

哲学研究

第五百二十号

第四十五卷
第二二册

芸術学についての一考察

——ヘットナーを中心にして——

吉岡健二郎

十九世紀の終り頃から二十世紀にかけて芸術学という名称が、美学という名称と並んで、或いはそれに対抗する形で、次第に一般化してきたことは学問史上の事実として承認せざるを得ない。一九〇六年、マックス・デッサアルは『美学及び一般芸術学』を上梓し、同じ年に『美学及び一般芸術学雑誌』の刊行をはじめた。この雑誌が第二次世界大戦末まで、学界において最も權威あるものだったことは今更いうまでもない。そしてこの雑誌によって芸術学という名称が広まったことも認められねばならない。芸術学という名称は、デッサアルの著作の前年の上梓されたシュマルゾーの『芸術学の基礎概念』において既にみられるし、更に溯っては一八九三年刊のエルンスト・グロッセの著『芸術の始源』に於いても認められる。即ち、その第一章は芸術学の目的と題され、芸術学とは芸術史と芸術哲学とを包括するものとされている。

芸術学という新しい学科が登場するためには、当然、それが従来の美学とは研究対象の面でも、研究方法の点でも截然と異ったものを持っている事が正当に述べられねばならない。

この点に関してデッサアルがその『美学及び一般芸術学』の序文に於いて述べている内容は大体以下の如くである。⁽¹⁾すなわち我々は従来美的享受と創作、美と芸術とは密接不可分に結合しているという考えを忠実に守ってきた。芸術は美の表現であり、それは或美的状態から成立し且つそれと類似の態度において受容されるものとみなされてきた。

で遍在しており、これらは芸術作品ではないにも拘らず美的に享受されているのである。又日常の経験は、趣味（美的な判断の能力）が芸術とは関係なしに展開しうるものであることを如実に示しているからして、美的存在の領域の方が芸術のそれよりはるかに広いと認めざるを得ない。

以上の考察からして芸術の圏はかなり狭いもののように思われるかもしれないが、事實は決してそうでない。むしろ逆に我々は美的契機だけでは、我々が芸術と呼んでいる領域つまり人間の産出の領域と目的とを、あますところなく説明しきれないのである。真に芸術作品の名に値する芸術作品というものは、その動機の点でも作用の点でも極めて複雑であって、決して単に美的な活動の幸福感だけから出てくるのでもなく、美的快感に訴えるだけでもなく、ましてや純粹な美の獲得のみを目指すものでもない。静かなる満足という語は伝統的に美的印象と美的対象とを特徴づける言葉になっているけれども、芸術を生かしている様々な力や欲求というものは、決してかかる言葉でつぎるものではない。芸術は精神的、社会的生活の中で一つの機能を果しており、この機能を通じて我々の全知識・全意志と結ばれているのである。

従って芸術のかかる歴然たる事實をその凡ゆる点に涉って正当に扱うというのが一般芸術学の義務ということになる。美学というものが一定の、それ自身で完結した、明確に輪郭づけできる様な内容を持つべきものだとすると、美学は芸術学の課題を解くことはできないということになる。美学と芸術学との差異を曖昧のままにはっておくべきではなく、むしろ違いを判然とさせることによってかえってそれらの間に実際上存する関係も明確になってくるのである。従来の美学の考察の仕方と新しく登場してきた芸術学的考察の仕方との関係は、唯物論と実証主義とのそれに比較されうる。つまり唯物論は精神的なものをかなり大まかに肉体的なものへと止揚せんとするわけだが、実証主義の方は、そこにおいて依存関係が結果を規定しているような或自然力の秩序といったものを提出する。機構とか物理的・化学的事実とか生物学的集団とか歴史的社会的集団とかは内容的に相互に背反し合わず、むしろ高次の秩序は低次の

秩序に依存しつつ現われるという形で互に結ばれているのである。従って芸術も又美的なものと方法的に結合されねばならない。美的なものの本質を追求する美学と、芸術の本質を追求する芸術学とは、真中で出合うべく山の両側からトンネルを掘り進めて行く作業にそれぞれ従事しているといえる。しかしそれぞれの研究者が扱う領域はあまりにも広大であり、又研究者の関心もあまりにまちまちである。従って中心点をどこかに設定しなければならなくなる。個々の研究を内的に結合し有機的な全体へとまとめあげるような、いわば理念というものは、逆に個々の学問的研究の根本に当然存していなければならない哲学的前提でもある。この理念、乃至哲学的前提が何であるかは差当り問わないにしても、個々の研究領域の共働作業は、個々の研究領域の境界を明確にすることによってかえって達成されるのである。

一般的見地からすれば狭い意味での美学を推進して行く権利は哲学者の手中にあると言えるが、しかし彼が一般芸術学についてまで余すところなく語り尽くすことはできない。個々の芸術についての理論は通常その芸術の歴史研究と結びついて行われ、大学においては美術史家は美術の体系的学者であり文芸史家は言語研究者であるのが通例である。けれども他面では歴史発展を詳細に研究せずとも各芸術の形式や方法を純理論的に扱うことは可能であるからして、そこに特殊な体系的学問、即ち詩学、音楽論、美術学などが生ずることになる。そしてこれら学問の前提や方法、目的などを認識論的に批判検討したり、これら学問の成果を総括したり比較したりすると共に、更に進んで芸術の創作、芸術の起源、芸術の区分や機能の問題などを熟考するというのが一般芸術学の課題となる。そして差当っては少くとも哲学者がこれらの問題を管掌する役目を持っているのである。以下多少の補足的説明が続くがデッサナルの考えの要点は大体以上の如くである。

彼の立場は美的なるもの全体を、美的対象、美的印象、美的基本形態（美的範疇）といった諸角度から検討する美的部分と、芸術家の創作、芸術の発生と区分、芸術の機能といった問題を検討する一般芸術学的部分とからなる。

美的なるものの領域が芸術的なるものの領域全体を覆うわけでもなく、その逆でもないからして、美学と一般芸術学とはまず対象の面から区別されねばならないことになる。

然しここで美学の歴史を振り返ってみれば、ただちに分ることであるが、美に関する理論の歴史と芸術に関する理論のそれとは、それぞれ別箇の道をたどってきたのであって、両者の結合のはじまるのはルネサンス以降のことに属する。

芸術の実現すべき目標は美であり、美は芸術において純粋な形で現われるという考えは、学者によって多少の違いはあるにせよ、ほぼヴィンケルマンからヘーゲルまで一貫しているといつてよい。その背後にはいうまでもなく古典ギリシアの美術こそ美が典型的な形をとって現われたものとみなす古典主義的芸術観が横わっている。

美を美的理念（構想力の内的直観）の表現と規定するにせよ、理念の感性的顕現と規定するにせよ、現象における自由とするにせよ、美は或理念的なもの、普遍的なもの、超感性的なものが、個別的、特殊的、感性的なものに即して直観されることだと考えられている。美を悟性的認識や道徳的実践から区別し、直観と結合せしめるならば、直観の対象としての具体的事物が、美の具体化したものとして現に眼前になければならない。美と芸術との緊密な結合関係は、美の理念がそこにおいて現実化しているとみなされる古典美術の絶対性が信じられつつける限り存続しつづけることになる。従つて美学と芸術学とを分離せしめるべきだという考えがでてくる背後には、芸術の目標は美であるとする、そして具体的には古代ギリシア芸術を芸術の理想とする芸術観への信仰の崩壊という事実がひそんでいることになる。

しかしこのようなまとめ方は、巨視的にみた場合の話であつて、芸術学の実質上の確立者とされるフィードラーは、ギリシア美術の古典性は認めつつも芸術の目標とするところは美ではない、芸術は差当り美とは何の関係もないとし、芸術とは現実の感性的認識活動なのだ⁽²⁾という考えを展開している。

フィードラーがゼムパーの様式論に触発されて書いた「建築の本質と歴史に関する覚え書」(K. Fiedler, Schriften über Kunst, Bd. 2, S. 431-478)の中では、ギリシア建築の卓越性が繰返し説かれており、彼の判断では建築に関しては今日までギリシアのそれを凌駕する作品は生まれていないとさえ語られているのである。即ちギリシア美術を卓越したものとみなす点では彼は古典主義的芸術観に近いようにみえるのである。けれども彼が美と芸術との必然的結合関係を否定し、芸術の目標は美ではないとする点では彼は古典主義的芸術観から分れている。

ギリシアの芸術が卓越した美しさを持ち、比類のない高さに到達している芸術であるなら、一見したところ、芸術の目標は美であり、ギリシア芸術は、その目標を達成しているからこそ美しいのであると考えねばならないように思われる。にも拘らず彼は芸術の目標を美とはみなさないのである。しからばギリシア芸術の美しさはどの様に説明されるのであるか。

フィードラーは芸術作品の考察はその作品の効果についての考察からはじめるべきではなく、かかる作品を生み出した人間の活動そのものについての洞察から出発すべきだと繰り返し強調している。彼にとって芸術とは人間と彼の周囲の外界との対決から生じてくるものであり、それは人間の精神が、没形式的な混乱から脱して直観的明晰さをもった世界を自らの身心の全力を傾けつつ形成して行く作業なのである。

不明瞭で曖昧な世界から明晰で確実な世界へと進んで行くことが人間の思考と呼ばれるものの一特色だとすれば、芸術とは直接的知覚の世界を決して放棄することなく、知覚そのものの領域の中で明晰化を求めて行く一種の思考だということになる。彼は建築(3)というものもかかる思考の一種であると考える。以下彼の考えをまとめつつギリシア芸術の卓越性の問題に立返ることにする。

「建築芸術における芸術的形成過程というものは、必要から生じた諸要求や技術的熟練やから生まれたものに対して外から或る形式を押しつけることだというふうに特徴づけられてはいけなかったのであって、むしろ我々は建築の形成

過程を一種の思考、即ち建築的形式そのものがそれ（思考）の内容をなし、その前進が次のようなこと、つまり形式が変化して行くなかで素材や構造が次第に消滅し、精神に属する形式の方が益々独立した存在になってくるというように特徴づけられるような一種の思考なのだと思ふべきなのである。建築的思考とは単なる発明とか結合作用とかいったものではないし、与えられた法則に従つての形式化とか形成とかでもない。むしろその唯一の法則を自己自身の中に有する過程なのである。」しかしここで彼がいう形式とは、彼自身が強調しているように「いかなる素材にも束縛されない独立した存在を持ちうるかの如くに」考えらるべきものではなく、「形式はむしろ素材の中以外のどこにもその存在を持ち得ない」ものであるし、「素材は精神にとつて単なる形式表出の手段ではなく、そこにおいてはじめて一定形式が存在するに至る質料なのである。」

つまりフィードラーにとつて芸術とは造形的思考と呼ばれるような一種の思考なのであり、それは素材に即して、素材の中で思考することに他ならない。芸術がフィードラーのいう意味での形式の獲得と表現を目標とするとすれば、それは思考の明晰さと同時に思考を推進して行く力を必要とする。ギリシアの建築の卓越性は、ギリシアの建築家の美に対するすぐれた感覚から生まれたというのは、フィードラーによれば一向説明にならないのである。彼はギリシア建築に対して美という賓辞を与えることはいけないといっているのではない。ただこのような賓辞を与えるなら、それはギリシアの建築家の芸術的な努力の結果として自らにして備つたという特殊な意味合いを實際に理解した上でなければならぬといふのである。そして美という言葉も、もし我々が美的判断によつてあるものを美とみなす時、その判断の対象たる事物がどのような特性を持たねばならないかを具体的に提示しうるものでなければ、単なる曖昧な言葉にすぎないのであるから、あまり望まぬ賓辞ではないといふことになる。我々は芸術形式の中にひたすら精神の生ける活動性を認識すべく努めるべきであつて、芸術の本性は美的享受や美的印象やらの分析によつては何ら説明され得ないのである。

かくてフィドラーは、ギリシアの建築が、造形的思考として他に類のない地点にまで到達しているが故にすぐれているとみなすのであって、ギリシア建築が美を目標とし、それを達成しているから他に卓越しているというふうには考えないのである。我々は美的印象というあまり当てにならないものを頼りにしすぎている。そして或作品が美的な感情を惹起した場合、この作品は美的印象を目的として作られたというふうな逆の推論をする。しかしそのようなことをいくらしても芸術という人間活動の本質は一向に明瞭にならないというのが彼の基本的な考え方なのである。

「美的享受の諸条件を検討しつくし、美的満足をはき起す凡てのものについて考慮しつくしてみたところで」、そのようなものは所詮表面をなでているだけのことなのである。或る芸術作品の美的作用に対する凡ゆる感受性や、これら作用に基づいている諸条件についての凡ゆる知識などは、我々が精神的努力——つまりこの努力の具体的表われとして他ならぬ正にこの形式が我々の前にあるわけだが——かかる精神的努力の本性を問題にする時、もはや何の益するところもないのである。人間の精神がその直接的知覚の状態を捨てることなく、しかも明晰化を求めて努力し、そして一つの最高の結果に達しているのがギリシアの建築なのである。だから人はギリシアの建築を美と呼んでもよいだろうが、それは人が美の或法則とみなしている均衡や均整をギリシア建築が目標とし、そして巧みにその目標を達成しているからではないのである。繰返していえば、人間がその精神的努力の或領域において比類なき成果を納めたという認識は、最も純粹且つ高貴な快感情をはき起すから、かかる努力の成果は我々に美しいということになるのである。フィドラーの考えでは、芸術作品の眞の価値に対応する眞の喜びは、その作品によって芸術上の最高の要求が充足されているという事実の認識からのみ生じうるのである (Fiedler, Schriften über Kunst, Bd. 2, S. 52)。

このようにみてくるとフィドラーがギリシア芸術の卓越性を認めながら、芸術と美とを同一視する立場をかたく拒否しつづける理由も明らかになってくる。もし我々が芸術の目標は美であり、美は芸術において典型的に且つ純粹な姿で現われるという考えに立てば美学と芸術学とは合致する。しかし彼はその様な立場を拒否するからして、美学

と芸術学とは決して同じではないと繰返し説くことになるのである。⁽⁴⁾

さてデッサナルやフィードラーのような考え方が登場してくる背景には、古典芸術に対する無条件的な信仰の崩壊という問題があることに触れたが、これと並んで、そしてより直接的なものとして、形而上学的美学に対する拒絶的態度というものが指摘されるであろう。

学問は我々の疑問をいくらかでも解明してくれるものと一般の人は想像している。勿論疑問の内容が問題であるし、学問的に何が疑問乃至問題かということを見出すこと自身、既に学問的な問題なのではあるが、人が平凡な答を要求している時に世界の根源にまで溯って説き起こすといった態度をとるのは、必ずしも適切なやり方ではない。デッサナルもその『美学及び一般芸術学』の第二版で述べているように、個別のものが無媒介に最も普遍的なものと結びつけられてしまうような説明というものは学問的とはいえないのである (Dessoir, *Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft*, 2. Aufl., S. 10)。

形而上学的美学も多くの真理を蔵してはいるであろうし、美や芸術の問題をつきつめて行けば、次第に形而上学的な世界に関わらざるを得なくなりもするであろう。しかしその様な立場の美学の多くはばっと燃え上るだけで持続的な熱とならないし、人をびっくりさせはしても陳述内容の証明をやらない。学問となるためには一步一步証明を連結して行く努力が必要なのだと言つては過言ではない。

これらの点について例えばハルダーは次のようにまとめている。即ちドイツ観念論の美学にとって芸術とは絶対者そのものの感性的現象であり、感性的直観の最高の形式であり、美学とはかかる感性的直観の形而上学、つまり芸術の形而上学ということになる。芸術とその作品とは絶対者が自然において自己を産出する作用を理解するためのいわばモデルなのであり、自然の現実化は芸術の天才的産出との類比においてとらえられることになる。要するに絶対的理念の現象ということが、芸術の形而上学としての思弁的美学のテーマなのである (Halder, *Kunst und Kult.*, S. 7ff.)。

しかしかかる美学も観念論的立場そのものが崩壊しはじめ、新しい手がかりが求められはじめるにつれて解体して行くことになる。⁽³⁾そして問題は絶対的なものから人間の心、生、有限なる主観といったものへと移行して行くのであり、反形而上学的立場に立つ美学が十九世紀後半には数多く現われてくる。

われわれは研究を行なう際、研究の対象の存在することを確信していなければならぬ。対象の存在は研究の過程の中でその姿を変えて行くにしても、それは対象の姿がより深い次元において明らかになってくることだと確信されているのでなければならぬ。このような問題は自然科学者の場合はそれ程意識しつづけていなくても済むようにみえる。しかし精神科学の領域、殊にも美や芸術をその研究対象とする世界では、常に研究者を脅しつづける問題だと思われる。

われわれは、何を美と思うか、芸術とは何んなもののことかと問われ、個人としての信念を表明するだけでよければ簡単に答えられもするだろう。しかしその信念の根拠を問われ、その根拠を普遍妥当的な形式で述べねばならぬとすれば、それは極めて困難である。美とはどのようなものであるか、芸術とはどのような人間の産物について使われる言葉であるかといったことについて、経験的に大きな合意が人々の間に成立している時には、かかる合意の成立根拠を社会的、心理学的、民族的等々の見地から説明することもできるであろう。しかしかかる広い範囲に涉る合意が見当たらない場合には、我々のすることは個人的信念をひたすら正当化せんとするだけのことに終始するよう思われてくる。更にまた経験上の事実としては、美や芸術の概念が、個人の創造的な直観によって変形されて行くものであることが認められるし、美や芸術の問題は天才的個人の信念の表明が、やがて多数の人の賛同を得て、一般的信念にまで拡がって行くという面を認めざるを得ない。つまり美や芸術の問題は、自然の客観的存在を扱うのとは違って、人間精神が創り出して行く意味的世界に関わっている。意味は創り出されて行くものであるなら、我々としては美や芸術を客観的要素の合成物として合理的に説明するのはやめ、ただ了解すべく努める他はなくなる。

思弁的美学に反対する立場が、美や芸術の名の下に総括されている諸現象の実証的研究にまず向ったのは当然の成り行きだったと思われる。

美学に対して芸術学という新しい名称をもつ学問を対置させようとする試みは、差当りかかる風潮の中から生じてきたものと考えられる。

芸術学という名称が十九世紀末から二十世紀初頭にかけて一般化してきたことは最初に触れたが、この名称が何時、誰れによって用いられるようになったかは、美学という名称の場合と違って明らかではない。しかし文芸史家として著名なヘルマン・ヘットナーが、フォイエルバッハの思想に共鳴しつつ執筆した『反思弁的美学』（一八四五年）の中で用いている例は、かなり早い例として挙げられるであらう。

ヘットナーはこの論文を書く前年に「フォイエルバッハ評価のために」という論文を書き、フォイエルバッハを擁護している。彼は一八二二年生まれではじめはベルリン、ハレ、ハイデルベルクなどで哲学を学び一八四三年頃から美術史、文芸史へと転じている。後年ドレスデンの美術館長になっており、先述のフィードラーと親しい関係にあり更に建築家で同時にすぐれた理論家であったG・ゼムパーの思想の評価者でもある。ゼムパーが一八七九年ローマで没した時、彼はゼムパーの業績を讃える追悼文を書き、ゼムパーの様式論がでてから以後、単に哲学するだけの美学がもつ曖昧さは最早や不可能になったと述べ、『反思弁的美学』で嘗つて展開した実証的精神を依然として保持している (Heitner, Kleine Schriften, S. 110)。

ヘットナーの「反思弁的美学」についてはシュピッツァーの詳細な研究があるが、芸術学の提唱者としての彼の考えを論文そのものについてまず眺めてみる。

彼はまずヘーゲル派の美学者F・Th・フィッシャーの思想を次のようなものとしてまとめる。即ち、フィッシャーに依れば思弁的美学は思惟と存在との絶対的統一という形而上学的定理の上に成立している。しかし凡ての真理は精

神に対し先ず直接性の形式をとって現わるべきであるから、真理は自己を具象化し感性的に現象しなければならぬ。かかる現象が美であり、美は限定された現象の形式における理念である。美は主観と客観との統一の上に成立つが、主客が存するところでは美と並んで崇高と滑稽が生じてくる。つまり崇高では理想的契機が圧倒的な力として主観の前に現われるし、滑稽は主観の無限の自由の上に成立つ。

美の最初の存在形式は自然美であり、これは客観性の点で想像力に優るが、想像力はその精神性によって自然美の無意識性に優る。従って想像力がその欠陥を補わんとするならそれは客観的とならねばならぬ。このことは素材が想像力の内的形象を再現する様、加工されることを要求するが、この活動が芸術なのである、云々。

ヘットナーはフィッシャー的な思弁的美学がヴィンケルマンに由来するとみなし、この立場は芸術が不完全な自然をより完全で美しいものに仕立てるといふ考えを基本としているとする。ヘットナーは自然美の方が芸術美に優ると考へており、思弁的美学の立場は自然蔑視だとみなして先ず反撥するのである。

ムントの場合と同様にヘットナーも感性的な直接性に憧れる気持が根本にあり、概念的思惟が感性的直接性に優るとする立場に同意できないのであり、それがフォイエルバッハの感性主義へ引き寄せていると思われる。「人間的なものこそ神のなものであり、有限なものこそ無限のものである」といふ意識が確固として血肉と化す時、それが新しい詩と芸術の源泉⁹⁾であると彼も又考へるのである。思弁的美学は芸術を自由な感性的直観的思想表現として把えず、精神による自然の再製・反映として、日常的なものの凝縮化・理想化として把え、芸術を単なる万華鏡にしてしまう。ヘーゲルの考えでは思惟の一般性において自己を知るといふのが精神の課題であるが、芸術は直接的な感性的な知であり、従って精神の世界では低い次元のものということになる。ヘットナーはこのような考え方に対しても知は分離の立場であるが生は一であるといった直接性の獲得をめざす立場から反対する。感性的直接的なものと言語との間には一方は個別的特殊的、他方は普遍的といった大きな差異が存するわけだが、思弁的美学では、いつでも、そして最

初から普遍者としての言語の方が勝利を納めることに決まっているのである。けれども言語に依る概念的思惟と精神とは必ずしも同義ではないし、言語に依存する思惟は正に言語に依存するということによって個別者との間の矛盾を解消しきれないのである。精神は普遍と個との間の裂目を填充せんとするが、それは色彩もなく心もない抽象によって果されないのである。精神は単に形なく孤独な言語の中で考えるだけでなく、全体として、つまり感性をもち精神をもった人間として、その全存在を含めて、心と感覚とをもって考える。言葉においては感性的で新鮮な個体の本性が消滅しやすいのであるが、これとは違ったやり方で、全存在を以てする思想・直観・感情を、その全き充実のままに眼前に現われるように表現する、そのような思考方式・表現方式が芸術なのだ。ヘットナーは考える。又芸術は精神の活動であり思考なのであるから、本来普遍性の要素を自らの内に有しているともいう。かくて彼は芸術が一種の言語であり、言語以外の何ものでもないが、しかしそれは概念的言語とは全く別のものであり、しかもこの別ものである点において学問的思考を本質的必然的に補足するものとまで語っている。⁽¹⁰⁾ 芸術を一種の言語とみなす考えは、シュビツァーの指摘するまでもなく、ヘットナー自身が言うように美術史家のルモールから受継いでいる。ルモールは、「概念とそれの正しい取扱以外にはいかなる精神生活も考えられないような人、凡ゆる抽象的思考の根柢には必ず直観が存するということがかぬ人」がいるものだと語っている。⁽¹¹⁾

要するにヘットナーは「芸術とは言葉であり、言葉以外の何ものでもない」、そして「我々の感性的な思考・感情・直観の感性的表現である」とし、「かかる個別的感性的内容は、かかる感性的自然形式及び感性的生命形式以外のいかなるやり方でも表現され得ぬが故に、芸術はかかる形式において語るのである」という。「芸術が感性的・直観的な思考方式乃至言語方式」だということになると、芸術において自然対象がその核心・本質・一貫性の点で現われてくるか否かということは別に問題ではなくなり、むしろ自然の相貌学的・性格学的表現形式自体が問題となってくる。つまり眼に見えている世界そのもの、我々の知覚の世界それ自体が問題なのであって、知覚自身が哲学によって深遠

な意味を与えられなくともそれ自身で有意義なのだということになる。自然の感性的形態それ自身が有している深い意味は、事物の現実の物体性そのものに即して成立つのでなく、事物の空間的諸関係や形式や色彩や音などの中に存する。そして芸術家はこのような自然の感性的形態それ自身が有する意味の中で思考し語るなのであって、色彩や形態という自然の諸形式は芸術家にとって恰も単語が言葉語る人に対して持つのと同じ価値を持つのである。

かくて芸術はその対象を学問の場合の様に自己の外に持つのでなく、自らの中に有し、又対象について語らずむしろ対象が行為と行動の中で展開するという点で学問から異なるとされ、従って芸術が語るものは、それが現に語られている形式以外の形式において語ることは不可能だとされる。¹²⁾

ヘットナーは概念的な思考がその結果としてもつものは思想であるが、これは実在の形式を純粹概念の形式へと発散させ拡散させてしまうと考える。そしてかかる概念的思考は、たとえ現実の事物をその有限な特殊性と現実的な存在の姿において把え且つ認識する時でも、やはりこの特殊なものを普遍的で理念的な要素へと止揚し、そうしてはじめて安心するのである。かかる思考によって現象世界に対立する新しい王国が成立する。この王国は真理かも知れないが、しかし現実的なものそのものの中でその形成力として、又それ固有の魂として現われてくるような真ではない。つまりこのような思考は真と実在とを単に思考の中で調停しているにすぎないと彼は考える。

ヘットナーのかかる言葉の中には直観的な真実といったものに対するいらだたしいばかりの熱望が現われている。直接的無媒介的なものへの憧憬はムントにも共通するが、かかる傾向はヘーゲル以後の世代の一般の傾向とも考えられる。¹³⁾ 彼は真理と実在とが思考においてではなく現実の現象そのものの中で和解されることを求めており、このような立場をその出発点とし基本原理とするのが人間学的な芸術理論なのだと考えている。そしてこの出発点の中にある諸規定を明らかにするのが芸術学に他ならぬとする。そしてそこでは理論と歴史との極めて密接な関係が生じてくるだろうと予測している。

彼は凡ゆる芸術の特殊的根柢をなすものは想像力であると認定する。従って彼の構想する芸術学の第一部は想像力を扱うことになる。想像力は彼によると無意識の自然を場として活動する場合と、精神を場とする時と、両者の中間領域である感情を場とする時とがあり、自然の諸形式の中で活動する場合は造形芸術となり、自覚的精神的自然の中では詩的芸術となり、それ自身中性的で没対象的精神の形式つまり感性的な音の中では音楽となる。この様な分類の仕方は彼自身も認めるように思弁的美学と同じ結果に到達している。ただ彼は、かかる分類が自然を變形し、再現し、美化するという形において考えられているのではなく、先に触れた自然の性格学的・相貌学的表現方式の中の思考であり言葉である点に注目した上での、そして又そこから出てくる分類であることを強調している。つまり彼は芸術学の第一部たる想像力論は、「想像力の純粹活動をその対象とする」ために、従来の分類と結果的に同じことになってしまふというわけである。それ故彼が強調したいことは、彼の考える芸術学の第二部、即ち表現の問題を扱う芸術形式論においてより判然としてくると思われる。

想像力はものの把握の仕方であるが、これは想像力の働く場所が造形的なそれであるか或は音楽的であるか詩的であるかが既に定まっているわけだから、それに応じて種々に分れており、そして想像力の形象が現実化されるに依じて様々な芸術ジャンルを生むことになる。ものの把握ということから表現ということへはほんの一步しかないし、その限りでは両者を分けるというのは勝手な抽象化とさえみえるが、しかしこの一步は正に質的な一步なのだとされる。即ち、もののとらえ方といったものは内面性の中で純粹に自足しているのであるが、表現の問題にあっては或る新しい契機、即ち感性的物質とそれの技術的処理の問題が加わってくるのである。第一部の想像力の様な形式の性格学は単に心理学的にそれらの内的必然性と区分とを明らかにすればよかつたのであるが、ここ第二部では、かかる想像力の動き、つまり構想というものが自己をそこにおいて表現すべき技術や物質によって本来いかに制約されているかが重要問題になるのである。

ヘットナーはフィッシャーが美術の問題に対して深く洗練された眼をもっており、それ故に芸術作品の内的欠陥は同時に技術の欠陥であり、凡ゆる芸術形成の性格は必然的に技術から生ずるものであることを知っておりながらかかる問題をその美学体系の中で正當に扱っていないのを難じている。異った技術には異った表現方式が対応するのである。彫塑における素材やその処理、例えば大理石とかブロンズとかテラコッタ、或いは絵画におけるカンバスや木や石、テンペラ・フレスコ・油・モザイクといった問題は、芸術にとつて決定的な意味を持つのである。極言すれば芸術は素材の許す範囲内でしか表現し得ないのである。物質は思想の表現形式にとつて徹底的に規定的なのである。個別的にはっきりと規定された一つの思想というものは、正にこの物質においてのみ表現されうるのであって、他の物質の中ではないのである。かかる物質的素材の本性は極めて強力であり、従つてその本性は自らの効果を達成するためにはモデルからの（いわゆる模倣的芸術の場合）意識的離脱をさへ求める程である。自然をそのまま型取りするといったことは、その作品を構成する素材自身の要求と作用とを見誤っているから異様で醜悪なのである。芸術作品の形成に際しては凡ゆる場合に描写形式とは別の素材というものが頭を擡げてくるのであって、かかる素材の内的な要求が充たされるか蔑ろにされるかに従つて作品全体の現象も具合よくなるか或いは阻害されるかするのである。素材のかかる要求を追求することは極めて重要だといわねばならない。頑固で形態の定まらない素材というものが芸術を制約しているという感情は、人間の意識の中に沈澱して一つの習慣を形成し、素材の内的な要求に対して柔順ならしめるが、かかる物質と人間との親和關係が様式の名で呼ばれることになる。もし芸術理論がかかる素材の制約というものを徹底的に追求すべきだとすると、芸術理論とは様式の本質に関する理論ということになる。このようにヘットナーが考える時、それは必ずしも物質によつて一方的に芸術が規定されてしまい、創作の自由が制限されるということを意味しはしない。ただ彼は、芸術というものにおいては思想が素材の制約の中で明晰な自己完結的な自由な姿をとるべきであり、そのような姿をとった時にのみ芸術として存在するのだと言っているにすぎない。かかる世界

では技術と様式論的法則とは芸術創造そのものの一部分なのであって、実践的技術的行為そのものが芸術の性格を規定していると考えているのである。そしてかかる視点を導入することが芸術の研究にとっては大切なのであって、芸術活動の外に想定された世界観とか精神的內容とかによって芸術固有の内容を説明すべきではないと考えるのである。芸術的の内容とは物質の中で思考しつつ次第に明確になってくるものの中に他ならない。それ故彼は詩の質料は想像力ではなくて言葉そのものだと考える。言葉は詩人にとって任意の記号ではなくて、むしろ彼を担うものであり、彼を規定するものである。詩は言葉において表現しうるものしか表現し得ないのであって、詩が他の諸芸術固有の凡ゆる効果を凡て意のままに表現しうるわけではない。ただヘットナーは凡ゆる芸術がそれぞれ固有の言葉を語りつつ互に調和し合つて全体的な効果をあげるだろうという希望を捨ててはいない。しかしそのような希望そのものを芸術学の出発点にせず、個々の芸術的個性そのものの把握に努めることが差当りの課題であつて、もし描写の本質を物質の本性やその独立した権利から導き出すことが真の意味において達成されたなら、それは描写そのものの中にある真の芸術的なものに対しても眼を開いてくれることになるのである。このような考え方がどれ程粗野な経験主義だと非難されようとも、人は普遍的なものによって個別的なものを圧殺すべきではないというわけである。芸術の永遠な形式といったものも個々の芸術の最も内的で本来的な本質そのものから導き出さるべきであつて、凡ゆる個々の芸術に普ねく行きわたる様な形式区分といったものは芸術に圧力を加える論理的図式主義だとまで述べている。

ヘットナーは個別的で同時に普遍的な様式法則といったものの追求を要求しているのであるが、これはやはりルモールの思想であり、同時に後年シュマルゾーが造形法則の問題として『芸術学の基礎概念』において徹底的に考察したところでもある。又芸術学の問題は作品が一個の有機体であり、そのどの一部分も全体の諧調を破壊することなしには変更できないということを確認することだという時には、ゼーデルマイルが『芸術と真理』において述べている芸術学の理念に近いところに立っている。

ヘットナーは物質と創造的な芸術家の主体とが触れ合い、一つの調和的状态に達するところに作品が生まれるとするわけだが、そこには一種の客観的な造形法則というものが指摘できるとみる。そしてこのような造形法則を研究するのが芸術学の形式論的部門だといふのである。しかし造形法則といったものはやはり個々の芸術にとっては外的であり抽象的であることをまぬかれない。形式はその形式の中で創造的に働いている内容を通じてのみ生命を得るのである。形式はいわば造形法則として超歴史的であっても、それを生命あらしめる息吹は歴史的内容だと考えられる。そこで彼は芸術的表現の中には二つの契機が指摘できるといふ。一つは造形法則であり他は歴史的生そのものとして流動的である。これは歴史に依存しているから歴史的な考察の対象ということになる。つまり超歴史的なものと歴史的なものとの交錯するところに芸術の生きた姿があるとみるわけである。

彼は歴史的なものを超歴史的なものとの芸術における結合を様式という名で呼ぶのであるから、そして又芸術学の研究はその様式なるものを明らかにすることなのであるから、芸術学は歴史の部門と理論的部門とが有機的に結合される時のみ成立することになる。彼は『反思弁的美学』の終りで美学と美術史とは二つの別々の学問ではなく、一つの有機的な芸術学の異った枝であり、芸術学の二つの部分にすぎないと語っている。

以上のような内容の論文を、シュピッツァーは、当時徐々に生じてきた疑惑、つまり思弁的方法の原理的欠陥や非科学性・不毛性に対する反省を告げるものとみなしている。¹⁶⁾

フォイエエルバッハは『将来の哲学の根本問題』の中で「古い絶対哲学は感官を現象、有限性の領域へのみ逐いやり、しかもそれはこの事に矛盾して絶対的なるもの、神的なるものを芸術の対象として規定したのであった。しかし芸術の対象は視覚の、聴覚の、感情の対象である。……芸術が真理を感性的なものにおいて描写するという言葉は、正しくとられ表現されるなら、芸術は感性的なるものの真理を描写するということ」でなければならぬ。そして「芸術が感性の形式において描写するものは、この形式と離し得ない感性の固有な本質に他ならないのである」¹⁷⁾と語る。

シュピッツァーは、フォイエルバッハの感性主義によってヘーゲル哲学への信仰が崩れはじめ、それが又芸術理論の完全な変更及び実際の芸術活動の変更をひき起すことになったとしている。フォイエルバッハを受継ぎつつ美学の改革を試みたのがヘットナーであつて、ヘットナーは好んで人間学として自己を特徴づけようとした当時の新しい実証主義の原理を、このかなり包括的な論文（反思弁的美学）の中で展開しようと努めたわけである。⁽¹⁹⁾しかし既に要約した部分のはしばしからも推測できるようにヘットナーの立場は、彼が批判した思弁的美学、殊にもヘーゲルの影響から脱却してはいない。⁽¹⁹⁾

シュピッツァーは、ヘットナーの中にフォイエルバッハとのつながりを認めつつ、同時にヘーゲル哲学の根強い影響を認めて、次のような指摘を行っている。

即ちヘットナーはフォイエルバッハと共に感性的個別的存在を真に現実的な存在とみなすのであるから、直観的形態を作り出す芸術は非直観的な概念操作をする学問に対してずっと優位にある。芸術は認識であり、しかも抽象的でなく個別的な生の新鮮さにみちたものとして、学問的思惟を本質的に補足するものであつて、ヘーゲルが芸術の欠点とみなしたものはむしろ芸術の長所なのだという時、彼は明らかに感覺主義的・実証主義的フォイエルバッハと結びついている。ところが例えばヘットナーが理念と感性的有限的事物との間の関係は様々であることを認め、美的基本概念の諸形態は理性と個別的存在とがそれぞれ占める位置の相違から生じてくるとする時、これはヘーゲリアンのやり方であり、直接にはフィッシャーを受入れることになるのである。

シュピッツァーのヘットナー批判は詳細を極めている。例えばヘットナーが「芸術は美を産出するためにあるのではなく、又その産物（芸術作品）の美しさにおいて自然を凌駕せんがためにあるのでもない。芸術は快樂主義的な目的ではなくて理論的な目的を持ち、思想表現の器官であり一種の言語であつて享受ではなく、洞察を伝達すべきものでありながらも単に抽象的表現や概念を表わす日常的言語とは反対に感性的認識の言語なのである」としている

のは正当ではあるにしてもこれはルモールにおいて既に展開された考えであり、芸術を直観的認識として扱うことは別にヘットナーの独創ではないとしている。又芸術を感性的言語とみなす立場は一八二三年に出ているカトルメー
ル・ドカンシイの「美術における模倣の本質・目的・手段に関するエッセイ」においてやはり既にのべられている。
従って感性的個別的言語乃至は表現が存するという事実の指摘だけでは美学をフォイエルバッハの精神によって作り
変えたことにはならない。ことにシェリングの系統に属するルーデンやクヴァントの著作にも同じ考えがみられる以
上、思弁的美学に訣別するのが目的ならこの点を明確に論ずべきだということになる。⁽²⁰⁾

更に又芸術は人間が自然を美しくないと感じ、より高くより完全な美を生み出さんとして作り出したのではないとい
う彼の説は正しいと思われるけれども、これ又、既にゲーテが一七七〇年頃書いたとされる「ドイツの建築芸術に
ついて」の中で述べられていることである。

以上の如くみてくると、ヘットナーの『反思弁的美学』には何のとりえもないようにみえてくるが、シュピッツァ
ーは更に加えて、彼の根本的な誤りは美学を芸術学へと解消してしまう点にあるとしている。即ちヘットナーは美学
と美術史とは有機的に結合されて一つの芸術学をなすとするわけであるが、このような学は、結局美術史を哲学的に
反省しつつ記述するということに終ってしまうのである。シュピッツァーは、歴史的な研究と、超歴史的な法
則の研究とを混同しているところにヘットナーの誤りがあるとしている。芸術の歴史と体系とを結合しようというの
はヘーゲル美学の立場でもあり、この点でも彼は彼の反対した思弁的美学の枠内にとどまっていることになる。従っ
てヘットナーの『反思弁的美学』は、思弁的方法に対する不満の表明ではあっても真に批判的実証的な形での抵抗に
なっておらず、むしろ古いものを支える結果にさえなっているというのがシュピッツァーのヘットナー評である。⁽²¹⁾

シュピッツァー自身は美学をどのようなものと考えているかが問題であるが、彼は、例えば人間の生理学は種族や
民族の差異にあまり心を勞しなくとも生理学的人間学の基礎たりうるように、美学も説明的心理学的人間学の一分科

として、芸術産出力そのものを研究しうるし、これは個々の歴史的活動を顧慮する必要がなく、しかも経験的基礎を失うおそれもないという信念に立脚している。つまりシュビッツァーは心理学的美学は美術史とは関係なしに成立しうるし、むしろそのような美学を推進することが差当つて問題なのだと考えているわけである。してみるとヘットナーの『反思弁的美学』はフィッシャーでさえ耳をかたむけ、絶えず参考にしたとされるものでありながら、結局のところは思弁的美学の枠内で思弁的美学に対して不満を表明しているだけのものということになるのであろうか。

歴史的にみる限り、ゼムバー、ヘットナー、フィードラー、シュマルゾーといった人々は芸術をその成立の根源に立返つてとらえ直すべく努力した人々であり、又精神的に互に近いところに在る。そして芸術学がこれらの人々に依つて実質的に確立されてきたことも歴史的な事実である。これらの人の関心の中心にあるのは、人間的行為としての芸術そのものの姿を明らかにすることである。そしてこのような人間的なるものへの注目が、ヘットナーによってプログラム²²の形で提出されたところに大きな意味がある。勿論かかる人間学的な立場はフォイエルバッハによって提唱されたにせよ、それを芸術と美の世界の問題として美学の改革を提案した彼の功績は認めねばならない。

彼が『反思弁的美学』を書いた直接の動機は、まず美と芸術とを同一視したり、芸術の目標は美であるとする古典主義的美学に反対したかったこと、次には感性的認識としての芸術の世界を普遍的な概念の世界に解消してしまい、芸術を精神的に低次元のものともみなす立場に反対したかったこと、の二点²³があげられよう。

しかし更に考えてみると、彼の思想の根本には、芸術による価値の創造という問題がひそんでいるように思われる。即ち美の問題はいわば人間の直観的判定の問題であり、芸術の問題は創作の問題であるという暗黙の前提があり、ヘットナーが自分の時代にとって必要なのは創造的能力なのだと感じていたということである。彼は「これこそ美である」と直観的に判定できる芸術を見失っており、それが新しい芸術の出現に対する熱望となつていと考えられる。理論の根底には直観があり、深い感情的確信があるとすれば、ヘットナーの出発点には、人間にとつて美と芸術とは

何なのかという問があり、それは個性的に形成された思想に他ならないという確信がある。

現在のわれわれがもしヘットナーから何かを学ぶとすれば、それは彼の考えを多少変更しつつ美学と芸術学が人間学として統一されるという点にあるのではないだろうか。この場合、美学をシュピッツァーのように心理学的美学に限る必要はない。グロッセのように人種学的でもよいし或いは社会学的、生理学的美学もあってよいであろう。ただどのような美学が樹てられても、学問的に美を創り出すことは不可能なのであり、その限りでは美学は我々人間の美的判定能力についての、そして又その結果についての研究という枠内にとどまるであろう。一方芸術学も芸術創作を扱うとしても、あくまで結果を了解する以上にはでられず、芸術学的に芸術作品を作るということは不可能である。従って両者の関係は、恰度美的判定の能力と創作の能力とが、互に他を予想し合ってはじめて可能となり、生きた全体をなすような関係にあると思われる。即ち、人間の美的芸術的行為のうち、反省的な精神活動を主に考察する美学と、創作的な精神活動を主に考察する芸術学とは互いに他を予想し合ってはじめて人間の精神的肉体的活動についての全体像を作って行くと考えられる。この場合、美学は主として普遍化をめざし、美的評価や作品の解釈や創作・享受といった問題の一般的考察を行い、芸術学は主として個別的なもの了解をめざすことになるだろう。美学と芸術学との間の緊張関係が失われる時、それはグロッセの警告したように説明を伴わぬ空疎な事実の堆積と、事実を伴わない空虚な理論となる他はない。ヘットナーの意図したところは、概念を通して事実をみるのではなく、直接的な事実から理論を構成するという点にあった。彼はただ新しいプログラムを提出したにとどまったとはいえず、美や芸術の人間学的考察へのきっかけを作り出したという点では、近代芸術学の成立史上決して無視し得ない地位を占めていると思われる。(丁)

(1) デツツアルのこの著作は一九〇六年の第一版と一九二三年の第二版とは、その内容に大きな変化があるが、序文の部分に關する変更はない。

- (2) 芸術学の確立に功績があったとみらるべき人は、実験美学、下からの美学を唱えたフェヒナーだとする見方もあろうが、私はフィードラーを芸術学の実質的確立者とするウティッツの見解をとる。
- (3) フィードラーのこのような基本的態度と極めて近いものがベルグソンの中にも見出される。
- (4) フィードラーは芸術学という語は使っていない。芸術論、芸術哲学といっている。
- (5) ボイムラーやロータッカーが述べると、ヘーゲルやF・Th・フィッシャーの美学が今日尚顧みらるべき多くのものを持つているという事実は、自ら別問題である。
- (6) 芸術学 (Kunstwissenschaft) の語は、ハットナーのこの論文と同年に出版されたTh・ムントの美学においても使用されており、従ってハットナーの造語とは考えられない。
 ヴィーンバルクやローゼンクランツの造語と思われるが詳細は不明である。精神科学 (Geisteswissenschaft) という語が一語として現われるのは、ロータッカーによると一八四九年のことであるから、芸術学という語も一八四〇年代のはじめ頃だろ
 うと推定される。
- (7) Hugos Spitzer, Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Ästhetik, Bd. I.
- (8) ハットナーの自然愛は『小論集』中の論文「風景画家エルンスト・ウイラーズ」などによく出ている。「風景画的気分というものは、人間が自然の中に自らの声なき似姿を認め、且それが客観的自然の生命の園における主観的生命の反映であるという事実の上に成立している。従ってスピノザの如き人を可能ならしめた様な世界観にして初めてかかる芸術ジャンルの胚種を内に蔵しうるのである。」
- (9) Feuerbach, Sämmtliche Werke, herausg. v. Bolin u. Jodl, Bd.2., S.228ff.
- (10) Heitner, Kleine Schriften, S. 184.
- (11) K. Fr. Rummohr, Italienische Forschungen, S. 7.
- (12) Heitner, a. a. O., S. 187. 中の部分のハットナーの考えは極めてフィードラーに近い。フィードラーは、芸術にとっては芸術活動の外にある理念を表現することがその仕事なのではなく、むしろ芸術それ自身が理念なのだといっている (Fiedler, Schriften über Kunst, II, S. 59.
- (13) Bosanquet, A History of Aesthetics, p.363 et seq.

- (14) 芸術的形成作用にとつて物質がいかに決定的な意味をもつかは、フォションの『形の生命』中の「物質の中での形式」の章やオーデブレヒトの『美的価値論の基礎づけ』中の物質機能に関する部分でもとり上げられている。
- (15) Heitner, a. a. O., S. 195.
- (16) H. Spitzer, a. a. O., S. 9.
- (17) Feuerbach, a. a. O., S. 302
- (18) H. Spitzer, a. a. O., S. 9.
- (19) ロータッカーもヘットナーがヘーゲル哲学の延長上に位置しているとみなしている。E. Rothacker, Die dogmatische Denkform in den Geisteswissenschaften u. das Problem des Historismus, S. 32.
- (20) Spitzer, a. a. O., S. 41.
- (21) Spitzer, a. a. O., S. 19.
- (22) Spitzer, a. a. O., S. 463ff.
- (23) ヘットナーがゼムバーをいかに評価していたかは前掲の追悼文で明らかであるし、ヘットナーとフィードラーは交友関係にあり、又シュマルゾーがゼムバーをいかに高く評価していたかは彼の『芸術学の基礎概念』をみれば明らかである。
- (24) この点はヘットナーの「近代彫刻の苦惱と希望」「風景画家エルンスト・ヴィラース」などの文章から感じられる。

筆者 京都大学文学部〔美学美術史学〕助教

THE OUTLINES OF THE MAIN
ARTICLES IN THIS ISSUE

H. Hettners Stellung in der Geschichte der Kunstwissenschaft
von Kenjiro Yoshioka

Die wissenschaftliche Begriffsbildung hängt aufs engste mit ihrer Methode zusammen. Im Gebiet der Kunst und des Schönen ist sie doch immer zugleich von der herrschenden Vorstellung über das Wesen der Kunst und die Natur des künstlerischen Schaffens abhängig. Wenn man glaubt, daß der Zweck der Kunst die Verwirklichung des Schönen ist, so ergibt sich daraus, daß die Ästhetik nichts anderes als die Wissenschaft des Schönen und auch die des Wesens der Kunst ist. Aber die Kunst, wie heute allgemein anerkannt, strebt nicht ausschließlich nach der Verwirklichung des Schönen, und das Gebiet des Ästhetischen stimmt nicht ganz mit dem des Künstlerischen überein. Um das Wesen der Kunst noch klarer zu machen, muß man dann eine andere Wissenschaft als die Ästhetik entwerfen. Wenn sich die Ästhetik auch letzten Endes mit der Kunstwissenschaft decken würde, müßte man die beiden doch zunächst getrennt betreiben.

Mit dieser Absicht hat M. Dessoir 1906 sein Buch "Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" geschrieben, und darin die Kunstwissenschaft von der Ästhetik scharf abgetrennt. Seitdem ist der Begriff "Kunstwissenschaft" immer allgemeiner anerkannt worden.

Aber früher, schon 1845, hatte H. Hettner diesen Begriff "Kunstwissenschaft" in seiner Schrift "Gegen die spekulative Ästhetik" gebraucht. Er wandte sich darin gegen die spekulative Ästhetik, deren Vertreter Hegel und F. Th. Vischer waren, ein, und schlug die positivistische

Forschung der Kunst vor. Er verstand unter Kunst folgendes :

1. Da sich die Tätigkeiten des menschlichen Geistes nicht nur im begrifflichen Denken entfalten, sondern auch im lebendigen anschaulichen Bilde, so muß man die Kunst als Ausdruck der Wahrheit des Sinnlichen auffassen. Was die Kunst in ihrer sinnlichen Form redet, das kann man nicht durch andere Mittel oder Formen darstellen.

2. Die Kunst ist eine Art von Sprache, aber sie teilt uns nicht eine begriffliche Erkenntnis, sondern eine unmittelbare anschauliche Erkenntnis mit.

3. Für die Kunst sind die Technik und die Materie, durch die das Kunstwerk gestaltet wird, immer wesensbestimmend. Das Kunstwerk will nur das, was in seiner wirklich-gewordenen Form und Farbe zur Aussprache gekommen ist, sprechen, und es will nur sich selbst bedeuten.

Hettner behauptete, die Ästhetik und Kunstgeschichte seien nicht zwei von einander geschiedene Wissenschaften, sondern verschiedene Zweige einer einzigen, organischen Kunstwissenschaft, d. h. die beiden Teile derselben. Gegen die Aufhebung der Ästhetik in die Kunstwissenschaft müssen wir einen Einwand erheben, aber den anthropologischen Standpunkt, auf dem Hettner eine neue Wissenschaft der Kunst herzustellen suchte, müssen wir einnehmen und noch weiter betreiben. Wir sehen in Hettner einen der Vorläufer der heutigen Kunstwissenschaft.

On the Notion of Revelation in the Philosophy of John Locke
..... Tomofumi Hattori

This paper attempts to make clear the following points :

1. The system of the philosophy of John Locke is based on his Christian faith, and his main problem was both to investigate the moral principles and to acquire the knowledge of the existence of God, as the ground of morality. This problem is seen all through his works, from his early