

ゴシックと表現主義の邂逅

——ヴォリンガーによる「ヨーロッパ中心主義的」

芸術史の批判とその行方——

小田部 胤久

美学理論を含め、いかなる思想も理念的には普遍妥当性を要求する。だが、その提起される状況に応じて、理論は時間・空間の限定を強く受け、かつこうした限定を志向することがある。そして、こうした限定は、とりわけ「歴史」という主題をめぐってなされる。それゆえに、仮に理論が汎歴史的普遍妥当性を要求するにしても、「歴史」といかに対峙するかは、その理論を限定し特徴づける中核をなす。本稿では、この点を明らかにする一つの手がかりとして、二〇世紀前半にスイス・ドイツで活躍した美術史学者ヴィルヘルム・ヴォリンガー（一八八一—一九六五年）の理論的変遷を、とりわけ、彼が自らの美学的原理に基づいて歴史的研究所とした「ゴシック」と、彼が同時代的芸術現象として出会いその理論化を試みた「表現主義」との関係に即して、検討する。

ヴォリンガーは、『抽象と感情移入——様式心理学への一つの寄与』（一九〇七年学位論文として印刷、翌一九〇八年ピーパー社より公刊、以下では『抽象と感情移入』と略記する）において「様式心理学」の立場に立って、従来の美学理論——彼が念頭に置いているのは、テオドーア・リップス（一八五一—一九一四年）の心理学的美学のことである——が芸術にとっての唯一の原理とみなしていた「感情移入(Einfühlung)」衝動に対して、もう一つの原理としての「抽象(Abstraktion)」衝動を対

置する。彼はこうした美学的原理に基づいて、「ギリシア・ローマおよび西洋近代」の芸術をもって芸術それ自体とみなす「感情移入」型の古典主義的芸術観——換言するならば「ヨーロッパ中心主義的」な芸術観——に反論を加えつつ、「抽象」衝動に基づく芸術、具体的には古代エジプトや中世ゴシックの芸術を心理学的に正当化しようと企てた。このように、彼の様式心理学的な美学理論は、過去の芸術をいかに捉えるか、という芸術史的・美術史的問題をめぐって展開されたものである。ところが、彼のこの書物はほとんど偶然ともいえる経緯〔1〕によって広く世に知られ、当時の最新の芸術運動であった抽象絵画ないし表現主義芸術の担い手（「ミュンヘン分離派」ないし「青い騎士」に属する人々）によって注目されることとなった。ヴォーリッガーはこうした同時代の芸術家・芸術運動によって促され、一九一〇年代に入ると積極的に現代芸術（とりわけ表現主義運動）の理論化を試みる。そこには、現代芸術への関心が芸術史研究と結びつき、さらには過去の芸術の意義についての美学的理論を変容させる過程を読み取ることができる。ゴシックと表現主義との邂逅がもたらしたのは、芸術における「ゲルマン的なもの」のドイツ的なもの」の称揚にはかならない。ところが、一〇年代末から二〇年代にかけて表現主義運動が衰退すると、それに呼応する形で彼の美学的・芸術史的理論にも大きな変化が生じる。ゴシックを「ゲルマン的」なものとみなす彼の基本的立場は否定され、むしろゴシックのフランス性が芸術史的連関の内に正当化される。このことは、彼自身の古典主義への回帰とも無縁ではない。そして、表現主義はむしろ非ヨーロッパ的なものとして、すなわちドイツ人が自己のヨーロッパ性を忘却するところに生じた誤りとして批判的に捉え返されることになる。

このようにヴォーリッガーは同時代的状況との出会いを通して「芸術史」を何度も構想し直している。一九〇七年から二〇年代〔2〕末までの彼の理論構想の変遷について検討を加えつつ、彼が歴史を幾重にも重ね描きしたことの理論的正当性について考察することが本稿の目的である〔3〕。

第一節 人間の心理の三類型とその歴史的発展過程

ヴォリンガーの美学理論の基本的な立場は、最初期の『抽象と感情移入』（一九〇八年）および『ゴシックの形式問題』（一九一一年）の内に明瞭に示されている。この二つの書物の間には「ゴシック」をめぐってわずかな（かつ、われわれの議論にとってはきわめて重要な）差異があるが、その点については後に触れることとし、まずは二つの書物に共通の基本的論点を押さえておこう。

ヴォリンガーの議論の基礎をなすのは、「発展史的(entwicklungsgeschichtlich) 視点に基づく人間の「基本類型(Grundtyp)」論である。すなわち彼は、「人間が外界に対して取る関係」を「発展史的」に三つの「根本類型」に分け、この三つの類型的人間を「原始人(der primitive Mensch)」「古典人(der klassische Mensch)」「東方人(der orientalische Mensch)」と呼ぶ⁽³⁾ (1911a, 30) ⁽⁴⁾。

彼のこの立場は、「古典人」——すなわち、「ギリシア・ローマおよび西洋近代」(1908a, 40)に典型的に見られる人間——を唯一の規範とする「ヨーロッパ中心主義的(europazentrisch)」(143) ⁽⁵⁾な芸術観に対する根本的な批判を含意している。『抽象と感情移入』において彼は同時代の芸術現象についてほとんど言及していないが、例外的に⁽⁶⁾彼は当時の「日本趣味(japonismus)」について次のように論じている。「ヨーロッパにおける日本趣味は、純粹に形式的な形象、すなわちわれわれの原初的な美的感情(unsere ästhetischen Elementargefühle)に訴えかける形象としての芸術が次第に復権を遂げる歴史において、重要な段階の一つをなしている。また、日本趣味はさらに、純粹な形式の可能性をただ古典的規範の内部にのみ見る、というもつともな危険からわれわれを救った」(83)。彼が目指しているのは、近代ヨーロッパ人にとって習慣と化した「ヨーロッパ中心主義的」芸術観からの「価値の転倒」であり、かつ彼は理論による習慣の打破という「頭脳労働」によってこの企てを遂行しようとする⁽⁷⁾。そのために提起されるのが、「感情移入」と「抽象」という対概念である。両概念の定義は一般によく知られているので、ここでは以下の議論に必要な限りでその要点を確認するにとどめる。

「感情移入」とは、主体の「生命感情」が客体の内に置き入れられることである。それゆえに、感情移入にふさわしい客体とは、主体の「生命感情」に対応しうるもの、すなわち「有機的なもの」「生命にあふれたもの」でなくてはならない。そしてこのことは、主体と客体の間、すなわち「人間と外的世界現象の間」に「幸運なる汎神論的で親密な関係」が成り立つことを意味するであろう。だが、ヴォリンガーによれば、この関係は決して汎歴史的に存在するものではなく、「ギリシア人およびその他の西洋人」すなわち「近代人」に固有の心的過程である(44, 45)。この点を示すために、ヴォリンガーは「感情移入」衝動を「抽象」衝動との対比において人類の「發展史」の内に位置づけることを試みる。

「抽象衝動」とは、外的現象の内にいまだ法則性を見出すことができず、変化する外的現象の無秩序な多様性によって「不安」をかき立てられた人間が、その不安から逃れようとして、変化を逃れた「抽象的」な形象を作り出し、そのことによって此岸的現象に対立する彼岸を固定しようと求めることを意味する。これは「原始人」に特有の心的過程であり、一般的には、「人類の合理的な發展」とともに、すなわち現象世界の法則性の認識が進捗するとともにこの「抽象衝動」に代わって「感情移入」衝動が成立する(46)。だが、ヴォリンガーによれば、「東方人」はこうした發展史的過程を歩まない。「ただ東方の文化的諸民族のみが、その深い世界本能によって合理主義的な意味における發展に対立し、世界の外的現象の内にただマヤー¹⁷の輝ける覆いを見、あらゆる生命現象の汲み尽くしがたい「底知れぬ」混乱を意識していた。世界像(Weltbild)をいかに知的な仕方で外的に支配しようとも、東方の文化的諸民族はこの混乱から目を逸らすことはできなかった」(46) (8)。「東方人」においては、「古典人」におけるのとは逆に、主体と客体(現象としての)の間に親密な関係は存在しないために、主体は自己を世界の現象の内に「没入」させるのではなく、むしろ、世界の現象から偶然的要素を「切り離し」て「抽象的形態」を作り上げる。それゆえに、「古典人」においては主体の生命と世界の生命とが調和的に対応するのに対し、「東方人」にあつては、抽象的な世界と偶然性から脱却した人間(すなわち非有機性によって特徴づけられる人間)とが対応することになる(50-51, 59)。

ここで人類の「發展史」についてのヴォリンガーの考えをまとめておこう。「抽象衝動は、あらゆる芸術の始源に存する」と

もに、高次の文化段階に位置するある種の民族〔すなわち東方人〕において支配的であるが、他面ギリシア人やその他の西洋人のもとでは次第に弱まり、感情移入衝動に場を譲つた」(59)、あるいは「人類の合理主義的な発展はかの本能的な不安を、すなわち世界全体における人間の位置の喪失によつて引き起こされた不安を抑圧した」(59)、といった文章に即するならば、彼は人類の「発展史」に二つの系統を、すなわち、原始的な「抽象衝動」を残存させている「東方人」の系統と、「抽象衝動」から「感情移入衝動」への合理主義的發展を示す「古典人」(すなわち、古代人および近代ヨーロッパ人)の系統を認めている、といつてよい。

だが、ヴォリンガーはヨーロッパにおける人類の「発展史」を「抽象衝動」から「感情移入衝動」への一方向的運動と見なしている、とは必ずしもいえない。「抽象と感情移入」には、「感情移入」的段階以後について語る議論が、いわば唐突ともいえる仕方で挿入されている(60)。そして、この議論の飛躍が、以下のわれわれの議論を先取りするならば、彼が後に「表現主義運動」と出会つたときにそれをいかに理論化するか、という問題と関連することになる。

原始人は外界の諸事物の間にあつて自己を失ひ、精神的に無力である(*geistig hilflos*)であるために、……原始人においては、外界の諸事物から世界像におけるその恣意性と不明瞭性を取り去り、諸事物に必然性と合法則性という価値を与えようとする衝動がさわめて大きい。大胆な比喻を用いるならば、原始人においては「物自体」への本能(*der Instinkt für das "Ding an sich"*)が最も強い。外界が次第に精神的に支配され外界と順応することは、この本能が鈍り曇らされることを意味する。人間精神が何千年にもわたる発展の後に合理主義的認識の全軌道を通り抜けたとき、人間精神の内に初めて、知の究極的な断念〔諦観〕として、「物自体」への感情が再び目覚める。かつては本能であつたものが、今や認識による究極的な所産となる。知の尊大さ〔高慢さ〕(*Hochmut des Wissens*)から引きずり落とされて、人間は再び、原始人のごとく、世界像を前に茫然自失し無力となる(*hilflos*)。というのも、人間は「われわれがその内に存在する可視的な世界はマールヤーの所産であること、

……それ自体においては本質を欠いた仮象である」(ショーペンハウアー「カント哲学の批判」)ことを認識したからである。

／＼だが、この認識は芸術的には不毛であった。というのも、人間はすでに個人(Individuum)となっており、集団(Masse)から解放されていたからである。共通の本能によって固く結びつけられた無差別的な「未分化の」集団(undifferenzierte Masse)の内に横たわる力動的な力のみが、極度に抽象的な美を持った形態を自己の内から創造することができた。孤立する個人(as alleinsehende Individuum)はこうした抽象に対してはあまりに弱かった。(52-53)

ここで重要なことは、ヴォーリンガーが、「抽象衝動」を有する「古代人」の時代(第一の時代)から「感情移入」を生み出す「古典人」(ないし近代ヨーロッパ人)の時代(第二の時代)への発展を「合理主義的認識の軌道」とみなしつつも、さらにその次の段階(第三の時代)として、ある種の古代人的なものへの回帰を想定していること、(一九〇八年に公刊され、一九一〇年以後『抽象と感情移入』の「付録」として収められる論考「芸術における超越と内在について」の言葉を用いるならば)人類的「精神的発展」を「出発点」としての第一時代と「終点」としての第三の時代という「二つの極」の間でなされる「劇」とみなしていることである([1908c], 184-185)。(9)

第三の時代(すなわちカント以後の時代)は、「物自体」への感情⁽¹¹⁾が「再び目覚めた」段階であり、「物自体」への本能的⁽¹²⁾によって特徴づけられる第一の時代の復活という側面を持つ。とすると、ここには「感情移入」型の芸術から「抽象」型の芸術への移行が示唆されているように思われるが、ヴォーリンガーはこうした移行の可能性を否定する。彼によれば、抽象的芸術を生み出したのは、いまだ「個人(Individuum)」を知らない抽象的な集合的存在としての人間、「無差別的な」未分化の集団である。だが、こうした集団が存在していたのは、ただ第一の時代のみであって、「個人」の時代としての現代においては最早こうした「無差別的な」未分化の集団は存在しえない以上、「抽象的な芸術」が現代において再び生まれる、ということとはありえない([1911a], 119)。

それでは、人類の「發展史的」考察に基づくとき、「ゴシック」芸術はいかに位置づけられるのであろうか。「様式心理学」を標榜するヴォリンガーは、ゴシックの担い手としての「北方人(der nordische Mensch)」を「東方人」および「古典人」との対比において次のように心理学的に特質づける([1908a], 151-158)。「北方」では、古代(および近代ヨーロッパ)におけるような自然との調和は存在しないが、同時に、東方におけるような自然との全くの断絶も存在しない。自然の「認識」は、東方におけるように完全に断念されているわけでもないが、しかし同時に、いまだ古代(および近代ヨーロッパ)におけるように獲得されてもいない。こうした中間的狀態から、「不安な追求と認識努力」(Zug)が生じる。これが、東方にも古代にも異質な、ただ北方の芸術にのみ見られる「表現」をもたらす。すなわち、「矛盾に満ちた両性具有の形態、すなわち一方で抽象、他方で強められた表現」(155)、「非有機的な基礎に基づく高められた表現」(158)、「表出的抽象のより力強い表現(der stärkere Ausdruck einer expressiven Abstraktion)」(163-164)といった語句の示すように、「北方人」の心理的原理は、抽象を出発点としつつ、そこから激しい運動によって表現を目指すところにある。

ヴォリンガーによれば、「ゴシック」とはこのような「北方人」の生み出した芸術形式にはかならない。彼は、「北方的」な芸術意志が北方においては首尾一貫して存在しているという視点から、いわゆる「ロマネスク様式」と「ゴシック様式」との対立を否定し、むしろ、ロマネスクに見られる古代ローマ的な残滓が消え去るとき、北方的な芸術意志は完全に発現し、ゴシック様式を生み出す、と主張する(156-157)。

だが、ヴォリンガー自身が強調するように、ルネサンス以降のヨーロッパにおいては再び「感情移入衝動」が支配的となる。ゴシックからルネサンスへの移行はいかに説明されるのであろうか。彼に従えば、「北方の芸術意志の抽象的傾向性」はとりわけ「衣紋」の「髷(Falten)」の内に明確に示されるが、その傾向が強まり「衣紋」が「身体に対して独自の存在」を主張し、身体のリズムを消し去るまでにいたると(しばしば「ゴシックのバロック」(16)と呼ばれるゴシック末期の段階)、それはかえって「衣紋」それ自体の解消を招き、それとともにルネサンスが開始する。こうして、「北方の芸術創造」は、「その存在の権

利を失い、「世界史上の」発展過程から排除」されることとなった。彼は『抽象と感情移入』を次の言葉で終えている。

このようにして、線の装飾から始まり後期ゴシックの豊かな膨張へといたった長い発展は終わり、ルネサンスが、すなわち偉大なる自然性、偉大なる市民性(Bürgerlichkeit)が始まる。……この「ゴシックという」不自然性の内に存するすべてのものをおおよそ感じ取った人は、ルネサンスの作り出した新たな幸福の可能性を喜ぶにもかかわらず、有機的なもの、自然的なものの勝利とともに、巨大な伝統によつて聖別化された偉大な諸価値が永遠に失われた(auf immer verloren ging)ことを、大いなる悲しみをもつて意識し続けるであろう。(168)

「北方的芸術意志」を体现するゴシック時代は、「ヨーロッパ人の青春時代」(16)として、すなわち「永遠に失われた」ものとして歴史上の過去の一齣なのである。

第二節 ゴシックの超歴史性とゲルマン性

前節冒頭で指摘したように、『抽象と感情移入』(一九〇八年)と『ゴシックの形式問題』(一九一一年)は、ヴォリンガーの初期の思想を明確に示す書物であり、両者はその基本的論点、すなわち、人間を三類型に分け、「古典人」をもつて人間一般とみなすヨーロッパ中心主義的な見方を批判する点において、また、「ゴシック」を北方的芸術的特質一般(すなわちロマネスクの内にも見出される芸術的特質)として捉え返そうとする点において共通する。だが、両者の間には、ゴシックを巡つてある差異が認められる。この差異は、『ゴシックの形式問題』がゴシックの超歴史性とゲルマン性を主題とする点に認められる。

まず第一の点から検討しよう。

われわれの考え方によれば、西洋全体の芸術は、それが古代の地中海文化に直接関与しなかった限りにおいて、その最も内的な性格からすればゴシックであり、ルネサンスという北方の発展における偉大なる転回点にいたるまでゴシックであった。……魂の全く異なる前提から出発するイタリア・ルネサンスは、それが北方に浸透し、ヨーロッパの様式となったときにも、ゴシックの形式意志を完全には圧殺できなかった。……このようにして、ゴシックの様式心理学的概念は、ゴシックという学校概念を超えて、現在にまで達している。(28)

ここではゴシックの二つの概念(捉え方)が区別されている。一方は、通常の様式的な意味における「ゴシック」概念であり、それをヴォリンガーは「学校概念」と呼んでいる。それは、ゴシックを一二世紀後半から一六世紀初頭まで(イタリアでは一三世紀初頭から一五世紀中期まで)の時代にヨーロッパで栄えた歴史上のある過去の時代に属する様式とみなす立場である。それに対して、彼がここで提起するのは「様式心理学的概念」としてのゴシックである(無論、『抽象と感情移入』においても彼はゴシックをそのようなものとして用いていた)。この立場に立つならば、ゴシックは、決してイタリア・ルネサンスによっても完全に否定されたのではなく、「北方のバロック」において、さらには「現在」においてもなお歴史的に認められる現象であることになる。いやむしろさらにいえば、「ゴシック」とは「無時代的な人種現象」、すなわち「北方の人間性」に根差した超時間的現象である(26)。このような視点は『抽象と感情移入』には全く存在しない。

この新たな議論に対しては、ここにいう「ゴシック」とは単なる理論的虚構なのではないか、という疑問も生じよう。それに対して、彼は次のように答える。「純粹に様式心理学的な探求は(個々の作品や個々の時期に注目するのではなく)むしろただ理想型のみに着目する。この理想型は、恐らく一度も実在性を獲得したことはないであろうが、しかしあらゆる実在の努力にとつては内在的な目標として念頭に浮かんでいるものである」(23)。つまり、ヴォリンガーにとつては、自らの論じる「ゴシック」とはその実在性を要求しないものであり、むしろ「理想型」、つまり個々の実在性にとつての「目標」(という一種の

消失点＝虚焦点」なのである。

このように「理想型」としてのゴシックは現実において不在であるが、まさにそのゆえに、この「理想型」としてのゴシックは狭義のゴシック期に限定されずに、さまざまな時代の芸術現象の内に現れることができる。彼は、「ルネサンスとは、最初の北方の始源からバロック、いやロココにいたるまでの巨大にして、ルネサンスを除けば途絶えることのない発展過程において、一種の異物にすぎない」(86)、と述べて、歴史の地と図の反転を企てる。またこのことは、北方におけるルネサンスが仮に南方のルネサンスの影響下に生じたものであるにせよ、両者の間には根本的な相違があることを示唆するであろう。いずれのルネサンスも、「感受および認識が集団(Masse)から個々の自我(das einzelne Ich)へと移行する」過程を前提とする。だが、南方のルネサンスにおいては、この個人化の過程は「機械的な分割過程ではなく、有機的な分化の過程」であって、それゆえに個々の構成員は「一つの大きな民族有機体(ein großer Volksorganismus)」をなす「人格(Persönlichkeit)」であるのに対し、北方のルネサンスにあつては、個人化の過程は「機械的な分割過程」であり、そのために個々の構成員は他の構成員と有機的に連関することのない「個人(Individuum)」にすぎない。換言するならば、同じく自我の覚醒といつても、南方において成立しているのは個々人と民族とのいわば有機的関係、すなわち一つの生命が民族と諸個人の内に生きていくような関係であるのに対し、北方において成立しているのは個々人が全く相互に連関を欠いた機械的関係にすぎない、とヴォーリンガーは論じる(124, 125)。彼は明言していないが、こうした南方ルネサンスの捉え方の内には、『抽象と感情移入』における『感情移入衝動』の議論の反映を見て取ることができる。すなわち、「感情移入」は主体と客体との間の有機的関係の内に成り立つものであるが、ヴォーリンガーはこうした有機的関係を個人と全体の間には拡張しつつ、そのことを通して南方ルネサンスを特徴づけている、といつてよい。

かつ、この超歴史的なゴシックは、「異物」としてのルネサンスを超えてバロックないしロココにまで達したのみではない。彼は、「ゴシックに対するある種の内的理解は、近代の鉄構築術によって再びもたらされた」、と論じ、ゴシックと近代の鉄建

築が、構築それ自体、構成それ自体に建築の中心的位置を与えることに注目する。無論、「形式意志」がこのような「構成」を求めたゴシックの場合とは違い、近代の鉄建築はこのような形式意志を前提とすることなく、ただ「素材」としての「鉄」によつてこのような「構成」にいたる点で両者は異なる。とはいへ、「近代の北方人」がこうした鉄素材を好み、かつそこに「新たな建築様式」の可能性を見て取るうとしてゐることの内には、北方人の内に受け継がれた「ゴシックの形式意志の隔世遺伝的反響」が認められる、と彼は主張する(273) (30)。

次に、『抽象と感情移入』と『ゴシックの形式問題』の間に見られる第二の差異について検討しよう。『ゴシックの形式問題』のヴォリンガーはゴシックの「北方性」のみならず「ゲルマン性」をも強調するが、このことの意味はロマネスクから狭義のゴシックの移行の過程におけるゲルマン人とフランス人の位置をめぐる議論に即して明らかにされなくてはならない。

「ロマネスク様式」とは、たしかに「北方の芸術意志」に基づくとはいへ、なお古代の伝統によつて「抑圧され、拘束され、抑制され」ている。かつ「ゲルマン的北方」はその「鈍重さ」のために、「自らが不明瞭に感じているもの、自らの待望しているものを自立的に定式化することが常にできない」という宿命に囚われている。それゆへ、北方の芸術意志を古代的伝統による抑圧から「解放」し、狭義のゴシックをもたらし運動は、「外部から」来なくてはならない。具体的に述べるならば、「ゲルマン的要素とロマンス的要素が最も内的に浸透し合つてゐるところ」、すなわち「ロマンス的要素によつて支配されたヨーロッパの西方」である「フランスの中心部」においてこの解放運動は生じた、とヴォリンガー述べる。フランスこそ、ゴシックを「明瞭に形式化する力を持っている」というのである(そして彼のこの発言は、ゴシック様式が一二世紀後半にイルドゥフランス地方において成立したことを踏まえている)。この点を指摘した上で、しかし彼は次のように続ける。「だが、それにもかかわらずフランスをゴシックの本来の故郷の地(Heimland)とみなすことはできない。フランスに生じたのはゴシックではなく、ただゴシックの体系にすぎない。……フランスが創造したのは最も美しく生動的なゴシックの建築物ではあるが、最も純粋なゴシックの建築物ではない、とおそらくはいうことができよう。純粋なゴシック文化(die gotische Reinkultur)の国はゲルマ

ンの北方である」(9697)。ゴシックの起源はフランスにあるにせよ、「ゴシックの本来の故郷の地」はフランスではない。フランスが行ったことは、このゴシックの形式意志の発展にとつての「外部から」の「きっかけ」にすぎず、それをゴシックの根柢と取り違えてはならない。つまりヴォリンガーによれば、フランスがいわば先鞭を付けたものをドイツが自らのものとし、自己に固有の発展過程の内に生かしていく、という過程が狭義のゴシックを成立させる。狭義のゴシックの成立をドイツとフランスの間の関係に即して捉える、という視点は『抽象と感情移入』には見られなかったものである(14)。

第三節 表現主義の理論化

『抽象と感情移入』と『ゴシックの形式問題』の間に見られるゴシック観の(小さな)差異は何に由来するのであろうか。この問いに答える手がかりは、彼が『抽象と感情移入』(第三版、一九一〇年)に付した「序文」、および同時代の芸術現象について触れた二つの論文の内に求めることができる。

まず、『抽象と感情移入』第三版への「序文」(一九一〇年)に注目しよう。彼は、『感情移入』に対して「抽象」を対比させる、というこの書物の提起した「問題」が同時代的芸術運動と符合する点があることに注意を喚起している。「最近の芸術運動は、私の問題が、単に歴史を回顧し評価する芸術史家にとつてのみならず、新たな表現目的を求めて実践している芸術家にとつても、直接的な現実性を獲得したことを示した。今まで誤認され笑いのものにされてきた抽象的芸術意志の価値を私は学問的に復権しようと試みたが、これらの価値は同時にまた——恣意的ではなく、発展の内的必然性によって——芸術上も新たに獲得された」([1921b], VII-VIII)。彼はこのように述べて、自らの理論と最新の芸術運動の間の「平行関係(Parallelismus)」を指摘する。

一体ここにいる「最近の芸術運動」とは何か。この点は、一九一一年、すなわち『ゴシックの形式問題』と同年に著された

論考「最新の芸術への発展史」の検討から明らかとなる(15)。

彼が主題とするのは「若きパリ派の綜合主義者と表現主義者(die jungpariser Synthesisten und Expressionisten)」(1911b, 94)——具体的には当時のマティスに代表される野獸派の画家——であり、この二〇世紀初頭のフランス起源の新たな芸術運動に發展史的必然性を見出し、それを積極的に擁護しようとするのがこの論考の目的である。当時の新芸術は、一般の大衆には「主観的な恣意の所産」に見えるにしても、むしろ、そこには「發展史的に必然的なもの」が備わっており、それに即してこの新芸術を捉えるならば、それはむしろ逆に、「主観的にして恣意的なもの、単に個人的に制約されたものの克服」を目指すもの、すなわち、主観的なもの＝個人的なものに先立つ「原初的なもの(civias Elementares)」⁽¹⁶⁾の復活を目指すものとみなされなくてはならない(94)、と彼は主張し、この新たな段階を次のように「發展史的」に正当化する。

發展史的に思考する人にとって、かつての原初的發展段階「展開段階」への回帰は何ら新しいものではない。……ただ振子の振幅が交替するのである。振子の振動がかくも大きく振れ、そこから逆に究極的で最も原初的なもの(das Letzte und Elementarste)——すなわち、われわれの高慢(Hochmut)なヨーロッパ的・古典的囚われのゆえに、またわれわれヨーロッパの成人の観点の近視性のゆえにわれわれが今までそこから切り離されていたもの——へと回帰することは、われわれの時代の力強さと憧憬にとつての最良の徴である。原初的發展段階へと人々が回帰するのは、そのことによって自然に再びより近くことができる(と望むからである。(96)

ここで想起すべきは、「知の尊大さ」「高慢さ」(Hochmut des Wissens)から引きずり落とされて、人間は再び、原始人のごとく、世界像を前に茫然自失し無力となる」(1908, 52)という『抽象と感情移入』の一節であろう。そこにおいてヴォリンガーは、近代ヨーロッパ人の「高慢さ」への批判として、「物自体」をめぐるカント哲学を挙げていたが、現在の芸術運動はまさにこう

したカント哲学の立場を實踐しているかのときである。だが、『抽象と感情移入』とこの一九一一年の論考との間には相違もある。それは、前著（および「付録」として収められた論考）においてヴォリンガーが人類の歴史を「出発点」としての第一の時代から「終点」としての第三の時代にいたる一方向的過程とみなしていたのに対し（[1908a], 52; [1908c], 184）⁷、この一九一一年の論考では、歴史をむしろ第一の時代と第二の時代の間の「振子」運動とみなしているところにある。また、それと関連して、かつては第三の時代が「芸術的に不毛」（[1908a], 53）である、と述べていたヴォリンガーは、むしろ第二の時代から第一の時代への回帰として現代を捉え返すことで新芸術の意義を積極的に論じることになる。

だが、歴史を第一の時代と第二の時代との間の振子運動とみなす限り、第一の時代への回帰は決して「終点」ではありえない。「現代の原始性(moderne Primitivität)は決して最終的段階であつてはならず」、むしろ「単なる移行」ないし「将来の新たな決定的言葉が発せられるに先立つて大きく長く息を吸っている状態」である。「将来の芸術は、きわめて原初的で力強い形式言語を加工した後に、再びより緊密な伝統に、そしてそのことを通して自己自身に戻っていくならば、何と力強くなることか」(97)。⁸無論、第一の時代の復活の後に想定される芸術の段階について彼は明確な像を有しているとはいえない(17)。

なお、もう一つこの論考で注目すべきは、ドイツとフランスの関係についての議論である。この論考の末尾においてヴォリンガーは、フランスを中心に現れた「若きパリ派」と現代のドイツの画家の関係を改めて問う。

自らのドイツ性に関して、とりわけドイツ芸術の発展の運命について本当に通じている人ならば、われわれに生得的に備わっている問題性と感性的本能の不確かさとのゆえに、われわれが固有の形式への直接的道を見出すことができないことを、われわれがきっかけを常に外部から受け取ることを、われわれがまずはわれわれ自身を断念し失うことによってのみわれわれ本来の自己を発見しうることを知っている。これがデューラーからマレーにいたるまでのドイツ芸術の悲劇にして偉大さである。われわれの芸術をその他の芸術世界との対決から切り離そうとする人は、われわれ本来の国民的伝統を否定するこ

となる。……この「ドイツの芸術の発展に固有の」悲劇がドイツの芸術にそれ固有の力動性(Dynamik)を与えた。(97-98)

この一節は、同年に公刊された『ゴシックの形式問題』においてデュラーに言及した一節と密接に関連する。そこにおいてヴォーリンガーは、狭義の「ゴシック」の衰退の後にルネサンスを迎えた北方において、デュラーが「決して相容れない二つの芸術的表現世界」(すなわち、南方のルネサンスと北方的芸術意志)の総合という不可能な事柄を追求したことを「特殊北方的な悲劇」と呼び、かつこの悲劇が「マレー」に代表されるように「常に新たな形態と衣装のもとに繰り返される」と論じている([1912], 79)¹⁸⁾。表現主義もまた、この「悲劇」の延長上にある、ということになろう。

だが、「われわれは固有の形式への直接的道を見出すことができず、われわれはきつかけを常に外部から受け取る」という事態は、『ゴシックの形式問題』に見られる狭義の「ゴシック」の成立過程を想起させないであろうか。無論、ドイツ芸術の「悲劇」はデュラー以後(すなわち、南方的理想の受容以後)に固有の現象であるから、ゴシックの内に同種の「悲劇」を見出すことは不可能なはずである。それにもかかわらず、外部からのきつかけによって自らに固有の形式を実現する、という論理は単に「デュラーからマレー」においてのみならず、狭義の「ゴシック」にも共通といわざるをえない。

ここにおいて初めて、「ゴシック」と「表現主義」とが理論的に接点を有しうることとなる。その点を明確に語っているのが、一九一五年の論考「芸術上の将来問題」である。この論考が主題とするのは、「いわゆるフランスの『野獣派(die Wilden)』」([1915], 262)が推進しつつある「印象主義から表現主義への転換」(266)が当時のドイツの芸術家にとっていかなる意味を持つのか、である。

表現主義によって語り出された新たな計画は、その本質からして、なるほどフランスにおいて定式化されたとはいえ、歴史的に豊かなそれ本来の反響をフランスにおいて見出すことはありえなかった。その反響が見出されるのはただ次の国、す

なわちその芸術上の全發展が自立的であつた限りは常に、感性的に明白な美や明瞭な芸術的形式ではなく、むしろ純粹に感性的な把握を逃れ出るような高められた表現内容に満ちた芸術的形式を求めて戦つた国であるドイツでしかありえない。：フランスが新たな表現芸術の主題を公式化し、ドイツがそれを引き受け固有な仕方で加工するとするならば、この發展史的過程の内には、ゴシックの受容において大規模に生じた事柄がただ小規模に繰り返されているにすぎない。(262)

フランスにおいて表現主義的藝術の問いが投げかけられたのと同じ瞬間に、ドイツにおいては過去のゴシック藝術との内的にして偉大なる伝統的連関についての認識がきわめて生き生きと新たに感受され、その結果過去の認識がほとんど新たな啓示のように作用した、ということのことは偶然を超えている。……それゆえに、ゴシックの歴史におけるフランスとドイツの役割分担を指摘することには多大な意味がある。フランスがゴシックの計画を最初に語り出した、ということは、ゴシックがドイツの運命になったことを何ら妨げるものではなかった。おそらくは、新たな表現藝術の歴史においても同様の役割分担にいたることであろう。(263)

ここで語られているフランスとドイツの關係に認められる「ドイツの運命」は、決してデューラーからマレーにいたるドイツの「悲劇」と同一視されてはならない。「悲劇」とはドイツが綜合しえない二つの要素をあえて綜合しようと記念碑的努力を費やすところに見出されるのに対し、ここではむしろ、ドイツが、外来の形式を自己のものとしつつ、そのことを通して自らに固有のものを實現した、という事態が語られているからである。ゴシックにおいても表現主義においても、その「形式」は抽象的であるが、そうした「形式」を本来「求めて」いたのは、非感性的・精神的内容を表現しようとする芸術意志を持つドイツ人にはかならない。内容と形式の一致の見られるドイツのゴシックとは異なつて、フランスのゴシックにおいて内容と形式は不一致なのである。

そして、ヴォリンガーはドイツにおける表現主義の受容と展開の内にこそ、「全ヨーロッパの発展」(263)においてドイツの占めるべき位置がある、と主張する。このようにしてヴォリンガーは、フランス的なものを排除しようとする「愛国主義」(263)に対して敵対しつつも、フランスに対抗しうる文化的なドイツの意義を全ヨーロッパ的視点から論じうることになる。「フランス芸術は自己の芸術上の使命のあり方が〔現在芸術に要求されているものと〕異なっていることを意識したために指導的立場から最終的にあるいは一時的に退いたが、まさにその地点において、〔芸術の〕全展開をおそらくはさらに進めること」(264)が、ドイツ人の課題とされる。

ゴシックに関する議論は『ゴシックの形式問題』に見られる議論(1911a, 95-97)とはほぼ同一である。彼はその議論を現在の表現主義に当てはめることで、今や「〔芸術の〕展開の偉大なる世界街道(Weltstraße)」(1915, 264)を進みつつあるドイツ芸術の「発展史的」意義を強調する。一九一五年のこの論考は、彼の歴史研究と現代芸術への関与が最も一体化した時期の所産であるといつてよい。だが、こうした両者の一体性は直ちに崩れ始める。そのきっかけは表現主義運動の衰退の内にある。

第四節 表現主義の破産

まず検討すべきは、一九一九年の論考「新芸術への批判的考察」である。彼自身、この論考がある意味では「表現主義の最も忠実な擁護者の側からのその破産宣告」(1919) = [1956, 96]であることを認めている。表現主義の歴史的位置を回顧的に総括することが、この論考の課題である。

「表現主義において発展史的に枢要な点」は、「ルネサンス以後のヨーロッパ」の歴史の内部でそれが初めて「表現の完全な精神化(Vergeistigung)の実験」を行ったところにある(96)。だが、ヴォリンガーによれば、この試みは挫折せざるをえない。

表現主義はきわめて意識的に、個人化の原罪(Sündenfall der Individualisierung)の前にある——と表現主義のみなしている——過去の諸芸術に即して自らの進む方向を定めている。ゴシック主義、東方趣味、異国趣味、野蠻趣味、原始主義、これらは最も最近の芸術態度に随伴する現象であり、それらはわれわれによく知られている。だが、こうした過去の諸芸術にとつては麗しくも自明であつた事柄(その超個人的被拘束性(überindividuelle Gebundenheit)〔個人を超えるものに拘束されている状態〕の生み出した豊かな果実)が表現主義にも可能であろうか。もしも問いが正しく立てられているとするならば、答えは「然り」とはなりえないであろう。というのも、……自我(Ich)はただ痙攣状態、個人的恍惚状態、自己忘却(auf sich sein)しているという人為的自己欺瞞の内にしか、超個人的なもの(das Überindividuelle)へと自己を拡張することができないからである。(99-100)

すなわち、表現主義の目指している「超個人的なもの」と、表現主義が出発点とする「自我」とが相容れないために、結局のところ表現主義によつて達成されるのは「超人格的關係の幻影」(100) (19) にすぎない、というのである (20)。それゆえに、表現主義の内には、不可能な試みをあえて行つ「名譽に富んだ」「悲劇」が見出される(101)、と彼は主張する。一九〇九年のマレー論以来続くドイツ芸術の「悲劇」(21) についての議論を、彼はここでも継承する。

だが、彼の議論は表現主義の悲劇を確認することで終わるのではない。彼は、「表現主義的作品のための場はどこにあるのか」という問いを提起し、これらの作品が今や「故郷喪失」状態にある、と述べる(101-102)。

この表現主義的芸術は結局のところ故郷を失つた(Heimatlos)。これらの絵は部屋のために、展覧会のために描かれたのではなく、精神の大聖堂、すなわちわれわれの頭上に聳える不可視の大聖堂(unsichtbare Kathedrale des Geistes)のための裝飾画として描かれている。換言すれば、故郷を喪失した絵が故郷を喪失した自我によつて空中に描かれている。かつての〔精神的〕

絵は実在する可視的大聖堂を有しており、確固とした精神的・宗教的被拘束性の基礎から生まれたものであった。ところが、現代の精神主義は、孤独の内に自らを失う自我の絶望的な緊張力から生まれたものにほかならず、この精神主義にはただ不可視の大聖堂しか残されていなかった。「だがもしもそうであるならば」この不可視の大聖堂のために、なぜ今なお可視的な絵を描くのか。(102)

現代の精神主義にふさわしい手段は伝統的な可視的絵画ではない、とするならば、そこからは造形芸術の没落という帰結が生じることになる。「芸術はわれわれにとって黙示録のごとく、世界の没落に相応しいものに思われる」のであり、「後の世代の人々にとって、表現主義とは芸術の英雄的な没落の身振り、芸術の自己解任を前にした最後の大きな痙攣に見えるのではあるまいか」(106)。この文章には、シュペングラー『西洋の没落』第一巻(一九一八年)の影響も見られる。だが、ヴォリンガーは西洋世界の没落という考えに對抗しつつ、むしろ新たな文化的段階の到来を希望する。「造形芸術という現象を生み出してきたその特殊なエネルギーが〔造形芸術とは〕別の仕方で顕現する基礎を求める、ということが不可能なはずはあるまい。この特殊なエネルギーそれ自体は決してなくならないであろう。なくなるのは、ただそれが通常現れてきた形式であろう」(105)。それでは、この精神的エネルギーはいかなる方向を取りつつある、というのであろうか。この点について触れているのが、翌一九二〇年に行われた講演「芸術の現代的諸問題」である(公刊は一九二一年)⁽²²⁾。

彼は前年の論文を承けて造形芸術の「故郷喪失性」([1921a] = [1956], 113)を指摘した上で、次のように続ける。「われわれの創造的感性は今や……全く別の血管へと移し替えられ昇華されたのである。つまり、それはわれわれの知性の内に流れ込み、そこから再び精神になる。……われわれは創造するものとしては貧しくなったが、しかしわれわれの財産は認識の内に積み重ねられる。ここにこそ、われわれの新たな創造的エネルギーの最後の座がある」(122, 124)。すなわちヴォリンガーは、真の意味における「表現主義」——すなわち、「新たな認識世界への突進」「習慣となったわれわれの表現機能の拡張」(125)の試み、

ないし「精神的な拡張衝動」(128)の發現——は、造形芸術という媒体においてよりは、むしろ新たな理論的認識——彼が例に挙げているのは、グンドルフやシェーラーの著作、現象学や相対性理論である——の内にこそ見出される、と述べ、こうした新たな学問的認識を「静かな表現主義」(128)と呼ぶ。造形芸術から認識(ないし学問)へという全般的移行が「表現主義」の名の下に正当化されることとなる。

これは芸術終焉論の一変奏とみなすことができるが、ここにある種の不明瞭さがあることは否定できない。というのも、「静かな表現主義」と呼ばれる新たな学問のあり方が十分に論じられていないからである。事実、彼が現代における「精神的芸術」の不可能性の論拠としているのは、「個人」の時代としての現代における「集団」の不可能性であった。とするならば、「個人」の時代においてこうした新たな学問がいかにして成立しえたのかを明らかにしない限り、むしろこの学問の可能性それ自体が否定されかねないであろう。

第五節 表現主義から古典主義へ

芸術上の「表現主義」に対する批判的立場は、彼のゴシック観にも影響を与える。一九二〇年代の彼のゴシック論からこの点を明らかにすることしよう。

まず第一に注目すべきは、一九二五年の論考「後期ゴシックおよび表現主義の形式体系」である。後期ゴシックと表現主義との連関を指摘する点において、彼は一九一一年および一五年の立場を継承しているが、ドイツないしゲルマンが両者において果たした役割について彼の見解は大きく異なっている。そもそもここで彼が主題としているのは「ゴシック」一般ではなく、「後期ゴシック」にすぎない。こうした限定は、ゴシック一般においてドイツないしゲルマンの果たした役割を彼がもはや重視してはいないことを示唆する。

彼は、「ドイツ後期ゴシック」と「ドイツ表現主義」においてなぜドイツの「民族様式」が「普遍的時代様式」となりえたのか、という問いを提起する([1925a] = [1956], 65)。この問いに答えるために彼の注目するのが、両者に共通に見られる「様式的体系性(stilistische Systematik)」(66)である。「体系性」とは何か。それは「体系(System)」との対比において捉えられなくてはならない。

「体系」とは、ヴォリンガーによれば、「真に集合的感覚(kollektives Empfinden)を自由に駆使できる民族ないし国民」においてのみ成り立ちうる、こうした「集合的感覚」を持つ民族ないし国民にあっては、「体系とは決して非人格的なもの(unpersönlich)ではなく、諸人格に共通なもの(gemeinpersönlich)であり、それゆえに人格を超えたもの(überpersönlich)でありうる。これらの民族ないし国民は体系の中で自由に動き回る」(67)。ここで彼が念頭に置いているのは、「ロマンス系諸民族(romanische Länder)」(66)、とりわけゴシックおよび表現主義という「体系」を生み出したフランス人である(68)。それに対して、本来「個人主義的」である「ドイツ人」にとつて、「集合主義(Kollektivismus)はただ個人的なものの彼岸を意味しうるのであって、共同体における個人的なものの自然本来的統合を意味しない」。フランス人のように「創造的に体系を形成することができない」ドイツ人は、「外部から伝達される体系を無条件で信じよう」とし、そこから「体系性(Systematik)」を生み出すが、それは諸個人の「彼岸」に作り上げられた抽象的なもの、すなわち諸個人を「平準化」したものにすぎない。「こうした平準化された水準においてしか共同的精神および普遍妥当性を感じええない、ということはドイツの悲劇である」(67)。(23) このように述べるヴォリンガーは、「ドイツの悲劇」を、(従来の論考におけるように)単にデューラー以後の現象としてではなく、ゴシックの時代においてすでに認められるもの(すなわちドイツ人にとつて汎歴史的に成り立つ一種の運命)として捉えている。

後期ゴシックの内にルネサンスへの「橋渡し」を見ようとする議論は、一九二一年の『ゴシックの形式問題』の内にも認められる([1911a], 122)。だが、ゴシック全体におけるドイツの役割に関して、この一九二五年の論考は、明らかにかつてほどの意味を認めてはいない。むしろ、「本来のゴシック」と彼がここで呼ぶものは非ゲルマン的特質を持つものであり、それに対し、

ドイツ人に固有の「後期ゴシック」とは「様式化され体系化された奇行」([1925a] = [1956], 71)にすぎず、本来のゴシックからルネサンスにいたる「過渡的段階」(71)、すなわち「ヨーロッパの芸術言語にゲルマンが協力した間奏曲(Episode)」(72)にすぎない。かつて彼は『ゴシックの形式問題』において、「ルネサンスとは、最初期の北方の始源からバロック、いやロココにいたるまでの巨大にして、ルネサンスを除けば途絶えることのない発展過程において、一種の異物にすぎない」([1911a], 86)と述べて、ルネサンスを例外として続く北方的・ゲルマン的芸術の首尾一貫した流れを強調していたが、今や北方的・ゲルマン的芸術現象はヨーロッパの芸術史の展開にとつての単なる一齣にすぎない、とされる。歴史記述の地と図は再び完全に逆転したといつてよい。

こうしたゴシック評価の変化をヴォリンガーにもたらしたのは何か。次の一節がこの問いに答える手がかりを与えてくれる。

ロマンス系諸民族にとつてこの種の表現主義は単に發展史上の移行手段にすぎず、永続的運命ではない。というのも、ロマンス系民族の自然感覚は世界感覚において「北方的自然感覚よりも」より高い地位を占めており、そのために、「北方的自然感覚におけるように」世界の出来事の精神的解剖(「抽象化」)のみが永続的に発言権を持つことを許さないからである。：

：ロマンス系諸民族のもとでは、新たな古典性(neue Klassizität)のときものが成立しつつあり、表現主義はそれに対する必然的前提にすぎない。([1925a] = [1956], 75-76)

ちょうど同じ年に、ヴォリンガーは「カルロ・カッラの《海辺の松》——ある絵への註釈」(一九二五年)という論考を著している。かつて「構成主義的」な絵を描いていたカッラにヴォリンガーは「冷たい好奇心」以上のものを感じることではできないが([1925b], 1166)、「きわめて過激な革命主義者」から「伝統主義者」(1168)へと転向したこの画家の作品《海辺の松》(一九二二年)⁽²⁴⁾との出会いには彼に、「未来派、立体派、ないしその他の体系において努力していた構成的総合性」が新たな

古典主義への「移行期」であったことを確信させる(166-167)。すなわち一九二五年のヴォリンガーによれば、「単に自然によって与えられたものに対して、精神の独裁——すなわち、強く体験する精神、自己の体験の強い表現を求める精神の独裁——を築き上げる」ことを目指す「声高に宣言された表現主義」に対して、カッラの新たな立場は「精神の法則と自然の法則との間の内的親和性」を証す「静かな内在的表現主義」⁽²⁵⁾の可能性を示しており、そこには「古典主義という概念」によって特徴づけることができるような「生命感情」が認められる(167)。ただし、このような古典主義の再来はあらゆる国において可能なのではない。彼は、「素朴・情感的」というシラーに由来する対概念を用いつつ、次のように述べる。「ただロマン系諸国においてのみ、人は近代の時代意識を持ちつつも同時に素朴な仕方で(rain)伝統に没頭しうる。われわれ(ドイツ人)のもとでは直ちに断絶が生じ、そのために情感的(感傷的)な政治的ロマン主義(sentimentalische politische Romantik)を媒介としなくては過去にいたることはない」(169)。すなわち、彼の挙げる例を用いるならば、「ムッソリーニ」(168)の伝統主義は、伝統がなお息づいているイタリアにおいてのみ可能であって、「ドイツにおいては、こうした言葉と身振りは必然的に空虚なものとなり、喜劇的に響くであろう。というのわれわれは、われわれに生得的な魂と精神の特殊主義(分立主義)(Partikularismus)のゆえに、(イタリアにおけるような)歴史的・感性的大音響を伴った国民的共同体(nationale Gemeinschaft)をなしたことはないからである」(169)。「伝統主義」は、「国民的共同体」と無縁のドイツにおいては、単に「ナザレ派」に代表される「情感的で政治的なロマン主義」(169)を、すなわち歴史的現実から遊離した「衰弱した精神主義」(1924c, 136)を生み出すにすぎない。古典主義の再来の可能性はドイツにはそもそも閉ざされている、というのである⁽²⁶⁾。

二〇年代のゴシック論として第二に注目すべきは、一九二八年の著書『ギリシア精神とゴシック』である⁽²⁷⁾。もしもゴシックの故郷が——一九一一年の『ゴシックの形式問題』において主張されていたのとは異なつて——フランスであるとするならば(そして、それは美術史的に見ても正当なことであるが)、ゴシックとラテン的なものとの関係が改めて問われなくてはならないであろう。この課題に答えるのが、この書物である。

「ヨーロッパ中心主義的芸術史(eine europazentrische Kunstgeschichte)」(1928, 6)を批判する、という点では、この書物は彼の初期の『抽象と感情移入』以来の問題関心を継承しており(1908a, 143)。芸術史批判として芸術史を遂行しようとする彼の立場を明確に示している⁽²⁸⁾。だが、「古典人」を「ギリシア・ローマおよび西洋近代」に典型的に見られる人間とみなし、「ゴシック」を「北方人」と結びつける『抽象と感情移入』(40, 156-157)の立場は、もはや「ギリシア精神とゴシック」には全く見出されない。彼がこの書物で試みるのは、従来の「ヨーロッパ中心主義的芸術史」の根底にある考え方——すなわち「ラテン的ないしローマ的古代」がヨーロッパ全体を根底的に規定しているとする立場——を退けて、「別の古代、すなわちギリシア的古代」が「後期古代および中世のヨーロッパ」に影響を及ぼした、と考えること、すなわち古代を「ラテン的古代」と「ギリシア的古代」とに二重化するとともに、ラテン的世界とギリシア的世界のそれぞれの影響を追跡することである(1928, 9)。その際彼が着目するのは、「ギリシア的なものが普遍史の内へ成長する」ことを可能にした「ヘレニズム」である。ヘレニズムによって「芸術上の世界言語の形成」が促進されたのであって、その影響は、「仏教的ヘレニズム」として「インド、中央アジア、中国、日本の芸術言語」に、「イスラム的ヘレニズム」として「オリエントの装飾芸術」に、また「ビザンティン主義」として「東方キリスト教のヘレニズム」に、さらには「ゴシック」として「西方キリスト教のヘレニズム」に及ぶ、と彼は主張する(12-13)。「世界言語」としての「ヘレニズム」によって「ラテン世界」をいわば囲い込もうとするのが、この書物の狙いである。

「フランスの自己意識の今日における公式的イデオロギー」によれば、フランスは「ラテン的ローマ的」国であり、その芸術的特質は「ルネサンス」の内にある⁽²⁹⁾。だが、ヴォリンガーによれば、フランスでは、公式にはフランスの起源とされる「ガリア・ローマ的文明」に先立って、「ギリシア・ケルト文明」が存在していたのであり⁽³⁰⁾、かつ「ガリア・ローマ的文明」はガリア地方に完全に根付くことなく「キリスト教化」によって消滅した⁽³¹⁾。「発展史」的に見るならば、むしろ「ギリシア・ケルト文明」に由来する「非公式的古代の影響史」こそ重視されなくてはならない⁽³²⁾。この影響史的立場によれば、ゴシックの本来の特徴は「ローマ的」な「記念碑性」の内ではなく⁽³³⁾、むしろ「自然性」の内求められるべきであり、「感

性性と精神性の対立が宥和し調和している」ことこそゴシックとギリシアの親近性を証している(576)。「アッティカ芸術の総合的奇跡であったもの、すなわちドーリス主義とイオニア主義、北方と南方、自然と精神の宥和が、ここではフランスの大地において繰り返され、イル・ド・フランスは新たなアッティカと呼ばれる」(76)。(29)だが、フランスも「ルネサンス」の時代に「ギリシア＝ゴシックの智恵(Sophrosyne)の代わりにラテン的理性(Ratio)」を受け入れることとなり、「ラテン主義の最終的勝利」がフランスを覆う(86)。しかしそれにもかかわらず、「フランスのギリシア主義」は、「フランス人に生得的なものである、それゆえに克服しえないものである。それは、フランスの形式芸術の可視的テクストの内にはもはや存在しないが、しかしおそらくはその行間に存在するであろう。書体の相違を捉える感覚器官を有する人ならば、誰もがそれを読みうる」(92)。この意味では、「ゴシック的なもの」はいまだなおフランスの内に息づいている、ということになる(30)。

以上が、二〇年代に新たに提起されたヴォリンガーのゴシック観である。その特徴は、公式のイデオロギーとしての「ラテン的なもの」によってかき消された「ギリシア的なもの」が「パリンプセストのごとく透けて見える」(100)ところに注目する点にある。同じく「ヨーロッパ中心主義的」芸術観の批判といっても、二〇年代のヴォリンガーは一〇年代とは異なって、「ゴシック」を「フランス的」なものとみなし、「後期ゴシック」と「表現主義」を単なる移行段階と捉えることによって、ゲルマン的ゴシックをゴシックの本質をみなす一九一一年の思想から基本的に離れていく。一〇年代初頭におけるゴシックと表現主義との邂逅は、ヴォリンガーの内に、この二つの時代においてドイツ芸術は「世界街道」を歩んでいる、という確信を一旦は生じさせた(1915, 264)。だが、一〇年代末における表現主義の衰退、および二〇年代中葉における古典主義の復活を期に、ゴシックのゲルマン性という彼の根本主張それ自体が揺るがされることになった。そして、このことに対応して、「表現主義」という名称自体もまた否定的意味合いを担うこととなる。このことを典型的に示しているのが、一九二四年の講演「ドイツの青年と東方的精神」である。現代のヨーロッパ、とりわけドイツにおける「東方運動」の興隆(1924, 10)——具体的には「ロシアのボルシェヴィキ化」(7)の浸透——を眼前にして、ヴォリンガーは「東方」における「人格概念(Personalkeitsbegriff)」の

欠如を批判し(15)、ヨーロッパ人ないしドイツ人に対して「ヨーロッパへと戻る道を示す」(16)ことを自らの任務とする。こうした文脈において彼は「表現主義」という語を「東方運動」の比喩として用いる(17)。というのも、「われわれの制約された自我」を「忘却」して「究極的事象を追い求めること」が「東方運動」と「表現主義」とに共通だからである(18)。すなわち、表現主義的であるということは、ドイツ人が自己のヨーロッパ性を忘却する誤りにすぎない、と二〇年代のヴォリンガーは強調する。この意味では、ヨーロッパ中心主義への批判は、中心ならざるヨーロッパ、すなわち一つの「特殊」としてのヨーロッパの意義を強調することと決して相反するものではない。

結語

以上において、一九〇七年から二八年までのヴォリンガーの著作の検討を行ってきたが、そこから明らかとなるのは、彼の中世ゴシックについての歴史観ないし歴史認識が同時代的関心に支えられており、こうした関心によって変化している、という事態である。

一九一五年に書かれた論考において彼はゲルマンないしドイツに対して芸術史上の過度の期待を示しているが、その期待が一九一九年以後になると一種の幻滅に変わることも、第一次世界大戦という時代状況を勘案すれば、容易に理解しうる事態といつてよい。こうした政治的状況を措くとしても、そもそも現代的関心が彼の理論的著作の根底にある、ということは最初期の『抽象と感情移入』においても妥当する事柄である。初版(一九〇八年)への序文においてすでに彼は、この書物の扱う「問題」が「深い意味において現代的(aktuell)」である、との見解を示していた(1921b, V)。また、ただ一カ所註という目立たないところにおいては、彼は現代の芸術現象に触れて次のように述べていた。「多くの例の中から一例を挙げるならば、芸術的に教養を積んだ近代の公衆であってもホードラーのような現象に対してはいかに無力であるか、ただこのことを思い浮か

べてもらいたい。この無力さの内には、人々がいかに自然美と自然らしさを芸術美の条件とみなすことに慣れてきたか、が明瞭に示されている」(1908aJ, 170-171)。非感情移入型の現代芸術の例としてここで彼はフェルディナント・ホードラー(一八五三—一九一八年)の名前を挙げているが、しばしば表現主義の先駆者とも評されるこのスイスの画家に言及していることは、彼が暗黙のうちに自己の歴史観と現代の芸術運動の間に連関があるとみなしていることを証している⁽³¹⁾。

だが、ヴォリンガーの歴史観ないし歴史記述の根底に彼の同時代的関心が横たわっている、という事態を単に指摘することがここでの目的であつたのではない。歴史記述に関して関心が認識に先行する、という事態はおそらく広く一般的にみられるものであろう。また、彼が歴史的研究に基づいて同時代現象に積極的に関与したとしても、そのこと自体は非難されるべき事柄ではない。理論に対する関心の先行をもつて、彼の歴史観の一面性を指摘することは、彼に対する公正さを欠くことにならう。だがそれにもかかわらず、彼の理論的变化を追うならば、彼が時代に流されていたことも否定できない。この点をより明らかにするために必要なことは、同時代的関心の変化によって歴史記述それ自体が変化するとき、その変化に対して理論的枠組みが十分に機能しているか否か、と問うことであらう。

第一に問題とすべきは、一九一五年の論考が表現主義の可能性を十分に理論化しているか、である。ヴォリンガーは一九〇八年の段階では、現代という時代を「芸術的には不毛」(1908aJ, 53)とみなし、抽象的な芸術の回帰する可能性を否定していた。ところが、一九一五年の論考では、ドイツ表現主義においては「ゴシックの受容において大規模に生じた事柄がただ小規模に繰り返されている」(1915J, 262)、という理由に基づいて、表現主義の可能性を基礎づけようとする。だが、これは単にゴシックと表現主義の間の類比を示すにすぎず、表現主義の可能性を理論的に証すものとはいえない。一九一一年のヴォリンガーが述べるように、北方ルネサンス以後ドイツ人が「個人」の内に囚われているとするならば、むしろ表現主義の不可能性をそこから結論づけることの方がはるかに論理的に首尾一貫しているはずである。事実、「表現主義」の「破産宣言」を行う一九一九年の論考において、ヴォリンガーはそうのように論じることになる。

「ルネサンス以後」二度だけ、……個人主義的で感覺主義的に制約された芸術によって神に到達しよう、すなわち精神的刻印を受けた超自然的で超人格的な芸術を實踐しようと試みられた。バロックにおいては秘めた手段によって、近代の表現主義においては公然とした手段によって。……バロックにおける感官の駆り立て、表現主義における自我の駆り立て。これは結局のところ到達しえない同一の目標に対する二つの方途である。([1919] = [1956], 97-98, 100)

第二に問題とすべきは、第一の点とも関連するが、彼の理論の枠組みをなしている「集団(Masse)・人格(Personlichkeit)・個人(Individuum)」という三分法である。

彼がこの三分法を最初に明確な仕方で定式化したのは、『ゴシックの形式問題』(一九一一年)においてであった⁽³²⁾。「集団」とは「ルネサンス」以前の社会のあり方、すなわち個々の成員が社会のうちに埋没している状態を指すのに対し、「個人」とは「集団」から「個々の自我」が「機械的」な仕方で「分割」されるところに成り立つものであって、「北方ルネサンス」を特徴づける。「集団」と「個人」という対立のちょうど間に位置するのが「人格」である。それは「南方ルネサンス」に固有のものであって、「集団から個々の自我」が独立しつつも、個々の成員が全体との間に「有機的」関係を保つ場合を指す。ゴシックはなお「集団」が成り立っていた時代にのみ可能であった、という結論がここから引き出される。だが、こうした概念規定はヴォリンガーにおいて首尾一貫していたのではない。一九一九年の論文では、「ルネサンス以後」のヨーロッパが基本的に(すなわち、南方系か北方系かを問わず)「個人主義的」であって、「有機体」としての社会はもはや存在しない、とされる([1919] = [1956], 96)。ところが、一九二五年の論文では、表現主義の時代のみならずゴシック期に關しても、フランスとドイツに「人格」と「個人」という対概念——すなわち、本来は南方と北方のルネサンスに妥当するはずの対概念——が適用される([1925a] = [1956], 67, 71)。それは、ロマンス系諸民族における古典主義の復活を理論化するために要請されたものであろう。だが、彼はこうした自らの見解の変化について何も語らず、またそれゆえに、その変化を理論的に基礎づけることもしていない。ヴォリンガーは「集

団・人格・個人」という同一の三分法を用いつつも、結局のところ、その都度の関心に依じてその概念を別様に適用しているといわざるをえない。

このように、ヴォリンガーはゴシックにおけるフランス・ドイツ関係をそのまま表現主義の時代にあてはめ、また、「人格・個人」という南北ルネサンスに妥当する対概念を、こうした歴史的限定なしにフランス・ドイツ関係に適用しているが、このことは、ヴォリンガーにとっての理論が、それによってある結論を導き出すための手段ではなく、むしろ理論とは独立に予め与えられている結論を正当化するために適用される道具として機能していることを意味する。彼に欠けていたもの、それは自らの用いる概念それ自体を歴史現象との相互応答を通して鍛え直すこと、すなわち歴史記述と相即的になされるカテゴリーの批判的形成であったといえよう。そして、もしもこの欠如に彼が自覚的となっていたならば、芸術史批判として芸術史を遂行するという彼独自の試みも、またパリンプセストへの彼の眼差しも、より豊かな果実をもたらしたことになる。

書物

- [1908a]: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, *Dissertationsdruck* Neuwied 1907; *Buchveröffentlichung*, (Piper) München 1908. [引用は新装版(Dresden 1996)による。ただし、第一版、第三版への「序文」は [1921b] より、一九四八年版への「序文」は [1956] より引用する]
- [1908b]: *Lukas Cranach*, (Piper) München 1908.
- [1911a]: *Formprobleme der Gotik*, (Piper) München 1911
- [1921a]: *Künstlerische Zeitfragen*, München 1921*
- [1921b]: *Abstraktion und Einfühlung. Zwölfte unveränderte Auflage*, (Piper) München 1921
- [1924a]: *Deutsche Jugend und östlicher Geist*, (Cohen) Bonn 1924
- [1928]: *Griechentum und Gotik. Vom Weltreich des Hellenismus*, (Piper) München 1928
- [1956]: *Fragen und Gegenfragen*, (Piper) München 1956 (ヴォリンガー七五歳を記念して編まれた論文集。文献表において * 印の付された論考を収める。本書所収の論考はすべてこの版本から引用する)

- [1908c]: Von Transzendenz und Immanenz in der Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 3, 1908, seit 1910 im Anhang von "Abstraktion und Einfühlung" (3. Auflage) [石田正 [1908a] の新装版に44頁]
- [1909]: Die Marées-Ausstellung in der Münchner Sezession, in: Kunst und Künstler, 7. Jg., 1909
- [1911b]: Entwicklungsgeschichtliches zur modernsten Kunst, aus: Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den "Protest deutscher Künstler", (Piper) München 1911; wieder in: Der Sturm, Jg. 1911, Nr. 75. ㄴㄾㄷ ㄴㄾㄷ Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei と題題 [引用は初出の論考に44頁]
- [1915]: Künstlerische Zukunftsfragen, in: Frankfurter Zeitung, 25. Dezember 1915; wieder in: Kunst und Künstler, 14. Jg., 1916 [引用は一九一六年版による]
- [1919]: Kritische Gedanken zur neuen Kunst, in: Genius, 1. Jahr, 2. Buch*
- [1924b]: Zur Frage der gotischen Monumentalität, in: Vom Geist neuer Literaturforschung. Festschrift für Oskar Walzel, Wildpark-Potsdam 1924*
- [1924c]: Nazarener, (um 1924)*
- [1925a]: Spätgotisches und expressionistisches Formsystem, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 2. Bd., Leipzig 1925*
- [1925b]: Carlo Carrà's Pinie am Meer. Bemerkungen zu einem Bilde, in: Wissen und Leben, Bd. 18.
- [1926]: Byzantinismus und Gotik, in: Stilgeschichtliche Anregungen. Festschrift zum 60. Geburtstag von Paul Clemen, 31. Oktober 1926, Düsseldorf 1926
- [1929]: Griechentum und Gotik, in: Der Piperbote 1929, München*
- なお、以下の翻訳を参照した。
- 『抽象と感情移入——東洋芸術と西洋芸術』草薙正夫訳 (岩波文庫)、一九五三年
- 『ゴシック美術形式論』中野勇訳 (岩崎美術社) 初版は一九四四年
- 『問いと反問——芸術論集』土肥美夫訳 (法政大学出版局)、一九七一年

註

(1) この点については、ヴォリンガー自身一九四八年に『抽象と感情移入』の新版への序文において次のように回想している(Woringer [1956], 2627)。「抽象と感情移入」は本来学位論文として印刷された論考であり、ごくわずかの部数が刷られたのみであった。だが、著者から」

の論考を送られた詩人のパウ・エルンストはこの論考を一般書と取り違え、その書評を芸術総合雑誌「芸術と芸術家」に執筆し、この書評がこの書物への広い関心を引き起こした。それが機縁となって翌年、「芸術と芸術家」を出版していたビーバー社より「抽象と感情移入」が一般書として公刊された。

(2) ヴォーリンガーは一九三三年以後戦争が終わるまで完全に筆を折っていたので、本稿は(われわれの問題設定にかかわる限りにおいて)彼の戦後期の活躍を除く時期をほぼすべて覆うことになる。彼の経歴および著作については[1908a], 211-216 および *Invisible Cathedrals, The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, ed. by Neil H. Donahue, Pennsylvania 1995, pp. 203-206 が詳しい。

(3) ヴォーリンガーについての研究書としては、註(2)に挙げた Donahue の編著のほかに、ヴォーリンガーを中心として表現主義運動を美術史的に論じる Magdalena Boshart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst*, München 1990 がまず参照されるべきである。なお Anne Steglitz, *The Reproduction of Agency: toward a Reception-History of Grünewald's Isenheim Altar after the First World War*, in: *The Oxford Art Journal* 12/2 (1989), 87-103 は、ヴォーリンガーの著書「ゴシックの形式問題」に出版社ビーバーによって挿入された複製写真の意味について論じる異色の論考といえよう。

(4) 一九世紀後半における「発生学」の展開とともに、この *Entwicklungsgeschichte* という語は広く用いられるようになった。芸術史の分野では、ユーリウス・マイアー・グレイフェの「近代芸術の発展史——近代美学への一つの寄与」(第一版第一巻、一九〇四年)が発展史的方法を用いた芸術史記述の代表例といえよう。

(5) ちなみに、ヴォーリンガーはこの *eupozentrisch* という語を自らの造語としている。

(6) もう一つの例外はスイスの画家ホドラーへの言及である([1908a], 170-171)。この点については後に触れる。

(7) ここでのベーターンタ哲学の術語「マヤー」への言及は、ヴォーリンガーが「東方の諸民族」としてインド人を指していることを示唆しているように思わせるが、彼が実際に念頭に置いているのは、「エジプト」である。なお、彼が「マヤー」の比喩を持ち出す機縁となったのは、後に見るように、ショーペンハウアーの哲学である。

(8) 同様の議論は[1911a], 25 にも見られる。

(9) 「この点に触れたのは」は Michael W. Jennings, *Against Expressionism: Materialism and Social Theory in Woringer's Abstraction and Empathy*, in: Neil H. Donahue (ed.), op. cit., p. 94.

(10) 論考「芸術における内在と超越」(一九〇八年)では、次のように語られる。「ここには二つの極(die beiden Pole)があり、その間を精神的展開の劇全体が上演される。この劇はわれわれにとって偉大なものに思われるのは、われわれがそれをこれら両極から眺めない限りにおいてのことである。というのも、[両極からみるならば]精神的認識と世界支配の全歴史は、力の不毛な消耗、無意味な円環運動のよ

うに見えるからである。このときわれわれは、出来事の反対の側面を見るように強いられる。その側面は、精神のあらゆる進歩がいかに世界像を皮相で浅薄なものにしたかを、またそれが一歩一歩進むに従ってその代償として、事物の汲み尽くしがたさ(Ungründlichkeit der Dinge)に対する人類に生得的な器官の衰弱をもたらしたか、を示している。人が出発点に引き戻されようとも、あるいは終点——それはわれわれにとってカントのことであるが——に位置しようとも、両極から見るならば、われわれのヨーロッパ的・古典的文化はきわめて疑わしいものとして等しく照らし出される。／＼というのも、この此岸的文化はヨーロッパとヨーロッパ文明を受け入れた諸国に限定されているからである。この境域においてのみ人々はあえて、人間的自信を持って、事物の真の本質を、事物に関して精神の作り出した像と同一化し、自らの作り出したものをすべてを幸運にも素朴な仕方で人間的水準に同化しようとした。ただここにおいてのみ、人々は自己を神に似たもの(Gottähnlich)としてみることができた、というのもただここにおいてのみ人々は神的なものという超人間的な抽象的理念を通俗的な人間的表象に平板化したからである。(1908c], 184-185)。

(11) 彼が「物自体」という概念によって理解しているのは、第二の時代の特徴としての「外的世界と自然的なものの人間化過程」(1911a], 12)に對抗するものであり、それゆえに、世界の非人間化と呼びうる事態である。「物自体」への本能」とは、それゆえに、「事物の汲み尽くしがたさ(Ungründlichkeit der Dinge)に対する人類に生得的な器官」(1908a], 184)とも換言される。

(12) なお、「抽象と感情移入」が公刊されたのと同じ一九〇八年に著された「ルーカス・クラナハ」においてヴォリンガーは、「われわれの今日の心的状態は、少なくとも間接的にはあるが、ゴシック的価値を再びわれわれに近しいものにしていく」と述べ、その理由を、「人格性(Persönlichkeit)という語」が人々に「疲労感」を与え、「個人主義(individualismus)」の代わりにむしろ「古の偉大な様式の崇高な非人格性(Unpersönlichkeit)」が人々の関心を引いているところに求めている(1908b], 36)。これは、ゴシック的心性がある種の現代的意義を持つことを指摘したものと見てよい。そして、「個人」と「人格」との間に概念的区別がなされていない、という点を除くならば、ここには彼の後の表現主義に関する理論の先取りが見出されよう。この点については後に詳論する。

(13) こうした視点は、ヴィオレール・デュック(一八二四—一九七九年)にも共通する面を持っている。「もしもゴシックの構築家(建築家)(constructeur gothique)が大きな鑄鉄材を自由に用いることができたとするならば、可能な限り細くかつ堅牢な視点を獲得するためのこの確実な手段(としての鉄)に飛びついたことであろうし、さらにおそらくはわれわれよりもはるかに巧妙にそれを用いたことであろう」(Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e siècle au XV^e siècle, 1854-68, tom. IV, p. 56sq.)。無論、近代の鉄建築にはゴシック的「形式意志」は不在である、と考えるヴォリンガーは、ヴィオレール・デュックのように前者をゴシックの新たな現実化とはみなしていない。(14) ただし、「ルーカス・クラナハ」(一九〇八年)にはすでに、ゴシックの成立をドイツとフランスとの関係に即して捉える、という論点が見られる。そこでヴォリンガーは、「芸術史家はフランスをゴシックの故郷と呼ぶ」が、しかし「フランス人種のガリアンケルト的

要素」のゆえに「フランス」は「ゴシックと緊密な連関」を持ちえなかった、と述べて([1908b], 42)、「ゴシックの形式問題」の議論を先取りしている。

- (15) この論考は、プレーメン美術館におけるファン・ゴッホの購入に反対したヴィンネンの論考「ドイツの芸術家の抗議」に対抗するため、当時の先進的な美術館長、芸術家、芸術理論家、芸術商が寄稿した書物(ビーバー社刊)に収められたものである。そして、この論考は「近代絵画の展開史」と改題されて、ベルリン表現主義運動の推進母体であった雑誌「デア・シュトゥルム」に同年公刊された。なお、ヴォリンガーと「青い騎士」集団との「個人的関係」については Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. 3, erweiterte Auflage*, Frankfurt 1986, S. 116 に指摘されている。邦語文献としては、ヴォリンガー「問いと反問」への土肥美夫による「訳者あとがき」が詳しい。

- (16) 「原初的」という語は(第一節ですで見たとように)、「抽象と感情移入」においても、「日本趣味」を論じた一節に見られる([1908a], 93)。
(17) ヴォリンガーは、西洋の芸術は「より緊密な伝統」を見出し「自己自身に戻っていく」であろう、と語っているが、そこには再び第一の時代から第二の時代への移行としてのある種の古典性の復活が示唆されているようにも思われる。

- (18) ちなみに、一九〇九年の論考「ミュンヘン分離派のマレー展」において、ヴォリンガーはハンス・フォン・マレーの内に、南方のものと北方のものという本来「統合しえないもの」を「一緒にしよう」とする「決して現実化しえない綜合」の試みを見出し、さらに彼のこの試みが「ある種の力動性(Dynamik)」を伴った「悲劇性」を引き起こす、と論じている([1909], 231-232)。

- (19) 翌年の講演では、こうした「幻影」が「[かのよう]」の哲学」([1920], 110)と呼ばれているが、それはファイヒンガーの書物(一九一年)の題名である。

- (20) 従来のルネサンス観との相違としては、「ルネサンス以後のヨーロッパ」においては「集団」といつても、かつてのような統一的な構造によって拘束された「有機体」としての集団ではなく、単に「寄せ集められた個々の人々の機構(Mechanismus addierter Einzelheiten)」のみが存在する、とされている点に注意すべきであろう(というのも、Organismus という語は「ゴシックの形式問題」では、南方ルネサンスの民族に対して用いられていたからである)。このことに対応して、ルネサンス以後のヨーロッパの芸術は「個人の芸術(individualkunst)」であり、かつ「感覚主義的(sensualistisch)」である、とそれを([1919] = [1956], 96-97)。

- (21) 註(18)参照。

- (22) ちなみに、ルカーチは一九三四年の論考「表現主義の偉大さと墮落」においてこのヴォーリンガーの講演に批判的に言及しているが、この点については主題の限定上ここでは触れない。

- (23) なお、ここでの「人格」と「個人」に関する議論は、基本的には、一九一一年の「ゴシックの形式問題」における「南方ルネサンス」と「北方ルネサンス」の規定を繰り返している([1911a], 119, 124-125)。

(24) Realismus: zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939 [Ausstellungskatalog], 1981, S. 89 参照。なお、同書にはヴォーリンガーの「カルロ・カッラの《海辺の松》——ある絵への註釈」も再録されている。

(25) ここで想起すべきは、ヴォーリンガーが「芸術の現代的諸問題」(一九二一年)において「静かな表現主義」という名称を、グンドルフやシェーラーの著作、現象学や相対性理論に代表される新たな理論的認識に適用していたことである([1921a], 128)。

(26) それゆえに、ヴォーリンガーにとってヒットラーによる「国民的共同体」の創出の可能性は予め否定されていることになる。なお、ヴォーリンガーの理論と「国家社会主義」との関連については、Hans Scheufl, Das Absolute. Eine Ideengeschichte der Moderne, Wien 1999, S. 300-302 参照。

(27) この論考に認められる基本的論点は、一九二〇年代中葉に公表された二つの論考にすでに認められる([1924b], [1926])。なお、一九二九年の論考「ギリシア精神とゴシック」は同名の書物(一九二八年)の序文を簡略化したものである。

(28) それゆえに彼は、「芸術的事象に關しての」われわれの歴史的先人見の源泉が何に由来するのか、そのことへの目を開いてくれるのは、芸術史の生成の歴史(Geschichte der Kunstgeschichtswendung)への洞察のみであろう」と述べて、「イタリアの芸術史記述、つまりギベルティからヴァザーリにいたるまで、歴史的芸術把握のその後のあらゆるさらなる展開にとつての基礎を定めた歴史記述」への批判を展開する([1928], 5)。

(29) この意味では、「ゴシック」こそ真の意味において「ルネサンス」であり、それ対しいわゆる「ルネサンス」は「ローマ主義的」という意味において「ロマネスク」と呼びうる、とヴォーリンガーはあえて主張する(9)。

(30) 具体的には、「フーケ」「ラシーヌ」「ブサン」(6)「コロ」(88)の名前がフランスの「ギリシア＝ゴシック的なもの」の後継者としてあげられているが、その理由についてヴォーリンガーは述べていない。

(31) 無論、人類の発展史の第三段階は「芸術的に不毛」である、というのがヴォーリンガーの見解である([1908a], 53)。とするならば、なぜホーダーはこうした時代にあつて(不毛でない)芸術創作をなしたのか、という問いが提起されなくてはならないはずであるが、この点についてヴォーリンガーは全く答えていない。

(32) 註(12)において確認したように、「ルーカス・クラナハ」(一九〇八年)においては「個人」と「人格」の区別はなされていない([1908b], 36)。