

鉱山のモチーフと戦慄の美学¹⁾

——アイヒェンドルフの自然表象——

桑 原 聡

序

「ノヴァーリスやテークの小説によっても知られるように、鉱山や地質の学問はドイツ・ロマン派と切っても切れない関係にあった」とは洪澤龍彦の言である。²⁾ M. フランクのアンソロジーが示してくれているように、事実、ドイツ・ロマン派文学を跋渉すると至る所で鉱夫に出会うのである。³⁾ 『ハインリヒ・フォン・オプターディンゲン』、『ルーネンベルク』、『ファールン鉱山』等は鉱山——といっても石炭ではなく金、銀、銅、貴石を採掘する鉱山である——を舞台としている。このモチーフが無意識の発見と関係するという指摘は今では驚くべき知見とは言い難いであろう。しかし、このモチーフをアイヒェンドルフが好んだという事実はあまり知られていない。本論攷ではアイヒェンドルフ文学における鉱山のモチーフ⁴⁾を跡付けつつ、彼の自然表象を検討してみたいと思う。そこに戦慄の美学が現れるはずである。

1. Wünschelruthe 「占い棒」

アイヒェンドルフに Wünschelruthe (1838) と題された詩がある。

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.⁵⁾

1) 本論文は平成 16 年度科学研究費補助金基盤研究((C) (2)課題番号 16520139)の助成を受けたものである。

2) 洪澤龍彦: 「グノーム」初出 1976 年。『幻想博物誌』(河出文庫)1990, 184 頁所収。

3) Das kalte Herz und andere Texte der Romantik. Mit einem Essay von Manfred Frank. Frankfurt a.M. (Insel) 1978.

4) 本論攷では、後に見るように、「鉱山のモチーフ」を広義に解し、直接鉱山が登場しないながら大地・自然と関わるモチーフ、例えばウェヌスベルク・モチーフをも考察の対象とする。

5) Joseph von Eichendorff: Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-Kritische Ausgabe (以下 HKA と略記する) I/1, Stuttgart Berlin Köln (W. Kohlhammer) 1993, S.121.

あまりにも有名な詩なので、今さら取り上げるのも気がひけるところではある。しかしながら、この詩が、お伽噺の口吻を藉りながら、アイヒェンドルフの自然観を明瞭に示す思想詩であることはやはり指摘しておいた方が良いでしょう。

「こんこんと夢を見つづける / すべてのものたちの中に歌がねむっている / すると世界は歌いはじめる / おまえが魔法のことはを言いあてさえすれば。」自然の事物はみな深い眠りのうちに夢を紡いでいる。その中には歌が潜んでおり、やはり深い眠りのうちにある。「魔法のことは」を見つけさえすれば、事物も歌も目を覚まして世界は歌い始めるといふ。

いかにもロマン派的な自然表象である。この詩の単純な民謡調の韻律も我々を誘ってこの詩を夢想と捉えるよう促しているかのようである。だが、この詩が指し示しているのは、自然がもはやそのままでは理解され得なくなってしまった事態である。自然の「本来」の言葉は深い眠りに追いやられてしまい、今ではその秘儀に通じた者のみができる。我々の眼前にあるのは呪縛され沈黙を強いられた自然でしかない。「魔法のことは」は、自然を眠りに追いやってしまったものを突き破り、世界の意味を開示する鍵である。自然理解の秘教化は自然喪失の危機感と軌を一にしている。⁶⁾

表題の Wünschelrute は、周知のごとく、地下の水脈や鉱脈を探す占い棒のことである。特殊な感応力を持つ Rutengänger が占い棒を使い、大地の表層からは見ることのできない水脈、鉱脈を感知し、発見することができるという。『ヴィルヘルム・マイスターの遍歴時代』第三卷第十四章にモンターンを手助けする「人物」Person について次のような記述がある。「この人は、岩石や鉱石、それどころか、一般に元素と呼ばれるあらゆるものにたいして、実に不思議な特性と、まったく独自の関係をもっているというのである。この人は、地下に流れる水、鉱床、鉱脈、石炭、その他集まって塊りをなしているものの何らかの影響を感じるだけでなく、もっと不思議なことに、場所が変るごとに、その人自身にさまざまな変化を生ずる。」⁷⁾ この引用は最後の部分を除いて、まさに Rutengänger の定義そのものである。「地質学と採鉱に関する研究」に勤しむ Montanist であるモンターン、自ら人々に「魔法の杖」Wünschelrute の持ち主と信じ

6) 拙稿「沈黙する世界・呪縛された大地——『予感と現在』における自然と人工——」上(人文科学研究第97輯, 1998, 99-119頁)・中(第98輯, 1998, 67-91頁)・下(第99輯, 1999, 85-105頁)参照。Vgl. Robert Mühlher: Natursprache und Naturmusik, in: Lebendige Allegorie. Studien zu Eichendorffs Leben und Werk, Sigmaringen (Thorbecke) 1990, S.121-146.

7) Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre. Drittes Buch Vierzehntes Kapitel, in Hamburger Ausgabe, München (C.H. Beck) 1973, S.443f. 山崎章甫訳『ヴィルヘルム・マイスターの遍歴時代』(下)(岩波文庫) 2002, 232頁。Vgl. Hartmut Böhme: Geheime Macht im Schoß der Erde. Das Symbolfeld des Bergbaus zwischen Sozialgeschichte und Psychohistorie, in: Derselbe: Natur und Subjekt, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1988, a.a.O. S.167.

られている⁸⁾ モンターンの協力者が Rutengänger であることは当然といえば当然であろう。事実、この人物には「占い棒」という語が後に使われている。⁹⁾ ところでこの人物については奇妙な関係文が付け加えられている。すなわち、モンターンはこの人物の「性」については定かにしたがいなかったという。だがこの文脈ではこの「人物」は一貫して人称代名詞 sie で語られている。この箇所は明らかにこの人物を女性と表象するように描かれている。また引用の最後の部分で場所が変わるごとにこの人物に変化が生じると述べられている。この謎めいた人物はあたかも大地の分身であるかのごとくである。大地に敏感に感応する「占い棒」という表象はアイヒェンドルフにおいても引き継がれる。

だが、アイヒェンドルフにあっては、深い眠りに落ちた自然を蘇らせる「魔法のことば」を探す手段が Wünschelrute 「占い棒」として表象されている。「魔法のことば」を探す詩人とその「占い棒」、ここには鉱山のモチーフとともに「書物としての自然」のトポスが使われている。

このトポスもアイヒェンドルフ愛用のものの一つである。一例を挙げれば『予感と現在』第一書の最後に現れる、後に「別れ」と題される詩は以下のとおりである。「森のなかには書かれてある / ひそかなおごそかなことばが / ただしい行い、ただしい愛 / そしてひとの心の宝について。 / 忠実に僕は読んだ / 素朴で真実のことばを、 / するとぼくはからだのすみずみまで / いいようもなくすがすがしく澄みきったのだった。」¹⁰⁾ この詩において「僕」は自然の言葉を理解する術を心得た^{エクスセグーゼ} 解説者として佇んでいる。

ロータッカーに拠れば、書物としての自然のトポスは、奇跡に満ちた世界と合理的体系としての世界という二つの両極をなす世界理解の間を揺れ動くという。¹¹⁾ 後者の一例はガリレイである。「哲学の書物は自然という書物である。それはわれわれの眼前に常に横たわっているながら僅かの者にのみ解説し読解することができる。というのもそれはわれわれのアルファベットの文字とは違った、三角と正方形、円と球、円錐と角錐という文字で記され書かれているからである。」¹²⁾ この自然理解はデカルトからスピノザを経てライブニッツにまで跡づけることができ、近代科学の方法を確立するに至る。¹³⁾ アイヒェンドルフが選択するのは、だが、この自然理解ではなく、それとは鋭く対立する、中世より受け継がれてきた自然理解である。サン・ヴィクトルのユーゴー (1096–1141) は次のように記す。「目に見える世界の全体は主の御手によって書かれた一冊の書物に似

8) Goethe, a.a.O. S.264. 後、宝石の小箱と鍵の話に関連してヘルジーリエがこの言葉「魔法の杖」を口にする。S.377. Vgl. auch S.475.

9) Goethe, a.a.O. S.452.

10) HKA, Bd. III, S.116f.

11) Erich Rothacker: Das „Buch der Natur“. Materialien und Grundsätzliches zur Metapherngeschichte. Aus dem Nachlaß herausgegeben und bearbeitet von Wilhelm Perpeet, Bonn 1979, S.13

12) a.a.O. S.15.

13) a.a.O. S.15f.

る。それは神の力によって創造され(中略)、被造物すべては形象なのであり、神の啓示への意志によって地上に置かれており、人間の恣意の産物ではない。いわば目に見えない神の叡智の、目に見える徴なのである。だが、開かれた本をどのみちただ漫然とのぞき込み、挿絵は認めはするものの文字を理解しない者のごとくに、神の精神のかけらも解しない愚かな感覚的な人間は目に見える被造物の外形は見るにしてもその下に隠された真意を理解しないのである。」¹⁴⁾ 自然の書物の作者は神である。このことの意味するところは大きい。というのも絶対者のみが自然の客観的意味を保証することができるからである。意味の客観性は自然の言葉の解読には不可欠である。それ故パラケルスス(1493-1541)は言う。「故に神はすべての事物の至高の、第一の、最上の作者にしてわれわれのテキストの総体であり続けるのだ。」¹⁵⁾ アイヒェンドルフは自らを自然の解読者、しかも中世より受け継がれてきた伝統の継承者と理解しているのである。このことは彼が鉱山のモチーフを好むことと密接に関係している。これについては次に触れる。

さて「古い棒」の詩に戻る。「書物としての自然」のトポスと比べると、この詩には一つの屈折がある。この詩において見いだされるべき「魔法のことば」が地上にあるのではなく、地下に眠っているからである。詩人は直接自らの目で自然を解読するのではなく、「古い棒」の助けを借りて初めて「ことば」を探し当てることができる。そしてそれによって深い眠りに呪縛されている「自然」を目覚めさせることができるのである。Rutengänger と大地の関係は、ここでは、さらに複雑な様相を示している。

2. 鉱山のモチーフ

Wünschelrute という言葉、また Rutengänger としての詩人という観念が指示する鉱山の世界に対する関心はロマン派の時代に異様とも言える高まりを示す。J. デュルラーが夙に指摘したように、ロマン派の時代に鉱山及び鉱山学は人々の大きな関心を喚起すると同時に重要な文学モチーフとなる。¹⁶⁾ その思想史的背景について H. ブレーデカンフ、H. ベーメが興味深い議論をしている。¹⁷⁾ その概略を以下に記したい。

14) a.a.O. S.48. Vgl. Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1993, S.51ff.

15) Paracelsus: Sämtliche Werke, hrsg. von Bernhard Aschner, Bd. 1, Anger 1983 (Nachdruck der Ausgabe von 1926), S.525.

16) Josef Dürler: Die Bedeutung des Bergbaus bei Goethe und in der deutschen Romantik, Frauenfeld/Leipzig 1936. Zu Werner siehe auch Michaela Haberkorn: Naturhistoriker und Zeitenseher. Geologie und Poesie um 1800. Der Kreis um Abraham Gottlob Werner. Regensburger Beiträge Reihe B/Untersuchungen 87, Frankfurt a.M. (Peter Lang) 2004. Vgl. auch: Theodore Ziolkowski: Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen, Stuttgart (Klett-Cotta) 1992, Kapitel 2 Das Bergwerk: Bild der Seele S.29-82.

17) Horst Bredekamp: Der Mensch als Mörder der Natur. Das ›Iudicium Iovis‹ von Paulus Niavis und die Leibmetaphorik, in: All Geschöpf ist Zung' und Mund. Beiträge aus dem Grenzbereich von Naturkunde und Theologie, hrsg. von Heimo Reinitzer, Hamburg (Friedrich Wittig) 1982, S.261-283; Böhme, a.a.O. S.67-144.

15世紀末から16世紀にかけて鉱山において技術革命が生じた。¹⁸⁾ それを可能にした自然観の転換を H. ブレーデカンブはパウルス・ニアヴィス Paulus Niavis の著『ユピテルの判決ないしは鉱山に対する神々の審判』Iudicium Iovis oder Das Gericht der Götter über den Bergbau (1492–1495) に拠って分析した。即ち、鉱山(=自然)が人間の完全なる利用に供されるためには、先ず人間の意識において自然が殺されねばならなかった(母なる大地の殺害=母殺し)ことをブレーデカンブは明らかにしている。¹⁹⁾

ニアヴィスの語る物語は、大地と鉱夫としての人間との争いをユピテルが裁くというものである。鉱夫たちによってずたずたに傷つけられた大地は古代の神々を弁護人に従え、生み育み慈しんだ自らの母の殺害の廉で人間を告発する。それに対して人間は大地は母ではなく、継母に過ぎない、大事なものを人間の目に触れぬよう大地の奥深くに隠し、人間は困難で危険な手仕事によって大地の富を手に入れねばならぬ、そのような苦勞を子にかけるのは母のすることではないと反論する。この物語の背後には、ベーメの指摘するように、自然を母と見なし鉱山業を母なる大地とその子としての敬虔なる人間が交わる聖なる場と見なす伝統的自然観と、継子扱いされ貧窮にあえぐ人間が自然と敵対し自然を屈服させることによって自らの生き残りを図るという近代的自然観が対立していると言えよう。²⁰⁾ ユピテルは判決を「死せる運命にある者の女王」フォルトゥーナに任せ、フォルトゥーナは、身の危険を承知で労働を行うのが人間の性でありそれにより大地の怒りを買うのも致し方ないことと述べ、人間の主張を肯定する。²¹⁾

こうして近世まで存在していた母なる大地としての自然という観念は表面上駆逐され、地下に潜勢し伏流となる。ニアヴィスの後にはゲオルク・アグリコラ Georg Agricola (1494–1555) の鉱山学の体系化(『鉱山と精錬についての十二の書』De re metallica libri XII, 1556)が続く。自然は畏れの対象であることを止めベーコン的な意味での人間による自然の技術的支配の正当化が行われる。自然を人間の目的に従属させるためには「母なる大地」という観念が抹殺される必要があったのだ。だが、300年後、再び、科学技術の最先端を誇る鉱山を舞台にこの自然観は蘇る。自然観の転換が鉱山を舞台にして起ったのは偶然ではない。同じ理由から、近代科学技術に疑念が投げかけられる時、再び鉱山が脚光を浴びる。

ブレーデカンブ、ベーメの議論の骨子は以上の通りである。それはロマン派における鉱山のモチーフに対する偏愛を説明する一つの有力な試みである。しかし、文学モチーフとしての鉱山の主題化はたんなる先祖返りではあり得ない。アイヒェンドルフの「占い棒」の詩において既に確認することができたように、アイヒェンドルフは一方で「書

18) Böhme, a.a.O. S.73.

19) Bredekamp, a.a.O. S.261–283. Dt. Übersetzung von Niavis aus dem Lateinischen durch Paul Krenkel, in: Freiburger Forschungshefte, Reihe Kultur und Technik D3, Berlin 1955.

20) Böhme, a.a.O. S.77.

21) Niavis, a.a.O. S.38.

物としての自然」,「鉱山のモチーフ」という前近代的トポスを援用しつつ,アイヒェンドルフの時代の一つの頂点を迎える近代化と自然の問題をテーマとしている。ロマン派による伝統的思考の継承は近代という混沌とした新しい状況のもとで行われる。確固たるものと信じられてきた大地を揺り動かす不穏な震動,さらにはその下に広がる不気味な空間,これらを象徴するトポスとして鉱山のモチーフは様々な局面で顔を出す。アイヒェンドルフはこのモチーフを用いてフランス革命直前の重苦しくも軽薄な雰囲気を巧みに描いている。「大地には,過去や未来を吹き飛ばすはずの地雷が,すでに密かに仕掛けられ,至る所妖怪じみたものが地下で槌を振るう音が聞こえるかと思えば,一方では牧草が楽しげに育っていた。その上では,肥えた家畜の群れが草を食んでいた。」²²⁾

3. 『大理石像』

鉱山を舞台にした作品群の中でとりわけ好まれたのは「ファールン鉱山」と「ウェヌスベルク」のモチーフであろう。ホフマンの『ファールン鉱山』(1818)の表題となっているファールン鉱山の伝承については G. H. シューベルト(『自然科学の夜の側面についての考察』1808)が紹介して以来, J. P. ヘーベル, R. ヴァーグナー, H. v. ホーフマンスタール等の作家たちを魅了してきた。ヘーベルが『思いがけない再会』(1811)でこの綺譚をほぼ忠実に受け継ぎそこから「年代記」²³⁾を生み出しているとすれば,ホフマンはこの話の力点を大きく変更し,独自の物語を紡ぎ出している。ホフマンの『ファールン鉱山』では,ヘーベルにあっては話がそこに収束していくところの鉱山で死んだ若者とその花嫁の再会という筋は維持されるものの,力点は主人公エリス・フレイブムが伝説の鉱夫トルベルンの懲遷に従い船乗りを辞め鉱夫となる動機の説明と地底王国の「女王」をきっかけとするエリスの破滅に置かれている。²⁴⁾この「女王」がファム・ファタールの先蹤となっていることは周知のごとくである。

鉱山のモチーフの本質は,既に見たように,人間と大地・自然の関係が問い直されるところにある。この意味では,鉱山が直接舞台とはならないが,大地母神としてウェヌスが主題化されるウェヌスベルクの伝承もまたこのモチーフに含まれる。²⁵⁾この伝承もまた L. ティーク, H. ハイネ, L. ベッヒシュタイン, R. ヴァーグナーといった作家・

22) Joseph Freiherr von Eichendorff: Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften in vier Bänden, 2. Bd., Stuttgart (Cotta) 1978, S.1035. 吉田国臣訳『ハレとハイデルベルク——アイヒェンドルフ著作選——』(沖積舎)2003, 106頁以下。

23) Walter Benjamin: Der Erzähler, in: Gesammelte Schriften, Bd. II / 2, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1980, S.451.

24) Vgl. Ziolkowski, a.a.O. S.69ff. ホーフマンスタールの作品では再会のモチーフは完全に放棄されている。Hugo von Hofmannsthal: Das Bergwerk zu Falun, in: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Dramen II, Frankfurt a.M. (Fischer) 1979, S.83–184.

25) Vgl. Ziolkowski, a.a.O. S.65 u. Böhme, a.a.O. S.133.

芸術家によって好んで取り上げられている。これに類似した、例えばティークの『ルーネンベルク』²⁶⁾ (1802) を加えればその数はさらに増える。

ティークのこの作品ではウェヌスの役割を「山の女王」が担っている。城の庭師である父親の仕事を継ぐのを嫌い「訳のわからない力に駆り立てられ」獵師となったクリスティアンはある夜、ルーネンベルクの山上において地下世界の支配者である「妖麗なる女」と出会う。不思議な「図形」が描かれ美しい貴石のちりばめられた「魔法の石版」を彼女からもらうとそれは彼の心に刻まれ、クリスティアンはついには植物は「かつての壮麗な鉱石世界の屍」であり、「いとも恐ろしい腐敗」の相を示していると口走り、「狂気」に至るという話である。植物がかつての壮麗な「鉱石世界の屍」とするところにティークの徹底性を見て取ることができる。地下の「人工楽園」のモチーフはホフマンを経てゲオルゲ、シェアバルトにつながる。

アイヒェンドルフの『大理石像』(1817) もこのコンテクストに属する。この作品は、後の「航海」についても言えることであるが、アイヒェンドルフのキリスト教的救済観と作品自体の構造が鋭く対立している点で興味深い作品である。

ルッカの郊外のとある山上の「廃墟」にある庭園のウェヌス像に恋をするフローリオの話をもつ『大理石像』は、若いフローリオがウェヌスの誘惑を逃れて「天使の姿」²⁷⁾ のようなビアンカと結ばれるという話である。²⁸⁾

ルッカの町に向かうフローリオは一人の旅人と出会う。二人の間で、妙なる楽の音を

26) Ludwig Tieck: Werke in vier Bänden, hrsg. sowie mit Nachworten und Anmerkungen versehen von Marianne Thalmann, Bd.II, München (Winkler) 1978, S.59–82.

27) HKA, Bd.V/1, S. 82. この作品からの引用は以後本文にページ数をカッコに入れて表記する。平野嘉彦訳「大理石像」ドイツロマン派全集第6巻『アイヒェンドルフ』(国書刊行会)1983年所収、を参照。

28) この作品を庭園のディスクルスで扱うことも可能である。庭園がアイヒェンドルフ文学において占める役割についてはよく知られている。イタリア庭園、バロック庭園、ロココ庭園に配置された大理石像には造園家によって特定の意味が付与されている。例えばヴェルサイユ宮殿の庭園に配置された大理石像は太陽王を象徴するアポロン神話を演出している。あるいは M. ニーダーマイヤーが試みているように、イタリア庭園以来の大理石像群に、とりわけバロック庭園、ロココ庭園のそれにそれぞれ放恣なるエロスと軽やかで繊細な遊戯性を反映したエロスの象徴を見ることもできよう。Vgl. Nidermeier, Michael: Erotik in der Gartenkunst. Eine Kulturgeschichte der Liebesgärten, Leipzig (Edition Leipzig) 1995. だが、それはディスクルスの問題である。ここでは鉱山のディスクルスを追う。

「ウェヌスベルク」モチーフの舞台は洞窟であることが多い。洞窟は周知のごとく、古来より「母なる大地」への入り口である。ロマン派にあつては、キリスト教文化の浸透に伴い、このモチーフには、「大地的」*chthonisch*、「異教的」*heidnisch* な意味合いが付与されることになる。アイヒェンドルフの作品は洞窟を舞台とはしないが、ウェヌス像の立つ場所は「かつてのウェヌス神殿」とされ、この女神が毎春地下の世界から甦るとされている。さらにこの連関には、大理石の持つ、石としての物質性と、ウェヌスに与えられた、「暗い諸力」としての大地母神の表象が加わる。

奏で若者を魔の山へ誘い、そこからは誰も生きて帰った者がいないという不思議な楽士のことが話題になる。旅人はフローリオに気をつけるように言う。ルッカに着いたフローリオはかの旅人が歌人フォルトゥナートと知り、驚くと同時に喜ぶ。そしてフォルトゥナートの回りに集う人々の中にいる一人の少女に目を奪われる。思う人のために即興の歌を寄せる余興が始まり、フローリオは、彼女のために歌を捧げ接吻し杯を飲み干すのだった。しかしながらこのピアンカとの線は冒頭でふつりと切れ、フローリオはウェヌスに恋することになるのである。

鉦山のモチーフを扱う他の作品同様に、主人公がウェヌス像を初めて目にしそれに惹かれる動機は主人公の内面に置かれている。フローリオが宴の興奮が冷め切らないながら、ついとうとうとすると、月夜に照らされた海にサイレンたちが現れるのを見る。驚いて窓を開けると辺り一帯にかすかにサイレンたちが歌っているような気がする。フローリオは誘われて、外に出、歩いていると、いつしか大きな木々に囲まれた池にたどり着く。そこにはたった今波から生まれ出たようなウェヌスの大理石像が立っている。フローリオにはそれは「ながらく探していて突然それと判る恋人のように、自らの青春のもっともはやい時期の春に靄然たるもやと静かなる夢から生い立った魔法の花のように」思われる。見れば見るほど大理石像は「心のこもった目」をゆっくりと差し向け、その唇は歓迎の言葉を口にしようと動くかのようである。フローリオは「幻惑と郷愁と恍惚」のあまり長い間目を閉じる。しかし目を開けると、すべては一変し、ウェヌス像の「石の眼窩」は「恐ろしげに」彼を見つめ、フローリオは「今まで感じたことのない恐怖」を感じ、その場をあわてて去り、宿へと戻る。(46)

ウェヌス像の魅力を忘れられないフローリオは昼間にもう一度見に行く。そこでは人々が楽しげに散策し、子供たちが芝生の上で遊んでいる。フローリオは、昨晚、ウェヌス像を見て「何とも言えない恐怖」に襲われた理由が判らない。その帰りに道に迷ったフローリオは、とある「庭園」に迷い込む。高いブナの並木道によって周囲から隔絶し、異国の花や鳥に囲まれ、無数の噴泉が静かに単調な音を立てているこの庭園を見てフローリオは、この庭が「呪縛され、魔法をかけられて過ぎ去った日々を夢見ている」かのような気がする。この庭でフローリオはあの美しいウェヌス像にそっくりの女性がリュートを奏でているのを認める。フローリオは、「このリュートを奏でる女性をほんとうはずっと昔から知っていて、ただ日々の忙しさから忘れてしまっていた」ような気がする。

この女性はある仮面舞踏会に「ギリシアの麗人」として現れ、フローリオは彼女の声が「彼が今まで経験したすべての愛すべきもの、美しいもの、喜ばしいものを思い出させるように彼の心に触れてくるような気」がする。フローリオは彼女にせめて名前だけでも教えてくれるよう頼むが、彼女は「やめておきなさい。今という瞬間の与えてくれるこの世の花を喜んでお摘みなさい。そして土の下にある根っこを詮索するのはおやめなさい。地下には喜びもなくただ静けさがあるのみですから」と答える。フローリオには彼女の言うことが判らない。最後に彼女はフローリオを自らの館に招待する。ホフマ

ンの『ファールン鉱山』でエリスと「女王」との仲立ちをしたのがトルベルンであるように、「ギリシアの麗人」へとフローリオを導くのはドナーティという騎士である。彼はこう描写される。「深い眼窩からの彼のまなざしは妖しく燃えたち、顔は美しいが青ざめ荒れていた。」(40)「眼窩」——大理石像に穿たれた虚ろな眼を想起させる——の共通性が目を引く。この騎士にフローリオは「ギリシアの麗人」の館へと導かれる。

「ギリシアの麗人」の館はかつてフローリオが道に迷って行き着いた庭園にあった。館はすべて大理石で造られている。それは「ほとんど異教の神殿」のようにすべての部分の調和と均衡の美から成り立っている。円柱が高く聳え、破風には今はとうの昔に消え去った世界の晴朗な物語が巧みに彫刻されており、壁龕には大理石の美しい神々の像が据えられている。庭園では異国の紳士淑女がバラの茂みと噴泉の間を上品に語りながら散策している。美しく着飾った小姓たちがワインと、銀の盆に盛った花で飾られたオレンジと果物を運んでいる。かなたではリュートの調べが響き、黄昏が花壇に光を落とし、美しい乙女たちが昼寝から覚めたかのように、花の間から体を起こし、褐色の巻き毛を額から払っている。「ギリシアの麗人」は床に置いてある絹のクッションの上に身を横たえる。フローリオは燃えるまなざしで彼女を見つめる。(67)

しかし、この作品がホフマン、ティークないしは鉱山のモチーフを用いた作品と大きく異なるところは主人公が破滅から逃れるという点である。ウェヌスの館でフローリオは、歌人フォルトゥナートの歌う「彼が幼い頃によく耳にしながらそれ以来、日ごとに変わる旅の風景のためにほとんど忘れかけていた古い敬虔な歌」(70)を耳にする。すると、突然、館の女主人は取り乱す。そしてあわやのときにフローリオは「神さま、わたしを見捨てないでください」(72)と心から祈ることによって呪縛が解かれる。フォルトゥナートの「敬虔な歌」とともにこの館の美しき主人は顔面が蒼白となりゆく。それは「あたかも消えゆく夕映えのごとく」であり、彼女の「愛らしく揺曳する瞳もまたそのなかに沈みゆくよう」(73)である。そのときフローリオを「死の恐怖」が襲う。フローリオは窮地を脱する。翌朝、彼はフォルトゥナートから同じ場所に居合わせたにもかかわらず異形のものは何も見えなかったと告げられる。

フローリオのこの救出法はデウス・エクス・マキナに他ならない。フローリオの救済法は物語の作法からすれば破綻である。何故主人公を助けねばならないかは作品そのものからは解明されない。勿論アイヒェンドルフのキリスト教的救済観を引き合いに出してこの結末を作者の意図と解釈することはできる。だが、「大理石像」をキリスト教的救済観の二元論で解釈できるとしても、それはあくまで作者の意図のレベルの話であって、作品の構造自体はこの二元論に抗うのである。なぜならウェヌスのフローリオに対する魔力が生き生きと描写されているのに対し、フォルトゥナートの「古い敬虔な歌」による救出はあまりにも唐突かつ平板だからである。読者は呆然とせざるを得ない。『航海』においても用いられるこの出し抜けの解決策が、作品の内実からすれば、対象の圧倒的な魔力から主人公を救い出す唯一の手段であることを逆に証している。

翌日フォルトゥナートからフローリオが居たのは「かつてのウェヌスの神殿」であり、

「美しき異教の女神の心は安らぎを見いだすことはなかった，春になると地上の喜びの思い出が女神を墓稜の恐ろしい静けさから呼び覚まし，女神は朽ち果てうら寂れ今や草の生い茂ったかつての館に立ち戻り，そのあやかしの術によって浮ついた若者を誘惑してはこの世から連れ去る」という話を聞かされる。(79)「暗い諸力」の支配から逃れ「生まれ変わった」フローリオはビアンカと再会し，「かくして幸せな二人は馬上の人となり喜ばしげに陽にきらめきわたる緑野を通り花とかがやくミラノの都へと降りていった」という文でこの作品は締めくくられる。(82)

すべては一夜の夢であったかのような，現世への帰還が無事果たされたかのような慰撫を読者に与えようとこの一文は務めている。いかにもアイヒェンドルフらしい煌びやかで澄明な光の中に溶融してゆくこの朝の風景描写は，確かに，読者の目を眩ませるだけの力を持っている。また，タンホイザーとは異なり，ウェヌスの魔力から逃れたフローリオの向かう先はローマではなく，タンホイザーの心の平安を祈って死を迎えるエリーザベトと異なり，ビアンカはフローリオとともに「花とかがやく」ミラノへ向かうのである。しかし何か穏やかならざる思いは依然として残る，果たしてこの美神は本当に調伏されたのだろうか。

結語

洞窟，鉾山は，そもそも，母なる大地への入り口であった。近世に入ってから秘教化するものの，貴石，宝石といった自然の珍らかな産物を蔵する大地は「宇宙の子宮」であり，²⁹⁾ 錬金術の伝統からすれば貴金属が星辰の力によって生まれる「科学の結婚」の行われる場所であった。³⁰⁾ 300年を閲して再び母なる大地に対する関心がドイツ・ロマン派を中心に高まったとき，それは慈しむ母としての大地という観念を変えてしまった。勿論ノヴァーリスのような例外もある。だが，ロマン派が鉾山のモチーフを用いるとき，ほとんどは，そこに破壊する女性像を描く。

「古い棒」に直感されていた本源的自然是，鉾山のモチーフに従って読むならば，そこに屈折が見られるにせよ，第二の自然によって覆い隠されてしまっている深層に眠る自然であり，前者と後者は意識の表層と深層とパラレルであると解釈できるであろう。「魔法のこぼれ」は深層に眠る自然を蘇らせる，これまた地下に眠る「貴石」である。第二の自然がそれと認識されるのは，意識の表層が破られるときである。そのとき，自然の本態はその姿を現す。それはこの時代によく用いられ，アイヒェンドルフ自身『予感と現在』の中に組み込んだ「過去＝自然」―「現在＝自然の喪失」―「未来＝自然の復興」という図式を用いれば，未来における「本源的自然」の復活の筈であった。だが，アイ

29) 若桑みどり：『マニエリスム芸術論』（ちくま学芸文庫）1994，421頁以下。

30) Vgl. Böhme und Bredekamp, dazu auch Renate Lachmann: Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte, Frankfurt a.M. (stw 1578) 2002, S.163.

ヒェンドルフの作品群は、自然の本態と考えられていたもの自体が既に第二の自然によって汚染されていた事実をはしなくも明らかにした。調和の代わりに見いだされたものは、「無垢」なる自然を圧倒する破壊的自然であった。この事態はアイヒェンドルフの作品に独自の刻印を刻む。意図のレベルではアイヒェンドルフはキリスト教的救済観の信者である。だが、彼の作品では作者の意図に作品の叙述が反逆する。作者の意図からすれば、ユートピアが希求されればされるほど、またそれを体現するはずの主人公である人物が信心深ければ信心深いほど、その人物描写は平板となり、反対に、作者の意図からするならば批判されるべき人物の描写が生彩を放つ。例えば、処女長編作『予感と現在』は、主人公 Friedrich が「時代の恐ろしい流れ」³¹⁾ に一人信仰のみを頼りに戦い破れる小説であるが、作者の意図とは裏腹に時代の混沌を、理想と現実の落差を自らのやり方で忠実に描くときにこそ作者の筆は冴えるのである。³²⁾ 『大理石像』においても同断である。アイヒェンドルフの作品には、作者の意図を超えた時代の刻印が刻まれている。

アイヒェンドルフのような自然の調和の復原を希求した詩人すらも、その詩「古い棒」において自然の復活を夢見ながら、他方でウェヌス像に強く惹かれる。アイヒェンドルフの作品では調和の美学と戦慄の美学が鋭く対立している。自然と理性の調和を理想とする古典的美学に代わって、人間に襲いかかりその生命すらも危機に陥れる対象に対する美、すなわち崇高美の発見を可能にしたのは自然に対する理性の優位であった。ニコルソンが明らかにしたように、17世紀には山は「大地の顔の疣」であり、「あばた」であり、世界の調和を「歪める」ものと感じられていた。だが、18世紀の中頃にはアルプスの山嶺、奔流となって流れ落ちる滝、目の眩むような絶壁、荒涼とした風景、つまりは生命の危険をもたらすものが恐怖のみならずある種の快樂を引き起こすという事態に人々は気づき始めた。³³⁾ それは後にバークによって「崇高」という美学概念に昇華される。それは自然の敵対的要素に対する人間の自信の表れ、理性の優位を意味した。だが、まさにその優位が圧倒的になることによって、その足下に広がる幽闇なる深層に蠢く抑圧された制御されざるものが活動を始め、理性の安定的基盤を揺るがし浸食し始める。ここに戦慄の美学の根拠を見ることができるであろう。³⁴⁾ アイヒェンドルフ文学の自然表象に見られる揺れは、美学史的に読むならば、古典的美学と戦慄の美学の間の揺れを反映している。この意味では、アイヒェンドルフは、自ら己の時代をそう規定したように、「過渡期」の詩人である。鉱山のモチーフは、自ら学生時代にハルツの鉱山を訪れ

31) HKA, Bd. III, S. 180.

32) 拙稿参照: Eichendorff und Manierismus — Am Beispiel der Schilderung eines englischen Gartens in „Ahnung und Gegenwart“ —, in: Neue Beiträge zur Germanistik, Bd. 3 / Heft 3, Tokyo 2004, S.85–99.

33) M. H. ニコルソン: 『暗い山と栄光の山』(国書刊行会) 1989年参照。

34) Hans Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1994, S.177.

「神聖なる戦慄」に襲われ「厳かな畏敬の念」を抱いた詩人,³⁵⁾そして「牧草が楽しげに育って」いる地表の下に聞こえる「妖怪じみたものが地下で槌を振るう音」に対して敏感であった詩人からすれば、自己表現のための必然であったと言えるであろう。

Das Bergwerksmotiv und die Ästhetik des Schreckens

— Die Naturvorstellung Eichendorffs —

Satoshi KUWAHARA

Das Bergwerksmotiv erfährt zur Zeit der Klassik und der Romantik eine Hochkonjunktur, wie die Arbeiten von Th. Ziolkowski, H. Bredekamp und H. Böhme gezeigt haben. „Heinrich von Ofterdingen“, „Der Runenberg“, „Wilhelm Meisters Wanderjahre“, „Die Bergwerke zu Falun“ usw., überall trifft man Bergleute an. Auch bei Eichendorff kann man dieses Motiv finden. Nicht nur in seinem Gedicht „Glück auf“, in dem der Bezug darauf allzu evident ist, sondern z.B. auch in „Der Adel und Die Revolution“, einer seiner autobiographischen Schriften, in der er es zur Veranschaulichung der geistigen Atmosphäre vor der Französischen Revolution effektiv als eine Metapher einsetzt: „Denn der Boden war längst von heimlichen Minen, welche die Vergangenheit und Gegenwart in die Luft sprengen sollten, gründlich unterwühlt, man hörte überall ein spukhaftes unterirdisches Hämmern und Klopfen, darüber aber wuchs noch lustig der Rasen, auf dem die fetten Herden ruhig weideten“.

Auch in dem bekannten Gedicht „Wünschelrute“ (1838) greift Eichendorff das Motiv auf, um seine Welt- und Naturanschauung zum Ausdruck zu bringen. Die Wünschelrute selbst gehört bekanntlich zur Arbeit im Bergwerk. „Schläft ein Lied in allen Dingen, / Die da träumen fort und fort, / Und die Welt hebt an zu singen, / Triffst du nur das Zauberwort.“ Die Natur als die eigentliche Welt befindet sich demnach in einem tiefen Schlaf und träumt. Sie wartet darauf, geweckt zu werden durch ein geheimes „Zauberwort“, das die Welt zum Singen bringt, was zu finden die Aufgabe des Dichters sei. Dies verweist auf die romantische Vorstellung, die ‚eigentliche‘ Sprache der Natur sei in einen tiefen Schlaf versetzt worden, so daß jetzt nur Eingeweihte sie verstehen könnten. Die uns sichtbare Natur sei gebunden, zum Schweigen

35) Eichendorff: Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften in vier Bänden, 3. Bd., S.114f.

gezwungen. Jenes „Zauberwort“ ist also der Schlüssel, der den Sinn der Welt erschließt. Von der ‚zweiten‘ Welt her muß die ‚eigentliche‘ eingeholt werden. Die Dichter gleichen Rutengängern mit einer Wünschelrute, die dieses „Zauberwort“ auffinden, um die Welt wieder zum Singen zu bringen.

In diesem Gedicht wird aber auch das Bild von der Natur als Buch verwendet, einer von Eichendorffs Lieblingstopoi. Nach E. Rothacker bewegt sich dieser Topos zwischen den zwei Polen eines irrationalen und des rationalistischen Weltverständnisses. Im Sinn des letzteren erklärte Galilei: „Das Buch der Philosophie ist das Buch der Natur, das vor unseren Augen daliegt, das jedoch nur wenige zu entziffern und zu lesen vermögen, da es in Buchstaben, die von denen unseres Alphabets verschieden sind, in Dreiecken und Quadraten, in Kreisen und Kugeln, in Kegeln und Pyramiden verfaßt und geschrieben ist“. Dieses Naturverständnis läßt sich noch von Leibnitz über Spinoza bis zu Descartes zurückverfolgen und hat die naturwissenschaftliche Methode begründet. Woran Eichendorff sich anschließt, ist ein entgegengesetztes Naturverständnis, wie es sich vom mittelalterlichen Denken herleitet. Bei Hugo von St. Viktor lesen wir: „Die Bedeutung der Dinge steckt in der Natur der Dinge, (sie ist) geschrieben vom Finger des Herrn“. Paracelsus formuliert es so: „So bleibt Gott in allen Dingen der oberste Skribent, der erste, der höchste, und unser aller Text“. In diesem Sinn versteht sich Eichendorff als einen Exegeten der Natur, als Vermittler der im Mittelalter tradierten Naturauffassung. Eichendorffs Vorliebe für den Topos ‚Natur als Buch‘ hängt eng mit seiner Vorliebe für das Bergwerksmotiv zusammen. Er bedient sich bewußt der beiden genannten vormodernen Topoi, um die Problemlage seiner Zeit symbolisch zur Darstellung zu bringen.

Das Bergwerksmotiv steht sowohl bei Eichendorff als auch bei vielen anderen Romantikern für etwas Unheimliches, das den angeblich festen Boden der „Wirklichkeit“ erschüttern kann, vor allem die als vernünftig geltenden Ordnungen und Normen. Darunter liegt ein Krisenbewußtsein, das Grundgefühl, die Welt sei aus den Fugen geraten. So lag es für die Forschung nahe, dieses Motiv mit der Entdeckung des Unbewußten in Verbindung zu bringen.

Aufgrund der Erkenntnisse bisheriger Forschungsergebnisse und zugleich im Blick auf jene „Ästhetik des Schreckens“, die das Generalthema des Bandes darstellt, wird in dieser Abhandlung dem Bergwerksmotiv in Eichendorffs „Das Marmorbild“ (1817) nachgegangen, um die Diskrepanz zwischen seiner sonst so harmonischen Naturvorstellung und seinem Hingezogensein zum Faszinosum des Schrecklichen herauszuarbeiten.

Zu den beliebtesten Stoffen, in denen das Bergwerksmotiv dominiert, gehören die Geschichte vom Bergwerk zu Falun und die Venusbergsage. Die eine haben seit ihrer Vorstellung durch G. H. Schubert viele deutschsprachige Schriftsteller

bearbeitet, vor allem E.T.A. Hoffmann, J. P. Hebel, R. Wagner und H. v. Hofmannsthal. Von der anderen wurden z.B. Tieck, Heine, Bechstein und wieder Wagner angeregt. Eichendorffs „Marmorbild“ gehört zu Ausgestaltungen des Venusbergmotivs. Diese Novelle ist auch insofern höchst aufschlußreich, als hier sein christlicher Erlösungsgedanke und die Werkstruktur in unlösbarem Widerspruch zueinander stehen.

In der Novelle erscheint Venus in Gestalt einer Griechin, von der Florio, die Hauptfigur, so angezogen wird, daß er nicht mehr entkommen kann. Dies ist — wie in anderen Werken mit dem Bergwerksmotiv — im Inneren des Helden begründet, d.h. das Ganze spielt sich letztlich in dessen Innenwelt ab. Das Venusbild hat aus zwei Gründen einen engen Bezug zum literarischen Motiv des Bergwerks: Venus ist wegen ihrer Zugehörigkeit zu den chthonischen Gottheiten fest mit der Erde verbunden, und ihre Erscheinung als „Marmorbild“ hat ihre materielle Herkunft gerade in der Erde. Ferner ist das Venusmotiv wegen der unheimlich betörenden Erotik der Göttin, welche das Andere der Vernunft verkörpert, in der Romantik bekanntlich allgemein sehr beliebt. Florio wird im letzten Moment nur durch ein „altes frommes Lied“ seines Freundes Fortunato gerettet und findet schließlich die Liebe zu dem „heitere(n) Engelsbild“ Bianka wieder.

Eine typische Eichendorffsche deus-ex-machina-Lösung, wie sie z. B. auch in „Eine Meerfahrt“ vorkommt. Warum soll die Hauptfigur gerettet werden? In der Struktur der Novelle selbst ist es nicht angelegt. Es geschieht allein nach dem Willen des Autors. Es kennzeichnet überhaupt die Werke Eichendorffs, daß dessen Intention häufig mit der Erzählstruktur kollidiert, wie z. B. in „Ahnung und Gegenwart“, wo die doch zu verwerfende „Verwirrung der Zeit“ sehr anschaulich geschildert ist, während die fromme Hauptfigur Friedrich, die gegen dieses ankämpft, blaß bleibt. Im Rahmen dieser Abhandlung reicht es aber aus, festzustellen, daß dieses unvermittelte Ende gerade die überwältigende Macht der Venus bestätigt.

Eichendorff sehnt sich einerseits nach der Naturharmonie, wie es in dem Gedicht „Wünschelrute“ zum Ausdruck kommt. Andererseits fühlt er sich zu der betörend erschreckenden Schönheit der Venus hingezogen. In seiner Naturvorstellung gibt es also einen Bruch. Im Hintergrund der Vorstellung von der harmonischen Natur lauert eine Ästhetik des Schreckens. Während seiner Studienzeit ergriff Eichendorff bei dem Besuch eines Bergwerks im Harz ein „heiliger Schauer“, und seitdem hatte er ein feines Gespür für jenes „spukhaft(e) unterirdisch(e) Hämmern und Klopfen“. Das Bergwerksmotiv diente ihm dazu, eine ihm selbst nicht immer bewußte Seite seiner dichterischen Begabung zu Tage zu fördern.