

キューゲルゲンの最後の絵
——ヘーゲル絵画論と絵画体験に関する一考察——
Die letzte Gemälde von Gerhard von Kügelgen
Eine Betrachtung über Hegels Lehre von Gemälde
und seine Erfahrungen in Gemälden

石川 伊織¹
ISHIKAWA Iori

1. 1820 年秋 ドレスデン

ドレスデン絵画アカデミーの教授にして、プロイセン王国並びにロシア帝国の宮廷画家、宗教画を含む歴史画・肖像画の大家であったフランツ・ゲアハルト・フォン・キューゲルゲン (Franz Gerhard von Kügelgen, 1722-1820) は、1820 年 3 月 27 日、追剥に襲われて落命した。この殺人の経緯については、自身も画家であった長男のヴィルヘルム (Wilhelm von Kügelgen) の回想録 (Kügelgen, W. S. 504ff.)、およびハッセ (Friedrich Christian August Hasse) による伝記 (Hasse S. 337ff.) に詳しい。1820 年 3 月 26 日の枝の主日を、次男ゲアハルトが聖職者を務めていたドレスデン北郊のヘルムスドルフ (Hermsdorf) の教会で過ごしたキューゲルゲンは、翌 27 日、ドレスデンから南へエルベ河を遡ったロシュヴィッツ (Loschwitz) にある領地へ向かった。ここに葡萄畑とアトリエを構えていたのである。葡萄畑での所用を片付けた後、エルベ川を隔ててドレスデン旧市街の対岸にあるノイシュタットの自宅に帰る途中、画家は盗賊に襲われたのであった (Hasse S. 340 ff.)。

毎年、ドレスデン城内で、ドレスデン絵画アカデミーの教授および学生の作品を公開展示する展覧会が開催されていたが、この年の開催は 8 月 3 日から 9 月 24 日までであった。この展覧会には、キューゲルゲンの最後の作品 5 点が出品された (Prause 1820: Nr.549-553)。展覧会カタログでは、これら 5 点がすべて「絵画アカデミー教授キューゲルゲン氏の遺作」であることになっているのだが、このうちの《聖母子》だけは 1818 年に遡る作品である。ヘーゲル全集第 15 巻の編者は、この 5 点の中には未完のもの含まれていた (Hegel GW15. S. 297) としている²。この註記は、当時ドレスデンの古代博物館の館長であったベティガー (Karl Böttiger, 1760-1835) の執筆した 1820 年 10 月 14 日付けの『ドレスデント刊新聞付録』の記事に、「もう少しで完成させられたはずの 5 点」とあることが根拠であろう (Böttiger 1820. 頁記載なし)。とはいえ、これらの作品のほとんどが、完成した作品同様に買い手がついたのも事実である。

ヘーゲルはこの展覧会を訪れ、「キューゲルゲン氏の絵画について」というタイトルの批評文を草した (GW15. S. 204-206)。この展覧会に出品された遺作から説き起こして、それ以外の作品についても議論を進めていくのであるが、断簡に終わった。執筆日時も、執筆の目的も判然とはしない。しかし、この年の冬学期から開始されるベルリン大学での芸術哲学講義の絵画論に、ドレスデンでの絵画体験が反映していないと考えることには無理があるだろう。とはいえ、絵画を論じるにはまずは作品を鑑賞しなくてはならない。しかし、残念なことに、この《聖母子》を除く 4 点は第二次世界大戦で行方不明となっている。展示された全 5 作品について、長男ヴィルヘルムによる輪郭スケッチが残されており、これがハッセの伝記の巻末に、その他の 3 作品のスケッチとともに収録されている。また、これらのうちの 1 点にはコピーが存在しており、現在もドレスデンのノイエ・マイスター絵画館で見ることができる。隔靴搔痒の感は否めないが、まずはこれらの輪郭スケッチから見てみることにしよう。

2. 1820 年のアカデミーの展覧会に出品されたキューゲルゲンの遺作

出展された 5 点の作品それぞれについて、(1) ハッセによる伝記 (Hasse)、(2) ドロテー・フォン・ヘラーマンによる作品一覧 (Hellermann)、(3) アカデミーの展覧会カタログ (Prause)、(4) ヘーゲルの批評 (GW15) の順で作品データを示し、ハッセの巻末に掲載された長男ヴィルヘルムによる輪郭スケッチを掲載しておこう。なお、これらの作品については、キューゲルゲンの甥の著した評伝中にも詳論がある (Kügelgen, C. S. 84ff.)。

【図 1】

(1) *Christus in der Glorie*. (Hasse S. 330) 《栄光のキリスト》。1819/20 年の作品。ハッセはこれを *lehrender Christus* 《教えを説くキリスト》 (Hasse S. 331) と名付けている。長男ヴィルヘルムによる巻末の輪郭スケッチ (Fig. 5) には、図の下に *Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben* (「私は道であり、真理であり、命である」新約聖書ヨハネ伝第 14 章第 6 節) と記されている。(2) Hellermann S. 145. 図は S. 146. ヘラーマンの分類番号では H166. キャンバスに油彩。タイトルは *Christus*. 元の大きさは不明であるが、ヴィルヘルムのスケッチは 16.3×11cm. バルト海に近いポーランドの町ヴァルミア (Warmia. ドイツ名 Ermland) の領主司教が 1820 年に購入している。第二次大戦時まではグロッタウ (Glottau 現・ポーランドのグウォトヴォ Glotowo) の巡礼教会 (Wallfahrtskirche) に存在していたが、現在は行方不明である。注記の中ではヘラーマンも *lehrender Christus* の呼称を用いている。ヘラーマンの 146 頁に示されている輪郭スケッチは、ハッセの伝記の巻末に掲載のヴィルヘルムによるものの転載である。ハッセによれば、キューゲルゲン自身がこの作品のスケッチを残しているが (Hasse S. 333)、これも失われている。ヘラーマンは失われたスケッチに H168 の番号を与えている (Hellermann S.147). (3) Prause 1820. Nr. 553. タイトルは *Christus* 《キリスト》。カタログの記述では、最初に示されている



図 1 栄光のキリスト

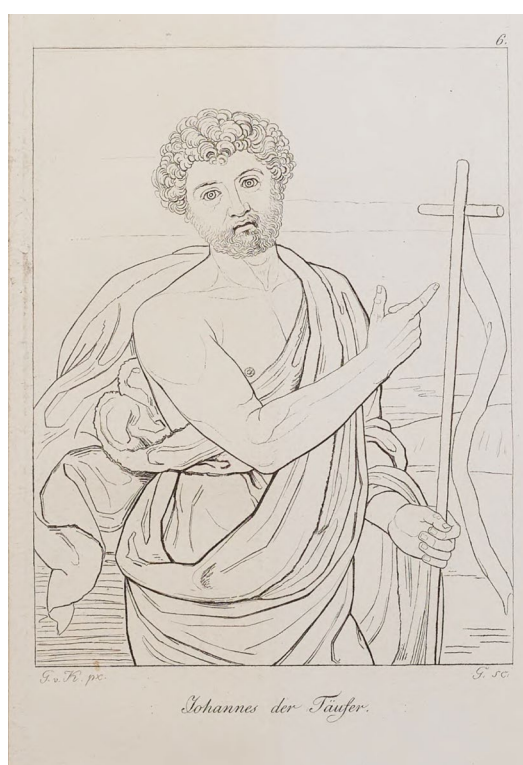


図 2 洗礼者ヨハネ

Nr. 549 の《聖母子》に、「油彩画。創作。故キューゲルゲン教授の遺作から」(Oelgemälde, Eigene Erfindug. Aus dem Nachlaße des verstorbenen Prof. von Kügelgen.)の記述があり、それ以下の出展作品には「同上」とのみ記されている。アカデミーの展覧会では、教授および学生による創作の他に、古典作品の模写も展示されていた。ここに言う Eigene Erfindung は、模写ではなく創作である、という意味であろう。(4) Hegel GW15. S. 204. ヘーゲルはこれを Christus 《キリスト》とのみ記している。ヘーゲルは『芸術哲学講義』のなかでしばしば、「教師としてのキリスト」という画題に言及している(たとえば Hegel GW28-1. S.165)。《磔刑図》でも《ピエタ》でも《荊冠のイエス》でもない、教えを説くイエスの像が「教師としてのキリスト＝教えを説くキリスト」である。

【図 2】

(1) *Johannes der Täufer* (Hasse S. 330, 333) 《洗礼者ヨハネ》。同じく 1819/20 年の作品。ヴィルヘルムによる輪郭スケッチは Fig. 6。(2) Hellermann S. 145. 図は S. 146. 分類番号 H165. キャンバスに油彩。題名 *Johannes der Täufer*。これも《栄光のキリスト》と同様の経緯でポーランド・グウォトヴォの巡礼教会に第二次大戦まで存在していた。現在は行方不明。大きさも不明。掲載の図はヴィルヘルムの輪郭図で、大きさは 17×10.5 cm とする。(3) Prause 1820. Nr. 552. 同じく *Johannes der Täufer* をタイトルとする。(4) Hegel GW15. S. 204-205. ヘーゲルでも同様に《洗礼者ヨハネ》を画題とする。

【図 3】

(1) *Johannes der Evangelist* (Hasse S.330, 332) 《福音書家ヨハネ》。1819/20 年の作品。ヴィルヘルムによる輪郭スケッチは Fig. 7。(2) Hellermann S. 145-147. 図は S. 146. 分類番号 H167. キャンバスに油彩。題名 *Johannes der Evangelist*。これも《栄光のキリスト》と同様の経緯でポーランド・グウォトヴォの巡礼教会に第二



図 3 福音書家ヨハネ



図 4 放蕩息子

次大戦まで存在していた。現在は行方不明。大きさも不明。掲載の図はヴィルヘルムの輪郭図で、大きさは 16×10.5 cm とする。行方不明の油彩画では、ヨハネの記している福音書が置かれているのが石のテーブルになっているというのだが、キューゲルゲンの下絵では、ヴィルヘルムのスケッチ同様、ただの岩塊であった。油彩画にする際にこれを石のテーブルに変更したらしい。したがって、ここに示したヴィルヘルムによるスケッチは、下絵をもとにしているものと考えられる (Hellermann S.147)。(3) Prause 1820. Nr. 551. 同じくタイトルを *Johannes der Evangelist* とする。(4) Hegel GW15. S. 204. ヘーゲルでも同様に《福音書家ヨハネ》をタイトルとする。

【図 4】

(1) *Der verlorne Sohn* (Hasse S.330, 334) 《放蕩息子》。1820 年の作品。ハッセによれば、キューゲルゲンは死の直前にこの作品に筆を入れている (Hasse S. 330)。また、ハッセはこの作品についてだけは、等身大で縦 3 ft. 5 in.×幅 2 ft. 8 in.とサイズを示している (Hasse. S.334)、ヴィルヘルムによる輪郭スケッチは Fig. 8。(2) Hellermann S. 147. 分類番号は H169. キャンバスに油彩。縦 96×横 55 cm。ハッセでは *verlorne* と綴られているが、ヘラーマンは *Der verlorene Sohn* と綴る。この作品は 1820 年にザクセン王によって購入され、ドレスデン絵画館の所蔵となっていたが (Inv. Nr. 2192)、第二次世界大戦で失われた。この他に、ヴィルヘルムによる複製が 1822 年に描かれ、他の遺作とともにヴァルミアの領主司教によって購入され、第二次大戦中にグウォトヴォの巡礼教会から行方不明となった。この複製のサイズは不明。現在、ドレスデンのノイエ・マイスター絵画館には、画家名不詳の別の複製画が収められている (Inv. Nr. 97/05)。ヘラーマンによれば、大きさは 94×74.5 cm である。州立ドレスデン絵画コレクションの WEB サイトには 95.5×75 cm と記されている³。ヘラーマンが S. 149 にモノクロームの画像で収録しているのはこの複製画である。ハッセが示す作品の縦横比はほぼ 9:7 で、ヘラーマンおよび WEB サイトが示している複製画の縦横比ともほぼ一致している。ヘラーマンのあげる原画の縦横比はこの値からは大きく外れている。よって、誤記ではないかと思われる。ノイエ・マイスター絵画館所蔵の複製の他にも、1820-30 年代には 5 点の複製が作成されたようであるが、これ等はいずれも失われている。ヘラーマンが示す出典からすると、いずれもがドレスデンの絵画アカデミーの展覧会に出展された習作である。(3) Prause 1820. Nr. 550. カタログには *Der verlorne Sohn* とあり、この作品が巨匠の絶筆であることが注記されている。(4) Hegel GW15. S. 204f. ヘーゲルも *Der verlorne Sohn* と綴っている。

【図 5】

(1) *Die Königin des Himmels* (Hasse S. 328) 《天の女王》。1818 年の作品。ヴィルヘルムによる輪郭スケッチは Fig. 4。(2) Hellermann S. 142. タイトルは *Maria als Königin des Himmels* となっている。分類番号は H160. キャンバスに油彩。縦 33.8×横 25 cm。キューゲルゲンの妻の遺品に含まれていたもので、現在は個人蔵となっているが、以上の 5 点のうちで唯一現存している作品である。ヘラーマンは、ドレスデンのアルテ・マイスター絵画館にあるラファエロの《システィーナの聖母》(Gal. Nr. 93)およびグイド・レーニの《荊冠のキ



図 5 聖母子

スト》(Gal. Nr. 323)を下敷きにしてしているとするが、後者に関しては、マリアの顔の角度以外には共通点が見られない。(3) Prause 1820. Nr. 549: *Eine Madonne mit dem Kinde* 《聖母子》。《キリスト像》のところで述べたとおり、アカデミーのカタログはこの作品も遺作に数えているが、ヘーゲルはこの《聖母子》について言及していない。

3. ヘーゲルのキューゲルゲン批評

3-1 肖像画としての胸像

ヘーゲルはこれらの作品に対してどのような評価を下しているのだろうか？ ヘーゲルの批評は、前半の個々の作品への言及と後半の絵画論とからなり、前半はインデントで記されている。

個別作品に対する言表でまず気づくのは、ヘーゲルが《聖母子》を論じていない点である。アカデミーのカタログには遺作であることが明示されており、その他の作品ともども成立年は記されていないのであるから、ヘーゲルがこの作品が他の4点と異なる由来を持つことを知っていたかどうかは定かではない。さらに、《キリスト》を考察の対象から外していることも重要だろう。

ヘーゲルは、批評文を次のように書き起こす。「先のドレスデンにおける展覧会(1820年)ではキューゲルゲンの最後の4点の作品が展示された。キリストと洗礼者ヨハネと福音書家ヨハネと放蕩息子の、どれも肖像画の大きさと形態の胸像である」(Hegel GW15. S. 204)。知られている限り、おおよその大きさが判明しているのは《放蕩息子》だけで、ほかの作品は記録すら定かでない。しかし、ヘーゲルの証言をもとに、失われた残りの3点もこれと同様の大きさであったと推定することはできよう。この場合、《放蕩息子》についてのハッセの記述(Hasse S. 330)も合わせて考えれば、《キリスト》も《洗礼者ヨハネ》も《福音書家ヨハネ》も、同じく等身大の像であったと考えるのが自然だろう。

ところが、ヘーゲルは、「肖像画の大きさと形態であるのは、なるほどキリストの頭部(を描いた像)にはふさわしかろうが」、それ以外の者を描いた肖像画は「まったくもってまるで聖人には見えない」(Hegel GW15. S. 204)と断ずるのである。問題はどうか、聖人たちが肖像画の形式で描かれることにある。これらの作品は、聖人を描いたものというよりも、むしろ「肖像画風(porträtmäßig)」(ebenda)である。ヘーゲルの見方では、肖像画とは「多面的に活動し、止むことなしに働き続け、様々な方面と状況とに立ち向かいつつ、己を保持し、熟慮」(ebenda)する現代人を描くものである。そして、現代人の勤勉で活動的で、つまりは自己意識的な在り方は、特に口の周りに現れる。このあたりの記述は、『芸術哲学講義』の中でも取り上げられるカンパー(Peter Camper)の「顔面角」の議論の援用でもあるが⁴、口およびその周辺こそが精神の活動の現れである、というのである。こうしたあり方や振る舞いが表現されていることが「肖像画」の特徴であって、デューラーやホルバインが描く肖像画は、こうした現代人の複雑な在り方と勤勉さを細部にわたって描き尽くしている点で卓越している(Hegel GW15. S. 205)。

聖人たちの像が「肖像画風」であるというのは、けっして誉め言葉ではない。なぜなら、聖人というのは、「我々とは異なった民族の、我々とは異なった時代の——つまり別世界の人々」(Hegel GW15. S. 204)であって、これを描くとすれば、「彼ら自身に内在する本来的な諸形態で描写」(ebenda)しなくてはならないからである。努力や苦悩や勤勉は、聖人の本来的な形態とは関係がない。こうしたことが個人の人となりを形成するのは、まさに現代において生ずる事態であって、これを描写するのに適した手段が「肖像画」である、ということになる。にもかかわらず、キューゲルゲンは聖人の努力や苦悩を描いてしまった。だから、彼の描く聖人の相貌は現代人のそれになってしまっている。これに対して、古典古代の造形は単純で純粋である点で卓越している。「ラファエロの描く人物の単純さ、純粋さもこれと同様である」(Hegel GW15. S. 205)。つまるところ、ヘーゲルの観点では、デューラーは現代人を描いて卓越しており、他方、ラファエロは古典的である、という結論になる。

しかし、これは、肖像画というジャンルがそもそも現代的であって、古典的素材を古典的に表現するのには適していない、ということの意味している。キューゲルゲンの甥が著した評伝(Kügelgen, C. 1901)が *Gerhard von Kügelgen als Porträt- und Historienmaler*. (『肖像画家および歴史画家としてのゲアハルト・フォン・キューゲルゲン』 Leipzig 1901) というタイトルを持っていることは、何とも皮肉なことになる。ヘーゲルの言い分では、肖像画の画家であるということは、歴史画の画家であることと矛盾する、というのだからだ。

3-2 永遠で不変なものの現在性

さらに、《洗礼者ヨハネ》と《放蕩息子》に関しては、その表現が一過性のものでしかない、と批判される。ヨハネの表現も、放蕩息子の悔悛も、「物語上のある状況」を示しているだけで、これは束の間の出来事、したがって、その状況が変われば失われてしまうようなものに見える。とりわけ《放蕩息子》については、そこには真剣な悔悛は表れていない、というのである。それゆえ、「顔かたちからすれば、幸福やら何やらといったまったく異なった諸状態でもありうるように見えてしまう」(ebenda)。

ハッセによれば、キューゲルゲンはバトーニの《放蕩息子の帰郷》⁵ を念頭に置いてこの作品を描いたという。当時出版されていた、ゼバスティアン・ランガー(Sebst. Langer)によるこの作品の銅版画を見ていたようである(Hasse S. 335)。だが、同時にハッセは、当時すでに、匿名氏から新聞紙上で「キューゲルゲンの《放蕩息子》は、悔悛という点では、バトーニの《マグダラのマリア》⁶ ほど真剣ではない」と批評されていた、とも書く(ebenda)。

新全集版の編者はハッセのこの記述の参照を指示し、「ヘーゲルはおそらく、F. G. キューゲルゲンの作品について匿名で刊行された批判的論評を基に書いている」(Hegel GW15. S. 328)と指摘するが、これは失当であろう。なぜなら、この匿名氏はキューゲルゲンの《放蕩息子》をバトーニの《マグダラのマリア》と比較しているのに対して、ヘーゲルは同じ展覧会に出展されていた若手画家の描く《マグダラのマリア》⁷ を、キューゲルゲンの《放蕩息子》と同様な表現をしている作品と考え、これをコレッジョの《マグダラのマリア》⁸ と比較しているからである。バトーニのではなく、コレッジョのそれと比較しているのである。

若手画家の作品を評して、ヘーゲルは、「贖罪は彼女(マグダラのマリア)を貫き通してはおらず、(祈りを終えて)身を起こしてしまえば、彼女はふたたび以前のままであるだろう」と書く。これに対して、「コレッジョの描くマグダラのマリアの中には、永遠の深みがあり、高貴な魂の抱く敬虔な意識があり、それどころか根本的な実在さえある」(Hegel GW15. S. 205)。コレッジョの《マグダラのマリア》には、敬虔な意識と根本的な実在とが余すところなく表現されている。これが、マグダラのマリアの本質である。これに対して、姦淫を生業としたといった過去の「無思慮」はどうでもよいことであり⁹、束の間のものである。こうした背景事情を知りたければ聖書を読めばよい。だが、それは絵画が表現すべきことではない、というのである(ebenda)。

表現されるべきは、過ぎ去ることのない永遠なものの現在性である。古典の巨匠たちの作品には、「永遠にして決して過ぎ去りはしないものが表現の中に現れているが、この表現が全体を貫き通している」(ebenda)。永遠にして不変なものが作品を貫き通しているということは、それがまさに眼前に現在として展開されているということである。状況が変われば失われてしまうだろう様な悔悛しか描かれないキューゲルゲンの作品とは、この点で大きく異なっている。これを示す典型例としてヘーゲルが挙げるのが《聖フランチェスコ》等¹⁰ のコレッジョの作品である。

こうして、議論はキューゲルゲンから離れていく。次に参照されるのはアレクサンダー大王であるが、特定の画家の描いた個々のアレクサンダー像が問題とされるのではなく、アレクサンダーという画題そのものがいかに描かれるべきか、そもそも歴史画というのがどのように描かれるべきか、という議論である。

永遠で不変のものが作品の中に描き出されなくてはならないとすれば、永遠で不変なものはキャンパスの上に現在しているのでなくてはならない。キャンパス上に現れているものが徹頭徹尾この不変で永遠な内容であ

るなら、いかなる状況にいるアレクサンダーが描かれているのかとか、マグダラのマリアの事績のどういう場面が描かれているのか、といった「物語」はいつでもよい。描き出されるべき永遠で不変なものは、個別の状況を超えているからである。「ある状況にいるアレクサンダーは、その状況下で表現されている以上のものである」(Hegel GW15. S.206)というのは、こういうことである。他方、こうして描き出されるアレクサンダーやマグダラのマリアやらの登場してくる状況、つまり、何らかの「瞠目すべき様や慈しみ等々」(ebenda)といったものは、描かれている当の主人公とは異質なものである。これらは主人公を取り巻く背景の中に、外面的でもあれば一時的でもあるようなものとして現れ出てくる。したがって、表情といった外面的なもの、背景にちりばめられたさまざまな形象といったこれまた外面的なものはいつでもよいのであって、いかに主人公が端的にその本質そのものであるかが描き出されていなくてはならないのである。

だが、聖母マリアはこれらの登場人物とは根本的に異なっている、という。「嬰兒イエスを伴った聖母マリアや、十字架の傍らに立つマリア等々は永遠であり、これ以外のいかなる状況にあっても、この根本性格を保持し続けているような、そうしたものに他ならない」(ebenda)。つまり、聖母子はどう描いても聖母子であって、描かれたマリアは永遠不変なのだ、ということであろう。展覧会に出品されたキューゲルゲンの5点の作品のうちの《聖母子》に言及しなかったのは、こうした絵画論が背景にあるのかもしれない。

とはいえ、永遠で不変なものが「本来の歴史画」(ebenda)が扱うべき対象であって、それを取り巻く状況は「物語」に過ぎない。だが、困ったことに、本来的な歴史も、それを取り巻く物語も、ドイツ語ではどちらも *Geschichte* であり、*Historie* である。起こった事実とそれを語る物語がともに *Geschichte* であり、さらには史料に基づく学問的な歴史学研究もまた *Geschichte* である。このジレンマは、ひとりドイツ語のみにはとどまらない。ヨーロッパ語のすべてで、歴史における本来性と物語性との区別が問題とならざるを得ない。だからこそ、歴史哲学を語る場ではない絵画論においてもなお、この違いに言及する必要があるのである。

3-3 参照点としての A. W. シュレーゲル

とはいえ、これだけであるなら、ヘーゲルの独自の議論とまでは言えまい。新全集版の編者が注記している通り(Hegel GW15. S. 328)、これらの議論は A. W. シュレーゲルにまで遡る議論ではあるからだ。

まず編者は、「別世界の人々(聖人たち)の性格や相貌を彼ら自身に内在する本来的な諸形態で描写している、というよりはむしろ、現代人の目鼻立ちの基調を示している」(Hegel GW15. S. 204)というヘーゲルの表現に注を加え、性格の根本的実在と束の間の表現との区別について、アウグスト・ヴィルヘルムとフリードリヒのシュレーゲル兄弟による雑誌『アテネウム(Athenaeum. 1798-1800)』第二巻第一篇(1799)所収の対話篇「絵画」(Die Gemähld. Ein Gespräch)を参照するように指示する。

この対話篇は、おそらく A. W. シュレーゲルと、当時彼の妻であったカロリーネ(Caroline Schlegel、離婚の後シュリングと再婚)との共著による(Houben S. 8)。ルイーゼとヴァラーとラインホルトという三人の登場人物の対話によって絵画論が展開される。その冒頭部分でヴァラーが、「大げさな身振り(viele Gebärde und Bewegungen)」と「永続的でしっかり保持されたもの(beständig festgehalten)」との対比を語る。そして、「絵画の生み出す諸産物は、たとえるなら、いたるところでその外皮を脱ぎ捨て、己の境界(Umgränzung)をその本質にかかった仕方で(ihrem Wesen gemäß)秩序付ける精気(Geister: 複数形!)」だ、とする(A. W. Schlegel 1799. S.40)。つまり、聖人たちの本来的で内在的な諸形態というのが、A. W. シュレーゲルの言う「永続的でしっかり保持されたもの」であり、これに対してキューゲルゲンが描き出してしまった現代人の目鼻立ちは、「大げさな身振り」である、ということになる。

さらに、歴史画における本来的な歴史と状況的な物語、ないしは本来性と物語性の区別に関する議論についても、編者は A. W. シュレーゲルのベルリン講義を参照するように指示している(Hegel GW15. S. 328)。この講義は、『文学および芸術に関する講義(Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst)』と題して、その第一

部が 1801 年末から 1802 年にかけて「芸術論 (Kunstlehre)」として、第二部が 1802 年末から 1803 年にかけて「古典文学の歴史 (Geschichte der klassischen Litteratur)」として、第三部が 1803 年末から 1804 年にかけて「ロマン的文学の歴史 (Geschichte der romantischen Litteratur)」として講義された。

この講義の特徴は、第一に、古典文学とロマン的(すなわち現代)文学の歴史を扱う本論に、芸術一般についての議論が先行していること、いわば全体の序論としての芸術論が置かれていることである。第二に、この芸術論の主要部分が、彫刻 (Sculptur)・建築 (Architektur)・絵画 (Mahlerrey)・音楽 (Musik)・文芸(ないしは詩 Peosie)の順で展開される点である。これらの諸ジャンルを包摂し、その全体を「芸術論」として論じるという姿勢は、これ以前には見られない。これまでの芸術論には、個別の絵画論や建築論、音楽理論はあっても、それらが芸術一般を構成する個々の諸ジャンルにとらえられることは極めて稀であった。しかも、芸術と言えば、まずもって文芸であり、それも古典古代の文芸でしかなかった。バウムガルテンがその *Aesthetica* で言及している個別作品は、すべてギリシア語・ラテン語による韻文なのである。現代文学についての言及もなければ、造形芸術についての言及もない。さらに、そもそも A. W. シュレーゲルが「美学=Ästhetik」ではなく「芸術=Kunst」の語を用いている点に注意しなくてはならない。なぜなら、18 世紀の最後に至るまで、美学は芸術を論じるのではなく、「美とは何か」を問題としてきたからである。実はこの状況は今でも存在し続けている。美学は個別の芸術現象を取り扱うのではなく、美そのものを扱うのだ、というのである。しかしこの立場は、1801 年の A. W. シュレーゲルのこのベルリン講義において、芸術一般を扱う議論が登場することで、変質を余儀なくされる。これを嚆矢として、続くドイツ語圏での「美学」をめぐる出版物や大学での講義は、単なる「美学」ではなく、「美学または芸術の哲学」へと変貌する。ヘーゲルの「芸術哲学講義」もこの変貌を担うものであった(石川 2021)。

編者が参照を指示しているのは、このベルリン講義の第一部、第 15 講から第 18 講 (Schlegel, A. W. 1884. S. 182-240) で展開される絵画論における、歴史画における本来的な歴史と状況的な物語、ないしは本来性と物語性の区別に関する議論である。編者は、ヘーゲルはシェリングを介して早くからこの講義のことは知っており、ここでのヘーゲルの議論も A. W. シュレーゲルの論をほぼなぞっていて、それが証拠に、言及している画題、すなわちアレクサンダーやマグダラのマリアや聖母に至るまで同じだ、というのである。

しかし、この講義自体が、ゲーテの刊行した雑誌『プロピュレーエン (Propyläen)』第一巻 (1798/1799) でゲーテ/マイヤーが発表した「造形芸術の対象について」(Goethe / Meyer 1798. S. 20-54, 1799. S. 45-81) を下敷きにしたものであった。A. W. シュレーゲルは、演壇にゲーテの胸像を置いて、その前でこの第 15 講を語ったほどである (Schlegel, A. W. 1884. S. 182)。むしろ、このテーマはそれより早く 1798 年にまで遡る議論であって、この時代の常識に類するものであった、と言うべきだろう。興味深いのは、ゲーテ/マイヤーがこの論考で展開したのが、絵画や彫刻における古典的な美の観念であって、これが A. W. シュレーゲルによって「歴史画における本来的な歴史」として語りなおされている、という点である。同じことを同じように、しかしおそらくは全く異なった観点から、古典主義の大家に敬意を表しつつ、ロマン主義の理論家が語りなおしたのである。ヘーゲルはそれを援用しているのである。

4. ヘーゲル絵画論の展開

ゲーテを念頭に置きつつ、A. W. シュレーゲルを援用しながら、ヘーゲルは一体何を語りたかったのだろうか？ 断簡とはいいいながら、「キューゲルゲン氏の絵画について」という題名にもかかわらず、キューゲルゲンの作品自体に関する言及が多いとは言えないこの評論である。しかも、《キリスト》と《聖母子》という、「絵画における本来的な歴史」を論じるには格好の材料については言及がないのである。

《キリスト》像に関しては、これを議論の対象から外すことを示している文章の中に、「キリストの頭部」という表現があることに注目したい。キューゲルゲンの最後の 5 作品の中のキリストは胸像であって、頭部の像ではないからだ。これに影響されたためか、新全集版第 15 巻は、キューゲルゲンの最晩年の作品としてはいささか古い、

1812年の《キリスト》像(ヴェストファーレン芸術協会蔵、Inv. Nr. WKV 284, Hellermann S. 122、分類番号はH117、図は S. 123)をサンプルとしてカラー印刷で掲載している(Hegel GW15. S. 298)。とはいえ、「キリストの頭部」と言えるような作品は、ライプツィヒの造形芸術美術館(Museum der bildenden Künste, Leipzig)に現存するH64(1808)(Inv. Nr. 129, Hellermann S. 100-101)か、ここに貼付されたH117(1812)か、ハーナウ市美術館(Museen der Stadt Hanau)に現存するH157(1817?) (Inv. Nr. B6083, Hellermann S. 140-141)しかない。しかも、H157は現在行方不明のH67(1808)(Hellermann S. 102)の画家自身による複製である。結局H117は「キリストの頭部」と見なすことのできる最も晩年に近い作品なのである¹¹。

だとすると、ヘーゲルは何を見てキリストの頭部像を語っているのだろうか? なぜなら、ここに掲載した長男ヴィルヘルムの手になる輪郭スケッチにから判明するH166のキリスト像は、ヘーゲルの記述にもかかわらず、「頭部」像でもなければ「胸像」でもなく、半身像であるからである。ヘーゲルが見たはずのキューゲルゲン最後の《キリスト》像と、ここで言及されているキリスト像の構図とは、全く異なっている。同じことは、《放蕩息子》についても、《洗礼者ヨハネ》についても、《福音書家ヨハネ》についても言える。ヘーゲルはこれらも胸像だとしているが、輪郭スケッチ、或いは現在ドレスデンにある複製画で見ると、これらは半身像である。

批評の中で参照されていた氏名不詳の若い画家の作品も、この展覧会に出品されたものだった。バトーニやコレッジョの《マグダラのマリア》も、その他のコレッジョの大作群も、当時のドレスデン絵画館に所蔵されていた作品である。また、ヘーゲルが除外した、キリストの頭部像に最も近いのは、同じドレスデン絵画館に所蔵されていたグイド・レーニ(Guido Reni, 1575-1642)の描いた3点の*Christus mit der Dornenkrone*《荊冠のキリスト》(Gal.-Nr. 323, 330, 329. Marx. Bd.I. S.181, 184)である。ここから推論するなら、ヘーゲルは、実際に見たキューゲルゲンの遺作群に仮託しつつ、ドレスデン絵画館で見た巨匠たちの作品と、アカデミーの展覧会で見たその他の作品を比較しながら、より包括的な絵画論を書こうとしたことになる。その際、A. W. シュレーゲルの理論も、ゲーテの議論も、どれもこれもヘーゲル流に咀嚼され、換骨奪胎されるのである。

4-1 肖像画としての《イエス》像

ゲーテ／マイヤーの「造形芸術の対象について」は、(a)造形芸術に適した対象と、(b)扱い方次第で芸術作品となりうる対象(したがって、扱い方次第では芸術作品にはならない対象)と、(c)そもそも造形芸術では扱えない対象とを区別する(Goethe / Meyer 1798. S. 22)。(c)の造形芸術の対象とはならないものの例として挙げられるのが音楽などであるところからすると(Goethe 1799. S. 61f.)、むしろ問題は、造形芸術に適した素材の扱い方であり、また扱い方次第で芸術作品となりうる対象の描き方である。ゲーテ／マイヤーによれば、造形芸術に適した、したがって造形芸術が扱うべき主要な対象は、人体である(Goethe / Meyer 1798. S. 23-54)。神話や肖像や静物は、むしろ、扱い方次第で芸術作品となりうるものに分類される(Goethe / Meyer 1799. S. 50-58)。人体は歴史的あるいは性格的等々のさまざまな表現スタイルで表されるのであるが、この中には日常生活の描写も含まれる(Goethe / Meyer 1799. S. 46-47)。いわゆる風俗画の素材は、前者に分類される。とはいえ、「素朴さを通して突出してくるようなモチーフをとらえるすべを身に着けた芸術家」(Goethe / Meyer 1799. S. 46)の作品こそが卓越しているのであって、ありきたりの平凡を表現していたのでは感動しえない。やはり、扱い方が重要であるということになる。

こうした画題はバンボッチアーデ(Bambocciade)と、またこれを描く画家はバンボッチアンティ(Bamboccianti)と蔑称されたが、A. W. シュレーゲルもまたこうした画題に言及し、人間の日常的な本性を描くもの、という好意的な評価をしている。注目すべきは、ラファエロの*Il Parnasso (Parnaß)*《パルナッソス》と*Scuola di Atene (Die Schule von Athen)*《アテナイの学堂》をも、こうした絵画に含めている点である。どちらもが人間の本性を描いているのであるが、前者はそれを詩的な構想のもとに描き、後者は哲学的な構想のもとに描いたというのである(Schlegel, A. W. 1884. S. 218)。

これに対して、ヘーゲルの絵画論に特徴的なのは、オランダ絵画、特に風俗画への高い評価である(Hegel GW28-1. S. 158-159, Hegel 1820/21. S. 247-248)。ゲーテ／マイヤーは、風俗画に対してそれなりに高い評価を下した。A. W. シュレーゲルは、通常は歴史画ともみなされる作品の中に人間の本性の表現を読み取るようになる。絵画において描かれるべきものが永遠で不変な古典的な均衡であるとすれば、人間の日常の中にも、そうした古典的な均衡が、永遠で不変な本質が見いだされなくてはならない。ゲーテや A. W. シュレーゲルの歴史画に関する議論は、永遠で不変な何かがそこに見出されるか、見いだされるならそれを見出す基準は何か、というややこしい問題に行きつかざるを得ない。彼らの議論を引きながら論じるならば、ヘーゲルもまた、このややこしい問題にからめとられるはずである。だが、ヘーゲルはこの議論から、見事に《イエス》像を除外してしまうのである。

この除外は何を意味するのか？ そもそも肖像画が聖人を描くべき形式ではないがゆえに、聖人を肖像画風に描いたキューゲルゲンをヘーゲルは批判したのであった。だが、それは、聖人たちが「我々とは異なった民族の、異なった時代の人々」、つまり「別世界の人々」であって、現代人を描く肖像画にはふさわしくないからである。しかし、「キリストの頭部」はこの形式で描かれるのがふさわしくないわけではない、とヘーゲルは言う。それはすなわち、イエスは「我々とは異なった民族の、異なった時代の人」でもなければ、「別世界の人」でもなく、まさに我々の同時代人・現代人として描くのに不都合はない、という意味である。時間的にイエスと使徒のどちらが古いかではなく、そもそもイエスは現代人たりうるのである。そして、その追従者である聖人たちは、しかしイエスほどには現代人たりえない、ということである。

何も突飛なことを言おうとしているのではない。周知のとおり、ヘーゲルの歴史認識には古代と現代しかない。イエスを以て古代は終わり、イエスを以て現代が始まる。ヘーゲルには中世という時代認識はないのである。であるからして、現代の端緒を形作るイエスは現代人である。ヘーゲル的な歴史観に立てば、当然そうなる。そもそも、19 世紀にブルクハルトらによってルネサンスという概念が成立することにもなあって、その対立概念として生まれてきたのが「中世」という観念である。ヘーゲルの時代に、古代・中世・現代という三段階の歴史観はむしろ一般的ではなかったのである。肖像画批判の対象に《キリスト》像が含まれていなかったのは、イエスがまさしく現代人であるからに他ならない。イエスは単なる聖人ではなく、その受難において現代人と同様な複雑さ、勤勉さ、熟慮を示し、運命に立ち向かう者だからである。

他方、聖人たちは、こうした勤勉さを持ち合わせてはいない者であるから、これを描く作品も、単純な古典的均衡を表情にも仕種にも湛えているのでなくてはならない。こうした古典的な均衡を、イエスを題材に余すところなく描いてみせても、現代人であるイエスを正しく描いたことにはならない。古典的な均衡の人ラファエロだったなら、聖人たちと同じ別世界の人としてイエスを描くだろうが、それは聖人たちを肖像画風に描くのと同様に、正しい表現とは言えない。何度も繰り返すが、イエスはヘーゲルにとっては現代人だからである。

4-2 歴史画というジレンマ

こうして、肖像画の持つジレンマはさらに深まる。歴史画と肖像画とが両立しえない矛盾をはらんでいるということは、そして、肖像画こそ現代人の本質を描き出す絵画であるということは、歴史画がもはや成立しえないということを意味するだろう。歴史画は、どのように描こうとも現代に肉薄できはしない。A. W. シュレーゲルに倣って、そしてゲーテに倣って、歴史画の中に表現されるべき永遠で不変なものを、一過性の物語から峻別してみても、その永遠で不変なものは動き出しはしない。古典的な均衡のうちにとどまり続けるだけで、勤勉に活動しない者は、現代人ではありえないのである。

ここには、神を人の姿をした神像として表現した古典的な芸術が、彫刻という動かない石の中に神的なものを閉じ込めてしまった、と批判するヘーゲルが顔をのぞかせる。ヘーゲルは、絵画をロマン的芸術の端緒と位置付ける¹²。その意義は、絵画が美的理念を古典的な石像の中からすくい取り、これを動き出させる、というこ

とにある。イエスの受肉が、神的なものを大理石の神像の中から救い出し、生きた人間の姿をまとうことで、現代がはじまる。神が人となり、人が神となる。こうして、神的なものの生き生きとした様 (Lebendigkeit) を表現するロマン的芸術が生まれる。絵画はこのロマン的芸術の端緒に位置する。だからこそ、イエスの像は古典的な均衡を保った神的なものとして、したがって別世界の人の姿として描かれてはならないのである。

そうであるとすれば、古典的な絵画表現はもはや有効性を持たない。古典的な絵画表現の典型としての歴史画もまた、有効性を失っているはずである。キューゲルゲンが聖人を一過性の物語のように描いてしまうのは、それはキューゲルゲンの技量の問題ではなくて、もはや歴史画が成立不可能であるからだ。だからこそ、ヘーゲルは、《キリスト》像を議論の対象からはずすのである。歴史画の画題として最も重要であるはずのイエスは、ヘーゲルにとってはまさに現代人の姿で描き出されなくてはならない反歴史画的な画題であった。

4-3 絵画の抽象性

歴史画をめぐる以上のような思索を経て、1820/21 年の芸術哲学講義が始まる。ヘーゲルはこうしたジレンマをどのように解決したのだろうか。

大理石の中に閉じ込められていた神的なものは、それ自体が単体の神像として、背景を持たずに空間に自立していた。ヘーゲルの説では、三次元のものを三次元で再現するのは、対象そのままの再現であって、抽象度は低い。ロマン的芸術の端緒である絵画は、神的なものを石の中から解き放つ。イエスが受肉によって人の子の姿でこの世界に出現したように、神的なものは生身の人の姿で活動を始める。絵画はこれを描き出すのである。絵画は、人体の生き生きとした姿、生命を持ったあり方 (Lebendigkeit) を表現するのである。

しかし、人間の生命は単体として自立はできない。背景なしに空間に自立することはできない。これを描く絵画もまた、背景を伴った二次元平面に人の姿を描き出す。絵画には背景が不可欠なのである。彫像が空間の中に自立するためには、石として屹立する必要があった。絵画は、二次元平面の中に背景こみで丸ごと、人体の動きを描き出す。人物を描いて、平面の上に画像として現出させるということは、「描く」という作業を通して人体の動きを平面上に固定することにはなる。しかし、そこには背景がある。背景を伴った一つのシーンとして、ここに「物語 (Geschichte)」が出現する。描かれた人物の情動や行為は、その人物の姿によって、そして物語の経過や動きは背景とそこに配置される形象によって描き出される。神的なものを人の姿で現出させることによって、絵画は、神的なものに生命を与え、生命の活動、生命の運動を与える。これを可能にするのが、二次元平面という抽象であり、そこに描き出される背景である。

この議論は、先のキューゲルゲンをめぐる断簡で論じられた、本来の歴史画の描くべき永遠で不変なものと過ぎ去りゆく状況的な物語、といった区別を無意味なものにしている。描かれているのがたとえ神的なものであれ、美の理念であれ、永遠の本質であれ、それが動き出さないことには意味がない。生命を得てこそ、神はそこに現出するのであり、理念は自己展開するのである。過ぎ去りゆく状況がまさに「過ぎ去って行く」のを、神的な本質がただじっと傍観しているだけなら、それは本質ですらない。永遠で不変なものは、生命を得て動き出さなくてはならない。あるいはこう言い換えてもよい。人間によって支えられない神、人間の活動によって担われ、展開されないような不変は、すなわち、死んだ神であり、不変と化した屍にすぎない、と。先の議論における永遠で不変なものと過ぎ去りゆく状況的な物語との区別に、何らかの意味を与えることができるとすれば、それは絵画が永遠で不変なものを動き出させることによってでしかあるまい。

4-4 宗教画と肖像画

1820/21 年講義の絵画論は、さらに重要な問題を提起する。古典的芸術の典型としての彫刻を論じるヘーゲルの方法は、ヴィンケルマンの理論を借りてヴィンケルマンを批判するというものであった。ヴィンケルマンがそ

れを以て彫刻の特徴とする点を追認しつつ、「だから彫刻では不十分だ」という議論につなげるという方法である。こうした議論の中でヘーゲルが彫刻の問題点として指摘するのは、眼前の彫刻作品がいかなる神の像なのか、実はよくわからない、という問題であった(Hegel GW28-1. S.144ff., Hegel 1820/21. S. 226ff.)。ギリシア・ローマの神々は、単体で独立した彫刻作品として、或いは群像として作られる。その際、形作られている像が何の像なのか、いかなる神の像なのかを知るためには、民族の共通の背景知識としての神話に遡るしかない。その神に特有な特徴、持ち物、眷属と言ったアトリビュートが、神話の中で語られている。このアトリビュートによって、神は特定されるのである。だが、アトリビュートと神とは一対一に対応してはいない。アトリビュートは特定の神に固有なものとは限らないからである。そもそも神話を参照しないと作品の意味が解らないという点でも問題はあるのだが、神話を知っていたとしてさえ、描き出された神の何たるかがわからないのである。古典的芸術は彫刻を以て神的なものを表現すると言いながら、神的なものの本質は、彫刻作品では表しきれないのである。

しかし、これと同じことが、歴史画においても生じかねない。絵画は二次元への抽象をとおして、この問題を克服するはずであった。そして、背景に描き込まれる物語＝歴史の時間的経緯や人物の動きが、状況を説明するのであった。だが、これを言い換えると、宗教画を宗教画として成り立たせているのは、描かれている聖母やイエスではなく、それを取り囲む背景や周囲の描写だ、ということの意味する。前節までのところで繰り返し見てきた、ゲーテや A. W. シュレーゲルによる、永遠で不変であるものと一過性の状況という区別から言うと、描かれるべき永遠で不変の神や聖人や偉人達それ自身の表現によってではなく、付随的で一過性の非本質的な物語によってこそ、神や聖人や偉人物の何たるかが表現される、ということになる。聖母はそれ自身で慈愛と敬虔を表現しているのだと、ゲーテも A. W. シュレーゲルも言う。だが、聖母を聖母として描くには、嬰兒イエスを抱いた姿、あるいは死せるイエスを悼む姿でなくてはならない。この姿であることが、聖母を聖母たらしめ、聖母の慈愛と敬虔を表現するのであった。背景や情景に重きを置かず、ただただマリアやイエスに焦点を当てるとすれば、それは人物像を描いたのと何ら変わりがなくなる。宗教画が肖像画と区別できなくなるのである。そもそも、キリスト教の真理は、神の子が人の姿をして現れて、人の罪をあがなうことにあった。それゆえ、神は人の姿で現されなくてはならない。しかし、情景を描くことをやめてしまえば、描かれているのが人の姿をした神であるのか、それともただの人であるのか、区別ができなくなる。

肖像画であっても、ことは同様である。描かれた人物を知る人には、それが誰の肖像かはわかるだろうが、直接当人を知らない人にとってみれば、それが誰の肖像なのかわからなくなってしまう。こうなると、その絵につけられた《○○氏の肖像》というタイトルを見ない限り、誰を描いたものかはわからないし、わかったところで、やはり肖像画一般でしかないことになろう。描かれた人物を知る人にとっては、当の人物と似ているかどうかは重要であったはずであるが、こうなってしまうと、似ているかどうかさえ分からない。似ているということが肖像画の価値とは無関係となるのである。かくして、作品の価値は、それがいかに人物を生き生きと描き出したかという点に集約される。こうして、宗教画と肖像画の差異は消滅してしまう。

5. おわりに

常識的には、ヘーゲルは反ロマン派の思想家ということになっている。しかし、つぶさに見てくると、ことはそれほど簡単でないのがわかるだろう。むしろ、古典主義からロマン主義への大転換のなかで、ゲーテも、シュレーゲル兄弟も、そしてヘーゲルも、同じ問題圏の中で同じ基盤に立って議論をしている。しかも、彼らの実際に見ている絵画作品は、ほとんど同じ狭い範囲に限られていた。その中でヘーゲルの立論を見ると、古典主義はおろかロマン派さえはるかに超越して、19 世紀後半の絵画の潮流に直結するような思想の萌芽を宿しているとも考えられるのである。19 世紀前半の絵画の展示状況と文献とをつぶさに突き合わせながら、それぞれの思想の内実を明らかにしない限り、古典派とロマン派の相克の問題は容易には解決しないのがわかるだろう。これま

での哲学的芸術論の考察に欠けていたのは、何よりも実際の作品をもとに具体的な議論をすることであったのだから。

付記: 本論文は、「ヘーゲル美学講義に結実した芸術体験の実証的研究」(2014-2018 年基盤研究(B)課題番号 26284020) および「ヘーゲル美学講義における絵画論の芸術哲学的な意義とボアスレ・コレクション」(2020-2023 年基盤研究 (B) 課題番号 20H01204) の二つの科学研究費補助金による研究の成果である。

参考文献

- Böttiger, Karl (od. Carl) August: Die Ausstellung der Dresdner Kunstakademie im August des Jahres 1820. In: *Abendzeitung. Dresden. [Beiblätter:] Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften*. 41. Sonnabend, am 14. October 1820.
- Goethe, Wolfgang von / Meyer, Johann Heinrich: Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst. In: *Propyläen* 1. Bd. 1. Stück. Tübingen. 1798
- Goethe, Wolfgang von / Meyer, Johann Heinrich: Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst. In: *Propyläen* 1. Bd. 2. Stück. Tübingen. 1799
- Hasse, Friedrich Christian August: *Das Leben Gerhards von Kügelgen, erzählt von F. Ch. A. Hasse. Mit dem Bildnisse des Künstlers und acht Umrissen von seinem Gemälden; nebst einigen Nachrichten aus dem Leben des k. russ. Cabinetsmalers Karl von Kügelgen*. Leipzig 1824.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Über von Kügelgens Bilder. In: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel Gesammelte Werke*, in Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft. hrsg. von der Rheinische-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 15. (GW15). *Georg Wilhelm Friedrich Hegel Schriften und Entwürfe I (1817-1825)*. Hrsg. von Friedrich Hogemann und Christoph Jamme. Hamburg. 1990. (石川伊織訳・解説「キューゲルゲン氏の絵画について」『ヘーゲル全集』第13巻、「評論・草稿 I (1817-25)」、知泉書館、204-6 / 355-65 頁、2023 年)
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. In: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel Gesammelte Werke*, in Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Hrsg. von der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste. Bd. 28. (GW28-1). in vier Teilbänden. GW28,1: hrsg. von Niklas Hebing, *Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/21 und 1823*. Hamburg. 2015.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesung über Ästhetik. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift*. I. Textband. Hrsg. von Helmut Schneider. In: HEGELIANA. Studien und Quellen zu Hegel und zum Hegelianismus. hrsg. von Helmut Schneider, Bd. 3. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien. 1995. 石川伊織他訳 『ヘーゲル『美学講義』、法政大学出版局 ウニベルシタス 1057. 2017(第二刷 2019、第三刷 2024)
- Hellermann, Dorothee von: *Gerhard von Kügelgen (1772-1820) Das zeichnerische und malerische Werk*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2001.
- Houben, Hein. Hub. (hrsg.): *Bibliographisches Repertorium. Veröffentlichung der Deutschen Bibliographischen Gesellschaft*. Erster Band. *Zeitschriften der Romantik*. in Verbindung mit Prof. Dr. Oskar F. Walzel (Bern). Berlin 1904.
- Kügelgen, Constantin von: *Gerhard von Kügelgen als Porträt- und Historienmaler*. Leipzig 1901.
- Kügelgen, Wilhelm von: *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*. Berlin 1870. (ヴァイルヘルム・フォン・キューゲルゲン『一老人の幼時の追憶』井原元治・大沢章・田中耕太郎・植野勲訳、岩波文庫全三巻、第一刷 1938 年、第四刷 1988 年)
- Marx, Harald (hrsg.): *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden*. Band I. *Die ausgestellten Werke*. Köln. 2005.
- Marx, Harald (hrsg.): *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden*. Band II. *Illustriertes Gesamtverzeichnis*. Die zweite ergänzte und korrigierte Auflage. Köln. 2007.
- Prause, Marianne Prause (bearbeitet): *Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen 1801-1850*. In *Quellen und Schriften zur bildenden Kunst*, herausgegeben von Otto Lehmann-Brockhaus und Stephan Waetzoldt Bd. 5. Bruno Hessling Verlag Berlin 1975. 展示カタログのリプリントを集成したもののため頁番号は付されていない。引用に際しては開催年と作品番号のみ示す。
- Schlegel, August Wilhelm: Die Gemählde. In: *Athenaeum. Eine Zeitschrift*. von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Zweiten Bandes Erstes Stück. Berlin 1799.

Schlegel, August Wilhelm: *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Erster Teil (1801-1802), Die Kunstlehre*. In: *Deutsche Litteraturdenkmale des 18. Und 19. Jahrhunderts*. in Neudruck, herausgegeben von Bernhard Seuffert. Bd. 17. Heilbronn 1884.

石川伊織「ヘーゲルの『美学講義(1820/21)』における人相学と頭蓋論をめぐる諸問題」『国際地域研究論集』Vol. 7. 2016.

石川伊織「『美学』概念はいかにして形成されたか？」『頸城野郷土資料室学術研究部研究紀要』Vol. 6. / No. 5. 2021.

石川伊織『ヘーゲル美学講義に結実した芸術体験の実証的研究』2019.

注

- ¹ 新潟県立大学国際地域学部元教授
- ² ヘーゲルの作品一覧で見ると、ここに挙げた 5 点はどれも完成作品である。1818 年以降の作品であることが確実な歴史画および宗教画は H160 以降 H172 までの 13 点であるが、未完の作品は最後の H172 の油彩によるスケッチしかない(Hellermann S.142-149)。
- ³ <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/249446>
- ⁴ Peter Camper (ペトルス・カンパー, 1722-89)と彼の顔面角の理論については、石川 2016 を参照のこと。
- ⁵ Pompeo Batoni (1708-1797), *Heimkehr des verlorenen Sohnes* (1773). この作品は現在ウィーンの美術史美術館にある(Inv. Nr. Gemäldegalerie, 148)。
- ⁶ Pompeo Batoni. *Büßende Magdalena* 《悔悛するマグダレーナ》(Gal. Nr. 454)。ドレスデンのアルテ・マイスター絵画館にあった。第二次世界大戦で焼失(Marx Bd. II. S. 685)。
- ⁷ たとえば, Prause 1820. Nr. 378, Nr. 589, Nr. XI などがマグダレーナを描いている。Nr. 378.は《キリスト、ペトロ、ヨハネの前で悔悛するマグダレーナ》と題し、ハルトマン教授の弟子であるグスタフ・バウムガルテンなる人物の作品。おそらくオリジナル。Nr.589 はコレッジオの《マグダレーナ》のセピアによるコピーであるが、描いたのはアカデミー教授のアポロニア・ザイデルマンなので、これは除外できよう。Nr. XI はバトニの《マグダレーナ》のチョークによるコピー。アカデミー会員レッチュ氏の指導の下でブラウンシュヴァイクのドレクセン男爵令嬢が描いた作品。付言すれば、キューゲルゲンにもマグダラのマリアを描いた作品は数点存在する。1816 年以降に限っても、*Sterbende Magdalena*. 《死せるマグダレーナ》(1816、キャンバスに油彩。現在行方不明。Hellermann S.136ff. H147)、*Die büßende Magdalena*. 《悔悛するマグダレーナ》(1816 頃、チョークによるスケッチ。Hellermann S. 138f. H149)、*Die büßende Magdalena*. 《悔悛するマグダレーナ》(1819、キャンバスに油彩。Hellermann S.143f. H164)の 3 点がある。
- ⁸ Antonio-Allegri da Correggio (ca. 1489-1534). *Die büßende Magdalena* 《悔悛するマグダラのマリア》(Gal. Nr. 154)。ドレスデンのアルテ・マイスター絵画館にあった。この作品は、後年、コレッジオのコピーであることが判明したが、これもまた第二次世界大戦で焼失してしまった(Marx Bd. II. S. 699)。
- ⁹ もちろん、姦淫を生業とすることが本人の罪責であるとするのは、もはや通用する見方ではないことは言うまでもない。
- ¹⁰ Antonio-Allegri da Correggio. *Die Madonna des heiligen Franziskus*. 現在、ドレスデンのアルテ・マイスター絵画館に所蔵されている《聖フランチェスコの聖母》(Gal. Nr. 150)を指す。「等々 (u.s.w.)」という表記が、当時のドレスデン絵画館所蔵のこれ以外のコレッジオ作品を指すと考えるなら、このほかに、*Die Madonna des heiligen Sebastian*. 《聖セバスティアンの聖母》(Gal.-Nr.151)、*Die Heilige Nacht*. 《聖夜》(Gal. Nr. 152)、*Die Madonna des heiligen Georg*. 《聖ゲオルグの聖母》(Gal. Nr. 153)が該当する(Marx Bd. I. S. 87-91)。
- ¹¹ キリストが単独で描かれた作品を列挙しても、H26: Christus (1803)、H27: Christus-kopf (1803)、H57: Christus (1807)、H64: Christus (1808)、H67: Christus (1808)、H116: Christus (1812)、H117: Christus(1812?)、H157: Christus (1817?)、H166: Christus (1819/20)、H168: Christus (1820)の 10 点しかない。しかも、H64、H117、H157 以外はすべて行方不明である。H64 は現存しているとは言え、H117 よりもさらに古い。行方不明の H168 が、ここで問題とされている最後の 5 点の内の一つである。
- ¹² 以下の議論については、前掲の石川による科学研究費補助金による研究報告書『ヘーゲル美学講義に結実した芸術体験の実証的研究』(2019 年)所収の拙稿「ヘーゲル美学講義に結実した芸術体験の実証的研究 総論：ヘーゲルにおける『美学』と『芸術哲学』のあいだ」(S. 1-16)、石川他共訳「ヘーゲル絵画論関連テキスト翻訳」(S. 21-104)、および神山・石川著「ヘーゲルが芸術哲学講義及び書簡で言及している絵画作品：図版」(S.105-194)を参照のこと。