

ロマン派の美学

山本定祐

1

「ロマン派」という呼称が近来ほとんど用いられなくなっているのは、一般に「ロマン主義 (Romantik)」といわれているものの実態があまりにも曖昧で、「派 (Schule)」として括るには漠然としすぎているからである。しかし「ロマン派」という呼び名に対応するものが1800年前後のイエーナに存在していなかったわけではない。

フリードリヒ・シュレーゲルは『文学についての会話』(1800)の中で、兄アウグスト・ヴィルヘルムをモデルにしたと言われている人物マルクスに次のように言わせている。「文学がほんとうに芸術になるためには、実践的なやり方しかないだろうと思う。つまりいく人かの詩人たちが一緒になって文学のSchuleを創設し、そこで他の技芸と同じように師匠が弟子を徹底的に痛めつけ、したたかに苦しめながらも、額に汗してしっかりとした基礎を遺産として残してやる。こうして後継者たちは、はじめから恵まれた条件でその基礎の上にありますます大きく、ますます大胆に建て増していくことができ、ついには大いに誇りうるに足る高みを、自由に、軽快に動き回るようになるわけだ。」¹⁾

そのヴィルヘルム・シュレーゲル自身は、1801年に行ったベルリン講義の導入部でSchuleについて次のように言っている。「芸術においてそこに導入された信条や方法を通じて後に続く者たちに絶えず影響をおよぼし続けるのがSchuleというものである。」²⁾つまりシュレーゲル兄弟、ことに兄アウグスト・ヴィルヘルムがひとつの「派」を作ることとをかなり意識的に望んでいた節があるのである。

ヴィルヘルムが同時代人に大きな影響をあたえたのは、1808年の春ウィーンで上流階級の子を集めて行った『劇芸術と文学についての講義』である。この講義は1810年にライデンで、1814年にはパリで、1815年にはロンドンで翻訳出版されている。それがイギリスのロマン派に大きな影響を与えたことはよく知られていて、コールリッジにいたっては文学史家に繰り返しヴィルヘルムからの剽窃の疑いをかけられているほどである。この講義がその当時のドイツの人たちにどのように受け取られたかについて、『アウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲル著作集』6巻(1962-74)を編んだエドガー・ローナーによれば、ある同時代人の次のような証言がある。

「このあたらしい派 (diese neue Schule) のさまざまな要求は、多くの人々にとって、奥義を窮めた人たちにしかわからない謎めいた暗示にしか思われなかったのであるが、今彼

1) Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von J. J. Anstett und H. Eichner. München, Paderborn, Wien 1958ff. Bd.2, S.307 (以下KFSA 2, S.307と表記する)

2) August Wilhelm Schlegel. Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Hrsg. v. Ernst Behler. Paderborn, München, Wien, Zürich 1989. Bd.1, S.199

らはこの講義によってこの新しい派のさまざまな原理がようやくひとつの体系として与えられたのだとみなした。外国の優れた頭脳たちも、ここには少なからず自分たちが取り入れられることのできるものがあるのを見いだした。」³⁾

「ロマン派」(die romantische Schule)という呼称は使われていないが、シュレーゲル兄弟を中心とする一派が当時「新しい派」(die neue Schule)とみなされていたことがわかる。もっともウィーン講義の時期には、すでにSchuleとしての「ロマン派」、つまりイエーナに参集したいわゆる初期ロマン派のサークルは事実上解消していた。「理解不可能だという苦情はもっぱら『アテネウム』に向けられており、しかもそれはきわめて頻繁で多方面にわたっていた」⁴⁾とフリードリヒ・シュレーゲル自身が語っているように、「奥義を窮めた人たちにしかわからない謎めいた」匿名の文章が並べられた雑誌『アテネウム』(1798-1800)を中心にして集まったロマン派は、世間からはいわば敬して遠ざけられており、実体としての「ロマン派」がすでに解消していたヴィルヘルムのウィーン講義後ようやく認知された、というのが実状であったと思われる。彼の講義の内容の多くは、弟フリードリヒの難解な断片を一般の耳に受け入れやすいように組み立てなおし、体系化することであった。⁵⁾ その結果『アテネウム』時代に秘儀的な集団として映っていた「新しい派」が、まとまった像として浮かび上がってきた、ということであろう。しかしいずれにしてもこの時期「新しい派」の存在を世間は認めていたのである。ハインリヒ・ハイネがその後の「ロマン主義」の評価に大きな影響を与えた著書のタイトルを『ロマン派(Romantische Schule)』(1833)とし、最初の学問的なロマン主義の研究書であるルドルフ・ハイムの著書がやはり『ロマン派』(1870)と名づけられたのは、そういう事情があったからである。「ロマン派」という呼称はその後ほとんど用いられなくなるが、少なくともシュレーゲル兄弟が芸術理論の構築に力を傾注していた19世紀初頭には、彼ら本人の意識の中にも、世間の見るところでも、「ロマン派」は存在していたのである。そして本論文は、事実上ロマン派が存在していて、『アテネウム断章』や『文学についての会話』などの著述を通じて「派」としての主張を世間に訴えようとしていた1797-1801頃のフリードリヒ・シュレーゲルの芸術理論をめぐるものである。

ヴィルヘルム・シュレーゲルのウィーン講義が世間に大いに受け入れられ、外国にも紹介されて大きな影響を及ぼすことになったのは、彼の立論がきわめて受け入れやすい図式

3) Lohner, Edgar: August Wilhelm Schlegel. In: Deutsche Dichter der Romantik. Hrsg. v. Benno Wiese. Berlin 1971. S.144

4) KFSa 2, S.365

5) 『ロマン派』のハイネによれば、「実際アウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲル氏は、弟のイデーを糧にして生きていただけであり、そのイデーに仕上げを施すべし心得ていたに過ぎなかった」のであり、ルドルフ・ハイムの『ロマン派』の中では、「何よりも彼は弟の思想の執行者、代弁者としてあらわれる」とされている。実際にヴィルヘルムの作品を仔細に点検してみると、大雑把に言ってこれらの評価に間違いがないことが分かるが、同時に弟フリードリヒが断片的、暗示的にしか述べていない点がきわめて正確に敷衍され、場合によっては深められてさえいるところがないわけではない。(山本定祐「独創と追従のはざま - A.W.シュレーゲル論 -」『文化論集第27,28号』早稲田商学同攻会 2005,2006 参照)

に基づいていたからである。今に至るまで続いている「古典主義対ロマン主義」というクリシェが広く行きわたるのは、このときからである。

「ギリシア人たちにとっては、人間の本性は自足しており、いかなる欠落も知らず、彼らがみずからの力で実際に獲得することのできた完全性以外のものを求めなかった。(中略) 彼らの感性的な宗教は、外的な移ろいゆく恵みのみを求めようとした。(中略) キリスト教的な考えでは、あらゆるものが逆転した。無限なるものの直観が有限なるものを破壊した。生は影の世界、夜となった。彼岸において初めて本質的な現存在の永遠の昼が始まる。(中略) 魂がいわば流謫の身をしだれ柳の下に休ませつつ遠くはなれた故郷への思いを吐息に託すとき、かれらの歌の基調音は憂愁以外のものでありえようか。実際事態はそういうことであり、古代の人々の文学は所有の文学であった。そして我々のそれは憧れの文学である。前者は現在の大地にしっかりと立ち、後者は追憶と予感のあわいで揺れている。(中略) ギリシアの芸術と文学には形式と素材の根源的無意識的な統一が存在している。近代のそれにおいては、その本来の精神に忠実であるかぎり、形式と素材は対立し合っているため、両者はより緊密に浸透しあうように絶えず求められる。前者はその課題を完全に満たしたのであるが、後者はその無限なるものへの志向をただ接近というかたちによってしか果たすことができない。」⁶⁾

つまりまずヴィルヘルム・シュレーゲルの講義を通して、このようなかたちでロマン主義はヨーロッパ世界に広がっていき、今日まで一般に流布している「ロマン派」像を堅固なものにしたのである。完結した「有限なるもの」としての古典芸術対「無限なるもの」への憧れとしてのロマン主義芸術、という図式である。しかし本論文が意図しているのは、このような一般に膾炙した「ロマン派」像とは見方によってはほとんど対蹠的ともいえる初期フリードリヒ・シュレーゲルの芸術理論の内実と、そこに含まれている現代芸術との近親性を、彼の理論を支えているいくつかの概念を点検することによって素描することである。

2

フリードリヒ・シュレーゲル（以下弟フリードリヒの場合には単にシュレーゲル）が *romantische Poesie* という理念を自分の標榜する文学のあるべき姿として考えるようになるのは、いわゆる『リュツェウム断章』を発表した1707年からであって、その場合彼の念頭にあったのは、古代文学の支配的文学ジャンルとしての悲劇に対して近代の支配的文学ジャンルである Roman（小説）だった。「三つの支配的な文学ジャンル：1）ギリシア人たちにおける悲劇、2）ローマ人たちにおける諷刺、3）近代人たちにおける小説。」⁷⁾

もっとも正確に言えば小説は文学の一ジャンルではない。シュレーゲルによれば「小説 (Roman) はロマン的文学 (*romantische Poesie*) のもっとも根源的な、もっとも完全な形

6) August Wilhelm Schlegel. *Kritische Schriften und Briefe*. Hrsg. v. Edgar Lohner. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1962-1974. Bd. 5, S.25f. (以下 KSuB 5, S.25f. と表記する)

式であり、それはまさにあらゆる形式の混合であることによって、ジャンルが厳密に分けられていた古典古代の文学から区別されるのである。」⁹⁾だが小説がすべてのジャンルの混合であるのは、事実というよりは、要請である（「ロマン的命法はあらゆる文学ジャンルの混合を要求する。」⁹⁾）。したがって彼の小説理論は、彼がこの時期手探りしてしたあるべき文学の姿を映しているといっている。romantisch という形容詞は当時すでに風景などにかかわる形容詞として一般的に使われていたが、シュレーゲルが romantische Poesie という呼称に固執したのは、少なくとも初期の段階では Roman というジャンルへのこだわりからだった。そして包括的な小説論が展開されるのは、『アテネウム』誌に発表された『文学についての会話』においてである。この作品は、7人の男女の会話から成り立っており、その中の4人がそれぞれのテーマで自分の考えを発表するという形式をとっている。¹⁰⁾ 4つの報告の中では、「神話についての議論」と「小説についての書簡」に当時のシュレーゲルの文学についての考え方がもっともよくあらわれているのであるが、「神話についての議論」は、まず当時の文学がはらんでいる危機についての言及から始まる。彼の診断は、端的にいうと次のようになる。「われわれの文学には中心点が欠けている。」そしてそれはただちに次のように言い換えられる。「われわれは神話を所有していない。」¹¹⁾ つまりいわゆる「新しい神話」が要請されるわけであるが、ここで「神話」といわれているのは、煎じ詰めてしまえば、文学を成立させるための基盤、というほどの意味である。以下の引用文における「神話」と「ロマン的文学の大いなる機知」との類似という唐突な指摘は、そのような神話理解を前提にしている。「機知 Witz」というのはこの時期のシュレーゲルにとってきわめて重要な概念である。

「こうして私は今、ロマン的文学の大いなる機知と神話とのいちじるしい類似点を見だすのである。機知は個々の思いつきの中ではなく、全体の構造の中にあられるものであって、われわれの友人がすでにしばしばセルヴァンテスやシェイクスピアの作品の中において展開したものである。それどころかこの人為的に秩序づけられた混乱、このさまざまな矛盾からなる魅惑的なシンメトリー、全体のどんな小さな部分にさえも生きている熱狂とイロニーのこの驚くべき永遠の交替は、私にはそれ自体すでに間接的な神話であるように思われる。神話と機知の構造は同じであり、確かにアラベスクは人間の空想の最も古い、根源的な形式である。」¹²⁾

ここで注目する必要があるのは、「神話」「機知」「アラベスク」の等置と、機知は「個々

7) KFSa 16, S.88

8) Ibid. 11, S.160

9) Ibid. 16, S.134

10) 当時イェーナのA.W.シュレーゲル家（ヴィルヘルムと彼の妻カロリーネ）にはフリードリヒとその妻ドロテアが同居しており、ティーク、シェリング、ノヴァーリス、シュライアマッハーが頻繁に訪れていて、まさに一種の Schule「派」を形成していて、そこのさまざまな会話の様子が、この作品に色濃く投影されている。

11) KFSa 2, S.312

12) Ibid. S.318f.

の思いつきの中ではなく、全体の構造の中にあらわれる」という指摘、さらに機知は「人為的に秩序づけられた混沌」であり、「熱狂とイロニーの永遠の交替」であるといわれていることである。これをたとえば「小説の形式、人為的に形成された混沌」¹³⁾ という断片と結びつけると、「機知」あるいは「アラベスク」が、小説の構造あるいは形式にかかわるものとして要請されていることが明白になる。

まず「機知」に関して言えば、「機知は先行するものにまったく関係なく、ひとつひとつが思いがけなく突然にあらわれる。いわば脱走兵のごとくに。あるいはむしろ、われわれの意識の世界につねに隣り合っている無意識の世界からの稲妻のように。そしてこのような仕方であらわれの意識の断片的な状況をきわめて的確に表現する。それは意識的世界と無意識的世界の結合であり混合である。」¹⁴⁾ この「機知」理解はフロイトの「機知論」の先がけといっているものであるが、¹⁵⁾ 要するに思いがけない結合によってその背後に潜んでいる混沌を垣間見せるのが「機知」であり、『アテネーウム断章』のなかにも、「最上の警句 (bonmots. ここでは「機知」と同じ意味で使われている—引用者注) は無限なるものを垣間見せる。」¹⁶⁾ という一文がある。

しかしシュレーゲルの小説論を考えると、もうひとつの重要な概念である「アラベスク」を無視するわけにはいかない。彼がこの言葉を頻繁に用いるようになったのは、1797年からである。「アラベスクは絶対的な(絶対的にファンタスティックな) 絵画である。」¹⁷⁾ つまり彼が「アラベスク」というとき、絵画が念頭にあったのであり、しかもそれはラファエロのそれであった。「小説についての書簡」(以下単に「書簡」)の中でも、「絵画は、(中略) おそらくラファエロのアラベスクにおいてだけでなく、かつての絵画の偉大な時代においてそうであったほどにはもはやファンタスティックでなくなっている」¹⁸⁾ という一文がある。ラファエロがヴァチカンのロッチアに描いた模様はふつう「グロテスク」と呼ばれているが、15世紀から18世紀にかけてグロテスクとアラベスクは区別されていない。¹⁹⁾ シュレーゲル自身も、「書簡」の中でアラベスクを問題にしながら、「グロテスクに対するこのような感覚」と言い換えている。彼もアラベスクとグロテスクを区別していないのである。そしてヴォルフガング・カイザーはラファエロのグロテスクを次のように解説している。「からまる蔦から動物が生えていて、植物と動物の区別が廃棄されており、やわらか

13) Ibid. 16, S.207

14) Ibid. 12, S.393

15) フロイトによれば、「機知作業と夢作業は少なくとも本質的な点において同じもの」(Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Frankfurt am Main 1999. Bd. 6, S.188f.) であり、「機知の形成のさいには、思考の歩みが一瞬のあいだ途切れ、その後で突然無意識の中から浮かび上がってくる。」(Freud, S.192)

16) KFS 2, S.200

17) Ibid. 16, S.167

18) Ibid. 2, S.333

19) もともとグロテスクは、15世紀の末にローマその他の地下の洞窟 (grotta) から発見された渦巻き型の壁画の模様由来し、アラベスクはイスラム芸術における様式化された植物の蔓の模様由来する。

い垂直の線が枝つき燭台や寺院を支えていて、静力学的な原理は無視されている。(中略)ここでは自然の秩序が廃棄されている。」²⁰⁾つまりまさにシュレーゲルが機知にかんして述べたあの「人為的に秩序づけられた混乱」である。シュレーゲルがアラベスクに言及した断片は枚挙にいとまがないほどであるが、多くはやはり絵画にかかわっている。その中には、次のような注目すべき文章もある。「風景画と肖像画において、絵画はその形式の点ですっかり単なる自然ポエジーに墮している。だが絵画の根源的な形式は、アラベスクである。」²¹⁾これはすでに挙げた「書簡」のなかの絵画に対する不満に対応するものであるが、ここでは「単なる自然ポエジー」と「アラベスク」が対比され、単なる自然の模倣は絵画の墮落であり、「アラベスク」つまり「人為的に秩序づけられた混乱」こそが、絵画の根源的な形式だとされているのである。²²⁾しかし同時に次のような断片もある。「小説における本質的な要素とは、混沌の形式である—アラベスク、メールヒェン。」²³⁾あるいはすでに挙げたように「小説の形式、人為的に形成された混沌。」「書簡」の中では、もっと端的な表現が用いられている。「私はアラベスクを、文学のきわめて確乎たる、本質的な形式あるいは表現の仕方だとみなしています。」²⁴⁾つまり「アラベスク」は絵画の根源的な形式であるとともに小説の本質的な要素でもある。すでに触れた「機知」とのかかわりで言えば、小説の形式は、その静的、形式的な側面からいえばアラベスクであり、動的、構成的な側面で言えば機知がかかわりあっているということもできるだろう。たとえば「グロテスクは形式と素材の奇妙な置き換えをもてあそび、偶然的にして風変わりなものにみえることを好む」²⁵⁾という断片があるが、これは小説の素材がフォルムのレヴェルで捉えられ、素材がそれ自体としてフォルムを形成するグロテスク(アラベスク)の特質をみごとに言い表している。そこで形成されたフォルムは「偶然的にして風変わりなもの」でなければならず、そこで支配しているのは絶対的な恣意であって、「必然性」は用心深く排除される。別の断片ではグロテスクは「形式と素材の純粋に恣意的な、あるいは純粋に偶然的な結合」²⁶⁾とも言われている。このような素材とフォルムの恣意的な戯れの中に、この時期のシュレーゲルは小説の本質を見ているのである。

ところで小説の形式に関して、1799年の断片には、次のような謎めいた文章が見られる。

20) Kayser, Wolfgang: Das Groteske in Malerei und Dichtung, Hamburg 1960, S.21f.

21) KFSa 16, S.319

22) このようなシュレーゲルのアラベスクに関する思想が、直接、あるいはティークを仲介者として、フィリップ・オットー・ルンゲに影響を与えたであろうことは、当時の彼らの交際の様子からうかがえる。ルンゲは1802年12月1日付のティーク宛の手紙の中で、「人間はあらゆる花々の中に、植物の中に、あらゆる自然現象の中に自分と自分の特性や情熱を見ているのです。(中略) 事象はさしあたりはるかに多くアラベスクとなりヒエログリフとなるでしょう。ただそこからのみ風景は生じなければなりません。」(Kayser, S.54) と書いているが、シュレーゲルは1799年の断片の中で、「純粋な絵画はアラベスク以外のなにものでもない。われわれはヒエログリフとして描くことができなければならないだろう。」(KFSa 6, S.326) といっているのである。」

23) KFSa 16, S.276

24) Ibid. 2, S.331

25) Ibid. S.217

「パレクバーゼとコロスがあらゆる小説には必要である。」²⁷⁾「パレクバーゼ」とは、彼によれば「(古代アテネの喜劇において) 作品の途中でコロスによって詩人の名前で民衆に語りかけられるものである。実際それは作品の全的な中断であり、廃棄 (Aufhebung) である。」²⁸⁾ 一方彼は「イロニーとは、永遠のパレクバーゼである。」²⁹⁾ とも言っている。これはイロニーが、みずから提出したものを絶えず相対化し、破壊し続けるという行為であることを表しており、文学作品に関して言えば、作品の中に作品を超える要素が突然入り込んできて、それまで築き上げてきた作品世界が相対化されることになる。それゆえ「自分自身を破壊しないものはすべて自由でもなく、価値もない」³⁰⁾ とも言われるのである。『リュツェウム断章』には次のような文章がある。「文学は、(中略) 修辞学の場合のように個別的なイロニー的言辞に支えられているのではない。全体としてあらゆるところでイロニーの神的な息吹を呼吸しているような文学作品は、古代にも近代にも存在している。」³¹⁾ つまりシュレーゲルによれば、文学におけるイロニーは一般に考えられているように個々の言辞の中に生じるのではなく、全体の構造の中においてあらわれるものでなければならぬ。これは、機知が「個々の思いつきの中ではなく、全体の構造の中にあらわれるものである」のに対応している。それゆえ「機知」は「熱狂とイロニーの永遠の交替」なのである。「全体の構造」という表現が「アラベスク」も暗示していることは言うまでもない。しかし彼が「混沌」という言葉を多用していることも、見逃すことができない。『イデーエン断章』(1800) の中でかれは「混沌に対する感覚」³²⁾ の重要性を説いているが、「機知」と「アラベスク」の理論を支えているのは、実はこの「混沌に対する感覚」である。「機知」と「無限なるもの」との係わりについてはすでに触れたが、「アラベスク」と「混沌」とのかかわりもきわめて本質的なものである。たとえば「ロマン的文学も混沌を孕んではいるが、その内部においては人為的に構成されている。」³³⁾ と言われており、さらに「小説形式のイデーとしての混沌—快活な名前; ルチンデ。」³⁴⁾ という断片もある。ここでは「混沌」と、シュレーゲルの実験小説『ルチンデ』とのかかわりが「快活な」というアラベスク的形容詞を用いて暗示されているのであるが、このことについては後に触れることになる。

3

「混沌」はしばしば「無限なるもの (das Unendliche)」とも言い換えられていることは、

26) Ibid. S.238

27) Ibid. 16, S.265

28) Ibid. 11, S.88

29) Ibid. 18, S.85

30) Ibid. S.82

31) Ibid. 2, S.152

32) Ibid. S.262

33) Ibid. 16, S.318

34) Ibid. S.205

すでに見たとおりである。ヴィルヘルム・シュレーゲルの「無限なるものの直観」という表現が思い出されるのであるが、「無限なるもの」という理念がフリードリヒの思想をもきわめて深いところで規定していたことは否定できない。それは「無限なるものを垣間見せる」「ロマン的文学の大いなる機知」が彼の小説理論の要に位置していることから明らかである。しかし同時に彼は、「絶対的なるものを湯水のように暴飲する作家がいる。犬たちでさえ無限なるものと結びつけられているような書物もある」³⁵⁾と、警告を発しているのである。

ところで「無限なるもの」と重なるのは、当時よく使われた美学用語の一つである「崇高なるもの (das Erhabene)」という概念である。古代後期の偽ロンギノス以来論じ続けられてきたこの概念は、エドモンド・バークの『崇高と美の観念の起源について』(1757)以後改めて問題にされるようになってきたのであるが、『ギリシア文学研究論』のなかですでにシュレーゲルは「崇高なるものとは、無限なるもののあらわれである」³⁶⁾と言っている。これは明らかにカントの『判断力批判』の影響によるものである。彼は、「自然の現象が、それを見るときそれが無限であるという理念をともなう場合、その自然は崇高である」³⁷⁾といている。そしてそのさい大変興味深い例を提出している。「真の崇高は、自然の対象そのものの中にはなく、それを判断するものの心情の中のみ求めなければならない。荒々しく無秩序に折り重なっている氷のピラミッドをいただいた不恰好な山塊や、陰鬱な荒れ狂う海をそのまま崇高と呼ぼうとするだろうか。」³⁸⁾

カントに対して否定的であったヴィルヘルム・シュレーゲルは、『判断力批判』の崇高を論じた部分だけを、「そこでは無限なるものとのかわりが言明されている」³⁹⁾がゆえに積極的に評価しているのは、このような関連の中に置いてみるべきものである。しかしここではカントが「崇高」を論じるに当たって、アルプスの「不恰好な山塊」を例の一つとしてあげていることに注目したい。アルプスも、それがそもそも文学作品や風景画の対象になるのはおおよそロマン主義の時代からであつて、とくにそれに先立ついわゆる啓蒙主義時代にあつては、アルプスはむしろ醜いものだとされていた。このことに関しては、ペトラ・ライモントの文章を引用しておく。

「荒々しいアルプスは啓蒙主義の明快な、調和的な観念には合わなかった。というのもアルプスの不毛な、混沌とした気分を呼び起こす地方は、理にかなった世界秩序に対する脅威的な侵略であつたからである。おだやかな起伏を見て育てられた自然感情のために、山岳地帯の荒々しさは、初めのうちは人間を尻込みさせた。18世紀半ばまで、アルプスはヨーロッパの terra incognita であった。」⁴⁰⁾

35) Ibid. 2, S.154

36) Ibid. 1, S.312f.

37) Kant, Immanuel: Werke in sechs Bänden. Darmstadt 1957. Bd.5. S.342

38) Ibid. S.343

39) KSuB 2, S.65

40) Raymond, Petra: Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache. Tübingen 1993.

いわゆるロマン派詩人たちの夜への執着も、おなじコンテクストの中で読みとることができるだろう。ノヴァーリスは「夜がわれわれの内面に開いた無限の眼差し」⁴¹⁾ についてうたい、アイヒェンドルフの詩空間を限りなく豊かにしているのも「夜」である。アウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲルが啓蒙主義を批判しつつ、われわれの存在において夜と暗闇が果たす重要性を強調しているベルリン講義の一節は、同じように啓蒙主義とアルプスの関係を指摘した上のペトラ・ライモントの文章と重なるものである。

「古い宇宙生成論が教えているように、夜はあらゆる事物の母であるのだが、これはだれでもその人生の中で思い起こすことである。根源的な混沌のなかから、愛と憎しみを通じて、共感と反感を通じて、世界は形成されたのである。われわれの現存在の根が入り込んでいる暗闇に、この解きたい不可思議に、まさに生の魔術は基づいているのである。これがあらゆるポエジーの魂である。ところがこの暗闇にまったく敬意を表すことのない啓蒙主義は、このような魂の決定的な敵対者であり、このような魂を徹底的に傷つけるものである。」⁴²⁾

こうしてみるといわゆるロマン主義の好んだ「無限」「崇高」「アルプス風景」「夜」といった概念は、すべて「混沌」というキーワードで結びつけることができるのである。シュレーゲルの「混沌に対する感覚」の強調も、このような広がりの中に置いてみる必要があるのだが、初期のシュレーゲルにあって特徴的なのは、単に「混沌に対する感覚」の強調ではなく、「人為的に秩序づけられた混乱」「人為的に形成された混沌」への度重なる言及である。つまり「人為的な秩序」のほうが、「混沌」の上位概念であって、このことは初期のシュレーゲルの美学の特徴として十分に認識しておかなければならない。それゆえ「アラベスク」なのである。

ところでシュレーゲルはアラベスクを中心原理とする小説として、具体的にどのようなものを念頭においていたのかといえば、彼が「書簡」の中で取り上げているのは、セルヴァンテス、ローレンス・スターン、ディドロ、ジャン・パウルである。ことにディドロの場合には、『運命論者』というタイトルを具体的に名指している。ディドロの『運命論者ジャックとその主人』(1773-5年成立、1792年ドイツ語訳)では、従僕ジャックと貴族であるその主人が、馬であてもなくフランス中を遍歴する。これがドン・キホーテのパロディであることは明白である。そして物語は、話者の小説技法に関する考察によってたえず中断される。つまりパレクバーゼである。さらに最後には『トリストラム・シャンディ』(1759-68)のパロディまでも挿入される。ローレンス・スターンのこの小説が一種のアラベスク的な構造をもった、小説形式そのものへのパロディであることはよく知られている。

S.133 ティークやアイヒェンドルフの小説の中にもアルプスが登場し、いわゆるドイツ・ロマン派の画家たちもしばしばアルプスを描いている。ジャン・パウル『巨人』の冒頭近くのアルプスの夜明けの描写もよく知られている。

41) Novalis. Schriften. Hrsg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Darmstadt 1977. Bd.1, S.133

42) August Wilhelm Schlegel. Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Bd.1, S.525

この小説の中でも、作者は自分の作品の構造に言及して、たとえば次のような表現が見られる。「相反する二つの動きが入れ混ざり、互いに衝突すると見せかけては調和して行く。つまり私の作品は後戻りする、前進する。—しかもそれを同時にする。」⁴³⁾そしてたとえば大理石は「私の作品の雑多な要素の象徴だ」といい、実際に大理石の模様が挿入される。⁴⁴⁾すなわちアラベスクである。ジャン・パウルに関して言えば、たとえば『宵の明星』(1795)では、作者自身が作中に入り込むというやりかたで、物語が相対化される。こうしてみるとシュレーゲルがアラベスクとしての小説の例として、セルヴァンテス、スターン、ジャン・パウル、ディドロの名前を挙げているのには、十分な根拠があることがわかる。このようなシュレーゲルのアラベスク理論はいわゆるロマン派の文学者たちに引き継がれ、たとえばブレンターノの『ゴドヴィあるいは母の石像』(1801)、ティークやE.T.A. ホフマンの諸作品に直接的な影響を与えることになる。

しかしとりわけ注目しなければならないのは、シュレーゲル自身、『ルチンデ』という毀誉褒貶の激しかった小説を発表することによって自分の小説理論を実行に移そうとしたことである。彼は1798年末から1799年の春にかけてこの実験小説を書き上げ、その直後に『文学についての会話』を書き始めている。つまり実作とその理論化はほぼ同時に行われたわけである。すでに引用した断片のひとつに、「小説形式のイデーとしての混沌—快活な名前; ルチンデ。」というものがあつた。この小説は、短い「プロローグ」の後、まず主人公ユリウスからルチンデに宛てた書簡で始まり、「世にもうるわしい状況についてのバックカス風のファンタジー」と題された、二人の愛をめぐるバックカス風のファンタジーに引き継がれ、「幼いヴィルヘルミーネの性格描写」という短い章をはさんで、「厚かましきのアレゴリー」では、人格化された「機知」が狂言回しとして登場して、アレゴリーによる一種の小説論が試みられる。つまり小説という形式のなかでの小説論である。さらに「無為についての牧歌」、「誠実と諧謔」と続き、その後には置かれてこの小説の中心部を形成しているのは「男らしき修行時代」という、やや長い主人公の愛の遍歴史である。その後には、「メタモルフォーゼ」、「二通の手紙」、「省察」、そして夜への憧れが語られる「憧れと安らぎ」と題されたユリウスとルチンデの対話、最後に「ファンタジーの戯れ」という短いカプリチオがおかれて、小説は終わる。「男らしき修行時代」には明らかにシュレーゲルの生活史が反映しているが、決していわゆる「教養小説」ではなく、むしろ「修業時代」というタイトルを敢えてつけることによって『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』のパロディ化が企てられているといえる。それはこの章の最後に「物語」を否定する文章が置かれていることから明白である。「時間の中で徐々に展開し、空間の中で広がっていくものだけが、つまり生起するものだけが、物語の対象である。瞬時に消えていく生成と変化の秘密は、アレゴリーを通じて推測することができるに過ぎない。」⁴⁵⁾「男らしき」という概念も、ここでは皮肉をこめて用いられているのは、「支配欲に駆られた男性の荒々し

43) ローレンス・スターン『トリストラム・シャンディの生活と意見』網島 窈訳 八潮出版社 1987. P.77

44) 同上. P.241

さも、没我的な女性の献身も（中略）度を過ぎしており、醜い。自立した女らしさと穏やかな男らしさだけが、好ましく美しい」⁴⁵⁾というシュレーゲルの主張を見れば明らかである。小説らしい筋は意識的に排除され、つまり直線的な「物語」は周到に回避されていて、全体はまさに二人の主人公の愛をめぐるアラベスクを形成しているといえるのである。小説の欄外に置かれた「プロローグ」を除けば、全体の核を形成している「修業時代」の前後に、それぞれ六つの章が置かれているのも、意図的な配置だと思われる。「第一部」と明記されて発表された『ルチンデ』の続編が、結局完成しなかったのも、「第一部」が「アラベスク」としてとりあえず形式的に完結しているせいもあったと思われる。

この小説がシュレーゲルのアラベスク理論の実践であることは、冒頭のルチンデ宛の手紙の中で、主人公ユリウスが「混乱をもたらすという私の断固たる権利を行使する。」⁴⁷⁾と言っているところからもわかる。「混乱をもたらす権利 (Verwirrungsrecht)」という造語によって、「人為的に秩序づけられた混乱」という奇妙な表現がシュレーゲルの小説理論の要になっていることが、改めて得心できるのである。

「私と私のこの著作にとって、この著作への私の愛着とこの著作の内的形成にとって、私たちが秩序と名づけているものを最初から破壊し、秩序からはるかに遠ざかったところで混乱をもたらすという魅惑的な権利をはっきりとわが手に握り、行為を通して主張することほどに目的にかなったことはないだろう。」⁴⁸⁾

つまり小説の登場人物ユリウスは、この手紙の書き手であるとともに、意識的な方法論を持ったこの小説全体の構想者でもあるのであって、まさにシュレーゲルが機知に関して述べたあの「人為的に秩序づけられた混乱」の創造が目論まれているのである。こうして彼はいわば既成の小説観を徹底的に破壊するのであるが、シュレーゲルのこのような果敢な試みの背後にあるのは、次のような洞察であると思われる。

「フランスでは、まちがった文学の包括的にして互いにつながりあった一大体系が、同じまちがった文学理論にもとづいて生まれてきた。そしてここからいわゆる良き趣味というあの虚弱な精神の病が、ほとんどヨーロッパ全土にひろがって行ったのである。」⁴⁹⁾

「良き趣味 (der gute Geschmack)」とシュレーゲルは言うのであるが、この概念は、彼も指摘しているようにフランス古典主義からの輸入語 (bon goût) のドイツ語訳であり、フランス古典主義文学において美の尺度として用いられたものである。18世紀後半のフランス、ことにいわゆる「新旧論争」において、「良き趣味」は古典派にとって古代の作品の普遍妥当性を主張するさいに美の絶対的な評価基準として用いられ、それが18世紀初頭にドイツに入ってきて、ドイツ啓蒙主義における美の規範になるのであるが、ドイツにおける趣味概念に決定的な影響を与えたのは、1727年に発表されたヨーハン・ウルリヒ・ケー

45) KFSa 5, S.59

46) KFSa 5, S.XXVII

47) KFSa 5, S.9

48) Ibid.

49) Ibid. 2, S.302

ニヒの『良き趣味についての研究』というタイトルの書物である。「普遍的な良き趣味は、健全なる機知と鋭い判断力によって生み出された悟性能力であって、真善美を正しく感じ取って、誤まったもの、悪しきもの、醜いものを排除する。このことによって意志においては根本的な選択が可能となり、実地においては手際のいい適用が可能となる。」⁵⁰⁾美にかかわる悟性能力としてのこのような趣味概念は、「良き趣味についての規則を発見した」と自負するゴットシェートの『ドイツ人のための批判的詩学の試み』(1730)において、「良き趣味とは、ある事物の美について、単なる感覚によって正しく判断する悟性である」⁵¹⁾と定義されることによって、この時代の美学上の共通認識となる。ここでも「良き趣味」は悟性の働きであることが強調される。彼はこうも言っている。「自然の事物は美しい。したがって芸術が何か美しいものを生み出そうとするならば、自然という手本を模倣しなければならない。」⁵²⁾つまり「趣味」という普遍的な美的能力の成立の基盤は、芸術を自然の模倣だとするアリストテレス以来の伝統的な芸術観である。この時期のゴットシェートの影響力が如何に大きなものであったかは、ゲーテが『詩と真実』の中で、「ゴットシェートの洪水は、ノアの大洪水のようにドイツ全土に氾濫し、もっとも高い山さえも沈めてしまいそうな勢いをみせていた」⁵³⁾といているところからもよくわかる。ウェレックによれば18世紀批評のキーワードは「趣味」という概念である。⁵⁴⁾カントも『判断力批判』(1790)のなかで美についての判断力を「趣味判断」と名づけて、この概念に対していわば公的な資格認定書を発行するわけであるが、シュレーゲルは、先に挙げた一文によって、いわば「趣味概念」の死亡証明書を書いたのである。⁵⁵⁾

しかしこの概念は、とくに美術界でしぶとく生き残ることになる。そのもっとも典型的な例は、例の「ラムドーア論争」にみられる。これは1808年のクリスマスにカスパール・ダーフィット・フリードリヒが自宅のアトリエに展示した油彩画「山上の十字架」をめぐっておこなわれたもので、このいわゆる「テッチェン祭壇画」に対して当時の高名な美術評論家ラムドーアが新聞紙上で長文の批判を展開し、それに反論する友人たちとのあいだで激しい論争が展開されたのである。この告発文の冒頭近くに、次のようなくだりがある。「この才能豊かな人物がここで選び取っている傾向が、良き趣味にとって危険なものになるということ、(中略) 急ぎ足で近づいてきている野蛮の恐るべき予兆ともいえるべきある精神と結託しているということがわかっている以上、黙して語らないのは怯懦というもので

50) Frackowiak, Ute: Das gute Geschmack. Studien zur Entwicklung des Geschmacksbegriffs. München 1994. S.212

51) Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. Leipzig 1730. S.104

52) Ibid. S.110

53) Goethe, Johann Wolfgang von : Goethes Werke. Hamburg 1960. Bd. 9, S.254f.

54) Wellek, René: Geschichte der Literaturkritik. 1750-1950. Bd.1. Das späte 18. Jahrhundert. Das Zeitalter der Romantik. Berlin, New York 1978. S.19

55) 1795年の『ギリシア文学研究論』のなかでは、シュレーゲルはまだギリシア文学の黄金時代を「芸術と趣味の原型」(KFS 1, S.287)と表現して、「趣味」をまだ有効な規範として用いている

あろう。」さらに彼はたたみかけるようにして言う。「私が批判の矢を放とうとしているのは、フリードリヒ氏の絵に対してではなく、この絵を支えている体系に対してである。」⁵⁶⁾ここでラムドーアが拠って立っているのが古典主義絵画の規範であり、「急ぎ足で近づいてきている野蛮」、フリードリヒの「絵を支えている体系」と表現されているのがいわゆるロマン主義絵画であることを考えるならば、事態はずっとわかり易くなる。フランスの場合とちがって、ドイツにおいては文学においても美術においても、古典主義からロマン主義への展開は、単純な図式で表すことは難しいのであるが、ラムドーア論争は、古典主義絵画からロマン主義絵画への転換期を象徴的にあらわしているとは言えるだろう。つまり「趣味」に対する死亡宣告は、古典的様式に対する死亡宣告でもあるわけで、ウエイドレは「ロマン主義とは様式の死である」⁵⁷⁾と断定的に述べているが、「様式の死」の最初の立会人の一人はシュレーゲルであったと考えて差し支えないであろう。このような苦い認識の上で文学の再生のために苦闘した末に構想されたのが「アラベスク」理論であったと考えるのは、無理のない推論だと思われる。

4

カール・シュミットは『政治的ロマン主義』(1919)の中で、ウエイドレよりもはるかに早く、「新しい芸術(ロマン主義芸術—引用者注)は、作品をもたぬ芸術、少なくとも偉大なる様式の作品をもたぬ芸術、公共性をもたず、時代を代表する要素をもたぬ芸術である」⁵⁸⁾と、ロマン主義が様式の死の相のもとで成立したものであることを確認した後で、次のように言う。

「ロマン主義的な考え方はある独特の概念によって言い表すことができる。すなわち *occasio* の概念である。これはたとえば動因、機会、おそらくはまた偶然といったような観念で置き換えられる。しかしこの概念が本来の意味を獲得するのは、ある対立を通してである。この概念は *causa* という概念、すなわち算定可能な因果性の強制を否定する。だがまたこの概念はどのような規範にも縛られることを否定する。これは解体的な概念である。というのも生と事象に首尾一貫性と秩序を与えるあらゆるものは単なる *occasio* という観念とは相容れないからである。(中略) それゆえ私は次のような定式を提案したのである。すなわちロマン主義は主観化された機会原因論(*Occasionalismus*)である、と。」⁵⁹⁾

「算定可能な因果性の否定」、「規範に縛られることの拒否」(「趣味」は美の「規範」であった)がロマン主義的な考え方の根底にあるとする、シュミットの高名な「ロマン主義」定義は、まさにシュレーゲルのアラベスク論の正当性を再確認しているように思われる。

56) Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. Hrsg. v. Sigrid Hinz. Leipzig 1974. S.134

57) Weidlé, Wladimir: Die Sterblichkeit der Musen. Betrachtungen über Dichtung und Kunst in unserer Zeit. Stuttgart 1958. S.155

58) Schmitt, Carl: Politische Romantik. Berlin 1991. S.20

しかしこの有名な著作の興味深いところは、このような確認によってシュミットは、実はロマン主義を擁護しているのではなく、手ひどく論難しているのだということである。そこに含まれている皮肉な逆説を、ロマン主義のもつ現代性と関連させながらみごとに言い当てているのは、カール・ハインツ・ポラーである。

「彼（シュミット）がロマン主義に負わせた否定的な評価基準は、19世紀と20世紀初頭の否定的ロマン主義解釈の総計を批判的に評価させることになり、ロマン主義の誤解されたモデルネ的性格についての仮説を裏側から確証している。（中略）我々が言いたいのは、（中略）実存的な誠実さと根本主義的な立脚点が基本的に欠落していると批判することによって、シュミットはロマン主義のモデルネの構造を発見したということなのである。」⁶⁰⁾

つまりカール・シュミットは、ロマン主義の *occasio* な性格を摘出することによって、彼としてはロマン主義を痛烈に批判したはずなのであるが、しかしそのことによって皮肉にも「ロマン主義のモデルネ的構造」を発見することになった。

ところで1795年に『ギリシア文学研究論』を書いた時点では、ヴィンケルマンの強い影響下にあったシュレーゲルが理想としていたのはギリシア芸術であった。「幸運にもソポクレスはアッティカの公の趣味の最高の瞬間に遭遇した。（中略）完璧な趣味と間然するところのない様式の長所を、彼は時代と共有していた。」⁶¹⁾ 他方近代文学の代表選手はシェイクスピアであるが、「彼の描写は決して客観的ではなく、徹頭徹尾作為的 (*maniriert*) である。」⁶²⁾ つまりギリシア文学における「完璧な趣味と間然するところのない様式」に対置されるのは、近代文学における「マニール (*Manier*)」の優位である。「そもそもいかなる様式も存在せず、ただマニールだけが存在しているところで、完全なる様式など問題にすることができるだろうか。」⁶³⁾ したがって『ギリシア文学研究論』のなかでは、「趣味」や「様式」が積極的な意味で用いられているのに対応して、「マニール」はいわば負の符号つきで現れるのである。これは当時のこの語の一般的用法に合致するものである。この時代のこの語の使用法では、「マニール」は常に否定的な概念であった。⁶⁴⁾ この語に由来する「マニエリスム」も、ドヴォルシャックが『精神史としての美術史』の中で晩年のミケランジェロやグレコを自然主義に対する反自然主義として肯定的に捉えるまでは、否定的な意味で用いられるのが普通であった。興味深い例がある。当時大変権威であった、ゲーテの主宰する「ワイマル芸術愛好家協会」の懸賞絵画に応募したフィリップ・

59) Ibid. S.22f.

60) Bohrer, Karl Heinz: Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne. Frankfurt am Main 1989. S.284f.

61) KFSa 1, S.296f.

62) Ibid. S.251

63) Ibid. S.269

64) 『判断力批判』におけるカントも、それを批判した『カリゴネ』(1800)のヘルダーも、解釈学講義(1832?)のさいのシュライアマッハーも、「マニール」を同じように否定的な意味あい使っている。ゲーテのよく知られた短いエッセイ「自然の単純な模倣、マニール、

オットー・ルンゲが、1802年1月1日付の「一般文学新聞」で読んだ自分のデッサンに対する批評は、次のようなものであった。「ただしこのデッサンは良いものとはいえない。取るに足りぬものだし、マニールに墮している (manieriert)。古代ギリシアと古代ギリシアの人々の意味での自然を真面目に研究することを画家に忠告したい。」⁶⁵⁾ もちろんルンゲのデッサンは落選した。

しかしシュレーゲルの1797年の断片には、「あらゆるすぐれた小説は、マニールをもっていなければならない、その個性ゆえに。」⁶⁶⁾ という文章が見られる。つまり1795年から97年の間に、決定的な変化が起きているのである。『ギリシア文学研究論』においては、ギリシア芸術への全面的な賛美と近代文学に対するさまざまな否定的言辞にもかかわらず、後者の可能性を積極的に評価しようとする気配がすでに濃厚に漂っているのであるが、それが1797年には一層はっきりとした形をとることになって、「近代文学」はほぼそのまま「ロマン的文学」として唱道されることになる。そしてそれに対応して「マニール」に付された負の符号も正の符号に変わるのである。しかしながらカトリックへの傾斜が顕著になった1803年の絵画論の中では、「マニール」はすでに再び否定的な意味で用いられている。⁶⁷⁾ このことは、シュレーゲルの「アラベスク理論」が1797年ごろに発想され、彼のカトリックへの傾斜と共に見捨てられていったことを示している。ポールハイムによれば「アラベスク」という語は119箇所で見られるのであるが、そのうちの98回は1797-1801年に集中している。⁶⁸⁾ 「イロニー」および「機知」という語もほぼ同じ傾向を辿って、1801年以後は目立って使用頻度が低下するのである。そして興味深いのは、イエーナで成立した「派」としてのロマン主義（いわゆる初期ロマン主義）も、1801年には事実上消滅していることである。同年三月ノヴァーリス死去。四月にはシュレーゲルはベルリンに去り、翌1802年パリに赴く。これは『文学についての会話』を成立させたメンバーの事実上の解散だった。そしてシュレーゲルは1804年カトリックへ改宗するのである。

ところですでに触れたように「マニール」から「マニエリスム」というよく知られた美術史上の概念が生まれるのであるが、グスタフ・ルネ・ホッケはマニエリスムの系譜を次のように辿る。

「マニエリスムの五つの時期。すなわちアレクサンドリア (B.C.350-150)、ローマの『銀

様式」(1789)の中では、「マニール」は必ずしも否定的に用いられていないが、微妙な言い回しでこの語が一般に否定的な意味で用いられていることを暗示している。「我々は『マニール』という語を、尊敬に値する高い意味で用いているのであるから、その作品がマニールの域に達していると我々が考えている芸術家は、我々に苦情を申し立てる筋合いはないのである。」(Goethe, Bd.12, S.34)

65) Benz, Richard: Goethe und die romantische Kunst. München 1940. S.35

66) KFSa 16, S.118

67) 「彼 (ルーカス・ファン・レイデン) はしばしばフォルムや配置を捻じ曲げ、おまけに気取っているのです、私は彼のことがあまり好きではない。昔のオランダの画家たちのうちで、彼ほどにひどく作爲的 (manieriert) な者はいない。」(KFSa 4, S.127)

68) Polheim, Karl Konrad: Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. Paderborn 1996. S.22

の時代』(14-138)、中世前期と、とりわけ中世後期、1520-1650年の『意識的な』マニエリスムの時代、1800-1830年のロマン主義。そして最後にまだわれわれに強い作用を及ぼし続けている1880-1950年が続く。それぞれのマニエリスムの形式は、最初のうちはまだ『古典主義』の影響下にあったが、やがてその『表現への強迫』(ゴットフリート・ベン)を強めていく。つまり『表現的』になり、最後には『畸形的』『シュールレアール』になり、『抽象的』になる。⁶⁹⁾

これは明らかに「マニエリスムはヨーロッパ文学の一つの定数である。あらゆる時代の古典主義に対する補完現象である」⁷⁰⁾とするクルティウスの規定を受けたものである。ホッケは、ロマン主義が「表現主義」「ダダイスム」「シュールレアリスム」あるいは「抽象絵画」へとつながっていくことを「マニエリスム」を共通分母として、つまり「異端の系譜」として、あるいは「正統」からの逸脱の歴史として並べてみせているわけで、シュレーゲルが「マニール」を近代文学、つまりはロマン主義文学の特徴として挙げ、ドヴォルシャックに先立って積極的に評価したとき、彼は自分が「正統」の時代のひとつの終焉に立ち会っていることを認識していたはずである。ホッケが引き合いに出したゴットフリート・ベンは自伝的エッセイ『二重生活』(1950)のなかで、「絶対散文」という理念を提出するのであるが、それによれば「絶対散文」とは「空間と時間の外側で空想の世界の中に築かれ、瞬間的、平面的なものの中に置かれた散文であり、その対立物は心理学と進化である」⁷¹⁾と定義し、その実践として書かれた『現象型の小説』(1944)について次のように言っている。

「この小説は一次の表現に留意してほしい—オレンジの形に構成されている。一個のオレンジは多数の扇形部分、つまり個々の果実の部分、そのひとつひとつから成り立っている。その各々はすべて等しく、隣り合って並んでいて等価値である。」⁷²⁾

これは「男らしさの修業時代」という核を中心にして、前後に同じ数のファンタジーの戯れを配置した『ルチンデ』の作品構造を思わせる。第二次戦後まもない1947年に書かれた小説『プトレマイオス信奉者』も、このオレンジの形式によって構成されている。そしてその中でベンは、相互に関連のない雑多な文章を並列的に並べた後で、次のように続ける。「さまざまの教義とは何か、歴史(「物語」とも訳せよう—引用者注)とは何か、一機知であり、アラベスクであり、パンタ・レイのなかの小さな渦巻きである！」⁷³⁾機知と訳したのはフランス語のbonmotsであるが、シュレーゲルも機知をbonmotsと言い換えていたことを思い出さないわけにはいかない。要するにベンがさまざまな手探りの試みの後に到達したのも、やはりアラベスクだったのである。

69) Hocke, Gustav René: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Literatur. Hamburg 1957. S.10f.

70) Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1948. S.277

71) Benn, Gottfried: Gesammelte Werke in vier Bänden. Wiesbaden 1961. Bd. 4, S.132

72) Ibid. S.132f.

73) Ibid. Bd.2, S.248

アドルノは、現代芸術に関して徹底的な、そして執拗な思念をめぐらせた後で到達した地点を示す『美学理論』（これは結局彼の突然の死によって完成を阻まれ、いわばアドルノの遺作となった）の冒頭に、次のような文章を置いている。「芸術に関しては、それ自体においても全体とのかかわりにおいても、いかなるものもはや自明ではなくなったということが、自明になった。」それにつづくのは、以下のような分析である。

「芸術に関して反省という行為を通すことなく処理してしまうことのできるもの、あるいは何のいかがわしい点も残さず処理してしまうことのできるものがなくなってしまったことは、反省を通して対峙することのできる、無限に開かれた領域が広がってきたことによって埋め合わせのできるものではない。可能性の拡大は、多くの領域において収縮現象としてあらわれている。1910年前後のさまざまな革命的な芸術運動が航海に乗りだしていった、今までは予感もできなかった大海も、約束された冒険的な幸運をもたらしはしなかった。そうはならずにむしろ逆に、当時に発した芸術上の事象は、その事象を引き起こしたさまざまなカテゴリーを侵食してしまった。」⁷⁴⁾

「1910年前後のさまざまな革命的な芸術運動」が、表現主義、シュールレアリスム、キュビズムといった芸術運動を指していることはすぐに分かるが、「反省を通して対峙することのできる、無限に開かれた領域が広がってきた」というのは、観念論の影響下で展開された初期ロマン主義のことであると考えて差し支えないように思われる。要するにアドルノは、初期ロマン主義と20世紀初頭の芸術運動の中で、当時の芸術の置かれた困難な状況がきわだった「反省」の対象となり、その克服のためのさまざまな試みがなされたが、しかしその結果は、困難な状況をますます困難にただけであったという認識によって、この未完に終わった美学上の試みを始めるわけであるが、やはりこのような認識の背後にあるのは、ウェイドレの言葉を借りるならば、「様式の死」であり、シュレーゲルに拠れば、「良き趣味というあの虚弱な精神の病」に対する病状診断である。このことをアドルノは、シェーンベルクの言葉を借りて、「ショパンは運がよかった。彼はまだ当時陳腐になっていなかった嬰へ長調を用いさえすれば素晴らしい曲ができたのだ」と述べ、その後をこう続ける。「ホーフマンスタールの言葉、ゲオルゲの言語様式、ショパンの調性にふりかかってきたものは、より高いもの、聖別されたものとしての文学的なもの一般という伝統的な概念にもたえず襲いかかってきていた。文学はとめどのないイリュージョンの破壊と言うプロセスに身をまかせて引きこもり、このプロセスは、文学的なものという概念を食い尽くしていく。」⁷⁵⁾そしてやはりアドルノも、現代芸術がなおも可能であるとすれば、現実世界とは異なった秩序の下にある形式、つまりは一種のアラベスクという形態をとらざるをえないと考える。

「外面的なもの、つまり芸術作品がそれを前にして幸せにあるいは不幸なかたちで身を閉ざす外面世界との、芸術作品の結び付き (Kommunikation) は、非・結び付き (Nicht-

74) Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften. Darmstadt 1998. Bd. 7, S.9

75) Ibid. S.31f.

Kommunikation)を通して生じる。まさにこの点において芸術作品は断片化してしまった (gebrochen) ことが明らかになるのである。容易に思いつくことであるが、芸術作品の自律した領域は、現実世界から借用した諸要素以外には、もはや外的世界と共有するものをもたないのである。しかもその諸要素たるや、現実世界とはまったく異なった関連へと歩み入るのである。」⁷⁶⁾

アドルノは現代芸術の可能性に関してこのようなかたちで徹底した思念をめぐらせるのであるが、それがはるかに徹底的に、またはるかに広い視野のもとでおこなわれているにせよ、基本的にはシュレーゲルの提起した問題圏の中で繰り返されているに過ぎないとも言えるのである。

(この論文は、2006年2月2日に行った早稲田大学文学部における最終講義をもとにして、それにかなり大幅に手を加えたものである。)

Die Ästhetik der romantischen Schule

YAMAMOTO Sadasuke

In diesem Aufsatz wird die Romantheorie von Friedrich Schlegel anhand von einigen Begriffen skizziert, die er in der Zeit von 1797 bis 1801 häufig angewandt und danach ohne Zögern hat fallen lassen. Diese Epoche gehört zu der Zeit, wo er mit kurzen Unterbrechungen in Jena wohnte und mit seinem Bruder August Wilhelm Schlegel, Novalis und anderen die sogenannte romantische Schule gebildet hat.

Friedrich Schlegel hat seine Theorie der romantischen Poesie, vor allem die Theorie des Romans im „Gespräch über die Poesie“ umfassend entwickelt. In diesem wichtigsten Werk des frühen Friedrich Schlegel, das aus einem Gespräch unter sieben Personen besteht und die Geselligkeit in der romantischen Schule wiedergibt, halten vier Teilnehmer ihre Reden. Die zwei bedeutendsten Texte, die „Rede über die Mythologie“ und „Brief über den Roman“ betitelt wurden, drehen sich um zwei Achsen, nämlich um die Begriffe „Witz“ und „Arabeske“.

Den Witz erklärt Schlegel, die Witztheorie von Sigmund Freud vorwegnehmend, als „ein (en) Blitz aus der unbewußten Welt“, der von ihm auch als „échappée de vue ins Unendliche“ umschrieben wurde. Dieser „große Witz der romantischen Poesie“ zeigt sich „nicht in einzelnen Einfällen“ wie in dem gewöhnlichen Gebrauch des Wortes, „sondern in der Konstruktion des Ganzen“. Er ist also das relevante Konstruktionsprinzip der

76) Ibid. S.15

romantischen Poesie. Und „der Roman ist“, beim frühen Schlegel, „die ursprünglichste, eigentümlichste, vollkommenste Form der romantischen Poesie“.

Die Arabeske andererseits, die als „rein willkürliche oder rein zufällige Verknüpfung von Form und Materie“ erklärt wird, hält er „für eine ganz bestimmte und wesentliche Form oder Äußerungsart der Poesie“. Den Roman, der mit diesem Formprinzip gebildet wurde, nennt er „ein gebildetes künstliches Chaos“. Schlegel hat mit diesem Romanverständnis die traditionelle Romanform vollkommen abgelehnt. Er hat also die lineare Handlung der Geschichte im Roman grundsätzlich verleugnet. Es liegt nahe, dass er seinen Roman „Lucinde“, der kurz vor dem „Gespräch über den Roman“ geschrieben wurde, nach dieser Romantheorie konzipiert und vollendet hat, weil dort „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, das Musterbeispiel des Entwicklungsromans, ironisch parodiert wird und das Ganze nach dem Prinzip der Arabeske rhapsodisch verteilt ist. Der Held des Romans Julius schreibt an Lucinde. „Für mich und für diese Schrift, für meine Liebe zu ihr und für ihre Bildung in sich, ist aber kein Zweck zweckmäßiger, als der, daß ich gleich anfangs das was wir Ordnung nennen vernichte, weit von ihr entferne und mir das Recht einer reizenden Verwirrung deutlich zueigne und durch die Tat behaupte“. Julius ist also nicht nur eine Person in diesem Roman, sondern auch der bewusste Kompositeur dieses Romans. Diese Metastruktur des Romans wurde seither von manchen sogenannten romantischen Romanschreibern übernommen.

Hinter dieser Romantheorie steht das Misstrauen Schlegels gegen den guten Geschmack, der sich damals als die allgemeine Norm der Schönheit „fast über alle Länder Europas“ verbreitet hatte. Er verurteilte ihn als „schwächliche Geisteskrankheit“. „Die Manier“ wurde in der Tradition der Ästhetik als individuelle Darstellungsart immer negativ bewertet. Schlegel schätzte sie im Gegensatz dazu als eine der romantischen Poesie eigentümliche Darstellungsart positiv ein. „Jeder gute Roman muß maniert sein.“ Es ist aber bemerkenswert, dass Schlegel in „Über das Studium der griechischen Poesie“ 1795 „die Manier“ noch negativ bewertete und nach dem kurzen Zwischenspiel, das jedoch für die Geschichte des Romans eine unübertrefflich relevante Bedeutung hat, in einer Reisebeschreibung 1803 schon wieder negativ beurteilte. Das entspricht der Tatsache, dass der Gebrauch des Wortes „Arabeske“ nur im Zeitraum zwischen 1797 und 1801 konzentriert auftritt. Die romantische Schule, die man in Jena gebildet hat, wurde auch tatsächlich im Jahr 1801 aufgelöst. Novalis starb und Friedrich Schlegel reiste nach Berlin und dann nach Paris.

Diese Romantheorie Friedrich Schlegels antizipiert zum Beispiel die Theorie der modernen Kunst Adornos, die er in seinem letzten unvollendeten Werk „Ästhetische Theorie“ niedergelegt hat. Sie lautet, „Die Kommunikation der Kunstwerke“ mit der alltäglichen Welt „geschieht durch Nicht-Kommunikation“.