

# 「子どもである」わたしへ

ペーター・ハントケ作品における子どものモチーフについて

八木 頼子

## 1. はじめに

ペーター・ハントケ (Peter Handke; 1942-) は、彼自身の言葉によると、「想起し、それに言葉を与えようとする」<sup>1</sup> 作家である。1966年のデビュー以降、詩、短編小説、長編小説、脚本、エッセイほか、様々な文学形式で多くの作品を残してきた。作品の多様さゆえ、その概観を示すことは困難であるが、作中のモチーフを拾っていくことで作家の持つ一面を追いかけることは可能であろう。本論考では 1970～80 年代における三作品を「子ども」のモチーフに注目し取り上げる。想起の対象となる子ども時代、子どもであることが、作家ペーター・ハントケにとって重要な意味を持ちうると考えられるためだ。取り上げる三作品は、年代順に並べると『満ち足りた不幸』<sup>2</sup> (*Wunschloses Unglück*, 1972)、『子どもの物語』(*Kindergeschichte*, 1981)、『子どもであることの歌』(*Lied vom Kindsein*, 1986) である。この三作品において、子どものパースペクティブ、子どもであることがどのように描かれているのかを提示していく。

## 2. 母の物語

ペーター・ハントケは母マリアの故郷、オーストリアのケルンテン州グリッフェンで 1942 年に生まれた。父親はベルリン出身の軍人、ブルーノ。この父は血のつながった父親ではなく、実の父はマリアとは別の女性と家庭を持っていた。マリアはハントケを生む直前にブルーノと結婚した。子どもには父親が必要であるという義務感をブルーノに植えつけられての決断だった。「彼は長いこと彼女のことを「崇拜」していた。彼女がほかの男の子どもをみごもっていることも彼にとってはなんら支障をきたさなかった」。<sup>3</sup> 男にこれほ

<sup>1</sup> Peter Handke: *Wunschloses Unglück*. 4 Auflage. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1975, S. 10. 同書からの引用は以下 WU と略記し頁数を記す。

<sup>2</sup> なお、本作品は邦訳が刊行されている。ペーター・ハントケ (元吉瑞枝訳) : 幸せではないが、もういい (同学社) 2002

<sup>3</sup> WUS. 30.

どまで求められることに心を動かされたマリアは、これまでの人生と同じく、流されるようにして自分の家庭を築いていく。『満ち足りた不幸』は、この母マリアが、生を受けた場所で自ら死を選ぶまでの約 50 年間にハントケが想起し、言葉にしようと試みた作品である。冒頭では、母の死後、母について書き始めることを逡巡する様が描かれる。

そうこうしているうちに、わたしの母が死んでから七週間ほど経った。埋葬のときにとても強く感じた、彼女のことを書きたいという欲求が、自殺の知らせを受け取ったときに感じたあの無気力な失語状態に戻ってしまう前に、わたしはその仕事にとりかかりたい。そう、その仕事にとりかかるのだ。というのも、母について何かを書きたいという欲求は、ときおり突如生じるものの、非常に漠然としてもいるので、奮起してとりかかる必要がある。そうすれば、タイプライターで同じ文字をただ打つことにならずにすむ。そのほうが今のわたしにふさわしいかもしれないが。<sup>4</sup>

母の死は作家を失語状態に陥らせるが、彼は心を奮い立たせてその死を書こうとする。その葛藤の様子が言語化され、それがいかに困難なことであるかが示される。物語にみられるような「名付けがたいもの」、「何か書き表しがたいもの」といった表現を、ハントケは怠惰な言い逃れだとみなしているのだが、母の物語はまさにそれにあてはまる、「名のない」、「言葉が出ない驚愕の瞬間」に関わるものであった。<sup>5</sup> 作中では想起と表現についてしばしば言及され、これらは文学的試みであることが強調される。

ところでこのような状態は、書き始めてからは、おそらくこの状態を可能な限り正確に書き表そうと試みたことにより、消え去り、過去のものとなったようだ。それらを記述することで、自分の人生の完結した時期のこととしてすでに想起しはじめていたのである。想起し、言葉で表現しようとする努力はわたしにあまりの負荷をかけ、ここ何週間かの短い白昼夢がよそよそしいものになってしまった。ときおり、わたしはあの「錯乱状態」に陥った。日々繰り返されるイメージ、いずれにせよ数年来、数十年來の「始まりの」イメージの何十番目かの単調な繰り返しにすぎないのだが、そのイメージが突然霧散し、意識が痛んだ。意識は突如空虚になってしまった。

いまやそれは過去のことだ。わたしはもうこの状態にない。わたしは書く時、必然的に以前のことを書いている。少なくとも書いている間は、終わりまで耐えた何かについて書いているのである。わたしはいつものように、想起と言語

---

<sup>4</sup> WUS. 7.

<sup>5</sup> WUS. 47.

化の機械と化すほどに、文学的、外面的かつ即物的に仕事をしている。<sup>6</sup>

母の物語は、苦痛を伴うイメージの反復を経て、母による自分語りとハントケの記憶をもとに形成されていく。記憶にあるものは、人物よりもむしろ物のほうだとハントケは記す。人間にまつわる個々の断片のみが彼の記憶に残っている。例えば、母のひとさし指には盛り上がった傷があり、それにつかまって母と並んで歩いたことを彼は思い出す。<sup>7</sup> ハントケは、盛り上がった傷跡でもって母を想起し、母という人物をあらわそうとした。ハントケは人物よりも事物に基づいて想起し、その事物を解剖するかのよう、緻密に叙述する。<sup>8</sup>

母の死は過去の出来事になり、想起の対象となったかのように思われたが、これまで叙述の対象となり、実際に書き表すことができていた生物、あるいは事物のように容易に文章にすることができなかった。ハントケ自身も、対象となる母を把握しきれないことを自覚しており、その認識について書き手としての思いを書き綴っている。

この物語のもうひとつの特性をあげてみよう。わたしは、いつも通りであれば、一文ごとに描かれる登場人物たちの内面生活から距離を置き、最後には解放され、晴れやかな祝祭気分で、カプセルに入れられた昆虫を見るようにして彼らを眺めるのだが、今回はずっと変わらぬ堅苦しい真剣さをもって対象となる人物を書き表そうと試みている。しかしその人物を完全にとらえる文章はなく、その結果、わたしは何度も新たにやり直さなければならず、いつもの明晰な俯瞰的視点に至れない。

つまり、いつもであれば自分自身や自分の事柄から始め、筆の進みとともに次第に自分を解き放ち、最終的には仕事の産物および商品として、自分と事物を解放するのだが——今回わたしはただ「書く者」であって、「書かれる者」の役割を引き受けることはできず、距離をとることができない。わたしはわたしからのみ距離をとることができる。わたしの母は、ふだんわたしが自分自身に対してそうであるように、いきいきとして揺れ動く、晴れやかな登場人物になったりならなかったりする。彼女はカプセルにおさまりきらず、とらえられないままでありつづけ、文章は暗闇に転落し、紙の上に入り乱れた状態になる。<sup>9</sup>

イゾルデ・シャートはこの作品について現代史的な性質を指摘し、ここで描かれている

---

<sup>6</sup> WU S. 9f.

<sup>7</sup> WU S. 35.

<sup>8</sup> Vgl. Isolde Schaad: Ein Fleck, der nicht ausgeht. Über das Frauenbild bei Peter Handke. In: Text und Kritik. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München (Edition Text + Kritik) 1999, S.100.

<sup>9</sup> WU S. 46.

のは母と息子の関係性ではなく、ナチス政権下での困窮と村社会の閉塞感に抑圧された女性の生であると述べ、「女性」というテーマの中核、母の肖像は個人的であいまいなものになっていると評しているのだが、<sup>10</sup> その評価を無条件に受け入れることは難しい。母の像があいまいになっているのは、彼女がただ「女性」だからではなく、書き手であるハントケとの距離が定まらないため、描くことに困難が生じていると考えることができる。対象と距離をとり、冷徹なまなざしをもってそれを描出するハントケの語りを不可能にするほどに、母親と子どもであるわたし／ハントケの距離は時に近く、また遠く、それゆえ対象の輪郭が定まらずにいる。ハントケが「子どもであったとき」の母マリアとの関係性と、母が死んだ時点でのそれとでは距離に違いがあって、思い出すという行為により、それら遠い過去と現在、近い過去と現在をつなぎ、対象となる母を描出しようと試みるのだが、「母」は「カプセルの中におさま」ってくれない。嫌悪と親しみを抱かせる母／彼女は、生々しく作家に近づいてくる。

わたしが昨年の夏、彼女のところに行ったとき、一度彼女がベッドで横になっているところを見た。彼女は絶望の表情をうかべていて、わたしはあえて彼女にそれ以上近づく気になれなかった。動物園のように、人間の姿をした動物的な孤独があった。(.....)そして彼女は遠くからわたしのほうを見た。あたかもわたしが、カフカの物語の、これまで誰からも蔑まれてきたあの火夫にとってのカール・ロスマンであるかのように、彼女の「搾取された愛しい子」とでもいうようなまなざしで……、わたしはぎょっとし、怒ってすぐに部屋から出た。

この時からわたしは母をはじめとして正しく意識するようになった。その時までわたしは彼女を何度も忘れ、せいぜい彼女の人生の愚かさを思ったときに、ときおり刺すような痛みを感じるだけだった。いまや彼女はわたしに迫り、つきまどってきた。彼女は、肉体をもった、生々しい存在になり、彼女の状態はあまりに具体的に経験できるものになって、わたしは何度となくそれに関わることになった。<sup>11</sup>

母の死の知らせを受けて帰郷し、埋葬が終わると、物語の記述は連続性を持たない断片的なものになっていく。事物やしぐさを通じて彼女は思い出され記述されるのだが、それらの記憶はこれまでのように連想を生まないし、詳細な記述にもつながらない。これまで、作品内では、書き手としての立ち位置を取り戻すかのように、何度か作家の独白が挟み込

<sup>10</sup> In: Isolde Schaad: Ein Fleck, der nicht ausgeht. Über das Frauenbild bei Peter Handke. a.a.O. S. 103.

<sup>11</sup> WUS. 77. この引用部での強調箇所と同様の表現がカフカの『火夫』に書かれている。火夫がカール・ロスマンを伴い船長のいる部屋に乗り込む場面で、火夫はカールに対し「恋人を見やるような」視線を送り、助けを求めるのである。

まれていた。「さて、そろそろ不特定の《人》ではなく《彼女》のみについて記すことにしよう」、<sup>12</sup> 「ここから先、わたしは自分自身についてあまり語りすぎないように気をつけねばならない」<sup>13</sup> というように。断片が続いた物語の最後にも、同様の独白がなされている。

「わたしは後にこれらすべてについて、もっと正確なことを書くだらう」。<sup>14</sup> つまり、この作品において、ハントケは想起と記述を続けたものの、まさに形容しがたい存在である彼女、「母」について一つのかたちにはまとめあげることができなかつたと言える。

作家が抗おうとしたこの「形容のしがたさ」は、すでに作品タイトルにあらわされていた。満ち足りた、何の不足もない、といった意味をもつ *wunschlos* という形容詞は、肯定的な意味で用いられるか、冗談で「今のところ足りないものはない」といったアイロニカルな意味を付与する語である。ハントケはこの形容詞に、「不幸」というネガティブな意味を持つ語をつなげ、言葉の結びつきを確固たるものにしないままにしている。母の生と死は、母の子どもである作家にとって、まさにアンビバレントな感情を引き起こすものであった。想起と表現の場において、母という捉えがたい存在により、子どもは対象と適切な距離を獲得することができず、作家の自己は揺さぶられ、書かれたものは不完全なものとして残ったのである。

### 3. 「幸福な一体感」と子ども

『満ち足りた不幸』で母の物語を断片的にはあるもののかたちにしたあと、ハントケは 1981 年に『子どもの物語』を刊行した。この作品は、1969 年に生まれた娘、アミナとの十年間を書いた、自伝的要素の強い作品である。2004 年に日本語訳が出されており、そのあとがきで訳者である阿部卓也は以下のように本作品を評している。「自身の母親の自死をめぐって書かれた 1972 年の『幸せではないが、もういい』(元吉瑞枝訳、同学社) が、個人を一般的な凡庸な表象に還元してしまう言葉とのいわば否定的な格闘であったとすれば、『子どもの物語』は、逆に、まったく個人的な、*singular* な経験を、*singular* なままに、普遍的な物語として定着させることに成功していると評してよいように思われる」。<sup>15</sup> 『満ち足りた不幸』と同様、題材は極めて個人的な、家族の物語であるが、『子どもの物語』では母の物語で生じていたような母と息子の不確かな関係性や嫌悪、「形容のしがたさ」は見受けられず、「大人 *der Erwachsene*」と「子ども *das Kind*」はひとつの開かれた共同体を築いていく。ハントケ自身はこの作品について、「ひとつの民族の物語のように、一人の人間についての物語を書いてみたかった」<sup>16</sup> と述べているが、その言葉のとおり、『子どもの物

<sup>12</sup> WU S. 72.

<sup>13</sup> WU S. 91.

<sup>14</sup> WU S. 105.

<sup>15</sup> ペーター・ハントケ (阿部卓也訳) : こどもの物語 (同学社) 2004, 143 頁。

<sup>16</sup> Vgl. Peter Handke: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper.

語』は単なる娘の成長記録にとどまらないものになっている。

「大人」になるまえ、少年ハントケが描いていた子どもとの暮らしのイメージがまず初めに語られる。

少年の頃に抱いた将来のイメージは、子どもと暮らすことだった。言葉のいらぬ共同体、短いめくばせ、一緒にじっと座っていること、ふぞろいな髪分け目、近さと遠さをあわせもつ幸福な一体感。くりかえし浮かんできたこのイメージの光には陰鬱さが漂う。雨がふりだす少し前、まわりを芝士で囲まれた粗砂の敷かれた空っぽの中庭、背後にははっきりと見えることのない、感じられるだけの家。高く大きな、そこここで葉を鳴らす木々の、屋根のように広がった木陰の下。<sup>17</sup>

ここで注目したいのが「近さと遠さをあわせもつ幸福な一体感」(von Nähe und Weite in glücklicher Einheit)、という表現である。少年ハントケは、母との関係にこの一体感を求めていたものの、かなわなかった。また、一体感を求めたがゆえに、母との距離は取りにくくなり、後に想起の対象とすることが困難になった。少年は、実現しなかったこの幸福な一体感をまだ見ぬ存在である自分の子どもとの関係に夢見た。この「Einheit」への憧憬は、抗いがたくハントケにつきまとっていたようである。ハントケは、『子どもの物語』が刊行されたのと同じ80年代にヴィム・ヴェンダースの監督作品である『ベルリン・天使の詩』(Der Himmel über Berlin, 1987)の脚本を担当しているが、この映画作品内で詠まれる詩にも、類似した表現が見受けられる。以下に一部を抜粋したい。

#### 子どもであることの歌 (Lied vom Kindsein)

その子どもは子どもだったころ  
腕をぶらぶらさせて  
小川は川になれ、  
川は河になれ、  
水たまりは海になれ、と思った

その子どもは子どもだったころ  
自分が子どもであるとは知らず

---

Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1990, S. 76.

<sup>17</sup> Peter Handke: Kindergeschichte. 6. Aufl. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2019, S.7. 同書からの引用は以下KGと略記し頁数を記す。

すべてには魂があつて  
魂はひとつだった

(.....)

その子どもは子どもだったころ、  
こんな疑問を抱いていた  
なぜわたしはわたしで、あなたでないの？  
なぜわたしはここにいて、あそこにはいない？  
時間はいつ始まって、空間はどこで終わる？  
おひさまのもとの生活は単なる夢ではないの？<sup>18</sup>

ここで語られる子どもの疑問は、まさに少年ハントケが抱いていた疑問であり期待であった。「その子どもが子どもだった」とき、幸福な一体感を求め、わたしとあなたが同一でないことに我慢がならなかった。しかし、わたしとあなたが一体化するほどに近い距離になってしまうと、母の物語がそうであったように、わたしはあなたを書くことができなくなってしまふ——。母の物語で結実しなかった想起と記述が、この詩では距離をとって実現され、普遍的な表現に至っている。「子ども」として母を表そうとした言葉が霧散したのに対して、ここでは世界に「子ども」としてまなざしを向け、その世界を描出することができている。これら二つの作品の間で、「大人」を見るまなざしに変化が生まれ、「子ども」であることに違いが生じているようである。この点に留意しながら『子どもの物語』を読み進めたい。

#### 4. 「子どもの」物語

子どもが生まれてすぐ、ハントケは子どもから放たれる明るさに高揚し、祝祭のような気分を抱く。しかしすぐに失われてしまった一体感について、少年時代を想起しながらハントケは言葉にする。

一体感はそれっきりだった。子どもが家に来たとき、大人は、弟や妹の子守りばかりしていた窮屈な少年時代に戻ってしまったように感じた。これまでは、映画館や、開いた街路、また定住しないことが、彼の血肉になっていた。そうする

---

<sup>18</sup> Wim Wenders und Peter Handke: Der Himmel über Berlin. Ein Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2002, S. 4 und 14.

ことでのみ、白昼夢のための余地が生まれ、その余白において生活が何か冒険的なもの、名づける価値のあるものとして立ち現れると考えていた。しかし、その縛られない期間中、「おまえは生活をかえなければならない」という警告の言葉がつねに出ていたのではなかったか。——いまや生活は必然的にまったく違ったものになり、せいぜい二三の変化を想定していた彼は、家に閉じ込められ、夜ごと泣く子どもを抱いて家の中を何時間もぐるぐる歩きながら、もはや想像力もなく、自分の人生は当分アウトだ、と考えていた。<sup>19</sup>

子どもの誕生による高揚感、妻との一体感は一瞬で失われてしまい、現実の重苦しい閉塞感がハントケを襲う。やはりここでも一体感は持続的に実現しないものであり続ける。妻との間に生じていた不一致は、決定的な不和へと変わってしまった。子どもの到来は、夫婦がそもそもはじめから「両親」ではなかったことを露見させたのである。事実、作中でハントケは自身のことを「父」ではなく他人めいた「大人 *Erwachsene*」とのみ記述している。大人二人、子ども一人の新しい共同生活は、一般的な家庭の像をむすぶことができなかったが、自分たちの共同体、そこにいる子どもこそが真実である、という悲痛なまでの叫びが記される。彼は当時の自分の姿を映画の登場人物のように映し出す。

友人のいない時期だった。自分の妻ですら、好ましくない他人になっていた。男は後悔して子どものところに文字通り逃げ帰り、その後悔を通じて子どもはより一層本当らしくなった。暗くした部屋をゆっくりと通り、子どものベッドに歩み寄る。その時、壮大な映画の中にいるように、自分の姿が上から、そして後ろから見えた。ここが自分の場所だ。にせものの共同体はみな恥を知れ、自分の唯一の所属に対し、絶えず臆病に否認し黙するとは情けない！おまえたちのアクチュアリティに熱をあげるとは恥さらしな！——こうして彼は次第に確信を持った。彼のようなものにとっては、眠る子どもの輪郭に当時彼が見出した、別の世界の物語が昔から価値のあるものだった。それでいて、記憶の中では、あたたかい部屋を横切ってベッドに近づいたことと、下の、夜の街路に響く、これまで耳にしたことのないような人間離れした恐ろしい警察隊の攻撃の怒声とが結びついている。

子どもの物語にはそういうすべてがいっしょになっている。ありふれた逸話を別にすれば、大人にとって個人的に後も特別なものとして残り続けたのは、子どもが喜ぶことができ、感受性が強いことであった。<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> KG S. 10f.

<sup>20</sup> KG S. 19f.

子どもが寝る部屋から窓を隔てた外の街路では警察隊と市民が衝突し、警察隊は「人間離れした怒声」をあげる。子どもの寝息に、社会における己の主張をぶつけ合う、極めて「人間的な」行為が生む「人間離れした」声が対置される。ここで示されている、混沌とやすらぎが分かちがたくともにある世界の物語にハントケは己の居場所を見出している。「子どもの物語にはそれらすべてが一緒になっている」。ここで語られているのは、かつて憧憬をもって描かれていた「幸福な一体感」ではない。そうではなくて、自らをも含む共同体を包括するようなまなざしがここでは存在している。このまなざしが、決定的なものとして描かれる場面がある。

晩春、子どもはそこのメリーゴーラウンドの馬にひとり座っていた。広場の端のほうは岩礁に寄せる泡のように白い。ようやく雨が止んだ。がくとメリーゴーラウンドが動き出す。大人とこれまでにない距離をとった子どもは、ちらりと目をあげたものの、すぐに旋回に夢中になって、もうほかには目もくれない。このことで、男はあとになって、自らの子ども時代のある時を思い出した。母と小さな部屋に一緒にいたにもかかわらず、心引き裂くような、天に叫び声をあげたくなるような距離を感じていた。「なんであそこにいるあの女性は、ここにいる僕とは別の人間なんだろう？」いま、メリーゴーラウンドに乗って、沈み、旋回する子どもを見るまなざしはそれと真逆なものだ。大人にとって、その子どもがはじめて自立した人間に、そこに立っている親から独立した人間に見える。——こういう自由のなかで強くなっていけ！<sup>21</sup>

メリーゴーラウンドに乗る子ども、それを見る大人は、自分の子ども時代のことを想起する。<sup>22</sup> あの幸福な一体感が得られなかった、母親との分裂した関係を思い出す。いま、大人を見る子どもから、子どもを見る大人になって、彼は子どもが完全に独立した、ひとつの人間であることを得心した。子どもが乗るのが、メリーゴーラウンドであることは極めて示唆的ではないだろうか。出発し、速度をもって別の目的地に到着するジェットコースターではなく、緩やかに回転し、元の場所に戻るメリーゴーラウンド。その優美な回転は「生」の反復を示しているようでもある。

少年時代、母と子どもの関係はいわば線の関係で、子どもは母との間に存在する距離を取りあぐねていた。子どもが別の存在であるはずの母との一体感を渴望していたためだ。

---

<sup>21</sup> KG S. 24.

<sup>22</sup> マンフレッド・デュルザックはこの場面について、意識的にせよ無意識的にせよ、サリンジャー『ライ麦畑でつかまえて』のメリーゴーラウンドの場面からの影響があることを指摘している。Vgl. Manfred Durzak: Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur: Narziß auf Abwegen. Stuttgart (W. Kohlhammer) 1982, S. 164. しかし、むしろこの場面はリルケの詩「メリーゴーラウンド」からの影響が強いように思われる。

ここでは、一体感への幻想から解き放たれ、「子どもであった自分」を抱きつつ、「大人である自分」の立場から、子どもを見、その子どもが別の世界を見ていることを認めている。これにより、平面的だった母子の関係から、立体的な大人と子どもの関係へと移ることが可能になった。大人になった「その子どもが子どもだったころ」を想起し、表現できるようになったのである。

## 5. 結び

ここまで、三作品における「子ども」のモチーフを辿ってきた。一般には、成熟とは子ども時代を脱することであり、「もはや子どもではない」という自意識を持つことだとされている。しかしハントケはそういう成熟を目指してはいない。ハントケは成熟した「大人」、保護者として娘の乗ったメリーゴーラウンドを見守っているのではない。

あるいはまた、子どもと大人を物わかりよく分割したうえで、大人に反抗しているのでもなければ、成熟を否定しているのでもない。大人は大きな子どもである、というような耳あたりのよい主張をしているのでもないだろう。

もう一度、あのメリーゴーラウンドのシーンを思い出してみよう。娘の歓喜を外野席から単に見守っているだけでもなければ、もちろんハントケが子どもと一体化しようとしているわけでもない。そうではなくて、子どもが自らの目線で世界を見ていることに胸をゆすぶられている。娘は、ハントケが子どもだったときに抱いていた一体化を望むまなざしを彼に向けてはこない。彼女は彼の子どもでありながら確実に他人であって、それにより、彼が子どもだったときに抱いていた一体化への希求から逃れる助けとなった。

子どもとの距離について、1988年に日本を旅行した際にハントケは以下の文を綴っている。

あなたがあなたの子どもから遠く離れるほど、あなたの子どもはより一層「あなたの子ども」になる。頭の中で話しかけるときだってそう。<sup>23</sup>

子どもと空間的、時間的に距離を隔て、それにより、一層子どもとの関係が確かなものになる。言い換えれば、「子ども」が輪郭を持ち、語られる存在へと昇華される。「子ども」を描くことが、プライベートな家庭内の父親としての感慨に終わることなく、一つの表現として作品にまで高められたのには、そういう背景があったからではないだろうか。

---

<sup>23</sup> Peter Handke: Gestern Unterwegs: Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2007, S. 117.

# Der Erwachsene und das Kind

Peter Handkes Kindermotivik

Yoriko YAGI

Nach der Publikation seines Erstlingsromans veröffentlichte Peter Handke ein vielfältiges Werk, das sowohl Literatur als auch Film umfasst. Aufgrund der Mannigfaltigkeit seiner Arbeiten ist es nicht einfach, ihr Zentrum zu erfassen. Gleichwohl ist es möglich, übergreifende Motive zu bestimmen und zu analysieren. Im vorliegenden Aufsatz wird das Kindermotiv betrachtet, weil es offenbar eine wichtige Rolle in Handkes Werk spielt. Drei Texte werden behandelt: *Wunschloses Unglück* (1972), *Kindergeschichte* (1981) und *Lied vom Kindsein* (1986).

Die drei Erzählungen wurden in den 1970er und 80er Jahren publiziert, als Handkes Leben voller familiärer Veränderungen war. In *Wunschloses Unglück* geht es um den Suizid seiner Mutter. Als er auf die Nachricht von ihrem Selbstmord zu reagieren versuchte, fiel er in Sprachlosigkeit. Der Schriftsteller versuchte vergeblich, sich an den Tod seiner Mutter heranzuschreiben, der als Erinnerungs- und Formuliermaschine dienen könnte. Die Distanz und Nähe zwischen der Mutter und dem Sohn bleibt unbestimmbar. Deshalb fällt es ihm schwer, Genaueres über seine Mutter zu schreiben.

1969 wurde Handkes Tochter geboren. Die Geschichte der ersten zehn Jahre mit seiner Tochter ist in *Kindergeschichte* aufgenommen. In der Erzählung wird Handke bzw. seine literarische Spiegelfigur nicht als „der Vater“ sondern als „der Erwachsene“ und die Tochter als „das Kind“ beschrieben. Hier findet der Autor eine neue Kind-Erwachsenen-Beziehung, die er und seine Mutter nie erreichen konnten. Er verlangt auch nicht mehr die „glückliche Einheit“, die er bisher von seiner Mutter-Sohn-Beziehung erträumt hat. Als er ein Kind war, konnte er es nicht ertragen, dass seine Mutter jemand anderer als er sein kann. Er fühlt sich erst befreit davon, als er seine Tochter auf einem Karussell sieht. Der Blick seines Kindes erscheint ihm als komplementär.

In dem Film *Der Himmel über Berlin* wiederholt sich die Formulierung „als das Kind Kind war“. Das ist Teil eines Liedes, des *Lieds vom Kindsein*, in dem das Kind fragt, „warum bin ich ich und nicht du“. Ferner steht dort: „[E]s wußte nicht, daß es Kind war, alles war ihm beseelt, und alle Seelen waren eins“. Hier wird eine Sehnsucht nach Einheit bezeichnet, die später verloren geht. Das Kind *war* ein Kind; es erwartet somit nicht mehr die Einheit, die es in seiner Mutter finden möchte. Erwachsenwerden bedeutet für den Dichter, die „andere Weltgeschichte“ zu empfinden, die ihm angesichts des schlafenden Kindes erscheint.

Am Ende des vorliegenden Aufsatzes wird das Bild des Karussells aus *Kindergeschichte* wieder

aufgegriffen. Das Karussell mit einem Kind darauf dreht sich graziös im Kreis. Das Kind nähert sich an und entfernt sich. Die Szene scheint den Kreislauf des Lebens darzustellen. Handke schrieb später dazu: Je ferner du deinem Kind bist, desto mehr wird dein Kind »dein Kind«. Indem er zeitlich und räumlich Abstand zum Kind gewinnt, ist es dem Autor gelungen, die Umrisse des Kindes einzufangen und zu beschreiben.