

《特別講演》

シェリングの芸術

―体系的要求と芸術史的作品知識の相互関係について―

アルネ・ツェルプスト

大熊 洋行 訳

〔序〕

「哲学が芸術とかかわる際には、芸術作品についての経験的で実際の知識にかんする、いささか過剰な要求とはさしあたり無縁であるべきだ」と哲学者たちはいう。「もっぱら哲学的である思弁は芸術作品の歴史的位置付けについて何も教えるところはない」と芸術史家たちはいい返す。しかし第三の途の可能性もある。それは次のようなより高次の要求、すなわち哲学的な思弁と具体的な芸術史とを結びつけ、作品の詳細な分析をこえて思索にまで至ろうという要求である。そうした場合、体系が諸作品を秩序付けると同時にまた他方で、具体的な芸術作品が思索の最終的なたちを解説し、影響を与えることとなる。かくして、そのような美学の可能性にかんする試金石は次のような問いとなるだろう。はたしてこの美学は、題材とされた芸術作品、伝承されてきた物質性（具体的な作品そのもの）にかんしてもまた、どれほど適するものとなるだ

ろうか。他方で芸術史にかんしていえば、芸術史的な事実についての知識が、哲学的独自性を引き下げたり、思索的な視角の深さを細切れた作品の知識のなかに見失わせたりはしない、ということが示されることが必要となる。

F・W・J・シェリングの『芸術哲学』は美学史上、哲学と芸術史的知識を相互に浸透させる試みを最初に呈示した著作であり、それ以前には次の二つの途のどちらか片方しか試みられることはなかった。その一つの途とは、個々の作品について歴史的に位置づけることを目指すにとどまる、特筆すべき思弁的精神を欠いた芸術記述であり、もう一つの途が具体的な諸作品との実質的なかわりを欠いた哲学体系である。『芸術哲学』が美学史において有する特殊な位置は、シェリングが芸術をその原理において高く評価していたことによるところが大きい。なによりもかれが哲学と芸術の地位を等しいものと考えたことから、両者の等しさを自らの体系のうちへとりこみ、位置づけていく芸術哲学の著作が生まれえたのである。かくして哲学と芸術とが同じ権利をもつということが、この議論に学際的な義務を意識させる。義務とは、つまり、美学を根本的に規定する具体的な作品についての知識と哲学体系との関係を、シェリングの例にそくして探求するというところにほかならない。こうした関連において、シェリング特有の「芸術の構成」はまさしくまた、哲学的体系的思考と具体的作品についての芸術史的知識とを接合してものである。

もっとも今日までの研究はほとんどシェリングの哲学的な思索とその体系のみを問題としてきたので、哲学的側面にもまして、まずは具体的な側面に目を配ることが目指されるべきであろう。したがってまずは彼の芸術哲学における芸術史的な次元へと目が向けられる。議論は、その核心において結果的に、次の問いに制限されることとなる。つまり、歴史的地平からはシェリングの芸術哲学的著作においてとりあげられている諸作品について、実際にシェリングは何を知ることができたのかということ、そしていかにシェリングはこの知識を彼の思索の途において展開したのかということ。こうした問いへと制限されることになる。

シェリングにおいて芸術哲学をめぐってなされた詳細な仕事の中心にあるのは、美学が主題的に扱われている、つぎの二

つのテキストである。すなわち一八〇二／〇三年にイエナでなされ、一八〇四／〇五年にヴュルツブルクで新しく着任した講座で再び論じられた講義『芸術哲学』と、一八〇七年になされた講演「造形芸術と自然の関係について」とである。

本論考では、作品についての知識と同一哲学的体系との関係をめぐる問いに目を向け、芸術について記され、現在まで残された多くのテキストの中から、シェリングの具体的な芸術観を反映するいくつかの諸例を選び出し、示すこととしたい。「アウフタクト」においては『芸術哲学』へと至る途を指し示し、「残響」においてはのちのシェリングと具体的な芸術とのかかわりにとって範例的といえるものを指し示す。早い時期のもの（一七九八）と後の時期のもの（一八一七）の間にはおおよそ二十年という時間の幅があるといえる。こうした上り下りのほそいやまみちは『芸術哲学』が中心点、すなわちいただきとしてあることをあかししている。「造形芸術と自然との関係について」においては、獲得された思考が深められ、高められていることが呈示されているのであり、シェリングのこの講演じたいを、努力してのぼりきったやまのメタファーをさらに用い続けるならば、いただきに旗を掲揚する作業である、とみなすこともできるであろう。

アウフタクト（付図一・四）

いままでまったく注目されることのなかった文書のうちのいくつかが示しているのは、シェリングの具体的な芸術諸作品とのかかわりが、芸術哲学についての主要な著作の執筆の前にすでにどれほど広汎であり、また精確でもあったか、といったことである。また、一七九六年と一七九八年の両親宛書簡においては、彼がマンハイム古典美術館のルーベンス、そしてデッサウ・ウェルリッツの庭園領「庭園王国」の多様な芸術評価とのかかわりについて、それにたいし注意深く批判的な態度をとっていることが詳しく示されている。

シェリングは以後集中的に造形芸術に取り組むことになる。この芸術にかんして具体的な理解を得る重要なきっかけと

なったのは、一七九八年の八月一八日から一〇月一日の間、ドレスデンで滞在したことである。彼は当地でシュレーゲル兄弟、兄弟のうち兄であるアウグスト・シュレーゲルの妻であったカロリーネ、ノヴァーリス、フィヒテ、H・シュテッフェンス、後にカルデロンの翻訳者となるJ・D・グリースらと交流をもち、当時ひろく賞賛されていたギャラリーに出かけていた。当時のこのすぐれたサークルの会合のありようをまさに直接的に反映しているのが、一七九九年の雑誌「アテネウム」に収録されている、アウグストとカロリーネによる対話「絵画」である。シュリング自身、一七九八年九月二〇日の両親宛書簡において、この地における経験から得た芸術観について伝えている。ここには『芸術哲学』において高い地位を与えられるイタリアルネッサンスの作品を重要視していることを読み取ることができる。「わたしはドレスデンにおいて重要なものすべてを、つまりラファエロとコレッジオの神のごとき絵画が保管されているギャラリー、生き生きとした彫像の中に古代の世界が生き続ける古典美術館を見ました。そして、ドレスデン近郊の広大な地域を、数え切れず実り豊かな谷を、そして谷底を、ボヘミアとの境界までたどっていました」。つとに「ウェルリッツの有名で豪華な遊歩庭園」を目の前にしたときのよう、シュリングはドレスデンの「総合芸術作品」を評価する場合にも、自然と芸術との結びつきに高い意義を認めている。その結びつきを、かれは刺激に満ちた社交をきっかけとして、より深く考察した。こうした事情は、初期ロマン主義者の交流のなかでもとくに、個別的な人間どうしの出会いという側面を際立たせてもいる。「ここで収集蓄積された宝である芸術と学問―すばらしく多様な自然の刺激、りっぱで快活な人々との輝かしき交流―このすべてが私を、今このときを除いて一瞬たりとも不快な気分にはさせることはなかったのです。ああ残念でならない！別れのときがまもなく来てしまう」。

ドレスデンの絵画ギャラリーは「初期ロマン主義者の同窓会」のときには、ユーデンホフにある改築した厩舎、すなわち今日のヨハネウムにあった「付図一」。彼らが訪問したときの建物の外観は、一七四五年から六年の間に建築家であるヨハン・クリストフ・クネーフェルによって計画された、古典主義的な改築がなされていた。背後にあった聖母教会を含めた全

体の印象は、一七四九年のカナレットの絵画に見出すことができる。この絵画は一七五一年にギャラリーに渡されていたから、シェリングもすでに見ていたであろう「付図二」。上階にあるギャラリーの矩形の平面は馬蹄型のつり壁によって区分けされている。それによって窓のほうにある外側のギャラリーと、中庭によって照らされた内側のギャラリーとの二つがたちづくられた「付図三」。全長約一〇〇メートル、高さ八メートル以上のスペースにおいて、イタリア絵画が内側のギャラリーに、主たるオランダ絵画が外側のギャラリーに飾られた。

絵画ギャラリーは一八五五年まで同じ建物にあった。それゆえに一八〇三年に描かれたエッチング、南側に目を向けつつ内側のギャラリーの西側の内部の様子を描写したエッチングから、われわれはシェリングの時代の建物の様子を伺うことができる「付図四」。たしかにシェリングの訪れたときとエッチングに描かれたときとの間にはそれぞれ、具体的に並べられた絵画はかなり異なっているだろう。しかしそれでも壁紙のように壁を埋めつくす飾り方と軸対象の構成とに、十八世紀中葉来のヨーロッパの慣習が反映されていることをみとめることができる。したがって、この図のなかの家族と同じように、初期ロマン主義者のサークルが歩き回っている様子を思い浮かべることもまた許されるだろう。

ドレスデンを訪れたことがかれの芸術観に後々まで残る影響を与えたのに反して、シェリングの両親への旅行報告は驚くほど簡潔なものであった。しかしほかの一連の資料が、初期ロマン主義者のサークルにおけるシェリングのドレスデンでの経験を裏付けている。絵画をめぐるきわめて深く考察されていると同時に、おそらく最も生き生きとした資料は、ドレスデンに居住するバステル画家、ドーラ・シュトックの手によるものである。一七九八年一〇月二四日、彼女は友人であるシャルロッテ・シラーに次のように書き送っている。「シュレーゲル兄弟は、あなたも知っているようにここにいました。その間、わたしたちの意向に沿ってわたしたちと距離を保っていました。シュレーゲル兄弟はギャラリーを借りきり、シェリングやグリースとほとんど毎日そこで過ごしました。かれらはよく書き、論じました。それが喜びだったのです。かれらはフィヒテにもまた、芸術の秘密を打ち明けていました。あなたもきっと笑わずにはいられなかったでしょう。もしあなた

がシュレーゲル兄弟がいかにフィヒテを連れまわし、かれらが確信していることをフィヒテにもまた同意させようとしていたのか、見ていたのなら」。

第一主要部（付図五・九）

シェリングは、とりわけドレスデンで自らのものとした芸術観を、具体的な芸術作品の名をあげつつ書き留めている。それはまた、のちに芸術哲学の体系へと組み込んでいくこととなる経験的知識の基礎をかたちづけてもいる。シェリングのある種の芸術家とその作品とに対する肯定的あるいは否定的な評価は、自らの経験のみならず時代の一般的な好みにも制約されている。そのことを直接的に証明することが可能な資料としては、なによりもまずJ・J・ヴィンケルマンの『ギリシア芸術模倣論』（一七五五）と『古代美術史』（一七六四）があげられる。さらに、アウグスト・シュレーゲルが一八〇一／〇二年の冬学期にベルリンで始め、一八〇四年まで続けられた一連の講義である「文学と芸術」もまたあげられる。この講義の原稿はシェリングにも送り届けられたので、かれはそれを熱心にとりいれた。

とくに重要なのはまさに「自らの直観」であって、それはシェリングが『芸術哲学』への序文のなかで、「芸術の歴史的側面」にかんする自らの知識についての「弁明」（三六三）において強調しているところである。「わたしが確実に言いうるのは、古代近代の詩作品にかんしてわたしが長らく真剣に研究してきたということ、また、造形芸術の作品を観照する機会を得るようにつとめてきたということだけである。たしかに実作を行う芸術家との交流をとおして、わたしは芸術家が芸術ということがらにかんして各々異なる見解をもち、またそうしたことがらについて理解してもいない、ということをして、わたしは、また他方で芸術を見事に実作するばかりか、芸術について哲学的に思索するひとびとの交流によって、わたしはわたしの目的にとって必然的であると信ずる、芸術についての歴史的な見解を獲得することもまた、できたのである」。

すでに『芸術哲学』への序文においてシェリングは思弁的思索の高みへと達し、彼の著作にとって決定的なものであり続ける体系の、その輪郭を素描していた。絶対的同一性ないし無差別の点はすなわち「必然的に特殊な統一性のなかにもまた存在している」(序文B、段落二八、三六七)。そしてまた、「これらの特殊な統一性のうちに再びあらゆる統一性が、したがってすべてのポテンツが繰り返される」。こうしたことは『芸術哲学』における芸術と哲学との緊密かつ重要な関係にとっては、次のことをも意味している。つまり観念において哲学によって到達したポテンツの全てが、芸術によって実在において踏破されるということの意味しているのである。シェリングは体系への一般的な考察から、具体的な個々の作品をも把握しつつ、芸術哲学を構成している図式にまで下降していく。そのため、かれは造形芸術と言語芸術とを区別し、それらを哲学の實在的系列と観念的系列の区別と同一視し、無差別という両者を包括する第三項において両者の系列を結びつけ、統一する。實在的統一と観念的統一とはそのつど自らに対して絶対的であるから、そこにおいて三つの統一は反復されねばならない。その三つの統一とは、實在的統一、観念的統一、両者の無差別である。この統一のそれぞれにたいしてシェリングは、個別的に芸術形式を割り振っている。實在的統一、したがって造形芸術においては、實在的統一が音楽に、観念的統一が絵画に、無差別的統一が彫像に割り振られる。観念的統一、したがって言語芸術においては、實在的統一が抒情詩に、観念的統一が叙事詩に、無差別的統一が劇詩に割り振られる。これをふまえてシェリングは、具体的な諸作品を歴史的に位置づけることをおとして、古代と近代における芸術の垂直的な区分を、最終的に三つの統一の水平的な体系構成へと移行させることになる。

シェリングは三つの統一をめぐって、音楽にかんしても、その根本的な性質にそくして指摘している。それによればリズムが實在的側面、調性が観念的側面、そして旋律が無差別的側面をあらわすものとなる。同様に「絵画においても統一の全ての形式は反復される。すなわち實在的統一、観念的統一、両者の無差別的統一である。『……』統一の特殊な諸形式とは、それらが絵画において帰還する限り、それぞれ線描、明暗、彩色である。これら三つの諸形式は、したがって、絵画の一

般カテゴリーともいいうるものである」。(八七節、段落一／二 五一九)。ミケランジェロを線描についての、同様にコレッジオを明暗の、ティツィアーノを彩色の範例的芸術家として規定することで、シェリングはこの構造を生きたものとしている「付図五」。

「線描そのものについて純粹に語ろうとする場合、ミケランジェロがあげられなくてはならない。かれは初期の諸作品のなかでも、ベンヴェヌートをかいしてのみ知られている下絵において、深い知識を示している(アルノにおける裸の戦士たちの急襲についての描写)」。(八七節、段落二、五三〇)。言及されている下絵にかんしては「カッシーナの戦い」をさすと考えられている。この作品にかんしてはフレスコについての、下絵やコピーのみをもとにして再構成可能な、一五〇四／〇五年の草案をめぐることがらが問題とされている。この草案はミケランジェロが、ダヴィンチの「アングァーリの戦い」と競い合いつつ描いたものである。この作品についてはヴァザーリによる言及と、ベンヴェヌート・チェッリーニによって一五五八年と一五五九年の間に記述された自叙伝とによって知られている。この自叙伝をシェリングは直接参照しているし、ゲーテの翻訳によってもまた知っていたであろう。翻訳の大部分は、一八〇三年に第一版が出版される以前に、シラーの「ホーレン」が発表された一七九六年と一七九七年の間にすでに登場している。「カッシーナの戦い」に言及している一節には次のようにある。「ミケランジェロ「……」はアルノの暑さのなかで水浴びをしている大人数の歩兵を描いた。戦いへの兆候がおもいもかけないものであったこと。そして裸の歩兵が武器へと走っていく予期しないほどのすばやいものであったこと。こうしたことをあらかず瞬間が選ばれたのだった」。

ミケランジェロは「カッシーナの戦い」を一五〇四年と一五〇五年の間に製作したが、フィレンツェのシニョーリア広場にあるフレスコのためのスケッチは失われ、フレスコ自体も製作されることはなかった。構想全体(ないし少なくともその大部分)の再構成にとって本質的な重要性をもつ資料が、一五四二年にバスティアーノ・ダ・サンガッロによって作られ、ホルクハムのレストー伯のもとにあった草案の、グリザイユ・コピーである。

観念的造形芸術における実在的形式を特徴付けたあとに、シェリングは絵画における観念的形式である明暗に取り組んでいる。こうした観点にもとづき、コレッジオについてほかの多くの特徴について触れないままにしつつも、とはいえ、かなり深く取り組むことになる「付図六」。自然の明暗と、それとともに考察される空気遠近法にたいする注釈が続けて、明暗の芸術的意味をめぐる探求がなされる。「明暗はまさしく絵画の神秘的な部分である。というのも、仮象を最高の度合いまで引き出すからである。[...] そのうえ明暗法によってひとつひとつの絵を完全に自立的なものとしうる。すなわち光の源泉を絵じしんのなかにおきいれることもできるようになる。たとえばこどもから発せられる消えることのない光が、暗い夜を神秘的で謎めいた光で照らす、コレッジオのあの有名な絵画におけるように」(八七節、段落二九、五三三)。ここで絵画における明暗の具体的な範例としてとりあげられている絵画とはまさしく、コレッジオが一五二五年から一五三〇年の間にポブラのキャンバスの上に油絵として描いた「聖夜」にほかならない。一七四六年にこの絵画はモデナのギャラリーからドレスデンへと移された。一八五五年まではユーデンホフのギャラリーに展示されており、のちにツヴィンガーの「ゼンパー」に移された。前の節で自分じしんの直観のより高い意義を強調していたシェリングは、ドレスデンの絵画ギャラリーにおいて二五六×一八八センチを誇るこの作品と対峙した。そこでおそらく想起されたのは、ラファエロだけでなくコレッジオもまた、若き家庭教師がすでに両親宛の簡潔な旅行報告において強調していた、卓越した芸術家であったということである。

コレッジオについての詳しい知識を、シェリングはアウグスト・シュレーゲルの著作からのみならず、少し後に『芸術哲学』において明示的に名前をあげられる、A・R・メングスの考察からもまた、知ることができた。より広汎なコレッジオについての同時代における言及はJ・D・フィオリロの『線描芸術の歴史——その再生から現代へ』(より精確には千八百一年の第二巻において)や、すでに言及されたヴィンケルマンの著作においても見出すことができる「付図七」。最後に指摘されるべきは、シェリングも確かに把握していた、造形をめぐる同時代のひとびとの関心のあり方である。

一七五三年と一七五七年に二巻本で出版された見事なドレスデンのギャラリーカタログには、「聖夜」のしっかりとした銅版画の複製が収録されているのみならず、第二巻のタイトルヴィネットとして、この絵が展示されている様子が左側に載せられている「付図八」。

明暗についての考察を先鋭化させつつシェリングは、ヴィンケルマンを仲介とした芸術史と文学史との関係について次のように語っている。「これを私はコレッジオの欠点としていっているのではない。かれはかれじしんの領分において第一級の、そして唯一の芸術家である（この神のごとき人間はまさに、全ての画家中の画家であるといえる）。それはたとえ、芸術についての最高の、真に絶対的な知識がラファエロにおいてのみ現れているにせよ、ミケランジェロが線描において第一級の、そして唯一の画家であるのと同様である」。かくして、一方においてシェリングは、芸術家どうしの序列をめぐる争いを引き起こしているのではない。というのも、すべての範例的芸術家は各々の領分において最高の位置に達しているからである。他方でラファエロは全ての芸術家中の芸術家として、特定の芸術形式の「純粹な」代表者以上の存在である。これにたいし、コレッジオとのかかわりにおいて用いられた「全ての画家中の画家」という表現は、芸術哲学における同一哲学の体系から思考されたものであり、その位置づけが全てを超越したものであるということを示してはいない。これはむしろ、かれの芸術家としての位置づけを記述するものである。というのも、かれに代表される明暗は観念的契機を、そしてそれによって絵画が絵画であることの契機をかたちづくるものだからである。

ラファエロを範例的機能という側面をこえて高く評価しつつ、個々の芸術家と対照することから、体系をめぐる注意すべき変更が生じることとなった。實在的線描、観念的明暗、そしてこれから説明されるべき、両者の無差別である色彩にたいして、このテキストの箇所で、ほとんど気づかれないような仕方によってではあるけれども、無差別よりも上位におかれるべき体系的な場が現れているのである。

シェリングは絵画の第三の形式を、實在的線描と観念的明暗のあとに、両者の無差別として規定する。すなわち「光と身

体を真にひとつのものとして呈示する」形式として規定する。「その形式とは色彩である」（八七節、段落三九、五三九）。「こうした関係において第一のものとしてあげられるティツィアーノの絵画を見たことがあるものは、おのずから次のような洞察と感情を抱くこととなる。ティツィアーノが到達した以上に、光と素材の完全な同一化に達することは考えられない、と」（八七節、四五段落、五四〇）。

かれの議論においてティツィアーノは色彩の範例として機能しているが、具体的な芸術作品が説明のためにとりあげられることはない。このことはシェリングがドレスデンを訪れている間に多くのティツィアーノの絵画を見ていたことを考えあわせると、よりいっそう驚くべきことである。自分で作品をみるだけではなく、シェリングはティツィアーノについての知識を、アウグスト・シュレーゲルやヴィンケルマンの著作から取り入れることもできた。ドレスデンの古典絵画館はすでに一八世紀よりティツィアーノの作品を、五つ所蔵していた。そのもとで「貢の銭」「付図九」は後世まで続く影響を残したし、それもあるて最もたやすく、この箇所を書いているときにシェリングがありありと思ひ起こせる絵画であった。かれがはつきりとティツィアーノに言及したのは一八〇七年の短い朝刊記事「貢の銭の像」というイコノグラフィをめぐる文脈においてのことである。ここでタイトルがあげられている、J・P・ランガーの絵画について比較がなされているのは、「ティツィアーノの絵画にみられるような、たとえば三人の人物像」であるから、シェリングがまさにドレスデンで見知ったティツィアーノの絵画が考えられているのであろう。

ドレスデンの絵画ギャラリー所蔵の諸作品は、それぞれの仕方、シェリングがすこし前に肌の色についての芸術的造型、―かれにとつての「色彩の最高の課題」（八七節、段落四三、五四〇）―をめぐって語っていることを直観的に明確にするのに一役買っている。「光と素材の最高の結婚、その結果、肉体の産出において、本質はまったき素材とまったき光となる。肉体は全ての色彩の真のカオスであり、それゆえに、ほかに類をみない、全ての色彩の、分析不能であり最も美しい混合なのである」（八七節、段落四三、五四〇）。

音楽と絵画とは、最終的に『芸術哲学』についての講義のなかで、建築術、浅浮き彫りそして彫刻による、彫塑術の分類によって補完される。このように芸術ジャンルが実在的系列、観念的系列、無差別的系列へと秩序付けられることによって、体系構成の三種の三つ組みが生じる。こうした三つ組みの体系を、シェリングは一貫して多くの具体的な芸術作品をあげつつ、直観的に説明する。シェリングと芸術作品とのかかわりにそくして考えることによって、次のことが理解される。つまり、このそれぞれ独立な思考の網の目は、たしかに折に触れて芸術作品によって満たされている。このように対応付けることは芸術史の側面から言えば問題含みでもあるとはいえまた、体系にそくした視点から諸作品を扱うことは、多くの場合じゅうぶんにそれらのもっとも関心をひく側面を明らかにする。こういったことが理解されるのである。この点において、体系的思考が、具体的芸術作品にたいする質の基準にたいして直接的な影響を与えていることが示される。また反対にシェリングは、実際に観察した芸術諸作品をまえにして、自らの体系的な準則に変更を加える用意もある。自立的な意義をも有する芸術史的な個々の成果の総体は、芸術哲学の体系と具体的な作品知識の力動的な相互関係をあかしている。シェリングの芸術哲学内部においては、芸術史的なディテールを体系的な思考の枠組みに、たんに適合させることだけが問題であるのではないのである。

シェリングは実際、具体的な芸術とのかかわりにおいて多くのことから思考の源泉として得ているし、そのうえでひそかに多くのものを借用している。しかし『芸術哲学』はさまざまな異質の知識と素材とのたんなる集積ではなく、個人の直観と同一哲学的な思弁との連結をかいして、これらの影響を生産的に変容させている。哲学的体系は造形芸術の諸例をかいしてはじめて、いきいきとしたものとなる。そして諸作品はひとり、哲学的体系における秩序付けから、独自の解釈と芸術史的な位置づけとを獲得することになるのである。

第二主要部（付図一〇・一一）

さて、われわれは『造形芸術と自然の關係について』へと議論をうつすことにしよう。シェリングは一八〇七年のこのテクストにおいて、かれの芸術哲学の核心をまったく明晰さと洗練をもってはっきりと示している。芸術の模倣は能産的自然に向けられるのであり、所産的自然に向けられるのではない。すなわち創造する自然が中心であり、創造された自然が中心にあるのではない。具体的な諸作品にそくして直観的に説明された、アカデミーで行われたこの芸術哲学的な講演の図式は『芸術哲学』のそれとはいささか異なる。というのも、この講演においては三つ組みの同一哲学的構造から解放されているからである。他方でその議論をかたちづけているのは、芸術史的な展開にはっきりと適合した関係、つまり物質と魂との間に形成される関係である。かれによれば、はじめにミケランジェロが物質は魂よりも優位であるとし、のちにコレッジオの芸術において物質と魂の両者の位置づけが等しいものとされる。そのあと、レーニの作品において魂の優位としての移行が示されることとなる。ミケランジェロとコレッジオは『芸術哲学』においてすでに線描、明暗にとっての範例としての位置づけを得ているが、無差別的色彩を代表するティツィアーノは講演において魂の画家であるレーニに取って代わられている。体系における変化とおなじほどに明瞭に、具体的な諸例の変化もまた生じているのである。むしろ、それらのうちのどちらがより明瞭であるとはいえないけれども、シェリングはひょっとしたら、レーニをよりよくとりいれるために、体系を容容させたのかもしれない。もしくは逆に、体系をよりふさわしく描きとるためにレーニをとりあげたのかもしれない。しかし第三の可能性もまた、ありうるだろう。シェリングの芸術哲学は実際、ここで体系的要求と芸術史的作品知識との力学的かつ実り豊かな相互関係をはっきりと指し示しているのである。

魂と物質との關係についての円環は、すなわち、新しい（より高次というわけではない！）芸術の段階によって生じている。この段階にあつては、絵画において原則的に魂の優位がとくに強調される。こうしたことが生じるのは、歴史的に

は「魂の真正な画家」（段落四八、講演三二〇）であるレーニにおいてである「付図一〇」。「しばしばみられるおぼつかない、その作品の多くにおいて曖昧なものへと迷い込んでしまうかれの志向は、すべてこうした魂の表現に向けられたものであると解釈されるべきようにわれわれにはおもわれる。これを解き明かしてくれるのが、おそらくほかにもあるにせよごく少ないかれの作品とともにわれわれの国王のすぐれた収集のなかで公開展示され、あまねく賛嘆の的となっているかれの傑作である。天に向かって舞い上がる聖処女の形姿には、彫刻的な厳しさはすべて跡形もなくぬぐいさられている。まさしくその姿に、硬い形式から解き放たれて自由にされたブシュケのように、絵画そのものが、自らの翼で浄化のために空高くはばたいていくようにはみえないであろうか。ここには明らかな自然力でもって外に向かって存在するようないかなるものもない。感じやすさと静かな寛容さを聖処女にかかわるすべてが語っている。それはいかにもはかない肉体の表現にまで及んでいる。こうした肉体の性質はイタリア語でモルビデツァと名づけられるが、この肉体は、崇拜者たる教皇と一人の聖処女の前に降り立った天の女王にラファエロがまとわせた肉体とはまったく別のものである」（段落四八、講演三二〇／三二一）。

レーニの「傑作」ということで考えられているのは、明らかに「聖母昇天」である。シェリングはミュンヘンのコレクションにおいて、すこし前に購入されたこの作品を直接に見ることができた。レーニはこれを一六四二年に二九五×二〇八センチメートルの絹のキャンバスに描かれた油絵として完成させていたのである。

レーニの「聖母昇天」をシェリングは、かれの講演において『芸術哲学』においては言及されることのなかった第一の例としてあげ、そこにみられる諸差異を観察するために、同じく具体的に示されていなかった、ラファエロの「システイナの聖母」と対比させている「付図一一」。この芸術家は「サン・シストの聖母」を一五二／一三年に油絵で二六五×一九六センチメートルのキャンバスに描きあげた。二つのよく似た、相互に比較されている絵画は、まさしく個々の具体的な作品の例であるといえる。これらの作品については、アカデミーの講演においてのみ言及をみいだすことができ、先立つ講義にお

いてはみいだすことができない。ラファエロの「システイナ」を、シェリングはドレスデンにおいて自らの目をとおして知っていた——一七五三／五四年の間この絵画はここにあった——し、すこしのちにフィオリロの『線描芸術の歴史』を有益な資料としてとりあげてみいた。

「講演」の思考過程について要約的に振り返ると、次のことが示されていたことがわかる。つまり物質から魂への展開は、ミケランジェロ、コレッジオそしてレーニの三人の芸術家の位置づけを通してなされている、ということである。ラファエロは、魂と物質とを等価値なものとする、コレッジオによってしめられる位置に、もちろん体系的により上位のものとしてであるけれども、おかれている。ミケランジェロからコレッジオ、そしてレーニへといたる基本線の上でラファエロは中心にそびえ、歴史的体系的図式を三角形の頂点として完成させているのである。

残響（付図一二）

最後に次のことが指摘されるべきである。つまりシェリングの芸術哲学を、美学理論の大海の上の小船のうちにおきいることが目指されたならば、芸術に対し、所産の自然の模倣を思いとどまらせ、能産の自然の模倣を薦めることができたといえるだろう、ということである。自然における創造的力の模倣によって、抽象的芸術の可能性が思考上の空間において可能となる。しかしシェリングは芸術にかんして観念的な途のみを進み、実在的な途を進むことはなかった。また、同時代の前衛芸術家たち——なによりもP・O・ルンゲやC・D・フリードリヒといった——はかれによって真剣に取り上げられることはなかった。しかしかれらにおいてにこそまさに、芸術が、それが有する自己産出的神話と象徴的体系化とが、シェリングと関係するいくつかの点をしめすような芸術が、育っていたのである。

シェリングが擬古典主義的な刷り込みに固執したのは、かれが人間の形態こそが芸術の最高の対象であると規定していた

ことによる。芸術が理性の直接的表現であるべきであり、実際この規定において人間の呈示と結びつけられるのであれば、抽象への途は原理的に閉ざされていることになる。対象を欠いた芸術へといたるためには、二つの本質的な障害物がシェリングじしんから取り除かれねばならなかった。第一になされなくてはならなかったのは、人間の形態に加えてほかの諸対象が、一八〇〇年ころに風景画においてみられたのと同様に、品位ある象徴としての地位におかれねばならなかったことである。第二になされなくてはならなかった根本的な歩みは、対象そのものの解体であった。シェリングと同じ一七五五年に生まれたW・ターナーに始まる芸術史の一支流は、呈示された対象をしいだいに呈示様式の背後へと消しさっていった。それによって呈示された物質は、いままで知られていなかった固有の価値を獲得し、呈示された対象が最終的に完全に消え去りうる地平を開示した。これはまさに、二〇世紀において初めて生じたことである。シェリングの芸術哲学は、しかし、それに先立つこと一〇〇年前にこうした考えを示していたのだった。

哲学的思考の現代性にもかかわらず、シェリングは模倣理論の伝統のなかにとどまり続けているし、かれの個人的な趣味は擬古典主義のそれである。こうしたことは、画家であるJ・A・コッホの作品にたいして尊敬を表明する論考や、彫刻家であるB・トルバルセンとの交流にも現れている。シェリングはトルバルセンに、カロリーネの最初の結婚のときの娘であるA・ペーマーが一八〇〇年に一五歳でなくなった際の墓石の仕上げを、最終的には立てられることはなかったものの、依頼していたのだった。

シェリングの擬古典主義への接近について知るためにとくに有益なものとして、かれの著作である「アイギナ島の造形芸術作品についてのヨハン・マルティン・ヴァーグナーの報告にたいする芸術史的註解」もまたあげられる。かれはこの論考において、一八一七年に擬古典主義を、その古代理解から直接的に理解している。一八一一年にアルカイック期のアフアイア神殿の切妻彫刻が発見され、一年後にヴェルツブルクの画家、J・M・ヴァーグナー（一七七七年―一八五八年）によって、バイエルン皇太子ルートヴィヒの依頼のもとで競り落とされた。この報告をヴァーグナーは、一八一五年に作品が移送

されたローマで書いている。ここで問題となっている関係にとってはむしろ、シェリングが個人的には直接見ることもなかったギリシアの彫刻群にたいして向けていた関心よりもむしろ、擬古典主義の芸術における古代と同時代との交流にたいする熱狂こそが興味深いことであるといえる。それゆえに注目にあたいするのは、のちにトルバルセンによって修復され、クレンツェのグリユプトテークにおいて展示された、アイギナのアファイア神殿のペディメントの彫刻それじたいではなく、むしろ擬古典主義の芸術家であるヴァーグナーにたいする比較的簡潔な言及こそである。シェリングはヴァーグナーを「編者の序文」において次のように紹介している。すなわち「次の論文の執筆者であり、この執筆者は「……」根源的にホメロスや古代を観照することをおして養われた感覚、ギリシア古代の英雄的精神を解する感覚を、八年前にすでに完成していた、トロイアを前にしたギリシア人たちの協議を表象する絵画をおして明らかにしている」。ヴァーグナーは、したがって、具体的芸術作品をとおして、古代の精通者であることがあかされているのである！

学識ある画家、ゲーテが一八〇三年一月二九日のシェリング宛書簡で、その保護を求めた画家は、ワイマールの擬古典主義の流れにまったく決定的な影響を与えた。そして一八〇五年には、ワイマールのコンテストにおいて満場一致で一席を与えられた、唯一の芸術家となった。シェリングによってまぎれもなく強く記憶にとどめられることとなった一八〇七年の絵画「トロイアを前にしたギリシア人たちの協議」〔付図一二〕はこの芸術家の代表作であり、擬古典主義固有の様式上の本質的な諸特性を、範例的なしかたで反映している。この作品は今日、ヴェルツブルク大学のマルティン・フォン・ヴァーグナー美術館において所蔵されており、三〇〇×四四〇センチメートルという、主題が求める壮大さの要求を十分に伝える大きさにおいて、『イリアス』の一〇章からとられた場面を詳細に描いている。レリーフのような仕方で作られた作品の中心的人物は、老将ネストルである。その身振りに伴われた語りは、残されたギリシアの英雄のまなざしをおびており、明瞭な絵画の構成をかたちづけている。ヴァーグナーはきわめて密に原典にそくしつつ、調和の取れた場面を詳細に描き、その人物像は古代の典型とミケランジェロとを範としている。ネストルの頭は、きわめて有名で幾年を経て伝承されてきた

ホメロスの胸像にきわめて大きな影響を受けているのである。

こうして最終的に、シェリングがなした、二人の同時代人であるトルバルセンとヴァーグナーとの具体的な共同作業が指摘されうるのであり、それは哲学と芸術との相互に刺激しあう関係を、直接的かつ個人的なレベルで裏付けているのである。シェリングの芸術哲学は全体として、かれの体系的な成果のみにとどまることなく、自由な運動のなかにあり続ける思考を映し出す鏡として、自らをあかしているのである。

図表

「※講演の際に示された図は諸般の都合で掲載されない。ここには、図の情報のみがしるされる。」

付図 1 [A39]

Michael Keyl: Ansicht des Galeriegebäudes

Aus: Recueil d. Estampes d. après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde, Bd. 2, 1757

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

[aus: Brink / Henning 2005, S. 69 (9)]

付図 1 [A40]

Bernado Bellotto, gen. Canaletto: Der Neumarkt in Dresden vom Jüdenhofe aus

1749

Öl auf Leinwand

136 x 236 cm

Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

1748/1749 inventarisiert, Gal.-Nr. 610

[aus: Kat. Dresden 2005, Bd. 1, S. 59]

𐀀𐀁𐀂𐀃 [A42]

Michael Keyl: Grundriß des Galeriegebäudes

Aus: Recueil d. Estampes d. après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde, Bd. 1, 1753

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

[aus: Brink / Henning 2005, S. 69 (8)]

𐀀𐀁𐀂𐀃 [A43]

Innenansicht der Gemäldegalerie Dresden

1830

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

[aus: Brink / Henning 2005, S. 83]

𐀀𐀁𐀂𐀃 [7]

Michelangelo: Die Schlacht von Cascina
(Verlorener Entwurfskarton, 1504/1505)

Kopie Bastiano da Sangallo

1542

Grisaille auf Papier

[aus: Tolnay 1943-1969, Bd. 1, S. 232]

中国图 [10]

Correggio: Die Heilige Nacht

1522-1530

Öl auf Pappelholz

256 x 188 cm

Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

Inv.-Nr. 152

[aus: Ausst.kat. Dresden 2000, S. 4 (1)]

中国图 [11]

Correggio: Die Heilige Nacht

Aus: Recueil d. Estampes d. après les plus célèbres Tableaux de

la Galerie Royale de Dresde

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

[aus: Ausst.kat. Dresden 2000, S. 64]

付図八 [12]

Correggio: Die Heilige Nacht

Titelvignette

Aus: Recueil d. Estampes d. après les plus célèbres Tableaux de

la Galerie Royale de Dresde

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

[aus: Ausst.kat. Dresden 2000, S. 52 (25)]

付図九 [15]

Tizian: Der Zinsgroschen

Um 1516

Öl auf Pappelholz

75 x 56 cm

Bezeichnet rechts am Kragen des Pharisäers: „TICIANVS. F.“

Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

Inv.-Nr. 169

[aus: Pedrocchio 2000, S. 113]

卐 卐 | ○ [58]

Guido Reni: Die Himmelfahrt Mariae

Vollendet 1642

Öl auf Seide

295 x 208 cm

München, Alte Pinakothek

Inv.-Nr. 446

[aus: Pfotenbauer 1995, Abb. 34]

卐 卐 | | [60]

Raffaël: Sacra conversazione (Sixtinische Madonna)

1512/1513

Öl auf Leinwand

265 x 196 cm

Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister

Inv.-Nr. 93

[aus: Oberhuber 1999, S. 135 (120)]

地図 111 [N5]

Johann Martin Wagner: Der Rat der Griechen vor Troja

1807

Öl auf Leinwand

300 x 440 cm

Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg

[aus: Beyer 2006, S. 113]

参考文献

Schellings Werke

AA

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Historisch-kritische Ausgabe [Akademie Ausgabe] , hg. v. Hans Michael Baumgartner et al., Stuttgart-Bad Cannstatt 1976ff. [noch nicht abgeschlossen] .

BD I, II, III

F.W.J. Schelling: Briefe und Dokumente, 3 Bde., hg. v. Horst Fuhrmans, Bonn 1962/1973/1975.

Bruno

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge, hg. v. Manfred Durner, Hamburg 2005.

Pitt I, II, III

Aus Schellings Leben. In Briefen, hg. v. Gustav Leopold Pitt, 3 Bde. Leipzig 1869/1870 [Nachdr. mit einem Personenregister von Walter E. Erhardt, Hildesheim [u.a.] 2003] .

Rariora

Schellingiana rariora (Philosophica varia inedita vel rariora 4) , hg. v. Luigi Pareyson, Turin 1977.

SW

Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke, 14 Bde., hg. v. Karl Friedrich August Schelling, Stuttgart-Augsburg 1856-1861.

Tagebuch 1809-1813

F. W. J. Schelling: Philosophische Entwürfe und Tagebücher. 1809-1813. Philosophie der Freiheit und der Weltalter (F. W. J. Schelling: Philosophische Entwürfe und Tagebücher [1]) , hg. v. Lothar Knatz et al., Hamburg 1994.

Quellen

Diderot, Versuche

Denis Diderot: Versuche über die Mahlerey, übers. v. Carl Friedrich Cramer, Riga 1797 (1796) .

Fiorillo, Geschichte I

Johann Dominik Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten, Bd. 1: Die

Geschichte der Römischen und Florentinischen Schule enthaltend, Göttingen 1798, Nachdr. Ders.: *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, Hildesheim [u.a.] 1997.

Fiorillo, Geschichte II

Johann Dominik Fiorillo: *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, Bd. 2: *Die Geschichte der Venezianischen, Lombardischen und der übrigen Italiänischen Schulen enthaltend*, Göttingen 1801, Nachdr. Ders.: *Sämtliche Schriften*, Bd. 2.1 u. Bd. 2.2, Hildesheim [u.a.] 1997.

Goethe, Cellini

Johann Wolfgang Goethe: *Leben des Benvenuto Cellini* [1796/1797] , in: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hg. v. Karl Richter, Bd. 7: *Leben des Benvenuto Cellini. Diderots Versuch über die Malerei. Rameaus Neffe*, hg. v. Norbert Miller u. John Neubauer, München / Wien 1991, S. 7-516 [Text] u. S. 721-1030 [Kommentar] .

Goethe, Diderot

Johann Wolfgang Goethe: *Diderots Versuch über die Malerei* [1798/1799] , in: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hg. v. Karl Richter, Bd. 7: *Leben des Benvenuto Cellini. Diderots Versuch über die Malerei. Rameaus Neffe*, hg. v. Norbert Miller u. John Neubauer, München / Wien 1991, S. 517-565 [Text] u. S. 1037-1063 [Kommentar] .

Mengs, Gedanken

Anton Raphael Mengs: *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei*, in: *Frühklassizismus. Position und Opposition*: Winckelmann, Mengs, Heinse, hg. v. Helmut Pfotenhauer et al. (Bibliothek der Kunsthistorie 2. Bibliothek deutscher Klassiker 127) , Frankfurt a. M. 1995, S. 193-249 [Text] u. S. 600-677 [Kommentar] .

A.W. Schlegel, Gemähde

August Wilhelm Schlegel: Die Gemähle. Gespräch, hg. v. Lothar Müller (Fundus-Bücher 143) , Dresden 1996.

A.W. Schlegel, Kunstlehre

August Wilhelm Schlegel: Die Kunstlehre, hg. v. Edgar Lohmer (Kritische Schriften und Briefe 2) , Stuttgart 1963.

A.W. u. F. Schlegel, Athenaeum

Athenaeum. Eine Zeitschrift, hg. v. August Wilhelm und Friedrich Schlegel, 3 Bde., Berlin 1798-1800 [Nachdr. Darmstadt 1992] .

Winckelmann, Gedanken

Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst [1755] , in: Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse, hg. v. Helmut Pfotenhauer et al. (Bibliothek der Kunstliteratur 2. Bibliothek deutscher Klassiker 127) , Frankfurt a. M. 1995, S. 9-50 [Text] u. S. 344-455 [Kommentar] .

Winckelmann, Geschichte

Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764, Nachdr. Ders.: Kunsttheoretische Schriften, Bd. 5, Tle. 1 u. 2: Geschichte der Kunst des Altertums (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 343) , Baden-Baden / Straßburg 1966.