

ルーヴルのフリードリヒ・シュレーゲル

——「象徴的絵画」における「有機的構成」の理念——¹⁾

武田利勝

1) 始めに——シュレーゲルの『絵画論』

「絵画館は詩人にとって、あらゆる間接的刺激的詰まった貯蔵庫だ²⁾」というノヴァーリスの言葉が、イエナを活動拠点としていた、いわゆる初期ロマン派の思想家たちの共通見解であったとすれば、1798年夏に彼らが連れ立って——その中心にはシュレーゲル兄弟がいた——ドレスデンの絵画館を訪れたという体験は、彼らと絵画芸術との関係を問う場合に見落とすことはできないだろう。翌年の『アテネウム』誌第二号に発表されたアウグスト・ヴィルヘルムとカロリーネ・シュレーゲル夫妻の合作による対話篇『絵画 Gemälde』はこの絵画館探訪の直後、まさにその体験に基いて書かれたものである。事実、そこで展開される絵画を巡っての様々な議論は、ドレスデンで彼らが繰り広げたであろう実際の論争を髣髴させるのだが、『アテネウム』責任編集として『絵画』の草稿を受取ったフリードリヒ・シュレーゲルにとっても、この批評的対話篇は、夏の絵画体験に続くいわば二重の「間接的刺激」となったにちがいない。だから、彼は兄アウグストに宛てて直ちに次のように書くのである。「『絵画』は素晴らしかった。これを読みながら、僕は二晩も楽しい時を過ごしましたよ。(…)その時に考えついたのですが、兄さんには一度、芸術と学問との不可避の結び付きについて、なにか書いてみるべき使命があると思う。兄さんの気持ちになって勝手に構想を立てていること自体、兄さんは笑うかもしれないけれども、それでもこの提案を無下に突っぱねたりはしないで欲しいのです³⁾。このように弟から「提案」されるまでもなく、アウグスト・ヴィルヘルムは1801年にベルリン大学において『芸術学 Die Kunstlehre』講義を開くことになるのであるが、上記の言はむしろ、おそらく弟フリードリヒ当人の中に、根強く生き続けていたといえよう。その批評的

1) 本稿は、日本独文学会2002年秋季研究発表会(9月28日、新潟大学)におけるポスター発表『ルーヴルのフリードリヒ・シュレーゲル——絵画批評にあらわれるその思想世界——』を下地とし、その際の参加者の方々との討論に基いて内容を発展させたものであるが、特に神戸大学助教授の宮田眞治先生からは大変貴重な御指摘を数々頂いた。この場をお借りして御礼申し上げたい。

2) Studien zur bildenden Kunst. NS (Novalis-Schriften), Bd.2, Vlg.W. Kohlhammer, 1981, S.648

3) An August Wilhelm Schlegel, 29. Sept. 1798, KA (Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe. Hrsg.v. Ernst Behrer unter Mitwirkung v. Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner. München/Paderborn / Wien, 1958ff.) XXIV, S.173f.

関心が本格的に絵画芸術へと向けられるのは、上の書簡から4年を経た1802年のことである。この年からパリでの生活を始めたシュレーゲルは、ルーヴル宮の絵画館へとしばしば足を運ぶようになるが、そこでの絵画体験を『パリの絵画報告 Nachricht von den Gemälden in Paris』(KA IV, S.9ff.)としてまとめ、翌年の『ヨーロッパ』創刊号に発表した。「ドレスデンの友へ」と付されたこの書簡形式による批評の中で、シュレーゲルは、「パリの美術館にいながらドレスデン絵画館のことを思い出していた」(ebd. S.12)と述べているが、この点からも1798年の絵画体験と、その4年後のルーヴル体験との間の、ある種の照応関係が窺えるのである。それはさておき、シュレーゲルは続けて1803年に、再び『ラファエロについて Vom Raffael』(ebd. S.48ff.)および『イタリア絵画について、補足 Nachtrag italiänischer Gemälde』(ebd. S.61ff.)を同誌に発表、さらに『古絵画について、第二の補足 Zweiter Nachtrag alter Gemälde』(ebd. S.79ff.)ならびに『古絵画について、第三の補足 Dritter Nachtrag alter Gemälde』(ebd. S.116ff.)を書き、1805年の同誌第二巻に掲載した。これら五つの絵画批評は、1823年の自選著作集刊行に際し、『1802年から04年、パリ・ネーデルラントからの絵画についての記述 Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802-1804』として一つに纏められることとなる(以下、本稿ではこれらを総称して『絵画論』とする)。

本稿の目的は、これら『絵画論』を、ルンゲやフリードリヒ、さらにはナザレ派等に代表されるような、絵画における一連のロマン主義的思潮の中に位置付けることではなく⁴⁾、従来シュレーゲル研究において顧みられることの少なかった⁵⁾この絵画批評をいわば媒体として、フリードリヒ・シュレーゲルの思想世界の再構成を試みることにある。

2) 絵画の「ポエジー」

「身体美の純粋な形式が、物質的芸術としての彫刻においてもっともよく描き出されるとしたら、(…)個々の形姿の澄みきった表現の中に、あるいは愛に満ちた神的意味の美しい秘儀の中に、つまり全体のコンポジションの中に現れる精神こそが、ほとんどの場合、

4) 絵画における古典主義からロマン主義への移行期における Fr. シュレーゲルの役割を絵画史の視点から論じた研究としては、以下を参照。Einem, Herbert von: Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760 bis 1840. München, 1978 (『ドイツ近代絵画史—古典主義からロマン主義へ』神林恒道訳, 岩崎美術社) Einem は絵画におけるロマン主義の方向を「プロテスタント的」と「カトリック的」の二つに類別するが、当然ながら、後者における理論的支柱としてシュレーゲルを位置付けている。『絵画論』についても少なからず触れられるが、それは勿論1808年のカトリック改宗を見据えた論述に留まっており、具体的な内容に踏み込んでいないものではない。

5) Ernst Behrer は „Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik“ (Hrsg.v. Silvio Vietta, Stuttgart / Weimar, 1994) においてシュレーゲル兄弟の項を担当しているが、そのタイトルを „Die italienische Renaissance in der Literaturtheorie der Brüder Schlegel“ (ebd. S.176ff.) としていることから明らかなように、彼らとルネッサンス絵画との重要な関わりについて全く触れていない。

絵画という精神的芸術の目的にして対象であり、その独自の特性であり、もっとも本来的な領域なのだ。」(ebd. S.74)

「彫刻と絵画との本質的な相違」(ebd. S.112)については厳密に考えられなくてはならない⁶⁾——『絵画論』全体にわたって、シュレーゲルはこのことを繰り返し強調している。彫刻の目的が、「剥き出しの美を大きな塊にして」(ebd. S.112f.) 表現するにある一方、そうした身体美の直接的描写に対し、絵画の使命は、描かれた一切が「全体のコンポジション」において「真の魔力」(ebd. S.113) を表象するにある。ゆえに絵画においては、「構成的かつ調和的に統一されてはじめて、一つの全体である完全な作品を形成すべき芸術の個々の要素と構成部分とをばらばらに切り離す」(ebd.) ことは不可である⁷⁾。そこでは、作品に描かれた人物や事物たちは勿論のこと、「色彩」や「線描」のような、一般に絵画において最重要にも見える要因——シュレーゲルはそれを、「芸術形成のいろは」(ebd. S. 75) という——すら、作品全体の一部分にすぎないのである。したがって、ある作品からこうした「色彩」や「線描」だけを取り出すのも誤りである。

しかし一方で、芸術のあらゆる「形式」が、個への志向としての「全体の分節 Einteilung」と、全体への志向としての「部分の関連と構成」とに同時的に基くことでのみ成り立つとすれば⁸⁾、ある全体を把握するためには、構成的分割が不可欠であることは認めざるを得ない。絵画芸術において分離可能なものがあるとしたら、それは描かれた対象や「色彩」のような平面的構成ではなく、「精神と文字」あるいは「着想と仕上げ」である(ebd. S.75)。絵画における「文字」あるいは「仕上げ」とは、「線描」「色彩」といった個別的要因であり、「精神」ないし「着想」が指すのは「配置」や「コンポジション」のような全体的構成である。絵画の「配置」や「コンポジション」、つまり全体の「構成」にあらわれるこのような「精神」あるいは「着想」は、シュレーゲルに拠れば、「絵画におけるポエジー Poesie in dem Gemälde」(ebd.) との結び付きなしには考えられない⁹⁾。絵

6) シュレーゲルが彫刻芸術に関心を寄せることはほとんどなかったばかりか、古典主義的美学者らが賞賛してやまないギリシア古典彫刻については、「たんに誤った芸術」として切り捨てている (Fragment zur Poesie und Literatur XVII, 61, KA XVII, S.130)。「文学」を除く芸術形態としてシュレーゲルが積極的・肯定的に言及するのは、「建築」「絵画」そして「音楽」にほぼ限られるとみてよい。彫刻的な身体美を絵画芸術へと導入するという「昔からある誤解」の発端を、シュレーゲルは主としてミケランジェロに見ている (KA IV, S.56)。

7) ここでシュレーゲルが批判しているのは、具体的には、古典主義絵画の領袖であったメンクス (Mengs, Anton Raphael 1728-1779) であり、絵画における「根源的かつ永遠に一成るもの」を「引き裂き」、「全体を破壊する」という「誤謬」を推進した主犯格と名指されている (S.75)。かたや、雑誌『プロピュレーエン』の主筆を務めたゲーテとはいえば、『第二のローマ滞在』の書簡報告 (1788年2月) の中で、メンクスの作品を観たことを、感動を込めて記述している (Zweiter römischer Aufenthalt. Hanburger Ausgabe. Bd.11, S.523) ことは、明記しておかねばなるまい。

8) Propädeutik und Logik. KA XIII, S.268

9) 「ポエジーは語る絵画、絵画は沈黙のポエジー」というシモニテスの言葉を、シュレーゲルは『アテネウム』断章において既に引用している。AF (Athenäum Fragment) Nr.325, KA II, S.221

画全体の支配的原理としての「ポエジー」は、作品の直観において不可欠である——「内部まで完全に入り込み、どんな個別的なものをも注意深く捉えつつ、ある有機的全体を正確に直観することはどれも、ポエジーに他ならないのではないか？」(ebd. S.33)。このように個別と全体とを同時に志向しうる芸術の「ポエジー」においては、「精神」と言われる全体の構成と、「文字」としての個別要因とは、芸術作品において唯一分離可能な概念でありながら、相互を前提し合つてのみ成立しうる。こうした「ポエジー」の原理についてはすでに、1798年の『ゲーテのマイスターについて Über Goethes Meister』(KA II, S. 126ff.)において、比喩的に暗示されているのだが——「花の芳香を吸いこみながらも、それぞれの葉にある無数の葉脈を観察し、この観察にすっかり没頭することができてなげいけないのだろうか？」(ebd. S.131)——、かかる全体と細部、つまり「精神」と「文字」への同時的かつ不可分である視点の重要性は、この『絵画論』でも変わらないどころか、絵画批評に際して、何よりも前提されなくてはならないのである。

ではこの場合、作品における全体と個物はいかなる連関のうちに捉えうるのだろうか——次の断章から、それは読み解くことができるように思われる。「あらずじそれ自体は数学的に形成しうる。累乗、進展、対置(おそらくはあまりにも非合理的なものとの)、そして非合理的なもの〔結合的カオス〕がそれに続く(…)¹⁰⁾。この断章は当時(1802年)シュレーゲルが構想していたある小説作品のための覚書と思われるが、その主旨はまったく絵画批評に関しても適用可能である。作品全体において「あらずじ」が一つの要因に過ぎないとすれば(シュレーゲル自身の『ルツィンデ』はまさにこうした考えを実践している)、作品全体は、そのあらずじの「累乗、進展、対置」という運動によって形成されてゆく「結合的カオス」である。つまりシュレーゲルの絵画批評においてまず前提されるのは、個が全体に対して持つ運動的方向であり、同時に、全体を支配し、それによって個を結合する運動そのものなのだ。個と全体の構成との間のこのような運動性を、次の指摘は示唆しているといえるだろう。「完全な絵画全体との結びつきにおいて、これらすべての事物(論者注：ここでは「背景」や「前景」を指している)は意味を持つようになる。あらゆる絵画の目的とはそもそも、思うに、意味するものなのである」(KA IV, S.72)。「意味するもの das Bedeutende」——字義通りにいえば、それは「指し示すもの」である。作品における「色彩」や「背景」、あるいは描かれた諸対象、そうした個物が、全体の構成のうちに現れるべき不可視の「精神」に向けてまさしく腕を伸ばし、「指し示し」ている——「精神」と「文字」の分離がなされて始めて、作品全体を支配するこの志向性が把握されうるのである。こうした志向性としての「意味 Bedeutung」においてのみ、絵画は「高次のポエジー」(ebd. S.101)と結び付くのであり、また結び付くべきなのだ。絵画作品の前に立つシュレーゲルが真っ先に関心を向けるのは、まさしくこの点である。

以下に見るように、こうした視点がシュレーゲルの絵画批評すべての根幹を成しているのであるが、このように絵画を「直観する」ものにとって、通常いわれる絵画の諸ジャン

10) Fragment zur Poesie und Literatur XII, Nr.199, KA XVI, S.439

ルは、一切無意味である。ここでは「歴史絵画」「風景画」あるいは「肖像画」といった並列的なジャンルの境界線はすべて破棄される——「ある一つの、まったく完全な絵画のほかに、絵のジャンルなど存在しない」(ebd. S.72)。全体を覆う「意味」行為ゆえに「高次のポエジー」たりうるあらゆる絵画を包括する唯一のジャンル、シュレーゲルはそれを「象徴的絵画 symbolische Gemälde」(ebd.)と名付けている。

3) 「象徴的絵画」の概念

このような独自の絵画ジャンルについて、シュレーゲルは以下のように説明している。
 「ラファエロもレオナルドも、まったく違う肖像画のジャンルの模範を示したのである。こうしたジャンルについては、ホルバインにもティツィアーノにもその形跡は見当たらないが、私はこれを象徴的ジャンルと呼びたい。(……)他の点では自然に忠実に模倣された肖像画に、たとえばレオナルドのモナ・リザにおけるように海、山、空からなる風景の背景を与えてみさえすれば、肖像画は、それだけのものにとどまっている限りではかなり制限されていたこのジャンルの領域を、遙かに越え出るのである。このように重要であるはずの環境が意味するのは、描かれた顔がもたらす印象に他ならないこと、いわば顔の二重の、かつ高次の反映 *verdoppelte und höhere Abspiegelung* に他ならないことは明白である。それ自体ではいまだ完全には明らかになっていないもの、こうしたものだけがあらゆる種類の象徴によって可能な限り多様に暗示されなくてはならず、また暗示されることができる。それ自体ではいまだ完全には明らかになっていないもの、それは人間の顔の中にある高次の精神であり、そこに隠された魂である。なんととっても、本人の内的本質そのままの外見を持つような人間は、実際にはきわめて稀なのだから。」(ebd. S.36f.)

「象徴的絵画」という新しいジャンルが構想されることによって、いわゆる肖像画の、「ある人物の模写を忠実な客観性のうちにとどめおこうという意図」(ebd. S.37)は消滅する。「象徴的絵画」におけるあらゆる意図は、端的に「意味すること」であり、その限りでは人間の顔すら、絵画全体の一要因に過ぎないのである。ここでは絵画の前景を占める「顔」と、背景に描かれた「風景」とが、互いに合わせ鏡のように幾重にも「反映」し合い、互いを「意味し=指し示し」合うことによって、絵画全体の「精神」として隠された、「それ自体ではいまだ完全には明らかになっていないもの」を「多様に暗示」する。こうした「反映」としての「暗示」そのものにシュレーゲルが「絵画におけるポエジー」を見出したのだとすると、「ロマン的ポエジー」についての、あの名高い断章の一節を想起しないわけにはいくまい。「ロマン的ポエジーは(…)いかなる実在的関心からも観念的関心からも自由に、ポエジー的反映 *poetische Reflexion* という翼に乗って、描写されるものと描写するものとの中間を漂い、この反映を次々と累乗し、まるで無限に並べられた鏡に映されるように *wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln*, 多様化することができる(……)」¹¹⁾。

11) AF, Nr.116, KA II, S.182f.

「象徴的絵画」における「反映」の「累乗」が、例えば『モナ・リザ』における背景と前景とを結び付ける、「それ自体ではいまだ完全には明らかになっていないもの」としての作品全体の隠された「精神」を志向する無限の照応関係であることは先に指摘した通りである。しかしこの「累乗」は、時として一つの絵画作品を超え、複数の作品を結び付ける運動でもある。

「コレッジオは、レオナルドのように、彼の描くほとんどすべての表情に似通った微笑を描き込んだだけでなく、さまざまな絵画の中に同じ表情を繰り返すことも稀ではなかった。それらの表情はその全個性において、紛れもなく同一のものとして再び現れるのである」(ebd. S.22)。この場合さまざまな絵画そのものがそれぞれ一つの鏡として、そこに描かれた表情の中に無限に像を反映させていく。シュレーゲルが、コレッジオの絵画全体をして一つの「象徴的絵画」と見なしていたのだろうことは、「コレッジオの絵はその共同の連関ぬきには理解できない。一つの絵が他の絵の説明をするのであり、多くが互いに関係しあっている」(ebd.) という指摘からも推察できる。ただし、このような像の多様な反映は、あくまでも「完全な同一性や繰り返しではなく、いわばある同じテーマの、つまりはっきりと現れてくる基本形式のヴァリエーション」(ebd. S.23)なのであって、そこには明確に「累乗」の運動が伴なわれているのである。こうした無限の照応関係のなかにシュレーゲルは画家の「詩的ファンタジー」(ebd.)を認めるのだが、シュレーゲルがそうしたファンタジーの「豊かさ」を見出すのは、「しばしば非常に素朴であるテーマの中に」ではなく、「テーマの多様をきわめたヴァリエーションの中に」(ebd.)であったことは重要である。ある作品に描かれた表情それ自体は、一つのテーマとしての個物に過ぎず¹²⁾（「あらずじそれ自体は数学的に形成しうる」）、「容易には尽くし難い思想の豊饒」を「暗示する」(ebd.)のは、それらの累乗されたヴァリエーションなのだ¹³⁾。したがって、一般に画家にとって「最終目的」であるような「さまざまな形式や形態」は、コレッジオにとっては「全体の思想を表現するためのただの手段、個々の音、音節あるいは言葉」

12) 人間の表情の客観的写実性に対するこのような無関心は、後年に至ってより徹底されることとなる。1823年に公刊された『絵画論』改訂版でシュレーゲルは、キリストの磔刑を描くのに最も理想的なスタイルが「ヴェロニカ」であることを書き加えている。「身体とのあらゆる結び付きから切り離されて、頭部だけが、聖なるハンカチに残された影像という奇跡の刻印として、いわば写実的なイメージとただの記号との中間を成している」(S.91, Anm. I)。ここでは、パリ時代における顔の「反映 Abspiegelung」という概念のもつ象徴性は失われることなく、顔の「刻印 Abdruck」へと転化されている。ただし、前者にあった合わせ鏡を無限に重ねることで多様に累乗していくイメージは失われているように見える。

13) ポールハイムは、シュレーゲルの「アラベスク」概念に影響を与えた画家としてラファエロの名を挙げているが(Polheim, Karl Konrad: Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. München / Paderborn / Wien 1966, S.26ff.), コレッジオもそれに劣らず、あるいはそれ以上に重要である。事実、『ルツィンデ』の構想において、コレッジオの絵画が少なからず影響していたことは幾つかの覚書からも明らかである(Vgl. Fragment zur Poesie und Literatur, VIII, Nr.35, 38, u.49, KA XVI, S.233ff.)。なお、シュレーゲルは1800年に発表した『ロマーンについての書簡 Brief über den Roman』のなかで、絵画における「アラベスク」の事例として、ラファエロとコレッジオを挙げている(KA II, S.333)。

(ebd.) に過ぎない。こうしたコレッジオの絵画の「傾向」をシュレーゲルは、称賛とともに「アレゴリー」¹⁴⁾(ebd.) と呼ぶのである。

4) 絵画を構成する視線

前章で考察した「象徴的絵画」という概念を踏まえつつ、ここではシュレーゲルによる絵画批評を具体的に観察する。多くの絵画の中にあって、特にシュレーゲルの関心を強く惹いた——詳細を極めるその記述からしてこのことを物語っているのだが——作品の一つが、セバスティアノ・デル・ピオンボの『聖アガタの受難』(図1)である。シュレーゲルに拠ればこの作品はきわめて「古典的」でありながら「古代大理石を気取った真似事」ではなく、その意味で本来の「古典的絵画」の名に値する(ebd. S.87)。乳房を引き千切られて殉教した聖女の伝承にまつわるこの絵画には、しかし「血は一滴も流れず、激しい苦悶もなく、傷口もない」(ebd. S.88)という点に、シュレーゲルはまず着目する。熱く灼けた鉄の拷問具は、まだ聖女の胸に触れていないのだ。画家が敢えてこの「瞬間」を選んだことに目を向けられないもの、あるいは「この苦痛のなかに苦痛以外のなにものをも見ず、

[図1]



14) しばしば指摘されるように、シュレーゲルは「アレゴリー」と「象徴」の両概念を同じ意味として用いている。『絵画論』においても、「象徴的絵画」ではなく「アレゴリーの絵画」と表現される箇所があるが(S.66)、意味の差異は認められない。

感じないもの」には、この絵画に隠された「高次の神的な意味」(ebd.)は理解できない——そう述べた後にはこの作品についての劇的な説明が続くのであるが、最後に、シュレーゲルの視線はふと拷問の現場を離れ、絵画の背景へと移る。

「さらに注意すべきは、そしてこの絵全体において、おそらくもっとも重要に考えられているのは、暴君の後ろでこの出来事を深い同情をもって見つめている、略式の鎧冑をつけた二人の兵士である。心からの感動、正直な痛み、こうしたものが彼らの表情に表れている。暴君に対する激しい憤慨も、善意からの助命嘆願という虚しい意志表示もない。自分では如何ともしがたいものを黙ってみている彼らが目を向けているのは、ただに聖女であって、考えも注意もそれ以外に払われてはいない。彼らは彼女の言葉に耳を傾けているように見えるし、高次の、深い同情によって、まるでギリシア悲劇の合唱隊が伴奏によってそうするように、苦痛を和らげているように見える。そして彼らは、苦痛という感情を、必然の思想、そして永遠の自然の思想と婚姻させているようなのだ。この二人は互いにまったく似ている。ほとんど同一人物であって、いわば複数人で一人の人物を表しているのだが、それだけに古代悲劇の合唱隊の意味を連想させるのである。(…)遙かな風景への眺望は、まるで未来の幸福への信仰のように、震撼する魂を慰めるのである。」(ebd. S. 90)

引用の箇所において、注目すべきは二点ある。まず、前章における『モナ・リザ』同様、「背景」としての「風景」がただの装飾ではなく、作品全体において「意味」を持つ個体と考えられていること¹⁵⁾。シュレーゲルに拠ればこの作品の本質は「苦痛」という一主題にあるのではなく、作品全体が語りかけるべき「高次の神的意思」にある。小さく描かれた風景は、「苦痛」に対置される「未来の幸福への信仰」として作品の背後に穿たれた異質な空間である。さらに、より重要なのが左上方にさりげなく描かれた「二人の兵士」についての記述である。絵画そのものを見ても判るように、この二人は拷問の現場に居合わせながら、他のだれもがその存在に気付いていないようでもある。その意味では、彼らは作品の中に描かれながら、物語全体をより高い視点から説明する「合唱隊」のように、物語の埒外にあるといえるだろう。その上、物語の外部にいる如き彼らは、「苦痛」という低次の、作品全体にとっては個別要素にすぎない「感情」を、「永遠の自然の思想」と「婚姻させる」仲介者として、作品全体の「高次の神的意思」を担うのである。けれども、それは彼らそのものの特性によるのではない。絵画のなかで「もっとも重要」とされるこの二人の表情には、シュレーゲルも指摘するようにまったく特徴はなく、「ほとんど同一人物」であり、それ自体では一個の個物にすぎないのである。彼らが作品の次元を「感情」から「思想」にまで高めることができるのは、聖女を「深い同情をもって見つめている」

15) ノヴァーリスが『造形芸術研究』において示した「風景は全体として一個の個体を成さねばならない」(Studien zur bildenden Kunst, a.a.O., S.648)という見解が、シュレーゲルとのいわゆる「共同哲学」のうちに成り立ったのだとすれば、この見解は後者の『絵画論』における「背景」の概念に、少なからぬ影響を与えたと言えるだろう。

その視線ゆえである。この視線が射し込むことによって、「苦痛」の「感情」に支配される前景は、その完結性を失い、背後の「未来」に対して開かれる。そのように作品全体の隠された「精神」を指し示すものとしての「意味」を担うのは「二人の兵士」そのものではなく、視線という運動的方向性なのだ。

このように人物の視線に焦点を当てることによって作品全体の「精神」を浮き彫りにする記述としては、ラファエロ初期の『聖母子』(図2)についての次のようなものがある。

「しかしそれよりも、この絵についてもっとも誉むべきは、全体のすばらしい統一である。(…)ここでは聖母を取り巻く人々は、せいぜいのところ単に絵画らしいにすぎない表現や配置の対照によって恣意的かつ無意味に並べられた、無駄な人物たちではない。それどころか全体がまことに一つの全体であり、すべての人物たちが必然的に一体をなしている。というのも、彼らすべてはその表情の方向によって、互いに意味深く密接に結び付けられていて、祈りという実際の対話のうちに絡み合わされているように見えるからであ

[図2]



る。」(ebd. S.131f.)

この作品のなかではすべてが「素朴で単純」でありながら、しかしどれもが「意味を持って bedeutend」おり、そのような「意味」に結び付けられつつ人物たちが「一体を成している」点に、シュレーゲルは「真に偉大なコンポジション」(ebd. S.132)を見出している。そうした全体的構成へと人物たちを結び付けているのは、ここでもやはり「表情の方向」つまり、彼らの視線なのである。彼らそれぞれが各自の立つ位置から、「全体」に向けて独自の視線を放射することによって、全体はさまざまな視線の交錯する一つの「対話」へと形成され、同時に、すべての人物をこの「対話」へと「絡み合わせ」る。

複数の視線が交響する「祈り」というポリフォニックな「対話」は、また次のように、この絵画を観る者に対しても開かれている。「敬虔なる鑑賞者のほうを向いているブルーノーは、この対話の高次の意味へと、その者を導き入れようかと申し出ているかのようだ」(ebd.)。実際に絵画作品を観察すると、右手に立って鑑賞者のほうに顔を向けているブルーノーが我々に指し示しているのは、幼子イエスと、彼を抱いた聖母であるように見える。しかしシュレーゲルにしてみれば、本来この絵画の主役であるべきイエスの像も、絵画全体の構成要素、あるいは、「対話」の一構成員にすぎない——「ある小説においてすべての人物が太陽をめぐる惑星のように一人の人物の周りを動いているとしたら、それはまったく洗練されていない、エゴイズムの粗野なあらわれである」¹⁶⁾。ブルーノーは、鑑賞者と作品とを結び付けるいわば仲介者として、鑑賞者に向けて「対話」の場を提供する。作品の内部から鑑賞者へと向けられた視線が、作品を観るものをその内部へと迎え入れるのだとすれば、このとき鑑賞者も「対話」の一参加者に過ぎなくなるかのようである¹⁷⁾。

シュレーゲルは、絵画の「アレゴリー」(「象徴」と同義としての)を、「(思想の)意味を絵画の中で自ずから発話するもの」と言い換えている¹⁸⁾。絵画の人物たちは、それ自体が一つのアレゴリーとして、それぞれの視線によって相互的に「意味」を「発話」しあうばかりではなく、さらに作品そのものが一つのアレゴリーとなり、観るものを見返す外部への視線によって、その全体の「意味」を語りかけるのである。

5) 「対話」による「有機的構成」

多様に視線が交錯することによって一つの対話的全体が構成されるというこのイメージは、『絵画論』において初めて生まれたのではなく、むしろ、すでにあっただうしたイ

16) AF, Nr.118, KA II, S.183

17) シュレーゲルは、『絵画論』全体を通じ、このように鑑賞者を見返す視点についてしばしば言及している。例えばマンテーニャの『マルスとヴェヌス』を巡る記述(ebd. S.15)や、アンドレア・デル・サルトの『カリタス』の解説(ebd. S.82)が挙げられる。特に後者においては、絵そのものが「慈愛のこもった快活な開かれた眼」(ebd.)をもってわれわれを観ている、とされている。

18) 1823年刊行の自選著作集による。KA IV, S.82, Anm.7

メージの視覚的な表象を、シュレーゲルが絵画記述のなかで再構成したのだということは、例えば『アテネウム』時代におけるノヴァーリスからの呼びかけ——「君はむしろ地上に現出した聖なる革命、つまり複数形の一なるメシア ein Messias im Pluralis の、見えざる構成員なのだ」¹⁹⁾——に呼応するかのような、次の断章が物語っている。

「私は中心を指し示すいくつかのイデーエンを発言した。私は自分の見方に従い nach meiner Ansicht, 自分の立場から aus meinem Standpunkt, 曙光に挨拶を送った。道を知る者は、各自の見方に従い nach seiner Ansicht, 各自の立場から aus seinem Standpunkt, 同じことをすればよい。」²⁰⁾

1800年の『アテネウム』誌に発表された『イデーエン』を締め括るこの断章が描き出すのは、さまざまな視点から多様に視線（「見方」）が向けられることによって「指し示」される「中心」というイメージである。一個のフラグメントに過ぎない多様なものたちは、各自の「立場」からの視線による「指し示し」を通じ、一つの全体へと統一されるのだ。この全体がノヴァーリスのいう「複数形の一なるメシア」と無縁でないとすれば——上記の断章に続けて、シュレーゲルはノヴァーリスに向けて「君の考えたことを私は考え、私の考えたことを君も考える」と語り掛けている²¹⁾のであるが——、まさにこうした救世主のイメージを、シュレーゲルはラファエロの絵画において見出したといえるだろう。ここでは「高次の意味」を担うのは中央に描かれた幼いメシアそのものではなく、複数の視線を重ねる全体の「対話」的構成である。全体はまさしく「複数形の一なるメシア」として、鑑賞者からの新たな視線を呼びこむのである。

ところで、この絵画作品についての報告が書かれた1804年といえば、パリを離れてケルンに落ち着いたシュレーゲルが、ポアスレー兄弟らの要請を受けて私講義『哲学の展開12講 Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern』を始めた年でもある（一方、『絵画論』を執筆し続けるシュレーゲルのために、ルーヴルを起点とする北仏・ネーデルラントのさまざまな美術館を案内したのはこのポアスレー兄弟であった）。時期的には『絵画論』の後を受けるかたちで着手されたこの哲学講義、とりわけその第2講から第4講にあたる『意識の理論としての心理学 Die Psychologie als Theorie des Bewußtseins』（KA XII, S.324ff.）において、多様な視線が構成する対話的全体というイメージは、より体系的に、「有限なるもの」と「無限なるもの」との「対話」として論及されることとなるが、そこには次のような記述がある。

「われわれの熟考の対象が全て、血縁である対自我 das verwandte Gegen-Ich や汝 Du の纏った衣服に過ぎないとしても、理解への志向としての熟考はやはり、かの隠された精神たちとの合一への志向、それらとの伝達への志向に他ならない。もっとも孤独で内的な、普通の伝達には全く相応しからざる熟考のことを、われわれの自我と無限自我との対話と

19) Randbemerkungen zu Friedrich Schlegels „Ideen“, NS. Bd.3, S.493

20) IF (Ideen Fragment), Nr.155, KA II, S.272

21) IF, Nr.156(an Novalis), ebd.

呼ぶことができる。」(ebd. S.363)

「われわれの自我」は有限存在としての個物である。他なる存在としての「対自我」あるいは「汝」も同様であるが、これらの多様な個物たちは、「全体に参加し、もはや一人閉じこもってはいまいという志向」(ebd. S.467)によって、相互的な結合をのぞむ。個物たちがこのように全体への参加を志向するのは、自分たちが本来、全く個別的に成立したのではなく、「全体」としての「無限自我=原自我 Ur-Ich」から分離した「派生自我」であることを記憶しているからである——「全ては無限の自我性の一部に過ぎない。われわれが自分の外部に知覚するものはどれも、一つの生きた対自我であり、汝なのだ」(ebd. S.338)。多様な「派生自我」たちの相互的な合一としての「対話」的關係は、したがって、「全体」としての「無限自我=原自我」との失われた結合を回復すべき「志向」でもある。とすれば、個物たちの「対話」は、同時に不可視の「無限自我」との「対話」であるべきなのだ。

「対話」は、それが「全体」あるいは「無限なるもの」を「指し示す」ことによるのみ「高次の意味」を持つ。その場合、それぞれの「立場」から照射される個別的な「派生自我」たちの、絵画でいえば描かれた人物たちの多様な視線は、しかし単に溶解しあって一つになるのではない——「一なるメシア」は常に「複数形」なのである。このことはシュレーゲル自身によって、先の哲学講義に続く『序説と論理学 Propädeutik und Logik』(KA XIII, S.179ff.)において次のように説明されている。

あらゆる個物は同じ「原自我」から派生された同種のものでありながら、それでも「非同一的なもの Ungleichartigen」(ebd. S.286)である。例えば「対話」はそれらを全体へと結びつける運動であるが、その運動法則はあくまでも「結合 Verknüpfung」であって、「引力 Anziehung」ではない。もしも「引力」のほかにはありえないとしたら、全ては単に統一されるのみで、多様性は消滅してしまう(ebd.)。「非同一的なもの」としての個物の結合は「ただの結合であって、そこで相互に結び付いた存在者は絶対的に一つに合流するのではなく、どんなに緊密な結合にあってもなお、別個に存在すべきなのである」(ebd. S.287)。つまり、いかなる「構成」も、全体のなかに「差異と対立」が定立されていなくてはならない(ebd. S.268)。「結合」されながらも相互が「差異と対立」を前提しあった異質物であることによって、統一は決して完結されえないものとなる。そのようにして個物たちが交わす「対話」の運動は、無限に「累乗」され続けるのである。

このように統一された多様性——あるいは多様化された統一——という理念、つまり、「そこからあらゆる他の理念が導出され、構成される原概念」(ebd. S.262)としての「無限の統一と無限の充溢という理念」が、「有機的連関の概念」である(ebd.)。「というのも有機的とは、統一と充溢がもつとも密接に結び付いたもののことを言うからである」(ebd.)。多様な個物たちの「対話」的結合を通じて構成される全体が、多様と統一とが結び付いた一つの「有機的形成」(ebd. S.286)であるとすれば、絵画唯一の本来的ジャンルとしてシュレーゲルが再構成しようとした「象徴的絵画」もまた、そうした形成物に他ならなかったことを、次の覚書は示しているのではあるまいか——「有機的構成 Organisati-

on は、造形芸術の理念と言えよう〔来るべき絵画に寄せて〕。²²⁾

6) 絵画における「植生」の理念

絵画における多様性と統一との結合、つまり多様な個物がそれぞれ独自性を保ちつつ「対話」的運動を通じて全体へと結び付いているという点に、絵画の「有機的構成」が認められるとすれば、次の覚書は、その更に具体的なイメージへの展望を開くことだろう。

「植生 Vegetation としての有機的構成は、絵画の理念でもある。」²³⁾

「でも auch」という表現から明らかなように、ここで「植生」という「理念」を提示すること自体は、シュレーゲルにとって決して唐突なことではない。事実、1801年の『レッシング論完結篇 Abschluß des Lessing-Aufsatzes』(KA II, S.397ff.)においてシュレーゲルはすでに、「ある作品が植物的有機体か動物有機体のいずれに従って構成されているか」(ebd. S.415)を区別するべく、読者に対して要求を突きつけている。その際、ある芸術作品全体を構成する有機的構造としてシュレーゲルが優位性を見出しているのは、「植物的有機体」のそれである²⁴⁾。「動物有機体」の優位にあるものとしての「植物的有機体」を特徴付けるのは、まずその「合生 zusammengewachsen」という特性である。上の『完結篇』に先だつ1797年の『レッシング論 Über Lessing』(KA II, S.100ff.)において提示されたこの「合生」という概念²⁵⁾によって描き出されるのは、複数の事物が絡み合いつつ、ある統一体を、あたかも一体の植物のように構成する有り様であるが、シュレーゲルの批評作品のなかでこの概念が最も重要な役割を担うことになるのは、『絵画論』に続く彼独自の造形芸術論、つまり1806年の『ネーデルラント、ライン地方、スイス、及びフランスの一部を巡る旅の書簡 Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz, und einen Teil von Frankreich』(KA IV, S.153ff.)で展開されるゴシック建築論においてであろう。ゴシック教会を構成する「すらりと伸びた、もつぱらなる装飾や小塔の数々」(ebd. S.171)、これらはまさしく「合生」(ebd.)しつつ、建築物全体を巨大な「植物」(ebd. S.178)へと形成するのである。そこでは「彫琢の果てしない、底知れぬ技巧のこの上ない優美さ」は、「作品全体の巨大さ、途方のなさ、凄まじさ」(ebd. S.160)へと統一される。つまり多様な装飾や細部の「合生」が一つの全体を形成することで、「無限の統一」と「無限の多様性」の両理念は一つの統一体において結び付くのである。一連の

22) PL (Philosophische Lehrjahre) IV, Nr.1463, KA XVIII, S.314

23) PL IV, Nr.1468, ebd., S.315

24) 植物の概念を主題としてシュレーゲルの思想を論じた研究としては、拙論ながら以下のものがある。本稿と併せて御批判頂ければ幸いである。『「植物的有機体」の概念——フリードリヒ・シュレーゲルの「特性描写」的批評』(『ドイツ文学』108号、2002年、162-171頁)

25) シュレーゲルに拠れば、レッシングの『賢者ナータン』を構成するのは、二つの異なった要素による「合生」なのである。Vgl. KA II, S.123

『絵画論』も終盤に差し掛かる1804年は、シュレーゲルのゴシック建築体験の年でもあった。次の引用はその年に書かれた最後の『絵画論』からの一節であるが、そこからは上のようなゴシック建築の印象が、絵画を観るシュレーゲルにどのような影響を与えていたかが読み取れるだろう。

「ファンタジーの豊かな充溢と高度な優美さとによって、絵画の低ドイツの様式は、——芸術様式の違いは措くとして——ゴシック建築の第二の様式、つまり花状装飾の様式と似ている。この両者を支配しているのは、この上なく咲き誇るファンタジーという、類似の精神なのである。」(KA IV, S.129)

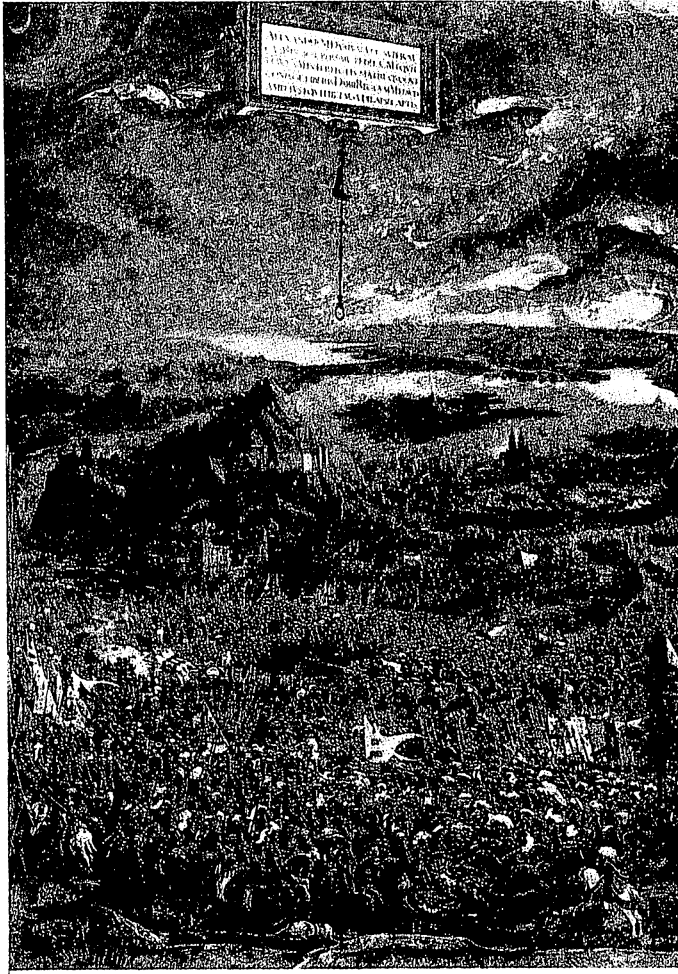
確かにシュレーゲルは、『絵画論』の至るところで、作品内のさまざまな植物の描写、あるいは植物装飾に着目している²⁶⁾。しかし「絵画の低ドイツの様式」を、ゴシック建築の「花状装飾の様式」と比べる根拠はそれだけではない。例えば、ドイツ絵画のなかでシュレーゲルがとりわけ高い評価を与える作品の一つが、アルトドルファーの『アレクサンダーの勝利』(図3)である。その称賛の理由は、第一に、古代をモチーフにしながらも、人物たちの服装や背景の描き方に関して「古代風の様式や模倣」(ebd. S.118)に墮することなく、ドイツ人画家があくまでも自らの「民族に特徴的なもの」(ebd. S.122)に従った点にあるが²⁷⁾、そのことと並んで重要なのは、驚くべき緻密な細部が多様に絡み合う、豊かな全体の構成である——「それぞれの兵士や騎士の特徴だけでなく、全体の群集そのものにあるのは、何たる多様性、何たる表現だろう。此处では膨れ上がる潮流の憤怒とともに、黒い射手たちの列が山から雪崩れるように降りてきて、次々と押し寄せてくる。彼処では岩山の上方高く、切り通しを後退する逃亡者たちの一群が見える。彼らに関して目につくのは日光に輝く鉄兜だけだが、全てがこの遠さにも関わらずかくも明瞭なのだ」(ebd. S.119)。「象徴的絵画」のこのような様式を、シュレーゲルは「真にロマン的な絵画」(ebd. S.120)と名付けている——それも、「全ては豊かな葉状装飾と、生のこの上なく華やかな充溢とに装われ」(ebd. S.179)たゴシック建築を、「ロマン的建築」(ebd. S.161)と呼ぶのと同じように。「ロマン的建築」において、「春の園に緑萌える豊かな植物」のように「全てが自由に、無限の生において咲き、その美を広げてゆく」(ebd. S.179)とすれば、「ロマン的絵画」においては、その「全体の決定と焦点は、中心から、はるかに光を放ちつつ出現する」(ebd. S.119)のである。

絵画における植物的な「合生」は、統一のうちなる多様性の概念を表象するものとして、

26) 絵画作品における装飾文様としての植物的有機体については、例えば以下のような記述がある。「芸術家は、父親が実をもちでいる樹の中に、天使、雲、そして枝をいわば一つの布地や花輪として編み込んだのだ。これは同時に、絵の上方を飾る花輪となっている。」(S. 28)

27) 『絵画論』でのシュレーゲルの主眼の一つは、ギリシア的「理想的普遍性」への反発として、「ナショナルなもの」を芸術の根幹に据えることにあった。古典主義美学の主張する「普遍的な美と芸術」は、シュレーゲルによれば「特徴なき観念的平板」にすぎないのである(S. 122f.)。ゴシック建築とドイツ絵画を並置する時に、こうした見解が一種のナショナリズムとして働いていたということは明らかだが、本稿はそのことを論じる余地を持たない。

[図3]



ときに個物たちを「絡み合わせ」る「対話」的構成において、あるいは潮流のような運動を孕んだ兵士たちの多様な描写において表現されるばかりではない。それは多くの植物における男性と女性との一体、つまり「両性具有」の理念としてもあらわれる。

「両性具有者としても植物は最高のものである。」²⁸⁾

レオナルドの宗教画についての、シュレーゲルによる次の記述は、植物における二性の統一、つまり「合生」としての「両性具有」を思わせる。「私にとって興味深かったのは聖母である。その顔はほとんど全く修正を加えずとも、あるいはそうでなければほんの少しだけ、完全に些細で重要でないくらいの修正を施すだけで、幼いキリストの顔にもなりうる。それは、我々がB(ボアスレー) 所有の複製で見たレオナルドによる若い救世主の顔部が、明らかに単に些細な偶然によって、聖母の顔と異なっているにすぎないと同様で

28) PL III, Nr.362, KA XVIII, S.153

ある。つまりこの画家は、顔の形と特徴の中に厳肅な女性性と若々しい男性性とを可能な限り近づけ、結合することによって、神的なものの理想を求めたのだ (ebd. S.31f., 括弧内の注は論者による)。ここでシュレーゲルの言う「理想」とは、「本来互いに分離しようとする二つの要素が、それにも拘わらず実際に結合へと至ること」(ebd. S.32) に他ならない。このように「一見して対立的なものを統一」し、「神的理想」という「それ自体描出不可能なものを、それでも直接的に描出可能にすること」(ebd. S.68) こそが、「少なくとも絵画において、画家という名前を正当に要求しうる唯一のもの」(ebd.) なのである。それは例えば、それぞれ異なった性質を持つ前景と背景とを有機的に結び付けることであったり——ピオンボの描く聖女アガタの受難において、その結び付きは「婚姻」と形容されていた——、あるいは上記のレオナルドのように、それ自体では決して意味を持ちえない一つの表情の中に、二つの異質な要素を、その異質性を前提しつつ、「両性具有」として結合させることでもある。作品を構成するこうした多様性の有機的統一の理念は、植物的有機体における「合生」の概念なしには説明できないであろう。だからこそシュレーゲルにとって、「植生」もまた絵画の重要な理念だったのである。

7) 「有機的時代」へ向けて

本稿は、「全体のコンポジション」への志向こそがシュレーゲルの絵画批評の根本をなす視点であるとしてきたが、そもそも彼の批評はいかなる場合であれ、作品の「全体がどのように構成されているか」²⁹⁾ という関心と不可分である。その際、批評家シュレーゲルに、作品を再構成するべく下絵を描かせたのは、作品の「中心、地平、点、契機、そして線」を規定するための「構成的特性描写」³⁰⁾ というきわめて視覚的な方法であった。こうした「構成」の規定により、全体は幾何学的分割に従って図形化されるのだが、それだけに止まらない。同時に、分割された諸対象の「累乗、進展、対置」といった運動が、例えば諸対象間の「対話」によって、いわば「結合的カオス」として生成することになる。シュレーゲルはゴシック建築論において、第一期ゴシック建築 (いわゆるロマネスク様式) を構成した「幾何学的厳密さ」が、時代を経るにつれて「その構成法則と自然のうちなる幾何学」とを次第次第に覆ってゆく「植物」によって、痕跡と化していく様を描き出しているが (KA IV, S.179), このような幾何学的図形から有機体への動的変成は、シュレーゲル自身の批評そのものの比喩であるようにも見える。そこでは、作品全体を規定するその幾何学的構成が、「合生」する植物のような「有機的構成」として繁茂してゆくのである。

世紀転換期のシュレーゲルは、来るべき世紀が「有機的時代」であることを予告した³¹⁾。

29) Über Goethes Meister. KA II, S.131

30) PL III, Nr.373, KA XVIII, S.56

31) AF, Nr.426, KA II, S.248f.

本稿で論じたような、絵画作品における「植生」のイメージはその自らなる実践であったとも言えるが、一方で上の予告は、『神話についての議論 Rede über die Mythologie』(KA II, S.311ff.)において「他のあらゆる詩の胚珠を包む無限の詩」(ebd. S.312)として構想した「新しい神話」の萌芽、更にはその生長への期待でもあった。そこでは、そうした芸術全体の有機的形成的のために「最初の人間たちの行為と、来るべき黄金時代の特性を認識すること」(ebd. S.322)が要請されたのと同じく、『絵画論』では次のように言われている。「芸術の全体などもはや存在しない。それは破壊されたのである。我々に残されているのは、その失われた個々の痕跡にすぎないのだが、過去の精神を把握したものなら、それを再び、なんとか未来のための理念へと活性化できるのである」(KA IV, S.80)。シュレーゲルによれば、宗教改革期以降の絵画芸術の歴史は「墮落」の歴史に他ならず(ebd. S.81)、事実、彼の関心を惹くのはほとんど16世紀中葉、盛期ルネッサンスまでの諸作品に限られる。それ以降、誤謬の歴史はますます激化し、それは「破壊」というかたちでしか進行しなかったのだが、19世紀初頭をパリで過ごしたシュレーゲルの眼には、当時の絵画の状況は既に「破壊的な外界という厄介な廃墟」(ebd. S.148)にしか映らなかった³²⁾。しかしかなる時代にあれ、「真の芸術は、それでも美なるものの領域における新たな生の力強い樹木となって、より輝かしい未来のために、あらゆる障害を突き抜けつつ、花を開いてゆくべきなのだ」(ebd.)。こうした開花は、「失われた個々の痕跡」を集め、「未来のための理念」へ向けて、それに生を与えることによるのみ可能である。先に引用したように、「有機的構成」を「造形芸術の理念」とした時、シュレーゲルがまさしくこの理念を「来るべき絵画に寄せて」いたことは、『絵画論』を締め括る、芸術全体の植物的な生長に対する上記のような希望と決して無縁ではあるまい。そうした生長の中にあって、「芸術作品は本来の意味で果実、つまり種子の容器」³³⁾なのである。とすれば、世紀転換期にノヴァーリスが、近代という「貧しい」「土壌」に撒き散らそうとした「種子」³⁴⁾を、いわば「後ろ向きの預言者」としての「歴史家」³⁵⁾シュレーゲルは、絵画芸術における開花の時代、ルネッサンス期のイタリア・ドイツの諸作品に遡及することによって求めたのである。

32) この辺りの事情は、荒井訓：『フリードリヒ・シュレーゲルの絵画論』(『ドイツ文学』50号、1988年、71-79頁)に詳しい。荒井氏は、当時の絵画界に対するシュレーゲルの批判的態度を視野に入れつつ、中世絵画へと傾くシュレーゲルの思想的必然性を、『アテネウム』時代からの連関の中で描き出している。

33) PL III, Nr.566, KA XVIII, S.172

34) Blütenstaub. Vorwort, NS. Bd.2, S.413

35) AF, Nr.80, KA II, S.176

Friedrich Schlegel im Louvre

— Zur Idee der „Organisation“ im „symbolischen Gemälde“ —

TAKEDA Toshikatsu

Der größte Gegenstand in der Malkunst sei der Geist, der in der Komposition des Ganzen erscheine. Das ist der Grundbegriff in „Gemäldebeschreibungen“ von Friedrich Schlegel (1803–05). In seinen „Charakteristiken“ zur Malerei sind überaus selten Teile eines Gemäldes, etwa eine Figur, Farbe oder Zeichnung des Werks, an sich behandelt. Dies alles dürfe, so betont Schlegel, nur in Bezug auf das Ganze angeschaut werden. Das kombinatorische Prinzip zwischen den Teilen und dem Ganzen nennt er die „Poesie in dem Gemälde“, die all seine Bestandteile zu einem „Symbol“ mache, das überall im Werk auf das Ganze deute und eben damit dessen Geist bedeute. Die Gattung jener Gemälde, die aus solch mannigfaltigen Bedeutungen zusammengesetzt sind, nennt er „symbolische Gemälde“. In dieser Hinsicht spiele auch der Hintergrund eines Gemäldes wie etwa „Mona Lisa“ von Leonardo eine wesentliche Rolle. Demnach ist hier der Hintergrund als eine „verdoppelte und höhere Abspiegelung“ des im Vordergrund dargestellten Antlitzes anzusehen. Durch solche „Abspiegelung“ werde, „was an sich selbst noch nicht vollendet deutlich“ sei, d.i. „die verborgene Seele in dem Antlitz der Menschen“, „so vielfach als möglich angedeutet“. In diesem Zusammenhang fällt auf, daß Schlegel seine besondere Aufmerksamkeit auf den Blick bzw. die Blickrichtung der dargestellten Personen richtet. Z.B. schreibt Schlegel im Fall des Gemäldes „Märtertum der heiligen Agatha“ von Sebastiano del Piombo nicht der Heiligen im Vordergrund große Bedeutung zu, sondern den beiden Soldaten hinter ihr, die schweigend ihre Blicke auf sie richten. Sie seien „auf dem ganzen Bild am größten gedacht“. Ihre Blicke auf die gemarterte Heilige „vermähle“ die kreatürliche Empfindung des körperlichen Schmerzes, dessen Ausdruck den Vordergrund des Gemäldes beherrsche, mit dem „Gedanken der ewigen Natur“. Noch deutlicher wird Schlegel bei seiner Charakteristik der „Heiligen Familie“ von Raffael. Hier erschließt er ein „Gespräch“ aus den Richtungen, in welche die Gesichter blicken. Bei diesem Gespräch geht es dem Betrachter insgesamt gar nicht um die Rangfolge der Figuren. Das Wichtigste für ihn ist, daß sich hier durch die symbolische Verbindung der Blicke mehrerer Figuren ein Ganzes zusammensetzt. Die Vorstellung eines durch mannigfache Blicke dialogisch konstruierten Ganzen, die Novalis' Projekt eines „Messias im Pluralis“ zu entsprechen scheint, findet sich schon beim früheren Schlegel, etwa in jenem „Athenäums“-Fragment, wo von „einigen Ideen“ die Rede ist, die nach den jeweiligen „Ansichten“ und „Standpunkten“ „das Zentrum deuten“. Auch dem Begriff eines „Gespräch[s] zwischen unserem Ich und unendlichem Ich“ in den späteren philosophischen Vorlesungen liegt die Vorstellung von einem Gespräch zugrunde, durch das alles mit einem Ganzen verbunden werde. Diese Idee der „innigsten Verbindung der Einheit mit der Mannigfaltigkeit“ nennt Schlegel einen „organischen Zusammenhang“. Das hat auch Bezug auf „das symbolische Gemälde“; denn dessen „Organisation“ sei,

so erläutert er, eine Idee der „künftigen Malerei“. Außerdem vergleicht er „Organisation“ als Idee der Malerei mit „Vegetation“.

Der Begriff der „Vegetation“ oder des „vegetabilischen Organismus“ als Struktur-Begriff für das Kunstwerk bestimmt offenbar auch Schlegels Charakterisierung der gotischen Baukunst. Er beschreibt die mannigfaltige Fülle von Ornamenten einer gotischen Kirche offenbar in Analogie zu einem „vegetabilisc[h] zusammengewachsen[en]“ Organismus. In dieser Beziehung stellt Schlegel einen gewichtigen Vergleich zwischen der gotischen Bauweise und einer bestimmten Art der Malkunst an. Das „vegetabilische“ Zusammenwachsen als Muster der Verbindung von Einheit und Mannigfaltigkeit erkennt Schlegel nämlich auch in jenen Gemälden wieder, deren rein symbolischer Bedeutung es gelinge, alle Bestandteile organisch mit dem Ganzen zu verbinden.

In einem der „Athenäums“-Fragmente hatte Schlegel das kommende Zeitalter „ein organisches“ genannt. Eng mit dieser Ankündigung verbunden, steht am Schluß von „Gemäldebeschreibungen“ die Forderung, daß „echte Kunst“ aus dem „beschwerlichen Schutt“ wie in vegetabilischem Wachstum „emporblühen“ solle. In einem solchen Wachstum der Kunst ist nach Friedrich Schlegels Vorstellung jedes Werk „Frucht“ als ein „Gefäß der Samen“.