

パラダイムとしての趣味についての一考察

——横断的にみた漱石、メンクス、ゲーテの趣味論——

宇津井 恵 正

Eine Betrachtung über den Geschmack als Paradigma

—— Geschmacksbegriff von Sohseki Natsume, Mengs und

Goethe im horizontalen Aspekt ——

Shigemasa Utsui

Received May 9, 1995

抄 録： 夏目漱石、A. R. メンクスおよび J. W. ゲーテの主に文学と美学の領域における趣味の概念について考察した。歴史的記述を避け、横断的な考察によって、パラダイムとしての本概念の個々の相を強調するようつとめた。

索引語： 趣味、漱石、メンクス、ゲーテ

Abstract: The theme is the concept of taste which Sohseki Natsume, A. R. Mengs and J. W. Goethe have had chiefly in the areas of literature and aesthetics. Coming away from the historical point of view and observing horizontal situations, the accentuation of isolated aspects has been particularly examined.

Key Words: taste, Sohseki Natsume, A. R. Mengs, J. W. Goethe

Geschmack (趣味)¹⁾の語は、どの分野で、どのように意味づけされ、どのような関連のなかで誰によって用いられたのか、それを主として文学および美学の分野で歴史を横断する形で考察するのが本論の目的である。クルーゲの語源辞典 (F. Kluge: Etymologisches Wörterbuch) について近世以降のこの語の意味の変遷をみると、比喩的な意味ではスペイン語の gusto の訳語として用いられ、17 世紀後半トマジウス Thomasius 以降はフランス語 goût の意で用いられ、スペランダー Sperander およびゲーテにはイタリア語 gusto の影響があるとする。このうち、

ドイツ古典主義に関連のふかいフランス語とイタリア語についてみると、goût には、味覚・味・食欲・好み・趣味・意見・傾向・様式の訳語があてられ（伊吹外：仏和大辞典による）、gusto は、味覚・味・味わい・望み・美的感覚・様式・（音楽）味と訳されており（池田外：伊和中辞典）、基本的意味については両国語のあいだに差はないといえる。

基本的な意味の落差が予想されるのは、これらのロマン語系の語法とゲルマン語系の Geschmack と taste の間である。このドイツ語の Geschmack（仮に趣味と訳しておく）の語義の変遷を、とくに文学の分野について「ドイツ文学史即事典 Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte 1. Bd.」中の詳細な記述（B. マルクワルト執筆）によってみよう。

九章にわかれる全篇を順をおってみると、第一章は一般的概念規定である。「一般的な趣味とは、快不快の感覚の刺激に対すると同様に諸印象にたいし自発的に反応する能力である。心理的・生理的領域から美学的それへの陰喩的移行はドイツでは 18 世紀第一三半期に生じ、…文学的趣味とは、詩的芸術作品に由来する諸印象への反応を意味する」と説明される。G. E. レッシングによると、趣味は能産的 produktiv であるよりは受容的 rezeptiv であり、芸術創造者にとってよりも芸術価値の受容者と判断者にとって不可欠である。趣味を規定する上位の諸力としては、個人的素質と社会的状況、時代精神が考えられる。この枠組みの中でカントの「判断力批判」中ではつぎのように規定される。「趣味とは、あらゆる関心のない好意または非好意による対象または表象法についての判断能力である。こうした好意の対象を美と称する」。J. J. ヴィンケルマンは趣味の概念を美の感覚 Empfindung des Schönen でおきかえ、A. W. シュレーゲルは趣味に能産的な性格をあたえる。それにたいし、J. ゲレスは天才を能産的、趣味を抽出的 edukativ とみなし、後者に調整機能をあたえる。

第二章では趣味の養成が観察される。後期啓蒙派の Th. G. v. ヒッペルは、「趣味とは普遍的好意であり、感情は私的好意である」と論じ、趣味に社会性・教育可能性をみる。趣味の教養づけの可能性は、同時に趣味の退廃の可能性をも胚胎する。そこからゲーテの洞察「ひ弱な趣味人はお前の巨大さを前に永遠に目をまわすのだ」（ドイツ建築術論、1772）も生まれる。真の趣味養成は真っ当な文学的批判と不分離であり、それゆえに批判の世紀である 18 世紀はすぐれて趣味論争の世紀でもあった。また、芸術至上主義者の趣味論は、特定の趣味への一面的な態度のゆえに物足らぬものと説明される。

第三章では、フランス啓蒙主義に焦点があわせられる。趣味の世紀は、汎ヨーロッパ的現象であり、「百科全書」中のモンテスキュー、ヴォルテール、ダランベール三者の執筆になるこの項目をめぐる浩瀚な論文で頂点に達する。良き趣味はフランスだけでなく、英国にもアジスの fine taste の論があり、ドイツでは暗い魂の諸力を視野にいられたハーマン、ヘルダー、ゲルステンベルクらの非合理主義の解釈へと展開した。

第四章と第五章では、主としてドイツにおける 18 世紀前半までの趣味の広がりや啓蒙主義の思潮のなかでのレッシングの所論に光があてられる。文学的趣味は高度に時代に依存するため、これが初めて明白に表現されるのは中世の宮廷恋愛歌 Minnesang、とくに G. v. シュトラースブルクの「トリスタン Tristan」中であり、下って人文主義の時代にはオーピッツの趣味論が主導的であったがその立場はなお創り手、すなわち詩人の側からの発言であった。受容者をも視点にいられた論争が展開するのは 18 世紀以降であるが、トマジウスはフランスの影響を脱しきれていない。彼に代表される啓蒙主義先駆者たちの検証を経て、つぎに趣味の対象はドイツ語自身にむけられる。J. U. ケーニッツによると、文学的趣味とは言葉、書き表し方についての趣味で

あった。ケーニッヒにあっては伏在していた、趣味の判断は理性の判断によって保証されなければならないとの所論は一種のおき火としてゴットシェットやブライティンガーにより受け継がれつつ啓蒙主義にいたる。趣味論争における精緻と巨大さ、普遍的モラルと狭意の文学という対比はライプツィヒのゴットシェットを中心とするフランス派とハンプルク—チューリヒを中心とする英国派を生み、この対立を踏まえてレッシングが位置する。彼は基本的には趣味の教師であるよりは趣味の批判者であり、フランス古典主義にならうゴットシェットに訣別して目覚めつつある新たな時代精神に着目する。「ゴットシェットは、彼が駆逐した我が国の古い劇作品から、ドイツ人はフランス風趣味よりも英国風趣味をとるべきことを看取できたはずだ」。この趣味の民族性の主張にもかかわらず、彼はその相対性をも知っていたが、彼の論理と創作はなお啓蒙主義の枠内にとどまる。これを打破して趣味論争に生命をあたえたのは、「趣味の創世記 Genesis des Geschmacks」を論じたヘルダーである。

つづく第六、七、八章ではそれぞれ、趣味の動向の世界的潮流、精神世界一般における趣味、庶民の趣味というマイナーな事象が論じられる。まず、日常的批評家の枠をこえて精神科学者を志向するヘルダーによって、趣味論争は中古ゲルマンの英雄崇拜から実存哲学にいたる精神史の潮流に流れいるさまが解明される。ついでシラー、A. W. シュレーゲルを中心に趣味にかかわる精神の底流が説かれる。民衆層の趣味の潮流については、17世紀の社交歌、大道芸人のロマンス、労働歌等が考察され、格言、笑話、寓話、逸話を手がかりにその不変性が主張される。民衆の趣味は、直接の芸術体験をもとめることなく間接性、仲介、反映をもとめるのを本質とする。

最後に第九章では、ギリシャ趣味こそが良き趣味の規範である所以が論じられる。特に古典主義の時代には、ギリシャ趣味が趣味一般と同一視されたが、それ以降文学的趣味を高評価する作家にはC. F. マイアー、S. ゲオルゲ、H. v. ホーフマンスタール、Th. マン等が挙げられ、逆に低評価する作家にはG. ビュヒナー、H. マン、E. トラー、B. プレヒト等の名がみられ、後者には革命的志向をもった詩人がめだつとされる。趣味とは「浮き輪の様なもので、それを舷側ごしに投げてはじめて、形式喪失の波だつ巨浪のなかで救い手もないままに沈まないための意味と目的を理解し評価するのである」と結論される。

このドイツ文学の視座からみた歴史的展望を基軸に、趣味というパラダイムの位相を古今東西にわたって考察しつつ、ドイツ古典主義文学におけるそれへのアプローチに問題を集約させたい。付言であるが、趣味という概念をパラダイム Paradigma ととらえるのは果たして妥当であろうか。18世紀のレッシングやフランス啓蒙主義の人々にとって、趣味とは文学・美学の領域で伝統的な枠組みに抗して新しい展望を切り拓くための闘いの合言葉 Schlagwort であった。また、冷徹な文学史記述の視点からは、趣味とは18・9世紀西ヨーロッパ文化の一断面を説明するための有効なキーワード Schlüsselwort でありうる。しかし、20世紀末の現代において趣味の概念は、もはや敵対者を想定する尖鋭さをもたないし、反面西洋においてはTh. マンやプレヒトの例にまつまでもなく、完全に過去に属する無機質な文学的遺産に化したわけでもない。あえて、時代の刻印をつよく保持するパラダイムの語を冠する所以である。

A 夏目漱石の援用する英文学における趣味論

ヨーロッパ人の理解する趣味の概念を精確に解釈し、これを本格的に創作の場に援用した最初の日本人文学者は漱石であると思われる。作品としては、「趣味の遺伝 1906」中では旧幕時代の

先祖の恋愛事件が浩一と小野田の妹の間に再現する。「ロメオがジュリエットを一目見る、そうしてこの女に相違ないと先祖の経験数十年の後に認識する。エレーンがランスロットに始めて逢う、この男だぞと思い詰める、やはり父母未生以前に受けた記憶と情緒が、長い時間を隔てて脳中に再現する」。この漱石の分析は心理学の範囲内にあり、祖型 Archetypus 概念の適用によって説明できるであろう。しかし彼は批評家と作家の別を考え、批評については科学を想定し創作については必ずしも科学を前提にはしないとの視点から、「趣味の遺伝という趣味は男女相愛するという趣味の意味です」（1906年2月14日、森田草平宛）というに止めている。創作、あるいは日常茶飯の場と論理的に構想する場合とで趣味の語に軽重のニュアンスの落差をもたせるのは、鑑賞と批評と批評的鑑賞の三つの立場が彼の中に並存するためである。

作品中での趣味概念についての分析的描写は「野分 1907」にみられる。「光明は趣味の先駆である。油なき社会は成立せぬ。汚れたる油に廻転する社会は墮落する。…趣味は茶の湯より難しいものじゃ。茶坊主に頭を下げる謙徳があるならば、趣味の本家たる学者の考えは尚更傾聴せねばならぬ。趣味は人間に大切なものである。…趣味を崩すものは社会その物を覆す点に於て刑法の罪人よりも甚だしき罪人である。…趣味がなくても生きて居られるかも知れぬ。然し趣味は生活の全体に渉る社会の根本要素である。之なくして生きんとするは野に入って虎と共に生きんとすると一般である。…幾年の後一人の人格を墮落せしめて、下劣なる趣味に誘い去りたる時、彼らは殺人よりも重い罪を犯したのである。…趣味の墮落したものは依然として現存する。現存する以上は墮落した趣味を伝染せねばやまぬ。…趣味の世界にペストを製造して罰せられんのは人殺しをして罰せられんと同様である。…彼らは趣味に於て専門の学徒に及ばぬ。彼らの趣味を教育すべく此世に出現せる文学者を捕えてすら之を逆しまに吾意の如くせんとする。…光明より流れ出づる趣味を現実せんことを要す。しかして之を現実せんが為に、拘泥せざらんことを要す。拘泥せざらんが為に解脱を要す」（同書 318-20 ページ）。

これを説く白井道也は道を志して俗界を見おろす人物である。社会をなめらかに回転させる純正の油が彼のいう趣味である。白井と彼に心酔する高柳は、一方は世間的な浮華栄達を見下ろす高士であり、他方はこの世間に半ば心ひかれる存在であるという差はあるが、ともにその埒外にあって極貧につきまといわれている。外に寒風の吹きすさぶ演説会場で、一方が峻烈な道を説き他方がこれに聴き入る図はアテナイの学堂に似るが、ここにペリクレスやアレクサンドロスの姿はなく、富国強兵の明治という車輪は二人を見捨てて轟々と何処かへ進んでゆく。

「趣味の遺伝」の浩一の母、小野田の妹、戦塵をあびた軍曹にぶらさがり老婆は、あたたかい人の心をもちながら華やかな世間の流れの外にたつ人々である。いずれの作品においても、主人公たちの趣味は近代化する明治の時代にたいし斜にかまえ、抗議の声を発する非時代的ないし反時代的性格をもたざるをえない。したがってこの場合趣味とは、文学・美学の領域に限らずモラルの全域に関わっており、西洋だけではなく東洋の世界観をも基礎とする。趣味の語を和漢の語法からみると、「怪偉伏平易中、趣味在言語之外（水心題跋）」や「白桔梗秋の野生の趣味さて問ふな（みだれ髪）」は深みのある表現であり、白井の説く意にややちかい。他に社会を動かす油を意味する語法があるかもしれないが、筆者は知らない。一つの仮定としては、仏教用語の須弥に音が通じるための連想かとも思われる。

漱石の西洋の教養からすれば、フランス文化の知識により goût の意義を知っていたろうし、藤代博士との論争からすると Geschmack の意味の広がりにも通じていたと思われる。しかしそれらよりも、専門とする英文学の taste の語法がまず第一に意識されたのは当然である。

taste には古義として触る、ふれてみるの意味がある。すなわちドイツ語の *tasten* であって、*taste* の原意は、口中の物に舌先で触れてみる、であろう。*Geschmack* の動詞型 *schmecken* は本来物を主語として、その物の味がする、の意味であり、フランス語の *goûter* (ラテン語 *gusto*) は本来、味わうの意であるから、客観化されやや冷ややかな独語や典雅な余韻をもつ仏語に対比して英語の *taste* には物と肉体の部分とがふれあう直接的な野太い響きがある。社会を回転させる油にたとえられる趣味、生活の全体に渉る社会の根本要素である趣味は、英語の *taste* によりよく響きあうといえる。

漱石の論ずる文学論上の趣味 *taste* を「文学評論 1909」についてみる。この書は、アジソン、J. スイフト、A. ポープ、D. デフォーの四者を評論の主な対象とし、18 世紀英文学の状況叙述に留まることなく自己の文学観を色濃くうちだした文字どおりの評論である点に第一の特色がある。趣味について論ずるにも、アジソンと「スペクテーター」誌に視点を限定することなく、スイフトやポープにおける趣味のあり方を考察し、それを醸成させる社会的文化現象そのものに着目する。単なる添え物としての風俗描写ではなく、文学的土壌の根底にある社会生活を 90 年代の今日と同じフォークロアとして捉える視点は世紀初頭としては斬新であり、漱石の趣味概念の解釈にはパラダイムの語を冠しても奇異ではない。18 世紀の状況一般の項では、党派、服装、肖像画と論じて、アジソンの通った喫茶店の記述にいたる。「まず入場の時是一片を払うのが通則である。それから室内へ入って珈琲を飲めばまた一片取られる。その代わり新聞は随意に縦覧ができる。手紙も珈琲店宛でやりとりができる。頻繁に出入りする者はみな自分の席をもっている。アジソンは殊にバットンという珈琲店に行ったとみえて、ここに獅子口の信書箱を備えつけておいて、自分の編集する『ガージアン』に投書せんとする者はここへ投函せよと断ったのでも、如何に珈琲店に人の出入りが繁かったかが分かる。前に引用した『タットラー』ばかりではない。アジソンの発行した『スペクテーター』にもこの珈琲店のことはよく出ている。…大分面白そうである。中へ入ったら存外俗臭をおびたハイカラの寄り合いで愛想をつかしたくなるかも知れない。日本には昔から是程な事はないように思う。こんな風にやっていると文学や何かは一種の刺激を受けて一方に発達する。その代わり悉く囚われてしまう」(79-80 ページ)。

こんな風にやっていると日本ではすべて囚われてしまう、とは市民階級の未成熟な明治の日本にたいする痛切な反省である。「野分」の高柳は上流社交会のなかで広場の孤独に捉われ、白井の主張は荒野の絶叫にとどまる。町のインテリたちが自由に出入りして意見交換のできる場、漱石山房のような限定された空間ではない市民のなかの場が設定され、ここに登場する文学者たちは、問題の四人以外も痛烈な風刺や冷やかな凝視をこととするつわものばかりである。この談論風発の梁山泊の空気を背景に漱石は定義づける、「文学は吾人の趣味の表現である。即ちある意味において、吾人の好悪を表すものである。…広義に解釈した訓戒とは、作物の読者に及ぼす活きた影響のことで、この活きた影響が作物から出る如く、作家はこの活きた影響を事実から得たのである。だから作物に書いてあることは、事実もしくは想像によって多少変化されたる事実だけれども、外の言葉でいえば、作家が自然から受けた活きた影響を書いたといっても差しつかえない。この活きた影響とは、有機的に吾人の生命の一部を構成するもので、枯死、孤立した断片的知識とは違う。即ち未来の行為言動を幾分でも支配する傾向をおびたものである。是が趣味である。趣味には、必ず好悪が伴って来る。好悪は選択を生ずる。選択の結果は遂に発現して行動、動作、言語となる。行為、動作、言語の自由ならざる場合にも、之を発現せんとする傾向が脳裏にあれば無論同じことである。だから私のいう生きた影響というのはつまり好悪の付着し

ているあるものというのと同じことになる」(189-90 ページ、スウィフトの項)。

ここに説かれた、有機的に吾人の生命の一部を構成し未来の行為言動を支配する趣味とは、文学論とモラル論との差があるとはいえ、社会を回転させる油としての趣味という白井の主張と基本的には同質である。何故 18 世紀の英国社会に基礎をおいた趣味観と明治のそれとが同質になるのか、理由をみると、漱石はこの問題を軸にしてアジスンとスウィフトを対称的に捉えるからである。「アジスンの捕らえる所は人の儀容である。作法不作法である。攻撃するところは寧ろ悪習で、罪悪ではない。寧ろ癖で、本然の弱点ではない。一言にしていえば寧ろ瑣末な社会的題目である。スウィフトに至るとそんな狭い所にうずくまって不平を並べているのとは違う。…人間は一人残らず根本的に下劣醜惡な動物なりとの観念を風刺的に述べ尽し証し尽したのである。アジスンとは最初から立脚点が違う。アジスンには世俗の悪い所を矯めたいという考えがある。スウィフトは改良の希望を疾くの昔に通り過ぎていて。初手から駄目だと投げてかかった」(241-2 ページ)。つまり漱石は趣味の概念を、アジスンのいう fine taste からスウィフトの領域の趣味へ引き戻して、白井の主張に近付けたともいえる。その限りでは、厳密な意味での 18 世紀英国の文学状況の叙述から東洋道德の考察に移行しているともいえよう。すなわち漱石は趣味という純粋に西洋文化の伝統に基礎をおいた概念を、一面ではロンドンの珈琲店システムというようなきわめてモダンな民俗学的テーマから考察しながら、他面では同時に東洋の精神世界をも視野にいられているのである。

B A. R. メングスの趣味論

メングスは、その主著「絵画の美と趣味についての考察 Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey 1762」において、画家としての修練をつんだ眼を通して美術史上の趣味論を展開する。この著作中では彼は Geschmack というドイツ語を用いるが、ドイツ語としてのこの語の表象法には注目を要する。「読者へ著者から」の項にいう、「私はまた、同種の著作のすべての愛好者をお願いしたいのだが、できる限り本書を外国語に翻訳することは、私の監修下でないかぎり慎重にしてほしい。その理由は、私の確信では、私が本書で用いた語り方は外国語では使えないからである。ロマン語では完全に不明瞭になるだろうし、フランス語では滑稽にみえるだろう。通俗の著述家や暇潰しインテリの繊細な耳には乱暴にひびくだろう、私は巨匠がその弟子と語るように書いたからである」。外国語では使えないドイツ語特有のひびきをもつことばとして彼が用いている語には、Geschmack の外にも、Sache (事物)、Ursache (根源)、Wahrheit (事実)、regen (感動させる)、Deutung (意味づけ)、Amt (職務) その他の表現がある。これらのドイツ語はどれも、18 世紀当時のドイツ語の語法からみても通常ではない、著者独特の強烈な確信に根ざした表現である。何故フランス語やロマン語にないドイツ語特有のひびきに執着するのか、その原因を考えると、啓蒙的古典主義者の多くがそうであるようにメングスもまた多言語環境、とくにイタリア語・フランス語・スペイン語とドイツ語が不断に交錯する言語環境の中にあつたからである。本書中でもふれられ、ゲーテも指摘するおと、本書はメングスとヴィンケルマンとの親密な思想交換の中で成立した。その両者の往復書簡をみると、1758 年 3 月から 1765 年 10 月までかわされた 27 通中、ドイツ語で書かれた書簡は身辺雑事を報じた短信一通 (1765 年 7 月付け) だけで、他はすべてイタリア語で記されている。ローマ滞在中のメングスとヴィンケルマンとの様々な対話のなかでどの言語が話されたのか

確かめる手段はないが、書簡から類推すると美学上の諸問題についてはイタリア語が支配的に用いられ、何気ない生活的部分でドイツ語の小会話がかわされたように考えられる。メングスは趣味の語としてイタリア語 *gusto* のしゃれたニュアンスを用いながら、かえって母国語 *Geschmack* に新鮮な感動を探りあてたのであろう。この際、後世の視点からは頑なな古典主義者とみられるメングスが、ドイツ語の不明瞭で、滑稽で、乱暴なひびきに敢て固執するのは注目に値する。

本書の全体は、「美について」と題した前半と「趣味について」のタイトルをもつ後半とに分かれる。絵画の美を趣味の視点から説きあかそうとする、啓蒙主義の潮流の中にたちながら個人的な語り口をもつ。後半の冒頭では趣味の概念を絵画論に適用する意義について説明される。「人間には自分を感動させないものは何も気に入らないように、そのようにいかなる食事もうすぐれた味わいなくしては気に入るはずがない。事情は絵画においても全く同様で、目が見るあらゆる事物は視覚神経内に感動をおこし目の気に入らなければならない。これが趣味であり、様式やあり方同様多数あり、あらゆる人間にとりさまざまである。ただ趣味のあり方には相違があり、あり方のほうはそもそも良いか悪いかで、その完全性に依拠して判断される。それにたいし、趣味は完全性が少なくても感動を引き起こすことができる。人が一つの事物を、それがあまり当該の味わいをもたなくとも甘いとか酸いというように、そのように一枚の絵も完全性なしにより趣味をもつことができる。絵画の趣味ももう一つの味わい同様良くあるいは悪く習慣づけられることができる。なぜなら目は舌同様習慣づけられるからである。強烈な酒と食事は味わいを台なしにし、軽い食事は舌の繊細な感じを保つ。絵画においても全く同様である。誇張され荷重超過の事物は芸術の趣味を台なしにし、美しい単純な事物は目を繊細な感じに慣れさせる。私からみると誇張された事物に感動する人がいるが、これはその粗野な知性と目の感情から由来する。あまりに冷淡な事物を好む人々は、概してあまりにも繊細な感覚をもつ。このことは芸術家についても愛好家についても見いだされる」。

こうしてメングスの趣味論の出発点は、この概念の歴史的展開によって刻印されたパラダイムである以前に、発生論的ともいえるオリジナルな自己への回帰にある。これは、美の概念が原初的な認識論の遡及を経て直観的な神学的位置づけをうけると同質の、著者の野太い懐疑論に発している。

つぎに、良い趣味を規定し、歴史的概観をあたえながらメングスはいふ、「自然があたえることのできる最良の趣味は中間的趣味である。…良と最良とは常にすべての悪いものから同様に離れたものをいい、すべて極端なものは悪い。一般に良い趣味をもつといわれる絵画上の諸作品とは、主要事が十分に意味をあたえられているだけか、あるいは軽妙に仕上げられていて苦労が隠されている作品である。両方のあり方ともわれらの気に入る、理由はそれらがそれらを作る芸術家について偉大であるとの評価をくださせるからだ。…人類はすべて不完全であり、われらにとり良いもので過剰に存する現実のものは力を選択することだけであるので、われらの活動のすべてのすぐれた点は選択にある。そして、あらゆる物の価値を認識し、それによってどの事物がより偉大か、またどれがより卑小と見なされるべきかを認識する者が最も偉大である。…この点に、古代ギリシャ人たちからわれらにいたるまでのすべての芸術象の相違がある。最大の芸術家たちは、何が自然全体のなかで最も価値があるかを認識しそれに彼らの努力を傾注した。中位の芸術家たちは、まったく同様に中位のことにだけに留意し、そのうちに芸術が存在すると信じた。小物の芸術家たちは小さな物に感動し、小さな事を主要事とみなした」。

極端をもとめない繊細な味わいを良いとする観点を美学にもひろげ、軽妙に苦勞を隠す中間領域に良い趣味を見いだしながら、同時にメングスは良い趣味を歴史的に考察するとき、古代ギリシャの芸術家たちの趣味を最良とし、後世のそれを劣位におく。単に良い趣味というに留まることなく、趣味を段階づけるとき、この問題は受動的観賞であることをやめて能動的な批評と討論を可能にする。メングスはこの、趣味の頂点から失落しそして復権する過程を具体的な絵画史としてとらえる。「(古代ギリシャ人たちは) 人体について考えはじめ、思考を通して彼らは、彼らが見たものの根源を認識した。最後に彼らは思考をもって神性にまで達し、人間の自然のなかから、彼らの神性の想像上の特徴ともっとも一致する諸部分をさがしだし、選択しはじめた。彼らは、人間の弱点をあらわすすべての部分を神的な自然から分離しはじめ、彼らの神々を人間のすがた通りにつくった、…パトロンが一人だけではなく続々と、幾人かのローマ皇帝がそうであったように良い趣味の持ち主であると、ときには一種の光が芸術の世界にみえてくるが、それもまたしかしすぐに消えてしまう。このように芸術とその趣味は上昇し墮落した。…ついに絵画の三大光輝点であるラファエル、コレッジオ、およびティツィアンの時代になって、彫刻がミケランジェロによってそうなったように、絵画は高められて選択が可能になり、選択を通じてはじめて趣味が芸術において可能になった」。

こうした趣味についての歴史的展開を前提にして、メングスは絵画における良い趣味に到達するための二つの道を想定する。「(二つの道の) 一方は他方より困難である。最も困難な道は自然自体から出発する道で、最も必要で美しいものを選択することになる。もう一方のより容易な道は、選択の習得がすでになされた作品から出発する道である。前者の道を通して古代人は、完全性つまり美と良い趣味を見いだした。上述の三光輝点以後の大抵の画家たちは、良い趣味を後者のやり方で見いだした。三巨匠は良い趣味を一部は前者の、一部は中間のやり方で、つまり自然と模倣同時の道を通して獲得した。良い趣味を自然を通じて見いだすのは、模倣を通じてよりはるかに困難である。自然を通しての道をたどるには一種の哲学的知性が必要だからで、こうした知性があればこそ自然の中の何が良いか、より良いか、最良かを正当に判断できる。模倣にあってはこれは一層容易に可能で、それはわれらは人間の作品を自然の作品より容易に理解できるからだ」。

このように、趣味の諸段階に到達するための二つの道を想定するとき、きわめて実践的な問題としてメングスは、絵画の弟子を養成するに際して、まず巨匠たちの、具体的にはラファエル、ティツィアン、コレッジオの作品を考察・模倣させることを提唱する。趣味を実践的な問題として教育の場にとりこむとき、メングスは工房における弟子たちとの検討をも予想するのであろうか、趣味に関して三光輝点の優劣に言及する。「ラファエルは沸き立つ精神とならんで抑制された感情の持ち主だったにちがいない。…コレッジオのうちには、非常に柔和で穏やかな精神があり、これが特に余りにも鋭敏な人や余りにも重厚な人には嫌悪の念をおこさせるが、彼はこれによってすべて快適で柔和なものを選択した。これにたいしティツィアンは前二者ほどの精神をもたず、前二者それぞれが自分と対等と感じていたのにひきかえ、彼は自然の精神性よりは物質性を感じていたにちがいない。だからいずれにしろラファエルが最大である」。この、ある意味で極度に戦闘的な洞察から発してメングスは、ラファエル—コレッジオ—ティツィアンの主観的価値判断を内包する序列を守りながら、絵画のテクニカルな諸問題、すなわち素描、光と影、彩色、構成、飾り褻、調和に切りこんでゆく。

これらの諸問題についていえるのは、絵画理論が18世紀という時代の制約の枠内にある点で

ある。自然の表象自体が、現代風景画の対象となる広い空や豊饒な大地を持った巨大な空間に開放されておらず、壁や幕によって仕切られた本質的に屋内空間の中に閉ざされている。光といってもギラつくむきだしの光線ではなく、影もまた印象派の色域外を意識した多彩さとは無縁である。調和といっても、圧倒的な重量感をもった山塊とかよわくたたずむ人影との調和ではない。原初的な外部世界を意識するにいたっていない人間たちの、ソシエ内部の営みが絵画表現の対象のすべてであった。メングスの洞察する趣味の概念が、ギリシャ古代に根ざすことによって自然との直結を標榜しながら、古典主義のもつ形式主義の側面を脱しきれないのは否定できない。ローマを去ってマドリードに赴き、当地に宮廷画家として君臨したメングスであるが、次代の嵐の中に目覚めたゴヤにとって、趣味論を含むメングスの絵画理論は脱ぎすてべき前代の足枷でしかなかったであろう。

18世紀末の激動を潜在的・顕在的な予感として先取りをせまられる芸術家としてメングスは、反極に位置するギリシャ古代にいいよふかく規範をもとめ、自らの古典主義的趣味論をいいよ精緻に体系づけざるをえない。趣味のあり様を段階化し論争のための準備をととのえることは、彼にとって必然であった。近代画家中での最高位を是認するラファエルにたいしても、メングスは自然と古代との相反を容認せざるをえない。「一つの事物は、他人に伝達されるためには、良いばかりでなく、過剰なほどに美でなければならない。ラファエルはこうしてなお暫くは一種の暗闇のうちにあり、足取りも不確かにすすんだ。彼がしかしローマで古代人の作品を見たとき、彼の精神ははじめて彼と合致し、彼の知性に点火できる何かを発見した。彼は目の確かさを堅固な土台にしていた、それで彼にとり先に自然を模倣したように古代人を模倣するのは困難ではなかった。だが彼は、自然にしたがうというこの美しい習慣を決してすてることなく、古代人をおして自然のなかからだけ選択することを習得し、古代人が一般にはすべての細事に拘泥しないので、自然の美だけを必然的なものとともに選択し、余計なものを投げ捨てたことを発見した」。このような相反を、メングスはコレッジオの中にはもはや見ない。「コレッジオは細部を切り捨て、フォルムを拡大し、すべてのアングルを避けるにいたり、それにより一種の壮大な趣味を素描においても完成させたが、この趣味は必ずしも現実と一致するとはかぎらない」。すなわちここでメングスの論には、一方でギリシャ古代を規範として趣味の精緻な体系化をはかりながら、他面では直観的に体系と自然の相反のうちに生動する芸術の価値をもとめる二律背反がよみとれる。一見すると永遠の相下に不動の理論構築をはこるようにみえながら、詳細にみると自己検証と壮大な論争への萌芽を胚胎する点に時代の刻印をみると、メングスの趣味論も危機を内にしのばせた古典主義的パラダイムの顔をもつといえようか。

メングスの主著の、絵画表現技術に関わる部分を子細にみると、三巨匠の順序は、各項目において一定してはいない。これは、趣味概念の体系化に際してメングスが、古典古代人からは美の趣味（美についてのセンス）、ラファエルからは意味の趣味（意味についてのセンス）、コレッジオからは好ましきの趣味、ティツィアンからは事実または色彩の趣味（センス）を体得すべきだ、と考えるからである。まず、素描の項目では前述のとおり、ラファエルの自然にたいする対置と古代作品の模倣とのあいだの相反のなかでの思考と意味づけに最高位をあたえる。

つぎに光と影の項目では、コレッジオが最高に評価される。「コレッジオは、多くの他の巨匠たちが光と影の中に美をもとめるのとちがって、黒にたいし白をおかず、黒白の交代をつねにデリケートにおこない、黒にたいしてはダークグレーを、白にたいしてはライトグレーをおいたので、彼の絵はつねに甘美であった。彼は、等量の大量の光と闇を合成することに慎重であり、強

い光あるいは影の地点があると、光あるいは闇に直ちに闇あるいは光を添えることはなく、中間色からなる大きな中間領域をおき、それによって目をいわば緊張から再び安静にみちびいた。この不断の（色彩の）交代により観賞者の目はつねにさまざまな刺激のうちに保たれ、目がつねに新たな快適さを見いだすこうした作品を考察する気を決して失わない。そのためコレッジオは、この部分について最大の巨匠と評価されるべきである」。

彩色の項では、当然ティツィアンに最大の評価があたえられる。「多くの中間色をもつ肉体をティツィアンは専ら中間色で描き、あまり中間色をもたない肉体にはほとんど中間色を使わなかった。こうして、赤はほとんど他の色合いなしに用い、その他のあらゆる色も同様に用いる。これにより彼の作品には色彩の趣味（センス）が生じ、彼はこの領域ではもっとも卓越しており、本来模倣されるべきなのである」。

構成の領域では、ラファエルとコレッジオに優位をあたえながらも、快適さが有効なところではコレッジオは模倣されるべきである、しかし意味が存在すべきところではコレッジオは有害である、としてラファエルの画中の構成の意味づけにより高い評価をあたえる。「ラファエルの構想する意味について書くだけで一冊の本になろう。…人々がラファエルを知るのはローマにいるのでなければ不可能だ、と私は断言する。また、人々が考えることができるのなら、これらの事物をマルク アントニオ、アゴスツィン ベネツィアーノ、その他の手になる銅版画中に、薄められてはいるが見いだすだろう」、とラファエルにたいしては称賛の言葉をおしまない。

飾り髪項目では、構成との関連から予想される通り、ラファエルの描く髪が最も高く評価される。「ラファエルが古代人同様衣服を副次的事物とみていたというとき、その意味はつぎの通りである、すなわち、彼の認識では衣服に被われた人間とその手肢の動きは衣服の状況および変化する髪の唯一の原因と根拠であるので、彼は人間の動きを髪に帰し、髪によってあらし、選択の苦勞を髪に隠してさりげなく見せるのを必要と考えたのである」。

最後に調和は、諸エレメントを総合的に包括する項目であるが、ここでメンクスが、「ラファエルは決して好ましさではなく、意味を考慮していたから、彼はこの部分ではほんの僅かのことしか成し遂げなかった」としてラファエルを評価することなく、コレッジオをより高く位置づけているのは注目値する。「調和とは、二つの全く異なった事物のあいだに中間を見いだす技術にはかならず、素描であれ、光と影であれ、あるいは色彩であれこういえる。コレッジオは素描の考察の項で述べたとおり、すべての角をさけ、輪郭を蛇行させたが、まさにこれが調和の感覚に由来する。角とは二直線の交であって中庸がない、中庸のない二直線にコレッジオは耐えられずに、二直線のあいだに屈曲をおき、それによって輪郭を調和させたのである。こうして彼は、光と影でも彩色でもあらゆる部分のあいだに中間を設定した」。

結局メンクスの三巨匠のランクづけは、古典古代芸術への親近性の上からラファエルに最上位を許容しながら、波の趣味概念に内在する中間性への傾斜のために、コレッジオをも高く評価する結果になる。彼は自らの趣味論三段階説を具象化して、古代の立像に三つのグレードをあたえる。最高のグレードはラオコーン像およびベルヴェデーレのトルソー、第二のグレードはボルゲーゼのアポロと剣闘士像、第三グレードは無数の不完全な像に帰せしめられる。これらの立像の解釈と意味づけは、ヴィンケルマン、レッシング、ゲーテらに引き継がれ、18世紀の美学界にあらたな論争の場を提供してゆく。

画家メンクスの技術的・理論的展開に場をかざれば、彼の画家としての形成と彼の主著の論理構造は、どのように関連しているものであろうか。彼は、宮廷画家であった父イスマエルにより、

父の想いをこめたラファエルの名をあたえられ、画笔を手になぎれるようになるとすぐに不断に素描の訓練を強いられ、ヴァチカンのラファエルの間に閉じこめられて巨匠の模写に明け暮れる段階を経て典型的な18世紀風技術教育によって宮廷画家の素地を叩きこまれ、ドレスデン・ローマ・マドリードの宮廷と教会のために宗教画と歴史画を描き、バロックの粗暴に抗して古代的形式的純粋性を復権させたと称される。そのメングスの主著は、立像の三段階化を除いて、ラファエルを頂点とする三段階化に必ずしも忠実ではない。すなわち上述のように、ラファエル・コレッジオ・ティツィアンの順序で三巨匠を配し素描以下の項目を論じる整然とした論理構造の外観を保ちながら、「光と影」および「調和」という重要な項目についてコレッジオにたいする共感を隠すことがなく、ラファエル自身のうちにも隔絶した存在を見いだすことなく内的矛盾を胚胎した発展経過を指摘する。これは彼が、芸術家の誠実な目をもつ故であり、論理に執着して徹底して古代ギリシャ精神のうちに留まることをせず、ものをつかみ表現する創造者としての画家の現実に戻り一瞬をもつためであろうと思われる。中間領域への傾斜とそれから結果する快適性に根ざすコレッジオへの彼の共感³⁾は、H. スタンダールの仮借ない精神が発見したこの巨匠の作品のもつ美への共感を予想させるものがある。かたくなな古典的形式美の主張者・実践者との外観にかかわらず、自己の内面を表現する者としてのメングスの目は、擬古典主義を超えた未来を予感的に洞察していたと思える。この点で彼は、父の期待を裏切り、ローマで古典古代美の享受を共有したヴィンケルマンとは異なる道を歩むことになり、このある意味で動揺を潜在させるメングスの趣味論が、そのアクチュアリティのためにかえってゲーテの理解を獲得するにいたる。画家メングスにとって、観察し表現する者の選択を前提にする趣味論とは、美学体系の絶対性にあるゆらぎを予感したとき本能的な身構えとしてとる芸術家の自己防衛手段の一種であり、徹底してこの芸術家のあり方に刻印すると同時に、ロココを超克しなければならない18世紀という時代の相をも伏在させている。

C ゲーテの目を通して見た D. ディドロの趣味観

イタリア旅行時の、ロココの残響をともなったイタリア趣味への傾倒をおもうと、ゲーテが趣味の語にまずイタリア語 *gusto* を思いうかべたとする定説はうなずけるものがある。しかし、前節で論じたメングスの主著にも彼はふかい関心をもつ。「メングスの著作新版が到来した。この本は私には現在無限に興味ぶかい、それは私が感覚的諸概念をもっているからで、このことが先行してはじめて、この著作のただの一行でも正当に理解できるのである。これはあらゆる意味で卓越した書であり、一ページよんでも決定的な利益がえられる。多くの者には非常にあいまいにみえる美を論じた彼の断片のおかげもあって、私は立派に理解した」(「イタリア紀行」1788年3月1日)。

感覚的諸概念を持っている、とは本書で論じられるラファエル以下の種々の絵画やラオコーン群像等をすでに観賞している、との意味もあり、また同時に、われらの観賞に基づいた美や趣味の概念を具象的に表象できる、との意味でもある。本書はドイツ語で書かれているから、明らかにゲーテはこのばあい趣味の語をドイツ語の *Geschmack* として理解する。世紀転換期前後の詩人のコスモポリタンなあり方からすれば、彼は各国語それぞれのもつニュアンスの差を意識しながらも、汎ヨーロッパ的な文化現象として趣味の語を融通無碍な考察の対象にしたとみてよい。

ディドロ著「ラモーの甥」のゲーテ訳中につぎの一節がある。「私：ラシーヌは梢を雲間にま

でのぼし、枝を大きく広げて、あとにつづいている者たちにもつづくだろう者たちにも陰をあたえ、その堂々とした幹の元に休むようにした。最良の趣味 *der feinste Geschmack* という果実を彼は生みだしたし、それは日々新しくなってゆく。「私」がラシーヌについては趣味の良さをもちあげるのにたいし、対話の相手の「彼」はピロン Piron の趣味のなさを茶化してみせる。「彼：エスプリと君はいうが、趣味は話にもならん。趣味ときてはピロンめほんの一寸も縁がないからで——ほんの一寸もか——駄目だね。…それなのに趣味に関する論文がお出ましときた。パトロン面して手で合図して、これからいうことに傾聴してくれだ。というのは奴め、趣味は自分の特別の御専門だと思いきやこんでるんだ。趣味とは、と奴めのたもう…趣味とはある事柄で、だと…どんな事柄を奴が述べたてたのか、本当はわしは知らん、奴さん自分でも知らなかったのさ」。さらにゲーテは、ドイツ語訳に付した注釈のピロンの項目中で、ディドロの評をさらに明確化する。「自分たちのピロンを存分に評価するフランス人たちが彼について何をいおうと、しめくりはいつもリフレイン、ディドロがありきたりの常套文句につかっているリフレインだ。『趣味については、君らのピロンはほんの一寸も御存知ない』と」。

ゲーテにとり、百科全書に結晶するフランス啓蒙主義のエスプリにみちた展開は、一つの驚異であり、彼は趣味の概念を同注釈の「趣味」の項で、まず歴史的考察の対象にする。「ディドロが茶化そうとする同国人とは、理解の有無にかかわりなく、趣味の語をつねに口にし、多くの有意義な作品を趣味に欠けるといいたててこき下ろす連中のことだ。フランス人は17世紀末に『趣味』の語をまだ単独では用いることなく、形容詞をそえて特別な規定をあたえた。彼らは『悪い趣味、良い趣味』といいたてて、彼らが名ざすものを非常にはっきり理解していた。だがすでに当時の逸話・金言集には大胆なことばがみられる、『フランスの作家はすべてをもつが、趣味だけはもたない』と」。「ラモーの甥」中の「彼」の見地から、ゲーテは17世紀フランス文学のパラダイムとしての趣味に有意義な作品にたいする阻害要因を見、天才 *Genie* のうちに価値判断の基準としての趣味がつくりだした閉塞状況の打破をみてとり、天才の部分的破綻のうちに趣味の復権をよみとる。

「われらがフランス文学を初めから観察するときよみとれるのは、天才がすでに早くから非常に多くの寄与をなしたことである。マローは卓越した人物だったし、モンテーニュとラブレーの高い価値を誰が誤認しようか。天才および真に優秀な頭脳は、その領域を無限に拡大しようとしてとめる。彼らは、さまざまな要素を自分の創造領域にとり入れ、しばしばうまくそれらを完全にわが物にして作品化する。そうした企てが完全には成功せず、かといって知性が帆を下ろして負けをみとめる必要を徹底的には感じず、知性が幾分か寄与する余地のある段階にしか仕事が進んでいない、となるとたちまちに個々人の賛否両論がまきおこり、作品を成立させるはずの諸要素をひどくきっぱり区別することによって、完全な作品を用意する気になる」。諸要素をごた混ぜにすることでフランス人によって悪趣味と断じられた例として、ゲーテは17世紀の詩人デュバルタス *du Bartas* をあげる。だが、フランス人はデュバルタスの卓れた点を誤認しつづけるにしても、ドイツの識者はこの詩人の天地創造第七日に関する句が卓れていないかどうか検証する必要がある、とゲーテは論じる。

検証が必要である論拠は、ゲーテによればつぎの通りである。すなわち、17世紀フランスの知性文化はすべての詩のジャンルを正確に区別することにつとめ、ある種の表象法・思想・表現法・ことばを悲劇や喜劇やオードから放逐した。「人は、さまざまな詩のジャンルを、そこでは特殊な振る舞いが必要とされるさまざまな社交社会のように扱った。男たちは男だけならある振

る舞いをし、婦人と一緒なら別の振る舞いをし、高貴な人が登場すれば同一の社交界がまた別の振る舞いをするというわけだ。…フランス人は、精神の産物を判断するにあたって体面 *convenance* の語を用いてはばからないが、この語はもともと社交社会の礼儀作法にだけ適用できるのだ。…ところが、すべての問題は一にかかって、天才が影響を及ぼそうとする範囲をどこに限定するか、天才が形成の材料にしようとする諸要素をどれ位包括するかなのだ。これを天才にたいして限定するのは、一部は内部の衝動と自己の確信であり、一部はまたそのために天才が働きかけようとする国民や世紀なのだ。ここでの真ん中を射当てるのはむしろ天才だけで、射当てる瞬間には天才は作品をつくり、作品が彼に名誉をあたえ、同時代の人々を喜ばせ、同時にさらに前進させているのだ。というのは、天才はその広い光環を自らの国民という焦点の中へ凝縮しようとすることによって、すべての内と外の利点を生かし、同時に享受する大衆を満足させ、満腹させることができるのだ。シェークスピアとカルデロンを思うがよい」。このゲーテの趣味論は、社交生活に則った凡百から価値の判断基準をうばい、天才の内部衝動にのみその権利を帰する点で、アジスンの外面的な社会道徳ではなく、スイフトのドライな風刺に趣味の本質をみる漱石のそれに近い。

「趣味は天才に生まれついている、それがどの天才にあっても必ずしも完全な成熟にはいたらないとしてもだ」、と結論するときゲーテは、古典古代に範をとり三段階に相対化された古典主義的なメングスの趣味の理論にではなく、生躍する市民文化を背にうけたレッシングに親近する面があるように思われる。フランス啓蒙主義の領袖ディドロのことは挺子にして、ゲーテが趣味に関して古典古代の規範をさり北方バロックに手本をもとめるのには留意を要する。「たしかにギリシャ人やある種のローマ人にあっては、さまざまな詩のジャンルの非常に趣味ゆたかな区別と浄化がみられる。しかし、われら北国人にこうした模範を専ら指摘するのは当をえていない。われらは、(古典古代とは)別の先祖を誇りとすべきであり、多くの別の範例を視野にもつ。無教養な数世紀をロマン的に消費することによって法外さが平板さと接触することがなかったなら、われらはどこからハムレットを、リア王を、十字架の崇拜を、毅然とした王子を得たろうか」と。このように主張する 1805 年のゲーテは、三十年以前のドイツ建築術論のゲーテに、趣味論争の観点からは回帰しているといえる。

注

- 1) 趣味という訳語は定訳ではあるが、文学・美学の領域で当該原語のもつ表象に必ずしも合致しない。試みに辞典をみるとその意味として、1 余技、2 情趣、3 物の美しさ・おもしろみを観賞し得る能力(大辞林)とある。後述の漱石は、趣味・センス・哲学(フィロソフィ)の各語を使いわけしており、漱石の語法としての趣味、という限定を付してならこの日本語を用いることができる。しかし現代では一般に余技の意味で用いることが多く、本論文中でも意味の明瞭を欠くばあいには、括弧を付したセンスの訳語を当てている。
- 2) メングスのドイツ語へのこだわりは、芸術上のテクニカル・タームとして仏伊語の多用が日常であった 18 世紀からみると、一つの異彩であるといえる。Harmonie, Composition のような、半ばドイツ語化したロマン語系の語の外はすべて、強引なほどにドイツ語が用いられている。ドレスデン版(1808 年)ヴィンケルマン全集に所収の全論文が、ドイツ語で表記されていることと併せて、興味ぶかい。

- 3) 18世紀擬古典主義の領袖メングスと19世紀近代小説の祖スタンダールを、コレッジオへの称賛においてつなぐ鍵は、北イタリアの小都市パルマにある。当地でコレッジオが、サン・パウロ尼僧院の丸天井に描いたダイアナの狩猟図、サン・ジョヴァンニ・エヴァンジェリスタ聖堂のキリスト昇天図、大聖堂の聖母昇天図は、いずれもメングスのコレッジオ賛美の根拠となった観賞対象であり、スタンダールもまたこれらに賛嘆の言葉を惜しまない。「サン・パウロ尼僧院のフレスコ画についてはどういったらいいだろう。おそらくそれを見たことのない人は、絵画の力というものを一切知らない。ラファエルの描く容貌には古代の彫像が対抗する。古代には女性の愛はないので、コレッジオには競争相手がいない」(スタンダール: イタリア旅日記, 1816年12月19日)。スタンダールの絵画観は、それが現実の女性の美と対比されるときさらに生躍した相貌をおびる。「クレリア・コンチはまだ少しやせぎすな娘で、ギドの描いた美人に比べられよう。ギリシャ美の条件によると、彼女の顔だちがあまりはっきりしていることを難じることもできたろう。たとえば、口もととはたいへん魅力のある優美に満ちていたが、少しきつすぎた。素朴な優雅と最も気高い魂の天的な刻印の輝いているこの顔の驚嘆すべき特異性は、最もまれで最も奇妙な美しさではあるが、ギリシャ彫刻の顔に少しも似ていないことであった」(パルムの僧院, 第十五章)。ラファエルの絵、ひいてはギリシャ彫刻の美と対比させて近代的な情熱のこもったコレッジオの美を論ずるスタンダールの語り口は、一方は開放的で透明であり他方は構築された論理の下ひそやかな賛嘆であるという差はあるが、メングスのそれと根本的には等質といえる。

主要参考文献

Goethes Sämtliche Werke, Jubiläums-Ausgabe

A.R. Mengs: Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey, Zürich 1762

Winckelmann's Werke, Dresden 1808

Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte, Berlin 1977

Winckelmanns Briefe, Berlin 1957

夏目漱石全集, 東京 1929

H. スタンダール (臼田訳): イタリア旅日記, 東京 1991

H. スタンダール (大岡訳): パルムの僧院, 東京 1994

Zusammenfassende Stellungnahme Um ans Problem zu kommen, wie auch heute noch der Begriff „Geschmack“ geltend sein kann, muß man für sich eine Frage stellen: Ist es überhaupt jetzt noch möglich, eine aktuelle Phase an diesem Begriff herauszuarbeiten? Wenn ja, auf welchem Weg könnte es möglich sein? Denn auf dem Weg der bisherigen Geschichtsbeschreibung, die den Begriffswandel vom mittelalterlichen Minnesang bis zu Th. Mann und B. Brecht von heute umfaßt, kann man sich nur eine obskure Oberfläche herauschälen. Infolgedessen wird es hierbei versucht, im horizontalen Aspekt die drei scheinbar zusammenhanglos stehenden Persönlichkeiten Sohseki Natsume, Anton Raphael Mengs und Johann Wolfgang Goethe im Zusammenhang mit dem betreffenden Begriff unter die Lupe zu stellen.

Paradigma, nicht aber Schlüsselwort oder gar Schlagwort, kommt hier als literarische und ästhetische Bezeichnung des Begriffs in Sicht. Um dem Problem kurzerhand ins Schwarze zu treffen, mußte es darauf Verzicht getan werden, die ästhetische Ansicht von Kant, den Artikel des Geschmacks in Enzyklopädie von D'Alambert, Montesquieu und Voltaire, Lessings tiefgreifende Einsicht, welche alle zum klaren Verständnis des Begriffs notwendig sind, in Frage kommen zu lassen. Über alles das Überschau zu halten, wird zuerst die weitgehende Darstellung von Markwardt in Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte zu Hilfe genommen.

Im Kapitel A wird ein japanischer Schriftsteller am Anfang dieses Jahrhunderts Sohseki Natsume hinsichtlich seiner Novellen sowie seiner Literaturtheorie an Hand des Geschmacks behandelt. In seiner stark psycho-analytisch orientierten Novelle „Erbe des Geschmacks“ erzählt Sohseki von einer Liebesaffäre; der Erzähler hatte einen Freund, der auf dem Felde gefallen ist und nach dessen Tode in seinem hinterlassenen Tagebuch entdeckt ist, daß er ein Mädchen liebte. Der Erzähler bemüht sich, nach einer nicht befruchteten Liebesgeschichte vom Urvater seines toten Freundes zu spüren und schält endlich die Tatsache heraus, daß der Urvater eine Ahne des betreffenden Mädchens liebte. Sohseki schreibt in einem Brief, daß es sich hierbei um das Erbe des Geschmacks von Liebe handle. In einer anderen Novelle „Taifun“ tritt ein gewesener Schullehrer auf, der heldenhaft die Verwirklichung des echten Geschmacks, welcher mit der chinesischen Tugend gefärbt ist, durchkämpfen will. Auch bei der Literaturtheorie sieht sich Sohseki in der englischen Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts mit dem Thema des Geschmacks konfrontiert. Von einem folkloristisch nüancierten Standpunkt herauskommend will er nicht in J. Addison mit seiner Zeitschrift „The Spectator“, sondern in J. Swift einen Befürworter für den Geschmack im eigentlichen Sinne finden.

A. R. Mengs wird im Kapitel B mit seiner ästhetischen Theorie behandelt. In der zweiten Hälfte seines Hauptwerks „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey“ versucht unser Maler, das Thema Geschmack in der Malkunst an Hand der drei Meister Raphael, Corregio und Titian empirisch verfeinert darzustellen. Wie der Verfasser behauptet, daß diese Schrift nicht in andere Sprachen übersetzt werden solle, weil er gewiß wisse, daß seine darin angewandten Redensarten in keiner andern Sprache gebraucht werden könnten, wird besonders behutsam das Wort Geschmack in Frage gestellt. Weiterhin werden die Themen Zeichnung, Licht und Schatten, Colorite, Composition, Drapperie sowie Harmonie im Zusammenhang mit der schwer zu ordnenden Reihe der drei Meister, Raphael als erster und Corregio als zweiter, detailliert verfolgt. Denn der zweitgrößt genannte Meister gilt in einzelnen Phasen als geheimer Favorit unseres Verfassers. Hierbei kann doch mit Recht der Geschmack als Paradigma bezeichnet werden, das in Mengs nicht gerade einen linientreu klassizistischen Wegweiser, sondern im geheimen einen Vorläufer für die kommende Zeit vorausahnen läßt.

Schließlich kommt im letzten Kapitel C Goethes Ansicht zum Geschmacksbegriff von Diderot in Betracht. In seiner Übersetzung von „Rameaus Neffe“ treten die beiden Helden „ich“ und „er“ mit ihrem geistreich gegensätzlichen Dialog über den Geschmack auf, um schließlich im Anhang unseres Dichters ein Schlußwort zu finden: „Wohl findet sich bei den Griechen so wie bei manchen Römern eine sehr geschmackvolle Sonderung und Läuterung der verschiedenen Dichtarten, aber uns Nordländer kann man auf jene Muster nicht ausschließlich hinweisen. Wir haben uns andrer Voreltern zu rühmen und haben manch andres Vorbild im Auge.“ In diesem Sinne hat sich Goethe mit dem Thema Geschmack zur jugendlichen Position in „Von deutscher Baukunst“ eine Wiederkehr gemacht.

Zufügend werden die Fragen erörtert; wie das Wort Geschmack in seinem aktuellen Sinne ins Japanische übersetzt werden soll, und in was für einem Zusammenhang Mengs und der französische Romancier Stendhal einen gemeinsamen Anteil an Corregio nehmen konnten.