

C. F. Meyer の詩「夜の物音」

—— 象 徴 と し て の 音 ——

二 宮 ま や

形象の詩人として一般に知られているマイアーが、一方聴覚においてもまた、鋭い感受性をもっていたことは、折に触れ認められる。目の人か耳の人かという分類は、一義的に視覚的なもの、又は聴覚的なものだけを、表現手段とするのではない言語芸術家の場合、好んで問題にされることである。もちろん詩人により、その人のもつ視覚的要素と聴覚的要素の割合は様々で、一概に、目の人とも耳の人とも定め難い場合が多いのは当然である。視覚的なもの（特に造形芸術品）を題材とすることの多いマイアーにも、純粹に聴覚的なものだけを扱った詩がすくないながらある。そのうちの一つ、表題もまさに音そのものをあらわした「夜の物音」(Nachtgeräusche) は、マイアーが耳の詩人でもあることの証明として、よく挙げられる。今この詩を手掛かりとして、マイアーにおける聴覚的なものとは何か、を考えてみたい。それはまた、彼の視覚的要素を考え直すきっかけともなれば幸いである。

Nachtgeräusche

- 1 Melde mir die Nachtgeräusche, Muse,
- 2 Die ans Ohr des Schlummerlosen fluten!
- 3 Erst das traute Wachtgebell der Hunde,
- 4 Dann der abgezählte Schlag der Stunde,

- 5 Dann ein Fischer-Zwiegespräch am Ufer,
6 Dann? Nichts weiter als der ungewisse
7 Geisterlaut der ungebrochnen Stille,
8 Wie das Atmen eines jungen Busens,
9 Wie das Murmeln eines tiefen Brunnens,
10 Wie das Schlagen eines dumpfen Ruders,
11 Dann der ungehörte Tritt des Schlummers. (Nr. 7, 1-26)

夜 の 物 音

教えて下さい、ミューズの神よ、あのいろいろな夜の物音を、
眠れぬ者の耳を、うしおのように浸す物音を。
まずは、見張りの犬の聞きなれた吠声、
それから、終まで数えた時打つ鐘の音、
それから、岸辺で交わされる漁師の会話、
それから？ もうその先は破られることのない静かさの
何ともわからぬ霊のささやきだけ、
若い胸の息づかいのような、
深い泉のつぶやきのような、
水打つ櫓のにおおのような、
それから、耳には届かぬ眠りの足音。

「岸辺の漁師達の会話」とか「鈍い櫓の水打つ音」というモチーフは、
疑いもなくマイアー的な湖畔の情景の産物である。伝記作者フライはこれ
をマイアーの体験詩とみなして、この詩を彼の伝記の中に組み込み、その
成立の時と所を確定する。すなわちこの詩の中にうたわれていることは、
ツェーリッヒから湖をさかのぼって約一時間の所にある村、Küßnachtの
„Seehof“ (湖の屋敷) に、マイアーが1868年から1872年まで住んでいた、

その間の体験であるとしている。「開いた窓際の寝床の上で、まどろみの訪れを待ちながら、どんなにたびたび彼は夜の物音に耳を傾けたことであろう。」¹ 同ような見解をのべている批評家達としては Langmesser, Nußberger らが挙げられる²。フライの初版1900年を初めとして, Langmesser 1905, Nußberger 1919 という年代を見ると、これがその頃の共通した受けとり方であったと考えられる。

1964年に出たマイアー全集 historisch-kritische Ausgabe 第二巻は、『詩集』(第一巻)の資料(Apparat)の一部であって、「夜の物音」に関しても、これには拠り所となる文献のあることを明らかにしている³。それはほとんど百年前に書かれたツィンマーマン(Johann Georg Zimmermann 1728-1795)の書、『孤独について』(*Über die Einsamkeit, Vierter Teil*, Leipzig 1785)である。その中で彼は、その地にある自分の友人の家で見出した上部ツューリッヒ湖の風景を、その「天国の平安」(Himmelsruhe)の故に描いてみせている。マイアーがこの描写に出会ったのは1880年の夏、ツィンマーマンの生涯と作品に関するドーラー(Edmund Dorer)の、うんざりするほど詳しい手稿の中でであった。当時マイアーは *Zürcher Taschenbuch* への寄稿を迫られていたが、自分で書くかわりに、このツィンマーマンの中の一節を供して編集者をなだめようと、親しかったドーラーに、1880年6月19日付でその手稿を乞うたのであった(同年12月16日に返却)⁴。7月1日には早くもドーラーの材料から自由な改作を作り、それを印刷原稿にするよう書記に注文している。彼はこの文章に「前世紀中葉の小都会と村。ドーラーの原稿によりC. F. マイアー記す」と表題をつけた。そして締めくくりには、ツィンマーマンの「村の姿」(Dorfbild)の描写を、狭い小都会と対照させて、「120年も昔のわがツューリッヒ湖の賛美」として置いた。この随筆は *Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1881*, Zürich 1881 で発表された。このことから「夜の物音」の成立年は、1880年から、『詩集』の出た1882年の間と考えられるが、それは

「湖の屋敷」時代から約10年ものちのことである。

ヘーネルは全集に先立つこと10年、1954年の著書ですでに、この詩は、一回の特定の場合ではないにしても、そんな風にして過ごした、眠れぬ幾夜もの記録であるかのように見え、印象主義の詩とも容易に間違えられるから、伝記作者達が自信あり気に時と所を定めたが、それは間違っている、として、ツィンマーマンに典拠を求めた⁵。

マイアーの上述の随筆及びツィンマーマンからの一節は、1908年刊のマイアー書簡集にすでに収録されているので、これらと「夜の物音」との関係を見抜いた人が、ヘーネル以前にあって不思議ではないが、今回の調べでは見出せなかった。1969年のザントベルク・ブラウンの研究書は、「この版を使ってどのように研究がなされ得るかを示すことが、この論文の主たる目的である」⁶と冒頭に述べているように、全集の資料に依り、ツィンマーマンから出発して「夜の物音」の成立史をたどっている。今やそれが正当な手続きであろう。

ドーラーのテキストはほとんど完全にツィンマーマンと一致するが、マイアーはそれをすこし短くし、現代風に書き換えた。それは次の通りである。

„Die zwei Häuser des Arztes stehen mitten in diesem Dorfe, mit ihren Gärten umringt, so frei und friedlich, wie auf dem weiten Felde. Unter der Kammer meines Freundes läuft am Garten ein murmelnder Bach und an dem Bache die Landstraße.(...)vor den Gärten liegt der Zürichsee, in dessen Wasser sich die Ufer spiegeln oder dessen Wellen, durch sanfte Winde bewegt, wie eine Herde Schafe gaukeln.

Sieht man da in tiefer Nacht aus den Fenstern oder atmet man einsam im Garten erfrischende Blumendüfte, indes der

Mond hinter den Bergen hervorwandelt und eine feurige Heerstraße über den See zeichnet, so hört man mitten unter dieser Totenstille doch jenseits am Ufer jeden Schlag der ländlichen Glocken, hört des Nachtwächters Stimme herüberhallen und das Bellen treuer Haushunde, hört von ferne den Kahn des langsam herbeirudernden Schiffers, sieht wie er in der feurigen Heerstraße fährt und mit den glänzenden Wellen spielt.“ (2-142 u. 144)⁷

ツィンマーマンはまず、家を取りまく庭の広々とのどやかな様、窓下を庭に沿って流れる小川、小川に沿った街道、向こうにそびえる山、山の中腹のきれいな教会、その上に落ちる夕陽、それから窓の前に広がるツューリッヒ湖、水面に映る岸、微風に揺られて羊の群のようにヒラヒラと舞う波頭、などもっぱら視覚を楽しませる風景を描写する。そのあとすぐに夜の情景が続くが、ここで最初にとりあげられるのは嗅覚的要素である。

「ひとり庭にいて、すがすがしい花々の香をかぐと」

夜の闇とともに物の姿が定かでなくなる時、それに代わって鋭くなるのは耳だけではない、まず鼻が、薄明のむし暑さの中でひときわ強く香る花々の匂いを敏感にとらえる。月が昇ると視覚的影像是光と影、又は白と黒、といった単純なコントラストでいっそう鮮明な印象を与える。

「月は……火のような街道を湖の上に描く。」

このあとに聴覚的なものが記述される。しかし „Sieht man...oder atmet man“ という倒置法と、それに伴う indes の副文、その全体を受けて続く „so hört man“ で始まる主文、という構文をみると、このあと数えあげられるいくつかの聴覚的なものは、たしかに重要なものではあるが、まだ他を排除する程の中心的な存在ではない。注目すべきことは、ここにおける聴覚的なものが、まず「死のような静寂」を前提としていることである。

„mitten unter dieser Totenstille“

その中でもやっぱり（doch）聞こえてくるわずかの物音は、一つ一つが大切に聞かれて、聴覚的にころよいだけではなく、むしろ、前提である深い静寂をいっそう際立たせるところに意味がある。音というものが、ツィンマーマンにおいてすでに、このようないわばマイナスの方向でとらえられている。彼がこの一文をこせこせとした小都会と対比させて、この村の「天国の平安」を表現するために書いた、ということはすでに述べたが、先の引用では省かれている次の文で全体が締めくくられている。

„Hier [am Zürchersee, zu Richterswyl,] bei dem [lieben und] großen Arzte, ist alles [näher,] lieblich[er], vertraulich[er], freundlich[er], innig[er].“⁸

ツィンマーマンにとっては音だけでなく、この土地のすべて（alles）が渾然一体となって、この世ならぬ安らぎを作り出している。事実ゆっくりとこちらへ漕ぎ寄せてくる小舟は、遠くからその櫂の水音で知られるだけでなく、彼にとっては非常に印象的で、絵画的な比喩を与えられてここでもう一度繰り返される、あの月光の照り返しである「湖面を横切る火と燃える街道」を進み、そしてきらめく波とたわむれるその様子まで目で見られる。耳からの印象と、目からの印象が相俟って、夜の湖の静かさの表現となっている。

さてツィンマーマンの数え上げた夜の物音は、ひなびた鐘の一打ち一打ち、夜警の声、忠実な飼犬の吠声、そして櫂をあやつる船の音である。マイアーが「夜の物音」に、ツィンマーマンの聴覚的要素を、そっくり受け継いだことは明らかである。そのことは、ツィンマーマンと、冒頭にかかげたマイアーの決定稿との間に、残されたいくつかの草稿を並べて橋渡しをしてみると、更にいっそう疑いの余地がない。

「夜の物音」の下書きはマイアーの筆蹟で、 $M^1 \cdot M^2 \cdot M^3 \cdot M^4$ と四つ残さ

れている⁹。それらの書かれたのは、すべて1881から1882年とみなされる。M¹ は全体に大きく斜めの線で消され、その紙の下半分に M² が代わりとして書かれている。M² は M¹ のすぐあとで書かれたのであろう、二つの間に発想上の大きな差は認められない。

表題は、M¹ では最初 „Die Geräusche der Nacht“ で、それが消されて „Nachts“ となっているが、M² では又もや最初の „Die Geräusche der Nacht“ となり、それは M³ にも引き継がれ、M⁴ 以降 „Nachterräusche“ に落着いた。いずれにしろ、夜の物音をテーマにしようという意図は終始変わっていない。その線に沿って、ツィンマーマンの絵画的要素が捨てられただけではなく、嗅覚的意味で用いられていた *atmen*（呼吸する）という語も、聴覚的な面で利用されることになった。ツィンマーマンは状況を一般的な事柄として、主語に *man* を使って叙述したが、M¹・M² は *ich* の体験の形で書かれ、その空間的位置も庭に腰を下していることに固定された。ところがどうしても女性であってほしい *atmen* の動作主 (M¹—ein Busen, M²—eine Brust) は、室内で寝ているはずで、そのかすかな息づかいを庭にいたまま聞きとることができるようにするために、非常に無理でぎこちない工夫が重ねられている。他の物音に関してはまず、„Die Hunde *bellen*“ が最も簡潔で半行しか満たさず、その行の残りは „Zwölfter *Schlag*“ が埋めるが、これには次の一行をかけて „Im Turm am andern Seegestad“ と状況語が続く。次には „Jetzt auf dem Wasser *Zwiesgespräch*.“ これにも „Zwei Fischer sind's, die Netze ziehn“ の説明の一行があとを追う。ツィンマーマンとはすこし順序を変えて、近いよく聞こえるものから、遠いかすかなものへの配慮がみられる。そして最後に、マイアー独自のモチーフとして „Ein Busen *atmet*“

(以上、強調は筆者による) を、一番盛り上がらせて置きたいのだが、位置関係の説明にくどくどと二行も費やしてしまうので、気が抜ける。M² ではそれを一行に短縮するが、「窓が開いたままになっている」(Ein Gie-

belfenster offen steht's. (steht の書きまちがえか?) (2-141), この動機づけはやはり唐突で説得力に欠け、ツィンマーマンから引き継いだ物音と、マイアーが生み出した物音との異質性を覆うことができない。

マイアーはツィンマーマンの描写に接して、その中の何かが自分に語りかけることを感じた。フライらが容易に思い誤ったように、そこに描かれた情景は、たしかにマイアー自身も体験したなじみのものであった。しかしマイアーは単なる情景描写を行なう気はなく、そういう意味で、湖畔の小村の日常が直接マイアーに語りかけることはなかったし、「火と燃える街道」というツィンマーマンの、それ自体としては大変美しい比喩を受け継ぐ気もなかった。しかしツィンマーマンの中には、自分の内面世界に近い何かを表現するのに役立つ材料が隠されていることを、マイアーはぼんやりと感じとった。だがその「何か」の正体はまだ自覚されない。マイアーにおいてよくあるように、今はまだ、この気になるモチーフにかかずらうだけで、それによって表出されるべき自分のテーマを、マイアーは知らない。しかし目の前にある材料に、まだひどく依存しながらもすでに、„Ein Busen atmet“を何とかして押し出そうとするとところに、詩人の問題意識の萌芽がみられる。

ツィンマーマンの挙げた夜の物音は、夜の静寂を破り、人を驚かせ、そしてそのあとの無音を、いっそう深いものにする働きをもっていた。彼が前提に置いた „Totenstille“ に相当するものとして、マイアーは M¹ では「湖は沈黙する」(Schweigt der See)を導入部においている。この限りにおいては、マイアーはツィンマーマンを受け継いでいる。そして様々な夜の物音と同列に、しかし Pointe 的な思いをこめて、atmen で最後を飾った。これによって彼は静のぎりぎりの限界にまで達したつもりである。しかし „Ein Busen atmet“ の音響的な働きは、質的に全く別のものである。それは突然人の耳を襲い、静かさを中断するものでもなければ、そのうちに消えて、立ちもどった静かさを対比的に印象づけるもので

もない。これはむしろ、夜の静かさそのものの構成要素の一つである。マイアーにその自覚があったのかなかったのか、M² では「湖は沈黙する」は消えて、「耳を澄ませながら」(lauschend) が加えられた。これによって、聞こえる物音のすべてがずっとひそやかになり、コントラストの妙はなくなった。しかしどんなにかすかに伝わって来ようとも、突如鳴り始めた時鐘を12まで数え尽くすことと、ひそかに続く寝息をじっとうかがうことは、本質的に異っている。「耳を澄ませながら」という語を使ったことで、聞こえるともない音を、聞き耳を立てて聞こうとする姿勢が与えられ、問題の核心に一步迫ったのではあるが、「耳を澄ます」をすべての物音に対して使ってしまったのでは、まだ問題意識は自覚されていないと言わざるを得ない。この二種類の音の本質的な差、そしてまさにその後者への限らない親近感が、詩人をとらえて離さず、自己表出の機会を求めて渦巻いていることに、気づくにはすこし時間が必要であった。

M³ Die Geräusche der Nacht

- 1 Melde mir die Dorfgeräusche, Muse,
 - 2 Die ans Ohr des Schlummerlosen fluten:
 - 3 Erst der trübe Jubel der Betrunknen,
 - 4 Dann das traute Wachtgebell der Hunde,
 - 5 Dann der abgezählte Schlag der Turmuhr,
 - 6 Dann ein Fischerzwiegespräch am Ufer,
 - 7 Dann? Nichts weiter als der Laut der Ruhe
 - 8 Wie das Atmen eines reinen Busens,
 - 9 Wie das Murmeln eines tiefen Brunnens,
 - 10 Wie das Schlagen eines dumpfen Ruders,
 - 11 Dann der sachte Schritt des nah'nden Schlummers. (2—141)
- ここに至ってマイアーはツィンマーマンから独立して、自己の詩的世界

を形成する道を歩き始めた。最終稿にみられる完璧な形態の根本的な骨組みは、ここですでに達されている。もちろん、ツィンマーマンからの脱皮の努力の跡をとどめる語句上の変遷、自己の内面世界により近づこうとする推敲の苦心は、まだその原稿からありありと読みとれる。たとえば第3行の *der trübe Jubel* は、*trübe*→*traute*→*traute*→*trübe* と行きつもどりつしたが、それは第4行の *das traute Wachtgebell* との重複を避けるためとか、第8行の *eines reinen Busens* との、動と静、生の享受か生からの離脱か、という対立関係を表現するためとか、いろいろ理由はあるにしても、結局この詩行自体が、詩全体の中にしっくり収まり切れないことのあらわれであって、M⁴ではこの行全体が抹消される結果になった。第7行の *der Laut der Ruhe* が、*tiefe Ruhe*→*ruhn'de Ruhe*→*laute Ruhe*→*der Laut der Ruhe* と何度も書き直されているのは、この箇所こそがまさに、この詩の中心テーマなのであるから当然であろう。訂正のたびごとに、一步一步より正確に、本質的なものの表現が達成されていくのがみられるが、最終稿と比較すると、この部分はまだまだ練り直されなければならなかったことがわかる。これら語句の一つ一つにわたっての成立史に関する考察は、詳細で当を得たザントベルク・ブラウンを参照されたい¹⁰。

ツィンマーマンの影響から抜け切れず、報告者自身が緊張して音に耳を傾ける、その気分 (*Stimmung*) を問題にした M¹・M² と、この M³ との根本的な相違は、まず冒頭に呼びかけられている仲介者としてのミューズの存在である。これによってこの詩は、もはや体験の記録ではなくなり、詩人は直接的な知覚そのものを報告するのではなく、客観化され一般化された芸術的列挙を、ゆったりと享受することになった。初稿の *ich* は消え、そのかわりには、一般的な「眠れぬ人」が登場する。動的なものが静的なものに変わり、動詞的表現が、距離感を生み出す名詞的表現になる。*Die Hunde bellen*→*Wachtgebell der Hunde*, *Ein Busen atmet*→

das Atmen eines reinen Busens. また、漁師の会話に伴っていた網を引く動作も消えて、純粹に音そのものだけが残った。

次に重要なのは、初稿に関して指摘した二種類の音の差を、明確に打ち出したことである。すなわち前半にはツィンマーマン的な、夜の静寂を破って聞こえる、実際に知覚できる物音を列挙し、それが距離的に近くはつきり聞こえる音から、段々に遠く鈍い音へと移行し、そして同時に、覚醒のつまり生の領域から、眠りのすなわち死の領域への侵入が暗示されたあとで、もはや何も聞こえるものなくなる転換点がおかれる。静はその極限にまで達されてしまった。ここから詩人は更に越え難い境界を踏み越えて、静そのものの領域に入りこむ。このあとに続くのは、肉体的聴覚ではとらえ得ない、静かさ自体のもつ「音」の比喩的な解説である。そして、「のような」という形で、音ともいえない音的なものが三つ列挙される。その最初にとり上げられるのが、初稿でうまく所を得ることの出来なかった「汚れない胸の息づかい」であるが、ここではその詩的価値を充分に發揮している。外から伝わってくる音の絶えたあとでは、人はみずからの内なる音、たとえば呼吸音のような、有機的組織の活動のひびきを感じとる。次の「深い井戸のごぼごぼと湧き出るつぶやき」は、 $M^1 \cdot M^2$ にはなかったが、ツィンマーマンの „läuft am Garten ein murmelnder Bach“ に由来していることは明らかである。小川の流れはその動きが視覚にとらえられ、サラサラと流れる音が聴覚に達することもある。しかし深い井戸の底で絶え間なく湧き出ている水は、地表ではそれと知られない。体内の循環をあらわす「呼吸する」との関連でいえば、いわば地球の有機的活動の音である。マイアーの別の詩 „Der Gesang des Meeres“ (Nr. 120) の中では、母なる海が我が子である雲に向かって、次のように呼びかける。

Rauscht im Regen! Murmelt in den Quellen!

Füllt die Brunnen! Rieselt in die Wellen!

Braust in Strömen durch die Lande nieder—

Kommet, meine Kinder, kommet wieder! (1-183)

天と地を駆けめぐるこの荘大な水の「巡環」¹¹が「深い井戸のつぶやき」の中に集約される。夜のしじまの表現として使われることのある「地球のまわる音まで聞こえそうな」という発想に通じるものもあるように思える。

これら二つの比喻は、ありきたりではないにしても、かなり一般性を帯びている。ところが最後のたとえば、マイアーだけに許されるものである。マイアーの行き着く先は又もや水である。実際に聞こえる音の列挙がすでに「それから、岸辺の漁師の会話」と、人を湖岸に誘い寄せたところでぶつりと切れてしまったように、たとえばの方も、湧き水を介してふたたび湖水にもどってくる。「鈍い櫂の水打ち」は完全にマイアーの世界である。それは「漕ぎやめた櫂」「蒸し暑さ」「夜ふけの船で」「夕雲」「亡友たち」「忘却の河」等々の詩が作り出す死の世界で、前行の「深い泉」はすでに、この世界の近いことを予告していた。櫂をそっと水の中にすべりこませているのは、いうまでもなく冥府の川の渡し守である。もうこのあとは比喻ではなく、まっすぐにこちらへ向かって歩いてくる「まどろみ」＝死そのものの足音を、すでにこのまどろみの世界に足を踏み入れた者が、超感覚的に聞くのである。

M¹・M²とM³との根本的な差は、形式の上からもはっきりと特徴づけられる。脚韻を踏まず、詩節に分かれていないことは両者とも同じであるが、前二者は四詩脚の抑揚格で、すべて男性韻に終わっているのに対して、後者は五詩脚の揚抑格で、行末は女性韻で終る。一行が一詩脚分長くなったことで、全体にゆったりとした流れが生まれると同時に、その幅のおかげで今では、一つ一つの物音を各一行で表現し尽すことができる。その結果各行はそれぞれに独立して、列挙という内容にふさわしくなった。各行末の女性韻も、柔らかな下降でそれぞれの行を落着かせて、次の行との間に距離を作り、この効果を助ける。詩行のまたぎ(Enjambement)も一

つもない。この詩行の独立性は、意味を変えることなしに行の順序を入れかえることも可能にする程で、M⁴ では一度それが行なわれている。(2—142) もっともそれは結局元の順序にもどされたが。

M³ でまず目につくのは各行の書き出しの部分で、それは導入部の三行のあと、„Dann“ „Dann“ „Dann“ と数え上げが三つ続き、転換点をあらかず問いかけの „Dann?“ を挟んで次は、„Wie“ „Wie“ „Wie“ と比喩が三つ並べられ、最後に又 „Dann“ で締めくくられる。しかし „Dann?“ で始まる第七行を対称の軸とするには、前半六行後半四行では、前半が如何にも重すぎる。実際、物音の列挙も、前半において „Dann“ は三つであるが、その前の „Erst“ で始まる行ですでに一つ挙げられているので、提示される物音の数は四つである。それに対して比喩は „Wie“ の数だけで三つである。最後の行は先に考察したように、聞こえる物音でもなければ、静かさの、音によるたとえでもない。人間的な音とか無音とかの評価を絶した領域である。

音声的效果に関してはザントベルク・ブラウンの指摘を引用したい。「最もよく目立つのは暗い u 音である。それは特に詩行の後半を重くし、詩行の終わりには例外なくこの u 音の重しがかかっている。だがこの専門的技巧は、その規則正しさのために効果が幾分完全すぎて、かえってその裏にある演出を感知させる。それはこの暗い音によって、眠りにつくことと、死のような静寂が生じることを、巧みに伝えようと目論む演出のことである。」¹²

マイアー独自の詩的テーマがこのように M³ で詩人に自覚されたあとで、またいくつか表現上の改良が加えられる。M⁴ は最後の行の下に「確定」と注をつけられているが(2—140)、マイアーによくあるように、まだ『詩集』の校正刷の時と、第二版(1883)とで手が入れられ、それでやっと最終稿の完全な姿に達する。その間の変更の重要なものだけを一括し

て概観したい。

何よりもはっきりした大きな書き変えは、真中の転換の部分である。前半と後半のバランスに改良が加えられて、„Dann?“ はちょうど真中の第六行に置かれ、物音のうち、すでに述べたように、「酔っぱらいの歓声」は省かれた。これは最も生に近い存在としてのバックスに由来する物音ではあるが、すこし賑やかすぎて、ミューズの告知という厳かな枠を与えられた全体の調子にふさわしくない。その分の一行が転換部を補強する。人間の聴覚の限界を破って、それより先の常人には入り得ない領域に足を踏み入れるためには、その敷居の部分は一行では簡単すぎる。それに二行分が当てられると同時に、形式上の様々な変化が生じた。すなわち第六行と第七行は一体になって一つの概念を表現するために、そこにこれまでの列挙の調子を破った、唯一のまたぎが生まれた。そして第七行に新たに付け加えられた „Geisterlaut“ という語で暗示されて、めざめと眠りの中間である Geisterraum（幽界）というものがこの二行の中に作り出された¹³。時あたかも Geisterstunde（丑三つ時）である。その上、前稿では例外なしにすべての行末を暗くしていた u 音がこの二行ではとぎれて、„ungewisse“—„Stille“ と尖鋭的な i 音の連続となり、この二つの i 音の均衡が、詩をいわば頂点にもち上げている。ここがちょうど分水嶺ということになろうか。昼と夜の移りかわりの所で、一瞬のバランスを保って静止するこの形は、メーリケの詩 „Um Mitternacht“ に通じるものがある。„ungewisse“（ふたしかな）という語が、この詩全体の中心に位置し、平衡に達した天秤が、次にどちらに傾くべきか、一瞬の逡巡をみせる様を示しているのもまことに巧みである。

このようにして、めざめと眠りの完全な左右対称が作られ、形式的により完全なものになりながら、同時にこれまでのややもすると硬直的な規則性は、より自由で生き生きとしたものに入れ替わった。あまりにも単調な、三箇の „Dann“, „Dann?“, 三箇の „Wie“, „Dann“ という行の始まり

にも崩れが生じる。「第六行の „Dann?“ のあとの疑問符は、思いがけずもあとまで残る休止をひきおこす。この休止の中で困惑が拡がる『次は何？』。すると次には目をそば立たせるような素っ気ない『この先は何もなし』が続くが、それは問いかけの „Dann?“ から、再び始まる „als“ に至るまでに、完全な静寂のひとときを作り出すのにちょうど充分な長さである。数え上げの流れが進行し出すと、それはあまりにも容易に注意深さを衰えさせてしまうので、そのすぐあとのこのひとときは、本質的なものと思いを致させるきっかけとなる。あとに続く静寂を伴ったこの „Dann?“ は、最初の数行の言葉の魔術で、今にも圧倒されそうになっていたこの注意深さを、ただちに又鋭くする。この数秒間は、耳を静寂に慣れさせ、そして静寂そのものを知覚できるように、耳を敏感にさせるのに充分な長さである。」¹⁴

„Erst“, „Dann“, „Dann“ と昼の天秤皿が段階をつけて上にあがり、 „Dann?“ の疑問符で静止して釣り合いに達し、 „ungewisse“ とためらいを見せたのち、又もやそのバランスは崩れて、今度は夜の皿が „Wie“, „Wie“, „Wie“ と順調に重さを増して下降する。最後に又現われた „Dann“ は、夜の皿が基底に着いてしまったことをあらわす、もう運動は起こらない。天秤はその終着地、つまりこの詩の一番最後の語 „Schlummer“ (まどろみ) に達して終わりとなる。前稿では、まだまどろみは近づきつつある運動中で、その足音もかすかながら聞こえていたが、最終稿では „ungehört“ (聞こえない) である。sacht→leise, dunkel→leise, leise と幾度もの書き直しののちに、第二版でやっとこの ungehört が得られた。中心部にあった „Laut der Ruhe“ が „der ungewisse Geisterlaut der ungebrochnen Stille“ とふくらまされて、単なる「音」は「ふたしかな霊の音」に、只の「静寂」は「破られることの無い静かさ」にと、それぞれより詳細な規定が加えられて、幽玄の静粛が強調されたことと、この最終行の „ungehört“ とは相俟って、詩全体から更にいっそう音を消

してしまった。

さて「夜の物音」を、その原典から出発して、完成への道を辿りながら一通り読み終ったところでふり返ってみると、この詩は果してその表題通り「物音」を扱ったものなのであろうか、という疑問が生じる。

まず人間の感覚でとらえ得る物音として並べられた最初の三つについて考えてみると、これがすでに音のための音ではなかったことに気づく。すでに述べたように、ツィンマーマンは „Totenstille“ を描写するのが目的であった。この部分はマイアーが、モティーフ的に強く彼を受け継いでいる所である。しかし „Totenstille“ という語を、マイアーは四つの草稿の中でも只の一度も利用しなかった。それどころか、「死」とか「死ぬ」とかそれに類する言葉すら、成立過程にも全く残されていない。しかしそれにもかかわらず、マイアーが彼の文章を読んでそして詩作を促された、その決定的な引き金は、他ならぬこの „Totenstille“ という語にあったことは疑い得ないであろう¹⁵。恐らくツィンマーマンはその語を „vollkommene Stille“ (完全な静かさ)¹⁶ という意味で、単に熟語的に使ったのであって、死についての意識はなかったと思われる。しかし水や舟とともに並べられたこの語は、マイアーの心の奥深くに突きささって、そこにある彼の生涯のテーマと結びついた。それ故にこそ詩人は、ミューズの力を借りて、この詩全体の中にそのテーマを包み込んで差し出したのである。「死」というむき出しの言葉の使われていないことが、かえって背景としての死の大きさ 深さを感じさせる。この背景から光を当てて見直すと、三つの物音はそれぞれ象徴的な意味をもっている。

『詩集』で二つ前に納められている „Liederseelen“ (Nr. 5, 1-24) は、一見したところ「夜の物音」によく似ている。時は夜であり、共に一連の観察の羅列的な記録である。しかし前者におけるモティーフ類は、まだ手を加えられていない原石である。「そしてあなたが選び、そしてそれに時

の恵みが授けられれば、それが一つの歌になるのです。」一方「夜の物音」では、ミューズの手によってすでに精選されたものだけが、過不足なく告げられる。しかも前者が、異種のモチーフを只バラバラに公表してみせただけであるのに反して、後者ではすべてのモチーフが一つの大きなテーマに統合されていて、詩が全体としてそのテーマを客観的な形式の中で実現させている。つまりそこに「魔的現実」(die magische Realität)が作り出されている。それを浮き彫りにしてみると次のようになる。

「犬の吠声」—人間に馴れ親しんでいる生温かい、生に近い存在、しかし犬は、人間よりも生死の根源的なものを嗅ぎとる力をもっている。たとえばクライストの『ロカルノの女乞食』におけるように、犬は人間の眼には見えない霊的なものの存在を感知して、吠え立てる。「数え尽くした時鐘」—時間は現世の属性である。この段階ではまだすべてのものは時間の支配下にある。しかしそれも今は数え尽くされてしまった。このあとに来るのは時間のない永遠の世界であろうか。これは教会の塔の時鐘であることは明らかである。「岸辺の漁師の会話」—かつてはこのあとに補足されていた「網を引く」という限定はもうない。会話の内容も聞こえない。狭い意味の漁師と考える必要はない。それは水の領域に属する人、船をあやつる人である。するとマイアーの詩集からはたくさんの漕ぎ手の姿が立ち現われる。„der Steurer“ (舵とる人) („Im Spätboot“ 1-80), „ein später friedfertger Ferge“ (夜更けの穏やかな渡し守) („Abendwolke“ 1-86) 更に „Stygisches Gesinde“ (冥府の河の仕え人) („Der Lieblingsbaum“ 1-66), „Charon“ (三途の川の渡し守) („Michelangelo und seine Statuen“ 1-331)。まだ船は出されていない。しかし彼らはもうすでに岸辺に立っている。足許には水がいっぱいにたたえられている。

このようにこれら三つの「物音」は、その音響的効果で昼から夜への限界に迫って行くと同時に、それぞれのもつ象徴的意味によって、生の極限に近づいている。これに続く比喩の三つは、もはや知覚され得ない音であ

るから、初めから象徴的意味をもっており、それについてはすでに M³ の所で述べた。只最初の「息づかい」は明らかに人間の内にある生物学的活動の音であるが、更に次の「泉のつぶやき」は体内をサラサラと流れる血液のざわめき¹⁷、「櫂の Schlagen (漕ぐこと)」は心臓の Schlagen (鼓動) というふうに、すべてを生命の営みの音と解することもできる¹⁸。すると、それらの音すらもはや聞こえなくなる時というのは、おのずからひとつの意味をもつことになる。先の „der abgezählte Schlag,, の中にすでに Herzschlag が暗示されていたと考えることも出来よう。

音が賑やかさの表現としてではなく、静かさの表現として使われていることは、この詩全体に当てはまることであるが、ここに使われている二種類の音のうち、突発的な、いわば静かさの引き立て役としての前半の音は、かなり一般的であるが、後半の持続的な音はマイアー的である。それは M³ の転換部の „Laut der Ruhe“ (静かさの音) というパラドックスに基づいている。この言いまわしの前の形は „laute Ruhe“, ヘーネルの英訳は „sounding silence“¹⁹, つまり附加語として動詞の進行形が用いられていることからわかるように、静かさ自体が何らかの音を発し続けている。最終稿はその概念を更にはっきりと表現している。すなわち „ungebrochne Stille“ (破られることのない静かさ) の音というのであるから、逆説的に言えば、この静かさは、中断されることのない何か継続的な音によってのみ描写され得る種類のものということになる。

1865年頃のものと思われる „Himmelsnähe“ (Nr. 73) の下書きに、すでにこの „ungebroch'ne Stille“ という表現がみられる。

Ein tiefes Schweigen und ein steter Schall!

Der ungebroch'nen Stille flüsternd Wort! (3-30)

ペスタロッチは滝に関するこの詩行について次のように述べている²⁰。

„und“ で並列された „Schweigen“ と „Schall“ は、これまでのアンテ

ィテーゼを重ねて並べて、それによって食い違う諸要因を同時に一つにしてしまうパラドックスを示している。経験からよく知られている現象であるが、長く続く騒音や音は、時が経つともはや耳に記録されなくなり、中断される時に初めて又気づかれるという点で、それは静寂と同一である。沈黙と響きのこのような同一性がある、初めて次の行が理解される。ここではこの二者の並列関係は、更に進んで二格での結合による従属関係としてあらわされている。「破られることのない静かさのささやきの言葉！」静寂と一つになってしまったざわめきは、今や逆に静寂の属性としての音になる。そしてこれによって、気づかぬうちに、此岸的なものが彼岸的なものの告知になっている、と。更に、このような種類の静謐は、神の庇護の下にある状態、つまりこの世での存在の前及び後をあらわすものであるという。「夜の物音」の「破られることのない静かさの何ともわからぬ霊の音」と、これとの同一性は明らかである。「Rauschen（ざわめき）」は現世の内部の法則を意味するのではなく、現世から神的なものへの移行を意味している。そして神的なものは、現世の外に存するものであるから、最も移ろいやすいものの中でのみ顕在化することができる。マイアーにとっては知覚できるものの極限の所にのみ、象徴的に名づけることのできるもののための、きわめて狭い地帯が存在する。というのも、その中で時間的なものと永遠なるものとが触れ合うからである。²¹そして聴覚的なものは、過ぎゆく時間と関係するが故に意味をもつ。それは聴覚的なものもつ抽象性、非物質性、はかなさ、と結びついている。

このことを裏返せば、抽象性、非物質性、はかなさ、を具現するための一つの手段として聴覚的なものが選ばれているということになる。それ故マイアーの聴覚的なものは、手段という役割を負わされている限りにおいて、きわめて具象的で、物質的とさえいうことができるかも知れない。

「破られることのない静かさの音」に至っては、はかなさよりもむしろ永遠をあらわす。夜中の霊の音といえば、それはロマン派的雰囲気を持ち、

ロマン派ではもうろうと物の輪郭を揺らめかせて、人を眠りに誘いこむものであるのに、マイアーにおいては一つ一つの音色が、いわば目に見えるように識別され、聞こえなくなる限界に至るまで、まるで手の上ののせて取り出すことが出来るほどに形をもっている²²。ヘーネルはそれを「(化学物質又は病原体の場合のように) 単離とさえ言えるかも知れない」とか、「ほとんど解剖をするような念入りの再現」と表現している²³。それはこれらの聴覚的なものが単なる音にとどまっておらず、もはや象徴になっているからであり、象徴の「象」も Sinnbild の „Bild“ も共に視覚的な形あるものを意味するからである。

そもそもマイアーの詩はあまり歌わない。彼自身「歌うことの出来るものがとても少ししかない」²⁴ と言っている。シュトルムが、マイアーの抒情詩には「たましいの真底から湧き出るさえずり」²⁵ が欠けている、と評したことはよく知られている。換言すれば、マイアーには直接性がないということである。同時代人はそれにとまどいを覚え、否定的に評価しようとした。バウムガルテンはかなり早くマイアーの抒情詩を「音楽的な体験抒情詩の出口と、彫塑的で象徴的な今日の抒情詩の入口の所に立っている」²⁶ と定義づけている。音楽的ということは、彫塑的であることの対立概念としてとらえられる。聴覚的なものは形をもたず、又時間の中でのみ存在し得ることから、聴覚的なものの姿を借りて表現されたものは、魂の感応の直接的な表出であるかのようにとられやすい。しかしマイアーの場合、たとえば「水を打つ櫓の音」といえば、それは鈍く低く単調に続く音そのもの、その時の詩人の憂鬱さや孤独の気分の背景とか代弁者になるものの、一転すれば軽やかに陽気な船遊びともなり得るような、そういう種類の移ろい易さの上に立った音ではない。

そのような、いわゆる「生成詩」(werdendes Gedicht)²⁷ の例としては、ゲーテの „Auf dem See“ がよく引き合いに出される。その第一節

の中には次のような詩行がある。

Die Welle wiegt unsern Kahn

Im Rudertakt hinauf,

レーネルトによれば、『『新鮮な』、『自由な』、『新しい血』という語がこの詩の始まりの所を規定して』²⁸、それに続くこの „Rudertakt“（櫂の拍子）は、いとも軽やかに詩人とその仲間を新しい門出に連れ出す。これはあくまでも、この詩のこの場合での一時的な「櫂の拍子」である。シュタイガーもこの詩の中の「櫂の拍子」「小船」「波」「湖」など、水に関する一連のモチーフについて次のように言っている。「ここではすべてが力強い浮揚力、若者の勇気、そして幸福の約束である。」²⁹ しかも „Auf dem See“ では、詩人の心情の中で次々と様々なことが生成して、それが詩の中でも、順次移行していくモチーフによって象徴的にあらわされていく。この場合ゲーテは歌っている。

これに反して、マイアーの水に関する一連のモチーフ、櫂も船も、それらはすべて常に只一つの概念世界—冷めたさ、純粹さ、死、芸術—の象徴であることは、シュタイガーが「夜ふけの船、C. F. マイアーの抒情詩に寄せて」³⁰ において詳述するところである。そしてシュタイガーは、単なる象徴的な詩と、象徴主義的な詩とをはっきり区別する³¹。その際二つの点が問題になる。第一に、本来の象徴主義的な作品は象徴を一つに限定して、それを機知に溢れて多面的に敷衍するのだが、その他の抒情詩は、無意識に一つの象徴から他の象徴へと滑っていく。次の点はもっと本質的なことである。ゲーテやロマン派の詩人達は、まだ自然と一致していたので、自分で意識することも欲することもなしに自明のこととして象徴的であった。しかし象徴主義的な詩人達は意識的に象徴的である。それ故彼らの詩は人工的である、と。

ヘーネルはこれでは不充分であるとして、更に二つの違いをつけ足す³²。第一に、ロマン派の象徴は詩人の感情や経験の、背景とか伴奏に過ぎない

が、象徴主義者にとっては、象徴的対象そのものが中心主題であって、その描写の中で詩の発言は尽くされる。第二に、象徴主義的に捉えられた対象物は、読者との間に諒解のある伝承的感情価をもつものではなく、詩人によって正確に観察され描写され、そしてその結果として独自の特性が発見されて、象徴となったものである、と。

マイアーをいわゆるサンボリストの中に数え入れるべきかどうかは、又別の問題であるが、「夜の物音」にはたしかに、ここに言われる象徴主義の詩の諸特徴がみられる。この詩の中の、実際の経験を羅列したようにみえる諸モチーフが、只一つの象徴を呈示するための作り物であったことはすでに述べた。又この詩は描写に終始していて、詩人の感情を吐露しようとはしていないこと、「水打つ櫓のにお音」など、これまで誰もそういう意味では使わなかった独自の象徴が用いられていることもみた。ここにおける音はもはや音波を出さず、象徴 (Sinnbild) として Bild の一種に変質していることに触れた。このことから逆に、マイアーにおいては視覚的なものもまた、その日常的な形象から脱して、象徴としてとらえられているのではないか、と考えることができる。彼においては視覚的なものも、聴覚的なものも、要するに直接的・感覚的なもののすべては、別の言い方をすれば、あらゆる個人的なかわり合いは、捨象されてしまう。そのあとでミューズの女神が、歌を一つ恵んでくれるのであろう。目のものでもなく耳のものでもなく、目のものでもあれば耳のものでもある一つの言葉を。

墓穴に憩う前に、私は

何を故郷のために果せるだろう

もしかすると一つの言葉、もしかすると一つの歌、

静かでつつましい一つの明かり！

„Firnlicht“ (Nr. 72, 1-112)

テキスト

Conrad Ferdinand Meyer, *Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Ausgabe, besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch (HKA と略記), Bd. 1., Bern 1963; Bd. 2., 1964; Bd. 3., 1967.

テキストからの引用のあとの数字は巻数とページ数をあらわす。又詩にはテキストによる Nr. を付した。

注

- 1 Adolf Frey, *C. F. Meyer. Sein Leben und seine Werke*, 3. Aufl., Stuttgart u. Berlin 1919, S. 198.
- 2 Vgl. Heinrich Henel, *The poetry of C. F. Meyer*, Madison 1954, S. 42f. u. S. 283. Beatrice Sandberg-Braun, *Wege zum Symbolismus. Zur Entstehungsgeschichte dreier Gedichte C. F. Meyers*, Zürich u. Freiburg i Br. 1969, S. 45f. u. S. 119.
- 3 Vgl. HKA 2-142.
- 4 C. F. Meyer, *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2, Wiesbaden o. J., S. 701 u. 703.
- 5 Vgl. Henel, a. a. O., S. 42f.
- 6 Sandberg-Braun, a. a. O., S. 15.
- 7 Dorer 及び Zimmermann からの Meyer の省略と、ここでの省略は Sandberg-Braun, a. a. O., S. 48f. を参照。
- 8 Vgl. 注7, [] 内は Meyer による省略。
- 9 Vgl. HKA 2-139~142.
- 10 Vgl. Sandberg-Braun, a. a. O., S. 45~69.
- 11 新妻篤『マイヤー名詩選』1971年 大学書林 96ページ
- 12 Sandberg-Braun, a. a. O., S. 59.
- 13 Vgl. Ibid., S. 60f.
- 14 Ibid., S. 61.
- 15 Vgl. Ibid., S. 65f.
- 16 Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Gütersloh, Berlin, München, Wien 1968, 1972. Klappenbach, *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*, 9. Aufl., Berlin 1978.
- 17 1979年11月4日午後10時に読売系テレビで放映される「知られざる世界」を紹介して、同日の毎日新聞は次のように書いている。「産まれて間もない赤ちゃんにある音を聞かせると、むずかっけていても、やがて眠ってしまう。この音は子宮の中の血液の流れる音だ。」マイヤーが思っていた以上に、生死の原初状態—眠り—血液の循環音、が密接に結びついていることに驚く。

- 18 Vgl. Sandberg-Braun, a. a. O., S. 62. Karl Pestalozzi, *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*, Berlin 1970, S. 151.
- 19 Henel, a. a. O., S. 44.
- 20 Vgl. Pestalozzi, a. a. O., S. 150f.
- 21 Ibid., S. 154.
- 22 Vgl. Louis Wiesmann, C. F. Meyer. *Der Dichter des Todes und der Maske*, Bern 1958, S. 223 脚注.
- 23 Heinrich Henel, *Erlebnisdichtung und Symbolismus*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (DVjs), 32 (1958), S. 92.
- 24 1885年8月14日 Julius Spengel 宛, HKA 2-30.
- 25 1882年7月7日 Heyse 宛, HKA 2-34.
- 26 Franz Ferdinand Baumgarten, *Das Werk C. F. Meyers. Renaissance-Empfinden und Stilkunst*, München 1917, S. 257.
- 27 Kurt Oppert, *Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke*. In: DVjs, 4 (1926), S. 747.
- 28 Herbert Lehnert, *Struktur und Sprachmagie. Zur Methode der Lyrik-Interpretation*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1966, S. 23.
- 29 Emil Staiger, *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Zürich 1955, S. 252.
- 30 Ibid., S. 239~273. „Das Spätboot. Zu C. F. Meyers Lyrik.“
- 31 Vgl. Ibid., S. 254~256.
- 32 Vgl. Henel, 注23の書 S. 84.

C. F. Meyers „Nachtgeräusche“

—Geräusch als Sinnbild—

Maya Ninomiya

C. F. Meyers Gedicht handelt oft vom Bild. Und seine Gedichte sind wegen ihrer Plastizität bekannt. Es fehlt ihm aber nicht an den Gedichten, die das Akustische behandeln. „Nachtgeräusche“ ist eins jener wenigen Gedichte, die nur das Geräusch beschreiben. Mit Hilfe von diesem Gedicht möchten wir betrachten, was für ihn das Akustische bedeutet.

Das Gedicht scheint im ersten Blick wie ein Erlebnisgedicht aus seinem Leben am Seeufer. In Wirklichkeit gibt es eine literarische Quelle, nämlich Zimmermanns Essay „Über die Einsamkeit“. Meyer übernimmt daraus nur und fast alle akustischen Elemente. Schon bei Zimmermann bewirkt der einzelne Laut eine Vertiefung der „Totenstille“. Meyer versucht am Anfang, die Geräusche bis an die Grenze der Stille immer leiser werden zu lassen, indem er sie vom örtlich naheliegendsten lauten bis zum fernen kaum meher hörbaren einordnet.

Mit der dritten Fassung macht der Dichter einen Sprung. Er überschreitet die Grenze und betritt den Bereich der Stille, nun hört er die Stille selbst. Die Stille wird mit drei „wie“ gleichnisweise bezeichnet. Während drei wirklich mit Ohren vernehmbare Geräusche plötzlich und begrenzt sind (Hundegebell, Stundenschlag, Zwiegespräch), erscheinen die drei Gleichnisse vom unwahrnehmbaren Laut der Stille als dauernde und unendliche Laute (Atmen, Murmeln des Brunnens, Ruderschlag). Es gibt nämlich zwei Arten Laute: ersterer hebt, wie leise er auch ist, kontrastiv die Ruhe hervor, letzterer gehört aber der Ruhe an und ist ein Bestandteil der Ruhe selbst.

„Die ungebrochne Stille“ kann nur durch den ungebrochenen

Klang dargestellt werden. Meyer nennt solchen Klang „den ungewissen Geisterlaut“. Dieser Geisterlaut ist aber ganz anders als der der Romantiker. Er ist so klar, daß man ihn sogar isolieren und betrachten könnte. Er ist nämlich bildlich.

„Der Laut der Ruhe“ ist natürlich ein Paradox. Der paradoxe Laut wird nur symbolisch mitgeteilt. Das Akustische ist also bei Meyer nicht mehr der Klang, der im physikalischen Sinne Schallwellen von sich gibt, sondern ein Sinnbild. Pestalozzi sagt: „sie (die Bedeutung des Akustischen) hängt an seiner Abstraktheit, Immaterialität, Flüchtigkeit.“ Meyer benutzt umgekehrt das Akustische als ein Mittel, Abstraktheit, Immaterialität, Flüchtigkeit zu verkörpern. Insofern ist das Akustische Meyers körperlich. Das wird eine Art Bild, im Sinne des Sinnbildes.

Die aufgezählten Nachtgeräusche verraten, daß sie alle im Grunde künstlich sind und als Ganzes nur ein Symbol des Todes darbieten. Darin besteht die Notwendigkeit des Anrufs an die Muse als Mittlerin. Akustische oder optische, alle unmittelbare sinnliche Beziehung wird bei Meyer aufgehoben. Dann wird ein Wort, ein Lied von der Muse gegeben.