OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	初期リルケにおける「自然」について : ヴォルプスヴェーデ体験を中心に
Author(s)	森, 多摩喜
Citation	独文学報. 1999, 15, p. 47-63
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/106683
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

初期リルケにおける「自然」について

―― ヴォルプスヴェーデ体験を中心に ――

森　　多摩喜

1. 序

ライナー・マリア・リルケ（Rainer Maria Rilke）の創作活動の初期とは、一般に、様々な文学雑誌に寄稿をし始めた1894年からパリ生活を始める1902年頃までを指していわれる。晩年にいたるにつれ独自の内的世界をつくりあげるリルケであるが、初期にはむしろ積極的に周囲の影響を受け入れようとしている。

故郷のプラハを去ったリルケは、1896年ミュンヘンへ移り、詩作を続ける傍らミュンヘン大学でルネッサンスの造形芸術や美学概論などを聴講した。当時のミュンヘンは、パリやロンドンといった外国の都市に比べると遅れをとっていたとはいえ、近代芸術の、とりわけユーゲントシュティールのドイツにおけるメトロポールとして多くの芸術家たちを集めていた。翌年リルケは、ここでルー・ザロメとの邂逅をはたす。そして、彼女に連れられて近郊のヴォルフラーツハウゼンに赴き、建築家兼美術史家のアウグスト・エンデルらと約三ヵ月の共同生活を営んでいる。同年の秋には、ルー夫妻の転居に伴い、当時ミュンヘンと並んで芸術の都として発展しつつあったベルリンへ移る。1898年4月、イタリア・ルネッサンス研究をさらに深めるためにフィレンツェを訪れたリルケは、偶然画家のハインリヒ・フォーゲラーと出会い、互いに意気投合する。フォーゲラーは、ブレーメン近郊ヴォルプスヴェーデに創設された芸術家コロニーの一員としてすでに同地に住んでおり、その年の暮にリルケを自分の住居バルケンホーフに招待している。かねてからルーの指導のもとロシア語、ロシア文学、美術史に取り組んでいたリルケは、翌1899年及び1900年の二回にわたって彼女とともにロシア旅行を行う。二回目の旅行直後には、再びフォーゲラーの

客としてヴォルプスヴェーデを訪れ、一ヵ月あまり滞在することになった。その後、リルケはクララ・ヴェストホフと結婚し、しばらくヴォルプスヴェーデ近隣のヴェスターヴェーデに居を構えていたが、1902年には単身でパリに向かう。

このように当時の足跡を辿るだけでも、ユーゲントシュティールへの傾倒、ロシア及びルネッサンス崇拝と、若いリルケが時代の動向にいかに敏感に反応しているかがうかがえよう。

リルケはヴォルプスヴェーデ滞在中に『シュマルゲンドルフ日記』*Schmargendorfer Tagebuch*、『ヴォルプスヴェーデ日記』*Worpsweder Tagebuch* を記し、その二年後の1902年にはヴォルプスヴェーデ派の風景画に関する評論『ヴォルプスヴェーデ』*Worpswede* を書いている。本稿は、これらのテクストから、彼の定義する「自然」概念、及び実際の自然の体験様式について分析することを目的としているが、この問題は上述の時代背景と密接に関わっている。

ヴォルプスヴェーデは前述のとおり、ポン＝タヴェン、プールデュ、ダッハウ、ダルムシュタット等々と並ぶ、当時盛んに芸術家コロニーが設立された地の一つである。1889年、フリッツ・マッケンゼン、ハンス・アム・エンデ、オットー・モーダーゾーンら風景画家たちによって開設されたこの地のコロニーには、のちにカール・ヴァイネン、フリッツ・オーヴァーベック、ハインリヒ・フォーゲラーが加わり、さらにリルケをはじめカール・ハウプトマンやパウラ・ベッカー、そしてのちにリルケ夫人となるクララ・ヴェストホフなどが客として招かれている。彼らは都市とアカデミーから逃れて寒村へ移り住み、共同生活を営みながら自然のなかに新たな創造の糧を求めようと試みた芸術改革者たちであった。

リルケの報告によれば、この地の民衆の主な生業は農業と泥炭の採掘であったが、その重労働と貧困が彼らの生活を圧迫していた。それをリルケは彼らの顔から読み取っている。「誰もが皆たった一つの顔しかもっていない。硬い、はりつめた労働の顔。」(SW V, S.29) しかし、どんなにリルケが彼らの「悲惨な」生活をつぶさに観察し、またフリッツ・マッケンゼンが彼らを自らの作品の重要モティーフにしたとしても、彼らはあくまで「自分たちとはちがう人」(SW V, S.32) であって、芸術家たち自身が彼らに交じってその土地に根付いた生活を体験しようとするわけではな

かった。毎週土曜日にバルケンホーフで集会を催し、音楽やダンス、詩の朗読等に興じている彼らの暮らしぶりには、都市のブルジョワ的サロンをそのまま田園へ持ち込んだような感がある。

「あなたはきっと自然に対して子供の頃からいつも親しい関係にあったのですね」というヘレーネ・ヴォローニンの質問に対して、「私がこのように眺め享受するようになったのはごく最近のことです。私たち、私と自然とは長い間互いに戸惑いながら並行線を辿ってきたのです」(TF, S.79)と答えたリルケは元来都会人であった。その彼が抱いた自然に対する認識は、急速に近代化していく世紀転換期にあって、おそらく他の同時代人たちも共有していたはずの時代意識をあらゆる面で反映しているものと思われる。

しかし、当時リルケに決定的な体験として植え付けられた自然には、ヴォルプスヴェーデの他にロシアがあることを忘れてはならない。以下では、彼のロシア体験をも考慮に入れつつ論を進めていきたい。

2. 遠隔の「自然」と卑近な「都市」

古代より「自然」の概念は、各時代の世界観とともに様々な変遷を遂げてきた。イデオロギーのみならず個人的主観をも含有する「自然」を一義的に規定するのは難しい。それはリルケにおいても同様である。ここではまず、その対立概念として考えられる都市や文化との関連において、自然がどのような立場におかれているかを検討することから始めたい。

『ヴォルプスヴェーデ』は五人の風景画家についての個別の評論文から成り立っているが、その序章としてリルケは自然の風景を主題とした小論を添えている。ここで最も強調されていることは、自然の風景が我々にとって「異質なもの」であるという見解である。

> 自然は、我々が自然を耕作し、自然の力の小さな部分を小心翼々と利用していることについては何も知らないように思われることが、常である。我々はいろいろな部分で自然の実り豊かさを高めてはいるが、別のところでは、都市を舗装して、沃土のなかから芽生えようと準備していたすばらしい春を窒息させもする。我々は川を工場へ引くが、

川の方は自分が動かしている機械のことは何も知らない。我々は、自分の持ち合わせの名称では捉えることのできない暗い力を、まるで子供が火遊びをするように玩んでいる。[……] 自然が、あの崇高な尊厳と無関心をあらゆる身振りのなかに満たしながら、我々の存在を越え、我々の希望や生活をはるかに越えて行動したほんのひとときのことでも想起してみるならば、一体、我々が大地の最も外側の表面を変更したり、森や草原を整理したり、大地の表皮から石灰や金属を採掘したり、木々の果実をまるで我々のためのものと決まっているかのように収穫したりすることに、何ほどの意味があるのか。(SW V, S.11f.)

「舗装」、「工場」、「機械」といった語が示すのは、明らかに都市化による自然破壊であるが、自然に対立する要素はそれだけに止まらない。農業や金属採掘などおよそ自然に手を加える人間の営みすべてがそこに含まれている。しかしこの文章の焦点は、その営みの具体的事象ではなく、むしろ、自然に「名称」を付け、「我々のためのものと決まっている」かのように自然と向き合う人間の認識形態に向けられている。[1]

我々は、ある事象を経験する際、常に「何かとして」すでに歴史的・間主観的に形成された意味の枠のなかで捉える。[2] しかし事物は、その自明的解釈から解放され「はるかに我々の希望や生活を越えた」ものと認識されることによって、初めてその本来的・始源的姿を我々に開示する。この状態こそリルケのいう「自然」なのである。ヴォルプスヴェーデの風景を前にした彼は、そのように「自然」を捉えるときの自己の状態を「自己喪失」(Selbstlosigkeit) という語で表している。

ぼくには常に、事物がまるで大地という大きな身体につながった腕や末端部分のように思われていた。しかし、ここには島のような事物がたくさんある。それらは単独で存在し、明るく、周りには常に大気が流動している。このことが事物たちの形をこれほどまで強くするのだ。このような仕方で自然に関わっていると、何か自己を喪失しているような気がする。[……] 眼差しを向けるだけでは、生成する風景はぼくたちに付いてきてはくれない。ただ目になりきるのだ。何について

かなどと自分に弁解したりしないで。(TF, S.223f.)

ここでは、事物の認識形態としての「見る」という行為について本質的なことが語られている。あらゆるものを既に馴染みの意味体系に「つながった」ものとして捉えていたかつての「自己」、その「自己」に従って明確な方向性・目的性をもって事物に接する「眼差し」、それらを払拭して「ただ目になりきる」こと。そのことが、リルケの眼前で自律している事物の原現象を、輪郭のはっきりした「形」として顕在化させるのである。このように、自然を親和的相貌を見せるものというより、むしろ「異質なもの」(das Fremde)、「馴染みのないもの」(das Unverwandte)、「不可解なもの」(das Unfaßbare, SW V, S.10)と見なし、一種の「畏敬の距離」(ehrfürchtiger Abstand, SW V, S.521)をおくことは、自然を描く前提として、当時の画家たちには不可欠なことであったといってよいであろう。

機械産業の発達と交通手段や複製技術の浸透は、都市生活者にとって、あらゆる事物を自分たちに「空間的、人間的に〈より近づきやすいもの〉」[3] にした。ブルジョワのサロンには、過去のものも遠方のものもすべてが同時に居並ぶ、「閨房にはブール風家具一式、サロンにはアンピール様式の家具調度がしつらえられ、となりの食堂は十六世紀様式、そのまたとなりがゴティック風寝室」[4] という具合に。転換期は、美術館や博物館がいくつも建てられた「偉大な収集活動の時代」[5] でもあった。しかし、このような無秩序ともいえるブルジョワ的趣味は、同時代の芸術家たちの目には「全体への関連の欠如」[6] と映った。さらに、産業化と軌を一にする実証主義的精神は、事実の再構成を旨とする自然主義と無神論を生み出した。今や世界を秩序立てる究極原理は完全に失われ、彼らにとってはすべてが混乱に陥ったかのように思えた。日常生活の激変に端を発した、芸術家たちの時代に対するこのような危機感と反発は、彼らの憧れを遠い自然へと駆り立てる。自然のなかにこそ万物を宥和させる唯一絶対の必然性が隠されていると彼らは信じたのである。

次のリルケの言葉からは、このような時代の動きが読み取れる。

風景は確実である。風景に偶然はない。落ちる木の葉の一つ一つが、

> 落ちながら、宇宙の最も偉大な法則の一つを実現する。決して躊躇せず、いかなる瞬間にも静かに悠然と自らを実現するこの法則性こそ、若い人たち［ヴォルプスヴェーデ派の画家たちのこと］にとって自然をこのような一つの稀有なできごとにするのである。(SW V, S.25)

芸術家たちは、「落ちる木の葉の一つ一つ」にも意味を認め、自然の一回性という本来的価値を回復しようとする。しかし、彼らはその偶然的なはかなさ、移ろいやすさを愛でているわけではない。むしろ、その移ろいやすさのなかにこそ不滅不変の真理を見いだし、いわば植物の生成を不動の「法則」に還元しようとするのである。

ヴォルプスヴェーデに先立って、フランスのブルターニュ地方のポン＝タヴェンでは、ベルナールやゴーギャンらを中心にして芸術家村が成立していた。彼らもまた、田舎の風景のなかに万物の法則性を見いだし、新たな様式のための手本としていたのだが、それもひとえに彼らが都市出身者だということに起因する。美術史研究家のホーフシュテッターは次のように述べている。

> すでに一切が新しい様式という媒体を通じてながめられており、しかしそうでありながら奇妙なのは、ブルターニュをそのように体験したのがすべてよそ者たちだったということである。画家の全員が首都から逃亡してここへやってきたのだった。彼らのなかにブルターニュ人はひとりもいなかった。ブルターニュ人の芸術家は――このポン＝タヴェンにさえ――あふれるほどいたのにもかかわらず。[7]

この事情はヴォルプスヴェーデの芸術家においても同様であった。彼らのほとんどが、デュッセルドルフ、ブレーメン、ミュンヘンといった都市の出身者だった。彼らにとって、都市こそ馴れ親しんだ身近な存在であり、未知の自然はその「遠さ」ゆえに、神に代わって生を統べる新たな神的秩序を彼らに与える場となりえたのである。

3. 新たな「言語」としての自然

「自然」と「都市」との関係においてさらに注意すべきことは、現実的諸関連に従って事物を見るといういわば「都市的」認識形態が、事物に「名称」を付けること、即ち言語化という契機を含んでいることであろう。我々のもつ言語の機能こそ、日常世界のすみずみにまで自明性の網をめぐらし、事物の本来的な姿を隠蔽する張本人であるといえるのかもしれない。なぜなら我々の言語習得の過程では、個々人の属する「言語共同体という歴史的に沈殿した言語意味連鎖の膨大な集積」が、我々の生の主題化されていない「暗黙のパースペクティヴ」(先行的な意味の枠) を形成し、それが現実経験の際に、あるものを即事的にではなく、「そういうものとして」既知的意味分節のうちに現出させていると考えられるからである。[8]

リルケの日記のなかに、パウラ・ベッカーとクララ・ヴェストホフの二人の少女を周囲の風景と同質のものとして眺め記述している箇所がある。ここで彼女たちと風景とを結んでいる共通項は、両者が言語によって未だ差異化・類型化されていないということである。

> これは経験としてはすばらしいことだ。そのためにぼくは、少女たちを、成長しつつある花のように眺めずにいられないほど愛するのだ。単独に、そのものとしてではない。ほかのものと並べて、常にその土地や大きな空のような関連のなかに入れて見るのである。日の出や日の入りに、牧草地に、ふるえる像で満ちた水辺に、ざわめく雨のもとで、そして澄んで広々とした夕暮のなかで。風景全体がなければ、少女たちを見ることはできない。なぜなら、これが彼女らの秘密なのであるから。即ち、彼女たちが孤独のなかでまだ孤独になりきっていないこと、彼女らの顔が表情(Ausdrücke)を使いこなしたり、顔つきで文章を作ったりしていないこと、そして、彼女らがただ感情の大きな動きのもとで、幸福な牧草地のように陰ったり輝いたりすることが。(TF, S.218)

リルケは二人の少女と自然の事物を完全に調和のとれた風景として、日常的諸関連とは別の一つの「関連」のうちに見ている。その調和を可能にしているのは、それらがともに「表現」(Ausdrücke)や「文章」という分節構造を有さず、神秘的根源性を保っているという点である。ここでは、発

話や文字化といった具体的な言語形象としては語られてはいないが、少女たちの無垢な様を分節構造の対立概念として表す感覚には、まさに「自然」を言語機能と対立させて捉えようとするリルケの姿勢が読み取れよう。

リルケにおいて自然であるということは、植物の生成や川の流れ、天体の運行といったいわゆる自然現象が手付かずの状態であること、即ち単に非人工的であることだけを必ずしも意味しない。それは、ある現実的状態を指すのではなく、言語化によって事物に恣意的な価値や意味を付与しないという、あくまで主体側の経験の問題として現れているのである。

古来、神秘主義者たちは、日常的言語に対する徹底的な敵対心から、沈黙を神秘の境涯へ至る大前提と見なしてきた。沈黙のときにこそすべての事物から自明性の覆いは剝がされ、真の現実が立ち現れてくるのである。しかし、ここで見いだされた事物の始原性も、なんらかの形で言語化されない限りは永遠に不可視的な陶酔世界のなかに葬り去られることになる。この事態は、殊に表現することを第一義とする芸術家の自意識との間には、必然的に矛盾を生じさせるであろう。

第一回ロシア旅行からその直後にかけてのリルケにおいても、「沈黙すること」(das Schweigen, die Verschwiegenheit)は最も重要な主題の一つであった。すでにミュンヘンやベルリンでユーゲントシュティールから「全体性の回復」の理念を習得していた彼は、ロシアの広大な大地からインスピレーションを受け、万物を統べる偉大な一者を「神」として認識するにいたる。『時祷書』*Das Stundenbuch* 第一部において、この「神」は「名状しがたいもの」(das Unsagbare, SW I, S.282)「謎めいたもの」(der Rätselhafte, SW I, S.284) と呼ばれ、「沈黙すること」によってのみ直接無媒介の接触が許される存在として現れている。そして詩人は、「沈黙の重い総和を人々の額や山々に書き記す」ような「無言の人」(SW I, S.282) であることを自らに要請する。

ところが、第二回ロシア旅行終了直後ヴォルプスヴェーデを訪れたばかりのリルケの日記には、過去の沈黙に対する反省が充満している。「ぼくはもはや何一つ真に全存在をかけて見てこなかったか、あるいは、ぼくの見るという行為が、当時感じていたほどしっかりとは創造に結びついていないかどちらかだ」(TF, S.196)という彼自身の告白どおり、ロシアではまだ「創造」の問題、即ち「全体性」の理念と形式との一致が未解決のま

ま残されていたのである。ロシア旅行の結実といわれる前述の『時祷書』は、元来出版を意図して書かれたものではなく、そこには詩人の溢れんばかりの感情が、形式をかえりみることなく吐露されている。「あらゆるものと無縁の、ぼくの内部にある喜びを、当時まさに日常的な現実のために意味を失っていたこれらの言葉で表すのは、不当なことのように思われた」(TF, S.197)とはいえ、「神」との一体感という半ば前意識的な状態だけでは根本的な芸術創造にはつながりえなかった。

芸術と言語の問題は、評論『ヴォルプスヴェーデ』のモーダーゾーンに関する章で詳しく述べられている。ここでは、芸術家とは元来いつの時代にあっても「自己の深部にある固有のもの、孤独なもの、誰とも分かちえないものを発言しようとし、またそうせざるをえない人間」(SW V, S.68)とされている。しかし、その表現手段である言語は「共同」(SW V, S.66)のものであり、たとえ個々人が己れの心に抱くものを語ってみたとしても、それはおのずとこの言語という既成の「習俗」(SW V, S.66)へと流れこまざるをえない。従って、「あらゆる個性は、沈黙すまいと思うなら、独自の言語を必要とする」(SW V, S.66)のである。

「独自の言語」、即ち既存の言語構造を解体するような新たな言語。このパラドクスを満たす契機をなすものこそ、「見渡せるもののうち最も疎遠のもの、遠隔のもの」(SW V, S.68)としての自然である。

> すべての芸術が今では風景的なものを糧にして生きているということは、詳細に証明されるだろう。たとえば古風な詩においては、人々が風景という手段ではただ一般的なものしか表現できないのだと、いかに臆病に信じていたかが容易に見てとれる。青春には春を、怒りには嵐を、恋人には薔薇を比喩として用いれば、それで最高のものに達したと思っていたのである。人々は、自然に見捨てられるのではないかという恐怖から、もっと個人的であろうとする勇気を全然もたなかった。しかしついに人々は、自然は、さまざまな体験の表面のための語彙をいくつか保持しているばかりでなく、むしろまさに最も内面的なもの、固有のもの、この上なく個性的なものをその最も繊細なニュアンスにいたるまで、具体的、可視的に表現する機会を提供するということを発見した。この発見とともに現代芸術が始まるのである。

(SW V, S.68f.)

ここにおいて、言語化の侵害を受けていない存在としての「自然」が、今度は事物の根源性を表す新たな「言語」として機能する過程が説明される。上の引用で明らかなとおり、その機能の仕方とは、「さまざまな体験の表面のための語彙」というアレゴリー的なものではない。「春」を「青春」の記号として読むアレゴリー的比喩は、一定の社会的了解のもとに事物を「何かとして」分類する解釈機構に属する。実証主義的世界観によって失われていた個と全体との直接的で無媒介な結びつきを芸術において回復しようとするならば、その言語は個別的なものからあらためて普遍的な広がりをもたらすシンボルとして機能しなければならない。その際、分類的な解釈機構から遠く隔たった「自然」の形象こそ、その「言語」の役割を果たすのである。

また、自然は芸術創造のための「言語」であるという発見によって、リルケの風景に向けられた眼差しにも、個々の事象をシンボルとして捉えようとする意識が常に作動している。例えば次の引用は、彼が芸術家村の仲間たちとハンブルクへ小旅行に出掛けたある晩、クララ・ヴェストホフとともに湖のほとりを散策したときの記述である。

> これは不思議な感じだ、都市の雑踏から数歩でこの黒い水辺にいきつくとは。[……] 白鳥は、黒い水の上を［ぼくたちの］ごく近くまで来ると、静かに頭を持ち上げ、感情をこめてぼくたちを探した……。「まるで何か言おうとしているみたい……」(クララ・ヴェストホフの何かをみつめているような低い声をぼくは聞いた)。それからもう一羽の白鳥がやってきた。それは曲げた首をほとんど背中のあたりまで反らし、その首と並べて、両翼を桟敷席の側壁のように立てていた。こうしてその白鳥は、静かに上下に浮き沈みしながら、ひんやりとする夕べの羽で、自らに加える愛撫を楽しむように佇んでいた。最初の白鳥は相変わらずぼくたちを見上げていた。ぼくたちは二人とも、メルヒェンを読んでいて何かがそのなかで起こるときに生じることのある、あの感情を抱いていた。すなわち「これは何かの意味だ、これは忘れてはならない、これはもう一度起こるだろう……」と。あるいは

ぼくたちは思い違いをしていたのだろうか。(TF, S.268f.)

ここに描写された水辺の風景は、最初から都市とは次元の異なった「不思議な」空間として認識されている。そして、ふいに姿を見せた白鳥の動作の一つ一つが事細かに描かれるのだが、それは単なる目の前の情景の模倣ではない。その丹念な個別的観察からは、ある根源的要素が「何かの意味」として抽出されている。そして、全体の気分は調和のとれた一つの「メルヒェン」のなかへと次第に収斂される。こうして白鳥のいる風景はリルケの意識のなかで一つのシンボルと化していくのである。

4. 閉じられた空間のなかの自然

ここで、ヴォルプスヴェーデでの滞在を通じてリルケの体得した「自然」とは何であったのか、という当初の問いに立ち戻ってみると、自然は芸術創造のための「言語」、即ち事物の根源性を可視的に表現する形式であったと理論上定義できるであろう。しかし、自然を「言語」として享受することは、身体的感覚を欠き専ら芸術理念を前提とした関係を自然との間に築くことを意味する。そのような理念に則って観察される「自然」やすでに作品化された「自然」は、「始原性」や「全体性」の回復という「生」に関わる本来の目的から再びはずれ、もはや「生きた自然」ではなくなっている。

例えば、前章において白鳥のいる風景を引用として挙げたが、白鳥というのは当時ユーゲントシュティールの美術や文学作品に極めて頻繁に登場したモティーフであった。このような背景を考慮すれば、殊更白鳥の姿に拘泥し描写を重ねるリルケの意図的な観察自体には、むしろ時代性を媒介としたアレゴリー的要素が感じられる。

またリルケの報告によると、モーダーゾーンはすでにスケッチの時点で自然との直接的な接触を絶っている。

> Mの仕事の仕方のメモ。彼は、植物や動物から好んで色彩を学ぶ。黒っぽく色褪せた押し葉は、色鮮やかなものよりも長持ちするものについての、ある感情を彼に与える。そして彼は、これらのものから夏の明

るい過度な色調よりも永続する色の段階を学ぶのである。彼の彩色は死んだ鳥たちの羽毛のなかに、より細やかに目覚めている。アトリエにガラス戸棚があり、剝製の鳥が何種類もいれてある。こうして、ヴォルプスヴェーデの風景に現れる鳥は、すべてコレクションとしてそこに置かれてあるのだ。(TF, S.229)

「長持ちするもの」や「永続する色」といったイデー的なものの表現を目指すモーダーゾーンは、現実の自然よりも「押し葉」や「死んだ鳥」の方をより望ましいモデルとして選ぶ。たとえ戸外でリアルなスケッチをしたとしても、それを彼は「晩に自宅の明かりのもとで、茶色のパステルやクレヨンで夢見る」(TF, S.230)のである。そこに生身の自然の姿はない。また、フォーゲラーのスケッチにおいても「すべて風景的なものは、すぐさま採り上げられ、経験として消費され」、「メルヒェン風のもの」(TF, S.273)に変えられてしまうという点で事情は同じである。

彼らとの共同生活が、リルケの風景の知覚方法に少なからず変化をもたらしたことは、おそらく間違いない。彼の日記を繙くと、現前する自然の直接的な雰囲気よりも、むしろ当地の芸術家たちとの会話や彼らの創作スタイルから得たことの方が、彼の感性に訴えかけ、より強烈な印象を残したことがうかがえる。[9] このことは、次に挙げる『シュマルゲンドルフ日記』から引用した二つの風景描写を比較すればより明確になるであろう。前半は第二回ロシア旅行中7月31日付けの、そして後半はヴォルプスヴェーデ滞在11日目の9月6日付けのものである。

ヴォルガ、この静かにうねってゆく海の上に、昼と夜があり、多くの昼と多くの夜があること。ともかく広く、広い流れ、一方の岸辺には非常に高い森、他方には深い荒野があり、そこでは大きな都市ですら単なる小屋かテントのように立っているにすぎない。人はすべての次元を学びなおす。土地が大きいこと、水がなにか大きなものであること、そしてなにより空が大きいことを経験する。ぼくがこれまで見てきたものは、単なる土地や川や世界の像にすぎない。ここではしかし、すべてがそれ自体である。ぼくにはまるで、自分が天地創造を間近で見ているような気がする。あらゆる存在、父なる神の尺度でしか測り

えないこれらの事物を表す言葉はわずかだ。(TF,S.195f.)

ぼくたちは夕方、風の吹く荒野を一緒に歩いた。ヴォルプスヴェーデの散策はいつもこうだ。しばらく会話をしながら進んでいく。しかしこの会話を風がすぐにこわしてしまう。すると、一人が立ち止まり、しばらくしてもう一人が立ち止まる。ここでは非常に多くのことが起こっている。広大な空の下に、くれなずむ鮮やかな畑、広々とした波をなす丘が、平らに横たわっている。この丘は、揺れ動くエリカとそれに境を接している切り株の畑と刈り取ったばかりの蕎麦で満ちている。蕎麦は茎が赤く、葉が黄色く、まるで高価な絹織物のようだ。そしてこれらすべてのものが、いかに近くにあって力強く、見過ごしたり忘れたりできないほど現実的にそこに横たわっていることだろうか。どの瞬間にもなにかが粘土のような大気に捕えられてしまう。木、家、ゆったりと回る水車、黒い肩の男、大きな牛、あるいは空のなかへ歩いていく角ばったぎざぎざの山羊。そこにはただ、風景が四方から何百という声で語りかけてくる会話だけがある。(TF, S.203f.)

前半のロシアの風景描写において顕著なのは、breit、hoch、tief、groß といったあらゆる方向に向かう大きさを示す形容詞の多用である。そして、これらを集約するのが「すべての次元を学びなおす」という表現である。このヴォルガの風景は、単なる「像」として知覚されているのではなく、自らが自然という巨大な空間のただなかに置かれているという身体感覚をともなって経験されているのである。見慣れた「大きな都市」に比べれば、この未知の自然の広がりは限りなく、「父なる神の尺度」、「天地創造」の域にまで及ぶ。あらゆる現実的関連から解き放たれ、それ自体として存在している事物にあっては、人は言葉を失わざるをえない。彼の日記に印されたロシアの風景描写が唯一この箇所だけであるのもうなずけるだろう。

一方、ヴォルプスヴェーデの風景を前にしたリルケは多弁である。ここでは、ロシアでのように万物が一気に直観的に体験されているのではない。事物は一つ一つじっくりと観察され、美化されていく。まず始めに、背景として「空」、「畑」、「丘」が色彩豊かに描かれる。そして、まるで油絵の具でべったりと塗られたような「粘土のような大気」の前景として、「木」、

「家」、「水車」といった個々の形姿がくっきりと浮かび上がってくる。ここでは、あたかも風景が次第に一つの平面的な絵画へとつくり変えられる過程が描かれているようである。

ヴォルプスヴェーデ滞在以来、リルケは次第に自然の絵画的要素に魅せられていく。あるいはむしろ、絵画のなかに自然の要素を見出しさえしている。というのは、この時期リルケは、自らの詩の素材を直接自然からではなく、すでに絵画として形象化された風景から引き出そうという実験的な試みを盛んに行なっているのである。しかし、このように自然を美学的見地からのみ捉えるということは、三次元の生きた自然を風景画という二次元的空間のなかへ額縁で囲いこむことに他ならなかった。あるいは、前述の白鳥のいる水辺の場面のように、一篇のメルヒェンのなかへ。

リルケをはじめ転換期の芸術家たちの自然観は、自然を美化すればもはやそれは自然ではなくなるという自己矛盾を、すでに初めから内包していたのである。そのことは、当時最も注目された装飾芸術において顕著に見られる。ユーゲントシュティールにおける工芸や絵画は、機械に対立するものとして、有機的な自然をモデルに選ぶ。しかし、装飾は独自の構成原理に基づく「平面」として意識されるため、平面で形づくられた植物の葉や蔓は繁茂しすぎ、やがて「自然には存在しない不思議な植物」[10] になってしまっている。こうして転換期の「自然」は、一方では現実的諸関連を解体する試みとしての機能を有しながら、他方では別の人工物を新たに構築することになっていくのである。

5. 結び

芸術家たちの視線は、人間の手つかずのありのままの自然に向かいつつも、その背後にある現実を越えた理想郷を目指していた。即ち、そのなかでならすべての事物がその根源性を保障され互いに調和を保たれているような、実際には存在しない閉じられた世界を。このような完結した空間への憧れは、モーダーゾーンが戸外から狭いアトリエに引きこもったように、芸術家自らをも枠で囲いこみ、周囲の現実世界から隔離する方向へ向かわせた。リルケをしてヴォルプスヴェーデを「故郷」(GB, S.103)とまで言わしめたものは、その田園風景の神秘性もさることながら、芸術家たちと

の共同体の枠内に確実に庇護されているという心地よさでもあった。リルケにとって「完結した共同性」は「ひとつの聖域」(TF, S.292)であって、他者の介入からは断じて守られなければならない。しかし、これは一人リルケだけの感覚ではなかった。芸術家コロニーのほとんどすべてのメンバーが、「美が生の感情として大切に育てられ、共通の気分がすべての参加者を結びつけるような飛び地」[11] を形成しようという意図をもって都市を逃れてきたのであった。芸術家コロニーのみならず、当時は、菜食主義者やヌーディストらによる様々な形態の生活改善運動コロニーも盛んに設立された時代であるが、それらはしばしば、無垢な自然という理想に重きをおくあまり、現実を逃避したユートピア的な様相を呈している。

前述のように、ヴォルプスヴェーデの芸術家たちのサロン風共同体は、都市からだけでなく当地の生々しい現実からの隔離をも意味していた。彼らはこの飛び地において、芸術創造に必要な情緒や雰囲気を生活スタイルによってはぐくもうとしている。クララのアンピール様式の白いドレスはバルケンホーフのこれもまたアンピール様式の家具と調和がとれていたし、軽やかで落ち着きのあるフォーゲラーの装いはリルケの目には一つの絵のように映る。また、「赤いガウンに赤い靴」、「ロシアのシャツにカザンの靴」(TF, S.289f.)といういでたちでパーティーに参加したり、「革のベルトのついた緑色のルバシュカに派手な色のタタール靴」[12] をはいてバルケンホーフの庭を歩き回っては、フォーゲラー家の家政婦の度胆を抜いているリルケの姿には、自然豊かな理想郷ロシアをまるで記号のように身につけている感がある。

自然のアウラのなかで統一的「生」は確かに志向されたが、その実現が試みられたのは一定の限られた空間内にすぎなかった。ここに転換期の芸術全体が抱えた矛盾点があった。そのため、数人の若者たちによって輝かしく花開いたヴォルプスヴェーデのコロニーも、彼らの成長とともにやがて解体していくことになる。リルケがこの地で発見したものは、実体としての生きた自然ではなく、実物以上に「自然」らしさを喚起させる、観念としての「自然」であったといえるだろう。

注

ライナー・マリア・リルケのテキストは下記を用い、本文中の引用箇所については、括弧内に省略記号とともに巻数とページ数を記した。

Rainer Maria Rilke : *Sämtliche Werke. Bd.1.*(SW I) Wiesbaden 1955. /*Bd.5.*(SW V) Frankfurt am Main 1965.

Derselbe : *Tagebücher aus der Frühzeit.* (TF) Frankfurt am Main 1973.

Derselbe : *Gesammelte Briefe.* (GB) *Bd.1.* Leipzig 1939.

1 ミュンヘンやベルリンのような大都市に関する当時のリルケの記述は比較的好意的で、騒音や醜悪さなど「病める近代」としての都市を本格的に経験するのはパリ体験を待たねばならない。

2 このような認識の成り立ちは、現代哲学においてフッサールの「類型的で先行的な既知性の地平」、ガーダマーの「先行判断」などの基本的考察対象となっている。

3 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1.* Frankfurt am Main 1977, S.142.

4 この引用箇所はエーゴン・フリーデル（Egon Friedell）の文章であるが、以下の文献から孫引きさせていただいた。
Hans H. Hofstätter: *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei.* Köln 1963, S. 15.

5 Ebd., S.13.

6 Ebd., S.13.

7 Ebd., S.72.

8 権八哲明 『言葉・経験・沈黙』（『理想』1980年12月号） 114ページ。

9 「リルケが当時ヴォルプスヴェーデを『修業の土地』というとき、それは土地よりもむしろ人々、それも特に芸術家たちとの新たな友情の輪を指している。」
Richard Pettit : *Rainer Maria Rilke. In und nach Worpswede.* Worpswede 1983, S.25.

10 海野弘 『魅惑の世紀末』 美術公論社 1986年 88ページ。

11 Hofstätter: a.a.O., S.39.

12 Heinrich Vogeler : *Erinnerungen.* Berlin 1952, S.100.

Die „Natur“ beim frühen Rilke

— Das Erlebnis in Worpswede —

Tamaki MORI

Im Herbst 1900 besuchte Rainer Maria Rilke eine Vorstadt von Bremen, Worpswede, die damals eine der Künstlerkolonien war, wie sie um die Jahrhundertwende von jungen Landschaftsmalern oft geschaffen wurden, die sich aus Stadt und Akademie zurückzogen und mitten in der Natur arbeiten wollten, um die verlorene Ursprünglichkeit des Lebens wiederzugewinnen. Rilke notierte in seinen Tagebüchern seine Erlebnisse in Worpswede, und zwei Jahre später schrieb er eine Monographie über die Worpsweder Maler, *Worpswede*. In diesem Aufsatz wird nicht nur Rilkes Naturbegriff, sondern die Art und Weise, wie er in Wirklichkeit die Natur erlebte, aus obenerwähnten Texten abgeleitet.

Rilke betrachtete die „Natur“ nicht als das Vertraute, sondern als „das Fremde“, „das Fernste“, und als „dunkle Kräfte, die wir mit unseren Namen nicht erfassen können“. Hier ist zu erkennen, daß Rilke der „Natur“ das uns unbekannte mystische Göttliche zuschreibt, und daß diese Naturauffassung mit der Sprachstruktur untrennbar zusammenhängt: Im Alltag erfaßt man alles durch einen festgelegten Code, dagegen bedeutet Rilkes „Natur“ die Dinge, deren Ursprünglichkeit durch das Nennen noch nicht verletzt worden ist. Aber wo die Kunst in Frage steht, im Gegensatz zu dieser Eigenschaft der „Natur“, kann jedes Bild der Naturlandschaft als eine neue „Sprache“ funktionieren, von der die Künstler „sichtbare Zeichen“ für die unsagbare Ursprünglichkeit der Dinge verlangen können.

In dieser Weise sahen Rilke und die andere Künstler alles schon durch das Medium des Stils, verwickelten sich dabei aber in den Widerspruch, künstlich die „Natur“ zu schaffen.