

トポス「水の精の物語」における妙音の饗宴：アイ ヒェンドルフ文学をめぐって

小黑, 康正
九州大学

<https://doi.org/10.15017/21881>

出版情報：九州ドイツ文学．22，pp.1-31，2008-11-29．九州大学独文学会
バージョン：
権利関係：



トポス「水の精の物語」における妙音の饗宴

——アイヒェンドルフ文学をめぐる——

小黒 康 正

序

トポス「水の精の物語」において、アイヒェンドルフ文学は質量ともに異彩を放つ。アイヒェンドルフは何人よりも、量において水の精を自己の文学に取り入れ、質においてドイツ・ロマン派における水の精の「新たな展開」を自家薬籠中の物とすることで、ロマン派のみならず、ドイツ文学、否、世界文学の中でも水の精と最も深く関わったと言えよう。しかしながら、関わりの実相はこれまで必ずしも網羅的に検証されてはいない。本論は、その主たる原因が近年のアイヒェンドルフ研究に顕著ないわば共時的風景論にあると考え、その上で通時的身体論から上述の関わりを明らかにすることを目指す。

まず本論では、ヨーロッパ文学における水の精の系譜を「聞くこと」と「見ること」をめぐる人類の身体的営為が凝縮した伝承領域とみなし、その濃密な文学空間をトポス「水の精の物語」と命名する。¹⁾ 同トポスをめぐる論攷では、総じてジェンダー論的観点から論じられることが多い。個々の「水の精の物語」が多様な展開を示しながらも、水を出自とする異界の女性が陸に住む人間の男性を誘惑もしくは魅了するという点で概ね共通するからであろう。本論は、この点を踏まえながらも、誘惑物語の眼目とも称すべき誘惑手段、すなわち聴覚的誘惑と視覚的誘惑に着目する。

ホメロス『オデュッセイア』にて示されるとおり、古代ギリシアのセイレンをめぐる記述では誘惑手段としての美しい歌声が重視されていたが、古代ギリシア文化とキリスト教文化が混淆していく過程で歌うことのない美しい水の精が登場し、民衆本のメルジーナやウンディーナをめぐる伝説が示すとおり、視覚のみを重視する伝統が形成される。こうした伝統は意外なほど長く続き、特にドイツ文学では、近代においても継承される。しかしながら、一七七八年、ゲーテのバラード「漁夫」において水の精の歌声が独特の屈折を伴いながら復活すると、ドイツ・ロマン派によって美しい姿と美しい歌声を併せもつ水の精が多様に創作され、トポス「水の

精の物語」における「妙音の饗宴」が形成されていく。その際、トボス「水の精の物語」における歌声復活の功労者をゲーテとするならば^②、「新たな展開」の推進者はフケーとハイネである。

フケー『ウンディーネ』は、ある独特の逆転の構図を示す。ドイツのピグマリオンとも称すべき騎士フルトブラントとセイレンの後裔であるウンディーネとによる異類婚姻譚は、旧来のメールヒエンとは距離をとりつつも、最後に民衆メールヒエンを装う。この新たな創作メールヒエンにおいて、古い魂が汚れ、新しい魂が純化することにより、かつて物質存在を周辺化してきた人間存在は、いまや汚れた古い魂の持ち主として、逆に周辺化されていく。こうしてフケーなりの「新しい神話」の模索は、「新しい魂の獲得物語」から「新しい魂」の獲得物語へと変わり、そして最終的に「新しい魂」の喪失物語へと更なる変容を遂げていく。逆転の構図を有する異類婚姻譚は、「見事に美しい金髪の少女」が洪水のためにできた小さな島の上で美しい声で騎士に歌いかける場面から、実質的に始まる。^③

数あるローレライ伝説の中でハインリヒ・ハイネのバラードがひとときわ際立つ所以は、二重の憑依にある。『いにしえのメールヒエン』に取り憑かれながら言い知れぬ悲しみにくれる「私」がおり、この抒情的自我が語る。「メールヒエン」の中で憑依を受けるもう一人の人物がいる。こうした二重の憑依によって、ハイネのバラードは「私」による枠構造をつくり、メールヒエン伝承そのものを表現する。しかも、枠構造は独特の対称構造を有しながら、その中で憑依の実相を示す。それは、新しい水の精の案出に他ならない。すなわち、ローレライが「乙女」として美しい姿と美しい歌声を獲得し、新たな複合的誘惑を行使するのである。^④

トボス「水の精の物語」においては、元々、美しい歌声という点で「聞くこと」が重視されていたが、美しい歌声の消失とともに「見ること」が長らく重用され、そして美しい歌声の復活とともに美しい姿との混淆が始まり、「聞くこと」と「見ること」による「新たな展開」が始まったのである。本論では、(1) まずは近年の研究動向を繙きながらローレライ、ニクセ、セイレンがアイヒェンドルフ文学において有する重要性を示し、(2) 次にアイヒェンドルフ没後百年以降の研究動向に顕著な共時的・観点的ではなく、通時的・観点を本論が重視する立場を明確にしておく。以上の前提に立った上で、(3) アイヒェンドルフ文学における「妙音の饗宴」の起源を問い、(4) 更にはそうした萌芽の展開をたどることで、「書く」という根源的体験を「浮き沈み」という表象で示したアイヒェンドルフ文学の核心を明らかにしたい。

ローレライ、ニクセ、セイレン

アイヒェンドルフ文学における水の精に焦点を絞る際、まず、注目すべきは、ローレライ伝説においてアイヒェンドルフが果たした役割であろう。件の「伝説」は、ブレンターノの小説『ゴドヴィ』（一八〇一年）に収められた詩「ローレライ」に端を発する近代文学の産物であって、決して古からの言い伝えではない。ライン川中流に聳える巨岩にまつわる断片的「口承」*mündliche Überlieferung*が、ロマン派の一詩人によって魔性の女の歌声をめぐる「書承」*schriftliche Überlieferung*に変貌したこと、これが「伝説」の嚆矢であった。その後、男に騙され捨てられた魔性の女は、ブレンターノの友人アイヒェンドルフの詩「森の対話」（一八二二年）において、「魔女ローレライ」として森を疾駆する。

以上の点に関する指摘が多々ある中で、アレクサンダー・フォン・ボーアマンが一九六八年に公にした論文^⑤は刮目に値しよう。論者は、ブレンターノのロマンツェがアイヒェンドルフの小説『予感と現前』（一八一五年）に及ぼした影響に着目する際、ローレライがギリシア神話のセイレンに端を発しゲルマン神話のニクセを経てゲーテやフケーに至る文学的伝統に連なることを踏まえる。それ故、アイヒェンドルフのローレライは、確かに森を疾駆する「魔女」ではあるが、しかしながら、水と密接に結びつく存在として、しかもエロスの力で人間の男性に死をもたらすデモーニッシュな女性的自然存在として示されている。

水の女^⑥に関する考察を一層深めたのは、インゲ・シュテファンであった。一九八七年の論攷によれば^⑦、ドイツ・ロマン派における神話ならびに神話的思考の重視は水の女の文学的形象の復活をもたらし、新たな思潮がアイヒェンドルフとフケーにおいて顕著に現れる。但し、水の女が有する矛盾や両義性がアイヒェンドルフにおいては多数の抒情詩にて散在し、フケーにおいては『ウンディーネ』にて包括的に現れるという点で、両者は一致しない。しかしながら、アイヒェンドルフの詩において水の女は「ニクセ、ナイアス、セイレン、魔女、森の女」などと多様に現れるが、実質的にはいずれも一つの文学的形姿に溶解していくので、結局のところ、アイヒェンドルフもフケーも同一の水の女を志向している。それは、すなわち、エロスによって人間の男に死をもたらす女性的自然存在であった。

水の女は陸の男を死へと誘う。この点において、「森の対話」と並んで「静かな谷底」（一八三七年）は重要な詩である。

静かな谷底

月光のかき乱す

広々とした谷

小川のさ迷いよろしく

寂寥つらぬく流れ

かなたに私が見たのは

峻嶺に立つ森

鬱蒼とした樅の木の

深い湖を覗くさま

見たと思える突き出た小舟

だが舵とる者おらず

櫂うち砕かれ

小舟なれば沈んでいた

岩上のニクセ

金の髪を編んでいた

ひとりぼっちと言っては

実に不思議に歌うのだ

歌いに歌うと木々や

泉がかすかにざわめいた

夢うつつのごとく囁いたのは
月明かりの夜

だが私は驚いて立ちすくんだ

森と深淵の上を通って

朝の鐘が響いたのだ

早くも彼方の空で

いまわの時の響き

もし耳することなかったなら

二度と出ること無かっただろう

この静かな谷底から

(一一三三三)

この詩に関する論攷が多々ある中で、ローレライとニクセの類似と相違に関心を示し、併せて、「静かな谷底」がアイヒェンドルフ文学後期の詩であることを自覚的に論じたのは、ギンター・ニッグルであった。論者によれば⁽⁸⁾、谷底の静けさとは死の静寂に他ならず、静謐な空間は「悪いの歌」*im Lied*によつてもたらされる。そこで中心的な役割を演ずるニクセは、ニッグルいわく「ローレライの妹」であった。事実、「静かな谷底」では、岩の上で金髪を編み、不思議な歌をうたうニクセがおり、その横で小舟がなかば沈みかけている点から判断すると、この詩が「ローレライ伝説」の影響下にあることは間違いない。但し、「静かな谷底」のニクセは、ブレンターノのローレライや「森の対話」のそれとは異なり、人間の男性とは一切ことばを交わさぬまま、相手を破滅に導く。むしろ、言葉を介さないより根源的な誘惑の力を有する点で、言い知れぬ憑依をもたらすハイネのローレライに類似する。しかしながら、後期アイヒェンドルフの水の女は、ハイネの場合とは異なり、伝説の根ざす地理的な場所としてのライン川中流の特定の巨岩から離れ、また自身が無名のニクセであるという点で、いわば抽象化された存在であろう。ニッグルの主張によれば、この抽象化によつて、「静かな谷底」のニクセは、アイヒェンドルフ文学特有の象形文字的自然風景と溶け合い、死の静寂となった谷底を視覚的というよりも音響的に知覚可能にする。尤も、このような指摘に論述が終始しているわけではない。たしかにニッグルは、符牒化され

たニクセによって支配される第一連から第五連までにロマン派的な夢幻世界を認めるが、しかしながら、「月明かりの夜」を突然やぶる「朝の鐘」が鳴り響く第六・七連に後期アイヒェンドルフ特有のロマン派批判があることを見逃さない。批判とは、ロマン派的な詩的幻想が宗教的・倫理的な生から乖離し、最終的に天才崇拜の自己神格化をもたらすため、芸術家的生が生そのものを死の危険にさらす、という見解であった。

ニクセは「静かな谷底」から浮かび上がるばかりではない。なぜならば、ニクセにせよ、ローレライにせよ、アイヒェンドルフ文学においては、いずれも単なる批判の対象でも、断罪の対象でもないからである。確かに「夜の歌」が「朝の鐘」に打ち消され、美神ウエヌスが聖母マリアに取って代われ、異教的な官能原理がキリスト教的な道德原理に凌駕されることは、アイヒェンドルフ文学では少なくない。しかし、それにもかかわらず、「時折セイレンだけが／水底からいまだ浮かび出て／惑いの音にて／深い憂いを告げる」(一四二四)。モリス・ブランショは、セイレンが浮かび上がらずして、文学は成立しないと考えた。⁹⁾「書く」という文学的営為に携わる者は、常にセイレンの歌に曝され続けなければならない。誘惑の歌が響くことで初めて、現実の時間が壊され、物語固有の時間が確立する。ブランショに依拠して述べれば、ホメロス『オデュッセイア』において始原の歌へと向かう「物語」という想像的航海」が書かれ、ブルースト『失われた時を求めて』において「書く」契機となった出来事についての物語が本格的に展開したが、その間、アイヒェンドルフ文学において初めて水の精による誘惑が「書く」ことの根源的契機として自覚されたのではないだろうか。この自覚化を促したのは、否定すべき対象が自己の創作基盤を培うという矛盾であろう。事実、「朝の鐘」を待望し、聖母マリアを崇拝し、キリスト教的な道德原理を遵守しただけでは、アイヒェンドルフ文学特有のポエジーは立ち上がらない。その意味で、アイヒェンドルフのロマン派批判は単なる他者批判ではなく、むしろ多分に自己批判的である。批判の矛先は、テキスト内では異教的な誘惑原理に向けられ、テキスト外では宗教的信念が欠如したロマン派文学に向けられるが、これら批判対象はいずれもアイヒェンドルフ文学を培った創造基盤と言えよう。¹⁰⁾それ故、外に向けられた批判は、ロマン派のいわば自己省察として、実質的には内に向かう。アイヒェンドルフ文学におけるセイレンは、キリスト教的な道德原理のもとでは沈み、異教的な官能原理のもとでは浮かび上がる。この「浮き沈み」こそがアイヒェンドルフの創作原理であり、詩人自身が有するいわば「書く」リズムに他ならない。それではセイレンはどこから浮かび上がるのか。モーニカ・シュミッツ・エマンスによれば¹¹⁾、セイレンは人間存在の夜の側面、すなわち無意識の領域から浮かび上がる。そもそも水と無意識との間には、文学との関連で、ある種の根源的共通性がしばしば指摘されてきた。¹²⁾こうした点を踏まえた上で、著者は人間の悟性的認識の外側にある未知なる「他者」を「自己」の言語に「移し置くこと」(Übersetzen)こそが文学の根源的営為であると考え、自然存在かつ女性存在として二重の意味で周辺化されてきた水の女を「翻

訳すること」Übersetzenが不可能な「他者」表象とみなす。このような「他者」は文学テクストの中に「移し置かれる」が、しかしながら、その時「他者」は悟性的な言語のもとで処理されるのではなく、むしろ文学的な言語のもとで克服と非克服の境界にいわば漂い続ける。はたして「翻訳」不可能な「他者」を「自己」の言語に「移し置くこと」は可能なのか、詰まるところ、無意識は言語を通じて意識化できるのか、という疑問に対して、言語体系の編み目をくぐり抜ける「他者」をそれでもなお言語的に捉えようとする弛まぬ挑戦によって文学テクストが編まれる、とシュミッツ・エマンズは答える。加えて論者は「他者」存在の「誘惑に屈すること」と「芸術家であること」とを同義とみなす。この見解はアイヒェンドルフ文学に特徴的な芸術家像、とりわけ『詩人たちと仲間たち』に登場するオットーのような詩人像の核心を突く。詩人であれ、作家であれ、「書く」という文学的営為に携わる者は、ユングの見解によれば、ゲーテ「漁夫」のように水の中を覗き込むことでもう一人の自分の顔を見る者であり、ブランシヨの見解によれば、オデュッセウスのようにセイレンの歌を聞く者であろう。シュミッツ・エマンズによれば¹⁸、アイヒェンドルフ文学に頻出する不可解な音としての「ざわめき」は、非人間的な異界を出自とし、人間の悟性言語に「翻訳」不可能ではあるが、ニクセが視覚的に知覚されることで、水底へと誘うニクセの呼び声として聴覚的に理解可能となる。「惑いの歌」は無意識的なもの、未分化な状態にある水底を、悟性や道徳によって制御可能な領域に浮かび上がらす。論者はニクセが視覚的なものと聴覚的なものとの境界をなし、言語的かつ音楽的な中間芸術としての抒情詩の特徴に照応すると考えるのである。

二 共時的風景から通時的身体へ

アイヒェンドルフ文学に頻出する水の女は、陸の男を死へと沈み込ませる女性的な自然存在としてであれ、無意識の領域から浮かび上がる絶対的な他者存在としてであれ、「書く」とこと深く関わるという点で、多分に自己省察的な表象である。本論は以上の考察を深めるべく、更なる問いを立てよう。アイヒェンドルフ文学では、視覚的誘惑と聴覚的誘惑とが分かちがたいニクセを通じて、否、ニクセのみならず、同様の他の水の女を通じて、「書く」ことをめぐる文学の根源的体験が「浮き沈み」のリズムのもとで絶えず表象されているのではないかと。但し、この問いを十分に検証するためには、ここ五〇年間のアイヒェンドルフ研究とは異なる視角を必要とする。

アイヒェンドルフ研究は、詩人の没後百年にあたる一九五七年前後から、A・アーレヴィン、O・ザイトリン、P・シュテックラインらによって牽引される形で、新たな段階を迎え、中でも「風景論」は着実に進展し、類型化され「象形文字」化された文体の詩

的機能が問われ続けている。事実、アイヒェンドルフ文学では、森の木々や小川のざわめきが谷間のナイチンゲールのさえずりと共鳴することも、不気味な夜の静寂は朝の鐘の響きに取って代わられることも、谷底の垂直的な深まりと遙かな眺望の水平的な広がりが出差することも、いずれも珍しくはない。しかも、類型化された描写は、風景のみならず、人物、とりわけ女性像にも認められ、例えば、異教的な誘惑を体现する「ウエヌス」、キリスト教的な救済を示す「マリア」、際限なき自由精神としての「ディアナ」をテレーシア・ザウター・ペリエが集中的に扱ったように¹⁴、女性像に関する考察が深められたことは、注目に値しよう。このような研究動向を踏まえると、前述のローレライ、ニクセ、セイレンは、いずれも類型化された「風景」に取り込まれる。

しかしながら、アイヒェンドルフ文学における水の女は、ローレライであれ、セイレンであれ、ニクセであれ、類型化ゆえに「象形文字」化されたデモ・ニッシュュな自然存在としてほとんど一律に扱われ、それぞれの微妙な差異が、それも「見る」と「聞く」ととをめぐっては看過できない差異が、見落とされ続けている。その証拠に、これまでの研究では抒情詩に登場する水の女、とりわけ「森の対話」のローレライや「誘惑」ならびに「静かな谷底」のニクセに考察が集中し、同じ抒情詩でも、「囚われた者」の美女や「ウエヌス夫人」のナイアスや「破滅」の海の精などはせいぜい附言される程度にすぎず、晩年の叙事詩「ユーリアン」に至っては、作品そのものが研究上ほとんど考察対象にならないので、そこで登場するセイレンに関する言及はほぼ皆無に近い。その他、『予感と現前』や『大理石像』などの散文作品中に登場するセイレンに関しても言及が少なく、また『詩人たちと仲間たち』に至っては、アイヒェンドルフ文学中で水の女が最も頻出する作品であり、メルジーネに関する詩を創作する詩人が登場するという意味で、まさに「水の精の物語」の中の「水の精の物語」であるにもかかわらず、考察自体があまりにも少ない。これまでの研究では、類型化に対する関心ゆえに、水の女が有する微妙な差異は認められず、特定の対象のみが繰り返し論じられるにすぎない。しかも問題は考察対象が網羅的ではないという点に限られず、水の女を扱う作品のそれぞれの成立年が全く考慮されていないという点にもある。これまでの研究では、水の女の展開とそこから生じる異同を問題としない「共時的風景論」があまりにも支配的だったのではないか。つまり、類型化を主眼とする研究がいつしか「類型化」されてしまったのである。

アイヒェンドルフ文学がトポス「水の精の物語」において質量ともに異彩を放つ由縁を明らかにし、「妙音の饗宴」の意味を問うたためには、風景論的な同質性ではなく、身体論的な異質性を問題にしなければならない。その意味で、論述の視角は「共時的風景論」ではなく、作品の成立年を踏まえた「通時的身体論」に据える必要がある。以下では、理解の一助のために考察結果を予め示した上で、水の女の視覚的誘惑と聴覚的誘惑とをめぐり、アイヒェンドルフ文学が有する独自の展開を具体的に論じていく。

アイヒェンドルフ文学における水の女

(成立年↓出版年)

・『秋の惑わし』(一八〇八／〇九→一九〇六)	○	○	聴覚性	水の女
・詩「舟乗り」(二八〇八→一九〇六)				セイレン他
・『予感と現前』(一八二〇／一二→一八二五)				セイレン
①ナイチンゲールの歌声	○	○	視覚性	セイレン
②詩「森の対話」(一八二二?→一八一五)	○	○		ローレライ
③詩「囚われた者」(一八二二?→一八一五)				美女
④フリードリヒの警告	○	○		セイレン
・詩「春の旅立ち」(?→一八一八)				セイレン
・『大理石像』(一八一六／一七→一八一九)	○	○		セイレン
①フローリオのまどろみ	○	○		セイレン
②詩「ウェヌス夫人」(?→一八一九)	○	○		ナイアス
③ウェヌス	○	○		ナイアス
④詩「神々の黄昏Ⅱ」(?→一八一九)	○	○		セイレン
・『詩人たちと仲間たち』(一八三三?→一八三四)				
①オットーの幻覚	○	○		ニクセ
②コルデルヒエン(フォルトウナート)	○	○		ニクセ
③詩「誘惑」(オットー)	○	○		ニクセ
④崖の上のユアンナ(領主)	○	○		ローレライ
⑤ユアンナの死(ヴィクトール)	○	○		ニクセ
⑥月光を浴びた噴水(オットー)	○	○		ニクセ
⑦領主の幻覚	○	○		ニクセ

⑧ドリュアンダーの見聞違え

⑨郵便馬車中の話題 (オットー)

・詩「舟乗り」(？↓一八三六)

・詩「静かな谷底」(一八三五↓一八三七)

・詩「破滅」(一八三九↓一八四一)

・詩「ユリアン」(一八五二↓一八五三)

○	○	○	○	○
メルジーネ	メルジーネ	セイレン	ニクセ	海の精
				セイレン他

三 「間の子」誕生

アイヒェンドルフの処女作『秋の惑わし』は、十字軍の時代の秋の夕暮れ、敬虔な騎士ウバルドが狩猟仲間とはぐれた森の中で、妄想に取り憑かれた隠者ライムントと出会う場面から始まる。城に招かれた隠者がみずからの奇譚を騎士とその妻ベルタの前で語り始めたとき、騎士と隠者が実は幼友達であり、ベルタをめぐる恋敵同士であったことに、三者は互いに気づかない。しかし、隠者が恋敵殺しの経緯と悦楽の園での顛末とを語り終えるころ、騎士と妻とは語り手にかつての友の姿を認め、奇譚がことごとく妄想にすぎないことを相手に悟らせようとする。ベルタと瓜ふたつの妖女に唆されてウバルドを殺害したことを悔い、懺悔の日々を過ごしてきたライムントにとって、現実を現実として認める力はもはや無い。かつて谷底に葬ったはずの恋敵が健在であることを知り、また、かつて激しい思慕を傾けた乙女の今の姿を見ると、ライムントは乱心の態のまま二人のもとから離れ、知らず知らずのうちにかつての居城へとたどり着く。その時、ライムントが悩みの果てに知覚したものは、奇妙な歌の響きであり、血みどろのまま辺りを見回すウバルドの姿であり、悦楽の園の妖女が馬で走り去る姿であった。妄想が極限に達したとき、ライムントは奇妙な歌の響きを追いつけ、帰らぬ人となる。

『秋の惑わし』は、一八〇八年から一八〇九年にかけて執筆されたが、作家自身の手によって上梓されるには至らず、日の目を見るのがおよそ百年後、すなわちヴィルヘルム・コッシュの手によって公刊される一九〇六年を待たねばならない。そこで問いがひとつ立てられよう。作家のいかなる意志が働いて、処女作は筐底に秘されたのかと。たとえ萌芽的であれ作家独自の文学的覚醒によって刻印された最初の作品は、「処女作」と称されるに相応しい。しかしながら、それがあまりにも文学的伝統の踏襲にとどまり、先行作品の単なる改作もしくは翻案の域を脱していないと作家自身によって判断されたとき、いかなる事態が生じるであろうか。『秋の惑わし』

し」に付された封印とは、作家自身によるひとつの断罪に他ならない。アイヒェンドルフ自身による明言が無いだけに推測の域を出ないが、おそらく近代作家特有の矜持が強く働いたのではないだろうか。『秋の惑わし』がティークの「忠臣エッカルトとタンネンホイザー」(一七九九年)に依拠しながらタンホイザー伝説を継承することは、よく知られている。そうした依拠が文体にまで及ぶゆえに⁽¹⁵⁾、伝説の継承は模倣の域を必ずしも出ていない。少なくとも作家自身はそう考えたのではないか。

タンホイザー伝説はドイツ・ロマン派に愛好された文学的題材であった。一三世紀に活躍したドイツの宮廷詩人をめぐる話は一四世紀に伝説化され、一五世紀にはバラードとして広く流布し、『少年の魔法の角笛』(一八〇六年)を契機に新たに伝説化されることとなった。伝説は、タンホイザーが大地母神ウェヌスの誘惑を受けて、『魔の山』Zauberbergとも称される「ウェヌス山」Venusbergで官能的歓楽にふける前半部と、タンホイザーが魂の救済を求めてローマに巡礼するものの、教皇の許しを得られないままに魔境に再び戻り、後になってようやく神の恩寵を受ける後半部とからなっており、それゆえに誘惑と救済の物語として読まれよう。ティークの作品では、若い頃、ウェヌス山へと迷い込み、そのまま失踪してしまった騎士タンネンホイザーが自身の経験を友人フリードリヒに次のように語る。

古くからの言い伝えて、何百年も昔に忠臣エッカルトという名の騎士がいたという。話によると、当時、不思議な山から一人の吟遊詩人がやって来て、その奏でる風変わりな調べが深い憧れと烈しい望みを聞く者すべての心に呼び起こした。音色の引き寄せは抗いがたく、皆かの山に迷い込むという。当時、地獄は哀れな者に門を広く開き、心地よい音楽で中へ誘い込んだのだ。少年の頃この話を繰り返し聞いたところで特に心動かされることは無かったが、ほどなく自然という自然が、どんな響きであれ、どんな花であれ、この心打つ音の伝説を思い起こさせるようになった。⁽¹⁶⁾

この引用は、一読してすぐに分かるように、異教的自然から発せられる誘惑の調べという点で、そして幼年時代に端を発する経験という点で、アイヒェンドルフ文学と共通性を有する。アイヒェンドルフ文学は多かれ少なかれティーク文学を継承するが、見方によっては、前者が後者のいわば焼き直しであり、『秋の惑わし』がその最初の例であるとも見なされよう。確かにこの「処女作」には封印が付される要素を多分に有する。芸術活動において独自性の欠如もしくは不足は許されないと確信した上で、アイヒェンドルフは近代作家の矜持をもって処女作に断罪を下したのではないか。

しかし、テキストの意志は作者の意志とは必ずしも一致しない。文学テキストが作者の手を放れ、作者の意志を裏切ることとは少な

くなく、『秋の惑わし』もその例外ではない。『忠臣エッカルトとタンネンホイザー』では、水の音をたて、土の精の声を発し、根源的な音の調べを奏でる鉱山が地下世界へとタンネンホイザーを導くと、そこでは「陽気な異教の神々がウエヌスを先頭に群れをなしてやって来て」¹⁷⁾ 挨拶をする。地下世界が大地母神の支配圏であるだけに、女神の役割は大きい。但し、ティークのテクストでは、先導者としてのウエヌスの名前が挙げられるにとどまり、描写の力点は美神よりも悦楽の空間に、差し詰め「ウエヌス」Venusよりも「山」Bergに置かれる。これに対して『秋の惑わし』では、「ウエヌス山」という地下世界も「ウエヌス」という名の女神も登場しない。谷底から聞こえる歌声に誘われ足を踏み入れた悦楽の園でライムントが見たのは、妖女の化身、愛しの人ベルタの姿だった。

静かな沼がそそり立つ岩壁に取り囲まれており、岩壁にはギツタや奇妙なヨシの花がおびただしく天に向かって絡みついていました。生温い水の中では、歌いつつ美しい身体を浮き沈みさせていた乙女が数多くいました。その中で誰よりも際立ち、一糸まとわぬまばゆい姿で佇んでいたのが、あの方だったのです。乙女たちが歌う中、くるぶしに淫らにまとわりつくさざ波を言葉もなくじっと見つめるあの方の姿は、陶然とした水面の映し出すわが身の美しさにうっとりとして見とれているようでもありました。(二一九以下)

『忠臣エッカルトとタンネンホイザー』が「ウエヌス」ならびに「タンネンホイザー」という名前によって伝説を直接継承するのに対して、『秋の惑わし』ではそうした二つの名前が用いられず、伝説を直接的に継承していない。別言すれば、前者がタンホイザー伝説を物語の前景に押し出し、後者が背景にとどめてしまう。その結果、『忠臣エッカルトとタンネンホイザー』においてただ「ウエヌス」と命名されるだけで、人物描写がいわば捨象された大地母神は、『秋の惑わし』に至ると、わが身の美しさに溺れるひとりの女性として描かれている。前者において神々をひきいる「女神」は、後者において乙女に取り囲まれた「女」となり、同様に、地下に君臨する「大地」存在は波間から生まれた「水」存在となり、詰まるところ、「大地の女」は「水の女」と化す。『秋の惑わし』が「忠臣エッカルトとタンネンホイザー」の単なる翻案にとどまらず、否それどころか、アイヒェンドルフ文学特有の萌芽を有する「処女作」であるとするならば、それはひとえにテクストがトポス「水の精の物語」に参入したからではなからうか。

中世以来、ヨーロッパには森を舞台とするメルジーネの物語が存在する。実は、この伝統を忠実に継承したのがティークであり、逸脱を伴いながら継承したのがアイヒェンドルフであった。一四〇一年にフランスで出されたクードレットの韻文叙事詩『メリュジーヌ』Melusineを、テューリング・フォン・リンゴルティンゲンがドイツ語に翻訳したのが一四五六年の『メルジーネ』Melusineで

あり、更にティークが古いドイツ語から新しいドイツ語に置き換えたのが一八〇〇年の『メルジーナ』*Sehr wunderbare Historie von der Melusina*であった。序でに述べると、一八〇六年、アヒム・フォン・アルニムがウンディーナ物語の系列であるシュタウフェンベルクの騎士の話をメリュジーヌ物語と合わせた『騎士ペーター・フォン・シュタウフェンベルクと水の精』*Ritter Peter von Stauffenberg und die Meerfee*を世に問う。中世以降、フランス語圏やドイツ語圏において広く流布したメルジーナ物語とウンディーナ物語、つまり歌わない「水の精の物語」は、言うなれば、民間伝承に強い関心をしめす近代の二詩人によって継承されたのである。但し、一七七八年、既にゲーテ『漁夫』において歌う水の精が復活していたことを考え合わせると、両者は民間伝承には注意深く聞き耳を立てたが、水の精の歌に関しては頑なに耳を閉ざしたと言えよう。

これに対して、アイヒェンドルフはセイレンの歌に聞き耳を立てていた、否それどころか、常に曝されていたのかもしれない。なるほど『秋の惑わし』では、セイレンが歌をうたう場面などない。しかしながら、ウェヌスの女性の周りでは乙女たちが「浮き沈み」しながら歌っており、そうした様子に魅了された話し手の隠者は自らを「生に酔った者」として自覚し、聞き手の敬虔な騎士を「舵を取るべき方向がしつかりと分かっており、航行中、セイレンの不思議な歌に惑わされたりしない舟人」と称す（二一四）。つまり、隠者のまなざしにおいて、乙女たちはセイレンとなり、騎士はセイレンの歌に打ち勝つオデュッセウスとなる。事実、「奇妙な歌」（二一二）が城を吹きすぎるとき、語っている隠者はすっかり落ち着きを失うが、話を聞いている騎士は歌をあえて気にとめようとしない。迷える男は再びセイレンの歌に迷い、敬虔な男はオデュッセウスとして始原の歌に打ち勝つ。「奇妙な歌」は、作品の結末にて言語化されるとき、明らかに誘惑の歌として響く。

「私の金の巻き毛なみうち／なお甘く私の若い体ささほころる——」

「静かな谷底の小川／はるか彼方へざわめく」——

「満ちあふれる愛のことづて／もたらす角笛の響き／おいで　おいで　音消えぬうち」（二一二七）

ティークやアルニムとは異なり、アイヒェンドルフはセイレンの歌を復活させながら、トボス「水の精の物語」に参入していく。なるほど、異教的誘惑の手に落ちた迷える男とキリスト教的道徳を遵守する敬虔な男という人物設定自体にも、何らかの文学的試み

が認められよう。だが、アイヒェンドルフ文学に独自性をもたらす真の萌芽は、単なる二項対立的な人物設定ではなく、やはりトポスへの参入を踏まえた「浮き沈み」にある。秋になると城に聞こえてくる「奇妙な歌」(二―二二)を耳にして隠者が驚愕するとき、実は騎士も秘かに戦慄をおぼえ、辛うじて平静を装う。隠者の判断とは異なり、「オデュッセウス」の意志は必ずしも盤石ではない。騎士が隠者と同様にいつか「セイレンの不思議な歌」に惑わされることは十分に有りうる。もし歌の魔力から辛うじて逃れている男を騎士に認め、敬虔な祈りの日々を送りながらもただ秋にのみ官能に酔いしれる男を隠者に認めるのならば、人物設定をめぐる二項対立的図式は見かけほど単純ではない。実は両者の本質はさほど変わらず、ウバルド (Ubaldo) がライムントほど「大胆でない」あるいは「不遜でない」男、つまりウ・バルド (Ubaldo) であるのは、実は見せかけにすぎない。

『忠臣エッカルトとタンネンホイザー』の結末では、テクストがタンホイザー伝説を直接的に継承するだけに、敬虔な聞き手であったフリードリヒは、妻が殺されると、迷える話し手であるタンネンホイザーの口づけを受けた者として、「ウェヌス山」とタンネンホイザーを探し求め、永遠に放浪する「第二のタンネンホイザー」と化す。聞き手が「口」を介して話し手となり、タンホイザー伝説が文字どおり「口伝え」で伝承されるとき、「穏やかな」*the calm* 敬虔な男はついに「穏やかではない」迷える男になっていく。このような変容ゆえに、『忠臣エッカルトとタンネンホイザー』はタンホイザー伝説をいわば正当に継承する。

話し手／迷える男

↓

聞き手／敬虔な男

・『忠臣エッカルトと
タンネンホイザー』

タンネンホイザー

↓

フリードリヒ

……

「口づけ」

・『秋の惑わし』

隠者ライムント

↓

騎士ウバルド

「口づけ」

これに対して、右に示したように、『秋の惑わし』はタンホイザー伝説としては不完全である。「口」を介する伝承はなく、敬虔な男は迷える男へと変容しない。しかも、話し手の名は「タンネンホイザー」でも「タンホイザー」でもなく、「ライムント」である。たしかに『忠臣エッカルトとタンネンホイザー』の「穏やかな」男と『秋の惑わし』の「大胆でない」男との関連づけは名前を介して可能ではあるが、「タンネンホイザー」と「ライムント」、この二つの名前の間には確かなつながりは無い。とはいえ『秋の惑わし』

がタンホイザー伝説の正当な嫡子としないことは、もつと積極的に評価されてもよいのではないか。前述のとおり、「ライムント」という名の男はセイレンとオデュッセウスとの対峙をそれとなく意識しており、妄想が極限に達したとき、「誘惑の歌」に聞き耳を立てながら、殺したはずのワバルドの姿と妖女が馬で走り去る姿とを目にする。この時、幻聴はオデュッセウスとセイレンの遭遇譚と、幻視は後に「森の対話」にて展開するようにローレライ伝説と、さらに「ライムント」Rainund という名はメルジーネ伝説と、それぞれ結びつく。実は、テューリング・フォン・リンゴルティンゲンにおいても、ティークにおいても、メルジーネと結ばれる騎士の名は、「ライムント」Reymund に他ならない。

『秋の惑わし』は二重の意味でコンタミナツイオンである。一方で、三様の「水の精の物語」が合わさり、他方で、タンホイザー伝説にトボス「水の精の物語」が混淆する時、「処女作」は自らの権利を主張する、二重の「間の子」として。

四 妙音の饗宴

『秋の惑わし』においてトボス「水の精の物語」へと参入したアイヒェンドルフ文学は、その後、文学的営為としての「書く」ことをめぐり、「浮き沈み」のリズムを伴う独自の萌芽を着実に育んでいく。

アイヒェンドルフ最初のロマーン『予感と現前』は、敬虔な若者フリードリヒの自己形成の物語として、船出の場面から始まる。それだけに作品には、人生を旅ととらえる古代からの「クロノトボス」Chronotopos が働く。冒頭の場面は、主人公を巻き込む混沌とした生がまさに「渦」であることを、それとなく示す。学業を終えたフリードリヒが見送りの友人たちとともにドナウ川を船で下るとき、一行が通り過ぎるのは「渦と呼ばれている荘厳な場所」であり、そこで目にするのは岩の上にある十字架と「底知れぬ奈落へとすべての生を引き下ろす恐ろしい渦巻き」とである。この垂直的構図が作品の結構をなすだけに、「敵意のあるよそよしい元素」(二一五八)としての水がざわめくことの意味は大きい。例えば、とあるイタリヤの風景の「一帯が赤く染まる夕暮れに包まれると、その様子はまるで木や川の流れや庭や山の錯綜した魔法の海となり、海上をナイチンゲールの歌がセイレンのように走るようだった」(二一一五四)と描かれるときのように、また、修道院行きを決心したフリードリヒが光と闇の絡み合う混沌とした自らの時代を「伝説上のセイレンみずからが雷雨の前ぶれのように新たに水面に浮かび歌う」(二一三八〇以下)時代として警告するときのように、混沌とした「元素」の力は聴覚的には「ざわめき」、視覚的には時に「渦」となり、また時に「セイレン」と化す。但し、上記の二例ではともにセイレンの歌声が問題となるが、いずれも比喩にすぎず、作品内でセイレンが歌うわけではない。また、フリー

ドリヒと同様に小説中で重要な役割を果たすレーオンティンもロマーナも陸の男を誘惑する水の女をめぐる歌をうたう。ライン河畔でレーオンティンとある獵師と歌う詩「森の対話」では「魔女ローレライ」が森を疾駆し（二一三五〇以下）、ロマーナが歌う詩「囚われた者」では「驚くほど美しい女」が騎士を水の世界へ誘うが（二一二七一以下）、いずれも歌う水の女ではない。詩人フアーバーがローザや他の者たちに語る「水の男」Wassermann（二一九三）の話も併せて考えると、『予感と現前』では主要登場人物がいずれも水の精をそれぞれ心に抱く。その由縁をテキストの外に求めるのであれば、このロマーナがトボス「水の精の物語」の伝統を、それも視覚重視の伝統を継承しているからであり、テキストの内に求めるのであれば、このロマーナが垂直的な構図の中で始まり終わる粹物語だからである。事実、『予感と現前』の冒頭は、「太陽が今しがた壮麗に昇ってしまったところだった」Die Sonne war eben prächtig aufgegangen（二一五七）という一文で始まるとともに、フリードリヒの舟が十字架と渦の間を進み、そして物語が「太陽がまさに壮麗に昇りつつあった」Die Sonne ging eben prächtig auf（二一三八二）という一文で閉じられる直前、レーオンティンの舟は空と水の間に消えて行く。『予感と現前』は心に水の精を抱く若者たちが浮き沈み、クロノトボスに他ならない。

ところで、上掲の一覧から読みとれるように、セイレンが扱われるときには必ず誘惑の歌が問題となるという点で、アイヒェンドルフ文学では歌うセイレン像が根強い。そうした中で、詩「春の旅立ち」では「見るごと」と「聞くごと」とが二人の人物においてそれぞれ問題となる。後に「二人の若者」と改称されたこの詩では、青雲の志を抱いて家を離れた二人の青年のうち、一人は妻と家と子供を得て「家の小部屋から野外を心地よく眺めた」男として小市民的な日常世界に埋没し、もう一人はセイレンの誘いの歌に聞き耳を立てる男として官能的な非日常世界に沈む。

第二の若者に歌い欺いた／水底の幾千もの歌声／誘うセイレンたち 引きずり込んだのだ／若者を 戯れる波の／多彩に響く深淵へと

若者が深淵からもどると／疲れ老いていた／舟は水底にあった／辺りはかくも音もなく／水の上を寒々と風が吹いた

春の波が歌い響く／大いに私の上を／かくも向こう見ずな若者たちを見ると／私の目には涙が溢れる／ああ神様、お慈悲をもつて私たちをみもとにお導き下さい！ （二一二二五）

「見る」男の成れの果てが第三連でのみ伝えられるのに対して、「聞く」男のそれが、それも沈みと浮きを伴って、第四連と第五連で続けて描かれるとき、六連からなるこの詩はある種のアンバランスを示す。しかも第四連では誘惑の歌が、第五連では古いと死の静寂が問題となるだけに、第二の若者が受ける聴覚的誘惑こそこの詩の眼目をなす。そして第六連では「かくも向こう見ずな若者たち」への遺憾の意と神への祈りが抒情的自我によって表明される。二人の若者はともに救済されなければならない。しかし、外としての自然を小市民的世界の内から「見る」第一の若者よりも、自然から発せられる歌を「聞く」ことで非日常的な深淵に陥る第二の若者に、抒情的自我の意識はより強く傾く。この詩に限って言えば、自然を心地よく「聞く」ことは、それを心地よく「見る」ことよりも、官能の度合いは深い。それだけにより根本的な救済が必要とされるのは、聴覚的誘惑によって異教的自然の奈落に陥る第二の若者にある。

「二人の若者」をめぐって希求にとどまった救いは、『大理石像』においては大団円という形で実現する。この短篇小説は、『秋の惑わし』と同様に、タンホイザー伝説を下敷きにした誘惑物語と称せられよう。但し、両作品の異同は決定的であり、一方は狂気に陥った者が自然世界から帰らぬ人となる「秋の夕暮れ」の物語であり、他方は幻惑に陥った者が人間世界に帰還する「夏の夕暮れ」の物語である。主人公フロリオは明朗な詩人フォルトゥナートと黒ずくめの騎士ドナーティとに出会い、前者から「魔の山へと誘う吟遊詩人」(二一三八六)に対する警告を受けながらも、後者の導きでルッカ郊外の廃墟にてウエヌスと遭遇し、その誘惑に陥りながらも窮地を脱し、最後に初恋の相手である少女ビアンカと結ばれる。以上の展開において、誘惑に陥り、誘惑から脱することが、筋の骨格をなす。それだけに最後の大団円は実に祝祭的である。フロリオ(Florio)とビアンカ(Bianca)とが再会するとき、純白(bianca)の名を冠せられた少女は「はれやかな天使の姿」となり、主人公は「生まれ変わったようだ」と言いながら朝日を浴びて光り輝く(flores)。異教的闇の世界からキリスト教的光の世界へのフロリオの帰還は、不意に現れたフォルトゥナートの「敬虔な歌」がウエヌスの魔力を封じることによって果たされるために、たしかに話の筋としてはいささか唐突である。しかし、この急転は決してデウス・エクス・マキナではない。幸(fortuna)をもたらすフォルトゥナート(Fortunato)は、他の登場人物と同様に、自らの名前に込められた役割を果たすだけに、『大理石像』は総じて予定調和的である。ライブニッツ流に言えば、個々の登場人物はモナドとなり、物語は唯一つの奇蹟へと進む。但し、文学テクストとしての『大理石像』では、神に代わって奇蹟を司る主体はテクストそのものに他ならない。

この予定調和的な物語では、先の「敬虔な歌」の他に、実際に歌詞が示されるフォルトゥナートの三つの歌も見逃せない。¹⁸⁾ 第一の歌はドナーティの登場を予告し、第二の歌はウエヌスに魅了されつつあるフロリオの状況を示唆し、第三の歌はウエヌス伝説を

めぐって異教的誘惑からキリスト教的救済へといたる一連の出来事を総括する。そして、これらの歌の他に看過できない要素として、セイレンの、そしてナイアスの歌が挙げられよう。まず、セイレンは、キリスト教的な敬虔と異教的な官能との間に立つ主人公の幻覚において現れる。中間存在としてのフロリーオは、第一の歌をうたい終えたフォルトゥナートとそれによって登場が予告されたドナーティとの間に挟まれながら、ルツカの町へと向かう。物語全体の枠組みが示されたこの場面の後、フォルトゥナートはフロリーオとともに市門をくぐるが、ドナーティは馬が暴れ出し、中に入ることはできない。実際に市門の外に住む後者はいわば「外のひと」である。しかしその魔力はフロリーオに確実に取り憑き、日常的な生活空間から非日常的な異界へ、すなわち「魔の山」へと若者を誘う。事実、「昼間の光景にさわぐ心に、いつまでも波打ち、響き、歌い続けるものがあつた」後、ビアンカに似た「セイレンたちが水から浮かび、（中略）舟が気づかぬほどに傾き、次第に深く深くへとゆつくりと沈んだ」様子を幻視として見、更には、「セイレンのように」あたり一帯がうたう歌を幻聴として聞くと（二二・三九五）、フロリーオは誘惑に抗うことができぬまま彷徨い、大きな池のほとりに立つウエヌスの大理石像のもとへと行き着く。たとえ翌朝にフォルトゥナートとともに朝の光を浴びようとも、フロリーオはもはやウエヌスの呪縛から逃れることはできず、美神を探し求める夢遊病者と化す。若者が再び「あの池のほとり」に行き着くと、今度はウエヌス自身が、自らを甦らす春に呼びかけながら、「ナイアスは歌いながら浮かんで沈む」（二二・四〇二）と歌う。セイレンと同様にナイアスもギリシア神話において陸の男を水中に引き込む水のあるだけに、ウエヌスは歌の中でナイアスの名を挙げるだけにはとどまらず、噴水のもとに座る「美しいナイアス」（二二・四〇九）としてフロリーオの前に現れ、若者を確実に我が物にしようとする。とはいえ、フロリーオがヒュラスになりかけるとき、フォルトゥナートは若者を、まずは歌詞が示される第二の歌で一時的に、次ぎに歌詞が示されない「敬虔な歌」で決定的に、救い出す。そして詩人が第三の歌で水底から浮かび上がるセイレンの歌について触れ、事の次第を明らかにすると、物語は予定調和的に大団円へと突き進む。

このようにセイレンならびにナイアスの聴覚的誘惑は物語全体において決定的な役割を担う。但し、フロリーオの幻視にて現れた「セイレン」も、フロリーオの前に現れた「美しいナイアス」も、ともに美しいビアンカと重ねられ、それとなく視覚的美しさが描出されているだけに、聴覚的誘惑の他に、視覚的誘惑が示唆されていることは看過できない。このような複合的誘惑は「見事に美しい金髪の少女」が美しい声で騎士に歌いかけるフケー『ウンディーネ』（一八一一年）から始まり、「美極まる乙女」が不可思議な歌をくちずさむハイネ「ローレライ」（一八二七年）において頂点を極めるだけに、アイヒェンドルフ『大理石像』（一八一九年）はトポス「水の精の物語」における「妙音の饗宴」を大きく展開させる役目を果たす。

アイヒェンドルフ文学がトポス「水の精の物語」において質量ともに異彩を放つ由縁は、『詩人たちと仲間たち』に至ると一層際立

つ。第二のロマンでは、ニクセ・ローレライ・ナイアス・メルジーネのいわば「四姉妹」が登場し、しかもその内の二者が聴覚と視覚に訴える複合的誘惑を行う。水の精をめぐるアイヒェンドルフの着想が十全に盛り込まれているという点で、『詩人たちと仲間たち』はタブローである。事実、主要登場人物となる「四詩人」と「四姉妹」との結びつきは意外なほど強い。

詩人たちの中で中心的な役割を演じるヴィクトール・フォン・ホーエンシュタイン伯爵は、既に詩人としての名声を博しているにもかかわらず世を疎い、ロターリオという名で旅回りの役者の一座に加わり、さらに絶望の度合いを深めるとヴィタリスという名の隠者となるが、最終的には行動的なカトリックの司祭となって世に戻る。このような遍歴の中で最も決定的な出来事は、狩猟の女神ディアナの権化とも称すべきスペインの伯爵令嬢ユアンナとの再会であった。フランスのナポレオン軍とスペインのゲリラ隊の衝突の際に知り合っていた二人は、一座が上演のために若い領主に招かれると偶然再び出会うが、一人の男性に身を委ねることを自らに許さないユアンナは、ロターリオに誘拐され、愛の告白を受けると、断崖から谷底のざわめく川へと馬もろとも身を投げてしまう。

驚愕したロターリオが後をおって飛びこむと、目にしたのは解け広がった髪とともにニクセさながら冴えた月光を浴びて漂い流れ、沈むかと思えば、ふたたび浮かび上がる姿だった。やつのことでロターリオはユアンナを捉えていたものの、(中略)しかし相手は、凜とした死の美しさの中で黙し青ざめ、もはや息絶えていた。(三二二)

絶世の美女は、ロターリオの眼差しにおいて、狩猟の女神から沈み浮かぶ水の女と化す。尤も、ユアンナの視覚的美しさに心を奪われたのは、ロターリオばかりではない。フランス側の士官たちしかり、ユアンナを客人として迎え入れた若い領主しかり。特に後者の場合、秋の夕刻に崖の上にいるユアンナの姿を見かけると、放心状態で一言ことばを放つ、「ルーレライ」(三二〇六)と。ユアンナの死後、彼女に魅了された二人の若者のうち、伯爵は次第に詩作とは訣別し、信仰に目覚めるという意味でいつしか浮かび、領主は荒んだ生活の中で「享樂と悔恨、喜びと恐れの間をさ迷いながらほかに光る奈落に向かつてますます深く降りていった」という意味でひたすら沈む。しかも奈落で「人の心を惑わす歌をうたいながらニクセが月光を浴びて岩礁の上で濡れた髪を梳いていた」(三二二六五)ことから察すると、領主を襲った憑依は、視覚的誘惑のみを行使するブレンターノ的な「ルーレライ」ではなく、視覚と聴覚に訴えるハイネ的な「ローレライ」である。信仰とは無縁の耽美的な生への耽溺において、ニクセとローレライは混淆し、誘惑手段は複合化していく。

但し、『詩人たちと仲間たち』の四詩人すべてが深刻な「浮き沈み」の前に立たされるわけではない。明朗な詩人フォルトウナー

も、放浪の詩人ドリユアンダーも、キリスト教的な道德原理のもとで浮かび上がる存在でもなく、また異教的な官能原理によって沈み込む存在でもない。その意味で両者は文学的営為の根源的体験を直接背負い込む詩人ではない。しかし、やはり詩作に携わる者として水の女から誘惑を受ける宿命にある。フォルトゥナートは「まるで波間から上がってきたばかりのニクスヒエン」(三一―四七)に、実際にはずぶ濡れのコルデルヒエンに射るように見つめられ、ドリユアンダーは妻ゲルトルトを「石の水盤の縁に座っているナイアス」(三一―二八〇)と見間違えてしまう。詩作に携わる陸の男は水の女の誘惑からは逃れられない。

詩人存在の避けがたい宿命という点で、オットーの存在は最も注目し値する。この第四の詩人は、最終的に浮かび上がるヴィクトールとは異なり、浮き沈みのはてに結局は沈み込み、同時に『秋の惑わし』のようなコンタミナツイオンを『詩人たちと仲間たち』にもたらず。学生の頃からヴィクトールの詩を愛好し、文学に耽溺していた青年は、春になると「ウェヌス山」からやって来る「不思議な吟遊詩人」のことに言及し、異様な目つきで語る。魔境からは「蒸し暑い昼時になると寂しげな鳥のさえずりが響き、川や泉が月光を浴びながら千々に乱れてざわめき、夢の中のように水浴びするニクセたちの歌声が静かな金色の夜をぬけて聞こえてくる」(三一―一三七)と。このように自己告白をする若者は、官吏ヴァルターの尽力により、「娼婦」(三一―一三八)とも称されている詩作の道とは訣別し、法律の勉強に邁進することを誓う。しかし浮かび上がりは一時的で、オットーは再び沈み込む。下降の決定的な契機は、旅回りの一座でのコルデルヒエンとの再会であり、この女優が歌う水底への誘いの歌「誘惑」であった。

木々のさざめき聞こえてこない？

外にて辺りの静寂やぶる音

耳を澄ませと誘われない？

露台から谷底へと

そこにあまたの小川の流れ

月光あびて不思議に進む

連なる静寂の城見下ろすの

高い巖から川中へと

惑いの歌 まだ覚えている？

古の麗しの歌を

歌 ことごとく甦る

夜 寂しい森の中

木々 夢心地で耳澄まし

リラ あだめき香り

ニクセ 川でざわめくとき――

降りておいで、ここはとても涼しいところ (三一―八二)

ニクセをめぐる「惑いの歌」は若者を詩作へと、それもメルジーネをめぐる詩作へと促し、否それどころかメルジーネのもとへと誘い、最終的にはローレライ的な死へと導く。複数の「水の精の物語」が混濁するオットー・エピソードは、「間の子」として出発し、それを展開させてきたアイヒェンドルフ文学の自己投影である。恋の成就も、詩人としての名声も、幸せな結婚生活ももたらされず、加えて隠遁の試みも失敗に帰したとき、若者が傷心を自らの理想美によって癒すことの意味は大きい。妻の不義を目撃したオットーが地上では「故郷」を持たぬ流謫の身となると、変幻自在の水は『予感と現前』のときと同じように「敵意のあるよそよそしい元素」と化す。「通りは荒れ果て、月光を浴びた噴水は、かつては実に花嫁のように音を立てていたが、今では幽霊じみて見え、ヴェールに包まれたニクセが風に身を屈し傾ける姿は、まるで秘かにオットーのことと恥辱のことを囁いているかのようだった」(三一―二六〇)と感じる若者には、現実と幻視の間に一線を引くことはもはやできない。オットーがピグマリオンのごとく理想の女性に出会うのは、見知らぬ大きな町での夜の散策という現実と「メルヒェンめいたもの」(三一―三〇五)に誘われるという非現実とが見事に融合するときであった。浮き沈みの狭間にいるオットーの耳には、一方で塔のオルゴール時計が奏でる敬虔な歌が、他方で水車の回る音がとどく。しかし結局のところ、メルジーネの美しい歌声が若者を庭園へ、池へ、そして「ニンフ」像へと誘うことで、浮きは沈みを凌駕する。この時、かつての民衆本の世界では〈歌わない森の女〉メルジーネが、口承伝承のニクセのように「すらりとした白い姿の少女」の姿となりながら、セイレンのような〈歌う海の女〉と化すことも見逃せない。事実、オットーは相手に請われるまま、「美しい海の精メルジーネ」(三一―三〇八)をめぐる一篇の詩を読み上げてしまう。こうした「メルヒェンの環境」(三一―

三〇八)において、現実と非現実の境界は完全に消し去られ、オットーの命運は定まる。但し、詩人の沈み込みは、耽美的な生へと溺れ廃人化した領主のそれではない。官能的な想起に浸るたびに、「オットーは深い不

安に襲われ、夜を徹して詩作に耽り、ポエジーでもって己を凌駕しようと望んだ。あたかも才能が人間性を全く持たぬ物自体であるかのように！」(三—三〇九)と。作家論的な視点に立てば、このような詩人像から後期アイヒェンドルフのロマン派批判を読み取ることができよう。批判の対象は、宗教的・倫理的な生から乖離する芸術家的生であり、詰まるところは、その自己神格化である。尤も、こうした批判対象そのものが、テクスト内ではオットーの、テクスト外ではアイヒェンドルフの創作基盤であるだけに、他者批判は同時に自己批判となる。作者の意識においては、ヴィクトールのように最終的に浮かび上る。詩人は称揚され、オットーのように自らの文学的営為によって沈み込む。詩人は断罪される。しかし、重要なことは、浮かび上るにせよ、沈み込むにせよ、文学的営為の根源的体験が自覚され、その自覚が水の女として表象されたことではなからうか。アイヒェンドルフ文学は「書くこと」をめぐり自己省察的に展開してきた。その意味で、『詩人たちと仲間たち』は紛れもないタブローである。自己の文学的営為に完全に閉じこもる詩人は芸術家特有のメランコリーに陥り、その耳には急行郵便馬車内で人々がする噂も虚ろに響く。メルジーネをめぐる非現実的な醜聞が実はコルデルヒエンをめぐる現実の醜聞であることをテクストは示唆するが、心身ともに衰弱したオットーにはもはや判断する力はない。まもなく死の瞬間を迎える詩人はこのようにして沈み込むが、但し、最期の場面において天使のような女の子に導かれることで、仮象の浮かび上りを果たす。こうして浮き沈みのリズムが維持されながら、タブローの自己演出は極まる。オットーが幻視と幻聴の中で死を迎える「場所」は、夕刻の断崖の上、すなわちローレライ的「トボス」に他ならない。

以後、トボス「水の精の物語」はアイヒェンドルフ文学においていかなるエコーを響かせているのか。一八〇八年、二〇歳の詩人によって書き下ろされた時、詩「舟乗り」は水底へと導くセイレンの歌声を扱ったが(一—四四)、一八三六年、四八歳の詩人が書き改めた時(一—三三三)、歌声ではなく沈黙が、そして没落ではなく救済が、詩の眼目となる。詩「舟乗り」が時を隔てて沈み込み、そして浮かび上がる時、アイヒェンドルフ文学特有の平衡感覚が顕現する。但し、アイヒェンドルフ文学特有のリズムはいまだ完結には至らない。本論第一章で引用した詩「静かな谷底」では、セイレンの聴覚的誘惑ではなく、ローレライ的ニクセの複合的誘惑によつて「舟乗り」は沈み込み、そして朝の鐘によって浮かび上がる。更に詩「破滅」に至ると、下降志向のみが描かれ、上昇志向はいわば端折られてしまう。

夜 静かに進む舟あまた

海の精 岩礁にて髪を梳き

歌い始める

海中に没した島のこと

朝風吹くころ

岩礁も妖精も姿形なし

小舟 沈んでいた

舟乗り 溺れていた

(一一四二七)

死の静寂のなんと饒舌なことか。朝にもたらされるはずの救済がもたらされない時、アイヒェンドルフ文学における救済のトポスは誘惑のトポスに凌駕される。セイレン的な聴覚的誘惑とローレライ的な視覚的誘惑とを行使する「間の子」の憑依はあまりに強く、アイヒェンドルフ文学における「妙音の饗宴」はひとつの極みをなす。

その残響が今一度トポス「水の精の物語」と共鳴するのは、一八五三年、六五歳の詩人が死の四年前に叙事詩「ユーリアン」を公にしたときであった。背教者ユリアヌスを扱う晩年の秀作が研究史上ほとんど看過され続けているのは、キリスト教的道德原理と異教的官能原理の角逐が再度中心テーマとなる中で、アイヒェンドルフ文学における「決まり文句」があまりにも多く集積するからであるうか。¹⁹ 共時的風景論の観点からすれば、もはや「トポス」は硬直している。事実、キリスト教的道德原理が沈み込み始めるのは、表象化された異教的官能原理がまたしても幻視において浮かび上がる瞬間であった。

ああ聖なる夜よ 時折セイレンのみが

月明りに映える水底よりいまだ浮かび上がる

ものみな眠るとき惑いの音を響かせて

ひとに深い憂いを知らせるのだ

(一一六〇八)

類型化された「惑いの音」によって登場が促されるのは、やはりウエヌスであった。史実のユリアヌスが伯父コンスタンティヌス一世のキリスト教公認後に異教の復興に務めたように、ユーリアンはキリスト教を諦念の宗教として貶め、生を謳歌する古の神々の復権を図る。アイヒェンドルフの叙事詩において、異教的官能原理が復活を遂げ、キリスト教的道德原理が後退するのは、ユーリアン

が女神に指輪をはめるときであった。しかし、テクストは端折られたままでは終わらない。史実においても叙事詩においても背教者はペルシア討伐のための東方遠征中に客死するが、但し、ユリアヌスがペルシア側から受けた致命傷がもとで死を迎えるのに対して、ユリアンは史伝とは異なり、かつての盟友であり、キリスト教の擁護者であるローマの將軍ゼヴェルスとの一騎打ちにおいて命を落とす。こうして異教に対してキリスト教が再び勝利することにより、叙事詩「ユリアン」は自らの類型性ゆえにアイヒェンドルフ研究において等閑視されるに至る。

しかし、共時的風景論ではなく、今一度、通時的身体論の観点から、晩年の秀作を捉え直してみたい。実は、叙事詩「ユリアン」における「惑いの音」は二重の意味で時代遅れである。第一に、叙事詩中の「セイレン」は聴覚的誘惑しか行使しない従来型の誘惑者に他ならない。アイヒェンドルフ文学において十全に展開してきた複合的憑依が後退するとき、上昇志向は必ずしも端折られない。やはり、詩「破滅」の最後の二行こそ、死の風景の極みであり、「妙音の饗宴」のクライマックスではなからうか。第二に、声が重要な役割を果たす総合芸術としてのオペラを除くと²⁰、総じて言語芸術においては、一八五三年はそもそも水の女がもはや歌う時代ではない。かつて若年の詩人は既に「秋の惑わし」において、トポス「水の精の物語」における「新たな展開」の一翼を担い、「妙音の饗宴」のプレリウドを奏でた一人であった。しかし、老年の詩人は「妙音の饗宴」がフィナーレを迎えていたことに気がついていない。既に沈黙する水の女の時代は始まっていた。一八三七年、美しい姿と美しい声をもつ人魚の歌声消失をめぐる物語が、デンマークで創作されると、トポス「水の精の物語」は新たな段階を迎える。事実、一八四二年、ヴィクトール・ユゴーが旅行記「ライン河」にて指摘する、「その昔、神話の中で多くの王侯や伯爵たちに言い寄られたローレライの妖精は、今や声も枯れて、疲れ始めている」²¹と。更に附言するならば、たとえ水の精がまだ歌うにしても、芸術家的精神が麻薬によって酩酊に陥るときに限り、詩人の外からではなく、内から、それも内奥から、歌声は響く。一八六〇年、ゲーテの詩「漁夫」を意識しながら、ボードレーは「人工楽園」にて述べる、「私の氣付いたことだが、いささか芸術家的な精神のもちぬしたちなら誰しも、ハシッシェによって照らされた場合、水が恐ろしいほどの魅力を帯びたものとなってくるのである。流れる水、噴水、諧調なしで落ちる瀑布、涯しもない海の青が、あなたの精神の奥底で、転がり、眠り、歌うのだ」²²と。後にリルケ、カフカ、ブレヒト、トーマス・マン、バッハマンらによって担われる歌声消失の時代は既に始まっていたが、この「ポスト妙音の饗宴」にアイヒェンドルフが一步を踏み出すことは無かった。但し、晩年の「遅れ」を強調するあまり、アイヒェンドルフ文学の本質を見失ってはならない。トポス「水の精の物語」における歌声復活がゲーテによって果たされ、「新たな展開」がフケートとハイネによって推進されたとするならば、「妙音の饗宴」はアイヒェンドルフによって代表されることになろう。アイヒェンドルフが何人よりも、量において水の精を自己の文学に取り入れ、質におい

でドイツ・ロマン派における水の精の「新たな展開」を自家薬籠中の物とし、結果的に独自の「妙音の饗宴」を催したことは間違いない。その独自性は、キリスト教的道德原理と異教的官能原理との狭間で浮き沈む水の女として文学的営為が表象された点にある。敬虔な作者の意識において異教的官能原理がキリスト教的道德原理によつて封じ込められるにしても、そうした勝利が書かれるかぎり、「時折セイレンだけが／水底からいまだ浮かび出て／惑いの音にて／深い憂いを告げる」（一一四二四）。告げられる「深い憂い」とは何か。それは単なる哀歌ではない。それは、表層では流論の神々の嘆きを装い、深層では倦怠と瞑想をあわせ持つ憂鬱として現れる。芸術の靈感源と称されたメランコリーは、土星的資質の知的衝動として、アイヒェンドルフ文学において書くことを促す。事実、『予感と現前』はクロノトボスとして詩的存在者たちの「浮き沈み」を描き、『詩人たちと仲間たち』はタブローとして水の女から憑依を受ける四詩人たちの宿命をそれぞれ示す。やはり「書く」という文学的営為に携わる者は、常にセイレンの歌に曝され続ける。たとえ「妙音の饗宴」が終わろうとも、こうした問題とたえず自己省察的に格闘したという意味で、総じてアイヒェンドルフ文学には堂々めぐりの観がある。こうして大きな渦が生じたとき、ドイツ・ロマン派の最後の詩人は「妙音の饗宴」の最後の楽士となる。

注

本論は、平成一八・二〇年度科学研究費補助金基盤研究（C）「トボス「水の精の物語」の身体論的研究——ドイツ・後期ロマン派以降を中心に——」（研究代表者・小黒康正）の研究成果である。

アイヒェンドルフからの引用は Joseph von Eichendorff: *Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach und Hartwig Schulz. Frankfurt am Main 1987. に拠る。以下、同書からの引用は本文中に（二一四五）の形で括弧内に巻数と頁数を示す。なお、訳出の際に『アイヒェンドルフ』（ドイツ・ロマン派全集第六巻、渡辺洋子・平野嘉彦訳、国書刊行会、一九八三年）と『詩人とその仲間——アイヒェンドルフ著作選』（吉田国臣訳、沖積舎、二〇〇七年）を参考にした。

（1）総じてヨーロッパの文学は、特定の状況や問題において、それに見合う古代のテクストをほとんど「常套句」のように必要とし、模範的な在り方を探る。その結果、古代のテクストは多少の変容を蒙りながらも、原型を失わずに現代に蘇り、新たなものを吸収し、増殖し、再び原テクストに戻っていく。こうして循環運動の中で絶えず増殖を続ける文学的伝承領

域としての「トポス」が形成される。なお、拙著『黙示録を夢見たとき トーマス・マンとアレゴリー』（鳥影社、二〇〇一年）では、E・R・クルツイウス『ヨーロッパ文学とラテン中世』（南大路振一他訳、みすず書房、一九七二年）に依拠し、併せて「回帰する諸モテイフに満たされた一つの濃密な伝統領域」というトーマス・マンの言葉を援用しながら、トポスとしての「黙示録文化」を論じた。

- (2) 拙論「トポス（水の精の物語）の身体論的考察——ホメロスからゲーテまで——」（稲元萌先生古稀記念論集刊行会『稲元萌先生古稀記念論集』、二〇〇三年、三五—五八頁）参照。
- (3) 拙論「水の女をめぐる〈翻訳〉論 ホメロス『オデュッセイア』とフケー『ウンディーネ』」（九州大学独文学会「九州ドイツ文学」第二一号、二〇〇七年、三三—五七頁）参照。
- (4) 拙論「メールヒェンのパロディ——〈ハインリヒ・ハイネのローレライ〉」（浅井健二郎編『ドイツ近代文学における〈否定性〉の契機とその働き』、日本独文学会研究叢書五二号、二〇〇七年、二六—四一頁）参照。
- (5) Alexander von Bormann: »Das zerrümmerte Alee«. Zu Eichendorfs Lorelei-Romanze »Waldgespräch«. In: Gedichte und Interpretation. Band 3. Klassik und Romantik. Hrsg. von Wulf Segebrecht. Stuttgart 1984, S.307-319.
- (6) 本論では「水の女」という表現を「陸の男」の対義語として、女性性を有する水の精の意で用いる。
- (7) Inge Stephan: Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué. In: Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Hrsg. von Renate Berger u. Inge Stephan. Köln 1987, S.117-139.
- (8) Günter Niggl: Überwindung der Poesie als Zaubermacht? Zu Joseph von Eichendorfs Romanze *Der stille Grund*. In: Gedichte und Interpretation. Deutsche Balladen. Hrsg. von Günter E. Grimm. Stuttgart 2002, S.227-238.
- (9) モーリス・ブランショ『来るべき書物』、栗津則雄訳、筑摩書房、一九八九年。
- (10) 例えば、多くの論者が指摘するように、アイヒェンドルフは、若い頃、ノヴァーリスを通じてロマン派文学の洗礼を受け、生涯、その影響を認め続けたが、晩年に近づくにつれ、ノヴァーリス文学に潜む非キリスト教的な汎神論を読み取り、そうした志向にある種の警戒感を抱くようになった。
- (11) Monika Schmitz-Emans: Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde. Würzburg 2003, bes., S.126ff., S.136ff. u. S.222ff.
- (12) C・G・ユング『元型論——無意識の構造』（林道義訳、紀伊国屋書店、一九八二年）、ガストン・バシュラール『水と

夢 物質の想像力についての試論』（小浜俊郎・桜木泰行訳、国文社、一九六九年）参照。

- (13) Monika Schmitz-Emans, a.a.O., S.135ff.
- (14) Vgl. Theresia Sauter Baillet: Die Frauen im Werk Eichendorffs, Bonn 1972. 女性像に関する研究は日本でも進み、特に注目すべき論攷として、比較的考察が不十分とされたディアナ像を集中的に扱う渡辺論文（渡辺洋子「アイヒェンドルフにおける Diana 像の形成」、阪神ドイツ文学会編『ドイツ文学論攷』第三十一号「一九八九年」、二三頁―四二頁）、『予感と現前』におけるローマーナから異質な表象体系のせめぎ合いの場を読み取る松原論文（松原良輔「活人画の呪縛——アイヒェンドルフの『予感と現前』におけるローマーナ像』をめぐって」、平成三年度文部省科学研究費補助金〔総合研究A〕研究成果報告書『ドイツ近代における女性論の展開と文学作品に現れる女性像の変遷』（課題番号：〇二三〇一〇六六）、一九九二年、五三―六二頁）、自然表象と分かちがたい三つの神話的形象「ディアナ」「ウエヌス」「ローレライ」水の精」を考察しながら第三の女性像を特に重視する桑原論文（桑原聡「ドイツ・ロマン派における神話的形象——アイヒェンドルフ文学における女性像——」、平成一六―一八年度科学研究費補助金〔基盤研究C〕報告書『アイヒェンドルフの文化史的研究』（課題番号：一六五二〇一三九）、二〇〇七年、五八―八四頁）が挙げられよう。
- (15) Joseph von Eichendorff: Werke, Band II, Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1996, S.962.
- (16) Ludwig Tieck: Schriften in zwölf Bänden, Hrsg. von Manfred Frank u.a. Bd.6, Frankfurt am Main 1985, S.173. なお、訳出の際に『ディーク』（ドイツ・ロマン派全集第一巻、深見茂・鈴木潔訳、国書刊行会、一九八三年）を参考にした。
- (17) Ebd., S.180.
- (18) 水守亜季「動」と「静」の狭間で——アイヒェンドルフ『大理石像』について——（九州大学独文学会「九州ドイツ文学」、第一八号、二〇〇四年、三六頁）参照。
- (19) その好例は、ディアナ像を担う異教の化身ファウスタがうたう歌にある。ニクセの嘆き、もしくはナイチンゲールの囀りとして響く誘惑の歌はふたつあり、一方では（一―六二七）『詩人たちと仲間たち』にあつた水底への誘いの詩「誘惑」が、他方では（一―六二八）詩「静かな谷底」が、それぞれ念頭にあることは間違いない。誘惑の誘いを受けるのが、敬虔なキリスト教徒ゼヴェルスの息子でありながら、次第に異教に心を開くオクタヴィアンであるだけに、晩年の詩は没落するまさに「二人の若者」を扱う。
- (20) 小説や詩のジャンルとは異なり、オペラにおいては、例えば、ヴァーグナー『ニーベルングの指輪』の「ラインの黄金」

(一八五四)、ドボルジャーク『ルサルカ』(一九〇〇)、シュトラウス『ナクソス島のアリアドネ』(一九一二)など、個々の作品において水の女の歌声が重要な役割をはたす。

(21) ヴィクトール・ユゴー『ライン河幻想紀行』、榊原晃三訳、岩波文庫、一九八五年、七一頁。

(22) ボードレール『ボードレール全集Ⅴ』、阿部良雄訳、筑摩書房、一九八九年、二五頁。

u.a. wieder einmal um schweigende Wasserfrauen geht. Eichendorff ist nicht nur „der letzte Ritter der deutschen Romantik“, sondern auch der letzte „Spielmann“ der „Fülle des Wohllauts“.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das weibliche Wasserwesen Eichendorffs zwischen dem asketischen Christentum und dem sinnlichen Heidentum sinkt und auftaucht. Dieses Auf und Ab bildet in der Literatur Eichendorffs einen Rhythmus und stößt zum Kern seiner Literatur vor. Das sinnliche Heidentum wird zwar vom christlichen Glauben verneint, aber für seine Literatur ist es so unentbehrlich, dass die heidnischen Wasserfrauen manchmal melancholisch erscheinen, wie es im Gedicht „Götterdämmerung II“ heißt: „Zuweilen nur Sirenen / Noch tauchen aus dem Grund, / Und tun in irren Tönen / Die tiefe Wehmut kund.“ Bei Eichendorff stehen die Wasserfrauen selbstreflexiv für die treibende Kraft bei seinem literarischen Schaffen, so dass sich dort gern Dichter und Schriftsteller der betörenden Stimme der Wasserfrauen aussetzen.

unbekannten Elements“ rauscht akustisch und verwandelt sich visuell in Wirbel oder Sirenen. Es handelt sich beim ersten Roman Eichendorffs um einen Chronotopos, in dem junge Leute mit den Wasserfrauen sinken und auftauchen.

Das Gedicht „Frühlingsfahrt“ (1818) behandelt, wie später betitelt, „Die Zwei Gesellen“. Der eine versenkte sich nachher in ein kleinbürgerliches Leben „und sah aus heimlichen Stübchen / behaglich ins Feld hinaus“, und der andere lauschte den verlockenden Sirenen und sank tief in den Wassergrund. In dem unproportionierten Gedicht wird dem Hörenden weit mehr Raum gegeben als dem Sehenden.

„Das Marmorbild“ (1819) geht im Unterschied zu der „Zauberei im Herbst“ aufs Finale zu, aber in beiden Geschichten ist die Lockung der Wasserfrauen hauptsächlich akustisch und neben-sächlich visuell. Dadurch hat die Sommerabend-Geschichte, in der die Sirenen und die Najade auftauchen, zur „Fülle des Wohllauts“ beigetragen, während die unveröffentlichte Herbstabend-Geschichte keine Gelegenheit dazu hatte.

Der zweite Roman Eichendorffs „Dichter und ihre Gesellen“ (1834) stellt ein Tableau dar, in dem eine Nixe, Lorelei, eine Najade und eine Melusine auftreten. Diese vier Wasserschwestern verführen akustisch, visuell oder beides zusammen vier Dichter, und zwar Victor, Fortunat, Dryander und Otto. Hier ist die Otto-Episode von besonderem Interesse, die eine Kombination von Tannhäuser-Sage und den Wasserfrauen-Geschichten von Melusine, Nymphe und Sirenen ist. Es handelt sich bei dieser Episode um eine Selbstreflexion, in der sich Eichendorffs poetologisches Konzept niederschlägt.

Der zwanzigjährige Dichter verfasste ein Gedicht, das von den betörenden Stimmen der Sirenen handelt, und veröffentlichte mit 48 das bearbeitete Gedicht „Der Schiffer“ (1836), das sich ums Schweigen statt der Stimme und um die Erlösung statt des Verfalls dreht. Dieses Sinken und Auftauchen dazwischen offenbart den Gleichgewichtssinn beim Schreiben Eichendorffs, den das Gedicht „Der stille Grund“ (1837) hat. Das lyrische Ich als Schiffer wird von der komplexen Lockung der loreleischen Nixe in den totenstillen Wassergrund versenkt und von den christlichen Morgenglocken nach oben geborgen. Diese steigende Intention fehlt dem Gedicht „Verloren“ (1841), in dem eine „Meerfei“ die optische Lockung der Lorelei und die akustische der Sirene zur Verfügung hat. Diese komplexe Verführung ist so unwiderstehlich, dass der Topos der Erlösung von der Wasserfrauen-Geschichte beschnitten wird.

Das Versepos „Julian“ (1853) verfügt schon wieder über viele typische Wendungen Eichendorffs. „O heil'ge Nacht! Zuweilen nur Sirenen / Noch tauchen aus dem mondbeglänzten Grund / Und tun, wenn Alles schläft, in irren Tönen / Dem Menschenkind die tiefe Wehmut kund.“ Die „irren Tönen“ sind aus zwei Gründen zur Zeit der Abfassung des Gedichts schon veraltet: 1. Sie sind nur eine einfache betörende Verlockung der alten Sirenen. 2. Damals kam die Epoche der singenden Wasserfrauen schon zu ihrem Ende. 1837 läutete Hans Christian Andersens „Die Kleine Meerjungfrau“ eine neue Epoche ein, in der es wie bei Rilke, Kafka, Brecht, Th. Mann, Bachmann

„Fülle des Wohllauts“ im Topos der Wasserfraugeschichte

—Über Eichendorffs Poesie—

Yasumasa OGURO

Seit Homer bilden die Wasserfraugeschichten in der abendländischen Literaturgeschichte ein körperliches Spannungsfeld von Sehen und Hören. In der „Odyssee“ verfügen die Sirenen als weibliche Vogelwesen über die betörenden Stimmen als Mittel der Verlockung. Ihre Triebkräfte wirkten ursprünglich akustisch, nicht visuell. Der Sirenen-Mythos wurde von Epoche zu Epoche in ganz Europa in den unterschiedlichsten Erscheinungsformen rezipiert und reproduziert. Im frühmittelalterlichen Christentum erschienen fischschwänzige Wasserfrauen als Sinnbild für die Sinnlichkeit, indem sie ein neues Mittel der Verlockung, d.i. einen jungfräulichen Leib mit langem Haar erhalten haben. In der christlichen Rezeption wirkten ihre sexuellen Komponenten hauptsächlich auf das Seh-, wenig auf das Hörorgan. Im Unterschied zum Ursprung haben die europäischen Wasserfrauen eine geraume Zeit vorwiegend über visuelle Verführungsmittel verfügt. In der neueren deutschen Literatur dreht es sich erst in Goethes Ballade „Der Fischer“ von 1778 wieder um die akustische Verführung. Der Wiederbelebung der betörenden Stimmen folgte eine sogenannte „Fülle des Wohllauts“, wobei die Wasserfrauen hauptsächlich in der deutschen Romantik mit jungfräulichem Leib und magischer Stimme oder einem komplexen Verführungsmittel Männer ins Wasser locken. Zu dieser neuen Entfaltung tragen vor allem Friedrich de la Motte-Fouqué's „Undine“ von 1811 und Heinrich Heine's „Lorelei“ von 1823 bei.

Im Topos der Wasserfraugeschichte zeichnet sich Eichendorffs Literatur qualitativ und quantitativ aus, indem niemand die Wasserfrauen öfter in seine Literatur aufnimmt und besser entfaltet hat. Vielleicht hat er in der deutschen Literatur, ja in der Weltliteratur am meisten mit den Wasserfrauen zu tun gehabt. Die bisherige Forschung hat sich mit dieser Besonderheit wenig auseinander gesetzt.

„Die Zauberei im Herbste“ (1808/09) ist unter dem großen Einfluss von Tiecks Bearbeitung der Tannhäuser-Sage, „Der getreue Eckart und der Tannenhäuser“ (1799), entstanden. Wenn Tiecks Werk der *rechtmäßige* Erbe dieser Sage ist, könnte man Eichendorffs Bearbeitung einen Mischling nennen, in dem sich die Tannhäuser-Sage mit dem Überlieferungsbereich der Wasserfraugeschichte vermischt. In dem ersten und unveröffentlichten Werk Eichendorffs werden die Motive der singenden Sirenen und der reitenden Lorelei durch die akustische Halluzination von Raimund, dem Erzähler der merkwürdigen Geschichte eingeführt, während sein Name dem Reymund aus der Melusine-Geschichte verwandt ist.

In „Ahnung und Gegenwart“ (1815) dreht es sich um Wasser. Die „Gewalt des feindseligen,