

現実の固定化に抗う

G. ビューヒナー『レンツ』の芸術談義と文体にみる動的美学

森野紗英

1

牧師オーバーリンの手記を基にゲオルク・ビューヒナーによって書かれた未完小説『レンツ』は、精神錯乱に陥ったシュトゥルム・ウント・ドランク期の劇作家レンツを主人公のモデルとしている。¹ 研究者ゼーリング＝ディーツによれば、本作が執筆された1830年代当時の精神医学においては、主に二つの潮流が存在し、精神錯乱の原因をめぐる議論を繰り広げてきた。一つは、意志の自由やキリスト教の原則を引き合いに出す観念論の一派である。² 彼らは精神錯乱を、その人の宗教の誤った解釈や放蕩な生活など倫理的不全と結びつけた。もう一つは、そうした宗教的解釈を疑い、非医学的なもの、とりわけ神学が精神医学の領域へ介入することと戦った生理学の一派である。³ 彼らは、精神錯乱の原因を身体に見出そうと試み、病理学的作用を研究した。医師の家系で育ち、自らも解剖学者であったビューヒナーがこの論争に通じていた可能性は非常に高い。⁴ 研究史において、ビューヒナーが前者の倫理的理解を批判しているという点は頻繁に指摘されてきた。⁵ しかし他方で、彼は作品において精神錯乱を生理学的要因に還元することもなかった。本論文では、この論争のさなかに書かれた『レンツ』において狂気がいかに描かれるかという問題について、芸術談義に見出される美学を出発点とし、最終的には文体論の観点から追究していく。

-
- 1) これ以降、物語中のレンツは「レンツ」、そのモデルである実在したレンツ（ヤコブ・ミヒャエル・ラインホルト・レンツ）は「史実のレンツ」と表記する。
 - 2) Vgl. Seling-Dietz, Carolin: Büchners „Lenz“ als Rekonstruktion eines Falls „religiöser Melancholie“. In: Georg Büchner Jahrbuch 9 (1990-95), 2000, S. 188-236, hier S. 230.
 - 3) Ebd., S. 229-230.
 - 4) Ebd., S. 192. 1836年12月18日に父エルンスト・ビューヒナーが息子ゲオルク・ビューヒナーに宛てた手紙には、息子の要望に応え、フロリプの『博物学と医学についての覚え書き』を送った旨が書かれている。その本には、骨相学的研究や殺人狂、精神異常者に対する治療や隔離、実際のあるいは模擬的な精神疾患の具体例などが記されており、ビューヒナーが当時の精神医学のテーマに関心があったことを示す一つの証拠として捉えられている。
 - 5) Ebd., S. 235. 同様の見解を示すものとして他に以下の研究が挙げられる。Kublik, Sabine: Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners. Stuttgart, 1991, S. 127; Greiner, Bernhard: Lenz' Doppelgesicht. Büchners Spaltung der Figur als Bedingung der Kohärenz der Erzählung. In: Commitment and Compassion. Essays on Georg Büchner, hrsg. v. Patrick Fortmann u. Martha Helfer, Amsterdam u. New York, 2012, S. 91-111, hier S. 100.

2

まず初めに、一般に「芸術談義 (Kunstgespräch)」と称される、主人公レンツが自らの芸術論を牧師オーバーリンたちに披露する場面を集中的に分析する。その内容の一部はビューヒナーが家族に宛てた書簡と大きく重なっており、自らの芸術観をレンツに仮託して語っていることが伺える。⁶ 同時代作家との比較、⁷ 史実のレンツとの関係、⁸ 19世紀における生命科学⁹ など様々な角度から分析されるこの芸術談義であるが、意外にもレンツの絵画描写に着目する研究は少ない。しかし、そのなかにこそ本作の美的側面を理解するうえで重要なメタ詩学的次元が含まれている。

この絵画描写を検討する前に、芸術談義におけるそれ以外の箇所を分析することから始めたい。まずレンツの見解の柱にあるのは、現実を美化する「理想主義的芸術」に対する批判である。この主張は、作中の芸術談義でもビューヒナーの家族あての書簡でも一貫して見られる。レンツは「理想主義的芸術」に対して次のように自らの芸術における基準を打ちたてる。

わたしはあらゆるものに生命、すなわち存在の可能性を求める、それさえあればいい、我々はそれが美しいとか醜いとかを問うてはならない、創造されたものが生命をもっているという感覚はその両者より上位にあり、芸術における唯一の判断基準であるべきだ。¹⁰

表現において審美的な制約を設けないという方向は、ゲルステンベルクのシェイクスピア理解から、シュトゥルム・ウント・ドラング期の作家のリアリズムへと通ずるものであり、¹¹ そしてビューヒナーもまたこの流れに属する。ここで注目したいのは、美醜の代わりに、唯一の判断基準として挙げられた、「創造されたものが生命をもっているという感覚」である。この「生命」という語は芸術談義のなかで繰り返し用いられており、ビューヒナーが美学を語る際に欠かせないものであることが分かる。ここで提示された芸術の判断基準は、議論が進むにつれて次第に明瞭なものとなっていく。

6) Vgl. Büchner, Georg: Schriften Briefe Dokumente, hrsg. v. Henri Poschmann. Frankfurt a. M., 2006, S. 158.

7) Vgl. Pilger, Andreas: Die „idealistische Periode“ in ihren Konsequenzen. Georg Büchners kritische Darstellung des Idealismus in der Erzählung „Lenz“. In: Georg Büchner Jahrbuch 8 (1990-94), 1995, S. 104-125.

8) Vgl. Meier, Albert: Georg Büchners Ästhetik. In: Georg Büchner Jahrbuch 2 (1982), 1982, S. 196-208.

9) Vgl. Borgards, Roland: Poetik des Schmerzens. Physiologie und Literatur von Brockes bis Büchner. München, 2007, S. 426-450.

10) Büchner, Georg: Dichtungen, hrsg. v. Henri Poschmann. Frankfurt a. M., 2006, S. 233f. 以下、本書からの『レンツ』本文の引用はページ数のみを記す。引用の日本語訳は筆者による。

11) 広瀬千一:『ドイツ近代劇の発生—シュトゥルム・ウント・ドラングの演劇』三修社、1996年、44頁参照。

[...] ひとは、いかなる生命も筋肉も脈拍も自分に向かって膨張し鼓動することのないような外部から何かを模写して移し入れなくとも、その姿をそれ自体から歩み出させることができる。(235)

レンツ/ビューヒナーはあらかじめつくられた外部にある理念を作品に押しつけてはならないことを主張する。創造物は外部ではなく「それ自体」に存在の理由をもつ。これには、ビューヒナーの持つ生命観が反映されていると考えられる。チューリヒでの試験講義『頭蓋神経について』(1836)のなかで、ビューヒナーは自然のあらゆる器官は種としての生存のために外界に対抗した結果にすぎないという目的論的見解を批判し、「自然はあらゆるその発現においてなんの媒介を受けることなく自足しています。存在する全てのものは自分自身のために存在しているのです」¹²と述べる。このように、生命とは目的を外部ではなく自身の内に持つものであるという彼の考えが、自然科学的側面からも伺える。もちろん、芸術談義においては、創造物は存在の理由を「外部の理念」に持たないとされ、自然科学論文においては、有機物は存在の理由を「外界に対抗する自己保存」にもたないとされるため、微妙な次元のずれはあるものの、自律的な生命のイメージが両領域において共通して見られると言うことは可能だろう。こうした生命をいかに表現するかということが、ビューヒナーにとっての芸術の使命にはかならないのである。

引用箇所分析に戻ろう。ここでは創造物が「膨張する筋肉」、「脈打つ鼓動」、「歩み出る」姿というふうな、肉体を伴った動的なイメージとともに語られている。創造物が存在の理由を外部ではなく、自らのうちに持つよう表現するためには、あるいは「創造されたものが生命をもっているという感覚」を与えるためには、対象を静的ではなく動的に捉え、描きだすことが重要となるのではないか。彼が1835年7月28日に家族に宛てた書簡もまたそのことを裏づける。

[...] 詩人は、ぼくたちに歴史をもう一度作りだしてみせるのです、そして無味乾燥な語りを与えるのではなく、わたしたちをすぐさま無媒介に時代の生へと移し入れ、性格標本ではなく性格を、記述ではなく姿を与えてくれます。詩人の最大の使命は、現に生起している歴史に可能な限り近づくことです。¹³

ビューヒナーはこの書簡で、自身のデビュー作『ダントンの死』のいくつかの言い回しが出版の際、ふしだらであると書き換えられたことに憤慨し、歴史家と比較しながら詩人の使命について語る。ここではその対比を示すために象徴的な対照法が用いられている。「性格標本 (Charakteristiken)」と「性格 (Charaktere)」、「記述 (Beschreibung)」と「姿 (Gestalten)」、それぞれ前者が静、後者が動のイメージで語られていることは明白で

12) Büchner: Schriften (2006), S. 158.

13) Ebd., S. 410.

ある。「性格」は、創作者があらかじめ付与する典型的かつ終始一貫した「性格標本」と異なり、絶えず揺れ動く。そして「姿」とは、先ほどの引用にあったように「それ自体から歩み出てくる」ような姿なのである。¹⁴「歴史家」と「詩人」は同じく過去の出来事を扱うが、詩人は「歴史をもう一度つくりだす」、すなわち「すでに起こったこと」を「現に生起するもの」として描こうとする点に特徴があるとビューヒナーは捉えている。この書簡のなかでは、フランス革命を題材にした『ダントンの死』を念頭において歴史と詩人との関係を語っているが、実在した人物・過去の出来事に基づいている点は『レンツ』も同様であると言える。「すでに起こったこと」を「現に生起するもの」として動的に描こうとする姿勢は本作においても貫かれているのではないか。

3

「すでに起こったこと」を「現に生起するもの」として描くためにどのような美学が形成されるのか、という問いを持ちながら、さらに芸術談義の内容に踏みこんでいく。ここまでの議論では芸術における判断基準が主に取り上げられ、いささか抽象的であったが、論が進むにつれ徐々にレンツの個人的体験に根差した、彼独自の美学が現れてくる。次の引用は、レンツが、散歩の途中で二人の少女を目にした際の経験を振り返りながら語る箇所である。

昨日わたしが谷沿いの道を上がっていったとき、岩の上に二人の少女が座っているのを見た、一人は髪を結び上げ、もう一人がそれを手伝っていた、金色の髪が垂れ下がり、深刻な青白い顔をしていたが、とても若く、黒い衣装に身を包み、もう一人の方はとても気を配って一生懸命だった。古のドイツの画家たちの最も美しく最も心こまやかな絵でもこのような姿の気配すら感じさせまい。時に人はメドゥーサになって、このまとまりを石の像に変えて、人々を呼び寄せたいという気になる。二人の娘が立ち上がると、その美しいまとまりは壊れた、しかし、二人が谷を下っていくと岩壁の間にはまたもや別の絵があった。最も美しい像や最も膨れ上がった音の響きがまとまったりほだけたりする。一つだけ変わらないのは、一つの形から別の形へと移り、花の蕾が綻ぶように永遠に繰り返され、変化する、はてしない美しさである [...]。(234)

「金色の髪」と「黒い衣装」という色の対照がなす美や、岩の上で二人たたずむ静けさ

14) ビューヒナーは同書簡で、『ダントンの死』の単行本発行の際、編集者に勝手に「フランスの恐怖政治時代の劇的場面集 (Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft)」という副題をつけられたことに「悪趣味だ」と憤慨しているが、それはもっともである。彼が描こうとしたのは「時代の場面」ではなく、「時代の生」であり、そこで実際に生き生きと動く血肉を備えた人間なのだから。

は、いわゆる理想主義的な芸術のモチーフを思わせる。しかし、作中におけるレンツは、この静止した構図のなかに美を見出したのではない。美は、モチーフそれ自体や構図のなかにではなく、むしろ絶え間なく変化する状態のなかにこそ存在するというのが彼の主張なのだ。これは美醜ではなく自律した生命に芸術の判断基準をおく彼の美学と重なる。さらに彼は「人はそれを常に固定したり、美術館に陳列したり楽譜の上に描くことはできない」(234f.)と、固定された瞬間にその美は失われてしまうことを述べる。しかし、瞬間の固定を否定する一方で、レンツは「自然を最も現実に即してもたらしめてくれる」(235) 芸術として、とある二枚の絵画を称賛している。レッシングが『ラオコオン』のなかで絵画・彫刻を空間芸術、文学を時間芸術としたように、¹⁵ 絵画においてはその場が瞬間的に切り取られざるをえない。はたしてレンツの主張は矛盾しているのか。彼はどのような観点から取り上げた絵画が自身の掲げる芸術基準を満たしていると考えたのか。

その答えは、レンツによる当該絵画の描写のなかにある。レンツは取り上げた二枚の絵画の一枚目を次のように叙述する。

一つは、誰の作品か知らないが、キリストとエマオの弟子たちを描いたものだ。その弟子たちが出かけっていく下りを読めば、二言三言ですぐ自然全体が広がるように思われる。陰鬱な暮れてゆく夕べ、地平線には単調な赤い縞模様、通りは薄暗く、そこへ一人の見知らぬ男が弟子たちのところへやって来る、彼らは話をして、男はパンを裂く、そのとき弟子たちは彼が誰であるかを悟る、素朴で人間的なやり方で、神の受難の相がはっきり弟子たちに語りかけてくる、そして彼らは驚愕する、あたりが真っ暗になったからだ、理解を絶するものが彼らを襲う、しかしそれは幽霊のような恐怖ではない、愛する死者が黄昏どきに昔と同じようにやってきたときのようだ、この絵はそういうふうであり、単調な褐色がかった色調と、陰鬱で静かな夕暮れの風景だ。(235)

注目すべきは、レンツは「ルカによる福音書」(24章13-35節)を参照しつつこの絵の説明を行うものの、構図やタッチ、ディテールなどについてほとんど言及しないという点である。この観点は従来の研究では見過ごされる傾向にあった。¹⁶ この絵画描写の内容と作中におけるレンツの体験の一致を主張する研究¹⁷は存在するが、絵の叙述方法自体にはほとんど焦点が当てられなかったのだ。この観点から改めて考えると、見知らぬ男が弟子たちのところへ「やって来る」場面や、男が「パンを裂く」場面、「あたりが真っ暗になる」場面のうちこの絵がどの場面をどのような構図で切り取ったものかを、この描写のみから推測することは不可能であることが分かる。研究史では、この絵画はカレル・ヴァン・

15) レッシング:『ラオコオン』 斎藤栄治訳、岩波書店、1970年参照。

16) Vgl. Büchner: Dichtungen (2006), S. 843.

17) Vgl. Jansen, K. Peter: The Structural Function of the “Kunstgespräch” in Büchner’s “Lenz”. In: Monatshefte, 67, No. 2, 1975, pp. 145-156, pp. 149f.

サヴォイの『エマオのキリスト』が最も有力であると推定されている。¹⁸しかし、絵の特定はここでの分析における主要課題ではない。なぜなら、絵の構図や作者に関する説明の欠如という事実は、レンツの美学の核心がそもそもそこにはないことを意味しているからである。レンツにとってこの絵画の魅力は、聖書に記述された「すでに起こったこと」を「現に生起するもの」としてふたたび創造する点にあったと考えられる。この叙述方法に言及した数少ない研究者の一人であるロッシュは、ドイツ文学における「動的な静けさ」を哲学的に追究した著書“Dynamic Stillness”のなかで、「レンツは絵画自体やそこに描かれた固定的な瞬間を称賛するのではなく、絵画を時間のなかの出来事に変え、変化と発展のある物語に変える」¹⁹と述べている。つまりレンツが賛美するのは、切り取られた一瞬の場面に前後の行動／状況の変化などを含みこむ、「動き」を感じさせる絵画なのである。²⁰

そしてこの絵の他にもう一枚、一人の女性が家で祈りを捧げている場面を描いた絵をレンツは取り上げ、「その窓へと広い平地を渡って村の鐘の音が流れ込み、近くの教区民の歌声の余韻が教会から伝わってくるかのようだ」(236)と評している。ここでも、キリストの弟子たちの絵と同様に、一瞬を切り取った絵のなかに、「遠くからやってくる音の流れ、音の余韻」という動きを見出していることが分かる。このように、この芸術談義には、一般に瞬間性と結びつけられる絵画の中に変化や動きを見出す姿勢が見られる。ここで実践されているこの美学を、本論文では「動的デュナーミッシュ・エステーティク美学」²¹と呼ぶこととする。

4

芸術談義から導かれた動的美学は、美学史上においていかなる系譜にあるのか。それを問うことは、単にビューヒナーの美学的ルーツを知るだけにとどまらず、彼の美学をより正確に理解することにつながる。

レンツは芸術談義のなかで、理想主義的芸術家を批判する一方で、芸術の判断基準として掲げた「生命あるいは存在の可能性」を作品から感じとれる、そのような芸術家を称揚する。具体的に名が挙げたのは、ゲーテとシェイクスピアである。これは、史実のレンツが実際に彼らを仰いでいたということと重なるが、ビューヒナー自身も例の家族への手紙のなかで、高く評価する作家として彼ら二人の名を挙げている。²²本論がとりわけ着目

18) Vgl. Büchner: Dichtungen (2006), S. 842.

19) Roche, Mark William: Dynamic Stillness. Philosophical Conceptions of „Ruhe“ in Schiller, Hölderlin, Büchner, and Heine. Tübingen, 1987, p. 131.

20) 絵の特定はレンツの美学の核心に到達するのに必須ではないと先述したが、本論の主張を裏付ける一つの証拠にはなりうる。宗教画のなかには一枚に多くの出来事を描くものが存在するが、Carel van Savoyの『エマオのキリスト』はそうした類のものではない。したがって、仮にレンツがこの作品を念頭に置いたのであれば、一つの場面のみが描かれた絵画のなかに複数の出来事を読み込んでいたと考えられる。

21) 「対象／現実を固定化しない」あるいは「静止したもののうちに動きを見出す」という美学を形容するにあたり、より広義の動性を表すことができ、かつ「静的な (statisch)」を対義語にもつ「動的な (dynamisch)」という語を用いた。

22) Vgl. Büchner: Schriften (2006), S.411.

したいのはゲーテと芸術談義で語られる美学との関連である。これまでも本作とゲーテとの関連について指摘する研究は存在したが、その多くは『レンツ』と『若きヴェルターの苦悩』の相違点についてであった。²³ しかし、芸術談義の分析を踏まえば、ビューヒナーとゲーテの関連は作品同士の次元を超えて存在することが分かる。それは「ものの見方」に関わる問題である。前節で、レンツは切り取られた一瞬のなかにその前後の場面や状況の変化を読み込んでいたことを述べたが、このようなものの見方はゲーテにも通ずる。それが顕著に現れる、ゲーテの『ラオコオンについて』を参照したい。

「ラオコオン群像」は後期ヘレニズムの彫刻であり、トロイの司祭ラオコオンがアポロの怒りにふれ、二人の息子とともに大蛇に巻きつかれる場面を扱ったものである。1506年にローマで発見されて以来、この彫像は活発な議論的となった。いわゆるラオコオン論争のなかで、ヴィンケルマンはラオコオンの抑制された表情から読み取れる「高貴な単純と静かな偉大」にギリシア芸術の理想を見出し、それに対してレッシングは造形芸術では絶叫の表現等は見苦しいため抑制された表情が生まれたと造形芸術と文学との違いを論じたことは有名な話である。²⁴ そのようなラオコオンの表情の意味に焦点を当てた両者に対して、ゲーテは彼独自の切り口でこの群像を観察する。そこで重要となる観点はまさに「動き」なのである。ゲーテはこの論のなかで、次のような鑑賞法を推奨する。

ラオコオン群像の意向を正しくとらえようとするならば、目をとじて適当な距離を取って、その前に立つがよい。それから目をあけ、すぐまたとじてみたまえ。大理石の全体が動いているのがわかるであろう。²⁵

鑑賞者が目を閉じている間に像が動く。ゲーテの論の大部分は、なぜこのような作用をラオコオン群像は与えるのかという根拠づけに割かれていると言ってよい。その際ゲーテはラオコオンに見られる「二重の状態」に着目する。ラオコオンは腰の上を蛇に噛まれ、腹部が引っ込み、胸を突き出し、頭と一方の肩は下がり、全体として体が蛇の反対側に逃げている。一方で、からまれた足、まだ戦う両腕には先行する状態・動作が残っている。そして、ラオコオンだけでなく三人の人物いずれもがこの「二重の状態」を表しているという。急激な移行状態のなかで、先行する状態が残るこの「二重の状態」こそが造形芸術の主題としてふさわしいとゲーテは主張する。すなわちゲーテは瞬間で切り取られた

23) 『レンツ』と『若きヴェルターの苦悩』の相違点に言及した主な研究として以下のものが挙げられる。Durzak, Manfred: Die Modernität Georg Büchners. „Lenz“ und die Folgen. In: L'80. Zeitschrift für Literatur und Politik, Heft 45, 1988, S. 132-146; Oesterle, Ingrid: „Ach die Kunst“ – „ach die erbärmliche Wirklichkeit“. Ästhetische Modellierung des Lebens und ihre Dekomposition in Georg Büchners *Lenz*. In: Bernhard Spies (Hg.): Ideologie und Utopie in der deutschen Literatur der Neuzeit. Würzburg, 1995, S. 58-67; Martin, Ariane: Erzählter Sturm und Drang: Büchners *Lenz*. In: Der Deutschunterricht 6, 2002, S.14-23.

24) 登張正実、小栗浩：「ヘルダーとゲーテ：ドイツ・フマニスムスの一系譜」『世界の名著続7 ヘルダー ゲーテ』登張正実編、中央公論社、1975年、63頁参照。

25) ゲーテ：「ラオコオンについて」小栗浩訳、同書、368頁。

芸術のうちに複数の時間を読みこんでいるのである。先ほどのレンツの絵画描写はゲーテの考え方に近いものがある。

もっとも実際にビューヒナーがゲーテの『ラオコオンについて』を読んでいたという直接的証拠はない。しかし、上述のようなものの見方をゲーテは芸術鑑賞だけでなく、自然科学の分野においても適用したことを忘れてはならない。対象をダイナミックな形成過程のうちに直観する手法はゲーテの形態学の核心である。形態学の一分科を成す比較解剖学を研究したビューヒナーが、彼の思想に触れなかったとは考えにくい。²⁶ 加えて「造形芸術の表現で、われわれが最も胸を打たれるのは、一つの状態から他の状態に移ろうとするところにある」²⁷ というラオコオン論のなかでのゲーテの言葉は、前節で引用したレンツの「一つの形から別の形へと移り、花の蕾が綻ぶように永遠に繰り返され、変化する、はてしない美しさ」という言葉を思い起こさせる。ビューヒナーが称賛する作家としてゲーテの名を挙げたのは、「一瞬の中に見出される動き」という観点において、彼のものの見方に共鳴するところがあったゆえではないだろうか。

ゲーテとの照合を経て、先述の動的美学が単に運動を叙述するだけではなく、瞬間の固定化に抗う、つまり一つの瞬間に複層的な次元を読み込むことをも目的とすることが一層明確となった。ここで問題となるのはこのようなものの見方が、『レンツ』という文学作品においてどのように現れるのかという点である。レンツが引き合いに出した芸術は絵画であり、ゲーテの場合は彫刻であった。当然ながら文学は造形芸術と異なり、時間的経過を容易に描くことができる。しかし、単に継起する出来事を時系列に沿って並べて描けば、それが彼の動的美学に合うかと言えばそれは違う。この美学が指向するのは行動や事物の動きなど物理的な運動の表現だけではない。本節での議論を受けて、動的美学を今一度定義づけるならば、それは「現実を一つの次元に固定しない」ものの見方 / 表現法なのである。ここである仮説が生まれる。レンツの狂気を主題とする本作においてこの動的美学が貫かれるとき、レンツの精神状態や認識、周囲の環境との関わりが、現実を一つの次元に固定しないかたちで表現されるのではないか。

5

この仮説を検証するために、文体の観点から本作における動的美学の実践を分析したい。まず作品全体を通じた文体の傾向を確認していき、そこからビューヒナーの狂気の捉え方、同時代の精神医学者の考えとの差異を探っていく。これは一見、動的美学にアプローチするのに遠回りのように思われるかもしれない。しかし、本節の結論を先取りして

26) Vgl. Büchner: Schriften (2006), S. 158. ビューヒナーは「試験講義 頭蓋神経について」のなかで、「個体の全身体的存在」は外部の目的ではなく「原法則」に従うとするが、この言葉はゲーテの「原植物」、「原動物」を意識したものであると推察され、比較解剖学分野においてゲーテから受けた影響が伺える。

27) ゲーテ:「ラオコオンについて」(1975)、370頁。

言えば、当時の精神医学界の潮流とビューヒナーのスタンスの違いを分析することで、彼が固定化された一つのものには興味を示さず、動き、揺らめくものを捉える道へ進んだことがより明確となる。

本作の文体を「動詞」に着目しながら統計的に分析したホートンは主人公レンツにおける「他動性」の欠落を指摘する。他動性とは言語学の用語で、主語の動作・行為が目的語に及ぶことを示すが、レンツは目的語に動作を及ぼす主体ではなく、動作を受ける目的語の側として頻出するという。それは本作の他動詞を分析すると主人公レンツが真に主体としての役割を果たしているのは他動詞全体の8.5%のみであること、そしてレンツを直接目的語とする構文が非常によく使用されること、それにも関わらず、レンツを主語とする受動態の出現頻度は低いこと²⁸から立証される。もっとも、本テキストの特に後半およそ三分の一はオーバーリンの手記と字句レベルで大幅に重なっているため、²⁹ テキスト全体を一様に統計にかけたホートンの研究の妥当性は当然問われるべきだが、少なくともレンツを他動詞の目的語として多用する傾向はオーバーリンの手記には見られない。

この他動性の傾向は、得体の知れないもの、レンツにはどうすることもできない外部のものが彼を襲っていることと関連づけられる。たとえば「何かが彼を無限の力で再び駆り立てた (trieb es ihn wieder mit unendlicher Gewalt darauf)」(237) や、「何かを彼を追い立てた (jagte es ihn auf)」(242) のように、彼を狂気へと追いやるものは時に „es” で示され、その内実は不可解なままである。『ヴォイツェク』においても主人公が幻聴を聞いた際、「俺の後ろで、俺の下で何かコツコツ叩いている (es pocht hinter mir, unter mir)」³⁰ と不可解なものが „es” で指し示されることから、これはビューヒナー作品における狂気の表象を分析するうえで重要な観点だと考えられる。³¹ なお、『レンツ』では『ヴォイツェク』と異なり、直接的に「狂気 (Wahnsinn)」という言葉が作中で使用されることもあるが、それは「何かおぞましいもの (was Entsetzliches)」や「何かぞっとするような、恐ろしいもの (etwas Grauenhaftes, Entsetzliches)」など、 „was” あるいは „etwas” で示される漠然としたものの言い換えとして用いられる傾向にある。³² したがって、それはあくまで留保に近い仮の名づけであり、「狂気」は要素に分解して説明づけるのが不可能なものとして現れるのである。

これを裏づける文体的特徴はほかにもある。それはレンツの内面描写における文章の並

28) Vgl. Horton, David: Transitivity and Agency in Georg Büchner's Lenz. A Contribution to a Stylistic Analysis. In: orbis litterarum, 45, 1990, pp. 236-247, p. 241.

29) Reuchlein, Georg: „... als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm“. Zur Geschichtlichkeit von Georg Büchners Modernität: Eine Archäologie der Darstellung seelischen Leidens im „Lenz“. In: Jahrbuch für internationale Germanistik, 28, 1, 1996, S. 59-111, hier S. 71.

30) Büchner: Dichtungen (2006), S. 202.

31) 河原俊雄：『殺人者の言葉から始まった文学——G・ビューヒナー研究』鳥影社、1998年、81頁参照。河原も „es” と「狂気」の関連を指摘している。

32) それぞれの単語が用いられる場面は以下の通りである。

Es war als ginge ihm was nach, und als müsse ihn was Entsetzliches erreichen, etwas das Menschen nicht ertragen können, als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm. (226)
[...] er stieß an etwas Grauenhaftes, Entsetzliches, der Wahnsinn packte ihn [...]. (248)

列性である。次の引用は、レンツが錯乱状態に陥っている場面からのものである。

[...] jetzt wuchs sie (=die Angst), der Alp des Wahnsinns setzte sich zu seinen Füßen, der rettungslose Gedanke, als sei Alles nur sein Traum, öffnete sich vor ihm, er klammerte sich an alle Gegenstände, Gestalten zogen rasch an ihm vorbei, er drängte sich an sie, es waren Schatten, das Leben wich aus ihm und seine Glieder waren ganz starr. (229)

([...] 今や不安は大きくなり、狂気の夢魔が彼の足元へと腰を下ろし、一切がただの夢であるかのような救いようのない考えが彼の前に開けた、彼はあらゆる事物にしがみついた、姿たちは彼のそばを性急に通り過ぎていった、彼はその姿たちに突進した、それは影だった、彼から生が離れ去り、彼の手足はすっかり硬直した。)³³

ここでは、因果を示す接続詞は用いられず、生じた出来事がただ順に記述されている点が特徴的である。演劇批評家ギルマンは著書『現代劇の形成』のなかで、『レンツ』の「主人公の経験には内省といえるような意識的熟考の要素がほとんどない」³⁴ ため、「内省的経験」ではなく「内的経験」と呼ぶ方が適当であると述べた。この見解はまさしく引用した箇所の文体に関連づけることができるだろう。レンツの内面で起こる出来事は彼自身の反省的思考により理路整然と関連づけられることはなく、ただただ順番に置かれるのみである。ビューヒナーが因果関係を描くことに注力していないということが、この文体からも伺える。

ここまでは文章の構造やつながりを分析してきたが、単語単位においても、狂気の不可解さを示すメルクマールが存在する。それは、「不安 (Angst)」という言葉である。第1節で引用したゼーリング=ディーツに再度従えば、19世紀初頭の精神医学者エスキロールのメランコリー論と、ビューヒナーの小説との間には、多くの内容的一致、部分的には言葉の一致までが見られるが、³⁵ 「不安」という言葉は『レンツ』に見られて、エスキロールの記述には見られず、さらに「不安の感情はレンツにおいてしばしば空虚という知覚と結びついて現れるが、しかし明確な因果関係はなく、結局のところ根拠のないままである」³⁶ という。ゼーリング=ディーツに倣って不安に付されるに形容詞に注目すると、「名もなき不安 (namenlose Angst)」(226)、「名づけようのない不安 (unnennbare Angst)」(227)、「奇妙な不安 (sonderbare Angst)」(229)、「筆舌につくしがたい不安 (unbeschreibliche Angst)」(247)、「言いようのない不安 (unaussprechliche Angst)」(247) というふうには、言葉で明確にその不安の性質を言い表すことが避けられていることが分かる。むしろその語ることのできなさ、内実の不可解さこそがこの不安の性質である

33) 文体分析を行う都合上、ドイツ語原文を示し、括弧内に筆者による和訳を付す。

34) Gilman, Richard: *The Making of Modern Drama*. Farrar, Straus and Giroux, 1974, p. 12.

35) Vgl. Seling-Dietz (2000), S. 209.

36) Ebd., S. 224.

とも言えるだろう。³⁷

このように、人を錯乱状態へ追いやるものの正体が漠然としていること、これこそがビューヒナーが描く「狂気」の特徴なのである。これは当時の精神医学の傾向にある点で反していると言えるだろう。なぜなら、第1節で述べたように、狂気の原因を倫理的なものに求める宗教的・観念論の一派と肉体的なものにもとめる生理学的一派は、アプローチの手法は異なるものの、狂気の原因の追究を目的としていたからである。ビューヒナーは狂気の要因、つまり固定的な一つのことを追求することに関心を示さなかった。彼が描こうとしたのは、固定されない現実、絶えず揺れ動くものなのである。

6

ビューヒナーの狂気の捉え方を確認したところで、ここからは動的美学と文体との関連をさらに詳しく見ていく。まず取り組むのはセミコロンの作用についてである。本作は全体を通して、本来ピリオドが打たれるべき位置にセミコロンが置かれ、一文が非常に長い傾向がある。なかでもそれが動的美学を達成するために効果的に機能している場面がある。それは、作品冒頭のレンツが一人山をさまよいく場面である。

Nur manchmal, wenn der Sturm das Gewölk in die Täler warf, und es den Wald herauf dampfte, und die Stimmen an den Felsen wach wurden, bald wie fern verhallende Donner, und dann gewaltig heran brausten, in Tönen, als wollten sie in ihrem wilden Jubel die Erde besingen, und die Wolken wie wilde wiehernde Rosse heransprengten, und der Sonnenschein dazwischen durchging und kam und sein blitzendes Schwert an den Schneeflächen zog, so daß ein helles, blendendes Licht über die Gipfel in die Täler schnitt; oder wenn der Sturm das Gewölk abwärts trieb und einen lichtblauen See hineinriß, und dann der Wind verhallte und tief unten aus den Schluchten, aus den Wipfeln der Tannen wie ein Wiegenlied und Glockengeläute heraufsummte, und am tiefen Blau ein leises Rot hinaufklomm, und kleine Wölkchen auf silbernen Flügeln durchzogen und alle Berggipfel scharf und fest, weit über das Land hin glänzten und blitzten, riß es ihm in der Brust, er stand, keuchend, den Leib vorwärts gebogen, Augen und Mund weit offen, er meinte, er müsse den Sturm in sich ziehen, Alles in sich fassen, er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe tat; oder er stand still und legte das Haupt in's Moos und schloß die Augen halb, und dann zog es weit von ihm, die Erde wich unter ihm, sie wurde klein wie ein wandelnder Stern und tauchte sich in einen brausenden Strom, der seine klare Flut

37) 本節における一つ目の引用では、「狂気」という言葉は「不安」と紐づけられている。よって、„was“あるいは„etwas“などの言い換えとして用いられているわけではないこの場面でも「狂気」の得体の知れない不可解な性質が示されていることが確認できる。

unter ihm zog. (225f.)

(ただときおり、嵐が雲を谷へ投げ、それが森をのぼり、岩石の声たちが呼び覚まされ、遠くで鳴りやんでゆく雷鳴のようかと思うと、次には強力にこちらへとやってくる、音をたてて、その音はあたかも荒々しい歓声のうちに大地をたたえて歌いたがっているかのようで、そして雲は荒々しくいなくなき馬のようにこちらへ駆けてきて、太陽の輝きはその間を通り抜けて、現れ、きらりと光る剣を雪の表面にはしらせ、すると明るくまばゆい光が峰々を越えて谷間へ射しこむ；あるいは嵐が雲を下方へと追いやり、淡い青の湖に裂け目を入れ、それから風は次第に弱まって消えてゆき、峡谷の深くから、モミの木の梢から子守唄や鐘の音のように上方まで響いてくる、そして深い青にかすかな赤色がよじ登り、小さな雲たちが銀色の翼で移動し、あらゆる山の頂上は鋭くがっしりしていて、この一帯の遙か彼方まで輝き、ぴかりと光り、なにか彼の胸のなかを引き裂くものがあつた、彼は立ち、喘ぎながら、上体を前へかがめ、目と口を大きく開き、嵐を自身の中へ引きこみ、全てを自身のうちにつかまねばならないと思った、彼は体を拡張し、そして大地の上に覆いかぶさつた、彼は万有の中へと掘り進んでいった、それは彼に痛みを与える快感だった；あるいは彼は静かに立ち、そして頭を苔の中に埋めた、そして、目を半ば閉じた、それからそれは彼から遠く離れていった、大地は彼の下で離れていき、惑星のように小さくなって、そして彼の下方で満々たる清んだ水が轟音をたてて流れる大河へと大地は身を沈めた。)

この一文においてセミコロンは二つ存在する。それぞれのセミコロンの前後の描写を比較していこう。まず、「in die Täler schnitt」と「oder」の間にあるセミコロンに着目したい。このセミコロンの前、「wenn」（1行目）～「schnitt」までのブロックを(A)、このセミコロンの後ろ、「oder」～「blitzen」（12行目）までのブロックを(A')とする。(A)のブロックでは、嵐が雲を谷へと追いやり、そして「岩石の声たち」や「雷鳴」など音に注目した描写が中心となり、その後は「明るくまばゆい」太陽の光に焦点が移り、最終的に「峰々」を俯瞰する流れとなっている。この一連の流れは(A')のブロックにおいても見られる。まず、「嵐が雲を下方へと追いやり」、「子守唄や鐘の音」のような音の描写、次に「かすかな赤色」と太陽の光を思わせる描写が続き、最後に「あらゆる山の頂上」の様子が描かれる。このように、セミコロンの前後で非常によく似た情景が同じ流れによって描かれているのである。

セミコロンの前後のブロックの対称性は、下から4行目、「ihm wehe tat」と「oder」の間の二つ目のセミコロンにおいても見られる。このセミコロンの前、「riß es ihm」（下から7行目）～「ihm wehe tat」までのブロックを(B)、このセミコロンの後ろ、「oder er stand」～「unter ihm zog」までのブロックを(B')とする。まずブロック(B)を見ていく。非人称の「es」を主語にしてレンツを3格にとり、自然描写からレンツの描写への移行を行い、そこからレンツの外的な状態・動作が表され、その後レンツの顔の様子に移り、最終的にレンツの心が描かれる。ここには焦点の滑らかな移動がみられる。ブロック(B)の描写につ

いても、一連の同じ流れが見られる。さらに、描写の順番だけでなく、内容もまた類似している。ブロック (B) にある「彼は体を拡張し、そして大地の上に覆いかぶさった、彼は万有の中へと掘り進んでいった」は、彼の身体の巨大化と宇宙空間への上昇のイメージを思わせる。そしてブロック (B') の「大地は彼の下で離れていき、惑星のように小さくなって」という表現もまた、同じく宇宙への上昇を示し、「彼の下方で満々たる清んだ水が轟音をたてて流れる大河」は天の川さえも連想させる。

このように、セミコロンの前後、(A) と (A')、(B) と (B') ではそれぞれ類似した情景・状態が、異なるパースペクティブ・表現で語られている。すなわち (A) から (A')、あるいは (B) から (B') への時間の直線的な経過があるのではなく、それらは並列的な関係にある。それによって自然及びレンツの内面は、一つの場面に固定されず二重化されているのである。それは、引用したこの一文の直後に見られる「それはただ数瞬のことだった (es waren nur Augenblicke)」(226) という文章によっても根拠づけられる。「数瞬」と訳した „Augenblicke“ は言わずもがな「瞬間 (Augenblick)」の複数形である。解釈の余地がある表現だが、これまでの分析を踏まえると、それはつまり「瞬間が二つあること」を意味するのではないか。ビューヒナーは一瞬の出来事を異なるパースペクティブから二回描いている。このような直線的ではなく並列的な「二重化した一瞬」を描くのに、コンマほどの持続もピリオドほどの断絶も表さず、前後の文を関連づけることができるセミコロンの使用は効果的であると言える。すなわち本場面では、セミコロンの巧みな使用により、一瞬のなかに複層的な次元を読み込む動的美学が達成されているのである。

本場面で描かれた「二重化した一瞬」は、時折精神錯乱に陥り、妄想に駆られ、確固たる現実の基盤を持ちえないレンツが抱える、現実認識の揺らぎを描いていると考えられる。しかし、この表現の効果はそれだけにとどまらない。読者をもその現実認識の揺らぎに巻き込んでしまうのである。読者はこの一文から確かな一つの現実を読みとることはできない。したがって、引用箇所におけるセミコロンは、レンツの現実認識の揺らぎを、二重化した場面の中に描くことに貢献し、さらにはそれを読者にも体感させる作用を担っているのである。

7

最後に取り上げたいのは,es war ihm, als ob'構文³⁸である。というのも、この構文はオーバーリンの手記や物語のために参考にしたとされる医学的資料には見られない³⁹に

38) 本論文では、ob を省略した,es war ihm, als' も,es war ihm, als ob'構文として扱うが、三格の ihm を欠くもの、あるいは ihm 以外の目的語 (mir など) を持つものは基本的に対象から除外する。

39) Vgl. Gentilin, Olivetta: „es war ihm, als“. Irreale Vergleichssätze als Darstellungsmodus des Wahnsinns in Georg Büchners Erzählung Lenz. In: DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research. 6.2, 2017, S. 52-70, hier S. 62. URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/285/461>, abgerufen am 9. August 2023.

も関わらず、本作では全体を通して計21回と頻出し、⁴⁰ 作品のスタイルを特徴づけるものと言えるからである。まずこの構文の三格の位置づけという観点から分析を始めた。18・19世紀のドイツ文化研究者レーマンは、*es war ihm, als ob*‘における三格はいわゆる「経験者格」と呼ばれ、動作を行う主体でも、動作を被る者でもなく、「状態や感情を経験する者」⁴¹ であると言う。これは、*es war ihm, als ob*‘以下における一連の場面がレンツの能動的な働きによって構成されたものではないこと、自身の内部に生ずる統御できない出来事をただ「経験する」レンツを表現していることを示唆する。この構文は、その経験の原因である「刺激」を明示することなく、経験それ自体を表現することを可能にし、レンツの内部と外部における因果的繋がりには保留のままにできるのである。このような本構文の性質は、因果的關係を明らかにすることなく経験を表すという点で、本作の基本的な姿勢と一致している。

次に着目したいのは、「あたかも～かのように」の比喩を行うのは、語り手であるのか登場人物であるのかという問題である。この問題を考えるにあたり、一つの例を挙げる。次の引用は、レンツが精神錯乱に見舞われ、山を駆け下る場面からのものである。

Es war als ginge ihm was nach, und als müsse ihm was Entsetzliches erreichen, etwas das Menschen nicht ertragen können, als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm.
(226)

(何かが彼のあとをつけているようだった、人間には耐えることができない恐ろしい何かが彼に到達するかのようだった、狂気が馬にまたがって彼の背後に迫るかのようだった。)

„Es war“以下にalsの節が3つ連なるが、ここでは説明を明快にするために「狂気が馬にまたがって彼の背後を迫るかのようだった」に絞って言及したい。はたしてこの比喩の担い手は語り手と登場人物どちらなのか。もし語り手が「狂気が～かのように」と喩えているのだとすると、馬にまたがって狂気が追いかけてくるという妄想を抱き混乱状態で我を忘れたレンツの代わりに、語り手が前に出て理性的な立場から読者に説明を行っているということになる。「狂気が馬にまたがり彼の背後に迫る」ではなく、わざわざ本構文を使用し、「～ようだ」と出来事の非現実性を暗示する以上、語り手による現実の相対化が行われていると考えることは自然であるようにも思われる。しかし一方で、比喩を行っているのはレンツ自身である可能性もまた否定できない。そう仮定すると、彼は現実には狂気が馬にまたがって追いかけてくるはずがないことを認識していることになるが、実際レンツは四六時中錯乱状態にあるわけではなく、穏やかで「まったく理性的に見える」(249,

40) „es war ihm“のあとにalsの節が複数連なる場合は、als節の個数を構文の個数としてカウントした。なお、21のうち4つは、*es war als*”で三格のihmを欠くが、als以下に主語erや目的語ihm(いずれもレンツを指す)が見られ、明らかに経験の主体はレンツであることが分かるため、今回の分析対象に含めた。

41) Lehmann, Johannes: „Es war ihm als ob...“. Zur Theorie und Geschichte des erlebten Vergleichs. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, 132, Heft 4, 2013, S. 481-498, hier S. 485.

250) こともある。普段は理性的で、ときおり異常を見せるからこそ、周りの者は彼を「憑き物にとりつかれた者」(248)と判断するのである。よって、本場面においてもレンツの理性が欠片も残っていないとは断言できない。⁴²⁾ さらにここでの比喩に則って考えるなら、馬にまたがりレンツを追いかける狂気はまだ彼を捕えきってはいないのだ。

このように比喩の担い手を一方の地平のみに帰属させることは困難となり、シュタンツェルが言うところの「局外の語り手による語りと作中人物に反映する語りとの境界画定問題」⁴³⁾が生じる。これは、*es war ihm, als ob*構文が、語り手による論理的統御とレンツの反省的思考のどちらにも決定的支配力を与えることなく、レンツの内部で起こった出来事、経験を表現することを可能にすることを意味する。このような一貫した一つのパースペクティブへの限定の回避と、読者のもとで生じる「一つの現実」の決定不可能性は、前節で述べたセミコロンの機能とも共通しており、動的美学における重要な側面であると言える。

比喩の担い手が判然としないにせよ、「あたかも～のように」が比喩の一種であり事物を直接的に描写していない以上、何者かの反省的な眼差しが介入していることは確かである。それは「レンツが認識する現実」の背後に、それとは異なる「別の現実」が存在することを示唆する。そうした現実の二重性、あるいは揺らぎを感じさせる本構文はまさに動的美学を表現するために重要な役割を果たしているのではないだろうか。その例としてまず取り上げたいのは、レンツが牧師館の人々と初めて出会い、談笑する場面である。

[...] sein blasses Kindergesicht, das jetzt lächelte, sein lebendiges Erzählen; er wurde ruhig, es war ihm als träten alte Gestalten, vergessene Gesichter wieder aus dem Dunkeln, alte Lieder wachten auf, er war weg, weit weg. (227)

([...] 今や微笑みを浮かべる彼の青白い子供のような顔、彼の生き生きとした語り、彼は穏やかな気持ちになった、あたかも昔の人の姿や忘れていた顔が再び暗闇から歩み出してきたかのようにだった、古い歌がよみがえってきた、彼の心はここを離れていった、はるか彼方に離れていった。)

レンツは牧師館の人々と話すうちに徐々に安らぎを取り戻し、それと同時に目の前にいる牧師館の人々の姿に、今ここにはいない過去の人の姿を思い出す。着目したいのは、「昔の人の姿や顔が暗闇から歩み出してきたかのようにだった」という箇所である。この一節は、この引用部分の前にある「影から歩み出してきた静かな顔たち」(227)という牧師館の人々の描写と酷似している。つまりレンツが認識する光景は現在から位相がずれ、過

42) Vgl. Kanzog, Klaus: Erzählstrategie. Eine Einführung in die Normeinübung des Erzählens. Heidelberg, 1976, S. 178-193, hier S. 190. カンツォークはこの一文について、「レンツが自分の状態について反省する能力がある可能性が含まれており、レンツが実際に狂気の状態にあるかどうかを開かれたままにする」という見解を示している。

43) シュタンツェル：『物語の構造』前田彰一訳、岩波書店、1989年、199頁参照。

去の光景と二重になっているのである。ここでも,es war ihm, als ob'構文は現実の揺らぎを表現していると言えるだろう。

このような,es war ihm, als ob'構文の性質は精神錯乱に陥ったレンツを描くのに適している。実際21個の,es war ihm, als ob'構文のうち14個が、レンツが妄想や不安で苦しむ場面で用いられている。本節最初の引用もそれにあてはまるが、他にも「彼はあたかも絶えず主の祈りを唱えていなければならないかのようにだった (es war ihm als müsse er immer »Vater unser« sagen)」(228)、「彼はあたかも自分が盲目になったような気がした (es war ihm als sei er blind)」(229)といった描写が挙げられる。さらに物語後半では、レンツの自己分裂の感覚が、本構文のもつ現実の二重性と重ね合わされる。

Er mußte dann mit den einfachsten Dingen anfangen, um wieder zu sich zu kommen. Eigentlich nicht er selbst tat es, sondern ein mächtiger Erhaltungstrieb, es war als sei er doppelt und der eine Teil suchte den andern zu retten, und rief sich selbst zu [...]. (248)
(彼はそれから再び我に返るために最も簡単なことから始めなければならなかった。本当のところそれを行っているのは彼ではなく、強力な自己保存の本能だった、あたかも彼は二つに分裂し、片方がもう片方を助けようとし、自分自身に呼びかけているかのようにだった [...])

レンツの一方は我を忘れて「狂気」にとり憑かれる。他方はそのとり憑かれた自己を救おうとする。彼が自分自身をも一つの確固たるものとして認識することができていないことは明らかだ。この箇所においては,es war ihm, als ob'構文自体による「レンツの認識する現実」とそれとは異なる「もう一つの現実」という二重化、そしてals以下における「レンツの認識する自己」の二重化/分裂という入れ子構造が見られる。現実認識に揺らぎをもつレンツは、自分自身をも二重化してしまうのである。ここでの,es war ihm, als ob'構文は、現実の二重化に次ぐ二重化を表現し、レンツの現実認識に奥深く迫っている。すなわち、現実の固定化に抗う動的美学は、レンツの認識する外的な現実だけでなく、レンツ自身の内部にまで到達しているのである。

このように,es war ihm, als ob'構文は、「～かのようにだ」という比喩の担い手を読者に明確にせず、レンツの体験をありのままに描き、現実と虚構、現在と過去、さらにはレンツ自身の二重化を表現し、その揺らぎを捉えることを可能にする。そうした機能を持つ本構文は、本作における動的美学と密接に結びついていると言えるだろう。

8

これまでの分析を踏まえると、本作のスタイルは19世後半～20世紀前半の現象学的精神医学を彷彿とさせる。カール・ヤスパーズは「現象学は、患者が経験している魂の状態を研究するものである」⁴⁴と述べ、患者の外的な症状を捉えたり、病因を追求したりする

のではなく、患者の心そのものに入りこみ、病的体験を理解しようとした。のちに現象学的精神医学もまた成因論を含むものになっていくとはいえ、患者の内面世界へと入っていくという方向性は一貫している。ビューヒナーもまた、レンツの体験をありのままに表現し、因果の鎖ではなく揺れ動く生命と揺れ動く現実を描くことに注力した。もちろん彼は比較解剖学者でこそあるものの精神医学者ではない。ゆえに対象を「患者」とみなし、いわゆる狂気を「病」と捉える精神医学者たちとどこまでその姿勢を同一視できるかは疑問がもたれる。そうした精神医学史とビューヒナーのスタイルの照合に関してはさらなる検討が必要であろう。しかし、身体因論か心因論かと盛んに議論される1830年代に、ビューヒナーは『レンツ』において、レンツの狂気をもっともらしい因果関係に回収することを避け、一人の人間の揺らめきを、固定化されることのない現実の揺らぎを、動的美学のもとに描き出したということは間違いない。

44) ジャック・オックマン：『精神医学の歴史』阿部恵一郎訳、白水社、2007年、100頁。

Dynamische Ästhetik in Georg Büchners „Lenz“

MORINO Sae

Büchners unvollendete Erzählung „Lenz“ basiert auf dem Bericht des Pfarrers Oberlin und zeigt als Hauptfigur den Dramatiker Lenz, der in einen Zustand geistiger Umnachtung geraten ist. In der Psychiatrie am Anfang des 19. Jahrhunderts gibt es eine Auseinandersetzung zwischen den Psychikern, die unter Berufung auf die Prinzipien der christlichen Lehre die psychischen Störungen für selbstverschuldet halten, und den Somatikern, die die Ursache der psychischen Störungen im Körper zu finden versuchen. In der vorliegenden Arbeit geht es darum, wie Büchner den „Wahnsinn“ in dem Werk „Lenz“ ausdrückt, das er vor dem Hintergrund dieser damaligen psychiatrischen Auseinandersetzungen schrieb. Im Mittelpunkt der Überlegungen steht seine Ästhetik, die als „dynamische Ästhetik“ zu bezeichnen ist und die zum Textstil des Werkes führt.

In dem sogenannten „Kunstgespräch“, wo Lenz vor Oberlin und dessen Familie über seine Kunsttheorie spricht, führt Lenz ein Gemälde als Beispiel für die Kunst an, das ihm lobenswert erscheint. In der Beschreibung des Gemäldes gibt er jedoch keine Komposition, keine Züge und keine Details des Bildes an. Es wird nur eine biblische Geschichte (nach dem Lukas-Evangelium) nacherzählt. Es ist unmöglich, nur aus seiner Schilderung heraus zu entscheiden, welche Szene auf dem Bild dargestellt ist und wie die Bild-Komposition aussieht. Das heißt, Lenz preist nicht den festgelegten Augenblick im Bild, sondern findet in dem Augenblick vielmehr Veränderungen und Bewegungen.

In der Dimension des Stils reflektiert sich diese „dynamische Ästhetik“. Es fehlt Lenz die Transitivität, denn er taucht grammatisch mehr in der Position des Objekts als in der des Subjekts auf. Das deutet an, dass er von etwas Unbegreiflichem befallen wird, was er nicht kontrollieren kann. Manchmal wird dieses, das Lenz in den Wahnsinn treibt, als „es“ bezeichnet, weswegen sein Inhalt rätselhaft bleibt. Die Parallelität in der Innenbeschreibung von Lenz bestätigt auch diese Tatsache. Dort werden wenige kausale Konjunktionen verwendet. Man kann also sagen, dass Büchners Interesse weder der Feststellung einer festgelegten Wirklichkeit, noch der Analyse der Ursachen des Wahnsinns oder der Kausalität der Geschehnisse gilt.

In der Szene, wo Lenz allein durch das Gebirge schweift, wird das augenblickliche Ereignis aus verschiedenen Perspektiven beschrieben. Hier spielt das Semikolon eine wichtige Rolle. Das Semikolon kann diese Sätze miteinander verbinden, ohne damit, wie das

Komma, eine Fortsetzung oder, wie der Punkt, eine Abbrechung anzuzeigen. Diese Wirkung des Semikolons macht es möglich, den „doppelten Augenblick“ nicht linear, sondern parallel darzustellen und mehrere Perspektiven beizubehalten.

Der Ausdruck ‚es war ihm, als ob‘ taucht häufig in der Erzählung auf, um damit anzuzeigen, dass Lenz ein inneres Geschehen erlebt, das er nicht beherrschen kann. In diesem Ausdruck funktioniert das Dativobjekt als Experiencer des Verbs, der weder ein Agens noch ein Patiens, sondern der Erlebende eines Zustands ist. Ferner wird kein Stimulus genannt, der Lenz' Erleben erregt; vielmehr bleibt der kausale Zusammenhang zwischen der äußeren Welt und seinem Inneren unverständlich. Bildet der Erzähler oder die Figur Lenz die Metaphern? Der Ausdruck ‚es war ihm, als ob‘ gibt weder der Logik des Erzählers noch der Selbstreflexion der Figur die entscheidende Kraft in der Erzählung. Auch hier wird die Beschränkung auf eine konsequente Perspektive vermieden.

Wenn es auch unsicher ist, wer für die Setzung der Metaphern verantwortlich ist, der Erzähler oder die Figur, so ist es jedenfalls doch sicher, dass sich reflexive Blicke in den Ausdruck einmischen. Das bedeutet, dass es hinter der von Lenz erkannten Wirklichkeit noch eine andere Wirklichkeit gibt. Das heißt, dass der Ausdruck ‚es war ihm, als ob‘ die Wirklichkeit und die Fiktion, die Gegenwart und die Vergangenheit verdoppelt.

Durch diese Analysen leuchtet es ein, dass Büchner in seinem Werk versucht, keine Ursache des Wahnsinns zu bestimmen, keine Ereignisse kausal zu verbinden und nicht auf eine Perspektive beschränkt bleibt. In „Lenz“ werden die inneren Schwankungen eines Menschen in Verbindung mit einer nicht festgelegten Wirklichkeit durch eine „dynamische Ästhetik“ ausgedrückt.