慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ルートヴィヒ・ティーク『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』について
Sub Title	Einige Bemerkungen über Ludwig Tiecks Franz Sternbalds Wanderungen
Author	和泉, 雅人(Izumi, Masato)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2012
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.29 (2012. 3) ,p.137- 163
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	研究ノート
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20120331-0137

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.

［研究ノート］

ルートヴィヒ・ティーク『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』について

和泉雅人

Ⅰ．はじめに―― Autorschaft の問題

1798 年、ルートヴィヒ・ティークの小説『シュテルンバルトの遍歴、第一部、第二部』が公刊された。この 1798 年というのはティークの人生にとって象徴的な年であった。それはこの年の 2 月に親友のヴァッケンローダーが亡くなったからである。また、この小説が公刊された 1798 年は、A.W.シュレーゲルがイエーナ大学の客員教授になった年であり、機関誌『アテネーウム』が発刊され、イエーナの A.W.シュレーゲル宅で前期ロマン派と後世称される詩人や哲学者が集まり、ロマン派が産声をあげた年であった。とはいえ、この新たな文学運動からはいまだ何も生み出されてはいなかった。ところがこの『シュテルンバルト』とともに「若い世代が必要としていた」「比類なき詩人」が登場し、ロマン主義運動に明確な輪郭を与えたのである。[1] シュレーゲル兄弟、とりわけフリードリヒの感激もひとしおであった。フリードリヒはこの小説を「神的な書物」[2] とまで絶賛するのである。1799 年 7 月 1 日、シュライアーマハーは友人のヘンリエッテ・ヘルツに宛てて「ちなみにわたしは確信しているのですが、彼（＝ティーク）はドイツ文学にとってきわめて重要です。しかもゲーテもシラーもリヒターもこのようにはあり得なかった存在です。ひょっとした

---

1) Nachwort in: *Ludwig Tieck: Frühe Erzählungen und Romane*. Hrsg. v. Marianne Thalmann. Winkler, München, o.J. (1963) S.1009.

2) Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*. Studienausgabe. Hrsg. v. Alfred Anger, Reclam, Stuttgart, 1979 S.510.（以下 Anger と表記）

ら現在のところ彼以外の誰もこのようにはあり得ないでしょう」[3] とその感激を伝えている。このようにロマン主義の始まりの時期にあって、ロマン派の「パラダイム的小説」[4] としてその方向性を示唆した『シュテルンバルト』ではあるが、いまだこの小説の詳細について決定的な解釈が存在しているとは言い難い。この小稿ではいくつか気のついた点をフランツ・シュテルンバルトの芸術観を中心に述べてみたい。

*

この小説は最終部の第三部を欠いたまま出版された、いわば未完の小説であった。未完であるにもかかわらず当時の若い世代に深甚な影響を与えたことはよく知られている。ゲーテやその口真似をするカロリーネ・シュレーゲルの非難や嘲笑にもかかわらず、画家のフィリップ・オットー・ルンゲやカスパー・ダーフィト・フリードリヒ、あるいはベッティーナ・ブレンターノやヤーコプ・グリムといった後期ロマン派を形成することになる若手たちに大きな感動と影響を与えている。とくにルンゲは『シュテルンバルト』――とりわけそのアレゴリー的意味に満たされた音楽的な風景印象主義[5] ――から重大なインパクトを受けている。おそらくルンゲこそは、その『一日の四つの時』『朝』などにおいて色彩と音調と形象をアレゴリー化し、音楽と絵画を統合し得たという意味で、『シュテルンバルト』が理想とする画家なのかもしれない。さらに、直接的証明は難しいものの、絵の構成、自然描写に対する思考法からみて、フリードリヒへの影響も小さくない。[6] また、イタリアのイシドールにある修道院廃墟で祈りと画業の日々を送った――つまりは sternbaldisieren していた――ナザレ派などはこの小説の影響下にあった若手の最たるものであろう。[7]

---

3) Zit.nach dem Nachwort v. M.Thalmann, a.a.O.

4) Helmut Schanze : *Literarische Romantk*. Kröner, Stuttgart, 2008 S.55.

5) この術語は Schanze による。Schanze, 2008 S.53. ちなみにシャンツェはこの概念を『シュテルンバルト』における芸術理想としている。Schanze, a.a.O.

6) これに関しては拙論「フリードリヒ『テッチェンの祭壇画』」慶應義塾大学独文学研究室研究年報、20 号、2003 年 21–22 頁を参照されたい。

7) ちなみにゲーテは『修道僧の真情吐露』における芸術崇拝を病的なものとして憎み、その傾向を klosterbruderisieren と呼んだ。Vgl. Anger, S.524.

ティークはこの小説の第一部あとがきにおいて、この作品に対するヴァッケンローダーの少なからぬ関与を認める発言をしている。「この書は、当初、『芸術を愛する一修道僧の心情の吐露』の著者の名で刊行されるはずであった」。「ある意味では、この作品の一部分は我が友によって書かれたものだと言えよう」というのがそれである。[8] これはかなり誤解を与える発言であった。それまでに変則的ではあるが共著の形で『芸術を愛する一修道僧の真情吐露』（*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1796）を出版し、ヴァッケンローダーの遺稿をまとめて、後年やはり共著として出版された『芸術幻想』（*Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, 1799）の存在から考えれば、このような誤解もゆえのないことではなかった。例えば『芸術幻想』の序文においてティークは自分とヴァッケンローダーの執筆分担について言及しているが、こういったAutorschaftの問題、つまりヴァッケンローダーとティークが実際にどの部分を書いたのか、という問題は『真情吐露』ならびに『芸術幻想』の両著にいつもつきまとってきた。[9]『シュテルンバルト』の場合にもこういった疑問が当然のごとく周囲には存在していたのである。しかしながらこの小説が執筆されていた時期、ティークもところどころで記しているように、ヴァッケンローダーは死病にとりつかれており、実際の執筆は、ティークのあとがきにもあるように、不可能であったと考えるのが正しいだろう。

---

8) Anger, S.191.

9) ヴァッケンローダーの歴史批判版全集が公刊されたおりに編者のViettaおよびLittlejohnsはこれを可能な限り究明し、この問題について一応の決着を見た。両著におけるティークとヴァッケンローダーの分担表はそれぞれ歴史批判版全集の第一巻287頁および371頁に掲載されている。『芸術幻想』の序文において述べた「ベルクリンガーの諸論文のうち最後の四篇は私のものである」というティークの記述は現在の研究段階では誤りとされており、第七エッセイから、番号が振られずに末尾に添えられた、ヴァッケンローダーとの友情へのオマージュとして書かれた長詩「夢――あるアレゴリー」までの四篇が、ティークの執筆であったというのが通説となっている。Vgl. Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg.v. Silvio Vietta, Richard Litteljohns. Carl Winter, Heidelberg, Bd. I, S. 283ff. und 368ff.

これについては、同年4月13日にフリードリヒ・シュレーゲルが兄にあてて書いた手紙の中で「ティークが私に請け合ったように、ヴァッケンローダーはこの芸術家小説にはまったく関与しておりません。そしてこの小説はすべてティークが書いたものです」[10] と述べている。さらにライマー版全集第XIV巻のあとがきにおいても、同様のことを繰り返しティークは指摘している。[11] このようにヴァッケンローダーは原稿を一切書いていないのではあるが、この小説のイデー自体がティークとヴァッケンローダーが話し合って得られたものであることは、ティーク自身も認めている。[12] とりわけ古ドイツへの関心[13]、芸術のアポテオーゼ、宗教の代替物という芸術理解はヴァッケンローダーから得られたものであることは明らかである。

ティークが『ヴィルヘルム・マイスターの修行時代』に感動して、みずから教養小説を書くことを思い立ったのは1795年のことであり、実際に執筆を始めたのは1796年であった。ところがこの計画をティークは突然放棄してしまう。それは1796年の夏にドレースデンへの徒歩旅行をヴァッケンローダーと行なったとき、ヴァッケンローダーがティークに自分の書いた原稿を見せたからである。ティークはそれを一読して、みずからのゲーテに倣った教養小説の計画を放棄してしまう。その原稿はのちにティークの四つの論考を含んだ『芸術を愛する一修道僧の真情吐露』として出

---

10) Brief von Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, Berlin, 13. April, 1798. (Zit.nach *Dichter über Dichtungen. Ludwig Tieck I*, Hrsg.v. Uwe Schweikert. Heimeran, 1792 S.171.)

11) Vgl. *Tiecks Schriften*, Bd.XVI, G. Reimer, Berlin, 1843 S.415f. (Unveränderter photomechanischer Nachdruck. Walter de Greyter & Co., 1966)

12) Vgl. Rudolf Köpke: *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen*, 2 Bde, Leipzig 1855, Bd I, S. 225.

13) ティークはすでに90年代初頭から、ヴァッケンローダーによってこの小説世界の時代への関心を喚起されていた。ヴァッケンローダーの知識は当時ベルリンで古ドイツ文学の最も重要な専門家といわれていたE.J.Kochの講義を聞くことで得られたものである。Vgl. *Romantik-Handbuch*. Hrsg.v.Helmut Schanze, Kröner, 2.Aufl., 2003 S.547.

版されることになる。その四つの論考のなかに「ローマにいるある若いドイツ人画家の、ニュルンベルクにいる友へ書いた手紙」が属している。そしてこの書簡体の論考こそがのちの『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』の原型となるのである。ヴァッケンローダーとの話し合いのなかで、主人公は演劇を目指す職人から若い画家へ、時代は現代からデューラーの 16 世紀へと移行していき、1520 年秋から 1522 年の春にかけて主人公シュテルンバルトがニュルンベルクを出発し、オランダ、アルザス＝ロレーヌ地方からフィレンツェ、ローマへ遍歴していく、という筋書きができあがっていくのである。[14] こうしてみると、一体 Autorschaft とは何であろうかという疑念がわき起こってくる。イデーというものに Autorschaft が認められるなら、ティークが第一部あとがきで真摯に述べているように、この『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』もまたある意味でヴァッケンローダーとの共著と言っていいだろう。

Ⅱ.『シュテルンバルト』の芸術理想

この未完の小説は第二部第二巻第六章のフランツとマリーの再会で幕を閉じる。その第二巻第五章の最後で、フランツはミケランジェロの『最後の審判』に感動して次のように言う。「ここであなたは理想となったのだ、ブオナロッティよ、美の秘密にあずかる偉大なる者よ。ここにはあなたの恐るべき謎の数々が漂っている。あなたの芸術を理解する者がいようといまいと、あなたはそのようなことに心を煩わせはしないのだ」。[15] 作中でフランツはこのミケランジェロとの出会いによって、それまでのイタリアに到着してからの浮ついた生活を反省し、デューラーとゼバスツィアーンに再び想いを馳せる。真の芸術との出会いによって、みずからの行くべき道をフランツは再認識するのである。ミケランジェロやラファエロの活動したローマは、もともと若きティークやヴァッケンローダーの憧れの地であった。[16] ここで示された芸術に対する認識――すなわち真の芸術は恐る

---

14) Vgl. Anger, S.557-558. Auch vgl. Roger Paulin: *Ludwig Tieck. A Literary Biography*. Oxford, Clarendon, 1986 S.91-97.

15) Anger, S.397.

べき謎を秘めていること、そして芸術は他律的な評価とは無関係な自律的存在であること――は長大なこの小説世界が到達した、少なくとも公刊された範囲内における芸術観としては最終的に呈示されているものである。明らかにここではある意味、自律的美学（Autonomieästhetik）を共振させながら、19 世紀中葉のフランスでようやく登場する l'art pour l'art の綱領が先取りされているといっていい。だが、否応なく意識されるのは、第二部の最後に示されたこの認識が、フランツが遍歴の果てに到達した最後のものなのかどうか、つまり『シュテルンバルト』の世界における芸術理想はどのようなものなのかという点なのである。

この物語における芸術観が最終的にどのような発展を見せるのか、書かれなかった第三部で完結する予定のこの物語においては不明なままである。フランツ・シュテルンバルトの芸術にかかわる精神的自己形成の過程が、最終的にどのような段階にいたるのか、未完部分の第三部を見なければ判断ができないことは当然であろう。ちなみに第三部執筆についてティークは完全に放棄したわけではなかった。1798 年 9 月 28 日、フリードリヒ・シュレーゲルは兄に宛てた手紙のなかで、ティークがシュテルンバルトの第三部に取りかかっている旨書いている。第三部はこの小説の結末部分であり、その執筆に対する関心は 1798 年の第一部、第二部公刊後も絶えることはなかったし、実際にティークが何度か完成へ向けてこの小説の続編制作に手を染めていたことは、書簡や全集版の付記などから知られている。[17] 現在第三部の内容について知るためには、ティークがざっと書い

---

16) ケプケのティーク伝によると、1793 年、ゲッティンゲンにいたティークとヴァッケンローダー、そしてブルクスドルフは密かにゲッティンゲンをあとにして「芸術の地であり、詩人の憧憬の地」であるローマに行くという「冒険的な計画」をたてる。ヴァッケンローダーはその地で音楽を、ティークは詩人、作家として活動したいと切望していた。もちろんこれは青春の無謀な、計画にもなっていない願望でしかなく、詳細な計画をたてる段階になってブルクスドルフが降りると、残りの両人からも熱が失せて行き、「大人しく帰宅する」ことになるのである。Köpke, Bd I, S.183f.

17) 例えば、1824 年の歴史家 Raumer 宛の手紙の中でも著作集の計画がもちあがったのを契機として、完成への意欲を見せている。Vgl. Brief von Tieck an

た全集版付記によるか、あるいはほんの数頁ではあるが、ティークが草稿として書いた第三部の冒頭部分から類推するしかない。[18] 草稿の第三部冒頭では、再会したフランツとマリーとの愛情関係が問題となっている。しかしわずか数頁であるために、マリーの素性については却って謎が深まり、さらに今後の展開に関する手がかりもわずかである。第三部のあらすじについては、ライマー版全集第 16 巻のあとがきでティークがざっと述べているのだが、当然のごとく芸術観についてはほとんど何も言及されていない。[19]

ただ、この方向性を探るための若干の手がかりがないわけではない。そのひとつに、晩年のティークがその伝記作者ケプケに語った言葉が挙げられるであろう。ケプケに向かってティークは『シュテルンバルト』発表当時、その中に込めた思想や感情がいかに世間に理解されなかったかについて嘆いている。ベルリンの啓蒙主義者たちはもちろんのこと、ロマン派の仲間であるシュレーゲル兄弟にも理解されていなかったと述べ、シュレーゲル兄弟たちの理解はコスモポリタンのそれであるといい、そのような考えにはまったく納得していなかった、という。自分がこの作品で表現しよ

Friedrich Raumer, Dresden, 19. Nov.,1824. Auch vgl. Brief an Raumer, Dresden, 28. Mai, 1827.

18) これについては Richard Alewyn の論文 Ein Fragment der Fortsetzung von Tiecks >Sternbald<. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, Tübingen,1962 58ff. が、この冒頭部分を公刊している。

19) 第二部はフランツが死んだと思われていた恋人マリーと再会する場面で終わるのだが、その後数ヶ月して、スペイン王カール五世の傭兵軍が引き起こす、いわゆる sacco di roma が勃発する。イタリア・ルネサンス時代に終止符を打つことになる 1527 年 5 月 6 日に起こったこのローマ略奪の大混乱に乗じて、彫刻家のボルツがシュテルンバルトの恋人マリーを誘拐し、逃亡する。やがて山中でボルツとマリーに出会ったフランツは戦いの末にマリーを取り戻す。二人はオレヴァーニに避難する。のちにフィレンツェ地方を旅していたフランツは豪壮な別荘で実の父に出会う。ルドヴィーコはフランツの兄弟であったことがわかる。皆が幸福であり、ニュルンベルクでは親友のゼバスツィアーンとともにデューラーの墓に詣でて、そこで物語が終わる。Vgl. *Tiecks Schriften*, Bd.XVI, S.415.

うとしたのは何であったか。それは祖国の芸術である。「私には、祖国というものが第一のものであり、最高のものでした。祖国の生、祖国の芸術、知らないがゆえに人が嗤う祖国の古く、単純で、誠実なやり方、そういったものに再び栄誉を取り戻し、『シュテルンバルト』のなかで描きたかったのです。『シュテルンバルト』の続編を書くに至らなかったことを私はいつも非常に残念に思ってきました。第二部では、ドイツの生の内的本質がもっと意義深く展開されるはずでした」。[20] ティークのこの意図に沿っており、また同時にそこから外れるように思えるのが、第二部第一巻第二章でニュルンベルクに住処をもつドイツ人彫刻家ボルツが登場する場面である。彼がイタリアから故郷への途上にあることを知ったフランツは、間もなく師デューラーの住む町に帰る人間と知り合ったことを喜ぶのだが、ボルツはミケランジェロを最高の美的規範とする、イタリア芸術至上主義者であり、デューラーを始めとするドイツの芸術について無価値なもの、みじめなものと悪しざまにののしるのである。これに対してフランツは、あなたは母国ドイツを愛していないのか、自分はデューラーをドイツ最高の芸術家であると信じている、と言って反論する。しかしだからといってフランツは、デューラーが唯一の偉大な芸術家であるとは主張してはいない。「デューラー自身がもう何度も言っていたのですが、彼の他にもまだ多くの素晴らしい芸術家が存在するのです」という言葉が示しているように、フランツはドイツ芸術の擁護者であると同時に、公平な美の審判者たらんとしているのである。

この場面は、祖国ドイツの芸術に栄誉を取り戻したいというのがティークの望みであるとしても、それは同時に他の美の世界を排除するものではないことを示している。それは青年時代からイタリアのラファエロを神格化してきたティークにしてみれば当然の帰結でもあった。ここでシュテルンバルトの芸術理想の行方を探る重要な手がかりになると思われるのが、ルーカス・ファン・ライデンのシュテルンバルトに対する忠告である（第二部第二巻第一章）。「忠告させてもらいますが、イタリアへ旅するのはやめて祖国に留まりなさい。（中略）イタリアの絵画をドイツ人としての感

---

20) Köpke, Bd II, S.171f.

性以外のものをもって見ることができるとでも思っているのですか？同じようにイタリア人の誰一人として、われらのアルブレヒト・デューラーの力や卓越性に気づくことはないのです。これは互いに反目しあう気質であり、同一の中心点において一致することはないでしょう。（中略）あなたはイタリア人にもなれないし、ドイツ人であり続けることもなく、その二つの間で苦労することでしょう」。[21] この忠告を聞いたフランツは自己の未熟さに打ちのめされ、ルーカスの言葉とイタリア行きを当然のことと考えていたこれまでの自己との間で激しく揺れ動く。古ドイツの芸術とイタリア・ルネサンスの芸術の両極の間にあって、シュテルンバルトの芸術精神は引き裂かれたままである。

しかし芸術を学ぶためにイタリアに行くことは無駄だと主張するルーカスに対して、偶々ルーカスの元を訪れ、フランツと再会を果たしていたデューラーは次のように答える。「ドイツに留まろうがそうでなかろうが、それは関係ないことです。でも私が思うに、このような芸術精神もあるのではないでしょうか。つまり多様なものを目にすると、並外れてその効果が発揮されるような精神が。またその精神は新しいものを目にすると、その内面では、常に新しい造形が生み出されて行くのです。このような精神はまさにそうすることで、ひょっとするとまだ誰も知らない別の道を見つけ出すのかもしれません。（中略）シュテルンバルトはこのような精神の持ち主なのです」。[22] ティークにとってドイツ芸術の権化ともいえるデューラーがいう新しい精神とは、多様な美を見て取るたびに成長し、その都度新たな美を生み出して行く精神、それがシュテルンバルトの精神であるとデューラーは言うのである。これはまさにフリードリヒ・シュレーゲルが「ロマン主義的ポエジーは発展的な普遍的ポエジーである」といい、「ロマン主義文学はいまだ生成の途上にあり、いや、それは永遠に生成し、決して完成されえないことがその固有の性質なのだ」[23] と主張するときの

---

21) Anger, S.100f.

22) Anger, S.122.

23) *Athenaeum. Eine Zeitschrift*. Hrsg.v.August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Bd.I, erstes u. zweites Stück, Fr.Vieweg dem älteren, Berlin 1798 S.204f.

ロマン主義的ポエジーの精神、普遍を目指しつつ、絶えず古い自己を否定し、新たな自己を創造していく無限に続くロマン主義的前進運動ではないだろうか。もはやドイツかイタリアかという問題ではない。そこにはルーカスも否定した、恒常的な中心点なるものは存在しないのだ。ロマン派における「無限の生成においては、その周りにおいて不変の諸特性が明確な形を得るような中心なるものは存在しない」[24] のである。そして「第二部では、ドイツの生の内的本質がもっと意義深く展開されるはず」だったとすれば、この作品の第三部では第二部のそれを乗り越えて、新しい芸術精神の誕生が――ロマン主義的芸術精神の誕生が――告げられるはずではなかったか。しかし祖国への愛着と普遍的な美を求める精神の間の亀裂をティークは結局埋めることができず、第三部は必然的に執筆されることなく、この小説は未完となったのではないだろうか。

Ⅲ.『シュテルンバルト』における芸術理解

この作品を一読すればわかるように、作品中には期待するほどの数の具体的な絵画は登場しない。この作品の主眼は、絵画とは何か、芸術とは何であるか、あるいは、あるべきかという議論の描写におかれている。主として会話体によって物語が展開していくのは『マイスター』に倣ったというよりも、絵画や芸術をめぐる議論を展開させる必要上選択された形式であると言えるだろう。イタリアへの遍歴の途上、フランツはさまざまな絵を描き、また多様な人物たちと出会って、その芸術観を深化、というか多様化させていく。芸術論議はさておき、実際に彼はどのような絵を描いていたのだろうか。

フランツの絵としてまず言及されるのは、フランツがニュルンベルクを出発してすぐ出会った遍歴の鍛冶職人に見せるデューラーの肖像である（第一部第一巻第二章）。次に第一部第一巻第六章では、フランツが生まれて初めて自然の風景をスケッチする。ここでフランツは自然それ自体が全

(Reprograph. Nachdr. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1983).

24) Manfred Frank: *Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Suhrkamp, 2.Aufl.,1998 S.941. (stw 1328)

体的なるもの、完成されたものを呈示していることを初めて認識する。さらにフランツにとって重要なのは、水面に映った自然像に比べると、そのまま見られた自然は「味気ない」ものに思われたことだった。「フランツは自然をスケッチし始めようとした。しかし本物の自然などは、水面に映った像に比べて味気ないもののように思われ、紙に描かれた線にいたってはそれ以上に彼を満足させなかった。そういった線などは、自分が眼前に見ているものを写し取っていないのだ」。[25] この場面で示唆されているのは、肉眼で見る自然そのものよりも画家の内面に映し出されたイメージのもつ優位性であり、それは例えばフリードリヒの幻想絵画を始めとして、19 世紀最後の四半期の印象主義者たちをも射程のうちに捉える、表象の優位を物語る最初期の言説といっていいものだ。

第一部第一巻第七章で言及される作品はフランツが故郷の村に自分の絵を遺そうとして描いたもので、題材はキリスト誕生の告知である。ここで語り手は身を乗り出して、「読者のためにフランツのこの絵を手短かに描写」[26] してみせる。ここで描かれるのは、壮大な夕日を背景にした自然の風景であり、そこに天使や羊飼い、そして無垢の子供たちは登場するが、しかし主の存在は光によって暗示的にしか示されない。ここには汎神論的風景と宗教画とのこれまでにない新しい融合が見られる。この新たな融合、すなわち風景画において聖性を表現するという――フリードリヒが後年その画風とした――方向性は、のちにオランダのルーカス・ファン・ライデンのところでフランツが再会する師デューラーが「お前が新たな道を歩き始めるだろうことを証明している」と絶賛する要素でもある。デューラーはフランツの技術的未熟さに難を示すが、「しかしこの絵は聖なる、敬虔な感情を引き起こす」[27] と的確にこの絵の本質を指摘してみせる。ここに、汎神論的風景画をその特徴とする、のちのロマン主義的絵画のささやかな始まりを見たとしても、さほど的外れではないだろう。

第一部第二巻第一章では、ライデンの街を目前にしたフランツはあの未

---

25) Anger, S.51.
26) Anger, S.65f.
27) Anger, S.123.

知の少女（マリー）の姿を表現しようとするが、どうしても自分のイメージに合わないものしか描けない。さらにフランツはルーカスのもとで二三の肖像画を描く。第一部第二巻第四章では、アントワープの芸術愛好家であり商人のファンゼンのもとで、その愛娘ザラの肖像画を描くよう依頼され、あまり芸術性を顧慮しなかったため、これまでになくうまく描く。第二部第一巻第一章のゼバスツィアーン宛の手紙の中で、シュトラースブルクではある裕福な人間のために聖家族の絵を描いたことが言及され、そこに描かれたマリア像と少年の頃出会った未知の少女とを重ね合わせたことが述べられる。第二部第一巻第五章では伯爵令嬢の肖像画を作成する。さらに聖ゲノヴェーヴァの絵を修復する。これはゲノヴェーヴァが息子とともに森の奥深く、岩の下で休らい、その周りに慕い寄ってくる動物たちを描いたものである。ちなみにこれとほぼ同じようなモチーフをロマン主義の画家ルートヴィヒ・リヒターが描いてみせているが、このモチーフはもともとそのような構成を必然的に内包しており、フランツが描いたのはごく一般的な宗教画といえるだろう。

こうしてみると、フランツの描いている絵画というものが、肖像画や宗教画を中心としたものであり、題材的には保守的・キリスト教的なものであることが見て取れる。しかしこれらの大部分が一般の顧客の要望に応じて描かれた、いわば生活のための創作であることに注意しなければならないだろう。そしてフランツが自己の修練のため、あるいは郷土への愛着心から行なおうとする創造行為においては、外界に対する新しい感覚とその表現の可能性への模索が見て取れる。そこでは風景画における想像力の優位、風景画における汎神論的感情表現といったロマン主義的な新しい感性が明確に打ち出されているのである。この小説のもつ青春の輝きの中に散りばめられた新しい感性は、やがてこの作品を読んだ若い画家の世代、ルンゲ、フリードリヒ、ナザレ派などにはっきりとした影響を与えて行くことになるのである。

ニュルンベルクを去ったばかりのフランツは同じく遍歴中の鍛冶職人メシスと出会う（第一部第一巻第二章）。メシスは絵画という技術が一体なんの役にたつのか、それは社会にとって必要なものなのかという疑念を口にする。[28] つまり芸術（絵画）は社会の役にたつのかどうかという芸術無

用論をふっかけるのである。これに対してフランツは、絵画が人物の記憶を留め、見知らぬ人物でも澎湃とさせるという実用性をもっていると反論する。つまりこの段階ではフランツは芸術の自律的価値、芸術はそれが芸術であるがゆえに価値があるという根拠に対しては無知なのだ。ところが遍歴が進んだ第一部第二巻第四章では、ファンゼン宅での集まりで客として来ていた老人が絵画芸術と画家の存在意義を否定する。絵画は現実の猿真似であり、画家たちは金もうけのためだけに働き、せいぜいみじめな欲望を目覚めさせるのに役立つくらいであるという。[29] これに対してフランツは長々と芸術擁護論を展開し「どうして芸術が、国家やら人の集う社会のために益する必要があるというのでしょうか？ かつて、偉大で美的なものが卑しく身を貶め、利益を得ようとした験しがあったでしょうか？」と芸術の価値とその有用性などとは無関係であると述べ、さらに「絵画の神性」という言葉を口にする。[30] つまりフランツは、芸術が尊いのはそれが芸術であるからだ、という認識に近づくのである。

ちなみに、芸術の有用性を否定するこの態度は、ジョルコフスキーによれば、やがてドイツ的現象の一特徴とみなされるようになっていく。[31] トマス・カーライルはその『ドイツ文学の状態』（1827 年）のなかでロマン主義的見解を再現して次のように述べる。「芸術は、それに効用があるからではなく、芸術が芸術であるがゆえに愛されるべきである。また、芸術はそれが精神的喜びにとって、あるいはそれどころか道徳文化にとって役立つという理由で愛されるべきではない。そうではなく芸術はそれが芸術であるがゆえに、人間の内なる最も高貴なものであるがゆえに、そしてあらゆる美の神髄であるがゆえに愛されるべきなのである。もし芸術に有用性があるかどうか尋ねるなら、それは神の有用性といったものを尋ねるようなものだ。あるいは、ドイツ人にとってはわれわれにとってよりも奇妙

---

28) Anger, S.23f.

29) Anger, S.175.

30) Anger, S.175f.

31) Theodor Ziolkowski: *German Romanticism and Its Institutions*. Princeton UP, 1990 p.377.

に響くことだろうが、美徳や宗教の有用性について尋ねるようなものなのだ」。[32)]

第二部では、芸術論や絵画について悩むことが主眼であった第一部と比較して、登場人物が多数現れ、芸術論よりも人生論が優位に立ち、よく言われるように第一部とは断絶しているようにさえみえる。しかし第二部の終盤で舞台がイタリアに移ると、生から芸術への軌道修正が徐々に行なわれていることがわかる。第二部第二巻第五章の最後でミケランジェロの『最後の審判』を前にしたフランツはそれまで浮薄な人生を送ってきた「自分が心の内で今までとは別の何かに変じたような、新たに生まれ変わったような感じが」[33)] するのである。そして第二部第二巻第六章（最終章）の冒頭では「芸術への新たな愛が彼の中で目覚めた。ニュルンベルクでの若き日の生活や友ゼバスツィアーンが新鮮な心地良さとともに彼の心に浮かび上がって」[34)] くるのである。これらを考慮すれば、第二部における芸術から生への転回はおそらく第三部において再び芸術へと揺れ戻すのではないかと思われるのである。

この第二部でフランツの芸術理解が最も深まるのは、伯爵令嬢のところに滞在していたおり、ふと訪ねた隠者の庵においてである。この第二部第一巻第五章は隠者として暮らす老画家との芸術論もさりながら、庵への途上における自然美への感動を契機とした芸術に対する感慨が描かれており、芸術論からみれば第二部の頂点のひとつと言ってよいだろう。[35)] 庵へ向かおうとして山に登ったフランツはその壮麗な風景に圧倒される。「雲

---

32) Thomas Carlyle: The State of German Literature. In: *Critical and Miscellaneous Essays*. Alden, New York, 1885 p.60. (Zit.nach Ziolkowski, a.a.O.)

33) Anger, S.397.

34) Anger, a.a.O.

35) シュティーニングによれば、フランツが庵に向かう場面から庵での場面にかけては、この小説全体の構想全体が含まれている。またリバトによれば、この箇所は「小説の中心」であるとのこと。Gideon Stiening: Die Metaphysik des Hieroglyphischen. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*. Niemeyer, Tübingen, 1999 S.126. Ernst Ribbat: Ludwig Tieck. Franz Sternbalds Wanderungen. In: *Interpretationen. Romane des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart, 1992 S.7-35. (Zit. nach Stiening, a.a.O.)

は低い地平線の上のあたりの青空を通って流れゆき、照り返しと影が草原の上に広がっては、草原の色を塗り替えた。（中略）フランツは自分がしっかりと魔法にかけられたように感じた。まるで立ち止まるよう魔法の力に命じられ、そしてどんなにがんばっても不可視の環から逃れられない、魔法で金縛りにあった人間のようであった」。[36] ここでフランツは芸術の無力さを感じさせられ、明確に自然における汎神論的認識に至るのである。すなわち、われわれは自然がわれわれに予感させる神性を、自然を通じて感じるのみであり、至高の存在である神が記すヒエログリフが自分の眼前で絶えざる活動をしながら、自分自身を解き明かし、自らを語ろうとしているという認識に至るのである。[37] 庵で老人の語る芸術論も汎神論的である。「創造主は（中略）みずから創造した自然によって自らを露にする」が人間はあまりにひ弱であるため神はわれわれに直接語りかけるのではなく、合図をもってわれわれを引き寄せる。「いかなる苔にも、石にも秘密の文字（eine geheime Ziffer）が隠されている」。そして神の寵児たる芸術家といえど神的な秘密の文字を直接書き取ることはできない。それには人間はあまりにも弱いからだ。そこで芸術家が行なうことは神から受けた光を芸術作品としてアレゴリー的に表現することだけである。その意味で「あらゆる芸術がアレゴリー的」であり、われわれはつなぎ合わせ、個別的存在に普遍的な意味をつなぎとめようとするのであり、そのようにしてアレゴリーは成立する。それゆえアレゴリーは、神の高みと高潔さを目指そうとする真実のポエジーに他ならないのである。[38] すなわち無限と有限、そしてその仲介者としてのアレゴリーとしての芸術という構図が見えてくるのである。

これと同様の認識をより芸術哲学的に述べたのが、フリードリヒ・シュレーゲルである。「哲学の教えるところによれば、あらゆる神的なるものはみずからを暗示するのみであり、ただ蓋然性をもってのみその存在を前提させるのであり、それゆえわれわれは啓示を最高の真実と措定せざるを

---

36) Anger, S.249.
37) Anger, S.250.
38) Anger, S.252ff.

えない。啓示はしかし、感覚に頼る人間にとってはあまりにも崇高な認識である。そこで芸術がきわめて巧みに仲介者として登場し、感覚的な描写や明晰さを通じて、啓示の諸対象を人間にはっきりと分からせるのである」。そしてこのシュレーゲルの説明とアレゴリー概念を結びつけてマンフレート・フランクは次のようにまとめてみせている。「アレゴリーは、要するに、有限なるもの自身の中にある絶対的なるものへ向(テ)かおう(ン)とする(デ)志向(ン)なのである」。[39] シュレーゲルにとっての中心的なアンチテーゼ、すなわち古代芸術における古典的完成と、近代にとって特徴的である無限への努力とのアンチテーゼを通じて、彼はいったい近代芸術作品のもつ有限的限定性において、いかにして無限が表象可能かという問いに突き当たった。[40] その答えは、有限の仮象が永遠の真実と関係づけられることによって到達できる、というものである。つまりはアレゴリー、象徴によってである。[41] シュレーゲルはさらに「文学についての対話」中の「神話について」の中で次のように言う。「別の言葉でいえば、あらゆる美はアレゴリーなのだ。至高のものは、まさにそれが言い表し得ないがゆえに、アレゴリー的にしか語りえないのだ」と指摘している[42] しかしティークもまたその第三部の冒頭の草稿のなかできわめて具象的にこの関係を説明しているのである。「というのも、あらゆるものが全く同じ永遠という基盤から胎胚し、芽吹き、花咲くからです。はかないこの世のものはすべてその根を永遠のうちにもっており、永遠はまた時代のなかの芸術として花咲くの

---

39) Friedrich Schlegel: *Philosophische Vorlesungen* (1800-1807) 2.T., Kritische Ausgabe Hrsg. v. Hans Eichner, Bd.XIII, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1964 S.174. Manfred Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*. Suhrkamp (es1563 NF563), 1989 S.291.　しかしながらシャンツェによれば、若きティークもフリードリヒ・シュレーゲルも Allegorie と Symbol との差異に無頓着であった、とのことである。従ってこの場面では、寓意を象徴と置き換えても意味には大差ないといえるだろう。Vgl. Schanze, 2008, S.192f.

40) Schanze, 2008 S.193.

41) Vgl. Friedrich Schlegel: *Charakteristiken und Kriterien I* (1796 – 1801). Kritische Ausgabe Bd.II. Hrsg. v. Hans Eichner, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1967 S.414.

42) Fr. Schlegel, a.a.O., S.324.

です。それゆえ芸術は神的であると呼ばれるのです」。[43] ここには当然のことながら、『修道僧の真情吐露』からの遠い残響が響いている。ヴァッケンローダーはその「ふたつの不可思議な言語、およびその秘密の力について」の中で有名な説明を行なっている。それは、創造主が天上の事物を地上の人間にも分かるように、ふたつの不可思議な言語（zwey wunderbare Sprachen）を使用している、すなわち神の用いる自然という言語と、神の寵児である芸術家を媒介とする芸術という言語である、芸術家は秘密の文字（Hieroglyphenschrift）を使って、有限な存在である人間にそれら天上の事物について伝えようとする、というものである。[44] この Hieroglyphe という概念――神の言葉を伝えると同時に隠蔽する、神の象形文字――はロマン派芸術理論の核となる概念のひとつ[45] になるのだが、それはまた多様な呼称を得ることになる。

『シュテルンバルト』の原型とみなされる『芸術を愛する一修道僧の真情吐露』に含まれるティークによる創作「ローマにいるある若いドイツ人画家の、ニュルンベルクにいる友へ書いた手紙」は、まるで『シュテルンバルト』の一節、それも第二部が終了したあとの後日談のようである。「ニュルンベルクにいる友」というのが、デューラーのもとで修行している兄弟弟子であり、その名がゼバスツィアーンという設定からみても、この架空の手紙が『シュテルンバルト』の見取り図、あるいは先行する一部であったことは納得できるものがある。また『シュテルンバルト』のマリーを思わせる少女――少女の名前もマリーである――とこの「若いドイツ人画家」が再会し、婚約しているという点も『シュテルンバルト』を彷彿とさせるのである。このエッセイの中心的テーマは、彼女と北イタリアにある、パラーディオの設計で有名なロトンダで行なわれた大祭を見に行ったときの宗教音楽と祈祷から受けた感動的体験である。「私」は音楽に陶酔し、崇高な敬虔の念から「秘密の不可思議な力 geheime wunderbare Macht」[46] によって他の大勢の信者たちとともに跪く。祭典の終わったあ

---

43) R.Alewyn, a.a.O., S.63.
44) Wackenroder, S.97f.
45) Schanze, 2008 S.193.

とも涙にくれ、祭壇や寺院の建築、聖者の彫像や画像を今初めてそうするかのように新たな感動のうちに体験する。芸術によって信仰に目覚め、それによってまた芸術を初めて深く理解することができたのである。「私をこんなふうに変えたもの、まるで天使の声によって、私の魂の中へと話しかけてきたもの、これが何であるのか、もし君に名づけることができるのなら、その名前を挙げてくれたまえ、そして私自身について教えてくれたまえ」。[47] ここで指摘されている「秘密の不可思議な力」、名づけることのできない力、これこそは「神的な芸術のポエジー」[48] であり、神的な絶対世界の美を有限世界に伝える芸術の力なのである。ヒエログリフ、すなわちアレゴリーとしての芸術でしか表せない無限と有限の関係は、ここでは音楽によって生み出される秘密の不可思議な力によって定立されている。

『芸術幻想』のなかでは、このような芸術における無限なるもの、絶対的なものが「謎」という概念で捉えられている。「こういったシンフォニーはかくも多彩で、多様で、混乱し、そして美しい展開を見せるドラマ、詩人がわれわれに絶対に与えることのできないようなドラマを描くことができる。というのも、これらのシンフォニーは謎の言語によって最も謎めいたものを暴露してみせるからだ。それらはいかなる蓋然性の法則からも自由である。それらはいかなる歴史にも、いかなる人物にもつながる必要はない。それらシンフォニーはみずからの純粋に詩的な世界にとどまっているのである」。[49] さきほど引用したミケランジェロの『最後の審判』を前にしたフランツの言葉が示す「謎」そして芸術の自律性が、ここでも共鳴している。ここで示唆されている「謎の言語」も「最も謎めいたもの」も本来は同質のものであり、無限なるものを有限世界のわれわれの感官を通して予感させてくれるヒエログリフなのである。

---

46) Wackenroder, Bd.I, S.116.
47) Wackenroder, Bd.I, S.116f.
48) Wackenroder, Bd.I, S.117.
49) Wackenroder, Bd.I, S.244.

Ⅳ.『シュテルンバルト』の世界における登場人物たち

フランツの周辺にはさまざまな芸術家たちが登場し、フランツの人生行路にからみあい、あるいは芸術論を展開している。友人たちの中でもデューラーのもとでの兄弟弟子であったゼバスツィアーンは、とくにフランツにとって感情面でも芸術論的意味でも影のような存在である。フランツの旅立ちの日、ニュルンベルクを立ち去るときの過剰ともいえる、18 世紀末から 19 世紀初頭にかけて特徴的であった友情カルトを彷彿とさせる別れの場面は、二人の関係が単なる兄弟弟子以上の、いわば鏡像的な関係であることを示している。無論、ゼバスツィアーンはフランツの alter ego としての位置価を占めている。こういった友情関係はフランツとゼバスツィアーンの間にのみあるわけではなく、ルードルフ・フロレスターンとフランツの間にも存在する。この芸術家仲間たちは、のちにマリーを誘拐するボルツも含めて、芸術に無理解な世俗社会――その典型としてフランツが最初に出会う工場主ツォイナーが挙げられるだろう――に対して一様に孤独であり、シュヴェーリングによれば、その孤独によって否応なく結びつけられている存在である。そういった意味で、社会に対して戦友的な同盟を結ぶものであり、共同体としてのより良き形式を示すものでもある。[50)]

ちなみに、ゼバスツィアーンの人となりについての情報源は彼とフランツの間で取り交わされる手紙だけである。ケルンはゼバスツィアーンの役割について、手紙が数通交わされるだけで、話の筋とは無関係である旨述べている[51)]が、ゼバスツィアーンと手紙の機能を過小評価していないだろうか。フランツにとってゼバスツィアーンからの手紙は――あるいは一度はそれに同封されたデューラーの手紙も――故郷ドイツへの結びつきを想起させるものであり、その意味で物語の展開に重要性をもつ。シャンツ

---

50) Vgl. *Romantik-Handbuch*, S.511. Markus Schwering はさらに『ルチンデ』（フリードリヒ・シュレーゲル）におけるユーリウスとルチンデ、『予感と現在』（アイヒェンドルフ）におけるフリードリヒとレオンティーンとの間の友情関係もこれに属するものとして挙げている。

51) Johannes P. Kern: *Ludwig Tieck. Dichter einer Krise*. Lothar Stiehm, Heidelberg, 1977 S.40.

ェが指摘するように、手紙は「故郷への連帯感、現実から目を背けること、内面への逃避、そして退行的憧憬」[52] を意味している。ゼバスツィアーンからの手紙を手にするたびフランツの心は Heimweh と Fernweh の間で揺れ動く。そして結局は Fernweh がフランツを先へと動かしていく。なぜなら永遠に求め続けることにこそフランツの幸福が存在するのだから。こうしてみるとゼバスツィアーンの役割はフランツに Heimweh を起こさせ、Fernweh によってフランツをさらに駆り立てるというものかもしれない。真面目一方で信心深いゼバスツィアーンがフランツを中心とした一方の極であるとすれば、軽薄で生の喜びに溢れているフロレスターンはもう一方の極である。[53] このフロレスターンがフランツを詩の世界と官能的なエマとの恋愛へと導く役割を担うのである。[54]

この小説世界では因縁めいた、網のように張り巡らされた人間関係が隠されており、それがひとつの特徴となっている。肝心のフランツをめぐる因縁世界はようやく第三部で解き明かされる予定であった。第二部ではその伏線がさりげなく呈示されるのである。例えば第一部の最後の章で、ファンゼンの娘と結婚するようにいわれたフランツは、娘ザラが実は鍛冶職人を愛していることを知り、彼を訪ねると、それがあのニュルンベルクを出発した最初の日に出会った鍛冶職人メシスであることがわかる。[55] また、隠者と巡礼との間の、同じ女性をめぐる恋愛にかかわる因縁話もそうであ

---

52) Schanze, 2008 S.54.

53) エンゲルはフロレスターンもまたフランツの alter ego、フランツの旅における自我であるとしているが、フロレスターンとの友情の浅さからみてゼバスツィアーンの重要性とは比較にならないだろう。フロレスターンの役割は一種のトリックスターのようなものである。Manfred Engel: Frühe Romane: William Lovell und Franz Sternbalds Wanderungen. In: *Ludwig Tieck. Leben-Werk-Wirkung*. Hrsg. v. C. Stockinger und S. Scherer. De Gruyter, Berlin, Boston, 2010 S.528.

54) 官能的な場面はのちの改版の際に削除されている。

55) 結婚が現実的になったときのフランツの逡巡と芸術に対する思考は、第三部で予定されている恋人マリーとの結婚とフランツの芸術的発展との関連を、つまりはニュルンベルクに帰還した「その後」を示唆している。

ろう。あるいは、伯爵令嬢の肖像画を描くとき、その側に、彼女の想い人で、彼女を捨てて旅に出た騎士の姿も描くようフランツは求められるのだが、この騎士とはロデリーゴで、彼は僧に扮してボルツとともに旅をし、その途上フランツらと出会うのである。ちなみにボルツは第三部でフランツの恋人マリーを誘拐するのだが、ロデリーゴの愛する娘に横恋慕してロデリーゴを傷つけて逃亡する。そしてロデリーゴが話しそうになっては、何かしらの事情で中断される老画家についての話も秘密めいている。僧に扮したロデリーゴは自分の知っているある老画家にフランツが似ているという。そしてロデリーゴの親友で立派な騎士のルドヴィーコ――二人が出会ったとき、この騎士のことを兄のようだとフランツは感じている――は、第三部で実はフランツの実兄であることが明らかになる。第一部第二巻第三章でフロレスターンがアントワープに向かう小船の一座に語るフェルディナンドの恋物語は数頁にわたる長い話であるが、まるで『金髪のエックベルト』を思わせるようなモチーフ――互いに兄妹であることを知らない二人の関係――をもっている。フェルディナンドは一枚の絵に描かれた女性に恋をし、その女性を探す旅に出る。ある暗い森の中で[56]、女巡礼が盗賊騎士――この騎士が実は女巡礼の兄――に襲われているところをフェルディナンドが救う。ところがその女性こそあの絵に描かれた女性であり、立ち寄った隠者のところで、その盗賊騎士が隠者の息子であり、その女性

---

56) ドナートによれば、暗い森という存在が美的対象となったのは 18 世紀以後のことであるという。それまではほとんどの場合否定的な描写のされ方をしていた。これが転換し、暗い森に美的魅力を見い出して行くのは、山岳における崇高美が一般化していく過程とパラレルであるという。そしてさらにクロプシュトック、アナクレオン派たちの努力が挙げられるが、ゲーテにいたるまで、暗い森はその美が認知されていたにもかかわらず、やはりさほど大きな地位を占めることはなかった。ようやくロマン派に至って、そしてとりわけティークに至って暗い森の美学は完成するのである。「ティークの森のポエジーにおいては、暗さという要素は美的魅力とロマン的気分の主要な源泉である」。Vgl. Walter Donat: *Die Landschaft bei Tieck und ihre historischen Voraussetzungen*. Moritz Diesterweg, Frankfurt a.M., 1925 S.34f. (Reprographischer Nachdruck. Dr.H.A.Gerstenberg, Hildesheim, 1973.)

レオノーレは娘であることがわかる。この話を聞いたフランツは他人ごととは思えなかった。「そうして、彼はこの物語の中に、彼自身の体験をも見つけ出したのである。物語の結末がフランツの気分を落ち着けたことは不可思議なことだった。また、彼が運というものに信頼を寄せ、そうしてそれは、愛する女性と本当の両親を見つけ出させるかもしれない、と彼が考えるに至ったのもまた奇妙なことであった」。[57] これは単なる推測の域を出ないのだが、このフェルディナンドとレオノーレこそフランツが探し求めている両親ではないかと思えるのである。若干根拠めいた事実を挙げるなら、フランツがやはり未知の恋人の絵を偶然入手したこと、あるいはレオノーレと同じく、事情があって農民の家で育てられたこと、第三部のあらすじでは恋人のマリーをボルツの手から戦いののちに救い出すこと、こういったパラレルな関係が無意味であるとは考えにくい。そしてこの父親こそロデリーゴが語ろうとした、そしてフランツに似ているといった老画家ではないか。こういった因縁の世界の最たるものは、伯爵令嬢の妹こそはフランツが長年探し求めていた未知の女性マリーであった、ということであろう。

過去からの運命の糸に主人公たちが操られていた『ウィリアム・ラヴル』を思わせるこういった人物の布置は、さらに恐怖小説や秘密結社小説といった通俗小説の次元を想起させる。ティークが 1849 年に彫刻家である弟フリードリヒの借金のため、みずからの図書をオークションにかけたとき、その図書の中に当時の通俗文学が大量に含まれていたことはよく知られた事実である。[58] ティーク自身も高校生の頃から、あるいはベルリンの出版者フリードリヒ・ニコライのもとでこの類いの小説を大量生産していたのだから、通俗文学には詳しかった。タールマンも指摘しているが、1790 年から 1795 年の間には『アラ・モディン』『リューノ』『アラマンズーア』『アプダラー』シェイクピアの『テンペスト』の改訂、『鵞鳥の羽』叢書、『ペーター・レーベレヒト』『青髭』『ハイモンの子供たち』などが目白押

---

57) Anger, S.161.

58) Marianne Thalmann: *Die Romantik des Trivialen. Von Grosses > Genius < bis Tiecks > William Lovell <*. List, München, 1970 S.11.

しに出版されており、95 年と 96 年には『ウィリアム・ラヴル』が出版されている。これらのすべてが通俗文学ではないにせよ、ここから『シュテルンバルト』までは「あともう一歩」の距離なのである。[59] 青春小説でもある『シュテルンバルト』にはおどろおどろしい伏線や血のつながりなどは不適切ではあるにせよ、そういったティークの文学的素養が明確にこの小説世界の底流をなしている。

V. 終わりに――遍歴とは

前期ロマン派においてグループ全体に活気を与えていたのがカロリーネ・シュレーゲル、つまり A.W.シュレーゲルの妻であったことは文学史の教えるところである。ティークの『フランツ・シュテルンバルトの遍歴』が上梓されたときに、フリードリヒ・シュレーゲルはほぼ絶賛といった態の評価を下していた一方で、カロリーネははなはだ冷たい評価を与えている。それはカロリーネによって伝えられたゲーテの皮肉な批評も同様で「ここではやたらと素敵な日の出がある」というのものである。またゲーテはシラーに宛てた 1798 年 9 月 5 日付の手紙で「この素晴らしい『シュテルンバルト』を添えます。この魅力的な器がいかに空っぽであることか、信じがたいものがある」と評している。

カロリーネがゲーテの言葉として伝えているもののなかに次のようなものがある。すなわち、この小説のことはむしろ、音楽的遍歴と呼んだほうがいいのではないか、なぜといってここには多くの音楽的感情と刺激があるからだ（これはカロリーネの表現であるとのこと）。ここにはすべてがあるが、しかし画家だけはいない。これが芸術家小説であるというなら、芸術に関してまったくこれとは異なったものがここにはなければならない。「ゲーテはちゃんとした内容が欠けていることを残念に思って」いるということである。[60] またこのゲーテの批判的な言葉に便乗した、というかゲーテの口真似をしているにすぎないカロリーネ[61] は、わたしの意見

---

59) M.Thalmann, a.a.O., S.93.

60) Anger, S.506.

61) Vgl. Ernst Behler: *Frühromantik*. Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1992 S.217.

をいうならば、と断って、すべてがとても素敵なのだけれども、しかし空虚なのです、気分と感情のちまちました変化がシュテルンバルトのなかではちまちまと描写されているのです、と述べている。

それではこの作品は失敗作なのだろうか。通説的にいわれているように第一部では芸術が生に対して優位を占め、第二部では生が芸術を圧倒しており、物語構造的に破綻を来しているのだろうか。辛辣なティーク批判者であるルードルフ・ハイムが主張するように、『シュテルンバルト』は『真情吐露』のヴァリエーションでしかなく、親友の死をいいことに、ティークは敬虔な修道僧の芸術観を溶かし去って、その代わりにいかがわしい芸術家的道徳を振り回し、好色な水浴の場面や祭りの場面を描いた作品ということになるのだろうか。[62] あるいは、シャンツェが指摘するように、ゲーテの『マイスター』が遍歴を契機として主人公が成長していく教養小説である一方で、この作品が『マイスター』を範としているにもかかわらず、シュテルンバルトはこの遍歴から受ける印象にほとんど束縛されることもなく、「それゆえ人間的には成長せず、結局、イタリア芸術の体験と恋愛体験を身につけて」[63] ニュルンベルクに帰還することになるのだろうか。[64] ゲーテが評して「空虚だ」というとき、シュテルンバルトには線的な、遍歴が契機となるような人間的成長が見られないことを意味しているのだろう。シャンツェの指摘もまたこの延長上にある。要するに人間的成長なるものに価値を見いだすのかどうかということなのだが、それが実際にこの小説世界に見られるかどうかは別にして、畢竟、ゲーテの理解からは、美による高貴な人間性の涵養を求めるワイマル古典主義者たちと、無限の美以外の価値は捨象してかかるティークらロマン主義者たちとの差異

---

62) Rudolf Haym: *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*. 9. Aufl., Weidmansche Buchhandlung, Berlin, 1920 S.127-31.

63) Schanze, 2008 S.54.

64) シャンツェはこれを「円環的構造」と呼んでいる。ニュルンベルクのデューラー宅から出発したシュテルンバルトは、第三部のティークによるあらすじを信頼するなら、最終的にはニュルンベルクに帰還し、ゼバスツィアーンとともに教会墓地のデューラーの墓に赴いて終わる。そこで遍歴の円環が閉じるからである。Vgl. Schanze, 2008 S.54.

が透けてみえるということではないだろうか。

リリーマンは、この小説の全体からみて、シュテルンバルトが画業において芸術的成熟へ向けて努力する徒弟であることは間違いのないところであって、詩人がわざわざある失敗者の人生を描写しようとしたとは考えられない旨主張しているが[65]、にもかかわらずシュテルンバルトは教養小説的意味における失敗者なのだろうか。ハイムの批判は、ハイムがこの作品のどこに興味を惹かれたのかを示していて興味深いが、単に道学者流の浅薄な言辞を並べているだけで問題とするには値しない。カロリーネの口真似的批判にいたっては、一体この人物はドイツ・ロマン派の前衛性を理解する能力をもっていたのかという疑義さえ生じてくるのだが、そしてティークをあまり評価したがらない人たちはこういった有名人の評価を金科玉条のように引用するのが常なのだが、実際のところ、このドイツ・ロマン派に実作上の大きな方向性を与えた小説に対する否定的評価は、そのままロマン派が潜在的にもっていた、つまりは 1830 年代まで続いたドイツ・ロマン派総体を規定したさまざまな要因を、かえってえぐり出しているということなのだ。

ゲーテやカロリーネの批評の中の「音楽的遍歴」と呼んだほうがいいのではないか、という皮肉な言辞はこの小説にとって、ある意味肯定的な評価であろう。ティーク／ヴァッケンローダーにとって最高の芸術は音楽であり、ロマン派にとってもそうであった。その意味で文学と絵画芸術と音楽芸術とを Phantasie の中で溶融させた、そしてその結果必然的に Stimmungen が前面に押し出されたこの作品は、ある意味ロマン派の芸術目標に大きく近づいたものだったのであり、シュレーゲル兄弟やノヴァーリスらのこの作品に対する感激はまずそこから理解されねばならない。この小説が「初期ロマン派の Phantastischer Roman のプロトタイプである」[66]と言われるのもこのためである。そして小説の中に挿入され、音楽性を高めた多数の抒情詩のいくつかは、18 世紀の体験詩 Erlebnislyrik からロマン

---

65) William J. Lillyman: *Realty's Dark Dream. The Narrative Fiction of Ludwig Tieck*. de Gruyter, Berlin, New York, 1978 p.64.

66) Behler, S.218.

派の気分詩 Stimmungslyrik への交代過程を促進したものでもある。[67)]

この小説世界において、遍歴を契機とした線的な人間的成長が見られないことは確かであろう。第三部のティークによるあらすじが確かなものであるとすれば、そもそもシュテルンバルトの旅は謎に包まれていたみずからの出自を明らかにするための、過去へ向かう遍歴でもあるのだ。とはいえ、シュテルンバルトの遍歴が線的ではなく、アラベスク的な一見無計画な漂白のように見えたとしても、遍歴の根底には、探し求めること、アイデンティティの確立、自己実現への絶え間ない努力が置かれている。そしてティークが注意深く張り巡らせた過去からの人間関係の中を、シュテルンバルトは偶然に導かれるように、しかし実は逃れられない運命の手に主導されて遍歴していることは、先述した通りである。では、シュテルンバルトの探し求めているものとはなにか。ベーラーの言うごとく両親、兄弟姉妹、恋人を探し求めているのだろうか。[68)] そうではなく、フランツにとっては「果てしなく探し求める」行為自体に幸福が存在するのである。[69)] あるいは、探し求める対象が永遠に見つからないことにこそ、ロマン主義的な感性にとっての幸福感が存在するのである。ピクリクも言うように、いかなる「目的からも解放されることで、ロマン主義的な旅はいわば深い意味をもつのである」。[70)] シュテルンバルトの「遍歴」について重要な示唆を与えているのが、ノヴァーリスの言語論である。ノヴァーリスはその Monolog の中で次のように述べている。「本来、話すことと書くことというのは馬鹿げた事柄である。というのもちゃんとした会話というのは単なる言葉遊びでしかないからだ。人々が、自分たちはある事柄のために話しているのだ、と言うとき、この嗤うべき錯誤にはただもう賛嘆するしかないのである。まさに言語のこの特質、つまり言語は自分自身のことしか気にかけていないという特質のことを、知っている者はいない。それゆえ言

---

67) Schanze, 2008 S.141.

68) Behler, S.219.

69) Schanze, 2008 S.54.

70) Lothar Pikulik: *Frühromantik Epoche-Werke-Wirkung*. C.H.Beck, München, 1992 S.292.

語はとても不可思議で豊穣な秘密なのである。――そのため、もし誰かが、話すためにだけ話すとき、その人はまさにとても素晴らしい、独創的な真実を口にしているのだ。しかしその人がなにか特定のことについて話そうとするや、気まぐれな言語はその人をして、まさに嗤うべき、本末転倒のたわごとをしゃべらせるのである」。[71] ノヴァーリスにとって真実を開示する言語とは話すためだけに話される言語であり、何か特定のことについて話される言語ではない。これと同様に、ティークのシュテルンバルトにとっての遍歴もまた「なにか特定のこと」をもってはいない。すなわち、何か特定のものを線的に探し求めるのではなく、探し求める対象を漠然と探し求めること、つまりは自己目的的な遍歴、遍歴のための遍歴こそが、フランツ・シュテルンバルトの「遍歴」なのである。

---

71) *Novalis. Schriften*. Hrsg. v. J. Minor, Bd.II, Eugen Diederichs, Jena, 1923 S.18.