

## ゲオルク・トラークルの散文詩の位置 (2)

—散文詩『啓示と没落』と戯曲断片『小作人の小屋で…』草稿の比較分析—<sup>1</sup>

日名 淳裕

—散文詩と戯曲断片の接点

1914年4月から5月にかけてゲオルク・トラークル(1887-1914)は散文詩『啓示と没落(Offenbarung und Untergang<sup>2</sup>)』と並行して戯曲断片『小作人の小屋で...(In der Hütte des Pächters...)』を書いた<sup>3</sup>。死の翌年に『ブレンナー年鑑1915(Brenner-Jahrbuch1915)』上に掲載された『啓示と没落』とは対照的にその草稿は1951年の遺稿集に一部が収録されるまで公になることもなく、内容の重要性について言及されることはいまだすくない<sup>4</sup>。

そもそもトラークルの創作の出発点は抒情詩ではなく散文および戯曲であった。かれは散文『夢の国 ひとつのエピソード(Traumland. Eine Episode)』(1906)、『金の杯より バラバ ひとつのファンタジー(Aus goldnem Kelch. Barrabas Eine Phantasie)』(1906)、『金の杯より マリア・マグダレーナ(Aus goldnem Kelch. Maria Magdalena)』(1906)、『寂寥(Verlassenheit)』(1906)を新聞などに寄稿し、ザルツブルク市立劇場の上演宣伝文を手がけることから自身の創作を始めた。演劇への関心も強く、みずから戯曲『死の日(Totentag)』(1906 初演、破棄)、『蜃気楼(Fata Morgana)』(1906 初演、破棄)、悲劇断片『ドン・ジュアンの死 (Don Juans Tod)』(1907)、人形劇『青髭(Der Blaubart)』(1910)<sup>5</sup>、『カスパー・ハウザー(Kaspar Hauser)』

<sup>1</sup> 本稿は2009年度提出の修士論文『Georg Traklの後期作品における歴史性と対称性 —散文詩『啓示と没落』と戯曲断片『小作人の小屋で…』草稿の比較分析—』を大幅に整理、加筆、修正したものであり、拙論『ゲオルク・トラークルの散文詩の位置(1)』(『詩・言語』第73号 掲載)のつづきである。

<sup>2</sup> トラークルからの作品の引用は、Trakl, Georg: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Hrsg. v. Eberhard Saueremann u. Hermann Zwerschina. Frankfurt a. M. (Stroemfeld) 1995ff. [以下 SWB と略す] により、ローマ数字は巻数、アラビア数字は頁数を示す。

<sup>3</sup> Zwerschina, Hermann: Die Chronologie der Dichtungen Georg Trakls. Innsbruck (Inst. für Germanistik, Univ.) 1990. S. 159.

<sup>4</sup> Vgl. Trakl, Georg: Aus goldnem Kelch. Die Jugenddichtungen. Zweite erweiterte Auflage. Salzburg (Otto Müller) 1951. S. 105-110. 「後期の戯曲断片より」と題されて5Hが掲載されている。

<sup>5</sup> フルネスは『青髭』にココシュカの戯曲『殺人者 女たちの希望 (Mörder. Hoffnung der Frauen)』(1907)との類似を見る。「殺人」のモチーフはトラークルにおいても重要で、『小作人の小屋で…』にも扱われている。Furness, Raymond: Trakl and the literature of decadence. In: Londoner Trakl Symposium. Hrsg. v. William E. Yuill u. Walter Methlagl Salzburg (Otto Müller) 1981. S. 82-95. Hier; S. 93.

(1910、散逸)などを書いている。このように残された戯曲作品もすくなくないが、その後トラークルはもっぱら詩人としてイメージされる、あるいはみずからそのイメージを打ち出すこととなる。

上に通覧したトラークルの劇作の系譜に 1914 年の『小作人の小屋で...』を継ぐならば、1910 年から 1914 年までの創作の空白期間にも連続を見ることが可能だ。トラークルは戯曲による表現の追求を詩作と並行して後期に到るまでつづけていた。したがってそこから得た問題設定や表現手法がほかの作品のなかにも見いだされるかもしれない。つまりトラークルの散文詩をかれの戯曲との関連から説明することができるのではないか。その際に着目したいのは『啓示と没落』で語られた台詞がまったく同じかたちで『小作人の小屋で...』の中にも現れていることである。これについては幾人かの研究者がすでに言及している。デンネラーは以下のように述べる。

実際に散文と後期の戯曲断片は人物、筋、テーマ設定における緊密な結びつきによって際立っている。<sup>6</sup>

ここからはデンネラーが『啓示と没落』を詩ではなく「散文」として理解していたことが分かる。しかし『啓示と没落』がはたして詩なのか、それとも「散文」なのかという問いは保留にするとしても、それが『小作人の小屋で...』と「緊密な結びつき」を示すことへの彼女の同意は明白だ。ディーツはさらに踏み込んで以下のように述べる。

散文詩のいくつかの部分は戯曲断片のなかにもある。したがってこの語りかたは悲歌的なものではなく、劇的なものとして考えられたのだ。もしくはその劇的な性質にもとづくがゆえに、単純に劇的語りとして戯曲の中に移された可能性もある。<sup>7</sup>

ディーツはここで『啓示と没落』と『小作人の小屋で...』のどちらが最初に書かれたかについては言及せず双方の場合を仮定して考えを述べている。その際にかれは散文詩のなかの「劇的」性質に着目する。おなじ箇所と言及されている「悲歌的」性質とはラッハマンのトラークル理解のキーワードであり、ディーツの「劇的」なものへの着目と『小作人の小屋で...』への言及は散文詩を韻文性のみによって説明しようとするラッハマンへの批判を内包している。最後にケンパーは『啓示と没落』と『小作人の小屋で...』の一致点をあげつつ、戯曲断片について以下のように考える。

<sup>6</sup> Denneker, Iris: Erinnerung –ein Fragment. Zu Georg Trakls später Prosa. In: Text+Kritik. München (Text+Kritik GmbH) 1985. S. 53-66. Hier; S. 57.

<sup>7</sup> Dietz, Ludwig: Die lyrische Form Georg Trakls. Trakl-Studien Bd. 5. Salzburg (Otto Müller) 1959. S. 191.

結局 1914 年の戯曲断片はトラークルの対話的表現形式をめぐる努力をしめしている。しかし同時に——たとえば抒情的、叙事的、劇的という形式の相違をこえ得るような言葉の一致という——あらゆるトラークルの作品のもつ同属性と抒情的基調低音をもしめしている。<sup>8</sup>

ここで重要なのはトラークルの戯曲創作が「対話的表現形式をめぐる努力」として捉えられていること、そしてそれが「抒情的、叙事的、劇的という形式上の相違をこえ得る」ものだとされていることである。

以上の議論を前提として本稿『ゲオルク・トラークルの散文詩の位置(2)』は『ゲオルク・トラークルの散文詩の位置(1)』において確かめられた散文詩の性格を顧みつつ、戯曲断片と散文詩の各テキスト間における重複箇所を詳細に比較分析する。そこからトラークルの後期散文詩と戯曲断片における詩、散文、戯曲という三つのジャンルの混淆を具体的に捉え、その多方向的交流の由来をビュヒナーの作劇法との共通点に探る。

### III 『小作人の小屋で...』の草稿分析

#### 1. 草稿 4H と『啓示と没落』<sup>9</sup>

戯曲断片『小作人の小屋で...』の各草稿〔1H (G12(1)、G12(2))、2H、3H、4H (G14(1)、G14(2)、G11、G13)、5H (G12a、G12b、G12c)〕はいずれも 1914 年 5 月に書かれたとされる<sup>10</sup>。これまで 1H、2H、3H、4H が第一稿、5H が第二稿とされてきたため本稿においてもその区分を踏襲するが、直接の分析の対象は 4H と 5H の二つに限定する。

手稿 4H は二部からなる。以下に簡単な筋書きを紹介する。第 1 部では「ペーター(Peter)」によって村で発見された「少年の死体」について語られる。それは「ペーター」の「兄」で、「小作人」の「初子」であるらしい。また「小作人」の「娘」、「ペーター」の「姉／妹」についても仄めかされる。それらを受けた「小作人」のモノローグがはじまり、それはかれの「死んだ妻マリア」に言及し、「娘」の名は「ヨハンナ」と明かされる。このように量的に短い「ペーター」と「小作人」の対話をとおして家族の構成員が名指されてゆく。第 2 部の登場人物は「ヨハンナ(Johanna)」と「幽霊(Die Erscheinung)」、「さすらい人(Der Wanderer)」と「殺人者(Der Mörder)」である。第 2 部の前半はこの「幽霊」と「ヨハンナ」の対話が中心となる。「幽霊」はみずからの「殺し手」が訪れる様子を叫びながら告げる。その叫びが「さすらい人」の耳にとまることで場面は転換し、「殺人者」が「さすらい人」を殺すことで作品は終わる。

<sup>8</sup> Kemper, Hans-Georg: Anhang. In: Trakl, Georg: Werke Entwürfe Briefe. Stuttgart (Reclam) 1984. S. 258.

<sup>9</sup> 以下、テキストの分析は SWB に大きく拠る。草稿番号にある数字は成立順序をアルファベット H は手稿を示す。

<sup>10</sup> Vgl. SWB. S. 156f.

この作品の特徴として第 1 部と第 2 部という大きな対称形式を指摘できる。さらに第 1 部の中では「ペーター」と「小作人」という対があり、第 2 部にはそこで言及された「初子」と「ヨハンナ」という対が現れるという大枠が設定されている。その枠組みの中で「初子」＝「幽霊」と「ヨハンナ」の関係が、「殺人者」と「さすらい人」の関係へと移行するのがおおまかな筋である。またこの対称関係の中で「殺人者」と「幽霊」との結びつきが「さすらい人」において反復されている。なおこの反復を媒介するのは叫びである。

つづいて 4H と『啓示と没落』の重複箇所を個別に見てゆくこととする。4H と『啓示と没落』の類似点は多いが、まず形式上のものとして人称の混乱〔4H の第 36 行以下を準備する 3H の第 44ff.〕に見られる登場人物の抽象的描出とモノローグの多用があげられる。個別の重複箇所として第 18 行 f. は『啓示と没落』〔以下、引用に際して O. u. U. と略記〕の第 2 詩連第 3 部の表現と類似する。〔下線は筆者により、それぞれ重複箇所を表す〕

① und das Blut rann von ihren silbernen Fingern (Bd. IV-2. S. 186.)

(そして ちが かのじよの ぎんいろの ゆび から ながれた)

und leise rann aus silberner Wunde der Schwester das Blut (O. u. U. Bd. IV-2. S. 70.)

(そして しずかに いもうとの ぎんいろの きず から ちが ながれた)

いずれの場合にも流れ出る「血」と「銀色」の結びつきが共通している。これと同じような類似を示すものとして第 35 行 f. と『啓示と没落』の第 2 詩連第 2 部の表現が指摘できる。

② ein blauer Quell mein verstorbnes Weib und die alten Bäume fallen auf uns.

(Bd. IV-2. S. 186f.)

(ひとつの あおい いずみ わたしの しんだ つま そして としへた きぎが わたしたちの うえへと おちる)

die Schatten der Ulmen fielen auf mich, das blaue Lachen des Quells

(O. u. U. Bd. IV-2. S. 69.)

(にれの かげが わたしの うえに おちた、いずみの あおい わらいの うえに)

ここでは「青」色と結びついた「泉」の表現と「木」のイメージ、「落ちる」という動きが共通している。しかし上記の二つの例におけるようなイメージあるいは語彙の共通は、『啓示と没落』と『小作人の小屋で...』の二作品間に限定される特徴とは言えない。それはトラークルの作品全体についてしばしば指摘されることである。しかし次の場合はどうであろうか。第 2 部に入ると『啓示と没落』の第 2 詩連第 1 部の表現とほぼ完全に一致する箇所がある。すなわち冒頭のヨハンナの台詞である。

③ Stich schwarzer Dorn. Ach noch tönen von wilden Gewitter die silbernen Arme. Fließe Blut von den rasenden Füßen. Wie weiß sind sie geworden von nächtigen Wegen! O das Schreien der Ratten im Hof, der Duft der Narzissen. Rosiger Frühling nistet in den schmerzenden Brauen. Was spielt ihr verwesten Träume der Kindheit in meinen zerbrochenen Augen. Fort! Fort! Rinnt nicht Scharlach von Munde mir. Weiße Tänze im Mond. Tier brach ins Haus mit keuchendem Rachen. Tod! Tod!

(Bd. IV-2. S. 187)

(させ しろい とげよ。ああ なお はげしい あらしの ひびきを ぎんいろの うでが たてる。たけりたつ あし から ちよ ながれよ。それは どれほど よみちの ために しろく なったことか！ おお なかにわの ねずみの さげび、すいせんのかおり。ばらいろをした はるが くるしむ まゆの あいだに すをかける。おまえたち ようねんじだいの くちた ゆめよ なにを わたしの くれたひとみの なかに かなでる。され！ され！ わたしの くちから ひいろは ながれない。つきの なかの しろい おどり。けものが いえの なかへと あえぐ のど をして おしいった。しだ！ しだ！)

Stich schwarzer Dorn. Ach noch tönen von wilden Gewittern die silbernen Arme mir. Fließe Blut von den mondonen Füßen, blühend auf nächtigen Pfaden, darüber schreiend die Ratte huscht. Aufflackert ihr Sterne in meinen gewölbten Brauen; und es läutet leise das Herz in der Nacht. Einbrach ein roter Schatten mit flammendem Schwert in das Haus, floh mit schneeiger Stirne. O bitterer Tod.

(O. u. U. Bd. IV-2. S. 65.)

(させ しろい とげよ。ああ なお はげしい あらしの ひびきを わたしの ぎんいろの うでが たてる。つきの あしから ちよ ながれよ、よるの こみちには なさきつつ、そのうえを なきながら ねずみらが かすめて ゆく。もえあがれ おまえたち ほしよ わたしの こを えがく まゆの あいだに そして しずかに ところが よるの うちに ひびく。ひとつの あかい かげが もえる つるぎを たずさえて いえの なかに おしいった、ゆきの ひたい をして のがれた。お お にがい しよ。)

最初の台詞「刺せ 黒い棘よ。ああ なお激しい嵐の響きを銀色の腕がたてる」は双方に共通している。『啓示と没落』では「妹」の台詞として挿入されている箇所であり、『小作人の小屋で...』では「ヨハンナ」のモノログの一部である。下線で示したように、他の箇所も単語の変更はあるものの語られる内容の重複は見て取れる。さらに同箇所の推敲過程、第1詩連第1部の二度にわたる書き直しを参照すると重複箇所がより明瞭になる。

O ihr schlanken Narzissen! Es wohnt der Frühling nun in meinen schmerzenden Brauen; die dunklen Schrecken der Kindheit. Es brach ein Schatten, ein roter Wolf in den Hof mit keuchendem Rachen. Tod! Tod!

(O. u. U. Bd. IV-2. S. 65.)

(おお おまえたち ほっそりした すいせんらよ！ はるが いま わたしの くるしむ まゆの なかに すんでいる ようねんじだいの くらい おどろき。ひとつの かげが いっぴきの あかい おおかみが あえぐ のど をして なかにわに おしいった。しだ！しだ！)

Schon wohnt der Mond in meinen gewölbten Brauen; xxxxx der Schmerz des Steins. Einbrach ein roter Schatten mit flammendem Schwert in das Haus, floh mit schwarzer Stirne. O bitterer Tod!

(Ebd.)

(すでに つきが わたしの こを えがく まゆの なかに すんでいる xxxxx いしの くるしみが。ひとつの あかい かげが もえる つるぎを たずさえて いえの なかに おしいった、くろい ひたい をして のがれた。おお にがい しょ！)

上の二つの推敲箇所にある語も『小作人の小屋で...』のヨハンナの台詞の中に見つけられる。『啓示と没落』の決定稿に記された言葉のみならず、草稿段階にとどまった言葉が『小作人の小屋で...』の中に含まれていることがしめすのは、『啓示と没落』と『小作人の小屋で...』4Hのテキスト生成上の密接な関係である。

## 2. 草稿 5H と『啓示と没落』

『小作人の小屋で...』の手稿 5H はそれのみ一枚の紙に書かれている。4H の第1部を改変したものであるが他のテキストと比べても推敲の跡はあまりない。登場人物は4H 第1部では「小作人」と「ペーター」の二人であったが、5H では「ヨハンナ」と「ケルモア(Kermor)」が加わる。ト書き<sup>11</sup>に記された場所は「小作人の小屋の中(In der Hütte des Pächters)」とされ、時間は夜である。以下に簡単な筋書きを確認する。扉をノックする音とともに作品ははじまる。「ペーター」が扉を開けると「ケルモア」が入ってくる。「ケルモア」は叫び、モノログを展開したのち竈の下に倒れる。「ペーター」が「父」を呼ぶ。すると「父」である「小作人」がモノログを展開する。それに呼応するように「ペーター」が水車の傍らで発見された「修道僧の水死体」の様子について語る。それを受けて「小作人」が「妻」と「初子」の死について語りながら「ケルモア」に誰何する。眠りながら「ケルモア」はモノログを展開する。それに呼応して「小作人」と「ペーター」のいずれもが一人の女について語る。それは「ペーター」の「姉／妹」である。「ケルモア」はうなされるように執拗に女に呼びかけ、それに怯えた「ペーター」は部屋から走り去る。「小作人」が走り去る「ペーター」へ呼びかけるのと同時に寝室から「ヨハンナ」が歩み出る。すると「小作人」は「ヨハンナ」へと語りはじめる。その叫びに呼応する「ヨハンナ」を「ケルモア」は見つめ、起き上がり、闇の中へと逃亡する。

<sup>11</sup> Bd. IV-2. S. 188. SWB は戯曲断片のタイトルをこのト書きからとっている。

草稿 5H の特色として最初に指摘されることは、作中に登場する四人の間にひとつとして対話が成り立たないことである。それぞれの発する言葉は相手を想定したものではなく、発話者の主体はみずから語る内容に圧倒されている。四者四様のモノログがある帰結点へと結晶することはなく、「小屋」から四方向に放射され餅のように反響する。また舞台は「小屋」の中に限定され、「父」や「妹」、「初子」などといった家族がここでも問題となっている。この家の密室性も 5H を大きく特徴づけている。

以下に 5H と『啓示と没落』の重複箇所を具体的に検討してゆく。5H の第 4 行から第 8 行にかけては『啓示と没落』の第 2 詩連第 2 部の表現と多くの点で一致する。〔下線は筆者により、それぞれ重複箇所をあらわす〕

① Meinem Rappen brach ich im Wald das Genick, da der Wahnsinn aus seinen purpurnen Augen brach. Der Schatten der Ulmen fiel auf mich, das blaue Lachen des Wassers. Nacht und Mond! Wo bin ich. Einbrach ich in süßen Schlummer, umflattert mich silbernes Hexenhaar! Fremde Nähe nachtet um mich.

(Bd. IV-2. S. 188.)

(わたしの うまの くびを わたしは もりの なかで おった、その しんくの ひとみ から きょうきが とびでた とき。にれの かげが わたしの、みずの あおい わらいの うえに おちた。よる と つき！ わたしは どこに いる。あまい ねむりの うちへと わたしは おしいった、ぎんいろの まじよのかみが わたしの まわりをはためく！よそよそしい ちかしさが わたしを めぐり くれてゆく。)

Meinem Rappen brach ich im nächtigen Wald das Genick, da aus seinen purpurnen Augen der Wahnsinn sprang; die Schatten der Ulmen fielen auf mich, das blaue Lachen des Quells und die schwarze Kühle der Nacht,

(O. u. U. Bd. IV-2. S. 66.)

(わたしの うまの くびを わたしは よるの もりで おった、その しんくの ひとみ から きょうきが とびでた とき、にれの かげが わたしの、いずみの あおい わらい そして よるの くろい れいきの うえに おちた。)

『小作人の小屋で...』では「ケルモア」がこの台詞を語るのだが、『啓示と没落』との重複は一目瞭然である。戯曲断片でも引用箇所冒頭の Ra-/ra-と韻をふむ言い回しがそのままである。いずれにおいても「馬の頸椎を砕く」→「馬の瞳の狂気」→「楡の影」→「青い笑い」→「夜」という話の方向が、細部の語の変更にかかわらず一致している。また引用した『小作人の小屋で...』のつづきの部分は、『啓示と没落』の推敲過程に重複箇所をもつ。

(die) steinerne Nacht. Hexenhaar umflatterte mein Haupt / sinkende Nähe nachtete um mich;Höllensflamme.

(Ebd.)

(いしの よる。まじよの かみが わたしの あたまの まわりを はためた／し  
ずんでゆく ちかしさが わたしの まわりで くれた、じごくの ほのお。)

下線を付した箇所はほぼ一致している。また「夜(Nacht)」と「魔女の髪  
(Hexenhaar)」の間には「わたしはどこにいた(Wo war ich)」という問いかけが書  
き残されており、それは『小作人の小屋で...』の「わたしはどこにいる(Wo bin ich)」  
に対応している。第 25 行から第 27 行の表現は『啓示と没落』の第 2 詩連第 1  
部の表現と重複する。

② O die Schwester singend im Dornenbusch und das Blut rinnt von ihren /silbernen  
Fingern, Schweiß von ihrer wächsernen Stirne. Wer trinkt ihr Blut? (Bd. IV-2. S. 189.)  
(おお いうとうは うたいつつ いばらの やぶ のなか そして ちが かのじよの  
ぎんいろの ゆび から ながれる、あせが かのじよの ろうのような ひたい か  
ら。だれが かのじよの ちを のむのか?)

Aus verwesender Bläue trat die bleiche Gestalt der Schwester und also sprach ihr  
blutender Mund: Stich schwarzer Dorn. Ach noch tönen von wilden Gewittern die  
silbernen Arme mir. Fließe Blut von den mondenen Füßen, blühend auf nächtigen  
Pfadern, darüber schreiend die Ratte huscht.

(O. u. U. Bd. IV-2. S. 65.)

(くちてゆく あお から いうとうの あおざめた すがたが あゆみでた そして  
このように かのじよの ちをながす くちは かたった、させ くらい とげよ。  
ああ なお はげしい あらしの ひびきを わたしの ぎんいろの うでが たてる。  
つきの あし から ちよ ながれよ、よるの こみちには なさきつつ、そのうえ  
を なきながら ねずみらが かすめてゆく。)

この台詞は「ペーター」によって語られる。ほかの箇所ほど完全な重複は見ら  
れないが、「妹」、「血」、「棘」、「銀色」などイメージの大半は一致する。なおこ  
こであげた『啓示と没落』の中の「刺せ、黒い棘よ...」という件は 4H で「ヨハ  
ンナ」の台詞であり、両者の間にほぼ完全な一致が見られる箇所であることは  
すでに指摘した。さらに草稿 5H のこの箇所は『啓示と没落』の第 2 詩連第 3 部  
の表現とも呼応する。

Und shimmernd fiel ein Tropfen Blutes in des Einsamen Wein; und da ich davon trank,  
schmeckte er bitterer als Mohn; und eine schwärzliche Wolke umhüllte mein Haupt, die  
kristallinen Tränen verdammter Engel; und leise rann aus silberner Wunde der  
Schwester das Blut und fiel ein feuriger Regen auf mich.— (O. u. U. Bd. IV-2. S. 66.)  
(そして ひと しづくの ちが またたきながら こどくなものの わいんの なか  
に おちた そして わたしが それを のんだ とき、それは けし よりも にかか  
った そして ひとつの くらい くもが わたしの あたまを つつんだ、おちた



てんしの すいしょうの なみだ そして しずかに いもうとの ぎんいろの き  
ず から ちが ながれた そして ひのような あめが わたしの うえに ふった。  
一)

目立つ重複はないが「血」、「妹」、「血を飲む」、「血が流れる」など「血」と「銀色」という色彩の結びつきは一貫している。このようにテキスト相互の比較対照をとおして『啓示と没落』と草稿 5H が単なる類似をこえてテキスト生成上の緊密な結びつきを持っていることがわかる。

最後に草稿間の比較をすると、まず 4H と 5H ではその筋の変化に着目することができる。登場人物については、4H では「ペーター」、その父親「小作人」、その娘「ヨハンナ」、「幽霊」、「殺人者」、「さすらい人」、登場人物の口から語られる人物として、母「マリア」、「初子」、「エーライ(Elai)」<sup>12</sup>である。5H では「ペーター」、「小作人」、「ケルモア」、「ヨハンナ」、死んだ「修道僧」である。全体として 4H では六人が登場するが、5H では四人である。4H 第 2 部の「殺人者」と「さすらい人」の劇中における役割は「幽霊」と「ヨハンナ」の対話によって暗示される人物の対称〔殺人者と犠牲者〕を家の外で繰り返すことであった。したがってこの第 2 部の削除は、時間や場所、登場人物のモノローグと同じく作品の抽象度を高めるものとして理解することができる。

### 3. 詩、散文、戯曲の混淆

『啓示と没落』と『小作人の小屋で...』草稿の比較分析をとおして、テキスト相互の重複と連関は具体的にしめされた。語、文章がきわめてよく似た箇所〔戯曲断片 4H 第 18 行 f. と O. u. U. 第 2 詩連第 3 部、4H 第 35 行 f. と O. u. U. 第 2 詩連第 2 部、戯曲断片 5H 第 25 行 ff. と O. u. U. 第 2 詩連第 1 部および第 2 詩連第 3 部〕あるいは語、文章が完全に一致する箇所〔戯曲断片 4H 第 2 部冒頭と O. u. U. 第 2 詩連第 1 部、戯曲断片 5H 第 4 行 ff. と O. u. U. 第 2 詩連第 2 部〕、さらに双方のテキストにおいて同一のイメージやモチーフが扱われていることや表現形式としてモノローグが多用されていることは、散文詩と戯曲断片の密接な結びつきをしめすものである。

二つのテキストの語句がもっとも近似していたのは『啓示と没落』の第 2 詩連にある「妹」の台詞であった。また第 1 詩連の終わりから第 2 詩連にかけて、後に第 6 詩連に移されることになる大きな抹消箇所が残されていることから、この第 2 詩連と『小作人の小屋で...』がテキストの組成においてもっとも近接していると思われる<sup>13</sup>。するとここから両作品の成立状況をあらためて考えること

<sup>12</sup> 「エーライ」というトラークルによって作られた名はこの戯曲断片の他には詩『夢のなかのゼバスティアン(Sebastian im Traum)』の推敲過程などわずかに登場するのみである。『夢の中のゼバスチャン』も戯曲断片とおなじく家族をテーマにしたものと考えられる。Vgl. Heinz, Wetzel: Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls. Salzburg (Otto Müller) 1971. S. 139. ; SWB. Bd. IV-2. S. 158.

<sup>13</sup> 『啓示と没落』のテキスト分析については、拙論「ゲオルク・トラークルの散文詩

ができるだろう。両作品は相互に触媒的に機能していたのかもしれないが、ドイツが仄めかしたようにどちらが先に書かれたのかが重要なのではない。注目すべきは散文詩と戯曲断片というジャンルの異なる二つの作品を結びつけるテキストの運動である。

すでに確かめたように『啓示と没落』では書き損じなどの偶然性や言葉遊び、音的要素の意味への優越といった条件が作品成立の大きな要因となっていた。そのためテキストは論理的な意味連関とそれに導かれるイメージをではなく、特異な音韻性や反復といったテキストの運動を読み手に提示する。読み手の試みるあらゆる意味づけがこれらの言語を手がかりにテキスト組織を循環する。人は自伝的、郷土的、宗教的な観点からこの作品を説明することができる。しかし最終的に行き着いた解釈はそのほか無数にある解釈のひとつへと相対化される。このことは『啓示と没落』との間に字句の重複や同様なテキストの運動を持っている戯曲断片にも当てはまる。そこに現れる家、「妹」、死んだ「初子」といったテーマから、「ヨハンナ」が仄めかす事件がトラークルのプライバシーにかかわることを推測するのは容易である。しかしここでもそのあまり珍しくない告白がこのような形式で書かれているということのほうが重要である。兄と妹のではなく、作品の表現媒体の混淆こそがテキストとしての『小作人の小屋で...』にとって欠かせない秘密なのである<sup>14</sup>。

ここであらためて『啓示と没落』と『小作人の小屋で...』の関係を問うならば、双方の散文詩と戯曲という名称は便宜的な区分にとどまる。それは作品の分類のために既存の名称を用いたとことによるにすぎない。テキストの動きを追うならば名称の背後に出来事が現れるだろう。『啓示と没落』における「詩の散文化」と「散文の韻文化」の双方向的交流についてはすでに言及した。散文詩の成立状況に戯曲断片が関わっていることから、ケンパーの言うところの「対話的表現形式をめぐる努力」がそこに加わる。しかしどのようにその要素が作用したのかというと、それは対話への努力の消尽としてである。ここで『小作人の小屋で...』草稿 4H と 5H 間の変質を思い起こすべきだ。最大の変質は 4H 第 2 部に登場した「さすらい人」と「殺人者」が 5H では消されたことである。この二人の関係は戯曲断片の舞台である家の外へと視点に移す役割を担っており、殺人という行為の単調さは家の中の噛み合わない対話を説明するひとつの要素として機能していた。ところが 5H においては、4H にあった対話への衝動が消えてその代わりにひとつの偽の中心が現れる。テキストの外部から内部へと侵入する者は「ケルモア」と名乗り、劇の進行とともに現れて劇の終わりとともに

---

の位置(1)」『詩・言語』第 73 号、2010、39~56 頁] 47 頁以下を参照。

<sup>14</sup> この点において筆者は一貫してデンネラーの理解に与している。つまりトラークルという個人の存在を完全にテキストの背景に追いやるのではなく、あるいは逆にその個性をテキストにたいして優位させるのでもなく、意識的なテキストの作り手としてかれを文学史の中に位置づけることである。「ポエタ・ドクトゥス」としてのトラークルが時として苦しみが多い個人としてのトラークルを凌駕する様子は手稿を見れば容易に理解される。Vgl. Denneker, Iris: Störenfriede und fragloses Sein des Anfangs. In: Interpretationen. Gedichte von Georg Trakl. S. 32.

に「闇」の中へと消えてゆく。この「ケルモア」の動きは『啓示と没落』における偽りの主体「わたし」のそれと同じである。『啓示と没落』においても『小作人の小屋で...』においても筋書きは偽の主体「わたし」／「ケルモア」の物語を紡いでいる。しかしその物語から一度離れてテキスト生成的分析を経るならば、無数のパースペクティヴが偽の中心から放たれていることにこそ双方のテキストの本質を見るべきである。戯曲断片 5H は、草稿 4H で試みられた対話への努力が推敲を重ねるごとにモノローグの重唱へと瓦解していった果てのものである。死期迫るトラークルによって試みられた対話の実験はそれを求めるがゆえに消え尽きた。『啓示と没落』と『小作人の小屋で...』に見られる散文、詩、戯曲の混淆はその試みの挫折の記録であり、後に私たちはそこに「文学における（初期）表現主義の最も重要な代表者」<sup>15</sup>としてのトラークルの意義を見いだそうとする。そしてそれはトラークルにおけるビュヒナーの影響を確かめることによってより明らかにされるだろう。

#### IV トラークルとビュヒナー

##### 1. 散文詩と『レンツ』

19 世紀後半にはビュヒナーの評価がはじまっていた。それはハウプトマンが 1887 年 6 月 17 日にベルリンの作家連盟 >Durch!< において『レンツ(Lenz)』を朗読したことに起因する<sup>16</sup>。「現代の心理学的散文作品の ABC」となった『レンツ』の影響の大きさは、ホフマンスタール、リルケ、マン兄弟からピントゥス、ハイム、ヤーンやデープリンにまで広汎に指摘され、表現主義そのものにおけるビュヒナーの影響という形で理解されている。トラークルとビュヒナーの接点については確実な証拠はなく、多くを推測にたよらざるをえない。ただホフマンスタール編纂のアンソロジー『ドイツの物語作者(Deutsche Erzähler)』(1912)によって『レンツ』を知るに到ったこと<sup>17</sup>、あるいは 1914 年に『レンツ』と『ダントンの死(Dantons Tod)』からの抜粋が雑誌『ブレンナー (Der Brenner)』に掲載されたことなどから、トラークルが実際にビュヒナーの作品に接する機会をもったことはたしかだろう。

トラークルの散文詩『夢と錯乱(Traum und Umnachtung)』の第 2 詩連がビュヒナーの散文『レンツ』に影響を受けていることは広く知られている。シーアは該当箇所を『レンツ』原文とパラレルに示すことでモチーフとその展開の重複を実証する。そのなかでとりわけ注目されるのが、二人がそれらのモチーフをしめす際のパースペクティヴの相違である。ビュヒナーの場合にはそれが観察者と被観察者の境界の現前に拠っている〔メタファーと接続法の使用〕のた

<sup>15</sup> Kemper, H. G. :Vorwort. In: Interpretationen. Gedichte von Georg Trakl. Stuttgart (Reclam) 1999. S. 7.

<sup>16</sup> Goltschnigg: Georg Trakl und Georg Büchner. In: Georg Trakl und die literarische Moderne. Hrsg. v. Károly Csúri. Tübingen (Max Niemeyer) 2009. S. 153-163. Hier; S. 153.

<sup>17</sup> Goltschnigg: a. a. O. S. 155.

いし、トラークルの場合には観察者の世界が被観察者の世界に取りこまれている、すなわち双方の境界が解けてしまっているとされる<sup>18</sup>。しかしビュヒナーの立ち位置も完全に観察者の世界にあるとは言えない。それは観察者と被観察者が境界によって区別されつつも、その境界を相互に侵犯し合う場所にある。他方トラークルの視点は観察者と被観察者の視点が解けて混在した場所にある。そう考えると二人の語りの位置はやはり非常に近い。双方ともに同じ境界に位置しているがその境界にたいする理解の方向が異なっているのだ。シーアはさらに『夢と錯乱』における『レンツ』からの語、モチーフの引用を踏まえてトラークルの散文詩そのもののテキスト構成を問題化する。まずトラークルにおけるヘルダーリンとランボーからの引用については、引用もとが聖書というさらに広大なテキストを前提としていることを指摘する。そこからビュヒナーの『レンツ』には牧師オーベルリンのカルテが前提とされていること、おなじように『夢と錯乱』には『レンツ』が前提とされていることを順次指摘してゆく。シーアは引用そのものをテキストの一般的性質と見なし、引用という概念はその前提のもちいられ方によって左右されると考える。トラークルにおいて引用が大きな問題となるのはいわゆるオリジナルがモンタージュされて継がれてゆく点に原因する。つまりここでは引用そのものが重要なのではなく、かれ固有のモチーフが引用に仮託されているという性質を理解する必要がある。また『レンツ』にかぎらず、ヘルダーリン、さらにはニイチェからの引用が『夢と錯乱』のテキストに混在していることから、モチーフとしての狂気がコード化された自伝を意味するのではなく、テキストがほかの詩人らの作品との問題設定上の照応にこそ多くを負っていることが指摘される<sup>19</sup>。こうしてシーアは引用とモチーフの扱われかたの検証をとおして『夢と錯乱』のテキスト内容そのものを一般化したあとで、トラークルは意識的なテキストの作り手として言葉の「意味を、自然の対象や感情の起伏、伝記的体験からというよりはむしろ、伝えられた言語遺産の伝統から受け取るのだ<sup>20</sup>という作品理解を打ち出す。

『レンツ』を前提に持つと考えられるのは『夢と錯乱』だけではなく、『啓示と没落』にも同様の引用が見出される。『啓示と没落』の第3詩連では、「わたし」が山の中の岩だらけの道を下っていて「狂気」の発作を起こす。「わたし」は夜中に大声を上げて「水に身を屈める」。「声」が「わたし」に自殺するよう語りかけ、「わたし」は泣きながら木々の下に身を投げ出す。この件は『レンツ』でオーベルリン家に滞在中のレンツが起こした発作、「不安 [...] そのときそれが広がり、狂気の悪夢がかれの足下に座っていた」<sup>21</sup> や自傷行為、「かれは泉に飛び込んだ」<sup>22</sup>の描写とほぼ一致する。『夢と錯乱』は1914年1月半ばに書か

<sup>18</sup> Schier, Rudolf: Büchner und Trakl: Zum Problem der Anspielungen im Werk Trakls. In: Publication of the Modern Language Association of America (PMLA). October 1972 vol. 87. Nr. 5. (New York). S. 1052-1064. Hier; S. 1056f.

<sup>19</sup> a. a. O. S. 1058.

<sup>20</sup> a. a. O. S. 1062.

<sup>21</sup> Büchner, Georg: Lenz. In: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Hrsg. v. Henri Poschmann. Frankfurt a. M. (Deutscher Klassiker) 1992. S. 223-250. Hier; S. 229.

<sup>22</sup> Ebd.

れており、その数ヶ月後に『啓示と没落』が書かれた。両作品はいずれも後期に書かれた散文詩で内容的にも重複する箇所をもつ。したがってトラークルが詩と散文と戯曲の混淆を引き起こす創作上の実験を行っていた時期にビュヒナーの影響を推測することは十分可能である。

## 2. ビュヒナーの作劇法と詩的自我の問題

イエンスは『憂愁と反乱(Schwermut und Revolute)』において、ビュヒナーの作劇法の歴史的意義について詳しく述べている。そこではビュヒナーが表現主義の方法論を先取りしていることが強調される。

ビュヒナーは、わたしたちには知られている主題(sujet)と話法(Diktion)の間にある対立関係の法則を書くことによって追究した最初のドイツ語作家でした。本来強いものを弱めながら、かれは目立たないものにリズムと語彙において情熱的な深刻さを与えたのです。そのみならずかれは変質した主体／客体関係を記述するためにトラークルやハイムの二世代前に一連の文法形式を発展させたのですが、この形式は人間性の危機、自我同一性の喪失、自我の解消(Ich-Auflösung)を言葉というものにおいて可視化するのに適しているとかれには思われたのです。<sup>23</sup>

「主題」と「話法」の対立に着目し、それを作中に表現する姿はトラークルにも当てはまる。トラークルは共感覚、撞着語法、頓呼法などをもちいることで作中のイメージに「情熱的な深刻さ」を与えた。例えば作中に「妹」の肢体を追求すれば、それは「銀色の腕(die silberne Arme)」と形容される。あるいは「静寂」を表現しようとする、それは「またたく静けさ(schimmernde Stille)」という話法に行き着く。かれの作品における語彙のすくなくさが指摘されることが多いが、それは表現内容の乏しさや逆にその一貫性を見るよりも「主題」と「話法」、「語るべきこと」と「語る方法」の対立を前にした選択のなせるわざである。何ともいえない表現の苦しさ、言葉に裏切られる体験、それが作中においては共感覚による諸感覚の侵犯、撞着語法による対概念の強引な接続、「叫び」という「話法」そのものへの挑戦として現れるのだ。

イエンスはこの「主題」と「話法」の対立に関連して「主体／客体関係」の変質の描写におけるビュヒナーの功績を強調するが、それは二世代後の「トラークルやハイム」へと連なるものである。『啓示と没落』の主体「わたし」が偽物であることはすでに述べた。その根拠として挙げたのは「わたし」における「主体／客体関係」の変質であり、それを補うために用いられた「音韻性」の「詩的自我」にたいする [...] 優位と代替<sup>24</sup>である。『啓示と没落』の「わた

<sup>23</sup>Jens, Walter: Schwermut und Revolute. In: Von deutscher Rede. München, Zürich (R. Piper & Co.) 1983. S. 109-132. Hier; S. 126.

<sup>24</sup> 拙論 49 頁。

し」はテキストに投げ込まれたひとつの偶然である。

同じような主体を『ダントンの死 (Danton's Tod)』に登場するリュシールやヴォイツェクに見ることができるだろう。リュシールは「行って！来て!(Geh! Komm!)」<sup>25</sup>や「王様万歳(Es lebe der König!)」<sup>26</sup>などの有名な台詞を口にする。これらの台詞は確立された個人の意思表示ではなく、感情と物語の筋の間で翻弄される主体の言葉である。ヴォイツェクもまた社会の中で主体を圧殺された個人であり、唯一の自由の証である妻マリーが不倫をしたことから彼女を殺害する。ヴォイツェクのこの行為が意味するのは、愛の対象を自ら破壊することによって、自らを圧殺する社会と同化してゆく経過である。ビュヒナーの作品の登場人物たちのもとでの「主体／客体関係」の変質とそれにもとづく主体の偽物性に通底しているのは社会的文脈である。トラークルの作品にはそのような社会性が背景として描かれることは稀であるが、『小作人の小屋で...』においてははっきりと家族が主題化されており、そこになんらかの社会的なものを見いだすことは可能だ。とりわけ手稿 5H の家族と「ケルモア」の関係は社会と個人の関係として読みこむことができるが、注意すべきは母の不在と妹「ヨハンナ」<sup>27</sup>の存在である。「ケルモア」にとって母を欠く家族は欠陥であり、それを補う妹の存在はかれを脅かすものである。このような二重拘束的構図にはビュヒナーが「主体／客体」関係の変質を描出する際の作劇法からの影響を見て取れるのではないだろうか。しかしすでに論じたように「ケルモア」は仮面であり、戯曲断片が扱う家族というテーマの導く社会的なものがもとより瓦解していることは、戯曲中の対話が成立しないことから明らかである。一方『啓示と没落』では「わたし」と「妹」が名指されているが、戯曲断片と比較してそこに打ち出される家族の像は薄い。それでも「わたし」は「ケルモア」とのつながりからビュヒナーの創出した人物群の延長に位置する。たしかにトラークルの「わたし」はリュシールやヴォイツェクが描き出すような背景を持っていない。しかし「わたし」は「わたし」を規定する家族なり社会といった背景をテキストの結束構造（筋）として必要とする。トラークルはその欠如を補うために散文詩の最終詩連に第一詩連の抹消箇所を継いだ。こうしてテキストは回帰し、テキストの比重は筋書きから語られ方へと移った。そしてそれぞれの詩連とそこに映されるイメージ「わたし」を根底から支えたのが音韻性という人工の背景であった。

<sup>25</sup> Büchner, Georg: Danton's Tod. In: Sämtliche Werke Briefe und Dokumente in zwei Bänden. Bd. 1. Hrsg. v. Henri Poschmann. Frankfurt a. M. (Deutscher Klassiker) 1992. S. 46.

<sup>26</sup> a. a. O. S. 90.

<sup>27</sup> トラークルの妹グレーテのミドルネームはヨハンナであった。Vgl. SWB. Bd. IV-2. S. 158.

## Zur Bedeutung des Prosagedichts bei Georg Trakl (2)

—Eine vergleichende Analyse der Entwürfe zweier gattungsverschiedener Texte:  
*Offenbarung und Untergang* und *In der Hütte des Pächters...*—

Atsuhiko HINA

Im ersten Teil dieses Aufsatzes analysierte ich bereits ausführlich drei Stufen des Prosagedichts *Offenbarung und Untergang* und ermittelte daraus als Textprinzip des späten Trakl die Übermacht des Tons gegenüber dem erzählten Inhalt und der Handlung. Dabei wurde auch an die Ich-Dissoziation angeknüpft.

Im hier vorgelegten zweiten Teil meiner Untersuchung versuche ich dieses Prosagedicht erneut aus der Perspektive der Dramaturgie, die Trakl in seinem Dramenfragment *In der Hütte des Pächters...* benutzt, zu interpretieren. Darum wird zuerst die noch nicht genug beachtete Genealogie der Dramen Trakls beleuchtet. Fünf Textstufen des Dramenfragments, die von L.v. Ficker und dem Brenner-Kreis als marginal eingestuft wurden, werden damit aus dieser Einschätzung im Nachlass befreit und noch einmal als Primärtexte genetisch analysiert und zugleich miteinander verglichen. Im Anschluss daran vergleiche ich auch besonders die beiden letzten Textstufen (4H u. 5H) mit dem Prosagedicht, weil diese beiden gattungsverschiedenen Texte, wie schon im ersten Teil erwähnt, an einigen Stellen gemeinsame Formulierungen aufweisen.

Aus diesem Vergleich zwischen dem Prosagedicht und dem Dramenfragment wurde die formell und inhaltlich am engsten verwandte Stelle herangezogen, und zwar die zweite Strophe des Prosagedichts und der Anfang des zweiten Teils von 4H und die Zeilen 4 ff. von 5H. Jedesmal handelt es sich um die Aussprache „der Schwester“. Im übrigen wird leicht festzustellen sein, dass diese Texte auf verschiedene Weise das Haus behandeln. Das Haus und die Familie waren die Themen, mit denen sich Trakl am häufigsten und fast zwanghaft sein ganzes Werk hindurch beschäftigte. Das Problem des Hauses hängt mit der Ich-Dissoziation zusammen, weil das Haus für jeden Menschen eine ursprüngliche Menschenbeziehung bedeutet.

Zwar lesen einige Interpreten diese Thematisierung des Hauses gerne als Zeugnis der öffentlichen geheimen Autobiographie Trakls. Solche Lesungen möchte ich eher vermeiden und statt dessen lieber die Fiktionalität sowohl „des Ichs“ als auch der Familie in beiden Werken untersuchen. Dass die Eigenschaft des Ichs im Prosagedicht als eine Maske fungiert und dass eine reine Musikalisierung der Sprache den Text unter diesem Pseudo-Ich vorherrscht, ist meine These im ersten Teil. Diese Neigung ist auch im Dramenfragment zu entdecken. Als Beweis für meine These weise ich auf die Rolle „Kermors“ in 5H hin und erblicke in ihr die gleiche Funktion, die „das Ich“ im Prosagedicht leitet. Die Mischung der drei Gattungen Gedicht, Prosa und Drama ist eine Konklusion aus der qualitativen Veränderung der Dichtung vom Inhalt zu den

Tönen, von der Bedeutung zur reinen Sprache und schließlich vom „Ich“ zur Ich-Dissoziation. Dementsprechend kann nun jeder selbst darüber entscheiden, ob er diese Erscheinung für ein Merkmal der Avantgarde innerhalb der klassischen Moderne oder nur für eine Katastrophe der Dichtung der Jahrhundertwende hält.

Zum Schluß versuche ich meine Beobachtungen und die daraus gewonnene Erkenntnis im Bezug auf das Textprinzip, das die späten Werke Trakls durchdringt, im historischen Kontext noch einmal zu positionieren. Dabei achte ich stark auf die damalige Rezeption des Dramatikers Büchner und seine Erneuerung der Thematik. Bis jetzt gibt es nur wenige Forschungen zum Einfluß Büchners auf Trakl. Auf ihrer Basis versuche ich einen kleinen Vergleich zwischen dem Prosagedicht *Offenbarung und Untergang* und Büchners Prosafragment *Lenz*. Schon Walter Jens bemerkt in seinem Aufsatz *Schwermut und Revolte* die Verwandtschaft zwischen Trakl und Büchner in Bezug auf die Thematik und den Wortgebrauch beider. Nach seinem Verständnis gehören die manchmal gewaltige Grammatik und die dadurch gestützte Übermacht der Töne über den Inhalt eines Textes, die ich bereits im Vergleich des Prosagedichts mit dem Dramenfragment Trakls bestätigen und als grundlegendes Textprinzip in seinem späten Werken nachweisen konnte, zum simultanen Hintergrund der damaligen Dichtungen, dem schon Büchner „vor zwei Generationen“ entsprochen hatte. Die späten Werke Trakls beziehen sich stärker auf den literarhistorischen Kontext als auf die Kontinuität seiner Schaffensphasen, auf welche im Brennerkreis einst stark insistiert wurde und die viele Literaturforscher als selbstverständlich akzeptierten.