

繰り返しと言葉の音楽化¹

バッハマン「アクラガス河畔」にみるトラークルの影響

日名 淳裕

遺品の中の写真

1989年にインスブルック大学の付属研究施設ブレンナー文庫（Brenner-Archiv）が出版した記念資料集『残像（Nachbilder）』²のなかにオーストリアの詩人インゲボルク・バッハマンの名前はたった一度しかあらわれない。ブレンナー文庫として25年、インスブルック大学の組織となって10年を記念して作られたこのカタログには、文庫が保存収集するオーストリア、チロルに所縁のある作家らの自筆原稿、手紙、写真、遺品が解説されている。そのうちの一枚の写真が「インゲボルク・バッハマンとルートヴィヒ・フォン・フィッカー 1962年（フィッカーの遺品）」と題されたものだ³。写真は老年のフィッカーとまだ若いバッハマンを収めたツーショットだが、おそらくほかにも人を交えた談笑の場を切り取ったものだろう。フィッカーは静かに第三者を見まもっており、バッハマンは才気あふれる例の笑顔を見せている。

それと非常に似た写真が2012年初夏にウィーン文学の家（Literaturhaus Wien）で催された企画展「クロノメーター ブレンナー100周年（Zeitmesser. 100 Jahre „Brenner“）」⁴で、雑誌『ブレンナー（Der Brenner）』編集長フィッカーの多彩な交友関係を示す例として、パウル・ツェランのフィッカー宛て書簡のコピーとコラージュされてパネル展示されていた。1996年に刊行されたフィッカーの往復書簡集の第4巻に織り込まれたのと同じ写真である。そこに付されたコメントは「おそらく1954年ザルツブルクでのトラークル賞授与式に際して」⁵。二枚の写真が示す二人の姿があまりにも似ているため、先の写真に付された日付「1962年」は誤っているとしか思えない。そこでブレンナー文庫に問い合わせたとこ

¹ 本稿は2013年12月13日に行われたウィーン大学ドイツ学科ドクター・コロキウムでの研究発表「Zur Trakl-Rezeption bei Ingeborg Bachmann」の原稿を日本語に直し加筆したものである。

² Nachbilder. 25 Jahre Brenner-Archiv. 10 Jahre Forschungsinstitut „Brenner-Archiv“ Universität Innsbruck. Eine Dokumentation. Innsbruck 1989.

³ Ebd., S. 32.

⁴ ウィーン文学の家のホームページに企画展のアーカイヴがある（2014年4月23日現在）。

[http://www.literaturhaus.at/index.php?id=8427&tx_ttnews\[tt_news\]=787&cHash=9f6db67778788120e87e0b6debdcffe5](http://www.literaturhaus.at/index.php?id=8427&tx_ttnews[tt_news]=787&cHash=9f6db67778788120e87e0b6debdcffe5)

⁵ Vgl. Ludwig von Ficker: Briefwechsel 1940-1967. Hg. Martin Alber, Walter Methlagl, Anton Unterkircher, Franz Seyr, Ignaz Zangerle. Innsbruck 1996.

ろ、「日付は誤りである。おそらく 1950 年代に撮られたものであろう」⁶、とのこと。さらに、二人の交流をより具体的に示す証拠の有無について尋ねると、「フィッカーとバッハマンの間の往復書簡はブレンナー文庫にはない」と答えられた。バッハマンの作品や手紙のいくつかは今なお遺族の意向により公開されていないので、ここでも同じような障害を推測することはできる。

なぜこの写真が本論において問題になるのかということ、それがトラークルとバッハマンを結びつける数少ない手がかりの一つであるからだ。よく知られたように、ツェランは 1949 年にパリへ向かう途中にインスブルックに立ち寄った。戦後ウィーンに集まった「若い作家たちのあいだで名士」⁷ともてはやされた、ブレンナー編集長フィッカーの面識を得るのが目的だった。ツェランほどに二人の交流を示す証拠が揃わないとしても、彼女の詩人としての出発点が似たような歴史的コンテキストから説明されるであろうことは否定できない。

本稿が以下に明らかにしようとするのは、バッハマンの詩作へのトラークルの影響のあり方である。方法論としてはまず、上の写真の議論につづけて、バッハマンの第一詩集『猶予された時 (Die gestundete Zeit)』出版と並行する 40 年代後半から 50 年代初頭にかけてあつただろう、フィッカーとの交流の痕跡を収集、分析する。つづいて、詩人マリー・ルイーゼ・カシュニッツおよび作曲家ハンス・ヴェルナー・ヘンツェとの交友関係を背景として、1956 年に出版された第二詩集『大熊座の呼びかけ (Anrufung des großen Bären)』におけるバッハマンの詩作法に指摘される「音楽性 (Musikalität)」を具体的に確認し、そこにトラークルからの影響が指摘しうることを示そうとする。こうして、オーストリアのみならず、ドイツ戦後抒情詩を代表する詩人の作品が、トラークルの作品とどのように向き合ったのかを、歴史的、人間的、そして詩論的コンテキストの中から反省的に浮かび上がらせようとするのが本稿の目的である。

1. バッハマンとルートヴィヒ・フィッカー

1964 年 11 月 5 日に録音されたあるインタビューのなかで、インゲボルク・バッハマンは、手本となる詩人について尋ねられたおりに、ゲオルク・トラークルについて言及している。これは彼女がトラークルについて語った数少ない例であるため注目に値する。

しかし、批評家たちによって引き合いに出される先駆者たちはなにもエルゼ・ラスカー＝シューラーだけではないし、トラークルだけでもない、それ以外にもまだ四十人

⁶アントン・ウンターキルチャーからの回答。

⁷Anton Unterkircher: Ludwig von Ficker. In: Zeitmesser. 100 Jahre „Brenner“, S. 31-55 (hier S. 53).

ほどいる。トラークルに関しては少しばかり違うかもしれない。かれが私にとって手本であると言うのではない、かれが、たしかに私のものでもある言語環境 (Sprachklima) を、とても広い意味におけるオーストリア的なそれを、背景にもっているということだ⁸。

「とても広い意味におけるオーストリア的な [言語環境] (das österreichische in einem sehr weiten Sinn)」という表現で彼女が示唆することは多い。ひとつの例としてオーストリアの言語哲学者ルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタインが挙げられるだろう。ヴィトゲンシュタインはかつて、その著述活動とは別に、トラークルをはじめとする様々な作家、芸術家の庇護者としても広く名が知られていたが、第二次大戦後には、トラークルとは逆に、オーストリアでは忘れられていた。バッハマンは 50 年代にそのかれについて単著を記す計画を立てていた⁹。もうひとつの例は、パウル・ツェランを手がかりに考えることができるだろう。周知のように、ツェランはチェルノヴィッツにいた創作の最初期から生涯にわたってトラークルを積極的に受容したことが確かめられる詩人である¹⁰。1948 年にかれは、ウィーンからパリへの亡命途上に回り道をしてインスブルックにあるトラークルの墓を訪れている。その際のエピソードで、のちにツェランが友人らにくりかえし語ったこととして、ルートヴィヒ・フィッカーがかれの詩の朗読を聞いたあとに伝えたと言われる言葉が知られている。フィッカーは若いツェランにたいして、君には「エルゼ・ラスカー・シューラーの遺産を受け継ぐ資格がある」¹¹と表明したのだ。当時、文学界の「名士」と見なされていたフィッカーの「賛辞」はたしかにツェランを喜ばせたのであるが、同時に失意を与えもした。なぜなら、フィッカーは「トラークルの遺産」とは言わなかったからであり、その「賛辞」を根拠づけるものとして、ツェランの詩の本質を形作る (とされる) 「ユダヤ的なもの (das Jüdische)」に言及したからだ¹²。このエピソードと、バッハマンの言葉「オーストリア的言語環境」が指示されたインタビューのコンテキストに隠されたもの (ユダヤ人ラスカー=シューラー) のもつ緊張は、ツェランとバッハマンの関係を考慮す

⁸ Interview am 5. November 1964. In: Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München/Zürich 1983, S. 45f. (hier S. 45).

⁹ バッハマンのヴィトゲンシュタインにたいする関心は、かれの哲学を「彼女が博士論文のなかで展開したハイデガーと論理実証主義の対立から離れた第三極」として位置付けた、思想的発展から説明されるかもしれない。Marion Schmaus: Philosophische Essays und Dissertation. In: Monika Albrecht und Dirk Göttsche (Hg.): Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar 2013, S. 186.

¹⁰ ツェランのインスブルック訪問および、かれの作品におけるトラークル受容については、拙論「フィッカー、ツェラン、ハイデガー オーストリア戦後抒情詩の展開とトラークル像の変遷」[詩・言語 (79号2014), 75-95頁]を参照されたい。

¹¹ Paul Celan an Alfred Margul-Sperber (Innsbruck 6. 7. 1948). In: Neue Literatur. Zeitschrift des Schriftstellerverbandes der SRR (1975), S. 52f. (hier S. 52).

¹² Ebd.

ればいっそう意味深くシンクロする。バッハマンはツェランを念頭において、みずからの詩作をそこから限界づけようとしたのだろうか。

もしバッハマンの作品のなかにトラークルの影響を探そうとするならば、パウル・ツェランがその仲介者として、決定的な要因であったことは間違いないだろう。しかし、バッハマンのバイオグラフィーの中にそのはっきりとした痕跡が見つかることはない。従って、序文で紹介した写真のようないくつかの断片的なものを収集分析することで、より正確な歴史的コンテクストを再構成する必要がある。

ハンドブックの年表にしたがうと¹³、バッハマンは 1945 年から 1946 年の冬学期にインスブルック大学で学籍登録をしている。その理由は定かでないが、当時のチロルはフランス占領軍の統治下にあったこと（ソ連の統治下にあったウィーンを避けた）が動機づけのひとつとして指摘できるかもしれない。インスブルックはトラークルの街である。かれの詩をみずからの雑誌『ブレンナー』上で発表させ、その文学的価値評価の第一歩を固めたフィッカーはこの街の北東の一角ミューラウに館をかまえて活動した。1925 年には、出征先のクラカウの墓地に埋葬されてから行方知れずとなっていた詩人の遺骸をオーストリアへ輸送し、インスブルックのミューラウ墓地にあらためて安置した。国民社会主義の文化政策のもとで出版禁止処分を受けていた『ブレンナー』は 1946 年に再刊されて、時代思潮にうまく合致したフィッカーとトラークルは好んで参照されたため、インスブルック時代のバッハマンがそうしたことを知らなかったとは考えにくい¹⁴。フィッカーとの交流がすでにこの時期に始まっていたのではないかと推測することもあながち不可能ではないだろう¹⁵。ウィーンで出会ったツェランがパリに旅立ったのち、1950 年にバッハマンは、オーストリア国文学賞（Der österreichische Literatur-Staatspreis）に応募しているが、選考を行った一人がフィッカーであり、その経過がかれの書簡のなかに記録されている。バッハマンは応募作品として詩「壁の後ろで（Hinter der Wand）」を送ったようで、惜しくも受賞を逃しはしたが、フィッカーの評価は悪いものではなかった¹⁶。現在までに確認されているなかで、最初に二人がもっとも近づいたと思われるのは 1953 年のことだ。フィッカーの往復書簡の中にバッハマンへの言及がある。バッハマンが『フランクフルター・ヘフテ

¹³ Monika Albrecht und Dirk Götsche: Leben und Werk im Überblick – eine Chronik. In: Bachmann-Handbuch, S. 2-21.

¹⁴ バッハマンの詩の中にはインスブルック滞在時に書かれたものがある [Andreas Hapkemeyer: Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben. Wien 1991, S. 27]。彼女がこの時期、インスブルック大学にあった文学グループ、コレギウム・ポエティクム（Collegium Poeticum）のメンバーであったという証言もあるので、トラークルについてはよく知っていたはずだ [Oscar Sandner: „Ich strebe ja immer eine große Präzision und Leichtigkeit an, und das ist für mich das Französische“ (Interview). In: Bonjour Autriche. Literatur und Kunst in Tirol und Vorarlberg 1945-1955 (Edition Brenner-Forum Bd. 5.) Hg. Sandra Unterweger, Roger Vorderegger und Verena Zankl. Innsbruck/ Wien/ Bozen 2010, S. 113-123 (hier S. 116)].

¹⁵ バッハマンはこの時期、フィッカーの家とトラークルの墓があるミューラウに隣り合うアルズルという区域に住んでいた。Hans Höller: Ingeborg Bachmann. Hamburg 2009, S. 31.

¹⁶ Ficker: Briefwechsel 1940-1967, S. 516.

(Frankfurter Hefte)』誌上に発表した論文「ルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタイン—最新の哲学史の一章に寄せて (Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte)」についてフィッカーが言及した¹⁷。あるいは、ブレンナー上で公表される(可能性のあった)ヴィトゲンシュタインの手紙に関連して、雑誌を一部クラークンフルトのバッハマンに送るよう依頼する代理人の手紙が残されている¹⁸。なお同年、第一詩集『猶予された時』がピーパーから出版され、その翌年には、新設されたばかりの抒情詩を対象にした文学賞ゲオルク・トラークル賞に応募し、ふたたびフィッカーが彼女の作品を審査した¹⁹。

以上のように、バッハマンとフィッカーのコンタクトの跡はもっぱら 50 年代の前半に集中している。その中心にあるのは、バッハマンの第一詩集出版と彼女の作家として生きようという決心である。こうしたバッハマンのフィッカーへの接近には、同じようにして詩集『罌粟と記憶 (Mohn und Gedächtnis)』の出版を打診したツェランの影響があっただろう²⁰。戦後にトラークルが若い詩人たちのあいだでもてはやされた理由には、「トラークルぶる (trakeln)」ことで成功しようという野心と「名士」フィッカーのコネを頼みにしたという実際の側面があったのは間違いない。しかし、これだけ二人を結ぶ接点があるにもかかわらず、往復書簡がなかったというのはどうしても考えられない。二人の間に手紙のやりとりがあったと仮定するほうが自然である。

2. 先行研究一覧

すでに述べたように、バッハマンにおけるトラークル受容は、他の戦後詩人らの場合と比較して認められることが少ないのが現状である。それはバッハマンに固有だといわれる文学的トレンドに懐疑的な「ポーズ」によって強調されてきたきらいがある。実際には、二次文献の蓄積の中には、二人の詩人の接点を探ろうとするものが少なからずある。以下に、そのような先行研究の一覧を図示することで、本稿の立ち位置を今一度整理することとしたい²¹。

¹⁷ Brief von Friedrich August Hayek (24. 11. 1953). In: Ebd., S. 255.

¹⁸ Brief von Gerhard Szczesny (20. 12. 1953). In: Ebd., S. 259.

¹⁹ Brief an die Salzburger Landesregierung (Herbst 1954). In: Ebd., S. 266.

²⁰ Paul Celan an Ludwig von Ficker (5. Februar 1951 Paris). In: Ebd., S. 216. インズブルックで文芸サークルに所属していたバッハマンと、パリへの亡命途上にインズブルックを訪問したツェランのあいだにフィッカーについての話がなかったとは考えにくい。

²¹ この一覧に示した二次文献は以下の通りである。Ulrich Thiem: Die Bildsprache der Lyrik Ingeborg Bachmanns. Köln 1972; Gudrun Kohn-Waechter: Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“. Stuttgart 1992; Barbara Agnese: Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns. Wien 1996; Sigrid Weigel: Ingeborg Bachmann.

【先行研究一覧】

研究者名	バッハマンの作品名/トラークルの作品名 [共通点]
Thiem (1972)	<ul style="list-style-type: none"> – <i>Am Akragas</i> (AgB)/ <i>Sonja, Einklang</i> [イメージ] – <i>Anrufung des Großen Bären</i> (AgB)/ <i>Traum und Umnachtung</i> [語の選択] – <i>Die Brücken</i> (DgZ)/ <i>Winternacht</i> [„Sch“の音] – <i>Die gestundete Zeit</i> (DgZ)/ <i>Der Spaziergang</i> [イメージ] – <i>Ein Monolog des Fürsten Myschkin zu der Ballettpantomime ›Der Idiot‹</i>/ <i>Traum und Umnachtung</i> [イメージ] – <i>Lieder auf der Flucht</i> (AgB)/ <i>Wintergang in a-Moll</i> [イメージ] – <i>Mein Vogel</i> (AgB)/ <i>De Profundis</i> [イメージ] – <i>Paris</i> (DgZ)/ <i>Abendmuse</i> [語の選択 „Goldnes“] – <i>Salz und Brot</i> (DgZ)/ <i>Ruh und Schweigen</i> [イメージ] – <i>Strömung/ Das Grauen</i> [句] – <i>Von einem Land, einem Fluß und den Seen</i> (2 Strophe) (DgZ)/ <i>Rosenkranzlieder oder Geburt</i> [イメージ] – <i>Von einem Land... (2)/ Die Schwermut</i> [複数のイメージ] – <i>Von einem Land... (6)/ Drei Blicke in einen Opal oder Helian oder Traum und Umnachtung</i> [複数のイメージ] – <i>Von einem Land... (7)/ Im Dorf</i> [複数のイメージ] – <i>Von einem Land... (8)/ Abendmuse, Gesang des Abgeschiedenen</i> [イメージ] – <i>Von einem Land... (2, 9)/ Die Bauern, Die junge Magd</i> [複数のイメージ] – <i>Von einem Land... (7)/ Abendlicher Reigen</i> [複数のイメージ]
Kohn-Waechter (1992)	<p><i>Prinzessin von Kagran</i> (Malina) [引用したような響き²²]</p> <p><i>Das Spiel ist aus</i> (AgB) [兄妹のテーマ]</p>
Agnese (1996)	<p><i>Psalms</i> (DgZ)/ <i>Psalms</i> [聖書のモチーフ]</p>
Weigel (1999)	

Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien 1999; Giuseppe Dolei: Zwischen Flucht und letzter Zuflucht. Bachmanns *Lieder auf der Flucht*. In: »In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort...« Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns. Hg. Primus-Heinz Kucher und Luigi Reitani. Wien/ Köln/ Weimar 2000, S. 219-242; Luigi Reitani: Der Tarantelbiß. Zum Gedicht *In Apulien*. In: »In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort...«, S. 172-183; Neva Šlivar: Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen. In: »In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort...«, S. 200-218; Frank Pilipp: Ingeborg Bachmanns ‚Das dreißigste Jahr‘ Kritische Kommentar und Deutung. Würzburg 2001; Joachim Eberhardt: »Es gibt für mich keine Zitate« Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns. Tübingen 2002. Andreas Hapkemeyer: Metrum und Mythos: Agrigent-Gedichte von Arendt, Bachmann, Kaschnitz. In: Ders.: ... und das soll Dichtung sein. Untersuchungen zur ‚neuen Sprache‘ in Lyrik und Kunst seit den 1950er Jahren (Film – Medium – Diskurs. Bd. 41.) Königshausen & Neumann 2012, S. 43-54. [Die Verkürzungen in der Liste bedeuten: AgB=Anrufung des großen Bären, DgZ=Die gestundete Zeit.]

²² Kohn-Waechter: a. a. O., S. 48.

Dolei (2000)	<i>Lieder auf der Flucht... (7) (AgB) / Abendland</i>
Reitani (2000)	<i>In Apulien (AgB)</i> [積み重ね韻とトロフェーウス詩脚四音節行からなる四詩行]
Šlibar (2000)	<i>Von einem Land, einem Fluß und den Seen (AgB)</i> [響き]
Pilipp (2001)	<i>Das dreißigste Jahr</i> [「青い獣」のような似たモチーフ]
Eberhardt (2002)	<i>Betrunkener Abend / Das Grauen</i> [イメージ]
Hapkemeyer (2012)	<i>Am Akragas / Helian</i> [句、イメージ]

ウルリヒ・ティエムはバッハマンの抒情詩作品に見られるトラークルの影響について詳細かつ包括的に調査する先駆的研究を残した。しかしその際にかれの関心は、もっぱら二人の詩人の作品にあらわれる似かよったイメージの指摘に限られている。他にも幾人かの論者がトラークルの影響の可能性について検討している。なかでもライターニの試みは注目に値するものだ。かれは詩「アプリエンで (*In Apulien*)」を例にとり、バッハマンとトラークル双方の詩の響きの近さを指摘する。「積み重ね韻とトロフェーウス詩脚四音節行からなる四詩行」²³に似た詩のつくりは、「アクラガス河畔 (*Am Akragas*)」や「死の港 (*Toter Hafen*)」といった他の作品にも当てはまる特徴である。ライターニが着眼する詩のメロディーの親近性は、バッハマンが後に第二詩集『大熊座の呼びかけ』としてまとめられる一群の詩を書いていた時期にその由来を確かめることのできるものであり、先に見た第一詩集出版をめぐるフィッカーとの交流とは一線を画す。以下の考察においては、この50年代における第二期を中心とすることで、詩作法の内側にトラークルの跡を探したい。

3. マリー・ルイーゼ・カシュニッツとハンス・ヴェルナー・ヘンツェ

第二詩集『大熊座の呼びかけ』出版をめぐるバッハマンのトラークル受容については、『猶予された時』におけるツェランと同じように、二次的要因として作家カシュニッツ及び当時のパートナーでもあった作曲家ヘンツェの影響が無視できない。カシュニッツは詩

²³ Reitani: *Der Tarantelbiß*, S. 177.

人として生涯にわたってトラークルの作品と向き合ってきたと公言している²⁴。その成果として今日知られているのが、1965年の講演「ゲオルク・トラークル (Georg Trakl)」²⁵と1974年に彼女の手によって編集されたトラークルの「詩集 (Gedichte)」²⁶である。バッハマンのトラークル受容においてツェランが重要な役割を担っていたように、1955年にビュヒナー賞を受賞し、後にフランクフルト大学で招待講師として詩学の講座を受け持ったカシュニッツとの交友が第二詩集およびそこに見られるトラークルの影響に何らかの関わりをもったことは推測可能だ。以下において、上記のカシュニッツの二作品を概観し、そのバッハマンへの影響について考えてみたい。

エッセイ「ゲオルク・トラークル」はもともと1965年11月21日に、「なぜ私はトラークルのように書かないのか。マリー・ルイーゼ・カシュニッツが自身の文学的手本について語る (Warum ich nicht wie Trakl schreibe. Marie Luise Kaschnitz über ihr literarisches Vorbild)」というタイトルで、「ヘッセン・ラジオ局のシリーズ番組「モデルと挑発 (Modell und Provokation)」の第四回として放送された」²⁷。ここでのカシュニッツの筆法は、後のフランツ・フューマンのそれに非常に似ている²⁸。語りの関心が彼女自身の読書体験に向けられているためだ。

初期のものも含めて、私の詩作品と向き合ったことのある人なら誰一人として、抒情詩においてはゲオルク・トラークルこそが私の偉大な手本であったとは、思い及ばないことと思います。私についてはどちらかという、ヘルダーリンへの依拠については好んで揶揄されるのですが、トラークルこそが最初に私をヘルダーリンへと導いたのです [...] ²⁹。

この告白でもってカシュニッツはトラークルの読書体験を自伝的に語りはじめる。ラジオエッセイの言葉のなかには多数のトラークルからの引用が織り込まれ、それはトラークルの詩句でもって自らの人生をパラフレーズしているかのようである。興味深いのは、彼女が詩人としてトラークルのように書かないということ、自らのトラークルへの幼い頃からの偏愛の告白によって語っていることである。この逆説は、彼女には「あのトラークルが称えられるところの、表現できないことを表現する (das Unausdrückbare auszudrücken) 技量が欠けている」³⁰という自意識から説明されている。この詩的技量に関して、カシュ

²⁴ Vgl. Marie Luise Kaschnitz: Nachwort. In: Dies. (Hg.): Georg Trakl. Gedichte. Frankfurt/M. 1974, S. 153-159.

²⁵ Marie Luise Kaschnitz: Georg Trakl. In: Dies.: Gesammelte Werke. Bd. 7. Die essayistische Prosa. Hg. Christian Büttrich und Norbert Müller. Frankfurt/M. 1989, S. 305-317.

²⁶ Kaschnitz (Hg.): Georg Trakl. Gedichte.

²⁷ Kaschnitz: Gesammelte Werke. Bd. 7, S. 1010.

²⁸ Vgl. Franz Fühmann: Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht. Rostock 2000.

²⁹ Kaschnitz: Georg Trakl, S. 305.

³⁰ Ebd., S. 316f.

ニッツは唯一の後継者としてパウル・ツェランを名指している。広く知られたツェランによるトラークルの研究が、カシュニッツのトラークル受容においても影響を及ぼしているようだ。彼女の「日記 (Tagebücher)」には、いくつかのツェランへの言及が見つかる。そのひとつである「1952年5月 (Mai 1952)」³¹という日付を冠したメモのなかでは、47年グループの会合で起こったツェランとハンス・ヴェルナー・リヒターのあいだの諍いについて報告されている。1960年にツェランがビュヒナー賞を受賞した際に祝辞を読み上げたのはカシュニッツであるから³²、ツェランのカシュニッツへの(あるいは相互の)強い詩論的影響を仮定することはあながち間違っていないであろう。たしかにカシュニッツはトラークルについて幼少からよく知っていたのだろうが、彼女の言い方を借りれば、まさにツェランとの出会いが彼女をあらためてトラークルへと導いたと言えるだろう。

様々な現代作家らの名前が戦略的に織り込まれたカシュニッツのエッセイ³³のなかにバツハマンの名前は現れないが、先の「日記」の中には二人の交流の様子をうかがわせるメモがある。伝記によるとカシュニッツは1952年からローマに居を構えていたのだが、1956年に彼女がナポリに住むバツハマンを訪れたときの記録が見つかるのだ。

ヘンツェとインゲボルクが住んでいる家、ヴィラ・ロトンダは、通りから見ると荒涼としていかにも古びていて、階段は崩れているが、小藪のあるきれいで静かな内庭があり、緑の格子がついた、長い外階段がある。ヘンツェの家の中。赤と青のマジョルカ・フリースで覆われた大きな広間、赤いレイ・フィリップ・ソファ、暖炉、書棚がある、まったくもって19世紀的だ、小さな食事部屋も同じ時代のものだ。試みに眺めると、街の灯りの中にあるひとつの明るい大きな炎からなるガスの火。秋に取り壊され、二度と冬を経験することのない、家についての話、インゲボルクの「マンハッタンのジプシー女 (Die Zigeunerin von Manhattan)」に出てくる「リスに餌をやる」老人、実際には爆発物の装薬が入っている新聞紙に巻かれた小包 (N. Y.での事件) について。いろんなカップルがあっても (Iのもとでは)、その都度パートナーの一人が破滅する。Iが12月に旅行したいというギリシャとインドについて、ハーバードでそうだったようなグループ招待 (現時のなんという驚くべき可能性。Iは少し前まではまったくエミリー・ブロンテのように、幽霊が出る孤独な田舎の家で生活してい

³¹ Marie Luise Kaschnitz: Tagebücher. In: Dies.: »Ziemlich viel Mut in der Welt« Gedichte und Geschichten zusammengestellt und mit einem Vorwort versehen von Elisabeth Borchers. Frankfurt/ M./ Leipzig 2002, S. 189-200 (hier S. 193).

³² Vgl. Marie Luise Kaschnitz: Rede auf den Preisträger Paul Celan. Georg-Büchner Preis. In: Gesammelte Werke. Bd. 7, S. 341-349.

³³ 例として、カシュニッツはツェランの他にトーマス・ベルンハルトとパブロ・ネルーダに言及している。

たそうなのに、今どきはそんなまったく非行動的な人間でさえ地球上を引き回されるのだ。) ³⁴

この短いメモからはヘンツェとバッハマンの共同生活の様子とそこを訪れたカシュニッツの印象が伝わってくる。カシュニッツがここでいう「マンハッタンのジプシー女」は後に発表されるラジオ劇『マンハッタンの良い神 (Der gute Gott von Manhattan)』のことだろう。しかし 1956 年は、とりわけバッハマンの第二詩集『大熊座の呼びかけ』出版の年であるから、ここには記されていないにしてもそれについての会話があったことは想像に難くない³⁵。

バッハマンのトラークル受容におけるもう一つの外因として有力なのは、作曲家のハンス・ヴェルナー・ヘンツェである。カシュニッツの記述にあるように、まさに第二詩集が発表されるこの時期に二人は共同生活を送っていた。ヘンツェとの協働作業からバッハマンは様々な文学作品を残した。彼女の第二詩集がこうした背景を出版までもっていることにはあらためて留意が必要だろう。そしてカシュニッツと同じようにヘンツェもまた、トラークルの愛読者であったことは周知のことである。晩年に発表した自伝のなかでも、かれにとっての戦争とその最中の青春の記憶はトラークルの詩世界と結びついていると強調されている。

滅びと没落の声は、それがトラークルの抒情詩によってドイツ語文芸に入ったように、私たちによってともに感じられた。私たちの夕べは湿った青のうちに響きゆき、私たちの臉からは、苦い世界のために流された、水晶の涙が沈んだ。青い戦慄の中に、私たちに向かって丘から夜の風が、母親たちの暗い嘆きが、消え入りつつもふたたび吹いてきた、そして私たちは私たちの心臓に黒い穴を見た、瞬く静寂のひと時。私たちは当時、まったく禁じられたものたちとともに生きていた³⁶。

ヘンツェによるこの描写はトラークルの様々な詩からの引用をモンタージュしたものである。さらに、ヘンツェが自らの最初の音楽作品『アポロとヒュアキントス (Apollo et Hyazinthus)』³⁷の中でトラークルの詩「公園で (Im Park)」に曲をつけていること、その

³⁴ Kaschnitz: Tagebücher, S. 198.

³⁵ バッハマンとカシュニッツにおける文学的交流については以下の研究を参照されたい。Monika Albrecht: Deutschsprachige Literatur nach 1945. Marie Luise Kaschnitz. In: Bachmann-Handbuch, S. 289-292.

³⁶ Hans Werner Henze: Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen. 1926-1995, Frankfurt/M. 1996, S. 37f.

³⁷ Hans Werner Henze: Apollo et Hyazinthus. Improvisationen für Cembalo, Altstimme und 8 Solo-Instrumente auf Texte von Georg Trakl. Studien-Partitur Edition Schott 4570. Mainz 1957.

最晩年にふたたび意図的に³⁸、トラークルの詩『夢の中のセバスチャン (Sebastian im Traum)』に作曲していることは³⁹、ヘンツェにとってトラークルが特別な詩人であったことを示す証拠として力強いものだ。こうした事実をバッハマンが知らなかったとは考えにくい。

このように、第二詩集『大熊座の呼びかけ』が編まれた50年代半ばに、バッハマンによるトラークル受容を推測させるさまざまな外的要因があることは偶然ではない。カシュニッツやヘンツェを通してのトラークルへの再度の接近をこの時期のバッハマンの詩的態度に見ることは十分可能である。1974年に、彼女の最後の文学的仕事のひとつとしてトラークルの詩集を編集したカシュニッツはその後記の中で、「私がトラークルの詩作品と取り組むのはまだなお終わらない」とコメントしているが、彼女とバッハマンの間におけるトラークル（あるいはツェラン）についての議論、そしてこの時期と一緒に生活していた作曲家ヘンツェとのあいだに交わされた意見、それらは今や、バッハマンのトラークル受容第二期への主要な外因として、説得的に考慮されることを待っている。

4. 音楽になる言葉

4.1.50年代に書かれた二つの音楽エッセイ

ここでいま一度私のテーゼを整理すると以下のようになる。インゲボルク・バッハマンにおけるトラークル受容は、たとえばツェラン、カシュニッツ、アイヒンガーらにおけるほどはつきりと確かめられるものではない。しかし彼女もまたトラークルを好んで参照した大戦後の文学的傾向の中に避けがたく含まれていた。そのため、どのようなかたちでバッハマンがトラークルの詩と向き合ったのかを探る意義はあるし、可能である⁴⁰。その際に私は、ティエムのように双方の詩作品の中に見つかる詩的イメージにではなく、双方の詩作品の響きを作り出す音楽的造形に着目しようとする。かりにバッハマンのもとにトラークルの跡が見つかるならば、それは詩作品の音楽性においてであるはずだ。

³⁸ Michael Kerstan und Clemens Wolken: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Hans Werner Henze. Komponist der Gegenwart. Leipzig 2006, S. 7.

³⁹ Hans Werner Henze: Sebastian im Traum. Salzburger Nachtmusik auf eine Dichtung von Georg Trakl. London 2007.

⁴⁰ バッハマンの蔵書目録の中にトラークルの作品は二つだけ確認されている。ひとつはインゼル出版のトラークル詩集『別れを告げた者の歌 (Gesang des Abgeschiedenen)』 [Leipzig 1933]、もうひとつはオットー・ミュラー出版のザルツブルク版トラークル選集第三巻『遺稿と伝記 (Nachlass und Biographie)』 [Gesammelte Werke 3. Salzburg 1949]である。インゼル社の詩集の扉裏には「トニに (Für Toni)」という献辞があるが、正確に誰を指したのかは分かっていない。バッハマンの交友範囲でこの名と結びつくのはハンス・ヴェルナー・リヒターの妻トニ・リヒターか翻訳家トニ・キーンレヒナーである。蔵書目録の照会はロベルト・ピヒルの協力による。

個別の作品の分析に入る前に、バッハマンが 50 年代後半に発表した二篇の音楽エッセイ、「風変わりな音楽 (Die wunderliche Musik)」と「音楽と文芸 (Musik und Dichtung)」に注意したい。それというのも双方には興味深い形でトラークルへの言及が見つかるからだ。エッセイ「風変わりな音楽」は最初、「音楽 (Musik)」というタイトルで雑誌『年輪 (Jahresring)』第 56/ 57 号に発表された。この号はヴォルフガング・アマデウス・モーツァルトの生誕 200 周年に捧げられている。当のエッセイは、後に第二詩集に収められることになる数篇の詩と一緒に、第 5 章に掲載されている⁴¹。アンドレア・シュトルが指摘しているように、このエッセイは「ヘンツェとの共同生活と作業から」⁴²生まれたものだ。その成立期に当たる 1956 年 5 月下旬にヘンツェがバッハマンに宛てた手紙の中には、トラークルの詩「ヘルブルンの三つの沼 (Drei Teiche in Hellbrunn)」からの引用がある⁴³。こうした洗練された意見のやり取りからは、トラークルもまた双方のあいだの共通の話題であったことが分かるだろう。作曲家ヘンツェがバッハマンのトラークル受容の第二期に大きな役割を演じたことは疑いない。エッセイ「風変わりな音楽」の中にもトラークルの詩「ミラベル城の音楽 (Musik im Mirabell)」を暗示すると思われる箇所があり、上の推理をさらに裏付けるものだ。それは「音楽の街 (Musikstätte)」と題された一節で、以下のような描写がある。

これらの街では、木の葉が舞い込んでくるという予感のうちにはではなく、譜面台から楽譜が飛んでゆき、お手伝いの娘が日課として片付けるコロラトゥーラがよそ者を魅惑して立ち止まらせるという予感のうちに、窓が開いている⁴⁴。[強調は筆者]

ここで描写される音楽の街が名指されることはない。しかし次節「モーツァルトのための一枚 (Ein Blatt für Mozart)」ではザルツブルクのミラベル城の名前が出てくるので、このエッセイがそもそもモーツァルトの記念年に際して書かれたことを考えあわせると、上に引用した節も同じコンテクストで読むことが可能となる。強調したのと似たようなイメージがトラークルの詩「ミラベル城の音楽」の中にも見つかる。第三詩連の最初の二行は「木の葉が 赤く 古い樹木から落ちる/そして 舞い込んでくる 開いた窓を通して (Das Laub fällt rot vom alten Baum/ Und kreist herein durchs offene Fenster)」⁴⁵という。さらに、この詩の最

⁴¹ Jahresring (56/ 57). Ein Querschnitt durch die deutsche Literatur und Kunst der Gegenwart. Stuttgart, S. 217-231.

⁴² Andrea Stoll: Der dunkle Glanz der Freiheit. München 2013, S. 177.

⁴³ Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze: Briefe einer Freundschaft. Hg. Hans Höller. München/ Zürich 2004, S. 101.

⁴⁴ Ingeborg Bachmann: Die wunderliche Musik. In: Dies.: Kritische Schriften. Hg. Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München/ Zürich 2005, S. 201-215 (hier S. 212).

⁴⁵ Georg Trakl: Musik im Mirabell. In: Ders.: Dichtungen und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe (HKA). Hg. Walther Killy und Hans Szklenar. Salzburg 1969 Bd. 1, S. 18.

終詩連には「女中 (Magd)」と「よそ者 (Fremdling)」の対照がモチーフとして示されている。

バッハマンはこのエッセイの中に、ヴォルフガング・ヒルデスハイマーやツェランなどの同時代作家へのさまざまな仄めかしをちりばめたと言われる⁴⁶。こうしたエッセイの間テクスト性は、すでに指摘した引用箇所におけるトラークルの暗示についても有効だろう。すると、同じ節にある「ギター音楽 [を奏でる] 物乞い」もまた、トラークルの詩「ギターの音色で満ちた赤い木の葉の茂み (Im roten Laubwerk voll Gitarren)」との関連を、詩論的、テクスト生成的観点からも、推測させるのである。というのは、この詩もライターニが目印とした「積み重ね韻とトロフェーウス詩脚四音節行からなる四詩行」で書かれているからだ⁴⁷。

このエッセイから三年後の 1959 年にバッハマンは、もうひとつの音楽エッセイ「音楽と文芸」を発表した。ここには直接的なトラークルへの言及がある。

スティグマのようにこうして音楽は、その愛する文学へと接着する、ブレヒト、ガルシア・ロルカ、マラルメ、トラークル、パヴェーゼ、そしてもっと古い、常に現在という強い電流に接続するところのボードレール、ホイットマン、そしてヘルダーリンの音楽に (ああ、なんと多くのものが名指されることだろう!) ⁴⁸

この短いテクストにおけるトラークルへの言及は目を引く⁴⁹。トラークルの詩に音楽を付けたのはなにもヘンツェに限らない。哲学者アドルノは、バッハマンの「風変わりな音楽」が掲載された『年輪』モーツァルト記念号に、論文「音楽、言語、そして現在の作曲におけるその関係 (Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren)」⁵⁰を寄稿しているが、かれもまた若い頃にトラークルに曲を付けたことがあった⁵¹。第二詩集の制作期におけるヘンツェやアドルノの議論がバッハマンの音楽と文学についての思索に強い影響を及ぼし、詩の音楽性という観点から彼女のトラークル研究に作用したことは、こうしてひとつの仮定以上のものとなるのだ。

⁴⁶ Vgl. Christine Ivanovic: Gedächtnisschrift Musik. Ingeborg Bachmanns Ein Blatt für Mozart als Anamnese des Kommenden. Mit einigen Anmerkungen zu Wolfgang Hildesheimer und zu Paul Celan. In: Rüdiger Görner (Hg.): Mozart – eine Herausforderung für Literatur und Denken. Mozart – A Challenge for Literature and Thought. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Bd. 89. Bern 2007, S. 285-310.

⁴⁷ HKA. Bd. 1, S. 17.

⁴⁸ Ingeborg Bachmann: Musik und Dichtung. In: Kritische Schriften. S. 249-252 (hier S. 251).

⁴⁹ 1959年はハイデガーの詩論集『言葉への途上 (Unterwegs zur Sprache)』が出版された年である。

⁵⁰ Theodor W. Adorno: Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren. In: Jahresring (56/ 57), S. 96-109.

⁵¹ Sven Kramer: Lyrik und Gesellschaft. In: Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm. Stuttgart/ Weimar 2011, S. 200-210 (hier S. 200).

4.2. 詩「アクラガス河畔」の分析

以上の議論をふまえて、以下に「音楽性」という観点からバッハマンの詩「アクラガス河畔」を分析する。それにつづくトラークルの詩との比較から、ここまで繰り返してきてきたバッハマンの詩作におけるトラークルの影響が具体的に確認される。詩「アクラガス河畔」はもともと雑誌『年輪』の 55/ 56 年号に発表された⁵²。そのすぐ後に第二詩集『大熊座の呼びかけ』が出版されたが、その際にこの詩は第三章の最後から二番目に並べられている⁵³。

Am Akragas

Das geklärte Wasser in den Händen,
an dem Mittag mit den weißen Brauen,
wird der Fluß die eigne Tiefe schauen
und zum letzten Mal die Dünen wenden,
mit geklärtem Wasser in den Händen.

Trägt der Wind aus Eukalyptushainen
Blätter hochgestrichen, hauchbeschrieben,
wird der Fluß die tiefren Töne lieben.
Festen Anschlag von den Feuersteinen
trägt der Wind zu Eukalyptushainen.

Und geweiht vom Licht und stummen Bränden
hält das Meer den alten Tempel offen,
wenn der Fluß, bis an den Quell getroffen,
mit geklärtem Wasser in den Händen
seine Weihen nimmt von stummen Bränden.⁵⁴

アクラガス河畔

澄んだ水が双の手に、
白い眉をした昼には、
流れが己の深部を見るだろう
そして砂漠を覆すのは最後だろう、
双の手の澄んだ水でもって。

風がユーカリの杜から運ぶならば、
木の葉を高く吹きあげ、呼吸を書き込み、
流れはより深い響きを愛するだろう。
火打石のたしかなぶつかりを
運ぶだろう風はユーカリの杜へと。

そして光と黙した焔に聖別され
海は古い寺院を開いておく、
流れが、その源にまでぶつかって、
双の手の澄んだ水でもって
その聖別を黙した焔から受けるならば。

⁵² Ingeborg Bachmann: Am Akragas. In: Jahresring (55/ 56), S. 38.

⁵³ バッハマンの詩はこれまでに様々な論者によって研究されてきたが、詩「アクラガス河畔」についての先行研究はほとんどない。本稿における論考は、とくに詩の地誌的、歴史的コンテクストの再構成において、以下の研究成果を多く前提とするものである。風岡祐貴：擬人法と人間の不在 インゲボルク・バッハマンの詩「アクラガス川のほとりに Am Akragas」について [未発表]。

⁵⁴ Ingeborg Bachmann: Am Akragas. In: Werke. Bd. 1.: Gedichte, Hörspiele, Libretti und Übersetzungen. München/ Zürich 1978, S. 135.

トロフェーウス詩脚五音節行からなる五詩行が三回つづく。脚韻は変則的な抱擁韻を作る (abbaa/ cddcc/ aeeaa)⁵⁵。それ以外にもこの詩には、行内韻 (第 1、5、14 行の「澄んだ (geklärte)」と「双の手 (Hände)」) や頭韻 (第 8、9 行の「流れ (Der Fluß)」、「たしかな (Festen)」と「火打石 (Feuerstein)」) といった様々な詩的効果が認められる。これらの音の技はこの詩特有の音楽を作り出すことに寄与しており、それはさらに詩芸術において古典的テーマとされる「川の流れ」との関連においてである⁵⁶。しかしながら、この詩においてもっとも注目し得る特徴は、「戻り詩行詩 (Kehrzeilengedicht)」⁵⁷とも呼ばれる、ヴァリエーションを加えた詩行の反復だろう。アルフレート・ベアマンはバッハマンの三つの詩 (「大きな積荷 (Die große Fracht)」、「アクラガス河畔」、「葡萄棚の下で (Unter dem Weinstock)」) を、少なくとも一詩連のうち一詩行が繰り返されることから、「戻り詩行詩」と定義している⁵⁸。詩「大きな積荷」はもともと 1953 年に雑誌『言葉と真理 (Wort und Wahrheit)』第 8 年度第一分冊で発表され⁵⁹、のちに第一詩集『猶予された時』に収録された。この詩をのぞいた残りはすべて『大熊座の呼びかけ』に収められている。いずれもバッハマンとヘンツェが共同生活をしていた時期に書かれたものだ。「戻り詩行詩」の例としてベアマンは「大きな積荷」を選び、その詩的造形を音楽の作曲技法から説明しようとする。

この技法は、音楽においては、間隔をとりながら繰り返されることで楽章のつくり構成を与える要素がひとつだけであるという点をのぞけば、リトルネロの原則を思いおこさせる。例えばブランデンブルク交響曲の最終楽章を思い起こすとよい。また厳密な楽章、フーガの楽章が考えられもする、それは主題の本質的、つまりつくりを規定する素材を含んでいる [...] そしてこの素材をその同一性を逸することなく、楽章の進みゆきにおいて広げるのだ⁶⁰。

⁵⁵ アルフレート・ベアマンはこの詩の特殊な脚韻を「最後に韻が二重になる (Reimverdoppelung am Schluss)」と説明する。Alfred Behrmann: Einführung in den neueren deutschen Vers. Von Luther bis zur Gegenwart. Eine Vorlesung. Stuttgart 1989, S. 65.

⁵⁶ Ebd. 例えば、ヘルダーリンの「ヒュペーリオンの運命の歌 (Hyperions Schicksals Lied)」。アクラガスは哲学者エンペドクレスの生誕地としても知られているため、バッハマンの詩がかれ、そしてかれを歌ったヘルダーリンの頌歌「エンペドクレス (Empedokles)」あるいは悲劇『エンペドクレスの死 (Der Tod des Empedokles)』を下敷きになっている可能性は高い。風岡はバッハマンの詩中に提示される四大と愛およびアクラガスの地理的、歴史的な条件から、この詩が不在というかたちでエンペドクレスを扱うものだと考える。

⁵⁷ Behrmann: a. a. O., S. 64.

⁵⁸ Ebd., S. 63.

⁵⁹ Ingeborg Bachmann: Die große Fracht des Sommers ist verladen. In: Wort und Wahrheit. Monatsschrift für Religion und Kultur (Jg. 8. H. 1. 1953), S. 19.

⁶⁰ Behrmann: a. a. O., S. 63.

[強調は筆者]

「リトルネロ」は音楽学においては「ある楽曲の何度も繰り返される部分」を意味する⁶¹。リトルネロの上位概念は「主として器楽曲に、しかし声楽曲にも見られる配列の形式」⁶²、ロンドである。リトルネロでは繰り返しが重要であり、そのためイタリアの民衆文芸においても一つのジャンルとして受け入れられているのに対し、ロンドには「リフレイン (Refrain)」や「カプレット (Couplets)」といったより厳しい作曲上の原則が割り当てられている。そのためベアマンがここで「リトルネロ」を概念として援用するのは正しい。バッハマンの詩作品には、詩行をいくつものヴァリエーションを加えた形で繰り返す様子が確認されるものがある。以下に「アクラガス河畔」を例にとって具体的に見ていくこととする。

すでに述べたように、詩「アクラガス河畔」における最大の特徴はヴァリエーションを加えた繰り返しである。最初の詩行「澄んだ水が双の手に」は、第五行で「双の手の澄んだ水でもって」へと変化する。第二詩連ではその冒頭行（第 6 行）「風がユーカリの杜より運ぶならば」が、前置詞だけ変更されて (aus→zu) 詩連最終行（第 10 行）に「運ぶだろう風はユーカリの杜へと」となっている。同じ詩連の第 3 行（第 8 行）「流れはより深い響きを愛するだろう」は、第 1 詩連の中心行（第 3 行）「流れが己の深部を見るだろう」の洗練されたヴァリエーションとなっている。最終詩連の冒頭行（第 11 行）「そして光と黙した焰に聖別され」は詩全体の最後の行（第 15 行）で「その聖別を黙した焰から受けるならば」となる。興味深いのは、最終詩連、第 14 行で詩全体の冒頭行を、第 5 行における変化形で繰り返していることである。この詩における繰り返しの規則として、すべての詩連の冒頭行がすべての詩連の最終行でいくらか変化して繰り返されていることが指摘できる。第一詩連の冒頭行は最終詩連でもって三度繰り返される。さらに、詩連の中心に位置していずれも「流れ」の主題を伝達する第 3 行は詩連をこえて第 8 行に受け継がれている。

詩「アクラガス河畔」のつくりの分析を終えたいまトラークルのある詩との間で相似が際立ってくる。タイトルは「ロンデル (Rondel)」という。

⁶¹ Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. 21., völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 23. RENT-SANTH. Leipzig/ Mannheim 2006, S. 207.

⁶² Ebd., S. 335f.

Rondel

Verflossen ist das Gold der Tage,
Des Abends braun und blaue Farben:
Des Hirten sanfte Flöten starben
Des Abends blau und braune Farben
Verflossen ist das Gold der Tage.⁶³

ロンデル

流れ去った 日々の黄金、
夕べの 茶と青い色彩。
牧人のおだやかなフルートの音が絶えた
夕べの 青と茶の色彩
流れ去った 日々の黄金。

この詩がその手本としてフランスの詩形式「ロンデル」⁶⁴をふまえていることはタイトルからも明らかである。その高度な音楽性のためこれまで詩と音楽の関連において好んで扱われてきた⁶⁵。韻律は、例外なく四音節ヤンブス詩脚からなる五行詩と説明される。脚韻は A/ B/ b/ B/ A⁶⁶と図示され、変則的な抱擁韻と見なされる。冒頭行は最終行と、第 2 行は終わりから二番目の行とほぼ同一である⁶⁷。最初の二行と最後の二行の照応が視覚的にも聴覚的にもキアスムスの図を作り出し、詩の気密性を高めるものだ。その上、各詩行の行内韻が効果的に詩のつくりを支えている (Verflossen/ Gold, braun/ blaue, sanfte/ starben)。この詩の音楽性はまさにバッハマンの「アクラガス河畔」と似たものである。

さらにまた双方の詩の内容上の近しさも確認される。すでに述べたように、「アクラガス河畔」のテーマは「流れ」、より正確に言えば「流れのある風景」であった。ベアマンが主張するように、このテーマの背後ではつねに人間の運命が語られてきた。トラークルの詩「ロンデル」もまたこの文学的トポスに従うものだと考えられる。なぜならここでも時の「過ぎ去り (Verflossen)」が問題とされているからだ。トラークルがこの過去分詞を強調しようと図ったことは、詩的技巧からも容易に推測される。各詩行は子音 f (v) の音を含んでおり、広範な頭韻をつくることに成功しているからだ (Verflossen – Farben – Flöten – Farben – Verflossen)。詩の中央に位置する第 3 行はここでは繰り返されることのないただひとつの詩行であるとも言える。そこでは、この詩の主題「過ぎ去り (Verflossen)」と頭韻を作ることで巧みに多様な解釈可能性を秘める語「フルート (Flöten)」についての言及がある⁶⁸。

⁶³ HKA. Bd. 1, S. 21.

⁶⁴ Brockhaus. Enzyklopädie. a. a. O., S. 325.

⁶⁵ 例えば Mathias Mayer (Hg.): Musikgedichte. München 2011, S. 131.

⁶⁶ 大文字は完全韻をあらわす。

⁶⁷ 初稿の第 4 行は「夕べの 茶と青の色彩 (Des Abends braun und blaue Farben)」であり、第 2 行と同一であった。HKA. Bd. 2, S. 65.

⁶⁸ 「アクラガス河畔」と「ロンデル」の間の大きな相違として双方の詩における時制の相違が指摘できるだろう。「アクラガス河畔」では現在形および未来推量が用いられているのに対し、「ロンデル」では一貫して過去形が用いられている。

ウルリヒ・ティエムが詳細に確かめたように、バッハマンのいくつかの詩にはトラークルと似た詩的イメージを提示するものがある。詩「アクラガス河畔」に関してティエムは、トラークルの二つの詩、「ソーニャ (Sonja)」と「調和 (Einklang)」にとくに言及している⁶⁹。詩「ソーニャ」の中には、「アクラガス河畔」第2行と比較しうる「白い眉 (weiße Brauen)」⁷⁰という語がある。それに対して詩「調和」の中には「澄んだ流れの明るい鏡の中に (Im hellen Spiegel der geklärten Fluten)」⁷¹という詩行があり、それはバッハマンの詩の第1、5、14行と似ている。二詩人の比較に際して、ティエムの関心はもっぱら共通の詩的イメージの発見へと向かっている。しかし、例えば色彩形容詞と結びついた「眉」という語を、修辞学的に見て、提喩と理解するならば、それはトラークルに固有の表現とは言い難い。むしろバッハマンとの近しさを表しているのは、その音楽性なのである⁷²。

繰り返しによって双方の詩は、秘教的に響き、詩の気密性を高める連禱の雰囲気と呼び起こしている。詩の中のイメージもまた、この聴覚的效果との関連において考察されるべきだろう。擬人法「白い眉」はたしかに提喩として正午全体の状態を表現している。しかしそれは同時に動詞「見る (schauen)」とともに韻をつくり、最終詩連で繰り返される名詞「焰 (Bränden)」と響きあう。あるいは、もし過去分詞の形容詞「澄んだ (geklärt)」を例にとるならば、全詩中もっとも繰り返されるヴァリエーションの中心にある母音äが「双の手 (Händen)」(第1、5、14行)、「運ぶ (trägt)」(第6、10行)、「木の葉 (Blätter)」(第7行)、「焰 (Bränden)」(第11、15行)そして「[開いておく] (Hält)」(第12行)とと

⁶⁹ Thiem: a. a. O., S. 258.

⁷⁰ HKA. Bd. 1, S. 105.

⁷¹ HKA. Bd. 1, S. 244.

⁷² アンドレアス・ハプケマイヤーは「アクラガス河畔」を分析するにあたり同じように「白い眉」という表現に着目し、それをトラークルの詩「ヘーリアン (Helian)」からの引用として理解し、その前後の表現から、バッハマンの詩の「昼」の描写が「(ハイデガー的?) 恍惚 Ex-tase、狂気、死」を含意するものだと理解する[Andreas Hapkemeyer: *Metrum und Mythos: Agrigent-Gedichte von Arendt, Bachmann, Kaschnitz*. S. 48f.]. しかしトラークルにおける「白い眉」という表現の使用はここで言及される「ヘーリアン」に限ったものではなく、すでに言及したように、たとえば詩「ソーニャ」にも認められる。トラークルが傾倒していたドストエフスキーの『罪と罰』に描かれるソーニャの「白い眉」は、トラークルの詩が珍しく肯定的な印象を残すように、「恍惚、狂気、死」との結びつきを感じさせるものではない。バッハマンの詩のもつ「繰り返し」や「脚韻」といった音楽的效果を認めつつも、詩におけるイメージの追求に比重を置くハプケマイヤーの解釈を根本的に規定しているのは、かれ自身がバッハマンの詩を説明するところの上位概念「イタリア詩 (Italiengedicht)」であり、このジャンルの代表者とされるゲーテにおける視覚の優位である。しかし、バッハマンが意識的にこのジャンルを踏襲しているとしても、この詩は同時にそこからの逸脱を図っており、それが「アクラガス河畔」におけるイメージを凌駕する音楽(的技巧)の横溢であると理解もできよう。

もに詩の全体にわたって響きわたる基調音であることが分かる。詩の視覚的効果の聴覚的効果との溶接から生まれる共感覚はトラークルのもとにも、バッハマンのもとにも見られる現象だ。「アクラガス河畔」のみならず、50年代に書かれた他の詩にも等しく指摘することのできるバッハマンの詩のもつ音楽性は、こうしてトラークルの作詩法との近しさを示している。こうした事実は、バッハマンにおけるあまり知られていないトラークル受容について説得的に推測させるものである。

結語

本稿ではインゲボルク・バッハマンにおけるトラークル受容を調査するにあたって、第一詩集『猶予された時』が出版された1953年までの、詩人とフィッカーの仮定される交流と、第二詩集『大熊座の呼びかけ』が出版された1956年前後の、カシュニッツやヘンツェといった同時代芸術家との交流という具合に、二つの時期を区別した。第一期のフィッカーとのコンタクトについては、詩人がさまざまな文学賞に応募したように、作品の出版先を探す必要が大きな背景としてあり、第二期では、とくに音楽家ヘンツェの影響下に詩人としての発展を追求する過程で生産的にトラークルと取り組んだと考えられ、二つの期間は質的に異なったものをしめす。しかし、いずれも50年代に限られた出来事であり、その後バッハマンがトラークルについて言及することはほとんどなかった。そうすると、バッハマンのトラークルとの取り組みは、彼女に固有の出来事であったというよりは、戦後ドイツ語文学の一般的な傾向のうちにあるものとして理解されるべきかもしれない。ただ、経済的な必要に駆られたり、第三者を介しての参照であったり、大枠として当時の文学的モードに収まるものだったとしても、バッハマンがトラークルを詩人として受容したことは揺るがない事実である。

こうした議論を前提としたうえで、本稿ではさらに一步踏み込んで、バッハマンのトラークル受容の質的評価を試みた。その際には、とくに第二詩集に顕著である詩の「音楽性」に着目し、トラークルの詩作法と比べた。具体的には、詩「アクラガス河畔」とトラークルの詩「ロンデル」のつくりの類似を指摘して、双方に共通の詩作法を、「繰り返しと言葉の音楽化」として表現した。

Wiederholung und Musikalisierung der Sprache

Untersuchung zum Einfluss Trakls auf Bachmanns Gedicht *Am Akragas*

Atsuhiko HINA

Obwohl es nicht wenige Spuren davon gibt, ist die literarische Beschäftigung Ingeborg Bachmanns mit den Werken Trakls bis jetzt nicht ausreichend untersucht worden. Dieser Aufsatz, der ein Kapitel meiner Dissertation ausmacht⁷³, zielt schließlich darauf ab, die Trakl-Rezeption bei Ingeborg Bachmann konkret zu bestätigen, indem auch der biographische Kontext rekonstruiert wird.

Dabei wird zuerst auf die Lebensdaten der Lyrikerin in den 50er Jahren, als Trakl von den NachkriegslyrikerInnen intensiv rezipiert wurde, fokussiert. Anhand der Publikationszeiträume ihrer zwei Gedichtbände kann Bachmanns Rezeption qualitativ in zwei Schaffensphasen eingeteilt werden. Die erste Schaffensphase erstreckt sich bis zur Publikation ihres ersten Gedichtbandes (*Die gestundete Zeit*). In dieser Zeit kann trotz des Mangels direkter Beweise ihr Umgang mit Ludwig von Ficker, der damals als Entdecker und Unterstützer Georg Trakls weit anerkannt war, vermutet werden. Die zweite ist um das Jahr 1956 zu verorten, als ihr zweiter und letzter Gedichtband (*Anrufung des großen Bären*) veröffentlicht wurde. In dieser Zeit kann ihr Verkehr mit der Lyrikerin Marie Luise Kaschnitz und dem Musiker Hans Werner Henze in Bezug auf ihre Trakl-Rezeption eine große Rolle gespielt haben. Während die erste Phase von der Suche nach einer Publikationsmöglichkeit für ihre Gedichte bedingt war, rezipierte Bachmann in der zweiten die Werke Trakls zum Zwecke ihrer dichterischen Entwicklung. Das ist der wesentliche Unterschied zwischen diesen beiden Rezeptionsphasen.

Nach den 50er Jahren erwähnte Bachmann im Gegensatz zu Kaschnitz Georg Trakl kaum. Darum sollte man ihre Beschäftigung mit Trakl vielleicht nicht als ein ihr eigenes Phänomen, sondern als ein Beispiel der allgemeinen Orientierung der österreichischen Nachkriegsliteratur verstehen. Jedoch steht es fest, dass Bachmann in einer bestimmten Zeit ihres Schaffens Trakl las, auch wenn dies durch finanzielle Bedürfnisse, die Einflüssen ihrer zeitgenössischen KünstlerInnen oder den ‚Trend‘ der damaligen Literaturszene erklärt werden könnte.

⁷³ Die Dissertation wurde am 25. Juni 2014 unter dem Titel *Zur Rezeption Georg Trakls nach dem Zweiten Weltkrieg. Produktive Rezeption, Intertextualität, Strukturanalogie, Fortschreiben* an der Universität Wien vorgelegt.

Mit den oben beschriebenen Voraussetzungen versuche ich hier die Trakl-Rezeption bei Ingeborg Bachmann qualitativ einzuschätzen. Dabei wird besonders der wichtigste Aspekt im zweiten Gedichtband, die „Musikalität“, beachtet und mit der poetischen Technik Trakls verglichen. Das Gedicht *Am Akragas*, das inhaltlich an das Leben und die Lehre des griechischen Philosophen Empedokles erinnert, entspricht, musikkompositorisch gesehen, genau einem Gedicht Trakls namens *Rondel*. Die beiden Gedichte haben als musikalisches Prinzip die Technik der Wiederholung, die die Musikalisierung der Sprache fördert, gemeinsam. Durch die Musikalisierung gelingt es, die semantische Kohärenz eines Gedichts auf die sinnliche, auf etwas Zufälliges zu verschieben. Diese Technik, die sehr wohl auf Trakl zurückgreifen könnte, gilt als eine alternative Perspektive für die Analyse der Gedichte Bachmanns, weil viele Interpreten gerne nach einer geheimen Botschaft der Lyrikerin gesucht und dabei stillschweigend vorausgesetzt haben, dass das Sprachsystem bei ihr noch logisch funktionieren kann. Das scheint mir jedoch unvermeidlich der Sprachkrise, die gerade Trakl erfuhr und der er nur mit der Musikalisierung der Sprache beikommen konnte, entgegenzustehen.

Im zweiten Kapitel zeige ich eine Tabelle, die die bisherige Forschungsliteratur zur Trakl-Rezeption bei Ingeborg Bachmann auflistet, auf.

