

Title	ヴァッケンローダー『芸術を愛する一修道僧の真情の披瀝』についての若干の考察
Sub Title	Einige Bemerkungen zu Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“
Author	和泉, 雅人(Izumi, Masato)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2013
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.105, No.2 (2013. 12) ,p.221 (80)- 246 (55)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	ヨーゼフ・フュルンケース教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01050002-0221

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ヴァッケンローダー『芸術を愛する一修道僧の 真情の披瀝』についての若干の考察

和泉 雅人

『真情の披瀝』の文学史的布置

ゲーテがその芸術研究・教育雑誌である『プロピュレーエン』(1798-1800年)序言の最初の文で言及した対象は、言語化されてはいないが、明らかにこの『真情の披瀝』(1797年)であり、『プロピュレーエン』が発刊された年に25歳で亡くなったヴァッケンローダーであったことは良く知られている。¹ゲーテは『プロピュレーエン』誌上での『真情の披瀝』の書評も計画していたが、実現しなかった。²『プロピュレーエン』序言の最初の文は次のようにいう。「青年者は自然と芸術が彼を惹くとき、潑刺たる努力をもって直ちに秘奥の聖域に到り得べしとする。しかし成年者は永いさまよいのあとに自らのいまだなお前庭にあることを知る」。³本来この箇所は雑誌名の由来を説明するために書かれたものだが、『真情の披瀝』におけるヴァッケンローダーやティーク、つまりは初期ロマン派の若手作家たちと真っ向から対立するゲーテの意気込みが感じられるだろう。ベンツによれば、『真情の披瀝』のなかの「アルブレヒト・デューラーへの追慕」において「真の芸術は、たんにイタリアの空、荘嚴な丸天井、コリント式円柱のもとでのみ育つのではない——尖頂穹窿、巻き縮れた装飾のある建物、ゴシック式堂塔のもとにも育つのである」(HKA 96)⁴という思考、すなわち古典古代は唯一絶対の美的原理ではなく、それ以外にも真実は存在するという思考が、イタリア旅行以来、古典古代を唯一無二の規範としてきた

ゲーテの逆鱗に触れたため、上記の『プロピュレーエン』の最初の文を書かせたものである。⁵

『真情の披瀝』以前の若きティークが、ベルリン出版界の大物であった啓蒙主義者ニコライのもとで書いていた散文諸作品は、ワイマルにおいてまったく関心をひかなかった。かろうじて『長靴をはいた牡猫』がイフランドやワイマルのギュムナジウムの校長であったベッティガーへの嘲笑によって、ゲーテらの個人的な笑いをさそい、その限りにおいて関心をひいた程度であった。ワイマル古典主義がティークとヴァッケンローダーに初めて関心の眼を向けるのは、この『真情の披瀝』が出版されてからのことであり、また『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』がゲーテに贈られてからのことであった。⁶ つまり『真情の披瀝』が登場することによって、そのなかで主張された過激ともいえるロマン主義的芸術論は、その基本的な方向が雑誌『アテネウム』に引き継がれ、さらに両書が初期ロマン派の著作のなかでも最も読まれる書物となっていくだけに、ワイマル古典主義にとってようやく無視できないものとなり『プロピュレーエン』序文における上記の発言となったのである。

『プロピュレーエン』発刊の時点ではまだ穏やかに、無知な若者をたしなめるといった趣きがあるのだが、ゲーテをはじめとする古典主義者たちの、ヴァッケンローダーとティークを源流とするロマン主義的芸術観への反感は、1810年にルーカス・ブントがイタリアで活動を始めるや、雑誌『芸術と古代』第1巻第2冊（1817年）に掲載されたハインリヒ・マイヤーの有名な記事「新ドイツ的、宗教・愛国的芸術」で激しい批判を浴びせ、さらに同巻の「終わりに」ではゲーテ自らが「病的な修道僧とその仲間」⁷への批判を行うところまで増大していく。しかしヴァッケンローダーたちは、古典ギリシャ芸術を全否定したわけでもなく、ドイツ特有の美の世界——とりわけ中世の美の世界——の存在をヘルダーの歴史主義的立場から主張しただけであったのだが、ゲーテはこれを誤解し、規範たるべき古典美の世界を否定し、単なる美への熱狂や敬神的態度からのみ行う創造行為を是としたと考えた。芸術創造や保存などに関する専門的知識の習得を不

要なものを見なしていると考えたのである。「長いさまよいのあと」でさえ、つまりは長い間芸術に専門的に携わってきたものでさえ、「自らのいまだなお前庭にあることを知る」、すなわち、いまだ芸術の真実を極めることは困難であり、その入口に立つに過ぎないのだから、青年たちはまだまだ勉強すべきことがあるだろう、というのがゲーテの立場である。⁸

もちろんロマン派はこの『プロピュレーエン』の発言に反発し、A.W. シュレーゲルの妻カロリーネは1798年11月15日のノヴァーリス宛書翰で「わたしたちはプロピュレーエンをまだ読んでおりません。どうしてまたわたしたちは前庭などを必要とするのでしょうか、最も聖なるもの自体を所有しているのですからね」と嘲笑し、今度「プロピュレーエン」をもってきてくれるようノヴァーリスに頼んでいる。またこの「前庭」「聖域」という言葉をカロリーネの夫である A.W. シュレーゲルも使用している。「もしドイツ絵画のうちでラファエロの神殿の前庭に陳列することを許されるものがあるとするれば、アルブレヒト・デューラーとホルバインは、きっとあの学識のあるメンクスよりも聖域に近い場所に置かれることになるだろう」。ちなみに、Anton Raphael Mengs (1728-1779) は古典主義者たちのお気に入りの画家である。

ゲーテを始めとするこういった発言で興味深いのは、ここで使用されている空間言語である。ジョルコフスキーによれば¹¹「聖域 Heiligtum」や「前庭 Vorhof」といった用語は聖堂を、それも「芸術の聖堂 Tempel der Kunst」を連想させるのである。聖域にあって崇拜を受けるべきものとしての芸術というイメージは上記の引用が示すように、18世紀末においてすでに地歩を固めていたように思われるが、このイメージをロマン派の最初期に最も鮮烈に打ち出したのは、いうまでもなく『真情の披瀝』であろう。同書中の「地上の偉大な芸術家の作品は、本来どのようにして観察され、己の魂の幸福のために用いられねばならないか」のなかでヴァッケンローダーは次のように明確に宣言している。「画廊は、人が通りすがりに新しい商品を品定めしたり、褒めたり、見くびったりする歳の市とみなされる。だから人が静かな沈黙の謙虚さのうちに、一人きりで心を高鳴らせながら、偉大

な芸術家たちを地上的な存在のなかでも最高のものとして讃嘆し、そして長く脇目もふらずかれらの作品を観察して、この上なく魅惑的な思考や感覚の、太陽のような輝きのなかで暖められるような場所は、まさに聖堂であるべきなのだ。わたしは高貴な芸術作品の享受を祈りに譬える」。(HKA 106) ここでヴァッケンローダーが主張しているのは、芸術作品はしかるべき場所に陳列されるべきだということだけでなく、そのような静謐な、人が孤独に芸術作品と向き合える場所でこそ、人は芸術の偉大さを嘆賞できるということである。これはまさに19世紀前半に整備されつつあった近代的美術館のイメージの先取りである。

ジョルコフスキーによれば、Giustiniani, Solly, Boissereéなどの個人コレクションを公的機関が買い上げて、ベルリンやミュンヘンなどの美術館を徐々に整備しつつあった19世紀前半に¹²、そのイメージを形として具体化したのがフリードリヒ・シンケルであった。ヴィルヘルム3世の委嘱を受けて、シンケルはAltes Museum (1830年)を設計、建設する。現在ベルリンの博物館島にあるこの美術館は中央にロトンダをもつ新古典主義の様式(これはヴィルヘルム3世の王太子の希望に沿ったものといわれる)で、明らかに神殿的イメージで建築されている。¹³ここにおいて、18世紀末にヴァッケンローダーによって夢想された美の聖堂がようやく現実の形をとることになったのである。ジョルコフスキーによれば、こういった運動の背後には、ヴァッケンローダーの著作で表現された、芸術を聖なるものと見る芸術熱狂とヴァッケンローダーの著作以来30年間にわたって強力な影響を及ぼした「宗教と芸術の共生」という思考が横たわっている。これは宗教の占める位置を芸術が取って代わろうという思考ではない。それはむしろシラーとその末裔たちの、19世紀後半にいたるまでの美学主義の特徴であり、ロマン主義にとってはあくまでも「宗教と芸術の共生」が問題であり、芸術は宗教の最も高貴な表現であるという信念が常にその背後にあったのである。¹⁴

ヴァッケンローダーが夢想していたのは、聖なるものとされた芸術の周りに集うべき芸術崇拜者たちが、実体的に赴き、そこで芸術を崇拜するこ

とのできる「聖堂」であったが、シュラッファーはこのあたりの事情を次のようにまとめている。「敬虔主義者たちがそのひとつであるとした「不可視の教会」に、ドイツでは芸術崇拜者たちがその身を寄せた。しかし、みずからの崇拜行為を可視的な教会で皆とともに祝いたいという欲求がかれらを突き動かした。そのような「可視的な教会」は、18世紀には劇場となり、19世紀にはコンサート・ホールや美術館もそれに加わった」¹⁵

ところで、アイザイア・バーリンはロマン主義について、その特徴が「どんな種類の普遍性にも反対する感情的な抗議であった」¹⁶と断じている。フランス文化の支配する洗練された世紀であった西ヨーロッパの18世紀中葉、ドイツにおいて「突然、熱狂の激烈な噴出が現れる」¹⁷のである。18世紀末、フランスにおいて政治革命が、イギリスにおいては産業革命が、そしてドイツにおいて精神革命であるロマン主義革命が起こった、というバーリンの定式はいささか図式的な印象を免れないものの、精神的の布置という点から見れば納得のいく説明モデルであるだろう。この熱狂はドイツ（ハーマン、ヘルダー）において始まったとバーリンは説明しているが、その熱狂を表現するための新たな詩的言語として敬虔主義的な言語が登場し、その勢力を拡大していくのも18世紀中葉以降のことである。敬虔主義者たちの間では、神秘主義の語彙から「魂への神の浸透を象徴するとされる水のメタファー」が多く採用されたが¹⁸、ザウダーの言うように、『真情の披瀝 *Herzensergießungen*』についても、そのタイトルそのものが明確にこの流れのなかにあることを示している。ランゲンの『ドイツ敬虔主義の語彙』¹⁹にはこの語は登場していないものの、いずれにせよある心理的状态の喚起作用を表す言葉として、神秘主義、敬虔主義、感傷主義にとってきわめて重要な意味をもつ水のメタファーの領域からこの言葉は出ている。すなわち、心は容器とみなされ、分量以上のものはそこから溢れ出てしまうというイメージである。²⁰

ある意味でドイツ・ロマン主義の源流をなす『真情の披瀝』がまさに大学を出たばかりの一青年によって書かれたということは、「大学生や私講師といった若手のアカデミカーによる知的叛乱によって始まった」²¹近代

ドイツ文学にとって少なからぬ価値をもつ。ヴァッケンローダーは「修道僧」と同一視され、ハーマンやヘルダーが提唱してきたロマン主義的作家像の典型として、いわゆるヴァッケンローダー伝説——純真無垢で芸術への愛のみに生きた青年——なるものが形成されるのである。ヴァッケンローダーとティークが呈示した世界、それはドイツの若い世代の芸術家たちの憧憬の念を掻き立てる世界であった。その有名な証左として挙げられるのがナザレ派、すなわち *die Klosterbrüder von St. Isidoro* である。すなわち、神への信仰と芸術愛のふたつに捧げられた生活を、ヴァッケンローダーたちはいわば青春の息吹の中で『真情の披瀝』と『シュテルンバルトの遍歴』によって綱領的に呈示したのであるが、この綱領を実際の生活の中で現実化してみせたのが、19世紀始めの若手ロマン派画家の集団であるナザレ派であった。『真情の披瀝』に影響を受けたかれらは1810年、イタリアのイシドールにある古い僧院に引き移り、祈りと芸術創作に捧げられた日々を実際に送ったのである。つまり、ヴァッケンローダーはその素朴な、神と芸術への信仰と熱狂によって後の世代の心を掴んだのである。²² そのような若い心性が、アカデミーに対して叛旗をひるがえし、まったく新しい芸術受容モデルを提唱し、ドイツ・ロマン主義誕生の重大な契機を産み出したことは驚嘆すべきことであろう。

この『真情の披瀝』は決して美学理論的なものでもないし、また、分析的なものでもない。そこにあるのは一青年の素朴な芸術礼賛であり、芸術への熱狂である。そしてこのことは、『真情の披瀝』が美学の書としていくつもの大きな欠陥を抱えていることを示している。そしてまさにその欠点こそが——ハーマン／ヘルダー的にいえば「特殊なもの」こそが——この書の魅力の大部分を形成しているのである。これは芸術への信仰告白であり、芸術の時代の到来を告げる福音であり、芸術作品との関わり方を教える「文学ならびに美学の教育綱領」²³なのである。ヴァッケンローダーの語りが稚拙なものであろうと、あるいは彼の呈示する芸術家に関する情報がヴァザーリやズルツァーらから借用したものであろうと²⁴、あるいはヴァッケンローダーの使用する批評言語がヴィンケルマン的な、あるいは

ヘルダー的なものであろうと²⁵、それらの事柄はまったく二義的な意味しかもたない。重要なのはヴァッケンローダーが紡ぎ出す、自らが体験した芸術への感動であり、感激なのである。この『真情の披瀝』の真価はまさにそこにある。こういったヴァッケンローダーにおける語り方と思想の不完全さは、逆にヴァッケンローダーの語る芸術体験の真正性を示している。表現されたものの不完全さもまた、表現されたものが、「情熱のまさしく真なる表現」であるための証左なのである。²⁶そこには修辞学的営為もなければ、出版の成功を意図するような視線もない。ヴァッケンローダーが紡ぎ出す文章は、『若きウェルテルの悩み』の主人公が友人宛に書く手紙に似て、ほかの人間によって理解されることを求めている、長大なモノログのようにさえ見えるのである。「そしてそのことがまた体験されたことの真実性を保証するのである」。²⁷この『真情の披瀝』において表現された芸術熱狂という体験の真正性こそが、ドイツの読者層に受け入れられ、一種革命的作用を及ぼしていった理由のひとつなのである。

芸術へのまったく新しい関係性を、みずからの芸術体験の真正性によって担保しながら一人の無名の芸術崇拜者である若者が純粹に感激的に語り、あとに続く世代の心を掴んでいった、それが『真情の披瀝』であった。

「修道僧」という語り手

ヴァッケンローダーが修道僧という仮面をなぜ必要としたのかについては、ティークがその『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』第一巻あとがき(1798年)のなかで明確に述べている。「我が友は、この書の中で我々の感情と彼の内なる芸術愛を書き記そうと試みたのである。彼は、宗教者の仮面を被ることを意図的に選んだ。というのも、彼の敬虔な心情、彼の信心深い芸術愛をより自由に表現するためであった」。²⁸つまりティークの言葉を信じるならば、作者が修道僧であるという虚構は、ヴァッケンローダーが「意図的に」選択したものであり、それは「より自由に」心情を語るためであったと明確に述べられている。そのように自分で直接読者に向かって語るのではなく、修道僧の姿を借りて語らせた理由を、さらにティーク

は1814年にヴァッケンローダーの著作（『芸術幻想。芸術を愛する一修道僧による』）をまとめた際に、序文で次のように述べている。「ヴァッケンローダーは、この書を書くときに、世俗から離れて暮らす宗教者の口を借りて語らせるということをまったく自然に思いついたのである。というのも、自分の心情を披瀝する際に、その心情をもっとも信頼の置ける友人たち以外の人たちに印刷して告げることなど考えもしなかったからである」。 (HKA 402) 確かに、その芸術熱狂を自らの裡に留めておきたいというこの心性は、体験の真正性を重んじようとした18世紀末から19世紀初頭にかけての作家たちの心性にも通じるところがあるだろう。しかしながら、アレヴィンが指摘しているように²⁹『真情の披瀝』本文には一語たりとも本書の著者としての *Klosterbruder* という言葉が登場してこないのである。読者は標題に『一修道僧』という言葉が登場するので、当然の前提として語り手が修道僧であるとイメージするのだが、しかしこの書からは、語り手が僧院に住んでいて、若い頃に世俗で暮らして芸術を愛したという漠然とした事実以外、ほとんど情報が与えられていない。そしてこれらの情報はティークがあとから『真情の披瀝』に付加した序文においてのみ与えられているのである。

ティークのこういった説明とは異なって、文学史の通説では、ティークらが少年の頃から出入りしていた、若手芸術家の庇護者でもあったライヒャルト (*Johann Friedrich Reichardt*, 1752-1814) が、この書『真情の披瀝』の命名者であり、「修道僧」という言葉もライヒャルトが与えたものということになっている。そしてこのライヒャルト説の根拠は、ルードルフ・ケプケがティークの口述を書き留めたといわれているティーク伝にあり、それゆえ信憑性が高いものとされている。ティークがヴァッケンローダーの原稿を携えてハレにライヒャルトを訪ねてきたときには、すでに原稿は書き上げられた状態にあった。ライヒャルトはこれをただちに気に入って、そのなかの一篇「われらの畏敬すべき祖先、アルブレヒト・デューラーへの追慕」を *Deutschland* 誌に掲載した (1796年) が、その際に副題として *Von einem kunstliebenden Klosterbruder* という一行を付け加えたとき

れている。この副題の付加はおそらく、歴史批判版の編者が推測しているように、その時点ではすでにヴァッケンローダーの原稿にはタイトルが付されていて、そのタイトルから援用されたものかもしれない。(HKA 271) ライヒャルトが『真情の披瀝』のタイトルを付けたといわれる場面のケプケによる叙述は以下の通りである。ちなみにこれはこの場面が展開されてからおよそ半世紀後の記述である。

「ライヒャルトは、これらの描写が公衆に渡される時のタイトルもまた見いだした。これらの描写のなかを、感激というものが、解体しようとする悟性とまだバランスを保っていた過去の時代に属する、敬信な芸術信仰の精神が吹き抜けていた。芸術作品のそのような考察は、騒がしい、自意識的な行為の時代にあってはほとんど不可能であるように思われた。そういった考察は、それゆえ、その青春を芸術に捧げ、そして修道院の静謐のなかで人生を閉じようと考えている醇朴な僧侶のものであることにされた。かれにとっては世間も青春も過ぎ去ったものとしてある。しかし芸術への感激は当時と同じようにかれの心を十分に満たしており、それはかれの信仰自身の一部と化している。技巧を使わない、しかし心に訴えかける言葉でかれはこの信仰を口にする。もはやもぎ離されることのない堅固な投錨地を見いだしたときのあの落ち着きをもって。この敬虔な醇朴さはレッシングの『ナータン』のなかの修道僧を思い起こさせた。それゆえライヒャルトはこれらの考察にぴったりのタイトルを提案した。「芸術を愛する一修道僧の真情の披瀝」である。ティークはこれに序文と二三の比較的短い論文を付け加えた。その後この書は1797年にウンガー出版から上梓された」。³⁰

歴史批判版の編者のひとりであるリトルジョーンズは4つの理由を挙げて、そもそもケプケの記述が不正確なものであると難じているものの³¹、大筋ではティークの記憶とそれを記述したケプケの正確さを疑う確たる根拠も資料も存在しない。つまり、Klosterbruder も Herzensergießungen もヴァッケンローダーによって選択されたものではなく、ライヒャルトによって与えられたものとなる。しかしそうするとティークが『シュテルン

バルト』の第一巻あとがき、および1814年版の『芸術幻想』序文で述べた「ヴァッケンローダーが意図的に宗教者の仮面を被った」旨の陳述と全く矛盾することになる。ここで、アレヴィンの指摘するように³²、たしかにライヒャルトは修道僧という単語とタイトルを提案したのかもしれないが、しかし修道僧のもつべき人格的形姿についてはライヒャルトは関与しておらず（ケプケもそのようには述べていない）、単なる命名者の役割を果たしたに過ぎず、修道僧が語るというスタイルはティークのなかで、あるいはティークとヴァッケンローダーの間ですでにできあがっていたのではないか、という推測が成り立つとすれば、ティークは上記の二箇所と言説において大胆な虚構を展開したのではなく、ある程度この作品の Autorfiktion の意義を説明したものと解釈することは可能である。

しかしヴァッケンローダー歴史批判版全集編者のリトルジョーンズが推測するように、ティークが意図的に「純真で無垢な、芸術に全身全霊を捧げた、夭折した青年」というヴァッケンローダー伝説を広めようとしていたとすると³³、芸術を愛する敬虔な「一修道僧」がその真情を赤裸々に吐露するという『真情の披瀝』と『芸術幻想』に共通する枠組みは、あとからティークが設定した虚構であるということになる。ティークがなぜそのような虚構を付加したのかという点については、ケプケの叙述に基づけば、それはおそらくライヒャルトとの会話の中で、そのような架空の設定こそがヴァッケンローダーにふさわしいと考えたのではないかという推測も成り立つかもしれない。

しかしながら、この推測を弱め、アレヴィンの上記の推測を支持するものとして、アレヴィンは言及していないが、「ラファエロの幻影」中に「わたしはわれわれの僧院に埋蔵された古人の手稿をくまなく調べた」（HKA 56）という、いかにも語り手が僧院に住んでいることを示唆する記述がある。あるいはまた「ふたつの不可思議な言語とそれらの神秘的な力について」のなかでも「われわれの僧院の神に捧げられた聖堂から、十字架上のキリストを眺め入ることをやめて、戸外へ歩み出すと」（HKA 99）という記述も同様である。このふたつの記述からは、この書の筆者が僧院に住む

修道僧であるという推測が成立するのだが、これらの記述もまたテークがヴァッケンローダーの原稿に、みずからの虚構を補強するために、あとから付け加えた可能性があるだろう。しかし、もしそうであるとすれば、テークはもっとしかるべき場所でその虚構にもっと堅固な基礎を与えなかったのはなぜか、という疑問が湧いてくるのである。したがって、アレヴィンの推測がかなりの信憑性をもつようになると同時に、ケプケの記述とそれに基づいた文学史的通説にも相当な疑念が生じてくるのである。

しかしいずれにしても、テークが晩年にいたって「修道僧」の虚構を否定するような発言を、つまりテーク自身が流布したヴァッケンローダー伝説の信憑性を疑わせるような否定的発言をケプケに向かっておこなった理由は、依然として不明のままである。晩年は「ロマン派の王」などと尊称されながらも、ツィービンゲン時代以降は実作においてロマン派から離反し、あるいはナザレ派からも距離をおき、完全に写実的方向を進み、「ノヴェレ」を量産していたテークの文学傾向と関連するのかもしれない。ロマン派とともに、夭折したヴァッケンローダーへの感傷も切り離れたのであろうか。

芸術創造と宗教性

「偉大な神的なものである」宗教と芸術はまた、二つの魔術的な鏡として表象されている。宗教と芸術は「二つの魔術的な凹面鏡であり、それらはわたしに世界の万物を象徴的に映し出してみせ、それらの魔術的な像を通じてわたしは、万物の真の精神を認識し理解するようになるのである」。(HKA 160) つまり世界は魔術的な、現実の像を変容させる鏡像を通じてしかその真実の姿が認識できない、ということである。この魔術的な像とは、ヴァッケンローダーにとって、芸術であり宗教である。「象徴的 *sinnbildlich*」という意味は、宗教と芸術が現実を単に反映するものではなく、それらが魔術的な仕方で見聞の姿をわれわれに示してくれるということを含んでいる。ヴァッケンローダーが「象徴的」というとき、それはフリードリヒ・シュレーゲルのいう「あらゆる美はアレゴリーである」³⁴とい

う定義と通底するものがあるといえるだろう。シュヴェーリングによれば³⁵、この時期Fr. シュレーゲルもティークもアレゴリーと象徴との差異に無頓着であり、そのコンテクストで考えればヴァッケンローダーもまた同様であっただろう。³⁶

鏡像の比喩は古代から多様に使用されているが、ヴァッケンローダーと同時代においても、例えばジャン・パウルは『美学入門』（1804年）で詩芸術について鏡の比喩を使用して次のように述べている。「詩はけっして現在の平板な鏡なのではなく、存在していない時代を映す魔鏡なのです」。³⁷ヴァッケンローダーと同様にジャン・パウルは、詩芸術というものが現実の単なる反映像を映す鏡像ではないと、あっさり否定し、詩芸術は未来を予見させる魔鏡であり、われわれに未知の天上的なものを示す機能を果たしている、としている。ヴァッケンローダーとジャン・パウルに共通するのは、現象世界の単純な模倣では天上的なもの、永遠なるもの、無限なるものを描くことは不可能だという認識である。天上的なものは不可視であり、それに近づくためには、つまり有限世界から無限世界へ到達しようとするなら、魔鏡という芸術的手段が必要だということである。「音調という鏡において、人間の心は自己自身を知るのである。つまりわれわれが感情を感じることを学ぶのは、まさに音調を通じてなのである」。(HKA 220) 音調という鏡によってわれわれはそこに自己の深い感情が表現されていることを知るのだが、音調とは感情を単になぞって表現する鏡ではなく、それはまた内面において「自己自身」という無限的世界へと到達するための芸術的手段なのである。

ジャン・パウルとヴァッケンローダーにとっての自然と芸術と人間の関係は、まさに A.W. シュレーゲルの命題に当てはまるものだろう。かれはその『文学と芸術についての講義』の中で、次のように主張している。「芸術は自然を模倣すべし、という主張は、別の言葉でいうなら、自然が（自然の個々の事物が）芸術においては人間の規範である、ということである。この命題とは正反対の真実の命題は以下のようなものである。すなわち、芸術においては人間が自然の規範である、と。人間は万物の尺度であ

る、というプラトンの偉大なる説は、したがって、芸術においてもまた保持されているのだ。そして芸術においていわば可視的なものとされるのである」。³⁸ 芸術に規則を与えるのは自然ではなく人間精神である。人間精神が内在させる諸法則にのっとって所与の自然／外界は芸術において変容させられるのである。ロマン派にとって芸術とはミメシスではなく、ポイエーシスの所産である。この極端な主観主義的美学は、芸術の諸原理を人間精神におくことによって、ドイツ・ロマン主義の大きな特徴である、^{ミメシス}自然模倣原則からの離反を決定づけ、同時に近代的芸術観への道を開いたのである。真実に到達するにはミメシスによるのではなく、ヴァッケンローダーのいう「象徴的な」作用が人間精神内部から起こることが必要である。「ラファエロの幻影」のなかで「わたしは自分の魂を訪なう心中のとある姿を拠りどころにしている」(HKA 58) という言葉をヴァッケンローダーはラファエロの創作の秘密を明かす最高の言葉として解釈している。そこにはミメシスによる芸術表現ではなく、天才のみが神から与えられた力によってその内なる像を表現するという、いわば超越論的ともいえる創作の過程が闡明されている。ラファエロは自分が夢に見た聖母の幻影を翌朝描こうとし、「そしてそのとき、常に聖母を自分の魂の中に泛(うか)んできた通りに模写することができた」のだが、ヴァッケンローダーがこのようにラファエロの創作過程を描写するとき、明らかに内面において象徴的に生成された像こそが重要であることを示唆している。それは外界／自然の模倣や他の画家の表現を模倣することでは不可能な業なのである。「芸術は本来学ばれるものでも、教えられるものでもなく」「自分自身の魂から湧き出る」(HKA 75) ものなのである。³⁹

芸術は^{ヒエログリフ}神聖文字であるという表現もまた、この関連で理解されねばならないだろう。象徴的に表現された芸術作品は、その象徴を解読できる者だけが、芸術の聖性を理解する者だけが把握することができるのである。この思考はフリードリヒ・シュレーゲルの絵画論にまで反映されている。「もしそのような画家が芸術に関する正しい概念を再発見したとしたら、つまり神の神秘を象徴的に意味し、また暗示することが芸術の本来の目的

であり、ほかのすべては手段、そのための役にたつ部分、文字であるということを再発見したなら、そのような画家はまったく新しい種類のおどろくべき作品をひょっとするとつくりだすかもしれません。すなわち、それは神聖文、真の象徴といえるものであり(中略)すべての真にそういわれるべき絵は神聖文字、神の象徴であるべきです」。⁴⁰フリードリヒ・シュレーゲルのこの論評のなかの「象徴的」「神聖文字」「神の象徴」といった諸概念に、ヴァッケンローダーの思考との共鳴が明確に聞き取れる。

この点にかぎっていえば、Fr. シュレーゲルの芸術思想はヴァッケンローダーの系譜のなかにあるのだが、しかしヴァッケンローダーと異なる点は、リトルジョーンズが指摘しているように⁴¹、Fr. シュレーゲルの場合、宗教が芸術の上位に置かれているということである。芸術の優美さや美しさはFr. シュレーゲルにとっては神性の派生物であるに過ぎない。「本来、しかし芸術作品というものからは魅力とか美といったものを要求すべきではない。そうではなく、高次の、いや神的な意味を要求すべきなのだ。なぜなら、この神的な意味をもっていなければ芸術作品は芸術作品と称するにまったく値しないものであるし、この意味があればこそ優美さも、神的爱が咲かせた花として、実らせた果実として、しばしば自ずから現れでるのである」。⁴² ヴァッケンローダーはシュレーゲルの主張するような美に対する神性の上位性については比較的曖昧にしか述べていない。むしろ美と宗教性を同等のものとして、相互作用を果たすべきものとして、共生すべきものとして扱っている。ヴァッケンローダーにとっての宗教と芸術の関係性は、宗教は芸術が神的なものになるための媒介的機能を果たし、芸術は宗教を媒介することで神的なものを表現する、というものなのである。

ヴァッケンローダーの宗教性は、A.W. シュレーゲルが慧眼な批評性によって見抜いたように、そしてシュレーゲルのその発言を引用しつつリトルジョーンズが指摘したように、「啓蒙主義の時代にあっては、キリスト教への信仰告白をそのまま含意するものではない」⁴³という文脈で理解すべきものだろう。A.W. シュレーゲルは、知識人のための新聞であった『一般文学新聞』に掲載した『真情の披瀝』の書評で次のように述べている。

「もしわれわれが、観者というものは詩人や芸術家の世界に身を置いてみるべきだ、という要求に従うならば」「なにゆえわれわれが、芸術作品に直面した場合、普段のわれわれの考え方には馴染みの薄い、キリスト教の伝説や習俗に、親しみのこもった関心を抱いてはいけないのだろうか」。⁴⁴このシュレーゲルの発言と「芸術における普遍性、寛容、人類愛についての若干の言葉」のなかで全面的に展開された歴史主義的文化相対論の言説(たとえば「神は、あらゆる地帯に生まれでた芸術のどんな作品のうちにも、天の火花の跡をお認めになる」。「ゴシックの殿堂は、ギリシャ人の殿堂と同様、神の御意にかなう」。「凡庸な人々には、われわれの地球に対蹠者であることが理解されない、またかれらみずから対蹠者であることが理解されない。かれらは自分のたつ場所が常に全体の重心であると想像する」。「インド語で話し、われわれの言葉を話さないという事に対して、何故おまえたちはインド人を弾劾しないのか。——しかもおまえたちは、ギリシャが建てたような殿堂を建てなかったという事に対して、中世を弾劾しようとするのか」。など)を併せて考えると、ヴァッケンローダーにとっての宗教性には、むしろキリスト教の枠を超えていこうとする傾向すら認められるのである。とはいえ、ヴァッケンローダーが敬虔なキリスト教徒であることに変わりはなく、かれが芸術の神性といった発言をするときに、キリスト教的表象を志向していることに疑いの余地はない。

「音楽家ヨーゼフ・ベルクリンガー」と「裸の聖者」

「音楽家、ヨーゼフ・ベルクリンガーの注目すべき音楽的生涯」のなかで、ヴァッケンローダーは芸術家性と市民性／日常性の対立の問題⁴⁵、そして芸術受容と芸術創造の葛藤について述べている。そしてこの葛藤はヴァッケンローダーの著作のなかでいくども登場する、かれにとっての主要な問題のひとつである⁴⁶。前者の問題性については、ベルクリンガーの出自である貧しい家庭から抜け出すことによってかれは音楽家としての名声を確立し、そしてのちに自らの家族の窮乏を知って助力の手をさしのべる、という対立の図式や、金や絹で着飾った卑俗な聴衆のために、「このよう

な人々のためにわたしは自らの精神を使い果たしているのです！」(HKA 140) という自らの高い芸術精神とそれを受容する側の卑俗性との対立という図式のなかで表されている。音楽家として名をなしてのちもベルクリンガーは、仕送りを続けていたにもかかわらず長姉の浪費のために家族が陥っていた悲惨な境遇や、音楽家としての自分を取り巻く環境の卑俗さに打ちのめされる。「この地上の悲惨さから」すなわちその惨めな出自から逃げだそうとしたベルクリンガーは一見それに成功したように見えるが、結局のところ周囲との軋轢によって「ますます泥沼の中に陥って」(HKA 141) しまう。かれは復活祭のために新しい受難曲を作曲しなければならないが、仕事に取りかかろうとするたびに、「はらはらととめどない涙が溢れ出すのであった。かれはその引き裂かれた心から自らを救い出すことができなかった」(HKA 142) ののである。さらにこの両極性は「かれの生涯を通じて、霊的な熱狂と地上の惨めな卑俗との間の戦いがかれをあれほどまでに不幸にし、そしてついには精神と身体の二重の存在を互いに引き裂くことになる」(HKA 144) と詳述されている。このような芸術家性と市民性との間の乖離は近代において典型的であり、その意味でこのベルクリンガーのテキストは「ドイツにおいて始まりつつあった近代のドキュメント」(HKA 22) なのである。

また『芸術幻想』第二編冒頭の物語「裸の聖者に関する不可思議な東洋のメルヒェン」に登場する聖者と「時の車輪」(das Rad der Zeit) の関係も同様である。このメルヒェンの主人公である聖者をめぐる解釈についてはケーラーがこのメルヒェンを扱った章でまとめているが⁴⁷、冒頭に登場する「時の車輪」das Rad der Zeit についてはほとんど言及されていない。「時の車輪」とは、この谷に住む主人公の聖者の耳に始終止むこと無くその轟音が響いてくる車輪のことであり、そのため聖者は巨大な車輪を懸命に回そうとするような身振りを続けねばならない。この「時の車輪」はザフランスキーによれば労働過程そのものを体現するイメージとなる。「この裸の聖者は、近代的な労働社会の概念を完璧に表現している。問題となるのはもはや成果や製品ではなく、労働の過程そのものだ。(中略) 轟音をたて

て回転する労働過程から脱落する者は世界から脱落することになる」。⁴⁸ さらにザフランスキーはシラーの使った、人間の断片化を警告する類似のメタファー（「永遠にただ自分が乗りまわす車輪の単調なひびきを耳にするだけで、人間は決して自分の存在の協和性を発展させていません」。⁴⁹）を引用しつつ「時の車輪」が、断片化された人間の陥った分業状態から生じた市民世界の歪みを表し、車輪の活動は「精神を殺す」ものであると断じている。⁵⁰ しかしながら、「時の車輪」というメタファーには確かに時代批判が含まれているにせよ、ヴァッケンローダーがこの時の車輪のメタファーで具体的に、歴史的認識として「近代の労働過程」をイメージしていたのかについては——ヴァッケンローダーが研修生として非常に苦勞していたとはいえ⁵¹——疑問が残る。ヴァッケンローダーのイメージする聖者の姿は、かれの住む谷に初めて音楽の調べが流れるとき、その第一音とともに消えさり、天使とも見まごう精霊の姿に変容して天上へと昇っていく。なぜなら「見知らぬ憧憬の念が静められ、魔法は解け、迷える^{ゲーニウス}守護霊はその地上の殻から解放された」（HKA 204）からである。⁵² ここで「見知らぬ憧憬の念」というのは聖者の感じている「身を焼くような、見知らぬ美しいものへの憧憬の念」（HKA 203）、すなわち美への憧憬である。キリストの変容のごとく、地上的存在から天上的存在に変容する裸の聖者といったイメージには、シラーが同様のメタファーで暗示したような国家と人間の関係を分析的に捉えようとする社会学的視線はまったく見られない。むしろヴァッケンローダーがこのメタファーで表象していたのは、芸術的なものに対立する卑俗な現実的存在、メカニカルに進んでいく人生や日常生活の暴力的ともいえる単調さだったのではないか。『芸術幻想』のなかのエッセイ「音楽の奇跡」に次のような記述がある。「まるでがらがらと音をたてる車に乗っているかのように生涯を過ごしていき、人間の魂のなかには聖なる憩いの国があることを知らない他の人々には気ままに侮り、嘲させておくがいい。かれらの妄想を誇らせておくがいい、そしてあたかも世界をみずからの手綱で操っているかのように自慢させておくがいい。かれらがせっぱつまる時代がやってくる」。（HKA 206）ここでいわれている「が

らから音をたてる車に乗って」(auf rasselnden Wagen) という現実的世界の流れを表すメカニカルなメタファーは「時の車輪」のメタファーと通底しているのではないか。また同書のなかの「ヨーゼフ・ベルクリンガーの手紙断片」のなかで「ああ、この絶え間ない、単調な幾千の昼夜の交替」(HKA 215) と表象されている単調な現実的生のメタファー、あるいは同書の「ヨーゼフ・ベルクリンガーの手紙」⁵³における記述「わたしの魂の最も堅固な奥底から次のような叫びが押し出されてくるのです。人間のこの上ない神的な努力とは何かといえば、いかなる卑俗な目的や有用性にも呑み込まれないもの、この世とは無関係に、みずから自身の輝きのなかで光輝くもの、そして大きな車輪装置のいかなる車輪によっても駆動されることのないもの、そしていかなる車輪をも駆動しないもの、そういったものを創造することなのです。人間の胸のいかなる炎といえど、芸術以上に高くまっすぐに天へと昇っていくものはありません」(HKA 224) とも通底しているのではないか。この最後の引用箇所で行われているのは、天に昇っていく裸の聖者＝芸術は、19世紀中葉の芸術至上主義が主張したように、現実的生の諸価値からは独立した自律的なものだということである。そのような現実的生の諸価値によって動かされ、あるいはそれらに荷担している現実的生の単調さが、「車輪」というメカニカルなイメージで表象されているのである。「時の車輪」のメタファーもこの関連において理解されなければならないだろう。

ちなみに、「時の車輪」の轟音は聖者の耳にしか聞こえないが、それは聖者が聖と俗のあいだに存在しているのみならず、まさに美への身を焼くような憧憬の念に、絶対的な美への予感に、囚われているからである。この物語のなかに登場する旅人や一般の人々は「時の車輪」の轟音を知覚できないが、それはかれらが全的に「時の車輪」のなかに巻き込まれているからである。しかし聖者はその美への憧憬の念によって「時の車輪」のつくりだす流れから、実存的生から、距離を取ることが可能となり、その轟音を耳にするのである。美への憧憬の念に身を焦がすとき、聖者の「時」は止まっている。しかしこの美への憧憬の念が充たされるためには、現世に

おける存在を消滅させるしかない。したがって、ここで見られるのは「地上の殻」すなわち現世の姿と、それによって束縛された美への希求の念との対比だけである。それ以上のものではない。芸術はヴァッケンローダーにとって現世からの救いではあるが、しかし同時に「ドイツ古典主義があらゆる理論的および実践的営為の基礎としていた現実への積極的關係は失われている」⁵⁴のである。

さて、これらのことはいわば芸術家精神と実存的生の両極を暗示しているのだが、しかし語り手によれば、ベルクリンガーが若くして死んだ原因はそこにはないという。確かに上記の二極性に「引き裂かれた」ベルクリンガーは苦しみぬくのではあるが、より深刻にかれを消耗させたのは「かれの高い想像力」(HKA 144)であった。そして、かれの性質はむしろ「芸術を行うよりも、芸術を享受すること」(HKA 144)のほうに向いていたのではないか、というのが語り手の見解なのである。この点において芸術家性と市民性／日常性の間の葛藤は、芸術創造と芸術享受との間の対立という問題に転換していく。

この問題においては、ベルクリンガーが芸術の創造者であるがゆえに従わねばならない自己抑制、すなわち機械的＝技術的＝悟性的な法則に従わなければならないという自己抑制と、感情にまかせて芸術＝音楽を受容するというベルクリンガーの基本的な生、このふたつの要素がからみあっている。芸術作品を創造するには感情にまかせるのではなく、その感情を対象化して、外界に対して受容可能なものとして呈示してみせなければならない。そこで支配しているのは感情とは対極の位置にある数学である。「あらゆる旋律が、(たとえそれらがわたしの心のうちにきわめて異質な、そしてしばしばきわめて不可思議な感情を産み出したとしても)唯一の、逃れえぬ数学的法則にその基礎をもっていたとは！自由に飛翔するかわりに、作曲法という頼りなげな足場や檻のなかを、あちらこちらとよじ登ることをまずは習い覚えねばならなかったとは！わたしが自分の感情を音調によって表現するためには、まずもって卑俗で学問的な機械的悟性によって規則通りの事物を産み出すためにいかに苦しまねばならなかった

ことか！——それはまさに労多き機械的な仕事ではありません」。 (HKA 139f.) ここで機械 (Maschine/ Mechanik) と称されているものは、この時代においては、Technik (技術) と理解してもいいだろう。自らの芸術感情を他者に理解してもらおうとするなら、感情や想像力を悟性ファンタジーの力によって抑圧し、それらを芸術の表現技術や法則に従わせなければならない。そしてそのためベルクリンガーが本来身を委ねるべき「高き想像力」、裸の聖者の身を焦がす見知らぬ憧憬は抑圧される。受容者としての感情の高揚と、創造者としての感情の制御・法則化との落差が、それを解消する術をもたないベルクリンガーに消耗と死をもたらすのである。そしてこの感情と形式との間の対立を解消する思想的展開を、ベルクリンガー＝ヴァッケンローダーは果たすことができなかつたのではないか。

この受容者と創造者の関係は、シラーのいう感性的衝動と形式衝動の諸概念に対してアナロジー的關係に立っている。シラーは『人間の美的教育について』の第12信⁵⁵のなかでこの2つの衝動を「わたしたちのうちにある必然的なものに現実性を授けること、わたしたちの外にある現実的なものを必然性の法則に屈服させること」と説明している。感性衝動が人間を支配しているときの状態、つまり「感受することが人間を支配」し、「時間が自分と一しょに彼を引きさらって」いくときの状態を、シラーは注のなかで「自分を忘れる *ausser sich sein*」状態と呼んでいるのだが、それは時間が「人間性の全現象」を支配している状態にほかならない。この場合、「人間性の素質」が呼び覚まされ、展開させられるのだが、他方で「その完成を不可能」にしてもいる。この感性衝動は「裁ち切りがたい紐で、より高くへ努力する精神を感覚界にしばりつけ」てしまうからである。さらにシラーは第13信で次のように述べる。「さて、感性的衝動が規定的になり、感覚が立法者となり、そして世界が人格を抑制するようになると、世界は自分が権力となるので、それに応じて、対象であることをやめてしまいます。人間がただ時間の内容であるにすぎなくなるやいなや、彼は存在しないので、したがって彼はなに一つ内容をもたないことになります」。⁵⁶つまり時間・世界・現象に完全に支配されるとき、人間はそれらに同化さ

れ、本来の人格としては「存在しな」くなるのである。そしてこの状態こそは、音楽受容者として感情の高揚に全人格的に身を委ねずにはいられないベルクリンガーの形姿を示すものにほかならない。

裸の聖者は「時の車輪」という現実的生に支配され、やがては音楽という感情の世界に支配されて、現象的な自己をまったく滅却して、精霊のように昇天していく。これはシラーの言うような調和的な遊戯衝動を知らないヴァッケンローダーなりの解決策の一種であった。恋人たちの歌が裸の聖者にもたらす音楽／芸術感情の全的支配をヴァッケンローダーは、裸の聖者に対する究極の救いと見たのである。しかしベルクリンガーの場合、形式衝動を知らない裸の聖者とはちがって、作曲家としての創造行為が重くのしかかる。いわば形式衝動のくびきにあえぐのである。感性衝動と形式衝動の間であって苦しむベルクリンガーの視野には、両衝動を美的調和的完成へと導くシラー的遊戯衝動なるものも入っていない。みずから法則を定立し、そのなかで自由に *spielen* することで感性衝動と形式衝動の対立を解決できるというシラー的な調和世界をベルクリンガーは想像することすらできず、破滅していくのである。そしてこのベルクリンガーの破滅もまた、みずからの芸術熱狂に対するヴァッケンローダーのもうひとつの回答なのである。

注

- 1 Richard Benz: *Goethe und die romantische Kunst*. R.Pieper & Co., München, o.J. (1940?) S.29.
- 2 Benz, S.69.
- 3 Johann Wolfgang von Goethe: Einleitung in die Propyläen. In: *Goethes Werke*. Bd VII. (*Hamburger Ausgabe*) C.H. Beck, München, 9. Aufl., 1981 S.38. 訳文については『ゲーテ全集』、第15巻、「芸術論集」、1927年大村書店、3頁を参照した。
- 4 Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Hrsg.: Silvio Vietta, Richard Littlejohns. Bd.1, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1991 S.96. 以下 HKA と表記。翻訳として

- 岩波文庫『芸術を愛する一修道僧の真情の披瀝』江川英一訳、2011年、および『芸術幻想』江川英一訳、七丈書院、昭和19年、を参照した。
- 5 Benz, S.28.
 - 6 Hans Heinrich Borchardt: *Schiller und die Romantiker. Briefe und Dokumente*. J.G. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart, 1948 S.85.
 - 7 マイヤーの批判記事とその解説等については Benz, S.225ff. 参照。ゲーテの発言とその解説については同書 S.232 および S.57 参照。Fröschle はこのあたりの消息を主に Benz の上掲書を手がかりにしながらまとめてみせている。それによれば、マイヤーの記事は古典派のロマン派に対する決定的な批判であり、その頂点であったが、これによってゲーテの芸術理論家としての孤立も始まったとのことである。また、Fröschle によれば、それ以前の1802年にもゲーテは作家名や作品名に言及することなく、ヴァッケンローダーらを批判している。Vgl. Hartmut Fröschle: *Goethes Verhältnis zur Romantik*. Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002 S.117 u. 23. Auch vgl. Benz, S.19f.
 - 8 Vgl. Benz, S.29f.
 - 9 1798年11月15日付書翰。In: Erich Schmidt (Hrsg.): *Caroline: Briefe aus der Frühromantik*. 2 Bde. Leipzig 1913, Bd. I, S.472f. (e-book)
 - 10 A.W.Schlegel: *Fragmente*. In: *Athenäum*. Bd.1/ 2.St., 1798 S.222. (Reprograph. Nachdr., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1983)
 - 11 Theodor Ziolkowski: *Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*. (Aus dem Amerikanischen von Lothar Müller. Die Originalausgabe: *German Romanticism and Its Institutions*. Princeton University Press, New Jersey, 1990) dtv/ Klett-Cotta, 1994 S.413.
 - 12 Ziolkowski, S.471.
 - 13 シンケルの設計思想とロマン主義的なかわりについては、Ziolkowski の同書第6章 *Das Museum: Tempel der Kunst*. S.391 以下を参照。
 - 14 Ziolkowski, S.417.
 - 15 ハインツ・シュラッフアー著、和泉雅人／ヨーゼフ・フェルンケース／安川晴基訳『ドイツ文学の短い歴史』同学社、2008年、152頁以下、および訳註381番参照。
 - 16 アイザイア・バーリン著 田中治男訳『バーリン・ロマン主義講義』岩波書店、2010年、10頁。
 - 17 バーリン、9頁。
 - 18 シュラッフアー、115頁。
 - 19 August Langen: *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*. Niemeyer,

- Tübingen 2.Aufl. 1968.
- 20 Gerhard Sauder: Empfindsamkeit und Frühromantik. In: *Die Literarische Frühromantik*. Hrsg. v. S. Vietta. Göttingen 1983 S.96f. (Zit.nach HKA S.288. Herzensergießungen という単語はおそらく Bürger の Herzensausguß から来ているのではないかという指摘も同頁にある。)
- 21 シュラッファアー、100頁。
- 22 しかしこのナザレ派の運動に対して、ティークは距離をおいていた。それはゲーテのナザレ派に対する嫌悪への配慮も働いていたためかもしれない。Vgl. Martin Dönike: Tieck in der bildenden Kunst. (Runge, Friedrich, Nazarener). In: C.Stockinger u. S. Scherer (Hrsg.): *Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung*. De Gruyter, Berlin/ Boston, 2011 S.655f.
- 23 シュラッファアー、152頁。
- 24 ヴアッケンローダーの歴史批判版全集第一巻には、ヴァッケンローダーのテキストとヴァザーリやズルツァーらのテキストとが対照的に併置され、その影響関係を見ることができる。HKA 438 以下参照。
- 25 ヴアッケンローダーがヴィンケルマンからの批評言語を借用していることについては、Richard Littlejohns: *Wackenroder-Studien. Gesammelte Aufsätze zur Biographie und Rezeption des Romantikers*. (Beiträge zur deutschen Literatur 7) Peter Lang, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1987 S.43f. 参照。またヴァッケンローダー全集の歴史批判版においては、「芸術における、普遍性、寛容、人類愛についての若干の言葉」については、ヘルダーのテキスト (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*) との巨細な対照表が掲げられ、両者の親近性が明示されている。(HKA 454ff.)
- 26 シュラッファアー、121頁以下参照。
- 27 シュラッファアー、121頁。
- 28 Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*. Studienausgabe. Hrsg. v. Alfred Anger. Reclam, 1979 S.191.
- 29 Richard von Alewyn: Wackenroders Anteil. In: *Germanic Review*, 19:1 (1944:Feb.) S.51. Anm.6. この場合序文、「読者へ」などは除外されている。ただし、Klosterbrüber という別の文脈の複数形の単語は Malerchronik に一度登場する。
- 30 Rudolf Köpke: *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen*. Bd.1, F.A. Brockhaus, Leipzig, 1855 S.221f.
- 31 Vgl. Littlejohns, S.83. 4つの理由とは、ティークの口述がヴァッケンローダーの死後50年以上もあとのものであること、ティークの記憶に頼っ

ていること、ケプケがティークの口述をあとから再現したときの正確さが問題であること、そしてケプケはティークを崇拜しており、その意味で叙述にバイアスがかかっているのではないか、という4点である。

- 32 Alewyn, S.51f.
- 33 たとえばリトルジョーンズは次のように述べている。「これら二つの詩のティークの取り扱い方は、あらゆるヴァッケンローダーの公衆に向けられた思い出における意識的なヴァッケンローダーの様式化にとって模範的なものである。そしてまさにこの様式化されたイメージは規範的なものとして、現代にいたるまでヴァッケンローダー受容を特徴づけてきたのである」。Littlejohns, S.85.
- 34 Friedrich Schlegel: *Philosophische Vorlesungen (1800-1807) 2.T., Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe*. Hrsg. v. Hans Eichner, Bd.XIII, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1964 S.324. (以下 KFSa と略記)
- 35 Markus Schwering: *Symbol und Allegorie in der deutschen Romantik*. In: Helmut Schanze (hrsg.): *Literarische Romantik*. Kröner, Stuttgart, 2008 S.192f.
- 36 Schwering によれば、ヴァッケンローダーは Symbol や Allegorie という用語の代わりに Hieroglyphenschrift (神聖文字) という用語を使用する傾向にあった。Schwering, S.192.
- 37 ジャン・パウル著 古見日嘉訳『美学入門』白水社、1973年、514頁以下。
- 38 A.W. Schlegel: *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*. Ester Teil. (1801-1802). Die Kunstlehre. In: *Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*. Bd.17, Heilbronn, 1884 S.104. (Kraus Reprint, Nendeln/Liechtenstein, 1968)
- 39 この主張はハインリヒ・マイヤーの上掲の記事において非難された論点のひとつであった。Vgl. Benz, S.225.
- 40 Dritter Nachtrag alter Gemälde. KFSa, Bd.4, S.151.
- 41 Littlejohns, S.63.
- 42 KFSa, Bd.4, S.93.
- 43 Littlejohns, S.57.
- 44 A.W. Schlegel: In: *Allgemeine Literatur-Zeitung*. 1797, 10. Februar, Nr.46, S.361-365. Zit. nach HKA 419.
- 45 Gerhart Hoffmeister: *Der romantische Roman*. In: Schanze, S.51. 芸術性と社会的強制との間の、芸術熱狂と社会的責任との間の葛藤について、それがヴァッケンローダーの葛藤を反映しているのかどうか、という点については以下参照。Vgl. Christian Zürner: *Vom Göttlichen in*

der Musik. Wilhelm Heinrich Wackenroders Berglinger-Text *Die Wunder der Tonkunst*. In: Werner Keil und Chris Goer (hrsg.): “Seelenaccente”—“Ohrenphysiognomik”. *Zur Musikanschauung E.T.A. Hoffmanns, Heines und Wackenroders*. Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York, 2000 S.299f. E.T.A. ホフマンは、この市民性と芸術家性の対立をヴァッケンローダーやティークの影響下に、1815年、物語 *Der Artushof* において作品化してみせたが、これらの両極に引き裂かれた人物像を体現する主人公の画家トラウゴットとならんで、**Berklinger** (ヴァッケンローダーの場合は **Berglinger**) という画家が登場するのは、ヴァッケンローダーやティークへのオマージュであろう。

- 46 Kurt Böttcher (hrsg.): *Romantik. Erläuterungen zur deutschen Literatur*. Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin, 1985 S.195.
- 47 Rita Köhler: *Poetischer Text und Kunstbegriff bei W.H. Wackenroder. Eine Untersuchung zu den ›Herzensergießungen eines Klosterbruders‹ und den ›Phantasien über die Kunst‹*. Peter Lang, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris, 1990 S.157. (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur; Bd.13)
- 48 ザフランスキー、216頁。
- 49 フリードリヒ・フォン・シラー著 小栗孝則訳『人間の美的教育について』(第6信)法政大学出版局、2011年49頁。
- 50 ザフランスキー、52頁。
- 51 ヴァッケンローダーが仕事に苦勞していた様子についてはケプケのティーク伝参照。Vgl. Köpke, S. 222f.
- 52 この Transfiguration をキリストの変容に重ね合わせる解釈もある。Vgl. Walter Dimter: *Musikalische Romantik*. In: Schanze, S.417.
- 53 この『芸術幻想』に収められた「手紙」の著者帰属性については、リヒャルト・フォン・アレヴィンの論文 (**Wackenroders Anteil**) 以来、著者がティークなのかヴァッケンローダーなのか、未決の状態であったが、おそらく歴史批判版のなかで最終的な決定 (著者はヴァッケンローダーとされた) をみたと考えていだろう。この混乱のそもそもの発端は、ティークが1799年版の序文において、ベルクリンガー論文のなかで (“unter Berglingers Aufsätzen” (HKA 149)) 最後の四編 (“die vier letzten” a.a.O.)が自分に帰属する、と曖昧な記述をしたことから発している。最後の四編とは「ヨーゼフ・ベルクリンガーの手紙」「非音楽的寛容」「音调」「シンフォニー」を指すのか、それとも最後に置かれた詩「夢」を含めて「非音楽的寛容」以下の記述を指すのか、これが問題であった。Gedicht は Aufsatz ではないのだから、そして、「手紙」の内容がいささ

か虚無的であり、外界に対する不安の念も垣間見えることから、伝統的な解釈は前者であったが、これにアレヴィンが異を唱え、最後の詩をも含めるべきであると主張した (Alewyn, S.58)。とはいえ、歴史批判版の編者たちがアレヴィン説を採用した根拠についてはさほど明確に述べられているわけではない。いずれにせよ、この「手紙」と『真情の披瀝』の「音楽家ヨーゼフ・ベルクリンガーの注目すべき音楽的生涯」によってテークらが広めてきたヴァッケンローダー伝説（「かれの心は敬虔で純粋であり、全く子供らしいまことの信心の篤さによって浄められていた」。(1814年版序文) HKA 402) の修正が余儀なくされることになる。

- 54 Böttcher, *Romantik*. S.195.
- 55 シラー、78 頁以下参照。
- 56 シラー、88 頁。