

## テイリッヒの芸術神学について

田 辺 明 子

この小論は、文化神学という立場を標榜したパウル・テイリッヒが、何をキリスト教美術（テイリッヒの言い方は宗教芸術）と考えていたかという問題を扱う。

テイリッヒが芸術神学（Theologie der Kunst）という語を用いているのは、晩年の教会建築会議での講演に基づく論文『造形芸術と建築との神学について』<sup>(1)</sup>においてのみのものであるが、芸術神学（といっても、もっぱら造形芸術にさしむけられている）のもくろみ自体ははやくからもっていた。それは彼が一九一九年の『文化の神学という理念について』において、文化神学（Theologie der Kultur）という自己の立場をうちだしたさいに、文化神学の一環として明らかにしているものである。それは、文化神学的分析を造形芸術に適用して芸術神学と呼ばれるものが出てきたという関係ではなく、テイリッヒが文化神学という立場を形成するのに、造形芸術を觀賞して得た体験と思索とが大きな形成力となっていたと言えるふしがある。文化神学の根本範疇「形式と内実」はポッティチェリの絵としてドイツ表現主義の絵の印象のもとに構成された、と彼は述べている。<sup>(2)</sup>

テイリッヒは牧師の子として生まれ、その父は「プロテスタントの牧師の家庭の音楽的伝統を自ら創造的に担って

いた人であった<sup>(3)</sup>にもかかわらず、彼は音楽の才を受け継がず、建築と造形芸術に傾倒した。もっとも彼が絵画をみる楽しみに目をひらかれたのは、かなり長じてから、第一次世界大戦に従軍していた頃（一九一四—一八年、二十八—三十二歳）のことである。「それは、戦争の凄惨さ、醜怪さ、生の破壊などに対する反動として生じた。」<sup>(4)</sup>野戦の本屋で買求めた複製画を見る喜びは、芸術史の体系的研究にまで発展し、そしてそうした研究から絵画体験が生まれた。ポッティチェッリの絵を前にしての最初の啓示的体験（一九一八年）のことは、ティリッヒ自身も自伝『境界に立って』と、『造形芸術と建築との神学について』において筆にしているが、<sup>(5)</sup>詳しい記述はパウク夫妻共著『パウリ・ティリッヒ』をみるのがよい。

その絵はベルリンのカイザル・フリードリッヒ美術館のポッティチェッリの円形聖母像「唱歌の天使を伴う聖母」であった。その絵は入口に向きあう壁にそれ一点だけかかげられてあり、そういう配置自体が観覧者に讃嘆と畏敬の念を生じさせるのに役立つていた。「ティリッヒはこの絵の前に立った時、突如としてその偉大な美と力とによってのみならず、絶対的なものの実在によって捉えられるのを感じた。彼は自分が天使たちを見ているだけでなく、聖なるものそのものを見ていると感じた。絶対的なものを彼に伝達したのは、聖母子・天使たちというこの絵の宗教的主題ではなく、色彩、質感描出、表現、均衡の結合であった。この魔術的瞬間のことを、彼は後にもよく語ったのであるが、この時に彼は、単に教會的象徴としるし以外のものを通じて絶対的なものを経験することができる——彼の言い廻しを使えば、それによって捉えられることが可能である——ことを会得したのである。」<sup>(6)</sup>問題のポッティチェッリの絵は世俗画ではなく、宗教画であるが、「絶対的なものを彼に伝達したのは、この絵の宗教的テーマではなく、形式的要素である」と言いうるのは、これが彼の「最初の」啓示的絵画体験であり、同様の絵画体験が生涯何度もあっ

たのであって、そういう体験を彼にひきおこす絵画は、静物画、風景画、人物画、抽象画というふうに世俗的主題の絵が多かったからである。

ところで文化の神学という立場の前提となる宗教概念は、「宗教とは無制約的なものの経験である」というものである。この宗教概念は、制約的なものにキリスト教を基づけるのを拒否するとともに、無制約的なものが文化のあらゆる領域で発現しうること、すなわち宗教経験がそれ自体は制約的な文化の領域でおこりうることを語っている。つまり文化神学という立場は、第一次世界大戦の破局によりその破綻を露呈した、十九世紀ブルジョワ社会の精神に基づく文化のなかに組み込まれたキリスト教を、新たに無制約的なものに基づけようとするとともに、無制約的なものは、制約的な文化のなかで特殊な一領域を区切って存続してきた宗教のなかで経験されるのではなく、本来は文化のあらゆる領域で経験されうることを主張する。前述のポッティチェリ体験は、造形芸術という文化領域における

「無制約的なものの経験」と言うことが許されよう。そしてこういう体験は、「形式のうえでは文化的であり、実質的には宗教的である」と言われている<sup>(8)</sup>。造形芸術の神学は、芸術作品においてある質 (eine Qualität) すなわち聖なるものないし我々に無制約的にかかわるものの質の発現を認める立場であり、それについての教説である。

ティリッヒは文化神学の三様の課題に対応して、芸術神学を次のように展開しているといちおう言える。(1) 造形神学の文化神学的分析、(2) 宗教類型学と造形芸術の歴史哲学、(3) 造形芸術の具体的な宗教体系化。

ティリッヒは芸術神学の体系的な展開を一つの著作にまとめているわけではない。もっともドイツ表現主義を唯一の主題とする初期の論文『造形芸術における宗教の様式と宗教的題材』<sup>(9)</sup> (一九二一) はかなり体系的である。彼は生涯にわたり、宗教芸術関係の展覧会、教会建築の会議、ニューヨーク近代美術館などで造形芸術特に宗教芸術を主題

とする講演を行なっているので、そういった講演に基づく論文から彼の芸術神学の展開を知ることができる。また彼は『文化の神学という理念について』その他の神学的著作のなかでも、たびたび造形芸術について言及しているので、そういう箇所からも彼の芸術神学を知ることができる。

なお芸術神学の三様の課題のうち(3)造形芸術の具体的な宗教体系化は、もちろん造形芸術全領域をその射程とするものであるが、実際問題としてティリッヒの発言は、教会建築とそれに含まれる造形芸術に集中している。文化神学の立場は、特に宗教的な文化領域すなわち教会を原理的に止揚するものであるが、「文化が最後には自己の宗教的な質の維持と向上のために、特に宗教的な文化領域を、しかも独立した、論理的でなく目的論的な威信をもつ領域として、自己自身の内部から造り出す」<sup>10</sup>ことを認める。

## 一

ティリッヒは『文化の神学という理念について』において、文化神学の根本範疇として「形式と内実」を立て、次のような命題を提示する。

「文化の諸機能の自律性は、その形式に、つまりそれが機能するさいの諸法則に基づいており、神律性はその内実、つまりその諸法則によって表現され成就されるところの實在に基づいている。この原則は次のように述べることができる。形式が増せばそれだけ自律的となり、内実が増せばそれだけ神律的となる。」

つづいて「一方は他方なしには存在しえない。形成するものをもたない形式とは、何らの形式をもたない内実と同

様、不可解である。もし人が内実を形式から切り離して捉えようとするならば、それは最悪の他律に逆行することになるであろう。それはただちに一つの形式をなすにいたり、自律的な形式と対立し、それを自律性のなかに閉鎖してしまふ。内実と形式との関係は、一方の端が純粹な形式を、他方の端が純粹な内実を意味するような一本の線として考えねばならない。だが線そのものの上では内実と形式とは統一をなしている。圧倒的な内実の啓示とは、形式がますます不十分となり、あふれるほど豊かな実在が、それを保持するはずの形式を破壊することにある。にもかかわらず、このようにあふれることも破壊することもそれ自体なおも形式である。」<sup>(ii)</sup> (傍点筆者)

この文章と、そして命題そのものにも問題があるように思われる。この命題を造形芸術にあてはめて文化神学的分析を行なおうとすると、問題が出てくるように思われる。まず文章の問題として、この文では「形式」という語が首尾一貫した意味をになって用いられているのではない。たとえば終わりから数えて二行目の、傍点を付した「形式」の指し示す意味と、最終行の「形式」の指示する意味とは相反するのに、同一の「形式」という語があてられている。第二に、この文の冒頭では、「形式」は文化の諸機能(我々が今問題にしているところでは造形芸術にかかわる美的機能)が「機能するさいの諸法則」、そして「内実」は「その諸法則によって表現され成就されるところの実在」だとされている。それはよいとして、その形式と内実との関係は、「一方の端が純粹な形式を、他方の端が純粹な内実を意味するような一本の線として考えねばならない」とするならば、いくら「線そのものの上で内実と形式とは統一をなしている」と言っても、その統一は形式が増せば内実が減じ、内実が増せば形式が減ずるといふ様相での統一である。つまり形式と内実とは対立する契機でのみとらえられている。しかし造形芸術というものの性質に即して考えてみると、形式が増せば内実が増し、内実が増せば形式が増し、内実が減ずれば形式が減ずるといふ事態も考えられ

るのではないか。第三に、芸術作品はそれぞれ固有の内実とそれに即した形式とから成り立っているのであって、あらゆる芸術作品を一律に一本の線上に並べることが可能だろうか。もし可能ならば、その場合の内実とはどのようなものであり、また形式とはいかなるものであるか。

以上のような疑問を抱きながら、ティリッヒの造形芸術に対する文化神学的分析を検討してみると、彼がたてた「形式と内実」という範疇の特徴と問題点とが浮かびあがってくる。『文化の神学という概念について』において、彼がドイツ表現主義絵画に対してなしている文化神学的分析によると、表現主義の絵では、「事物の外面的事実性が極度に意義を失ってしまっている。」<sup>(12)</sup>「自然はその外見をはがされている。」<sup>(13)</sup>だから表現主義絵画が「みなぎる生のために形式を放棄しようとする」、その「形式」とは、事物の外面的事実性、自然の外見を再現・模倣しようとする造形形式すなわちルネサンス以来の写実主義造形形式のことであるらしい。

またティリッヒは、『文化の神学という理念について』の二年後に著わした、『造形芸術における宗教的様式と宗教的題材』（一九二一）においては、新たに様式という概念を明瞭に浮かびあがらせて、西洋の造形芸術史上の諸様式の類型学を、文化神学の立場から行なっている。ここで用いているのは、『文化の神学という理念について』における一方の端が純粹の形式を、他方の端が純粹の内実を意味する一本の線と同型のシェーマ、遊星運動のシェーマである。「かりに内実を太陽として、形式を遊星軌道として想定するならば、それぞれの文化形式には内実に対する近日点と遠日点とが存在することになる。近日点において明らかになるのが太陽の力であるならば、遠日点において表われるのは遊星運動の固有の力である。といっても近さと遠さととの両方を担っているのは太陽である。かくて形式に対する内実の支配が鋭く抜きん出ている様式が存在するのは、他の様式において形式の固有の運動が際立っているの

と同様である。それでもやはり、内実が支配する様式と形式が支配する様式とは共に、様式としては内実の表現なのである。<sup>(13)</sup> ついで近日点に位置する様式（内実が形式を支配する様式）としてロマン主義―表現主義があげられ、遠日点にある様式（形式が優位の様式）として印象主義―写実主義があげられている。両方の中間に位置する平均的の様式が理想主義―古典主義である。それぞれの類型の内部で二重の様式があげられることは、主観性と客観性との相違に関連する。このシェーマからも、ティリッヒの念頭にあったのは、ルネサンスからドイツ表現主義にいたるまでの造形芸術史であり、ティリッヒにとっての「形式」とはルネサンス以来の写実主義造形形式であったことが明白になる。

この写実主義の造形形式について美術史家の解説を引用すると、「十四世紀の中頃のイタリアに始まり、たちまちにしてヨーロッパ全土を包み込んだルネサンスの波のなかで、画家たちは目に見える事実<sup>(14)</sup>に忠実な（あるいは宗教的、歴史的逸話を眼前の事実のように表わす）芸術のために、中世美術のもっていた象徴的な図形や色彩、経験的概念に基づく造形を惜しげもなく忘れ去った。その画家たちはマサッチョ、フィリッポ・リッピ、フーケ、ヴァン・エイク兄弟、コンラート・ヴェイツらである。彼らは一点透視法と明暗法によって、空間の広がりや人物、物体の量感といった視覚的現実、つまり三次元的世界のイリュージョンを絵画の中につくりだすことに成功した最初の画家たちである。以来、ヨーロッパの絵画はさまざまな交代があつたとしても、この視覚的現実に基づく写実主義の一本道を歩み続けた。」

したがってティリッヒの文化神学の根本範疇の概念規定「形式は美的機能が機能するさいの諸法則」、「内実はその諸法則によって表現され成就されるところの實在」を無前提に理解して、造形芸術史上あらわれたさまざまな芸術作

品を具体的に思いうかべて、前掲の命題にあてはめてみると、私が先にあげた第二、第三の疑問が出てきて当然である。この概念規定には実は前提があるのであって、『文化の神学という理念について』の後の方で、「表現主義は私には、さきに述べた形式と内実の關係の、特に印象深い例であるように思われ、この概念規定もまた表現主義の印象のもとに構成された」<sup>(15)</sup>と述べられているのを見逃してはならない。ティリッヒにとっては、「内実」とは何ともあれ表現主義絵画のうちに表現され成就されているところの實在であり、「形式」とは表現主義絵画において破られている造形形式、すなわち視覚的現實に基づく写実主義の造形形式にはかならない。

『文化の神学という理念について』は一九一九年にベルリンで書かれている。美術史の上では、一八七〇年代にフランスにおこった印象主義が視覚的レアリズム（視覚的現實に基づく写実主義）の最後の様式であるとともに、それを破っていく嚆矢の役目をはたしている。印象主義以後の現代美術は視覚的レアリズムをめざましく破っていき、いきつくところ抽象絵画という様式まであらわれたのであるから、いま我々は「形式は美的機能が機能するさいの諸法則」と聞くと、視覚的レアリズムも含めてさまざまの造形形式を思いうかべる。ティリッヒも一九六五年まで生き、特に現代前衛美術に関心が深く、また死の年まで宗教芸術について発言を続けていたのであるが、彼の造形形式概念は初期のこの論文から最後まで変わらず、彼にとって「形式」とは「視覚的現實性」ないし「視覚的現實性に基づく写実主義造形形式」である。逆にいえば現代美術における視覚的レアリズムの突破ということが、それほどまでに彼にとって啓示的事象だったと言える。

なお『造形芸術における宗教の様式と宗教的題材』では、様式という概念が明確に導入されているので、遊星運動のシェーマも、形式と内実との關係も、個々の芸術作品ではなく、様式に即して理解すれば、私がさきにあげた第二、

第三の疑問は生じなくなる。私の理解するところでは、造形芸術の様式には①もっぱら造形形式の追求を関心事とする様式と、②造形形式以前に何か表現したい精神的関心事があって、それを表現するために最も適切な形式をつくっていく様式とがある。ティリッヒは①を「形式が支配する様式」、②を「内実が支配する様式」と呼んでいるのだろう。ティリッヒが前掲の遊星運動のたとえのなかで、「それでもやはり、内実が支配する様式と形式が支配する様式とは共に、様式としては内実の表現なのである」と述べているのは、いくら①の様式が形式を主要関心事とするといっても、造形芸術が人間の精神の営みである以上、①の様式の芸術作品にも形式をとおして、ある精神的なものに組みでているからである。結果としての芸術作品が、人間の精神のあるあり方の表現であるという点では、①の様式も②の様式も同じである。

## 二

前節で明確になった、現代美術における視覚的レアリズムの解体ということが、ティリッヒの芸術神学の構成の大きな契機になっているように思われる。造形芸術の文化神学的分析も、歴史哲学の考察も、宗教芸術についての具体的体系化も、すべてこの点をめぐって行なわれているように思われる。

注意すべきことに、一九二六年の『現在の宗教的情况』以後ティリッヒは表現主義という名称を、ドイツ表現主義に限らず、より広義に用いている。あらゆる芸術はそれが芸術である以上何かの表現であり、したがって表現の様式要素はあらゆる芸術様式のうちに含まれているのであるが、表現ということが様式の特徴となっている表現主義様式

とはどのようなものであるか。ティリッヒは表現（主義）の様式要素の特徴は、「事物の深みを直観にもたらず場合、事物の表面を突き破って、その自然的構造を変化させる」としている。<sup>(16)</sup> いわゆるデフォルメである。したがって視覚的レアリズムを解体している現代絵画をすべてひっくるめて、ティリッヒは表現主義のなかに入れている。理想主義と写実主義に対立するものとしての表現主義である。具体的にはセザンヌ、ゴッホ、ムンクも、イタリアの未来派、フランスのキュビズムとシュールレアリズム、ロシアの構成派、そして非対象芸術（抽象芸術）も、あるいはピカソのゲルニカも表現主義芸術と呼ばれている。<sup>(17)</sup>

これを見ると、ティリッヒは文化神学は内実から造形芸術の類型学を行なうと述べているのに、実際はそれを形式から行なっているのではないかという疑惑がもたれる。つまり彼は広義の表現主義のメルクマールを、視覚的現実を破っているという一点においているような気がする。だが広義の表現主義のなかに入れられた様式のいずれもが、「内実が形式を破壊した」とは言い難いのではないか。たとえばセザンヌ→キュビズムの流れは、「形式が形式を解体した」とみる方が適切ではないか。また視覚的レアリズムの解体という現象はけっしてドイツ表現主義に始まるものではない。もちろんティリッヒもドイツ表現主義の先駆者としてセザンヌ、ゴッホ、ムンク等をあげているが、それだけでは十分ではなく、視覚的レアリズムの解体はまさに印象主義に始まるのであり、ゴッガン、新印象主義、フォービズムなども大きな、おそらくドイツ表現主義以上に大きな役割を果たしている。そういうふうに見ると、視覚的レアリズムの解体ということは、「内実が形式を破壊した」とばかり言えず、造形形式の追求自体が目に見える現実の形態を解体していったと言わねばならない面があるように思える。

クルーベの自然主義の継承であり、視覚的レアリズムの最後の形態である印象主義の画家たちは、アトリエを捨て、

戸外に画架を立てて眼前の自然を描こうとした。そうすることによって、彼らは光を発見した。つまり自然を構成する一要素である光を取り出して、それを彼らの芸術の有機的な様式要素とした。彼らは写実主義のように、自然を総体として可能なかぎり忠実に再現しようとしたのではなく、光を描出するために自然の解釈を始めた。光は単なる明暗法以上のものであるためには、個々の色のなかに分割されねばならなかった。絵具をパレットの上で混ぜて物の固有色を再現するのではなく、純粹色が筆触として直接キャンバスの上に置かれる。そうすることによって印象主義者は色彩そのものの表現力を発見した。色彩が、新印象主義の純粹色の点描、ゴーギャンの大きな色面に発展していくなかで、視覚的現実の色彩を離れて、色彩そのものの、我々の精神に訴える喚起力が発見される。また色彩の自律性の発見と絵画の平面性の発見とは裏腹の関係にあるのではないか。絵画が本来的に平面であることが気づかれ、三次元世界のイリュージョンを二次元のキャンバスに再現することのマイナス効果が意識され始める。

この平面性ということについて——これは現代絵画の特徴の一つであるが——ティリッヒは美術史家E・V・シドウの説をひいて、これをドイツ表現主義〈ブリュッケ〉の様式的特徴の一つとしてあげていて、〈ブリュッケ〉の画家たちの絵の平面性はニーチェ流の内在的神秘主義の様式的帰結であり、「これにおいて身体なき靈性が勝利している」と述べている。しかし絵画が平面的になったのは、〈ブリュッケ〉に始まるのではなく、印象主義に既にその発端があり、そしてそれはキャンバスが平面だからというきわめて形式的な根拠に依っている。〈ブリュッケ〉の画家たちも絵画の平面性や色彩の自律性ということを、新印象主義やゴーギャンやゴッホ、そしておそらくはフォービズムからも学んだ（もちろん彼らの絵の師の役割を果たすのは当代のフランス絵画だけでなく、アフリカやオセアニアの原始芸術、ゴシックの木版画、マティアス・グリニューネヴァルト等であったが）。

セザンヌ↓キュビズムの系統は、印象主義が見逃していた形態の追求にかかわり、視覚的現実の形態を単純な幾何学的立体に還元する自然の概念化を遂行した。色彩そのものの表現力の発見、絵面の平面性の発見、幾何学的立体による自然の概念化といったものは、形式の側からつまり当該文化科学である美学の側からみると、絵画がますます自律的になっていく歩みだとされる。この場合自律とは、絵画が宗教的、文学的、歴史的主題に価値をゆだねることなく、そして最後にのこっていた対象の視覚的現実にも価値をゆだねることをやめて、絵画自体の固有の形式である色彩・形態・平面性などに完全に依拠するという意味である。キュビズムから抽象画（非対象芸術）にいたって絵画は完全な自律に達する。いまティリッヒ流に「形式」という語を、「視覚的レアリズムに基づく造形形式」という意味で用いれば、美学の立場からみた印象主義以後の造形芸術の歴史は「形式が減ればそれだけ自律的になる」と規定される。ティリッヒの文化神学の根本命題「形式が増せばそれだけ自律的になる」とは逆である。もっとも美学の立場は、無制約者との関係が視野に入っていない立場であり、神律を問題としない立場での自律だから、美学の立場と文化神学の立場とを対決調停することは適宜ではないだろう。

角度を変えて考えてみると、造形形式の追求が形式つまり視覚的レアリズム形式を解体していった、それは造形芸術がますます自律的になっていく歩みだ、といっても、その歩みが視覚的現実の再現・模倣ではなく、現実と造形精神とが切りむすぶ接点でおこってくる人間精神による現実解釈に基づいている以上、内実の立場に立って「内実が形式を解体していった」と言うこともできる。要は、つまり何が宗教芸術かという我々の問題の観点からすると、問題はその造形精神、つまり視覚的レアリズムを解体していった造形精神がどこまで無制約者に関係しているかという点にある。神律は他律のように自律に対立するのではないからであり、「文化神学者は、自律的生産物に対して、自

己の具体的な神学的立場に立って、批判的、否定的、肯定的な態度を取る」<sup>(20)</sup>のである。あるいは「彼は、自己のなかに生きている内実の表現と認められるものが文化創造物のなかに全然ないとしてそれを非難することができる」<sup>(21)</sup>。

## 三

現代芸術、ティリッヒのいう広義の表現主義芸術に対する彼の文化神学的分析の結論を述べれば、それが世俗的主題に向かうかぎり彼は肯定的な態度をとるが、それが宗教的主題に向かった場合は批判的、否定的な判断を下す。

「表現主義は、その素材の選択はまったく別にしても、それ自体としてある神話的、宗教的性格をもっている。セザンヌの静物やヴァン・ゴッホの樹木に、ウーデ（当時の外光画風の宗教画家、筆者註）のイエス像以上に聖性の質を認めるといってもいいすぎではない。しかしいま表現主義自身が宗教的素材に手をのばすと、たちまちその特徴的限界が明らかになる。その神秘主義は宗教的伝統の外に立っている」<sup>(22)</sup>。「世俗芸術が教会から独立して発展したため、宗教芸術のほうはただ貧困化しただけでなく、それ自体世俗化されていった。宗教芸術は、普遍的内容をもつ宗教芸術であったかわりに、宗教的内容をもった世俗芸術となった」<sup>(23)</sup>。「神学者として私は述べたいのだが、現代は、語の伝統的な意味における宗教的形象と造形との貧困にもかかわらず、宗教的伝統が驚異的な力を以て非宗教的作品に姿を現わしている時代である」<sup>(24)</sup>。「宗教的伝統がどのような様相をとって姿を現わしているかという点と、「写実主義的要素と理想主義的要素とに抗して表現主義的要素が優勢になった結果、事物の表面の徹底的破開、事物の構成要素内部への強烈な侵入、事物の魔的深みの強烈な認識」<sup>(25)</sup>これは「宗教絵画の最も偉大なもの」<sup>(26)</sup>とティリッヒが呼ぶ十六世紀初

頭のマティアス・グリュエー、ネヴァルトのイーゼンハイム祭壇画のキリスト磔刑図につらなる宗教的伝統である。ティリッヒという人は、現実の表面がひきさかれ、そこから現実の魔の根拠が顔を出しているような、何かそういった絵を、キリスト教的絵画とみなしたらしい。ピカソのゲルニカ（一九三七年制作）を「偉大なプロテスタント絵画である」と評するのも、同じ思考の線に立ってである。

しかしティリッヒが過去のキリスト教芸術のなかで、ビザンティン芸術の黄金色の地<sup>(28)</sup>、シャトル大聖堂のステンドグラス<sup>(29)</sup>、ジョットの聖フランシスコ像<sup>(30)</sup>、システイナ礼拝堂の壁画やレンブラントを高く評価している以上、現実の魔の根拠よりもさらに深いところにある神的創造的根拠が造形芸術において表現可能であることを認めていることになる。ただ、現代の表現主義的芸術はそこまで達していない、というよりは現代という時代にはそれが可能ではない、と彼は見ている。

ティリッヒは現代芸術を、つまり広義の表現主義的様式（抽象的、非具象的形式）を教会建築に活用することをたびたび提案しているが、それは結局は「聖なる空虚」(sacred emptiness, heilige Leere)をつくるのに役立つかぎりにおいてである。「聖なる空虚」の主張は、無制約者を制約的形象に表現することの不可能の主張であり、神の内在本よりもむしろ神の超越性を、神と人間との隔たりを強調するものである。「聖なる空虚」をつくるのが現代の教会建築と宗教芸術の課題だというのが、ティリッヒの宗教芸術についての最後の発言である<sup>(33)</sup>。

#### 註

(一) Gesammelte Werke (カテ G.W. と略す), Bd. IX,

345 ff.

(28) G.W., Bd. XII, 21. 『境界に立つて』(1962); G.W., Bd.

IX, 23. 『文化の神学への理念と方法』

(29) G.W. Bd. XII, 20. 『境界に立つて』なお引用は、邦訳が

『チェリット著作集』(白水社)とある場合は、たゞたゞその訳にそのつらむが多し。

- (4) 同一箇所。
  - (5) 同一箇所ありし G. W., Bd. IX, 345.
  - (6) W. & M. Pauck, Paul Tillich, (1975), vol. 1, 76. 田中はたゞたゞ田中徳福訳と云ふなり。
  - (7) G.W., Bd. IX, 18. 『文化の神学』との題名にして』
  - (8) G.W., Bd. XII, 42. 『神学』にして』
  - (9) G.W., Bd. IX, 312ff.
  - (10) G.W., Bd. IX, 28. 『文化の神学』との題名にして』
  - (11) G.W., Bd. IX, 19. 『文化の神学』との題名にして』
  - (12) G.W., Bd. IX, 23. 『文化の神学』との題名にして』
  - (13) G.W., Bd. IX, 319.
  - (14) 『神学』 69 7-58 八重樫春樹(国立西洋美術館)「キリストの神学」
  - (15) G.W., Bd. IX, 23.
  - (16) G.W., Bd. IX, 348. 『神学』の題名にして』
  - (17) G.W., Bd. X, 34. 『神学』の題名にして』
- 同一箇所; Theology of Culture, (1957), 63 ff. Protestantism and Artistic Style.
- (18) G.W., Bd. IX, 313. 『神学』の題名にして』

(19) G.W., Bd. IX, e14. 『神学』の題名にして』

『神学』

- (20) G.W., Bd. IX, 21. 『文化の神学』との題名にして』
- (21) 同一箇所。
- (22) G.W., Bd. X, 35. 『神学』の題名にして』
- (23) G.W., Bd. X, 270. 『神学』の題名にして』
- (24) G.W., Bd. VIII, 435. 『神学』の題名にして』
- (25) 同一箇所。
- (26) G.W., Bd. XIII, 445. 『神学』の題名にして』
- (27) Theology of Culture, 63. Protestantism and Artistic Style.
- (28) W. & M. Pauck, Paul Tillich, vol. 1, 78.
- (29) 同一箇所。
- (30) G.W., Bd. X, 245 f. 『神学』の題名にして』
- (31) 註(50)の同一箇所。
- (32) G.W., Bd. IX, 326. 『神学』の題名にして』
- (33) G.W., Bd. XIII, 451 f. 『神学』の題名にして』

『神学』