

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「芸術の哲学」のあいだ

石川 伊織
Iori Ishikawa

1. 本研究の目的と方法

事実に基づかない思弁は空理空論に他ならない。ヘーゲルの美学講義にかかわるこれまでの多くの言説もまた、この例に漏れない。ヘーゲルが明確に、「芸術は純粹に精神的なものと感性的なものとを繋ぐ、いわば接着剤である」(1820/21: 21)¹と述べているにもかかわらず、多くの研究書が「精神的なもの」の域内でのみ思弁を弄してきた。その典型がいわゆる芸術終焉論である。いわゆる「ヘーゲルの哲学体系」の中に美学講義を位置づけようとする議論ではある。しかし、こうした議論に没頭する研究者たちは、ヘーゲルの「芸術の哲学」が結びつけているもう一方の項である「感性的なもの」については、ほとんど言及してこなかった。ヘーゲルが具体的にどのような作品を見、聞き、読んだのかは、ついで問題にされてこなかったのである。

けれども、美学講義を聴講した学生たちが残した筆記録が刊行されるに及んで、こうした研究態度が問題の多いものであることは明白となった。これまでヘーゲル美学の唯一の典拠とされてきたホトー編の『美学講義』²は、資料としての意味を失ったのである。しかし、それにもかかわらず、「芸術終焉論」という亡霊は、今なおヘーゲル研究者の間をうろついている。ヘーゲルが何を見て何を考えたのかはなおも等閑視されたままである。

研究者諸氏はなぜ事実に目を向けないのか。問題はヘーゲルの美学講義の構造から内発的に生み出されてきたものでもあろう。だからこそ、外的な事実関係よりもまず、ヘーゲルの論述に内在的な研究を、事実よりも哲学を、という批判が我々の研究に対して向けられた。しかし、ヘーゲルが当時の「美学」の常識に反した講義を展開している以上、ヘーゲルにこうした美学講義を構想させた原因を考えることは、必ずしも外在的で非哲学的な研究とは言えまい。伝統的な美学に対してヘーゲルが何を対置したのか、そしてその対置の根拠となる具体的な事実は何かを考える必要があるのである。

ここから見えてくるのは、第一に、啓蒙主義からロマン主義へという思想界の流れの中でのヘーゲルの特異な立ち位置である。ヘーゲルはヴィンケルマンに依拠しながら「芸術における理念」という観点を打ち出しつつ、しかも、この理念は古典古代を代表する彫刻というジャンルにおいては完成しえないと主張する。1820年代はまさにロマン主義芸術の時代であった。ヘーゲルの美学講義はロマン主義芸術としての絵画を高く評価する。しかし、同時にヘーゲルはロマン主義に対する厳しい批判者でもある。問題は、古典主義からロマン主義へという美学講義の展開と、『精神現象学』以来のロマン主義批判との関連を明らかにすることでもある。

これを政治と芸術のかかわりという観点から見ると、フランス革命による教会財産没収からナポレオンによるヨーロッパ各地の美術品略奪、そしてナポレオン失脚による美術品の返還という歴史を無視することはできない。1820年代におけるヘーゲル美学講義はこうした歴史的前提のもとに行われた。研究すべきは、こうした条件下におけるヘーゲル美学講義の意味は何かということになるであろう。他方、この歴史的現実ヨーロッパ各国のナショナリズムを惹起する。国民国家が新たに登場し、その教育装置として美術館が位置付けられていくことになる。国民意識の形成にかかわる美術政策に影響を与えた思想としてヘーゲル美学を考察することも重要となる。美術館政策ないしは文化・芸術政策という観点からヘーゲル美学を見る、という視点である。

本研究がヘーゲルの芸術体験を明らかにするという目標を設定するのも、従来の思弁的なヘーゲル理解で

は説明のつかないこうした諸々の問題に関して、新たな視点を提供するためである。哲学は、単なる砂上の楼閣であってはならない。問題は、哲学的思弁を事実の上に正しく立ち上がらせることである。本研究はそのための第一歩として、「事実のみあって哲学がない」という誹りを受けつつも、まずは事実関係を明らかにしようと試みる。ヘーゲルは、いつどこで何を見て、それをどのように記述したのか。これが本研究のテーマである。

そのためにまず、ヘーゲルの各年次の講義の筆記録³を訳出した。続いて、芸術体験を跡付けるために、ヘーゲルの書簡集から、芸術、特に絵画に言及した書簡を抽出し、その該当する部分を翻訳した。これらのテキストは、本報告書の翻訳篇に収録されている。講義録と書簡から言及されている作品がどれであるかはかなりのところまで確定できる。この成果は図版として、同じく翻訳篇に収録した。

ヘーゲルの著作以外で、作品の特定に必要なものは、ヘーゲル当時の各美術館の作品目録である。あるいは WEB サイトからダウンロードし、あるいは現地の美術館を訪問して入手した。これらの目録から、ヘーゲルが見た、あるいは見た可能性のある作品を抽出した。多くはパブリック・ドメインとなっている画像データを取り込み、上記の図版に収めている。また、著作権上の問題がクリアできる限りで目録の PDF ファイルを付録 DVD に収録し、あるいはこれをもとに作成した作品一覧を解題とともに掲載することとした。資料を基に執筆された論文と合わせて、これら資料は論文・資料篇に収録されている。

2. 「美学」講義と「芸術の哲学」講義のあいだ

さて、以上の翻訳及び資料についての詳細は、以下の諸篇に譲ることとして、本研究の全体を概観して指摘できるいくつかの論点についてここに総括しておきたい。

まず、講義のタイトルである。各年次の筆記録のタイトルは実にまちまちである。たとえば、1820/21 年の講義録は *Vorlesung über Ästhetik* である。講義タイトルは「美学」となっているが、講義の冒頭から、講義で扱うのは芸術である、と宣言される。ところが、ホトーによる 1823 年の講義録は *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* である。こちらでは明確に「芸術の哲学」とされているのである。しかし、同じ年のケーザンによるフランス語の筆記録は *Esthétique*、つまり「美学」である。同様のことは 1826 年講義でも見て取れる。プフォルテンの筆記録は *Philosophie der Kunst*、すなわち「芸術の哲学」であるが、ケーラーの筆記録では *Philosophie der Kunst oder Ästhetik* となっている。「芸術の哲学または美学」である。ヘーゲルの毎年の講義題目一覧を見る限り、1820/21 年冬学期以降、講義のタイトルが「美学」だけだったことはない。すなわち、資料が残されていない 1818 年を除けば、1820 年以降、ヘーゲルは明確に「芸術の哲学」を当該学問の正式な呼称としているのである⁵。講義題目の大枠は大学のカリキュラムで決まるから、「美学」の看板は下ろせないのかもしれない。しかし、感性の学としての「美学」とは異なった構想のもとに、ヘーゲルが美学講義を展開したことも明らかである。

ここからはいくつかの推論が可能となる。少なくとも、カントでも踏襲されている、人間の有限な理性の学としての哲学の三つの分野、すなわち純粋理性と実践理性と判断力ないしは感性という三区分を並列させる構想は、ヘーゲルが採用するものでなかったのは明らかである。「芸術の終焉」論が前提とするような、芸術→宗教→哲学という発展を見て取ることは可能であろう。この観点からすれば、ヘーゲルの美学は哲学の準備をする不完全な学という位置づけにもなる。体系の内部構造に着目するなら、自然美に対する低い評価は同時に芸術に対する低い評価とつながることになるのである。芸術終焉論はこうした観点を代表しているといえよう。

ところが、1820/21 年講義の冒頭では、むしろ「芸術の哲学」であることに積極的な役割を与えている。ヘーゲルは、芸術にかかわる反省を主観的な反省と客観的な反省とに分類し、さらに主観的な反省を鑑賞に関わるものと創作に関わるものに区別している(1820/21: 21)。創作に関わる反省は、作品を作ったり評価したりする際の規則を立てようとする。しかし、芸術の本質は〈生き生きとした表現〉= *Lebendigkeit* にある。規則はこの〈生き生きとした表現〉の対極にある(1820/21: 22)。他方、鑑賞に関わる反省は趣味 = *Geschmack* の形成を目指す。趣味とは要するに「味覚」であり「嗜好」であって、もっぱら受動的なものである。当然、作品を作り出す能動

的な何かではありえない。それゆえ、往々にして趣味は天才の創造性と対比されることになる(ebenda)。

ヘーゲルが単なる創作の手引きや技術書を書くことを意図していなかったのは明白だろう。またその能力もヘーゲルにはない。だが、だからといって、単に美術品を鑑賞した結果の感想を主観的に書き連ねようとしていたのでもない。これこそヘーゲルが批判するところであつた。何よりも、1820/21 年講義冒頭におけるカント批判が、これを物語っている(1820/21: 24ff.)。カントは、理論哲学において自然という特殊を理念という普遍に従わせたが、美学においても同様に、特殊である芸術作品が普遍的規則に従って作られるべきだとする。しかし、作品の中に美の理念それ自体を見ない。ヘーゲルは、こうカントを批判する。肝心なのは、理念という普遍が芸術作品の中で具体的な表現と結合することである。カントを批判してそれを哲学的に克服したのはシラーであり、自然観察からカントを克服したのはゲーテであり、この両者の考察をさらに深めたのがシュレーゲル兄弟だ、というのである(1820/21: 26ff.)。

ヘーゲルの意図が、芸術を宗教と哲学との下位に置くといった、体系の中における論理的な発展に即した議論にはなかったのは明らかである。むしろ、芸術作品において具体的に美の理念と表現とが統一されているのを哲学的に考察すること、この経緯を作品の歴史的な発展に即して叙述することが問題だった。考察されるべきは芸術作品が表現すべき理念であり、それが実際の作品においてどのように表現されたかであつた。客観的哲学としてだけの芸術哲学であるなら、主観的で感性的であるような記述を排除すればよい。表現されるべき「美的理念」にのみ議論を限定すればよい。しかしヘーゲルは、その理念がどのように表されたか、そしてその表現がどのように発展したかを、詳細に分析するのである⁶。表現されるべき理念のありようとその表現形式とが、ジャンル相互の継起としても、ジャンル内での発展としても、周到に論じられるのである。これこそが、「芸術は純粋に精神的なものと感性的なものとを繋ぐ、いわば接着剤である」という主張の本旨である。

事実、1820/21 年の講義は、具体的な作家名・作品名を挙げての詳細な論述に満ち満ちている。とはいえ、こうした詳論が深まれば深まるほど、議論は個別の作品の個々の表現に深入りしすぎて、普遍性を欠いた議論に転落しかねない。こうした具体的な作家名・作品名を挙げての議論が、1823 年以降の講義から消えていくのも、ヘーゲルがこうした危惧を抱いていたからでもあろう。ヘーゲルが芸術の哲学の全体をより客観的なものに整えなおしたからだ、と言ってもよい⁷。

しかし、のちにヘーゲル美学講義を改竄したホーナーによる『美学講義』初版への序文によれば、1820 年以降の美学講義はすべて、1820 年 10 月の講義草稿に基づいているという⁸。そうであるなら、基本の論理構造は 1823 年以降も 1820/21 年の講義のままであり、1820/21 年講義を成り立たせていた芸術体験が見直され、修正されたわけではない、ということになる。この解釈は、本報告書中の翻訳と図版、また各地の美術館の収蔵作品目録をもとにした研究論文及び原典資料が示す事実と合致する。すなわち、ヘーゲルが美学講義に盛り込んだ芸術体験は、1820 年までの体験に尽きており、それ以後の芸術旅行での体験は、各年次の美学講義には反映されていない、という事実である。

ことを絵画論に限定するなら、具体的な画家名・作品名を挙げるからこそ減ったとはいえ、絵画論の構造はどの講義録でも 1820/21 年と同様である。場合によっては、1820/21 年の講義にはない指摘が追加されていたりもする。ミュンヘンのアルテ・ピナコテークに収蔵されているボアスレ・コレクション由来のロヒール・ファン・デル・ウェイデン(Roger van der Weyden, 1399/1400 - 1464)の描く『コロンバの祭壇画(Columba-Altar)』【図 30】⁹についての言及を見るとよい。ヘーゲルはこれをヤン・ファン・エイク(Jan van Eyck, ca. 1395 - 1441)の作品として見ているが、画家が同定されるのは 19 世紀も半ばのことであって、ヘーゲル当時は皆がこれをヤン・ファン・エイクの作と考えていた。1820/21 年講義は、中央パネルに描かれた東方の三博士が、「肖像であって、祈人ではない何か別の者」のように見える(1820/21: 262)と指摘するとともに、イエスが横たえられている秣桶のあるあばら家を「古い礼拝堂」、遠景に見える教会を「新しい教会」であるとして、カトリックの衰退とプロテスタントの成立を示すのだ(1820/21: 270)と述べている。1823 年講義と 1826 年講義では、これに加えて、左翼に描かれた受胎告知の場面に見られる雄蕊のないユリの花にも言及し、これをマリアの純潔の象徴であると指摘している

(1823H: 258, 1826K: 186)。1823 年と 1826 年の筆記録では、この箇所に画家名も作品名も添えられていないが、この議論は、何らかの形で作品を示さない限り理解できない文脈にある。実際には、後年の講義でも銅版画等を示して作品の概略を学生に示していた可能性は極めて高い、と考えざるを得ないのである。

この時までにはヘーゲルが見ていた作品は、ボアスレのコレクションと、ベルリンで活動していたイギリス人商人ソリー (Edward Solly, 1776 - 1848) のコレクション (のちにプロイセン政府が購入してベルリン絵画館の主要収蔵作品となる) と、ドレスデン絵画館のコレクションが中心であった。1820/21 年の講義はこれらの作品に基づいて構成されている。鉄道が一般化する以前の長旅がいかに過酷なものであったかを考えれば、1820 年以降に繰り返される芸術旅行の苦労が講義に反映されていることを期待したいところではあるが、実際には、1820/21 年の講義の全体構成を再確認する旅となったと言える。だが、この事実は、1823 年以降の講義に関しても、美学講義全体の構成にとつては 1820/21 年講義が決定的であった、ということでもある。もとなっている体験も、それに基づく理論構成も、1820/21 年講義の延長上にあった。後年の講義でも同様で、固有名こそ挙げないけれども、具体的に作品を見せなければ意味不明であるような講義をしているのであるから、芸術作品が表現すべき理念と、それが実際の作品においてどのように表現されたかを語るという基本的なスタンスは、以後も変わらなかったとみるべきであろう。むしろ、具体的な作品名が出てこないのは、銅版画等でだれもがよく知っている作品であったから、あえて言上げる必要もなかった、ということもできる。

「芸術の哲学」が、体系の中での論理的な順序としては宗教と哲学とによって克服されるはずのものであったとしても、それは単なる体裁の話であって、語られていたのは美の理念が具体的な作品の中にどのように表現されるかであった。芸術が普遍的なものを表現する主要な手段であるような段階が終わる、というのが「芸術の終焉」という理論であるが、この「終焉」は理論上の「おしまい」のことではあっても、それがもはや必要なくなり、もはや生命を失うという意味での「終わり」でなどないのは明らかだ。終焉論は体系の中での論理的な位置という以上の意味を持ちえない。むしろ重要なのは、芸術を哲学することによって何がもたらされたかの方である。

第一に、ヘーゲルの「芸術の哲学」が「感性」を退けているにもかかわらず、終焉論は受動的な精神しか問題にできないという点を指摘しておこう。ヘーゲルの「芸術の哲学」は芸術的精神に大きな能動性を付与している。真なるものを見出し、それを造形していく働きにヘーゲルは着目する。ゲーテとのやり取りを通して考察した色彩についての議論も、単なるディドロの焼き直しを超えた問題提起につながる¹⁰。

第二に、この色彩論は生命の議論へとつながっている。彫刻では不可能であった生命を表現するのが絵画における色彩である。理念が単なる理念でよいのなら、神棚に祭られていればそれでよい。ギリシアの神々は彫像の中に閉じ込められていた。しかし、絵画は生き生きとした様 (Lebendigkeit) を表現する。芸術に関わる精神は能動的な精神である。それゆえ、芸術の目指すべき目標も能動的な精神の生き生きとした様の表現である。能動的な精神は「感性」であることを超えて創作に向かう。創作と美術教育に関わる議論が重要となる¹¹。

第三に、生命が問題になる以上、ヘーゲルの主張はロマン主義的なものとなる。先にも 1820/21 年講義の冒頭を引用して論じたが、ヘーゲルの議論は、カントをシラーとゲーテが哲学と自然観察という方向から克服して、これをシュレーゲル兄弟が深めた、というものであった。ヘーゲルとロマン主義は、『精神現象学』におけるロマン主義批判と相克する。「芸術の哲学」におけるロマン主義評価をどう解釈するかが問題となる。

3. 「芸術の哲学」講義における古典主義とロマン主義

1820/21 年講義の彫刻論は、ヴィンケルマンの議論を踏襲しつつ、芸術固有の理念を強調する (1820/21: 208-240)¹²。そのために援用するのが、オランダの解剖学者カンパーの議論である (1820/21: 218f.)¹³。カンパーは、ヴィンケルマンの説を証明すべく、様々な民族、様々な類人猿の頭骨を採寸し、額と鼻を結ぶ線と耳と口を結ぶ線の成す角度を計測して、ギリシア・ローマの彫刻ではこの角度が実際の場合よりも大きく、90 度から 100 度に達していることを発見する。美はこの誇張に存しているというのである。後世、この議論には政

治的偏見が絡みつくこととなり、人種差別のための論理とされるに至るのであるが、カンパー自身の意図はもっぱら美学上の問題を解剖学的な事実によって証明することにあった。ヘーゲルはこれを援用しつつ、ヴィンケルマンの古典主義とは、自然美を超えた芸術美の理念の発見にあったと主張する。

だが、その美の理念は生命を欠いた彫像の中に閉じ込められ、固定されている。受肉によって人の前に姿を現す神、キリスト教の神を表現するには、彫刻はふさわしくない。芸術美の理念は自然美のそれとは異なっているのであるから、自然美を模倣したところで芸術美には到達しないという点で、ヘーゲルはヴィンケルマンに与している。しかし、この理念は真に表現されるべき神的なものにはふさわしくない。神は自らに似せて人を造られた。それゆえ、人は神の姿を思い描こうとするならば、おのれの姿に似せて神を描くしかない。けれども、神は人を超えたものでなくてはならない。その姿は人間以上に神的であらねばならない。表現されなくてはならないこの神的なものこそが「生命」であり、生き生きとした様 (*Lebendigkeit*) である、というのである。

古典的な芸術はその形式の故に *Lebendigkeit* を表現することができない。では、生き生きとした様はどのような芸術によってなら表現可能であるのか。造形芸術の場合であれば、物質の三次元性から解放された二次元の抽象である絵画がそれである、とヘーゲルは考える。さらには、造形芸術よりも時間芸術において、生命はさらに的確に表されることになる。音楽が、そして「ことば」というさらに抽象度の高い手段によって表現される詩劇こそが、神的な生命を表現するのにはふさわしい。しかも、神は受肉によって人の前にお姿を現し給うた。神的な本質は彼岸に隔絶されているのではなく、現に我々の前に存在し、我々の生活の細部にまで遍在している。神は世俗化し、これを表現する芸術もまた世俗化するのである。たとえば、ヘーゲルは、ネーデルラント絵画の歴史を、ファン・ダイクを例に挙げて次のように説明する。

さて、そもそも絵画における芸術の関心とはいったい何かについて、詳細に論じることにしましょう。絵画は、題材をいかようにでも解釈できるような、一つの抽象的な芸術であると考えられます。したがって、自らの芸術によって自分自身を自然と並ぶ位置に着けようとするのは、ほかならぬ人間です。こうした観点から、絵画に対して大きな異議が唱えられ、偉大な画家たちが通俗的な題材に夢中になって芸術を貶めたと非難されました。尊敬され続けているのは、したがって、人間の情感ではなくて、ディレクタントの情感にすぎない、というのです。これに関して何らかの弁明が必要だと思われたのは、とりわけネーデルラントの芸術¹⁴です。というのも、ネーデルラントの芸術は高級な教会の主題を捨てて絵画という散文に移行してしまっていたからです。芸術とその取扱い方のなす円運動の全体を、ネーデルラントの芸術は経廻り尽くしていました。ネーデルラントの芸術は、まったく伝統的でまったく手仕事の教会画から始まりました。そこから、心のこもったもののまったくの単純態へと進み、さらにより高い高貴な絵画作品となりました。なかでも卓越しているのはファン・ダイクです。彼はこうした作品を苦心して作り上げ、そのなかに自由なフィギュアと自然な個性を注ぎ込んだのです。そのさいファン・ダイクは、衣服の装飾や建物や景色の素描などに至るまで、疎かにはしませんでした。ここから、芸術は肖像画や家庭内の情景の描写に進み、さらにはきわめて多様な題材へ、空想の産物へ、あるいは、生活のなかにきわめて日常的に現れる一瞬一瞬の描写へも進み、最後には静物画、つまり、雑多な食器類や道具、動物や果物などといったものの寄せ集めへと至ったのです——(1820/21, S.247)。

こうして成立する絵画は、まさしくロマン主義の絵画であった。ヘーゲルは、神的なものの生命こそが重要であるがゆえに、その生命はまさに我々の日常にあふれている、と主張しているように見える。ここからすれば、ヘーゲルはまさにロマン主義者であった、と言えるだろう。だが、ロマン主義には、理念よりも生命を重視するのと同様に、過去の美化という側面もあった。ヴィンケルマンは古典古代という過去に範型を求めた。実は、ロマン主義者たちも、過去に範型を求めていた。文学上のロマン主義に対しては、「ロマン主義、とりわけドイツ・ロマン主義」というと、現実を逃避し、内面を、あるいは過去を志向する、反近代的な運動¹⁵であるといったことがし

ばしば語られる。ロマン主義はそれだけのものではないのであるが、確かに過去を美化する側面はある。ヘーゲルの絵画論に即して言うなら、誰よりもボアスレ兄弟がその典型であった。ヘーゲルが親しんでいたボアスレのコレクションは、1827年にバイエルン王に売却され、そのため、コレクションに含まれていた作品群は、現在、ミュンヘンのアルテ・ピナコテークで見ることができるのだが、彼らがこれを売りに出したのが、ケルンの大聖堂を完成させる費用を捻出するためであったことは、広く知られている。それというのも、フランス革命軍とナポレオンによる侵略によって、ドイツ諸邦がナショナリズムに目覚めたからであった。

だが、当時のドイツ地域には、ドイツというナショナルな政治体は成立していない。ドイツは領邦国家群に分裂し、そもそも統一国家をなしてはいなかった。ナショナルなものが実際には存在せず、現に存在する実定的な国家に依拠した国家主義的な政治運動が不可能である以上、ナショナリズムは幻想の「ドイツ」に依拠するしかない。だが、幻想が幻想のままではナショナリズムにはならない。象徴が必要だったのである。それが、当時未完のまま放置されていたケルン大聖堂であった。まだ見ぬ国民国家を求める運動は、過去にあったとされる古いドイツの栄光に依拠せざるを得なかったのである。事実、ボアスレは自らのコレクションの中でも、古いドイツやネーデルラントの宗教画を高く評価していた。彼らが、当時ファン・エイクのものと同みなされていた作品をすすんで集めたのは、こうしたナショナリズムと無縁ではない¹⁶。

だが、ヘーゲルは、ネーデルラント絵画をそのようには見ていない。これはさきの引用で明らかである。確かにファン・エイクは素晴らしい。しかし、ヘーゲルがファン・エイクの作品だと思って見ていたロヒールの作品に描かれた東方の三博士は、祈る人ではなく、普通の人の肖像のように見えるのであった。これは、ある意味では否定的な評価である。しかし、長文で引用したファン・ダイクをめぐるネーデルラント絵画の歴史に関するヘーゲルの表現を借りるなら、まさにそうであるからこそ、ネーデルラントの絵画はロマン主義絵画へと発展したともいえる。神的なものは神々しい姿をせずとも、市井の人々の日常の中に、常に／既に存在している。ヘーゲルの理解するロマン主義絵画はこれを、描き出すのである。だから、東方の三博士はどこにでもいる普通の男たちでいいのだ。ここに見て取れるのは、通常のロマン主義理解とは逆の歴史理解である。ヘーゲルは歴史に遡行をではなく発展を見ている。主題の通俗化は、神的なものの遍在を示す印となるのである。

このように理解されるロマン主義絵画はどのような相貌を帯びてくるだろうか。ここではキューゲルゲン (Franz Gerhard von Kugelgen, 1772 - 1820) を例に、ヘーゲルの議論を考察してみよう。没年を見ればわかる通り、キューゲルゲンはまさにヘーゲルの同時代人であった。彼はエルベ川をはさんでドレスデン旧市街の対岸に位置するインネレ・ノイシュタットの大通りに面した屋敷に住んでいた。現在、屋敷は「キューゲルゲン・ハウス ドレスデン・ロマン派博物館 (Kugelgenhaus - Museum der Dresdner Romantik)」として公開されている。博物館の名前も示す通り、この屋敷は当時からロマン派の芸術家たちのたまり場であった。ゲーテもドレスデンを訪れる際にはこの屋敷に立ち寄っていた。博物館3階の窓際には、「1813年4月24日、ロシア皇帝アレクサンドル一世とプロイセン王フリードリヒ・ヴィルヘルム三世の率いる反ナポレオン同盟軍の凱旋を、ゲーテはここから見ていた」とのプレートが貼られている。キューゲルゲンは、当時のドレスデンを代表するロマン派の画家だったのである。

しかし、彼はヘーゲルの1820/21年講義が始まる半年前に、自らが所有するブドウ畑の見回りからの帰路、ドレスデン近郊で盗賊に殺害された。ヘーゲルは1820/21年講義の中でいち早くこれに言及している。ヘーゲルはこのキューゲルゲン最後の作品群をおそらく二度見ている。ズアカンプ版著作集第11巻の断片集に収められたヘーゲルの記述では、1820年8月にドレスデンのアカデミーで、キューゲルゲンが最後に取り掛かっていた「キリスト像、洗礼者および福音記者ヨハネ、および放蕩息子」の4点が展示されており¹⁷、ヘーゲルはこれを見ている。同年9月にはベルリンでも展示されたが、この時はさらに1点が加わり、5点の展示であった¹⁸。

議論は、宗教画と肖像画が描くべき対象をめぐる展開される。ヘーゲルは、絵画はそれ自体で自立した存立と背景を持つと言う。背景を持つことは彫刻との大きな違いとなる。彫刻が本来的にそれだけで存立しているのに対し、二次元の平面状に描かれる絵画の場合、背景も作品の中に描かれなくてはならないというのは必然であった。それゆえにまた、肖像は背景からそれ自身の権利で浮かび上がらなくてはならない。こうした描画

に優れていた画家として、ヘーゲルはファン・ダイクを称賛する。ファン・ダイクの描く人物は「額縁の中から歩み出てくるように見える」(1820/21: 246)【図 38 - 41】というのである。

肖像画では対象の人格が描きだされなくてはならない。人格が人物の表情や仕種で表されるのである。宗教画も、イエスや天使や使徒を描く場合はこれと同じである。しかし、宗教画が肖像画と異なるのは、それがそもそものはじめから崇拝の対象である、という点である。イエスや使徒たちはそれ自身が崇拝の対象であるから、これを表情豊かに肖像画として描くことも許されるだろう。しかし、聖書の物語の登場人物であるからといって、それ自体が崇拝の対象とは言えないような人物、たとえば「放蕩息子」を描く場合、付随する情景や属性を捨て去って、ただ表情豊かな肖像として描き出してしまうとなると、話は違ってくる。彼らが置かれた条件を排除してしまえば、それ自体は崇拝の対象ではないからだ。

……けれども、人物の個々の表情だけが私たちの関心を引くのであれば、こうした表情を肖像画のなかに描写するのは宜しくありません。前述のように、キリストや使徒たちを肖像画として描写することはできますが、それは彼らが何らかの崇拝の対象であるからです。しかし、たとえばキューゲルゲンがしたように、洗礼者ヨハネや放蕩息子を胸像として描くのは宜しくありません。なぜなら、彼らは彼らの個体の全体がではなく、たんに彼らの生涯の個別のシーンだけが、私たちの関心を引くからです(1820/21: 246)。

実際、こうした危険性は肖像画にも潜在していた。ファン・ダイクの肖像画の描く対象は、神や使徒ではなく、生身の人間である。これが背景から自立して生き生きと描かれるためには、それ自体が統一された人格として我々の目の前に浮かび上がらなければならない。なぜなら、「肖像画の人物が私たちの見知らぬ人である場合には、人物が芸術を通して浮かび上がり、生き生きと描かれるのでなければ、こうした関心(諸々の行為や性質についての関心)は失われてしまう」(ebenda)からである。要するに、肖像画が生き生きと人格を描きだして、見る者の関心をひくのは、それが実物に似ているからであるが、似ているかどうかは、当の本人を知らない人には意味をなさない。だから、描かれた人物がいかに生き生きと表現されているか、ということが重要になるのである。

では、放蕩息子の場合はどうだろう。人物を生き生きと描き出すことで肖像画同様に作品としては成立する。しかし、これでは作品が宗教画であることは伝わってこない。放蕩息子を描こうとすれば、宗教画であることを示すための様々な小道具を描きこまざるを得ない。そこでヘーゲルは、再度キューゲルゲンを引き合いに出すのである。

キューゲルゲンの最後の絵については、放蕩息子の胸像を取りあげて、すでに言及しました。もちろんそこには悔悟に打ちひしがれたようすと苦痛が奇妙に表現されていますが、そこに見出されるのは絶対的な情景ではありません。頬に伝う涙を拭い去ってしまえば、その顔から見えてくるのは、むしろ、路上でも見出せるような、まったくありきたりの性格なのです(1820/21: 268)【図 51】。

ありきたりの情景とありきたりの性格とは、つまり、ごくごく日常的な普通の市井の一人物の悲惨な場面ということである。キューゲルゲンの方向性は実は宗教的な情景を日常の風景に変えてしまうというのである。だが、これは、先の東方の三博士の例と同様に、キューゲルゲン批判を超えた意味を持っている。それは、絵画そのものの本質にかかわる問題でもあった。

ヘーゲルは、イエスや天使を描く宗教画についてはこれを除外しているが、宗教的な素材であっても、それが直接の崇拝の対象とはならない聖書の登場人物を描く際には、すでに述べたように、肖像画と同様の問題が起こるというのである。しかし、イエスを除外することはおそらくできないだろう。天使は翼がなければ天使とは見えないから、これは論外かもしれない。だが、イエスから荊冠を取り去り、あるいは十字架を取り去って、一人の苦悩する男の肖像として描けば、これを神の子であると主張する根拠を失う。信仰と崇拝の対象であったとし

でも、それが描かれた場合には、神的なものを神的な何かだと認定させる特性が、作品のどこかに示されなくてはならないのである。

これは、実際、彫刻作品について 1820/21 年講義が述べているところとも一致する。違いがあるとすれば、それは、絵画の場合、こうした神的属性を示す小道具を背景に描き込むことができるけれども、彫刻の場合、これらの小道具は描かれている像の身に纏わせなくてはならない、という点である。しかも、こうした小道具は、多くの神々で共通していたりする。そのため、どの神を現した彫刻なのかはわからなくなる。絵画の場合には背景がある。そのため、背景を含めた「情景」を描き出すことが重要となるし、まさに「情景」を描き出すべきジャンルであるという点で、絵画は彫刻に勝るのであった。してみれば、こうした特性を持つ絵画から情景を切り離してしまうような描き方、人物を胸像として描いてしまうような描き方は、絵画のあり方に反することになる。

これを、描かれるべき神性の側から考えるなら、作品の価値は描かれている対象にあるのか、作品それ自体にあるのか、という問題ともなる。宗教画も、見る者がよく知る人物の肖像画も、その価値は描かれた対象の神性や人格によって決まる。作品の価値はこれをいかに正しく描き出しているにかかっている。ただし、実物そっくりに描けば良いという意味で「似ている」ことが重要なのではなく、その対象の神性や人格をいかに的確に情景の中にとらえるか、ということが問題となるのである。

ところが、神々の真理がその生き生きとした様にあるということになると、それが人の姿を借りていかに生き生きと描き出されるかということが重要になる。神性は人の中に宿るのである。ここまでくると、宗教画と肖像画の差はほとんどなくなる。先に述べたファン・ダイクについての言及は、こうした文脈において登場する。神的なものは神の像の中ではなく、人間の中に、人間の生活の中に、世界の細部に宿るのである。画家の仕事は、これをいかに的確に、平面構成と色彩とで表現するかが重要なのである。

先に見たように、ヘーゲルの称揚するロマン主義絵画は、彫刻から絵画を通してさらにその先の芸術形式へという「歴史的発展」を示すものであった。この点で、ヘーゲルの主張は、過去に向かおうとするドイツ・ロマン派特有の「幻想のナショナリズム」とでもいうべきものと対立する。しかし、ヘーゲルのロマン主義絵画理解は、同時に、描き出されるべき神的なものの世俗化を通した、神的なものの遍在へと展開する、絵画の歴史的発展を主張するものであったともいえよう。一見するところでは批判に見えるようなキューゲルゲン理解も、ファン・ダイクへの称賛も、実のところ、絵画芸術の歴史的発展を説明するものであったと言えよう。

4. 美術館における歴史的展示と啓蒙主義

ホトーの改竄になるいわゆる『ヘーゲル美学講義』は、1829 年 2 月 17 日とわざわざ講義の日付まで特定しながら、ベルリンの新絵画館では作品は歴史的に展示されるべきだと主張した、と注記する¹⁹。絵画館の開館は 1830 年である。ヘーゲルは、新しい絵画館のあるべき姿を示したことになる。歴史的展示とは、時代別・画派別に展示室及び各展示室の壁面を構成していくという、現代の美術館で一般的な展示方法である。この展示方法は、ヘーゲルがロマン派の絵画について展開した「絵画の歴史的発展」を、美術館の壁面に実際の作品を配列して示すことに他ならなかった。

歴史的展示を最初に始めた美術館は、ヘーゲルが 1824 年に訪れたヴィーンのベルヴェデーレ宮絵画館であったとされる²⁰。だが、歴史的展示を可能にするためには、それなりの点数の作品が揃っていることが前提であった。同時代の作品、あるいは同一画家の作品が十分な点数集められない場合、時系列に沿って展示しても分類の効果は表れない。そこで、コレクションの充実が急がれることになる。1830 年の新絵画館開館のために、プロイセン政府がソリーから 3000 点にも上るコレクションを買い上げたのはそのためであった²¹。

だが、もう一つ、本質的に重要であったのは、作品の帰属の確定であった。帰属が確定できない限り、作品は画題や作品の全体としての色調、あるいは大きさでしか分類できない。帰属を確定するためにも、多くの作品を一堂に並べる必要が出てくる。コレクションの充実という課題がここにも姿を現すのである。

1776 年、ハプスブルク帝国の女帝マリア・テレジアは、オイゲン公の別邸であったベルヴェデーレ宮を絵画館へと改装するよう命じる。絵画館は 1780 年に開館し、初代館長には、ヴィーン生まれで、当時ドレスデンのアカデミー教授であった宮廷画家のヨゼフ・ロース (Joseph Roos またはローザ Rosa, 1726 - 1805) が就任した。しかし、彼は 6 年後に解任されてしまう。その後任が、ヴィンケルマンの影響を受けた啓蒙主義者メヒェル (Christian von Mechel, 1737 - 1817) であった。メヒェルには、全収蔵作品を(1)イタリア、(2)17 世紀のフランドル、(3)それ以前のフランドル及びオランダ、(4)ドイツの 4 つに分類し、これを 2 フロアに配置するという、明確な方針があった²²。

メヒェルの就任が 1782 年であるのに、1783 年刊行のカタログの扉には 1781 年の年号がある²³。実は、カタログ刊行以前からすでに、メヒェルは様々の方面から批判を浴びていた。フリードリヒ・ニコライ (Friedrich Nicolai) は 1784 年の『ヴィーン旅行記』の中で「美術館殺し」とまで酷評したという²⁴。

しかし、メヒェルのカタログとこれに基づく展示を復元した CG 画像とを見る限り²⁵、歴史的に展示できているのはネーデルラント絵画のみである。実は、1300 点のベルヴェデーレの収蔵品の半分がネーデルラント絵画で、イタリア絵画とドイツ絵画はそれぞれ 4 分の 1 ずつしかない。イタリア絵画の配架を見る限り、ほとんど歴史的にはなっていない。むしろ、ベルヴェデーレ宮は大量のネーデルラント絵画を所有していたがゆえに、ネーデルラント絵画についてだけはこれを歴史的に配架することができた、というべきだろう²⁶。

事実、歴史的な展示ばかりが合理的な展示方法であったわけではない。その点で、メヒェルがヴィンケルマンの影響を受けた啓蒙主義者であったのは示唆的である。18 世紀のヴンダーカンマーはまさに啓蒙的理性の作り出したコレクションであって、無秩序に収蔵品が集められたわけではなかった。収集と分類にはそれぞれのコレクションで独自の、しかし合理的な方針が存在した。この合理性こそ、啓蒙的理性の指標だったのである。絵画作品の収集と分類に限定しても、こうした分類基準の中には、作品のサイズ、色調、構図、主題といった観点はあり得た。メヒェルに関して特筆されるべきは、彼が合理性の中でも時系列と継承関係という点を重視したという点である。ベルヴェデーレ宮絵画館において歴史的展示が可能であったネーデルラント絵画、特にルーベンス作品を集めた大広間でも、壁面の構成にはシンメトリーが取り入れられ、それ以外の作品を配列する際には、作品の大きさと主題、あるいは画題や構図といった観点を加味しながら、全体としてはシンメトリーが踏襲されている。それでもこれが歴史的展示であるのは、このように配架しても年代と画派とが明示できるだけの作品の物量があったためである。物量が不十分であると、年代順には並べられなくなる。結果として、パリのサロンに見られたような、壁面を埋め尽くす配置とならざるを得ない【図 108】。ベルヴェデーレ宮絵画館のイタリア絵画の展示がまさにそれであった。何と言っても、イタリア絵画を歴史的に並べるには作品数がなかったのである。

メヒェルの計画した展示が、特にネーデルラント絵画について、これを時系列に準じて配置するものであったとしても、これをもってメヒェルもまた「歴史的発展」を強調しようとしたのかどうかは、はっきりしない。とはいえ、ヘーゲルの 1829 年の講義での発言の根拠が、こうした美術館の配架を見た体験にあること、そしてこの展示方法の転換が、当時大論争を巻き起こしていたことは確認してよいだろう。しかし、歴史的展示に込められるべき思想、すなわち、絵画作品の歴史的発展という思想は、すでに 1820/21 年講義の中でネーデルラント絵画をめぐる議論の中に示されていたものでもあった。ヘーゲルは、当時展開されていた大論争と実際の展示方法の転換を念頭に置きながら、啓蒙主義的な合理性の一形態としての時系列による分類を、歴史的発展という観点によって克服して、啓蒙主義を超える芸術理論を打ち出すとともに、同じく歴史に依拠しながら過去の理想化に向かう当時のロマン主義にも反対して、歴史的な未来を展望したのだ、ということもできるだろう。

確かに、発展史観は 19 世紀を代表する思想であって、発展史観の妥当性こそが現在問われるべきである、という批判は当然のこととして成り立つだろう。だが、発展という観点を導入することで、ヘーゲルの美学構想が持つ古典主義ないしは啓蒙主義に対する独自の立場と、当時のロマン派の美学に対する同様に独自の立場とが可能になる。発展史観の是非を以てヘーゲルを批判するのは、それはそれでまた別の問題である。

5. 作品の帰属の問題

書簡集のヘーゲルは、ブルッヘでファン・エイクの傑作を見たと書くのみで(Brief: Nr. 565. III: 200.) 作品名には言及していない。しかし、そのうちのひとつが『ファン・デル・パーレの聖母子 (*Madonna with Canon Joris van der Paele*) 』【図 125】であるのは間違いない。1769 年の記録にはすでに、ヤン・ファン・エイク作品であると記されている²⁷。しかし、ファン・エイク作とされる作品が兄弟のどちらのものか、それとも工房作品であるのか、筆致等の特徴から特定されるのは、ほかのネーデルラント絵画と同様に 19 世紀も半ばのことである。ネーデルラント絵画に関しては研究それ自体が進んでいなかった²⁸。『ファン・デル・パーレの聖母子』の帰属が、古文獻での記載に基づいてではなく、他の作品群との比較研究をとおして確定したのも、1847 年のことであった²⁹。この事実は、ヘーゲルが作品を別の誰かの作品「として」見ていた可能性が極めて高いことを示している。

例えば、すでに言及した通り、ヘーゲルがヤン・ファン・エイクの作品だとする『鉢桶の中のキリスト』は、実はロヒール・ファン・デル・ウェイデンの『コロンバの祭壇画』の中央パネルである(1820/21, S. 262, 270. 1826K, S.185, 186)。ボアスレのコレクションに含まれていたこの三連祭壇画は、ボアスレ・コレクションの他の作品とともにバイエルン王に売却され、現在もミュンヘンにある。

ヘーゲルがヘムリンク(Hans Hemling または Memling)の作品だとする『マナを拾うユダヤ人 (*MANNAH in der Wüste*) 』と『過ぎ越しの祭り (*Feier des Passahfestes*) 』(820/21, S. 272., Brief: Nr. 437. II: 354-357.)も、ディルク・ボウツ(Dieric Bouts)の五連の祭壇画『聖餐の秘跡の祭壇画 (*Flügelaltar in St. Peter in Löwen, Einsetzung des Heiligen Abendmahls.*) 』【図 63】の一部である。前者はボアスレが所有し、のちにバイエルンに売却され、後者はベッテンドルフが所有し、ベルリン絵画館に売却された。ともに 1920 年にベルギーに返還されて 5 点が揃うことになる。『マナの収集』はボアスレのカタログでも、ボウツの作品とされているので、これをヘムリンクの作品であるとするのは、ヘーゲルの錯誤である。

ヴァルラフが所有していた『マリアの死 (*Der Tod Mariens*) 』【図 61】(Brief: Nr. 437. II:354f)も、スコーレル(Jan van Scorel)ではなく、クレーフェ(Joos van Cleve, der Ältere)の作品である。クレーフェには同じ題材の三連の祭壇画がもう 1 組存在し、こちらはボアスレが所有していた【図 62】。前者はもともとはボアスレの所有で、後者はヴァルラフの所有であったが、どういった経緯によってか、ボアスレとヴァルラフはこの 2 点を交換している。結果としてヴァルラフのものとなった『マリアの死』(前者)は現在もヴァルラフ美術館にあり、ボアスレのものとなった後者は、他のボアスレ・コレクションの作品とともにミュンヘンに売却された。

「〇〇を△△として見る」という問題は、後代の研究に基づく帰属の変更に際して発生するだけではない。その典型は、贋作ないしはコピー、良く言えば模写の問題である。ヘーゲルの時代の美術館目録に掲載されているながら、現在の当該美術館のオンライン・カタログでヒットしない場合の大半は、贋作ないしは模写であることが判明した結果、公開・展示されることのなくなった作品である。

しかし、絵画教育の観点から模写は多数制作されたのであった。1786 年から 1850 年にいたるベルリン絵画アカデミーでの展覧会の展示作品一覧を見ると³⁰、出品作品のほとんどすべてが、アカデミーの教授および学生の手になる、過去の有名作品の模写である。当時も高名であったアカデミーの教授や、のちに大画家となった当時の学生たちの作品であれば、「習作」としての価値も出てくるだろう。だが、模写の経緯がわからなくなってしまうならば、模写は贋作とみなされても致し方なくなる。絵画の練習は著名な作品の模写から始まる。模写は技術を取得するうえで重要な修行の一環でもあった。しかし、模写と贋作は紙一重である。模写を贋作から区別する唯一の根拠は、それが制作された過程についての文献的な伝承以外にはない。

事実、ドレスデンの絵画館に所蔵されているコレッジョ(Antonio Allegri, gen. Correggio, 1489 頃 - 1534)の『聖夜 (*Die heilige Nacht*, Gal.-Nr. 152) 』【図 65】には、テレーゼ・コンコルディア・マロン(Therese Concordia Maron, geb. Mengs, 1725 - 1806)による模写が存在し、こちらもドレスデンの絵画館に収蔵されていた(Gal.-Nr. M 64)。現在でも、ドレスデン・アルテ・マイスターのオンライン・カタログには、どちらの作品もカラーで掲載され、

検索できる。芸術性の高い模写としての評価が確定している、幸福な実例である。

模写したテレーゼ・コンコルディア・マロンは、1820/21 年講義の中でヘーゲルが、古代の彫刻の石膏レプリカのコレクションを残した人物として言及する、ドレスデンの宮廷画家アントン・ラファエロ・メンクス (Anton Raphael Mengs, 1728 - 79) の姉であった。1820/21 年講義の学生による筆記には誤りがあり、メンクスが絵画を蒐集したことになっているが、実際に蒐集されたのは彫刻、それも石膏によるレプリカである。蒐集された石膏像は現在もドレスデン絵画館の一面にメンクスのコレクションとして現存・展示されている。メンクス家は、父イスマエル (Ismael Mengs, 1688 - 1764) も、妹ユリアーネ・シャルロッテ (Juliane Charlotte Mengs, 1730/31 - 1806) も、この作品を模写したテレーゼ・コンコルディアも画家で、代々ドレスデンのザクセン宮廷につかえていたのだった。ちなみに、コレッジョの原作は嬰兒イエスの誕生を描いたものであるが、福音書に描かれるイエスの誕生の場面とは異なる構図を持つ。聖書外典に出典を持つイエスの誕生の場面で、夜の闇の中で嬰兒イエスから昼のようなまばゆい光が放たれているというものである。書簡の中でヘーゲルは、ベッテンドルフのコレクションに含まれるコレッジョの作品に言及しているが (Brief: Nr.437. II: 355f.)、ドレスデンの作品は『昼』で、ベッテンドルフの所有しているのは本当の『夜』だ、という記述が見られる。ドレスデンの『昼』とヘーゲルが言うのは、コレッジョの『聖夜』のことで、光り輝く嬰兒イエスの表現を昼の光に例えているものと思われる。これに対して、ベッテンドルフの「本当の『夜』」が何を指しているのかは不明である。ベッテンドルフのコレクションはバイエルン王が購入しているが、現在のミュンヘンのカタログからは、ベッテンドルフ由来のコレッジョを特定することができない。光と闇の描き方についてコレッジョを高く評価するというのが、ヘーゲルの意図であろうと考えられる。ベッテンドルフ所有の「本当の『夜』」なる作品が、ドレスデンの『聖夜』の模写であるのかどうか、この記述だけでは判断できない。それ以上に、ドレスデンにある『聖夜』がコレッジョの真作であることははっきりしていて、これをヘーゲルは何度も見ているにもかかわらず、ヘーゲルがベッテンドルフ所蔵の作品をも「コレッジョ」と呼んでいる、という事実の方が興味深い。ベッテンドルフの所蔵作品が真作なら、これはドレスデンの作品とは別物であるのだし、模写であるのなら、模写についてもヘーゲルは「コレッジョ」と呼んでいることになるからである。

真贋論争に関しては、もう一点、興味深い記述が書簡の中にある。それは、1821 年 9 月 2 日に旅先のドレスデンから妻に宛てて書かれた書簡 (Brief: Nr. 402.) に現れるもので、ホルバイン (Hans Holbein, 1497/1498 - 1543) の作品の真贋について言及している。

……とくに熱心に見たのがホルバインの絵です。この複製はベルリンで見たことがあります。とくに注意を引いたのはこの絵の情景で、3 人の女性のうち真ん中の人物の顔色と市長の鼻、そしてマリアの腕に抱かれた子が際立っています。——[ドレスデンの絵とベルリンの絵の]両者の状況に関して言うと、ベルリンの絵のほうの情景は、単独では良い絵だとしても、弟子が描いたとすぐにわかります。——ここ[ドレスデン]の絵の子どもは明らかに病的で意図的です。天の聖母の腕に見られる子は寄進者たち[市長の家族]の死んだ子であり、この場から彼らに慰めと献身を届けているのだという、ここの監査官の陳述は正しいと私は確信します。この陳述が正しいのは、ほぼ中心の下に子どもが立っていることで証明されます。この絵に描かれたこの子はとても美しい。ベルリンの絵は、器用に作られてはいるがとくに精神が欠けている複製であることは、私にはまったく疑いがありません (Brief: Nr. 402. II: 292f.)。

ヘーゲルは、ドレスデンの作品がホルバインの真作で、ベルリンのものが複製である、と考えるのだが、事実はその逆であることが判明している。ベルリンの作品【図 56】こそがホルバインの真作で、『ダルムシュタットの聖母 (Darmstädter Madonna)』である。この作品は現在ダルムシュタット城に収蔵されている。一方ドレスデンの作品【図 57】は、ザールブルク (Bartholomäus Sarburgh, 1588 - um 1650) によるコピー『バーゼルの市長ヤコブ・マイヤー・ツム・ハーゼンの聖母 (Die Madonna des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen)』である。ドレスデンのコピー作品のタイトルは、この絵を所蔵してきたマイヤー家の家名に由来する。

ヘーゲルが歴史的展示を主張した 1820 年代は、その前提となる作品の帰属についての研究が始まったばかりの時代であった。したがって、ヘーゲル美学研究の観点からするなら、ヘーゲルが作品の帰属を誤って議論をしていたというのは問題にならない。むしろ、ヘーゲルが何を何として見たのかという点から議論をすることの方が重要である。ここからは、ヘーゲルの絵画評価が帰属の問題を括弧に入れても成り立つだけの普遍性と説得力を持つものであったのかどうか、という論点が出てくるだろう。とはいえ、これまでのヘーゲル美学をめぐる論争が、この点を全く考慮しないで行われてきたことだけは確かである。本研究の意味は、議論の前提となる事実関係を明らかにするという、まさにこの一点にある。以上の諸論点についての探究は、この研究をもとに今後なされるであろう、地に足の着いた議論から、今まさに始まろうとしているのである。

6. フランス革命とナポレオンによる収奪

近代以前、あるいは絵画作品は宮殿の装飾品であり、あるいは教会における宗教的な礼拝の対象であった。これが宮殿の建築や宗教を離れて、それだけで自立する価値を有するものと認識されるようになることで、「芸術」という観念が成立する。実は、「芸術」は終焉するどころか、18 世紀末に初めて誕生したのである。本稿第 3 章『「芸術の哲学」講義における古典主義とロマン主義』で論じた、芸術及び芸術作品の歴史的発展という問題は、芸術という観念の成立に関する芸術内的な議論であった。本章では、芸術という観念の成立を促した芸術外の要因について考察しよう。

絵画の内部におけるこうした流れを、外部から政治的・暴力的に加速させたのは、フランス革命による教会財産の没収であり、その後のナポレオンによる略奪であり、その結果としての作品の散逸であった。ボアスレのコレクションをはじめとして、ヘーゲルが見ることのできた個人コレクションはどれも、教会からの流出品を購入したものであった。その中には、略奪されて元に戻されなかったものも含まれれば、経済的な理由から教会が手放したものも含まれている。

中でも代表的な事例は、フーベルト(Hubert van Eyck, ca. 1385 - 1426)とヤンのファン・エイク兄弟の大作、ヘント(ゲント)のシント・バーフ大聖堂にあった『ヘントの祭壇画(*Gents altaarstuk*)』【図 67・68】と、すでに帰属の問題で言及したブルッヘの聖ドナトゥス協同教会のヤン・ファン・エイク作『ファン・デル・パーレの聖母子』【図 125】である。1794 年に北ネーデルラントに侵攻したフランス革命軍は、この 2 点を含む多くの作品を略奪し、パリに運んだ。その結果、ルーヴルには、略奪品で溢れかえることとなる³¹。

ヘントから奪われた『ヘントの祭壇画』の中央パネルは、1815 年に返還されるが、その後、財政に窮した司教が祭壇画を抵当に入れてしまい、今度は両翼が散逸してしまう。この両翼はソリーが入手するところとなり、のちにベルリン政府に買い上げられるのである。こうして購入された祭壇画の両翼を、ヘーゲルはベルリンで見ている(Brief: Nr. 565. III: 200.)。両翼は第一次大戦後にヘントに返還されたが、第二次大戦中にヒトラーが再度祭壇画全体を奪うことになる。祭壇画が最終的にヘントに戻されたのは第二次大戦の末期であった。1911 年のベルリン絵画館のカatalogには、中央パネルをレプリカで補った全体像が掲載されている³²。

ナポレオンの失脚後も、すべての作品が本来の所在地に戻されたわけではなかった。その代表例が、ヴェネツィアから略奪されたヴェロネーゼ(Paolo Veronese)の大作『カナの婚礼(*Die Hochzeit zu Kana*)』【図 123】である。あまりに巨大であるため、搬送時には二つに切断したと伝えられているが、フランスはこの作品の返還を拒否している。

1822 年にヘーゲルは、ネーデルラントへの旅行の途上でカッセルに逗留し、同地の絵画館を訪ねている。カッセルからの妻宛ての書簡には、「ここで最も勝れた作品は、ここからではなくパリからペテルスブルクに行ったものです」と書かれている(Brief: Nr. 433. II. 347.)。カッセルから略奪された絵画もルーヴルに送られたが、ナポレオンはこれらを妻ジョセフィーヌに贈り、ジョセフィーヌはさらにこれらをロシアのアレクサンドル一世に売却した。ヘーゲルの言う「ペテルスブルク」はエルミタージュ美術館を指している。

ナポレオンは、彼とフランス軍に敵対した諸国・諸都市の教会や絵画館に収蔵されていた作品を、大量に略奪した。現在のベルギーやイタリアの諸国、またカッセル等は大きな被害にあっている。一方、革命側についてはオランダでは、むしろ美術館建設が奨励された。現在も、アムステルダム オランダ国立美術館には、美術館の保護と芸術の推奨に力を尽くした偉人として、ナポレオンを顕彰する一室が設けられている。また、ザクセン公国は劣勢が明白となるや、いち早くナポレオンに恭順の意を表した。そのため、1812年のロシア遠征では多くの将兵を出陣させられることとなり、遙かロシアの地で多くの戦死者を出してしまったが、ドレスデンの絵画館にはほとんど被害はなかった。ヴィーンもまた、カタログで見る限りはナポレオンによる略奪を免れている³³。皇帝の地位に就くために、オーストリア帝国の皇室と姻戚関係を結ぶ必要があったからかもしれない。

ヘーゲルが美学講義を展開し始めた 1820 年代には、パリから返却されることになった作品群はすでに多くが故地に落ちていた。とはいえ、元の所在地に落ちていたのではなく、教会所有であった作品の中には、返還後は美術館に収蔵されたものも少なくない。『ファン・デル・パーレの聖母子』もそうしたもののひとつであった。信仰の対象ではなく、鑑賞の対象となったのである。作品は、返還後、ブルッヘの美術アカデミーに収蔵され、今でもアカデミーの美術館に展示されている。あるいは、『ヘントの祭壇画』のように、抵当に入れられ、売却されたものもある。宗教上の礼拝や貴族の威厳から解放された結果、作品は「芸術」という独立した価値を持つようになったのではあるが、これは同時に「商品」という交換価値を付与されることでもあった。作品は商品となったのである。

ボアスレをはじめとする個人コレクションは、フランス革命によって惹起されたドイツ・ナショナリズムに裏付けられて、古いドイツへの称賛の色を濃くする。こうしたコレクションがドイツ・ロマン派の過去への憧憬を体現する。しかしその裏側には、フランス革命による直接的な影響としての教会財産の没収と、間接的な影響としての絵画作品の商品化という事実があった。絵画作品の商品化なしには、そもそもこうしたコレクションは不可能だったのである。皮肉なことに、過去への憧憬は過去からの断絶によってはじめて可能になった。芸術の商品化を通して初めて、ケルン大聖堂の完成というノスタルジーが可能となる。憧れの中世は露骨な近代資本主義の産物だったのである。

7. 結論

以上みてきたように、ヘーゲルの美学講義は、ヘーゲルの哲学体系内部における芸術の位置付けという問題から出発する「芸術終焉論」という「理論的發展」と、芸術および芸術作品の「歴史的発展」という、二つの相反する発展の微妙なバランスの上に成立する。一方で、芸術は、哲学体系内部での位置付けとしては最も低次の段階にあるものでありながら、他方、それ自体の展開においては、作品の中に生命を吹き込み続ける高度に精神的なものでもある。古典主義は美の理念を見出したけれども、生命を欠いた彫像の中に理念を閉じ込めてしまった。これに対して、ロマン主義は作品を通して生き生きとした様 (*Lebendigkeit*) を描き出す。神的なもの、普遍的なものは固定した理念ではなく、生命を持たなくてはならない。ロマン主義芸術は理念に生命を与えるのである。

かくしてヘーゲルの美学講義は、美の理念を論じれば論じるほど、当初の意図を逸脱することになる。それは一面では、モザイク技法や色彩論についての言及となって創作の立場に近づき、他面では、作品の中に生命がいかに現れ出ているかを示す鑑賞の手引きともなっていく。講義の冒頭でヘーゲルが批判する「主観的な芸術論」ととられかねない一面が、ここにはある。これを客観的な芸術論に回収しようとすれば、個別のジャンルや作品についての議論を哲学体系内に収めるよう工夫をするしかない。具体的な作品についての言及が年を追う毎に減少するのも、その表れだろう。したがって、芸術終焉論とも読める論述が目立つようになる。だが、実際には、個々のジャンルや作品についての議論から、画家や作品に関わる固有名が欠落しているだけである。論じられている内容は、後年の講義に至っても、細部に至るまで 1820/21 年講義と同様か、あるいはそ

れ以上に詳細を極めるのであった。すなわち、講義で繰り返される芸術の歴史的発展についての理論は、いわゆる体系哲学者としてのヘーゲルの枠を逸脱し続けるのである。ヘーゲルの美学講義は体系をめぐる両義性の上に成り立つのである。

とはいえ、本総論は、今後さらに詳細な探究がなされるべき諸課題についての暫定的な提言に留まらざるを得ない。本研究の目的が、こうした諸課題についての議論の前提となる事実関係の確定にあるからである。以上の総論は、事実関係の確定という「非哲学的な」実証をするだけの作業からでも、この程度には「哲学的な」考察を必要とする課題が明らかとなる、という一例を示しているに過ぎない。本格的な考察は、本報告書が提供する資料の分析から始まる。事実関係を明らかにする研究の第一歩が踏み出されたのである。我々が提示した事実関係を無視して、いわゆる「哲学的」な議論や考察、研究を行うことは、もはや不可能である。仮に、こうした研究が今後事実関係を無視してなされたとしても、それは哲学的な考察では毛頭ない。これらは、駄法螺と呼ばれ、世迷言と呼ばれ、妄想と呼ばれる。肝心なのは、哲学を事実の上に己の脚で立たせることである。

付記 本報告書は、科学研究費補助金・基盤研究(B) 課題番号 26284020、平成 26～30 年度「ヘーゲル美学講義に結実した芸術体験の実証的研究」(研究代表者: 石川伊織)の成果である。

註

- ¹ G. W. F. Hegel. *Vorlesung über Ästhetik: Berlin 1820/21; eine Nachschrift*. Hrsg. von Helmut Schneider, Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang. I. Textband. - 1995 (Hegelana; Bd. 3). S. 21. 引用の際は 1820/21 と略記し、コロンの後に頁番号を記す(邦訳: G.W.F.ヘーゲル『美学講義』寄川条路監訳、石川伊織／小川真人／瀧本有香訳、法政大学出版局 叢書・ユニベルシタス 1057(2017) p.1。ただし、本稿では訳文は改めて訳したものを用いる)。
- ² ホー版の初版はヘーゲルの死後まもなく編纂が始まった旧全集版 10 - 12 巻に収められた『美学講義』全 3 巻である。書誌事項は以下の通り。Georg Wilhelm Friedrich Hegel's *Vorlesungen über die Aesthetik*. Hrsg. von Doktor H. G. Hotho. 1835 - 1838. in *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Werke*. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten: Bd. 10, 11, 12. Berlin. ホーは後にヘーゲルの『美学講義』の第 2 版を、旧全集版とは無関係に刊行する。書誌事項は、Georg Wilhelm Friedrich Hegel's *Vorlesungen über die Aesthetik*. hrsg. von Doktor H. G. Hotho. Zweite Auflage. 1842 - 1843. Berlin. 後の諸版は、未完に終わったラッソン版を除き、ホーの第 2 版に依っている。
- ³ 1820/21 年冬学期講義については註 1 参照。
1823 年夏学期講義・ホーによる筆記録: Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*. Bd.2. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst, Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho*. Hrsg. Von Annemarie Gethmann-Siefert, Felix Meiner Verlag. Hamburg (1998). (引用の際は 1823H と略記し、コロンの後にページ番号を記す)。
1823 年夏学期講義・クーザンによるフランス語の筆記録: *Bibliothèque des Textes Philosophiques. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Esthétique, Cahier de Notes Inédit de Victor Cousin*. Transcription, présentation et notes Alain Patrick Olivier. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris (2005)。
1826 年夏学期講義・Pfordten による筆記: Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon und Karsten Berr, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main (2004). STW1722. (引用の際は 1826P と略記し、コロンの後にページ番号を記す)。
1826 年夏学期講義・Kehler による筆記: *Philosophia, Studien und Editionen zum deutschen Idealismus und zur Frühromantik*. Hrsg. von Christoph Jamme und Klaus Vieweg. Abteilung I - Editionen. Bd. 2. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Philosophie der Kunst oder Ästhetik, Nach Hegel. Im Sommer 1826 Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Hrsg von Annemarie Gethmann-Siefert und Bernadette Collenberg-Plotnikov unter Mitarbeit von Francesca Iannelli und Karsten Berr. Wilhelm Fink Verlag. (2004). (引用の際は 1826K と略記し、コロンの後にページ番号を記す)。

- ⁴ *Briefe von und an Hegel*. 3 Bde. Hrsg. von Johannes Hoffmeister. Hamburg 1952. 2. unveränderte Auflage, 1961. Dritte, durchgesehene Auflage, 4 Bde. (5 T.), 1969. / Bd. IV, Teil 1. Dokumente und Materialien zur Biographie. Herausgegeben von Friedhelm Nicolin. 3. völlig neubearbeitete Auflage. Hamburg 1977. / Bd. IV, Teil 2. Nachträge zum Briefwechsel, Register mit biographischem Kommentar, Zeittafel. Herausgegeben von Friedhelm Nicolin. Dritte, völlig neubearbeitete Auflage. Hamburg 1981. (引用の際は Brief と略記し、コロンの後に書簡番号、巻次、ページ番号を記す)。
- ⁵ *Hegel-Studien Bd.26* (1991), *Nachschriften von Hegels Vorlesungen*. Hrsg. von Friedhelm Nicolin und Otto Pöggeler (オットー・ペグラー編・寄川条路監訳『ヘーゲル講義録研究』法政大学出版局(2015))では、美学関連の章が、第 11 章と第 12 章に分けられている。第 11 章では 1820/21 年の講義が Helmut Schneider (1820/21 年講義録の編者)によって「美学講義」としてとりあげられ、第 12 章では 1823 年以降の講義がアンネマリー・ゲートマン=ジーフェルトの手で「美学・芸術哲学講義」としてまとめられている。同じく寄川条路編の『ヘーゲル講義録入門』(法政大学出版局(2016))でもこれを踏襲して、美学関連の講義は第 8 章と第 9 章に区別されている。これは、シュナイダーとゲートマン=ジーフェルトの学説上の問題とも考えられるが、1820/21 年の唯一の資料であるこの講義録だけが「美学」のタイトルを持ち、その他の年次の講義録が「美学または芸術の哲学」ないしは「芸術の哲学または美学」となっていることは重要であろう。とはいえ、内容からすれば、言及する具体的な画家名・作品名が最も多い 1820/21 年講義がすでに「芸術の哲学」である。
- ⁶ これについては、本報告書の翻訳篇に収録した各年次の絵画論の翻訳と書簡集からの翻訳を参照されたい。
- ⁷ 1823H と 1826P および 1826K の編者である Gethmann-Siefert は、筆記録の分析がヘーゲル美学に新たな光を当てるという立場をとりつつ、それぞれの筆記録の注解の中で芸術終焉論がどのように整理されていくかを論じている。一方、Jaeschke は、体系の中での美学講義の位置付けは筆記録によっても変わらないとする。すなわち、芸術終焉論の立場から、ヘーゲル美学講義を克服されるべき精神哲学の第一段階でしかない、と主張する。Walter Jaeschke, *Hegel Handbuch, Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart/Weimar (2005), S. 418 - 450. (W.イェシュケ『ヘーゲルハンドブック 生涯・作品・学派』神山伸弘・久保陽一・座小田豊・島崎隆・高山守・山口誠一監訳 第 9 章「芸術の哲学」S. 526 - 592)。
- ⁸ ホーアの『ヘーゲル美学講義』初版(註 2 前掲書)S. VII-VIII. もともと、この序文には奇妙な矛盾がある。「以後の講義は 1820/21 年の講義草稿に基づく」と述べた直後に、「1823 年にも大幅に書き直されているので、ホーア版を作成する際には 1820 年/21 年の資料は参照しなかった(ebd. S. X)」とも述べているのである。現在残されているドイツ語による 1823 年の筆記録はホーアが筆記したものだけである。しかも、この筆記録はホーア版とも大幅に異なっている。全体が 2 部構成から 3 部構成になったのは 1828/29 年講義からだから、それを反映させてもいるのであるが、違いはそれだけではない。1823 年講義にも 1826 年講義にも、具体的な画家名・作品名はほとんど出てこないにもかかわらず、ホーア版には初版にも第二版にも膨大な画家名が記述されているのである。ヘーゲルが言及していない画家さえ登場する。ホーア版が改竄であるとされる所以である。
- ⁹ 本報告書所収の「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」の【図 30】参照。以下、この図版の参照を指示する際には【図〇〇】とのみ本文中に示すこととする。
- ¹⁰ ヘーゲルは、ゲーテ訳でデイドロを引用しているが、前後の文脈を全く逆転させることで、実際にはデイドロを批判している。詳しくは拙稿「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 (Über die Probleme der Physiognomik und Schädellehre in der “Vorlesung über Ästhetik (1820/21)” Hegels)」、国際地域研究学会(新潟県立大学内)『国際地域研究論集』第 7 号(2016)、1-12 頁を参照のこと。
- ¹¹ Annik Pietsch, *Material, Technik, Ästhetik und WIS-SENSCHAFT DER FARBE 1750-1850, Eine produktionsästhetische Studie zur ›Blüte‹ und zum ›Verfall‹ der Malerei in Deutschland am Beispiel Berlin*. Berlin (2014). S.211ff.
- ¹² 拙稿前掲論文参照。
- ¹³ 拙稿前掲論文参照。ヘーゲルが引用しているのは、Peter Camper (Petrus Camper, 1722-89)の *Über den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge in Menschen verschiedener Gegenden und verschiedenen Alters; über das Schöne antiker Bildsäulen und geschnittenen Steine; nebst Darstellung einer neuen Art, allerlei Menschenköpfe mit Sicherheit zu zeichnen. Nach des Verfassers Tode herausgegebenen von seinem Sohne Adrian Gilles Camper. Übersetzt von S. Th. Sömmerring. Mit zehn Kupfertafeln*. Berlin (Vossische Buchhandlung), 1792. (邦訳『カンパーの顔面角理論』森貴史 訳・解説、関西大学出版部、2012)。原題からすると、著者の死後にその息子アドリアン・ギレス・カンパーによって編纂され、S. Th. ゼンマーリングによって独訳されたものであるが、残念ながら、筆者はいまだにこのドイツ語訳の元になっている原書(オランダ語なのかラテン語なのか不明)にたどり着けていない。
- ¹⁴ 原文は niederländisch. 詳しくは翻訳篇の該当箇所の註を参照のこと。

- 15 長野順子・小田部胤久編著『シェリング論集5 交響するロマン主義』晃洋書房(2006)、i 頁。もちろんこの書はこうしたロマン主義理解を乗り越える試みであった。
- 16 *Königliche Museum zu Berlin, Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde. 1. Abteilung, Die Ro-manischen Länder. 2. vermehrte Auflage 1913, 2. Abteilung, Die Germanischen Länder.* 1911. すなわち、1911 年のベルリン絵画館のカタログは 2 分冊で、第 1 部をロマンス諸国、第 2 部をゲルマン諸国とし、ネーデルラントは第 2 部のゲルマン諸国に入るものとされている。
- 17 G. W. F. Hegel Werke in 20 Bdn. Band 11. S. 562.
- 18 *Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850*, bearbeitet von Helmut Börsch-Supan. 2 Bde. und Register. Berlin 1971. 詳しくは、翻訳篇所収の図版と論文・資料編所収の柴田論文を参照のこと。
- 19 G. W. F. Hegel Werke in 20 Bdn. Band 15. S. 108. (ホトー初版・第 2 版ともに第 3 巻 S. 102)
- 20 Gudrun Swoboda (hrsg.), *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums. in 2 Bdn.* (2013) および Edouard Pommier, *Wien 1780 - Paris 1793, Welches der beiden Museen war wohl das revolutionärste? In: Tmpel der Kunst, Die Geburts des öffentlichen Museums in Deutschland 1701 - 1815*, hrsg. Von Bénédicte Savoy, Köln Weimar Wien 2015. S. 96 - 116. なお、Pommier 論文の初出は「Vienne 1780 - Paris 1793 ou Le plus révolutionnaire des deux musées n'est pas celui auquel on pense d'aord...», in: Elisabeth Décultot (Hg.): *Ecrire l'histoire de l'art. France - Allemagne, 1750 - 1920, Paris 2000* (= *Revue Germanique Internationale* Nr. 13), S. 67 - 86 である。
- 21 註 16 のベルリンのカタログには、作品入手の年月日から経緯まで、詳細に注記されている。なお、ベルリン絵画館の開館時の収蔵作品については、Dr. G. F. Waagen, *Verzeichniß der Gemälde-Sammlung der Königlichen Museums zu Berlin*, Berlin 1830 を参照のこと。
- 22 Pommier 前掲論文参照。
- 23 Christian von Mechel, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich-Königlichen Bilder Gallerie in Wien im Jahre 1781*. Wien 1783.
- 24 Pommier 前掲論文参照。
- 25 Swoboda 前掲書第 1 巻の所要部分は、メヒェルのカタログに掲載された作品の特定と、当時のベルヴェデーレ宮絵画館の壁面構成の CG による再現図版に充てられている (S. 168 - 307)。
- 26 以下、本報告書中の拙稿「ヴィーン・ベルヴェデーレ宮帝室絵画館のカタログと歴史的展示」を参照。
- 27 J. B. Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris, (1769) p. 274
- 28 ネーデルラント絵画についての古い包括的な資料としては、カール・ファン・マンデル (Karel van Mander, 1548 - 1606) の『絵画の書 (Het Schilder-Boeck, 1604)』の第 4 書「北方画家列伝」があげられるが、書名が示す通り、本書はネーデルラントの画家の伝記集である。邦訳『カール・ファン・マンデル「北方画家列伝」注解』(尾崎彰宏他訳、中央公論美術出版(2014)) には、訳者の一人である廣川暁生による『「北方画家列伝」中で言及される画家と作品一覧表 (p. 586 - 644)』があるが、マンデルの記述と現在の研究に基づく帰属の表示が一致しない例が多数ある。
- 29 前述の *Verzeichniß der Gemälde-Sammlung der Königlichen Museums zu Berlin*, Berlin 1830 の編者で、ベルリン絵画館の館長であった G. F. ヴァーゲンの研究による。
- 30 註 18 参照。
- 31 *Galerie du Musée Napoléon, Publiée par Filhol; Graveur, Dédiée A S. M. L'Empereur Napoléon I.^{er}, De L'Imprimerie de Gillé Fils 1812*. フリードリヒ・シュレーゲルは 1802 年にナポレオン全盛期のルーヴルを見て『オイローパ』誌に寄稿している。(1) *Nachricht von Gemälden in Paris. An einen Freund in Dresden*, in: *Europa*. I,1. (2) *Vom Raphael*, in: *Europa*. I,2. (3) *Nachtrag, italiänischer Gemälde*, in: *Europa*. II,1. (4) *Zwiete Nachtrag alter Gemälde*, in: *Europa*. II,2. (すべて 1803 年) 参照のこと。これらをナポレオン失脚後の 1826 年のカタログ (*Notice des tableaux exposés dans la Galerie du Musée Royal*; Paris, 1826) と比較されたし。
- 32 *Königliche Museum zu Berlin, Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde. 2. Abteilung, Die Germanischen Länder.* 1911. S. 87ff.
- 33 Christian von Mechel, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlich Bilder Gallerie in Wien im Jahre 1781*. Wien 1783. および、Gudrun Swoboda (hrsg.), *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums. in 2 Bdn.* Band 1. *Die Kaiserliche Galerie im Wiener Belvedere (1776-1837)*. Band 2. *Europäische Museumskulturen um 1800*. Böhlau Verlag: Wien, Köln und Weimar. 2013.