehe mich wieder auf die Schöpfung). Das Licht können wir nicht begreifen, und die Finsterniß sollen wir nicht begreifen. Da ist den Menschen die Offenbarung gegeben, und die Farben sind in die Welt gekommen. Das ist: blau und roth und gelb.”<sup>23</sup>

つまりルンゲの色彩論における明暗と色彩の関係は、単なる表出的な価値にとどまらず、キリスト教的な象徴的価値が前提として織り込まれているのである。さらに別の手紙の中では、以下のように述べている。

「光は太陽である。それを我々は見ることができない。しかし太陽が地上や人間へと近づくと、天上は赤くなる。青は、我々にある種の畏怖をもたらす。

\*23 HS I, S. 17より引用。

それは父である。そして赤は、正式には地上と天空の間を媒介する者である。両者が消えるとき、夜になって火が灯る。火は黄であり、慰めである。それが我々に送られる。月もまた黄である」。

“Das Licht ist die Sonne, die wir nicht ansehen können, aber wenn sie sich zur Erde oder zum Menschen neigt, wird der Himme roth. Blau halt uns in einer gewissen Ehrfurcht, das ist der Vater, und roth ist ordentlich der Mittler zwischen Erde und Himmel. Wenn beyde verschwinden, so kommt in der Nacht das Feuer. Das ist das Gelbe und der Tröster, der uns gesandt wird. Auch der Mond ist nur gelb.”<sup>\*24</sup>

ハインツ・マティーレ (Heinz Matile) によれば、ルンゲの三原色の象徴的価値は、『一日の諸時間 (Die Zeiten)』の作品主題にも当てはまるという。すなわち赤は、『朝』と『夕』にあてはまり、天上と地上の仲介者である息子キリストを、青は『昼』にあてはまり、父に対する畏怖を、そして黄は『夜』にあてはまり、慰めとして作用する聖霊の象徴である。<sup>\*25</sup> 作品のなかでは、『朝』と『夕』に描かれている曙光と夕日としての赤、『昼』の天空としての青、『夜』の月や火としての黄である。

こうしてルンゲは、光の地上的な現象としての色彩的要素を、『一日の諸時間 (Die Zeiten)』のなかに重層的に組み込んでいたのである。

#### 4. 〈子ども〉と〈天使〉

最後に、『一日の諸時間 (Die Zeiten)』で描かれた〈天使〉から表象されるものを、〈子ども〉との関係から考察したい。この作品は、枠縁と中央の二重構造として展開するが、枠縁では、キリスト教的な思想が、比較的、直接的に表現され、天使は何度も登場する。しかし中央部に限定するなら、天使は『夜』の中央に登場するのみである。このことは何を意味するのであろうか。

まず『夜』の上部には、夜の擬人像と子どもたちが描かれており、夜の〈眠り〉が暗示されている。ここで重要なポイントは、先に言及したように上部イメージが〈最後の審判〉も意味するとルンゲが述べていることである。ルンゲ

\*24 HS I, S. 17より引用。

\*25 Heinz Matile, *Die Farbenlehre Philipp Otto Runges*, Bern 1973, S. 123-124参照。

\*26 Hanna Hohl, *op. cit.*, S.20参照。



図12 ハンス・メムリンク 『最後の審判』  
祭壇画 242×360cm 1467-1471年 国立美術館（グダニスク）

のこの言葉を手掛かりとするなら、『夜』は、キリストの〈再臨〉と死者の〈蘇生〉を意味する、キリスト教における重要な出来事の場面となる。古来より様々な芸術家が手掛けてきた〈最後の審判〉に登場する天使(図12)を想起するならば、それは魂の重さを量る甲冑を身に着けた大天使ミカエルや、トランペットを鳴らす天使たちである。マタイ福音書(24:31)によれば、キリストは「大いなる喇叭の音とともに御使いたちをつかわして、四方からその選民を呼び集めるであろう」と語っているからである。この天使たちは、従来の図像においては、最後の審判が滞らぬように、善なる魂を天国へ導いたり、あるいは剣を抜いて、罪人たちを地獄へと追いやり、受難の形具を手に行っている。しかしルンゲの『夜』の天使の仕草をみるなら、中央イメージの中央部分で、翼を広げて下に眠る子どもたちに向かって、静かに手を合わせて飛翔している。そこには従来の〈最後の審判〉における運命の苛酷さは全くない。またその形姿は、翼がなければ、地上で眠る子どもたちの形姿と、ほぼ同じである。ここから、ルンゲの世界観においては、天使は人間の子どもと関連づけられているのではないかと推測される。

ロマン主義における、芸術表象としての子どもについては、美術史家ロバート・ローゼンブラムの先行研究『ロマン主義時代の子ども』<sup>\*27</sup>がある。同著の冒

\*27 Robert Rosenblum, *The Romantic Child: From Runge to Sendak*, London, Thames and Hudson, 1988.

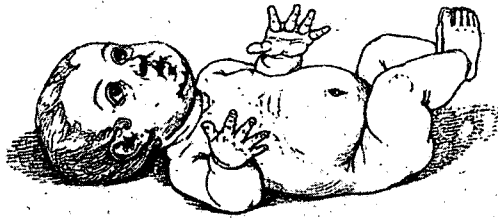


図13 フィリップ・オットー・ルンゲ『子ども』  
デッサン 18×20.5cm 1809年（所在不明）

頭で、ロマン主義を象徴する作品として取り上げられているのが、ルンゲが描いた1809年のデッサン『子ども』（図13）であった。裸のまま、大きく目を開いて横たわるその姿は、『一日の諸時間（Die Zeiten）』の『朝』のイメージから発展した『小さな朝』（図14）にすでに登場しており、中央イメージの前景部に、2人の子どもに囲まれて横たわっている。そして未完の遺作となる『大いなる朝』（図15）においても、前景に同じ姿で横たわる子どもが、神秘的な光に包まれている。

この横たわる裸の〈子ども〉のイメージは、〈キリストの降誕〉とは一線を画しているように思われる。なぜならキリストの御顔は、生来の賢さをもって描かれるが、ルンゲの描く子どもには、むしろ〈子どもらしさ〉あるいは〈無邪気さ〉が備わっているからである。この点については、ルンゲの他の絵画作品（家族の肖像画や母子像など）における〈子ども〉を考慮しなければならないし、さらには当時のロマン主義思想における「子どもの発見」や、その受容の結果、肖像画において流行した「小さな大人」ではなく「子どもらしい子ども」のイメージとの関連性についても考察しなければならないだろう。

以上の考察から、『一日の諸時間』における〈天使〉と〈子ども〉は、宗教的な意味が基本的に維持されつつも、世俗へと傾斜するロマン主義時代の精神的境位を、絵画的に表現したものといえるだろう。その意味で、この作品は、

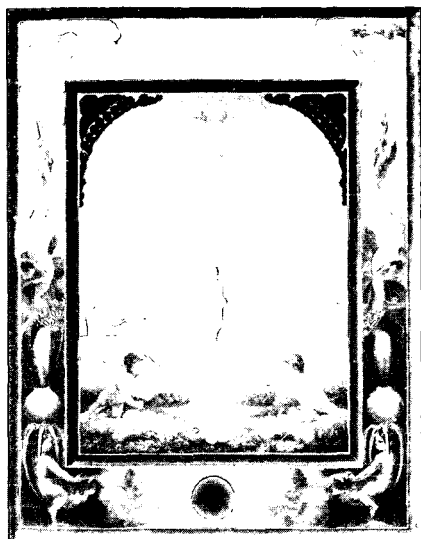


図14 フィリップ・オットー・ルンゲ  
『小さな朝』

油彩 109×85.5cm 1808年 ハンブルク美術館

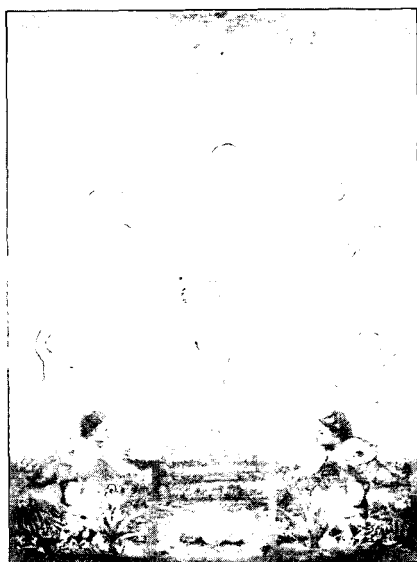


図15 フィリップ・オットー・ルンゲ  
『大なる朝』

油彩 152×113cm 1809年 ハンブルク美術館

精神史的な観点を含めなければ、十分な理解を得られないことが判明する。これらのことを確認して、次の研究へと発展させたい。

本研究「近代都市と天使絵図の諸相：1920-30年代ドイツにおける、精神史としての絵画史」は、文部科学省研究費補助金若手研究（B）（課題番号20720053）の助成を得たものである。