

## シェリング 『芸術の哲学』 における具体的側面の考察

—— ドレスデン 絵画館の展示とコレッジョ 評価の変遷 ——

八 幡 さくら

### 序

F・W・J・シェリングは一七九八年九月二〇日付の両親宛ての手紙の中で、「ラファエロとコレッジョの神のような絵画」を所蔵するドレスデン絵画館や古代美術館について報告している (AA III, 1, S. 191f.)。シェリングは一七九八年の秋に滞在したドレスデンで、シュレーゲル兄弟とカロリーネ、ノヴァーリス、シュテツフェンスなどロマン主義者達やフィヒテと交流を重ねる。当時の文化の中心地ドレスデンにシェリングは多大な感銘を受け、中でもドレスデン絵画館に二階魅了され、度々絵画館を訪れては作品を眺めていた。当時のドレスデン絵画館について、A・W・シュレーゲルは妻カロリーネと共に『絵画』 (*Die Gemälde*) (一七九九年) において展示作品やその内容を記している。

このドレスデン滞在後、シェリングは一八〇〇年に芸術哲学について体系的に論じた『超越論的観念論の体系』を出版し、イエーナ大学に移って一八〇二年からは講義『芸術の哲学』を行う<sup>(1)</sup>。後者の講義の後半部分は特殊部門と名付けられ、具体的な芸術家と作品の名が挙げられる。この特殊部門を論じるために、シェリングは一八〇二年九月三日にA・W・シュレーゲルにベルリンで行った講義ノート『芸術論』 (*Die Kunstlehre*) を貸してくれるように手紙を送っている (AA III, 2, 1,

5468)。このことから、シェリングの芸術観がシュレーゲルの強い影響の下にあることは疑いえない。また、この講義で挙げられる画家や作品の多くは、シェリングがドレスデン訪問時に絵画館に展示されていた作品である。さらに、一八〇七年の講演『造形芸術の自然に対する関係について』でも、シェリングはドレスデン絵画館所蔵のコレッジョの『羊飼いの礼拝（聖夜）』（一五二二—三〇年）とラファエロの『システイーナの聖母』（一五二一—一五二三年）を取り上げている。以上の事実から、ドレスデンでの芸術体験がシェリングにとって強烈なものであり、後の芸術哲学の作品分析にも強い影響を与えており、芸術哲学の理論構築の具体的な素材となっていると言える。

これまでシェリングのドレスデンでの芸術体験やロマン主義者との交流については指摘されてきたが、その芸術体験の内実は明らかにされてこなかった。しかし、近年、シェリング芸術哲学の議論が彼自身の具体的芸術体験と知識に基づくことが、A・ツェルプストによって美学史的観点から明らかにされた<sup>2)</sup>。シェリング芸術哲学の作品分析を検討する上で、実際の鑑賞作品や芸術の知識についての研究はさらに進められる必要がある。本稿では、当時のドレスデン絵画館の展示状況を再構成する。当時のドレスデン絵画館において最も高い評価を得ていたコレッジョの作品とりわけ『羊飼いの礼拝』に対する、A・W・シュレーゲルとF・シュレーゲルの議論をシェリングのものと比較検討する。このことによって、シェリングの具体的な芸術体験の内実を明確化するとともに、実際の絵画体験から芸術論への展開と、シュレーゲル兄弟との理論的影響関係を辿る。

## 1. ドレスデン絵画館の成立と展示状況

### 1. 1. 文化都市ドレスデンと絵画館

一五四七年にザクセン選帝侯国の首都として始まったドレスデンはそれ以降華麗なる文化都市として発展を遂げる。すで

にアウグスト一世（在位一五五三―一五八六年）の治世下において多岐にわたる収集物を擁していたが、本格的な美術品の収集が始まるのはアウグスト二世すなわちザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト一世（在位一六九八―一七三三年）の治世においてであり、一七三三年に即位したアウグスト三世すなわちフリードリヒ・アウグスト二世（在位一七三三―一七六三年）によって絵画収集が加速する。一八二六年のカタログ『ドレスデンの絵画館』（*Gemälde-Galerie zu Dresden*）によれば、王の所蔵する全絵画作品は最初、王の部屋や居城の美術蒐集室（*Kunstkammer*）に分配されていたが、モデナの絵画館からの作品購入後に、アウグスト三世が絵画作品を一つの場所ですべて統一して観ることを希望したため、ユーデンホフ広場に位置するシュタルゲボイデ（*Stalgebäude*）が一七四七年までに改築され、絵画館として使われるようになる<sup>(3)</sup>。一八世紀末にシェリングらが訪れたドレスデン絵画館も、現在のツヴィンガー宮殿の中の絵画館アルテ・マイスターではなく、このシュタルゲボイデである。一八五五年にG・ゼンパーによる新しい建築物の中に絵画館が移設されるまでの約百年間（一七四六―一八五五年）、絵画館はシュタルゲボイデの中にあった<sup>(4)</sup>。

アウグスト三世は先王同様に様々なネットワークを使って国外から芸術作品を集めるが、芸術ジャンルは絵画作品、とくにルネサンス期のイタリア絵画に集中していた<sup>(5)</sup>。それに対して、一七四二―一七四六年に絵画館の造営責任者を任命されたヴェネツィア出身のF・アルガロッチェ（一七二二―一七六四年）は、一八世紀の絵画にも関心を向けるよう王に提案し、その結果同時代のヴェネツィア絵画なども購入されるようになる<sup>(6)</sup>。収集された絵画作品の数は一七四一年と一七四二年だけで七一五点あり、年々その数を増やしていく。その後、絵画館のコレクションの質を決める重要な作品購入が二度行われる。まず、一七四五年にモデナのフランチェスコ三世のエステンセ絵画館から約百点の優れた絵画作品が購入される。その中にはアントニオ・アレグリすなわちコレッジョの『羊飼いの礼拝』や、ティツィアーノの『貢の錢』（一五一六年頃）、A・カラッチやG・レーニなど一七世紀の絵画などが含まれている<sup>(7)</sup>。そして、一七五四年に『スティーナの聖母』がピアツェンツァのサン・シスト・クロスター教会から購入され、この作品購入がドレスデンにおける最高にして最後の大きな収集活

動となる。その後七年戦争（一七五六―一七六三年）によって経済的打撃を受けたドレスデンは文化の繁栄を中断せざるを得なくなる。

シュタルゲボイデは元々厩として使われていた建物である。改築後のシュタルゲボイデは、一階が柱廊で、当地で活躍していた画家A・R・メンクスが収集した彫刻が置かれており、二階はU字型の絵画の空間で内ギャラリーと外ギャラリーに分かれている。内ギャラリーには一七五四年以降イタリア絵画が展示される。二つの三メートルの長さの壁と、窓によって区切られた二メートルの壁によって構成されたギャラリーは、全部で九百m<sup>2</sup>を越える。ギャラリー内部は四つの側面を持つ外ギャラリー（A）と、三つの空間からなるU字型の内ギャラリー（B）、北側のパステル・キャビネット（C）修復家の絵画スタジオ（D）の四つに分かれていた。訪問者は、広場に面したスパイラル状の英国式階段を上り、外ギャラリーから入り、さらに三つのドアから内ギャラリーに入る。

一八世紀初めにドレスデン絵画館は一般に公開されるが、訪問には事前登録が必要で日程は決められており、高いチップを払わなければならない<sup>(8)</sup>。さらに入館者は旅行者や芸術に関心を持つ者、芸術家や画学生に限定され、通常の開館時間は午前九時半～一二時と一四～一七時だった<sup>(9)</sup>。芸術理論の研究者や芸術家は入館料が無料で、一九世紀初めまでこの入館システムはほぼ変わらないが、一八世紀後半には絵画館を頻繁に訪れる一部の人々には例外が適用される<sup>(10)</sup>。

一八三〇年の絵画館内部を示した銅版画（Unbekannter Künstler, *Blick in die Innere Galerie des ehemaligen Stallgebäudes am Jüdenhofe*, 1830, Kupferstich-Kabinett in SKD, Inv.-Nr. A131522）には、内ギャラリーと訪問者の様子が描かれている。例えば、左手に疲れて椅子に座っている者や、画面奥の絵画を前に話し合う人々、右手前の親子らである。その若い家族の像に見られるように、絵画館訪問者は美術の専門家というよりもブルジョア階級の一般市民たちであり、絵画館の訪問者層の変化が見て取れる。右手前の親子は絵画作品の展示場所を示した表を持っており、訪問者はそれを持って予習してきて観たい作品のところへ向かう。

## 1. 2. ドレスデン絵画館の展示状況の変遷

一七四七年二人の監査官 (inspector) が新しく開かれた絵画館を指揮するために任命される。外ギャラリーを任されたJ・G・リーデル (一六九一—一七五五年) と、内ギャラリーを任されたP・M・グアリエンティ (一六七八—一七五三年) である<sup>(1)</sup>。画家であり、修復家、商人、著作家でもあったグアリエンティは一七四七年に最初の展示を行う。当時の絵画ジャンルのヒエラルキーによって、内ギャラリーからは静物画と風景画を除かれ、当時の美術市場で最も人気のあった一六〇—一七世紀のイタリア派の巨大な歴史画が展示される。しかし、この時点では内ギャラリーにもいくつかのオランダやフランドル、そしてドイツの作品が展示されており、アルプスを挟んで北と南の画派間の視覚的な「並置」(paragone)、すなわち比較が意図的に促進されている。グアリエンティは一七五〇年に内ギャラリーの展示を完成させる。この並置という展示方法に加えて「ペンダント」(Pendant) が好んで導入される。ペンダントとは、すでにモデナにおいて展示の根本原理とされていた展示方法で、ある作品に対してそれと同等の補完物を組み合わせ、それらを一対の像として展示するというものである<sup>(2)</sup>。

一七五四年に外ギャラリーの展示も完成し、内ギャラリーからドイツ国内の画派を除き、コレクションの中心としてイタリア派を独占的に展示する試みが行われる<sup>(3)</sup>。また、イタリア絵画の中にもグアリエンティの趣味と歴史的前提が認められる。例えば、ポローニャ派とヴェネツィア派の絵画をコレクションの周りに分類し、グアリエンティは当時受け入れられていた「美術史的物語」(narrative)、すなわち、コレッジョの影響を受けてポローニャ派のA・カラッチやティツィアーノ、ティントレットが絵画芸術に復活と救済を与えたという理解に従って、展示を組み立てている<sup>(4)</sup>。一七五三—一七五七年には版画集が、一七六五年には絵画館のカタログが出版され<sup>(5)</sup>、これらを通して絵画館の作品は広く世間に知られるようになる。これらの版画集やカタログ、一七五四年の在庫目録によって、一七五四年以降の展示状況の変化を読み取ることができ、一七六五年の絵画館の展示状況が正確に再構成できる。

上述の絵画館の展示を、T・ヴェッティゲンが再構成したデジタル画像と照らし合わせてみると、その展示内容はより明

確に理解しうる<sup>(16)</sup>。一七四七年の展示では壁の中央にコレッジョの『聖ゲオルギウスの聖母』(一五二九/三〇年)が掲げられ、その両側に左右対称になるように作品の展示が試みられている。B2の壁にコレッジョの『羊飼いの礼拝』のペンダントとして比較しうるように、当時アルブレヒト・デューラーの作と見なされていた『東方三博士の礼拝』(一五二五年頃)が展示されており、様々な学派が混在して展示されている<sup>(17)</sup>。その後一七五四年までに完成された内ギャラリーと外ギャラリーのイタリア絵画と北ヨーロッパ絵画という展示作品の区分は、アルプスの南側と北側との「並置」を根拠とする「芸術地理的な二分法」(Kunstgeografische Zweiteilung)に従っている<sup>(18)</sup>。内ギャラリーにはルネッサンス期とバロック期を中心とするイタリア絵画が、外ギャラリーにはオランダ人画家による風景画や静物画が展示される。内ギャラリーを代表するのがコレッジョであり、外ギャラリーにはルーベンスやファン・ダイク、レンブラント、ロイスダールが飾られる。とりわけ注目すべきは、一七五〇年と一七六五年の内ギャラリーの展示の変貌である。一七五〇年の展示ではコレッジョの『羊飼いの礼拝』をB2の壁中心に配置し、それを最も重要な作品と位置付けているのに対し、一七六五年の展示ではB4の壁にコレッジョの同作品に対するペンダントとして『システイーナの聖母』を配置している。壁の中央に掛けられた『羊飼いの礼拝』を中心に、対称的に諸作品が展示される。『羊飼いの礼拝』の周りにはペンダントとしてではなく、パラフレーズされた作品が展示され、上にカラッチの巨大な絵画『聖ロクスの施し』(一五九四/九五五年)、両側にマリアとイエスを描いた二つの作品が展示され、どちらの作品においても子イエスは『羊飼いの礼拝』の方を向いているように展示されている<sup>(19)</sup>。それに対し、『システイーナの聖母』の下には師ペルジノの作品を挟んで、G・レーニの『イバラの冠とキリスト』(制作年不明)と『聖フランチェスコ』(一六三二年?)という楕円型の作品が置かれ、どちらも聖母を見上げる形に展示されている。『羊飼いの礼拝』と『システイーナの聖母』の間には、大きさを同じくする作品がほぼ対称的に並べられている。このような展示状況から、一七五四年以降絵画館ではコレッジョ『羊飼いの礼拝』を最重要作品としてそれを中心とした展示が行われていたのに対し、一七六五年以降では『羊飼いの礼拝』と『システイーナの聖母』が一对のペンダントとして、つ

まり同等の重要性を持つ作品として扱われていることがわかる。このことから当時の絵画館において『システイーナの聖母』は『羊飼いの礼拝』を凌ぐものではなかったと言え、あくまでコレクシヨの作品をコレクシヨの中心とする美術史観が展示に表れている。

『システイーナの聖母』は展示後、ヴィンケルマンをはじめ、数々の著述家によって称賛され、評判を高めていく。『システイーナの聖母』は一八一六年あるいは一八一七年には展示室の中心に掛けられ、ギャラリーの両方からの「視線軸」(Blickachsen) 上においてコレクシヨの中心作品として演出されていた<sup>29)</sup>。一八二五年の展示では南側の壁B3に置かれ、完全に絵画館の中心作品と見なされている。一八三〇年の銅版画にも『システイーナの聖母』の前に集まる鑑賞者が描かれており、絵画館の訪問者の趣味に合うものとなっていることがわかる。

## 2. ドレスデン絵画館の展示の文献的受容—コレクシヨ評価の変遷

### 2. 1. 実際の作品鑑賞から記述へ—A・W・シュレーゲル『絵画』

シュレーゲルは、一七九八年八月一日から十月一日までの間ドレスデンに留まり、シュレーゲル兄弟をはじめ、初期ロマン主義者たちと交流を深めている。当時の文化都市ドレスデンに大きな感銘を受けた若きシュレーゲルは、シュレーゲルらと度々絵画館を訪問し、議論を深めていた。ドラ・ストックがシャルロッテ・シラー宛ての手紙の中で、彼らが絵画館での鑑賞を積極的に行い、芸術作品に興味を持っていた様子を伝えている<sup>30)</sup>。この芸術体験は翌年A・W・シュレーゲルによってテキストとして展開される。シュレーゲルは一七九九年『アテネウム』において妻カロリーネと共作した『絵画』を発表する。『絵画』はドレスデン絵画館をルイーゼ、ヴァラー、ラインホルトの三人が訪問し、作品について批評する対話形式の著作であり、その構成はドレスデン絵画館の展示状況に即している。

議論は、登場人物のヴァラー、ルイーゼ、ラインホルトが古代美術の展示空間を訪れる場面から始まり、彫刻について、さらに彫刻と絵画の対比について語られる。そこで言葉によって芸術作品とその印象を再現できるかどうかが議論となる。一度庭に出た三人の話題は風景画に移り、サルヴァトル・ローザやクロード・ロラン、ロイスダールの風景画が例として挙げられ、そこから絵画論の主題へと移っていく。『絵画』の議論は外ギャラリーから内ギャラリーへと絵画館の構造どおりに進んでいき、網羅的に絵画館の作品を挙げられる。とくにコレッジョの作品については、『マゲダラのマリア』、『聖ゲオルギウスの聖母』、『聖セバスティアヌスの聖母』、『羊飼いの礼拝』という当時のドレスデン絵画館の至宝とされたコレッジョ作品のほぼすべてが挙げられ<sup>22)</sup>、それらに明暗の作用が見出される。絵画談義の最後にラファエロ『システイーナの聖母』についての描写と賛辞が述べられた後、その絵画を詩によって表そうとヴァラーが試みる。そして、レーニの『聖母被昇天』、コレッジョの『羊飼いの礼拝』や『マゲダラのマリア』に言及したのち、再度詩が謳われる。以上の議論の順序から、ヴェッディゲンが指摘するように、『絵画』は「北ヨーロッパ絵画と南ヨーロッパ絵画、古代派と近代派、ブッサン派とルーベンス派との並置の討論を行う場合に、展示状態に則した視覚的議論」を取り上げている<sup>23)</sup>。

絵画談義の最後の部分で「キリスト降誕」の詩が謳われ、再び『羊飼いの礼拝』が取り上げられている (Gemälde S.109) ことから、『絵画』の中でコレッジョが称賛されていることは看過できない<sup>24)</sup>。もちろん、それにも勝るラファエロ賛美はテキストの形式からも明らかではある。なぜなら、絵画談義の最後の『システイーナの聖母』についての箇所、会話中に直接的な画像描写が行われることで、テキストの形式としてもクライマックスになっているからである。このようなテキスト上の演出から、明らかに単にコレッジョに並ぶペンダントとしてのラファエロではなく、他の作品から区別される『システイーナの聖母』の立場が強調されている。

このような『システイーナの聖母』への高い評価の背景には、ヴィンケルマンの芸術論がある。ヴィンケルマンは、『ギリシア美術模倣論』(一七五五年)において、良い趣味の獲得のために古代人の模倣をすることを提唱する。この著作は、



ドレスデンの美術界やアカデミーの趣味の墮落と趣味の形骸化への批判を暗に意図している<sup>(26)</sup>。ギリシア芸術は「高貴な単純と静かな偉大さ」という卓越した特徴を持ち、これを獲得して作品に表現することが芸術家に求められる。このギリシア芸術の神髄を勝ち取ったのがラファエロだとするヴィンケルマンは、絵画館に展示されていた『システイーナの聖母』を観て、そのマリアが、古代人が神々の彫像に表現した「威厳」と「静寂さ」を備え、全輪郭の「偉大で高貴」であると称賛する<sup>(26)</sup>。ヴィンケルマンにとって、古代ギリシア彫刻の持つ「高貴な単純と静かな偉大さ」を、ラファエロは絵画に表現しえたのであり、その評価には明暗や彩色よりも輪郭線を描く線描への注目が見受けられる。

ラファエロを高く評価する点は、A・W・シュレーゲルも同様だが、その内実は異なる。『絵画』の中でルイーゼは、「誰が気高き若い女性の前で喜んで跪かないだろうか？」と問いかけ、他の二人とともに作品描写を始める (Gentilde S. 99)。その具体的な内容は、マリアの表情や衣服、キリストの人間を越えた表情、天空の天使達のマリアへの眼差し、地上の天使たちの子供らしい表情、そして、マリアを頂点にして聖シクストゥスと聖バルバラによって作られる大きな三角形の構図分析などである。神によって子イエスを与えられたマリアの神聖な行いと偉大さにルイーゼは涙し、それをヴァラーはカトリックになる危険性だと指摘する。ヴィンケルマンの場合、『システイーナの聖母』は古代ギリシア芸術の精神を描き出した絵画として、彫刻と結びつけて論じられたが、A・W・シュレーゲルの場合、古代や彫刻と結びつけられるのではなく、あくまでも近代絵画として分析され、カトリックや信仰と結びつく内面的な精神性が強調される。

以上のラファエロ評に対し、コレッジョの作品はいかなる点でヴィンケルマンに評価されるのか。コレッジョについて『ギリシア美術模倣論』ではほとんど言及がないが、『古代美術史』(一七六四年)と『ドレスデン絵画館の秀作についての記述』(二七五二年)において言及が認められる。例えば、前者においては、造形芸術と文学とを関連付けながら、ラファエロの人物描写の精密さと厳格さを、コレッジョの人物画の「輪郭線の丸さや柔らかさ」と対比させる<sup>(27)</sup>。そして、コレッジョが古代美術作品に通じていたことも指摘される。後者においては、グイードの描く女性の思い悩んだような品の良さがある

表情と対置して、「コレッジョの描く人物像は皆満面の笑みを浮かべて軽やかに戯れている」と述べられる<sup>(28)</sup>。このようにヴァンケルマンはコレッジョの描く人物像に柔和さや軽やかさを捉えている。

A・W・シュレーゲルはコレッジョの作品全体に注目し、ヴァンケルマンとは違った形でコレッジョを評価する。絵画談義の最後の部分で、ルイーゼらはコレッジョの作品を、『マグダラのマリア』、『聖ゲオルギウスの聖母』、『聖セバスティアヌスの聖母』(二五二五/二六年)、『羊飼いの礼拝』の順に議論する。シュレーゲルはここで、内ギャラーの異なった壁に掛けられたコレッジョの諸作品を合わせてコレッジョ論を展開する。ルイーゼによれば、コレッジョは『マグダラのマリア』に「優美」だけを与えたのではない、そのマリアは「本来的な美しい魂」である(Gemähde S.61)。コレッジョの作品において「行為との内的な連関によって、彩色と明暗は線描の性格と表現とに結びついて」おり、調和を描き出す画家としてコレッジョが称賛される(Gemähde S.63)。彩色と明暗の線描と表現との「内的な一致」を、ルイーゼは『聖ゲオルギウスの聖母』に見出し、「親愛さの真なる調和」(ein wahres Konzert der Freundlichkeit)が「明暗の調和」によって添えられていると説明する(Ibid.)。『聖セバスティアヌスの聖母』については、聖母の「燃え上がる栄光」とその背景の天使のいる雲と深い影との対比を指摘する(Ibid.)。『羊飼いの礼拝』に関しては光の作用について次のように記す。

同様に、周りの諸対象の優美と単純さを奇跡的に照らすために、夜の中で光が完全に比類なきものになっているようだ。  
(Gemähde S.66)

シュレーゲルは、コレッジョを明暗によって調和を描き出す画家として特徴づける。シュレーゲルは『羊飼いの礼拝』の中の幼子イエスから発せられている光に、暗い夜の中で周りの事物を照らし出し優美を現すことのできる神的作用を見出す。事物の美しさは光の無いところではそれを現すことはできず、我々はただ光の作用によってのみ事物の存在を認め、そこに

美しさを捉えることができるのである。

## 2. 2. 光と影の協働―A・W・シュレーゲルのベルリン講義『芸術論』

A・W・シュレーゲルの絵画論は、一八〇一―一八〇二年にかけて行われたベルリン講義の中の第一講義『芸術論』の中でも繰り返される。ここでは彫刻と絵画、古代と近代が対比され、彫刻が形式によって形式を表現するのに対し、絵画は光の仮象によって目に見える現象全体を表現する。目が最初に見つけるものは光と色であり、シュレーゲルによれば、可視的なものの現象全体は輪郭と光、色にあり、絵画はそれらに対応する二つの構成要素、すなわち線描、明暗、彩色を持つ（Kunstlehre S.324）。表出（Ausdruck）と構成（Komposition）は、これら二つの構成要素のような絵画にとって本質的な表現手段ではなく、それらに属する要素に過ぎない（Ibid.）。

絵画の第二構成要素である明暗の卓越した画家としてコレッジョが挙げられる。明暗に深く関係する光は、「完全に非物的なもの」であり、「自然の永遠なる自己認識」であり、「純粹に活動的」なものである（Kunstlehre S.328f.）。A・W・シュレーゲルはコレッジョの『羊飼いの礼拝』における明暗を次のように分析する。

人は、ただ快適な明るさや、それが当たって光っている物体の輝いている反射、影の透明さ、ずっしりとした明るさの落ち着いた静けさ、暗闇に制限され閉ざされた夜明けの秘められた深さだけを見るとは信じてない。画家は、光の源をその像自体に認めようとするのであり、雲の後ろに太陽を隠したり、登りつめた恍惚さの背後に炎を隠したりするのはなく、それを目に見えるようにしようとするのであり、魅力的で生き生きとした仮象とともにあらゆる面へのその放射を広げようとするのである。ちょうどコレッジョが彼の有名な夜の中で行ったように。（Kunstlehre S.330）

ここでもシュレーゲルは『絵画』と同様、コレッジの絵の光の作用に注目している。光の源という元々は目に見えないものを、可視的なものにして生き生きとした仮象とともに描き出すのが、画家である。源から放たれた光によって、周りの事物が照らされ現れる。この光の作用すなわち明暗を最も巧みに表現したのが、『羊飼いの礼拝』である。「光の源」という非物体的で他のものを照らし出すが、それ自体では不可視の理念的なものを、明暗は表現する。さらにA・W・シュレーゲルは、レオナルド・ダ・ヴィンチの言葉として、「あなたが栄光の輝きを求める画家は、影の暗さを恐れない」を引く(Ibid.)。闇や影は恐れる対象ではなく、光は影によって高められるものであることから、明暗を使う絵画において闇は不可欠な要素であり、光と闇は不可分な関係にある。シュレーゲルは、対象のいかんに関わらず常に繰り返し特定の光の効果を示す画家として、コレッジを「普遍的で無尽蔵の多様な巨匠」(der universelle unerschöpflich mannichfaltige Meister) (Kunstlehre S.334) と評す。

## 2. 3. アレゴリーの絵画―F・シュレーゲル『パリの絵画』についての報告

A・W・シュレーゲルと共に絵画館に通い、『絵画』を読んでいた弟のF・シュレーゲルは、自身でも絵画論を展開する。その一つに『パリの絵画』についての報告(一八〇三年)がある。本論考は雑誌『オイローパ』の第一号に掲載された、ルーブル美術館の絵画についての報告であるが、シュレーゲルはドレスデン絵画館での絵画鑑賞体験の回想とともに絵画論を展開する。その中でF・シュレーゲルはコレッジを「音乐的画家」(KAIIV 18)として評価する。F・シュレーゲルはコレッジの絵画が、正しい線描や理想的な造形に適していないという点でしばしば非難されると指摘した上で、そのような批評をコレッジの意図を理解していないと退ける。シュレーゲルによれば、「コレッジの作品は彼の絵画全体の相互連関の中でしか理解されえない」ものであり、「一つの絵画が他の絵画を説明し、多くが互いに連関し合っている」(KAIIV 22)。コレッジは、より多くのテーマの多様なヴァリエーションの内に、豊かな「詩的ファンタジー」を展開する詩人のように、

絵画を描く (KAIV 23)。さらに、個々の絵画作品の相互連関だけでなく、一つの作品の中における個々の形式や像の関連性が指摘される。

他の画家にとってしばしば当然の最終目的となること、すなわち形式、人物像は、コレッジョにとっては全体の思想を表現するための単なる手段であり、個々の音や音節、言葉である。あらゆる彼の像はアレゴリー的である。あるいは、このことが彼の絵のあの豊かな多様さに対してあまりに一般的で曖昧な言い方に思えるなら、つぎのように言っても良いだろう。アレゴリーとは、彼の方法 (Manner) の真の傾向、目的、特性である、と。「そのアレゴリーとは」しかも、善と悪の果てしない対立と争いを明らかにすることを目指す、あの種のアレゴリーである。(KAIV 23)

F・シュレーゲルによれば、個々の音や音節の組み合わせによって音楽が表現されるように、絵画も個々の形や像の組み合わせによって一つの作品を表現する。コレッジョは個別的な人物像を描くことを目的としていたのではなく、それらの像を巧く配置し構成することによって、思想全体を絵画に表現する。諸々の形象を通して善と悪の対立を示し、より普遍的なものを現すものがアレゴリーの絵画である。

F・シュレーゲルは、アレゴリーが最も強調されている作品として、コレッジョの「あの名高い夜の絵」すなわち『羊飼いの礼拝』を挙げる (KAIV 24)。シュレーゲルは、優美を愛するコレッジョがなぜ羊飼いや老女のような醜い人物を描くことができたのかをアレゴリーの観点から解き明かす。

この芸術家は、人間を救済するように定められた幼子が、墮落した世界の暗闇の夜に、神々しく明るい光のように現れ出たということを暗示しようとしていた。このことを表現するためにこの絵では、ほとんどどこでしか見られないよう

な、ただ一つの明かりが、深い意味を込めて選ばれている。それは、この芸術家の明暗の技巧を見せたり、賛嘆させたりするために、意味もなく選ばれたものでは決してない。神的現象の輝きに対する喜びを、単に何人かの美しい顔や姿の魅力や微笑みから照り映え返させるだけではなく、また、こういう救いの光を必要としている、暗い地上世界の醜さをも、他の何人かの人物の内に具体化し、想起させること、この絵の意図においてこのことほど不可欠なことが何かあったらどうか？ (Ibid.)

F・シュレーゲルによれば、コレッジョは『羊飼いの礼拝』の中に、人物の明暗を描き分けることによって、光と闇、天上と地上の対比を表現している。幼子イエスから放たれている光は、墮落した地上の世界に救いをもたらす。F・シュレーゲルによれば、『羊飼いの礼拝』は、我々が生きている地上の世界を「俗悪」(Gemeinheit)と捉え、それと対比的な存在として神とその子イエスを善として捉える、キリスト教の精神を明確に表現している (Ibid.)。F・シュレーゲルは、コレッジョが『羊飼いの礼拝』においてキリスト教的思想を表現したという点を称賛し、この思想を表現することがコレッジョの意図だった理解する。しかし、宗教が疎遠になってしまった現代においては、人々がコレッジョのような昔の画家を理解することは難しいと指摘する。シュレーゲルは、自らが生きている時代におけるキリスト教的精神の喪失と、絵の主題や内容の理解に我々の宗教的思想が深く関連していると考えている。『羊飼いの礼拝』は、我々が失ってしまったキリスト教的精神を、すなわち善と悪、神と人間の永遠なる対立を、光と闇の目に見える対立として我々の目の前に呈示する、まさにアレゴリア的絵画である。

A・W・シュレーゲルのコレッジョ評と比較すると、F・シュレーゲルが調和的画家としてコレッジョをみなし、光と闇の対立を『羊飼いの礼拝』に見出す点は共通するが、後者が宗教的要素をより強く読み込んでおり、「アレゴリア的」絵画として解する点に大きな差異がある。また、A・W・シュレーゲルが幼子イエスから発せられている光から、根源的で理念

的なものとしての「光の源」を理解するのに対し、F・シュレーゲルは光の源の方に注目するのではなく、その対極の闇と「醜」に議論を集中させ、イエスの神々しさと対極的な醜さが、イエスから発せられる光を通して人々に体現化されると分析する。

### 3. 絵画的画家としてのコレッジョーシェリングの『芸術の哲学』

#### 3. 1. 観念的統一ジャンルとしての絵画

講義『芸術の哲学』では「芸術哲学」が提唱される。芸術哲学とは、「宇宙を芸術という形式において呈示する」学である(SWV 369)。シェリングによれば、芸術は絶対者を実在的なものすなわち芸術作品として現す。芸術の中で絶対者の呈示方法の差によって芸術ジャンルが区別され、実在的系列である造形芸術と、観念的系列である言語芸術とに分けられる。実在的系列には造形芸術、すなわち音楽、絵画、彫刻が属し、観念的系列には言語芸術、すなわち抒情詩、叙事詩、劇が属する。各系列の三ジャンルは順に実在的統一、観念的統一、両者の無差別として特徴づけられる。

シェリングによれば、「絵画は形態と真なる対象を持つ最初の芸術」であり、音楽が事物の生成を表わすのに対し、絵画は生成を遂げたもの、すなわち、ある形態を持った実在する対象を描き出す(SWV 542)。絵画は描かれる対象によって区分され、その対象は物的なものに対する光の関係に応じて三つに区分される。その三つとは、「外的・不動的・非有機的」、または、「内的・動的・有機的」である(Ibid.)。シェリングは前者を消極的な低次カテゴリーとして、後者を積極的な高次カテゴリーとして扱う。低次カテゴリーを多く持つ絵画から順に、静物画、植物画、動物画、風景画、肖像画、歴史画として分類され、芸術の最高の素材たる人間を描く歴史画が最も理想的芸術とされる。

シェリングは絵画の構成要素として線描・明暗・彩色の三形式を挙げる。これらはそれぞれ絵画における実在的形式、観

念的形式、両者の無差別にあたる。それぞれの形式に優れた画家として、シェリングは、線描にミケランジェロ、明暗にコレッジョ、彩色にティツィアーノ、そして、これらの三形式を統一する画家としてラファエロを位置づける (SWV 560)。彼らの作品の中で、ドレスデン絵画館でシェリングが実際に鑑賞したと考えられる作品として、コレッジョの『羊飼いの礼拝』ほか数点、ティツィアーノの『貢の銭の図』や肖像画、ラファエロの『システイーナの聖母』等々が挙げられる<sup>(29)</sup>。

全体として、シェリングは宗教的な歴史画を多く取り上げ、イタリア絵画とその画家たちを称賛し、ドイツやオランダの絵画とくに風景画や静物画についてほとんど叙述しない。例えば、ドイツ人の画家としてA・デューラーをラファエロと同等のものとして一度言及するが、作品について語ることはない (SWV 360)。これらの点を鑑みれば、A・W・シュレーゲルとは別の仕方、外ギャラリーに対する内ギャラリー重視のドレスデン絵画館の展示の影響を、シェリングの画家に対する評価に見ることができる。

シェリングもA・W・シュレーゲル同様、ドレスデン絵画館のラファエロとコレッジョに対する高い評価を受け継いでいる。シェリングはラファエロを「優美の画家」(SWV 537)であり、線描・明暗・彩色という「すべての形式を均等に備えており、それゆえ近代芸術の真に神的な聖職者」(SWV 560)と特徴づける。シェリングは『芸術の哲学』で『システイーナの聖母』の名を挙げてはいないが<sup>(30)</sup>、ラファエロの絵画を「象徴的絵画」の例として取り上げる。「象徴的絵画」とは、描かれている像が象徴的である絵画のことを言い、「その像の対象がただ理念を意味するのではなく、理念そのものである」場合を指す (SWV 554f)。意味と像を一体化する意味像 (Simbild) としての象徴は自律的な存在である。「象徴的像」の一つに「子供を抱いたマリア像」がある (SWV 555)。象徴像は「理念を前提」し、その理念は「歴史的―客観的に自立的な方法で直観されること」を通して象徴的になる (Ibid.)。さらに、歴史画における象徴的なものに、「偉大さの中の静けさ」と「理念の表現を産み出す歴史画のより高次の象徴的なもの」とを達成するのは、「近代の巨匠ラファエロ」である (SWV 559)。シェリングによれば、「歴史画は象徴的―歴史的である。歴史画において理念は第一のものであり、理念を呈示する



ために象徴は創り出される」(SWV 568)<sup>(11)</sup>。シェリングは近代特有のジャンルとして絵画を論じ、絵画に描かれる歴史的な人物像に象徴を認めている。

### 3. 2. 近代的主観性と自由の表現者コレッジョ

シェリングはシュレーゲル兄弟同様、コレッジョを明暗の最も卓越した画家と評価する。明暗は光という「理念的なもの」に関わるため、「観念的形式」であり、これによって「物的なものゝの仮象」が成り立つ(SWV 531)。光は「理念的なもの」であるため、「差異を同一性へと解消」しようとする方向性を持つ(SWV 508)。ただし、現実世界に現れている光はもはや「絶対的な光」ではなく「相対的な光」に過ぎないため、明暗によってあらゆる差異は同一性へと解消されない。線描によって描かれた諸形態は、それぞれ個別に画面の中に存在する。この差異性あるいは「多様性」が保持されたまま、「明暗」という光の作用によって個々の要素は同一性へと向けられる。こうして「線描」によって捉えられた個々の像は、「最大の多様性」を持ったまま、光によって「融合」され、全体に「最大の同一性」をもたらす(SWV 535)。つまり、個々の要素の多様性を内に含んだまま、光によってそれらの要素が溶け合され、一つの完成した絵画作品が構成される。このように『芸術の哲学』では、自然哲学の物質と光の概念に基づいた色彩論が展開されている。

シェリングは『羊飼いの礼拝』について明暗法と関連して次のように言及する。

明暗技法によって、完全に像を自立させること、いわば光の源をその源自体へと移すことが可能になる。それはちょうど、あのコレッジョの名高い絵画において、子供から発せられた不滅の光が暗い夜を神秘的かつ謎めいて照らすように

である。(SWV 533)

『羊飼いの礼拝』は、誕生したばかりの幼子から発せられる光によって奇跡を視覚的に表現する。画面の他の部分を暗い闇に沈めることによって、その子の神々しさが対比的に表現される。画面中央に位置する子から発せられた光は周りにいる親や羊飼いの、天空の天使たちを照らす。光が実在化するときに周りの闇が際立ち、逆に言えば、闇のあるところは光が実在化していないという光と闇の不可分な関係がここに表されている。シェリングは明暗法の中の光と闇の作用に絵画の「本来的な魔術的部分」、「魔法」(Zauber)を見出す(SWV 533)。シェリングは、「あなたが栄光の輝きを求めるなら、画家は影の暗さを恐れない」という言葉を、コレッジョの先駆者である「素晴らしい天才」(das himmlische Genie)ダ・ヴィンチの言葉として、A・W・シュレーゲルから引用している(SWV 534)。

シェリングによれば、このような明暗という観念的形式を優れて使いこなす「コレッジョにおいて本来のロマン的な絵画原理が表現され、彼においてその芸術に対して観念的なのが絶対的に優勢である」(SWV 534)。シェリングはコレッジョを「この神的人間は本来的にあらゆる画家の中の画家である」(Ja dieser göttliche Mensch ist eigentlich der Maler aller Maler)と称賛する(SWV 537)。絵画はそれ自体として観念的芸術であり、必然的に観念的なる場合、「観念的技術である明暗は「絵画の中の絵画」であり、コレッジョは「卓越した本来的な画家」(der eigenliche Maler kar' äögynv)である(SWV 538)。

以上より、シェリングの明暗の優れた画家としてのコレッジョと、明暗の魔術的作用を最もよく表す作品としての『羊飼いの礼拝』への高い評価が見出せる。ここから、シェリングがドレスデン絵画館特有のコレッジョ賛美、とくに一七九八年当時の絵画館の『羊飼いの礼拝』を中心とする展示状況を引き受け、芸術哲学体系の内に取り込み、整理していることがわかる。このコレッジョ評価が、A・W・シュレーゲルの『絵画』と『芸術論』から多くを負っているということはテキストからも明白である。

それでは、シェリングとシュレーゲル兄弟のコレッジョ評価の異同はどこにあるか。シェリングの議論は、多くの部分で

彼らと同じ語句や表現を用いており、光そのものを非物体的で理念的なものとし、明暗を光と闇の対立と協働として捉え、それを最もよく表現している絵画として『羊飼いの礼拝』を評価する点で共通している。L・クナツは、F・シュレーゲルによる音楽的画家としてのコレッジョ賛美に対して、シェリングの「画家の中の画家」というコレッジョ評価を「絵画的画家」として特徴づけ、両者のコレッジョ理解が線描を重視する古典主義に対立するものであると指摘する<sup>(32)</sup>。しかし、両者が個々の形態を通して普遍的なものを調和的に描き出す画家として、コレッジョを捉える点は共通しているが、音楽的と絵画的という表現は完全に一致はしない。なぜなら、シェリングの場合、音楽は造形芸術の中で実在的統一に対応するため、音楽的ということは実在的ないし客観的という意味になる。

また、F・シュレーゲルのアレゴリーが、諸々の個別的なものを通して一つの普遍的なものを表現することであるのに対して、シェリングはアレゴリーの呈示を「ある呈示において特殊が普遍を意味する、あるいは普遍が特殊を通じて直観されるなら、この呈示はアレゴリーである」として規定し、「普遍と特殊が絶対的に一つである」象徴と明瞭に区別する(SWV 407)。<sup>(33)</sup> F・シュレーゲルは醜を含むアレゴリーを『羊飼いの礼拝』に見出し、光と闇、美と醜の両要素を含有する概念としてアレゴリーを論じている。それに対し、シェリングの議論は明らかに光の根源に集中しており、闇の方に力点を置いていない<sup>(33)</sup>。シェリングが醜を主題化しない理由として、『芸術の哲学』が同一哲学体系に即していることが挙げられる。シェリングは光の顕現可能性のための不可欠な要素として闇を認めてはいるが、闇を積極的に評価する態度は見出せない。というのも、芸術哲学においては絶対者が理念として芸術作品に現れるとき、それがあらゆるものの根源的な存在として規定されているとしても、美として現れることが想定されているからである。この点でシェリングの議論は同一哲学の枠組みによって限定されている。さらにF・シュレーゲルのように、闇の世界を我々の生きる世界とし、人間を醜として捉える観点はここでは展開されていない<sup>(34)</sup>。

シェリングはコレッジョを自由と結びつく近代画家とみなす。近代芸術に不可欠な明暗は、真実ではなく仮象を現す技

術であり、画家自身の事物の捉え方や観察という主観性が作品に大きく反映される。シェリングによれば、明暗を通して仮象が経験的眞実にまで高まることによって芸術は自由になる。このことは、「厳格な合法則性の限界」を超え、個人が法則となるような「自由すなわち個人性の領域」にまで高まっていることを証明している(SWV 537)。シェリングは明暗という近代特有の絵画的表現手段を、個人と自由と結びつけることによって、近代における主観性を強調する<sup>35)</sup>。シェリングはコレッジョとその作品に、個人と自由の問題という近代における哲学的問題をも重ね合わせ、絵画的画家として近代を代表させている。

## 結

芸術作品の評価には、美術館の展示からの鑑賞者への影響と、鑑賞者の側からの影響という相互作用が存在する。一八世紀半ば以降に完成される絵画館の外ギャラリーと内ギャラリーという建築的構造を利用した諸絵画の対比、それと同時に行われた並置やペンダントという展示のコンセプトは、観る者を豊かな鑑賞へと導く。シュレーゲル兄弟とシェリングは、近代特有の芸術ジャンルとして絵画を捉え、明暗と調和という特徴をコレッジョに読み込む。シェリングは『羊飼いの礼拝』に光と闇の持つ魔術的な力とロマン的な原理を認めている。この点で、シュレーゲル兄弟とシェリングの議論は接近するが、シェリングの議論は同一哲学体系の枠組みを出ることはなく、ロマン主義と完全に一致することはない。シェリングの強調点は、明暗が観念的統一ジャンルとしての絵画の観念性を担い、絵画を絵画たらしめている不可欠な要素であるということである。シェリングは、明暗を近代特有の技法であるとともに、近代の個人や自由という哲学的思想に深く結びつけ、古代に対する近代という観点が強く読み込まれている。また、シェリングの議論にはかなりの部分で文献から得た知識が認められることが明らかである。ゆえに、シェリングの芸術哲学は実際の芸術鑑賞体験だけでなく、文献的知識を追加すること

によって成立しているものである。最後に、本稿では議論できなかったが、シェリングは、『システイーナの聖母』を『造形芸術の自然に対する関係について』で取り上げ、これとレーニの『聖母被昇天』を対比させる。シェリングは、ここでもコレッジョを明暗の画家として取り上げる。ドレスデンでの芸術体験とそれを通して生み出された絵画論は、シェリングの芸術論の中で変奏され続けていくのである。

## 引用文献

シェリングとシュレーゲルの引用文献は以下である。シェリングの文献に関してはK・F・シェリング編纂の『全集』(*Sämtliche Werke* (SW))版の巻数とページ数を記す。ただし、シェリングの書簡に関しては歴史批判版のページ数を記す。A・W・シュレーゲルの『絵画論』についてはGemäldeと下の文献の頁数を記し、『芸術論』についてはKunstlehreと下の文献の頁数を記す。F・シュレーゲルの『パリの絵画についての報告』については以下の全集の略号KAと巻数IVおよび頁数を記す。

Schelling, F. W. J., *Philosophie der Kunst*, in: *Schriften zur Philosophie der Kunst und zur Freiheitslehre*, hrsg. Weiss, O., Philosophische Bibliothek : Bd. 135, Leipzig, 1907.

Schelling, F. W. J. Schelling: *Historisch-Kritische Ausgabe*, Im Auftrag der Schelling-Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaft hrsg. H. M/ Baumgartner, Stuttgart, Reihe III, Werke 1, 2001, Werke 2-1, 2010.

Schlegel, A. W. u. Schlegel, C., *Die Gemälde. Ein Gespräch*, in: *Die Gemälde. Ein Gespräch*, hrsg. v. Lothar Müller; Amsterdam/ Dresden: Verlag der Kunst, 1996, S. 9-124; Reihe: *Fundus-Bücher*; Bd. 143 [Originalausgabe: August Wilhelm Schlegel u. Caroline Schlegel, *Die Gemälde. Ein Gespräch von W.*, in: *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*,

1799, Bd. 2, Nr. 1, S. 39-151].

Schlegel, A. W., Kunstlehre: *Vorlesungen über Ästhetik I [1798-1803]*, hrg. von Behler, E., Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1989.

Schlegel, F., Nachricht von den Gemälden in Paris: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, hrg. und eingeleitet Eichner, H.:

Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Behler, E., unter Mitwirkung von Anstett, J. u. Eichner, H., Abt. 1, Kritische Neuauflage, Bd.4, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1959.

邦訳に関しては以下のものを参照し、筆者が適宜語句や表現を変更した。

F・シュレーゲル『パリの絵画についての報告』広瀬千一訳、(蘭田宗人編『無限への憧憬—ドイツ・ロマン派の思想と芸術』ドイツ・ロマン派全集、第九巻、国書刊行会、一九八四年、二四一—二六一頁)

## 註

- (1) 一八〇二—一八〇三年イェーナ大学、一八〇四—一八〇五年ヴュルツブルク大学で行われた講義。
- (2) A. Zerst, *Schelling und die bildende Kunst*, München: Wilhelm Fink, 2011.
- (3) Cf. G. Weber, 1798 in der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden, in: *Dresdner Hefte* 58, 1999, S. 8-15, hier S.9. 以下の論稿にも絵画館の成立史が明確にまとめられている。金沢文緒「ハ講演記録」ドレスデン王立絵画館の成立—近代美術館への歩み—『青山学院女子短期大学総合文化研究所年報』二〇一二年、第二〇号、一三五—一五五頁。
- (4) 現在は交通博物館として使用されている。Klatte, G., Vom Stallgebäude zum Museum Johannenn. Baugeschichte und Nutzung seit dem frühen 18. Jahrhundert, in: *Dresdener Kunstblätter*, Dresden, 2009, Jg. 52, Nr. 1, S.15-28.
- (5) T. Weddigen, The picture galleries of Dresden, Düsseldorf, and Kassel: princely collections in eighteenth-century Germany,

- in: *The first modern museums of art. The birth of an institution in 18th- and early-19th-century Europe*, hrsg. v. Carole Paul, Los Angeles: Getty Publications, 2012, S. 167-187, hier, p.169.
- (6) 金沢二〇一二年 一四四頁
- (7) K. Pilz, Die Gemäldegalerie in Dresden unter Berücksichtigung der Mengesschen Abgussammlung, in: *Tempel der Kunst: Die Geburt der öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*, hrsg. v. Bénédicte Savoy, Mainz, 2006, S.145-174, hier S.152.
- (8) このチップまたは入館料に関する批判が一七六〇年代に出ている。Pilz 2006, S.167.
- (9) V. Spenlé, Von der Sammlung zum Museum: Die Dresdener Gemäldegalerie im Stallhof, in: *Dresdener Kunstblätter*, Dresden, 2009, Jg. 52, Nr. 1, S.59-64, hier S.62.
- (10) Pilz 2006, S.167
- (11) Weddigen 2012, S.170.
- (12) Weber 1999, S.10. 及び Weddigen 2012, S.172. モデナからの購入品の中に「対きなすもの」(Gegenstücke) とこの重要な祭壇画、A・カラッチの二作品、G・レーニの二作品、コレッジョの二作品などもあった。
- (13) ただし、イタリア絵画の中でもカルロ・ドルチ(派)の『マリア』(制作年不明)とコレッジョ『マクダラのマリア』(一五三四年)はアウグスト三世の要望で宮殿の儀式用寝室に掛けられていた。両作品とも現在消失。Weddigen, *Kennerschaft ausgestellt – die erste Hängung der Dresdener Gemäldegalerie und das verlorene Inventar von 1747*, in: *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, hrsg. v. Barbara Marx u. a., München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2006, S. 101-124; Tagung: Dresden, Technische Universität, 10.-13. 6. 2004, hier S.103. 『トマタのマリア』は王の死後一七六三年に絵画館に展示される。ドレスデン州立美術館のHPを参照。http://skd-online-collection.skd-museum.de/contents/show/Artist?id=560058#longDescription (二〇一六年一月一日時点)

- (14) Weddigen 2012, p.171. Cf. Weddigen, Ein Modell für die Geschichte der Kunst. Die Hängungen der Dresdener Gemäldegalerie zwischen 1747 und 1856, in: *Dresdener Kunstblätter*, 2009, Jg. 52, Nr. 1, S. 44-58, hier S.52
- (15) *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, vol. I (1753), II (1754) u. III (1757), hg. v. Carl Heinrich von Heineken; Dresden, Christian Heinrich Hagemüller. 邦訳『Johann Anton Riedel u. Christian Friedrich Wenzel, *Catalogue des tableaux de la Galerie électorale a Dresde*. Dresden: Christian Heinrich Hagemüller, 1765.
- (16) ヴェッディングのデジタル・アーカイブが当時の状況を知る手がかりになる。このデジタル・アーカイブはインターネット上で公開されている ([www.gallerycreator@unibe.ch](http://www.gallerycreator@unibe.ch))。(ただし、二〇一六年一月一日時点で修理中のため利用不可)
- (17) 実際の作者はフランドル地方の画家ヨース・ヴァン・クレーヴェ。Cf. Weddigen 2009, S.52.
- (18) *Ibid.*
- (19) Weber 1999, S.10.
- (20) Weddigen 2009, S.49.
- (21) 「シュレーゲル達はギャラリーを我がものとしており、シェリングとグリーンストともにほぼ毎朝そこで過ごしていた。…(中略)…彼らは時折芸術について私と話し、私が全く答えられないようなことをたくさん質問してきた。」  
Tilliarte, X., *Schelling*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2004, S.70.
- (22) 『聖フランチェスコの聖母』には触れられていない。
- (23) Weddigen 2009, S.49.
- (24) 松山壽一は、コレッジョに対する彼らの共感、むしろ絶賛と比較すると、ラファエロ賛美は控えめすぎるようにすら見えると述べて、その内容は像の克明な記述や構図等の画像分析に費やされていると指摘する。松山壽一『造形芸術と



- 自然—ヴィンケルマンの世紀とシェリング・ミュンヘン講演』法政大学出版局、二〇一五年、二〇—二二頁
- (25) 神林恒道によれば、一般に古典主義とロマン主義が価値観において対立すると思われるが、ラファエロを美の理想として高く評価する点においては一致する。神林恒道編『ドイツ・ロマン主義の世界—フリードリヒからヴァーグナーへ』法律文化社、一九九〇年、一三一—一六頁。
- (26) J. J. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, in: *Kunsttheoretische Schriften*, Bd. 1, (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 330), Baden-Baden/Strasbourg, 1962, S. 26-27.
- (27) J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, Dresden 1764, in: *Kunsttheoretische Schriften*, Bd. 5, Tle. 1 u. 2. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 343), Baden-Baden/Strasbourg, 1966, S.225.
- (28) J. J. Winckelmann, Fragment einer Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dresdner Gallerie, 1752, in: *Kleine Schriften und Briefe*, hrsg. von Uhde-Bernays, H., Bd.1, Insel-Verlag zu Leipzig, 1925, S.262.
- (29) 『芸術の哲学』で挙げられるミケランジェロの『最後の審判』(一五三四—一五四一年)は、ドレスデン絵画館で実際に見たのではなく、複製画を鑑賞したと考えられ、Zerbst 2011, S.150, 348 u. 373-375.
- (30) シェリングは『アテナイの学堂』(一五一〇年)と『パルナッソス』(一五一〇—一五一一年) (SWV 555, 568)、『大教皇レオとアッティラの会見』(一五一三年) (SWV 559-561)、『コンスタンティヌスの戦い』(一五二〇—一五二四年)を例として挙げるが (SWV 568)、『われらの原作を観ておらず、同時代の美術史文献やヴィンケルマン、シュレーゲルらの著作から情報を得ている。Zerbst 2011, S.185f.
- (31) シェリングは象徴的・歴史的絵画の例として、A・W・シュレーゲルの『芸術論』と同様の例、ミケランジェロ『最後の審判』とラファエロの『アテナイの学堂』と『パルナッソス』を挙げる。
- (32) L. Knatz, *Geschichte-Kunst-Mythos: Schellings Philosophie und die Perspektive einer philosophischen Mythosstheorie*, Würzburg:

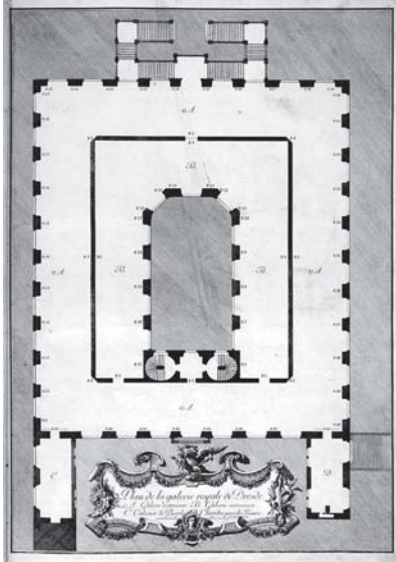
Königshausen & Neumann, 1999, S.231.

(33) Knatz 1999, S.232. クナッツはシェリングが醜に言及しないのは、それが古典主義的な意味において不適切であり、ゲーテの影響ゆえであると指摘する。

(34) P・オスターライヒは、『芸術の哲学』の絵画論の明暗の議論と、『自由論』の光と闇の形而上学の議論との結びつきを指摘する。しかし、『芸術の哲学』が絶対者を根源に置く存在論的傾向が強いのに対し、『自由論』にはキリスト教的観点が織り込まれている。この点で光と闇のモチーフは繰り返されているが、両著作の哲学体系には断絶がある。

P. L. Oesterreich, *Göttliche Imagination: Über das Helldunkel in Schellings Kunst des Philosophierens*. in: *Gottes Wahrnehmungen: Helmut Urschneider zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Gehring, S., Stuttgart: W. Kohlhammer, 2009, S.266-273.

(35) クナッツは、「コレッジョにおける絵画的な表現手段の強調は芸術家の主観性の強調のしるし (Indiz) である」としてシェリングが「近代芸術理解の始まり」を認めていると解釈する。 Knatz 1999, S.232.



右上及び上図：Dresden, Bildergalerie im alten Stallgebäude, Holzmodell, Maßstab 1:50, Konzeption: Martin Schuster, Modellbau: Grit und Manfred Mußack, (c) Martin Schuster

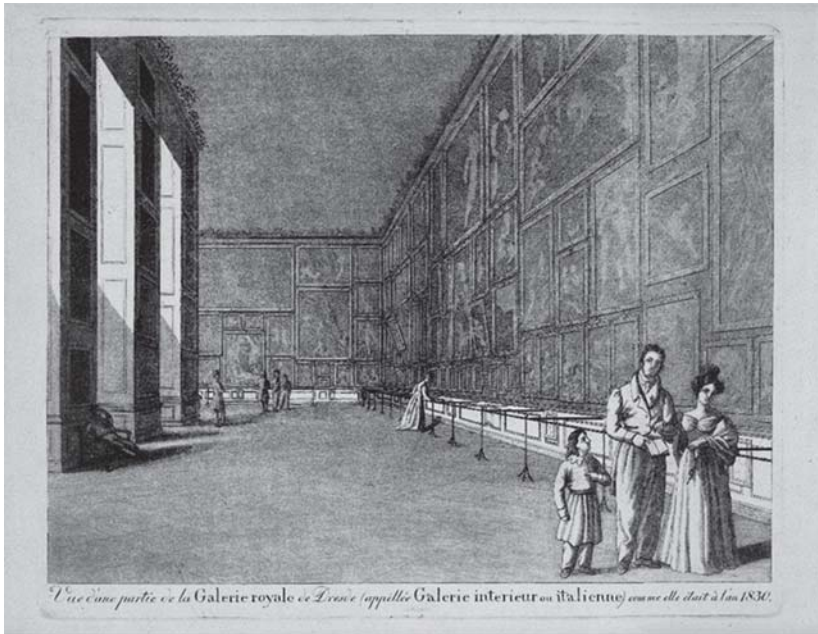
左図：Michael Keyl, Wöhrd/ Nürnberg 1722

- 1798 Dresden, Grundriss des Galeriegebäudes von 1746, Beschriftet: Plan de la galerie royale de Dresde. / A. Galerie extérieure B. Galerie intérieure. / C. Cabinet de Pastels D. Chambre pour les peintres. Abdruck in Band 1 des Galeriewerkes von 1753, Kupferstich, Radierung, 75,7 x 53,6 cm (Platte)/ 71 x 49,6 cm (Abbildung), (c) Martin Schuster

上の図において内ギャラリーの左下の入口から時計回りにB1、B2、B3、B4、B5となる。



上 図：Dresdner Gemäldegalerie, digitale Rekonstruktion der Hängung von 1765, Wand B4, Gallerycreator ([www.gallerycreator@unibe.ch](http://www.gallerycreator@unibe.ch))



Unbekannter Künstler, *Blick in die innere Galerie des ehemaligen Stallgebäudes am Juedenhof*, 1830, Kupferstich-Kabinett in Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

©Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: SKD