

1920年代における現象学的美学の一考察

—M. ガイガーとH. クーン—

太 田 喬 夫

今日戦前のドイツの現象学的美学に注目する人は少ない。戦後から一時期まで美学の主流は存在論や実存主義の美学であったし、今日それは構造主義やガダマーの解釈学あるいはアドルノの社会学の立場の美学にとってかわっているといえるかもしれない。⁽¹⁾近年において現象学的美学が注目されるとすれば、それは主としてデュフレンヌ、メルロ・ポンティをはじめとするフランス現象学に関するものであるかあるいは R. インガルデンの作品存在論に関するものかである。これに対し戦前の現象学的美学はすでに忘れられてしまったかのようである。しかし戦前のドイツにおいて現象学的美学は一つの大きな思想圏を形成していた。W. コンラート、E. ウーティツ、F. カウフマン、フォン・アレッシュ、リュッツェラー、メルスマン、R. ハーマン、オーデブレヒト、メッカウアー、O. ベッカー、H. クーン、J. プファイアーなど多くの人々が多かれ少なかれフッサールの「現象学」に直接、間接の影響を受け、それを美学研究に応用したのであった。私はこの現象学的美学の中で20年代を中心とした客観的とでもいうべき一連の現象学的美学に注目したい。さまざまな現象学的美学があるなかで、私はこの美学が現象学と美学とのすぐれた結合関係を最もよく示しているように思う。この美学の流れはどのようなものとしてとらえることができるのか。またこの美学の特色はどこにあるのか。ただし、ここでいう20年代は厳密な時代区分ではなくあくまで20年代を中心にその前後にある程度の幅をもった時期をさす。ワイマール共和国の時代にはほぼ相当するこの時代は「黄金の1920年代」とか「現代思想の坩堝」とかいわれ、⁽²⁾現代思想や文化を考える上で欠かすことのできない重要な時期である。このことは美学にもあてはまるように思われる。この時期の美学の根本問題は何であったのか、この問題を客観的現象学的美学はどのように解決しようとしたのか。私は最後にこの美学のすぐれた例としてガイガーの美的価値についての研究とクーンの美的形式についての研究を取り上げて考察してみる。

1. フッサールの『論理学研究』とミュンヘン現象学

われわれはまずフッサールの『論理学研究』とミュンヘン現象学における独特の現象学の意味を考察する。なぜならわれわれのいう客観的現象学的美学はこの現象学に基づく美学と考えることができるからである。

E. フッサール (1859—1938) はよく知られているように ハレ大学 (1887年～) にはじまり、ゲッチンゲン大学 (1901年～) を経てフライブルグ大学 (1916年～1928年) に至るまで終始一貫して現象学研究を続けた人であるが、彼の現象学は普通1. 『論理学研究』に代表される初期現象学 2. 『イデー I』に代表される中期の超越論的イデアリスムの現象学 3. 『イデー II』に代表される後期の生活世界の現象学という3つの異なった特色をもつ現象学に区分される。広義の現象学は普通これに 4. ハイデガーの現象学的存在論と 5. フランス現象学を加えたもの全てを指す。

われわれが注目するのはフッサールの初期現象学である。その代表的著作である『論理学研究』2巻 (1900, 1901) は題名からもわかるように美学とは直接なんの関係もない論理学ないし認識論の書物である。⁽³⁾ しかもこの第1巻では現象学という言葉はまだみられない。⁽⁴⁾ にもかかわらずこの書物がフッサールの現象学の出発点としてその根本思想を伝えており、ミュンヘン現象学派に、さらに美学に大きな影響を与えたことは疑うことができない。

同書第1巻の特色は次の3点に要約することができる。第1にこの書は厳密なる学としての哲学のために書かれたものである。当時19世紀末以来のいわゆる「数学の危機」によって論理学や数学の真理までもその普遍妥当性が疑われて学的真理のあいまいさや不正確さを容認する風潮が生まれていた。しかしフッサールにとってあらゆる学の根本である論理学や数学の真理は常に正確な客観的真理であり、その学的認識は絶対確実な明証性をもっていなければならなかったのである。

第2にこの書は一面における心理学の主張の肯定と他面におけるその徹底的批判とから成り立っている。当時経験的心理学の隆盛の中で論理学および数学の思考も経験的な心理作用であり一種の心的出来事であるということは疑えないものと考えられていた。そして論理学の命題や数学の法則の心理学的起源が求められるようになり、それまで論理学が果たしていた精神科学の基礎学の役割を心理学が引き受けんとした。これに対しフッサールは思考作用は確かに一つの心的事実であることは認めるが、しかしだからといって論理学や数学の真理が心的作用に「還元」されてはならない。心的過程やその諸要素の結合によって説明されることはできないと考える。

第3にこの書は数学的真理や論理的命題そのものは、事象のうちに伏在するイデア的存在であり客観的事象であると主張する。それは心理学の考えるような心理作用によってではなく、直観に基づくイデー化の作用によって把握されるものである。

さて、『論理学研究』第2巻においてはじめて「現象学」の定義がみられる。それによれば「現象学とは本質直観によって直接的に把握される種々の本質を……記述的に純粹に表現することである。」⁽⁵⁾ それはまた純粹に意識に与えられた対象の意味とその意味作用としての心的作用とを記述すること、すなわち記述的心理学であるともいわれる。記述心理学は第1巻で批判された要素・実験・連想心理学ではない。それは意識を実的内容としてとらえ、諸要素に分解し、意識作用を機械的な因果法則によって説明するものではなく、

本質直観による対象の意味（志向的内容）を意味付与作用（心的作用）との相関関係として記述することである。第1巻と異なり第2巻ではフッサールはイデア的对象とそのイデア化的直観だけでなく、リアルな知覚対象と生きられた現在の直観としての知覚の記述をも現象学の仕事と考えるようになった。これは彼が論理学の概念の抽象性に満足せず、「事象そのものに」立ち帰りたいという願望から論理学のような学的真理も具体的、生命的な知覚の源泉にまで遡って問われねばならないことを新たに自覚したからである。しかし『論理学研究』においては、どのような学的対象であろうと、あくまで対象の客観性が心的作用よりも優先されているのであって、それゆえ対象の意味の客観性がむしろ心的作用のあり方を規定する⁽⁷⁾と考えられていたのである。

ではこの『論理学研究』はミュンヘン現象学派の人々によってなぜ熱烈に歓迎され高く評価されたのだろうか。

ミュンヘン現象学とは一般にはミュンヘン大学にいた Th. リップスの下で学んだ若い弟子達が『論理学研究』に代表されるフッサールの初期現象学に影響を受けて形成した独自の現象学的運動をさす。それは J. ダウベルトが1904年に『論理学研究』の思想を「心理学アカデミー協会」にて紹介したことにはじまる。それは同年フッサールがミュンヘンを訪れミュンヘン学派の人々と実際に交わり、のちの「内的時間意識の現象学」についての講義の一部をそこではじめておこなったことによって一層大きな勢力を形成するようになった。⁽⁸⁾ミュンヘン現象学派には、中心人物である A. プフェンダー（1870—1941）をはじめ、W. シャップ、ディートリヒ、コンラート・マルティウス、ライナハといった哲学者が、また美学関係では M. ガイガー、A. フィッシャー、R. インガルデンなどがある。また H. クーンは直接ミュンヘン学派には属していなかったがこの学派に非常に近い人として挙げるができる。

ところでミュンヘン学派が『論理学研究』を熱烈に歓迎した最大の理由は、彼らがそれまで従来⁽⁹⁾の形而上学、心理学、そして新カント主義などの主観主義に辟易していたからであり、『論理学研究』に対象について直接発言できる通路、あるいは新しい客観主義哲学の基礎を見出したからである。ミュンヘン学派はまた『内的時間意識の現象学』（1904—5年の講義、出版は1928年）や『現象学の理念』（1907年の講義、出版1950）などの初期のフッサールの著作をも高く評価する。彼らはそこにおいて原初的知覚、あるいは感性的直観の所与性にあらゆる意味の源泉があり、どんな理論もこの明証の地盤の上に築かれねばならないことを説くフッサールを完全に支持していた。例えば「上から現象を論じたり勝手に構成したりすることはやめて現象そのものをよく注目してほしい⁽⁹⁾」とか「直覚 Intuition において原初的に（いわばその生身 leibhaft の現実において）与えられているもの全てが引き受けられるべきである⁽¹⁰⁾」とかいった発言である。このような発言は1913年、フッサール、ガイガー、プフェンダー、シェーラーが共同編集者として「哲学および現象学年報」を発刊（1931年終刊）した際の発刊主旨とも一致する。そこでも「直観の原初的

な源泉に帰還することによってのみ、そして直観からつかむべき本質洞察への帰還を通してのみ哲学の偉大な伝統が……評価されるべきである」といわれている。⁽¹¹⁾

プフェンダーは現象学を伝統的な固定化した先入見、あるいはアカデミー理論から一切離れ、捉らわれない仕方では実際の現実を直視し、その本質について思考し、分析記述することと考えた。⁽¹²⁾ 従って彼にとっては現象学は前学問的な素朴な世界の見方に立ち帰ることに他ならず、その際、どこまでも知覚が重視される。知覚は主観の構成的思考や反省の補助を必要としないでそれ自身対象の本質直観に至るものと考えられていた。従って彼の哲学は「日常語による哲学とプラトニズムとの結合」⁽¹³⁾ とか「根源的な自然な世界概念の再獲得」⁽¹⁴⁾ を課題にしていたともいわれる。彼はあくまで現実の客観的レアリテートに重心をおく。

ガイガーは現象学については主に「現象学的美学」(1928)と「A. プフェンダーの方法的立場」(1930)において述べている。彼によれば現象学は「所与性を純粹にそのものとしてその存在の全体的な充実相において語らせる最初の試み」⁽¹⁵⁾ であり、「直観によって対象の普遍的本質や法則を解明すること」⁽¹⁶⁾ を意味した。その際現象に立ちとどまり続けることが大切であって、現象学の課題は何よりもこの現象の現象性のみを純粹記述することである。また「現象学は本質が直接的な具体的なものとして(現象に)所与されているという確信でもある」⁽¹⁷⁾ ゆえに現実世界のいかなるエポケーも必要とはしないのである。

以上からガイガーも客観的性格をもつ現象の本質契機を直観によって記述することを現象学と考えていたことが明らかとなる。現象の記述の際、彼は現象の偶然的個別的な非本質的契機は直観によっておのずと排除されるものと考えていた。

一方クーンはフッサールの中期の代表作の一つである「デカルト省察」(仏版, 1931)の書評(1933)において、「第2の還元」としての「現象学的還元」は、抽象化の作用であって、世界のレアリテートがもつ諸持性を全て排除してしまう恐れがあることを指摘している。また彼はフッサールの現象学は「内容」の点で貧弱であるという。彼によれば純粹意識という自己の本来的な生の実現にとって本来問題となるべき内容概念が欠如している。この純粹意識の概念に内容の意味を与えるのは、単に形式的な学的認識の主観ではなく、具体的な生の内容を担った実践的主観である。クーンはさらに「文化哲学的」な関心が入る余地がこの現象学では極めて少ないことを指摘している。何故なら彼にとって、文化哲学的関心が純粹意識に還元されない客観的現実そのものに向けられることによってのみ「内容」が生じてくるからである。

クーンはまた「現象学と『実際の現実』」⁽¹⁸⁾ (1975)においてミュンヘン現象学のすぐれた特色を高く評価している。彼は特にプフェンダーが「実際の現実」を客観的即自存在とみなしている点を高く評価する。クーンにとってもこの現実が思念され、アプリアリな純粹意識によって構成されたものとしてはじめて明らかになるものではない。現実が論証によって証明されるものではなく、直観による自然な態度で自明なものとして了解されている

ものである。プフェンダーの現象学はこのように客観的な現実の存在があらゆる認識の根柢に不可避的に、拘束力をもってあらわれねばならないという確信の上に成立している。クーンはそこに生の豊かな内容への通路をもつ独自の現象学思想を読みとるのである。彼の現象学についての見解は、そのまま彼の美学思想の特色につながるものである。

以上述べたプフェンダー、ガイガー、クーンは、各々問題意識は異なるものの、共に客観的な現実の存在を想定し、現象的所与の客観的自律的存在を信じ、その意味（本質）を直観によって把握せんとする点で、共通の客観的現象学の立場にいるといえることができるだろう。

ところでミュンヘン現象学派とフッサールとの対立は、両者の実質的な交流がはじまった1904年に早くもはじまり、それは1913年の『イデーニ I』の出版で深まる。ミュンヘン学派は元来フッサールの現象学の根本モチーフの一つであった厳密なる学としての哲学の基礎づけには冷淡であった。『イデーニ I』は彼らにとっては厳密なる学の為の主観的イデアリズムへの完全な逆もどりを意味した。何故ならそこでは現象的所与や知覚は共に純粹意識の志向性に還元されてしまうからである。われわれが自然な見方でいつもおこなっている現実の認識は判断中止（エポケー）され、現実の存在措定がかけつけられることになる。この方法操作によってはじめて現象への通路が開かれ、この現象を通してその独自の意味が示されることになる。これによってわれわれが普通現実ないしレアリテートと呼んでいる外界の現実の世界は、超越論的な自我意識のノエマの相関者とみなされてしまう。しかしフッサールの側からみれば、ミュンヘン現象学は「レアリズムの段階にとどまっている」、¹⁹⁾「ドグマティックな形而上学に入り込んでしまった」、¹⁹⁾「人間学主義に陥った」ものとして非難されることになる。

われわれはフッサールの超越論的イデアリズムとしての中期の現象学の意義を過少評価する意図はない。ただ彼の初期の現象学およびミュンヘン現象学が、現代の美学研究により実り多い成果をもたらしたのではないかと思うのである。

2. 20年代の美学の根本問題と客観的現象学的美学

J. アラーは1964年国際美学会での講演「美学の半世紀」²⁰⁾のなかで、1913年当時、美学は美的および芸術現象の経験的観察に基づいて理論を形成しようとする趨勢が強く、その中心に心理学的美学があったことを述べている。また M. ガイガーは1915年「リップスの思い出」のなかでリップスの「美学は心理学的の学科である」という考えがこの十数年来大多数の美学者の一致した考えであると述べている。それゆえ心理学的美学が少くとも10年代半ばまでドイツ美学の中心勢力を形成していたことはまちがいない。

一口に心理学的美学といってもそれはフェヒナーの実験心理学美学からリップスの感情移入美学まで、さまざまな方法や特色をもつ美学を含んでいる。しかしごく一般的にいえば、それは美的なるものを享受心理的な価値としてとらえるものだといえる。その主な研究課題はさまざまな享受の分類および美的享受の主観の受容的効果である。心理学的美学は美的享受を外からの刺激と感覚によるその受容過程として、また特殊な快満足としてとらえ、それをさまざまな感覚要素と表象連合の組み合わせによって説明しようとした。フォルケルトやリップスの美学は確かに単なる科学的心理学とは区別される体験心理学であり、それは現象学に近いものといえる。しかしそれは美的なるものを享受心理的なものとみなしていることには変わりがない。このような心理学的美学が、芸術作品をもっぱら感覚的満足の対象としてのみとらえ、芸術享受を感傷や気晴しの体験と同列のものともみなす傾向や、趣味の無政府主義といったものを助長する結果になったことは否定できない。

この心理学的美学の美的なるものに対する批判が10年代後半から強まる。その批判勢力の一つとしてリッケルトに代表される新カント主義西南ドイツ学派の美学がある。この学派は純粋に先験的意識の体系的立場から、また妥当性の意識としての価値論の立場から、理論的価値や実践的価値と区別される美的なるものの価値を解明せんとした。その際経験的な快感情は不純なもの、偶然的なものとして排除され、美的なるもの世界は、主観においては現実世界から脱却した「静観」や「無関心性」、⁽²⁾「直観」として、また対象においては「仮象」や「完結した特殊性」として特色づけられた。しかしここでも芸術は美的なるものに包摂されたままであった。

心理学は今日芸術学や美術史においてなお強い有効性を示している。それが経験主義の立場と客観的事実に基づく姿勢をとる限りその重要性はかわらない。⁽³⁾われわれが考察する客観的現象学的美学もこうした経験的事実に即し、体験に即して考えんとする点では心理学の立場と一致する。またカント主義美学も、たとえ論理的、形式主義的なものであったとしても美的なるものの自律性の解明という点で一定の貢献をしてきたことは否定できない。しかしながら20年代の美学の進む方向は心理学的美学と新カント美学の意味での美的なるものの批判とその克服に向けられていたことは疑えない。そしてこの美学の進む方向と20年代の美学の根本問題とは密接に関連する。

ガイガーはこの時期、美学が一つの危機に見舞われていたことを繰り返して指摘している。⁽⁴⁾彼によればこの危機は19世紀中頃思弁的な美から経験的な美への移行の際に生じた危機と並ぶものである。19世紀中頃の危機が主に方法論上に生じたものであるのに対し、今世紀の20年前後の危機は美と芸術との関係に対する根本的懐疑から生じたものである。この危機は美学がこれまで通り芸術の問題をその領域に含めていいのか、あるいは芸術の問題は新しい芸術学に委ねるべきなのかという問題と深く関係している。それゆえ20年代の根本問題は19世紀末以降今日まで繰り返して問題とされてきた美と芸術との関係の問題であったということが出来る。この問題は世紀初頭以来のおびただしい新しい芸術思潮の抬頭、

古今東西の芸術世界の拡大という芸術状況と深く関係している。²⁴⁾従来の美学は古代ギリシャとルネサンスの古典芸術を美の規範にし、それ以外の時代、地域の芸術を美的に価値が低いものとみなしてきた。ところが20世紀初頭以来、さまざまな異なった民族、非古典的な時代の芸術作品が次々紹介されるにおよんで、これらの作品の価値が人々に自覚されるようになってきた。このようなアクチュアルな芸術状況に直面し、多様な芸術の世界の本質はもはや従来の古典的芸術観とそれに基づく享受心理学的美学ではとうてい明らかにされえないという考えが浸透してきたといえる。また芸術史家からは美学の成果が実りあるものを何も与えてくれないという不満が表明されていた。クーンのような美学者でさえ、芸術作品の多様性を目の前にして従来の美学理論の宿命的狭さを痛感せざるをえなかったのである。²⁵⁾

さて美と芸術の問題に対してはさしあたって3つの考え方が考えられる。その第1は芸術は時折り確かに美をあらわすにしても、芸術と美とは本質的に何ら関係がないと考える。芸術は真理認識や直観的形成に関係する。従って美の学としての美学に対し芸術の学としての芸術学を提唱する。これはフィードラーを経てシュロッサーの思想にみられる。

第2は芸術の本質は美（美的なるもの）によってだけでは明らかにならないと考える。芸術は美だけでなく倫理・社会・宗教などの内容を伴うからである。従って美的なるものと芸術的なるものとは一部交わるが、また互いに分離しあう領域を持つことになる。これはウーティツの芸術学にみられる。

第3は美を表現する芸術と並んでそれとは全く違った表現と内面的に方向づけられた芸術意思をあらわす芸術があると考え。従って古典的な美と芸術のみを扱う美学は芸術の全体の世界を包括できないと考える。これはヴォリンガーや H. ノールの思想にみられる。

われわれにとって重要なことは、われわれの考察の対象である客観的現象学的美学は上述の考え方のいずれにも与しないということである。それはむしろ美的なるものの自律性を徹底して追求することによって美と芸術との対立を和解しようとする。なぜならこの美学は従来の美的なるもののもつ皮相な主観主義を徹底的に批判するのであって、真の美的なるものは芸術作品という美的対象の本質をも規定することができると考えているからである。

では客観的現象学的美学とはどのような美学をいうのか。われわれは次にこの客観的美学の特徴をデッソワールの「美学における客観主義」(1910)、ツィーゲンフスの『現象学的美学』(1928)、それに D. ブリンクマンの『自然と芸術——美的対象の現象学——』(1938)に沿って明らかにしてみる。

デッソワールの論文は彼の芸術学の基本的態度をあらわしたものであるが、それはまたわれわれの考える客観的現象学的美学の基本的態度をもあらわしたものと考えることができる。彼は現象学運動とは直接関係しなかったが現象学に対して非常に好意的であったと

思われる。彼は心理学的美学の全盛時代にすでに美的法則性が美的態度や美的快感情といった心理学的法則と同じではなく独自の客観的特色をもつことを言及している。彼はシラーの『カリアス書簡』に客観主義美学の一つのモデルをみる。すなわち彼は「美は現象における自由である」という有名な命題は美の主観的效果を述べたものではなく、美の本質が客体の自己法則性にあるということと言表わしたものと考える。彼によれば美的対象領域はそれが自然であれ、文化であれ、芸術であれ、独自の客観的特色をもっている。美は美的態度や美的快感情といった主観の作用や意識内容にその根拠をもっているのではなく、美的対象それ自体がもつ客観的特性なのである。美的対象は形式および色彩関係、ハーモニー、リズムといった諸部分の直観的必然的關係という独自の美的法則性をもっている。それは主観に依存しない独自の生を生きている。

これに対し主観主義はあらゆる客体にただ主観が一定の態度をとりさえすれば美が成立するかのように考えている。それは一種の汎美主義に至ることになる。しかし特定の客観的特色をもつ現象のみが主観に美的賞賛や非難をひきおこし主観を規定する力をもっていると考える方が、自然でありわれわれの体験事実に適っている。美的行為は常に対象に即して対象の組織に基づいて行なわれるもので対象と離れた知覚や印象といったものは美的には何ら意味がない。

デッソワールは美的対象の客観的特性を遊戯と芸術との間の類似性を明らかにすることによって一層明確にする。彼によれば遊戯と芸術とはこれまで人間を現実生活の重圧から解放して自由な生を享受させるものだという考えが強かったが、それは厳密には人間を独自の客観的法則性に関与させることによって可能なのである。単なる子供同志の運動遊戯からチェスやトランプといった遊戯に至るまで、遊戯は常にある秩序を持っている。この秩序を離ればもはや遊戯ではなくなる。芸術にもこの遊戯におけるのと同様、各芸術ジャンル固有の形成原理が客観的法則として存在する。遊戯と芸術は手綱のない主観性の領域では決して成立しない特別な法則性をもった領域なのである。

以上の簡単な要旨によってもデッソワールが美的客観主義の立場に立っていることが明らかとなる。勿論彼のいう客観主義が昔の二元論的認識論を前提にした美を事物の属性とみなす考え、また主知主義におけるように多様の統一や完全性の原理によって美を定義せんとする考えとは全く関係のないことはいまでもない。また彼が美の客観的性格を強調するからといって主観の意義を軽視しているわけでは勿論ない。ある同一の対象に対する美的評価が人により異なり、歴史により変化するという事実、また美的なるものに主観的契機をはじめとする他の諸契機が加わって具体的な現実の美的対象（芸術作品）が存在するということなどを認めるのにやぶさかではない。彼はこのような主観的なあらゆる変化の中核にイデアールな美的客観法則性が保証されるべきことを強調するのである。

つぎにティーゲンフスの『現象学的美学』は彼がベルリン大学の懸賞課題として提出した論文をデッソワールの指導を受けて完成させたものである⁸⁾。それゆえこの書には随所に

デッソワールの影響がみられる。しかし、われわれはこの書を何よりも1927年までのドイツの現象学的美学の諸傾向をわれわれと近い立場から批判的に概観した数少ない文献として注目したい。

ティーゲンフスもフッサールの本来の現象学を客観主義と解している。彼によれば現象学は客観的なイデアールな純粹現象を対象としてその特性を分析記述することである。この純粹現象はこれまでの形而上学や心理学の観点からは常に一面的、抽象的にしか把握されてこなかったものであり、まさに何んらの前提なき直観という現象学的方法によってはじめて把握されうるものである。彼によれば「現象学的美学は対象を比較しつつ、直観的に普遍化する観察（観照）であり、また心的作用を対象の観点から解明することである」、また「それは美的および芸術的個性の諸形式を比較し直観的に普遍化する理解でもある」。彼によれば美学の研究対象は何よりも純粹現象としての美的対象であり芸術作品である。それは「形象性」Bildhaftigkeitとしてそれ自体充足した特有の働きを客観的に所有している。従ってその背後に「実在」や「存在」を理論的に想定しそこから美的対象を説くことは他律的であって避けねばならない。そしてこの純粹現象の本質契機は演繹や帰納によらず直覚によって把握される。この把握は究極的には作品の個性の把握に通じるものと考えられていた。

ティーゲンフスは具体的にはリュッツェラー、M. ガイガー、メルスマン、フォン・アレッシュ、A. フィッシャー、それにM. デッソワールの美学を客観的事実に基づき現象そのものの特性に忠実な理論として高く評価する。彼はとりわけメルスマンの「音楽の現象学」（1924）、「応用音楽美学」（1926）とフォン・アレッシュの「色彩の美的現象」（1925）をすぐれた現象学的研究とみなしている。何故ならそこでは作品の基本的形式・内容・様式の諸要因の連関と作品全体の「視」とが一つの有機的統一として取り扱われているからである。ティーゲンフスはまたアレッシュが視覚の誤差の現象を指摘したり知覚を多層的分節的な形成作用とみなしている点にも彼の功績をみとめている。

ティーゲンフスはこれとは反対にオーデブレヒトやメッカウアーの美学は芸術の絶対的本質の認識をめざすイデアリスムの立場に立っているという理由で本来の現象学的美学とはみなさない。

ところでティーゲンフスは美的なるものを追求する現象学的美学と、当時の表現主義ないし抽象主義という芸術思潮とが共通の精神的地平の上に成立したものであるという。彼によればこの芸術思潮は美的なるものの純粹化、絶対化をめざすことによって一切の非美的な諸契機を、従って模倣や認識・描写の諸契機の排除をめざしているのである。ティーゲンフスが客観的現象学的美学と実際の芸術状況との平行現象を指摘していることは注目に値する。しかし彼の表現主義の知識は十分なものとはいえず、実証的裏づけのないあいまいな指摘で終わってしまっている。

一方、ウィーンの D. ブリンクマンは美的対象の現象学的解明をめざす目的で1937年頃

までのドイツ語圏の現象学的美学の流れを概観している。ブリンクマンはツィーゲンフスとは異なり現象学の意味がすでに多義的であるという事実を認めた上で、それに共通する精神として実証主義（心理学）および新カント主義への批判をあげている。これらの批判の理由はすでに繰り返し述べてきたことからわかるように、実証主義および新カント主義が自然科学的思考を心や精神の問題にそのまま持ち込んでいるからであり、また知覚に固有の意義を認めずそれを単に意識内容の出発点や受容的な容器とみなし主観主義に陥りがちだからである。彼にとっては知覚に固有な権利を認め、いわば素朴な世界経験の復権をめざすことが現象学の課題となる。従って彼は従来の感覚論に決定的な批判を加え知覚に独自の対象理解の機能を与えた点にフッサールの現象学、さらには当時の新しい心理学のすぐれた功績を見出す。ゲシュタルト理論、全体性理論、構造理論などはいずれも従来の要素心理学や心的機械論を批判し主観主義の克服をめざしたのである。感覚を単に知覚の素材として、そこから経験世界をわれわれが組み立てるという考え方が否定される。前もって見出されるのは要素ではなく分節化された全体性、「ゲシュタルト」である。これは他と取り換えることのできない客観的場の価値をもっている。それゆえブリンクマンによれば現象学的美学はこの十全な知覚を地盤にもつ美的対象の包括的な分析記述と、この知覚を地盤にしての従来の美学の諸成果の検証と批判という課題をもつことになる。その際彼においても美的対象は芸術に限定されず、自然、隣人社会さらには歴史的過去をも含む美的対象の全体が問題となっている。この美的対象はあらゆる抵抗経験と現実思念を排除した「形象性」Bildhaftigkeitによって実践的および認識的世界の対象から区別される。しかも彼の場合美的対象は単なる知覚対象であるだけでなく、一定の人間学的な状況（実存）と深く関連することが示唆されている。

なおブリンクマンはすぐれた現象学的美学研究としてはプファイアーと R. インガルデンの文芸作品についての研究、それにガイガーの造形作品についての研究を挙げている。彼はまたヴェルフリン、R. ハーマン、メディクス、エアマティンガー、F. シュマーレンバッハなどの美的形式についての個別研究をも現象学的なものと考えている。特にヴェルフリンの「基礎概念」は美術史にとって意義あるばかりでなく、美的対象の現象学にとっても重要であるとみなされる。何故ならそれは美的直観の原初的知覚において開示されるものだからである。

以上われわれはデッソワール、ツィーゲンフス、ブリンクマンの著作から客観的現象学的美学の基本的特色とその概略の流れを明らかにしたのである。この美学はミュンヘン現象学と共通の客観主義の立場から、美的なるものの皮相な主観主義を批判し、客観性の性格をもつ現象性ないし形象性に真の美的なるものの意味を見出そうとしたといえるだろう。この美学は美的なるものの学に徹することによって当時の美的なるものへの根本的懐疑に答えようとしたのだともいえよう。この美学は美的対象を芸術に限定せず自然・文化を含めた美的対象全体に注目した。この美学は芸術の本質がどのように規定されようと、それ

は卓越した美的なるものであることは疑えないという確信の上に、真の美的なるものの意味の解明をめざしたともいえる。従ってこの美学は美と芸術とを二者択一の形で互いに分離してしまうことはしないで、両者を美的対象の点で和解させ、その上で芸術の独自性を明らかにしようとしたということができる。もっともツィーゲンフスやブリンクマンにおいては芸術の美的次元の究明は必ずしも十分とはいえない。例えばブリンクマンは芸術作品は美的対象であるばかりでなく、主観によって産出された存在であり、技能によって製作された存在であるゆえに単なる美的なるものを超えていると述べてはいるが、彼はこれ以上深く芸術作品の現象学に進むことなく考察を終わってしまったのである。この点、同じ客観的現象学的美学に属しながら、ガイガーとクーンの美学は、芸術の美的次元の問題に一層鋭い洞察を行なったものとして注目されるのである。

3. ガイガーと美的価値

M. ガイガー (1880—1937)³²⁾ は1908年私講師として夏学期からミュンヘン大学で「美学」について講義をはじめたが、これが彼の美学研究の実質的な出発点である。以降、彼は1915年から1918年まで兵役のため研究を中断した期間を除き（1923年にゲッチンゲン大学に招かれる）1933年にナチスに追われアメリカに移住するまで美学研究を続けた。彼は美学研究の形成期にリップス思想の影響を受け、のち特にリップスの死（1914年）後はミュンヘン現象学の影響下にあった。ガイガーが1913年「哲学および現象学年報」第1巻に発表した論文「美的享受の現象学」は、現象学的美学の最初の実質的な成果として、また古典的な現象学的研究として高い評価を受けている。そこでは美的享受といわれるものと動機づけをもつ日常生活での喜怒哀楽のさまざまな感情体験、および動機づけをもたない気晴しや休息、娯楽、ワインやごちそうの味覚、遊び、スポーツといった享受一般との比較によって美的享受の最も基本的な特性がはじめて総合的に明らかにされたといわれる。また1928年の論文「芸術の心的意義」は芸術体験の事実にあたる穏健な理論でありそこにはガイガーの最も組織的な芸術観がよくあらわれているといわれてきた。しかし第2次大戦後はガイガー的な現象学的美学はほとんど忘れ去られてしまったかのようなようであった。だが1976年にベルガーらがガイガーの遺稿の未刊テキストである『芸術の意義——実質的価値美学への通路——』を公刊し、またヘンクマンがこの書に「現象学的美学のガイガーの講想」を掲載したことによってガイガー美学の全体像が、従ってまた彼の現象学的美学の体系もはじめて明らかになってきたように思われる。

ガイガーの客観的現象学の立場はすでに「美的享受の現象学」においても保持されている。これはなる程美的主観の特性の研究であるが、それは単なる享受美学ではない。それは従来のこの種の心理学的研究とは違う新しさをもっている。それは具体的には対象の「充実相」Fülleを強調し、そこに美的価値が存在すると考えている点である。これはツィーゲンフスの言葉でいえば「純粹現象」、ブリンクマンの言葉でいえば「形象性」に相

当する。それは「質的存在」であり、「直覚的に把握しうる諸契機の充溢」を意味し、明らかに客観的特性をもつ現象である。美的享受というものは、この対象の充実相のおかげで可能になるといえる。この概念の提出によって狭義の美＝快という従来の享受美学の枠組がとり払われたことはいうまでもない。ガイガーは観照者が対象と自我との間に一定の距離をおくことや、外的対象にまなざしを向ける態度を美的享受の重要な条件として挙げている。この「隔置」の契機や「外方集中」の態度も単に主観の美的態度の特色をいいあらわしたものと解するだけでは不十分である。むしろ対象の充実相が観照者に特定の態度を要求するのだという方がガイガーの客観的立場をよく表わすことになる。

ガイガーの客観主義の立場が最もよくあらわれているのは遺稿の『芸術の意義』においてである。この書の出版はすでに1928年の『美学への通路』の前がきで予告されていた。これは1908～9年のミュンヘン大学冬学期の美学講義ノートをもとに推稿されたもので、なお未完成のテキストから成る。われわれはここにガイガーの美学の集大成と20年代の一つのすぐれた現象学的美学とを見出すのである。

『芸術の意義』は1. 前がき 2. 学としての美学 3. 美的絶対主義 4. 美的相対主義 5. 美的価値 6. 美的態度の6章から成る。第1章においてガイガーは一方で美学を「美的価値の学」と考えると共に、他方で美学を「実存哲学³³⁾」の中で考えるという基本的立場を表明している。われわれが注目するのは前者であって、そこにおいてガイガーは「美的価値論」という形で現象学的美学の体系的統一の確立を試みていると思われる。

第2章において価値美学は作品制作の際の規範や処方箋を提供する技術論、芸術論ではないこと、それは従来の心理学的美学、社会学的美学から区別されること、それは「他の諸価値の本質との比較による美的価値の本質の発見」や「芸術の美的価値と自然のそれとの相違の研究」、「一般的な芸術価値および個々の諸芸術の特殊な価値を問うこと」などの課題をもっていることなどが述べられている³⁴⁾。すでにわれわれがみてきたようにガイガーにとっても、美的価値の一般的本質は現象的直観的な価値である点で、またそれが同時に主観に深さの感情や主観的実存的意義を与える点で、他の認識的価値などから区別される。さらにガイガーにおいては、この美的価値において美と芸術とは並列するものと考えられている。美的なるものと芸術とが無差別に同一視されているのではない。ガイガーにおいても、芸術がどのようなものとみなされようとその本質は卓越した仕方で美的価値をもっているという確信の上に両者の並列が説かれるのである。彼はただ単なる美的享受においては充実相と観照的態度という一般的ないい方で美的価値をあらわしているのに対し、芸術体験においては複合的・力動的な価値層として、またその深い主観的実存的意義という形で芸術の美的価値の特色をあらわしている。そしてこの点にガイガーが芸術を単なる美的なるもの以上のものとみなしている傾向を読みとることができる。ガイガーの価値美学としての美学の本来の課題は一般的な芸術価値および個々の諸芸術の特殊な価値を問うことであり、それは一切の学説や哲学体系から解き放たれ、直覚によって客観的な価値現象

を記述することであった。

第3第4章でガイガーは「価値美学」と対立するこれまでの形而上学的、主知主義的、心理学的美学を批判する。彼は特定の芸術の価値の基礎づけや個々の良き作品と悪しき作品とが無差別に扱われるような芸術本質論を斥ける。それゆえ古典主義芸術が最高の価値ある芸術であるといった芸術論や、芸術は理念の感性的現象であるとか、模倣・表現であるという定義づけはいずれもドグマーティシユなものとして斥けられる。ガイガーは芸術現象一般を非芸術、似而芸術から区別する批判の契機とあらゆる芸術作品に有効な価値契機とを担った美的価値論を直覚的経験の次元において確立せんとする。典型的な偉大な芸術作品の最高価値が問われるのではなく、あらゆる芸術作品のもっている美的価値の必要十分条件が問われるのである。それがガイガーのめざす自律的美学であり、また同時に現象学的美学でもある。

第5章において美的価値論が展開される。美的価値は1.客観性 2.直接的態度 3.価値感情 4.非実在性 5.実存的意義の5つの特性に要約される。まず価値は何よりも評価（享受価値）と区別され評価の主観的相対性と対立する形で価値の客観性が力説される。「価値は対象に層をなして存する⁸⁵⁾」。また美的価値は主観の直接的態度で把握され、主観的意義を獲得する。美的価値は観照者の「心的存在」に触れる。それは「深さ」という価値感情ないし人格感情という形で、また「実存的」震撼という形であらわされる。

ガイガーの美的価値論はこの『芸術の意義』では以上のいわば形式的価値美学の段階で終わってしまっている。ガイガーの「実質的な価値美学」がどのようなものであったのかということをおわれわれは残された同書の英語版の目次から窺う他はない⁸⁶⁾。そこには3つの注目すべき見解がある。第1は美的価値の多様性の展開が「水平的分節」として、直観の契機によって発見される3つのグループ、すなわち形式的価値、模倣的価値、それに内容的・積極的価値というグループに分類されていることである。第2は美的価値の「垂直的分節」として表面次元と深部次元の段階が区別されている点である。第3は以上の自律的な美的価値論が究極的に実存哲学に編入される可能性が暗示されていることである。われわれは美的価値の水平的分節の内容が概略すでに1928年の「芸術の心的意義」において述べられているのをしっている。

第1の形式的価値はいわゆる「諧調」Eurhythmieの原理で他の美的価値原理の基礎となる。それはリズム、ハーモニー、シンメトリー、多様における統一などを支配し、「分節しつつ秩序づける機能」をもつ。この原理によって観照者は混沌たる他物を内面的に制御することができるのである。

第2の模倣的価値は描写形態が写実的であるかどうかによって決定されるような価値を意味しない。そうではなくそれはどんな描写芸術あるいは文芸作品においても、その事物、人物の描写、行為の再現にはすでに単なる偶然的個別的なものの表現をこえて、普遍的な本質的なものの表現に至る契機が価値として存在することを意味する。これは「本質表現

の契機」であると共にもたまたま広義の「様式化」の契機でもある。われわれが絵に描かれた静物の方が、現実の果物や壺よりも一層写実的で生命的であるかのように感じる場合、この価値が重要な役割を果たしているのだといえる。

第3の内容的・積極的価値は作品の描写内容が人間的に意義深いものとして直観的に把握される価値と、表現の仕方、芸術家の把握の仕方そのものから由来する価値とから成る。ガイガーによれば、特に重要なのは後者である。それは表現の構造そのものともいわれ、それによって芸術家と観照者との結合が可能になる。そしてこれによって芸術家も観照者も、芸術の最高の価値たる主観的実存的意義を獲得するのである。ガイガーが例として挙げているようにハイネの *Du hast Diamanten und Perlen*. という詩の内容自体は絶望的憂うつ気分を示しているが作家ハイネの把握の仕方はそれと同じではない。すなわち詩のリズムの飛ぶような、踊るような、すべるような調子によって、また脚韻の響きの強調によって絶望的憂うつ気分は少しも観照されないのである。

以上の3つの美的価値のグループは固定したばらばらのものではなく、互いに有機的に関連しあって統一的な美的価値層を形づくっている。また3つのグループの各々は生命的な表面次元の価値と精神的な深部次元の価値とをあわせもっているものとも考えられている。従って例えば第1の形式的価値は生命的価値、秩序づけの価値をあらわすと共に、場合によっては第3の積極的価値を担いそれ自体深い実存的意義を獲得するのである。

この美的価値論はフォルケルトの美的価値論を芸術体験の事実即ち一層合理的に分類したものであり、またパノフスキーの「美術史と芸術理論との関係について」(1925)における作品の層構造とその美術史的解釈の層の記述につながるものと考えられる。それは広義の作品存在論ともいえるが、実在と理念の2構造と多層から成る N. ハルトマンや R. インガルデンの作品存在論とは根本的に性質の違ったものである。それはともかくガイガーが芸術の美的形式を美的価値とみなし、その基本的な分類と価値グループの特色の記述を試みたことは、客観的現象学的美学のすぐれた成果であるといえよう。これは芸術の美的次元の考察が結局、なんらかの美的対象論とならざるをえないことも物語っている。

ところでガイガーには価値そのものの哲学的基礎づけがみられない。しかし彼の立場からすれば美的価値は複合的な客観的現象以外の何ものでもなく、その限りでそれは主観的実存的意義をもつものである。哲学的価値論がまず明らかでなければ芸術的価値研究が無意味というのは本末転倒である。彼には新カント派の価値哲学やシューラーやオーデブレヒトのような一般価値論はない。それは一定の視点への束縛を意味しむしろガイガーはそれを避けたといえる。ガイガーはあくまで経験の次元での直覚による美的価値の分析と記述、そしてそれによる美的なるものの批判以上に進もうとはしない。

なおガイガーは第5章で価値美学にとって最も危険な一般的精神状況として、浪漫主義以降増大してきたセンチメンタリズムとディレッタントイスマとをあげている。これは美

的態度における「内的集中」の批判と関係する。また彼は19世紀末以降に過去の偉大な作品が注目されはじめた風潮や複写による「芸術の民主化」現象を享受美学・効果美学の隆盛の社会的背景とみなし嘆いている。

『芸術の意義』の最後の第6章はかの『美的享受の現象学』でとりあげられた諸問題が美的価値問題の形式的必要条件の問題として扱われている。

ガイガーの「美的価値論」には確かにまだ多くの問題がある。それは美的価値のわずかな基本的契機を述べたにすぎない。自然美と芸術美の相違、芸術一般の価値契機から各芸術ジャンル固有の価値契機への発展やその相互の連関、さらにそれと社会的歴史的条件性との関係などを問うことが問題として残されている。また最高の美的価値とみなされる作品の創造の意味はガイガーにおいては「芸術家の把握の仕方」というあいまいな表現や、リーゲルの「芸術意思」概念への接近において暗示されているにすぎない。これらの批判はあるものの、われわれはガイガーの美的価値論をためらうことなく客観的現象学的美学のすぐれた一つの研究であるということができよう。

4. クーンと美的形式

H. クーン (1899³⁷⁾ の美学研究は1923年の学位論文「シラーまでのドイツ美学における象徴概念」にはじまる。それはベレスラウ大学に提出された。1930年ベルリン大学で私講師をつとめ以降1937年にアメリカに移住するまでの間、美学関係の論文としては、「哲学の問題としての美的自律」(1928)、「近世美学の問題としてのアリストテレスのカタルシス」(1929)、「フマニスムスの精神からのドイツ美学の成立」(1930)、「芸術の歴史性」(1931)などがある。また『芸術の文化機能』2巻(1931)はクーン最初の著書である。彼はアメリカ移住後もK. E. ギルバートとの共著『美学の歴史』(1939)をはじめ多くの美学関係の論文を著わした。彼が1953年ドイツに戻りミュンヘン大学教授となり以降今日に至るまで常にヨーロッパの美学・哲学界の第一人者であったことはよく知られている。

さて、われわれはH. クーンの戦前の美学研究の名著ともいえる『芸術の文化機能』の第2巻『現象と美——美学における内在概念の研究』(1931)を取り上げる。なぜなら『芸術の文化機能』第1巻『ヘーゲルによるドイツ古典美学の完成』がヘーゲル美学の新しい解釈の試みであるのに対し、この『現象と美』は客観的現象学的美学の立場から書かれた美的対象のすぐれた理論であるからである。

クーンのこの研究はやはり当時の美と芸術との対立の問題、そしてそこから生じてきた美的なるものの「危機」の状況と深く関係している。美的なるものへのさまざまな非難の中でその最たるものはすでに見たように芸術学者によってなされたものだといえよう。芸術学者は芸術の本質は美とは違った原理から成り立っているという理由で、あるいは芸術の本質は美的なるものだけでは汲み尽されないからという理由で美的なるものの概念の限

界を指摘し、さらに美学そのものへの不信感を表わしたのであった。クーンはこれに反対する。彼にとって美的なるものに対するさまざまな非難の多くは美的なるものの意味を真に理解していないことからなされているのである。それゆえ美的なるものの自律性を一層徹底して追求し美的なるものの皮相的で一面的な意味を克服すると共にその深い意味づけを得ることにより芸術の本質をも基礎づけることが彼の課題となったのである。

美的なるものの自律化をおし進め芸術の本質を基礎づけようとすることは、またさまざまな美的対象の本質の統一をうち立てることだともいえる。クーンにとってわれわれがエジプトのピラミッド、民謡、祭壇画、アテネの悲劇……さらには風景や静物といったさまざまな客体に共に美を見出し感動するという事実は疑うことができない。それは偶然的なことでも恣意的なことでもない。クーンはこれらさまざまな客体を共に美的対象としてとらえるという事実の一つの事象の本性をみる。芸術学者のいうように作品が単に美的な対象ではないならば美的対象の統一は破壊されてしまうことになるからである。

ではクーンはこの課題をどのようにして解決しようとするのか。クーン自身はこの書物を何ら現象学的研究とはいっていない。しかしこの書の内容はまさに現象学的である。われわれはすでにクーンが20年代末フッサールやプフェンダーの現象学に精通していたことをみた。また1966年の『美学著作集』のあとがきにおいてクーンは当時の自からの美学研究にとって現象学が大きな寄与をしたことを述懐している。そこでは彼は特に「新カント派の思想からの解放をフッサールの現象学に負っていること³⁸⁾」や現象学が「自からの視³⁹⁾ Sehen への勇気と自由とを与えてくれるものである」ことを述べている。ここでは現象学は何よりも一つの方法や学説としてではなく、あらゆるドクサや体系的哲学の一面性・抽象性からのがれ、まさに自からのまなざしで事象そのものに伏在する本質を直観し、そこから思索を展開していくという哲学の根本態度と解されている。この根本態度はこの書においてもみることができる。

さらにクーンは自からの美学をデッソワールの客観主義美学であるといっている⁴⁰⁾。彼によれば客観主義は現象をあらかじめ主観と客観とにわけ、この現象そのものを自律的形式とみなし、客観的に意味を規定しうるものとみなす方法的態度である。この立場は主観主義を排除するものではなくそれを包括し、しかも重心はあくまで客体の側にあると考える。この方法をクーンは「超越論的方法⁴¹⁾」と名づけている。しかしそれがフッサールの中期の超越論的イデアリズムとは関係がないことはいうまでもない。それはともかく以上のいくつかの理由からクーンのこの研究は客観的現象学の立場からの美学研究と考えることが許されるであろう。

さてクーンは美的対象の本質（以下クーンにしたがって美的形式という概念を用いる）のもつ諸特性を感性的現象とそれ固有の内在的發展として記述する。美的領域は認識や実践の領域と共に感性的現象にその出発点をもっている。この場合美的領域と他の諸領域との相違が問題となる。クーンによれば「世界がわれわれの認識の対象として感性的に現象

するものとして与えられている限り、感性的現象は一つの認識の意味をもつ。また（概念的に確信され説明された）現象が行為の対象となり舞台となる限りにおいて、感性的現象は実践的意味をもつ⁽⁴²⁾しかし認識や実践の領域では感性的現象の固有の価値——それをクーンは形象性 *Bildhaftigkeit* とか感官形象 *Sinnenbild* とかいう言葉であらわしている——が見棄てられ、感性的現象は論理的な意味で統一をもつにすぎない事物の特徴に分解されてしまう。またこの特徴はさらに行為において新しい意味付与作用の材料となる可能性をもつ。従って認識や実践の領域では感性的現象はのりこえられて、概念的な意味形成や実践的行為に進んでいくといえる。これに対し美的現象においては感性的現象の固有の価値である形象性が保持され続ける。「美的現象においてはこの形象性の性格が強まるのに比例して、それとは違った理論的ないし実践的な意味付与作用が後退するという特色があらわれ、この体験の流れは完結した直観形式でもっていわばせき止められてしまう。純粹な形象性を確実に保持し続ける中に、そしてこの中にある本質性の展開の中にわれわれが主観を顧慮して『美的体験』と呼び、客体を顧慮して『美』と呼ぶものが成立するのである⁽⁴³⁾」。クーンによれば感性的現象の現象性そのものの高まりであるこの形象性はまさに美的形式の最も基本的な姿なのである。ここでクーンもこの現象性の発見にゲシュタルト理論をはじめとする新しい心理学の知覚理論、フィードラーの「直観的形成」の概念、さらにフッサールや M. シューラーの知覚理論などが大きな寄与をしたことを指摘している。美的形式はそれゆえゲシュタルトとしての前論理的な特有の意味形式でもある。それは抽象・図式化をまぬがれた原初的な具体的な世界のあらわれであって、一切の理論的認識に先立つものである。

次にクーンは美的形式の内在的展開による新たな段階として美的表現および内容の問題を考えている。美的形式は内容空虚なカテゴリーの直観形式に類するものではない。それは何か内面的なものの表現をめざしており内容を伴っていることは、われわれの美的体験を省ってみればすぐに了解される。例えば音楽や抒情詩が言葉ではあらし難い何かの気分をあらわしており、文芸作品は描写内容を作品の重要な構成要素として持っていると考え、また神像が未決定なある宗教的理念をあらわしていると考え、これはきわめて自然だといえる。クーンによれば普通の表現現象は1. 原初的な状態の表現（あの顔は憧れを、この風景は悲しみをあらわしているという）2. 慣習的な態度の表現（黒の喪服は悲しみを、屈んだ姿勢は忠誠をあらわすという）3. 意義表現（複雑な知識を前提に共通の客観的な意味連関としてあらわれる。事物の指示から数学的記号まで）といったいくつかの段階にわけることができる。これと同様に美的表現も1. 気分の表現 2. 描写内容の表現 3. 理念の表現といったいくつかの段階にわけることができる。美的表現はこれら3つの段階を全て互いに連続的に移行しうる形で包括している。従って美的形式は何かの表現であり内容を伴った形式であることは明らかである。ただし普通の表現では感性的現象からまなざしはすぐ離れ、表現された内容のみが注目される。それゆえここでは感性的現象は

いわばスプリングボードの役割をはたしているにすぎず、目標はその背後にある概念的意味なのである。これに対し美的表現では表現内容と感性的現象とが不可分の関係で保持され続ける。文芸作品の描写内容や神像の宗教的意味は形象性と結合することによってのみはじめて美的内容に、従って本来の美的形式となる。クーンの言葉を借りれば、描写内容は現象性そのものに「編入され」、「従属され」、「受け入れられ」てはじめて美的表現となるのである。

現象性と美的表現内容との不可分離性が強調されることにより、クーンにおいては自由美と付庸美、形式美と内容美という区別は第二義的なものとなる。またこの点で19世紀以降強まった芸術のための芸術運動、すなわち内容を極力排除し純粹形式美のみをめざす芸術傾向は、美的形式の偏った一面的理解に導くものとして批判されることになる。

ところでクーンにおいては美的形式は主観によるその評価ないし正しい理解と相関関係にあるものと考えられている。それゆえ美的形式が形象性の段階から美的表現の段階に移行するのに応じて、その理解も形象性の前論理的な直観的な自己了解の段階から言葉による形象の本質契機の記述の段階を経て、さらに制作の意義や作品の歴史性の解明をめざす解釈の段階に連続的に移行すると考えられる。このように美的形式における形象性と表現内容との一致を確信し、その正しい理解を美学の重要な課題と考える見解はラヴェター、ヘルダー、ゲーテらにはじまる観想学やシュライエルマッハーにはじまる解釈学と共通の性格をもつ。そしてここから逆にクーンの美学研究が観想学や解釈学に近く、その美的形式がひとつの認識機能をもつことが明らかとなってくる。ここでいかに美的形式が他律的な内容との関連で理解されるのかという問題が新たに生じてくるが、クーンはこの書物ではこれ以上深く考察してはいない。クーンはただ美学研究においては表現内容があくまで現象形式と必然的に結合していなければならないことを繰り返し強調するのみである。クーンの美的形式とその理解との関係はガイガーの「美的価値」とその記述の関係よりも具体的、合理的となっており、それは一層パノフスキーの作品の層構造と解釈論とに近いものといえよう。

さてようやくわれわれは芸術の文化機能の問題に到達した。これはこれまでみてきた客観的現象学的美学ではほとんどみられなかった問題である。歴史的に省つてみればすぐに気づくように人々はこれまで芸術作品を呪物・道具・装飾・記念物・記録などさまざまな形で利用してきた。人々は作品から諸々の効果を経験し、この効果を実生活・社会の場で役立ててきた。イコンはかつて礼拝、尊敬の対象として実践的意義をもっていたし、饗宴における歌は民衆の集合と一体となって成り立っていた。このような作品のもつ非美的な、他律的な目的、機能、課題といったものをクーンはまとめて文化機能と呼ぶ。この文化機能を排除してこれまで述べてきた限りで美的形式を問題にしている限り、それは一種の抽象にとどまる他はない。美的形式が具体的全体的な形でとらえられるのはそれが文化機能との関連で問われる時である。文化機能は芸術作品の本質に属している。しかし、芸術を

宗教，社会，文化哲学などによって規定するのは明らかに他律的な規定であって，それは美的形式の自律性を侵害してしまうことになる。

これまでクーンは美的形式の形式的小および内容的特性を感性的現象性およびその内在的連続的展開として明らかにしようとしてきた。この基本姿勢は美的形式と文化との関係が問われるここにおいても持ち続けられる。

しかしここでクーンはディルタイの生の哲学から由来すると思われる次のような理論的要請を新たに立てる。すなわち美的形式は人間の生そのものを何んらかの形で反映していると共に，また人間の生そのものが美的形式への適合を示しているという理論的要請である。ここにはまた人間の生の最も根源的な機能を美的形式が果たしているという仮説がある。このような理論的要請によってクーンは美的形式はその内在的自律性を失なうことなく文化の諸連関に内的必然性をもって編入されると考えた。美的形式の法則性そのものが文化機能を代理していると考えたのである。従ってクーンによれば本来の作品観照は作品の単なる造形的契機の直観的評価にとどまらず，また作品の描写内容の美的理解にとどまらず，作品の文化機能の理解にまで深まらねばならない。作品が特定の歴史的現実において果たしている存在論的機能を美的形式に即して把握し理解することが十全たる作品の美的観照だということになる。

要するに美的内在の視点を確実に保持し，しかも芸術作品がそれ固有の現実と精神的意味を獲得する視点到まで高まることがクーンにとっての美学の緊急の課題であったといえる。芸術作品に人間の最高の思想と努力とがみられるということは，その美の純粋性の侵害ではなく，むしろその美の生き生きとした作用を内から支える条件を意味したとさえいえる。それゆえ美的形式は決して単層的で静態的なものではなく，むしろ多層的構造をもち，その内部に両極性の契機を緊張関係として担っている有機体の如きものと考えられる。このような美的形式の深い意味づけによって，自然や生活，そして多種多様な芸術作品というさまざまな客体を「美的」対象として，統一した形で把握することが許されるようになるのである。

最後にわれわれは上述のクーンの見解がまた彼の美学史的な問題意識と密接に関連したものであることを，いくつかの例を挙げて示しておきたい。

まずこの20～30年間の美学における美的内在の研究の中で，クーンは一方において F. ブレンターノ，ディルタイ，クローチェ，リッケルトなどの体系的哲学を，他方においてフィードラーに代表される造形芸術理論に注目する。彼は前者から美的なるものと理論および実践領域との連関の重要さを，後者から主に美的なるものの独自性の解明をそれぞれの長所として学び取り彼の美的形式において一種の総合化を企てたのである。

次にクーンは自らの美学研究の正当さを観念論美学の新たな解釈によって主張する。彼は芸術（美）は理念の感性的現象であるというヘーゲルの命題を高く評価する。その理由は彼が形而上学的な理念を信じているからではなく，この理念の措定によって多様な美的

対象の本質的統一が保証されると考えたからである。またこの命題によってヴィンケルマンに起源をもつ芸術の文化機能の問題が芸術の理想性あるいは内包の問題という形で重視されているからである。さらに観念論美学は本来、客観的な意味形式の研究であり芸術論であり、諸芸術の体系の基礎づけであったという点にも客観主義の立場に立つクーンは、観念論美学の長所を認めている。この点からすればクーンの美学の課題は観念論美学のすぐれた特色を今日に生かすことであり、そのためにかの「理念」に相当するものを美的形式そのものに内在する原理としてとらえ直すことであったといえる。観念論美学は美的形式の分類をそれ自身に内在する原理からではなく、それにとって他律的超越的な演繹の命題からおこった。その結果芸術の分類は多かれ少なかれ実際のわれわれの経験的事実からそれ、実際の多様な作品の美的形式の理解に役立たない、形式的なものとならざるを得なかったのである。

さらにクーンは自らの研究課題の意義を古代ギリシャから現代に至るヨーロッパの美学思想全体の流れの中で問うている。クーンによれば古代ギリシャ以来、技術的実践的な知の性格をもつ芸術論と美の思弁としての哲学という2つの異なった思考の流れが平行して続いている。この流れはルネサンスになってはじめて衝突し、マニエリスムになってはじめて一部互いに浸透しあうようになった。すなわちツッカリ Zuccari やロマッツォ Lomazzo の著作において両者がはじめて結合し、この傾向はドイツのヴィンケルマンや R. メングスにも受けつがれている。ドイツ観念論の崩壊と共に19世紀中頃以降この傾向への反動が芸術学思想の抬頭によって生じてくる。ルーモールによって再び芸術考察は美的観念論から独立する。美学思想史における美と芸術との思考の対立はすでにパノフスキーの『イデア』（1924）にもみられるが、クーンはこの対立が厳密にみれば相対的なものにすぎないと考えている点に大きな特色がある。この点からすれば芸術作品の美的形式の解釈の次元で美と芸術との対立を統一することがクーンの課題であったといえる。⁽⁴⁶⁾

以上によって『現象と美』の要旨はほぼ明らかにされたといえよう。感性的現象から文化機能までを包括する多層的、多機能的なこの美的形式の記述は客観的現象学的美学がもっぱら従来⁽⁴⁷⁾の学説の批判によって客観的な美的現象をいわば消極的に規定しようとしてきた試みに対し、積極的に規定しようとしたものだといえる。また主観の側面の考察においても、ここではまだ輪郭づけに終わっているものの、美的形式の全体的意味の理解、解釈としてとらえようとしている点にも、例えばガイガーの美的価値論を超える積極的な性格を読みとることができる。20年代の美学の根本問題に対するクーンのアプローチの仕方は基本的には他の客観的現象学的美学と同一であるとはいえ、この問題に対する歴史的視点を含むきわめて多様な観点からの追求はこれまでの美学にはみられなかったものである。ノアックと共にこの書物は文句なしに当時の美学領域における最上の研究として推挙されるものである。美的なるものとは感性的現象のまさに現象性そのものに他ならないのであり、そこにあらゆる美学問題の出発点と目標とが常に求められるべきであるという確信こ

そ、クーンの美学の最も根本的な姿勢であるように思われる。そしてこれはまた客観的現象学的美学の根本的姿勢でもあるといえよう。美的形式、文化機能、作品の理解という問題が生じてくるところではいつでもクーンのような研究はすぐれた一つの範例としてかえりみられるにちがいない。

われわれは最後に問題点を2つだけ指摘してクーンの『現象と美』の考察を終わりたい。一つは文化機能に関するクーンの記述はそれまでの美的形式に関する記述とは異なりもはや単純に現象学的とはいえないということである。文化機能の考察には生の哲学あるいは存在論的形而上学の性格が強くみられることは否定できない。クーン自身、美的形式は最高の理論的把握のプロトタイプあるいは文化のマイクロコスモスの象徴であるといい、この言明が一種の形而上学であることを認めている。芸術の文化機能の問題に関して存在論的形而上学的な問題への移行がやむをえないものであるのかどうかという問は、ここでは未決定にしておく他はない。ただ確実にいえることはこの移行が演繹的命題のごとく、開かれた性格をもつ感性的現象を拘束するようなことがあってはならないということである。クーンもいうように「美的形式の内容（文化機能）を無視することはいけないが、しかしこれを重んじるために現象性を克服することはより悪い」からである。

第2はクーンのように美的なるものを現象性の徹底と考えるならば美と芸術とは確かに広義の美的なるものの概念の下で一つの対象世界に帰属することになる。そしてこれが美と芸術との無批判な合一の考えとは全く異なることはいうまでもない。クーン自身、むしろ「芸術の唯美化」に、「美の感覚化」に反対している。このことを認めた上でしかしなお美と芸術とが決定的な乖離現象を示すことは美学思想史の事実から明らかであるし、またわれわれ自身の体験事実からも否定できない。クーンにとっては自然美と芸術美との区別は第二義的な重みしかなかった。しかし例えばパーペートのいうように自然美は人間を超えた超越的価値存在であり、これに対し芸術存在は文化人間学の問題であって、両者には必然的な連関性はないという考え方にも十分耳を傾けるべきであろう。美をそもそも近代的な美的なるものの概念に含めていいのかどうかもお依然と問題でありつづける。

以上われわれは『論理学研究』に代表されるフッサールの初期現象学およびミュンヘン現象学の立場に立つ客観的現象学的美学の流れを20年代を中心に概観しその特色を明らかにした。この美学は美と芸術との対立、あるいは美的なるものの危機という当時の美学の根本問題を美的なるものの自律化を徹底する方向で、しかも客観主義の立場から解決せんとしたのであった。この美学者たちは自然、生活そして多種多様な芸術作品というさまざまな客体をまさに美的対象として把握することのできる条件を感性的現象の徹底化によって解明しようとしたのである。そしてこれによって従来 of 皮相で一面的な、とりわけ主観主義的な美的なるものの意味が克服され、美的対象そのものをしてその本質を語らしめる通路が開かれたのである。ガイガーの美的価値論やクーンの美的形式論はそのすぐれた成

果であり、それはとりわけまた芸術の美的次元のすぐれた考察をも意味したのである。

われわれはもちろん H. コーヘンやオーデブレヒトなどの超越論的イデアリズムに立つ主観主義美学が美的主観の解明にすぐれた成果をあげたことを見逃すものではない。しかし今日の時点からみれば、客観的現象学的美学は多様な芸術作品の分類、美的対象の記述、作品解釈という問題方向において主観主義美学より一層有効性と発展性とをもちあわせているように思われる。この美学はまた基本的には経験主義の立場に立つことから、それは他の経験的個別科学（心理学、芸術学、美術史、文化人類学など）と密接な対話の可能性を長所として持っているようにも思われる。

なおわれわれがみてきた当時の美学の「危機」はなお「美学」内部の危機にとどまり、ガイガーやクーンは実際、ベンヤミンのいう階級闘争に基づく芸術の解放運動や、前衛的なダダの反芸術運動といったものにはほとんど関心を示していなかったといえる。しかしベルガーが述べているように、例えばガイガーの美学が表面上いかに無時間的にあらわれたようにみえても、その根底はワイマール共和国の文化、政治的地盤やミュンヘンの芸術的雰囲気とつながっていることを忘れてはならない。若きベンヤミンがガイガーの講義を聞いたり、当時のミュンヘン大学で M. ウェーバーや H. ヴェルフリン、K. フォスラーらのすぐれた学者が活躍した独特の知的風土を無視してはやはりガイガー美学あるいはミュンヘン現象学の全体像をとらえることはできないであろう。またクーンもワイマール文化の一つの象徴ともいえるべき、シュペングラーの『西欧の没落』（1918）やホイジンガの『中世の秋』（1928）という文化史的思想を無視することはできなかつたのである。見方をかえれば知的関心の相違にもかかわらず、ガイガー、クーン、ベンヤミンさらにはダダイストも、客観的レアリテートへ向かわんとする方法的態度の点では共通するものをもっていたといえなくもない。いずれにせよわれわれの上述の考察は20年代の美学思想の一考察にすぎない。その全体像の解明のためには同時代の文化の全体的状況、実際の芸術状況、そしてとりわけわれわれの立場に近い美学者、例えばリュッツェラー、ウーティツ、デッソワールらの思想をさらに詳細に検討しなければならないだろう。

注

- (1) 戦後から今日に至る美学史については W. Henckmann (hrsg.) : *Ästhetik* (1979) の前がきと同じくヘンクマン編さんによる E. Utitz : *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft I/II* 1914/20 写真再版 (1972) の前がきを参照。そこでヘンクマンは存在論、解釈学、構造主義、アドルノの社会学的美学、インガルデンの現象学的美学、また研究集団として「Hermeneutik」、アメリカの「Aesthetic Criticism」の活動などを新しい重要な美学研究活動として挙げている。なお彼は戦前のドイツの美学の隆盛と比較して今日美学が全体として沈滞状態にあることを認めている。
- (2) 生松敬三『人間への問と現代』NHKブックス (1975) 同『二十世紀思想渉獵』青土社 (1981) を参照。「黄金の1920年代」といったのはピーター・ゲイである (『ワイマール文化』(1968) にて)、「現代思想の坩堝」といったのは生松氏である。
- (3) 美学的発言がないわけではない。『論理学研究』第1巻の冒頭に芸術家の制作や観照の作品評

価は決して客観的な原理によっておこなわれるのではなく、「諸々の内的躍動」や「繊細な芸術家的敏感さと感情」によってなされる。そしてこれは単に作品制作や観照に限らず原則的にあらゆる創造活動およびその成果についての理論的評価にもいえることであるという主旨の発言がみられる。また「多くの芸術家が美学のことを少しも知らなくても美しい作品を制作するように、研究者もいちいち論理学を引き合いに出さなくても種々の証明をなしうる」という発言もある。これらは心理学者の主張の正しい一面をフッサールが認めている箇所での発言である。反面において彼は内容の志向を伴ない価値評価を伴う規範学（美学と倫理学）あるいは具体的な動機づけによる個別科学（歴史学）の学的命題も、論理学の真理同様、心理作用に還元されないことを強調している。

- (4) 厳密に言えば注において「現象学的」という言葉が一箇所みられる。なお改訂版では数箇所用いられている。
- (5) E. Husserl : *Logische Untersuchungen* II/1 S.2 (5. Aufl. 1968)
- (6) a. a. O. S. 6
- (7) なおフッサールは第2巻で言語表現と認識一般の意味作用および表現とを結びつけて論じているが、この言語の現象学はわれわれの当の考察目的とは離れているのでこれについての言及は省略する。
- (8) ミュンヘン現象学派については H. Spiegelberg : *The Phenomenological Movement* 2 vol. (1960), *Die Münchener Phänomenologie—Vorträge des Internationalen Kongress in München* 13. — 18. April 1971. hrsg. von H. Kuhn, E. Avé-Lallemant u. R. Gladiator, *Phaenomenologica*, 65 (1975) を参照。
- (9) E. Husserl : *Husserliana* Bd. 2 S. 60 (2Aufl. 1958)
- (10) E. Husserl : *Husserliana* Bd. 3 S. 52 (1950) 『イデー I』でも現象的所与を重視する発言はなおミュンヘン現象学派によって支持されていた。Vgl. *Die Münchener Phänomenologie*, S. 39f.
- (11) *Jahrbuch für die Philosophie u. Phänomenologische Forschung*, Bd. I. (1913) の前がき。
- (12) プフェンダーの現象学については H. Kuhn : *Phänomenologie und “wirkliche Wirklichkeit”*, W. Trillhaas : “Selbst Leibhaftig Gegeben” を参照。いずれも *Die Münchener Phänomenologie* に収録。
- (13) *Die Münchener Phänomenologie*, S. 13
- (14) a. a. O. S. 12
- (15) M. Geiger : *A. Pfänders methodische Stellung*, S. 3 (1933)
- (16) M. Geiger : *Zugänge zur Ästhetik*, S. 145f. (1928)
- (17) M. Geiger : *A. Pfänders methodische Stellung*, S. 3ff.
- (18) H. Kuhn : *Phänomenologie u. “wirkliche Wirklichkeit”*, in : *Die Münchener Phänomenologie*, (1975)
- (19) Vgl. *Die Münchener Phänomenologie* S. 144, E. Husserl : *Briefe an R. Ingarden*, S. 23 (1968)
- (20) J. Aler : *Half a century of Aesthetics A Retrospect and a Prospect* in : *Proceedings of the Fifth International Congress of Aesthetics* (1968)
- (21) 拙稿（書評）を参照。パウル・メーカー；『西南ドイツ学派の美学』（P. Maerker : *Die Ästhetik der südwestdeutschen Schule* (1973)), 『美学』No. 101 (1975)
- (22) 例えば J. Aler は1913年頃と1964年頃の美学傾向を比較した際、心理学的美学に特に注目している。Vgl. J. Aler : *Half a century of Aesthetics*, in : *Proceedings of the Fifth International Congress of Aesthetics*, (1968)
- (23) Vgl. M. Geiger : *Besprechung von E. Utitz : Grundlegung der allgemeinen Kunstwissens-*

- chaft 1914/20, in : Zeitschrift f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft 16, S. 399—406 (1922)
- (24) 例えば R. Odebrecht : Grundlegung der ästhetischen Werttheorie (1927) の前がきを参照。
- (25) Vgl. H. Kuhn : Erscheinung u. Schönheit. S. 13 (1931)
- (26) Vgl. W. Ziegenfuß : Die phänomenologische Ästhetik, Vorwort (1928)
- (27) ツィーゲンフスのフッサール現象学の理解には問題点が多い。彼は一方で『イデー I』を批判 (S. 17) しながら他方、理念や本質への通路である現象学的還元を高く評価している (S. 11)。
- (28) W. Ziegenfuß : Die phänomenologische Ästhetik. S. 54
- (29) a. a. O. S. 58
- (30) ツィーゲンフスはここから純粋な美的なるものの追求と表現主義とはかの浪漫的イロニーのような人間存在の根本的悲劇を克服する一つの有力な方法であると述べ、現象学の立場から独自の存在論ないし形而上学に移行してしまう。彼はさらに美とミュートス・イロニー・エロス、エクスタシス・表出・様式・象徴等の関係について若干述べているが余りみるべきものはない。
- (31) 新しい心理学については D. Brinckmann : Natur und Kunst, S. 8 (1938), H. Kuhn : Erscheinung und Schönheit. S. 54 u. S. 109. S. 218 を参照。クーンは特に M. Wertheimer : Über Gestalttheorie (1925) と F. Krueger : Über psychische Ganzheit (1926) を評価している。
- (32) ガイガーについては以下の文献を参照。H. Spiegelberg : The Phenomenological Movement vol II. p. 206—218 (1960), H. Zeltner : Moritz Geiger zum Gedächtnis in : Zeitschrift für philosophische Forschung, 14. S. 452—466 (1960), A. Métraux : Zum phänomenologischen Ästhetik Moritz Geigers, in : Studia Philosophica vol. 28 S. 68—92 (1968), A. Métraux : E. Husserl u. Moritz Geiger, in : Die Münchener Phänomenologie. S. 139—157 (1975), K. Berger : Einleitung von M. Geiger : Die Bedeutung der Kunst (1976), W. Henckmann : Moritz Geigers Konzeption einer phänomenologischen Ästhetik. in : Die Bedeutung der Kunst. S. 549—579 (1976), 拙稿 (書評) : モーリッツ・ガイガー『芸術の意義』(1976), 『美学』No. 112. (1978)
- (33) ガイガーはこの価値美学の他に実存哲学の一環としての美学を考えていた。すでに「芸術の心的意義」においても『芸術の意義』においても彼は芸術の主観的実存的意義を自律的な現象学的美学とは違った形で、すなわち実存哲学の中で基礎づけようとした。「美学は人間の実存の認識にとって倫理学、論理学、宗教哲学よりも重要である」(Die Bedeutung der Kunst. S. 302), 「美的なるものは人格的実存の源泉に触れるものである」(a. a. O. S. 304), 「美的体験の決定的な点は自我の改造がおこなわれ……自我の実存的な諸層が揺り動かされることである」(Zugänge zur Ästhetik. S. 117) といった発言は芸術哲学の試みであり実存哲学を予想したものである。
- (34) M. Geiger : Die Bedeutung der Kunst. S. 306 (1976)
- (35) a. a. O. S. 343
- (36) a. a. O. S. 546ff.
- (37) クーンについては以下の文献を参照。Zeitschrift für philosophische Forschung. Bd. 18. S. 708—715 (1964), H. Kuhn, Schriften zur Ästhetik. S. 446—450 (Bibliographie) (1966)
- (38) H. Kuhn, Schriften zur Ästhetik. S. 437
- (39) a. a. O. S. 437
- (40) a. a. O. S. 435
- (41) H. Kuhn, Erscheinung u. Schönheit. S. 9, Vgl S. 40, 100, 130
- (42) a. a. O. S. 11
- (43) a. a. O. S. 11
- (44) クーンは作品観照を文字通り全く非概念的直観形成としてではなく、むしろそれと概念的形成

1920年代における現象学的美学の一考察

作用との共働作用と考えているといえる。これが美的自律性をそこなうことがないのは理論的理性の類比としての美的理性の存在を想定しているからである。

- (45) 美的表現の問題に関しクーンが感情移入美学の問題提起を高く評価している点、注目される。彼はそれを観念論美学の伝統である内包美学を経験主義の立場から新たに基礎づけた一つの試みとして評価する。
- (46) なおこれと関連してクーンは、19世紀中頃に生じた美学からの芸術学の独立の大きな原因として、古典主義に対する反古典主義の抬頭、いいかえれば古い美と新しい美との対立現象を挙げている。古典美が信じられていた時代においてはそれがそのまま芸術であり、それ以外の美や芸術は考慮される必要がなかったゆえに美と芸術は対立する理由もなかったのである。
- (47) H.Noack, *Besprechung von H.Kuhn: Die Kulturfunktion der Kunst* 2Bde, in: *Zeitschrift f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft* Bd.27 S.288—295 (1933)
- (48) H.Kuhn, *Erscheinung u. Schönheit* S.210
- (49) H.Kuhn, *Schriften zur Ästhetik*, S.442
- (50) K.Berger, *Einleitung*, in: *Die Bedeutung der Kunst*, S.12
- (51) Vgl. H.Kuhn, *Erscheinung u. Schönheit*, S.224

○戦前のドイツ現象学的美学略年表

- 1908 W.Conrad, *Der ästhetische Gegenstand—Eine phänomenologische Studie—*
- 1910 M.Dessoir, *Objektivismus in der Ästhetik*, in: *Zeitschrift f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft* 5
- 1911 A.Fischer, *Ästhetik u. Kunstwissenschaft*
- 1911 R.Hamann, *Ästhetik*
- 1911 M.Geiger, *Das Bewußtsein von Gefühlen, Über das Wesen u. die Bedeutung der Einfühlung*
- 1913 M.Geiger, *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*
- 1914 E.Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft I*
- 1915 M.Geiger, *Zur Erinnerung an Th. Lipps*, in: *Zeitschrift f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft* 10
- 1920 E.Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft II*
- 1920 W.Meckauer, *Wesenhafte Kunst*
- 1921 von Allesch, *Wege zur Kunstbetrachtung*
- 1924 H.Plessner, *Mitbericht zu Fr.Kreis 'Über die Möglichkeit einer Ästhetik' u. zu H.Mersmann 'Zur Phänomenologie der Musik'*
- 1924 H.Lützel, *Formen der Kunsterkenntnis*
- 1925 H.Mersmann, *Phänomenologie der Musik*
- 1925 von Allesch, *Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben*
- 1926 H.Mersmann, *Die angewante Musikästhetik*
- 1927 R.Odebrecht, *Grundlegung der ästhetischen Werttheorie*
- 1928 M.Geiger, *Zugänge zur Ästhetik* (1. Vom Dilettantismus im künstlerischen Erleben 2. Oberflächen- und Tiefenwirkung der Kunst 3. Die psychische Bedeutung der Kunst 4. Phänomenologische Ästhetik)
- 1928 H.Kuhn, *Die ästhetische Autonomie als Problem der Philosophie*
- 1928 W.Ziegenfuß, *Die phänomenologische Ästhetik*
- 1929 F.Kaufmann, *Die Bedeutung der künstlerischen Stimmung*
- 1929 O.Becker, *Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers*

1920年代における現象学的美学の一考察

- 1930 M. Geiger, A. Pfänders methodische Stellung
- 1931 H. Kuhn, Die Kulturfunktion der Kunst Bd. I : Die Vollendung der klassischen deutschen
Ästhetik durch Hegel. Bd. II : Erscheinung und Schönheit, Untersuchungen über den
Immanenzbegriff in der Ästhetik
- 1931 H. Kuhn, Die Geschichtlichkeit der Kunst
- 1931 J. Peiffer, Das lyrische Gedichte als ästhetisches Gebilde
- 1931 R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk
- 1932 R. Odebrecht, Ästhetik der Gegenwart
- 1933 H. Kuhn, Rezension von : E. Husserl, Méditations Cartésiennes. Introduction à la
phénoménologie (1931) in : Kant-Studien 38
- 1938 D. Brinkmann, Natur und Kunst Zur Phänomenologie des ästhetischen Gegenstandes
- 1940 F. Kaufmann, Kunst und Phänomenologie