

ヘーゲル絵画論関連テキスト翻訳

訳: 石川 伊織、神山伸弘、後藤浩子、柴田隆行 訳
Iori Ishikawa, Nobuhiro Kamiyama, Hiroko Goto, Takayuki Shibata

はじめに

以下に掲載するのは、現在刊行されているヘーゲルの著作のなかから絵画に言及しているテキストを集めた翻訳集である。

ヘーゲルは、1818 年夏学期にハイデルベルクで、1820/21 年冬学期、1823 年夏学期、1826 年夏学期、1828/29 年冬学期にベルリンで、「美学講義」ないしは「芸術の哲学」と題する講義を行っている。旧全集版に含まれている Hotho 編のいわゆる『美学講義』は、その後の各種の刊本のベースになっているが、これらの各年次の講義の複数の筆記者による複数の筆記録を、年次に関係なく継ぎ接ぎして全三巻にまとめたもので、繰り返しが多くだけでなく、Hotho による改竄ともいえる多くの問題点を含んでいる。したがって、以下の翻訳集には Hotho による旧全集版のテキストは収録しない。また、1818 年講義の全貌を伝える資料は残されていない。ヘーゲル自身の手になる講義草稿は散逸しており、学生による筆記録も残されていない。したがって、この講義に関するテキストは収録不可能である。

1820/21 年冬学期講義には、W. Sax Van Terborg の遺品のなかから発見された Wilhelm von Ascheberg (一部は Middendorf のノートを転写したもの) による筆記録が現存しており、これが刊行されている。書誌データは、*HEGELIANA. Studien und Quellen zu Hegel und zum Hegelianismus*. Hrsg. von Helmut Schneider, Bd. 3, Peter Lang. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien. *Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Vorlesung über Ästhetik. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. I. Textband*. Hrsg. von Helmut Schneider. Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften (1995). ISBN 3-631-45850-9. である。以下の翻訳集には、このテキストから絵画論の全訳および、絵画に言及している箇所の抄訳を掲載する。なお、このテキストについては寄川条路監訳・石川伊織・小川真人・瀧本有香訳『ヘーゲル美学講義』法政大学出版局 叢書・ユニベルシタス 1057 (2017) が存在するが、ここに収録するテキストは、絵画論関連部分に関して詳細な訳文見直しと註の修正を施したものであり、法政大学出版局版とは大幅に異なる。

1823 年夏学期講義には、確認されているだけでドイツ語による筆記録は 2 点存在し、そのうち Hotho の手になる筆記録が刊行されている。書誌データは、*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). ISBN 3-7873-0730-3. 以下の翻訳集には、このテキストから絵画論の全訳を掲載する。

なお、このほかに、1823 年夏学期講義には、この講義を聴講していたフランス人学生 Victor Cousin によるフランス語の筆記録があり、これがフランス語で刊行されている。翻訳集にはこの筆記録の絵画論も掲載することとする。おそらく本邦初訳である。書誌データは、*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). ISBN 2-7116-1757-2. である。なお、この刊本には、冒頭に

編者であるアラン・パトリック・オリヴィエによる編集ノートが付されている。ここには以下のような記載がある(要約)。

本書の編集方針は、ヘーゲル全集(ハンプルク、1968 年以降)と講義録(ハンプルク、1983 年以降)に準じる。

この手稿は、ソルボンヌにあるヴィクトール・クーザン文庫に保管されたクーザン遺稿集から発見されたもので、90 という番号がついている。これは 210x175 mm の大きさの用紙で 19 葉からなり、書写した人の手で 1 から 38 の番号が用紙の裏に記されている。したがって、全体で 76 ページである。この手稿の続き 39 から 70 の番号が付けられている部分は哲学史に関するノートである。

「美学」という題名は、最初のページの上に記されている。

[これは 1823 年講義の筆記である。]

(後藤・柴田訳)

1826 年夏学期講義では、6 点の筆記録が確認されているが、このうちの 2 点が刊行されている。この 2 点の筆記録から絵画論を翻訳して掲載する。書誌データは、(1) *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. ISBN 3-518-29322-2. (P. von der Pfordten による筆記)。 (2) *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). ISBN 3-7705-3710-6. である。

(1) については絵画に関するその他の言及箇所も紹介する。また、本書には編集者による編集ノートも付されている(原書 41 頁)。以下に示しておく。

この手記は、プロイセン国立図書館の多くの蔵書と同様、1940 年から 44 年まで安全上の理由でウンター・デン・リンデンにある建物から疎開された。南西ドイツへの疎開で重要な集結場所はマールブルク大学図書館であり、そこで、国立図書館の西側部分が 1949 年に「西ドイツ図書館」として「その」仕事を再開できた。1967 年にベルリンの国立図書館の建物がポツダム広場に建設され始めてから徐々に、西に疎開されていた蔵書のすべてがベルリンに返され、そのなかに、P・フォン・ブフォルテン等の原稿もあり、ヘーゲル美学講義のここに編集した筆記もその一つである。

原典:プロイセン文化財・ベルリン国立図書館 Md. Germ Qu.2006 番

タイトル:芸術哲学

ヘーゲルが美学または芸術哲学 (*Aesthetiken sive philosophiam artis*) という題で告知した 1826 年講義の、P・フォン・ブフォルテン (P. von der Pfordten) による筆記は、全部で 92 葉、すなわち、ノート 7 冊 183 頁あり、散発的にページが記されている。開始は 1826 年 6 月 8 日で終了は同年 9 月 1 日である。1826 年夏学期 4 時間の講義はこの筆記で完全に伝えられている。簡潔ではあるが重要な考えや根本諸規定の再現においては非常に正確なテキストである。

(神山・柴田訳)

1828/29 年冬学期の講義は 3 点の筆記録の存が確認されているが、これらはいずれも刊行されていない。

この他に、ヘーゲルの書簡集には絵画及び絵画館についての言及が多数含まれている。以下の翻訳にはこれらも収録する。書誌データは、*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 Nicolini. 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.である。底本はニコリン編の増補改訂第3版、全4巻5分冊を用いる。

註はすべて、原典に付された編者註も含めて、テキストの最後にまとめて示し、原註はその旨を明示する。特別の註記がないものは訳者註である。段落冒頭には〔 〕でくくって底本の頁と行を示し、底本で頁が変わっている部分にも、おおよその個所に同様に示す。

なお、2015年から新全集版第28巻として『美学講義』の刊行が始まっている。全4分冊の予定で、現在のところ第一分冊と第二分冊が刊行されている。書誌データは、G. W. F. Hegel. *Gesammelte Werke*, Bd. 28/1. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/21 und 1823*, hrsg. von Niklas Hebing, Hamburg: Meiner, 2015./G. W. F. Hegel. *Gesammelte Werke*, Bd. 28/2. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Nachschriften zu dem Kolleg des Sommersemesters 1826*, hrsg. von Niklas Hebing, Hamburg: Meiner, 2018./G. W. F. Hegel. *Gesammelte Werke*, Bd. 28/3. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Nachschriften zu dem Kolleg der Jahre 1828/29*, hrsg. von Niklas Hebing, Hamburg: Meiner, (刊行予定・未完)/G. W. F. Hegel. *Gesammelte Werke*, Bd. 28/4. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Anhang. Editorischer Bericht und Anmerkungen*, hrsg. von Niklas Hebing, Hamburg: Meiner, (刊行予定・未完)である。ただし、この刊本は、全集版でありながら現存している全講義録をそのまま出版するものではないので、今回の研究・訳出の条件を満たしてはいない。したがって、既刊の各分冊も今回の底本とはしなかった。

翻 訳 内 容

1. 1820/21 年冬学期講義：Wilhelm von Ascheberg による筆記録の絵画論	
石川伊織訳	24 頁
2. 1823 年夏学期講義：Hotho による筆記録の絵画論	
神山伸弘訳	47 頁
3. 1823 年夏学期講義：Victor Cousin による筆記録の絵画論	
後藤浩子・柴田隆行訳	55 頁
4. 1826 年夏学期講義：P. von der Pfordten による筆記録の絵画論	
神山伸弘・柴田隆行訳	57 頁
5. 1826 年夏学期講義：F. C. H. V. von Kehler による筆記録の絵画論	
柴田隆行訳	63 頁
6. 書簡集中の絵画論	
柴田隆行訳	68 頁

1. 1820/21 年冬学期講義： Wilhelm von Ascheberg による筆記録の絵画論¹

石川 伊織 訳

Iori Ishikawa

第三章 絵画

[240:18] 私たちが考察しなくてはならないのは、客観的な描写から主観態一般への移行であり、自己完結した静止と静寂から契機の解体への移行であり、つまり、理念的な個性性のなかに保たれ、結合されていた契機が解体していくという、この移行です。この分離、このばらばらな放置は、自己の内への帰還とも、より高次の一体性とも考えられますが、描写されるのはこの帰還であり、この一体性です。理念的な芸術作品のもつ高次の厳密な実体は、静止のうちにとどまっていた、活動するいのちのなかに現れ出てくることを軽蔑していましたが、いまやこの実体はこうしたいのちを自らの眼前に持つこととなります。それゆえ、実体は限定されたものです。というのも、厳密な実体のなかでは主観態という原理そのものが描写されるには至らなかったからです。[241:01] したがって、ここでは主観の側面が理念全体から締め出され、実体的な個性性と対立しています。こうした解体が、いまや主観的で精神的な個性性のうちに統一されるに至っています。厳格で高度な個性性のもついのちは、冷たい大理石のなかでだけ、このうつろな目をした存在のなかでだけ充溢しています。しかし、自らに対してある主観態という自己内反省はより高次の原理であり、これが描写されなくてはなりません。こうしてやっと、人間化が完成することになります。しかし、この統一にはまたある種の分離が結び付いています。客観的な精神を描写するのは理念的で実体的な形態ですが、(第一に、)これは自分自身の外に多様なもの、特殊なものを持っているのに、これらに対しては無頓着で、これらを超えています。しかし、(第二に、)自己内反省である主観態は原理ですから、事態は変質してしまいます。つまり、自己内反省は、感官に対してと同様にその身体に対しても、ひとつの無頓着なものです。そうであるがゆえに、特殊態である感官の方もそれ自身に対して自由になり、これによって本来の偶然的なものになってしまうのです。ところが第三に、自己内に反省した魂であるこの主観態は、同時に、今では自由になってしまっている素材へと、つまり偶然的な感官と関係してもいます。これが、自らを描写する主観態、すなわち、こうした偶然的な素材のなかにのみ外的な現実存在を持つ主観態です。主観態は感覚的なもののなかに映現します。これが主観態の外的な現実存在をなすのです。——自己内反省が、あたかもたんなる直接的な現実存在のなかで発現するように、解き放たれた内容のなかで発現する、そういった現象の場合、これに特有な形式は、主観態がただの自然な人格であって、この人格のなかに主観態の現実存在がある、というものです。こうした現実存在の発現が情感です。これは、以前はばらばらになっていた両側面が同一であるという主要なあり方です。それゆえ、ここでは情感が現実存在の主要な形式であり、ゆえに、情感こそが描写の主要な目的なのです。

[241:30] 情感はある種の形式であり、あれやこれやの内容を持っています。この内容が、以前は「客観的なもの」と呼ばれていたものを作り出します。[242:01] 情感は、高次であれ低次であれ、感覚的であれ精神的であれ、およそ可能なものであればどんな内容でも持つことができます。しかし、より高次の情感、すなわちこうした形式の普遍的なものが映現してくる特殊な情感は、総じて愛です。というのも、愛は自分自身の上に安住している個性性でもなければ、自分自身に満足している高次の実体的な個性性でもありませんし、その反対に、自分自身の抱く固有で特殊な関心だけが重要で、いかなるものにも心中を明かそうとはしないような硬直した人格でもなく、それゆえに、自分自身に即した反省である主観態が普遍的な在り方へと移行する場合、主観態はまさに諸々の主観態一般の統一であって、主観態が自分自身を作り、自分自身を知り、自分が他の主観態と同一で

あることを主観態自身が感受するからです。これが愛です。こうして、愛は、神への愛、隣人への愛、子どもたちへの愛といったさまざまな内容を持つことになります。けれども、たとえば神への愛がここにある場合、この愛のなかには一つの対象としての神についての知だけが含まれているわけではありません。むしろ、それ自体がひとつの自己内反省であって、情感なのです。愛の最高の固有な形式は母の愛です。他の形式は、部分的には偶然的である傾向、たとえば、性愛や友愛です。これらの場合には、愛が二人のあいだに現実存在しているにもかかわらず、両人は自分の固有の目的と意図をまだ自覚的に持っています。神への愛は、こうした主観態の二重化を持たず、思想が優位に立っています。兄弟愛は、各人が固有の規定を持っていて、各人が自らの固有の道を進まなくてはならない、といった性質を持ちます。父の愛はこれに加えてさらに、国家の市民であることとか、夫であることなどといった他の目的も併せ持っています。しかし、母の愛では、夫とおよび子どもとの関連が現世の最高の規定です。この愛はまた、子どもとの一種の動物的な連関にも基づいています。ということは、愛は、情感が必要とする何らかの無意識的なものにも基づいているということです。人格の本質的な性格はこうした情感に存しています。

[242:30]したがって、この領域では情感が原理であり、その最高の規定は母の愛という特殊な情感です。
[243:01]——さらに注意すべきは、主観態はこうした領域から歩み出なければならないということです。主観態が自らに対して存在するものであるなら、主観態は情感のもつ直接態を否定しなくてはなりません。活動し行為しなくてはなりません。したがって、ここでは活動と行為とが本質的により高次の規定となります。実体的な個性は特殊で外面的ないのちに対しては無頓着でしたが、[これに対して、]こうした特殊ないのちの情感である主観態は、上述のとおり活動であり、外に向かつての行為なのです。——

[243:09]さて、では、こうした原理を描写する感覚的な要素について考察しましょう。その要素とは可視性です。ここでは、対象はもはや、自らのうちに閉じ込められて、自分自身に安らっているような形態ではありませんし、物質的な統一態でもありません。統一態は抽象的な感覚へと、精神化された素材へと移行しています。したがって、この統一態の要素は、ある種の抽象的で精神化された要素です。音楽の場合、要素はたんなる物質的な消失という抽象態ですが、絵画を支配しているのはもはや角を落とした物質ではありません。むしろ物質は平面へと移行しているのです。ですから、平面はたんなる空間に続いて現れる感覚的な規定です。——第二に、ここでは光はもはや単純な光ではなく、自立した抽象的な形態でもありません。むしろ光は複数の対象にあたることで自分自身を色彩へと分解します。したがって、平面と色彩が絵画の二つの根本規定です。

[243:23]したがって、上述のように、絵画は特殊態のうちに沈み込んでいる主観態とかかわり、その描写の要素は平面と色彩です。絵画の素材はまったく無規定です。なぜなら特殊態こそその活動の場だからです。この活動の場において、経験的なものがその居場所を得るように見えます。なぜなら、見え方こそが絵画における主要な事柄だからです。

[243:29]絵画に関する最初の抽象的な問いとは、絵画における抽象的なものについてです。絵画は抽象的な芸術です。というのも、絵画の描写は平面上でなされるからです。もちろん絵画はそれ自体で自立的に色彩を持っています。しかし、物質としての統一態、つまり三つの次元は、身体的なものの基盤の方にこそ含まれています。[244:03]ですから、この規定のゆえに、絵画はまったく抽象的であり、外観であるとされます。より古いのは彫刻なのか、絵画なのか、という疑問には、絵画が抽象的な芸術であるというこの規定から答えることができるでしょう。疑問の余地なく、古いのは彫刻です。なぜなら、彫刻は具体的な素材を持っていて、描写においては絵画ほど抽象的ではないからです。絵画の成立については、一人の少女がその恋する男の寝姿を影絵にしたのだ、という答えがありますが、これは間違いです。子どもたちを御覧なさい。子どもたちはけっして輪郭から描き始めたりはせず、いつでも目や耳等を強調します。さらに、なぜ芸術はその描写において抽象的たらざるをえないのか、という問いがあります。人間の芸術の有限性をもってしては、自然の作物の全体を作り出すことなどできないからだ、という答えで当座の逃げ口上とすることはできません。しかし、芸術が自然の作物を生み出すはずありません。むしろ、芸術は精神から精神的な作品を生み出すのです。これは自然の作物より

も高度な作品です。産出を通して、精神は自らの外観を客観へと与えられます。このようにして自らの内容を客観化することで、精神は相互外在ないしは対象という契機に歩み入り、自らの内容を区別されたものという場に投げ込みます。この場合は、精神自身に即して現実的に区別されたもの、そのように秩序づけられたもの、分類されたものでなくてはなりません。同様のことは、自然の産出に関しても言えます。産出することによって、精神はまたこうして区別されたものをも、つまり諸々の類をも産出します。しかし、これらの類は概念によって規定されていて、この概念の区別に従って、精神は自らを諸々の区別されたもの、類、芸術とするのです。これらの芸術は抽象的です。なぜなら、描写は相互外在という要素、区別の要素を持つからです。そして、こうして区別されたものが、いわゆる概念規定です。

[244:30]第二に指摘しえるのは、絵画は本来的にロマン的²芸術に属し、ロマン的芸術に相応しいということです。これに対しては、[245:01]ロマン的芸術ばかりではなく、古典的芸術も卓越した画家を生み出したではないか、という反論もあるでしょう。それどころか、多くの民族に絵画はあるし、ロマン的芸術の立場になかった民族にも部分的にはある、という反論さえありえます。けれども、絵画の本来的な原理を詳細に問うなら、そもそも私たちは哲学においては経験的な仕方です仕事に掛かったりはしないのですから、ここでも経験的にだけ振舞おうとはなりません。むしろ私たちは、絵画の手段とは何か、絵画における描写の仕方とは何か、と問わねばなりません。こうして私たちは、描写の素材を感覚的な手段と比較し、素材が最も相応しい素材であり、その原理が、先の感覚的手段の原理とまったく一致した原理であることを説明することになります。描写における素材と手段の本当の連関を、すなわち、両者の原理の同一態に基づく一つの連関を見出だすことになります。私たちは、絵画の要素が平面への広がりであること、そして、色彩は直観を可能にする手段であることを見ました。それ自体を特殊化する主観態の対象、またそれ自体を特殊化する外面の対象は、絵画にとって本来的な対象です。これがいまや広大な領野となっていますが、絵画はなお固有の本来的で特殊な素材を持っています。そして、この素材はすべてロマン的な芸術に属しているのです。

[245:23]第三に、総じて絵画は、純粋に理念的なものの芸術ではありえません。絵画の対象は自分自身に基づく形態ではなく、情感や性格や行為の特殊態のなかへと出てしまっている形態です。他面では、これは絵画が依存状態にあるということでもあります。高次の理念的な彫刻では、依存状態はまったく締め出されています。このことを平面という側面から考察すれば、[絵画では]形態は直接に背景を必要とし、この背景をいくつかのフィギュアで満たすことが必要だ、ということです。したがって、[彩色彫刻のような]人間の形に切り出された彩色されているフィギュアは私たちには不快なものなのです³。[246:01]当然、肖像画は、色彩を際立たせるために、明暗の色彩を伴った背景を必要とします。もちろん、絵画もまたそれ自体で自立した形態を描写することはできますが、その際、形態は背景を伴っています。しかし、背景は大きな働きをするわけではなく、むしろそれ自体でそこにあるものです。しかし、[描かれている]形態が自立性を持つためには、形態はそれ自体のなかに存立の権利を持っていないてはなりません。例えば、キリストや使徒たちといった形態です。——こうしたフィギュアはある種の崇拜の対象で、その完全な統一において私たちの関心を引くに違いありませんが、関心の原因はたいしたものではありません。ですので、たとえば、天使には行為のわずかばかりの単純なあり方しか帰されないにもかかわらず、こうした諸々の行為や性質が私たちの天使に対する関心を呼び覚まし、崇拜の対象となります。同様に肖像画もまた、肖像の持つ人格が関心を引くのですが、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、こうした関心は失われてしまいます。ファン・ダイク⁴の肖像画がそのよい例で、肖像はいわば額縁のなかから歩み出てくるように見えます。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拜の対象であるからです。しかし、たとえばキューゲルゲン⁵がしたように、洗礼者ヨハネや放蕩息子⁶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。

[246:25]したがって、平面は絵画においては偶然的なもの、無制限なものです。これが内容によって閉じられ、制限されねばなりません。それゆえ、絵画は平面を通して、さらにそれ以上に色彩を通して現れ出て、特殊態という性格を持つことになりますから、絵画は彫刻の持つ高次の理念をその対象とはしませんし、それゆえ、たとえようもなく高貴であったり下賤極まりなかったりするような、きわめて雑多な対象が、絵画によって取り扱われることになります。こうした事情ですから、[247:01]絵画はより複製に向いていますし、こうして複製され流通している実作例は、この点にのみ関心を持たれているように思われます。

[247:04]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、ディレッ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⁷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。――

[247:30]こうした芸術の散文への移行を経験的な側面からも考察しましょう。この移行は、宗教改革がネーデルラントへと押し寄せ、スペインの圧政からこの国が解放された時期に起こりました。[248:02]ですから、ネーデルラント人およびその画家たちが一方ではプロテスタントであり、他方では圧政と戦った市民でもあったことがわかります。彼らのなかには、民衆を抑圧した高位の貴族もいませんし、スイスの農民のように武力を行使する農夫もいません。彼らはほとんどが市民であり、都市住民であり、敬虔で慎ましい職業人でした。彼らは職業に専念し、彼らの権利と特権は、自ら額に汗して、個人の勇気と勇敢さによって獲得したものでした。したがって、ネーデルラントの人民は、一面では偉大にして単純な習俗と慎ましさをもち、他面では偉大な勇敢さを持ちながら、最大の満足感と結びついていました。ほとんどのネーデルラントの絵はこうしたサークルのなかから生み出されました。ネーデルラント人が芸術においてもまた、彼らが獲得したこうした状況を享受しようとしたからといって、実際、彼らを非難することは誰にもできません。彼らはこうした題材をけっして恥じませんでした。自然の対象に対してもこれに対応する感覚を当てはめるなら、私たちはまたネーデルラント絵画の諸々の題材を享受することになります。

[248:21]さて、この関心をさらに概念という観点から考察することもできます。上述のように、絵画の規定は特殊態という抽象的な規定ですから、絵画の形式は本来、〈生きている様 (Lebendigkeit)〉⁸という形式です。理念は特殊態の領域に現象していますから、理念に普遍的に適合するような内容は隠れています。しかし、〈生きている様〉という形では、理念は魂として姿を現しています。絵画における〈生きている様〉は、たんなる自然態と同様に表面的に理解されてはなりません。というのも、自然態のなかには対象が現実にあるがまに現れてはいますが、だから対象が〈生きている様〉を持っている、とは言えないからです。朽ちることのない自由な感覚は、〈生きている様〉それ自体を、たとえば、ネーデルラントの農民の〈生きている様〉と気さくさを享受するでしょう。[249:01]〈生きている様〉には心がこもっており、絵画における主要な事柄です。反省が働く、こうした〈生きている様〉は平板なものにされ、これに対する私たちの享受はひねくれたものにされてしまいかねません。第一に、

小理屈を捏ねる反省が総じてこれですし、第二には、日常の生活のなかで私たちが使っているような反省がこれです。すなわち、一面では、私たちはこうした題材を見るさいには模倣、すなわち芸術を用いた錯覚という観点を持ち出しますが、この観点は、まったくの外面的な比較以外の何物をも含まず、その関心はただ、何かが他の何かに似ているか、似ていないかを探すだけです。こういった反省は、内容、つまり事柄そのものにはまったく関知しません。言い換えると、反省それ自体との一致にも、概念と実在態の一致にもまったく無関心です。こうした反省が関わっているのはたんなる外面的な一致です。ですから、錯覚こそが主要な目的であるように見えるのです。そうすると、デンナー⁹の肖像画などがとりわけ称賛されるべき作品だと思われかねません。デンナーの肖像画は、たしかに自然の模倣ではありますが、しかし自然の生き生きとした様を把握してはいません。把握しているのはむしろ自然の貧弱さであって、それらが高い価値を置いているのは、短い毛髪やら額の皺などを模倣して錯覚を起こさせることです。それゆえ、デンナーの作品は動物としての側面を描写してはいませんが、人間の本質の持つ生き生きとした様を描写してはいません。しかし、描写されるべきは精神的な〈生きている様〉です。そしてこれは細々した模倣などによって成し遂げられるものではなく、むしろ、往々にして一本一本の描線のなかにだけ成り立ちます。芸術は目的として現れてくるものに依拠するはずで、この目的の出現は些末な事どもに邪魔されたり、妨げられたりする体のものではありません。ここではゼウクシス¹⁰の描くブドウの房を引き合いに出すことができます。これを見て鳥も欺かれたというのは、芸術家の本当の名誉ではありません。パライオス¹¹は、カーテンの描写でゼウクシスより優れています。ブドウの房はそれ自体が有機的な産物であって、これを描写するさいには、多様な色彩と光の織り成す戯れに関心があります。ですから、画家にとっては有益な試作や習作の画題となります。彫刻について論じたい、私たちはミュロン¹²の『牝牛』に言及し、[250:01]動物的なものを描写するさいの〈生きている様〉に関して、古代人たちはきわめて魅力的であった、と指摘しました。同様に、絵画を評価するさいにも、主として、〈生きている様〉の観察に依拠しなくてはなりません。——私たちの芸術享受を萎えさせかねない第二の反省は、主要な事柄に不可避免的に含まれているわけではないものや目的を、使用したり、仕上げたりするさいに、知性が行う反省です。私たちの主観的な規定が生きていくうえでの主要目的である場合には、私たちは対象を外面的な目的に従って取り扱います。たとえば、植物学者はある植物が何本の花糸¹³を持っているかを見ますし、動物学者は蹄や歯などを見ます。こうした具合に、総じて人は何らかの実践的な関心から対象と関わります。しかし、芸術はこうした主観的な目的のすべてを断ち切るものですから、芸術作品を考察するためには、主観的な目的を持ち込む必要はありません。芸術は、私たちの前に対象を、欲求や受苦を欠いた、ただ観照すべき表象としてののみもたらします。ですから私たちは、対象をそれ自体が独立してあるがままに、私たちの主観態など無視して、放任してやらなくてはなりません。彫刻はその描写によって、絵画よりは直接に主観的な目的を打ち砕きます。というのも、彫刻の高い理念は絵画の対象よりもはるかに高次で、はるかに遠くにありますが、絵画は現在のなかへと歩み出てきているために、絵画の対象もより私たちに身近だからです。そこで、すでに述べた通り、芸術制作の目的は、対象をその自由な客観において描写することにあります。これに関しては、直観とは正反対の一つの神話が思い起こされます。それはピュグマリオン¹⁴と愛の女神を刻んだ彫刻円柱にまつわる神話です。アウグスト・ヴィルヘルム・フォン・シュレーゲル氏¹⁵はこの題材を翻案し、きわめて美しい作品を著しましたが、とはいえ、この題材は実に散文的なものです。本来、この神話は、彫像にいのちを吹き込むことを神々がピュグマリオンに許した、という優れた意味をたしかに持っていました。けれども、それはおそらく彼の芸術を通してのことにすぎません。[251:01]しかし、これは主観的な満足への逆戻りであって、主観的な関心は芸術作品からは遠ざけられなくてはならない、という上述の要請とは正反対なのです。

[251:05]〈生きている様〉へのこうした関心のほかに、さらに、絵画が私たちの関心を惹起するもう一つの特殊な側面にも言及しなくてはなりません。それは、絵画への関心は無自覚のうちに引き起こされるにもかかわらず、この関心はしかし意識を伴っていないなくてはならない、というものです。このことは、絵画作品の特殊な見え方に関係しています。対象を私たちの目に見えるように描写するのが絵画ですから、絵画は私たちに光の作用する

領域を提示しなくてはなりません。光の作用というこの領域は手段ですから、画家はこの手段を用いて、私たちに対象を正しく明瞭に表象できるようにするのです。光の作用の関連はそれ自体で独立してもきわめて変化しやすいし、色の物質的な関連にも依存していますし、光点、すなわち、光が当たっている点にも依存しています。本来的な芸術にも関わりますが、同様に画家の主観的な手法にも関わるのが、この側面です。この見え方の魔術が（色彩そのものではなく、影と光であると理解されるべきでしょうが）、まさに、私たちに対象を自然なものに見えるようにさせます。これが主要な働きです。私たちの考察においては、この側面は通常ほとんど注目されませんでした。というのも、私たちが表象のなかに保持している主要な関心事は、フィギュアを抽象した輪郭ですが、[他方、]見え方というこちらの側面は、私たちの普通の意識の対象ではありませんので、これにはほとんど注意が払われないからです。この側面を絵画の音楽と名づけることもできます。それは、目に見える対象の戯れであり、描かれたものの音です。この音は表象のなかで瞬時に変化していきます。画家はこの音を素早くしっかりと捕まえて描写しなくてはなりません。いわゆる静物画では、この見え方の魔術はとりわけ重要で、対象自体は何の関心も惹かないものであるがゆえに、見え方の魔術こそが主要な関心事となります。画家は対象と戯れています、このことで画家を非難するには当たらないどころか、[252:01]むしろ、こうした関心を欠いた対象に主要な関心を認めなくてはならないのです。

第一節 絵画の題材と実物について

[252:04]絵画の普遍的で実体的な題材ですが、それがロマン的な領域に含まれているということはすでに述べました。すでに古代人たちも、絵画の素晴らしい題材と作品を持っていたということは、認めざるをえませんが、[古代の]絵画の理念的なあり方は、その象徴も含めて、絵画の感覚的な要素には適合していない、ということもまた認めざるをえません。カラッチ¹⁶やアルバーニ¹⁷やその他の近代のイタリアの画家たちも、近代の神話的な人物を扱っており、これらはとくに、偉大な人物などを祭る際に拝むといった特定の目的のために用いられました。近年ではゲーテもまた、柱廊に描かれたポリュグノス¹⁸の絵について記しています¹⁹。古代の絵画芸術に関しては、その実物は勿論のこと、それについての報告もまたきわめて貧弱です。プリニウス²⁰がほんのわずかに語っているだけです。ヘルクラース²¹からは数点の絵画が発掘されましたが、これらすべてをもってしても、古代の絵画については私たちの知識は到底及びません。とは言え、ヘルクラースで発掘された作品のすべてが、ある種の技術上の手法に則って描かれたことは明かです。宮廷顧問官マイヤー氏²²はヘルクラースから発掘された一枚の絵画の複製を作らせましたが、描かれていたのは「ナクソス島のアリアドネー」²³です。もちろん、構図も実によく、素描も彩色もきわめて美しく見えはしますが、しかし、静止した姿勢もその顔の表現も、卓越した絵画作品のものではありません。私たちが絵画に求めているのは、この複製に見られるような静止や感情の深さやひたむきさではありません。絵画の絶対的に本質的な描写とは、まさに深く情感のこもった魂の描写です。魂の内深くに刻み込まれて、魂と一体化しているような特殊態の描写です。[253:01]特殊態は、諸々の情景や連関のなかで展開され、描写されます。しかし、特殊態も、魂のなかに取り戻されてそこに根を下ろしたならば、一つの普遍的なものです。これこそが、私たちが絵画のなかに描写されているのを見たいと欲し、また見ることでできるひたむきさです。魂のなかへの帰還もこれに属します。魂は多くの辛苦を味わい尽くし、苦しんだに違いありません。しかし、こうした別離、分裂のなかにあっても自らを維持し、こうした否定態から帰還しなくてはなりません。こう考えるなら、私たちは古代人のなかにある種の手本を、ある種の典型を想起することができます。それは、自らの仕事と所業のゆえに、神々によってオリュポスの山に迎え入れられた男、すなわちヘーラクレースです。私が言及しているのは、彼のせいでゼウスの国が滅亡したと伝える古い伝説です。この伝説の意義は、古代の自立的な個性が織りなす国は、自分自身とも外の世界とも戦いつづけ、しかも勝利しつづける個性によって滅ぼされざるをえない、という点にあります。こうした勝利した主観態は、絵画の題材となるに違いありません。勝利した主観態は、自らの否定性[の力]において自らを保持しますし、何らかの

普遍的なものへと広がってもいきます。これが愛です。同時に、愛は喪の悲しみや苦痛に隠れてもいます。愛が子どもや女性などへの愛であったとしても、そこには来るべき喪失を前にした憂慮があります。こうしたあり方の最高の愛は、宗教的な愛です。したがって、この自己内還帰は、こうした苦痛を伴っているとはいえ、地上を超え利害を超えた神聖な愛です。こうした愛は、前述の通り、その最初の現実態を母の愛において持ちます。同時に、母の愛はそれ自体、謙虚さという特徴を帯びてもあります。というのも、母が愛する対象は母に贈られたもので、したがって偶然であり、贈られたものを保持することもまた偶然であり、つまり幸福というものだからです。愛を描写するなら、そこには有限なものを超えて天上へと向かう眼差しが含まれています。聖母マリアは威厳をもって描写されると同時に、母としても描写されます。こうした愛は熱情を欠いた愛です。[254:01]それは傾向を持ちません。ないしは、魂への傾聴しかありません。これは古代人のアプロディーテ²⁴ではないのです。愛は続いて兄弟・姉妹の愛²⁵となります。マリアもまた、婚姻という関連で描写されるのではなく、兄弟・姉妹の関連で描写されるのです。したがって、こうした愛が人格性を持つのなら、ここにあるのは全く無差別な統一です。つまり、愛し合う者たちは相互に無関心でなくてはならないのですが、この無関心のなかで、なおこの統一を意識している必要もあります。[だとすると、]こうした統一は愛し合う者たちにとっては第三者として現象しなくてはなりません。彼らは、自分たちが統一されていることを第三者のなかに見、この第三者から統一が失われてしまうことは決してありえないということを見えています。ですから、愛し合う者たちには、有限な関連は、消滅してしまうことが可能でもあり又必然でもあるような欠陥のあるものとして現象せざるをえません。したがって、こうした愛は、彼岸へと昇るという、それも、憧れも欲望もなしに昇るという、ある種の否定性を獲得します。——いまやこうした愛は、内面的なもの、心のこもったもの、近代における実体的なもの、とりわけ絵画芸術における実体的なものを形作っています。それは、古代的な理念にとって代わる、近代の理念です。前にも述べましたが、この古代の静かな偉大さは、明朗さのなかに喪の悲しみの表情を持っています。一方、こちらの絵画の理念には明朗さが、それも安らぎであるような明朗さがあります。これは至福ではなく、至福の情感です。こうした愛は、近代の偉大な巨匠たち、とりわけイタリアの巨匠たちの作品の主要な特徴をなしています。彼らの描写のなかに感受されるのは、欲望も憧れも欠いたひたむきさです。大きな苦痛に支配されているのかもしれませんが、しかし、この主要な特徴は存在し続け、漏れ出さずにはおきません。愛はそもそも苦痛のなかにあります。その愛が打ち勝ちつつあり、あるいはすでに打ち勝ったことが示されなくてはなりません。否定のなかに、分裂のなかに、まさにこの分裂を統一する光の頂点が輝き出さなくてはならないのです。自立的な至福と愛との高次の共鳴が、これらすべての作品のなかにあります。こうした共鳴は、たとえばカタラーニ²⁶の声に見られるように、イタリア人の音や声のなかにも見出されます。[255:01]それは付随音を伴わない純粋な響きであり、鳥のような声です。けれども、彼女の声を聴けば、その声が自分自身を聴いている人の声であることは、聞き知ることができます。ドイツ人の声には幾分かの共振があつて、この共振音が主観態の契機です。あのようなイタリア人の声は、まだ声の自己享受です。それは自分自身を高めはしますが、地上的で特殊なものの上を漂っているだけです。自分自身への配慮というこの漂いのゆえに、人はそれがイタリア人の声であることを聞き知ります。同じことはイタリア人の音節の長短のなかにも、彼らのスタンツェ²⁷にも、テルツィーネ²⁸にも見られます。二つの韻で押韻するのは十分ではありません。第三の韻のなかで統一が感じられるようになるのです。

[255:12]こうした愛のひたむきさは、理念のなかですでに愛として享受されていましたが、これがペトラルカ²⁹の詩歌では支配的なものとなります。愛は、愛の嘆きと内面化においてすでに満足に達しています。愛は、愛される者の所有に委ねられています。しかも、この所有は現実態に依存しはしません。このように、享受がそれ自体のうちに含まれているかぎり、享受は現実態に対して無関心です。これはまさに、ダンテ³⁰が彼の師のウェルギリウス³¹とともに煉獄をさ迷ったさいに抱いていたのと同じ、純粋な感覚です。彼はそこで怪物を見ます。しかし彼は平然と歩み続けます。これを見て不安や嫌悪に陥ることはありません。そんなことは起こるはずもないというように、彼は憤慨も感情も持たずにとどまり続けるのです。ここで彼の伴侶となっているこの全幅の信頼こそが愛です。彼は形態のすべてにコミットしてしまうにもかかわらず、彼に差し出されているこれらの印象に抗し

て、彼は同時にまた彼の全幅の信頼のなかで完結してもいます。ダンテの語る、永劫の罰を負った者たちこそが、こうした至福を有しているのだ、と言ってもいいでしょう。むしろ、永劫の罪を負った者たちにはこう言うべきでしょう。永遠の至福とは、君たちが君たちであるということだ。だから、君たちは自分たちの苦しみをけって語らず、ただ君たちの所業と関心のみが君たちに刻み込まれるのだ、と。こうしたおぞましい光景を目の前にして、ダンテは、自分自身との統一である和解という至福を描写します。[256:01]慣れ親しんでおくべきはこうした至福の性質です。イタリアの絵画作品も、至福のこうした性質から評価することができます。これらの巨匠たちもまた精神的な理念というこの感情によって特殊態を超えて高められているのです。彼らは自らの対象を意のままにすることができます。したがって、巨匠たちは、一面では共通の現実態の対象に依拠してこの地上にいますが、他方では、彼らが対象に与えるこの性質を通して、彼らにはもう一つの別の春に咲く薔薇の形象が見えています。和解や愛のあのような性質は、偶然でありきたりな対象が萎れていくことを通して、幽霊のように歩みを進めます。イタリア人はあらゆるものの上にこの天上の光を振り撒きます。そして、自分たちの対象からまったく自由に解放されたこのオリジナルな立場から創作し、支配するのです。こうした単純で精神的な理念を通して、イタリア人はネーデルラント人やドイツ人に対して、ちょうど古代の彫刻作品が近代のそれに対してとるのと同じ関係に立つことになります。個々の絵画作品を称賛したり詳述したりすることは差し控えましょう。私たちの学問はここでは事柄の概念のもとにのみ留まらなくてはならないからです。

[256:19]とはいえ、まだ述べておかなくてはならない区別があります。フィギュアの区別を論じ始めると、きわめて多様な特殊態にかかわらずことになりかねませんが、こうした特殊態はここで論じようとしている根本性質とは無関係です。ここで言う根本性質とは、それ自身のうちで満ち足りているような愛、性格のあらゆる特殊態を超えて崇高であるような愛、それゆえに性格が何か無関心なものになってしまう、そのような愛です。彫刻の場合は事情が異なり、描写はまだ最初の個性性のうちにあります。しかし、絵画の場合は、自由で和解した愛があらゆる問題の焦点です。ですから、実体的なものの場合に重要であった区別は、それほど深くはありません。

[256:29]したがって、古代人の場合の主要な規定であった美は、ここではこうした統一や自由な愛、精神的な理念ほどには確固たる原則ではありません。言及できるような主要な区別といえば、直接には次のようなものでしかありません。[257:01]すなわち、こうしたひたむきさや愛が、完全に満ち足りたものとして現象しているのか、それとも、その対象にいままだ向き合っていて、受苦における至福として現象しているのか、のどちらかだということです。

[257:04]前者、つまり神に祝福されたもの、完成された最高のものについて言えば、それは、最初は抽象態のかたちで把握され、神そのものの描写のなかに求められるでしょう。父なる神は、そもそも絵画の題材ではありません。ゼウスという神が芸術の対象として創造されはしましたが、そのさい、ゼウスが表象していたのはただの力です。しかし、キリスト教においては、神はまたその息子へと移行する父と考えられています。言うなれば、古代では神は、パラス³²はゼウスの頭から生まれた、といった具合に描写されますが、こういう擬人化はキリスト教には合致しないのです。神はまともな男として描写されなくてはなりません。しかし、個性性というこの契機はすでに神の子であるキリストのなかに描写されています。それゆえ、父である神というこの規定は、余計なもの、ふさわしくないものとして現象することになります。ですから、キリストにこうした擬人化を適用する場合も、これと同じ困難がたしかに現れてきます。というのも、ギリシア的な個性性として描写されるなら、神はギリシアの神として現象するでしょうが、人間として描写するなら、神は完全に人間のなかに紛れ込んでしまうだろうからです。したがって、神は反映のうちに現象せざるをえません。神は人間の直接的な性格の諸々を備えていなくてはなりません。神は、コミュニケーションによって崇拜されるという反映を通して現象しなくてはなりません。コミュニケーションの精神を通して、神は精神の天空へと高められなくてはなりませんし、人間の性格に対して現象しているとおり、私たちの前に現象しなくてはなりません。この規定に従えば、キリストの頭部の肖像は、それがいかに美しい肖像であろうとも、肖像のあるべき条件を満たしていないことになります。ちょうど、カラッチの描くキリストの頭部や、ボアスレ³³のコレクションに含まれるヘムリンク³⁴のそれに見るように。こうした作品を鑑賞すればするほど、驚愕

の念はいや増すのですが、作品は一人の人物に光を当てているように見えるのです。しかし、それにもかかわらず、これらの作品は意図した表現に到達しているように見えません。それゆえ、最も目的に適っているのは諸々の特定の情景であって、そのなかにキリストを描写することなのです。[258:02]思いつくかぎりでの最初のキリストの描写は、嬰兒(みどりご)キリストです。これは同時に、ひ弱さというキリストの規定をも表現しています。すなわち、子どものうちには人間の現実存在のひ弱さが見出されるのです。同時に見出されるのは、実体的な側面からすれば[彫刻において]キリスト像が表現するはずのものを、[絵画という]ここでは表現できないということです。ですから、たとえば『サン・シストの聖母』³⁵に描かれた子であるキリストのなかに、私たちは最高の子どものらしさを見ますが、子どもがのちに発する神の光ともいうべきものをも同時に見えています。「この人を見よ」³⁶も同じく目的にかなっています。ここでは神はまさにその最大の辱めと否定のかたちで描写されます。ここ[絵画]では地上のものしか描写できないのに、同時に無限に高い素材の上で構想を自由に解き放つことも可能なのです。たしかに、ここには恐るべき受苦があります。神が苦悩し、死ぬという恐るべき表象が、キリスト教にのみ可能であるような一つの表象がありはします。しかし、同時にここにはおぞましい歪みを見せる神がいます。それはむしろ魂の受苦です。これが、まさにイタリアの巨匠たちによって、実に素晴らしく(独創的に)表現されているのです。苦痛はおもに顔に、それも目や額に現れます。顔の下半分では苦痛はより厳しいものになります。というのも、この部分はより動物的なものだからです。顔の上半分には歪められるほどの筋肉がありませんので、苦痛はここでは節度を越えたものに見えます。こうした観点から、イタリアの画家たちはまったく独自の色調を発明しました。それはそもそも人間の顔色ではなく、独特の褐色と黒、いわば闇です。この色調によって、苦悶の最中の精神の夜が描写されています。――教師としてのキリストにもまた、威厳のある描写がなされます。それは、最後の晩餐や復活のキリストと同様に、キリストの威厳ある精神的な働きのひとつを描写しているのです。

[258:30]この領域では主要な人格は母です。というのも、母のなかで愛それ自体が直観されるに至っているからです。このことは子のなかで起こることではありません。受苦し、復活し、あるいは昇天するキリストにおいて起こるのではないのです。[259:02]愛は、キリストのうちでは人格化されないのです。しかし、愛は女性的な本性の真にして唯一の規定です。男性的な本性の規定は、自己目的を持つこと、外面的な現実に対する関心を持つこと、そして、これに対抗してへとへとになるまで戦い続けることです。女性は妻になってはじめて、女性的な本性自身が自分自身に到達し、一つの具体的な本質を持ちます。こうした愛の関係は、女性的な本性において、愛と真に合致する現実を持つのです。したがって、神の母が近代の絵画作品における主要な形態となります。しかし、いかなる境遇にあっても、すなわち、秣桶の傍らにいても、十字架の傍らにいても、天の元后である聖母マリアとしてであっても、愛が神の母の性格です。聖母が天の元后として描写される場合が最も完全なもののですが、その場合でも古代のヘラ³⁷のようにではなく、腕に子を抱いて、真っ直ぐ前を見つめ、恋情も[感性的な]喜びもなく³⁸描写されます。聖母は、彼女が本来そうであるところのものと直接の連関のなかで満足しています。聖母は子によってのみ完成されるのです。この連関はさらに広がって、使徒においては一つの満足したもの、完成されたものとなります。使徒においては、天使においてと同様に、満足と聖なる安らぎとが描写されます。これらのもとでは、満足した愛はさらに子どもらしいものでもありえます。けれどもまた、戦いに赴き、あるいは戦いから帰還する満足した魂として、愛が現にあるということも可能です。魂のこうした状況はさまざまに描くことができるのです。たとえば、ラファエロの絵画では使徒たちは力強い成熟した男ですが、ときには洗礼者ヨハネのような若者の姿をしていることもあります。コレッジョ³⁹は、いわばアモール⁴⁰のような子どもらしい喜びの様子から、彼の傑作『聖ゲオルク』⁴¹に見られるような、力強い男らしさと喜びの様子に至るまで、この状況のたくさんの段階をその絵画に表現しています。しかし、こうした満足それ自体が含んでいるのは、満足がただ多彩であったり情緒的であったり、たんに享樂的であるだけでなく、むしろ受苦がそのなかにあり、満足は他の人々に向けられている、ということです。満足は、理念としてはたんに精神的であるだけです。それも打ち勝ったというかぎりでのことです。ですから、キリストはその受苦のようすが描き出されなくてはなりませんでした。しかし、キリストは自分自身のうちで、神のいのちの全行程を働き抜かなければなりません。[260:02]一面において

は、失われるのは至高のものです。克服されなくてはならないのもまた、彼の最大の不運において彼と対立するものが表現しているものです。けれども、依然として、この受苦はまた愛における受苦、愛による受苦という性格を持ち続けています。これが、「悲しみの聖母」⁴²や、受苦する使徒たちや、殉教者たちのかたちで表現されます。ここには限界もありますが、しかし、絵画芸術が容易にその目的を踏み越えてしまうような限界でもあります。皮膚を剥がれたり火焙りにされたりといった身体の受苦は、直観へともたらされることはありません。直観へともたらされないのは、観衆の神経がか弱いからではありません。むしろ、他者のための受苦、あるいは自らの内面における受苦が問題なのであって、身体にかかわる事柄ではないからです。悔悟や贖罪のかたちで描写されるのがこういった受苦だからなのです。ですから、キリストの埋葬や磔刑の場面での私たちの関心は、キリストご自身に向かっているのではなく、むしろ母や友の受苦こそが主要な問題なのです。たとえ身体的な受苦が表現される場合であっても、放蕩息子でさえ見捨てられたわけではない、よりよいあり方への期待が同時に描写されなくてはなりません。このことは、息子の遺体に寄り添う聖母の苦痛のなかにも表現されます。したがって、こうした受苦においては、起こった事柄に対する怒り、告発、運命や状況に対する不機嫌といったものは締め出されています。同様に、毅然とした態度も、抽象的な自我や硬直した存在への逃避も表現されません。こうした受苦のなかに含まれているのは、必然性をわが身に引き受けることではなく、一種の和解です。ですから、マリアの受苦と古代の母であるニオベ⁴³の受苦とを、描写の観点から比較してみるのには興味深いことです。ニオベは彼女の理念的な気高さを何一つ失いませんし、怒りも示しませんし、彼女の完全な美しさも維持しています。詳細に考察するなら、ここで毀損されなかったものこそが描写されていて、それこそが彼女の実在態という現実存在です。というのも、この美しさが、現実に存在する彼女の実在態の全範囲を作り出しているからです。この美しさは維持され、彼女が何であるかが表れているこの側面は曇りなく存在しつづけるのです。[261:01]しかし、実体的なものはここ[絵画]では破壊されています。主観的なものの範囲であるこの主観的な個性が、私たちが心と名づけているものです。心は破壊されも突き通されもしません。ですから、彼女の苦痛は彼女をただ石にしてしまうことしかできません。これに対してマリアは、彼女の心を突き通した棘を感じます。彼女の心には愛があるのです。愛は、古代人の個性ではありません。愛は自由なもの、具体的なものであり、失われたものを維持します。マリアは愛するものを失いますが、愛は維持しているのです。こういう愛は、魂の受苦を通して輝きわたるものであり、また輝きわたらなくてはならないもので、ニオベの場合に曇りのなかったものよりも、より一層高次のものです。ここで、ボアスレ氏の所有する、「瀕死のマリア」⁴⁴を描いた一点の絵画に触れておきましょう。重たい画題です。マリアは寝台の上に瀕死の状態で横たわっています。彼女の友人たちが、臨終のさいに必要な神聖な儀式に従って、聖具を手にも、彼女を取り囲んでいます。さまざまな人物が描かれています。それも極めて美しく描き込まれています。夢遊病者のようなこの人々は、聖母が美しく女性的で心のこもった姿をしていて、魂はまだ活動しているのに、肢体は硬直にゆだねられているのを見ます。この人々は、瀕死のマリアを見舞いに来て、この光景を記憶させられるのです。マリアのなかにあるのは、死に際の衰弱や衰えではありません。むしろ、ここには、自由になること、魂が自分自身のなかへと帰るさまが見出されるのです。

[261:22]さらに言及しておくべきは、より高次の愛は外から折れ返って現象するということです。それは他の有限な対象からではなく、絶対的な対象そのものから、すなわち愛から折れ返って現象します。これが崇拜です。崇拜とは献身であり、自分自身の放棄であり、同時にまた他者のうちにおいて自分の満足を受け取ることです。しかし、崇拜は願うこととしてではなく、祈ることとして現象します。というのも、願うとは、他者が私のために何事かを放棄すべきだ、と要求することです。私の利益、私の我欲は満足させられるべきだとする[愛とは無縁な]異質なあり方とのつながりを引き込んでしまうからです。これに反して、祈りはこうした要求を持ちません。祈るとは、心を最高のものにまで高めること、愛にまで高めることです。[262:01]愛とは、自分ひとりのためだけのものは何一つ持ちません。それゆえまた、このように高まることのなかにはすでに許しがあります。聞き届けられているという確信が特殊なものにはかかわらないとしても、私の最良のものに関しては、それが聞き届けられているという確信はある、と言ってもよいでしょう。したがって、この側面からしても、崇拜それ自体は満足ですし、

享受です。したがって、こうした事態は一つの自立した情景です。このような崇拜はしばしば絵画の題材とされてきました。たとえば、ラファエロの『サン・シストの聖母』に描き添えられた教皇シクストゥス⁴⁵と聖バルバラ⁴⁶、使徒や聖人たちがそれです。多くの奉納画もこれに含まれます。画面上には、キリストやマリアや聖人などが主要な対象として描かれ、さらに寄進者がその家族とともに跪き、祈っています。こうした作品はとりわけドイツの絵画にしばしば登場します。というのも、ドイツ人は自分たちの人格を絵のなかに参加させたがったからです。こうした祈る人物を美しく表現しているのは、コレッジョの描く『聖フランチェスコ』⁴⁷などの作品です。祈る寄進者たちを描いたとりわけ美しい作品はソリー⁴⁸のコレクションのなかにあります。教皇シクストゥスの像についてはすでに述べました。ここに見てとれるのは、寄進者は働き詰めで苦悩に満ちた生涯を送ったけれども、彼の祈りはたんなる一過性の契機などではない、ということです。もちろん、ドイツの巨匠たちの作品、とりわけドイツ女性を描いた肖像画では、敬虔さというこの特徴が支配的ですが、男性とはいえ、たしかにいまでもミサには参列するけれども、普段はほかの目的や関心を抱いているように見受けられます。こうした種類の特別な題材といえ、一般的なのは「三王礼拝」⁴⁹です。とりわけ、ファン・エイク⁵⁰の残したのはその好例です。ファン・エイクの場合、三人の王は肖像で、王たちは祈る人ではない何か別の者であるように見えます。寄進者の中には騎士と婦人たちが見えますが、婦人たちはどちらかといえば家や家族の母であるように表されていて、彼女たちの唯一の規定が敬虔さであるように見えません。この敬虔さは、そこにはすでに聞き届けられていることへの確信、許しがあるのだと理解されなくてはなりません。[263:01]それは、ダヴィデの「詩篇」⁵¹に見られるような、何らかの魂の不安のなかでの呼びかけではありません。しばしば、こうした魂の困窮はキリスト教の教会での祈りの内容となります。真の悔悟が訪れたのかどうかと、魂は疑念を抱きます。それは魂の葛藤であり、苦悩に満ちた信心深さです。上述の絵画のなかにはこうしたものは何一つ見出すことができません。首を天に向けさせるのはもはや憧れではないのです。眼差しが聖者やキリストやマリアなどの上に置かれているなら、もっと高貴で威厳があるでしょう。とりわけグイド・レーニ⁵²では、天に向かうこの眼差しが一つの手法とさえなっています。天へと向かうこうした眼差しを彼はマリアにも与えました。こうした手法で描かれた「マリアの変容」⁵³と題する作品はミュンヘンのギャラリー⁵⁴を代表する絵画です。マリアの変容、[つまり]マリアが天へと溶解していく様子は、まるでマリアが漂っているかのように、壮大に表現されます。けれども、前述のように、マリアを具体的な真理のかたちで、[つまり]母の愛のかたちで描写することこそ、より具体的で、より正しく、より芸術的なのです。天へのこうした憧れは近代の感傷と紙一重です。

第二節 特性一般

[263:19]最高の理念的なものは個性性であり、それは集中から自由に解き放たれている、ということが示されなくてはなりません。しかもこの集中とは、感覚的なもののなかにはなく、自分自身のなかに、自分の客観を持っているような集中です。ですから、最高の理念的なものは、個性性を自由に解き放つことを可能にする外化だ、ということが示されなくてはなりません。したがって、性格が、理念的なもののうちに受け入れられた個性性であり続ける必要はもはやありません。特性は古代と近代とで区別されましたが、この観点からするなら、それは正当でした。というのも、ゼウスやミネルウァ⁵⁵などについては、これらが性格であるということではできませんし、これらはむしろ高次の彫塑的な理念だからです。アキレウス⁵⁶やアンティゴネー⁵⁷の場合でさえ、彼らの性格と名づけることができるのは理念的な個性性のことです。その個性性に忠実であり続ける場合に性格と名づける、というのであれば、[264:01]ゼウスは性格を持っている、ということもできるでしょう。オデュッセウス⁵⁸やアガムムノーン⁵⁹には、もっと多くの性格を見出すことができます。これらの場合には特殊なものがより支配的だからです。とはいえ、それは、狡知であるとか支配権力であるといった、すでに普遍的になってしまっている性格です。けれども、近代の芸術は性格の多様性すべてを認めています。したがって、ここでは美は主要な原則ではありません。美はこの心のこもった性格に対する第二の原則です。概念は自分だけで自分自身のなかに引き籠つ

ていて、自分の主知性のなかに自分の主観態を持っています。こうした主知性という実在態は、それゆえ、その現実存在をもっと醜悪なものの中にも持つことができます。ちょうど、シーレーノス⁶⁰の姿をしたソクラテスの形で道徳的なものが示されるのと同様です。けれども、画家はおぞましき極まりないものの中にもまであえて踏み込まなくてはならないというものでもありません。それゆえ、画家たちはまた、キリストの十字架を囲む傭兵たちや、地獄の罪人たちや、悪魔に対して、醜悪な擬人化を施さずに先送りしたのです。のちには幻想的なものがこれに取って代わることとなります。この点で、ミケランジェロ⁶¹は実に偉大です。彼は人間的なものの尺度をはるかに超えているがゆえに、かえって人間的なものをさらにしっかりと保持しています。彼はまた多くの作品を高度に、また高貴に仕上げましたが、これらの作品では、かの愛が本質の全体をなしていたばかりではなく、魂の偉大さという特徴、自分自身に依拠する高貴な心情という特徴もまた見出されるのです。使徒たちや青年ヨハネでは、これが主要な特徴です。また、そのほかの作品でも描かれているのは、現実の、世俗的な現実存在のなかに生きる人物です。これと同じ水準に属しているのは、ラファエロの描く使徒と、レオナルド・ダ・ヴィンチの『最後の晩餐』⁶²に描かれた使徒たちと、同じくラファエロの『アテナイの学堂』⁶³の哲学者たちです。これらの人物はとりわけ髭を蓄えた姿で描かれていて、目と額は高い真剣さを湛えて独立して隆起し、これが多少の性格の差異を許容しています。顔の下部にあたる口と顎は、動物的本性に属しますが、これらは髭で覆われています。これらはけっして高い神々の姿ではありません。むしろ、高貴さと威厳を持った人間だけが、ここでは活躍の場を手にするのです。近代人が古代人と重なりあうのはまさにこの点です。[265:01]ネーデルラント人、特に昔のネーデルラント人、たとえばファン・エイクやヘムリンク等も、この側面からして実に偉大です。

[265:03]肖像画もこの点のごく近くにあります。肖像絵画を芸術の目的と折り合いが悪いものとするのはまったく間違いです。肖像画は高い芸術的価値を持ちえます。高い個性を持った人々を表象するなら、私たちは感覚的な直観に至るまで完成された人々を表象したいと思います。最初の画家たちは、ビザンツ⁶⁴の絵画が示しているように、職人的な仕事から始めました。しかし彼らは高度で卓越した手本に従っていました。ボアスレのコレクションのなかには、ある種の範型に従って描かれたこうした絵画を、さらにたくさん見ることができますが、これらの絵画には素晴らしい古代の(antike)オリジナルがあることがわかります。ですが、芸術が手仕事に移行してしまっているのは、すでに述べたとおりです。のちになってやっと、美しくも熱心な感覚が登場してきました。それは、はじめは抽象的にしか表現されませんでした。輪郭だけがほのめかされたのです。兆し始めた内面的な生きているようすは、そこではまだ完全な表現には到達しませんでした。ですので、シュレーゲル氏⁶⁵や古いドイツ絵画を称賛する人たちがしたように、古ければ古いほど、稚拙に描かれていればいるほど、それだけ高く絵画を評価する、というようなことをしてはいけません。後代のイタリア人やネーデルラント人が、やっと絵画を真理にまで導いたのです。真理は肖像画のごく近くにあります。ラファエロは、彼の聖母像のために美しい娘をモデルとして座らせた、とすら言われています。こうして個性性を表現するために、いまや個々の特徴のすべてが役立つことになります。また、画家は精密な人相学で特徴の寄せ集めを理解しなくてはなりません。すでに述べましたが、デンナーの描く絵画はきわめて精緻で美しいのですが、精神に富んだ表現を欠いています。もっとも有名な肖像画家は、ドイツではデューラー⁶⁷であり、イタリアではティツィアーノ⁶⁸です。鋭く際立たせられた自由な特徴の一つ一つを通して、〈生きている様〉の特徴が浮かび上がり、絵はいまにも動き出しそうに見えます。しかし、固有性という理念は、往々にして、生きたオリジナルのなかよりも描かれた絵のなかに浮かび上がってきます。[266:02]そして、この観点からしても、絵は正確ではないと考えられるでしょう。たとえば、ある気高く高貴な所業の立派な記述が、その所業を自ら目の当たりにした場合以上に生き生きとした像を与えてくれるのに似ています。というのも、大きな事件というのは、他の日常的な所業と同様の、ありきたりで日常的なありさまをしていることがしばしばだからです。純粋に感覚的で直接的な形態を前にしては、事件の本質も反省も内実も、現象するには至らないことはしばしばあります。肖像画についても同様です。これとは正反対のことを、ティツィアーノやアルブレヒト・デューラーなどといった偉大な巨匠たちは、実に立派にやってのけています。デューラーのこうした絵画を詳細に観察すれば、彼が用いた手段はきわめて少なく、けっして強くはない色をわず

かに使うだけであり、こうすることで身体的なもの、肉体的なものはまったく取りのけられてしまっているのに、しかし精神的なものは、その意思とともに、世界のなかに現れ出ているのがわかります。

[266:16]素描もこれに属します。素描はすでに特性を含んでおり、それを完成させていなくてはなりません。色彩は、素描の性格的なものをさらに仕上げています。しかし、自然がそうするように、欲求という動物的なものへと[特性を]広げるものではありません。ここでもアルブレヒト・デューラーはきわめて偉大でした。彼は銅版画家でしたが、木でも銅等でも制作しましたし、鉄の鋳造もしています。絵画においてはとりわけ素描で多くの仕事をしました。それは重要な意味のある素描で、これらには彩色を施した仕上げに近いものも含まれています。——ベンヴェヌート・チェルリーニ⁶⁹はある小さな論文で、「真の素描とは球体の影にほかならない」と言っています。まさに球体とは、自己規定し、自己内で自らを多重化させます。それゆえ、影を抱え込んでいます。そして、球体が表現に富んだものと内容に富んだものをなすということが、素描を生み出すのです。画家の描く素描を、自然の素描、すなわち骸骨と対置してみるといいでしょう。骸骨は肖像画の素描とはなりませんが、肖像画の素描は、精神が作り上げ、自らを刻み込んだ諸々の特徴です。[267:01]そのかぎりでは、肖像画は精神がそこにいる情景であり、すべての〈生きている様〉に伴っていながら、平静を維持することのできる情景だ、とすることができます。近代においては、微笑みを湛える肖像画が好まれますが、これはしばしば皮肉な笑いとともなり、陳腐な選り好みを持ち込むことにもなります。画家は精神の普遍的な情景を肖像画の特徴のなかに表現しなくてはならないのです。

第三節 情景一般、特定の情感の表現

[267:09]情景においては、もちろん目の前にある全体に対するある種の情感、ある種の情熱を表現することができます。肝心なのは際立たせることです。個別の情景は一時的で過ぎ去るもので、表現された主観は多くの情景を持つことができます。けれども、魂の全体、主観の性格の全体がそのなかにあるような情景というものもあって、偉大な芸術家はこれらの情景において自らを示すのです。先にマリアについて述べた事柄もこれに該当します。たとえマリアが人格としては多くの他の情景を持つことが可能であったとしても、マリアにとっての本質的な情景とは、母としての情景です。マリアの性格の本性と魂は、彼女にとってのこの絶対的な情景のなかにあります。ですから、偉大な巨匠たちもまたマリアをそのように考えたのです。他の情景のなかでマリアを表現した者もいましたが、しかし、ここには先の場合のような調和も統一も存在しません。コレッジョの描く『マグダラのマリア』⁷⁰が驚嘆すべきものであるのも、このためです。悔悛した罪の女であることは、とりわけ姿勢や衣装や髪型から見て取れます。こうしたすべてはまったく無意識的なもので、画家の側から探究された結果ではまったくありません。パトリーニの描く『マグダラのマリア』⁷¹にもなお、これらの表現が見てとれます。こうした悔悛の情景には、彼女の魂や性格の深さも見てとれますが、深さというのは、こうした悔悛がたんに一時的なものであるのではなく、彼女の性格が高貴であって、罪は根本的に彼女の性格とは疎遠なものであり続けている、ということです。したがって、自己内への帰還と彼女の高貴な性格との調和が描写の美しさを作り出します。[268:02]他の「マグダラのマリア」の場合にも悔悛はあります。しかし、それらの像の場合には、この情景が何か疎遠なものであることを示していますし、彼女の性格は他の何かへの愛着や傾向を持っています。キューゲルゲンの最後の絵⁷²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。

[268:12]これらが高次の精神的な絵画芸術の主要契機です。風景画や動物画などといった特殊な対象については、普遍的な考察をしているここでは語ることはできません。手短かに示しておけば、高次の精神的な〈生きている様〉が画家の目的でなくてはなりません。精神的な〈生きている様〉についてのこうした共鳴は風景のなか

にも見出されるにちがひありません。アルカディア⁷³では森の神パーンが崇拜されました。パーンはすべてであり⁷⁴、目に見えないものであり、驟雨を降らせるものでした。ですから、風景画もまた何らかの雰囲気要求を要求することができますし、そうした雰囲気を惹起する描写を、風景画家はその目標としなくてはなりません。

[268:25]経験的なものと紙一重であるような側面についてもここで簡単に触れておきましょう。この紙一重のものは、構成や絵画的な構図やシーンなどのことです。画家の独創力や理解力が存分に発揮されるのは、この場面です。画家は、ただの花束を、まるできわめて高尚な題材のように、大政治活劇か戦争か、あるいは係争中の裁判であるかのように把握することができます。ですが、こういった大袈裟な素材は容易に退屈なものになりえます。というのも、ここには秩序が支配していませんので、大袈裟な素材はそもそも行為たりえず、むしろ儀式というべきものだからです。[269:01]ナポレオンはダヴィッド⁷⁵に命じて、自身の経歴などのなかから偉大な題材を選んで描写させました。しかし、他方で、絵画がふたたび単純すぎる題材を扱うようになるやいなや、偉大な題材は往々にして絵画とは遠く隔たってしまいかねません。彫刻が絵画的になることはしばしばあります。けれども、絵画もまた、内的で秘密的情感に入り込みすぎたり、シーンや行為に入り込みすぎたりすれば、往々にして演劇的になります。とはいえ、これが演劇的であるのは、性格がその身体的な現象のなかにあるという点でではなく、性格が行為のなかで認識されているという点でのことです。しかし、絵画が描写できるのは、行為の継起ではなく、行為の一つの契機だけです。レッシング⁷⁶が『ラオコーン』のなかで述べている主要な思想がこれで、絵画はただ一つのシーンを描写できるだけだが、文学は継起を描写できる、というものです。絵画自体が叙述するようになれば、絵画は対象と事件とを私たちの眼前に生起させるに違いない、というのです。こうした事情から帰結するのは、描写は事件の全体を把握しなくてはならない、という実に単純で形式的な事柄です。ですから、たとえば、勝利を描写する場合、まだ戦っているいくつかの部分がそこにありえるにしても、勝利はすでに見えているのでなくてはなりません。この観点からすれば、画家は詩人よりも不利ですが、しかし別の面からすれば有利とも言えます。というのも、画家は直接的な直観に従って描写しますから、特殊な個別態のそれぞれを明瞭に示すことができますが、[事柄の継起を叙述する詩人の]叙述の場合は、次の事柄に移った際には最初の事柄は往々にして忘れられてしまっているのです、多くのことが曖昧になりかねないからです。こうした継起は、先行する事柄のいくつかの痕跡を暗示するという方法で、画家の場合で部分的には観察することができます。そういうわけで、たとえばフランチェスキーニ⁷⁷の描く『マグダラのマリア』では、マリアが投げ捨てるすべての装飾品のなかに継起が見出せますし、彼女が両手で持っている鞭によって未来が示されています。とはいえ、それほど精神に富んだ作品ではありませんが。

[269:29]しかし、個々の絵画における主要な関心事は、情景に辻褄が合っていることです。行為は象徴的であつてもかまいませんが、そのことが甚だしく辻褄合わせを邪魔します。あるいは、行為そのものよりも行為のあり方のほうが普遍的であるならば、辻褄合わせは行為のあり方を邪魔します。[270:01]たとえば、ネーデルラント人の描いた多くのシーンにこうしたことが見てとれます。宗教的な対象ではすでに普遍的に辻褄が合っているという利点があります。同様にまた、聖人たちの物語も、この聖人たちに帰依する公衆にとって辻褄が合っています。それ以外にも、大事件は、それが起こった場所や、それが展示されている場所によって、たとえば市庁舎であるとか議事堂などによって、簡単にそれと知られます。けれども、絵画館のなかに展示されると、話は違ってきます。絵画は、それが特定の人物を特定の情景のなかで描写しているかぎりには、こうした連関を通して、もちろんかなりの程度まで辻褄が合っているに違いありません。絵画は行為を感覚的な仕方でも描写しますが、その行為の感覚と本質は精神的です。こうした感覚が、多様で感覚的な形式で表現されるのです。しかし、可能なかぎり行為の辻褄が合っているようにするためには、画家の感覚はあらゆる事情を利用して、対象の辻褄を合わせなくてはなりません。この点で、衣服はとりわけ大切です。行為の描写は感覚的ですから、行為が設定される平面には多くのものが偶然に存在します。ところが、画家はこの平面を満たさなくてはなりませんし、そうすることで行為の辻褄合わせに努めなくてはなりません。絵画においてモチーフと呼ばれるのがこの事情です。つまり、行為のためのモチーフではなくて、辻褄合わせのためのモチーフであつて、画家の精神的な感覚はこ

これらのモチーフのうちに示されることになります。ここには、画家たちが寓意的で象徴的な関係を持ち込むチャンスがあります。たとえば、ファン・エイクの『秣桶のなかのキリスト』⁷⁸では、秣桶は古い礼拝堂のなかにあり、遠景には美しい建築物が描かれていますが、これは古い教会の衰退と新しい教会の成立を表しているのです。こうした事情はすべて、上述のモチーフに属しています。

[270:29]さらに進んだ契機は、これらが目で見て容易に把握でき、感覚豊かな結びつきのもとに現象している、ということです。画家は平面しか扱うことができませんから、彼は第三の次元を遠近法で代替しなくてはなりません。[271:01]けれども、表面は優勢なものを含んでいなくてはなりません。薄肉浮彫は彫刻から絵画への移行です。薄肉浮彫の場合には、主要な対象だけを中央に据える必要があります。絵画も、ときにこれを流用し、『アルドブランディーニの婚礼』⁷⁹に見られるように、平らなものだけを用いましたから、フィギュアはみな同じ背丈で、一列に並んで立っています。けれども、画家は彼の芸術のあらゆる手段を用います。人物群を配置する複数の平面もこの手段に含まれます。こうして、配置された人物を影と光とで浮き上がらせるのです。画家が主要なフィギュアを一番前の平面に持ってきて、これを影のなかには据えず、これらのフィギュアのためにはきわめて明るく澄んだ色彩を配する、ということもこの手段に含まれています。さらに必要なのは、画家がフィギュアを重なりあうように並べるのではなく、全員をはっきり見えるようにする、ということです。脚や手が描かれた絵画はたくさんありますが、これを観る際に最初に検討しなくてはならないのは、これらの手や脚がどの頭部につながっているのか、ということです。したがって、画家はフィギュアを相互に区別して、それらがいくつかのグループをなすようにするのですが、それぞれのグループがばらばらになりすぎてはいけません。複数のこうしたグループが行為の一部をなしていることは、それ自体からわかりはするけれども、画家はこのことを感覚的にもまた示さなくてはならない、という非難があります。こうした非難が、ラファエロの有名な『キリストの変容』⁸⁰に対して投げかけられました。つまり、この作品には二つの行為が描かれていて、上方には山上にたゆたう救世主、下方には、狂気の息子を連れてやって来る父母がいて、イエスの弟子たちは狂人を癒すことができずに、上方を指さしています。しかし、ここでは最高のつながりが精神的に描かれています。弟子たちには狂人は癒せないけれども、キリストを指し示すことはできる、と暗示することを通して、キリストの威厳が最高度に美化されているのです。しかし、ここにはまた感覚的なつながりも現前しています。というのも、描写されるべきはキリストとの隔たりであり、高举であり、別離であって、しかもこれが率直に表現されているからです。——もちろん、こうした拡散によって描写される行為というものもあります。たとえば、[272:01]テニールス⁸¹の作品にあるような、500 人もの人物が登場している歳々の市であるとか、さらには、ボアスレのコレクションにあるヘムリンクの絵に見られるような、荒野のマナであるとかがそれで、対象が絵画にふさわしくないにもかかわらず、きわめて美しいのです。画面のユダヤ人は高価な衣服を身にまとっていますが、それらはエジプト人から盗んできたもので、どれもどこか擦り切れています。彼らは、金細工職人が真珠を拾い集めるような極端な勤勉さで、マナを拾い集めています。——グループ化には一般にピラミッド形式が採用されます。たとえば「キリスト磔刑図」に見られるように、ピラミッド形式をとると、通常おのずから、マリアのもとに使徒たちがいるといった形になります。とりわけ、この形はコレッジョの作品に見ることができます。拡散したもの、外面的なもの、空間的なものが、ここでは一点に集まるのです。

第四節 色彩と色調について

[272:13]そもそも画家を画家たらしめる最初のものは色彩です。多くの画家が好んでスケッチに基づいて制作しますし、それゆえ、スケッチを高く評価しますが、それは、スケッチがまさに豊かな精神と天才的なものを告げ知らせるはずだからです。けれども、絵画は色彩があってはじめて完成します。色彩が、平らなカンヴァスの上の絵画を完全に浮かび上がらせるのです。

[272:18]最初はヴェネツィア人が、そしてとりわけネーデルラント人が、色彩の巨匠となりましたが、ここで最初に注目されるのは、これらの人々の固有性です。どちらの民も海の近くに住み、彼らの土地は運河で貫かれています。そこで、彼らはいつも退屈で不明瞭な背景のもとで暮らしている、と想像できます。これと極めて類似しているのは、曇ってくすんだ背景のもとで暮らす画家を、色彩豊かなものが魅了するということですし、色彩豊かなものはくすんだ背景にはよく映えるということです。かつては、その方が人物がより浮き立つということで、劇場装飾を灰色にすることが流行しました。いまでは、金や銀や宝石といった高価な素材を使った、より明るく、色とりどりの背景の方が流行っています。ヴェネツィア人やネーデルラント人と比べれば、他のイタリアの絵画はからっとしていますが、後者には前者のような瑞々しいもの、くっきりしたものがありません。

[273:03]色調について、もちろん大変難しい問題ですが、とりわけわかりやすく説明しておきましょう。ですので、ここではただ普遍的な観点のみを取り上げます。色彩についてはその三つの効果について注意を払わなくてはなりません。その第一は明と暗の対立です。これだけを独立に作用させるなら、一色だけで事足ります。これが色調の基本となります。明暗はフィギュアの立体感に対応しており、これによって人物が浮き上がったり、沈み込んだりします。色彩の巨匠たちはまた、必然的に明暗の対照の巨匠でもあります。彼らは明るい白からもっとも暗い黒まで駆使することができますし、これによって大きな効果を上げます。しかし、対比をどぎつく表さないようにするには、暗にグラデーションを施して、この対比を中和しなくてはなりません。——次に明暗に付け加わるのが色彩です。まずは固有色についてお話ししましょう。これはすなわち、フィギュアの一部分を他の部分より濃く色づけるという彩色法です。濃く色づけることによって、人物の一部分は、形態の位置によってその部分に生じていた明暗の関係とは別の関係を獲得することになります。[形態の]位置によって、部分に対して、自然にあるのとは別の彩色を施すことができます。ですから、たとえば唇は自然にあるよりもさらにくっきりした赤に塗ることができます。——第三に、複数の色はまた、それぞれ独立して対立しあってもいれば、相互に関係しあってもいて、したがって、色の明るさと暗さは隣り合う色によって決まります。ですから、たとえば、黄色は緑の隣に置かれると、単独にある場合とは異なった明るさと暗さの調子を獲得することになります。ここから生じてくる効果は、ときにきわめて奇妙なもので、評価に値します。たとえば、繻子の画家として有名なテルボルフ⁸²はこの手法に熟達していました。彼の描く繻子はまったく自然に見えますが、しかし、よく見てみると、くすんだ灰色をしているものは一つもありません。この作用は、とりわけ複数の色から生まれるもので、画家はこれらを隣り合わせに配置するすべを心得ています。こうした効果にとりわけ熟達していたのはネーデルラント人でした。[274:01]——こうしたすべての状況を、画家は調和へとたらしめることができなくてはなりません。たんなる感覚的な直観の場合でも、色彩が私たちに欺くだけではありません。むしろ知性が距離や色彩などの多くのものを代替します。しかし、画家はただ色彩という外観を用いるだけでなく、色彩を調和へとたらしなくてはなりません。一枚の絵画のなかのすべてが、個々別々になら正確に描かれている、ということはしばしばありますが、しかし、調和がとれていないと、幻想は損なわれてしまうのです。

[274:08]巨大な絵画や風景などでは、また別の考慮が必要となります。ですから、画家はたとえば距離にに応じて色を配さなくてはなりません。たんなる幾何学的遠近法はまったく機械的で、大して難しくはありませんが、空気遠近法は色彩に大きな影響を与えます。遠くの対象は色を失っているのにより明るく、明るい灰色へと移行します。同様に、輪郭の鋭さも距離によって変化します。ですので、固有色は空気遠近法との対立に敗北せざるをえないのです。

[274:17]顧慮しなくてはならないもう一点は、照明の度合いです。これは実に外面的なことがらで、色の持つまったく固有の雰囲気から生じてきます。そういうわけで、こうした状況のすべてからして、色調は絵画におけるとても難しい対象なのです。

[274:21]技術の観点からさらに注意しておくべきことは、画家は徹底して原色から始めて、そのあとで、必要となる混色をパレットの上で作り出さなくてはならない、ということです。したがって、モザイク画は、個々の石片がすでに固有の絵具ですから、大変困難です。この芸術はいまでは高い完成度に達しています。あるモザイク

工房では、絵具の数は 15000 色に達し、それぞれの絵具は明るいものから暗いものまで 50 段階のグラデーションがつけられています。風景画は多くの絵具を必要としますが、たんに人間の行為を描写するだけの絵画は、空気遠近法がそれほど影響を及ぼさないのも、それほどの絵具は必要としません。しかし、後者の場合にはより大きな困難があります。それは人間の肉体の色調です。人間の肉体の色調は表現するのがもっとも難しいもので、[275:01]またそれゆえに、さまざまな仕方では把握されることになるのですが、ここでは、画家は幾何学的遠近法などのような、特定の規則に従ってこれを扱うことはできません。画家は自分の固有の独創力、すなわち創造的な構想力に頼らざるをえません。色の調子については、画家は誰しも、いわば自分本来のやり方を持っています。世界はこのやり方で彼に現象し、彼の模写の構想力もこのやり方で再現を行います。ですから、色調を芸術家の手法とみなしてはなりません。むしろそれは色の調子についての固有の見方であって、現に存在しています。画家は色の調子をそのように見ていますし、この調子はまた現に自然のなかに現前してもいます。けれども、色の調子は一つの消えゆく調子として現前しているので、その一時的な現実存在のなかで把握されなくてはならないのです。

[275:14]色調がこのように消失してしまうということが、とりわけ人間の肉体を描写するさいに重要となります。それは年齢や明るさや背景を問いません。なぜなら、この描写が画家にとってもっとも難しいことだからです。人間の頬の赤は純粋な赤であって、青みがかってはいません。けれども、この赤はかすかなものにすぎないので、他の身体の色の中に溶け出してしまいます。他の身体の色はあらゆる色の混合で、まったく艶がなく見えます。デイドロ⁸³は、「肉体の感触に到達した画家は、遠くまで到達している。その他のすべては些末なことだ」と言っています。最高の技術は透過です。つまり、下に塗られた色が上に塗り重ねた色を通して透けて見えるようにすることです。とくに、油絵ではうまくいきます。それゆえ、肉色もまた多面的に解釈できます。丸みを付けるために、これにもさらに明と暗が付け加わり、同様に周りの対象からの反映も付け加わります。こうして、はじめはまったく不合理に思われた絵具もしばしば用いられることになります。しっかりした基盤を、それも色の本性のなかに基盤を持つ規定が、こうしたすべての偶然的な色の外観のなかに見出されます。青と黄で緑ができます。青は暗で、黄は明です。[276:01]両方を合わせると、青が黄の陰に完全に隠れてしまいます。ですから、青みを強くするには、黄をよりくすませなくてはなりません。ところで、くすみの強い黄は赤です。それゆえ、赤と青は、原色の調和した対照の基盤となります。そういう理由で、キリスト教徒の画家、とりわけネーデルラント人は、マリアの衣装に深い情感のこもった青を配し、ヨセフとキリストには赤を配しました。イタリア人の場合は、色はけって最高純粋さで用いられたわけではありません。彼らはしばしば副次的な色を主要な人物に配しました。昔の画家⁸⁴は総じて色の純粋さに依拠していました。こうしたことは近代人のもとでははや見られず、色はすぐに変化してしまうのです。それゆえ、こうした色の基盤が色の調和を形作るのです。たとえば、画家がまったく明白な原色を選ぶとすれば、そこにはまた、フィギュアの明白さと、力と内容に満ちた形態の明白さが含まれます。そして、このことが調和を増大させるのです。風景はこうした明白な色をつねに許すわけではありません。たとえ許されたとしても、それは、ある一色しか使えないような、たとえば石とか草などといった中立的な自然の対象にだけです。これに反して、人物を描写する場合には原色が入り込む余地があります。何らかの精神的な世界を描写するなら、色を抽象態のかたちで、すなわちその純粋さのまま用いることこそがふさわしいのです。画家がこうした明白な色を選ぶ大胆さを持っているなら、そこにはまたフィギュアの明白さ、内容の豊かさも含まれています。色褪せたもの、愛らしいもの、甘美なもの、とりわけ近代では支配的なこうしたものは、明白な色を用いることによって完全に抑圧されます。フランス絵画や、メンクス⁸⁵の蒐集した理念的な絵画(すなわち、特性が背後に退き、彫刻の理念が前面に出てくるような絵画)の場合、こういった曖昧な混色を持ち込むことは必須でした。[277:01]混色はたしかに調和の役には立ちますが、そういう調和は低次の調和であって、大した価値のない調和です。

[277:03]色は絵画が現実態へと歩み入るための最後の側面です。こうした色の前進に関してさらにいくつかのことを述べておくことにします。古いキリスト教絵画⁸⁶は、キリストやマリアなどの高次の形態をチョークの下描

きの上に一人ひとり描きました。そしてこれらのフィギュアをしばしば金地で縁取りました。こうした形態には、壁に描くという条件があったとはいえ、ほとんどまったく〈生きている様〉がなく、むしろ建築的です。いのちを吹き込むことが、こうした手仕事のなもの、伝統的なもののなかへと入り込んでいきます。それも、最初に入り込んでくるのは顔や手のなかへです。とはいえ、そもそものはじめから美しい色は現前していました。この純粹で抽象的な色は、こわばった、いのちのこもっていない形態には、そして豪華な金地にはふさわしいものです。ネーデルラント人⁸⁷はここから始めて、いのちを吹き込むことを導入しましたが、色の美しさは維持し続けたのです。彼らは背景の方を変化させ、部屋やカーテンや眺望などに変えました。彼らは豪華な色を用いましたが、豪華な背景も用いたのです。ビロードや真珠や宝石は日常的でした。眺望も壮大で豪華でした。色が個別化されているのに調和の邪魔をしていないような場合には、「よくぞ描いた！」と言われたのです。ネーデルラント人の作品に接すると、ほとんどの作品でこうした情感に襲われます。こうした手法はのちにさまざまな熟練へと分化し、植物画、風景画、肖像画となりました。彼らは絵を描くことそのものを本質的な側面として維持したのです。そして、対象はますますおろそかにされました。ここに私たちは主要な関心事として、外観の魔術を、色の調和を、あるいは、いわば絵画の音楽を見出します。この魔術は、明と暗だけが用いられる銅版画のなかでは、いまや消滅してしまっています。

[277:30]この地点をもって、絵画は音楽へと移行します。絵画の最高の対象は、たしかに自分自身に対して振る舞う魂です。この対極には、自分自身に対して振る舞う外観があります。したがって、ここには、身体を欠いたまったく内容のない理念があり、前述のように、これが音楽への移行を作り出します。絵画は自らを空間という並列から取り戻しますが、外観は本質であり続けます。このことが音楽において問題となります。

絵画論以前の箇所での絵画への言及

【1】「序論 芸術の概念」

……[036:04]上述のような自然の模倣は、インド人のような民では探求されませんし、芸術の出発点としてはむしろ最低のものです。これは最近の芸術にも、つまりネーデルラント派にも見られます。ネーデルラント派では花や顔などを自然にうまくとらえて描くことが主要な契機です。そして私たちの理解では、芸術において当初から目的であったのは、神的なものを表現することであって、自然を模倣することではありませんでした。自己自身を表現したい、あるいは内面を満たしているものを客観化したいという衝動や意欲こそ、この目的であると理解されなくてはなりません。……

【2】「序論 芸術の区分 3. ロマン的な芸術」

……[045:09]私たちが概念の実在態をその感覚的な開示という点で考察するなら、第一の方式は建築でしょう。建築では、外面的な本質が概念を内在させないままにつなが合わされています。ですから、建築は自然の象徴にすぎません。第二の方式は彫刻です。彫刻では概念が物質に浸透し、物質のかたちで示されます。第三は絵画です。[ここでは]物質が映現してきますが、物質の抽象的統一は混濁しており、それ自らにおいて部分化されています。絵画と並ぶのが、同様に主観態の芸術である音楽です。しかし音楽は、集中して自分のなかの一点へと引きこもっています。これとは反対に、絵画は外面的なものへと向かっていきます。そして第四が詩です。詩は普遍的な芸術です。その素材は精神的なもの、つまり語りであり、すべての特殊をとらえて表現することのできる普遍的な契機です。……

【3】「第1部 一般部門 第1編 芸術の一般部門 第2章 美と精神の関係について」

……[060:26]したがって、より高級な芸術作品には規則性があります。たとえば劇詩のような詩においては、諸部分がそうした統一を持たなければなりません。全体はまさに時間のなかに現存するのですから、諸部分は時間のなかに全体を持つことになります。つまり、一つの幕や一曲の歌は、その他の幕や歌とほぼ同じ長さでなく

てはなりません。同様のことは、絵画における集団描写にも言えます。なぜなら、絵画も同様の外面性をなすもので、ピラミッドの形[の構図]が支配的だからです。というのも、ピラミッドの形は概念へと向かっていく頂点を表すとされているからです。……

[061:18]主として悟性的な規則が適用される建築と絵画と音楽という三つの芸術に付随芸術としてさらに付け加わるのが庭園術です。……

[063:03]以上で私たちは、規則性に関する主要な観点を理解したことにおきましよう。つまり、美の抽象的な概念、他とは分離して考察された美の概念としての規則性です。もう一方の抽象的で他と分離して考察される側面は実在性、つまり美における感性的なもののそのものです。感性的なものというこの側面は、それだけで独立に、感覚における感性的なものの単なる合致として見るなら、それは快適さです。概念的なものが合致しないのなら、それは不快であり、快適ではありません。ですから、色彩では緑と紫が快適です。緑も紫も過不足なく私たちの目を刺激します。つまり、緑は青と黄という両極の統一です。個々の色のどちらにも、緑にみられるような合致は含まれていません。この合致を感じるの私たちの目なのです。他の色、例えば赤と青からなる紫も、私たちの目に快適なこの合致を含んでいます。同様に、芸術作品における柔らかさもまた快適です。そこでは相互への移行が流動化していて、個々の部分がその区別を固く保持してはいません。これはある種の合致、それも感性的な合致です。芸術が柔らかさに近づけば近づくほど、輪郭は消え、時には退色してしまいます。またこれがしばしば好まれもしますが、それはもっぱら快適さに属しているのです。したがって、こうした感性的な合致が芸術作品の表現のなかにあるのなら、そこには快適さがあります。純粋なものは感性的なものにも関係していますが、感性的なものを完全に抽象化してしまいもします。そしてこれは芸術作品に必要な道具でもあります。なぜなら、同じことが芸術作品の外面的な側面にも言えるからです。芸術作品にも自然の作物にも、それが具体的なものであるなら多くの側面がありますが、これらの側面のそれぞれは抽象的でもあります。美に属しているのは、こうした側面が純粋に表現され、自分自身と一致しているということです。例えば、まず一つの色は他の余計な色との混色や汚濁を排していないといけません。さらに、色はそれ自体で純粋で、純粋な青や黄などのように自分自身と一致していなくてはなりません。[064:02]紫や緑は純粋な色ではなく、二つの異質なものの混合があります。はっきりとはわからないにしても、全体を通して漏れ出てくるような対立があります。それゆえ、こうした色は快適な色に属しています。したがって、黄や赤や青といったそれ自体で純粋な色は扱いが極めて難しいのですが、それは、これらの色は混合色よりも移行させ難いからです。色の純粋さの観察に長けていたのはネーデルラント人です。ネーデルラント人の手に掛かると、これらの色はそれだけで彫刻的な働きをします。それで、マリアはほとんどいつも青い衣をまとい、ヨセフは赤い衣をまとっています。[他方、]イタリア人、とくにラファエロの場合、これらの色が純粋さを欠いているのに気づかれます。イタリア人が紫や緑等を好むのは、これらの色がどちらかと言えば快適に属しているからです。さらにネーデルラント人は、純粋な色を主要なフィギュアに配し、副次的なフィギュアには中間色を配するという点でも優れています。……

[4]「第1部 一般部門 第1編 芸術の一般部門 第3章 自然美と芸術美の区別」

……[107:15]ゲーテは、物語や詩で事柄を長々と真剣に語り続け、最後に軽妙な転換で締めくくりますが、これが[ゲーテの]手法(Manier)であると理解されるかもしれません。しかし、他面では、ことは事柄の本性そのもののうちにあって、いわば社交的娯楽の一方法です。絵画や音楽では偶然の領域がいつそう前面に出てきていて、そのためにここでは、例えば色彩の扱いや応用だったり、光と影の色調だったりのなかに、軽妙な手法が用いられます。手法が本物であるなら、色調は本性そのものにおいて現れてきます。さまざまな芸術家がその手法をさまざまに示しています。手法が最も鋭く際立っているのはネーデルラント絵画の場合です。

[5]「第1部 一般部門 第2編 芸術の特殊部門 第1章 芸術の象徴形式」

……[111:05]たとえば、帽章は記号であって象徴ではありません。というのも、帽章では形態や色の構成はまったくどうでもよく、この観点からするとそれがどの国家に属するかもどうでもよいからです。同様に、ミューラー、シュ

ミット、ラプラスなどの人名も、名前がその人の属性を表現するものでないのならば、ただの記号であって、象徴ではありません。ところが、これとは反対に、色は象徴です。たとえば、青は柔和の象徴です。というのも、青は暗さと明るさの混合で、さまざまな色の間にある時はそれは黄昏の色ですが、他方、明るい空の色でもあり、この両面を柔和とたとえることができるからです。……

【6】「第1部 一般部門 第2編 芸術の特殊部門 第3章 ロマン的芸術 第3節 素材によってこの原理が全く形式的になること」

……[179:22]ロマン的芸術の素材は最も高次の分野から採ってこられることもあるけれども、最も低次の対象が利用されることもあります。いずれにしても素材を高めるのは心情の全体の方です。そしてこの領域で行われるのは、限定された素材を導入するということです。限定された素材にもその正当性はあります。『ハムレット』では歩哨に至るまですべての王宮が出てきます。ちょうど、私たちが救世主の秣桶⁸⁸の傍らに牡牛や驢馬を見ると同様です。心情の反省があつてはじめて、対象は何ものかになるのです。それゆえ、この芸術においては、対象は自分自身を限定することを通して全く無限定の者へと至るのです。こうして芸術は自然の模倣にまで進みます。[180:01]ファン・エイク、スコーレル⁸⁹、ヘムリンクといった初期のネーデルラント派は神聖なものを[を描くこと]に限定されていましたが、その神聖なものは彼らにおいてある一つの完全に明確な性格を持つに至っています。その後、芸術は私的な生活へと進み、そのようなまったく偶然的なもののかたちで、一時的で無常のものや消え去るものが表現されました。これらを固定して表現にもたらし、これらをその生き生きとしたありさまで固定することを、これらの芸術家たちは理解していたのです。これが、芸術が無常ものに勝利するということなのです。

[180:10]一般に芸術の本分とは、映現の息吹をとらえて、これを表現へともたらすことです。ゲーテは、『芸術と古代』⁹⁰のなかでネーデルラント絵画とその表現の快適さについて、私たちが感嘆せざるをえないのは[彼らの]巧みさだけではなく、流動的なもの、瞬間的なものの把握もまた感嘆せざるをえない、と論じています。最高の巧みさとは、芸術が自分自身を映現させるという点にあります。音楽の場合なら、一つの音は他の音との関係のなかでのみ価値を持ちます。ネーデルラント楽派⁹¹においてもそうです。巧みさはここでは純粋に主観的なもののように見えますが、こうしてはじめて芸術は完全に映現することになります。このことが芸術家によって知られると、芸術形式は解消されてしまいます。芸術家が示すのは自分自身だけであって、もはやいかなる芸術作品も生み出されません。こうした事態を私たちはユーモラスなことと名付けますが、こうしてロマン主義は終わりを迎えます。芸術作品が客体となることはもはやなく、もっぱら自分自身のみを表現するようになります。対象が立ち現れ来ることはなく、芸術家はただ自分自身だけを示すのです。ユーモラスであるのはとても魅惑的なことではあります。というの、各人がありのままに自らを差し出すので、形式も素材も直接的に手の内にあるからです。『ヨリックの感傷的な旅』⁹²と『トリストラム・シャンディ』⁹³は、最良のユーモラスな作品です。またジャン・パウル⁹⁴は、もっとも有名なユーモア作家で、実に天才的なユーモアの持ち主です。ただしその内容はしばしば散文的で、平凡さと紙一重です。そこで、表現は全く偶然的となるのも道理で、客観的なものはこの最大の偶然性によって理解されることになりますが、これが実に難しいのです。[181:02]詩人が自己自身について話すのは、とてもユーモラスです。うぬぼれと付き合うには、イロニーによって満足させられなくてはなりません。ですが、ユーモラスなおふざけも、繰り返されれば退屈になります。こうして客観的なものが解体されれば、芸術形式もおしまいになってしまいます。ロマン的な芸術では、解体は形式的なもの、対象的なものにまで及びます。もはやいかなる側面も本質的ではないという事態こそ、最も新しい時代の芸術の立場となります。[181:09]……

【7】「第2部 特殊部門」

……[187:19]——同様に絵画も、なるほど象徴的芸術や古典的芸術でも行われはしますが、しかし、絵画の真の場所は、部分的なものが登場し、描かれた像それ自体への崇拜が支配するロマン的芸術、すなわち主観的芸術です。同様にまた音楽は……

……[188:25]あらゆる芸術形式は自然なもの、生けるもの、単純なものから始まった、と一般には思われています。しかし、美が精神の作品であるかぎり、何らかの高度に磨き上げられた技術を必要とします。そしてこの技術は、膨大な量の工夫と熟慮と作品制作の結果です。だから、自然なままの単純なものや粗野なものが芸術の端緒であった、などと言うことはできません。むしろ、美しい最初の単純態というのは、こうした工夫と媒介を経てはじめて生み出されるのです。[189:01]教養形成を積んだ人間ほど、まったく単純でとらわれがなく見えるものです。けれども、こうした単純態は教養形成の結果であって、直接的なものではありません。[芸術の]端緒はとりわけ彫刻と絵画に明瞭です。端緒はきわめてみすばらしく、通常、宗教的なものの描写、あるいは抽象的な表象の描写に終始しています。宗教的なものや抽象的な表象が展開しても、端緒それ自体は自らを規定していないので、その描写においても、たとえば衣装やその襷や家具などの背景に見られるように、実にこわばっていて粗野です。フィギュアの姿勢や〈生きている様〉の表現もまたこわばっていて、じっとしてただぶら下がっているだけの手や足はまったく平行です。絵画においては、裸体は乾ききっています。古いドイツやイタリアの流派の多くの絵画には、すでにある種の完成が見られます。とりわけ顔にはつねに敬虔な性格が読み取れます。けれども、それ以外の肢体は人間の肢体というよりむしろ骸骨のようです。……

[191:08]第三の様式は快い様式、好ましい様式です。……この様式の例としてはローマの詩人たち、とりわけホラティウス⁹⁵を挙げればいいでしょう。美しい形容詞を探そうとするさいにはいつだってある種の志向が見出せるのですから、内容の選択もまた、たいいていは好ましい様式へと達するある種の志向を示しています。作品とは拵えものである、ということがすでにここに現れています。多彩と媚態が登場し、あらゆる側面から美しいものを示し、迎合するのです。このことは、絵画においても建築においても、渦巻模様や装飾のなかに、あるいは技巧を尽くした衣装の襷のなかに現れています。ゴシック⁹⁶においても同様です。けれども、ゴシックが美しいものなら、こうした装飾が全体の印象を根絶してしまっはなりません。——けれども、ミケランジェロの作品に見られるとおり、効果をもたらすのは、尋常ならざるもの、化け物、巨大なものです。——こうして迎合へと踏み込むさいに、芸術家はその正体を暴露します。……しかしまた、拵えられた厳密な様式というのもしばしば目にします。たとえば、ドレスデンのフリードリヒ⁹⁷の作品に見られるように、芸術家はときどき気取って見せるのです。……

[8]「第2部 特殊部門 第1篇 造形芸術 第2章 彫刻」

……[208:28]最初の精神はこうしたたんなる客観的な自然から現れます。ですので、身体そのものを自ら備えています。[209:02]これが、精神が描写されるさいにとる形式としての身体そのものです。しかし、身体はバラバラになった存在としてありますし、主観態も身体性というバラバラになった存在としてあります。これが彫刻の置かれた位置です。ですので、彫刻はもはや、精神を表現するはずの象徴的なものを備えていません。しかしまた、感受する主観態をその目的としてもいません。それは自らの内に中心を持つ主観態ではなく、分散してしまっている主観態なのです。それゆえ、彫刻は、そこから性格が読み取れるような一連の行為として精神を表現するわけではありません。そうではなくて、精神は静止した形態で表現されます。まさに、精神が身体の三次元のなかに注ぎ込まれているために、彫刻の形態もまた、主観態を示す本質的な点である目を、魂それ自体の表現である目を欠いているのです。目が描写されている古代の像もいくつかはあって、それらの両目のなかには今でも色の痕跡を指摘できるとは言われますが、それが証明できるかどうかはどうもよいことです。真に古典的な像には目が欠けているのです。少なくとも瞳孔は欠けています。ときには眼球のなかに瞳孔が暗示されることもあります。そういう場合でも、示されているのは目の外形に過ぎず、いのちのこもっている目でも、魂の眼差しでもありません。なぜなら、彫刻はそれ自体に即してもいればそれ自体に対してもいるような主観態を欠いているからです。ゆえに、主観態を示す本質的な点である目を省略すること、人間のあいだに生まれる同一性の最初の点、最初の理解の点を省略することで、芸術家はひどいしっぺ返しを食らわざるをえません。そこで、芸術家は精神を形態の全体でもって表現することになり、ここに、一つの全体という表象が生まれます。

彫刻が絵画と異なるのはここです。絵画で表現されるのは主観態です。しかも実在する主観態、つまり情感です。絵画は平面という抽象物をその次元とし、抽象化する主観態を表現することとなります。

……[214:04]古代の芸術家は宗教的な表象の伝統に拘束されていて、いわばある種の範型に従っているのです。こういう芸術家は職人ではあっても、芸術家ではない、と言われます。実のところ、この主張は本当です。とりわけ古い修道院などで見られるように、すべての絵画は唯一の範型に従って描かれています。そもそもキリスト像にしてからが、ルカ⁹⁸の与えた範型に従って作られたのでした。ギリシア教会でも、すべての画像が一定の形式に従って大量生産されています。ここに現前しているのは、芸術が表象のためにのみ機能しなくてはならなかった段階です。しかし、こう考えるのは、かかる伝統的な像にも何らかの起源があるはずだという前提があるからです。ギリシアの像の場合には、より良い趣味を示そうとする伝統がその根底にあります。

[214:17]エジプト彫刻では、この段階は漸進的ではあるけれども決定的なものとなりました。プラトンは(『法律』という本のなかで)⁹⁹、エジプトでは描くべき対象を決めるのは司祭たちで、画家には何か新しいものを描くことは許されていなかった、と述べています。一万年前に描かれたものが、今日、たったいま扱われている対象よりも美しくもなければ醜くもないことに気づくだろう、とさえ述べています。(ラファエロの絵については、それがあきつたのものでお決まりのものだ、と言うわけにはいきません。そう言ってしまったら、このきわめて偉大な芸術家がただの模作者にすぎないことになってしまいますから)。さらに、身分制度がエジプト人の生活に大きな影響を与えていて、芸術家は第三の、したがって最下層の階級をなしていた、という事情もあります。このように精神が拘束されている場合、芸術家の精神が持つ天才や非拘束性や個性性は抑圧されてしまいます。真に芸術家的な制作は、芸術家が自分の個性を、自分の作品であるということのうちに示すよう要求します。[215:01]そしてまた、作品は主観的な制作からしか生み出されないものです。……

[9]「第2部 特殊部門 第1篇 造形芸術 第2章 彫刻 第2節 古典的彫刻」

[219:18]すでに述べましたが、彫刻に目が欠けているのは、それが主観態を示す点だからです。彫刻には輪郭が、身体の形式があてがわれます。そこでは、概念は身体の内かへと注ぎ込まれています。目が輪郭だけであるという形式に関して言えば、ここでは目の切れ込みが、つまり眼が開いていることが見てとれます。古い作品では、上の眼の方が下の眼より弓なりになっていますが、完全に半円ではありません。とりわけ美しいのは、頭部を横顔でだけ見せる、古代の硬貨に刻印された目です。すでに周知のことですが、理念的な頭部では、両目は生きている形態の場合より深く刻まれます。もちろん、絵画では、たとえばラファエロの聖母像には、こうした目の後退が見てとれます¹⁰⁰。……

……[229:04]有名なラオコーン¹⁰¹の群像は、さらに運動と行為に踏み込んでいます。この群像では、行為がいかなる人格を、いかなる状況において描写しているのかは、行為そのものによって直接に説明されています。ラオコーンはこうした内容が描写された稀有な作品です。この作品は四、五十年前からさまざまな研究の対象でした。レッシングは『ラオコーン』というタイトルの作品を出版し、詩と絵画の違いを論じました。この本の主要な論点は、詩は対象を経過のなかに描写するが、絵画は相互に並べて描写するというものです。もちろん、きわめて表面的な主張ではありますが、芸術研究の端緒を示しています。……

……[234:29]木材は、神像を形作るためのもっとも古い素材のひとつでした。上部に頭を刻んだ切株や柱は、(少なくともヴィンケルマンの意見によれば)彫刻の端緒だったでしょう。[235:01]後世になっても、木材はきわめて長期にわたって保存されました。木版画芸術は近代でも行われました。たとえば、アルブレヒト・デューラーは木材で優れた細密なフィギュアを描いています。細密なフィギュアには木材は大いに適していました。木材の繊維の特徴や色は、立派なものを作るにはふさわしくないように思われます。反対に、細密なフィギュアには鋭い角や彫り込みが必要で、木材はこれをうまく実現できます。……

[240:04]かくして、私たちは芸術のもう一つの領域へと移行することができます。古典的芸術では、個体的なもの、厳粛なもの、客観的なものが題材でした。人間はたしかにそうしたものではありませんでしたが、しかしきわめて

抽象的に(なおも神として?)捉えられていました。それゆえ、描写は十分に人間化されてはいなかった、と言えます。しかし、もう一つの契機はこの主観的な個別であり、特殊な状態にあって人間であるということであり、依存した状態ですが、これが今やかの客観の形で受け取られなくてはならない契機です。ですから、最高度に拡張された個性が描写の原理となります。芸術がこうして主観的な個性を含んでいることで、この原理はまた芸術のもう一つの方法の端緒、その魂とならなくてはなりません。それが彫刻に続いて考察されるべき絵画です。

【10】「第2部 特殊部門 第2篇 第4章 音楽 リズムと和声と旋律」

[287:18]和声的なものは、芸術家が自己を表現するために用いる手段であり、絵画にとって素描や光や影が手段であるのと同様です。……

2. 1823 年夏学期講義:Hotho による筆記録の絵画論¹⁰²

神山 伸弘 訳
Nobuhiro Kamiyama

[絵画]

[248:02][1] 私たちがこれまでに見たものは、彫像のところだと客観的な実体性が対象でした。ですが、それは、〈ものの性格〉(キャラクター)がその彫像に静かに沈潜したものです。〈ものの性格〉の素材となるのは、空間態以外に規定をもたない抽象的な質料です。[2]ところが、絵画は、さらに主観態へと進みます。というのも、精神は、本質的に、それだけで独立して存在するものである主観態だからです。絵画は、この主観態によって、先の実体的な[芸術]に立ち向かい、精神性の特殊態に

踏み込みます。[3]神殿において神に立ち向かい、神の実体性をみずからのうちに持ち込んで特殊化するのは、コミュニケーションです。[4]そこで、こうした主観態は、同時に、一面では彫像に割り当てられた側面と、他面では建築に割り当てられた側面との、二つの側面をまとめることになります。[5]ですから、絵画のなかに、私たちは、フィギュアとその背景を持ちあわせることになります。[6]ここでは、非有機的自然がフィギュアを包括し、いいかえればそれだけで独立して取り扱われます。[7]こうした関わりのなかに、絵画の概念のより詳細な規定があります。[8]対象となる範囲は、彫像のところよりも包括的です¹⁰³。[9]その抽象的な規定は、主観態がみずからのうちに入ってしまった主観態です。この主観態は、抽象的な〈それだけで独立した存在〉の形式で存在します。[10]彫像では、個性性が形態のなかに注ぎ込まれており、眼のきらめきが失われています。[11]これに対比すると、絵画は、〈それだけで独立して存在する〉主観態を主要な規定にしている、この主観態は、同時に形式的な同一態であり、この同一態があるために、特殊なものが自由になっています。[12]彫像では、特殊なものが端的に外面的なもので、個性性そのものによって支配されていました。[249:02][13]これに対して、絵画の原理には次のことがあります。すなわち、〈それだけで独立した存在〉は、区別をより自由になるようにしている、ということです。

これは、自由な主観態をあらゆる特殊なものに埋め込むことができるからです。[14]したがって、絵画が描く範囲は、無限に延長されています。[15]特殊態は、〈ものの性格〉が逃げこむことですが、こうしたすべてが絵画のうちにところをえています。[16]特殊態は、心に関係するものです。というのも、特殊態の客観態は、実体性の客観態ではないからです。ですから、特殊態は、精神の客観的に規定されたもののうえにもはや主観的なものを置くことがありませんし、神的なもののそのように規定された直観を惹き起こすことをせず、感覚を帯びたより無規定な表象を惹き起こすのです。[17]感覚は、普遍的なものを対象とし、私は、この普遍的なもののうちでみずからを分立したものと知っています。[18]客観的な形態を持つためには、私はみずから自身を忘れ

第3章

(c) 絵画

ここに踏み込んできた特殊態によって、彫像は、みずからを超えて前進した。そして、実体的な主観態が、みずからのなかで分立したものに進展した。この分立したものが、絵画の対象である。

分立した主観態が外に向かう関わりを持ち、この関わりが現象せざるをえないことから、非有機的なものは、いわば、みずからのうちで特殊化した神性を包囲する神殿である。

それだけで独立して存在する抽象的なこうした主観態は、その外面態のかたちで自由にそれだけで独立しているのだから、外面態の特殊態は、自由にそれだけで独立させられており、こうした主観態を具現するものの範囲は、広大で多様である。

なければなりません。[19]絵画では、感覚する主観態が自由になっています。[20]したがって、絵画が関係するのは、感覚です。[21]このように、絵画の対象は、特殊なもので偶然的なもので、これが、普遍的なあり方で私にふさわしいのです。[22]というのも、偶然的なものに興味を湧くのは、私の客観態ではなくて、私の特殊な主観態だからです。[23]ですから、内容がいつそう無関心なものになることによって、絵画の描く範囲は、あらゆるものを取り上げることのできる広大な範囲なのです。[24]このことにより、絵画は、おおいにより擬人的なものになります。[25]自然的なものが絵画のうちに一つの場を見つけますが、自然的なものが普遍的な響きとして惹き起こされることによって、もろもろの対象は、みずからの形態の点でより無関心なものとなるのです。

[249:27][2]さて、絵画のエLEMENTに関していえば、それは、光です。光は、暗さのもとで色として特有なものとなりますが、そのような光です。[2]自然は、光のなかで、主観的になります。光は、物理的な〈わたし〉です。[3]光は、分立したものとして設定されると、色になります。[4]この色が絵画のエLEMENTです。[250:01][5]このことによって、絵画は、質料という客観的規定、すなわち総体的な空間態と外面態とを離れて、それらを捨棄します。[6]絵画は、芸術であり、概念に由来するものであって、概念の一つの段階をしっかりと保持しますが、具体的な現実態の総体ではなく、概念の区別を強調します。[7]ここで規定される区別は、次のことです。すなわち、絵画のエLEMENTは、空間的な総体に対抗して主観態をしっかりと保持することです。[8]空間的な総体性は離れてしまい、空間的な総体のもとにある一面が消去され、空間との関係で、絵画は、空間の一つの抽象物にすぎない〈平面〉を保ち続けます。[9]このことは、否定的な側面に従ってさらに進むという必然態です。[10]空間的な総体は、平面化します。[11]どうして絵画が〈平面〉にとどまっているのかは、簡単に片づけられ、それは人間的な制限だと言われるかもしれません。[12]しかし、概念によって規定されてさらに進むことが、しばしば制限だとみなされます。[13]ELEMENTの別の側面に関していえば、この光は、影と色です。[14]これらは、絵画が〈平面〉に頼らざるをえないことを、肯定的なあり方で提示します。[15]すなわち、光と影という自然的なものは、暗さと明るさの区別としてあって、一般に、形態の帰着するところであり、あるいはより詳しくいえば、対象に対する私の立場からする、また私と対象との距離からするものです。[16]もちろん、それだけで独立して明るいものや暗いものもありますが、光と影のおもな現象は、とくに、光具合に対する私の立場に起因します。[17]でも、しかし、ここの絵画では、光と影は、絵画によって作られたものです。[18]光と影によって、形態の丸みが表現されます。[19]この丸みは、作られたものの帰着するところとして現象します。[251:01][20]したがって、ここでは、形態は、それだけで独立すると、余計なもので、それは、三次元を持つ必要がありません。この三次元は、光と影によって作られるからです。[21]さらに、色のあるものの現象は、明るさと暗さの規定によって、目的であり、偶然に委ねることのできないものです。他方、自然においては、色のあるものの現象は、偶然的であって、大部分は、他の対象が取り囲むことによって規定されています。[22]しかし、絵画は、色のあるものの現象を目的とすることによって、この現象を偶然に委ねることができないのです。したがって、絵画は、明るさと暗さを固定しな

それゆえに、絵画は、鑑賞者の客観的な実体性に関係せず、むしろ、その主観態に、感覚に関係する。

こうした分立した主観態という感性的なELEMENTは、直接的に存在する物質態ではなく、みずからのうちに入って行って内面的になった物質態で、こうした内面態で分立した物質態であって、すなわち色である。

みずからのうちに入って行った物質態としての色は、空間態の総体を廃棄し、〈平面〉という抽象態にする。

というのも、空間的な総体そのものは、もはや形態を具現せず、むしろ、空間は、抽象的な基礎としてのみ残っているからである。この基礎のうえに、色は、明るさと暗さという形態の抽象態によって、形態の空間的な総体に従って、形態を生み出す。

ればなりません。そのことによって、背景が必然的なものとなります。[23]というのも、形態の現象には、暗さが必要だからです。さらに、絵は、〈枠〉(額縁)を持たなければなりません。それは、このところで絵が終わるべきだと直示するためです。我々は、このことを〈柱〉のところでも見出しましたが、それと同じことです。

[251:15][3]以上、さしあたりこうしたことが普遍的な規定です。

[251:16][4]ところで、絵画の特殊態は、絵画そのもののもで現象しなければなりません。[2]この特殊態は、対象の利害関心と主観的な芸術の利害関心という二つの極に対して、ほかのいずれの芸術よりも多くの余地を与えます。[3]この二つの側面がそれだけで独立して自立的になりうる芸術はありません。[4]一面で、対象は、我々を魅了することができますし、あまり策(手段)を弄さずとも具現することができます。対象は、ただスケッチされるだけでよく、それでも完結した理想でありえます。[5]

ラファエロの実物大型紙(Kartone)¹⁰⁴は、評価できないほど貴重な価値があり、卓越した構想を含んでいます。[6]しかし、絵画というのも、スケッチに寄りかかるものですが、技術の点で進歩したわけではないでしょう。[252:02][7]ネーデルラントの画家には、彩色の点で、ラファエロよりもかなり上回った巧妙さがあります。[8]ラファエロの絵画では、術策(手段)がほとんど目立ちません。[9]別の極は、技術的な巧妙さで、その対象は、ほとんど利害関心がありません。[10]これは、とくにネーデルラントの彩色画であり、現前しますし、いくらかのイタリア画派にもあり、現前します。[11]ここでは、瞬時の現象が描まられます。すなわち、ブドウの房、ワイン、微笑、夕焼けの見かけです。こういった対象は、絵画が優れて取り扱うことのできるもので、特殊態の〈ものの性格〉こそが、絵画そのものが持つさまざまな側面も自由になることを認めるのです。

[252:12][5]さて、第三に、より詳細なものに関していえば、絵画では、対象の固有性について話さなければなりません。[2]また、ここでは、理想的なものを強調しなければなりません。[3]絵画では、あまり普遍的なものにもものを言わせないのは事実そのとおりで、この普遍的なものがあるとしても、同時に規定されていることになるでしょう。[4]彫像の場合、形式のより規定されたものが提示されえたのですが、絵画では、あらゆる特殊なものが場を勝ち取ります。そして、描出(具現)するものの地盤や、描出のあり方の地盤は、広範で多様です。[5]無限に規定できる固有性がここに登場します。[6]マイスターは、それぞれ、対象や描出に関して、色の点で、また現象(外観)の取り出し方の点で、みずからのスタイルを持っています。[7]さまざまな範囲の描出、またそのマイスターたち自身による描出は、経験の事柄です。マイスターの腕前という特殊態が登場して、このことが絵画の固有なものであることによって、普遍的なものがより少なくなります。

[252:26][6]第一に申し上げるべきことは、一般的にいう対象の〈ものの性格〉です。[2]絵画では、あらゆる対象が場を見出しうるだろうと言われています。[3]しかし、申し上げたことは、より詳細なものが実体的なものである、ということです。

とりわけ絵画についてのこうした実体的なものがもつ真なる規定は、受けとることができることとされ、絵画において、こうした実体的なものがもつ「理想的なものという〈ものの性格〉」が成り立つとされます。[4]我々は、すでに前のところで、固有のあり方としての理想的なものを、ロマン的なものという範囲に密接に結びつくものとしてより詳細に規定しました。[5]こうした〈ものの性格〉は、彫像では表現できず、絵画のみが表現することができます。[253:02][6]しかし、絵画は、逆に、彫像の対象をよく受け取って理解することができます。[7]絵画の理想は、ロマン的なもので、ここでは、それだけで独立して存在する主観態が根本規定をなして、精神的な最内奥のものをなしています。[8]ところで、こうした最内奥のものは、それ自身ふたたび違った内容もっています。[9]実体的な最内奥のものは、宗教態がもつ最内奥のものです。[10]制限された〈ものの性格〉の

ところで、一般的に絵画が外面態をより自由に委ねるかぎり、主観的な技能の側面が絵画に入ってくる。そして、その具現は、彫像というそれ自体でそれだけで独立して規定された具現ではなく、多様な様式に分解するとともに、一般に、対象そのものと、その主観的な具現との対立に陥る。

絵画の内実は、一般にロマン的なものである。

なかにある最内奥のものも対象ではありますが、必然的に、実体的な最内奥のものが最高の対象となります。[11]実体的な最内奥のものは、魂であって、魂は、みずからのそばにあってみずからを感覚します。[12]魂は、もっぱら実体的なものです。魂がみずからの自然的な主観態を打ち壊してしまい、みずからをみずからのうちで纏めあげ、主観態がもつたんなる自然態を超えて高められ、こうした高まりのなかで普遍的な最内奥のものであるかぎり、そうなのです。ですから、みずからを意志する魂は、別の精神であり、この別の精神のなかでみずから自身を見出して、この別のものに対してみずからを放棄するのです。[13]これが、愛という〈ものの性格〉であり、その普遍的な実体性のかたちをした感覚であって、欲望を欠いた宗教的な愛なのです。欲望を伴った愛は、現世の愛です。[14]宗教的な愛は、違った形式と規定を持っています。[15]宗教的な愛は、信心であり、礼拝です。[16]礼拝されるものは、見えるかたちで過ぎ去った者、現象した者、芸術によって具現された者です。[17]この愛の形式は、最内奥でもっとも主観的な形式であって、母の愛です。心は、この母の愛のなかで、そうした最内奥のものをはじめて獲得したわけではありません。むしろ、心は、もともと、他のものとともに一体であると知る浄福なものなのです。[18]母の愛は、一面では、欲望を欠いた愛で、神の母の愛として、神的なものを対象とする愛であって、神的なものと自然的な一体性のある愛です。[19]絵画がみずからの最高の目的に向きあったかぎり、こうした愛が絵画にとって中心点となりました。[20]絵画の対象は、あらゆるものをこの範囲に関係づけます。[21]苦痛と否定態もここに場を持ちます。同時に愛が優勢となる苦痛としてです。[254:01][22]それは、死んだ息子を見つめるさいの苦悩です。[23]こうした苦痛は、それが古代の苦痛の場合に生じるものとはまったく異なります。[24]古代の場合、つまりニオベーの場合や、ラオコーンの場合では、苦痛は、ロマン的なものという範囲でのそれとまったく異なります¹⁰⁵。[25]先ほどの古代の苦痛では、心の高貴さが率直に維持されていて、下劣なものは押し潰されていて、いかなる激怒も、いかなる軽蔑も、表現されていませんが、苦痛は、苦悩であって、高貴さが維持されています。[26]しかし、高貴さと苦痛は、相殺されません。[27]こうした硬直した〈自分のもとにある存在〉のみが、充実することなく運命を耐え忍ぶことなのです。[28]ロマン的な苦痛は、つねに、みずからに還帰することであり、最内奥の浄福であり、天への眼差しであり、みずからを確信することです。この確信は、よい状態を維持して、もっとも苦痛なことに響き渡ります。[29]実体的なものが依存していないことが、妨げられない浄福のうちにあります。[30]そして、この範囲にとつての偉大なマイスターは、とりわけ、より高次の満足をもたらす筆致を用いています。[31]ですから、旧派のマイスターと新派のマイスターのあいだで区別することができます。[32]旧派のマイスターは、この世のものでないものを切り離して、この世の苦痛、あるいはこの世の満足をこうした形態に基づけます。[33]眼差しは、一方では地上に向けられませんし、他方では天上にあるものでもなく、みずからこの天上を輝かせるものです。[34]——このように、こうした〈ものの性格〉が、絵画の本来的に理想的なものなのです。

実体的な範囲は、神の愛の範囲である。魂の自然態を放棄して実体的に神的なものによりそい、こうした他のものと最内奥の聖なる統一のうちにあることである。

自然的なものとしてのこうした統一は、神の母であるマリアの統一である。

しかし、こうした最内奥のものが自然態の否定態によってのみ達成されることにより、この範囲には、苦痛のモメントも入る。しかし、だから、愛が支配的なもの、圧倒的なものであり続けるのである。

古代の彫像は、ただその形態だけで苦痛の表現にまで達したが、この苦痛は、緩和されずにただ我慢するしかない。

[254:24][7]このようにいろいろと具現する欲求を持つのは教会です。[2]教会は、崇拝されるべきこうした像を求めます。[3]しかし、芸術がより高まって上昇すればするほど、こうした対象はこちらの現在へと引き上げら

れていきます。[4]絵画は、こうした対象を現世のものの現在のものとしますし、こうした対象に世界の現存在がもつ完全態を与え、人間化された側面を強調します。ですから、感性的な現実存在の側面が核心となり、祈りの利害関心がより少ないものとなります。[5]芸術は、こうした理想をきちんと現在態として作り出す課題、感性的なものから引き離されたものを感性的に具現したものにする課題、遠くにある場面から対象をこちら側の現在に持ち来たらして人間化する課題を持っています。[255:03][6]たとえば、マリア像の場合、子供への関わりは、自然な人間の母が人間の子供に関わるようであることです。

[7]我々には、こうした関わりが現在にもたらされ、人間の関わりが持ち上げられています。[8]こうした宗教的な対象の場合には、出発点となる客観的な欲求があります。

ところで、実体的に最内奥のものは、この先も、分立したものへとさらに進む。

[9]偶然的である他の対象を具現する場合、欲求の偶然態にも居場所があります。[10]宗教的な対象を顧慮すると、我々は、その〈ものの性格〉を次のように跡づけます。《宗教的な対象がもつ〈ものの性格〉は、魂の〈みずからのそばにある存在〉がもつ実体的なあり方であり、愛の関わりであり、その〈ものの性格〉の本質的なもののそばにある自然的なものという〈みずからのそばにある存在〉である》と。[11]とはいえ、最内奥のものは、それ以上の形態も持っています。[12]最内奥のものは、たんに自然的な対象のもとでも見つかりうるものです。[13]我々が星辰のちらばった天空や月、日影、丘や山や谷を考察するとき、なんらかの欲求に従って把握されるならば、それらのもとでも魂は最内奥にあります。それら

そこで、第二に、実体的に最内奥のものは、魂と自然との最内奥のものである。

は、直接態にしたがうなら、知覚されるにすぎず、感じられ

ません。[14]月影や静かな海、あるいは狂瀾している

(情熱ある)海——こうしたものが感じられるなら——、魂

との関わりがあります。[15]魂は、こうしたものに、魂にふさわしい〈ものの性格〉を知覚するのです。[16]海の無

限に静かな深み、激動の無限な威力の可能態は、心に属するもので、心の琴線を爪弾くものであり、逆に反転

して、雷雨や荒海は、魂の音色に同調することが明らかになります。[17]こうした最内奥のものも、絵画は対象

にします。[18]こうした最内奥のものがもつ〈ものの性格〉

も、絵画を通じて流布されています。[19]風景画は、魂と

精神をもって自然を受け取って理解し、気分を表現する

目的に従って自然の形象を秩序づけました。[20]です

こうした最内奥のものが、風景画の対象である。

から、風景画家は、自然のたんなる模倣になることも、それにとどまることも許されません。[256:02][21]たとえば、

自然が葉や枝などの特徴的なスケッチを要求するとすれば、風景画家は、こうした特定のあり方を墨守しなけ

ればなりません。忠実にこうした規定に——その固定した規定態のかたちで———する必要もありません。

[22]全体の気分だけが核心です。[23]残りのものはこの全体の気分に従属していなければなりません。[24]静

かな風景は、こうした気分にあふさわしくデテールを際立たせなければなりません。[25]しかし、デテールをそれ

だけで独立して描いてはなりませんし、それに注意を惹かせてもなりません。

[256:10][8]第三の種類は、最内奥のものです。最内奥のものは、それだけで独立してまったくたいしたこと

のない(無意味な)対象のそばに現前します。[2]その対

象は、我々にとってありふれたものとして現象します。そ

れだけで独立した行為は、嫌悪を催させるものを持ちえ

ますが、生命の享受といった喜び、労働への誠実さや

注意深さも持ちえます。——このような状況は、有限な立派な最内奥のものを示しえますし、その満足を認める

こうした最内奥のものは、第三に、直接的に現在するものとの統一へとさらに進む。

ことができます。[3]したがって、第三のものは、直接的に現在的なものにおける最内奥のものです。[4]人間も、

その人間がどの瞬間に行くことも、特殊なものです。いずれの営みも、いずれの特殊なものも満たすこと、こう

したもののなかで活動的であること、全精神をもって居合わせること、こうしたことは、正しいことです。[5]これは、

立派なエネルギーな〈ものの性格〉です¹⁰⁶。[6]したがって、現在的なものにおけるみずからとのこうした調和

は、芸術の対象となる最内奥のものでもあります。[7]ここでは、魅力全体は、調和のうちにあって、対象そのもののうちにあるではありません。[8]とくにネーデルラントの画家たちは、これを具現することを対象としてきました。

[9]この対象に臨むと、個性全体がただこの特殊な営みのために現にあるかのような見かけがあります。[10]全体の表情が、特定の状態として、ハビトゥス全体にぴったり合っていないわけではありません。[11]たとえば、他の顔つきよりもある顔つきにとっては、快活さがより良いものになります。[12]コレッジョの『悔い改めるマリア』¹⁰⁷の場合、そのフィギュアがその気分とまったく調和しており、この点に興味が惹かれます。[13]フィギュア全体と感情とのこうした一体性は、絵画がする究極の具現です。[14]そのほかに、ここでは、芸術が、現象という揮発するものを固定化することができるというみずからの威力を証明します。[257:01][15]自然においては、あらゆるものが消え失せるものです。[16]俳優は、この瞬間のために力を尽くします。[17]芸術による具現は、こうした揮発するものを固定化し、それに持続性を与えます。[18]他面では、芸術の威力は、こうした揮発するものをデテールに至るまで細かに描写することができます。[19]自然は、あらゆる面からして具体的です。芸術は、これを受けとめて理解することにより、普遍的なもののそばにとどまることなく、これを完全に個体化して、そのなかで普遍態が存立したままであるように、現象させます。これは、知覚されたもののこの狭い模倣ではありません。芸術は、その個体化にあたり、直接的な現在よりも高い位置に立たなければなりません。

[257:11][9]対象を考慮に入れるなら、論考において絵画にとってより詳細な[規定]に該当する第二の側面は、絵画が彫像以上にみずからの内容を繰り広げる水準で対象が具現されることになるのではないのでしょうか。彫像は、たかだか、個別のグループにしか進展しませ

ん。[2]絵画はみずからの対象を繰り広げます。[3]そして、繰り広げのこうした進展も、絵画の歴史に属します。[4]古代の絵画は、彫像のようにたんに個別的なフィギュアを対象としていました。それに、彫像は、ほとんど動きも示しませんでした。[5]したがって、芸術における進展は、フィギュアに運動を与えるといった進展です。[6]この運動にさいしては、その具現はより困難になり、短縮が登場します。[7]より詳細なものは、いくつかのフィギュアを一つに結合し、一つの行為のかたちで具現することです。[8]この点でも、芸術は、はじめのうちはより遠慮がちでした。[9]より古代の絵画は、依然として、ピラミッドの規則性を守っていました。十字架にかけられたキリストと、その前で祈りを捧げる者がそうです。[10]より詳細にさらに進んでくると、より大きな不規則性が入り込み、フィギュアがグループ化し、たがいに比較しあいます。[11]ここに、違った画面や景観が見られることになります。[258:01][12]主要なフィギュアは、もともと前の景観に属し、神聖性はこのフィギュアのものになります。

[258:03][10]次に、同様に、モチーフが、画家の感性を証明する側面を形成します。[2]もともと簡明的確なモメントが、次のように受けとめて理解されなければなりませんし、判明しなければなりません。すなわち、もともと身近なもの、先行するものや後続するものが同様に具現され、たんに周辺にあるものに対して、行為にかかわって意味深いものが与えられることによってです。[3]たとえば、少女の衣をまとったアキレスを描写するさいを考えます。ウリクセス[オデュッセウス]がアキレスを訪れ、兜をかぶったアキレスを一目見て動かされますが、こうした運動が、アキレスの真珠[のネックレス]を引き裂く結末となり、子供がそれを拾います¹⁰⁸。[4]つぎに、聖なる三王を見てみます。[5]秣桶に子供がいます。秣桶は、古びています。[6]背景には、より広い建物が見えます

ここでの魅力は、対象ではなく、むしろ調和であり、それだけで独立しての最内奥のものである。

これらの範囲の具現に関してより詳細なことは、この具現が平面で生ずることである。このため、その具現は、繰り広げられていく。

こうした繰り広がりによって、場所の多様性と画面の違い——前景・中景・背景——が登場する。

また、繰り広がりの実質は、行為にある。この行為が、この繰り広がりを取りまく自然を、みずからとの関係で設定する。

が完成していないドームです。[7]朽ち果てたあばら家と立ち上がってきたドームは、行為に関連します¹⁰⁹。[8]しばしば、花のもとにいるマリアの像のそばに、雄蕊なしに描かれたユリの茎を見ます。なぜなら、雄蕊は、性関係を暗示するからです。このことによって、マリアの処女性が表示されています。[9]ところで、こうした状況は、絵画により近いものがあります。

[258:21][11]第二の核心は色です。[2]色は、絵を絵にします。[3]描写や着想は、本質的で必然的ですが、色は、そもそも生命性であり、たんなる着色ではありません。

加えて、絵画を具現するものの実質は、色にある。

むしろ、それは、同時に、独特な表現なのです。[4]とくに、ヴェネチア画派やネーデルラント画派は、色調のマイスターです。ネーデルラント画派のマイスターは、曇った天空のもとで低地に、また薄明のなかで生きています。[5]イタリア人は、一般的に、ネーデルラント人よりも、乾いたものに引きつけられます。[6]色については、次のような状況を話しておきましょう。

[259:01][12]まず第一に、フィギュアや対象といった可塑的なものにとっての明るさと暗さの対立です。[2]明るさと暗さといったこうした対立に、固有色が付け加わります。固有色は、明るくもあれば暗くもありますが、これによって、特定の部分は、形態の関わりによって当然とされるのとは違った関わりをもつことになりましょう。[3]唇は、顔のほかの部分よりも強烈に赤くなります。[4]画家は、こうした固有色調を忠実に与えようとすると、丸みの

フィギュアがもつ可塑的なものにとって、色は、一般に分光して、明るさと暗さの対立に陥る。これらは——修飾されて——形態そのものを生み出す。

ことを考えての明るさや暗さに対して簡単に背いてしまいます。[5]こうした衝突が第二の状況です。[6]第三の状況は、色がそれだけで独立してそれ自身、暗さや明るさの対立を持つことです。[7]黄色は、とても明るいですが、青は、とても暗いものです。ですから、この二つは、たがいに対立してもいます。ですから、青は、それだけで独立して暗いことによって、さしあたり空間の関わりで持つとは別の関わりに設定されています。いいかえ

これに対して、第二に、部分についての固有色が出現する。

れば、それだけで独立したそれ自身の青は、暗いものとして、空間の隔たりを変えてしまうのです。[8]さらに、色は、なんらかの象徴的なものを含んでいます。[9]赤は、昔から、王の印として通用しました。[10]黄色や赤、青といった色に対して、混合された色は、まったく後景に隠れています。そして、有名な色彩派画家(カラリスト)のところで、かれらは、主要なフィギュアには主要な色を、脇役のフィギュアには混合した色を与えるのが見られます。[11]それはそうと、色のことを考えると、調和が要求されます。[12]色は相互に高めあうか抑えあうかします。[13]混合した色がたがいがいいにあると、相互に損ないあいます。[260:01][14]調和をこのように考えると、画家は、もっとも有利なものを観察しなければなりません。

そして、第三に、色が重なりあう対立が出現する。

[260:03][13]ある時には、色を鈍らせることで、調和を達成しようとしてきました。[2]しかし、偉大な芸術は、色を高尚にしながらも、けばけばしさを回避しなければなりません。

こうした諸側面の統一が色彩をなす。色彩は、加えて、色と画面の統一に関係する。

[3]けばけばしい色で労働するのは、大胆なことです。——[4]色にかんしてより広がりをもった状況は、一般に、遠近(隔たり)であり、鳥瞰です。[5]対象が遠ざかれば遠ざかるほど、色は、より目立たないものとなり弱まります。[6]ですから、前景のものの色は、もっともけばけばしいか、もっとも暗いかなければなりません。[7]この対立は、遠さとともに鈍磨します。[8]さらに遠いものは、一定の明るさになります。[9]こうしたあらゆる状況によって、色の扱いは、画家にとってもっとも難しいモメントになります。[10]ですので、彩色は、マイスターそれぞれの固有なもの、芸術家の生産的想像力のモメントとなります。[11]彩色でもっとも難しいのは、人間の肉体の彩色です。これは、彩色において理想となるものです¹¹⁰。[12]若者の顔の頬の赤みは、もちろん特定の色であるわ

けですが、この赤は、それだけで独立して、肉体の赤な
のではありません。[13]あらゆる色は、肌で一体化してい

人間の肉体は、あらゆる色の調和である。

ます。明るい赤、静脈の青み、肌の黄色、これらが結びつき、単色で冴えなくなる。どの色も突出せず、すべての色が驚くほどに一体化します。[14]こうしたことを描きながら受け取って理解するためには、単色のあらゆる見かけを回避して、肉体を、みずから自身のなかで内面的なものとして具現する必要があります。[15]これに対して、我々は、星辰の輝きや、土の色、花や葉っぱを考察するなら、ここで、その色は、無限に修飾されますが、表面では同じあり方をしています。[16]これに対し、森全体とか、切り取られた(durchschneidend)ブドウとかでは、その色は、見かけの全体となります。[17]どの点も、隣接する点に対して別のものとして現象します。[261:01][18]いたるところで光って見えるものがあります。[19]我々が動物の体、体毛、毛皮を考察するなら、これらもすべて色づけられています。毛皮や羽毛は、むくむくした柔らかいもので、この柔らかさが結果的に生ずるのは、色が結果であって、無限に多数の点や線であるからです。[20]このようにそれぞれに光りあって見えるものは、なににもまして人間の肌にあります。[21]人間の肌は、空の青さ[などの]深みを示します。美しい肉紅色では、その色は、光って見えるものであって、単純な平面であるようなものではなく、内から抜け出してきたものの、見透しのきくものといった外観をもたなければなりません。[22]人は、夕日の光のなかで海を見るなら、海が映し出す諸形態を見るわけですし、また水の固有なものを見るわけです。[23]現在しているのは、光って見えることです。[24]これは、一般的に、肌色の質とみなされています。[25]これを機械的に作り出すなら、暗い色の上により淡い透明塗料を塗り、暗い色が明るい色を光って見せます。[26]——こうして、彩色を考慮に入れると、次のような区別の核心に注目することができます。[27]子供のころの絵画は、形態を輪郭として規定しました。[28]色は、そこにあるにもかかわらず、形態を形成せず、輪郭がそれを指示します。[29]完全な芸術(人為)は、形態の規定を、ある色彩から他の色彩への気づかない移行によって成就しますから、輪郭は、特定の(規定された)線ではなく、規定されているにもかかわらずなんら際立ったものになりません。[30]アルブレヒト・デューラーやラファエロの絵では、最高の作用(効果)がまったく単純な区別によって引き出されるのが見られるのです¹¹¹。[31]近づいていくと、面は単色にみえますが、正しい<点>にいくと、小さな違いのある色合いが魂の吹き込まれた形態を生み出しているのが見えます。[32]こうした偉大な旧派のマイスターは、後続のマイスターほどには明暗法の技術をまだ使いませんでした。後続のマイスターは、最大の暗さと明るさを溶かしこみます。[33]こうした溶かしこみでは、同時に、最高の穏やかさと優美が姿を現します。[262:01][34]そこで、のちになって、絵画は、こうした側面でマニエール(技巧過多)に陥ってしまいました。それは、効果を生み出すために、強い光と影を求めたからです。[35]ここには、美しい丸みといった生命態は表現されていません。

彩色の歴史に関していうと、最古代では、色は、形態を指示する輪郭を塗りつぶすだけのものだった。

だが、最高の芸術の実質は、輪郭を、それだけで独立して指示するのではなく、色付けがたがいに入り混じって移行することによって指示する点にある。

3. 1823 年夏学期講義： Victor Cousin による筆記録の絵画論

後藤 浩子・柴田 隆行 共訳
Hiroko Goto, Takayuki Shibata

第三章 絵画

[121:03]実体的な客観態を表していた彫像は、それだけで存在する主観態へと移行しました。それだけで存在する信者たちのコミュニオンは、神の似姿と結合します。すなわち、この実体性がただ直接的に存在しているにすぎません——その場所すなわち建築は、それだけで表現されることがありますが、フィギュアは必然的に背景を必要とします¹¹²。絵画の内容はそれだけで存在する主観態である以上、素材は主観的なものとならざるをえません。両側面は不可分だからです。したがって、彫像のかの立体幾何学は捨て去られます。三次元の物体は否定されます。事象の否定はその限界です。しかし、物体の限界は平面であり、物体の最初の否定です。平面はもはや物質的ではありませんが、依然として空間のなかで空間の絶対的否定であり続けます。この第一の否定の否定は点であり、それは、音楽の素材と同様、時間の点です。絵画の素材は、第三の次元から抽出される物質的空間と否定的な関係をもつだけではなく、空間と肯定的に関係してもいるのです。ところで、同時に物質の否定態でもあるような主観的な素材は、光、すなわち自然の自己です。光はもはや、三次元のように、外的な差異態を持たず、自ら自身によって暗い光と色彩とに区別されます。[122:01]そして、光は、完全に観念的なそれらの方法によって、三次元や丸みなどを表現します。——

[122:03] 2) [「1」]の表記はない。——訳者]絵画の対象はすでに述べました¹¹³。第一に、絵画の対象は、依然としてまったく実体的な主観態です。それは、ロマン的な芸術の宗教的領域です。個体は、この対象と、客観的な実体として関わります¹¹⁴が、個体は、対象の自然的な現存を否定しつつ、同様にその実体と同一化します。最大の苦痛は実体との絶対的な和解を予見させますが、その一方で、ギリシア人の集団にある苦痛は運命への忍従にほかなりません。絵画はまさに個体と実体とを同一化するものであり、また、個体と客観態一般とのこの同一性、したがってまた、個体と自然との同一性が、絵画の第二の対象です。風景は人間の感情に対応します¹¹⁵。しかし、個体は自然現象のなかに自分自身の感情しか見ないので、個体は完全にそれだけで存在します。そして、個体は、最初に実体的な主観態と和解し(イタリア派)、第二に自然と和解し(風景画)、第三に、共同生活や優しい心遣いなどの自らの仕事のなかで自分自身と和解します。それは個体と自己との絶対的な和解です(フランドル派)¹¹⁶。手短かに言えば、これは絵画の歴史の主たる特徴です。絵画史は、客観態を完全に排除することによって感情のようなこの絶対的な主観態を表現する芸術に移行したのです。——絵画においては内容全体が場所を見出します。——

[123:01] 3) 絵画の対象は平面上に表現されます。絵画は彫像以上に内容を発展させます。始めの頃は、絵画は停滞していたので、単純なフィギュアしか生み出しませんでした。絵画はその起原を彫像から得たように思われます。フィギュアは、まだほとんど運動をもたない状態で、円柱に立てかけられていました。運動の表現は、四肢の短縮(accourcissement)¹¹⁷などによるより大きな芸術を必要とします。諸々のフィギュアが互いに釣り合っていて動いているならば、私たちはグループを持ちます。古いフィギュアがそこで示すのは規則性であり、ピラミッド形式です。グループが複雑な場合は、いくつもの平面を作らなければなりません。絵画は空間を打ち破ることができます。主要なフィギュアは、第一の平面[前景]に属します。それは強い光と明るい色彩を持たなければなりません。まさに最も含蓄のある瞬間に表現されなければならないモチーフや一連の行為は、第一の平面上の状況によって指し示されるのです。——

[123:16]平面のほかに、色彩について語る必要があります。色彩が絵画を生み出すのです。素描と着想が必要不可欠です。色彩はすべてのものに鮮明さを与えますが、これが次に色彩自身をくつきりと浮き立たせます。これがまさに彩色技法です。ヴェネチア派とフランドル派¹¹⁸はこの点でとくに抜きん出ています。この場合の第一の問題は明暗の対立であり、それが、対象の丸みや高さやくぼみを感じさせる造形を規定しています。——固有色 (la teinte locale) とは、個々の点にそれだけで適している彩色のことであり、他の部分の高さやくぼみとは関係しません。したがって、ある部分はそれ自身において、遠近関係のもとでしか考えられないようなものより強い色彩を持つことができます¹¹⁹。遠近は交差します。フィギュアの丸みは明るさを多く求めますが、固有色はごくわずかししか求めないことを想起して下さい。——色彩はそれ自身のうちに明暗の違いを持っています。黄色は明るい色であり、青は暗い色です。それらが同じ平面上にある場合は、濃い色である青は、場所によって規定されるものとは別の関係を持ちます。——色彩は象徴的です。赤は王の色です。緑やその他の混合色は[124:01]偉大な芸術家では副次的です。彼らは主要人物に単純な色を与え、脇役には紫と他の色を与えました。色彩の調和が求められます。赤と緑は良い対照をなします。緑と青は妨げ合います。色彩を和らげるよりもそれを強調して描くほうが難しいのです¹²⁰。——隔たり、空気、遠近法は、色彩の使用においてはそれぞれ別の様態です。対象が遠ければそれだけ色彩は和らげられ、色彩をより強調したりよりいっそう明暗をつけたりしたければ、図の前面に置かなければなりません。——光の違いは、季節や一日の時刻、月や太陽や蠟燭の光の違いから生じます。むしろこの点に画家の様式が表わされます。——最も難しい彩色は、人間の肉体の色、鮮紅色です。これは理想的な彩色です。頬の鮮紅色は、青や赤の色調のない純粋な赤ですが、肌の色は統合、すなわち、動脈の赤と静脈の青味と肌の黄色味の統合です。この混合はくすんでおり生気がありません。これは物憂さ (morbidezza) です。これが最も難しいのです¹²¹。いかなる色彩もそれだけでは存在しません。肌は内的な全体そのものとして表わされます。色彩はいわば表面上にあるだけではありません。人間の肌は深さを示す表面なのです。葡萄も同様に、このように表現されるべき固形の全体です。私たちは、内側から生じる外観を見ているのです¹²²。——黎明期の絵画は、素描の際に、明暗によって示される輪郭を強調しました。したがって、色彩は内部に見出されます。卓越した芸術 (アルブレヒト・デューラー、ティツィアーノ、ラファエロ) は、ある彩色から別の彩色への知覚できないような移行によってフィギュアを描きました。これら古い画家たちは、レオナルド・ダ・ヴィンチやコレッジョのような明暗技法をまだそれほど良くは知りませんでした¹²³。彼らはそこにおいて最大の柔らかさと優美を表現しています。

4. 1826 年夏学期講義： P. von der Pfordten による筆記録の絵画論

神山伸弘・柴田隆行 共訳
Nobuhiro Kamiyama, Takayuki Shibata

〔Ⅲ 絵画〕

[204:20]より深い内的な移行は、意識がみずから自身の内に存在する自立的な彫像が他のものとして存在する必要があること、いいかえれば、コミュニオンが客観的な神に対して前に進み出ることです。だから、神的なものは、このコミュニオンに入り込んで、みずから自身の反映像を持ち、みずからの意識を持ちます。次の 3 つの非有機的な運動——すなわち、神の自立的な像、[神のコミュニオンにおける神的なものの具現、そして主観態が自立的になること]——が、私たちが[表象において]立つ点です。キリスト教の神は、主観的な精神として悟性的に理解しなければなりません。この神は、神のコミュニオンのうちにあり、神のコミュニオンとなります。このことが、主観的な側面です。彫刻の神は、個性性であり、精神態であって、したがってまた主観態ですが、これからの[議論のように主観態]そのものではありません。[205:01]神的なもののこうしたコミュニオンは、まずは見えるものです。第二のものは、こうした主観態そのものが正体を明かすことです。——[最初は]一般に見かけを現すことですが、次に[第二には]主観態がもつ内面的なものを、音の形式——音は抽象的ではなく客観的になります——で見かけだけ与え、そして第三に、表象のかたちで、内容の詰まった外化表現[として]みずからを明らかにします。だから、こうした〈内容の詰まったもの〉が本質的なものであり続けるのです。これが言葉です。この 3 つの規定のうち第一のものが絵画です。絵画は、目のためにその外的な具現のかたちでコミュニオンを対象としています。一般にコミュニオンは、彫刻の自立的な形態が飛び出して特殊態となり、現存在の多様態となることです。主観は、行動するものとして、飛び出して来ます。[主観は、]目的と利害関心を[保持しています]。これらは、内面的であり、みずからに対抗して外面的な付帯状況を具えています。この外面的な付帯状況は、主観によってまず目的にふさわしいようにされなければなりません。彫像がみずからこのように飛び出してくることは、外面的なものに対して〈みずからを内面的にすること〉であり、飛び出して行為に成ることであり、外面的なものに対する内面態、外面態における内面態です。[これは、]一般に特殊なものにおける規定[です]。内面態の内容[は、]同時にそのことによって特殊態の[内容]です。

[205:21]それは、行動や状況において内面的なものが映現することであり、この内面的なものが普遍的な規定です。絵画の中心点を尊重するなら、この内面的なものとはキリスト教的なものでした。このことによって、古代人が絵画において偉大なマイスターを持たなかったとは言われません。これについての多くのことを歴史的に伝えているのは、マイアーの『絵画の歴史』です¹²⁴。[だが、]これに関する最も豊かなコレクションを占有しているのはハミルトンで、彼は古い絵 500 点を黒チョークで模写しました。こうした絵を仕上げることで¹²⁵、画家の技法が認識できました。私たちに残されているのは、べつにマイスターの作品ではありません。[というのも、]私たちは、田舎都市のいくつかの作品しか持たないからです。そこでは、べつに、最も偉大なものが評価されるべくもありません。ミケランジェロは最大の彫刻家でしたが、彼の作品の多くはイタリアにあります。ネーデルラントにも彼の作品があり、そこでは、5 つか 6 つの彼のフィギュアがあります。ミケランジェロは『ナッサウ伯とその夫人』を石膏[像]にして保管していますが、4 つのフィギュアが立ち、標章(カエサル・レグルス[王笏])の乗ったプレートを肩に担いでいます。[206:03]この芸術作品はブレダにあります¹²⁶。この彫刻は、神々の像のうちにその最高の固有性を具えています。絵画は、キリスト教の内部で、一般にこの原理とつながりがあるもの[すべてにとって]目的にふさわしく応用されます。こうした内面態と、それとともに抽象、同時にその外面態に対する対

立。一般に、特殊態は、こうした内面態と結びついており、そして、この特殊態によって、絵画には対象のとてつもない領野が開けています。この対象は、絵画の固有なあり方を導きます。絵画は、一般に、輝いた見かけをだす技芸です。そして、見かけのもとにある内的なもの、これが[絵画にとって主要な]利害関心です。内容が見かけそれ自身のもとで特殊態を具えるかぎり、内容それ自体それ自身は、無関心なものとなりますが、それは、内容が特殊な内容だからです。たんに輝いた見かけそのものが、こうした優位性を獲得するのです。内的なものは、見かけをだす技芸仕事(芸術作品)であり、見かけをだす芸当です。エレメントのことを考えると、そうした規定とともに、空間的なものと光とが、より詳細な規定として登場します。空間を考慮に入れると、[本質的なものは]、彫刻の丸みが平面に還元されることです。(丸みは、彫刻の三次元における彫刻の空間態であり、彫像のそうした〈非主観態〉です。こうした自己存在は、この主観態へと――[絵画と]区別されて――戻っておらず、まさにこのことにより、外面態に沈潜した[ままです]。抽象的な外面態は、空間です。こうした分裂は否定[です]。すなわち、内面態がまだそのものとして存在しないので、やはり外面的なもの、否定が設定されているのです。)こうした抽象的なものは、[絵画の]内面的なものとなつてつながりがあります。すると、外面態[すなわち空間的なものの三次元態]は、制限されています。しかし、このことは、絵画が平面をみずからの空間的なものになっていることです。これは恣意ではありません。[というのも]本来的に平面的なもの、すなわち、空間的なものが 2 つの次元に引き籠ることは、この原理と緊密につながっている[からです]。[207:02]外面的なものの第二のものは、可視態であり、光です。可視的であるべきものは、ただ光のうちにのみあります。彫像は、一般に、ただ可視的であるだけで、単色であり、とりわけ大理石[からなってます]。絵画において特殊態の原理が登場するように、たんなる単色態、たんに白があるのではなく、そこには、光が登場してその特殊態となり、このようなみずからの特殊態での光が色なのです。光は、端的に単純なものです。光は、光の暗さ、否定的なものを、他のものに具えています。物理的なものとしての光は、ただこうした同一態それ自体です。[それにつけ加わるのは]、光に対向するもののもとで、光が曇り、特殊化し、濁りが発生することです。このことにより多様な色が与えられます。多様な色のもの、より詳しく言えば、明るいものや暗いものが絵画に属します。[同様に]まったく暗いものを通して明るく暗いものへと繊細に移行します。色はまさにここに入ってきて来ます。このことは、絵画の内的な基礎づけであり、その具現のそうした原理に合致したあり方です。

[207:17]素材、内容は、絵画にとっては無限な多様態です。絵画には、さらにいっそうの恣意や病癖などの余地があります。ここから、私たちは、まず第一に、一般に絵画の内容を制限して取り扱わなければなりません。この内容は無限な多様態をなします。それは、みずからの多様態の制限や規定を、私たちが考察するほかの技芸とのつながりのなかで持っています。最も近い外面的なつながりは、私たちが、神とともにそのつながりのうちに神殿を持つことによって、変化にふさわしいことを隠蔽し、周囲をコミュニンの周囲として形態化するのがコミュニンの側面の欲求だ、ということです。このことは、絵画の最もふさわしい規定です。[形態化は]、一方では内面的な変化であり、他方では外面的な変化です。パラス[アテネ]の神殿にあるポリュグノトスの絵画は、[ここで言及することができます]¹²⁷。

(欄外書き込み: ゲーテ¹²⁸は、このことをふたたび活発にしようとしたが、私たちには場所がありません。)

[208:01]絵には平面があり、絵はどこかへ置かれなければなりません。そして、対象と作風であるべきものは、[絵]に持たせようとする場所に依存します。この絵をどこに置くべきかは、つねに困惑します。芸術作品はいずれもその所を得なければなりません。それは、画廊に置かれるべきではありません。何で飾り立てるべきか、そこに何を描くべきか? この側面をけって蔑ろにはなりません。この場所にとっての絵の合目的性。城館においては、ミトリダテス¹²⁹の歴史からくる対象、中国の対象[があります]。それはこれとは関係がありません。直接的には神殿に合目的な位置が選ばれました。絵の内容と題材は、場所に依存し、絵が掛けられるより広汎な環境に依存します。こうしたことは、通常は、まったく偶然的なことです。技能は、絵にふさわしい環境に依存しま

す。第一に対象のあり方、第二にグループ分け、第三に彩色です。

〔1〕対象のあり方〔種類〕

[208:20]第一のことに關しては、ビザンチンの教会画が第一のものです。この第一のものはより古い芸術のあり方だと見てわかります。この芸術は、また、その形式の点で、手工業にふさわしいものにまったく引き下げられていました。こうした最古の作風は、また、特定の建築様式上の位置を占めていました。そのほかに、こうした対象に生命を与えること、すなわち、敬虔さと祈りの気持ちとを表現することがあります。芸術による復活は、生命あるものと真実のものを対象に持ち込む点に実質があります。そうした生命ある像に結びついたのは、状況と行為を外化表現する物語上の構成です。このことと、外面的なものにおける装飾、すなわち〈見かけを与えること〉そのものが結びついたのです。[209:01]大きな絵の場合、画家は、こうした対象を直観的にし、近づきやすいものにするたんなる手段として現象します。——ラファエロやファン・ダイクの絵がそうです。イタリアの芸術は、こうした大きさでの作品群を、ネーデルラントの芸術ほどには続けて出すことがありませんでした。イタリアの芸術における没落は、画家の作風と関係していました。絵画のこのようなさまざまな部門について、私たちはここで詳しく話すことができません。私たちは、ただ、最高の規定、絵画が最も固有のものとする性格しか跡づけることができません。こうした根本性格、すなわち絵画の最高の対象は、一般に、主観的なものです。まず最初に、こうした主観態が現象に至ること、次に、こうした主観態が、感覚の最内奥のものとして、感覚する領域である魂[として]、深いこと、それゆえに、魂が、自由で開放されたものとして、内面的にされて自然の特殊態を克服したのとして、判明することです。

[209:16](欄外書き込み:美学 第7冊)この点に、この克服したものの苦痛があり、それから快活があります。快活は密接にこの勝利からまさに生み出されたものです。——これは、絵画の対象態における理想的なものの最高の根本性格であり、みずからの内で和解した魂、みずからの固有性、その自然的特殊態の克服が満足と愛に至ったのです。愛は、本質的に犠牲から生じたものであり、この根本特徴をなしています。古代人における彫刻の理想の自立態はこれとは別のあり方をしています。ラオコーンないしニオオベアの苦痛にその高さ[が示されています]。これは究極のものであり、和解されていることはここでは表現されていません¹³⁰。最初の対象はキリスト教の神です[が]、父としての神は、芸術の有利な対象ではありません。神はゼウス[として具現されることはありません。というの]最高の力と崇高さは古代人の理想のなかで尽くされて[いるからです]。偉大なマイスターは父を創造主として具現しましたが、私たちが父なる神と呼ぶものは、表象に加担しません。[210:01]神をそのように表象するのは間に合わせにすぎない[ことが明らかになります]。これに対して、息子は人間的な特殊態であり、キリスト教の最高の対象です。最初は子として、次いで男として、また教師としてです。教師としての息子を具現する多くのキリストの頭が描かれましたが、大きな関心と呼ぶに不足しません。しかし、これらのキリストの頭は、神人性を表現すべきものに対応しない何かをみずからのうちに持っています。

(欄外書き込み:とくにラファエロによってすでに具現されています。ファン・ダイクの彩色画では子イエスのほうがおそろかにされています。多くの人がこれを象徴的な何ものかと思いましたが、これは事実と異なります。)

[210:10]ギリシア的な理想の頭を、その具現として選ぶのは不適切です。これは、緊密さと愛の規定に反します。偉大さ、親しみ、崇高さがこの頭で表現できます。——ファン・ダイクは、非常に美しい完成された頭を描きました¹³¹。[だが]それにもかかわらず、この図像がキリストの頭の満足の行く具現だとは言えません。より好都合な具現は、そこに完成がなく、したがって、この最高の者の予感が表現されるべきなのは子として[の具現]です。そしてその後、キリストはその生涯において、神として苦悩します。この両方の状況のほうがわれわれには満足がゆくでしょう。その理由は、不完全なものと苦悩がここでは自己目的だからです。苦悩するキリストがです。そこに神的なものがあり、同時に[しかし]、萎縮した神性があります。この点でイタリア人たちによって偉大なことが成し遂げられました。柔和と崇高さの表現が彼らにはまったく特殊に成功しています。これらの頭には、ラオコーンにお

けるような叫びがありません。目と額に苦悩の嵐があり、そこに押し寄せ、内部に集中して保たれます。イタリアの画家は固有の色を持っていますが¹³²、それはたしかに自然的ではなく、灰色ではありません。灰色は雷雨、額の嵐を表現します。[211:01] [さらに広汎な対象は聖母の具現です。]利害関心のない純粋な愛、子と共にいる母は、この愛を前にしてのみ生気があります。愛とは何でしょうか、それは子への愛です。受胎告知の際の少女としてのこのマリアは興味ある対象ですが、その後の、子と共にいる母としてのマリア、さらに十字架のものと苦痛、[彼女の息子の]喪失、その崇高さを彼女は感じます。この母の心は折れますが、彼女はニオベーのように苦痛に呆然とすることなく、むしろ彼女はこの無念の苦痛のなかで、[この]絶対的な魂の苦悩のなかで生き活きと留まります。これが愛そのものです。表現の外的な硬直と同時に蘇生は、精神が他の場所まで至福であること——死[を示しています]。だが、同時に離脱が現在しています。元后としてのマリア固有の変容は、彼女が[神の]母であることです。これらの対象に、次いで、他のより広汎な個人が連なります。聖人、殉教者、敬虔な者が。これら諸個人と崇拜者やコミュニオンとの違いは、より詳細に提示することができます。すなわち、彼らの敬虔さの表現のなかにまさに親密さ、愛が[目に見えるようになり]、外面的な形式がこの内面的なものに完全に相応し、愛情のこもったものは諸形式の愛情のこもったものとしても現象し、これらの形式は、表現される内面的なものと和解します。ここにありうる違いを私は実例で明確にしましょう。笑いたいときにやにやすする人がいます。そのため、形式が笑いに消える[と]、逆のことが生じうるでしょう。あるいは、友好的ではない骨相学者がいます。形式はこの表現にとってそれ自体では適合していません。子どもは泣くと顔をゆがめるので、それを私たちは笑い、彼らは泣くに値しくなくなります。表現されたことと感覚と、それが表現される形式との間にこうした不適合が生じることがあります。顔の形式が内面的なこととまったく適合するというのは不可思議です。[212:01]コレッジョの贖罪するマグダラ¹³³は最も有名な絵画の一つです。この絵をほかのものと比べれば容易にその違いがわかるでしょう。ここでは世俗性と軽薄が見られます。そして、この贖罪者は、異様なものとして登場します。しかし、コレッジョの絵画では、欠陥は一時的なものにすぎません。マグダラは、贖罪を行うことで自分自身に戻っただけです。内面的なことと形式とのこの一致は、イタリアのマイスターの長所です。この一致が、苦痛と苦悩のうちに表現されるこの至福を基礎づけるのです。感覚は、瞬間的でないものとしてではなく、根源的に自然本性的なもの[として]示されます。

[212:12]輪郭は、ごくわずかなタッチによる特徴的なスケッチであり、わずかに筆を動かす[だけで]すが[その対象を]完全に表示します。それと全く反対なのが肖像画であり、これは極小まで仕上げられますが、それは、個々の細目ではなく全体が重要なのです。

2) グループ化または構成

[212:18] [画像に具現される]行動は理解できるものでなければなりません。寓話的な絵画は理解できません。最も有名な対象は、宗教から取り出されたものでした。状況も理解に大いに貢献しますが、動機や外的状況も大いに貢献します。これらの動機は、しばしば寓話的な意味を持ちます。フィギュアは簡潔すぎではありません。しばしば語られることですが、ラファエロの〈キリストの変容〉¹³⁴にはもともと 2 つの部分があり、両者の大きな関係は非常によく認識できます。すなわち、キリストの離脱は、弟子たちが彼なしには無力であり、とりつかれた人たちについては何もしないことを示しています。こうしたグループ化で好まれるのがピラミッド形式です。そこでは、中心人物が中央に、前景にいて、二番目の所にはいません。

3) 彩色

[213:02]画家は[色彩画を]描くことができません。スケッチや製図ではまだ画家になりません。最大の彩色派の画家はネーデルラント人とヴェネツィア人であり、彼らは、霧のかかった地域に住んでいるにもかかわらず、極めて温かく描きます。

(欄外書き込み: 8 月 18 日)

[213:06]明暗の関係は、丸みや隆起などを規定します。色彩においてはさらに、いくつかの対象がそれ自体でより明るく、他の対象はそれ自体でより暗くなるという関係が生じます。明るいものの基礎は濁った明るさにすぎず、暗いものでは暗さが基礎です。明るさがほのかに輝き出るにすぎません。距離は色彩現象を修正し、色調や全体の動きに、諸対象を的確に表現する明るさに、影響を及ぼします。例えば、月光や日光、蠟燭の光は異なった気分を持ち込みます。したがって、色の扱いは、最も難しい対象の一つです。彩色という観点で、マイスターの固有性が浮き上がります。この特殊態において彼らは本質的に相異なります。各人の独自の見方次第になります。色は自分の下に一つの体系を作りますが、赤と黄と青を紫[と]茶色と同じ色だと[見なす]などいかなる画家も信じません。というのも、紫や茶色は混合色にすぎないからです。多くの古い画家は、色の体系という観点でも一致した満足を与えます。例えば赤と青がなければ何かが欠けることになります。諸形態の具現において古い画家たちは色の象徴的な自然本性を考察しました。マリアは通常青い外套を着て、ヨセフは赤い外套を着ます。——赤は、王の色であり、男性の形式であり、青は、多感で内的な形式です。したがって、彼らは主要人物に青と赤を割当て、脇役には混合色を割り当てました。ここ重要なのは色の調和です。藤色や菫色や暗緑色のような光沢のない混合色で調和を作り出すのは、純色でそうするよりはるかに簡単です。[214:02]純粋な赤、深赤色を私たちは美しいと言います。そして、これは抽象的な純粋かつ単純さです。こうした調和に属するのは、色がその影響力の強さにおいて均衡していること、したがって、他のもろもろの色が他のもろもろの人物に関係して同様に登場する場合には、決定的な色というものが登場しない、ということです。最近ようやく、ドイツとネーデルラントの画家たちが[忘却から]引き出された後、こうした純色で描く勇気が得られました。色という観点で最も困難な対象は人間の身体です。他にも多彩なグラデーションがあります。金属の光沢や土の色、花の華麗さ、動物の色や羽毛や毛髪の華麗さなど。[毛髪の描写]は、個々の細毛がそれぞれ独自の距離と位置を持っているところではすでに、よりしなやかでむくむくし、それ自身では無光沢になります。[細毛]は丸く、したがって独自の色合い[を持ち]、したがって多くの毛髪が同じ色合いの結果[として現象します]。人間の肌の場合、肉色[紅色]が、それ自身において最も多面的なものです。最も健康な赤、若人の赤は深赤色です。これは[しかし]微かな徴候にすぎません。肉は一般にあらゆる色の混合です。ひとは静脈に赤を見、動脈に青を見ます。肌自身は黄色っぽいものを持っています。黄色っぽいものが青っぽいものと結びつくと緑っぽいものに近づきます。この混合は、色の透過があることであり、その場合の色は完全に無光沢です。——金属や肉の外観ではこうはなりません。すでにデイドロの論文で「肉の感情を得る者はすでにはるかに進んでいる」と言われています¹³⁵。ここでの主たる困難は、透過をもたらすことです。この場合単純な色が通り抜けたとしたら、すぐ気づくのは土つまり不透過のものです。色の透過は光沢を消し、鈍さ、死に体をもたらします。肉とともに外肌への透視はすでに、なんの抵抗もしない鈍さ[によって生じ]ます[。光沢は抵抗します]。[215:03]この洗練された特質は、透明塗料によって産出されます。原色をその他の色で上塗りし、そうすることで透過や透視ももたらされます。この技の最大のマイスターはティツィアーノでした。他のマイスターたちは中間色で良い効果を産み出しており、それによって他の色へのぼかしを[彼らはもたらしています]。まさに[そうすることで]次に、ぼんやりとしたものの外観が、この外面態自身における内面態が、生じるのです。ティツィアーノ[と]ネーデルラントの画家たちは、表面がどこにも現れないように肉を描く術を知っていました。そこでは中間はごくわずかしかなないように見えます。アルブレヒト・デューラーの場合は、わずかしかな色を使いませんが、非常に注目すべき¹³⁶違いが至る所に存在しています。

[215:15]銅版画芸術とモザイク作品は無視しましょう。

〔附録：絵画論以外の部分での絵画ないし画家について重要な言及のある箇所を任意に訳出する。〕

（〔緒論 b. 芸術の内容ないしは最終目的に関するさまざまな考え方 3. 道徳的目的：〕）

[57:22]感情は一般に表象の形式にもたらされ、そのことによって私たちの外に出て客観態となりました。弔意表明という習慣がその一例です。これは内面の苦痛を客観的にしています。情熱の高揚は形式的集中に留まるべきではなく、純化は確実な規定へと進むべきであり、そして[こうした内容は]情熱に対する力[として]役立つ[はず]です。これが、芸術の道徳的目的であり、[また]これが芸術にとって最高の究極目的でもあります。道徳的なものが芸術作品のなかに現前すべきではありませんが、道徳的なものが法則として表現されることはありません(表現されても暗示的にのみです)。[58:02]しかし一般に、具体的で歴史的な叙述から[つねに]善道徳が導き出されますし、[また]道徳的であるためには、悪をも知らなければなりません。贖罪はたしかに美しいですが、その前に罪を犯していなければなりません。——美しき罪人マグダラのマリアがそうです¹³⁷。——彼女はしばしば贖罪するためにしばしば罪に汚れていました。

一般部門 第一部 A) 理念一般と理想 2) 理想

[78:25]表現されるべき顔の形が性格と合致していることは理想です。ラファエロの聖母マリアのように¹³⁸、表情や心労などが性格に合っており、なお謙虚で敬虔な聖なる母性愛[が具現されます]。これらの形式がもつ精神的なものは、形式として、そうしたものを表現する性格に合っています。すべての形式は、感覚に適していますが、形式は性格にさほど適してはいません。(欄外書き込み：骨相学についてここで語られていることは芸術全体と関係します。したがって、悲劇的な人が具現において青年の愚行を行うことはありえませんが、それ自体でもそれだけで独立しても、これは矛盾ではないでしょう。)

〔b) 主観態における芸術美〕

創造主体のなかにあるように芸術家のなかにある限りでの、したがって、まだ外に出ていない限りでの芸術作品。(欄外書き込み：1826年6月9日)

[106:18]この主観的な側面に言及するつもりですが、それはこの側面が私たちの考察にとって何の興味関心もないからです。[それでも]考察しなければならない規定がほんのわずかあるだけです。これを作ったのは芸術家だ、とひとは言い、彼はどこでこれを産み出したのか、どういう状況に主体は置かれなければならないか[と問います]。ラファエロはこういう質問を受け、さらに詳しく、主体が芸術家であるにはどういう能力が必要かと問われます。空想、理性、悟性、心情、心胸がそれに属します。空想が主要能力ですが、これだけを孤立させて見てはいけません。空想は芸術的生産能力であり、本質的に理性的な内容です。他面、この能力は直観にもたらされます。自分の対象の内容すなわち情熱ないしは本質的なものを、芸術家はよく認識していたに違いありません。理性、また悟性や心情、心胸、記憶、これらすべてをです。生産活動におけるこうした自立性を一般に天才と呼びます。

5. 1826 年夏学期講義 F. C. H. V. von Kehler による筆記録の絵画論

柴田 隆行 訳

III 絵画論

[181:02]彫像 *Skulpturbild* という自立的な形態が、特殊でしかも多様な定在へと踏み込むことが絵画の対象です。彫刻作品は、永遠に自分自身のもとで休らっており、本質の最も深い内面態です。絵画 *Malerei* では、主体がいつそう行動的に踏み出し、内面的な目的と関心を抱き、自らの内面態との分裂を生みます。〔絵画の〕内容は、内面態の内容ですが、同時に内的なものの特殊態つまり現象の内容でもあります。したがって絵画 *Malerei* は、それが場を占める中心点に私たちがいるとすれば、キリスト教芸術です。それだからといって、古代人は絵を描かなかったとか、この〔古代人の〕芸術では高度な完成態に至らなかったとかとまで言うべきではありません。歴史的には古代人の絵画について多くのことが私たちに伝えられており、それについてはマイアーがエスプリ豊かに語っています¹³⁹。ヘルクラーネウムやその他の場での発掘で古代人の絵画が発見されましたが、それらが巨匠の作品に数えられないのは地方都市で保存されたからです。絵画は、キリスト教的宗教の原理であるものの内部で最も適切に応用されました。

[181:21]絵画 *Malerei* の内面態と結びついているのは最大の特異態であり、これによって諸対象の無限の領野が開け、そこで個々の部門 *Klasse* はそれ本来の取り扱い方を導出します。絵画 *Malerei* は一般に内面態であるがゆえに映現 *Schein* の芸術であり、映現への関心を獲得します。それは、より多く自分を通用させる抽象的な関心です。内容は、特殊なものであるがゆえに、多かれ少なかれどうでもよくなります。そして、映現すること *Scheinen* は過剰を含みます。彩色画 *Gemälde* は、芸術作品であると同時に映現することの芸術的断片です。

[181:31]映現することと外面態とに関していつそう規定されたものが、空間と光を考慮する際に入り込んで来ます。彫像がもつ空間態は、彩色画 *Gemälde* では平面に還元され、平面が絵画 *Malerei* の空間的本質です。平面的であること、すなわち、二次元への空間的なものの後退と制限は、素材のあり方と密接に関連します。それとは別に可視態とそのエレメントつまり光があります。彫像は一般に可視的であるだけで、単色です。彩色画 *Gemälde* では特殊なものの原理が入り込むので、規定を満足させる顕現方法は普遍的な可視態ないし単色態ではなく、そこに特殊態というかたちの光が入り込みます——色彩としてです。光は物理的に単純なもの、自己同一態であり、他のものにおいてはじめて、自分と対立するものにおいてはじめて、自らの特殊態を得ます。[182:01]光は色彩のあるもの一般ではなく、多面的に色彩のあるものであり、これは絵画 *Malerei* のあり方に属します。そこに明 *Hell* と暗 *Dunkel* という抽象的な対立があり、そしてこの対立の結合が薄明 *Helldunkel* です。

〔1〕絵画の内容

[182:06]すでに前に語ったことですが、〔絵画の〕この〔内容〕は、大きな多様態に属します。多様態の制限は他の諸芸術と連関して生じます。至近の外面的な連関は建築との連関です。寺院や聖門の壁は価値ある仕方装飾されるべきでしょう。というのは、周辺環境がたんなる建築学的自然であるべきではなく、コミュニケーションのための周辺環境であるべきでだろうからです。彩色画 *Gemälde* は、平面に描かれるとすれば、自らの合目的な場を壁に見出します。彩色画 *Gemälde* の対象は、自分がそこだと規定されている場と連関しなければなりません。これは容易に感じられるがゆえに、しばしば見られる困窮も、もはや自分の規定の場がない彩色画

Gemälde に適切な場を与えます。通常の画廊では、諸々の彩色画 Gemälde はそれだけで独立した芸術作品として提示され、それらに適した場所にはありません。しかし、周辺環境はどうでもよいものではありません。

[182:22]ネーデルラントの芸術は、絵画 Malerei にとって広範囲で多様な対象を最もきちんと走破した、と言えます。それらの彩色画 Gemälde の最初のもは、生気なく現象し、より古い処置や技と見なされる伝統的な教会画でした。その古い技は、形式においても扱い方においても、手作業に適っていたのですが。この時期の画像 Bilder は建築とより密接な関係があります。柱の間に装飾円柱を立てたように、かつての芸術の彩色画 Gemälde も教会のなかに一定の場を占めました、それは一定のシンメトリーを現出するためです。それは、目的というよりも手段でした。芸術の登場は同時に、絵画 Malerei のそれまで死んで生気なく現象していた諸対象の蘇生です。精神が吹き込まれた新たな芸術生命は、現実的な直観において点火されました。大きな歴史的構成において表現の生命態が個々の人物だけではなく行動にも与えられました。やがてこれと、衣服や周囲の景観といった外的なものの装飾とが結びつき、のちに別れた絵画 Malerei 部門がここでさらに結び付き、大きな完成態となって登場しました。[183:02]とくに色彩の遊びが登場し、この関心はより多く外的描写へ向かいました。ラファエロの画像 Bilder では対象へのいっそうの沈潜があり、彼の場合、絵画 Malerei はこの対象を描写する手段としてのみ現象します¹⁴⁰。イタリア絵画 Malerei は、ネーデルラント絵画と同様(には:編者補入)、このサイクルを走破しませんでした。これに拍車をかけたのは宗教改革でした。

[183:09]芸術の衰退が部分的にもたらされたのは、絵画 Malerei の対象がほとんど同じものに留まり、ほとんど古い神話からのみ与えられたことによります。しかし、この衰退はとくに画家の作法と関わります。私たちは、絵画 Malerei のさまざまな部門と同様に、ここに入り込むことができず、むしろ絵画 Malerei の最高の規定にのみ関わらなければなりません。その根本性格は、現象にもたらされ魂にとっての発見となる主体的なものであり、この現象は、自由かつ解放されて示されるのではなく、自然的な特殊態である苦痛を克服すべきものとして示されます。それは闘いと勝利からもたらされた喜びを示すことです。この内性、この勝利に至ったら、魂は自らを示さなければなりません。——これは絵画 Malerei の最高の性格であり、絵画の対象性のうち最も理想的なものです。愛が根本特徴となります。犠牲から生じた愛がです。彫像に属する理想的なものの自立態は、まったく別の様式のもです。ニオベーとラオコーンの苦痛の高さは、いわば、究極のものであり、和解はそこでは表現されていません¹⁴¹。

[183:28]もし私たちが、絵画 Malerei に属するより身近な対象に言及したいと思うならば、私たちがさしあたり思いつのはキリスト教徒の神です。しかし、私たちがすぐに感じるのは、神は芸術にとって不利益な対象だ、ということです。古代人の理想的なものでは、彼らの神は使い果たされています。偉大な画家はたしかに、キリスト教の神を大胆な仕方でも描写しようとしたことが、作品を考察して直ちに明らかになるのは、私たちの神が描写のために自らを指し示さず、その描写は当座しのぎだ、ということです。これに対して、息子はその人間性において、キリスト教絵画 Malerei にとって最高の対象であり、きわめて相異なる状態で描写されました。子として、男として、教師としてです。神を教師として表象する最大の巨匠の「頭」の多くは、遂行の面からして、あらゆる賞讃に値します。しかし、わかることは、その「頭」が彼を神人として表現すべきものに対応していない何かを自分のなかに持っている、ということです。多くの人は、ギリシアの理想の「頭」を選びましたが、しかし、これは神的内性や愛の表現に反しています。[184:02]大、中、高とか友情とかは、これによってよく表現されますが、神人的なものは表現できません。輝かしい完成のもとで、ファン・エイクは、キリストの「頭」を伝承しました¹⁴²。最も有利なのは、子としてのキリストが現れ、彼において最高のものの処罰が表現される状況です。苦悩するキリストの描写は、満足しうるものとなりますが、それは、まだ完成していないもの、苦しむこと自身が目的だからです。ここで偉大なことが行われました。とくにイタリアの巨匠たちにとって、深い魂の苦しみの表現が成功しました。明らかなことは、神が苦しむこと、いかなる地上の苦痛、いかなる叫び、死者の頭にある顔の歪みも見えない、ということです。目にも顔にも、私たちは、転がり出る苦悩の嵐を見ます。内的なものなかに苦痛が集中し、自らの態度と尊厳が確信されます。色彩の本来のあり方がここにありま¹⁴³。——

[184:17]ファン・エイクの画像では、子どもたちが最も不完全な形態をなしています。そこに何か意図的なもの、寓話的なものを探す人もいます。なぜなら、キリストの「頭」の美ではなく、頭自身が私たちの崇拜対象であるはずだからです。しかし、もし芸術について語るならば、事情を別様に考察しなければなりません。——キリストの変容や埋葬、復活も、絵画 *Malerei* にとって興味深い対象です。しかし、変容は、神性のきわめて高度な表現を要請しますが、その表現はほとんど達成しえません。

[184:26]もう一つの主要対象は母性愛であり、いっさいの外的利害関心なしの内性です。子を抱いた母親は、見つめることに有頂天で自分のことをすべて忘れます。すべては子のうちにあります。慎みと処女の謙遜が、マリアの告知を描くファン・エイクの有名な画像の上に休らっています¹⁴⁴。しかし、中心は、母としての処女マリアです。十字架では彼女は、神的なものとして自分の意識に現れた自分の最愛の者が失われるという最も深い苦痛にあります。だが、彼女は苦痛のうちにこわばり石と化すことはなく、つまりニオバーではなく、彼女の苦痛のなかには永遠の愛があるのです。その苦痛は神的な様式のもので、死やマリアの告知も多面的に扱われてきました。外面的な死がそこにありますが、復活があります。霊〔精神〕は別のところにありますが、それは至福です。天の王妃として描写され、彼女は、この世の救世主の母であるという彼女の存在以外の高さに至ることはありません。

[184:41]これらの対象と並んで天使や聖人や殉教者がいます。これらの表現のうちに愛があり、敬虔と謙遜があります。[185:01]外的なものの諸形式は内的なものに対応し、心のこもったものは外的な形式そのもののうちにも現象します。これが、なぜ偉大な巨匠の彩色画 *Gemälde* がこれほど深く心情に訴えかけるかの秘密です。この点で驚嘆に値するのはコレッジョの『懺悔するマグダラ』です¹⁴⁵。彼女に対する信頼が同時に起こるのは、改悛の深い感情が彼女の場合内的であり、彼女の欠点は一過的なものにすぎない、という点にあります。この対象で成功している画家はほとんどいません。大抵の場合、彼女は、世俗の欲に長く従っていた被造物として現れ、その改悛は神性の刻印を自らのもに得ていません。

[185:11]教会彩色画では、聖人とその行為と並んでしばしば寄進者の肖像 *Bildniss* が通常礼拝の場に見られます。そのことによって、理想と人物描写 *Porträt* との違いが私たちの表象に現れます。これらの寄進者から内性と敬虔な感覚が見えてとれますが、それは彼らが精神的に成員の本質と一致しているときです。じっさい観察者が免れないのは、この宗教的な方向がただ瞬間的なものにすぎないということです。人物そのものにおける多くの外面態が印象を乱しています。男性は戦士か聖職者、等々です。女性は主婦です。彼女の敬虔さを見誤ることはありません。が、同様に、彼らがなご別の世俗的質と規定を持っているということもありません。——[たとえば]ファン・エイクに帰せられる聖者三王の礼拝がそれです。これはブルグントの三人の公爵であり、ケルンの最高参事会の守護聖人です。顔の形式は内的なものと同様に物語に対応しません¹⁴⁶。

[185:27]理想については、人物描写 *Porträt* に含まれる限りで、すでに一般部門で述べました。人物描写 *Porträt* も理想的な芸術作品でなければなりません。そして、通常へつらいと呼ばれることは、芸術ではまったくもって必要なものなのです。この点で最高の対立として役立つのは、語られたことを明確にすることです。ごくわずかな特徴的タッチによるただのスケッチは、私たちはラファエロとミケランジェロのものでそれを持っていますが、私たちに一つのこと、すなわち、あらゆるものを個々の点まで仕上げる必要はまったくない、ということを示しています。これらのスケッチが突然投げ捨てられ、そのことである程度完全な仕上げが得られたということは目にします。それとは別のことですが、完全に仕上げられた人物描写があり、そこではすべてが最大の点とともに表象されています。すなわち、あばたやいぼ、細毛、しわ、黄色や灰色の肌のニュアンスなどとしてです。それにもかかわらず、これは精神を欠くものと見なさなければなりません。というのも、人物描写 *Porträt* では、特徴的なものが引き出されるべき個体が与えられ、また、ごくわずかな根本特徴で表現されるものは明確な仕上げを必要としないからです。[186:02]多くの画家は同じ頭を企てることができ、全員がそれを正しく描くことができます。それにもかかわらず、精神的なものの表現はすべての画家で相異なっていることがあります。人間の骨相は、非常に動きのあるものであり、そしてそれゆえに、それを一つの状態で見ることは画家にとって十分に

はありません。画家は自然態に近づこうとしなければならず、ただししかし自然態とは異なって作品を仕上げなければなりません。

〔2〕構成

[186:11]ここでも多様態が成り立っており、構想力には計り知れない領野があります。花束とか最後の審判とかの表象は極大値です。絵画と詩との境界に関する興味深い問題をレッシングのラオコーン〔が扱っています〕¹⁴⁷。主たる違いは、絵画が一つの契機のみを描写しうるのに対して、詩は行為全体を時間系列で描写できるという点にあります。画家は、先行のものが暗示し、後続のものが予告されるような点を選ばなければなりません。画家は、自分が詩人よりも外的印象をはるかにはっきりと描写することができるという利点を持っています。画家が表象する行為は、理解しうる何ものかでなければなりません。寓意的なものは、特殊な説明を要するがゆえに、不利です。したがって、最もよく知られた対象は宗教的表象の領域から選ばれました。――

[186:25]いわゆるモチーフによっても絵画に理解可能性が入ってきます。すなわち、絵画に適した構造や装備といった外面的な事態が行為と関係します。そうしたモチーフを満たさなければならない画家の精神的感性がここで求められます。しばしば寓意的なものがその前面に出て来ます。こうして、イエスが生まれる馬小屋が礼拝堂として描写されました。――ファン・エイクの『マリアの受胎告知』では、花糸を持たないユリの茎を天使が手に持っていますが、それは受胎告知で性関係が想起されないようにするためです。こうした点で芸術通の説明がしばしば行き過ぎて、馬のたてがみに比喻を探した者もありました。

[186:38]配置でとくに好まれるのはピラミッド型で、主要人物が前景や先端を占めます。その点でかつて多くの画家が行き過ぎて硬直化しました。

〔3〕色彩

[187:02]画家は色彩描写 *malen* ができなければなりません。たんなるスケッチやデッサンは作るのがより容易です。ともに低湿地に住んでいるヴェネチア人やネーデルラント人が最良の色彩画家 *Kolorist* であったのは本来的現象です。彼らの色彩の華麗さと美しさは、イタリア画派のそれをはるかに凌駕しています。色彩では明と暗の対立が目立ちます。色彩がたった一色であれば、効果は明と暗でのみ引き出せます。

[187:10]画家が言うように、いくつかの色がそれだけで独立してより明るかったり暗かったりするとか、温かい色や冷たい色とかといった関係が直ちに表れます。したがって、この関係は、より明るいとか暗いとかの色あいという色彩使用法に掛かります。固有色 *Lokaltinte* もこれに属します。唇の端はより暗い。この暗さは明るさと丸みの邪魔をします。距離が色彩現象を変容させます。色彩遠近法〔が次のことを示しています。〕遠くの対象は全体として見ればより明るい。照明が全体の調子を規定します。どんな光も独自の規定を持ち込みます。したがって、色彩のこの扱いは最も困難な対象の一つです。彩色という点では、画家の本来性が登場します。人間的形態とか景色とかの同じ対象を描写するとしても、画家はそれぞれ独自の色調を持っています。むしろそれらは一致するだろうと信じるべきでしょう。だが、そうではありません。問題は色調という考え方にあります。ドレスデンの靴屋でのゲーテ〔のエピソードが明らかにしています〕。店で彼は、オスターデ (*Adriaen van Ostade, 1610-1685*) 本来の色調が全体に満ちたこの画家の絵を眼前に見たと信じました。彼がこのことで見たのは、これは意識して訓練することができ、固さを見つめることができることなどです¹⁴⁸。これは作られたものですが、この本来の色調も多かれ少なかれ調べて見ることができます。

[187:23]色彩は一定の体系を形成します。いかなる画家も、色彩が合成されていると信じるほど悪趣味ではありません。青と黄と赤は原色です。多くの古い巨匠たちに見られるのは、画像が色彩のこの体系という点で満足感を与えていることです。衣服に赤が見出せないと人物総体に何かが欠けます。古い巨匠たちは、色彩の

象徴的自然における対立も観察しました。マリアは通常青い服を着て、ヨゼフは赤い服を着ています。〔赤は〕より男性的な色〔であり、〕青はより内的で暗く、多感的です。主要人物は主たる色彩を持ち、[188:01]副人物はいっそう中間色ないし混合色を持ちます。

[188:03]主要なことは色彩の調和です。鈍い色、すなわち、淡紫色、赤紫色、淡黄色、緑がかった色で調和をもたらすことは、それだけで独立して純粋な色における調和よりもはるかに容易です。緋色、空色は私たちに喜ばせるし、美しい。美はまったく抽象的な純粋態です。これらの色はその純粋態ゆえに強く作用します。そこに調和をもたらすことは、汚い混ざった色におけるよりもはるかに困難です。この調和に属するのは、色彩が一定の均衡を保っていることです。一方が、同程度に登場するはずの、人格と関係するとして、他方に対してこのように決定的に登場することはありません。ネーデルラントとドイツの巨匠たちが再評価される最近になってようやく、こうした純粋な色彩で絵を描く勇気がふたたび持たれるようになりました。

[188:18]最も難しい対象は人間の身体です。金属の輝きとか、土の色、花の華麗さ、動物の色はすでに自らのなかでよりくすんでいて柔和でむくむくしており、さまざまな色合いがそこに現れています。羊毛の細毛のいずれもそれ自身の位置を持っており、したがって、本質的に一種の明るさ、光沢を持っています。しかし、人間の肌がつまらなさはこれとはまったく異なります。そこでは肉色が、自らの内で最も多面的です。頬の若々しい赤は最も純粋な赤であり、えんじ色、バラ色です。だが、かすかな徴候にすぎません。肉はあらゆる色彩の混合です。肌を通して動脈の赤や静脈の青が見えます。そして肌の黄色がそれと結びつきます。そして、多くの画家でそうであるように、黄色は緑に近づきます。そこに混合があり、本質的にいかなる色彩も優勢でなければ色彩の透明さがあります。また、〔肉色は〕光沢がなくなります。繊細さ(morbidezza)、気だるさ、病的なものがあります。デイドロはこう述べます。「肉の感情を得る者は、すでにはるかに進んでおり、これと比べれば他のものは何ものでもない。数千の画家が肉を感じることなく死んだ¹⁴⁹」。主たる難しさは、透明なものを生じさせることです。[189:01]単純な色彩状態だけが作られるならばすぐに土的なものが見られます。合金はめっきであり、めっきの繰り返しです。透明は輝きを消去し、この消滅状態をもたらします。

[189:05]〔人間の肌の描写で〕はじめて透視(Hineinsehen)があります。そして、自分を描くことがなかったら、この効果がどこに現れるかわかりません。色素の物質性は廃棄されなければなりません。しかし、透視があるのは、金属や鳥の輝きの場合ではなく、人間的なものの場合のみです。外面的現象である肌に透視が現前し、いかなる抵抗も導かず、むしろまさにそれが同時に透視であるような気だるさ、つまり、非常に洗練された本来性が、合金によって生じます。その点で真に偉大であった巨匠はごくわずかです。そのなかで最大の巨匠はティツィアーノです。その他の巨匠たちは、中間色とそのぼかしで非常に良い効果をもたらしました。それは肉色の繊細さ(morbidezza)の最も近い模倣です。より若い巨匠たちはいまそれをいっそうあいまいにしています。そして、そこに欠けている可能性があるのは、肉色の最大の美を形成しているもの、外面態自身のなかのこうした内面態です。アルブレヒト・デューラーとネーデルラント人たちも肉をこのように描く術を心得ていました。とくに、いかなる表面的連関も、いかなる平面もどこにも現象せず、色彩が互いに滲み合って、近くでも区別に気づかないほどである点がそうです。手段は非常に制限されているように見えます。アルブレヒト・デューラーの「頭」では、至る所に目立たない違いがあり、一つは眼前にあり、他方でこの生命態が対立しています。

[189:30]絵画と類縁の芸術である、銅版画や芸術的な(musisch)仕事がこの横にあります。

6. 書簡集中の絵画論

柴田隆行編訳
Takayuki Shibata

書簡 38 : シェリングより、カンシュタット、1803 年 7 月 11 日

シュトゥットガルトには見るに値するいくつかの小さな絵画コレクションがあります。参事官フロマンのコレクションにはドメニキョーの洗礼者ヨハネや、私にとっていっそう注目に値する、ミケランジェロやカラヴァッジオの絵があり、——枢密顧問官ユクスキュル、商人ラップ、ヴェンク中佐のコレクション——このほとんどはイタリアのコレクションの宝物の断片です。私はユクスキュルのところでヴェヒターが描いたヨブの素描を見、ヴェンクのところでもヴェヒターが描いたベルサリウス¹⁵⁰の色彩画を見ました。これらの作品を見て、現在確実に比類ないこの芸術家が多く地域でなんと知られていないことが非常に不愉快でした。私は、シュレーゲルの『ヨーロッパ』以外で彼について聞いたり読んだりしたことがありません¹⁵¹。そこで彼に与えられている賞賛は誇張ではありません。彼の彩色は非常に深いものですが、私がこれまで見てきた現代芸術家のすべての素描を凌駕しています。彼はいまウィーンに住んでおり、父親から離れて援助を受けておらず芸術でパンを稼ぐこともできず、不満な状況にあります。ティークに、彼の作品を見たことがあるか尋ねてみて下さい。I:69

書簡 40 : シェリング宛、イエナ、1803 年 8 月 16 日

君が与えてくれた多くのシュヴァーベン回想、ありがとう。君がシュトゥットガルトで発見した多くの注目に値する芸術作品は私の予期せぬものでした。だが、実際に通じているその他の平凡で興味の無いものと釣り合うものなどいつもわずかなものです。I:73

書簡 90 : シェリング宛、イエナ、1807 年 2 月 23 日

〔略〕ゲーテの好奇心を煽っておいた。彼はかつてそのこと〔恒星実験 *sidersche Versuche*〕について冗談を飛ばしていたから。——彼は色彩史を書き進めており、そのうち 2 つの部分、理論的すなわち経験的な部分と歴史的な部分とを同時に印刷に付し、それぞれすでに 20 ボーゲンが仕上がっています¹⁵²。——私はその一部を見ましたが、彼は、他の人の事柄を損なわせる諸々の思想への憎悪から、完全に経験的なものに固執し、こういった思想を超えて経験的なものの他の面つまり概念に移行することをしません。概念こそが事柄を見通させるだろうに。——彼は同時に形態学を印刷に付しています。——そもそも彼は身辺を整理してこの世の出来事の白黒をつけたいと思っています。形態学の最初のところは、彼の植物変態論のそのままの再版です。——彼がここから話を移す動物組織に関する論文は君もすでに詳しく知っているでしょう¹⁵³〔略〕 I:151

書簡 138 : パウルスより、ニュルンベルク、1808 年 11 月 10 日

この手紙を持参するボアスレ博士は、ケルン出身で、近代文芸全体に精通しているムーサ愛好者です。よろしく。I:258

書簡 188 : ゼーベックより、バイロイト、1811 年 6 月 13 日

——ところで、私の仕事はたしかに長い間中断していますが、いくつかの論稿を——大部分はすでに完成しています——ここ〔バイロイト〕かベルリンで決着をつけたいと希望しています¹⁵⁴。私はここで若干切り詰めた実験を再開しました。光の化学反応に関して私はさまざまな新しい実験をしました。かつて曖昧だった実験も繰り返し、あらゆることから、ゲーテの色彩論¹⁵⁵のなかに私が提示した命題が確かであることを確認しました。この命題は、青と紫の照明は無色の太陽光のように作用するが、これに対して黄色と橙色の照明が対立し、少なくとも光の作用を妨げる、というものです。青い照明の下では脱酸が生じるだけでなく漂白も生じ、また一般に、酸化と見なされる変化が生じます。オレンジ色の照明の下では両者がまったく生じないか、あるいは、弱くゆっくりと生じます。容易に変化する物質はこの下では非常に速く、通常闇のなかでのみ維持される状態に戻され

るでしょう。とくに青い光のなかで生じるように、あとで橙色のガラスの下で光に曝される場合でもそうです。——ニュートンの決裁的実験¹⁵⁶を、私もあとで、彼の指示に従って 2 つの遮板を使って繰り返し、色彩像の状態が第二プリズムで厳密に見出されるプリズムの赤、緑、紫、とくに赤と紫は、それに与えられた間隔、開口によって 4 色となり、これに対してプリズムの黄色と青はつねに弱い色彩の緑を持ちます。入射角は第二プリズムにとってまさに現実的に同じままですが、ニュートンの実験は、彼が証明するはずのものを証明せず、別のことが証明されるにちがいありません。私はさらにさまざまな照査試験を行いました。そこには着色ガラスを用いたものもあり、これはプリズムの色とまったく同様の状態となることがわかるでしょう。この試験は赤と緑と紫を単色にしますが、黄色と青ではけっしてそうはならず、しかもこれらの色はプリズムの色の配列に従ってその位置を占めます。太陽光が、たとえば赤と緑と紫に十分暗く着色されたガラスを通して前方に投射されたプリズムにあたる場合、ガラスの色と同じプリズムの色だけが残る、その他の色は消えます。しかも(色ガラスがどれも同じ厚さの場合)かの一色スペクトルはプリズムの同名の色がそれだけで成り立つことになるかもしれない事態にまさに至るのです。したがって、ここでもプリズムの赤は単色では緑より深く現象し、緑も単色では紫より深く、紫も単色では最高に深く現象します。そして紫のガラスではまさに、このガラスなしでもそれだけで成り立つであろうところに落ち着きます。ガラスの色づけが比較的弱いと、他の色も同様に示されますが、ガラスの色がより深ければ相対的に弱くなります。そしてまさにニュートンの決裁的実験でのプリズムの色も、第二のプリズムによって第一のプリズムの近くで捉えられる場合には同様の事態となります。このガラスと適切な作業によってまさに明白に示しうることは、どのようにして色が互いに消し合い損ない合うかということです。例えば、赤紫のガラスによってプリズムの緑は消え、プリズムの紫はいくらかより赤く現象し、プリズムの赤はなお下に見えますが、弱いバラ色で、スペクトルは次のように見えます。

紫色
赤

中間はほぼ無色で、灰色です。ガラスの紫がプリズムの紫とさらに対応して暗いと、下の赤も見えず、以前と同じ位置にある紫以外は何も見えません。決裁的実験の説明はいまや簡単です。支配的な色だけ見て、他の色は見ません。間隔 P ではこれらの色が成立しません。私はさらにいくつか別のニュートンの実験を繰り返しました。たとえば、レンズを使った有名な実験で、きれいな 7 つの円形の像を 4 フィート(?)の焦点距離を持つレンズで描いてもスペクトルの幅との連関しか見えず、そうした円環もまったく見えず、一般に、レンズの付いていないプリズムの丸い隙間を通して差し込まれる太陽光がいわばすでに描き出しているもの以外の何も見えません。私があなたにお示した、針を使ってプリズムの色の真の境が期待されるこの実験は重大な訂正を必要とします。私があなたに書いたように、針の先を上に向けて(頭を下にして)黒の境に白が触れ、同時にプリズムの屈折角度を下に向ける場合だけで、だがまた、針を逆に立て針の頭を上に向けて、その先端が境を示す場合はそうではないとしたら、先端はプリズムの枠の色の下の境を際立たせます。それゆえにこの実験も、私が当時思ったような仕方で、明るさが暗闇pに放射される証明としては通用しません。——『ハレ文芸新聞』と『ハイデルベルク年誌』に載った、ゲーテの色彩論についての書評¹⁵⁷を私は熟読しましたが、それに応えるべきものを見出せません。しかも多くの反論がこの見解の確証に使われていますが、概して、この二人の紳士はゲーテの著作をぞんざいにしか読んでいません。ゲーテの色彩論に対してはもちろん多様な意見が言えますが、これらの紳士はきわどい点をまだ捕らえていません。これらの書評に対して特別の論文を書くのは私には無駄なことと思いますが、私はニュートン主義に関する論文で¹⁵⁸、これらの反論のうち最も重要な点を考慮し、それに応

えるつもりです。ちょうど良い機会が与えられました。ニュートン理論に対するモルヴァイデの弁論¹⁵⁹を私はまだ持っていません。——もしあなたがゲーテに反対する著作を他にご存知であれば、お知らせ下さい。『ゲッティンゲン通報』にはまだ何も載っていませんね¹⁶⁰。1:370-373

書簡 236 : パウルスより、ハイデルベルク、1814 年 8 月 16 日

〔論理学〕第二部にも心より御礼申し上げます。「事は終末が冠す」となることを願っています。私は、先の冬、宗教哲学を書くために迷宮を彷徨っていたのでなおさらそれに関心があります。そのことは、頻繁に博物館を訪ねているあなたならよくご存知でしょう。アレーティオス¹⁶¹が最近私のあらゆる哲学思索の元にあり、そのため現在大いに政治談義をしています。II:32

書簡 241 : パウルス宛、ニュルンベルク、1814 年 10 月 9 日

〔略〕ウィーン会議後から、私たちとなんら関係のない政治的なもののほかに——若干の評判をもとに興味ある文芸理念を確かめられようとしています。すなわち、次のようなあらゆる種類の古きドイツの記念物や祖国の古美術品の保存のため、包括的な国立公文書館を伴う大きな国民的記念柱の設立が求められています。ニーベルンゲンの歌とか、帝権表章、ロジャー王¹⁶²の靴、選挙条項〔神聖ローマ皇帝選定の〕、自由な憲章、アルブレヒト・デューラーの木版画、ノリカ¹⁶³などです。II:43

書簡 268 : パウルス宛、〔ニュルンベルク〕、1816 年 6 月 13 日

私は、ふたたびここに來たボアスレとさまざまな話をしました。それによって私はここで多くのことを実行する手間が省けました。彼は約 14 日間在宅するつもりでおり、私に対して非常に友好的です。II:81

書簡 274 : ボアスレ宛、ニュルンベルク、1816 年 7 月 20 日

尊敬する友人であるあなたの親切なご報告、ならびに、私の用件のためにとって下さるといっても親切な興味関心、誠にありがとうございます¹⁶⁴。II:91

書簡 278 : フォン・ラウマー宛、ニュルンベルク、1816 年 8 月 2 日

哲学がどういう学問に分かれるかは十分明確です。まったく抽象的で普遍的なものは論理学に属し、かつてはそこに形而上学も含まれました。具体的なものは、全体の一部をなすにすぎない自然哲学と、精神哲学とに分かれ、後者には人間学を伴う心理学のほかに法論と義務論、さらに美学と宗教哲学が属します。哲学史もこれに入ります。II:102

書簡 282 : ボアスレ宛、ニュルンベルク、1816 年 8 月 8 日

私の用件でとって下さるという利益関心、誠にありがとうございます。〔略〕

しかし、あなたの事情はどうでしょうか。あなたのもとにシンケルが派遣された¹⁶⁵とニーブールが私に語ってくれましたが、彼はここ数日當地に来て、私に関しても上述の報告をしてくれました¹⁶⁶。彼が思うところでは、私がそのポストにつかなくてもそのポストが埋まることはないだろうとのこと。私が気がかりなのは、私があなたやあなたのコレクションとハイデルベルクではもはや会えないのではないかということです。ニーブールは熱心にあなたの具合を問い、すぐにベルリンに手紙を書きました。私のハイデルベルク招聘について彼は何も言えません。彼が来たのはあなたの滞在後すぐの日です。私はあなたにとって最善の成果が得られるよう願っています。ベルリンはコレクションを、少なくともそれを引き受ける意志と能力があると思える唯一の場所です¹⁶⁷。II:109f.

追伸。デューラーのホルツシューアーも売られていますが、専門家は、高貴な考えを持ち、これを手放すとしたら公共の大きな美術館だけにしたいと言っています¹⁶⁸。II:110

書簡 322：ゲーテ宛、ハイデルベルク、1817 年 7 月 20 日

閣下は私をさっそく大いに喜ばせて下さいましたが、それは、光における学派の暗黙の了解について、私が持ちえなかった表現をあなたがなされたことです。自然が感性や精神に真実を告げたあとにですが。こうした表現にあなたは賛意を表され、それをボアスレ氏を介して私のために証明しようとなさいました¹⁶⁹。あなたはさらにこれに加えて、このことを私にも直接語るだけでなく、まったく新しい贈り物で¹⁷⁰私を非常に喜ばせるという親切をして下さいました。私は、他の者もとえ大勢ではなくてもみなそうですが、閣下のおかげで、光の自然本性と広汎に豊かなその諸現象についての正しい認識を持ったのち、さらに私は告白しますが、新たな謎がきちんと解決して非常に驚きました。——その謎というのは、何年ものあいだ私が、単純なもののからより複雑なものまで多くのかたちで私の目の前に浮かんでいたもので、むしろ、源泉からはるかに離れた、手に入るいっそう複雑なもののいっさいから、この解決の希望を手にしようと無駄な努力をしてきたものでした¹⁷¹。——しかし、源泉から離れていることは、渴望の害を助長する代わりにそれを増大させるだけです。——閣下は自然現象の追跡におけるご自分の振る舞いをナイヴな仕方と名づけることをお望みですが、私が自分の学科に追加しようと思うのは、あなたが単純な根本真実を固持し、発見された新たな混乱のなかで形づくられたような諸条件だけを調査し、すぐにそれを発見し、単純に取り出した抽象化をそこに認め賛美されているという点です。——鏡のさまざまな位置に従って光が交互に消えたり再現したりするマリウス現象¹⁷²で、もっぱら位置だけで光が弱くなったりその都度消えたりするのを見るのを、私も誰も同様に抑えることができません。しかし、見られたこの単純な状態を閣下だけが事象に、したがって思想に高め、恒常的なものとなさいました。そうしてさらに閣下は直ちに明暗の区別を獲得し、このようにして、この区別が、反射面の内と外で起きる区別から生じることになる他のあらゆる必要なものにとっても単純に保持され、満足しうるものがいかなる無邪気な人にも納得しうるものでなければならず、偏光とか光線の四角形などなどといった、説明のためのときに理論的な多面的設備と比較し、ときに実験的な設備と比較して、面倒でなければお望みに応じて、ほとんど私は言いたいのですが、楽しいものです。

ご親切にもお送り戴いた全紙掲載の最初のご論文は、極めて興味深い方解石現象¹⁷³の像の性状について、それからまた、その際現前する色彩現象についての言葉を私たちに与えて下さいました。その言葉は私たちにあって、いわばつねに新たに現れる多くの色彩妖怪現象への心配を克服させてくれますし、師匠の言葉を忘れた助手にとって、もはや自分では制御しえない精神の大波を乗り切らせるものです。——与えられた情報によれば、あなたは方解石現象が機械的にも論じられていることに言及されています。私にとってはまずマリウスによるいわゆる長斜方形に鏡を対置すること(鏡を組み合わせて)で、それがおそらくかの現象の強調された描写に向かわせうとの儚い期待を抱かせました。哲学的な仕方では、像が二重化するという屈折現象は、透明であると同時にその限りでのみ共通に屈折するスパー(へげ石)の長斜方形的な自然本性にその根拠を持ち、両規定が一緒になって、マリウスの装置のなかで反射現象として、だが鏡の対置された位置によって交互に生じることがらを、いきなり現象させるという思想に、私は寛いで留まることが許されています。閣下はご自分をお持ちの美しいスパーの薄板での反射に言及されておられますが、私が正しく理解したとすれば、並列像 *Nebenbild* のためでしょう。Eoptisch[超光学的?]なものは現実存在する亀裂としての透過に属するであろうことを除けばです。——したがって、私が、主たる二重像を完全に屈折に求めるならば、あなたをまさに正しく理解していることになると思います。——私ももっぱら、まったく水のように透明なスパーでは、眼球内(entoptisch)のフィギュア(私が eoptisch とギリシア語のようにした名前を閣下が通用させていらっしゃるのは嬉しいのです¹⁷⁴)の場合と同様に、この主たる二重像が、私がその自然本性からして緻密さとして示したガラスの壊れやすさのなかで、いかなる小さな亀裂や点も認めさせないこと(たとえば粘性のものや線の束などと同様に)、また、物理的には細孔や原子が、見えないがゆえに通用しえないこと(それが何であるかの思想物として形而上学ですでに決着済みですが)、ここに立ち留まります。——したがって、二重スパーの屈折現象の機械的ないし強調された叙述のもとで私が思い浮かべるのは、並行した鏡と交差した鏡との結合であり、この反射においては、並行した鏡によっていわゆるありきたりの像が示され、交差した鏡によって異常な像が示されること、角度を変える

と一方の強化と他方の低下との交換、さらに一方の消失との交換も(私の記憶が正しければ、方解石の中心断面において)明らかになりうるでしょう。——こうした装置が機械的に完成されるかどうか¹⁷⁵という疑念を除けば、依然として屈折の仕方から反射の仕方への飛躍がつねにあり続けたし、現存する機械的な区別存在から、ことさらに内的自然のなかに閉じ込められているだけの区別への飛躍もつねにあり続けました。

しかし、さらに大きな飛躍が私に示されるのは、私が閣下の明確で美しい像に対して、いわばまったく漠然とした並列像としての思いつきでお答えするように見えるとわかった時です。しかし、私がお願いしたいのは、この思いつきを、閣下のすばらしい解説が私のなかに目覚めさせこうした状態に導いた興味関心に帰因させることです。それゆえ、閣下の単純ながら影響力の大きい見解がすでに使い古し、もともと他のものにたった一つのわずかな補遺を許すだけのもろもろの果実のもとにあるこうした未熟なぶどうを見逃していただけますでしょうか。また、前述の諸論文や鉱物学の論文によって私の認識が嬉しいことに充実したこと¹⁷⁶を唯一の応答と見なしていただけますでしょうか。鉱物学の論文は、かつて閣下がご親切にお示し下さった観察を同時に思い出させてくれます¹⁷⁷。[略]II:160-164

書簡 339 : アルテンシュタインより、日付と発信地なし

ボアスレ氏にとりあえずよろしく。内閣官房ハルデンベルク侯爵がふたたびここに来ているので、私がボアスレ氏の件を理解し、できるだけ早く手紙を書く伝えて下さい。II:188f.

書簡 340 : ソルガーより、日付と発信地なし

[略]これまで毎冬私は論理学を講義し、私が設定したサイクルに従い、それと別のコレギウムを加えてきました。それは哲学全体の概略(おそらくあなたのエンツュクロペディーのように)で、倫理学、法論、政治学、美学が入ります。自然哲学について私は十分知識がなく、あなたがこの分野をここで取り上げて下さるのは私にとって二重の喜びです。この冬はさしあたり政治学をすると決めています。いま法論を講義しているからです。だが、それはどれぐらいの聴講者を法論で見込めるかに依ることになっています。II:189

書簡 342 : ファン・ゲールトより、ブリュッセル、1818 年 6 月 12 日

あなたのエンツュクロペディーを送って下さり、心より御礼申し上げます。これにより多くの幸福な時間を過ごし、私があなたから大いに楽しんで聞いた多くの事柄を思い出しました。あなたの自然哲学や哲学史、その他の著作をすぐにでも編集していただけたらと思います。ハイデルベルク年報で私が大いに楽しみにして読んだところでは、あなたは美学講義を行ったとか。あなたがイェナでエンツュクロペディーとともにそのコレギウムを持たなかったこと、したがってどちらも聞くことができなかったことは、私にはつらいことではありますが。II:190f.

書簡 368 : クロイツァーより、ハイデルベルク、1820 年 5 月 30 日

先日シュトゥットガルトはいっそう楽しそうでした。私たち 4 人(ダウプ、ティボー、レオナルド、私)は復活祭の休日にそこへ行き、結婚式のお祭りの証人となりました¹⁷⁸。ボアスレ兄弟は礼儀正しく、彼らに仕えるリーブル奉仕人を含めて彼らのまわりにあるいっさいがまさしく気品があるように見えます。絵画が宮殿中の華麗な続き部屋に配置されています¹⁷⁹。実直な家の友人たちに欠けることはありませんが、3 人とも病気がちで、とくにベルトラムはきちんとした躰ができていません。II:230

書簡 371a : ボアスレとベルトラム宛、ベルリン、1820 年 7 月 17 日

[略]私たちの次の課題は、学問的目的やコレクション、芸術のためにここ[ベルリン]と同じほど多くの費用が費やされる所はどこにもないという点にあります。財政はしっかりしており貯金も同様です。貯金はもちろんいまは基礎として確立しており、この地域で損害の徴候は認められません。

シュトゥットガルトがあなた方にとって都合が良く、あなた方のコレクションが展示において相応の榮譽を受けていることは私もしばしば聞いており喜ばしく思っています¹⁸⁰。あなた方の著作活動についてすぐにお聞きした

いのですが、本来はあなた方の芸術作品について直に全体を見ることになるでしょう。私や多くの人の古くからの願望を繰り返しません。あなた方の親切なお思い出に耽っていると付け加えましょう。お元気で。Vib:35f.

書簡 377 : カロヴェーより、ハイデルベルク、1820 年 9 月 27 日

私の旅行についてほんの少しだけお話ししましょう。というのも、私が巡ってきた町や地域はすでにあなた自身が見て知っているからです。

ミュンヘンで嬉しかったことは、芸術作品を鑑賞したり学んだりする自由な施設を見つけたことであり、ドレスデンにある程度そういう施設があればと思います。エスプリに満ちたコルネリウスも、そこでは、修業中の芸術家たちのあいだでいっそう自由な努力をしているように見えます。II:243

書簡 381 : ゲーテ宛、ベルリン、1821 年 2 月 24 日¹⁸¹

〔略〕極めて内容豊富な冊子で私がとりわけ閣下に感謝しますのは、偏光の色彩について私たちに説明されようとした理解に対してです。この論文の過程や彫琢は、内容とともに、私を最高に満足させ是認せざるをえないものとなりました。この対象についての極めて複雑な装置や仕掛け、実験にもかかわらず、あるいはむしろまさにそれゆえにこそ、——しかも名づけ親だとか生みの親だとかにもかかわらず¹⁸²、私たちは最初のマリュス現象¹⁸³やそこから派生した諸現象を何も理解していませんでした。しかし、少なくとも私の場合はこの理解が何ものにも勝っており、無味乾燥な現象への関心は私にとって、これを理解しようという欲求を何よりも目覚めさせるものでした。

〔略〕光と色彩が話題となる場合にすぐに思いつくことは、一つの文字やコンマがどう寄与するかといった取るに足らないことを取り上げることです。というのも、こうした取るに足らないことがよくあることがらを遠くから比喩的に想起させるからです。〔略〕精神の息吹こそ、私がそもそも語ろうと思っていたことであり、それこそが語るに値するものですが、——偏光の色彩諸現象に関する閣下の叙述で私が最も大喜びして拝見したものでした。単純かつ抽象的なもの、これを閣下はきわめて適切に原現象(Urphenomen)と名づけておられますが、それを先頭に置き、次いで具体的な諸現象を、その後の作用領域や環境が増加することによって生じるものと説明しておられ、全体の経過は単純な条件からより複雑な条件へと進むように整えられ、その結果、込み入ったこともこうした分解によって明確なかたちで現れるようになります。原現象を嗅ぎ出し、それ自身にとっては偶然の他の環境からそれを解放し、——私たちの言い方では、これを抽象的に捉えること、こうしたことを私は、偉大な精神的自然感(Naturisinn)の事柄と見なすとともに、かの全体を一般にこの領域での認識の真に学問的なものと見なします。ニュートンや彼の後に続く全物理学者は、これに反して、何らかの複雑な現象に手を出し、そのなかで身動きがとれなくなって、私の言い方を使うならば、彼らは駄馬の尻尾に馬鞍を付けているように見えます。〔略〕

原現象については、閣下が色彩論で付加されている話が思い出されます。すなわち、閣下が、すでに用の済んだビュトナーのプリズムで白い壁をご覧になり、しかも白しかご覧にならなかったという出来事¹⁸⁴です。この話は、私が色彩論へ入るのを容易にしてくださいました。材料全体に取りかかる毎に私は、閣下がビュトナーのプリズムで白い壁を、しかも白だけを観察された様子を眼前に見出します。しかしまた、閣下のお許しを戴きたいのですが、こうして浮き彫りになった原現象を私たち哲学者に抱かせる特殊な興味について語るならば、私たちはこのプレバラートを——閣下のお許しを得て——そのまま哲学的に応用することができます！ すなわち、私たちはさし当たり牡蠣色の、あるいは灰色の、お望み通りまっ黒の絶対者を、空気と光に近づけようとし、その結果これが成就し日の光のもとに出せるようになったのです。〔略〕II:247ff.

書簡 393 : ゲーテ宛、ベルリン、1821 年 8 月 2 日

閣下に御礼と遅れのお詫びを致します。どこから始めたらいいかわからなかったからです。きちんと包装されたすばらしい贈り物が無事到着しました。[略] ガラスが一度は抽象的な色彩現象で中心的な役割を演じるので、飲料ガラスがそれ自身それだけですでに三角ガラス棒よりいっそう満足できる装置です。[略]

かの若者フォン・ヘニング氏は、私の知る限りで、閣下と知り合いになる榮譽を持っていますが、その彼が今日私に、色彩論の公的な評価全体を著作にして吟味したいとの企図を明かしました。彼は熱意と洞察力と事象の良き予備知識を持っており、私は彼に良い期待をしています。だが、彼は些か多忙で、必要だとしてもこの仕事に半年間専ら取り組むことができません。私は彼を鼓舞することをやめませんし、彼が私のもとにいる限り、彼の手に委ねることをやめないでしょう。II-277

書簡 402 : 妻宛、ドレスデン、1821 年 9 月 2 日 木曜日 朝¹⁸⁵

[略] もちろん美術館にも行きました。——以前から知っている愛すべき人たち[肖像]をじっくりと眺めています。——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¹⁸⁶。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¹⁸⁷、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。[略]

ベッティガー¹⁸⁸の講義に昨日出ました。今夜彼は私たちに古美術品を松明の灯りで見せてくれる予定です。II:292f

書簡 416 : クロイツァーより、ハイデルベルク、1822 年 6 月 14 日

[略] ズルピッツ・ボアスレはいま汗をかきかき次の、大聖堂作品の第一ノート¹⁸⁹を出版社に送るところです。彼はじっさい、彼の友人も、元気で健康です。II:314f.

書簡 431 : 妻宛、マクデブルク、1822 年 9 月 15 日 日曜日 朝

おはよう、愛するマリー。マリーエンブルクから太陽が差している。というのも、ここはマクデブルクだからだ。マクトとは、大聖堂が捧げられているマリーのことです。[略]

ところで、私は昨日の午後も、ここで見るべきものを見ました。——有名な大聖堂を——これが注目に値するのはこれがまさに大聖堂だからです。——だが、建築全体が、ニュルンベルクのいくつかのゴシック教会ほど良いものではなく、内部の芸術作品、一群の彫刻や鋳造物、絵画、石膏はあまりにもひどいものです。ニュルンベルクの人、父フィッシャーによる鋳造の天使は、ニュルンベルクにあるそれと比べようがありません。諸々の対象がまったく手作業に委ねられています。私が見た最も愛すべきものは、愛すべきフランス老人カルノー将軍です。有名人です。私が訪問すると、彼は親しく迎え入れてくれました。II:340

書簡 432 : ゲーテ宛、マクデブルク、1822 年 9 月 15 日

[略] 私のほうではフォン・ヘニング博士に色彩論を習得するよう鼓舞しましたが¹⁹⁰、それ以上に嬉しいのは、彼がすでに行ったことに対してあなたが信頼を寄せて下さり、さらなる細目や仕上げや註記などの編集を彼に委託し、こうして著作を完成させて私たちに教訓を与えようとして下さることです¹⁹¹。彼はすぐに自分であなたのもとに赴き、あるいはすでにいまそうしているかもしれませんが、あなたにさらに詳細を伝えることができるでしょう¹⁹²。おそらく彼は口頭でも、私がブリズムの作用法についてつかんだ見解をいっそうわかりやすくする術を心

得ているでしょう。私はしかし、あとでさらに自分で概要と見解をより明らかにするよう努めますが、それによってこの概要に興味が得られることになるでしょう。——この作用法のより厳密な規定を得るためですが、これこそが問題となりうるだろうからです。彼はあなたに、これは私にとってほぼ遠い昔のことだと語ることができるでしょう。

あなたと枢密顧問官シュルツが、色彩図について互いにあれこれと押し問答し¹⁹³、それについてあなたの最新の図を彼が私に見せてくれたので、私は、フォン・ヘニング氏が詳しく説明するであろうことだけを手短かに註記することにします。そこには、いくらかの哲学思索が含まれています。——さしあたり私は、(第四ノートの) 241 頁¹⁹⁴にあるあなたの図式以外は何も知りません。

赤

黄色

青

緑

紫と橙色は、ここではよくある量的混合物として私たちはさしあたり脇に除けておきます。

まず最初に、黄色と青の対立はなんら問題がありません。もしくは、明暗の地——濁り——あるいは濁りの透過と陰り、それはあるいは、透過に対する暗い濁り、陰りに対する明るい濁りです。

しかし、第 2 に、赤と緑は、別様に規定された 2 つの相対立する端項であり、別の自然本性を持つ第 2 の対立です。——私が一般に本質的なことと見なすのは、黄色と赤がすでに質的な端項であり、私たちにとってそれだけで独立して見れば量的な区別では不十分だということです。量的区別はふつう色彩ピラミッドに属するだけで、これとは反対に、理論と観相にとって何ら現実的な関心を有しません。——赤と緑はさらに、これと同様質的な差異態として捉えられます。——この第 2 の対立が第 1 の対立に反するのと同様に、両者は相対立します。あなたにとってはすべてご存じのことでしょう。あなた自身は、質的とか量的とかといった形式的な規定を用いないとしても、私があなたを誤って理解することはありえないでしょう。

第 1 に、第 2 の対立を、第 1 の対立と区別して、あなたの叙述から同じように浮き出てきたものと捉えることが許されるでしょうし、そう捉えなければならぬ私は信じています。——総合という均衡として——基底と濁った手段が互いに無関心に浸透し合っているものと捉える結果、基底と手段という区別がそもそもはや意味を持たないことになります。あなたのために著作から証拠や記録を引き合いに出す必要はないでしょう。——それが根底にあるのでこの総合的統一は区別のもとに収められるし収められました。——一度はたんなる中性であり、溶解性——おそらくそれ自身青い粉と黄色の粉の——機械的な——混合物です。しかし、化学的な均衡も中性です。——これに対して赤は個別の単位であり——芸術の言葉で表現すれば、主観的なものと統一されるでしょう。——個性性としての単位形式は、あなたにはほとんど説明の必要がないでしょう。——それゆえ、赤をあなたは色彩の王者と説明しています。——はバラの愛らしい親密さと説明します。——安直な見かけの違いが両者を分けています。〔略〕 II:342ff.

書簡 433 : 妻宛、カッセル、1822 年 9 月 18 日

〔略〕火曜日朝 5 時頃私たちはブラウンシュヴァイクに着きました。ブラウンシュヴァイクを通って行くという提案でもとから私が思いついていたのは、〔ベルリン大学〕政府全権委員のシュルツが私に一枚の色彩画について語ったことで、その絵はそこにあり、旅行する価値があるというのです。——そこで私たちはその博物館、とくに絵画館を訪ね、そこにあるまったく優れて際立っているものを見ました。政府全権委員氏の意を汲んだ絵画はとくにまったく特有の味があるすばらしいものです。II:345

〔略〕カッセルそのものは非常に美しいです。道路は——一部ですが——ベルリン様式です。草地はおよそポツダムの新庭園のような施設で、美しい緑の芝生にすくすくと育った多様な樹木が点在しており、藪はなく——したがって、至る所見通しが良いです。——そこに行くことは最高に優美なことで、最後に美しい水面があり、柳があちこちで覆い被さり岸辺を占め、ベンチなどもあり、茶店も一軒あって戸外でコーヒーが飲めます。チコリ飲料ですが。数日前から私はこういうコーヒーしか飲んでないか全然飲めない状態でした。——全ブラウンシュ

ヴァイク領はもっぱらこうしたインチキな根菜の畑で覆われています。明日はヴィルヘルムスヘーエに登り、美術館に行くでしょう。〔略〕II:346

妻宛、1822 年 9 月 19 日夕方

今日の私の一日について少々。全部一緒に手短に。それで十分なら話を広げすぎないほうがよいでしょうから。午前には図書館に行き、それから絵画館に行きました¹⁹⁵。ここで最も勝れた作品は、ここからではなくパリからペデルスブルクに行ったものです¹⁹⁶。——しかし、まだ十分立派なものがあります。——とくにネーデルラントのものです。午後は、ここで再会したイギリス人と一緒にヴィルヘルムスヘーエへ行きました。すばらしい所です。

II:347

書簡 436 : 妻宛、ケルン、1822 年 9 月 28 日

〔略〕前の手紙ではコブレンツに着いたところ(1822 年 9 月 24 日火曜日)まで書きましたが、コブレンツではその日の午後と翌日の午前中のほとんどを宿で休んで過ごしました。……〔略〕……水曜(25 日)の午後になると晴れてきました。私は小舟を駆って美しいライン川沿いのノイヴィート(Neuwied)まで行き、ヘルンフト兄弟団の女子会館を見ました。……〔略〕……翌朝(26 日)8 時に急行便に乗船しました。……〔略〕……君がいつか私と一緒にこのライン川沿いに来るとしたら、私は君を別の所に連れて行くでしょう。水上からはライン川もその周辺も見えませんが、——ライン川が見えないというのは、それを目の前にある、真の美しき場や流れである色彩画の一部として見ないからです。——その周辺も見えないというのは、岸辺やその境界しか見えず、せいぜいそれらの背後は美しいのだろうと気づくだけです。——リンツ¹⁹⁷で私たちは船を降り、友人の枢密顧問官シュルツェ氏が勧めてくれた絵画を見ました。絵は高台に位置する教会¹⁹⁸にあり、そこからはライン川と美しい風景とが一望できます。II:352

〔略〕ヒルン夫人の指示で私もリュヴァースベルクのコレクションを見ました。すばらしい作品群です。一つはたぶんレオナルドです¹⁹⁹。——それから彼女の勧めでヴァルラフ教授のところへ行きました。——とても思慮深く愛すべき 75 歳の男性です！——彼の持っている絵²⁰⁰は——すばらしい。死につくあるマリア²⁰¹、ボアスレのもの²⁰²より小さいですが、それを彼は私に夜もう一度見せてくれました。30 分かれ以上も。〔略〕II:353

書簡 437 : 妻宛、ブリュッセル、〔1822 年〕10 月 3 日木曜日朝

〔略〕ケルンから君に手紙を書きました。日曜の朝、私はヴァルラフの絵画を明るい所に出してもらいました。そのなかのメインはマリアの死であり、これを描いたのは疑いなくスコーレルです。ボアスレのものである同じ対象の絵——君もとても気に入っている絵です——も彼の手によるものです。ヴァルラフのものはもっと小さく、約 2 フィート半ですが、幅は広いです。一翼にある寄進者と他の翼にある女性はまったく同一の肖像です。それらは私が古くからよく知っているものでした。〔略〕けれど、絵の人物の配置やベッドの位置などは違ってきます²⁰³。——ケルン大聖堂の礼拝に列席し、私を親切に受け入れてくれた良き人々と別れを告げたあと、私は午後アーヘンに向けて出発しました。ドイツ人となった年配のイギリス人と、ゲーテのファウストを自分の聖書としていつも身に携え無邪気にそうした自分を気に入っているケルン出身の弁護士と良き仲間となりました。私たちは夜 10 時に着きました。アーヘンでは、まず大聖堂を見て、カール大帝の椅子に座りました。〔略〕しかし、最も重要なのは、午前中 3 時間、午後と同じようにベッテンドルフ氏のコレクション(いまそのいくつかが売りに出ています)²⁰⁴を見たことです。彼は自ら私を仲間に入れてくれる好意を持っていました。このコレクションは、古いドイツのものに言えばボアスレのコレクションと対をなしており、両者が、両氏の考え通りにまとめて国王が購入すれば、芸術の分野で最もすばらしいものを提示することになるでしょう。ベッテンドルフ氏は、ファン・エイク〔の絵〕についてはボアスレほど偉大で素晴らしいものを持っていませんが、彼が持っているヘムリンクのもの、とくに絵画は、少なくともボアスレのものと同程度に立派なものです。ボアスレが持っているヘムリンクの〔絵画にある〕人物の幾人か、とくにマナを拾い集めるユダヤ人は、ベッテンドルフが持つ絵画で、過ぎ越し祭で使われる小羊を切る²⁰⁵人とまったく同じです。——しかし、ロヒール(ファン・デル・ウェイデン)の絵は、見ることのできる

なかで最高のものです²⁰⁶。個々の部分——最もすぐれたエイクの作品でも払拭したいと思われているいくつかの無味乾燥さは、ここでは完全に消えています。それは美事にイタリア的であると同時にネーデルラント的です。同様に絵が宝石なのです。——多くの人物を伴ったキリスト降架は、ラファエロが素描し、アルブレヒト・デュラーが描いていますが、なんという魅力、なんという美しさでしょう！ 子を抱く女——そのいくつかはミケランジェロの作とされています——は無限に偉大な色彩画です。しかしコレッジョの『夜』はそれにもましてなおさらです！——私はドレスデンのものをコレッジョの『昼』と名づけましたが、これはほんものの『夜』です！ 光が同じように子から発しています。——マリアはドレスデンのものよりこのほうが私には愛らしく思えます。マリアも、ドレスデンのではまわりの人たちが微笑んでいるのと同様です。——すべてが明朗——だが真剣で、サンスーシにあるコレッジョの絵画、この巨匠の後期の作風のものに見られる闇は最高に優れたものです²⁰⁷。夕方私はブルシャイト²⁰⁸方面を散歩しました。アーヘンには有名な温泉があるので、温泉に浸かりました。これは熱い！ 純粋に硫黄の臭いがします。——火曜日朝 6 時半に私たちはアーヘンを出発し、5 時頃リエージュに着きました。〔略〕ネーデルラントを旅するのが楽しみです。——リエージュからブリュッセルまで 24 時間ですが、舗装道路なので 12 時間でいきます。——10 フランです。この国は豊かです。……

ブリュッセルではファン・ゲルトと一緒にあちこち歩きました。——非常に美しい町で、多くの通りには下層階には一連の大きなショーウィンドウがありきわめて美しい商品が優雅に展示されています。多くがベルリンよりも上品できれいです。パンも広く美しいショーウィンドウのなかに並べられています。今日の午後は私たちはワーテルローの戦場を散歩します。〔略〕II:354-357

書簡 438：妻宛、アントワープ、〔1822 年〕10 月 8 日火曜日

……数日ぶりによく静かな時間が持てて、一人で愛する君に私の旅行の報告ができます。……金曜日に私たちは幌馬車でワーテルローの戦場を尋ねました。〔略〕土曜日に私たちは絵画館に行き、公園を散歩し、聖グードゥラ教会を訪ねました。その美しい窓——私がかつて見たなかで最も美しい窓です——、その絵や大理石像などをじっくりと見ました。〔略〕2 時半に集まりヘントへ行きました。——ここで私たちは司教座教会やその他のいくつかの教会を見て、大学学長就任式に居合わせこれが 1 時まで続きました。それから素早く昼食を済ませ、2 時半に幌馬車でここに向けて出発し、昨日の 10 時にこの向こうのスヘルデ川の対岸に着きました²⁰⁹。……

だが私たちは途中で断念しました。——9 時に乗合馬車が出るので夕方 8 時に荷造りをしなければなりません。——アムステルダムに 19 時間で着きます。II:358

ブレダ、10 月 9 日

私は、ミケランジェロによって制作された記念碑を見るために、直行しないでここで下車したいという欲求に抗することができませんでした。ミケランジェロによってです！ この巨匠の作品をドイツのどこで見られるのでしょうか。〔略〕すでに述べたように、この国を旅行したいという欲求があります。すべての街道が、ベルリンのケーニヒス通りのように舗装されており、その脇には草地や庭園や草原があり、幹線道路には樹木が植えられています。——アーヘンからリエージュまで物乞いが群がりましたが、そこからは誰にも会いませんでした。村々にいる大人も子どももきちんと着服し楽しそうに遊んでおり、ルンペンの子もいず、靴(多くが木靴)や靴下を履いていない子もいません。——私たちは住民 15000 人の村を通ってきました。——

昨日の朝私たちは、美しく広く堂々としたスヘルデ川を越えて、大きなアントワープに入りました。6 万から 7 万の人口があります。ヘントも同じぐらい人口があります。これらの町で教会を見ないではいられません。アントワープには世界的に有名な司教座教会があります。〔略〕II:358f.

ハーグ、10 月 9 日夕方

迅速に進行し、美しい道、美しい町、たくさんの海洋船——広大な緑の草原、すべてが愛らしく、豊かです。——良い天気——そしてますます進み——ますます進み。けれどこれは極端で、ふたたび元に戻るでしょう。

今夜 8 時に私はここに着きましたが、明日には北海が見られるにちがひありません。こういう誘惑に抗しがたいです。……II:359

10 月 10 日夜 11 時、ハーグ

私のつまらぬ書き物が非常に乱雑になり始めました。どうしたらふたたびきちんとなるかわかりません。まだ書いていないことで挽回すべきだとしたら。

結局教会が話題になりました。崇高で豊かなカトリック教会を見たいのならば、すでに言ったように、ヘントやアントワープの教会を見なければならぬ、と。——大きくて広く、ゴシック様式で荘厳で——彩色された窓(私が見たなかで最もすばらしい窓がブリュッセルにあります)。円柱のところに等身大の大理石像が、いくらかの高さで立てられたり、あるいは横になったり座ったりしていました。——たくさん。——ルーベンスやファン・エイクおよび彼らの弟子たちの絵——なかには大きなものや立派なものもあり、1 つの教会のなかに 2、3 ダースもあります。——大理石の柱、薄肉浮彫、格子場や告解場。アントワープの教会には半ダースないし 1 ダースあります。——それぞれに 4 つの等身大のすばらしい木彫りの絵が飾られています。——(私はニュルンベルクのアヴェ・マリアを考えました。)——市庁舎も同様に本来はゴシック様式です。私たちはアントワープで午前中 4 時間立っていました。——この 8 日間汗をひどくかき、ワテルローでは、フランス人や同盟人がかいた汗もこれほどではなかったのではないかと考えました。アントワープで私の親愛なる友人ファン・ゲールト氏と別れました。彼はブリュッセルに戻るので、君からの手紙が来っていないか問いただし、あったらアムステルダムに送ってくれるように依頼しました。

それから、夕方、君に手紙を書いたあと、ブレダ行きの馬車に乗りました。——そこ[ブレダ]でミケランジェロのすばらしい作品を見ました。——霊廟には 6 つの等身大の石膏像があり、白く、——伯爵とその夫人が死の床にあり、4 人の人物、ユリウス・カエサル、ハンニバル、レグルス、そして戦士が、伯爵夫妻が上で横たわっている黒い石の四隅に身をかがめて立ち、肩にその黒い石を担いでいます。——最大の巨匠のすばらしい機知に富む作品です²¹⁰。

ブレダから朝 10 時に乗合馬車で出発しました。というのも、アントワープからアムステルダムへは毎日 3 便あり、すべてハーグ経由で、帰りもおなじく 3 便です。——ブリュッセルからパリへも毎日乗合馬車が出ており、パリまで 36 時間 25 フランです。なんという誘惑！ 季節がこれほど遅くなく、さらに君からの報告を得ていたならば、こうした誘惑に抵抗できたでしょうか。ロッテルダムでも同様に、毎週 1 回ここからロンドン行きの蒸気船が出ています。——実り豊かな大地、だがいまやベルリンの歩道のような煉瓦通りをムールダイクまで行き、そこから蒸気船で海洋の入り江ホランスディープを越えて 30 分続きます。——わが親愛なる友である南西の風が私にかくも長き好天をもたらしより良い渡航を助けてくれました。[略]ここからドルトレヒト——大きな海岸都市で 4 万人あるいは神のみが知る数万の人口があります——まで行きました。ここから本来のホーランドに入ります。すべての家が赤煉瓦でできており、定規で引いたような白い線が引かれ、縁や角が砕けたり摩滅したりすることはありません。——樹木で覆われた美しい運河が町の周囲を囲み、すべてが大きな船に満ち、まさに美しい波止場が至る所にあります。——それからまた 3 時過ぎに広いマース川の上に戻りました。——それから 5 時にロッテルダムに着きました。ここもなんとという大きな町でしょう！——そこからデルフトを経て、半時間後に美しいハーグに入りました。ハーグは実際は村です。至る所美しい緑の草原があり、それはドルトレヒトからそうでしたが、清潔な野菜畑があます。こんなに美しく保てるのはフォス夫人[ベルリンのヘーゲル家の友人]だけです。街道には途切れ途切れの並木があり堀割があり、その隣にはつねに運河が走っており、互いに分断し合っています。——至る所に家畜がおり——まっ黒か白斑の、夜も草地に居続けます。夕方搾乳する人たちが見られます。純粋にポッテル (Paul Potter, 1625-1654、牛や馬を描いたオランダの画家) とベルヘム (Nicholas Berghem, 1620-1683、同前) のもとを旅しているわけです。——今日の午前、門から出て、ベルリンのティアガルテンのような森に入ると、純粋に背の高い広葉樹林だけがあります。——1 時間でスヘフェニンゲンへ行きました。ここから限りなき北海、ドイツの海を見ました。——我が友である南風が激しく吹き極めて美しい並を運ん

できました。それから美術館を見て、午後は美しい森を散歩しました。この森はカッセルの緑野よりも美しいです。シャルロッテンブルクにあるような立派な池もあります。——それからもう一度フランスの喜劇を見ました。しかも夕方 3 回見ました。私はたくさん歩いたり立ったりしたので休息しなければなりませんでした。——美術館にはヴェルテンベルクの視学官がいます。——すばらしい、とてもすばらしいことです。〔略〕 II:359ff.

書簡 439 : 妻宛、〔1822 年〕10 月 12 日夕方、アムステルダム

〔略〕かくしてここアムステルダムに 11 時半に着きました。ファン・ゲールト氏の勧めで、直ちにベッセリング博士のもとに行きました。——非常に親切な人です。——それから絵画館へ行きました。ここには幅 15-20 フィート、高さ 12 フィートのレンブラントの作品があります。まだ全部観ていません。それからベッセリング博士の家で四旬節の昼食を取りました。というのも彼はカトリックだからです。それから彼と一緒に町と港を見ました。夕方は 2 つのユダヤ会堂にいました。——この町、それは海の女王でした。そして固い土地の上にいまなおあります。——この古く rauchlicht な(煤けた?)町を紹介すると、この町は他の町と同様に美しいです。——数えきれない運河、船——ごった返し、駆け回り、商売のすべて——3 時に証券取引所の鐘が鳴ると、ベルリンの小劇場からドッと出て来るように人が押し寄せます。——いま私が考えているのは帰路です。昼夜ぶっ通しでハンブルクまで急ぐでしょう。——君が私に書き寄越すつむりのエムデンは通りません。II:362f.

書簡 441 : 妻宛、ハンブルクの対岸にあるハールブルク、〔1822 年 10 月 18 日〕

ハンブルクで私だけエルベ川から離れ、夜 10 時、到着したばかりです。

どれほど私は幸福なのだろうか。アムステルダムで出した私の最後の手紙が愛する君の手に届くでしょう。私はそれを土曜の朝出しました。土曜日になお絵画展示室の最も多様性に富んだ第二部を見ました。——そのなかにすばらしいものがありました。さらにかつての市庁舎を見ました。これはナポレオンが皇帝宮殿として建てさせたものです。この部屋割りや家具調度品などはなくなりましたが、建物(いまなお王室家族が住んでいますが、彼らはいまアムステルダムにいますが。)は、芸術を愛する自由で豊かな市民が理解しうる最も立派な、市当局の建物のコンセプトです。〔略〕II:364

〔略〕乗合馬車でユトレヒトへ行き、そこで泊まりました。ここから朝 8 時半にデーフェンテルへ向けて出発しました。ユトレヒトも美しい町で、大学と優美な環境があります。——さうなら、美しいホーランドとブラバント。——ここからはすべて荒野です。藪が茂ってはいますが、さらにデーフェンテルに泊まり、典型的なドイツ風郵便馬車の席に着きました。〔略〕ベントハイムは岩のある丘の上にあり〔略〕この拷問室のなかで水曜の朝 5 時まで過ごし、オスナブリュックに着きました。〔略〕オスナブリュックで数時間ぐっすり眠り〔略〕、ウエストファリア条約が締結されたホールも見ました。——3 時頃ブレーメンに行く乗合馬車に乗り、ディープホルツで、ハノーファーへ行くヒルデスハイムの良き紳士と別れました。昨日(木曜日)の夜そこ〔ブレーメン〕に着き、今朝まで寝て、それから特別郵便馬車でそこから移動しました。午前中、ブレーメンの人たちの 10 月 18 日の愛国心を天は雨を降らせて台無しにしたあと、夕方私はハンブルクのロケットと他の花火²¹¹をはっきりと見ることができました。〔略〕II:365f.

書簡 449 : フォン・ヘニング宛、1823 年 4 月 10 日

私は、美学についてのコピーの第二ボーゲン〔16 頁の全紙〕を通読し、これは私にとってあまり役に立たないことがわかりました²¹²。そこで、あなたのノートが届くまで、書写の継続をしばらく停止することをむしろ願います。急ぎのものではありません。III:10

書簡 450a : クロイツァー宛、ベルリン、1823 年 5 月 6 日

〔略〕私がベルギーとオランダ²¹³を通過してどれほど満足したかを十分言うことができません²¹⁴。私が聞くところでは、あなたはミュンヒェンに旅をし、その旅行に満足しているとか。〔略〕

ところで、私は昨冬にあなたと大いに交際して過ごしましたが、この夏も同様です。昨冬での私の世界史の哲学講義とこの夏の美学の取り組みはあなたの記号学と大に関係があります。私はそこから素材や思想のきわめて豊かな題材を引き出し、あなたが下さったきっかけに大いに感謝しています。IV2:47

〔略〕——私たちの大きな博物館を建てることは決まっています。この春に開始されるでしょう。国王がこのために 10 万ターレル与えて下さいました。ミヌーリ將軍²¹⁵の *Aegyptiaca* に私はここ数日目を通しています。(国王がそれにいま 2 万 2 千ターレルを金で受領しました。)あなたがそこに行くのを望んでいました。きわめて美しいミイラです。1.5 メートルの高さの偶像が数ダース。小さいのは数百あります。——そのうち蠟のものが 30、指の長さです——その他は磁器や粘土や木材でできており、——特別には青銅などもあります。IV2:48

書簡 454 : クロイツァーより、ハイデルベルク、1823 年 6 月 8 日

〔略〕けれど、一人で旅行するのは私には不向きです。また、ずっと前から予定していた別のパリ横断旅行があります。これは順番で 9 月になされるはずですが、それが何ともなければ、というのもこれは私にとっても大きな対象ですので、またダウプも動員できれば、——私たちが行けるならば、早めにあなたに報告します。ズルピッツ・ボアスレがちょうどパリ旅行をするところです。大聖堂についての著作²¹⁶をようやくあそこ〔ケルン〕から世に送り届けるためです。III:18

書簡 459 : ヴィンディッシュマン宛、ベルリン、1823 年 8 月 23 日

〔略〕——ガラスのコレクションに関して言えば²¹⁷、それを最善の仕方ではじめさせ輸送する事業を手に入れました。〔略〕多大な金額がこのコレクションにあてられるであろうことはほぼありうることです。それは、芸術部門に最近どれだけ多く割り振られ、関係する諸施設にどれだけ多くの支出がなされたかを考慮すればわかります。あるいはヒルン夫人が売却する機会をほかに持っているなら、予期せず思い切って行動を起こすかもしれません。イギリス人も、ゴシック趣味ゆえにたいいてい色彩ガラスを用いるので、安価に自らの受容を満たす工場を持っています。そうなったら、私がいまこのことについて語りうること、その援助のために私が心から協力するであろうことがもはや多くはないでしょう。III:25f.

書簡 476 : 妻宛、ドレスデン、1824 年 9 月 7 日

〔略〕午前中私はシュルツェと一緒にまずベッティガーのもとに居て、それから絵画館へ行き、またベッティガーの講義に出ました。そこで私たちはふたたび古代を通観しました。……

午後私たちはブラウエンに行きました——今回私は岩山に登りました。とても美しく広大な所です。——それからシュルツェと別れました。……

今日の午前中は絵画館と芸術展示場を見て、ブリュールのテラス²¹⁸に行き、〔略〕今日この手紙を書いたらまた美術館に行き、ティークの所へ行きます。III:48

書簡 477 : 妻宛、テブリツェ、1824 年 9 月 11 日

〔略〕ドレスデンでは木曜日の午後にもう一度美術館へ行き、それからリンク温泉へ散歩に出ます。III:49

〔略〕4 時半に準備を終え、……悪天候のため遅れて出発……乗合馬車でノレンドルフの丘や野を越え、テブリツェまで。日曜日 11 時の馬車で、まずは先述した山脈の二番目に上がり……エガーを越え……11 時にここ〔テブリツェ〕に着きました。——というわけでこの手紙はブラハで書いています。III:50f.

書簡 478 : 妻宛、プラハ、9 月 14 日火曜日夕方

〔略〕それから画廊、いわゆる身分制の画廊——ここにあるのは私的に所有されている絵画だけです。この所有者は自分の宝物を美しい部屋に集めて展示しています。そのなかに美しい、とても美しいものがあります。——さらに特別な古いドイツチック (Altdeutschicis) ²¹⁹なもののコレクションがあります。これについて君にもっとたくさん書くほどには君も私もよくわかっていないでしょう。III:52

9月17日金曜日

〔略〕昨日私はカールシュタインへの旅で一日を過ごしました。古城があり、そこに4時間いました。古い絵が掛かっていますが、それ以外は見るべきものが何もありません。——今日の午前は教会と画廊を一部繰り返し訪ね、私の仕事つまり見るべきものを見るという仕事を成し遂げました。昨日の暑いツアーと、今日の午前の暑さで疲れ果てました。III:53

書簡 479：妻宛、ウィーン、〔1824年〕9月21日

〔略〕ウィーンへ行くために私は土曜日午後は——その時まで私の最後の報告が続きます——プラハに留まりました。すべて順調に私たちは朝6時に(3輦からなる急行馬車で)門を出ました。私の乗った中央の馬車は、一種の窓で繋がっている2部屋に分かれており、それぞれ4人乗りです。〔略〕というわけでお互いにとても満足してこの42マイル36時間山登り山下りの道程を——昼も夜も通して——進みました。ボヘミア、単調ながら実り多き農地——それからモラヴィアの一部を抜けて、コリーン、チャースラフ、イフラヴァ、ズノイモを通り——本来のオーストリアへ——ここはワインの地、野や丘、森、その他、豊かな地域の広大な眺め、すばらしい土地…… III:54

今朝ベルヴェデーレ(帝室画廊)へ行き、郵便局——君からの手紙を受け取り、通行料金所へ——通行用件を申告するため。III:55

〔水曜日〕

——今朝シュテファン寺院に行き、それから帝室画廊へ。なんという豊かさ、なんという宝！ 今日ほとんどつかの間の概観にすぎません。このために昼を費やし、夜はイタリア・オペラ²²⁰へ。——いまは食事に行きません。III:55

ウィーン、9月23日木曜日朝

〔略〕さて、ウィーンでの私の生活は、これまでに3章となりました。すなわち、帝室画廊、イタリア・オペラ、ときにウィーン郊外の眺め。——最初の所は一昨日の午前と昨日の午前と午後に訪ね、今日もまた。しかし個々のことは話せません。それは大報告になるにちがいないだろうからです。説明を受けつつ、素晴らしいものを見ました。III:55

書簡 480：妻宛、ウィーン、〔1824年〕9月25日土曜日

〔略〕私はさらにたくさんのことを見たり聞いたりしました。そしてさらに続けて……。木曜日午前は立ち続けて、動物学コレクションを見ました。——とてもきれいに展示され、豊富でした。III:57

昨日の午前はまずいくつかの教会へ行き、それからカール大公の、ファイルに入ったデッサンと銅版画のコレクションを見ました。管理者が3時間ずっと私に付いていました。——もちろん見られるのはほんのわずかです。(銅版画は15万点あります。)——袋に入ったミケランジェロのデッサンを通覧し、それからマンテーニャの筆致(Zug)(君も枢密顧問シュルツの所がかつて見たことがあるもの)。——私たちのところでは収集が困難で不完全にしか所有されておらず、それについての論文が大量にあるだけです。——ここにはたつぷりとあります。それから、マルティン・シェーン²²¹やその他何人かのものの袋があります。III:58f.

〔略〕午後にはまた2~3時間ほどをベルヴェデーレで過ごしてから、ロッシェニの『フィガロ』です²²²。III:59

書簡 481：妻宛、〔1824年〕9月27日月曜日朝

〔28日火曜日〕

昨日のことをごく手短に。午前はリヒテンシュタイン侯のコレクションにいました。——きわめて立派な宮殿と極めて立派な宝物！ こども全部見るべきでしょう！ 午後はツェルニン²²³のコレクションを見ました。——ここでもいくつかの素晴らしいものがあります。夕方もう一度ブルク劇場で高尚なショーを見ました。〔略〕

もう一枚書き添えておきましょう、疲れ果てていますが²²⁴。一日中立ち歩いて、エスターハーギ美術館やシェンブルンに行きました。そこで食事をしました。半時間後にイタリア・オペラの開演が迫っているので、報告はもうやめます。〔略〕III:62

9月30日木曜日²²⁵

遅れないために、昨日したようにすぐにまた始めます。豊富な世界で手中の材料が増えています。どれほどたくさん書こうとも、君がすでに察知するように、リヒテンシュタイン侯爵絵画館とエスターハーギ侯爵絵画館のような絵画館がいずれも町を有名にし、それだけで 100 マイルの旅行をするに値します。いずれも優雅な庭園に囲まれた立派な宮殿のなかにあり、最高の眺めです。リヒテンシュタイン侯爵の宮殿の大理石の階段にフランツ皇帝は 18 万フラン支払おうとしました。絵画の宝庫は同時に最も自由に公衆に開放されています。これらの侯爵のいずれも独自の絵画監査官と給仕人を持っています。——チップなしですが、私は 1 フラン与えます。——人びとにもっと仕事をさせて、絵画館が閉まっている日中も、午前と午後 6 時まで私は来たいからです。——それはとにかくすべてが極めて便利に整えられています。——短時間で一巡するのにです。まさに走り抜けるというのではなく、主要な絵画を詳細に鑑賞するには、他のものは通り過ぎても、3～4 時間を要します。一息入れて腰掛けて、陶製の神座像が揺れるのを見たいのであれば、数日必要でしょう。III:62f

〔略〕火曜日午前もエスターハーギ・コレクションにいました。——昼はシェンブルン——その動物園や植物園には行きませんでした——それはきわめて立派だと言われていますが——に行き、午後はふたたびエスターハーギ・コレクションに行きました。——それからイタリア劇場で『コッラディーノ』を見ました。III:63f.

昨日(9月29日)の午前は少し散歩をし、それから帝室図書館へ行き、銅版画についての学問的な見解を学びました。このコレクションは(カール大公のものと違って)銅版画を 30 万点持っています。一部を見るだけでもです。——1 日 300 枚見るとしたら 3 年かかります。午後はベルヴェデーレへ行き、それからルス氏²²⁶のところへ行き、彼と一緒に星が出るのを待ってからイタリア劇場へ。ロッシーニの『セヴィーリアの理髪師』です！ 2 度目です。III:64

10月1日金曜日

〔略〕最初に、もう一度リヒテンシュタイン侯爵絵画館へ行きました。——あと 10 回行っても、その宝物はまだ尽きないでしょう。12 時までそこに居て——それからヴェーリング地区へ。——絵画館から半時間ほど離れたところにあります。III:65

妻宛、ウィーン、〔1824 年〕10 月 2 日土曜日夕方

〔略〕私がここでの仕事と呼んでいる、ここにある宝を観たり聞いたりすることは、私が関われる限りで終了しました。——これ以上の仕事は部分的に知見を広げるよりも繰り返しの享受となるでしょう。——もちろん、これらの彩色画を見るのをいつやめることができるでしょうか、——また、Davi, Lablache, Fodor, Dardanelli (彼らは見ることも)、Ambrogi, Bassi²²⁷らの声を聴くのをいつやめることができるでしょうか。III:66

〔略〕そこで昨日はアンブラス・コレクション²²⁸を訪ねました。——これが何であり、その行く末は、あるいは君に興味があれば、古代やヴィーンに精通している友人たちを差し向けましょう。——それからベルヴェデーレに行き、さらに、そこに住んでいる友人のルスと彼の妻子の所へ行きましたが、彼は不在でした。——けれど、デューラーやその他の銅版画を見せてくれました。III:66f.

さて、今朝はエスターハーギのコレクションへ行きました。3 回目です。十分すぎるほど驚嘆すべき宝物です！——そもそうんざりするなんてありません。〔略〕III:67

書簡 483 : 妻宛、〔1824 年 10 月 3 日〕日曜日正午

〔略〕昨日、火曜日と金曜日の座席はすべてふさがっているが、セパレート馬車の馬車なら数人分登録できるという回答を得ました。〔略〕III:68

妻宛、ウィーン、10 月 5 日火曜日

〔略〕今日の午前早くに帝室図書館へ行き、ラファエロとマルク・アントン²²⁹のもとにいました。なんと心のこもった優美な珍品でしょう！ここでも散文的な註をつけます。——ここでは所定の日に(帝室図書館ではすべての日に)芸術的天才の宝物をすべて——ただで、見られます——給仕人たちにちょっとチップをあげて。私はいつも、その必要がなかったとしても、少なくともプロイセン王国教授の名誉のために、チップをあげます。これに対して、ここでも世界中でも、ベルリン・ポツダムのケチが悪評のもとでした！——そして、私、ベルリン王立大学の公的な正教授(しかも専門の、全専門分野中の専門分野である哲学の教授)は、ベルリンでもポツダムでもサンスーシでも、私が何か見たいと思う所ではどこでもドゥカーテン硬貨を払いました——あるいは払うべきです！私は、芸術作品を見たいという気のありうる私の知人たちに、ありとあらゆるもの——フリードリヒ大王の墓だけでなく、サンスーシにある彼の犬の墓²³⁰のためでさえ——のためにドゥカーテン硬貨やターラー硬貨を集め、ウィーンへの旅費をそのために支払い、そうすることで最も立派な宝物を——もっかベルリンで見うる以上のものを実際にここで見るように、と忠告するつもりです。〔略〕III:72

書簡 504 : ヴァイセより、ライプツィヒ、1826 年 3 月 4 日

〔略〕私は、あなたの学問的業績のすべてを完全に理解したと自賛することはできません。あなたの徒弟修業契約を個人的にないし写しでも利用することは私にはけって許されません。惨めな偏見によって私が早くに向かうことのできなかったあなたの著作を熟知するのに一年かかりました。しかもそれ以前に数年間、哲学や歴史や美学の勉強に没頭したあとにであって、真に満足し確固とした支えを見出すこともありませんでした。あなたの体系を研究することは、私が必要とするものを保証し、それから私が自分の学問的活動をすることができる出発点となりました。III:104

書簡 516 : 妻と子ども宛、ベルリン、1826 年 7 月 29 日土曜日

ニュルンベルクではとくに教会と画廊とガラス絵などを見なさい。そこには、ほかでは見られないたくさんの手どり見たりすべき本物があります。それらを記述する必要はありません。私は知っているのだから。

〔略〕3 時過ぎに、わが家の親愛なる友人であるフォン・ヒュルゼン大尉と一緒に、ギリシア人のエリートに関するライマーの芸術展示²³¹を見に行かねばなりません。) III:120

書簡 518 : 妻と子ども宛、〔1826 年〕8 月 10 日

〔略〕トゥハー家の礼拝堂にある、永遠の——一般に外面だけの簡素なカトリックの光のもとにあるクルムバッハの絵²³²に注目しなさい。そこのクルムバッハの絵は、君たちがローレンツ教会で見た木彫りの『天使の挨拶』²³³よりも良いです。円柱のゴチック風の高い建造物は聖体安置塔²³⁴です。III:125

書簡 526 : ガンスより、ニュルンベルク、1826 年 9 月 20 日

〔略〕絵画のなかでは、フォン・トゥハー氏の好意的仲介によりフォン・ホルツシューアー²³⁵のところで見た²³⁶デューラーのものが最も際立っています。ホトーが自分の直接的な研究の大いなる糧をここで見つけていますが、私は見たものをただちに研究の枷(Zwang)とはせず、ここにともに享受しています。III:139

書簡 546 : ゲーテ宛、ベルリン、1827 年 6 月 29 日

〔略〕数週間内にあなたに、私の『哲学的諸学のエンツュクロペディ』の第 2 版をお送りします。いわゆる屈折現象から固定的な色彩に至るまでの序列と段階的發展を提示する際に行った実験と関係します。私は屈折を透明なものの中にある最初の差異化として考察しました。この差異化は脆くも暗くなります。等々²³⁷。——〔略〕III:167ff.

書簡 553 : ボアスレ宛、ベルリン、1827 年 8 月 9 日

尊敬する友よ！私にあなたのコレクションにある石版印刷された美しい絵²³⁸が送られてきたのは数ヶ月前ですが、年月日の記入がなく(sine di er consule)それ以上の示唆ありませんでした。〔略〕

ネーデルラントでエイクやヘムリンクなどを数週間見られるのを期待しています。パリから戻ったらそこへ行きます。まずは予定しているパリに行くことができたらの話です。III:177

書簡 555：妻宛、カッセル、1827 年 8 月 19 日日曜日朝

〔略〕ヴィッテンベルクから快調に進み、正午にハレに入りました。乗合客は減りました。私はヒンリクスを連れて昼食をとり、午後ぐっすり眠りました。6 時にノルトハウゼンに向けて旅立ちました。他に学生が 1 名で、すばらしい急行馬車でした。III:178

書簡 557：妻宛、トリア、〔1827 年〕8 月 28 日

エムスでの滞在はもうちょっと短くしたかったのですが、天気が悪かったです。もともとは 3 日で進んだのです。〔略〕土曜日にコブレンツに戻り、日曜日の午前にライン川沿いのホルヒハイムへ散歩に出ました。試してみたら、コブレンツから 1 時間弱。ヨーゼフ・メンデルスゾーン氏がここに別荘を持っています。III:181

ルクセンブルク、8 月 29 日 3 時半

〔略〕メッツ行きの乗合馬車に登録し、朝早くここを立ちます。ここから旅の本来の目的に立ち向かいます。これまでのことは、この目的の序曲でした。III:182

書簡 558：妻宛、メッツ、〔1827 年 8 月〕30 日

この瞬間、つまり午後 3 時に、私はここに着きます。〔略〕5 時にパリへ向けて直ちに出發できるはずですが。私のこれまでの手順に従いふたたび休息するつもりです。〔略〕こうして実際にフランスに着きました。夕方です。III:183

書簡 559：妻宛、パリ！ 1827 年 9 月 3 日

ここに昨日、日曜日の 10 時と 11 時の間に着きました。プリンスホテルに降りるとすぐにクーザンが訪ねて来ました。——しかしここで私を圧倒したのは、私がすでに見たり走り抜けたりした、つまり外から、偉大な対象物の塊です。並木道やロイヤルパレス、ルーヴル、テュイルリー、リュクサンブール、庭園や宮殿などです。昨日はシャンゼリゼに行きましたが、そこにはレストラン、居酒屋つまりカフェ、しかも大使専用のカフェ、オーロラがあります。III:184f.

書簡 560：妻宛、パリ、〔1827 年〕9 月 9 日

絵画館がルーヴルにあります。まっすぐに長く、上は丸天井の広間です。——両側に絵が掛けられ——通路はほとんど見通せないほど長く、通るのに 15 分かかります。そこを私は数日前にクーザンと一緒に通ってきました。昨日私はもっと根本的に研究ないし注視し始めようと思ってわかったことですが、昨日と今日はちょうどまだ時間があったのですが——明日から博物館（すなわち絵画と古典作品のコレクション）は、現代名匠の絵画展準備のため閉館だということです。——偉大なる豊富さ。銅版画で数百回見てきたなかで最も高貴な名匠たちによる有名な作品群があります。ラファエロとかコレッジョ、ダ・ヴィンチ、ティツィアーノなど。——私は、昨日そこで出会ったラウマー²³⁹とパノフカと再会し今日の午後に会う約束をするため、30 分ほどここにまた行きます。III:187

書簡 561：妻宛、パリ、〔1827 年〕9 月 13 日

〔略〕私の今週のパリ生活は、君に話をするべき多様なことがらをあまり多くもたらしません。反対に、とても退屈でした。〔略〕私が君にさらに書いておいた、と思う、ことは、私は最後にもう一度、開いていれば、博物館を訪れたかったということです。——それは先週の日曜日でした。III:188

書簡 562：妻宛、パリ、9 月 19 日

9 月 20 日木曜日

〔略〕パリは素晴らしい。実り豊かで、変化があります。——この土地にこれほど多くの人が住んでいるのは不思議ではありません。……今夜、私はイタリア・オペラ、非常に有名なピサローニを聴き、午前はルーブルの画廊に行きます。III:191

書簡 563：妻宛、パリ、1827 年 9 月 26 日

〔略〕次の月曜日に私たちの出発がおそらく決まります。が、クーザンは信頼できないところがあります。III:192f.

書簡 564：妻宛、パリ、1827 年 9 月 30 日

〔略〕私たち(つまりクーザンと私)の出発は明日か明後日と決まりました。III:195

昨日私はヴェルサイユに居ました。そこで素晴らしいものを見ました。大小のトリヤノン離宮とともに。いずれも家具が備えつけられています。ヴェルサイユ宮殿にはありません。したがって、ドアや壁や天井、壁絵が豪華なだけです。——後者はたいていまったく新しく平凡です。III:196

書簡 565：妻宛、ブリュッセル、1827 年 10 月 7 日

とくに私は君に私のその後の旅程を報告しなければなりません。私のパリ滞在の最後の数日については君に書いたと思う。キリンとネオオラマ(ローマのサン・ピエトロ教会の)を見ました。君たちはベルリンで半年前からジオオラマのための家の建築にたずさわっていたけれど²⁴⁰けど、パリのそれはそれよりも幅が広いです。——最新のはネオオラマで、ずっと美しく完全です。〔略〕火曜日に私たち、クーザンと私は、朝 7 時ピッタリに出発し、〔略〕水曜日の夕方ここに着きました。〔略〕木曜日に美しい公園などをぶらつき、〔略〕III:199

金曜日朝私はヘント行きの乗合馬車に乗り——クーザンはブリュッセルに留まりました——、そこにあるエイクの絵(その美しい断片を私たちはベルリンに持っています²⁴¹)を見て、2 時にブリュージュに向け運河を浮く帆船に乗りました。(馬で引かれます。船室で本を読んだりホイストをして遊んだりしました。)夕方 8 時に着きました。ヘントは人口 7 万、ブリュージュは 3 万 3 千です。〔略〕

ブリュージュで私は、ファン・エイクとヘムリンク²⁴²の最高に思考するに値する素晴らしい原作を見ました。——そしてこうした絵を享受しさらに接しても私は十分喜ばません。——ミケランジェロの、大理石でできた子どもを連れたマリア²⁴³も見ました。ここネーデルラントにはなんとあらゆるものがあるのでしょうか！ ドイツとフランス全体で見てもミケランジェロの作品は一つもありません。ネーデルラントには、この最高に素晴らしいまったく特有に真に高度に把握され、すばらしく仕上げられたマリア像があります。ブレダにも不滅で偉大なマリア像²⁴⁴があります。私はこれを 4 年前に見ました。III:200

書簡 566：妻宛、エルバーフェルト、1827 年 10 月 12 日

君は発信記録を見て場所と日付にちょっと驚くかもしれないが、地図を見ればエルバーフェルトがカッセルへの途上にあることに気づくでしょう。III:201

〔略〕まずルーヴアンを過ぎてリエージュに行きました。豊かな土地です。翌日アーヘンへ。明るくなってから大聖堂に行き、ふたたびカール大帝の椅子に座り、それからケルンへ行きました。いずれもちょっとした日帰り旅行でした。リエージュからアーヘンへはとくに美しく豊かな大地です。リエージュでも、ルーヴアンやヘントと同様に美しい大学の建物があります。〔略〕水曜日の午後にケルンに着きました。〔略〕もちろんボンで快適かつまじめに(一般にそういう気分ではありませんでしたが)興味深くもっと多く日程をとって過ごしたかったのですが。今日の午前を私たちは、崇高な大聖堂やヴァルラフ・コレクションをふたたび訪ねたり、『死につくマリア』²⁴⁵などを見たり、牡蠣を食べたりワインを飲んだりなどして有効に過ごしました。そして終わりは、それから一人でここを出発し、何度もヴッパー川を渡り、学生パイプ煙草協会に行きました。

〔略〕乗り合いの急行馬車で陸路を行くのが嫌だったので、ロッテルダムから海路ハンブルクへ行こうと考えていました。III:201ff.

書簡 567 : 妻宛、ヴァイマール、1827 年 10 月 17 日

〔略〕私の最後の手紙が私をエルバーフェルトまで連れて行きました。そこからヴェストファーレンを横断しアルンスベルクとアロルゼンを越えてカッセルへ行きました。……アルンスベルクからは、急行郵便馬車の代わりに、古い通常の郵便馬車、しかも最後の馬車で、下りました。——次回は急行馬車にしたいですが、この馬車で我慢しなければなりません。日曜日にアイゼナハへ行きたいという私の希望は満たされませんでした。午後によく着いたカッセルで泊まらざるをえず、一服してから劇場へ行きました——ゲーテの『エグモント』です——。一昨日の月曜日にようやくレンタルの御者でアイゼナハへ、森に覆われた谷、まさに快適と言えない土地を通って行きました。——私たちがヴェストファーレンから見たのは、ヴッパータール〔ヴッパー川の谷〕やその他の谷です。〔略〕夕方、日が沈む頃、私は昨日ここに着きました。III:203f.

書簡 581 : ファン・ゲルトより、ハーグにて、1828 年 5 月 23 日

我が友ヴィクトール・クーザンが私に、哲学史に関するホトー氏のノートを送ってくれるでしょう。この人がそれを取り戻すのではないかと私は心配です。あなたは親切にもあなたのお弟子さんの別のノートを届けて下さいました。歴史哲学、宗教哲学、芸術哲学、人間学と心理学、自然法等のノートを得られる幸運があればなんとすばらしいことでしょう。〔略〕III:233

書簡 596 : ダウプより、ハイデルベルク、1829 年 4 月 15 日

〔同僚のルー教授が書いた色彩論の書評をヘーゲルに書いてもらいたいという主旨〕III:252

書簡 597 : ルーより、ハイデルベルク、1829 年 4 月 24 日

〔上記に関する本人からの依頼〕III:253

書簡 603 : ヴァイセより、ライプツィヒ、1829 年 7 月 11 日

〔略〕同様に私が思ったのは、精神の領域では哲学ないし学問の概念にとっても求められるのは、この概念をより高次の概念へと揚棄することになるであろうような自己放棄だということです。この自己放棄を私は美と芸術のうちに見出せると思いました。それらは、自然と論理的なものと同じように思弁的真理と関係するだろうからです。III:260f.

書簡 607 : 妻宛、カールスパート、1829 年 9 月 3 日木曜日

〔略〕タペプラハを発って、今朝 9 時から 10 時の間に、〔略〕ここに着きました。III:269

9 月 4 日金曜日

日曜日——昨日私は炭酸飲料で身を清め、シェリングと昼食をとりました。III:270

書簡 631 : ヴァイセより、ライプツィヒ、1830 年 2 月 27 日

考えている著作の第二部は、第 2 および第 3 書で、芸術理論と天才論を含み、したがって全体を包括することになるはずのもので、私の見込みでは夏の初めにはできあがっているでしょう。III:297

書簡 635 : テルニテ宛、1830 年 4 月 30 日

私の妻と子どもが明日の午前に、私は夕方に、ポツダムへ行きます。あなたの案内で画廊を見るのを楽しみにしています。〔略〕III:301

書簡集に現れる人名 原綴りと生没年

- Abel, Karl Gustav von, 1786-1859
 Aletheois (= Georg Michael von Weber, 1793 ao. Prof. Rechte u. Politik in Bamberg)
 Anton, Marc, → Raimondi, Marcantonio, 1475-1534
 Belisarius, c.500-565
 Berghem, Nicholas, 1620-1683
 Bertram, Johann Baptist, 1776-1841
 Besseling (Arzt in Amssterdam)
 Bettendorf, Franz Theodor, 1744-1809
 Böttiger, Karl August, 1760-1835
 Boisserée, Melchior, 1786-1851.
 Boisserée, Supliz, 1783-1854
 Brühl, Heinrich von, 1700-1763
 Büttner, Christian Wilhelm, 1716-1801
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da, 1571-1610
 Carnot, Lazare Nicolas, 1753-1823
 Carové, Friedrich Wilhelm, 1789-1852
 Cleve, Joos van, c.1485-1540/41
 Collin, Matthäus von, 1779-1824
 Correggio, Antonio Allegri, 1489-1534
 Cornelius, Peter von, 1783-1867
 Cousin, Victor, 1792-1867
 Czernin von und zu Churdenitz, Johann Rudolf, 1757-1845
 Daguerre, Louis Jacques Mandé, 1787-1851
 Daub, Karl, 1765-1836
 Domenichino, eigentl. Domenico Zampieri, 1581-1641
 Donndorf, Karl August, 1879-1941
 Drake, Friedrich, 1805-1882
 Dürer, Albrecht, 1471-1528
 Engelbert II, Graf von Nassau u. Herr von Breda Engelbert, 1451-1504
 Eyck, Hubert van, ca. 1370-1426
 Eyck, Jan van, ca. 1390-1441
 Fernow, Karl Ludwig, 1763-1808
 Förster, Friedrich Christoph, 1791-1868
 Frommann, Karl Heinrich, 1736-1815
 Gans, Eduard, 1798-1839
 Ghert, Peter Gabriel van, 1782-1852
 Goethe, Johann Wolfgang von, 1749-1832
 Creuzer, Georg Friedrich, 1771-1858
 Gropius, Karl Wilhelm, 1793-1870
 Hardenberg, Karl August Fürst von, 1750-1822
 Hegel, Immanuel Thomas Christian, 1814-1891
 Hemmling, Hans, ca. 1430/40-1494
 Henning, Leopold Dorotheus von, 1791-1866
 Hensler, Dorothea (Jugendfreundin u. Schägerin)
 Hinrichs, Hermann Friedrich Wilhelm, 1794-1861
 Hirn (Wwe., Besitzerin eines Handelshauses u. einer Kunstsammlung in Köln)
 Hirt, Aloys, 1759-1839
 Holbein, Hans d. J., 1497/98-1543
 Holzscherer, Hieronymus, 1469-1529
 Hotho, Heinrich Gustav, 1802-1873
 Hülsen, Hauptmann von (Hausfreund u. Hörer Hegels in Berlin)
 Krafft, Adam, 1455/60-1508/09
 Kulmbach, Hans von, c.1480-1522
 Leonardo da Vinci, 1452-1519
 Ludwig I. von Bayern, 1786-1868
 Lyversberg, Jakob Johann, 1761-1834
 Malus, Etienne Louis, 1775-1812
 Mantegna, Andrea, 1431-1506
 Maria von Baden (Gemahlin des Grafen Engelbert von Nassau)
 Memling, Hans → Hemmling, Hans, ca. 1430/40-1494
 Mende, Karl Adolf, 1807-1857
 Mendelssohn, Joseph, 1770-1848
 Merlo, Johann Jakob, 1810-1890
 Meusel, Johann Georg, 1743-1820
 Michelangelo Buonarroti, 1475-1564
 Minutoli, Johann Heinrich Frh. von, 1772-1846
 Mollweide, Karl Brandan, 1774-1825
 Montavilet, Marthe Camille bachasson Comte de, 1801-1885
 Mosler, Karl Josef Ignaz, 1788-1860

Müller, Nikolaus, 1770-1851	Seebeck, Thomas Johann, 1770-1831
Napoleon I. Bonaparte, 1769-1821	Simmelsdorf, Tucher von, Susanna Maria Freifrau, geb. Haller von Hallerstein, 1769-1832
Neidhart, August Wilhelm Antonius, Graf von Gneisenau, 1760-1831	Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, 1780-1819
Newton, Sir Isaak, 1643-1727	Stein, Karl Sigmund Franz Frh. vom, zum Altenstein, 1770-1840
Niebuhr, Barthold Georg, 1776-1831	Stoss, Veit, 1438-1533
de Noël, Matthais Joseph, 1782-1849	Strixner, Johann Nepomuk, 1782-1855
Panofka, Theodor Sigismund, 1800-1858	Ternite, Wilhelm, 1786-1871
Paulus, Heinrich Eberhard Gottlob, 1761-1851	Thorwaldsen, Bertel, 1768-1844
Pisaroni, Benedetta Rosamonda, 1793-1872	Tieck, Christian Friedrich, 1776-1851
Potter, Paul, 1625-1654	Tieck, Ludwig, 1773-1853
Poussin, Nicolas, 1594-1665	Tischbein, Johann Friedrich August, 1750-1812
Raffael, (= Raffaello Santi), 1483-1520	Tizian (=Tiziano Vedelli), 1476/77-1576
Rapp, Gottlob Heinrich von, 1761-1832	Uexküll, Karl Friedrich Emich Frh. von, 1755-1832
Rauch, Christian Daniel, 1777-1857	Vischer, Peter, d.Ä, ca.1460-1529
Raumer, Friedrich Ludwig Georg von, 1781-1873	Waagen, Gustav Friedrich, 1794-1868
Raimondi, Marcantonio, 1475-1534	Wächter, Georg Friedrich Eberhard, 1762-1852
Reimer, Georg Andreas, 1776-1842	Wagner, Gottlob Heinrich Adolf, 1774-1835
Rembrandt, Hermansz van Ryn, 1606-1669	Wallraf, Ferdinand Franz, 1748-1824
Rogier van der Weyden, 1397/1400-1464	Weisse, Christian Hermann, 1801-1866
Roux, Jakob Wilhelm Christian, 1775-1831	Weng, Johann Daniel von, 1734-1808
Rubens, Peter Pual, 1577-1640	Wichmann, Ludwig Wilhelm, 1788-1859
Russ, Karl, 1779-1843	Wilhelm I. Friedrich Karl, 1781-1864
Schelling, Friedrich Wilhelm Josef von, 1775-1854	Wilhelm, Prinz von Preußen, Friedrich Wilhelm II, 1744-1797
Schinkel, Karl Friedrich, 1781-1841	Windischmann, Karl Josef Hieronymus, 1775-1839
Schlegel, Friedrich von, 1772-1829	Woltmann, Alfred, 1841-1880
Schongauer, Martin, 1445/50-1491	Woltmann, Karl Ludwig von, 1770-1817
Schorn, Johann Karl Ludwig von, 1793-1842	Württemberg, Pauline von, 1800-1873
Schubarthe, Karl Ernst, 1796-1861	Xeller, Christia, 1784-1872
Schultz, Christoph Ludwig Friedrich, 1781-1853	
Schulze, Johannes, 1786-1869	
Scoler, Jan van, 1495-1562	

註

- ¹ 出典については本章前書きを参照のこと。
- ² 「ロマン的」とは、語源的には「ローマ的」の意味であるが、ヘーゲルにおいては、古代ローマ帝国以後のキリスト教世界を指す。ヘーゲルの理解では、キリスト教世界はすべて近代であるから、中世という概念は存在しない。「ロマン主義芸術」という場合は、「ロマンス語による長編小説」を意味する *Roman* が語源となるが、「ロマーン」と「ロマン的」と「ロマン主義」との間には、芸術史上の概念としても、またヘーゲルの用語としても、微妙なずれが存在している。これはなお究明しなくてはならない研究テーマである。
- ³ 彩色された人物彫刻を指していると思われる。ヘーゲルは彫刻に彩色をすることを否定している。
- ⁴ ファン・ダイク(Anthony van Dyck, 1599～1641)は、フランドル出身のバロック期の画家。イングランド王チャールズ一世の宮廷画家となり、イギリス絵画に多大な影響を与えた。
- ⁵ キューゲルゲン(Franz Gerhard von Kugelgen, 1772～1820)は、肖像画、歴史画で知られるドイツの画家。
- ⁶ 『新約聖書』中の「ルカによる福音書」第 15 章で語られるたとえ話。二人の兄弟の弟の方が父の財産を分与されて放浪し、放蕩の限りを尽くして、最後は困窮して父のもとに帰ってくる。父は放蕩息子を許し、受け入れ、息子のために祝宴を開く。真面目に勤務に励んでいた兄は父に不満を言い、弟を軽蔑するが、父はこれをたしなめたという。
- ⁷ 原文は *niederländisch*。1783 年のウィーン・ベルヴェデーレ宮のカatalogをはじめとして、オランダもベルギーも共に *Niederland* とするのが通例であったものと思われる。ベルヴェデーレ宮のカatalogで *niederländisch* と *holländisch* が区別されるのは、我々が調べた限りで、1821～1828 年の Carl Haas による銅版画付きの画集がはじめてである。したがって、ヘーゲルが言う *Niederland* はベルギーも含むものと考えべきである。ヘーゲルは『美学講義』の中では一貫して *Niederland*, *niederländisch* と表記している。クーザンの 1823 年のテキストでは *l'école flamande*, また *Flamands* である。後者には「Les Hollandais とすべきだ」と編註が付され、その理由としてホーが *Die Niederländer* としていることを挙げているが、以上の考察からすれば、*Niederländer* は *Holländer* よりむしろ *Flamands* に近いだろう。ヘーゲルのテキストの中で *Holland* とあるのは、ここに取りあげたものの中では書簡 450a (Briefe IV-2:47) のみであり、そこでもオランダとベルギーを区別する文脈で用いられている。1648 年のヴェストファーレン条約でネーデルラントの北部がオランダとして独立し、南部がハプスブルク領にとどまった。後者が現在のベルギーとなる。スペイン継承戦争を経てベルギー地域はオーストリア領ネーデルラントとなるが、フランス革命の混乱期を経て、1815 年のウィーン議定書で再度オランダに併合される。オランダから独立するのは 1830 年。ヘーゲルがネーデルラントを旅行した 1822/27 年にはベルギーは未だオランダ領だった。よって、ベルギーとオランダを区別する必要がある場合、ないしは現代のオランダについて述べる場合を除いて、本翻訳集中では、ヘーゲルの *Niederland* は「ネーデルラント」で統一する。ドイツ語の発音を音写することをしなかったのは、美術史では「ネーデルラント絵画」と称するのが一般的であるため。クーザンのテキストはこの限りではない。
- ⁸ ひとまとまりの概念であることを示すために、適宜 〈 〉 で語句をくくることとする。原文にはない訳者の補足である。
- ⁹ デンナー(Barthasar Denner, 1685～1794)は、ドイツの画家。小型肖像画の画家。
- ¹⁰ ゼウクシス(Ζεύξις, BC 464～?)は、小アジアのヘラクレイアに生まれてアテナイで活躍した画家。
- ¹¹ パラシオス(Παρράσιος)は、紀元前 4 世紀のギリシアの画家。ゼウクシス(前註)とパラシオスにまつわるこの逸話は、プリニウス『博物誌』第 35 巻 36 (中野定雄ほか訳、雄山閣、1986、第 3 巻 1423 頁)にある。底本では *Parrhasius* と綴る。
- ¹² ミュロン(Μύρων, BC 480～445)は、古代ギリシアの彫刻家。
- ¹³ 雄蕊の糸状の部分。先端に葯がある。
- ¹⁴ ピュグマリオン(Πυγμαλίων)は、ギリシア神話に登場するキュプロスの王。自ら彫刻した理想の女性ガラテアの像に恋してしまう。
- ¹⁵ アウグスト・ヴィルヘルム・フォン・シュレーゲル(August Wilhelm von Schlegel, 1767～1845)はフリードリヒ・シュレーゲル(Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel, 1772～1829)の兄で、ロマン派を代表する文学者・思想家。言及されている作品は、『ピュグマリオン(Pygmalion)』と題する詩で、シラー編集の『文芸年鑑』1797 年版 126 頁～141 頁に収録されている。
- ¹⁶ カラッチ(Annibale Carracci, 1560～1609)は、ボローニャ派の画家。
- ¹⁷ アルバーニ(Albani, Francesco, 1578～1660)は、ボローニャ派の画家。
- ¹⁸ ポリュグノトス(Πολύγνωτος)は、前 5 世紀のギリシアの画家。
- ¹⁹ ゲーテの『デルポイの公会堂に描かれたポリュグノトスの絵画』をさす。

- 20 プリニウス(Gaius Plinius Secundus, AD22/23～79)は、ローマ帝国の海外領土総監を務めた政治家・軍人。博覧強記の博物学者として著名で、『博物誌』(既述)の著者。
- 21 ヘルクラネウム(Herculaneum)は紀元 79 年のヴェスビオス火山の噴火でポンペイ等とともに滅亡した街。現在のエルコラーノ(Ercolano)。
- 22 ヨハン・ハインリヒ・マイヤー(Johann Heinrich Meyer, 1760～1832)は、スイス生まれの画家で芸術批評家。ゲーテの片腕としてヴァイマルの絵画学校の指導にあたった。
- 23 アリアドネーはミノス王の迷宮の物語に登場するミノス王の娘。アリアドネーの手引きでミノタウロスを退治したテセウスは、アリアドネーをアテナイに連れ帰ることを約束する。しかし、テセウスはこの約束を反故にして、アリアドネーをナクソス島に置き去りにしてしまう。
- 24 アプロディーテー(Ἀφροδίτη)は愛と美と性を司るギリシア神話の女神。
- 25 ヘーゲル『精神現象学』の「精神章」で展開されるアンティゴネー悲劇を参照。
- 26 カタラーニ(Angelica Catalani, 1780～1849)は、ソプラノ歌手。1795 年にヴェネツィアでデビュー、1806 年からロンドンで活躍し、1815 年以降はヨーロッパ各地で公演する。
- 27 スタンツェ(Stanze)は、abababcc で押韻するイヤンブス 5 詩脚 8 行の詩節。
- 28 テルツィーネ(Terzine)は、aba, bcb, cdc……と押韻するイタリアの 3 行詩節。ダンテの『神曲』を代表例とする。
- 29 フランチェスコ・ペトラルカ(Francesco Petrarca, 1304～1374)は、イタリアの詩人・人文主義者。一連の抒情詩集(カンツォニエーレ)を著した。なお、「ペトラルカ」はラテン語読みである。本名はフランチェスコ・ペトラッコ(Francesco Petrarco)。
- 30 ダンテ・アリギエーリ(Dante Alighieri, 1265～1321)は、フィレンツェの詩人。彼の作品『神曲(La Divina Commedia)』はトスカナ方言で書かれ、のちの近代イタリア語のもととなった。
- 31 ウェルギリウス(Publius Vergilius Maro, 前 70～前 19)は、古代ローマの詩人。
- 32 パラス(Παλλάς)はアテネ女神(Ἀθηνᾶ)の別名。
- 33 ボアスレ(Sulpiz Boisserée, 1783～1854. Melchior Boisserée, 1786～1851)は、ドイツの美術品家。兄弟の収集した美術品の大半は、ケルンの大聖堂を完成させる工事資金を拠出するために、1827 年にバイエルン王ルートヴィヒ一世に売却され、現在ミュンヘンのアルテ・ピナコテークの重要な収蔵品となっている。ヘーゲルは 1816 年にハイデルベルクでボアスレのコレクションを観ている。
- 34 ヘムリンク(Hans Hemling, 1433～1494)は、ブリュージュで活躍したネーデルラント派のドイツ人画家。「メモリンク(Memling)」とも呼ばれるが、ここではヘーゲルが用いている Hemling を採ることとする。語末の-ing は慣例に倣って清音とする。
- 35 『サン・シストの聖母』。ラファエロ・サンティ(Raffaello Santi, 1483～1520、盛期ルネサンスを代表するイタリアの画家・彫刻家)の最晩年の作品。1754 年以降ドレスデンの美術館の所有。中央に聖母子、左にシクストゥス二世(聖シスト)、右に聖バルバラ、画面下部に二人の天使が描かれている。教皇ユリウス二世(Julius II, 1443～1513、在位 1503～1513、本名ジュリアーノ・デラ・ローヴェレ(Giuliano della Rovere))が自身の故郷のピアチェンツァのサン・シスト聖堂の祭壇画としてラファエロに注文したものとされる。この聖堂はシスト二世の名に因むもの。
- 36 誰が描いた『この人を見よ』に言及しているのか不明。一般に「この人を見よ」という画題について述べているとも考えられる。この題材を扱ったイタリアの画家としてはティントレット、コレッジョ、ティツィアーノらが有名。
- 37 ヘラ(Ἥρα)はギリシア神話に登場する最高位の女神。ゼウスの妻。
- 38 原文は ohne Sehnsucht, ohne Freude。一般には、Sehnsucht は「憧れ」、Freude は「喜び」と訳されるが、ここでは、女性の男性に対する性的なあこがれや性的な喜び、ないしは我が子に対する身体的な喜びの感情を意味しているものと考えられる。聖母マリアにみられる「愛」は通常の愛の最も純化されたもので、そこには身体的・性的なものが含まれていない、ということ。
- 39 コレッジョ(Antonio Allegri da Correggio, 1489～1534)は、コレッジョで生まれ、パルマで活躍し、コレッジョで没した、ルネサンス期イタリアの画家。
- 40 アモール(Amor)はローマ神話の愛の神で、クビドー(Cupido)とも呼ばれる。ギリシア神話のエロース(Ἔρως)と同一視される。ローマでは翼をもった幼児のイメージでとらえられるがギリシアでは有翼の青年である。
- 41 ドレスデン国立絵画館のコレクションに含まれるコレッジョの『聖母と聖ゲオルク』を指す。
- 42 ヤーコポーネ・ダ・トーディ(Jacopone da Todi)による 13 世紀の聖歌およびそれに基づく彫刻、絵画などの作品を指す。底本の記載は Mater dolorosa であるが、音楽作品の場合は Stabat mater と呼ばれることの方が多い。作品名は、ともに

この聖歌の冒頭の歌詞「悲しみの聖母は立ちぬ(Stabat mater dolorosa)」に基づく。

- 43 ニオベー (Νιόβη) はゼウスの子タンタロスを父としディオネーを母とするギリシア神話上の女性。テーバイ王アンピオンの妃。アンピオンの父もゼウスであった。ゼウスの血を引く男児七人女児七人の母であることを誇ったために、女神レトの怒りを買い、子供らを皆殺しにされた。嘆きの涙は止まらず、とうとう自らゼウスに願って石に変えてもらったという。
- 44 ミュンヘンのアルテ・ピナコテークが所蔵するボアスレ・コレクション由来の「マリアの死」を扱った作品には 2 点あり、1470/80 頃と推定される作者不詳の『マリアの死』(Inv. Nr. WAF636。現在、ニュルンベルクの Germanischen Nationalmuseum に貸し出されている)と、Joos van Cleve の三連祭壇画『マリアの死』(1520/25)の中央パネル (Inv. Nr. WAF150) があるが、ヘーゲルの記述と合致するのは後者である。
- 45 シクストゥス二世 (Sixtus II, ? ~ 258、在位 257 ~ 258)。ローマ帝国皇帝プブリウス・リキニウス・ヴァレリアヌス (Publius Lucinius Valerianus) に迫害されて殉教した。
- 46 聖バルバラは東方正教会などで聖人とされる 3 世紀ころの女性。建築家・石工等の守護聖人。キリスト教を信仰した廉で迫害された。教皇ユリウス二世のローウェレ家の守護聖女であるが、カトリック教会では聖人からは外されている。
- 47 ドレスデン国立絵画館が所蔵するコレッジョ (Antonio Allegri da Correggio, 1489 ~ 1534) の『聖フランチェスコの聖母 (Die Madonna des heiligen Franziskus, 1514 ~ 1515 頃)』を指す。
- 48 ソリー (Edward Solly, 1776 ~ 1844)。ベルリン在住のイギリス人商人で、イタリア絵画や初期フランドル絵画の収集家。彼のコレクションはプロイセン政府が購入し、1830 年に創設されたベルリンの旧美術館の主要部分を構成することとなる。
- 49 聖なる三人の王、東方の三博士がキリストの誕生を祝いに訪れたという物語。
- 50 ファン・エイク (Hubert van Eyck, 1385/90 ~ 1426; Jan van Eyck, 1395 ~ 1441) は、初期フランドル派を代表する兄弟画家。ヘーゲルがここで言及しているのは、現在ではロヒール・ファン・デル・ウェイデン (Rogier van der Weyden, 1399/1400 ~ 1464) の作品とされている『コロンバの祭壇画』中央パネル (現在、ミュンヘンのアルテ・ピナコテーク所蔵)。ヘーゲルも、当時所有していたボアスレ兄弟も、これをエイクの作品と信じていた。これがロヒールの作品であることが判明したのは 19 世紀半ば。
- 51 旧約聖書『詩篇』を指す。
- 52 グイド・レーニ (Guido Reni, 1575 ~ 1642) は、バロック期イタリアの画家。ボローニャ派。
- 53 「マリアの変容」と訳したのはドイツ語では die Verklärung der Maria である。この画題は一般には「マリア被昇天 (Himmelfahrt Mariens, Himmelfahrt Mariae, Himmelfahrt Mariä または Mariä Himmelfahrt)」と呼ばれる。聖母マリアが、死後、肉と霊とをともに天国に召されたとするカトリックの信仰に基づく。
- 54 グイド・レーニの『マリアの変容 (聖母被昇天 Himmelfahrt Mariae, 1642)』は、現在、ミュンヘンのアルテ・ピナコテークに所蔵されている。ヘーゲルが言及している「ミュンヘンのギャラリー」はアルテ・ピナコテークの前身であるバイエルン絵画館を指す。バイエルン公ヴィルヘルム四世 (16 世紀) のコレクションに始まり、歴代君主のコレクションを加え、版図の拡大とともに隣諸国のコレクションをも併合して発展。1826 年にバイエルン王ルートヴィヒ一世 (König Ludwig I, 在位 1825 ~ 1848) の命でレオ・フォン・クレンツェ (Leo von Klenze) の設計による絵画館が起工され、1836 年竣工。1853 年の Neue Pinakothek (新絵画館) の開館に伴って、Pinakothek (絵画館) から Alte Pinakothek (旧絵画館) へと改称された。グイド・レーニの『聖母被昇天』はデュッセルドルフの絵画館から継承したもの。
- 55 ミネルヴァ (Minerva) はローマ神話に登場する知恵の女神。しばしば、知恵の象徴としてのフクロウを伴って描かれる。
- 56 アキレウス (Αχιλλεύς) は『イーリアス』で歌われるギリシア神話上の英雄。
- 57 アンティゴネー (Ἀντιγόνη) はギリシア神話に登場するオイディプス (Οἰδίπους) の娘。ソフォクレス『アンティゴネー』参照。
- 58 ホメロス『オデュッセイア』(松平千秋訳、岩波文庫)を参照。
- 59 アガメムノーン (Αγαμέμνων) はギリシア神話に登場するトロイア戦争の英雄。
- 60 シレーノス (Σιληνός) はギリシア神話の半獣神。サテュロスとともにディオニュオスの従者。容姿は禿頭、平たい鼻、短い角、馬の耳と脚と尾を持つ。
- 61 ミケランジェロ (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1475 ~ 1564) は、イタリア・ルネサンス期の芸術家。
- 62 レオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci, 1452 ~ 1519) の『最後の晩餐』は、ミラノのサンタ・マリア・デッレ・グラツィエ教会の食堂にある。当然のことながら、ヘーゲルは実物を観てはいない。
- 63 『アテネの学堂 (Scuola di Atene)』は、ラファエロの手になる、ローマのパチカン宮殿内の壁画 (1509 ~ 1510)。ヘーゲルはこの作品も実物を観てはいないが、銅版画で知っていたと思われる。ゲーテがこの作品の銅版画を所有している。
- 64 東ローマ帝国、および東方正教会の広まった地域を指す。コンスタンティノープル (現イスタンブール) の古名ビュザン

ティオン(Βυζάντιον)に由来するが、「ビザンツ(Byzanz ドイツ語)」「ビザンティン(Byzantine 英語)」の呼称は 19 世紀以降に使われ始めたもので、東ローマ帝国時代には使われていなかった。

65 シュレーゲル兄弟の弟、フリードリヒ・シュレーゲル(Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel, 1772~1829)を指す。

66 原語は Altdeutschthümmler であるが、何を指しているのかは不明。この語はそもそもヘーゲルの書簡集と美学講義に出てくる以外、用例を見ない。グリムのドイツ語辞典にも採録されていない。おそらくは、ドイツの古い絵画作品を称賛する人々を指すものであろう。

67 デューラー(Albrecht Dürer, 1471~1528)は、ルネサンス期ドイツの画家・版画家。画家としてだけでなく、『小受難』『大受難』のシリーズ等の木版画でも多数の作品を残した。

68 ティツィアーノ(Tiziano Vecellio, 1488/90~1576)は、盛期ルネサンスの画家で、ヴェネツィア派の重要画家。

69 ベンヴェヌート・チェルリーニ(Benvenuto Cellini, 1500-1571)は、フィレンツェの画家、金細工師。チェルリーニの著作は『自伝』が知られているだけであるが、生前出版はされていない。最初の刊本は 1728 の刊で、ゲーテはこれを翻訳し、解説と註を付して 1803 年にドイツ語版を刊行している。ヘーゲルはこれを読んだものと推測される。

70 コレッジオが描いたことがはっきりしているマグダラのマリアは、ブラド美術館所蔵の『我に触れるな(Noli me tangere)』(復活したイエスを見つめるマグダラのマリアの図。『ヨハネによる福音書』第 20 章 17 節)と、パルマ国立美術館所蔵の『聖母子と聖ヒエロニムス、マグダラのマリア(昼)(Modonna col Bambino e san Gerolamo e santa Maddalena(Giorno))』がある。またコレッジオ作と考えられている作品に、ロンドンのナショナル・ギャラリー所蔵の『マグダラのマリア(The Magdalene)』がある。ヘーゲルが見たと考えられるのはドレスデンの絵画館にあった『改悛するマグダレーナ』であるが、これはのちにコレッジオのコピーであることが判明し、しかも第二次世界大戦で失われている。マリアという名前の女性は『新約聖書』に何人か登場するが、マグダラのマリアはイエスの死と復活を目撃した証人である。東方正教会では聖人とされるが、カトリックでは、聖書中の何人かのマリアとの混同から、改悛した娼婦・罪の女とされる。ヘーゲルの記述は、罪の女としてのマグダラのマリアの伝承に基づいてなされている。

71 バトーニ(Pompeo Girolamo Batoni, 1708-1787)は、イタリアの画家。『マグダラのマリア』はドレスデンにあったが、これも第二次大戦で失われた。

72 キューゲルゲンは、ヘーゲルのこの講義の始まる半年前の 3 月 27 日に自らの所有する葡萄畑の視察から帰る途上で山賊に襲われて落命している。絵画としての最後の作品は『放蕩息子の帰郷』。

73 アルカディア(Ἀρκαδία)は実在の地名としてはペロポネソス半島中部の一地域を指すが、神話のなかでは理想郷を意味する。

74 パーン(Πάν)はギリシア神話に登場する羊飼いと羊の群れとを監視する神。獣のような足と尻、山羊の角を持つ。ローマ神話のファウヌスと同一視される。Πάν が、「すべての」という意味のギリシア語 παν と似た語形であることから、神名も「すべてのもの」を意味すると解釈されたが、言語学的には間違いである。

75 ダヴィッド(Jacques-Louis David, 1748~1825)は、フランス新古典主義の画家で、フランス革命以前にローマ賞を受賞して活躍する。ジャコバン派党员として革命に加わり、ロベスピエールに協力する。ロベスピエールの失脚後は、ナポレオンの首席画家となる。王政復古に伴いブリュッセルに亡命し、その地で没する。

76 レッシング(Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781)は、ドイツ啓蒙主義を代表する詩人・劇作家・批評家。『賢者ナータン(Nathan der Weise, 1779)』『ラオコーン(Laokoon, 1766)』等を著す。

77 フランチェスキニ(Marcantonio Franceschini, 1648~1729)。底本のフランチェスコニ(Francesconi)は誤記。

78 ファン・エイクの註を参照のこと。ロヒール・ファン・デル・ウェイデン(Rogier van der Weyden, 1399/1400~1464)の『コロンバの祭壇画(Altarpiece of St.Columba, 1455~60 頃、ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク蔵)』を指す。

79 1605 年頃にローマのサンタ・マリア・マッジョーレ教会近くのかつての庭園から発見されたフレスコ画。

80 バチカンのサン・ピエトロ大聖堂の祭壇画。

81 テニールス(David Teniers, 1610~90)は、フランドルの画家。父(1582~1649)も子(1638~1685)も三代続けて画家で、しかも三人ともダーフィット・テニールス。妻はヤン・ブリューゲルの娘で、ピーター・ブリューゲルの孫。ここで言及されているのは『フィレンツェの聖マリア・デル・イムブルーネタ教会前の歳の市』(Der Jahrmakt vor der Kirche S. Maria dell' Impruneta bei Florenz)である。作品はバエイルン州ノイブルクの州立絵画館に展示されている(Inv.-Nr. 817)。カロ(Callo)に基づく作品となっているが、カロは版画家であるから、カロの作品を下敷きに油彩にしたものと思われる。作品の画像と詳細については、<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/wE4KRMwGZ5> 参照。テニールスの作品で有名なのは『アントワープ市射手組合の集団肖像画(Het Gilde van de Oude Voetboog op de Grote Markt

＝大市での旧弩組合』であるが、これは現在はペテルブルグのエルミタージュ美術館にある。

82 ネーデルラントの画家ヘラルド・テル・ボルフ (Gerard ter Borch, 1617～1681) を指す。衣服の襷の表現に定評があった。ヘーゲルはドレスデンのギャラリーが所蔵する一連の作品を観ているものと思われる。

83 デイドロ (Denis Diderot, 1713～1784) は、フランス啓蒙主義の哲学者で、『百科全書』を編集する。グリム (Friedrich Melchior Grimm, 1723～1807、パリ在住のドイツ人文筆家。パリを訪れた少年モーツァルトの面倒を見たことでも有名) の『文藝通信』にサロンの批評を連載し、『絵画論』に結実する。

84 14～16 世紀ころのネーデルラントの画家の作品をさして alt と言っている。歴史展示を採用し始めた当時の諸々の絵画館のカタログにもこの表記が見られる。この講義のなかで alt が altdeutsch とか altniederländisch といった形で用いられる場合、17 世紀の盛期ドイツ絵画、盛期ネーデルラント絵画以前の 14～16 世紀の作品を指している。

85 メングス (Anton Raphael Mengs, 1728～1779) は、新古典主義の先駆者とされるドイツの画家で、スペイン王カルロス三世の宮廷画家。

86 ルネサンスの最初期のジョットやビザンツの絵画にみられる輪郭線のことを言っていると考えられる。

87 ピーテル・デ・ホーホ (Pieter de Hooch, Hoogh あるいは Hooghe と綴る。1629～1684) 等が念頭に置かれているものと思われる。レンブラントやフェルメールの同時代人。

88 イエスが馬小屋で生まれたという伝承から、秣桶は主イエス・キリストの生誕を象徴する。

89 ヤン・ファン・スコレル (Jan van Scorel, 1495～1562)。イタリア・ルネサンスをネーデルラントに紹介したネーデルラント人画家。

90 ゲーテ『芸術と古代』(Über Kunst und Altertum, 1816～1832) は 6 巻からなる古代芸術論。この講義の時点でまだ刊行途中であった。

91 現在ではフランドル楽派と呼ばれることが多い。15 世紀から 16 世紀にかけておもにフランドルで活動したルネサンス音楽の楽派。ハインリヒ・イザーク (Heinrich Isaac)、ヨハネス・オケゲム (Johannes Ockeghem)、ジョスカン・デ・プレ (Josquin des Prés)、オランダ・ディ・ラッソ (Orlando di Lasso) らを代表的とする。

92 『ヨリクの感傷的な旅 (YORIKS empfindsame Reisen)』はイギリスの小説家ローレンス・スターン (Laurence Sterne, 1713～1768) の "A Sentimental Journey through France and Italy, by Mr. Yorik" (1768) を指す。『センチメンタル・ジャーニー』の訳題で岩波文庫から邦訳が出版されている。

93 『紳士トリストラム・シャンディ氏の生活と意見 (The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, 1759～1767)』。ローレンス・スターンの未完の小説。主人公が母親の胎内に宿るところから始まって、物語は脱線に脱線を重ね、全巻の半ばを過ぎてもまだ主人公は誕生してすらいらないという、前代未聞の奇書。邦訳は岩波文庫。

94 ジャン・パウル (Jean Paul, 1763～1825) はドイツの小説家。本名、ヨハン・パウル・フリードリヒ・リヒター (Johann Paul Friedrich Richter)。『陽気なヴッツ先生 (Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal, 1793)』『ジーベンケー (Siebenkäs, 1796)』『巨人 (Titan, 1802)』『彗星 (Der Komet, 1820～1822)』などを著す。1817 年にハイデルベルク大学から名誉博士号を授与されるが、これに関わったハイデルベルク大学側の関係者の一人がヘーゲル。

95 クイントゥス・ホラティウス・フラックス (Quintus Horatius Flaccus、前 65～前 8 年) は古代ローマ帝国初期の詩人。ウェルギリウスと並び称されるラテン文学黄金期を代表する詩人。『詩論』(『詩について』Ars poetica) は書簡体の詩で、ここで述べられる「詩は絵のように」という主張は後世の絵画論にも影響を与えた。

96 ゴシックは、12 世紀後半にフランスに起こった建築様式を指す。尖頭アーチや飛び梁、天井のリブ・ヴォールト等の特徴的な構造とする。ルネサンス以降、粗野な様式と考えられるようになり、「ゴート風の (gothiscy)」と蔑称で呼ばれるようになった。フランスを中心に多くの遺構が現存するが、ヨーロッパ一円にさまざまな地方色を伴って広く分布している。代表的な建築は、ランス、パリ、シャルトル、アミアン等の大聖堂、カンタベリー大聖堂、ケルン大聖堂など。

97 カスパー・ダーフィット・フリードリヒ (Caspar David Friedrich, 1774～1840) を指す。ドイツ・ロマン派の画家。

98 ルカは医者で画才もあったとの伝承があり、そのため、中世では薬剤師や画家の守護聖人とされた。中世のネーデルラント等の諸都市の画家組合の多くは「聖ルカ組合」を名乗っていた。

99 ブラトン『法律 (Νόμοι)』第 2 巻。

100 出典不明。ヘーゲルの独自の感想か？

101 バチカンのピオ・クレメンティーノ美術館にある群像彫刻。

102 以下の 1823 年講義の翻訳についての凡例

1. 訳文の底本は、次である。Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Kunst, Hrsg. v.

Annemarie Gethmann-Siefert, (Philosophische Bibliothek Bd. 550), Felix Meiner Verlag, Hamburg 2003, S. 248-262.

2. 原文の段落番号を【隅付括弧】で、文番号を[大括弧]で示す。
3. 訳文の意味のひとまとまりを〈山括弧〉または《二重山括弧》で括る。
4. 訳文への訳者の補足等は〔亀甲〕で括る。
5. 原註については、原脚註と原文末註とを区別してその位置を記す。それ以外は、訳註である。

¹⁰³ 原脚註: 欄外に次の書き込みがのちに追加される。「第 1 章／絵画の普遍的な根本原理／1)〈主観態に密接にかかわるものである対象〉の広がり／2)材料」(S. 248 f.)

¹⁰⁴ 原文末註: レオ十世は、1515 年に、システィナ礼拝堂の下壁部分に掛ける壁タペストリの型紙(Karton)をデザインさせる大きな註文をラファエロ(Raffaello Santi ないし Sanzio; 1483-1520)にかけた。使徒ペトロとパウロの生涯からとられたテーマをもった十のタペストリのうち七つの型紙だけが残っている。純粋に仕事場用のものとそもそも定めてあったこの作業見本は、1823年にはまだハンプトン・コート[宮殿(ロンドン)]にあり、今日ではヴィクトリア・アルバート美術館[ロンドン]にある(S. 372 f.)。訳註: このカルトーンについては、本報告書の神山伸弘論文「ヘーゲル 1823 年夏学期「芸術哲学」講義におけるラファエロの「カルトーン」への言及をめぐる」参照。

¹⁰⁵ 原文末註: ヘーゲルにとって、苦悩とその美学的な意味を描写するものとして、レッシングの『ラオコーン、すなわち絵画と詩との境界について』(1766 年)とならんで決定的なのは、ヘルダーの論文「彫刻について」(1768~1770 年執筆)と、ゲーテが 1798 年に出した『ラオコーンについて』というプロピュライオン寄稿論文である。A・W・シュレーゲルの『芸術論』(1801/02 年)やシュリングの『イェナ美学講義』(1802/03 年。または、のちのヴェルツブルク 1804/05 年)においても、いま挙げた古典作品が、ロマン主義芸術の特徴的なもの——典型的な具現形式——への移行をなしている(S. 373)。

¹⁰⁶ 原文末註: これについては、シラー『ナイフで情動的な文芸作品について』(Schiller: Werke. Bd. 20, 460—461) 参照のこと(S. 373)。

¹⁰⁷ 原文末註: 当時コレッジョ(1399 ないし 1400~1464 年)作とされた絵『読書する悔い改めるマリア』(29×39.5 cm, ドレスデン、絵画館(戦災消失))が念頭にある。模写は、たとえば、次の書にみられる。Cecil Gould: *The Paintings of Correggio*. London 1796, Tafel 97c. S. 373. 訳註: この作品[図 29]は、1892 年の段階で、コレッジョの真作ではないと判断されている。Vgl. *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Hrsg. v. Karl Woermann, Grosse Ausgabe, Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage, Dresden 1892 (Google: Sicillum Universitatis Caloformiensis), S. 82 f. „Angeblich Correggio“ „154 (170) 3c Magdalena.“ „Kupfer; h. 0, 29; br. 0, 39½.“ [図 29]は、次の引用。Gemälde Galerie Alte Meister Dresden, *Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Illustrierter Katalog in zwei Bänden*, Hrsg. v. Harald Marx, Bd. II, Illustriertes Gesamt-Verzeichnis, Köln 2005, Verluste [Nr.] 76, S. 699.

¹⁰⁸ 原文末註: 1801 年のワイマール懸賞課題でゲーテが賞を授与したヨーゼフ・ホフマン(1764~1812 年)のスケッチ「リュコメデスの娘たちのもとにいるアキレス、すなわちスキュロスでのアキレス」(1801 年) (灰色の紙の上に白と黄色を際立たせた驚ペンと筆で描いた[パステル]画。69.5×110.8 cm. ワイマール国立美術館蔵)[図 91]がとりあげられている。ゲーテは、授与にあたって、引きちぎられたアキレスの真珠のネックレスのモチーフをとくに強調したが、ヘーゲルもこれと同様である。真珠を拾い集める子供にヘーゲルが注意を払うのは、具現されたものにはなんの描写もない蛇足である。Vgl. *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799—1805*. Hrsg. von Walter Scheidig. Weimar 1958 (*Schriften der Goethe-Gesellschaft*. 57). Abb. 15. S. 337. 訳註: ヨーゼフ・ホフマンは、ケルン出身の歴史画家。ホフマンは、1800 年にも、『レースス王の死』で受賞している。Vgl. Leo von Seckendorf, *Korrespondenzen der Goethezeit: Edition und Kommentar*, Walter de Gruyter 2014 (Google), S.1812. [図 91]は、次のサイトからの引用。 http://www.projekte.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/dt_frz_malerei/41-dt-franz-malerei/studieneinheiten/1789_1800_d/2b/gruppe_2b.htm (ミュンヘン大学: 2017 年 10 月 22 日現在) なお、ここでのヘーゲルの言及絵画については、1822 年のネーデルラント旅行においてヘーゲルがマウリッツハイスで実見した Gerard de Lairese, *Achilles wordt ontdekt tussen de dochters van Lycomedes*, c. 1680 ではないかとの管見を、次で述べておいた。神山伸弘「ヘーゲルがオランダで観た絵——1820 年代初頭マウリッツハイス美術館所蔵のオランダ絵画の一端——」、『跡見学園女子大学人文学フォーラム』第 14 号、2016 年、142 頁。

¹⁰⁹ 原文末註: ここで、ヘーゲルは、暗に、ロヒール・ファン・デル・ウェイデン(1399 ないし 1400~1664 年)のいわゆる『三王来訪祭壇画(コルンバ祭壇)』[絵画作品図版・図 30]を指示している。この祭壇画は、ヘーゲルの時代にはまだ、ファン・エイクの手になるとみられていた(今日、ミュンヘン・アルテピナコテークにある)。おそらく 1460 年ごろにケルン市長

ゲーダート・フォン・デン・ヴェッサーファスが同時期にみずから設立したケルンの聖コルンバ礼拝堂に寄贈するために作られたこの絵を、ヘーゲルは、ボアスレ兄弟のコレクションで知っていた。それが主要展示物の一つをなしていた。ヘーゲルは、絵画についてのみずから独自の解釈、とくに、絵画における色と個々の特徴(人物描写)についてのみずから独自の解釈にとって決定的な模範を、ゲーテがボアスレ・コレクションの絵について記述したもの——ゲーテ「ラインおよびマインでの芸術と遺産」(最初は、ゲーテ「ラインおよびマイン地方での芸術と遺産について」(シュトゥットガルト、1816 年。ゲーテ『著作集』第 12 巻、160～161 頁)の題名で出版した。)で見出している(S. 373)。

- 110 原文末註:ヘーゲルは、ここでは見たところ、ディドロの〈固有色のコンセプト〉を参照している。このコンセプトは、ゲーテによる翻訳とコンメンタールによってヘーゲルの知るところとなった。『絵画に関するディドロの研究(註釈付き翻訳)』(『プロピュライオン』第 1 巻第 2 分冊および第 2 巻第 1 分冊(ゲーテ『全集』第 13 巻、201～253 頁))。ディドロのテキスト(『絵画に関する試論』)は、1765 年に書かれ、1795 年に印刷された。ヘーゲルにとってより立ち入った基準となるものは、ゲーテの『色彩論』(1810 年公刊)である。これについてのヘーゲルの関心は、イェナ時代にまで遡る。明暗法(Helldunkel)については、『色彩論』教説部§851 参照。色(黄対青)の空間的作用については、同§780 参照。色の象徴価値については、同§915 参照。色の調和と、鈍くすることによる調和化への批判、また鮮明な色への賛成については、『色彩論』教説部§8891～895 とともに、ディドロの試論(ゲーテ『全集』第 13 巻、240 頁)参照。空間遠近法については、『色彩論』教説部§867～870 参照。色彩の固有性すなわち個性については、ディドロの試論(ゲーテ『全集』第 13 巻、246～248 頁参照。色彩において高い点でもっとも困難なものとしての肌色、すなわち基本色が調和して結合することである肌色については、ディドロの試論(ゲーテ『全集』第 13 巻、234～238 頁)、『色彩論』教説部§§666～672、§§876～878 参照(S. 373 f.)。

- 111 原文末註:見たところ、ヘーゲルは、ここで、アルブレヒト・デューラー(1471～1528 年)とともにラファエロの絵を、一方はドイツ芸術における人間の完全な具現の例として、他方はイタリア・ルネサンスの絵画におけるそれとして指摘している。ヘーゲルは、原理的に、ネーデルラントの色彩主義よりも、ラファエロの有名な上塗り技法(sfumato)のほうを低く評価する(S. 374)。

- 112 原脚註:ホー「ところでこの主観態は、一方の彫像と他方の建築との二側面の総合です。したがって、私たちは絵画のなかにフィギュアとその背景を持っています。」

- 113 原脚註:ロマン的芸術様式の章、91 頁で。

- 114 原脚註:実体的主観態ないし実体的「内面態」。

- 115 原脚註:風景(月の海の明るさ)については、自然美の章、122 頁を参照せよ。ホー「風景画は、自然を靈魂や精神をもって捉え、気分を表現するという目的に従って自然の形象を秩序づけました。したがって、風景画は、自然のたんなる模倣になることも、それにとどまることも許されません。」S.255f.

- 116 原脚註:ホー「ネーデルラントの画家達」S.256。ホー「したがって、第三のものは、直接的に現在するものの内面態です。人間は、いかなる瞬間に何をしようと、特殊なものです。そして、いかなる営みもいずれの特殊なことをも成就し、そこで活動し、全霊をもってそこに居合わせるものが正義です。これが有能で精力的な性格を形成します。それゆえ、現在するものにおけるこうした自己との調和が、芸術の対象となる内面態でもあります。魅力はすべてこの調和のなかにあり、対象自身にあるものではありません。こうした具現化を対象にしたのはとりわけネーデルラントの画家たちです。」S.256。訳註:「フランドル」の訳語に関しては註 7 を参照のこと。

- 117 原脚註:ホーでは Verkürzungen。

- 118 原脚註:むしろ「オランダ派 Les Hollandais」と言わなければならない。ホーでは Die Niederländer。ホー「彼らは、まさに曇天のもとで地に、また薄明のなかで生きています。」本書 100 頁を見よ。

- 119 原脚註:ホー「唇は、顔のほかの部分より強烈に赤くなります。」S.259。

- 120 原脚註:色彩の法則については本書 59 頁を見よ。

- 121 原脚註:ホー「いかなる色彩も突出せず、すべては不思議なほど統合されています。」S.261. morbidezza については本書 61 頁(原書の 61 頁。翻訳未収録)を見よ。

- 122 原脚註:ホー「互いに透き通ったもの Durch-einander-Scheinen」S.261

- 123 原脚註:ヘーゲルは、アルブレヒト・デューラーや、ラファエロ、ティツィアーノの絵画を、レオナルド・ダ・ヴィンチやコレッジョの絵画と同様に、ハイデルベルクのボアスレ兄弟のコレクション(現在はミュンヘンのアルテ・ピナコテークに所蔵されている)と、ドレスデンやベルリン、ボツダムのサンスーシ宮殿の画廊、1822 年のネーデルラントへの旅路ケルン(レオナルド)、アーヘン(コレッジョ)などで見た。——レオナルド・ダ・ヴィンチとコレッジョはホーでは引用されていない。

- ¹²⁴ 原文末註 234:ヨハン・ハインリヒ・マイアー (Johann Heinrich Meyer, 1759-1832) はチューリヒ湖畔シュテファ出身の画家であり芸術評論家。造形芸術の問題でゲーテの親密な仕事仲間。ここでは特に彼の著作『ギリシア人の造形芸術の歴史、その原初から繁栄期まで』全3巻、ドレスデン、1824年を参照せよ。
- ¹²⁵ 原文末註 235:私見では、[原文にある]Kermide を Hamilton と読んだ場合のみ意味がある。ここではブフォルテンの聞き違いが問題であるにちがいない。ナポリの英国公使ウィリアム・ハミルトン卿(1803年没)は1772年、古代の壺や宝石などの最初の膨大なコレクションを大英博物館に売った。その数年前に彼は自分の古代の芸術作品を豪華に装飾された4巻本で出版した。ピエール・フランソワ・ダンカヴィーユ『ハミルトン氏の陳列室にあるエルトリア、ギリシア、ローマの古美術品』全4巻、ナポリ、1766~67年。[以下略]
- ¹²⁶ 原文末註 236:ブレダにあるナッサウ伯とその夫人マリア・フォン・バーデンの墓碑は、ヘーゲルの時代に想定されたミケランジェロ(1475~1564)ではなく、ある無名の芸術家に由来する。ヘーゲルはこの作品について、1822年10月9日の妻宛書簡(ヘーゲル書簡集第2巻258頁以下、書簡番号438)でも書いている。この作品はリベルトによる1828/29年[ヘーゲル美学講義]筆記録でも言及されている。「ネーデルラントにある大理石のマリアは、愛する聖母ではなく、元後の聖母以上です。アルブレヒト・デューラーは彼の旅行記でこれに言及しています。彼の、ナッサウ伯とその夫人の石膏像は大きなプレートの上にあり、それは幅4フィート、長さ5フィートの黒い大理石で、隅に素晴らしい表現の軟らかな石膏による4つのフィギュアが立っており、それが4フィートの厚さの大理石のプレートを支えています。そこに伯爵の武具があります。カエサル、ハンニバル、レグルスはミケランジェロの作です。4番目のフィギュアは彼のものではなく、あるローマ人を具現しています。ロマン派ないし現代の感覚の方向全体は、彫像の最後の規定である高度な同一性を目指していません。」(リベルト1828/29年、原稿番号127。)
- ¹²⁷ 原文末註 238:これと次の註(原文末註 239を指す)は同じ本と関係する。「デルフォイの公衆集会所にあるポリュグトスの色彩画」についてのゲーテの記述を参照せよ。これは、1803年のワイマール芸術展と1804年の懸賞課題に関する彼の一連の論文にある(ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ『全集』第13巻363-396頁)。
- ¹²⁸ 原文末註 237:1803年のワイマール芸術展にフリードリヒ(Friedrich Riepenhausen, 1786-1836)とクリスティアン(Christian Riepenhausen, 1788~1860)のリーペンハウゼン兄弟は12枚のデッサンを送った。彼らはここで、パウサニアス(紀元前115年頃生)の記述に基づいて、デルフォイのポリュグトス(紀元前5世紀前半)の絵画を復元しようとした。兄弟はもちろんやがてロマン派に与し、「カトリック」のテーマに移った。ゲーテは心情の転向に憤慨し、この構想についての1805年に公開されたあてこすりの書評に、「新カトリック的感傷性」に対する論争的註記を加えた。
- ¹²⁹ 訳註:Mithridates VI Eupator, BC.c132~63 小アジアの王。
- ¹³⁰ 原文末註 239:苦痛とその美学的意味の記述に対して、ヘーゲルの場合、レッシングの『ラオコーン、または、絵画と詩の限界について』(1766年)とヘルダーの「塑像」論文(1768-70年に記述)とゲーテのプロピュライオン紀要「ラオコーンについて」が決定的である。A・W・シュレーゲル『芸術論』(1801/02年)とシェリングのイェナ大学美学講義(1802/03年)——ヘーゲルはこれを分析した——においても、いわゆる古典作品が、ロマン派芸術の特徴をなす典型的な叙述形式への移行をなしている。
- ¹³¹ 原文末註 240:ヘーゲルがここで引き合いに出すのは1438/1440年頃に登場した絵画でヤン・ファン・エイク(1386~1440)画派のものであり、これはソリー・コレクションから後にベルリン博物館に移管された。今日までベルリン博物館(プロイセン文化財団)の所蔵品である。
- ¹³² 原文末註 241:ここで「色彩の固有のあり方」を見よ、というヘーゲルの註記は、一方で、肉色の特徴と関係する。これにヒルトは彼のホーレン[時課]論文「芸術美についての試案」で同意している(『ホーレン』第3年報(1797年)第7冊1~37頁参照)。ヒルトは特徴的なものを表現との関係で規定する。他方で、ヘーゲルはヨハン・ゲオルク・ズルツァー (Johann Georg Sulzer, 1720~1779)の芸術論に同意する。これは固有の色ということで一種の「物自体色 Ding-an-sich-Farbe」として理解されている(「固有の色」(絵画)を参照せよ。J・G・ズルツァー『美的芸術の一般理論。芸術用語をアルファベット順にして各項目を扱った』全4巻2分冊、ここでは第一部第2巻387~389頁を参照せよ。)
- ¹³³ 原文末註 242:当時コレッジョ(ca.1494~1534)に帰せられた絵(贖罪するマグダラの読書)(29x39.5 cm、かつてドレスデン絵画館にあり、戦争で紛失)が考えられている。模写はたとえばセシール・グルド『コレッジョの絵画』ロンドン、1976年の図版97など。
- ¹³⁴ 原文末註 243:カルディナル・ジュリオ・デ・メディチ (Kardinal Giulio de Medici) が1517年頃に発注したキリスト変容の記念画はラファエロ(1483~1520)の最後の作品だった。絵画の仕上げで名匠自身がかなり関与した。風景を含めて変容の情景全体が彼の作品であり、天使集団内の左側の大部分が彼の手によるものである。これに対して、その他の部分は彼

の主たる二人の弟子ジョヴァンニ・ペニ (Giovanni Penni, 1713～1784) とジュリオ・ロマーノ (Giulio Romano, 1499～1546) の共作と認められている。この絵はローマのヴァチカン博物館で見られる。

- 135 原文末註 244: ヘーゲルが彩色に関する論述で引き合いに出すのはデニス・ディドロ (Denis Diderot, 1713～1784) であり、ディドロのコンセプトをヘーゲルが知ったのはゲーテによる翻訳と註解による (ディドロ『絵画試論。翻訳および註解つき』1799 年) (ゲーテ『全集』第 13 巻 201～253 頁)。ディドロのテキスト (Essai sur la peinture) は 1765 年に書かれ、1795 年に印刷された。ヘーゲルにとってのより広汎で中心となる標準点はゲーテの『色彩論』である。明暗については『色彩論』教授法 851 節を参照せよ。色の空間的効果 (黄対青) については 780 節を参照せよ。色の象徴的価値については 915 節を参照せよ。色の調和と、鈍磨による調和への批判ならびに明確な色の判定については、『色彩論』教授法 891～895 節のほかディドロ『試論』(ゲーテ『全集』第 13 巻 240 頁) も参照せよ。空気遠近法については『色彩論』教授法 867～870 節を参照せよ。彩色の固有性ないし個性性についてはディドロ『試論』(前掲 246～249 頁) ならびに本書註 241 の指示を参照せよ。彩色における最高点と最重量点としての肉色ならびに基本色の調和的結合としての肉色についてはディドロ『試論』(前掲 234～238 頁、『色彩論』教授法 666～672 節、876～878 節) を参照せよ。ここに、ゲーテの翻訳からヘーゲルが引用したディドロの以下の命題がある。「肉の感情を得る者は、すでにはるかに進んでおり、これと比べれば他のものは何ものでもない。数千の画家が、肉を感じずに死んだ。他の数千の画家は肉を感じずに死ぬであろう。」(前掲 234 頁)

- 136 訳註: デューラーの筆致について Kehler は unbemerkt [気づかれない] と記録し、Pfordten は bemerkbar [注目すべき] と記録している。

- 137 原文末註 17: 美しき罪人マグダラのマリアのモチーフについては、ホー1823 年[講義筆記] 364 頁(註 189) と 373 頁(註 256) を参照せよ。ここでヘーゲルが引用し、キリスト図像学で広められた、贖罪するマグダラのマリアというモチーフは、聖書の伝承ではなく、10 世紀以来エジプトのマリア伝説に基づきイタリア人に広められた伝説に依る。無名の美しき罪人という聖書のモチーフ (ルカ福音書第 7 章 37～50 節) は、ヘーゲルがさまざまに取り上げているが、教父学的解釈では、マグダラのマリアの人格と結びついている。ヘーゲルは美学講義で一貫して特に絵画論でこのモチーフを示唆している。したがってヘーゲルが引き合いに出しているのは、当時コレッジに帰せられていた絵 (贖罪するマグダラの読書) 29x39.5 cm、ドレスデン絵画館 (戦争で紛失) である。

- 138 原文末註 34: ヘーゲルがここで引き合いに出しているのは、ラファエロの〈システィナの聖母〉ないし〈サン・シストの聖母〉、〈子ならびに聖シクストゥスと聖バルバラと共にいる聖母〉の叙述である。この絵は 1513 年に描かれた。ヘーゲルはこれをドレスデンの絵画館で見たが、その中心として考察されたのは 19 世紀である。

- 139 原文末註 369: ヨハン・ハインリヒ・マイヤー (Johann Heinrich Meyer, 1759～1832)。チューリヒ湖畔シュテューファ出身の画家で芸術作家。造形芸術の問題ではゲーテの親密な協力者。ここではとくに彼の著作『起源から最盛期までのギリシア人における造形芸術の歴史』全 3 巻、ドレスデン、1824 年を参照せよ。

- 140 原文末註 370: 1823 年講義に対するホーの筆記で、ヘーゲルはこの箇所にラファエロの型紙 (Kartone) を指示している。当該の型紙は、システィナ礼拝堂の下壁部分に掛けるタペストリの草案であり、それは教皇レオ十世が 1515 年にラファエロに委託したものだった。

- 141 原文末註 371: 苦痛とその美的意味の記述でヘーゲルにとって有力なのは、レッシングの『ラオコーン、あるいは絵画と詩の境界について』(1766 年) と並んでヘルダーの論文「塑像」(1768 年～1770 年執筆) とゲーテの 1798 年の『プロピュレーエン』序言「ラオコーンについて」である。A・W・シュレーゲルの『芸術論』(1801/1802 年) とシェリングの「イェナ美学講義」(1802/03 年、後に Würzburg 1804/05 年刊) でも、いわゆる古典作品がロマン派芸術の特徴的なものつまり典型的な叙述形式への移行となっている。

- 142 原文末註 372: ヘーゲルがここで示唆しているのは、ヤン・ファン・エイク (Jan van Eck, 1386～1440) 画派から 1438/1449 年頃に生まれた彩色画で、それは、ソリーのコレクションからのちにベルリン博物館に移され、今日までプロイセン文化財団の所有物である。

- 143 原文末註 373: ヘーゲルによる註記「ここに色彩の本来のあり方がある」は、一方で、ヒルトのホーレン論文「芸術美についての試論」の文脈で読める (『ホーレン』3 年度 (1797 年) 第 7 篇 1～37 頁)。この論文は特徴的なものを表現との関係で論じている。他方でヘーゲルはズルツァー (Johann Georg Sulzer, 1720～1779) の芸術論を受容している。この芸術論は、本来の色彩ということで一種の物自体色 (Ding-an-sich-Farbe) を理解している (本来の色彩 (絵画) の項目参照)。ズルツァー『美的芸術についての一般理論』はアルファベット順に並べられた芸術用語により個々の項目を論じている。(全 4 巻 2 分冊。ここでは第一部第 2 巻 387～389 頁)

- 144 原文末註 374: ヘーゲルがここで示唆しているのはヤン・ファン・エイクとフーベルト・ファン・エイク兄弟 (c1370～1426) に

よるいわゆる『ヘントの祭壇画』(1432 年作)の一枚の板(横板の上部)である。

- 145 原文末註 375: 当時コレッジョ作とされていた『読書するマグダラのマリア』の絵(29x39.5 cm。かつてドレスデンの画廊にあったが戦争で紛失。)が思いつかれている。模写はたとえばセシール・ゴウルド『コレッジョの彩色画』ロンドン 1976 年、図 97c にある。
- 146 原文末註 376: ここでヘーゲルが示唆しているのはロヒール・ファン・ウェイデン(Rogier van der Weydens, 1399/1400〜1464)のいわゆる三王祭壇(ないし聖コロンバ祭壇)で、これはヘーゲルの時代にはまだファン・エイクに帰せられていた。(今日ミュンヘンのアルテ・ピナコテーク蔵。)おそらく 1460 年頃にケルン市長ゲーデルト・フォン・デン・ヴァッサーファス(Goedert von den Wasserfass)が、同じく彼によってケルンで寄進された聖コロンバの礼拝堂のために寄進したこの絵をヘーゲルが知ったのは、ボアスレ兄弟のコレクションにおいてであった。これはその主たる展示品の一つであった。中世絵画におけるとくに色彩とそこに組み込まれた性格描写(肖像画風のもの)に関する彼自身の意義にとって標準的な模範をヘーゲルは、ボアスレ・コレクションの絵についてのゲーテの記述「ライン川とマイン川沿いの芸術と古代」(1816 年)(ゲーテ全集第 12 巻 511〜599 頁。ここではとくに 569〜594 頁)に見出した。
- 147 原文末註 377: レッシング『著作集』第 6 巻 102〜103 頁。
- 148 原文末註 378: ゲーテ『詩と真実』第二部第 8 章(全集第 10 巻 353 頁)。(訳註。ゲーテ『詩と真実』第二部「私が昼食をしたためふたたび靴屋の店に入ったとき、私はほとんどわが眼を信ずることができなかった。そのわけは、オスターデの絵を眼前に見る思いがしたからである。しかもそれはただ画廊に掲げさえすればよいくらいにすっかりその人の絵になっていた。物体の付置、光と影、全体の蔭色がかつた色調、魔力的な明暗の調和、すべてかのオスターデの画図に於て嘆賞したものをここで現実に見たのだった。」(小牧健夫訳、岩波文庫、1950 年、第二部 139 頁))
- 149 原文末註 379: ヘーゲルが示唆しているのは、ドゥニ・デイドロ(Denis Diderot, 1713〜1784)の彩色論に関する自分の論考である。デイドロの考えをヘーゲルが知ったのはゲーテの翻訳と註解による(「絵画についてのデイドロの試論。翻訳と註解」1799 年。ゲーテ前註第 13 巻 201〜253 頁)。デイドロのテキスト(絵画論 *Essais sur la peinture*)は 1765 年に書かれ、1795 年に印刷に付された。ヘーゲルにとってのより広範な中心的標準点はゲーテの『色彩論』であり、それに対する彼の関心はイェナ時代にまで遡る。——薄明 Helldunkel については、『色彩論』教授法 851 節を参照。色彩の空間的効果(黄対青)については 780 節参照。色彩の象徴価値については 915 節参照。色彩の調和についておよび鈍磨による調和批判について、ならびに明確な色彩への所見には、教授法 891〜985 節ならびにデイドロの試論(ゲーテ全集第 13 巻 240 頁)参照。空気遠近法については『色彩論』教授法 867〜870 節参照。彩色の固有性ないし個性性についてはデイドロの試論(ゲーテ全集第 13 巻 234〜238 頁)参照。『色彩論』教授法 666〜672 節、876〜878 節も見よ。ここにも、ゲーテの翻訳からヘーゲルが引用したデイドロの命題「肉の感情に達した者はすでにはるかに進んでいる。それに比べれば他のものは何ものでもない。数千の画家が肉を感じることなく死んだ。数千の他の画家もそれを感じることなく死ぬであろう。」(ゲーテ全集第 13 巻 234 頁)がある。
- 150 訳註: ビザンチン帝国の将軍。
- 151 原文末註 38(1): ヴェヒターに関する特別な論文は、フリードリヒ・シュレーゲルが 1803 年から 05 年にかけてパリで編集した雑誌『ヨーロッパ』掲載の同時代の芸術に関する報告と批評欄には含まれていない。I:448
- 152 原文末註 90(5): ゲーテ『色彩論のために』全 2 巻、テュービンゲン、1810 年(第 1 巻に 1808 年という年数が記されている)。
- 153 原文末註 90(6): ゲーテの、植物と動物の変態論を含む形態学についての著作は、約 2 年後にようやく公刊された。I:470
- 154 原文末註 188(1): ゼーベック「色彩とその相互反応について」『化学と物理学のための新ジャーナル』シュヴァイガー編、第 1 巻、ニュルンベルク、1811 年、4〜12 頁。ゼーベックの他の論文は数年後に公刊された。
- 155 原文末註 188(2): 書簡 90 の註 5(原書編者註 90(5))参照。
- 156 原文末註 188(3): ニュートンの決裁的実験については、ゲーテ『色彩論』論争篇第 1 巻 187〜193 節参照。
- 157 原文末註 188(4): カール・モルヴァイデによる『ゲーテ色彩論』の書評は『ハレ文芸新聞』1811 年、第 30〜32 号、『ハイデルベルク文芸年誌』1810 年第 4 篇第 7 冊、289〜307 節。
- 158 原文末註 188(5): この論文は、1816 年にシュヴァイガーの『新ジャーナル』第 7 巻(259〜298 頁と 382〜384 頁)に「光の反射と屈折についてのいくつかの新しい実験と観察」という題で公刊された。
- 159 原文末註 188(6): カール・B・モルヴァイデ『ゲーテ氏の色彩論の吟味とこれに対するニュートン体系の弁論』ハレ、1810 年。同著者『ゲーテ氏色彩論における光学的誤謬の叙述とニュートン理論に対する彼の批判への反論』ハレ、1811 年。

- 160 原文末註 188 (7): ゲーテ色彩論の書評は『ゲッティンゲン学術通報』第 99 冊、1811 年で公開された。
- 161 訳註: 1793 年バンベルク大学法政治学教授、1796 年地主、1804 年宮廷顧問官長。
- 162 訳註: ロジャー王は、シチリアのルジューロ 2 世 (1096-1154) を指すと思われる。十字軍時代のヨーロッパ最大の王と言われる。彼のマントはウィーン的美術史美術館に保存されている。
- 163 訳註: ノリカ (Norica) は、*noricum* の変化形で、これはオーストリアとスロベニアにまたがる地域にあったケルト人の王国、のちローマ帝国の属州となった地名。ニュルンベルクの物語を集めた August Hagen 編の *Norica: das sind Nürnbergsche Novellen aus alter Zeit*. Breslau 1829 には、父親が *norica* つまり *noricum* 地方出身の版画家デューラーについての記述が多く含まれる。ヘーゲルは「デューラー」と書いて、ふとデューラー家のルーツも思いうかべたのかもしれない。
- 164 原文末註 274 (1): ボアスレは 1816 年 6 月にニュルンベルクのヘーゲルを訪ねた (書簡 268 参照)。この機会にヘーゲルは、ハイデルベルクでの教授職についての自分の願望を表明した。ボアスレからメルヒオア宛書簡参照 (原書の註には当該書簡を引用しているが、これについては省略)。II:396
- 165 原文末註 282 (1): シンケルは、ボアスレ兄弟が彼らの芸術コレクションをプロイセン国家に売却する件でプロイセン政府と彼らとの交渉を行わなければならなかった。シンケルが 3 週間ハイデルベルクに滞在して得た契約については、ボアスレからグナイゼナオへの 1818 年 8 月 25 日付書簡を参照せよ。
- 166 原文末註 282 (2): ニーブールがヘーゲルのもとに滞在したことについてはヘンスラー宛 1816 年 8 月 13 日付書簡にこうある。「私が不在を確認したヘーゲルはすぐに私の訪問を期待し長く留まった。」
- 167 原文末註 282 (3): このコレクションは、プロイセンとの交渉が成立しなかったのち、1819 年にシュトゥットガルトに移され、1827 年にバイエルンのルートヴィヒ王が取得した。
- 168 原文末註 282 (4): デューラーによるヒエロニムス・ホルツシューアーの肖像画 (1526 年作) は、プロイセン政府によりベルリン博物館が取得した。II:404 [訳註: ホルツシューアーはニュルンベルクの貴族で、デューラーの友人。]
- 169 原文末註 322 (1): 書簡 321 の註 1 (原書編者註 321 (1)。本訳稿には未収録) を見よ。
- 170 原文末註 322 (2): 書簡 321 の註 2 (原書編者註 321 (2)。本訳稿には未収録) を見よ。
- 171 原文末註 322 (3): 「謎」で想定されているのは、ゼーベックが 1811 年に発見し、それについてすぐにヘーゲルに報告した (書簡 188) 反射と光の屈折現象のことである。
- 172 原文末註 322 (4): ゲーテ『眼球内の色彩の歴史』を見よ。「反射と二重光線屈折についてのマリウス氏による興味深い発見の最初の報告を我々が受け取ったのは、1809 年 1 月の学術振興会の紀要を通してであり、これは、1808 年 12 月 12 日にフランス研究所で行われたマリウス氏の講演記録の抜粋である。1810 年に二重屈折理論が公開され、また、1811 年のモニター第 72、73、243、247 号で同一の対象についてのより多くの新しい論考からの抜粋が公開された。これらの論考を私が知ったのは、1812 年 8 月中旬に、かの註目すべき諸現象についての最初の実験を実施し始めた時である。……」(ゲーテ全集第二篇第 5 巻 229 頁。そこにもっと詳しく書かれている。)
- 173 原文末註 322 (5): ゲーテ「菱形方解石の二重像」『自然科学一般』第 1 巻第 2 冊、シュトゥットガルト・テュービンゲン、1817 年 20~26 頁。
- 174 原文末註 322 (6): ゼーベックが、書簡 188 で報告されている現象に対する予備実験を行ったのはニュルンベルクにおいてだが、彼はそこを 1811 年 5 月末に離れている。ヘーゲルは彼の仕事に興味を抱いただけでなく、積極的に関与した。発見された色彩現象に対しヘーゲルにより刻印された *entoptisch* というし (書簡 373 の註 2 を見よ) は、その後、他の物理学者だけでなくゲーテ自身にも引き継がれた。——ヘーゲルとゼーベックとの密接な関係は、ヘーゲルが彼をニートハマーと自分の妹と並んで自分の次男イマニュエルの代親に選んだ (書簡 243 参照) ことから明らかである。もっとも、ヘーゲルがハイデルベルクに引越す前に、アカデミックな教師としてのゼーベックの才能についておそらく内々に下した判断を伝えることになる不和が生じていた (書簡 300 参照)。
- 175 原文末註 322 (7): ゲーテ『自然科学一般』第 1 巻第 3 冊、1820 年、161 頁、と 174 頁以下を参照。
- 176 原文末註 322 (8): 第 2 論文とは「眼球内の色彩の諸要素」で、『自然科学一般』第 1 巻第 2 冊、1817 年、27~32 頁収載。第 3 論文である「鉱物学的」は『ボヘミア山地カールスバートを知るために』前掲書 33 頁以下を指す。
- 177 原文末註 322 (9): 書簡 105 の註 3 (原書編者註 105 (3)。本訳稿には未収録) を見よ。ヘーゲルは、ゲーテのカールスバート岩石一覧と関係づけている。ヘーゲルはイエナではそれを持っていなかったが、クネーベルを通してバンベルクに送ってもらっていた。

- 178 原文末註 368 (1) : 1820 年 4 月 15 日、国王ヴィルヘルム一世と第三夫人ヴェルテンベルクのパウリーネとの結婚式が行われた。
- 179 原文末註 368 (2) : プロイセン政府との交渉が失敗に終わったのち、ボアスレ兄弟と彼らの友人ベルトラムは 1819 年に彼らの色彩画コレクションをハイデルベルクからシュトゥットガルトに移した。II:452
- 180 原文末註 371a (4) : 書簡 368 の註 2 (原書編者註 268 (2)) を参照せよ。IVb:106
- 181 原文末註 381 (1) : ゲーテの表記では「2 月 20 日」とある。
- 182 原文末註 381 (4) : 書簡 322 の註 6 (原書編者註 322 (6)) とそこに関する書簡の本文を見よ。
- 183 原文末註 381 (5) : 書簡 322 の註 4 (原書編者註 322 (4)) を見よ。
- 184 原文末註 381 (6) : ここでゲーテは『『色彩論』第 2 巻 677 頁』と書き加えている。〔訳註: ゲーテ『色彩論』菊池栄一訳、岩波文庫 368 頁「そのとき私の居合した室は丁度、一面に白く塗られた室であった。私がいまプリズムを眼の前へ取りあげたとき、ニュートンの学説を思い起こし、白き壁が数種の段階に染め分けられ、そこから眼に反射する光はその数だけの光に分解されるのが見られると期待した。しかし、プリズムを透かして見られた白き壁が旧のまま白く、ただ暗きものの接するところだけに多少とも判然たる色が見届けられ、結局最もくっきりと色を呈したのは窓格子であって、外部の淡灰色の窓には色彩のすこしの痕跡も見られなかったとき、私はいかばかり驚いたことであろうか。〕
- 185 訳註: 1821 年 5 月末に書かれたクロイツァー宛の書簡草稿でヘーゲルは、「昨秋 2 週間私はドレスデンに滞在しました」と書いているが、その編者註に、ドレスデン警察がベルリン警察に送った報告をもとに、ヘーゲルのドレスデン滞在は 1820 年 8 月 27 日から 9 月 11 日までと記している。同行者はプロイセンの軍人フェルスター。
- 186 原文末註 402 (1) : くだんのハンス・ホルバイン (子) の『マイアー市長の家族とともにいる聖母』は、現在ダルムシュタットの城にある。ベルリンの絵は、販売用に展示されて、翌年プロイセン王子ヴィルヘルムが購入したが、のちに彼の遺品からこれがヘッセン・ダルムシュタットに來たのである。1871 年に開かれたホルバイン展で、これが原作として認められた。したがって、ヘーゲルの時代にドレスデンにあったのはこの絵の複製にすぎない。両者の絵の比較についてはヴォルトマン『ホルバインとその時代』第 2 版、1876 年、第 1 巻 293 頁以下を参照せよ。
- 187 原文末註 402 (2) : このエスプリに満ちた説明はルートヴィヒ・ティークに由来する。その不正確さは上述のヴォルトマンの著作で証明されている。
- 188 訳註: ドレスデン古美術品博物館上級監視人。
- 189 原文末註 416 (3) : ズルピッツ・ボアスレ『ケルン大聖堂の景観、下図、個々の部分。補足としてマイスターの企画書ならびに古い教会建築芸術についての研究』銅版画付き第一分冊、シュトゥットガルト (ライプツィヒとミュンヘンでも) 1822 年刊。——その後の 3 冊の公刊は長い間隔を空けて 1831 年までかかった。——非常に高価な作品の売約による収益 (350 ターレル) は、1580 年以来作業をやめていたケルン大聖堂の増築にあてられた。大聖堂内陣はその後教区教会で使われ、ナポレオン時代には飼料倉庫として使われた。ズルピッツ・ボアスレと彼の弟は、塔のある西側にある、失われたと思われていた正面図の一部を 1814 年にダルムシュタットで、他の一部をパリで、それぞれ発見するのに成功し、建築作品の完成をめざす国民利益協会を設立した。名の知れた人物のほとんどがそれに加盟した。ズルピッツは上述の著作と並んで『ケルン大聖堂の歴史と解説。ならびに古い教会建築芸術の研究、景観のテキストとして』シュトゥットガルト、1823 年刊も書いている。同年に、すでに建ってはいるが崩壊した部分の大聖堂再建作業が開始され、1842 年には西側部分の本体作業が開始され、1880 年に大聖堂は竣工した。II:497
- 190 原文末註 432 (3) : 書簡 385 の註 8 (原書編者註 385 (8))。本翻訳稿には未収録) を見よ。ゲーテのラインハルト宛 1822 年 6 月 10 日付書簡も参照せよ。
- 191 原文末註 432 (4) : ゲーテからフォン・ヘニング宛 1822 年 6 月 15 日付書簡を見よ。
- 192 原文末註 432 (5) : ゲーテは、1822 年 9 月 17 日付の日記にフォン・ヘニング到着をノートしている。さらなる訪問は 1822 年 9 月 18 日と 10 月 7 日、10 月 8 日である。フォン・ヘニングからフリードリヒ・フェルスター宛 1822 年 9 月 17/20 日付書簡を参照せよ。〔略〕
- 193 原文末註 432 (6) : ゲーテとシュルツとの往復書簡を見よ。
- 194 原文末註 432 (7) : 「241 頁に」というのは、ゲーテのノートに添えられた図表を指す。ノートの 241 頁に、序詩「司祭たちがミサ曲を歌うだろう」が掲載されている。
- 195 訳註: 図書館はフレデリチアーヌムにあり、当時グリム兄弟もこの図書館に勤めていたが、ヘーゲルがグリム兄弟に会ったという記録はない。なお、ヤーコブ・グリムは、ナポレオンに奪われた絵画等の返還交渉のためパリに派遣された。当時の絵画館は図書館から徒歩 10 分以内のフランクフルト通りにあった。]

- ¹⁹⁶ 原文末註 433(2):ナポレオンは、1806年にカッセルから乗っ取った色彩画をジョセフィーヌ夫人に贈ったが、彼女はそれをのちにロシア皇帝アレクサンダー一世に売った。
- ¹⁹⁷ 訳註:この町は Linz am Rhein。ドナウ川沿いにあるオーストリアのリンツではない。
- ¹⁹⁸ 原文末註 436(2):リンツ・アム・ラインの聖堂区教会にあるマリアの生涯を描く三連の祭壇画で、1463年に描かれた(マリアの生涯を描くケルンの巨匠)と称される画家の作品。(石川訳註:リンツ・アム・ラインの聖堂区教会は聖マルティン教会(Pfarrkirche St. Martin Linz am Rhein)であるが、この祭壇画は現在聖マルティン教会に隣接する聖マリア教会(St. Marien)にある。聖マリア教会の献堂は1967年であるから、ヘーゲルが訪ねたのは St. Martin 教会の方で、当時は三連祭壇画はこちらの教会にあった。リンツ・アム・ライン市の HP(<https://linz.de/index.php>)では、聖マリア教会を新・聖堂区教会(neue Pfarrkirche)と表記している。St. Martin 教会には13世紀にまでさかのぼるフレスコ画が現存している。「聖マルティン巡礼」のサイト(<https://www.martinsweg-am-mittelrhein.de/>)にある St. Marien の説明では(<https://www.martinsweg-am-mittelrhein.de/sehenswertes/linz-am-rhein/katholische-pfarrkirche-st-marien/>)、この三連祭壇画は1953年まで St. Martin の祭壇であったという。何らかの理由で St. Marien が新しい聖堂区教会として建設されることが決まった1953年の段階で、三連祭壇画は St. Martin から移設されたのであろう。1967年以降、三連祭壇画は St. Marien 教会の主祭壇として用いられている。書簡集第2巻の初版は1953年であるから、この時点では註(2)は正確である。この翻訳が底本としている改訂第3版は1969年であるから、ここには1967年の St. Marien 献堂後の事実関係が反映されていない、ということになる)。
- ¹⁹⁹ 原文末註 436(6):ヤーコプ・ヨハン・リュヴァースベルクは、ヒルン夫人の従兄弟で、ボアスレやヴァルラフより以前に絵画コレクションを始めた。このコレクションは250作品を擁する(これについてはフェルスターの前掲書90頁以下を参照せよ)。1837年にこのコレクションは競売に出されるところだったが、リュヴァースベルクの4人の娘、ケルンのハーン家とパウマイスター家、ウンケルのフォン・ガイアー家、フランクフルトのヘルスター家に分割され、のちにふたたびまとめられてハーンの所有となった。そして最後にもろろかなり数量を減らして「フィルニヒ・コレクション」という名で知られるようになった。——「レオナルド」のどの絵を指すかを判定するのは難しい。これを解明したのは、ド・ノエルとフランツ・フーベルト・ミュラーが編集した『リュヴァースベルク・絵画コレクションのカタログ』1837年、ケルン、であった。
- ²⁰⁰ 原文末註 436(7):このコレクションの大部分は、現在、ケルンのヴァルラフ・リヒャルト博物館にある。これについてはフェルスターの前掲箇所を見よ。
- ²⁰¹ 原文末註 436(8):くだんの『マリアの死』は、ヘーゲルの時代にはヤン・ファン・スコーレルに帰せられていた。この絵はその後長い間『マリアの死』の大家の名で通っていたが、のちにネーデルラント人ヨース・ファン・クレーフェの作品として認められた。複製された額縁に1515という年号が見られる。この絵は、ケルンのノイマルクトにあるハッケナイ騎士身分の私礼拝堂に由来するらしい(ハッケナイ家は寄進者として描き込まれている)。フォン・シュロースベルク夫人の所有だったものをボアスレ兄弟が購入し、彼らから、似たような対象のもっと大きな絵と交換でヴァルラフの手に渡し、ヴァルラフの所有からケルンのヴァルラフ・リヒャルト博物館のもとに来て、今日もおそこにある。
- ²⁰² 原文末註 436(9):ここで考えられているのはもっと大きな三枚祭壇画『マリアの死』である。これはボアスレ兄弟がヴァルラフと交換したものである。これはかつては、ケルンのカピトルの聖母マリア教会の祭壇の、1523年にハッケナイ家によって寄贈された朗読台の下部にあった。ボアスレ・コレクションとともに、この絵はミュンヘンのピナコテークに来ている(フィルメニヒ＝リヒャルト『芸術収集家ズルピッツとメルヒオール・ボアスレ』1916年、イエナ、474頁～132頁を参照せよ)。なお、以上の註は、ケルンのヴァルラフ・リヒャルト博物館の館長の親切な助言によっている。〔訳註 リュヴァースベルク・絵画コレクションのカタログ(Catalog der Lyversberg'schen Gemälde-Sammlung in Cöln. Köln 1837)に、ダ・ヴィンチ作として『モナリザ』が載っているが、まず間違いなく複製品。〕
- ²⁰³ 原文末註 437(1):書簡436の註8と註9(原書編者註436(8),(9))を参照せよ。
- ²⁰⁴ 原文末註 437(3):ベッテンドルフの絵画コレクションについては、『アーヘン芸術新聞』第14巻、1828年、37～63頁を参照。〔1828年は1928年の間違い。——訳註〕
- ²⁰⁵ 原文末註 437(4):ヘーゲルはここで両方の絵の関連性を正しく認識している。「マナを拾い集める(aufklauben)ユダヤ人」では、「マナを拾い集める(lesen)イスラエル人」の描写が問題となります。「メルキセデク[旧約聖書中の人物。創世記14/17-20]はアブラハムにパンとぶどう酒を持って行った。」「過ぎ越し祭の小羊(Osterlamm)」を連れたユダヤ人は、「預言者エリヤと過ぎ越しの小羊」である。最初の絵はボアスレのコレクションにあり、第二の絵はベッテンドルフのコレクションにある。いずれもルーヴランの巨匠による有名な最後の晩餐の祭壇画の翼部にある。ボアスレの所有物は周知のようにミュンヘンに行った。ベッテンドルフ所有の作品は1834年にベルリンの絵画館のために取得された。こんにちい

ずれの翼部も、ルーヴァンのベテロ教会にある中央画とふたたび一緒にされている。(フィルメニヒ・リヒャルト著『芸術コレクター、ズルビッツとメルヒオール・ボアスレ』イエナ 1916 年、457/43 頁参照)

206 原文末註 437(5):〔註 5 が付されるべき単語が原文で指示されていない。——訳註〕最初の絵について詳細は何も伝えられていない。『キリスト降架』の原作は、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの作品(1435 年頃)だが、それはエスコリアル[スペインのエス・エスコリアル修道院]にある。ヘーゲルは、現在ベルリン博物館にある非常に良くできた模写を見たのである。

207 原文末註 437(6):この場合も、ヘーゲルが個別にどの絵のことを思っているか語るのは困難である。ベッテンドルフはミケランジェロもコレッジオも持っていなかった。サンスーシにあるコレッジオの作品は古くからある模写として通っており、原作はナポリ(『逃避途上の休息、いわゆるジブシー女』)とロンドンのナショナルギャラリー(『愛の教育』)とウィーン(『ユピテルとイオ』)にある。だがおそらく、フリードリヒ大王が所有し、1830 年にベルリン博物館に來た有名な『レダ』も入るだろう。この絵は当時はまだサンスーシにあった。ドレスデンの絵に関して詳細は何も伝えられていない。II:507

208 訳註:テキストでは Burscheid となっているが、Burtscheid の誤記と思われる。

209 原文末註 438(1):ファン・ゲルトはヘーゲル訪問について次のように書いている。〔オランダ語のため略。——訳註〕II:507

210 原文末註 438(2):ナッサウ伯爵でブレダの領主エンゲルベルトとその夫人バーデンのマリアの墓碑。作者不明。ヘーゲルは美学講義で詳細な記述を加えている(ホトー編、全集第 15 巻、1832 年、464 頁)。II:508

211 原文末註 441(2):10 月 18 日ライプツヒでのナポレオンに対する同盟軍の勝利が祝われた。

212 原文末註 449(1):問題となっているのはおそらく、ヘーゲルが行ったハイデルベルクでの美学講義の筆記録であろう(書簡 346〔316 の誤記〕の註 14(原書編者註 316(14))を参照せよ)。ヘーゲルはこれを、1823 年夏学期の「美学または芸術哲学」についての自分の講義の準備に使用しようとした。この学期の第二コレギウムとしてヘーゲルは「論理学と形而上学」を講義した。第一講義は週 4 時間、第二講義は週 5 時間を要した。III:367 (第 316 番の註 14 ヘーゲルは 1817 年夏学期に次の講義を行った。「a) 当時公刊されていた『哲学的諸学のエンツュクロペディー』(ハイデルベルク、オスヴァルト社)を手引きとしての論理学と形而上学、週 6 時間 11 時から 12 時、学期半ばの土曜日は談話。b) 人間学と心理学、口述筆記、週 5 時間 5 時から 6 時。c) 美学、口述筆記、週 5 時間 4 時から 5 時」(『ハイデルベルク年報』1817 年第 III 分冊 22 頁参照)。〔美学講義は時間と健康上の理由で開講されなかった。〕

213 訳註:ここではオランダをベルギーから区別する文脈なので、「オランダ」表記を採用する。

214 原文末註 450a(2):この旅行についてヘーゲルが妻に宛てた書簡による報告(書簡 437~441)を参照せよ。

215 訳註:Heinrich Menu von Minutoli (1772~1846)。政府の援助を受け 1820 年にエジプト研究旅行を実施した。

216 原文末註 454(2):書簡 416 の註 3(原書編者註 416(3))を参照せよ。III:368

217 原文末註 459(1):書簡 436 の註 5(原書編者註 436(5))を参照せよ。(書簡 436 の註 5:ガラス窓の有名なコレクションは、1824 年、劣悪な事務処理の結果競売に出さねばならなかった。フリードリヒ・シュレーゲルはプロイセン王のためにその鑑定を行った。デ・ノエルは、ゲーテが手本としたカタログを著した(書簡 453 の註 1(原書編者註 453(1))。本翻訳稿には未収録)を参照せよ)。メルロはしかし、このカタログに載っていないハンリヒ・シーファーが実際の所有者だったと明言している。フェルスター『ケルンの芸術コレクション』ベルリン 1931 年 200 頁の註によれば、シーファーはヒルン夫人の最初の結婚の息子で、彼女のワイン商の共同経営者である。フェルスターは上掲書 98 頁で、ノエルはおそらく競売に際してコレクションの大部分を取得したと報告している。こんにちケルンの博物館所有であるガラス絵の多くがノエルの寄贈物とされ、前掲カタログではヒルン・シーファー・コレクションと名づけられている。II:506)

218 訳註:ハインリヒ・フォン・ブリュール伯爵(Graf Heinrich von Brühl, 1700~63)の命で 1739 年につくられたエルベ川沿い 500m の美術館や図書館等が建ち並ぶ一帯。〈ヨーロッパのテラス〉とも呼ばれる観光名所。

219 訳註:Altdeutschicis をネット検索するとヘーゲルのこの書簡集に行きつくので、一般的な表現ではないと思われる。

220 訳註:以下の 1824 年秋のヴィーン旅行に関する妻あての手紙で「イタリア・オペラ」あるいは「イタリア劇場」と書かれているのは、当時イタリア・オペラの一座が興行を行っていたウィーンのケルトナー門劇場、ないしはそこで上演されていたロッシーニ作曲のイタリア・オペラを指している。この劇場は、現在のウィーン国立歌劇場に隣接するホテル・ザッハーの位置にあった帝室劇場であるが、イタリア・オペラの上演だけが行われていたわけではない。詳しくは、石川伊織「旅の日のヘーゲル——美学体系と音楽体験:1824 年 9 月 ヴィーン——」(『県立新潟女子短期大学研究紀要』第 45 集(2008)P.223~241 所収)を参照のこと。

221 訳註:Martin Schön は正しくは Martin Schongauer(ca. 1448 - 1491)。メヒェルのカタログでも両方の表記がなされている。

- 222 訳註：ヘーゲルは、ロッシーニのオペラ『セヴィーリアの理髪師 (Il Barbiere di Siviglia)』を「ロッシーニのフィガロ („Figaro“ von Rossini)」と呼んでいる。
- 223 訳註：Czernin von und zu Churdenitz。18 世紀に 750 点の絵画を収集していたという記録があるが、1899 年のカタログでは 343 点が挙げられている。ヘーゲルが訪問した頃の一家の当主は Johann Rudolf (1757～1845) である。]
- 224 訳註：前の段落が 9 月 27 日の報告で、この段落が 9 月 28 日の報告であろう。
- 225 訳註：書簡集編者はこの段落も 9 月 29 日に書かれた書簡の一部としているが、30 日に書かれたものと考えなければ辻褄が合わない。直前の段落である 29 日水曜日の書簡では、28 日火曜日午前にエスターハージ・コレクションに行き、昼はシェンブルン、午後は再びエスターハージ・コレクションに戻り、夜はイタリア劇場 (ケルトナート劇場のこと) で『コッラディーノ』を観たとある。オーストリア演劇博物館 (Österreichisches Theatermuseum) に保存されているオペラの上演ポスターでも、1824 年 9 月 28 日のケルトナート劇場の演目は『コッラディーノ』であることは確認できる。しかし、これに続く当該段落も 9 月 29 日に書かれたものであるとすると、「昨日の午前は散歩をし、それから帝室図書館へ行き……午後はベルヴェデーレへ行き……それからイタリア劇場でロッシーニの『セヴィーリアの理髪師』を観た」という記述もまた 9 月 28 日のことであることになってしまう。オペラの上演ポスターからすると、『セヴィーリアの理髪師』の上演は 9 月 29 日のことである。したがって、この段落以下は 9 月 30 日に書かれたものと考えざるを得ない。
- 226 訳註：ヘーゲルは Ruß と綴っているが、書簡集の索引では Russ となっている。Karl Russ (1779-1843) はベルヴェデーレ宮絵画館の学芸員も務めていた歴史画家で、1824 年には主席学芸員となっている。ヘーゲルはどのように知り合ったのかを書き残していないが、おそらくはベルヴェデーレ宮絵画館を頻繁に訪れている間に知己を得たものではあるまいか。
- 227 訳註：これらの人名は当時ウィーンで興行していたイタリア歌劇団の歌手たちである。497 番の書簡のオペラについて論じる部分 (今回は訳出していない) によれば、1824 年のウィーン旅行の動機の一つは、ベルリン王立歌劇場のソプラノ歌手でヘーゲルとも親しかったミルダー (Anna Pauline Milder-Hauptmann, 1785-1838) が、ぜひとも Fodor (Joséphine Fodor-Mainvielle, 1789-1870) のソプラノを聴いてくるべきだと薦めたことにあった (Briefe III:54, Nr.479)。
- 228 訳註：インスブルックにあるアンブラス城で集められたコレクションで、1773 年に絵画が、1806 年に武器や軍備品がウィーンに移された。1783 年の Mechel のカタログでは、アンブラス・コレクションはベルヴェデーレ宮殿の下宮に収められており、上宮の絵画館に収められた他の起源の収蔵品とは別置されていた。現在、武器コレクションはベルヴェデーレ宮下宮に収められている。
- 229 訳註：ここに記されている Marc Anton とは、ヘーゲル書簡集の人名索引では古代ローマのマルクス・アントニウスだとしているが、文脈からして、これはラファエロの親交を得てラファエロとの共同作品も遺している銅版画家の Marcantonio Raimondi を指すと思われる。なお、ヘーゲル生前に公刊された芸術家事典 (*Allgemeines Künstlerlexikon, oder: kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgenieser, Stahlstecher*, c. c. 2. Theil, 6. Abschnitt, Zürich 1812) によると、生没年は 1475-1534 年で、「ドイツ人にとってのアルフレート・デューラー同様に、イタリアでは銅版画家の父として評価」されており、Francia と呼ばれていたという。作品としては『嬰兒殺し』『キリストの晩餐』『ピエタ』『ルクレチア』等が有名。ヘーゲルはヴィーンの帝室図書館でラファエロとマルカントニオの銅版画を見たのではないかと思われる。
- 230 訳註：大王は、死後、自身の遺骸を愛犬と一緒に墓に葬よう遺言したが、ヘーゲル当時、この遺言は無視され、愛犬と一緒に墓には入れてもらえていなかったという。
- 231 原文末註 516 (1) : 自由精神の持ち主であるベルリンの書籍商ゲオルク・アンドレアス・ライマーは価値の高い絵画コレクションを持っていた (彼の死の時点で 2000 点)。彼はそれを 1826 年にギリシア独立戦のエリートのために公開展示した。III:399
- 232 原文末註 518 (1) : シュールタイス『ニュルンベルク、その記念建造物と芸術作品』第 2 版、ニュルンベルク、1882 年を参照せよ。
- 233 原文末註 518 (2) : ニュルンベルクにあるローレンツ教会の『天使の挨拶』はファイト・シュトースの仕事である。
- 234 原文末註 518 (3) : 同じ教会にある『聖体安置塔』はアダム・クラフトのものとされている。
- 235 訳註：ニュルンベルク市長を務めたデューラーの知人ホルツシューアーの子孫と思われる。ガンスがホルツシューアー家を訪ねた 2 年後の 1828 年 4 月 16 日、グリム兄弟の弟 Ludwig Emil Grimm もそこでヒエロニムス・ホルツシューアーの肖像画を見たと言っている (*Erinnerungen aus meinem Leben*, Kassel und Basel 1913, S. 245.)。「昼に私たちはホルツシューアー家を訪ね、アルブレヒト・デューラーが、彼の最盛期に描いたらしい、ヒエロニムス・フォン・ホルツシューアー

一の美しい絵を見せてもらった」。プロイセン政府がこの肖像画を購入したのは、ベルリン国立美術館のオンライン・カタログによれば、1884年のことであるから、それまではニュルンベルクにあったと考えられる。

²³⁶ 原文末註 526(7): 書簡 282 の註 4(原書編者註 282(4))を参照せよ。III:403

²³⁷ 原文末註 546(6): ヘーゲルの『エンツュクロペディ』第2版の317～320節が色彩論に関係する。——これについては、ゲーテのフォン・ヘニング宛 1827 年 11 月 27 日付書簡を参照せよ。「ヘーゲル教授が私にキッカケをあたえた実験について私も発言するつもりです。」

²³⁸ 原文末註 553(1): ズルビッツとメルヒオール・ボアスレとベルトラムの、古ドイツ、低地・高地ドイツの色彩画のコレクションはシュトリクスナーによる石版で、38 分冊、ミュンヘン、1825 年～34 年、114 枚。III:416

²³⁹ 原文末註 560(1): ラウマーが同時期にパリを旅行したことについては、フリードリヒ・フォン・ラウマー『回想録と往復書簡』第2部、1861 年、ライプツィヒの 219 頁以下を参照せよ。

²⁴⁰ 原文末註 565(2): 画家カール・ヴィルヘルム・グロビウスは 1827 年 10 月 20 日ベルリンで、ダゲール (Louis Jacques Mandé Daguerre, 1787 – 1851. 写真術の発明家であるとともにジオラマ製作者) の作品を手本にして作ったジオラマを公開した。これは 20 年の長さに亘り第一級の観光物となった。訳註: この文章の主語は大文字で *Ihr* である。しかも、通常は他動詞であるはずの *bauen* が自動詞として使われている。an + 3 格 + *bauen* の構文で、「……の建築・建設・作成に従事する」の意味になる。手紙の文中なので 2 人称は大文字になる。したがって、詳細は不明ながら、ヘーゲルの妻を含む「君たち」が、ジオラマを展示するための建物の計画に従事していた、ということになる。ベルリンのジオラマについては建築家のシンケルもこれにかかわっている。詳しくは長野順子『魔笛—「夜の女王」の謎(オペラのイコノロジー)』ありな書房(2007)を参照のこと。

²⁴¹ 原文末註 565(3): この祭壇画は、エイク兄弟の主要作品である。目下ヘントの聖バヴオ教会にある(かつては聖ヨハネス教会)。もとは脇を色づけされた 12 枚の板で成り立っており、子羊の秘儀が描かれている。ヘーゲルの時代は中央の絵と 2 枚の板がヘントにあったが、6 枚の幅広い板はベルリン博物館がその最大の宝物として所有した。——その他、ヘーゲルが訪問した時にブリュージュにはエイクの他の作品もあった。アカデミーにある『子を抱くマリア』(1436 年)とか『ヤン・ファン・エイク夫人の肖像』(1439 年)とか。III:422

²⁴² 原文末註 565(4): ブリュージュは最も貴重な宝物として聖ウルスラ教会にある聖遺物匣を保存していたが、その匣の側壁にヘムリンクはケルンの 1 万人の処女の殉教を描いた。ヘムリンクのそれ以外の 6 枚の絵は聖ヨハネ・ホスピタルの参事会室にあった。

²⁴³ 原文末註 565(5): ブリュージュの聖母教会にある有名な大理石像はたしかにたびたびミケランジェロのものとされたが、これは無名の名匠のものである。III:422. 訳註: 現在この作品はミケランジェロの真作とされている。

²⁴⁴ 原文末註 565(6): 書簡 438 の註 2(原書編者註 438(2))を参照せよ。

²⁴⁵ 原文末註 566(4): 書簡 436 の註 8(原書編者註 436(8))を参照せよ。III:422f.