

ゲーテの藝術論

—「様式」の概念をめぐる

山川 淳次郎

一

ゲーテはイタリアへ旅立って古典的藝術に接し、あらためて本質的に自然と共通する藝術の創造的原理を確認した。藝術品を説明する原理、藝術家や藝術理論家が模索し、研究している原理は、イタリアにおいて、かれに啓示されたのである。そのイタリアからの帰郷直後に書かれた論文、*„Einfache Nachahmung der Natur. Manier, Stil.“* (1788) は、かれの藝術の本質への洞察を示し、とくに「様式」の問題について示唆多き見解を提出している。この論文は藝術、とくに造形藝術についての観照体験にもとづいて書かれたものであるが、原理的には、もとよりすべての藝術に通ずる根本問題を含んでおり、諸藝術の様式の解明のためにも度外視するわけにはいかないであろう。しかも、この論文においては、かれの円熟期における藝術観が学問的に、理論的に規定され、藝術表現における精神的、主観的要素と素材的、客観的要素との関係の問題についても確然たる概念規定が試みられている。

のちに、*„Metamorphosen der Pflanzen“* (1790) において植物の発芽、開花、結実という成長過程は、同一の器官がしばしば形態を変化しつつ自然の命令を実現していくものであると説かれているが、これは自然の原形が自己に内在する形成力をも

って、種々な形態に自己を表現していくものに他ならないのである。ちょうどこれと同様な見解を、かれはこの「様式」論においても展開する。ただ藝術品においては、自然の植物の場合とは異なり、創造的形成が自然の法則によつては規定されず、自由な創造的精神によつて規定されるのであるから、藝術の表現方式もかなり多様な段階をへて展開されることとなる。ゲーテが「自然の単純模倣」、「マニール」、「様式」といったのも、藝術的形成の可能な三つの方向を表わすと同時に、藝術美の三つの等級をも示すものである。

まず、自然の才能に恵まれた藝術家が初期において、ある程度範型によつて眼と手を訓練したあと、自然の対象に向かい、誠実に、忠実に自然の形態や色彩をできる限り正確に模倣し、決して自然から遠去からないようにすれば、そして自然を眼前にして描けば、このような藝術家は尊敬に価する藝術家であろう。というのは、かれは間違いなく、信じ難いほどに真実であろうし、その仕事は確実で力強く、豊富であるに違いないからである。

「自然の単純な模倣」というのは、このように外界の客觀的に与えられた対象を、その感覺的形態においてできる限り忠実に模写し、藝術家の内面から発する創造性を最大限度に排除しようとする表現方式である。そして、このような仕事に従事する心情は、冷静で反省的で、適度な享受で満足するような心情であろう。したがって、この種の模倣では、いわゆる死んだ、静止した対象が平靜な、誠実な人によつて模倣される。しかし、このような自然の扱い方は通例わずらわしく、不十分であると思われてくる。そこで、次の段階の「マニール」という方式が登場する。この段階では、藝術家は個々の事物を犠牲にしなから、多くの対象を一つの形象にもたらし、そうすることによつて多くの対象の一致をみとめる。自然をいわば活字を拾うように刻明に描写することは、かれをうんざりさせるのである。かれは自身、心でとらえたものを再びかれなりに表現する方法を案出する。ある対象に特有な、独特な形式を付与する方法を考える。たとえ、自然を眼前になくても、全く自然を生き生きと思ひ起すことなしにも。かくして藝術家の精神が直接表出され、表示される。そして、ちょうど道徳的对象についての考へが、各人の心の中で別様に形成されるのと同様に、この種の藝術家はだれでも、それぞれ世界を別様に見、把え、描写するのである。あるものは慎重に、またあるものは浅薄に。この種の模倣は、大いなる全体の中に多くの小さな従屬的部分を含んでいるような対象の場合に、もっともよく適応される。そして、大きな対象の一般的表出が達成されねばならぬ場合には、多くの小さな従屬的对象は犠牲にされねばならない。たとえば、風景画における場合である。もしも風景画において、個々の対

象に固執して全体の概念を把握しようとしなければ、風景画の意図は全く失われるであろう。このようにして、「マニール」は外的対象の客観的現象形態を忠実に模写しようとするのではなく、反対に藝術家の主観的精神的個性を強調し、自我の創造的意志によって、すべての素材を自由に変形しようとするものである。

さらに藝術家が自然の模倣によって普遍的言語を通じて、しかも対象そのものの正確な深い研究を通じて、事物の特性や存在の仕方をもますます正確にするようになると、また一連の形態を概観し、種々な特徴的形式を並置して模倣するようになると、そのときその「様式」は藝術の到達しうる最高の段階となる。それは最高の人間の努力に匹敵するほどの段階である。単純模倣が静止せる存在と愛すべき現存のすがたに依存し、「マニール」が現象を軽快な能力ある心情をもってとらえるように、「様式」は認識の最も深い基礎、事物の本質に根ざしている。もしも事物の本質を、明瞭な具体的形態において認識することが許されるかぎり。

以上の三つの相互に区分された藝術作品制作の方式は、お互いに類縁性をもっていて、一つの段階から他の段階へ微妙に移行しうるといふことも、容易に理解されよう。把握し易い対象の単純模倣は、高次の段階へもたらされる。たとえば、バラを模写する藝術家は、やがてもっとも美しい、もっとも鮮かなバラをしるようになり、多くのバラの中からそれを区別し、探し出すであろう。ここにおいて、すでに選択が登場する。この場合、その藝術家がバラの美についての普遍的な、特定の概念をたとえ得なくともよい。かれは把え易い形式を扱う。すべては多様な形や表面の色によるのである。毛ばだった桃、粉をふいたすもも、みがきのかかったりんご、輝く桜んぼ、まばゆいほどのバラ、種々なでしこ、多彩なチューリップ、かれは望み通りにこれらの花や果実を、静かな仕事部屋で最高度に完全に、まのあたりにすることができようし、またかれはそれに最も好都合の照明を与えるであろう。そしてかれの眼は輝く色彩の調和に、いわば戯れながら習熟するであろう。かれは毎年、同じ対象を新しくとり変えることができる。単純な存在の平靜な模倣的観照を通じて、これらの対象の特性を骨の折れる抽象化（概念形成）なくして認識し、把握するようになるだろう。もしもこのような段階の藝術家が、学識ある植物学者であるならば、また植物の種々の部分が全体の成長、発達に与える影響や部分と全体の相互作用について知っているならば、また葉、花、結実、果実、発芽という継続的發展を洞察し、熟考するならば、かれはますます偉大で、秀れた藝術家となるにちがいない。そのとき、かれは多くの現象から選択によって、自己の趣味を示すのみならず、諸特性の正確な描写によって、われ

われを驚嘆させ、教化するであろう。この意味において、かれは「様式」を樹立したといつてよいであろう。他の面からみれば、このような巨匠が、もしも対象を正確に扱わず、ただ目立つもの、輝くものだけを表現することに終始するならば、やがて「マニール」の状態に移行してしまふであろうことも容易に理解できる。

かくして単純な模倣は、いわば「様式」の前段階としての作用をもつ。単純模倣がより忠実に、より慎重に、より純粹に作品に向かい、眼にしたものをより冷静に感受し、それを平静に模倣し、そのさいより多く思考し、即ち類似したものを比較し、類似しないものを相互に選り分け、個々の対象を普遍的概念のもとに秩序づけるようになれば、それはすでに聖域へ踏み入るにふさわしいものとなる。さらに「マニール」について考察するならば、それはその言葉の最高の、最も純粹な意味において単純模倣と「様式」の中間者であるということがわかる。即ち、それが容易な方法で忠実な模倣に近づけば近づくと、また他方、対象の「性格的なもの」を熱心に把握し、他人に理解し得るように表現しようと努めれば努めるほど、さらに、その二者を純粹な生き生きとした活動的個性によつて結びつけようとすればするほど、「マニール」は高尚で、偉大で、尊敬に値するものとなるであろう。反対に、この種の藝術家が自然に依存することをやめ、自然について考えることをやめるならば、かれはますます藝術の基礎から遠去かり、かれの「マニール」は、ますます空虚な、ますます無意味なものとなるであろう。そして単純模倣からも、ましてや「様式」からもますます遠去かるであろう。「われわれはマニールという言葉を高度の、尊敬に値する意味において使っており、それゆえ、われわれの考えからすれば、マニールの領域にある仕事をする藝術家はわれわれに対して苦情をいう必要がないのは当然である。ただ、『様式』という言葉は藝術がかつて到達し、あるいは今後到達しうるであろう藝術の最高の段階を表現するものとして最高の榮譽を与えるということは重要なことである。この段階をすることは、すでに大いなる幸福であり、それについて分別あるものと語り合うのは高貴なる満足である。この満足をわれわれは今後味わうべく多くの機会を見出すであろう。」

以上、ゲーテの「様式」論を概観したのであるが、この自然の単純模倣、「マニール」、「様式」という三つの根本類型は、互いに関連し、ある段階から他の段階へ移行することができる。さらに、その間にはおのずから藝術的価値に関する差別もある。即ち、自然の単純な模倣は、自然の対象に藝術家の人格的創作能力を従属させるのに対し、「マニール」は逆に藝術家の形成意志によつて自然の素材を抑圧するのであるから、この方が比較的高い段階に立つものと考えられる。しかし、また「マ

「ニール」においては、主観的創造性がかえって自然の本来の姿を歪曲するおそれがあり、藝術家の精神がいわば自然の本質にもとづいて自己の個性を保持すると同時に、自然的対象の本質を洞察し、これを作品に表現しようとする「様式」の段階に至って、始めて藝術は、その到達しうる限りの最高の境地に達するのである。ゲーテのいう如く、「マニール」は単純模倣と「様式」を媒介するものとして、高い価値をもつが、最高の榮譽はあくまでも「様式」という語をもって表示されるものに帰せられねばならない。かれは他の箇所でも、「様式」をもつ藝術を「象徴的藝術」ともよんでいる。即ち眞の存在を把えて具體的形象のうちに示唆し、個々の感覺的形式の模倣をこえて、事物の本質を象徴的に表現するのが「様式」である。この段階にあつては、もはや素材の自然と創造的形成との間の対立は一切消滅し、藝術品は純粹な自然の自己表現となる。フッサールの現象学的哲学の系統をひく美学においては、模倣の概念が拡大され、本質の再現、模倣もその中に包括される。ゲーテのいわゆる「様式」、「象徴的藝術」は、まさしく単純な模倣に対して、さらに深められた意味における自然模倣であるといえる。

このようにしてゲーテの「様式」の概念は、自然の単純な模倣と「マニール」とをさらに一層高い見地において綜合した最高の藝術の表現を意味する。たしかにゲーテは、「マニール」を今日のようなおとしめられた意味には解さず、充分な価値をもつた表現方式とみているが、それはその主観主義的傾向の強さによって「様式」の高さには及ばないのである。このような考へは、かれの他の論文、„Der Sammler und die Seilige.“ (1798) にもみられる。ここでは自然自らをして思考せしめ語らせる段階から、人間によってのみ、また人間のためにのみ存在する段階の藝術が考えられ、この両者の綜合、即ち、外界の客体と藝術的創作主体の要求を同時に充足せしめようとする態度に眞の藝術をみとめているが、これはまさに前述の三段階の藝術類型に相当すると考へてよいであろう。

藝術史上、様式の概念はあくまでも、時代様式、民族様式、個人様式などにみられるように、類型概念として藝術創作上の表現方式を意味するのであるが、ゲーテの「様式」は明らかに価値概念として表わされている。それは単に藝術的表現の類型を意味するにとどまらず、その理想的類型、典型、範型を意味するものである。これは藝術家の精神的形成力と自然的素材が互に均衡を保って調和的状态にあり、完全な協調に達している場合のみ成立しうるものである。かように考えるならば、單純な自然模倣が写実主義、自然主義ないしは印象主義のごとき様式を指示するとすれば、「マニール」は浪漫主義や表現主義のような様式の特徴を示すものであり、さらにゲーテの意味における「様式」は古典的様式を意味するものとなるであろう。

とすると「単純な自然模倣」、「マニール」「様式」という概念は藝術の発展段階を意味すると同時に、また価値概念でもあり、さらには基本様式としての意味をも併せもっているといえよう。単純な自然模倣は藝術家が主観的創造性を抑えて、いわば自然自らに語らせ、それを刻明に描写する段階であるから、客観的様式とよぶにふさわしいものであるに對し、「マニール」は反對に藝術家の主観的精神的個性を強調し、自我の創造的意志によってすべての自然の素材を自由に變化しようとするものであるから、主観的様式とよぶにふさわしいであろう。最高の段階である「様式」においては、素材的自然と藝術的創造性の對立が一切消滅し、兩者の完全な調和が認められるわけであるから、この段階はまさしく客体と主体との弁証法的綜合の段階であり、真に古典的様式とよぶにふさわしいであろう。ゲーテはこのように主観と客観、自我と世界、理念と素材の平衡をえた交互作用がそのまま、ただちに外面形態に客観化されるところに藝術の理想的形態を認め、これのみが真に「様式」の名に値すると考えたのである。

二

ゲーテの「様式」を中心概念とする藝術観は、かれの生涯の発展段階によって若干の變化があることもみのがせない。かれによれば、人間は自然の進化の最後の段階に誕生したが、自然はさらに高次の完成をめざして上昇をつづけ、ついには人間を通して藝術を生むに至ったのである。その藝術も前述のごとく、自然の単純模倣、「マニール」と発展し続け、最高の「様式」の段階に到達したのであり、この意味で「様式」は自然の進化の究極の目標であったとも考えられる。最高の自然の作品が藝術品であり、さらにその最高段階が「様式」の藝術なのである。このような考えは、かれの四十歳以後のものであり、それ以前に書かれた、たとえば、*Von deutscher Baukunst.* (1773) は、啓蒙思想の合理主義からヘルダーらのシュトルム・ウント・ドラング時代の非合理主義への転換という精神史的背景のもとで考えられたものである。

啓蒙期の合理主義的藝術観では、藝術は何よりもまず理性によって支配される現象として把握されたが、これに對し、新しいシュトルム・ウント・ドラングの非合理主義的藝術観では、藝術形式の理想は、自然の生産と同様に有機的に生成する根源的形式にある。したがって藝術は、創作者の内的創作衝動から生まれる心の象徴であり、天才の自然の無意識的創造にその本

質を有すると考えられるようになった。それ以前の美学は、すべての藝術を普遍妥当的な法則によって拘束し、古典的な美の規範によって律するような傾向にあったが、シュトルム・ウンツ・ドラングの藝術思潮は、藝術家に個性的な人格に根ざした表現の自由を獲得させようとした。そしてその結果、創造的、個性的、主観的な藝術形式への要求が高まっていったのである。この運動の指導的役割を演じたのは、周知のごとくヘルダーであり、かれは合理主義的美学、詩学を排し、言語は人間性の本質である感情をもっとも純粋に表現し、生命力をもたねばならぬと説き、言語が抽象的となり、感情的生氣を失った當時を嘆く。そして藝術以前であると考えられていた民謡のような自然詩に、詩の原型を認めようとする。したがってすべての民族、すべての天才の詩的作品は、かれにとつては神的創造力によって形成された生の個性的表現であり、生ける魂の形態化であった。このような思想的背景のもと、ゲーテも啓蒙思潮下の合理的、機械的な固定的文化に対して反撥を感じ、非合理的、有機的、力動的なものに惹かれるようになり、かれの藝術に対する眼も開かれたのである。

“Von deutscher Baukunst.”は、本来かれがシュトラースブルクの寺院に接した折の感動を綴ったものである。ここでかれは、ヘルダー流にこのゴシック建築のドイツ的形式感情にもとづく美を再発見し、その設計者たるエルヴィン・フォン・シュタインバッハに讃辞を送っている。古典的藝術観からすれば、シェークスピア劇と同様、ゴシック建築も野暮な、没形式的なものでしかなかった。ゴシックとは当時、不明確な、無秩序な、不自然な、ごてごてしたものを目指すものと誤解されていた。というのは、古典主義的な藝術観からすれば、数学的比例関係にもとづく外形の統一と鈎合いのみ、建築の美があると信じられていたからである。これに対してゲーテは、ゴシック建築にみられる没形式的な放逸な形態こそ真の魂の表現であり、それ故、内的必然性をもつものであると考えた。かれはギリシアのように柱にではなく、壁に近代建築の美の要素があると説く。「壁面は広く拡大されるにしたがつて、また大胆に天空へ向かつて築き上げられるにしたがつて、いよいよ堪えがたい単調さをもつて精神を抑圧せざるを得ない」^(三)から、これを藝術的に生氣づけ、有機的に組立てることが必要である。そこで建築家は巨大な壁面をできるだけ多様化し、それがいわば無数の枝葉をもって造物主の栄光を表示する。「高くそびえる、広く拡がった神の樹木のごとく」^(四)しなければならぬ。このようにみれば、ゴシックの建築形式は、決して単なる野暮や錯乱の産物ではなく、内的必然性をもって生まれた一個の調和せる有機的統一体をなすもので、その各部分はそれぞれ独立に存在しながら、全体の理念に従属しているのである。その寺院の前に立ったとき、その眺めは若きゲーテを思いがけないような感動を

もって驚嘆させた。全的な壮大な印象がかれの魂をみだし、多くの調和的な部分から成り立っているその建物をかれは味わい、楽しんだのである。何度も戻って地上であると同時に天上のこのよるこびを味わい、その建築者であるエルヴィン・フォン・シュタインバッハの巨大な精神とその作品にふれる。あらゆる面から、あらゆる距離から一日のあらゆる時間の光のあたる建物に、その威容と壮麗さを眺める。人間精神はその前にひざまづき、祈らなければならないほどにその建物は崇高であった。その無数の部分が、一つの全体としての量塊にとけあい、そしてそれが單純に壮大にかれの心の前に現れ、かれの力が喜びに開かれ、そのときかれは、その建物を享受し、認識することができ、偉大なる巨匠の天才が、かすかなる予感をもってかれに啓示された。そしてこれらの量塊のすべては、必然的なものである。「朝やけのうちに、いかに清澄に私を迎え入れてくれたことか、いかに喜ばしく私はそれに手をさしのべたことか、そして無数の小さい部分に至るまで正氣に充ちた壮大な調和的な量塊を眺めたことか、永遠な自然の作品の如く極く細かい部分に至るまですべての形態は全体をめざす。この堅牢な巨大な建造物が軽々とまるで空中に漂うかのように、すべての部分は分断されながらも永遠に向かう。」このようにして、かれはこの論文においてゴシック藝術に古典的藝術とは全く異った藝術意志を認め、ここにこそドイツ建築、ひいてはドイツ藝術の本質があると説く。従来の古典主義的藝術観からすると、シュトラースブルクの寺院にはただ強さと粗野しか認められなかったが、かれはそれに反対する。「藝術はわれわれの周囲の事物を美化しようとする性向から生まれたのであるといわれるが、それは真実ではない。藝術とは従来、美である前に形成的なものであり、そしてしかも真の、偉大な藝術であり往々にして美よりも真であり偉大である。なぜならば人間には形成的本性があり、これは人間の存在が確保されると直ちに活動するものだからである。偉大なる人間は心配したり恐れたりするものがなくなるや否や、その平靜のうちにあつて自己の精神の息吹きを吹きこむべき素材を周囲に求め始める。かくして野生の人間はぞつとするような形態、けばけばしい色彩で椰子の木や、羽毛や、自分の体を飾る。そしてこの造形は、勝手気ままな形式から成立つていようと、形態の釣合なくしても調和するであろう。なぜなら、一つの感動が、それを性格的な全体へと創造したからである。このような性格的な藝術こそ唯一の、真の藝術である。そして、これは自己の周囲に対する親密な、独特な、自律的な感動から生まれたものであつて、たとえ、それが粗野な野性から生まれたものであつても、教養ある感受性から生まれたものであつても、あくまでも完全なものであり、生動的なものである。」^(六)ここからも明らかなように、かれは古典的な美と性格的 (charakteristisch) の問題にふれ、美しい美術こそ真の

藝術であるとする古典的な藝術観をしりぞけ、性格的藝術こそ真の藝術であると説いている。藝術の美は外面的な形式の美にあるのではなく、藝術家の性格的表現にあるのだということを中心とする。

本来、この論文はシュトラーズブルク寺院の前に立った時の感動から綴ったものであったが、その力と生動性に圧倒されながら、熟考するうちに、かような結論に到達したのである。これによって、かれは古典的な「美しい藝術」に対して、ゴシック藝術を「性格的藝術」として特徴づけ、前者の合理的外面形式に存する美をしりぞけ、後者の非合理的な内発的な生動性に存する美を評価したのである。従来、古典的な美学説からすると、藝術は即ち美（狭義の）であって、美以外のものを表現する藝術は藝術ではないとされる。ところが藝術史上、藝術が多岐にわたるに及んで、美以外のものを表現するようになると、古典的美学からのみでは藝術現象を解釈することが不可能になってくる。そこでいわゆる藝術学の立場が登場するのであるが、ゲーテが「性格的」の概念を藝術にみとめるというのは、ある意味でこの藝術学の主張に通ずるとさえいえよう。

とはいえ、ゲーテが藝術に全く美を否定したわけではない。ただ、かれは藝術の本質を単に外部から規定された形式の美に帰することには不満で、真の藝術は創作者の精神から内発する「性格的なもの」に存するといっているのである。このことは、前述の「様式」論からも明らかである。「われわれが神秘的にしか感じとれず、神にも等しい天才の生命が封じこめられている美や永遠性に関する感情にわれわれの心が高められ、この美が精神の本質に滲透し、美と精神が一体化したように思われると、藝術家は一層幸福に、一層卓越したものとなり、われわれは深く頭を下げ、神の祭壇に祈るようになる。」^(七)したがって「性格的なもの」も、同時に美なるものでなければならぬ。ゴシック建築の形式は、それをただ外面から眺めれば、不統一な、無秩序な、不自然なものであって、美なるものとは認め難いが、しずかにその作家の内面に立ち入るならば、創造的精神から発する力強い調和関係が感じとられる。即ち、ゴシックの建築形式は外面的没形式性にも拘らず、精神の内面性からくる調和が全体を支配しているのである。そして、この意味においてゴシックの性格的藝術も、古典主義における「美しい藝術」と同様、美となりうるのである。

ゲーテは「ドイツ建築論」ではゴシック藝術の特色を「性格的」とし、これに美と同等の価値を与え、これを美と同列に扱ったことは注目し得る。この論文は、ヘルダーのシュトルム・ウント・ドラング運動を思想的背景として著されたものであった。この運動は古典的な美の規範に反撥して、藝術家の個人的な人格性に根ざした表現の自由をめざし、創造的、主観的な藝術形式への要求を基調とするものであった。ところで、先述の「様式」論においては、藝術の発展段階を自然の進化と類比的に「自然の単純模倣」、「マニール」、「様式」とし、中でも「マニール」を他の二つの段階を媒介するもの、藝術家の主観的、精神的個性を強調し、自我の創造的形形成意志によって、すべての素材を自由に変形しようとするものであるとした。この段階にあつては、藝術家は自分の心をもつて捉えたものを自己流に表現し、自分が扱った対象に独自の、特徴的な形式を与えるのであるから、ゲーテが「ドイツ建築論」で説いた「性格的なもの」は、まさしくこの「マニール」の段階における主観的表現から生まれる美であるということが出来る。若きゲーテが、このような藝術観をもち、さらに四十歳になつて「様式」論を展開し、この「マニール」の段階における藝術的表現を超越する最高の段階の「様式」に、藝術として最高の榮譽を与えたのである。

このように、かれの芸術観は、かれの生涯を通じて若干変化、発展していることも否定できない。とくにイタリアに赴いて古典的藝術に接してからは、かれ自身、古典派詩人として完成の域に達するとともに、その藝術観においても古典的「様式」に藝術の極致を見出そうとしたのである。ただ、かれの場合、「性格的なもの」、「マニール」の段階に美を認めた後に、「様式」の境地に到達したのであつて、他の古典主義者たちの如く、単に外面形式にのみ美を認めたのではなく、あくまでも外面形式のうちに内面の生を反映させ、形式を有機的に生成しようとする要求をすてなかつたのである。その意味で、かれは古典主義を實際以上に有機的なもの、生あるものとみたのである。そして生命と形態、自我と世界、理念と素材の平衡関係が、そのまま外面的形式に客観化されるところに藝術の理想を認め、それが「様式」の名に価するものであると考へたのである。しかし、かれにとって、この「様式」はあくまでも完全には実現され得ない永遠の目標であり、このことはかれの詩的作品を跡づ

けることによつて、充分理解されうるのであらう。

註

- 一 J. W. Goethe: Schriften zur bildenden Kunst. 1964. Reclam Stuttgart. S. 55
- 二 a. a. o., S. 44
- 三 a. a. o., S. 6
- 四 a. a. o., S. 7
- 五 a. a. o., S. 9
- 六 a. a. o., S. 10
- 七 a. a. o., S. 11