



Title	ネガティヴ・モダニズム：ハンス・ゼードルマイヤと戦後ドイツのモダニズム芸術論
Author(s)	二宮, 望
Citation	形象. 2026, 7, p. 127-145
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/104223
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ネガティヴ・モダニズム

——ハンス・ゼードルマイヤと戦後ドイツの

二宮 望

モダニズム芸術論

はじめに

本稿は、オーストリアの美術史家ハンス・ゼードルマイヤ（二八九六―一九八四）のモダニズム芸術論を、第二次世界大戦後の社会的な文脈に即して再検討するものである。急進的な近代化の波のなかで、かつて権威的な制度として力を持っていた芸術アカデミーは求心力を失い、伝統に縛られない自由な表現を追求するモダニズム芸術が生まれた。反ブルジョワ的な価値観を掲げて、社会の表舞台に躍り出てきたモダニズム芸術は、しかし、長らく不安定な立場に置かれることを余儀なくされ、二〇世紀に勃発した二度の世界大戦を経て、なお、その位置づけは不明瞭さを残したままだった。ファッションの惨禍を経験したドイツでは、戦後になって、「頹廃芸術」として排斥されたモダニズム芸術の評価をめぐって激しい議論が交わされた¹。その論争の中心にいたのが、ゼード

ルマイヤである。忌まわしきナチスの語り口を思わせるゼードルマイヤの反動主義が、そこにおいて一定の訴求力を持っていたことは、いまから考えれば、驚くべきことである。戦後ドイツにおいて、ゼードルマイヤの反モダニズム論は、なにを意味していたのか。本稿は、こうした問題意識のもと、ゼードルマイヤを単なるナチスの戯画として片付けるのではなく、モダニズム芸術に潜む否定性と真摯に向かい合った批判者としてとらえなおしてみたい。

ゼードルマイヤは、第一次世界大戦に従軍した後、ウィーン工科大学において建築学を修めた。旺盛な知的好奇心に溢れた青年は、建築を学ぶだけでは飽き足らず、アロイス・リールやマックス・ドヴォルシャクら著名な美術史家の講義に魅せられ、ウィーン大学へ籍を移して美術史研究に身を投じた。ゼードルマイヤはそこでオットー・ペヒトという盟友と出会い、学術雑誌『芸術学研究』を創刊したことで、若くし

て学界の注目を浴びる。これには、批評家ヴァルター・ベンヤミンも好意的な書評を寄せたことが知られているが、厳密な美術史学を標榜するゼーデルマイヤらの方法論が、実際には「神話的で人種心理学的な定数」に依存していることを危惧するマイヤー・シヤビーロのような論者も存在した²。シヤビーロの批判は、のちにゼーデルマイヤがナチスへと接近し、そのイデオロギーの片棒を担ぐことになる未来を予見していたかのである。戦争が明けて、公職追放と出版停止の憂き目を見たゼーデルマイヤであったが、これらの処分が解除されると、彼の著作のうちでもっともよく知られる『中心の喪失 (Verlust der Mitte)』を発表する。その後もゼーデルマイヤは、ゴシック大聖堂などの美術史研究を進めるかたわら、『近代芸術の革命』(一九五五年)や『光の死』(一九六四年)といった著作で、断続的にモダニズム芸術論を展開していく。しかし、これらの議論の多くは、すでに『中心の喪失』で提示された主張を、対象や切り口を変えながら反復しているように見えなくもない。そのため以下の論述では、シュルレアリスム論など特定のトピックを扱う場合を除き、『中心の喪失』へ議論を集中させることとする。

当然というべきか、『中心の喪失』をはじめとするゼーデル

マイヤのモダニズム論に対しては、これまで批判的な論調が大勢を占めてきた³。このことはゼーデルマイヤを取り巻く戦後の知的状況を思えば無理のないことではあるのだが、モダニズム芸術論として広い射程と深い洞察を備えた『中心の喪失』を、別の視点から読み解いていく余地はないのだろうか。ここでは、ゼーデルマイヤがモダニズム芸術に下した批判を、否定性を媒介にモダニズムの核心に接近する思索としてとらえなおすことを試みたい。そのために本稿は、まず『中心の喪失』の主張と、その書評における受容を確認する(第一節)。次に、彼が参加したダルムシュタット討議を手がかりに、戦後ドイツにおけるモダニズム芸術をめぐる論争的な構図を検討し、テオドル・アドルノがゼーデルマイヤに対して与えた留保付きの肯定的評価について考察する(第二節)。最後に、ゼーデルマイヤがモダニズムに内在する否定性をいかにとらえたのかを、ジョルジュ・バタイユの思想との親和性に着目しながら明らかにしていく(第三節)。

第一節 『中心の喪失』の衝撃

一九四八年に出版された『中心の喪失』は、それまで古典的な美術史研究の領域で評価を確立しつつあったゼーデルマイヤの名前を、モダニズム芸術の文脈で広く知らしめることになった⁴。西欧美術史を包括的に射程に入れつつ、モダニズム芸術の位置づけを探る試みは、きわめて野心的で類例がなく、専門家のみならず多くの一般読者をも惹きつけた。さらに『中心の喪失』は、ドイツ国内で売上を伸ばすだけでなく、複数言語に翻訳され、世界各地で読者を獲得した。しながら、壮大な歴史哲学を駆使した議論には、著者自身が厳密な意味で「美術史」と称することためらったように、どこか危うさが漂い、限界を感じさせもする⁵。そして、近代社会の病理とその時代の芸術を強引に結びつけ、そこに見られる表現を腐敗した社会の「徴候」として読み解く挑発的な内容は、多くの物議を呼ぶことにもなった。そのためか、時代の「診断」を謳い文句にする本書は、好意的な反応にもまして、多くの反感や批判を招いた。こうした『中心の喪失』をとりまく論争的な状況については、のちに詳しく見るとして、ここではひとまずゼーデルマイヤの主張を概観しておく

ことにしたい。

ゼーデルマイヤがモダニズム芸術というとき、それはおもに一八世紀以降の芸術全般を指している⁶。それまで支配的であったバロック美術に対する反発が高まった一八世紀は、近代芸術への移行を決定づける転換期であった。フランスでは、英雄的・神話的テーマから離れたロココ美術が、貴族の私的嗜好を芸術へと昇華させた。一方、イギリスでは、ロイヤル・アカデミーの創設やグランツアをきっかけに新しい表現が芽生え、ヨーロッパ美術を牽引する文化国家へと成長していく。さらに世紀終わりのフランス革命は、旧来の支配体制との決別を揺るぎないものにした。だが、ゼーデルマイヤがこの時代に看取した事態はそれだけではない。彼によれば、芸術は教会や宮廷から課されていた公共的役割から解放され、個人や匿名の観衆に向けて制作されるようになった。その結果、芸術はかつての「主導的課題 (leitende Aufgaben)」を手放し、偶発的で恣意的な表現へと傾斜していったのだという⁷。芸術の危機は、まさにこの近代化のなかで進行する私的な領域への埋没に起因するとゼーデルマイヤは見た。

一九世紀を通して、芸術の漸次的な解体は、各ジャンルの隔絶と様式の混乱というかたちをとって顕在化してくる⁸。

かつて教会が担っていた統合的役割は、建築が世俗的かつ実用的なものへ変容していく過程で失われ、庭園、記念碑、美術館、劇場といった新しいジャンルの出現は伝統的な建築概念への攻撃とみなされた⁹。近代化の影響は、彫刻においては比較的緩慢であったが、絵画においては建築に匹敵するほど顕著に現われてくる。フランシスコ・デ・ゴヤの作品は、夢や幻想、狂気といった非合理的な世界を直接表現し、人間を悪魔的な力に支配された存在として描写する¹⁰。また、カスパー・ダーヴィト・フリードリヒの絵画にも、自然からの隔絶や孤独や疎外感に打ちひしがれる人間の姿が映し出される¹¹。両者は、現実世界に溜め込まれた不安や恐怖を直感的に察知し、「内面化された地獄」や非人間的な世界像をひとときを明瞭に提示している。こうした傾向は、やがて表現主義やシュルレアリスムに継承され、近代芸術の基調をなすようになる。さらにゼードルマイヤは近代絵画の純粹化にも目を向けている。ポール・セザンヌは視覚経験を極限まで切り詰め、人間をほかの物体と同列に描くことで、芸術から生き生きとした感情や個性を剥奪した¹²。色彩と形態の集合として世界をとらえなおすモダニズムの実験は、人間性の疎外や道德的な欠如として解釈させる余地をゼードルマイヤに与える。い

ずれにしても、こうした動向は、ゼードルマイヤが理想とした、人間と神の調和の破綻を物語っており、モダニズム芸術に刻まれた「中心の喪失」と呼ばれる危機的局面の顕現であるとされたのである。

ゼードルマイヤは『中心の喪失』の第七章で、それまでの多岐にわたる議論を整理し、近代芸術の特徴的な諸傾向を以下の七項目にまとめている¹³。①「純粹」な領域への分離…近代社会ではあらゆる領域の自律化が進展し、芸術内部でもジャンルやカテゴリーごとに細分化され、かつての全体性が失われていく。②「対立の激化、極性化」…近代建築における合理性と近代絵画の非合理性、あるいは歴史主義と未来主義の分裂のように、相反する方向への離反が顕著となる。③「無機的なものへの傾倒」…有機的生命よりも金属や人工物など無機的材料・構造への関心が高まる。④「大地からの切り離し」…クロード・ニコラ・ルドウの「球形の家」や熱気球・飛行船の発明に象徴されるように、地上から徐々に遊離し、根なし状態へ向かっていく。⑤「下方への志向」…「下方」とは物理的方向だけでなく、無意識や原初的なもの、暗く鈍重なものをも指し、近代芸術はそうした深層へと沈降していく姿勢を強める。⑥「人間的な価値の引き下げ」…人間は高等な存

在であることをやめ、本能や低次の衝動に突き動かされる動物として扱われるようになる。⑦「上下の区別の消失」…それまで強固に守られてきた上下感覚が取り払われ、建築においては上下対称のデザイン、絵画においては空間方位の混乱、現実と夢の境界が曖昧にされた世界が現われる。このようにゼーデルマイヤは、近代芸術に潜んでいる不穏な「徴候」を取り出してきては、社会に果食している「病理」や「症状」がいかに芸術領域にまで侵食しているかを診断していくのである。

近代芸術に対して警鐘を鳴らす『中心の喪失』は、その「暴露的で啓示的な力」(ヴェルナー・ホフマン)¹⁴によつて大きな反響を呼んだ。もちろん、近代芸術を一面的に空虚で墮落的と断じる悲観的なヴィジヨンは、刊行直後から激しい議論を招き、十数本にのぼる書評が書かれた。専門的な見地から書かれたそうした書評の大半が、『中心の喪失』の独善的な主張に対して懐疑的な姿勢を取り、ゼーデルマイヤの事例選択の偏りや強引な議論誘導に批判が向けられた。エミール・キーザーやフランツ・ローは、テキストにもはつきりと認められる著者の強い宗教性を問題視し、とりわけローは、神と人間の融和というカトリック的な観念をモダニズム芸術論の前提

に据えることの妥当性を問い直した¹⁵。また、書評の中には、ゼーデルマイヤの主張とナチスの「頹廢芸術展」との親和性を指摘し、その政治性を厳しく非難するものもあつた¹⁶。

それにもかかわらず、『中心の喪失』の衝撃はきわめて甚大であり、特異な美術批評として強い存在感を放ち続けた。一九四九年に開催された「第二回ドイツ美術史家大会(Kunsthistorikertag)」で、美術史家ヴェルナー・ハフトマンは、モダニズム芸術が美術研究の周縁に追いやられてきた現状を嘆くとともに、「学問の立場から近代芸術について書かれた、最初のもともつた著作が『中心の喪失』であつた」ことを皮肉交じりに語つた¹⁷。こうした発言は、戦後にいたつてもなおモダニズム芸術の立ち位置が不明瞭であつたことを示唆している。そもそもモダニズム芸術の社会的・美学的ステータスをめぐっては、すでに一九三〇年代に表現主義論争というかたちを取つて議論が過熱していた。そこでは、同時代の前衛芸術に革命的な可能性が見いだせるか否かが争われていた。今回は、もはやそうした論点が前景化することはなく、むしろモダニズム嫌悪のナチス的なイデオロギーとどのように対峙するかが大きな争点を成していた。いずれにしても、モダニズム芸術の社会的な意味づけは曖昧で、多義的である

がゆえに社会的議論の火種となり、激しいイデオロギー対立の引き金となった。このことをもつとも端的に表わしていたのが、次節で取り上げる「ダルムシュタット討議 (Darmstädter Gespräch)」である。

第二節 ダルムシュタットでの対話

戦後ドイツではじまったダルムシュタット討議は、芸術や文化の行く末について、多方面から知識人、芸術家、美術批評家を招いて、議論を行う恒例の催し物となっていた。一九五〇年から七五年まで計一一回ほど開催され、フランクフルト学派の思想家テオドル・アドルノやスペインの哲学者ホセ・オルテガ・イ・ガセツトなど、特定の思潮に縛られない多様な論客が登壇した。この討論会の歴史のなかでもとりわけ注目値するのが、一九五〇年に開かれた第一回の会合である。会議は七月一日から一七日まで三日間にわたって開催され、そのテーマには「現代における人間像 (Das Menschenbild in unserer Zeit)」が選ばれた。ヴィリ・パウマイスターら芸術家をはじめとして、自然科学や人文学の専門家

までも含む多彩な登壇者が名を連ねた。会期中には、「新ダルムシュタット分離派 (Neue Darmstädter Session)」が主催する展覧会も開かれ、討論会とあわせて、第二次世界大戦以降に浮上してきた存在の不確実性や意味の喪失といった課題に對して、さまざまな角度から検討が加えられた。この討論会で、芸術家のヨハネス・イッテンとともに基調講演を依頼されたのが、ほかでもなくゼードルマイヤであった¹⁸。会議冒頭の「開会の挨拶」で、美術史家ハンス・ゲルハルト・エヴァースは、現代の造形芸術と一般の公衆がそれに期待しているもののあいだに溝が深まっていることを憂慮しつつ、いまこそ現代芸術との対話 (Gespräch) が求められていると力説した¹⁹。この意味でも、立場の異なる二人の論者が——パウハウスで教鞭を執っていたイッテンがモダニズム芸術の擁護者として、『中心の喪失』の著者であるゼードルマイヤがモダニズム芸術の批判者として——特別講演を任されていたことは、この討論会の趣旨に合致したことであった。

「近代芸術の危機について (Über die Gefahren der modernen Kunst)」と題されたゼードルマイヤの講演は、討議全体のテーマに即しながらも、その骨格は二年前に出版された『中心の喪失』の論旨をなぞるものであった²⁰。まず講演では、一

八一―一九世紀に人間像が極端な二極化を遂げたことが確認される。革命や社会改革のもとで地上を世俗化された樂園としてとらえる樂觀的な人間像と、ホガースやゴヤの作品に見られる欺瞞や不条理に満ちた悲觀的な人間像への分裂である。ゼードルマイヤによれば、こうした極端な対立構図は、社会が統一的な世界觀を喪失したことの表われであり、人間像のみならず、近代芸術そのものの危機をも告げているという。芸術において、人間は本質を見失い、疎外された存在として無定形の混沌へと引きずり込まれていく。他方、芸術を取り巻く環境にも同様の危機的な徴候が垣間見える。芸術概念の無批判な拡張は、「新しさ」という空虚な価値の追求に人々を駆り立てるだけで、結果としてその内実を空洞化させてしまう。こうした状況を前にしてゼードルマイヤは、伝統的な人間像への郷愁をにじませつつ、根本的な価値の転倒をもたらしたモダニズム芸術に対して敵対的な立場を強めていくことになる。

ゼードルマイヤの講演は初日の夜に行われたため、公開討論の機会は翌日に持ち越された。二日目は、朝から神学・社会学・医学・生物学・哲学など各分野からの報告が続き、午後にはゼードルマイヤの問題提起をめぐって白熱した議論が

展開された。口火を切ったのは、『中心の喪失』の書評も寄せていたフランツ・ローである。彼は、ゼードルマイヤが示した樂觀／悲觀の二極化について、必ずしも近現代の芸術に限られた話ではないのではないかと疑義を挟む。すなわち、中世ヨーロッパ社会でキリストが審判者であると同時に救世主でもあったという事例を挙げ、こうした二面性はしばしば歴史を通じて見られるものであると指摘する²¹。加えてローは、ゼードルマイヤのモダニズム嫌悪が、時代との距離が保てていないことから生じる不快感に過ぎず、不気味に見える現象の背後にも秩序への意志が潜んでいるとするモダニズム擁護論を展開した²²。その後も、多くの論者がゼードルマイヤの見解に賛否を表明した。そこには、討論会への出席は叶わなかったものの公開書簡を通して意見を寄せたヴェルナー・ハフトマンも含まれる。司会のエヴァースが読み上げた文面によれば、ハフトマンはゼードルマイヤが近代芸術の根底にある自由を無神論と混同しているのではないかとの疑問を投げかけた²³。そうした質問に対してゼードルマイヤも簡単にではあるが応答し、討論を重ねるうちに、モダニズム芸術をめぐる立場の相違が次第に浮き彫りになっていった。

一見すると、ダルムシュタット討論はモダニズム評価をめ

ぐって繰り広げられた激しい論争の舞台だったように思える。ところが、ゼードルマイヤの実際の振る舞いは、挑発的でスキャンダラスな『中心の喪失』の過激さを幾分か和らげもので、両陣営の歩み寄りをうながそうとする一面も見られた。これには、討論会の冒頭で、司会のエヴァースが建設的な議論を呼びかけたことが功を奏したのかもしれない²⁴。討論の途中、ゼードルマイヤが唐突にもみずからの青年期を回想し、若かりし頃にドイツ表現主義の「ブリュッケ」の作品群に触れ、オスカー・ココシユカやパブロ・ピカソ、ル・コルビュジエやT. S. エリオットからも影響を受けたと吐露する一幕もあった²⁵。こうした発言は、反近代主義者の仮面を一時的に脱ぎ去り、戦後の民主主義社会に順応しようとするゼードルマイヤなりのパフォーマンストとらえられないことはない。だが聴衆のなかには、彼の妥協的な態度に好感を持った者も少なくなかった。討議の中で、マンハイム美術館の館長を歴任したグスタフ・ハウトラウプは、キリスト教の危機と近代芸術のそれとを同一視するゼードルマイヤの短絡さに反駁を加えながらも、彼の講演が全体として誤解を解消する内容だったことを認めている²⁶。

信念上の深い対立を引き起こしかねない感情的衝突こそ回

避されたものの、ダルムシュタット討議においてモダニズム批評の核心に迫る議論の進展があったかと問われれば、その成果は微々たるものだったと言わざるを得ない。いやむしろ、表面上の和解によって、モダニズム芸術をめぐる争われた本質的な論点がかえって見えにくくなったとみることもできる。『中心の喪失』は、予測不可能な現実に対して何らかの手立てを探ろうとするかぎりにおいて、「危機の書」であった。「危機」という語は、本来、医学用語として病気の転換点、すなわち生死を分ける岐路を指していた。それゆえ、ゼードルマイヤの仕事も、現代社会を対象とする診断と、症状に対する「予後」から成っている。ハウトラウプが、ゼードルマイヤの主張を楽観的なモダニズム芸術論へと接続させたとき、そこから失われたのは、『中心の喪失』にあった「危機」的な身振りである。

ゼードルマイヤの真価は、危機のただ中における批判にこそあった。『中心の喪失』の「序論」においてゼードルマイヤが提唱した「批判的形態の方法 (Methode der kritischen Formen)」という独特のアプローチは、こうした側面を示すものである²⁷。「批判的形態」とは、過去からの模倣や借用ではなく、時代の特徴を極端に凝縮した、しばしば突飛でその

場かぎりの表現のことである。近代建築においては、ルドゥの球体建築が筆頭にあげられ、こうした特異点にこそ、その時代が抱える精神的危機が先鋭的に現われると、ゼーデルマイヤは考えた。ここで掴み取られているのは、どのように転ぶかわからない近代芸術の根本的な不安定さである。ゼーデルマイヤのモダニズム批判は、芸術の基底に横たわる零点へと肉薄している。もつとも、一度批判的な段階を踏み越えてしまえば、そこには保守的なカトリシズムのイデオロギーが蔓延しているだけではあるのだが。ルドゥの風変わりな構造物も、底なしの奈落のアレゴリーとして解釈されてしまうことになるのだ。それは、ハウトラウプが期待したような、モダニズムの肯定的理解とはほど遠いものだった。ダルトムシュタット討議では、そうした論調を意図的に抑えることで、聴衆や討論相手をいたずらに刺激しないよう、慎重な態度が選び取られていたように思われる。

ダルトムシュタット討議の参加者のなかで、ゼーデルマイヤの批評性をもつと的確に汲み取っていたのは、最終日の公開討議で唐突に口を開いたテオドル・アドルノだっただろう。亡命先のアメリカからちょうど一年前に帰国したばかりのアドルノは、討論会で以下のような、いかにも彼らしい見

解を述べている。

ゼーデルマイヤの言う文化保守主義にわたしは強く反対だが、彼はその立場から、あまりにも頑迷で素朴な進歩主義的信念によって見落とされがちな正しさを見抜いているように思われる。わたしとしては弁証法的につきのように主張しておきたい。近代芸術の調和は、引き裂かれたものを、調停も統合もないまま表現に移し、それに耐えることにある。そして、実際にこの耐える姿勢、言葉を持たないものに対して言葉を見出そうとする努力のなかに、唯一の和解があると。²⁸

アドルノからすれば、モダニズム芸術の病的失調に対して「中心への回復」を求めるゼーデルマイヤの反動的挙措はもとより、それに対抗してきわめて素朴な進歩主義を掲げるモダニストの主張も支持に値するものとは思われなかった。ここにはモダニズム芸術をめぐる対立する三つの異なる立場が併存している。第一に、近代芸術の価値を盲信し、そのラディカルな表現が社会とのあいだに摩擦を生み出そうとも、いずれ発展的な調和に解消されると考える樂觀的なモダニストが

いる。それに対して、近代芸術のうちに否定的契機を見出し、それを社会全体の病理と同一視したうえで、精神的な治癒を目指すゼードルマイヤの立場が対置される。そして、第三として、近代芸術の否定性を認めながらも、安易な統合へと導くあらゆる予定調和のシナリオを拒絶し、弁証法的な緊張をあえて引き受けるアドルノの立場がある。アドルノは、ゼードルマイヤの透徹した診断を評価しつつも、その背後に潜むイデオロギーには与せず、批評的距離を保持したのである。しかしながら、ダルムシュタット討議で対峙したこれら三者は、それぞれに、いかなる妥協点や着地点も見出さぬまま会場を去った。討論会の目標が、戦後社会における市民文化の再建とファシズムに弾圧された前衛芸術の復権にあったことを思えば、三つ巴の構図に何らかの解決策を与えること自体、はなから過大な要求だったのかもしれない。

第三節 モダニズムの否定性へと降りる——ゼードルマイヤとバタイユ

ゼードルマイヤは、アドルノが提案したような、モダニズ

ムの弁証法の渦中に身を置きながら、その「不協和の協和」を引き受ける忍耐力を持ち合わせてはいなかった。彼にとつて、その居心地の悪さは近代という時代の悪夢にほかならず、不条理な裂け目を宿命として受け入れるほど近代人になりきることができなかったのである。むしろ彼は、モダニズムが突きつける弁証法を極限まで推し進めることで、破滅的な帰結を浮かび上がらせ、近代との格闘を先鋭化させようとした。それゆえ、ゼードルマイヤの歴史的診断は、厳格に組織された二項対立によって構成されている。純粹さと不純さ、全体性と断片性、統合と分離、合理と非合理、有機的なものと無機的なもの、上と下、人間と非人間……。これらの対概念を支配している意味論的な序列は、モダニズム運動によってことごとく反転させられる。ゼードルマイヤは、このような二元論的な把握によって、モダニズムの深奥に埋め込まれたダイナミズムを鋭くとらえ、それに反旗を翻すのである。

フランスの美術史家ジャン・クロード・レーベンシュテインは、ゼードルマイヤによる「中心の喪失」のテーゼを念頭に置きながら、モダニズムの範例的狀況を一九世紀フランスの文芸界に見いだしている²⁹。「エキセントリック(ecentric)」という語は、もともと幾何学や天文学に由来す

る概念だが、一九世紀にはそれが支配的な社会規範から逸脱する生き方を指す言葉として転用された。当時、社会の中心には「中道 (juste milieu)」を標榜するブルジョワ勢力が占拠しており、その周囲には政治的・美的な対抗分子がうごめいていた。「中道」は、民衆の過剰な反乱からも、王権の横暴な権力乱用からも等しく距離を保とうとし、両者の狭間で均衡を図りながら、社会の中心と周縁の境界を画定する役割を担ったのである。対して、「エキセントリック」な生き方を体现する芸術家は、みずから進んでその限界を踏み越えては、無限に広がる未知の領野へと飛び出していく。レーベンシュティンによれば、ボードレールに代表される詩人たちは、支配的な社会の慣習から意図的に身を引き剥がし、奇異な振る舞いのなかに存在意義を見いだそうとするダンディの典型である³⁰。彼らは自分自身をひとつの作品とし、「最高のエキセントリック」を演じるなかで、みずからを奇抜 (eccentric) たらしめる規範＝中心を見失い、そうした空転のなかでエキセントリックという概念自体を否定してしまう。いずれにしても、ゼードルマイヤは、このモダニズムの遠心的な力学が孕む過剰さを、近代芸術の支持者よりも正確に掴まえ、歴史記述のなかに落とし込んだのである。

ゼードルマイヤが描出するモダニズム芸術の「エキセントリック」な性格は、後年の著作『光の死』に収められたシュルレアリスム論においてもっとも鮮明に現われる³¹。ラディカルな非合理性を追求するシュルレアリスムは、既存の価値体系へ挑戦を企てる。それは、論理・道徳・美意識の常識を覆し、欲望の解放と破壊衝動によって、世界の変革を試みる。その中核にあるオートマティスムの原理は無意識に根ざしながら、混沌とした世界を生み出すが、そこにはヒエロニムス・ボスの描く「逆さまの世界」のような創造性はなく、夢や思いつきを再現する凡庸さだけが目立つに過ぎない³²。こうした実践は、ゼードルマイヤにとって嫌悪の対象だったはずだが、その批判的認識は物事の深層にまで到達している。彼の慧眼は、シュルレアリスムの起源をドストエフスキー文学に見いだす指摘にも表われているが、それ以上に注目すべきは、接頭辞「sur (上へ)」に潜む上下感覚の転倒を読み解く箇所である。彼によれば、シュルレアリスムは、上位 (sur) ではなく、下位 (sous) の現実根ざしたものだといっているのである。それに対して、真の意味での「シュルレアリスム」とは、中世キリスト教美術に見られるような宗教的な超越者への上昇志向を内包した芸術にほかならない³³。こうして、

モダニズム芸術の一断面において、深層へと向かう下降のベクトルこそが支配的であるという主張が導かれるのである。

ここで、ゼードルマイヤとジョルジュ・バタイユ（一八九七—一九六二）という一見したところ対照的な二人の思想家の内的親縁性に目を向けてみたい。一歳ほどしか違わない両者は、出自こそオーストリアとフランスとで異なるが、ともに二〇世紀前半の政治的な動乱を肌で感じながら生きた世代である。二人は多感な青年期に第一次世界大戦を、三〇—四〇代にかけてファシズムの擡頭を体験した。一方はナチス党員の美術史家であり、他方は反ファシズムの闘争的思想家であった。とはいえ、シュルレアリスムへの屈折した態度という点で、二人は共通の土台のうえに立っている。そもそもバタイユはアンドレ・ブルトンらとくわめて近い交友圈にいたこともあり、シュルレアリスム・グループとつかず離れずの両義的な関係にあったことはよく知られているだろう。

バタイユは、ブルトンへの反発を高めていた時期に『ドキュマン』誌（一九二九—三一年）を創刊し、そこで「低次唯物論とグノーシス」という論稿を発表している³⁴。バタイユはここで、東方の異端思想として知られるグノーシス主義を下敷きにしながら、低次の物質世界に見られる怪しい魅力につ

いて語る。「グノーシスが闇への不吉な愛、みだらで無法な執政官への、太陽のようなロバの頭（その滑稽で絶望的な鳴き声は、支配的な観念論に対する図太い反抗の合図となるだろう）への恐るべき愛着をなによりも示していないとは考えがたい³⁵」。ここには、太古に生起していた二元論的な形而上学の痕跡が示されており、物質は「自律的な永遠の存在をもつ積極的な原理」として定立される。「低次なもの」を執拗に追求するこの種の思想的水脈は、かたちを変えながら現代にも頑強に生き残っている³⁶。もちろんバタイユは、「低次唯物論」を、ゼードルマイヤが語ったシュルレアリスムの「下位の現実主義」と同一視されることを拒んだだろうが、それらのあいだには否定しがたい同型性が認められる。地底へと向かうモダニズム的な下降運動が、そうした密約を可能にしているのである。バタイユがドストエフスキーの『地下室の手記』を友人のミシェル・レリスに勧めたなどという逸話は、そうした親和性を裏付ける証拠の一つに過ぎない³⁷。

ゼードルマイヤとバタイユに共通するカトリック的な背景は、ことによると、「低次なもの」へのまなざしを成立させる伏線になっていたのかもしれない。ゼードルマイヤは、オーストリアの愛国主義に結びつくカトリック思想に傾倒し、キ

リスト教西洋文化をポリシェヴィズムへの防波堤とみなす政治的立場を貫いた。一方バタイユにも、一九一四年から二三年にかけてカトリックを熱狂的に信仰する時期が存在した。その頃に書かれた「ランスのノートルダム大聖堂」(一九一八年)という小論には、母なる大聖堂への賛美とカトリックへの狂信的な情熱がうたわれている³⁸。第一次世界大戦中のドイツ軍によるランス大聖堂の破壊は彼を絶望に陥れたが、それでもなお続けられる神の光への切望は、ゼードルマイヤの『大聖堂の生成』(一九五〇年)が描き出した「光の美学」を思わせる³⁹。やがてバタイユはニーチェとの出会いを通じて「神の死」を受け入れ棄教に至るが、恍惚的な神秘体験を希求する後年の思想にもカトリシズムの残響が通奏低音のように鳴り続けていることはしばしば指摘されているとおりである。こうした信仰心の劇的な反転は芸術論にも及び、初期の大聖堂賛美の裏返しとしてバタイユは反建築の思想の代弁者となる⁴⁰。大聖堂や宮殿といった権威的建築は社会秩序そのものを表象し、その威容によって民衆に恐怖と規範を植えつけるが、バステュー監獄襲撃に見られる近代的な市民感情は建築への根源的な敵意を表わしている。ここに、『中心の喪失』で示された近代化の図式を重ねることは容易である。すなわ

ち、普遍的な統制力たる建築は、近代的な市民革命を通じて、機能主義的な断片へと「墮落」していく。垂直的な権威として屹立するカトリック的な神々建築は、水平的な民衆の力によって引き倒され、芸術を含めた社会的活動の主戦場は低次の物質的領域へと移されたというわけである。

ここまで、バタイユという迂回路を経ることで、ゼードルマイヤのモダニズム観が逆照射されていくさまを見てきた。そうした歴史理解を支えているのは、カトリックの教義と癒着したヘーゲルの弁証法である。ヘーゲルは『美学講義』において、絶対精神の発展過程に芸術史を組み込み、象徴的なオリエント芸術から古典的なギリシア芸術を経て、ロマン主義芸術へといたる直線的な歴史像を描いた。この思考体系のなかで、同時代の現代美術は過去のものともなされ、「芸術の終焉」というテーゼが導き出される。モダニズム芸術を「頽廢」と断じる言説は、すでにこの中に原型を見出すことができる。美術史家ベアト・ヴィスは、一九世紀末からドイツ語圏に流布していった反モダニズム論の系譜をヘーゲル美学の延長線上に位置づける。たとえばマックス・ノルダウはその著作『頽廢』で、精神病理学的な視点から同時代の芸術動向を道徳的な退化として糾弾した。そこで標的にされたのは、

世紀末に流行した神秘主義や象徴主義に見られるデカダンスの美学である。ユダヤ人医師による優生学的な文明論は、皮肉なことに、その後ナチスの頹廃芸術展の理論的な基盤を用意し、最終的にはゼードルマイヤの『中心の喪失』にまで流れ着くことになる。

バタイユは、ドイツ語圏で矮小化されながら受容が進んだ俗流のヘーゲル哲学からは比較的距離を置ける場所にいた。彼の導きとなったのは、アレクサンドル・コジエーヴによる独特なヘーゲル読解であり、それを介してバタイユは弁証法的な思考を取り入れていった⁴¹。その解釈において、中心的モチーフとなるのは「死」であり、「否定性」である。人間は、死という否定的な契機を抱え込んでいるために、動物のように自然へと全面的に同化することができない。バタイユが供儀という呪術的な儀式に魅せられ、エロティシズムという「内的体験」に強く惹かれたのも、それらが人間存在に埋め込まれた「死の観念」を強烈に認識させるからにほかならない。否定的な契機を徹底的に突き詰めた先に弁証法のほころびを掴まえようとしたのがバタイユだったとすれば、ゼードルマイヤはその矛盾を早急に解決しようとして、安易にもそれを全体性に回収させてしまった。両者を分け隔てている

のは、位相の異なる宗教的なノスタルジーの微妙な差異なのである。

とはいえ、ゼードルマイヤとバタイユは、対極的な立場から、モダニズム芸術が抱え込む否定性を的確にとらえていたと言うことは許されるだろう⁴²。それは、近代社会のなかで芸術に課された避けがたい宿命であり、ヘーゲルに即して言うなら、人間存在そのものに刻み込まれた根源的な規定である。こうした認識は、通俗的な歴史哲学によつて歪曲化され、危うい社会思想へと変質しかねないのだが、同時にモダニズムの内側からは見えてこない裏面を照らししてくれる。ダルムシュタット討議においてアドルノが見せた、ゼードルマイヤへの留保つきの共感も、モダニズム芸術の否定性に容赦なく肉薄する彼の鋭利なまなざしに向けられたものだったのではないだろうか。

結びにかえて

第一回ダルムシュタット討議から五年後の一九五五年、東西ドイツの境界近くに位置するカッセルで国際的な芸術祭「ド

クメンタ」が幕を開けた。この展覧会は、アルノルト・ボーデらの主導によって企画され、その理論的支柱には『二〇世紀の絵画』（一九五四年）の著者ヴェルナー・ハフトマンが迎えられた⁴³。彼らが目指したのは、戦後ドイツの国際社会への復帰と文化的な再建であり、その中心にはかつてナチスによって断罪されたモダニズム芸術が据えられていた。しかし、いかにも高邁に見えるドクメンタの運営方針には、後年の研究によって、きわめて手厳しい批判が寄せられている。ヴァルター・グラスカンプは、ドクメンタが「頹廢芸術展」の克服を目指しながらも、そこで標的とされた「狂気」「原始性」「幼児性」がなおも等閑に付された状況に苦言を呈している⁴⁴。さらに決定的なこととして、近年の資料調査によって、ドクメンタの中心人物であるハフトマンが、一九三七年以降、ナチスの党員としてイタリアでパルチザン掃討部隊を率いていた事実が明らかになった⁴⁵。戦後ドイツの文化的再生を謳った一大プロジェクトは、実のところ不都合な過去を隠蔽した政治的演出に過ぎなかったというのである。ここで問題なのは、モダニズム芸術を盲目的に称揚しようとする性急な態度が、そこに含まれる否定的なものを覆い隠し、視野の外へと追いやってしまったことである。

しかし、モダニズムの芸術と時代の擁護者たちは、反論を客観的に議論する用意がない。「偏見なしに判断しようとする人物が現われ、芸術に関して可能な世界の最善の状態が最善の状態ではないと判断した場合、(…)モダニズム正統派の弁護者たちは、そのような文章を客観的に批判することを避け、著者の信用を落とすことを好む(…)」しかし、物議を醸す問題そのものは放置されたままなのである。⁴⁶

『光の死』の「あとがき」でゼードルマイヤはこのように書き、モダニズム推進派がしばしば反対意見を退け、批判を封じ込める傾向があることを嘆いている。戦後ヨーロッパの文化政策において、モダニズムにどのような政治力学が働いていたかについては個別の検証を要するが、当時の一般的な趨勢がモダニズム芸術を優位に押し上げていたことは確かである。五〇年代半ばから、抽象芸術はモダニズムの主流となり、国際的かつ普遍的な芸術言語として盤石な地位を確立した。その後も、五年おきに開催されるドクメンタでは、西側の資本主義体制のトレードマークともいえるミニマル・アートやポップアートを前面に押し出して、いわば「アメリカ化」へ

の道をひた走った。こうした流れは、戦後の民主化の一応の成功を証し立ててはいるが、その反面、モダニズム芸術をめぐる批評の後退と言えなくもない。モダニズム芸術の否定性は削ぎ落とされて、市場原理に従順な芸術だけがアートワールドを埋め尽くしていく。かつてダルムシュタットの壇上で激しく議論を闘わせた光景は、すでに遠い過去のものとなって失われてしまったのである。

註

1 Vgl. Hans Belting, *Bilderstreit – ein Streit um die Moderne*, in: ders., *Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen*, Philo & Philo Fine Arts, S. 13–39.

2 Walter Benjamin, *Strenge Kunstwissenschaft*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. III, Suhrkamp, 1982, S. 363–374; Meyer Schapiro, *The New Viennese School*, in: *Art Bulletin*, 18, 1936, S. 258–266; シャピロの批判は、ゼードルマイヤが『芸術学研究』第一号の巻頭に発表した論稿「厳密なる芸術学のために」の方法論的な考察に向けられている。ここでは、作品の外的な調査・分類・記述に関わる第一の芸術学と、作品の根底にある「構造」に踏み込んで内的な理解を目指す第二の芸術学が区別される。ゼードルマイヤは、後者の第二の芸術学こそが美術史の厳密な科学性を支えるものであると主張し、そのために研究者は「正しい構成」を採用する必要があると説いた。だが、このように「厳密性」が唱えられるとき、検証可能な歴史的要因が軽々と捨象され、抽象的で恣意的な人種・文化概念が持ち出されることに、シャピロは強い警戒心を抱いたのである (Vgl. Hans Sedlmayr, *Zu einer strengen Kunstwissenschaft*, in: *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, Erster Band, Frankfurter Verlag-Anstalt, 1931, S. 7–32)。

3 ゼードルマイヤよりやや若い世代の美術史家たちにとって、『中心の喪失』の強力な磁場から身を引き剥がすことは容易ではなかった。マルティン・ヴァルンケ (一九三七—二〇一九) の印象的な回顧録 (Martin Warnke, *Verlust der Mitte – ein Gewinn*, in: ders., *Schütteln Sie den Vasari... Kunsthistorische Profile*, Wallstein, 2017 (2007), S. 70–71; ders.,

Gebrochenes Licht - Hans Sedlmayr, in: ebd., 2017 (1964), S. 117-120) やヴェルナー・ホフマン (一九二八—二〇一三) の鋭利な批評 (Werner Hofmann, Zu einer Theorie der Kunstgeschichte, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 14. Bd., H. 1, 1951, S. 118-123; ders., Hans Sedlmayr: Im Banne des Abgrunds, in: ders., *Die gespaltene Moderne. Aufsätze zur Kunst*, C.H.Beck, 2004 (1997), S. 101-109) は、そのことを物語っている。まさに、ヴァルンケやホフマンとはほぼ同世代のウィリバルト・ザウアーレンター (一九二四—二〇一八) による『中心の喪失』の批判的読解 (Willibald Sauerländer, Hans Sedlmayrs "Verlust der Mitte", in: ders., *Geschichte der Kunst - Gegenwart der Kritik*, Dumont, 1999 (1993), S. 229-238) もきわめて有益な視座を提供している。

時代が下ると、ゼードルマイヤの言説を歴史的にとらえ返そうとする研究が現われてくる。ハンス・ケルナー (一九五一—) は、ゼードルマイヤが登場したダルムシュタット討議を取り上げて、戦後ドイツの文化的状況を踏まえつつ近代芸術の危機について考察している (Hans Körner, »Gefahren der modernen Kunst?« Hans Sedlmayr als Kritiker der Moderne, in: Christian Drude und Hubertus Kohle (Hrsg.), *200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen, Perspektiven, Potentiale* 1780-1980, Deutscher Kunstverlag, 2003, S. 209-222)。また、マリア・メーニッヒ (一九八〇—) は、全体性の崩壊を憂慮するゼードルマイヤのモダニズム批判を、ユリウス・ラングベーン、マックス・ノルダウ、オスヴァルト・シュベングラールといったドイツ語圏の文化批評の系譜に位置づけて再検討を行っている (Maria Männig, *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie*, Böhlau, 2017, bes. S. 12, 24-32)。⁵⁴

れにしても、『中心の喪失』には、ナチスの「頹廃芸術」につながる政治・文化的イデオロギーが読み取られ、それに対する批判の色合いがこれらの研究では強調されることになる。

- 4 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Otto Müller, 1951 (1948) (ハンス・ゼードルマイヤ『中心の喪失——危機に立つ近代芸術』石川公一、阿部公正訳、美術出版社、一九六五年)。
- 5 Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, S. 11 (ゼードルマイヤ『中心の喪失』、一七頁)。
- 6 Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, S. 192-196 (ゼードルマイヤ『中心の喪失』、二四六—二五二頁)。
- 7 Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, S. 15-19 (ゼードルマイヤ『中心の喪失』、二〇—二六頁)。
- 8 Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, S. 60-78 und S. 79-92 (ゼードルマイヤ『中心の喪失』、七八—一〇一頁、一〇二—一二〇頁)。
- 9 Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, S. 15-59 (ゼードルマイヤ『中心の喪失』、二〇—七七頁)。
- 10 Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, S. 109-114 (ゼードルマイヤ『中心の喪失』、一四一—一四七頁)。
- 11 Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, S. 114-117 (ゼードルマイヤ『中心の喪失』、一四八—一五一頁)。
- 12 Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, S. 122-126 (ゼードルマイヤ『中心の喪失』、一五八—一六三頁)。
- 13 Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, S. 143-165 (ゼードルマイヤ『中心の喪失』、一八四—二二二頁)。

- 14 Hofmann, Zu einer Theorie der Kunstgeschichte, S. 118.
- 15 Emil Kieseer, Rezension. Verlust der Mitte, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 13. Bd., H. 1, 1950, S. 158–162; Franz Roh, Rezension. Verlust der Mitte, in: *Kunstchronik. Monatschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*, Jg. 2, Nr. 12, 1949, S. 294–298.
- 16 Philipp Fehl, Review. Verlust der Mitte, in: *College Art Journal*, Spring, Vol. 10, No. 3, 1951, S. 298.
- 17 Vgl. Körner, »Gefahren der modernen Kunst?«, S. 212.
- 18 Hans Gerhardt Evers (Hrsg.), *Darmstädter Gespräch. Das Menschenbild in unserer Zeit*, Neue Darmstädter Verlagsanstalt GmbH, 1950.
- 19 Evers (Hrsg.), *Darmstädter Gespräch*, S. 29.
- 20 Hans Sedlmayr, Über die Gefahren der modernen Kunst, in: Evers (Hrsg.), *Darmstädter Gespräch*, S. 48–62.
- 21 Evers (Hrsg.), *Darmstädter Gespräch*, S. 89.
- 22 Evers (Hrsg.), *Darmstädter Gespräch*, S. 92.
- 23 Evers (Hrsg.), *Darmstädter Gespräch*, S. 98.
- 24 Evers (Hrsg.), *Darmstädter Gespräch*, S. 30–31.
- 25 Evers (Hrsg.), *Darmstädter Gespräch*, S. 97.
- 26 Evers (Hrsg.), *Darmstädter Gespräch*, S. 92–93.
- 27 Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, S. 9–10 (「ヤードルメイヤー『中心の喪失』」一四—一五頁)。
- 28 Evers (Hrsg.), *Darmstädter Gespräch*, S. 215.
- 29 Jean-Claude Lebensztejn (translated by Trevor Stark), The Lost Center, in: *Setra: Journal of Art*, 2, 2020, S. 110–124.
- 30 Lebensztejn, The Lost Center, S. 119–122.
- 31 Hans Sedlmayr, Über Sous- und Surrealismus oder Breton und Platin, in: ders., *Der Tod des Lichtes*, Otto Müller, 1964, S. 40–62 (「ヤードルメイヤー」スレアリズムとシュルレアリスムまたはブルトンとプロティノスについて)。「光の死」森洋子訳 鹿島出版会 一九七六年(二五—五七頁)。
- 32 Sedlmayr, Über Sous- und Surrealismus oder Breton und Platin, S. 52 (「ヤードルメイヤー『光の死』」四三—四四頁)。
- 33 Sedlmayr, Über Sous- und Surrealismus oder Breton und Platin, S. 58–60 (「ヤードルメイヤー『光の死』」五一—五五頁)。
- 34 Georges Bataille, Le bas matérialisme et la gnose, in: *Documents*, no 1, 2e année, Jean-Michel Place, 1991 (1930), S. 1–8 (G) 「バタイユ『低次唯物論とグノーシス』」『エキヤン』江澤健一郎訳、河出書房新社、二〇一四年、一四九—一六五頁)。
- 35 Bataille, Le bas matérialisme et la gnose, S. 6 (バタイユ「低次唯物論とグノーシス」一五七頁)。
- 36 Bataille, Le bas matérialisme et la gnose, S. 4 (バタイユ「低次唯物論とグノーシス」一五六頁)。
- 37 ミシェル・シュリヤ『G. バタイユ伝 上』西谷修ほか訳、河出書房新社、一九九一年、八二頁。
- 38 Georges Bataille, Notre-Dame de Rheims, in: ders., *Œuvres Complètes* I, Gallimard, 1973 (1918), S. 611–616 (「シヨルジュ・バタイユ『ランスのノートル・ダム大聖堂』」『ランスの大聖堂』酒井健訳、筑摩書房、二〇〇五年、一一—二四頁)。
- 39 ゼードルマイヤーの大聖堂論における「光の美学」については、拙論を

参照。二宮望「ハンス・ゼードルマイヤによる大聖堂のイコノロジー」、『形象』、第五号、二〇一三年、五一―六四頁。

- 40 Vgl. Denis Hollier (translated by Betsy Wing), *Against Architecture. The Writing of Georges Bataille*, MIT Press, 1992 (ドゥニー・オリエ『ベニシユ・バタイユの反建築』岩野早司ほか訳、水声社、二〇一五年)。

- 41 Georges Bataille, Hegel, la mort et le sacrifice, in: ders., *Œuvres Complètes XII*, Gallimard, 1988 (1955), S. 326-345 (シヨルジユ・バタイユ「ヘーゲル死と供犠」、『純然たる幸福』酒井健訳、筑摩書房、二〇〇九年、一九四―二二一頁)。

- 42 本稿では、限定的にしか扱うことができなかったが、標準的なモダニズム芸術論を破砕するバタイユ思想の潜在力を引き出す試みとして、よく知られたイヴ＝アラン・ボワとロザリンド・クラウスの『アンフォルム』を挙げる)ことがあつたろう。Vgl. Yves-Alain Bois and Rosalind E. Krauss, *Formless: A User's Guide*, Zone Books, 1997 (イヴ＝アラン・ボワ／ロザリンド・クラウス『アンフォルム 無形なもの事典』加治屋健司ほか訳、二〇一一年、月曜社)。

- 43 ドクメンタの設立と初期の歴史については以下の文献を参照。Ian Wallace, *The First documenta, 1955 / Die erste documenta 1955* (100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series (13)), Hatje Cantz Verlag, 2011; Raphael Gross / Lars Bang Larsen / Doris Blume / Alexia Pooth / Julia Voss (Hrsg.), *documenta. Politik und Kunst*, Prestel, 2021; 仲間裕子「ドクメンタ documenta の美学と政治学」、『立命館言語文化研究』、二三(四)、二〇一一年、一七七―一八四頁。

- 44 Walter Grasskamp, 'Entartete Kunst' und documenta I. Verfernung und

Entscheidung der Moderne, in: ders., *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, 1989, S. 76-119.

- 45 Raphael Gross / Lars Bang Larsen / Doris Blume / Alexia Pooth / Julia Voss (Hrsg.), *documenta. Politik und Kunst*, S. 13; Julia Voss, Das Werner-Hafmann-Modell, in: ebd., S. 69-76.

- 46 Hans Sedlmayr, Nachwort: Übergangene Perspektiven, in: ders., *Der Tod des Lichtes*, S. 236-237. ちなみに、上記の箇所は『光の死』の邦訳では訳出されていない。

付記

本研究はJSPS科研費JP24K0536の助成を受けたものです。