

芸術と芸術家 — ホーフマンスタールとリルケの場合 —

寺井 絃子

はじめに.

ホーフマンスタールとリルケ、ともに時代の文学的潮流に乗って活躍したこの二人の間に、一時は離反し疎遠になるものの、長年にわたって、周囲の文人たちをも含めた個人的な友人関係があったことは周知の事実である。彼らはおよそ 20 年以上も手紙を交わし、親交を深めた。

ホーフマンスタールとリルケの比較研究は当然のことながらこれまで数多くなされてきた。伝記的資料としては、二人の往復書簡¹と、それに編集者 I. Schnack が付した注釈が基本的なものとなっている。これを受けて、J. Storck は二人の作家の作品や形式、テーマ性や世界観を比較している。² また、T. Ziolkowski は、この二人が伝統的宗教的結びつきから離れていったにも関わらず、世紀末の作家の中でも二人には、共通する神秘的傾向がうかがえることを指摘している。³ さらに、二人の作家の世界観の比較を行い、その政治的・社会的な文脈を考察したのは E. Schwarz である。⁴ 彼はリルケにおいてもホーフマンスタールにおいても、近代化及び資本主義的経済秩序への反発から、貴族趣味的なものが好まれたこと、反ユダヤ主義的な傾向があったことを明らかにした。そして、こうした背景から、この二人がそれぞれに、次第に右翼的な政治運動に共感を寄せるようになっていったことを指摘している。

このように常に関心をもって比較の対象とされ、その親近性を指摘される二人ではあるが、だが彼らのあいだに、ある種の溝があったことは否定できない。二人の往復書簡を見てみると彼らが互いに作品を送りあっていたことがわかるが、Schwarz が指摘するように、その大部分が会う

¹ Hirsch, Rudolf / Schnack, Ingeborg (Hrsg.): *Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke: Briefwechsel*. Frankfurt a.M. 1978.

² Storck, Joachim W.: Rainer Maria Rilke: Eine österreichische Antinomie. In: Storck, Joachim W. / Solbrig, Ingeborg (Hrsg.): *Rilke heute: Beziehungen und Wirkungen*. Bd.2. Frankfurt a.M. 1976.

³ Ziolkowski, Theodore: James Joyces Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 35 (1961).

⁴ Schwarz, Egon: Noch einmal Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke. In: Bauschinger, Sigrid / Cocalis, Susan L. (Hrsg.): *Rilke-Rezeptionen=Rilke reconsidered*. Tübingen 1995, S.15-25.

日時の取り決めであったり互いに送りあった作品への礼状であったりで、文学的思索を積極的に言及するものではない。⁵ ではその溝はいったい、何に起因していたのだろうか。

19世紀末という神なきあとの時代にあつて、世界について、人間存在について考え直さねばならなくなった人々が、改めての生との取り組みとして挑んだ芸術には、一体何が求められていたのか、という問いにその手がかりは隠されている。そして芸術家とはいかにあらねばならなかったのかという問いもまた、考えられねばなるまい。というのも、これらの問いに即してリルケとホーフマンスタールの違いに目を向ければ、そこには芸術と現実の生にどのように関わるか、という一芸術家として立場の違いが浮かび上がってくるからである。

形而上学的秩序を失い混沌とした生成変化としての生に向き合わねばならなくなった当時、芸術はそこからあらためて生を取りまとめる積極的な手段として評価された。だが同時に、芸術とは何かという問いもまた突きつけられ、芸術家はその存在理由を揺るがされることとなる。人間の創り出した概念に基づく言語という表現手段を扱う者として、作家と呼ばれる人々はとりわけ、本来感覚的な把握と表現が重視される芸術にどのように取り組むのかという課題を負った。

ホーフマンスタールは、詩人として出発しながらも言語表現の限界性に疑問を呈した作家である。世界の把握、芸術と芸術家のあり方についての彼の理解は哲学的であり、作品の諸所にそれは窺える。彼は、同時代の他の多くの若者同様、早くからマッハやニーチェ、ショーペンハウアーなどの哲学的思索を積極的に受け入れ、芸術観構築の糧とした。だが、詩人として出発し、天才と称されるまでの評価を得ながらも、のちに詩作からは距離を置いたまま文学創造に関わった彼にとって、自身を「芸術家」と定義づけることは果たして可能だったのだろうか。

本論では、リルケという詩人が自ら芸術家として文学創造に取り組んだ姿勢を比較対照させることによって、ホーフマンスタールの芸術家としての自己規定がどのようなものであったのかを考察する。まずは二人の形而上学的世界観の親近性に注目することによって、そしてさらに実際の芸術家との関わり方の違いを見ることによって、二人の芸術家としての自己規定のあり方には決定的な違いがあったことを明らかにしていく。

1. 二人の交流の軌跡

ホーフマンスタールが10代からその才能を認められ高い評価をうけた詩人であったことは先に述べたとおりである。1891年にシュテファン・ゲオルゲと出会い、彼から「ヨーロッパで数

⁵ Ebd., S.15.

少ない、オーストリアにおいては唯一の」⁶ 結びつきを得ねばならぬ相手だとして熱烈な誘いを受け、翌 92 年には *Blätter für die Kunst* に抒情詩を掲載している。これに対してリルケは、94 年に詩集『人生と小曲』を出すものの、その文学的価値は高い評価を得られるものではなく、97 年のゲオルゲの朗読会⁷ ののちにゲオルゲに *Blätter für die Kunst* への参加を打診するも断られている。さらにこのあと、ゲオルゲに「早まって詩作をしないように」といなされたようである。とはいえ、リルケとてまったく活躍の場がなかったわけではない。雑誌 *Pan* や *Ver Sacrum* には、ホーフマンスタールと並んで作品を発表していた。だがリルケの中に、この一歳違いの作家へのある種の憧れと羨望があったことは否めない。そしてまた、ホーフマンスタールも十分にそれを意識していた。後になって彼は、ハンス・カロッサに宛てて、リルケは初めの頃、自分にひどく依存していたのだ、この詩人の成長はかつてない見事なものだと書いている。⁸

リルケはホーフマンスタールについて、1898 年のプラハでの講演『現代抒情詩』で、リヒャルト・デーメルやオットー・ユリウス・ビーアバウム、ゲオルゲやマックス・ダウテンダイなど、他の多くの著名な詩人とともにローリスの名を挙げて、次のように紹介している。「特に選ばれた範囲の読者に限定して配本されていて入手しにくい *Blätter für die Kunst* 誌、またはまるで大理石に刻み込まれているかのように、ひそやかに誇らしげな活字を誇示している *Pan* 誌上」に、「ローリス、あるいはその本来の名で呼べばフーゴ・フォン・ホーフマンスタールの不思議な華麗さをもった詩句」が見出せる、とあり、以下のように続く。

これらの詩句は、華やかな装身具や衣装に身を包み、花の咲く庭園の外れで何か光り輝く最後の完成を待っている、孤独な婦人のようなものです。ローリスはたしかにフランス人から多くのゼスチャーを受け継ぎ、ボードレールまたはマラルメのような人に倣って多くの夢を見えています。しかし、それらの多様なロマン語系の遺産は、彼はもともと所有していた豊かな資産に、今ではもうほとんど区別できないくらいに類似していたのです。⁹

「もともと所有していた豊かな財産」とは、ホーフマンスタールの文学的才能とともにその教

⁶ Volke, Werner: *Hugo von Hofmannsthal* Hamburg 1970, S.31.

⁷ 1897 年 11 月 14 日に、ベルリンの彫刻家ラインホルト・レプジウスの家で開かれ、これはリルケはルー・ザロメとともに出席した。ゲオルゲに感銘を受けたリルケは、このあと詩『ゲオルゲに寄す』を書いている。

⁸ Vgl. Schwarz, S.16.

⁹ Rilke, Rainer Maria: *Moderne Lyrik*. In: *Sämtliche Werke*. Bd.5. Frankfurt a.M. 1965, S.360-394. hier, S.387.この講演は 1965 年に初めて活字化されたので、ホーフマンスタールが知ることはなかったと思われる。

養的素地と環境とを意味するものであろう。それに対してリルケは、自分にそうしたものが欠けていることを気にしていた。彼はあるとき、ルー・ザロメに宛てて、「わたしにはほとんど教養 (Kultur) がありません」¹⁰ と書いた。そして、ホーフマンスタールにおいては「立派に受け継がれ、豊かになった教養」のうちに成功されている創造への取り組みを、自分はいかに身につければよいのか、と続けている。

このように詩人ホーフマンスタールを高く評価していたリルケであるが、彼に対してホーフマンスタールの側からの積極的な接近はなかった。1899年、ウィーン、ブルク劇場におけるホーフマンスタールの『数寄者と歌姫』、『ゾペイーデの結婚』の上演の際、シュニッツラーと連れ立って観劇に訪れたリルケは、この作者と初めて顔をあわせ、翌日に熱を帯びた手紙¹¹ を書き送っているが、手紙のやり取りは少し続いただけで1905年まで途絶えてしまっている。

しかしその後、ホーフマンスタールとリルケは再び接近する。二人は手紙のやり取りを始め、それらの手紙には相手の作品への手放しの賞賛が何度も窺える。たとえば1905年11月号の *Die neue Rundschau* 誌に載せられたリルケの3篇の詩を、ホーフマンスタールは高く評価し、1907年には雑誌 *Morgen* への執筆を依頼している。¹² また1908年の『新詩集』、『新詩集別巻』についてはレドルフ・カスナーにその熟達ぶりを知らせるほどであった。

しかし、それぞれの思想を練りこんだ作品のいくつかについて、二人の詩人は互いに互いを理解不能であるとみなしたこともまた事実である。

1910年5月、リルケは『マルテの手記』を完成させた。のちにハイデガーが彼の講義『現象学の根本問題』において思想の根本概念である「実存」を説明するために取り上げ、その一部をそのまま引用した、リルケの代表作ともいえる散文である。だがこの作品にホーフマンスタール

¹⁰ 1903年8月10日ザロメ宛。リルケの教養についてここで振り返ってみると、彼がまったくアカデミックな場に属していなかったということはない。11歳で陸軍実科学校に入学、15歳で陸軍高等実科学校に進学するも、16歳で病弱を理由に退学。その後リンツの商科学校に入学、翌年上年の女教師と駆け落ち、中途退学。この頃、軍人になることをあきらめ、文学への道を決意する。20歳でアビトゥアに合格し、ブラハのドイツ・カール・フェルディナント大学やベルリン大学において学んだ。

ホーフマンスタールとの往復書簡以外のリルケの書簡については、以下を参照した。Rilke, Rainer Maria: *Briefe über Cézanne*. Hrsg. von Clara Rilke. Wiesbaden 1952; Rilke, Rainer Maria / Andreas-Salomé, Lou: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ernst Pfeiffer. Zürich 1952.

¹¹ 「美を貫いてさらにゆかぬばならないのだ、と舞台の詩句は強いのです。(…) 昔はよくあなたのことを、厳しい形象を前にして不可解な言葉を語り、立ち止まることもないままに木々や花々により深い意味を注ぐ先導者だと感じておりましたが、昨晚のあなたは、わたしにとって主のように思えたのです。あなたの本質的な意志は、わたしの進むべき道であったのです。」1899年3月19日ホーフマンスタール宛。『ホーフマンスタール／リルケ 文芸書簡』(塚越敏 訳) 文化書房博文社2003年参照。

¹² 「あなたの、ますます美しくなった豊かな作品、おかげで、この数年、いく時間となくすばらしい時間を過ごさせて戴いているのですが、いままさにそうした作品を、わたしは頼りにしているのです。」1907年3月17日リルケ宛。上掲書、26頁。

が感銘を受けることはなかったようだ。これをホーフマンスタールは7月に贈られたが、読んだ感想を本人にではなく、別の友人に「まことに奇妙な本」(das höchst seltsame buch)¹³ ともらしている。また1911年のホーフマンスタールの『イエーダーマン』については逆に、リルケは次のような手紙をH・フィッシャー宛に送っている。

イエーダーマンについてはあなたにお書きしようと思っていたのです。そうなのです、きわめて不適当な箇所があるのです。(…)あらゆる役の人物をそなえたこの演劇があるきまった時代にとっては、文字通り、絶対に真実で自明であったのですが、それと同じように、今日だれにでも妥協するものをだれかが作らねばならぬなどと、そう考えずにはおれないなんて、わたしにはわからないのです。

また、1919年に完成し、「比類なき美しい作品」として絶賛されたホーフマンスタールの自信作『影のない女』についても、リルケは価値を認めず、ホーフマンスタールがこの作品で示した愛による救済に関心を示さなかった。ホーフマンスタールの側から作品についての感想を求めたにもかかわらず、リルケははぐらかしてしまい、そのことが数年間の不和を引き起すこととなる。もちろん、不和の原因はこれだけではなかった。1913年以来、リルケがホーフマンスタールとは折り合いの悪かったカール・クラウスと親交を深めていたこと、そしてその背景には、戦争に対する価値観の違いがあったことが他の理由として挙げられるだろう。しかし1923年になって友情は再開した。1926年のリルケの死まで関係は続き、そしてリルケの死後も、ホーフマンスタールが彼の詩選集の出版に協力を申し出るというかたちで友情が示されたのだった。

2. 哲学的思想との関わり

この章では、特に哲学的理解に即した二人の形而上学的芸術観の親近性を明らかにすることから出発する。

2-1. ホーフマンスタールの場合

ではまず、ホーフマンスタールの芸術観とそこに見られる哲学的思想の影響をみておこう。

彼らが活躍していた時代、それは変化と混乱の時代であった。産業の発展による物質的繁栄の陰で、人々の精神的状況が危ぶまれてもいたこの時期、哲学の分野では、形而上学的秩序と存在

¹³ *Hugo von Hofmannsthal – BriefChronik, Regest-Ausgabe*. Bd 1. Heidelberg 2004, S.1298.

の根拠を失った世界、すべてはただ生成変化する流動的な生にすぎず、確固たる不変のものは存在しないということが発覚した世界にあって、人間がこの世界にいかに関わっていくのか追求されるべきテーマとなっていた。こうした状況を Schwarz は「ポスト・キリスト教」と呼んでいる。¹⁴ そしてそうした思想は、若き詩人や芸術家たちに積極的に吸収され、彼らにとってもまた、真摯に取り組むべき問題となった。

ウィーンの上流階級の息子として恵まれた教育を受け、それに加えて豊かな文学的才能を備え、早くから文学創造に取り組んでいた若きホーフマンスタールがその一人であったことは言うまでもないだろう。ホーフマンスタールにとっては、流動的に変化して人間を混沌へと落ち込ませる世界に、芸術でもって — 彼にとっては文学創造を通して — 関わり、人間と世界を結びつけることが重要であった。

では彼の芸術観に影響を与えた哲学にはどのようなものがあつたのだろうか。まずは彼が大学の講義¹⁵を通して感化された、エルンスト・マッハについてみる。

マッハの要素一元論を概観すると、物質的なものも精神的なものも、主体も客体も、根本的には何の区別もなく、同じ〈要素〉(Element) から成り立っている。要素とは、主体と客体が区別される以前の感覚であり、根源的な状態としてのさまざまな感覚 — 色、音、におい、触感など — のことである。これらの感覚は「多岐多様な仕方では結合しあつて」おり、刻々と流動変化するが、やがてこの「綾織物」から「相対的に固定的・恒常的なもの」がとりまとめられて、その「複合体」が物体として言語で捉えられることとなる。¹⁶ マッハは「世界は、われわれの感覚だけから成り立ち、われわれの持つ知識は感覚についてだけである」¹⁷ とした。この考えがホーフマンスタールに、詩作を進める確信を得させたであろうことは想像に難くない。彼には、「もしマッハが正しければ、詩は科学者が成し得るよりももっと多くの「現実」を、その韻で確かに表現している」と思われたのである。¹⁸

さらには当時の思想潮流として、ショーペンハウアーおよびニーチェの生の哲学が強い影響力

¹⁴ Schwarz, S.21.

¹⁵ 彼は 1897 年にウィーン大学でマッハの「自然科学における二、三の一般問題について」という講義を受けている。

¹⁶ エルンスト・マッハ『感覚の分析』(須藤吾之助/廣松渉 訳) 法政大学出版局 1971 年、4-5 頁。

¹⁷ 同上。

¹⁸ S. トゥールミン/A. ジャニク『ウィットゲンシュタインのウィーン』(藤村龍雄 訳) 平凡社 2001 年、187 頁。だがのちにホーフマンスタールは、このマッハの感覚印象を芸術創造に結びつけることに疑問を抱くようになったと考えられる。『チャンドス卿の手紙』がある意味では「マッハの感覚主義に対する批判を含んで」おり、「人生と社会についての最も急を要する問いは感覚印象だけでは答えられず、表現することも出来ない」として、ホーフマンスタールが、「知識の基礎を感覚的なイメージに置くような知識の理論には根本的に欠陥」があると気ついたのではないかと、というジャニクの指摘はうなずけるものである。上掲書、191 頁。

を持っていたことがある。形而上学的秩序が崩壊し、それまでの世界の意味連関が破綻したことで、人々には世界には絶え間ない生成変化しかない、という真理が突きつけられたが、この生成する生を、だが積極的に取りまとめそのつど形象化していくための媒体として、ニーチェは芸術に重きをおいた。ホーフマンスタールの芸術観を、生の現実を直視し生の矛盾と苦悩に満ちた反面をも生の根源的な本質として承認する点では同じだが、深刻な厭世的世界観、諦観の英知に行き着いたショーペンハウアーではなく、このニーチェの影響のもとに見る、というのが私の基本的な姿勢である。¹⁹ 芸術家は常にこの生に正面から取り組み、それを作品へと形態化させるものでなくてはならない。作品がいかに生を表し得ているか。ホーフマンスタールにとっては、これが何よりも重要であった。

ホーフマンスタールの文学創造は、形而上学的哲学的思索に基づいたこうした芸術観から成り立っている。

2-2. リルケの場合

ではリルケにおいては哲学的知識がいかに用いられていたのか。リルケもまた、ホーフマンスタールを始めとする他の多くの同時代人に同じ、ニーチェの著作に親しんでいた若者の一人であった。そして、彼をさらにニーチェの思想に結びつけたのはルー・ザロメの存在であろう。だが、リルケの場合、ホーフマンスタールのような、彼自身が特定の哲学者の影響を強く受けたという具体性には欠ける。リルケは、自分は「どんな哲学的規範や経験も持たずにいる」のだと言い、どんな哲学をも「非常な美的欲求を持って、だが狂信や誠実さといったものはほとんどなしに、一つの文学作品のように扱う」のだと述べているのである。²⁰ しかし彼において、ホーフマンスタール同様、きわめて形而上学的な芸術理解がなされていたことは明らかである。この詩人にとって、哲学的芸術理解はホーフマンスタールとは少し違う観点から必要不可欠なものであったといえるだろう。それは先に述べたような「教養」へのこだわりからも窺える。

彼にとっての教養とは何であったか。ホーフマンスタールと自身を対置する際にはまるで卑下するかのよう to 使用されるこの言葉は、だが、彼の芸術観をはっきりと書き示している『フィレンツェ日記』においては、芸術家にとっての教養という意味で積極的に用いられている。つまり、芸術は「芸術を創造する者にたいしてのみ」「教育する効果」を持ち、芸術家にとって芸術とは、「教養へいたる道」である。しかもただ「自分の芸術だけが」そうなのだとされるのである。そしてリルケ自身、時を経て、事物に「ある内密な告白のための仮託」を見出す、そうした感じ方

¹⁹ 拙論「ホーフマンスタール文学における生と絵画」：京都大学大学院独文研究室『研究報告』第19号（2005）参照。

²⁰ Engel, Manfred (Hrsg.): *Rilke Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart / Weimar 2004, S.155.

のすべてをよりよく知ったので、「知っていることでわたしの教養は高められ」、その教養はあらゆる芸術上の行為を意味する「解放」を保障してくれるようになったと述べている。「ほとんど教養がない」リルケにとって、受け継がれた豊かな教養とは「敵意をいだいてしまう」ものであり、知識が乏しいということによってよく苦しい思いをさせられるものでもあったが、そこから彼が芸術家にとってのみ意味を持つ内的秩序としての教養を獲得しようとしたこと、そしてそれが形而上学的哲学的理解にしばしば支えられてきたことは明らかであろう。

そのようなリルケの芸術観を、以下では「芸術事物」(Kunst-Ding)²¹ というキーワードを手がかりに見ていきたい。それに関連して、リルケがクララに宛てた 1907 年 6 月 24 日付の手紙が、リルケの芸術創造についての理解を助けてくれる。

芸術事物とは、危険の中にあつたことの成果 (Ergebnis)、一つの経験の、さらに進んではゆけない究極にまでゆきついたことの成果なのだ。先へ進めば進むほど、体験はいつそう独自の、いつそう個性的な、いつそう唯一のものとなり、そして最後に芸術事物は、この唯一性の、必然的な、押さえ切れない、最終決定的な表明ということになるのだ。(…) 芸術事物を創らざるを得ぬ芸術家の生にとって、芸術事物は大いなる救いとなるが、それは芸術事物こそがその芸術家の総括であるからなのだ。(…) それは彼自身にのみ向けられていて、外部に向かつては無名で、匿名で、必然性として、現実性として、現存在としてはたらくのだ。²²

ここに示されるような芸術の概念的理解は、リルケの哲学的関心の表れである。この点に関してリルケを理解するにあたって塚越敏の解釈を参考にすると、塚越はこの成果としての芸術事物について、そこにいたるまでの到達過程においては人間的な一切が排除されるので、創り出されたものはもはや芸術作品 (Kunstwerk) とは呼ばれず、無名で必然の即自存在者としての芸術事物 (Kunstding) と呼ばれるのだ、と述べる。芸術事物はそれ自体、一個の事物存在としての即自性を獲得する。芸術事物は「あらゆる偶然から取り去られ、一切のあいまいさから遠ざけられ、時間から取り除かれ、空間に与えられ」て「持続するもの」となり、「永遠に存在しうるもの」となるのである。²³

リルケは芸術家の創造行為を、現象としての事物からこの芸術事物を在らしめるまでの過程と考えた。この創造行為について、まず前提として存在するのは、現実の可視的対象としての事物

²¹ 1902 年 1 月の小論『ハインリヒ・フォークナー』において初めて使用されている。

²² 1907 年 6 月 24 日付クララ宛。

²³ 1903 年 8 月 8 日付ザロメ宛。

である。これを本質直観 (Wesensschau) (もしくは芸術的直観 Das künstlerische Anschau も同義) によって即自存在として捉えんとするのが芸術家である。芸術家のこの行為は洞察 (Einsicht) と呼ばれ、主体が対象を主客の関係なく、対象の中へ入り込むことを意味する。この芸術家の洞察によって、事物にまつわる一切の日常的、現実的なものが取り去られると、事物は純粋に事物それ自身となり、それ自身にのみかかわる即自存在的な事物となる。こうして事物が、外的要素に関わらない、内部に不在化された不可視の事物になることを、リルケは「事物になること」(Ding-werdung) と名付けた。²⁴

芸術家にはしかし、この不可視の事物をふたたび可視的なものにする使命が与えられている。芸術家は事物自身の要請によって、事物の内部にある不可視の存在を目にみえるかたちにはせねばならない。リルケの用語「転向」(Wendung) とは、この、主客相対の現実にある対象を非現実の内部に純粋主体としてとらえたものの、非現実のその純粋主体をふたたび「客体化されざる純粋主体」として外部の主客相対の現実におくことである。こうして創られた客体化されざる純粋事物、もとは現実にある対象の中に潜んでいたもの、いまやそれが等価に生み出され可視化された即自存在的な事物、それが芸術事物なのである。

2-3. 事物への関心

さて、E.Schwarz は、これまで十分には認識されてこなかったが、ホーフマンスタールにおいてもリルケ同様、事物との関わりが重要であったのだと述べる。²⁵ ここでホーフマンスタールにとっての事物と、事物に向き合う芸術家像が、リルケのそれに近いものであったことを考察する。

ホーフマンスタールは 1902 年にあの『チャンドス卿の手紙』を発表した。講演『詩人と現代』は 1906 年、そして『手紙』の続編ともとれる『帰国者の手紙』は 1907 年から 1908 年の作である。ここで『詩人と現代』に注目してみよう。

拝啓 過日、あなたは、ますます増えてくる手紙の洪水がどれほどあなたの生活を脅かすかをお話になっておられました。しかし、あなたは素晴らしい施しをなさって私を夢中にさせたのですから、私としてはやはりあなたにお礼を申し上げねばなりません。(…) 永いあいだ探し求めていた思想の綜合が、まるで天からふってきたかのように、突如私に与えられたのです。私は大急ぎでそれを書き留めねばなりませんでした。いつも私の座右にあるあなたの『小戯曲集』が — それをまとめて読むことは

²⁴ この概念は、セザンヌの「実現」(la réalisation) をリルケが解釈しなおしたものである。

²⁵ Schwarz, S.19.

とんどできなかったのですが — 大きな刺激として働いたに違いありません。

これは 1906 年 12 月にゲッティンゲンで行われたホーフマンスタールの講演『詩人と現代』を聞いた後に、哲学者フッサールが作家に対して書き送った手紙の一部である。²⁶ フッサールは続けて、ホーフマンスタールの詩を褒め称え、自身の現象学的直観と、作家の言うところの純粹芸術における美的直観との親近性を — 『詩人と現代』において述べられる世界に対する詩的言語について、この詩的態度と現象学的還元によって哲学者が意識を純化していく作業とは共通したものが認められる、と確信している。

この『詩人と現代』、フッサールが自身の哲学に照らして「永いあいだ探し求めていた思想の綜合が、まるで天から降ってきたかのように」与えられたと感じた講演では、いったいホーフマンスタールによって何が言わんとされていたのだろうか。

『詩人と現代』で語られる詩人とは苦悩する者である。詩人は何についても眼を閉じることは出来ず、まるで「詩人の眼には瞼がない」かのようなものである。混乱はそのまま彼の目に入ってきて、彼はすべてを見なければならぬ。もろもろの事物に悩み苦しむ彼は、だが、こうした苦悩にも距離をとって美的に享受しうるようにする傍観者である。この傍観者の態度には、現実と表象の差異に対する無関心が潜んでおり、講演で述べられるように、「詩人にとっては人間も物も思想も夢想もまったく同じ」であり、「詩人が知っているのはさまざまな現象だけ」である。詩人の対する世界とは、経験的主観と経験的事物の疎遠性 (R.フェルマン²⁷ の言葉を借りれば自然的生活態度で測られる「事物に対するほどよい距離」) が解消した、新たな世界である。ここでは主観は直観する主観となり、詩人にとってはすべてが現象となる、詩人と物との親縁性が成立している次元といえる。この詩人の世界、新たな次元は、チャンドス卿が日常の取るに足らない事物の中にあふれる生を感じ取るあの瞬間に合致するだろう。

チャンドスの世界に相対するその態度が、主体と事物との日常的な疎遠性を喪失した詩的態度であることは明らかである。チャンドス卿は、自らのどんな言葉を持ってもこの瞬間について語るのは難しいと告白するが、その反面、彼は流暢な言葉でこれを表現してみせるのだから、

²⁶ 日付は 1907 年 1 月 12 日。Husserl, Edmund: *Husserliana*. In: *Gesammelte Werke*. Bd.7. Den Haag 1970.

²⁷ フェーリックス・フェルマンは 1982 年の著書『現象学と表現主義』において、フッサールとホーフマンスタールの思想の関連性を指摘した。フェルマンは、現象学と表現主義を考察するにあたり、現象学における「真なる現実性」の背後には「脱現実化的現実化」というひとつの思考形態があることを示唆した上で、このキーワードの理解の糸口をドイツ表現主義の文学に求める。そして表現主義を準備した重要な作家の一人としてホーフマンスタールの名を挙げ、「表現主義に先立つ時代は、非現実性の経験とその美的克服とを、表現主義にとって範例となるような仕方では象徴化しているひとつの作品」として、『チャンドス卿の手紙』を取り上げている。フェーリックス・フェルマン『現象学と表現主義』(木田元 訳) 講談社 1994 年参照。

詩人が事物に悩み苦しみながらもその苦悩にも距離をとって美的に享受しうるのは、「詩人の主観には、彼を取り巻く生活世界の単なる素材を超越し、この世界の純粋な形式を際立たせるという能力と使命」が与えられているからだ、とするフェルマンの理解はうなずけるものである。

さて、このように見ると、リルケの言う芸術家と事物との関係、すなわち芸術家が可視の対象としての事物から芸術事物を創造する過程は、こうしたホーフマンスタールの芸術観に重なるどころが大きいことがわかる。ホーフマンスタールが『詩人と現代』を講演した同じ頃、リルケが詩集の草案²⁸の中で書いている断片は、事物の側に入り込んだ視点で芸術家と芸術創造を捉えようとするものであり、ホーフマンスタールの当時の芸術観と非常に似通っていたことが明らかである。

事物たちはいま、詩人を求めてひしめき合っている
まるで詩人を失いはせぬかと怖れているかのようだ
事物たちは 悩んでいる自分たちの顔を
孤独な人 語る人 裁く人に指し示す—
詩人は 事物たちの仲間の一人であるからだ。²⁹

チャンドス卿が日常の事物の中に生の溢れ出る瞬間を垣間見たように、リルケの詩の中でもまた、詩人と事物との密接な — そしてそれは芸術家のみに可能な — 関係が仄めかされている。したがって、ホーフマンスタールとリルケが芸術に向き合う際に基本となっていた問題意識は、哲学的な方向性としては等しいものであったといえよう。

それではこうした形而上学的芸術観を土台に、リルケは、そしてホーフマンスタールはどのような創作活動を行っていたのか。次章では、まずはリルケの芸術家との関わりを追い、彼が自らあらんとした芸術家像を考察する。

3. リルケと芸術家たち

絵画（造形）芸術との関わりという点で見れば、リルケは明らかに他の同時代人に突出していると言えるだろう。彼に決定的な影響を与えた経験は大きく三つ挙げられる。それらは時代順に、芸術家村ヴォルプスヴェーデに滞在し、そこの芸術家たちと密接に交流したこと、ロダンの秘書

²⁸ 1905年から1906年にかけての冬に書かれたとされる。

²⁹ Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke*. Bd.2. Frankfurt a.M. 1956, S.324.

としてこの彫刻家とともに生活し、その創作活動を目の当たりにしたこと、そして実際に関わることはなかったが、セザンヌという芸術家に真っ向から取り組んだことである。その文学活動の初期においては華々しい活躍、というわけにはいかなかったリルケであるが、これら芸術体験を通して、彼は独自の芸術観を確立しようとし、またそれを自らの創作活動に当てはめ、詩作においても一方ならぬ成長を遂げることとなった。

1898 年のクリスマス、同年の春にフィレンツェで知り合った画家ハインリヒ・フォーゲラーに招かれ、リルケは初めてヴォルプスヴェーデを訪れた。1889 年にマッケンゼンとモーダーゾーンが移り住んだことから始まった、ブレーメン近くのこの芸術家村では、他にもハンス・アム・エンデやフリッツ・オーバーベック、パウラ・ベッカーや後の妻クララ・ヴェストホフが、都会からはなれた自然あふれる環境の中で、創作活動に専念していた。数回にわたるここでの体験は、のちに評論『ヴォルプスヴェーデ』（1903）にまとめられた。また、さまざまな形式で書きとめられた日記からも、彼がここで得た影響の大きさが窺える。

ヴォルプスヴェーデの自然と、それに取り組む芸術家たちの姿によって、リルケの関心は、彼がのちにロダンのもとではっきりと捉え直すことになる「見ること」へと向けられた。彼は、「実際ここにいると、人は新しいものを見ることを学ぶようになる」と記した 9 月 11 日の日記の中で、次のように書いている。

自然に対するこの種の関与には、なにか自己喪失のようなものがある。ぼくは大きく見開いた眼から、永遠に待ち受ける心へと入ってくるこの生命を、しだいに理解始めている。外部に向けられた感覚のこの日々の注意、見張り、用意。この千倍にもして見ること、たえず自己を離れてみること。変化してゆく風景が眼差しでわれわれにつきまとわぬこと、だれかれのことで、自分に釈明するようなことはせず、ただ眼だけになりきること。(…) ここにいると眼がどんなに大きく見開かれることか！眼はたえず全体を掴まえようとする。修業時代にふさわしい土地だ。³⁰

芸術家と「見ること」、自身の芸術的態度についての思索は、この後さらに深められていく。1902 年、『ロダン論』執筆のためパリへ赴いたリルケは、芸術家ロダンのもとで見ること（Schauen）の重要性、芸術作品を創造するために深く精神を集中させる「手仕事」（Handwerk）ともいうべき行為の必要性を学んだ。彼によれば、「美は把握できると信じた美学的見解の存在したこと」がそもそものまちがいであり、それが「美を創造することを自己の課題とした芸術家

³⁰ Rilke, Rainer Maria: Worpsweder Tagebuch. In: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Frankfurt a.M. 1973, S.257-358.

たちを生み出してきた原因」となったのだが、「美は〈創る〉ことはできない」。「創り得るものはただ、ときおり私たちのもとにとどまりたいと思う〈何か〉のための、親しみのあるあるいは崇高な環境」にすぎないのである。したがって芸術家とは、「存在するものは、ただ一つの千変万化する表面」にすぎない世界にあって、美について考えるのではなく、手仕事によって「私たちの手許に最後まで持ちこたえる何か」を創り出す人々 ― 美の本体が何であるかを知らずとも、「自分を超えてゆく有用なものを実現しようとする衝動」に導かれて、自分の作るものに美が尋ねてきてくれる条件をただ心得ているだけ、そしてこの条件に通じ、この条件を作り出す能力を獲得する人を意味する。³¹

リルケが芸術家の創造行為における芸術事物の概念に到達したのは、純粋に哲学的な概念からではなく、以上のような造形芸術家たちとの直接的な関わりを経てのことであった。ロダンのなかに、この理想の芸術家のモデルを見出したリルケは、ザロメにあてて次のように書いている。

どうかしてぼくにも事物がつくれるようにならねばなりません、文字で書かれた造形的な事物ではなく、手仕事からうまれる現実のものがです。(…) どうかしてぼくも、最小の基本的な要素を、ぼくの芸術の細胞を見つけ出し、すべてを表現するための、素材の実体によらない³² 具体的な表現手段を見つけ出さねばなりません。³³

同じ手紙の中でリルケは、だがしかし、いったいどのようにしてこの手仕事を身につければいいのか、と思ひ悩む。グリムの大辞典のように、「言語自体のうちに、その言語の内面の生と意志とを、その言語の発展と過去とをよりよく認識すること」のうちに、手仕事は見出せるものなのか。あるいはなにかしらの専門領域にたずさわる人々のように「一定の研究をすることによって、また一つの事柄についてのいっそう正確な知識をもつこと」によって得られるものなのか。それともある種の、「立派に受け継がれ、豊かになった教養」のうちにあるのか。たとえばこの「教養」によって手仕事を成し得ている例として、ホーフマンスタールの名が挙げられ、「最近偶然にも手にいれた *Neue Freie Presse* 紙の一文」³⁴ を指し、「それは素晴らしいもので、彼の素敵な芸術のものになっている素晴らしい手仕事です」と書かれている。

³¹ Rilke, Rainer Maria: Auguste Rodin. In: *Sämtliche Werke*. Bd.5. a.a.O., S.139-280.

³² リルケにおいて、芸術事物を作り出す素材 (Stoff) は、「手仕事」されはばまんの口実 (Vorwand) にすぎなくなる。芸術事物の素材は、芸術事物が存在された時点で、その実態を失い unstofflich となり、外部に単なる概観を呈するだけものになる。したがって、芸術事物を見る者は、目の前にあるこの Vorwand の背後の芸術事物に視覚 (Schauen) によって結びつかなければならない。

³³ 1903年8月10日付ザロメ宛。

³⁴ 1903年7月18日に *Neue Freie Presse* に載った『夏の旅 *Sommerreise*』のこと。

だが、リルケ自身は、自分にはホーフマンスタールのような方法で「手仕事」のような詩作を実現することはできないと考えていた。なぜなら先に引用したように、彼は自分にはホーフマンスタールのような「教養」がないと感じていたからである。リルケが手仕事へいたる自分自身の道を見出すには、もう一段階ふむことが必要であった。

ここで目を向けるべきはリルケのセザンヌとの関わりである。

ロダン体験を経て、さらに詩人としてリルケが成長するにいたった契機として、この画家を抜きには考えられない。H. Meyer は、リルケにおけるロダンからセザンヌへの流れを具体的に追い、リルケの「書くこと」の概念が本質的に、造形芸術家の問題性と題材についての取り組みを糧にしていること、そしてそこからとりわけ、画家の理論的著作が自身の取り組みの実質的な部分を形成していることを明らかにしている。³⁵ 1907 年 10 月 6 日、リルケはパリのサロン・ドートンヌにおいてセザンヌの絵画を見た。そして 10 月 22 日の閉展まで毎日足繁く通った。このポスト印象派の画家は、詩人に芸術創造についての新たな理解を促す、決定的な役割を果たすことになる。ロダンのもとで芸術への取り組みについて大きく意識を変えたリルケが詩作へ向かう際の指標となったのは、このセザンヌの芸術的態度であった。

リルケが画家セザンヌについて知るきっかけとなったのは、エミール・ボルナールの『ポール・セザンヌの回想』である。Meyer が示すように、リルケのセザンヌ体験の初めの衝撃は、作品そのものではなく、この書物によるものである。これは雑誌 *Mercur de France* の 1907 年 10 月 1 日号と 10 月 16 日号に掲載されたもので、リルケはこれを 10 月 8 日と 17 日に読んだ。ちょうどこの次の日、10 月 9 日にリルケがクララに書き送った手紙には、セザンヌのことが長々と語られ、セザンヌがいかにして仕事に向き合ったか、それがどんなに苦痛に満ちた困難なものであったかが伝記的に記され、リルケ自身の見解が加えられている。さらに複数の手紙のなかで、リルケはセザンヌの絵画について、色彩について、セザンヌの絵を見る人々の態度について、事細かに報告している。

リルケがセザンヌの絵画に見出した色彩の連関、事物の即自存在的な形象化について考えることは非常に興味深いことではあるが、ここでは絵そのものには深く立ち入らず、リルケがセザンヌの芸術家としての姿に深く感化されたことに注目したい。

パラディーヌ・クロソウスカへの手紙でリルケは次のように書いている。

(…) もともと彼 (セザンヌ) は信仰心を持ち、伝統にも従うほうでしたが、自分の仕事日を失いたくなかったので、母親の葬儀に出席することも拒んだのでした。この

³⁵ Meyer, Herman: *Zarte Empirie: Studien zur Literaturgeschichte*. Stuttgart 1963.

ことを耳にしましたとき、私は矢に射抜かれたようでした。それは炎の矢、私の心臓を貫き、その炎が燃え立つままにしておいたのです。私たちの今日の時代には、このように不屈で、強情な芸術家などほとんど見かけることもありません。もしもこの強情さがなかったら、ただただ芸術の辺境にとどまるだけにすぎないと、そう私は信じているのです。³⁶

芸術創造に取り組むストイックなまでの姿勢。リルケがセザンヌから感じ取ったあるべき芸術家の姿はこれであった。さらにヴィルヘルム・ハウゼンシュタイン宛の手紙には、以下のような文章が見られる。

セザンヌの創造のうちに見られる深い絶望、実現を求めているセザンヌの闘い、それはしばしば私には、対象と意味とを、もう一度、是が非でも同一視するといった一種の暴力沙汰のように思えたものでした。しかし、その当時すでに、この実現のために払う代償は、犠牲でありまして、もうほとんど強制するといったものではなくなったこの実現に生を日ごとに捧げるといった犠牲であったのです。³⁷

ここで言われる犠牲とは、いったい何を意味するのであろうか。これは芸術家が、現実の可視の対象としての事物のうちに不可視の事物を見出し、即自存在的な事物として把握し、それをふたたび現実には可視化させる過程、芸術事物の創造の際に求められる犠牲（Opfer）である。芸術家は不可視の非現実とのかかわりを可能にするため、現実の生を犠牲にしなければならない。セザンヌはこれを実施した芸術家として、リルケにとって模範となった。セザンヌの、独特の色彩による絵画と画家としての創造への取り組みは、リルケが自分自身、詩作に対して行ってきた事物性への努力を証明してくれるものだったのである。

4. ホーフマンスタールと芸術家

それではホーフマンスタールにもこうした直接的な芸術家との関わりがあったかといえば、リルケがまさにロダンやセザンヌのもとで感じ得たような芸術体験は、彼においてはなかったといえるだろう。自身の言語芸術に向き合う際、リルケと同様に他の芸術領域の表現のあり方に関心

³⁶ 1920年12月16日付パラディーヌ・クロソウスカ宛。

³⁷ 1921年2月23日付ヴィルヘルム・ハウゼンシュタイン宛。

を寄せたホーフマンスタールの絵画芸術との関わりは、その創作活動の初期から始まっており、彼の作品には画家や絵画作品がモチーフとしてしばしば扱われる。また美術批評家や展覧会についての評論も少なくない。U. Renner はホーフマンスタールのこうした絵画芸術との具体的な関わりについて、きわめて詳細な考察を行っている。³⁸ だが、彼の絵画体験は、芸術家と同一化するような直接的体験というわけではない。この点において、ホーフマンスタールとリルケの間には、大きな違いが生じる。それはリルケにおいては、形而上学的芸術観とそれを実践する芸術家のあり方が、自分自身の中でもまた、一人の芸術家としての自己規定につながるような一致をみたのに対して、ホーフマンスタールにはそのような直接的体験はなかったがゆえに、リルケとは異なる創作的態度をとることになったということである。

ではここで、そうした実際の関わりをしないまでも、ホーフマンスタールがどのようにその芸術観および理想的芸術家像を打ち出していたのかをみてみよう。

ホーフマンスタールの芸術観 — 特に芸術家についての — を理解するのに重要な手がかりとなる作品として挙げられるのは、1907 年から翌年にかけて書かれた『帰国者の手紙』である。ここで描かれるゴッホという画家と彼の作品の持つ意味は、ホーフマンスタールの理想とする芸術と芸術家のあるべき姿を明確に示していると言えるだろう。

この作品は、五通の手紙で構成されており、第一から第三までの手紙と第四・第五の手紙は内容に関して大きく二つに分けられる。³⁹ 第一から第三の手紙では、海外を飛びまわる生活から一転、18 年ぶりに祖国ドイツに帰ってきた帰国者の状態が述べられ、異国の地で思い描いていた生の溢れるふるさとの姿と生のまったく感じられない現実の状況とのギャップにとまどう彼が、自分を取り巻く世界との関わりを見失い混乱するさまが描かれている。ここで取り上げるのは、この危機的状態が、フィンセント・ファン・ゴッホの絵画との出会いを通して克服されることになる第四の手紙である。

帰国者の陥った混沌とは、まさにチャンドスのそれであり、現代文明への批判、資本主義社会の精神性の剥離した状況への批判に他ならない。手紙は、帰国者がすべてが幽霊じみて見える世界に戸惑い自分自身をも見失ってゆくなかで、偶然足を踏み入れた画廊でゴッホの絵を目にし、

³⁸ Vgl. Renner, Ursula: *Die Zauberschrift der Bilder—bildende Kunst in Hofmannsthal's Texten*. Freiburg 2000

³⁹ 第一から第三の手紙は、『帰国者の手紙』(*Die Briefe des Zurückgekehrten*) として 1907 年に雑誌 *Morgen* に順に掲載された。それに対し、第四、第五の手紙は 1908 年、『見ることの体験 — 「帰国者の手紙」より』(*Das Erlebnis des Sehens — Aus den Briefen des Zurückgekehrten*) というタイトルのもと、絵画芸術のための月刊誌 *Kunst und Künstler* に発表された。この後半部はさらに 1911 年、『色彩 — 帰国者の手紙より』(*Die Farben. Aus den Briefen des Zurückgekehrten*) というタイトルで出版されている。したがって、前半部と後半部には通底するテーマはあるものの、後半部は特に芸術的関心のもとに書かれたことが明らかである。

それらの作品によってふたたび世界とのつながりを得、自分自身をも取り戻す、という内容である。『帰国者の手紙』についての考察は、すでに拙論中で行った。⁴⁰ ここでは、特にゴッホという画家に焦点を当て、ホーフマンスタールの求めた芸術家像がどのようなものであったのかを探る。

この作品におけるゴッホの絵画は、まさに、現象があるべき仕方では形象化された「芸術事物」—— リルケが意味するところの —— に他ならない。これらの絵のなかで、事物はその存在性を獲得し、一個の存在として観る者に自らを開示する。帰国者はゴッホの絵の前で、自分自身の感情を失い、取り戻し、そしてまた失ったと告白するが、この感情の反芻は、増幅しながら帰国者自身へと向かい、帰国者に確固たる自己認識を促す作用をもつものである。そして、この作用こそが、芸術の意味に他ならない。芸術作品とは、生がそこにおいて開示される場所であり、また鑑賞者が移ろいゆく不確かな生を結晶化されたものとして再体験し、自身の生に向き合うことをも可能にする場なのである。

ゴッホは、事物を捉え得たひとりの芸術家、現象としての事物を「実在の重み」⁴¹ とともに絵の中に形態化し得た画家として描かれているが、さらに重要なのは、こうした絵の中には、この芸術家自身の精神をもが表現されているということである。

その絵の中にある自然と、その自然をこのように造り上げた人間の精神の力、そこに描かれる木や藪や野や丘、描かれたものの背後にある別のもの、本来的なもの、筆舌に尽くしがたい運命的なもの —— こうしたすべてをぼくは見たのだ、(…) ⁴²

(…) そしてぼくはそのすべての色と形のなかに心を感じた、魂を、この絵を書き上げ、恐ろしい懷疑からくる硬直した痙攣に自らのヴィジョンでもって答え得た男の魂を、ぼくは感じる事ができたのだ (…) ⁴³

芸術家は作品において事物を生を結晶化として在らしめるだけでなく、そこに自分自身という魂をもまた、表現する。ゴッホに託されているこうした芸術家像は、ホーフマンスタールの芸術観においては芸術家のあるべき理想であるといえよう。

だがしかし、果たして彼自身もまたこうした芸術家であったのかというと、そこには疑問を呈

⁴⁰ 「ホーフマンスタール文学における生と絵画」参照。

⁴¹ Hofmannstahl, Hugo von: Die Briefe des Zurückgekehrten. In: *Sämtliche Werke*. Bd.16. Frankfurt a.M. 1991, S.169.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd., S.170.

さずにはいられない。

ゴッホのように、独自の色彩によって事物の実在をその絵の中に在らしめ、自己さえをもそこに表現しえた芸術家はまれである。世界を見るとき彼の視線は、事物と自己を区別することなくあらゆる生をそのままに体験する感覚的なものであり、彼の「見ること」は創造者の「見ること」である。一方、ホーフマンスタールにおいても視覚は常に重要視される。だが、それは傍観者としての「見ること」であり、帰国者の視線——ゴッホではなく——であるように思われるのだ。そう考えると、ホーフマンスタールにとって、哲学的把握によって芸術家のあるべき姿を理解することと実際に自身をそうした芸術家と見做すことの間には、埋めがたいずれがあったとは言えまいか。

彼は創り手としてのアイデンティティの支えを哲学に見出そうとし、形象的言語による象徴表現としての詩を高く評価しながらも、詩人として生きることはやめてしまった。言語を用いて感覚現象を理念と調和させることは、彼においては容易には解決しがたい問題であったにちがいない。そこに、哲学や絵画芸術に芸術と芸術家のあるべき姿を求めながらも、それらによってもまた、芸術家としての自己規定に苦しむホーフマンスタールの姿が浮かび上がってくる。

ホーフマンスタールはその創作活動の初期から絵画芸術への関心を示しているが、彼の評価する絵画を見てみると、そこに一貫する流派や様式が見て取れるわけではない。U. Rennerはホーフマンスタールの関心は、形象における「見ることの体験」にあったのだと述べる。⁴⁴ ホーフマンスタールにおいては、リルケが芸術に関して求めていたような「手仕事」はほとんど意識されない。リルケが彼の作品を成功された手仕事と見なしたことがあるにも関わらず、彼が絵画芸術に向き合う際に重視されるのは、鑑賞者としての視線なのである。したがって、その意味において、同じポスト印象派の画家への取り組みであるとしても、ホーフマンスタールのゴッホ体験とリルケのセザンヌ体験は大きく異なるものである。ホーフマンスタールは印象派のような新しい絵画を積極的に受け入れたわけではない。印象派絵画の中で唯一といってよいゴッホ評価ののち、ホーフマンスタールは絵画においても文学においても、その関心を古典的神話的世界へと、規範的に統一された理想世界へと向けていくのである。

結び

ホーフマンスタールとリルケの違い。それは、芸術的創造のあり方への見解と理想を等しくしながらも、造形芸術家との関わりをみればはっきりと区別される芸術家としての自己規定の違い

⁴⁴ Vgl. Renner, Ursula: Das Erlebnis des Sehens. In: Renner, Ursula / Schmid, Barbel (Hrsg.): *Hugo von Hofmannsthal — Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*. Würzburg 1991.

であると言えるだろう。

ロダンやセザンヌを通して得られた芸術的理解は、そのままリルケの芸術家としてのあり方に反映されていった。その結果として、リルケはあくまでも一人の芸術家として、形象的言語によって自身の世界を創り続けた。リルケが自身の詩的創作活動への集中していくさまは、終始一貫して一詩人としての態度である。リルケにとって自分自身とは常に一人の芸術家であったし、「芸術とは、孤独者の、単独者の自己実現の手段」であり、「自由への道」であり、芸術家は芸術を「自分のために、自分自身のためにのみ創造する」ものであった。⁴⁵ 迷うことなくセザンヌに創り手としての自分をなぞらえることのできたリルケにとって、芸術家という自己規定は、そもそも疑うものでもなかったのかもしれない。

他方、ホーフマンスタールは、詩の世界に留まることに躊躇し、種々の文学表現においてそれを表明していくことを選んだ。彼は詩人として出発しながらも、そもそも言語とは何であるかという問いに立ち戻り、言語芸術に携わる者としての自分自身とその意味を模索し続けた。哲学的思想に依拠しても、絵画芸術に手がかりを求めても、彼が自分を「芸術家」であると確信することは容易ではなかったと考えられる。詩人は事物に入り込み、形象的言語によって生を形態化する芸術家である。生に関わる芸術的態度を持ち合わせてはいても、ホーフマンスタールは、生の瞬間をただ享受し、なすすべがないと告白するチャンドス卿に、そして画家ゴッホではなくゴッホ体験をした帰国者に視線をあわせることを選んだのである。

ホーフマンスタールはその長い創作活動に亘って、言語表現の手段を詩、散文、戯曲、オペラ台本などの幅広い分野に模索し続けた。その初期から、世界を諸々の現象、生成変化する生と捉え、その形態化を芸術家の使命と考えていたホーフマンスタールにとっては、「何でいつて、いか様に形態化するか」という方法は常に問題であったと言える。それゆえに、彼にとって様々な表現手段を用いることは、他の芸術領域に関心を向けること同様、必要不可欠な試みであっただろう。

マッハの要素一元論を知り、現象を言葉に写し取る抒情詩の可能性を信じていた初期から、世紀を境に言語表現の可能性を問い直した『チャンドス卿の手紙』を経て、ホーフマンスタールは詩作を離れ、その後数年間は散文と戯曲を中心に、生とのあるべき取り組みを芸術によって現実世界に結びつけるすべを模索した。そして音楽と融合した舞台芸術へと関心を向けることとなる。

古代ギリシアの演劇に規範を見出し、総合芸術作品を目指した彼の態度は、だが、辛口の評論家カール・クラウスを激怒させるものであった。ワーグナーと同じように、「はなばなしい舞台

⁴⁵ Rilke, Rainer Maria: Das Florenzen Tagebuch. In: *Tagebücher aus der Frühzeit* a.a.O., S.13-120.

装置が、それを見る人々に、同じようにはなばなしい効果を生み出すことができると考えた」⁴⁶ ホーフマンスタールの試みは、クラウスに言わせれば「奇妙で時代錯誤の虚飾によって政治と社会に影響を及ぼそうとする」⁴⁷ ものでしかなかったのである。

だがしかし、ここで目を向けるべきは、舞台というその場で観客に働きかけることのできる手段に、彼が創作活動の意義を見出したことである。クラウスの指摘は無視できるものではないが、この芸術に拠る社会参加こそが、ホーフマンスタールの求めた生との関わり方であった。生を形態化する芸術家という自己規定如何に関わらず、文学的創作によって社会に関わりを持つことは、ホーフマンスタールにとって文学に携わる者としての使命として意識されていたにちがいない。

⁴⁶ トゥールミン／ジャニク前掲書、134頁。

⁴⁷ 同上、135頁。

Kunst und Künstler

— Am Beispiel Hofmannsthals und Rilkes —

TERAI Hiroko

Hofmannsthal, der als Lyriker begonnen hatte, hegte eine große Skepsis gegenüber der begrifflichen Sprache. Wie anderen Zeitgenossen war auch ihm von Jugend auf die Philosophie Machs, Nietzsches, Schopenhauers u.a. bekannt. Die Frage nach dem „Leben“ wurde damals zu einer Kernfrage, und auch für ihn war es sehr wichtig zu ergründen, wie man sich mit dem Leben beschäftigen solle. Seine Auseinandersetzung mit Kunst und Künstlertum war stellenweise philosophisch und seine Kunstanschauung wurde anhand solcher philosophischen Gedanken gebildet.

Auch Rainer Maria Rilke war ein Lyriker mit metaphysischer Kunstanschauung. Seine Dichtung beruht ebenfalls zuweilen auf philosophischen Begriffen, wie z.B. Kunst Ding, Wesensschau, Wendung, Dingwerdung. „Ding“ ist ein für ihn ebenso zentraler wie typischer Begriff.

Nach Egon Schwarz haben beide, sowohl Hofmannsthal als auch Rilke einige Gemeinsamkeiten: die Kritik am Kapitalismus, einen ausgeprägten Antimodernismus, einen latenten Antisemitismus und die Zuwendung zu den Dingen — bei Hofmannsthal ist der letztgenannte Begriff im Kontext seiner Sprachskepsis zu sehen.

Aufgrund solcher Ähnlichkeiten glaube ich die Meinung vertreten zu können, dass Hofmannsthals metaphysische, philosophische Kunstanschauung derjenigen Rilkes eng verwandt ist. Und doch gibt es einen wesentlichen Unterschied zwischen den beiden, nämlich die eigene Auffassung als Künstler.

Im Falle Rilkes scheint es so zu sein, dass er sich selbst mit einem Künstler identifiziert. Bestätigt wird dies auch durch seinen engen Umgang mit Künstlern, wie z.B. dem Worpsweder Kreis, Rodin und Cézanne. Besonders die Auseinandersetzung mit Cézanne war für ihn von großer Bedeutung. Die künstlerische Haltung dieses alten Künstlers hat auf Rilke als ein Vorbild gewirkt, und er konnte sich so für einen

Dichter halten, für einen Künstler, der wie Cézanne schafft.

Anders war die Situation im Falle Hofmannsthals. Man kann sehen, dass es problematisch für ihn war, sich ohne Zweifel selbst als Künstler zu identifizieren, weil er sein Schaffen als Lyriker aufgegeben hatte. Natürlich hat er weiterhin Dichtungen verfaßt, aber die Frage ist, ob er sich dabei für einen Künstler gehalten hat. Darauf gehe ich dann im Zusammenhang mit seinem Werk *die Briefe des Zurückgekehrten* näher ein, und zeige, dass van Gogh für Hofmannsthal anders als Cézanne für Rilke nicht Künstler sondern Lebensvorbild war.