

ブロッホの『ウェルギリウスの死』

——「イマダナオ，シカモステニ」——

中 村 善 一

1.

『ウェルギリウスの死』を読んだトーマス・マンは、その作者ヘルマン・ブロッホをノーベル文学賞の候補に推薦した。この作品は亡命先のプリンストンで執筆されたが、原作と翻訳が平行的に進行する。そしてドイツが無条件降伏した年に、ドイツ語版と英語版が同時にニューヨークのパンテオン社から出版された。

『ウェルギリウスの死』は、前衛的で実験的な作品である。彼の他のロマンともその性格が違っている。以前の彼のロマンは、人物の多様性とその配置の巧みさに特徴があり、客観的観点から物語世界が叙述された。しかしこの作品では、語り手が、作品中に取り込まれてしまっている。作品の形成過程がそのままロマンになるという、二十世紀小説の特徴の一つが、この作品にも見られる。詩人という特殊な人物の意識の流れが追求され、それが言語化されたロマンである。物語は、主人公の回想や幻想によって自在にふくらまされるが、本来の物語の対象領域は、きわめて狭く限定されている。それは一言でいえば、幽冥界に入り行きつつある主人公の世界観察であり、文芸論である。しかも死の直前の18時間という時間上の制約を持っている。この制約は、回想と幻想によって伸長されるが、それはあくまでも個人的で心理的な拡大にすぎない。社会との関

連や歴史性という広がりはない。

問題の一つは、なぜローマの詩人プブリウス・ウェルギリウス・マロという人物を、ブロッホが20世紀のローマの主人公に選んだのか、ということである。その理由は、叙事詩『アエネーイス』の作者ウェルギリウスは、ブロッホにとって、神話と現実を統一した人物だからである。「現実の比喩と比喩の現実……おお、窮極のところでは両者は溶け合ってひとつになるのです……」(GW3. S. 394¹⁾)。ウェルギリウスは『アエネーイス』において、皇帝アウグストゥスとその本拠地ローマを称える。そして、この作品ではローマの始祖・建設者とされているアエネーアスについての神話と、皇帝アウグストゥス及びその治下のローマの町の現実とが同一視される。神話と現実が叙事詩のなかで一体になる。ブロッホもまた自分の作品において、神話的統一の世界を確立しようとする。外面的にもまた、ウェルギリウスの時代のローマと、ブロッホの時代のドイツは符合する。内乱、独裁政治、古い宗教の没落等の大きな出来事の見られる紀元前後のローマは、ヒトラーの第三帝国と同じ様相を呈している。そしてあの世へ向うウェルギリウスは、文字通り新しい世界への門口に立っているのであり、また同時に過ぎ去り行く時代の人でもある。この過渡期の時代が、この作品のテーマ「イマダナオ、シカモスデニ (noch nicht und doch schon²)」の時代状況である。ウェルギリウスは死に直面した幻想のなかで、精神的・心霊的に新しい未来を見る。しかし彼の肉体としての存在は、もはや過去のものである。精神的に肉体から解放されて行きつつあるという状況のなかで、存在についての認識が着実に進展をみせる。

ウェルギリウスは、しばしば回想的に子供時代に帰る。彼はアンデスやクレモナでその幼年時代を過すが、大人になってからの行動様式の多くがすでにその頃形成されてしまっている³⁾。たとえば彼はすでに子供の時代に、すぐれた観察能力を持っていた(GW3, S. 81)。無限に遠いさまじまのとらえがたい現象を、考え得る最もありそうな形姿に措定するという

能力にも恵まれていた。これは、後年の叙事詩人としてのウェルギリウスの資質を決定づけている。つまり解剖的で科学的な物の見方をすると同時に、形而上学的で統合的な思考がすでに準備されている。子供時代のウェルギリウスはさらに、光の源泉や夜と昼との明るさに興味を持つ。これは存在の根源への問いの現れに他ならない。目に見え耳に聞えるリアリティーを越えて、超リアルなものや超存在的なもの、つまり形而上学的な全体性に対する問題意識が旺盛である。ブロッホの創作したウェルギリウスの本質的性格の一つは、対立や矛盾を統合しようとする傾向である。対立や矛盾は、個人的なものを越えた領域でシンボル化され、精神的な創造性へと止揚される。ウェルギリウスはまた、その生来の性質としての内向的性格と、義務感から形成された外向的性格の二つを有する。両者は交替的に主導性を持ち、受動的傾向と能動的傾向が、対極的に現われ、ついには一体となる。しかしこれらの相対性は、必ずしも弁証法的な統一に発展するとは限らず、それぞれが同時に併存することもある。両極性はこの場合、彼の内部でつり合いのとれた均衡にもたらされる。

以上のようなウェルギリウスの精神的特徴と作者ブロッホのそれには相似性がある。ブロッホは自分自身の持つ抽象的で理論的な資質をウェルギリウスに与え、なおその上に直観的な力と予感の能力を付与して、ウェルギリウスを自己の思考実験の代行者に仕立て上げたのである。ブロッホの父親は息子の実業家としての成功を期待した。この父親の要求を息子は、自分に内在する文学的欲求と調和させなければならなかった。経済と芸術という対立を、つり合いのとれた均衡状態に持って行くというのが、ブロッホの人生の方向であった。ここにウェルギリウスに見られる矛盾対立の調和的統一へという方向との符合が確認できる。ブロッホの生きた経済の世界は、業績の向上と利益の増大をめざすところである。その硬質性と冷厳さはだから、ウェルギリウスの育った農民的な、穏やかで暖かい環境とは対照的である。しかし、いずれにせよウェルギリウスはブロッホの精神

状況を代行していると思われる。ウェルギリウスはその意味ではブロッホ自身である。文章を書くという行為は、「自己確認」に他ならないとブロッホ自身認めている(GW8, S. 375)。ブロッホは自分の実存の意味を、仕事のなかに発見しようとする。この意味で『ウェルギリウスの死』は、自己伝達と自己叙述の衝動に由来する、きわめて主観的な成立動機を持つ。それ故にまたブロッホは決して「読者に横目を使う」(GW8, S. 317)ことがない。読者に譲歩しないかわりに、ごく少数の読者にしか期待を持たなかった。彼の創作は、精神の内部の疑念を静め、自己確信を獲得するためであった。ウェルギリウスがしきりに認識の願望を口にするように、40年代の終りのブロッホは、ひたすら認識という行為に情熱を傾けた詩人であった。

『ウェルギリウスの死』は、物語としては話の筋というほどのものを持たない。多くの部々が主人公の内的モノローグであり、内容は哲学的でほとんど宗教的なものにまで行き着く。しかしこの作品の全体が、「その言葉とリズムの流れ方において類をみない独自の試み⁴⁾」となっており、「イマダナオ、シカモスデニ」の地点から、神話的全体性を認識しようとする企てになって行く。以下においてわれわれは、この作品の前衛的な実験を確認し、作者の文学的意図を追求してゆきたい。

2.

まず、この膨大な作品の構造分析から始めよう。「ことばを確保することはできなかつた、確保することは許されなかつた。とらえるすべも口へのぼせるすべもなかつたそのことば、それは人間の言語のかなたにあらた」(GW3, S. 533)。この引用文は、この長いロマーンの結末の文章である。この文章からもわかるようにこのロマーンの目標の一つは、言い表わし得ないものや表現し難いものを、シンタックスによって、あるいは

作品全体の構造において、明らかにしようとすることである。この目標は結果的に充分達成されているだろうか。否、であろう。せいぜい部分的成功にすぎない⁵⁾。その理由の第一は、やはりこのロマンの異常な長さである。困難な目標を達成しようとする大いなる作者の意欲が、膨大な作品になったという経緯は判らなくもない。しかしこの作品を、全体として把握するのは容易なことではない。簡単に通読さえできないのだから。内容的にも難解なところが多々あるけれども、なんととってもページ数がすべてを圧倒している。全体としての構想そのものがすでに問題ではなかったのか。500頁にも及ぶ物語を、内的関連性を有した構築物として、同時に追体験することは、平均以上の読者にさえもむつかしいと思われる。確かに学問的にこのロマンを分析することは可能である。その全体の構造を確認することは理論的に可能であるが、それはこの作品の追体験のほんの一步にすぎない。

作品は4つの部分から成り立っている。第Ⅰ部 水—到着、第Ⅱ部 火—下降、第Ⅲ部 地—期待、第Ⅳ部 瀨気—帰郷、というふうにそれぞれにタイトルがついている。おおまかに言えば、第Ⅰ部と第Ⅳ部は短く、ほぼ同量であり、第Ⅱ部と第Ⅲ部が長く、やはりほぼその分量が等しい。第Ⅱ部と第Ⅲ部は、それぞれが7つの節に分けられる。これに対して第Ⅰ部は6節から成り、第Ⅳ部は節分けがなされていないで、全体が一つである。しかし内容的にみれば、第Ⅰ部は、ウェルギリウスがブルンディッシュウム¹の港に到着するまでの航行の場面であり、第Ⅳ部は、ウェルギリウスが永遠の眠りに入る船出の旅、すなわち象徴的な航行の場面である。つまり第Ⅰ部と第Ⅳ部は、航行という共通項によって枠づけされている。従ってこの両者は、二つで一つの部分を形成すると考えれば、第Ⅰ部の6節プラス第Ⅳ部の1節で、やはり7節から構成されていることになる。数の魔術に敏感なブロッホのことであるから、この数字合わせは、偶然の所産ではなく、意識的に操作されたものであろう⁶⁾。

さらに細部を検討してみよう。第Ⅰ部の最初の節には、このロマンに見られるほとんどの内容が先取的に顔を出している。死を目前にした詩人が、自分の人生を振り返りその顛末を報告する。詩人としての立場が披瀝され、皇帝との関係、さらには奴隷や一般大衆との関係が紹介される。少年リュサニアスが登場し、文学と認識の問題も提出される。第Ⅰ部の締めくくりの文章は、「いかなる未来になお記憶をつたえようというのか？そもそも未来はまだ存在していたのか」(GW3, S. 29)、という文章である。時代のあらゆる問題を提示しようとする意欲と、みずからの大いなる企てに対するひそかな疑念とが、混同している。

これに続く各節では、他の部分に較べれば比較的短い文章で、静かに叙述される。この作品の文章には何ページにもわたってピリオッドが現われないことがあるが、ここでは、ウェルギリウスの内的モノローグはしばしば中断されて、周期的に循環する。

第Ⅰ部の最終節、つまり第6節は、「呼吸、休息、待機、沈黙 (Atmen, ruhen, warten, schweigen)」(GW3, S. 67)という文章で始まり、「また息をつくことができるようになり、休息と沈黙がおとずれた (es wurde wieder zu Atmen, zu Ruhen, zu Schweigen)」(GW3, S. 78)という文章で終る。最初と最後の文章が、同じではないが似たような表現になっている。違いは動詞の不定詞が、名詞化されている点である。起点はその終点において若干の変化を遂げて、次の別の次元にバトンタッチされる。一定部分の内容が、相似た二つの表現の枠にはめ込まれる。両極の間にその内容が封入されて緊張させられる。始まりは、スパイラル状の高揚をみせて再び起点にもどり、次の展開を準備する。この厳格な循環的構造は、作品の随所に見られるが、一連のことばの集合体が意味を超越して独立的な存在に成長してしまう。そしてこのことばの集合体そのものが、本質規定的な働きを始める。他にもたとえば、「逃亡、おお、逃亡！」という同じ文句の書き出しによって始まる三つの段落がある。この部分はま

た別のもう一つの統一体を形成している訳である。

第Ⅱ部では、ウェルギリウスの人生の回顧がますます細部にわたって詳述される。しかし内容的には次第に方向が転換される。つまり自分自身に関する事柄からますます世界へ、万有へという転換を果して、第Ⅲ部へ引き継がれる。言語的には、第Ⅰ部に見られたのと同じ枠構造が、ここにも多数確認できる。たとえば、und…で書き始められる芸術と芸術家についての4つの段落(GW3, S. 152~158)、oh…で始まる愛と死についての段落(GW3, S. 162~169)などがその代表例である。

第Ⅱ部の構成上見逃すことのできない特徴は、抒情詩の挿入である。この作品にはいくつかの抒情詩が書き込まれているが、それはこの第Ⅱ部に集中している。「詩」は、出来事の継起と主人公のモノローグを中断する。作品中の抒情詩は、必ずしも散文との連続性を持っていないのであるから。しかし詩は、無限的なものの存在に対する予感を表白し、またこのロマンの最終部分の内容の先取りとなっている。ブロッホによれば、「抒情詩的なもの、この抒情詩的なものだけが矛盾した対立を統一することができる」(GW6, S. 266)。人間の事象はもっぱら散文で描写され、抒情詩が表現しようとしているのは、人間には近づき難い未到の神の高さである。詩的なものは、人間の体験と認識の最内奥の層や合理性を超越した領域のシンボルとなっている。散文と詩との併存はだから、地上的で不完全なもの⁷⁾と天上の完全性とが対照されているのである。ロマンにおいてもしも万有の完全性に等しいものが表現されうれば、そのロマンはまさに詩となる。抒情詩は、ブロッホにとって、諸部分の完全な関連性の確認できるもの、統一的な構成原理が機能しているものであり、芸術作品の規範と見なされている。第Ⅱ部の終りに近い所(GW3, S. 227)に希望に満ちた内容の短い詩があって、その後にはもう詩の形が出てくることはない。抒情詩的な情感の高揚はみられるが、それは散文のなかに溶け込んでいるのであり、詩という形式にはならない。しかし作者には、この作品の

全体は一個の抒情詩であるとする、誇らかな気持があった。次に引用する文章は、初版の発行に際してブロッホが自分で自分の作品のために書いた *Bemerkungen* と称する文章の一部である。「『ウェルギリウスの死』は詩である、類まれな抒情詩的迸出の意味でも、連詩の意味でも一つの共通のテーマにはなっていないが、それにもかかわらずこの作品は詩なのである。しかも一気呵成に五百頁に拡大した詩である。その内容に従ってすぐにも、……古代叙事詩と比較することができよう。この作品は、古代叙事詩のように、物語的なものを宇宙進化論的なものへと高めているからである。だがこの比較は過大になされてはならない。むしろブロッホのこの作品はまったく新しい現代の文学形式と言わなければならない」(GW6, S. 271)。

次の第Ⅲ部の構成上一番大きな特徴は、長い対話の部分が存在することである。ウェルギリウスとアウグストゥスとの対話、ウェルギリウスとリュサニアスとの対話、ウェルギリウスと二人の友人との対話の三つが存在する。しかし重要なのは、アウグストゥスとのものである。この対話の部分は100ページにも及び、作品の全体のなかでも断然長い節であり、これだけで第Ⅰ部や第Ⅳ部よりも長い。

皇帝アウグストゥスという人物は、ウェルギリウスと対照的な人物として設定されている。ウェルギリウスは自分の生きている時代の本質とその全体性をみずからはっきりと把握して、いわば事象の外側から冷静に世界を観察している。アウグストゥスはこれに対して、世俗的現実にとっぷりと漬かり切っている。彼にはローマ帝国だけが現実的存在である。個々の人間の実存の問題は、国家の背後に消え失せている。自身が一つの文化、一つの時代の代表者であると自負している。自分とローマの不滅の榮譽を永遠に残しておきたいために、ウェルギリウスの叙事詩の完成を後援する。それがローマの讃歌であるからである。アウグストゥスの仕事のすべては、「時間を絶滅し、時間を止揚せんがため」(GW7, S. 10)の努力であ

る。しかし彼の業績のすべてをもってしても、出来事の経過を延期することはできても、時間を完全に停止させることはできない。ローマ帝国とその古代文化は、決定的な崩壊を始める。「古代末期は、価値飛散のあらゆる徴候を備えていた。新しい価値中心を創出しようとする多かれ少なかれ発作的な多様な試みがなされ、しかもこれらの試みが行われている間にも、文化の自壊作用がある部分では能動的に、ある部分では受動的に絶え間なく進行していたのであった。そして遂に真の恩寵の行為が、キリスト教とともに再び真の価値統一をもつ開かれた体系への扉が、見出されたのであった」(GW9, S. 93, 94)。アウグストゥスもまたその努力にもかかわらず、時代の転回点に立っている。

詩人ウェルギリウスは、認識に対する個人の責任を主張するが、皇帝アウグストゥスは、国家に対する個人の義務を強調する。二人の対話は、だから決してかみ合うことがない。これはもう話し合いではない。二つの対極的な人間のタイプが対置させられて、両者はそれぞれに自分の確信だけを述べる。アウグストゥスの見解は、地上的で世俗的なものの代表である。しかしウェルギリウスの発言は、現世に背を向けて彼岸を見つめている人間の内省そのものである。相手の話の内容を受けて、自分の見解を述べるという対話形式本来の体裁をとらないわけではないが、実際にはそれぞれの揺らぐことのない信念が並列されるだけである。しかもウェルギリウスの発言の場合は、時に無意識の声が現実の声を圧してしまふ。詩人の瞑想は、人間存在の深い所にまで到達し、超個人的な洞察として言語化される。対話としての形式を保ちながら、もっぱら自己意識の展開となり、夢想的な高揚をみせる。自分自身との内的な対話となり、未解決のままの多義的な内容までもが遠々と紹介される。対話中にも詩人は孤独である。対話が孤立無援の人間のモノローグから成り立っている。ウェルギリウスは、その他にも、自分の回想のなかから聞えてくる「声」と対話するし、彼の頭上や足下から聞えてくる「それ (es)」とも対話する。表面的なこ

とばのやりとりをしながら、同時に自分の内面の声に聞き耳を立てている。これら未定形のものとの対話を言語化するためにウェルギリウスは呻吟する。つなぎ合わせたり、引きちぎったりして苦心の末にことばが生み出される。ウェルギリウスとアウグストゥスとの間の表面的な対話はだから、協調をよそおっているだけである。結局のところ、「きみはわたしを憎んでいる」(GW3, S. 427)という決裂の状態に行き着く。ここに二人の関係は、ゼロ地点に達するが、しかしそれ故にこそ、ここからまた新しい関係が始まる。互いの対立点が明確にされ、吟味されて、そこに新しい方向づけが生み出される。ウェルギリウスは焼却を決意していた『アエネーイス』をアウグストゥスに贈る決心をする(GW3, S. 430)。

そして結論部の、第Ⅳ部である。この部分には、物語上の展開はない。ことばそのものの存在が絶対化される。ことばの繰り返しや羅列などによってことばそのものの自己力学が展開される。ことばの展開は、最終的に「一切を生み出す無」(GW3, S. 530)に到達する。カオスが新しい秩序を胚胎しているのであり、それは子供をつれた母親のイメージにシンボル化される。

3.

ここでは、この作品における言語上の技法などについて検討する。

D. Meinert は、その研究書⁸⁾において『ウェルギリウスの死』に見られるブロッホの修辞法を分析している。ブロッホの言語スタイルについてまず、パラドックスと撞着語法(Oxymora)が指摘される。たとえば「あこがれの回想(Sehnsuchtserinnerung)」(GW3, S. 90)ということばがある。「あこがれ」というのは、現代の時点で実現していないものを未来において実現したいという望みである。そして「回想」は、過去の再現である。だから「あこがれの回想」という言いまわしには、反対的な二つの概

念が結び合わされている。このパラドックス表現は、未来と過去とを現代において一体化しようと意図している。そして「あこがれの回想」ということばがさらに「死」と関係づけられる。その場合には、万有の完全性を暗示する生と死の統一がめざされる。その他にも「死を予感しそして生を包摂しながら (todesahnend und lebensumspannend)」(GW3, S. 91)という表現がある。この種の逆説的なことばの並存や積み重ねは、一見矛盾した表現には違いないが、これも「統一性」を確立するための苦心の表現である。撞着語法の例としては、「硬直した叫びをあげる (starrbrüllend)」「麻痺した声 (gelähmten Stimmen)」「無言のどよめき (stummen Dröhnen)」(GW3, S. 191)などの例が挙げられている。

平行法 (Parallelismen) という修辞法もある。これは、一つの対象をいくつかの文章で、さまざまな側面から、つまり平行的に明らかにしてゆくやり方である。たとえば第 I 部の終りのあたりには「夜 (Nacht)」ということばが集中的に現われる。「夜」は、反復して使用され、変化させられ、深められ、意味内容が強化され、集約される。最初はたんに昼に対する反対概念にすぎなかった「夜」は、平行的にいろいろの側面から照明され、変貌し、発展する。「夜」は、ウェルギリウスの内側であらゆる矛盾対立を統一する場となる。大いなる静謐のなかで万象の完全性を予感させる契機になる。「しかし夜の大気の中ではすべてがひとつに化していた、祝祭のどよめきと山の静けさと海のががよい、過去、現在、そして未来、そのおのおのが他者の中へながれこみ、ひとつに溶けあっていた」(GW3, S. 61)。この「夜」はしかし同時に、すでにその数ページ先では、不安と絶望を喚起するものでもある。「さすらいの夜、めざめ明かした夜、下からおびやかす喪神への不安にみち、上を領する影のない明るさへの不安にみちていた夜、パンに不忠をはたらくのではないかという不安、二重の無時間の危険を知るゆえの不安にみちみちていた夜」(GW3, S. 69)。この「不安」の夜はしかし次第にフェードアウトしてゆき、「夜」は「眠

り」ということばと重なる。ウェルギリウスは、「夜」ということばによっていろいろの体験を重ね、ついには安息と沈黙に到達する。

ウェルギリウスの頭の中で展開される幻想は、人間存在の諸局面のシンボルを形成するが、それをことばに定着させるのは簡単なことではない。人間の理性が把握できる限界をこえる事象を、ことばに定着させるのに作者は苦心する。「そして彼はさらに知っていた、このような真実にすべての芸術家の義務がかかっているのだと。自己を認識しながら真実を見出し真実をのべる義務、それは芸術家のはたすべき使命となり、その使命の成就したあかつきには、魂は自我と万有との大いなる平衡をさと、万有のうちにふたたび自己を見いだすはずなのだ」(GW3, S. 153)。この芸術家の使命を果たすために作者のとった方法の一つは、高度に集中的な表現形式で、独特の長い文章を書くことである。一つの文章が時には何ページにもわたって続くことになる。一つの文章に、人間のさまざまな存在様態が併置され対置される。多数の副文がそれぞれに論理的陰影をつけられて増殖し、長いセンテンスを形成する。

さらにもう一つのブロッホの方法は、新しいことばの造形 (Neubildungen) である。既存の語彙だけでは十分に間に合わないときには、ことばが新たに作られる。本来は別の領域に属する複数のことばが、非日常的に結合させられて複合語が作られる。あらゆる対立を超越的に統合しようとする作者の意図は、ことばの選択と新しい複合語の作成にまで及ぶ。たとえば、「灰色の潮のように (grauflutig)」「夜のうちに溶解し夜のうちに凝結する (nachtaufgelöst und nachterstarrt)」「影によって石化される (schattenversteinert)」「石のあえぎ (Steinkeuchen)」(GW3, S. 170, 171, 172)などの複合語は、絶対的な絶望の雰囲気を表現している。あらゆるものが石化し、硬化するほどの絶望を表現するのに、新しい造語の使用は具体的効果をあげている。「石のように冷やかにさらさらとながれる息吹き (kühlsteinern rieselnder Hauch)」とか「黄金色にそよぐ畑

(blondwehender Felder)』(GW3, S. 509, 510)などの造語は、軽快さと美しさを表現し、解放的で自由な雰囲気を出していて、日常的なことばでは表現できない漸新さを持っている⁹⁾。

T. Meinert は、この他にも『ウェルギリウスの死』にみられる言語技法として、首語反復 (Die Anapher)、誇張 (Hyperbeln) と漸増 (Steigerung)、抽象 (Abstraktion) 等を指摘している。

以上は言語の技法についての考察であるが、次はこの作品にみられる「関連語群 (Wortfeld)」の存在について触れておきたい。Sigrid Schmid-Bortenschlager は、三つの関連語群の存在を指摘している¹⁰⁾。この論考ではそのうち、「秩序」についての関連語群を確認しておきたい。

作品の全体を通じて訴えられる作者の願いは、「一切を認識する統一的秩序へのあこがれ」(GW3, S. 100)である。従来の秩序の崩壊と「世界の顛落」(GW3, S. 142)のあと、ウェルギリウスは「もはや存在しない過去の体験とまだ経験していない未来の体験」(GW3, S. 196)の中間の位置にいる。それはつまり、「イマダナオ、シカモスデニ」というこの作品のライトモチーフの表わしている状況である。作品の第Ⅱ部においては、「統一性」、「全体性」、「認識」などのことばが「秩序」についての関連語群を構成している (GW3, S. 97~100)。第Ⅲ部では「秩序」を代表するのは国家である。アウグストゥスにとって個人は無条件に国家の要請に従わなければならない存在である。国家に対する個人の忠誠こそが、「秩序」の大前提である。そして最終章つまり第Ⅳ部の全体を支配しているのは、カオスという逆説的秩序である。カオスは、そもそもそれ自体のなかにすべてのものを内容として所有している状態である。カオスは最終的に「新たな知覚」(GW3, S. 501)に従って、「高さと幅と深さに応じて秩序づけられる」(GW3, S. 530)ことになる。また特に好んで「秩序」と積極的に関連づけられることばは、「芸術」であり、「音楽」であり、「農民の生活」である。

「芸術」ということばは、珍らしく『ウェルギリウスの死』において多少否定的な意味合いで使用される。芸術はここでは、閉鎖的で矮小な秩序体系と考えられる。詩人ウェルギリウスは、むしろこの芸術の世界から逃げ出してしまおうとする。彼は死に直面して自分の人生を清算するにあたって、芸術との関係の断絶を願う。芸術はウェルギリウスにとって、「現実から抽出された」(GW3, S. 131) 仮象の統一にすぎないものである。芸術は、それ自体の内部においてのみ完結する遊戯にすぎず、外界との現実的関連性を失ってしまった存在であり、むなしく美を追求するものである、と考えられている。「美の知覚とは無知であり、美の認識とは認識の欠如である」(GW3, S. 131)。芸術は美を至上のものとするから、芸術の受容は、「認識をあなたなどる放埒な享受」(GW3, S. 135)である。ウェルギリウスは、結局自分の作品が、ひとえに「美」にのみ奉仕するものであることを認める(GW3, S. 155f.)。彼の作品は、何らの認識の発展をもたらすことがない。「芸術」は、一定の部分的秩序を形成するものではあっても、それはあくまでも閉鎖的な秩序である。だからウェルギリウスは『アエネーイス』を焼却してしまいたいのである。

「芸術」が否定的徴候を示すのに対して、「音楽」は、肯定的な統一性のシンボルである。たとえば、ウェルギリウスを運ぶ船のなかでの少年の歌、またウェルギリウスに勇気を鼓吹する父親の歌などが、その代表的なものである。「音楽」のもっている統一的秩序は、「内界と外界の音楽」(GW3, S. 299 u. 232) という定まり文句で表現される。音楽は、真の無限性に通じる道とみなされ、水晶と同一視される。「彼の思考は、思考の形体よりも大きくなった、そしてこの結果、運命よりも大きく偶然よりも大きい領界についての知識となり、第二の無限となって第一のそれを封じこめつつそこに封じこまれ、水晶を生き立たせる法則となり、水晶のうちに語られ音楽のうちに語られ、しかもそれを超えて水晶の音楽を語る音楽の法則となった」(GW3, S. 228f.)。ここで、水晶と音楽という二つのも

のは、密接に結合させられている。両者はスパイラル的に高められて、「水晶の音楽」という統一的秩序に完成してゆく。そして、「円環の閉ざす所に歌のわきおこる時、このとき万有の最後の呼息のうちに世界の総体がひびきでる」(GW3, S. 524)。

この作品に現われるもう一つの秩序のシンボルは、「農民の生活」である。農民の整然たる生活に対する賛美は繰り返して表明され、都会の退廃的な生活と対照させられる。主人公の故郷、両親それに子供時代に対する憧憬的な賛美は、生活の利便や進歩などにとらわれることのない精神的で素朴なイデオロギーと結ぶつけられている。農民の生活に確固たる秩序を発見するのは、そこに調和的な共同生活が見られ、運命的な出来事に耐えた無時間的な営みが見られるからである。アウグストゥスの臣民である都会の大衆は、むら気に移り気であるのに対して、詩人の故郷の農民たちの姿は確固不動の存在として対置させられている。ウェルギリウスの生まれたアンデスと彼が育ったクレモナの地は、晴れやかで快適なものを連想させ、その地の家族の情景がなつかしく秩序に満ちたものとして思い出される。ローマの町は、成人した詩人が友人達の環の中にいた所であり、人生の重要な歩みを開始した場であるが、詩人の回想の中では、否定的に扱われる。ローマは上流社会への道に通じ、皇帝の庇護と友情を得た地であるにもかかわらず、そこには実存的な故郷の喪失感だけが残る。ウェルギリウスとローマとの関係はまた、作者ブロッホとウィーンとの関係に似ている¹¹⁾。ウィーンはブロッホにとって商業上の活動の場であり、彼はこの町の雰囲気の中に真の安心立命を得ることができない。ブロッホは、シュタイアマルク地方の山の世界に安息を見い出し、ウィーンによりもむしろザルツブルクやミュンヘンに親近感を持つ。ブロッホもウェルギリウスと同様、田園の農民の生活を想うことによって、「故郷」を連想する。そしてこの故郷はさらに「秩序」の概念に通じている。

4.

次に、無意識、幻想、死などの問題の検討を経て、「イマダナオ、シカモスデニ」の状況を確認する。それは『ウェルギリウスの死』におけるおもなるテーマを追求することになる。

ウェルギリウスは、歴史的な時間の流れのなかの自分の位置を見失ってはいない。「われわれはふたつの時のあいだにいます、アウグストゥスさま。これは待機の状態なので、空無と呼ぶべきではありません」(GW3, S. 369)。ブロッホの歴史観¹²⁾によれば、世界は始まりと終わりを持っていて、ほぼ2000年の周期で循環している。「アエネアスの孫」と呼ばれ、ローマのシンボルである皇帝アウグストゥスの髪にも「早くも白いものがまじりかけている」(GW3, S. 334)のであり、その瞳は「どんより曇り、幾分うつろ」(GW3, S. 354)になっている。時は移りつつあり、今一つの時代の終りが近づいている。つまりローマの古代文化の時代が終りつつあり、新しい西洋のキリスト教文化が始まろうとしている。この時代の転換の真只中に、ウェルギリウスは生きている。そしてその事実を彼は意識している。古い世界の没落の中に、すでに新しい精神が根つき、新しい時代の思考がその軌道を形成しつつある。ウェルギリウスの死の時は、過去としての古代世界と未来としてのキリスト教世界が出会う場であり、静止点である。そこは、「イマダナオ、シカモスデニ」の地点である。このローマ古代とキリスト教との対置は、その2000年後のドイツにおいて、キリスト教と、国家社会主義(ナチズム)によるゲルマン・イデオロギーとの対比として循環する。ブロッホはユダヤ人として収容所の中で死に直面させられて、2000年前のウェルギリウスと同じ立場に立つことになる。ブロッホはこの時、国家社会主義にキリスト教世界の最終的な没落のあだ花を見る。そして新しい価値体系の創造の必要性を痛感する。

「人間の進歩は文化から文化へ、様式から様式へ、薄明の時代から次の薄明の時代へと移行する。そして、いずれの時代もプロメテウスの一つの認識の突出によって始められる……個人は認識の突出のたびに、したがって自我—認識と世界—認識の高まるたびに人間としての成長、つまり、それによってのみ個人がその人間性を確立することができ、確固たる個人となり、かかる個人として、またかかる個人としてのみ、……歴史的になるあの人間としての成長をも遂げるのである」(GW9, S. 266)。谷間の時代の人間は、不可避的に人間存在の本質をつきつめて考えざるを得なくなる。

ブロッホは上にも述べたように、死の脅威の中で、いわば死の準備として、『ウェルギリウスの死』を書いた。それが新しい価値体系の創造へ向う第一歩であった。ウェルギリウスは、死をまじかにして理性を失い、意識を統御できずに、無意識の幻想におちいる。そこで見たものはしかし、人間存在の実存の深層であった。無意識の世界における幻想の織りなすものを、さまざまの困難を乗り越えて文章化しようとする、これがこの作品の大いなる企ての一つである。無意識の幻想は、「拒みようもなく解き明かしようもなく不気味にふくれあがり、とらえるすべもなくのがれ行き、かぎりなくあらわな姿でしかも秘密にみちみちているのだった。昂奮と無気力を同時に感じながら、彼は混沌の中へ、散乱する声の叢林の中へまた突きおとされた」(GW3, S. 96)。無意識の世界は、決してたんに不合理な世界ではない。それは深い層において集合的に諸内容を所有しているのであり、そこでは個別的な人間の特性や立場は止揚されて、人間存在そのものの本質が凝縮されている。無意識的幻想は、もちろん意識や合理性といったものの反対方向にある。だから合理性のみを追求する理性—辺倒な方法の代償作用を果し、精神の全き均衡をもたらす。作者はこの無意識の幻想の持つ創造性と生産性に期待する。幻想が、生きられることのなかった可能性としての生を埋め合わせてくれる。ウェルギリウスは、

たとえばプロティア・ヒエリアとの現実には成就しなかった愛を、幻想的に追求する(GW3, S. 321f.)。幻想は、無意識の深い底に沈澱していたものを蘇らせて、意識の世界を拡大する。この幻想の世界には、もはや時の観念は存在しない。時間的境界は無視されて、過去への回想も未来への展望も、すべてが今に統合されてしまう。現代における無時間的な事象だけが存在する。時間は持続性をも失う。「光と闇はほの明るみほの暗む薄明の中に溶け合い、七色にかがやく地上の創造へとひろがる、だが、存在の変容が万有の認識にまで進み、その全体性の力によって不易と化するならば、時も静止するだろう、もはや停滞ではなく、湖ではなく、万有をめぐるながれる永遠の瞬間となるだろう」(GW3, S. 389)。 幻想のなかでのあらゆる出来事は、時間的継起を超越して同時性のなかにある。それはいわば「彼岸的統一空間」(GW6, S. 243)であり、そこではすべてが合一して一つのものとなる。

無意識の幻想状態の次の段階は、死である。「死」はこの作品では、極めて重大な意味を担っている。ブロッホという作家は、そもそも死についての発言の多い人である。それは彼の個人的特性でもあるが、同時にまた彼の生きた時代が必然的に彼をその問題へと導いて行った結果でもある。ユダヤ人であるブロッホにとってヒトラー時代には死との対決が避けられない最大の問題であった。「ナチズムによる死の脅威は、ますますもって具体的形姿を持つようになっていきました。その事実についてもはやみずからを欺くことができなくなってしまいました。……いずれにしても、ますます確実にそして強制的に私に死の準備を、いわばプライベートな死の準備を必要とさせる状況でした。この死の準備のなかで『ウェルギリウスの死』の仕事は進められました」(GW8, S. 244)。「死」はしかし、ここでは存在と非存在の間のたんなる区切りではない。「死」は、人間を此岸から彼岸へと導くと同時に、この世の矛盾対立を止揚するものでもある。此岸においては人間の自我は、自然のなかで万象に対置されている。彼岸

における自我はしかし万有のなかに解け込んでしまっている。私的で個人的なものは、普遍的で全人的なものなかに融解する。ウェルギリウスは、その死の瞬間に、自分の人間としての存在の全体性を回想する。生の無限に多様な諸層が一時に現前する。個別的な存在としての人間は、集合的な無意識のもつ普遍的で全人的な領域を通過して、人間存在の根源的核心に近づく。それは誕生以前の段階への逆戻りであり、母の胎内への帰還である。人間は長い時間をかけて多様な発展を遂げ、進化してきた。だから自然人類学的観点からみれば、死のもたらすこの方向は後退である。植物的な段階にまで逆行してしまうわけである。「それはさながら彼らすべてに固有の窮極の被造物性、たとえていえば彼らが共有する最後の特性にも似たものだった。植物的かつ動物的であり、根源的であり、創造以前のものかと思われぬ窮極の特性の基底、さまざまな存在はこの基底から生の世界へと創造され、またこの基底のみが生と創造の世界における滞留をそれらの存在に保証するのだった」(GW3, S. 518)。ここに一切のものが合流してあらゆる被造物が一体となる。死がウェルギリウスを連れて行ったこの「基底」にはしかし、あらゆるものが眠り込んでいる。この「基底」こそ、「一切を生すみ出す無」(GW3, S. 530)の状態である。そこにはしかし、変わることもない恒久的なるものの存続が予感される。確かなるものの感触があり、定律にかなったものがひそやかに息づいている。存在は循環していて、ここでは「無」が変容する。「ふたたび無はかぎりなく変容し、現在と過去の存在と化し、ふたたびかぎりなく展開して時の環となる」(GW3, S. 530)。ウェルギリウスは、ここに死を通過して、新たな存在へ移行する。「死」は同時に新しい始まりに連なる。ウェルギリウスは、自我的存在としての狭い世界から、万象の一部分としての存在に移行する。彼は死によって存在の全体性を体験し、あらゆるものとの同質性を知って、絶対的なものと一体となる。しかし、「この作品が死の認識という神秘論のなかでめざしている彼岸は、決して宗教的ないしはキリ

スト教的な彼岸ではない¹³⁾」それは、美的なものも宗教的なものも内包しているが、あくまでも人間存在の基盤の上に立つものである。

「現在」は、この作品の世界では死後の存在への、すなわち「未来」への移行期間にすぎない。「現在」の時点そのものは、空虚なものである。それは、未来における再生のための前段階であって、「イマダナオ、シカモステニ」の状況である。「あなたは発端をごらんになりました、ウェルギリウスさま、けれどもご自身はまだ発端ではない、声をお聞きにはなりましたが、ご自身はまだ声ではない、創造の核心が脈うつのをお感じにはなりましたが、ご自身はまだ核心ではない、あなたは永遠の先導者なのです、みずからは目的地に到達なさらない、案内者なのです。不死の栄誉をあなたは得られるでしょう、先導者として不死のうちに入られるでしょう、イマダナオ、シカモステニ、ソレガスベテノ時代ノ転回期ニオケルアナタノ運命ナノデス」(GW3, S. 296)。 上に見てきたように、有限存在者としての人間は、「死」を通過することによって、一挙に無限なる存在と一体となる。「無はむなしい空間をみたし、万有と化する」(GW3, S. 532)。 混沌から秩序へという急転直下の転換に、ブロッホの神秘主義的思想家としての一面が見られる。しかしながら、このようなほとんど信仰に基いているとさえ思われるような事の運び方は、あまりにも科学性を超越しているし、重要な問題の処理が独断的にすぎるという印象をぬぐえない。現代のロマンにおける試みとしては、大胆すぎる企てである。「ブロッホの場合には特にロマンの最後のところの抒情詩的-賛歌的高揚のなかで、もはや理性的抑制のみられないたんなる神秘主義的な言葉の瀑流が再三にわたって¹⁴⁾みられる」という批評も当然である。数学や心理学を熱心に研究し、自然科学者としての素養を身につけていたブロッホが、この作品の結末にみられるような、きわめて非合理的な傾向を大胆に暴露する。ブロッホという作家は、大いなる文学上の問題意識をあり余るほどに所有しながら、それらを実践的に解放する方法を開花させ得なかったのではないか。

Schmid-Bortenschlager の言うように、ブロッホがカフカやムージルの後塵を拝する理由はこの辺にみられるのであろう¹⁵⁾。この種の批判に対するブロッホ自身の釈明を聞いておこう。「科学的認識と芸術的認識とは、唯一つの、認識そのものの幹から分れた枝である。そして科学的認識の課題は、無限に多くの、無限に小さい合理的歩みで世界全体性へと進み、決してそれに達することはできないにしても、永遠にそれに接近していくことにある。他方、芸術的認識の課題は、科学によって到達しえない世界残余を予感させ、にもかかわらず存在し、にもかかわらず意識されるあの世界残余を捉えることであり、このような人類の永遠の憧憬のことである——常に詩作とは認識のこのような焦燥であり、どの芸術作品も予感された全体性の予感する象徴である」(GW7, S. 88)。

5.

ブロッホは、『ウェルギリウスの死』という作品で結果的になにを成し遂げたのか。それはどう評価したらいいのか。古代叙事詩人の最期の数時間を500ページ以上ものロマーンに仕立てあげるというラジカルな設定において、ブロッホはなにを意図したのか。

そもそも最初の考えでは、たんなる娯楽の対象となって「お話」に墮してしまっただけのロマーンの現状から脱却することが目標であった。ロマーンは、低次元の現実にあまりに密着しすぎて、その真の意義を失っている。だから、ロマーンを絶対的なものをめざす方向へと引き上げようとするのが、ブロッホの意図であった。それは言いかえれば、文学的で象徴的なものと、思想的で抽象的なものとを結合しようとする試みである。さらに言えば、情感的なものや哲学的なものとの結合に際して、詩的なものに統合能力があることを実証しようとする試みとも言える。その意味でこの作品は、兆候的で実験的な作品である。リアリズムという物語の

伝統をほぼ完全に捨て去ってしまったこの作品は、だから芸術的な価値の側面から観察されるべきである。その際特に次に挙げるようなものの影響力が確認されていることを知っておくのは示唆的である。つまりプラトン主義、神秘主義、ロマン主義、実存主義、それにホーフマンスタールとジョイスの散文、精神分析学、数学、社会学などの影響である¹⁶⁾。

この作品の登場人物は、具体的な一個人ではなく、むしろ超個人的な存在であり、集合的に合成された代表的な人物である。人物は集積的に濃密な内容を負荷されていて、まさに等身大以上の存在となっている。そしてある特定の瞬間に、時間や空間にとらわれることなく、同時的にその存在の全体性が姿をみせる。たんに現実的で体験的であるにすぎない皮相性をこえて、多層的で多次元的な主人公の実存の実相が追求される。「芸術に対する総体性の要求は、以前には予想もされなかったほどの徹底性を持つことになった。そしてこの要求をみたすためには、ロマンは、古い自然主義的技術では全く達成しえないような多層性を必要とするのである。つまり人間がその全体性において描出されなくてはならない」(GW5, S. 360)。物語もまた筋を追って進展するという閉鎖的完結性を持たないし、時間的かつ空間的に限定された経験世界を写實的に記述するのではない。個人の身の出来事や心的葛藤を描写するわけでもなく、人間の心理を追求するのでもない。因果的なモチーフを追い求める論理の展開の文章でもない。作者の目指しているのは、存在の内的全体性の表現であり、神話的な広がりを持った叙事的壮大さを創り出すことである。現実的であるにすぎないものや、表面的で可視的なものは作者の探究の対象にはならない。人間存在の根本的な実相は、実証主義的な説明が不可能だからである。こうして『ウェルギリウスの死』というロマンは、象徴的で暗示的であつたまた指示的な作品になる。表面的な世界体験の追求に終始することなく、「全体性というものを追求する叙事的欲求のなかで、あらゆる意味で明白性とは無縁の内的存在の多層性を¹⁷⁾」、あくまでも追い求めるのが、その基

本的姿勢である。このような人間存在の根底についての論義に肉薄してゆこうとする姿勢はしかし、人間にはまだ未知の領域、たとえば無意識の暗い部分への下降を余儀なくさせられる。作者の求めているのは、彼自身のことばで言えば「絶対的な」作品である。絶対的なロマーンは、絶対的であらんがために、不定形のものや、未確定なものまでも、その内容として取り込んでしまう。それは、文字で表現できないものを文章化しようとする努力を強要する。目標の達成は不可能であることを知りながら、なおその限界へ向かって行くことに完全性を求める一つの実験である。F. Martini は、ブロッホの姿勢を次のように概括している。「人間の目下の思考と感情と認識と予感によって普遍性にまで持って行くことが可能である最も最終的なものを、そこでこそ文学がその本質に到達するところ……つまり純粹関連性の言語にまでなるギリギリの状況を神秘的全体性で表現しようとする文学的企てである¹⁸⁾」と。作者の精神的高揚状態のうちに、思考が詩作のなかへと溶け込ませられる。そこでは、もともと言語表現に馴染まないものが強制的に文章化されることによって、言語表現の限界が突破されてゆく。表現しがたい内容は、さまざまの指示的及び暗示的な言い表わしによって、最終的な内容として感知されるようになる。ことばの豊かな増殖と、文章の連鎖的充溢が、言語による造形運動として自立化する。作者の論理的認識と幻想的直観の成果が沸騰的にことばの陳列になって行く。ウェルギリウスの無意識的幻想下の創造行為はしかし、すでに見て来たように、最終的には神秘的で超理性的な世界に入り込んでしまうのである。そこでは、あらゆる矛盾対立が、生と死が、パラドックス的に統一される。客観的な論理の展開としての認識行為が、神秘的な直観と協働することになる。この論理と直観の結合は、人間精神の望ましい機能として肯定されている。そして認識の焦燥と渴望は、ついに三次元的現実から抜け出てしまう。過去と未来の広がり他に、新たに現実¹⁹⁾に代わるものとして、非現実又は超現実が加わる。この種の神秘的な認識の実験による想

像力の広がりの中でこそ、作者の思考は真に充溢する。「イマダナオ、シカモステニ」の状況は、地上的現実のリアリィティーに束縛されて硬直していると同時に、すでにあらゆる事物のむこう側に多次元的なものを認めている。

「全体性」の達成が、ブロッホのロマンの目標であってみれば、神秘的で抽象的な認識による以外には方法がない。目に見える世界の百科全書的な集成によっては、全体性の構築はできないのであるから。そしてこの種の認識は、死の時点からこそ可能になる。死は期待に満ちた移行の入口である。合理性を超え合理性を内包した人生のすべてが死の瞬間に統一的に眼前化し、認識が完成するからである。「死において完結した意味からのみ、はかりがたい生の意味が生まれてくる」(GW3, S. 358)。主人公が死をむかえる瞬間が作品の状況として設定されているのは、もちろんこの意味からである。ウェルギリウスは、この作品の結末で存在の全体性に触れるのであり、大いなる潮流の中に予感的に自分自身の姿を見い出すのである。秘教的な『ウェルギリウスの死』は、作者の意図通りに「死と形而上学的に対決」(GW9, S. 51)した作品である。

ウェルギリウスの心のなかの精神的進展のプロセスは、象徴的にとらえられ表現されるのであって、現実の物的性質は滅殺される。彼の人生は、象徴的例示として提供されている。「たしかにまだ根源の発端とはいえ、根源の秩序でも根源の現実でもなかったが、しかし、それらの象徴ではあった、なるほどまだ未知の、ことばにつくせぬほど異常な、不易のかぎりない神性からひびきでる声ではなかったが、しかもその象徴であり、その存在とさらにはその確証とからはねかえるこだまのような予感であった——、実現としての象徴、死の面前で象徴と化する現実だった」(GW3, S. 92)。言語表現においてさまざまのものが超越的に一体化を果すのは、このような「象徴」の力による。「象徴」において、すべてが詩的に統合され、そこにさまざまの精神的連関が収斂する。象徴的なことばは、報知

や記述という機能を越えて、同時性のうちに神話的統一世界をつくり上げる。

- 注 1) Hermann Broch, *Gesammelte Werke in 10 Bänden*, Zürich (Rhein) 1952–1961, Bd. 3 S. 394

なお、以下においてブロッホ全集からの引用は、本文中にその巻数とページを略記する。引用文で翻訳のあるものは、その訳文を引用させていただいた。次のものである。川村二郎訳『ウェルギリウスの死』集英社版世界の文学13, 1977年。入野田真右訳『崩壊時代の文学』河出書房1973年。入野田・小崎・小岸訳『群衆の心理』法政大学出版局1979年。浅井真男訳『罪なき人々』河出書房1970年。

- 2) このことばは、この作品にきわめてしばしば現われる。たとえば、66頁, 218頁, 296頁等。
- 3) GW3, S. 39f. と 81f. 参照。なおこの点に関しては、ブロッホの精神分析学や心理学研究の影響が指摘できる。
- 4) マルティナーニ著, 高木・尾崎・棗田・山田訳『ドイツ文学史』三修社1979年, 525頁。
- 5) Vgl. Sigrid Schmid-Bortenschlager, *Dynamik und Stagnation. Hermann Brochs ästhetische Ordnung des politischen Chaos*, Stuttgart 1980, S. 206
- 6) Vgl. Ebd., S. 207
- 7) Vgl. Klaus Heydemann, *Die Stilebenen in Hermann Brochs "Der Tod des Vergil"*, Wien 1972, S. 130。なお拙稿『H・ブロッホにおける神話と文学』(千葉敬愛経済大学研究論集, 第13号1977年)の227頁以下参照。
- 8) D. Meinert, *Die Darstellung der Dimensionen menschlicher Existenz in Brochs "Tod des Vergil"*, Bern 1962, S. 94–110
- 9) Vgl. Meinert, a. a. O., S. 106f.
- 10) Vgl. Schmid–Bortenschlager, a. a. O., S. 169–178
- 11) Vgl. Maria Angela Winkel, *Denkerische und dichterische Erkenntnis als Einheit. Eine Untersuchung zur Symbolik in Hermann Brochs "Tod des Vergil"*, Frankfurt am Main 1980, S. 142f.
- 12) 前掲の拙稿『H・ブロッホにおける神話と文学』240頁参照。
- 13) Fritz Martini, *Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn.* Stuttgart 1970, S. 424
- 14) Schmid-Bortenschlager, a. a. O., S. 198
- 15) Ebd., S. 196

- 16) Vgl. F. Martini, a. a. O., S. 417
- 17) Ebd., S. 418
- 18) Ebd., S. 413