

# アイヒェンドルフとC. プレンターノ

——民謡受容にみられる異質をめぐって——

久保田 功

## I.

アイヒェンドルフは《Halle und Heidelberg》の中で、多くのロマン主義者たちとの邂逅の模様を回想録風に綴っている。それによれば、C. プレンターノもまた、彼のハイデルベルク時代（1807年5月～1808年4月）にすでに彼が直接知りえた人物のひとりであるかのように描かれている。A.v. アルニムときわだった性格の違いをみせるプレンスターノに、彼はひたすら瞠目し、驚嘆の目をむけた。そして、さながら、詩人自身がひとつの詩でもあるかのような強烈な印象を受けとったのである。しかし、当時ハイデルベルクでの二人の出会いについては、アルニムに宛てたプレンスターノの手紙などが<sup>(1)</sup>、その可能性を否定しないというだけで、直接これを裏付ける資料はなにもない。この回想録には、従ってアイヒェンドルフの後年に至るまでの様々な詩人との邂逅や印象、あるいは一般的な評価や伝聞などが多少加わっているように思われる。観察の鋭さと描写の的確さに秀れた点は驚く程だが、これをすべて実際体験に忠実な本格的な自伝とみなすことはできないだろう。

確実な資料に基づくかぎりでは、われわれの知ることのできる二人の最初の出会いは、およそ二年程あとの1809年、ベルリンにおいて実現している。ゲレス（Görres）およびグリム（W. Grimm）に宛てたプレンスターノの手紙によってもその事実を知ることができるが<sup>(2)</sup>、なによりもアイヒェンドルフ自身の日記が出会いの様子を克明に伝えてくれる<sup>(3)</sup>。1808年4月、アイヒェンドルフ兄弟はハイデルベルクを去った。しかし、直接ベルリンへむかったわけではなく、彼等の旅は大きく迂回して、まずパリにむかい、しばらく滞在した後、ふたたびハイデルベルクを経由して故郷ルボヴィツ（Lubowitz）にもどった<sup>(4)</sup>。父親の奔走にもかかわらず行き詰ってきた地所経営の仕事に若い息子たちも腕をこ

まぬいているわけにはゆかなかったのである。アイヒェンドルフは故郷において、こうした管理経営の仕事と昔ながらの社交生活によって時間をうばわれることが多かったらしい。しかし、ハイデルベルク以来、自分の生涯にわたる本来の課題と認めるようになった詩創作を放棄してしまうことはなかった。むしろ、逆にそうした日常生活の煩雑さに追いかけてまわされるが故に一層文学活動への愛着をつのらせたのである。詩人の長男ヘルマン (Hermann v. Eichen-dorff) は伝記の中でこの時期のアイヒェンドルフをこのように叙述している。こうした創作への傾きは、フローレンス (アイヒェンドルフの当初ついていた筆名) からたびたび郵送されてくる詩について書きとめているレーベン (Graf v. Loeben) の日記によっても推測できるものである<sup>(5)</sup>。

アイヒェンドルフ兄弟のルボヴィツ滞在は1809年10月上旬で終る。10月7日、兄弟は老僕シュェップ (Schöpp) とともにプレスラウにやってきた。兄弟にあらたまった理由があったわけではない。しかし、この旅は二人を再び都会生活に導くとともに、ハイデルベルクで萌し始めていたものを一気に開花させ、結実に至らしめる運命をになっていた。プレスラウに着いた彼等は、アイヒェンドルフ家と親しいシュトラッハヴィツ伯の所有する家に滞在することになった。10月21日、レーベンからの手紙を受け取った彼はこの友人をプレスラウに呼び寄せようと誘いの手紙をかいた。レーベンはこの誘いに応じなかった。しかし、友人の手紙 (11月1日付) は逆に彼に『ただちにプレスラウを発ち、ベルリンへむかう決心』をさせることになった<sup>(6)</sup>。兄弟と老僕の三人は11月9日午前11時、オーデル河をくだる船旅に出発した。ベルリンまでの旅の記録はその詳細な状況描写という点で、かつてハレ大学在学中に綴ったハルツ地方への旅の記録と同様、彼のメモ風の日記の中ではきわだっている<sup>(7)</sup>。

プレスラウから彼等の乗ったのは、四隻の石炭船からなる船隊のうち、先頭をゆく船であった。アイヒェンドルフはこの旅でも当初船上から『うつりかわる風景を楽しむ』つもりであったらしい。彼は身を切るような晩秋の冷たさも苦にせず、船の前部に倒されたままになっているマストに寄りかかって風景を眺めた。兩岸に展開するオークの森 (Eichenwälder) や荒涼とひろがる平原、果てしもなくつらなる葡萄山の丘陵地帯、オーデルの河畔の高みに華麗な姿をきわだたせている修道院や山頂に威厳あるたたずまいをみせる城、さらにまた水際から垂直に屹立する岩山やその頂上に登ってみる雄大なオーデルの流域。こうした風景に接して、あるいは旅情を楽しむというひそかな願いを実現できたかもしれない。しかしそれもごく最初のうちにすぎない。やがて、彼等はこ

の旅がそれ恐ろしいほど多くの危険にさらされたものであることを思い知らされる。雨風の吹きこんでくる惨めな船室で薬敷の狭い一台のベッドに横たわらざるを得ない兄弟はマントで身を覆い尽して夜の寒さを凌ぐ他はなかった。そして、激しい11月の雨は一夜にして雪に変わり、幾夜も浅瀬に乗り上げた船はついに航行不能の状態で激しい吹雪にさらされる始末。雪に覆れた船はまるで『底なしの孤独の世界に埋れてしまった』のである。11月18日、彼等三人は船旅をあきらめ、近くの村まで吹雪をついてでかけて行き、馬車を借りうける。この馬車がまた馬車とは名ばかりのしろものであった。どうにかこうにかフランクフルト（Frankfurt a.d.O.）に到着することができた彼等はさっそくホテル『金獅子』に宿をとった（11月19日）。この時、彼等は皆疲労困憊した上、寒さと飢えと喉の渇きと肋骨の痛みとで半分死んだも同然のあわれな状態であった。翌朝、この町で借りたゆったりとした三頭立ての馬車に乗って一路ベルリンへむかった。こうしてこの日の夕刻、午後6時ころようやく旅の目的地ベルリンに到着した。少し前まで激しく吹き荒れていた吹雪もやみ、折からベルリンは月の光に映える静かなたずまいをみせていた。（11月20日）

到着した翌日（11月21日）にアイヒェンドルフ兄弟は、世話してくれる人があって、ケーニッヒ街20番地にある時計屋の家に部屋をかりた。それは余り大きくはないが、モダンなソファーやテーブル、それに当世風の鏡や美しいシャンデリアまでついていて、隣には立派なベッドをそなえた小部屋がついた快適な部屋であった。しかし、この部屋も12月11日に彼等のところによろやくやって来たレーベンに譲り、二人は一階上の部屋にうつった。ところで、問題のC. プレンターノとの出会いであるが、これはなおしばらく実現しなかった。C. プレンターノに会ったのはベルリン滞在が二か月以上にもなった1810年2月のことである<sup>(8)</sup>。アイヒェンドルフはその時重い病床にあって呻吟していた。1809年12月24日に彼は突発的に発病したのである。それから約8週間というもの、高熱と耐えがたい苦痛に身もだえしながら、文字通りベッドから一步も動くことのできない状態が続いた。陰鬱な薄暗い冬の日、彼が下宿の病床で、兄やレーベンのでかけた夕べなどにまるで墓穴にでもいるように感じたのもあながち誇張ではなかったようだ。彼は『荒涼とした、慰めようのない、救いようのない孤独感』に襲われ、健康にも自分という存在にも自信を失い、この上ない暗黒のメランコリー（Schwarzeste Melancholie）に陥ってしまった。こうした折、恐らく彼がレーベンを介して会えることを期待していたはずの人物、つまりC. プレンターノが不意に訪れて来たのである。アイヒェン

ドルフはその時の日記に、この人物についての的確に『世界嘲笑と神々しい狂気に至る粗野』と書きこんでいる。これは必ずしも彼の慧眼のなせるわざではなく、むしろ、風評にたかい人物の噂どおりの特異な人格に触れて、それを再確認した言葉ではないだろうか。少なくとも、彼には、見舞いに来てくれた珍客の本質を洞察するだけの余裕はなかったにちがいない。彼はただひたすら感激して、C. プレンターノが贈ってくれた『ジンプリチスムス』など数冊の書物を受け取り、彼がギターをひきながら歌ってくれる『トゥーレの王』に聴きいったのだ。いずれにしる、奈落の底で呻吟しているような異常な状態での邂逅とこの詩人に相応しくないほどの親切さは彼に強い印象を与えたにちがいない。<Der herrliche Brentano>という形容に、彼がこの時うけとめたはずの<すばらしさ>の感動がこめられているような気がする。

アイヒェンドルフがこの忌しい病床からぬけだすことができたのは2月15日であった。この日から、連日のように、体調を整えるため（そして実は芝居見物にでかけるため）『足をひきずり、這う』ような足どりで外出した。こうして、ようやく病気から回復した彼がひとり、彼の下宿からはかなり離れたマウアー街にある、C. プレンターノと A.v. アルニムの二人が共同で住んでいる部屋を訪問したのは翌月の二日のことであった。

「ぼくは遠く離れたマウアー街のアルニムとプレントナーノのところへ朝早く、ひとりでかけて行った。アルニムがぼくを暗い前房で迎えてくれ、すぐに隣室のプレントナーノのところに案内してくれた。彼は（部屋の真中を仕切った）スペイン風の仕切り壁ちかくに置かれた机のむこうにすわって、もうもうたるタバコの煙をあげながら詩作していた。ギターや書物のたぐいで雑然たる様。実に真心のある (treuherzig) 人である。ゲレスやシュレジアについて語り合う。この時、アルニムは煖炉に腰をおろしていた。…」(3月2日)<sup>19)</sup>

この訪問の翌日、こんどはプレントナーノがアイヒェンドルフ兄弟のところに来て、友人ヴァットドルフを交えて芝居見物にでかけている。芝居のあと、兄ヴィルヘルムはよそへ行ったので、弟は C. プレンターノを伴って彼等の下宿にもどり、レーベンの部屋（この時レーベンも兄ヴィルヘルムの行った出版業者ザンダーの家に行って留守であったのだが）でタバコをふかし、茶と

ラム酒を飲みながら話に耽った。この時、C. プレンターノは彼の《Rosenkranz》の計画をほぼ二時間にわたってアイヒェンドルフに語ってきかせた。この長広舌に辟易するどころか、このように熱中して文学論をまくしたてるC. プレンターノを再び『実に生々として真心のある (treuherzig)』人物とみているのである。このあと、船ってゆく C. プレンターノを途中まで送って王宮までゆき、そこで別れた。この別れは心のこもったものであった。再び下宿にもどったアイヒェンドルフは兄とレーベンが帰ってきた深夜二時までヴァッツドルフと話に花を咲かせていた。時間を惜しむばかりの慌しさであるが、これには理由があった。兄弟はこの朝（3月4日）ベルリンを離れることになっていたからである。深夜二時にザンダー家からもどった兄とレーベンとともに四人はこの夜ほとんど十分に眠りもしないまま朝を迎えた。兄弟はやがて涙にくれるレーベンと黙りがちなヴァッツドルフに見送られて、三頭立ての馬車に乗り込んだ。馬車には老僕シュェップも乗った。こうして、雪の降る早朝、彼等は三か月半にわたるベルリン滞在を終え、郷里へむけて旅立ったのである。レーベンはこの兄弟の出発を次のような感傷的な文で日記に書いている<sup>(110)</sup>。

『早朝5時、私の愛するアイヒェンドルフ兄弟が旅に出発した。彼等こそ、ちょうど戯曲が合唱に負うところがあるように、私を当地に滞在させる力となっていた人たちだった。私は涙にくれながらあの兄弟たちを、私の真心ある腕の中から旅立たせた。それから彼等のためにあとから、あとから涙が流れた。（1810年3月4日）』

アイヒェンドルフと C. プレンターノがこのごく短い月日の間にこれほどまでに親密になったことは、《Halle und Heidelberg》などにみられる人物評価を考えあわせると実に驚嘆に値する。そこでは彼は C. プレンターノを自分とは対蹠的な人間としてみているし、女性的なプレンスターノより、はるかに男性的な A.v. アルニムに自分の理想を求めている。だが、そのように自分にとって異質である人間の、ないしは詩人の内側を探ろうとする時、冷徹な批評眼がややもすればやさしい同情や哀れみを帯びがちになるのは、このベルリン時代に受けた強い印象のせいではないだろうか。

## II.

C. プレンターノその人との出会いは日記によるかぎり、以上のようにアイヒェンドルフのベルリン滞在中のことである。しかし、それまで両者がまったく無関係であったわけではない。このことは、前述の《Halle und Heidelberg》からも容易に想像される。個人的な交際があったかどうかを別にすれば、彼等はある時期、ともに同じ文学的雰囲気に入れられ、その芳醇な詩の香りに酔ったことにまちがいはない。彼が受けた詩作上の影響という点では、この間接的なつながりの方がはるかに意味が大きいように思われる。従って、C. プレンターノという稀有な詩的資質をそなえた人間に出会うより二年ほど前に、<sup>11)</sup>彼はすでにこの詩人の影響を間接的に受け始めていたと理解してよいだろう。この間接的交渉を可能にした媒介物が、周知の A. v. アルニム、C. プレンターノ両者の編んだ《Des Knaben Wunderhorn》であることは言うまでもない。

アイヒェンドルフは1807年の日記のある空欄に半年ほどの期間の出来事を簡単にメモしているが、その中にある次の一行が目をつく。

「12月初め, Knabens Wunderhorn」<sup>(11)</sup>

《Des Knaben Wunderhorn》第二巻、第三巻が刊行されたのは1808年のことであるから、アイヒェンドルフが目を通したと思われるのはその第一巻である。これは1806年に刊行されている。さらに、彼の日記によると<sup>(12)</sup>、1808年3月に、散歩の途上、ポーランドの歌とともに、民謡集第一巻にもおさめられている歌《Da droben anf jenem Berg》をアイヒェンドルフが歌ったことがわかる。この民謡は当時かなりよく知られていたらしく、C. プレンターノも先のゲーテの「トゥーレの王」の詩と同様こよなく愛した。彼は1800年夏、ミンナ (Minna Reichenbach) との絶望的な愛の苦しみに直面して、この詩句で始まる民謡《Müllers Abschied》に自分の気持ち託して歌い、自分を慰めたということである<sup>(13)</sup>。それはともかくとして、アイヒェンドルフの日記から、彼がどのような姿勢で民謡というものを受け入れていたか知ることができるように思う。ありていに言えば、彼の民謡受容の根本的原理がうかがえるのである。彼は民謡集の読書体験によって民謡に近づいたのではなく、民謡集を彼なりに吸収できる素地がすでに彼のうちにはできあがっていた。つまり、彼は早くから「歌う」という本来民謡成立の核心的要因に触れる行為によって、これを楽しむ方法をこころえ、かつ好んでいたわけである。あとで述べるよう

に、アイヒェンドルフは民謡集《Des Knaben Wunderhorn》からかなり多くの詩作上の影響を受けている。にもかかわらず、彼の文学論の中にこの民謡集に関してこれといったまとまった論説、論評がみあたらないのは少し意外な感じがする。彼もまた、母国語同様に親しむことのできたポーランド語を駆使して、上部シュレジアの民謡収集を手がけているが、そもそも民謡に関するかぎり、これを人為的に撰集し、書きとめる行為に疑念を感じていたのではないだろうか。これに対して、示唆に富んだ文句が彼の小説などに散見される。

「彼にはこの歌がとてども気に入ったので、書きとめようとメモ帳をひきだした。しかし、そのつかのまにうかんだ言葉をよくよく考えながら書きとめ始め、歌わないでいると、そんなことをしている自分自身がばかばかしく思え、すべてをまた消してしまった。」<sup>(14)</sup>

また、別の作品の中にも次のような文句がある。

「広々とした野や森で民衆に歌われてこそ、民謡はアルプスに咲くシクナゲというものさ。——〈魔法の角笛〉(die Wunderhörner)などはただの押し花標本(Herbarien)にすぎない。一歌われる民謡こそ國民の魂の中の魂さ。…」<sup>(15)</sup>

こうゆう文句をみるかぎり、アイヒェンドルフにとって民謡の本領が民謡集という書物にはないことは確かである。人の悲哀と欲喜を発声する歌の中のみ存立する民謡は常に人間の感情と直接つながって生きているのであって、本領はあくまでも人の心にあることを彼は確信しているのではないか。従って後年、彼が断言している、「民謡は歌(Gesang)の中のみ生きる」<sup>(16)</sup>という民謡理解は、以上のような生米民謡に親しんできた姿勢からうみだされた結論であり確信であったということができよう。アイヒェンドルフの詩作行為が民謡へ接近する過程を見る際に、それが形象やモチーフといった表現上の形式論にとどまらず、このような民謡の在り方自体に彼が自分の詩のありうべき姿を求めていることを見逃すことはできない。アイヒェンドルフにとって、民謡は確かにあらゆる抒情詩の基本的性格というべきものを持っている。しかし二点において芸術的な抒情詩(Kunstlyrik)と違った性質をそなえている。それは民

謡の直接性 (das Unmittelbare) と外見上のまとまりのなさ (das Unzusammenhängende) である。民謡の特色はこの二つの性質によって、ある受けとめられた感情を、くどくどと説明したり、煩瑣な描写で粉飾したりせずに、その感情を受け取った時と同じように、一足とびに (sprunghaft), すばやく (blitzartig) 描写している点にある。すなわち民謡はこの唐突さと意外さによって、予期しないすばらしい眺望をきりひらくわけで、民謡は謎めいた記号的性格 (hieroglyphisch) をもつ比喻性ときわめて強い音楽性を自然にそなえることになる。従って、この点から、先に述べたような民謡と歌うこととの一体性は論理的にも説明される。歌詞以前に音楽性 (メロディー) が先行しうることもありうるのだ。また、民謡には、個々の著名な詩人・作者がいるわけではない。一度かきならされた感情は、それが真実で自然のままであって、人々に広く理解されるが故に幾世代も鳴り止まず、生き続ける。それだからこそ、アイヒェンドルフにとって、民謡は詩の形によって画きあげられたそれぞれの国民の人相書 (Signalement) の性格をもつものなのだ。このような民謡に対する見解は、もちろん、後年徐々に形成されていったものであるが<sup>(17)</sup>、その萌しは早くもこの時期にあらわれていたと言ってもよいだろう。

1808年3月の上記の日記には、もうひとつ注目してよい事柄が述べられている。彼は三人の友と散策の途上、あの民謡を口ずさんだ。実はそのうちのひとり Isidorus、つまり、二年後にはベルリンでもアイヒェンドルフ兄弟と行動をとるレーベンそのひとであった。《Halle und Heidelberg》の中では、ノヴァーリスの似非信奉者であり、ロマン主義のカリカチュアを采配する大司祭であると厳しい評価を受けているレーベンであるが、この当時のアイヒェンドルフは、すっかり Isidorus に魅了されていた。少なくとも、彼の詩形式の器用さは、ノヴァーリス熱と同じく若いアイヒェンドルフをとらえて離さなかった。彼は Isidorus にみた『静かな輝きの中にある素晴らしい詩人的天性』にひたすら感激していた。従って民謡と技巧的詩人とのとりあわせは実に皮肉であって、彼の歌はまだ眠ってはいるが彼本来のもの無意識の自己主張のように思えてくる。事実、1808年の終りころから、彼の詩に民謡的要素が多く見られるようになる。民謡のあり方に自分の詩の根本的原理を求め、抒情詩人としての独自の地歩を固めようとするれば、自ずと空虚な技巧性の魔力はその呪縛力を失う。1809年6月、彼は Isidorus 宛の手紙で、自分は「エーテルにエーテルで絵をかく」ことをやめ、『詩の自殺行為』をやめ、『自分が感じ、愛し、考えたものを』自由にのびのびと世界に与えかえしてやる、そこに詩人



としての存在意義があると表明した<sup>(18)</sup>。友人レーベンとの交友は、すでに見たようにベルリン時代に至っても続いているわけだが、詩人 Isidorus からは、次第に彼は遠ざかっていった。こうして、1808年3月13日の日記に記されている《Da droben auf jenem Berg》の歌はやがて数年後アイヒェンドルフの有名な詩《Das zerbrochene Ringlein》をうみだす素材となったのである。

《Das zerbrochene Ringlein》の成立過程においては、ゲーテの作品などが詩人の念頭に浮んだであろうことは十分考えられる。しかし、何よりも《Müllers Abschied》の影響が濃厚である。彼の詩は1810年ころにつくられた。当時すでに Isidorus の影響下からぬけだした彼は、民謡に学んだ自分の Poetik をほぼ完成させていたとみることができる。彼はこの詩に民謡《Müllers Abschied》の第二詩節の形象とモチーフをそのまま移している。しかし、民謡における〈こわれた水車〉の象徴は、彼の詩では〈こわれた指輪〉に凝縮されている。しかも、愛と幸福の円環的完成の損なわれた表象を〈こわれた〉水車から指輪に平行移動させているばかりでなく、〈まわりつづける〉水車を中心に据えることで、過去から現在へと流れ来る時間の無常さと失われた愛の空しさを重ねているのである。《Das zerbrochene Ringlein》には、実はこの詩の成立にかかわっていると思われるアイヒェンドルフの個人的体験が潜んでいるのだが、そうした陰影は民謡の枠組を採用する段階でいっさい払拭されている<sup>(19)</sup>。アイヒェンドルフは、このようにきわめて馴染みな形象を駆使し、できるだけ観念的なものを避け、感覚にうったえる素朴な象徴の範囲内にとどまりながら、およそ技巧とは縁遠い詩句を形づくった。そして、個人の事情をできうるかぎり普遍化しながら、すべての人間の内面に潜む感情に呼びかける詩をつくった。典型的創造こそ、アイヒェンドルフが求めてやまなかったもののひとつであったからである。

こうした傾向は、すでに述べたように、1808年の終りころに萌し始めていたのであるが、その数はまだごく少なかった。この年につくられた詩の大半は、Isidorus の影響を受けてソネット形式が用いられている。ノヴァーリス信奉の熱は彼にも感染して、青い花 (die blaue Blume) をそのまま借用している (《An Isidorus Orientalis》) 他、〈宵〉の色彩と〈花〉のメタファー (例えば、Wunderblume 《Der Schiffer》、Zauberblumen 《Angedenken》) を多用している。多くの詩は〈春〉(Lenz) の欲びと不安、〈夜〉の神秘と敬虔の心情を、〈マリア〉とも〈女神〉とも〈恋人〉とも識別しがたい憧憬の女性形姿にむかって捧げながら、その自己放棄的、ナルチズム的陶醉感をうたい

あげている。このような Isieorus の模倣の域をでない数多くのソネットにまじって、ごく少数であるが、後のアイヒェンドルフの詩につながるものがすでにつくられていることに注目しなくてはならない。例えば、一詩節四行の民謡的形式をとり入れたものでは、《Die Wunderblume》、《Die Zauberin im Wald》、《Der Knabe》、《Kaiser Albrechts Tod》がある。これらは、バラード風のものであって、特にあとの三つの詩は伝説ないしは民謡の要素を盛り込んだものである。他には一詩節六行の詩《Maria Sehnsucht》がある。この詩については、同じテーマを扱いながら、まだ Isidorus の影響を受け始めたころにできた作品《Jugendandacht》と比較して、民謡がどのようにアイヒェンドルフの実際の詩作にかかわっているかを明らかにしてみたい。

Es ging Maria in den Morgen hinein,  
Tat die Erd einen lichten Liebesschein,  
Und über die fröhlichen, grünen Höhn  
Sah sie den bläulichen Himmel stehn.  
»Ach, hätt ich ein Brautkleid von Himmelsschein,  
Zwei goldene Flüglein—wie flög ich hinein!«—

Es ging Maria in stiller Nacht,  
Die Erde schlief, der Himmel wacht',  
Und durchs Herze, wie sie ging und sann und dacht,  
Zogen die Sterne mit goldener Pracht.  
»Ach, hätt ich das Brautkleid von Himmelsschein,  
Und goldene Sterne gewoben drein!«

Es ging Maria im Garten allein,  
Da sangen so lockend bunt' Vögelein,  
Und Rosen sah sie im Grünen stehn,  
Viel rote und weiße so wunderschön.  
»Ach hätt ich ein Knäblein, so weiß und rot,  
Wie wollt ichs lieb haben bis in den Tod!«

Nun ist wohl das Brautkleid gewoben gar,  
Und goldene Sterne im dunkelen Haar,  
Und im Arme die Jungfrau das Knäblein hält,

Hoch über der dunkelerbrausenden Welt,  
 Und vom Kindlein gehet ein Glänzen aus,  
 Das ruft uns nur ewig: nach Haus, nach Haus!

《Mariä Sehnsucht》<sup>(20)</sup>

形式面からみると、この詩の三つの時間、空間の状況設定、朝（Morgen）—夜（Nacht）—庭（Garten）は、例えば民謡《Nächte》にうたわれている夜の三様の状況設定などと脈絡をもつものであろう。三という数の民謡や民話における用例は枚挙にいとまがないほどで、《Des Knaben Wunderhorn》に収録された民謡にも、例えば、《Die hohe Magd》、《Müllertücke》、《Drei Schwestern》、《Der eifersüchtige Knabe》、《Abschiedszeichen》、《Drei Winterrosen》などその数はきわめて多い。アイヒェンドルフの詩は、それぞれ最初の三つの詩節で違った状況を設定し、その上でさらにマリアの三つの願望を重ねているわけで、少なくとも、外見上、ほぼ完全な民謡的枠組の中で成立していることになる。さらにこのマリアの願望をうたう最初の三つの詩節から、第四詩節へ移る展開の仕方も、民謡的な方法を踏襲していると言ってよいだろう。さきに述べた民謡《Nächte》などでは、明るく、ほほえましい愛の夜の情景から予測される結果を、第四詩節が唐突に打ちくだいてしまっている。同じようにアイヒェンドルフの詩も第四詩節では、それまでうたわれた世界から、一跳到願望実現の世界に急転回している。この経過説明を必要としない飛躍性や唐突さは、やはり民謡の特性と言うべきであろう。これらの民謡との類似性は、しかし決して形式上の問題にかぎられているのではない。その枠組の中に盛り込まれる感情にもまた、民謡的客観性ないしは普遍性と言えるものがうかがわれるからである。このことは一連のソネット《Jugendandacht》、なかんずくレーベンを介して雑誌に初めて発表したソネットで、《Jugendandacht》の第三番目に位置している作品と比較すると、はっきりする。

Was wollen mir vertraun die blauen Weiten,  
 Des Landes Glanz, die Wirrung süßer Lieder,  
 Mir ist so wohl, so bang! Seid ihr es wieder  
 Der frommen Kindheit stille Blumenzeiten?

Wohl weiß ichs—dieser Farben heimlich Spreiten  
 Deckt einer Jungfrau strahlend reine Glieder;

Es wogt der große Schleier auf und nieder,  
Sie Schlummert drunten fort seit Ewigkeiten.

Mir ist in solchen linden, blauen Tagen,  
Als müßten alle Farben aufstehen,  
Aus blauer Fern sie endlich zu mir gehen.

So wart ich still, schau in den Frühling milde,  
Das ganze Herz weint nach dem süßen Bilde,  
Vor Freud, vor Schmerz?—Ich weiß es nicht zu sagen.

《Jugendandacht 3.》<sub>(21)</sub>

このソネットにおいては、アイヒェンドルフの、ここにうたわれている女性形姿に対する若い熱情や、個人の特異な感情の層がまだ歴然としている。それは、マリアに対する愛と畏敬の言葉ではなく、Pantheistisch（汎神論的）な愛の心情をあきらかにしている。若いアイヒェンドルフが、春に蘇生する万象の生命に驚嘆し、地上の女性に対する恋の予感と春の女神に対する驚嘆の感情をからめながら、この不明瞭な輪郭の〈das süße Bild〉を神秘の女性形姿としてうたいあげている<sup>(22)</sup>。こうした女性形姿の官能的表象の仕方は、詩人の未熟さと同時に異様な気分の昂りを伝える。そのような漠然として把えがたい恋情の昂りによって、逆にはじめて、現世の恋人、春の神話的女神形姿、天上のマリアの三形姿がひとつに混融した理想像となりえたと考えるならば、この時期、レーベンの彼に及ぼした影響は単に詩形にとどまらない絶大なものであったことになる。なぜなら、この自己陶酔的な気分の昂りこそ他ならぬ Isidorus、つまりレーベンの受けうりであったからである。少なくとも《Mariä sehnsucht》はこの点において、すでに他の同時期に成立した一連のソネットとは趣を異にしているといえるだろう。この詩にはソネットにみられたような詩人の主観性に彩られた特殊なマリア理解がなく、マリア像は単純明瞭である。第三詩節までは、《Des Knaben Wunderhorn》に収録された多くのマリアをうたう民謡がそうであるように、修飾語を一切もたず、第四詩節においても、決して神秘のヴェールをまとうことはない。ソネットにおけるような〈seit Ewigkeiten〉、〈Aus blauer Fern〉といった曖昧模糊とした時間・空間に存在を規定された〈Jungfrau〉の形姿は、〈Morgen〉、〈Nacht〉、〈Garten〉という客観的状況設定の中で、明瞭なマリア像にいわば収斂しているのであ

る。やがて、これらの時間（朝と夜）、空間（庭園）はアイヒェンドルフの文学で象徴的な意味をもつことになる。しかし、ここではまだ民謡から借りうけたままのものであり、その馴染み易さが実のところこの詩のマリア像を一層明確に、そして親しみ易いものにしていく最大の要因なのだ。例えば、第三詩節における〈庭園とバラ〉のとりあわせは、民謡《Abschiedszeichen》、《Rosmarin》、《Der Tod und das Mädchen im Blumengarten》、《Liebesprobe》、《Sub Rosa》、《Der Überläufer》などに頻繁にみられるものである。そして、これらの民謡の中にも結婚のモチーフや朝の時が盛り込まれていて、アイヒェンドルフの詩がいかに民謡と深い関係にあるかを教えてくれる。さらに第三詩節から第四詩節への飛躍性にもかかわらず、それをほとんど抵抗なしに受けとることができるのは、第三詩節のバラの咲く園が民謡にうたわれている至福な楽園〈Paradies〉（《Sub Rosa》）や天国の園〈himmlischer Garten〉（《Erntelied》）を連想させるからにちがいない。第四詩節で天上のマリアが宇宙的暗喩でとらえられてもおお鮮明なマリア像の輪郭を失なわないのは主にこうした民謡的背景によると考えてよいだろう。このような民謡との類似関係は詩構成全般、モチーフ、素材、形象にかぎらず、表現上の問題としてみれば、きわめて感覚的（sinnlich）な色彩形容にもあらわれている。例えば、〈goldene Flügel〉、〈goldene Sterne〉や〈Rosen...rote und weiße〉〈ein Knäblein, so weiß und rot〉と繰り返される色彩はもともと民謡・民謡の世界に古くから根づいている馴染みのものである。形容詞にかぎらず、この詩にもみられるように、使用する語彙を極端に限定し、それらを執拗に繰り返すのも、成熟したアイヒェンドルフの特徴であるが、その原点がやはり民謡とのかかわりに指摘されるわけである。いずれにしろ、《Mariä Sehnsucht》とソネットをこのように比較してみると、1808年当時の、いわば詩人誕生の熱にうなされた異常な昂奮や心酔を鎮静させるのに、民謡の世界がいかに重要な役割をになっていたか明らかになる。無論、《Mariä Sehnsucht》などごく少数のものは、まだ大多数のソネット群の中であって、ほんのわずかの発端でしかない。しかし、彼は、はじめは無意識のうちに、やがては意識的に確実にこの甘味なまどろみから詩人として覚醒してゆくのである。(23)。

## III

1805年2月15日、A. v. アルニムに宛てた手紙の中で、C. プレンターノは民謡集をつくる計画を提案としている<sup>(24)</sup>。従来ある平凡な歌集 *Das Mildheimische Liederbuch* (1799) を陵駕し、その内容となる民謡は古い時代のものも排除せず、加えて新しく詩作されたものをも含むうる時間的に巾ひろいものとし、かつその種類もロマンティッシュなものから日常的なものまでヴァリエティーに富んだ民謡集にしたいと希望した。この提案はアルニムの賛同を得た。計画は二人の協力で急速に展開し、まず民謡集《*Des Knaben Wunderhorn*》第一巻となってまとめあげられ、7月には早くも印刷へまわされるに至った。しかし、この計画提案以前にも、当時スイスに滞在していたアルニムに対して、民話や歌謡などの収集を勧めたこと(1802年8月)<sup>(25)</sup>、古いミンネザングの翻訳について触れている妹ベッティーナ(Bettina)への手紙(1802年5月末)<sup>(26)</sup>などによっても、C. プレンターノがはやくから古い民謡やミンネ・ザングに強い関心を示していたことがうかがわれる。しかし、すでに述べたように、彼が *Altenburg* の恋人ミンナ(Minna Reichenbach)に対して、民謡、とりわけ《*Müllers Abschied*》が愛の傷をなぐさめ、いやすものであると告げていることなどからみると、1800年の夏以後その関心は急速に高まったと考えてよいだろう。Jaeger の指摘するところに従えば、この事を反映するかのよう、この時期、彼の傑作である《*Auf dem Rhein*》や《*Lureley*》といった民謡的な調子をおびた詩がつくられている。いったいC. プレンターノに民謡はどのような詩作上の影響をもたらしたのか。

C. プレンターノは生まれつき神経過敏で空想癖があった。このため、彼は生涯の至るところで様々な軋轢に苦しみ、環境の変化によってめまぐるしく変化する不安な生を生きねばならなかった。横柄きわまりない自意識と救いようのない自虐とに絶えず上下動揺した精神は、そのまま彼の詩につぎこまれ、これを反映する詩はおのずと機会詩の趣をなした。やがて、アルニムやザヴィニー(Friedrich Karl von Savigny)に対する彼の態度にも現われるように、彼の人生に対する姿勢は女性的で受身であり、他人に庇護を期待する傾向が強いことはよく知られている。幼年時代から実家を離れて育った彼は、はやくから自分を<verlorener Sohn>と意識したらしい<sup>(27)</sup>。父親への反目と表裏一体をなした異常に強い母親への愛情、しかも、これは官能性を帯れば罪の意識にさいなまれるほどの鬱屈した愛情であった。やがて15才にして突然その母を失い、続いて父をも失うことによって自らを孤児<Waisenkind><sup>(28)</sup>とみなさざ

るを得ない境遇が一筋この傾向に拍車をかけたにちがいない。次のような初期の詩句は、そうした意識の一端をのぞかせている。

.....

Hier hab' die erste Waisenträne ich geweinet

.....

《An mein Lieblingsplätzchen im Garten》<sub>(29)</sub>

これは1797年4月につくられた詩であるが、この意識は相当深い傷を彼の胸に刻んだらしく、1802年の詩にも似たような詩句がみられる。

.....

Da willt zu seiner Heimat wallen,  
Ein armes elternloses Kind.

.....

Ihr Bündelchen trägt selbst die Waise,  
Ihr Hab und Gut ist sehr gering.

《Herbstlied》<sub>(30)</sub>

他方、報われない母親への愛と少年時における母親の喪失は、彼の生涯にわたる愛情生活（それはとりもなおさず彼の生そのものであるのだが）において、いわば母への旅を運命づけた。《Godwi》第一部におさめられている次の詩には、はやくもこのC. プレンターノの悲劇的な愛の原型とも言うべき悲しく硬直した母の大理石像がうたわれている。

Traurig blickt es in die Wellen,  
Schaut hinab mit totem Harm,  
Ihre kalten Brüste schwellen,  
Halt das Kindlein fest im Arm.  
Ach, in ihren Marmorarmen  
Kanns zum Leben nie erwarmen!

《Szene aus meinen Kinderjahren》<sub>(31)</sub>

さて、1798年6月5日、イエナ (Jena) にやってきた C. プレンターノは、まもなくしてゾフィー (Sophie Mereau) に出会い、激しい恋愛関係が二人の間にもまれた。どこか死んだ母親に似ていたらしい<sup>(32)</sup>、この女性との恋愛は、これまで脱しきれないでいる母への呪縛的な愛からの離脱と独立、そして秘かに思慕の念をつのらせている亡き母への従属という相反する二つの願望を実現するに願ってもないような機会を与えることになった。しかし、そもそも、その根本に大きな矛盾をはらんでいる求愛は、彼に血みどろの戦いと鎮めようのない煩悶をもたらす結果となった。二人の恋愛は、互いに自分の論拠だけを繰りかえすために『決して終ることのない対話』<sup>(33)</sup>の様相を示していた。この関係は彼の詩作に大きな変化をもたらさずにはいなかった。中心的テーマとして、愛がうたわれる。ゾフィー (Sophie) は彼にとって、詩 (Poesie) と同意語となり<sup>(34)</sup>、従って Poesie は愛と一体となった。少なくとも、C. プレンターノはそのような詩的な生活を夢想し、詩人としての至福な理想郷を求めたのであった。

他方、イエナでの体験は C. プレンターノを詩人としての自覚に導いた。この町で初めて知った F. シュレーゲルや A.W. シュレーゲル、それに L. ティークやノヴァーリスの文学は彼に詩の形式について新風を吹きこむと同時に、詩人 C. プレンターノを誕生せしめたのである。F. シュレーゲルからは Stanze を A.W. シュレーゲルからは Sonett を受け入れたことは、他のロマン主義の詩人たちと同様であった。ノヴァーリスの『夜の讃歌』(《Hymnen an die Nacht》)の影響は《Godwi》第一巻におさめられたいわゆる <Werdo-Lieder>に読みとることができる。

.....

In uns selbst sind wir verloren,  
Bange Fesseln uns beengen,  
Schloß und Riegel muß zersprengen,  
Nur im Tode wird geboren.

.....

Wer ruft in die stumme Nacht?  
Wer kann mit Geistern sprechen?  
Wer steigt in den dunkeln Schacht,



Des Lichtes Blum' zu brechen?  
Kein Licht scheint aus der tiefen Gruft,  
Kein Ton aus stillen Nächten ruft.

An Ufers Ferne wallt ein Licht,  
Du möchtest jenseits landen;  
Doch fasse Mut, verzage nicht,  
Du mußt erst diesseits stranden.  
Schau still hinab, in Todes Schoß  
Blüht jedes Ziel, fällt dir dein Los.

.....

Ich habe allem Leben  
Mit jedem Abendrot  
Den Abschiedskuß gegeben,  
Und jeder Schlaf ist Tod.

.....

Das Leben nie verschwindet,  
Mit Liebesflamm' und Licht  
Hat Gott sich selbst entzündet  
In der Natur Gedicht.

.....

《Wenn der Sturm das Meer umschlinget》<sup>(88)</sup>

<Werdo-Lieder> のひとつであるこの詩は、Jaeger の指摘を待つまでもなく<sup>(89)</sup>、ノヴァーリスの影響の色濃いものである。それは、上に引用した詩句の一部が、ほとんど《Hymnen an die Nacht》からそっくり借りてきていると思われるほど酷似していることから知れよう。暗闇の底に、光の花を摘むべく、また死の眠りの彼岸に新生をめざめるべく、愛の炎に身をまかす者は個々の束縛をとかれて、万有とひとつになる。愛を中心的モチーフに据えて死と蘇生のメタモルフォーゼの世界をうたうこの詩には、しかし、ノヴァーリスにおける宗教性や、人類史への遠大な展望というものは含まれていない。恐らく、第三讃歌までにあられる<Liebestod>のイメージと、夜の闇のかなた

に潜むあらたなる光のイメージとを、彼は恋愛詩の主要なモチーフとして模倣しているにすぎないものであろう。

一方、この時期、L. ティークは C. プレンターノの詩の技巧面、特に詩句の音楽性の形成に強い影響力をもった。1800年初頭、雑誌《Memnon》に発表された《Phantasie》や《Guitarre und Lied》にすでにそれがみとめられるほどである。後に有名な《Abendständchen》などでみられる synästhetisch な表現、

Golden wehn die Töne nieder,

.....

Durch die Nacht, die mich umfängen,

Blickt zu mir der Töne Licht.

《Abendständchen》<sub>(37)</sub>

あるいは Personifikation を駆使したメタファーの豊富な詩句は、すでにこのころから始まっていた。

ゾフィーの愛はこうした詩人としてのきわめて重要な発展での C. プレンターノをまさに呪縛していったのである。それは、実にもどかしいばかりの紆余曲折した愛のプロセスであった。最初、彼女はある距離を保ちながら、熱狂的な愛に溺れている C. プレンターノを適当にあやつっていた。しかし、それは夫のある身のゾフィーにとって、いつかは離婚という破局をむかえた時に、彼に対して真剣にならざるを得ない危険な遊びであった。彼女はこの恋愛関係においては常に指導的であった。だが、自分が相手に注ぐと同じだけの愛情をひたすら相手に要求せずにはいられない彼の執拗さと、それが実現せぬ時に吐く女々しい批難の言葉は少なからず彼女を困惑させ、たじろがせたにちがいない。彼の焦躁と彼女の惑いを反映しているかのように幾たびか二人の関係は断ち切れたように沈黙してしまう。しかし、そのような時にも、C. プレンターノの癒されることのない愛の渴望は鎮まることをしらない。1800年6月、彼の心は一時、Altenburg の少女ミンナ (Minna Reichenbach) にむかった。当時18才の少女の中に隠れている未来の美しさを予見し、これをひき出すものこそ、自分の愛をおいて他にないと考えた彼は、しきりに求愛するが彼女の〈冷たさ〉(Kälte)<sub>(38)</sub>の殻はどうしても突き破れない。この時、彼が書いた詩が、ソネット形式を用いた八篇で、いわゆる Minna-Sonette とよばれているもの

である。月の女神ディアーナに喩えて、冷やかさと美しさの同居したミンナの姿を讃え、

.....

Doch lieber möchte ich Phöben Dich vergleichen  
Du bist so kalt und leuchtet doch so schön

.....

《Eine Liebe ist der andern wert》<sub>(39)</sub>

また、ゾフィーへ注ぐ愛とミンナへの愛が同じ源泉からうまれた二つの感情であることをうたい、一方を情熱に燃える炎のバラに、他方を清純な慎ましやかな姿のユリに喩える。燃えつきるバラからすがすがしいユリが生ずる様に自分の心がわりを美化した詩であるが、恐らく、そのようにすることによってしか自分の愛の葛藤を処理しえない切羽詰まった状況に彼はあったのだと言えよう。

O liebliche! Wie schön bist Du erstanden!  
Die Rose in sich selbst so tief verglühet  
Ist hoch in Dir, Du Lilie erblühet  
In der sich Form und Inhalt schön verbanden.

O zürne nicht, weil ich es Dir gestanden,  
Daß der, der um die Rose sich bemühet  
Aus ihr Dich Lilie erstanden siehet  
O zürne nicht, hast Du es gleich verstanden.

Was in der Rose Sinnenglut verglommen  
Muß in der Lilie geistger sich entfalten  
Muß sich in Licht und reiner Hoheit heben.

Wie Form und Geist sich ewig näherkommen  
So wechseln immer höher die Gestalten  
Doch wohnt nur eine Liebe in dem Leben.

《Auferstehung und Metamorphose》<sub>(40)</sub>

しかし、この詩の最終行のように、愛はひとつだと自己を正当化しようとしたところで、この心がわりがゾフィーにショックを与えないわけがない。この時、彼女は日記に「B.との交際は完全に終わった<sup>(41)</sup>」(1800年8月)と書いて本気でこの熱狂的な恋愛至上主義者から身をひこうとしたらしい。ゾフィーとの愛の破綻、ミンナの拒絶と苦境にたった彼に追い討ちをかけるように最愛の姉ゾフィー (Sophie Brentano) の訃報がつかえられる。1800年9月19日に急死した姉ゾフィーとは数多い兄弟の中でも、一番親しく、最も理解しあえる仲であっただけに、その衝撃は大きかった。友人ヴィンケルマンに宛てた手紙の中で「ぼくは自分を愛し、自分を理解してくれたものを失ってしまった<sup>(42)</sup>」と述べ、奇しくも同名であった恋人ゾフィーとの関係についても「ぼくは、二人目の、そして最後のゾフィーを失ってしまった<sup>(43)</sup>」と嘆いている。この時、彼は姉ゾフィーのために一篇のかなり長い詩《An S.》をつくって、生前の姉をしのび、彼女の素晴らしさを讃えた。だが、友人ヴィンケルマンに嘆いているように恋人ゾフィーとの愛の破綻も、姉の死同様に、あるいはそれ以上に彼に苦痛を与えたことはまちがいないことであった。自分が姉のために涙を流しているのか、それとも恋人ゾフィーのために泣いているのか、もはや彼自身区別できないような状態にあったことを、当時ザヴィニーに宛てた手紙が明らかにしている<sup>(44)</sup>。

このように一度に、すべての愛の対象を失ってしまった彼は、傷心と絶望的な気持を癒すべく、ライン旅行にでかける。妹ベッティーナの言葉に従えば、「彼はライン河にやって来るといつも頭がおかしくなる<sup>(45)</sup>」のだ。確かに、その言葉通り、ひとり旅の彼はリュースハイム (Rüdesheim) の女性 Walpurgis に早速熱をあげる始末であった。しかし、少なくとも、ライン旅行を思い立った時、彼の胸にあったのは、ライン河の故郷にも似た包容力への期待であったにちがいない。流浪の生活を続けた C. プレターノに、故郷と名づけられるものがあるとすれば、それは恐らくライン河をおいて他になかったろう。自然への逃避という意味でも彼に求められる唯一の自然はライン河しかなかった。

Treib nieder und nieder,  
Du herrlicher Rhein!  
Du kömmst mir ja wieder,  
Läßt nie mich allein.

《Heimatlied》<sup>(46)</sup>

ライン河は、従って彼にとって刺激と鎮静、鼓舞する力と慰撫する力をもとに潜めた特殊な領域であったのだ。上にのべた女性 Walpurgis に対して詩を捧げているが、それには民謡の調子が入り込んでいる。ミンナの愛の拒絶からこのライン旅行を含む時期に、実は急速に民謡らしい響きが彼の詩を支配するようになる。Jaeger は有名な《Auf dem Rhein》や《Lureley》の成立時期を、その詩にあふれるライン的情緒を理由に1800年のこのライン旅行の際とみているが<sup>(47)</sup>、これらの詩にも、諸々の要素はあるにせよ、民謡と通じあうものが感じられる。

C. プレンターノの詩は、イエナ以前のものを除いてみれば、おおむねそのテーマは彼の恋愛生活に求められており、圧倒的な数の詩が手紙の中にちりばめられたり、同封されたりしている。このことからわかるように、きわめて個人的色彩の濃いものが多い。素材や詩句の構造が同時代の詩人たち——ゲーテ、ノヴァーリス、ティーク——の模倣であったとしても、そこに盛り込まれる感情はいつわりのない彼自身の心情を反映している。確かに、《Memnon》誌に発表された初期の詩などでは、彼の抒情性は、kosmologisch に拡大された Makrokosmos の中での個人と宇宙の全体との緊張関係というかなり抽象概念的な世界に求められている。ところが、そのような詩にあっても、恋愛の主要なテーマを見落とすことはない。このことは、1800年に発表されたメルヒェン《Rose》に挿入された詩のひとつひとつについても言える。すでに指摘したように例の《Werdo-Lieder》についても、いかにノヴァーリスの影響が強くとも、まぎれもない彼独自の詩境を読みとることができる。また、先に一例を引用した、いわゆる〈Minna-Sonett〉についても、恐らく、彼の恋愛生活の様態を考慮せずに、この厳格な詩形を採用した理由を考えることはできない。ロマン語系の詩形を学びとることは、確かに当時の流行であったし、『恋する者のあり余る感情をソネットという狭い器に入れるのは束縛を意味する<sup>(48)</sup>』にちがいない。だからといって、彼のソネットは、新しい詩形の修得練習のためだと考えるのは、あまりに一般的な理由をこの詩人にあてはめてはいないだろうか。むしろ、逆にそのような強制や束縛を要求する厳格な詩形であるが故に、彼はこのソネットを Altenburg のミンナに献じたのではないだろうか。つまり、自らももてあまし気味の感情の氾濫を抑制すべく。また官能的な愛の〈バラ〉であるゾフィーから、清楚無垢な愛の〈ユリ〉であるミンナへと自分の愛情を浄化すべく。いずれにしろ、この時期に至るまでの彼の詩の変遷をたどると、そこには、詩の構造における巧みな音楽性とともに変遷の愛のテーマ

の取り扱い方によってただちに彼の詩と識別される特徴があった。この著しい特徴は民謡の枠組を利用するに至っても、例外なく認められる。いわば、民謡的諸要素をも彼は愛のテーマと音楽性や音響性にすぐれた詩行の中に吸収してしまっている、と言ってよいだろう。普遍的な民謡の世界も、彼の手にかかる、きわめて個人的な感情に充満されたものに変貌するのである。従って、民謡の調子が急激にめだつようになった1800年の半ば以後、特に1802年9月から秋にかけて、民謡の様々な要素を取り入れ、洗練された芸術的完成度の高い数多くの詩がうまれたのも決して偶然のことではない。例えば、アイヒェンドルフも秀れた作品とみている《Der Spinnerin Nachtlied》はそのきわだった一例である。この詩は周知のように《Aus der Chronika eines fahrednen Schülers》(1818年)に入れられているものだが、A. V. アルニム宛の手紙(1802年9月6日)ですでにこの詩について触れている。<sup>149)</sup>

Es sang vor langen Jahren  
 Wohl auch die Nachtigall,  
 Das war wohl süßer Schall,  
 Da wir zusammen waren.

Ich sing' und kann nicht weinen,  
 Und spinne so allein  
 Den Faden klar und rein  
 So lang der Mond wird scheinen.

Als wir zusammen waren  
 De sang die Nachtigall  
 Nun manhet mich ihr Schall  
 Daß du von mir gefahren.

So oft der Mond mag scheinen,  
 Denk' ich wohl dein allein,  
 Mein Herz ist klar und rein,  
 Gott wolle uns vereinen.

Seit du von mir gefahren,  
 Singt stets die Nachtigall,  
 Ich denk' bei ihrem Schall,

Wie wir zusammen waren.

Gott wolle uns vereinen

Hier spinn' ich so allein,

Der Mond scheint klar und rein,

Ich sing' und möchte weinen.

《Der Spinnerin Nachtlid》<sup>(30)</sup>

C. プレンターノ自身が編者のひとりである《Des Knaben Wunderhorn》にも《Spinnerlied》はあるし、ここにうたわれる見捨てられた女の姿はいかにも民謡にうたわれる数多くの悲しい女の姿をおもわせる<sup>(31)</sup>。この詩句の簡素な表現はいずれも民謡の表現に近い。しかし、この詩はなんと、そうした民謡と著しい違いを示していることか。包韻 (abba, cddc, abba, cddc. abba, cddc)。さらに詩節をひとまとまりとみれば明らかに交韻 (ababab) の形態をとっていること。その二種類の詩節はA音とE i音の交替をなし、各詩節で二行目、三行目の Reimwort (つまりA音の詩節では Nachtigall, Schall, E i音の詩節では allein, klar und rein) が同一で各三回繰り返すこと。第一詩節第一行と第二詩節第一行、第一詩節第四行と第三詩節第一行の緊密な結びつき (以下第六詩節まで同じシステム)。これらの交替し、サイクルをなして流れる詩構造によって、愛しあう者が一緒にいた幸福な過去と、月光にてらされて、ひとり寂しく糸をつむぐ現在とが絶妙なからみあいを見せる。現在から過去へ絶えず還流してやまない詩の時間の流れに追憶の世界がゆだねられている。現在と過去をつなぎとめるのはナイチンゲールの歌声である。それは幸福な過去を喚起する甘美な歌声であると同時に、見捨てられた孤独な境遇の現在を認めさせる非情な歌声でもある。そして、澄みきった清浄な月光は、この二つの機能をもつナイチンゲールの歌声がよびおこす情感の昂りを鎮め、慰撫し、静かなあこがれと、あきらめの落ちついた心の平静さへといざなう。すると、〈月光〉は、まるで時間のない幻想的な空間となって〈私〉をつつみこむ。〈つむぐ糸〉も〈私の心〉もその中でわかちがたく一体となって浄化されたように澄みきる。〈私〉のうたう歌は失った愛への生々しい執着ではなく、かえって純粋なあこがれと神への素朴な祈りであるように思えてくる。このつむぎ女の姿に、そのように考えると、後にC. プレンターノが《Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl》(1817年) に語り手として登場させている老婆アンナ・マルガレートと通じあうものがある。無論、その老婆の強い

宗教性はないが、憧憬と敬虔の心情の質は全く共通である。彼はそこで静かな心の落ちつきをみせる敬虔な魂 (die gute fromme Seele<sup>(52)</sup>) を動揺してやまない自分のアンチ・テーゼとして提示している。とすれば、この詩の中にはゾフィーとの愛に苦しむブレンターノが、自らの魂を鎮め慰めようとする試みと祈りがこめられているとみることができよう。ベッティーナはある時同じような苦しみにあった兄にこう忠告したことがあった。

＜詩をつくりなさい。そうすれば兄さんの胸の痛みもきっと和らぐでしょう。＞<sup>(53)</sup>

ブレンターノはこの詩をつくった。無論、この妹の忠告より以前のことから、これに従ったわけではない。だが彼は苦しみの中で詩をつくった。他ならぬ詩人自身がこの詩をつくること、つまりうたうことで〈つむぎ女〉と一体となろうとしているのではないだろうか。

#### IV

アイヒェンドルフも C. ブレンターノも、以上のように、ともに比較的早い時期に民謡と接触していて、そこから多くの影響を受けた。前者は Isidorus の影響とみられる空虚な観念への惑溺や詩的的技巧に対する過度な感激からぬけ出すべく、また後者は動揺してやまない魂を普遍的世界に投影してこれを慰撫し、過剰な感情の抑制を求めるべく、民謡の詩形式、諸要素を彼等の詩の客観的枠組として取り入れたのである。民謡の影響は二人の詩人の覚醒期ないしは展開期の位置づけに重要な意味をもつ。しかし、その影響の質は彼等の民謡受容の方法や Poetik への吸収の仕方の相違によってかなりの違いがある。次にこの点に視点を置いて、特に二人の諸作品の影響関係を検討しようと思う。個々の作品の影響関係において、特徴的なことはアイヒェンドルフの与えた影響はほとんどみられず、一方向的であること、そしてブレンターノから影響を受けたとみられるアイヒェンドルフの詩も、その数ははるかに予想を下回ることである<sup>(54)</sup>。この事情についても併せて明らかにしなければならない。

そのような数少ない例のひとつにアイヒェンドルフのロマンツェ《Die Hochzeitsnacht》(1810年)がある。これはビルガー (Gottfried August



Bürger) の詩《Lenore》(1774年) のモチーフを受け継いでいるが、同時に C. プレンターノの詩《Auf dem Rhein》の影響を強く受けている。アイヒェンドルフは人間の情感と自然の様々な様態との交流を情緒深い気分のうちにとらえ、これをうたう詩人であり、彼の抒情性は、ロマンスの分野においてもきわめて豊かである。しかし、この作品については、epischな筋展開は最終詩行まで崩れてはいない。形式上のこの叙事詩的骨格が直接 C. プレンターノから受けた影響だと言うつもりはないが、彼からの影響のひとつが、C. プレンターノに著しい叙事詩的構成から来たであろうことは十分に考えられる。彼等の二つの詩はともにいわゆる〈Wiedergänger-motiv〉<sup>(55)</sup>をつかって、死者と生者の対話(Dialog)形式をとっている。これが、詩にいわば戯曲らしい緊張感を与えているのだが、その形成力はむしろアイヒェンドルフがまさっている。C. プレンターノの詩では漁師(Fischer)の相手である娘(Mägdlein)は、月光に映えるラインの幻想的風景のなかから歩みだしてきたかのような実在感の希薄さが特色であり、彼女は結局一言も話さない。ほとんど、現実の風景をなしえない背景と同様にこの娘にははじめから、はっきりとした死者の幻想的な様相が克明である。相互に意思がかよいあっているような対話的場面(dialogische Situation)がそのことを感じさせない迫力をもつが、実はこの詩では対話は成立してはず、あるのは漁師の Monolog だけなのだ。だから、むしろこの死者の幻想的出現に詩の情感の大半がゆだねられているとみることができる。

Da kömmt sie bleich geschlichen,  
 Und schwebet in den Kahn  
 Und schwanket in den Knieen,  
 Hat nur ein Hemdlein an.

《Auf dem Rhein. 3. Strophe》<sup>(56)</sup>

蒼白の浮遊する幻のような娘の姿を現実世界にひきこんでいるのは、ただ娘の死を信じられない漁師の恋する心に他ならない。これに対して、アイヒェンドルフの詩では、騎士(Ritter)はわずかに、

.....

### Ein blutigroter Streifen

Sich um das Haupt ihm wand.

《Die Hochzeitsnacht. 2. Strophe》<sup>(57)</sup>

という死者の印によってしか、その Wiedergänger としての性格を暗示されていない。しかも、この亡者である騎士は、かつての恋人の結婚の夜に、花婿 (Bräutigam) に変貌して、彼女をラインの谷底へ誘うのであり、その偽装性は、C. プレンターノの娘に比べて、ほぼ完璧なのである。無論、男と女を結びつける感情、つまり死者を現実世界にひきださずにはおかない力の所在も性質も全く対照的な違いをみせている。生者・漁師の恋こがれる心情に対して、こちらでは、死者のうちに消えやらぬ不実な愛に対する怨念が燃えている。この激しい遺恨の情ゆえに実在に近づいた死者と不実な愛に生きる女の配置によって、両者の対話は戯曲的な道具立をすべて整えていることがわかる。

二つの詩とも、夜から夜明けまでの時間経過が非常に重要な意味をもっている。C. プレンターノの場合はひたすら直線的に疾走する <Rheinfahrt> を描写しながら、その時間構成がいつのまにか単純な時間の流れを越えてゆくところに抒情性が強く感じられる。これに対して、アイヒェンドルフは最初の七詩節に <Hochzeits-motiv> を用い、最後の三詩節に断罪のモチーフを配し、その中間詩節に <Rheinfahrt> を組み込んで、過去と現在の因果関係を克明にする叙事性を明らかにしている。これによって、舟上での男の ironisch な言葉や、女の不安な (bange) 戦慄が不自然なものではなくなっている。

さて、両方の情景描写はどうであろう。先に触れたように、C. プレンターノのそれは、ほとんど現実的なまとまりをみせない背景にあらわれる。E. シュタイガーの指摘するように事物はきれぎれに相互のまとまりなく (unzusammenhängend)<sup>(58)</sup>、明瞭な輪郭をもっていない。これが風景の幻想性にかかわることは言うまでもない。これに対して、アイヒェンドルフの情景は典型的 (stereotyp) で、個有の表情をもたないけれど、ロマンスの背景として十分にまとまっている。しかも、そこには、アイヒェンドルフ特有の空間表象の意味づけがあって、例えば詩の舞台である谷 (Grund) は単なる風景のひとつであるにとどまらない。

Ein Schiffein zog im Grund, (1.Strophe)

.....

### Und lauschet in den Grund. (5. Strophe)

<In einem kühlen Grund>の詩句ではじまる有名な詩《Das zerbrochene Ringlein》では<Grund>はひとしれぬ秘かな愛の場所を意味していたがこの詩では趣がちがう。婚礼の夜をむかえた花嫁が何かに誘われるように城をぬけ、庭 (Garten) に出、さらにラインの流れる谷 (Grund) へと夢遊病者のように降りてゆく。それは夜の音 (Nachts durch die stille Runde / Rauschte des Rheines Lauf) の怪しい誘いであり、彼女の出奔はその下方への方向性によって奈落へのおちこみを暗示している。<Grund>はそのような魔的な領域なのである。

アイヒェンドルフの終始一貫した episch な語り口のロマンツェに比べると、C. プレンターノの詩は最後の二詩節によって、にわかにか個人的色彩の濃いものに変ずる。これは前にみた彼の詩の特色で、アイヒェンドルフの没個性的な抒情主体ときわだった違いをみせる。普遍的存在であるかに思われた小舟の漁師 (Fischer im Kahn) が<私>とつながり、漁師の <Rheinfahrt> はあらためて詩人の個人的視野の中で見直されねばならないことになる。

Der Fischer sang dies Liedchen,  
Als ob ich's selber wär'

### 《Auf dem Rhein. 23. Strophe》

このような表現は《Des Knaben Wunderhorn》にもいくつか似たような表現がみられるから<sup>(39)</sup>、あながち C. プレンターノの独創ではないだろうが、彼はこの形式を好んでいて、《Lureley》でもつかっている。どんでん返しのようなこの詩句によって、<Fischer>—<Knabe>—<ich> の混滑した抒情主体が浮びあがる。すると、この<私>は詩人自身と一体となり、もはや応えようとしないう愛のかわりに、自分の恋する心だけが出現させた愛の幻にさえ手をさしのべざるを得ない漁師の悲しみと絶望は、1800年夏のミンナやゾフィーから斥けられた C. プレンターノ自身の懊悩を如実に語るものとなる。以上のように、《Die Hochzeitsnacht》と C. プレンターノの《Auf dem Rhein》の関係は<Rheinfahrt>という点で結びつきながらも、二つの詩の世界はやはりかなり明瞭な違いをみせているわけである。アイヒェンドルフのこの詩は他に C.

ブレンターノの《Lureley》の詩句をそっくり拝借したように思われる一詩節（第三詩節）があるが、《Lureley》との関係はむしろ次のロマンツェ《Waldgespräch》において検討したい。

Es ist schon spät, es wird schon kalt,  
Was reitest du einsam durch den Wald?  
Der Wald ist lang, du bist allein,  
Du schöne Braut! Ich fuhr dich heim!

》Groß ist der Männer Trug und List,  
Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist,  
Wohl irrt das Waldhorn her und hin,  
O flieh! Du weißt nicht, wer ich bin.《

So reich geschmückt ist Roß und Weib,  
So wunderschön der junge Leib,  
Jetzt kenn ich dich - Gott steh mir bei!  
Du bist die Hexe Lorelei.

》Du kennst mich wohl - von hohem Stein  
Schaut still mein Schloß tief in den Rhein.  
Es ist schon spät, es wird schon kalt,  
Kommst nimmermehr aus diesem Wald!《

《Waldgespräch》 (1812) (60)

この詩は、長篇小説《Ahnung und Gegenwart》の中で Leontin と Jäger との掛け合いで歌われている<sup>(61)</sup>。タイトルが示すように、純粋な対話だけで構成されている。アイヒェンドルフは、この詩にさきだって、小説の中で、これは<ライン流域に知られている Märchen についての歌>であると言っている。彼がこの小説に着手したのは1810年で、完成したのが三年後の1813年である。従って、ここで言うメルヒェンは、C. ブレンターノの《Rheinmärchen》ではないだろう。この作品の第一章が雑誌《Iris》に匿名でしかも詩人の知るところなく発表されたのは1826年であるし、ローレイもそこでは<die gute und schöne Wasserfrau><sup>(62)</sup> というように、上の詩のローレイ像から大きく変貌している。アイヒェンドルフがメルヒェンと言っているのは、伝説的な

物語世界くらいの意味であろうし、詩の内容やローレライ像からみても、これはC. プレンターノの詩《Zu Bacharach am Rheine》つまり《Lureley》によって初めて構築されたローレライ伝説のことを指しているのだろう。この詩も《Auf dem Rhein》と同様に1800年晩夏の商品であろうと推定されている<sup>(63)</sup>。この詩は、小説《Godwi》第二部におさめられたものと、草稿でつたえられている二種類があり、かなりの異同がみられる。ここでは、完成度が高く、従って、成立時期も《Godwi》にあるものより後であろうと推測されている後者の詩稿をアイヒェンドルフの詩との比較材料に使いたい。

《Lureley》について、まず概略しておこう。民謡風に一詩節四行で、ほぼ秩序正しい交韻(Kreuzreim)をととのえ、導入部、展開部、急転回と結末、さらにエピロークをそなえた整然とした詩句構成をみせている。まず導入部で、ライン河畔にすむ美しい魔女(Zauberin)に触れ、展開部では、この罪深く男たちを多く破滅におとし込んでしまった魔女と、彼女を神の前に召喚し、これに恵みを与える司教(Bischof)との対話が繰り広げられる。この部分で彼女の魔性の根源が、実は彼女の苦い恋の体験、とりわけ、愛する男に欺かれたことにあることを知る。

Ein Mann hat mich betrogen,  
Hat sich von mir gewandt,  
Ist fort von mir gezogen  
Fort in ein andres Land.

《Lureley》 11. Strophe<sup>(64)</sup>

彼女の思慕と遺恨は、いまや男性全般に対する魔的な呪縛力となって燃え、その Basilisenblick にも似た炎の「目をみる者は、誰れしも身を滅ぼさずにはおれない。」(5. strophe) 彼女の懺悔に耳をかたむける司教すらもこれに抗し得ない不安を感じず程の凄まじさである。もはや、自分では制御できないこの魔性からキリスト者として身を献げる以外に己れを救う道はないと確信した彼女は、修道院行きを命ずる司教の言葉に素直に従う。恐らく、この修道院行きのモチーフは、C. プレンターノが民謡《Die Nonne》<sup>(65)</sup>あたりから借りたものであろう。世俗との別れを惜しみ、今一度かつての恋人の城とラインを眺めようと岩山に登った彼女の目にうつったものは、ラインをいく一艘の舟に立つ人影であった。その姿に帰り来たる恋人を確信し彼女の胸は欲びにふるえ

る。岩山からラインの川面に身を投げた彼女は、確かに一瞬自分の恋人をそこに認めたであろう。だが、それは、彼女にとって実に不可解な光景であった。なぜなら、その舟に立つ人物は他ならぬ司教そのひとであったからだ。彼もまたこの女の魔性から逃れようと剣をすて、十字架に身をゆだねたのであった。この劇的な急転回に続く、第二十五、二十六詩節はエピローク的な体裁をとりながら、《Auf dem Rhein》の最後の二詩節と同様、この歌に詩人自身の特殊なつながりを生じさせるのである。

さて、この二つの詩を比較すると、まずアイヒェンドルフの詩の短かさ（C. プレンターノの詩が二十六詩節からなるのに対してわずか四詩節）にもかかわらず、プレントナーノと酷似した表現が多い。これは、特に第四詩節に集中しており、この部分を形式面では、アイヒェンドルフの詩の世界にC. プレンターノのそれがつぎこまれた所と見ることができよう。

《Waldgespräch》

Von hohem Stein / Schaut still mein Schloß tief in den Rhein.

《Lureley》

Auf diesen Felsen groß / Ich will noch einmal / Nach meines  
Buhlen Schloß, /.../ Wohl in den tiefen Rhein,  
/.../ Vom hohen Felsenstein

《Waldgespräch》

Kommst nimmermehr aus diesem Wald!

《Lureley》

Aus ihren Liebesbanden / War keine Rettung mehr

(下線は久保田)

従って、《Waldgespräch》の特殊性があるとすれば当然最初の三つの詩節にあらわれているはずである。対韻をもつ四行一詩節をととのえながらも一切の民謡的導入部をもたず、この詩はいきなり対話形式による戦慄的な場面を明らかにする。だが、ここではC. プレンターノにみられたような舞台の移動や叙事的な筋の展開もほとんど見られず、次第に高まってゆくような戯曲的緊張もない。第二詩節の最初の二行（Groß ist der Männer Trug und List, / Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist,）はC. プレンターノの魔性との似通った

由来を示しているが、この点を彼のように主要なテーマとしていない。C. プレンターノの詩ではローレライの存在の根本原因に触れるとともに、この原因と直接結びつく因果な愛の結末をうたっている。ところが、アイヒェンドルフはこれを自明のこととして取り扱い、新しい状況の中に位置づけることによってのみ独自性を主張しているように思われる。それが彼の森<Wald>である。ローレライ・モチーフと彼の森との融合にまさにアイヒェンドルフの独得な世界が創造される。

ローレライの魔性の根源を明らかにする過程においても、愛のテーマを人間中心的に描いている点で、C. プレンターノの姿勢はかわっていない。自然は詩の空間としてまとめあがっていないし、後半にあらわれる情景も司教とローレライの対話を圍繞するものではない。愛すること (Lieben) がすなわち生きること (Leben) に他ならなかったC. プレンターノにとって、唯一の自然はライン河であり、この河は生の総体であった。そのライン河ですらアイヒェンドルフの森ほど頻繁に詩の舞台、詩の空間を構成することはない。C. プレンターノは決して自然詩人ではなく、あくまでも人間中心の詩人である。これに対して、アイヒェンドルフには、愛というものも自然とのかかわりなしに考えることはできない感情であるようだ。《Waldgespräch》でも旅の途上で出会った女性を自分の妻として連れてゆこうとする男性の心のうごき(このモチーフは無論、民謡の世界のものであるが)は、人気ない闇のおりた森なしには、この詩の大半の魅力となりえない。森は対話の背景ではなく、むしろこれを包みこむものである。確かに、彼の森は詩人の想像力が超現実的な事象を可能にしている点でメルヒェンの森と同質であるが、これにつぎこまれているいわば詩的エネルギーというものは彼独自のものである。森は、人間の内部の感情を原始の自然力とかかわりあわせることのできる自然の特殊な内部領域を意味していると考えることができよう。愛の魔力 (Liebeszauber) と自然の魔力 (Naturzauber) がアイヒェンドルフにあって区別しがたくなるのはまさにそのためである。だからこそC. プレンターノが

Aus ihren Liebesbanden  
War keine Rettung mehr.

とうたうところを、

Kommst nimmermehr aus diesem Wald!

とうたいうるのだ。森は、例えば詩《Waldeinsamkeit》<sup>(66)</sup>におけるように一種の庇護空間であると同時に、そこにはまだ原始の自然のもつ精神性 (das Seelische) が潜み、変幻自在の妖精として棲息しうる領域でもある。夜のおとずれとともに、森は淨福な愛の空間ともなれば (《Die Nacht》<sup>(67)</sup>)、突如として出口のない迷路 (Endlos der Wälder Labyrinth — 《Nacht》<sup>(68)</sup>) ともなる。これと同じ事は、谷 (Grund) についても言える。上の二つの詩句と次の詩句を比べれば、谷と森の共通性は疑うことはできない。

Wär nimmermehr gekommen  
Aus diesem stillen Grund.

《Der stille Grund》 (1835) <sup>(69)</sup>

ところで、アイヒェンドルフはそのような自然の内に潜む elementar なものの人間に及ぼす抗しがたい作用 (Naturzauber) を誘惑的な女性形姿の魅力 (Liebeszauber) にうつし変えて具象化することを好んでいる。これは不可視的な世界を目に見える感覚的なものとして表現しようとする彼の Poetik に従った方法のひとつである。とすれば C. プレンターノのローレイもこうした女性形姿のひとつとして借用されているにすぎない。しかも、その形姿はまぎれもなくアイヒェンドルフ流の装いを施されている。C. プレンターノのローレイの無装飾性と比べれば、《Waldgespräch》のローレイの《So reich geschmückt ist Roß und Weib,》という装飾と乗馬姿は著しい違いを示している。これは、むしろ、アイヒェンドルフの故郷のシュレジアないしはボヘミアの伝説的な森の女 (Waldfrau) にはるかに近いのである。

Die schönen Waldfrauen sitzen  
Und singen im Wind ihr Lied.

《Der Kühne》 (1834) <sup>(70)</sup>

アイヒェンドルフの詩にあらわれる Nixe (《Der stille Grund》) や Meerfee (《Verloren》)<sup>(71)</sup> は、森の奥や岩山の上に舞台を移せば、たちまち、そのハイネの詩にみられるようなローレイの外観を変貌させ、Zauberin (《Die wunderliche Prinzessin》)<sup>(72)</sup> に、Waldmädchen (《Waldmädchen》)<sup>(73)</sup> に変幻しうるものなのである。しかし、アイヒェンドルフにおいて特徴的なこと



は、むしろそれらが登場する自然の状況のほうである。それらは、いずれも荒々しい原始的な自然状態をあらわしており、切り立った断崖や崩れおちた廃墟、底の深い谷や鬱蒼とした森である。こうした自然から人間に呼びかけてくる抗しがたい力と人間の内奥にひそむ感性との微妙な呼応関係から生ずる戦慄的な情感がアイヒェンドルフの抒情性の主たる部分を占めるものであることは言うまでもない。以上のようにみてくると、アイヒェンドルフのローレライがライン河 (Rhein) ではなく森 (Wald) を本領としていることは単に二人の故郷におけるそれぞれの自然体験の違いを反映するだけにとどまらず、人間存在一般のとらえ方が二人の詩人にとっては本質的に違っていることを示すものである。

## V.

以上の結果をまとめると、次のようになる。まず C. プレンターノの詩は、アイヒェンドルフの詩に比べると比較にならない程、個人的色彩が濃い。そして素朴な民謡のモチーフや形象を Kunstpoesie の領域に引き上げる彼の詩の技倆は、荒げずりの歌謡の詩句からも絶妙な音響の詩をつくることに成功している。Klangsymbolik と言うことができるような、日常的な言葉の意味を越えて、ひとつひとつの言葉の音楽性になわれた抒情表現こそ彼の特徴 (Kennzeichen) に他ならない。また、そのような詩行に盛り込まれる彼の感情は、いかに民謡的形式を擬するものであっても、完全に容観化されえない。あるいは、むしろ、この詩人は、民謡の没個性の諸要素を個性化し、普遍の世界を写しだすはずの民謡の鏡面に己れの姿をうかびあがらさずにはおられない人間であるというべきかもしれない。『抒情詩はあらゆる文学の中で最も主観的なものである。これは人間の内奥とかかわり、……個人と結びついているが故に本質的に現在の文学である。その結果、現在という時と同様不安定であり変化しやすい。抒情詩は時の波にめざめさせられ、はこばれ、要するにめぐり変る風に奏でられ、かぎりなく美しく傾応しうる目に見えない不思議な Aeolsharfe なのだ』(171) というアイヒェンドルフの言葉がある。この言葉は、変転きわまらない人生と呼応しあうかのように変化に富んだ詩形と調子を操ってその時々の魂の呻吟を伝える C. プレンターノの詩の本質にあてはまらないだろうか。彼の詩は常に動揺し、一定の Stil にゆきつくことができない。だが、そこから響きわたる音色がこの上なく魅力的であることは誰しも否定できない。

これに対して、アイヒェンドルフの詩は、没个性的で類型表現の夥しい点に特徴がある。彼は民謡のモチーフや素材や形象の中にすっかり個人的事情をとけこませてしまう方法でC. プレンターノと全く逆なのである。彼の繊細な抒情感性が、直接、詩の主体となってあらわれるのではなく、一般的ないしは普遍的な装いを施された後、はじめて登場する。しかし、こうした個の類型化 (typisieren) はある意味で独自の自我の表出である近代詩の流れにそぐわない傾向である。抒情詩こそ最も主観的な文学で個人と結びつくものだと言っている彼が、なぜ自分の詩作においてこのように自分の特殊な感情を隠蔽するのであろうか。この点にアイヒェンドルフの詩人の使命についての考え方が多いに関係しているように思われる。

「……だが、自然の中には、森の静寂の様々な夢の中や人間の胸奥の迷路 (Labyrinth) の中には、昔から絶妙にして不滅の歌、つまり呪縛された美しきものがまどろんでいるわけです。それを解き放つてあげることが詩人の行為なのです。」<sup>(75)</sup>

この考え方に従って、人間の心の奥深くに眠っている歌を解き放ち、これを鳴りひびかせるためには、大衆の素朴な感性のありようをまず知り、よく知られた馴染みの形象やメタファーさらにはモチーフを駆使してこれを刺激するように努めなければならない。それらの詩の言葉は人々の心に忘れかけていたもの、まだ眠りつつけている感情をよびさます呪文 (Zauberformel)<sup>(76)</sup>にも似たものでなくてはならない。このような詩人の姿勢のために、第一に要求されることは、特別に『澄んだ、信心深い、控え目な感覚』<sup>(77)</sup>である。Zauberformel としての詩の機能に重点が移れば、詩人はいわばこの呪文としての詩の仲介者たる位置に甘んじなければならない。アイヒェンドルフの自己表現における慎重深さの背景にはこのような彼独得の詩人論が潜んでいるわけである。こうした見解には、いわゆる Volkspoesie といわれるものに対する彼の理解や彼の Poetik との深いかかわりをも読みとることができる。アイヒェンドルフは民謡を愛し、これから様々な要素を吸収し利用しているが、それは決して技術上の問題にとどまらない。むしろ、普遍的な感情をになって、時代をこえ、個々の人間の感性の違いをこえてなおも人の胸に働きかける民謡の在り方そのものに彼の Poetik は最も深いかかわりをもっているのである。なぜなら、詩の呪文的性格を最も原始的な形であらわしているのが素朴な民謡の詩句に他ならないからだ。民謡のような簡素にして真実な (schlicht und wahr)<sup>(78)</sup>、詩こそ彼

の求める理想なのである。作為や誇張のない詩句だけが、自然と人間の奥深くにまどろむものに行きつき、これを覚醒させ、解放することができるのだ。詩集の第二部〈Sängerleben〉の最後を飾っている四行の有名な詩は、実に意味のある位置におかれている。なぜなら、その詩はアイヒェンドルフの詩の根本原理を音楽的メタファーで言いあらわしたものであるからである。

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

《Wünschelrute》(1835)<sup>(79)</sup>

詩人は自らうたうばかりではなく、世界をうたわせなくてはならない。彼の詩にみられる没個性の特徴と類型化された表現の根本原因はこのような Volkspoesie への自己同化にある。そして、この点において、全く逆に自己顕示の強い傾向を示すのが C. プレンターノであった。恐らく、二人の詩人が相互に影響しあうことがわずかである事情の主な理由はこの根本的な詩人の在り方にかかわる相違に求められるであろう。「確かにプレントナーノは素材上、又、アイヒェンドルフの Epik にきわめて早い時期にすでに影響を及ぼしはしたが、それは《Wunderhorn》やティーク、アルニムが1813年までに彼の抒情詩に残したものに比べれば、微々たるものにすぎない。」<sup>(80)</sup>とナドラー (Nadler) は言い、その微々たる影響の理由として、C. プレンターノがロマン派の中でもとりわけ、Epiker であったこと、そして彼の叙事的 (episch) な表現方法ほど、抒情詩の才能にめぐまれたアイヒェンドルフになじまないものはなかった、という点をあげている。しかし、上に述べたように、二人の相違はただ表現上の問題にとどまらず、はるかに深かったと言わなければならないはずである。

Kunstpoesie と Volkspoesie、個の感情の個性的表出と普遍感情に依拠した類型的表現、これらの違いの他にもうひとつ、彼等における著しい相違は自然の取り扱い方であった。C. プレンターノの詩には自然が直接うたわれているものがほとんどない。ごく初期には、庭園や森 (Hain もしくは Wald) を詩の舞台としているものはあるが、本格的に詩を書き始めた頃にはもうこの傾向は跡形もない。《Phantasie》(1799) などから見られはじめる Blumenmotiv はやがて、Rosen-, Lilien-motiv へと引き継がれてゆくが、それらは

Biene, Nachtigall, Schmetterling などと同様、彼の愛の感情 (Liebesgefühl) をになわされた暗喩の (metaphorisch) 動植物にすぎない。彼はやはり徹底した恋愛詩人として、その関心をもっぱら人間そのものにむけていたのである。

これに対して、アイヒェンドルフの詩は、自然をうたわないものがほとんどない。それは、自然的事物を詩にちりばめているというような表層の特色ではない。自然との交渉が人間をとらえる上で、また彼の詩の存立を可能にさせる上で大きくかかわっていることを意味している。すでにみたように、彼が『自然の中に』という時、それは『森の静寂の様々な夢』も、『人間の内奥の迷路』も含む広い意味を持っていることに注目してよいだろう。人間をも自然の一部として理解し、この忘れられて、ないがしろにされてゆく関係を問い直すことによって、人間存在の根本的意味をさぐるようとしているわけである。あの有名な四行詩にあらわされている、彼の音響的な世界把握に従えば、人間と自然とのいずれの内部にも、『ひとつの歌』が、『不滅の歌』が眠っているのである。これらが響きあうことによって、自然と人間の交渉は初めてその根源にさかのぼることができる。あらゆる虚飾をかなぐり捨て、原始の自然の声に耳をかたむける時、人間の荒々しい欲望も素朴な敬虔さの心情もともにあらわれ得る。人間と相互に共通の内部構造をもつアイヒェンドルフの自然もまた、その内部にいわゆる『哀れな束縛された自然 (die arme gebundene Natur<sub>(81)</sub>)』を潜めている。これが、自然の elementar な精神性 (das Seelische) である。この哀れな囚われの身の原始の自然が解放を求めて声をもらす時、それはデモニッシュな Zauber となって、人間を自然の出口なき迷路にひきずりこむ。森の夜のざわめきに代表される『夜の歌 (Nachtgesang<sub>(82)</sub>)』や『さまよう歌 (die irren Lieder<sub>(83)</sub>)』が、常に人の心をかき乱し、誘い込むのは理由があるのである。多少異教的・汎神論的自然把握のアイヒェンドルフの詩に多くの妖精やヴィーナスといった神話形姿があらわれるのはむしろ当然の結果かもしれない。

また、すでに述べたように、彼の詩の存立にかかわる根本の原理も自然と密接に結びついたものであった。彼は、万物の中に眠っている歌をよみがえらせ、めざめさせて鳴りひびかせることが詩人の使命であり、これをなしうるのは、人間と自然の内部に脈々と流れる普遍的な感情をとらえることのできる詩をおいて他にないと考えている。そのような性格の詩は、人間と自然のありのままの世界にふさわしく、簡素にして真実な (schlicht und wahr) ものでなくてはならず、いわゆる自然の真実性 (Naturwahrheit<sub>(84)</sub>) に近づくもので

なければならなかった。少年時代から大自然に記された Hieroglyphe を予感し、それを忠実に読み取った (Ich habe treu gelesen/Die Worte, schlicht und wahr,) 《Abschied》<sup>(85)</sup>、彼は、また他方でキリスト教的な敬虔な視線をその異教的な自然にそそいでいるのである。この対極性はしばしば、彼の文学の、特に小説類の格好のテーマとなった。一定の、ゆるがない志向性 (Gesinnung) をもった彼は、自然からの誘惑的な力をうたうとともに、自然の内部に潜んだ精神性に、人間の汚濁した感性を洗浄する力のあることを知っていた。そこに、アイヒェンドルフの自然の Positiv と Negativ な両面の影響力をうたった魅惑的な詩のうまれる要因があった。そして、このような詩の魅力は、ややもすれば図式的になりがちな、デモーニッシュな自然の誘惑からのキリスト教精神による救済のテーマを十分に補うものであるといえよう。アイヒェンドルフの詩を支えているものは、自然への敬虔な洞察力と自然の声に似た感情の素朴さと根源性である。彼の言葉にはなにひとつつらいがなく、『内部の嘘を隠蔽し、美化するために勝手気ままになったり、きまぐれな流行や実験的な芸当に走るようになってしまう<sup>(86)</sup>』こともない。彼は、人間を含めた自然を自分の詩の本質と考え、それらの中に埋れている永遠に価値あるもの、美しきもの、真実なるものをよみがえらすべく、呪文 (Zauberformel あるいは Zauberwort) としての詩の類型化 (typisieren) につとめたわけである。地上の現象の個々のものから、そのより深い意味を求め、永遠なるもの、真実なるものを求めて上昇しようとする Poesie を、彼はある所で Naturpoesie と名付けている<sup>(87)</sup>。これを彼自身の文学にあてはめれば、彼の詩の規範となった Volkspoesie と一体となるのである。アイヒェンドルフ自身は Kunstpoesie も Naturpoesie もともに共通の領域 <Natur> をもつものであると考え、厳密な区別をひかえているが、C. プレンターノとアイヒェンドルフはこの点でやはり大きく分けられる詩人であったと言えよう。

『二人は (アルニムとプレントナー) ゲレスに対しては実に師匠に対する遍歴学生のような様子でした。二人の間は奇妙な夫婦のようで、二人のうち落ち着いた、おだやかなまじめなアルニムが夫で、絶えず動揺してやまないプレントナーが妻の役といったところでした。アルニムは、ちょうどゲーテのように、文学的な世界観と現実を常に区別することをこころえていて、思慮深く人生をながめ、これを自由に芸術作品として取り扱うことのできる実に稀な詩人の資質にめぐまれた人物のひとつでした。これに対して、激しい気性のプレントナーは、絶えずき

わめて過剰な空想に心を奪われて、詩を人生に混ぜ込もうとし、そのため、たびたび混乱やめんどろな事態をまねくことがあった、……アルニムは言葉のもっているあらゆる意味で詩人 (Dichter) らしく思われましたが、ブレンターノはこれと比べて、彼自身まるで一篇の詩 (ein Gedicht) でした。それは、ちょうど民謡のように、たびたび感動を人に与える風であるかと思うと突然に全く正反対なものに転じてしまい、目にもとまらない変化でたえず人を驚かさず飛躍ぶりでした。その基調は、深いほとんど軟弱といってよい感傷性 (Sentimentalität) とうまれながらの天才性 (Genialität) でした。前者については、彼自身根から軽蔑していましたし、後者については、彼自身決して頓慮することなく、また他人からも敬意を払ってもらいたいなどと思っていなかったのです。そして、この己れ自身のデーモン (Dämon) との和解することのない戦いこそが彼の人生と詩作のほんとうの歴史だったのです<sup>89) 90)</sup>。

これは、冒頭で触れた《Halle und Heidelberg》の一部である。また別のところで、C. ブレンターノのこの自分との戦いを『世界の美に陶然となった空想力と同じように激しい宗教的感情の絶えまない衝突<sup>89)</sup>』とアイヒェンドルフは見ている。この分裂的な情感にひきまわされ、また同時にそれに魅了されているかにみえる彼の詩的生活にアイヒェンドルフはまさに狂える楽人 (《Der irre Spielmann<sup>90)</sup>》) の悲惨を見たであらうから、一層アルニムに敬意を払ったことも当然といえば当然である。しかし、アイヒェンドルフは、C. ブレンターノの詩作の根源がまさしくその<その絶えまない衝突>と<自分自身の Dämon との和解することのない戦い>にあったことを見逃してはいない。C. ブレンターノを単に激情に心を引き裂かれた (zerrissen) 詩人として片づけてしまっただけではないという好意的な評価、彼の精神面の過剰さが従来の文学形式におさまりにきれない故の不幸とみる妥当な批評<sup>91)</sup>、これは《Halle und Heidelberg》にはみられない、C. ブレンターノの内部に立ち入った観察結果である。むしろ、かつてのベルリンでの感激の印象が尾をひいていないとは言いきれない。だが、こうした評価や判断には、驚嘆しつつも、アイヒェンドルフが自分とは全くちがう (heterogen) 詩人の存在に対して示した深い理解が含まれてはいないだろうか。



- (1) Steig. Bd. 1. S. 321
- (2) Sämtliche Werke Bd. 18—1. S. 38.
- (3) Sämtliche Werke Bd. 11. S. 255—258.
- (4) Sämtliche Werke Bd. 18—1. S. 28. 32.

Astralis (Wilhelm Budde) の日記によれば、兄弟は Straßburg 経由でパリに行き、そこで滞在後、帰路再び Heidelberg を経て、Nürnberg, Wien をまわって、故郷 Lubowitz に帰る旅程であったことが知られる。

なお、このパリ行き目的については日記が伝えないため、不明の点が多いが、Heidelberg で師事した Gorres から依頼された仕事も目的のひとつであったらしい。ヘルマンの伝記によれば、パリに到着後、古い写本に関係した仕事のために午前中はもっぱら王室図書館で過ごしたというし、また当の Gorres が《Deutsche Volksbücher》刊行に際して兄弟の協力に対する謝辞をのべている。

- (5) Sämtliche Werke Bd. 18—1. S. 29—33.
- (6) Sämtliche Werke Bd. 11. S. 232.
- (7) Sämtliche Werke Bd. 11. S. 234—244.
- (8) Sämtliche Werke Bd. 11. S. 255.
- (9) Sämtliche Werke Bd. 11. S. 257.
- (10) Sämtliche Werke Bd. 18—1. S. 37.
- (11) Sämtliche Werke Bd. 11. Anmerkungen S. 360.
- (12) Sämtliche Werke Bd. 11. S. 224.
- (13) Jaeger. S. 130.
- (14) Werke. S. 546. 《Ahnung und Gegenwart》
- (15) Werke. S. 1068. 《Aus dem Leben eines Taugenichts》
- (16) Sämtliche Werke Bd. 9. S. 146.
- (17) Sämtliche Werke Bd. 9. S. 145—146.
- (18) Sämtliche Werke Bd. 12. S. 5.
- (19) 「影」15号1—30頁
- (20) Werke. S. 240—241.
- (21) Werke. S. 242—243.
- (22) Vgl. T. S. Baillet. S. 24. ff.
- (23) 1808年の終り頃から、次第にアイヒェンドルフの詩の調子を決定してゆく民謡を、彼がもっぱら《Des Knaben Wunderhorn》から得たのかどうかは、早くから親しんでいたらしい様子からも簡単には判断できない。例えば、チロル地方のものについては、音楽の才もあり、その地にも近く住んだ兄ヴィルヘルムを通して知ったのではないか、あるいは《Österreichische Volkslieder mit ihren Singweisen》という民謡集(1819)

なども後には影響を与えている可能性があることをナドラーは指摘している。(Nadler. S. 182.)しかし、アイヒェンドルフにはなんとと言っても「Des Knaben Wunderhorn」と関係の深い詩が圧倒的に多く、それも、民謡調というような曖昧な基準で言えば、この関係はほぼ彼の全生涯の作品にみられると言ってよいだろう。(Eichendorff Kommentar で言及されているものを捨いだしてまとめてみるだけでも) 具体的な個々の民謡と結びつくものが相当数あることが明らかになる。

◦ 例えばまず内容上の類似がみられるもの、

Der Verliebte Reisende. 3 (1810/12) — An einen Boten (I. S. 153.)

Der Landreiter (1830) — Hans in allen Gassen (II. S. 262)

Der Einsiedler (1835) — Schall der Nacht (I. S. 130)

Die falsche Schwester (1837) — Die Judentochter (I. S. 166)

◦ 表現上類似がみられるもの、

Zwielicht (1815), Der Jäger (1837), Der Jäger Abschied (1810)

— Jagdglück (I. S. 205.)

Lustige Musikanten (1839)

— Der Himmel hängt voll Geigen (I. S. 203.)

Jägerkatechismus (1815) — Die schwarzbraune Hexe (I. S. 20.)

Dre wandernde Musikant 3. (1812) — Die schlechte Liebste (I. S. 250.)

Die Kleine (1815) — O Himmel, was hab ich getan (III. S. 26.)

Nachtklänge 4 (1833) — Schlesisches Gebirgshirtenlied (III. S. 72.)

Herbst (1834) — Cedrons Klage (I. S. 110.)

Der armen Schönheit Lebenslauf (1815)

— Das fahrende Fräulein (I. S. 76.)

24 Steig. Bd. I. S. 132.

25 Steig. Bd. I. S. 39.

26 Frühlingkranz. S. 118. 「ぼくが韻の許すかぎり翻訳した古いシュヴェーペンのミンネ・ザングの歌を君に書きました。……」

27 W. Hoffmann. S. 64.

28 Steig. Bd. I. S. 15.

29 C. Brentano, Werke. Bd. I. S. 12.

30 C. Brentano, Werke. Bd. I. S. 137.

31 C. Brentano, Werke. Bd. I. S. 53.

32 W. Hoffmann. S. 81.

33 W. Hoffmann. S. 88.

34 Steig. Bd. I. S. 21. C. プレンターノに宛てた Savigny の手紙などにも Sophie Mereau を Poesie とよびなれていたことが示されている。



- 35 C. Brentano, Werke. Bd. I. S. 45—49.
- 36 Jaeger. S. 43. ff.
- 37 C. Brentano, Werke. Bd. I. S. 144—145.
- 38 C. Brentano, Werke. Bd. I. S. 73.
- 39 C. Brentano, Werke. Bd. I. S. 75.
- 40 W. Hoffmann. S. 88.
- 41 Steig. S. 21.
- 42 Steig. S. 77.
- 43 C. Brentano, Werke. Bd. I. Anmerkungen. S. 1047.
- 44 Frühlingkranz. S. 121.
- 45 C. Brentano, Werke. Bd. I. S. 242.
- 46 Jaeger. S. 37—39.
- 47 Jaeger. S. 48.
- 48 Steig. S. 43.
- 49 C. Brentano, Werke. S. 131. この詩稿は何種類かあって異同もみられるが、これは1817年以後に成立したと推定されるものである。  
(Anmerkungen. S. 1058.)
- 50 Enzensberger. S. 115.
- 51 C. Brentano, Werke. Bd. II. S. 770.
- 52 Frühlingkranz. S. 121.
- 53 アイヒェンドルフの詩の中で、C. プレンターノの具体的な詩との関係が深いものに次の詩がある。
- |                         |             |
|-------------------------|-------------|
| Waldgespräch (1812)     | } — Lorelei |
| Zauberblick (1837)      |             |
| Der Stille Grund (1837) |             |
| Die Saale (1839)        |             |
| Verloren (1839)         |             |
- Die Hochzeitsnacht (1810) — Auf dem Rhein  
 Die Hochzeitssänger (1837) — Die lustigen Musikanten  
 Verlorene Liebe (1834) — Treulieb, Treulieb ist verloren
- 又、同じテーマを扱ったものでは、他にもあり、《Todeslust》(1840)とC. プレンターノの《Schwanenlied》との関係などがあげられよう。
- 54 R. Haller. S. 46.
- 55 C. Brentano, Werke. I. S. 98.
- 56 Werke. S. 343.

- 58 E. Staiger. S. 45.
- 59 例えは <Wer's Lieben erdacht> (I. S. 108-109). <Wer hat dies Liedlein erdacht?> (I. S. 140) <Lied beim Heuen> (I. S. 230-232) などに似た表現がみられる。
- 60 Werke. S. 304-305.
- 61 Werke. S. 714 <Ahnung und Gegenwart>
- 62 C. Brentano, Werke. Bd. IV. S. 232
- 63 Jaeger. S. 39.
- 64 C. Brentano, Werke Bd. I. S. 115-118
- 65 <Des Knaben Wunderhorn> I. S. 45.
- 66 Werke. S. 260
- 67 Werke. S. 67.
- 68 Werke. S. 169.
- 69 Werke. S. 301.
- 70 Werke. S. 296.
- 71 Werke. S. 306. 次のような Lorelei 形姿は C. プレンターノよりはハイネのうたう Lorelei の姿にちかい。(Vgl. R. Haller. S. 38. ff.)
- Still bei Nacht fährt manches Schiff,  
Meerfei kämmt ihr Haar am Riff,  
Hebt von Inseln an zu singen,  
Die in Meer dort untergingen. <Verloren>(1839) I. Strophe.
- 
- Eine Nixe auf dem Steine  
Flocht dort ihr goldnes Haar,  
Sie meint', sie wär alleine,  
Und sang so wunderbar <Der stille Grund> (1835) 4. Strophe.
- 72 Werke. SS. 328.
- 73 Werke. S. 301-302.
- 74 Sämtliche Werke. Bd. 9. S. 66.
- 75 Sämtliche Werke. Bd. 8-2. S. 306.
- 76/77 Sämtliche Werke. Bd. 9. S. 394.
- 78 Werke. S. 31. <Abschied>
- 79 Werke. S. 103.
- 80 Nadler S. 191.
- 81 Sämtliche Werke. Bd. 9. S. 394.
- 82 Werke. S. 12. <Nachts>

- 83 Werke. S. 88. <Lockung>  
 84 Sämtliche Werke Bd. 9. S. 158.  
 85 Werke. S. 31.  
 86 Sämtliche Werke. Bd. 9. S. 158.  
 87 Sämtliche Werke. Bd. 8-2. S. 306.  
 88 Werke. S. 1528—1529  
 89 Sämtliche Werke Bd. 8—2. S. 382.  
 90 Werke. S. 47. <Der irre Spielmann>

また、アイヒェンドルフは、このような性格の人物 Leontin を小説<Ahnung und Gegenwart>にも登場させている。Leontin と C. プレンターノの類似性については Stein が詳細に述べている (V. Stein. S. 66. ff.)

- 91) Sämtliche Werke. Bd. 9. S. 394.

<テ ク ス ト>

- 1) Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff.  
 Bd. 8—1 Literarhistorische Schriften II. Abhandlungen zur Literatur  
 hrsg. v. W. Mauser. Regensburg 1965.  
 Bd. 9. Literarhistorische Schriften III. Geschichte der poetischen  
 Literatur Deutschlands. hrsg. v. W. Mauser. Regensburg 1970.  
 Bd. 11. Tagebücher. hrsg. v. Wilhelm Kosch. Regensburg. 1908  
 Bd. 12. Briefe von Joseph von Eichendorff hrsg. v. Wilhelm Kosch. 1910  
 Bd 18—1 Joseph von Eichendorff im Urteil seiner Zeit. I  
 Dokumente 1788—1843. hrsg. v. Günter und Irmgard Niggel.  
 Verlag W. Kohlhammer. 1975
- 2) Joseph von Eichendorff : Werke. hrsg. v. W. Rasch. München. 1966.  
 <注>では Werke と略記し、次の C. Brentano の Werke と区別  
 した。
- 3) Clemens Brentano : Werke 4 Bde.  
 Bd. I. hrsg. v. W. Frühwald, B. Galek und F.  
 Kemp. Bd. II. III. IV. hrsg. v. F. Kemp. München.  
 1968.
- 4) Bettina von Arnim : Werke und Briefe. Bd. I. hrsg. v. G. Konrad.  
 Frechen 1959. Bd. I. (Clemens Brentanos Früh-  
 lingskranz)  
 <注>における Frühlingkranz の略記、及びページ数は  
 この巻による。
- 5) Novalis : Schriften Bd. I. Das dichterische Werk. hrsg. v. P. Kluckhohn

und R. Samuel. Stuttgart 1977.

- 6) Des Knaben Wunderhorn, 3Bde. (dtv) Gesammelt v. L. A. v. Arnim u. C. Brentano. München. 1963.

〈参考文献〉

- 1) Theresia Sauter Bailliet : Die Frauen im Werk Eichendorffs.  
Verkörperungen heidnischen und christlichen Geist. Bonn. 1972.
- 2) Rudolf Haller : Eichendorffs Balladenwerk. Bern u. München 1962.
- 3) Josef Nadler : Eichendorffs Lyrik. Hildesheim 1973.
- 4) Hilda Schulhof : Eichendorffs Jugendgedichte aus seiner Schulzeit. Hildesheim. 1974.
- 5) Volkmar Stein : Morgenrot und falscher Glanz  
Studien zur Entwicklung des Dichterbildes bei Eichendorff. Winterthur. 1964.
- 6) 石丸静雄 : 予感と現在, 詩人アイヒェンドルフの生涯, 東京 昭和48年
- 7) Werner Hoffmann : Clemens Brentano. Leben und Werk. Bern u. München. 1966.
- 8) Reinhold Steig : Achim v. Arnim und die ihm nahe standen. 3Bde. Bd. I. Achim v. Arnim und Clemens Brentano. Bern. 1970.
- 9) Hans Jaeger : Clemens Brentanos Frühlyrik.  
Chronologie u. Entwicklung. Bern. 1968
- 10) H. M. Enzensberger : Brentanos Poetik. München 1964.
- 11) E. Staiger : Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters.  
Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller. Zürich. 1963.
- 12) A. Hillachu. K-D. Krabiel (hrsg)  
: Eichendorff Kommentar. Bd I. Zu den Dichtungen. München 1971.
- 13) 拙稿 : 「ハイデルベルク時代のアイヒェンドルフ」  
〈Das zerbrochene Ringlein〉の成立史。  
『影』15号 東京 1973.