

ヘーゲルのリヒテンシュタイン・コレクション侯爵絵画館訪問 について

小島 優子
Yuko Kojima

1. ヘーゲルのウィーン来訪

ヘーゲルは、1824年9月20日に乗合馬車でウィーンに到着した。ウィーンで9月27日の午前、および10月1日の午前の2回にわたってリヒテンシュタイン侯のコレクションを訪れたことをヘーゲルは妻宛ての手紙に記している (Hegel, Briefe, III:65)。

「リヒテンシュタイン侯爵絵画館とエスターハージ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中にあり、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ス皇帝は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。——それはとも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というのであれば、数日必要でしょう。」(Hegel, Briefe, III:62f、柴田訳)。

リヒテンシュタイン侯は、ハプスブルク家の重臣であり、1608年に侯の爵位を授与された。リヒテンシュタイン家は美術への関心が深く美術品の収集を行い、初の侯爵であったカール1世(1569-1627)は非常に教養ある人物であり、彼の没後の財産目録には83点の絵画が記されている。リヒテンシュタイン家は1719年に領土の自治権を与えられて、リヒテンシュタイン侯国が成立した。アイロス1世(1759-1805)が没した1805年には、美術ギャラリーには800点の絵画が所蔵されていたⁱ。

ヨーハン・アダム・アンドレアス(1662-1712)は、歴代のリヒテンシュタイン侯の中で最大の美術収集家であり、ボローニャの画家マルカントニオ・フランチェスキーニの絵画を購入するだけでなく、彼にイタリア絵画の選画を任せていた。ヨーハン・アダム・アンドレアスは、フランドル、オランダ絵画にも注目し、ルーベンスの連作「デキウス・ムス」を購入している。ヨーハン・アダム・アンドレアスは1694年以来ウィーンのバンク通りに都市宮殿(Stadtpalais)を建築させて、二階を居住空間、三階を絵画ギャラリーにしていた。

ヨハン1世(1760-1836)は、ウィーンのバンク通りの都市宮殿(Stadtpalais)にあった美術コレクションを、1807年から1810年にかけてウィーン郊外のロッサウの夏の離宮に移している。その当時マリア・テレジアのシェーンブルン宮殿は1805年と1809年の二度にわたりナポレオン軍に占領されており、動乱の中でコレクションをウィーン市内の都市宮殿に置くのは危険だと考えたからであるⁱⁱ。ヘーゲルが訪れたのはこの夏の離宮(Gartenpalais)である。ヨハン1世は特にオランダ風景画を愛好したので、夏の離宮の造園に際しても、公園や庭園を配置し、自然の中に絵画ギャラリーを築いたⁱⁱⁱ。庭園の門の上部には、「自然とその崇拜者のために」と記されており、ウィーン郊外の自然の中に美術コレクションを置こうとした意図がうかがうことができる。



図 1 都市宮殿(Stadtpalais)



図 2 都市宮殿(Stadtpalais)の内部



図 3 夏の離宮(Gartenpalais)の門



図 4 夏の離宮(Gartenpalais)の庭園

2. 美術コレクションの公開

1810 年以降、有料で観客に公開されたリヒテンシュタイン侯爵のコレクションは、ウィーンで一般公開された最初の美術館であった^{iv}。フランスでは 1793 年の王政崩壊後に、それまで王室に秘蔵されていたルーブル宮の美術コレクションが公開されており、世界で初めて一般に公開された美術館であった。フランスの「美術と国立ミュージアムについての考察」(1793 年)という委員会の記録では次のように記されている。「ミュージアムの展示はフランス国民にとってもっとも楽しい見世物になるだろう。その展示は、芸術と学問の全ジャンルにおいて共和国の豊かさをすべて収集したものでなければならない」^v。当時、美術品の公開には市民の陶冶という目的があり、芸術の豊かさを示すものであった。特に 17 世紀、18 世紀の諸侯たちにとって、美術品をして芸術保護を行うことは威厳を表明するステータスシンボルであった^{vi}。

美術館は、創設者たちの政治的立場やパトロンたちの収集傾向といった歴史的条件のもとで建設される。この意味において、リヒテンシュタイン家のコレクションは、まさに侯爵家の威厳を現わすステータスシンボルの意味を果たしている。カール・オイゼビウス(1611-1684)侯は、「珍しく、良いもので、かつ美しい上品な事物にお金を費やすことは名誉に値し、賞賛すべきことである」^{vii}という家訓を残している。美術品の収集がリヒテンシュタイン侯家の評価となることを明確に自覚した上で、子孫にそのことを伝えている。さらにヨーハン・アダム侯は1712年に都市宮殿の美術ギャラリーをドイツの相続法、「家族信託遺贈」によって世襲にし、侯家コレクションの散逸を防いでいる。侯位を継承したヨーゼフ・ヴェンツェル侯は、「家族信託遺贈」に基づいて全ての所蔵作品にリヒテンシュタイン侯家の封印を押させている。

1816年の『ウィーン案内』には、このギャラリーは公共の使用には供せられていないが、リヒテンシュタイン侯家の許可を取れば訪れることができると記されている^{viii}。ヘーゲルは2回とも午前中に訪れていることから、観覧料の他にチップを払うことによって通常は午後のみ公開されている美術館に特別に午前中に訪問したと推測できる。

キャロル・ダンカン『美術館という幻想』の中で、「美術館は公衆と公共空間という概念が、西欧全域で初めて定義されようとしていた(あるいはむしろ、あらたに出現したブルジョワ国家という形態が定義され直そうとしていた)、まさにその瞬間に登場した」^{ix}と述べている。「貴人たちの私的なコレクションから公共的なミュージアムへの移行」がなされたのが1820年頃であるとハンス・ゼードルマイヤーが指摘しており、ヘーゲルがウィーンを訪れた時はちょうどヨーロッパで公共的なミュージアムが誕生し始めた時期であった。1815年にエステルハーゲン絵画館が公開されると^x、その情報は翌年にドイツの新聞に掲載されていることから^{xi}、ヘーゲルはウィーンでオペラを観劇するだけでなく^{xii}、絵画コレクションを見に行く計画を綿密に練っていたと考えられる。

松宮は『芸術崇拜の思想』の中で、「十八世紀末から十九世紀初頭にかけてヨーロッパでは宗教と芸術の位置は完全に逆転する」^{xiii}と述べる。宗教は個人の内面の慰安の領域にとりこまれて、宗教の代わりに人々は芸術に癒しを求めようになるという。政教分離が確立していくことによって、共同体に宗教以外の心の拠り所を求める人々が見出したのが、国家の過去の歴史と繁栄を象徴する芸術作品であった。

3. ヘーゲル哲学における芸術と宗教 『精神現象学』から『ハイデルベルク・エンツェクロペディー』へ

ヘーゲルは、1807年の『精神現象学』では「VII 宗教」章の「B 芸術宗教」で、古代ギリシアの宗教を議論し、ギリシアの彫刻や讃歌を扱っている。「精神的な労働者」(Phä.S.458)^{xiv}である工匠の持つ芸術性が現れたものが、「芸術作品」(Phä.S.460)である。古代エジプトという「A 自然宗教」の段階では、外的な自然の彫像と内的な思想とは、スフィンクスが人面獣身であるように直接的に結びついているにすぎなかった。それに対して、古代ギリシアの芸術宗教では、精神がより高次の表現を得て、「精神は芸術を超えて出ている」(Phä.S.460)。「B 芸術宗教」章、「a 抽象的芸術品」の段階では、建築と彫刻、讃歌、「b 生ける芸術品」の段階では、ケレスとバックスの密儀、「c 精神的芸術品」の段階では、叙事詩が扱われている。

その後、1817年のハイデルベルク時代の『エンツェクロペディー』では、「第三篇 精神哲学」、「第3部 絶対精神」に「A. 芸術宗教」、「B. 啓示宗教」、「C. 哲学」という章立てになっている。ヘーゲルは1817年の夏学期に美学講義の開講を予告していたが、健康上の理由でとりやめている^{xv}。翌年の1818年に美学講義を開講したが「A. 芸術宗教」第459節へのメモ書きで、ヘーゲルは次のように述べている。

「表象と思想[があり]——[これは]外見上きれいに飾るという楽しみや目的のための芸術——独立している自由な芸術——機械的[な芸術]——真実には芸術[である、すなわち] α 目に見える純粋な形態[は]一

—彫刻品、彫像〔である〕 β) 色彩—— γ) 音〔は〕——一定ではない δ) 言葉——生み出された響き——
諸々のイメージ【GW. 13. 511(281)】^{xvi}

『ハイデルベルク・エンツュクロペディー』のメモ書きには、以下のように1821年『美学講義』の「造形芸術」の章立ての原型が既に現れている。

『精神現象学』 (1807)	『ハイデルベルク・ エンツュクロペディー』 (1817)	『美学講義』 (1820/21)
VII 宗教章 A 自然宗教 B 芸術宗教 a 抽象的芸術品 b 生ける芸術品 c 精神的芸術品 C 啓示宗教	第III篇 精神哲学 第3部 絶対精神 A. 芸術宗教 α) 彫像 β) 色彩 γ) 音 δ) 言葉 B. 啓示宗教 C. 哲学	第二部 特殊部門 第一編 造形芸術 第一章 建築 第二章 彫刻 第三章 絵画 第二編 音楽 第三編 語りの芸術

さらに『ハイデルベルク・エンツュクロペディー』の「A 芸術宗教」へのメモ書きでは、「芸術作品は自然の作品よりもすぐれている……ギリシア精神の美の形式——は自然によって壊されている【GW. 13. 509(281)】と記されている。「キリスト教芸術」【GW. 13. 511(281)】は「神的なもの〔が〕現実と結びつけられた神的なもの」(ibid.)であり、「現実が本質的な契機」(ibid.)だとして、ヘーゲルはギリシア芸術よりもキリスト教芸術を高く評価している。

ヘーゲルは『ハイデルベルク・エンツュクロペディー』のキリスト教芸術について論じる箇所では、「自己から生み出された実体であるだけでなく、その表現の内でのこの自己の対象としてある」(ibid.)と、『精神現象学』の「VII 宗教」章、「B 芸術宗教」節冒頭 Phä.S.460 からの引用を行っている。『ハイデルベルク・エンツュクロペディー』のメモ書きでは、キリスト教芸術について語っているのにもかかわらず、『精神現象学』の「B 芸術宗教」から引用を行っていることについて、ペゲラーは、ヘーゲルがキリスト教芸術を、『ハイデルベルク・エンツュクロペディー』では高く評価しているからだと述べる。ペゲラーによると、ハイデルベルク時代のヘーゲルは『精神現象学』での自分の立場を曖昧なものとして捉えている。『精神現象学』では、芸術宗教の形成を古代ギリシアに見出していた。それに対して、ハイデルベルクでのヘーゲルの芸術哲学の展開が意味するのは、特に古典的な芸術のドグマから離れるという転換である^{xvii}。

したがって、イェナ時代のヘーゲルはギリシア彫刻に芸術宗教の形成を見出していたが、1815年9月にミュンヘン、1820年8月・1821年9月・1824年9月にドレスデン、1822年9月にネーデルラント、1824年9月にウィーン、1827年8月にパリと芸術旅行を体験していく中で、ヘーゲルはキリスト教芸術への評価を定めていったのだと考えられる。ヘーゲルは、授業のない夏季休暇中に計画的に芸術旅行を企てて、美学講義の内容を構築していったのだと推察される。ヘーゲルが1817年夏学期に美学講義をとりやめた理由について、アカデミー版ヘーゲル全集第13巻『ハイデルベルク・エンツュクロペディー』W. Bonsiepen と K. Grotzsch による注では、「ヘーゲルが講義のための準備を終えていなかったことが、延期のことで決定的であったのではないかということも、検討されるかもしれない」と推察されている。この推察によれば、1818年夏学期の美学講義は、ホー

の証言によれば講義原稿があり、その講義原稿を自分のメモの拠り所とすることができただろうとしている^{xviii}。ヘーゲル自身、「1817年夏学期講義開始用メモ」に、「時間的な状況も一つの事情である」^{xix}と述べており、ハイデルベルク時代はヘーゲルにとって新たなミュージアムの作られた時代の美学講義の準備を行って講義原稿を作成する時期であったと考えられる。すなわち、ヘーゲルはハイデルベルク時代に、キリスト教芸術への高い評価を固めながら自らの美学講義を構築していった。

4. バロック様式の夏の離宮

夏の離宮の階段の間のフレスコ天井画は、ロットマイヤー (Johann Michael Rottmayer, 1654-1730) によって描かれた。ロットマイヤーはヴェネツィアで活躍していたオーストリアの画家で、ヴェネツィアとナポリ派の混合様式のフレスコ技法を駆使していた。しかし、19世紀初頭に天井が破損したために、都市宮殿の階段の間からイタリア人画家のアントニオ・ベルッチ (Antonio Bellucci, 1654-1726) の「永遠の座」が移された^{xx}。したがって、ヘーゲルが見たフレスコの天井画は、ベルッチのものである。フランツ皇帝がこの階段に18万フランを支払おうとしたと記しているように、夏の離宮のバロック様式は当時のウィーンの貴族たちの羨望の的であった。

20世紀に再び天井の水漏れを修理したところ、ロットマイヤーの天井画が保存されていたことが明らかになり、現在、夏の離宮で公開されている。

夏の離宮の階上の大広間、ヘラクレスホールはウィーン最大のバロック様式のホールであり、ローマのフレスコ画家アンドレア・ボツォによる天井画「ヘラクレスの功業とその神格化」(1704-08)がある。



図5 ロットマイヤーによる天井画
「オリュンポスに迎え入れられる戦いの精霊」



図6 アンドレア・ボツォによる天井画
「ヘラクレスの功業とその神格化」
(図1～6は2017年2月著者撮影)

5. 美術品の陳列方式

ヨーゼフ・アントン・パウアーが1807年から1815年にかけて立案した展示計画(ヨーゼフ・アントン・パウアー「夏の離宮の展示計画」1815年)によると、壁面を絵画で覆い尽くす展示方法がとられていた。また、絵画と彫刻を別の展示室にする展示方針はとられておらず、「ルーベンスの間」では、ルーベンスの連作の前に古代ローマ彫刻のコピーや古代ローマ皇帝の胸像がおかれている^{xxi}。このために、ヘーゲルが妻への手紙に「一息入れて腰掛けて、陶製の神座像が揺れるのを見たいというのであれば、数日必要でしょう」と記しているのは、絵画と彫刻が一緒に部屋に陳列されている状況を描いていると考えられる。

ヘーゲルは、1826年の夏学期講義(P. von der Pfordtenによる筆記録の絵画論、神山伸弘・柴田隆行共訳)で彫刻の神は「個性性」、「精神態」、「主観態」[204:20]であると述べている。すなわち、「彫刻の自立的な形態が飛び出して特殊態となり」[205:01]、見かけを表わしたものが絵画である。外面的なものである彫刻は、行動することによって自らを内面的なものにするのだが、この「内面的なもの」[205:21]が「キリスト教的なもの」(ibid.)である。彫刻は静止した形式であるが、絵画は行動や状況において内面的なものを映現するという特殊な表現形式を持つ。すると「神座像が揺れる」というヘーゲルの表現は、「外面的なもの」である彫刻が、飛び出してきて自ら「内面的なもの」となり、絵画表現となる状況を、同じ部屋に彫刻と絵画が飾られている中で示していると考えられる。

5. 1. 彫刻における「内面的なもの」と「外面的なもの」

ヘーゲルの美学講義によれば、「建築」は「精神的な形状を取り囲むもの」(1823, Hotho 筆記録, S.229)であり、「彫刻」は「直接的な物質性の内に精神を現象させる」(ibid.)。さらに、「絵画のなかで、私たちはフィギュアとその背景を持ちあわせる」(1823, Hotho 筆記録, S.248, 神山訳)。リヒテンシュタイン宮殿は、精神的な形状を取り囲む豪華な建築物と、精神を現象させる彫刻、さらに背景を持ち合わせたフィギュアというヘーゲル美学講義の理論に合っているように見える。ヨハン1世は、美術コレクションを自然の中のバロック様式の宮殿に置くことによってその内に精神性を現象させ、また彫刻と絵画とを一緒に展示することを通じて総合的な芸術空間を築き上げている。ここには、<庭園の外的な自然——建築物——彫刻——絵画>という段階の中で、自然が彫刻の内へ、さらに絵画の中へと場を見つけてながら、より普遍的なものへと変容していくヘーゲル美学講義の構図を見て取ることができる。

ヘーゲルによれば、彫刻は「精神が素材の内にあるように示すことができるような驚異を描き出す」^{xxii}。そこで、以下の二点が考察されなければならないと言う。

- 1) どのような仕方で、精神的なものがこの物質性の中へあると思い込むことができるのか。
- 2) 精神が自らを美として認識させることを、どのように空間性の諸形式が規定することができるのか。」(ibid.)

彫刻は絵画のように登場人物を色彩によって表現することができず、「人間らしい身体性の抽象的側面」^{xxiii}だけを描くものである。しかし、彫刻が抽象的であるのは欠点ではなく、芸術は「普遍的なもの、抽象的なもの」(ibid.)を制作するという「学の内容」(ibid.)を具えているからである。

さらにヘーゲルは、1826年の夏学期講義(P. von der Pfordtenによる筆記録の絵画論、神山伸弘・柴田隆行共訳)で彫刻の神は「個性性」、「精神態」、「主観態」[204:20]であると述べている。すなわち、「彫刻の自立的な形態が飛び出して特殊態となり」[205:01]、見かけを表わしたものが絵画である。外面的なものである彫刻は、行動することによって自らを内面的なものにするのだが、この「内面的なもの」[205:21]が「キリスト教的なもの」(ibid.)だとされる。彫刻は静止した形式であり、絵画は行動や状況において内面的なものを映現するという表

現形式を持つ。すると「神座像が揺れる」というヘーゲルの表現は、「外面的なもの」である彫刻が、飛び出してきて自ら「内面的なもの」となる様子を表現している。同じ部屋の中に彫刻と絵画が飾られている中で、ヘーゲルは、外面的なものである彫刻から神が飛び出し、絵画の中で登場人物が行動するさまを見出していた。

5. 2. 絵画における行動と状況

絵画においてヘーゲルが評価するのは、行動や状況において、「外面的な形式」[211:01]と「内面的なもの」(ibid.)とが相応することである。具体的には、聖母マリアに「純粹な愛」(ibid.)が描かれており、コレッジョのマグダラのマリアの「苦痛と苦悩」『美学講義』1820/21 年冬学期[212:01]という形式に贖罪という内面が描かれていることをヘーゲルは例に挙げている。ヘーゲルは、コレッジョのマグダラのマリアの「世俗性と軽薄」(ibid.)という欠陥は一時的なものにすぎず、「贖罪を行うことで自分自身に戻った」(ibid.)という「内的なことと形式とのこの一致」を高く評価する。すなわち、罪をおかすことによって苦痛にさいなまされながら贖罪を行うマグダラのマリアにヘーゲルは、内面的な感情が描かれていることを評価している。なぜならば、絵画に描かれることによって苦悩や苦痛は一時的な感情ではなく、根源的・本性的なものとして表現されるようになるからである。

コレッジョに対して、ヘーゲルがフランチェスキーニの『マグダラのマリア』を「それほど精神に富んだ作品ではありません」『美学講義』1820/21 年冬学期、[259:01]と評価していないのは、マグダラのマリアが苦痛に苛まされるさまがコレッジョほど描かれておらず、美しい姿が描かれているからだと考えられる。ヘーゲルは、1820年にドレスデンでコレッジョ^{xxiv}とフランチェスキーニの「マグダラのマリア」^{xxv}を観たことによって^{xxvi}、コレッジョへの高い評価を固めて、冬学期に絵画における内面性と形式との一致を美学講義で論じている。

リヒテンシュタイン美術館はフランチェスキーニによって絵画の選定が行われただけでなく、1階の入り口である部屋1は全てフランチェスキーニの絵画で占められている。しかし、ヘーゲルがフランチェスキーニについて書簡で言及している箇所は、ドレスデンで目にした『マグダラのマリア』だけである。ただしヘーゲルは、フランチェスキーニの絵画について、事柄の「継起」を呼び起こさせ、「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」(『美学講義』1820/21 年、[259:01])と、その物語性を評価している。「絵画的な構図やシーン」(『美学講義』1820/21 年、[268:25])には「画家の独創力や理解力」(ibid.)が発揮されることから、ヘーゲルは情景の中で人物がどのように描かれているかについての分析を行っている。



図7 コレッジョ『マグダラのマリア』



図8 フランチェスキーニ『マグダラのマリア』

6. ヘーゲルが言及している画家

Katalog der fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien. 1885, Verlag der fürstlichen Galerie.には 839 点の絵画が掲載されている。この内、ヘーゲルが美学講義と書簡で言及している画家は、以下 12 人である^{xxvii}。()内には記載されている絵画の点数を記す。

Pompeo Girolamo Battoni (2), Anton van Dyck (24), Hans Holbein d. Jüng. (1), Leonardo da Vinci (1), Anton Rafael Mengs (1), Adrian van Ostade (3), Rembrandt von Rhyn (4), Guido Reni (8), Peter Paul Rubens (30), Johann Schorel (2), David Teniers d. Jüng. (14)

1885 年のカタログでは、839 点の絵画が 1 階 7 部屋、2 階 12 部屋に、各部屋の壁 4 面に展示されている絵画が、画家の出身地別に掲載されている。

1820/21 年講義でヘーゲルは絵画の特色として三点を指摘している。第一に絵画は「抽象的な芸術」[243:29]であり、「芸術は精神から精神的な作品を生み出す」[244:03]ので、自然の作物よりも高度な作品だとされる。第二に絵画は、本来的に「ロマン的芸術」[244:30]だと指摘している。第三に絵画は、「純粋に理念的なものの芸術」[245:23]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」(ibid.)だと指摘している。

6. 1. ロマン的芸術

ヘーゲルにとって「ロマン的芸術」とはキリスト教芸術を指している。ホトー版テキストでは「ロマン的芸術」としてヘーゲルが挙げているのは、ルーベンス、ラファエロ、コレッジョであり、ヘーゲルは彼らの作品をキリスト教芸術として高く評価している(Suhrkamp Verlag, 15. 38)。リヒテンシュタイン絵画館の 1885 年カタログによればルーベンスの絵画は 30 点あり、1 階の部屋 IV・V・VI・VII に集中している。ルーベンスの絵画のうちキリスト教絵画としては、部屋 V の「十字架のキリスト」、部屋 VI の「聖母マリアの被昇天」、「聖アンナとマリア」等が挙げられる。

「ロマン的芸術」という表現は 1820/21 年講義、1823 年講義筆記録で用いられており、「宗教態がもつ最内奥のもの」[253:02]である。1820/21 年講義では、「絵画は本来的にロマン的芸術に属し、ロマン的芸術に相応しい」[244:30]とされる。それゆえに、ヘーゲルは古代絵画については、「[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得ません」[252:04]と低い評価を下している。

1826 年講義では、「ロマン的芸術」という表現は用いられていないが、「キリスト教芸術」[181:02]が絵画の場を占める中心点であるとしている。1826 年講義では、1820/21 年講義よりも古代絵画が高く評価されており、「古代人が絵画において偉大な名匠を持たなかったとは言われません」[205:21]と述べている。1826 年講義で古代芸術を評価する理由として、1824 年に刊行されたマイアーの『絵画の歴史』をヘーゲルは挙げている。

6. 2. 肖像画——「情感や性格や行為の特殊態」

肖像画で「人物が芸術を通して浮かび上がり、生き生きと描かれる」(『美学講義』1820/21 [246:01]) 例として、ヘーゲルはファン・ダイクを挙げている。リヒテンシュタイン絵画館の 1855 年カタログによれば、ファン・ダイクの絵画は 24 点あり、1 階の部屋 V・VI・VII に集中している。ファン・ダイクは「衣服の装飾や建物や景色の素描などに至るまで、疎かにはしませんでした」(『美学講義』1820/21 [247:04]) と、ヘーゲルはオランダの芸術が日常

生活を描きながら技巧を通じて「より高い高貴な絵画作品」(ibid.)であることを評価している。ヘーゲルは 1822 年 10 月にアムステルダムでの絵画館を訪問しており、オランダ絵画に対する高い評価を定めている。ヘーゲルは「肖像画は高い芸術的価値を持ち得ます」(『美学講義』1820/21 [265:03])と述べており、肖像画の中に精神的なものが現れ出ている絵画をヘーゲルは高く評価している。

1826 年講義においても、ファン・ダイクの技巧をヘーゲルは高く評価しており、彼は「非常に美しい完成された頭」[210:10]を描くと述べている。ヘーゲルは単に画家を技巧の点だけで評価しているのではなく、外的な技巧を通じて精神的なもの、内面的なものである「偉大さ、親しみ、崇高さ」(ibid.)が表現されていることによって、絵画を評価しているのである。

7. 美術ギャラリーとコレクションの現在

ユダヤ系の市民が宮殿を訪れることができなくなったので、1938 年に美術ギャラリーは閉館した。その後、2004 年から再びウィーンの都市宮殿と夏の離宮は月に 2 回、日時を限定して一般公開されており、夏の離宮では観覧者にシャンパンが振る舞われている。現在、両方の宮殿は、結婚式やコンサートなどのイベントに一般への貸出も行われている。

リヒテンシュタイン侯のコレクションは、第二次世界大戦の終戦直前の数週間で、戦火から守るためにリヒテンシュタイン侯国のファドゥーツに移動された。その後、約 1500 点に及ぶコレクションはリヒテンシュタイン侯国に秘蔵された。現在は、リヒテンシュタイン侯国のファドゥーツ市の国立博物館で、リヒテンシュタイン侯国の自然史コレクションや手工芸品、行政文書などと一緒にリヒテンシュタイン侯のコレクションの一部が展示されているだけである。

-
- i ヨハン・クレフトナー「ある侯爵家の収集史」、『リヒテンシュタイン 華麗なる侯爵家の秘宝』国立新美術館、2012 年参照。
 - ii 森洋子「リヒテンシュタイン侯家コレクションの歴史と収蔵作品」『東京工芸大学紀要』Vol.4, No.2, 1981 年、105 頁参照。
 - iii 森洋子「リヒテンシュタイン侯家コレクションの歴史と収蔵作品」104 頁参照。
 - iv 『リヒテンシュタイン 華麗なる侯爵家の秘宝』国立新美術館、2012 年、43 頁参照。
 - v 後藤浩子「近代博物館の形成とその思想(2): フランスの場合①アンシャン・レジーム期から革命初期まで」、『経済志林』法政大学経済学部学会編、83(4)、2016 年、123-124 頁。
 - vi 森洋子「リヒテンシュタイン侯爵家コレクションの 2 人の偉大な立役者——カール・オイゼビウス侯とヨハン・アダム・アンドレアス 1 世侯」『リヒテンシュタイン 華麗なる侯爵家の秘宝』参照。
 - vii 森洋子「リヒテンシュタイン侯家コレクションの歴史と収蔵作品」『東京工芸大学紀要』Vol.4, No.2, 1981 年、113 頁参照。
 - viii 森洋子「リヒテンシュタイン侯家コレクションの歴史と収蔵作品」『東京工芸大学紀要』Vol.4, No.2, 1981 年、104 頁参照。
 - ix キャロル・ダンカン著、川口幸也訳『美術館という幻想——儀礼と権力』水声社、2011 年、19 頁。
 - x Vgl. Hellmut seemann, “Einleitung”, *Von Raffael bis Tiepolo: Italienische Kunst aus der Sammlung des Fürstenhauses Esterházy*, hrg. von István Barkóczy, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 1999. S.9.
 - xi Vgl. Stefan Körner, S.296.
 - xii 石川は、ヘーゲルのウィーンへの旅の主な目的はロッシーニによるイタリア・オペラの長期講演の見物にあったと述べており、実際にヘーゲルは連日オペラを見物しに行っている(石川伊織「旅の日のヘーゲル——美学体系と音楽体験: 1824 年 9 月ウィーン——」、『国立新潟女子短期大学研究紀要』第 45 号、2008 年、223 頁参照)。
 - xiii 松宮秀治『芸術崇拜の思想』白水社、2008 年、28 頁。
 - xiv Hegel, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. von Hans-Friedrich Wessels u. Heinrich Clairmont, Hamburg, 1988. からの引用には Phä.S.と記す。
 - xv Vgl. GW13, 545.

-
- xvi Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklöpedie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*(Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Gesammelte Werke*. Bd. 13). Hrsg. v. W. Bonsiepen und K. Grotzsch, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2000. からの引用はGW.13の後に、アカデミー版ヘーゲル全集第13巻の頁付けを示す。第3篇精神哲学メモの【()】内の数字はヘーゲル自筆原稿頁数である。
- xvii Vgl. Bd.5, 1969; O. Pöggeler, “Hegel und Heidelberg” in *Hegel-Studien*, Bd.6(1971),S128.
- xviii Vgl. 【GW. 13. 676】
- xix 【GW. 13. 545】
- xx cf. Hellmut Lorenz, *Liechtenstein Palaces in Vienna from the Age of the Baroque*, The Metropolitan Museum of Art, 1985, p. 16. 森洋子「リヒテンシュタイン侯爵家コレクションの 2 人の偉大な立役者——カール・オイゼビウス侯とヨハン・アダム・アンドレアス 1 世侯」『リヒテンシュタイン 華麗なる侯爵家の秘宝』参照。
- xxi 『リヒテンシュタイン 華麗なる侯爵家の秘宝』国立新美術館、2012 年参照。
- xxii Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, (Nachschrift von H. Hotho, 1823), Hrsg. von A. Gethmann-Siefert, (G. W. F. Hegel, *Vorlesungen*, *Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, Bd. 2), Hamburg 1998, S.231.
- xxiii Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, (Nachschrift von H. Hotho, 1823), S.230.
- xxiv <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/560058> コレージュの「マグダラのマリア」はおそらく 1527 年に描かれてアウグスト 3 世のお気に入りであった。しかし、1880 年にはコピーであるとされ、1945 年以降は消失している。Vgl. Tristan Weddigen, *Mary Magdalene in the desert: the Dresden picture gallery, a crypto-Catholic collection?* In: Feigenbaum, Gail; Ebert-Schifferer, Sybille. *Sacred possessions: collecting Italian religious art, 1500-1900*. Los Angeles, 189-206. 2011.
- xxv <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/289954>
- xxvi Vgl. *Sach- und Ortverzeichniss der Königlich Sächsischen Gemälde-Gallerie zu Dresden, mit Königlich Sächsischem Privilegio*, Dresden, 1819, S. 217; *Neues Sach- und Ortverzeichniss der Königlich Sächsischen Gemälde-Gallerie zu Dresden, mit Königlich Sächsischem Privilegio*, Dresden, 1822.
- xxvii 石川伊織「ヘーゲルの 1820/21 年『美学講義』の絵画論と歴史的展示」、『知の史的探究』八千代出版株式会社、2017 年参照。