



Title	歴史における美の感性 : ひとつのアドルノ論
Author(s)	大橋, 良介
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2004, 38, p. 1-27
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48212
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

歴史における美の感性

—ひとつのアドルノ論—

大 橋 良 介

1 美の感性と歴史の感性

周知のように、「美学」のもともとの概念は「感性の学」を意味した。しかし他方で、現実に美学という名でなされている今日のさまざまな取り組みは、従来の概念を越境するものでもある。その状況は、「感性」の射程に関する根本的な検討を要求する。本稿は、そのような感性論の一環として、「歴史の感性」という問題を取り上げたい。「歴史」は、「審美感の学」をも意味する美学にとって試金石のような領域である。そもそも「歴史」は「美的感性」といったものの領域に該当するのだろうか、最初の問いとなる。

現実の歴史世界は、たしかに美的造形に満ちている。自然の景観が都市と庭園に配され、「芸術」(art)は「美術」(fine art)と称され、これに属さない音楽や舞台芸術も種々に花を咲かせる。種々の時代がそれぞれに特色のある美のエポックを形勢する。世界史と芸術史とは、別々ではなくて、深く関連する。テイータ・イエーニヒが『世界・

史／芸術・史』を著した際に、近代ヨーロッパに場面を限定して述べたことは、要するに芸術と産業社会との相克関係だった。その場合、歴史世界に「美」の観点を導入することは、しばしば現実認識のレベルよりは、現実の理念的な方向づけというレベルを意味する。古典的な例としては、シラーの「美的国家」の論がある。⁽²⁾しかしながら他方で、イエーニヒ自身が着眼したことは、歴史世界が美的造形を産み出しつつも、しばしば豊かで美しいよりは、むしろ暗く悲惨な部分をもつことのほうが多い、ということだった。その傾向は、テクノロジーの進歩に比例して、現代にあつては飛躍的に増大し、地球規模の破壊という様相さえ示している。

もともと、血にまみれ死の影を宿した悲劇は、幸福に彩られた物語よりも、民衆と民族の記憶に刻み込まれやすい。これらすべての出来事を「美の相のもとで」見ようとすることは、現実には困難を含むであろう。すでに十九世紀末の唯美主義が、現実にかかわるポーズとして美の観点到徹を試みつつ、袋小路で自壊する運動に終わった。⁽³⁾ボードレルの『悪の花』は、反自然的な人工都市の幻想を謳いあげたが、彼自身はパリという現実の大都市を肯定したわけではなく、むしろ、その悲惨をはつきりと見ていた。彼は唯美的幻想も現実の都市も、自分の住み処としては拒否していたのである。⁽⁴⁾

このことは、「感性」(アイステーシス)が歴史世界の明るい側面だけでなく、暗く悲惨な「醜」の面をも映し出す場でないならばならない、ということでもある。その場合は「感性」という語の意味は、「美的」ないし「審美的」というニュアンスから、さらに格段に深まったものとならなければならない。そして「歴史の感性」という意味を帯びてこなければならぬ。

美的感性を社会批判の機能として形成し展開していったアドルノ美学を、「歴史の感性」への道標として、特に顧

慮することにしよう。周知のようにアドルノは、産業社会のさまざまな抑圧装置を批判しようとして、とりわけボードレールの唯美的な「悪魔主義」(Satanismus)をひとつのモデルとし、この社会への対処の姿勢を「社会的状態の現実的な否定性との、否定的に反省しつつなされる同一化」⁽⁵⁾と規定した。そして「毒素の混入」がなければ、文明社会の抑圧に対する芸術の抗議は無力だとした。彼の美学理論が同時に社会批判理論となる所以である。彼は二〇世紀の産業社会が「自然美」を喪失したという現実の醜さに対して、この失われた「自然美」を逆に方向づけの理念として対置し、「自然美の模倣」としての芸術に、現実との融和の「像」を見ようとした。⁽⁷⁾

美的感性をベースとした彼の社会批判理論は、外見的には近代的な反プラトニズムのスタイルをもっているが、「理念」を現実に対比させて、その規範性を現実批判の軸にするという点で、思想の骨格としてはなおもプラトニズム的だった。このことは、彼の美学を哲学思想のレベルで捉えるとき、大事であると思われる。

ここで大ざっぱに通念としての「プラトニズム」を持ち出すわけではない。「美的感性」の問題そのものが、プラトニズム的な視野を迂回して論じることができないから、これに言及するのである。このコンテキストのなかでプラトニズムの意味を見るには、「パイドロス」が最も適切なテキストとなるであろう。この対話篇のなかで、魂の構造が二頭立て馬車の神話によって語られるところがある。魂の馬車は翼をもった馬に引かれて、真実在の天空を駆ける。しかし人間の魂の場合には、馬の資質が神々のそれのように優れていないため、地上に墜ちて、肉体と合する。肉体の感覚の中でいちばん鋭い感覚である視覚は、かつて真実在の世界にあつて燦然と輝いていた美を、地上の時空の世界においても見ることが出来る。他の感覚あるいは思慮は、かつての真実在の光景をはっきりとは想起できない。「そのほか、魂の愛をよぶべきさまざまな徳性についても、同様である。しかしながら実際には、へ美

のみが、ただひとり「美」のみが、最もあきらかにその姿を顕わし、最もつよく恋ごころをひくという、このさだめを分けあたえられたのである」⁽⁸⁾。

プラトンにおける「美」の経験は、感性的な時空の世界を離れることなしに時空を越えた超感性界の光景を見るという経験でもある。本来は感性界を越えたイデアが、ただ「美」の経験を通してのみ、時空の世界において想起される、というところにある。それは、プラトンにおいて「美」の経験が卓越した位置をもつということであるとともに、そもそも「美」の感性が卓越した位置をもつことを、示唆している。⁽⁹⁾そして、それはわれわれの日常経験に即した現象のひとつの説明でもある。たとえばわれわれが、季節の花の美に心をうたれるとき、われわれは肉眼的視覚によって物理的な現象としての「花」を見るとともに、それ自体はいかなる物理的現象でもない「美」を、感じ取っている。その美は、時空のなかで枯れしほむ物体としての花の、どの有機組織にも属さない。そしてそのような花の美を感じる際のわれわれの「心」は、プラトンの比喩で言えば、かつて天空を駆けた、しかしいまは地上で肉体の軛につながれた「魂」が、かつての飛翔の状態を想起している状態である。日本語表現で砕いて言うなら、我々は現実世界の花のうちに「この世ならざるもの」として美を感じ取っている。

他方のアドルノにおいては、芸術は「自然の模倣」ではなくて「自然美の模倣」とされた。芸術は「現実にあつて現実を越えるもの」と規定される。⁽¹⁰⁾彼自身がそこでプラトンを意識したとは思えないが、そしてむしろ、反プラトニズムをすら志向していたであろうが、それにもかかわらずプラトンの「美」の経験がもつ射程にすっぽり収まる構図であることが、すぐに見えている。それは、プラトニズムがいかに深く西洋の思考を刻印しているかということでもある。

ただ、ただ、アドルノを動かした二十世紀の現実のなかには、超感性的理念の実現への希望を沈黙させるようないくつかの悲惨な出来事が含まれていた。しばしば引用されるアドルノの語「アウシュヴィッツ以来、詩を書くことは野蛮である」⁽¹⁾は、そのことを物語っている。アウシュヴィッツの出来事は、人々の共通感覚を押しつぶす極限的な犯罪の出来事として、加害者の醜と被害者の悲惨の極限でもあった。「詩」というものが「Gedicht」として、凝縮「dicht」した表現を本質とするなら、アウシュヴィッツの出来事は、それ自体が、それ以上の凝縮化を容れない「醜と悲惨」の出来事として、いわば「反世界の反詩」だった。しかもその「反世界」は、まぎれもなく現実の世界として出現した。歴史における美の感性は、このような極限の歴史的悲惨が映現する感性となる。その感性を共有するかぎり、現実をうたいあげる従来の意味での詩を記すことは、野蛮となる。アドルノにおいては、プラトンと同様に美はイデアと社会的現実とのあいだの懸隔を架橋するが、しかし社会と美の関係は、非融和的な逆接関係となるのである。問題は、感性がそのような逆接関係を通して歴史と社会を映すとき、どのような構造をもつようになり、どのような可能性を蔵するかである。

2 感性の社会的・歴史的限定

ここで、感性の作用に関してふたつの点に着目しよう。ひとつは、それが「美的」のみならず「醜悪」なるものをも感受する作用だということであり、もうひとつは、「社会的」側面をもつ作用だということである。前者の面はすでに確認済みであるが、それが後者につながる必然性は、まだ見えてきていない。「アウシュヴィッツの出来事」をアドルノが語るとき、彼は美的感性が「醜と悲惨」の極限を見る作用であることだけでなく、その感性が社会的

に共有され得るものであることを前提して、論じている。その両面のつながりは、何にもとづくだろうか。

後者だけを見るなら、それは伝統的には「共通感覚」と呼ばれてきた。ただしアリストテレスが捉えたような、五感の共通項ではなくて、⁽¹²⁾カントが見たような、「共同体的」(gemeinschaftlich)な感覚である。⁽¹³⁾しかしカントにおいてはそれは「美的判断」の一種の普遍性を説明するものであつて、歴史世界の「醜」までも感受する作用ではない。美も醜も含んだ歴史世界の感性として共通感覚を考へるには、これらの伝統的な共通感覚論を、もう少し深める必要がある。いまこの課題を、「感性の学」としての「美学」概念にたちもどるといふ仕方、改めて照らし出してみよう。「美学」概念を振り返る理由は、その歴史的な背景事情を見ることによつて、「感性」の捉え方の基本的な問題点が浮き彫りになると予想されるからである。

事実、美学概念の成立を振り返るとき、ある事実が浮上する。それは、「美学」がその誕生と同時に、「論理学」の下位におかれ、その背景に、「感性」を「理性」の下に置くといふ伝統的な西洋の思考枠があつた、といふことである。バウムガルテンが一七三五年に学位論文で「美学」(Aesthetica)といふ用語を提案したとき、それは感性といふ手段で認識する学 (scientia cognitionis sensitivae) を意味した。⁽¹⁴⁾その場合、美学の概念に含まれていた「認識」は、論理学を模範とするものだった。だからバウムガルテン自身も、一七五〇年の著書“Aesthetica”第一卷(第二卷は一七五八年)で、“Aesthetica”といふ新領域を「低次の認識」(“gnoseologia inferior”)と規定した。美的な事物を学問的な認識の対象にしようとする構想は、当時としては画期的だったが、しかしその場合の構想は、美学が論理学の下位に立つといふ根本的な負荷を最初から担っていたのである。バウムガルテン自身の意図は、「美学」を論理学とは別の固有領域となし、論理学に比肩せしめることにあつた。しかしその意図と実際の遂行の仕方とのあ

いだには、最初から齟齬があった。それはライバルの權威を借りてライバルを越えようとする企てに似ていたからである。

美学という学問がそのスタート時点から背負ったこのハンディキャップは、バウムガルテンが個人的にたまたまこの学問に押し付けたのではなく、「感性」に低次の認識能力しか認定しなかった西洋のロゴス主義の伝統そのものが、そうさせたと言ふべきである。そのハンディキャップを補う上でも、「美学」の主題は、哲学のそれとおなじ形而上学的な高きをもつものでなければならなかった。すなわち「真理」でなくて「美」だったのである。美学すなわち「感性の学」は、「美的なもの」を対象とすることによってしか、存在理由を得られなかったであろう。

ちなみに言えば、このハンディキャップの延長上に、たとえばヘーゲルの「芸術の過去性」テーゼを見ることもできる。周知のようにこのテーゼは、芸術が真理認識の場という最高の規定に関してその役目を終え、過去に属するようになったと述べる⁽¹⁶⁾。それは芸術が哲学に座を譲るということであるが、より正確に言えば、美学は最初から哲学に座を譲る存在だったのである。ヘーゲルは芸術を真理認識というフレームで見ようとしていたのである。このテーゼは一八二〇年代の『美学講義』で初出するのではなく、これに遙かに先立つイエーナ時代の彼の草稿で、すでに芸術の過去性に関する言明はなされている⁽¹⁶⁾。だからヘーゲルの芸術観の根本性格は体質的なものだったと見てよいであろう。そのロゴス優先の体質は、美学の歴史をその初めから規定していた。

しかし、まさにこのロゴス主義的なプラトニズムの枠組が、二〇世紀に入って四面楚歌となった、ということも論を俟たないであろう。その兆候は、そのまま「美的なもの学」としての美学を解体に押しやる動きの兆候でもある。ヘーゲルの弟子ローゼンクランツが一八五三年に『醜の美学』を著わしたとき、彼自身はそう考へてはいな

かつたとしても、結果として「美のイデア」への反抗は始まっていた。「醜」への眼差しは、本質的には美のイデアへの眼差しとは逆の方向にあるからである。それは、師のヘーゲルが「醜惡な」受難場面の絵画の問題に言及したときに、ヘーゲルがまったく意識しない仕方ですでに胚胎していたとも言える。⁽¹⁷⁾ヘーゲルにおいて、歴史の展開は本質的に必然だからである。

そのような展開は、造形の世界では、光の色彩への感受性を基本とした印象派の頃から、自覚的になったと見てよいであろう。印象派絵画において描かれた光は、形而上学的な天上から教会に差し込む信仰の光ではなくて、太陽から降り注ぐ野外の自然光である。モネが「睡蓮」を描くとき、天上的なものはどこにも無く、自然界の一瞬の光の作用そのものが戯れている。その戯れへの感嘆は、イデア界の想起へと魂を誘うのでもなく、神への信仰を呼び起こすのでもない。時代の感性の全体が、神的な領域から自然の領域へと向きを変えてしまっている。感性そのものが近代世界のなかで、ある変化を遂げているのである。それも、個々の芸術家や鑑賞者において個人的な仕方で行ったというよりは、そういった個人を全体傾向でくくるような変化だったと言わざるを得ない。感性は、個人を越えて歴史的・社会的な限定を受けている。

この点の考察を準備するために、もう少し感性の時代的变化を「美学」に即して見ておこう。二十世紀の歴史世界は、大きな変化を、個々の芸術家たちを越えた仕方では、芸術的感性のなかに持ち込んだ。それは何よりも「美」を追放し始め、その余波は、ただちに美学にも及んできた。芸術は「造形」の営みとなり、単なる美の表現ではなくなる。だからフィードラーは、遺稿『アフォーリズム』(一九一四)のなかで、「美学は芸術論 (Kunstlehre) にあらず」として、美学の考察対象を美的判断の感情に限定し、裏返して言えば「芸術」の本来の本質に触れないものと

して、芸術考察を広義における芸術哲学に委ねた。⁽¹⁸⁾ その芸術考察の領域も、「芸術学」(テソフワール)、「精神史」(ドヴォルシャック、ゼードルマイヤ)、「解釈学」(ガダマー)等として拡散しはじめた。加えて、その芸術自体が何であるかを示す境界線も、定かでなくなってきた。デュシヤンの『泉』(一九一七)は、その衝撃的な幕開けだったのである。アドルノも、『美学講義』の冒頭で「芸術について自明的なものは何ひとつなくなつた。(中略)芸術の生存権すらも自明ではなくなつた」と語つた。⁽¹⁹⁾ 芸術が何であるかが自明でなくなつた以上、ひとつの物」が「芸術作品」であると認定するには「芸術的同定」(A・ダント)⁽²⁰⁾ が不可欠となる。その状況は又しても「美学」のものにはねかえつて、美学の境界線をも問いに付すようになる。「美学」の対象を芸術に限定することなく、有るといえるもの一般に広げようとする試み(W・ヴェルシュ)は、そのような状況へのひとつの回答でもあつた。⁽²¹⁾ 美学の越境は特に「倫理学」に及び、⁽²²⁾ 美学は「反美学」を標榜するようになる(H・フォスター)⁽²³⁾。それは、現代の多くの芸術家たちが「反芸術」を標榜したことと呼応するであらう。

このような「美学」概念の揺れと解体は、「感性」そのものが従来を理解枠のなかに入りきれなくなつた、ということ以外の何ものでもない。感性は、単にログスの下位に立つ個人主観の受動的な認識能力ではなくて、時代のログスの理性を全体として方向づけるような作用性を、帯びはじめてきたのである。それは個人の内的知覚の能力を現場として持つとともに、個人に先立つて社会的共同体のなかで作用している「時代の感性」である。感性はここで、本質的にいつも歴史的・社会的な自己限定をなす「共通感覚」だということが、見えてくるであらう。先に、「感性」が「審美的」というニュアンスを越えること、そして共同体的な作用だということの二面のつながりを指摘したが、いまそれは、「共通感覚」そのものが「歴史の感性」という意味を帯びることから、ある程度まで説明さ

ちなみにこのことは、「美学」についてのさらなる概念変容を迫る。美学がバウムガルテンの定義に入りきれなくなることはもちろん、ハイテッカーの斥けた意味での美学でもなくなるであらう。ハイテッカーは、「感性」という能力に依拠する西洋美学が、基本的には西洋形而上学の軌道内にあると見た。だから九鬼周造が「いき」という日本の美的現象について、西洋的な概念でこれを説明しようとしたとき、その説明が、ヨーロッパの概念諸体系を追いかけることとなり、結果としてすべてをヨーロッパ的なものへずらし置くと危険があることを、指摘した。⁽²⁴⁾しかし、感性が本質的にいつも共通感覚であり、かつ歴史的に限定されて、折々の歴史世界を映す共通感覚だということを見るなら、事態は変わってくるのである。

3 感性の身体的限定

ここから、歴史の感性としての共通感覚の構造に、さらに立ち入ってみよう。そのために、ふたたびアドルノを切り口としたい。彼は「没歴史的」と見える自然美が、歴史的に変化してきたということに、着目した。彼の表現では、自然美には「歴史的な核」があるというわけである。⁽²⁵⁾それは、われわれからすれば「感性」そのものに歴史的な核があるということでもある。十九世紀において、文化風景という領域が自然美の概念に対置されるとともに、自然美の概念のなかに組み入れられたことを、アドルノは指摘する。たとえばロマン派が見出した廃虚の美は、その典型的な例である。廃虚は、人工的なものが外界の侵食のなかで崩壊して、そこに自然が復元される場である。そのような廃虚の美は、過去の歴史を想起させる場でもある。歴史から外れたもの、歴史によって馴染みきれないも

の、そういうものを自然において見ようとする意識が、ロマン派の廃虚の美学のなかに含まれた。それは、自然が人間に対して圧倒的であった時代とは別の感性であり、自然美の見方である。

自然美が「歴史的な核」を持つということは、「自然」が「歴史」に浸潤された結果の洞察でもある。人間は文明の進歩の結果として、技術による自然の克服を夢想し、そのような自分を自然へと投影する。カントにおいてすでに、自然の暴力への不安は時代錯誤的になっていた。彼の言う「崇高」は、自然の威力に対する感情であるが、同時にこの威力から人間が生存を脅かされなくなったという文化状況の中でのみ成立する感情である。⁽²⁶⁾ その文化は、自由の意識の所産でもある。この自由の意識がロマン派やドイツ観念論に継承され、優勢となり、その付随現象として、芸術美は自然美との対概念となり、ないしは自然美を侵食するものとなっていった。

アドルノにおいては、ヘーゲル美学から除外された自然美が復権を果たすのであるが、単に復権するというのではなく、ひとつの「ひねり」を経る。すなわち、産業社会のなかで侵食され失われていった自然美は、彼においては、これを模倣する芸術を通して現実へのリアクションを果たす場合の理念となる。産業社会の現実のなかで失われつつあるがゆえに、合理的で批判的な機能を持ち得るといふ、逆説のひねりである。自然美は規範的な機能をもつが、それとしては実現しないユートピアである。この現代的ユートピア思想のうちに、アドルノの「批判理論」の一部をなす美学思想の核心があるといつても、過言ではない。アドルノにおいて、自然美は産業社会の道具的理性が主張する普遍的同一性の呪縛圏内にあつて、事物のうちに見出される「非同一的なもの

の痕跡」であり、「支配原理に対する他者」であり、⁽²⁷⁾したがってこれを模倣する芸術作品は「社会に対する社会的アンチテーゼ」⁽²⁸⁾となる。それは芸術作品が自分自身に対しても批判的になるといふことであり、したがって「あらゆる芸術はユートピア」

ということになる。⁽²⁹⁾

このようなひねりを持つアドルノの感性論ないし自然美論は、プラトニズムの系譜として見るなら、先にも述べたように、外見的には「反プラトニズム」である。なぜなら、「歴史意識」を持ち込むことは、現実世界が単なるイデアの影ではなくて、それ自身が実在性を持つという主張に、つながるからである。しかし、この「反プラトニズム」は、「反」という立場が常にそうであるように、自らがそれに反対するところのものに制約され、反対者の枠内にとどまる。アドルノ自身が、時としてそのことを承認しているようにも見える。彼自身がこう述べるからである。「プラトンの言う想起（アナメシス）以来、まだ存在しない有るものについての夢想がなされてきた。このまだ存在しない有るものだけが、ユートピアを具体化するが、それはユートピアが現実存在でないことを密告したりはしない」。⁽³⁰⁾

ここで、プラトンのもうひとつの観点を、指摘しておかねばならない。それは「美」の経験における「身体的限定」という観点である。先に見た『パイドロス』の箇所を、もう一度吟味しなおそう。すでに述べたように、美は彼岸のイデア世界において魂が見たものを、地上において肉体をまとった魂が見る光景だった。プラトンはこれを「異常な汗と熱」をとまう経験として述べた。美的経験をした際の汗と熱、「それは、彼が美の流れを——翼にうるおいをあたえる美の流れを——眼を通して受け入れたために、熱くなったからにはかならない」。⁽³¹⁾この熱は、地上に墜ちて干からびた魂の翼の根元をふたたび柔らかくし、魂の翼がそこから再生することを可能にする。

プラトンにおける「美」は、リアルな身体経験のことだった。一般にプラトニズムという思想は、地上の身体を軽視するというイメージに、刻印されている。しかしプラトン自身においては、少なくとも「美」の経験をめぐって

ては、例外的な光景を出現させる。身体性に關しては、プラトンは単に彼岸を憧憬するだけのプラトニストではなかつた。彼が初期対話篇に登場させるソクラテスは、身体においても強壯な、アルキビアデスを身体的にも寵愛する人物でもある。ソクラテスの思想には、死すべき有限性にまとわれた身体への思いが、裏返しに含まれていた。

『国家』篇のトラシマコスの口を借りて論じられる、そして『ゴルギアス』篇のカリクレスが弁ずる「強者」も、要するに、身体的意味を含めての強者と解することができる。その雄弁の中に、プラトンが地上の現実の欲望と執念とを知り尽くしていたことの痕跡を見ることが出来る。そうであれば『パイドロス』において、地上にいながらにして見る天上の光景としての「美」の経験が、すぐれて「身体的」な経験として記述されても、不思議ではないのである。

『パイドロス』のこの個所にあらわれる美的経験の身体性というテーマは、アドルノにおいては、またしても近代のひねりを加えた仕方で浮上する。すなわちアドルノが提出した、オデュッセウスと美声の魔女セイレンの歌声の場面の解釈である。オデュッセウスは、セイレンの歌声の魅惑に身を滅ぼすことなくこれを聞くために、工夫をこらした。すなわち自分を舟の帆柱に縛りつけさせ、部下たちの耳には臘栓を詰めて、声が聞こえないようにした。セイレンの歌声はオデュッセウスを身もだえさせるが、舟は岩にぶつかつて座礁することなく進んだ。アドルノは、このオデュッセウスの行為を、「道具的理性」が自己実現するために社会的他者を抑圧する典型例として解釈した。⁽³²⁾

そう解釈することは、可能である。ただ、そのときはオデュッセウスのセイレン経験が、美的経験が身体的経験との単なる直結関係ではなくて、或る緊張関係、ないし「ひねり」を加えた結合関係にある、という意味を帯びるであらう。なぜなら、魔女の美しき歌を聞くという美的経験は、社会的他者としての部下たちの抑圧のみならず、オ

デュッセウス自身の身体をも、帆柱に縛りつけるという抑圧を要求したからである。

ちなみに、もしそこまで見るのであれば、プラトンの「美」が地上においても経験可能だとして、本来的にはそれは「死後の世界」としての「イデア世界」に属すものであったことをも、想起しなくてはならない。究極の美の経験は、生の究極としての死を賭するものとなる。オデュッセウスの道具的理性は、この死の危険を遮断して安全圏からセイレンの歌を聞いた。しかしそれによって、彼はセイレンの歌声のイデア的次元をも、地上に引き下げてしまった。だから彼はセイレンの本来の美声を聞いたとは言えない。セイレンは、その後は歌を歌わなくなった。道具的理性はセイレンの声を殺したのである。⁽³³⁾

アドルノは、美的経験の身体的限定に関してはあまり立ち入ることはしない。身体性は、彼においては自明的だからなのだろうか。しかしそのことと、アドルノの思想がその豊かな観察と鋭い洞察にもかかわらず、「ユートピア思想」にとどまったという点とは、深く関係すると思われる。なぜなら「身体」は、自然美とちがって、現実に対して「無力」ではなく、常に現実との相互形成の関係にあるからである。現実を形成しない身体はない。「美的感性」も、それが身体性をエレメントとして持つかぎりには、現実形成の働きをもつはずである。それなのにアドルノは、美的経験の身体的限定を主題化しなかった。そしてユートピアとしての自然美だけを主題的に論じた。だから、いかなる現実にも妥協しないという批判精神を形成し得たかわりに、いかなる現実も形成できないという限界をも負うことになった。

この限界は、アウシュヴィッツという極限的な悲惨を共通感覚において感受した結果という意味で、重みをもつものであろう。しかし同時に、その限界は「アウシュヴィッツ以後」にも無変化のまま保存されるべきものなのか

どうか、問われなければならない。限界という現象もまた絶対的ではありえない。それはそれ自体で歴史的なものとして変化するものでなければならぬ。そしてその変化の中には、歴史を生きる人間の側の決断も含まれている。しかしユートピア思想はそういった決断を欠いていたのではなかったか。

4 「醜」再説―「死者」世界との共感

しかしアドルノ美学に対して公平を期すために、逆にプラトンにおいて十分に見られなかったものをアドルノが見たという点を、もう一度確認し、かつ敷衍しておかなければならない。すなわち、歴史世界の「醜」の問題である。たしかにプラトンも、恩師・ソクラテスが政治的陰謀を背景とする裁判で死刑判決を受け、毒を仰いで死んだことを、知っていた。それゆえに政治への志を捨てて哲学に赴いた。しかし師匠のソクラテスは、「悪法もまた法なり」と述べて遵法の姿勢を論証し、悪をそれ自体で独立の力としては承認しようとしなかった。現実の世界の「醜」は、影の世界の現象として、世界を根底から脅かすものにはならなかった。それは、「歴史の感性」が古代ギリシアにはまだ成立していなかった、ということでもある。

しかしアドルノにおいては、醜は、美の欠如態としてではなく、ある意味で美よりも深い位置において見られている。「もしそもそも美というのであれば、醜が美において生じ出るといってはなくて、むしろ美が醜において生じ出るのである」⁽³⁴⁾。彼の「醜」考察は、観念論の色彩を残すローゼンクランツの「醜の美学」や、ローゼンクランツとほぼ同時代のE・エルトマンの美学における「醜」への言及とは異なって、現実の残酷と悲惨を経験することから発している。だからそこには、残酷を許した世界を告発する意味がこめられる。それは、「自然美」のうちに社会

批判の機能を見る彼の見方と、軌道を一にしている。

アドルノにおける「感性」が、その言葉に含まれる「美的感性」の意味に反して、歴史世界の「醜」をも映すようになる。そこでは身体的要素の主題化という課題は残したまま、プラトンには無かつたひとつの可能性を宿すようになる。すなわち、「醜」が「美」との逆接的な対をなすだけでなく、それ自身に固有の深淵性をもつこと露わにし、それによってプラトニズム的な「美」の底を突き抜ける、という可能性である。「醜のなかに美が成立する」という表現は、元来はこの二項図式を突き抜ける意味をもち、「醜」の深層が「美」を包むということ、ないしは美醜を越えた美があることを、示唆するからである。

もつともこの見方は、美学理論における自覚化は遅かったが、芸術家たちの経験においては、以前から知られていたものでもある。そしてわれわれは、むしろそこからもつと直接的で明快な示唆を得ることができる。たとえば十字架にかけられた、ないし、十字架からおろされたイエス・キリストの像などが、浮かぶ。ハンス・バルドゥン・グ・グリーン（一四七六—一五四五）⁽³⁵⁾が、茨の冠や手足に打ち込まれた釘によって出血し死斑が出た醜悪な死体としてのキリストを描くとき、人々はその死体を醜悪と見ると同時に、まさにそのような醜悪な姿となった救世主の莊嚴をも見る。感覺的には醜いはずの死体が、人々の魂に訴え、人々を惹きつける。その意味で、醜い死体が、同時にある美的なものを蔵している。そしてこれを「美的」と呼ぶときには、すでに「美」の意味は格段に深化している。それは醜を根本から変じたところに出てくる美でもある。美と醜の二項図式を破った美、ないしその反対である醜と同一化した美である。

西洋の中世・近世では、「美—醜」ないし「醜—美」は、多くはキリスト教の影響のもとで、宗教的なモチーフと

して描かれたが、日本ではもう少し一般的なかたちであられる。浄土系の空也僧の像や禅宗系の羅漢像は、なおキリスト教の聖者に対応するとして、「侘び」とか「寂び」とか「冷え」とかといった、言葉の上では反価値的な表現をポジティブな美的表現として要求する芸術が成立していたからである。これらはいずれも、まだ歴史経験とは関係がない。しかしながら、「醜の美」への感性が、人間の「生死」を受け止める感性にまで深まってくると、事態は変わる。世阿弥は能楽の演者を「花」に例え、父の観阿弥が、死ぬ十日前に能の舞を舞ったとき、その舞を「老骨に残りし花」と形容した。あるいは「失せざらん花」とも言った。⁽³⁶⁾それは美的経験が「死」を感受するに到ったところである。歴史世界との出会いは、死者の世界との出会いでもある。そして死者とは、過去世界に去った者である。そのような死者との出会いは、もしそれが可能なら、歴史の感性への扉となるであろう。

「死者との出会い」という言い方が奇妙に聞こえたとすれば、それは「死者」と「死体」を同じ意味に取るからである。しかし、死者と死体とは、まったく異なっている。死者は死体ではない。死体は腐敗し分解しゆく有機的物体である。それは「もの」として、やがて腐って四大に還る。しかし死者は消えていくことはない。死体は忌みの対象となるが、死者は故人として、先祖として、物語の英雄として、尊厳を有し祀られる。盆供養や慰霊祭は、死者が追憶のなかで生者に会われる場面でもある。それも、単に心理的な現象としてではなくて、生者の現在世界を形成した過去世界の生者たちとして、現前する場面である。たとえ死者が無名のままに忘れられても、彼らは、現在世界の足下に沈殿する過去世界を——ふつうの言葉で言えば「伝統」を——形成した者として、無名のままに現存的である。伝統との出会いは、死者たちの声を「聞く」という意味を持っている。⁽³⁷⁾だからこそ、たとえば「戦死者」をまつる「靖国神社」の問題も、われわれの現在に対してのつびきならない重大な意味を持つのである。⁽³⁸⁾わ

れわれはしばしば、生者たちと議論を交わすまえに、死者たちの声を聞くことが要請されている。

死者たちとの共感というテーマを、もつと一般的な場面で述べておこう。たとえば書物をひもとくとき、書物のなかで、読者はこれを著した著者に接している。著者が他界しているか、どこかに生存しているかは、どちらでもよい。「書物の現在」からすれば、「著者」とは、この現在の底にあってこれを形成する過去世界の死者である。書物を読むということは、このような死者としての著者の語りを「聞く」ことである。そのような死者の声を聞く場は、単なる魂でもなく、いわんや単なる生物的身体でもなくて、「身心」であろう。二元的でなくて不可分に捉えられた「身心」が、時間のエレメントと考えられる。

美的感性は、歴史世界の映現の場となることによって、「醜」を映し、「生死」を映し、「死者との共感」の場という意味を持ち始める、それも、決して特殊な精神能力をもつ詩人や思想家においてだけそうではないのではなく、われわれの生活感覚のなかに無意識のうちに浸透している場としてである。このような死者との共感の場であることにより、美的感性は「歴史の感性」のひとつの層という意味を持つのである。

五 「共通」感覚の深層

先に触れたように、美的判断において作用する感性を共通感覚として捉えたカントは、これを共同体の感性となすにとどまって、「歴史の感性」という捉え方はしなかった。そもそも共通感覚のなかに「歴史性」への感性を見ることは、これまでの共通感覚論には無かったことである。いまこの点に関して改めて共通感覚についての諸々の見方を吟味しておくなら、アリストテレスがこれを五感に共通の感覚という意味に取ったときは、共通感覚はまだ個

人の感性のことだった。これに対して古代ローマ時代には、人々が共有する感覚を、*sensus communis* すなわち、今日の英語でいう「常識」と呼んだとき、それは、あるグループや民族、国民、同じジェンダー、等が共有する感覚を意味した。史的にはヴィーコがこの方向を受け継いで展開した。⁽³⁹⁾ふたつの見方は、概念の上で直接に連関するわけではないが、事柄の上での連関を見届けることは、それほど難しくはないであろう。たとえば五感を五本の指にたとえてアリストテレスの見解をあらわすなら、共通感覚は掌に当たる。そこで感受する快感や苦痛は、人々が共有し得るものである。それも、——「掌」(たなごころ)という文字がすでに「心」(こころ)という語を含むように——心のレベルで共有される感覚であり得る。暴力現象における加害者と被害者とのあいだの共通感覚の齟齬は、そういった心のレベルの問題である。⁽⁴⁰⁾その場合は、共通感覚は判断意識を含んだ「常識」となるのである。カントにおいては共通感覚が、「判断」を含んでいたことは、その延長上に帰結することである。

ガダマーは共通感覚の学説史を追跡しつつ、「共同体的」という側面に着目し、最終的にはその美的・感性的な次元を越えて、芸術作品の存在論へと赴き、「地平融合」の考えを説くのであるが、⁽⁴¹⁾共通感覚をその深層へ掘り下げることはしなかった。彼は基本的には、従来の共通感覚理解の地平に留まり続けた。それは、共通感覚の理解が、ほぼ汲み尽くされたということを意味するのだろうか。

共通感覚における「共通」という場面を、本質的な構造として考えてみよう。それは「個人を越えた」ところである。それも、個人存在を前提した上で、諸個人を越えたところという意味ではないであろう。たしかに従来の共通感覚論では、まず個人と個人を前提して、そのあいだの共通部分を想定する。しかしそうであれば、共通感覚はどこまでも個人の側の類推として成り立つ他者との共有感情の域を脱しない。たとえそれが、虐げられた他者に対

して抱く「同情」ないしヒューマニズムの感情として発露したとしても、それはどこか自我的な感情にとどまり、リアルな意味で自己と他者とが共有する「共通」の感情とはならない。同情は、虐げられた側に、感謝の念よりは屈辱の念を起こさせる。それに対して、リアルな意味で「共通感覚」があり得るとするなら、それは自己を越えたものが自己の内部から自己を動かす力でしかあり得ない。われわれが時として、自分以外のものに動かされて他者と行動を共にし、他者の痛みを自己の内に感ずるときは、他者は「自己の内なる他者」となっている。

この「共通」という場が、共時的な空間世界の他者に及ぶだけでなく、過現未の時間軸を含んだ通時的な場でもあることに、さらに注目しなければならぬ。すなわちわれわれは、しばしば過去の悲惨な出来事に「心を痛め」、現在の世界様相に「心を寄せ」、未来の有り方を「心にかける」ことを、余儀なくされる。その場合の心も、特別な人間の能力ではなくて、平凡な市井の人間のふつうの感情である。その平凡な感情の深層に、本人もたいていは気づかない深層があるとすれば、どうだろうか。

共通感覚は、自分のなかに生じるものであって、なおかつ自分を越えた世界そのものが自分のなかに誘発する、いわば世界そのものを根源とする感性だと考えられる。こういった角度から「共通感覚」を「歴史の感性」として捉えることは、従来の共通感覚論からの脱線ではないであろう。しかしまた、単なる延長でもない。それは「共通」という領域の無底性を見ることから開かれる、新しい意味層である。

アドルノにもどって、この共通感覚の深層の意味を確認しておこう。彼は過去および現在の悲惨な出来事を「社会的状態の現実的な否定性」と呼んだ。最初に引用したように、彼の美的感性は、ボードレールとともに、この社会的状態の否定性と「否定的に反省しつつなされる同一化」の場だった。それは社会に向けられた鋭く批判的な感

性でもあった。彼が掲げた「否定性」は、現実の矛盾を思想において止揚してしまふと彼が見たヘーゲル的な「同一性」思想に対して、どこまでもそのような止揚を拒んで現実への批判を保持し、「非同一的なもの」を基本とする「否定的弁証法」の否定性である。⁽⁴²⁾ その「非同一的なもの」の最も明らかな痕跡を、彼は批判的理念としての「自然美」そのものに見た。⁽⁴³⁾ 自然美がそれに尽きるのかどうかは、留保するとして、彼の見方の鋭さは承認しなければならぬ。

しかし「鋭さ」は「深さ」を保証するわけではない。彼の言う「否定性」それ自体がどこから来るのかという、否定性の根源は、彼の否定的弁証法において届いたのかどうかは、なお疑問としなければならない。たとえば、彼が社会的状態の否定性という語で道具的理性の社会を批判するときに、その社会は彼自身の外部の他者という趣をもち、彼自身がそのなかに投入れられている世界、したがって自己の内部をも形成する他者だという点は、彼は十分には見ていないように思われる。社会に対して批判的に向けられた彼の鋭い美的感性は、なおも個人的主観にとどまって、自己と他者とのあいだの深淵でもあるような、共通感覚の深層には届いていない。

しかし、われわれにとってアドルノを批判することは目的ではない。むしろ彼の思想を踏み台にして、従来の「感性論」に付加すべき「歴史の感性」という意味層に辿り着くことが、肝要であった。そのような手がかりを与えるすぐれた感性論という意味で、彼の仕事への評価はむしろ批判に優先する。彼を介して得られた洞察をまとめら、それは「感性」が本質的に「共通感覚」だということであり、その深層は、従来の共通感覚論をはみ出すような、自己と他者に通底する「共通」という場所そのものの作用だということである。そのような「共通の場所」の作用を、いま「歴史の感性」と呼ぶことができるのである。

- (1) Dieter Jähmig, *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung*. Köln, 1975. イェーニヒは主としてニーチェに定位しつつ、現実を構成する芸術が、それ自身で歴史性格をもつこと、芸術と産業社会が相剋しあうことを述べ、シオルジュ・ブラックのキュビズムのうちに、芸術の新たな「世界・史」的性格を見ようとするものだった。
- (2) とりわけ「美的国家」(der ästhetische Staat)の構想を述べた第二十五書簡を参照 (Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 1975, in: Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 20, Briefe 27, S. 410ff.)
- (3) 自らこの唯美主義的傾向を強くもっていた三島由紀夫が、唯美主義を批判して、同様の批判を述べている。「芸術が現世的な起源をもつヨーロッパが、十九世紀末のような一種の決算期に入って、その深い矛盾を露呈した姿の一つが、唯美主義といふ氷山の二頂点のやうな形をとつたともいえるのである」と。(昭和二六年十一月十九日「読売新聞」)。三島自身は「唯美主義の日本文学における可能性」を「批評精神」に見ようとしていた。しかし、この二十代の若き三島の批評精神もまた、晩年の割腹へいたる里標と見るなら、唯美主義そのものもつ現実との相克の悲劇性に、改めて思いを馳せざるを得ない。
- (4) Vgl. Hans Robert Jauss, "Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne", Frankfurt a. Main 1989, S. 135ff. ヤウスは「ロバート・ボードレールの詩 "Rêve parisien" の解釈を展開して、バリの夢と現実のいずれにも足場を置くことのないボードレールの反自然の立場を、的確に述べている。ヤウスの著は結果としての美的近代の「エポック転換」を、文学史にもとづいて述べるにとどまり、このエポック転換の構造に哲学的洞察を加えることはしないが、そのかわり文学作品の受容美学的解釈という点では、白眉である。
- (5) Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, Bd. 7, S. 39.
- (6) Th. Adorno, *ibid.*, S. 201.
- (7) Ders., *ibid.*, S. 39, 75, 87, etc.

- (8) プラトン『パイドロス』250 D, E. 引用した訳文は『プラトン全集』（岩波書店）の訳に依拠する。以下、引用に
関してはおなで。
- (9) 以上の『パイドロス』解釈は、ガタマーが述べるところを踏襲しているが（Vgl. Hans-Georg Gadamer, Die
Aktualität des Schönen, Kunst als Spiel, Symbol und Fest, Stuttgart 1977, S. 19ff.）ただし彼は、この解釈が
「歴史思惟」に及び及ぶところを見つらぬ。
- (10) Theodor Adorno, Ästhetische Theorie, *ibid.*, S. 113.
- (11) Theodor Adorno, Kulturkritik und Gesellschaft, in: Soziologische Forschung in unserer Zeit. Leopold von
Wiese zum 75. Geburtstag, 1951, jetzt in: Th. Adorno, Prismen, Frankfurt a. M., 1955. Taschenbuch-Ausgabe,
Frankfurt a. M., 1976, S. 31.
- (12) Aristoteles, De Anima, 425 a, b.
- (13) Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, §40.
- (14) 明治時代に森林太郎がこれを単に「美学」ないし「感性学」とせず、「審美学」と訳して「審」の文字を入れた
のは、ハウムガルトンの意を汲むという意味では、極めて的確だったのである。
- (15) 文献的な見地で厳密を期して言うなら、ホーターの編集したテキストも、これから出発したラッソンの手になる
テキストも、四度にわたるヘーゲル美学講義の生成を十分には伝えてはいない。ヘーゲル講義録の刊行にともない、
ヘーゲルの美学講義も、一般に流布する理解と実際の姿とのあいだの差が明らかになりつつある。ヘーゲル自身は四
度の書き換えのなかで、芸術現象に即して書くこととする姿勢を強めていった。これについては、Gethmann-Siefert,
Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen. In:
Hegel-Studien, Bd. 26, 1992, を参照。ただし、ヘーゲルの美学講義の最終ノート（一八二八／二九年）には「芸
術は過去となった」というテーゼがさらに強調されているというゲートマン・シーフェルトの語に依拠するなら、
「芸術の過去性」テーゼはヘーゲル自身のものと見て、差し支えない。
- (16) Hegels Gesammelte Werke der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaft, Bd. 5, Fr. 6, したがって同

卷Fr.2(一八〇一年)では、芸術は最高の位置に置かれている。この揺れは、イエーナ期におけるヘーゲルの体系志向、ならしヘーゲル的な意味での「論理」志向のなかで、理解しなければならぬであろう。

- (17) G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Hegel, Werke, B. d. 15, S. 126. <ヘーゲル著作集>、絵画の発展史のなかで、「南方、その巨匠たち」(die *oberdeutschen* Meister) と言及し、絵画の題材が畏敬に満ちた敬虔から、殉教の描写に移り、そして現実の美しからちやむゆの移行するのを観察している。そして彼らが受難史の諸場面など、die Rohheit der Kriegsknechte, die Boshait des Spottes, die Barbarei des Hasses gegen Christus im Verlauf seines Leidens und Sterbens mit großer Energie in Charakteristik der Häßlichkeiten und Mißgestaltungen などをこた「醜態なる」と、露骨に斥けられている。

- (18) Konrad Fiedler, Aphorismen, in: Schriften zur Kunst II. Nachdruck der Ausgabe München 1913/14. Herausgegeben von G. Boehm, München 1971, S. 1-147.

- (19) トムリンの『美学概論』中の「誰か其の如く」。Vgl. Theodor Adorno, Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt a. Ma., 1970, S. 9.

- (20) Arthur Danto, The Artworld, in: The Journal of Philosophy, Voll. LXI, No. 19: October 15, 1964, pp. 571-584.

- (21) さいとらた Wolfgang Iser, Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990; Ders., Grenzgänge der Ästhetik, Stuttgart, 1996, 序を参照。

- (22) Vgl. Christoph Wulf/Dietmar Kamper/Gumbrecht (Hg.), Ethik der Ästhetik, Berlin 1994.

- (23) Hal Foster, The Anti-Aesthetic - essays on postmodern culture, Bay Press, 1983. 邦訳『反美学』(梶井・吉岡 訳)、勁草書房、一九八七年。

- (24) Vgl. Martin Heidegger, Aus einem Gespräch von der Sprache (1953/54). Zwischen einem Japaner und einem Fragenden, in: HGA Bd. 12, S. 81-85.

- (25) Theodor Adorno, *ibid.* S. 102

- (26) Immanuel Kant, *ibid.*, § 28.
- (27) Theodor Adorno, *ibid.*, S. 114.
- (28) *Vgl.*, *ibid.*, S. 19, 35, 57f.
- (29) *Der.*, *ibid.*, S. 203.
- (30) *Ders.*, *ibid.*, s. 200.
- (31) プラトーン『パルテノロス』251 B.
- (32) Theodor Adorno, *ibid.*
- (33) 今の解釈は、カトリック記の拙論に詳述したものと異なる。Womit muß der Vergleich in der vergleichenden Ästhetik gemacht werden?, in: *Einheit und Vielheit. Das Verstehen der Kulturen. Herausgegeben von Notker Schneider. R. A. Mall und Dieter Lohmar (Studien zur Interkulturellen Philosophie, Bd. 9), Amsterdam 1998, S. 155-166.*
- (34) *Ders.*, *ibid.*, S. 81.
- (35) フランスの小都市コルマールの教会の祭壇画である。
- (36) 世阿弥『風姿花伝』
- (37) 「死体」と区別された「人間の存在様態としての「死者」については、拙稿「死者の現在」、『仏教』Vol. 22, 1993. 1, pp. 47-55, 98. を参照。
- (38) 川村邦光編著『戦死者のゆくえ』、青弓社、二〇〇三年は、「戦死者」という概念を提出して、靖国神社の問題の本質に迫ろうとする。収録論文にも優れたものが多い。
- (39) 古代ローマでの *sensus communis* の意味をウィーロが継承すること、および共通感覚の学説史の展開については、ガダマーの次の論述が詳細に述べている。Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tbingen, 1960, S. 16-42. ただし、後述するように、ガダマー自身はこの共通感覚の概念に本質的に新たな意味を加えることはしていない。

- (40) 拙稿「美学としての暴力批判論」、『美学研究』(Studies in Aesthetics & Art Criticism) 第3号、2004. pp. 1. 18. の「」を論じた。
- (41) Hans Georg Gadamer, *ibid.*, S. 16ff, 42ff, 289f.
- (42) アドルノの言う「否定性」は、究極的には、彼が『否定的弁証法』で展開する、ヘーゲル的な「同一者」へのアンチテーゼとしての「非同一的なもの」の否定性であって、対立者を必要とする相対的否定性に敢えてとどまるものと言える。
- (43) Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, *ibid.*, S. 114: "Das Naturschöne ist die Spur des Nichtidentischen an den Dingen im Bann universalen Identität".

(文学研究科教授)

SUMMARY

Ästhetische Sinnlichkeit als Geschichtssinn

— ausgehend von Adorno —

Ryosuke OHASHI

Es ist nicht selbstverständlich, ob und wie weit die Geschichte ein Gegenstand der ästhetischen Betrachtung sein kann. Solange die Sinnlichkeit nur in der Funktion des ästhetischen Geschmacksurteils über das Schöne gesehen wird, scheint sie in einem krassen Mißverhältnis zur Welt der Geschichte zu stehen. Denn die Geschichte ist nicht nur die Sphäre des Schönen und Erhabenen, sondern auch die des Häßlichen und Fürchterlichen. Adornos Ästhetik fast das letztere deutlich ins Auge. Zugleich läßt sie bemerken, daß die ästhetische Sinnlichkeit immer eine "gemeinschaftliche" ist. Kant hatte dies zwar bemerkt, aber das Häßliche wurde von ihm nicht in Betracht gezogen.

Die geschichtsbezogene Ästhetik Adornos läßt weiter einsehen, daß die ästhetische Sinnlichkeit als *sensus communis* zugleich ein gemeinschaftlicher Geschichtssinn ist. Anhand des geschichtlichen Wandels der künstlerischen Empfindsamkeit war dies bereits seit Herder und Hegel in der Ästhetik thematisiert worden. Aber es gilt, diesen Gedanken klar zu formulieren, damit die Tragweite der ästhetischen Sinnlichkeit neu aufgefaßt wird. Dabei ist zu sehen, daß die Ästhetik Adornos trotz aller anti-platonischen Denkweise doch im Grunde platonisch bleibt, wenn der platonische Gedanke im "Phaidros" im Hinblick auf die leibliche Erfahrung des Schönen genau betrachtet wird.

Diese Leiblichkeitserfahrung kann zugleich als Sterblichkeitserfahrung im Geschichtssinn verstanden werden, wodurch erst die eigentliche Tiefenschicht des *sensus communis* ans Licht gebracht wird.

Keywords: Geschichte, Aisthesis, das Schöne, das Häßliche, *sensus communis*