



女性的なるもの、水、そして死：
アイヒエンドノレフとフケーにおける、ウンディー
ネ、メノレジーネ、水の精 [翻訳]

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2013-02-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: シュテファン, インゲ, 岩元, 修 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00005883

女性的なるもの、水、そして死

— アイヒェンドルフとフケーにおける、ウンディーネ、メルジーネ、水の精 —

インゲ・シュテファン
岩元 修 訳

静かな谷間 (*Der stille Grund*)

月の光は纏れさせる、
見渡すかぎりの谷々を。
小川たちは道に迷ったように歩む、
孤独のなかを。

あの向こうに私は見た、
険しい丘の上に森が立っている、
薄暗い樅の木々が
深い湖をのぞき込んでいる。

確かに見た、小舟がとび出している、
でも漕ぐ人はいない、
櫂は壊れていて
小舟はなかば沈んでいた。

一人のニクセが岩の上で
黄金の髪を編んでいた、
彼女は一人きりだと思ったのか
素晴らしい歌を歌っていた。

彼女はつぎつぎと歌い続け、木々と
泉たちにかすかなざわめきが走り
そして夢の中のよう
月に照らされて夜はささやいた。

しかし私は驚いて立っていた、
なぜなら、森や峡谷の上を
朝の鐘が響いていたから、
もうすでに彼方から空を通って。

私は良き時に
この響きを聞いていなかったなら
二度と出られなかつただろう、
この静かな谷間から。

この詩の中には、我々の抱くロマン主義像を作り上げてきたあらゆる要素が、呼び集められている。月に照らされた夜、広い谷々、暗い森々、つぶやき囁く小川、深い湖。それが現実の場所ではなく、ファンタジーと夢の場所であろうとも、その光景は我々には既知のもののように思われ、まるで思い出しているかのようである。第1節はこの空想上の風景をつねに現存する場所として導入する。現在形は無時間性を、もしくは、夢かファンタジーの中でのみ支配しているような永遠の現在を暗示する。言葉遊びをしながら互いに関連し合っている動詞「纏れさせる *verwirrt*」と「道に迷う *verirrt*」は、空想的で幻想的なものという印象を強める。月の光のように、これらの二つの動詞は輪郭を消し去り、舞台装置を不思議な薄明かり(曖昧さ)のなかへとずらす。その薄明かりは、擬人法によって、すなわち人間の行動と感じ方を自然へと転位することによって、いっそう強化される。月の光は森を纏れさせ、小川は孤独の中を歩み、薄暗い樅の木は深い湖を覗き込む。このような文法的構造の中で、自然そのものが主語(Subjekt)となる。

しかしこの詩にはまだ第二の主語が存在する。第2節で導入される抒情的自我である。この第二の主語の導入とともに、詩の中の時間は変化する。第1節の現在形は、叙事的な過去形に変化してそれが続く五つの節を貫く。この五つの節では「私」(抒情的自我)は、第1節の気分(雰囲気)に呼び覚まされて、心纏れる体験を思い出す。

確かに見た、小舟がとび出している、
でも漕ぐ人はいない、
櫂は壊れていて
小舟はなかば沈んでいた。

一人のニクセが岩の上で
黄金の髪を編んでいた、
彼女は一人きりだと思ったのか、
素晴らしい歌を歌っていた。

半ば沈んだ船と、歌っているニクセとの間に、語りの上での直接的な関係は表現されてはおらず、「沈む *sinken*」と「歌う *singen*」の言葉の等しい響きのなかに、ただ間接的に暗示されているだけである。それにも拘らず場面は一義的である。ニクセとその歌から大きな誘惑の力が溢れてきて、抒情的自我もまたそれから逃れがたい。まさにこの箇所(第4節第1行)で韻律が変化するのは偶然ではない。三脚の静かに流れるヤンプスが急に四脚トロヒェウスによって中断される。ニクセの歌は(第5節のアンジャンプマン=行の跨りに注目したまえ、これもまたこの詩で唯一のものだ)、木々や泉のざわ

めきと混じり合い、一つの共通の音になり、その音が夜全体を満たし、自然の声と同一のものであるように見える。ニクセの歌のなかで自然は蠱惑的な声を帯び、その声が「私」を縛れさせ、第3節の難破船のメタファーを信頼すれば、滅亡へと引き込もうとするのである。誘惑の場面の強烈なエロスの要素は見紛うことはない。岩の上に座り黄金の髪を梳かすニクセ——当時の多数のローライの詩からよく知られている——は、アイヒェンドルフにより詳細に描写されるまでもなく、エロスの誘惑のシンボルである。ニクセのことが細部にわたり描写されなくとも、読者は、彼女が誘惑的な美しさを帯びていることを知っている。「黄金の髪」というキーワードは、ニクセ像のなかに創られてきた連想の鎖を活動させるのに、十分に足りている。彼女の肉体に特別な描写の必要はない。彼女の肉体のエロスの魅力は、詩の中ではメタファー的にずらされて存在する。すなわち、彼女の歌の蠱惑的な響きの中と、最初の二節における自然像のエロスの構造化のなかに。

ニクセの魅力はしかし単に彼女の美しさからだけ漂ってくるにとどまらない。それはまたナルシズム的な自己満足とも関連しており、その自己満足の中で彼女は自己の肉体と歌に没頭しているのである。この点においても彼女は、人間を必要としない自然と比べられる。それゆえ、「私」は人間には近づきがたい領域へ押し入る侵入者でもある。第3節で暗示され、またアイヒェンドルフの別の詩『失われて (*Verloren*)』においてもはっきりと表現されている漁夫の死は、それゆえタブー侵犯に対する罰とも読めるのである。しかしまた誘惑場面については、次のような解釈も可能である。すなわちメタファー的な次元をもっと強く強調し、船の難破とそれにより起こりうる船乗りの破滅を「現実のもの」として解釈するのではなく、メタファー的に解釈するのである。そのような解釈では小舟は人生という旅の舟を喩え、とりわけ壊れた櫂に象徴されているその破滅は意識の喪失を象徴するであろう。

この詩が実際に無意識と現実との矛盾をテーマとしているということは、第6節によって明らかになる。第6節においては「私」は、禁じられた夢から驚いて目覚めるかのように覚醒し、朝の鐘によって現実へ呼び戻される。湖はニクセと半ば沈んだ船とともに消え、自然の誘惑的な響きは黙す。昼の到来を告げ帰依するように呼びかける朝の鐘は、夜の夢に突然の終わりをもたらす。昼と夜は、意識と無意識のように、互いに二分法的に向かい合っている。さらなる二分の対が加わる。朝の鐘と昼の始まりに象徴されるキリスト教的・文明的秩序と、ニクセと彼女の夜の歌に象徴される異教的・自然的秩序の間の二分法である。最終節では、キリスト教的・文明的秩序が、異教的・自然的秩序に対する勝利を獲得するかのように見える。「私」は死ぬほどの危険から逃れたと知っているのである。朝の鐘は「良き時」に呼んだのだ。それとともに夜の体験は、悪の領域へ、いや悪魔の領域へと追いやられる。しかしこの抑圧が実際にはどこまで持続するものなのか、単に緊張したモラル的な努力を表しているに過ぎぬのではないのかは、開かれたままである。第1節の現在形はむしろ、自然の誘惑力は決定的には沈黙させられないということ、第2節から第6節までに描かれているような場面は絶えず繰り返されうるということ、しかも「私」がその度ごとに朝の鐘により再びキリスト教的・市民的秩序へ呼び戻されるとは保証されてはいないことを、代弁しているように見える。

詩を閉じる言葉であり、題名として詩に先行している「静かな谷間」のメタファーは、月光、湖、ニクセ、歌から発せられる魅力を、多義的でアンビヴァレントな形象のなかへともたらず。あらゆる存在の根源(Urgrund)として、谷間(Grund)は、始まりと終わりが分かち難く一体化している神秘的な場所である。谷間は平和と静寂と調和の場所であり、同時に瓦解と破滅と死の場所でもある。その中では、ニクセの歌に象徴される自然の声も、鐘の音に象徴される文明の物音も沈黙する。「静かな谷間」はポエジーもまた沈黙する場所である。「静かな谷間」に驚いて抒情的自我が尻込みするのは、それゆえ単に意識の喪失に対する怖れに起因するだけではなく、自己の言葉の喪失に対する怖れにも起因しているのである。詩的な言葉にも相応しいものは、自己救済と自己保全の形式である。危険から逃れて、「私」は自然体験にひとつの詩で表現を与えることが出来る。自然の声は詩的言語の仲間になる。『歌人たちの幸運(Sängerglück)』のなかでアイヒェンドルフはこの考え方をきわめて明確に表現した。

魔法が壊れるとき

詩人は、誠実に描こうと志す、
世界の沈んでしまった輝きを。

ポエジーは、ニクセの歌に象徴される自然の声に優ってさえいる。アイヒェンドルフが『ロマンツェ集(Romanzen)』の序言で書いているように、ポエジーだけが「自然の幾千のあらゆる声のなかに／纏れて響く真の根音」を探り当てるのだ。ポエジーは自然の声に優っているというこのような確信は、しかし一貫して存在しているわけではない。他の関連でアイヒェンドルフは自然とポエジーの関係をまさに逆に描いている。

私がどもりながら聞かせている歌は
永遠の感情とは正反対の虚ろなもの、
ほんとうは私の思っているものですらない、
なぜなら唯一のものは永遠に到達できないから。

「自然の纏れた声」について、もしくは肯定的に捉えれば、「到達できない唯一のもの」について、『静かな谷間』の詩は語っている。それは人間と自然とポエジーの関係についての詩である。抒情的自我、ここでは詩人と同一視されるが、抒情的自我が、自然との失われたコンタクトを、すなわちまた自身の抑圧された自然とのコンタクトを求め、自然の声、自己の無意識の声にも耳傾けるとき、そして詩的インスピレーションの泉としての「静かな谷間」に接近するとき、そのときにのみ、ポエジーは成立しうる。その際に自己の無意識が完全に排除されることはないが。詩人と静かな谷間の間の連結要素がニクセであり、彼女にいわば一人のロマン主義的なミューズの役割が押しつけられるのである。彼女は人物化された自然であり、その上に男の欲望が向けられうるのである。彼女は自然的な、悟性にコントロールされていないエロスの形式を予測させるが、しかしこの形式は死と瓦解も連想させる。自然とエロスと死はニクセの形象のなかで互

いに分ち難く結合している。

自然とエロスと死のこの結合は、アイヒェンドルフの多数の詩の中に見出される。この関連のなかで繰り返しニクセの形象が呼び出されるのはおそらく偶然ではなかろう。彼女は、アイヒェンドルフの多数の詩を通して、海の精、海の女となり、サイレンとナイアスとなり、誘惑のシンボルとして現れる。彼女はまた、大波、さざ波、魔法の響きとして、直接的には名の挙げられていないところにも存在する。引用される箇所は余りにも多いので、ニクセのモチーフを通してアイヒェンドルフの強迫観念について語ることは、決して誇張ではないであろう。

『二人の職人(*Die Zwei Gesellen*)』の詩においては、友達二人のうちのひとりがサイレンに誘惑されて破滅し、もう一人は快適な市民的生活を見出すが、しかし彼には俗物的特徴が張り付いている。

ひとりは恋人を見つけ、
姑は家屋敷を買ってやった。
彼はほどなく赤ん坊をあやし
家庭の小部屋から
心地よく田畑を眺めていた。

もうひとりの男には歌いかけ欺いてきた、
谷間の幾千の声が
誘惑的なサイレンが。そして媚びるような波の
きらぎらと響く奈落へと惹き込んだ。

そして奈落から浮かび上がったとき
彼は疲れて年を取っていて
彼の小舟は谷間に横たわり
周りはぐるりと静かで
水の上を冷たい風が吹いていた。

「静かな谷間」はここでは貪り呑み込むような奈落へと変化し、ニクセは欺瞞に満ちたサイレンとなり、『静かな谷間』の詩の上にかかっていたエロスの魔法は、淫らなセクシュアリティへと溶解してしまっており、最終節において道徳的に押しのけられなければならないのだ。

ニクセの形象が同様に否定的に配されている詩が他にも存在する。『ある踊り子に(*An eine Tänzerin*)』の詩のなかで、サイレンのような特徴を持っているのはひとりの踊り子である。ニクセが水の中で動くように、彼女は音楽のリズムのなかで動く。

灼熱の野性で
愛撫するような野性で

おまえは音楽のなかに沈み
そして波がおまえを再び持ち上げる。

彼女の踊りはまどろんでいた欲望を目覚めさせ、その欲望が死をもたらす。

目覚めさせてはいけない
暗く深い胎^{はら}のなかにある魔法の歌を。
おまえは自ら魔法にかかって沈み
歌はお前を離してくれない。
死のようにお前の手足にからみつく、
罪深い灼熱が、
そして衰えてゆくにちがいない、
美しさ、踊り、歌は。

踊り子がそれに合わせて揺れ動く「魔法の歌」は、「静かな谷間」のニクセの歌のように、何か別のものを思い出させる。それは市民的日常のなかでは満たされ得ないもの、無意識、夢、ファンタジーのなかに保存されているもの、しかし生活とポエジーを脅かすべきでないならば、目覚めさせてはならないものである。ポエジーが生きていられるのは、暗く深い胎というメタファーで表現された官能的欲望が最後まで満たされない時だけであるという考え方は、『静かな谷間』の場合よりももっと明瞭にこの詩においては表現されている。アイヒェンドルフはひとつの詩的イメージのなかで、フロイトの文化・文明批判的テーゼを先取りしている。すなわち、偉大な芸術的、学問的あるいは社会政治的業績は、自己の自然衝動を昇華させること、それゆえ抑圧し誘導することの上に成立するというテーゼを。しかしこの抑圧と誘導は、自己の欲望の流れにだけ該当するのではなく、それはまた、まさにその欲望の肉体を得たファンタジーとしての女性にも向けられるのである。

これとは反対に、ニクセから発せられる誘惑がそんなに否定的には配されていない詩も存在する。『ヴィーナス夫人 (*Frau Venus*)』の詩のなかでアイヒェンドルフは、春によって彼の中に目覚めた「古い願望」について語る。

森は話そうとし流れは囁きながら行こうとし
ナイアスは歌いながら浮き沈みする。

詩の終わりで詩人は自然と一つになり、彼は「憧れのあまり香りと響きのはざまに」沈み、詩の言葉はエロティックな身振のうちに(「薔薇が・・・赤くなりながら生ぬるい流れのなかへ身を伸ばすのが見える」)自然の言葉と一つになる。

この詩のエロティックな形象のなかで表現されている幸福な感情は、その他の詩においても存在する。『エルドラード (*Eldorado*)』の詩においては、貪り呑み込むような淫らな谷間が、調和とポエジーの「素晴らしい場所」になる。

それは響きと香りの
素晴らしい場所で
静かな峡谷に縁取られ
私たちみんなはそこで遊んだ。

私たちみんなは道に迷っている、
これほどまでに
雑草が世界を縛らせてからはずっと、
もはや誰も家に帰れない。

しかし時おり夢の中から浮かび上がってくる、
あたかもはるか海の中に横たわっているかのように、
そして朝早くまだ木々の間を
挨拶するかのように囁いてくる。

ここでは人格としてのニクセはなるほど浮かび上がりはしない。しかしそれにも拘らず彼女は存在する。響き、縛れ、迷い、夢、囁き、木々、海という語は、『静かな谷間』の詩を再び示唆している。抒情的自我が朝の鐘によって市民的日常の現実に呼び戻されたその詩（『静かな谷間』）とは異なって、夜の魔法は明けゆく昼（朝）のなかにまで達する。『エルドラード』の詩は、「私」がああ感情と官能の詩的な「花の海」へ絶えず新たに潜り込むということで終わる。その海で「私」と自然は溶け合うのである。

今やあらゆる朝のきらめきの度に
私は花の海へ入り
至福の私は二度と
そこから戻ってはこない。

『魔法の楽師 (*Der zauberische Spielmann*)』の詩においても、「静かな谷間」のモチーフは肯定的に採り上げられる。ポエジーは喜んで愛に捧げられる。

そして歌人^{うたびと}はその時以来
もはや歌い続けようとはしない、
快く涼しい谷間はぐるりと
愛ゆえに祝福されたかのように静かだった。

この楽師と同様『船乗り (*Der Schiffer*)』の詩の船乗りもまた、サイレンたちが彼を誘い込もうとしている奈落に対して不安を持っていない。海は彼にとっては恋い焦がれる女性と同一視されるのだ。海と女性はメタファー的に分かち難く互いに溶け合っている。

る(「おまえは海だ」)。船乗りは海底で真の人生を発見できることを希望している。

サイレンについて言われるのを多く聞いた、
奈落から誘惑するように響き
船と船乗りを冷たい死へと惹き寄せる声について。
私は魔法に永遠の忠誠を誓わなければならない、
そして櫂と帆を喜んで落とそう、
なぜならそのような死からは美しい生命が花開くから。

このような夢遊病者のような確信——アイヒェンドルフはここでは、幻感が問題になっているのかどうか(「魔法」という語は二重の意味がある)は開いたままにしている——は、しかし作者の初期の僅かの詩でしか語られていない。実際にアイヒェンドルフは初期の詩『船乗り』をその多義性のままに残しておく事ができなかった。『船乗り』というタイトルの二番目の詩が存在する。それは 1836 年に成立し、肯定的に限界を超えようとした青春期のファンタジーとは正反対のものであり、道徳化しようとしている。

海の女はひとりも姿を見せようとはしない、
もはやいかなる響きも私には届かない、
見渡す限りの沈黙の中
私はあなたとだけ立っている。

ああ、岩礁にそって導き給え、
あなたの全能の手よ、
私たちみんながどこへ船出しようとも、
ふるさとの岸辺へと。

「静かな谷間」もしくは「誘惑の奈落」に対して、ここではふるさとの岸辺のイメージがキリスト教的シンボルとして置かれている。願望の海は堰き止められ、自然の言葉は黙し、神の沈黙によって置き換えられる、たとえ海の女の歌への憧れが詩の中でまだ聞かれようとも。

『船乗り』の二つの詩——早い方は 1808 年、後の方は 1836 年に出来ているが——は、水と、海の女ないしはサイレンについての、異なった評価の極めて極端な例である。たぶん個々の詩を詩人の作品のコンテクスト全体のなかで、そして詩人の生活史的背景にのせて理解したときにのみ、もろもろの矛盾(不一致)は相応に解釈されるであろう。

たいていの場合、矛盾とアンビヴァレンツは別々のテクストに振り分けられているのではなく、一つの詩のなかで縊り合わされている。例えば、ニクセ・モチーフの扱い方の点で注目に値する有名な『森の会話(Waldgespräch)』において。ひとりの旅人が夕方遅く森で、豪華に着飾って馬に乗る美しい女に出会い、彼女のなかに「魔女ローレイ」を認める。

もう夕べは遅く、すぐに冷たくなるぞ、
おまえはひとりで森の中なぜ馬を走らせているのだ、
森は長くおまえはひとりだ、
おまえ美しい花嫁よ、私はおまえを家まで送ろう。

「男たちのあざむきと策略はとてつもなく、
痛みのあまり私のところは砕けました、
たぶん森のホルンがあちこちと響いて迷っています、
ああ、逃げなさい、あなたは私が誰か知らないのです。」

馬も女も豪華に飾られて
若い肉体は素晴らしく美しい、
私には今おまえが誰かわかった — 神がそばにいてくださらんことを、
おまえは魔女ローレイだ。

「あなたは私のことが分かったようね — 高い岩の上から
私の城は深くラインを覗き込んでいるのよ。
もう夕べは遅く、すぐに冷たくなりますよ、
あなたは二度とこの森から出られません。」

ここでは幾重もの混淆が起こっている。ニクセ・ローレイは同時に、騎乗のアマゾンであり、誘惑的な森の女であり、魔的な魅力をもった魔女である。すでに『静かな谷間』の詩において、湖はニクセとともに森の孤独の中にあつた。アイヒェンドルフのほかの場合でもそうであるように、暗い森はここではすでに、エロティックな惹き込みと誘惑のシンボルである。森の茂みのなかでは、飼い慣らされてはいない野性の願望が、他の詩でいわれているように、「暗鬱にも昔の自由を待ち窺い・・・元素(水)のほうへ向かって突進しようする・・・拘束された野獣」の姿、すなわち魔的な姿を帯びる。魔女ローレイは、すでに引用された詩に出てきたニクセやサイレンやナイアスやその他の水の女のように、圧倒的な姿を見せるが、その姿のなかには自然存在としての女のさまざまなイメージが交っている。魔女とニクセの両者は、H. P. デュルがその書『夢の時 (*Traumzeit*)』のなかで詳述したように、闕外のものゝ形姿であり、野性と文明の境界に立ち、それゆゑ形象的には混淆することがあり得る。まさに二つの異なった表象の領域の混淆によって、魔女ローレイは抗し難いものを獲得する。『森の会話』においては、魔的なニクセあるいはニクセ的魔女の特別な力は、彼女のアマゾン的な振舞によっていっそう強められる。馬に乗ったニクセや魔女は、表面的にはひとまずは形象の破壊であるように見える。しかしその背後には、無意識と夢の構造に従う論理が隠れている。魔女ローレイのアマゾン的な振舞は、詩の中の力関係を完全に明らかにする。旅人はナイーヴにも彼女を花嫁として家まで送ってゆける(家に連れて帰れる)と信じてい

るが、イニシアティヴはとっくに彼女の側へ移行し、男は女の囚われ人になってしまっている。

アマゾン風の魔女ローレイは男性のファンタジーが姿を得たものであり、そのなかでは願望と離反が分ちちがたく結合している。誘惑され囚われたいという願望と、献身して瓦解・溶解してしまうという不安。アイヒェンドルフの他の詩と同様に、ここにおいても主人公たちは受動的で夢見るような体質を持っている。彼らは駆り立てられ、誘惑され、誘拐される。彼らは境界をなくして溶解し合一することに憧れる。水は彼らの憧れの元素となり、「静かな谷間」は彼らの願望の象徴的な場所になり、ニクセは自己の欲望の鏡となる。

男性の憧れと願望の投影として、魔女ローレイはユートピア的構想図であり、同時に後退的な消尽点でもある。彼女の中に現れているものは、単に、女性的な自然的存在に献身することによりエロスの充足の幸福が見いだせるという、ユートピア的な希望だけではない。文明化のプロセスの中で失われてしまった原初・ナルシス的な調和を、母の胎のなかに見出そうという、後退的な欲望もまた現れているのである。こうしてニクセないし水の女の形象は、あの「グレートマザー」崇拝をもやはり示唆している。この崇拝の中においては、誕生、死、セクシュアリティの原経験がその原型的な表現を見出していたのだ。神話的な「グレートマザー」は——エーリッヒ・ノイマンが極めて詳しく資料も豊かに書いている——生む女、養う女であるが、同時にまた死をもたらすファロス(男根)的な女性でもある。彼女のものとして割り振られている属性がすでに示しているように、彼女はアンビヴァレントな形姿を帯びている。ニクセの魚の尾に最後の残響が認められるのだが、破壊的で男性的な属性としての蛇。そして受け入れるもの、支えるもの、守るもの、同時に、呑み込むもの、去勢するものを表す容れ物。この容れ物をアイヒェンドルフは、「静かな谷間」と「貪り呑み込むような奈落」というメタファーを用いて、肯定的にあるいは否定的に繰り返し新たに呼び出している。

アイヒェンドルフの作品で浮かび上がるような、ニクセ像の背後には、それゆえ太古の神話的イメージが存在するのである。ニクセ像の注目すべきアンビヴァレンツ、ならびに「静かな谷間」のメタファーのアンビヴァレンツは、「グレートマザー」のイメージが有するアンビヴァレンツのなかにもその解決の鍵を見出す。マルティン・ニクはシンボル史の作品『古代人の崇拝と生活における水の意味(*Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten*)』(1921)において、神聖にして生命を恵む力としての泉水とグレートマザー崇拝との関連を指摘した。水は古代には、もちろんたとえばポセイドンのような男性的な水の神も存在したにも拘らず、圧倒的に女性的な意味を内包していた。泉を見張り、人間と神との仲介者として機能する、ギリシャ神話の泉のニンフ像のなかにも、すでに近代のニクセ像の前形式を見ることが出来る。その他にもオデュッセウスが船のマストに自分を固く縛らせることによるのみ、その誘惑的な歌に抗うことができたサイレンのなかにも、前形式は認められる。

ロマン主義における神話と神話的思考の再生は、水の女の像の再生をももたらした。その際、ロマン主義の作家たちは古代のニンフ・モチーフとサイレン・モチーフに直接

的には結びつかず、遙かに新しい伝統に手を伸ばした。尤もその新しいはずの伝統もそれ自体は、もっと古い伝統を背後に示唆しているのではあるが。その新しい伝統とは、中世のメルジーネという素材である。それはテューリング・フォン・リンゴルティンゲンの民衆本(1587)のなかで、そのポピュラーな造形を獲得した。ロマン主義者はまた、同様に中世のものであるウンディーネという素材にも手をのびた。それはシュタウフェンベルクの伝説に埋め込まれていた。二つの伝説群はロマン主義者によって採り上げられたのだ。アヒム・フォン・アルニムは、フィッシャルトの比較的新しい民衆本翻案を再び採り上げて、1806年に『騎士ペーター・フォン・シュタウフェンベルクと海の精(*Ritter Peter von Stauffenberg und die Meerfeye*)』という題名のもと7編のロマンツェを著し、ルートヴィヒ・ティークは1800年に『メルジーネの非常に不思議な物語(*Sehr wundersame Historie von der Melusine*)』を書いた。彼はそのときリンゴルティンゲンの民衆本に依拠している。

古代の名前を持たない水の女たちが、すでに名前を獲得していた。メルジーネとウンディーネである。後にローレイがそれに加わる。メルジーネとウンディーネは究極的には共通のファンタジーの表現であるにも拘らず、両者には性格的な相違が存在する。蛇の尾を持ったメルジーネは、飛ぶ竜と海の精の混合体であり、人間の姿を帯びるのは常にほんの一時である。竜、蛇、あるいは魚の女という元来の姿を帯びることにより、メルジーネは男に恐怖と驚愕を惹き起こす。それに対して、水の少女ウンディーネが不安を注ぎ込むことは遙かに少ない。なるほど彼女もまた元素的存在である。しかし彼女は、その姉妹メルジーネのように、魚の尾を持ってはいない。それにも拘らず彼女からも元素的な不安は流れ出る。その不安については、ヤーコブ・グリムが『ドイツ神話学(*Deutsche Mythologie*)』(1854)に引用したウンディーネ神話のヴァージョンにおいてきわめて良く理解できる。このヴァージョンにおいては、ウンディーネは水の女ではなく、所謂「願いの女(Wunschweib)」乃至「叶えの女(Wünschelweib)」である。すなわち、恋人が彼女に焦がれて名を呼ぶたびに彼のもとに来てくれるよう、願うことのできる女性である。彼女は戦で恋人を守り、助け、勝たせ、彼を裕福なひとかどの者にする。しかしそのかわり彼女は絶対的な忠誠と献身を要求し、もし恋人が他の女と結婚しようとするれば、死をもって彼を罰する。グリムにおけるウンディーネは——これは重要なヴァリエーションだが——単に「願いの少女(Wunschmädchen)」であるだけでなく、「戦場の少女(Schlachtmädchen)」でもあり、そのような存在としてヴァルクューレ的な特徴をも持っている。彼女は「野性の女」であり、大気の中と水の中に棲むだけでなく、森の中にも棲むことが出来る。アイヒェンドルフの『森の会話』における、森の女、アマゾン、魔女、ニクセの注目すべき混淆は、時代が下ってここで説明がつくのだ。

こうして、メルジーネとウンディーネは決して「純粋な」形姿ではなく、さまざまな表象の領域が重なる「混淆した」形姿であることがわかった。これら全ての表象の領域が共通の中心としているものは、元素的な「女性的なるもの(女性性)」についての願望の像と驚愕の像である。また違った風に形式化すれば、女性という自然的存在の神話である。

この神話を扱ったポピュラーでもっとも実り多い表現は、フケーの「ウンディーネ」物語に登場した。アルニム、ティーク、その他のロマン主義の作家たちのメルジーネ・テキスト、ウンディーネ・テキストよりも強烈に、さらにはアイヒェンドルフの抒情詩における水のモチーフと水の女のモチーフよりも強烈に、フケーのテキストは自然的存在、元素的存在としての女性の像を造形し、この像が、それ自体で独自の伝統ラインの出発点となったのである。

フケーのウンディーネ像が発する魅力は、わけても、フケーが中世的な伝説の伝統を、パラケルススの錬金術的・自然哲学的な考察と思弁とに結びつけたという点にかかっている。パラケルススはその著作『ニンフ、シルフ、ピグミー、サラマンダー、その他の妖精たちの書 (*Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis, et salamandris et de caeteris spiritibus*)』(16世紀半ば)のなかで、人間と元素的存在がまだ隔りなく互いに交流しあっている世界、人間的文明と元素的自然のあいだの境界がまだ透過可能な世界の像を描いた。四元素(からなる世界)にはさまざまな生きものが棲む。

「水に棲むものはニンフ、風に棲むものはシルフ、地に棲むものはピグミー、火に棲むものはサラマンダー……。水の民の名はウンディーネとも言われ、風の民の名はシルヴェストレ、山の民の名はノームとも言われ、火の民の名前はサラマンダーの代わりにウルカーヌスのほうが良いが。」

外見は元素の精(Geister)は人間に似ているが、彼らは魂をもっていない。しかしまた魂を全く必要としないのだ。なぜなら、彼らは疎外されてはいない自然の生物として万象と調和して存在しているからである。この限りでは、元素の精は、自然万象から脱落して救済を必要としている人間にとっての模範といえる。元素の精とコンタクトを持つことにより、人間は自然の神秘を経験する。それゆえパラケルススは「鶴嘴や大砲に携わるよりも、メルジーネを描く方が神聖である」と言うことができるのだ。

パラケルススは、ニンフとウンディーネを性的にはニュートラルに理解しているにも拘わらず、例としては常に女性の水の精の名をあげている。その時、彼は奇妙な矛盾に巻込まれている。彼は元素霊の完全性と模範性から出発しているにも拘わらず、元素霊は、とりわけ女性の水の精は、やはり魂を得ようとする。彼女たちは人間の男と結びつくことにより魂を獲得しようとするのだ。明らかにここでは、キリスト教の魂の神秘思想と人間の男と水の精の間の関係を納得のいくものにしようという願望が、テキストの内在的論理を覆っている。人間の男たちと水の精の女たちの幻想的な関係において、問題になっているのがエロスであることは、パラケルススが水の精の女として、ヴィーナスの形姿を導入していることにより明らかとなる。彼女は「ニンフでありウンディーネであり」、ある池の底にある山、いわゆるヴィーナス山に棲んでいて、そこへ人間の男たちを誘い入れる。

パラケルススがシュタウフェンベルクの伝説に依拠して物語ったウンディーネの形姿は、男たちを誘惑するヴィーナスほどにはアンビヴァレントではない。水の精の女ウン

ティーネはシュタウフェンベルクの男を恋人に選び、自分の美しさによって、彼を自分に結びつけることをやってのけた。しかし彼女が誠を守っているのに、彼の方はそうではなかった。それゆえ彼女は死をもって彼を罰する。パラケルススはこの行為を正当化する。騙され捨てられたウンディーネに対して彼が同情していることは明らかである。その一方でメルジーネの形姿については、彼は逆に非常に否定的に見ている。彼女は悪魔と結ばれている。男を獲得するために、彼女は悪魔の頭目・ベルゼブブに魂を売り渡し、そのため土曜日ごとにぞっとするような大蛇に変身しなければならない。

ウンディーネとメルジーネの形姿のなかで、パラケルススは、元来は水の女の像に混合していた女性的なるもの(女性性)の二つの異なったアスペクトを分割した。感動的で肯定的な部分を彼はウンディーネの形姿に移し、否定的なアスペクトをメルジーネの形姿に移した。これにより、ファンタジーのなかでウンディーネの形姿を先々まで肯定的に造形する道が開かれた。われわれがフケーのウンディーネの物語で出会うような形姿である。

このフケーのテキストをやや詳しく取り上げて、ロマン主義における水の精のモチーフが持っている幅広いスペクトルを示唆したい。フケーの物語は多様なあり方でパラケルススのテキストと関係している。単にモチーフ史的な観点にとどまらず、自然哲学的なコンテクストの観点でも関係している。フケーの物語の中心的な視点は、パラケルススを受け継いで、魂の付与のモチーフである。しかし、魂を所有したいという願望はウンディーネ自身からではなく父親から発せられている。彼は、娘が人間世界へ上昇することを計画し手はずを整える。彼は娘を幼いときに陸地に置く。そこで漁師夫婦が彼女を見つけ、自分たちの行方知れずの娘の代わりに育てる。フケーの物語は、その漁師夫婦が、そうこうするうちに十八歳になっている養女とともに、文明から遠く離れた岬で送っている牧歌的な生活を挿入する。

しかし(漁師は)きわめて優美な地方に住んでいた。彼の小屋が立っている緑の地面は、大きな湖の中へとずっと伸びており、あたかも、青く澄んで素晴らしく透明な水への愛から、岬が水の中へ入り込み、また水の方も恋をして美しい草地の中へ手を伸ばしているかのようだった・・・。

前方も両脇も岬は大きな湖に囲まれ、後方は野生の通行困難な森に区切られている。この道らしき道もない精霊と幽霊の棲む森を、漁師はただ横断して、隣接する都市で時どき獲物を売るだけだが、ある晩この森を通して一人の見知らぬ騎士が夫婦のところへやってくる。彼は夫婦に手厚くもてなされる。養女ウンディーネはその美しさと野性的で荒々しげな性質で彼を魅惑する。彼女は、もはや確実に年老いた両親に逆い、繰り返し自分の意志を貫くすべを心得ている魅力的なお転婆(Kindfrau)であるように、彼には見えるのだ。特に老漁師は娘のウンディーネの虜になっており、母親はそれとは逆に、娘に自制するように働きかけようとしている。父親がそうなっているように、騎士フルトブラントはウンディーネに魅せられる。嵐が起きて岬が一つの島になってしまい、フルトブラントはかなり長い期間、漁師夫婦とウンディーネのもとにとどまることになる。

ウンディーネは物怖じも恥じらいも知らない。彼女は騎士に無邪気にもねんごろさをもって近づき、明らかに彼に愛情を示す。フルトブラントは圧倒され、天国にいるような気持ちになる。森の向こう側の生活はますます背後に沈んでゆく。侯爵の養女で美しいベルタルダが、愛の試練として命じた森を探索するという課題を、彼はほとんど忘れてしまい、ベルタルダの思い出さえもいよいよ色あせる。嵐によって一人の司祭がこの陸地の先端に押し流されて来たとき、騎士はすでに自分をウンディーネの花婿であり漁師夫婦の息子だと感じている。フルトブラントはウンディーネと結婚できるこのチャンスを利用する。しかしウンディーネが魂を獲得できるのは、儀式によってではなく初夜の営みによってである。翌朝彼女はすっかり変化しており、野性で手に負えなかったお転婆が、謙虚でおずおずした妻になっていた。

(・・・)しかし主婦が朝食のことを気にかけっていると認めるやいなや、彼女はもうすでに籠のそばに立ち、料理し、配膳し、そして善良な老母がいささかなりとも骨折りを引き受ける事など許さなかった。

ウンディーネの性格が変化してしまったことは、自分の生まれを夫に告白せよと駆り立てる真実への意志の中にも現れている。フルトブラントは、すでに初夜に、幽霊が美しい女に変身したり、美しい女が恐ろしい竜に変身したりする悪夢を見ていたが、彼女の告白によって悪しき予感証明される。ウンディーネは人間の女ではなく、水の生き物だ。フルトブラントは妻の出自についてなるほど密かに怖れはした。しかし有徳の恥じらいに満ちた妻は、もはや現実的には何ら脅威的なものを帯びていないので、やはり美しいウンディーネへの情熱のほうが優勢になる。二人は一緒に岬をあとにし都市へ戻る。そこではフルトブラント、ウンディーネ、ベルタルダの奇妙な三角関係が生じる。

遅くともこの時点から、筋と人物の性格は矛盾したように展開する。あたかも、フケーは自分の描く人物たちの明確な道徳的価値を、前面に置くようには決定できなかったかのようだ。ベルタルダの描かれ方は、悪しき陰謀好きな女の典型と、よるべなき感動的な恋人という理想像との間を揺れている。彼女はウンディーネという形姿の、競争者であり反対像であり、同時に強化された姿である。彼女は結局はウンディーネと同様の問題で挫折するのである。フルトブラントとの夫婦関係のなかへ官能性を統合することは、彼女の場合も成功しない。ベルタルダとまさに同様に、フルトブラントも矛盾に満ちた描かれ方をしている。ウンディーネの恋人としては、彼は肯定的で英雄的な特徴を持つが、不実で愛のない夫としては、読者諸氏の共感を愚かにも失う。彼は、ウンディーネならびにベルタルダとの関係の中で期待している官能的な充足を生きられない。ところでラーエル・ファルンハーゲンは、多くの同時代人とは逆にフケーの物語を失敗作と考えていたのだが、すでに筋と性格の矛盾を指摘している。

その中には、互いに補足しあわずに感銘を阻害する三つの異なった要素が存在する。それらは、愛であり、倫理であり、他者との境界にまで達するほどの人間存在の可能性についての考察である。

三角関係のなかに可能性として存在し且つ異なった形姿に結びつけられた、愛、倫理、および境界を越えた経験は、感情的には結合することができず、さらなる筋の展開が示しているように、痛々しくもますます遠く離れてゆく。

子供の時に取り違えられたウンディーネとベルタルダは——ベルタルダは漁師夫婦の合法的な子供である——互いに親しくなり、フルトブラントはなるほど、魂を得た妻ウンディーネの優れたモラルを認めざるをえない。しかし彼ははいよいよ強くベルタルダに惹かれゆくのを感ずる。その理由のひとつは、彼とウンディーネの間に最後まであり続けた疎遠さのなかに、確かに存在する。もともとこの疎遠さを克服するのを可能にしていた情熱は、いまや穏健な夫婦の愛に取って代られる。妻としてのウンディーネは、フルトブラントにとってかつての魅力を失ってしまった。それゆえ彼は、ベルタルダから発せられる禁断の誘惑を、いっそう感じやすくなる。この困難な状況において、ウンディーネは聖女と受難者の特徴をますます強く帯びる。ベルタルダに対してはいかなるライヴァル感情も抱かず、姉妹のように振舞う。そして妻を蔑ろにするフルトブラントに対しては、理解に満ちた接し方をする。水の精キューレボルンは、繰返しウンディーネを助けに現れ、ベルタルダとフルトブラントの側からの侮辱に対して、彼女を守ろうと努めるが、ウンディーネは、彼に対してもその出過ぎた振舞をたしなめ、ついには重い石で泉を封印し、人間世界への入口を彼には閉ざす。彼女は、フルトブラントとベルタルダがまさに姦通を犯そうとしているときでさえも、キューレボルンの手から二人を救う。しかしこの利他的な行動のすべては、フルトブラントとベルタルダには感謝されない。キューレボルンの干渉は、フルトブラントがその愛の無さと誠の無さによって惹き起こしたのだが、むしろ彼のウンディーネに対する疎遠の感情を強めることになる。

フルトブラントはしばし心の中でひそかにこう言った、「こんなことが起きるのは、同じ類同志がつかわないで、人間と海の女が不思議な契りを結ぶからだ。」

ついには、三人揃って出かけたドナウ川旅行で、騒動が起こるのである。水の精キューレボルンは、フルトブラントがベルタルダに贈った金の腕輪を引きちぎる。ウンディーネは、波間から珊瑚の腕輪を取り出して、それで償おうとする。しかしフルトブラントはウンディーネからその装飾品を引きちぎり、川に投げ返して怒鳴りつける。

「こうしておまえは、やっぱり奴らといつも結託しているんだな。おまえは、あらゆる魔女の名にかけて、贈り物ともども奴らのもとに棲みつづけろ。そしてわれわれ人間の平和を壊すな、このペテン師め。」

これと同時に、ウンディーネがフルトブラントに警告していたことが起こった。彼は水の上で彼女を侮辱したのだ。彼女はもはや彼のもとにはとどまれない。彼女は自分の元素のなかへ帰らなければならない。

船縁の外へ彼女は消えた。——彼女は向こうの波の中へ沈んで行ったのか、それとも彼女は波の中を流れ去ったのか、誰にもわからない、どちらでもあるようで、どちらでもないようだ。まもなく彼女はドナウの中へすっかり溶けてしまった。ただ小さな波が小舟の周りで啜り泣くかのように囁いているだけだった。

ウンディーネを失ったことを悲しむ短い期間を経て、フルトブラントは新しい熱情をもってベルタルダの方に向かう。ウンディーネはひとつの夢を通して、彼にその予定している結婚を止めさせようとするが、フルトブラントは夢の中の姿に耳を貸さない。偶然のなせる技だが、ベルタルダはちょうど結婚式の日、ウンディーネがかつて水の精に対する防御のために置かせた泉の上の石を、取り去らせる。その理由は、初夜のために泉の水で美しくなりたいという、ベルタルダの虚栄心に求められる。深層心理的には、この行動は、ウンディーネの根源的で元素的な力に与り、エロスのな関係を持ち得る力を獲得しようという試みであると解釈できる。このベルタルダの行為とともに、運命が展開しはじめるのだ。ウンディーネが白いヴェールを被った姿で泉から昇って来て、誠のないフルトブラントを長い口づけと彼女の涙で殺す。

愛と近づく死に震えながら騎士は彼女に身を傾けた、彼女は天にも上るような口づけを彼に与えた、しかし彼女は二度と彼を離さず、彼をもっと強く自分に押しつけ、あたかも泣いて魂をなくすかのごとくに泣いた。涙は騎士の目に流れ込み、愛の痛みに彼の胸を波打たせ、ついに彼の息は消え、彼は亡骸となって美しい人の腕からそっとベッドのクッションに沈んだ。

埋葬のときウンディーネは最後に白い女として現れる。墓のそばで彼女が跪いたところに、地の領域から泉が湧き出し、それがフルトブラントの墓を包容するように囲む。物語の終わりのイメージは、テキストの初めのイメージを再び採り上げる。泉が墓を愛にみちて囲むように、水は、漁師夫婦がウンディーネと住んでいた岬を、かつては恋するように包んでいたのだ。しかし、初めのイメージでは陸と湖が互いのエロスのな抱擁で迫っていたのに対して（「あたかも、青く澄んで素晴らしく透明な水への愛から、岬が水の中へ入り込み、また水の方も恋をして美しい草地の中へ手を伸ばしているかのようだった」）、終わりのイメージでは一方的な抱擁となる。

後の世になってもなお村の住人は泉をさして、これは哀れな捨てられたウンディーネで、こんな風にいまだにずっと優しい腕で恋人を抱いているのだ、という意見を確固として抱いていたということである。

「哀れな捨てられたウンディーネ」——住人の同情だけではなく、作者の同情もすべて彼女のものであるように見える。しかしこの感動のトーンは欺瞞的なものであり、ウンディーネという形姿の側に立った党派性を見装ってはいるが、その党派性はそれほ

ど不屈にテキスト内に存在するものではない。ニクセという妻の出自に対する秘かな怖れに、フルトブラントが繰り返し襲われていたことは、すでに話題になっていた。作者もまたそれから解放され得ないのだ。フルトブラントがウンディーネの元素的な力と独自性を優しげな縮小語尾(「ウンディヌちゃん」)によって緩和しようと努めるのと同様に、作者フケーもまた語り手としてこの訓育化・無害化のプロセスに関与していた。彼もまた、「素晴らしく美しいブロンド娘」と言ったり、後には、初夜のあとの変化したウンディーネのことを「かわいい主婦」とさえ呼んでいる。ウンディーネを聖女にして受難者として広く幻想化することにより、不安を惹き起こすはずの彼女の出自の痕跡が消される。彼女は元素的で官能的な力を失い、それにより本来のエロスの魅力を失う。ウンディーネとの結びつきに、俗物的な中庸さを全く期待していなかったフルトブラントは、欺かれた者として置去りにされる。ウンディーネもまた本来のものを奪われている。フルトブラントの情熱が消失することにより、彼女に残されたものはただ天使としての役割のみであり、そのおかげで恋敵ベルタルダは自らの基盤を提供されることになる。ウンディーネとフルトブラントという恋する者たちの、この二重の喪失あるいは相互の喪失から生ずる悲しみが、テキスト全体を貫いている。官能性と市民的でキリスト教的な結婚は両立しないという作者の悲しみは、我々がアイヒェンドルフの詩から知る悲しみであり、同時にロマン主義の詩人たちが繰返し定式化してきた根本的な経験のひとつである。

しかしこの非両立性は見かけはそうであろうとも決して自然の法則ではなく、アイヒェンドルフとフケーのテキストのなかで詩的に構成されたものなのである。官能性をメタファー的に水、湿ったもの、元素的なものの領域へと転位させ、エロティックな女性を自然的存在へと様式化することにより、両性間の快樂に充ちた関係は阻害される。水の女と人間の男の結合のなかに、そのような関係は、かくも憧れに充ちて招来されているというのに。空想された自然的存在として、女性は、男性の支配せんとする意志の必然的な対象である。フケーが描くところの魂を付与するプロセスは、そのためのひとつのメタファーにすぎない。

ホルクハイマーとアドルノは、啓蒙についての批判的な文章のなかで、欲望の抑圧と自然の支配の関連を示唆している。

自然の支配は人間の支配を含む。どの主体も、外的自然、すなわち人間的自然と非人間的自然の抑圧に関与しなければならないだけでなく、それを成し遂げるためには、自分自身の中の自然をも抑圧しなければならない。

この征服のプロセスの最初の生贄は男性自身であるが、二番目の生贄は、一個の幻想上の自然として、支配のジェスチャーに屈服させられる女性である。

自然を抑圧するところにこの文明という榮譽ある称号が存在したのだが、(女性は)その自然の似姿となった。限界なく自然を支配することは……

数千年にわたる願望の夢であった。

この限りでは、女性と自然の同一視は — そのなかに表現されているであろうユートピア的な希望の向こうで — 常に一片のデリケートな暴力を含んでいるが、詩人たちの詩的な形象のなかでは見かけの上だけで消えているか、あるいは女性に転位されているように見える。アイヒェンドルフの場合、この暴力はフケーの場合に比べて、はるかに僅かしか感じられず、そもそも感じられたとしても、水と水の女から発せられる一種の吸引力として現れるのである。このことは、単に詩的な質が異なっているという問題にとどまらず、何よりも二人の作者の愛の概念が異なっていることの現れでもある。フケーのフルトブラントは、伝統的な男らしさ(男性性)の類型のなかで動く男であり、そのセクシュアリティはファロスの構成されている。彼は具体的な意味でも比喩的な意味でも侵入者である。アイヒェンドルフの主人公たちはそれに対して、受動的で夢見るような体質を持っており、強力で元素的な女性的なるもの(女性性)に身をゆだねることを望む。別の視点がこれに加わる。アイヒェンドルフの場合には、たいていは異なった詩に分割され、異なったメタファーで暗号化されていた — 初期と後期の『船乗り』の詩を考えてみたまえ — ニクセ・モチーフの矛盾とアンビヴァレンツを、フケーの場合は、論理的な物語関連のなかへ押込もうとしたのだ。アイヒェンドルフの描く多数のニクセ、ナイアス、サイレン、魔女、森の女たちが、フケーにおいては、唯一の形姿に溶解している。おそらくはこの点に、フケーの物語に対するラーエル・ファルンハーゲンの — フケーは「素材の選択を間違っ」てしまった、そしてそれぞれ独立していれば有名なフィクションになるに違いないはずの三つの、互いに矛盾したプランが印象を損なっているのだろう、と彼女が書く時の — 不満の理由もあるのであろう。

自然的存在としての女性という考え方に内在している矛盾は、モチーフがオープンにというよりもコード化されて運用されている短い抒情詩の場合に比して、完結した物語の方が明瞭に表面化するのである。それにも拘わらず、アイヒェンドルフとフケーが取込まれた矛盾は、結局は同じものである。そのことは、暴力の問題が、男から女の方へと転位されているという点でも妥当する。男たちは、ホルクハイマーおよびアドルノが言うような意味での支配者や抑圧者ではなく、女性の「殺人的な」セクシュアリティの犠牲として現れるのだ。アイヒェンドルフの場合、主人公たちは繊細なやり方で水の女たちの美しさと歌により魅了され誘惑される。水の女との合一は、たとえそれが快樂に充ちた愛の死として幻想化され、初めから罪深いものとして設定されているわけではない場合であっても、死を代償としてのみ可能である。フケーのテキストにおける唯一現実的なエロティックの場面は、ウンディーネが恋人の命を消すために与える死の接吻である。この場面では彼女は全く能動的な力であり、フルトブラントの方は受動的に生贄にされた青年である。彼は死の瞬間にアイヒェンドルフの主人公たちの特徴を帯びるのである。エロスと死は、アイヒェンドルフにおいてもフケーにおいても分かち難く結びついている。快樂に満ちた越境と混淆の願望としてのニクセ像のなかに籠められているはずのものは、テキストでは、ただ弱々しく透けて見えるだけである。それは水の中での愛の死という、屍姦的なファンタジーの生贄にされている。そのファンタジーのな

かで、女性と死は、分かち難く結合したのだ。

テキスト：

Inge Stephan: *Weiblichkeit, Wasser, und Tod*. In: Hrsg. v. R. Berger und I. Stephan: *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln und Wien 1987. S.117-139.