

アンティポーデの闇 : ブレンターノ/ゲレスの『時計職人ボックスの不思議な物語』

小黑, 康正
九州大学

<https://doi.org/10.15017/21884>

出版情報 : 九州ドイツ文学. 23, pp.1-21, 2009-11-20. 九州大学独文学会
バージョン :
権利関係 :

アンティポーデの闇

ブレンターノ／ゲレスの『時計職人ボークスの不思議な物語』

小黒康正

一 十九世紀

ミューズの女神たちが詩の神であり音楽の神であった太古において、ことばと音楽は不可分の関係にあった。このような神話的狀況を想定し、みずからの時代を批判的に省察しながら、近代ヨーロッパの詩人が音楽と一体であったことばの喪失を嘆くことは少なくない。ことばが音調から外れたいわば散文の時代において、「ことばはもう一度歌にならなければならない」^①、そうノヴァーリスは書き記した。

十九世紀前半、ベートーヴェン、シューベルト、シューマン、リスト、メンデルスゾーンなどの「大作曲家」たちが活躍するドイツにおいて、新たな音楽文化が花開く。いわゆる「クラシック音楽」が確立する時代、音楽は、一方で「市民」という新しい聴衆のもとで大衆化し、他方でショーペンハウアー、キルケゴール、ニーチェらの哲人によって形而上学的な世界観モデルとして高められていく。しかも、音楽そのものが、一方で享樂的な「娛樂音楽」[*Entertainment Music*]となり、他方で深遠な芸術としての「真面目な音楽」[*Serious Music*]となることで、相反するヤヌスの相貌を持つに至る。このような乖離の中で、十八世紀末から十九世紀前半にかけてのドイツ文学は、音楽家を市民的生と芸術家的生の境界に位置づけながら芸術家の苦悩を問題にし、また、ことばを越えたポエジーを表現する「究極のポエジー」として音楽をいわば神話化する。ドイツ文学、つとにドイツ・ロマン派における音楽は、ある種のユートピア性を付与された「絶対音楽」となり、総じて言語ならざるもの、根源的なもの、絶対的なものを担う。ルードルフ・カスナーに拠れば、「ドイツ人ほど自分自身にいたる場合に、長い道のりを歩む人間はいない」のであり、「分裂と自分自身への最も長き道のりは（中略）ドイツ音楽のなかに最も強く表現されている」ゆえに、十九世紀は「分裂の世紀」であり、「音楽の世紀」であり、「ドイツ的な世紀」であった。^②音楽の国ドイツをめぐるこのような分裂は、実はすでに十九世紀初頭に文学作品として結晶化しており、ドイツ文学の中

でも極めて特異なヤヌスを出現させていたのである。

二 ヤヌスの乖離

一八〇七年、クレーメンス・ブレンターノ（一七七八一—一八四二）がヨーゼフ・ゲレス（一七七六一—一八四八）の協力を得て書き上げた『時計職人ボークスの不思議な物語』が上梓される。それは、（一）市民射撃協会の声明文、（二）ボークスの自己告白、（三）ボークスのコンサート報告、（四）ボークスの脳に関する医学的所見、以上の奇妙な四テクストが相互に結びつく形で成り立つ。

（一）市民射撃協会の声明文は、凋落の一途をたどる「人間」Menschに対して「大地と暮らし」Erde und Lebenの明け渡し要求がなされたことを伝える。無用な幻想を含む「人間」の家財道具が予言者や賢人や詩人らに向けて競売にかけられたが、実際に競り落としたのは「市民」Bürgerという名で「人間」に敵対する俗物であった。新しい借地人は、「大地と暮らし」を快適な「土地と国家」Land und Staatに整備した上で、「人間」を放逐してしまう。しかし、市民射撃協会にとって、堅実な市民的秩序をいまだ脅かす勢力が残存する。それは、大地に根つき天を支える巨木に巣くい、新しい芸術や文学の活動を行う「たちの悪い鳥と害虫毒虫」（八七六）であった。同協会は、啓蒙主義者フリードリヒ・ニコライ（一七三三—一八一）の当てこすりである「一般ドイツ図書館員」（八七六）に、害虫駆除を委ねたものの何ら効果を得られなかったため、毎朝、一枚の葉が落ちて光が射すたびに、つまりは「教養層のための朝刊新聞」Morgenblatt für gebildete Ständeが発行されるたびに、残存勢力を自らの手で撃ち落とすことに執心する。そして最後に促すのは、いまだ「人間」と称されている者たちに「人間」の社会から完全に足を洗うことであった。その為には、「人間」は自らの人物像と主義に関する自己告白を市民射撃協会に提出した上で、同協会に受け入れを請わなければならない。

（二）以上の声明文を読んだボークスは、市民射撃協会への入会を望む。提出された自己告白書によれば、ボークスは先祖代々受け継がれた調整済みの時計として生を授かり、成長して機械装置の体になってしまふ。加えて、話を有利に進めるためにも、自身が授かったもう一つの特長、つまり弁舌の才についても言い及ぶ。シエルムフスキー「クリステイアン・ロイターの小説」シエルムフスキー旅行記（一六九六年）の主人公の末裔の時計職人を弔う際、「古典的な時計職人に対抗して同盟を結んだ新手のロマン派一味から来た説教師」（八七九）が若い時計職人たちを同派に巧みに勧誘しようとするので、ボークスが相手の弔辞を早めに遮る。ボークスは無用な「妄想の産物」（八七八）を一蹴し、実人生に有益な「パンのための学問」（八七九）を重視するが、自身の内に堅実な「市民気質」Bürgerlichkeitのみならず、それと相反する「人間くさや」Menschlichkeit（八八一）があることも打ち明ければならない。

なぜならば、ボークスは自ら肉体上の弱点として自覚する「幾分酩酊気味の耳」（八八〇）故に音楽の魔力から逃れることができなからである。市民射撃協会は時計職人の親方にコンサート会場に向き、そこで自らに生じる出来事について報告するように指示を出す。

（三）ボークスは指示に従い、コンサート・ホールにて自らを襲った「奇妙な発作」（八八三）について報告する。この時計職人の親方は、休憩時に一旦は正気に戻るものの、次々に奏でられるハイドンの交響曲・クラリネット曲・アリア・クラリネットとファゴットのデュエット・ホルン三重奏によつて幻視とも夢とも称すべき酩酊状態に入り、深い苦悩へと陥つていく。音楽による苦悩は、海や船の隠喩が頻出する旅として示され、実際にロイターの小説に基づいて旅の途上のシエルムフスキーが恋人のシャルマン夫人と友人の同胞伯を伴つて現れる。また、クラリネットの音色が牧童クラリントンと恋人クラリネットの悲劇的な物語を導き、フレンチホルンの響きがさまざまな民謡からなる特異な夢物語を紡ぐなど、奇想は走馬燈のように続く。以上の報告に対して市民射撃協会は、ボークスの協会加入の可否を医者への所見に委ね、併せて、ボークス自身に朝刊新聞の付録に自分の肖像を送付する義務を課す。

（四）提出された医学的所見は、当時の医学に対する諷刺に他ならない。調査を委ねられた医師団は、墮罪という大墜落の際に被った脳挫傷をまずはボークスに疑い、予備調査にて自然に反する「極性」Paraitian（八九六）をボークスの内に認め、しかも胆汁質と多血質という気質の異なる二つの顔が頭部に存するという驚くべき事実に行き着く。その上で、医師団がことの真相を見きわめるために開頭手術を執行し、頭蓋骨内を照らすと、壁にぶら下がる数知れぬ時計の他に、先のコンサートで知覚された人物やモティーフにまつわる奇怪なものが次々に現れてくる。医師団は患者の脳の進入可能な箇所と異常をことごとく見つけ出し、後は第四脳室を末調査箇所として残すだけとなると、知識欲にかられたスフェークス博士が「第二のオルフェウス」として「エウリュディケ」である真理を得るべく意を決して暗い深淵へと降りていく。他の医師たちが空気清浄の手段として大量の爆竹と火花を闇の中に投げ込むと、狂乱に陥った胆汁質の者はスフェークス博士を更に深い闇へと引きずり込みながら逃げ出す。この結果、多血質の者は取り残され、ヤヌスは分裂してしまふ。以上の報告を受けて、射撃協会はボークスに関して一方の半身を受け入れ、他方の半身を懸賞金付きの指名手配書を出して追跡する決議を下す。概ね以上のことが伝えられ、『時計職人ボークスの不思議な物語』は幕を閉じる。

三 分裂の諸相

ブレントナーノとゲレスの共作は、ハイデルベルク・ロマン派の最初の諷刺作品として、同派とヨーハン・ハインリヒ・フォス

(一七五一一―一八二六)との間に決定的な敵対関係を生み出していく。^③『時計職人ボックス』は、文学史上の有名な決裂をもたらしたが、テキスト内で様々な結合と分離を内に宿している点も見逃せない。ブレンターノとゲレスの絆は強く、両者の連帯は執筆分担の解明がまだなされぬ程に統一戦線を維持し、主人公の人物像において一つに溶解する。たとえテキストの詩的・幻想的描述がブレンターノに、学術的・写実的描述がゲレスに帰すと推定できるにしても、^④「ボックス」BOGSという名前が「ブレンターノ」BRENTANOと「ゲレス」GÖRESという名前のそれぞれ最初と最後の文字からなる合成語であるという点で、その名は両者の連帯の証に他ならない。但し、医学団が明らかにした事実も看過できない。

調査の経過において、二つの顔の間にあるかなりの不一致が判明しました。一方が苦い火酒を非常に好めば、他方は胡椒入りの酸っぱいものを好む、一方が非常に怒りっぽいようで、その点で胆汁質であれば、他方は子羊のように温和であるだけに、おおよそ多血質であり、一方が猫好きなら他方は犬好き、一方が皮肉っぽければ他方は快活で、両者は絶えず背を向けて嫌味を言うておりました。(八九八)

主人公ボックスという人物像は、一方で名前が示唆するように、表面上は両著者の連帯の証でありながら、他方で胆汁質の顔と多血質の顔の不一致が強調されるように^⑤、実質的には二律背反の体を成す。『時計職人ボックス』の内では、両著者の混淆を成す主人公から体液説に基づく亀裂が明らかになり、最後に胆汁質の者が逃走を企てることで、異質な二者は離散し、ヤヌスの相貌は解体する。このように、『時計職人ボックス』成立の際に生じた結束と離散に先がけて、テキスト内で結合と分裂が生じていたのである。

更にタイトルにおいても、テキスト内での結合と分裂が問題になる。主人公の名が「連帯の証」としての結合体であるならば、作品名は複数の文書に基づく「[った煮] Allotiei」と称してもよいであろう。先に示した表題『時計職人ボックスの不思議な物語』もしくは『時計職人ボックス』は便宜上の略記であり、

長いこと人間的な暮らしを離れていたが、しかし水中と陸上で音楽的苦しみをかかなり受けた後、今となって市民射撃協会への受け入れを願う／時計職人ボックスの不思議な物語／あるいは付録として週刊バーデンに氾濫したコンサート報告／並びにボックス氏に生き写しの肖像画と氏の脳の状態に関する医学的鑑定(八七三)

と本来は表記しなければならぬ。この冗長な表記は、文構造としては「AあるいはB」Erweder A oder Bという二者択一と「並びにCとD」Nebst C und Dという追記とからなる。しかも、「A」はパロディーの対象としてプレントナーの愛読書である上述のロイターの小説を、「B」は一八〇七年三月一〇・一一日付け「マンハイム新聞」に掲載された実際のコンサート案内に依拠しながら当時の音楽をめぐる言説を⁶⁾、それぞれ示唆し、更に追記の「C」は肖像画の送付先となる「教養層のための朝刊新聞」が、「D」は当時の医学が、揶揄の対象であることを明らかにする。このように「時計職人ボックス」は一つのタイトルを有しながらも、それが「こつた煮」であるだけに、総じて統一ではなく、分裂の様相を呈してしまふ。

また、『時計職人ボックス』が有する分裂の諸相のひとつとして、それも最も重要な分裂の相として、「クンスト」Kunstという概念が有するヤヌスの顔は看過できない。前述のとおり、ボックスの堅実な市民的・悟性的側面は射撃協会に受け入れられるが、狂気とみなされる人間的・感性的側面は俗物的な市民社会では居場所を失い、スフェークス博士の追跡にもかかわらず、闇の世界に姿をくらましてしまふ。ボックスにおけるヤヌスの離散は、市民的秩序にもとづく散文的日常と審美的価値が求められる詩的非日常との齟齬であり、市民的生と芸術家的生の対立に他ならない。このような扞格は、時計職人が有する高度な「技術」と音楽家の巧みな演奏による「芸術」とのずれ、つまり「クンスト」が有するヤヌスに基づく。幻覚・陶酔・狂気を培うことで市民的秩序を揺るがす「芸術」、すなわち音楽が、「技術」に支えられた市民的生の対極、つまり対蹠地を形成するだけに、音楽に関心を示し、熱狂し、陶酔する者は、射撃協会の側からすると、巨木に巣くう「たちの悪い鳥と害虫毒虫」であり、いわば対蹠地の住民「アンティポード」Antipodeに他ならない。十九世紀初頭、ドイツ文学においてあまりに特異なヤヌスが出現するとき、時計職人によって実用化される「時の流れ」と、演奏者によって芸術化される「音の流れ」とは、決定的に分流し、一方は市民的生に、他方はその対蹠地に流れた。詰まるどころ、芸術家的生を営む「人間」こそ、「市民」にとつて最も忌まわしきアンティポードであり、駆除の対象だったのである。但し、駆除は決して容易ではない。「第二のオルフェウス」の「バビロン捕囚」、すなわちスフェークス博士の冥府行が示唆するように、アンティポードはすべてを呑み込む闇を内に宿するのである。

深い闇へと誘う「音の流れ」は、市民的秩序を揺るがす諸悪の根源であり、幻覚や狂気を生み出す原因であった。「よく組織された警察」（八九八）としての射撃協会は、音楽に対する過度な陶酔を処罰し、不可解な疾病の原因究明を医師団に委ねる。但し、『時計職人ボックス』は政治権力による排除と医学的権威による究明に導かれるだけではない。声明文、自己告白文、回答、謹告、官僚的覚書、医学的所見、決議書、添え書き、結語などさまざまな公的な言説が対蹠地をめぐる渦巻くゆえに、音楽がもたらす不可解な情動や非言語的な音楽そのものを言語化しようとするテクストの意志が強く働く。その意味で権威的な言説の磁場では、市民的秩序

のみならず言語的秩序からも解き放たれたように見える「音の流れ」も、実はしつかりと「言語的な刻印を受ける」⁷⁾。但し、胆汁質者の逃走が端的に示すように、未知なるものを既知なるものへ言語的に変換する試みは、たとえ風刺的であるにしても、失敗に帰す。ここで重要なことは、音楽的なものが悟性言語の枠には収まらないと結論づけることではなく、政治上の排除も医学上の究明も音楽をめぐる言語的渦の広がりや深まりの中で語られ、闇が闇として残り続けることではないか。このような蹉跌こそ文学における挑戦を新たに促す。「時計職人ボックス」が「音の流れ」をめぐる自らの言語的営為を省察する側面は、見逃すことができない。

Exkurs 闇の系譜

ヨーロッパ、とりわけドイツにおいては、一八〇〇年頃を境に、音楽美学上のパラダイムの転換が生じる。バロックの音楽理論家ヨハン・マッテゾン（一六八一—一七六四）の音楽百科全書『完全なる楽長』（一七三九年）によって啓蒙主義的な音楽教育が確立した後、ドイツで最初の音楽研究家ニコラウス・フォルケル（一七四九—一八一八）が一七七九年以降ゲッティンゲン大学の音楽監督として活躍し、ヴァッケンローダやテイクに実際に音楽を指導する中で、ピタゴラスに基づく神学的・数学的な音楽理論から自然哲学的な音楽理論への移行が着実に進む。音楽の本質についての神学的考察が終焉し、音楽の作用原理の根源として神に代わって自然が指定されると、音楽が人間の心にもたらす非合理的な情動に考察の中心が置かれる。新たな音楽美学のもとでは、音楽は「算術の水たまり」からではなく、「自然の泉」から水を汲み出さなければならぬ。⁸⁾ こうして音楽は、本来は読解不可能な自然を音響的な言語へ翻訳する媒体とみなされると同時に、音楽自体が解きたい謎となっていく。なぜならば「自然の泉」には悟性の力が及びがたいからである。

以上のようなパラダイムの転換に触発されたドイツ文学は、それまで重視してきた造形芸術に代わり、音楽を詩的構想の核に据え始め、特にロマン派において三つの新たな展開を生み出す。(一) まずは音楽をめぐる哲学的考察の深化であった。シェリング、フリードリヒ・シュレーゲル、ノヴァーリスなどの論客が着眼したように⁹⁾、総じて描写対象をもたず、言葉などの外的形式に依拠しない音楽の「無概念性」*Begrifflosigkeit*、詰まるどころ「絶対音楽」*absolute Musik* が問題となる。(二) こうした論述を受けて、後期ロマン派の詩人たちは音楽を扱う散文作品を次々に世に問う。そこで音楽ならびに音楽的創造の探求がなされる中で、音楽はコミュニケーションではなく、絶対的孤独をもたらす媒体へと変質していく。つまり、芸術家的生と市民的生の境界に位置づけられた音楽家は芸術的苦悩の中で深い孤独へと陥っていくのである。こうした展開が近代ドイツ文学において芸術家の創作活動や孤独な運

命を省察する芸術家小説を形成することは言をまたない。(三)以上の新たな動きの他に、些か次元の異なる第三の展開も忘れてはならない。それは、ヘルダーによる単純な歌の理想化であり、詰まるどころ「声の文化」の再評価であった。口承重視の動きは民謡収集として展開するほかに、音楽性を有する民謡調の抒情詩や「語り」と「歌」が一つになったバラードの実作を促した。こうした動きの背後では、世界の理想像を自然に見出そうとする意識が働き、アイヒェンドルフの詩「古い棒」Wünschelruteにおいて「すべての物の内に歌ねむる」¹⁰と端的に示されたように、音楽と一体であった「始原の言語」が求められたのである。

ところで、「時計職人ボックス」は第二の展開において重要な役割を果たす。そもそもドイツ文学における最初の音楽家小説はヴィルヘルム・ハインゼの『ヒルデガルト・フォン・ホーエンタール』(一七九五—九六年)であった。しかしながら、ハインゼの小説が音楽の理論や歴史に関する記述によって占められるのに対して、テイクの一部加筆を含むヴァッケンローダー『芸術を愛する一修道僧の心情の吐露』の最後に収められた「音楽家ヨーゼフ・ベルクリンガーの注目すべき音楽生活」こそ、音楽家の苦悩が初めて本格的に扱われたという理由から、音楽家小説の嚆矢と呼ばれるのにふさわしい。『芸術を愛する一修道僧の心情の吐露』において同時代の芸術モデルをめぐる複数のテキストが多層的な相互連関を形成する中で、ベルクリンガーの物語が「注目すべき音楽生活」たる所以は、主人公の内的苦悩を核に分裂の諸相が示された点にある。同物語は、音楽愛好者としての芸術受容を扱う前半部と作曲家としての芸術創造を扱う後半部とから成り立ち、全体として芸術と実人生の決定的乖離を扱う。ベルクリンガーは幼年時代より音楽に興味を抱き、篤実な医者である父とは異なり、健全な魂を獲得することよりも、歓喜によって天上へと飛翔する魂を求めたのである。その結果、自身の夢想的・詩的な生き方と父の現実的・散文的な生き方、音楽に代表される芸術と医学に代表される学問、彼岸への無限なる憧憬と此岸への実利的適応、これらの対立の狭間で主人公は苦悩するが、結局のところ、聖ツェチーリエへの讃歌を書き、ついに復活祭の時に父の家を離れ、音楽の楽園と思えた宮殿へと向かう。物語後半部では、苦しみを経て音楽家になったベルクリンガーを新たな苦悩が襲う。つまり、ベルクリンガーは幼年時代に自身を心酔させたすべての旋律が実は作曲法という数学的法則に基礎づけられていたことを修行中に知り、悟性によって凡庸な作品を生み出すことに辟易したのである。こうした芸術創造の矛盾を経て音楽家として大成すると、今度は自らの内から生じる芸術的欲求と宮廷が強い外からの世俗的要求との埋めがたい陥穽に苦しむ。ベルクリンガーは初めて自らの内なる欲求にのみ従った自作として復活祭の為の受難曲を作曲し、その演奏を終えて生涯を閉じる。このように描かれた一音楽家の受難は、前半では父の散文的世界から、後半では宮殿の卑俗な世界から永遠に飛び立つ試みの失敗を、詰まるどころ、地上の様々な束縛からの飛翔の頓挫を示す。ベルクリンガーが音楽を契機に魂の翼による天上への飛翔を感じたにもかかわらず、現実には受難の生へと沈み込むとき、物語の語り手は洞察する、「芸術精神は、人間にとって永遠の神秘のまま

であり続け、その深みを探求しようと思うと、眩暈を催す。——しかしまた永遠に、この上ない驚異の対象でもある¹¹⁾と。物語の中で芸術の極みとして描かれている音楽は、世俗的生の対極に置かれる対蹠地として、究め難い謎と化す。また、浮き沈みをもたらす「音の流れ」がときに清流となりときに激流となる「水の流れ」のように描かれていることも、看過してはならない。ペルクリンガーは

なんとという恍惚と驚嘆の念に陥りながら、楽曲を聴いたことか。それは小川のように陽気で朗らかな旋律で始まりながら、次第に気づかれぬまま不可思議に段々と濁るうねりとなつて流れ進み、ついには激しく声高に嗚咽し、あるいは荒々しい岩礁を貫くように恐ろしく轟々と鳴り響いてくる。¹²⁾

水は二つの顔をもつ。「音の流れ」が人間の内奥へと染み込み、心を揺さぶる「水の流れ」と化すとき、水は多血質にも胆汁質にも変容する。そもそもドイツ文学、とりわけ音楽家小説では、中世の神秘主義者や十八世紀の敬虔主義者が行つたように、音楽によって揺り動かされる情動を水の領域からの比喩形象で表すことが多い。¹³⁾ 事実、クライスト『聖ツェチーリエ』（一八一〇年）、E・T・A・ホフマン『楽長ヨハネス・クライスラーの音楽的苦悩』（一八一〇年）、グリルパルツァー『哀れな辻音楽師』（一八四七年）等の音楽もしくは音楽家をめぐる文学上の系譜、いわばドイツ文学中の大河では、浮き沈みを伴う「音の流れ」はヤヌスの顔を持つ「水の流れ」として表象されることが少なくない。

こうした傾向が質量ともに極まるのは、トーマス・マンの『ファウストゥス博士』（一九四七年）においてであろう。ここでは、伝記作者ツァイトブROOMによって語られる作曲家アードリアン・レーヴァーキューンの悲劇的生涯がナチスドイツの崩壊やドイツ精神の破綻そのものと密接に関わり、中世末期と二つの世界大戦とがアレゴリーの時空のもとで繋がる。¹⁴⁾ 『ファウストゥス博士』の主人公が結んだ悪魔との契約は、娼婦による梅毒感染を通じて、主人公に前代未聞の音楽的靈感をもたらす。その最大の成果が『デュラーの木版画による黙示録』と『ファウストゥス博士の嘆き』であり、二つのオラトリオにおいて音楽的創造と病氣とは分かちがたく結び付く。『ドイツとドイツ人』（一九四五年）の中でドイツの本質との関連で「悪魔的領域」と称された音楽は¹⁵⁾、『ファウストゥス博士』では深海の比喩で表現され、アードリアンは水底にもぐる人魚と自分を同一視し、自らの身体を蝕む梅毒がもたらす苦痛をアンデルセン『人魚姫』で描かれるような「ナイフで切られる苦痛」にたとえていた。¹⁶⁾ さらに、主人公の妄想の中では、自らの愛の対象である甥のネポムク少年が自身と人魚との間の子となる。かつてトーマス・マンは、第一次世界大戦時に執筆した『非政治

的人間の考察」(一九一八年)の中で、芸術の中の最高の玉座に音楽をすえ、啓蒙主義的・進歩主義的な政治的「文明」に対して「音楽的資質」を有するドイツの非政治的「文化」を擁護したが、第二次世界大戦時の『ファウストゥス博士』に至ると、事情は著しく異なり、音楽がもたらすディオニュソスの陶醉に悟性の力が及ばない野蠻の極み、つまり「悪魔的領域」を見出したのである。非言語的混沌を文学において言語化の対象とする試み、それが音楽家小説において徹頭徹尾なされたとき、「悪魔的領域」への冥府行が人魚の水底行となり、声を失った人魚が芸術家の絶対的孤独を担ったのは、決して偶然ではない。

以上のとおり、音楽と水の結びつきは音楽家小説において顕著であり、天上的であれ、悪魔的であれ、「音の流れ」は「水の流れ」として我々の内奥へと染み込む。非固定的であり非言語的である音楽が、他の芸術と比べると、視覚や触覚によって確認できないもの、言語によって把握できないものを扱うだけに、音楽をめぐる文学的記述は水・火・空気などの形をなさない元素と密接に対応する。但し、ガストン・バシユールによれば、他の元素以上に「完全な詩的現実」である水は、しばしば神話的形式を用いながら我々の中に深い感情を蘇らせ、ポエジーとして結晶化するのであった。^⑩ そもそも、通常の市民的生がもたらす合理的思考が明確に記述されるのに対して、芸術家の生がもたらす美的思考は明確に区別された概念では記述されえず、ある種の「流れ」の中で浮き沈みを繰り返す。総じて芸術家小説は、感情と悟性、非合理と合理、自然と非自然、魔術と科学との間に引かれた境界をめぐる物語であり、中でも音楽家小説は「水の流れ」を伴う越境を扱うことが多い。ベルクリンガーの越境は音楽の翼に乗った内奥への流れであり、アドリアンの場合は「悪魔的領域」への水底行であった。

四 奇妙な発作

「水の流れ」を伴う越境は、音楽家小説の系譜において、「時計職人ボックス」とともに本格的に始まる。ボックスの「謹告」は、自身が苦しみながらも音楽がもたらす陶醉から距離を取った結果を射撃協会に報告するために行われたが、しかしながら、試みが不首尾に終わった結果を皮肉にも露呈してしまう。問題は、コンサートの始まりとともにボックスを襲った「奇妙な発作」であった。

心臓は鼓動し、すべての脈は打ち、私の体全体が動いている懐中時計よりギシギシと音を立て、楽士たちが音を合わせ、照明はキラキラと輝き、群衆がザワザワとざわめき、私の近くからは人氣が無くなりました。私は発電機の充電管と見なされたのです。ホールは私とともに回転し、あらゆる楽器から音の嵐が起りました。私は目を閉じ、膝を合わせ、両手を上着のポケットに入

れ、時計を握っていたのです。さらば世界！ハイドンの交響曲の嵐が私の薄い髪の毛の間に入ってきて、私の脳はそのすべての能力を伴って耳から抜け出て、風によって膨らんだ二枚の帆のように分かれ、風は私を天と地、水と火の間をくぐらせて何度か岩に投げつけたのです。ああ、私の時計よ！おお！おお！浸水、浸水だ、私たちは沈んで行く！水が四方八方から入り込み、帆が裂け、耳を通して音楽の渦が流れ、蒸留が十回なされた強い酒の味がまさにし、水かさが増しに増し、頭を満たし、世界が沈み、目から炎が燃え上がり、私は泣きました。私は海の底におり、人々は皆魚に、私自身はニシンの一種になっており、私は繰り返し自分を見たのです。(八八三以下)

堅実な時計職人の親方は、「ハイドンの交響曲の嵐」*der Sturm einer Haidnischen Symphonie* に曝されるやいなや、別れの言葉を発しながら市民的日常から離れ、「音の流れ」が作り出す非日常の世界に水没していく。交響曲の父と称されたハイドン(Haydn、一七三二—一八〇九)の音楽が当時の音楽様式を代表する規範であったことは言をまたない。重要なことは、言語化し難い謎としての音楽やその作用がもたらす情動を言語化する試みがなされていること、それも先行するテクストからの聖書的、異教的(Heddisch)、文学的表象の連なりという「ごった煮」によって墮罪のイメージが喚起されていることである。曲の高まりはクジラが行う尾ひれの一打ちとなつて、旧約聖書のヨナを出現させるが、ヨナが歌う神への讃歌にもかかわらず、ボークスは古代アッシリア帝国の首都ニネヴェへと放り出され、罪の世界へと堕ちていく。会場を「ハイデルベルクの大樽」と化する曲の静まりは、ニネヴェを沈み込ませ、結局のところすべてを焼き落としてしまう。すると牧童クラリンを誘惑する水の女が登場する。フルートが鳴り出すと、

流れにのつて愛らしいほっそりとしたセイレンが泳いできて、牧童に近づき、トゥーレの杯から飲み物を差し出しました。すばらしく美しい頭を揺り動かしては振り返ると、静かに目を大きくしながらぼんやりと眺めては、牧童をじっと見つめ、相手に歌い語ったのです。すると牧童の心には愛しい人の呼び声を聞いたときのような憧れが高まり、波はざわざわと音を立て、ふくれあがり、牧童のはだしを濡らしました。女は男に歌い語りました。すると男の身は危うくなりました。男はなけば引かれ、なけば沈み、その姿はもはや無かったのです。(八八四以下)

この引用箇所では、ギリシア神話のセイレンがゲーテのバラード「トゥーレの王」と「漁夫」を踏まえて現れ、誘惑の歌で陸の男を水底へと誘う。このパロディーは、やはり「ごった煮」と称すべきシュールレアリスム的な心象風景の中でも、ひとしきり際立つ。

「ハイドンの交響曲」の後の曲目でもセイレンが繰り返し現れる中、ボークスはいわば「音の流れ」にのって彷徨う。「第二のオデュッセウス」であろう。そうした冒険者の脳内で闇に陥るのが、「第二のオルフェウス」スフェークス博士であった。ボークスがオデュッセウスと同様に弁舌の才を有することも忘れてはならない。

そもそも『時計職人ボークス』におけるパロディーは総じて成立史的、文学史的、テクスト内在的の三つの相から成り立つ。擲揄の対象は、前述のとおり、第一にハイデルベルク・ロマン派に敵対した勢力に向けられ、主に「教養層のための朝刊新聞」があらさまに茶化される。また、聖書を含めた先行する文学テクストがパロディーの対象となることも多い。こうした第二のパロディーとして用いられた言説を再びパロディーの対象としてしまう第三のパロディーもある。特に、ボークスの脳に関する医学上の所見はボークスが提出した「謹告」を踏まえた自己言及的パロディーから成り立つ。例えば、牧童クラリネットと恋人クラリネットの悲劇的な物語は両者の子供じみた諍いに貶められ、また、美しいセイレンは静脈網で死んだままぶら下がっており、さらにシエルムフスキーの声も轟く。

東方の三博士来訪の夕べということで、下男「クラリネット」が煤雑巾でまかない女「クラリネット」を黒くしてしまいましたが、するとこのことでまかない女は相手に対して腹を立て、黒く塗る者とひどい罵り合いの応酬になってしまったのです。その瞬間に私たちは普通アーンヌスと呼ばれている第三脳室の入り口の前に鈴つき櫛が近づいてくるのを見ました。〔中略〕御一行の旅の行き先と目的をさらに尋ねられると、「ええいままよ、私たちはシルヴィウス氏の有名な水路を取り急ぎ視察し、シャルマン夫人の為に生命の木から愛のリング数個を摘み取るつもりです」という答えでした。(九〇二—九〇三)

旅の目的を告げるシエルムフスキーの言葉は、ロイターの小説の直接的なパロディーであると同時に、同小説に対するパロディーに対する更なるパロディーでもある。十六世紀にパリの解剖学者シルヴィウスが脳内に発見した「水路」の通過、それが音楽的情動を医学的に解明しようとする近代科学に対する諷刺となり、しかも、「愛のリング」へと向かう旅、それが墮罪のイメージを再び喚起するだけに、シエルムフスキーの旅の目的は『時計職人ボークス』の核心を衝く。シエルムフスキーの旅の行き先はボジツリポ、つまりナポリの丘陵地帯であった。行き先は第三脳室という医学的な脳内空間であるばかりではない。一四九五年にナポリで梅毒が発病して以来、ヨーロッパ全土に広まった疫病をフランス人が「ナポリ病」と称したこともからも、ナポリは墮罪空間の隠喩に他ならない。「音の流れ」による陶酔が「水の流れ」に誘われた墮罪として表象されるだけに、シエルムフスキーの言葉は言語化し難い「奇

妙な発作」の自己言及的な言語化である。

五 水の女

ブレントナーはゲレスの協力のもとで『時計職人ボックス』で音楽ならびに音楽がもたらす情動を諷刺的に追求し、アンティポデーの闇へと流れる「水」を作品の核に据えたのである。¹⁹ パロディーの対象となったゲーテの詩「漁夫」は、誘惑のバラードであると同時に、復讐のバラードでもあった。¹⁹ 女が誘惑するのはひとりの漁夫、水の世界の平穩を乱す攪乱者である。陸の男に対する水の女の復讐は、「歌い語る」そして「語り歌う」こと、つまりバラードの中の「バラード」によって果たす。そうした中、ゲーテの「漁夫」がバラードの中のバラードによってセイレンの伝統を復活させたことの意味は大きい。「ことはもう一度歌にならなければならぬ」と言われる散文の時代において、ことばと音楽の不可分の関係が新たに求められたのである。バラード「漁夫」における音楽がもつ非合理的作用の復活、ホメロスの時代にあつた音楽の圧倒的な力の魅りは、密度が高くそして力強い。ゲーテの漁夫が聞いた歌は、ボードレルの『人工樂園』（一八六〇年）によれば²⁰、我々の外からではなく、我々の内奥から響いてくるのであり、ユングによれば²¹、水と無意識の根源的な連関を明らかにするのであつた。つまり、ゲーテのバラード「漁夫」は太古の歌の近代的魅りを志向しながら、「水の深さ」が「心の深さ」となる現代的な「他者」経験の問題へと連なっていくのである。

以上のような力強さと深まりはパロディーの対象となるところごとく失われるが、それ以前にそもそも『時計職人ボックス』のセイレンは、ゲーテの新しさよりも、ヴァーラントの古さを多分に併せ持つ。ここでの新旧の分水界は前近代と近代の境と言つても良いかもしくない。ドイツ啓蒙主義期における官能的・ロココ的文学の代表者マルティン・ヴァーラント（一七三三—一八一三）が上梓した創作メールヒェン『王子ビリビンカー物語』（一七六四年）では²²、ニンフやオンディーネやウンディーネなどの「水の女」が繰り返し現れ、ビリビンカーとロココ的な恋のやり取りをする場面が少なくない。ここでは、オデュッセウスとセイレンの遭遇がもたらした峻烈な神話的対峙が影をひそめ²³、その代わり、恋の茶番が前面に出てくる。例えば、美しい女性を見ると自らの弁舌の才を駆使してすぐに口説きにかかる軽佻浮薄なビリビンカーを一人の「水の女」が以下のように叱責する。

「ビリビンカー王子」とオンディーネは答えた。「あなたには修辭学のひどい先生がいたのですね。（中略）あなたの習い性となつたこのような裝飾過多の言葉でしたら、乳搾り娘の心を動かすには、ひよっとすると役立つかもしれませぬ。しかし、私たち

を同じやり方で扱ってはならないと、しかと肝に銘じておくのです。私のようにアペロエスを長年研究しているような女性は、詩歌の小花によって得られるものではありません。私たちの心の琴線に触れたいと思うなら、私たちを納得させることができなくてはなりません。真実の力こそ、私たちを余儀なく没頭させてしまえる唯一つのものなのです。」〔強調は原著者〕²⁴

十二世紀に実在したアリストテレス哲学の注釈者を信奉する「水の女」に対して、王子も負けてはいない。ピリピンカーは、十七世紀に自然の四精霊を探索したガバリス伯爵の証言に基づいてオンディーネの魅力が最も美しい人間の女性のそれを上まわることを知っていたので、相手が「たとえ漸層法と呼ばれる修辞法の厳格な遵守者」〔強調は原著者〕²⁵であつても、ちょうど夜になったことを巧みに利用し、またしても相手と一夜を共に過ごすのであつた。上記の引用は、『王子ピリピンカー物語』というテクストが有する最も自己省察的な叙述であろう。というのも、同メルヒエンで恋の駆け引きが繰り返され描かれる中で、この場面だけが恋の言説の背後にある修辞学の影響を示唆しているからである。ヴィーラントにおいては、男女の没個性的なやり取りが展開するゆえに、『王子ピリピンカー物語』に頻出する「水の女」はいずれも修辞学的な言説の表層を泳ぎ、内面描写の深層に潜り込まない。²⁶ ロココ的な「水の女」は、「陸の男」と峻烈に対峙することもなく、相手の心の琴線に触れることもなく、それだけに苦痛と魅惑を伴う戦慄をもたらすこともない。やはりゲーテの「漁夫」において初めて、歌声がもたらす「音の流れ」は神秘に満ちた「水の流れ」となり、流れは暗い水底、人間の内奥、見方によっては、無意識へと向かい始める。こうした新たな展開を受けて、認識できぬ未知なる「他者」や悟性の光が届かぬ「異界」は外ばかりではなく内にも存在し、「自己」の中にこそ真の「他者」が宿るといふ逆転の構図も生じるに至り、ロマン派における「水の女」は「水の深さ」が「心の深さ」となる複雑な「他者」経験の表象となつていく。²⁷

ドイツ文学に新たな「他者」表象を促したのは、十八世紀から十九世紀にかけて生じた音楽美学上のパラダイム転換であり、その結果はロマン派が抱いた「絶対音楽」の理念であつた。以上の展開を背景にしながら、「水」はあらゆる拘束からの解放を目指すポエジー言語を生みだし²⁸、バシユラルルに依拠して言えば、物質的想像力を喚起する元素となり、併せて「水の女」は、ホメロス『オデュッセイア』に描かれたセイレンの後裔として、死と表裏一体の恍惚感を「陸の男」にもたらす誘惑の歌をうたいだす。²⁹ 以上のような「水の詩学」と「水の女の詩学」を踏まえ、『時計職人ボックス』が問題にする審美的な「音の流れ」に、すなわち「自然の泉」から湧き出たはずの「水の流れ」に聴き耳を立てたとき、聞こえてきたのは、一方で時計の機械的な響きであり、他方で「奇妙な発作」を引き起こす曲目、とりわけセイレンのパラードであつた。『時計職人ボックス』がゲーテ「漁夫」を取り込むとき、ロココ的・修辞学的言説による「こつた煮」が炊きあがるだけに、取り込みはいわば羊頭狗肉となつてしまう。「水の女」は相手を陶醉させ

る誘惑の歌を「歌い語った」にもかかわらず、実際には内面描写の深層に潜り込まず、修辭学的な言説の表層を泳ぎ回るに留まったのである。もつとも、音楽が市民的秩序を脅かす対蹠地となる『時計職人ボークス』では、別様の潜り込みがあったことも見逃せない。それは、「音の流れ」にのつて彷徨う「第二のオデュッセウス」の脳内でさいはての闘へと下る「第二のオルフェウス」の冥府行であった。但し、前者が時計職人であり、後者が医者であるだけに、それはあまりにも諧謔的かつ風刺的な冥府行だったのである。

「水の女」の文学的系譜は、概ね文学一般にもあてはまることだが、悟性の光が届かぬ「他者」や「異界」を「自己」の言語に取り込み、未知なるものを既知なるものに変換しようとすることで、物語という体裁をなしていく。もつともこうした言語化によってすべてが表現可能とはならず、むしろ言語外経験を言語化する際の矛盾が露わになることも少なくない。文学とは、言語体系の編み目をくぐり抜ける「他者」を言語的に捉えようとする弛まぬ挑戦に他ならない。このような言語による挑戦は見方によっては「他者」の周辺をめぐる「堂々めぐり」の観をなす。しかし、内実は螺旋状、もしくはそれ以上に複雑な展開をとげ、「自己」と「他者」の境界において新しいポエジーが立ち上がってこることも少なくない。

新しい芸術や文学の活動を解さない「俗物」を揶揄する目的で書かれた『時計職人ボークス』では、その目的を果たすために、音楽は市民的秩序を脅かす対蹠地として描かれた。その結果、「音楽の国」ドイツにおいて、言語ならざる「音楽」ならびにその受容を言語化しようとする文学上の挑戦が本格化する。先行するベルクリンガーと同様に、ボークスも市民的生と芸術家的生の境界に立つ。但し、前者が「音楽の世紀」に相応しい苦悩する音楽家の顔を持ったのに対して、後者は「分裂の世紀」に相応しいヤヌスの相貌をいだく。この相貌こそ文学の新たな展開を促す。『時計職人ボークス』に関する当初の目的は、文学史上の一エピソードにすぎない。「俗物」に対する揶揄は文学史上の問題であり、対蹠地ならびにその住民を言語的に捉えようとする、そうした挑戦こそが文学の問題と言えよう。それらの対象は言語の光が届かぬ闇のままである。しかし、「堂々めぐり」は、「水の女」に誘われながら、音楽ならびに音楽家をめぐる文学テクストを次々に生み出す。対蹠地もアンティポードも、闇であると同時に、新しいポエジーが湧き出る泉に他ならないのである。

注

本論は、平成一八一二〇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。プレントナーからの引用は Clemens Brentano: Werke. Hrsg.

von Friedrich Kemp. 2.: durchgesehene Auflage. Bd.2. München 1973. に拠る。以下、同書からの引用は本文中に括弧内に頁数を示す。

- (1) Novalis: Schriften. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Bd.3. Stuttgart 1968, S.284.
- (2) ルードルフ・カスナー『十九世紀 表現と大まら』、小松原千里訳、未知谷、二〇〇一年、一七一九、六二頁。
- (3) ブレンターノは一八〇四年八月にハイデルベルクに移住、一八〇五年五月にアヒム・フォン・アルニムと共に『少年の魔法の角笛』第一巻を刊行、そして一八〇六年の冬学期から四学期間ハイデルベルク大学の教壇に立ったゲレスと親交を結ぶ。詩的精神の人間と「俗物」Philisterという二つの階層が人間にはあり、芸術家的生と市民的生とは一致を見出せないという点で、ブレンターノはゲレスと考えを分かち合う。この間、著名な古典文献学者であり、合理主義とプロテスタントイイズムを信奉する後期啓蒙主義者のフォスは、一八〇五年にイエーナからハイデルベルクに移住して来きたが、当初、ブレンターノとは良好な関係を築く。一八〇六年七月頃から両者の関係は徐々に悪化するものの、『時計職人ボックス』が出るまでは表だいた対立には至らない。しかし、件の書が出ると、フォスは時計職人の人物像に自身への揶揄があると思いこみ、その後、著者たちの作品群に次第に不信感を強め、一八〇八年一月の「教養層のための朝刊新聞」にて初めて公にハイデルベルク・ロマン派に攻撃的立場をとり、同年一月の同紙にて『少年の魔法の角笛』を酷評、双方は決定的な決裂に及ぶ。その結果、論敵の攻撃を受けて、ブレンターノ、ゲレス、アルニムはハイデルベルクを離散、同地のロマン派は解体する。このように『時計職人ボックス』の成立は、ハイデルベルクの教養層に大きな亀裂を生みだし、俗物市民に対するいわずば前線部隊の結束を促しながらも、最終的に部隊の離散をもたらすのであった。Vgl. Armin Schleicher: Urmacher und Zifferfeinde. In: Clemens Brentano und Joseph Görres: Entweder wunderbare Geschichte von BOGS dem Urmacher, wie er zwar das menschliche Leben längst verlassen, nun aber doch, nach vielen musikalischen Leiden zu Wasser und zu Lande, in die bürgerliche Schutzengesellschaft aufgenommen zu werden Hoffnung hat, oder die über die Ufer der badischen Woehenschrift als Beilage aufgetretene KONZERT-ANZEIGE. Nebst des Herrn BOGS wohlgetroffenem Bildnisse und einem medizinischen Gutachten über dessen Gehirnzustand. Heidelberg 2006, S.59-97.
- (4) Ebd., S.93.
- (5) 胆汁質がブレンターノに、多血質がゲレスに対応するという見解がある。Armin Schleicher, a.a.O., S.90; Christine Lubkoll: Mythos Musik: poetische Entwurfendes Musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg im Breisgau 1995, S.185f.

- (6) Armin Schlechter, a.a.O., S.72ff.
- (7) Lubkoll, a.a.O., S.196f.
- (8) Lubkoll, a.a.O., S.36.
- (9) Chung-Sun Kwon: Studie zur Idee des Gesamtkunstwerks in der Frühromantik. Zur Utopie einer Musikanschauung von Wackenroder bis Schopenhauer. Frankfurt am Main 2003, S.66ff.
- (10) Joseph von Eichendorff: Werke in sechs Bänden. Hrg. von Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach und Hartwig Schulz. Frankfurt am Main 1987, Bd.1, S.328.
- (11) W. H. Wackenroder und Ludwig Tieck: Herzenserregungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Stuttgart (Reclams Universal-Bibliothek Nr.7860) 1997, S.123.
- (12) Ebd., S.108.
- (13) John F. Fetzer: „Auf dem Flügel des Gesanges“: Die musikalische Odyssee von Berglinger, BOGS und Kreisler als romantische Variation der literarischen Reise-Fiktion. In: Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Hrg. von Steven Paul Scher. Berlin 1984, S.264.
- (14) 拙著『黙示録を夢みる』と『トーマス・マンとブレグリー』（鳥影社、二〇〇一年）、一九二頁以下参照。
- (15) Thomas Mann: Deutschland und die Deutschen. In: ders.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt am Main. 1990, Bd.11, S.1131f.
- (16) Thomas Mann: Doktor Faustus. In: a. a. O., Bd.6, S.457f. u. S.663.
- (17) ガストン・パシュラール『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、特に三一頁、一九七頁。
- (18) そもそもブレントノーは、詩「ローレライ」（一八〇二年）において、ライン川沿いに立つ巨岩にまつわる断片的「口承」mündliche Überlieferungを魔性の女の歌声をめぐる「書承」schriftliche Überlieferungへと変えることで、古からの言い伝えを装う近代文学の産物、いわゆる「ローレライ伝説」を初めて捏造していた。但し、ブレントノーのローレライは、自らの美しい目や肢体のみで男を誘惑する歌わない「妖女」Zauberinとして、視覚的誘惑のみを行い、聴覚に訴える誘惑手段を用いない。これに対して『時計職人ボックス』のセイレンは、「見事に美しい頭を揺り動かしては振り返ると、静かに目

- を大きくしながらぼんやりと眺めては、牧童をじっと見つめ、相手に歌い語ったのです」とあるように、「ローレライ」とは異なり、バラードを歌い語るような「水の女」であり、同時に、「ローレライ」と同様に、相手をまなざして誘惑する「水の女」でもあり、帰るところ、複合的誘惑を行使する新しい「水の女」になっている。拙著「メールヒエンのパロディー——「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〇五二号、二〇〇七年、二六一—四一頁)参照。
- (19) 拙論「トボス「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ドイツ文学・語学論集』、二〇〇三年、三五—五八頁)参照。
- (20) ボードレル『ボードレル全集V』、阿部良雄訳、筑摩書房、一九八九年、二五頁。
- (21) C. Jung: Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Hrsg. von Lilly Jung-Merker u. Elisabeth Rüt. Ofen u. Freiburg im Breisgau 1985, bsd. S.34.
- (22) ヴィーラントは、セルバンテス『ドン・キホーテ』とフランス啓蒙主義期の妖精物語を範とする最初の小説『妄想に対する自然の勝利、すなわちロザルヴァのドン・シルヴィオの冒険』(一七六四年)において、新しいジャンルの誕生を促す。ドン・キホーテが戦いに敗れ故郷に戻ることで夢から覚めるのに対して、ドン・シルヴィオの場合、妄想の原因も妄想を克服する契機もともに妖精物語であるだけに、本作品の核心は、作者によってロマンから独立したメールヒエンとしても扱われた第六章「王子ピリビンカー物語」にこそあり、同物語において創作メールヒエンがヨーロッパ文学において初めて本格的に立ち上がる。 Vgl. Volker Klotz: Das Europäische Kunstmärchen. München 2002, S.94ff.
- (23) 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」第二二号、二〇〇七年、三三—五七頁)参照。
- (24) Chr. M. Wieland: Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva. In: ders.: Gesammelte Schriften, 21 Bde. Hrsg. von Sven-Aage Jørgensen. Stuttgart (Reclams Universal-Bibliothek Nr.18163) 2001, Bd.2, S.363.
- (25) Ebd., S.364.
- (26) 『アーガトン物語』(一七六六—一七六七、一七七三、一七九八年)に至ると、こうしたロココ的展開はヴィーラントによってかなり自覚的に描かれ、事実、第五卷第五章では、美しい主人公アーガトンを前にして「ミューズとセイレンが歌合戦を行い、「感情にもとづく愛」と「単なる欲望にもとづく愛」のいずれが勝れているかを争う。ひとの心に深く訴えかけるこ

とのないセイレンの歌は、真の愛をめぐる苦痛と貞節と喜びを高らかに歌い上げる美女ダナエの歌声に屈してしまうのであった。Vgl. Christoph Martin Wieland: *Geschichte des Agathon*. In: ders.: *Werke in zwölf Bänden*. Bd. 3. Hrsg. von Klaus Manger. Frankfurt am Main 1999, S. 148ff.

(27) Vgl. Monika Schmitz-Emans: *Seetelen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde*. Würzburg 2003.

(28) ポエジーを「流動的」flüssigと洞察したノヴァーリス、「生と死の、夢と覚醒の流動体 (Flüßum) が、一瞬、被造物へ流れ込む」感覚を契機とする新たなポエジー言語の模索を描いたホーフマンスタールなど、水の物質性とポエジー言語の特殊性との間にある種の根源的連続性を看取した者は少なくない。拙論「1811年の「翻訳」論——フケー『ウンディーネ』とクライスト『水の男とセイレン』——」（日本独文学会「ドイツ文学」第一三八号、二〇〇九年、一八八—二〇三頁）参照。

(29) 前掲の拙論「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——」参照。

zum ersten Mal scherzhaft, die unsagbare Musik und ihre Rezeption erzählbar zu machen, wobei sich aus der Finsternis des Antipoden nicht das Gesicht eines leidenden Künstlers, sondern der Januskopf eines gespaltenen Jahrhunderts zeigt.

Gesellschaft zurückbleibt. Wie der lange Titel anzeigt, besteht die Zusammenarbeit aus vier größeren Texten, dem Aufruf der bürgerlichen Schützengesellschaft, den Selbstbekenntnissen von BOGS dem Uhrmachermeister, seinem Konzertbericht sowie dem medizinischen Gutachten über seinen Gehirnzustand. Es handelt sich bei dem satirischen Allerlei nicht um ein System der Einheit, sondern um eines der Spaltung, weil es über eine doppelgesichtige Gesamtstruktur verfügt. Nichts stellt die Diskrepanz zwischen dem introvertierten Kunst- und dem extrovertierten Lebensgefühl so gut und satirisch dar wie die BOGS-Erzählung. Es geht um ein nach innen gerichtetes Musikerlebnis, das im Gehirn des Uhrmachers einen für die bürgerliche Ordnung ziemlich gefährlichen Choleriker heranbildet. Das musikalische Künstlertum zeigt sich in der Erzählung als „jene lose[n] Vögel, Zifferfeide und Ungeziefere“, die die bürgerliche Schützengesellschaft abschießen soll. Es handelt sich also bei dem cholерischen Musik-Schwärmer um einen Antipode, der dem sanguinischen Bürger gegenübersteht und an einem dem nüchternen Philistertum entgegengesetzten Punkt wohnt.

Die BOGS-Erzählung schwimmt mit dem Strom der Poetik von Wasser sowie Wasserfrauen. Das Konzert setzt mit dem „Sturm einer Haidnischen Symphonie“ ein, der aus biblischem, heidnischem und literarischem Allerlei besteht. Die Musik wirkt ohne weiteres auf den Uhrmacher wie ein Halluzinogen und führt ihn in die phantastischen Wassertiefen. Dort reicht ihm eine Sirene „einen Trunk aus dem Becher von Thule [...]“, sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm, da wars um ihn geschehn, halb zog sie ihn, halb sank er hin, und ward nicht mehr gesehn“. Was „der Fischer“ von Goethe hört, ertönt, wie Baudelaire und C. G. Jung meinen, aus den Abgründen seines eigenen Inneren her, und die „Ballade“ eines „feuchte[n], Weib[es]“ sinkt in die Tiefen seines Gemütes zurück. Wie Monika Schmitz-Emans bemerkt, handelt es sich dabei um eine komplexe Erfahrung, die das neuzeitliche Ich nicht nur mit der Fremde der äußeren Wirklichkeit, sondern auch mit den fremden Seelentiefen macht. Brentanos und Görres Erzählung, die die musikalische Odyssee von BOGS darstellt, erbt nicht nur von Goethe die Wasserfrau-Poetik, sondern auch von Wieland das literarische Rokoko, so dass die Sirene nur auf den Wellen der rhetorischen Allerlei-Diskurse treibt und nicht zu Herzen dringt. Zum Kern der literarischen Parodie stößt es vor, dass ein Arzt als „ein anderer Orpheus“ in die Finsternis des Gehirns von dem Uhrmacher oder einem sogenannten Odysseus hinabsteigt, obwohl die parodistische „Ballade“ nicht in die Tiefen des menschlichen Gemütes sinkt.

Das literarische Erzählen richtet sich gern auf etwas, das absolut fremd, das unsagbar oder unerkennbar ist, und versucht, es bekannt und erzählbar zu machen, wobei es freilich nicht immer verständlicher wird. Für die Poesie bedeutet es eine Herausforderung, dieses Fremde in der Sprache einzufangen, obwohl es auch oft unentziffert bleibt und sie sich nicht selten um das Rätsel herum nur in einem bestimmten Kreis bewegt. Aber diese literarische Kreisbewegung entfaltet sich schraubenförmig und noch komplexer, so dass an der Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden eine neue Poesie entsteht. Brentano und Görres versuchten im Musikreich Deutschland

Die Finsternis eines Antipoden

—Brentanos „Wunderbare Geschichte von BOGS dem Uhrmacher“—

Yasumasa OGURO

Im 19. Jahrhundert entwickelte die deutsche Musik allmählich zwei Gesichter, indem man einerseits darin eine gesellige Zerstreuung suchte und sie andererseits tendenziell wie Schopenhauer, Kierkegaard und Nietzsche zur Metaphysik zählte. Diesen Januskopf hat die deutsche Literatur unter dem Einfluss des musikästhetischen Paradigmenwechsels um 1800 poetisch entworfen, indem sie leidende oder verzweifelnde Musikerfiguren in der Diskrepanz zwischen künstlerischem und bürgerlichem Leben dargestellt hat. Die Tonkunst muss, nach Johann Mattheson, nicht aus den Pfützen der Arithmetik, sondern aus dem Brunnen der Natur ihr Wasser schöpfen. Es geht um das Leiden des Künstlers, wobei die Poesie mit der absoluten Musik zu identifizieren und für flüssig zu halten ist. Die Wassermetaphorik wurde vor allem in der deutschen Romantik gern verwendet, weil die Musik wie eine rätselhafte Flüssigkeit beruhigend oder anregend auf die Menschenseele wirkt. Die ursprüngliche Zaubermacht der Musik und ihre wiederbelebende Wirkung zeigen sich dort, wo die Sirenen beginnen über die betörenden Stimmen als Mittel der Verlockung zu verfügen. In der deutschen Romantik stehen die Wasserfrauen oft selbstreflexiv für die treibende Kraft im literarischen Schaffen, so dass sich dort gern Dichter und Schriftsteller ihrer betörenden Stimme oder der musikalischen Poesie oder der Musik als solcher aussetzen.

Um die Auffassung des Musikalischen als Medium der unlesbaren Natur in den deutschen Künstlerromanen geht es höchst parodistisch in einem Gemeinschaftswerk von Brentano und Görres: „Entweder wunderbare Geschichte von BOGS dem Uhrmacher, wie er zwar das menschliche Leben längst verlassen, nun aber doch, nach vielen musikalischen Leiden zu Wasser und zu Lande, in die bürgerliche Schützengesellschaft aufgenommen zu werden Hoffnung hat, oder die über die Ufer der badischen Wochenschrift als Beilage aufgetretene KONZERT-ANZEIGE. Nach der Herren BOGS wohlgetroffenem Bildnisse und einem medizinischen Gutachten über dessen Gehirnzustand“. Die Philistersatire von 1807 hat den Konflikt zwischen den Protagonisten der Heidelberger Romantik auf der einen sowie Johann Heinrich Voß und das „Morgenblatt für gebildete Stände“ auf der anderen Seite so heftig eskalieren lassen, dass jene nach und nach Heidelberg verlassen mussten. Die literarische Zusammenarbeit zur Frontstellung gegen das bürgerliche Philistertum hat einen Konflikt zwischen den beiden Angesichten hinter sich. Als Hauptfigur ist zwar BOGS, dessen Name die Solidarität von BRENTANO und GÖRRES markiert, zu nennen, dieser verfügt aber über einen Januskopf, ist cholerisch sowie sanguinisch und verliert schließlich diese Doppelgesichtigkeit, wenn der Choleriker entweicht und der Sanguiniker in der bürgerlichen