

Title	パノラマ的知覚への転換点としての眩暈 : E. T. A. ホフマン『いとこの隅の窓』をめぐって
Sub Title	Schwindel als Wende zu panoramatischer Wahrnehmung : Über Des Veters Eckfenster von E.T.A. Hoffmann
Author	池中, 愛海(Ikenaka, Ami)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2018
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.35 (2018. 3) ,p.1- 20
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	論文
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20180331-0001">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20180331-0001</a>

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.

# パノラマ的知覚への転換点としての眩暈

—E.T.A. ホフマン『いとこの隅の窓』をめぐって—

池中愛海

## はじめに

E.T.A. ホフマン（1776-1822）は生涯を通して視覚にまつわるテーマに深い関心を寄せていた。事実、彼の作品には、望遠鏡、鏡、レンズなどの様々な光学器械が登場する。こうした視覚モチーフへの偏愛は晩年まで続き、生前最後に発表された『いとこの隅の窓』（1822、以下『隅の窓』）<sup>1)</sup>にもその痕跡が認められる。作品の主な登場人物は語り手である「わたし」と「いとこ」<sup>2)</sup>のふたりで、市場の光景を眺めながら行われる彼らの対話が物語の大部分を占めている。ある日彼のもとを久しぶりに訪れた「わたし」は、勧められるままに窓から市の立つ広場を見下ろし、次のように述べる。

その光景は実際奇妙かつ驚くべきものだった。[...] それはわたしにとっては、大きな、風に吹かれてあちらこちらに揺れ動くチューリップの花壇のような印象を与えた。わたしはこう白状せざるをえなかつ

- 
- 1) Hoffmann, E.T.A.: Sämtliche Werke in 6 Bänden. 6. Band. Späte Prosa. Briefe. Tagebücher und Aufzeichnungen. Juristische Schriften. Werke 1814-1822. Hg. von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold, Jörg Petzel und Hartmut Steinecke. Frankfurt am Main 2004, S. 468-497. 以下、『隅の窓』からの引用または参照は全て同全集に拠るものであり、引用後の（ ）内に頁数のみを示す。
  - 2) 当時は血の繋がりがなくとも親しい間柄であれば「いとこ」と呼び合っていたため、『隅の窓』においても彼と「わたし」とは必ずしも血縁関係にあるとはいえないが、本稿では便宜上いとこと訳す。

た。この光景は確かに素敵だけれど、ずっと見ていると疲れてしまい、それどころか神経過敏な人にはささやかな眩暈を引き起こしかねない、と。この眩暈というやつは、夢が近づいてくるときに感じるそう悪くない譫妄状態に似ているものなのだ。それこそがこの窓がいとこに与えている喜びなのだろうと考えたわたしは、彼にそのことを包み隠さずに打ち明けた。(471)

「わたし」が広場の光景を前に感じる眩暈もまた、視覚と結びついた重要なモチーフである。ところがこれまでのところ、『隅の窓』の眩暈について詳述している論考はごくわずかしかない。そもそもホフマン作品で描かれている種々の眩暈に関しては、『砂男』（1816）や『ブランビラ王女』（1820）を中心として近年ようやく論じられ始めたばかりであるうえに、それらの論考では、マルクス・ヘルツをはじめとした当時の医学的な理論を援用した読解が主となっている。<sup>3)</sup> 同様の傾向は、『隅の窓』においても認められる。たとえばルーペルト・ガーデラーはこうした医学的ディスクールへの言及に加え、詩的な登場人物に顕著な夢想状態が暗示されていると指摘する。<sup>4)</sup> いわゆる天才論の考え方に基づいて描かれたロマン派文

---

3) Vgl. Steigerwald, Jörn: Schwindelgefühle. Das literarische Paradigma der ‚Darstellung‘ als Anthropologikum(Klopstock, Sulzer, Herz, Hoffmann). In: Thomas Lange und Harald Neumeyer(Hg.): Kunst und Wissenschaft um 1800. Würzburg 2000, S. 109-131; Weder, Christine: Ein medizinisch-literarisches Symptom: Zum Schwindel bei E.T.A. Hoffmann und im Kontext des medizinischen Diskurses der Zeit. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch(10) 2002, S. 76-95; Hiepko, Andreas: Der Schwindel des Carnevals. Zu E.T.A. Hoffmanns Capriccio *Prinzessin Brambilla*. In: Rolf-Peter Janz, Fabian Stoermer und Andreas Hiepko(Hg.): Schwindelerfahrungen. Zur kulturhistorischen Diagnose eines vieldeutigen Symptoms. New York 2003, S. 73-81. なお、眩暈に関する当時の医学的・生理学的理論に関しては以下を参照。Vgl. Hagner, Michael: Psychophysiologie und Selbsterfahrung. Metamorphosen des Schwindels und der Aufmerksamkeit im 19. Jahrhundert. In: Aleida und Jan Assmann(Hg.): Aufmerksamkeiten. München 2001, S. 241-263; Ladewig, Rebekka: Schwindel. Eine Epistemologie der Orientierung. Tübingen 2016, S. 141-191.

4) Vgl. Gaderer, Rupert: Poetik der Technik. Elektrizität und Optik bei E.T.A. Hoffmann.

学やホフマン作品の登場人物たちは、夢と現の狭間のような状態におかれると、しばしば天才的な独創性に繋がる啓示を受ける。また、ヘルマン・コルテは群衆という像が持つ、神経を苛立たせるような作用が眩暈だと述べている。<sup>5)</sup>「わたし」による市場の描写を点描画のイメージと結びつけているゲーアハルト・ノイマンは、知覚されたものが枠組みを失い、色や光といった形の定まらない塊となってしまったことに眩暈の原因をみている。<sup>6)</sup>

しかしながら、『隅の窓』で描かれている眩暈を考察する際には、パノラマという光学メディアの観点からのアプローチがより有効だと考えられる。事実、ホフマンはいとこの部屋の窓からの眺望を、パノラマを引き合いに出して説明している。すなわち、いところが住んでいるのは「広場の端に位置する家で、小部屋の窓から彼は一目で雄大な広場のパノラマ全体を見渡すことができる」(469)。パノラマとは映画やバーチャルリアリティーの前身ともいわれる、19世紀に流行した見世物であり、ホフマン自身、パノラマの制作・公演に携わった人々と関わりがあった。加えて、『隅の窓』が、視覚に関心を持ち続けたホフマンの晩年の作品であることを考えても、「わたし」が感じる眩暈について、光学メディアの観点から分析する価値は十分にあるだろう。実際、『隅の窓』とパノラマとの関連については、ウルリヒ・シュタードラー、トーマス・アイヒャー、イエレン・シュタイガーヴァルトによって既に指摘されている。<sup>7)</sup> 特にアイヒャーの研究

---

Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2009, S. 218f. なお、ルッツ・ハーゲシュテットも『牡猫ムルの人生観』(1819/1821)の夢想的な譫妄状態に関して、同様に天才概念を引き合いに出している。Vgl. Hagestedt, Lutz: Das Genieproblem bei E.T.A. Hoffmann. Eine Interpretation seiner späten Erzählung »Des Veters Eckfenster«. 3. Aufl. München 1999, S. 14.

- 5) Vgl. Korte, Hermann: Der ökonomische Automat. E.T.A. Hoffmanns späte Erzählung »Des Veters Eckfenster«. In: Heinz Ludwig Arnold(Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. E.T.A. Hoffmann 1992, S. 125-137, hier S. 128.
- 6) Vgl. Neumann, Gerhard: Ausblicke. E.T.A. Hoffmanns letzte Erzählung *Des Veters Eckfenster*. In: „Hoffmanneske Geschichte“. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Würzburg 2005, S. 223-242, hier S. 229.
- 7) Vgl. Stadler, Ulrich: Die Aussicht als Einblick. Zu E.T.A. Hoffmanns später

は、ホフマンの詩学や創作理念をめぐる議論になりがちな『隅の窓』研究に実証主義的な見地を持ち込み、他に例をみないほど詳細なパノラマとの比較を行ったという点において最も注目すべきものである。しかし、彼の比較は一面的なものに留まっているうえに、多くの先行研究同様、最後にはホフマンの創作上の手法の問題に帰着しており、眩暈についての具体的な分析もない。それゆえ本稿では、まず次章でアイヒャーの論考を再検討し、彼の分析に欠けている派生形のパノラマをとりあげることで、『隅の窓』が単一なパノラマとの類似構造を持つのではなく、複数の要素を融合させたパノラマ的知覚の複合的モデルであることを示す。そして、第3章で改めて「わたし」が感じる眩暈をパノラマの文化史的文脈から解釈し、この眩暈が「わたし」に対して持つ、視覚に特化した人間になるための一種のイニシエーション<sup>8)</sup>としての機能を明らかにする。

## 2. 『隅の窓』とパノラマ——アイヒャーの論考の批判的検討

ホフマンが『隅の窓』を執筆した19世紀初頭、パノラマはヨーロッパで一大センセーションを巻き起こした。それは、四方をぐるりと絵画で囲むことによって、現実には展望台などから遠くの全景を見渡しているような感覚を観客に与える見世物であり、肖像画家ロバート・バーカー（1739-1806）が描いた、カールトン・ヒルから見たエディンバラの風景がはじまりだとされている。彼は当初、全体の風景をいくつかのスケッチに分けて描き、それらを半円形になるように設えたキャンバスに移し替えた。1787

---

Erzählung *Des Vettters Eckfenster*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie(105) 1986, S. 498-515, hier S. 509; Eicher, Thomas: „Mit einem Blick das ganze Panorama des grandiosen Platzes“. Panoramatische Strukturen in *Des Vettters Eckfenster* von E.T.A. Hoffmann. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft(25, 3-4) 1993, S. 360-377; Steigerwald, Jörn: Die fantastische Bildlichkeit der Stadt. Zur Begründung der literarischen Fantastik im Werk E.T.A. Hoffmanns. Würzburg 2001, S. 276ff.

- 8) 本来は通過儀礼あるいは加入儀礼として定義されるが、ここではそういった民俗学・文化人類学における用語として用いるのではなく、ある人間がそれまでとは異なる段階に移行する契機を指す。

年の最初の試みの後、1793年か1794年にはパノラマを披露するための円形建築が完成し、歴史上最初の正式なパノラマとなった。そこからロンドンで成功をおさめると、この見世物の人気は瞬間にヨーロッパ中に広まる。1800年前後にパリやベルリンで次々とパノラマが公開された。<sup>9)</sup> ホフマンが高く評価していた建築家カール・フリードリヒ・シンケル (1781-1841)<sup>10)</sup> も、舞台装置の他にパノラマの制作を手がけており、1808年に「パレルモのパノラマ」をベルリンで発表して大好評を博した。シンケルの絵はヴィルヘルム・グローピウスに売り渡され、彼はそれを携えてヨーロッパ各地を公演してまわった。<sup>11)</sup> ホフマンは実際にグローピウスの「劇場」を訪れ、日記 (1815年1月16日) に書き留めている。<sup>12)</sup>

- 
- 9) Vgl. Buddemeier, Heinz: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. München 1970, S. 15f.
- 10) ホフマンが『隅の窓』の中で称賛している劇場 (469) を設計したのもシンケルである。Vgl. Bienert, Michael: E.T.A. Hoffmanns Berlin. Literarische Schauplätze. Berlin 2015, S. 61f.
- 11) なお、このグローピウスがヴィルヘルム・エルンスト・グローピウス (1765-1852) とカール・ヴィルヘルム・グローピウス (1793-1870) のいずれであるのかという点、および両者の関係については、研究者の間でも曖昧な記載が多く、両者を混同している可能性があるため注意が必要だが、おそらくはW.E. グローピウスの方であろうと推察される。Vgl. Wirth, Irmgard[Gropius.]の項。In: Neue Deutsche Biographie. 7. Band. Berlin 1966, S. 132; Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main 1980, S. 158ff.; Plessen, Marie-Louise von und Giersch, Ulrich(Hg.): Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Basel/Frankfurt am Main 1993, S. 163 und S. 216; ベルナルド・コマン『パノラマの世紀』野村正人訳、筑摩書房、1996年、46頁参照。
- 12) 編者による注において、当時フランス通りにあったこの「劇場」でパノラマが展示されていたことが、フォス新聞の記事を交えて詳細に解説されている。Vgl. Hoffmann, E.T.A.: Tagebücher. Nach der Ausgabe Hans von Müllers. Hg. von Friedrich Schnapp. München 1971, S. 260 und S. 464f. なお、アイヒャーは、ホフマンがこの日グローピウスのもとでシンケルの手になるパノラマを見たがゆえに、シンケルにオペラ『ウンディーネ』(初演1816)の舞台装飾を依頼しようと考えたのだらうと推測している。Vgl. Eicher, a. a. O., S. 362.

こうした事実を背景に、アイヒャーは、当時のパノラマとの共通点が『隅の窓』に見出せると指摘している。<sup>13)</sup> この指摘は冒頭の「わたし」の行動にも当てはまるだろう。市の立つ日、「階段をのぼって」(470) といこの部屋を訪れた「わたし」は、彼とともに窓から広場を見渡す。ふたりは窓枠を越えて窓の向こうに干渉することはできず、決められた視点から動かない。このときの「わたし」の体験は、当時パノラマを訪れた観客の体験<sup>14)</sup>と同様のものである。さらに特徴的なのは、本来聞こえてくるはずの物音や話し声など、市場のざわめきに関する記述が一切ないことだ。いとのこと「わたし」は、市場の人々の間で交わされる会話を、視覚を通して得た情報をもとに、すべて想像で補っている。事実、当時のパノラマの観客には音声は提供されていなかった。<sup>15)</sup>

登場人物の体験におけるパノラマ的要素に続けて、『隅の窓』における語り的问题を論じるために、アイヒャーは、パノラマの制作過程に注目している。<sup>16)</sup> 全体の光景をいくつかのスケッチに分けて描き、それらのスケッチをひとつのキャンバスに移し替えるというバーカーの手法は、1枚1枚の絵を繋ぎ合わせて円形状のパノラマを作るという形でその後のパノラマ画家たちにも引き継がれた。また、大規模な作品であるパノラマは、基本的には複数の画家によって共同で制作されており、その中で絵の全体像を把握し、作業を指揮する監督の役割を担う人物がいた。このようなパノラマの制作過程は、『隅の窓』内の語りと同様に重ね合わせることができる。いとこたちの対話は個々の人物に焦点が当てられており、かつその焦点は次々に移動していく。読者は彼らの言葉を追っていくうちに、次第に広場全体の眺望を獲得するに至る。<sup>17)</sup> このとき、広場の光景を描写する

---

13) Vgl. Eicher, a. a. O., S. 365f.

14) 円形建築での展示の場合、パノラマの観客は入口から薄暗い通路を通り抜け、階段をのぼって「展望台」に出る。この展望台の周りをぐるりと絵が取り囲んでいるが、柵がついているため、観客の動きは制限される。Vgl. Oettermann, a. a. O., S. 41f.; コマン、前掲書、203 頁参照。

15) コマン、前掲書、127-128 頁参照。

16) Vgl. Eicher, a. a. O., S. 367ff.

17) なお、デイビッド・ダービーは、作品内で展開されている各場面の空間的

「わたし」に対し、細かな語りの追加によって方向性を与えていくところが、全体を統括する監督の役割を果たしている。

以上を考慮すると、アイヒャーが主張するように、『隅の窓』における体験および語りとパノラマとの間には構造上の類似が認められるといえるだろう。しかし、一般的なパノラマが絵画に付随していた額縁などの枠を外し、観客に 360 度の眺望を提供する一方で、広場の端に位置するいとこの窓からは、完全な 360 度の眺望は臨めない。この重大な矛盾<sup>18)</sup>は、大型のパノラマとの比較についてしか論じていないアイヒャーの研究では解消できておらず、『隅の窓』を光学メディアの観点から分析するならば、さらに別種のパノラマを考慮に入れる必要がある。それゆえ以下では、アイヒャーが考慮に入れていない小型パノラマと『隅の窓』との比較・分析を行う。

イギリスでの発祥当時から、パノラマの受容者は特権的な貴族階級や芸術通に限らず、むしろ台頭しつつあった市民が観客の大部分を占めた。そのため、制作者の収入源も、特定のパトロンによる支援ではなく、一般大

---

な繋がりที่ไม่透明であるという理由で、市の描写をパノラマと捉える見解を否定しているが、いとこたちの対話はその都度劇場や教会などの目印を挙げつつ進む。それゆえ、確かに固有名詞は慎重に排されているものの、「街中の個々の場所がどうしてもその名で呼ばれなければならないように」になっている描写を手がかりにすれば、当時のベルリンの読者にとって、いとこたちの対話を読みながら各場面を繋ぎ合わせる試みは十分に可能であったと思われる。Vgl. Darby, David: *The Unfettered Eye: Glimpsing Modernity from E.T.A. Hoffmann's Corner Window*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (77) 2003, S. 274-294, hier S. 286f.; 識名章喜「フリードリヒシュタットの見霊者 E.T.A. ホフマン——ロマン派はベルリンを発見したのか?——」『ドイツ文学』第 101 号、1998 年、4-14 頁。参照箇所は 5-6 頁。

- 18) この大きな相違点ゆえに、『隅の窓』とパノラマとの比較をふまえた解釈に対して留保的な態度をとる研究者は少なくない。Vgl. Kremer, Detlef: *E.T.A. Hoffmann zur Einführung*. Hamburg 1998, S. 167; Gunia, Jürgen und Kremer, Detlef: *Fenster-Theater. Teichoskopie, Theatralität und Ekphrasis im Drama um 1800 und in E.T.A. Hoffmanns *Des Vettters Eckfenster**. In: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*(9) 2001, S. 70-80, hier S. 75; Gaderer, a. a. O., S. 218.

衆が支払う入場料となった。ところが当時のドイツには、大型のパノラマ興行を支えられるだけの規模の大都市がまだ存在していない。1800年頃のベルリンの人口はおよそ17万2千人、1820年代になってもようやく20万人を超える程度であり、同時期に人口が100万人を突破していたロンドンや、少なくとも54万7千人が住んでいたパリには程遠い。<sup>19)</sup> それゆえひとつの都市では収益を上げるに足るだけの観客数をあてにできず、各都市をまわって興行する必要があったが、設備の運搬には多額の費用がかかったうえ、長期にわたる移動は絵の劣化や破損にも繋がった。こうした問題を考慮して、コスト削減や運搬方法の点で従来のパノラマに工夫を加えた新しい種類のパノラマが登場し発展する。それが、いわゆる小型パノラマ(Kleinpanorama)である。<sup>20)</sup> この派生型のパノラマは、ドイツ以外の都市にももちろん成立した。しかし、とりわけ大型パノラマにとって不利な環境であったドイツにおいて、小型パノラマの発達が顕著だった。<sup>21)</sup> また、ホフマンと小型パノラマとの関わりにも着目しておく必要がある。『砂男』などのホフマン作品に影響を与えたヨハン・カール・エンスレン(1759-1848)は、息子のカール・ゲオルク・エンスレン(1792-1866)ともども小型パノラマの制作・興行を行っていた。<sup>22)</sup> エッターマンは『隅の窓』に登場する「炭焼き人の一家」(491)を指して、ホフマンが自身の作品の中にエンスレン親子を登場させていると述べている。<sup>23)</sup>

小型パノラマの大きな特徴のひとつは、巨大な円形の絵画をいちどに見

---

19) Vgl. Ludewig, Thomas: Berlin. Geschichte einer deutschen Metropole. Mit einem Essay von Wolfgang Wippermann. München/Gütersloh 1986, S. 122; Möller, Horst: Fürstenstaat oder Bürgernation. Deutschland 1763-1815. Berlin 1989, S. 79.

20) Vgl. Oettermann, a. a. O., S. 176ff.; コマン、前掲書、46-47頁参照。以下、小型パノラマについては主にシュテファン・エッターマンの記述に即して概観する。

21) エッターマンによれば、小型パノラマの生産に関しては、量・質ともにドイツが主導的な立場にあった。Vgl. Oettermann, a. a. O., S. 180.

22) Vgl. Plessen und Giersch, a. a. O., S. 212ff.; Gaderer, a. a. O., S. 217.

23) Vgl. Oettermann, a. a. O., S. 182. なお、『大晦日の夜の冒険』(1815)や『自動人形』(1819)の中でも、J.C. エンスレンの名が挙げられている。Vgl. Gaderer, a. a. O., S. 27f.

せるのではなく、ひとつづきのシリーズとなった絵を連続的に見せる点である。180度や270度の弧を描くように据えられた絵から平坦なパネル絵まで、絵の大きさや展示方法は様々だったが、たいていは効果的な照明や、絵の前に設置されたレンズを通して見せる手法によって、より本物らしい奥行きを絵に与える工夫が凝らされた。<sup>24)</sup> こうした、ひとつのシリーズになった絵を次々と見るという体験を、まさにいとこと「わたし」が語る個々のエピソードは提供している。たとえば、白いバレエシューズを履いた娘を観察する「わたし」は、彼女が「日用品とは別の何かを買いたがっているよう」(478)な印象を受ける。それが何なのか、じきにわかるだろうと予告したいところは、次の瞬間、「やあ、凶星だ！ねえきみ、通りをあげた少し右手側をごらん」(ebd.)と「わたし」の視線を誘導する。そこでは学生らしい格好の若者が、まるで根が生えたようにその場に突っ立ったまま、市のほうに視線を据えている。いとこによれば、彼の全感覚は白いバレエシューズの娘に向けられているのだ。その後、いとこの口から、ふたりが果物屋のところで出会い、デートの約束がとり交わされる様子が語られる。はじめ、白いバレエシューズの娘だけでは見えてこなかったストーリーが、学生らしき青年の姿が視界に入ってくることで、新たに浮かび上がってくる。『隅の窓』では同様の手法で数多くのエピソードが市場の人々に即して語られ、その都度異なるストーリーが展開される。さらには、いとこと「わたし」の対話全体もまた、市場にまつわるエピソードの集合体となっている。それゆえ彼らの語り的手法は、次々と新たな絵を見せる小型パノラマの仕組みと類似しているといえるだろう。この仕組みは、ひとつの景色や場面しか提示できない大型パノラマに対して小型パノラマが有していた利点でもあった。また、『隅の窓』で「わたし」がいとこを訪ねる日が「市の立つ日」(469)である事実も注目に値する。市での公開が多かった小型パノラマは、ひとつの市が終われば公演を終え、次の市に移っていた。『隅の窓』における「わたし」といとこの会話もまた、市の終了とともに終わる(496)。市の終わりと同時に彼らのパノラマも幕を閉じるのだ。

---

24) Vgl. Oettermann, a. a. O., S. 179; Plessen und Giersch, a. a. O., S. 48 und S. 206ff.

以上でみてきた通り、『隅の窓』はアイヒャーが指摘する大型パノラマだけでなく、小型パノラマの要素をも併せ持つ、いわばパノラマ的知覚の複合的モデルであるといえる。いとこと「わたし」の視線は、次から次へとあらわれる絵を見るように、市場の人々の間を素早く移動していく。パノラマ的知覚には、素早さが不可欠である。次章で、パノラマが引き起こす眩暈との関係から「わたし」が感じる眩暈を解釈することによって、こうした視線の素早さについての考察もいっそう深められるだろう。

### 3. イニシエーションとしての眩暈

パノラマが開発された当初の技術では、聴覚や嗅覚など他の感覚器官をも補うことは困難だったため、視覚上のできる限り現実に近い印象を観客に与えようと様々な工夫がなされた。<sup>25)</sup> それらの工夫は物によってはかなりの程度成功し、パノラマの人気を後押しした反面、あまりに視覚に偏った虚構は、見る者の感覚にしばしば混乱をもたらすという弊害も伴った。その弊害の実例が眩暈である。ヨハン・アウグスト・エーバーハルト(1739-1809)は当時実際にパノラマを見物した友人たちから眩暈の体験談を聞き、その内容を手紙にしたためている。彼が聞いたところによれば、友人たちはパノラマを目にすると「じきにある種の不安感を感じ、ついにはそれが眩暈や気分の悪さに変わった」。<sup>26)</sup> 彼はまた別の手紙で、パノラ

---

25) コマン、前掲書、202-204 頁参照。

26) Eberhard, Johann August: Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. 1. Theil. 2. Aufl. Halle 1807, S. 175. なお、シュタイガーヴァルトも『隅の窓』とパノラマとの関連について論じる際、エーバーハルトの手紙に言及している。Vgl. Steigerwald(2001), a. a. O., S. 276ff. また、ホフマンは『廃屋』(1817)の中でエーバーハルトの『高地ドイツ語方言の類義語の批判的・哲学的辞書形式による一般ドイツ語の同義語試論』(1795-1802)に言及し、「不可思議なもの (das Wunderliche/das Wunderbare)」についての説明をほぼ原文のまま引用している。上記の『美学便覧』に関しては未確認であるものの、少なくともホフマンはエーバーハルトの他の著作を読み、彼の名を知っていた。Vgl. Hoffmann, E.T.A.: Sämtliche Werke in 6 Bänden. 3. Band. Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820. Hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt am Main 1985, S. 164 und S. 1010.

マの観客が置かれる状況を以下のように描写している。

わたしは現実と非現実との間、自然と非自然との間、真実と仮象との間でよろめき揺れている。わたしの思考、わたしの精気は、上下や前後左右に揺り動かされ、あちこちに突き飛ばされたような動きを受ける。その動きは、円を描いてぐるぐるとまわる行為や、船の揺れと全く同じ効果を与える。わたしは、パノラマにじっと視線を注ぐ観客を襲う眩暈や気分の悪さをそのように解釈する。<sup>27)</sup>

パノラマの観客は、「上下や前後左右に揺り動かされ、あちこちに突き飛ばされたような動き」を知覚する。エーバーハルトによるこの眩暈の説明と、『隅の窓』の「わたし」が眩暈を感じる際の表現とを比較してみると、両者ではよく似た語彙が用いられている。市場を眺める「わたし」は次のようにいう。「それはわたしにとっては、大きな、風に吹かれてあちらこちらに揺れ動くチューリップの花壇のような印象を与えた」(471)。エーバーハルトと「わたし」、どちらの表現においても、外部から力が加えられ、前後左右に揺れる動きが読み手の意識に浮かぶ。それゆえ、初めて広場を見下ろす際に「わたし」を襲う眩暈についても、パノラマによって引き起こされた眩暈と同様の文脈で考察できるだろう。

パノラマを見る際に伴う眩暈に関しては、アルブレヒト・コショルケの論考<sup>28)</sup>が注目に値する。本来人間が持つ感覚器官だけでは把握しきれない知覚を可能にする、いわば知覚の拡張を担うパノラマのようなメディアに直面したとき、それまでそのようなメディアを知らずにいた古い人間は一度死ななければならないと述べる彼は、パノラマにおける眩暈を「ささやかな死」<sup>29)</sup>と表現する。そして、この眩暈を乗り越えると、視覚は新た

27) Eberhard, a. a. O., S. 179.

28) Koschorke, Albrecht: Das Panorama. Die Anfänge der modernen Sensomotorik um 1800. In: Harro Segeberg(Hg.): Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. München 1996, S. 149-169.

29) Ebd., S. 169. なお、ホフマンも眩暈を死と関連づけて捉えていた。クンツに宛てた手紙(1813年11月17日)の中で、ホフマンは眩暈を死に繋がる症状

な段階に移行する。「眩暈の段階を通り過ぎた者は、まなざしを支配する秩序の力を、緩慢な肉体の反応から引き離すことを学ぶ」<sup>30)</sup>のである。眩暈の体験によるこのような視覚の変化は、『隅の窓』においても認められるだろう。対話の前からパノラマ的知覚を身につけ、広場の光景を楽しむいとこに対し、「わたし」は初めて窓から市を見下ろした際、新たな知覚に直面して眩暈を感じる。この点において、いとこと眩暈以前の「わたし」とはきわめて対照的である。しかし、ひとたび眩暈の状態を過ぎると、「わたし」のまなざしはそれまでにはなかった素早さを獲得する。けばけばしい黄色の布をターバンのように頭に巻いた女に目をつけたいところは、「わたし」に向かって、人ごみの中で彼女の行動を追えるかどうか試してみるようにいう(471f.)。彼の指示を受けて、「わたし」はさっそく彼女に目を据える。

やあ、まるで燃え立つ黄色い点が群衆を押し分けて進んでいくみたいだ。今もう彼女は教会のそばにいる——今度は屋台のところで何かを値切っている——もうそこを立ち去った——ああ、なんてこった！彼女を見失ってしまった——いや、そこの角のところがかがめていた身体を再び起こしているのが彼女だ——あそこの鳥肉のところにいる——羽根をむしられた1羽のガチョウを掴んでいる——玄人らしい手つきでそれを点検している。(472)

女の動きの速さと人ごみのせいで「わたし」は対象を見失ってしまいそう

---

のひとつに挙げている。また、「わたし」は自分の感じた眩暈について、「この眩暈というやつは、夢が近づいてくるときに感じるそう悪くない譫妄状態に似ているものなのだ」(471)と述べているが、ホフマンにとって、夢の世界は死と近いところにあった。Vgl. Hoffmann, E.T.A.: E.T.A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr. Sein Briefwechsel und die Erinnerungen seiner Bekannten. 2. Band. Hoffmanns Briefwechsel(mit Ausnahme der Briefe an Hippel). 1. Heft. Von Plock bis Leipzig, 1803-1814. Hg. von Hans von Müller. Berlin 1912, S. 167; Segebrecht, Wulf: Hoffmanns Todesdarstellungen. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft(12) 1966, S. 11-19, hier S. 14.

30) Koschorke, a. a. O., S. 169.

になるが、すぐにまた視界に捉えることに成功する。「視覚の柔軟性」<sup>31)</sup>とも呼ばれるこのまなざしの素早さは、窓からの光景をパノラマとして捉える知覚に不可欠なものであり、その獲得の契機こそが眩暈の体験なのである。すなわち、『隅の窓』で描かれる眩暈は「わたし」にとって、パノラマ的知覚という新たな知覚に対応できる人間になるための、一種のイニシエーションとして機能しているといえるだろう。

眩暈を通して「わたし」の視覚は新たな段階に移行するが、これは彼個人の特異な出来事ではない。「緩慢な肉体」からの視線の解放についての議論や試みは、パノラマの発展を推進した時代の要請と密接に結びついて展開されていた。<sup>32)</sup> 19世紀には、もうひとつの新たなアクティビティとしていわゆる観光旅行が人気を博すが、旅行ブームと並行して様々な種類のパノラマが発展すると、旅行の代わりにそれらの見世物が推奨されるようになる。<sup>33)</sup> 可動式の絵によって、まるで船旅をしているかのような気分を味わえるパノラマも登場し、描かれる風景は、エキゾチックで憧れを誘う遠くの世界であればあるほど良いとされた。<sup>34)</sup> また、パノラマによる疑似的な旅行という発想は、その名称にも表れている。小型パノラマの宣伝の際には、「室内旅行 (Zimmerreise)」<sup>35)</sup> というキャッチフレーズが

31) Kremer(1998), a. a. O., S. 168.

32) Vgl. Wagner, Monika: *Bewegte Bilder und mobile Blicke. Darstellungsstrategien in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts.* In: Harro Segeberg(Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens.* S. 171-189, hier S. 180ff.

33) それに伴い、パノラマ公開の際には解説書やパンフレットが配布されて、解説者のコメントつきでの見物も可能になった。これらは旅行用の手引書やツアー旅行におけるガイドとほぼ同じ役割を果たしていただろう。コマン、前掲書、148頁および157頁参照。

34) Vgl. Grau, Oliver: *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien.* Berlin 2001, S. 63. なお、船旅を演出するパノラマとは、ハンドルのついた2本の円柱の間に絵を張り渡したもので、ハンドルをまわすと円柱が回転し、絵が巻き取られると同時に反対側の円柱から繰り出される仕組みになっていた。Vgl. Wagner, a. a. O., S. 179f.; ミヒャエル・ハンペ『オペラの未来』井形ちづる訳、水曜社、2017年、208-213頁参照。

35) Plessen und Giersch, a. a. O., S. 217.

たびたび用いられていたうえ、C.G. エンスレンのパノラマについて詳述した『ベルリン芸術誌』のある記事は、冒頭で彼のパノラマを「室内における絵画的な旅 (malerische Reise im Zimmer)」<sup>36)</sup>と銘打って紹介している。これらの呼び名は、直截に『隅の窓』のふたりの体験を言語化したものといえるだろう。『隅の窓』には、地名、人名、動植物の名、食品の名前等、様々なものの名前によって世界中の地域を連想させる仕かけが施されている。<sup>37)</sup> それゆえ、市場を眺めながら行われる彼らの語り自体がひとつの旅行体験を模しているといえるだろう。こうした「室内旅行」の際、窓辺に座ったままのいとこと「わたし」は自分の足を動かす必要は一切なく、疲労や空腹、息切れなど、身体につきまとうはずの不自由さとは無縁な状態で目の光景を楽しむ。さらに、旅行の代替品としてのパノラマの利点には、現地に赴かずにすむがゆえの安全性も含まれていたが、『隅の窓』においてもその安全性が効力を発揮している。活気あふれる市ではときに争いごともし、場合によっては暴力沙汰にもなりかねない。しかし、あくまで観客として広場を眺めるいとこや「わたし」は、人々の喧嘩を呑気に見物する (493f)。他方、「わたし」はいとこに、以前ブランデンブルク門の前で厚かましい若者たちに絡まれ、きまりの悪い思いをさせられたと話す (495)。観客の立場から市の喧嘩を悠然と眺める彼らの様子と、実際にその場の人々と関わり合いになったために不快な思いをした「わたし」の口ぶりとのコントラストは、「室内旅行」によって保証されている彼らの安全性を際立たせる。そのうえ、ふたりが広場を眺めている間、物語は常に対話体で進むため、語る主体の挙動は読者からは見えない。このような「わたし」といこの体験および『隅の窓』の語りが示すのは、もはや身体疲労からの解放というより、身体性そのものからの解放、身体からのまなざしの解放である。あるいは、まなざしもまた身体の一部として捉えるのであれば、身体の拡張といってもいい。以上でみてきたように、パノラマ的知覚に戸惑っていた「わたし」は、眩暈を経て、身体から解放され

---

36) Zitiert nach Oettermann, a. a. O., S. 179.

37) 清水恒志「末期の視力——E.T.A. ホフマン『従兄の隅窓』——」(2016年5月29日の日本独文学会2016年春季研究発表会における発表)に基づく。

たまなごしを獲得する。このとき眩暈は、パノラマ的知覚へのひとつの転換点を示しているのだ。『隅の窓』では、「わたし」の眩暈体験を通して、視覚に特化してゆく同時代の人々の姿が描かれている。

しかしながら、いとこに目を転じてみると、ホフマンが決して無条件に視覚への特化を賛美していたわけではないことがわかる。いとこはかつては売れっ子作家として活躍していたが、病のために両足が麻痺し、手も思うように動かない。彼は、自らの足でやってくる物語冒頭の「わたし」とは対照的であり、民衆をかき分けながら市を歩く「わたし」の様子を窓辺に座って泰然と眺めているが、そのすぐ後で次のように告げる。

ぼくの両足はまったくもって忠実さに欠けた家来たちでね、君主たる頭の命令に背いているばかりか、死体同然となってしまったぼくの残りの身体とももはや全く関わろうとしない。[...] しかしこの窓がぼくの慰めなんだ、ここでは色とりどりの生が新たにぼくに向かって開けてくる。そしてぼくは、その生の決して休むことのない営みに自分もなじんでいるように感じるんだ。(470f.)

窓からの眺めを「色とりどりの生」と表現するいとこは、一方で、もはや市場を遊歩できない自身の身体を「死体 (Leichnam)」と呼ぶ。彼は自分の身体の不自由さを十分に自覚しており、窓辺で「生の決して休むことのない営みに自分もなじんでいるように感じる」時間に唯一の慰めを見出すものの、市が終わり、窓辺から引き離された途端に、またもや「死体同然」の惨めな病人に戻る(497)。「わたし」は眩暈の体験によって新たな視覚を獲得するが、その先に待つのは、いとこのように、光学メディアの中にある虚構の世界でのみ生と結ばれる人間の姿である。彼の姿に顕著にあらわれているように、光学メディアの発展によって安全かつ快適な位置で世界を見ることを覚えた人々は、もはや自らの足で歩く必要がなくなる。身体的な機能の放棄はいわば必然ともいえる代償であり、両足が麻痺したいとこの姿は、視覚的な欲求を追い求める人間の負の側面を暗示しているのではないだろうか。

## 結びにかえて

生前から光学器械や光学メディアに敏感だったホフマンは、自身もまた、病のために「ただわずかに目でのみジャンダルメン広場を散歩することができた」<sup>38)</sup> 状態で『隅の窓』を口述筆記させた。そこでは、はじめからパノラマ的知覚を身につけているということ、そうでない「わたし」との対比、そしてパノラマ的知覚を獲得する前と後、すなわち、転換点である眩量の前後の「わたし」の姿を通して、19世紀初頭における視覚という感覚受容のありようが示されている。ふたりは、いとこの小部屋の窓という固定された視点から市場を眺めながら対話を展開するが、人々の話し声やざわめきの描写はなく、視覚によってのみ情報を得る。彼らの視点は次々と移動し、市場にいる人々に関して様々なエピソードが連続して披露される。彼らの語りのひとつひとつは独立したエピソードでありながら、その語りとともに彼らの視点を追っていくうちに、読者は次第に広場全体の眺望をもイメージできる。それゆえ『隅の窓』は、大型パノラマと小型パノラマ、いずれの要素も併せ持つパノラマ的知覚の複合的モデルなのである。情報量の多いパノラマ的知覚を可能にするためには、身体による物質上の制約を受けない素早いまなざしを獲得する必要があった。眩量の経験によって、「わたし」はそのまなざしを手に入れ、窓から市の光景をパノラマのように楽しむ。事実、その後の対話においては、まなざしの素早さのおかげで、「わたし」もいとこ同様に、自分自身の足で広場を歩き回るよりはるかに多くの視覚情報を得、視覚的な欲求を満たしている。パノラマは旅行形態の発展と並行して、より素早く、より多くのものを見られるようにと人々を駆り立て、身体に囚われない視覚の場を与えた。こうした、いわば視覚の転換点となる時代を生きたホフマンだからこそ、『隅の窓』で眩量というイニシエーションの瞬間を切りとることができたのだ。

両足の不自由ないとは、このような転換に伴うネガティブな側面を推察させるが、一方で、病に苦しむ彼の置かれた状況は、とりもなおさず、執筆当時のホフマン自身の状況でもあった。彼がいとこの姿に自分自身を投影していた可能性に目を向けてみると、パノラマという光学メディアに

---

38) Bienert, a. a. O., S. 66.

ホフマンが託した希望ともいえるものもまた見えてくるのではないだろうか。その点を考えるにあたっては、パノラマがなぜ当時多くの人々を魅了したのかが手がかりとなる。パノラマの見物は、現実では実現不可能な願望の視覚的な代替行為であり、それこそが当時この見世物が大流行した理由だった。<sup>39)</sup>そして、『隅の窓』のいところにとっても、窓から見る広場の光景は、失ってしまったものを再び手にしているかのような錯覚を感じさせてくれる契機である。病に蝕まれている彼にとって、食事はもはや楽しみではなく、しばしば苦痛すら伴う(497)。他方、彼が見ている市場では多くの食料品が売買され、人々が食べ物を自由に選び、味わう様子が述べられる。さらに彼は「花売りの娘」とのエピソードを通して、自分が健康で作家として活躍していた時期について語って聞かせる(479ff.)。いずれの場合においても、彼の口調に現在の自分の不健康な状態を嘆く悲愴さはさほど認められない。むしろ市の光景は、彼の生への憧れを具現化し、健康だった時の喜びを一時的に取り戻させている。たしかに、パノラマがもたらす新たな視覚は、負の側面も併せ持っている。しかしそれでもなお、四肢が麻痺していた当時のホフマンにとって、この視覚は、身体の不自由さをつかの間忘れさせてくれるものだったのではないだろうか。それゆえにこそ、顔を上へ向け、盲いた目でなおも何かを見ようとするかのように遠くを見つめる傷痕軍人の様子は、他の何にも増していとこの胸を震わせる(488)。彼もまた、現実には見ることがかなわないはずのものを見ようとしている。その志向は同時代の人々に共有されていただけでなく、他でもないホフマン自身の切実な思いのあらわれでもあったのだろう。

(慶應義塾大学大学院文学研究科 独文学専攻 後期博士課程1年)

---

39) 願望の具体的な内容については、異国や過去の風景への憧れ、所有欲など、研究者によって様々な指摘がある。Vgl. Buddemeier, a. a. O., S. 23; 高山宏『目の中の劇場』新装版、青土社、1995年、126頁；コマン、前掲書、6-7頁参照。

# Schwindel als Wende zu panoramatischer Wahrnehmung

Über *Des Veters Eckfenster* von E.T.A. Hoffmann

IKENAKA, Ami

Der vorliegende Beitrag greift das Thema „Schwindel“ in *Des Veters Eckfenster* (1822) von E.T.A. Hoffmann auf. Am Beginn der Erzählung schaut der Ich-Erzähler auf Empfehlung seines Veters durch das Fenster hinaus, dann schwindelt ihm bei der Aussicht des von Menschen erfüllten Jahrmarktes. Sein Schwindel steht in enger Beziehung zum Panorama, einer neuen Wahrnehmungsanlage, wie Jörn Steigerwald andeutet. Das Ziel dieses Beitrags ist, die These zu erläutern, dass des Ich-Erzählers Schwindel im Kontext des Panoramas als eine Art Initiationsritus fungiert, der ihm ermöglicht, sich auf das Sehen zu konzentrieren.

Der Vetter wohnt in einem Eckhaus des Platzes, aus dessen Fenster er „mit einem Blick das ganze Panorama des grandiosen Platzes“ übersieht. Das Panorama bedeutet hier eine besondere Art von Gemäldeausstellung, die im Europa des 19. Jahrhunderts, so auch in Deutschland, sehr in Mode war. Außerdem kannte Hoffmann selbst Hersteller sowie Präsentatoren von Panoramen. Vor diesem Hintergrund versucht Thomas Eicher, den Text im Vergleich mit dem Panorama zu analysieren. Nach seiner Auffassung nehmen die Vettern einerseits als Zuschauer am Panorama teil, andererseits stellen sie sozusagen das Panorama des Jahrmarktes her, indem sie nacheinander einzelne Szenen mit den Blicken durch das Fenster verfolgen und allmählich das Ganze schildern. Denn die Panoramamaler zeichneten einzelne Skizzen am Anfang, um sie dann zu einem großen Gemälde aneinanderzufügen.

Aber man könnte einwenden, dass das Panorama eigentlich eine Perspektive von 360 Grad hat, während es sich bei den Vettern nicht so verhält. Um die

Analyse von *Des Vettters Eckfenster* hinsichtlich des Panoramas abzurunden, soll daher noch eine Variante des verbreiteten Panoramas, nämlich das Kleinpanorama berücksichtigt werden. Die neuen Panoramen, die sich wegen der Kosten besonders in Deutschland entwickelten, zeigten dem Zuschauer kein Rundgemälde, sondern in Kästen mit Bildern zerlegte Bilder. Der Dialog der Vettern stellt ein solches Panorama dar, denn der ganze Dialog setzt sich aus verschiedenen Episoden zusammen. Also weist der Text nicht nur Ähnlichkeiten mit dem großen Panorama auf, sondern erweist sich als komplexeres Modell panoramatischer Wahrnehmungen.

Wie dem Ich-Erzähler schwindelt dem Zuschauer der Panoramen nicht selten. Albrecht Koschorke zufolge ist der Schwindel im Panorama „ein kleiner Tod“, weil der alte, mit dem Panorama unvertraute Mensch sterben müsse, wenn er vor einem solchen Medium stehe. Wenn man einmal den Schwindel überwindet, kann man, mit Koschorke gesprochen, seinen Blick vom trägen Körper befreien. In der Tat entwickelt der Ich-Erzähler nach dem erlebten Schwindel einen schnelleren Blick, der dem Vetter schon vertraut ist und den die panoramatische Wahrnehmung nicht entbehren kann. Man wird daraus schließen dürfen, dass der Schwindel dem Ich-Erzähler dazu dient, die gleiche panoramatische Wahrnehmung wie die seines Vettters zu gewinnen. Die Geschwindigkeit der Blicke ermöglicht ihnen, ohne Müdigkeit weitaus mehr zu sehen, als wenn sie selbst wanderten. Das Bedürfnis, möglichst viele Dinge zu sehen, ohne sich zu bewegen, teilen die Vettern mit den zeitgenössischen Menschen, die, statt zu reisen, die (später auch beweglichen) Panoramen besuchten. In diesem Sinn symbolisiert der Schwindel des Ich-Erzählers die Wende, durch die sich die zeitgenössischen Menschen auf das neue Sehen konzentrieren. Hoffmann lobt allerdings diese Tendenz nicht unbedingt, denn der Vetter, der sich mit dem Panorama des Jahrmarktes anfreundet, nennt seinen lahmen Körper ausdrücklich „Leichnam“. Sein Zustand deutet einen negativen Aspekt des Menschen an, dessen Blick sich vom Körper befreit. Hoffmann dürfte jedoch Hoffnungen mit dem Panorama verbunden haben, wenn er den Vetter vorläufig durch den Anblick des Jahrmarkts als Panorama ein freudiges Leben zurückgewinnen lässt. Denn Hoffmann selbst war damals

an den Gliedern gelähmt wie der Vetter. Die Sehnsucht nach dem Panorama oder der panoramatischen Wahrnehmung hegen und verinnerlichen nicht nur die Zeitgenossen, sondern auch Hoffmann selbst.