

# 印象主義作家ペーター・アルテンベルクの 芸術観をめぐって

田 中 ま り

十九世紀末のヨーロッパの芸術を考察するにあたって、受容面での変化、殊に芸術を享受する社会層が従来に比べて飛躍的に増大したことを見逃すわけにはいかないであろう。つまり、かつては芸術に何の関わりも持たなかった中流市民層が、様々な社会的変化に伴って次第に芸術への関心を高め、その重要な担い手となるのである。

そもそも中世ヨーロッパにおける芸術は、教会と貴族の封建的支配のもとで、彼等に奉仕しまた庇護される存在として聖職者と騎士階級的手中にあった。しかしルネッサンス期に至って古代人文主義の人間性が再発見され中世世界像が崩壊、芸術もまた蓄積された経済力を基盤に次第に勢力を増大してきた都市市民階級の手に移る。すでに中世末期のドイツの自治都市では、職匠ないし親方と呼ばれる有力市民層の、いわゆるマイスターゲザング芸術への参加が認められる。とはいえドイツで特に大きな影響を及ぼしたのは、やはり宗教改革であろう。それは単に教会の宗教的権威を根底から揺るがせたばかりではなく、以後のドイツ文化の性格を基礎付けたともいえる。ルターによる聖書翻訳は共通ドイツ語の成立を促し、文学語の基礎となったし、ドイツ語で歌われる簡明な讃美歌コラールは庶民の音楽への参加を許し、またその関心を高揚したのである。こうしてルネッサンス以降教会や王侯貴族が支えてきた芸術の領域に、次第に新興の社会勢力である市民が自由に加わるようになったのである。しかし全般的には十六世紀から十八世紀にかけては、まだ芸術を享受できる経済力余裕を持つ市民層は比較的上層に限られ、また彼等の嗜好も未だ貴族の趣味の追従にすぎなかったと言えよう。

十九世紀に入ると産業の近代化や社会制度の変革の影響が現れ、この世紀の間により広い範囲の市民の生活を徐々にゆとりのあるものに変えていった。このゆとり、余裕こそ、より多くの市民の芸術への関心を呼び覚まし、より多くの美的体験の機会を可能にし、さらに彼等自身の趣味・嗜好に適応した芸術を生み出すきっかけを与えたのである。例えばドイツにおける十九世紀前半の産業近代化は軽工業中心に行われたが、これは大量の繊維製品などを安価に生み出すことに成功した。この機械による大量生産とそれに伴う製品価格の低廉化、また対外的には植民地政策による経済性追及による利潤などは中流市民の物質的生活に様々なゆとりを生み出した。すでに十九世紀初期のビーダーマイアー期に発生していた家具や内装に対する市民層の関心・興味は、十九世紀半ばに掛けて益々高まっていったか、そこにその余裕の一例を見出すことができるであろう。家具本来の使用の目的を満たすという機能性ばかりでなく、ある程度の装飾性が重んじられ、しかもそれらの家具が個人に属するものとして購入される。

## 田 中 ま り

小さな書齋の役割を果たしたライティング・ビュローも、この頃から好んで用いられるようになったらしいが、その様な家具の典型と見なすことができるであろう。十九世紀半ばに家具製作の機械化により過去のあらゆる様式が自在に制作されるようになると、彼等の内装への熱狂は、世紀末に向けて一層その度合いを増して行く。今や彼等の願望に合わせて、どんなに古い様式であろうと、幾つもの様式が混在した奇妙な家具であろうと、いかなる様式の家具も手にいれることができるようになった<sup>1)</sup>。製品を買う顧客として彼等の趣味が生産を支配し始めたのである。

社会制度の面では教育の普及が大きな影響力を及ぼしたと思われる。初等教育から高等教育に至る学校教育の発達はいうまでもなく、これに加えて博物館や美術館、図書館といった社会教育のための公共的施設が整備され始めたことも注目される。これらの施設の収蔵品は元来久しく教会や王侯の財産の一部であり、教会関係者や宮廷人あるいは学術関係者以外の目に触れる機会が極めて希であった。これが啓蒙・教育といった意図をもって広く一般市民に解放されるようになったのは十九世紀にはいつてからのことである。しかし社会教育的な制度の充実の中流市民の教育水準を高めはしたが、彼等自身がその主導権を握っているわけではなかった。むしろそれに平行して起こった芸術文化の商品化傾向において彼等の嗜好が生かされることになるのである。例えば十九世紀初頭から急速に発展するコンサート制度は音楽の商品化の一例である。一定の金額と引き替えにオーケストラの演奏を公開で聞かせるというコンサートの商業的形式が整うことで、かつては閉鎖的な宮廷で特定の身分の招待客以外には聴くことができなかった音楽を、誰でも気軽に楽しむことができるようになったのである。文学等の芸術文化に関しても一層の商品化が進み、それに応じて消費量が増し、購買層も広がった。このような芸術文化の商品化により、芸術家と市民層の間に需要と供給の関係が生じてくる。やがて芸術家は中流市民層の需要に合う芸術も生産し始めるのである。

このような中流市民は、徐々に芸術に親しみ、初めは芸術の享受者・消費者となり、十九世紀末になると更に芸術の担い手すなわちその支持者・擁護者となっていたのである。つまりこの時期になると、ただ与えられたものを消費するばかりではなく、自らの嗜好に合った芸術を求め、その生産を支持・擁護するようになったと思われる。そのような彼等の動きから、いわゆる大衆的な芸術、ドイツ語圏においては「キツチュ」Kitsch と呼ばれる文化も発生するのである。それまでも確かに民衆芸術 *volkskunst* は存在してはいたが、それは社会の主流をなす正統的「芸術」からは顧みられず、記録の残される機会も少なかった。しかし十九世紀の中流市民階級の芸術は高級な芸術から一線を画されながらも、その圧倒的な量と多くの支持層を背景に、当時の人々の芸術観に大きな影響を与え、次第に注目を集めるようになるのである<sup>2)</sup>。

世紀末ウィーンの作家ペーター・アルテンベルク Peter Altenberg (1859～1919) は、このような時代の申し子である。彼は十九世紀に芸術の担い手となった比較的裕福な市民層に属し、芸術愛好家の父の影響を受けて審美的な教育環境で成長している。父親は芸術の消費者にとどまったが、息子アルテンベルクは自ら芸術表現者、つまり作家の道を選択した。このような出

自から考えても、アルテンベルクの芸術観は十九世紀の市民社会が育ててきた芸術観の一つの典型であり、その作品はその結実ともいえるであろう。さらに彼の文学が当時の市民の嗜好に合い多数の読者を獲得できたと言うのも、見逃せない事実である。もっとも彼の作品の当時の受容状況に関しては異論も無いわけではないが、それについては稿を改めて論じたい。それでは十九世紀市民文化を背景に、アルテンベルクは如何なる芸術観を抱いていたのであろうか。ここで彼が述べるところに従ってそれを紹介しよう。

### アルテンベルクの芸術観

1903年刊行のウィーンの雑誌『芸術』Kunst の創刊号の序文として、アルテンベルクは従来の芸術イメージへの批判である次のような一文を寄せている。

芸術、お前はこれまでまるで高貴な幻のようだった。余りにも、余りにも忙しい人々の前に、最も明るい街路の日常性の中に現れる不思議な幽霊のようだった！そんな風に人々の日常の現存性から遠ざかって、常に存在して作用している生存欲には何の関わりももたない！何て贅沢な戯れだろう！お前に活力を与え、お前を日常生活に近付けたい。血も肉もない幽霊でしかない「芸術」よ！日常的な人々に対して生産的で豊かな力を及ぼすことができるように、お前を生きられた時間の芸術としたい！（Kosler, S. 112）

すなわち、ここで彼は芸術を日常生活とは関係のない場所にしか存在しない何か特別なものと見なす世紀末の唯美的・高踏的芸術観に反対する立場を表明している。彼によればもちろん芸術は「例外的」*exzeptionell*なものではあるが（Kosler, S. 113）、それでも日常的に存在しなくては本来の力を失ってしまうのである。従ってこの序文にはさらに次のような宣言が登場するのである。

芸術は芸術、人生は人生だが、人生を芸術的に生きることが人生芸術なのだ。（Kosler, S. 113）

しかし芸術の重要な要素である「美しさ」が生活の内に常に存在しなくては、芸術を日常的なものとすることはできないであろう。彼はここで人為的に作り出された芸術作品の中ではなく、まず自然のうちに「美しさ」を感じとるのである。彼は自然が作り出した様々な美を列挙し、それらは市民的な居間にかき集められた、いかなる人工物よりも美しいと賛美する。

なかんずく、最も偉大な芸術家は自然だ。そして本当に人間的で繊細な手の中にあるコダックで、人は労せずしてその宝を得ることができる。白樺を良く見なさい。ポプラを、庭が雪でいっぱいになり薔薇の木が庭で覆われる冬を、そして夏を見なさい。・・・そして

田 中 ま り

青と茶のきらきら光る中国産の蝶はクリスタルガラスの下で、白い木の上にぴんと張り付けられていて何にも増して美しい。君達のつまらない部屋の中で山と積んだ不完全な人間の品物の全てに増して。小さな置物でごたついたテーブルの上のものよりも！（Kosler, S. 112f）

このような美は、芸術作品としてこれみよがしに示されているものではないから、必然的に見る目のある者の前にしか現れてこない。美は先ず発見されなくてはならないのである。そのために芸術的に人生を送ろうとする人は、日常の絶え間ない忙しい営みから一瞬でも離れ、立ち止まなくてはならないと彼は主張する。つまり美を享受する能力は何等かの才能や教養といったものではなく、個人の日常生活に美を発見するための精神的な余裕があるかどうかにかかっているということである。その際にはもちろん、見ているものに対する感情移入の程度も問題となる。たとえ肉体的には立ち止まったとしても、精神的に没入するゆとりがなければ、結局は見たものに驚嘆することも美を発見することもないままに終わるであろう。つまり美の享受のプロセスは、立ち止まり、見て、驚くことにあるということになる。

この様なプロセスを通じて見出だされる美は、なにも視覚的なものばかりではない。アルテンベルクは聴覚や嗅覚、味覚までも総動員して美の享受に努めている。聴覚の美の代表的な表現法は音画 Lautmalerei で、秋の避暑地の寂しい静寂を際立たせる白鳥の鳴き声や（Es geht zu Ende）、太鼓打ちの圧倒的な演奏を2ページにわたって描いた「鼓手ベリン」Der Trommler Belin はその典型例である。その他にも例えば演奏会の楽器の響きを会話的な音としてとらえた次のような文がある。

楽器は言う、「急いでお風呂からー！」、「マリー、お願い、おおマリー。」「でもお嬢さん、シャワーの栓を閉めて——。なんて美しいお嬢さんでしょう——。」「私の小間使はどこに居るの？！クロークのためのお金をお願い——。」「もう行ってしまった——。」「春があるのかしら——？！そもそも音楽って何なのかしら——？！」（Quartett-Soiree）

このスケッチにはさらに聴覚を視覚に換え、味覚までも関連させた次のような表現も見られる。

甘い調べが、白い紙箱の広間を一杯にするボンボンが広がって行く。（Quartett-Soiree）

また次に挙げるのはスケッチ中のアルテンベルクの分身と見られる青年がお茶の味わいについて語った台詞であるが、味覚に感じられた美しさを表現しているといってもよいのではないだろうか。

明るい金色のお茶は、いいですかご婦人方、それも繊細なラム入りのは世界で一番元氣の出る飲み物です。それはその金色の流れの中で暖かさを感じさせ、私たちの味覚神経に優しい刺激を与えます。その刺激は有機体全体に甘い蒸気のように広がるのです。(Der Besuch)

アルテンベルクは彼のあらゆる感覚器官の境界線上で起こっていることに対して一つ一つ鋭敏に反応している。彼にとって、美を享受する能力は美を発見する能力であるから、常に広くアンテナを張り巡らせて、あらゆる感覚で美を感知しようとしているのであろう。ここでは過敏過ぎて実務的職業生活には適さないされた彼の神経の特性が、かえって美の発見を容易にしているといわなくてはならない。

全ての感覚器官から美を享受するとはいえ、やはり彼の美のウェイトは視覚的なものにおかれていた。彼は特に「見ること」を強調しているのである。先の『芸術』の序文でも日常生活に追われる人々に対して次のような呼び掛けが向けられる。

余りにも忙しい人々よ！眼を使いなさい、人間のロスチャイルドの財産を！（Kosler, S. 113）

彼にとって目は「ロスチャイルドの財産」であり、「見ること」がすべての快樂の源泉である。彼は他の箇所でもこの宝を賞賛している。

P. A. が目覚めるとき、彼は神聖なる美しさに視線を落とし、存在の苦難と困難を従順に甘受する。彼は世界の最も神聖な美しさを吸収するために二つの目を持っているのだから。

眼よ、眼よ、人間のロスチャイルドの財産よ！（Selbstbiographie, Schweiger, S. 11）

それでは「見ること」によって得られる一瞬の美は、芸術作品における美のように永続的に固定化されるのであろうか。『芸術』の序文において、彼は美を所有する一つ的手段としてコダックカメラを挙げている。カメラという道具は確かに、映像をネガを経由して印画紙に固定することができる。被写体は一度フレームに収められれば、写し手の価値観や技量に関係なくフィルム上にほぼ忠実に再現されるのであるが、ここが写真と絵画が大きく異なる部分である。絵画においても視覚的な像が紙や布に再現されるが、描き手の創作の姿勢が表現を大幅に規定するばかりでなく、ただ「見たまま」をキャンバス上に再現するにも一定以上の技術が必要である。写真について「労せずして」とアルテンベルクが特に断っているのは、写真にはこのような技術が必要ないということであると思われる。

ところでカメラの役割は単に記録だけではない。確かにカメラというメカニズム自体は「見

## 田 中 ま り

「たまたま」を正確に写しとる機能があるという点で客観性を表してはいるが、何をどの角度で、どの様に写すかは写真を撮る人の主観に頼るのである。これが「本当に人間的で繊細な手の中にある（コダック）」という修飾語句の意味するところであろう。発見した美を撮影しようとするれば、撮影者はファインダーの中の像と自分が発見した美の視覚的な映像を一致させなくてはならない。写真は写す人の感性による微妙なフォーカシングをそのまま反映して、「その人の見たまま」を写し取るからである。つまりファインダーの中の被写体の像は撮影者の「見たまま」となり、彼が受けた視覚的印象に限りなく近づくといってもよいであろう。こうしてカメラは機械的に風景が切り取る単なる道具ではなく、撮影者が発見した美を表現する手段の一つとなるのである。そこで問題になるのは、撮影者が実際には「何を」見ているかということである。彼は外界を直接知覚するということはない。彼が「見て」いるものは、彼の視覚神経に受容された刺激を複合し、彼の中樞神経のフィルターを通して知覚された「印象」なのである。

発見した美の印象を忠実に写すカメラが、美を表現するに当たってのアルテンベルクの理想の一つであるとすれば、彼が目指したのは美の創造ではなく美の印象の精確な肖像であったといってもよいかもしれない。アルテンベルクが印象を自らの感情や主観をなるべく交えず、そのまま描こうとしていたということは、彼の処女作品集が『私の見るまま』Wie ich es sehe と題されていたことから明らかであろう。しかも彼には、この題名の発音上の強勢を「私」に置くと立腹したという逸話が残っている<sup>(3)</sup>。彼によれば強勢は「見る」に置かれ、「私」は最低限存在しているとしても背景に退くべきなのである。彼のこのような態度は、印象主義文学の典型的な例として、何人かの文学史家に指摘されている<sup>(4)</sup>。

この様にして得られた彼の印象は、普通描写に伴う様々な夾雑物を一切排して、高い凝縮性の内に表現されるのである。描写の対象が変化しやすい瞬間的な印象であったことや、その印象を正確に描写しようとする作業が、必然的に集中度の高い、切り詰められた文体を生み出したのである。アルテンベルクの凝縮理論である。彼はこれを「人生のエッセンス」と呼んでいる。

私のささやかな作品が文学だって?! とんでもない。それはエッセンスだ! 人生のエッセンスなんだ。魂や、偶然の日常の人生さ、ほんの二、三ページに濃縮された人生はリービヒ坩堝のなかの牛汁のように余分なものは無いのだ! この人生のエッセンスを自分の力で溶解し、おいしいブイヨンに変え、自分の精神の中で煮え立たせ、要するに液状で消化できるようなものにすることは読者に任されている。(Selbstbiographie, Schweiger, S. 10)

このささやかな形式は彼によれば全て必要なものを含んでいるのである。しかしそれを読み解くのは読者に委ねられている。もちろん、このようなエッセンスを受け付けない胃袋も存在するので、その時には九割の水分を含んだ肉汁が必要となるということになる。

自分自身の凝縮スタイルに対する考えと並行して、彼は細やかな芸術、小芸術への賞賛も惜しまない。彼が特に好んだのはダンスやカバレットなどで、そこには彼の作品同様、大劇場で

表される全てのものが、わずかな時間と空間のうちに含まれているというのである。

アルテンベルクと親しく交流のあったエーゴン・フリーデルは、アルテンベルクの文学観を、彼の作品の一つである『人生のメールヒェン』Märchen des Lebens という題名に代表させている<sup>9)</sup>。これはアルテンベルク自身の考えにほぼ近いと思われる。彼によればアルテンベルクが描こうとしたのはメールヒェンであったが、それは常に現実の中にしか存在しなかったというのである。一般にメールヒェンは現実逃避的なものとしてロマン主義者などに好まれ、物質的な目に見える現実とはあい入れないと思われている。しかしフリーデルはアルテンベルクが日常にその素材を求めるのは、現実以上にメールヒェン的なものはないと考えるためであるとして、その姿勢をロマン主義と自然主義の統合と定義する。ここでは作家はもはや頭の中で虚構を造り上げる必要はない。彼はメールヒェンを見出す感受性をもってそれを人に示すのみである。つまり彼は「発見者」であり「発明者」ではないのである。

アルテンベルクの芸術観は、彼が何を芸術と見なすかという受容の側面から、おおよそ次のように整理される。彼にとっての芸術は、まず日常性の内に存在するものであり、必ずしも人為的な作品という形を取らない。彼は自然の造形も芸術作品の一つと捉えており、その様な芸術も含めて、美を発見することを芸術の享受と定義している。従って芸術を作り出すのは、極端に言えば表現者ではなく、受け手の美的感受性であるということになる。その考えに従えば、彼の作品は美を作り出すのではなく、発見された美を表現することである。つまりそこには美がすでに存在しているのだから、新たに作り出す必要はなく、発見された美をいかに正確に伝えるということが目標となる。彼の作品は、それが美しいものを描いているがゆえに美しいのであり、作品そのものが美を創造しているのではないと、彼は考えているようである。その結果として表現の場で彼が求めるのは、表現能力であり、一つの技術である。それは印象を正確に伝えるために、ぎりぎりまで切り詰めてエキスとする芸なのである。

このようにアルテンベルクの芸術観は彼自身のメンタリティの文脈の中では一つの一貫した整合性を持っている。しかし、彼の作品・芸術を印象主義の芸術観の文脈、あるいは十九世紀末ウィーンの市民社会の芸術観の文脈で見るときには、彼自身が必ずしも意図しない方向で影響を及ぼし受容されている。

### 背景にある十九世紀末の芸術観

十九世紀末を代表する主要な思潮ともいえる印象主義は技法面では自然主義を継承しながらも、その対象とするものは全く異なっている。自然主義においては「現実」をなるべく主観を交えず、客観的に描写する事が目的であったが、印象主義においては「現実」のありのままの描写よりも、書き手の感覚器官に受けとられた「印象」に注意が払われた。この重心の変化は十九世紀の心理学や神経生理学等の発展によって、これまで信じられてきたような絶対的な客観的観察は人間にとっては不可能であり、外界はただ事物の印象の総体として主体の感覚中枢上に存在するのみであるということが前提とされるようになったためであると指摘されてい

る<sup>6)</sup>。

この「印象の伝達」という姿勢は、印象主義の名前の由来となった十九世紀フランスの画家たちにも、その影響を受けて新しいスタイルの文学を生み出したヨーロッパ諸国の印象主義の作家たちにも共有されている<sup>7)</sup>。アルテンベルクの芸術観、特に彼の美の発見と表現のプロセス「私の見るまま」は、まさに印象主義の芸術観「見る、感じる、表現する、これが芸術のすべてだ」<sup>8)</sup>というフランス印象主義の定義ともぴったりと一致している。また先にも述べたように、代表的文学史学が文体的スタイルの面からも、表現のプロセスからも、さらには社会的な出自や教育、生活態度も含めて彼の文学を印象主義文学の典型としている。

しかし印象主義者の中にも、余りにも直接的な印象の描写に飽き足りなくなった人々もいたという。ヨーロッパの印象主義を横断的にとらえたアンドレーエフによれば、印象主義的方法論に限界を感じた彼等は、次第に観察者の思考過程を含む象徴主義などに新たな発展性を求め、印象主義を克服していく。アルテンベルクの文学にも、そのような方向性がまったく見られないわけではない。彼の描く印象は外界からの刺激に依存するが、それが彼の思考の世界を通過する際に微妙な色彩を帯びてくるのである。例えば次のような文章においては、彼の描き出しているものを、彼が受けとった印象ととらえるか、彼が作り出した空想ととらえるかの境界線は非常に曖昧である。

彼女は私を見詰める「あなたは私を空の旅に連れていったわ、若い船乗りさん、私はあなたに感謝しているわ。

私の善良な夫、私の可愛い娘――！ 私は自分の翼を持ったの――！ でもあなたは一緒に飛べないわ、あなたは不器用な飛行家だから――！」(Fünfunddreißig)

アルテンベルクの分身と思われる青年は、避暑地で妙齡の婦人と一瞬視線を合わせる。その瞬間に彼は、彼女の家庭生活へのぼんやりした不満を読みとるのであるが、上記の文章はその後に現れるのである。彼女は言葉を発したわけではない。あくまでもこれは、彼女がこう言っているような印象を青年が受けたということである。このような状況では、印象を形成するのに必要な外的刺激はごく少なくて済むから、これを印象というか彼の創造とするかは微妙なところである。極端に言えばこの婦人が実は彼の頭の中にしか存在しないとしても、この文章は成立する。しかしその場合はもはや印象主義とは言えないであろう。アルテンベルクの文章には、この微妙な境界を感じるものがかなりあり、これは彼を新ロマン主義の作家とみなす所似でもあると思われる。

ところでハーマンは印象主義芸術に見られる個人的印象の伝達という芸術観の背後の社会的傾向に迫っている。彼は印象主義芸術を、十九世紀末に社会全体に浸透していた印象主義的生活感情の一部としてとらえ、特に「唯美主義」Ästhetizismusと名付けている。彼によれば、十九世紀後半の経済・社会的な変動は、強権的な帝国主義とそれに伴う強力な資本主義体制を生

みだし、個人に対して圧倒的な外的拘束力を感じさせるようになったという。そのような閉塞的社会傾向に対する嫌悪が、社会との繋がりを絶った自己の内面世界において外部では得られない自由を求め、そこで肥大した主観性による美的な専制を実現しようとする印象主義的生活感情を生み出したということである。この傾向は芸術の領域でも著しい。この時代の芸術家が個人を越えるような拘束力を持つ世界観を嫌った結果、芸術は極度に個人的なものとなり、快感原則に基づいて享乐的傾向を帯びていく。大きなテーマを掲げる芸術は敬遠され、内容を持たない表層的な軽い芸術が愛好されることになるのである。そのなかでもアルテンベルクは、オペレッタすら理念的だとして難色を示す、正真正銘の「芸」への嗜好を見せているという。

<sup>カバレット</sup>  
寄席 ――小芸術劇場、細やかだが劇場の大がかりな出し物のように感動させる芸術！それはほんの少しの芸人にしかできない。イヴェット・ギルベール、メラ・マルス・  
・彼等はみんな無から何でも作り出す事ができるのだ！

長編小説が二百ページで書かれる、それは素晴らしいことだ。同じ事を三ページでいうことができる、それもまた素晴らしいことだ。要は時間の節約なのだ。今日多くの本来熱心な人びとも二百ページも読んでいない時間がない。この人達のために三ページのエキスが提供される。(Schweiger, 1, S. 329)

ここにはアルテンベルク芸術に馴染み深い凝縮性も関わっている。彼には大きなテーマにまつわる細かい背景は不要なのである。彼の感覚は極めて個人的な範囲に限定され、政治や社会といった外の世界の事柄は目に入らない。彼はカフェの席に座って、そこで観察されるものを書きとどめたといっているが、まさにそれは個人的な感覚のスケールにぴったり合った居心地の良い空間なのである。彼にとって全体的なものを描こうとする芸術は過剰なものと感じられ、個人的な印象は凝縮された空間の中で十分伝えられると訴えている。

日本の画家は花の一枝をかいてそれが春全体となる。私たちのところでは春全体を描いても一本の花の枝にもならない。(Der Besuch)

アルテンベルクの文学は世紀末の印象主義の中でも際だって個人的であり、そのため余にも感覚に傾いている。社会から孤立した個人の内面を支えるものとしては、何よりもその感覚が重視されるしかないためである。したがって彼の文学が時を越えた不滅の文学性という点では評価されにくい面がある。彼は世界に対峙するといった姿勢を拒否することにおいて、まず印象主義者であったのであり、彼の文学はそれを証明している。

ところで印象主義は十九世紀の帝国主義的世界観やそれに伴う市民社会の資本主義的価値観への嫌悪を表明している。印象主義者たちが市民社会的な職業を嫌い、その風俗を極力避けようとしたのはその現れである。先のハーマンの指摘にもあるように、その結果は個人的で、感

田 中 ま り

覚的快感を重視した享樂的な芸術文化の発生となった。しかし彼等が目指していた芸術は、皮肉なことに紛れもなく市民社会のシステムに支えられているのである。例えばアルテンベルクが『芸術』の序文で挙げた美を改めてとりあげてみよう。婦人の白い手にしても、可愛い少女たちにしても、それは大都市生活を背景とし、産業革命によって大量生産されたものに頼った美しさである。あの蝶の美しさも、はるばる中国から蝶さえも商品として輸入してきてしまう商業システムとその流通を可能にした帝国主義の産物である。事実、この時期には世界中に広がった輸送網を生かした流通機構が、様々な品物を消費の殿堂であるデパートへと運び込んだのである<sup>9)</sup>。また彼が好んで描いた自然の風景すら、人工の手が加えられない未開の自然ではなく、危険は取り除かれ、鉄道が引かれてきれいに刈り込まれ、飼い慣らされた保養地の自然に過ぎない。観光地の開発や観光旅行業の発展が、すでに苦しく危険なものであった旅行や美しい風景・宗教的な名所をも商品化し、様々な組み合わせたキッチュを作り出していたからである。

そして彼自身の芸術観がどのようなものであれ、彼が描き出す様々な小さい事柄、こまごまとした情景は、当時の中流市民たちの嗜好に合っていたようである。というのは彼の描く情景は、世紀末のキッチュの文学の道具立てと、驚くほどに似ているからである。例えば、世紀末キッチュ文学の特徴を分析し、その典型としてキリーが造り上げたと言う次のようなシーンを見てみよう。

遠くには潮騒の音が聞こえていた。静けさの中、風がやさしく木々の葉を揺らしていた。金の刺繍の入った象牙色のドレスは風に流れ、柔らかい肌が現れていた。そしてその肌の上には、火と燃える髪が広がっていた。ブリュンヒルトのひっそりとした部屋には、まだ明りは灯もっていなかった。すらっと伸びた棕櫚は、丈の高い高価な中国製の植木鉢から、夢の中のように現れ、サラサラと音をたてていた。(モル、134ページ)

ここには潮騒、金の刺繍の入った象牙色のドレス、美しい令嬢、情熱的な赤い髪、エキゾチスムを感じさせる棕櫚、中国製の植木鉢といった記号がちりばめられ、当時の消費文化に浸った庶民に快適な夢を提供する。このような品々に似たものがアルテンベルクの作品にも現れるのである。

彼女の後ろ、壁のところには高価な木でできた広い薄茶色の艶消しの板の上に、暗赤色と薄緑色の斑点が混じり合い、金色の葉と花が象眼された六個の厚い胴の張ったガラスの壺が立っていた。(Der Besuch)

しかし彼と凡百の泡沫作家の相違点は、彼がドラマを拒否している点にある。先述の世紀末のキッチュな文学においては、美しい令嬢や勇敢なる英雄、善良なる父親といった類型的な人

物が、類型的なドラマを読者の期待通りに展開することによって、その人気を保っていた。しかしアルテンベルクの印象主義的な芸術観によれば、彼は印象を書きとめるのみであり、彼自身はそこにドラマを書き込んだりはしない。彼は自分が受けた印象からことさらに物語を読取ろうとはしないのである。そこは読者の創造力に任されている。従って読者は彼のスケッチから、二百ページにわたる物語を頭の中で紡ぎ出すこともできれば、彼が描く小さな気の利いた装飾品、美しい婦人の流行の服装、美しい秋の色彩に彩られた避暑地のホテルなどの、消費生活の夢に浸ることもできる。彼が想定した読者は前者であったかもしれないが、当時の大半の読者は後者であったようにも思われる。

これまで見てきたようにアルテンベルクは『革命家』と題された一連のスケッチ等からも分かる通り当時の市民的な道徳に対して批判的であったし、彼が選んだ印象主義という芸術形式も、当時の市民社会の価値観に背を向けていたといわれている<sup>(1)</sup>。しかし彼の作品は、他ならぬその中流市民に支持されていたのである。これは一見矛盾することのように思われるが、彼の作品の何が彼等の嗜好に合っていたのかを考えれば納得できることである。彼等はその作品から、精神的なメッセージを受け取っていたというより、快適な生活様式のモデルを読みとっていたようである。そのように見るとき、彼の文章は極めて色鮮やかな世紀末消費文化のカタログとなり、中流市民層の憧れとなる一段階上を行く層であった上流市民層の生活を垣間見るためのガイドとなる。彼の作品はこの意味で彼の意図とは全く逆の効果を生み出しているともいえるのである。

しかしこのような逆説はどこから生まれたのであろうか。先に述べたように、それはアルテンベルクが市民的な生活を批判しつつも、その社会システムに組み込まれていたからであり、彼自身もある意味では当時の市民の生活様式を送っていたからであろう。彼の絵葉書の収集は有名であるが、これこそ市民のキッチュ的な収集文化の一つの現れと見ることはできるのではないか。

要するにアルテンベルクの芸術と芸術観は十九世紀末の教養層の印象主義的生活感情に動かされながらも、他方でその芸術の受容は、皮肉にも批判的であった市民文化の担い手、すなわち中流市民層の支持に負うところが大きかったのである。

## 注

- (1) 当時のドイツにおける家具などの工芸製品の生産については、『ドイツ文化史 1860～1960』56ページ以下を参照した。
- (2) 市民階級の文化が芸術の領域へと進出した過程については『キッチュの心理学』93ページ以下を参照。
- (3) Hamann, Richard/Hermand, Jost: München 1972: S. 197.
- (4) 先に上げたハーマンの他、印象主義を十九世紀末ウィーンの社会全体のキーワードとして使用するジョンストンや、後に引用するアンドレーエフも指摘している。またヴィルペルト Wilpert 他の文学事典の記述、さらに印象主義文学についての項目にも、この様な記述が見られる (Langen, August/

Prang, Helmut).

(5) Friedell, Egon. S. 213FF.

(6) Langen, August.

(7) これについては、印象主義の方法論を十九世紀末のヨーロッパの文化において横断的に検証したアンドレーエフ『印象主義運動』東京1994によった。

(8)『印象主義運動』27ページ。

(9)『キッチュの心理学』112ページ以下に当時のデパートが消費生活に果たした役割が詳述されている。

(10)『キッチュの心理学』169ページ。

#### 参考・引用文献

アンドレーエフ [貝澤訳]『印象主義運動』東京1994.

モル [万沢訳]『キッチュの心理学』東京1986.

ヨーハン/ユンカー [三輪他訳]『ドイツ文化史 1860-1960』東京1970.

Altenberg, Peter: Wie ich es sehe. Berlin 1904<sup>1</sup>.

Altenberg, Peter: Expedition in den Alltag. Gesammelte Skizzen 1895-1898. Wien und Frankfurt 1987.

Altenberg, Peter: Extrakt des Lebens. Gesammelte Skizzen 1898-1919. Wien und Frankfurt 1987.

Friedell, Egon: Peter Altenberg. Zu seinem fünfzigsten Geburtstag (1908) in: Mathes, Jurg (Hrsg.) Theorie des literarischen Jugendstils. Stuttgart 1984.

Hamann, Richard/ Hermand, Jost: Impressionismus. Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart. Bd. 3. München 1972.

Kosler, Hans Christian: Peter Altenberg. Leben und Werk in Texten und Bildern. Frankfurt/M. 1984.

Langen, August: Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart. In: Deutschen Philologie im Aufriß. Hrsg. v. Wolfgang Stammer. Berlin 1975<sup>2</sup> Bd. 1. Sp. 1358ff.

Prang, Helmut: Impressionismus. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Berlin 1958<sup>2</sup> Bd. 1. S. 749f.

Schweiger, Werner J.: Das große Peter Altenberg Buch. Wien/Hamburg 1977.

Mari Tanaka: Zur Kunstanschauung von Peter Altenberg.