

ティーツエのリーグル像

細井雄介

The Life of Riegl by Tietze

Alois Riegl (1858-1905) has been counted as one of the most profound art-historians who have penetrated into the essentially transformational character of art. But even the outline of his life has not been available here in Japanese translation.

As for his biography by the contemporaries who knew him intimately, there are only three short ones of importance. The first is an obituary by his successor Max Dvořák, the second is a memoir by his old friend Julius von Schlosser, and the third is a biography by his student Hans Tietze.

Here I have translated the biography by Tietze into Japanese as a fundamental document for the study of Alois Riegl. The original text is as follows:

Hans Tietze, Alois Riegl. in: *Neue Österreichische Biographie 1815-1918*. VII. Band. Wien 1935. S. 142-148.

本稿の目的は後段に置く一文の翻訳紹介にある。芸術研究における歴史記述の意義に確信を得たいと努めるとき、美術史家アロイス・リーグルの名は「芸術意思」の概念とともに忘れることができない。しかし生前の四大著作なかで邦訳されているのは前期の『美術様式論』一冊にすぎず、同じく「ウィーン学派」の始祖と称せられながら先輩フランツ・ヴィクホフとの関係も定かならぬまま、リーグルについては今日なお高名のみ空転しているのが実情であらう。そのリーグルを語るさいの基本的文献のひとつを明示することが今回の使命である。

さきに本論叢（第六十九集、第七十集、第七十一集、第七十三集、第七十六集）において、訳者は美術史学の方法論者としてのエルヴィン・パノフスキーの諸論考を紹介した。パノフスキーは今世紀中葉の美術史学に図像解釈学イコノロジーの手法を以て新たな地平を拓かせた偉材であったが、右に紹介せる初期の諸論考においては、美術史学の提示する幾多の基礎概念なるものについて、これらの存立根拠をさらに問い、ついに究極の根拠としての意義をリーグルの「芸術意思」に認めた。すなわち経験的命題のそれぞれをいわば裏打ちして、それぞれを普遍的に伝達可能ならしめるカントの純粋悟性概念のごとく、超越論的な範疇としての意義を「芸術意思」に託した。美術史記述が学問的営為として成立するためには基礎概念を必要とするが、有効な基礎概念はいずれも経験的性格のものとして登場する。ところが経験的概念は不安定な偶然による浮動性を免れがたい。このような経験的性格を監視しつつ、経験的基礎概念のそれぞれを然るべき位置に配分して定着させる機能をもつ概念として「芸術意思」は静態的に理解されたのである。これは「芸術意思」の解釈における一方の極であり、この認識論的に鋭い把握の意義はきわめて大きいと訳者は考えている。しかしながらパノフスキーは北方ハムブルクに在って、リーグルを身近に知ることなく、ヴァールブルク研究所に近い

ところで活躍した人であり、この「芸術意思」解釈は当然ながら「ウィーン学派」の反撥を買うことになった。この反撥の典型のひとつがここに紹介するティーツェの見解であり、ここでは「芸術意思」自体の具える、生氣に富む動態的な性格が強調されている。それどころか、ティーツェの推察によれば、リーゲル自身の逆説的表現にもかかわらずリーゲルは印象派以降の芸術の動向に鋭く即応していた人であり、学問の客観性を冷徹に貫徹してゆくリーゲルの意志こそは、当代の芸術意思が姿を代えてリーゲルその人に具現したものに他ならないとまで断言されているほどである。

リーゲルを語る「ウィーン学派」の評伝としてはゼドルマイア (Hans Sedlmayr, 1896-1984, "Einleitung" in: Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg-Wien 1929, S. XI—XXXIV (1927)) おとびべト (Otto Pacht, 1902-1988, "Art Historians and Art Critics - vi: Alois Riegl" in: *Burlington Magazine* 105 (1963), pp. 188-193) の長文が高名であるが、リーゲル歿年の一九〇五年と照せば、両人はリーゲルを見知ってはいない。実際にリーゲルと直接に触れていた人物による回想として基本的文献に挙げられてきたのは、ドヴォジャークによる追悼文と、本稿のティーツェの一文と、シュロツサーの『ウィーン学派』(Julius von Schlosser, 1866-1938, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, Innsbruck 1934) に収められた一文の全三篇である。

これら三篇のうち、ドヴォジャークの追悼文はすでに訳者の友人によって訳出され刊行を待っているが、先んじて訳者は大要を紹介する好機に恵まれた(「ドヴォジャークのリーゲル像」―「フィレンツェの秋―梶分一弘教授の古稀に贈る」)所収 中央公論美術出版 (一九九五年)。シュロツサーの一文はつぎの機会に今回と同じく全文を紹介する心算である。

ティーツェ (Hans Karl Tietze, 1880-1954) その人は夫人 (Erica Tietze = Conrat, 1883-1958) とともに高名な美術史家である。上記シュロツサーの『ウィーン学派』には「ウィーン学派」と数えられる人々の表が掲げられており、初代の

教授アイテルベルガー (Rudolf Eitelberger von Eidelberg, 1817-1886) を筆頭の第一番として、結尾は第一六八番のゴムブリッチ (Ernst Hans Josef Gombrich, 1909-) で終っている。歴代の教授名による区分の第三期にはヴィクホフが立てられ、ここにリーグルが括弧附で添えられている (III. Professur Wickhoff (1885-1909) (und Regl 1895-1905))。この第三期の筆頭学生は第二一番の人、結尾は第七〇番と記されて、第七一番の人は第四期ドヴォジャーク教授の時代に入る。これを見れば、ヴィクホフリーグル時代の学生は総勢五十名余りとなる。なかでティーツェは第五十一番、夫人となるエリカ・コンラートは第六〇番、ティーツェが「ウィーン学派」の牙城たる「歴史研究所」に在籍するのが一九〇一年から一九〇三年のこと、ついだ一九〇五年には大学助手となっている。すなわちティーツェはリーグル最後の数年の姿を、学生および助手として、最も身近なところで見守る一人であった。ティーツェの業績を語るのには別の事柄としなければならないが、夫妻の手柄を偲ばせる談話に注目しておきたい。夫妻を敬慕し、ティーツェ歿後に大冊の記念論文集を編む後輩に、前記の表の結尾ゴムブリッチがいた。そのゴムブリッチ教授が一九八〇年に来日講演の折、山口昌男教授との対談の席が設けられて、これが雑誌『思想』第六七五号に収められている (対談) 美術史への道—ウィーンからロンドン—ワールブルク研究所へ—E・H・ゴンブリッチ—山口昌男 五五—五六頁)。このなかで触れられたティーツェ夫妻の想い出を、後日に貴重な記録として亡失させないために、ここに再掲させていただこう。

エリカ・ティーツェ・コンラート

山口 ワールブルクの伝統と並んで、私が夢中になった美術史家はティーツェ・コンラートです。

ゴンブリッチ エリカ・ティーツェ・コンラート。彼女はハンス・ティーツェの夫人でした。私は彼らをとて

もよく知っていました。

山口 彼女の『美術史の中の小人と道化』（ファイドン・一九五七年）はとても刺戟的な本ですね。

ゴンブリツチ その通りです。彼女はヨハネス・ブラームスの「ジプシー歌曲」の詩を書いたコンラートという人の娘でした。だからブラームスのことをとてもよく覚えていました。彼女はよくロンドンの私達の家に来ましたが、私もウィーンの彼らの家を訪ねました。だから彼らをよく知っています。

山口 たしか、ハーバード大学のフォッグ美術館がどこかで、オスカー・ココシユカが描いた二人の肖像を見たことがあります。

ゴンブリツチ その通り。オスカー・ココシユカは、随分前たしか一九二二年かそこらに、ハンスとエリカ・ティーツエの肖像を描いたことがあります。というのはティーツエはココシユカを擁護するために闘ったからです。ティーツエはココシユカ擁護のチャンピオンでしたからね。

山口 ティーツエ夫妻は二人とも美術史家だったけれど、ワールブルクとは接触は無かったですね。

ゴンブリツチ 全然ありませんでした。

山口 エリカ・ティーツエの仕事は、祝祭の文化史を背景にして進められたという点で、ワールブルクと併行するところがあるような気がしないでもないので……。

ゴンブリツチ そうですね。彼女はアメリカに行きましたからね。ウィーンを去った後、彼らはアメリカに行ったのですが、ワールブルク研究所はロンドンにありました。これがあなたの間に対する回答です。でも、彼女はオットー・クルツというワールブルク研究所の司書と大変親しくしていました。親しいあまり、オットー・クルツは自分の娘を彼女にちなんだエリカと名付けました。私も彼女が大好きです。彼女は極めて勇気のある女性で

した。

山口 どのような意味ですか？

コンブリッチ 悲運のさ中においてです。彼女は厳しい生活を送っていました。

山口 彼女の本からは、そうした面は感じられません。

以下に掲げる訳文の原典は左記の通りである――

Hans Tietze, Alois Riegl, in: Neue Österreichische Biographie 1815-1918. Erste Abteilung Biographien VIII. Band. Wien 1935. S. 142-148.

訳者は本学における休暇年にあたり、昨年（一九九五年）初夏から本年（一九九六年）早春までロンドンに滞在、大読書室の命運の尽きる日は間近とされている大英図書館に感謝を捧げる日々を送った。これもまた、その折のささやかな成果のひとつである。

アロイス・リーゲル

ハンス・テューエ

アロイス・リーゲルは一八五八年一月十四日リンツで生れた。煙草局役人であった父は後年クレムスへ、さらにガリチアのザブウォトフへ転勤となり、この地で一八七三年に歿した。このような具合でリーゲルは中学校教育をコロメアおよびスタニスラウのポーランド・ギュムナジウムで始めたのであり、自分自身でも後年折にふれては、旧きオーストリアの超国家的産物の実例だよ、と自称していた。父親の死があつてオーバーエスターライヒ（オーストリア北部の州。州都はリンツ）へ連れ戻すことが仮に起らなかったとすれば、多分リーゲル自身はポーランド人になつたことであろうが、とにかく一八七四年にリーゲルはクレムスミュンスターで大学入学資格を取得した。後見人の希望によりウィーン大学で最初は法律研究に向い、二年後に哲学および普遍史へと移るが、ここでもなお足場を固めることができなかった。「オーストリア歴史研究所 (Institut für Österreichische Geschichtsforschung)」へ入つたことが初めてリーゲルの学問的進路を確定させることになつた。ここはジツケル (Theodor von Sickel, 1826-1908) の指導のもとで歴史補助学の一学校から、およそ発展史的的精神をもつ人々の温床へと育つていた(ウィーン大学の「研究所のことである。やや晚く一八九四年に同研究所紀要所載の論考「アルフォンソ・チエカレルリ偽造文書 (Alfons Ceccarelli und seine Fälschungen von Kaiserurkunden. in: *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, XV) は、おのれの厳密な研究方法を支える手段についてリーゲルが、いかなる修練の恩義に浴したかの証言となつてゐる。

というのも、当時の歴史研究所芸術史教授タウジンゲ (Moritz Thausing, 1835-1884) の影響はさほど無かったと思われるものの、同研究所在籍 (一八八一—一八八三年) の歳月にこそ、リーグルが芸術史への転身を完遂しているからである。研究所におけるリーグルの発表成果「盛期ロマネスク末期にいたるまでのザルツブルクのロマネスク建築およびバイエルンにおけるロマネスク様式の発展」(Die romanischen Bauten Salzburgs bis zum Ausgang der hochromanischen Periode und die Entwicklung des romanischen Stils in Bayern, Manuskript 1883) についての論文「手稿」は跡形もなく消失してしまっただけである。一八八九年の研究所紀要第十巻に現れた「中世絵暦」(Die mittelalterliche Kalenderillustration: Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, X) については先行研究として第一にウィーン帝室文庫アンギオヴィン祈禱書 (das angiovinsche Gebetbuch) 研究 (同紀要第八巻)、第二に中世・ルネサンス木版暦 (Holzkalender) 研究があるものの、このリーグルの論考は、方法についてはあくまで歴史批判から育ちながら、この段階を越え、歴史批判によって習得せるものを、早くも自力で芸術発展の問題へと応用している。研究された諸々の芸術現象は、一般的な歴史的考察とか特殊的な美学的解剖にもとづいて整理分類されるのでなく、一列に並べ置かれて、この一列へと結合する手際が一箇の有機的発展の姿を生むのである。もはや動揺することなくリーグルはここにおのれの学問的布陣を整えた。リーグルを魅きつけるのは問題史 (Problemgeschichte) であり、原理的に自律の領域と目されている芸術領域の内部における発生的連関 (genetische Zusammenhänge) を追跡することである。「中世絵暦」では図像学的問題が扱われていて、後年との隔たりを見せるが、しかしここでも古代の特定の表象が破綻なく成長しつづける姿を中世の世界にまで追跡しているかぎりでは、このリーグル最初の論考はすでに後年の諸研究を準備している。芸術に仮定されている自律性にとって歴史的連続性は欠くことのできない相関者である——精神的隣接領域へと導く横の連絡が遮断されるのであれば、縦の方向が強調されなければならない、ということである。

一八八六年リーゲルは見習生としてオーストリア美術工芸博物館 (das Österreichische Museum für Kunst und Industrie) に入り、一八八七年この機関の専門職員補に任命され、一八九八年まで織布部門を統率していた。この織布部門が他部門に比して館内で優越せる地位を占めているばかりか、創設者アイテルベルガー (Rudolf von Eitelberger, 1817-1885) によって吹込まれた学問的志操がこの一箇所に脈々と生きつづけていること、これはリーゲルの活動の恩恵に他ならない。織布収集室はリーゲル以後も長年ドレーガー (Moritz Deger, 1868-1939) のもとで一層の拡充に努めており、芸術史の立場から見れば、織布収集室こそ美術工芸博物館の大黒柱となっている。この織布収集室における仕事はリーゲルに及ぼした意義は、リーゲルを導いて装飾の歴史に没頭させ、先述の世界史的連続性を格別わかりやすく説明するに好適な領域へと、以前よりも深く分け入ることを可能ならしめたところにある。オーストリア美術工芸博物館における年月がもたらした文献上の成果は、主として博物館紀要に掲載の数多い小文以外では、下記の書物である――

『オーストリア帝室博物館蔵エジプト織布』(Die ägyptischen Textilfunde im K. K. Österreichischen Museum. Wien 1889), 『オリエント古絨毯』(Altorientalische Teppiche. Leipzig 1891), 『美術様式論』(Stilfragen. Berlin 1893), 『郷土芸術・家内仕事・家内工業』(Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie. Berlin 1894), 『一一一〇年製なるオリエント古絨毯』(Ein orientalischer Teppiche vom Jahre 1202. Berlin 1895)。これらのなかで最も重要なのはオリエント古絨毯論と美術様式論である。

『オリエント古絨毯』においてリーゲルは、工芸所産の様式を材料および技術から説明して圧倒的賛同を得ていたゼムパー (Gottfried Semper, 1803-1879) との対決に入る。このときリーゲルが行う批判の出発点は、美学的考量ではなく歴史的検証であった。リーゲルの眼前にヨーロッパ中世期のオリエント芸術は、オリエント土着の創造としてでなく、「ヨーロッパ芸術に劣らず古典古代の芸術を続行させ進展させたものとして」現れた。オリエントのがわから説明を開始して、オリエントが全般的には保つ東アジアとの連関を誤認することなく、しかも地中海芸術をこそリーゲルは

普遍的連関の中心とするのである。すなわちリーグルにとって芸術発展とは〔大本を一筋とする〕完全に一統 (eine vollige Einheit) のものであった。

このように歴史的に確認できることの再検証をリーグルは『美術様式論』において行った。この書では装飾の基本的意匠^{モティフ}が、捉えうる最古の萌芽から古典古代芸術およびオリエント芸術の特性的形態にいたるまで、一步一步と替えられる新たな変容のすべてにわたって追跡される。資料たる形体については具体的に略図が描かれ、この資料に即した実証によって様式の連続性という思想が強化されるのであるが、この思想と並んで重要なことは、ほかに二つの^{タイプ}考察を、すなわち、いずれも早くからリーグルにはあったと立証できるし、リーグルの創造的活動全体を通じて規準でありつづけた二つの根本考察を、この書が深化させていることである。その根本考察とは、第一には、様式は絵画・彫刻なる「造形」芸術においてと同じ仕方です。「応用」芸術の内部でも生起しており、したがって、文学的連想や哲学的連想によって動かされ濁らされることが少いゆえに、様式研究のごとき研究には工芸こそがわけても好適な材料を提供する、という洞察であり、第二には、いかなる種類の芸術的事象であれ、芸術的事象とは、材料および技術から導き出せるものでなく、精神的な諸力の表出のことである、という確信である。

「芸術意思 (Kunstwollen)」の概念、すなわち心の力動性をこそあらゆる芸術創造あらゆる芸術観照の中心へと押出した概念を拡充すること、これがリーグルの最も実り豊かな十年を充たす活動であったが、この十年は同時に大学人としてのリーグルの十年でもあった。一八八九年に大学教授資格は取っていて、一八九五年ウィーン大学員外教授、一八九七年、これはオーストリア美術工芸博物館退職の年ともなるがウィーン大学正教授となり、幾重にも対照的な〔先輩教授〕ヴィクホフ (Franz Wickhoff, 1853-1909) をみごとくに補う人物として、リーグルは芸術史学を、この学問の歴史のなかで「ウィーン学派」と呼ばれて新紀元を画した高みへまで導いた。以前の博物館においてはそれぞれ充実

せる個々の資料に直に触れつつの活動であったが、今度は、おのれの体系を一層深く包括的に基礎づけてみたいという大学教員の欲求が、思想の方向および表現形式を左右した。リーゲルの教授法をきわめて本質的に規定していたのは一箇の有機的全体を獲得しようとする努力であったし、このような方法を浄化する機会は、何よりもまず、幾つもの講義で扱った多様な主題が提供してくれた。リーゲルの講述は独白調で、周囲と隔絶していることから却って心を捉えてやまぬ力を得ていた——個別的客体そのものに当てはまる認識でなく、個別的客体は広大な連関内の部分でしかないとみて、部分たる客体にのみ当てはまる認識、このような認識を追求している研究者の格闘がそのまま聴き手に伝わったのである。畏敬の念をいなく友人連の手で歿後に刊行された講義『バロック芸術のローマにおける成立』(Die Entstehung des Barockkunst in Rom. herausgegeben von Arthur Burda und Max Dvorák. Wien 1908) は、リーゲル独得の講義の仕方ゆえに、説明の骨組を再現しているだけで本来の迫力の雲散霧消せる姿しか見せてくれない。リーゲルの講義は入念に仕上げたある草稿を一文一文と読んで聴かせるが、各文章や段落のそれぞれで解説を自由に語り出して添えるのがつねであり、この解説がリーゲルの思想構成の厳格な論理をまことに活気漲るものにさせていた。リーゲルの演習が講義と主に異なるところは、講義に関連する小さな特殊領域を、演習では精確この上ない態度で徹底的に検討することにあった——難聴の昂じるにつれて学生の口頭報告が煩しくなり、教育方針を変更、ひとつの題目について学生を前に委曲を尽した精確な論述を行って、リーゲル自身が演習の手本を見せてくれたものである。さきの講義と同じく歿後出版の『バルディヌッチのベルニーニ伝』(Baldinucci Vita des Bernini. herausgegeben von Arthur Burda und Oskar Pollak. Wien 1912) は、右の一九〇一年から一九〇二年にかけてのバロック講義と対を成す演習の成果であった。相似た仕方ではレムブラントのエッチングおよびルーベンス版画(ゲラフイック)についての演習が、十七世紀のオランダおよびフランドルの絵画についての講義に随伴していた。これらの簡潔にして深みに迫る解釈は、語り手のかすかな声

が聴き手に極度の集中的傾聴を強いて暗示の力を濃くした解釈であったが、惜しいことに断片的にしかな残されていない。しかしこの断片的なものがわれわれの時代の偉大な文献に数えられていたのである。

同じころに成ったリーグルの名著、ゆたかな考^{イデ}想のすべてを統合して深甚この上ない表現にまで達した『オーストリア・ハンガリー内出土品からみた後期ローマ工芸』(Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden Osterreich-Ungarn. 1901 (Neuausgabe 1927))に反映しているのは、これもまた、この研究者の外面的地位に生じるとともに問題へ向う内面的姿勢にも生じた変化である。この書は、構想されたのはオーストリア美術工芸博物館にお在職のときに遡り、本来はエルンスト・マスナー(Ernst Masner)の企画による古代工芸史の枠内で、コンスタンティヌス大帝以降の時代を扱うこととされていた。ところが当初の目論見であった論文集の次元を越え、また書名が思わせるような、オーストリア内の夥しい後期古代工芸出土品の資料公刊という次元をもはるかに越えて、この書は、古代文化の解消からゲルマン民族の抬頭して主導権を握るにいたる激動の世界史的過程の叙述となり(ただしErnst Heinrich Zimmermannによつて一九一三年に編集発行された第一巻のための、リーグルによる特記すべき有用な準備はなかった)、それどころか、この次元をすら越えて、あらゆる芸術的發展全般に本質的な原理問題の解明にまで達している。この『後期ローマ工芸』は近代芸術学の基本的な最重要文献のひとつ、芸術学における以後ほとんどすべての理論的研究の出発点となつたばかりでなく、過去三十年の全般的な学問發展における最も作用力の大きい酵素のひとつにもなつていたのである。

著書の考^{イデ}想の内実についてはすでにリーグル自身が、普遍史家ビューディング(Max Böttinger, 1828-1902) 慶祝論文集の『芸術史と普遍史』(Kunstgeschichte und Universalgeschichte 1898)や『後期ローマ肖像彫刻について』(Zur spätromischen Porträtskulptur. in: Strena Helbigiana, Leipzig 1900) および『後期ローマ的それともオリエンツ的』(Spätromisch oder orientalisches? in: Münchner Allgemeine Zeitung, 1902, Nr. 93 und 94) において手短かに述べて説明を加えていたが、この

書がもつ普遍史的な見方は、ドヴォジャークによつて、絶対的美学に対する心理的・歴史的芸術史把握の勝利として特徴づけられた——普遍史的な見方の最も大きな豊饒性をさぐり求めて、これをドヴォジャークは、いつまでも公然ないし隠然と支配しつづけている人文主義的破局カストロウ理論を克服したことに、そしてこの見方以外ではただの墮落崩壊の時代としか認められなかつた時代の芸術のうちに、積極的な価値および意図を完全無欠に立証していることに見出した。独断ドグマの美学がおのれの表象および要請を築く拠りどころとした〔古典〕作品と、民族大移動時代の所産との相違を説明するにあたり、リーゲルは、一部は敵対するほど根本的に相異なる芸術的志向(Künstlerische Intentionen) 芸術的意図がが生じて支配的になつたことを説明の根拠とする。こうして事実リーゲルは、歴史的發展には連続性が要請されるのに、この連続性をあくまで引裂くと思われていた最も深い裂目を埋めたのである。かの野蠻と誹ヒられていた所産を墮落の刻印から解き放ち、旧来とは別様の意図(Absicht)を表现出したものであると説明したことによつて、それゆえにまた、古典的美学の見地からは愕然となる造形を、これは能力欠如の帰結でなく別箇の意思(Wollen)〔動詞 *wollen* (欲する) の名詞形—訳者〕の成果であると立証したことによつて、同時にリーゲルは、あらゆる芸術観照あらゆる芸術研究の新たな基盤を創り出した。今日の芸術学にとつてはこのリーゲルの後半の認識が、さしあたり同時代の人々には革命的に映つた前半の認識よりも、さらに一層重要なものとなつてゐる。過去四半世紀のあいだに、アジア芸術や北欧芸術また先史時代芸術全般の知見が非常に増大して、きわめて多くの新たな象面や可能性を開示しており、結果として歴史に関するリーゲルの確言も、あれこれ深刻な拡張や修正を蒙つてきた。他方リーゲルの搜し当てた芸術意思(Kunstwollen)なる概念は、いままも中心的位置を主張して確固たるものにしてゐる。

時代が異なるにつれて分れてゆく様式現象は時代ごとに異なる意思から理解できるはず、とすることは、心理学の立場からみれば自明であらうと思われる。けれども、この心理学および美学の洞察はリーゲルによつて初めて手の届

くものとなったのであり、この洞察をリーグルこそが一箇の基礎概念に、さようパノフスキー (Erwin Panofsky, 1882-1968) が正しくも強調した通り、芸術史一般の基礎概念に仕立てたのである。この基礎概念が創始者によって概念としては鋭く定式化されていないことも、この概念の意義をいささかも変えはせず、この意義をパノフスキーは、芸術意思とは「芸術的現象における究極の最終的意味 (der endgültigen, letzten Sinn im künstlerischen Phänomen)」のことと語って、解説したというより書換えている。この定立、すなわち純粹に歴史的な芸術史記述の傍らに意味史的な芸術史記述を立てることに、当然ながら反論が高まり、芸術意思のこのような解説はリーグルの概念に横たわる力動的なるものを正當に扱えないであろう、というのも事実この概念の決定的な価値は、芸術的営為の中心を受動性から能動性へと移し代えることにあるからだ、と強く主張された。「芸術意思は何よりも一箇の實在的な、言いかえれば活々と作用している力であり、振返って担い手を見よと指示している」(パッサルゲ Walter Passarge, 1898-1958)。このような担い手を原理的に集合的な担い手であると見做して、現代社会学の意味における芸術意思 (フィアカント Alfred Ferdinand Vierkant, 1867-1953) を「一箇の超個人的な意志 (Willie) として性格づける (ゼドルマイア Hans Sedlmayr, 1896-1984) のは、リーグルには個人的と超個人的とを区別することがなく、みずから強い語調でしばしば個人としての芸術家の芸術意思について語っている、という事実を見誤っている。パッサルゲは「人種や民族であれ「流派」であれ世代や芸術家であれ、とにかく何らかの心的全体の別して精神的な構造原理が、芸術的形形成の種別的な形式に具現化するさいの」特別な仕方として芸術意思は発現するのであろうと述べたが、この表現は、リーグルの表現の性格、すなわち原理の能動性を力説する点ではあくまで明確ながら、哲学的な整理という点ではわざと曖昧にしてある性格を顧慮することである。リーグルにとつては、自身の表現を用いて、時代や場所とか個人において作用する能動的諸力一切の結集点を創出することが大切だったのであり、これは、リーグルの生前に私が、あまりにも漠然としては

いたが諸力の総合と名づけたことに他ならなかった。

哲学的姿勢の一段強い若手研究者が無理にも精確さを押付けてみたいと望むにもかかわらず、当の主要概念の方は精確さから逸れてしまうのだが、こうなるのはリーグルの諸々の定義の生成発展の仕方と関連する。これら定義の出発点はあくまで歴史であつて、体系の樹立ほどリーグルにとって縁遠いことはなかったが、溢れるばかりの認識を整理する必要が生じると、この事情がやはり次第に、かりそめの体系を構えるように強いたのである。独得な構成の用語法、著作を読み進めるにつれて読者の眼前に育ってくる自生の用語法をリーグルは操つたが、この用語法の要素は、方法上の体系化を図ることなく、さまざまな領域から取出したものである。主要素同士のあいだに内的論理の通つていたことは自明の話であるが、それにもかかわらず、リーグルの偉大な歴史的業績のなかに仕上げの完全な体系を讀取つて解釈しようとするなどは無益であり、そのような体系を思わせてしまう原動力は、むしろ、リーグルの芸術意思とはきわめて異なる、あれこれ後代の論者の「芸術意思」なるものに求める方がよからう。リーグル自身にとつて、おのれが高めた概念は、様式的連関の神秘に肉迫するための用語であつた。この『後期ローマ工芸』では問題を深く掘下げてゆくことに情熱をかけて（この情熱は芸術用語を創ろうとしたデューラーの努力と比べてよからう）幾つかの定義や概念規定と格闘していたが、そのために根本性格の方が覆われて隠れてしまったのかもしれない。この書物の傍らに成つた論考のすべてにおいては、問題はいずれも全般的様式史の一章節であることがはるかに鮮明である。大小を問わず、扱われた問題は活々と普遍的な連関に結ばれてゆく——『オランダ団体員肖像画』（Das holländische Gruppenportrat in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, XXIII, 1902）、『初期キリスト教パシリカ』（Zur Entstehung der alchristlichen Basilika in: Jahrbuch der Zentralkommission, 1903）、『芸術史におけるザルツブルクの地位』（Salzburgs Stellung in der Kunstgeschichte in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, XLV, 1905、

下記の書に転載——*Osterreichische Kunstbcher*, Band 18) は、それぞれ孤立の状態を解かれて、世界史全体の連続性のなかに各自の居場所を得てゆくのである。ヴィクホフ記念論文集にリーグルは『東ローマの奇与』(*Ostromische Beitrage in Beitrage zur Kunstgeschichte*, 1903) を寄せた。この論考においてリーグルの天分が、見栄えもしない一箇の品物を、いかに興味ぶかい方法で世界的展望のなかに納めてゆくことか、これは正しくもすでにゼドルマイアが強調しているところである。

一箇の品物に、全体を集約する創造作用が個体に凝結して休らう姿を認識する、というこの覚悟は、強められてリーグルの新たな公職と結びついたが、ここでまたしてもわれわれは、分裂することのない統一的人格が理論と実践とを解きがたく合体させてゆくのを見ることになる。一九〇二年以来のリーグルは芸術・歴史文化財中央委員会の委員長 (*Generalkonservator der Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale*) として、この名声が高いが老朽化していた制度の刷新を、新時代の精神に満ちて遂行した。当時の支配的な意見によれば、様式のあれこれの形式は模範的なるものであり、そうであるからには、かかる形式を可能なかぎり精確に修復する努力が文化財保護の任務であるとされていたが、このような意見に真向から反対してリーグルが立てたのは、芸術形式はそれぞれ一回的なるもの、それゆえ反復不可能なるものであるという確信であった。これは過去の芸術作品に対するわれわれの関係を捉える新しい見方であり、世紀の変わり目に文化財保護の基礎を完全に更新させたものだが、この見方のなかで結ばれているのは歴史的認識と芸術的感受である。歴史的認識の獲得および確立については、リーグルが学問的能動性の一切を挙げてくる姿をさきに見た。他方、これまでのあらゆる活動とはきわめて異なる仕事に打込んださいの熱中、この熱中がはつきりと見せてくれるのは、現代芸術において日々力を増してくる眼前の潮流との繋がりである。リーグルほどの厳しさを以て絶対的客観性の要請を立てた芸術研究者はいない。これをあるときリーグルは逆説で表したものである

——現代芸術には全然理解を合せぬ人物、これこそ古き芸術を理解する最適任者に違ひなからう、と。このように表面は現代の芸術意思から解放されていると見えながら、この外見の根柢には、芸術意思の身代りに、客観化への意志 (Wille) という学問に不可欠の意志が横たわっていることを、リーグル自身の例は示している。すなわち、後期古代たる民族大移動時代の古来侮蔑されてきた形体言語を擁護したリーグルの歴史的理解は、おのれと同時代の美術や工芸が一新してゆくのを眼前にして、これと緊密に連なる姿を歴史のなかに先取りして見出したのであった。同様にリーグルは、国家的文化財保護の再編成および文化財保護の理論確立 (『現代の文化財崇拜——本質と成立』 *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, Wien 1903) においても、活気ある芸術観の突発してくることを促していた。「年代価値」 (Alterswert) なる概念もやがて芸術学的思考には自明の成分となつたが、この術語を用いつつリーグルが、過去に対するわれわれの中枢器管として認識していたものとは、いかなる創造にせよ芸術的創造のそれぞれがもつ個々の性格を重んじる倫理的・美的な確信であつて、この確信こそは、ドヴォジャークの言葉によれば、現代芸術の歴史のなかで恐らく最も重要とされる現象に他ならない。

いまは現代精神の主潮と淀みなく連なっているとする感情に鼓舞されて、また恐らくは近づきつつある終焉の予感もあつてか、おのれに許された最後の歳月に、リーグルは目を見張るような精力を展開させた。オーストリアの文化財中央委員会の組織再建と文化財関係の立法措置 (『文化財保護法』 *Ein Denkmalschutzgesetz*, in: *Neue Freie Presse*, 27. Februar 1905) とをリーグルは、部分的には多くの年月をかけてようやく実施された遺産ながら、十全に仕上げた後継者に遺贈した。また後年の『オーストリア芸術地理』 (『*sterreichische Kunsttopographie*』) となつた文化財目録作成は、一九〇四年の夏にリーグルのもとで開始された作業であつた。そして中央委員会の報告書 (Mittellungen) および年鑑 (Jahrbuch) に執筆の数多い小論文では、文化財についての原理的疑問が含蓄に富む実例に即して説明され、かかる疑

問には学問の原理的疑問に近い親縁性のあることが照明されている。百もの公務を片づけてゆくにあたり、この世事に疎い研究者には百倍もの活動能力が流れ込んだ。この能力は重く病み衰えた身体から無理矢理に挽ぎ取られたものであった。あの一九〇四年から一九〇五年にかけての最後の年にリーグルと接したことのある者は、このように最終の生命力を熱烈に消尽してゆく姿の衝撃的な印象を、決して忘れることがあるまい。文字通り苦痛に身をかがめつつリーグルは、多大な作業を克服し、おのれの意志の執行者を育成した。リーグルの撒いた種子の大方は後年ようやく芽生えてきたものであり、今日なお、豊かな稔りがすべて穫り尽されたことにはなっていないのである。

参考文献

- Max Dvořák, Alois Riegl. in: Mitteilungen der kaiserlich-königlichen Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale. Wien 1905.
- Hans Sedlmayr. Einleitung zu Riegls Gesammelten Aufsätzen. Augsburg-Wien 1929.
- Walter Passarge. Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart. Berlin 1930.