

ローベルト・ムージルにおける

「窓」という空間イメージ

五十嵐 遥也

0. はじめに¹

アレクサンダー・ホーノルトはローベルト・ムージルの「空間・形而上の思考像における特有の美学」について論じている。² 物語内容が展開される箇所と物語内容が休止される箇所の双方が、比喩などに用いられる空間イメージを通じて結びつく結果、ムージルの小説におけるそれらの境界は曖昧になる。「というのも、一方では〔引用者注：物語が休止される箇所〕何行にも渡る多弁な論述や言語によって喚起された表象上の空間が、登場人物の個性を心理学的に基礎づけるなどして物語の間接的な構成部分となり、物語内容の本筋に再帰的に結びつけられることがしばしばあり（……）、他方では〔引用者注：物語が展開される箇所〕空間的な状況を素描する言語的表象そのものに、少なくとも原型としては内在している物語の場面としての空間に固有の力学が、メタファーやその他のレトリック形式の内部において物語の二次的な内容として解釈されうるからである」。³

ホーノルトはこうした比喩的な空間の表象と物語内容の関係の例として、『特性のない男 (Der Mann ohne Eigenschaften) 』(1930/1932 und postum)の主人公ウルリヒがシュタルブルク伯爵の邸宅を訪れた際の一節を引いている。ウルリヒは高官であるシュタルブルクに快楽殺人犯モースブルッガーの恩赦を斡旋してくれるよう依頼するが、すぐにそれが場にそぐわない失態であったことに気づく。この時にこのような比喩が現れる。「だから、正しく撒かれたいくつかの言葉は、ほろほろした庭土のように実り多いものかもしれないが、この場所ではうっかり靴にくっつけて部屋に持ち込まれてしまった土くれのように作用したわけである」(GW1, 85f.)。この文はウルリヒの「場違いな (deplatziert)」行動を強調すると同時に、この土は持ち込まれてしまったのだから、場違いなウルリヒがしかし魅力的な論を生み出し続ける存在であり続けることを示唆してもいる。この土くれは明ら

¹ 本稿ではムージルの日記以外のテキストの引用は以下の全集を用い、それぞれ GW の後にアラビア数字で巻数を付す形で略記する。Robert Musil: *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1978. 日記テキストの引用は以下の版を用い、同じく Tb の後にアラビア数字で巻数を付す形で略記する。Robert Musil *Tagebücher*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1976.

² Alexander Honold: *Denkraum, Leibraum, Diskursraum. Musils dynamische Architekturen*. In: *Medien, Technik, Wissenschaft. Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit*. Hrsg. von Ulrich Johannes Beil, Michael Gamper, Karl Wagner. Zürich (Chronos) 2011, S. 157 - 170, hier S. 160ff.

³ Ebd., S. 161.

かに物語の内容の中に存在するものではなく、ウルリヒの置かれた状況をエッセイ的に展開した比喩的な空間イメージにすぎないが、読者の印象に残ることで、物語と直接に作用する権能を持つことになる。⁴

ホーノルトはこうした特性を持つ空間イメージの例をもっぱら『特性のない男』から引いているが、このようなイメージはムージルのすべての小説に一貫して現れている。例えばゲアハルト・ノイマンはムージルの『愛の完成 (Die Vollendung der Liebe)』(1911)における風景 (Landschaft) が、登場人物と同じ権能を持ち、主人公クラウディーネ夫婦間に介入する「第三者」の役割を果たしていると論じている。こうした議論も、「風景」という比喩的に展開された空間イメージが物語の内容に強く作用していることを示す一例として解釈できるだろう。この第三者とは、ノイマンによれば「恋人どうしの繋がりを妨害するものであると同時に可能にするものとしての役割を持ち、この関係のためにはコミュニケーション上の出来事として不可欠のもの」であり、⁵『愛の完成』の至る所に様々なかたちで登場し、物語の最終到達地点である夫との「愛の完成」へとクラウディーネを導いていく。具体的には以下のように夫婦の対話に挿入されて登場している。

「(……) どんな頭脳も、何かしら孤独で、一人きりなものではないかしら？」／
「そうだね、どんな頭脳も何かしら孤独なものではないだろうか？」この二人の人間は、また黙り込んで、一緒にあの第三者、知らないもの、数々の第三者のうちのこの一人を、一緒になってある風景を通って行くかのように思い起こした。……木々、草地、空、そして突然、すべてのものがここでは青く、あそこでは雲で占められているのはなぜかがわからなくなるというそのこと。……彼らはこうした第三者すべてを、あの大きな球体のように感じた。この球体は自分たちの周りにあって、私たちが包み込むのだが、時折、鳥の飛ぶ様がわけのわからないよろめく線でその第三者たちの中にひびを入れるような時にはよそよそしくなって、ガラスのように見つめ、凍えさせてくるのだった。夕べの部屋の中に突然、冷たく、広い、正午の明るさを持つ孤独が生じた。(GW7, 158)

ここでは夫婦以外のあらゆるものが「第三者」とされ、集合体として風景をかたち作り、彼らを包含するものとして登場している。ノイマンが述べている通りこのイメージは両義的である。一方で確かに風景は二人を隙間なく包み込み、彼らを完成された完全な愛

⁴ Ebd., S. 165f.

⁵ Gerhard Neumann: Landschaft im Fenster. Liebeskonzept und Identität in Robert Musils Novelle „Die Vollendung der Liebe“. In: Neue Beiträge zur Germanistik. Bd. 3 (2004) S. 15-31, hier S. 19. ノイマンはこの「第三者」という概念をミシェル・セールのパラジット (寄宿者) についての議論から引用している。

の中にある夫婦として成立させてはいる。⁶しかし他方で、その包み込みの外部が何らかの形で少しでも示されてしまえば、もはや夫婦を含む風景は完全なものではありえなくなり、二人の関係が一挙に偶然的なものになってしまう危うさもはらんでいる。上の引用における「風景」から「部屋」への空間イメージの遷移も、このようなあり方を裏打ちするものであり、それは同時に、ノイマンの言う「風景」という概念に収まりきれない、このテキストにおける空間イメージ全体の可能性を示しもする。

私には、ムージル自身が強調しているのは、風景よりむしろ、それを見る窓であるように思われる。『愛の完成』を含む作品集『合一 (Vereinigungen) 』(1911)の前書きのために用意されていた草稿で、作家は主人公たちの持つ世界観を「殺風景な小部屋、代わり映えのしない狭い空間を四方からのぞき込む裸の壁、虚ろな空しか見えない一枚の窓のようなものだ」と表現している (GW8, 1313)。刺激に欠け因習に満ちた殺風景な部屋と、そこに第三者として介入する風景をつなぐのは、窓という建具なのである。

本稿では、ムージルのテキストにおける「窓」というイメージに注目する。第一章ではまずムージルのテキスト全体の窓のイメージを抽出し、その定式化を試みる。それを踏まえ、第二章では『愛の完成』を対象に、その物語における窓の深い関与を見ていくことにする。

1. ムージルにおける空間イメージとしての「窓」

1.1. 特定の視線と「別の状態」

本稿はムージルのテキストに広範に登場する特権的なイメージとして「窓」を取り上げる。この章では、ムージルの小説から、作家が窓に対してどのようなイメージを付与しているかを概観し、定式化を試みる。⁷

⁶生前未発表の草稿でムージル自身がしている解説を参照。「その領域で愛する者たちは何でもないもの、彼らでもあれば他のものでもあるようなものに分解してしまう。この領域の個々の物は反省の通過点でしかなく、その反省は、より恋人の近くへ行こうと戦うことで、裏返って、全てを愛の完成とみなすのだ。」(GW8, 1314)

⁷ムージルの空間イメージについての研究は Honold 2011 をはじめとして、ル・コルビュジエとムージルの扉に対する論を比較した Hans-Georg von Arburg: *Türen und Tore. Hermeneutik bei Musil und Le Corbusier*. In: *Poetica* 43 (2011), S. 319-354. や、より広範に同時代の建築理論との連関を論じた Roland Innerhofer: *Architektur aus Sprache. Korrespondenzen zwischen Literatur und Baukunst 1890-1930*. Berlin (Erich Schmidt) 2018, bes. S. 274-297. など、近年比較的盛んになってきている分野である。また、ムージルのテキストにおける窓のイメージに焦点を当てた先行研究はそれ以前にも数は少ないが存在はしていた。藤井忠は『特性のない男』のウルリヒの窓との関わりからこの小説における「窓」の機能を論じており、重要な場面を抽出しているが、実際には小説の中で窓は「意味づけをなされない」存在としており、窓という空間イメージについて小説全体に共通する何らかの機能を見出しているわけではない。藤井忠: R. ムージルの『特性のない男』について (三) 一小説空間における「窓」の機能 [『横浜経営研究』第4巻、1983、149-159頁所収] 特に152頁参照。また、ユルゲン・グニアはムージルの文学的行為とその「実存」を結びつけ、それが展開されている「膜」と

アドルフ・フリゼーによって編纂された日記集のうち、1900年前後に書かれた最も初期の文章として冒頭に置かれているテキスト『生体解剖氏の夜記からの紙片 (Blätter an dem Nachtbuch des monsieur le vivisecteur)』 (1899?: 以下『生体解剖氏』) の冒頭において、すでに窓が登場する。

私は極地帯に住んでいる。というのも、窓辺に近づいてみて見えるのは白く静謐な平面だけなのだ。この面は夜の台座になっている。有機的な孤独に囲まれて、私は100mの厚さがある氷の覆いの下にいるかのように休らっている。そのような覆いは、そのように心地よく埋め込まれた目に、あの特定の視点を与えている。この視点を知るのは、自分の目の上に100mの氷があったことがある者だけだ。(Tb1, 1)

ここで窓は私のいる内部と外部を隔てる厚い覆いとして表象されている。これは水晶の中に閉じ込められて像の歪んでいる蚊や、夕焼けの光で影だけになっている人が近くで肉眼で見る時よりも美しいものに見えるように、窓を通して見たものを、細部を省略することで美的形象とする作用を持つという(Tb1, 1)。⁸ 上記の「白く静謐な平面」は、このような細部の省略が究極まで行き着いた像だろう。この窓ガラスの厚さは自分に属さないものを「心地よく屈折させ」抽象化することで「私」から程よく隔てるのだが、それと同時にガラスの内側の空間を再認識させ、主体の統一性を担保しもする。⁹ これが「有機的な孤独」である。この時、外界の混沌が彼の視点のもとで秩序づけられるため、外の空間はいわば完全に制圧されて、彼の統一的で邪魔するもののない視点だけが残ることになる。¹⁰ 「私の場合は、自分自身と一緒に一人きりで、全く一人きりでいることが至福の喜びで

いうモチーフの中の一つとして窓を論じている。非常に刺激的な論であるが、それらのモチーフにムージルの自伝的な要素を読み込む点で、あくまでムージルのテキストにおける窓の機能に焦点を当てる本稿とは方針が違ふ。Vgl. Jürgen Gunia: Die Sphäre des Ästhetischen bei Robert Musil. Untersuchungen zum Werk am Leitfaden der "Membran". Würzburg (Königshausen & Neumann) 2000, S. 41, S. 16.
⁸ このような「省略による美学化」という発想はこの文章の25年ほど後に書かれた映画を題材とした美学論的エッセイ『新しい美学への端緒 (Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films)』 (1925) とともに共通しており、作家の美的なものに対する基本的な考え方と見てよいだろう。(GW8, 1138-40.)

⁹ Vgl. Tb1, 1f. 「今日になって初めて、私は自分の部屋を、この様式を冒瀆している、ぞっとするような混乱を「感覚する」のだ——統一的な何かとして、色とりどりの平面の集まりとして、それは私に私が持っている (.....) 視点を強制する外側の凍りつく夜と有機的に結合し、私とも結合しているが、このときに、この部屋は私を窓際に近寄せつつ、雪の積もった屋根の上のあの中欧の一月の夜を、極地帯の、内的な目を心地よく屈折させる氷の墓の丸屋根として感覚させる。生理学的な認識からなる一種の汎神論！」

¹⁰ Vgl. Tb1, 1. 「そのように、今も私は [引用者注：内側から外側を見ていると同時に] 外側から内側を見ており、総じて言えば、私に哲学者の瞑想的な静けさを与えてくれたのは、この外側から内側にして内側から外側だった。」

ある」と書かれるように (Tb1, 3)、「私」、つまり生体解剖氏はこの統一性を享受している。

しかし、このような、いわば外界と自我のフィルターとして作用していた「窓」は、同じ日記ノートの最後の草稿『小説のための下準備 (Vorarbeit zum Roman)』(1903?¹¹:以下『下準備』)においてすでに——主人公のローベルトは『生体解剖氏』の語り手と同じ人物であることが示唆されているにもかかわらず¹²——ほとんど正反対のイメージを持っている。「喜びというより説明のつかない魅惑」によってじっと眺める窓の外に、主人公のローベルトは「暗い塊、ゆっくりと息をする黒い塊」を見る。「暗い何かは彼の内面を広がり覆っていき、全く均一な何か、何の目印もなく、彼の魂を満たしていった。そしてついに窓から離れる時には彼は常に疲れてしまい、泣き出したい気分になっていた。しかし啜り泣きや涙のような激しいものは全くなかった」(Tb1, 39)。『生体解剖氏』では窓を見る者を「至福の喜び」へと誘っていた統一性が、ここでは見る者を不安に陥れる不気味な均一性へ変わっている。ここでローベルトの周りの空間は生体解剖氏の「色とりどりの平面からなる」部屋とは対照的に「空虚」になり、彼を否定なく包み込む (Tb1, 1)。この空虚から彼は疎外されており、その中に自身を繋ぎとめる手段として彼に強いられるのが、机で学び考えることである。思考は「彼を椅子に縛り付け、落下し境界をなくしていく周囲の空虚がひきおこす眩暈から守ってくれる強靱な綱」となり、彼は「自分の考えを積み重ねることではしか自分を救うことはできないかのよう」である (Tb1, 39)。つまり、窓から見える風景は彼の中の空虚を映し出し、それを説明できる知識、表現できる言葉でそこを埋めるように迫る。¹³ユルゲン・グニアは『生体解剖氏』と『下準備』の窓から見えるのは双方とも「特性のない風景」であり、「その乏しさの中で主体の想像力を誘発するスクリーン」として機能していると論じる。¹⁴確かに双方とも主体の内面に強い影響を与えはするが、その誘発されるものは実際には大幅に違っていることは以上で見た通りだ。『生体解剖氏』の白い風景がそれを見るものの内面と一体化し、邪魔するもののない統一性を与えるのに対し、『下準備』の黒い風景はその内面の異物となることで見るものを圧迫し、それを自身の中に取り込むための思考を強制する。

このような黒い塊はムージルが初めて世に出した作品である『寄宿学生テルレスの混乱 (Die Verwirrungen des Zöglings Törleß)』(1908:以下『テルレス』)でも変奏されて登場している。寄宿学校の中で虐待の対象となっているバジーニに目をやるうち、主人公のテルレスは「内面に巻き起こるものすごい渦」に囚われる。その際に彼が思い出すのが、両

¹¹ 作家の妻であるマルタ・ムージルによって後年付されたと思われる書き込みから。Vgl. Tb2, 30.

¹² Vgl. Tb1, 46. 「彼自身、かつて自分を琥珀の中に閉じ込められている蚊にたとえたことがあった。」という記述がある。

¹³ ユルゲン・グニアはこれを「空白恐怖 (Horror Vacui)」と表現している。Vgl. Gunia 2000, S. 39.

¹⁴ Gunia 2000, S. 46.

親とのイタリア旅行中、宿の「開いた窓の側」で毎晩聞いていた、隣の劇場から漏れてくるオペラの歌声である。「彼はその旋律のはらむ情熱を黒っぽい色をした大きな鳥の羽ばたきのように感覚した。その鳥の飛ぶ様が彼の魂の中に線を引いていくのが感じられるかのようにだった」(GW6, 91)。しかしこの声の主であるオペラ歌手たちの姿を思い浮かべようとすると、「一瞬にして彼の目の前で暗い炎が広がり、あるいは聞いたこともないような巨大な広がりが生じた。さらには暗闇の中で人間の身体が大きくなり、人間の目が深い泉の鏡面のように光るのだった」(GW6, 92)。このような窓の外の暗い広がりイメージは、やはり彼の内面の中にありながら「僕たちよりも強く、大きく、美しく、情熱的な」(GW6, 92)何かであり、『下準備』のローベルトと同じく、彼は引き起こされた不安を拭うために羽根ペンをとらざるをえなくなる。

しかし、『テルレス』の終盤で再び登場する際には、窓の外の黒い鳥は『生体解剖氏』と『下準備』に対照的に現れた二つの「窓」をいわば総合するようなイメージに変化している。テルレスは自分が加担した虐待行為のため学校の教師たちに取り調べを受けることになるが、その最中、前時代的な型にはまった考えを披瀝する彼らを滑稽に感じ、自分の考えを話すことに決める。

彼[引用者注：テルレス]は立ち上がっていた。あたかもこの場では自分が裁判官だとでもいうように、彼は堂々としていた。両目がこの人間[引用者注：教師]たちの傍らを真っ直ぐに通り返していった。こんな滑稽な人物どもを見たくなどなかった。／窓の外には一羽のカラスが枝に留まっていて、そこ以外には白く巨大な平面だけが広がっていた。／テルレスはその瞬間が来たのを感じた。はじめは曖昧で苦痛であったのに、生气も力もなくなってしまっていたものを、明晰で判明に、勝利を確信しながら話す時が到来していた。／こうした確かさ、明るさを彼に与えたのは新しい考えのようではなかった。あたかも周りに空虚な空間しかないかのごとく、彼がぴんとまっすぐに立っている、まさにそのように、——彼は、この全的な人間は、それを感じていた(.....)。 (GW6, 136)

ここで主人公の目に映っているのは『生体解剖氏』と同じく抽象化された風景だが、そこに『下準備』と同様のイメージを持つ、前述のオペラ座から聞こえてくる歌声のイメージとして現れた「黒っぽい色をした大きな鳥の羽ばたき」を連想させる「一羽のカラス」というモチーフが加わっている。しかし、イタリア旅行の際のようにテルレスがその黒い鳥から不安を感じることはなく、むしろ彼に言葉を話すきっかけを与える肯定的な存在として登場している。この状態になることではじめて、彼は自分が「時々、断片的にしかそれを知ることがない」ものについて語るができるようになる。「ですから、考えが自分の中で生命を得るのを感じるように、様々な考えが沈黙している時に事物を見つめる

と、何か自分がの中で生きているのも感じるんです。これは僕の中にある暗い何か、あらゆる考えの下に潜んでいて、思考では測りきれない何かなんです。言葉では表せない、けれども確かに僕の生命であるような、一つの生命……」（GW6, 137）。「息をする黒い塊」のこのような意味合いの変化は、それが崩す統一性の意味合いの変化に伴うものだと言える。ドロテー・キミツヒは『テルレス』に、主人公の思考が正確な概念や明確な現実を曖昧なものにしていくのに対し、それが行われているのは終始寄宿学校という厳格な施設の中であるという対比を見出している。¹⁵「つまり、現実的で物質的な世界は塀で囲まれ、壁で分割されている一方で、思考と感情の想像的な、架空の、理論上の世界では魅惑的な連関や奇想天外な組み合わせを見つけるのである」。¹⁶ここで「白く巨大な平面」として広がっているのは、生体解剖氏やローベルトの自室のような自身の内面が直接投影された統一性ではなく、寄宿学校の制度・設備のシステムとしての統一性であると解釈できるだろう。カラスが示すのはその現実的で物質的な世界の外側なのであり、¹⁷自分の今いる現実では測れない何かしらの可能性なのである。

このような現在の現実の外部を示す「窓の外の鳥」というイメージは、ムージルの小説に何度か登場する。1928年に発表された短編『クロツグミ (Die Amsel)』では、登場人物A2が妻と暮らす集合住宅の寝室で聞いたナイチンゲールともクロツグミともつかない鳴き声を「落ちていきながらやさしく窓ガラスに当たってはじける」（GW7, 551f.）光の球と表現するかたちで、窓の外の鳥はより率直に神秘的に変奏されている。この声を聞くことで、A2にとって慣れ親しんだ妻は「全くよそよそしいものになって」（GW7, 553）しまい、部屋の壁と一緒に「外洋」のようになって、彼自身をそこに浮かぶ「見捨てられた孤独の小舟」のように感じる（GW7, 553）。ここでもテルレスのように、窓の外の黒い鳥はそれを感覚したものを周囲から際立たせることで、彼に孤独をもたらすものとして現れている。ここではこの現象は「天空の鳥」、「超自然的なもの」と神秘的に表されている（GW7, 552）。¹⁸また、『愛の完成』と同じく『合一』に収録されている『静かなヴェロニカの誘惑 (Die Versuchung der stillen Veronika)』（1911）では、同居人のデメーターと身を近づけることで、窓の外の養鶏場の鶏が主人公ヴェロニカには特殊なイメージによって捉えられる。このデメーターという登場人物は、基本的にヴェロニカの会話中にしか登場せず、彼女を家に縛りつける象徴的な人物である。

この時、デメーターの接近は、彼女を助けもしたと同時に狭めもした。しばらくして

¹⁵ Dorothee Kimmich: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß (1906). In: Rotert-Musil-Handbuch. Hrsg. Von Birgit Nübel und Norbert Christian Wolf. Berlin/Boston (De Gruyter) 2016, S. 101-112, hier S. 105f.

¹⁶ Ebd., S. 106.

¹⁷ 実際に物語上でもこの直後テルレスは学校を去ることになる。（GW6, 138ff.）

¹⁸ この小説の結末部付近でも、父母をなくした孤独なA2の部屋の窓辺に「白くやわらかなウール地の毛布のような光」を背景にしてクロツグミが登場する（GW7, 561）。

彼女は、自分が雄鶏のことを思っていたのだと分かった。しかし、彼女はその時考えていたのでは全くなく、ただ、ずっと見ているだけだった。どんな思考でも解けなかったので、彼女が見たものは馴染みのない固い物体のように彼女の中に残り続けた。それは彼女が見つけれもしなかった何か別のものをぼんやりと思い起こさせるかのようだった。(GW6, 197)

ここではこの窓の外の鳥の特徴がより詳しく述べられている。窓の外の雄鶏はヴェロニカのどんな思考にも解釈を許さず、異物として彼女の中に残る。¹⁹ここで語られているのは、明らかに、のちにムージルが「別の状態 (anderer Zustand)」と名付ける、経験として知的に処理できない体験、そのような経験がむしろよそよそしいものになってしまう体験である。²⁰

より詳細に「窓」のイメージを把握するために、「別の状態」についてより踏み込んで論じておかななくてはならないだろう。美学論的エッセイである『新しい美学への端緒 (Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films)』(1925)でムージルが論じるところでは、この状態は、体験者が体験に施す処理の方法の違いではなく、体験者が体験に対する際のベクトルの違いによって生じるものである。

ここ [引用者注: 「別の状態」が取り沙汰される場所] にはもはや、概念的な経験と概念抜きでなされる経験 (情動の痕跡、慣れ、模倣) の相違は関係していない。これらは二つとも経験になってしまうのだ。そうではなく、ここで問題になっているのは (.....) 体験者が体験に対して持つ別の態度である。この体験の内容は、変化する必要はないが、いわばある位置記号、あるベクトル、ある別の方向を受け取ることになる。(GW8, 1152)

エッセイにおいてこう述べられる時、「位置記号、ベクトル、ある別の方向」という表現は空間イメージであるが、そもそも「別の状態」という概念そのものが、この空間イメージを伴うことでしか存在せず、それ以上の説明を拒むものであるように思われる。ムージルにとって「体験」とはそのままでは「内容がそこから流れ去ってしまう力の源泉」、潜在的にしか内容を持たない可能態でしかなく、何らかの形で定式化し、現実的な「経験」としなければ何かしらの内容を得ることは出来ないものであるからだ (GW8,

¹⁹ 同小説の後半でこのイメージは変奏され、幼い頃ヴェロニカが熱病にかかった際に幻視した天使のたてる音が「それを通してしか外を見やることができない微かに光る格子のよう」と喩えられている (GW6, 219)。

²⁰ Vgl. GW8, 1151-1154.

1152)。²¹つまり、これ以上説明しようとするやと体験の内容、つまり定式化しなければ「ある」という以上の言及も出来ないものに触れなければならなくなり、それはとりも直さずここで「関係していない」と言われている概念的な経験か、概念抜きでなされる経験かのどちらかとして表すことになってしまうのである。このような矛盾を回避するには「神秘的な説明」に頼るよりないように思われるが、ムージルはこれをエッセイという媒体にはふさわしくないものとして退けている（GW8, 1153）。その結果、このパラドクスは空間イメージと結びついたままで保存されることとなる。言い換えれば、空間イメージはこのパラドクスをそのままにすることによって、「別の状態」を独特なもの、ある意味では神秘的なものに比されるものとして成立させていると言えるだろう。さらに言えば、ここで体験者のベクトルが強調されたままであることによって、「別の状態」という概念は体験者の視点を特権化する。

よって、上の引用部の少し後で「別の状態」における体験者から体験へのベクトルの反転が論じられたとしても、それほど不自然なことではないだろう。体験者の位置なしに「別の状態」がありえず、体験が内容の「力の源泉」でしかないのであれば、結局のところ「別の状態」の内容は体験者に帰属するものであることになるからである。

このもの〔引用者注：別の状態〕を特徴づけているのは、これと同時に、生を通じた比類のない興奮でもある。体験された状態における通常的情绪、あるいは通常の実現性は、こうした興奮と比較すれば、周縁的な何か、内部へは届かないものに思われる。諸感覚は自我の外にある事物を示してはおらず、内的な状態を意味するものである。世界は事物の諸関係の連関としてではなく、自我めいた体験の連続として体験される。先程述べたようなベクトルや方向指示標は反転し、内へと向いている。（GW8, 1153）

上の引用から分かるのは、「別の状態」という現象をムージルは最終的にはそれを感じる自我、つまりもっぱらその体験者の心理的な働きとして捉えることができるものとしていことである。このようにして神秘的な事象をもっぱら心理的なものとしてのみ把握することは、作家の日記や草稿に広く見て取れる彼の根本的な態度であると言える。²² 詳し

²¹ この点から分かるようにムージルにとって「体験」はそれ自体では無意味なものであり、「実在性」と「有意義性」が強調されるディルタイ的な「体験」とは決定的に違っている。ディルタイの体験概念については以下を参照。瀬戸口昌也：ディルタイの体験概念について——体験の実在性（Realität）と有意義性（Bedeutsamkeit）の問題〔『別府大学紀要』第53号、2012、109-119頁〕

²² このような作家の態度が典型的に現れている草稿として、『合一』と同時期に書かれた心理学的草稿『統覚者などについての覚書（Bemerkungen über Apperceptor udgl.）』（1910?）を参照（Tb2, 927-934）。この草稿についてはさらに以下を参照。Vgl. Silvia Bonacchi: Die Gestalt der Dichtung. Der

くは次章で述べるが、『愛の完成』における主人公の夫との神秘的合一を思わせるような愛も、このようにして彼女らの心的現象に還元されるものとして描かれている。

まとめると、「別の状態」とは、体験者、主体が任意の体験の中へと自分を始点とした独特なベクトルを向けることで、その結果としてその反対のベクトルを自分の内部に向けることになる、このような状況の中で出来る心理的な状態である。「窓」は主体の視覚を固定する枠として、このベクトル、方向性をイメージ化している。

しかし、このような視覚の固定が行われるのは「別の状態」に限ったことではない。再度「窓」のイメージに戻ると、生体解剖氏の見える風景、ローベルトの見える風景、テルレス、A2、ヴェロニカが窓から見る風景はそれぞれ違っており、それに応じて彼らの感覚のあり方も違っているが、それにもかかわらず、これらの窓は「特定の視線」を要請するという、より根本的な点で一致している。厚い氷の覆いに喩えられる『生体解剖氏』の窓は「心地よく埋め込まれた目に、あの特定の視点を与えている」ものであり (Tb1, 1)、『下準備』の窓は「説明のつかない魅惑」によってローベルトを窓に 45 分の間釘付けにする (Tb1, 39)。カラスを映す『テルレス』の窓もまた、主人公の目に映った後も彼の視線を固定し続ける。「あっけにとられた [引用者注：教師たちの] 顔に囲まれているのも気にせず、彼はいわば自分だけのために (.....) 途切れなく、最後まで視線をまっすぐに、そらさないままで話し続けた」。これに加えてテルレスが語る台詞の中でも彼の視線は強調される。「もしかすると僕は無理数について思い違いをしていたかもしれません。数学にいわば沿うかたちで考えると、僕にとってそれは自然なものです。その奇妙さをまっすぐに見つめると、僕にはそれが不可能に思えてしまうのです」 (GW6, 137)。一般的な無理数という概念の中に「別の状態」を見つけることが、ここでは視点の移動によってイメージ化されているのである。

すでに述べたように、その厚さで「別の状態」を拒絶し、主体の統一性を担保する『生体解剖氏』の窓と、観察する主体に対する異物を映し出すことによって「別の状態」を誘発する『下準備』や『テルレス』の窓は、それぞれの主体の心理状態を表す点でも一致している。テルレスは「言葉では表せない、けれども確かに僕の生命であるような、一つの生命」が自分の中にあると述べているが (GW6, 137)、それはすなわち、この状態が彼の自我の内部の問題だということである。主体の視覚を固定する枠である「窓」は、主体の思考・感情の枠でもあるのだ。『特性のない男』で不正確な概念を濫用する平行運動の参加者たちについて以下のように考察するとき、比喻として表現されるのは、主体の数だけ存在する、そのような「窓」の枠である。

Einfluss der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils. Bem (P. Lang) 1998, S. 109-126.; Sergej Rickenbacher: Wissen um Stimmung. Diskurs und Poetik in Robert Musils „Die Verwirrungen der Zöglings Törleß“ und „Vereinigungen“. München (Fink) 2015, S. 323-333.

その才能があれば——彼らの不正確さはこうした才能を排除するものでは決してない——彼らは頭の中で、あたかも嵐や雲、線路、電線、木々や動物、それから我々の愛すべき世界の中で運動するすべての像を、汚れまみれの小さな窓を通して見るかのようなことをする。自分自身の窓でこういったことが行われているのに気づくのはそう簡単ではないが、他人の窓で行われているのは誰もが気づくことである。(GW2, 459)

ここでは明らかに列車がイメージされている。像が運動し、固定したものとして捉えられない、しかし「愛すべき」風景に面して、無数の「汚れまみれの小さな窓」が開いている。これは、それぞれの主体が混沌とした外界をそれぞれの思考・感情のフィルターを通して観察することの比喩である。

そして、ここで描かれている運動する像を窓を通して見る主体というイメージは——自身で言っている通りウルリヒ自身も気づいていないが——「窓の後ろに立って、庭の大気の淡緑のフィルター越しに茶色がかった通りを見」ている登場時のウルリヒのイメージとも重なっている。彼はそこから都市の群衆の運動がなす混沌とした「様々な力がこんがらがって出来たフェルトの塊 (Gefilz von Kräften)」を眺め、その「速度、角度、運動エネルギー」の測定を試み、「一人の人間が街路の流れの中で直立の姿勢を崩さないために必要なあらゆる緊張」を考察する。どちらにも答えが出されることはないが、ここでの窓は『生体解剖氏』の窓と同様、抽象化するための距離を生み出す装置のイメージであり、主人公がこれ以降も行い続ける分節の始点となり、彼が都市の現象に対して行う、見かけ上の完全な掌握を促すのである (GW1, 11ff.)²³

また、他人の窓で行われることを把握するだけに止まらない場合もある。『テルレス』で主人公の「その後の発展を準備する挿話」として挿入されている侯爵Hの公子との交際の場面で、テルレスはその高貴な声の抑揚やしぐさ、雰囲気から彼の人柄をさとる (GW6, 10)。その時、公子の内面は礼拝堂のイメージで捉えられる。「公子と連れ立っている間、彼 [引用者注：テルレス] は自分が道のわきに建っている礼拝堂の中のように感じた。本当は自分はここにいるべきでないという考えも、教会の窓を通して日の光をじっと見つめる喜び、公子の魂の中に堆積した金箔が貼られた不要な装飾の上にかなり長い間目を滑らせる喜びに真っ向から対立して消え失せてしまった」 (GW6, 11)。教会の窓もまた公子が外界に向ける視点を表しているが、ここではテルレスがその窓を備えた内部空間に比喩的に入ってしまっている。このことで自身の理性的な性格を保ちながら、それでは説明しきれない公子の特性を感覚することが可能になっている。テルレスの比喩

²³ Vgl. Alexander Honold: Zweites Kapitel. Etwas folgt. In: Teilweise Musil. Kapitalkommentare zum “Mann ohne Eigenschaften”. Hrsg. von Roland Innerhofer, Maren Lickhardt, Peter Planer u. Burkhardt Wolf. Berlin (Vorwerk 8) 2020, S. 20-24.

的な窓を通した公子との視点の共有は、こののちの物語で彼が教師たちの前で「別の状態」を発見するための準備として機能してもいるだろう。²⁴

1.2. 窓の向こう

以上に述べたような主体と窓との結びつきを反転すれば、窓が開くことは窓の向こうに行くことに、つまり、見られる対象となること、窓を持たない存在、社会的な主体ではないものになることと直結していることになるだろう。ある夜、ウルリヒが熟考ののち窓を開け、庭の木を見てみると、「突然、彼は、寝巻きのままで庭に降りたいという欲求を受け取った」。庭に降りると彼は「人類全体が夢を見ることができたら（……）現れるに違いない」存在と評され、彼にとって最も興味深い観察対象である快樂殺人者モースブルッガーの姿を幻視し（GW1, 76）、さらには通行人から自身も彼と同じ「一人の精神異常者（ein Narr）」として見られることになる（GW1, 257）。また、彼と幼なじみの夫婦、ヴァルターとクラリッセの家の前に変質者が現れた場面でも同様に、窓が開くイメージと窓の外へと移行するイメージ、そして窓を持たない存在になることに直結している。夫婦の家前に変質者が現れ、ウルリヒとヴァルター、クラリッセと同居人のマインガストがそれぞれ組になって、少し離れた二つの窓から彼を見ている。この時、ヴァルターは「どうして誰も窓を開けて、この変質者を追い払わないのか？」と考えるが、ここから「ただ眺めているだけでなく、今起きていることを解放するために、すぐに何かをし、その起きていることの中へ自身で飛び込んでいきたいという意思」を、「クラリッセも感じている秘密の圧迫」の中に抱く。もちろん、これは当初は変質者を追い払うイメージだが、思考の中で、それは「精神を病んでいるかもしれない妻」である「クラリッセが突然窓を勢いよく開けて、[引用者注：変質者の潜んでいる]茂みに駆け込んでいくのではないかという期待」へと変化する（GW3, 790f.）。ここでも約一ページの間に、「窓を開ける」というイメージが精神異常者、社会的な主体ならざるもののイメージへと連続的につながっている。

この変質者はのちにモースブルッガーに結びつけて考えられ（GW3, 833）、ウルリヒも窓の外に彼を幻視している。『特性のない男』でこのような窓の外にいるものの代表者はモースブルッガーなのである。留置所の独房で彼は以下のように、窓を無化する者として自分をイメージし、語っている。

一方で、彼はほとんど常に、光を反射する大きな水面が何の障害もなしに広がっているような印象を持っていた。このための言葉を彼が持ち合わせていなかったとしても。／彼が持ち合わせている言葉はこれだけだった。—ふむふむ、そうそう。／この

²⁴ Vgl. GW6, 64f.

机はモースブルッガーだ。／この椅子はモースブルッガーだ。／この格子付きの窓も閉じた扉も俺自身だ。（GW2, 395）

ここでは、他の家具、建具と並んで、窓が彼と同じものとして語られている。つまり、目に入るものはどこまでも彼自身なのであり、従えるに当たって何の抵抗も存在しない。この限りない統一性の感覚は、『生体解剖氏』と共通するものだが、ここには窓が存在しないために、「特定の視点」も存在しない。内と外が存在しないのだ。生体解剖氏が自分について言う「総じて言えば、私に哲学者の瞑想的な静けさを与えてくれたのは、この外側から内側にして内側から外側だった。（Summa Summarum giebt mir dieses von außen nach innen und von innen nach außen die beschauliche Ruhe des Philosophen.）」（Tb1, 1）と、モースブルッガーについての「彼はただ内と外にいた。（Er war bloß innen und außen.）」（GW2, 395）という二つの文は、似ているようで全く異なっている。前者では自らの視点による統一的な秩序づけによって内と外の区別を無効とするわけだが、それは主体の視点のベクトルが存在する限り、どちらが内になっても外になっても構わないというにすぎず、いわば潜在的に内と外は残されている。それに対し、後者では端的に、モースブルッガーという主体の一元的な支配によって、内と外の区別に留まらず、内・外という概念そのものが無効になっている。それゆえに視点というものも存在せず、「窓」ももはやここでは特権的なイメージとはなりえない。モースブルッガーの世界に対する感覚が「光を反射する大きな水面が何の障害もなしに広がっているような印象」と表現されているが、この鏡面の比喩においても生体解剖氏はモースブルッガーと対照的なものを用いている。窓を通したイメージを補完するかたちで、自身の世界に対する感覚において、夜には「暗い部屋の中で蠟燭を手を持って一枚の鏡の前に突然踏み出した時のように、自分自身についての新たな感覚が手に入れられる」と生体解剖氏は述べる。彼にとっては夜の瞑想の中で、窓との関係において現れるものである自己の像を、モースブルッガーはすべての箇所に見出すのである。²⁵

ムージルのテキストにおける「鏡」はしばしば「窓」と密接に結びつく。特に次章で扱う『愛の完成』においてこれは顕著である。鏡による一元的な、全てが自己になってしまっている状態のイメージは、『愛の完成』の冒頭、クラウディーネ夫婦を描写した幻想的な場面に、以下のようなかたちで見ることができる。

²⁵ただし、このようなモースブルッガーの有する内界と外界に対する無差別な感覚は、物語が進む中で消えていく。作家の生前に刊行された部分ではモースブルッガー本人が登場する最後の章である 110 章「モースブルッガーの分解と保管」では、モースブルッガーは廊下から独房の中を覗き込まれ、叱責されて、「自分が閉じ込められ、奪われていると感じ」るまでになっている。（GW2, 531）

この薄い、ほとんど現実ではないが、そのように知覚することができる感情に、微かに震える軸のように、この部屋全体はつながっており、それから、この軸を支えている二人の人間にもつながっていた。これら〔引用者注：部屋の中のティーポットや椅子といった〕対象は彼らのまわりで息を止めており、壁の光は金色のレースへと凝固していた。……あらゆるものが沈黙し、待機し、彼らのためにそこにあった……はてしなく輝く糸のように世界を通って行く時間が、この部屋の中央を走り、これらの人間の中央を通ってから、突然停止し、硬直したかに見えた。まったく硬直してしまい、音一つない静寂の中、きらきらと輝くように。……それから、それらの対象は、少しだけ寄り合った。停止があった後で、微かに沈みこむのだった。突然いくつかの平面が組み合って、結晶が形づくられるときのようなようだった……。このふたりの人間の周囲のことだった。結晶の中心は彼らを通っており、いきなり、円蓋となり、彼らのまわりで斜めになることによって、何千もの光を反射する平面を通すように、彼らは見つめ合い、それからもう一度、はじめて互いの姿をみとめたかのように、見つめ合った……。 (GW6, 156f.)

部屋の中で夫婦が形成している日常的な世界観の一元性が表されている。彼らの関係は固定されると同時に、部屋にあるすべてのものは「彼らのためにそこに」あり、外部から差しているであろう光さえも装飾的な「金色のレース」としてしか機能せず、時間的な変化さえもここでは消去されている。このような非常に堅固な一元性を、「鏡」というイメージは「何千もの光を反射する平面」、つまり立体的に組み合わされた鏡面のイメージとして象徴的に表している。一方でこの時通りに面する窓は「深緑のブラインド」で覆われていることが冒頭で示されている (GW6, 156)。夫との愛がのちにクラウディーネに「長いこと窓が閉ざされた部屋」 (GW6, 167) あるいは「二枚の鏡の間を、その裏には何もないと知りながら滑走する愛」として思い起こされているように (GW6, 188)、ここで「鏡」で表される一元性は、窓を閉鎖し、外部との接触を断つことで初めて獲得されるものだ。詳しくは次章で述べるが、二人がこの場面の最後で「外部のよそよそしい世界」 (GW, 160) に目をやることで、風景という第三者によって、この一元性の再編が試みられることになる。

1.3. 窓としての主体

窓の内でもなければ外でもない、窓ガラスそのものと主体が重なるようなイメージも『特性のない男』には数は少ないが重要なかたちで登場している。その時、主体のあり方と重ねられるのは、窓ガラスの持つ透明性そのものである。

コーリン・ロウとロバート・スラツキーは 20 世紀以来の「透明性」という概念が持つ二面性を指摘している。透明の物質を通して向こうが見えるという、より慣用的な「即物

的な透明性 (literal transparency) 」と、二つの空間的次元が重なる位置にその矛盾を解消する構造として出来る「現象としての透明性 (phenomenal transparency) 」である。²⁶ ムーゼルもまた、20 世紀前半の作家として、こういった透明性の二面性を利用している。モースブルッガーの主体性とウルリヒの持つ主体性、「即物的な透明性」と「現象的な透明性」それぞれと重ねられてイメージ化されている。

モースブルッガーの透明性は先述の鏡面のイメージに先行して、彼の主体としての「ただ内と外にいる」状態が示される際に現れる。彼は自らの精神疾患に由来する幻覚によって他人の見たことのないような「美しい風景や地獄のけだもの」を見る (GW1, 239)。この幻覚は彼自身の直感としては外的なものだが、内的なものとしか考えられないものでもある。しかし、「重要なのは、何であれ外にあるか内にあるかに重要な意味はないということだ。彼の状況にあっては、それは一枚の透明なガラスの壁の両側に広がる明るい水のようなものだったのだ」 (Ebd.)。モースブルッガーの主体としての境界の曖昧さを、鏡面のイメージが彼の像の偏在として表しているのに対し、このガラスの壁のイメージは彼の主体としての透明性によって表現している。モースブルッガーの持つ透明性は自身の両側に広がる水、つまり幻覚を含む彼の知覚するあらゆる現実とほとんど一体化してしまっているのである。このイメージには「非物質的な物質」というガラスの素材としての特徴が大いに寄与している。²⁷

一方、ラインスドルフ伯爵の邸宅の窓に集まるデモの群衆を伯爵の事務室の窓から見つめるとき、ウルリヒが体現しているのは「現象的な透明性」である。窓ガラス越しに自分が群衆を見ていると同時に群衆に自分が見られているという事態を体験するうちに、彼の意識に「ある奇妙な変化」が生じる (GW2, 631)。

この部屋にはそれ自体に何か小さな舞台じみたところがあり、その断面のすぐ前に彼は立っていて、外ではより大きな舞台で出来事が過ぎ去っていった。この二つの舞台はその間に立っているものを顧みることもなく、風変わりなやり方で一体化していた。そして、彼の背の後ろで知っている部屋の印象は縮んでいき、外へ自己を裏返していたが、その時、この部屋の印象は彼を貫通して——あるいは、非常に柔らかな何かのようにして、彼の周りを流れ去っていった。「奇妙な空間の反転！」とウルリヒは考えた。人間たちが彼の後ろを過ぎ去っていき、彼は彼らを通り抜けながらある無

²⁶ コーリン・ロウ (伊東豊雄・松永安光訳) : マニエリスムと近代建築——コーリン・ロウ建築論選集 (彰国社) 1981、205-210 頁。literal と phenomenal の訳語については丸山洋志 : 「透明性」の内部 [『批評空間』臨時増刊号 (電子書籍版)、1995 (2015)、500-518 頁] の議論を参照した上で本稿独自のものを用いた。

²⁷ 「非物質的な物質」としてのガラスについて 20 世紀に行われた議論については、アン・フリードバーグ (井原慶一郎・宗洋訳) : ヴァーチャル・ウィンドウ——アルベルティからマイクロソフトまで (産業図書) 2012、152-164 頁を参照。

へと達していた。しかし、もしかすると、彼の前や後ろでも彼らは動いていたのかも
しれない。彼は小川の変わりつつ同じである波に石が洗われるように、周囲の彼らに
洗われていた。この成り行きは半分しか理解されることがなく、ウルリヒの注意を引
いたのは、とりわけ、この状態におけるガラスのようなもの、空虚なもの、安らぎに
満ちたものだった。その中に彼はいた。「ということは、ひとは自分のいる空間から
出て、隠された第二の空間の中に行くことができるのだろうか？」と彼は考えた。
(GW2, 632)

デモの群衆が集まる広場と伯爵の部屋という相対する空間をつなぐ窓ガラスの中に、
ウルリヒは入ってしまっている。スラツキーとロウによって「現象学的な透明性」の代表
的な論者とされているギョルギ・ケペシュの定義によれば、透明性の定義とは「異なった
空間的位置を同時に知覚すること」である。「二つかそれ以上の像が部分的に重なり合
い、しかもその重なり合っている部分について、各々の像が自ら権利を主張し合っている
のを見た者は、複数の空間的な次元が生み出す矛盾に遭遇することになる。この矛盾の解
消のためには、新たな視覚的性質がそこに現前していると想定しなければならない。これ
らの像は透明性を与えられているのだ」。²⁸ 窓ガラスの持つこのような透明性のイメージ
を重ねて、ウルリヒは自らの新たな可能性を見出している。伯爵の部屋とデモの行われて
いる広場という二つの異なった空間の間にあり、そのどちらでもないまま二つを一体化さ
せている窓の透明性は、デモに参加しているヴァルターとも部屋の主のラインスドルフと
も関係を持つウルリヒと重ねられている。ウルリヒはその二つの立場の間の矛盾に正対せ
ず、いわば、その矛盾の生み出す透明な「第二の空間」の中に入り込むのである。この中
で、彼は窓とともに二つの舞台の像の行き来を体験し「無」へと到達するが、これは平行
運動と群衆との対立の構図から抜け出て、妹と思弁的な対話を繰り広げる『特性のない
男』第二巻への布石となるものだ。ここにおける窓の透明性は、それを見る主体と一つに
なることで、主体に現在位置とは全く違う新しい場所を切り開いている。

1.4. 「窓」のイメージについてのまとめ

ここまで、ムージルの作品において窓がどのような機能を果たしているかを概観してき
た。これを定式化すれば、ムージルの窓とは第一に特定の「視点」であるということにな

²⁸ Gyorgy Kepes: *Language of Vision*. 12th large printing. Chicago (Paul Theobald and co.) 1967, p77. この定義につ
いてはコーリン・ロウとロバート・スラツキーの以下の議論も参照。「実際この定義によれば
『透明』とは不分明でないどころかはっきりと曖昧な状態を意味することになった。しかしこの
定義は何も秘密めいたものではない。我々が「重なり合った透明な面」を読み取ろうとするとき
には（しばしば我々はそういうことをするのだが）、物理的な透明性以外の何ものかが存在する
ことを感じるのである」。コーリン・ロウ：前掲書、207 頁。この議論についてはさらに丸山：前
掲書、503-505 頁を参照。

る。その内側から、ある主体は自身の外界を観察する。この視点のあり方は主体の思考や感情と直結するため、より客観的に言えば、主体が外部の混沌とした世界を整理する際の思考・感情の「枠」でもある。この時、窓は視点を固定すると同時に隔て、そこから見えるものを対象化し、時には内的な幻想の反映される「スクリーン」として機能する。そして、このスクリーンは主体にとって見れば、外部と内部を視覚的に繋ぐ「通路」でもあれば、触覚的、聴覚的に隔てる「障壁」でもあるだろう。このいわば透明度の差異によって、主体に統一性を与えるか、「別の状態」を提示するかも変わってくる。そしてこの窓を閉じてしまうこと、窓を無化することで、その通路は閉じてしまうと同時に、外部が見えなくなることでそれが障壁であることも分からなくなり結果として内部で完結する。さらに、窓そのものの「透明性」に主体のあり方を重ね合わせることで、主体の自他の境界の曖昧さや矛盾の中の新たな場を表す。これらカッコでくくった要素の様々な連関によって、ムージルの空間イメージにおける「窓」は物語の休止部と進展部の双方の間を運動する。第二章では、短編『愛の完成』を取り上げ、テキストにおいてこの運動が具体的にどのような様相を見せるのかを見ていくことにする。

2. 『愛の完成』における「窓」の運動

この章では、ムージルにおける「窓」のイメージがひとつの作品全体でどのような機能を果たし、物語の運動に影響を及ぼしているかを見るために、1911年に刊行された作品集『合一』に収録されている『愛の完成』を扱う。

前章2節で述べたように、『愛の完成』は窓を「深緑のブラインド」で覆った部屋の中でクラウディーネ夫婦のなす「何千もの光を反射する平面」のように一元的な世界観で始まるが、この章の終わりで、「外部のよそよそしい世界」(GW, 160)へと視線をやることで、風景という第三者によって、この一元性の再編が試みられることになる。しかし、この時、この部屋から外を見る窓に先立って、別の窓のイメージが登場している。夫婦は、ある本に登場するドン・ファン的な登場人物であるGについて話し合い、彼の心理と彼ら自身の夫婦生活における心理を重ねている。この時、Gの内面は「扉の閉じた家」に喩えられる(GW6, 158)。「.....彼は、扉を見つけようとして、手で探りながら、何度も自分の中を通り抜ける。あげく、立ち止まって、今はもう、自分の顔を厚手の窓ガラスに寄せて、遠くから、彼の愛する被害者を見ては、微笑んでいる.....」(Ebd.)。この時クラウディーネは、『テルレス』においてテルレスが公子の内面を礼拝堂の比喻を通じて感覚していたのと同様、比喻的にGの中に入り込んでいるが、その時感覚する窓は『生体解剖氏』のような厚い窓である。Gと夫婦は、自分の外部へと直接通じる通路を探そうとするが、生体解剖氏のような自身の統一性の中で、厚い窓の外にそれぞれを感じているのでしかない。二人の間にこのような隔たりは合一、愛の完成を隔てる状態としてここでは描かれており、二人の部屋の窓が担うイメージとは別の位相の「窓」として機能している。

この時「窓」は彼らの内部の視線の枠として眼そのものと重ねられ、閉じられた部屋の窓の内部でなお、彼らを隔てる障壁としてイメージされている。小説の同じ章の最後で部屋の窓の外へ向けられる視線は、この二つの「窓」のイメージを重ね合わせたものとして現れている。つまり、これは夫婦の一元性の再編でもあれば、クラウディーネが他者との間に結ぶ関係一般の叙述の始まりでもある。

駅の場面でも、この窓の二重のあり方は「汚れたガラスと絡まりあった鉄の支柱からなる巨大な屋根」の下を「水に浮かんだ卵塊」のように漂う群衆の顔として変奏されている（GW6, 161f.）。この二つのイメージは彼女が夫との部屋を閉鎖した際の家窓、自分が夫と対峙する際の眼の窓の二つと類比的に結びつくことで、その半透明さから、より中途半端な恋愛、彼女が結婚する以前の様々な男性との交際の空間的なイメージとなる。そして、このようなことを想起する行為の苦痛を彼女が「夢とガラスで出来ているみたいに不可視で架空の額のあたりで肉を裂く環」（GW6,163）とイメージする時、それとなしにガラスはまた透明性と結びつくと同時に夢へと接続され、車窓から彼女が見る風景を彼女自身の幻想へと重ね合わせる。

彼女は席にもたれて窓の外を眺めた。（……）彼女の感覚は非常に明敏になり、感じやすくなっていたが、その感覚の裏で何かが静まり、広がり、世界をその上で滑らせようとしていた……。電信柱が斜めに落ちつつ過ぎ去り、草原は雪のない黒褐色の畝とともに逸れていき、藪は何百もの小さな脚を広げながら逆立ちしているようで、そこには水滴でできた何千もの小さな鐘がぶらさがっては落ち、流れ、閃き、きらめいていた。……それは、何か愉快で軽やかなもの、四方の壁が開くように広くなりゆくもの、何かほどけて解放されたもの、ひどく優しいものだった。（……）彼女はあたかも夫とともに、泡立つ球のような、様々の泡や、羽根のように軽く、さらさらと音を立てて流れる小さな雲でいっぱいの世界の中に住んでいるかのようなようだった。彼女は目を閉じ、その世界へと身を委ねた。／しかししばらくして彼女は再び考え始めた。列車の軽快で規則正しい揺れ、外で自然がほぐれ、溶けていくさま。——ある圧迫がクラウディーネから除かれたかのようなようだった。突然、自分はひとりきりなんだ、と彼女は思った。（GW6, 163）

ここで彼女は、ほとんどコマ送りのように精細な光景を見ることで、窓の外を強く感覚し、「別の状態」へと入っていくのである。それから、テルレスの場合の「窓」がそうであったように、現在の状態から離れ、孤独になる。この時、夫との一元的な空間が再び想起されるが、もはやそれは泡という非常に脆いもののイメージによってしか捉えられなくなっており、次の段落ではそれはすでに割れてしまっていると言っているだろう。

この時の風景は「四方の壁が開くよう」と言われているように、もはや「部屋」としては把握できない神秘的な空間として立ち現れている。しかし、この場面以下で彼女は回想と絡まり合った思弁によって、この別の状態によって感覚された「体験」を徐々に「経験」へと加工していく。その中で、彼女はこの空間を、いわば最も広い、すべてを包括する「部屋」であると考え。そこで夫婦の愛の偶然性を不倫によって確かめることで、その偶然性のもとにあらゆる小規模な、「泡立つ球体」のようにはかない「部屋」を崩し、この部屋に統合することで、風景に見られるこのいわば究極の空間において「究極の結婚」がなされることになる、と考える。ここでは眼としての窓から生まれる孤独の問題を解決する必要はない。孤独であろうとなかろうと、彼らが究極の空間に包括されていることに変わりはないからである。すべてを「互いに孤独なまま高みへ突き入っていく苦痛とともに」彼女は夫を愛することが、彼女にとっての愛の完成として浮かび上がる（GW6, 165）。しかし、この思考は、解釈を挟んでいる時点で「別の状態」ではもはやない。窓の外の有機的な事物を「自分のもとに引き寄せようとするやいなや、その物たちはじっと見ているうちにぼろぼろと崩れていった」（GW6, 166）。この後で再び窓の外を見ても、窓は再びくもり「薄い乳白色の障害」（Ebd.）として彼女の孤独を深めさせてしまう。注目すべきは、この時窓の外の前で「彼女は薄い皮膚のように縮こまる」（Ebd.）と表現されているように、眼のみならず、広く身体のイメージにまで孤独が及んでいるということである。

この孤独は彼女を誘惑する男である参事官がこの風景を「田園詩」と陳腐に表現することで崩される。彼のこの行為は再度「ある男がノックをして、暗く大きな顔を色あせた窓の後ろに浮かべる」ようなものとして、現在の彼女とは「別の状態」であると同時に、彼女の感情の枠を自身で満たし、クラウディーネの身体としてもイメージされている孤独な空間に介入する物として捉えられている（GW6, 168）。この比喩は彼女が目的地の町の宿の部屋から窓の外を見て、彼の「我々はここで雪に閉じ込められることになりそうですね」という言葉を思い出すことでもう一度変奏される（GW6, 171）。この彼女の内的な感情への参事官の介入は、「窓の隙間から雪に覆われた夜の湿って柔らかな空気が入ってくる」ことによって象徴的に果たされることになる（GW6, 174）。このことを、彼女の方もまた、夫以外の男性と交際することで「究極の結婚」への手段としている。翌朝には、彼女は「鏡を窓の前にずらして」身支度をするが（GW6, 175）、これも参事官との一元的な「部屋」の形成を表すものだろう。彼女はその部屋の中に自分の像を置こうとしているのだ。そして、この街自体が、参事官の言うように彼らを雪によって閉じ込める「現実から隔離された小さな都市」（GW6, 176）として、彼女と夫以外の男のための部屋としてイメージされる。この時、町の積雪全体が「窓」のイメージを持つ。

時折、家々の閉ざされた扉の上で窓がごく明るい青色をして街路を見下ろしており、また、足下でもガラスのような音がすることがあった。その一方で、固く凍った雪の一部が軒下からすごい音とともに落下することが時々あった。それから数分の間、ぎざぎざした穴が見つめているかのようだった。その避けた穴は静けさへと繋がっていた。(GW6,176)

「また (auch)」によって住宅の窓ガラスのイメージが地面に積もっている雪へと転移された後で、その雪に「ぎざぎざした穴から見つめているようだ」というイメージが重ねられる。これもまた、クラウドディーネの窓への参事官の介入の変奏である。町全体が窓と化し、クラウドディーネはこの視線をより強烈に感じることになる。

参事官の語りかけによって、この窓のイメージはさらなる変容をこうむる。

彼がそんな風に喋りながら隣を歩いているときに彼女が気づいたのは、彼の言葉がまったく空虚な空間の中に出て行っては、独りでそこを満たしてしまうことだった。そうしているうち、そばを通り過ぎていく家々が次第に、窓のガラス板に鏡映しになるように、ほんの少し別の、ずれた家のまわりに生じてきた。そして彼女たちがいる路地、そして、しばらくすると彼女たちも、どこか変化し、歪められたが、そうすることで、彼女たちは互いをさらに認識するのだった。彼女は日常的な人間から出てくる暴力を感じた——ほとんど気が付かないほどに世界をずらし、なんとなくで動かしてしまう、生命にみちた単純な力だ。そのような力が彼から放射し、物たちをそれぞれの表面へと曲げていった。この鏡のように滑っていく世界の中に自分の像もまた見つけてしまい、彼女は混乱した。今、もう少したわんでしまえば、自分は突如としてこの像そのものになってしまうことになるのかもしれない、と彼女は思った。(GW6, 181f.)

この時、彼女に外部のものを示していた「窓」が「鏡」として機能してしまうことで、参事官との「部屋」を閉じ、冒頭でクラウドディーネが夫と形成していたような愛が暴力的に作り出されることになる。しかし、この時彼女は参事官との愛に完全に入りこんでしまうことはない。形成された部屋としての愛ではなく、その部屋の形成の過程を「複数の点が空間の中で互に見つめ合い、理解不可能な何かを偶然的な形象にまとめてしまう」ようなものとして(GW6, 182)、ごく抽象的に捉えることに成功する。このことで、彼女は「動物の愛」、「雲と騒めきの愛」を理解できたことを直観する(GW6, 183)。つまり、部屋以前の風景における物たちが部屋を作り出す、ないし、部屋なしに互いに求めあうあり方を彼女は理解した、と彼女は思うのだ。このような愛の過程は、その夜の彼女の回想でより具象的に示される。かつて、彼女は散歩の際に近所の家を覗き込んでいた。そのそ

れぞれの家で展開されている夫婦のやりとりが、「いたるところには、広く平静にすべてを宿した水の中にあるように、小さく渦を巻く中心点があり、まわりを回転させ、内部を切望して動き回っていたが、その運動はどこかで突然盲目に、窓もなくなり、ある境で無関心なものになった」と表されている（GW6, 187）。ここで表現されているのはまさに愛が愛として生成される過程であり、あらゆる愛が部屋を作る際の運動である。彼女はここに今現実としてある夫婦の生活の「偶然」（GW6, 188）を感覚するのだが、この回想において、彼女はその部屋の生成の外側、つまり「広く平静にすべてを宿した水の中」（GW6, 187）にあることになるだろう。このイメージは、のちに、以下のようにしてモースブルッガー的な一元性へと至る。

それから、静寂が、広大さがやって来た。苦しみなながらも堰き止められていたさまざまな力が流れ込み、四方の壁を砕き開いた。鏡のように静かに光っている水面のように、彼女の生が、過去が、未来が、瞬間の頂点でじっとしていた。（GW6, 190）

この時、彼女は特定の部屋からは離れ、いたるところに自分の像が見つかる内も外もない状態へと至っている。この状態の一元性は空間的であると同時に時間的なものでもあり、彼女がいる瞬間の頂点に、あらゆる時間と空間が微分的に含み込まれるのである。この世界の全体を一元的に把握する視線によって、クラウディーネの「究極の結婚」は成就する。しかしこの箇所は他方、物語の内容の上では、扉の向こうで無言のままにいる参事官の誘いを断る場面でもある。どこまでも開かれたものであるこの状態は、一方では自己に閉じこもることである。

大きく、暗い、世界を深化させる利己心が、死ぬ運命にあるものを越えるように、彼女を越え、舞い上がった。閉じた両目の裏に藪や、雲や、鳥の群れが見え、その間で彼女は小さくなっていきつつも、すべてが自分のためにそこにあるかのようにだった。そして自ら閉じこもる瞬間がやってくると、すべての見知らぬものを締め出し、すでに半ば夢見るものになってしまっていた完成の中に、大きい、まったく純粹に彼女を含む愛が到来した。うわべのあらゆる対立が震えながら解けていった。（GW6, 191）

ここで、彼女は部屋の外側のもので風景を見るのだが、それは「閉じた両目の裏」に見えるものであり、冒頭にGの「厚手の窓ガラス」としてイメージされていたひとつの主体が他の主体と合一する際の障害となる「眼」としての窓が、ここでは閉ざされてしまっている。しかし、そのことによって彼は心理的に「完成」へと至ることになる。つまり、部屋の窓を開くことで始まったこのクラウディーネの感覚の冒険は、彼女が心理的な

窓を閉めることによって終わるのである。この小説の最終段落で、クラウディーネのこの状態が次のように語られている。

それから彼女は恐れと共に、自分の肉体があらゆる嫌悪にもかかわらず快樂に満たされているのを感じた。しかしその時、いつか春の日に感覚していた何かを思い起こしたかのようだった。その何かはあらゆる者のためにそこにあるようでもありえたが、ひとりの人間のためにあるようでもありうるものでもある。それから遠くはるか遠くに、子供たちが神のことを思って、神様は偉いんだと言うように、彼女は自分の愛のイメージを思い浮かべた。(GW6, 193f.)

彼女の快樂を表す想起の比喩の内部にさらに比喩として、彼女の一元的に広がる世界観が表されている。そのどれもが比喩であり、クラウディーネの外界の現実には対応していない。この外から隔離された比喩的な空間の中ではじめて、神という絶対的なものと類比的に愛のイメージは訪れるのだ。クラウディーネの愛の完成とは、主体に対する窓を閉鎖し、その内部をイメージで満たすことなのである。

Robert Musils Fenstervorstellungen

Haruya IKARASHI

In Robert Musils Werken, so Alexander Honold, werden besondere Raumvorstellungen verwendet, die teils als Metaphern, teils als in jeder Handlung konkret auftretende Räumlichkeiten erscheinen. Sie finden sich ebenso in den mehr handlungsorientierten wie in den rasonierenden Teilen z. B. von *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/1932 und postum) und nähern sie einander an. Als Bestandteil dieses Komplexes wird im vorliegenden Aufsatz die Vorstellung von Fenstern in Musils Werken untersucht. Erstens formuliere ich die diskursive Rolle von Musils Fenstervorstellungen, und zweitens analysiere ich konkrete Wirkung in der Handlung von *Die Vollendung der Liebe* (1912).

Die Fenster erfüllen unterschiedliche Funktionen in Musils Werken und spielen in den Erzählungen eine je eigene Rolle.

Zum einen geben sie den Beobachtern eine bestimmte Perspektive, mit denen sie die Außenwelt beobachten. Dabei implizieren sie, da die Außenwelt nicht ohne Innenwelten erscheinen, gleichzeitig Rahmen, in denen ihre Gedanken und Gefühlen je eigene Formen annehmen. Darüber hinaus verhalten sie sich manchmal wie Bildflächen und verwandeln die äußere Wirklichkeit zu einer die Innenwelt spiegelnden Illusion.

Zum anderen öffnen sich die Fenster und führen die Beobachter wie durch Durchgänge zu Außenwelten. Das Außen bedeutet teils Freiheit, teils Wahnsinn. Wenn sich die Fenster hingegen schließen, verstellen sie die Außenwelt als Hindernisse. Dabei schließen sie das Beobachten in den jeweils besetzten Raum ein und die Räume erscheinen als in sich vollendete Systeme, auch wenn sie im Laufe der Erzählung oft Risse bekommen und endlich zerstört werden.

Auch Musils Schlüsselbegriff des „anderen Zustands“ hängt eng mit Fenstervorstellungen zusammen. Dieser Zustand entsteht, so Musils Annahme, im ästhetischen Vorgang der Rezeption von Kunstwerken. Sein Kennzeichen sei „eine einzigartige Erregtheit durch das Leben“. Musil schreibt außerdem: „Mag die Kunst im allgemeinen einen Zustand erfordern, in dem wir weniger Erfahrung als Erlebnis haben, die Aufgabe des Erlebnisses ist unter diesem Gesichtspunkt doch nur die einer Kraftquelle, deren Inhalt von ihr fortfließt.“ Der andere Zustand gehört für Musil also weder zur Erfahrung noch zum Erlebnis. Er ist ein innerer Zustand. Dabei ist interessant, dass sich Musil mit Richtungsmetaphern ausdrückt: Im anderen Zustand erhalte das Erlebnis „gewissermaßen ein Lagezeichen, einen Vektor, eine andere Richtung“. Um in Erzählungen eine solche Tendenz der erlebenden Figuren und ihre inneren Zustände darzustellen, ist die Fenstervorstellung, bei der eine Figur ihre eigene Perspektive gewinnt, wohl sehr passend.

In einigen wenigen, aber wichtigen Szenen geht es um die Transparenz der Fenster selbst. Eine „kranke“ Indifferenz zwischen Innen und Außenwelt bei Moosbrugger, einem Serienmörder im *Mann ohne Eigenschaften*, wird mit dem Bild „einer durchsichtigen Glaswand“ beschrieben, deren beide Seiten von hellem Wasser umgeben sei. Während diese Metapher den materialen Charakter des Fensters betont, deutet eine Fenster-Szene in der Novelle die Transparenz als eine eigene Struktur jener Wahrnehmung an, die Colin Lowe und Robert Sltutzky „phenomenal transparency“ nennen: Wenn mehrere Formen sich überlappen und jede Form sich behaupten wolle, müsse im Ergebnis entstehen. Musil verwendete diese Wahrnehmungsform als Teil von Handlungen. Wenn der Protagonist Ulrich am Fenster des Büros von Graf Leinsdorfs steht und eine Masse von Demonstranten jenseits des Fensterglases beobachtet, tritt er in seiner Innenwelt „durch eine geheime Verbindungstür“ in einen transparenten Raum des Glases bzw. „in einen verborgenen zweiten“ Raum ein. Dabei deutet diese Vorstellung auf eine spätere Entwicklung voraus: Ulrichs Flucht aus dieser endlos diskutierenden Großstadt und die mystischen Gespräche mit seiner Schwester.

In *Die Vollendung der Liebe* bilden Fenstervorstellungen gleichsam eine komplexe Bewegung und stellen im Zuge der Handlung eine eigene Kontinuität der Erzählung her. In der Einleitung schließt sich das Fenster des ehelichen Zimmers und das Ehepaar scheint sich, wie „ein Kristall“, in dem sich die innenseitigen Bilder der Figuren unendlich vervielfacht spiegeln, zu vollenden. Diese Konstellation erhält später aber gleichsam einen Sprung und schließlich öffnet sich das Fenster. Die dabei gezeigte Außenwelt deutet auf die Reise voraus, die die Ehefrau Claudine später unternimmt, um die wahre Vollendung der Liebe zu gewinnen. Diese Vorstellung bedeutet für Claudine die äußerste Ausweitung des Kristall-Raums des Ehepaars. Sie will die Ehe einmal brechen, um darauf einen neuen größeren Raum der Liebe zu rekonstruieren. Sie begegnet auf diesem Weg einem Ministerialrat, der zuerst eintritt, „wie wenn einer angepocht hat und ein dunkles, großes Gesicht hinter blassen Scheiben schwimmt“, und auf der Straße sieht sie sich und ihn durch spiegelnde Fenster wie „verändert und verzerrt“. So konstruiert Musil auch Claudines Raum mit der Fenstervorstellung. Zuletzt schließt sie sich aber in ihrem Innenraum ein und hat eine Vorstellung der Liebe, „wie Kinder von Gott sagen, er ist groß“: ein maximaler Raum der Liebe verwirklicht in ihrem minimalen Innenraum.