

ゲーテの『メールヒェン』

藤 澤 ゆうり

1

1795年10月、シラー (Friedrich Schiller) が主宰する雑誌『ホーレン』 (*Die Horen*) に匿名で掲載された『メールヒェン』 (*Das Märchen*) に関しては、発表直後から、ことに個々の登場人物、作品中の各々のモチーフが象徴する意味の解釈をめぐる、実にさまざまな意見が氾濫したといわれる。作者のゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe) 自身は、個々の解釈に解答を与えることはなかった。しかし多くの同時代人たちがこの作品の寓意の多様性に想像力をかきたてられ、イメージを展開させているのを興味深く眺めていたようである。百出する解釈の中から、シラーとともに収集したものを、3種類に分類して自らまとめた表が、遺稿の中から見つかっている¹。

ゲーテの手になるその表によると、「川」 (Fluß) は「苦境・困窮、一般的な、個々の困難な課題」、または「生の充益」、「生への障害」などと解され、また「渡し守」 (der Fährmann) は「機械的作用、勤勉」、「自然の状態」、「純粹に感覚的な活動」と解されているなど、発表後、非常な称賛をもって受け入れられたという、この『メールヒェン』に描かれた理想的世界の理念に、同時代人がいかにかそれぞれの立場で自己を投影させ、寓意を引き出そうとしていたか、その苦心惨憺ぶりが窺える。『ホーレン』発表後すぐに、熱狂的関心を持ってこの作品の意味に迫ろうと試み、解答を求めたアウグスト・フォン・ゴータ公子 (Prinz August von Gotha) への、1795年12月21日付の「私はかくも冒瀆的な時代をメールヒェンと呼ぶ、この称賛された作品に、あらゆる予言の印を見えています。しかし、99人の先行者を見るまでは、解釈を公にしないつもりです」²との返事どおり

に、後年にもやはりゲーテは沈黙を守り、いかなる解答も読者に提供することはなかった。以来、現在に至るまで、「この劇中の18人の登場人物は、謎を愛好する人々に歓迎され」³ 続けているのである。たしかに、謎は謎として、それに挑む各解釈者のイメージを掻きたて、想像力を楽しませてきた。

唯一、作品中に描かれた事象の象徴する意味について知らされていた可能性のあるシラーは、『『メールヒェン』は充分色彩に富み、愉快で、あなたがかつて言及した、『諸力の相互扶助と相互の反発』の理念が、実に丁寧に描かれていると思う』⁴ とし、個々の寓意ではなく作品全体としての理念と、そこに描かれた、明朗で調和的な世界の理想を重んじているようである。『メールヒェン』の調和的世界は、このジャンルを好む人々、とくに後の初期ロマン派の詩人たちから、最も熱狂的な賛辞を贈られ、彼らによって、「ポエジーのロマン派的構想の中心的な出発点」とされ、芸術理論においては、『ヴィルヘルム・マイスター』(*Wilhelm Meister*) より高い評価を贈られさえしたのである⁵。A. W. シュレーゲル (August Wilhelm Schlegel) は、イエーナの „*Allgemeine Literatur-Zeitung*“ 紙上の『ホーレン』書評に、次のように書いた。

…先行する『ドイツ避難民の談話集』(*Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*)にある、一切の教訓的で愉快なものを後に追いやり、穏やかな満足をきわめて生き生きとした喜びに変えるのは『メールヒェン』である。…ファンタジーが我々に、最も愛らしいメールヒェンがあたかも天から乾ききった地上に降ってきたかのように思わせる。想像力のすべての若さと歎びが目覚めたかのようなのである。

…そんなふうにはメールヒェン全体が漂ってくる。このメールヒェンを楽しむ意志の無い者は、少なくともとらわれぬ精神で喜ぶことは出来ず、あるいは想像力がその全体に関与しているあらゆる作品を、煩わしく思うに違いない⁶。

また、ノヴァーリス (Novalis) は1798年に書かれた断章の中に、「ゲーテの『メールヒェン』は物語られたオペラである」⁷ と記している。

しかし、この作品がドイツにおける創作メルヒェン (Kunstmärchen) の金字塔と位置づけられるにもかかわらず、『メルヒェン』の絶賛者であったロマン派の詩人たちは、その後、ブレンターノ (Clemens Brentano)、アルニム (Achim von Arnim) やグリム兄弟 (Jacob Grimm, Wilhelm Grimm) に代表されるように、題材に関して言えばむしろ民話 (Volksmärchen)、あるいはその再話と呼ぶべき分野に近づいていく。この作品に続く、メルヒェンのジャンルに属するゲーテの作品も、わずかに、『詩と真実』(*Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, 1811-1831) の中の少年時代の創作だという『新パリス』(*Der neue Paris*, 1811)、『新メルジューネ』(*Die neue Melusine*, 1817) の2編のみであり、「いくつかの古いメルヒェンを考え、さまざまな取り扱い方が思い浮かびました。まず1つを書いてみて、テキストを示すつもりです。」⁸ とのシラー宛の書簡に記された抱負から期待される成果は、豊富とは言えなかった。

„Das Märchen“ というタイトルを作品に冠して、ゲーテが示そうと試みた典型と、その芸術性は、理解され称賛を受けながら、このジャンルにことに愛着したロマン派の詩人たちによってさえ、継承されたとは言い難い結果に終わった。その原因を、歴史的背景を視野に入れながら考察するのは——メルヒェンというジャンルの定義づけの困難さは考慮に入れなければならないが——、非常に興味深いと思われる。

2

はるかに先行していたフランスでのメルヒェン流行の後を追って、当時、ドイツにおいても出版物としてのメルヒェンが、ムゼーウス (Johann Karl August Musäus)、ヴィーラント (Christoph Martin Wieland) らによって市民権を得つつあった。前者は、自国の民話・伝承を、一方後者はペロー (Charles Perrault) の影響下に妖精物語 (Feenmärchen) を素材として扱ったが、素材そのものの価値よりも、民衆啓蒙への利用価値を重視していたようである。ゲーテは、„Novelle“, „Ballade“ と並んで自身の作品に „Das Märchen“ という名の題名を冠することによって、そのジャンルの扱うべき題材と形式の一つの範を示そうとしたのだと思われる。彼は作品の理念というべきものを、『ドイツ避難民の談話集』の終わ

りに置いた、青年カールとメールヒェンの語り手である老牧師との対話の中で、呈示している。

「想像力の作り出す幻の形姿が独自のジャンルの存在物であれば、おおいに歓迎するのですが、真実と結びつくと、たいていは化け物を生み出すだけで、私には、通常それが悟性や理性とは矛盾するように思えます。想像力は現実の対象物に依存したり、いかなる対象物も我々に押しつけようとしてはならず、芸術作品を生み出すのなら、音楽のように我自身に働きかけ、我々自身の内部で感動を与え、しかもこの感動をもたらしたのが我々の外部のものだということを、忘れさせるのでなければならぬのです。」

「想像力そのものが、要求する力を持たず、与えられるものを待っていないければなりません。どのような計画もたてず、どのような道も準備せず、ただ自分自身の翼に運ばれ、導かれるままに、あちこちへ漂いながら、たえず向きを変えたり曲がったりする、実に不思議な軌跡を描くのです。……若い頃私をよく慰めてくれた、さまざまな不思議なイメージが私の魂にふたたびいきいきと蘇るようにしてください。今晩はあなたがたが何も思い起さず、しかもすべてを思い起さずにはいられないようなメールヒェンをお話することを約束しましょう。」(H. A. Bd. 6. S. 209)

「何も思い起さず、しかもすべてを思い起すような」とはいっそう理解を困難にするばかりだが、各解釈者がそれぞれの事象に各々相違する寓意を捉えていながら、称賛が一致する点は、超次元の世界を舞台に音楽的な緊張を保ち続ける展開と、当時ゲーテの関心を強く引き付けていた自然研究の影響を窺わせる、シンメトリーで、色彩に富んだ構造である。

『メールヒェン』の世界は、美と静寂が支配し「死」を思わせる、「百合姫」(die schöne Lilie)が棲む空間と、「老人」(der Alte)、その妻、「渡し守」、意志なく巨大な力を振るう「巨人」(der Riese)、「緑の蛇」(die grüne Schlange)が棲む、「契約」や「時間」に拘束される、「現世」の空間によって構成され、2空間の間を逍遙するのが「鬼火」(die Irrlichter)

であり、その中心にあるモチーフが、「川」、すなわち「水」である。

未来へ進行する「時間」が存在しない「死」の世界では、一切の植物は実を結ばず、有機的な存在はその生命としての活動を停止し、「縞瑪瑙の犬」、「トパーズのカナリヤ」など、生物が変身した鉱物という奇妙な無機的な存在が、呪われた百合姫の庭園にふさわしいものとして、仮象の生を共にしている（H. A., S. 218）。「死」といっても百合姫の世界の「死」は、人間の魂を神的なものへと浄化し、永遠の生へと再生させる概念ではなく、一切の動的理念の「停止」のみを意味している。一方の現世の世界には、「時間」やあらかじめ与えられた形式での「契約」、ゲーテ的フォーマルを感じさせる、滑稽にも不条理にも見える、人間を支配するさまざまな「掟」（Ibid., S. 211-212）が存在し、その制約に拘束されつつ、生の営みが続けられている。

二つの世界には、相互の世界の分裂を相克しようとの衝動がある。あらゆる存在は有機物と無機物、可視のものと不可視のものというふうに、形象を転換して、相互の世界に存在し、往来する。「死」と「生」の世界は境界を接し、同次元上であってつねに交錯し、一定の条件の下では往来可能な領域である。あらゆる自然存在にとって、あるいは精神にとって、完全に断絶した領域とはされていない。しかしゲーテの『メールヒェン』の世界では、さらにその完全な克服と、円環をなすような調和的な一致が切望されているのである。それゆえ平衡を保つ二つの世界の、精神の力による克服と調和が、中心に位置する「水」のエレメントによって、命題として提示される。

そもそも「水」というモチーフが、死と闇への同一に憧れるロマン派の芸術家の愛好するところであり、非日常の世界を扱うメールヒェンの中では、超現実的存在の棲む世界と人間の生活圏の接点としてしばしば設定される。ゲーテの作品中のいくつかの「水」のエレメントにも、終末的で、不安感を漂わせるものは見られた。中世騎士の世界を舞台にした『トゥーレの王』（*Der König in Thule*, 1774）では、神を頂点とする宗教の絶対的価値観に支えられ、揺るぎないヒエラルヒーを形成する、ドイツ中世の黄金時代への賛美と、騎士道的な美德や、女性的なものへの忠節を誓う愛の精神への憧憬が謳い上げられていた。このバラードにおいての「水」

(海, das Meer) は、王妃への忠節の印である黄金の杯を呑み込んで葬り、国王の生命の終末とともに、人類の黄金時代の終焉を表わした。やがてファウストの誘惑で嬰兒殺しの罪を負う運命にあるグレートヒェンが歌うこの昔話のようなバラードに、グレートヒェンの「死」に至る不安と入り交じって、往時の幸福と現在との埋め尽くしがたい断絶とともに、いっそうの懐かしさと憧れがロマン的な陰影を持って、表現されていた。

これに対して、後年のフランス革命を題材にした『かくし娘』 (*Die natürliche Tochter*, 1803) では、敵対勢力の術策に陥って、窮地に立たされたオイゲーニエの目前に「水」(das Meer) が横たわる。「水」が彼岸に映し出す流刑の島は、真に高貴な人間性を、道徳的に墮落した社会の暴力的動乱から一時的に庇護する場所である。未開の、それ故古来の美的・倫理的秩序が保持されていく可能性を持ったユートピアだが、オイゲーニエにとっての「水」はもはや、過去の黄金時代への憧憬を結ぶエレメントではありえない。かつて『若きヴェルターの悩み』 (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774) や、『タウリスのイフィゲーニエ』 (*Iphigenie auf Tauris*, 初演1779, 最終稿1786) に見られ、そして『魔笛続編』 (*Die Zauberflöte, zweiter Teil*, 1798), 『遍歴時代』 (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 1829) のフェーリクスのエピソードで明確になり、そしてこの『メーメルヒェン』で描かれているような、「死して成れ」という死と再生のイメージに繋がる浄化のモチーフにも成り得ていない。むしろ革命当時の、破壊的暴力的な様相を日々強めていく、世界崩壊の脅威を感じさせ、得体の知れない不気味さを漂わせさえするように、変貌していくのである。

「水」のエレメントを軸として、境界づけられた「生」と「死」の二つの世界の克服というストーリー展開の中心的モチーフは、「蛇」の自己犠牲、倫理的向上である。対称的に配置された『メーメルヒェン』の構造で、「死」の世界の象徴である「百合姫」が美の理念であるとすれば、その対極に位置する、「生」の世界を象徴するのは「緑の蛇」である。「蛇」はまた人間の倫理の象徴でもある。この配置は、ゲーテの「色彩環」(H. A. Bd. 13, S. 326) 及び色彩の寓意的、象徴的、神秘的適用 (Ibid., S. 521) との関連において興味深い。ゲーテは色彩それぞれの与える印象が、ある種の感覚的、精神的、美的目的のために適用されうるとし、その適用を「自

然と完全に一致する」とした上で、「象徴的な適用」と呼んだが、「最高にして純粋な赤」(das höchste und reine Rot)を「深紅」(Purpurrot)と呼び、その色彩環の最上方に置いて、「美」,「尊厳」を暗示させた。一方、その対極には補色である「緑」(Grün)を置いて「有益」,「希望」を暗示させ、互いに呼びあうことで円環の全体性を形成するのだとした。

狭い円環の中で示される、この本来調和的な対立関係は、このように非常に単純だが、その示唆は非常に重要である。すなわち、自然は全体性によって我々を自由へと高める意図を持っており、この度我々が手にした自然現象は、美的適用に直接役立ちうる⁹。

ゲーテは『メールヒェン』においては「百合姫」をこの「深紅」という色彩で表現している。そして「緑の蛇」に「金貨」,「光」,「ランプ」といった「金」のモチーフが影響して、アラベスクのような形象の絡み合いが、「拡張」を始める。「萎縮した手」が水の力で癒されて新生し、「地下の神殿」が上昇を始め、一切の形象が、解放へと動き始めるのである。とはいえ、ハンブルク版ゲーテ全集の注釈者、トゥルンツ (Erich Trunz) が指摘しているように、「蛇」の自己犠牲は、重要なモチーフの一つではあったが、「極めて豊富な含蓄と、強い色彩の光度を備えた視覚的イメージ」¹⁰の中では、本作品の唯一の主題と見做すことはできないであろう¹¹。実際、後のゲーテの長編小説において極めて重要視されるこのモチーフも、『メールヒェン』に関しては、そのように受容されることはなかった。

3

『メールヒェン』。私は、『談話集』をこの作品で締め括るつもりです。『談話集』が想像力の産物によって、いわば無限の中へと消えていくのも、おそらく悪くはないでしょう¹²とシラーに書き添えて、ゲーテは『ドイツ避難民の談話集』の最後に本作品を置いた。『メールヒェン』の熱心な賛美者の1人であったノヴァーリスは、彼の長編小説『ハインリッヒ・フォン・オフターディンゲン (青い花)』(Heinrich von Ofterdingen, 1802) 第1部を、明らかにゲーテの『メールヒェン』を想起させる形式

で、老人クリングゾールの語るメールヒェンで締め括っている。また、ノヴァーリスには、『オフターディンゲン』構想以前の1798年に執筆された、未完の長編小説『ザイスの弟子たち』(Die Lehrlinge zu Sais)がある。イシスの女神を祭るザイスの聖堂を舞台に、「弟子」たちの語りの中で、宗教、哲学、歴史、自然科学、そして自然そのものを一つの原理とし、その原理と人間存在との関わりを追求していく、この作品の枠内でも、ノヴァーリスは『オフターディンゲン』と同様、メールヒェンを主人公への教示的エピソードという形で組み入れている。

メールヒェンは、何処にでもあってまた何処にも存在しない、あの故郷のような世界の夢に他ならない。いつか守護神として我々の意志を完遂するであろう我々の内なる高次の諸力は、いまはこの労苦の人生の行程を、甘い記憶で元気づけてくれる、ミューズなのだ¹³。

しかし、「夢」(Träume)あるいは「故郷のような世界」(heimatliche Welt)とノヴァーリスが形容するメールヒェンは、ゲーテが想念する古典主義的調和、即ち、人間精神の力で、あるいは行為によって、獲得可能な美的倫理的秩序社会を意味するユートピアとは異なった、現実世界の対極、あるいは「夢」や「死」によって成就する、非日常世界と日常世界の宥和を指すものであった。「地下に埋もれた聖堂の地上での再建」に終わるゲーテの『メールヒェン』においては「夢」という語すら使用されていないのは、偶然ではない。

むろん、「いつか我々の意志を完遂するであろう内なる高次の諸力」と言うとき、ノヴァーリスにはその完遂の預言者としての自負があったのであろう。しかし「ただ夢だけが至聖のもののもとへと導いてくれる」¹⁴という『ザイスの弟子たち』のメールヒェンの結末には、未来に実現すべき世界の展望への詩的媒体としてのメールヒェンの機能は感じられない。

「夢」や「故郷」とは「黄金時代」「太古の状態」(Urzeitzustand)が個の体験として人間の内面世界で獲得され復活することに他ならず、ゲーテ的ユートピアの相違として際立つのである。

「予感と夢がロマン主義的な普遍主義(Universalismus)をもたらして

いる。個々の場面で強い類似が顕著であるにもかかわらず、その宗教的傾向は民話（Volksmärchen）への対立を示していく。しかし全体的には、ノヴァーリスの創作メルヒェンは、疑いなくロマン派がこのジャンルについて下絵を描いた基本構想の模範例であった。』¹⁵ 啓蒙主義的なメルヒェンの書き手の教条主義に対する反発はもとより、作品の形式、内容の多義性、寓意的解釈の不可能さ、多くの点において、ノヴァーリスは最もゲーテの創作メルヒェンの後継者に相応しい才能であった。しかし二つのメルヒェンに潜在していた両者の、あるいはゲーテとロマン派の歴史観の相違が、これに続く現実社会を描いた長編小説で、顕在化していく。

そもそも『オフターディンゲン』が、ゲーテの『マイスター』への傾倒と、後の反発に基づいていたことは周知のとおりだが、ロマン派の人々の『メルヒェン』受容を顧りみると、注意せねばならないのは、彼らが、『メルヒェン』発表当時、本来この作品がその一部である『ドイツ避難民の談話集』とではなく、この作品とほぼ同時期に発表されていた『マイスターの修業時代』、とくにその第1冊とを、重ねあわせて評価していたのではないかと、いう点である。『メルヒェン』において呈示された、「実現されつつある、美的なしかも社会的な目標の調和を目指したユートピア」¹⁶の理念を、読者はそれぞれの意図において解釈し、称賛していた。やがて『マイスター』の『遍歴時代』への展開につれ、また革命を転換点とした歴史観の相違から、ロマン派とゲーテとの乖離が顕著になるにつれ、『メルヒェン』で示されたユートピアの理念は、彼らにとって空疎に映りだしたのではないかと。

『修業時代』はまったく散文的で——近代的である。ロマン的なものはその中に滅びる——自然詩や奇跡もまた——彼はただ人間的な事物のみを扱う——自然と神秘主義は全く忘れられている。』¹⁷

1799年、ノヴァーリスは上のように書いて、『マイスター』に訣別した。

「犠牲にされる前に、すすんで犠牲になろうと決めたのです。」

(H. A. Bd. 6, S. 233)

マイスターの後半が、近代社会における新しい人間の自己形成と、「塔の結社」という人倫の秩序に基づいた共同体の形成、奉仕、諦念へと発展していったことと併せて考えると、『メールヒェン』の展開を契機づけた上記の「蛇」の自己犠牲が、ある具体的、合目的的機能を備えたモチーフとして、際立ってくる。『遍歴時代』に収められた、彼のもう一つのメールヒェン『新しいメルジューネ』は、伝承の素材を扱い、「グロテスク」な形象への関心が覗かれはするものの、テーマは「神秘的体験の告白による共同体への帰属の確認」に過ぎず、『メールヒェン』の持つ謎めいた象徴性とは、無関係に思われる。「高次の世界での想像力の戯れ」、「小説の最高の形式」であったはずのこのジャンルの理念を、ゲーテは手放したかに見える。

4

ここで、再び『メールヒェン』が杵物語『ドイツ避難民の談話集』の締め括りに位置づけられた作品であることに戻って、『談話集』全体との関連について考察しなければならない。周知のように、『ドイツ避難民の談話集』は、フランス革命を背景にしている。1792年のフランス革命軍のフランクフルト、マインツ進攻を背景に、災禍を逃れて避難した人々に提供された、個々の物語は短篇小説の形式を持って独立している。聞き手は、いずれも貴族の一家の成員である異なった世代の人々、中心的な語り手はゲーテ自身を思わせる老牧師である。

「私たちを襲い脅かしているこの災難」(das Unheil, das uns traf und bedroht, H. A. Bd. 6, S. 135)である革命からの精神的避難の場として『談話』は始まる。「新しさの魅力よりももっと純粹で素晴らしい魅力を持ったもの、しゃれた転換によって絶えず私たちを朗らかにしようとしているもの、人間性とその内面の秘密とを一瞬露わにしてくれるもの」「頭に、心に触れるものがあり感慨を催させてくれる、一瞬でも純粹な落ち着いた明るさを私に感じさせてくれる物語」(Ibid., S. 143)の提供にと、不思議な幽霊譚に始まり、次第に、ゲーテの再話による道德譚へ、断念と自己克服の物語へと進展していく。一座の理念的指導者であるC男爵夫人の要請に呼応して、『談話集』は進展し、最後の『フェルディナントの話』

では、自己克服の成就是個人の共同体への帰依と相互扶助によるものとされ、『談話集』全体を貫くテーマは個人から共同体へと拡張していき、『メーメルヒェン』へと至る。

「本当に他人のために生き、他人のために身を捧げよう、という気持ちに駆り立てられる人の持つ純粋な美德が、私たちの目に触れることになると珍しくなってしまったことでしょうか」(Ibid., S. 129), 「あらゆる社交的教養が突然どこへ消えてしまったのか」(Ibid., S. 137)

この男爵夫人の慨嘆は、社会体制とともに、一切の価値が転覆した世相と、革命熱に浮かされた人々から道徳的秩序が消失していく、倫理的危機状況に向けられた憂慮であって、

「もちろん彼らは、あなたがたの政治家たちが、いまだにそれで尊敬を勝ちえられると思っている一面性、無秩序、怠慢、不器用といったものを、ただ黙って眺めていることしか出来ずにきました！もちろん彼らは労働と楽しみとがもっと公平に分配されればいいのに、とただひそかに願うことしか出来ませんでした！そして、彼らの中に少なくとも数人には留まらぬ数の、立派な考え方をする有能な人々がいて、たとえ現在の瞬間に彼らが最善の力を発揮することは出来ないにせよ、彼らの仲介によって災禍を軽減し、将来の繁栄を準備する幸運に恵まれる可能性が存在することは、誰に否定できるでしょうか。」(Ibid., S. 132)

という青年カールの革命の理想への称賛と、「自分はフランス軍にあらゆる幸運の訪れることを祈っている、すべてのドイツ人に対し、昔ながらの奴隷状態に終止符を打つよう促したい」という熱狂的支持に対しての解答は、『談話集』においては、巧みに回避され、普遍妥当な価値の主張に置き換えられている。

カールの情熱は、当時の初期ロマン派の青年たちの革命への態度を代弁しているといつてよいだろう。しかし革命の深化、ナポレオンの登場と敗北につれ、反動へと大きな振幅を見せた政治動向は、彼らがひととき抱い

た未来の理想社会への展望を打ち砕き、歴史の回顧へ、中世黄金時代の「夢」へ、神秘主義へと引き込んでいく。そして、同時代人であるゲーテ自身も、傍観的な姿勢でいられるはずはなかった。

ゲーテは『談話集』以前にもフランス革命に題材を取った作品を発表していた。『大山師』(Der Groß-Cophta, 1791), 『市民將軍』(Der Bürger-general, 1793), 『扇動された人々』(Die Aufgeregten, 1793) といった喜劇的な戯曲作品群だが、その中では、支配階級の道徳的腐敗、革命熱に浮かされた民衆を「時代の好尚に合わせて」諧謔的に描写したに過ぎなかった。革命の周辺にあっての彼の心象は『フランス従軍記1792』(Campagne in Frankreich 1792, 1821) にも後にまとめられた。

意志を持たぬがゆえに巨大で暴力的・破壊的な力を振るう巨人の「影」と、それに従って群れをなし、追い散らされ、また金貨に群がる(H. A. Bd. 6, S. 240), 「死」と「生」の国の止場も、その結果成就した聖堂の再建の理念にもおそらく無関心な「民衆」(das Volk) が『メールヒェン』にも描かれている。『メールヒェン』に本質的に備わったフモールについて、フィंक(Gonthier-Louis Fink)は、政治的危機に抗するために不可欠な精神の自由の証明であるとし、またこの方法でしか、この慎重を要する問題を扱い得なかった、他のいかなるジャンルにおいても、本質的なことを際立たせると同時に覆い隠すことはできなかったのだという¹⁸。革命という「長い間、私の詩的能力をほとんど不必要なまでに衰弱させた、概観し得ない対象」¹⁹ から始まった社会の変化は、革命の理念からも離れ、予想を遙かに超えて肥大していき、対峙し、克服を試みるのは困難に思われた。『修業時代』に描かれた共同体と個人との関係は『遍歴時代』に進むにつれ、現実社会に基盤を見出だし得なくなった。人倫的に結ばれた理想社会である共同体が存在不可能になったとき、その共同体において「諸力の相互扶助と反発」によって成就する自己克服も、『メールヒェン』における「蛇」の諦念による自己犠牲も、「塔の結社」という理念の領域に閉じ込められ、あるいは「夢」という彼岸の世界に封じ込められたかのようである。

「意味深いと同時に解釈し得ないというのは、もちろん難しい課題だった。しかし私は、ちょうど逆に、まったく寓意的で、それゆえ非常に従属的な作品を考えている。」²⁰ 1796年には、ゲーテは『メーメルヒェン』の逆の形式の作品の構想を示唆していた。1801年、ゲーテはあらゆる形象が具体的で、象徴的であるこの作品とは対照的な作品、抽象的で、しかも寓意的な戯曲『かくし娘』を「フランス革命とその様々な結果についてそれに相応しい真摯さで書き下ろす」²¹として執筆に着手し、そこで美的倫理的秩序の再建を試みるのだが、その試みは未完に終わっている。

「意味深いと同時に解釈し得ない」とは、人間の倫理的向上によって獲得される古典主義的な美の理念、あるいは自然の中に遍在する神的なものと同人間という下位の力との相互扶助を指していたのではないか。しかし、一切の秩序が根底から覆されたとき、ゲーテにあっても、普遍あるいは「絶対」の観念が揺らぎ始めたのである。とうにロマン派の詩人たちが現実社会を遊離し、歴史の中に模索し始めていた自然との幸福な合一を、古典主義時代最後の戯曲『かくし娘』を中断するまで、信じようとしたかにも見える。以後、『メーメルヒェン』の調和的世界は時代の現実から乖離し、「想像力の戯れ」の内にのみ存在可能な、ロマン派的な超現実世界の「夢」として、「無限の中に」漂うことになる。晩年、自作の英訳者カーライル(Thomas Carlyle)に、ゲーテは次のように書き送っている。

『メーメルヒェン』は二度とは成功しがたい作品です。抑制された想像力が、決して実現し得ない法則的で矛盾のないものの獲得を、抑えがたく悟性に要請する…²²

政治的・歴史的危機との葛藤から、ロマン派は歴史の中に「普遍」を見いだすために民話(Volksmärchen)に素材を求めた。ゲーテは人間教育を問題として、長編小説、教養小説の形式で文学上の要請を充たそうとし、ファウスト第2部へと至り、再びこのような形式での創作メーメルヒェンを手掛けることはなかった。『メーメルヒェン』は混沌の時代の初期にの

み、古典主義とロマン派の狭間で成立し得た「黄金時代」であったのかも知れない。

ゲーテ、ノヴァーリスが文学の一ジャンルに高め、ロマン派の詩人たちによって継承されたメールヒェンのその後の変遷については、稿を改めて考察したい。

テ ク ス ト

Goethe, Johann Wolfgang von: *Das Märchen. Goethe Werke*. Hamburger Ausgabe Bd. 6. 11. Auflage. München 1982 以下 H. A. Bd. 6 と略記。

本文中、テキストからの引用は()に略号とページ数を示した。なお邦訳は潮出版社『ゲーテ全集』第5巻所収石井不二雄訳を参照させていただいた。

注

- 1 Wahle, Julius: *Auslegungen des Märchens*. In: *Goethe Jahrbuch* 25. Frankfurt a. M. 1904, S. 37ff.
- 2 H. A. Bd. 6, S. 607.
- 3 Ibid., S. 606.
- 4 Ibid., S. 606.
- 5 Apel, Friedmar: *Die Zaubergärten der Phantasie—Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*. Heidelberg 1978, S. 122.
- 6 H. A. Bd. 6, S. 608.
- 7 Novalis: *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen* 1798. In: *Novalis Werke*. Hg. von Hans-Joachim Mähl Bd. 2, München 1978, S. 324.
- 8 Brief an Schiller, 8. 7. 1795. *Johann Wolfgang von Goethe Briefe*, Hamburger Ausgabe Bd. 2, S. 199.
- 9 Goethe: *Zur Farbenlehre. Goethe Werke*. Hamburger Ausgabe Bd. 13, 9. Auflage, München 1982, S. 503. 以下 H. A. Bd. 13 と略記。
- 10 H. A. Bd. 6, S. 621.
- 11 Ibid., S. 621.
- 12 Ibid., S. 606.
- 13 Novalis: a. a. O. S. 353.
- 14 Novalis: *Die Lehrlinge zu Sais. Novalis Werke*, Bd. 1, 1978, S. 218.

- 15 Karlinger, Felix: *Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum*. 2. Auflage, Darmstadt 1983, S. 43.
- 16 Ibid., S. 42.
- 17 Novalis: *Aus Fragmenten und Studien 1799/1800*. *Novalis Werke*. Bd. 2, S. 800f.
- 18 Fink, Gonthier-Louis: „Das Märchen“, *Goethes Auseinandersetzung mit seiner Zeit*. In: *Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft* Bd. 33, Weimar 1971, S. 120.
- 19 Goethe: *Bedeutende Fördernis durch ein geistreiches Wort*. H. A. Bd. 13, S. 39.
- 20 H. A. Bd. 6, S. 608.
- 21 Goethe: *Tag- und Jahreshefte, 1799*. H. A. Bd. 10, 8. Auflage, München 1982, S. 449.
- 22 Brief an Thomas Carlyle, 6. 6. 1830. H. A. Bd. 6, S. 609.

Goethes „Das Märchen“

Yuhri FUJISAWA

Im Oktober 1794 wurde Johann Wolfgang von Goethes „*Das Märchen*“ in der Zeitschrift „Die Horen“ veröffentlicht. Trotz der Unschärfe des Inhaltes und der Schwierigkeit der Allegorese fand das Märchen sehr gute Kritiken. Auch Frühromantiker wie A. W. Schlegel oder Novalis betrachteten dieses Werk als einen „der zentralen Ausgangspunkte der romantischen Konzeption der Poesie“ und stellten es sogar über den „*Wilhelm Meister*“.

Indem Goethe dem Kunstwerk den Namen einer Gattung gab, versuchte er ein Musterbeispiel des Kunstmärchens vorzustellen. Friedrich Schiller schrieb an Goethe, daß in dem „*Märchen*“ die Idee, die Goethe einmal erwähnt hatte, „das gegenseitige Hülfeleisten der Kräfte und das Zurückweisen auf einander“, klar beschrieben sei.

Obgleich aber Goethe selber weitere Märchendichtungen andeutete, kann man danach doch nur zwei episodentartige Märchen in „*Dichtung und Wahrheit*“ und „*Wanderjahre*“ finden. Auch unter den Romantikern hat das Märchen kaum Nachfolger gefunden.

In seinem „*Märchen*“ gibt es zwei Welten, die alltägliche Welt und die Feenwelt, die durch einen Fluß, ein Wasserelement, getrennt werden. Das Element Wasser hat für Goethe—auch schon in früheren Werken—eine abgrenzende Bedeutung, etwa zwischen Gegenwart und Vergangenheit oder Leben und Tod. In dem Märchen wird der Gegensatz durch das Opfer einer Schlange

aufgehoben. Eine Thematik der Überwindung des Gegensatzes ist auch in den „*Lehrlingen zu Sais*“ von Novalis zu sehen. Aber der Unterschied zwischen dem jungen Romantiker Novalis und dem Klassiker Goethe liegt darin, daß für Novalis die utopische Märchenwelt nur in unrealistischer Phantasie gewonnen wird, während sie für Goethe eine ästhetische, moralische Idee bedeutet.

Wenn Novalis sagt, daß „alle Märchen nur Träume von jener heimatlichen Welt seien“, scheinen die Träume eine Ahnung des Urzeitzustandes und des „goldnen Zeitalters“ zu sein.

„*Das Märchen*“ wurde zum Schluß der Rahmenerzählung „*Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*“ geschrieben. So soll man „*das Märchen*“ als einen Teil der „*Unterhaltungen*“ betrachten. Der Hintergrund dieses Werkes ist das chaotische Zeitalter der Revolution und der politischen Krise. Die Novellen haben ein konsequentes Thema— das gegenseitige Helfen, das Opfer für Gemeinschaft und die sittliche Steigerung, wie sie das Märchenmotiv der grünen Schlange. Es ist schwer zu sagen, ob sich Goethe in den „*Unterhaltungen*“ mit der politischen, sozialen Krise der Zeit gegenüberstellte. Davon hat er doch nur Allgemeingültiges statt seiner politischen Einstellung behauptet.

Später in dem Drama „*die natürliche Tochter*“ versuchte er einen Wiederaufbau des klassischen Weltbildes, aber konnte es nicht vollenden. Aus dem Konflikt mit der politischen Krise und der Enttäuschung über die damaligen Zuständen in Deutschland begannen die Romantiker die Stoffe in alten Volksmärchen zu suchen und Goethe versuchte seine literarische Forderung in Romanen zu verwirklichen.

„*Das Märchen*“ wurde ein typisches Produkt aus der chaotischen Zeit nach der Revolution und wird sowohl als klassische wie auch als romantische Dichtung angesehen.