

オーデブレヒトと銅版画

太 田 喬 夫

ルドルフ・オーデブレヒトは1880年代に生まれ今世紀の40年代に死んだドイツの美学者・哲学者である。彼の業績としてはフッサールの『イデーン』Iの超越論的現象学ないし新カント哲学マールブルグ学派のH.コーヘンの方法論を美的体験の考察に応用したこと、カントの「美的判断力批判」を独自に解釈したこと、プロシア科学アカデミーの委託によりシュライエルマッハーの「美学」を1819年の講義草案をもとに新たに編纂したことなどを挙げることができる。また彼の著『現代美学』は今世紀初頭のドイツ美学史研究の基礎文献の一つに数えられている。

ところで大西克礼氏の『現象学派の美学』にはっきりみられるように、オーデブレヒト美学はことに日本では高く評価されてきた。その主な理由は彼の美学が観念論的思弁でも科学的事実主義でもなく、豊かな実際の芸術体験を土台にした直観的でしかも厳密なる哲学理論であったからといえる。それは近代ヨーロッパの美学思想のすぐれた伝統を継承し美学の根本的な諸問題、とりわけ芸術の創造性の問題と真正面から取り組んでいるからである。

しかしオーデブレヒトの経歴自体まだ余り明らかではない。それゆえ彼は美学者である前に銅版画家であったという事実はほとんど知られていない。この小論ではこのような従来ほとんど指摘されてこなかったオーデブレヒトの経歴、銅版画作品を紹介し彼の全体像の解明に若干の貢献をしたい。以下、まず第1章で経歴を述べ、第2章で銅版画作品を紹介、第3章でオーデブレヒトの芸術哲学の中で銅版画がいかに重要な意味をもっていたかということをも明らかにしたい。

1. オーデブレヒトの経歴

オーデブレヒトは1883年9月3日ベルリンで生まれる。彼の生涯は仕事の内容から三つの時期に大別することができる。第1期は1910年頃までのいわば「哲学的」というべき時期である。彼は1902年から6年にかけてベルリン大学で学び1906年には博士論文「ヘルマン・コーヘンの数理哲学」を書く。1908年には『小哲学辞典』を、1909年には『純粹意識の体系学への寄与』をそれぞれ出版する。この時期彼はコーヘンの認識論の研究に没頭し数学概念の助けを借りて純粹意識の領野を一層厳密に境界設定しようとした。のちに彼は

自分の過去をふりかえってこの試みを「若気のあやまち」だったといっている。

第2期は1912年頃から1922年頃までの銅版画家として活躍した時期である。この時期に『現代史のための銅版による注解』、『夢のたわむれ』、『ペール・ギュント』、『情熱』などの銅版画集を出版する。1922年にはベルリン大美術展に作品を一点出品する。この時期には哲学研究に関する著作は何もない。彼はもっぱら銅版画家として作品制作にたずさわった。彼は哲学的時期から芸術表現の時期に転換したことについて次のように述べている。「芸術創造への憧憬は私には必然的に獲得された世界観の綜合の為に生じた。何故なら認識だけが世界内容を決定づけるのではないからである。私は認識にはむしろ美的靈感 *Begeisterung* を高める手段と目的を見出すに過ぎない。それ自身の為に駆り立てる認識は、必然的に極度の緊張に陥ってしまうだろう。」要するに芸術創造は純粹認識では把握できない世界の全体の了解を可能にする。純粹思惟は生の非合理的内容を把握できない。それをなしうるものこそ芸術創造である。そういう確信がオーデブレヒトに生まれてきたのであった。この点で彼は唯美主義者であったといえないことはない。何故なら彼はニーチェの「美的現象としてのみ世界は永遠に正当化される」という主張を信奉していたからである。またオーデブレヒトが芸術表現のために特に銅版画を選んだことにも正当な理由がみられる。彼は次のように述べている。「芸術が認識過程の必然的な継続とみなされるならば、銅版画は明らかにそのふさわしい表現手段である。そこでは色彩の犠牲によって最初から芸術的気分の内容をいわば純粹にアプリオリな形式で表現することができるからである。……純粹なグラフィックとしての銅版画はあらゆる柔弱な技法にさからって最も厳密な材料適合性を要求する。それゆえ私は銅版画の枠組を超えて何か違ったものを表現せんとするような手段につかえることは決してしないだろう。銅版画はもっぱら線だけで表現しなければならない。」彼にとっては銅版画こそ芸術創造の本質を端的に示してくれる芸術形式だったのである。そして彼は第1期の認識論の研究を全く放棄して作品制作に没頭するようになったのではない。むしろ認識の明証の問題の必然的な発展・深化の結果芸術作品の制作に移行したというべきであろう。なお、数少ない彼の友人の1人である数理哲学者ルドルフ・マユット *Rudolf Majut* に宛てた手紙から、オーデブレヒトが作品制作中、印象主義と表現主義との間をあちこち揺れ動いていたこと、2つの芸術様式の理想の間で苦闘していたことが明らかとなる。また、彼は1914年から18年にわたる第1次世界大戦中、ベルリン郊外に避難していたこと、そして特に1922年頃、自己の生活・仕事について深く悩んでいたことなどがうかがえる。

第3期は1922年頃から彼の死の1944年頃までのいわば「美学的」というべき時期である。彼の美学的著作はこの第3期に集中している。この時期彼は芸術固有の価値を理論的に基礎づけようとし、哲学的思索と芸術創造とが美学という学問において結合すべきことを主張する。彼の主著『美的価値論の基礎づけ第1巻美的価値体験』は1927年に日の目を見る。

オーデブレヒトと銅版画

そこでは彼はもはや純粹認識ではなく美的意識をコーヘンに関連してではなくフッサールに関連して研究する。彼は「不幸にもわれわれを2千年にわたって愚かにさせてきたあのプラトン・プロチノスの美の幽霊に対して激しく攻撃した功績者の1人である」と自からを考えている。すなわち彼は美と芸術との原理的区別が必要と考えた1人である。

ところでオーデブレヒトはフッサールに依存する点で確かに現象学に近づいたが、しかし同時にカントとコーヘンから基本的に逸脱してはいかなかった。彼の第2の主著『形式と精神』(1930)は「弁証法的思考の上昇」という視点からカントが非論理的なものの理論的妥当性の問題をいかに解決しえたのかということを示そうとした書物である。第3のすぐれた著作は1931年の『F. シュライエルマッハーの美学』である。これは彼がプロシア科学アカデミーから委託を受け従来未公刊であった講義資料を編纂したものである。これとは別に彼は翌年、シュライエルマッハー美学に関する彼自身の研究を『シュライエルマッハーの美学体系』という書物にまとめている。このシュライエルマッハー研究の功績が認められオーデブレヒトはまずベルリン大学の私講師となり、1939年には同大学教授に昇進する。ベルリン大学では丁度芸術学者M. デッソワール(1867—1947)が教鞭をとっていた時であり、オーデブレヒトとはある程度親交があったものと思われる。この時期デッソワールの主幹する「美学および一般芸術学」の雑誌にオーデブレヒトの美学の著作の書評が、M. ガイガーや H. クーン、それにデッソワール自身らによって掲載されている。またオーデブレヒト自身、この美学雑誌をはじめ、「カント研究」、「ドイツ文献新聞」などの雑誌に、ヴァラシェンクの「心理学的美学」(1930)、フォシオンの「形の生命」(1934)、クルト・リーツラーの「美についての論文」(1935)、パーペートの「キルケゴールと現代美学の問題」(1940)など多くの新刊書評を試みている。彼の晩年の注目すべき著作としては『ニコラウス・フォン・クーとドイツ精神』、『世界体験と哲学的陳述——ドイツ哲学の了解への一寄与』がある。題名からも推測できるように彼はドイツ観念論に大きな関心をもつようになっていたことが明らかである。

ところで1933年のナチスの政権獲得と共にドイツの美学界は自由を抑圧され研究活動は衰退する。オーデブレヒト個人にもさまざまな弾圧の手がおよぶ。マユット宛の最後の手紙(1937年)で彼は、当時の墮落しきった時代に嫌悪の叫びをあげている。マユットのオーデブレヒトへの追悼文は孤高の精神の持主が1944年のベルリン占領の際、悲劇の最後を遂げたことを深い悲しみをもって伝えている。偉大な思索家であると共にまたすぐれた芸術家でもあったオーデブレヒトの横死は大学ばかりでなくまた広く精神世界にとってもかけがえのない損失であると述べている。享年61歳。

2. オーデブレヒトの銅版画

オーデブレヒトが実際に銅版画を制作するようになったのは単に思想上の理由からだけ

オーデブレヒトと銅版画

ではない。彼は子供の頃から美術に深い理解のある家庭環境に育った。彼の父は画家であった。オーデブレヒトはこの父からパリや南フランスへの絵画旅行の話を知りたり実際に素描を教わったりした。オーデブレヒトはまた影画（シルエット）、切抜き細工 *Scherenschnitte* にも巧みであった。マユットの述懐によればこれらの作品は大変優雅な感じのものであったが、その優雅さは時折りぞっとするようなモチーフにゆだねられていたという。切り抜き細工の画はのちに公刊されたい。このようにもともと美術によい環境にはぐくまれ、しかも芸術的素質にめぐまれていたからこそ、オーデブレヒトは純粹認識の研究を克服する過程で世界の十全なる認識手段として芸術創造を実践することができたのである。

さて、以下彼の銅版画作品を若干紹介しその特色を明らかにしてみよう。但しここで紹介する作品はマユットが1919年に雑誌で紹介した12葉に限定せざるをえないことをあらかじめ断っておきたい。（図版参照）

1. 「ポンメルンから」 (*Aus Pommern*) これは初期の作品で、彫刻刀ビュランを使って銅版に直接彫りその凹んだ線にインキをつけて刷ったものである。画面中景には灌木で囲まれた農家からなる村落が、前景にはこの村落に通じている道が、そして後景には田畑とはるか遠くの丘とがそれぞれ描かれている。前景の道は蛇行をなして後景の丘の小道にも通じている。前景の太く鋭い線と後景のわずかなやわらか味のある線、中景の村落のくらさと後景の丘の明るさとが対照をなしている。ポンメルンというバルト海に面した北ドイツの田園風景のもつうらみ深いひょうひょうとした感じが鳥瞰的構図によくあらわれている。

2. 「芸術家の自画像」 (*Selbstbildnis des Künstlers*) オーデブレヒトはこの版画で禁欲的で内省的な自己の性格をよく伝えている。人物の性格の簡潔なる表現という点でこの画はムンクの肖像エッチングを思わせる。技術的には彫刻刀の刃先をうまく利用し、ネクタイ、襟、顎などの鋭く力強い線と陰影とをうみだしている。その結果陰影の部分は画面の白い余白と強い対照を示す。なお、画面右下隅にデューラーのモノグラムに似せたオーデブレヒトのモノグラムがみられる。

ところでオーデブレヒトの銅版画のなかにはモチーフを文学作品から得たもので連作形式をなしているものがかなり多い。ゲーテの『ファウスト』、セルバンテスの『ドン・キホーテ』、ストリンドベルリの戯曲『夢像』 *Traumbild*、ヤコブセンの短篇『ベルガモの黒死病』、イプセンの戯曲『ペール・ギュント』などがある。このなかから以下『ドン・キホーテ』と『ベルガモの黒死病』から各2点と『ペール・ギュント』から1点を取り上げてみよう。

3. 「サンチョ・パンサのさすらい」 (*Wanderung von Sancho Pansa*) (『ドン・キホーテ』から) 細いわずかな線による大地の描写、ためらいがちなりズムをもつ線による人

物たちの描写によって、徹底した無慈悲さが、燃えるような乾いた荒地をひきずるように歩いていくサンチョ・パンサの一行によくあらわれている。葉が縮れて枯れている弱々しい木、ドン・キホーテ、サンチョ・パンサ、馬はいずれも心身共疲れている。ドン・キホーテを乗せているロバだけが線描もしっかり刻られていて、いきいきと元気である。この作品は、ドン・キホーテが夢想するローマン的世界が厳しい現実と直面した時の一種のイロニーを伝えているといえるかもしれない。

4. 『風車』(Windmühle) 『ドン・キホーテ』から)これはドン・キホーテが愛馬ロシナンテにまたがり風車めがけて突撃するや、勢いのある風が吹き風車が動き馬ともどもうしろに投げ出される、その瞬間を描いたものである。画面左下隅に風車の翼の一部が大きく描かれ、中央には翼によって押しやられた馬が高くのけぞっている。ドン・キホーテが持っていた棒の槍はふたつにポッキリ折れている。大胆な構図で力が入った鋭い線が特徴的である。

5. 「疫病からの逃避の途上で」(Auf der Flucht vor der Geuche) (『ベルガモの黒死病』から)これは町の2人の住人が疫病が発生した町から地方に落ちのびていく途中、とある土堤の下で休息をとっている場面である。遠くにかすかに町の建物を望むことができる土堤にはズングリ胴のしだれ柳の大木が立っている。土堤の下には大きな窪みがありその入口にボロをまとった2人が疲れきった表情で休んでいる。1人は腰をかがめた老人で何か不平をいっているかのようである。もう一人は若い女性で、彼女は土堤にもたれかかって全く放心状態にいる。窪みの楕円形を中心に1つの円環が、また逆立ったボサボサの髪の毛を思わせる柳の木を軸に大きな円環が、この画の構図として意識されているようにみえる。この構図と、窪みの入口や土堤の雑草の粗く単純な、しかし速度感のある斜めの線描とにより、この画は『ベルガモの黒死病』がもつ悲惨さの気分を、とりわけこれからさらに事態が悪化していくであろう無気味さの予感をよくあらわしている。

6. 「僧の説教」(Predigt des Mönches) (『ベルガモの黒死病』より)これは『ベルガモの黒死病』のクライマックスの場面である。ベルガモの教会にやってきた異国の苦行僧の一行のなかの1人の若き僧が疫病によって衰弱しきった町の人々に恍惚とした表情で地獄の世界を物語っている。頬がすっかり痩け落ちた僧は薄暗い教会内の一隅の階段の上で、両手で大きな仕草をしながら説教をしている。しかし聞き入る住民はわずかであり、しかも彼らは皆苦しみ、発狂し、放心していて、僧の説教をまともに理解できる状態にはいない。この作品は低い視点からの斜め構図、人物の簡潔な鋭い線描写、陰影効果、特に線描のみによる闇と光とのコントラスト効果等の造形的特色をもつ。これらの特色によって作品は当の文学作品の内容であるぞっとするような気分、異様な深みのある精神性・幻想性を獲得しているといえる。

7. 「アニトラの踊り」(Anitras Tanz) (『ペール・ギュント』から)これはベドウィ

オーデブレヒトと銅版画

ンの娘アニトラがペルシャ王の前で踊ることにより国民同胞の救命を哀願する場面である。テントの松明の明りはアニトラの伸された両腕やうしろに反らした顔などの裸の上半身をくまなく照らしている。半円形にとり囲んでいる音楽隊と女奴隷はこの少女を引き立てる役割を果たしている。右側にパール・ギュントがソファ椅子に坐ってじっと踊りを眺めている。この作品は彫刻刀と針とによって非常に繊細な明暗のニュアンスを巧みに表現している。これによりオリエントの専制王のもつ甘美で幻想的な雰囲気がかもし出されている。

8. 「死神と少女」(Tod und Mädchen)この版画には明らかにM. クリッガーの影響がみられる。青春の幸福の時は極めて短かくその後には苦しみが待ち受けている——そういう生へのはかない感情がこのモチーフにあらわされている。背後の公園内部には、寺院の屋根、水盤、まっすぐ聳えたポプラの樹木などがみられ、公園はいわば青春の幸福の象徴として描かれる。骸骨姿の死神はこの公園から少女を掠奪して公園の長い白壁に沿って歩み今まさに地下の階段に降りていこうとしている。白壁には死神と少女の影がはっきり映っており、それは未来の不幸を予言しているかのようなのである。しかし少女は頭を死神の肩によりかけ、手と髪の毛は死神の胸の上に投げかけている。このような少女の姿態からは抵抗よりむしろ一種の優雅さが感じられる。それはホーフマンスタール Hofmansthal, Hugo von. の初期の抒情的象徴詩に通じる甘く悲しげな世界である。

9. 「昔の歌」(Ein altes Lied) 浮浪人の身なりをした老いた男がだらしなく木にもたれて笛を吹いており、その足元には若き女性が腰をかがめてじっと笛の音を聞いている。2人の背後には広葉の潤葉樹がうっそうとした森をなしている。作品のモチーフは明らかではないが、老人と若き女性との対比、背景の錯綜した森の描写を通して何らかの人生の深い意味を象徴的にあらわそうとしたものと思われる。

10. 「薬草採りの女」(Kräuterweib) この版画は簡素な線描で力強く歩む老農婦を比較的リアリスティックに描いている。これは彼女の生活が満足いくものであることを暗示している。リーバーマンの版画「イスラエルの盲目の男」が思い出される。

11. 「死んだ春」(Toter Frühling) この作品の女性は、上の作品とは反対に、両手が何かを触ろうとするがよるべなく空をさまようだけであることからわかるように暗い気分の画である。

12. 「着衣」(Beim Ankleiden) これは日常生活の一光景を描いた気軽な感じの作品である。大胆に生き生きと描かれている。

さて、以上のオーデブレヒトの銅版画の紹介から次のことが明らかとなる。まず第1に彼は銅版画によって彼が美学理論で述べている「気分領帯」の形成をいかに具体的に考えていたかが明らかとなる。気分領帯とは人格の全体を支える感情性であり、それは生の根源的気分ともいえる。それは具体的にはパトス的なもの、聖なるもの、ローマン的なもの、ディオニュソス的なもの、英雄的なもの、素朴的なものといった類型をなす。従って彼がめ

オーデブレヒトと銅版画

ざす芸術は気分芸術であるといえるかもしれない。しかしいうまでもなくそれは通俗的な意味での感情移入をひきおこしやすいセンチメンタルな芸術とはほど遠い。それはまた文学作品の為の単なる挿絵芸術に甘んじるものでもない。そうではなくそれは自立した一個の造形世界である。第2には造形上の特色から、また彼がモチーフを借用した主として北方ヨーロッパの文学風土の特色から、彼の銅版画は一種の表現主義的性格を濃くもっていることが明らかとなる。造形的には直接 M. クリッガーやムンクから大きな影響を受けていることも否定できない。彼の銅版画には客観的描写につかえるような線、一様な直線というものはほとんどみられない。彼の線には常にふるえ、抑揚のリズムがある。また彼の銅版画にはモノトーンで明暗、光と影の微妙なニュアンスが巧みに表現され、しかもそれが対象の再現よりも彼の内的感情の表出をめざしているということが出来る。彼の空間処理は合理的遠近法的なものというより、むしろ画面の無限定性を自由な想像力の働く場と考えているものである。画面の空白の地が効果的に残され、斜め構図や円環状構図がしばしばみられるのもその為であろう。以上のような理由から、オーデブレヒトの銅版画は表現主義的性格を持っているということがいえる。なお、彼はエッチングより直接銅版にビュランや針でデッサン(ドライポイント)し、自から銅版を刷りあげることが好んだようである。

3. オーデブレヒトの芸術哲学と線画

オーデブレヒトは銅版画に関する特別の芸術論を展開しているわけではない。しかし彼は線画について独自の芸術論を展開している。彼のいう線画 *Zeichnung* とは単色、特に黒色での線描からなる銅版、木版、リトグラフなどの版画(グラフィック)と素描(スキッチェ)を指す。これら線画は油彩、フレスコ、グワッシュ、水彩、パステルなどの色彩絵画 *Malerei* と対立する芸術形式である。彼は銅版画を線画の代表的なものと考えている。

オーデブレヒトによれば、線画がめざすものが絵画の美学と違うのは当然である。従来色彩絵画が画の代表と考えられ、絵画の美学でもって画についての芸術論一般が展開されがちであった。この枠組のなかでは素描は下絵として完成した絵画の準備段階、前段階のものとし認められず、独自の芸術的価値をもつものとは考えられはしなかった。グラフィックは印刷芸術としてその複製機能が注目され聖画像、科学図面、書物の挿絵、戯画などとして活用されたが、その芸術的価値についてことさら顧みられることはなかった。芸術的価値という点ではグラフィックも素描も絵画に劣るものとみなされていた。

近代美学によれば絵画は三次元の自然を二次元の平面に再現描写することを課題としている。絵画はそのモチーフが卑近な日常的なものであれ、あるいは最高の悲劇的なものであれ、自然のイリュージョンをひきおこすことによりわれわれの心を揺り動かすことをめざしている。従って絵画は現実の物質的自然界の存在を描写するのにふさわしい芸術形式であるといえる。何故なら絵画は色彩によって物体の物質感、現実感、光の反映を自由に

オーデブレヒトと銅版画

処理しうる力をもっているからである。これに対し線画は自然模倣から最も遠ざかった精神的な内面世界を表現するのに適した芸術形式である。線のリズムとモノトーンによる明暗のコントラストとを固有の手法とする線画が描く世界は本質的に非対象の世界であるからである。従って線画が絵画と同じように単なる自然の再現をめざす場合には線画の存在価値は小さくなってしまふ。この点、デューラーの線画はそれ独自の課題を追求しているゆえに価値が大きい。彼は現実の色は精神的世界を破壊する危険をもっていることを知っているゆえに線描でもって色彩絵画に似せようとはしなかった。線画は太陽といった直接の光、夜といった直接の暗さをも描写しうる。線画では太陽を描くに円の輪郭線で十分であり夜もほんのわずかな斜線で暗示することができる。線画は絵画よりはるかに小さな明暗の段階をも自由に処理しうる長所をもっている。

以上のようなオーデブレヒトの考えに大きな影響を与えた1人として版画家の M. クリンガーをあげることができる。2人とも線画の独自の美的価値を認め、それを場合によっては絵画よりも優位に置こうとさえする。また2人は作品素材の美的意義を強調しその際銅版画の優位を説く点でも一致している。なかでもオーデブレヒトは銅版画を彼の美学の中心原理である「材料適合性」の原理が典型的に作用する芸術形式とみなしている。芸術表現の材料・手段にはその材料・手段に固有の性質があり、しかも他によってはあらわすことのできない精神が内在している。これは材料には材料独自の技術的取扱いが必要であるというだけでなく、材料独自の精神的権利も尊重されねばならないということである。このような性質や精神は一方的に人間の意志で自由に処理できるものではない。それらを生かすためには手仕事におけるように自己を滅した帰依の態度が必要となる。この態度こそ作品素材との真の対決であり、また道具との真の対話であるといえる。銅版画は銅版、彫刻刀、針、紙、インクなどさまざまな性質をもった材料、道具を用いて制作されるゆえにとりわけ材料適合性の原理が尊重されねばならないのである。

オーデブレヒトは作品素材の美的意義を重視するだけではない。彼はさらにそれとの関連において「線画」そのものに真の美的対象をみようとす。彼は線画はあらゆる画にとって最も本質的なものであると考える。すなわち線画こそ芸術創造の根源であり、それゆえすぐれた芸術作品には必ず線的なものが存在しなければならないという。これがもし欠如しているならば、本来的な美的価値体験は不可能となる。この線的なものはスキッツェそのものでもある。オーデブレヒトの言葉を借りていえば、それは「自然の外被が裂けてその内部が露わになったこと」を意味する。これは同時に人間の内なる自然が露わになったことでもある。芸術家は本来、線的なもので自己の個性の類似性を象徴的に表出するのである。太い線と細い線、鋭く強靱な線と丸くやわらかな線、同じ太さで同じ間隔の規則的な線と途切れがちで自由に重なりあう不規則的な線など、線は独特の多様な表現性を帯びている。それは線が外界の対象の再現機能をもっているからではなく、独自の運動感覚

をひきおこす作用を内在せしめているからである。

線的なもの、スキッツェは律動的性格をもつゆえ、作用形式とも呼ばれ、作品の描写形態としての単なる存在形式から区別される。オーデブレヒトによれば絵画の美的体験においては観照者が存在形式の知覚から作用形式への知覚に転換することが大切な課題となるが、線画においては作用形式がいわば最初から存在するゆえ、美的体験が容易に成立する。しかしこの作用形式は単なる構図や幾何学的形態およびその機械的な反復形式などをさすのではない。それは常に内容と不可分であるゆえ内的形式とも呼ばれる。それはかの「気分」を担った形式、有機的な形式、作品素材の固有の性質と結合した形式である。それはまなざしを固定的な描写形態から解き放ち、イデールな目標を志向させる形式であるともいえよう。

要するに線的なもの、スキッツェにおいて芸術家の人格感情たる一定の気分が象徴的に表出される。また線的なもの、スキッツェの直観によって感情形成が真に完成するのである。

以上の考察からオーデブレヒトの美学理論がいかに線画を頭に描いて展開されたものであるかということが明らかになるであろう。彼が美的価値体験の構造を説明する際、例証としてデューラーの「騎士と死と悪魔」（銅版）、「聖ミカエルの龍との戦い」（木版）を選んだのはそれなりの理由があったからであるといえる。その際注目されるのは彼が作用形式をスケルツォ、アレグロ・コンブリオといった音楽用語で説明していることである。彼は他方ポッティチェルリの「マグニフィカート」やフォイエルバッハの「プラトンの供宴」などの絵画をも例証として取り上げている。しかし彼は前者においては線の律動的な「同心円的完結性」を作品の本質とみなし、後者においては色彩について言及しているものの、形式と比べれば、それは極めてひかえ目なものでしかない。彼は色彩より線による形式を好む。彼は色彩がもつ官能的な力が美的認識の厳しさをそこなうのを恐れているかのようなのである。彼は「色は形なくしては何もできないが形は色なくして全てを可能にする」ともいっている。なお彼はすぐれた線画の作家としてデューラーをはじめジョンガウアー、クラナッハ、ホルバイン、レンブラント、ゴヤなどの巨匠の他にメンツェル Menzel、レーテル Rethel、コドヴィッキ Chodowicki、デュボン Dupont、カロ J. Callot などを挙げている。またホーガース Hogarth の『美の分析』の書にも注目している。

オーデブレヒトが線画に独自の美的価値を認め作品素材の意義を強調することによって自然模倣としての芸術観や仮象論、あるいは感情移入美学などに代表される近代美学の枠組を越えようと努めていたことは明らかである。この意味でオーデブレヒトは確かに20世紀の美学者である。しかし他面、彼は平面の純粹抽象形態には美的意義を認めようとはしなかった。この点彼の理論は純粹装飾や現代の抽象美術に対して一つの限界を示している。具象的なモチーフが作品に極小の形で存在しなければ美的体験は内容空虚なものとなり、

オーデブレヒトと銅版画

それは一種の主知主義，形式主義に陥る危険があると彼はいう。われわれはこの彼の考えを古く狭いものとして簡単に排除してしまうより，むしろこの考えのもつ深い意味をくみとるよう努めるべきであろう。彼もいうように芸術体験は単なる感覚的快や娯楽と同じものであってはならない。それは普遍的な人格感情の自覚形成をめざすものであり世界の全体を理解を可能にするものである。オーデブレヒトはすぐれた美学者であり，銅版画家であった。彼はすぐれた線画美学者であると共に表現主義的な芸術家であったといつてよいであろう。

参 考 文 献

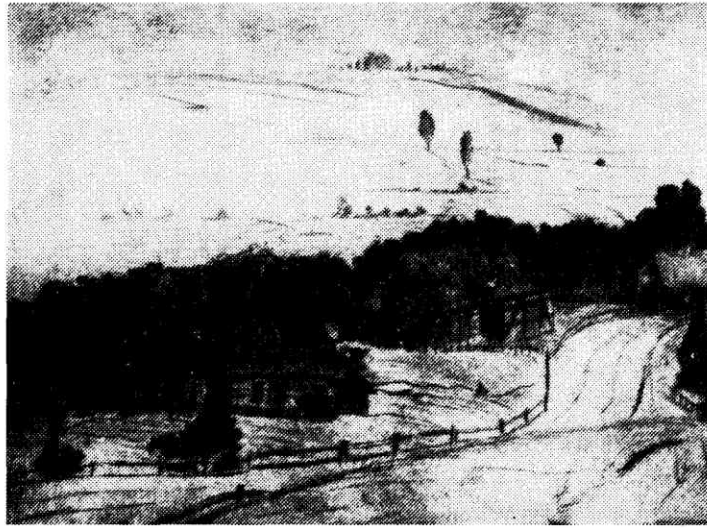
1. 美学研究第一輯（東京帝国大学美学談話会編，昭和4年，104～7頁），脚注「オーデブレヒト小伝」（渡辺吉治著）
2. Rudolf Majut, 「Rudolf Odebrecht」 in : Philosophische Studien, Bd. II. Hefte 3—4, Juli, 1951, S.257—9
3. Rudolf Majut, 「Rudolf Odebrecht」 in : Westemanns Monatsheften, LXIV 1919/20, S.58—65

4. Max Klinger, Malerei und Zeichnung, 1891

オーデブレヒトの著作目録

- 1906 Herman Cohens Philosophie der Mathematik. (Dissertation)
- 1908 Kleines philosophisches Wörterbuch.
- 1909 Beiträge zu Systematik der reinen Bewußtseins.
- 1920 Radierte Glossen zur Zeitgeschichte. Mappe mit 40 Originalradierungen u. Titelblatt in Künstlersteinzeichnung
- 1921 Ein Traumspiel. Mappe mit acht Kaltnadel-Originalradierungen zu dem Drama A. Strindbergs.
なお，以下の版画集が，彼の「第2期」に出版されている。
Peer Gynt. Mappe mit zehn Lithographien.
Eine Passion. Mappe mit 12 Lithographien.
- 1925 Kunst und ästhetische Wertung. Zum Grundproblem der Ästhetik. in : Geisteskultur Bd.34. I
- 1927 Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie. I. Das ästhetische Werterlebnis. rez. von M. Geiger in : Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Bd. 25S.63f. (1931), rez. von Grossart in : Kant-Studien Bd. 35S. 533f. (1930)
なお，II. Morphologie der ästhetischen Wertzone は未刊。
- 1929 Gefühl und schöpferische Gestaltung. Leitgedanken zu einer Philosophie der Kunst. rez. von H. Kuhn in Zeitschrift f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. Bd.24 S.63f.(1930)
Gefühl und Ganzheit. Der Ideengehalt der Psychologie Felix Kruegers. rez. von A. Ehrhardt in : Zeitschrift f. Ästh.u. allg. Kunstwiss. Bd. 25 S. 156f. (1931)
Wesen und Ziele des philosophischen Schulunterrichts. Philosophie und Schule Bd.I
Unendlichkeitsproblem in : Mathematikunterr.d. Prima
- 1930 Form und Geist. Der Aufstieg des dialektischen Gedankens in Kants Ästhetik. rez.

- von K. Gassen in Zeitschrift f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. Bd. 27 S. 341f.(1933), rez. von H. Paret in : Kant-Studien Bd. 35 S. 534f.(1930)
- Problem der willensfreiheit als Thema der philosophischen Arbeitsunterrichts.
- 1931 Friedrich Schleiermachers Ästhetik (Herausgegeben von R.Odebrecht).Im Auftrage der Preußischen Akademie der Wissenschaften und der Literatur-Archiv-Gesellschaft zu Berlin nach den bisher unveröffentlichthen Urschriften. rez.von M. Dessoir in Zeitschrift f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. Bd. 27 S.59 (1933)
- 1932 Schleiermachers System der Ästhetik. Grundlegung und problemgeschichtliche Sendung. rez. von E. Weil in Zeitschrift f. Ästh. allg. Kunstwiss. Bd. 27 S. 59-61 (1933)
- Ästhetik der Gegenwart. rez. von K. Gassen in Zeitschrift f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. Bd. 27 S. 342 (1933), rez. von F. Kaufmann in Kant-Studien Bd. 39 S. 228-231 (1934)
- 1934 Nikolaus von Cues und der deutsche Geist. rez. von R.Majut in Zeitschrift für deutsche Philologie LIX(1934), rez.von E.Hoffmann in Kant-Studien Bd. 40 S.298f. (1935)
- (Buchbesprechung) Wallaschenk, Richard : Psychologische Ästhetik, 1930 in: Kant-Studien Bd. 39 S. 234f.
- 1935 Werkstoff und ästhetischer Gegenstand. in : Zeitschrift f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. Bd. 29 S. 1-26
- 1936 (Buchbesprechung) Henri Focillon : Vie des Formes, 1934, in : Zeitschrift f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. Bd. 30 S. 336-9
- (Buchbesprechung) Kurt Riezler : Traktat vom Schönen, 1935. in : Deutsche Literaturzeitung Hefte 32, S. 1348-51 (1936)
- 1938 Welterlebnis und philosophische Rede. Ein Beitrag zum Verstehen deutscher Philosophie.
- 1941 (Buchbesprechung) Wilhelm Perpeet : Kierkegaard und die Frage nach einer Ästhetik der Gegenwart,1940, in : Deutsche Literaturzeitung Hefte 11/12, S. 251-4
- 1942 Friedrich Schleiermachers Dialektik (Herausgegeben von R. Odebrecht) Im Auftrage der Preußischen Akademie der Wissenschaften auf Grund bisher unveröffentlichthen Materials. (Reprografischer Nachdruck 1976)
- なお、以下の論文は出版年など不明。
- Solger und die romantische Idee. Das Gefüge des religiösen Bewußtseins bei Schleiermacher. (1979年8月)



1. ポンメルンから



2. 芸術家の自画像



3. サンチョパンサのさすらい



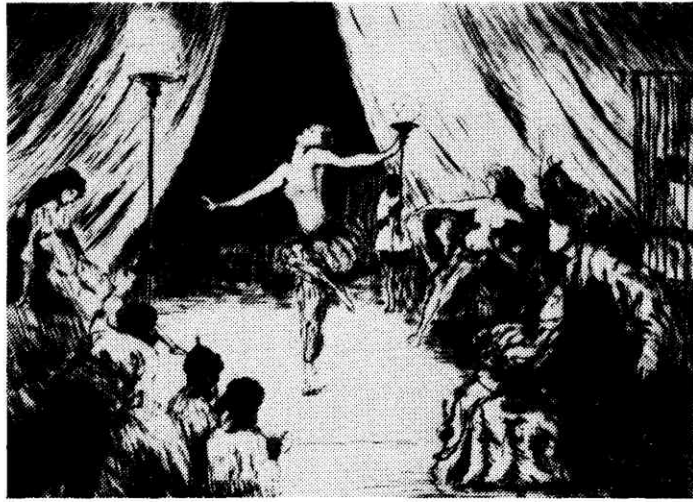
4. 風車



5. 疫病からの逃避の途上で



6. 僧の説教



7. アニトラの踊り



8. 死神と少女



9. 昔の歌



10. 薬草採りの女



11. 死んだ春



12. 着衣