

アイヒェンドルフ、流浪と哀悼の〈現在〉

— アドルノ：『アイヒェンドルフの
記憶のために』を参照して —

工 藤 達 也

ものたちすべての中に歌が眠っているなら、
ものたちがずっとずっと夢見ているところで、
そして世界が歌声を上げ始めるよう、
おまえはただ魔法の言葉を言い当てるように。

— 『占い棒』 —

「僕はじっとしてられないのだ！」

— ロマン派的流浪と、アドルノの解釈について

ロマン派の文学や芸術がその感傷性からか、あるいは人口に膾炙していることに対するやっかみからか、俗なものとして批判的に扱われることがある。身近によくある偏見の例として、いわゆるロマンチックを脆弱さと同一視し、さらに俗な感傷と批判することで、自分の立場を強くと同時に高尚なものとも誇示したいかのような口吻は、たぶん時代が変わってもあり続けるものらしい。アドルノの書いた『アイヒェンドルフの記憶のために』と題されたエッセイはロマン派論としてよく知られているもので、手本の一つとなっている感じさえする。それが書かれたきっかけにしても、ロマン派を批判する高尚な鈍感さに対して、アドルノ自らギムナジウムの授業で覚えた不快とわだかまりだった。かれの通っていたギムナジウムには進歩的で優秀な、それゆえ批判意識に富ん

だ教師がいたのだらう。そんな尊敬にも値する教師がギムナジウムの少年たちに向かって、歌曲としてもよく知られていたアイヒェンドルフの詩『月夜』について、高名な詩人も陳腐さからは自由でないのだと述べれば、当時から音楽好きだった少年の心には、多少なりともショックなことだったのだらう。このエピソードをアドルノは『月夜』を引用して、語り始める（アドルノの追憶は詩の一部分だけ引用して始まるが、ここでは全訳を載せる）。

月夜

それはまるで天が

大地と静かにそっと接吻したかのようだった、

大地は花咲く頃のほっとした明るさの中で

そのときからずっと天のことを思わずにいられなかった。

空気が畑を通り抜けていく、

穂はゆったりと波打つ、

低くざわざわ音を立てる森、

かくも星が輝き澄み通った夜。

そして僕のこころもまた

大きく翼を広げて、

静かな土地の上をいくつも通り抜けた、

まるで家路を急ぎ飛んでいくかのよう¹⁾。

1) 拙論はアイヒェンドルフの文学作品中、抒情詩を主に言及・解釈し、訳出している。アイヒェンドルフの詩はたとえば『予感と現在』のような小説の登場人物（匿名も含む）から発したのものもある。しかし、拙論では抒情詩を切り離して論じている。アイヒェンドルフの引用は Joseph von Eichendorff Werke (Hrsg.: W. Frühwald, B. Schillbach und H. Schultz), Deutscher Klassiker Verlag, 1985 による。以下、EW と略記しその後に巻数とページ数を示す。EW Bd. 1, S. 322f.

「ギムナジウム時代の出来事ではっきり覚えているのは、私に重要な影響を与えた教師が〈それはまるで天が／大地と静かに接吻したかのような〉という、シューマンの作曲とともに優れていると私が自明に考えていた詩行を、形象が陳腐だと露骨に注意を喚起したことだった。私にはまだその批判に正々堂々と反論する力がなかったが、いったいなんでアイヒェンドルフほどの人がどんな抗議にも言われるままにさせておくのだろうかという疑念が、その批判によって心底納得して私の頭から払拭されることはなかった。いや、それどころか、かれはどんな抗議に対しても不死身の存在なのだ。ブラムスの言葉によると、驢馬程度の理解力しか持たない耳が聞き取る内容なら、アイヒェンドルフの詩は撥ねつけるのだそうだから²⁾。

アドルノは少年の頃すでに、このロマン派の詩人の強さを感覚的に揺るぎなく信じていた。天と大地の交叉する遠望を男性と女性との接吻に喩える簡明さを陳腐と捉える批判精神よりは、アイヒェンドルフの詩と、同時にこの詩を歌謡にしたシューマンの解釈の真剣さとを聴覚によって受け取った感性の方が、驢馬の理解力しかない教師なんかよりずっと、指針たりえたということだろう。鈍感だからこそ優秀になれたのかもしれないが、かえって青臭く教条的で、だから的外れな発言をしがちな批判精神の方にかえって、ロマン派よりもずっと健全でないものを感性が繊細な少年は見た。かれの方がつまり、アイヒェンドルフの批判に余裕の寡黙で応じる拒絶と、そしてどんな言い訳も潔いとはしなかった自信に満ちた不死身の矜持と、また同時に詩人の強さをしっかり詩から読み取って曲をつけたシューマンの作曲家の意匠の努力とを、ずっとよく理解していた。だからかれは、年上の権威の言葉に抵抗して自分の評価を枉げなかったのである。この少年の頃に抱いた自負をアドルノが記憶として記すのは、概念的で一般的なもの強いる暴力に対する繊細な感性の抵抗という、知

2) Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften (Hrsg.: R.Tiedemann), Suhrkamp (stw) Frankfurt a. M., 1997, Bd.11, S.71

性の野蛮さへの免疫性を自身のプロフィールとして示したかったからかもしれない。そしてかれはまたエッセイで、アイヒェンドルフの作品自体が持つ、安易に打ち解けない寡黙さの「不死身な」内実を慎重に描き出そうとしたのだった。

アドルノがエッセイを記してからずっと経っている今日、常套句としてロマン派を批判するのに、カール・シュミットの『政治的ロマン主義』に影響を受けてそれを梃子にしたのだろうか、機会原因主義 Occasionalismus、要はご都合主義の文士の脆弱さとか、幻想としてのナショナリズムを掲げるような甘いホーリズムであるとかを述べて、なにか語り切ったかのような、そしてロマン派の枝葉の繁茂を刈り切るだけで終いとする論調が、まだある。そんな今日の論調にしてもアドルノの感性なら、やはり粗野かつ救いようないほど不健全だと見なすだろうことは明らかだ。シュミットが叩いたフリードリッヒ・シュレーゲルやアダム・ミュラーのようなウィーンに逃げた口先だけのロマン派の連中ならともかく、少なくともアイヒェンドルフに幻想に溺れ現実逃避する脆弱さは、かけらもない。アドルノもその強さを思うからこそ、アイヒェンドルフの文学の中に、ノスタルジーにすぎない脆弱で保守的な心性とは逆のもの、つまりモダニズム的要素という時代的先駆性を見いだし評価するのだ³⁾。

「たぶん今日になってやっと明らかになったであろう、アイヒェンドルフの中の近代・モデルネ的要素の経験は、もっとも初期の段階からすでに詩人の内実の中心に到達している。それは実際のところ反保守的なものだ。つまり、支配的なものに対する拒絶と、そして自身の自我によってところが支配されることさえ拒絶することも特筆せねばならない。アイヒェンド

3) リヒャルト・アレヴィンもアイヒェンドルフとモダニズムの共通点を強調している。ボードレールの『悪の華』の『万物照応』で描かれる「象徴の森」はまさしくアイヒェンドルフの森と同等であると、かれは言う。森というトポスは、そこで地下に埋もれた太古が掘り起こされて現代の詩人と邂逅する時空の場であり、それはロマン派から象徴主義に到り先鋭化したのだという趣旨のことを、アレヴィンは主張している。Richard Alewyn: Probleme und Gestalten, Insel Frankfurt a. M., 1974, S. 244

ルフは完全に言語を信頼しきって、言語の流れに流されるまま、そして流れに沈み溺れることに対して不安すら覚えな。自らに安住しない気前のよさに対して、言語のゲニウスはかれに感謝し、報いる。〈僕はじっとしてられないのだ！〉という、かれの詩集の一つに登場する詩行を、かれ自らその詩集の出版の際に冒頭に措くことにしたのだが、これは実際、かれの書いた作品群全体の前奏曲になった。この点でかれが深奥からシューマンと親和性を分かち合っていることは、自分固有の生存権さえ恥とするほどに潔く、そして公に認めるべき事実としてはっきりしている。それは、シューマンのピアノ幻想曲第三楽章の忘我が大洋に流れ込むのと、実際よく似ているのだ。死の手に陥るほど、この愛情はますます自己を忘却する。その愛情の中で、もはや自我は己の中で硬化することはない。当初から自我であることを強いる太古の不正から、自我はなにかを取り戻そうとする」⁴⁾。

上で言われている『新たな旅立ち』という詩も、ここに全訳を載せる。

新たな旅立ち

温んだ風が青い流れになってやってくる、
春だ、春がきたらしい！
森の方から角笛の響きがわき出してくる、
やる気に満ちた眼の明るい輝きも。
そしてごたごたが色とりどりに、その上さらに
彩りをまして魔術のような野趣を帯びた川が流れる、
下流の美しい世界へとお前を
誘い出そうと挨拶しにくる、この川の流れが。

4) Adorno, Bd. 11, S. 78

そして僕はもうじっとしてられないのだ！
風が吹いて僕のことを君たちから遠く引き離そうとする
流れに乗って僕は出発するのだ、
眼が眩むほどの輝きに祝福されて！
無数の声が誘うように打ち寄せてくる
曙光が炎となって高く燃え上がり風になびく、
止まらずに疾走するのだ！ もう訊く気にもならない、
この旅路がどこで終わるかなんてことは⁵⁾。

引用でアドルノがゲニウスと呼ぶものについて注釈を加える必要がある。それは縮めて言うと、文学に具現化される言語の自律性の守護神である。アドルノによれば、アイヒェンドルフという詩人だけでなく、シューマンのような音楽家にしても、作品の自律性はゲニウスに根拠があったことになる。アイヒェンドルフの詩の中の行き先など知らず疾走する高ぶりや、またシューマンのピアノ協奏曲の大海に流れ込むかのような自我剥落の感覚も同様に、ゲニウスが言語の自律領域に詩人・音楽家が足を踏み入れることを許し、かれらがそれに安心して身を委ねることから発生するのだ、とアドルノは考えている。

アドルノは現代社会学の観点から権力と知性との関連を根源史的に語った『啓蒙の弁証法』という書物を著したが、そのモチーフがアイヒェンドルフ解釈でも繰り返されている。『啓蒙の弁証法』でアドルノは硬直した同一性の枠組みに収められた自我を権力による支配の所産と位置づけたが、アイヒェンドルフのような詩人の内面にしても、この支配からは自由ではないとアドルノは考えている。しかも詩人のこころ Seele は生憎、この支配から自由なアナーキーの場所で詩の言葉を案出するわけにもいかない。むしろ、詩人はエゴを放棄し、言葉それ自体が展開する流れに乗るように心がけるしか選択肢はない。この言葉の流れに没我して乗る覚悟をしてから、ようやく暴力が支配する秩序とは別

5) AW Bd.1, S. 119f.

の秩序を見いだす。つまり詩人のところは、言語の自律性の中で言語と一体になる場所、つまりは詩が自己生成する場所に自由の在所を見つけることができるようになる。言うなれば、没我に至って言葉の連なりが自分を通り抜けるような境地に達する、文字通りの解脱——。アドルノのこの主張は、エキゾチックな東洋思想の影響下にあって発せられたのではない。社会学的現代批判の色合いを落とせば、アドルノの論旨はベンヤミンの初期のヘルダーリンに関する論攷を、実際そっくり繰り返しているものだ。ベンヤミンもヘルダーリンについて、テキストの自律領域との、詩人自らが存在を賭し獲得した関係性について述べている。詩人はこの関係性に踏み込み、そして冷静な没我状態で、かれは言語そのものになって万象の中心になる。ベンヤミンは『ヘルダーリンの二つの詩』でこう述べている。

「生けるものたちの空間的な拡張は、詩人の時間的内面性に食い込まれることにより自身を規定する。そのことを〈命運に従う geschickt〉という言葉は説明しているのだ。民族が運命の機能の連続になるのも同様の個別化によってである。〈善くもある、なにかに向かうあるものの命運に従う、我らは〉——、神が死すことによって無限性に至り対象となったのを、詩人はつかみ取る。諸単位の中に解消された状態にある民族と神の秩序が、ここに至って詩人の運命の中に統一される。それはまさしく民族と神とが感覚的な存在の条件のようにして止揚される、幾重にも重ねられた同一性であることが明らかになる。もう一人の存在者に、世界の中心である権利は与えられたのだ」⁶⁾。

最後に言われている「もう一人の存在者」が詩人であるのは明らかだが、これは詩人の神格化でも英雄視でもない。ベンヤミンが詩人の運命と言っている

6) Walter Benjamin: Gesammelte Schriften (Hrsg.: R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser), Suhrkamp Frankfurt a. M., 1974, Bd. II, 121f. ベンヤミンが引用しているヘルダーリンの詩の一部分は Blödigkeit の最終詩節にある。

のは、むしろ詩人の一個人としての使命と捉えるべきだ。だから、上の引用でベンヤミンが言う「個別化 *Vereinzelung*」の意味とは要するに、詩人が言語と不可分な存在 *In-Dividuum* になると同時に、個の存在 *Individuum* として自己を確立することにある。

いわばテキストが自ずと編み出されていく言語の自律した創出の原理を共通軸にして、ベンヤミンのヘルダーリンと、アドルノのアイヒェンドルフはかくも重なっている。しかしそれだけでは尽きない。もっと暗く、旅やさすらいというロマン派のモチーフについてアドルノが時間性や無常に即して言及するときにも、ベンヤミンのアレゴリー概念に重なるように論が展開するのだ。アドルノはアイヒェンドルフの文学、そして同時に、正統なロマン派芸術の様態をアレゴリーの系譜から捉えているのは明白である。そこでまず、ベンヤミンのバロック悲劇論『ドイツ悲劇の根源』で述べられたアレゴリーの原風景の箇所を実際引用してみよう。アイヒェンドルフの場合、先に全訳した詩の春の躁状態と呼ぶしかない、旅の始まりの陽気な期待感の騒がしさと対極に、そこから豹変しさも裏返しになったかのような、旅先の異郷での孤独の中、旅の終着駅として死を渴望するメランコリーな情景が登場することがよくある。その両極端の一つの暗い方が、以下のベンヤミンの文章とぴったり照応しているのが分かるだろう。ともすれば、ロマン派の憂鬱はドイツのバロックに源があるという仮説にしても、説得力を帯びてくるほどだ。

「象徴経験の時間の物差しは神秘的な刹那であり、象徴はその刹那に意義を自身の中に隠し持った——こういうのが許されるなら——森の内奥に取り込む。他方でアレゴリーもこれに比類する弁証法を避けることはできないし、像として示される存在と意味の両者の間にある奈落に沈潜する際に、弁証法が帯びる瞑想の落ち着きは、それと一見似てはいる記号の、意図された意味に安住する無頓着にすぎない満足感とは無縁である。(中略) ゲレスやクロイツァーがアレゴリーの志向に帰した、あの世俗的で歴史的な広がりには自然史として、意味の、言い換えるなら弁証法的な性質を帯び

た志向の根源史として存在する。時間という決定的なカテゴリーの下で——このカテゴリーを記号論という、この領域までもたらしたことが、この思想家たちの偉大なロマン派的洞察であった——、象徴とアレゴリーの関係が強烈に、まさしく公式として確立する。象徴の中で没落が聖化されるとともに、解放の光を浴びて自然の変容した表情がさっと姿を見せるのに対し、アレゴリーの中では歴史の死相（ヒポクラテスの顔 *facies hippocratica*）が硬直した原光景として眼前に広がる。歴史は、その当初から伴ってきた時宜をえなかったこと、苦しみに満ちたこと、誤って取り返しのつかないこと、こういったものすべてにまみれながら一つの表情として——いや、むしろ一個の髑髏としてはっきり示されるのだ。どんなに表現の〈象徴的〉自由も、どんなに容姿の古典的な調和も、またどんなに人間的要素も、そのようなものに欠けているのだと言われようが——、それが語り出すのはしかし人間存在の自然、それ自体だけでない。むしろ、それは同時に、個々の人々の伝記的な歴史性が、これ以上ないほど自然から凋落した姿に身をやつして、自分のことを謎の問いとして意味深く表現するのだ。まさしくこれがアレゴリーの省察の核心、つまり歴史をこの地上の世界の受難史として解説するという、バロックによる世俗の提示部の核心なのである。歴史が意味を帯びるのはただ、それが頹落する道行きの駅 Station でしかないからである。意味が増すほど死へとひたすら凋落するのは、臥し黙る自然 *Physis* と意味との間になにもものにも比較しようのないほど深く、死が鋸状の境界線を刻み込むからである。だが、自然がずっと前から死に頹落しているとすれば、自然はずっと前からアレゴリー的だったとも言える。意味と死は、被造物が恩寵のない原罪の段階で非常に緊密に入り組んでいた分、歴史の展開として時熟することになる⁷⁾。

上の引用で、象徴とアレゴリーは一見対立はするが、対比としてつり合い補

7) Benjamin, Bd. I, S. 342f.

完しあいながらテキストを織りなし、瞬間の停止と無常の時間についての弁証法という同一の主題を指し示している。たとえば、上のアレゴリー的原風景では死の床に臥した自然は苦悶の表情のみを浮かべ黙る。この沈黙に対して、アイヒェンドルフやロマン派の象徴的な自然は音響の発信源としてある。つまり、ロマン派の音響言語は、アレゴリー的な沈黙する文字像の反対物として対立するが、しかしただ切り離されて考えられれば、両者の意味はともに忽ち消え去る。だから、この対立を術語に関する闘争のように単純化して文学史的に語るにしても、結局は対立の二項がずっと平行線を描いて収斂することも一致することがないか、あるいはどちらかが潰えるしかないかとかいう、陳腐な物語に尽きるわけだ。それはともかく、アイヒェンドルフの抒情詩の中で模写される音響の自然は、詩人に故郷から離れ旅をするように促すのだが、それも生から死への傾き滑走することに呪縛することと憂鬱な観点から見なすことができる。バロックとロマン派の自然は彩りや肌触りは——ベンヤミンの描く風景は暗く濁き、アイヒェンドルフはまだ薄暗闇の青黒色の、象徴の森の中で湿った感覚が残る——異なるのは明らかだが、徹底的に時間的な構成原理を貫いている点で両者は共通している。

アイヒェンドルフの言う放浪にしても、一般に異郷にある詩人に関して語られるような感傷とか疎外感といったあまりに人間的な粉飾に帰されはしない。なぜなら、一所に落ち着かない放浪者の願望は故郷から離れていくことに、むしろ残酷な充足さえも見いだすからである。その虚無のショックはアイヒェンドルフの文学全般に見られる現代性・モダンさの指標である。つまり、詩人は旅の無意識の内実を死へ傾く欲望として語り出しているのだ。ロマン派の旅することの意味は、それはただ、「いまここから離れる」刹那を反復することにはしかない。まるでそれは、フロイトの『快樂原則の彼岸』で言う死衝動を先取りしているかのようだ。ともすると、旅が移動することを自己目的でしかないとすれば、さすらいと旅という、アイヒェンドルフ、ひいてはロマン派の文学が頻繁に扱う題材そのものが、死衝動のアレゴリー、それはつまり、アレゴリーの根源のアレゴリーなのかもしれない。ベンヤミンが上の引用で言う「道行き

の駅 Station」で覚える、到着の安堵感も仮初にすぎない。時間がこわばる静止の瞬間に、また新たに別離が始まるからだ。旅の宿駅・停止の刹那で、ロマン派の詩人がいかにうわべを装飾してもなお、かえってその装飾に醸し出された情感の保護膜が破け剥がれるショックはことさら甚大になり、情景はそれだけ急激に、空虚の廢墟に暗転する。その暗澹とした光景にさすらい旅する詩人は死相を浮かべた自分の顔が虚ろに反映するのを見る——、ロマン派の旅の欲望・死衝動の原風景を具体的に記すと、結局そういうことになるだろうか。

森のざわめき——孤独と冥府の森

アイヒェンドルフの詩の特徴としてそれ自体とりわけ音響的なものであり、また後に作曲家たちの手によって歌曲にされ有名になったために、この詩人と音楽とが深い関わりを持つものと語られるようになった。その過程をここで詳らかに文化の通史にして話題にしない。ただ、特にロマン派に関して自明な前提としてあやふやに信じられている、音響的・音楽的であること文学との関連の本質、いわばその歴史的な根源については、ここでははっきりと示したいと思う。

この根源の考察の重要な論攷の一つに、『詩人・母・子供』というキットラーの著作がある。かれはドイツ文学について、「一八〇〇／一九〇〇」という二つの世紀の区切りをその断層として捉えて、その歴史をメディア論的な変質の段階に基づいて一連の著作を通して発表してきたが、これもその一つだ。その中の一論攷『バードランドのララバイ』では、ディスクール分析の手法を用いて、抒情詩にしても一個の発言行為・ディスクールであり、それが母からの口伝いによる幼年期の言語習得の残滓、そして再現であると論じた。いわゆる「抒情的自我」が自然から自らの情感に訴える声を聴き受け止めるのは、それは自我が自らの欲望を満たす、つまり欠如を埋める慰みを求めるのに、記憶として刷り込まれた母の愛情の、あるいは愛撫の声を、自然のざわめく音に重ねるからだ。精神分析（とりわけラカンの）の言う他者の欲望が言語習得の際に幼児に移植される構造及び過程をなぞりつつ、キットラーが描き出すのは、詩

人の欲望を植え付ける他者の正体は母であること、また詩人が詩を語り出す行為は、母が幼年期の子供に子守歌を聴かせ欲望を満たし寝つかせることを再現し充足するという、自慰の反復にすぎないことである。詩人は成人し言語を操り産出する立場になっても、なお孤独の内面に母の非在の声が幻想的な「自然の声」になり回帰するのを聞く。結局はそれも、そこで幼年期の恍惚と充足とを繰り返し想起するためだけなのだ。

キットラーはもともとゲーテの『さすらい人の夜の歌』を主たるモデルにしてこのことを論じているのだが、かれによれば抒情詩全般がそもそも「…自然であると同時にディスクールであると呼ばれるのは、たんに鎮静剤だからである。〈母の子守歌〉はロマン派の抒情詩のマトリックスだったし、ゲーテの『さすらい人の夜の歌』にしてもまた同じなのだ。(中略) 子守歌が西暦一八〇〇年という転回点において一気に文学になりえた…(中略) 中世も初期近世も文学として子守歌を作り出しはしなかったし、また子守歌という稀な言葉が一八世紀になってもなお、最良の修辞学上の伝統に従った、せいぜい子供の誕生の際に両親に献じられた詩くらいの意味しか持たなかった…(以下略)」⁸⁾という。キットラーはまた、従来の抒情詩の解釈全般も——作品内在的解釈であろうが、またイデオロギー批評であろうが——、子守歌にすぎないものの本質を外側から語り、しかもまた解釈による意味の充足を、子守歌のように自らの慰みだけに反復しているにすぎないと、過激に断じる。要するに、「こころの中にある無時間の所与の事実を参照しようが、あるいは社会の政治的ドタバタを参照しようが、両者ともに子守歌を誤認していて、しかも慰めと同時に欺瞞であるのはまさしく子守歌そのものと同程度」、つまりところ子供だましというわけだ。これらの恣意にすぎない解釈は解釈者の内面に反響を呼び起こすだけで、「そういった誤認は、ディスクールが純粹に外的なものであるという事実に対して眼も耳も閉じるのだ」と、そうキットラーは述べ、〈象徴界とは要するに、機械の世界である〉というラカンの言葉を引用して、さらにこう続ける。

8) Friedrich A. Kittler: Dichter / Mutter / Kind, Wilhelm Fink München, 1991, S. 114f.

「ディスクールの機械は歴史を持つだけではなく、同時にまた歴史を作る。一八〇〇年を転機にもたらされた心理学・教育学的な教養化技術は文学による作用のパラメータを変更した。抒情詩が〈母の子守歌〉になるとき、抒情詩はもう言語行為に限定すること、つまり詩を古来の詩芸 *ars poetica* に基づいて遂行することにとどまりはしなかった。要するに詩はかつて、祝ったり嘆いたり、褒めたり喜ばすといった、言語行為として遂行されていた。どれもすべて話し手にしても聞き手にしても、絶えず分節化する能力が前提とされていたのだ。それにひきかえ、〈母の子守歌〉はまさしくこのような前提をかいくり無効化する。それが効果を与えるのは、言語を持たない身体に該当する諸レベルなのだ。そのパラメータはすなわち、旋律、響き、そして呼吸のリズムである。このディスクールは——無限の逆説として——、失効するために布告するのだ」⁹⁾。

キットラーは続けて、「一八〇〇年から抒情詩は母の口と子供の耳とのショートで発生したのだ」とも言う。つまりは、母の子守歌（あるいは読み聞かせ）により文学という欲望の形式が植え付けられ（これを洗脳と呼べば話題としてアナクロだから、むしろ初期化・フォーマットと呼んだ方が今風だろうか）、そしてこの形式は、その起源を消失点に据えた（つまり、欲望に囚われた者がその起源が制度・機械という外的なものだということが見ぬけないようにした）こころの内面という舞台上で、母の愛の記憶を現前化し、幾度も再演するという。欲望の操作と教育制度に具体的に歴史に沿いつつ、文学の魅惑とか欲望とかを文字メディアの再現形態（つまりはファンタズムの声）に原因を帰する、このキットラーの手法は圧巻である。

ただし、結論はというとSFにありがちな結末のようにありきたりで狭く閉じていて、それこそ思い出の子守唄さながらに自己充足する。キットラーの言う通り、抒情詩の意味が結局はショートする回路の熱や火花に帰するなら、そ

9) Kittler, S. 115

んな回路自体すぐにでも異臭を発し燃焼して終いとなるはずだが、言語を用いる回路である人間の生命はそう脆くもないだろうし、人間の欲望を巡る狂気にしても、火花に帰されないもっと強い自然だ。それに、分節化されえない茫洋とした荒地の自然や未開の身体を、一八〇〇年頃の文学者たちが本当に困い込もうとしていたとは到底思えない。キットラーは分節化する言語の限界を暗示してからもなお、かれ自らがそのことを機械という「外的な」装置の生命のなさに無理に短絡、つまりショートさせている。それは無機物を愛するフェティシズムの見世物としてはたしかに面白いのだろうが、それにしても愛情の一形態を特別視し、自分の趣味を最屢しているにすぎない。キットラーのように身体を機械に物神化し操作する対象にするのではなく、身体と言語の接点を始まりと終わりが循環する自然として、ただ放って遊ばせる余裕があってもいいのではないか。その接点に至るまでは合理化しても構わないが、ただ機械技術や知識の欲望のために触手を髓まで浸透せねばならないほどでもあるまい。言語に最も近い自然としての身体が存在それ自体には、その在処に暗箱として未知の領域をただ保障すれば、もう干渉なくていいだろう。身体其自然や欲望を人間らしさと粉飾し、胡散臭い偶像を据えるわけでもないのなら、それは(あるいは、そこは)、言説が偶発的に生じる空き地、余白として考えるだけで十分だと思える¹⁰⁾。

10) キットラーが主張するようには、言語行為は機械や権力制度などの「外的なもの」に還元されえないことを、論理哲学というおそらく文学やディスコース分析よりもっと厳密な学の見解からの見解を援用して、この註に記しておく。たとえば野矢茂樹は『語りえぬものを語る』(講談社、2011)で、ヴィトゲンシュタインの私的言語批判の議論から、感覚という語を隔てて囲い、その安全を確保する。感覚の保護はすなわち、論理化しつくしえぬ語りえない領域の存在との緩衝帯の保護であり、それによって論理を語る哲学の営みが硬直を逃れ柔軟さを保つようになる。それはつまり、私的・プライベートな領域の確保にも通じるのだが、かといって言語の意味や内実を秘匿し公共の場から遠ざかることには、けっしてならないと野矢は言う。たとえば痛みの感覚は極端に私密的になるしかない体験であり、それが一般的に伝達され理解されるとすればテレパシーのような不思議でしかない。しかし、その痛みの体験が、ただ呻くしかない声や息づかい、ときに絶望的に遠さに訴えるまなざし、繰り返されるしかない痛みの身体反応などの、いくつものジェスチャーになって伝達され、そのことにより、言語表現一般において——ディスコースと呼

詩人にささやきかける自然の声の解釈について、もうそろそろキットラーから離れよう。自我の中にある欲望を植え付けた他者の声が、アイヒェンドルフを例にしても母による言語教育の所産だったのかどうかは、もはやどうでもよい。実際、母の声が幻聴として聞こえる場所はアイヒェンドルフの場合もある

ばれるものも含めて——明示しえない、そして同時に言語による分節化の方がそれなしに存在しえない、沈黙し重荷を支える地や素材の方に、言語の発信者と受信者の注意を向けさせ、気づかせる。この地や素材が無意識を日常の習慣として支える当のものであり、それだからこそ明晰性からほど遠い自然として、普段は隠されている。この自然自身の隠蔽性は、ラカンや、ラカンを援用するキットラーの言っている言語機械——モデルは結局、電子回路のことだが——の概念により回収されえない意義を包括していると見なさなくてはならない。そして、この機械の回路とかの象徴機能・コード化にしても神のロゴスのように自足し不死身ではないことと、神同等と感ずる不遜な思い上がりを抱いたところで、いつか減びる必然・命運とを、この地と素材の側の鈍い沈黙はそっと暗示的に語っている。

しかし、この隠蔽性は呪われた自然の暗さとは遠く、野矢や、そしてかれの背後にいる後期ヴィトゲンシュタインも語りぶりは明るい。この無意識を、感性領域の確保により柔軟に受け入れるからだ。この点でキットラーや、そしてまた実は、ベンヤミンなどよりもはるかに朗らかである。感覚の緩衝帯を私的言語から解放し公共の場に接続することは、厳密な論理哲学の消失点を支えるものとして楽観的に予感されるようになる。野矢はヴィトゲンシュタインの『哲学探究』第二六一節、つまり「〈感覚〉とは言うまでもなくわれわれの公共の言語の語であり、私だけが理解できる言語の語などではない。(中略)かくしてひとは哲学するさいに、最終的に分節化されない音だけを発したくなるようなところへと至るのである」とあるのを引用しながら、感覚を論理哲学の公共性(市街)の周縁に措き、この町外れの存在意義を強調するのだが、これも、たとえばアイヒェンドルフのような詩人が繰り返さずらいのトポスと重なるようにも思える。つまり、野矢はこうも言う。「…痛みは典型的なケースから周縁的なケースへと連続的な移行を持つ。一般に、ある概念が使用される周縁的なケースでは、何が正しい概念使用なのか明確でなくなっている(中略)。いわば、概念とは境界のはっきりしない町のようなものと言える。中心的な市街地からだんだん離れ、町外れに差しかかると、その概念使用についてだんだん心細くもなる。(筆者補足：ヴィトゲンシュタインの言う)〈感覚E〉もまた、そのような町外れの語に他ならない」。(同書318頁)さずらいの孤独の意義にしても、人との日常の伝達から疎くなることにより伝達の発信源である自らを活性化し、すなわち通常の言語の流通を中断することによる再活性化にあるとも言えるだろう。言葉や概念が曖昧にしか通じない場所で無意識と遭遇し、言語の感覚そのものが甦る。そして、周辺的な場、つまりアイヒェンドルフなら森のような散漫なざわめき・ノイズの場で、決着や、裁きや、終焉といった最終到達点に情報が凝縮しない多義性を、夢想であってもあえて許す場で、言語ゲームが自由に展開されると見なしうるなら、そのような周縁の場を哲学的に考察することも重要な研究成果になるだろう。それはできたら、またの機会にする。

が、しかし声は子守歌のように優しくはないし、その場所は教育用唱歌の童謡に描かれるような牧歌的情景ではない。以下の引用は、抒情詩ではなく小説の『のらくら者の生涯から』についてザイトリンが言及したものだが、このことはアイヒェンドルフの文学全般で声の持つ冥府的な性格を言い当てている。のらくら者がローマに到着する直前に、荒れ地で地底に埋もれた古代都市から声を聞く場面で、ゼイトリンは冥府の特徴を帯びた描写を綿密に分析しながら、こう述べている。

「この後に続く冥府界の伝説の始まりとともに、異物がもっと恐ろしいさまでわれわれに襲いかかるように侵入してくる。つまり、この時点で〈かれらは…と言っている〉という形態の、この声たちは虚無、すなわち異質で空虚な世界からやってくるからだ。(中略)しかし、この〈かれら〉とは誰なのか。かれらは根源的な他者たちであって、たとえば世人 man という非人称代名詞で暗示されるような未知の者とするだけではすまされない。むしろ、いつまでも所属する場所がないような、そして誰にも決して所有されないような、さながら幽霊のように声を発する者たちでもある。明らかに、物語の平野全体がここから異質ななにかが起因になって氾濫を起こし、物語自体も自らの連関から足を踏み外す。(中略)ロマン全体を一つに保ち、のらくら者をめぐって話が展開する空間を叙述する〈私〉が、ここでは道を見失い迷う。話は自分自身から脱線し、自分すら見失い、自分さえもが未知なものになる。(中略)話自体が幽霊になり、荒れ地のように幽霊だらけの、亡者の、神に見捨てられ、誰からもものけ者にされた物体たちの世界となる。かくも瓦礫にまで粉碎された世界では、なんの指針も存在しえないために、すべてが混乱をきたしている。生命の連関が欠ければ、つまり個々の部分を全体に結びつける、たましいの中心が欠ければ、紛糾しかなくなり、そこで亡霊たちが本分を発揮するようになる。(中略)言葉が自身の意識の統一を失い、精神病の語彙を使えばつまり、統合失調に罹る。——このような言葉の一つに、われわれの扱っている小説の

一章の中心を占める言葉、つまり荒れ地 Heide がある。なぜならこの一つの言葉が不意に二つに分かたれ、全く違った物を意味するからだ。つまり、荒れ地 die Heide と異端者 der Heide というように。言葉そのものが混乱し、自己分裂し、幽霊になる。それは統一がないし、自分自身に連関もせず、自身の内部で切り裂かれ、見失われ、救われることがない。それと同様に、この言葉が名を授けた、この世界全体も崩壊し、見失われ、救われることがない。荒れ地 die Heide と異端者 der Heide という言葉遊びにすぎないものが、ここではしかし言語が鬼神に変化する一点と化し、一つの言葉が媒質になることにより地理学と神学とが崩壊する場所になる」¹¹⁾。

上のザイトリンの述べる狂気の声について、精神分析的な文脈で母の声の反響なのだろうとは言える。しかし、ただそれだけで終わらずに、むしろ母の声の幻想が存在の厚みさえ伴い迫ってくる状況の深刻さを十分に配慮しなくてはならないのだ。その声が——上の引用によれば統一を失った複数の声たちが——蒼白の、根源的な他者の顔貌から発せられたものであること、そしてそれがいまや神話的な力さえ帯びている深刻な状況を表現したアイヒェンドルフの力量を受け止められるかどうか、それがかれの文学を理解するためのポイントになる。アイヒェンドルフの文学で、母の蒼白な顔が声の反響するどの場所に浮かび上がるような統合性失調の世界が現前化するのならば、かれが典型的なロマン派的形象として、シレーネや妖精とかの伝説や童話に出てくるような女性の像や声を扱っているにしても、この狂気を隠蔽して、奥行きもなく浅薄に理解するわけにはいかない。かれの文学で自然が女性であり母であるにしても、自然は決して全体像として調和しえないからだ。むしろ生命の輝きのかけられない病んだ世界と自己とが宥和の関係を結ぶこともないまま、この声(たち)が圧倒的な自然となって詩人の耳に到達する。話しかける自然・母は、

11) Oskar Seidlin: Versuche über Eichendorff, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1965, S. 28

柔和さや愛情の仮面を自ら剥ぎ、その裏に隠されていた蒼ざめた顔を見せる。詩人の自我の死生、存在の運命を左右するデーモンの権限さえ担う、冷酷な母神の顔が文学としてそこに示されている。

都市から逃れ荒地をさすらい、森に避難し自然に回帰するというロマン派の旅のトポス、またロマン派の詩人たちの流離する存在は、たとえ牧歌的に描かれていようとも、結局はザイトリンの言うような荒地 Heide で消失する道の果てに潰えるという比喩に言い尽くされる。アイヒェンドルフにしても、反都市としての自然、そしてなによりも森は、市民社会に疲弊した疲れを癒す場所とだけ考えられてはいないし、いわんや、かれのさすらいの情景に、今日風のストレスから逃避するためのレジャーの甘ったるさは重なりようがない。むしろさすらいの旅の指針は、精神分析で言う死衝動に握られている。盲目の衝動に駆られて森に到ったさすらい人は死者たちの群れと遭遇する。アイヒェンドルフの文学では、森は都市の喧噪から逃避してきた人のたましいの故郷という牧歌的前景としてのみあるだけでは勿論なく、その背後に墓地と呼ぶには整然としていないし区画整理もされていないような冥府、すなわち過去の亡者の群れと邂逅する場所としてある。森の〈孤独 Einsamkeit〉とは死者たちと語り、かれらの声を聴取し、かれらと一つ eins-sam になることなのだ¹²⁾。

かくも孤独で私的な場としてあるべきはずの森は、しかし同時にアイヒェンドルフも含めたロマン派の人々にとっては、「ドイツ民族」の森としての意味も担った。ロマン派の政治哲学を概観するとき、そのような極私的な孤独や神秘が政治と一体になっていることは、たんなる思想の錯綜と片付けられない。シュルツはロマン派のナショナリズムとアイヒェンドルフの関連について語る時、特にアイヒェンドルフの文学に影響を与えたものとして、ナポレオン支配期に起きたティロルの蜂起を挙げて論じている。この一八〇九年の事件に影

12) アイヒェンドルフの森の先駆として、孤独と冥府との関係について記した文学は、わざわざ言及するのおこがましいが、『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』第二巻第一三章の豎琴弾きの老人の歌である。参照：前田・今村訳『ゲーテ全集第七巻』、潮出版社、1982、118頁

響を受けたロマン派の文学者はアイヒェンドルフだけではなかった。ロマン派の人々の運動を一括りにして、この蜂起に対し抱いた希望にしても、かれらの幻想と現実とが混濁した甘い認識に基づいたものにすぎないとか、そんなことは言いたい人に言わせればいい類の価値しかない。そんな余分な、後出しの結果論にも似た歴史批評の言葉を操り騙る者が、この蜂起という歴史的な事件に賭けたロマン派の人々の熱意を侮る資格は当然持たないからだ。ロマン派が当時見た世界観さえ変えるヴィジョンとは、素朴かつ自然な、森に棲む「ドイツの同朋」が歴史の流れそれ自体に抗して、近代・文明化した支配権力に対し果敢に抵抗したという奇跡だった。シュルツはアイヒェンドルフの『大多数の人々に寄せて』という抒情詩の最終詩節、つまり「あの上の方にある森なら僕は知っている、／ざわざわと音を立てて緑の王冠に、／部族たちが兄弟の契りが編み込まれて／そんな場所にいにしえより伝わる掟が住まうのだろう。／木々がざわめき伝える掟にみんなが敬意を払い、／そして新しい世代を鍛えるのは／この森なのだ、ドイツ民族の業として」を引用して、こう註釈をつける。つまり、「森および、〈森の部族〉すなわちティロル人たちと結びつけられる諸概念はしかし、たんに倫理的な価値体系だけと関連するのではない。アイヒェンドルフが同じように一八一〇年に書いた類縁関係にある詩『大多数の人々へ』はこのことを明白にしている。(中略) ロマン派の人々にとってティロル人たちの蜂起は(これは直後の解放戦争と同様なのだが)、三位一体として考えられていた歴史の発展の第三段階が成就しうるかもしれないという、兆してあった」¹³⁾、と。

このシュルツの註釈について詳細に述べる前に、まずロマン派のナショナリズムに関する固定観念を払拭しておきたい。たとえば、そこに愛国主義の偏狭な復讐心だけを読み取り、クライストの劇の『ヘルマンの戦い』等に関連させて、対ナポレオン戦争のプロパガンダとして、このアイヒェンドルフの詩と重ねながら、成立過程の違いはあるにしても論じ語ることはできる。だがアイ

13) EW Bd. 1, S. 750f.

ヒェンドルフの上の抒情詩は、民族ないしは民族国家の理想を、演劇であろうが詩であろうが、代表を例示する repräsentieren プロパガンダの機能だけを——そしてまた、クライストの場合もそれだけで論じると陳腐な結論に陥る——担ったわけではない。むしろ上の抒情詩の本質は、詩人の耳に自然の音が到達する森の音響場が、古代の掟を伝える媒質として捉えられている奇異である。ロマンチックな象徴表現として普段から語られることの多いドイツの森だが、アイヒェンドルフはそれを、枝葉のざわめきの中に召喚された過去の非在の人たち、つまり太古の人たちが古来の掟を発声し現前化するのを聴覚により聞き取ることができるという、まさしく近代化の進歩に逆行する反時代性ゆえに、奇跡の場と考えていた。アイヒェンドルフは、森という音響の媒質を民族の祖先たちとの霊感的な交流の媒質と捉えると同時に、過去の伝承を保持する貯蔵庫の機能も担わせている。この自然の貯蔵庫は時の推移から独立した常態であり、推移する側にある歴史を包みこみ、史料を超歴史的自然の保護力によって保管・止揚 aufheben する。言い換えると、森は、歴史を自らの内の神秘としてある自然の中に導き入れる。そして、自然がざわめく中で歴史が語りだされるために、森は詩人の到着を待つ¹⁴⁾。

14) ロマン派の政治理論を一般的に述べれば、その趣旨が理想の国家像を有機体的共同体と見なすことにあると言える。機械とか原子構成物のような国家観に対する反論の根拠として、そういった有機体として、部分の紐帯を捉えて、その紐帯を辿って類を束ねる全体として国家を理想化する論調は、俗なスローガンという形態で、空虚な修辞を繰り返す。そこには、シュミットが『政治的ロマン主義』で攻撃する機会原因主義の臭いがたしかにする。その論調の下では、政治的事件であろうと偶然か必然かも判然としない、それも物と物とか、人と物とか、人と人とか、それらがなんでもかまわず出逢い、のどかに交流する風景に霧消するしかない。しかも、有機的な紐帯を詩人の作品との出会い・機会として嗅ぎ取り観賞するだけで、どんな深刻な事態も思考し論じるのを放棄する態度は、無限に謔言を再生産する。そのエピソードも今日でも現代でもしたたかに生き残っているような政治的ロマン主義の、装飾に帰する政治理論を近代的自我の脆弱さの反映として激越に攻撃するのと裏腹に、シュミットはしかし、ロマン派そのものを全否定するわけではない。シュミットは、たとえばロマン主義的な政治家たち *romantische Politiker* をドン・キホーテの主観性として皮肉に扱いはするが、その余裕のない切迫と決断についてまでは斥けはしない。フランスで起きた革命の反動として、「反革命」「反進歩」「反啓蒙」「反ナポレオン」として打ち出された思想が、それがロマン派であろうと

そのことを踏まえて上のシュルツ引用に戻ると、ロマン派の「三位一体」の歴史観とはつまり伝統と近代の対立を超えた歴史の段階を据える思想であり、アイヒェンドルフはそれを『キリスト教全体あるいはヨーロッパ』（執筆時：一七九九年）というノヴァーリスの神秘主義的靈感によって書かれたエッセイから、直接的でないにしても引き継いだ。ノヴァーリスのこの歴史観はアイヒェンドルフにとっては、後にかれの政治的・歴史的状况を予見したものとさえ見えただろう。そして、滅びと復活とを歴史の意義として据えたこの特異な歴史観を、アイヒェンドルフも共有することになった。

ノヴァーリスはエッセイを執筆した当時、フランス革命後のヨーロッパ全体の混乱に遭遇して、「キリスト教全体 Christenheit」という、歴史的過程に曝され分裂するより前の原-宗教共同体の姿を、由来の原初にあり、しかも未来に目指すべき目標、つまりは根源として発見した（と、少なくとも信じた）。ヨーロッパの歴史はノヴァーリスによって、世俗化と近代化を通して派生・分裂、そして敵対する壮大な物語となる。フランス革命直後の間近に迫った危機に臨んで、過去の像を発掘し、そこに回帰することによって現下の歴史的分裂状態の極致から救済を希求し、歴史の終局を迎えようとする姿勢は、ノヴァーリスの神秘主義の精髓である。その固有性として特に着目すべきは、「キリスト教全体」という理想化された疎外なき状況が、瓦解した中世の廢墟を背景にして初めて浮かび上がるような夢幻として現象することである。ノヴァーリスの眼には、中世は終末の廢墟なしには、完結した姿に捉えられないと考えてよい。いわばかれには、破滅のヴィジョンを通して初めて、中世ヨーロッパ像が深遠な意味を持つに至ったのである。アイヒェンドルフが森で民族の祖先を幻視するのと相似するのだが、ノヴァーリスは理想郷の中世像に、消失した過去そのものが亡くなった人々もろとも復活し後代の人々と交流する奇跡を、潜

も、近代性の根源的な批判的洞察に至るならば、シュミットでさえ首肯するはずだ。ちなみに、ロマン主義的な政治家たちとシュミットが呼ぶのは、出自が貴族のロマン派、つまりアルニムとアイヒェンドルフである。Vgl. Carl Schmitt: Politische Romantik 3. Auflage, Duncker & Humblot Berlin, 1968, S. 207f.

在的な意味として込める。中世・素朴から、近代・自我による屈折を経て、そして次に到来すると、そうノヴァーリスが主張する歴史の第三段階は、歴史の進歩と呼ぶには反動的すぎるものだ。というか、それは文字通りの復古、奇異な情熱によって死者を生に甦らせる神秘主義的救済である。いわば、中世の幻影が幽霊であろうとなんでであろうと復古する方が、たとえばプロイセンやオーストリアのような列強が改革の波に乗って歴史の表舞台に立つよりもはるかに、ロマン派の心性を熱狂させたことになる。

だから、ノヴァーリスの『キリスト教全体、あるいはヨーロッパ』にしても、歴史は現実政治とは関係なく、いい意味でも悪い意味でも文字通り、純粹かつ観念的に語られることになる。そこでは、諸国家間の力の均衡のような、現実政治の世俗的關係によってではなく、むしろヨーロッパを信仰の共同体として再確認することが真の平和に至る指標であるとされる。かれの歴史的観念論のプロセスにおいて、中世の素朴で伝統的な共同体に対し、市民革命を契機に新時代へ突入したことが反定立となり、この齟齬が意識化されて反省に移行する。そして、反省の内に過去と現在とが対立と見据えられるようになってから、ようやく歴史、ないしは歴史意識は第三段階に入り、そこで歴史・時代の結実として未来が語りうるようになるわけだ。その際、過去と現在の対比が、亡くなった人々への哀悼と、革命という自由というように感情のあり方に変奏されてから複合し、もはや対立も分裂もすることなくなって、未来に託した救済の希望に包括される。

「世俗の諸力が均衡状態に置かれることは不可能であるし、むしろ世俗的であると同時に超越的でもある第三の要素のみが、この課題を解決できる。互いに争っている諸権力の下では、どんな平和条約も結びえないし、そこではどんな平和も幻想にすぎず、たんに休戦状態であるにすぎない。官房の俗な意識の視点では、決して統一は思いつかない。二つの部分が偉大で必然的な要求を抱き、またそれを実行しようと世界と人類との精神によって駆り立てられる。両方とも人間の胸中の抹消しえない力としてあ

る。片やいにしえのものに抱く敬虔な気持ち、歴史的な体制への依存、祖先や、いにしえの栄光に富んだ国家一族の記念碑への愛情、そして服従の喜びがある。他方に、自由という魅了する感情、強大な影響圏の無条件な期待、新しく若々しいものに対する興味、なんら強制もなくあらゆる国家の同胞と触れ合えること、人間として一般に通じることへの誇り、個人としての権利と全て己がものにする喜び、そして力に満ちた国民感情がある。たがいに他のものを無きものにしようとは望まないし、どんなに領土を戦利品として獲得したところで意味がない。なぜならどちらの王国も、もっとも内奥にある首府が土塁の背後にあるのでもないから、攻略されえないからだ。(中略)国民が人間の全体として——まさか自分の心臓がときめくことさえないなど?——自分の神聖な器官を持つではないか。諸国民は友でないか、これこそ愛する人々の棺の傍に佇む友であるように。諸国民は神のあわれみが語りかけてくるのなら、互いがどんなに敵対していても、敵対することを忘れるものではないか。つまり、同じ一つの不幸や、同じ一つの嘆き、同一の感情が諸国民の眼を涙で満たすときには、諸国民の心を捉えるのは全能の力と一体化し、献身し没頭することでないか。そうすれば諸国民は互いに友であり、同盟の同志であることを理解するのではないか」¹⁵⁾。

過去を悼む気持ちと革命に解放された感情との複合の最も純粋な発露は、つまり友を亡くし葬送の際に流す涙だと比喩的に語られ、その悲しみに涙を流すことにより諸国民の対立が宥和する光景が上で描かれている。かくして、同朋の死を悼む感情によって、諸国民と、そしてまた市民社会において対立せざるをえない諸個人の、隔たりを埋め一つに結びつけ、その悼むことを機会に理想の共同体が出現する——これがノヴァーリスが幻視したキリスト教全体の像である。そして、その像が顕現する場に音楽が流れ出す。つまり、キリスト教

15) Novalis: Schriften 3 (Hrsg.: P. Kluckhohn u. R. Samuel), W. Kohlhammer Stuttgart, 1983, S. 522f.

全体に束ねられた人類の統一の証として奏でられる純粹な音楽が神聖なコーラスだ、とノヴァーリスは言う。ロマン派の形而上学的な音楽観として純粹音楽と呼ばれるものがあるが、ここで言われているコーラスも超地上的な存在の表象として、同様に純粹と称するのが正当であろう。ローマ・カトリックもプロテスタントも歴史の流れの中で潰えるゆえに特殊で純粹でない存在として語られるが、しかしキリスト教の本質の遺産として、歴史が過ぎ去る中で純粹に淘汰されて生き残るのが賛美歌の合唱であり、しかもそれは統一された普遍の声としてヨーロッパという一地域を超えて響き渡るといふ。

「(筆者註：キリスト教の)偶然であった形態は破滅したのと同然であり、いにしへの教皇制度は墓穴に埋まり、ローマは二度にわたり廢墟になった。プロテスタントにしても結局は終わりをづけ、新しいさらに持続するだろう教会制度に道を譲るのも道理でないか。他の世界の地域はヨーロッパの和解と復活を待ち望んでいるが、それは、自らも帯同し天上王国の同胞国民になるためである。じきにヨーロッパで本当に夥しい数の神聖な心情が存在することになるとしたら、真正な宗教と親しい間柄にあるものすべては、地上に天国を見出す憧憬に満たされないわけがないだろう。喜んでともに歩み、神聖なコーラスに声を合わせるのが当然なことではなかろうか」¹⁶⁾。

引用で言う墓穴や廢墟は、いわば地上から冥府へ下った存在の象徴だが、そこから一転して上昇する心的運動が憧憬の正体だ、とノヴァーリスは言おうとしたように思える。そしてまた、この冥府の闇で救済が逆転として果たされる幻視と憧憬の場は、アイヒェンドルフの森の孤独の薄暗さ、そしてまた簿明の場とやはり同じ根を持ち連なっている。だからシュルツも以下のように、アイヒェンドルフの森が過去の痕跡を保存するだけではなく、同時に現状を批判し

16) Novalis 3, S. 524

変革する未来の指針を与えるユートピアの場である、と主張するのである。すなわち、「自然による保持する機能の象徴は森の中にある、過去の隠されている証言なのだ。数ある城や噴水たち、また廃墟などは、このような屋根の保護によって今まで残ってきたのだが、それらは小夜鳴鳥の歌声や森のざわめき、そして小川のおしゃべりと同様に、この記憶を覚醒するために呼び起こす。このざわめく音の意義は無数の詩の中で明白に述べられている。噴水は昔の時代を語り出し、ざわめきは予感と想起を呼び覚ます。ユートピア的な要素もここでは欠けていない。なぜなら自然への帰依と自然との連関こそが、まどろんでいる諸力の覚醒を保証するからだ。自然の再生能力は、アイヒェンドルフによれば、このように未来を指し示す力もまた見せる」¹⁷⁾。シュルツがここで言う自然の回復力は、当時のアクチュアルな政治性と切り離すことはできないし、また、自然の生と標語化されるような都市文明に対する新たな選択肢という観点から述べられているわけでもない。むしろ政治的議論が自然と人間の歴史の接点に置かれているゆえに、強力な魔術を帯びていることに注意しなければならない。そこにはまた、二十世紀ファシズムの耽美的な政治理論の起源を見ることができようが、ここではさらに詳しくは触れられない。

ここで総括すると、アイヒェンドルフのナショナリズムの思想は、ノヴァーリスの歴史哲学的な救済の綱領と一八〇九年のティロルの民衆蜂起との預言的一致が、熱意の基盤にあった。そして、アイヒェンドルフはこの事件を実際、『予感と現在』の第三巻で扱った。この人民の蜂起は国家同士の戦争としてではなく、民衆レベルでの反ナポレオン闘争として当時重大な意味を帯び、そしてロマン派の文学者たちもこの闘争に参加した。ドイツ・ロマン派の政治的姿勢に多大な影響を与えることになった、この事件の歴史的・客観的な検証は専門の研究者に委ねる。しかし、そもそも当時の一地域の人民の利害関係が具体的にどうであったか、そして何に具体的に抵抗したかなどは、アイヒェンドルフも然り、当時渦中にあった文学者たちに分かるわけもないのだから、後に史

17) EW Bd.1, S. 751f.

実を参照してから机上の空論の無知ゆえの過大評価だとか誹って冷笑し、かれらの熱意をかき消すことは歴史家であろうとなんだらうと、過去に触れる態度として公正でないし、そもそも倫理に悖る。ここで言うべきはただ、アイヒェンドルフやロマン派の文学者たちがこの事件に震撼したのは、ティロルの人々の行動がフランスの市民革命を担った国民 Nation の行動に匹敵し、しかも伝統を保守する農民たちの闘いであった（ないしは、あると思えた）ゆえに、隣国の革命を凌駕するほどかれらの心性に訴えかけたこと、それだけである。近代的市民でなく、素朴な民族 Volk の抵抗が、ノヴァーリスが語った歴史の第三段階の預言を果たす契機と見えたことから、いかにアイヒェンドルフが戦慄を覚え、その蜂起に心から共感を覚えたかを、真っ先に把握せねばならない¹⁸⁾。

- 18) ロマン派の人々は、ティロルの蜂起について、フランス革命の普遍性を掲げナポレオン支配に対する一地方からの人民の抵抗として、フランス文明に対抗するドイツ的なものという信念が政治的現実として歴史に登場するのを目撃した。ロマン派の文学者がこの事件を文学の題材にしたり、あるいはジャーナリズムの媒体で記事や論説を掲載したりした際の、たとえこの種のプロパガンダが国家による操作を被っていたとしても、自分たちが政治的な存在として、歴史そのものに参与しようという意気込みは、フランス革命の衝撃には少なくとも匹敵するものがあった。かれらの活動を歴史的に省みる場合、国粹主義的偏狭さが後のナチズムに至るというように集約し語るよりは、むしろ歴史的にはフランスでの革命熱が多少遅れたがドイツの地域に到達し、そして独自に発展した過程を丁寧に掬い取るべきだろう。ここで一例として、ロマン派の政治参加の代表例としてベッティーン・アルニムについて記述してあったのを、そのまま訳出し引用する。疾風怒濤からのドイツの文学が政治的理想を実現するために切実に必要とされたことが、かの女の行動から伝わるし、またその歴史状況の限界が切実に感じられる。

「バイエルンとオーストリアの常備軍に対し兵役経験者たちからなる老兵軍がセンセーショナルな勝利をおさめた後、一八〇九年の十月の和睦が結ばれたが、その直後にはティロル人の軍事的状況はもう見通しが立たなくなっていた。パッセイ溪谷で老兵反乱軍と共に戦っていたホーファーが一八一〇年一月二八日に捕捉され、一八一〇年二月二〇日にはマントゥアで即決裁判の結果、銃殺刑に処せられた。

それにもかかわらず、一八〇九年の戦争はプロイセンやオーストリア国内の改革派の構想や計画を現実に裏付けるものになった。フランスの例から、愛国者の意識が軍事的な成功の前提であることは感じ取られてはいた。オーストリアはこの侵攻の際に初めて、世論をプロパガンダの名手として、ナポレオンに敵対するように動員することを試みた。ドイツの愛国主義が意識的に促進された政治的ファクターとなったのである。(感激) や、イエナのロマン派が詩学の原理として高く評

ただし、政治にアンガージュする文学者であったとしても、アイヒェンドルフは政治の時流に乗って浮つくことは一度もなかった。そして、時流に潰える運命にあったものたちを、たとえば歴史主義のように記念碑のようにして壮大に粉飾することもしなかった。むしろ、歴史に潰えたものであっても、かれはそこから匿名の人々の微弱な痕跡をただ留め、記録することを文学者の使命として自身に課した。その、時代に対峙する甚大な熱意とは対照的に、地味で微かな痕跡を慎重に追う姿勢の方がアイヒェンドルフの文学の後代の評価をかえって高めていると思う。そのことを次に、再びアドルノに触れて詳しく論じることにする。

働いていた〈熱狂〉がこのときになってはっきりと政治的に解釈されたのである。一八〇九年三月二五日にベッティーネはアルニムにティロルの人々についてこう手紙に書いている。

〈あなたがここにいれば！もう長い間衰弱していた民族が生氣を取り戻した熱狂をこれほど身近に感じたら、いつも奇妙な感じがして鼓動が高まります。消えかかっている光が炎となって猛烈な力を伴って炸裂し放たれるようにさえ、ときに感じるほどです。神よ、祝福をください！春の繁栄がすべて祖国の勇氣と愛情の繁栄に移りますように〉。

〈榮譽〉やドイツに対する愛に感激した感情はとりわけドイツの個々に散らばった領邦の住民たちに、フランス人たちの革命的〈群衆Masse〉より優れた〈民族Volk〉に統一されなければならなかった。ティロルの反乱は〈民族〉の純然たる蜂起と感じられたのであり、だからこそ特に若い知識人たちに賞揚されたのである。この時点で若い〈ロマン派の〉世代は〈教養〉の政治化を要求するようになる。文学はそれによって私的なものと公的なものとの融合のモデルになる。戦争の描写の際にはベッティーネの脳裏には浄化神話の比喩が浮かび、そのような神話の中で、かの女は普段から自分の人生の課題が新しく生まれ変わったデメーテルとして定められていると考えるようになる。〈諸国民はいま錬鉄をなす火中にあり、鋼のように固くなるために槌で叩かれるのだ〉。ゲーテの『鉄の手のゲッツ』や、さらに頻繁にはシラーの『ヴァレンシュタイン』から愛国心的美徳が引用される。ハイデルベク・ロマン派の〈民族の構想〉にしても、詩や歴史に維持されてきた〈理想〉からドイツを再生するという希求に準じていた。

Bettine von Arnim Werke und Briefe (Hrsg.: W. Schmitz u. S. v. Steinsdorff) Band 2, Deutscher Klassiker Frankfurt a. M, 1992, S. 877f.

ものへのまなざし ― 約束としての救済、死後の生

アイヒェンドルフの『占い棒 Wünschelrute』という詩について解釈する際に、アドルノの慧眼は、詩における小道具たちの存在感に向かう。かれが主張するのは、詩人の体験や想像に基づく主観の肥大とは全く逆の、たとえば演劇舞台の装飾や絵画の額縁の中の道具たちが配置によって形成する布置、星座 Konstellation の詩の創作上の意義だが、かれの批評を通すとそれだけではすまず、むしろアイヒェンドルフが、死者とともに葬られた埋葬品の断片を扱う考古学者像に重なって見えてくる。詩人は古い断片が歴史を暗に語り出す現場に立ち会うのだ。アドルノはつまり、詩人が古びたものたちが帯びている過去の経験を自ら語るに委せるといった、受動的にさえ見える手法の妙を強調したかったのだろう。かれによれば、アイヒェンドルフの詩が扱う形象がありきたりのものであっても、詩そのものの印象を損ねずにすんでいるのは、この詩人が

「〈埋葬の言葉 *lingua mortua*〉の断片に表現力を発見したおそらくは最初
の人物であったことが貢献している。かれは異郷の言葉から抒情詩の色価
が産まれるのを助けたのだ。 (中略) しかし、小道具たちが呼び覚ま
すのは、そのような発見によってでも、新しい直観によってでもなく、む
しろ小道具たちが足を踏み入れる星座によってなのだ。死したものを呼び
覚ますこと ― それがアイヒェンドルフの詩の総体が望むことである。そ
れはまさしく、『歌い手の生涯』と表題がつけられた一章の終わりに置か
れた、猶予期間が不可欠な託宣が要請したとおりである。〈ものたちすべ
ての中に歌が眠っているなら、／ものたちがずっとずっと夢見ているとこ
ろで、／そして世界が歌声を上げ始めるよう、／おまえはただ魔法の言葉
を言い当てるように〉」¹⁹⁾。

19) Adorno, Bd. 11, S. 81 『占い棒』は EW Bd. 1, S.329 にあるものを訳出した。

『占い棒』という詩のタイトルのままに読み解くと、詩作とは要するに占いと同様の所作、つまり小道具たち・ものたちが織りなす布置が像となり意味を産み出すのを、詩の作者はさながら占い師のように読み解くだけでよいということになる。これもまた、言葉を言語の自律に委せて詩人が語りだせば詩は自ずと産まれてくるはずだという、すでに述べた詩人論の変奏だと言ってよい。ここではしかし、ものたちに痕跡として遺された些細な夢を慎重に読み取るだけの行為が、詩人にとって繊細さを必要とする困難な課題として要請されているのだが。それは措いて、アドルフは、これもまたベンヤミンの影響の下だが、ものの織りなす布置を理念の星座の仄かな反映と考えて自らの美学理論の基底にしたが、当然ながら星座にしても、昼間のせわしい仕事の時間の後にあたりが暗くなってようやく現れてくるものだ。だから、上で言う小道具の布置にしても憂鬱な背後の暗闇の中で、上で言う「猶予期間」である活動が鎮まった静寂の時の内に、やっと仄かな光を放つということになろう。その光は地味で黙した存在を包みこむような、落ち着いた明るさである。その穏やかな光の場で、救済を先取りする幻像が些細なものたちに反映し現れ、それとまなざしとが慈愛に満ちた交流を果たす。

フォン・ボルマンは、アイヒェンドルフの詩の傾向として些細なものへの愛情が基調にあると指摘している。この愛情のまなざしに関連して深読みすれば、過ぎ去った時代のものを呼び起こすことがアイヒェンドルフにとって切実だった理由は、その行為を通して自らもまた救済が約束されるのではないかという予感を、かれ自ら堅く信じたからでないか。その信仰に基づいて、かれはただ先代と結んだ約束を果たしたかった、あるいは果たさざるをえないと思った、と言えないか。『間奏曲』と題された恋愛詩についてフォン・ボルマンが取り上げているのをこれから紹介するが、その前にまず詩そのものを全訳する。詩の中の肖像画に描かれた恋人とはつまり、この世にもういない人々全般の比喩と捉えれば、今述べた約束の意味を切実に感じ取ってもらえるだろう。

間奏曲

君の肖像は、奇跡のような至福の気持ちにする
それを僕は心の一番深いところにしまっている、
君はどんな時にも若く鮮やかに
喜びに満ちて僕のことを見つめてくれる。

僕の心はひっそりと自分にこもり
いにしへの、美しい歌を歌う
歌は弧を描いて空中に吸い込まれ
そして風になって君のもとに急ぐ²⁰⁾。

フォン・ボルマンはこの詩のタイトルである『間奏曲 Intermezzo』をアイヒェンドルフの文学全般のキーワードとした上で、それを時間の流れのまったただ中での移り渡し Übergang とする観点から解釈する。この移り渡しの核に、肖像に描かれる不在の恋人との視線の交流が生じる瞬間があるとかれは述べ、ただ流れるだけだった時間がそこで一瞬だけ静止し、流れが中断する様子が描かれているとも言う。

「歴史のかつ形式意味論的に言って、アイヒェンドルフの作詞術は〈間奏曲〉なのだ。それは控えめに振る舞い、自分が無常であること（いにしへの、美しいこと）、公の場で話すよりも、自分自身か、せいぜい最愛のひとに話すくらいしかないと棄えている。シューマンはこの『間奏曲』という詩にも曲をつけたが、その第二詩節には〈僕の心はひっそりと自分にこもって／いにしへの、美しい歌を歌う／歌は弧を描いて空中に吸い込まれ／そして風になって君のもとに急ぐ〉、とある。このような意味で天

20) EW Bd. 1, S.129f.

と大地の宥和についてイメージの想起も、そして故郷に帰るたましいの鳥も間奏曲と見なすことができる。それはつまり、一個の刹那を呼び起こし、それを時代の中に入り込むようにすることだが、時代の中にはしかし、その刹那は確固とした空間を持たない²¹⁾。

アイヒェンドルフの抒情詩が間奏曲であるのは、文学形式に即して具体的に言えば、それが物語の進行中に一個の機会として挿入される形式だからである。フォン・ボルマンはしかし、ただそれをアイヒェンドルフの文学の常套手段として指摘したいのでは、無論ない。むしろ、かれは抒情詩が担う非-かつ反-時間の機能の重要性を説いている。抒情詩が散文テキストの流れと対比的に浮島のように挿入され、物語の進行がふと語り手の不意に中断状態に入りこむ。それがアイヒェンドルフの抒情詩の移り渡しと見なされるわけだが、神秘の刹那に出現する特異で奇跡的な媒質になるときに、それは抒情詩という閉じた形式の状態から歴史・時代を媒介する一点に変容することになる。その際に、中間的な場に吸い込まれるようにして、廢墟などの形象に具現した歴史的過去は、時間性自体の深遠な謎を帯びつつ、時間の流れから浮上し現在時 *Jetztzeit* に甦る。

アイヒェンドルフにとって、この移り渡しを見いだすことは近代の時間が恐ろしく速く過ぎ去ることに対する防御という意味もあった。自身の人生を振り返ったり、あるいは故郷の行く末を思ったりしたときにおそらく実感したのだろう、この近代の時流に根こそぎ流されていく感覚を、かれは抒情詩を移行状態として製作する過程で、儚さが歴史そのものの性格として把握され凝縮し、時熟するようにした。言うまでもないが、ここには無常観にどっぷりと浸かった懐古趣味の所産ではなく、かえって逆に確信に満ち前を向いた強さがある。それをどう説明するかが、アイヒェンドルフという詩人の本質を理解する試金石

21) Alexander von Bormann: *Aufschwung und Untergang, Einklang und Dissonanz*, in „*Interpretationen Gedichte von Joseph von Eichendorff*“ (Hrsg.: Gert Sautermeister), Philipp Reclam jun. Stuttgart, 2005, S. 25

になる。

たとえばコープマンは、アイヒェンドルフの文学に見られる型通りの表現について、現代芸術に顕著な特徴であるセリエルという概念になぞらえて説明する。アイヒェンドルフの文学表現は、伝統的なものをあえてごちなく懐古的に表現することに特徴があり、それは目標に束ねられず分散するセリエルの芸術（特にコープマンは印象派以降の絵画にその傾向を見る）同様に、新奇さに翻弄される時間意識が不変で固有の存在に馴染まないことを体現しているのだという。コープマンがセリエルの概念（特に現代音楽のそれ）に通じて語っているかは分かりようもないが、ともかくアイヒェンドルフの生にたえず浸透してくる新奇さと、それに脅かされ続ける日々の経験を、かれはこう説明する。

「それを一言で言うならば、時間性の経験、つまり急速に推進し、自らの定まった軌道さえ絶えず破砕する流れの時間という経験だった。流れは自らの行く道を遮るものをすべて覆い尽くし流し去った。かれの（筆者註：アイヒェンドルフの）文学の型通りの性格と、いま述べたようなかれがなによりも強力に描いた現代的な生の経験にはある種の関係があるように思える。アイヒェンドルフは——たとえば『森の中で』という詩が示しているように——簿明 *Zwielicht* に対する感覚を持っているのだが、それは昼と夜の交替よりはむしろ、時間の正体のなさ *das Zwielichtige*、そして同時に、現在の正体のなさも言っているのだ。現在は少しも拠り所にもならないし、信頼が置けないことは、アイヒェンドルフは納得していた。アイヒェンドルフが『異郷にて』ある場合、つまりはある種の精神状態、そして、かれにとって他のなによりも特徴的な意味を持つ状況にかれ自らが置かれている場合、それは空間的な遠さや異質さだけではなく、むしろ時間的なものでもある。異郷にすることがいつも同時に意味するのは、なにか過ぎ去ってしまったことを知ることである。泉たちが寝過ごし、サワサワと音を立てる華麗な夏の夜には、時間が静止するかのような、そんな詩もたしかに存在する。しかし、それは補完的な経験の一つにすぎず、時間が

無限に素早く過ぎ去るといふあの反対側にある経験に対しての願望夢ではない²²⁾。

近代になってから時間が喪失感さえも越えるほどに疾走し、伝統は脅かされているとアイヒェンドルフが感じていたのは筆者も上述した通りで、コープマンの言っているのは事実だし正しいとは認めよう。ただし、かれのように時間の静止を虚ろさだけを捉え、詩人の願望充足の夢の所産は儂いだけとか、無力感のみを強調するだけでは、明らかに過ちだ。簿明の中で見られる夢は、上に述べた抒情詩の中での不在の恋人の肖像との交流しながら、亡くなった人々の形見に対するまなざしの中で——そして同時に、その夢の中で想起される亡くなった人々との親愛のまなざしの応答を通して——、空に吸い込まれる風になり、歴史の進む速度よりもずっと速く、そしてなによりも早くに遙かな場所に到達して時そのものが終わる地点を予見する。夢は瞬間に凝縮する契機 Moment になり、絶望の果てに突かれるべき逆転の一撃の焦点として、そこから希望が開示する。こういった歴史の救済を胸に抱いていた以上、アイヒェンドルフは夢を虚しい幻影として捉えているはずもない。

このぎりぎりの希望に向かって、この地上にいる意味そのものを賭けるように生を全うする積極的な決意が、また『簿明』というよく知られた詩の最終詩節最終行にも表明されているのだとして、アドルノの解釈を次に紹介する。まず詩の方から全訳する。

簿明

黄昏が翼を広げようとしている、
木々は擦り合いぞっとする音を立てる、

22) Helmut Koopmann: Serielles in Eichendorffs Lyrik?, in „Eichendorffs Modernität“ (Hrsg.: M. Kessler u. H. Koopmann), Stauffenburg Tübingen, 1989, S. 92 強調は原文による。

重苦しい夢のように雲が流れる――。
この恐ろしさは何を意味するのだろうか。

お前になにより愛する鹿がいるなら、
それが独り草を食むことがないようにしたまえ、
狩人たちが森を進み角笛を吹く、
たくさんの声がしてあちこちをうろつく。

下界にお前の友人がいるなら、
この時刻にかれを信用してはならない、
たぶん目つきと口先は優しさに満ちているのだろうが、
平和と欺いて本心は戦争を考えている。

今日疲れ果て沈みゆくものは、
明日また新しく生まれ変わって浮上してくる。
真夜中に迷い戻らないものも多い――。
用心しろ、目を覚まして陽気であれ。

アドルノはアイヒェンドルフのエッセイの結びをコーダと呼び、その中で『簿明』のシューマンの曲づけについて解釈も記している。アドルノはシューマンの作曲の意義を、コープマンが理解する範囲でのセリエル芸術の概念のように虚無的な、構成意志の放棄からは考えない。むしろかれは『簿明』に関して、不安のざわめきから緊張に到り、そして詩人一人の声が強く語られるために突然に凝縮、収斂し帰結する構成を用いた作曲家の意図を明確に受け止めて理解する。アドルノは、「最後に歌を同一の旋律を用いながら、ホモフォニーへと単純化して、そして、奇妙な最終詩行の〈用心しろ、目を覚まして陽気で

あれ〉を、これ以上簡素極まりないかたちで、叙唱のようにして掴み取る」²³⁾と
 言うが、つまりこれは、シューマンが語りの結語としてしっかりとした表現
 を用いることによって、音響に霧散させるよりは、芯の通った形式を詩に与え
 たということである。この強い形式は、シューマンが一九世紀の作曲家として
 自らの生にも肯定的な意志で臨んだことの証であり、その意志をただ、アドル
 ノは歌謡の解釈を通して、批評的に再構成する。アイヒェンドルフの詩は、自
 然がざわめく中の没我体験から言葉の音響的な側面を強調するのが特色でも
 あったため、音響的であることと音楽的であることが混同され解釈される傾向
 があるのだが、それに抗するかのようシューマンは作曲の実践で音響を言語
 形式としてシタクスの移しかえた、つまり「翻訳 übersetzen」した。アドル
 ノの批評家としての真摯さも感覚を言語形式に忠実に翻訳することにより、
 だからかれもまた、一市民として時代の生を決然と肯定したシューマンの
 意志も共鳴させつつ、エッセイの中に詩人の強い芸術意欲を反響させた²⁴⁾。こ

23) Adorno, Bd. 11, S. 93

24) 音響を形式に翻訳する音楽家（と批評家）の意志について、この註でさらに詳しく述べる。プリンクマンは『月夜』のシューマンによる歌曲化について触れて、アイヒェンドルフの詩の解釈としてシューマンが故郷に帰還することの肯定を強く打ちだしているのではないかと推察している。われわれが抱きがちな、ロマン派の不健康で、不調和や怪奇とかの不安な感じをシューマンはアイヒェンドルフの詩に曲を付けるときには、むしろ払拭したかったという。それは詩にある接続法二式の解釈にも反映されているとプリンクマンは述べる。プリンクマン自身の以前の解釈では、「アイヒェンドルフの詩は対立する二つの戦略がバランスを取って交錯するように描写され、非現実話法という文法的な構築によって覆われる形式だとしていた。一方で、廻行の形式、すなわち形式上の原則として循環があり、それは非現実話法を用いると終わりなく開かれたものの徴候になる。他方で、とりわけ可聴度と統語とを、〈帰郷する〉というメタファーによって強調したフィナーレが支配する。シューマンはまさしくこの二番目の戦略を効果の大きい方として、またそれゆえに優先的に理解し経験した、という反論も可能だろう。さらにまた進んで、アイヒェンドルフの地位を相対化して、こうも述べることができよう。つまり、音楽が最初に詩の音声的な可聴域にある意義を最大限に解放してから、音声音楽的・音響的な形象や歌謡の構造に翻訳したのだ、と。そして重要な修正として、ここに至り考えられるのは、ロマン派の音楽家の聴覚が詩の核心として音響の動きにまで分け入ったのだということである。つまり、詩に隠されていた思想、つまり文法学上の表面の背後に隠されたイデオロギーを暴露するのに、音楽家が必要であったとも言い換えられる。本当はアイヒェンドルフにしても、接続法と未決状態の宣言という〈形而上

の反響の連なりを見て、アドルノをたんなる一九世紀ブルジョア芸術のエビゴネンの擁護者と批判すれば、的外れすぎて滑稽にしか思えない。時空を隔て解釈することの意義は、自らの存在を消してまで先人の存在を反響する奇跡の可能性さえ含んでいるからだ。アイヒェンドルフからシューマン、そしてアドルノへという音響を介した伝承、ないしは耳による解釈の連なりは、そのような奇跡に限りなく接近しているから、個人的な思い入れなどと関係なく、限りなく無私に伝わり繋がっているように思える。さらにまた、その伝達が到達するはずの極致の未来はまた、朗らかさに満ちているように思えるから、それを希望の住処と呼びたくもなる。だが、そこまではっきりと言えば、俗で不躰に結果する。アドルノ自ら、この朗らかさが下手に理解されて脳天気唱和されることがないように防御しつつ、こう述べているからだ。

「実際、一般的に語られる文学史上のきれい事として、アイヒェンドルフの肯定的な調子が暗澹としているものから勝ちとられたものだからと擁護するのは不当だ。しかし、それがヨーロッパ世界の苦痛と類縁関係にあるのは疑問の余地はない。その苦痛に対して、アイヒェンドルフは敢然と引き受ける勇氣、つまりあの陽気でいることの決意で応える。決意は驚くべ

学的な拍子) によって要するに覆い隠していたのだが、それでもしっかりと結語として、最後には故郷に帰還する渴望を深く根付かせていたというわけだ。この観点からすれば、音楽の方が、詩の中にある分節化された構造の背後に、秘かな希望と隠されたメッセージとして埋蔵されていたものを、音として響き渡らせ明るみに露出させたのかもしれない」。(Reinhold Brinkmann: Eichendorff, Schumann und der Coniunctivus Irrealis, in „Musik-Konzepte 95, Schumann und Eichendorff, Studien zum Liederkreis Opus 39“, edition text+kritik München, 1997, S. 45f.)。扱っている抒情詩は異なるが、シューマンの曲づけによる浮遊感と接続法二式の非現実に関するブリンクマンの『月夜』の解釈は、アドルノのモダニズムを経由したアイヒェンドルフの『簿明』の解釈と同様に、仮初めの絶望感とは一線を画していることになろう。主張はつまり、このロマン派の詩と音楽はたんなる破綻とは逆に、解釈者としての表現者の責任を明確に帯びていることだ。シューマンが音響を統語の原則によって言語化するの、そこに批評する精神が確固としてあったからであり、それをアドルノは、音楽における時間の神秘も含めて的確に受容したという筆者の見解についても、ブリンクマンのこの発言は証左になる。

き逆説の力で、『簿明』というかれのもっとも偉大な詩の一つの最後に〈用心しろ、目を覚まして陽気であれ〉という個所で明らかになる。シューマンの場合に〈喜ばしい調子で〉と言われたものが、シューマン自身やアイヒェンドルフの場合と同様に、リルケ的な〈まるで僕たちにはまだ喜びがあるかのよう〉にも匹敵する²⁵⁾。

この後にアイヒェンドルフの四行詩『出でよ、人よ、広い世界へ』が引用され、アドルノは陽気さの解釈をさらに続ける。上の引用でリルケの名前が挙がる時、抒情詩をアウシュビッツ以降に書くことを野蛮と呼び、またハイデガーの哲学が存在を超歴史的・非歴史的に解釈するとして、拒絶する姿勢を決して崩さないアドルノが、当時まだ実存主義的に解釈されがちだったこの詩人を持ち出すのは意外でもあり、なにか逆説が混じっている感じがする。しかし、このロマン派の詩人の陽気さが、通俗な安穩さへの逃避とほど遠いところで、リルケの『マルテの手記』でも引かれる放蕩息子の譬え²⁶⁾、つまり死者の復活と帰還の喜ばしさ *Fröhlichkeit* に匹敵すると言うのなら、思想史の背景はこの際無視していいと思う。

この再会の喜びがあるからこそ、通俗な安穩さの否定は小さなものへの愛を注ぐのと、たとえビーダーマイヤー風の室内のような小市民的家庭の体裁が書き割りとして用意されていても、なお矛盾はしない。暗澹とした、あるいは人心を暗澹と不安にさせる場所で、寡黙に各々の小さな存在たちが自ら微光を放つ。この仄かな明るさに支えられて、やっと勇気や希望は持ちこたえられる。書物のタイトルから連想したにすぎないが、否定弁証法の果てにあるアドルノの〈道徳の極微・小倫理学 *Minima Moralia*〉の住処もそこにあると言えるの

25) Adorno, Bd. 11, S. 72

26) 「放蕩息子の話が愛されることを望まなかった男の伝説でないことを、僕に納得させることは本当に困難だろう」。(Rainer Maria Rilke : Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, in: Werke (kommentierte Ausgabe in vier Bänden) Bd. 3 (Hrsg.: A. Stahl), Insel Frankfurt a. M. u. Leipzig (Lizenzausgabe für wissenschaftliche Buchgesellschaft), 1996, S. 629)

かもしれない。没落する宿命を負わされ、そして寡黙に負った小さなものたちを追悼するまなざしと、この地上での責任を請け負う気概 Moral とが両立せねばならない。そのまなざしに応えるように、ものたちが自ら光芒を発して出現する薄暗い場所が、アイヒェンドルフの森もそうだが、時代も場所も非在である詩そのものの時空 Zeitraum、ベンヤミンの『パッサージュ論』なら「時間・時代の夢 Zeit-traum」と呼ばれるものなのだ²⁷⁾。そして、この場の結びに際し、さもアドルノに導かれるように、黙して過去の夢に首肯したい。

—了—

27) Benjamin Bd. V, 491

文献目録

- Eichendorff, Joseph von: Werke (Hrsg.: W. Frühwald, B. Schillbach und H. Schultz), Deutscher Klassiker Verlag Frankfurt a. M., 1985
- Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften (Hrsg.: R. Tiedemann), Suhrkamp (stw) Frankfurt a. M., 1997
- Arnim, Bettine von: Werke und Briefe (Hrsg.: W. Schmitz u. S. v. Steinsdorff), Deutscher Klassiker Verlag Frankfurt a. M., 1992
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften (Hrsg.: R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser), Suhrkamp Frankfurt a. M., 1974
- Kittler, Friedrich A.: Dichter / Mutter / Kind, Wilhelm Fink München, 1991
- Novalis: Schriften (Hrsg.: P. Kluckhohn u. R. Samuel), W. Kohlhammer Stuttgart, 1983
- Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, in: Werke (kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Hrsg.: M. Engel u. a.), Insel Frankfurt a. M. u. Leipzig (Lizenzausgabe für wissenschaftliche Buchgesellschaft), 1996, S. 629
- Schmitt, Carl: Politische Romantik 3. Auflage, Duncker & Humblot Berlin, 1968
- Alewyn, Richard: Probleme und Gestalten, Insel Frankfurt a. M., 1974
- Brinkmann, Reinhold: Musik-Konzepte 95, Schumann und Eichendorff, Studien zum Liederkreis Opus 39, edition text+kritik München, 1997
- Bernsmeier, Helmut: Joseph von Eichendorff, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 2000
- Kessler, M. u. Koopmann, H. (Hrsg.): Eichendorffs Modernität, Stauffenburg Tübingen, 1989
- Sautermeister, Gert (Hrsg.): Interpretationen Gedichte von Joseph von Eichendorff, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 2005
- Seidlin, Oskar: Versuche über Eichendorff, Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen, 1965
- Wendler, Ursula: Eichendorff und das musikalische Theater, H. Bouvier u. Co. Bonn, 1969
- 野矢茂樹：『語りえぬものを語る』講談社，2011
- 前田・今村訳：『ゲーテ全集 第七巻』、潮出版社，1982

Eichendorff als Dichter von Wandern und Trauer

— Eine Interpretation der Romantik auf der Basis
von Adornos in „Zum Gedächtnis Eichendorffs“

Tatsuya KUDO

Die Kritik an der romantischen Dichtung steht noch immer unter dem Einfluss von Carl Schmitts „Politischer Romantik“. Die Romantik muss demnach der dogmatischen banalen Kritik unterzogen werden. Die Romantiker sind dieser Meinung nach „Occasionalisten“, die, statt Tatsachen gründlich, nämlich nach der Causa fragend, zu denken, ernstern Situationen ausweichen und dabei nur die Gelegenheit nützen, lediglich durch eine leerlaufende Rhetorik politische Ereignisse zu beschönigen. Bei Gegensätzen bzw. Widersprüchen sollte man sich ohne Gedankenspielerien pro oder contra entscheiden, doch nach Schmitt führen Widersprüche bei den Romantikern wie Adam Müller und Friedrich Schlegel im Gegenteil dazu, nur noch ästhetisch beurteilt zu werden und sich in dem harmonischen Ganzen aufzulösen.

Um gegen die Missverständnisse, denen man oft in der Romantik-Kritik der Epigonen Schmitts begegnet, zu argumentieren, wird in dieser Abhandlung Theodor W. Adornos Essay „Zum Gedächtnis Eichendorffs“ zu Grunde gelegt. Adorno verteidigt darin Eichendorffs Lyrik gegen diejenigen, die die romantische Dichtung als eine Schwäche der literarischen oder künstlerischen Intellektuellen zurückweisen wollen. Gegen die allgemeine Interpretation, die die Romantik nur für konservativ hält, entdeckt Adorno Eichendorffs vorkämpferische Seiten und hält diese in literaturhistorischer Hinsicht für legitim, wobei er Eichendorff mit modernen Dichtern wie Baudelaire vergleicht. Adornos Interpretation der Romantik, in der er in der romantischen Musik wie den Liederkompositionen von Schumann avantgardistische Dissonanzen vernimmt, ist offenbar von Walter Benjamin beeinflusst. Den Begriff des Genius, den Benjamin früher in einem Essay über Hölderlin als das wichtigste Moment sprachlicher Kunstwerke thematisiert hat, wendet Adorno zum Beispiel auch bei der Interpretation Eichendorffs an und bezeichnet ihn als den sprachzentralen Aspekt dieses Dichters. Wie bedeutend Benjamins Einfluss auf Adornos Interpretation war, bezeugt auch seine Charakterisierung Eichendorffs als romantischen Allegoriker. Die typisch romantischen Motive wie Reise, Wanderer, Wald, Melancholie in den Werken Eichendorffs assoziiert Adorno mit der Urlandschaft der Allegorie in Benjamins „Ursprung des deutschen Trauer-

spiels“, wo der Bildbegriff zeitlich als extrem gegensätzliche Spannung zwischen dem momentanen Stillstand und dem fortlaufenden Zeitstrom analysiert wird.

In dieser Abhandlung wird auch der Ursprung der Zusammengehörigkeit von Dichtung und Musik in Hinsicht auf die Diskursanalyse von Friedrich Kittler überprüft. Kittler betrachtet die romantischen Dichtungen als Erfindung von einer Art Diskurs in der Epoche um 1800. Was man im literarischen Diskurs „lyrisch“ nennt, ist seiner Theorie nach nichts anderes als der Widerhall der mütterlichen Stimme, nämlich des Wiegenlieds der Mutter. Kittler beschreibt den Ursprung der Literatur nach dem Modell der postmodernen Diskursanalyse und der gegenwärtigen Medientheorie, wobei er auch das pädagogische Wesen der „Deutschen“ nationalen Literatur, kritisch behandelt, das seiner Meinung nach rund ums Jahr 1800 „institutionell gegründet“ worden sei. Kittler betont vielleicht nur deswegen sehr das Institutionelle hinter den Kulissen der Literaturgeschichte oder auch deren Interpretationen (das Institutionelle nennt Kittler im Gegenteil zur literarischen „inneren“ Seele das „Außen“), weil er die Germanistik oder die europäische Literaturgeschichte als historische Dokumente zur Informationsausrichtung für die Menschheit umschreiben wollte, und zwar nach seiner eigenen Utopie über die Maschinerie.

Um die musikalische bzw. akustische Seite der romantischen Ästhetik historisch aufzufassen, wird in dieser Abhandlung der Wald als einer der typisch romantischen Topoi analysiert. Wald, heißt es bei Eichendorff, ist das unvergleichbare Archiv der alten völkischen Geschichten, wo man seelisch einsam mit den Ahnen des Volkes kommuniziert. Aus dem Rauschen des Waldes bzw. der Natur vernimmt der Dichter die Stimme des germanischen Altertums, die ihm die wichtigste Entscheidung für die Zukunft des Volks prophezeien soll. Die okkult wieder in der Neuzeit beschworene, wieder entdeckte bzw. deutsch originell „erfundene“ Mythologie des Waldes wurde aber von Eichendorff und den sonstigen Romantikern bekanntlich ernst gemeint und dazu genommen, um sich für den Befreiungskrieg gegen Napoleon zu engagieren. Auch Eichendorff entschied sich neben der begeisterten Bettina von Arnim am Tiroler Volksaufstand 1810 teilzunehmen, weil er im Volksaufstand Novalis' Ahnung der „Christenheit oder Europa“ verwirklicht sah. Das historische Bild, das Novalis dort darstellt, bot sich den beiden Romantikern als Vision an, die sogar später im Befreiungskrieg wichtiger Faktor blieb. Die Befreiung des deutschen Volks betrachteten sie sogar als einmalige Chance, das eigene entfremdete intellektuelle Leben mit dem kollektiven zu vereinigen. Ob dieses Vorhaben der Romantiker, historisch gesehen, noch aktuelle Bedeutung hat, wird in dieser Abhandlung nicht beurteilt.

Zwar hat die Mythologie der Begegnung mit den Verstorbenen im Wald dem

Dichter einen Anstoß zum politischen Engagement geben, aber seine mystische Seite spielt eine noch wichtigere Rolle für den eigentlichen von der Politik unabhängigen Beruf des Dichters, nämlich für den Rettungsakt des Vergessenen. Er rettet die kleinen Dinge, sogar die anonymen, gegen die Vergänglichkeit der Geschichte, deren Geschwindigkeit sich in der Neuzeit bzw. der Moderne erhöht, in seine Gedichte als aktuelles Erinnerungsmedium.

Wie Adorno in Eichendorffs bekanntem Gedicht „Zwielicht“ erkennt, enthält es trotz der melancholischen Müdigkeit das Moment des entschiedenen Ja-Sagens zum Leben. Adorno betrachtet in seinem Essay die Vertonung des Gedichts durch Schumann als eine Interpretation mit einem Dichtermut, mit dem der Komponist sich im bürgerlichen Zeitalter mit Heiterkeit gegen die Müdigkeit im diskrepanten Leben durchsetzen wollte. Das starke Kunstschaffen der Dichter und der Musiker und sogar der Kritiker im 20. Jahrhundert zeigt uns nicht die so genannte gigantische Größe des Schöpferturns, sondern lenkt unsere Aufmerksamkeit vielmehr auf die feine empfindsame Behandlung der schwach tönenden Details, die sich heimlich in den Werken verbergen lassen. Das Wesen eines solchen Künstlertums besteht also im Gedenken, nämlich im Blick auf die geschichtlichen Spuren der direkt oder indirekt aus älteren Generationen überlieferten Dinge, die uns zwar anonym und unbedacht hinterlassen werden, die sich aber bewahren wollen und schweigsam in der Geborgenheit noch im Nachleben gerettete zu sein hoffen. Der mystische Charakter in der Dichtung Eichendorffs, die man wahrscheinlich das romantisch säkularisierte Auferstehungsmotiv der Menschheit nennen kann, zielt vor allem auf die Rettung für diejenigen ab, die durch das schnelle Vergessen in der Neuzeit bzw. der Moderne in eine Krise geraten. Sie ist nämlich eine Andacht für die vergessenen Toten, deren Spur uns noch heute in den Dingen geblieben ist. Deren Gerettet-Sein ist, konkret gesagt, das Wiederentdeckt-Werden der nachgeborenen Generationen und dadurch das Fortleben-Können im künftigen Archiv.

Zum Schluss: Der Haken bei der Lektüre Eichendorffs besteht darin, dass dieser romantische Dichter, der immer philiströsen Missverständnissen ausgesetzt war, einen echten mystischen Charakter unmerklich sogar in die selbstverständlich akzeptierten Werke hineingelegt hat. Deshalb müssen wir unsererseits so vorsichtig den Sinn der Werke ans Licht bringen, wie ein Archäologe, dem es nur mühsam gelingt, in verschiedenen dicken Ablagerungen chthonisch verborgene Altertumschätze auszugraben.