

# 楽園としての人工庭園描写<sup>1</sup>

## ーロマン派から P.シェアバルトまでー

桑原 聡

### 序

バロック整形式庭園からイギリス風景式庭園への転換を理論上準備した人物にジョゼフ・アディソン Joseph Addison (1672～1719 年) がいる。アディソンは、一八世紀初頭に、バロック整形式庭園に代表される封建主義的美学に対して、新しい市民階級の美意識を擁護するために「自然」を賞揚した。それは同時に自然風景の発見をも意味した。

イギリスで圧倒的な人気を誇ったイギリス風景式庭園は、18 世紀後半ドイツにも移入され、デッサウのヴェルリッツ庭園 Wörlitz (1764 年着手) はドイツ初のイギリス風景式庭園となったことは周知のことである。

それではイギリス風景式庭園が導入された時期以降のドイツ近代文学において庭園はどのように扱われたのか。この主題をノヴァーリスからシェアバルトまで簡単に跡付け、「自然」と「人工」を巡る議論のうちにロマン派とそれ以後の危機意識と「自然」の復興と言うユートピア像の変遷を辿るのが本論攷の趣旨である。

## 1 ドイツ・ロマン派と庭園

### 1・1 ノヴァーリス

ロマン派の人々もイギリス風景式庭園を評価する。ノヴァーリスは、1798 年から 99 年に書き付けられた断片集「一般草稿 — 百科全書学のための資料集 —」929 番の断片においてイギリス風景式庭園に言及し、それを「楽園の模倣」とさへ呼んでいる。

Merckwürdige Frage v[om] Sitz des Paradieses - (Sitz der Seele) - (Eine Kunstkammer soll in Beziehung auf die Naturkräfte etc. das seyn - was ein botanischer und e n g l i s c h e r G a r t e n (Nachahmung d[es] Paradieses) in Beziehung auf den Erdboden und seine Produkte ist - ein verjüngter, concentrirter - potenzirter Erd-boden)

Das Paradies ist gleichsam ü[ber] d[ie] ganze Erde verstreut und daher so unkenntlich etc. geworden - Seine zerstreuten Züge sollen vereinigt - sein

<sup>1</sup> この論文は日本学術振興会科学研究費補助金基盤研究 (C) 課題番号 16520139 (平成 16 年～平成 18 年)「アイヒェンドルフの文化史的研究」の助成を受けた成果の一つである。

Skelett soll ausgefüllt werden. Regeneration des Paradieses.<sup>2</sup>

イギリス風景式庭園はノヴァーリスにとっては楽園の象徴であり、それは「若返った、凝縮され、累乗された大地」を指示するとされている。

しかし不思議なことにロマン派の人々は自らの作品の中にイギリス風景式庭園を登場させることはほとんどない。少なくとも楽園の象徴として登場させることはない。アイヒェンドルフは『予感と現前』第21章にイギリス風景式庭園を描くが、そこに描かれるイギリス風景式庭園はピクチャレスク庭園であり、それは楽園の象徴としてどころか時代の混沌を表象するものである。ゲーテの『親和力』に描かれるイギリス風景式庭園も禍々しい近代を体現するものとして楽園のよすがであるロココ式庭園に対置される。

ロマン派の人々が好むのは圧倒的に人工幻想庭園である。ノヴァーリスにしてからが『ハインリヒ・フォン・オフターディンゲン』第5章で老鉦夫に次のような地下の人工庭園を描写させている。

An manchen Orten sah ich mich, in einem Zaubergarten. Was ich ansah, war von köstlichen Metallen und auf das kunstreichste gebildet. In den zierlichen Locken und Ästen des Silbers hingen glänzende, rubinrothe, durchsichtige Früchte, und die schweren Bäumchen standen auf krystallinem Grunde, der ganz unachahmlich ausgearbeitet war. Man traute kaum seinen Sinnen an diesen wunderbaren Orten, und ward nicht müde diese reizenden Wildnisse zu durchstrefen und sich an ihren Kleinodien zu ergötzen.<sup>3</sup>

ここの描写には地下世界に属する金属・鉦物・貴石に対する嗜好が見て取れる。ドイツ・ロマン派文学の鉦山・鉦物に対する偏愛は周知の通りである。ヨーロッパ文化史においてはもっとも下層に位置づけられる鉦物界はロマン派において母なる大地の象徴として再発見される。ティークの「ルーネンベルク」その他の作品に見られることもよく知られているとおりである。

『ハインリヒ・フォン・オフターディンゲン』には他にも庭園描写がある。<sup>4</sup>「クリングゾール・メルヒェン」冒頭のアルクトゥール王の住まう町は次のように描かれる。

<sup>2</sup> Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz, Stuttgart (Verlag W.Kohlhammer) 1977, Bd.3: Das Allgemeine Brouillon, Fr. 929, S.447.

<sup>3</sup> Novalis: Schriften. Bd.1, 1977, S.262.

<sup>4</sup> 「クリングゾール・メルヒェン」には三つの庭園描写がある。本文で触れたものの他にアルクトゥール王の宝物庫の中にはクンストカマーを想わせる「大きな庭園」がある。

Da fingen die hohen Fenster des Pallastes an von innen heraus helle zu werden, und ihre Figuren bewegten sich. Sie bewegten sich lebhafter, je stärker das rötliche Licht ward, das die Gassen zu erleuchten begann. Auch sah man allmählich die gewaltigen Säulen und Mauern selbst sich erhellen; Endlich standen sie im reinsten, milchblauen Schimmer, und spielten mit den sanftesten Farben. (...)

Die Stadt erschien dagegen hell und klar. Ihre glatten, durchsichtigen Mauern warfen die schönen Strahlen zurück, und das vortreffliche Ebenmaß, der edle Styl aller Gebäude, und ihre schöne Zusammenordnung kam zum Vorschein. Vor allen Fenstern standen zierliche Gefäße von Thon, voll der mannichfaltigsten Eis- und Schneebäumen, die auf das anmutigste funkelten.

Am herrlichsten nahm sich auf dem großen Platze vor dem Pallaste der Garten aus, der aus Metallbäumen und Krystallpflanzen bestand, und mit bunten Edelsteinblüthen und Früchten übersät war. Die Mannichfaltigkeit und Zierlichkeit der Gestalten, und die Lebhaftigkeit der Lichter und Farben gewährten das herrlichste Schauspiel, dessen Pracht durch einen hohen Springquell in der Mitte des Gartens, der zu Eis erstarrt war, vollendet wurde.<sup>5</sup>

様々な色をした、宮殿の高窓が内からの光に照らされて明るくなる。「赤みがかった光」が通りを照らし、市壁が「混じりけのない、淡い青の微光」im reinsten, milchblauen Schimmerに包まれると、町は「明るく」「輪郭がくっきり」とし、「つややかで透明な市壁」は「美しい光線」を返す。町の「見事な均斉」、建物の「貴やかな様式」、そしてその「美しい秩序」が明らかになる。窓々の前には陶器の鉢が置かれ、「多種多様な氷と雪の花」に満ち、「たいそうあでやかにきらめく」。なかでも「とりわけ壮麗な」のは「金属の樹木と水晶の草花」と「色とりどりの宝石の花と果実」が一面に撒き散らされた、王宮の前の大きな広場にある「庭園」である。「そこにある植物たちの姿の多様さと優美さ」と「陸離たる光と色の精彩」は「それはすばらしい光景」を見せており、その壮麗さは「庭の中央で噴き上げたなり一瞬にして凍りついた噴水」に極まる。

この氷結した無機物の結晶世界は、有機物の生命豊かな多様性に対立する。ここには無機質と結晶に対する愛着がある。もちろんこの氷結した世界は作品の中で克服されるべきものとして存在する。それでは克服された

<sup>5</sup> Novalis: Schriften. Bd. 1, S.291.

とされる世界はどのように描かれるのか。

Die Blumen und Bäume wuchsen und grüntem mit Macht. Alles schien beseelt. Alles sprach und sang. Fabel grüßte überall alte Bekannte. Die Thiere nahten sich mit freundlichen Grüßen den erwachten Menschen. Die Pflanzen bewirtheten sie mit Früchten und Düften, und schmückten sie auf das Zierlichste. Kein Stein lag mehr auf einer Menschenbrust, und alle Lasten waren in sich selbst zu einem festen Fußboden zusammengesunken. (...) Im Hofe sprang der lebendig gewordne Quell, der Hain bewegte sich mit den süßesten Tönen, und ein wunderbares Leben schien in seinen heißen Stämmen und Blättern, in seinen funklenden Blumen und Früchten zu quellen und zu treiben.<sup>6</sup>

草木は成長し、緑を増し、すべてのものに命が吹き込まれたようだ。すべてのものが「語り」、「歌う」。ファーベルは行く先々で昔なじみに挨拶し、動物たちは、目を覚ました人間たちに近寄り親しく挨拶をする。植物たちは「果実と芳香」でもてなし、「いとも愛らしく」人間たちを飾る。人間の胸からは重い石が取り除かれ、重荷は自らくずおれ堅い床となる。ファーベルとエロスが王都の庭園に戻ると、氷結していた噴水は再び生き返り水を天高く噴き上げ、森苑はそよぎ、「甘美この上ない音色」を発している。熱をもった木の幹と葉に、きらめく花々と果実にすばらしい生命が芽吹いているようだと言われている。

再生した世界を特徴づけているのは自然の「生命力」であり、その主たる属性は、より抽象的な聴覚に響く「歌」「音楽」、「言語」である。それに対して克服されるべき世界は、たとえそれが現実の世界ではないにせよ、直接「視覚」に訴える。氷結した噴水の描写は言うに及ばず、窓の前に置かれた陶器の鉢には、氷と雪からなる「花」が光を浴びて万華鏡のごとくに輝き、冷たさが強調されるよりも柔らかな光の乱反射のうちに溶融するかのようだ。（町の城壁は「様々な、いとも柔らかな色調」を呈していたと記されている。）凍った庭園は光に満ちている。

ノヴァーリスはある断片で「（氷の）結晶」は「そもそも音楽的な起源をもつ」と言い<sup>7</sup>、「音楽的な状態は、本来、自然の基本的状態のように思われる」<sup>8</sup>と述べている。ノヴァーリスの自然観・芸術観にあつて音楽には特権的な地位が与えられている。そのことからすると再生した世界の

<sup>6</sup> Novalis: Schriften. Bd. 1, S. 312f.

<sup>7</sup> Bd. III, S. 37. 中井章子『ノヴァーリスと自然神秘思想—自然学から詩学へ—』創文社、1998年、263頁参照。

<sup>8</sup> Bd. III, S. 564.

描写に音楽の比喩が現れ、克服されるべき世界に結晶が登場するのはノヴァーリスの詩学からすると理論的に平仄はあっている。しかしながら、両者を較べてみると、この整合性にはある種の亀裂が走っているように感じられる。すなわち、再生した世界が色褪せているとは言えないにせよ、克服されるべき世界、すなわち、ユートピアの暗示の描写の方がより具象的に構成されており、この描写に生き生きとした精彩を与えているのが光と色彩であることは否定し得ないように思われるのである。これは一体どういうことか。アルブレヒト・フォン・ハラーの長編詩『アルプスの山々』（1729 年）によって発見され、シラーとシュレーゲルによって「ドイツ新旧論争」（1795～1797 年）で争われた近代人にとっての「自然」、あるべき「自然」は、イギリス風景式庭園により実現可能性を持つとノヴァーリスは書き記していた。

先に引いたノヴァーリスの断片の後を、実は、まだ検討していない。今一度引用すると、それは以下の通りである。

Das Paradies ist gleichsam ü[ber] d[ie] ganze Erde *verstreut* und daher so unkenntlich etc. geworden - Seine zerstreuten Züge sollen vereinigt - sein Skelett soll ausgefüllt werden. Regeneration des Paradieses.

イギリス風景式庭園は「楽園の模倣」と呼ばれていたが、断片後半では「楽園」は「ばらばらに飛び散り」「全地上にまき散らされ」「見分けがつきにくく」になっているといわれている。そうであるならば、世界は巨大な廃墟であり、地上に現に存在するのは楽園の断片でしかないことになるはずである。しかも断片はもとの全体から切り離されることによって、かつて持っていたはずの生命を失い単なるモノとなっている。それどころか楽園の断片をそれと見分けることは誰にでもできる技ではない。失われた楽園の記憶をかりうじて保持している者がそれに導かれながら、断片を一つずつ収集し、断片相互の関係を復元してゆくしかないということになる。

イギリス風景式庭園は「楽園」を「模倣」することはできるとノヴァーリスは言う。それは恐らく「断片」の収集とその適切な配置によって、丁度クンストカマーがミクロコスモスとしてマクロコスモスを表象するように、「楽園」を指し示すことができるということであろう。

ならば失楽園において「楽園の再生」はいかにして可能となるのか。人間の世界知覚と認識が言語によって行われることを考えると、それはまず言語批判から出発することにならざるを得ないであろう。世界が廃墟であるという認識が可能になるのは、世界を成り立たせている言語そのものが廃墟であると認識することによってということになろう。ここにおいてこそ失われた楽園の記憶に導かれ断片を収集し全体を復元することが要請されることになる。楽園の喪失は言語の喪失である。楽園の再生は言語の

再生である。問われるべきは、「墮落」した言語がいかにして楽園の「言語」を指し示すことができるかということになるであろう。墮落した言語はまさにそれが墮落しているが故に、そのままでは楽園の言語となることはできず、それに可能なのは精々指し示すことだけである。言語が「第二の自然」に類落している以上、楽園は言語の「自然」的使用によってではなく、「人工」的使用によって初めてわずかにその輪郭が指示され得ることに理論上なる。このように考えるならば、ノヴァーリスが『ハインリヒ・フォン・オフターディンゲン』第九章で行った言語による庭園描写と再生したとされる自然描写のうち、前者の方—すなわち氷結した庭園描写—が「楽園」を指し示すアレゴリーとなっていることになるはずであろう。いまだ氷結していながら陸離たる光彩を放つ庭園造形は、恐らく、宝石や氷の花に当たって屈折し和らげられたその光の描写によって「楽園」を予感させる。ノヴァーリスにおける人工・芸術言語は、後にゲオルゲが試みるような、芸術象徴としての、自然を排除しそれに対立する、自閉・自足した人工・芸術言語ではなく、回復された自然楽園を指し示すための手段とみなされているように見える。

### 1・2 ブレンターノ

ブレンターノは、ゴッセル・フォン・ハーナウ荒地伯の零落と再興を物語る『ゴッセルとヒンケルのメルヒェン』(1815～1817年)で、二人の娘であるガッケライアの庭園を次のように描いている。ある時ガッケライアは自分の「小さな庭園」Gärtchenを散歩していた。この庭には「きれいな花」がたくさん咲く「それはそれはかわいらしい花壇」があり、まわりには「黄楊」と「サルビア」がめぐらされ、道には「きらきらした金の砂」がまいてあった。庭の中央には「噴水」があり「金魚」がおよぎ、その上には「金の鳥籠」がつるされ、ありとあらゆる小鳥がさえずっていた。その上、この「愛らしい庭」には「金の柵」がめぐらしてあった。<sup>9</sup>

ティークの「妖精たち」(1811年)に描かれる庭との相似が目につく。色とりどりの花、鳥籠—これはバロック庭園にオランジェリーと並んで建築された Volière の名残であろう—、薔薇、そして聖なる色である金色が全体を覆っている。ガッケライアの庭は恐らく小型の、そして言うまでもなく言語によって造形された整形形式庭園である。

### 1・3 E.T.A.ホフマン

ホフマンはドイツ近代文学史における庭園描写の分水嶺をなしている。それは『黄金の壺』(1814年)と「ファールン鉱山」(1818年)に現れ

<sup>9</sup> Brentano, Clemens: Werke in 4 Bdn, Bd. 3, München (Carl Hanser Verlag) S. 530f.

る庭園描写を比較すると明らかである。

ホフマンの『黄金の壺』に描かれる文書管理官リントホルストの屋敷の室内庭園は「ありとあらゆる珍しいみごとな草花や、奇妙な形の葉や花をつけた大きな木」が並んでおり、「不思議な声」と「すばらしい香り」に満ちた、その突き当たりの部屋では「紺碧の壁面」から、「背の高い金褐色の棕櫚の幹」が伸び、「エメラルドのようにきらめくその巨大な葉」が「丸天井」を作っている。<sup>10</sup>このエグゾティシズムを濃厚に漂わせている室内庭園は熱帯植物を越冬させるための冬園 Wintergarten を想起させる楽園を指し示している。

それに対して、ホフマンの「ファールン鉱山」は鉱石、貴石に対する嗜好においてノヴァーリス以来のロマン派の正統を引き継いでいる。母を航海の間に亡くしてしまったエリスは深い悲しみと憂愁のうちに沈んでいるが伝説の鉱夫トルベルンの慫慂に従ってファールン鉱山で鉱夫となり、地底の国で鉱山の女王に出会う。その描写は以下の通りである。彼は「壮麗な金属でできた木々と植物、またそこに果実と花のように火のように輝く貴石がたわわに下がっている楽園」に目を奪われる。彼は「威力に満ちた女王の高貴なる容」に見入った。<sup>11</sup>この光景はトルベルンに初めてあった夜に見た光景と同じである。同じ人工幻想庭園とはいいいながら、「ファールン鉱山」の地底王国の「楽園」には、ノヴァーリスの場合には仕事に専心する素朴な鉱夫に錬金術的「花嫁」が現れるのとは異なり、生殺与奪の権を有する「威力に満ちた女王」が登場する。

『黄金の壺』に描かれる室内庭園の人工性は、ノヴァーリスの描く氷結した庭園に通ずるユートピアへの指向性が感じられるのに対し、「ファールン鉱山」に描かれる地底の「楽園」は、ノヴァーリスの老鉱夫の描く地底庭園と設定を同じくしながら、その生 *Leben* の破壊性によってノヴァーリスのそれと根本的に異なる方向を指しているように思える。ホフマンの庭園描写には二つの方向がある。

## 2 ゲオルゲとホフマンスタイル

ホフマンが切り開いた一つの方向、すなわち「人工・芸術」への方向を極限にまで推し進めたのがゲオルゲに他ならない。ゲオルゲの詩集『アルガバル』（1891年）二二篇の最後の詩の最初の聯は、周知のごとく、以下の通りである。

<sup>10</sup> E.T.A. Hoffmann: Der goldene Topf, in: Fantasiestücke, Frankfurt a.M. (Deutscher Klassiker Verlag) 2006, S. 269ff.

<sup>11</sup> E.T.A. Hoffmann: Die Serapionsbrüder, Frankfurt a.M. (Deutscher Klassiker Verlag) 2008, S. 232.

Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme ・  
Der garten den ich mir selber erbaut  
Und seiner vögel leblose schwärme  
Haben noch nie einen frühling geschaut.<sup>12</sup>

アルガバルが地底の王国に造ったのは、「自然」を完全に排除した、暗い死せる庭であり、自然と言う不確定要素、すなわち混沌を排除したが故にアルガバルの意志のみに従う、その意味で自律した庭であり、それは「人工・芸術」Kunstの象徴となっている。ノヴァーリスの庭園が「人工」Kunstであったのは、今では楽園が地上にまき散らされたが故に人はその破片を拾い集めて楽園を再構築しなければならないためであった。ノヴァーリスにあっては、庭園は「人工」だが、それは今は失われた楽園を指し示すものとしての「人工」であった。ノヴァーリスからすると、現実それ自体が失楽園である以上、現実をなぞることは粉々にくだけた楽園の破片を描くことに過ぎない。かくして必然的に、今は失われてしまったけれどもかつてあった、また未来に取り戻されるべき楽園は「人工」を通じてのみ暗示されることになる。この意味でノヴァーリスの庭園は「人工」であっても、それ自体で充足した「人工・芸術」ではあり得ない。それは楽園を示すアレゴリーである。

「庭園」はゲオルゲにあっては自然と対立する「芸術」の象徴である。これは芸術の自立を目指した近代ヨーロッパ文学の発展を見るとき、ある意味では必然である。しかしながら「庭園」は人工だけではなく、自然からもなっている。庭園の自然はゲオルゲ以降どのように展開するのか。

ホーフマンスタールには「私の庭」と題された詩がある。ゲオルゲとの出会いは直に破局に終わる。この出会いの記念としてホーフマンスタールは「通りすがりのある人に」をゲオルゲに献呈し、彼との出会いを契機に「予言者」をノートに記す。さらに、恐らく「私の庭」Mein Garten (1891年末成立)はその内容からしてゲオルゲからの決別をうたった詩であり、「アルガバル」の人工美の世界への拒否と解することができるように思われる。<sup>13</sup>

この詩は内容からして二部構成となっている。<sup>14</sup>最初に人工美の庭園が

<sup>12</sup> Stefan George: Sämtliche Werke in 18 Bänden, Band 2, Stuttgart (Klett-Cotta) 1987, S. 60.

<sup>13</sup> Braungart, Wolfgang: Mnemotechnik des Lebens, in: Die Lebensform. Entwürfe zur Neu-gestaltung von Leben und Kunst um 1900. Bd. 1, hrsg. von Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert, Darmstadt (haeusser-media / Verlag Häuser) 2001, S.87.

<sup>14</sup> Mein Garten



きらびやかな言葉で描かれる。「黄金の樹木」、「銀の葉」、「ダイヤモンドの露」、「青銅のライオン」、「トパーズの雷紋」、「銀の泉から水をのむことはけっしてないアオサギ」がこの庭園の住人として数え上げられてゆく。そして 8 行目で転回がくる。「かくも美しく。あの、わたしがかつて行ったことのある、もう一つの庭をあこがれることはほとんどない。」この詩行において「ほとんど（ない）」kaum という否定の副詞が、忘れ去られてしまい想起されることもない自然の庭園と抒情主体が、否定を介してではあるが、つながっている様を表しているように思える。もはやどことも判らぬながら—それ故に視覚以外の、いわばより原初的な感覚器官である嗅覚が強調される—「野いちご」を採りに行ったときの「露の感触」、「露のにおい」、「大地の香り」という生き生きとした感覚が記憶に戻ってくる。恐らく子供の頃の思い出であろう。美の人工庭園はこの詩にあって自然の庭を消し去ることはできずにいる。むしろ自然への回帰が—たとえそれがどんなに弱々しいものであろうとも—この詩では言祝がれているように思われる。ドイツ文学における庭園モチーフにおいて人工から自然への転換がホーフマンスタールにおいて生じていると言うことができよう。<sup>15</sup>しかし、人工幻想庭園の系譜はここで終わるわけではない。それは 20 世紀に入ってパウル・シェアバルトに引き継がれ、宇宙論的高みに引き上げられるのである。

---

Schön ist mein Garten mit den goldnen Bäumen  
 Den Blättern, die mit Silbersäuseln zittern,  
 Dem Diamantentau, den Wappengittern,  
 Dem Klang des Gong, bei dem die Löwen träumen,  
 Die ehernen, und den Topasmändern  
 Und der Vloière, wo die Reiher blinken,  
 Die niemals aus dem Silberbrunnen trinken...  
 So schön, ich sehn mich kaum nach jenem andern,  
 Dem andern Garten, wo ich früher war.  
 Ich weiß nicht wo... Ich rieche nur den Tau,  
 Den Tau, der früh an meinen Haaren hing,  
 Den Duft der Erde weiß ich, feucht und lau,  
 Wenn ich die weichen Beeren suchen ging...  
 In jenem Garten, wo ich früher war...

Hofmannsthal, Hugo von: Gedichte / Dramen 1, 1891-1898, in: Gesammelte Werke, Frankfurt a.M. (Fischer Verlag) 1979, S. 122.

<sup>15</sup> ドイツ近代文学においてロマン派以降庭園がテーマとならなかったと言うことを主張したいのではない。それどころか一九世紀末の詩においては庭園はしばしば公園 Park として重要なモチーフを形成していた。しかし本論攷はノヴァーリスに始まる人工幻想庭園の系譜を辿り、それが二つの極—ゲオルゲとシェアバルト—toに集束する様を描くことを主題とする。

### 3 パウル・シェアバルト

ヨーロッパの綿綿と続く思想的伝統に接続しながら新しい方向性を示したのがパウル・シェアバルト Paul Scheerbart である。シェアバルトは1912年にミュンヒハウゼン男爵物語の続編として「フローラ・モール」を出版する。ミュンヒハウゼン男爵がフォン・ラーベンシュタイン伯爵令嬢クラリッサと「駆け落ち」し、日本に立ち寄った際にミカムラ大臣宅でメルボルンの大金持ちウィリアム・ウェラーが造ったガラス花の庭園の話をすることになる。ミュンヒハウゼン男爵はウェラー氏のところに着くとガラスの花とガラスの果実からできた部屋に案内され、大きな果樹温室で朝食をとる。その描写は以下の通りである。

Die Früchte bestanden aber nicht einfach aus Rubinen und Smaragden - diese Weller-Früchte sahen noch köstlicher aus, obschon die Farben nicht so brannten wie bei den Brillanten. (...) Ganz unbeschreiblich leuchteten aber die Farben. Die Farben, die im Glase hervorgebracht werden, sind ja viel herrlicher als alle anderen Farben; ein Farbenfreund muß eigentlich ganz naturgemäß zum Glasfanatiker werden.<sup>16</sup>

たわわに実る果実は、「ルビーやエメラルド」からできていないばかりでなく、色彩は「ブリリアントカットのダイヤモンド」のように華麗ではないが、外見はそれよりもはるかにすばらしい。その色彩の輝きは筆舌に尽くしがたく、ガラスのなかで生み出される色彩は他のいかなる色彩よりも見事だ。「色彩を愛する者はその本性に従って熱狂的なガラスマニアになる他はない」といわれる。<sup>17</sup>

人工の極致に囲まれて、「人工花より自然の花」を愛する、ウェラー氏の姪であるフローラは、「いつまでも色と形、色と形ばかり」で「たましいがない」世界と断じる。<sup>18</sup>

しかしながらシェアバルトにとってガラスはその透明なクリスタルによってではなく、彩色によって生命を得る。彼にとってガラスの起源はゴシックの大聖堂にあるステンドグラスに他ならない。

Die Glasarchitektur ist nicht ohne die Gotik zu denken. Damals, als die gotischen Dome und Burgen entstanden, hatte man auch eine Glasarchitektur gewollt. Sie kam nur nicht ganz zur Ausführung, weil man noch nicht das

<sup>16</sup> Scheerbart, Paul: Flora Mohr. Eine Glasblumen-Novelle, in: Gesammelte Werke Bd. 6: Erzählungen 1, Linkenheim (Edition Phantasia) 1990, S. 412f.

<sup>17</sup> Scheerbart, a.a.O., S. 416.

<sup>18</sup> Scheerbart, a.a.O., S. 427.

unerläßliche Eisenmaterial zur Verfügung hatte. Dieses erst gestattet, den ganzen Glasraum zu realisieren.

Zur Zeit der Gotik war das Glas in den meisten Privathäusern noch ganz unbekannt. Heute ist das Glas in jedem Hause bereits ein Hauptfaktor der Architektur. Allerdings: ihm fehlt noch die Farbe.

Aber auch die Farbe wird kommen...<sup>19</sup>

「今日では」、とシェアバルトは「ガラス建築」について述べる、「今日ガラスはどの家においてすでに建築の主要素である。もっとも、なお、色が欠けてはいる。だが色もまたつけられよう。」（「ガラス建築」19）必要なのは光の強度を上げることではなく、目指されるべきは「和みのある光」gedämpftes Licht である。（「ガラス建築」106）<sup>20</sup>

そのようなガラス建築が煉瓦建築を放逐するとき、地球は「あたかもブリリアントカットないしは七宝装飾で覆われたような」外観を呈し、至る所に「千夜一夜物語の庭園より贅美をつくした」地上の「楽園」Paradies(e) が出現すると記す。（「ガラス建築」18）<sup>21</sup>

ステンドグラスないしは色彩ガラスを通過してくる光は、啓蒙主義のシンボルであり、その産業的現実化である 19 世紀の人工照明が放つ、すべてのものを照らし出す光—シェアバルトは「ギラギラ」grell<sup>22</sup>と形容する—ではなく、「和みのある」聖なる光であり、その光によって人は救済されるという。「いったい地上を故郷と感じた者がいただろうか」と問うシェアバルトにとって「装飾用ヴェネツィアンガラス」に包まれたウェラー氏のガラスの花の花壇の光こそは、墮落したこの世を聖化させ、「死せる時代」eine(r) ganz und gar tote(n) Zeit<sup>23</sup>を生き返らせる力を持つ。ノヴァーリス同様、シェアバルトにとっても、現実の世界は「ばらばらに飛び散った楽園」でしかない。そして、また、かつての「楽園」を想起させるのは光なのである。

ノヴァーリスは『ハインリヒ・フォン・オフターディンゲン』第七章においてクリングゾールにハインリヒに向かって次のように言わせている。

<sup>19</sup> Scheerbart: Glasarchitektur, in: GW. Bd. 9, S. 468.

<sup>20</sup> Scheerbart, a.a.O., S. 534.

<sup>21</sup> Scheerbart, a.a.O., S. 467f.

<sup>22</sup> 「ガラス建築 52」Scheerbart, a.a.O. S. 495. 夜の闇を昼に変える人工照明の隈無く照らす光に対する嫌悪と、その光が管理社会の徹底化を想起させることに対する反発については Schivelbusch, Wolfgang: Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert, Frankfurt a.M. (Fischer Verlag) 2004 を参照。

<sup>23</sup> Scheerbart: Münchenhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman in: Gesammelte Werke Bd.4, S.532.

Die Natur, versetzte Klingsohr, ist für unser Gemüth, was ein Körper für das Licht ist. Er hält es zurück; er bricht es in eigenthümliche Farben; er zündet auf seiner Oberfläche oder in seinem Innern ein Licht an, das, wenn es seiner Dunkelheit gleichkommt, ihn klar und durchsichtig macht, wenn es sie überwiegt, von ihm ausgeht, um andere Körper zu erleuchten. Aber selbst der dunkelste Körper kann durch Wasser, Feuer und Luft dahin gebracht werden, daß er hell und glänzend wird.<sup>24</sup>

この文章の独特なところは「自然」が「物体」に、「われわれの心情」が「光」に喩えられているところにある。文字通りに理解すれば、「光」は人間の内面から発することになり、その光が「自然」を照らすことになる。自然の個々のものはその光を浴びて、光はその表面で「屈折」し「独特の色彩」に分光し、あるいは光がその内部にまで達すると個々の物体は透明となる、あるいはさらに光を発することになるとクリングゾールは言う。それを聞いてハインリヒは喜びに満ちて次のように答える。

Ich verstehe Euch, lieber Meister. Die Menschen sind Krystalle für unser Gemüth. Sie sind die durchsichtige Natur. Liebe Mathilde, ich möchte euch einen köstlichen lautern Sapphir nennen. Ihr seyd klar und durchsichtig wie der Himmel, ihr erleuchtet mit dem mildesten Lichte.“<sup>25</sup>

さらに、この内面の光は「結晶体」である人間の体というプリズムを通してあらゆる対象の上に降りかかり、それらをすべて「純粋で、魅力的な、多様な姿」で現象させるという。<sup>26</sup>

それでは、この「貴い元素である光」<sup>27</sup>はどのようにして内面に点るのか。ノヴァーリスは「内面」を通してつながっている「宇宙」から来ると述べる。（「われわれは宇宙万有を経めぐる夢を見る—だとすれば宇宙万有はわれわれの内部にあるのではないか。われわれはみずからの精神の深みを知らないのだ。—内部へと神秘的に満ちた道が通じる。」<sup>28</sup>）

それに対してシェアバルトは、光は—太陽のそれであれ星々のそれであれ—「宇宙」から来ると述べる。「光は宇宙全体を貫き結晶の中に生きている」とシェアバルトは言う。<sup>29</sup>「フローラ・モール」の前の作品である「ミ

<sup>24</sup> Novalis, a.a.O., S. 280.

<sup>25</sup> Novalis, a.a.O., S. 280.

<sup>26</sup> Novalis, a.a.O., S. 281.

<sup>27</sup> 原語は dieses köstliche Element である。Novalis, S. 281.

<sup>28</sup> Novalis, Bd. 2, S. 417ff.

<sup>29</sup> Das Licht will durch das ganze All und ist lebendig im Kristall. Zitiert nach Bruno Taut: Die Stadtkrone, Berlin (Gebr. Mann Verlag) 2002, S. 69.

ュンヒハウゼンとクラリッサ」(1906 年)でミュンヒハウゼン男爵はメルボルンの万博でのガラス建築の思想に触れ、彼の地の、ガラスでできた聖堂が体現する「大いなる沈黙の宗教」eine Religion des grossen (sic!) Schweigens について述べ<sup>30</sup>、この聖地では「大いなる未知なるもの」der große Unbekannte が崇められていると語る<sup>31</sup>。また、宇宙小説『レザベンディオ 小遊星物語』(1913 年)では、存在者の究極の目的は、宇宙と一体化することであるとも言われる。<sup>32</sup>

聖なる光を通して人間が「大いなる未知なるもの」とつながっているという思想は、新プラトン主義そしてプラトンその人の思想に、さらには、ソクラテス以前の哲学者の思想にまで遡る。この「大いなる未知のもの」をソクラテス以前の哲学者は「自然」と呼び、存在するものがそこから生まれそこへと戻る場所として宇宙の根源としたものである。<sup>33</sup>

もっとも神秘主義的宗教において体験される光との違いがあることは否定できない。これらの宗教の光は、純粹な光そのものであり、彩色されたものではない。それに対して、ノヴァーリスにあっては人間というプリズムを通すことによって、またシェアバルトにあってはステンドグラスに象徴されるものを透過することによって色彩を帯びる。すなわち、二人の光は、聖なる光が現実世界に現象する際に帯びる「万華鏡のような」kaleidskopartig<sup>34</sup>色彩なのである。これは光の下向道である。唯一者の光がプリズム(ノヴァーリスにあっては人間、シェアバルトにあってはステンドグラスないしはガラス)によって分光され色彩となってこの地上に現象する。その意味では唯一者の下向道である。逆の道を辿れば、すなわち色彩→プリズム→光の順に上向道を上げれば現象界は再び唯一者に収摂される。ノヴァーリスとシェアバルトにとって光の下向道、上向道は永遠の循環であり、宇宙的生命の運動である。この二人によって、近代・現代において、光を通して唯一者と現象界の往還が光と色彩を通して表象可能とされたのである。この思想をさらに抽象の画家たちが、とりわけ建築家ブルーノ・タウトが進めることになる。

ブルーノ・タウトとシェアバルトとの関係はよく知られている。ドイ

<sup>30</sup> Scheerbart, Bd. 4, S. 578.

<sup>31</sup> Scheerbart, a.a.O., S. 577.

<sup>32</sup> Scheerbart: Lesabéndio. Ein Asterioden-Roman, in: Gesammelte Werke Bd. 5 には例えば以下の表現がある。Eins mit ihm werden - mit dem großen Lenker unsres Lebens! S. 452. Die Sonne sagte mir schon, daß Todesschmerz ist vielleicht der größte Schmerz. Er enthält aber auch die größte Seligkeit - diese Auflösung im Größeren und Stärkeren ist eine ganz außerordentlich großartige Empfindung. S. 529.

<sup>33</sup> H. ブルーメンベルク『光の形而上学』朝日出版社昭和 52 年; 井上忠『パルメニデス』青土社、1996 年; 井筒俊彦『神秘哲学』井筒俊彦著作集、中央公論社、1993 年を参照。以下をも参照: Beil: Die Wiederkehr des Absoluten, S. 323ff.

<sup>34</sup> 「ガラス建築 51」Scheerbart, a.a.O., S. 495.

ツ工作連盟が 1914 年にケルンで開催した建築展覧会 Die deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914 でタウトはあの有名な「ガラスの家」Glashaus を展示した。シェアバルトはタウトに箴言詩を献じ、タウトは「ガラスの詩人」に敬意を表し、自らの「ガラスの家」のドームの支持体と後方出口の上にシェアバルトの 6 つの献詩を刻ませた。<sup>35</sup>タウトは「ガラスの家」構想を発展させ、『都市の冠』Die Stadtkrone を執筆する。その中にシェアバルトの引用から始まるこういう文章がある。『「光は宇宙全体を貫きクリスタルの中に生き続ける。」無限の彼方から光はやってきて、光は都市の一番高いところで捉えられ、分光し、クリスタルハウスの色とりどりのガラス板、稜、面と丸天井に輝き始める。これこそが宇宙的感情、畏敬の念に満ちてただ沈黙することができるだけの宗教性の担い手とならねばならないのだ。(・・・) 純粋なるもの、超越せるものの輝きと光は、曇りなく輝き満ちている色彩の祝祭の上に微光を放っているのだ。』<sup>36</sup>さらには『アルプス建築』(1919 年) ではアルプスに壮大な「環境建築」<sup>37</sup>を構想する。この第五部「星の建築」Sternbau は「星 幾つもの世界 眠り死 大いなる無 無名なるもの」と結ばれている。<sup>38</sup>これはノヴァーリス、シェアバルトの宇宙論的思考からすればたんなる終わりではなく、終わりであり、始まりである永遠の循環の謂であろう。

ノヴァーリスの人工幻想庭園とシェアバルトのガラス庭園は、かくして、光を媒介に互いに映発し合い、驚くべき照応関係を示す。シェアバルトのガラスの庭園は、技術と芸術—Kunst—を介して、ノヴァーリスの場合と同様、窮極の「自然」を目指しているように思われる。かくして、ハラーに始まりシュレーゲルとシラーにおいて一つの頂点を形成する自然と人工の対立はそれを超越する宇宙論的存在論において一つの帰結を見いだすことになる。すなわち、シェアバルトは 19 世紀、20 世紀の技術革新の粋を自らの作品の素材としながら、思想的にはノヴァーリスの正統な嫡子であり、それはとりもなおさずヨーロッパ思想史の源流と直結していることを意味している。と同時に、シェアバルトの思想は確実に後の世代に引き継がれていくのである。

<sup>35</sup> Hartmann, Kristiana: Ohne einen Glaspalast / ist das Leben eine Last (Paul Scheerbart), in: Bruno Taut. Architekt zwischen Tradition und Avangarde, hrsg. von Windfried Nerdinger und Kristiana Hartmann, Matthias Schirren, Manfred Speidel, Stuttgart München (DVA)2001, S.59.

<sup>36</sup> Taut, Bruno: Die Stadtkrone, zuerst bei Eugen Diederichs 1919 erschienen, Berlin (Gebr. Mann Verlag) 2002, S. 69.

<sup>37</sup> 土肥美夫『タウト 芸術の旅 アルプス建築への旅』岩波書店、1986 年、127 頁。

<sup>38</sup> 土肥前掲書、付録 30 図。