

博士論文

損傷の書物

—インゲボルク・バッハマン『フランツァ書』における
フラグメント性について

前田佳一

目次

1. はじめに	・・・ 4
1.1 未完の長編	・・・ 4
1.2 フラグメント	・・・ 6
1.3 結び目としての『フランツァ』	・・・ 7
1.4 『フランツァ』と『トーデスアルテン』	・・・ 9
1.5 立論にあたっての備考	・・・ 12
2. 本論	・・・ 14
2.1 フランツァの死のシーン	・・・ 14
2.1.1 頭蓋、斧	・・・ 20
2.1.2 淵、亀裂	・・・ 24
2.1.3 砂	・・・ 27
2.1.4 犠牲者	・・・ 33
2.2 第一章冒頭	・・・ 37
2.2.1 ウンディーネ	・・・ 44
補遺1：変容をめぐって	・・・ 49
2.2.2 破滅と復活—『ベーメン・リークト・アム・メア』	・・・ 55
補遺2：Grenze（限界／境界）をめぐって	・・・ 63
2.3 追跡	・・・ 73
2.3.1 恐ろしいもの—他なる場所と時間をめぐって—	・・・ 76
補遺3：Grenze（限界／境界）をめぐる地誌と伝記	・・・ 79
2.4 姉弟の連れ	・・・ 82
2.4.1 『イシスとオシリス』	・・・ 83
2.4.2 割って入るもの	・・・ 88
2.4.3 葦	・・・ 94

2.5 発見	・・・ 97
2.5.1 異邦人	・・・ 99
補遺4：近親相姦のモチーフと、その抹消をめぐる	・・・ 103
2.6 食べる―読む―変容	・・・ 110
2.7 第二章	・・・ 119
2.7.1 想起について	・・・ 120
2.7.2 霊媒的語りについて	・・・ 124
2.7.3 「状態」の語り	・・・ 125
2.8 第三章	・・・ 130
2.8.1 犠牲の反復	・・・ 132
2.8.2 <読む>フランツァへ	・・・ 135
2.8.3 禁じ手	・・・ 139
補遺5：対奏	・・・ 146
2.9 ナイン、ナイン。	・・・ 148
2.9.1 循環と切断	・・・ 148
2.9.2 マルティンとフラグメント	・・・ 149
3. 結語	・・・ 153
文献表	・・・ 154

1. はじめに

1.1 未完の長編

オーストリアの作家インゲボルク・バッハマンは1965年から1966年にかけて『フランツァ書』(Das Buch Franz)あるいは『フランツァの場合』(Der Fall Franz; 『症例フランツァ』とも訳せる)などと呼ばれる長編小説(以下『フランツァ』)を執筆していた。そして作品全体の完成に先駆けて、1966年1月から3月にチューリヒや南ドイツ、北ドイツにおいて既に書き上げられていた原稿の作家自身による朗読会が催された。朗読されたのは主に三章構成からなるうちの第一章「ガリーツィエンへの帰還」(Heimkehr nach Galicien)及び第三章「エジプトの闇」(Ägyptische Finsternis)である。このことから察せられるように、作家はこの作品の完成度に関し、一時はそれなりの自信を有していた。彼女が未完成の作品を世に出すことなどそれまで一度もなかったのだから、なおさらである。しかし1967年3月の出版が予定されていた¹『フランツァ』の執筆は第二章「ヨルダン時代」(Jordanische Zeit)を未完としたまま、突然中断されてしまう。² このことに関しバッハマンは1966年11月20日、出版元であるピーパー社のK・ピーパーに、『フランツァ』は「修正(Reparatur)」ではなく「根本的な改変(Neumachen)」を必要とする旨を書き送っている。³ そして同月25日にはピーパー社の編集者であるO・ベストへの手紙で、次のように述べている。

<...> ich habe es <das Manuskript; d. Hrsg.> wiedergelesen, nach Monaten, nur um nachzuschauen, was da zu korrigieren, zu verbessern ist. Aber der Schock war groß, denn ich habe plötzlich begriffen, daß es nicht so geht. Es sind nicht nur die schlechten Stellen und manche Seiten, die mich stören <...> das Manuskript kommt mir wie eine hilflose Anspielung auf etwas vor, das erst geschrieben werden muß. (...) Ich werde das ganze Buch deswegen neu schreiben.⁴

¹ KA 版編者による注釈を参照。KA2, S. 397.

² では残る第一章、第三章がはたして「完成」していると言えるのかという問題がないわけではないが、さしあたり当論は完成し、かつ自律した章とみなす

³ KA2, S. 397.

⁴ 同上。山括弧による省略は原文ママ。丸括弧の省略は引用者による。以下、引用内の省略はこの原則に従う。

<略>どこを修正したり、書き直したりすればいいんだろうとおもって、何ヶ月かぶりに原稿を読み直してみました。でもショックでした。急にわかったんです。もうダメだって。何ヶ所か良くないところがあることが気に入らないんじゃない。何ページかの話じゃないんです。<略>私には、この原稿はいつか書かれなきゃいけないことを、ただ弱々しく暗示しているだけのものとしか思えません。(略) この本はぜんぶ新しく書き直すつもりです。⁵

このような捨て台詞とともに、バッハマンは新たな長編小説にとりかかった。その新たな長編とは『ファニー・ゴルトマンへのレクイエム』(Requiem für Fanny Goldmann) (以下『ファニー』) 及び『マリナ』(Malina)のことであると推測されている。⁶ 前者はまたもや未完に終わり、後者はバッハマンが完成させた唯一の長編小説として1971年に出版された。彼女がこの世を去るのは、その2年後のことである。

『フランツァ』と『マリナ』との間には、確かに多くの共通点が存する。三章構成であること、女主人公と常に行動を共にするパートナーが登場すること(フランツァの弟マルティンと、語り手「私」と同居するマリナ)、それとは別に主人公と関係を結ぶ男性登場人物の存在(フランツァの夫ヨルダン、「私」の恋人イヴァン)、主人公のトラウマティックな過去、脱自状態(フランツァのマリファナ吸引によるトリップ、『マリナ』第二章通称「夢の章」)、近親相姦的モチーフの暗示(ただし近親相姦そのものが描かれるわけではない)、ファシズムやホロコーストの暗示、作品を通じてのライトモチーフとなる詩句あるいは歌曲の存在(『フランツァ』におけるR・ムージル『イシスとオシリス』(Isis und Osiris)及び『マリナ』におけるA・シェーンベルク『月に憑かれたピエロ』(Pierrot lunaire))、いくつかの箇所における自伝的とも言えるほどのバッハマン自身の生との符合、そして主人公の死等である。これらの共通点を鑑みれば、バッハマンが『フランツァ』において放棄した理念の何がしかが『マリナ』において補完、完成されたのだという目的論的図式が、それなりの説得力を持つ。しかし本来『フランツァ』が志向するものは、そもそも『マリナ』と異なるものだったのではないか。そのような疑義は、立論の一つの契機となりうるだろう。

⁵ 原文の引用と同様、山括弧による省略は原文によるものであり、丸括弧による省略は引用者による。以下もこの原則に従う。

⁶ KA2, S. 397.

1.2 フラグメント

『フランツァ』は未完の作品のフラグメント (Fragment; 断片) であり、トルソーである。この主張が意味することは第一に、『フランツァ』の名の下にバッハマンの死後編集されたテキスト群には『マリナ』の前段階における単なる試作としてではなく、独立した評価が与えられるべきであるということである。フラグメントの文学ジャンルとしての独自性、独立性に関しては初期ロマン派以来の伝統が存在するし、既に従来のバッハマン研究においても『フランツァ』は確固たる位置を占めているため、さしあたりこのことに関しては説明を要さないであろう。そして第二には、『フランツァ』が未完ひいてはフラグメントとして後世に残ってしまったのは、作家が自らの仕事を完遂できなかったからではなく (完遂できなかったことは確かだが)、作品そのものが損傷を、それも取り返しのつかない損傷を受けているからである、ということである。一旦完成させられた状態でこの世にあった彫像の首部が何らかのかたちで破壊され、胴部だけが後世に残ったというような意味で「損傷」、そして「トルソー」という語を用いているのではない。執筆を何者かに邪魔されたとか、原稿を破られたとか (1956年出版の第二詩集『おおぐま座の呼びかけ』は脱稿直後に飼い猫にズタズタに引き裂かれ、テキストの再構成を余儀なくされたようだが)⁷、誤って焼いてしまったなどというエピソードが『フランツァ』に関して存在するわけではない (ちなみにバッハマンはヘビースモーカーであり、1973年における死因は寝煙草による火傷である)。そうではなく、基幹が根本的に壊れているコンピューターの末端をいくら修理してもそれは依然としてコワレタままであるように、『フランツァ』は作品がその本性からして「損傷(Beschädigung)」しているために、それは原理的に完成されえない。「修正」ではなく「根本的な改変」を要すると出版社に伝えたバッハマンは直感的にそのことを理解していたに違いない。それゆえにこそ、彼女は「もうダメだ」と絶望せざるをえなかったのである。

「フラグメントは一つの小さな芸術品のように外界から隔絶され、それ自身完成されていなければならぬ。はりねずみのごとく」⁸とはよく知られた F・シュレーゲルの言だが、バッハマンのフラグメントはこのようなカテゴリーリッシュな信念に基づくものではない。先に引用した手紙から察せられるように、バッハマンはあくまで作品を全体として完成さ

⁷ Hapkemeyer (1980), S. 89.

⁸ Schlegel, S. 123.

せる意志があるにもかかわらずいくら藻掻いてもうまくいかないがために絶望しているの
であって、シュレーゲルのように開き直っているのではない。しかしそれでもなお、フラ
グメントの元来の「細かく砕く」(frangere)という語義のごとく、バッハマン自身が作品と
しての全体性を志向するテキストに対してある種の自己破壊を試みているかのような形跡
は、確かに存在する。しかし、それはなぜなのか。「損傷」の要因は作家の生の外部に存す
るのか、それとも作家の内面に存するのか。仮に後者であるとして、それは作家の意志に
よるものなのか。それとも作品内の原理によるものなのか。そしてつまるところ、『フラン
ツァ』はいかにフラグメントであるか。当論の第一の課題は、それを提示することである。

1.3 結び目としての『フランツァ』

『フランツァ』においてはバッハマンの他テキストのテーマ、モチーフ、あるいはイメ
ージが繰り返し変奏されているため、当論では『フランツァ』以外のテキストにも目を向
けることになる。ちなみに、当論で「バッハマンのテキスト」などと言う場合は作家が遺
した文字情報一般を指す。それに対し「作品」とは、完成しているか否かに関わらずある
特定の全体性を志向するテキスト群の総体である。すなわち「作品」は未完たりうるが、
「テキスト」が未完であるという文はナンセンスとなる。ただし当論は『フランツァ』を
考察し、それによって得られたフラグメントの内実、理念をバッハマンの他のテキスト、
作品へと一般化し、適用するということは行わない。また逆に、『フランツァ』以外のテク
ストをまず考察し、それによってバッハマンにおけるフラグメントの何たるかを理論化、
一般化し、最後にそれを『フランツァ』へと適用するという方法もとらない。事柄の性質
上、むしろ両者は並行して、とはつまり、常に互いに参照されつつ考察されるべきである。
というのも『フランツァ』は未完の作品であるがゆえにあくまで一つの閉じられた全体性
を志向しており、また同時に、フラグメントであるがゆえに、とはつまり、テキストの、
作品という全体性への非帰属性ゆえに他のテキストに対して開かれてもいるからである。
フランツァにおいては、バッハマンが 1940 年代以降繰り返し取り組んできたテーマ、モチ
ーフ、イメージが形を変えて執拗に、かつ断片的に反復されており、これこそが物語を駆
動させる根本動因となっている。つまりは『フランツァ』自身が一個の作品として有する
固有の作品原理と同等のバランスにおいて、他の作品のそれが<断片>的なかたちでそこ

に混在しているのであり、そのような混在のあり方そのものを解明することが、『フランツァ』を全体として考察する際には肝要なのである。『フランツァ』は自律的な一つの作品であると同時に、バッハマンの遺したテキスト群、さらには彼女自身の生を繋ぐ一つの結び目として、あるいはそれらの織り成すコンステラツィオンのただ中に、存在している。そしてこの点において『フランツァ』と『マリナ』とは決定的に異なっている。両者は章の構成や登場人物間の関係等、多くの点において似通っているが、『マリナ』が『フランツァ』に存在した多くの不純物を取り除くことによって完成した非常に洗練された作品であるのに比して、『フランツァ』という作品は正にそのような不純物によって、全体として非常にいびつな外観を呈することとなった。だが正にこの「いびつさ」が、この作品にある種の作品としての豊穡さを与えることとなったのも確かなのである。

当論はバッハマンが遺したあらゆる種類のテキスト、すなわち長編、短編、抒情詩、エッセイ、講演、インタビュー、放送劇、手紙等を等価のものとして扱う。例えばバッハマンの詩作に関する理論、方法がエッセイや講演において言い表されており、それが実際の詩作において適用、実現されているなどという図式は想定しない。またインタビューや手紙において語られたことが現実にも属し、小説等の詩的テキストにおいて描かれたことがフィクションに属するというなどという捉え方は、少なくともバッハマンに関しては行わない方がよい。いくつかの証言によれば、彼女は親しい友人との日常の会話においてさえも虚実交ぜに自己演出するタイプの人物であったと言われているからである。⁹ それゆえ例えば作家の死後刊行されたインタビュー集『私たちは真なることばを見つけなければならない』(Wir müssen wahre Sätze finden)における作家の自身に関する発言がバッハマン自身の生と一致するとは限らない。ただしまた逆に、バッハマンの多くの短編小説、長編小説がある意味で自伝的な側面を有していることもまた確かである。上のインタビュー集に収録されたある談話において彼女は『マリナ』は通常意味するところのそれではなく、精神的かつ想像上の自伝です¹⁰と述べている。ただしそれは『マリナ』の語り手「私」をはじめとする作品の登場人物達の人となりとはバッハマンに関する伝記的事実に符合が見られる云々ということの意味するものではない(実際に多くの符合は見られるのだが)。「精神的(geistig)」かつ「想像上(imaginär)」という形容によってそこで述べられていることの真意は、『マリナ』とはバッハマン自身に去来した観念、情念、思考、記憶、イメージ等を一

⁹ Hapkemeyer (1990), 59.

¹⁰ V・メルターとの会話。GuI, S. 73.

つの物語へと構成したものであると理解できる。そしてこの発言は『マリナ』以外の多くの作品にも当てはまると考えられる。すなわちバッハマンの話した、または書いたあらゆる言葉はバッハマンという人物の生と照応する断片なのであり、また言い換えるならば、バッハマンは話し、あるいは書くことによって自らの生を断片化していた。彼女は自らの生を、自伝(Autobiographie)という形ではなく、それぞれ固有の筋を有した諸々の作品へとちりばめることで、断片化していた。バッハマンの作品を読み、理解するという行為はその生の断片を拾い集め、再構築するという作業であり、また同時に、断片化されてゆく生を追想(Nachdenken)するということに他ならない。それゆえ具体的な考察の進め方は、『フランツァ』の特定の一節と他のテキストとをそのつど照応させてゆくという方法が多く用いられることになるだろう。すなわち『フランツァ』のそれぞれの一節の考察と並行して、それと外的対応関係にある他のテキストが考察される。そしてその際、それらのテキスト間の対応関係のみならず、その参照されるテキストの内包する理念の一端もまた、明るみにでることとなる。

1.4 『フランツァ』と『トーデスアルテン』¹¹

『フランツァ』をめぐるテキストの状況については多少の説明を要する。2013年現在邦訳が存在しないことからこの作品の日本における知名度は低く、また、フラグメントであるがゆえの多少の文献学上の混乱が先行研究において存在するからである。以下、主に1995年に出版されたD・ゲッチェ、M・アルブレヒト編集による『批判版トーデスアルテンプロジェクト』(以下『批判版』)に収録された編者による注釈と、同じ編者により2003年に出版された『バッハマン便覧』における記事等を参照しつつ、簡潔に紹介する。

『フランツァ』は、1962年夏頃から執筆が行われていた連作『トーデスアルテン』

¹¹ 当論においてはこのようにしばしば作品の表題を片仮名によって原語の音を再現あるいは模倣する形で表記しているが、それは場合によっては原題の〈音〉をその〈意味〉以上に重視すべきと考えているが故である。特にその本性からして〈音〉が〈意味〉以上に重要である抒情詩に関しては、一部の例外を除いてほぼ全て原語の音を模倣した片仮名で表記をしている。他方で〈意味〉の方が〈音〉よりも優位である場合が多い散文作品の場合は、いくつかの例外を除いて所謂従来型の〈邦題〉を付与して、とはつまり、〈音〉ではなく〈意味〉を日本語によって模倣した形で表記している。

(Todesarten ; 死に方いろいろ) の一つとして、既に述べたように 1965 年より執筆されていた。この連作は B・ドールヴィの短編『ある女の復讐』(La vengeance d'une femme) (連作『悪魔の女たち』(Les Diaboliques)に収録) や T・アドルノのエッセイ『過去の総括とは何か』(Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit)における「民主社会におけるナチズムの残存」というテーゼ、さらには B・ブレヒト『メティ』(Me-Ti)の一章「いろんな殺しかた」(Viele Arten zu töten)に着想を得ており、社会において通常とは異なるかたちで、また人々の目からは隠されて、様々なかたちで殺人が遂行されているというコンセプトの下に書き進められていたものであり、実際に幾人かの登場人物が共通する点等、連作に属する作品間には相互に緩やかな連関が存在する。作家の生前において発表されたものとしては 1964 年のビューヒナー賞受賞記念講演『発作の場所』(Ein Ort für Zufälle) (後に G・グラスによる挿絵とともに書籍として出版)、『マリナ』そして 1973 年の短編集『ズィムルタン』(Simultan ; 同時に)があるのだが、未完のものも含め関連テキストを時系列にまとめると次のようになる。¹² 上に挙げた三作以外は全て未完である。

Todesarten <Eugen-Roman II> 『トーデスアルテン』(オイゲン 2) 1962/63-1965 年¹³

Ein Ort für Zufälle 『発作の場所』 1964/65 年

Wüstenbuch 『砂漠書』 同上

Das Buch Franza <Todesarten> 『フランツァの書』(トーデスアルテン) 1965/66 年

Requiem für Fanny Goldmann 『ファニー・ゴルトマンへのレクイエム』 1966 年

Goldmann/ Rottwitz-Roman 『ゴルトマン、ロトヴィツ』 1966/67 年

Malina 『マリナ』 1966/67-1971 年

Wienerinnen 『ウィーン女』 1967/68 年¹⁴

Simultan 『ズィムルタン』 1967/68-1972 年

Gier 『ギア』 1970 年

未完に終わった作品のうち、『フランツァ』と『ファニー』は『マリナ』と共に C・コシェ

¹² KA1, S. 620.

¹³ 「オイゲン 2」については、その元となるテキスト(オイゲン 1)が 1947 年以降から執筆されていた。

¹⁴ 『ウィーン女』及び『ズィムルタン』はそれ自身もまた連作であり、それぞれの所収の短編の執筆時期には幾分かの開きがあるが、ここでは割愛する。

ル、I・フォン・ヴァイデンバウム、C・ミュンスターの編集により1978年に出版された4巻本の作品集の第三巻『トーデスアルテン：マリナ及び未完の長編』に『マリナ』、『フランツァ』、『ファニー』の順で収録されている（『発作の場所』は第四巻『エッセイ、講演』に、『ズィムルタン』は第二巻『短編』に収録）。この構成は『マリナ』が1000ページ以上に及ぶ連作の序章(Overture)であるという作家の発言の影響下にある。『マリナ』の語り手「私」の同居人マリナは「私」の死を見届け、次なる作品において新たなる語り手として登場するはずなのである。¹⁵ しかしこれでは『フランツァ』及び『ファニー』がまるで『マリナ』の続編であるかのような印象を与えてしまうのだが、そのように断定するには物的にも、内容の解釈上においても証拠に乏しい。筆者は以前の論文においてと同様、『マリナ』に続編が存在するとは考えない。¹⁶ それは単に執筆されていないというだけではなく、理念上存在しえないという意味である。というのも『マリナ』の語り手「私」の死が全ての「死に方」のプロトタイプをなすのであって、その他に物語が存在するとしてもそれらは全て『マリナ』の最後の文「それは殺人だった」へと収斂するはずだからである。また『フランツァ』、『ファニー』自体についても、作品集の編者がどのような基準で諸々のテキストの断片を構成したのかは判然としない。バッハマン作品の再評価に大いに寄与したこの4巻本の作品集であるが、第三巻の編集に関してはこのように従来の研究においては疑問

¹⁵ T・キーンレヒナーとの会話より。GuI, S. 95f.

¹⁶ 前田(2008)、前田(2009a)。以下にそれぞれの要旨を述べる。

前田(2008)は修士論文の前半部を加筆修正したもの。『マリナ』の基本的特徴を素描し、ならびに小説の序章及び第一章を考察した。主に問題となるのは語り手「私」が有する特異な時間意識である。すなわち小説全体は「相続」という作品末尾の出来事によって意味付けられているため「私」の時間意識は<終末論的>なそれであると言えるのだが(バッハマンの知人であった宗教哲学者ヤーコプ・タウベスの理論を参照している)、他方で「私」の語る内容においては「想起」と「忘却」、さらにはトラウマをめぐる問題が扱われており、ここでの時間意識は<過去>を志向している。加えて「私」とその恋人イヴァンとの関係について語られる際の「私」の時間意識は、ある種の「美的主観性」に裏打ちされた「絶対的現在」(K・H・ボーラー)とでも呼ぶべきものである。このような相異なる時間意識の交錯こそが当小説を特徴づける基調となっていることが、ここでは明らかとなった。

前田(2009a)は修士論文の後半部を加筆修正したもの。『マリナ』第二章と第三章を考察対象とした。第二章は「私」が夢の中で様々なかたちで殺されるさまを描くものだが、前田(2008)で示した「私」における複数の時間意識の交錯は、この章において「非時間」(Unzeiten)として前景化する。夢の内容からはバッハマンの<アウシュビッツ>問題との取り組みを確認することができるが、当論文ではさらに、「非時間」において規定されている語り様の態に着目した。すなわちそこではある種の越境体験の描写が問題となっており、その内実をバッハマンのL・ヴィトゲンシュタインにおけるGrenze(限界/境界)概念の受容と関連付けながら、明らかにした。第三章の考察においてはそこで登場する「郵便危機」のエピソード等を扱い、「相続」がP・ツェランの「投擲通信」との関連において捉えられることを示した。

を持って接せられてきた。それゆえ 1978 年以降、1995 年の『批判版』が出版されるまでの間は、これら二作品を研究する者は基本的に作品集収録の版を基礎としつつも、オーストリア国立図書館所蔵の作家の手稿、タイプ稿もまた一次資料として用いざるを得ない状況が続いた。『批判版』は連作に関連するほぼ全てのテキストを時系列に沿ったかたちで収録しており、このようなダブルスタンダードに一応の終止符を打つものであったが、これにも問題がないわけではない。これは『批判版』を銘打つものではあるものの、作家の手稿、タイプ稿をそのまま収録しているわけではなく、誤植、タイプミス、言葉の欠損、文法上の誤り等が編者によって、一般読者にとって読み易いものへと修正されているからである。¹⁷ よって特に未完の作品をこの『批判版』を元に考察する際には注意を要するということになるが、『フランツァ』は既に述べたようにほぼ完成していたはずの作品であるから、バッハマンが実際に朗読会で聴衆を前に読み上げたテキストを元に「主稿 (Hauptfassung)」を編集している『批判版』にそれほど大きな問題があるわけではない。当論は基本的にこれを用いる。また当論の趣旨と関わる者ではないが、『批判版』に収められた全ての作品、テキストが本当に連作『トーデスアルテン』の一部として構想されていたのか、という点には疑問の余地があることは付言しておく。

1.5 立論にあたっての備考

当論は基本的に『フランツァ』を上記『批判版』の編者によって「主稿」の名の下に編集されたものを、その章立てに沿って考察してゆく。そして先に述べたように他の作品、テキストとの関連が問題となる際にはその都度考察を中断し、それら関連する作品、テキストの考察を行う。

あらかじめ述べておくが、当論は『フランツァ』の中でもとりわけ第一章『ガリーツィエンへの帰還』に量的な重点を置く。それはこの章においてこの作品の理念が最もはっきりと表現されているからである。先に述べた他作品、他テキストとの照応関係の多くもまた、この章に関して問題となる。多くの先行研究において重点が置かれているのは第三章『エジプトの闇』であるが、当論はこの章に関しては上記の第一章において表れたる作品

¹⁷ 明星を参照。

理念と照らし合わせた際に重要であると考えられる部分のみを積極的に評価し、例えば先行研究において多く言及されるバツハマンの白人批判、西洋文明批判等¹⁸は重視しない。

『フランツァ』と同時期に執筆されたビューヒナー賞受賞記念講演『発作の場所』や未完の散文『砂漠書』と多くのモチーフを共有すること等に代表される、第三章が一見したところ有するある種の雑多さは、当論が着目するフラグメント性とは何の関係もなく、その点をあえて肯定的に評価する理由は見当たらないのである。それゆえ当論における第三章に関する考察は第一章のそれに比して小さいものとなる。ただしこの章においてフランツァが自殺する場面は上記の作品全体を貫く理念を考察するにあたって非常に重要であるから、第一章を扱う前に先取りして論ずる。そして当論結論部において、その場面を含む一節は再び問題となる。また第二章『ヨルダンの時代』は『マリナ』第二章『第三の男』通称「夢の章」を語り手の「夢」が物語られる点等に関して先取りするものであり、興味深い問題を含んではいるが、未完に終わったためにテキストの絶対量が少なく、当論においてもそれほど多くの紙幅は割かない。

また当論にはいくつかの補遺が存在する。これらは当論全体の趣旨からはある意味で独立した節であるが、『フランツァ』を論ずるにあたって欠くべからざるテーマがそこでは扱われている。

¹⁸ Vgl. Lennox (1984) und Lennox (1998)

2. 本論

2.1 フランツァの死のシーン

『フランツァ』は既に述べたように三章構成のうちの第二章だけが未完に終わった。すなわち、結末が用意されていた。フランツァは弟マルティンとエジプトへ旅行に行き（この顛末が第3章「エジプトの闇」の内容をなす）、そこでピラミッドへと頭を打ち付け、絶命するのである。以下はそのシーンであるが、ここには多くの論点が含まれているため少し長いが引用する。またこの一節はある意味で『フランツァ』という作品そのものを総括するものでもあるため、当論の末尾においても再び扱うことになる。

Martin fuhr nach Mena House mit ihr, es waren dort weniger Menschen als im Gezira Sporting Club, sie konnten allein schwimmen in dem großen Schwimmbecken und zu Mittag im Schatten neben dem Bassin essen. Öfters verriß es sie, sie versuchte es ihm zu erklären, es geht ein Strom durch meinen Kopf, tausend Volt stark. Ist tausend Volt viel? Dann reißt es mich. Der Blitz schlägt bis zu den Füßen durch. Trotzdem stand sie am frühen Abend wieder mit ihm auf von den Planken und trottete mit zu den Pyramiden, mit einem neuen Hut auf dem Kopf. Die Hüte gingen ihr immer verloren. Sie wollte noch einmal hinausreiten nach Sakkara und Memphis, aber dann fiel ihr ein, daß es für Martin die letzte Gelegenheit war, auf die große Pyramide zu steigen. Franza sagte, du hast schon auf so vieles verzichtet, ich warte im Restaurant. Sie bestellte sich ein Bier und Karotten, trank ein paar Schluck und sah hinüber, über <die> ganze Stadt bis zu den Mokkatambergen, dahinter ging die Stadt im Sand verloren wie hier in Gizeh. Martin kam noch einmal zurück, trank ihr Bier aus und sagte, es sei kein dragoman zu finden, und er werde allein hinaufsteigen. Wenn keiner da war, konnte man ihm das nicht verbieten. Wie lang meinst, dauert das, Franza sah forschend hinauf. Sie kam bis zur Pyramide mit, sah seinem Aufstieg zu, und als er gegen die Mitte kam, merkte sie erst, wie hoch die Pyramide sein musste, er wurde so klein, immer kleiner, immer langsamer, sie winkte trotzdem, denn vielleicht konnte er sie besser sehen. Die Abendstunde war hell, nur das stechende Licht war ihr entzogen. Franza ging die Pyramide entlang auf die andere Seite und dachte, wenn sie rundherum ginge, dann müßten sie in einer Stunde zusammentreffen. Sie konnte ihn von hier aus nicht mehr sehen. Sie watete durch den Sand, der ihre ganze Kraft

brauchte, mit einer Hand die großen Quadern berührend wie ein Geländer. Jemand kam ihr entgegen, vom anderen Eck aus, sie sah kurz auf, ein Weißer, sie achtete nicht auf ihn, wenigstens war es keiner der echten und falschen Fremdenführer, Kamel- und Pferdebesitzer, die einen immerzu ansprachen und die Preise zuschrien zwischen Gizeh und Sakkara. Als sie schon beinah auf gleicher Höhe waren und sie dachte, er werde ausweichen, sie dachte aber an etwas anderes, an Ausweichen nur nebenbei mit dem Instinkt, geschah das. Er hatte einen Stock in der Hand, er war stehen geblieben und hatte sich gegen sie gewandt, sie sah ihn den Stock bewegen, ausholen gegen sie, sie stand erstarrt da, erhielt den leichten Schlag, als hätte er sie mit einer Axt getroffen, dann erst sah sie, was er tat mit der anderen Hand und was er wollte von ihr. Sie brachte keinen Ton heraus und bewegte sich nicht, bis er an ihr vorbeigegangen war. Sie fing wieder zu gehen an, sie hatte noch gesehen, wie er seine enganliegende Bluejeans zuknöpfte, sie ging weiter und zog sich <an> der Wand entlang, rutschte aus, zog sich hoch. Dort auf der anderen Seite war ihr Bruder, und sie mußte noch zwei Pyramidenseiten entlanggehen, um zu ihm zu kommen, sie fing vor sich hinzureden an, ein armer Teufel, und sie zog sich wieder an der Quader hoch, er wollte mich nur erschrecken, und in Wien, er auch, er wollte mich nur erschrecken, immer erschrecken, ich bin zu gut erschrocken, schon damals, sie brauchen es, sie machte die Zeitschriften und Nachschlagwerke in Wien auf und ging an der Bibliothek entlang und blätterte in den Büchern, sie zog sich an der Bibliothek hoch, mit der letzten Kraft, Exhibitionismus, Satyriasis, damals hätte sie schon nachsehen und denken sollen, sie war aber nur an der Bibliothek kleben geblieben mit abgewendetem Kopf und hatte zu ihm gesagt, nein. Nein. Laß mich aus dem Zimmer gehen, und er hatte sie, als sie sich lösen wollte, wieder an der Bibliothek mit den harten Kanten gestoßen und das getan, nicht um diese Franziska zu umarmen, sie, die dort in Wien seine Frau war, wie hatte sie das so ganz vergessen können, den Stoß, vor allem daß es darum gegangen war, sie zu erschrecken, tausend Volt Schrecken, die Wiederholung, vor dem Ermordetwerden. Er muß ja krank sein, ich bin nur davon krank geworden. Sie hörte den Sand hinter sich rieseln, sie wandte sich um und wußte schon, ehe sie ihn sah, daß der Mann zurückgekommen war. Sie wollte laufen in dem schweren zähen Sand und kam etwa noch fünfzig Meter weiter, es waren keine Kameltreiber da, nicht einer, nicht ein einziger, und keine Frau Rosi war im Hinterzimmer, die schlief schon, die hatte Ausgang. Der Mann packte sie von hinten, fast sanft, wie sie noch merkte, sie fiel gegen die

Steinwand, er hielt sie mit schwachen Armen umklammert, dann stieß er ihr noch einmal den Kopf gegen das Grab, und sie hörte keinen Laut aus sich kommen, aber etwas in sich sagen: Nein. Nein. Die Wiederholung. Die Stellvertretung. Sie blieb so an dem Stein hängen, mit seitlich hingelegtem Kopf, und als sie sich umdrehte, sah sie ihn langsam weitergehen, in die Richtung, aus der er zuerst gekommen war. Er entfernte sich, sie dachte, sie müsse vielleicht um Hilfe schreien. Sie mußte nur einen Schrei herausbringen, aber warum jemand zuhilfe rufen, er kam schon fast zur Biegung, und wozu schreien, warum denn, ein armer Teufel, die brauchen das, nur erschrecken, sie strich das Leinenkleid hinten glatt. Es ist nichts, nichts ist geschehen, und wenn auch. Es ist gleichgültig. Ihr Denken riß ab, und dann schlug sie, schlug mit ganzer Kraft, ihren Kopf gegen die Wand in Wien und die Steinquader in Gizeh und sagte laut, und da war ihre andere Stimme: Nein. Nein.¹⁹

マルティンはフランツァとメナハウスへ移動した。ゲジラのスポーツクラブよりは空いていたから大きなプールで二人だけで泳げた。昼食はプールの隣の日陰で食べれた。フランツァは頻繁におかしくなった。マルティンに説明しようとした。頭に電気がはしる。1000 ボルトぐらいかな。1000 ボルトって多い？電気が私を引き裂くの。稲妻に足の先まで貫かれる感じ。それでもフランツァは夕方早いうちに立ち上がって、マルティンとピラミッドの方へぼんやり歩いていった。帽子は新しいやつだった。いつも無くしていたのだ。フランツァはもう一度ザッカラとメンフィスへ行ってみたかったのだが、急に思いついた。マルティンが大きいピラミッドに登る最後の機会じゃん。フランツァは言った。今まで色んなことあきらめてきたでしょ。私はレストランで待ってるからさ。フランツァはビールとにんじんを注文し、ごくんとやった。モカタン山の手前の街全体を見渡してみた。ギゼーと同様あの街も砂に埋もれてしまっていた。マルティンが帰ってきて、フランツァのビールを飲み干した。ガイドがいないので一人で登ると言うのだ。誰もいないんだから、彼にそれを禁じる人もいないわけだ。どれくらい時間かけるつもりなの、とフランツァは見上げて言った。フランツァはピラミッドまで付いて行って、マルティンが登るのを見ていた。彼が真ん中ほどまで登ったのを見てやっと、ピラミッドがどれくらいの大きさなのか気づいた。マルティンは

¹⁹ KA2, S. 318-323.

小さく、どんどん小さくなって行って、どんどんゆっくりになっていった。フランツァはそれでも合図してみた。マルティンによく見えるように。夕方のこの時間はまだ明るかったが、刺すような光は受けずにすんでいた。フランツァはピラミッドに沿って反対側へ行き、考えた。フランツァが回り込んで行けば、一時間以内にマルティンに会えるはず。彼はその位置からはもう見えなくなっていた。フランツァは砂上を進んでいった。全力でなければ進めない。角石を手すり代わりにして進んだ。向こうの角から誰かが来る。フランツァは顔を上げた。白人だ。彼女は特にその人物には注意を払わなかった。彼は誰彼かまわず話しかけてギゼーとザッカラの間の運賃を声高に教えてくるラクダか馬の持ち主ではないのだ。本物にせよ偽物にせよ。二人がほとんど同じ高さに来て、向こうが避けてくれるだろうとフランツァが思ったとき（いやフランツァは別のことを考えていて、避けてもらえるということはただ本能的に頭に浮かんだだけなのだが）、事は起きた。その人物はステッキをたずさえていて、立ち止まり、フランツァに相對した。フランツァには彼がステッキを動かし、彼女に対して振り上げるのが見えた。そしてまるで彼が彼女を斧で打ったかのように、軽く一撃を受けた。そのときになってはじめて、彼がもう一方の手でしていること、彼が求めていたことがなんであったのかをフランツァは理解した。一言も声を出さず、彼が通り過ぎるまでフランツァは動かなかった。再び動き出したとき、フランツァは彼がタイトなブルージーンズのボタンを閉めるのを見ていた。彼女はまた進むことにした。壁に沿って移動し、すべったら体勢を整えた。反対側には弟がいた。それに会うにはあと二つの面を移動しなければいけなかった。フランツァは独り言をはじめた。もういや。それから再び角石をたよりに体勢を整えた。あいつは私をびっくりさせようとしただけ。そしてウィーンでも、あいつは、あいつは私をただびっくりさせようとした。いつもいつも。あのときからもう、私は簡単にびっくりしてたもんだから。あいつらはそれを利用する。フランツァはウィーンで雑誌や参考書を開いていた。書架に沿って歩き、色々な本をぱらぱらめくっていた。フランツァは最後の力をふりしぼって、書架をたよりに体勢を保っていた。露出狂。性欲異常。あのとき本で調べて、対策を考えておけばよかったのだ。彼女は顔を背けて書架に張り付いたまま、彼に言っただけだった。ヤメテ。ヤメテ。部屋から出て行かせて。フランツァが逃げようとしたとき、彼はフランツァを書架の固い縁へと打ちつけた。彼がそれをしたのは、このフランツィスカを、彼女を、ウィーンでは彼の妻だった彼女を抱くためではなかったのだ。

どうして忘れることなんてできたろうか。この衝撃を。何よりも彼女をびっくりさせようとしていたということ。1000ボルトの驚愕を。殺される前の、その繰り返しを。彼は病気だったにきまつてる。私はただそのせいで病気になったんだ。フランツァには自分の背後で砂がサラサラと音を立てているのが聞こえた。フランツァは振り返った。見る前にわかっていた。あの男が戻ってきていることを。重い砂地の上を走って逃げたかった。50メートルほど来てみると、ラクダ乗りはいなかった。ひとりも。たったひとりも。奥の部屋のロズィさんもいなかった。彼女はもう寝ていた。外出日なのだ。男は後ろからフランツァをつかまえた。フランツァが気づくぐらいソフトに。フランツァは石壁にくずおれた。男はフランツァを弱々しい腕で抱き続けていたが、それから再び彼女の頭を墓へと打ちつけた。フランツァには自ら発した声が聞こえなかったが、自分の中で何かを言っているのが聞こえた。ヤメテ。ヤメテ。繰り返した。代わりだ。フランツァは頭を横に垂れて、石に寄りかかったままでいた。振り返ると、あの男がゆっくりと、元来た方へと進んで行くのが見えた。男は遠ざかった。助けを求めて叫ばなきゃ、とフランツァは考えた。ただ叫び声を絞り出すだけでよかったのだが、でもなんで誰かに助けを求めなきゃいけないのだろう。男はもう角で曲がるころだった。何のために叫ぶのか。なぜ。もういや。あいつらはそれを利用する。ただびっくりさせるだけ。フランツァはリネンの服の背中の中のしわをのばした。何デモナイ。何ニモ起コッテナイ。²⁰ 起こったからって何なの。どうでもいい。フランツァの思考が途切れた。彼女は、彼女は力いっぱい、ウィーンの壁と、ギゼーの石壁に頭を打ちつけた。そして大声で言った。それは彼女の別の声だった。ヤメテ。ヤメテ。

『マリナ』と比較した場合、『フランツァ』における語り、あるいは語り手の所在はある意味で不安定であると言える。ここではフランツァと第三者の語り手が語っており、別の場面ではマルティンが語り手となることもあるが、第三者の語り手もまた、全知の語り手のようであったり、フランツァもしくはマルティンの立場から語っているように思われたりするなど、一定ではない。それに対して『マリナ』においては一部の例外²¹を除いて「私」

²⁰ 訳注: Es ist nichts, nichts ist geschehen という言い回しは1964年のビューヒナー賞受賞記念講演『発作の場所』にも登場する言い回しであるから、演出として片仮名にて訳出した。

²¹ 例えば「私」とマリナの対話が戯曲風に再現される箇所がそれにあたる。また、最終場面において「私」が壁の中に消滅した後に「誰が」語っているのかということに関しては諸説存在する。Vgl.

が語り手となるわけだが、そのような語りの不安定さに『フランツァ』の執筆が頓挫したことの理由を求めるべきではない。いくつかの草稿を見るかぎり、バッハマンが語り手を固定しようと試みた形跡は存在しない。この不安定さは『フランツァ』の欠点あるいは失敗点というよりもむしろ、特性と捉えられるべきである。

この場面でフランツァはピラミッドである男とすれ違い、「びっくりさせ」られることを通じてウィーンで別の男にも同様にされたことを思い出す。そのウィーンの男とは彼女の夫レオ・ヨルダンのことである。医者であるヨルダンはフランツァを自らの研究の実験台とし、狂気に陥らせた人物である。その顛末は未完の第二章「ヨルダン時代」で描かれることになっていた。フランツァは彼の元から逃れ、故郷ケルンテンのガリーツィエンへと帰郷し、マルティンに保護される（その顛末が描かれるのが第一章「ガリーツィエンへの帰還」）。フランツァは精神の安定を取り戻すために地質学者であるマルティンのエジプトへの研究旅行に同行するが、上のシーンでウィーンにおける破滅的「驚愕」を思い出すことで再び精神に破綻を来し、死に至る。

フランツァのこの一連のエピソードは作家自身の生と多くの点で符合する。すなわち1962年秋、バッハマンは1960年より生活を共にしていたスイス人作家M・フリッシュと破局するのであるが、それと相前後して彼女には精神疾患の症状が現れており、この頃からその晩年に至るまで精神病院へ通うこととなった。そしてその離別の後、フリッシュは二度、すなわち1964年の『私はガンテンバイン』(Mein Name sei Gantenbein)及び1975年の『モントーク』(Montauk)において、バッハマンとの関係を自らの小説の題材とした。ちょうど妻を実験台としたヨルダンさながらにである。とりわけ前者の発表はバッハマンに大きなショックを与えたという（後者は死後）。また1964年4月から約二ヶ月間、バッハマンは作家A・オペルと共にフランツァ同様エジプトやスーダンを旅行し詩作にとって多くのインスピレーションを得た。南オーストリアの片田舎（これもフランツァ同様ケルンテン）の出である彼女が欧米以外の文化に直接触れるのはこれが初めてのことであった。さらにバッハマンより13歳年下の弟ハインツはマルティン同様、地質学者である（フランツァとマルティンとの年齢差は5歳）。彼はインゲボルクを含む二人の姉に非常に愛されていたという。²² このように『フランツァ』はある意味で自伝的な側面を有している、言い換えれば伝記的事実が断片的に挿入されているが、バッハマンの伝記的生すなわち「現実」

Albrecht/ Göttsche (2003b), S. 134ff.

²² Höller (1999), S. 20.

と、『フランツァ』における「虚構」がどの程度一致しているのかを探索もしくは解読することは当論の趣旨ではない。むしろここでは、上に引用した場面において他のバッハマンのテキストにおいて中心的な役割を果たすイメージあるいはモチーフが反復あるいは先取りされていることに注目する。

2.1.1 頭蓋、斧

フランツァは自ら頭をピラミッドの角に打ちつけて絶命する（ただし即死ではない。ここでは触れないが、この後に意識がうすれゆく中でマルティンに遺言をのこす場面が存在する）。これには上の引用において明らかであるように、予兆があった。自ら壁に打ちつける直前には見知らぬ男によって同様に壁に頭をぶつけられているし、さらにその前に既に彼女はマルティンに頭の不調を訴えている（「頭に電気がはしる」）。しかしそもそも、この頭を打つというモチーフをバッハマンは以前から描いてきたのである。

Einmal, als er kaum zwanzig Jahre alt war, hatte er in der Wiener Nationalbibliothek alle Dinge zu Ende gedacht und dann erfahren, daß er ja lebte. Er lag über den Büchern wie ein Ertrinkender und dachte, während die kleinen grünen Lampen brannten und die Leser auf leisen Sohlen schlichen, leise husteten, leise umblättern, als fürchteten sie, die Geister zu wecken, die zwischen den Buchdeckeln hausten. Er *dachte* – wenn jemand versteht, was das heißt! Er weiß noch genau den Augenblick, als er einem Problem der Erkenntnis nachging und alle Begriffe locker und handlich in seinem Kopf lagen. Und als er *dachte* und *dachte* und wie auf einer Schaukel hoch und höher flog, ohne Schwindelgefühl, und als er sich den herrlichsten Schwung gab, da fühlte er sich gegen eine Decke fliegen, durch die er oben durchstoßen musste. Ein Glücksgefühl wie nie zuvor hatte ihn erfaßt, weil er in diesem Augenblick daran war, etwas, das sich auf alles und aufs Letzte bezog, zu begreifen. Er würde durchstoßen mit dem nächsten Gedanken! Da geschah es. Da traf und rührte ihn ein Schlag, inwendig in Kopf; ein Schmerz entstand, der ihn ablassen hieß, er verlangsamte sein Denken, verwirrte sich und sprang von der Schaukel ab. Er hatte seine Kapazität zu denken überschritten oder vielleicht konnte dort kein Mensch weiterdenken, wo er gewesen war. Oben, im Kopf, an seiner Schädeldecke, klickte

etwas, es klickte beängstigend und hörte nicht auf, einige Sekunden lang. Er meinte, irrsinnig geworden zu sein, und umkrallte sein Buch mit den Händen. Er ließ den Kopf vornüber sinken und schloß die Augen, ohnmächtig bei vollem Bewusstsein.

Er war am Ende.²³

かつてまだ二十歳そこそこの頃、彼はウィーン国立図書館であらゆることを極限まで考え抜いて、自分がそれでも生きているということに気づいた。彼は水に溺れる者のように本に埋もれ、考えた。図書館には小さい緑のランプがともっており、利用者たちは音を立てないように歩き、静かに咳をし、静かにページをめくっていた。まるで本の表表紙と裏表紙の間に住まう亡霊たちを呼び覚ますことをおそれるかのように。彼はカンガエターこの意味するところをわかる人がいればいいんだが！認識をめぐる問題に取り組み、あらゆる概念が気楽に、扱いやすいかたちで頭におさまった瞬間のことを、彼はまだ覚えている。彼がカンガエテ、カンガエタとき。そしてブランコに乗っているみたいに高く、より高く、めまいをおこすこともなく飛んでいっていたとき。そして彼がほんとにみごとにはずみをつけたとき。そんなとき、彼は天井に向かって飛んでいるように感じた。それを突っ切って上方に突破しなきゃいけないような、そんな天井に。彼はかつてない幸福感にとらわれていた。というのも彼はちょうど何かを、あらゆるものに、そして究極のものに関係する何かを、掴んでいるところだったからである。次の思考であやうく突き抜けてしまいそうだった！そのときそれは起きた。ある衝撃が、彼を打ち、触れた。頭の中でだ。そしてある痛みが生まれた。彼に考えることをやめさせるような痛みだ。彼は思考を緩めた。混乱して、ブランコから飛び降りた。許容量を超えて考えてしまっていたというか、それ以上はいかなる人間も考えられないような場所に、彼はいたのだった。上で、頭の中で、彼の頭蓋冠のところで何かがかチッと鳴った。恐ろしい鳴りかたで、何秒かの間止まなかった。彼は錯乱してしまったかと思い、本をばたんと閉じた。彼は頭を垂れ、目を閉じた。意識ははっきりしていながらも、脱力していた。

彼は淵にいたのだ。

²³ W2, S. 107f.

この1961年に出版された短編集に収録された同名の短編『三十年目』(Das dreißigste Jahr)の一節もまた、作家自身の伝記的事実を思わせるものがある。1973年のK・ザウアーラントとのインタビューによると、ちょうど「二十歳そこそこ」だった1946年から1949年、ウィーンで学生生活を送っていたバッハマンはこの「彼」よろしく国立図書館にこもり、哲学書を読みふけていた。その中で、当時ドイツ語圏では長らく忘れられていたL・ウィトゲンシュタインの哲学を「発見」する(このインタビューの時期を考えれば、これもまた既に述べたような作家の自己演出もしくは短編の自己引用である可能性がある)。²⁴ フランツァが男に「びっくりさせ」られるのに対し、ここでの「彼」は古代ギリシア哲学以来の伝統である哲学的タウマゼインを味わう。ウィトゲンシュタインの言語の限界(Grenze)をめぐる思考にインスパイアされた「彼」といふバッハマンが受けた頭への「衝撃」が単なる比喻ではなく、より身体的なものであり、ここで問題となっているのが思考というもののある種の物質性とでもいふべきものであることは上の引用からも読み取れるであろう。それはまさにフランツァが受けた「1000ボルトの驚愕」と似たものであるが、その帰結は彼女のような破滅とは異なり、限界を超えそうになることに対する多幸感と、すんでのところ越えずに済んだことから来る脱力感である。ただしそれにもフランツァにおいてと同様「ある痛み」が伴っており、それゆえ「彼」の幸福感はフランツァの破滅と表裏一体と言える。言い換えるならば、フランツァの破滅にもまたある種の幸福感が伴っていたとも言えるかもしれない。そしてまた本を読み、限界まで思考し、痛みと共に新たな認識を得るというテーマについてバッハマンは、この短編とほぼ同時期の講演でも言及していた。

Wenn das Buch, das wir lesen, uns nicht mit einem Faustschlag auf den Schädel weckt, wozu lesen wir dann das Buch? Damit es uns glücklich macht? Mein Gott, glücklich wären wir eben auch, wenn wir keine Bücher hätten, und solche Bücher, die uns glücklich machen, könnten wir zur Not selber schreiben. Ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns. Das glaube ich.²⁵

もし、僕らの読む本がげんこつで頭蓋をぶちのめして目覚めさせるようなものでない

²⁴ GuI, S. 135.

²⁵ KS, S.280, 722f.

としたら、何のために本なんて読むわけ？しあわせにしてみようか？アホらし。本なんか読まなくて、僕らみんなしあわせだよ。ていうかしあわせにしてくれる本なんて、いざとなったら自分で書きゃいいでしょ。本ってのは僕らのかちかちに凍った海をかち割る斧でなきゃいけない。そう思うけどね。

1904年1月27日、F・カフカがO・ポラックに宛てた手紙をバツハマンは1959年12月に行われた『詩について』(Über Gedichte)という講演においてこのように引用した。講演は近代の叙情詩をテーマとするものであるから、この引用の眼目はもちろん詩(ただしこの手紙におけるカフカにとってはヘッベルの日記)というものは時に人間を不幸にするほどの衝撃あるいは驚愕を与えるものでなければならぬというものであるわけだが、²⁶その主張以上に、ここで用いられている比喩には激烈なまでの存在感がある。「凍った海をかち割る」という行為によって想定されているイメージはそのかち割るもの自身が依って立つ基盤を破壊するというものであろうが、さらにバツハマンはカフカの元のテキスト²⁷からいくつかの言葉を省略し、おそらく意図的に「頭蓋」と「凍った海をかち割る斧」のイメージを接近させているからである(もちろんカフカにもその意図はあっただろうが)。²⁸「斧」の比喩は、上に引用したフランツァの死のシーンにも登場していた(「そしてまるで彼が彼女を斧で打ったかのように、軽く一撃を受けた」)。すなわち本を読むことによる衝撃は、単なる驚愕どころではなく、死を与えるものとして捉えられている。となると『トーデスアルテン』のコンセプトもまた、単なる社会批判を動機とするものではなく、むしろ自己破壊の契機を含むものであることが、窺い知れるであろう。

このように頭蓋の殴打、損傷のイメージは幸福、不幸、そして死という様々な作用と共にバツハマンのテキストにおいて頻出する。いやむしろバツハマンにとって重要であったのはこれらの作用ではなく、イメージそのものであったかのようなものである。

²⁶ 『マリナ』の語り手「私」が第一章「イヴァンと一緒にしあわせ」(Glücklich mit Ivan)で書こうとしていた「美しい本(das schöne Buch)」に対するアンチテーゼでもある。

²⁷ Kafka, S. 24f.

²⁸ „Mein Gott, glücklich wären wir eben auch, wenn wir keine Bücher hätten, und solche Bücher, die uns glücklich machen, könnten wir zur Not selber schreiben.“という文の後の、„Wir brauchen aber die Bücher, die auf uns wirken wie ein Unglück, das uns sehr schmerzt, wie der Tod eines, den wir lieber hatten als uns, wie wenn wir in Wälder verstoßen würden, von allen Menschen weg, wie ein Selbstmord,“という言葉が省略されている。Vgl. ebd.

2.1.2 淵、亀裂

カフカの手紙の省略は引用文の中だけでなく、外にも存在する。すなわち引用の直前にカフカは「思うんだけどさ、ガブッと噛みついてブスッと刺してくるような、そんな本だけ読めばいいんだよ」(„Ich glaube, man sollte überhaupt nur solche Bücher lesen, die einen beißen und stechen.“)と述べているのである。これが省略された理由は単に比喩として斧ほどの強い印象を残さないためということも考えられるが、バッハマンの読み手は「噛みつく」という語と、実際に講演で引用された部分の頭蓋の比喩とを接続しないわけにはいかない。そしてバッハマンは、頭を噛みつかれるというイメージにさらに以前から囚われていた。

Dem Bedürfnis nach Ausdruck dieses anderen Wirklichkeitsbereiches, der sich der Fixierung durch eine systematisierende Existentialphilosophie entzieht, kommt jedoch die Kunst mit ihren vielfältigen Möglichkeiten in ungleich höherem Maß entgegen. Wer dem „nichtenden Nichts“ begegnen will, wird erschüttert aus Goyas Bild „Kronos verschlingt seine Kinder“ die Gewalt des Grauens und der mythischen Vernichtung erfahren, und als sprachliches Zeugnis äußerster Darstellungsmöglichkeiten des „Unsagbaren“ Baudelaire's Sonett „Le gouffre“ empfinden können, in dem sich die Auseinandersetzung des modernen Menschen mit der „Angst“ und dem „Nichts“ verrät.²⁹

物事を体系化してゆく実存哲学による固定化から逃れる、他なる現実領域、それを表現せんとする欲求を、芸術は比較にならぬほどの多様な可能性とともに出迎える。「無化する無」なるものに接してみようとする者は、ゴヤの絵『息子たちを喰らうクロノス』における戦慄と神話的破壊の暴力に震撼させられることになる。またボードレールのソネット『深淵』を、「言いえぬもの」に関するきわめて過激な描出可能性の言語的証言として感受することができるようにもなろう。そこにおいてこそ、近代に生きる人間の「不安」や「無」との関わりのありようが発露しているのである。

²⁹ AEM, S. 116.



ゴヤ『我が子を喰らうサトゥルヌス』(Francisco de Goya, Saturno devorando a su hijo)³⁰

これは「二十歳そこそこ」のバツハマンが1949年にウィーン大学に提出した博士論文『マルティン・ハイデッガーの実存哲学の批判的受容』(Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers)の結語である。この論文は主に『存在と時間』や『形而上学とは何か』が発表された時期のハイデッガーの哲学を、様々な哲学的立場から批判したものであり(とりわけR・カルナップに代表される論理実証主義的立場からの批判に力点が置かれている)、最後に上の言葉によって「無」や「不安」等の中途半端に合理化された(halbrationalisiert)ハイデッガー特有の術語に対する芸術作品の優位性が主張され、論は閉じられる。論の内容そのものは習作の域を出ておらず、特にここで詳細に取り上げるべきものではないが、これまで当論で扱ってきたテキストを思い起こせば、ここでゴヤの『我が子を喰らうサトゥルヌス』が言及されていることは注目に値する。これは1819年から1823年にかけて制作されたいわゆる『黒い絵』の一つで、自らの子供に王位を奪われるという予言を恐れ、我が子を次々と飲み込んでいったというクロノス(サトゥルヌス)の神話に基づいている。この絵の特異性は何よりも背景の黒の多用と、神話では丸呑みしたことになっている子供をクロノスが生々しく喰い殺している様が描かれていることとにある。

³⁰ プラド博物館公式ホームページより転載。最終閲覧日2013年1月16日。
http://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/saturno-devorando-a-un-hijo/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=6&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d

このイメージ³¹は、後のテキストにおいても繰り返し影を落とすしていく。すなわち『マリナ』の第二章「第三の男」(Der dritte Mann)、通称「夢の章」はこのイメージの変奏(Variation)以外の何ものでもない。ゴヤにおいては黒が、バッハマンの言う哲学的体系化による固定化から逃れる「他なる現実領域」を表しているとするならば、『マリナ』においてそれに対応するのは「夜(heute nacht)」³²、あるいは「夢」という設定そのものである。そしてこの「夢の章」では「父(mein Vater)」と称される人物が「私」を様々なかたちで虐待、殺害し、ついには「私の殺人者(mein Mörder)」と呼ばれるに至る。³³ そしてゴヤが描いた神話的暴力が、スペイン史上の数々の残虐行為(異端審問等)の寓意であるとも言えるのと同様、この「父」による虐待の内容の多くは大戦中の絶滅収容所における虐殺を連想させるものである。

さらに、先に引用した『三十年目』の一節に上のイメージを読み込むことも可能である。「彼」は限界を越えて考え抜いて、「淵にいた」。「„Ende“を「縁」ではなく「淵」と訳すのは、それが„Grenze“だからである。後の補遺において詳しく示すが、この語は「限界」のみならず「境界」をも意味する。³⁴ 「境界(Grenze)」は「閾(Schwelle)」とは異なり、相容

³¹ 当論において「イメージ」という語が用いられる際に踏まえられているのはW・J・T・ミッチェルが言うところの、「„picture“とは概念として区別されるべきものとしての„image“のことである。ドイツ語の„Bild“にはこの区別が存在しない。ミッチェルは自らの図像論をドイツ語圏読者に向けて解説した論文において、picture と image を以下のように区別している。「『ピクチャー』とは燃やしたり、壊したりできる何らかの物的対象である。対して『イメージ』とは『ピクチャー』において現れ、またそれが破壊されたとしても生き延びるもの」ことを謂う。生き残るというのは記憶においてであったり、物語においてであったり、複製においてであったり、他のメディアにおける痕跡としてであったりと様々である」。Mitchell, S. 322.

³² これについては以前論じた。前田(2008)を参照。

³³ このような殺人者としての父親像はインゲボルクの実際の父親、マティアス・バッハマンとは必ずしも一致しない。彼女は父親とは生涯にわたり良好な関係を築いており、むしろ『ゾィムルタン』に収録された短編『湖への三つの道』(Drei Wege zum See)に登場する主人公の父親である、温厚だが少し頑固な老人マトライが実際のマティアスに近いとされている。

³⁴ 前田(2009b)をも参照。以下に要旨を述べる。

前田(2009b)ではバッハマンにおける Grenze (限界/境界) 概念について、彼女のヴィトゲンシュタイン『論理哲学論考』(以下『論考』) 受容を手がかりに定式化を行った。主たる考察対象はエッセイ『言いうるものと言いえぬもの』。問題となったのはバッハマンが『論考』における Grenze の用法から得たある種の詩的直観である。すなわち『論考』にあつてこの語は「限界」と「境界」という両義を有しており、エッセイでは表題通り「言いうるもの」と「言いえぬもの」という二領域間の Grenze が問題となるのだが、バッハマンはそこで論理実証主義的アプローチによって「言語」、すなわち「言いうるもの」の限界を画定した上で、その彼岸に存する「言いえぬもの」に対して畏怖する、ある種の神秘家としてのウィトゲンシュタイン像を描き出す。そして画定された言語の限界は同時に、既存の言語を越え出る新たな詩的言語の可能性を内包する潜勢力としての「言いえぬもの」との境界として現れる。そしてその境界においては同時にある種の「脱境界化」(Entgrenzung)

れない二領域を分つ切断線のことである。切断された二領域の間には、亀裂(Riss)が、又は窪みができる。それがここで淵と呼ぶものである。クロノスの絵においては、その大きく開けられた口が淵となり、異界への入り口として描かれる。「彼」においては「カチッと鳴った」だけで済んだ頭は既に喰われ、トルソー状の胴体が残るのみ。「彼」は「痛み」を感じたところで「思考を緩めた」おかげで助かったに過ぎないということになる。このようにバッハマンは博士論文の時期からトルソーの、そしてフラグメントのイメージに囚われていた。さらに二領域間の「亀裂」あるいは窪み。これらについても別の補遺で後述することになるが、これはまた、斧でかち割られた頭蓋や、ピラミッドの角に打ちつけられた頭のイメージとも接続されうる。頭は淵、亀裂へと入っていくと同時に、自ら二つに割れ、淵となる。

2.1.3 砂

バッハマンは後にもう一度、ゴヤの『黒い絵』に直接言及している。博士論文から 22 年後の『マリナ』である。

Ich: Seit wann haben wir einen Sprung in der Wand?

Malina: Ich erinnere mich nicht, es muß ihn schon lange geben.

Ich: Seit wann haben wir dunkle Schatten über der Zentralheizung?

Malina: Etwas müssen wir doch an der Wand haben, wenn wir schon keine Bilder aufhängen.

Ich: Ich brauche weiße Wände, schadlose Wände, ich sehe mich sonst gleich wohnen in Goyas letztem Raum. Denk an den Hundekopf aus der Tiefe, all die finsternen Umtriebe auf der Wand, aus seiner letzten Zeit. Nie hättest du mir in Madrid diesen Raum zeigen dürfen.

Malina: Ich war doch nie in Madrid mit dir. Erzähl keine Märchen.

Ich: Das ist doch völlig gleichgültig, ich war jedenfalls dort, Monseigneur, mit oder ohne

が起き、「言いえぬもの」が「言いうるもの」の領域において顕現する場が開かれる。バッハマンがそこにある種のメシア的な可能性を見出していたということまでを、ここでは明らかにした。

私： 壁のヒビはいつから？

マリナ：わかんない。ずいぶん前からあったはずだけど。

私： 暖房の上の黒い影はいつから？

マリナ：壁には何かなきゃね。絵も何も掛かってないんだから。

私： わたし白い壁がほしい。きれいな壁。じゃないとゴヤの最後の部屋になっちゃう。考えてみてよ、あの深いところからのぞいてる犬の顔とか、あの壁に掛かった真っ黒の絵ぜんぶ。彼の晩年のね。マドリードであんな部屋に連れてかないでくれたらよかったのに。

マリナ：君は僕とマドリードに行ったことなんてないでしょ。ヘンなこと言うなよ。

私： そんなのどうでもよろしくってよ、モンセニョール。あなたのお許しがあるうとなかろうと、わたしそこにいたんですもの。

これは第三章『最後のことについて』(Von den letzten Dingen)終盤の「私」とマリナの対話部分である。よく知られているように「私」は長編の末尾においてここで言及される「ヒビ(Sprung)」へと入っていき、消滅する。それと並んで「私」が見ている「黒い影」は1945年に執筆されたと思われる未発表の詩『エンクステ』(Ängste ; 恐怖)において既に登場しているモチーフであるが(「私をはじめから追っかけている／黒い影が／私を冬の孤絶へと誘う」 („Der dunkle Schatten,/ dem ich seit Anfang folge/ führt mich in tiefe Wintereinsamkeiten“))³⁶、己の破滅をもたらしうるものに対し、自らもまた接近していくという構図は『マリナ』とこの詩、さらには『フランツァ』を含めた他のテキストにおいても共通している。そしてここで言及されているゴヤの『黒い絵』は、『砂に埋もれる犬』という邦題で知られているものである。「ゴヤの最後の部屋」というのはゴヤが連作を制作したと言われるマドリード郊外の別荘「聾者の家」のことであろう。

³⁵ W3, S. 330.

³⁶ これは4巻本の作品集には収録されていない。ここではH・ヘラーの著作より重引する。ウィーン国立図書館所蔵のバッハマンの遺稿群における通し番号はNr. 6188である。Höller (1982a), S. 173.



ゴヤ『砂に埋もれる犬』(El perro)³⁷

ここでは頭を喰いちぎられた子供の絵とは逆に、犬の頭だけが小さく描かれている。死の淵にあり、絶望しているかのような表情を浮かべた犬は上方に居る何者かを見つめているように見えるが、描き手、ひいては鑑賞者のパースペクティヴは、犬が見つめる先とはややずれた場所からのものである。それはともかくも、フランツァもまた、死の前に砂の音を聞いていた（「フランツァには自分の背後で砂がサラサラと音を立てているのが聞こえた」）。また、砂に埋もれゆく街の破滅を幻視してもいた（「ギゼーと同様あの街も砂に埋もれてしまっていた」）。砂、とはフラグメントの極致である。バッハマンにとってこの大量の砂から沈んでいった先にあるものが「ヒビ」、さらには「淵」の向こう側の領域を意味しているのかどうかはともかくも、これは彼女が1948年にウィーンで出会い、一時期恋愛関係にあった詩人P・ツェランと共有し続けたモチーフの一つでもある。ツェランにとって「砂」とはホロコーストを寓意的に指し示す記号であった。³⁸ 身体が極限まで断片化されたものとしてのイメージとして、砂があるわけである。またその時期にツェランは後に詩集『ザント アオス デン ウルネン』(Der Sand aus den Urnen ; 骨壺の砂) 及び『モーン ウント ゲデヒトニス』(Mohn und Gedächtnis ; ケシと記憶) に収録されることになる『イン エギプテン』(In Ägypten ; エジプトで) をバッハマンに捧げている。³⁹ このことから『フ

³⁷ プラド博物館公式ホームページより転載。最終閲覧日2013年1月16日。

http://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/perro-semihundido/?tx_gbgonline_pi1%5Bcollectionids%5D=6&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d

³⁸ ツェランとバッハマンの往復書簡における、ヘラーとシュトルによる解説文を参照。HZ, S. 233.

³⁹ HZ, S. 7.

ランツァ』における砂漠という舞台設定が 1964 年のエジプト旅行に端を発しているとは限らないということになるのだが、このようなツェランとの詩的交流の最も直截な成果のうちの 하나가、彼女の 1953 年に発表された詩集『ディ ゲシュトウンデテ ツァイト』(Die gestundete Zeit ; 猶予された時) に収録された同名の詩である。

Es kommen härtere Tage.
Die auf Widerruf gestundete Zeit
wird sichtbar am Horizont.
Bald mußt du den Schuh schnüren
und die Hunde zurückjagen in die Marschhöfe.
Denn die Eingeweide der Fische
sind kalt geworden im Wind.
Ärmlich brennt das Licht der Lupinen.
Dein Blick spurt im Nebel:
die auf Widerruf gestundete Zeit
wird sichtbar am Horizont.

Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand,
er steigt um ihr wehendes Haar,
er fällt ihr ins Wort,
er befiehlt ihr zu schweigen,
er findet sie sterblich
und willig dem Abschied
nach jeder Umarmung.

Sieh dich nicht um.
Schnür deinen Schuh.
Jag die Hunde zurück.
Wirf die Fische ins Meer.
Lösch die Lupinen!

Es kommen härtere Tage.⁴⁰

より過酷な日々がやってくる。
撤回を猶予された時が
地平線に見えてきた。
君はすぐに靴ひもを結び
犬を庭に追い返さなきゃいけない。
魚のはらわたが
風で冷たくなったのだから。
ルピナスの光がか細く燃える。
霧の中でも君の視線はぶれることはない：
撤回を猶予された時が
地平線に見えてきた。

向こうでは君の恋人が砂に沈み、
砂はそのなびく髪を覆っていき、
言葉をさえぎる、
彼は彼女に黙るよう命じ、
彼女は死ぬんだと
そして抱擁したら
いつでも別れるつもりなんだと思う。

振り返るな。
靴ひもを結べ。
犬を追い返せ。
魚を海に投げ込め。
ルピナスを消せ！

⁴⁰ W1, S. 37.

より過酷な日々がやってくる。

ここで「ヘルテレ ターゲ (より過酷な日々)」もしくは「猶予された時」と名指されているものの内実を問うことは行わないが、この詩においてなされている語りの焦点の切り替えは注目に値する。すなわち第一連及び第二連の一行目まで「君」と名指されている人物は第四行から「彼(er)」として登場し、第三連において再び「君」へと戻るのであるが、これは第二連一行目に登場し、三行目まで er と名指される「砂」から変容したものである。B・ブレヒトの詩集『街びとの読みもの』(Lesebuch für Städtebewohner) の影響下にあると思われる「君」への呼びかけ⁴¹から二人の男女の物語へと転換し、最後に再び「君」たる「彼」への呼びかけがより強められるという劇的構成、とはつまり、男女間に起こる出来事を見ている人物があたかも複数存在しており、それらの人物が交互に語っているかのような構成が、この詩の最大の特徴と言える。先に述べたようにツェランにあって「砂」はユダヤ人の大量殺戮と結びついている一方で、ここでの「砂」のモチーフはより一般的な男女の離別のそして女の死の場として変奏されている。「向こうでは(Drüben)」という語はツェランの同名の詩の引用であろう。そしてこの女の死のシーンにおいて、まさに先のゴヤの犬の絵のイメージが変奏されていると考えられる。砂にうもれ、死にゆくこの女からは言葉が奪われており、自ら語ることも、思考することもない。詩の主人公は一貫して「彼」であるが、「彼」もまた彼女の死について十分に語る言葉を持たず、ただ「死ぬんだと思う」だけである。そうして生き残った「彼」は一人、「過酷な日々」を生きるなのであろうが、この詩が時間、それも一つの切断的な時間の到来をそのテーマとしていることや、「振り返るな」という呼びかけ等から読み取れるように、「彼」は「過酷な日々がやって来」た後、女のことを忘却する。女はそうしてこの世における「痕跡を消」されるわけである。上に挙げたブレヒトの詩集にも登場する「痕跡を消せ」(Verwisch die Spuren!)というテーマがこうして変奏される。ブレヒトがこの句とともに詠ったのは自らの存在していた痕跡を消す逃亡者の男であるが、バッハマンはこの句のみを全く別の文脈へと移し替えることによって、とはつまり、この句が有するある種の暴力性を明るみに出すことによって、まさにブレヒト的な異化効果を生じせしめたわけである。それはともかく、このイメージ及び物語は他

⁴¹ Höller (1987), S. 22.

でもなく『フランツァ』に受け継がれるわけであるが、さらに„Sand“（砂）のSをWと取り替えれば、『マリナ』のラストシーンが出来上がることになる。⁴² じっさいマリナが「私」の消滅後、彼女の持ち物を全て処分すること、また、先の対話文においてマリナが「私」の話を遮ろうとする（「ヘンなこと言うなよ」）ことから、両者の対応関係は明白だろう。

2.1.4 犠牲者

オルフォイス神話以降の伝統に則り、⁴³男女のペアのうち女が死に、男がこちら側の、所与の世界に生き残るといふ二領域間の断絶に基づく構図をバッハマンは多く描いた。既に言及した『ゲシュトウンデテ ツァイト』、『フランツァ』、『マリナ』、その他には1958年の放送劇『デア グーテ ゴット フォン マンハッタン』(Der gute Gott von Manhattan ; マンハッタンの善い神 ; 以下『マンハッタン』)がある。興味深いのは、この四作を時系列に並べると、犠牲となる女の語る言葉の作品内に占める割合が徐々に上がっていくことである。『マンハッタン』においては放送劇という性格上、女主人公のジェニファーにも多くのセリフが与えられているが、彼女が死ぬことになる劇終盤の「マンハッタンの善い神」を名乗る人物による爆弾テロが近づくにつれ、彼女の口数は目に見えて少なくなってゆく。また上の四作以外にも、バッハマンの作品は男性を主人公にしたものがきわめて多い。既に指摘したようにある意味で自伝的な要素を有している『三十年目』ですら、そうなのである。作品の登場人物と語り手の問題について、作家は1971年になされたキーンレヒナーとの会話において、次のように述べたことがある。直接には『マリナ』の「私」とマリナとが、言及されている。

KIENLECHNER Dieses doppelte Ich, dieses Doppelgänger-Ich – wie sind Sie darauf gekommen?

BACHMANN Für mich ist das eine der ältesten, wenn auch fast verschütteten Erinnerungen: daß ich immer gewußt habe, ich muß dieses Buch schreiben – schon sehr früh, noch während

⁴² 『バッハマン便覧』におけるヘラーによる記事を参照。Albrecht/ Götsche (2003b), S. 66.

⁴³ バッハマンのこの神話への取り組み(Arbeit am Mythos)については、B. v. ヤーゴヴ(Jagow)に詳しい。

ich Gedichte geschrieben habe. Daß ich immerzu nach dieser Hauptperson gesucht habe. Daß ich wußte: sie wird männlich sein. Daß ich nur von einer männlichen Position aus erzählen kann. Aber ich habe mich oft gefragt: warum eigentlich? Ich habe es nicht verstanden, auch in den Erzählungen nicht, warum ich so oft das männliche Ich nehmen mußte. Es war nun für mich wie das Finden meiner Person, nämlich dieses weibliche Ich nicht zu verleugnen und trotzdem das Gewicht auf das männliche Ich zu legen...⁴⁴

キーンレヒナー　この二重の、ドッペルゲンガーの「私」—これをどういった経緯で思いついたんですか？

バッハマン　それは今となってはほとんど埋もれてしまっている、最も古い記憶のうちのひとつなのです。この本を書かなきゃいけない、そのことはいつもわかっていました。まだ、詩を書いていた頃の、ずっと以前の事です。いつもこの主要登場人物を探していたこと。それは男だろう、と知っていたということ。私はいつも男の立場からしか物語を書けないということ。でもいつも自問していました、なんでだろうって。なぜこんなにも頻繁に、「私」を男にしなきゃいけなかったのか、短編を書いていたときにもわかっていませんでした。これみたいに女の「私」を否定せず、それでも重点を男の「私」に置くというかたちで人物を描くということは、私にとって発見のようなものでした・・・

短編集『三十年目』に収録された『ウンディーネ ゲート』(Undine geht ; ウンディーネが行く) や『ゴモラへの一步』(Ein Schritt nach Gomorrha)を例外として、「男の立場から」女を描いてきたバッハマンにとってこのように『マリナ』における女の語り手「私」は長い時間をかけて獲得されたものであった。頭を喰われた子供や砂に埋もれゆく犬のように、女とはバッハマンにとって語る言葉を持たず、先の詩におけるように死後忘却されゆく犠牲者であった。このことはバッハマンが女性なるものに対して、常に絵を観る側の人間のように一定の距離を取っていたことを意味するのだが、これはある種のジレンマに起因する。すなわちバッハマンは女として、常に男による暴力(もちろん象徴的な意味においてだが)の犠牲となる女を描くという動機を有していた。しかしそれを犠牲となる女の視点

⁴⁴ GuI, S. 99f.

で描いてしまえば、ある種の真実性を失う。なぜなら、こちら側の領域における犠牲者は、言い換えれば、あちら側に属することとなった死者、すなわちこちら側にとっての他者は、語の定義上こちら側の世界において自ら語る言葉を持たないからである。さもなくばそれは犠牲者ではない。自らの破滅、死について語るができる者は、この世界には原理的に存在しえない。1960年頃に執筆されたと推測されるエッセイ『誰にも犠牲者を名の下に語る資格はない』(Auf das Opfer darf keiner sich berufen)では、まさにそのことが語られている。

Eben deshalb darf es keine Opfer geben (Menschenopfer), Menschen als Opfer, weil der geopferte Mensch nichts ergibt. Es ist nicht wahr, daß die Opfer mahnen, bezeugen, Zeugschaft für etwas ablegen, das ist eine der furchtbarsten und gedankenlosesten, schwächsten Poetisierungen.

Aber der Mensch, der nicht Opfer ist, ist im Zwielficht, er ist zwielfichtige Existenz par excellence, auch der beinah zum Opfer gewordene geht mit seinen Irrtümern weiter, stiftet neue Irrtümer, er ist nicht „in der Wahrheit“, er ist nicht bevorzugt. Auf das Opfer darf keiner sich berufen. Es ist Missbrauch. Kein Land und keine Gruppe, keine Idee, darf sich auf ihre Toten berufen.⁴⁵

それゆえ犠牲者は、犠牲者としての人間などというものは、存在してはならない。犠牲になった人間は何も生み出さないからである。犠牲者が警鐘をならすだの、何かを表明するだの、証言するだのというのは真実ではない。そのようなものはもっともいやらしく、考えの足りない、貧弱な作品化の一つであるといえる。

しかし人間は、犠牲者ではない人間は、薄明の中にいる。犠牲者でない人間は薄明的存在の最たるものである。ほとんど犠牲になりかかった人間もまた誤り続け、新たな誤りをつくりだす。そのような人間は「真実の中」にはいない。そのような人間が有利なわけではないのである。誰にも犠牲者を名乗る資格などない。それは言葉の濫用である。いかなる国も、集団も、理念も、死者の名の下に語るなどできない。

⁴⁵ KS, S. 351.

犠牲者は「亀裂」、言い換えれば„Grenze“（限界／境界）の向こう側の、黒く塗りつぶされた領域に存する。そのような存在は言わば「言いえぬもの(das Unsagbare)」⁴⁶であり、こちら側の言葉で自らを語ることはできない。しかしそれでもなお、それについて語るという行為が、ゴヤ的「黒」とこちら側との閾（Schwelle）にいる「薄明的存在」としての人間（上で暗に述べられているように犠牲者は人間ではない）の営為であり、使命なのである。

『マリナ』という作品は、この犠牲者をめぐる語りの問題をある意味できわめて簡潔な形で解決した。すなわち犠牲者の「私」に現在形でその死までを語らせ、長編の最後で新たな語り手としてマリナを登場させるのである。⁴⁷ しかし『フランツァ』には、既に述べたように常に語りの所在の不安定さが伴っている。その不安定さに存するある種の生産性は、論ずるに値する。終始単一の語り手の視点によって語られた『マリナ』とは異なり『フランツァ』は少なくとも二つの、とはつまり、マルティンとフランツァという二つの視点が導入されることにより、物語が複奏的に織り上げられる。さらにその形式はとりもなおさず、後に触れる二人の近親相姦的關係という内容とも絡み合うこととなるだろう。

ここでは第三章におけるフランツァの自死のシーンとそこで変奏されるバッハマンの他のテキスト、作品のモチーフ、イメージについて扱ったが、当論はその結論部においてこのシーンに再び立ち戻るつもりである。フランツァの「ヤメテ。ヤメテ」という言葉に、この作品そのものが、ある意味で収束していくと考えられるからである。だがそのテーマについては、以下の数節で順序立てて説明されなければならない。

⁴⁶ 前田(2009b)を参照。

⁴⁷ 前田(2009a)を参照。

2.2 第一章冒頭

マルティン・ラナーはある日、姉フランツァから助けを求める電報を受け取り、ケルンテンから電車で彼女の住むウィーンへと北上する。『フランツァ』は、その電車のシーンから始まる。

Der Professor, das Fossil, hatte ihm die Schwester zugrunde gerichtet. Zu dieser Vermutung war er schon gekommen, ehe er den geringsten Beweis in der Hand hatte, und auf der Fahrt nach Wien, als der Zug über Bruck an der Mur hinausholperte, auf Mürzzuschlag zu und noch vor dem Semmeringtunnel, der ihm einmal als der längste der Welt erschienen war, meinte er, Franzas Mitteilung verstanden zu haben, wenn man das eine Mitteilung nennen konnte und er der Champollion sein sollte, der erstmals Helle in eine Schrift brachte, mit der er sich lieber beschäftigen wollte. Vor dem Tunnel, eh er die Königskartuschen einerseits („Kleines Wörterbuch der Ägyptologie“) und ein Telegramm der österreichischen Bundespost andererseits zu studieren aufhören musste, hatte er die Gewißheit. Er steckte Franzas dreiseitenlanges Telegramm in die Rocktasche und bereitete sich auf die Durchfahrt vor, denn eins war ja geblieben, daß die Bundesbahnen für ihre Tagzüge noch immer mit dem Strom geizten, die blaue Lampe war zwar eingestellt, Licht aber keins in das Coupé zu bringen, in dem er dachte, typisch Franza, und ein Telegramm mußte es sein, einen Brief hatte sie nicht schreiben können, und mindestens ein paar Jahre lang war es auch ohne ihn gegangen, nein, schon zehn Jahre lang, genau genommen, seit sie das Fossil, durch welchen Ratschluß wohl? seit sie überhaupt nicht mehr war wie früher und fort aus seinem Leben, verschwunden nicht nur aus Baden bei Wien jetzt, in dem Sinn, in dem Verschwinden wirklich aufzufassen ist, sondern entwichen wie aus Galicien, so auch in Wien ihm entwichen und vor ihm zurückgewichen, seit sie... Wer war sie geworden, sie, die, er dachte wohl nur an jemand, der nicht mehr sie war und nicht mehr die. Und: typisch, sagte er sich, obwohl sie ihm gewiß nur wenige Telegramme geschickt hatte, vielleicht war das sogar erst das zweite oder dritte in zehn Jahren, aber typisch sollte es sein, so wollte er es in der Dunkelheit, in der ihm die Zigarette

nicht mehr schmeckte, und <er> zerdrückte sie, typisch, im Aschenbecher, der klemmte.⁴⁸

あの教授が、フォスィール^化□^石⁴⁹が、姉を破滅させたのだ。どんな証拠を手に入れるより先に、彼はこのように推測していた。ウィーン行きの電車がまだブルック・アン・デア・ムアに差しかかってガタゴト揺れて、ミュルツツーシュラクへと向かっていて、センメリングトンネル（彼は以前これが世界で一番長いのではないかと思っていた）には入っていない段階で、彼はフランツァの知らせの意味を理解したように思った。もっともこのことは、それを知らせと呼べるとすればの話であり、また彼が、かつてある文字に初めて光をもたらしたシャンポリオンであることが求められているとすればの話であるが。彼はむしろその文字と格闘していたかった。トンネルに入る前から、一方ではカルトウーシュ（『エジプト学小事典』）を、他方ではオーストリア郵便の電報を研究するのを中断しなければならなくなる前から、彼には確信があった。彼はフランツァの3ページにわたる電報を上着のポケットに突っ込み、トンネル通過に備えた。一つ変わっていないことがあったからだ。国鉄は昼間の運行においてはいまだに電気代をケチるということだ。たしかに青白灯は設置されていたが、それはコンパートメントに光をもたらすようなしろものではなかった。彼は考えた。フランツァらしいわ。そう、それは電報でなければならなかったのだ。彼女は手紙なんて書けなかったろう。少なくともここ二、三年は手紙なしだった。いや、十年かな。正確に言って、彼女がフォスィールを、いったいどんな風のふきまわしだ？彼女がもう以前の彼女ではなくなって、彼の生活からいなくなって以来、いなくなるということがほんとに文字通りの意味においていまバーデン・バイ・ウィーンから消えてしまったというだけでなく、ガリーツィエンから逃れたように、ウィーンにおいても彼から逃れたのであり、彼を避けていたのであった。彼女が・・・して以来・・・。彼女はもうどうなってしまったのか。彼女は。彼はおそらく、もう彼女では、あの女ではなくなっている何ものかについて考えていた。そして：らしいわ。彼は独りごちた。彼女はほんとにちょっとした電報しか送ってきていなかったにもかかわらずだ。たぶんこの十年で二、三通目だったろう。でもそれはらしいものであるはずなのだった。そのように

⁴⁸ KA2, S. 132.

⁴⁹ 訳注：地質学者であるマルティンは時折この分野の専門用語を用いた独白をする傾向があり、姉の夫をこのように呼ぶこともその一例である。呼び名であるため当論では片仮名で訳出する。

彼は、暗闇の中にあって望んでいた。暗闇ではもうタバコはおいしくなくなっていたので、彼はそれを、彼らしく、挟まって固定されている灰皿で押しつぶした。

前に引用したフランツァの死のシーンと同様、この冒頭の一節は既に多くの問題を含んでいる。ここでの語りはケルンテンとウィーンの間接地であるシュタイアーマルクを移動中のマルティンに焦点を当てられており、特にセンメリングトンネルにさしかかる箇所からは、半ばいわゆる「意識の流れ」のように、彼の思考が直接に語られる。この一節においてマルティンの名が一度も名指されないことも、それを効果的に演出している。このフラグメントに付せられた二つのタイトル、すなわち『フランツァ書』及び『症例フランツァ』は、どちらも甲乙つけがたく作品の内実を的確に表しているわけだが、⁵⁰少なくともこの一節のみから判断すれば、旧約聖書の各章のタイトルを模したと思われる『フランツァ書』がより適当と言えよう。というのも上の一節から読み取れるようにフランツァという人物はマルティンによって思考され、また読まれる対象として登場するからである。そしてまた、先に言及したようにフランツァは医者である夫ヨルダンに秘密裏に研究対象(Fall)とされる。彼はそれを紙に書き記すわけだが、彼女は夫がつけたその自らについての記録、すなわち自らについての「書物」を読んで狂気に陥り、出奔する。弟への電報はその後に打たれたものなのだが、とにかくフランツァは夫ヨルダンからも読まれる対象として設定されている。そして上の冒頭部において言及されるフランツァが弟に送った電報もまた、シャンポリオンにとってロゼッタストーンのエヒエログリフがそうであったように、研究、解読の対象である。その電報を打った時点でフランツァは既に狂気に陥っており、その言語は容易に理解しがたいものであった。それに対してマルティンは、「フランツァらしい」という台詞に表れているようにある種の愛着と、また同時に一定の距離とをもって接している。後に語られるように幼年期のことをあまり覚えていないマルティンにとって、フランツァはまさにフロイト的な意味で「不気味なもの」なのである。しかし一方でマルティンには、故郷であるケルンテンを出て、「以前の彼女ではなくなって」しまった彼女と、それ

⁵⁰ 四巻本の作品集では『フランツァの場合』と呼ばれており、『批判版』では『フランツァ書』と呼ばれている。現在のオーストリアでは両方の呼び名を耳にする。執筆の初期段階においてこの作品は『トーデスアルテン』と呼ばれていたのだが、後に作家自身によって『フランツァ書』と名づけられた。それに対し編集者のK・ピーパーは一旦『症例フランツァ』を推すのだが、最終的には作家の意向で『フランツァ書』として出版することに決定するという経緯が存在した。『批判版』の解説文を参照。KA2, S. 393-396.

以前に姉弟として共に生きていた頃の彼女との間のその時間的間隙を埋め、彼女の言語に「光をもたらし」、それを理解可能なものにすることが求められている（これは『マリナ』においてマリナが「私」に対して担っていた役割と同じものである）。⁵¹ マルティンは『フランツァ』ひいては『トーデスアルテン』、さらには「インゲボルク・バッハマン」というフラグメントを読む読者を、寓意的に指し示しているとも言える。

そしてここでは「フランツァ」という人物がまさに体現するフラグメント的なものは、マルティンの内面、思考へと浸食をはじめ。シュタイアーマルクは二人が子供時代を過ごしたケルンテンと、大人になり、子供時代とは異質になってしまった二人が別々に過ごしたウィーンとの狭間の領域(Schwelle)であるが、その中でもセンメリングのトンネルはその二領域を切断する亀裂(Riss)として、境界(Grenze)として描かれる。マルティンが「フランツァの知らせの意味を理解した」と思うやいなや、電車はトンネルに入り、コンパートメント内は博士論文が言うところの「他なる現実領域」たる暗闇に包まれる。フランツァの言葉に光をもたらすというマルティンの試みは頓挫せざるをえず、彼の思考は切断される。そしてさらには彼自身が第三者の語り手によって<読まれる>対象となる。以下に引用するのは上の一節の続きである。

Wenn ein Zug durch den Semmeringtunnel fährt, wenn die Rede davon ist, daß er nach Wien fährt, etwas genannt wird, eine Stadt, die so heißt, und ein Ort, der Galicien heißt, wenn von einem jungen Mann die Rede ist, der sich ausweisen können sollte als ein Martin Ranner, aber ebenso gut Gasparin heißen könnte, und man wird sehen, wenn nicht überhaupt noch ganz anders – wenn also... Und da sich beweisen läßt, daß es Wien gibt, man es aber mit einem Wort nicht treffen kann, weil Wien hier auf dem Papier ist und die Stadt Wien immerzu woanders, nämlich 48° 14' 54" nördlicher Breite und 16° 21' 42" östlicher Länge, und Wien hier also nicht Wien sein kann, weil hier nur Worte sind, die anspielen und insistieren auf etwas, das es gibt, und auf anderes, das es nicht gibt, schon einmal bestimmten Zug nicht, der durch den genannten Tunnel fährt, und nicht den jungen Mann, der in dem Zug durch den Tunnel fährt – was ist dann? Obwohl die Zugauskunft zugeben würde, daß hier (wo hier?) jeden Tag Züge durch den Tunnel fahren und auch nachts, aber diesen hier könnte sie ja nicht zugeben, den hier

⁵¹ 前田(2008)を参照。

auf dem Papier: dann kann also kein Zug fahren und niemand darin sein, dann kann da Ganze nicht sein und auch nicht: er dachte, las, rauchte, schaute, sah, ging, steckte ein Telegramm weg, später: er sagte – dann kann doch niemand reden, wenn es alles zusammen nicht gibt. Nur das Wortgeröll rollt, nur das Papier läßt sich wenden mit einem Geräusch, sonst tut sich nichts, wendet sich nichts, wendet sich keiner um und sagt etwas. Wer also wird etwas sagen und was sich zusammensetzen lassen aus Worten – alles, was es beinahe gibt, und vieles, was es nicht gibt. Das Papier aber will durch den Tunnel, und eh es einfährt (aber da ist es schon eingefahren!), eh es, da ist noch unbedeckt mit Worten, und wenn es herauskommt, ist es bedeckt und beziffert und eingeteilt, die Worte formieren sich, und mitgebracht aus der Finsternis der Durchfahrt (bei nur blauer Lampe) rollen die Einbildungen und Nachbildungen, die Wahnbildungen und Wahrbildungen ans Licht, rollen heraus aus einem Kopf, kommen über einem Mund, der von ihnen spricht und behauptet und es verlässlich tut wegen des Tunnels im Kopf, aber auch dieser Tunnel ist ja nicht da, ein Bild nur, von Zeit zu Zeit unter einer bestimmten Schädeldecke, die aufzuklappen auch wenig Sinn hätte, denn da wäre noch einmal nichts, keiner der beiden Tunnel.

Was also soll das? Und ein Exkurs, während ein Zug durch den Semmering-Tunnel fährt, müßte enden damit, daß es sich bei dem Zug, aber allem anderen ebenso gut, um einen Irrtum handelt, und nun kann der Zug unserthalben fahren, indem von ihm geschrieben, gesprochen wird, er wird jetzt fahren, weil auf ihm bestanden wird. Denn die Tatsachen, die die Welt ausmachen – sie brauchen das Nichtsächliche, um von ihm aus erkannt zu werden.⁵²

電車がセンメリングトンネルを通過するとしたら。その電車がウィーンへ移動するという話になるとしたら。何か、そのような名のとある街が、そしてガリーツイエンという名のとある場所が、名指されるとしたら。マルティン・ラナーとして身分証明することの出来るはずなのだが、同様にガスパリンと名乗ることもできる、ある若い男についての話になるとしたら。そしていずれわかることだが、もしもそもそも全く別様のものではないとしたら。つまりもし……。となると、ウィーンは存在するということ、しかしそれは一言では言い当てられるようなものではないということは明白

⁵² KA2, S. 132ff.

なのである。なぜならウィーンというのはこの紙の上であり、街としてのウィーンは常に別のどこか、つまり北緯 48 度 14.54 分、東経 16 度 21.42 分にあるがゆえに、このウィーンはウィーンではないのだから。というのもここにあるのはどこかに存在する何かを暗示し、固執する単なる言葉に過ぎず、またどこにも存在しない別の何かを暗示し、固執するものであるから。その言葉はいま話題になっている電車にしたって、一語では言い当てられないし、またこの電車でトンネルを通過する若い男も、一語では言い当てられない。一ではいったい何なのか？ここで（こことはいったいどこだ？）毎日、そして夜も電車がトンネルを通過するということは電車の運行情報もまた認めるところではあるのだが、まさにこの電車については運行情報も認めることはできないのではないか。紙の上のこの電車については。それなら電車なんて一本も通過しないし誰もその中にはいない。となると全体は存在しないことになり、また、彼が考え、読み、タバコを吸い、目をやり、見、歩き、電報をうっちゃったということも、後には、と彼が言ったことも、なかったということになる。一もし一切合切が存在しないということになると、誰もしゃべれないということになる。ただ言葉が石ころのように転がって、紙が音を立ててひっくり返されるだけ。他にはなんにもない。なんにもひっくり返らないし、誰も振り返ったり、何かを言ったりもしない。じゃあ誰が何か言ったりするだろうか。言葉によって構成されているのは何なのだろうか—おおよそあると言いうるもの全て。そして、存在しない多くのもの。でも紙はトンネルを突っ切ろうとしている。紙がトンネルに入る前に（もう入っちゃってるんだが！）、入る前には、まだ紙は言葉に覆われてはいない。トンネルから出てくるときには、言葉に覆われていて番号をつけられ、分類されている。言葉が形をなしている。通過中の暗闇（青いランプだけががついているとき）から持ち込まれた想像や残像、虚像や真像が光にさらされ、頭から転がり出てくる。口から出てくる。口はそれらについて喋り、主張し、頭の中のトンネルのために信頼に足るようにする。しかしこのトンネルもまた存在しない。時おり特定の頭蓋の下に生まれるイメージに過ぎない。この頭蓋をパカッと開けることにさほど意味はないだろう。どうせ何もありはしない。二つのトンネルのうち、どちらもありはしないのだ。

ではこれは何なのか？列車がセンメリングトンネルを抜ける間の脱線、それは、この列車に関して、まあ他の列車に関してもそうなのだが、ある錯誤が存するというこ

を以て終わるはずだった。そして今やこの列車は、この列車について書かれ、話され

るということによって、私たちとしては走ってくれたって良いのだ。列車はいま、走ってゆく。なぜなら私たちはこの列車にこだわるからである。というのも世界を構成する諸事実は一事実でないものを必要とするのだから。そうやって諸事実は、事実でないものによって認識されるのだ。

引用末尾の「諸事実」と「事実でないもの」をめぐるくだりはバッハマンの50年代におけるヴィトゲンシュタインの『論理哲学論考』との取り組みの残滓が見受けられるが、⁵³それはともかくも、ここで見られるような、語りの、物語に対するある種の超越的な振舞いは興味深い。作品冒頭においていったんマルティンの視点を通じて、マルティンやフランツァについて語られていたわけだが、ここで姉弟の視点から離れた第三者が語ることによって、二人の視点はある意味で相対化される。このことは、この作品において問題となっているのがフランツァのみならず、二人の関係そのものであることを暗示するものでもある。これは登場人物三人の身分証明がなされ、さらには「今日」「ウィーン」という場面設定が行われるにもかかわらずすぐさまそれが疑問に付される『マリナ』冒頭の身振り⁵⁴と似ているとも言えるが、このような語りの戦略が作品後半まで引き継がれるわけでは必ずしもない。『マリナ』で結実することになるある種の試みが、『フランツァ』ではまさに断片的なままで放置されているとも言えるかもしれない。そしてまた、引用の冒頭部におけるガリーツィエン(Galicien)への言及の仕方(「ガリーツィエンという名のとある場所が、名指されるとしたら)は、この地が半ば架空の地であることを暗示している。すなわち、確かに実際の地図上においてケルンテンには「ガリーツィエン」という土地が州都クラゲンフルトの南東に存在するのだが、綴りはGallizienである。そしてまたフランツァ達の故郷としてのガリーツィエンは別の箇所にガイルタール(Gailtal)が言及されることから推測されるようにクラゲンフルト南東ではなくケルンテン第二の都市フィラッハ近郊に位置するはずなのだが、実際にはその周辺にはバッハマンが幼年期を過ごしたオーバーフェラッハ(Obervellach)が位置する。このように「ガリーツィエン(Galicien)」は現実のトポグラフィを歪ませた形で、しかしまた同時に自伝的に設定されているのである。⁵⁵

⁵³ 補遺2を参照。

⁵⁴ W3, S. 12f.

⁵⁵ ゲートヤールが指摘するように、『フランツァ』における「ガリーツィエン」という名に、旧オーストリア帝国領で、現在はポーランド、ウクライナに属するガリツィア(Galicja)が仄めかされて

引用した節の後半では「言葉」が、またもや登場する「頭蓋」のモチーフとともに石に喩えられる。これにはツェランの『ニーマンズローゼ』(Die Niemandrose ; 誰でもない者の薔薇)に収録された『ヴァス ゲンシャア』(Was geschah ; なにがおこった)等が念頭にあるということは考えられるし、またバッハマンの弟ハインツが地質学者であり、彼が鉱石の研究を行っていたこととも無関係ではないだろう。実際に別の箇所では彼の1964年の博士論文が引用されている。⁵⁶ しかしここで石に喩えられているのが誰の言葉のことなのかは、判然としない。フランツァの、フランツァを読むマルティンの、そして書くバッハマン及び読むバッハマンの、さらには、バッハマンを読む読者の言葉、これら全てが考えられる。言葉はあらゆることを意味し、名指し、語りうるが(「想像や残像、虚像や真像」、結局のところそれは石のごとく、読み手にとって理解不可能な他者として現れ、他者にとどまる。そしてまたそれらは、相互の連関も欠いている。その意味でこの石のメタファーはバラバラに砕かれ、また読者にとって理解困難なフラグメントの寓意でもあるだろう。『フランツァ』という作品はこの自己言及とともに、フラグメントとなることを運命づけられていたとも言えるかもしれない。

さて、これまで二度に分けて引用した『フランツァ』冒頭部においては、少なくともバッハマンの三つのテキストと暗に関連している。一つずつ解説してゆこう。そしてそれら三つの間にもまた、連関が存する。

2.2.1. ウンディーネ

登場人物がある種の未知なる、あるいはなじみのない(fremd)存在として描かれるのは『フランツァ』が初めてではない。いささか様相が異なっているが、短編集『三十年目』の末尾に収録された『ウンディーネ ゲート』(Undine geht ; ウンディーネは行く)(以下『ウンディーネ』)の語り手ウンディーネは、まさにそのような存在である。

この短編は„Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer!“⁵⁷ (「あんたたち人間!おそろしい怪物!」)と

いるということは十分に考えられることである。かのアウシュヴィッツ収容所はこの地に存在し、歴史的悲劇の舞台となった。Gutjahr, S. 74.

⁵⁶ KA2, S. 163 und 478f.

⁵⁷ W2, S. 254.

いう文で始まり、その後もウンディーネが人間に対して時には風刺し、時には皮肉を言い、時には賛美しながら、呼びかけ続けるという作品である。このモチーフの元となったウンディーネとはパラケルススの分類によるところの四大元素の一つとしての水を司る精であり、バッハマンは既に 1956 年の詩集『アンルーフング デス グローセン ベーレン』(Anrufung des großen Bären ; おおぐまの呼びかけ) に収録された詩『エアクレア ミア、リーベ』(Erklär mir, Liebe ; 愛よ、説明せよ) において火の精であるザラマンダーを登場させている。⁵⁸ このザラマンダーが詩中の「私」によって幻視されるイメージであるのに対し、ウンディーネは語り手として水の中から人間に語りかける、人間にとっての全き他者として登場する。伝説によれば恋人に裏切られるとウンディーネは水の中に帰らねばならないのであるから、ウンディーネが水の中におり、なおかつ人間のことを知っているという事は、すなわちその前には具体的には言及されていないものの人間の恋人との別離があったということを意味する。バッハマンに先駆けてウンディーネのモチーフを扱った作家達(フケー、ジロドー等)の作品を彼女がどのように継承し、あるいは変奏させたかということ、また作品全体を詳細に解釈することは他の研究に譲るとして、⁵⁹少なくともここで指摘しておかなければならないことは、このバッハマンの『ウンディーネ』の前提には『ディ ゲシュトウンデテ ツァイト』の男女の別離のシーン、さらに言えば、そこで登場した沈みゆく女のイメージが存すると考えられるということである。つまり水のモチーフは、詩における砂のモチーフの変奏と解することができる。詩においては決定的な断絶として描かれた女の死と男による忘却は、ここにおいては反復的、あるいは循環的なものとして描かれる。⁶⁰ ウンディーネは男との別離の後も再び水から上がってきて、新たな男と出会う。その男達を彼女は一括りに「ハンス(Hans)」と呼ぶ。この名は 19 世紀から 20 世紀半ばまでのドイツ語圏における最も平凡な男性名の一つである(ちなみに『マリナ』に登場する「私」の恋人イヴァン(Ivan)はスラブ圏におけるそれである)。そしてそのウンディーネと人間の男との愛の反復は、題名に記された動詞「行く」(gehen)と作品末尾に繰り返される「来る」(kommen)という言葉によって、構成の上でも裏付けられることになる。

Beinahe verstummt,

⁵⁸ W1, S. 109f.

⁵⁹ vgl. Nawab und Matt.

⁶⁰ Jagow, S. 67.

beinahe noch

den Ruf

hörend.

Komm. Nur einmal.

Komm.⁶¹

半ばだまって、

まだだまって

呼びかけを

聞きながら。

来て。一度だけ。

来て

ウンディーネの愛はこのように一回的に反復し、物語は冒頭に戻る。その点で『ウンディーネ』は件の詩と根本的に異なるのであるが、しかしそれでもなお、ここにはあの別離の場面の残滓、いや継続が見受けられる。とはつまり、詩における言葉を奪われた女⁶²を連想せざるをえない「半ばだまって」の *verstummt* という語には、もし *verstummen* という語に他動詞としての意味が存在したということを考慮するならば、⁶³『ディ ゲシュトゥンデ テ ツァイト』や『マリナ』で問題となっていたような言葉の剥奪、ひいては一つの死が含意されているからである。詩において沈みゆく女は、『ウンディーネ』においては死の淵 (*Ende*)⁶⁴にありながらもなお、去りゆく男からの呼びかけを聞き続ける (念頭にあるのはオルフォイス神話であろう)。⁶⁵ そして一行の間隙の後、自ら男に呼びかける。この一行の間隙にはある種の転回の契機が存する。すなわち死の淵にあり、言葉を奪われていた女は

⁶¹ W2, S. 263.

⁶² 2.1.3.を参照。

⁶³ グリムドイツ語辞典の *verstummen* の項、とりわけ IV.を参照。Jacob Grimm/ Wilhelm Grimm, Band 25, S. 1812-1816.

⁶⁴ 2.1.2 を参照。

⁶⁵ Vgl. Jagow.

自らの言語を再獲得し、ある種の妖怪的他者へと変容(Verwandlung)する。つまりウンディーネはある種のフェミニスティックな要請に基づいて、とはつまり、ある種の女性性を代表するものとして男性優位社会に対するアンチテーゼとして描かれているのではなく、人間に対する全き他者として描かれているのである。次のインタビューは、それを裏付けている。

N.N. Die Erzählung „Undine geht“ wird Ihnen oft als Selbstbekenntnis ausgelegt. Ist das richtig?

Bachmann Sie ist meinerwegen ein Selbstbekenntnis. Nur glaube ich, daß es darüber schon genug Mißverständnisse gibt. Denn die Leser und auch die Hörer identifizieren ja sofort – die Erzählung ist ja in der Ich-Form geschrieben – dieses Ich mit dem Autor. Das ist keineswegs so. Die Undine ist keine Frau, auch kein Lebewesen, sondern, um es mit Büchner zu sagen, „die Kunst, ach die Kunst.“ Und der Autor, in dem Fall ich, ist auf der anderen Seite zu suchen, also unter denen, die Hans genannt werden.⁶⁶

N.N. あなたの短編『ウンディーネ ゲート』は一般的に自己告白として理解されているようですが、そういうことでよろしいですか？

バッハマン 自己告白です。ただそのことに関してはかなり誤解されているように思います。読者は、そして聞き手もまた—短編が「私」の形式で書かれているせいで—この「私」を作者と同一視してしまいがちなんです。それはまったく違います。ウンディーネは女ではありませんし、生き物でもありません。そうではなく、ビューヒナーの言葉を借りるなら、「芸術、ああ芸術」というやつです。そして作者は、この場合私は、別の側、つまりハンスと呼ばれている方の側に、位置づけられるのです。

ここから読み取れることは、『ウンディーネ』とは博士論文で言われていたところの、芸術によってのみ描かれうる「他なる現実領域」の側に属する存在に何かを語らせるという試み、それもこちら側において死にゆく女をある種の絶対的他者へと変容させることによって語らせるという試みであったということである。これこそが、バッハマンが1959年の講

⁶⁶ GuI, S. 46.

演『真理は人間に要求可能である』(Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar)において「可能なものと不可能なものとの対奏」(Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen)⁶⁷と呼んだ当のものであった。この作品内において人間の秩序、領域とウンディーネの住まう水が対比されているというだけでなく、『ウンディーネ』という作品自体が、様々な生の状況における人間の苦悩をそのテーマとする短編集『三十年目』の、『ウンディーネ』以前の六つの短編に対するアンチテーゼである。⁶⁸ 『ウンディーネ』が「あんたたち人間！」という言葉から始まることの必然性はこのことから理解できるであろう。さて後に詳しく述べるが、フランツァという人物は、このウンディーネというフィグアの変奏以外の何ものでもない。

⁶⁷ KS, S. 247.

⁶⁸ バッハマン的<対奏>のコンセプトについては補遺5において説明する。

補遺1：変容をめぐる

これまで「変容」(Verwandlung)という言葉を用いてきたが、このテーマは以下の論述においてもしばしば言及することになるため、補遺として説明しておく。これは、当論がしばしば用いる「変奏する」(variieren)という語とも関わる。このように音楽用語を比喩的に用いるのはバッハマンの生涯にわたる音楽との深い関わりに起因する。すなわち彼女は作曲家H・W・ヘンツェとしばしば生活を共にしており、時には彼が彼女の放送劇の音楽を担当し、時には彼女が彼のオペラの台本を執筆していた。またそれ以前に彼女は既に少女時代から作曲を行っており、後年も音楽について二つのエッセイを執筆している。さらに『マリナ』ではシェーンベルクの歌曲の譜面が作中に引用されている。バッハマンは、これまで指摘してきたように詩『ディ ゲシュトウンデテ ツァイト』で登場する男女の別離と、砂に沈みゆく女のイメージを他の作品においても再び一つの主題として登場させた(もちろん既に述べたようにこのイメージの起源はゴヤの絵に存する)。そのような事柄をして当論は作家による同一テーマの「変奏」と呼ぶわけであるが、それは作品内のフィグア(Figur; 登場人物)にとっては一つの変容に他ならない。

では作家はなぜこのようなテーマの変奏、あるいはフィグアの変容をなさねばならなかったのか。そこにはバッハマンが一つのテーマあるいはイメージに強く囚われていたという作家自身の心理的問題のみならず、一つの詩学上の問題が存する。すなわちある人物、それも犠牲者(Opfer)を、絵画において作品と鑑賞者が厳然と分たれているように作品内において物言わぬ対象として描き出すのか、もしくは犠牲者自身に語らせるのかという問題である。これら二つともに、原理的には不可能である。まず対象として描く場合、例えば件の詩においては女が砂に沈みきった後、すなわち女の死後は、詩中の男にとって不可知である(あの詩では男が語り手であるわけではないが、一連目と三連目で「君」と呼びかけられているのはこの男であり、詩の語り手は彼に寄り添っている)。この場合、犠牲者が犠牲者であるという言明は、犠牲者がこちら側の領域から消え去ったということ(まさに『マリナ』の「私」がそうであったように)によってしか保証されないものであり、犠牲者の犠牲性そのものを描くことはできない。犠牲者の属するあちら側の領域について、既に述べたようにバッハマンは博士論文において「他なる現実領域」と呼んだわけだが、その描出可能性の一端を担うものとして彼女が挙げた二作品、すなわちゴヤのクロノスの絵とボードレールのパスカルをめぐる詩もまた、そのあちら側を直接描写しているわけではな

い。

それゆえ犠牲者が、犠牲者自身の視点から描かれなければならないという要請が生ずるが、これにも既に述べた真正性、もっともらしさ(Wahrscheinlichkeit)の問題がつきまとう。『ウンディーネ』はその問題を、人間にとってのある種の絶対的他者のモチーフを神話から借りることによって回避した。しかし、それは結局のところ単なる芸術作品に過ぎない。先に引用したようにバッハマンはウンディーネというフィグアについて「ビューヒナーの言葉を借りるなら、『芸術、ああ芸術』というやつです」と述べたが、ビューヒナーが『ダントンの死』で、またはツェランが『メリディアーン』で„ach“（「ああ」）にこめた皮肉あるいは嘲罵は、このバッハマンによる引用にも生きている。犠牲者の、犠牲者による語りは、単なる芸術ではなく「人間の声(menschliche Stimme)」⁶⁹として再獲得されなければならない。ウンディーネは、再び人間に変容しなければならないのである。

バッハマンは『ウンディーネ』が発表された1961年以降のテキストにおいてこの再変容を表現することの可能性を探っていたと、筆者は推測する。そしてそれは『フランツァ』において一つの成果を得た、ということがここで立てられるべき一つの仮説なのだが、当論はその前に1959年の講演『真理は人間に要求可能である』（以下『真理講演』）の冒頭部を考察する。そこでも、ある種の変容の契機が問題となっているからである。

Der Schriftsteller – und das ist in seiner Natur – wünscht, sich Gehör zu verschaffen. Und doch erscheint es ihm eines Tages wunderbar, wenn er fühlt, daß er zu wirken vermag – um so mehr, wenn er wenig Tröstliches sagen kann vor Menschen, die des Trostes bedürftig sind, wie nur Menschen es sein können, verletzt, verwundet und voll von dem großen geheimen Schmerz, mit dem der Mensch vor allen anderen Geschöpfen ausgezeichnet ist. Es ist eine schreckliche und unbegreifliche Auszeichnung. Wenn das so ist, daß wir sie tragen und mit ihr leben müssen, wie soll dann der Trost aussehen und was soll er uns überhaupt? Dann ist es doch – meine ich, unangemessen, ihn durch Worte herstellen zu wollen. Er wäre ja, wie immer er aussähe, zu klein, zu billig, zu vorläufig.

So kann es auch nicht die Aufgabe des Schriftstellers sein, den Schmerz zu leugnen, seine

⁶⁹ バッハマンが頻繁に用いる概念。例としてエッセイ『音楽と詩作』(Musik und Dichtung)及び講演『<私>について』(Über das Ich)を挙げておく。KS, S. 252 u. S. 306.

Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muß ihn, im Gegenteil, wahrhaben und noch einmal, damit wir sehen können, wahrmachen. Denn wir wollen alle sehend werden. Und jener geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die der Wahrheit. Wir sagen sehr einfach und richtig, wenn wir in diesen Zustand kommen, den hellen, wehen, in dem der Schmerz fruchtbar wird: Mir sind die Augen aufgegangen. Wir sagen das nicht, weil wir eine Sprache oder einen Vorfall äußerlich wahrgenommen haben, sondern weil wir begreifen, was wir doch nicht sehen können. Und das sollte die Kunst zuwege bringen: daß uns, in diesem Sinne, die Augen aufgehen.⁷⁰

作家というものは—これは性としてそうなんです—自分のことを聞いてもらうことを望むものです。それである日、自分が誰かに影響を与えることができると感じたしたら、それはやっぱり存外に素晴らしいことです。それは、慰めを必要としているような人に対して慰めになるようなことをほとんど言うことができなければ、なおさらです。負傷し、傷つき、大きな秘密の痛みを満たされたような人間だけが、そのように慰めを必要とするのです。人間はそうした痛みによって、他の被造物から際立っています。それは恐るべきこと、理解しがたいことです。もし私たちがそのように痛みによって際立っていて、その状態で生きていかなければならないとしたら、慰めとはいったいどういうもので、私たちにとって何を意味しうるのでしょうか。だとすると—私が言いたいのは—慰めを言葉によって作り出そうとすることは、不当だということです。そんな慰めは、それがどう見えようとも、矮小で、安っぽく、暫定的なものでしかないでしょう。

ですから、痛みを否定し、その痕跡を消し、それが存在しないかのように思わせることは作家の使命ではありえません。作家は逆に、痛みの存在を認め、さらには、私たちがそれを見ることができるよう、現実化しなければなりません。というのも私たちは皆、見えるようになりたいからです。そしてかの秘密の痛みこそが、私たちを経験に対して、とりわけ真理の経験に対して鋭敏にするものなのです。私たちがこのような状態、すなわち明るく、痛く、そこにおいて痛みが実りあるものとなるような状態におちいったとき、私たちはほんとうに簡潔に、適切に表現します。すなわち「私

⁷⁰ KS, S. 246.

の目が開かれた」と。私たちはある事柄や出来事を上っ面で知覚したから、そのように言うわけではありません。そうではなく、私たちがそれでも何を見ることができないかを理解するからこそ、そのように言うのです。そしてこの意味で、私たちの目が開かれるということは、芸術によって成されるべきものなのでしょう。

この講演が放送劇『マンハッタンの善い神』の戦争失明者賞受賞記念講演に際してのものであったという情報は、このテキストを理解するにあたって不可欠である。すなわちバッハマンは、戦場において視覚を失った犠牲者達を前にして話している。それゆえここでは、当論でも何度か言及した「痛み(Schmerz)」のモチーフと共に、ある種の暗闇が、さらに言えば博士論文以降何度も登場することになる黒のイメージが、前提となっている。しかし当然ながらバッハマンは盲目ではない。それゆえ犠牲者の立場からその暗闇について語ることはできない。かといって自らの言葉によって犠牲者達を「慰め」ることをおこなったとしても、それはあまり意義深いものではない。作家の使命は、「痛みを否認する」ことでも、「痕跡を消す」ことでもなく、⁷¹むしろ痛みをより明瞭に認識させ、真理を経験することに関する感覚を鋭敏ならしめることである。ここにおいて先にも言及した1960年頃に執筆されるエッセイ『誰にも犠牲者を名の下に語る資格はない』における「薄明的存在」としての、光と闇の間、とはつまり、こちら側とあちら側の間の領域に属する存在としての人間というメタファー、さらにはフランクフルト大学詩学講義におけるカフカの「本は斧でなきゃいけない」という句への言及が先取りされているわけだが、それだけではない。バッハマンがここで提示する犠牲者像は恐らくは、プラトンが『ポリテイア』(ΠΟΛΙΤΕΙΑ; 国家) 第7巻における洞窟の比喻で提示した囚人のモチーフを変奏させたもの、それもプラトンにおける光と闇とを逆転させたものである。

周知のようにその比喻における洞窟内の囚人は子供の頃から手足が縛られ、後ろを見ることができない状態で光が射してくる方向に背を向けて座っている。それゆえ彼らは、彼らの背後で燃える火の光によって洞窟の壁に生じる影にすぎない仮象を、本当のもの、真実在であると思ひ込んで生活しており、他には何も見ることができない。この囚われた状態は、彼らの視覚だけでなく言語、さらには聴覚、ひいてはそれらによってもたらされる

⁷¹ この言い回しによってブレヒトが、ひいては『ディ ゲシュトゥンデテ ツァイト』が示唆されているわけだが、バッハマンがこの句を引用することによって、そこに潜むある種の暴力性をあぶり出そうとしていることがここからも窺える。

真理認識にも影響を及ぼす。彼らは自分たちが口にする事物の名前が、自分たちの目の前を通り過ぎる影の名前であると信じているし、また彼らは、自分たちに聞こえてくる音が目の前に見えている影に起因するものであることを信じて疑わない。⁷² しかしある時、彼らの一人がその縛めを解かれる。その縛めを解く人物についての言及を比喻の語り手であるソクラテスは巧妙に避けており、それがこのくだりに謎めいた印象を与えているのだが、それはともかく、縛めを解かれた囚人は姿勢を変えて首を後方へと回し、光源を見ることを強いられる。その時彼は、それまで暗闇に慣れていたために目がくらみ、目に痛み(Schmerz)を感じる。長らくドイツ語圏における定番であったF・シュライアーマッハーによる独訳版では、第7巻冒頭の515番においてこの語が三度用いられている。⁷³ バッハマンが語りかける失明者達は戦場での痛みを通じて光を失ったのだが、この囚人は逆に、痛みを通じて光を得る。彼は、縛めを解いた側の人物の一人に、自らがそれまで見ていたものがとるに足らぬもの(Nichtiges)であったこと、また、自らが単なる影ではなく、実際にあるもの(Seiendes)を眼前にしていることを知らされる。彼はまた、それまで彼が見ていた影を作り出していた火そのものを見ることを強いられるが、苦痛のあまり元いた場所へと逃げ出そうとする。それどころか彼は、その洞窟の上り道を力づくで引っ張り上げられ、ついには太陽の光の元へと引きずり出されてしまう。当然彼は太陽の光にも慣れておらず、始めは今や真実とされているものを何も見ることができない。それでも彼はまず影を、次に水に映る事物の映像を、さらに事物そのものをという風に徐々に目を慣らしていき、ついには太陽それ自体を、目に見えるあらゆる事物や現象を生み出す原因(Ursache)となっている当のものを見るに至る。そして彼は、最初の住まいにおいて知恵(Weisheit)として通用していたものが、単なる影にすぎなかったことによりやく気づくのである。

講演の引用した一節がこの寓話を変奏したものであることは、タイトルに「真理」という語が含まれていること、そして「痛み」のモチーフや光と闇のメタファーの共有等から明らかと言える。バッハマンは既に述べたようにこの寓話の構図を逆転させ、視覚を、ひいては光を失ったこと、さらにはそれに伴う「痛み」の経験こそが真なる認識に至るために不可欠な出来事であったと逆説的な主張を行う。そして「痛み」の経験によって失明者が新たな視覚を獲得することを、「私の目が開かれる」という表現に込めているのである。それはもちろん現実には単なる比喻でしかなく、その可能性を担うのが芸術であるという

⁷² Platon, 515B. S. 557.

⁷³ Platon, S. 555-559.

こと以外、具体的にはバッハマンはこの講演では何も説明していないのであるが。

ソクラテスは囚人の、真実在への認識へと至る一連の経験を、魂に内在する諸器官の向け替え(Umlenkung)と表現したが、⁷⁴これはバッハマンにおいては『ディ ゲシュトウンデ テ ツァイト』において砂に沈んでいった女のその後の変容を示唆するものである。犠牲者の女は「痛み」の経験とともに沈んでいき、こちら側の生においては得ることのできない認識と新たな視覚と共に、再びこちら側へとやってくる。それがウンディーネであり、つまるところこれがバッハマン的変容である。そしてプラトンの寓話にも、同様の続きがある。地上に出た囚人の、洞窟への帰還である。

Auch das bedenke noch, sprach ich. Wenn ein solcher nun wieder hinunterstiege und sich auf denselben Schemel setzte; würden ihm die Augen nicht ganz voll Dunkelheit sein, da er so plötzlich von der Sonne herkommt? – Ganz gewiß. – Und wenn er wieder in der Begutachtung jener Schatten wetteifern sollte mit denen, die immer dort gefangen gewesen, während es ihm noch vor den Augen flimmert ehe er sie wieder dazu einrichtet, und das möchte keine kleine Zeit seines Aufenthalts dauern, würde man ihn nicht auslachen und von ihm sagen, er sei mit verdorbenen Augen von oben zurückgekommen, und es lohne nicht, daß man versuche hinaufzukommen; sondern man müsse jeden, der sie lösen und hinaufbringen wollte, wenn man seiner nur habhaft werden und ihn umbringen könnte, auch wirklich umbringen.⁷⁵

「考えても見てよ。そういう人が再び下に降りてきて、前と同じところに座ったとしたら。彼は急に太陽の方からやってきたんだから、彼の目はまったくの暗闇に覆われちゃうんじゃないかな」「そうですかね」「で、まだ目がチカチカしていて、再び元通りになるまでに結構な時間がかかるような状態なのに、そこにずっと囚われたままだった人たちとまた影を吟味することに一生懸命にならなきゃいけないとしたら、どうかな。人は彼のことを嘲笑して、彼は上から目をおかしくして帰ってきたって言うんじゃないかな。上に行こうなんて無駄だ、もし縄を解いて、上に引っ張っていかうなんて奴が現れたら捕まえて、殺せるようだったら殺してしまえ、ってね」

⁷⁴ Platon, 518D, S. 567.

⁷⁵ Plato, 516E-517A S. 561ff.

このようにプラトンは囚人の縄を解いた人物と「目が開かれた」囚人の死、それも殺害を、明確に示唆している。縄を解いた人物の死はソクラテスのそれを暗示するものともとれるが、それはともかくも、あちら側で「目が開かれ」、変容した人間はこちら側ではもはや生きることを許されない。芸術としてのウンディーネはある種の妖怪であるから双方を自由に行き来できるのであろうが、それが人間であればそうはゆかない。既存の秩序の外部における「他なる状態」（バッハマンと同郷の作家R・ムージルの用語）としての愛を経験してしまった『マンハッタンの善い神』のジェニファーや、ウンディーネ的変容を遂げたフランツァが最終的に殺されざるをえなかったことには、このような前提が存するのである。

2.2.2. 破滅と復活—『ベーメン・リークト・アム・メア』

『フランツァ』冒頭の„Der Professor, das Fossil, hatte ihm die Schwester zugrunde gerichtet.“（「あの教授が、フォスィールが、姉を破滅させたのだ」）という印象的な文は、当論が参照している『批判版』で言うところの主稿(Edierte Hauptfassung)以前の稿においても存在していた。⁷⁶ ここで登場する„zugrunde“という語は、『フランツァ』とほぼ同時期に執筆されていた詩『ベーメン リークト アム メア』(Böhmen liegt am Meer ; 以下『ベーメン』)においても繰り返し登場するものである。

- 1 Sind hierorts Häuser grün, tret ich noch in ein Haus.
- 2 Sind hier die Brücken heil, geh ich auf gutem Grund.
- 3 Ist Liebesmüh in alle Zeit verloren, verlier ich sie hier gern.

- 4 Bin ich's nicht, ist es einer, der ist so gut wie ich.

- 5 Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen.
- 6 Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren
wieder.

⁷⁶ 例えば 1966 年 1 月 9 日のチューリヒにおける朗読会のために用意された原稿を参照。KA2, S. 19.

- 7 Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.
- 8 Bin ich's, so ist's ein jeder, der ist soviel wie ich.
- 9 Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehen.
- 10 Zugrund – das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen
wieder.
- 11 Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf.
- 12 Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren.
- 13 Kommt her, ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenfuren und
Schiffe
- 14 unverankert. Wollt ihr nicht böhmisch sein, Illyrer,
Veroneser,
- 15 und Venezianer alle. Spielt die Komödien, die lachen
machen
- 16 Und die zum Weinen sind. Und irrt euch hundertmal,
17 wie ich mich irrte und Proben nie bestand,
18 doch hab ich sie bestanden, ein um das andere Mal.
- 19 Wie Böhmen sie bestand und eines schönen Tags
20 ans Meer begnadigt wurde und jetzt am Wasser liegt.
- 21 Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,
22 ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr,
- 23 ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält,
24 begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner

Wahl zu sehen.⁷⁷

この地の家々が緑なら、私はそのどれかへと踏み入ろう。
ここの橋が傷ついていないなら、私はよい地の上をゆこう。
愛のわずらいがすべての時へと失われていくなら、私はここで喜んで失おう。

私でないのなら、そのひとは、私のようによい人だろう。

あることばがここで私に接するなら、接させておこう。
ボヘミアがまだ海辺にあるなら、私は海をふたたび信じよう。
そして私がまだ海を信じているなら、私は陸地を望もう。

私がそうであるなら、それは私のようなあらゆる人。
私はもう何もいらぬ。私は滅びよう。

滅ぶ—それは海へということ、そこで私はふたたびボヘミアを見つける。
滅ぼされて、私はゆっくりと目覚める。
根底から私はいま知りつくす、そして私はもう失われない。

みな来るがよい、ボヘミア人よ、船乗りたちよ、港のおんなよ、そして
船よ
いかりをおろさずに。みなボヘミア人でありたくないのか、イリュリア人よ、
ヴェローナ人よ、
そしてヴェネツィア人よ。喜劇を演じよ、笑を
さそい

そして涙をさそう喜劇を。そして百回まちがってみよ、
私がまちがって試練を乗り越えられなかったように、

⁷⁷ W1, S. 167f. 行数は引用者による。

でも私はそれを乗り越えた、毎回毎回。

ボヘミアがそれを乗り越え、とある美しい日に
海辺へ生まれ、そしていま水辺にいるように。

私はあることばに接しそしてまた別の陸地に接する、
私は接してゆく、どれほど少なからうと、たえずすべてに、

一人のボヘミア人、一人の放浪者、何ももたず、何も彼をとどめない、
ただ、さわがしい海から、私の選んだ陸地を見る、
ことができるのみ。

バッハマンはこのアレクサンドリーナー(Alexandrin)とblankversから成る詩を、その真意はともかく「これよって全てを言い尽くした」「最後の詩」⁷⁸と呼んだ。成立は1964年頃と考えられており、同時期の作家自身のプラハ旅行に着想を得たものである。同じくプラハ旅行をその契機とした詩に、『プラーク イェナー 64』(Prag Jänner 64)がある。

ここに記した日本語訳は、あくまで暫定的なものであらざるをえない。というのもここで中心的なモチーフとして機能している„Grund“ (zugrund)、„Grenze“ (grenzen)、„Wort“、„Meer“、„Land“、そして„ich“等の語、特に„Grund“や„Grenze“に特定の日本語を当てはめることはすぐわないからである。この語法的前提にはバッハマンが集中して取り組んでいたウィトゲンシュタインやハイデッガーのテキストが存することは明らかだが、これらは単なる哲学用語として用いられているのではない。S・ヴァイゲルによれば、これらの語は概念とイメージ、すなわち(近代的ディシプリンとしての)哲学と詩が分化する以前の言語像(Sprachfigur)へと回帰する根源的比喩(Ursprungstropen)であり、バッハマンはこの詩において「比喩的なものと文字通りのもの、意味やイメージと文字そのものとの共奏」(Zusammenspiel von Figurativem und Literalem, von Bedeutung, Bildlichkeit und

⁷⁸ Ein Tag wird kommen, S. 80f.

Buchstäblichkeit)⁷⁹を成功させたのだという。哲学概念におけるイメージの捨象も、詩的イメージにおける哲学的抽象性の捨象もここでは免れられており、⁸⁰それゆえここでのバッハマンは、芸術か哲学かという博士論文の時代の二項対立から既に解放されているのである。当論でこの詩全体を詳細に分析することは行わないが、『フランツァ』との関連において重要と考えられることをいくつか指摘しておこう。

この詩の「私」もまた、これまで扱ってきた『ディ ゲシュトウンデテ ツァイト』から『ウンディーネ』への、犠牲者(Opfer)のモチーフ変奏の延長線上にある。そのことは3行目の「愛の苦しみ (もしくは『わずらい』) (Liebesmüh)」という語⁸¹が示唆している。愛の苦しみによって打ちひしがれ、恐らくは死んだ犠牲者としての「私」は、1行目で安らぎの地としての「家」を見いだす。„grün“は単に緑色というだけでなく、「好意的である」という意味もあるからである。2行目の「傷ついていない」「橋」には、それ以前にある種の断絶(Riss)、ひいては恋人との別離があったことを暗示している。そして「よい地の上」(auf gutem Grund)は、9行目以降の„zugrund“ (「滅び」)へと反転する。10行目には「滅ぶ—それは海へということ」とあるが、内陸であるはずのボヘミアが海に接しているというトポグラフィーの詩的歪みの着想はW・シェークスピアの『冬物語』(The winter's tale)から得ている。ここで海のモチーフから読み取られるべきは『ウンディーネ』の水のモチーフからの連続性、さらには講演『詩について』におけるカフカの引用、すなわち亀裂(Riss)の入った凍った海のイメージだろう。その引用においては海のイメージが頭のそれと接近させられ、斧にかち割られた頭のイメージを生みだしていた。⁸² 短編『三十年目』の図書館のシーン⁸³も合わせ、頭への衝撃とそれに伴う痛みの経験、さらにはそれによって生じる頭への亀裂は、当論が先の補遺で扱った変容のメルクマールである。フランツァの最期もまた、当然これらに加えて想起されるべきであろう。この詩ではその亀裂は既に„heil“、すなわち「治って」おり、塞がっている (逆に言えば塞がっているというのは亀裂が以前に存在していたことを示すものと言える)。

第一連の二行はいずれも i 音を含む音節(sind, sind, ist)で始まる 6 音節条件文に対し、e 音の音節(tret, geh, verlier)で始まる同じく 6 音節の平叙文を対応させるという典型的なアレク

⁷⁹ Weigel (1999), S. 361.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ シェークスピアの喜劇『恋の骨折り損』(Love's labour's lost)に対する言及でもある。

⁸² 2.1.1.を参照。

⁸³ 2.1.1.を参照。

サンドリーナーの構成を有する。しかし始めの二行において双方6音節ずつで保たれていたそのバランスは、早くも3行目でずらされる。このずらしの文において問題となっているのは、*„verlieren“*、すなわち「失い」である。「私」は「愛の苦しみ」を、「ここ(hier)」では「喜んで失おう(*verlier*)」と詠っているが、両語が韻を踏んでいることからわかるように、その「ここ」とはすなわち「失い」の場所であり、ある種のウトピー(Utopie)である。それは理想郷としてのユートピアのことではなく、先述のトポグラフィーの歪みと、アレクサンドリーナーのバランスのずらしによって生み出された、文字通り非-場としての詩的構成物のことを謂う。⁸⁴ そしてこのウトピーは、博士論文で「他なる現実領域」と呼ばれた当のものでもある。つまるところこの詩は、滅び、あちら側としての「ここ」へ行った「私」の変容を詠ったものなのである。

そしてこの詩における「変容」は、とりもなおさずある種の滅私、「私」の放棄と、新たな主体の獲得である。すなわち前述の「失い」を経た「私」は、第4行で、*„einer“*、「私と同じくらいに良い」「ある人物」へと二重化される。この行においても、*„hier“*と韻を踏むべき *ie* 音が、*„wie“*において維持されており、この二重化が前述のウトピーで起こっていることが示されている。ちなみにこの「失い」の場としてのウトピーを生じさせたずらしは、*„in alle Zeit“*、「あらゆる時へ」という詩中唯一の時間に関する言及によってなされている。この三語がなければ六対六のバランスを維持して詩節を構成することは容易だったはずであるから、この時間への言及はまさにずらしのためになされているのである。そしてこの「あらゆる時」というモチーフは後に『マリナ』第二章における「全ての時が入り込んでいる」*„Unzeiten“*、「非時間」へと結実することになる。⁸⁵ この詩においても『マリナ』においてと同様、日常的時間経験から離れた他なる時間経験において他なる領域の経験が詠われる。

第5行から7行までは再び6音節ずつのアレクサンドリーナーのバランスが復活する。第5行で未だそれまでと同様「ここ」という名もなきダイクシスでしかなかったウトピーが、次行で海辺のボヘミアとして具体的に名指される。その際には動詞、*„liegen“*の *ie* 音がある種の緩衝剤として機能し、ダイクシスから固有名への移行をスムーズなものにしている。これは詩そのもののタイトルともなっており、この第5行においてこの詩はようやくメインテーマへと入ったわけである。第5行冒頭の二語、*„Grenzt hier“*は、ある意味で同語反復とも言える。というのも既に述べたように「失い」の場としての「ここ」とは第3行におい

⁸⁴ Vgl. Ivanovic.

⁸⁵ W3, S. 174.

て六対六の文内音節バランスをずらすことによって、とはつまり、ある種の境界(Grenze)のずらしによって生じた場であり、「ここ」そのものが「境界」に他ならないからである。そして次に登場する„Wort“、「ことば」は既に指摘したように『フランツァ』冒頭で石に喩えられており、同時にフラグメントの寓意として登場していた。⁸⁶ すわわち「ここでことばが私に接するなら、接させておこう」という句において、「失い」の場としての境界において「私」をフラグメント的なるものと近接させることが示唆されている。このことによって、死から復活して変容した「私」が再び滅びること、しかしそれは単なる滅びではなく、第4行の *einer* が八行目において *jeder* に変わっているように、「私」なるものの「誰でもあるもの」各々への拡散、ひいては断片化が問題となっていることがわかる。

「失い」の場たる境界は海辺のボヘミアとして名指されるわけだが、既に指摘したようにこれはウンディーネの水のモチーフの変奏であり、多重化した「私」がウンディーネのように人間にとっての全き他者となったことがわかる。しかし、それだけではない。既に述べたように『ウンディーネ』においてはタイトルの„gehen“「行く」と末尾の„kommen“「来る」によってある種の循環あるいは反復が問題となっていた。⁸⁷ 地上で人間との愛を経験し、水に戻ったウンディーネは再び陸に上がり、新たな愛が始まる。ウンディーネはそのつど変容するのである。そしてこの詩においても、同様のことが問題となっている。まず第1行、第6行、第7行に存在する„noch“、「まだ」は、以前もまたそうであったということを示しており、今回もまた同様であるかを不安に思う「私」の躊躇を含意している。ただしその躊躇には、必ずある種の再開が呼応させられている。すなわち同じ *o* 音を持つ第5、第7、第8行目の条件文に対応させられた„so“、「それなら」である。さらにそのみならず、第9行で自らの滅びを望み、第10行でその滅びの場を「海」と名指した上で「再び」 („wieder“の *ie* 音がここで再び鳴らされる) ボヘミアを見いだした「私」は、第11行で目覚め、復活する。第12行で「滅び」は„Grund“、「根底」へと転化するのだが、その後の„und ich bin unverloren“「私は不滅である」が決してその前の「滅び」と矛盾するものではないことは、„zugrund“、「滅び」に„und“という反復、そして継続を示す語が含まれていることから理解できるだろう。„und“は第7行から繰り返し用いられており、それが滅びからの復活のメルクマールなのである。

⁸⁶ 2.2 を参照。

⁸⁷ 2.2.1 を参照。

さてこの詩は第 12 行をもって一つの区切りをなし、13 行目以降はblankフェイスが優勢となることからわかるようにそれまでとはいささか調子が異なり、ある種の祝祭的な様相を帯びてくる。ここでその後半部について詳しく論じることは行わないが、一点だけ指摘しておく。それは第 21 行、第 22 行において、第 5 行とは主客の関係が逆になっていることである。すなわち変容かつ多重化した「私」は次には自ら、全てを飲み込む海のごとくあらゆるものに境を接するようになる。それはいわば、自らが他なるものとの境界そのものとなることを意味する。しかしそのことを理解するには、今ひとつの補遺を必要とする。

補遺 2 : Grenze (限界／境界) をめぐって

„Grenze“という語を前節では「境界」として扱ったが、この語は本来二義的である。二義的であるとは、曖昧であるという意味ではなく、常に二つの意味を内包しているということの意味する。そしてバウハマンのテキストには、この二義性が意図的に書き込まれていたと考えられる。この補遺では、それについて論ずる。

以下は前の補遺で扱った『真理講演』の、後半部の一節である。

Nun steckt aber in jedem Fall, auch im alltäglichen von Liebe, der Grenzfall, den wir, bei näherem Zusehen, erblicken können und vielleicht uns bemühen sollten, zu erblicken. Denn bei allem, was wir tun, denken und fühlen, möchten wir manchmal bis zum Äußersten gehen. Der Wunsch wird in uns wach, die Grenzen zu überschreiten, die uns gesetzt sind. Nicht um mich zu widerrufen, sondern um es deutlicher zu ergänzen, möchte ich sagen: Es ist auch mir gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen. Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten. Daß wir es erzeugen, dieses Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen, darauf, meine ich, kommt es an: daß wir uns orientieren an einem Ziel, das freilich, wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt.⁸⁸

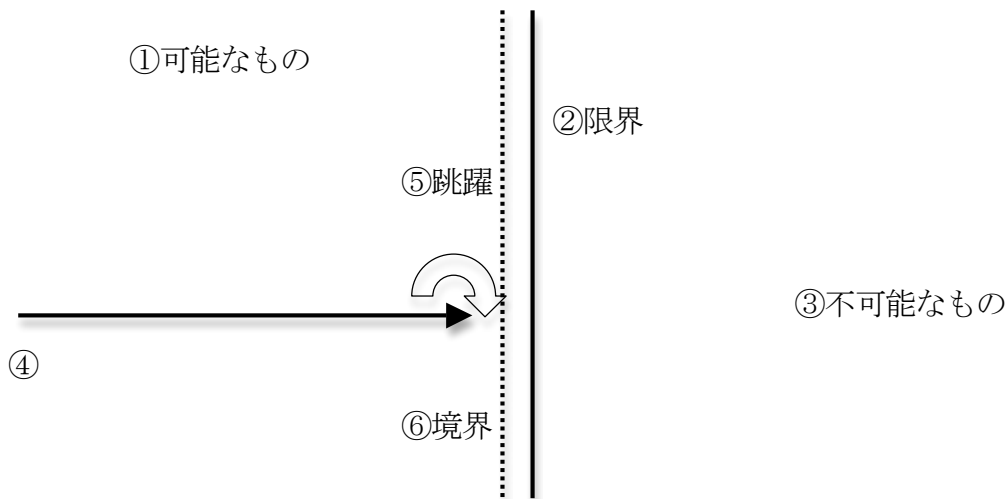
どのような事例においても、きわめてありふれた愛の事例においても、境界事例がひそんでいます。より目を凝らして見てみれば、私たちはそのような事例に気づくことができますし、おそらく私たちはそのように努めるべきなのです。なぜなら私たちが行為し、思考し、感じるすべての事柄において、私たちは極端なところまで行きたくなることがあるからです。私たちに定められた限界を越えたい、と願うようになるのです。そして私が次のように申し上げるのは、自分の言葉を取り消したいからではなく、より明瞭に補足するためです。つまり、私たちは秩序の中にとどまらざるをえな

⁸⁸ KS, S. 247.

い、ということもまた私には明らかなことだということです。社会からの出口なんて存在しません。私たちはお互い試しあわなければならないのです。しかし限界の内部で、完全なもの、不可能なもの、届かぬもの、それは愛に関するものであったり、自由に関するものであったり、もしくは全き大なるものに関するものであったりするのですが、それへと私たちはまなごしを向けてきました。不可能なものど可能なものとの対奏において、私たちは自らの可能性を拡張するのです。このような緊張関係を私たちが生み出し、そこで成長するということ、そのことが、重要なのです。つまり私たちが近づいたかとおもえば、また遠ざかってゆく、そのような目標へと自らを駆り立てるといことが。

ここで「境界事例」としてなごされているものにおいてもまた、これまでも扱ってきた「愛の事例」が問題となっている。直接には放送劇『マンハッタン』のヤンとジェニファーが言及されているわけだが、ここにある種の奇妙な場、すなわち当論で先に「ウトピー」と呼んだものが Grenze (限界/境界) という語においてイメージされていることを、筆者は以前の論文で指摘した。ここでそれをややかいつまんで説明しておく。⁸⁹

その Grenze (限界/境界) のイメージを図示するならば、次のようになる。



まず講演中で「私たち」と名指されている者は、「可能なもの」の領域 (図中①—理論上の順序を数字で表す) 内において「不可能なもの」の領域 (③) を察知する。そして「私た

⁸⁹ 前田(2009b)

ち」は前者を越え出ようとする (④、矢印) ののであるが、そのとき前もって措定されているのが「限界」(②、縦線) である。この「限界」それ自体は経験も言表も不可能である。「不可能なもの」の経験可能性が開かれるためには、それまでに存していた領域からの決定的な断絶を可能にするような跳躍 (Sprung ; ⑤、環状矢印) が必要である。ここで生起するものとして名指されるのが「境界事例」なのであるが、このように跳躍が起こった後で事後的に定められるものが、「境界」(⑥、点線) である。②(「限界」と⑥(「境界」)の間にはこのような理論的間隙があり、上図ではそのことを強調するため便宜上この二つを描き分けているのであるが、しかしこの二義性はあくまで理論上生起するものであり、この語は本来一義的なものでもある。

これまで当論はこの Grenze (限界/境界) を作家自身が囚われていたある種の心的イメージとして捉え、博士論文で言及されたゴヤのサトゥルヌスの絵にその端緒を見た。そしてそのイメージがどのように個々のテキストにおいて一つの場面(Szene)として描かれてきたかを考察した。しかしバッハマンは、一度この語を一つの哲学概念として、理論的に捉えようとしていた。その顛末を紹介しておくことは、当論にとって無意味なことではないだろう。

バッハマンがそれを行ったのはウィトゲンシュタイン『論理哲学論考』(以下『論考』)をめぐる 1955 年のラジオエッセイ『言いうるものと言いえぬもの(Sagbares und Unsagbares)』⁹⁰においてである。『論考』の主題は哲学の、そして「私たち」の「言語」の限界確定であり、その試みは「私の言語の Grenze が世界の Grenze である」という綱領的な命題へと収斂する。エッセイのタイトルである「言いうるもの」と「言いえぬもの」は端的に Grenze をめぐるこの二つの領域を名指すものなのである。それゆえ、このラジオエッセイにおける「言いうるもの」と「言いえぬもの」の対置は、前節における「可能なもの」と「不可能なもの」との対置の変奏として解することができる(執筆されたのはラジオエッセイが先であるが)。二領域間の「対奏」、及び<革命>をめぐる問題は、ラジオエッセイにおいては言語の問題として提示されるのである。以下、バッハマンの叙述にできるだけ即したかたちでラジオエッセイの論旨を提示する。

バッハマンはまず『論考』のいわゆる論理実証主義的側面に言及する。そのとき前提となるのは、哲学が現実を認識することに関して何らの寄与もなさない、という観点である。

⁹⁰ KS, S. 123-144.

すなわち現実なるものに関して有意味なことを述べることができるのは哲学ではなく、自然諸科学であるというのである。哲学的な一般命題は個別命題の論理的帰結に過ぎず、それ自体で新たな認識を生み出すものではない。例えば「あらゆる人間は死ぬ」という一般命題は「ペーターは死ぬ」や「ハンスは死ぬ」という個別命題を「そして(und)」を用いて際限なく結合してゆくことによって導き出される論理的帰結である。⁹¹ それゆえ、それに対し哲学がなすことができるのは、自然諸科学において立てられる命題を論理分析し、そこに含まれる論理的誤謬を発見、除去することでしかない。

もちろんこのような観点は哲学史上さほど目新しいものではない。しかし19世紀のドイツ哲学はそれを忘却のかなたに追いやってしまった（フィヒテ、シェリング、ヘーゲルが槍玉にあげられる）。「真理」や「本質」などという（現実においては）無意味な(sinnlos)ものに対する問い、すなわち形而上学における似非問題にかまけ続けることにより、「私たちは自分たちの言語を盲目的に信頼しきって、気づかぬうちに言語の神秘化の犠牲になってしまった」⁹²。ここで間接に批判されているのは『存在と時間』の時期のハイデッガーである。ウィトゲンシュタイン及びウィーンの論理実証主義者たち（モーリッツ・シュリックをはじめとする「ウィーン学派」）はそのような神秘化を退けようと試みる。『論考』において示されるべきこと、それは「世界はいかにして正しく、有意味な命題において『写し取られ』うるのか、そして私たちはいかにして世界について『話す』ことができるのか、そして世界に関する私たちの言語の批判たる哲学は何をなすことができるのか」⁹³ということなのである。

「世界は事実の総体であり」(1.1)、「事実とは諸事態の成立である」(2)。⁹⁴ そして「これら世界と諸事態は我々によって諸命題へと写しとられる」⁹⁵のであるが、この「写し取られる」という出来事を条件づけるのは「論理形式」である。論理形式は記号によって表されるものと記号そのものという、実際には全く無関係の両者に共有されていなければならぬものであるが、論理形式それ自体は「世界の諸事態には属しておらず」、「言いうるものの Grenze である」⁹⁶。

⁹¹ KS, S. 124

⁹² KS, S. 126

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Wittgenstein. 命題番号を本文中に示す。また強調はすべてウィトゲンシュタインによる。訳出にあたっては野矢茂樹訳を参照した。

⁹⁵ KS, S. 127

⁹⁶ KS, S. 128

(...) weil Sätze sonst die Wirklichkeit überhaupt nicht darstellen könnten. Und die logische Form ist die „Grenze“, (...), denn sie ermöglicht zwar die Darstellung, kann aber selbst nicht mehr dargestellt werden. In ihr tritt etwas in Erscheinung, das über die Wirklichkeit hinausweist. Es weist insofern über die Wirklichkeit hinaus, als sich in der logischen Form etwas zeigt, das für uns undenkbar ist, und weil es undenkbar ist, läßt sich nicht darüber sprechen.⁹⁷

(略) さもなくば、諸命題はそもそも現実を提示することができない。そして論理形式は **Grenze** である。(略) なぜならば論理形式は確かに現実の提示を可能にする。しかし自らが提示されることはありえないのである。そこに、現実を越えて指し示す何ものかがあらわれる。我々にとって思考されえぬ何ものかが論理形式において自らを示すというかぎりにおいて、それは現実を越えて指し示すのである。そしてそれは思考されえないのであるから、語ることはできない。

このように「言いうるもの」の領域は諸事態と命題との〈写し取り一写し取られる〉連関、つまり論理形式によって条件づけられる連関によって確定される。『論考』はこのように(論理実証主義的側面からみれば) 反形而上学的である。『論考』はそもそも形而上学における「無意味な(sinnlos)」問題に関する議論や、認識への仲介にかかずらうものではないからである。

しかしここで注目すべきは、**Grenze** としての論理形式を想定することにより、同時に「思考されえぬもの」、「語りえぬもの」すなわち「言いえぬもの」の領域が名指されていることである。それは『論考』の論理実証主義的側面を文字通り越え出る。実際にこの後ラジオエッセイは『論考』における「言いえぬもの」のモチーフへの言及に移るのであるが(ウイトゲンシュタインと「ウィーン学派」との距離に関しても別の箇所でも述べられることになる)、⁹⁸ここでバッハマンが注目するのは『論考』終盤の次の命題である。

Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische. (6. 522)

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ KS, S. 138

たしかに言いあらわしえぬものは存在する。それは自らを示す。それが神秘である。

このようにあっさり「神秘」なるものを持ち出すこと自体、一見すればウイトゲンシュタインが「ハイデッガーが存在に対して何も言うべき言葉を持たなかったことと同様の袋小路」⁹⁹に陥っていることの証左に見える。しかしそのような評価は正当ではない。「なぜそもそも有るものがあるのであってむしろ無があるのではないのか」という『形而上学入門』冒頭でハイデッガーが立てた問い、ハイデッガーにとって哲学することの端緒となるべきこの問いにおいて、「ウイトゲンシュタインは哲学することをやめた」¹⁰⁰からである。そしてバウハマンの読み替えにとって決定的な動因となる次の命題は、このような文脈において言及される。

Denn wie die Welt ist, ist für das Höhere vollkommen gleichgültig. *Gott offenbart sich nicht in der Welt.* (6. 432)

世界がいかにあるかは、より高い次元からすれば完全にどうでもよいことでしかない。神は世界のうちには姿を現しはしない。

バウハマンはこの命題を『論考』におけるもっとも辛辣な命題」と評価した上で、次のように述べる。

Daß die Welt sprechbar – also abbildbar wird -, daß Sagbares möglich ist, ist erst durch das Unsagbare, das Mystische, die Grenze oder wie immer wir es nennen wollen, möglich.¹⁰¹

世界が言語化可能になるということ、写し取られうるものになるということ—つまり言いうるものが可能であるということ、これらのことは言いえぬもの、神秘、そして Grenze（どう名づけたってかまわないわけですが）によってはじめて、可能となるのです。

⁹⁹ KS, S. 132

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ KS, S. 134

「限界」としての論理形式を想定することによってなされる論理実証主義的限界確定はある意味で限界の彼岸に対する不可知論（もしくはその否認）であり、論理実証主義的立場からすれば『論考』における Grenze は単に「限界」でしかないわけだが、バウハマンはそのような Grenze をめぐる論理実証主義的アプローチを「限界」へと接近してゆくための便法として一定の評価を与える。そしてそれでもなお（と言うよりむしろ、それゆえにこそ）その彼岸、すなわち「言いえぬもの」をこのようにポジティブに評価することになる。

ここにおいて（とはつまり、論理実証主義的アプローチの極点において）バウハマンは、ある種の転倒に言及する。つまりここで明らかとなったのは、「言いうるもの」の方が「言いえぬもの」によってはじめて可能となるということなのである。確かに、あらゆる神の存在証明（低いものから高いものを、とはつまり「言いうるもの」から「言いえぬもの」の存在を論理的に推論すること）は空虚である。しかし「それでも言いはらわしえぬもの」、「隠れたる神」¹⁰²は「存在する」。「神は世界のうちには姿を現しはしない」が、「言いうるもの」は「言いえぬもの」、「神」によってあまねく条件づけられており、それ自体では存在しえないというのである。そしてバウハマンは「言いえぬもの」に対してさらにラディカルな位置づけを行う。その意味で次の一節は当論にとって重要である。

Die Sprache kann nur über Tatsachen sprechen und bildet die Grenze unserer – meiner und deiner – Welt. Die Entgrenzung der Welt geschieht, wo die Sprache nicht hinreicht und daher auch das Denken nicht hinreicht. Sie geschieht, wo sich etwas „zeigt“, und was sich zeigt, ist das Mystische, die unaussprechliche Erfahrung - ¹⁰³

言語はただ事実について語りうるのみであり、言語が我々の—私とあなたの—世界の Grenze を形づくる。世界の脱境界化は言語が届かないところ、そしてそれゆえ思考もまた届かないところで起こる。脱境界化は、何かが「自らを示す」ところで起こる。そして自らを示すものは、神秘であり、言いはれえぬ経験である。

ここでこれまで理念として扱ってきた「不可能なもの」、すなわち「言いえぬもの」が「何

¹⁰² KS, S. 137

¹⁰³ KS, S. 136.

か(etwas)」として実体化されることにより、はじめてある種の間、すなわち当論がウートピーと呼んできたものが名指されることになる。それは否定的な表現（思考および言語が「届かないところ」）によってしか名指されえないが、「言いえぬもの」、「神」はまさにそこにおいて「自らを示す」。そしてそれは「言い表されえぬ経験」という撞着語法（当節の文脈においては、およそ「経験」されうるものは世界の諸事実に属しているかぎりにおいて「言いうるもの」でなければならないのであるから、これは撞着なのである）によって端的に表現されているように、「言いうるもの」の領域内において生起する。つまりここにおいて、「境界事例」が生起しているのである。

しかしこの「境界事例」とは、具体的にはどのように位置づけられるべきものなのだろうか。このラジオエッセイのテーマが言語をめぐるものであるかぎりにおいて、Grenzeを担うべき場は何らかの場面で具体的に定位されるはずである。そしてそれこそが、二領域間をめぐる対奏の主題が言語の問題へと変奏された所以でもあるはずなのである。

このことを明らかにするためには、上の引用でバッハマンが用いる「脱境界化(Entgrenzung)」という語に注目する必要がある。この語は端的にはGrenzeの消滅を意味するものであるが、この文脈においては「言いうるもの」と「言いえぬもの」のGrenzeをめぐる二領域間の位相の転倒を名指すものである。ここで以下のS・ヴァイゲルの指摘は興味深い。彼女はラジオエッセイの語り手が『論考』末尾の有名な命題（「語りえぬものについては、沈黙しなければならない」(7)）との関連において述べる「否定的沈黙は不可知論であろうが—肯定的沈黙は神秘主義である」¹⁰⁴というテーゼに着目し、次のように述べている。

Die Ableitung dieses Konzepts eines „positiven Schweigens“ bedeutet zugleich die Gewinnung einer literarischen Sprache als andere der Tatsachen. Und die Grenze, die Bachmann sich im Nachvollzug von Wittgensteins Denken bis zu dem Punkt, wo seine „andere Komponente“ hervortritt, erarbeitet hat, bedeutet nun nicht mehr eine einfache Trennung (zwischen Logik und Metaphysik, Sprache und Unsagbarem, Philosophie und Kunst). Vielmehr ist diese Grenze, insofern Wittgenstein das Subjekt als „eine Grenze der Welt“ bestimmt (S. 632), zum Ort des Subjekts geworden. Es operiert „an den Grenzen, die

¹⁰⁴ KS, S. 138.

nicht nur Grenzen, sondern auch *Einbruchstellen des sich Zeigenden*“ sind. Das Konzept der „Grenze“ hat sich damit im Verlauf von Bachmanns Wittgenstein-Lektüre radikal gewandelt. Bedeutete es am Ende der Dissertation Trennung und Aufteilung, so hat es sich nunmehr in eine dialektische Schwelle verwandelt (...) ¹⁰⁵

「肯定的沈黙」というコンセプトが導き出されたことは同時に、諸事実を語る言語としての文学的言語が獲得されたことを意味している。そして、バツハマンがウィトゲンシュタインの思考を、彼の「もう一つの構成要素」が明らかになるまで追いかけることによって洞察するに至った *Grenze* は、単に分割を意味するのみにとどまらない（例えば論理学 - 形而上学、言語 - 言いえぬもの、哲学 - 芸術等）。むしろこの *Grenze* という概念は、ウィトゲンシュタインが主体を「世界の *Grenze*」と定めているかぎりにおいて(5. 632)、主体の場となる。主体は「*Grenze* においてはたらきかける。それは単に限界であるだけでなく、示されるものの侵入地点でもあるのだ」¹⁰⁶。 *Grenze* というコンセプトはバツハマンのウィトゲンシュタイン受容の過程でラディカルに変化した。博士論文の末尾においては分割や区分とされていたものが、いまや弁証法的闘へと変容を遂げたのだ。

この一節が暗示していること、それは「言いうるもの」と「言いえぬもの」の *Grenze*、言い換えるならば二領域の転倒の場は、究極においては言語を操る主体そのものでしかありえないということである。主体は（論理形式がそうであったように）「言いうるもの」（そして、「可能なもの」）を条件づける。ここにおいて、とはつまり思考も言語も「届かない」場たる主体において、「言いえぬもの」が「自らを示す」。 *Grenze* としての主体は「言いうるもの」と「言いえぬもの」の不分明地帯に身を置いているのだが、このとき主体によって担われているある種の時間性を内包した理論的二義性は既に触れた通りである。すなわち主体は本来「言いうるもの」の領域に自足しており、「言いえぬもの」は単に理念としてしか想定できないのであるが、他方においてこの主体は先述の転倒を経て、「示されたもの」、「言いえぬもの」を経験することができるようになっているのであり、これこそが「脱境

¹⁰⁵ Weigel (1999), S. 97.

¹⁰⁶ KS, S. 143 ただしヴァイゲルが用いているのは四巻本の作品集に収められたもの。強調はヴァイゲルによる。

界化」なのである。しかしこの二義的な主体は言語活動においては<私>という単一の審級を定立せざるをえない。ここで主体はその二義性を同時に引き受けることにより、両領域が相出会う場となる。つまり「脱境界化」とは逆説的であるが、主体が「言いうるもの」と「言いえぬもの」をめぐる「境界事例」となることにより、Grenze が依然確固として存続しつつも（「社会からの出口なんて存在しません」¹⁰⁷）、主体において機能不全となる事態を意味している。バツハマンにとって<私>とは、Grenze をめぐる二義性を引き受け、かつその二義性を包含し、自らを同一化することによって<私>という単一の審級を引き受けた主体なのである。<私>は脱境界化を経て、「不可能なもの」が「可能なもの」に関わるその交点、すなわち両者を媒介する場(Medium)として、立ち現れる。これこそが、ウトピーなのである。

¹⁰⁷ KS, S. 247

2.3 追跡

さて先に引用した節の後、マルティンの乗ったウィーン行きの列車は少しずつ終点に近づいてゆく。

Wiener Neustadt in seiner nagelneuen Häßlichkeit, endlich **Baden**, dann wieder **Wien**, **Südbahnhof**. **Südbahn**. Das war eben die **Bahn**, die immer die ihre sein würde, seine und Franzas **Bahn**, man kommt eben nur über eine ins Leben und über eine zurück, sie hatten immer nur die **Südbahn** wirklich gekannt, daneben waren alle anderen **Bahnlinien** der **Welt** zweitrangig und nie mehr zu erlernen gewesen.¹⁰⁸

ヴィーナーノイシュタットは真新しくて醜悪、ついにバーデン、そして再びウィーン。南駅。南線。それもまさしく、いつも二人の、彼とフランツァの路線であるはずのものであった。一つの路線を通して生を受け、一つの路線を通して戻っていくのだ。二人がいつも知っていたのはただ南線だけだった。世界の他のあらゆる鉄道路線はことごとく二の次であり、学び取る必要もないものだった。

列車はウィーン南部のヴィーナー・ノイシュタット（ウィーンではなくニーダーエーステライヒ州に属する街）からバーデンを通過し、ウィーン南駅（ズュートバーンホーフ）へと至る。そのとき言及される「ズュートバーン」（南線）とはシュタイアーマルク州とウィーンとを結ぶオーストリア南西部の大規模な鉄道路線のことである。太字で示すように **W** 音と **B** 音が、地名を名指す際にこのように交互に鳴らされる。それゆえ、「ズュートバーン」は「彼のバーン（路線）であり、フランツァのバーンでもあった」と述べられている箇所において、**B** と **W** は交換可能である。すなわちここでマルティンの、そしてフランツァのヴァーン(**Wahn**)すなわち狂気が、暗示されている。当論はここまでフランツァが狂気に陥ることを前提として論を進めてきたが、この箇所は言わばそのことの伏線とも言える。そしてあらかじめ述べておくならば、マルティンがこの作品において狂気に陥るという描写は存在しないのであるが、ここで言う彼の狂気の暗示とは、彼が姉の道連れとなって狂

¹⁰⁸ KA2, S. 136.

気に陥るという事態が、ある種の可能態として存在しうるということの謂いである。¹⁰⁹ またここでは、以下のこともまた、暗示されている。まず「ズュートバーン」という語が強調されることによって Südwahn (南の狂気)、すなわち後に狂気に陥ったフランツァがウィーンではなく、南オーストリアに存する姉弟の故郷たるケルンテン州のガリーツィエンで発見されること、そしてまた、さらなる南のエジプトの地で狂死することが、暗示されている。

さてこの後マルティンはウィーンでフランツァとヨルダンが住んでいた家を訪ね、フランツァの部屋で探索を行う。

(...) riß er die Schreibtischladen auf, er sah sie ganz rasch durch, Mappen, Steuerunterlagen, Mappen, Krankengeschichten, Manuskriptseiten, Belegexemplare, alles von Franzas Kinderhandschrift säuberlich beschriftet, immer wieder Mappen, dann kam er zur letzten rechten unteren Lade, und in der fand er das, was er auch nicht gesucht hatte. Es lagen ein paar Blätter da, von ihr beschrieben, nein, Briefanfänge, immer ganz kurze, Hand war gut, denn Franzas Hand, ihre steile Schülerinnenschrift aus dem Villacher Gymnasium, die hatte offenbar keine Entwicklung mehr durchgemacht, die war noch fünfzehnjährig, als hätte das Kriegsende die Schrift abgeschlossen. Aufsatzschrift, sehr deutlich, aber nichts, was zu erkennen gab, wer dieser Mensch war. Lieber Martin, ich muß Dir schreiben. Lieber Martin, ich weiß nicht, wo ich anfangen und wie ich es sagen soll. Mein Lieber Martin, es ist so entsetzlich, ich fürchte mich, ich habe ja nur Dich und deswegen schreibe ich Dir. Lieber Martin, ich bin so verzweifelt, ich muß Dir schreiben... Ende. Verschiedene Daten, alle aus den letzten zwei Jahren, die Blätter teils gelblich, teils schmutzig, dann noch ein gefaltetes Blatt, Lieber Martin, gestern im Espresso, als ich mit all diesen Päckchen dasaß, da konnte ich plötzlich nichts sagen...¹¹⁰

(略) 彼はデスクの引き出しをがばっと開け、素早く中を覗いた。ファイル、税金の書類、またファイル、病歴簿、草稿、資料、これら全てがフランツァの子どもっぽい筆跡できちんとラベル付けされていた。どんどんファイルが出てくる。そうして彼は

¹⁰⁹ 『フランツァ』におけるこのような暗示のあり方については、補遺4において問題とする。

¹¹⁰ KA2, S. 144f.省略は引用者による。

右側の一番下の引き出しに行き着いたが、そこに見つけたのも彼が探していたものとはちがっていた。紙が二三枚、彼女の筆跡である。いや、手紙の書き出しだ。どれもホントに短い。字は綺麗である。というのもフランツァの筆跡は、彼女のフィラッハのギムナジウム仕込みのチャーミングな女学生風の筆跡は、どうやらまったく進歩していなかったらしかった。それはまだ15歳のそれで、終戦が筆跡の変化を終結させてしまったみたいだった。よそ行きの筆跡、それは確かに明瞭だが、この人間が誰であるかを認識させるに足るものは何もなかった。かわいいマルティン、わたしはあんたにかかなきゃいけない。かわいいマルティン。どこからはじめていいんだか、どういったらいいんだかわからない。わたしのかわいいマルティン、ほんとにおそろしいこと。こわい。わたしにはあんたしかいない。だからあんたにかくの。かわいいマルティン、ほんとにぜつぼうしてる。私はあんたにかかなきゃ... 終わり。日付は様々だが、全てここ二年のものである。紙は部分的には黄色かったり、汚れていたりする。もう一枚半分に折られた紙もある。かわいいマルティン、きのうエスプレッソのんでただけど、このつつみをみてたらきゅうに何も言えなくなっちゃった...

マルティンは、フランツァが自らに宛てて何度も手紙を書こうとしていたこと、またそれらがいつも彼の名前を呼びかけるだけで終わってしまっていたことを知る。ここでも再びマルティンがフラグメントとしてのフランツァを<読む>ということが、実際の紙片を読むという行為の描写を通じてアレゴリカルに演出されている。彼女の残した紙が変色していたり、汚れていたりするという描写においては、フランツァが既に弟の知っているそれではなくなっていることが暗示されていると言えよう。これらのことを考慮すると彼女の「どこからはじめればいいんだかわかんない。なんて言ったらいいのか」という言葉は意味深長である。というのもこの作品の第一章の前史、すなわちフランツァが夫ヨルダンの行為をきっかけに狂気に陥るという出来事は第二章で語られるのであるが、その第二章こそが『フランツァ』を構成する三章の中にあって唯一未完に終わった章だからである。すなわちこの言葉は、フラグメントという『フランツァ』の作品形式と、物語内容としてのフランツァという人物の<損傷>に刻印づけられた生、さらには彼女の生が断片としてマルティンに遺されるという有りよう、これら双方を示唆するものと言えよう。またフランツァがマルティンに宛てて「マルティン、これはホントにおそろしいことなの。怖い。わたしにはあなたしかいない。だからあなたにかくの」と書いた時、フランツァはマルティ

ンにとって不在である。それは単に行方不明であるということだけではなく、「私にはあなたしかいない」と極めて親密な内容であるにも関わらずそれを郵送せずに自らの元に秘匿していたという点でも、そうである。手紙があえて郵送されることなく、有意なコミュニケーションがあえて断絶させられるというモチーフは『マリナ』第三章における莫大な量の手紙を配達せず自室に溜め込んでいたオットー・クラネヴィッツァーのエピソードをも想起させよう。¹¹¹ そして『マリナ』において語り手「私」がその消滅の直前に多くの手紙を書き散らしていたことを考え合わせるならば、ここにおいてフランツァが既に死の淵にあるということが、暗示されているわけである。¹¹²

さて上の一節には、さらにもう一つバッハマンにとって重要であったと思われるモチーフが登場する。それは「恐ろしいもの」(das Entsetzliche)である。これらについては節を改めての説明が必要だろう。

2.3.1 恐ろしいもの—他なる場所と時間をめぐって—

entsetzen (びっくりさせる) とは ent-setzen であり、ある場所からの引き離しと、別の場所への連れ去りをも意味しうる。¹¹³ そしてそれは空間的のみならず、時間的なものでもありうる。バッハマンは上の節と同様に entsetzlich という語を、1971年12月のゲルダ・ベーデフェルトとのインタビューにおいて印象的なかたちで用いている。

Es hat einen bestimmten Moment gegeben, der hat meine Kindheit zertrümmert. Der Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt. Es war etwas so Entsetzliches, daß mit diesem Tag meine Erinnerung anfängt: durch einen zu frühen Schmerz, wie ich ihn in dieser Stärke vielleicht später überhaupt nie mehr hatte. Natürlich habe ich das alles nicht verstanden in dem Sinn, in dem es ein Erwachsener verstehen würde. Aber diese ungeheure Brutalität, die spürbar war, dieses Brüllen, Singen und Marschieren – das Aufkommen meiner ersten Todesangst.¹¹⁴

¹¹¹ W3, S. 240f.

¹¹² 『フランツァ』にあつて死は『ウンディーネ』においてと同様、〈復活〉の前提であることは後に問題となる。特に2.6を参照。

¹¹³ Vgl. Jacob Grimm/ Wilhelm Grimm. Band 8. S. 1498.

¹¹⁴ GuI, S. 111.

私の幼年期というものをバラバラにした瞬間がありました。ヒットラーの率いる軍隊のクラゲンフルトへの進軍です。それはほんとに恐ろしいことでしたから、私の記憶はこの日とともに始まっています。私が後に決して感ずることのなかったような強度での、あまりに早すぎる苦痛によってです。大人が理解していたであろうような意味で、私が全てを理解していたわけではもちろんありません。しかしこの感知可能なとてつもない残虐さ、大砲の轟く音、歌声、そして進軍—私の初めての死の不安の現出。

「どこから始めればいいのかわかんない」と半ば絶望しながら書きなぐったフランツァとは対照的に、ここでのバッハマンは自分が11歳の頃に起きたドイツによるオーストリア併合、ひいては故郷クラゲンフルトへのヒットラーの訪問に関する記憶を、自らの最初の記憶として言明している。しかしここにはある種のフィクションが含まれている。すなわちインゲボルクの母オルガによる後年の証言によると、1938年ヒットラーがクラゲンフルトを訪問したとされる日にジフテリアで入院していたインゲボルクが、その「大砲の轟き、軍歌、進軍」を見聞きしたはずはないという。¹¹⁵ バッハマンが自らに関することについて他人に対して虚実綯い交ぜに語る性向を有していたことは先に言及したが、¹¹⁶このインタビューもまた作家による自己演出と言える。

引用末尾に登場する「不安(Angst)」という語はこのインタビューが作家の博士論文における問題意識の延長線上に位置することを示唆するものだが、彼女がここで *entsetzlich* という言葉と共に語ろうとしていることはある種の引き離し、すなわち空間的、時間的両面の意味において主体の経験空間が「他なる状態」(anderer Zustand)としてのウトピーへと変移するという出来事に他ならない。この言葉はよく知られているように R・ムージルが用いていたものであり、バッハマンは自らのムージルに関するエッセイにおいてこれらについて言及しているのだが、¹¹⁷この概念の意味はここでは全く逆のかたちで捉えられるべきであり、また両者のそれは時間性においても異なっている。すなわち南オーストリアの田舎町で平和に安穏と暮らしていた少女が「ある特別な瞬間」を境に戦争状態へと引き込ま

¹¹⁵ Vgl. Weidenbaum, S. 24.

¹¹⁶ Hapkemeyer (1990), S. 59.

¹¹⁷ *Ins tausendjährige Reich*. KS, S. 96-100. *Der Mann ohne Eigenschaften*. KS, S. 101-122.

れる。第二次世界大戦の勃発と共にオーストリアの地が戦火にさらされるのは併合の一年後であるが、ここでいう戦争状態とはそのような実際の出来事としての戦争のみを指すものではない。以前の論文で指摘したように（当論においても後に詳しく扱う）、¹¹⁸これは主体の置かれたある種の特異な、それも病的な状態(Zustand)、すなわちシラーがその美学論文において描き出した「自我(Ich)」との対概念としての「状態」と考えられる。バッハマンは自らをそのような「状態」へと置いた(entsetzen)、切断的な時間について語っているのである。¹¹⁹

そしてここにおいても、zertrümmern（バラバラにする）という言葉が用いられていることからわかるように、損傷、フラグメントのイメージが背後に存する。ここでの〈損傷〉は主体の、すなわち幼きバッハマンの記憶と関わるものであり、「この日から私の記憶が始まる」という言葉を素朴に解するならば、「この日」以前の記憶が抹消されてしまうわけであるから、言わば記憶の損傷としての忘却である。ヤーゴヴはその著書においてバッハマンの諸作における「強制的な想起」(Erinnerung aus Zwang)を問題としたが、このインタビューはそれに加えて〈忘却〉の契機を備えているという点で特異であると言える。¹²⁰ 強制的な忘却とはつまり、自らの生においてある特定の時期が外的要因によって記憶から消し去られ、さらに、忘却した主体はそのような記憶の欠損を自覚しているにもかかわらず、それに対して何の手立てを講じることも出来ずに苦悩する、もしくは狂気に陥る、ということの謂いである。とするならばこのインタビューは、フランツァ的ひいては『フランツァ』的フラグメントのあり方を反復したものであるとは言えまいか。『フランツァ』は、第一章の前史たる夫ヨルダンによって狂気に陥らされたフランツァの物語が未完成、ひいては損傷しているがためにフラグメントとして後世に残った。さらにまた、後述のように弟マルティンにも幼年期の記憶の欠損が存するのである。

¹¹⁸ 2.7.3 を参照。

¹¹⁹ Vgl. Maeda.

¹²⁰ Vgl. Jagow.

補遺3 Grenze (限界／境界) をめぐる地誌 (トポグラフィー) と伝記 (ビオグラフィー)

さて先の節において、バッハマンが自らの生について語ったインタビューにある種のフィクションもとい自己演出が存すること、そしてそのあり方が作品としての『フランツァ』のあり方に酷似していることを指摘した。この節ではバッハマンによるある種の自伝と、彼女の作品との関係について別の例を挙げて考察したい。

Ich habe meine Jugend in Kärnten verbracht, im Süden, an der Grenze, in einem Tal, das zwei Namen hat - einen deutschen und einen slowenischen. Und das Haus, in dem seit Generationen meine Vorfahren wohnten - Österreicher und Windische -, trägt noch heute einen fremdklingenden Namen. So nahe der Grenze und noch einmal die Grenze: die Grenze der Sprache - und ich war hüben und drüben zu Hause, mit den Geschichten von guten und bösen Geistern zweier und dreier Länder; denn über den Bergen, eine Wegstunde weit, liegt schon Italien.

Ich glaube, daß die Enge dieses Tals und das Bewusstsein der Grenze mir das Fernweh eingetragen haben.¹²¹

私は幼い頃、ケルンテンで過ごしました。南の、グレンツェ沿いの、ドイツ語とスロヴェニア語の二つの名前を持つ谷の中でした。何世代も前から先祖（オーストリア人と、ヴィンディッシュ¹²²です）が住んでいた家にはいまでも異国風の名前がついています。このようにグレンツェに近い場所にはもう一つグレンツェがありました。言葉のグレンツェです。私はそのどちら側にも親しみを感じていましたし、二つの、更には三つの国の良き霊と邪悪な霊に関する話を聞かされました。というのも山の向こうは、小一時間も歩けばもう、私にとって未知なるイタリアがあったからです。思うにこの谷の狭さとグレンツェであるという意識が、私に遙かな地への憧れを抱かせたのでしょう。

¹²¹ KS, S.4.

¹²² 訳注：ヴィンディッシュとはケルンテンに居住するスロヴェニア系オーストリア人あるいは彼らが話す言語のことであり、言語としてはスロヴェニア語とドイツ語の混合言語である。

これはバッハマンの、「自伝」と呼べる唯一のものである 1952 年のエッセイ『伝記らしきもの』の冒頭である。異文化が互いに共存あるいは角逐していた痕跡の残る地で幼年時代を過ごしたことが彼女の後の執筆活動にとって決定的に重要な経験であったことがここから窺い知れる。そのことはバッハマンの、昔日の多民族国家としてのオーストリア出身作家としての（多分にメランコリーを含んだ）自己理解とも関わっているだろう。¹²³

しかし上の一節にも先述した作家の自己演出が含まれていることに注意しなければならない。すなわち、確かに彼女はスロヴェニア及びイタリアと境を接するケルンテンの出だが主に住んでいたのは州都クラゲンフルトである。そこはオーストリアの地方都市に典型的な 1000~2000 メートルほどの山に囲まれた景観を有するが、「谷」とは言い難い。ではこの「谷」とは具体的にどこのことなのか。それは東チロルからケルンテン西方にかけて存在する、現在では景勝地として知られるガイルタールである。その一部であるケルンテン州ヘルマゴール郡のオーバーフェラッハには作家の父マティアス・バッハマンの生家があり、バッハマン一家はしばしば休暇をそこで過ごした。また第二次大戦終戦前後の時期には当地で祖父が所有する農場の一部で戦火を逃れて生活していた。つまり上の一節において意義深いのは、作家がクラゲンフルトではなく一時的に過ごしたことがあるに過ぎないグレンツェ沿いの「谷の狭さ」を、自らの生の出発点としてあえて強調しているということなのである。

ここで *Grenze* という語に一定の訳語を用いずあえて片仮名で表記しているのは当論で何度か言及した「限界」及び「境界」というこの語の二義性もさることながら、ここでのバッハマンがこの語にもう一つのイメージを付加した上で用いていることに起因する。上の一節で言及されているような「谷の狭さ」はその一例である。ここでのグレンツェは当然第一に「国境」を意味しており、具体的にはガイルタールを形成する二つの山脈のうちの南側、すなわちカルニッシェアルペンのことである。しかしそれは「国境」すなわち「境界」には違いないが、幼年期のバッハマンにとってその彼岸たるイタリアは「未知なる」土地としてしか認識されていなかった。バッハマンがその晩年に住むことになるイタリアの地に初めて足を踏み入れるのはこのエッセイが執筆される直前の 1952 年 9 月のことであったから、このカルニッシェアルペンはその彼女にとって彼岸との絶対的な断絶を意味する「限界」でもあった。しかし絶対的に断絶していながらも、「限界」のこちら側におい

¹²³ V・メルターとのインタビューを参照。GuI, S. 79.

てあちら側は「異国風の名前」等として既に遍在していた。上の一節で問題となっているのはこのようなある種のねじれである。またこの地においてはイタリアやスロヴェニアという南方との断絶だけでなく、ガイルタール以北との他のオーストリアの諸州との断絶もまた大きな意味を持っていたらう。そしてバッハマンが上でことさらに「谷の狭さ」を強調することは、この断絶に存する、山脈の突起のイメージとは逆のある種の窪みのイメージに起因するのではないか。つまり二つの山脈というグレンツェとグレンツェとの間に、もう一つのグレンツェが存在するというイメージである。

この窪みと、そこから派生するイメージに、当論は幾度も言及してきた。それは砂に埋もれていく犬や女であり、さらには斧によって頭蓋に入れられる亀裂であり、壁にいつの間にか生じていた割れ目であり、またサトゥルヌスの大きく開かれた口でもあり、さらにまた、フランツァが自らの頭蓋に生じさせ、ついには彼女に死をもたらす亀裂である。つまりバッハマンは、この自伝的テキストにおいて既に後のテキストの先取りをしていた。そしてそれらのテキストにおいてなされているのは、たとえそれがフィクションであっても、彼女自身の生の、自伝という一貫した物語の構築とは異なる形での、それも断片化という形での物語化でもあるのである。

2.4 姉弟の纏れ

さてマルティンはヨルダン邸を探索し、フランツァが書き残した言葉をノートに写す等した後、突然あることを思いつく。

(...) fiel ihm plötzlich ein, daß er sofort zurück müsse, und er sagte: Südbahnhof. Franza mußte zuhause sein. Wenn es überhaupt etwas zwischen ihnen beiden gab oder je gegeben hatte, dann dies: daß sie jeder von jedem einmal im Leben wissen würden, wo der andere im entscheidenden Moment war, und er wußte darum, gegen seine Vernunft (und von der allein hatte er etwas zu halten gelernt und er war gut damit gefahren) – daß er jetzt nur noch den Zug erreichen müsse, um sein kleines Kriminalrätsel lösen zu können.¹²⁴

(略) すぐに帰らなきゃいけない、と彼は思った。そして言った。南駅だ。フランツァは家にちがいない。もし二人の間になにかあるとか、あったりしたときは、こうなのだ。つまり二人はどちらも、片方が決定的な瞬間にあるとき、人生にいちどは、相手のことをわかっているということだ。そして彼には、理性に反してはいたが、わかっていた（理性のみによって彼は物事を捉えるようにはしていたし、それでうまくやっていたのだが）。自分が取り組んでいるちょっとした謎を解くためには、今、列車に乗り込まなきゃいけないということ。

フランツァは故郷ガリーツィエンの生家にいる、とマルティンは直感するわけだが、その際に彼が口にするのがケルンテン州の地名ではなくともや「ズュートバーンホーフ（南駅）」であることの意味は先述した通りである。そしてこの一節では、彼ら姉弟の間に、ある種の理性を越えた交感が存することが語られる。この後の箇所では、マルティンが子どもの頃ガイルタールで溺れかけたとき、近くにはいなかったはずのフランツァが助けに現れたというエピソードも言及される。そうしてマルティンはウィーンから再びガリーツィエンへと戻る決意をするのであるが、そのとき新約聖書『マタイの福音書』の12の20の一節が半ば唐突に引用される。

¹²⁴ KA2, S. 148.

Das zerstoßene Rohr wird Er nicht brechen, und den glimmenden Docht wird Er nicht auslöschten.¹²⁵

(彼は砕かれた葦を折らぬであろう。そして燃ゆる芯を消さぬであろう)

安息日に麦の穂を摘んで食したり、病気を治したりするなど、ユダヤ教では禁じられている行いをするイエスに対しパリサイ人は殺害を企て、それを察知したイエスは大勢の群衆を引き連れてその地を去る。しかしイエスは彼らに自らのことを広めぬように要請する。マタイはこのイエスの一連の行動を、予言者イザヤが言っていたことを実現するためのものであったと述べ、『イザヤ書』の第 42 章を引用する。上の一節は、そのイザヤの文句に含まれるものである。

この引用は『フランツァ』という作品においていかなる意義を持ちうるのか。それについて説得力ある考察を行った先行研究は存在しないため、当論においてやや踏み込んでおく必要がある。

2.4.1. 『イシスとオシリス』

ただしそのマタイの一節それ自体を考察するより先に、一つ踏まえておかなければならないことがある。上の引用のすぐ後の箇所においては、ある全く別のテキストが引用されるからである。

Nachtfahrt. Heim nach Galicien, Matth. 12, 20. Wie unwiderstehlich ist Galicien, die Liebe. Nun war er vollkommen erschöpft und schlief immer wieder ein. Die Liebe aber ist unwiderstehlich. Nun ja, ein paar Kleider brachte er ihr mit. Sonst fiel ihm nichts ein, ihm ging nichts dergleichen durch den Kopf, er kannte solche Sätze nicht, und er dachte, die Jordans dieser Welt, und wie war der Satz gegangen, den Franza ihm immer gesagt hatte, die Jordans waren nicht zu besiegen, die Liebe aber ist – der Satz hatte ganz anders geheißen, es war ihr

¹²⁵ Ebd. S. 149.

Kult-Satz gewesen: unter hundert Brüdern. Er würde sie fragen, wie das war mit: unter hundert Brüdern.¹²⁶

夜の列車。ガリーツィエンへの帰郷。マタイ 12 の 20。ガリーツィエンは、愛とはなんと抗い難きものか。彼はすっかり疲れきっていて、しばしば眠りこんだ。愛は、抗い難いものだ。服をいくつか彼女のために持ってきていた。他には何も思いつかなかった。その種のことは何も浮かばなかった。彼はそんな格言はしらなかった。そして彼は考えた。この世のヨルダンたちは、フランツァが彼にいつも言っていた文はどんなだったか。ヨルダンたちを負かすことはできない。だが愛は—この文とは全く違っていた。それは二人のおまじないだった。イクヒャクモノキョウダイノナカデ。彼は彼女に聞いたかった。他の部分がどうなっていたかを。イクヒャクモノキョウダイノナカデ。

子どもの頃フランツァはマルティンに、ある文を言い聞かせていた。それがここでは「おまじない」(Kult-Satz)と呼ばれているわけだが、意味深長なことにマルティンはこれを断片的にしか思い出せない。このことはフランツァという<書物>がフラグメントであることと対応しており、当論が問題としているある種の<フラグメント性>がフランツァという人物像のみならず、彼女を<読む>マルティンの記憶の有り様をも支配する理念であることの現れである。そのようなマルティンの頭蓋が絞り出したおまじないの断片が「イクヒャクモノキョウダイノナカデ」(unter hundert Brüdern)というわけだが、タイトルこそ名指されないもののその元となっているのが次に引用する R・ムージルの 1923 年の詩『イシスとオシリス』(Isis und Osiris)である。

Auf den Blättern der Sterne lag der Knabe

Mond in silberner Ruh,

Und des Sonnenrades Nabe

Drehte sich und sah ihm zu.

Von der Wüste blies der rote Wind,

¹²⁶ Ebd. S. 149f.

Und die Küsten leer von Segeln sind.

Und die Schwester löste von dem Schläfer

Leise das Geschlecht und aß es auf.

Und sie gab ihr weiches Herz, das rote,

Ihm dafür und legte es ihm auf.

Und die Wunde wuchs im Traum zurecht.

Und sie aß das liebliche Geschlecht.

Sieh, da donnerte die Sonne,

Als der Schläfer aus dem Schlafe schrak,

Sterne schwankten, so wie Boote

Bäumen, die an Ketten sind,

Wenn der große Sturm beginnt.

Sieh, da stürmten seine Brüder

Hinter holdem Räuber drein,

Und er warf den Bogen über,

Und der blaue Raum brach ein,

Wald brach unter ihrem Tritt,

Und die Sterne liefen ängstlich mit.

Doch die Zarte mit den Vogelschultern

Holte keiner ein, so weit er lief.

Nur der Knabe, den sie in den Nächten rief,

Findet sie, wenn Mond und Sonne wechseln,

Aller hundert Brüder dieser eine,

Und er ißt ihr Herz, und sie das seine.¹²⁷

¹²⁷ Musil. Prosa und Stücke, S. 465.

星々の葉々に横たわるは少年

彼は月 銀色に休らう

そして太輪の轂は

回転して少年を眺める。

砂漠から赤茶けた風が吹き、

海岸に帆ひとつ無い。

そして妹は眠る者から

静かに性を剥がして喰らい尽くした。

そして彼女は自らの柔らかな心臓を、赤い心臓を、

代わりとして彼の上に置いた。

すると傷は夢の中でしかるべき形に成り、

彼女はその愛らしい性を食した。

見よ、太陽が轟いたのだ、

繋がれたボートが、揺らぎ立つように、

眠り人が眠りから飛起き、

星々が揺らいだときに、

激しい嵐が始まる時に。

見よ、優美な盗人を追いかけて、

彼の兄弟達が大挙して押し寄せる

彼が弓を投げ、

青い空間がひらけると、

兄弟達の足下に森が現れ、

星々は不安げに走った。

だがこの鳥の肩をした優しい女を

捕まえる者は誰もいない、彼が走るかぎりには。

彼女が夜な夜な呼んだ少年だけが、
彼女を見つける。月と太陽が交代するとき、
幾百もの兄弟のうちこの少年が。
そして彼は彼女の心臓を食し、彼女は彼のを。

この詩はタイトルが示す通り古代エジプトのイシスとオシリスの神話を基にしており、長編小説『特性の無い男』におけるウルリヒとアガーテの近親相姦のモチーフは、この詩において詠われる理念を「核として(in nucleo)内に含んでいる」。¹²⁸ じっさい長編中にも、ウルリヒがこの神々に言及する箇所が存在する。¹²⁹ バッハマンはこの同郷の作家による自身への影響を何度も公言しており、¹³⁰また1952年、『特性の無い男』の新版が出版された際に執筆したエッセイ『特性の無い男』においても上の詩をその長編小説との関連において紹介している。¹³¹ 当論ではこの詩とムージルの長編との関連については扱わないが、まずここにおいて取材されているイシスとオシリスの神話について、かいつまんで説明する。

神話のディテールにはいくつかのバリエーションが存在するが、はっきりしていることはまず、生産の神としてエジプトに君臨していたオシリスがナイル河畔において弟セトに殺され、さらには亡骸をバラバラの、つまりフラグメントにされた状態でナイル川に流されてしまうということ、そして妹イシスがそれらを集め、オシリスの元の体を再構成しようとする事、しかしその男根だけは既に魚に喰われてしまっていたため完全なかたちで復活することは叶わず、以後彼は冥界の王として君臨することになるということである。

まずここで指摘されるべきは、政敵たる弟によってバラバラのフラグメントにされた兄オシリスと、その身体を再び集め、以前の統一状態を復元させんとする妹イシスの関係が、『フランツァ』における姉と弟との関係に、性が逆転したかたちで対応しているということだろう。『フランツァ』は、この神話のフラグメントの理念を内に含み持っているとも言えそうである。

この神話を基にしたムージルの詩についての詳細な解釈は先行研究に譲らねばならない

¹²⁸ Musil, Tagebücher, S. 847

¹²⁹ Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, S. 905.

¹³⁰ GuI, S. 56 und 124. バッハマンがワイトゲンシュタインやムージルのドイツ語圏における再評価の先鞭をつけた人物であるという事実は軽視すべきではない。

¹³¹ KS, S. 119.

が、¹³²問題となるところをかいつまんで説明する。まず詩中においてイシスとオシリスは名指されない。それらはタイトルとして示されるのみにとどまり、このことによって詩中で詠われる二人の関係において近親相姦的な愛情が問題となっていることが暗示される。元となった神話と決定的に異なるのが、眠る「クナーベ (少年)」の性器を食すのが「シュヴェスター (姉?妹?)」自身であるということである。シュヴェスターはクナーベの性器を切り離すことで彼を断片化し、食す。そしてその傷口に自らの心臓を置いて補完する。その傷はむくむくと成長し、再び性器となる。シュヴェスターはそれもまた食す。ここまでが第二連の内容である。第三連の冒頭は雷鳴や嵐の到来を高らかに詠い、それまで描かれてきた安穩とした情景からのある種の切断、ツェズアをなす。このツェズアは第二連においてシュヴェスターがある種の禁忌を犯したことによって引き起こされたものである。彼女は目覚めた他の兄弟達に追われるが、「鳥の肩(Vogelschulter)」を持つ盗人たる彼女は追っ手から「優美に(hold)」逃れる。しかし「幾百もの兄弟のうちのたった一人」が、すなわちシュヴェスターによって性器を喰われ、代わりに彼女の心臓を得たクナーベだけが、彼女を見出す。そして二人は再び出会い、互いの心臓を食し合うのである。

では、この詩は『フランツァ』とどのように関わるのか。それに関しては、少なくとも二つの観点から述べる必要がある。すなわちフランツァからの観点と、マルティンからのそれとである。ただし『フランツァ』において引用されているのが詩全体のたったの一節であり、それも言葉が *aller* から *unter* へと改変されていることからわかるように、この詩と『フランツァ』との厳密な照応関係を探る試みは無益であろう。それゆえ以下の考察は、両者が共有すると考えられる、ある種の理念を抽出することによってなされる。それらはムージルが意識的に書き込んだものであるには違いないが、バッハマンは明らかにそれらを増幅させている。

2.4.2 割って入るもの

先にも述べたようにこの詩には第二連と三連との間には、ある決定的なツェズアが存する。その第二連までの安穩とした状況を破るのはシュヴェスターの禁忌的行為であるが、

¹³² Perronnet、川崎、川村を参照。

このような平穏から混乱へのドラスティックな変化のモチーフは、先に取り上げた幼年期に関するインタビューを挙げるまでもなく、バッハマンが頻繁に用いたものである。しかしこのモチーフは、このようにバッハマンが用いる以前に、彼女と一時期恋愛関係にあった詩人、ツェランもまたあるテキストにおいて用いていたことは、無視できない。

Die Kunst, das ist, Sie erinnern sich, ein marionettenhaftes, jambisch-fünffüßiges und – diese Eigenschaft ist auch, durch den Hinweis auf Pygmalion und sein Geschöpf, mythologisch belegt – kinderloses Wesen.

In dieser Gestalt bildet sie den Gegenstand einer Unterhaltung, die in einem Zimmer, also nicht in der Conciergerie stattfindet, einer Unterhaltung, die, das spüren wir, endlos fortgesetzt werden könnte, wenn nichts dazwischenkäme.

Es kommt etwas dazwischen.¹³³

芸術というのは、思い出してほしいのですが、ある種マリオネット的で、五詩脚のヤンブスで、そして—この特性はピュグマリオンとその創作物のことを考慮すれば神話に裏打ちされているのですが—子無しの存在であります。

このような姿においてそれは歓談の対象を形づくります。歓談とは部屋で、つまり牢獄ではないところで起こります。そして歓談は、私達が感ずるところによれば、止めどもなく続くのでしょう。もし、何も割って入らなければ。

何かが、割って入るのです。

これは1960年になされたツェランのビューヒナー賞受賞記念講演『メリディアン』の冒頭である。晦渋な講演テキスト全体の詳細な解釈はここでは行わないが、この部分に限って当論にとって重要と思われることを指摘しておく。

第一段落においてツェランは一般に理解されている「芸術」なるもののモデルたる「子無しの存在」に関連してピュグマリオンに言及しているが、先にも述べたムージルの長編におけるイシスとオシリスへの言及の際、ウルリヒは同時にピュグマリオンの名も挙げて

¹³³ Celan. Band 3, S. 187.

いる。¹³⁴ バッハマンも先に挙げたインタビューで引用することになるビューヒナーの「ああ芸術」という言葉を後の部分で引用するように、¹³⁵ツェランはそのようなウルリヒの言葉を皮肉と共に反芻している。バッハマンのピュグマリオン的なものとの取り組みを『フランツァ』に見出す研究も存在するが、¹³⁶それはともかく、当論にとってより重要なのは第二段落である。ツェランがここで念頭においているのは『ダントンの死』の第二幕、カミーユが「芸術」なるものについて自説を滔々と述べたて、そのカミーユをルシールがうっとり眺め、それに対してつかず離れず、ダントンが相づちをうつ場面である。¹³⁷ それをツェランは「歓談(Unterhaltung)」と呼ぶ。それは平穏かつ和やかになされ、「止めどもなく続く」かのように思われる。「もし、何も割って入ってこなければ」。しかし、「何か割って入る」のである。それは当該の場面においてはダントンが、自らが逮捕されるという情報を聞きつける瞬間のことを指している。¹³⁸ その時から、ダントン及びその仲間、革命期の動乱、ひいてはビューヒナーが「歴史という名のファタリスムス」¹³⁹と呼んだ当のものに、巻き込まれることになる。ツェランはこのようある種の切斷的な力を帯びた出来事に、「芸術」が「詩作」へと転回していく契機を見るのである。

さてこのような「割って入るもの」は、先にも言及したバッハマンの幼年期に関するインタビューにおける「引き離すもの(das Entsetzende)」と似たものであろう。そしてそれはフランツァをある種の病的状態へと「引き離し」た当のものであった。しかし『フランツァ』において問題となっているのは、フランツァのそれに留まらない。実のところマルティンもまた、「割って入るもの」によって「引き離」されていたのである。以下の節は、明らかに先の『メリディアン』の一節に対する言及を含んでいる。

Martin hatte sich vom Taxi nur bis zum Bahnübergang nach Warmbad bringen lassen, er mußte gehen, ja, auch am Zillerbach entlang, aber in der Nacht war nichts zu sehen und in den Gedanken war nichts, was einen Rückweg antreten ließ. Er lüftete diese Reise aus, die vielen Eisenbahnstunden, und atmete tief ein. Dann war die Gail zu hören, an der Biegung, dieser Fluß

¹³⁴ Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. S. 905.

¹³⁵ Celan. Band 3, S. 190.

¹³⁶ Schmitz-Emans.

¹³⁷ Büchner (a), S. 44f.

¹³⁸ 第二幕第三場、〈部屋〉の場面。Büchner, S. 45.

¹³⁹ Büchner (b), S. 377.

war nicht zu überhören, wo der Zillerbach sich still hineintraute in das laute Wasser, und jetzt konnte Martin sich gefaßt machen auf das muffige Haus, das ihnen geblieben war, nun ja, ihm, Franza das Geld, ihm das Haus und auch etwas Geld, fast aufgebraucht fürs Studium, aber das Haus war noch da. Er kannte jede Unebenheit des Wegs, wich ihm nach, wo der Weg vom Ufer wich, immer im richtigen Abstand zum Geroll des Wassers, mit dem Meßgerät, das in ihn eingebaut war für diese Gegend. Wenigstens hatte das Fossil nie diesen Boden hier betreten war, nie an die Siegel und Namen herangekommen, mit denen hier alles verschlüsselt war, und nie hatte er die Franza gekannt, die mit den Kürbisleuchtern herumgegangen war, mit ihm die Nachmittage auf dem Heustadel Gänge durchs Stroh und durch Heu gegraben hatte, die ihm das Ausschneiden der Kürbisse beigebracht hatte und das Maiskolbenbraten und im Heu leben, als wäre das alles, was er einmal in der Welt brauchen würde, und immer und überall hatte sie ihn mit sich herumgeschleppt, dieses Herumschleppen, das war es, Essen suchen, ihn waschen und anziehen und ausziehen, und dann hatten sie einander viele Versprechen gegeben, deren Inhalte er nicht mehr wußte, nur noch, daß sie miteinander leben würden, wenn er „groß“ war – sie hielt sich wohl mit vierzehn, fünfzehn Jahren schon für „groß“, das war ihr zuzutrauen, dieser Gitsche. Daß er das vergessen hatte! so hatte er sie doch genannt, mit dem windischen Namen für Mädchen, die „Gitsche“, die für ihn der Inbegriff aller Gitschen war, mit den schrägstehenden ausdruckslosen Augen. Aber dann war etwas dazwischengekommen, und obwohl sie eines Tages wirklich beide in Wien waren und er sie im Café Herrenhof wiedergetroffen hatte in seinem ersten Semester, da mußte er das Wort „Gitsche“ schon unterlassen haben, nur an Franza hielt er störrisch fest, auch wenn die Studenten um sie herum alle Franziska sagten, und als schon alles zerrissen war und sie einander nichts mehr zu sagen hatten, diese kleine Dame, die ihre Frisuren wechselte und mit ihrer Sprachbegabung akzentlos aus Galicien herausgefunden hatte und auf einen anderen Akzent in Wien übergewechselt hatte, die durch die Herrengasse und über den Kohlmarkt ging, als wäre sie nie über die Zündholzelbrücke gegangen.¹⁴⁰

マルティンはタクシーにヴァルムバートにつながる踏切まで運んでもらった。彼は、

¹⁴⁰ KA2, S. 152f.

ツィラー川に沿ったりもしながら歩かなければならなかったのだが、夜で何も見えなかったし、引き返そうと思わせるものは何もなかった。彼はこの旅を、鉄道で過ごした長きにわたる時を外気にさらして、深呼吸した。するとカーブになったところで、ガイルの音が聞こえてきた。この川に、ツィラー川が水音の大きな場所に静かに合流するのを聞き逃すことはない。そして彼にはかび臭い家、二人に残っていた家、それどころか、彼に残っていたと言ってもよい家に対する心の準備はできていた。フランツァには金が、彼には家と幾ばくかの、ほとんど研究のために費やしてしまった金が残された。金は使ってしまったが、家はまだあったのだ。彼はそこへと至る道の、あらゆる凹凸を知り尽くしていた。道が岸から退く場所では、彼も退いた。自分自身に埋め込まれたこの地域専用の測定器を用いて、河原の石からは常にしかるべき距離をとっていた。少なくともフォスィールがこの地に足を踏み入れたことは一度もなかったし、家紋や表札がかかっているところに近づいたこともなかった。その家紋や表札によって、ここでは全てが暗号化されていたのだ。彼は、かぼちゃのランプを持って近所をうろついたり、マルティンと一緒に干し草小屋の通路を藁や干し草で掘ってつくったり、かぼちゃを切り抜いたりトウモロコシの穂軸を焼いたり、これらがマルティンがこの世で必要とする全てであるかのように、干し草の中で暮らすことを教えてくれたフランツァのことを知らなかったのだ。いつでもどこでもフランツァはマルティンを連れ回した。この連れ回しは、食べ物を探したり、彼の体を洗ったり、服を着せたり脱いだりも含まれたが、そうこうしている時に二人は互いに多くの約束をかわした。マルティンはもうその内容を忘れてしまっていたが、ただ、彼が「大きく」なったら、二人で一緒に住むというものだけは憶えていた。彼女は14や15にもなれば充分「大きい」と思っていた。そのことは彼女が信じさせなければならなかった。あのギツチェが。マルティンがそのことを忘れていたなんて！フランツァのことはそう呼んでいたのだ。ヴィンディッシュで女の子を表す名前、「ギツチェ」と。その「ギツチェ」はマルティンにとってあらゆるギツチェを体現するもので、ギツチェというのは斜めになった表情のない目をしているものなのだった。しかしそうこうしている時に何か割って入ってきた。そして二人ともがウィーンにいたにもかかわらず、そしてマルティンが最初の学期にフランツァにカフェ・ヘレンホーフで出くわしたにもかかわらず、彼はすでにこの「ギツチェ」という語を慎まなければならなかった。ただ彼は他の学生達が皆フランツィスカと呼んでいたにもかかわらず、「フランツァ」に

固執した。そして全てが引き裂かれて、お互いもう何も話さなくなったとき、この小柄な女性は美容院を替え、その言語能力によって苦もなくガリーツィエンから脱却してウィーンのアクセントへと移行し、ヘレンガッセやコールマルクトを闊歩していた。まるでツェントホルツェル橋なんて渡ったこともないといった風情で、である。

これはマルティンが再びガリーツィエンに戻ってきた場面である。ここでもまた一行目においてバーンユーバーガング（踏切）からヴァルムバート（フィラッハに実際に存在する地名）への、つまりは B から W への移行が言及される。そして次に言及されるガイルタールの川と二人の生家たる「かびくさい家」のモチーフに、詩『ベーメン』冒頭で詠われるイメージの変奏あるいは対奏(Widerspiel)を見てとることはそれほどの外れなことではなかろう。ここでの「家」は「グリュン（緑、好意的）」ではないし、近所の川には「ハイル（治った、無傷の）」な橋がかかっているわけではない。すぐ後のシーンにおいて、マルティンはこの中にいるフランツァを発見することになるのだが、ここで家に入るのがフランツァではなく、救出者たるマルティンであることもまた、件の詩の前半部で詠われていたことの対奏と言えよう。また五行目における「バハ（小川）」と「ヴァッサー（水）」という水に関連する語による B と W との間の揺れ動きに、マルティンの精神状態の暗示を見ることも可能だろう（W が変容の場たる Wasser あるいは狂気 Wahnsinn を表すとすれば B はある種の平穏状態である）。そして詳しくは後述することになるが、川と水のモチーフに、マルティンがウンディーネ的存在たるフランツァが居る場所へと戻ってきたということが示唆されていることも看過されるべきではない。

このガリーツィエンの地はフォスィール、つまりヨルダンが「一度も足を踏み入れたことがない」、姉弟だけのある種の魔術的な場として、マルティンの幼年時代の牧歌的な思い出とともに言及される。二人は「大きくなったら」、共に住む約束を交わしていた。そしてマルティンは、自分がフランツァを「ギッチェ」というヴィンディッシュで「娘(Mädchen)」を表す言葉で呼んでいたことを思い出す。しかしそのような状況は、「何かが割って入ってきた」ことによって、具体的にはフランツァがウィーンに上京し、一人の都会のキャリアウーマンへと変貌したことによって引き裂かれてしまう。「ギッチェ」という言葉も、フランツァがその優れた言語能力によってキャリアを積んだウィーンで二人が会った時には、既に使われることがなかった。ここにおいて明らかにツェランの引用である「割って入るもの」への言及がなされているわけだが、バッハマンは場面設定をいささか転倒させてい

る。すなわちツェランならびにビューヒナーにおいて「割って入」られることによって中断されるのは「歓談」であったが、上の『フランツァ』において「歓談」は何か「割って入」って来た後に、ウィーンのカフェでなされるものなのである。すなわち優れた言語能力を有するインテリ達が丁々発止の会話を繰り広げるウィーンは、前近代の魔術的な言葉の支配するガリーツィエンに対する「対地(Gegenort)」¹⁴¹として位置づけられている。そしてここにおいてさらに注目には値するのは、「全てが引き裂かれた」という先述の「引き離し」のモチーフによって二人の間の「亀裂」、そして二人の関係の「損傷」が示唆されていることだろう。マルティンは「ギツチェ」という言葉を思い出したというより、「忘れていた」のだが、それは彼が自らの幼年時代の片割れたる姉から引き裂かれることに起因していたのである。さてここにおいて、先に言及した「マタイの福音書」からの引用の意味が、説明可能になるとと思われる。

2.4.3 葦

「彼は砕かれた葦を折らぬ（砕かぬ）であろう。そして燃ゆる芯を消さぬであろう(Das zerstoßene Rohr wird Er nicht brechen, und den glimmenden Docht wird Er nicht auslöschen.)」という『マタイの福音書』の一節の、バッハマンが『フランツァ』執筆時に参照したと考えられるのは1912年ルター版を基にした版であり、そこではこの句は次のようになっている。

das zerstoßene Rohr wird er nicht zerbrechen, und den glimmenden Docht wird er nicht auslöschen,¹⁴²

(ギリシャ語原文)

κάλαμον συντετριμμένον οὐ κατεάζει καὶ λίνον τυφόμενον οὐ σβέσει,¹⁴³

¹⁴¹ H・ヘラーがそのバッハマン論において頻繁に用いる言葉であるが、元来は掘削に関する用語である。すなわち、ある山を隔てた二つの地が互いに「対地」となる。彼によればバッハマンにとってはベルリンが、ある種のユートピアたるローマやボヘミアに対する「対地」である。ヘラーはこの語を多分に暗喩的に用いており、二つの地の間にある種の Grenze が想定されていることは間違いないところである。Vgl. Höller (1987).

¹⁴² Die Bibel (1912), S. 12.

¹⁴³ Novum Testamentum Graece, S. 30.

現行の標準ドイツ語版においては、Rohr(葦)に付される形容詞として、1912年版の zerstoßen (すりつぶされた)ではなく、それとはいささか意味合いの異なる geknickt (折られた) が用いられている。¹⁴⁴ ギリシャ語でこれに対応する συντετριμμένον の原型 συντριβω には「折る」という意味もないわけではないが、どちらかと言えば「バラバラに砕く」という意の強い語であるから、細かく、それもすりこぎ等を用いて粉々に砕くというニュアンスを有する zerstoßenの方がより適当であると言える。それはともかくも、この語が用いられている一節をバッハマンが引用したことは『フランツァ』のフラグメント性を問題とする当論にとって、なんら不思議なことではなからう。

しかしながらバッハマンが、ある一つの語に関しては上記のルター版から改変を行っていることは注目に値する。すなわち「葦」は zerbrechen (折る、砕く) されないのではなく、brechen されないというのである。両語はそのいくつかの意味を共有していないわけではないが、前者の方がより「細かく砕く」という意が強く、後者が「二つに折る」という意が強いのは確かである。つまりここでの引用で否定されているのは「折る」ことであって「砕く」ことではない。この改変の意味を説明するためには Rohr という語が有する多義性に着目する必要がある。

Rohr は葦の筒状の形状から、類似の筒状の事物をも派生的に意味することとなった語である。その一つに「ペン」がある。それが「砕かれた (すりつぶされた)」となると、狂気に陥り、マルティンに助けを求める手紙を書こうとしても (詩『ディ ゲシュトウンデテ ツァイト』に登場する女さながらに) 既にヨルダンに言葉を奪われていたためにいつも断片的なものしか書けずにいたフランツァを (そして、結局のところ『フランツァ』を書き上げられなかったバッハマンを) 連想させる。とすると、それでもなお「彼は」「折らない」という形で引用がなされていることには、それでもなお書き続けるというフランツァの強い意志を表現するものであり、また、この文が地の文として引用されていることを考え合わせれば、長編完成へ向けて何度も稿を重ねながらも結局は頓挫した作者バッハマンの境遇を偲ばせるものであり、興味深い。

加えて Rohr は口語表現においては性器をも意味する。男性、女性のどちらのそれもであ

¹⁴⁴ Die Bibel (1984), S. 17. 当該部分が geknickt となっている版は遅くとも 20 世紀前半には既に存在している。例えば 1936 年のレッシュによる版がそうである。Vgl. Das neue Testament (1936), S. 36.

る。¹⁴⁵ それ「砕かれた」となると、あのイシスとオシリスの神話を想起せざるをえないだろう。先述のように『フランツァ』ではこの神話の性の役割が逆転している。オシリスのバラバラになった体を拾い集めて繋ぎ合わせたイシスさながらに、マルティンは損傷したフランツァのフラグメントを、たとえその性器たるペンが砕かれ、無数の手紙の書き出しのごとく断片にとどまるものであり、全体性を回復することが不可能であるとしても、拾い集めようとする、そのマルティンの使命を、同時に暗示している。しかし Rohr が両性の性器を意味しうるとすれば、ここにおいて損傷しているのはフランツァだけではないということになる。つまり神話やムージルの詩における性の役割は『フランツァ』において逆転していると確かに言えるが、それだけでなく、ある意味で両性化されているとも言える。先述のようにマルティンの牧歌的な幼年期もまた「割って入るもの」によって「引き離」されており、強制的に忘却させられていた。これまでも指摘してきたように、マルティンもまた一つのフラグメントに過ぎないことが、この引用で示唆されるわけである。しかしそれでもなお、「折らない」。すなわちフランツァもまた、マルティンを治癒する役割を負っているということになる。zerbrechen ではなく brechen、すなわち二つに割れることがこの引用で否定されているということは、この二人の結びつき、ひいては近親相姦的關係が、先の引用にあった「愛とは何と抗い難きものなりや」という言葉が表すように、非常に強力であるということの証左なのであり、このことはこの作品のライトモチーフとして、これ以後も重要な役割を果たすこととなる。

¹⁴⁵ キュッパのドイツ語口語辞典を参照。Küpper, S. 670.

2.5 発見

フランツァとマルティンが成人後に過ごしたウィーンと、幼年期の魔術的な記憶を内包する場としてのガリーツイエンとが対比されていると先に述べたが、前節で引用した場面の直後に語られるマルティンがフランツァを実家で発見するシーンと相前後して、マルティンの恋人であるエルフィ・ネメッツのことが折に触れて言及される。その個々のエピソードはここであえて取り上げるほどのものではないが、そこからはマルティンが、ネメッツの存在をやや疎ましく感じていることが窺える。ウィーンで共に生活したヨルダンの元から出奔したフランツァと同様、マルティンの心もまたウィーンから離れていき、「抗い難き」愛の引力によってガリーツイエンのフランツァの元に引き寄せられていくかのようなのである。

さて姉弟が再会するシーン、正確に言えば弟が姉を発見するシーンは当然ながら一考に値するため、以下に引用する。この節は先の「割って入るもの」への言及がなされたシーンの直後に配置されているものである。ここでは先の引用にもあったマルティンによるウィーン時代のフランツァに関する回想から、話題が奇妙なかたちで推移していくことが見てとれよう。

Wichtigerer Dinge wegen, hatte er ihr dann keine Fragen mehr gestellt und später nur hin und da eine in Gedanken, die er nicht laut werden ließ, viel später erst wollte er etwas von ihr wissen, weil sie die Eltern noch gekannt hatte und mehr vermissen mußte als er, den Vater zum Beispiel, und nicht nur wegen der Suchlisten, sondern wegen der zwei schwärzlichen Warzen im Gesicht, danach wollte er sie fragen, als er Jordan mit ihr zum erstenmal gesehen hatte und ihm beim Weggehen, nach dem verunglückten ersten Mann-Bruder-Beriechen aufgefallen war, daß der Professor ebenfalls zwei dunkle Warzen im Gesicht hatte, da hatte ihn etwas erschreckt, er war auf die Idee gekommen, daß Franza Schutz suchte, und er konnte sich das nicht vorstellen, weil sie immer sein Schutz gewesen war, daß sie auf der Suche war und etwas suchte, was nicht er war, und daß sie einen Vater geheiratet hatte, so nannte er es auf den kürzesten Nenner gebracht und dann noch Vater-Imago, mit der ersten Vorlesungsweisheit. Während Martin zehn Jahre später noch einmal über Warzen als Heiratsgrund nachdachte, hatte er das Haus erreicht und öffnete die Tür, ohne erst nach dem Schlüssel unter dem leeren Blumentopf am Fensterbrett zu

suchen – die Tür war offen, sie mußte ja offen sein. Im Gang brannte das Licht, und die Tür zur Stube war auch einen Spalt breit auf, die Bank um den Ofen konnte er erst zuletzt sehen, zuerst aber ihre Füße, die über das Ende der Bank standen, in hellen Strümpfen, die Schuhe mussten auf den Boden darunter gekollert sein, die Schuhe waren das Traurigste. Er blieb an der Tür stehen, und sie richtete sich auf, drehte sich um, klammerte sich an die Ofenkacheln und blieb verrutscht und angeknallt, halb sitzend, hängen. Er ging schnell zu ihr hin, küßte sie auf die Wange, und ehe er sie auf die andre küssen konnte, drehte sie den Kopf weg.

Nicht. Schau mich nicht an.

Er versuchte, sie in den Arm zu nehmen.

Ich habe ja gewußt, daß du kommst. Endlich kommst du. Ich habe ja, deswegen bin ich noch auf, ich habe es gewußt.¹⁴⁶

もっと重要な物事に関しても、マルティンがフランツァに尋ねることはなかった。後になって時おり考えに浮かぶことはあっても、口には出さないでおいた。かなり後になってはじめて彼は姉の口から知りたかった。というのも彼女は両親のことをまだ憶えていたし、彼なんかよりずっと二人の不在を寂しく思っているに違いなかったからだ。例えば父だ。行方不明者名簿のことだけでなく、顔の二つの黒イボのことを、彼は姉に聞いてみたかった。姉と一緒にいるヨルダンに初めて会って、別れ際、夫と弟との最初のある種事故的な嗅ぎ合いの際にマルティンの目についたのは、教授の顔に父同様二つの黒イボがあったということだったが、そのとき彼はフランツァがある種の庇護者を求めていたのだという考えに至って、驚愕した。彼には想像もつかないことだった。姉はいつも自分の庇護者だったからだ。彼女が何かを探し求めていたこと、マルティンではない何かを探し求めていたこと、そして単純化して言うと彼女がある意味で父と結婚したということ。彼はそれを、初めて身に付けた学的講義知を用いて、父のイマーゴと名づけた。そうして10年後に結婚理由としてのイボについて再度考えをめぐらしながら、彼は家にたどりついたわけである。窓板の脇にある空の花瓶の下の鍵を探すこともなく、彼はドアを開けた。鍵はかかかっていなかった。いやかかっているはずはなかった。廊下には明かりが灯っており、居間へ続くドアもまた多

¹⁴⁶ KA2, S. 153ff.

少の間隙が空いており、暖炉周りの長椅子がとうとう見えた。最初に長椅子の端から突き出した彼女の足が、明るい色のストッキングを履いた彼女の足が見えたのだった。靴はその下の床の上に転がっているに違いなく、靴がいちばんみじめだった。彼はドアのところに立ったままだった。彼女は起き上がり、こちらに向き直り、かまどのタイルに掴まったが、半ば座り、半ばぶらさがった状態で、手を滑らせたりかまどに体を打ちつけたりしていた。マルティンはすぐに側にかげより、頬にくちづけをした。もう片方の頬にもしようとしたが、その前に彼女が顔を背けた。

やめて。見ないで。

マルティンは彼女を腕で抱えようとした。

あんたが来ることはわかってた。やっと来たね。私は、だから私はまだ起きてたんだから。わかってたんだから。

フランツァがヨルダンと結婚した理由に関するマルティンの推測が W 音の多用と共に始まり、ピリオドに至ることなく長大に連ねられる。それは彼が家に着くまで続く。マルティンはその結婚の理由を、ヨルダンと、姉弟の父親の顔に存在するという「黒いイボ(dunkle/schwärzliche Warzen)」(またもや W 音が続く)に見る。この「黒いイボ」が、これまで当論で扱ってきた「黒い影」や黒い「亀裂」のイメージの延長線上にあることは間違いなからうが、それ以上に興味深いのは、これが「イボ」が亀裂や窪みとは正反対のイメージ、すなわち突起のイメージを有していることであろう。そしてそれは死の不安をもたらすようなものではなく、「庇護(Schutz)」のシンボルとして言及されている。しかしながらその「父」的なものの庇護が、後にフランツァにとって破壊的なものへと反転することを既に読者も語り手も、そしてマルティンもまた、この時点で知っている。そして突起のイメージは、フランツァが最期に自らの身体に生じさせる亀裂のイメージと対応する。そしてこの破壊的な「父」のイメージが後に『マリナ』の第二章で変奏されることは言うまでもないことだろう。

2.5.1. 異邦人

「来るのはわかってた。やっと来たんだね。それでまだ起きてたんだから。私にはわか

ってた」とマルティンに発見されたフランツァは言う。バツハマンの読み手はこれと似た言葉を、長編『マリナ』に見出すことができる。すなわち第一章で挿入される短編『カグラン王女の秘密』(Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran)の末尾である。

Sie lächelte aber und lallte im Fieber: Ich weiß ja, ich weiß!¹⁴⁷

彼女は微笑んだが、熱でろれつが回らないままいった。「私にはわかってる、わかってる！」

この短編はドナウ川の東側の、現在ではウィーンのはずれに位置する地区の名でもあるカグランに存在したという架空の王女に関する伝説(Legende)という体裁をとっている。その時代は「境界というものがまだ存在しておらず」¹⁴⁸、部族間の抗争が頻繁に起こっていたが、カグランの王女は不戦主義を貫いていたためにしばしば敵による囚われの身に置かれていた。あるとき、例によって異部族に囚われていた彼女は突然現れた言葉もわからぬ「異邦人(ein Fremde)」によって救出される。救出された彼女は彼と別れ、自らの部族がいる土地へと戻ろうとするが、川の氾濫にあい、乗っていた馬とともに遭難してしまう。そのとき「彼女は、人間世界の限界にいた」。¹⁴⁹ しかし彼女の前に「異邦人」が再び現れる。そして彼の出現とともに洪水はおさまり、二人は睦まじく「明るいことと暗いことを語らう」。¹⁵⁰ 最終的に彼らが再び別れるとき、「彼は黙って彼と、そして彼女の死を企図する」。¹⁵¹ そして彼女が上のような台詞を吐き、短編は閉じられる。

この短編は既に出版社に手渡されていた『マリナ』の原稿に作家の意向で後に挿入されたものであり、彼女がその意向を伝えたのは1970年4月のツェランの自死の後、その年の秋のことであった。¹⁵² つまりこの短編はツェランへのオマージュと解することができ、事実テキスト中には彼の詩が数多く引用されている。¹⁵³ 上で既に引用した中では彼の『コロ

¹⁴⁷ W3, S. 70.

¹⁴⁸ W3, S. 63.

¹⁴⁹ W3, S. 67.

¹⁵⁰ W3, S. 68.

¹⁵¹ W3, S. 70. ここで「企図する」と訳している動詞は *entwerfen* であるが、ハイデッカーを思わせる言葉遣いではある。

¹⁵² KA3.2, S. 855f.

¹⁵³ ヴァイゲルはその著書において『マリナ』でのツェランの引用について一節を割いて考察し

ナ』(Corona)とバッハマンの『ドゥンクレス ツウ ザーゲン』に登場する「暗いこと」のモチーフが挙げられよう。さらにそのみならず、そもそも王女を救出する「異邦人」にツェランその人が投影されていると解釈したとしても、決して的外れなものではないであろう。

そして当節で問題としている「私は知っている」という言い回しもまた、ツェランの詩集『ディ ニーマンズローゼ』に収録された『ゾーフィール ゲシュティルネ』(SOVIEL GESTIRNE ; コンナニモ多クノ星々)からの引用であることは既に指摘されている。¹⁵⁴ その詩においても、「私」と「君」と名指される二人の間の、ある種のエロティックな交感が詠われている。しかし当論にとって重要なのは、『フランツァ』における姉弟の再開のシーンにおいて既にこの 1960 年に成立したとされる詩を引用するとともに、救出者としての「異邦人」のモチーフを登場させていたことである。そしてまたこの『マリナ』の異邦人のモチーフは、上の『フランツァ』の引用においては奇妙なかたちで分裂している。すなわち『マリナ』において彼は「黒いロングコートに身をつつんで」(in einen langen schwarzen Mantel gehüllt)いる。¹⁵⁵ そして初めに王女が救出されて二人で逃亡するとき、「彼らは闇夜において黒よりも黒かった」(sie waren schwärzer als schwarz in der Nacht)。¹⁵⁶ この「黒よりも黒い」というイメージにおいても既に指摘されているように明らかにツェランが引用されているわけだが、¹⁵⁷これもまた、上の『フランツァ』の一節において「黒いイボ」として先取りされていることは注目に値する。それもイボは『フランツァ』においては救出者としての「異邦人」に対応するべきマルティンではなく、「庇護者」でありかつ殺人者であるヨルダン、そして父の顔についているのである。先に述べたようにこの人物像は『マリナ』第二章において変奏されるわけであるから、このように「黒いイボ」を介し、『マリナ』第一章と第二章は接続されるということになる。そしてこれらのことが示唆しているのは、バッハマンにおける男性像が決して一義的なものではなく、時には同じ人物ですら、殺人者にも救出者にもなりうるということであり、そのことはマルティンにも当てはまりうるということなのである。そしてマルティンは第三章において、実際にそのようなく殺人者

ている。Weigel (1999), S. 411.

¹⁵⁴ Weigel (1999), S. 420f.

¹⁵⁵ W3, S. 64.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Weigel (1999), S. 420.

>の役を演ずることとなる。¹⁵⁸

¹⁵⁸ 2.6 及び 2.8.1 を参照。

補遺4 近親相姦のモチーフと、その抹消をめぐる

ところで当論では再三『フランツァ』において姉弟が近親相姦的關係にあることに言及してきたが、先にあらかじめ述べたように当論が基本的に依拠している稿において、とはつまり、バッハマンが聴衆の前での朗読という形でまがりなりにも公開したヴァージョンにおいて、二人の近親相姦が直截に描かれているわけではない。それは既に扱ったミュージルの詩や聖書の断片によって暗示されるのみである。しかし興味深いことにこの未完の作品の初期の草稿においては、よりはっきりとしたかたちでこの関係は言及されていた。例えば最初期の、未だ後のような三章構成すら存在していなかった頃の稿において、次のような一節が存在する。恐らくはマルティンとフランツァとが再会した直後の場面であろう。

Martin legte sich zu ihr aufs Bett, und da schlang sie die Arme um ihn und sagte, jetzt endlich, jetzt könnte sie es tun.

Was tun?

Es tun.

Dich habe ich immer geliebt, Dich. Mein Bruder, unter hundert dieser eine. Dich. Martin vergaß Elli und er drängte sich an seine Schwester, (...), und er sah, daß ihre Augen geschwollen waren, alles an ihr war aufgeschwollen. Er hörte sich plötzlich sagen: mein Engel.

Dann küßte er sie, und nur sie küßte ihn nicht, sie drehte sich weg, sie weinte, aber sie weinte auch nicht, sie war in dem Weinen, sie war in etwas, was er überhaupt nicht verstand. Dann verstand er, daß sie krank war. Seine Schwester war krank. Nicht die Cocktailschwester, die Wienschwester, die Fossilangetraute, die Dame aus Hietzing, sondern seine Schwester.

Unter hundert Brüdern dieser eine.

Jetzt mußte er dieser eine sein, und er wollte mit ihr schlafen, obwohl er gar nicht mit ihr schlafen wollte, nie und nimmer.¹⁵⁹

マルティンはベッドの彼女の側に横たわった。すると彼女が腕を巻きつけてきて、言った。やっと、やっとできる、と。

¹⁵⁹ KA2, S. 9.

何をするの。

あれだよ。

あんたのことずっと好きだったの、あんたを。わたしの弟、幾百の兄弟の中でこの兄弟が。あんたを。マルティンはエッリのことは忘れた。体を姉に押し付けた。すると彼は、彼女の目が腫れていることに気づいた。彼女の全てがはれていた。自分が思わず、突然言ってしまう声が聞こえた。僕の天使。

それから彼女にくちづけをしたが、彼女の方はしてこなかった。彼女は背を向け、泣いた。だが彼女は泣いていなかった。彼女はなんだか、彼のそもそも理解の及ばない状態にあった。それから彼は理解した。病気なんだと。彼の姉は病気なのだ。カクテルドレスを着込んだ姉でも、ウィーンの姉でも、フォスィールの配偶者でも、ヒーツィングの女性でもなく、彼の姉がだ。

イクヒャクモノキョウダイノナカデコノキョウダイガ。

いまや彼がそれにならねばならないのだった。彼は彼女と寝たかった。彼は決して、ただの一度も彼女と寝たくはなかったにもかかわらずだ。

この後の節において姉弟が実際に性的な行為に及ぶわけではないのだが、いずれにせよこの稿においては二人が互いに、それも生家で再会する以前から性的欲望を抱いていたことが明示される。では後の稿においてこのような描写が徹底的に避けられたところか、冒頭の節に見られるようにマルティンが姉のことをやや疎ましく感じているようにすら叙述され、さらにはマルティンが幼年時代のことを忘却しているという設定に書き換えられたということは、一体何を意味しうるのか。このことは、バッハマンが自らの作品を彫琢していく際にしばしば用いる、ある戦略と関わっている。すなわちバッハマンは、作品の草稿において描写されていた出来事や情景を、後の稿で度々抹消するのである。代表的な例としては詩『エニグマ』(Enigma)が挙げられよう。

Enigma

Für Hans Werner Henze aus der Zeit der Ariosi

Nichts mehr wird kommen.

Frühling wird nicht mehr werden.

Tausendjährige Kalender sagen es jedem voraus.

Aber auch Sommer und weiterhin, was so gute Namen

wie „sommerlich“ hat –

es wird nichts mehr kommen.

Du sollst ja nicht weinen,

sagt eine Musik.

Sonst

sagt

niemand

etwas.¹⁶⁰

エニグマ

アリオーソ時代のハンス・ヴェルナー・ヘンツェのために

モウ何モ来ナイダロウ。

春にはもうならないだろう。

千年暦が万人にそう告げている。

だが夏もまた、そして

「夏らしい」とかいう耳ざわりの良いものも

来はしないだろう。

泣カナクテイインダヨ、と

¹⁶⁰ W1, S. 171.

音楽が言う。

他には

誰も

何も

言わない。

マーラーの交響曲と P・アルテンベルクの詩の引用がちりばめられたこのコラージュ詩を
バッハマンは『ベーメン』ら他三編と同様、1968年に雑誌『クルスブーフ』(Kursbuch)に
おいて発表した。当補遺で問題とする、草稿段階におけるある種のモチーフの抹消という
テーマに関しては既に H・ヘラーによる優秀な注釈が存在しているため、ここではまずヘ
ラーの注釈に依拠しつつ、解釈を行う。文献学的観点のみならず、解釈においてもヘラー
に依拠する場合はそのつど注に示す。¹⁶¹

題名は「謎」を意味するが、このタイトルが既にしてこの詩の生成過程を指し示してい
る。この詩には少なくとも十のタイプ稿が存在するが、その初期の少なくとも二つの稿に
おけるタイトルは『アオフ デア ライゼ ナッハ プラーク』(Auf der Reise nach Prag ; プラ
ハへの途上にて)である。ここで詳細に示すことはしないが(詳しくはヘラーによる注釈
とともに収録されているファクシミリを参照)、¹⁶²この詩は元来、バッハマンが1964年に
行ったプラハ旅行における個人的な体験が強く反映された内容を有するものであった。す
なわち第三稿までにおいては「皆があらゆるものと同様に凍結してしまった」(„Alle sind wie
alles zu Eis erstarrt.“)という句に代表されているように、バッハマンがプラハで体験したと思
われる冬の情景が主題化されていた。¹⁶³しかしそれらは稿を重ねるごとに抹消され、上に
引用した言葉だけが残った。バッハマンは、本来詩に書き込まれていたはずの個人的体験
に立脚する詩的イメージを、「謎」という言葉の衝立の彼方に追いやり、不可視化してしま
ったと言える。

一行目を片仮名で訳出したのは、これが引用だからである(七行目も同様)。すなわちこ
の「モウ何モ来ナイダロウ」(„Nichts mehr wird kommen.“)はアルテンベルクがある絵葉書に

¹⁶¹ LuG, S. 157-165.

¹⁶² LuG, S. 136-155.

¹⁶³ LuG, S. 136-141.

記した句、通称『ディ アルテンベルクリーダー』(Die Altenberglieder ; アルテンベルクの歌) 第四歌から採られている(後に A・ベルクがそれに音を付したことで世に知られることとなった)。¹⁶⁴ ただしバツハマンのテキストにおける引用全般に当てはまることではあるが、ここにはある種の読み替えが存在しており、アルテンベルクの句がそのコンセプトにおいてまで借用されたというわけではない。¹⁶⁵ すなわちこの第四歌においては先に述べた『エニグマ』の初期稿においてと同様、雪に覆われた冬の風景における絶望が主題化されているのだが、アルテンベルクは第五歌において雪解けと春の訪れを歌うことで、その絶望に終止符を打っている。それに対しバツハマンは次の行で「春にはもうならないだろう」 („Frühling wird nicht mehr werden.“) (この句自体は第一稿から存在する) と書き込み、そして次の連で夏の到来をも否定することで、その絶望を絶対化する。¹⁶⁶

抹消されたのは冬のプラハの情景に止まらない。すなわちタイプ稿第一から第六までは(『エニグマ』というタイトルが付せられたのは第四稿からである) 以下に見られるように詩の前半において「冬のオオカミ」のモチーフが登場していたのである。ここでは類似した六つの稿のうち、第六稿を引用する。

Nichts mehr wird kommen./ Das Geheul der Winterwölfe ist eliser geworden./ Die Wölfe verlassen das Land.¹⁶⁷

「オオカミ」のモチーフには血なまぐさい暴力のイメージが付加されており、それは当論の文脈においては「犠牲者」をめぐる一連のモチーフとも結びつきうるわけだが、これはこの稿自身において既にフェードアウトさせられており(「静かになった」)、詩が詠う情景の以前に何らかのカタストロフがあったことを暗示している。すなわち草稿において問題となっているのは「もう春は来ない」という絶望と、カタストロフの終焉という安堵との狭間の状態なのだが、最終稿においてはその安堵が、カタストロフの記憶もろとも消し去られてしまい、絶望だけが残されたというわけである。

¹⁶⁴ タイプ稿 290 番を参照。ヘラーによる注釈をも参照。LuG, S. 157.

引用元は次のようなものである。„Nichts ist gekommen, nichts wird kommen für meine Seele./ Ich habe gewartet, gewartet, oh, gewartet!./ Die Tage werden dahin schleichen, und umsonst/ wehen meine auch blonden seidenen Haare um mein bleiches Antlitz!“ Altenberg, S. 60ff.

¹⁶⁵ LuG, S. 158.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ LuG, 147. eliser は leiser のタイプミスであろう。

このような草稿段階における重要モチーフの〈抹消〉を、バッハマンは他のテキストにおいても行っている。その一つが1964年のビューヒナー賞受賞記念講演『発作の場所』である。¹⁶⁸ この講演の決定稿の最大の特徴は過去のカタストロフによって「損傷」したベルリンが様々なグロテスクなイメージとともに、匿名的な *es* (それ) を主語に据えることによって語り出されることであり、さらにそこに唐突に砂漠のイメージが挿入されることである。この舞台設定は、バッハマンがフォード財団の助成を受けて1963年から1965年にかけて実際にベルリンに滞在していたこと、そして先にも触れたように同時期にエジプトやスーダンを旅していたことに由来している。彼女はその経験を個人的なそれとしてではなく、ある種の匿名的な語りに託したわけである。しかし実のところこの講演もまた、草稿段階においては *ich* (私)、つまりところ明白にインゲボルク・バッハマンという人物そのものを意味する一人称(講演なのだから)が主語に使われていたこと、そしてそれは稿を重ねることによって徐々に抹消されていき、最後には *es* というつかみ所の無いものへと拡散していったことは踏まえておく必要がある。これは *einer* が *jeder* へと拡散していった詩『ベーメン』とも同じ性質を共有していようが、それはともかく、バッハマンは草稿段階においては明示的に書き込んでいた自らの私的な体験を決定稿において完全に抹消するのではなく、匿名化することによって聴衆に晒した。先の詩に関しても言えることだが、バッハマンはそのようにすることで自らの生をめぐるある種の断片化された暗号(エニグマ)を、自らの生の物語とは異なる物語群にちりばめることで受容者に託した。もくろみ通り受容者はそれを解読し、彼女の生を一つの物語として再構築しようとする。このような構図は先のイシスとオシリスの神話からバッハマン自身が『フランツァ』に採用したものであり(マルティンとフランツァの関係)、その関係は彼女と彼女の読み手へと受け継が

¹⁶⁸ 前田(2010)を参照。以下に要旨を述べる。

前田(2009b)で明らかにしたバッハマンにおける *Grenze* (限界/境界) 概念の内実を理論的前提とし、彼女のビューヒナー賞受賞記念講演を基にした散文テキスト『偶然/発作の場所』の草稿から完成稿へと至るテキスト生成について徹底的に考察した。その際に補助線となる前田(2008)において問題となった語り手における終末論的時間意識と美的主観性裏打ちされた絶対的現在という相異なる時間意識の交錯である。この作品において *Grenze* は何よりも *Ende* (終末) として現れており、バッハマンのキリスト教神学、特ニパウロのテキストとの間に類似性が存することが明らかとなった。またテキスト生成の過程においてこの作品の基調をなす語りの主語は「私」から匿名的な「それ」へと徐々に変化していくが、それは前田(2008)、前田(2009a)において扱った『マリナ』における「相続」のプロセスと関連づけて捉えることができる。

れるわけである。

では『フランツァ』において姉弟の性愛が断片的な暗号（ムージルの詩や『マタイ書』もまた断片的にしか引用されていない）としてしか後の稿に残らなかったことは何を意味しているだろうか。考えられることは、実際には二人の性愛は成就していないにもかかわらず、それが成就した世界がある種の可能態として最終的な物語内容と平行して存在することが断片によって示唆されているということである。「断片」というものが、そもそも聖書において神に対する人間の知識の不完全さというものを印づけるものであり、その断片性は来るべき神の国において解消されるべきものであることを思い起こせば、¹⁶⁹このようにある種のウトピーを示唆するものとしての断片というモチーフは、この主題の伝統に沿ったものであると言える。

さらにこの『エニグマ』的抹消に関しては、『フランツァ』そのものもまた、その対象となる。すなわち『フランツァ』から多くの不純物を取り除くことによって成立した作品こそが、『マリナ』なのである。例えば『フランツァ』の諸稿間の発展段階においてすら徐々に抹消されていった女主人公と男のフィグアとの近親相姦的關係は、語り手「私」とマリナとの間の、相互の徹底的な無関心を基調とする関係へと変奏された。確かにそのことによって『マリナ』は一個の作品として非常に洗練されたものになったと言えるかもしれない。しかし『フランツァ』から抹消された不純物こそが『フランツァ』を注目に値するフラグメントたらしめていることもまた確かであり、さらに言えば、この不純物こそが、『フランツァ』という物語を駆動させた根本動因なのである。

¹⁶⁹ Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 3. Fragment の項。S. 454-464.

2.6 食べる—読む—変容

さて生家でフランツァを発見したマルティンは心身ともに衰弱しきった彼女を介抱する。

Er hob sie auf und trug sie in die Kammer, in der nichts als die zwei Betten der Großeltern standen, und legte sie auf das Bett, das er sich bezogen hatte, die Matratze fing zu rascheln an, ein schreckliches Geräusch in der Totenstille und Atemlosigkeit, es raschelte das Maisstroh, aber Franza lag ganz still und hörte das wohl nicht, er nahm sie am Handgelenk und suchte nach etwas, was er für den Puls hielt oder gern dafür gehalten hätte, und den fand er nicht, oder der war zu schwach und zählen hätte ihm auch nichts genützt, weil er nicht wußte, wieviel Pulsschläge ein Mensch haben sollte, er machte ihr das Kleid auf, aber es war viel schwieriger, als er es sich vorgestellt hatte, (...) er hakte und riß dann gewaltsam alles auf, (...) ¹⁷⁰

マルティンはフランツァの体を起こし、部屋へ運んだ。部屋には以前は祖父母が使っていて、今は既にマルティンによってシーツが張られているベッドが二つ置いてあるだけである。彼女をその上に横たえると、マットレスが音をたて始めた。その音は死んだような静かさと、息をのむような緊張のなかに響き渡る、恐ろしいものだった。トウモロコシの藁の音なのだ。だがフランツァは静かに横たわっていて、おそらくその音も聞いてはいなかった。マルティンは彼女の手の関節を掴み、脈と思える何か、脈と思いたい何かを探したが、見つからなかった。もしくはそれは弱すぎて、数えたとしても詮無いことだった。人間にどれくらいの脈拍がなければいけないか、彼は知らなかったのだ。彼はフランツァの衣服のボタンを外したが、想像していたよりずっと難しかった。(略) 彼は服に指を引っ掛け、全てをはげしく引きちぎった。(略)

フランツァは奇妙にも沈黙したまま横たわっているが、ここにおいて Totenstille (死んだような静けさ) という語によって彼女の死が暗示されていることは、たとえこの語が日常的によく使われるものであったとしても、意味深長である。死んだように眠った彼女の周りでガサガサと音を立てるマットレスの麦というイメージは、ピラミッドの角に頭をぶつけ

¹⁷⁰ KA2, S. 156f.

る直前に砂がサラサラと音をたてるのを聞いたフランツァと、そしてさらにはその背景にあったゴヤの沈む犬の絵及び詩『ディ ゲシュトウンデテ ツァイト』の沈む女のイメージとの連関の内に存する。つまりここでのマルティンは件の詩において女から言葉を奪う殺人者たる「彼」を演じているのであり、このことから、マルティンという人物の作品全体における意味づけが決して一義的なものではないということがわかる。また、ここでフランツァが後に二人が旅することになるエジプトのピラミッドに眠る古代の女王に擬せられてもいるであろうことは間違いのなかろう。マルティンはそれを掘り起こす考古学者というわけである。

さらに目を引くのは、マルティンがフランツァの衣服（のボタン？）を開け、さらには引き裂いてしまうことである。表面上は介抱するにあたっての必要な所為と解するべきであろうが、これもまた近親相姦の暗示、ひいてはマルティンの姉に対する性的欲望の発露とするのが自然であろう。しかしそればかりではない。引用文末尾で用いられている *aufreißen* という語は、2.3 で引用した、マルティンがヨルダン邸のフランツァの部屋において彼女の机の引き出しを開け、結果的に自分宛の不完全な手紙を発見する場面においても用いられていたのである。この語が指し示す身振りのイメージにおいて問題となるのもまたある種の断片化であるわけだが、ここにおいて重要なのは、マルティン自らが〈書物〉としてのフランツァをある意味で断片化し、逆説的ではあるがそのことによってフランツァという〈書物〉を〈読む〉という行為を遂行しようとしていること、そしてさらに〈読む〉という行為が、フランツァを性的に欲望することと結びついているということである。そしてこれらはさらに、もう一つの別の行為と結びつく。以下に引用するのは上の引用のすぐ後の場面である。

(...) er hatte Hunger, er konnte nicht bloß auf sie niederstarren, er ging in die Küche, schnitt sich ein Paar Scheiben Brot und ein Paar Scheiben von der Salami ab, die er zurückgelassen hatte, und die Weinflasche war auch noch halbvoll, aber er hatte vergessen, sie zuzukorken, der Wein war ausgeraucht, sauer, er balancierte einen Teller, ein Glas und die Flasche zurück in die Kammer, setzte sich auf das andre Bett und fing an zu essen, hungrig, und er schlang das alles hinunter und schaute sie an und überlegte. Es war alles ganz sinnlos geworden, was er gedacht hatte auf der Heimfahrt und was er erinnert hatte, das war nicht mehr die Franza von früher und nicht mehr die fremde Dame, die immer elegantere fremde Dame aus Wien (...) Er fing zu

trinken an. Der ganze Mythos einer Kindheit und eines Rätsels, wenn da eines war, und eines Wiederfindens, das alles ging im Kauen von Brot und Wurst und im Wein unter und unter der glanzlosen Wucht der Tatsachen, (...) ¹⁷¹

(略) 彼は腹が減っていて、彼女をじっと見下ろしていることができなくなり、キッチンへ行った。残しておいたパンとサラミを二三切りとった。ワインの瓶はまだ半分残っていたが、栓をし忘れていたので香りが飛んで酸っぱくなっていた。皿に盛りつけ、グラスと瓶を持って納屋へ戻り、もう一方のベッドに腰掛けて、むさぼるように、食べ始めた。全て飲み込んだら彼女をじっと見て、考える。彼が途上で考えていたこと、彼が思い出していたことは全てまったく無意味になってしまったし、これはもはや以前のフランツァではなかった。見知らぬ淑女、どんどん上品になってゆくウィーンの淑女でもなかった。(略) 彼は飲み始めた。子供時代という神話、謎 (そんなものがあったとしてだが) という神話、そして再発見という神話、こういうもの全てが、パンとソーセージと共に噛み下され、ワインと共に流れていった。そして様々な事実という輝きを欠いた重みの下にあった。(略)

フランツァの衣服を引き裂いたマルティンは唐突に空腹をおぼえ、キッチンにパンとソーセージとワインを取りに行く。そして再びキッチンに戻って横たわったフランツァを眼前にしながらかそれを食す。彼は食事しながら、「彼女をじっと見て、考える」。そしてひとしきり考えた後、ワインを飲む。そうすると「子ども時代という神話、謎という神話 (そんなものがあったとして)、そして再発見(Wiederfinden)という神話。こういうもの全てが、パンとソーセージ(Wurst)と共に噛み下され、ワイン(Wein)と共に流れていった」。「食べる」というモチーフは既に取り上げたゴヤのサトゥルヌスに関する絵やカフカの手紙 (本が噛みつくというイメージ)、さらにはムージルの『イシスとオシリス』において登場していたが、このくだりにおいてはそれがフランツァに関する過去の、ある種の積極的な忘却もしくは清算と結びついていることは興味深い。そして目を引くのはパンとワインという聖餐のメニューに加えてあえてソーセージが組み入れられていることであり、このことは Wucht も含めた W 音の連続を強化しているが、この連続は weh (痛い) という呻きを連想

¹⁷¹ KA2, S. 157f.

させ、ここでマルティンに食されているのが他ならぬ彼の姉であること（もちろん暗喩においてだが）を暗示している。ここでの〈食べる〉という行為はマルティンの性的欲望の成就のメタファーに他ならないわけだが、それだけではない。彼は少なくともここで暗に次の節で具体的に述べるようなフランツァの変容を、〈食べる〉という行為を通じて無意識にせよ幫助しているわけである。

さてマルティンはその後キッチンに移動してたった一人での晚餐を続けるわけだが、ついに彼がワインを飲み終わり、アルダという知人の女医に連絡することを考えている折、突然フランツァが彼の前に現れる。

Alda würde die ganze Sache in Ordnung bringen. Er setzte die Flasche auf den Tisch, und er fühlte sich ertappt und schuldig. Franza stand in der Tür, mit herunterhängenden Strümpfen, mit seitwärts und hinten offenstehenden Kleid, auferstanden von den Scheintoten, und sie sah ihn eindringlich an, noch immer stumm, als müsse er einen Wunsch verstehen, und er sagte rasch, als habe er sich eben noch mit ihr unterhalten, (...) ¹⁷²

アルダが万事うまくやってくれるだろう。彼は瓶を机に置いた。すると不意打ちされたような、負い目があるような、そんな気がした。フランツァがドアのところに立っていたのだ。ストッキングは裂けて垂れ、服は横や後ろにはだけてぶら下がっていた。仮死状態からの復活である。彼女はマルティンを食い入るように見つめた。今なお黙ったままで見つめた。まるで弟は自分の望みを理解しなければならないとでもいうように。彼はすかさず、それまで彼女とずっと歓談でもしていたかのように、言った。

(略)

ぼろぼろの衣服とストッキングを纏うフランツァの姿はフラグメントの〈書物〉たる彼女にふさわしいものであり、その姿で現れることになる原因がマルティンの行為であったことにはムージルの詩における互いの心臓を食し合うというモチーフとの関連も窺える。そしてまた、キッチンと別の領域（夜であることを考慮すれば暗闇であると考えられる）とを隔てる閾(Schwelle)たるドア付近に立つフランツァと、それを明るいキッチンから見るマ

¹⁷² KA2, S. 164.

ルティンという構図もまた当論の文脈においては重要である。このときマルティンが存するのは光の領域、すなわちこちら側であり、フランツァは当論において一貫して問題としてきた闇の領域たるあちら側から、「仮死状態から復活」した上で、再びやって来た存在として、闘に立っている。先に引用したマルティンがウィーンから生家に戻った時のことを描写する一節で、詩『ベーメン』の「緑の家」のモチーフが「かび臭い家」へと変奏されており、それがすなわちこの詩の対奏として機能していることを指摘したが、¹⁷³ここでの「かび臭い家」における「復活」のモチーフも、件の詩で問題となっていたことの変奏と捉えることができる。そして復活したフランツァはマルティンに何かを語ろうとする。

Franza sprach zusammenhängend, aber sehr langsam, als müßte sie jedes Wort von der Zungenwurzel bis zu den Zähnen schieben. Dann ging es bald besser, sie artikulierte, ihr Gesicht bekam den Schliff zurück, etwas kam zurück, was man, verlegenheitshalber, das Leben nennt, Martin dachte, es sei der Puls zurückgekommen oder die Zirkulation.¹⁷⁴

フランツァは懸命に言葉をつなげた。ただし非常にゆっくりと。まるであらゆる単語を舌根から歯まで押し出さねばならぬかのように。それから調子はすぐによくなった。表現も明瞭になった。顔にも生気が戻った。生、などと当惑含みで通常呼ばれている、何かに戻ってきたのだ。マルティンは、脈あるいは循環が、戻ってきたと思った。

ここで描かれる、フランツァが発する言葉が個々の単語から有意味な文へと徐々に形成されていくというプロセスは、ある種の全体性を有する書物が砕かれていき、最後には断片として残るというフラグメント化のプロセスを逆行するものであり、ヨルダンによって損傷させられていた書物としての彼女が徐々にその全体性を再獲得していくことを寓意的に示している。そしてまたこれは、死を前にしての沈黙あるいは言葉の剥奪が問題となっていた『マリナ』、『ウンディーネ』そして『ディ ゲシュトウンデテ ツァイト』を念頭に置いた上で解釈されるべきものであるが、＜復活＞のモチーフが登場する『フランツァ』が、少なくとも件の長編や詩のような単なる破滅の物語ではないということは明らかである。むしろフランツァ像はよりウンディーネのそれに似たものであり、彼女が再びウンディー

¹⁷³ 2.4.2 を参照。

¹⁷⁴ KA2, S. 165.

ネのように破滅すること、ひいてはフランツァの生がウンディーネ的反復の内に既に囚われていることは、引用末尾の *Zirkulation* (循環) という語が暗示していよう。そのことが明瞭になる場面が上の引用からしばらく後に存在する。すなわちフランツァはある時ふと独りで散歩に出かけるのだが、その帰りが遅いことを不審に思ったマルティンは、彼女を探しに出かける。

Er fing ihren Namen zu rufen an, aber hier war das Wasser zu laut, er hörte sich nur selber rufen, aber seinen Ruf konnte niemand hören. Er rannte ans Brückende und schlug den Weg, wie in der ersten Nacht, ein, der Gail entlang, rief immer wieder ihren Namen, blieb stehen, rief, lief weiter, (...) Die Frau geht da unten ins Wasser. ¹⁷⁵

彼は彼女の名前を呼び始めたが、ここでは水の音が大きすぎた。彼にはただ自分の呼び声が聞こえるばかりで、彼の呼びかけを聞くことができた人間は誰もいなかった。彼は橋の端まで走り、最初の晩と同様、ガイル沿いの道をとった。彼女の名前を呼び続け、立ち止まり、また呼び、また走った。(略) 下の方で女が、水の中に入っていく。

フランツァはこの探索中にマルティンが偶然出会ったサイクリング中の男に救出されるのだが、その救出時に彼女は凍えてすらおらず、逆にその男だけが凍えているという奇妙な出来事がこの後語られる。¹⁷⁶ 「水の中に入っていく」フランツァが自ら助けを求める描写は存在しない。それどころか恐らく黙ってマルティンの呼びかけを聞いていたと考えられる。つまりこの場面は、先に引用した『ウンディーネ・ゲート』末尾の一節(「半ばだまって、／まだだまって／呼びかけを／聞きながら。／／来て。もう一度だけ。／来て」)に対する言及であり、仮死状態を経て復活したフランツァがウンディーネのような妖怪的他者へと変容したことを示している。そしてこのエピソードの舞台となっているのは先に取り上げた『伝記的なもの』におけるガイルタールという狭い谷の窪みであり、また『ウンディーネ』への言及がなされているということはとりもなおさずここにおいてあのゴヤの犬の絵のイメージ、ひいては『ディ ゲシュトウンデテ ツァイト』の沈みゆく女とその恋

¹⁷⁵ KA2, S. 200.

¹⁷⁶ KA2, S. 201.

人の場面の変奏が問題となっているということでもある。このようにウンディーネ的他者へと変容したフランツァは、マルティンと共にエジプトに向かうことになる。

ところで先に<書物>としてのフランツァを<読む>というマルティンの行為が彼の姉に対する性的欲望と同義であり、さらにそれは<食べる>という行為へと連鎖していくと述べたが、そのことを明示する一節が、第一章末尾に存在する。彼らがエジプトに向かうにあたってフィラッハを経由して鉄道で南へ向かう場面である。

Vor der Grenzstation, als alle Koffer in den Netzen lagen, fragte Martin sie, ob sie sich noch an den Satz erinnern könne aus dem Buch, nein, dem Gedicht. Sie sah ihn kurz an, als müßte sie scharf nachdenken oder als könnte sie nicht so rasch darauf kommen, was er meinte, und während sie schon wieder diesen Wirtschaftsteil aufschlug und nach dem Erdölartikel suchte (das Erdöl ihm zuliebe, weil er über Erdöl? – auch eine offene Frage), sagte sie, eine Betonung vermeidend und sehr entfernt von der jungen rezitierenden, überschwänglichen Franza: **Unter hundert**. Sie blieb stecken und strich den Wirtschaftsteil glatt, **unter hundert** Brüdern. Ja, soviel weiß ich auch noch, sagte Martin ungeduldig.

Unter hundert Brüdern dieser eine. **Und** er aß ihr Herz.

Nun, **und**?

Und sie das seine.

Das wollte ich nur wissen, sagte Martin, ich konnte mich nicht mehr ganz daran erinnern. Er nahm ihr die Zeitung weg und gab ihr die seine. Nun lies du eben die meine, ich lese die deine. Und er wollte wieder lachen wie beim Einsteigen, aber sie las und sah unzugänglich aus. So fing er auch wieder zu lesen an. Die Zollkontrolle und die Paßkontrolle konnten jede Minute kommen, und Martin, der, zumindest Gendarmen, Grenzern, Beamten und Polizei gegenüber, sich nie sehr stark gefühlt und eher Unmuts- als Mutgefühle für sie aufbrachte, nahm seufzend ihren Paß und tat ihn mit dem seinen zusammen, als handle es sich um den seiner Frau, zwei Rannerpässe, (...) ¹⁷⁷

国境近くの駅を前にしてスーツケースを網棚に全て置いた後、あの文を、あの本を、

¹⁷⁷ KA2, S. 204f.

いや詩に出てくるあの文を、まだ憶えているかとマルティンはフランツァに尋ねた。彼女は弟をしばし見つめた。弟が何を言いたいのか、ということがわかるまでにしばらく考え込まねばならないとでもいうかのように。そして再び新聞の経済面を開けて石油に関する記事を探しながら（石油について調べているマルティンのためにそうしたのでだろうか？—それはわからない）、特定の言葉に強勢を置くことを避けながら、幼い頃に熟をこめて朗々と詠い上げたのとはほど遠い様子で、言った。イクヒャクモノ。彼女は言葉を詰まらせたまま経済面を伸ばした。キョウダイノナカデ。うん、そこまではわかってるんだけどね。マルティンはいらだって言った。

イクヒャクモノキョウダイノナカデコノキョウダイガ。ソシテカレハカノジョノシンゾウヲショクシタ。

それから？

ソシテカノジョハカレノヲ。

それを知りたかったんだよ。マルティンは言った。全部は思い出せてなかったんだ。彼はフランツァから新聞を取り上げて、自分のを渡した。じゃあ僕のを読めよ。僕は姉さんのを読むから。そして彼は乗車する時と同様笑おうとしたが、彼女は読み続けていて無愛想だった。それで彼もまた読み始めることにした。税関と旅券審査はいつ来てもおかしくなかったので、少なくとも憲兵や国境警備員や事務員や警官に対して強気でいられることはあまりなく、威丈高になるというよりはむしろ不機嫌になったりしていたマルティンが、ため息をつきながらフランツァの旅券を取り出してまるで妻のそれであるかのように自分のそれと一緒にしておいた。二つのラナー名義の旅券というわけである。(略)

引用中盤において先に自らも断片的に想起していた『イシスとオシリス』を元にした節をフランツァに口にさせた後に、マルティンは半ば冗談とはいえそれを「読む」ことと接続し、そのことで先に指摘した<読む>ことと<食べる>こととの近親相姦的欲望を介しての連鎖が完成する。そしてさらに、この場面で問題となっているのが Grenzstation（「国境近くの駅」）であることを考え合わせれば、この弟が姉に言わせるというプロセスもまた興味深い。なぜならこれもまた『ディゲシュトウンデテツァイト』、『ウンディーネ』そして『マリナ』において問題となっていた Grenze（限界／境界）近くにおける言葉の剥奪のモチーフの変奏あるいは対奏と考えられるからである。このようにフランツァがウンデ

イーネのように再び破滅することに、マルティンは積極的に関わっている。しかしマルティンがこの時点では上の三作におけるようなこちら側に残るオルフォイス的存在であろうとはしていないことは、引用後半部が暗示している。すなわち彼はパスポート検査官に対し、フランツァのそれを「自らの妻のものであるかのように」、自らのそれとともに提示する。つまり越境は今作においては二人でなされるのであり、マルティンは道連れなのである。さらにまた『フランツァ』においてはムージルの詩の一節が引用される際に *aller* から *unter* への変更が起こっていることの原因の一端が、ここで明らかになったように思われる。*unter* を冒頭三字で分節すれば *und* と音を共有することになり、さらに *hundert* の中にも音は異なるが *und* という綴りが存在することを考慮すれば、音韻上、字面上の流麗さという点で原テキストに勝ると言えよう（太字で示したように *und* という語もまたこの引用に頻出する）。そして *und* という語が有するある種の多義性もまた、注目に値する。これを「結合」の意にとればこの語の反復によって姉弟間の近親相姦的關係を示唆するものとなるし、「反復」の意にとれば再三言及したフランツァの破滅と復活のウンディーネ的反復の暗示とも解されよう。そして *hundert* における *und* では他の *und* と異なり音が共有されていないことを考慮し、*un* の二文字のみをクローズアップするならば、これは文字の組み合わせによっては「否定」を表す接頭辞となるのであるから、これを以てフランツァの自己破壊的傾向、さらにはムージルの詩の引用によって前景化された姉弟間の相互破壊的傾向を指し示すものともなるだろう。

このように多くのことを暗示しつつ、第一章は閉じられる。フランツァが、バッハマンが他の作品においても取り組んでいたある種の犠牲者のフィグアの系譜に属するだけでなく、本作においてはマルティンがある種の共犯者（殺人者の）及び道連れとして描き出される。第一章最後の文は、追い打ちをかけるかのようにこれらのことを裏付けるものであろう。すなわち「二人は生涯を通じていつも、共に越境していたかのようにであった。間違った書類を手にして」(als wären sie ein Leben lang miteinander über Grenzen gefahren, mit einem Papier, das nicht stimmte.)と。¹⁷⁸

¹⁷⁸ KA2, S. 205.

2.7 第二章『ヨルダンの時代』

さて当節においては、姉弟がエジプトに向かう第三章の前に未完の第二章を扱う。この章は『ヨルダンの時代』というタイトルが示す通りフランツァがヨルダンと共に生活していた際のエピソードが語られるのだが、断片的な草稿がいくつか存在するのみであり、再三言及したように唯一未完に終わった章である。当論が参照する KA 版においてはその草稿が四つに分類されており、¹⁷⁹それぞれが互いに異なったものであるかの印象を与えるものであるが、その全てに共通するのはヨルダンがフランツァを精神的あるいは肉体的に虐待するという内容（すなわちフランツァの〈損傷〉）と、そのことについて語るにあたっての語り手フランツァ（これまでのように語り手が第三者の部分もあるが、多くはフランツァである）の、語り方をめぐる逡巡である。この章でフランツァは多くの場合マルティンに対して語っていると思われるのだが、例えば四つの草稿のそれぞれにおいてしばしば、「これはとても語るのが難しい」(Es ist nur schwer zu erzählen.)¹⁸⁰、「これっていつ始まったんだっけ」(Wann hat es angefangen?)¹⁸¹、「こんなの説明できっこない」(ich kanns nicht erklären.)¹⁸²などという文が存在しており、これは先に言及したフランツァがマルティンに宛てて書いたものの結局発送されることのなかった手紙を想起させよう。特に注目されるべきは上の二つ目の、時間をめぐる言及がなされた文である。語り手自身がこの物語をどの時点に位置づけるべきかをわかっていないということは、この『フランツァ』というフラグメントの最大の特徴を示唆するものである。

バッハマン自身、この章の内容を作品全体においてどのように位置づけるかを明確に定めることはできなかったと考えられる。KA 版編者の分類によるところの IV.1 及び IV.2 においてはフランツァによる自らの過去についての想起が問題となっており、これはここまでは扱わなかったものの第一章において語られたそれと類似しており、以下に第一章のそれも含めて一つの節を費やして考察する。IV.3 は語りの様態という点において最も独自性の強いものであるが、内容面ではパプアとの同一化のモチーフの登場¹⁸³等、第三章のそれ

¹⁷⁹ KA 版編者による注釈を参照。KA2, S. 442-446.

¹⁸⁰ KA2, S. 206. 編者の分類によるところの IV.1 に相当する稿。IV とは当論の依拠する「主稿(edierte Hauptfassung)」全てに付せられたローマ数字である。

¹⁸¹ KA2, S. 226. 同 IV.2 に相当する稿。

¹⁸² KA2, S. 245. 同 IV.4 に相当する稿。

¹⁸³ KA2, S. 232.

と重複する部分もある。以下ではこれも一節を費やしてその語りの様態について考察する。IV.4は分量も少なく、内容・形式共に特に見るべきものはあまり無いため、当論では扱わない。

2.7.1 想起について

グートヤールが指摘しているように『ヨルダンの時代』というタイトルには旧約聖書のモーセ五書における殺戮の地(Ort der Vernichtung)としてのヨルダンが暗示されている。¹⁸⁴ フランツァは自らが(肉体的と言うよりも精神的に)ヨルダンに虐待された過去を想起しながらマルティンに語るわけだが、そのディテイルにここで触れることはあまり意義深いことではない。それよりも『フランツァ』において「想起」という行為がどのようなものとして扱われているのかということを中心にここで考察しておく必要がある。

幾度も述べたようにフランツァはマルティンにとってある種の<書物>である。それゆえフランツァの想起は、まず何よりもマルティンに読ませるためになされる。これは『マリナ』第二章冒頭において自らの夢の内容を語る際に「マリナには全てを知っておいてほしい」(Malina soll alles wissen.)¹⁸⁵と語り手「私」が述べていたことと類似しているが、それと『フランツァ』における想起の語りが決定的に異なっているのはマルティンがその想起の内容を知らない、いやむしろ知りえないがゆえに、フランツァという<書物>は彼にとって永遠にフラグメントに止まるということである。

Franza redete noch immer nicht über Wien, und wenn sie zurückkam aus der Totenstarre, dann begann sie zwar zu reden, viel zu viel, aber über nichts, am liebsten über Entlegenes. Weißt du noch? Erinnerst du dich. Nein, das kannst du ja nicht wissen. Damals, nein, da warst du noch zu klein. Doch, ja? Nein, davon weißt du nun wirklich nichts. Er wurde hier zum Idioten gemacht von einer Wahnsinnigen.

Damals. Immer damals, wovon er nichts wußte.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Gutjahr, S. 102.

¹⁸⁵ W3, S. 174.

¹⁸⁶ KA2, S. 174.

フランツァはいまだにウィーンについて語ろうとはしなかった。死の硬直から戻った後も、確かに大いに話し始めはしたが、特に重要でないこと、あまり関係のないことを好んで話した。まだおぼえてる？ 思い出せる？ ちがう、それはあんたは知らないはず。あの時は、いや、あの時はまだあんたは小さかったね。知ってるって？ ううん。そのことについてはほんとに何も知らないでしょ。マルティンは狂った女からバカ扱いされたのだ。

アノトキ。いつもアノトキだ。彼がそれについて何も知らなかった、アノトキだ。

これは第一章における、第二次大戦直後における占領下のガリーツィエンでの、フランツァの進駐軍のイギリス兵に対する恋について物語られる直前の一節である。そのエピソードは実のところバッハマン自身の体験を少なからず反映したものなのだが、それはともかく興味深いのはその語られ方である。すなわちそのエピソードは一貫して第三者の語り手によって語られ、それをフランツァがマルティンに対してどのように語ったのか、またそもそもそれが本当に物語内現実において語られたのかということすら判然としない。いや上のようにフランツァがマルティンに語りかける場面を描きながらもあえて第三者の語り手に語らせたということは、それはやはりマルティンには語られなかったと解するのが妥当なのではないだろうか。マルティンにとってそれは上の引用にあるように「何も知らない」ことであり続けたのである。そしてここで重要なのはマルティンがそれを経験していないが故に知らないというよりも、憶えていないということが強調されていることである。ともかく、マルティンがそのことを知るためには、フランツァという<書物>を<読ま>なければならない。当該のエピソードが第三者の語り手によって語られているということは、それがマルティンにとって聴くことによってではなく、<読む>ことによってしか理解しえない対象であるということに他ならない。それゆえマルティンは、ある意味でこの『フランツァ』という作品に対してある意味で超越的な立場に立たなければならないのであるが、バッハマンはマルティンをそのような人物としては設定しなかった。フランツァとの近親相姦的關係という「おまじない」に罹っているマルティンにとって、これはどだい不可能なことなのである。

ではフランツァはなぜマルティンに自らの想起した内容を語るができないのか。いやそもそも彼女は実のところ想起すらしようとしていないのではないだろうか。第二章

IV.1 の次のような一節を目にすればその疑念は正当なものとなる。

Es ist nur schwer zu erzählen. Ach, jetzt ist wieder die Luft weg, sie lachte, ihr Atem ging pfeifend, sie starrte auf ihre Hände, wo sich Blasen gebildet hatten, ich häute mich, sagte sie, siehst du, es wird alles besser, ich bekomme eine neue Haut.¹⁸⁷

これを話すのは難しいの。ああ、また空気がどっか行っちゃった。フランツァは笑って、口笛を吹くように息を吐いた。彼女はマメが形づくられている自分の両手を見つめた。わたし脱皮するの。彼女は言った。見える？ どんどん良くなるよ。あたらしい皮膚になるよ。

当論が再三言及してきた<変容>のモチーフが、ここでは「脱皮」として語られる。ガイルタールの川での場面においてフランツァは既に<変容>していたのであったが、『ウンディーネ』においてそうであったように、フランツァの<変容>もまた、反復的、循環的なのである。そしてフランツァは<変容>したことによって既に以前のフランツァからの連続性のある意味で絶たれているがゆえに、「想起」を推進力にしたかたちでの語りをなすことができない。そしてその変容と想起の不可能性の遠因の一つがある種の「損傷」にあることは、次の同じく IV.1 の一節から読み取れよう。

Spätschaden. Ich bin ein einziger Spätschaden, keine Erinnerungsplatte, die ich auflege, die nicht mit einem schrecklichen Nadelgekratze losginge, (...) ¹⁸⁸

後遺症。わたしは単なる後遺症患者でしかない。わたしがセットする記憶のレコードは、恐ろしい引っ搔き音とともに廻りだす。

フランツァは自らが充分に物語ることができないことの原因をヨルダンから虐待されたことの「後遺症(Spätschaden)」に求めるわけであるが、ここにおいて興味深いのは「後遺症」というモチーフそのものよりも、彼女がここで<想起>という行為を、円盤に暗号を刻み

¹⁸⁷ KA2, S. 206.

¹⁸⁸ KA2, S. 215.

込み、それを読み取る際には針でその後をたどるという仕組みのレコード盤に喩えていることであろう。ここにおいてフランツァが自らの身体に亀裂を刻み込むことによって死に至った第三章が先取りされているとも言えようが、それよりも重視されるべきは、フランツァがレコード盤を自らの身体に喩えることで〈想起〉という行為と、それを聴く、そして〈読む〉という行為の背景に存するある種の残酷さを示唆していることであろう。想起とはそもそも、犠牲にならずに生き残った者、詩『ディ ゲシュトウンデテ ツァイト』を例に挙げるならば沈んでいった恋人の痕跡を消し、ある意味で彼女の犠牲の片棒を担いだ共犯者ともいうべき「彼」のような人物が行う行為なのである。そのような想起には必ず、ある種の抹消が伴う。『マリナ』において「私」が消滅した後、マリナが彼女の持ち物を全て処分していったことからそれは明らかである。『フランツァ』においては、例えば同じ IV.1 には「彼は私を抹消しようとした。私の名前は消えなきゃいけなかった。その後で私自身が本当に消えられるように」(Er wollte mich auslöschen, mein Name sollte verschwinden, damit ich danach wirklich verschwunden sein konnte.)¹⁸⁹とフランツァが述べる箇所が存在するし、また第三章においては政敵によって殺され、死後もその存在の痕跡を文字通り抹消された古代エジプトの女王ハチェプスートに関するエピソードが語られる。¹⁹⁰「抹消」を経た上での想起はその起源にこれらのようなある種の暴力が存しているのであるから、その暴力の客体となったフランツァにとってそれはそもそも不可能なことであるし、暴力の主体ならずとも〈想起〉を行うことはその暴力に加担することにならざるを得ないのである。

それゆえ暴力の客体たるフランツァ自身が〈想起〉を行うことはそもそも不可能なのであるが、しかし本来想起なくしては自らの生をマルティンに伝える、ひいては〈読ませる〉ということができなくなってしまう。バッハマンは第二章執筆においてこのようなジレンマに直面していた。それゆえ IV.1 及び IV.2 には内容面でいくつか興味深い部分はあるものの、作家がこれに頓挫したのも無理はない。しかしバッハマンは、IV.3 においてある別の試みをした。それも結実することはなかったわけだが、その試みについて考察しておくことはそれなりに意義があることだろう。

¹⁸⁹ KA2, S. 209.

¹⁹⁰ KA2, S. 274.

2.7.2 霊媒的語り

IV.3 は次のように始まる。

Es ist ein schrecklicher Traum, gib mir das Wasser bitte, es ist etwas, das sich darstellt in mir, ich sehe jetzt, daß man es darstellen kann.¹⁹¹

これは恐ろしい夢なの。水とって。これはわたしの中で形をなして現れた、何かなの。それが表現できるようになったのが、わたしには見える。

冒頭から水を求めることにフランツァがウンディーネ的存在であることの暗示を読み取ることは深読みに過ぎようが、そのことは抜きにしてもこの短い文は多くのことを語っている。まずここで語られるのが夢であるということ。そしてそれは過去のことではなく、現前しているということ。それはフランツァの内面において「形をなして現れている」(sich darstellen)ということ。さらにそれは少なくともフランツァにとっては、一つの客体でもあるということである。

上の引用の後もほぼ全てが、現在形で語られる。すなわち作者バッハマンは、あるいはフランツァは過去の出来事の「想起」による語りを放棄したことになる(「放棄」したのがフランツァたりうる理由は作者が IV.1、IV.2 及び IV.3 全てを完成稿に組み込もうとしていた可能性が無いわけではないためである)。その代わりにここでは一つの試みがなされているわけだが、それはさしあたり仮説として二つに分類できる。すなわち霊媒的語りと、ある種の「状態」における語りである。二つはその本質において決定的に異なっており、それゆえにこの試みもまた頓挫せざるをえなかったのであるが、それら二つの内実を考察してみることは決して無意味なことではなからう。

まず霊媒的語りについて。その特性は、「わたしの中で形をなして現れた何か」が、「見える」という言葉に表れている。これが意味しているのはつまるところ、その「形をなして現れた」語られるべき内容、出来事がフランツァのものであってフランツァのものではないということであり、それはフランツァが他なる存在へと変容したからであろう。変容

¹⁹¹ KA2, S. 228.

を経たフランツァはそれ以前のフランツァが体験した出来事を現在形で語る霊媒的存在となった。補遺2において示したように、主体が<限界>たる Grenze へと接近していくことにより、その Grenze が<境界>へと変異し、そして主体もまた Grenze をはさんだ両領域に属する存在として、こちら側におけるある種の霊媒へと変容するということである。ウンディーネのようにあちら側へと行き、変容して回帰してきたフランツァはまさにそのような存在として、あちら側の、既に死んだフランツァの体験を語る事ができる。そしてそれは sehen という動詞が用いられていることからわかるように語った後にはある意味で可視化される、すなわち絵画のように客観的な形で見える、さらには<読み>、解釈することができるようになるものである。思えば当論はバッハマンがゴヤの絵にインスピレーションを得ることによって自らの詩的イメージを発展させていく過程を取り上げたのだが、その発展はここにおいてある意味で再び絵画的なものへと回帰したわけである。そしてまた先に引用したような、IV.1におけるレコード盤の比喻からも、ここでバッハマンが語りの契機として提示しようとしていたのがある種の媒介物(Medium)であったことがわかるであろう。

ただしそのような語りによるフランツァの損傷をめぐる物語が最終的に結実することはなく、それはあくまでマルティンにとっても、そして読者にとってもフラグメントに止まった。

2.7.3 「状態」の語り

そして状態の語り。バッハマンがシラーの『人間の美的教育について』における「人格」の対概念における「状態」に相当するものを基点とした語りを模索したことは以前の論文で示した。¹⁹² ここではその論旨をかいつまんで紹介しよう。

¹⁹² Vgl. Maeda. 以下に要旨を述べる。

ここではバッハマンにおける「状態」としての「戦争」について徹底的に考察した。F・シラーが『人間の美的教育について』において提示した、「人格」とその対概念としての「状態」(Zustand)との間の絶えざる角逐というモデルはバッハマンのテキストにおいて「戦争」が問題となる際の語りの様態を考察する際においても適用可能であり、バッハマンにあってはしばしば後者の「状態」のみがしばしば前景化することを指摘した。またバッハマンにおける「状態」の語りには二つの特徴、すなわち「演出性／行為遂行性」(Performativität)及び「突然性」(Plötzlichkeit)が存在することも明らかにした。そしてこのように説明される「状態」に規定された語りの実践として最も成功し

シラーは人間精神の基礎構造を「人格(Person)」と「状態(Zustand)」との間に存するある種の角逐に観た。「人格」とは人間精神にあって常にいかなる外部刺激によっても不変のものであり、逆に「状態」とは外部刺激によって絶えず不安定に変転し続けるもののことである。もちろんこの二つはある種の限界概念であり、厳密な峻別基準がどこに存するかを問題とすることはさして意義深いことではないが、概ね前者がその人物のある種の「存在(Sein)」と関わる一方で、後者はその人物のなす思考(Denken)や意志(Wollen)、感覚(Empfinden)を含めた行為全般と関わる。¹⁹³ 「我々は我々が有るが故に有るのであり、我々が感じたり、考えたり、意志したりするのは我々の外部に何か別のものが有るからである」¹⁹⁴というわけである。興味深いのはシラーが、「人格」とは自らそのものが基底とならねばならないものであるのに対し、「状態」の基底にあるものは「あらゆる生成(Werden)の条件」¹⁹⁵たる「時間」であるとしていることだろう。

Die Person, die sich in dem ewig beharrenden *Ich* und nur in diesem offenbart, kann nicht werden, nicht anfangen in der Zeit, weil vielmehr umgekehrt die Zeit in ihr anfangen, weil dem Wechsel ein Beharrliches zum Grund liegen muß. Etwas muß sich verändern, wenn Veränderung sein soll; dieses Etwas kann also nicht selbst schon Veränderung sein. (...) Daß der Mensch erst wird, ist kein Einwurf, denn der Mensch ist nicht bloß Person überhaupt, sondern Person, die sich in einem Zustand befindet. Aller Zustand aber, alles bestimmte Dasein entsteht in der Zeit, und so muß also der Mensch, als Phänomen, einen Anfang nehmen, obgleich die reine Intelligenz in ihm ewig ist.¹⁹⁶

人格とは、恒久に不変たる「私」、ただこれにおいてのみ現れているのであって、生成するものではありえないし、時間の中に始原を有するものではない。むしろ時間の方が、人格の中に始原を有する。変転の基底には、何か不変のものが存するからである。変転というものがあるのだとすれば、ナニカが変転しなければならないということに

た作品が『マリナ』であり、その第二章で登場する「今日」や「非時間」のモチーフはこのような前提の下で解釈されるべきであることを指摘した。

¹⁹³ Schiller, S. 593.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Schiller, S. 593f.

なるが、このナニカそれ自体は従って変転ではありえないというわけである。(略) 人間は生成するのではないか、というのは反論にならない。というのも人間とは単に人格であるだけでなく、ある状態のうちに存する人格であるからである。あらゆる状態はしかし、あらゆる現にあるものは、時間において生まれる。となると人間も、現象としては始原を有さねばならないことになる。たとえ純然たる人間知性が永遠のものであるとしてもである。

シラーは自我(Ich)において両者が絶えず交代し続けることを強調するわけだが、「人格」とは「状態」に対して理論上先行していなければならないはずのものである。でなければ自我における状態の変転などというものはナンセンスな言い回しになってしまうだろう。それゆえシラーの行った抽象はある種のパラドックスの内にあることになる。すなわち「人間(Mensch)」ひいては「自我」は、何らかの起源を持たねばならないが、となると「自我」のみならず「人格」もまた、変転する「時間」の内に基底を持つということになる。変わらざるものであるべき「人格」は、絶えず変転する「状態」によって危機にさらされているのである。

当論はシラーのこの後のいわゆる「遊戯衝動」に関する論の展開に立ち入ることはしない。むしろ注目すべきは例えば『マリナ』第二章の最大の特徴たる語る主体が「夢」を見たままに語るという事態が言わばシラー的な意味での「状態」を極限まで押し進めたものであるということである。そしてその『マリナ』以前の「状態」の語りの試みの一つとして、『フランツァ』第二章の IV.3 は位置づけられる。そもそもの初めから「損傷」を受けていたフランツァにとって「想起」(その基底にはシラー的な意味での「人格」が存する)に基づいた語りは不十分なものであり、かつそれがあつた種の暴力性をはらんでいるが故に、彼女はそれを拒否していた。以前そうであつた「状態」を想起したとしても、それを語る際にはその元の「状態」それ自体は既に失われているからである。であるとするならば、「損傷」について語るためにはその「損傷」を受けた自らの「状態」を、その場において現出させるしかない。そのための手段として「夢」が用いられているのであり、フランツァの「変容」(これには「状態」のみならず「人格」の変転も含んでいるが)もまた、このことに関して有利に働くであろう。さらにバッハマンの諸作における「状態」の「現出」は、「状態」が変転するものであるためにある種のパフォーマンス性を伴うものであり、そ

れ故に常に聴き手の現前を必要とするのであり、¹⁹⁷それは例えば次のような一節、すなわち先に引用した IV.3 冒頭の直後に語られる一節において示唆されている。

(...) vor wenigen Minuten noch die Gaskammer und jetzt die Schiffskabine, mein Kopf, mein Kopf, Martin, nein, nicht du sollst mich festhalten, ich will mich festhalten, an dir, ich war in einem großen Raum, da hängen dicke Schläuche, gerippte, an der Wand, fest verschraubt, und ich sehe mich um, es gibt kein Fenster und keinen Ausgang, doch genug graues Licht, um Jordan zu sehen. (...)¹⁹⁸

ちょっとまえにはまだガス室で、今は船の一室。あたまあたま、マルティン、ちがう、あんたがわたしを捕まえておくことなんてない。わたしが自分で捕まえていたい。あんたにしがみついて。わたしは大きな部屋にいた。太いホースがかかっている。ホースがはり巡らされている。壁のところ。固く締められて。そしてわたしは見渡してみる。窓も出口もない。でも灰色の光はある。それで何とかヨルダンが見えるくらいの明るさで。

過去の時間に関する言及や過去形によって明白に過去のことであることが明示されながらも、フランツァはマルティンに対して一人芝居かのようにガス室の情景（絶滅収容所への暗示）¹⁹⁹を語りだす。しかしこれが単なる想起による語りではなく、夢によって観られたイメージが今まさにフランツァの「あたま」の中で現出していること、ひいてはフランツァが通常ならざる「状態」にあることは明らかであろう。既に述べたようにこのコンセプトによる語りがこの稿において結実することはないのだが、その試行と呼びうるものをこのように見出すことはできるのである。

『マリナ』でマリナが「私」の「夢」が語られる際に常に彼女に伴っていたように、マルティンも姉の側で、彼女の語りを聞く同伴者としての役割を負っている。しかしマルティンに課されているものはマリナのそれよりはるかに過大である。フランツァをある意味

¹⁹⁷ 「状態」の語りがある種のパフォーマンス性を有していることは以前の論文で指摘した。Maeda, S. 415ff.

¹⁹⁸ KA2, S. 228.

¹⁹⁹ このモチーフは『マリナ』第二章に受け継がれることになる。

で<食して>いたマルティンは、彼女の「状態」そのものを共有しなければならない。その内実について第二章は多くを語ってはならず、このコンセプトがこの時点では結実しなかったことが窺えるわけだが、マルティンがフランツァに伴ってある種の「煉獄 (Purgatorium)」²⁰⁰たる砂漠を旅することは、その意味で必然なのである。

²⁰⁰ KA2, S. 248.

2.8 第三章

さて当節は第三章を扱うのであるが、当論の関心はもっぱら姉弟がたどる運命に向けられる。この章は実のところ先行研究において最も多く論じられてきた章であり、確かに多くの興味深いトピックを含んでいるように見えるが、それらの多くは第三章独自のものであり、これまで論じてきたような『フランツァ』という〈作品〉の根本理念にとっては、ある種の散漫な逸脱と見なすべきものがある。第三章に登場するトピックは、当論がこれまで論じてきた第一章からの姉弟の関わりのプロセスの中に位置づけられなければならない。さもなくば『フランツァ』を全体として論ずることの意義は薄れてしまうことだろう。それゆえ、ここではそのようなプロセスと無関係であると思われるトピックには立ち入らない。そのような無関係なトピックが未整理のまま存在することもまた、バッハマンにこの作品の執筆を技術的な面で頓挫させた一因であるだろう。ともあれ、第三章は次のように始まる。

Sie sind in die Wüste gegangen. Das Licht erbrach sich über ihnen, der Auswurf des Himmels, von einem heißen, sauberen Geruch begleitet. Die große Heilanstalt, das große unverlässbare Purgatorium, obgleich nach allen Seiten offen (...) ²⁰¹

二人は砂漠へ行った。光が、二人の上で嘔吐した。この天の吐瀉物は熱く、汚れのない臭いだった。偉大なる治癒施設。信頼の置けぬ偉大なる煉獄。たとえあらゆる方向に開かれているものであっても。(略)

この「二人は砂漠へ行った」という書き出しで始まる一節は、それ以前の稿においても（書き出しとは限らないものの）しばしば登場するのであるが、²⁰²同時期に執筆され、同じく砂漠を舞台とする未完の散文『砂漠書』においても似た言い回しは存在しており、そこでは「私は砂漠へ行った」と、主語が一人称となっている。²⁰³ このことにはもちろんバッハマンが実際に行ったエジプト旅行の体験が反映されているよう。この個人的体験を元にした

²⁰¹ Ebd.

²⁰² KA2, S. 26.及び S. 90.を参照。

²⁰³ KA1, S. 237-283.

テキストからその私的性格が削ぎ落とされ、別の作品すなわち『フランツァ』へと結実したということもまた、先に述べた『エニグマ』的抹消の一事例である。²⁰⁴

砂漠という舞台設定はビューヒナー賞受賞記念講演『発作の場所』及びその草稿から既に用いられていたのだが、それが各々の作品において有する意味合いはいささか異なっている。すなわちビューヒナー賞講演において砂漠はベルリンという歴史によって「損傷」を受けた病的な場所からの逃避先であり、ある種の救済の場として言及されていたのに対して、『砂漠書』においては語り手「私」が受難を経験する言わば苦難の地として描かれていた。『フランツァ』において砂漠とは上の引用にあるように「煉獄」とされているわけだが、この「煉獄」の意味をバッハマンがどの程度正確に把握した上で用いていたか、とはつまり、どの程度煉獄をめぐる文学史の伝統を踏まえたうえでこの舞台設定を行っていたかということは判然としない。ただし「地獄についての本」²⁰⁵たる『マリナ』第二章が構成上も内容上も『フランツァ』第二章に相当するならば、そして作家が少なくとも『マリナ』執筆時にはダンテ・アリギエリ『神曲』の地獄篇を参照していたことを考慮するならば、²⁰⁶浄罪の地たる煉獄がこの第三章の舞台とされていることはそれほど奇異なことではない。そしてまたこの煉獄たる砂漠は、これまで論じてきた作品のコンセプトの延長線上に存する。とはつまりここでの砂漠とは、以下の引用が示唆しているようにゴヤの犬や『ディゲシュトゥンデテ ツァイト』の女がまさに沈み込んだ先の「言いえぬもの」の領域なのである。

Alles leer und vorhandener, als was sich für vorhanden ausgibt. Nicht das Nichts, nein, die Wüste hat nichts zu tun mit dem erspekulierten Nichts der Lehrstuhlinhaber. Sie entzieht sich der Bestimmung.²⁰⁷

全てが空っぽで、現存すると自称しているもの以上に現存している。無ではない。違う。砂漠は教師が机の上でひねり出す無とは何の関係もない。砂漠とは規定から逃れるもの。

²⁰⁴ 補遺 4 を参照。

²⁰⁵ W3, S. 177.

²⁰⁶ Vgl. Kretschmann.

²⁰⁷ KA2, S. 248.

ここで問題となっているのがある種の「無」であり、それは哲学者が思弁によって獲得した「無」なるものとは全く無関係であるとは言うものの、これが先に考察したウィトゲンシュタイン的「言いえぬもの」たる向こう側の領域の「作品化(Poetisierung)」²⁰⁸であることは間違いの無いところだろう。そしてこの砂漠がグロテスクなほどの（「光が二人の頭上で嘔吐した」）眩い光に満ちあふれていることは、これまで扱ってきた黒く塗りつぶされた向こう側のモチーフの、かなり思い切った対奏として捉えられよう。さらにフランツァをこれまでの犠牲者達と異なったものにしてしているのはマルティンという道連れもしくは同伴者がいるということであり、ここにおいてヴェルギリウスと共に地獄巡りをしたダンテの着想が生きていることもまた、間違いのないところである。

2.8.1 犠牲の反復

では実際のところこの砂漠はダンテにおける煉獄のようにフランツァにとって救いへとつながる中継地たりえたのであろうか。ある草稿では砂漠が「病(Krankheit)」と言い換えられていることを考慮すれば、²⁰⁹答えは恐らくは否である。そしてそればかりでなくこの砂漠においても、こちら側の領域においてと同様の破滅の場面が反復されることには、ある種の執拗さすら感じざるをえない。

Am Nachmittag waren sie südwärts gefahren mit einem Segelboot und an Land gegangen auf einer Halbinsel. Sie wühlte ihre Füße in den Schlamm und bat Martin, sie in Schlamm einzupacken. Du wirst sehen, sagte sie mit fiebernder Feierlichkeit, ich werde vom Nilschlamm geheilt werden. Er deckte sie mehr und mehr zu, es machte ihm großen Spaß, sie fing an, wie eine Mumie auszusehen, hob sich nur in Umrissen vom Strand ab. Bevor er mit einer dünnen Schicht ihr Gesicht bedeckte, sehr zärtlich, sagte sie noch, so zum Beispiel wäre es mir recht. Dann lag sie ganz still da und spürte den Schlamm langsam trocken werden. (...) Bei dem

²⁰⁸ 『犠牲者』をめぐるエッセイで登場した言葉であるが、ここではあえて中立的に、とはつまり、当エッセイにおけるような批判的意味合いを排した上で、用いている。KS, S. 351.

²⁰⁹ 1967年に書かれたと推測される朗読会の前口上の草稿断片を参照。KA2, S. 360.

Versuch, sich zu regen, merkte Franza, daß sie sich nicht bewegen konnte, dann, daß sie ihm nicht antworten konnte, bei dem ersten unhörbaren Wort bröckelte ihr der Sand in den Mund und die Augen, und der Schlamm hielt sie mit einem Zentnergewicht auf dem Boden fest. Sie war eingemauert. Er sah ungeduldig auf sie nieder, verstand nicht, daß sie nicht rufen und nichts erklären konnte. Sie versuchte zu schreien. Er merkte noch immer nichts. (...) Sie war lebendig begraben.

(...)

Franza wand sich im Schlamm, in den Mund rann der Sand, in die Augen, sie erstickte schon. Noch eine Regung, dann würde sie wirklich ersticken. Wenn sie schrie, dann würde der Sand zustoßen und ihr die Luftröhre füllen. Martin zog sie hoch, und es gelang ihm nicht, sie zu bewegen, er schlug die erstarrten Schlammstücke von ihr. Warum hast du denn nichts gesagt, warum sagst du denn nichts! Sie taumelte ins Wasser mit tränenden Augen, spuckte den Sand aus, tauchte in den Nil. Ich wollte ja schreien, immer wollte ich schreien. Aber ich habe ja nie schreien können.²¹⁰

二人は午後にヨットで南へ向かい、ある半島に上陸した。フランツァは足でぬかるみをほじくり、マルティンに自分をそこに埋めるよう頼んだ。見ててよ。彼女は熱に浮かされたような厳粛さで言った。ナイルの泥に癒されるから。彼はどンドン彼女を泥で覆っていった。その作業はとても楽しかった。彼女はミイラみたいに、輪郭だけを浜から浮き立たせた。彼が彼女の顔を薄く、優しく覆う前に、彼女は例えばこんなふうにされるのはいいなあなどとまだ言っていた。そうして彼女は静かに横たわっているうちに、泥がゆっくりと濁っていくのがわかった。(略) 動こうとしてみたが、動けないことにフランツァは気づいた。そしてまた、彼のかける言葉に答えられないことにも、気づいた。最初にほとんど聞こえないような声で言葉を発した時、砂が口や眼の中へとぼろぼろと入ってきた。そして泥は、一ツェントナーもの重さで彼女を地面にがっしりと固定してしまった。彼女は塗り込められたのだ。マルティンはいらだちながら彼女を見下ろしていたが、彼女が叫ぶことも説明することも出来ないことに気づけなかった。彼女は叫ぼうとしたが、彼はいつまでたっても気づけなかった。(略)

²¹⁰ KA2, S. 269ff.

彼女は生きたまま埋葬されたのである。

(略)

フランツァは身をよじったが、口にも眼にも砂が入ってきて、窒息しそうになった。もう一回動けば、本当に窒息していただろう。彼女が叫んだが最後、砂に襲われて気管を詰まらされていただろう。マルティンは彼女をひっぱりあげた。彼女を動かそうとすることはうまくいかなかったが、体から固まった泥をはたき落としてやった。なんで何にも言わなかったんだよ。なんで！彼女は眼に涙を浮かべてよろよろと水の中に入って行って砂を吐き出し、ナイルにもぐった。わたしだって叫ぼうとしたもん。いっつも叫ぼうとしてたんだから。でも一度だって叫べやしなかったの。

マルティンは泥の中にフランツァを埋め、フランツァは身動きが取れないばかりか言葉を発することすらできなくなる。「塗り込められる」というモチーフは『マリナ』最終場面の先取りであろう。それはともかくも、この場面の前提には砂に沈みゆく女の口に砂が入り込んで言葉を発せなくなるというモチーフを有する詩『ディ ゲシュトゥンデテ ツァイト』が存しており、二人は無意識のうちにその場面を自ら演じる。フランツァにとってその「犠牲」になるということは反復的、循環的なものであり、それに終わりはない。彼女はそのことを理解しているが故にここで再び犠牲者を演じることを自ら望み、さらには自らナイル川にもぐり、砂を洗い落とすことでウンディーネ的変容をも演じるのである。マルティンもまたそれに無意識とはいえ積極的に加担しており、姉の同伴者となってなお、殺人者の役をも演じている。そしてそのすぐ後の箇所ではフランツァはヨルダンによって虐待されたときの<状態>へと回帰し、ナイルの水で砂を洗い落として尚、とはつまり、ウンディーネ的変容をしても尚、自らの破滅の循環が続くことを示唆するような言葉を吐く。²¹¹

そしてそのすぐ後の箇所ではマルティンは、あろうことかその反復、循環をさらに促進させようとするかのような無意識の身振りを見せる。

Daran hatte Martin auch schon gedacht, er mußte ihr das wegnehmen, aber es gelang ihm nicht, mit ihr darüber zu sprechen, nicht im Ernst und nicht im Scherz. Es war nicht so leicht. Er beugte sich über sie, küßte sie auf den Hals und zog das Leintuch höher über der Brust. Er

²¹¹ KA2, S. 271.

mußte sie dazu bringen, mit jemand zu schlafen, ganz gleich mit wem. Er konnte es wohl tun und würde es auch tun, wenn es keine andre Möglichkeit gab, aber er wollte nicht dieses Risiko für sie beide, am wenigsten für Franza, und dann war es die Frage, ob das die Hilfe war. Aber das Fossil mußte er auslöschen. Ein paar Tage Wüste hatten ihn getäuscht, die Verwüstung ging weiter. Sie war todkrank.²¹²

そのことをマルティンはもう考えていた。彼はフランツァからそれを取り去らねばならなかったが、それについて真剣にせよ冗談まじりにせよ彼女と話し合うということは、できなかった。それほど容易なことではなかったのだ。彼は彼女の上にかがみこみ、首にくちづけをして胸の上に麻布を引っ張った。彼は彼女が誰かと寝るように仕向けなければならなかった。それは誰でもよかった。彼自身がそうすることはできたし、他に可能性があればそうしていただろうが、二人にとってリスクになるようなことは嫌だった。少なくともフランツァにとってリスクになることは。それから、それがそもそも助けになるのかという問題もあった。しかしフォスィールはとにかく消さねばならなかった。二三日砂漠にいて彼はだまされていた。荒廃は進んだ。彼女は死に至る病にあった。

恋人と別れて水の中へと帰って行き、そこで「変容」して再び人間世界へとやって来るウンディーネのごとく、フランツァは再び「誰かと寝」なければ、つまり恋愛関係にならなければならない。マルティンがその直前に彼女に口づけしていることから、彼がここで意識的にその「誰か」以前の恋人の役を演じていることは明らかだろう。煉獄においてなお、いやむしろいっそう執拗に、姉弟はこのような場面を演じ続ける。そこに救いがあるとはとても考えられない。

2.8.2 <読む>フランツァへ

そしてフランツァは、この煉獄において自らと同様に救いのない人々を観、半ば自身と

²¹² KA2, S. 272.

同一視する。その対象は先にも挙げた古代エジプト女王ハチェプストであったり、現地住民の結婚式に居合わせた白痴(Kretin)であったり、²¹³両腕を縛られた奇怪な頭の女であったりする。²¹⁴ しかしフランツァは自らの破滅を反復する一方で、やはりそこからの脱出を、ある種の救済を希求していた。そのことが窺えるのが次の一節だろう。

Seit sie aus dem Bus herausgewankt war, hatte ein Kampf in ihr angefangen, in ihr gingen zwei Gegner aufeinander los, mit einer vehementen Entschlossenheit, ohne sich mehr zu sagen als: Ich oder Ich. Ich und die Wüste. Oder Ich und das andere. Und ausschließlich und nichts Halbes duldend, fingen Ich und Ich an, gegeneinanderzugehen.²¹⁵

よろよろとバスから降りたとき、フランツァの中で戦いが始まった。二人の人物が彼女の中で極めて決然としたかたちで相対立していた。わたしかワタシ。わたしと砂漠。もしくはわたしと別のもの。二人はそれ以外に何も言わなかった。互いに排除しあい、半端なものは許容せず、わたしとワタシはぶつかり合い始めた。

この自我の分裂意識のモチーフは後の『マリナ』における「私」とマリナとの角逐の先駆をなすものであるが、『フランツァ』においては煉獄で自らの破滅を反復し続けるウンディーネ的なフランツァと、そこからの脱出を望むフランツァとの間の角逐として理解できよう。彼女は自らの破滅の循環を受け容れる一方で、そこからのブレイクスルーを望んでもいるのである。

Unter den geschlossenen Lidern lief ein Zeichenband, mit schwarzweißen Ornamenten bedeckt, es lief und lief, und die Hieroglyphen walzten über ihre Augen, unter ihren Augendeckeln. Die Augen wieder offen, blitzschnell geöffnet trotz des Drucks, damit diese unentzifferbare Schrift ins Stocken kam. Versicherung, daß alles noch da war, wieder das Zimmer. Ein schaler warmer Geruch vom Nil. Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang.²¹⁶

²¹³ KA2, S. 280.

²¹⁴ KA2, S. 306ff.

²¹⁵ KA2, S. 251.

²¹⁶ KA2, S. 283f.

まぶたを閉じると記号のしきつめられた、白黒の装飾模様のついた帯が廻るのが見えた。それはくるくると廻って、ヒエログリフが彼女の眼前に踊った。まぶたの下でだ。フランツァはこの解読し難い文字を静止させるために、眼をもう一度、下への圧力に抗って高速で開けた。全てがまだあるという、また部屋にいるという保証。味気なく生暖かいナイルの臭い。あの書物²¹⁷との決別。別の始まり。

これはフランツァが現地住民や他のヨーロッパからの旅行者達と共にマリファナを吸い、酩酊状態にある中で語られる一節である。その描写のディテイルはステレオタイプの域を越え出るものではないが、彼女がヒエログリフのような文字を幻視する上の一節だけは注目に値する。なぜならここにおいてそれまで一貫して<読まれる>書物でしかなかったフランツァが初めて<読む>主体として提示されているからである。そしてその<読まれる>書物たるフランツァは、変容し、<読む>主体と化したフランツァにとってももはや判読不可能なものである。そして最後の「あの書物との決別。別の始まり」という言い回しによって、フランツァの書物としてのありようにある種の終止符が打たんとする意志が表明されている。これは彼女にとって、ある種の救いへの希望たりうるだろう。ただしまた、<読まれる>書物たるフランツァはこの時点で、永久にフラグメントであり続けることが半ば約束されてしまうわけだが。

しかしフランツァは同時に、そのような「決別」を阻み、あくまでも彼女を破滅の循環の中に止めようとする殺人者の影に、始終怯えることになる。

Die Weißen kommen. Die Weißen gehen an Land. Und wenn sie wieder zurückgeworfen werden, dann werden sie noch einmal wiederkommen, da hilft keine Revolution und keine Resolution und keine Devisengesetz, sie werden mit ihrem Geist wiederkommen, wenn sie anders nicht mehr kommen können. Und auferstehen in einem braunen oder schwarzen Gehirn, es werden noch immer die Weißen sein, auch dann noch. Sie werden die Welt weiter besitzen, auf diesem Umweg.²¹⁸

白人がやってくる。白人が陸に着いてしまう。追い返したとしても、また戻ってきて

²¹⁷ 訳注：Schrift は当然「文字」ともとれる。

²¹⁸ KA2, S. 278.

しまう。革命も決議も外貨法も助けにはならない。白人は自分たちの精神と共に、それ以外の形で来ることはありえないとしたら、再びやって来る。そして茶色か黒の脳味噌の中で再び復活する。それはいつも白人であるだろう。そしてまたやってくるのだ。白人は迂回して、世界をさらに所有するだろう。

アフリカの現地住民にとっては破壊者、略奪者でしかない白人達がやって来る恐怖と妄執が表現されるこのくだりは既に指摘されているように A・ランボー『地獄の季節』を一部引用したものであり、かつ多くの先行研究においてそうであるように彼が行ったある種の社会批判、文明批判の精神を受け継いだものととれるのは確かであるが、²¹⁹当論で扱ってきたような犠牲あるいは破滅の反復・循環とそこからの救いの希求という文脈を考慮するならば、これはある種の西洋文明の犠牲者たる現地住民を自らと同一視するフランツァの、破滅の循環を継続させる殺人者の反復的な再到来への妄執を表すものであろう。これまでも問題となっていた W 音の執拗な反復も、そのことに色を添えている。そしてこの「白人がやって来る」という言葉は先のマリファナ体験の直後にも反復される。

(...)es denkt sich etwas, rasend schnell, zu schnell für ein Hirn, die Gedanken fegen und wirbeln neue Gedanken auf. Die Weißen kommen. Nicht denken. Nur nicht mehr denken und so zerstäuben. Die Augen müssen noch einmal -. Einmal müssen die Augen aufgehen. Ich will wieder fliegen, ich will ankommen, Sire, ich will ankommen.²²⁰

(略) なんだかわからないが思考がたちのぼった。怒濤のような速さで、脳味噌一つ分には速すぎる速さで。諸々の考えが疾風のごとく去って行って新たな考えがびゅーんと巻き上がっていった。白人が来る。考えるな。もう考えないようにするだけだ。そうして霧消させるのだ。眼はもう一度、もう一度開かれねばならない。わたしはまた飛んでいきたい。行くよ、サー、わたし行くよ。

ここにおいては先の一節とは異なり明白にフランツァ自身によって語られていることが何よりも興味深いわけだが、「白人が来る」「考えるな」という二文によって破滅の循環、反

²¹⁹ KA 版編者による注釈を参照。KA2, S. 485f.

²²⁰ KA2, S. 284.

復への恐怖とそれを忘れようとするフランツァの葛藤が表現されている。しかしやはり、彼女にとっては再びやってくる破滅に対する予感の方がより強いものであることは「いつか目が開かれなければならない」という言葉からも察せられよう。この言い回しは既に考察した『真理講演』においても用いられていた表現、ひいては「眼が開かれる」ことによって最終的には殺されることになるプラトンの洞窟の比喩の哲学者像をふまえたものであり、またその後呼びかけられる「サー」が第一章において登場したフランツァの恋慕の対象たるイギリス軍人を指すのであるから、²²¹ここにおいてフランツァのウンディーネ的再変容、ひいては破滅の循環、反復が示唆されていることは間違いのないところである。目が開けられることによって彼女は再び<読まれる>対象へともどり、かつ光を取り入れることによって再びゴヤ的な黒く塗りつぶされた領域からこちら側の領域へ回帰しなければならないからである。

2.8.3 禁じ手

それまでとは異なる<読む>主体たるフランツァは「殺人者」たる「白人」が再びやって来るといふ妄執に抗い、<読む>という行為をめぐる主客の転倒を試みる。以下に引用するのはエジプトで無免許医として生計を立てているウィーン出身のケルナー博士にフランツァが自ら会おうとする場面である。夫ヨルダンの職業でもある医師とは彼女にとって「殺人者」を体現する存在であり、フランツァはそのような禁忌とも言えるような対決に打って出る。思えばフランツァがヨルダンによって<書物>化されること、そのことが「フランツァ書」たるこの作品の端緒であったのだが、自ら<読み手>に回らんとするフランツァの行動はその作品の基本構造を根本から覆そうとするものでもあった。しかしそれは、予め述べておくならば、失敗するのである。

Auf der Insel Zemalek, in der Nähe des Grotta-Gartens, in der Sharia El Gabalaya fand Franza das Hausboot. Sie hatte die Hausnummer, die von Ranken überwachsen war, nicht gleich entdecken können und schaute von der Straße hinunter zur Holzbrücke. Ein ungestrichnes,

²²¹ 第一章においてその軍人はフランツァによって「サー(Sire)」と呼ばれている。KA2, S. 180.

leckendes Boot war am Haus neben der Brücke festgemacht. Sie ging zögernd über den Steg, dem ein paar Bretter fehlten. Der Nilarm war hier schmal, an beide Ufer waren Hausboote gelegt, es gab schöne weiße Boote mit farbigen Fensterrahmen vor Böschungen aus leuchtenden Blumen und verlassene, verfallende, vor mannshohen staubigen Stauden. (...) Sie stieß die Tür auf zu einem Vorraum, in dem ein kleiner dicker Ägypter auf dem Teppich lag. Nicht Franza, sondern eine Frau Jordan, die es gewohnt war, überall vorgelassen zu werden, fragte zerstreut-bestimmt nach Doktor Körner. Sie hatte sich den ganzen Tag recht erinnern können, ob Mrs. Holden von ihm als einem Doktor Karner oder Kerner gesprochen hatte, überdies hätte es auch ein falscher Name sein können, bis ihr vor dem Haus plötzlich eingefallen war, er könne Körner sein. Der Diener stand verschlafen auf und zeigte auf einen Sessel. Sie wartete lange, und je länger sie wartete, desto weniger begriff sie, warum sie gekommen war, als wäre ihr der Grund abhanden gekommen, als hätte sie ihn verloren spätestens beim Entdecken der Hausnummer. Der Diener kam zurück und bedeutete ihr, die Treppe hinaufzugehen. Im nächsten Augenblick bewegte sich das Haus. Franza wurde schwindlig. Es kam zurück, es kam wieder. Sie griff sich an den Nacken. Als sie die letzte Stufe erreicht hatte, sich ans Geländer klammernd, und sah, daß die Treppe direkt in ein Zimmer führte, trat der Mann durch eine Tür von der Seite. Er sprach sie englisch an, sie antwortete sofort deutsch.²²²

シャリア・エル・ガバラヤの、グロッタ庭園にほど近いツェマレク島でフランツァは自家用ボートを見つけた。蔓に覆われていて番地名はすぐには発見できず、通りから木橋を見下ろした。すると塗装がはげ、水も漏れ出したボートが家のわきの橋のとなりに固定されていた。彼女はためらいつつ板がいくつか欠けている小橋を渡った。ナイルの傍流はここでは狭くなっていて、両岸に自家用ボートが備え付けてあった。輝かんばかりの花に彩られた斜面の前にあるのが色付きの窓枠があるきれいな白いボートで、人と同じくらいの高さの埃っぽい多年生草本のまえにあるのが、あまり手入れの行き届いていない、朽ちかけたボートだった。(略) 彼女は控え室へのドアを、音をたてて開けた。そこでは小柄な太ったエジプト人の男が絨毯の上に寝転がっていた。

²²² KA2, S. 297f.

フランツァではなく、どんな場所でも泰然と振る舞うことに慣れているヨルダン夫人として、彼女は放心しながらも決然と、ケルナー博士はいるかと尋ねた。彼女は、ホルデン夫人が彼について話していたとき、それがカルナーと発音していたかそれともケアナーと発音していたか、しっかりと憶えていたが、これについては偽名ということもありえたから、家の前で突然、ケルナーだろうと思いついた。使用人はぼんやりしたまま立ち上がって椅子をすすめた。彼女は長いこと待った。待つのが長くなればなるほど、彼女は自分がどうしてここにやってきたのかわからなくなってきた。まるで理由がなくなってしまうみたいだった。遅くとも、番地名を見つけた時になくなってしまうていたかのようなようだった。使用人が戻ってきて、階段を上がるように合図した。次の瞬間、家が動き出した。フランツァはめまいがした。あれがもどって来た。また来たんだ。彼女は自分の首筋を掴んだ。手すりに掴まりながら最後の段に到達したとき、彼女は階段が直に部屋へと通じているのが見えた。男がドアを通過して脇から出てきた。彼は英語で話しかけてきたが、彼女は即座にドイツ語で答えた。

第一章でマルティンがフランツァを発見する場面に引き続き、橋を伝って家へと入るといふ『ベーメン』のモチーフがここでも変奏されている。引用後半の「待ち時間が長くなればなるほど、彼女はなぜ自分がここに来たのかわからなくなった。まるで理由が失われてしまったかのように」という文において表面上は「理由」の意で用いられている Grund は二義的であり、「地面」の意も含んでいる。その直後には「次の瞬間、家が動いた」とされているし、この引用の後の一節ではケルナーに相對した際に彼女が「めまいがするんです。(略) 家が動いてるみたいで」(Mir ist schwindlig. (...) mir war, als hätte sich das Haus bewegt.)²²³と述べているからである。この一連のくだりにおいて『ベーメン』における「よい地の上」にある「好意的な(grün)」家のイメージが反転させられていることは明らかだろう。かの詩においては「家」に入ることが詩中の「私」にとってある種の救いをもたらした行為だったわけだが、このイメージの反転によってフランツァと<殺人者>たるケルナーの禁忌的対決がフランツァにとって破滅的な結果しかもたらさないことが暗示されているわけである。また彼女は使用人に「階段を上がるように」言われるのだが、これは『ディゲシュトゥンデテ ツァイト』における沈みゆく女のモチーフの変奏でもある。このよ

²²³ KA2, S. 299.

うにフランツァはある種の救いへつながる浄罪の地であったはずの煉獄たるあちら側から、破滅の場面が反復されるこちら側へとあえて戻っていく。ただしフランツァは患者として<読まれる>ばかりにはさせず、ケルナーを<読もうと>する。

Franza studierte seine Stimme. Er gehörte nicht zu „jener“ Schicht, seine Sprache hatte keine Jordanklasse, keinen hochmütigen Nasal. Ein eckiges, angestregtes Kleinbürgerhochdeutsch aus Wien. (...)

Ich habe gehört von Ihnen... in der amerikanischen Kolonie.

Franza brach ab, sie schaute die schäbigen Möbel an, dann auf den abgetretenen Teppich. (...)²²⁴

フランツァは彼の声をつぶさに研究した。彼は「あの」層には属していなかった。彼の言葉はヨルダンの階層のものではなかった。あの高慢ちきな鼻にかかる音ではないのだ。ウィーンなまりの、角張った、緊張感のある小市民的標準ドイツ語だ。(略)あなたのおうわさはお聞きしておりますのよ...アメリカ領の植民地で。

フランツァは話を中断して、使い古された家具と、すり減った絨毯に眼をやった。

フランツァが他者に対してこれほどまでにじっとりと眼差しを向けている描写はこの『フランツァ』の草稿全体を通じても珍しい。そして彼女はケルナーが、ヨルダンと同類の人間ではないことをその話し方から見出すのだが、それでも彼女はケルナーを追求しようとする。

Mein Mann hatte ein Buch geschrieben. Ich habe mitgearbeitet.

Sie fing zu murmeln an. Über die Versuche an weiblichen Häftlingen. Über die Spätschäden. Sie war kaum mehr zu hören, sie krampfte die Hände ineinander. Ich kenne alle Dokumente. Sie waren in Dachau und in... in... Hartheim. Es ist mir heute wieder eingefallen.

Ich habe nie an weiblichen Häftlingen Versuche gemacht.

Ich weiß, sagte Franza, das weiß ich. Es sind auch andere – sie suchte nach einem Wort, dann griff sie seines auf – andere Versuche gemacht worden. Habe ich nicht gesagt, daß ich alle

²²⁴ Ebd.

Dokumente kenne. Die Sulfonamid- und Phlegmoneversuche, Fleckfieberimpfstoffversuche, Lost- und Phosgenversuche, sie gerieten ihr jetzt durcheinander, sie hatte sie nicht mehr paginiert vor sich, sie konnte nicht nachschlagen. Gepeinigt suchte sie die Wiener Bibliothekswand ab. Davon bin ich auch krank geworden, dachte sie, und dann fiel ihr endlich ein: die Ausmerzungen unerwünschten Volkstums, die Ausmerzungen, ja die direkte Ausmerzungen unerwünschter Kranker, die Sterbehilfe, der Gnadentod. 2 ccm Morphin-Scopolamin. Sie hatte Körner in den Kapiteln über das Euthanasieprogramm wiedergefunden.

Ich verstehe Sie noch immer nicht, sagte Körner. Was wollen Sie von mir.²²⁵

私の夫は本を書きました。私はそれを手伝いました。

フランツァの声は不明瞭になった。女性の収容者についての実験です。後遺症についての。彼女にはもうほとんど自分の声が聞こえていなかった。彼女は両手を噛み合わせた。私は資料の全てに目を通しました。あなたはダッハウと、それと...ハルトハイムにいらっしやいましたね。今日また思い出したんです。

私は女性の収容者の実験なんかしてませんよ。

わかっています。フランツァは言った。わかっています。それとは別の—彼女は言葉を探して、彼の言葉を取り上げた。—別の実験が行われたんです。書類には全て目を通したって、言いませんでしたっけ。スルホンアミドとフレグモネの実験、発疹チフスの予防接種の実験、マスタードガスと塩化カルボニルの実験。それらはいまや彼女の中でごっちゃになってきた。それらをページ分けされた形で手にしてはいなかったのだ。調べるなんて無理な話だった。彼女は打ちひしがれながらもウィーンの書庫の棚を汲まなく探した。それでわたしも病気になっちゃったんだ。と彼女は考えた。それでついに彼女に思いついたのは次のことだった。望まれない民族の殲滅。せんめつ。それどころか望まれない病気の者の直接の殲滅。死の幫助。尊厳死。2 立法センチのモルヒネ。彼女はケルナーの名を安楽死計画についての章において見つけていたのだった。

あなたのおっしゃることがよくわかりません。ケルナーは言った。私にどうしろと言うんです。

²²⁵ KA2, S. 302.

黒衣ではなく白衣を着た医者に対して「私にはわかっている」(ich weiß)とフランツァが述べるこの一節では再び『カグラン王女の秘密』の黒衣を着た守護者でありかつ殺人者でもあった「異邦人」と、犠牲者たる王女というモチーフがまたもや反転されたかたちで先取りされており、医者ケルナーが先に触れたようにヨルダンとは同類ではないとされていながらも同時にある種の<殺人者>でもあることが暗示される。²²⁶ いやむしろ、これはフランツァがそのように<読み>たがっている描写であると言ふべきかもしれない。フランツァは彼の罪を追求するつもりであったと思われるが、知らぬふりをしているのか実際にはそうではないのか、この後も何度か彼女がケルナーに会おうとする場面が存在するのだが、ともかくそれは失敗する。少なくとも彼は、仮に実験に関与していたことが事実であるとしても、フランツァがそう期待したほどの悪人ではなかった。バッハマンが敬愛していたアーレントが有名な「悪の凡庸さ」というテーゼを有する書物を出版したのが1963年であったことを考慮すれば、このケルナーをめぐるエピソードにその影響を見ることは可能だろう。²²⁷ しかしこの一節において重要なのはむしろ、Ausmerzungen (「殲滅」あるいは「選別」という語の、フランツァがウィーンの書庫で人体実験についての資料を片っ端から閲覧していたことを思い出している際の唐突な、そして断片的な去来が描かれていることだろう。彼女は以前自らが<読む>主体であったときのことを想起することで、²²⁸マルティン同様フラグメントの読み手としての自らを見出す。しかしそれは皮肉にも、自らが結局のところ<犠牲者>でしかありえないという認識を強化し、ひいては自ら<書物>であるという運命を受け容れるという帰結しか生まなかったように見える。²²⁹ そうしてフランツァは、「殲滅」という語を単に読むだけでなく、それが有する破壊性を、自らに引き受ける

²²⁶ フランツァがケルナーの下をいったん辞した後、マルティンから300ユーロを盗み取って再びケルナーを訪ね、自分の病気を治すよう求め、拒否されるという場面が存在する。この喜劇的場面は、ケルナーが殺人者ではあっても黒衣の異邦人とは異なり、庇護者ではないことを律儀に強調するかのようである。KA2, S. 310ff.

²²⁷ バッハマンとアーレントの間には交流があり、アーレントが『イエルサレムのアイヒマン』のドイツ語への翻訳をバッハマンに打診していたということに関しては以下を参照。Weigel (1999), S. 463.

²²⁸ ここで言う想起は先に第二章に関する論述において問題となっていた、マルティンに対して過去を伝達する際の手段としての想起であって、ここでの想起はむしろフランツァの変容の契機となるものである。

²²⁹ このことを考慮すれば、『マリナ』の語り手「私」が、一貫して語る「私」であり、<書く>「私」でもあるということが、より意味深長なものであることがわかる。『マリナ』はこのように徹底的に『フランツァ』の変奏であり、対奏なのである。<対奏>については補遺5を参照。

ことになった。このことは次節で説明する、『フランツァ』という作品が用意した、ある種の二義性へと繋がってゆく。

補遺5 対奏

次の節で述べるように『フランツァ』には二義的な結末が用意されているわけだが、これは先に言及した『真理講演』で作家が用いていた「対奏(Widerspiel)」というコンセプトの、一つの実践の形と捉えることができる。この語は辞書上においては二つの相異なる力のせめぎ合いとでも言うべき事態を意味する語だが、バッハマンが幼少時より作曲に取り組み、成人して後も作曲家ヘンツェと多くの共同作業を行ったことを鑑みれば、ここでの„Spiel“において、ある種の音楽的な意味、すなわち〈演奏〉が含意されていると解釈することはそれほど突飛なことではなかろう。そしてこの〈対奏〉という語においてイメージされていることを上のアナロジーを基に推測するならば、二人の演者が相異なるモチーフあるいはメロディーを同時に演奏し、その同時に演奏される出来事そのものが一つの曲として提示されるようなものであるだろう。上記の講演では「可能なもの」と「不可能なもの」との間の、ある意味で哲学的とも言える対奏と「脱境界化」が問題となっていたわけだが、そのような試みを、バッハマンが当該講演以降に発表された小説群において、上の哲学的構図からは離れた形で行っていたと考えることは、それほど的外れなことではなかろう。

当節では対象を二つに絞って解説する。まず短編集『三十歳』であるが、ここでは非常に明確に、バッハマン的〈対奏〉のモデルを確認することができる。収録順に挙げるならば戦前から戦中にかけてのクラゲンフルトとそこに住む子供達を題材とした『あるオーストリアの街での幼年時代』(Jugend in einer österreichischen Stadt)、三十歳を迎える青年の思索と苦悩を綴った表題作『三十歳』、人間世界の既存の言語を嫌悪し、生まれてくる我が子に対してある種のユートピア的言語を授けようとするも、その試みが子供のあっけない死によって頓挫する男について描いた『全て』(Alles)、戦後のとある居酒屋を舞台に、一見罪のない会話から徐々に戦争の血なまぐさい記憶が呼び覚まされてゆく過程を描いた『殺人者達と狂人達の間で』(Unter Mördern und Irren)、女性同性愛をテーマとした『ゴモラへの一步』(Ein Schritt nach Gomorrha)、〈真理〉とは何かという形而上学的問いを前にして狂気に陥る裁判官をめぐる『ヴィルダームート』(Wildermuth)、これらの作品は総体として、こちら側に生きる人間達の生の有り様を群像的に描いたものである。それに対してあちら側の世界に生きる『ウンディーネ』のウンディーネは、作品冒頭で「あんたたち人間！

おそろしい怪物！」と呼びかける。²³⁰ すなわちこの『ウンディーネ』は、前六作に対する〈対奏〉として構想され、末尾に位置づけられたというわけである。このようなメタレベルでの構図を有した短編集の構成は、前六作において見出されるある種の自伝的な要素に対して、読者に距離をとらせることに、とはつまり、作中人物と作者自身とを安易に同一化することを妨げることに成功していると言えよう。

『マリナ』においてはこの〈対奏〉が、より多様に入り組んだ形で行われる。例えば第一章『イヴァンといっしょでしあわせ』においては「私」と恋人イヴァンとの蜜月関係が描かれる一方で、第二章『第三の男』では「私」と「殺人者」たる「父」との関係が描かれることによって、「しあわせ」は「戦争」²³¹へと反転する。第一章でしばしば挿入される、「私」が執筆していたユートピア的内容を有する断片の「ある日が来るだろう」(Ein Tag wird kommen)²³²は第三章において「どんな日も来ないだろう」(Kein Tag wird kommen)²³³へと反転する。さらにまた、第三章の対話場面において特徴的であるように、この長編ではマリナという人物そのものが「私」へのアンチテーゼとして機能しており、最終場面では壁のあちら側に消滅した「私」に対し、こちら側に残るマリナという構図が強調されることになる。このような視点から長編を捉えるならば、「私」の消滅という出来事そのものをネガティブに解釈する必要は必ずしもなく、むしろバッフマンにとってより重要であったことは、上記のような〈対奏〉を配置することによって生じるせめぎ合いを描くことそのものであったのだろうと考えることができよう。

『フランツァ』においてこのような〈対奏〉のモデルはさほど見出されないが、次節で明らかにするようにバッフマンは最終場面においてまさにそれを試みた、と当論は解釈する。

²³⁰ W2, S. 253.

²³¹ W3, S. 236.

²³² W3, S. 121f.

²³³ W3, S. 303.

2.9 ナイン、ナイン。

さて当節では、『フランツァ』を論ずるにあたって当論が始めに引用した一節、すなわちフランツァがピラミッドに壁をぶつけて死ぬシーンにおいて彼女が最後に発した言葉、すなわち「ナイン、ナイン(Nein, Nein)」という言葉の解釈が問題となる。そしてこの言葉は、『フランツァ』というフラグメントの<作品>を総括するものであるため、この解釈が、とりもなおさず当論の出す結論の一つである。このシーンによって作者が提示した作品としての『フランツァ』の結末はある意味で非常に強引なものであるが、その強引さは、バッハマンがフランツァというフィグアをある一貫したコンセプトの下に描いてきたことの証左とも言える。以下に説明する、ある意味でいびつな結末は、あくまで作家によって構想された作品原理の必然的帰結なのである。

いま一つ出されるべき結論は、<犠牲者>の死を見届けて生き残るマルティンの余生と、<犠牲者>フランツァとの関係に関わるものである。

2.9.1 循環と切断

既に述べたように、フランツァはバッハマンが博士論文や第一詩集の表題詩から一貫して問題としてきた<犠牲者>の系譜に位置づけられるべきフィグアであり、<犠牲>によるこちら側とあちら側との往還と、その度ごとのウンディーネ的変容という出来事の反復、循環を運命づけられた存在である。フランツァはピラミッドに頭を打ちつけるという行為と、「ナイン、ナイン」という言葉によって、そのような自らの運命に一つの決着をつけたと解釈できる。ただしその決着は、二義的である。なぜなら「ナイン」という言葉は、二度言われるからである。

二度の「ナイン」の一方は拒否の意に解することができる。以前の節で触れたようにフランツァは<破滅>のウンディーネ的反復、循環からのブレイクスルーを望んでいた。彼女はこの言葉によって自ら切断線を引き、ようやく循環に終止符を打ったのである。この場合、彼女にとって死とは<犠牲者>としての運命からのある種の解放、救済となりうる。しかしこの救済には、もう一つの「ナイン」が対置、対奏される。

『マリナ』の「私」は<限界>たる壁に生じた亀裂へと自ら入り込み、異領域へと消え

去った。そのとき亀裂は<限界>に空いた<境界>であった。対してフランツァは、頭に自ら<亀裂>を生じさせることによって、とはつまり、ある種の異領域への<境界>を生じさせることによって、ウンディーネ的変容と往還の循環という運命を、自らの身体において(象徴的な意味においてであるが)、再び引き受ける。そうして彼女は、サトゥルヌスに喰われた子供、とはつまり、その真っ黒な口の中に取り込まれていった子供よろしく自らの身体の亀裂の中へと入ってゆくウロボロスのフィグアとなる。そのような存在として彼女は、自らの個的生を、犠牲者たちの連年の循環的無限性を一手に引き受ける、ある種の生け贄として捧げたのである。つまるところ「ナイン。ナイン」のもう一方の「ナイン」はある種の自己破壊の表明と解釈できよう。となるとその前に言われている「別の声」とは、循環からのブレイクスルーを望むフランツァに向けられたウンディーネ的呼びかけ(Ruf)である。そして<書物>たるフランツァに起こるべき循環とは、それはとりもなおさず自らの破滅を始めからやり直すこと、ひいてはその破滅の物語たる第二章、「どこから始めればいいんだか」という言葉に象徴される、始まりと終わりが欠如した未完の第二章に戻るということである。それゆえここでのフランツァもまた<犠牲者>の系譜から逃れているのだが、それは第一の「ナイン」におけるような循環からの脱出によってではなく、自身を循環的フィグアにすることによって成し遂げられたものである。そしてバッハマンが第二章を未完のフラグメントとして放置したことの超越論的な意義は、ここにおいて説明可能となったと思われる。自らの身体に損傷を入れることによって、とはつまり、自らをフラグメント化することによって完成するこのウロボロスの構造を作り出すことによって、『フランツァ』の形式と内容は完全に一致しているからである。

2.9.2. マルティンとフラグメント

さてマルティンはフランツァという<書物>を読み、それを他者に伝えるという使命を固より負っていたわけだが、ことここにおいて、彼にはそれが不可能となった。マルティンがフランツァについて<読む>こと、ひいては<語る>ことの不能は、フランツァが絶命した後の次の節において描き出されている。

Ein paar Monate später war er bei Altenwyls in Döbling zum Abendessen eingeladen, und

Antoinette und Atti erinnerten ihn daran, daß sie den Abend gewählt hatten wegen eines Fernsehfilms, ihm zuliebe, und weil er es schon ein paar mal aufgeschoben hatte, von der Reise zu erzählen. Sie sahen sich zu dritt den Film an, nach den ersten Metern wollte Martin die Altenwyls bitten, den Apparat abzustellen, schaute dann aber mit weit vorgerecktem Kopf zu, ohne die beiden im Zimmer zu sehen und neben sich zu fühlen. Das war also Assuan, das war Abu Simbel, da war wieder Kairo, aber wie er auch versuchte, die Bilder mit den erinnerten Bildern übereinzubringen – es gelang nicht, es war nichts auf dem Filmstreifen von dem, was sein Gedächtnis gespeichert hatte, nicht nur nichts von den Plagen, nichts von dem Sand und der Helle, nicht einmal etwas von dem klobigen Abu Simbel, das von allen Seiten gezeigt wurde.

234

二三ヶ月の後、マルティンはデーブリンクのアルテンヴィル家での夕食に招待されていた。アントワネットとアッティは、自分たちはあるテレビ映画のために、彼のために、今宵を選んだのだということを思い出すよう促した。マルティンは既に何度か旅について話すのを先延ばしにしていたのだ。彼らは三人で映画を見たが、始めの数メートルでマルティンはアルテンヴィルに、器械を止めるよう頼みたくなった。それで頭を前に突き出して、二人を目にするこも、いやそもそも隣に二人の存在を感じるこもなく、見ることにした。アシュアンが、アブ・ジンベルが映っていた。もう一度カイロだ。だがそれらの像を思い出の中の像と結びつけようと彼がどれほど頑張っても、詮無かった。フィルムの上には、彼の記憶が蓄えていたものが何一つ映っていなかった。難儀だったことについて何も映らないだけでなく、砂や強烈な光、あらゆる方角からその存在をしめしていた、巨大なアブ・ジンベルについても何も映っていなかったのだ。

マルティンは『マリナ』においても登場するアルテンヴィル家の人々に自らの姉の煉獄巡りへの随行と彼女の死について語ることを求められているのだが、できない。恐らくはエジプトをテーマにしたものと思われるテレビ映画を見ても、それが彼自身の記憶にあるイメージと結びつくことはない。まるで彼の記憶、いや想起するという能力そのものが、損

²³⁴ KA2, S. 329f.

傷を受けているかのようである。これはフランツァの〈死に方〉に起因する。エジプトという煉獄へと同行した時点で彼は、〈犠牲者〉に相對する〈殺人者〉として、フランツァの〈循環〉という運命の道連れとなることを無意識的にせよ選んでいたのであった。このことは先に示したように、エジプトに着いて以降、二人が〈犠牲〉の儀式を演じている身振りを見せていたことから明らかである。しかしこの〈道連れ〉は、フランツァの二つの「ナイン」によって阻まれた。一つ目の「ナイン」、すなわち〈循環〉からのブレイクスルーとしてのそれにおいてフランツァは唯一人で死ぬのであるし、二つ目のそれにおいてマルティンは、フランツァにとって真正の〈殺人者〉たるヨルダンの存在故に、彼が本来第三章前半で引き受けようとしていた唯一の〈殺人者〉たりえないからである。

つまりマルティンに残された使命は第一章の冒頭においてと同様フランツァという〈書物〉を〈読み〉、可能ならばその内容を他者に伝達することだけである。そして彼は二種類の〈書物〉を手にすることとなった。すなわち循環に終止符を打ち、〈犠牲者〉の系譜から逃れた個としてのフランツァの生が書き込まれた〈書物〉と、いまだ循環には囚われているものの〈犠牲者〉の系譜の一部としてではなく、みずからの〈犠牲〉という出来事の循環に生きるウロボロスの〈書物〉としてのフランツァとである。しかしマルティンは、これらを〈読み〉、さらにその内容を他者に伝達することによってフランツァを弔うことはできない。そのことを象徴的に示しているのが上のアルテンヴィル家の下りというわけだが、その理由は、彼が、ピラミッドを登る際に二人が別れたということによって暗示されているように、この二義性を知らず、さらにまたフランツァが属する〈犠牲者〉の系譜という『フランツァ』の前提に存するメタ構造もまた、知らないということにある。先にも言及したような、マルティンがフランツァについては肝心なことはいつも「知らない」ということがこの作品の隠れたライトモチーフであったのだが（「アノトキ。いつもアノトキだ。彼はそれについては知らなかったのだ」）、²³⁵それがここでは決定的な役割を果たす（実際、このデーブリングの下りにおいて「アノトキ(Damals)」という先の言葉が繰り返される）。²³⁶彼は二つの〈書物〉を、二つの〈書物〉として認識できないが故に、とはつまり、いまだフラグメントとして、損傷した形でしか〈読めない〉が故に、言い換えるならば、いまだに二つの〈書物〉を一つの〈書物〉と錯誤しているが故に、それら二つの〈書物〉を〈読む〉ことができない。それはまるで基幹の損傷したコンピューターに何を入

²³⁵ 2.7.1 を参照。

²³⁶ KA2, S. 331.

力してもエラーが出続けるかのごとくである。フランツァを唯一<読む>ことのできるはずの人物として登場していたマルティンは、ことここにおいて『フランツァ』の有する上記のメタ構造からは、閉め出されてしまった。そして締め出された弟は、『マリナ』において「私」に対して徹底的に冷淡であるにも拘らず、最終的には「私」の物語を<相続>する新たな語り手としてのマリナ²³⁷として変奏される。マルティンからマリナへのこの移行もまた、ある種の『エニグマ』的抹消²³⁸と言えよう。

ともかく復元されるべきオシリスの身体は、実は二つ存在した。そのことを知らないイシスがたった一つの完成形を求めていくら藻掻こうとも、決して完成には至りえない。それゆえに<書物>は永久に<損傷>したままに留まった。バッハマンがいくら書いても完成させられなかった『フランツァ書』そのもののように、である。

²³⁷ 前田(2008)、前田(2009a)を参照。

²³⁸ 補遺4を参照。

3. 結語

当論はその序文において『フランツァ』をバツハマンの諸作を繋ぐ、ある種の結び目と想定した上で縷説してきた。そして前節において、フランツァが当論で扱ってきた諸作の中心的なモチーフをある意味で総括し、無限循環させるウロボロスのフィグアであったという結論を得た。フラグメントとしての『フランツァ』という物語もまた、循環し続けることによってその傷口を閉じ、『フランツァ』において反復あるいは先取りされる他作のモチーフもまた、その傷口の中に取り込まれ、循環へと自らを委ねる。言い換えれば全てのバツハマン作品は『フランツァ』へと還り、その閉じられた無限において循環し続ける。このような意味において、フランツァ、マルティン、ヨルダンというフィグアの『エニグマ的』抹消を施した作品である『マリナ』もまた、その作品理念において『フランツァ』を越え出るものではなかった。『フランツァ』は、バツハマンという作家の限界であり、終局であったのだ。

文献表

一次文献

Ingeborg Bachmann:

AEM: Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers. (Hg.) Robert Pichl. München, Zürich 1985.

GuI: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. (Hg.) Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich 1983.

HZ: Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel. (Hg.) Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main 2008.

KA: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. 4 in 5 Bd. Unter Leitung von Robert Pichl. (Hg.) Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München, Zürich 1995.

KS: Kritische Schriften. (Hg.) Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München, Zürich 2005.

LuG: Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen. Edit. und Komm. von Hans Höller. Frankfurt am Main 1998.

W: Werke. 4Bd. (Hg.) Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München, Zürich 1978.

二次文献

Agnese, Barbara (1996): Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns. Wien 1996.

Agnese, Barbara (2006): „Das Absolute, das ich nicht erreicht sehe in der Sprache.“ Zwischen Musik und Literatur: Das Unsagbare bei Bachmann. In: Kogler/ Dorschel. 2006, S. 22-34.

Agnese/ Pichl: Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium. (Hg.) Barbara Agnese und Robert Pichl. Wien, Würzburg 2006.

Albrecht, Monika (1988): „Todesarten“: *Malina* und frühere Entwürfe. Anmerkungen zu Ingeborg Bachmanns Romanzyklus und seiner Präsentation in der Werkausgabe. In : ZfdPh 107, S.

585-602.

- Albrecht, Monika (1989a): „Die andere Seite“. Untersuchungen zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*. Würzburg 1989.
- Albrecht, Monika (1989b): Kriminalfälle auf einer Gedankenbühne. Zur motivischen Verklammerung von *Malina* und den *Todesarten*-Entwürfen. In: Koschel/ von Weidenbaum (1989), S. 555-568.
- Albrecht, Monika (1998): „Es muß erst geschrieben werden“. Kolonisation und magische Weltsicht in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza*. In: Albrecht/ Götttsche (1998), S. 59-91.
- Albrecht, Monika (1998): Text-Torso oder Trümmerfeld? Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt im Jahr 1973. In: Heidelberger-Leonard (1998), S. 28-47.
- Albrecht/ Götttsche (1998): „Über die Zeit schreiben“. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt. (Hg.) Monika Albrecht und Dirk Götttsche. Würzburg 1998.
- Albrecht/ Götttsche (2000): „Über die Zeit schreiben“ 2. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns. (Hg.) Monika Albrecht und Dirk Götttsche. Würzburg 1998.
- Albrecht/ Götttsche (2003a): „Über die Zeit schreiben“ 3. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns. (Hg.) Monika Albrecht und Dirk Götttsche. Würzburg 2003.
- Albrecht/ Götttsche (2003b): Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. (Hg.) Monika Albrecht und Dirk Götttsche. Stuttgart 2003.
- Allerkamp, Andrea: Stationen der Reise durch die Ich-Landschaften – Zwischen Arthur Rimbaud und Ingeborg Bachmann. In: Literarische Tradition heute. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition. (Hg.) Gerd Labrousse und Gerhard G. Knapp. Amsterdam 1988, S. 159-179.
- Altenberg, Peter: Neues Altes. Berlin 1911.
- Amann, Klaus: „Denn ich habe zu schreiben. Und über den Rest zu schweigen.“ Ingeborg Bachmann und die literarische Öffentlichkeit. Klagenfurt 1997.
- Baackmann, Susanne: Der Diskurs der Liebe. Zu Ingeborg Bachmanns *Malina*. In: Baackmann:

- Erklär mir Liebe. Weibliche Schreibweisen von Liebe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hamburg 1995.
- Bartsch, Kurt (1980): „Ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekanntem Grenzen“. Zur Bedeutung Musils für Ingeborg Bachmanns Literaturlauffassung. In: Robert Musil. Untersuchungen. (Hg.) Uwe Baur und Elisabeth Castex. Königstein/ Ts. 1980, S. 162-169.
- Bartsch, Kurt (1985) : Ein Ort für Zufälle. Bachmanns Bühnenpreisrede als poetischer Text gelesen. In: Modern Austrian Literatur 18, Heft 3/4, 1985 S. 135-146.
- Bartsch, Kurt (1997): Ingeborg Bachmann. 2. Aufl. Stuttgart 1997.
- Baumgart/ Tebbe: Einsam sind alle Brücken. Autoren schreiben über Ingeborg Bachmann. (Hg.) Reinhard Baumgart und Thomas Tebbe. München, Zürich 2001.
- Baumgartl, Annette: „Auf das Opfer darf sich keiner berufen“. Zur Dekonstruktion von Opferfiguren bei Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Marburg 2008.
- Beck, Hans-Joachim: Malina und die Romantik. Literarische Rezeption und Komposition in Ingeborg Bachmanns Romantrilogie *Todesarten*. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 38. 1988, S. 304-324.
- Beck, Thomas: Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze. Würzburg 1997.
- Béhar: Klangfarben : Stimmen zu Ingeborg Bachmann. Internationales Symposium Universität des Saarlandes 7. und 8. November 1996. (Hg.) Pierre Béhar. St. Ingbert 2000.
- Behre, Maria (1992): „Das Ich, weiblich“. *Malina* im Chor der Stimmen zur „Erfindung“ des Weiblichen im Menschen. In: Stoll (1992), S. 210-232.
- Behre, Maria (1998): Nachforschungen in einem unerforschten Gebiet. Wissenschaftliches Lesen in Bachmanns Roman *Malina* als Dramaturgie der Introspektion. In: Albrecht/ Götsche (1998), S. 135-157
- Behre, Maria (2000): Ingeborg Bachmanns Gedicht „Enigma“ – ein letztes Gedicht als Neuanfang. In: Kucher/ Reitani. S. 264-278.
- Beicken, Peter (1988): Ingeborg Bachmann. München 1988.
- Beicken, Peter (2001): Ingeborg Bachmann. Stuttgart 2001.
- Beicken, Peter (2009): Schau-Platz-Gedicht: Poetische Inszenierung und visuelle Interaktion in Ingeborg Bachmanns Lyrik. In: Agnese/ Pichl, S. 87-99.

- Bennholt-Thomsen, Anke: Das Traum-Zitat als Medium „imaginärer“ Biographik bei Thomas Bernhard und Ingeborg Bachmann. In: *Querelles*. Jahrbuch für Frauenforschung, Bd. 6: Biographisches Erzählen. (Hg.) Irmela von der Lühe und Anita Ruge. Berlin 2001, S. 43-54.
- Die Bibel (1912): Die Bibel oder die ganze heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Nach dem 1912 vom deutschen evangelischen Kirchenausschuß genehmigten Text. Stuttgart 1970.
- Die Bibel (1984): Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen. Die revidierte Fassung von 1984. Stuttgart 1985.
- Boa, Elizabeth: Women Writing about Women Writing and Ingeborg Bachmann's *Malina*. In: *New Ways in Germanistik*. (Hg.) Richard Sheppard. New York, Oxford, München 1990, S. 128-144.
- Bognár/ Bombitz: „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. (Hg.) Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz. Wien 2008.
- Böschenstein, Bernhard: Ingeborg Bachmann und die moderne französische Lyrik. In: Götttsche/ Ohl, S. 353-363.
- Böschenstein/ Weigel: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge. (Hg.) Bernhard Böschenstein und Sigrid Weigel. Frankfurt am Main 1997.
- Borhau, Heidi: Ingeborg Bachmanns *Malina* – eine Provokation? Rezeptions- und wirkungsästhetische Untersuchungen. Würzburg 1994.
- Bossinade, Johanna: Das Beispiel Antigone. Textsemiotische Untersuchungen zur Präsentation der Frauenfigur. Von Sophokles bis Ingeborg Bachmann. Köln 1990.
- Bothner, Susanne: Ingeborg Bachmann: Der janusköpfige Tod. Versuch der literaturpsychologischen Deutung eines Grenzgebietes der Lyrik unter Einbeziehung des Nachlasses. Frankfurt am Main, Bern 1986.
- Brachmann, Jens: Enteignetes Material. Zitathaftigkeit und narrative Umsetzung in Ingeborg Bachmanns *Malina*. Wiesbaden 1990.
- Briegleb, Klaus: Ingeborg Bachmann, Paul Celan. Ihr (Nicht-) Ort in der Gruppe 47 (1952-1964/65). Eine Skizze. In: Böschenstein/Weigel, S. 29-81.
- Brinkemper, Peter: Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza* als Paradigma weiblicher Ästhetik. In: *Modern Austrian Literatur* 18, Heft 3/4, 1985, S. 147-182.
- Brinker-Gabler, Gisela: *Andere* Begegnung. Begegnung mit dem Anderen zwischen Aneignung und

- Enteignung. In: Seminar 29. 1993, S. 95-105.
- Brokoph-Mauch/ Daigger: Ingeborg Bachmann. Neue Richtungen in der Forschung? Internationales Kolloquium Saranac Lake, 6.-9. Juni 1991. (Hg.) Gudrun Brokoph-Mauch und Annette Daigger. St. Ingbert 1995.
- Broser, Patricia: Ein Tag wird kommen... Utopiekonzepte im Werk Ingeborg Bachmanns. Wien 2009.
- Brüns, Elke: Apokryphe Erinnerung. Zu den intertextuellen Bezügen von Ingeborg Bachmanns *Malina* und Hans Weigels *Unvollendete Symphonie*. In: ZfdPh 113. 1994, S. 277-292.
- Büchner, Georg(a): Dichtungen. (Hg.) Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann. Frankfurt am Main 2006.
- Büchner, Georg(b): Schriften, Briefe und Dokumente. (Hg.) Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann. Frankfurt am Main 2006.
- Burdolf, Dieter: Ingeborg Bachmanns *Enigma*. Textgenese und Intermedialität. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 51. 2001, S. 323-348.
- Caduff, Corina: "dadim dadam" – Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns. Köln, Weimar, Wien 1998.
- Cambi, Fabrizio: Ein Ich zwischen Scheitern und Annäherung ans Wort. In: Kucher/ Reitani. S. 243-252.
- Casper, Bernhard: Die Grenze zur Sprache. Überlegungen zum Werke Ingeborg Bachmanns. In: Koschel/ Weidenbaum. 1989, S. 249-265.
- Celan, Paul: Gesammelte Werke. (Hg.) Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt am Main 1983.
- Diallo, M. Moustapha: „Die Erfahrung der Variabilität“. Kritischer Exotismus in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt im Kontext des interkulturellen Dialogs zwischen Afrika und Europa. In: Albrecht/ Götttsche (1998), S. 33-58.
- Eberhardt, Joachim: „Es gibt für mich keine Zitate“. Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns. Tübingen 2002.
- Fanta, Walter: Rückkehr nach Kakanien. Der habsburgische Mythos in der Prosa von Ingeborg Bachmann. In: Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard u.a. (Hg.) Tamás Lichtmann und Walter Fanta. Frankfurt am Main 1995,

S. 141-170.

Fassbind-Eigenheer, Ruth: Undine oder die nasse Grenze zwischen mir und mir. Ursprung und literarische Bearbeitungen eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte-Fouqué zu Ingeborg Bachmann. Stuttgart 1994.

Fehl, Peter: Sprachskepsis und Sprachhoffnung im Werk Ingeborg Bachmanns. Diss. Mainz 1970.

Fliedl, Konstanze: Verschreibungen: Ingeborg Bachmanns >Todesraten<. In: Simons/ Wagner. 2008, S. 28-45.

Forgács, Hajnalka: Ingeborg Bachmanns Enigma-Gedichte und das Barockrätsel des Nürnberger Dichterkreises. In: Bognár/ Bombitz. 2008, S. 199-210.

Frei Gerlach, Franziska: Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Berlin 1998.

Freud, Sigmund: Studienausgabe. Band IV. Psychologische Schriften. (Hg.) Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt am Main 1975.

Friedrich, Lars: post testamentum. *Malina* und das Recht auf letztwillige Verfügungen. In: Simons/ Wagner. 2008. S. 62-77.

Fried, Erich: „Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land“. Zu Ingeborg Bachmanns Böhmen-Gedicht. In: Koschel/ Weidenbaum. 1989, S. 388-394.

Gehle, Holger: NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann. Wiesbaden 1995.

Golisch, Stefanie: Musik als Metapher. Zu Ingeborg Bachmann. In: Kogler/ Dorschel. 2006, S. 77-95.

Göttsche, Dirk (1987): Ingeborg Bachmann – Sprachskepsis und Identitätsproblematik. In: Dirk Göttsche: Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa. Frankfurt am Main 1987, S. 155-222.

Göttsche, Dirk (1990): Erinnerung und Erzählstruktur in der erzählenden Prosa Ingeborg Bachmanns . In : Literatur in Wissenschaft und Unterricht 13. 1990. S. 99-118.

Göttsche, Dirk (1991): „Die Schwarzkunst der Worte“ – Zur Barby- und Rimbaud-Rezeption in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Zyklus. In : Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, 3. Folge 17 (1987-90), 1991. S. 127-162.

Göttsche, Dirk (1998): Ein "Bild der letzten zwanzig Jahre". Die Nachkriegszeit als Gegenstand einer kritischen Geschichtsschreibung des gesellschaftlichen Alltags in Ingeborg Bachmanns

- Todesarten*-Projekt. In: Albrecht/ Götttsche (1998), S. 162-202.
- Götttsche/ Ohl: Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991. (Hg.) Dirk Götttsche und Hubert Ohl. Würzburg 1993.
- Götttsche/ Meyer/ Glunz/ Schneider: Schreiben gegen den Krieg und Gewalt. Ingeborg Bachmann und die deutschsprachige Literatur 1945-1980. (Hg.) Dirk Götttsche, Franziska Meyer, Claudia Glunz und Thomas F. Schneider. Göttingen 2004.
- Graf, Daniel: Wiederkehr und Antithese. Zyklische Komposition in der Lyrik Ingeborg Bachmanns. Heidelberg 2011.
- Greuner, Suzanne: Schmerzton. Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Hamburg 1990.
- Grimkowski, Sabine: Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza* und *Malina*. Würzburg 1992.
- Jacob Grimm/ Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Bearbeitet von E. Wülcker, R. Meiszner, M. Leopold, C. Wesle und der Arbeitsstelle des Deutschen Wörterbuches zu Berlin. Leipzig 1956.
- Gürtler, Christa: Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth. Stuttgart 1983.
- Gutjahr, Ortrud: Fragmente unwiderstehlicher Liebe. Zur Dialogstruktur literarischer Subjektentgrenzung in Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza*. Würzburg 1988.
- Hapkemeyer, Andreas (1982a): Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns. *Todesarten* und Sprachformen. Frankfurt am Main, Bern 1982.
- Hapkemeyer, Andreas (1982b): Ingeborg Bachmanns früheste Prosa. Struktur und Thematik. Bonn 1982.
- Hapkemeyer, Andreas (1990): Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben. Wien 1990.
- Harrasser, Karin: Bachmanns Liebespost. In: Simons/ Wagner. 2008, S. 46-61.
- Heidelberger-Leonard, Irene (1993): Ingeborg Bachmann und Jean Améry. Zur Differenz zwischen der Ästhetisierung des Leidens und der Authentizität traumatischer Erfahrung. In: Götttsche/ Ohl. 1993, S. 187-196.
- Heidelberger-Leonard (1998): "Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige?" Lesarten zur Kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt. Mit einer Dokumentation zur Rezeption

- in Zeitschriften und Zeitungen. (Hg.) Irene Heidelberger-Leonard. Opladen Wiesbaden 1998.
- Hermann, Britta: Ingerborg Bachmanns *Malina* – Eine Poetik der Kritik. In: Albrecht/ Göttische. 2000, S. 49-74.
- Hendrix, Heike: Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Zyklus: Eine Abrechnung der Zeit. Würzburg 2005.
- Historische Wörterbuch der Rhetorik: (Hg.) Gerd Ueding. Tübingen.
- Hoell, Joachim: Mythenreiche Vorstellungswelt und ererbter Alptraum. Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard. Berlin 2000.
- Höllner, Hans (1982a): Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks. (Hg.) Hans Höllner. Wien, München 1982.
- Höllner, Hans (1982b): „Die gestundete Zeit“ und „Anrufung des großen Bären“. Vorschläge zu einem neuen Verständnis. In: Höllner (1982a). S. 125-172.
- Höllner, Hans (1987): Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum *Todesarten*-Zyklus. Frankfurt am Main 1987.
- Höllner, Hans (1999): Ingeborg Bachmann. Reinbek bei Hamburg 1999.
- Höllner, Hans (2001): Die "unvermeidliche dunkle Geschichte" hinter den Texten. Überlegungen zum Verhältnis von Werk und Biographie bei Ingeborg Bachmann. In: *Querelles*. Jahrbuch für Frauenforschung, Bd. 6 : Biographisches Erzählen. (Hg.) Irmela von der Lühe und Anita Ruge. Berlin 2001, S. 126-136.
- Hotz, Constance: "Die Bachmann". Das Image der Dichterin. Ingeborg Bachmann im journalistischen Diskurs. Konstanz 1990.
- Huml, Ariane: Silben im Oleander, Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns. Göttingen 1999.
- Ivanovic, Christine: Böhmen als Heterotopie. In: Mayer (2002). S. 109-121.
- Jagow, Bettina von: Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmanns. Köln 2003.
- Jakubowicz-Pisarek, Marta: Stand der Forschung zum Werk von Ingeborg Bachmann. Frankfurt am Main, Bern 1984.
- Judex, Bernhard: Kommunikation des Flüssigen. Wasser bei Ingeborg Bachmann und Paul Celan. In: *Wassersprachen: Flüssigtexte aus Österreich*. Linz 2006, S. 70-84

- Kafka, Franz: Briefe 1902-1924. Gesammelte Werke. (Hg.) Max Brod. Frankfurt am Main 1958.
- Kaiser, Gerhard R.: Kunst nach Auschwitz oder "Positivist und Mystiker". Ingeborg Bachmann als Leserin Prousts. In: Göttsche/ Ohl. 1993, S. 329–352.
- Kann-Coomann, Dagmar: "... eine geheime langsame Feier ..." Zeit und ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns. Frankfurt am Main, Bern 1988.
- Kanz, Christine: Angst und Geschlechterdifferenz. Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur. Stuttgart, Weimar 1999.
- Klaubert, Annette: Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann. *Malina* im Kontext der Kurzgeschichten. Bern, Frankfurt am Main 1983.
- Kogler/ Dorschel: Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik. (Hg.) Susanne Kogler und Andreas Dorschel. Wien 2006.
- Kohn-Waechter, Gudrun (1992): Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns *Malina*. Stuttgart 1992.
- Kohn-Waechter, Gudrun (1997): Dichtung als „Flaschenpost“ bei Paul Celan und Ingeborg Bachmann. In: Böschstein/ Weigel. 1997, S. 211-230.
- Koschel/ Weidenbaum: Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. (Hg.) Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich 1989.
- Kretschmann, Tabea C.: „Ein Buch über die Hölle“ – Auschwitz-Diskurs und Dante-Rezeption in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*. In: Göttsche/ Meyer/ Glunz/ Schneider. 2004, S. 81-102.
- Krolow, Karl: Der gefoltete Mensch. In: Schardt. 1994, S. 257-259.
- Kucher/ Reitani: „In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort ...“ Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns. (Hg.) Primus-Heinz Kucher und Luigi Reitani. Wien, Köln, Weimar 2000.
- Kunze, Barbara: Ein Geheimnis der Prinzessin von Kagran. Die ungewöhnliche Quelle zu der „Legende“ in Ingeborg Bachmanns *Malina*. In: *Modern Austrian Literature* 18, Heft 3/4. 1985, S. 105-120.
- Küpper, Heinz: Wörterbuch der deutschen Umgangssprache. Hamburg 1997.
- Lennox, Sara (1984): Geschlecht, Rasse und Geschichte in *Der Fall Franza*. In: *Text + Kritik* (1984), S. 156-179.
- Lennox, Sara (1998): „White Ladies“ und „Dark Continents“. Ingeborg Bachmanns

- Todesarten*-Projekt aus postkolonialer Sicht. In: Albrecht/ Göttsche. 1998, S. 13-31.
- Lennox, Sara (2000): Zur Repräsentation von Weiblichkeit in Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*. In: Albrecht/ Göttsche. 2000, S. 15-48.
- Lensing, Leo A.: Joseph Roth and the Voices of Bachmann's Trottas. Topography, Autobiography, and Literary History in *Drei Wege zum See*. In: *Modern Austrian Literature* 18, Heft 3/4. 1985, S. 53-76.
- Lindemann, Eva: *Über die Grenze. Zur späten Prosa Ingeborg Bachmanns*. Würzburg 2000.
- Lühe, Irmela von der: Erinnerung und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*. In: *Text + Kritik* (1984), S. 132-149.
- Maeda, Keiichi: Der Krieg und die Poetik der Grenze bei Ingeborg Bachmann. In: *Weimarer Beiträge*. Heft 3/ 2012. Wien 2012, S. 411-422.
- Mahrdt, Helgard: *Öffentlichkeit, Gender und Moral. Von der Aufklärung zu Ingeborg Bachmann*. Göttingen 1998.
- Marquardt, Ulrike und Lothar Bluhm: Das vergiftete Buch. Zu einem intertextuellen Spiel in Ingeborg Bachmanns zweitem *Todesarten*-Roman. In: *Wirkendes Wort* 47. 1997, S. 353-358.
- Matt, Peter von: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München Wien 1989.
- Mauser, Wolfram: Ingeborg Bachmann. Flucht-Linien ihrer Lyrik. In: *Formen der Lyrik in der österreichischen Gegenwartsliteratur*. (Hg.) Wendelin Schmidt-Dengler. Wien 1981, S. 55-69.
- Mayer, Matias: *Werke von Ingeborg Bachmann. Interpretationen*. (Hg.) Mathias Mayer. Stuttgart 2002.
- Mechtenberg, Theo: *Utopie als ästhetische Kategorie. Eine Untersuchung der Lyrik Ingeborg Bachmanns*. Stuttgart 1987.
- Mitchell, W. J. T.: Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft. In: *Bildtheorien. Anthropologie und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. (Hg.) Klaus Sachs-Hombach. Frankfurt am Main 2009, S. 319-327.
- Morrien, Rita: *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*. Würzburg 1996.
- Musil, Robert: *Prosa und Stücke. Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches Essays und Reden*. Kritik. (Hg.) Adolf Frisé. Hamburg 1978.
- Musil, Robert: *Tagebücher*. (Hg.) Adolf Frisé. Hamburg 1978.

- Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. (Hg.) Adolf Frisé. Hamburg 1978.
- Nawab, Mona El: Ingeborg Bachmanns „Undine geht.“ Ein stoff- und motivgeschichtlicher Vergleich mit Friedrich de la Motte-Fouqués „Undine“ und Jean Giraudoux’ „Ondine“. Würzburg 1993.
- Neubauer, Petzoldt: Grenzgänge der Liebe. Undine geht. In: Mayer. 2002, S. 156-175.
- Das Neue Testament (1936): Übersetzt und erläutert von Konstantin Rösch. Paderborn 1936.
- Neumann, Peter Horst: Ingeborg Bachmanns Bömisches Manifest. In: Gedichte und Interpretationen, Bd. 6, (Hg) Walter Hinck. Stuttgart 1982, S. 84-91.
- Novum Testamentum Graece: 26. neu bearbeitete Auflage 1979. (Hg.) Kurt Aland, Matthew Black, Carlo M. Martini, Bruce M. Metzger und Allen Wikgren. Stuttgart 1993.
- Oberle, Mechthild: Liebe als Sprache und Sprache als Liebe. Die sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns. Frankfurt am Main, Bern 1990.
- Oelmann, Ute Maria: Deutsche poetologische Lyrik nach 1945. Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan. Stuttgart 1980.
- Opel, Alfred: Ingeborg Bachman in Ägypten. „Landschaft, für die Augen gemacht sind.“ Wien 1996.
- Pattilo-Hess/ Petrasch: Ingeborg Bachmann. Die Schwarzkunst der Worte. (Hg.) John Pattilo-Hess und Wilhelm Petrasch. Wien 1993.
- Perronnet, Jacques: Isis und Osiris. Zum Gedicht von Robert Musil. In: Beiträge zur Musil-Kritik. (Hg.) Gudrun Brokoph Mauch. Bern, Frankfurt am Main 1983, S.273-288.
- Petrasch, Wilhelm: Aufbruch zur unüberschreitbaren Grenze. Zu Ingeborg Bachmanns Lyrik. In: Nicht (aus, in, über, von) Österreich. Zur Österreichischen Literatur, zu Celan, Bachmann, Bernhard und anderen, (Hg.) Tamás Lichtmann, Frankfurt am Main 1995, S. 115-126.
- Pichl, Robert (1982): Ingeborg Bachmanns literarischer Nachlaß. Geschichte, Bestand und Aspekte seiner wissenschaftlichen Auswertbarkeit. In: Höller (1982), S. 199-213.
- Pichl, Robert (1993): Ingeborg Bachmanns Privatbibliothek. Ihr Quellenwert für die Forschung. In: Göttsche/ Ohl. 1993, S. 381-388.
- Pichl/ Stillmark: Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin (17. 10. 1973). (Hg.) Robert Pichl und Alexander Stillmark. Wien 1994.

- Platon: Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch. Vierter Band. (Hg.) Gunther Eigler. Bearbeitet von Dietrich Kurz. Griechischer Text von Émile Chambrey. Deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Darmstadt 1971.
- Rameder, Isabella: Ich habe die Gedichte verloren. Ingeborg Bachmanns lyrische Texte aus dem Nachlaß und ihre Beziehung zum Todesarten-Projekt. Klagenfurt 2006.
- Rauch, Angelika: Die Über(be)setzung der Vergangenheit. Ingeborg Bachmanns Roman *Der Fall Franza*. In: *German Quarterly* 65. 1992, S. 42-54.
- Reinert, Claus: Unzumutbare Wahrheiten? Einführung in Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*. Bonn 1983.
- Reitani, Luigi: „Heimkehr nach Galicien“. Heimat im Werk Ingeborg Bachmanns. Mit einem bisher unveröffentlichten Brief von Jean Améry an Ingeborg Bachmann. In: Agnese/ Pichl (2009). S. 31-46.
- Riedner, Ursula Renate: Zwischen der Erfahrung von Zerstörung und utopischem Entwurf. Formen des Umgangs mit dem Fremden in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Der Fall Franza*. In: *Das nahe Fremde und das entfremdete Eigene im Dialog zwischen den Kulturen*. Festschrift für Nabil Kassem. (Hg.) Dietlinde Gipsier, Iman Schalabi und Ellen Tichy. Hamburg, Kairo 1996, S. 299-332
- Schmaus, Marion: Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne: Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault. Tübingen 2000.
- Schardt, Michael Matthias: Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen – Porträts – Würdigungen (1952-1992). Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. In Zusammenarbeit mit Heike Kretschmer hg. von Michael Matthias Schardt. Paderborn 1994.
- Schärg, Christian: Vom Gebrauch der „schönen Sprache“. Ingeborg Bachmann: Die gestundete Zeit. In: Mayer. 2002, S. 27-42.
- Scherpe, Klaus R.: „Darstellung verlangt Radikalisierung“ – Bachmanns Bider. In: Simons/ Wagner. 2008, S.78-89.
- Schiller, Friedrich: Theoretische Schriften. (Hg.) Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Störmer. Frankfurt am Main 2008.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Schriften und Fragmente. 1798-1801. (Hg.) Ernst Behler und Hans Einchner. Paderborn, München, Wien, Zürich 1988.

- Schlinsog, Elke: Berliner Zufälle. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt. Würzburg 2005.
- Schmitz-Emans, Monika: Der neue Pygmalion und das Konzept negativer Bildhauerei. Zu Varianten des Pygmalionstoffes in der modernen Literatur. U.a. am Beispiel der Romane „Stiller“ von Max Frisch und „Der Fall Franza“ von Ingeborg Bachmann. In: ZfdPh – 112. 1993, S. 161-187.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Frauen als Opfer - Gesellschaftliche Realität und literarisches Modell. Zu Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*. In: Höller (1982), S. 85-95.
- Schmitz, Heike: Von Sturm- und Geisteswut. Mystische Spuren und das Kleid der Kunst bei Ingeborg Bachmann und Clarice Lispector. Königstein/ Ts. 1998.
- Schneider, Jost (1996): Funktionen des *Blaubert*-Zitates in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza*. In: Märchen und Moderne. Fallbeispiele einer intertextuellen Relation. (Hg.) Thomas Eicher. Münster 1996, S. 1-46.
- Schneider, Jost (1999): Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns. Erzählstil und Engagement in *Das dreißigste Jahr*, *Malina* und *Simultan*. Bielefeld 1999.
- Schottelius, Saskia: Das imaginäre Ich. Subjekt und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* und Jacques Lacans Sprachtheorie. Frankfurt am Main, Bern 1990.
- Schrader-Klebert, Karin: Die kulturelle Revolution der Frau. In: Kursbuch 17. 1969, S. 1-46.
- Schuller, Marianne: Wider den Bedeutungswahn. Zum Verfahren der Dekomposition in *Der Fall Franza*. In: Text + Kritik (1984), S. 150-155.
- Schuscheng, Dorothe: Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggerts. Frankfurt am Main, Bern 1987.
- Simons/ Wagner: Bachmanns Medien. (Hg.) Oliver Simons und Elisabeth Wagner. Berlin 2008.
- Spiesecke, Hartmut: Ein Wohlklang schmilzt das Eis. Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik. Berlin 1993.
- Steiger, Robert: *Malina*. Versuch einer Interpretation des Romans von Ingeborg Bachmann. Heidelberg 1978.
- Steiner, Bettina: "Die größte Wegruehe, das stärkste Zuhause." Briefe Ingeborg Bachmanns an Hans Weigel von 1948 bis 1953. In: Die Presse (Wien), 14. 8. 1998.
- Steinhoff, Christine: Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes. Würzburg 2008.
- Stoffer-Heibel, Cornelia: Metaphernstudien. Versuch einer Typologie der Text- und

- Themafunktionen der Metaphorik in der Lyrik Ingeborg Bachmanns, Peter Huchels und Hans Magnus Enzensbergers. Stuttgart 1981.
- Stoll, Andrea (1991): Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns. Frankfurt am Main, Bern 1991.
- Stoll, Andrea (1992): Ingeborg Bachmanns *Malina*. (Hg.) Andrea Stoll. Frankfurt am Main 1992.
- Stoll, Andrea: Nervenströme der Erinnerung. Der lange Wege zur Biographie Ingeborg Bachmanns. In: Agnese/ Pichl. 2006, S. 17-30.
- Stuber, Bettina: Zu Ingeborg Bachmann. *Der Fall Franza und Malina*. Rheinfelden, Berlin 1994.
- Summerfield, Ellen: Ingeborg Bachmann. Die Auflösung der Figur in ihrem Roman *Malina*. Bonn 1976.
- Świdarska, Małgorzata: Die Vereinbarkeit des Unvereinbaren. Ingeborg Bachmann als Essayistin. Tübingen 1989.
- Tabah, Mireille: Zur Genese einer Figur: Franza. In: Heidelberger-Leonard. 1998, S. 91-106.
- Text + Kritik (1980): Text + Kritik, Heft 6 : Ingeborg Bachmann. 4. Aufl. (Hg.) Heinz Ludwig Arnold. München 1980.
- Text + Kritik (1984): Sonderband Ingeborg Bachmann. Gastredaktion Sigrid Weigel. München 1984.
- Text + Kritik (1995): Text + Kritik, Heft 6 : Ingeborg Bachmann. Neufassung 5. Aufl. (Hg.) Heinz Ludwig Arnold. München 1995.
- Thau, Bärbel: Gesellschaftsbild und Utopie im Spätwerk Ingeborg Bachmanns. Untersuchungen zum *Todesarten-Zyklus* und zu *Simultan*. Frankfurt am Main Bern 1986.
- Thiem, Ulrich: Die Bildsprache der Lyrik Ingeborg Bachmanns. Diss. Köln 1972.
- Tokunaga, Kyoko: Poetologie des Zufalls. Gestörter Körper, ver-rückter Ort und gestockte Zeit im Werk von Ingeborg Bachmann. Saarbrücken 2010.
- Töpelmann, Sigrid: Nachwort. In: Ingeborg Bachmann: Ausgewählte Werke in 3 Bänden. Berlin-Ost, Bd. 3. 1987, S. 533-661.
- Wagner, Elisabeth: >So wurde das Fremde das einzig Mögliche<. Schrift, Bild und Gewalt in Ingeborg Bachmanns *Das Buch Franza* und Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands*. In: Göttsche/ Meyer/ Glunz/ Schneider. 2004, S. 65-80.
- Wandruszka, Marie Luise: „Ich will zugrunde gehen“. Metamorphosen einer Maxime. In: Agnese/

- Pichl. 2009, S. 101-112.
- Weber, Hermann (1986): *An der Grenze der Sprache. Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns*. Essen 1986.
- Weber, Hermann (1993): „Zerbrochene Gottesvorstellungen“. *Orient und Religion in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Der Fall Franza**. In: Göttsche/ Ohl. 1993, S. 105-127.
- Weigel, Sigrid (1984): „Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang“. *Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise*. In: *Text + Kritik* (1984), S. 58-92.
- Weigel, Sigrid (1993): *Zur Polyphonie des Anderen. Traumatisierung und Begehren in Bachmanns imaginärer Autobiographie*. In: Pattilo-Hess/ Petrarsch. 1993, S. 9-24.
- Weigel, Sigrid (1994): *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur*. Dülmen-Hiddingsel 1994.
- Weigel, Sigrid (1999): *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Wien 1999.
- Weigel, Sigrid (2002): *Zur Genese, Topographie und Komposition von *Malina**. In: Mayer. 2002, S. 220-246.
- Wertheimer, Jürgen: „Galizien“, *Transitraum zum Untergang. Ingeborg Bachmanns Raum-Projektionen in *Der Fall Franza**. In: *Space and Boundaries. Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association, Bd. 2*. München 1988, S. 226-233.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. In: *Werkausgabe Band 1*. Frankfurt am Main 1984.
- Zeller, Eva Christina: *Ingeborg Bachmann: *Der Fall Franza**. Frankfurt am Main 1988.
- ルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタイン：論理哲学論考 野矢茂樹訳 2003年 岩波文庫。
- 川崎朋子：ムージルの詩学—『イシスとオシリス』における循環のモチーフをもとに 東京大学ドイツ語ドイツ文学研究会『詩・言語』第60号、2004年 所収 36-52頁。
- 川村二郎：限界の文学 河出書房新社 1969年。
- 前田佳一（2008）：„Ich möchte ein Ende mit dir, ein Ende. Und eine Revolte gegen das Ende...“—インゲボルク・バッハマン『マリナ』における相続のプロセス（1）東京大学ドイツ語ドイツ文学研究会『詩・言語』第69号、2008年 所収 41-61頁。
- 前田佳一（2009a）：„Mein Ende. Sag es zu Ende.“—インゲボルク・バッハマン『マリナ』に

おける相続のプロセス(2) 東京大学ドイツ語ドイツ文学研究会『詩・言語』第70号、
2009年 所収 71-91頁。

前田佳一 (2009b) : Ich ohne Gewähr?—インゲボルク・バッハマンの Grenze (限界/境界)
をめぐる予備的考察 東京大学ドイツ語ドイツ文学研究会『詩・言語』第71号、2009
年 43-58頁。

前田佳一 (2010) : „Gebt uns neu. Gebt uns das Neue...“—バッハマン『偶然/発作の場所』草
稿の諸問題 東京大学ドイツ語ドイツ文学研究会『詩・言語』第72号、2010年 所収
107-128頁。

明星聖子 (1998) : 『批判版・<さまざまな死>プロジェクト』にいたる道のり—インゲボ
ルク・バッハマンの遺稿編集の問題をめぐる— 東京大学ドイツ語ドイツ文学研究会
『詩・言語』第53号、1998年 所収 95-106頁。