

Title	表現主義と宗教：世俗化した世界における宗教芸術
Author(s)	深井, 智朗
Citation	キリスト教と諸学：論集, Volume14, 1999.12：81-109
URL	http://serve.seigakuin-univ.ac.jp/reps/modules/xoonips/detail.php?item_id=3202
Rights	



聖学院学術情報発信システム：SERVE

SEigakuin Repository for academic archiVE

表現主義と宗教^①

——世俗化した世界における宗教芸術

深井智朗

はじめに

本日はお招きいただき光栄に思っております。先日講演の打ち合わせをさせていただきました時に、先生方のお考えの「音楽社会学」という分野について詳しくご説明をいただきました。私にとつては大へん興味深いお話でした。私が「音楽社会学」とお聞きしまして最初に思い浮かびましたのはテオドール・アドルノの名前なのですが、この研究会の視野はそのようなものを包括する、さらに広く、また学際的なものであることを教えていただき、勉強不足を恥じた次第です。それにもかかわらず、私が本日お招きに応じさせていただきましたのは、ひとつには、私は日頃から現代社会におけるキリスト教、とくにプロテスタンティズムのアポロゲティク(Apologetik)ということを考えておりまして、プロテスタンティズムの立場からの芸術論ということ、あるいはまたそれと関連しまして一般的には世俗化した、と言われる現代世界における宗教芸術というのはどういふものかということについて考えてみたいと思っていたからです。

ただ先ほど私をプロテスタントの神学者とご紹介くださいましたが、その点については大変申し訳ないのですが、

私は自分が神学者であるのかどうか自信がありません。客観的にも神学者などとは言えない立場にあります。それでキリスト教神学の立場から今日は話してもらいたいといわれ、引き受けたのですが、看板に偽りありという思いがあります。しかし他方で私の母校であるアウグスブルク大学やミュンヘン大学の恩師の方々は、このような学際的な研究会に大変積極的でありまして、私もそのような中で教育されてきたものですから、今日のようなお申し出をいただきますと、力不足であることは十分承知しておりますが、積極的に取り組んでみたいと思ってしまうのです。ですからどれ程意味あるお話ができるかどうか分かりませんが、用意してきましたことをまず申し上げます。

1 世俗化した世界

さて本題に入りたいと思います。今日「近代世界」の定義として、一般に流布しているもののひとつに「神的东西を喪失した世界」という言い方があると思います。「世俗化」ということで考えられていることもほぼ同じことであると思います。「もはやあらゆる世界システムについて神なしに説明できる」のが近代世界であり、「科学と技術によって規定されたわれわれの現存の世界の現実性を理解するために、神という単語は邪魔になるとまではいえないにしても、なくとも済むようなものになってしまった」のが現代であると私の恩師ヴォルフハルト・パネンベルク教授は言っております。

カール・レーヴィットは近代世界においては、かつて「神」がいた場所に「人間」がいるというようなことを述べておりますが、それはこの事態についての説明としては正しい視点を提供していると言ってよいのではないでしょ

うか。たとえばかつては神の歴史支配とか摂理を神の意志と呼び、神を中心に世界システムを説明してきたわけですが、現代においては人間の宇宙計画や自然保護が、かつて神がおかれていた位置にあるわけです。レーヴィットは近代世界は構造的にはかつてのキリスト教的なシステムが残っているが、しかしそこでは超越の領域や神的なもののは失われていると考えているのです。

つまりそのことは逆に言えば、近代世界では、確かにもはや神から出発することはなくなったとしても、その構造においてはなおキリスト教的なものが残っている世界なのだということをも意味しているように思います。近代のさまざまなシステムの中に世俗化した、つまり超越の次元を失い、ちやうど転倒した形の宗教的なもの、あるいはキリスト教的なものを見出すことは容易なことであると思います。カール・シュミットの「近代国家論のあらゆる枢要な概念は世俗化した神学概念である」⁽⁵⁾という命題はあまりにも有名です。あるいは近年の科学史の研究成果が、かつての「科学と宗教との闘争の歴史」というような見方ではなく、「近代自然科学の母としての自然神学」という見方を提示していることは良く知られていることでもあります。

そうしますと、今日の世界を考えますときに、まったく宗教を無視した議論を展開するというのは大変に乱暴な議論ということになるのではないのでしょうか。確かに近代人は意識していないかもしれませんが、近代世界はその深層構造においてはなお宗教的であると言っても過言ではないと思います。しかし他方で、その深層構造において宗教的であると言った場合でも、それはもはや中心を失った、意味のない枠組みだけが残っているのだという見方もできるわけです。それは正しい視点でありましょう。ですから、宗教の側では、この世俗化しているが、枠組みは残っているということに単純にすがってはいはならないわけです。むしろこの枠組みについて、もっと積極的な議論をしなければならないわけです。つまりこのような深層構造を持っているからと言って、他の社会システムと

の関係について、かつてのような意味で、単純に宗教的なものとの結びつきを議論したり、それを正当化することはやはりできないということがあります。

それでは芸術の領域においてはどうか。宗教学者ミリチャ・エリアーデの次のような言葉はこの問題を考える上で参考になります。彼は一九六三年にジョン・ネフ・センターでシャガールと共に講演を行っております。シャガールが彼の仕事についての自伝的な講演を行った後に、エリアーデはシャガールの仕事について次のように述べました。エリアーデの証言によれば、それは必ずしも「聴衆の賛成を得ることができるとような見解ではなかった」ようです。「シャガールはあのようなキュービニズムに見られるような美的宇宙の破壊と時代を共有していた。確かに彼も空中を舞い、頭が然るべき位置にない、さまざまな人物を描いたけれども、彼の作品においては、世界は無化されていないし、カオス化されていない。それどころかシャガールの世界は変容されて、神秘に満ちている。例えば動物（とりわけロバ）。そこに私はメシア、あるいはパラダイスの徴候を認める。シャガールの絵画には楽園への郷愁が染み込んでいる」^⑥。エリアーデはここで世俗化した世界における宗教芸術の意味について語っているのではないでしょうか。

多くの人々にとって、この世俗化した世界においてはもはや「宗教芸術」という言葉はかつていわゆる「キリスト教世界」というようなものが存在した頃のような意味を持たなくなっております。「意味を持たなくなった」と人々が考える場合、そこには、例えば少なくとも十九世紀までには意味を持っていたようなキリストの十字架画や聖母マリアの絵が、今日の世俗化した世界に生きる人々には意味を持たなくなったという状況を念頭においているのだと思います。宗教芸術はかつては宗教的な啓蒙という意味を担っておりました。東方キリスト教におけるイコンはその典型的なものであり、十字架像やマリア像は、あるいは東洋における仏像なども、宗教的な敬虔の現れ

であったと思います。それ故に人々はそこから宗教的な敬虔の本質を読み取ることができました。しかし今日、十字架像も、マリア像もそのような宗教的な意味を失ってしまい、若者の胸のペンダントとなり、聖母マリア像はフェミニズムの批判の対象となってしまう。世俗的な芸術が教会の支配から自立したために宗教芸術は力を失ってしまい、それどころか世俗化され、普遍的な内容を持つ宗教芸術であった伝統的な宗教芸術は、パロディシカルなことですが、単に宗教的な内容をもった世俗芸術となってしまうのです。つまり現代人はもはや聖母子像を見て、宗教的なものを感じとることがなくなつたのです。その意味で宗教的な題材を描くことで宗教芸術などということはできなくなつたのです。つまりエリアーデは、たとえばシャガールの宗教的なものを題材にした絵画よりも、一見伝統的な宗教絵画の伝統を破壊したような手法の、それも宗教的な題材を用いていない絵画の中に、逆に宗教的なものを感じ取るというのです。エリアーデはこの世俗化された世界においてなお宗教芸術が可能であり、むしろ芸術の中にそのような要素が保存されていることを語っているのではないのでしょうか。それではこの世俗化した世界における宗教芸術とは何なのでしょう。この問いに、最後にもう一度立ち返ることにしたいと思います。

今日はこの問題、つまりこの世俗化した世界における宗教芸術の可能性というについて考えるために、いわゆる「表現主義」と呼ばれる芸術運動をひとつのサンプルとして取り上げてみたいと思います。それによつて今日における芸術と宗教の問題について考えてみたいと思うのです。その際の検討の方法は、美術史や美学の方法によるのではなく、また思想史や精神史の方法によるのではなく、いわば神学的方法であります。

2 表現主義について

① 表現主義の定義について

さて「表現主義」についてお話しするわけですから、「表現主義」についてここではどのような意味で用いているのか説明しなければならぬと思います。その厳密な定義ということになりますと、それはこの講演の課題を超えておりますし、私に求められていることではないと思います。ですからここでは本論との関係で必要な用語の規定を私なりの視点から行うことにとどめたいと思います。

最近翻訳も出ました、ヴァージニア・ヴォルフの『ロジャー・フライ伝』によれば、一九一〇年の一月に、『バーリントン誌』の編集者ロジャー・フライ企画による「マネとポスト印象主義」という展覧会がロンドンで行われたことが明らかにされております。フライは「印象主義以後」の絵画の傾向を「ポスト印象主義」と呼びました。彼はマネを印象主義とポスト印象主義の移行期の画家と見ているのだと思いますが、研究者たちはこのフライが「ポスト印象主義」と同じ意味で「表現主義」という用語を用いていたことを明らかにしています。そこに「表現主義」という言い方の出発点をとりあえず見ることができないのではないのでしょうか。あるいはW・ヴォリンガーの名前を思い起こすべきでしょうか。

「表現主義」についてのより厳密な定義としてはパウル・フェヒターの『表現主義』（一九一四年）を思い起こすべきではないでしょうか。フェヒターはこの中で表現主義に二重の定義を与えております。彼の広義の定義はフライの表現主義の定義と重なっていますが、彼はもう一方で狭義の表現主義の定義として、この芸術運動のゲルマン的展開に「ドイツ表現主義」という定義を与えております。フェヒターはこの「ドイツ表現主義」に、「近代の物質

主義的な傾向」に対する「人間の内なる精神のプロテスト」を見ており、その本質は「形而上学的なものへの欲求」にあると述べております。

表現主義におけるこのようないわばゲルマン的な展開に注目した人物としてもうひとりエツカルト・フォン・ジドウのことを思い起こすことができると思います。シドウは私が日頃から親しんでおります哲学者神学者パウル・ティリツヒの少年時代以来の友人です。シドウは『ドイツ表現主義の文化と絵画』（一九二〇年）の中で、表現主義のゲルマン的な展開とドイツ精神史とを結び付けるための努力をしました。ティリツヒがこの書物についての書評の中で述べている通り、「ドイツ表現主義とはマティスに代表されるフランス表現主義がそうであるように純粹性や客観的な表現に対して、現実と形而上学の間に存在する、決して意識されることのない主観性の表現である」ということになりました。

さてこの講演で表現主義、あるいは表現主義的なものという場合には、このようなドイツ表現主義の特徴である「目に見えない背後にあるものを見えるようにするための努力、現象の背後に潜む、精神的なものの表現の可能性を追求する精神活動のこと」、というような意味で用いることにしたいと思います。それは美術史の研究ではありませんので、表現主義の一般的な定義としては妥当なものではないかと思えます。

さて、とりあえず表現主義をそのように理解するとして、それについて漠然と議論するよりは、すこし具体的な例をあげて議論する方がよいと思います。それで表現主義芸術の絵画におけるサンプルとしてワシリー・カンディンスキーを音楽におけるサンプルとしてアーノルド・シェーンベルクをとりあげて、表現主義という精神活動についてもう少し具体的に考えてみることで、今回の課題である世俗化した世界における宗教芸術の可能性ということについて考えてみたいと思います。

②カンディンスキーにおける「内的必然性」

ロシアに生まれ、法律家を志し、しかしドイツに行き、ミュンヒェンで画家としての活動を本格的に開始したワシリー・カンディンスキーは彼の『回想』(Rückblicke)の中で、彼のそれ以後の芸術活動を規定することになる経験について述べています。大変興味深く、後の議論にとっても重要だと思しますので、少し長くなりますが、引用してみたいと思います。

「ずっと後になって、すでにミュンヒェンにいたが、あるときぼくはアトリエで思いがけない光景に茫然とした。あたりが黄昏にそめられる時刻であった。ぼくは絵具箱をかかえてアトリエに帰ってきた時だった。……その時ぼくは突然言葉では表せないほど美しい、内的輝きで浸された一枚の絵を見たのである。最初ぼくは立ちすくんだ。それからすばやくこの謎に満ちた絵の方に進んでいった。そこにはかたちと色彩以外は何も見えず、なにが描かれているか理解できなかった。すぐにぼくはこの謎を解く手がかりを見つけた。それは壁にもたせかけられたまま横倒しになっていたぼくの描いた絵だった。ぼくは次の日、昼の光のもとで、この絵について昨日の印象を得ようとした。だがぼくにはその半分しかできなかった。……横倒していたにしてもずっと対象が認識できたし、黄昏の微妙な照りが欠けていた。いま、ぼくは対象の存在がぼくの絵を書していることを知った」。

ご承知のとおり、研究者たちはここにカンディンスキーの新しい出発点を見るわけです。「対象の存在が自分の絵を書している」。そこにはいわば芸術的枠組みのコペルニクスの展開があると言ってよいでしょう。そこで言わ

れていることは、別の言い方をすれば、対象のリァリティーが、いわば絵画の表現方法や技法を破壊してしまう、という意識であると思います。それでカンディンスキーは「このような害の原因になる対象を後退させ」、「何が対象にとって代わるべきか」という問題と取り組むようになったわけです。それは別の言い方で申しますと（もちろんカンディンスキーの言い方ですが）、絵画の画面において「対象にとって代わるべき」もの、もう少し具体的には「芸術における精神的なもの」がどのように表現可能なのかという問題と彼は取り組みはじめたと言つてよいでしょう。

ここで言われていることを私なりに整理してみますと、絵画に限らず、芸術には「形式」と「内容」といふべきものがあるのではないかと思うのです。絵画でしたら「形式」というのは、表現方法です。あるいは「様式」と言つてもよいかもしれません。⁽¹⁰⁾線や色彩、そういうものです。あるいはそれは芸術を芸術たらしめている伝統的共通言語と言つてもよいと思います。「内容」というのは表現しようとする対象です。一般的にはこの「形式」を用いて、「内容」を表現するわけですが、カンディンスキーが考えていることは、この「内容」を表現するために、それを妨げるような「形式」があるということです。むしろ「形式」＝「絵画」のようになってしまつて、「内容」は描かれてはいるが出てこない、そういうふうな今日の絵画、あるいは芸術はなっていないかという批判なのです。誤解をおそれずに単純化して言いますと、彼はこの「内容」を妨げない「形式」ということを考えたと言つてよいのだと思います。

カンディンスキーはこのような彼の考えを、その時代の精神状況に即して説明するために、彼の主著である『芸術における精神的なもの』の中で「鋭い三角形」、あるいは「精神のピラミッド」という思考モデルを使って説明しています。⁽¹¹⁾この三角形を形作っているのはもちろん芸術家たちです。この三角形と申しますか、ピラミッド構造

の中に彼はいくつかの精神的な階層を考えているわけです。ですからカンディンスキーはこの有名な三角形を使って、彼が追求しようとしている芸術のあり方とその時代の芸術観とを結びつけて描き出していると思います。

彼はこの三角形の底辺には、一方で物質的・実証主義的芸術があり、他方に「芸術のための芸術」が存在しているといえます。前者は「具体的な形態におけるもつとも現実的な外面的な形態によってひどく萎えさせられた色彩の使用に基づく物質的・実証主義的芸術」であり、後者は「幾何学的な形態における完全に抽象的な全く解放された色彩の使用にもとづく、ユーゲント様式的な芸術のための芸術」であるということです。そして前者の限界・危機の先には「純粹写真」が、後者には「純粹抽象」の領域が広がっており、現代の芸術はこの純粹写真と純粹抽象の間に存在するさまざまなものが芸術家によって使用され、それによってさまざまな「外面上の多様性を生み出し」、さまざまな「矛盾や対立」を生み出しているといえます。しかしこの「対立と矛盾」こそが実はこの三角形の中ではひとつの「調和」なのであり、それがこの三角形の頂点への「上昇運動」を生じさせるのであり、そのような上昇運動を引き起こす力こそ「内的必然性」だと言います。この「内的必然性」というのがカンディンスキーの芸術論のキーワードだと言つてよいのではないのでしょうか。

この上昇する動きは芸術家自身にとつては物質的、対象的な内容と決別して、新しい、芸術家の魂の情念を生み出すような精神的な何かを得ようと求めるものだとかンディンスキーは言います。ですから彼は続く第三章の「精神的展開」で、具体的に唯物論者、無神論者、そして単純な専門主義者、そして実証主義者、さらに自然主義者を批判しています。それとは逆に、この上昇運動に属し、頂点に近づきつつある運動してカンディンスキーが考えておりますのは、ロシア神秘主義と関連を持つ限りでの神智学、文学におけるメーテルリンク、造形芸術におけるマティスやピカソ、そして後に取り上げます音楽の分野におけるシェーンベルクです。

それではカンディンスキーはこのような「内的必然性」の原理に基づいて、この三角形の頂点に立つような、今日の絵画とはどのようなものかと言うのでしょうか。それについては彼は二つの面から説明していると思います。彼はまず第一に絵画の外面的な問題として、「かたちと色彩としての言語」ということを言います。このあたりが先ほどの「内容」と「形式」の議論とも関連してくるのですが、彼はまず「かたちというのは自立的に存在できるが、色彩はそうではない」という有名な議論を展開します。ようするに彼は哲学的に言えば、「かたちの色彩へのアプリオリな影響の推論という問題」を考えているわけです。¹² どういうことかと申しますと、彼はこういうことを申します。「かたちというのは、それがまったく幾何学的な形であつても、それ自体内的な響きを持っていて、同一の性質を共有するひとつの精神的存在である」。たとえば三角形や四角形もそれ自体固有な精神的な香気を放っており、他と交換したり、変化したりできないものなのです。それはたとえばバラとスミレの固有の香りが交換できないのと同じであるということです。それでこのかたちと色彩が今度は結びついたと考えますと、つまりかたちと色彩の相互作用ということを考えますと、黄色い三角形と緑の三角形は同じ三角形でもまったく別々な効果を持つものとなるわけです。そして彼は言います。「注目すべきは、色彩はあるかたちとむすびつく、その価値が強調されるし、また逆もあり得る。しかしかたちへの色彩の不適合は必ずしも不調和ということとはできない。そうではなく逆に新しい可能性、あたらしい調和を生み出すのである」¹³。

さてこのような絵画のいわば外面的な問題を取り扱った後、彼は次に絵画の本質といいますが、そのいわば内面的な問題について論じます。すなわち、この調和を規定し、いわば外面的な部分を決定する芸術家の側の精神的な働きがこの「内的必然性の原理」なのです。そしてあの三角形の頂点にあるとカンディンスキーが考えている芸術家とは（それは彼のことなのですが）、かたちと色彩をいつもひたすら「人間的魂との合目的接触のために出現

させようとする者」のことだということです。ですから、その場合絵画を支配するのは、様式や技法よりも、「感情」が「審問官であり、操縦士であり、調停者とならねばならない」というのです。そしてその時彼によれば抽象の要素が前面に現れ出るということです。彼は申します。「ひとびとが抽象性の強いかたちや純粋抽象のかたちを使用することによって、繊細な感覚や力強い感覚を身につけるようになると、この事実は次第に実際上の意味を獲得することになるであろう。こうして一方では芸術の困難さが増大するわけであるが、同時に表現手段としてのかたちの豊かさも質量両面から増すことになるだろう」⁽¹⁴⁾。

このようなふたつの側面を結び付けているのが、彼が芸術を推進する力と呼ぶ「内的必然性」というものです。この「内的必然性」はカンディンスキーによれば具体的には次の三つの神秘的な要素から成り立っており、三角形の頂点へと向かう芸術を規定しているということだと思います。それは個人の要素、そして第二に内的価値としての様式や文体（これは時代の言語と国民の言語の合成）、さらに第三に純粋で永遠の芸術性（これはすべての、そしてあらゆる時代の人間に適応されるものこと）です。つまり芸術家は、ひとりの創造者として個人的な特殊な経歴を持っているのであり、また特定の時代に、特定の言語の中で生きているわけです。そして同時に芸術の普遍性へと参与するわけです。つまりカンディンスキーは芸術とは、永遠にして客観的なものが、芸術家の固有性やまた時代性や特殊性の中に自己表現を続けることであるということです。ですからそれは永遠的なものによる、特殊なもの克服の過程と言ってもよいわけです。ですから芸術作品というのは、単にその時代と関連しているのではなく、永遠的なものを先取りし、それに参与し、それへと発展して行くもののだということです。芸術はそのような仕方
で「精神の王国」を目指して行くものだと彼は考えたわけです。

③カンディンスキーとシェーンベルク

さてここでひとまずカンディンスキーを離れまして、今度はシェーンベルクの方を見てみたいと思います。その前にカンディンスキーとシェーンベルクとを並べて考えることにしました必然性を説明するためにも、両者の関係について短く述べておきたいと思います。

二人の交流は、カンディンスキーが一九一一年にミュンヘンで行われましたシェーンベルクのコンサートに出かけたことがきっかけになっていっているといわれております。その時カンディンスキーはシェーンベルクの「弦楽四重奏（作品一〇）」（とりわけその第四楽章）と「三つのピアノ曲（作品一一）」を聞き、彼は自らの目指す芸術と同じ道をシェーンベルクが求めていること気付き「われわれは反幾何学的、反論理的方法によって」いるという点で共通しており、「この道は音楽と同様絵画においても『芸術における不協和音』の道なのです。そして『今日の』この絵画的、音楽的不協和音は、『明日の』協和音に他ならないのです⁽¹⁵⁾」という手紙を送っております。これは明らかに後にカンディンスキーが『芸術における精神的なもの』の中で自らの絵画について述べていることと同じこととあります。これに対してシェーンベルクも「芸術とはまさに無意識の精神に属するものです。ひとは自己を表現しなければならぬのです。しかも直接に」と答えています⁽¹⁶⁾。それ以来自らもチェロを弾くカンディンスキーと絵画にも才能を表し、その作品を『青い騎士』にも掲載したことのあるシェーンベルクとの親交がはじまりました。既に述べました通り、カンディンスキーは『芸術における精神的なもの』の中で、あの鋭角三角形の上昇運動において、その頂点へと向かっている運動について述べた中で、シェーンベルクの音楽のことを取り上げています。その中でカンディンスキーは次のように述べております。「この内面的な美は、通俗的な従来の美を断念するとともに、権威ある内的必然性によって与えられる美である。それに慣れぬ者に、この内面的な美が醜く見えることは

当然である。人間というのは一般的には外面的なものに向かう傾向があり、内的必然性を認識することを好まないからだ。これは今日のな特徴である。このように伝統的な美を完全に放棄して、自己表現のために役立つあらゆる手段を神聖なものと名づけて、ごく少数の人々の熱狂的な支持を背景に、今日もなお、ひとり道を歩きつづけている人、それはヴィーンの作曲家アルノルト・シェーンベルクである⁽¹⁷⁾。

カンディンスキーによれば、シェーンベルクは、芸術に必要な自由で束縛される空気、つまり最大の自由さえも絶対的なものではあり得ないことを、はっきりと感じているということです。「それぞれの時代には、その時代固有の、この自由の量が決められているのだ。いかに独創的な力といえども、この自由の限度を飛び越えて行くわけには行かぬ。だが、それだけの量目は、どんな場合でも使い尽くされねばならないのであり、また事実いつも使い尽くされているのである。でないと、あのなかなか動かない車が、勝つてきままに逆戻りするかもしれないからだ⁽¹⁸⁾」。そしてカンディンスキーによれば、シェーンベルクもこの自由を存分に活用しようと努力し、そして内的必然性をめざす途上で、「彼は既に新しい美の金坑を発見しているのだ。シェーンベルクの音楽は、われわれを導いて、音楽的体験は耳の問題ではなく、純粹の魂の体験であるという、新しい世界へと進み入っている。この点から『未来の音楽』が開始するのである⁽¹⁹⁾」というのです。

両者は分野は違いますが、表現主義というひとつの動向の中できわめて近い、また思想的に類似したものを展開していたのだと思います。

④ シェーンベルクにおける「内的強制」

既に述べたようなカンディンスキーとシェーンベルクの出会いの年である一九一一年は両者にとって重要な意味

をもつ年でした。それはご承知のとおり、カンディンスキーが『芸術における精神的なもの』を出し、そしてシェーンベルクが『和声学』を出したのがこの一九一一年だったからです。両者がそれぞれの書物について直接に何か協力し合ったという事実は確認できませんが、この時点で両者は既にお互いの中にある共通の志向性を意識していたことは明らかです。⁽²⁰⁾

既にカンディンスキーについて述べてきましたので、それとなるべく関連するように申しますと、カンディンスキーが絵画においてなそうとしたこと、すなわち形式の破壊と芸術における精神的なものの直接的強調などをシェーンベルクは音楽の領域でなしたと言つてよいでしょう。つまり彼の音楽はそれまでの伝統的な西洋音楽の中にあつた、調性とリズム拍節構造を破壊したということができましよう。そしてその代わりにシェーンベルクが提示したのは、非拍節的なリズムと不協和音というわけです。

もう少しこの伝統の破壊という構造を具体的に申しますと、シェーンベルクはこれまでの伝統的な調性音楽が持っていた特徴である、旋律的な主題、あるいはモチーフとその展開というような構成、あるいはあたかも有機的な関係がそこに存在するような時間的・連続的な意味経過というような構造を、否定したわけです。

それではシェーンベルクはこのような転換を通して何を意図していたのかということになるわけですが、次にその点を見てみたいと思います。シェーンベルクはこのようなラディカルな作曲を続けることについて「本当の作曲家は彼を揺り動かす新しいもの、今までは聞かれていなかったものを表現しなければならないのである」と言います。そしてそれは「新しい響きをもつて」、「新しい人間を告知するシンボル」を描き出すことなのだと申します。シェーンベルクは、真の芸術家は、このような「新しい響き」、「新しい人間を告知」するような音楽を生み出す必然性（それは彼は「内的強制」というのですが！）の原理をそのうちに持っていると言います。彼は次のように述

べています。「私は作曲に際しては、感情によつてのみ、すなわち形式感情によつてのみすべてを決定する。感情が、私に、私が書かねばならないことを語ってくれるのである。それ故にそれ以外のものは全てそこから締め出されているのである。私がそこに設定する全ての和音は、ある種の強制に即応するものである。すなわち、私の表出の欲求という内的強制、しかもそれは恐らく和声の構成におけるあの仮借なき、しかし無意識的な論理からくる強制、このような強制に即応するのである」⁽²⁾。

つまりシェーンベルクは音楽家は芸術行為において、自己の純粹な表現としての「ある種の強制」、それは「和声の構成における仮借なき、しかし無意識からくる強制」、すなわち「内的な強制」に従うべきだというのであり、その時「これまのような外面的形式的配慮からの着想の修正」が起ころのであり、その「修正」はこれまでの「着想」を台無しにしてしまうどころか、破壊するが、それに代わって、人間の感情の「内的強制」から生じる構成要素がそこには生じるのだということです。

3 世俗化した世界における宗教芸術の可能性について

さてこてような表現主義が、今日の世俗化した世界における宗教芸術について考えるためにどのような助けを与えてくれるかということになるわけですが、次にその点について述べてみたいと思います。

①形式の破壊

まず第一に考えてみたいことは、この表現主義が、いわば芸術における伝統的な「形式」の破壊をもたらしたと

いう点で、今日の宗教芸術にとって大変重要な意味を持つていてのではないかと思います。カンディンスキーとシェーンベルクがその芸術で試みたことは、いわば伝統的な芸術形態、あるいは美の形態の破壊ということではないでしょうか。あるいはもう少し包括的な言い方をするならば、「形式」の破壊ということですね。つまり彼らが主張しましたことは、単純化して言えば、「内的な美」、伝統的な美の形態としての外的形式を取り除いたときに可能になる「内的な必然性に基づいた美」ということです。それが抽象表現や、無調音楽ということになったわけです。しかしそれは形式を完全に破壊して、取り除いてしまったのかといえば、そうではなく、内容が要求する形式を、あるいは内容を妨げない形式なのです。

先ほど今日の宗教芸術について述べました時に、次のようなことを申し上げました。それは多くの人々にとって、この世俗化した世界においては、もはや「宗教芸術」という言葉はかつていわゆる「キリスト教世界」というようなものが存在した頃のような意味を持たなくなっているということです。具体的には現代人はもはや聖母子像を見て、もはや宗教的なものを感じとらないのです。ですから宗教的な題材を描くことで簡単に宗教芸術などということとできないわけです。その典型が十字架や聖母子像ということになります。それは宗教的絵画の伝統的な「形式」です。それは今日でも残っておりますが、たとえば十字架は若者のファッションの一部として宗教的な意味を失っているが、残っているというようにものに過ぎなくなっているのです。つまり彼らの議論の助けをかりてこの事態について説明するならば、芸術における「形式」は芸術の「内的必然性」を受け止められなくなる時が来ると言うことではないでしょうか。

つまり今日における宗教芸術は、単に伝統的な宗教的テーマを書いたり、サンクトゥスを歌うことで成立するとは言えないのではないかと言うことです。それは世俗化した社会において演奏される伝統的な宗教音楽となり得たと

しても、世俗化した社会における宗教音楽ということにはならないと思うのです。

「形式」が宗教芸術を規定するのではなくて、宗教の本質と関わる内的必然性の要求する「形式」があるとするならば、今日の宗教芸術とは、「形式」において宗教的ではなく、その内的必然性によって表現される「内容」の宗教性というものがあつて、それが宗教芸術の基準になるのではないのでしょうか。ですから、具体的なことを申しますと、その「形式」において宗教的ではない、たとえばアイコンのようではなく、また同時にその画面には宗教的なモチーフが何もない、しかしその絵画が人間の宗教的な意識を表現しているということがあり得るわけです。いやむしろそのような芸術こそ、今日真の宗教芸術となり得るのではないかと思ひます。伝統的な宗教的な形式は確かに世俗化した社会の中に残っているわけですが、それは空洞化してしまつていて、「内容」を十分に表現できないでいるのです。そういう意味で表現主義が提起した問いは、今日の宗教芸術について考える際の出発点になっていると思うのです。

先ほど引用しました哲学者パウル・ティリツヒがムンクの『叫び』、ピカソの『ゲルニカ』、あるいはオットー・ディックスの『受胎告知』をあけて、そこにある宗教性を説明してみせたのもそのことに似ています。⁽²²⁾彼は芸術には「形式」と「趣意」とが含まれていると考えます。しかし様式は形式と趣意が表現されるための特定の方法であり、形式とは構造であり、趣意とはあらゆる主題の背後にあつて、あらゆる主題を通して示されるものであると言ひます。そして絵画はその三者のバランスによつて構成されているわけです。つまりどれかが強く表現される可能性があるわけです。それによつてその芸術の特色が出るわけです。ティリツヒは宗教芸術ということを考える場合に、この形式と趣意が重要であると言ひました。そして様式はいわば趣意が示す形而上学的な基盤がリアリティーを得ることができるようにするものだということになります。その場合ティリツヒによれば、やはり書かれ

ている内容や様式というものはあまり重要ではなくなるわけです。そうではなく、その絵画の深層にあるものが重要になるというわけです。ティリツヒが表現主義を評価しますのも、そのあたりに理由があるのだと思います。

いずれにしましても、世俗化によって、宗教的なシンボルや主題が空洞化してしまっている中で表現主義が、そのようないわば「形式」を破壊し、聖なる対象物の表現に新しいリアリティーをもたらしたことは今日の宗教芸術にとって大変意味深いことではないかと思えます。

②内的必然性と内的強制

さてこれまで、この世俗化した世界における宗教芸術の問題を考えるという視点から、いわゆる「表現主義」と呼ばれる立場を見てきたわけですが、私はこれまでのお話しをたとえば、カンディンスキーの一連の宗教的な主題を扱った絵画の分析とが、同じようにシェーンベルクの「ヤコブの梯子」や「モーセとアロン」のような宗教的な主題を使った音楽について考察するという仕方では進めませんでした。確かにそのような分析によって、今世紀における宗教芸術の傾向について考えることができるのかも知れません。しかし私が今回それよりも注目したかったのは、今回のサンプルの中で取り上げました「内的必然性」、あるいは「内的強制」という概念のことなのです。私には彼らの具体的な宗教的作品よりも、この概念の中にこの世俗化した社会における宗教芸術について考えるヒントがあるように思えたからです。

私が仮説的に申し上げたいことは、この「内的必然性」や「内的強制」ということで言われていることが芸術の本質を規定しているとしますと、それは今日の人間学、あるいは少なくともキリスト教的な人間学が考えておりまことと同じ軌道を歩んでいるのではないかということです。おそらくこういう視点からこの概念を扱った人はま

だいたいのではないかと思ひます。

今日の人間学の動向をどのようにスケッチするかというのは大変難しい課題です。しかし人間の問題を考える場合に、形而上学的に、あるいは外的な条件にだけ促して考えるのではなく、人間精神の内的な構造に注目するようになってゐるのが、今日の人間学の特徴ではないでしょうか。われわれは一般的には、人間が創造的決断を行なう場合には、その決断はいつでもその人間の状況の生物学的諸条件や社会学的・歴史的な諸条件に関係しており、また人間自身のそれまでの生活史や彼の時代の精神に関係していると一般には考えます。その場合人間の構造的な行為は社会的な条件や環境に還元されてしまうことになります。しかしたとえばヴォルフハルト・パネンベルクはそうのように考えません⁽²⁾で、人間についてのあらゆる学問、そして根源的には人間とは何かというその問い自体が、もはや世界からは答えることができずに、人間自身に差し戻されてゐると考えます。それが最近の人間学の出発点であるということになります。そのことは近代における形而上学の衰退ということと強く関係していることであると思ひます。

パネンベルクはこのような中で人間学（たとえばM・シェーラーやA・ゲーレン）が「近代以来発見された人間固有の自由、現にある人間の現存在のすべての規定を超えて問い、そのかなたへと踏み出す自由を人間の世界開放性」と呼んでいることに注目しました。つまり人間はただ自分の周囲の一定の諸条件に頼つてゐるだけではなく、それを超えて、人間が充実をつかもうとするたびごとに人間から遠ざかつて行く何かに差し向けられてゐるという考え方です。人間が絶えず何かを求めているということ、つまり無限に何かに差し向けられてゐるということは、人間はあらゆる世界内的経験の彼方にある何かを前提にしているということです。

このような人間学の主張は神学をする者にとつては大変興味深いことなのです。といいますのは、これらの人間

学が主張していることは、パネンベルクが言いますように、「人間は自らその憧憬と畏敬の空想的対象を、自己の抑圧された本能によつてはじめて世界内に存在しうるすべての事物のあなたに創造するのではなく、むしろ人間は常に自分が無限に何ものかに差し向けられているということにおいて、すでにそれに対応して有限ではなくて無限の彼方にある相手を前提としている」という議論へと必然的に導かれるからです。そして神学者はそのような議論を聞きますとその「人間がその無限の努力のなかで差し向けられている相手」を神と呼びたくなるわけです。事実パネンベルクは「世界開放性」は究極的には「神開放性」であると言うわけです。そして彼はこの世俗化した世界の中で神という言葉が意味あるものとして用いられる可能性があるとすれば、それは「神」ということで人間が無限に差し向けられている相手を意味している」という場合だけだということです。それは神を単に形而上学的な概念にしてしまふのではなく、また人間の精神の自己投影のような仕方の説明するのではなく、神と人間、あるいは永遠と時間、超越と世俗との断絶を前提としつつも、それを先取りし、それに参与している人間と神との関係、あるいは宗教的なものについて述べようとしているわけです。

そして今日のお話との関連で重要なことは、この「世界開放性」という人間の規定が、まさにあの「内的必然性」ということでカンディンスキーが考えていたこと、あるいは「内的強制」ということでシェーンベルクが考えていたことと同じ構造を持っているということです。たとえばカンディンスキーは「内的必然性」ということを、時間的に、あるいは文化的に制約された主体的自己が、永遠なるもの、あるいは客観的な完成に参与しているということによつて生じるものだと考えています。それ故に、今日の人間学に、そしてその人間学は究極的には神学的次元と関わる今日の人間学と同じ構造を持っており、もし仮りにその人間学という世界開放性が神開放性であるというのなら、この「内的必然性」もまた、究極的には神開放性という構造を肯定できる精神ということになります。つ

まり「内的必然性」にもとづく宗教芸術というのは、その主題とか、様式とか、宗教的な要素というよりも、その構造において究極的には宗教的なものであり、突き詰めて行けばそれは神の問題、あるいは少なくとも神のようなものを肯定できる表現形式だと言い換えることもできるのではないかと思います。

③終末論と芸術

最後に表現主義の中にある宗教性の特徴として、この芸術運動独特の終末論的な要素について指摘して今日のお話を終えたいと思います。表現主義の中にある終末論的要素について指摘した研究としては少し古いですがS・リングボムのものがあります。⁽²⁶⁾彼の視点で興味深いと思いましたが、カンデンスキーのテキストの分析を行いました、彼の思想の中に、伝統的なキリスト教では異端的とされてきましたフィオーレのヨアヒムの終末論を見ているというところでした。確かにリングボムが指摘している通り、カンデンスキーがヨアヒムのテキストを直接に読んでいるという可能性は少ないと思います。しかしロシア神秘主義の影響を彼が受けていること、またカンデンスキーはレッシングの『人類的教育』を読んでいますから、間接的にヨアヒムの思想の影響を受けていることは考えられないことはありません。

ヨアヒムの思想についてここで詳しく述べることはできません。しかし簡単に申し上げますと、彼は歴史が段階的に聖霊の照明に基づく観想的修道士の王国の現実に向けて展開すると考えておりました。それは聖書の分析によるのですが、その第一段階というのは、父の時代であり、第二の時代は子の時代、それは旧約律法の時代を克服する仕方です。この第二の時代はいわば彼の理解によれば教会の時代なのです。きわめて単純化して申しますとこういうふうになると思います。これらの二つの時代は未完成な時代であり、その後には完全な霊的修道士

と永遠の時代がやってくるというものであり、その後に終末が来るということになっています。それは「第三段階」と呼ばれました。それは歴史の三位一体論的解釈です。この歴史解釈は中世のカトリック教会からは異端と宣告されました。なぜかと申しますと、この解釈は大変ラディカルな聖書の理解だと思えたからであります。と申しますのは、キリスト教の千年王国説、つまり終末の前にキリスト者がキリストと共に支配する千年という考え方がありますが、ヨアヒムの考えによりますと、この千年期をキリストと共に支配するのは、教会ではなく、その時代を克服する仕方です。やってくる霊的修道士たちということになります。このような考え方を当時の救済機関としての教会が承認できるわけなのです。ヨアヒムは異端とされました。

しかしこのヨアヒムの思想は、それ以後忘れ去られることなく、さまざまな時代の革命思想と結びつくことになりました。「第三段階」というのは現体制を否定してやってくる時代のシンボルになったからです。

カンディンスキーがどうしてこの思想の影響を受けていると考えられるかと申しますと彼は、しばしば芸術と宗教との類似性ということを申しました⁽²⁶⁾。また彼は「第三の啓示」ということをしばしば申しました。彼は次のように述べています。「芸術は多くの点で宗教に似ている。その発展は過去のまろもろの真理を打ち消して、誤謬の烙印を押すさまざまな発見から成り立っているのではない。芸術の発展は、稲妻に似た突然の閃きによって起こるのである」。「この閃きが、目を被いたくなるような光の中で新しい展望、新しい真理を示すのである。そうした真理は新しい知恵によって破壊されることなく、知恵として真理として生き続け、産出し続ける過去の知恵の有機的発展、ないしは有機的成長以外の何者でもない。新しい枝によって、樹の幹が余計なものになることはない。樹の幹は、それらの枝の可能性を条件付けているのである。いったい新約聖書は旧約聖書なしに可能だったであろうか。

『第三の』啓示の門口に立つわれわれの時代は、第二の啓示なしに考えられるであろうか。それらは、そこにおい

て『一切が始まる』始原の樹幹の枝分かれなのである。そしてこの枝分かれ、つまりさらなる成長と複雑化とは、しばしば混乱と失望とを招くとは言え、力強い樹冠に至るためになくならない諸段階であり、最終的には緑の樹木を形成する諸段階なのである。これを読みますとカンディンスキーはヨアヒム主義者です。それにリングボムが指摘しているように、彼は「聖霊の啓示」そして「父—子—聖霊」という図式をしばしば用いるのです。そう考えますとカンディンスキーはおそらくP・オットー・ルンゲのように、彼の言う芸術の王国と「第三段階」とを重ねあわせて考えていたと思えますし、少なくともロシア的神秘主義やそれに基づく芸術運動の中でしばしば用いられた「第三の啓示」を「第三段階」というカテゴリーとの関連で用いていることは明らかであると思います。

しかしカンディンスキーの思想の中には、もうひとつの終末論的な構造が存在していると言うべきであり、それがむしろカンディンスキーの中にある宗教的な要素を規定しており、そこから彼の芸術における宗教的なものが生じてきていると思うのです。それは彼の思想、とりわけ「内的必然性」という考え方にありますような「先取り」(antizipation)構造です。既に申しました通り、カンディンスキーは内的必然性の作用として、芸術において「永遠にして客観的なものが時間的、主観的なもののうちに絶えず自己表現し続ける」ということ、その意味で時間的なものに規定されているはずの芸術が永遠的なものに参与しているということ、それ故にそのような芸術作品は、完全や永遠への発展段階にあるというふうには考えられず、永遠的なものを時間の中に「先取りして」持っているということだと考えました。それ故にそれは「警世的・預言的な力を持つている」と彼は言うのです。そこには近代以後の形而上学において「先取り」と呼ばれた構造が存在しています。

「先取り」というのは、一方で将来の経験の出来事を先取りし、他方でこの経験の内容を先取りするものです。この概念は哲学的にはエピクロスやストアにまで遡るものであり、神学的にはアレクサンドリアのクレメンスにま

で遡るものです。現代神学はこの概念を積極的に採用することで、いわばキリスト教の宗教的な精神構造を説明してきたと言ってもよいと思います。たとえばヨハネス・ヴァイス以後、「先取り」は到来する神の国についてのイエスの福音と、その到来との関係を記述するために用いられてきました。さらにこの概念はイエスの復活と、ユダヤの黙示録において期待されていたような、死者の一般的な復活の将来との関係を記述するためにも用いられてきました。つまりどちらにおいても（前者においては神の国、後者においては終末論的な死者の復活の）将来が、既に今開始されているとみなされています。すなわち最終的な現実が現在の的になっているという考えです。そしてこの現在に先取りされた最終的な現実が現在を規定し、現在に力を与えているというわけです。

私はこの構造というのは、今日の現実理解、あるいは宇宙理解においても、またたとえば学問における仮説の設定などということとの関連で、人間の現実理解としてはかなり妥当性を持っているものだと思います。もちろんキリスト論モデルがすべての点において転用可能だと言っているわけではありません。しかしもしこのような現実理解の妥当性を言うことができるとするならば、逆にこの現実理解は超越の次元、あるいはあらゆる現実を規定する力としての神的なものを必要とすることになるのではないかと思います。といいますのは、現実を何らかの仕方、完成や将来との関連で理解しようとするこの先取り構造は、おそらく全ての現実を対象化できる、そしてそれを規定することのできる何か超越的なものを想定しない限り不可能であると思うからです。その点でこの現実理解はきわめて宗教的であり、キリスト教的であると思います。そしてこれまで見てきました通り、カンディンスキーの中にはこのような先取り構造があります。それはカンディンスキーの中にある意識されていない宗教的構造であるかもしれません。しかしこの構造は、彼自身がそのように述べている通り、彼の芸術を規定しているわけです。そのような意味で、この芸術運動は意図せざる仕方できわめて宗教的であり、しかしそこには宗教的なものが、この世

俗化された世界においても消し去られることのない仕方では、先ほどの言葉を用いるならば、空洞化しない仕方では保持されているものだということができるのではないかと思います。その点できわめて今日的であると思うのです。

非学問的・非論理的結び

さて、私はこれまで見てきましたこの表現主義が、現代における宗教芸術のひとつの典型的なもののように思えます。それはそこに世俗化した世界における「超越の現出」の典型的な姿を見るからです。

宗教芸術はくりかえしになりますが、何も伝統的な宗教的モチーフを用いる必要はないのです。しかももしそのモチーフの意図が世俗化によって空洞化してしまっているというのであればなおさらそれは意味のない行為になります。むしろそのような芸術運動が、空洞化した伝統的な宗教的モチーフを破壊するでありましょう。

しかし他方で、現代世界というのは宗教的なものが意味を持たなくなった時代ではなくて、宗教的なものを残し、またそれが必要とし、しかしその宗教的なものを表現する新しい形式を必要としているのだと思います。そのような事態の中でそれにひとつ意味ある答えを（それは意図せざる帰結であつたかも知れませんが）提示したのがいわゆるドイツ表現主義であつたのではないかと思うのです。ですから表現主義が現代における唯一の宗教芸術であるとは申しません。もしそのように表現主義を考えたとしたら、それは表現主義それ自体によって否定されることになるでしょう。しかしその精神構造は（無意識的にあるのかも知れませんが）宗教的なものに規定された、今日における宗教芸術の可能性のひとつであると申し上げたいと思いました。ご静聴ありがとうございます。

注

- (1) 本論は一九九七年五月一九日に行われた音楽社会学研究会において行った講演に、一九九九年六月になっていくらか手を加えたものである。
- (2) アドルノが *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a.M. 1962で提示した視点は否定されたり、無視されたりせずに、むしろ本論の視点の基本的な部分を構成している。また彼の *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, 1955 (現在は Adorno Schriften, Bd.3に収録されている) に収録された「文化批判と社会」(これはもとと M・ホルクハイマーとの共著『啓蒙の弁証法』(一九四七年)の一部であった)、と「アルノルト・シェーンベルク 一八七四—一九五二」は本論では直接引用されていないにしても、絶えず参照された。
- (3) 著者のアポロゲティークについての考えについては『アポロゲティークと終末論』(北樹出版)一九九九年を参照のこと。
- (4) W. Pannenberg, *Grundfragen systematischer Theologie*, Göttingen 1967, 352
- (5) C. Schmit, *Politische Theologie*(I, 1932 2. Aufl.)、コメントは一九三三年版の書きで、「世俗化のプロセスの個々の段階、神学的なものから形而上学的なものを経て、道徳的・人間学的なもの、そしてさらに経済的なものへ」という大きな問題を、私は『中世化と脱政治化の時代』についての私のバルセロナでの講演(一九二九年十月)の「中世化」に展開したと述べている。
- (6) Mircea Eliade, *Fragment d'un Journal*, Paris 1973
- (7) Virginia Woolf, *Roger Fry. A Biography*, London 1940
- (8) Eckart von Sydow, *Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei*, Berlin 1920、この本のティリッヒの見解は、Paul Tillich, *Religiöse Stoff in der bildenden Kunst*, in: *Das neue Deutschland* 9(1921), 151-158 (=Paul Tillich *Gesammelte Werke* Bd. IX 1967)

- (9) Wassily Kandinsky, Die Gesammelte Schriften, Band I, hrsg. von Hans Konrad Roethel und Jelena Hahl Koch, Bern 1980, 38(以下KGKと略す)のテクニクの解釈についてした上で、Peter Anselm Riedl, Wassily Kandinsky, Hamburg 1983を参照のこと。
- (10) 絵画における「形式」と「内容」の関連についてG.F.Hartlaub, Kultur und Religion, ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst, Leipzig 1919を参照のこと。
- (11) Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei, München 1912, 1952(4. Aufl., Bümpliz)(以下ÜGKと略す)よりわけ第二章以下を参照のこと。彼は次のように述べている。「不均等の部分に分かれた、そのうちのもっとも鋭角的でもっとも小さい部分を上方の頂点とする大きな鋭角三角形。この図のうちに精神的な生活が図式的に正しく描かれている。下方に行けば行く程、三角形の区分は順次大きくなり、幅も広く大きくなり、縦も長くなっている。三角形全体はゆつくりと、ほとんど見えないくらい前方に、また上方に動いている。『今日』頂点にあったものを、『明日になると』すぐ次の部分が占めている。すなわち頂点部の点にしか理解できないもの、三角形のほかの部分には不可解なたわごとに見えないものが、明日になると、第二の部分の生の感情いつぱいの内容になる。最頂部の突先に、ときにひとりの人間だけが立つときがある。彼の歓喜のまなざしは計り知れない内的悲哀に等しい。そして彼の一番近くにいる人々さえ彼を理解しないのである。……このようにしてベーターウエンは侮辱されながらその生涯孤高を生きたのである」(ÜGK29f.)。
- (12) Johannes Langner, Impression V. Observations sur un thème chez Kandinsky, in: Revue de l'Art, 45(1979) 53f.
- (13) Vgl. ÜGK 66ff.
- (14) AaO.
- (15) Arnold Schönberg-Wassily Kandinsky, Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung, Jelena Hahl-Koch(hsg.), Salzburg, 1980, 22
- (16) aaO.24
- (17) ÜGK 73

