

<b>Title</b>	インゲボルク・バッハマンとウィーン：観念的な地図の書き換えをめぐって
<b>Author</b>	高井, 絹子
<b>Citation</b>	人文研究. 65 巻, p.97-114.
<b>Issue Date</b>	2014-03
<b>ISSN</b>	0491-3329
<b>Type</b>	Departmental Bulletin Paper
<b>Textversion</b>	Publisher
<b>Publisher</b>	大阪市立大学大学院文学研究科
<b>Description</b>	堀内達夫教授退任記念

Placed on: Osaka City University Repository

## インゲボルク・バッハマンとウィーン —観念的な地図の書き換えをめぐる—

高井 絹子

インゲボルク・バッハマンは1926年、オーストリアのクラゲンフルトに生まれた。大学進学を機に46年ウィーンに出、ここで様々な知的刺激を受けるが、中でもパウル・ツェランとの恋が彼女に与えた影響は大きかった。東欧ユダヤ人の彼を通じ、彼女はアウシュヴィッツの問題に目を開かれ、ドイツ・オーストリアおよびウィーンを別の目で見始めるのである。53年の抒情詩「ウィーン郊外の広大な風景」では、ウィーンは帝都としてではなく、アジアに接しローマ帝国の昔から多民族の集う場所、シェーンベルクの音楽やヴィトゲンシュタインの哲学の街、そして苦い恋と別れの街として描き出されている。

バッハマンは「運び取った亡命」者としてドイツ語圏を離れたあとも、ウィーンやオーストリアを小説の舞台に選ぶ。ウィーン時代に書き換えられはじめた彼女の観念的な地図の上では、ウィーンは「様々な死に方」構想に相応しい街に変質し、クラゲンフルトは旧ハプスブルク帝国を多民族共存のユートピアとして夢想するための場所になる。現実のオーストリアの中に言葉の魔術で異空間を生み出すために、作家は距離を必要とし、ローマに住み続けたのである。

### はじめに

1926年にオーストリアのケルンテン州クラゲンフルトに生まれたバッハマンは、大学進学を機にウィーンに入ると、それ以後は1973年にローマで亡くなるまで絶え間なく移動を繰り返す。そして、行く先々で生み出される作品と土地との関係は、バッハマン研究において地誌学的な関心の対象となっている。

たとえば、彼女は、大学卒業後の1950年にパリやロンドンを訪ねる。彼女にとってここはドイツ語圏を見限った東欧ユダヤ系の知人たちが住む町であり、この旅から数篇の詩が生まれる。1955年ハーヴァード大学が、いまや西側の資本主義経済を牽引する合衆国の価値観を占領地域オーストリアにも浸透させるべく、親米派とみなした彼女をサマースクールに招待すると、彼女はマンハッタンの摩天楼を背景にドイツ古典主義作家のパロディ作品を書いた。ベルリンには、経済的に困窮しフォード財団の奨学金を受けて1963年から2年弱滞在したが、冷戦最前線のこの都市は、痙攣発作を誘発する場所として、ピュヒナー賞受賞講演で披露される。1964年、数日旅行しただけの、かつてドイツ・ナチズムに蹂躪され、いまは自由を取り戻した都市プラハは、作家に、作家自身の再生を象徴する数篇の詩を書くことをゆるす。同時期に

訪れたエジプトをはじめとする中東の荒地は、異文化圏でありながらキリスト教につながる父権的一神教の発生の地として後期散文作品の中の重要なシーンに用いられる。

このように滞在が短時日であっても、作家は場所のもつ歴史的・政治的意味に触発されて社会的な強い作品を器用に生み出す。これらの作品群は今日、反ファシズム、フェミニズム、冷戦構造、ポスト・コロニアリズムといった観点から論じられているが、土地と作品内容との結びつきは、この作家の観念的な地理的感覚を端的に示しているといえよう。

バッハマンは、その後の彼女の移動と創作活動の指針となる一枚の地図をウィーンで過ごした7年の間に手に入れた。本論では、オーストリアの地方出身者にとって首都での生活がどのようなものであったのかという点も視野に入れつつ、ウィーン時代が彼女の地理的感覚をどう変えたのかを見ることにしたい。

## 1. ウィーン時代のバッハマン

バッハマンは、戦争が終わると1946年からウィーン大学に籍を置いて学位請求論文を書き上げ、卒業後は放送局ロート・ヴァイス・ロート社に就職する。バッハマンがウィーンを離れる直接のきっかけは、53年、マインツで開かれた47年グループの会合での「47年グループ賞」受賞であるといっていよい。これにより、貸与された1000マルクの賞金もさることながら、ドイツの放送局や出版社との関係が保証され、バッハマンはのちに、放送局から詩の朗読の対価として支払われた300マルクという金額に驚き、これで書くことで食べてゆけると思ったと述懐している<sup>1)</sup>。だが、彼女が放送局を退職するのみならず慌しくウィーンを引き払いイタリアに居を移した理由は他にもあった。

カーチャ・クリロヴァは、もっぱらインタビューや周囲の証言から、当時のバッハマンには地方都市出身者のイメージがつきまどっていたことを明らかにしている。それによると、「1953年、27歳でバッハマンがウィーンからローマに出発してしまうと、ウィーンの文学シーンの同時代人の多くはショックを受けた」<sup>2)</sup>。なぜなら、クラゲンフルト出身の作家志望のバッハマンにとって、ウィーンは憧れの首都だったはずで、「大学での勉強だけでなく、ルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタインとウィーン学派の哲学、シェーンベルクの音楽」<sup>3)</sup>、ハンス・ヴァイゲルやヘルマン・ハーケルの主催する文学サークルとの交流によって彼女の知的好奇心は十分満たされているように見えたから。しかし他方、ハーケルは彼女のことを「地方出身で王女さま」<sup>4)</sup>と回顧し、放送局時代の同僚ペーター・ヴァイザーは、ヴァイゲルが、「ここで育ったから私たちには当たり前のものであった」<sup>5)</sup>建物のあいだをバッハマンが物珍しそうにきょろきょろ歩くというので「地方出身の驚嘆女」<sup>6)</sup>と呼んでいたと報告している。結局のところ、バッハマンはウィーンにおいて、「土地の人間にとってはいつまでもアウトサイダーであり続けなければならなかった」<sup>7)</sup>のだ。

さらにヴァイゲルは51年に発表した『未完成交響曲』という長編の中で、バッハマンと思しき地方出身の新進画家と亡命ユダヤ人の恋愛と結婚によって、スイスに亡命していた自分が戦後再びウィーンに受け入れられようとする願望を象徴的に描きだした。この作品はバッハマン研究において、彼女が文学的素材として利用された一例に数えられている。ヴァイゲルはその上、バッハマンが53年にウィーンを離れたあと「ドイツは彼女のためにはならなかった」、「彼女がのちに書いたものは、私が彼女に期待していたものではなかった」<sup>8)</sup>といった発言を繰り返しており、「彼女の、狭い文学サークルを超えた国際的な成功と発展」<sup>9)</sup>はウィーンでの人間関係に影を落とし、居心地はいっそう悪くなっていたと思われる。

では、バッハマンの目にはウィーンはどのように映っていたのか。彼女がウィーンに出てきたのは、「町は爆弾で破壊されていた、モスクワ宣言は、1943年にオーストリアをドイツの最初の犠牲者だと認めた。すぐに復古的な戦後の雰囲気が『冷戦』の兆候を帯びつつ定着する」<sup>10)</sup> そういう時期だった。クリスタ・ギュルトラーは、バッハマンの移動の足跡をたどるエッセイの中で、1971年の長篇小説『マリーナ』の中の次の箇所を当時のウィーンとそこで学生生活を送りはじめたバッハマンの心情を彷彿とさせる箇所として引用する。

当時、廃墟の中に希望はなかった、人々はしきりにそう言い、そんな言い方を受け売りしていた。1度目の戦後と呼んでいた時期の言い回しが役立つかどうかやっていた。2度目の戦後の言い回しは耳にしなかった。それもまた欺瞞だった。私も、ドアや窓の枠がやるとまたはめ込まれると、瓦礫の山がなくなると、すぐによくなる、また住むことができる、住み続けられるだろうと、自分に思い込ませようとした<sup>11)</sup>。

憧れの首都には、その上、あちこちに闇市があった。そこで売買される「1トンのコーヒーはすでに無数の犯罪について語っている。」<sup>12)</sup>と『マリーナ』の中の「私」は回想している。

## 2. アジアからの息吹——抒情詩「ウィーン郊外の広大な風景」

次に見るのは抒情詩である。彼女は、53年、「47年グループ賞」を受賞した会合で4篇の詩を朗読したが、そこには「ウィーン郊外の広大な風景」と題された1篇が含まれている。文学サークルの仲間たちの思惑をよそに、この詩の中にはバッハマンのウィーン時代が総括されている。

### 「ウィーン郊外の広大な風景」

平原の精霊たちよ、広がる流れの精霊たちよ、

私たちの終わりの時に呼ばれ、この都市の前で止まるな！  
持ってゆけ、葡萄から垂れ下がるものを、  
もろい縁の上で、細い流れまで連れて行け、  
逃げ道を求める者を、そしてステップを開け！

向こうでは一本の樹の剥き出しの関節が発育を止める、  
はずみ車が代わりを務め、耕地から叩き出す  
ボーリング塔が春を、立像の森から消えるのは  
緑の、神に見放されたトルソー、そして監視するのは、  
石油のイリス、その地の井戸を。

それがどうしたのだ？私たちはもはやダンスを踊らない。  
長い休止符のあと、不協和音はまばら、カンタービレはほとんどなく。  
(そしてその息を私はもう頬に感じない！)  
輪は止まっている。塵と雲のみ殻をぬけて  
私たちの愛を覆っていたコートを引きずってゆくのは大観覧車。

どんな場所でも与えることはしない、ここでのように、最初のキスの前に  
最後のキスを。大切なことは、口の中の余韻とともに  
先に進むこと、沈黙すること。鶴が  
浅瀬の葦の中でその弧を描き終えるとき、  
波音よりも高く、その茂みの中で時が打つ。

アジアの息吹が彼方にある。

種のリズミカルな発芽、成熟した文化の  
没落前の収穫、それが文書で保証されているなら、私は  
風にそれを告げることができる。堤の後ろでは  
もっと穏やかな水が目を濁らせ、私にさらに  
陶然としたリーメスの感情が襲いかかろうとする、  
ローマ人の石の側のポプラの木の下で私は掘る  
多民族の悲しみの舞台を探して、  
諾の微笑みと否の微笑みを求めて。

すべての生は積み木箱の中でそっぽを向き、  
 新たな苦しみは衛生設備で和らげられる、並木道では  
 マロニエの木が香りもなく花をつけ、ろうそくの煙を  
 大気は再び味わうことがない、公園の  
 手すりの上で孤独に髪はなびく、水の中には  
 ボールが沈んでいる、子供たちの手をかすめ  
 水底まで、そして死んだ目は、かつてはそうだった青い目に出会う。

不信心の奇跡は限りない。  
 心は心であることに固執するのだろうか？  
 純粹であることを夢に見、宣誓せよ、  
 お前を打ち負かすセックスを夢に見、夢に見  
 そしてそれにもかかわらず神秘的な転向からは抗議のうちに身を守れ。  
 もう一方の手で、数や分析が  
 お前にかけられた魔法を解くことに成功する。  
 お前を分つ者はお前だ。発散せよ、  
 知りつつまたおいで、新しい別れの姿をして。

ハリケーンに先んじて太陽は西へ向かう、  
 二千年が終わる、私たちには何も残らないだろう。  
 風がバロックの花糸を持ち上げる、  
 階段から天使像の顔が落ちる、  
 稜堡は暮れてゆく中庭へ墜ちる、  
 戸棚からは仮面や花輪が・・・

真昼の光の中の広場でだけ、鎖で  
 柱脚にそしてはかなすぎる瞬間に傾いて、美の虜になって、私は  
 時間を見捨てる、やってくる精霊たちの一人よ。

岸辺のマリアー  
 船は空っぽ、石は盲いている、  
 救われる者は誰もいない、傷ついた者はたくさんいる、  
 油は燃えようとしなない、私たちは  
 みなそこから飲んだどこにあるのですか

あなたの永遠の光は？

だから魚たちも死んでいて、私たちを待ち受ける黒い海に流されていく。  
でも私たちはとっくに注いでいる、他の流れの  
引力に捕らえられて、世界が姿を現さず、晴れやかさがほとんどなかったところで。  
平原の塔は誉める、その場にはいない私たちの  
意志なくやってきて、憂鬱の  
階段で転び、さらに深く落ちたことを、  
落下に対する鋭い聴覚を持って。

### Große Landschaft bei Wien

Geister der Ebene, Geister des wachsenden Stroms,  
zu unsrem Ende gerufen, haltet nicht vor der Stadt!  
Nehmt auch mit euch, was vom Wein überhing  
auf brüchtigen Rändern, und führt an ein Rinnsal,  
wen nach Ausweg verlangt, und öffnet die Steppen!

Drüben verkümmert das nackte Gelenk eines Baums,  
ein Schwungrad springt ein, aus dem Feld schlagen  
die Bohrtürme den Frühling, Statuenwäldern weicht  
der verworfene Torso des Grüns, und es wacht  
die Iris des Öls über den Brunnen im Land.

Was liegt daran? Wir spielen die Tänze nicht mehr.  
Nach langer Pause: Dissonanzen gelichtet, wenig cantabile.  
(Und ihren Atem spür ich nicht mehr auf den Wangen!)

Still stehn die Räder. Durch Staub und Wolkenspreu  
schleift den Mantel, der unsre Liebe deckte, das Riesenrad.

Nirgends gewährt man, wie hier, vor den ersten Küssen  
die letzten. Es gilt, mit dem Nachklang im Mund  
weiterzugehen und zu schweigen. Wo der Kranich  
im Schilf der flachen Gewässer seine Bogen vollendet,

tönender als die Welle, schlägt ihm die Stunde im Rohr.

Asiens Atem ist jenseits.

Rhythmischer Aufgang von Saaten, reifer Kulturen  
Ernten vorm Untergang, sind sie verbrieft, so weiß ichs  
dem Wind noch zu sagen. Hinter der Böschung  
trübt weiches Wasser das Aug, und es will  
mich noch anfallen trunkenes Limesgefühl;  
unter den Pappeln am Römerstein grab ich  
nach dem Schauplatz vielvölkiger Trauer,  
nach dem Lächeln Ja und dem Lächeln Nein.

Alles Leben ist abgewandert in Baukästen,  
neue Not mildert man sanitär, in den Alleen  
blüht die Kastanie duftlos, Kerzenrauch  
kostet die Luft nicht wieder, über der Brüstung  
im Park weht so einsam das Haar, im Wasser  
sinken die Bälle, vorbei an der Kinderhand  
bis auf den Grund, und es begegnet  
das tote Auge dem blauen, das es einst war.

Wunder des Unglaubens sind ohne Zahl.  
Besteht ein Herz darauf, ein Herz zu sein?  
Träum, daß du rein bist, heb die Hand zum Schwur,  
träum dein Geschlecht, das dich besiegt, träum  
und wehr dennoch mystischer Abkehr im Protest.  
Mit einer andern Hand gelingen Zahlen  
und Analysen, die dich entzaubern.  
Was dich trennt, bist du. Verström,  
komm wissend wieder, in neuer Abschiedsgestalt.

Dem Orkan voraus fliegt die Sonne nach Westen,  
zweitausend Jahre sind um, und uns wird nichts bleiben.



Es hebt der Wind Barockgirlanden auf,  
es fällt von den Stiegen das Puttengesicht,  
es stürzen Basteien in dämmernde Höfe,  
von den Kommoden die Masken und Kränze...

Nur auf dem Platz im Mittagslicht, mit der Kette  
am Säulenfuß und dem vergänglichsten Augenblick  
geneigt und der Schönheit verfallen, sag ich mich los  
von der Zeit, ein Geist unter Geistern, die kommen.

Maria am Gestade -

das Schiff ist leer, der Stein ist blind,  
gerettet ist keiner, getroffen sind viele,  
das Öl will nicht brennen, wir haben  
alle davon getrunken - wo bleibt  
dein ewiges Licht?

So sind auch die Fische tot und treiben  
den schwarzen Meeren zu, die uns erwarten.  
Wir aber mündeten längst, vom Sog  
anderer Ströme ergriffen, wo die Welt  
ausblieb und wenig Heiterkeit war.  
Die Türme der Ebene rühmen uns nach,  
daß wir willenlos kamen und auf den Stufen  
der Schwermut fielen und tiefer fielen,  
mit dem scharfen Gehör für den Fall.<sup>13)</sup>

53年5月、ドイツのマインツでバッハマンが詩を朗読したとき、戦後間もない、いわゆる「皆伐の文学」に倦んでいた聴衆は——前年の会合に引き続いて——ドイツ語の詩が再び抒情性を取り戻し、ダクテュロスのリズムで謳われるのを耳にする。アンドレアス・ハプケマイアーは、この詩の特徴と聴衆に与えたインパクトについて次のように述べる。

インゲボルク・バッハマンは、本質的には彼女の詩の構成に寄与するしばしば長くてリズムカルな文のまとまりで聴衆を驚かせる。ヘルダーリンを思い出させる詩行の運びは、彼

女によって用いられる諸々のイメージと一緒にあって、彼女のパトスを感覚的に知覚可能なものにする。これは、「ウィーン郊外の広大な風景」の導入部でも効果を発揮している。(中略) 力を込めて呼び出される没落の精霊たちと工業化された世界のイメージとが際立った緊張関係に入る。(中略) 唐突に併置されても、相互に交差させられてもいる異質な領域を、最終的には、全体を貫き秩序立てているリズムが結びつける。もはや持ちこたえることのできない没落と崩壊が——ウィーンを例に叙述され——美化されるのではなく、見開かれた目と「落下に対する鋭い聴覚」をもって記録され、それからしかし再び美へ、まさに詩へと翻訳されるのだ。ある種の演劇性を断念しないこの詩の詩行の中では、(中略) 同時代の人間には理解できる道徳的激しさを持って、インゲボルク・バハマンの芸術的行為の両価的感情が語っている。絶対的なものへ向けられた夢と、それが現実からの逃避に向かってはならないという洞察が、同じ重みを持って並存している。彼女の詩は、「純粋な存在」に向けられる衝動と自身の時代に参与することの同時性を描く。この爆発的な混合が、50年代のインゲボルク・バハマンの時代の読者と聴衆を魅了するのだ<sup>14)</sup>。

ハプケマイヤーによれば、この詩の魅力は、当時の聴衆にとって、内容と形式の両方に新しさと古さが共存しているところにあった。だが、メタファに満ちたこの詩の内容については、すこし詳しく見ておかねばならない。

第1連の都市の近くまで迫る「広がる流れ」とはドナウ川、「葡萄から垂れ下がる」ものを受け「細い流れ」とは、本流から別れて市街のすぐ東を流れるドナウ運河であろう。運河は再びドナウ本流に合流しハンガリーの平原(「ステップ」)へと流れてゆく。第2連に登場する工業化の兆候、石油採掘のボーリング塔は、ウィーン市街の北東、ドナウ川の「向こう」に広がるマルヒフェルトの光景である。ここは、北は天然ガスと石油の採掘が行われる地域、南には穀倉地帯が広がる。東を流れるマルヒ川は、チェコスロヴァキア(現スロヴァキア)との国境線の役割を果たしている。「緑の、神に見放されたトルソー」は伐採された木々あるいは人の手の加わった自然のメタファではなからうか。第3連に登場する大観覧車は、ウィーン第2区にあるプラーター広場のそれ、第4連の「鶴」が羽音を立てる葦の茂みは、ドナウ河畔のものであろう。1行だけの第5連、「アジアの息吹」は、ウィーンが西欧と東欧の境界に位置していることを思い起こさせる。第6連の「リーメス」は、ローマ帝国時代に築かれたゲルマン部族の南下を防ぐための、ウィーン市街の北に残る防衛線跡のことだが、堤の後ろの「もっと穏やかな水」をドナウ運河ととるならば、「ローマ人の石」は、ウィーン第1区リング内に残るローマ遺跡を指す。このあたりから詩人は、リング大通りの内側とおぼしき街の情景を描く。次の第7連では、衛生的だが無機質な都市の生活が語られ、第8連、第9連、第10連では帝都ウィーンの文化的な変質が比喩的に表現されている。と同時に、ここにはバハマンがウィーンで享受した音楽、文学、哲学のジャンルでの知的な刺激を彼女がどう咀嚼したかが示されて

いる。

フーベルト・レンガウアーは、まず、この3つの連に先立つ第3連の括弧つき挿入文が、ホフマンスタールの「世紀末を象徴する」、「ティルツィーネ詩行」の「まだ私はその息を頬に感じている。」の否定的引用であることを指摘し、その直前の1行「不協和音はまばら、カンタービレはほとんどなく。」が、これ以降、新しい音楽の指標となる、アーノルト・シェーンベルク、アルバン・ベルク、アントン・フォン・ヴェーベルンの音楽を暗示し、さらにその前の行の「ダンス」は、ワルツとオペラの時代という旧オーストリア帝国の常套イメージを音楽的に表象する語であると述べる<sup>15)</sup>。さらに、第4連の3行目、および第8連については、バッフマンと同郷の作家ローベルト・ムージルや、バッフマンがハイデガー批判を行った学位請求論文の末尾で引用し、この時期ラジオ・エッセイの形でその思想を紹介していたヴィトゲンシュタインの影響を認めている<sup>16)</sup>。学位請求論文の末尾で示されたドイツ実存主義哲学のウィーン分析哲学による克服という結論は、詩の中では理性とエロスの対比に置き換えられてはいる。しかし、この連は、先ほどのハプケマイアーの言葉を再び引用すれば「同時代の人間には理解できる道徳的激しさ」を持った全体主義批判、ファシズム批判を潜ませている箇所でもある。

第9連では、ハプスブルク帝国の帝都ウィーン、別名バロック都市の凋落を言いつつ、第10連ではしかし、醒めているはずの現代詩人にも帝都の歴史と芸術の魅力にとらわれてしまう一瞬があることが告白されている。

信仰心の喪失は、第8連の最初の2行で言われているが、第11連で再び取り上げられる。「岸辺のマリア」は、第1区の北東部に位置する教会で、ドナウの険しい河岸にローマ帝国軍駐留地の城壁を礎石として、9世紀に設立されたためこの名がある<sup>17)</sup>。第11連の「魚たち」を古来キリスト教のシンボルと取れば、さらに心の空虚さは強調される。「いくつもの黒い海」は、複数形を取っているが、同時にドナウ河が注ぐ黒海をも暗示し、地理的な辻褃もあわされている。

レンガウアーは、19世紀オーストリアの文学的伝統の中には「風景や田舎が重要な役割を果たすテキストの伝統的な系譜」<sup>18)</sup>があり、他方ウィーンには、これら「ツーリズムや人工的民俗学へと逸れる風景礼拝の伝統」<sup>19)</sup>にまったく関心を示さないカール・クラウスやペーター・アルバンベルクらのウィーン・モデルネ集団がいたこと、アドルノが『美学理論』の「自然美」の章で、同じく19世紀に入って「都市の本質に沿い、しかし市場社会の傷痕を額に持たない」<sup>20)</sup>、「イデオロギー的補完物」<sup>21)</sup>として「文化的景観」<sup>22)</sup>が自然美の概念に組み込まれる過程を述べていることを受け、この詩を含めたバッフマンのいくつかの都市についてのテキストを、「都市の景観詩」(Stadt-Vedute)<sup>23)</sup>という概念でとらえようとしている。レンガウアーは、そして、この詩に登場する都市の郊外マルヒフェルトについては、長編『マリーナ』のなかに、作家の愛読書と思しき19世紀ウィーン出身の作家フェルディナント・キュルンベルガーの名を見つけ、その著作から次の箇所を引用する。

対トルコの堡壘の斜面にまでアジアの平原の植生が達しているように、私たちの精神には、あのアジア的スラヴの精神が達している、その精神は、国家を形成するには弱く、部族や氏族といった低い段階にとらわれ、個人的なものの感覚的なものから先に進むのが難しく、状況のコンパクトだが不思議な連帯には鈍感で、それに対し、人や個人にはとても敏感なのだ。客観的な現実を個人的恣意的な好み、ファンタジックな影絵扱いするというこのまったく非ドイツ的な方法が残念ながらオーストリア的なのだ<sup>20</sup>。

では、バッハマンは、この19世紀の作家の文章に表現されている旧オーストリア帝国の精神的風土への郷愁からマルヒフェルトの風景を詩の中に呼び出しているのだろうか。しかし、それだけでは詩の内容とのアンバランスをおしてまで、この場所が詩のタイトルに選ばれている理由を説明するには不十分である。

この詩はたしかに「景観詩」の性格も持っていよう。だがそれだけでは片付けられない別の要素がある。ハプケマイアーもレンガウアーも言及しない、すなわち、第1連から登場している「私たち」である。第1連、第3連、第4連に現れ、第12連で繰り返される「私たち」という語が、詩の中の他の語からも連想可能な、一組の恋人たちを意味するとすれば、この詩の中では2度の戦争によって凋落する都市のイメージに「私たち」の恋の記憶が重ねあわされているのだ。

### 3. ツェラン・コンプレックス

バッハマンの作品が、抒情詩も散文作品もメタファに覆われていて難解なのは、その内側にしばしば私的なメッセージが隠されているからである。「ウィーン郊外の広大な風景」もまた、第2次世界大戦直後のウィーンの景観詩であるというよりは、バッハマン個人の心象風景として読まれるべき側面を持っている。そして、作品理解のために無視することができないのは、彼女と東欧出身で、ホロコーストを生き延びた詩人パウル・ツェランとの関係である。この詩の解釈に関わる両者の関係を先に見ておく。

まず、1948年4月、ルーマニアから非合法にウィーン入りしていたツェランとバッハマンは、知人宅で出会い恋愛関係になる。6月にツェランがパリに去ったあとの両者の書簡を読むと、この一時の関係性に対する温度差——バッハマンの一方的な片思い——ははっきりと感じられるのだが、バッハマンは大学卒業後の50年にはパリに彼を訪ね、おそらくは拒絶され、にもかかわらず翌年、自分が47年グループから招待されると、ツェランをも推薦して、両者は52年のグループ会合で再会を果たす。しかしこの会合での両者の待遇には雲泥の差があった。グループ内にいまだ残存していた反ユダヤ主義的雰囲気のために、そもそも招かれざる客であったツェランの詩「死のフーガ」は野次られて、朗読後の議論でもその内容はまじめに論

じられずに終わる一方、バッハマンの詩は好意的に受け入れられ文学的成功を収めるからである。ツェランは気分を害して会期の途中で帰国、その後バッハマンが何度か手紙を書くが、一切返信しないまま、翌年12月にはフランス人女性と結婚してしまう。

このような伝記的事実をふまえ、さらに58年に書かれたツェランの詩「線路の土手、道端、荒廃した場所、瓦礫」にプラーター広場を思わせる語 Ringelspiel (メリーゴーランド) とマルヒフェルトという語が見られることから、ヴォルフガング・エメリッヒは—— あっさりと—— プラーターとマルヒフェルトは二人の詩人が「一緒に散歩した」<sup>25)</sup> 場所であると述べている。この詩は、つまり、48年の両詩人がウィーンにいた数ヶ月のあいだの記憶をもとに、52年の文学シーンにおける両者の—— 文学的質によるのではない—— 明暗を分けた出来事以降、バッハマンにとってはツェランとの関係が絶望的なものに思われた時期に書かれているということになる。

この観点から再度読み直すと、この詩の中では、「私たち」の恋の終りが暗示され、第8連には恋の誘惑に負け、迷いを理性で払ってもまた同じ間違いすなわち新しい恋に落ちるであろうという、教訓とも諦念ともつかぬ表現までであることに気づく。さらに、詩人の視線がドナウの東に向けられ、「アジアの息吹が彼方にある。」が1行だけで1連をなしている理由、内容との不整合がありながらも詩のタイトルによって強調されるのがマルヒフェルトである理由も、マルヒ川の東は、チェコスロヴァキア (現スロヴァキア)、さらにその東にはツェランの故郷であるブコヴィナ地方チェルノヴィッツ (現ウクライナ) があることで説明できる。そしてまた、プラーターのある第2区は、東欧ユダヤ人の多く住む地区であり、「岸辺のマリア」は、ウィーンに住むボヘミア人、メーレン人のための教会なのである。リーメスやローマ遺跡は、つい数年前までのナチズムと偏狭なゲルマン民族至上主義の時代に対する、強力なアンチテーゼとして作用する。ドナウの南岸は遠い昔ローマ帝国領であり、国境線はあったり、なかったり、それこそ多くの民族が混在していたのだから。

バッハマンのウィーン時代は、第2章でも見たように、哲学の勉学とウィトゲンシュタインの発見、文学サークルでの活動のために知的刺激に満ちたものであったと同時に、数年にわたる苦い恋の時代でもある。しかし、ツェランとかかわったことで、バッハマンの中ではドイツやオーストリア、そしてウィーンは別の姿をとりはじめ、この詩を読む限り彼女は—— 仮にこの地で地方出身者であるがゆえのコンプレックスに悩まされていたとしても—— 首都に違和感なく住む人々とは異なる感覚でこの都市を見ることを学び始めている様子がうかがえる。この詩が書かれたのと同じ53年、バッハマンは次のような言葉を書き残している。

私はケルンテンで青春時代を過ごした、南の国境沿いにある、ドイツ語とスロヴェニア語の二つの名前をもつ谷で。この谷の狭さと国境の意識が、私に遠方へのあこがれの気持ちを与えたのだと思う。戦争が終わると私はその土地をあとにして、性急さと期待にいっぱい

いになってウィーンへやってきた。手の届かないと思っていたウィーンへ。ウィーンはふたたび国境沿いの故郷になった。東と西との、偉大なる過去と陰鬱な未来との。私はそのあとパリとロンドン、ドイツとイタリアにも行ったが、たいした意味はない、私の記憶の中では、いつでも谷からウィーンへの道は一番長い道のままだろう<sup>26)</sup>。

ここで国境と訳出している語 Grenze は、以後、バツハマン作品のなかに度々登場するキーワードだが、この時点ですでに、地理的国境とは別の意味で用いられ始めている。ヨーロッパとアジアの文化的境界、過去と未来の時代の境界は、ここでは語られていないが、やがてヴィトゲンシュタインの言語哲学に触発されて言葉の限界としても、あるいはユダヤ人とドイツ人のあいだに境界線を設け、それを、バツハマンを拒絶する理由にしたツェランとの、恋愛体験から派生する心理的境界としてもテーマ化されることになる。特筆すべきは、この一文の中では首都ウィーンが国境沿いの都市として、地方都市クラゲンフルトと観念的には同置されているという点であろう。

バツハマンはドイツ語詩人でありながら、53年以降ドイツ、オーストリアにほとんど住まなかった。これは反ナチズムの精神に基づく、自らのドイツ、オーストリアの過去および現在の政治状況に対する批判をその居場所で示し、異国での生活を余儀なくされていた同時代の人々、とくにツェランに対し連帯の意を表明するために演出されたものだった。演出——というのも、彼女の場合は実際のところ、度重なる移動の中でもローマを創作の拠点としつつ、イタリアからは国境を越え数キロのところの位置する故郷クラゲンフルトの両親の家に度々帰ることができたからである。だが、これは決して否定的にとらえられるべきものではない、なぜなら、彼女の「選び取った亡命」は、範としていたはずのツェランの「亡命」とは異なるということの証左だからである。バツハマンの場合、ドイツ語圏、正確を期せばウィーン出奔以降、ツェラン体験の整理が行われ、フェミニズム的意識の芽生えと共に彼女独自の文学的テーマが醸成されてゆくことになる。彼女の文学的方向性は、しかし、ウィーンでの7年の間に書き換えられはじめていた彼女の観念的な地図の上ではウィーン——それはすなわちドイツ、オーストリアを意味する——を後にすることで示されねばならなかった。

#### 4. 虚構化されるウィーン

53年当時、主としてドイツのメディアがバツハマンのイタリア滞在をゲーテのイタリア行になぞらえ、北方詩人の南への憧れと説明したりもしたが、バツハマンには第3章でみたような政治的な意識があり、その後延べ20年間、ローマが創作の拠点となる。

故郷クラゲンフルトはイタリアとの国境沿いに位置し、父親がイタリア語に堪能だったため言葉にもなじみがあった。彼女は正確なアクセントでイタリア語を話したといわれ、50年

代の終わりにはイタリアの現代詩人ジョゼッペ・ウンガレッティの翻訳も手がけている。しかし、彼女がイタリア語で作品を書くことも、イタリアを舞台に虚構作品を書くこともなかった。すなわち、経済的な問題で57年にミュンヘンに移るまでの最初のイタリア滞在中、バッハマンはこの新天地で、イタリアの印象から生まれた詩や、エッセイ『ローマで見聞したこと』（1955）、放送局と契約して筆名でイタリア・レポート（1954-55）を書いてはいるが、56年に第2詩集『大熊座への呼びかけ』を発表後は抒情詩に関して断筆宣言を行うと、1961年、イタリアではなく主としてウィーンを舞台にした短篇集『30歳』を発表するのである。この初めての散文作品集は賛否両論、彼女に抒情詩を期待する人々に失望を与えたまま、その後10年近く沈黙を続ける。この間、彼女は、スイスの劇作家マックス・フリッシュと同居や別居を繰り返しながら4年ほど関係を持つが、関係が破綻し、さらにフリッシュが64年にバッハマンとの私生活をほめめかす『私の名前をガンテンバインとしよう』を発表したことで文学スキャンダルに巻き込まれている。体調を崩し、経済的にも困窮する「人生の危機」を経験しつつ、彼女は「様々な死に方」構想を温めて書き続け、1971年に作品群の序章として発表されたのが『マリーナ』だった。「様々な死に方」構想に関しては膨大な遺稿があり、5巻本で刊行されているが、小説の舞台にはいずれもウィーンが選ばれている<sup>27)</sup>。

『マリーナ』は、過去の経験がトラウマとなって神経症を患い、日常生活に破綻をきたしている女性作家を主人公としている。彼女にはイヴァンという恋人と正体のはっきりしないマリーナという男性の同居人がおり、イヴァンのいる昼間の生活と、主として夜にしか登場しないマリーナという男性との生活が交互に描かれてゆく。物語が進行するうちにイヴァンは実在の恋人、マリーナは、女性作家「私」の心の中に住む彼女の別人格ということが明らかになる。この小説の眼目は、マリーナが精神分析医のような役割を果たし、夜な夜な女性作家「私」と対話をし、「私」のトラウマの原因が探り当てられる過程にあると言ってよい。物語は、トラウマの原因を言語化した女性作家「私」が再生を果たすかわりに、過去を抱え込んで精神を病んだ人間の象徴として死に至り、「私」のすべてを引き受けて別人格のマリーナが残るという結末を迎える。

『マリーナ』がウィーンを舞台としている点も含め、ドイツ語で書く人間がなぜローマに住み続けるのかと尋ねられ、バッハマンは、インタヴューに「私はウィーンについて書いているときには心から安心していられます。そのときだけは。ウィーンあるいはオーストリアの地方のことを書いているときだけは。」<sup>28)</sup>と答えている。

『マリーナ』にはなるほど、ウィーン市街の様子がよく書き込まれている。

この通りは特別だといってよいかもしれない、なぜなら、この通りはほとんどホイマルクトに接した静かで親しみやすい場所から始まり、私の住んでいるここからは、市立公園が見えるし、そうかと思うと威圧的な市場の大ホールや中央税関所も見えるのだ。私たちは

堂々とした無愛想な建物の間に住んでいる。門のところにはブロンズの対になった獅子像のいる9番のイヴァンの家のすこし先あたりからこの通りもだんだん落ち着きがなくなり、不揃いになり、無秩序になっていく。(中略) この通りはまだフンガーガッセと呼ばれていた頃のことを思い出させる、この辺りには、ハンガリーから移住してきた商人たち馬商人、牛商人、干草商人たちの宿や飲み屋があったのだ。そしてこの通りは、公的な言い方をすれば「市街地へ大きく湾曲して」消えてゆく<sup>29)</sup>。

バッハマンはウィーン時代にこの小説の舞台、ウィーン3区のベアトリクスガッセ26番、次にゴットフリート・ケラーガッセ13番に住んだ。だが、イヴァンと「私」の住む場所は、同じ3区ではあるもののウンガーガッセである。この『マリーナ』は、直接的には、フリッシュュ体験と文学スキャンダルに対応するために書かれてはいるが、ウィーンでのツェランとの関係性に対する考察も含んでいる。ハンガリー出身のイヴァンとクラージェンフルト出身の「私」、二人の地方出身者の恋が描かれるための場所としてウンガーガッセが選ばれるのはその名前のためである。小説冒頭のこの箇所は、写実的な描写の中に虚構が紛れ込み始め、バッハマンの個人史を知る者ほど混乱させられる迷路の入り口である。

バッハマンにとってローマは、ドイツ語圏の外に住むという反ファシズムの意志表示のための都市であった。と同時に、書く対象であるウィーンからあるいはオーストリアから創作のために必要な距離を確保できる仕事場であった。バッハマン自身、インタビューでは、「説明するのが難しいのですが、私はたしかにローマに住み、でも二重生活を送っているのです。というのも仕事部屋に足を踏み入れた瞬間、私はウィーンにいてローマにはいないからです。(中略) なぜなら、この距離がなければ私はウィーンを仕事のために思い浮かべることはできないでしょうから。」<sup>30)</sup>と答え、これを受けてジークリット・ヴァイゲルは、ローマは「バッハマンがそこに居を定めてからは、彼女の文学の中では何の役割も果たさない、だが彼女の文学にとってはますます重要となる」<sup>31)</sup>と述べている。

ウィーンは、フロイトが精神分析の理論を構築し、バッハマン自身が大学で心理学を副専攻とし、精神病院で実習を行った街でもある。心理療法としてのカウンセリングを彷彿とさせる「私」とマリーナの対話が、ウィーンを舞台に行われるという着想は、冒頭で紹介したバッハマン作品と土地と関係性に連なる、一種の単純さを持っている。住む場所ではなく作品の素材となった時点で、この都市もまたバッハマンの創作の意図に沿って記号化されるのである。

## おわりに

ウィーン時代の終り、バッハマンのエッセイの中では、クラージェンフルトとウィーンがGrenzeという言葉キーワードに、すでに同置されていたのを見たが、その後、人生の経過



とともに、ウィーンが「様々な死に方」という殺人の舞台に変質する一方、初期短篇『あるオーストリアの小さな町の青春』（1961）においてはまだ作家の出身地というにすぎない地方都市クラゲンフルトが、後期中篇『湖につづく三本の道』（1972）の中では、旧ユーゴスラヴィアと境を接する地、主人公がその視線をドイツやオーストリアの首都ウィーンではなく南へ向け、旧ハプスブルク帝国をユートピアとして幻視するための地として描かれることになる。

クリロヴァは、オーストリア出身のトーマス・ベルンハルトが、バッハマンに捧げたオマージュ『消去』（2009）のなかで彼女に付与するコスモポリタンのイメージには、ある特徴、「故郷という理想へのメランコリックな執着」<sup>32)</sup>があることを指摘する。ウヴェ・ヨンゾーンの『クラゲンフルトへの旅』（1974）における、バッハマンは永遠の都ローマをクラゲンフルトの対極に置いて選ばれた故郷と見なしたのだという主張にも言及しつつ、最終的にクリロヴァが支持するのは、「哲学者でありショアの生き残りである」<sup>33)</sup>ジャン・アメリーのバッハマン観である。アメリーは、彼女のことを故郷の詩人と呼び、彼女は、『湖につづく三本の道』において、自分と国外亡命を体験した人々のために言葉で故郷をつくりあげたと考える<sup>34)</sup>。「作家の、地理的に根拠づけられる故郷との具体的な地誌的結びつきは、アメリーの分析では、驚くべきことに存在しない」<sup>35)</sup>。すなわち、バッハマンが作中人物に故郷を失った人々のための居場所を幻視させるということと、その彼女がコスモポリタンであることに齟齬はない。

実際のところ、ウィーンが作品の素材としてではあっても最後まで作家の視線を引きつけていたように、クラゲンフルトが彼女にとって、現実的なレベルで退屈な田舎町以上のものになりえたとは思われない。最晩年の作品における視線の大胆な転換は、これまで見てきたように、実際に現地を訪ねあるいはそこに滞在しはするものの、バッハマンが創作の際に非常に観念的な操作をするという点を念頭に置けば理解できるように思う。あるいはこれを、ウィーン時代に一人の亡命者の存在に触発されて始められた彼女の中の地図の書き換えは、その頃の彼女にとっては観念的なものにすぎなかったはずの地図に従い、実際に行われた数々の場所の移動によって完成された、と言い直すべきかもしれない。

#### 【注】

- 1) Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hg. von C. Koschel, I. von Weidenbaum. München und Zürich 1983, S. 112.
- 2) Katya Krylova: *Bachmann zwischen Provinz und Metropole*. In: Hg. von W. Hemecker und M. Mittermayer: *Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung*. Regensburg 2011, S. 76.
- 3) Ebd., S. 75-76.
- 4) Ebd., S. 78.
- 5) Andreas Hapkemeyer: *Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben*. Wien 1991, S. 28.
- 6) Ebd.
- 7) Katya Krylova: a. a. O., S. 78.

- 8) Ebd.
- 9) Ebd.
- 10) Christa Günter: *Ingeborg Bachmann. Klagenfurt-Wien-Rom*. Berlin 2006, S. 46.
- 11) Ingeborg Bachmann: *Werke*. 4 Bände. Hg. von C. Koschel, I. von Weidenbaum und C. Münster. München und Zürich 1978. Bd. 3, S. 261-262.
- 12) Ebd., S. 263.
- 13) Ingeborg Bachmann: *Werke*. a. a. O., Bd. 2, S. 59-61.
- 14) Andreas Hapkemeyer: a. a. O., S. 54.
- 15) Hubert Lengauer: Stadt-Vedute und Ich-Geschichte: Ingeborg Bachmanns *Große Landschaft bei Wien*. In: Hg. von P. H. Kucher und L. Reitani: *In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort... Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns*. Wien Köln Weimar 2000, S. 130.
- 16) Vgl. Ebd., S. 131.
- 17) Hildegard Kretschmer: *Reclams Städteführer Architektur und Kunst Wien*. Stuttgart 2010, S. 63.
- 18) Hubert Lengauer: a. a. O., S. 121.
- 19) Ebd.
- 20) Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1974, S.101.
- 21) Ebd.
- 22) Ebd.
- 23) Hubert Lengauer: a. a. O., S. 122.
- 24) Ferdinand Kürnberger: *Gesammelte Werke*. Hg. von Otto Erich Deutsch. München 1911, Bd. 2, S. 302-303.
- 25) Wolfgang Emmerich: Exillyrik nach 1945. In: Hg. von Jörk Thuncke: *Exillyrik von 1933 bis Nachkriegszeit*. Amsterdam-Atlanta 1998, S. 361. バッハマンの「ウィーン郊外の広大な風景」(1953)とツェランの詩「線路の土手、道端、荒廃した場所、瓦礫」(1958)については、間テクスト性の観点からツェラン研究者の次の先行研究が存在し、エメリッヒもこれを踏まえている。Vgl. Werner Wögerbauer: *Begegnung, west-östlich. Zur Interpretation von Paul Celans 'Bahndämme, Wegränder, Ödplätze, Schutt'*. In: Hg. von Hans-Michael Speier: *Celan Jahrbuch 4 (1991)*. Heidelberg 1992, S. 55-68.
- 26) Ingeborg Bachmann: *Werke*. a. a. O., Bd. 4, S. 301.
- 27) Vgl. Ariane Huml: *Silben im Oleander, Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns*. Göttingen 1999. フムルは、バッハマンのイタリア滞在と創作の関係を次のようにまとめている。「イタリアは、この詩人が、夢と現実において『心の中に引き込み』、さらに書くことによって時間と空間の彼方にある新しいユートピア的な国へ変化させた詩的な根源の国々の一つである。この変化に伴って彼女自身と作品も変化した。その変化を『この言語化が真正であることの要らざる証明』と見ることができよう。」(S. 353) バッハマンにとってのイタリアは、単なるウィーンからの逃亡先に終わらなかった。彼女はイタリア入りする以前の52年に、ゲーテの『イタリア紀行』の題辞「私もまたアルカディアにいた」を、オーストリアでの幸福な幼少時代への決別を描いた小品のタイトルに使用している。バッハマンにとってのイタリアは、ゲーテにとってのイタリアとは異なる。フムルによれば、戦後作家のバッハマンにとってそこは「第2次世界大戦後の世界の新たな測定」(S. 11)を試みる場所であった。
- 28) Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. a. a. O., S. 141.
- 29) Ingeborg Bachmann: *Werke*. a. a. O., Bd. 4, S. 14.
- 30) Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. a. a. O., S. 65.
- 31) Sigrid Weigel: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. München 2003, S. 370.
- 32) Katya Krylova: a. a. O., S. 82.
- 33) Ebd.

- 34) Vgl. Jean Améry: Am Grabe einer unbekannte Freundin. Zum Tode von Ingeborg Bachmann. In Ders.: *Werke in 9 Bänden*. Hg. von Irene Heidelberger-Leonard u. a. Bd. 5: *Aufsätze zur Literatur und zum Film*. Hg. von Hans Höller. Stuttgart. 2003, S. 125-129.
- 35) Katya Krylova: a. a. O., S. 82.

【2013年9月10日受付, 11月11日受理】

## Ingeborg Bachmann und Wien —Über die Wandlung ihres idealen Atlases—

TAKAI Kinuko

Ingeborg Bachmann wird 1926 in Klagenfurt in Österreich geboren. Zum Studium fährt sie 1946 nach Wien und genießt dort viel Intellektuelles. Darunter ist die Begegnung mit Paul Celan am bedenkendsten. Durch den Ostjuden erfährt sie die Wahrheit über Auschwitz und beginnt, Deutschland, Österreich und Wien anders zu sehen. In ihrem Gedicht *Große Landschaft bei Wien* (1953) bezeichnet sie Wien nicht als Reichshauptstadt, sondern als den Ort, wo seit römischer Zeit viel Völker gemischt gewohnt haben, und als die Stadt, wo die Dichterin sich in unglücklicher Liebe mit Celan verzehrt hat.

Auch nachdem sie Österreich (und Deutschland) verlassen hat, um im gewählten Exil zu leben, wird Österreich oder Wien oft der Schauplatz ihrer Erzählungen. Auf ihrem idealen Atlas entartet Wien dabei aber in den Schauplatz für das *Todesarten*-Projekt, während sich Klagenfurt in den Ort wandelt, den die Protagonistin Utopie eines ehemaligen habsburgischen Vielvölkerstaat träumt.

Bis ihrem Tod bleibt Bachmann jetzt in Rom, denn sie braucht die Distanz, um mit ihrer Sprachmagie im realen Österreich einen imaginären Raum zu schaffen.