九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

ゲーテ『ファウスト』における「最高の美」：『色彩論』が照らし出す「曇り」としてのヘレナ

平松，智久
九州大学大学院

https://doi.org/10.15017/21887

出版情報：九州ドイツ文学. 24, pp.19-52, 2010-10-08. 九州大学独文学会
バージョン：
権利関係：

KYUSHU UNIVERSITY

ゲーテ『ファウスト』における「最高の美」

──『色彩論』が照らし出す「曇り」としてのヘレナ──

平　松　智　久

序

本論考は、「最高の美」をめぐって、ゲーテの『ファウスト』[1]における美の諸相を考察する。しかし、美とは何かを定義づけようとするわけでは決してない。本論考が着目するのは、古代ギリシア絶世の美女として作中に登場するヘレナである。『第二部』第三幕のヘレナの場は、ゲーテ自身が、「主要な仕事」（WA Ⅲ13, 106）の「全体」を見渡すことができる「頂点」Gipfel（MA8.1, 817）と認めた。それ故、『第二部』におけるヘレナの存在を問うことは、畢竟するに、作品全体の本質を問うことであり、作品解釈における論者の立ち位置を明確化することにほかならない。本論考は、ゲーテが「最高の美」と称したヘレナを、一貫して、彼が『色彩論』で叙述した「曇り」の現象と捉え、彼の自然観とのかかわりにおいて作品解釈を試みるものである。

初めに、『ファウスト』においてヘレナの存在が問題となる所以を、順を追って述べておきたい。

ヘレナがファウスト文学作品群の中で最初に登場したのは、実在の博士ヨハンないしゲオルク・ファウスト（1480-1540?）をモデルにし、悪魔メフォストフィレスとの契約による自由な欲望の享受とその代償として彼の悲惨な最期を描いた民衆本『実伝ファウスト博士』（1587）である。ただし彼女は、博士の夜の不満を解消させるための情婦であり、しかも霊が化けた偽物であった。[2] さらにその後も民衆本の伝統を引き継いだ数多のファウスト文学作品群で、ギリシア古典期における絶世の美女は世俗化され、貶められて描かれてきた。それに対してゲーテはヘレナをいかに「救助」（V. 6557）しえたか。[3] 確かにゲーテも民衆本以来の伝統を受け、『第二部』第一幕でメフィストーフェレスに「悪魔の情婦（Teufels-Liebchen）もまんざら捨てたものではないが」（V. 6201）と言わせている。しかしその直後に続く言葉は、ゲーテのヘレナが民衆本以来の伝統とは正反対の存在であることを宣言する。「それをまさかギリシアきっての女主人公（Heroinen）に仕立て上げるわけにはいきません」（V. 6202）。ゲーテは『ポリグノットの絵画』（1804）「ヘレナ賛美について」の項で彼女を「最高の美の象徴」das Sinnbild der höchsten Schönheit（WA I 48, 107）と呼んだが、その姿勢は『ファウスト』にも一貫しているのである。

それ故、「男の中の男、女の中の女という理想の姿（Musterbild）を / はっきりとした形姿で目にしたい」（V. 6185f.）という皇帝の所望は、同時に、「最高の美」を直視したいというファウスト自身の希望にも重なる。だからこそ、時も場所も超えた理想を現実化する

ためにファウストは、自らの生の危険を顧みず、敢えて「母たちの領域」(V. 6264)という根源に向かうのである。彼は確かに、第一幕「騎士の間」で無事に「母たちの領域」から帰還することができた。しかし彼が「魔術的手順」(V. 6301)を踏んで召喚したヘレナとパリスの姿は、「三脚の鼎」(V. 6283ff. u. V. 6423ff.)から出る「お香の煙霧」(V. 6302)にほかならない。それで彼がヘレナを攫もうとするや彼女の姿は朧に霞んでしまい、さらに、彼がパリスに「鍵」で触れるや爆発が起きる。そして、ファウストは床に倒れ、二人の「亡霊たちは雲散霧消してしまう」(Bühnenanweisung nach V. 6563)。また、第三幕において姿を現したヘレナに関しても、確かにファウストとの「消えることのない愛の記念碑」[4]としてオイフォーリオンが生まれているのだが、しかし、時空間を超えた彼女の存在を果たして(皇帝が求めていた意味での)実体化した「生の姿」と呼べるのかは疑問であろう。というのも、より高きを求めて墜落死した子供の後を追うように彼女も冥界へと戻され、彼女の肉体が消えた後、ファウストには彼女の「衣装とヴェール」(nach V. 9944)しか残されないからである。とすれば、ヘレナはすなわち「お香の煙霧」や「衣装とヴェール」という「曇り」に現象する美なのだと言えるのではなかろうか。

このような「曇り」としてのヘレナの存在が作品全体の本質を理解する上で重要なのは、それが救済の問題に関わるからである。ファウストに残されたヘレナの衣装は「雲の乗り物」(V. 10041)となり、第四幕「高山」へと彼を運ぶ(nach V. 9954 u. V. 10039ff.)。雲は、ファウストが着地した直後、霧の動きとなり、それを見た彼はグレートヒェンを想起する(V. 10055ff.)。「形姿の愛」は彼の頭上で雲散霧消するが、「魂の愛」は彼の内面に持続する。[5]この雲のモチーフは、「かつてグレートヒェンと呼ばれた女」ら贖罪女たちの「軽やかな雲」(V. 12014)へと繋がってゆき、それは第五幕最終場「山峡」において「ファウストの不死なるもの」(nach V. 11824 u. vor V. 11934)を「輝ける聖母(マーター・グロリオーサ)」の元へ導く役割を担うのである。この例は端的に「曇り」が救済の問題へと繋がることを示すであろう。ただし、本論考ではその意義を明らかにせねばならない。

ヘレナに関しては、過去、様々な議論が展開されてきた。古典的解釈では、グレートヒェンからヘレナを経て干拓事業に至る道のりはファウストの浄化過程に他ならず、ギリシア的理想美であるヘレナこそ、感覚的なものから美を通って道徳的なものに至るというフリードリヒ・シラー(1759-1805)の図式における最重要段階だとされる。[6]これに対立する解釈では、ファウストの改心などありえず、ドラマ全体が次々と妄想を逞しくする巨大な非人間の妄想であり、ヘレナも彼の一つの虚妄に過ぎないという。[7]キリスト教的解釈であれば、ヘレナはファウストに対する誘惑の一つに過ぎず、民衆本や人形劇同様に魔女でしかない。[8]中世の禁欲的救済思想からすれば、品位あるギリシア美女ヘレナは罪深い禁断の木の実である。[9]あるいは、第三幕でヘレナを取り囲むものがあまりにも亡霊じみているので、このギリシア美女は、かつては存在したが今は存在しえないあの世の人であり、過去の影でしかないとも解釈されてきた。[10]このような混沌とした『ファウスト』解釈史の状況に対して美と現実性との関連で解釈上の基本線を設定したはずのヴォルフガング・シャーデヴァルト以降も、混沌とした状況は変わらない。[11]ヨハネス・フォルケルト

がファウストとヘレナの出会いを「過去から引き上げてきたアレゴリー的な夢」[12] と言及した頃（1907）からは、エルンスト・カッシーラー（1923-25）[13]、ヴィルヘルム・エムリヒ（1943）[14]、ハインツ・シュラッファー（1981）[15] へと繋がる、『第二部』全体を象徴やアレゴリーでまとめる一つの流れが生まれた。その流れの中で、ペーター・マツセク（1992）は、『第一部』からすでにゲーテ独自の象徴法が使用されていることを指摘する。[16] また、「覆い」の観点からゲーテ文学を捉えようと試みたウーヴェ・C・シュタイナー（2006）[17] は、ヘレナの存在を「一時的に形姿が与えられた幻覚」[18] と断言している。彼の見解によると、ヘレナが立ち去るときに残した彼女の衣装は、「理想として熱望された想像の化身が脆いことを表すしるし」[19] にほかならない。しかし、ヘレナの実態に関しては、いずれの論においても決定打とはなりえないだろう。その感覚可能性が問われていないからである。[20]

そもそも『第二部』第一幕のヘレナに関しては、「半現実」としての「魔法の産物」としたゴットフリート・ディーナー[21] の定義にせよ、アルブレヒト・シェーネが批判校訂版の注釈で詳細に述べているような「ラテルナ・マギカの幻像」（Vgl. FA 7/2, 479ff.）にせよ、解釈の方向は定まっている。しかし、第三幕に関しての判断が、論者が作品とどう対峙するかを明確化する分水嶺となるのである。ヘレナは現実の者なのか、あるいは夢ないし魔法による幻像なのか。先のG・ディーナーはこれを冥界から蘇った現実のヘレナだとし、A・シェーネも彼女が「肉体を持つ」leibhaftig（ebd. 584）ことを認めている。しかし、なぜそのような変化が起こりうるのか。

以上に対して本論考では、両幕ともに彼女の登場が「曇り」の表現で叙述される点に着目し、〈ヘレナは一貫して「曇り」である〉という仮説から出発したい。では、なぜ、「曇り」に美が顕れてくるのか。[22] 第一幕でファウストがヘレナに触れようとしても朧に霞んでしまって不可能であったのに、なぜ、第三幕で彼は彼女に触れて愛することが可能になったのか。また、たとい美が直接に感覚可能だとしても、なぜ、ファウストはヘレナという「最高の美」に接して猶も最後の言葉を口にしない（あるいは口にできない）のか。悪魔との「契約」（「賭け」）の際に語られたように[23] ファウストにとっての「最高の美」の獲得は自らの破滅を意味するはずだが、なぜ、彼は救済の光に導かれうるのか。

本論考は、これらの問いに答えるため、問題の所在を明らかにした上で、ゲーテの『色彩論』の中心思想である「曇り」を手掛かりとして、第三幕における二人の邂逅場面の叙述形式を分析し、『ファウスト』全曲における「最高の美」の意義を探求する。ただし、特に『色彩論』を中心としたゲーテの自然観に本論考は着目するが、それは詩作品を単に彼の自然学的見地から解釈しようとするものではないと断っておかねばならない。ゲーテは生涯一貫して自然と向き合い、自然を観て（anschauen）きた。彼のまなざしはいつも自然を映し出し、彼の文字はいつも自然の生命を捉えようとするものであった。自己の内外に蠢く自然の生とそれに対するゲーテの思想的、文学的姿勢は彼の自然学と詩作の共通の基盤なのである。[24] その意味で、詩人であると同時に自然研究者であったゲーテは、自然学ないし『色彩論』なしに『ファウスト』を書き上げることができなかったのだと言えよう。

本作の救済思想の背景にはゲーテの自然学が潜む。それ故、ファウスト文学における美と救済というゲーテ作品の特異性に着目する時、彼の自然観を明らかにする必要が生じる。そこで本論考は、従来のヘレナ研究では部分的にしか顧みられることのなかった『色彩論』に全面的に着目し、考察を進める。ゲーテが、完成を視野に入れながらヘレナ劇ないし『ファウスト』の全体構成をばらばらにして再構成し直していた（Vgl. MA8.1, 359）まさに同時期（1800年頃）に、精力を傾けて尽力していたのが『色彩論』（1790-1810成立）だからであり、そしてとりわけその両者には深い繋がりが認められるからである。最終的にこの試みは、作品全体における美の諸相を救済問題との関連で解明することを目的とする。ヘレナの美と救済に関わる美との間には、密かな意義転換が存することを見逃してはならない。

1．ヘレナの変貌

晩年になって「主要な仕事」（WA Ⅲ13, 106）と呼んだ『ファウスト』の執筆に、ゲーテは全生涯を懸けた。そこには彼の生が凝縮している。幼少期に人形劇を通じて興味を掻き立てられ、24歳頃にはいわゆる『初稿ファウスト』（1773/74）として自ら筆を執ったゲーテは、『ファウスト断片』（1790）[25]、『第一部』（1808）、『第二部』（1832）と、途中、休筆期を挟みながらも約60年の歳月をかけて作品完成に従事した。中でもとりわけ苦労したのがヘレナ劇である。『ファウスト』全体の構成を再度練り直し、『第一部』と『第二部』に分けることを決断した1800年の夏、彼はまず『第二部』第三幕冒頭の導入部として、「中世のヘレナ。サチュロス劇。ファウストへの挿話」（1800）と後に題された265詩行を書く。しかしその試みはすぐに頓挫してしまい、いわゆる「ヘレナ断片」と呼ばれる「ヘレナ、古典的ロマン的夢幻劇。『ファウスト』への幕間劇」（1826）に発展させた上で、最終的に第三幕のヘレナ劇を完成（1827）させるまでにさらに四半世紀の熟成期間を待たねばならなかったのである。

しかし一体なぜゲーテはヘレナの場を準備するためにそれほどまでの時間を要したのか。それは、ヘレナ執筆にあたって彼が次の三つの問題を解決せねばならなかったからであろう。第一に、いかに違和感なく「古代ギリシア」の神話的世界から「中世北方ドイツ」のファウストのもとにヘレナを登場させるかという時空間の移動の問題であり、第二に、第一の点と重なるが、仮象としてではなく実在としてヘレナをいかに現実に位置付けるかという実在の問題であり、そして第三に、「悪魔の情婦」ではなく「最高の美」としていかにヘレナを登場させるかというヘレナの特性の問題である。

第一の問題に関しては、それについてゲーテが述べた興味深い対話を、エッカーマンが1829年12月16日の記録に残している。それによると、美としてのヘレナとファウストとが出会うまでの「坂道」は、古典主義とロマン主義、すなわち古代ギリシアとヨーロッパという「二つの文学形式」が「一種の和解に達する」道にほかならない（MA19, 340）。ただしそれがどのように行われるのかまでは具体的に記されないため、この箇所からは第二の

問題も解決不可能である。全く異質のものすら一つに結び付けうるこの美という魅力的な宝はゲーテにとっても、獲得する難しさ故に、執筆が難しいことにも変わりがなかった。メフィストーフェレスに言わせると、「宝を、美しきものを引き上げようと望むものは / 最高者の技法、賢者の魔術を求めるものなのです」（V. 6315f.）。だが果たして、『第二部』第一幕から第二幕を通って第三幕の「頂点」へと続く「ヘレナへの道」[26] を登頂するには「魔術」を極めねばならなかったのだろうか。ゲーテにとっての「魔術」とは、彼の自然学的思想を意味していたのだというのが本論考の立場である。だからこそ彼は、ヘレナ劇の休筆期間、まさに執筆を完遂できるようにするために、『色彩論』をはじめとした自然研究へと極めて精力的に没頭したのだろう。

第二のヘレナの実在の問題に関して、ヘレナ劇構想段階のゲーテが「私のヘレナは現実に（wirklich）登場するのです」（MA8.1, 812）と1800年 9 月12日付シラー宛書簡の中で述べたのは事実である。しかし、実際に完成した作品の叙述においては、ゲーテの言うこの「現実」を再考する必要があるだろう。後には彼自身が、『詩と真実』のための補遺（1816）の中でヘレナを「半現実」Halbwirklichkeit（WA I 15.2, 176. 86）と捉え直し、また1827年 3 月29日付カール・フリードリヒ・ツェルター（1758-1832）宛書簡では、長年執筆に従事してきた彼女の存在を「50歳の幽霊」（WA Ⅳ42, 105）とさえ呼んでいるからである。それらはまさに「曇り」の表現にほかならない。

第三のヘレナの美的特性に関する問題は、作品の救済思想と同様、ファウスト文学の中でゲーテ特有の問題であったと言えよう。ファウスト文学史においてヘレナは変貌したのである。そもそも民衆本や、幼いころからゲーテが親しんでいた人形劇に登場するヘレナは、元来の高貴な美とは程遠い世俗化された存在で、ゲーテの言葉を借りるなら、夜を慰めるために悪魔が博士に与えた「添え物」Beylager（WA Ⅳ41, 202）でしかなかった。悪魔に誘導されていたとはいえ、欲望を追求し続ければ破滅するほか博士の求道に結末はない。それに対し、当時ヨーロッパ中に広まっていた民衆本におけるファウスト博士の悲惨な死に「悲劇」の意味合いを付与したのは、ウィリアム・シェイクスピア（1564-1616）の同世代人クリストファー・マーロウ（1564-1593）であった。彼はこの哀れな学者の最期に近代的知性の行末を重ね合わせるのである。彼の五幕劇『フォースタス博士の生死にかかわる悲劇的物語』The Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus（1588/89か92成立、1604初演）を原案とした人形劇はドイツへもすぐに逆輸入されて広まり、ゲーテ時代においても熱は冷めない。[27] さらにこの題材に関して、当時フランス古典劇一辺倒であったドイツにおいて、シェイクスピアやギリシア古典劇を理想に掲げ、初めてファウスト博士の救済案を練ったのがゴットホルト・エフライム・レッシング（1729-1781）である。彼の着想は未完の断片（1755-1775）に終わるが[28]、しかしこれらの改案こそがゲーテに多大な影響を及ぼし、ファウストの救済の問題は古代ギリシア絶世の美女を巡る問題と重ねられながら、ギリシア古典の復活が試みられることになったのである。

しかしながら、世俗化した「悪魔の恋人」（V. 6201）から「最高の美」へとヘレナの特性が変貌したのは、あくまでもファウスト文学史の中におけるゲーテのヘレナの話であっ

て、彼自身にとってのヘレナは最初から「一つの考え」に従っており、変貌などしていないのだと晩年のゲーテの言葉は打ち明ける。

> 例のヘレナはファウストと時を同じくした私の最も古い構想の一つで、常に一つの考えに従ってはおりましたが、常に書き変え書き変え形成されたものなのです。
> (WA Ⅳ41, 209)

ゲーテにとってヘレナは一貫して「最高の美の象徴」なのであって、ただそのより良き執筆可能性のために苦心していたという。しかも老ゲーテはこの発言で、彼にとってヘレナがもとから変わらず「最高の美」であったことだけでなく、『ファウスト』執筆初期段階から「例のヘレナ」が構想されて念頭にあったのだと手の内を明かしているのである。

だが実際のところ、『初稿』には、いわゆる「学者悲劇」と「グレートヒェン悲劇」の断片があるだけで、ヘレナは全く登場しない。ヘレナが最初に現れるのは、『断片』で、ファウストが若返るためにやってきた「魔女の厨」の場（1788年３月執筆）である。[29] 鍋から立ち上る湯気などの「曇り」に満ちたその魔女の領域で、ファウストは「魔法の鏡」の中に映る美女から目を離すことができなくなり、鏡に近づいたり遠ざかったりしながら呟く。

> 私は何を目にしているのだろう？　なんとうっとりさせる姿が
> この魔法の鏡には映っていることか！
> おお、愛の女神よ、あなたがお持ちの一番早い翼をお貸しください、
> そしてあの美女のいるところへ私を連れて行ってください！
> あぁ、この場にじっとしていないで
> 敢えて近づいて行こうとすると、
> あたかも霧に包まれたかのようにしか彼女が見えなくなる！
> 一女性の類まれなる美しき姿 (Das schönste Bild) ！
> こんなことがありえるのか、そもそも女性とはこれほど美しいものなのか？
> このようにのびのびと広がる体に
> 全天空の真骨頂を私は見ているのだろうか？
> これが地上のものなのか？（V.2429ff.）

ここでファウストは、あたかも霧の中で目にしたかのような、はっきりとは捉えることのできない女性の形象を「類まれなる美しき姿」、「全天空の真骨頂」と認めている。しかし、『第二部』第一幕でヘレナを目の当たりにしたファウストは、彼女を「土台のしっかりした、永続きのするもの」と感じ、「魔女の厨」で見た「美しき姿」を想起して言う。「以前、私が魅入ったあの麗しい姿、/ 魔法の鏡に恍惚となったあの姿も、/〔今ここで目にしている〕そのような美しきものの一泡沫の姿（ein Schaumbild）に過ぎなかった」

(V.6495ff.)。この変化は、美がより美しくなったというわけではなく、今や美の「司祭」(V. 6491)となったファウストが、美をより身近に感受できるようになったことを意味すると捉えた方がよかろう。なお、ここで姿を見せるヘレナとパリスの登場も、やはり「霧」や「雲」という「曇り」の描写による。

濛々たる霧がすぐさま広間に立ちこめる。
霧は忍び入るように広がり、雲のように波打ち、
伸び、丸まり、交差し、分かれては、二つ一組になる。
これが霊たちの偉大な作品だ!
二つの霧の形象は動くにつれ、音楽を奏でる。
軽やかな音の響きからは不可解なものが湧き出し、
霧が流れている間は全てがメロディーとなる。
〔中略〕
その靄が次第に低くなるや、この軽やかなヴェールから
美しい若者がリズムに合わせて歩み出る。(V.6440ff.)

つまり、「魔女の厨」でも第一幕でもファウストは「曇り」の中にヘレナを見出しており、ゲーテの告白どおりにヘレナ像が詩人の中で一貫していたとするならば、第三幕でも彼女は「曇り」の現象だとすでに推測できるのではないだろうか。[30] ただしここでは、ヘレナが「曇り」の中に姿を見せているということだけでなく、次章で詳述するが、「リズムに合わせて」現れていることに注意するに留めておきたい。

つまり、ゲーテにおけるヘレナの変貌を指摘するならば、実は美醜が問題なのではなく、感覚可能性の点において問題とされるべきなのである。たとい魔女であったとしても触れることのできた女性から、「曇り」にされて触れられない女性になってしまった点こそ、ゲーテの『ファウスト』におけるヘレナの変貌にほかならない。絶世の古代美女を我物にできるという民衆本に記された情欲は、ここで一旦は否定される。単に美女をというだけではなく、美女の姿をして顕現する自然の根源を、「この世界を奥の奥で総べているもの」を、「そこに働く全ての力と種子」をファウストは目にしたかったのだ(V. 382ff.)。

ではなぜ「曇り」に美が現象しうるのか。ゲーテにおいて特殊なこの問題を理解するためには、彼の自然学的背景に目を向けねばならない。

2. ゲーテの自然観と『色彩論』における「曇り」

ゲーテのまなざしは生涯、自然から離れることがなかった。彼の自然観は、思想的には、植物学、動物学、骨学をはじめとした形態学、さらに、鉱物学、地質学、気象学、光学、色彩学などの自然研究に根付き、また、文学的には、『若きヴェルターの悩み』(1774/87)、『親和力』(1809)、『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代 / 遍歴時代』(1795-96/1830)な

どの長編小説、『我が生涯より、詩と真実』(1811-14/33)、『イタリア紀行』(1816-17)などの自伝や紀行文、『鉄手のゲッツ・フォン・ベルリヒンゲン』(1773)、『タウリスのイフィゲーニエ』(1787)、『エグモント』(1788/89)、『トルクヴァート・タッソー』(1790/1807)、『ファウスト』などの劇作品、『西東詩集』をはじめとした多くの詩などに実を結んだ。だが、それらはすべて同じ種から育つ植物の根と花葉にほかならない。彼にとって自然とはまさに「一にして全(hen kai pan)」である。バルフ・デ・スピノザ(1632-1677)、ゴットフリート・ヴィルヘルム・ライプニッツ(1646-1716)、フリードリッヒ・ヴィルヘルム・ヨゼフ・フォン・シェリング(1775-1854)らから影響を受けた汎神論的初期思想段階、イタリアで原植物を幻視するまでに至った形態学的発展段階、そして『色彩論』において自らの研究成果の全てをまとめ上げてからの後期自然学の段階。確かに時期によってその現れ方は異なって見えるかもしれない。しかし、自然は常に彼の前で変わらぬ姿を見せ続けており、また、彼が目にしようとしていたものも常に自然であった。ゲーテは一つ一つ細部に至るまで自然を観察し、細部に現れている全体を観る。その成果の一つである『色彩論』は特に、詩人の自然へのまなざしそのものの表現にほかならず、視覚の詩学と呼ばれるべき著作である。

彼にとって自然とは、とりわけ、生き生きとした自然以外ではありえない。生と死、死と再生を繰り返しながら、相反するものすら一体化した両極性の内で生成する、躍動性に溢れた自然の生こそを、彼は美と考えた。[31] それ故、彼にとって「自然」も「美」も概念ではありえない。概念は死んだ動物の標本のようなものである。いかにそれが綺麗に保存されていようとも、彼には、固定化されて動かない自然を美と呼ぶことができなかった。彼は、まさに「命溢れる自然」die lebendige Natur(V. 414)の全てを、生と死を、光と闇を、表面から深層、根源まで真の姿を目にしたいと望む。しかし、「真なるものは神的なものと同一で、決して我々には直接に認識できない」(LA I 11, 244)。『気象学』(1825)冒頭で彼はそう述べる。「真なるもの」、「神的なもの」は、自然の本質の謂いと捉えてよかろう。[32] 直接それを認識できないのであれば、人間の目は一体何を捉えているというのか。彼の言葉は続く。「我々がそれを目にするのは、その反射、典型ないし象徴(Symbol)、個別でありながら親縁性のある現象の中においてでしかない。我々はそれを把握しがたい生とは認めながら、それでもなお把握したいという望みを諦めきれない」(LA I 11, 244)。これを『色彩論』の主題に照らし合わせてみるならば、人間には直接に認識できないものこそ「光」に他ならず、それでも人間が把握しようと試みて目にする「反射」、「典型ないし象徴」、「個別でありながら親縁性のある現象」こそ、まさに「曇り」を通して知覚された自然の躍動性にほかならない。

『色彩論』によれば、人は直接光を目にすることもできなければ、同様に、闇を直視することもできない。というのも、闇もまた「光ではない光」Nichtlicht(LA I 4, 218)という別様の光と捉えられているからである。このような光と闇の対立形式は、闇を光の欠如と捉えてプリズムによる光のスペクトル分析に従事したニュートンの『光学、光の反射・屈折・回折・色彩に関する論考』(1704)[33] と根底から異なる点であり、またそれ故にゲーテが激

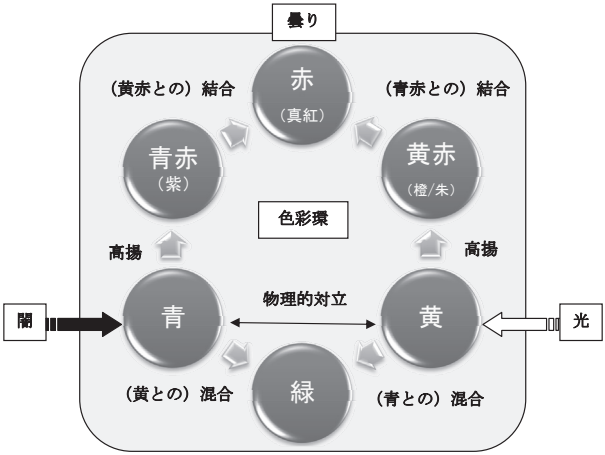
しくニュートンを批難した原因でもある。ニュートンの『光学』では、光は全て分解され、数値に換算され、定式化されてしまう。ゲーテにとっては、それが自然の死体を解剖しているようにしか思われなかった。

そのように貶められ続けている「自然」を「救助」する試みこそ、ゲーテの『色彩論』であり、その具体的な方策として追求されたのが「曇り」とその原理である。「曇り」とは、人間には不可視である光と闇の対立とそれらの葛藤を色彩として視覚化させる媒体にほかならない。彼は『色彩論』冒頭で宣言する。「色彩は光の行為である。行為（Taten）であり受苦（Leiden）である」（LA I 4, 3）。さらに彼は続けて、光（ないし闇）を捉えようとする試みの無益さから、自著では光ではなく色彩を考察する理由を述べる。「というのも、そもそも我々がある事物の本質を表現しようと試みても無駄だからだ。我々は作用を知覚しているのであり、その様々な作用の変遷を全て叙述することが、おそらく事物の本質を包括するであろう」（LA I 4, 3）と。[34] ここで「ある事物」を「自然」ないし「光 / 闇」に、我々が知覚する「作用」を「色彩」に置き換えて読むことも許されよう。[35] つまり色彩という我々の眼に映る姿は、光と闇、白と黒、暖と寒、強と弱、プラスとマイナスなど自然の相反する両極の押し合い圧し合い拮抗する状態が「曇り」に働いた結果生じたものなのであり、逆に言えば、対極が一つの姿をとって人間の眼に映る色彩こそ、我々に語りかけてくる「自然の言語」Natursprache（LA I 4, 3f.）にほかならない。自然を自らの眼で観ることを熱望するゲーテは、「自然の言語」に対して真摯に耳を傾け続けた。そこに「公然の秘密」（MA2.1, 41）が聞こえてくる。「曇り」の中で生き生きと動き、決して止むことのない、自然の生。それこそゲーテが、そして眼が、美として捉えるものなのである。「曇り」に美が顕現しうる所以もここにある。「美しきものは、それが現れることがなければ永遠に我々には隠されたままであったであろう秘密の自然原理の顕現である」（FA13, 22）。『色彩論』は、ニュートンの『光学』とは異なり、光自体の研究書ではなく、色彩研究、詰まるところ、彼の自然研究の精髄なのである。

ところで、普通に「曇り」と言えば、視覚聴覚などにおいて分明ではなく透明でないものごとを指すが、ゲーテにおいては「透明」こそ「曇り」の「第一段階」（LA I 4, 64: d. 148）だという。[36] というのも、「曇り」は、気体、液体、固体、いずれの形態をとるにせよ、物質的な媒体に違いなく、そもそも、人は「眼」（水晶体）という「曇り」を通してしか視覚できないからである。ニュートンはプリズムを通して光をスペクトル分析したが、そのプリズム自体はゲーテの理解同様に「曇り」である。ただし両者が異なっているのは、ニュートンが、実験場の暗室に一穴を穿って差し込ませた人工的な光を使ったのに対し、ゲーテは「陽の光」Tag という日常の光を用いた点である。[37] 実はこれこそが両者の対象に向かう姿勢の決定的な違いであり、両者の「科学」を根本的に分け隔てることとなった原因にほかならない。ある時ゲーテは、イェナの宮中顧問官クリスティアン・ヴィルヘルム・ビュットナー（1716-1801）から借りたまま放置していたプリズムの返却を求められ、初めてプリズムを通して光の色彩を見てみようと白い壁を見てみた。しかし予想に反し、そこにはニュートンの主張するような色彩現象は起こらない。同様に影にも色は現れな

い。色彩現象が生じたのは、例えば壁の染みの周りや窓枠などの白と黒の「境界」においてだけであった。それでゲーテは考える。ニュートン光学は誤っている、色彩は光の分解によってではなく、光と闇、白と黒の「境界」において両者の葛藤の顕れとして生じているのだと（Vgl. LA6, 418ff.）。そのような、白でもなく黒でもない、両者の中間に存して両者が鬩ぎ合う灰色の領域をゲーテは「曇り」と名付けた。光（ないし「光ではない光」である闇）は何らかの曇った障害によってもたらされた「境界」において、両者の拮抗が目に感受できるよう色彩を生じさせるのだと考えたからであった。[38]

それ故「曇り」には、自然の生動性が色彩として生き生きと現れる。光と闇の対立は、「曇り」を通すことによって黄と青の対立として目に映る。それらは「混合」Vermischung されると「美しく快い現象」（ebd.: d.702）である緑が生じるのだが、それは「純粋な、ありのままの根源的二元性」に基づく「物理的対立関係」の容易な結びつきである（LA Ⅰ 4, 208: d.708）。そのため、緑は、「現実的満足」（LA Ⅰ 4, 232: d.802）と同時に「最も卑俗なもの」（LA Ⅰ 4,208: d.707）という両面の印象を眼に与えてしまうことを免れえない。しかし、黄と青は「曇り」が濃くなるに従い「赤みを帯び」（LA I 4, 206: d.699）[39]、「高揚」Steigerung して、それぞれが黄赤（橙 / 朱）と青赤（紫）となる。換言すると、自然は物質的に捉えられたとき「両極性」Polarität として黄と青の対立の内に顕れるのに対し、自然が精神的に捉えられたときにそれらの両極が「高揚」するのだと言えよう（Vgl. HA13, 48）。黄と青から「高揚」した黄赤と青赤は、「結合」Verbindung されると赤となるが、それは緑と異なり、「調和的相補関係」（LA Ⅰ 4, 208: d.708）による「派生的で、展開され提示された総体性」（LA Ⅰ 4, 208: d.708）によって全ての色彩を一身に背負うので「最も高貴なもの」（LA Ⅰ 4, 208: d.707）とされ、「理想的満足」（LA Ⅰ 4, 231: d.794）の印象を眼に与える。ゲーテはその特別な色彩を「真紅」purpur（LA I 4, 207: d.703）と呼ぶ。赤を基点にすれば赤橙黄緑青紫の六色が円状に配置された「色彩環」によって、彼は「色彩生成の多様な関係」（LA I 4, 208: d.707）を示し、自然の根本的原理を「原現象」Urphänomen（LA I 4, 70: d.174）として明らかにする。[40] ある色を視覚する時、眼は、常に円環上でその反対色を求め、決して休むことはない。[41] さらに、それぞれの色彩的要素は止むことなく「高揚」を志す。それ故、黄と青の対立から生じた緑



もまた、より高貴な黄赤（橙 / 朱）と青赤（紫）とから生じた真紅を求め、逆に、真紅も緑に対して安らぎを覚える。このような色彩現象には、箴言的断章『自然』についての注釈でゲーテが「自然の二大両輪」（HA13, 48）と呼んだ「両極性」と「高揚」の働きが見事に表現されている。光と闇という両極の対立は、「曇り」の中で鬩ぎ合うことによって「高揚」する。その様子が色彩として眼に映るのである。ゲーテにとって「曇り」とは、生き生きとした自然や世界を認識できるようにするための媒体にほかならない。「曇り」の中では全ての有機的な形態がすぐさま正反対のものを要求するため、「変化しないもの、静止したもの、他との繋がりを持たないものはどこにも見出せず、むしろ全ては絶え間なく動き、揺らめいて止まることがない」（WA Ⅱ 6, 9）。[42]

自然研究者ゲーテの眼には具体と一般、部分と全体、特殊と普遍という、相反する視線が同時に存在しうる。彼は個々の色彩を視覚しながら、同時に、「自然の言語」を捉えるのである。一見したところ無規則に思われる色彩世界にも、そしてまさに自然の内にも、根底では生き生きとした規則性が支配していることをゲーテのまなざしは見抜く。そのような自然学的見識が『ファウスト』の背景にも潜んでいることを見逃してはならない。先に（第一章末尾で）引用したとおり、『第二部』第一幕でヘレナたちが登場する際にも、「音楽」、「メロディー」、「リズム」という規則性が「曇り」の表現とともに示されていた。確かに「曇り」は視覚的要素なのだが、そこでは聴覚的要素を通じて、まさに自然の規則性が示唆されていたのである。[43]

なお、「曇り」に働く自然の原理は、単に視覚的色彩世界のみのものではない。ゲーテは、自然を目にしながら、そこに精神の働きを観る。精神史的現象をも自然として観る。それ故、自分の役割を色彩研究史の中で位置づけた『色彩論』第三部歴史編には人間の精神史が表出することとなり、色彩環に表された彼の円環思想は、具体的な色彩現象のみならず、さらには人間の精神史の考察にまでも及ぶ。彼は同書の中で、人間の精神史の円環構造を指摘する。

> 人類が巡らねばならない〔歴史の〕円環は余すところなく規定されており、野蛮さが引き起こした大きな停滞にもかかわらず、人類はその軌道をすでに一度ならず進んできた。たとい人類に一つの螺旋運動を付与するにせよ、彼らはすでに一度通過した付近に再三再四立ち返る。この途上において全ての正しい見解と全ての誤謬が繰り返されるのである。（LA I 6, 7: Einleitung）.

推測するにゲーテはここで「誤謬」をニュートン学説に当て付け、そしておそらく彼自身は自分の『色彩論』の正当性を主張しようとしたのだろう。眼という感覚器官を通して自然を捉えようとした彼は、全てを機械的に数値化しようとしたニュートン物理学とは異なり、色彩を、眼に生き生きと語りかけてくる自然の言語だと確信していた。自然の弁護人ゲーテは、「大きな停滞」を引き起こす「野蛮さ」を正さねばならない。それ故、声高に（『色彩論』第二部論争編で）再三再四、ニュートン学説を彼は批難するのである。

ところで、ロビン・ジョージ・コリングウッド（1889-1943）の『自然の観念』（1945）[44] によると、人類における自然の思想史は三つの段階を経てきた。第一に古代ギリシアの円環的自然観の段階、次にルネサンス期の機械的自然観の段階、そして現代に続く歴史的進化論的自然観の段階である。すなわち、循環を基本とする古代ギリシア的自然観においては、マクロコスモスとしての自然とミクロコスモスとしての人間との比較を基礎とし、円環が中心思想をなしていたのに対し、ルネサンス期においては、自然という神の作品と機械という人間の作品との比較を基礎とし、それまでの円環的自然が分析、分解され、機械の一構成要素のように数値化された結果、直線的に発展するべきものと捉えられるようになった。その革命の中心人物こそ、ルネ・デカルト（1596-1650）、ニコラウス・コペルニクス（1473-1543）、ガリレオ・ガリレイ（1564-1642）、ニュートンをはじめとした自然科学哲学者たちにほかならない。その進化論的自然観の展開は現代においてさらに、『プリンキピア・マテマティカ（数学原理）』（1910-1913）に代表されるアルフレット・ノース・ホワイトヘッド（1861-1947）、バートランド・ラッセル（1872-1970）らの哲学的歴史観と融合する。数学を論理学の一部門と考え、記号論理学の成果に基づき、論理的概念（記号論理）による数学の基礎づけを試みた彼らの思想は、数値化された自然にも論理を認めるようになった。その結果、実体すら機能へと解消されるおびただしい数の宇宙論的実験の時代に突入したのである。なお、同書の自然思想史の叙述においてゲーテの自然学は全く取り扱われていない。ゲーテはそこで取り上げられるに足る思想家と看做されていなかったからであろうか。いや、完全なる敗北者として無視されたのではあるまいか。現代においてもニュートン的自然科学の流れは次々と克服されながらも依然として隆盛を誇るのに対し、ゲーテの自然学が、生前から常に、詩人の余興、素人の真似事と見下されてきた一つの証左である。では、ニュートン的自然科学に対するゲーテの反論は無駄に終わったのか。現代の自然科学において『色彩論』には価値がないのか。1932年のノーベル物理学賞受賞者ヴェルナー・ハイゼンベルク（1901-1976）は断言する。「もしもここでゲーテを批難できる点があるとすれば、それは唯一、〔ニュートンに対して〕最後のとどめを刺せなかったことである。彼は、本当はニュートン理論と闘うよりも、次のように言うべきだったのである。ニュートンの物理学というものは ── 光学も力学も重力法則も ── すべて悪魔の血をひいているのだ、と」。[45] 確かに、円環的に循環すると捉えられていた古代ギリシア的自然観とは異なり、直線的に発展する自然観にはやがて訪れるだろう終焉が「悪魔の血」の流れ故に予期されうる。現代における急速な科学的発展に、多くの問題と不安が付きまとわないことは決してない。新たに様々な道具が作り出され、科学的研究が急激に進展すればするほど、もはや人の手を離れた対象は直接に実感されることもなくなり、悪魔的世界と呼ばれかねない状況に近づいていく。すでにゲーテは、現代に至る「近代物理学の最大の不幸」の萌芽に警告を与えていたのである。[46] 敗北者ゲーテの自然学は近年、そのような歴史的自然観の終焉を避けるためにも、未知なる第四段階を模索しうる可能性として再評価されることが多い。[47] ニュートン的近代自然科学が様々な道具を使って持論の仮説を強引に証明しようとしたのに対し、ゲーテは人間の眼の届く範囲で自然と接し、自然の声に

耳を澄ますことによって自然の生を考究しようとした。彼の自然学における研究は広範に及ぶが、その細かな自然観察が自然全体へのまなざしから切り離されたことは決してない。分析のみならず総合すること、そして、総合のみならず分析すること、それらの循環こそ彼にとっては最重要であり、この点において、彼の自然学はニュートン的自然科学と全く別のものとして区別されねばならないだろう。[48] ニュートン的近代自然科学が進化論的歴史観と結び付く直線的なものであるのに対し、ゲーテにおける自然観は円環的ないし循環的なものなのである。

だが、分析、分解するだけではなく総合することが自然研究には不可欠だと主張するゲーテの理想像は、彼独自の思想ではなく、古代ギリシア的自然観に由来を持つ。人類の歴史は円環ないし螺旋状に繰り返されると叙述した彼は、『色彩論』第三部歴史編において、「ギリシア人」の自然哲学から語り始めて「ローマ人」、「中間時代」、「16世紀」、「17世紀」、近代ニュートン的自然科学を含む「18世紀」へと記述を進め、自分自身をその最後に「著者の告白」として位置づけた。六色の色彩環よろしく六段階の円環的歴史を巡った上で彼は自らを最初のギリシア人に重ねたのである。だからこそ彼の理想は、歴史編冒頭でギリシア人について述べた箇所に図らずも表現されたと見做せよう。「ギリシア人」を「ゲーテ」に置き換えて読むと、彼の特性とその理想像は明らかになる。

> 詩の領域から自然観察へと移ってきたギリシア人は、自然観察の際にもなお詩的な心性を失わずにいた。彼らは対象をあるがままに生き生きと観て、現前するものを生き生きと言い表したい衝動に駆られるのを感じていたのだ。その後、現前するものから省察の只中へと身をもがいて離れようとすると、現象を悟性のために作り変えようと考える間、彼らは一様に苦境に陥ってしまう。感覚的なものは感覚的なものによって、同一のものは同一のものによって説明される。彼らは一種の円環の中にいて、その円環の中で、説明しがたいものを絶えず自らの前へ前へとむやみに追いまわすのだ。
> (LA I 6, 69: 下線は論者による)

3.『色彩論』が照らし出すファウストの「行為」

ファウストとヘレナが時を超えた出会いを果たすように、ゲーテもまた自然学（とりわけ色彩学）の歴史の中で自分の感覚が時を超えて古代ギリシア人の感覚と一致する瞬間を体験した。彼はギリシア人同様、自分の詩作と自然学に「完結した円環」(LA I 6, 76）を見出したのである。今、ゲーテの目の前には、光を直線的スペクトル光線と捉えて自然を分解し、「現前するもの」の「現象」を「悟性」によって「省察」するニュートン的近代自然科学が対峙する。それに対してゲーテは断固として闘わざるを得ない。さもなければ、遅かれ早かれいつかは自分の自然学もギリシア人たち同様に「苦境に陥ってしまう」のが分かっているからである。古代ギリシア的自然観が近代的自然科学に取って代わってしまったのであれば、今度は自分がその「苦境」からギリシア的自然観、ひいては、自然そ

のものを「救出」するのだ。ゲーテの『色彩論』は自然を救助する「行為」にほかならない。彼は自信を持って断言する。ギリシア人たちが立っていた、そして今自分の立つ「その円環は〔中略〕知識が欲求を満たさないところでは、行為によって我々を満たしてくれるものなのである」(LA I 6, 75f.)。

「行為」に関しては、先に引用したとおり、「光の行為であり受苦である」とゲーテが捉えた「色彩」が想起されるだろう。「ヨハネの福音書」冒頭を「初めに行為ありき」(V. 1237)と翻訳したファウストの世界は、まさに色彩に溢れている。ファウストは悲劇全体を通じて、「行為」を止めることができない。それと同時に、「行為」には常に「受苦」が付きまとう。その一つ一つは全て考察に値するものだろう。しかし焦点を絞るためにも、本論考においては特に『第二部』ヘレナ劇におけるファウストの「行為」を、『色彩論』においてゲーテが「曇り」と捉えていた眼の「行為」に重ねて解釈を試みたい。

ゲーテにとって眼は他の感覚器官に比して特別なものであり、「視覚は最も高貴な感覚」(MA17, 707)であった。聴覚、味覚、嗅覚、触覚を司る感覚器官が全て、直に「接触」することによって知覚するのに対し、離れたところにある対象を知覚しうる「視覚は、物質を超えて洗練されており、精神の能力に近似する」(ebd.)。『ヴィルヘルム・マイスターの遍歴時代』第三巻「マカーリエの文書から」において記された、眼の優位についてのこの記述に対しては、だが、次のような反論が予想される。すなわち、聴覚や嗅覚が空気の振動や香気臭気を介して感覚されるように、視覚も光ないし「曇り」を介して感覚されているので、他の四感覚器官と同じではないか、と。しかし後述するように、眼には受動性のみならず自らの積極性が認められる。耳が音を出すことも、鼻が匂いを出すこともできないのに対し、眼はまなざし(例えば目による合図)を送ることができ、その視線を感じられるのである。さらにまなざしの力は、眼に対してのみならず、事物に対しても及ぶ。[49] 『詩と真実』第二部六巻において「眼は他のあらゆる器官に先じて私が世界を把握する(fassen)器官である」(HA 9, 224)とゲーテが断言するとおりである。彼は古代ギリシア人同様に「〔眼という〕器官自体の働きかけと、外に見えるものに対する眼の反作用」(LA I 6, 72)を感じていた。そのことは、「眼」と題された『色彩論』のためのメモ書きで、晩年のゲーテによって端的に記されている。「耳が話すということはないし、口が聞くということもない。しかし眼は、聞き分け、語りかけるのだ」(WA Ⅱ5.2, 12)。眼は外的世界の姿を捉える器官であると同時に、人間の内的世界の意思を伝える器官でもある。[50] それ故に彼は、内外の狭間に位置して「自然の言語」を色彩として知覚できるようにする「曇り」としての眼に関して、眼にも生き生きとした色彩環の特性が備わっていると指摘しながら[51]、眼に映る色彩現象を光の「行為」であり「受苦」であると捉えただけでなく、ギリシア人たち同様、眼が対象に触れ、掴む感覚を信じ、それを眼の「行為」と捉えていたのである。

> 古代の人たちは眼の内にある一つの静かな光を信じていた。さらに彼らは、純粋で逞しい人間として、この眼という器官自体の働きかけと、外に見えるものに対する眼の

> 反作用を感じていた。ただ眼が対象を捉え、攫むこの知覚を彼らはあまりにも粗野な比喩でしか言葉にしなかった。眼に対してのみならず他の対象に対しても及ぶ眼の作用が、彼らにはひどく不思議に思われたので、彼らは呪縛か魔法の一種に気づいたのだと信じたのだった。(LA I 6, 72f.)

「眼が対象を捉え、攫む」。そのような感覚を可能にしているのは、マクロコスモスとしての自然とミクロコスモスとしての人間とが一致対応する古代ギリシア的自然感覚にほかならない。前者における太陽が「曇り」としての眼とその内部に作用・反作用するのと同様に、実は、後者にも内なる光が宿っており、眼とその外部に働きかけているのである。「眼が眼であるのは〔太陽の〕光のおかげである。光は、任意の動物的補助器官から、光と同じものになるような一つの器官を作りだした。つまり眼は、内なる光が外なる光に立ち向かうように、光に即して光のために自らを形成しているのである」(LA I 4, 18)。眼の内なるその光こそ、まなざしが持つ触覚の力の源泉にほかならない。古代後期の新プラトン主義者プロティノス(205-270)から強い影響を受けたゲーテが、1805年の夏に翻訳した『エンネアデス』の一節をもとにした詩を、『色彩論』の序章に掲げているとおりである。[52]

> もしもこの眼が太陽の性質を帯びていなかったならば、
> いかにして我らは光(das Licht)を見ることができただろうか？
> 我らの中に神自身の力が生きていなければ、
> いかにして我ら〔の心〕を神的なものが惹きつけえようか？(LA I 4, 18)

眼は光の性質を帯びたものであるから、視線もまた光同様に直進する。そして「視覚が直進する法則」(LA I 4, 74: d.186)は、ファウストが愚直にも常に精進し、もがき苦しみながらも心身を拡大し続ける(streben)、まさにその精神に繋がる。しかし、眼と対象との間に「曇り」の媒質が介入すれば、まなざしは必ずしも両者間を直線的に進むわけではない。「曇り」によって眼の内なる光は、客観的にも主観的にも、「屈折」Brechung(LA I 4, 74: d.187)ないし「浮き上がり」Hebung(LA I 4, 74f.: d.188)の現象を生ずるからである。その時、「曇り」には鮮やかな色彩現象が生じる。『ファウスト』における「曇ったまなざし」(Vgl. V. 2)としてのファウスト的精神も、「曇り」故に、常に直進するとは限らない。[53] だからこそ「行為」に伴う「受苦」は命すら奪いかねない。それでも命ある限り、まなざしは前進し続ける。内なる眼の光は、たとい肉体的に盲目になったとしても、決して内なる「行為」を止めることがない。「曇ったまなざし」としてのファウストによる不断の活動性。それこそ、彼がメフィストーフェレスとの「賭け」(V. 1698)に負けない理由なのではあるまいか。[54] ファウストの精神を眼の働き、彼のまなざしと捉えるとき、『色彩論』に展開された色彩精神が、文学的表現による視覚の実験場としての『ファウスト』を浮き彫りにする。具体的な色彩表現のみならず、作中の全ての要素が、ファウストの「行為」を鮮やかに彩っているのである。

4．ヘレナとファウストの親和力

以上の観点から本論考では、ファウストの前に現れる〈ヘレナは一貫して「曇り」である〉という冒頭に掲げたテーゼに加え、〈第三幕においてファウスト自身も「曇り」としてのまなざしをヘレナに向けている〉のだという新たな見解を主張したい。「曇り」としてのまなざしだからこそ、彼は、同じ「曇り」としてのヘレナの存在を認識し、彼女に触れることができる。ゲーテの捉えたギリシアの「普遍的命題」に倣えば、「同一のものは同一のものによってのみ認識される」（LA I 6, 71）からである。ファウストの視覚はヘレナを触覚的に捉える「行為」にほかならない。ただしヘレナが「霧」、「雲」、「煙」といった比喩的な意味での「曇り」の文体で表現されるのに対し、ファウストは『色彩論』で詳述された、自然の構造的な意味での「曇り」として機能している。それらの接触にこそ、感覚可能性を問うことができよう。

だが、『第二部』第一幕と第三幕で、彼らの出会い方にはなんと大きな違いがあることか。第一幕のファウストは、「現実」（V. 6553）の「堅い岸辺」（V. 6552）に立ち、「精神が霊たちと争い / 偉大な王国、〔仮象と現実の〕二重王国を支配」（V. 6554f.）するのだと意気込んで、ヘレナを我が手に収めようとした。その結果、対象との間にあまりにも大きく立ちはだかっていた差異のため、ファウストは「爆発」によって倒れてしまい、霊たちは靄の中に消えてしまう（nach V. 6563）。しかし第二幕「古典的ヴァルプルギスの夜」において、彼の精神が生の根源を探求する「ヘレナへの道」[55] を追求したことによって、第三幕の両者はお互い「曇り」として行き交うことができるようになる。すなわち、単に古代ギリシア絶世の美女が中世ドイツにおいて実体化したというわけではなく、ファウストが自然の生を深く探求し、「曇り」として現象する自然の摂理をより身近に看取できるように彼自身のまなざしが変容したことによって、彼は自然の中でその「最高の美」を捉えることができるようになったのである。

ここではファウストとヘレナの邂逅について焦点を絞ろう。本章が課す問題は二人の出会いの現実性である。いかにして「現実に」二人の出会いが可能となるのか。いかにそれが叙述されうるのか。ファウストのまなざしが「曇り」としてのヘレナを視覚的に捉え、触れ、攫む瞬間、その感覚可能性のリアリティが問われねばならない。二人が巡り合い結び付く、まさにその瞬間こそが、作品全体の「頂点」をなすからである。

そもそも、「もう四方八方、あたりは全て / 霧で覆われ何も見えない」（V. 9110f.）という濃い「曇り」の中で、金の杖を手にしたヘルメス神（V. 9117）よろしく[56]、ヘレナと彼女を取巻く合唱隊をファウストのもとに導いてきたのは、メフィストーフェレス扮する醜女ポルキアスである。[57]「身の毛もよだつ夜生まれの女」（V. 8695）ポルキアスは、最終的には、王妃たちを冥界へ導く。しかし、美神は自らの運命を全て理解した上で、彼女を慕うトロイアの女たちと自らを一時的であれ「生贄」（V. 8920）にさせず延命させるために、悪魔の導きに従ったのであった（Vgl. V. 9071）。「これまで太陽が照らした / あらゆる姿の中で最美たる姿」（V. 8907f.）をしたヘレナは、一行を厚く覆っていた霧の中から、ファウ

ストの城塞の前に現れる。彼女が、「儚い雲たち」(V.8909) に取り囲まれた「昼を照らす高き太陽」(V. 8909) として塔の見張りリュンケウスの眼に映るのは、「美の友、太陽神ポイボス」Phöbus (V. 8695f.) の力が働いているからであろう。この見張りが監視の「義務」(V. 9195) を怠るという「罪」(V. 9197) を犯してしまうのは、偏に彼女の輝きがあまりにも美しい故である。リュンケウスの申し開きを耳にしたヘレナは、彼女の賛美者を免罪した上で、「なぜ彼らの言葉が妙に感じよく響いたのか」(V. 9368)、城主ファウストに尋ねずにはいられない。ヘレナはファウストを近くに寄せて、尋ねる。「さぁ、教えてください、どうしたら私もそのように美しく話せるのでしょうか」(V. 9377)。ファウストは、「それは至極簡単」であり、ただ、「真心から生じるままにすること」が重要なのだ (V.9378) と応えながら、ヘレナの言葉を優しく導く。もともと脚韻を踏む意識がなかった「古代ギリシア」のヘレナの言葉はここで、ファウストたち「中世北方ドイツ」の音楽的な言葉の魅力に惹きつけられながら、5 詩脚の無韻詩形 (Blankverse) からヤンブス詩行に変容する。[58]「一つの音が別の音に馴染みあったかと思うと / 一つの言葉が耳に集い / 次の言葉が続いては、最初の言葉を愛しむ」(V. 9369ff.)。二人は、互いに韻を踏み合いながら言葉を交わす中で、ただ言葉を重ねるだけでなく、言葉の変容により自己の存在自体をも変容させ、新たな言葉によってお互いを同化し、「現実に」結ばれていく。この結合の叙述こそ『第二部』の「頂点」にほかならない。

ファウスト
胸が憧れで一杯になって溢れ出すと (überfließt)
あたりを見まわして尋ねるのです ──
ヘレナ 一緒に誰が楽しんでくれているのかと (genießt)。
ファウスト
今　精神が目にするのは前方でもなければ後方でもない (zurück)、
ただ現在だけが ──
ヘレナ 私たちの幸せ (Glück)。
ファウスト
大事な宝なんです、この現在だけが、素晴らしい利益、財産、担保なのです (Pfand)。
その保証は　誰がそれを与えるのでしょうか？
ヘレナ 私のこの手 (Hand)。
(V. 9379ff.)

『第二部』第一幕で、「曇り」の表象としてヘレナとパリスが歩み出た折にも、霧の形象には、リズムがとられ、メロディーが流れ、音楽が奏でられていた。「曇り」の中のリズムが、いわば自然の息遣いであり、また、メロディーをなす音楽が、生き生きとした秩序を意味する「自然の言語」であるということは先述のとおりである。さらにこの第三幕でも、「曇り」としてのヘレナとファウストは、新たな韻律の中でお互いを形成し、変形する。「曇

り」の中に顕現する自然の鼓動とその中でお互いを見遣るまなざしの出会いが、ここに、ヘレナとファウストの結合として叙述される。それ故、ヘレナが手を差し出しファウストが彼女の手を受ける、まさにこの瞬間こそが、作品全体の「頂点」、幸福の最高潮となるのである。かつては言葉を交わすことも触れることもできない「曇り」に姿を映したヘレナと、今や彼女にまなざしを送るのみならず彼女を受け入れられるようになったファウスト。二人の結合のこの一瞬を、愛の契約と見做すこともできるだろう。[59]

古代ギリシアの女と中世ドイツの男が結ばれるこの特別な一瞬間、そこではもはや時の隔たりは問題にはならない。ヘレナは自分の感情を、新しく獲得した韻律で言葉にする。「私〔ヘレナ〕は自分が随分長く生きたように思うのにそれでいて生まれたばかりであるかのようです、/ 貴方〔ファウスト〕の中へ織り込まれ、見知らぬ貴方に誠実なのです」(V. 9415f.)。また、時間だけでなく、二人の距離も問題にならない。彼女は続ける。「私〔ヘレナ〕は自分がとても遠くにいるように感じるのに、とても近くにいるようにも感じています、/ それなのにただあまりにも嬉しくて言ってしまいます。ここに私はいるのです！ここに！」(V. 9411f.) と。しかし、「古典的ヴァルプルギスの夜」において時間も空間も越えた彼女の存在を自然の生の根源の内に探求したファウストは、二人の愛の親和力を前にして、もはや「言葉が詰まる」(V.9413)。「これは一つの夢だ、時間も場所も消え去った」(V. 9414)。そう呟く彼は、二人の「比類ない運命をあれこれ思い悩むな」(V. 9417) と自分たちに言い聞かせて、断固たる気持を懐く。「今ここに存在することが義務だ、それがよし一瞬だとしても」(V. 9418)、と。たとい「一瞬」であろうとも、二人が共に「存在」する「今ここ」において、ヘレナはもはや「悪魔の恋人」(V. 6201) でもなければ、「幻影」„ein Idol“ (V. 8881) でも、イリオスとエジプトに同時に現れたという「二重の姿」ein doppelhaft Gebild (V. 8872) でもない。彼女は、ファウストのまなざしと一つになるまさにこの箇所において、生の絶頂における一瞬間の内にしか感じることが許されない「最高の美の象徴」となるのである。[60] 自己と他者、主観（主体）と客観（客体）の敷居に接するとき、ファウストとヘレナというお互いにとっての他者は、この最高の瞬間に変貌し、一体となる。だからこそ、「時間も場所も消え去った」この唯一絶対無二の瞬間、二人は「現実に」存在しうるのである。

ゲーテにとっての美は幸福であり、実在である。このゲーテ的な美は、経験と理念が一体となって現れる「原現象」にほかならず、本来的にアポリアと捉えられかねない。深い思慮を重ねることによって「自然の言語」を捉えられるようになった「能力ある者」(V. 11446) の肉眼と心眼にしか映し出されることがないからである。それは、彼がイタリア滞在時に「原植物」の形象の内に直感した自然の美に等しい。そのような美が、『ファウスト』においては、ヘレナに具体化した普遍的な美として叙述された。それ故ヘレナは、美の「アレゴリー」ではなく、むしろ「象徴」に近い、「曇り」として眼に映る自然の現象なのである。[61] あるいは、ゲーテにとっての美は、ヴェールの向こうにあるだろう触れられぬものというより[62]、ヴェールそのものに現象する自然の生動性なのだと言うことができるだろう。「曇り」としてのヘレナの美は、ゲーテの捉える自然の美と同一なのである。

自然の現象において、結合したものは分離する。ヘレナ、オイフォーリオンとの三人の生活の中でファウストは自分たちの結び付きが続くよう願う。「私は君のもので君は私のものだ。/ そのように私たちはしっかりと結び付いている。/ それが別のものになってしまわねばよいのだが！」（V. 9704ff.）だが、無情にもヘレナの言葉は、幸福な状態で美が永くは存在しえないことを明らかにする。「古い言葉が残念ながら私にとっても本当のことだと証明されるわけですね。/ 幸福と美が永く結びついていることはありません。/ 命の絆、愛の絆は〔今〕断ち切れてしまうのです」（V. 9939ff.）。二人の子であるオイフォーリオンが、イカロスさながら高きを目指して墜落死してしまい（Vgl. V. 9901）、母親としてのヘレナも冥府に同行することを決めるのである。別れの際、彼女は最後にもう一度、ファウストの腕に身を寄せて彼を抱き締めるのだが（V. 9943）、彼女の「身体的なもの」das Körperliche（nach V. 9944）は消えて、ファウストの腕には「衣装とヴェール」（ebd.）しか残されない。「ヘレナの衣装は、解けて雲になり、ファウストを包み込むと、彼を高いところへ浮かばせ、彼とともに遠くへ移動する」（nach V. 9954）。そして移動後、その「雲」は『第二部』第四幕冒頭「高山」で消え去ってしまう。

ヘレナとファウストが結ばれた後すぐに離れなければならないのは、「曇り」としての両者の運命が自然の原理に従っているからである。まさに合一したからこそ、両者の結び付きは解かれざるをえない。それは、『色彩論』の中でゲーテが自然の生について次のように述べているとおりである。

> 一つになったものを二つに分化させ、二つに分けられたものを一つに結合することは自然の生である。これは永遠の収縮と拡張であり、永遠の結合と分離であり、我々が生き、活動し、存在する世界の呼気と吸気に他ならない。（LA I 4, 217: d. 739）

では一体なぜヘレナだけが姿を消すのだろうか。ファウストは、ヘレナという「最高の美」をそのまなざしに捉え、彼女と結ばれた。「曇ったまなざし」が「最高の美」を見て触れることができたのであれば、観察者は「最高の瞬間」（V. 11586）を予感できていいはずではないか。「〔時よ、〕止まれ！　お前は実に美しい！」（V. 1699）その言葉をファウストが瞬間に向かって言ったなら、ファウストとメフィストーフェレスの「契約」（「賭け」）では、それは彼の死を意味するはずだ。エロスないしリビドーとタナトスがそこには同時に現れる。新しい知覚可能性を望めば、痛みを避けることができない。それ故、彼女との合一の瞬間、彼は言うのである。「息をするのも絶え絶えだ、身震いがする、言葉が詰まる」（V. 9413）。ファウストは自分の死を前にして恐れ戦いてしまったのか。否、彼は「今ここに存在することが義務だ」（V. 9418）と断言している。彼は決してヘレナから目を離そうとしない。では、一体なぜファウストだけがここで生き残るのか。

5.「曇り」としてのヘレナとファウストの救済の意義

自らの死を前に怖気づいたわけではないのに、なぜ、ヘレナの美を捉えたファウストは最期の決断に踏み切らなかったのか。なぜヘレナだけが姿を消し、ファウストは残るのか。これらの問いは、最終的には『第二部』第五幕「山峡」の贖罪女らの雲にも通ずる「曇り」としてのヘレナの存在が、ファウストの救済の問題と密接に関わることを明らかにする。

その問いに答えを見出そうと試みるならば、逆に、ファウストが自らの最期を受け入れた瞬間に目を向けると良い。彼が「雑踏」Gewimmel（V.11579）を前にして、「〔時よ〕止まれ、お前は実に美しい！」という「契約」（「賭け」）の言葉を口にした瞬間において、「最高の美の象徴」としてのヘレナを捉えた瞬間と決定的に相違するのは、彼の眼が盲目にされている点にある。フィレモンとバウキスの住まう土地を望むファウストのために、メフィストーフェレスらがあまりにも性急に事を進めたために、老夫婦らは命を失い、彼らが祈りを捧げていた教会の礼拝堂が炎に包まれてしまった。その「煙霧」（V. 11381）から立ち現われた「灰色の女たち」の一人である「不安」Sorge（V. 11385）が、ファウストを盲目にしたのであった。しかし、盲目となりながら、ファウストはその時に初めて内なる光に気づく。「夜闇がますます深く入り込んできたようだ。/ だが心の内には明るい光が照り輝いている」（V. 11499f.）。視覚的に外界が閉ざされて初めて、ファウストは、内なる世界とそこに輝く光を見つけられた。透徹した心眼は闇の内にも光を見出す。痛みを知らずに、世界の全ては分からない。実は、その眼の内なる光こそ、かつてヘレナに触れたまなざしの力の根源であることが、今ならファウストにも分かるだろう。その光は、彼がヘレナの雲とともに「高山」へ運ばれた後に残され、自然の要素に戻ったヘレナの従者たちが捉えた魂の中の陽の光でもある。

太陽の輝きなど消えてもいい
魂の中に陽が射した（tagen）なら
私たちは自分たちの心の内に見つけるのだ
全世界が与えてはくれないものを。（V. 9691ff.）

ファウストがヘレナを前にして「〔時よ〕止まれ」と口にできなかったのは、この内なる光をファウスト自身がまだ認識しえていなかったからではないか。盲目になったからこそ、彼は「叡智の最後の決断」（V. 11574）に至ったのである。もしファウストが盲目でなかったなら、目の前で活動する群衆を捉え、最期の言葉を口にすることもなかっただろう。彼は「下僕たち」（V. 11503）に「堀」Graben を作らせているつもりなのだが、実は、その鋤鍬の働く音は彼らが主人の「墓」Grab を作るための音であったからである（V. 11558）。盲目となったファウストは、メフィストーフェレスに騙されていることにも気が付かない。彼が最期の言葉を口にする対象は、実は、「最後の、最悪の、空っぽの瞬間」（V. 11589）、「永遠という空虚」（V. 11603）と悪魔が呼ぶ代物であった。しかし彼は、失明し

たからこそ、「自由な土地に自由な民とともに立つ」（V. 11580）という「高い幸福」（V. 11585）を予感しながら、自分の心の内で、そこに「最高の瞬間」（V. 11586）を享受しうるのである。

なお、ヘレナだけが姿を消し、ファウストは消えずに残ったというわけではないことも確認しておきたい。かなり後になってからではあるものの、実はファウストも、盲目となった瞬間に、眼の内にある「曇り」を失っているからである。それ故、「曇り」としてのヘレナを「最高の美の象徴」として体験することがなかったなら「最高の瞬間」を享受することも、盲目となったファウストには決してできなかったはずだと言えるだろう。

失明したファウストにとって、「生活と同様に自由を獲得」（V. 11575）しようと生き生きと働く「雑踏」のざわめきは、世界の絶えざる活動（Streben）を予感させるものとなった。寄せては返す大海の波。迫りくる大波などの危険から身を守りながら、果敢にも干拓を広げる人間たちの行為。たとい「全てが水泡に帰す」（V. 11550）ことになろうとも、決して諦めず、世代を越えて行為し続ける人類の営為。生も死も内包し、決して止まらない、「雑踏」の生（V. 11559-11586）。老ファウストは自らの心の内に、生き生きと活動して止まないそのような生の永遠の鼓動を一瞬の内に直観した。かつては退けられてしまった「地霊」（Vgl. V. 501-509）にも近しい、その鼓動は、自らの内に育まれた自然の生である。ファウストの最期の言葉は、それ故、ギリシア的自然の復活を謳う高らかな宣言ともなる。救済とは、単なる自己の延命では決してない。そのような自然の美を、個人の不断の活動のみならず、人類の営為に見出したからこそ、一条の光が彼を救済へと導く。

『ファウスト』第二部最終場「山峡」において、「かつてグレートヒェンと呼ばれた女」が「雲」となって「ファウストの不死なるもの」（nach V. 11824）を導くことができるのも、彼女の存在が、生死一体となった「曇り」としての活動を止めないからである。そこには「最高の美の象徴」としてのヘレナに相通ずるものがある。輝く聖母（マーター・グロリオーサ）の光に照らされて、「曇り」となった贖罪女たちのもとには、彩りも鮮やかな色彩現象が生じよう。そのような新たな段階における「自然」を、「永遠で女性的なもの」（V. 12110）に導かれながら捉える可能性をこそ、救済の希望と認めたい。また、「新しい陽の光をまだ眩がっている」（V.12093）ファウストの眼が、「山峡」で見たものが、作品冒頭に掲げられたプロローグの詞「献辞」であると看做すことができるならば[63]、本作の円環構造はゲーテの捉えた古代ギリシア的な円環的自然観と一致することだろう。「また近付いてきたな、揺らめく形姿よ！/ お前たちは時宜に適わずかつて曇ったまなざしに姿をあらわした」（V.1f.）。『ファウスト』に終わりはない。

注

本論考は、2009年５月31日に日本独文学会第63回総会・春季研究発表会（於 明治大学駿河台キャンパス・リバティタワー）で「ゲーテ『悲劇ファウスト』における「最高の美」──「曇り」としてのヘレナ試論 ──」と題して口頭発表した原稿を土台とし

て、大幅に加筆修正を施したものである。

1）本論考のために使用した一次文献からの引用の際には、以下の省略記号と頁数ないし詩行数（Verszahl）を記す。引用中の「/」は改行を表わす。

WA Goethe, J. W. v.: Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen. Abteilungen Ⅰ - Ⅳ. 133 Bde.（in 143）. Weimar 1887-1919.（Weimarer Ausgabe）［Dsgl. fotomechanischer Nachdruck: München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1987］

HA Goethe, J. W. v.: Werke. Hrsg. v. E. Trunz. 14 Bde. Hamburg 1948-1964. Sonderausgabe München: C. H. Beck Verlag 1998.（Hamburger Ausgabe）

MA Goethe, J. W. v.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. 21 Bde.（in 26）. München: Carl Hanser Verlag 1985-1998.（Münchner Ausgabe）

FA Goethe, J. W. v.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985-1999.（Frankfurter Ausgabe）

LA Goethe, J. W. v.: Die Schriften zur Naturwissenschaft. Abteilung. 1. u. 2. Barb. v. Rupprecht Matthaei, Dorothea Kuhn u. a. Weimar 1947ff.（Leopoldina Ausgabe）

V. Verszahl aus Goethes Faust: Goethe, Johann Wolfgang von: Faust-Dichtungen. Texte. Hrsg. von Ulrich Gaier. Stuttgart（Reclam）1999.

なお、以下の論述において、『悲劇ファウスト第一部』と『悲劇ファウスト第二部』をそれぞれ『第一部』、『第二部』、両書を併せた全体の完成作品を『ファウスト』と略記する。

2）Vgl. Anonyum: Historia von D. Johann Fausten. Nachdruck des Faust-Buches 1587. Mit einem Nachwort von Peter Boerner. Wiesbaden 1978, S. 31ff., 171ff. u. 198f.

3）ゲーテは『ファウスト第二部』を補遺（パラリポメナ170）の中で第三幕ヘレナの場を「理想の救助」と呼んでいる。Vgl. Anne Bohnenkamp, „... das Hauptgeschäft nicht außer Augen lassend“. Die Paralipomena zu Goethes „Faust“. Frankfurt a. M. u. Leipzig 1994, S. 641.

4）ゲーテはバイロン卿（George Gordon Byron 1788-1824）をモデルにオイフォーリオン像を生み出した。それをエッカーマンが「消えることのない愛の記念碑」das unsterbliche Denkmal der Liebe と表現したのである。Vgl. Gespräch mit J. P. Eckermann am 5. 7. 1827.（MA19, 231）

5）Vgl. Kommerell, Max: Goethes große Gedichtkreise. In: Gedanken und Gedichte. Frankfurt a. M.: Vitorio Klostermann Verlag. 1956.

6）Vgl. Volkelt, Johannes.: Fausts Entwicklung vom Genießen zum Handeln. In: Zwischen Dichtung und Philosophie. München 1907; Korff, H. A.: Die Lebensidee Goethes. In: Der Bücherwurm. 9. Jg. 1. Heft. München 1924, S. 102; Weidel, Karl.: Faust und Helena. In: Antike 15, Berlin 1939, S. 307-22; Buchwald, Reinhard: Führer durch Goethes

Faustdichtung. Stuttgart 1983, S. 238f. u. S. 266.

7）Vgl. Böhm, Wilhelm: Faust der Nichtfaustische. Halle 1939; Schneider, Reihhold: Fausts Rettung. Berlin 1946; Pinsk, Johannes: Krisis des Faustischen. Berlin 1948.

8）Vgl. Rickert, Heinrich: Goethes Faust. Die dramatische Einheit der Dichtung. Tübingen 1932.

9）Vgl. Gleichen-Rußwurm, Alexander von: Das Schema im Faust. In: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 16. Weimar 1930.

10）Vgl. Kommerell, Max: Faust und die Sorge. In: Geist und Buchstabe der Dichtung. Frankfurt a.M. 1939.

11）以上の解釈史の状況はシャーデヴァルトの論文を参照した。Schadewaldt, Wolfgang: Faust und Helena. Zu Goethes Auffassung vom Schönen und der Realität des Realen im zweiten Teil des Faust. In: Goethestudien. Natur und Altertum. Zürich u. Stuttgart 1963［Erstdruk 1956］.

12）Volkelt 1907, S.35.［S. Anm. 6］

13）Vgl. Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Darmstadt 1982［Erstdruck 1923-29］.

14）Vgl. Emrich, Wilhelm: Symbolik von Faust 2. Bonn 1957.

15）シュラッファーは、「金貨代わりのお化けの紙幣」（V. 6198）が「アレゴリー的人物」としてのヘレナの存在に対する伏線だと述べた上で、「ヘレナは、生と死、歴史的に換言するならば、過去と現在との間の判断しにくい状態から、幽霊になるのだ」という。Vgl. Schlaffer, Heinz: Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts. Stuttgart: J.B.Metzler 1981, S. 117.

16）Vgl. Peter Matussek: Naturbild und Diskursgeschichte Faust-Studie zur Rekonstruktion ästhetischer Theorie. Stuttgart 1992.

17）Steiner, Uwe C.: „Alles was Lebendig wirken soll, muss eingehüllt sein“ – Goethes Dichtung des Schleiers. In: Ders.: Verhüllungsgeschichten. Die Dichtung des Schleiers. München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 201-236.

18）Ebd. S. 229.

19）Ebd. S. 229.

20）ゲーテにおける「雲」「ヴェール」などの表現が彼の詩作の象徴であるという見解は、もはや、とりわけ珍しい指摘ではない。ヴィルヘルム・エムリヒは、ヘレナの「衣」、「雲」と「ヴェール」がゲーテの「象徴概念」と分かち難く結び付いていることを指摘する。しかし、それが「神性」にだけ繋がるという指摘に関してヴェルナー・ケラーやアルブレヒト・シェーネらは懐疑的な姿勢を崩さない（FA7/2, 633）。それらは、「神性」とは逆に、その輝きを曇らせ、覆い隠す面があるからである。また、大杉洋はそれらのモチーフをゲーテ文学における衣裳の観点から「覆い」Hülle というキーワードにまとめて捉えている。Vgl. Emrich,

Wilhelm: Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen. Bonn: Athenäum Verlag 1957, S.355. Keller, Werner: Goethes dichterische Bildlichkeit. Eine Grundlegung. München 1972, S. 28. 大杉洋「霧、雲、そしてヴェール ── ゲーテ『ファウスト』第二部における「覆い」 ── 」(『モルフォロギア』、ナカニシヤ出版、Vol. 24、2002年、93-107頁)。

しかし、『色彩論』の「曇り」とゲーテの詩作(とりわけ『ファウスト』)の関連を指摘するだけでなく、本論考が試みるような、「曇り」としてのヘレナの存在とその感覚可能性の意義を追求しようと試みた論考は、管見ではこれまで存在しない。

21) Diener, Gottfried: Fausts Weg zu Helena. Urphänomen und Archetypus. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1961.

22) グリムの『ドイツ語辞書』によると「仮象」schein と「美」schön はともに「見る」schauen を同語源とする。しかし、本論考においては、『ファウスト』においてそれがいかなる効果を及ぼしているのかを明らかにせねばならない。Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob u. Wilhelm Grimm. München 1984, Bd. 14, S. 2431 u. Bd. 15, S. 1464.

23) ファウストは悪魔との契約の際にこう言っていた。「〔時よ〕止まれ! お前は実に美しい! / この先、私が瞬間に向かってその言葉を口にすることがあったなら、/ お前〔メフィストーフェレス〕は私〔ファウスト〕を鎖に繋ぐがいい。その時には私も喜んで破滅してやろう!」(V. 1699ff.)

24) ゲーテは1827年11月14日のカール・ルートヴィヒ・クネーベル(1744-1834)宛書簡で、ヘレナ劇の生成をシュテルンの庭に茂る高い木々に喩えながら完成を報告している(WA Ⅳ43, 166)。この喩えは、ゲーテにとっては自分の詩作品もまさに自然であると捉えていたことの証左にほかならない。

25) 以下の論述において、『初稿ファウスト』と『ファウスト断片』のそれぞれを『初稿』、『断片』と略記する。

26) 実際には、まず『第二部』第三幕が執筆され、その後に第一幕と第二幕が完成した。

27) ゲーテがマーロウについて初めて言及するのは、「マーロウのファウスト博士」(WA Ⅲ6, 215)という1818年6月11日付日記の読書記録である。彼は、当時出版されたばかりの翻訳に早速にも目を通したのであった。

28) レッシングがファウスト劇の着想を得たのは、民衆本『実伝ファウスト博士』ではなく、マーロウの劇とその人形劇であった。彼は1755年11月19日に自らもファウスト劇を計画し、執筆を始めたことをメンデルスゾーンに報告している。1767年に彼はハンブルクから弟カールに宛てて、今冬には上演させたいと考えていることを手紙に認めているが、結局その年にも原稿が完成することはなかった。その後、1775年にはこの仕事を進めるために未完の原稿を携えてイタリアに向か

う。しかし彼が長年従事してきたファウスト劇の原稿は、ウィーンからハンブルクへ郵送される際に、紛失してしまった。そのため、彼の原稿はほとんど現存していない。現在残されている劇の構想と断片（第一幕最初の四場、第二幕第三場）は、後にレッシングが『文学書簡』誌第17号に出版したものである。Vgl. Mann, Otto: Anmerkungen. In: Lessing, Gotthold Ephraim: Werke in drei Bände. Bd. 1. München Winkler Verlag o. J., S. 1049f.

29）この場は、ゲーテの第二次ローマ滞在時にボルゲーゼの丘で執筆された。それは、新しい著作集に『ファウスト』を新たに入れて出版する計画に際し、作品の全体構造を再構成した時期のことである。

30）先の指摘のとおり、『第二部』では第三幕の方が第一幕よりも先に執筆された。それ故ここで、『第一部』「魔女の厨」、『第二部』第三幕、第一幕と執筆されたヘレナ像の、最初と最後を結ぶ補助線により中間である第三幕の特性を推し量ろうと試みているわけである。

31）『第二部』「騎士の間」でファウストはヘレナの姿を目の当たりにして、美が「生命の息づく力」des Lebens Atemkraft（V. 6493）であることを認めている。なお、言葉にしがたい矛盾に満ち、しかも力強く生き生きとした自然の躍動性を、晩年のゲーテは「デモーニッシュなもの」Das Dämonische（MA16, 820）と呼んだ。

32）自然の摂理を「真なるもの」とするならば、それを司っているものが「神的なもの」と言えよう。

33）以下、『光学』と略記する。なお、ゲーテは英語版原典第四版（ロンドン、1730年）を用いている。

34）『イタリア紀行』においてゲーテは、ホメロスが「何」を描きえたのに対し、自分たちはもはや「いかに」しか書くことができなくなっていると指摘している（Vgl. MA15, 393）。ギリシア時代の色彩論からゲーテが自分の『色彩論』「歴史編」を始めるのにはそのようなゲーテの感覚的対比を意図した背景がある。

35）高橋義人は、この引用に関して以下のように「ある事物の本質」を「光の本質」に、我々が知覚する「作用」を「光の作用としての色彩」と言い換えている。Vgl. Takahashi, Yoshito: Goethes Farbenlehre und die Identitätsphilosophie. In: Goethe-Jahrbuch. Bd. 124. Göttingen: Wallstein 2007, S. 114.

36）なお、透明から不透明な白まで「曇りの段階は無限にある」（LA I 4, 64: d. 148）。

37）「太陽の光」Tag が『ファウスト』において意味深い役割を果たしていることの一端についてはすでに拙論で指摘したとおりである。Vgl. 拙論：「優雅な土地」における「色彩環」のあらわれ──『色彩論』が照らし出す『ファウスト』──（九州大学独文学会編「九州ドイツ文学」第18号、2004年、59-77頁所収）。拙論：『ファウスト』「第一部」「曇れる日・野」における密やかな転換──『ヨブ記』、『色彩論』の影響──（日本独文学会西日本支部編「西日本ドイツ文学」第17号、2005年、31-43頁 所 収 ）。Hiramatsu, Tomohisa: Die Erlösungsstruktur in Goethes *Faust* –

dargestellt mit Hilfe des Begriffs des Trüben aus *der Farbenlehre*. In: Goethe-Jahrbuch. Bd.50. Tokyo 2008, S. 173-188.

38）『色彩論』教示編の中でゲーテは、色彩を「生理的色彩」、「物理的色彩」、「化学的色彩」の三領域に分けて論じる。「生理的色彩」は主観的、残りの二つは客観的と捉えることもできようが、しかし実は眼自体にも水晶体という「曇り」があるため、厳密には客体の観察から主観を完全に除くことはできない。見る主体（眼）も見られる客体（対象）も「曇り」なのである。とすれば、自然の全てが「曇り」になってしまうのではないかという疑問が浮かぶだろう。そして、全てが「曇り」であるなら、ヘレナが「曇り」の現象だと指摘することに意味はないのではないかという疑念も浮かぶかもしれない。そこで、色彩が生じるのは常に「境界」であるという指摘を再度喚起したい。確かに、雲、煙霧、水や水晶体などの物質的な媒体は、それ自体を「曇り」と捉えることができ、そのような「曇り」に色彩が映し出されて現象しているのであるが、実は無限にある「曇り」の段階の「境界」にこそ色彩は生じている。本論考の試みの意義も、「曇り」についてのゲーテの考えを通じて、彼の詩作における自然の原理の一端を明らかにする点にあるのである。

39）「色彩は、最も明るい状態においても、陰りを持つものであるから、濃くされると、一層暗くなる羽目に陥る。しかし同時にそれはある輝きを帯びており、その輝きを我々は赤みを帯びたと呼ぶのである」（LA I 4, 206; d.699）

40）ゲーテは、根源的なものと経験的なものの両方が直観に開示される現象を「原現象」（「根源現象」）と呼んだ（Vgl. LA I 4, 71: d. 175）。しかし、この「原現象」に「観察の限界」を認めるべきだと彼は言う（LA I 4, 71f.: d.177）。そもそも彼は実験ないしプリズムなどの実験器具自体に対して批判的であったわけではない。ニュートンをはじめとした自然科学的実験を「近代物理学最大の不幸」（WA IV20, 90: 1808年６月22日付ツェルター宛書簡の添付書類）と貶してゲーテが批難するのは、実験が人間の感覚から引き離されて、抽象されすぎてしまっているからである。人間の眼には視覚されえない紫外線をゲーテが認められなかったのはその一例であろう。なお、形態学における「原植物」に関しても、彼の態度は同じである。シラーがこれを「経験ではなく理念」だと評したのに対してゲーテが「それと知らず私が理念を持ち、しかもそれを〔自分の〕眼で見ているということは、私にとって、とても快いことです」（FA24, 437）と応えた反論こそが、まさに彼の自然学の最高点であると同時に彼の自然学の限界を示すのである。

41）例えば、ある物をじっと見つめてから白い壁に視線を移した時にその像が視界に残る網膜残像現象がその典型である。残像においてはもともとの色ではなくそれと色彩環上において対極にあった補色になることからも、常に眼が反対色を要求していることが明らかであろう。ゲーテはその現象について、宿屋の黒髪白肌の娘が着ていた緋色の胴着が、じっと見詰めた後で白い壁に目を移した時に、（白

髪）黒肌の娘が着る淡緑色の胴着に見えた体験を報告している（LA Ⅰ4, 38: d.52）。なお、『第一部』「市門の前」において、メフィストーフェレス扮する「黒犬」の後に「炎の渦」（V. 1154）が曳いてファウストの眼に映る描写が、『色彩論』のいわゆる網膜残像現象だという指摘はA・シェーネの『ファウスト注釈』にあるとおりである（Vgl. FA7/2, 243）。

42）それ故、『色彩論』の中心思想である「曇り」も、固定化された概念ではありえない。

43）ゲーテは、『色彩論』「第一部教示編」第五部「隣接諸領域との関連」における「音響論との関連」の項（748節）で、「色彩と音響は決して相互に比較されえない」と断った上で、それでも、「しかし両者は高次の公式に関係づけられ、それぞれ独自にではあるが、両者とも高次の公式から導き出されることができる」ことを主張している。「両者は一般的で原始的な作用であり、分離と統合、上下の変動、左右の動揺という一般的法則に従いながら、全く異なった方面へ、それぞれ異なった仕方で、異なった媒介要素に対して、異なった感覚のために作用するのである」（LA Ⅰ4, 220: d.748）。ちなみに彼は、『色彩論』を完成させることができたのとは異なり、『音響論』は断片に留まった。

44）Collingwood, Robin George: The idea of nature, London 1945.（邦訳：R.G. コリングウッド『自然の観念』平林康之、大沼忠弘共訳、みすず書房、1974年。）

45）1932年11月のザクセン・アカデミーにおける講演での発言。Vgl. Heisenberg, Werner: Wandlungen in den Grundlagen der Naturwissenschaft. 3. Erweiterete Aufl. Leipzig 1942, S. 34.（ヴェルナー・ハイゼンベルク『自然科学的世界像』みすず書房、1955年。）

46）『ヴィルヘルム・マイスターの遍歴時代』第十八章マカーリエの文庫における箴言には次のようにある。「人間は自分の健康な感覚を用いる限り、それ自身、存在しうる最も偉大で最も精密な物理学的機械である。そして、人が実験を言わば人間から切り離して、人工の器具に示されるものの中にのみ自然を認識し、いや、そればかりか自然のなしうることをこれによって制限したり証明したりしようとすることこそ、まさに近代物理学の最大の不幸にほかならない」（MA17, 701）。なお、この言葉は1808年６月22日付ツェルター宛書簡に基づく。［S. Anm. 40］

47）1947年、フランクフルトでのゲーテ賞受賞に際し、カール・ヤスパース（1883-1969）は「私たちの未来とゲーテ」と題した講演を行った。そこで彼は、安易なゲーテ崇拝は止め、ゲーテの「限界」を見極めた上で新たなゲーテ習得が不可欠だと主張する。すなわち、新しい時代を切り拓くニュートン的自然科学を「不幸」としか認められず、そこにおいても人間の道を発見すべきだという課題には目を閉じてしまったところに、彼の「限界」があるのだとヤスパースは批判したのである。他方では、それと同年の1947年以降、ゲーテの自然学は、『ゲーテ自然科学著作集』（LA）にまとめられながら文献学的研究が進められてきた（2010年完

結予定)。しかし、その自然科学における意義に関して、ニュートン的学理に反旗を翻した再評価の端緒を開いたのは物理学者たちである。例えば先にも引用したハイゼンベルクは1967年に日本で行った講演「ゲーテの自然像と技術・自然科学の世界」において、ゴットフリート・ベンは論文「ゲーテと自然科学」において、それぞれ近代科学のあり方を再考しようとした。さらに近年の研究では、ゲーテ文学の根底にある自然学の全容を示した高橋義人『形態と象徴　ゲーテと「緑の自然科学」』(岩波書店、1988年)や、『ファウスト』を「悪魔的速度」に侵された近代を批判する書として読み直そうとするマンフレート・オステンの『ファウストとホムンクルス』、ゲーテの詩作と自然観との関連を探った石原あえか『科学する詩人』(慶應大学出版会、2010年)が同問題を扱っている。Vlg. Jaspers, Karl: Unsere Zukunft und Goethe. Bremen: Johs. Storm Verlag 1949, S. 15ff. (insbesondere S. 17). Heisenberg, Werner: Das Naturbild Goethes und die technisch- naturwissenschaftliche Welt. In: Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe- Gesellschaft. Bd.29. 1967, S. 27-42. Benn, Gottfried: Goethe und Naturwissenschaften. In: Die neue Rundschau 43. 1942, S. 463-490. Osten, Manfred: »Alles veloziferisch« oder Goethes Entdeckung der Langsamkeit - Zur Modernität eines Klassikers im 21. Jahrhundert. Frankfurt a.M./ Leipzig: Insel Verlag 2003. (マンフレート・オステン『ファウストとホムンクルス　ゲーテと近代の悪魔的速度』石原あえか訳、慶應義塾大学出版会、2009年。)

48) ゲーテ自身は自分の研究を「自然科学」Naturlehre (現代語でいう Naturwissenschaft) と捉え、ニュートンの学説と同列のものと見做していたのであるが、本論考ではゲーテの研究を「自然学」Naturphilosophie ないし「自然研究」Naturforschung と見做し、両者を区別する。なお、ゲーテの時代にはまだ「自然科学者」Naturwissenschaftler という職業もその表現もなく、ゲーテは常に「自然研究者」Naturforscher あるいは「自然愛好家」Naturfreund bzw. Naturhaber という言葉を用いていた。

49) また、他の四感覚器官においては拒絶が不可能であるのに対して、視覚は眼を閉じることで自らの感覚を止められる点に、その精神性を見出すこともできよう。

50) あくまでも推測の域を出ないが、眼と耳のこの機能的相違こそ、ゲーテが『色彩論』を完成させられたのに対して『音響論』を完成できなかった原因の一つがあるのではないか。

51) Vgl.「眼の中には、外からは世界が、内からは人間が映し出される。/ 内面と外面の総体性は眼によって完成される」(WA Ⅱ 5.2, 12)。「眼は総体性を要求しており、それ自身の内で色彩環を完結しているのである」(LA I 4, 42: d.60)。

52) 最初の二行は『エンネアデス』(Ⅰ, 6, 9) からの訳、後の二行はゲーテの大胆な意訳である。なお、この詩は『温和なクセーニエン』にもほぼそのまま収録されている (MA13.1, 108)。ちなみにプロティノスの叙述は次のとおりである。「眼は太陽のようにならなければ、太陽を見ることはできないのであるし、(同様に) 魂も美しくならなければ、美を観ることはできないのである。だから、神や美を

観ようとする者は、まず自らがまったく神のような者となり、美しい者となりきらねばならぬ」（プロティノス『エネアデス』、水地宗明、田之頭安彦訳、『プロティノス全集』第１巻、中央公論社、1986年、297-298頁参照）。この議論はプラトン『国家』（508b3、509a1）に由来する（プラトン『国家』、藤沢令夫訳、『プラトン全集』第11巻、岩波書店、1976年、480-482頁所収）。ギリシア時代の一般的な考えでは、「眼（視線、視力、視覚）」ὄψις は「眼から発する光線」の意味であったのである。

53）『ファウスト』における「曇ったまなざし」の意味と、「曇り」における「屈折」や「浮き上がり」の現象との関連については、すでに拙論で論じたとおりである。Vgl. 拙論：「献辞」における「曇ったまなざし」──『色彩論』から見た『ファウスト』における「曇り」の構造原理の一考察 ──（九州大学独文学会編「九州ドイツ文学」第21号、2007年、1-35頁所収）。

54）『第二部』第五幕「真夜中」の場で、ファウストは言う。「自分の道から魔術を遠ざけ / 魔法の言葉など徹頭徹尾、忘れてしまえたなら。/ 自然よ！ お前に面と向かって独立独歩の男として立つことができたなら / 一人の人間であることに骨を折る価値もあるのだろうが」（V. 11404ff.）。彼は、見えない心の「不安」をかつてのように魔法の力で払いのけようとするのではなく、「不安」を認めた上で、自分自身の力でそれに立ち向かっていこうと決心する。その時、彼は、変容する。「心を引き締め、魔法の言葉を唱えるな」（V. 11423）という言葉は、「灰色の四姉妹」の一人「不安」Sorge を前にした自らへの戒めというだけではなく、まさに過去との決別をも意味するのである。その時、彼にとっての新たな道が拓ける。

> 馬鹿者だ（Tor）！ しばたく両目を天上へと見遣り、/ 雲の上に自分と同じものを妄想する奴は。/ しっかりと地に足をつけ、この場所で辺りを見回すのだ。/ 能力がある者にはこの世界が黙っていない、/ 永遠の際を彷徨う必要がどこにあろう、/ 認識するものは攫むことができる。/ そのように地上の日々は生きねばならなぬ。/ お化けが出ても我が道を行け、/ 歩みを先に進める内には苦痛も幸運も見いだせよう、/ お前は（Er）！ どんな瞬間にも満足しないのだ。（V. 11443ff.）

「馬鹿者だ」という自己認識は、『第一部』冒頭「夜」の場で「今ここに立つ私は、私は哀れな馬鹿者だ（armer Tor）！」（V.338）と嘆いたファウスト自身の独白と同じである。しかし、『第二部』「真夜中」のファウストは、もはやかつてのファウストではない。今や彼のまなざしは天上に憧れて自らもその一員になどと妄想せず、「しっかりと地に足を付け」、悪魔の手助けを求めようとは望まず、自らの「苦痛」と「幸運」に直接向き合おうとする。だからこそ、「どんな瞬間にも満足しない」と彼が高らかに宣誓する瞬間が、メフィストーフェレスとの「契約」

ないし「賭け」に打ち勝つ瞬間となるのである。

55）本論考においてはヘレナの感覚可能性を主題に掲げたが、彼女の実在の意義を問うには、『第二部』第二幕「古典的ヴァルプルギスの夜」を論じねばならない。これについては別稿で論じたい。

56）道化としてのメフィストーフェレスも含め、『ファウスト』における「道化的なもの」の働きについてはすでに拙論で述べた。Vgl. 拙論：ゲーテの『ファウスト』における「道化的なもの」── 道化が道化でなくなるとき ──（日本独文学会西日本支部編「西日本ドイツ文学」第20号、2008年、41-57頁所収）。

57）「醜さは、美しさと並んだときにいかに醜く際立つことか」（V. 8810）という、トロイアの女がポルキアスに対して口にする罵詈雑言は、ヘレナ賛美の裏返しであろう。ヘレナの美しさは、ポルキアスの醜悪さと並んだときにいっそう引き立つものだからである。しかし、「恥らいと美は決して手と手を取り合って同行することはない」（V. 8755）。「それぞれが敵対者に背を向ける」（V. 8759）。その様子は、色彩環上の反対色の関係に一致しよう。

58）Vgl. Ciupke, Markus: Des Geklimpers vielverworrner Töne Rausch. Die Metrische Gestaltung in Goethes „Faust“. Göttingen 1994.

59）民衆本『ファウスト博士』以来、悪魔と契約を交わした以上、神のもとにおいて執り行われる「結婚」の契約はファウスト文学における禁忌の一つであった。Vgl. Historia（1587）, S. 31ff.［S. Anm. 2］. このタブーを、例えばトーマス・マン（1875-1955）は『ファウストゥス博士』（1947）の中で、主人公アードリアーン・レーヴァーキューンの愛する相手が必ず奪われてしまう運命として描いている。

60）ゲーテ訳注『ディドロの絵画試論』Diderots Versuch über die Malerei（1798/99）における次の言葉は参考になるかもしれない。「男性にとっても女性にとっても思春期の一瞬は、最高の美の形態が可能となる一瞬である。しかしおそらくはこう口にしても許されるだろう。ただしそれは一瞬でしかないのだ、と」（MA7, 532）。

61）『箴言と省察』の中でゲーテは「アレゴリー」と「象徴」について以下のように述べている。「アレゴリーは現象を一つの概念に、その概念を一つの形象（Bild）に変容させる。しかしその結果、概念はその形象の内でずっと限定され（begrenzt）、完全に保持され、所有され、そして同じ概念に言い表わされうる。/ 象徴的表現（Symbolik）は現象を理念（Idee）に、理念を一つの形象に変容させる。その結果、理念は形象の内でいつも無限に活動して、捉え難いままである。そしてあらゆる言語で表わされてさえ、なお、言い表わしえないものであり続けるのだ」（MA17, 904: 1112f.）。

62）Vgl.「陽の光の下でも秘密に満ちて / 自然はそのヴェール（Schleier）を放棄しない。/ 自然がお前の精神に打ち明けようとしないものは、/ 梃子ででも螺旋ででも無理強いできない」（V. 672ff.）。ファウストのこの自然に対する紳士的な態度は、ヴェールを取り去ってその背後に隠されたものを直視しようと試みる姿を描いた

シラーの詩「ヴェールをまとったサイスの像」(1795) やノヴァーリス (1772-1801) の小説断片『サイスの弟子たち』(1802) 内のメールヒェン「ヒヤシンスと薔薇」との違いを明らかにする。

63) Vgl. 拙論：ゲーテ『ファウスト』における救済構造 ──『色彩論』の「曇り」概念を手がかりとして ── (九州大学独文学会編「九州ドイツ文学」第22号、2008年、43-56頁所収)。

„Die höchste Schönheit“ in Goethes *Faust*

—— Helena als „das Trübe“ im Licht *der Farbenlehre* ——

Tomohisa HIRAMATSU

Die vorliegende Arbeit, die sich „die höchste Schönheit“ in Goethes *Faust* betitelt, will die verschiedenen Phasen des Begriffs der Schönheit im Werk erforschen, ohne eine Definition zu unternehmen, was diese Schönheit eigentlich ist. Hier richte ich mein Augenmerk insbesondere auf „das Sinnbild der höchsten Schönheit“ (WA I 48, 107) namens Helena im dritten Akt *des zweiten Teils*, die der Dichter selbst als „Gipfel“ (MA8.1, 817) im so genannten „Hauptgeschäft“ (WA III 13, 106) ansieht, wo, „von diesem Gipfel aus, sich erst die rechte Aussicht über das Ganze zeigen wird“ (MA8.1, 817). Die Frage nach dem Wesen von Helena bedeutet deswegen sowohl die Frage nach der Essenz des ganzen Werks als auch die Deklaration des Standorts der Interpretation.

Die These dieses Aufsatzes ist, dass Helena vom Anfang an bis zum Ende „das Trübe“ zur Darstellung bringt, das das wichtigste Element in *der Farbenlehre* ist. In der „Hexenküche“ *des ersten Teils* kann Faust „das schönste Bild von einem Weibe“ in der Zauberspiegelung „nur als wie im Nebel sehen“ (V. 2435f.). Im ersten Akt *des zweiten Teils* hält er das für „ein Schaumbild“ (V. 6497), bis „das Dunstige“ (V. 6449) sich senkt und da Paris und Helena hervortreten. Aber Helena soll sich beim Versuch Fausts sie zu fassen „trüben“ (Vgl. V.6560f.) und die Geister sollen nach Explosion „in Dunst“ aufgehen (Bühnenanweisung nach V. 6563). Und auch im dritten Akt *des zweiten Teils* ist Helena Sinnbild für „das Trübe“, denn sie erscheint im Nebel: „Nebel schwanken, Nebel schwinden/ Solche Göttin [Helena] tritt hervor!“ (V.9236f.) Obwohl Faust und Helena ein Kind namens Euphorion als „das unsterbliche Denkmal der Liebe“ (MA19, 231) zeugen, schwindet am Ende „das Körperliche“ nicht nur von Euphorion, sondern auch von Helena, und Faust bleiben nur „Kleid und Schleier“ (Baw. nach 9941). „Helenas Gewande lösen sich in Wolken auf, umgeben Faust, heben ihn in die Höhe und ziehen mit ihm vorüber“ (Baw. nach 9954).

Hier werden vier Fragen gestellt. Erstens: Warum erscheint die Schönheit im „Trüben“, das eigentlich für das Gegenteil der Klarheit stehen sollte? Zweitens: Warum kann Faust im dritten Akt Helena ergreifen und lieben, während er sie im ersten Akt nicht in die Hand bekommen konnte. Drittens: Warum kommt Faust nicht in Versuchung angesichts der Schönheit von Helena das Tabu zu brechen: Das „Verweile doch! Du bist so schön!“ (V. 1700 u. V.11582) kommt erst später. Und warum kann er am Ende in den Himmel, im „Trüben“, von der einen Büsserin „sonst Gretchen genannt“, erleuchtet vom Licht der Erlösung, geführt werden? Das ist die vierte Frage. Es ist also hier wichtig, das Wesen von Helena als „das Trübe“ zu erforschen, eben weil ihre Figur mit dem Problem der Erlösung zu tun hat. Dieser Arbeit ist deshalb nicht nur die Beschreibung des tatsäch-

lichen Wesens von Helena wichtig, sondern auch die des Weges zur Erlösung von Faust.

Um auf diese vier Fragen antworten zu versuchen, forscht dieser Text nicht nur in Goethes *Faust*, sondern auch in seinen Naturforschungen, insbesondere in seiner *Farbenlehre*. Aber das bedeutet keinen Vergleich anzustellen zwischen der Dichtung und der Naturforschung, noch geht es um eine Betrachtung des Einflusses vom einen auf das andere. Für Goethe leben beide Bereiche miteinander vereinigt, lebendig und natürlich: Sie sind wie Blumen und Wurzeln einer einzigen Pflanze.

Goethe betrachtet die Natur und erkennt dabei Schönheit in ihrer steten Lebendigkeit. Allein das Auge kann in der Natur nicht das Licht an sich noch das „Nichtlicht“ (LA I 4, 3), nähmlich die Finsternis, sehen. Es nimmt nur die Farberscheinungen im „Trüben“ als den Konflikt dazwischen wahr. Die Farben seien „Taten“ und „Leiden“ des Lichts (LA I 4, 3) und diese Natursprache (Vgl. LA I 4, 3f.) offenbart „die Anschauung der zwei großen Triebräder aller Natur: der Begriff von Polarität und von Steigerung“ (HA13, 48). Er stellt die in der Natur wirkende und gegenwirkende Lebendigkeit mit seinem Farbenkreis dar. Was das Auge in der Natur sieht, sind die Farben im „Trüben“, und auch das Auge selbst, das in sich die Kristalllinse hat, hat die Eigenschaft des Farbenkreises. Daher erscheint auch die Schönheit der Natur so bunt und lebendig im „Trüben“.

Goethes *Farbenlehre* stellt vor diesem Hintergrund genau das Gegenteil *der Optik* von Isaac Newton (1642- 1727) dar: Dieser zerlegt das künstliche Licht durch ein Prisma in seine Bestandteile und jener betrachtet im Licht des natürlichen Tages die Farberscheinungen: Dieser steht für das Neuzeitliche, Naturwissenschaftliche und Lineare und jener für die griechische Antike, die Naturphilosophische und das Kreishafte: Dieser abstrahiert gern und jener möchte gegenständlich mit dem Auge sehen. Goethe hält das newtonisch Konzept des Unendlichen, das einmal zum Ende kommen sollte, für „das größte Unheil der neuern Physik“ (WAⅣ 20, 90) und er selber begrenzt seine Naturbetrachtung bis zu den „Urphänomen“ (LA I 4, 70), so dass er in einem Bereich der Wahrnehmbarkeit bleiben kann. Er bleibt also bei der Auffassung der Griechen, die an „ein ruhendes Licht im Auge“ (LA I 6, 72) glaubten. So wie diese „die Selbsttätigkeit dieses Organs und dessen Gegenwirken gegen das äußre Sichtbare“ (ebd.) fühlten, glaubt Goethe an „die Tat“ des Auges, nämlich an das „Gefühl so wie des Fassens, des Ergreifens der Gegenstände mit dem Auge“ (ebd.). „Der trübe Blick“ von Faust kann deswegen Helena als „das Trübe“ berühren und begreifen, denn „Gleiches werde nur von Gleichem erkannt“ (LA I 6, 71).

Faust fühlt allerdings die Realität von Helena. Aber vor dem Gelehrten, der alles sehen wollte, „was die Welt/ Im Innersten zusammenhält“ (V. 382f.), erscheint „die höchste Schönheit“ in Helena leider nicht ausreichend angelegt. Sie kann nur nach seinem Erlebnis durch das innere Licht erscheinen, das erst später kommt – deswegen konnte der Strebende nicht bei ihr den Schluss finden. Nachdem Faust vor Sorge blind wird, sagt er: „Allein im Innern leuchtet helles Licht“ (V. 11500). Er strebt immer weiter, ohne stehen zu bleiben, wenn auch das Körperliche von ihm vernichtet wurde, so dass er beim „Gewimmel“ (V. 11579) die ewige Lebendigkeit der Natur finden

konnte, so ist er entschlossen, „kein Zauberwort“ mehr zu sprechen (V. 11423). Zwar hört er die Nachrichten „[v]on keinem Graben, doch vom Grab“ (V.11558), aber da schaut er die Unsterblichkeit der Taten der immer strebenden Menschheit an, so wie sie die Eigenschaft des vollendeten Kreises der Natur haben. Die Natur hat kein Ende. Faust unbefriedigt auch jeden Augenblick (V. 11452). In dieser Faustdichtung bedeutet die Erlösung nicht einfach die Rettung eines einzigen Menschenlebens, sondern sie konkretisiert sich im Lobsang der ewig lebendigen Natur, die dem Menschenauge als „das Trübe“ erscheint. „Die höchste Schönheit“ namens Helena muss dieselbe solcher Naturerscheinung im „Trüben“ sein.