

キネマトグラフの比喩

——ローベルト・ムージルにおける仮想的連続性のイメージ——

五十嵐 遥也

0. はじめに——知覚の仮想的連続体¹

ローベルト・ムージルは1903年から1908年までベルリン大学の哲学科に所属し、音響心理学者カール・シュトゥンプフのもとで学んでいた。その当時の日記帳（ノート24）に以下のようなメモがある。

悟性の諸機能やカテゴリー的な思考、論理的カテゴリーが存在しはする。だが、空間と時間はアприオリなものではない。ひとびとがそう思いこんでいるのは、それらが心的な連続体とみなされていたからである。しかし、そうではない。空間はひとつの推論されたイメージであり、時間は連続体などではない、感覚的な知覚において常に何かしら特異なものであるというだけなのだ。そもそも、我々は論証的ではなく、跳び跳びに考えているのである。この錯覚はキネマトグラフの場合と同じだ。有意的注意は不連続的である。受動的な注意は一見連続的に見える。注意する能力、すなわち自らが考えていることを感じる能力はあらゆるコギト・エルゴ・スム認識論の根であるのだから、これらの心理学的な課題は極めて重要なものである。（Tb1, 117）

このメモで俎上に載せられているのがカント哲学であることは明らかである。ムージルは時間と空間をアприオリとするカントの論を心理学的な視座から捉えなおし、そこから発展して論理だった思考一般を心理学的に批判して、その一見連続的でありつつも実際は非連続的な構造、いわば仮想的な連続性の構造を、² 活動写真とその映写装置を意味するキ

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 本稿で用いるムージルの引用には、連続性を示すドイツ語の単語として、そもそもはラテン語の「*continuus*」に由来する *kontinuieren* 系の語と、「*durare*」に由来する *dauern* 系の語が両方使われている。前者を「連続」、後者を「持続」と便宜上訳し分けたが、本稿の文脈上でこの二つを別のものとして扱うことはしていない。

ネマトグラフという像を用いてイメージ化しようとしている。³

このメモが重要であるのは、第一に、こうした仮想的連続性が、ムージルのさまざまなテキストで肯定的にも否定的にも多用されるイメージであるからだ。

このメモから 20 年以上後に刊行された『特性のない男 (Der Mann ohne Eigenschaften)』(1930/1932/postum)でもなお、仮想的な連続性は重要な場面に用いられている。リンクシュトラレーセに沿って植えられている並木の隙間から見える空に喚起されて、ウルリヒは以下のように考える。

「悟性はこんなふうに遠近法的なものごとを短縮してしまう。(.....) 毎晩の平和を成立させているのは、ある日から別の日まで広がって自分に納得している生が持っているような持続的な感情を与える、あの平和を成立させているのはこの方法なのだ。つまり、この集合に従った感情が、矛盾を解消してくれる、幸福の最も重要な前提だということでは全くない、そうではなく、この集合は、長い並木通りの空所を埋めるように、その矛盾を消去してしまうのだ (.....)。」(GW2, 648f.)

ここで連続性を作り出しているのは悟性であり、連続的に思われるような感情を作り出すことで生活に一貫性を生み出し、日々の生に潜み、一貫性を脅かすような矛盾をそもそも見えないものとしてしまう。このような効果は、実際は隙間を空けて植えられている並木が、ある地点からは連続したものとして見えるのと類比的である。既に、『合一 (Vereinigungen)』(1911) 執筆のための資料として書かれた心理学的草稿において、ムージルは日常的感情の連続性を以下のように記している。

普段、感情の状態は一定不変 (constant) だ。この時の世界の像は安定的ないしいつも通りの連続体である。しかし、この一定不変な要素は時々変化することがある。すると、不安定、零点、無限への跳躍が生じる。それと手を取りあって第二の自我が動き出す。(Tb2, 932)

ここではウルリヒが述べた「連続的な感情」が崩壊する場合について述べられている。彼が「自分に納得している生が持っているような持続的な感情」と呼ぶ連続体を構成する要素自体が変化することで、そこに現れた矛盾は連続体の不連続性を暴き、不安定な状態へと自我を陥れてしまう。その結果、自我の自己同一性は失われるのである。仮想的連続体のイメージによって日常的な安定を相対化する点で、この記述はウルリヒともキネマトグ

³ キネマトグラフないしシネマトグラフという装置についてはジョルジュ・サドゥール (村山匡一郎・出口丈人訳) : 世界映画全史 1——映画の発明——諸機械の発明 1832-1895 プラトーからリュミエールへ (国書刊行会) 1993, 282-294 頁を参照。

ラフのメモと一致している。

しかし、『特性のない男』の別の箇所では、むしろ連続性は意識的に構成されるべきものとして登場する。ウルリヒは電車に乗りながら「道徳とは、人生の中の各々の瞬間的状态を一つの持続状態へと並列させることだ」と洞察する (GW6, 869)。仮想的連続性のイメージの登場としては一瞬であるにもかかわらず、この箇所が重要であるのは、ここでの連続性が、日常的自我を分解するのではなく、むしろその自我が自ら構成するものとして用いられているイメージだからである。このようにしてムージルの仮想的連続性は分解と総合の双方の意味合いを含んで用いられる。冒頭に引用したキネマトグラフのメモは、そのかなり初期のかたちと言える。

このようにしてキネマトグラフの比喩がこの後のムージルのテキストへと受け継がれていくものである一方で、第二に、このメモは、これを書いた当時の作家がいたベルリン大学の学問的状況と仮想的連続性のイメージの深い連関を示してもいる。このメモが書かれているノート 24 は研究ノートとしても使われており、このメモも当時ムージルが行っていた研究の影響のもとにあると考えていいだろう。詳しくは次節で述べるが、彼の指導教員シュトゥンプフのカント哲学批判の影響がこのメモにははっきりと見てとれる。また、このような捉え方がシュトゥンプフの哲学的立場と前提を共有しているものであることもわかるだろう。⁴

第三に、ムージルはここで「キネマトグラフ」という比喩を用いているが、ここには仮想された連続性のみならず、暗に二重の知覚という別のイメージも付随している。そのことで、「現実感覚」と「可能性感覚」に代表されるムージルの二元的な発想と仮想的な連続性のイメージの連関を捉えることができるだろう。

本稿では、比喩としてのキネマトグラフを起点に、第一節ではキネマトグラフのメモに強い影響を与えたと考えられるカール・シュトゥンプフの学術的立場と、その土台となる実験装置に付随する発想を、第二節ではキネマトグラフの比喩が持つ二重の知覚のイメージを、第三節では前節までで示した仮想的連続性と二重の知覚のイメージが、大学を去っ

⁴ ムージルに心理学が与えた影響は、ベルリン大学入学以前の 1902 年の日記で用いられている仮想的な連続性のイメージと比較することでよりはっきりと見えてくる。「我々の人生はとにもかくにもいろんなかたちで長く持続している——しかしそれをなす時間はそのそれぞれが同様に大口を開けている穴なのであり、死の子どもなのだ。我々はその隙間を埋めなければならない」(Tb, 15)。また、「私はそれ (人間の存在 : 引用者注) がこのように突然ある大事件 (Sensation) から (.....) 別の大事件へと (跳び移るように : 引用者注) 生きているなどと思ったりはしない、反対にその中に肉食獣のような連続体があると信じているのだ (.....)」。(Tb, 16) ここでは人間の時間的な実存の連続性が仮想的なものとしてされている点で、確かにこれまでに引用したイメージと共通している。しかし、むしろ「肉食獣のような」という表現からしてニーチェの影響が色濃いことがうかがえる一方、キネマトグラフのメモ以降のイメージに見られるような心理学的ないし認識論的な性格は未だ見受けられない。ニーチェがムージルに与えた影響については以下を参照。Mandy Dröscherteille und Birgit Nübel: Intertextualität. In: Robert-Musil-Handbuch. Hrsg. von Birgit Nübel und Norbert Christian Wolf. Berlin/Boston (De Gruyter) 2016, S. 760-791, hier S. 777-780.

た直後のムージルのテキストでどのように発展し、現れているかをそれぞれ見ていく。このことによって、ムージルが心理学の影響をどのようにイメージ化し、文学へ取り入れていったかを探るのが本稿の目的である。⁵

1. カール・シュトゥンプフとタキストスコープ

知覚を不連続なもの、瞬間的な注意のなす列として捉えるという発想は、ムージルの指導教員のカール・シュトゥンプフの心理学的哲学と重なっている。作家は自身がシュトゥンプフから受けた影響について直接的に述べてはいないが、知覚や認識についての発想の基礎的な部分は彼から多くを受け継いでいることは多くの先行文献が指摘している。⁶ この節ではシュトゥンプフの哲学的心理学を紹介し、彼の心理的なものについての考え方がムージルに与えた影響について見ていく。

フランツ・ブレンターノとヘルマン・ロッツェに学んだシュトゥンプフは、ブレンターノ的な記述的心理学に依拠しつつも、ロッツェ的な実験心理学の方法論を用いてその更なる厳密化を試みていた。⁷ 記述的心理学の核である内的な明証性を疑問視し、心理現象の信頼度を量化することができる心理学実験を重視したのである。⁸

このような心理学と哲学を調停しようとする立場から、シュトゥンプフはカント哲学の心理学的な批判を試みている。意識は心理学的な対象であると考え、意識を扱う哲学はどのようなものであっても心理学から自由ではないと主張する彼にとって、意識を経験の可

⁵ ムージルにおけるキネマトグラフの比喩を取り上げた先行文献としては、Christof Hoffmann: „Der Dichter am Apparat“. *Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899-1942*. München (Fink) 1997 がある。ムージルのテキストを心理学の実験装置を含む同時代のメディア的・言説的状况から読み解く刺激的で興味深い論であるが、実験装置と映画を同様のものとして重ね合わせる点で本稿とは見解を異にしている。この点は第二節で詳しく論じる。

⁶ Vgl. Hoffmann 1997, S. 61-88. Silvia Bonacchi: *Die Gestalt der Dichtung*. Bern (Peter Lang) 1998, S.66-76, Bonacchi: *Love, Emotions and Passion in Musil's Novellas "Unions" in the light of Stumpf's Theory of Feelings*. In: *Philosophy from an Empirical Standpoint. Essays on Carl Stumpf*. Ed. by Von Denis Fissette, Riccardo Martinelli. Leiden/Boston (Brill) 2015, pp. 406-422., Sergej Rickenbacher: *Wissen um Stimmung, Diskurs und Politik in Robert Musils „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“ und „Vereinigungen“*. Paderborn (Wilhelm Fink) 2015, S. 299-321. Rickenbacher: *Von der Gefühlspsychologie zur Poetologie der „Stimmung“*. Musils Weiterschreiben von Carl Stumpf. In: *Musil's Intellectual Affinities*. Ed. by Todd Cesaratto, Brett Martz. Bern (Peter Lang) 2018, pp. 37-65.

⁷ Vgl. Bonacchi 1998, S. 66f. Riccardo Martinelli: *A Philosopher in the Lab. Carl Stumpf on Philosophy and Experimental Sciences*. In: *Philosophia Scientæ* 19-3 (2015), pp. 23-43, here pp. 31-32.

⁸ Vgl. Riccardo Martinelli: *Descriptive Empiricism: Stumpf on Sensation and Presentation*. In: *Brentano Studien* 10. 2. verbesserte Auflage (2006), S. 81-100, hier S. 86. シュトゥンプフの学問上の実際の業績としては音響心理学者としてのものが主であり、ムージルも属していたベルリン大学の心理学研究所に加え、ベルリン録音保管所 (Berliner Phonogrammarchiv)、テネリファ島の類人猿研究所の設立にもかかわったほか、マックス・ヴェルトハイマー、クルト・コフカ、ヴォルフガング・ケーラー、クルト・レーヴィンなど、のちにゲシュタルト心理学を主導していくことになる研究者たちを門下から数多く輩出していることでも知られている。高砂美樹：近代心理学の思想史背景と意義 [渡辺恒夫・村田純一・高橋濤子編：心理学の哲学 (北大路書房) 2002、39-58 頁] 56 頁以下参照。

能性の条件とし、心理学の扱えないところへ追いやってしまうカントの超越論的哲学は受け入れ難いものであり、その体系そのものへの批判が必要だった。⁹ 1891年の論文『心理学と認識理論 (Psychologie und Erkenntnistheorie)』で、シュトゥンプフはカントの超越論的演繹が示しているのは「我々の認識には現象界に連関をもたらす性質や傾向がある」ということにすぎず、「現象界がその (我々の認識のもたらす：引用者注) 連関に従わなければいけない」とは言えないと述べている。¹⁰ 現象の次元で満足せず、わざわざアприオリな次元で総合判断を正当化しようとするカント哲学の試みは、彼にとっては不必要かつ不可能なものであった。シュトゥンプフの立場からすれば、現象のレベルで観察可能なデータを積み重ねれば、その結果として感覚の標準的な性質を獲得することが可能である。このような実証的データによっていわば統計的に獲得された性質に対してカントは過剰に反発し、その結果として論に曖昧な部分を残してしまっているのだ。¹¹ シュトゥンプフにとって、総合判断は現象の中にこそ根拠を持つものだった。

つまり、あらゆる総合の決定的で論理的に納得できる諸根拠は、我々に所与の現象の素材の中に探されなければならない。普遍論争で何度となく用いられたスコラ哲学の決まり文句をここに引用するならば、対象、自然、自然法則といった概念は *entia rationis cum fundamento in re* (ものに根拠を持つ思考上の存在：引用者注) なのである——*re* (もの：引用者注) の元で初めて現象は理解されるし、客観的事物もそうであるのは間違いない。それがなければ現象は再び理解不能なものになってしまうだろう。¹²

概念の根拠とするべきは、超越論的なアприオリではなく、外的な物事であると彼は言う。シュトゥンプフと同時代の物理学者や哲学者がそうしているように、総合判断の理論的な起点とすべきはあくまで現象であって、我々の認識のアприオリ性ではないのである。¹³

このようにしてアприオリな認識を否定するシュトゥンプフの立場がムージルのメモにも反映されているのは明らかである。従来先験的なものとされてきた空間や時間も、後天的に認識によって構成されたイメージでしかない。思考の因果性ですら錯覚にすぎないの

⁹ Vgl. Dieter Münch: Erkenntnistheorie und Psychologie. Die Wissenschaftliche Weltauffassung Carl Stumpfs. In: Brentano Studien 10. 2. verbesserte Auflage (2006), S. 11-64, hier S. 24, 58.

¹⁰ Carl Stumpf: Psychologie und Erkenntnistheorie. In: Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Philologische Classe. Bd. 19, 2. Abt. München (Verlag der Akademie) 1891, S. 465-516, hier S. 478.

¹¹ Vgl. Stumpf 1891, S. 479.

¹² Ebd., S. 479.

¹³ ディーター・ミュンヒは、シュトゥンプフの見解はカント哲学の立場からしてみれば「超越論的な議論を経験的な類比によって帰謬法に導いたもの」であり、反論可能であるとしている。Münch 2006, S. 59. この指摘は正当なものであると思われるが、本稿の目的はシュトゥンプフの論が妥当か否かを判断することではないのでこれ以上は立ち入らない。シュトゥンプフのカント批判については Münch 2006, S. 23-27 も参照。

だ。

しかし、そのように全てが錯覚にすぎないのなら、現実の根拠自体がそもそも失われてしまうだろう。現実の客観性の基礎となる場を、カントとは別のところに見出さなければならない。シュトゥンプフの哲学は懐疑論的なものではない。その目的はむしろ、哲学的体系の基礎を作ることなのである。シュトゥンプフの実験心理学的方法や経験論的立場も、あくまで哲学を厳密化によって補強する手段として捉えられなければならない。¹⁴

シュトゥンプフが客観性の基礎となる場をどこに置いていたのか、哲学の厳密化を具体的にどのように行おうとしていたのかは、ムージルがまだベルリン大学に在籍していた1907年に行われた学長就任講演『哲学の再誕 (Die Wiedergeburt der Philosophie) 』に見て取れる。シュトゥンプフは哲学を個別的・専門的な学問が事実を積み上げていくことで徐々に構築される「経験哲学 (Erfahrungsphilosophie) 」と、観念論哲学に代表される、思弁的な特徴を持つ「アприオリな哲学 (apriorische Philosophie) 」に分類している。そしてここでもやはりアприオリ性は批判される。人文学の隆盛において行われてきたアприオリな哲学は、彼によれば正確性という点で自然科学にはるかに劣る神秘主義的なものであり、今や経験に沿った手段によって、哲学は下から上へ、「家が建てられるようにして」作られなければならないという。¹⁵ この時、経験哲学の基礎となるものとして挙げられるのが、生理学と結びついた心理学、つまり実験心理学である。「心理的なものの法則を知らないまま、どのようにして世界の理解を望みうるのでしょうか。心理的なものと物理的なものの相互関係を顧慮することなしに、どのようにしてこの世界を認識するのでしょうか？」¹⁶ 心理的なものについての自身の立場を明確にするために、シュトゥンプフはちょうど100年前に同じベルリン大学の哲学教授として『ドイツ国民に告ぐ』講演を行ったフィヒテと自らを対比している。¹⁷ 色の広がりのような経験は我々の意識による所産でしかない、すなわち「我々の外側にある物についての意識は、我々自身の表象能力の所産以上のものではない」というフィヒテの意見に対して、彼はこう述べる。

心理学的分析に基づいて今日、確信を持って主張されているのは（フィヒテとは：引用者注）正反対の事です。つまり、我々の視覚的な諸現象は質的にも量的にもあらかじめ定まったものなのです。このことでフィヒテの形而上学的な見解が否定されるわけではありませんが、その基礎づけが無効であることは証明されていることになります。¹⁸

¹⁴ Vgl. Bonacchi 1998, S. 66f.

¹⁵ Carl Stumpf: Die Wiedergeburt der Philosophie. Rede zum Antritte des Rektorates der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin am 15. Oktober 1907. Leipzig (Johann Ambrosius Barth) 1908, S. 26.

¹⁶ Ebd., S. 26.

¹⁷ Vgl. Ebd., S. 3.

¹⁸ Ebd., S. 28f.

ここでシュトゥンプフはフィヒテにおいて私秘的な意識の所産だったものを、一般的なもの、測定可能なものとして捉えなおしている。このような経験哲学の基礎をなす心的現象の研究をシュトゥンプフは現象学 (Phänomenologie) と呼び、別の論文ではあらゆる学問に先立つ前科学 (Vorwissenschaft) として、あらゆる学問の後に登場する後科学 (Nachwissenschaft) である形而上学と対比している。¹⁹ 視覚現象のような従来私秘的であると思われていたものの一般的な法則を研究することで、「超感覚的な核、純粋に機能的な要素、フィヒテ的な意味での自我の確証 (Ich bestätigung) として後に残るもの」が何かを判断することができる」とシュトゥンプフは述べる。彼がフィヒテ哲学に対してとるこのような態度は、カント哲学やブレンターノの記述的心理学に対して彼がとる態度と表裏をなしている。人間の内面はカントやブレンターノの言うように検証不要なものでもなければ、フィヒテの言うように共有不可能なものでもない。そこには実証的手段によって証明・測定される余地が依然としてある。このようにして、彼の現象学は境界確定という形で形而上学へ寄与するのである。²⁰ 心というものをできる限り一般的な法則のもとに捉えることが、実験心理学の実験による正確な記述によって可能になるということである。²¹

ところで、このような心理学実験の結果の客観性、一般性は、その実験装置が瞬間的な注意を測定することを一つの基礎としている。シュトゥンプフは扱う対象の客観性を高めることで、哲学の再誕をはかったと言えるだろう。別の論文で、シュトゥンプフはある刺激から受ける感情の働きはごく短時間であれば個人差なく一定であるとしているが、²² これも装置を用いた実験を前提としてのことであることは明白である。

そのような装置のうち代表的であり、かつ本稿の文脈とかかわりの深いものとしてタキストスコープが挙げられる。この装置は「視覚的な素材を非常に短時間スクリーンに提示する」ものであり、²³ ムージルの日記にもタキストスコープを用いた文字読解の実験の記録がある (Tb1, 125)。²⁴ 本稿冒頭で示したムージルのメモの「注意」とも、この装置は切

¹⁹ Riccardo Martinelli: A Philosopher in the Lab. Carl Stumpf on Philosophy and Experimental Sciences. In: *Philosophia Scientæ* 19-3 (2015), pp. 23-43, here pp. 31-32.

²⁰ Stumpf 1908, S. 29. ここでシュトゥンプフの言う「現象学」が、フッサールの、いわば人文学的傾向の強い現象学とは大きく異なっていることは自明である。Vgl. Münch 2006.

²¹ そのため、シュトゥンプフはカント哲学の「物自体」のような概念も不要なものとするようになるだろう。そもそも心理学は所与のものに対して記述以上のことをすることができず、その心理学を基礎とする以上、その後学問としての哲学で物自体を想定することの意味はなくなってしまうからである。Vgl. Martinelli 2006, S. 84. ムージルもある草稿で「現象は物自体と全く同様にリアルである」と記しているように、物自体を無効なものと考えている。Vgl. Dröschner-Teille und Nübel 2016, S. 767f.

²² Carl Stumpf: Über Gefühlsempfindungen. In: *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 44 (1907), S. 1-50, hier S. 46.

²³ ゲイリー・R・ファンデンボス監修 (繁榊算男・四本裕子監訳): APA 心理学大辞典 (培風館) 2013, 568 頁。タキストスコープという装置については以下も参照。Ruth Benschop: What Is a Tachistoscope? Historical Explorations of an Instrument. In: *Science in Context* 11-1 (1998) pp. 23-50.

²⁴ 日記の該当のメモについての分析は以下を参照。Hoffmann 1997, S. 66-70, Bonacchi 1998, 64-66.

り離せない。ジョナサン・クレーリーはこの装置を人間主体の「注意」という行為に注目が集まった 19 世紀において「知覚の注意行動に最小限のあいまいさしか生じないような状態を実験でつくり出す必要」に応じたものであると分析する。²⁵ しかしながら、この装置のシャッタースピードが眼輪筋の動きよりはるかに速いことによってつくりだされる「瞬間」、つまり微分的に最小とされる概念を、クレーリーは理想にすぎないものとして批判している。

それにもかかわらず、タキストスコープは、時間を変数であるとして実質的に排除したうえで、一定の生理的能力を調べることを可能にすると考えられていたのである。このことはおそらく、暗黙のうちにはあるが、人間という唯一の「現前」は、必ずや機械的に再現することができるという理解に基づいていた。このような考え方はさらに、知覚が、身体によって生きられた力学から分離され、計測可能な個別的なものであるかのような幻想を見せかけることとなった。²⁶

ここでクレーリーが批判的な調子で「幻想」と呼ぶ実験心理学の「瞬間」に付随する発想は、それに従事するシュトゥンプフとムージル双方に見られるものである。シルヴィア・ボナッキによれば、両者が共有していたのは、知性や情動の基礎には、主体の個性によらない瞬間的な思考や感情があるという洞察であった。²⁷ このような瞬間は、シュトゥンプフが哲学の再誕のために構想した土台と同じく、冒頭に引用したメモの前提ともなっているように思われる。クレーリーによれば、瞬間の提示というタキストスコープの機能は元々「観察者の主観的な経験に連続性と同一性を与えるために整えられた」はずが、「むしろ、主観的な経験の連続性を効果的に粉碎させるという逆説的な結果を導くことになった」。²⁸ シュトゥンプフとムージルは、むしろこの粉碎された不連続性から主体というものを捉えようとしていることになるだろう。人間の思考一般を瞬間的な注意が高速で断続する仮想

²⁵ ジョナサン・クレーリー（岡田温司監訳、大木美智子、石谷治寛、橋本梓訳）：知覚の宙吊り——注意、スペクタクル、近代文化（平凡社）2005、284 頁。

²⁶ 同書 285 頁。

²⁷ Bonacchi 1998, S. 84. このような瞬間性を、ムージルはネガティブな方向からも述べている。作者の生前には刊行されなかった『特性のない男』のための草稿で、主人公のウルリヒは、我々の感情には「耐久力がない」と日記に書き記している。「そのために、感情と結びつけばあらゆるものが永遠に見えるにもかかわらず、我々は自分の感情が作り上げたものを捨て、その中に示される自分の意見を変えようと努めるのである。というのも、感情はそれが持続するその瞬間に変容する、持続もなければ同一性もなく、新たに生じるしかないものなのである。(.....) 持続すれば感情は偽物になる。続いていこうとするのなら感情は常に新たに生じるほかないが、この時も感情は別物になっている。怒りが五日続いたら、それはもう怒りではなく精神障害である。怒りは許容なり復讐の覚悟なりに変わっていくものであり、これと似たことがあらゆる感情に起きている。」(GW5, 1142)

²⁸ クレーリー 2005, 287 頁以下。

的連続体として捉えるムージルの発想は、こうした人間主体が注意する「瞬間」をめぐる心理学的な発想の自然な延長であるように思われる。

2. キネマトグラフと二重の知覚

興味深いのは、メモで比喻に用いられているキネマトグラフと、ある種のタキストスコープの機構に共通しているところが多いことである。ムージルが参加していた実験で用いられていたと思われる回転式タキストスコープ (Rotationstachistoskop) は、円盤の回転を利用することで瞬間的な図像を高速で続けざまに提示できるものだったが、その機構は初期映画装置と非常に似通っている。²⁹ クリストフ・ホフマンは回転タキストスコープとオットマール・アンシュッツの電気式シュネルゼーアー (Elektrischer Schnellseher)³⁰の類似性を指摘することでこの点を強調し、「タキストスコープに採用されているような効果は、世紀転換期にベルリンの旅館の奥の間に登場した多くの映画ホール (Kinosäle) に同様に見られたものである」と論じている。³¹ キネマトグラフもまた、このような初期映画装置の中に位置づけることができるものだろう。

しかし、当然のことながら、機構が似てはいても、観察者に対する役割はキネマトグラフとタキストスコープで全く異なっている。それどころか正反対であるとも言えるだろう。フリードリヒ・キットラーは、タキストスコープは「映写機 (Filmprojektor) の双生児」であり、「まさに映写機を鏡に映した反転像のように作動する」として、映画装置とタキストスコープ (特に文字を用いた実験の際の装置) を以下のように対比している。³²

一方では、(映写機は：引用者注)「客席の無意識」においてシャッター羽根とマルタ十字によって一連の静止画像を極めて巧妙に短周期で断続する (zerhacken) ことによって、それとは逆の錯覚が映画館の観客側に生じ得るようにし、連続体としての想像的なものを産み出す。他方では、アルファベットを駆使するエリートたちの、照明を暗くした実験室において、タキストスコープが画像の短周期的な断続提示 (Bildzerhackung) をこれ見よがしに行い、どのような場合に彼らの犠牲者が苦痛を感

²⁹ この装置ならびにその発明者フリードリヒ・シューマンについては以下を参照。Hoffmann 1997, S. 66-70, Bonacchi 1998, S. 61-66, Armin Stuck: Schumann's Wheel Tachistoscope. Its Reconstruction and Its Operation. In: History of Psychology 17-2 (2014), p.149-158.

³⁰ 電気式シュネルゼーアーについては以下を参照。C.W.ツェーラム (月尾嘉男訳)：映画の考古学 (フィルムアート社) 1977、108 頁以下、169 頁。サドゥール 1992、144、145 頁。

³¹ Hoffmann 1997, S. 70-72.

³² Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme 1800・1900. 3. Aufl. München (Wilhelm Fink) 1995, S. 319. 本稿でのキットラーの引用は原文から引用者が翻訳したものだが、既訳のキットラー (石光泰夫、石光輝子訳)：グラモフォン・フィルム・タイプライター (筑摩書房) 1999、並びにキットラー (大宮勘一郎、石田雄一訳)：書き取りシステム 1800・1900 (インスクリプト) 2021 をたいへん参考に行っている。

じたり、読み間違いをするかを調べて、生理学的に最適な活字体や書体を探り出す。タイプライターがスペースに対しても独自のキーを持つように、間欠が実験計画に盛り込まれている。³³

映画は図像の断続性を巧妙に隠蔽することで、観察者に幻想を見せようとする。それとは反対にタキストスコープはそこにある間欠を明らかにすることで、観察者を通じてその生理学的法則を探る。図像間の間欠が隠されているか否かによってキットラーはこの二つの装置を対比している。このような視点から見れば、ムージルのメモにおける比喩の「キネマトグラフ」は、時間や空間、思考に潜む間欠をあらわにする点ではむしろタキストスコープ的なものとして取り扱われているように思える。しかし、ここで用いられているキネマトグラフという比喩はそれ以上の含みを持っている。ムージルが他の箇所で使っているキネマトグラフのイメージを見てみよう。

在学中に出版され、ムージルが初めて本格的に世に出た作品である『寄宿学生テルレスの混乱 (Die Verwirrungen des Zöglings Törleß)』(1906)にも、キネマトグラフの比喩が登場している。寄宿学生のテルレスは、自身も関与する虐待の対象となっている学生バジーニに対して、あるめまいに似た感情を覚える。

バジーニを何かしらのポーズをとった身体の彫像や生き姿として「見る」ようなことは彼(テルレス：引用者注)には一度もなかった。本当の幻影を抱いたりすることは

³³ Ebd. Vgl. auch Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin (Brinkman&Bose) 1986, S. 187f. 「ファラデー的な「錯覚 (Täuschung)」によって観客の知覚できる閾値 (Wahrnehmungsschwelle) の裏をかくという (映画の：引用者注) 課題は、錯覚からの離脱 (Enttäuschung)、あるいは現実によって知覚できる閾値そのものの裏をかくという精神物理学の反転した問題を鏡写しにしたものである」。このような心理学的実験装置と映画的装置の間に見られる機構の類似と機能の相違についてはキットラー以外にもさまざまな論者が指摘している。クレーリーは落下式タキストスコープの高速シャッターと、今日一般に映画装置の前身とされるエドワード・マイブリッジの撮影装置の複動式スライドを比較し、その二つの間に操作と構造の面での類似性を認めながらも、「マイブリッジの機械は、その大部分が、連続したイメージの生産を通して外観を再構築するようにつくられていた。反対に、タキストスコープは、時間の流れに従う訳ではないような、非連続的な視覚刺激を提示するために利用されていた (強調原文)」というように区別している。クレーリー 2005、288頁参照。また、ジル・ドゥルーズは映画を「運動を任意の瞬間に関連させることによって再現するシステム」と定義しつつ、このシステムの科学に対する立場の微妙さを以下のように述べている。「さて、科学の観点からすれば、(映画のもたらす：引用者注) 利益はたいへん薄い。なぜなら、近代科学革命は、分析に関するものであったからだ。そして、ひとびとは、一方では運動を分析するためにその運動を任意の瞬間に関連させることが必要であったとしても、他方ではそれと同じ原理にもとづく (運動の：訳者注) 総合あるいは再構成には、確認という曖昧な利益を別にすれば、どのような利益があるのかよくわからなかったからである。(.....) わたしたちがここで見ているのは、「インダストリアル・アート (産業芸術=技術：訳者注)」としての映画の曖昧なシチュエーションの核心そのものである。すなわち、映画は芸術でもなければ、科学でもなかったということだ」。ジル・ドゥルーズ (財津理、齋藤範訳)：*シネマ I——運動イメージ* (法政大学出版局) 2008、5頁。

一度もなかったのだ。あるのはいつもその幻影の錯覚にすぎず、いわばその幻影の群れからなる幻影でしかなかった。というのも、内面ではいつも神秘的な平面の上を一つの像が今しもかすめさっていくかのように感じられていたのに、その過程そのものは、生じるまさにその瞬間であっても、彼には決してとらえることができなかつたのである。そのため、キネマトグラフを前にして、全体としては錯覚がありつつも、その受け取っている像の裏に——各々をそれ自体としてみればその像とはまったく別物の——数百の像がかすめ過ぎているという漠然とした気づき (*Wahrnehmung*) からは逃れられない時に感じるのと似た、すべてをゆさぶる不安が、彼の中には絶えずあつたのだ。(GW6, 90f.)

ここではテルレスの抱く幻影 (*Vision*) の性質が、キネマトグラフの機構が生み出す錯覚のそれと重ねられている。彼の抱く幻影は二重の構造を持っており、映画ではスクリーンに上映されているものにあたる表面の連続的で比較的大きな幻影は、フィルムのそれぞれのコマにあたるいくつもの小さなとるに足りない幻影から成り立っている。クリストフ・ホフマンによると、世紀転換期の映画装置の限られた光量で映像が滑らかに動いて見えるには少なくとも毎秒 70 枚程度の映写速度が必要だったが、実際には技術的に毎秒 30~35 枚が限界であり、画面の明暗は不安定にならざるをえなかつたという。そのようなノイズは映画装置の存在をその発生源として不可避に強調してしまい、「後の時代になると隠されたままになる物質的な「幻想」の基礎を見せびらかしてしまう」。³⁴ ムーヅルが比喩において時間・空間、思考一般、そして幻影に重ねているのは、キネマトグラフのそのような装

³⁴ Hoffmann 1997, S. 87. ジョルジュ・サドゥール (村山匡一郎、出口丈人、小松弘訳) : 世界映画全史 2——映画の発明——初期の見世物 1895-1897 (国書刊行会) 1993, 254 頁参照。「もちろん (映写のための: 引用者注) 機械はそれ (リュミエール兄弟による 1895 年末の上映会: 引用者注) に続く数年間で著しく改良されるであろう。映写はまだチカチカ点滅し、見る者を疲労させ、また非常に短いものであった」。その後の映画メディアの著しい発展は、その後のムーヅルが映画の装置の側、機構に注目することがほとんどなかつたことと連関しているように思われる。ムーヅルはベラ・バラージュの先駆的映画論『可視的人間 (Der sichtbare Mensch)』(1924) を題材にした美学論的エッセイ『新しい美学の端緒——映画のドラマトゥルギーについての覚え書き (Der Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films)』(1925) で、映画を中心的主題として扱っているにもかかわらず、もはや映画の機構にはまったく触れていない (GW8, 1137-1154)。また、その 2 年前、チャップリンの映画 (カール・コリーノは『チャップリンの勇敢 (英題: Easy Street)』だと推定している) についてムーヅルは以下のように述べている。「派手な喧嘩なら経験があると私はたかをくくっていた。だが、その時私が映画館で見たものはそれどころではなかつたのだ。私たち観客も空中を飛んでいた、そのくらいに映像の中で彼らは飛び回り、速度はうなりを上げて駆け回っていた。もはや自分が手負いの人間イノシシなのか、そいつから空中に放り出されたブラッドハウンド犬なのか、自身では区別がつかなかつた」(GW8, 1620)。ここで作家が没入を体験している映画は、もはやキネマトグラフの明滅する映像からは遠く隔たったものである。ムーヅルの生涯にわたる映画とのかかわりについては以下を参照。Karl Corino: Robert Musil. Eine Biografie. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2003, 1039-1059.

置としての未熟さから来る中途半端に装われた連続性である。個々のスチールとスチールの間の切れ込みと類比的な知覚の連続性の切れ目から、テルレスはその幻想が錯覚でしかないことを見てとっている。³⁵

しかし、だからと言って、このようなキネマトグラフの比喩がテルレスの「物事の根源」を究明する姿勢と繋がっているというホフマンの論の運びについては疑問であると言わざるをえない。³⁶ 一般的に言って、あるものを知覚上の錯覚であると自覚したとしても、その錯覚が錯覚として機能しなくなってしまうわけではないからである。時間と空間が知覚上の錯覚であると自覚したにしても、それが知覚上の無意識的な目的に合致している以上、我々は時間と空間という単位を手放しはしないだろうし、それが錯覚だと自覚されてなお、テルレスの幻影は幻影としてやはり機能を果たしている。上の引用の後で、テルレスはこの「ときおり、生命のない物、単なる物体も、黙りこくったまま問いかけてくるような百の目であるかのごとくに襲い掛かってくる」という、ものが二つの全く別の姿に見えてしまう自らの特性に由来するものなのかもしれないとぼんやり予感する (GW6, 91)。だが、ここで彼が言わんとしているのは、「生命のない物」が実は偽りでしかなく、「百の目」が真実の世界であるということではない。もちろんより一般的でない「百の目」の側を強調はするにしても、この小説を通してテルレスが主張するのは、その二つは並存しているという以上のことではない。³⁷ 結末部に近い場面でテルレスはバジーニに対する虐待に関して教師たちから取り調べを受けるが、そこで彼は「いわば二重のかたちで僕たちの生活に関与することが定められているある種の事柄 (gewisse Sachen, die bestimmt sind, gewissermaßen in doppelter Form in unser Leben)」について述べる (GW6, 134)。キネマトグラフの比喩の後と同じように「さまざまな物の眼差し」について言及したのち (GW6, 137)、テルレスは以下のように述べる。

³⁵ Ebd., S. 83-88.

³⁶ Ebd., S. 84f. ホフマンはテルレスのバジーニの虐待の場面 (GW6, 69, 71, 103f.) の「幻灯機 (Laterna magica)」的な性質を指摘し、これとキネマトグラフの場面を対置した上で、前者の幻視 (Vision) と後者の錯覚 (Illusion) を対比させて、幻灯機を「何かが一瞬で起こった」としか言えないような幻影に至るもの、キネマトグラフを「感覚的な所与には何かは隠されているということの象徴」と見ている。Hoffmann 1997, 77-88, hier S. 87.

³⁷ 仮想されたものを虚偽であるとして弾劾せずにむしろその機能を重視するムージルの立場は、彼が『詩人の認識についてのスケッチ (Skizze der Erkenntnis des Dichters)』(1918) などで用いている「亜合理的領域 (ratioïdes Gebiet)」、「非亜合理的領域 (nicht-ratioïdes Gebiet)」という概念の扱い方にも現れている。ムージル研究で取り上げられることの多い対概念であり、大まかに言えば前者は学問や道徳規範などの規則的なものが支配する領域、後者はそれでは覆いきれない一回的で詩的なものの存する領域を表している。「ratioïd」の接尾辞の-id は humanoid の-id と同じく「～もどき」という意味だが、亜合理的領域の合理性が仮構されたものだというこの点について、ムージルはエッセイ内で否定的な意見を述べることはない (GW8, 1025-1030)。ムージル研究における「亜合理的領域」、「非亜合理的領域」の解釈については以下を参照。Catrin Misselhorn: Philosophie, Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie. In: Robert-Musil-Handbuch. 2016, S. 516-523.

「(.....) わかったんです。物は物であり、いつも同じままで変わりません。僕はそれらをいつも、ある時はこう、またある時は別なふうに見るでしょう。ある時は知性の目で、ある時は別の目で.....。僕はもう、それらを比べてみようとは思いません.....。」
(GW6, 138)

カントの物自体の概念を思い起こさせる表現だが、ここでテルレスが言う「物」とはむしろ、シュトゥンプフがカント批判において引用したのと同じくスコラ哲学的な *res* であり、むしろ現象のレベルにあるものを表していると考えられるべきだろう。³⁸ ここでテルレスは最終的に二重の知覚を二重のままとどめることを選んでいるのだ。自身の現象界に現れる二つの相対するもの、合理的な目と「別の目」を想定し、それらを併存するものとして扱うこのようなテルレスの最終的な決断は、ムージルのその後のテキストに頻繁に現れる二元性と深くかかわっているように思われる。『合一』に収録された短編『静かなヴェロニカの誘惑 (Die Versuchung der stillen Veronika)』(1911 : 以下『ヴェロニカ』) の導入部で、仮想の連続体と二元性のつながりが再び現れる。

どこかで二つの声が聞こえるはずだ。それらの声はひよっとすると、単に日記の数ページの上で黙っているようにして並んでは入り混じるばかりであるのかもしれない。暗い、深い、突然たちまちに立ち上がるような女のを、ページに折り込むようにして取り囲んでいるのは、柔らかく、広く、拡がっている男の声、編み目状で不完全なままの声なのかもしれず、その二つの声の間に、まだ男の声があやうく覆いきれなかったものが覗いているのかもしれない。(GW6, 194)

かなり難解な表現だが、ここでは仮想された連続性が、日記帳のページの他に、連続性と突発性、「男の声」、「女の声」という二元的なイメージとしても表現されている。この二つ

³⁸ 脚注 21 参照。

また、物語の内容から見ても、ここでテルレスがカントの哲学体系をそのまま採用しているという解釈は不自然である。『テルレス』のある箇所、主人公は数学教師に勧められてカントを読み始めるものの難解すぎて挫折し (GW6, 74-80)、その夜の夢に他の身近な人々と並んでカントの姿を「背の半分ほどもあるとてもとても厚い本を腕に抱えた」男として見る (GW6, 85)。この夢から覚めた後で、テルレスには自分が「これらの利口な人間たちから無限に守られているように思われ」、「あらゆる異質な賢しさに対して自分を守ってくれる、隠された高い壁のような何か」を自分は持っていると感じる (GW6, 87)。ここでのカントはテルレスにとってきわめて異質なものであり、むしろ教師側に立つ人物としてイメージされている。

さらに、ムージルは上述の『詩人の認識についてのスケッチ』において、「学問的に体系化が可能なもの全て、法則や規則にまとめられるもの、つまり、とりわけ物理学的自然」が扱われる「亜合理的な領域」について、その領域を支配する概念を「*fictio cum fundamento in re*」つまり「ものに根拠をもつ擬制」と表現している (GW8, 1027)。

の声は『ヴェロニカ』の登場人物に対応しており、男の声はヨハネスとデメーター、女の声はヴェロニカと結びついて、それぞれが物語上で果たす役割を暗示している。神秘主義的傾向がありつつもキリスト教的な立場を崩さないヨハネス、家庭にヴェロニカを閉じ込めようとするデメーターに対し、イメージに富んだ、必ずしも合理的ではない感情の波の中にあるヴェロニカがいる。このような男対女、日常対非日常という対立項は『特性のない男』でもなお、ウルリヒとアガーテによって、あるいは「現実感覚」と「可能性感覚」といった概念によって変奏され、テキストにおいて重要な位置を占めている。「キネマトグラフ」という比喩は、このような二元性の萌芽でもあったと言えるだろう。³⁹

3. キネマトグラフ的な装置としての『合一』

以上、ムージルが実験心理学的な視点をいかに自身のテキストに導入したかを見てきた。最後に、本節ではこれまで見てきたような仮想的連続性のイメージをムージルがどのようにして小説の執筆へと応用したか、そしてそれが実際にどのようなテキストを生み出したかを考えることにする。

シュトゥンプフの瞬間的な感情は一般的なものであるという前提を、大学卒業後のムージルはさらに推し進めている。自身の作品、特に短編集『合一』を擁護するために書かれた小説調のエッセイで、彼は自身の意見を代弁する「私」に「強烈な感情体験そのものは、ほとんど感覚と同じくらい非個人的なものです」と述べさせている (GW8, 1000)。注目すべきは、この時、その非個人性がより長い期間にまで及ぶものであるとされていることである。「感情のあり方やプロセス上のいくつかの違いなど些細なことです」(Ebd.)。このような感情それ自体のより大きな一般性は、それらが属する体験者の存在をより強調する。

「感情それ自体に性質は乏しく、それを体験するものが初めてその中に特異性を持ち込むのです」(Ebd.)。そして本は、その非個人的な感情を読者に体験させる媒体として想定

³⁹ このような当時のキネマトグラフの特性は、それに先立つ光学装置の特性を受け継いだものだととらえることもできる。ロザリンド・E・クラウスの指摘するところによれば、ゾートロープやプラクシノスコープといった19世紀後半の光学装置は現代の映画装置とは異なり「イリュージョンを生じさせると同時に、そのイリュージョンを作り出す仕掛けもあらわにしている」。「したがって、観客は二つの位置を同時に占めると言ってよい。第一は、イリュージョンと想像的に同一化したり、イリュージョンの世界に閉じ込められたりする位置。(……) 第二は、光学装置そのものを見させられるような位置。この位置は、光学装置がそこにあるということや、その装置のメカニズムによって断片が見かけのうえでだけ一つの見せ物になるということ、絶えず思い出さずにはいない。イリュージョンを経験すると同時に、その経験を外側から見させるという二重の効果。これが、見せ物に魅せられた19世紀後半の特徴であった」。ロザリンド・クラウス (樽沼範久訳)：見る衝動／見させるパルス [ハル・フォスター編 (樽沼範久訳)：視覚論 (平凡社) 2007、81-111 頁。]、86 頁以下。先に心理学の実験装置と機構が類似している映画装置として紹介した電気式シュネルゼーアーは仕掛けが観客から隠されており、その点で現代の映画装置に近いものと言えるかもしれない。ツェーラム 1977、169 頁の図 174 を参照。サドゥール 1992、145 頁、Hoffmann 1997, S. 71 にも同じイラストが掲載されている。

されることになる。「本の中の人物たちは、感情や思考やその他の人間的な価値を本の中に入れるためにのみ作られており、それはストーリーによって再び引きずりだされる」のだ (GW8, 998)。そのため、ムージルの小説の登場人物たちに「完璧な生命感」は必要ない (Ebd.)。人間はあくまで読者に伝える非個人的な感情の一時的な容れ物にすぎないからである。

ムージルはその際に用いられるべき技法を、ここで擁護されている短編集『合一』執筆期間中に書かれたと思われる草稿に記している。「まだ曖昧」としながらも、自身の小説について彼は以下のように述べる。

新たな内的な物事のための表現が探されるが、その物事を因果関係に組み入れるのは完全に断念する。いくつもの気分の連鎖を与える。気分はつらなってひとつの連続体を形成し、それによって因果関係の部分形成する。いわば因果関係の情動的な部分を。行動 B が行動 A に続くのを示すのではなく、(B と結びついた)感情 b が (A と結びついた)感情 a に続くことを読者が自明に思うように描出する。情動的な推移、雰囲気推移だけを示す。その推移のなかでかろうじて十分なかたちで、かつ自動的に、ある因果的な組み立ての仮象が形成される。(GW8, 1311)⁴⁰

ここで、小説はある説明しがたい感情を読者に伝えるものとして想定されている。そのため、テキストは主に登場人物の情動の推移を示すことで進行していき、その感情を読者が自明に感じることで、いわば読者のがわで、物語の内容が自動的に構成されるのである。ムージル自身がこのことに意識的であったにせよ無意識的であったにせよ、ここにおける連続性の仮構にはキネマトグラフィ的な構造がある。知覚や思考を人間が無意識的に連続体として捉えるように、ムージルは小説を「新たな内的な物事」からなる連続体として読者に自然な形で提示しようとしている。ここで、小説に関する限りだが、ムージルは感情の連続体としての人工性を暴く側から、感情の連続性を人工的に作り出す側へと移っている。

小説を感情の連続体として読むこの理想的な読者を、ムージルは『合一』に収録された『愛の完成 (Die Vollendung der Liebe)』(1911)の主人公によってシミュレートしているように思われる。主人公のクラウディーネはかつて読んだ本の G という猟奇的な登場人物のことを思い浮かべる。

「.....彼 (引用者注: G) は扉の閉ざされた家のような。彼の中ではひょっとして、自分のしてきたことは穏やかな音楽のようなものなのかもしれない。しかし誰にそれが聞こえるというのだろうか? その音楽に触れると、何もかもが柔らかな憂愁と化してし

⁴⁰ この引用に限り引用内の () は全て原文のもの。

まうのかもしれない……（……）もしかして彼は出口を見つけようと何度も手探りで自分の中を歩き回っていたのかもしれない。そして最後にはじっと立ちすくみ、もはや顔を厚くなった窓ガラスにつけて、遠くから愛する被害者たちを眺め、微笑んでいるのかもしれない……」（GW6, 158）

本の登場人物の内面を比喩的に部屋とし、その中に入り込むことで、彼女は精神的な「病人」（GW6, 157）である彼の感情を身体的な一挙手一投足として幻視する。このようにして、クラウディーネは理想的な読者として、本の中のその一々を辿ることで異常な感情を自明のものとしていることになる。

しかし、興味深いことに、実際の『合一』は、そのような「自明 (selbstverständlich)」な読書からはかなり縁遠い本である。発表当時も今もこの作品集は極めて難解なことで知られており、ここに収録された二つの短編は「世界で最も読解不可能な二つの短編」とまで言われている。⁴¹

その難解さの原因は感情を表すための比喩の多さに加えて、その繋がり of 唐突さにある。ムージル自身がのちにこの短編集を「何かからその反対物へと常に移り変わる道徳的なスペクトラムのデモンストレーション」と述べているように (GW7, 972)、連続体として構想された小説の中に目立つのは、むしろその突然の推移、言い換えるならば、感情と感情の間欠なのである。⁴² 「plötzlich (いきなり)」という単語だけを見ても、それほど厚いとは言えない小説集の中で、『愛の完成』で 63 回、『ヴェロニカ』で 44 回使用されている。キネマトグラフがその機構の発展途上性により、連続する像と同時にそれを連続させる装置や高速で断続する像の間欠の方へと観察者の注意を導いてしまうように、ここで『合一』というテキストの難解さは、その連続性の不完全さによってむしろその感情の間欠を目立たせる。感情における連続性の構築に関して、『合一』という作品集はムージルの使用した意味そのまま「キネマトグラフのようである」と言えるだろう。このような性質は、因果的な組み立てが「かろうじて十分なかたちで、かつ自動的に (gerade noch hinreichend u. von selbst)」作られると草稿に書かれた時点で (GW8, 1311)、すでにある程度

⁴¹ Dorrit Cohn: Psyche and Space in Musil's „Die Vollendung der Liebe“. In: The Germanic Review 49(1974)p. 154-168, hier p. 154.(zit. nach Birgit Nübel: Vereinigungen(1911). In: Robert-Musil-Handbuch. 2016, 120-156, hier S.122) 。『合一』の評価については Nübel 2016, S. 122-124. 特に発表当時の評価については Corino 2003, 395-400 を参照。

⁴² 『合一』の翻訳者である古井由吉はこの短編集を読む体験を以下のように表現している。「あるいは「のような」の心象をつらねて、心象のうちにまた心象が生まれ、次元を移っていく。おもむろな推移に見えるが、さしあたり行き着いたところから初めの地点を振りかえれば、やはりかなりの急転ではある。しかもそれは再三再四くりかえされる。「いきなり」の戦慄とともに読者は何事か、ただ内面においてにせよ、決定的に起ったという印象を受ける。しかし言葉は無領域のはるかへとだえながら散って、目の前にまた一人の女、その心理と肉体がある。」古井由吉：ロベルト・ムージル（岩波書店）2008、222 頁以下。

必然的なものだったのかもしれない。

ムージル自身も——少なくとも後年には——この難解さを自覚していた。1938年ごろに書かれた草稿で彼は『合一』を「深く、明快だが、少なからぬ特異性のために読むのが困難である」と評している (GW7, 950)。1918年、『合一』の再版の話があった際にムージルが残した以下のようなメモは、この読むことの困難さを独特なイメージを用いて表現している。

この本の欠点は本であることだ。表紙、背表紙、ページ数があることだ。ガラスのプレートの中にこの本から取ってきたページを何枚か広げて、随時入れ替える。そうすれば、これ (『合一』: 引用者注) がなんなのかわかってもらえるだろうに。／知られているのは因果的な語り口のもの (Erzählen)、おとぎ話、怪談ばかりだ。そうでなければ華美で美学的なものである。第三のものといってもせいぜいが散文に迷い込んだ抒情詩だ。この本はそのどれでもない (Tb1, 347)

ここで提案されている、書籍よりもはるかに不自然でぎこちないガラスプレート製の装置は、確かに『合一』にふさわしいメディアであるように思われる。ページをめくる動作に代わって要求される、ガラスのプレートを開き、ページをそこに挟み込み、プレートを閉じるという一連の動作における読者の負担は、『合一』の読書において感情の間欠を解釈によって埋めようとするモデル読者の負担と類比をなしている。『合一』の語りの因果的な連続性は、作品側が提示するものでも、自動的に喚起されるものでもなく、実際は読者が能動的にそこに関与することで初めて仮想的に発生するものなのである。

このように、ムージルにとっての仮想的連続性は、世界を認識する際の法則であると同時に、新しい小説の構築のためのイメージでもあった。ムージル自身、『合一』で用いた原則 (Prinzip) を『特性のない男』にも用いたと述べており (GW7, 972)、たとえ成功とは言えないにせよ、『合一』におけるこのような試みがムージルのテキスト全体に対してもつ意義は大きい。この原則を彼は「心理的に価値のないことを起こさせる (あるいはする) なかれ」と表現している (Ebd.)。ここでもやはりムージルは登場人物の感情の連続性を読者の側で仮構されることを期待しているように思われるが、⁴³この規則の具体的な分析につ

⁴³ マールタ・ホルヴァースは『特性のない男』について、その大きな割合を占める特定の時間や空間を持たないエッセイ的な章は、さまざまな要素によって物語的な部分と連関を持っているために、実際には小説の内容そのものの持つ物語構造は断片的なものであるにもかかわらず、『特性のない男』の読者はこの小説に物語としての印象を持つと述べる。ホルヴァースの言うこの「一種の擬似物語性 (eine Art Schein-Narrativität)」が興味深いのは、読者がそれを自然なものと感じるとされていることである。「読者は物語 (Geschichte) を正確に再構成しようとあえて努力することはない。列をなす出来事を連続体として知覚するのに適切な刺激を語り手から与えられれば、読者はエッセイの列であっても物語のように読んでしまうのである。」 Márta Horváth: Das Gesetz der Kontinuität in

いては今後の課題としなければならないだろう。

Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“. In: Literarischer Text und Kontext. Ein Buch für Károly Csúri. Szerk. Bombitz Attila, Joachim Jacob. Wien (Praesens) 2018, S. 135-144. hier S. 140, 144.

Der Kinematograph als Metapher

Robert Musils Vorstellung von der virtuellen Kontinuität

Haruya IKARASHI

Robert Musil verwendet in seinen Texten oft eine bestimmte Vorstellung: die des anscheinend kontinuierlichen Dings, das sich in Wirklichkeit aber nur in einer Reihe von dicht aufeinanderfolgenden Augenblicken manifestiert. Zum Beispiel notierte Musil während seines Studienjahres in Berlin, dass sich das Denken der Menschen weder kontinuierlich noch diskursiv vollziehe, sondern vielmehr sprungweise. Die Wahrnehmung forme virtuell aus einer Ansammlung von Reizen den Eindruck des Dauerhaften und Linearen, „wie bei einem Kinematographen“, dem frühen Filmapparat. Diese Vorstellung der sozusagen virtuellen Kontinuität taucht noch bis zu seinem letzten Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* auf.

Die psychologische Philosophie von Musils Doktorvater Carl Stumpf beeinflusste diese Vorstellung offenbar nachhaltig. Stumpf kritisierte die Vagheit der bisherigen deutschen Philosophie und suchte aufgrund von positivistischen Daten, die hauptsächlich die experimentelle Psychologie bieten sollte, eine neue empiristische Philosophie erreichen. Die Objektivität dieser Philosophie liegt demnach in der Exaktheit der physiologischen Daten, die die experimentellen Apparate wie das Tachistoskop erheben. Jonathan Crary zufolge erzeugt das Tachistoskop die physiologische Illusion, die der extrem augenblickliche Charakter der Abmessung mit sich bringt, dass man die bloßen Wahrnehmungen, die weder mit dem Körper der Versuchspersonen noch mit ihrer wahrgenommenen Zeit zusammenhängen, isolieren und als Daten behandeln kann. Und diese Phantasie der objektiven Empfindungen, die sowohl Stumpf als Musil beschäftigte, hätte zur Folge, dass die subjektive Kontinuität der Erfahrung zerschlagen wird. Anhand dieser zerlegten Kontinuität der Wahrnehmung wollte Stumpf seine neue exakte Philosophie entwickeln. Und Musil bildet daraus seine eigenen Bilder in seinen Texten.

Tachistoskop und Kinematograph ähneln einander in der Funktionsweise des Apparats, gleichwohl ist, wie einige Forscher bemerkt haben, ihre Rolle fast gegensätzlich. Das Tachistoskop zeigt die tatsächlichen Lücken der virtuell kontinuierlichen Bilder und zerlegt damit die Wahrnehmung der Versuchspersonen. Dagegen verbirgt der Kinematograph die Lücken und präsentiert den Zuschauer die virtuelle Kontinuität als Film. Die Vergleiche, die Musil mit dem Kinematographen anstellen, beziehen sich sowohl auf die Kontinuität als auch auf die Lücken, da die frühen Apparate noch flackerten. In *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* benutzte Musil die Vorstellung vom

Kinematographen als Metapher dafür, dass das Gefühl des Realistischen und des Phantastischen nebeneinander existieren. Die Referenz auf den Kinematographen ist die frühe Gestalt von Musils dualistischer Denkform, die später beispielsweise als Unterscheidung von Wirklichkeitssinn und Möglichkeitssinn in *Der Mann ohne Eigenschaften* auftritt.

Musil wendet in seinen poetologischen Texten die psychologische Objektivität der Empfindungen auf die Objektivität der Gefühle an, aufgrund deren die Leser die Emotion der Personen in seinen Erzählungen nachvollziehen können. Musil benutzt auch hier die Vorstellung der virtuellen Kontinuität. Seine Erzählungen wollen nicht lediglich die Kausalkette des Geschehens, sondern den emotionalen Prozess der Personen zeigen. So sollten die Leser von selbst ihren Gefühlsbewegungen folgen können. Musils Novellensammlung *Vereinigungen* kann man als Praxis zu dieser Theorie verstehen. Das Experiment scheitert allerdings. Musil selbst räumt ein, dass die Erzählungen sehr schwer zu verstehen sind. Die emotionale Kontinuität der Hauptpersonen kann man nur mit Mühe durch Eintragungen in die Lücken ihrer Gefühle vollenden. Aber in der Folge zeigt sich, dass sich die virtuelle Kontinuität in Musils literarischer Produktion durchsetzt.