

オーストリア文学の過去と未来の間

—マックス・メルとイルゼ・アイヒンガーを例に

前田 佳一

1. はじめに—「オーストリア」アイデンティティの復興をめぐる

今日、「オーストリア」という固有名によって一般にイメージされるものは何であろうか。それはたとえばモーツァルトらに代表される「音楽の都」としてのウィーンであったり、歴代の皇帝とその配偶者たちが豪華絢爛な生活を送った宮廷社会であったり、退廃的で爛熟した「世紀末ウィーン」の豊潤な文化であったりといったものになるであろうか。だがこれらは全て、既に存在しない「ハプスブルク帝国」の文化的遺産であり、厳密には現在の「オーストリア共和国」のそれではない。昔日の輝かしき「オーストリア」像は、帝国崩壊以後の第一ならびに第二共和国オーストリアにおける文化人たちの言説や、政府による文化政策等を通じて再生産され続けてきた、いわば虚像である。

1918年の第一次世界大戦の敗戦とオーストリア＝ハンガリーの崩壊（ならびに第一共和国の成立）、1938年のナチス・ドイツによる併合、1945年の第二次世界大戦の敗戦と連合国による分割統治、1955年の第二共和国の成立、という形で短期間に幾度も国の形が変わり、その都度ある種の文化的アイデンティティの危機を経験してきた20世紀のオーストリアは、その危機のたびに、失われた「オーストリア的なるもの」の再獲得と再構築を志向してきた。今日多くの者に抱かれているであろう豪奢で絢爛な「オーストリア」像は、その絶えざる試みの産物である。

そして文学という文化事象はとくに、この試みを積極的に担ってきた。第一次世界大戦後、フーゴー・フォン・ホーフマンスタール（1874-1929）やアントン・ヴィルトガンス（1881-1932）らの言説に端を発するかたちで、多くの作家・知識人たちによって「オーストリア的なるもの」とは何かということが盛んに話題にされた。またクラウディオ・マグリシ（1939-）がその1966年の著作『オーストリア文学とハプスブルク神話』¹で描き出したように、帝国崩壊以後のオーストリア文学においては昔日の多民族・多言語国家たるハプスブルク帝国が理想化された形で、様々な文学的形象としてノスタルジックに描き出される傾向が存在した。このような傾向は第二次世界大戦以後もまた、オーストリア文化全体において形を変えつつも脈々と受け継がれている。

文学は、目で見たり手で触れたりすることのできないものを扱うというその言語芸術としての象徴性ゆえに、他の文化事象以上に、この「オーストリア」像の喪失と再構築という問題にとらわれてきた。すなわち20世紀オーストリア文学とは、失われた「オーストリア的なるもの」の再構築をめぐる、（不可能な）試みだったのである。たとえば20世紀後半に「ネストベシュムツァー（巣を汚す者）」と呼ばれ、保守的オーストリア社会を激しく批判する作風で日本を含め世界中で広く受容、研究されてきたトーマス・ベルンハルト（1931-1989）やエルフリーデ・イエリネク（1946-）等の作家たちもまた、このような土壌の中で発生してきたのだということは看過されるべきでない。

筆者はこれまでの研究において、1945年から1955年までの時期、すなわちオーストリアがアメリカ、ソ連、イギリス、フランスに分割統治されていた時期のオーストリア文学を扱い、オーストリアの文化的復興の端緒に存在した問題を明るみに出すこと試みてきた。²本稿では、1945年から1948年まで刊行されていた文学・芸術雑誌『トゥルム』と『プラーン』における「オーストリア」像の「過去」と「未来」をめぐる言説に、着目する。この時期のオーストリア文学には上に述べた意味で明らかに「過去」の輝かしき「オーストリア」像を志向し、その「過去」そのものを来たるべきオーストリア文学の「未来」として復古せんとする傾向が存在した。だが他方でこの分割統治期オーストリアは、1950年代の「ウィーン・グループ」や1960年代以降のペーター・ハントケ（1942-）らのような前衛性の、すなわち「過去」を更新すべきものとしての「未来」の、萌芽と呼ぶべき潮流のみられた時期でもあった。そのような「過去」と「未来」の相克の各断面を仔細に捉えてこそ、現代まで連なるオーストリア文学の系譜は理解可能なものとなるだろう。だがその本題に入る前に、いくつかその前提となる事象について、次章にてあらかじめ説明しておかなければならない。

2. 分割統治期オーストリア文壇の基本的状況

2.1 三つの世代区分

戦後オーストリア文学、特に本稿が扱う分割統治期のそれを考察する際に肝要なのは、各作家の作家としての個性（いわゆる「作家性」）を重視し、それに立脚したかたちで各作品を検討することよりもむしろ、各作家の生まれた年代、言い換えるならば、各作家がこの時代に何歳を迎えており、そして文壇においていかなる役回りを演じていたのかという、ある意味では卑近かつ非文学的な事実立脚することである。というのも、社会が政治的・経済的な混乱に蔽われ、物資にも乏しい（たとえば当時の刊行物は実際に手に取ればわかることであるが紙質が他の時代の書物に比して劣悪である）戦後の状況において、書物を多少なりとも自らの思い通りに刊行することが可能な立場に置かれていたのは、若くとも30歳代半ば以降、多くは40～50歳代以上の、既にキャリアを積んだ年齢の作家たちであり、逆に20歳代以下の若手作家たちが自らの作品を世に出すことは、上の世代（そのほとんどは男性である）の作家たちが用意した雑誌やアンソロジーという枠組みを利用することを通じてしか、可能にならなかったからである。すなわち若手世代の作家たちは、年長世代の男性作家たちに、媚を売るとまではいかなくとも、多くの点において迎合的になる必要があった。³そしてこのような「時代」への拘束性という点に関しては、若手作家の活動にある程度影響力を行使することのできた年長世代に関しても、同様のことを指摘できる。すなわち彼らもまた、文壇で高い評価を得るために、古き良き「オーストリア」像の文化的復興という時代の要請に沿った執筆活動を行うということがしばしばあったのである。だが他方で彼らが、アメリカとソ連間の冷戦最初期において、両陣営が占領する国に生きる文化人として、その文化的闘争におけるある種の傀儡あるいは前衛部隊として振舞わなければならないという両義性にとらわれていたことも無視できない。⁴

これらのような事情を看過して、個別の作家の作家性を過大評価してそのテキストを解釈してしまうことには、研究者は慎重にならざるをえないだろう。そこで本稿では、分割統治期オーストリアで活動していた作家たちを便宜上三つの世代、すなわち19世紀に生まれ、ハプスブルク帝国時代の記憶と体験を色濃く有していた世代の作家たちを「旧世代」、20世紀初頭から1910年代前半までに生まれ、第一共和国時代やアウストロ・ファシズム期を若者として過ごし、分割統治期には文壇である程度主導権を握ることの可

能な30～40歳代を迎えていた世代を「中間世代」、1910年代後半から1930年代生まれまでの若手世代を「新世代」と呼んで以下に生年順に分類する。なお、一般的に「オーストリア文学」の作家として著名ではあっても、アウストロ・ファシズム期やナチス台頭後の亡命により分割統治期オーストリアでの文学活動を行わなかった作家たち（ヘルマン・プロッホ、エリアス・カネッティら）は以下の分類では除外している。また、ここでは首都ウィーンに居住しているか、あるいはウィーンの出版社を通じての活動を主としていた作家たちを主に取り上げており、各地方のいわゆる「郷土文学」作家たちに関しては大幅な漏れがあることはあらかじめ断っておく。

※世代分類（ゴシック体は本稿の論述で言及される作家）

【旧世代】

フランツ・カール・ギンツカイ（1871-1963）／ルドルフ・カスナー（1873-1959）／マックス・メル（1882-1971）／ヨーゼフ・ナードラー（1884-1963）／フェーリクス・ブラウン（1885-1973）／フランツ・テオドア・チョコア（1885-1969）／ハンス・フォン・ハマースタイン（1881-1947）／レオポルド・ヴォルフガング・ロホヴァンスキー（1888-1961）／アルベルト・パリス・ギュータスロー（1887-1973）／ヨーゼフ・フリードリヒ・ペルコーニヒ（1890-1959）／ジョルジョ・ザイコ（1892-1962）／ハイミート・フォン・ドーデラー（1896-1966）／ルドルフ・ヘンツ（1897-1987）／テオドア・クラマー（1897-1958）／アレクサンダー・レルネット＝ホレーニア（1897-1976）／カール・ハインリヒ・ヴァッガール（1897-1973）／エルンスト・フィッシャー（1899-1972）

【中間世代】

オットー・バジル（1901-1983）／ヴィクトール・マテイカ（1901-1993）／エルンスト・イルガル（1905-1956）／エルンスト・シェーンヴィーゼ（1905-1991）／オットー・マウアー（1907-1973）／フリードリヒ・トアベルク（1908-1979）／ハンス・ヴァイゲル（1908-1991）／ヘルマン・ハーケル（1911-1987）／フリッツ・ホーホヴェルダール（1911-1986）／ヒルデ・シュピール（1911-1990）／エーゴン・ゼーフェールナー（1912-1997）

【新世代】

クリスティーネ・プスタ（1915-1987）／クリスティーネ・ラヴァント（1915-1973）／フリードリヒ・ヘーア（1916-1983）／ハンス・レーベルト（1919-1993）／パウル・ツェラーン（1920-1970）／マルレーン・ハウスホーファー（1920-1970）／イルゼ・アイヒンガー（1921-2016）／ハンス・カール・アルトマン（1921-2000）／エーリヒ・フリート（1921-1988）／ミロ・ドール（1923-2005）／ラインハルト・フェーダーマン（1923-1976）／ハンス・ハインツ・ハーンル（1923-2006）／ゲアハルト・フリッチュ（1924-1969）／フリーデリケ・マイレッカー（1924-）／ヘルベルト・アイゼンライヒ（1925-1986）／エルンスト・ヤンドル（1925-2000）／インゲボルク・バッハママン（1926-1973）／ヘルタ・クレフトナー（1928-1951）／アンドレアス・オコベンコ（1930-2010）／ゲアハルト・リューム（1930-）／トーマス・ベルンハルト（1931-1989）／コンラート・バイアー（1932-1964）／エルフリーデ・ゲルストル（1932-2009）

この分類は本稿のみならず、分割統治期オーストリア文学研究において一つの前提になるべきものであると筆者は提案する。というのもこの一見素っ気のない非文学的な分類が、多くのことに注意を促すきつ

かけを与えてくれるからである。たとえば「新世代」に分類されるツェラーン、アイヒンガー、バッハマン、ベルンハルトという面々は後に狭い意味での「オーストリア文学」を越え、「ドイツ文学」あるいは「世界文学」という枠組みの中で認知される活躍をすることとなり、日本でも邦訳が数多く出版され、盛んに研究されてきた作家たちである。だが彼／彼女ら、特に1920年代生まれの前三者が、そのキャリアの最初期である1940年代後半において先述のように上の世代の作家たちが用意した枠組みの中で活動すること以外の選択肢を有していなかった若手作家たちの一人に過ぎなかったこと、そしてその上には「中間世代」、「旧世代」という分厚い過去の「オーストリア文学」の地層が存在しており、その中で彼／彼女らが文壇における自分なりの居場所を確保しようと多少なりとも努めざるをえなかった時期が存在したという事実は、軽視されるべきではない。たとえば、後にパリに移住してからもドイツ語で執筆を続け、きわめて密度の高い詩的言語を彫琢し「アウシュビッツ以後」最大の詩人として名を馳せることとなったツェラーンが初めて詩を刊行したのは「中間世代」のバジルが編者を務め、表現主義やシュルレアリスム芸術の再評価を積極的に行っていた（このことは当時オーストリアを占領していたフランスの文化政策にとっても好都合であった）雑誌『プラーン』(1945-1948)でのことであった。後にドイツの作家集団である「47年グループ」で実力を認められ、カフカの作風にも通じる寓意に満ちた散文作品を数多く発表したアイヒンガーは、『プラーン』や、これも中間世代のゼーフェールナーの編による極めて保守的な文化観に立脚した雑誌『トゥルム』(1945-1948)等への投稿によってデビューした。このことは、長編『より大きな希望』を1948年という若手作家としては比較的早い時期に出版できたことと無関係ではないだろう。そして後に抒情詩、放送劇、短編小説、長編小説等、多ジャンルにわたる執筆活動を展開したバッハマンは中間世代のハーケルやヴァイゲル周辺の作家サークルに出入りしていたことがあり、実際にハーケルが編者を務めた雑誌『リェンコイス』(1948-1951)や、ヴァイゲルの編集していたアンソロジー『現代の声』(1951-1956)で作品を発表したことが、後に活躍の場をドイツに移す際の足がかりとなった。⁵このように分割統治期オーストリア文学研究においては、個々の作家が当時の文壇の状況の中でいかなる立場に立たされており、誰を相手に、いかなる立ち回りをせざるをえなかったのか、そしてそのことが、その作品にどのような影を落としているのか、ということをも個々の作品分析にあたって決して軽視すべきではない。この時期のオーストリア文学研究は個別の「作家研究」の集積というよりも、各作家の置かれていた政治的布置をめぐる研究として、なされるべきなのである。むしろ一本の論文で行えることには限界がある。本稿では第三章において、上で「旧世代」に分類したマックス・メルと、「新世代」のイルゼ・アイヒンガーがこの時期に物したテキストの分析を通じて、両世代が見据えていたオーストリア文化の「未来」と「過去」をめぐるイメージの相克の一端を、示すことになる。

2.2 雑誌文化の隆盛

前節でも言及したように分割統治期ウィーンの新世代作家がその作品を発表するにあたり、重要な媒体となったのは当時発行されていた文学・芸術雑誌であった。オーストリアが敗戦とともにナチス・ドイツから「解放」(連合国は1943年のモスクワ宣言でオーストリアを「ナチスの第一の犠牲者」と規定した)されるとともに、堰を切ったかのように数多くの雑誌が創刊された。1945年にオーストリアで創刊された文学雑誌は(1938年以前にも刊行されていた雑誌の再開も含め)13誌、そして1946年には25誌にのぼる。⁶以下に、特に本稿が考察するテキストが収録されている『プラーン』と『トゥルム』という、1945年に創刊され、通貨改革のなされた1948年に共に廃刊となった二つの雑誌について簡潔に説明しておく。あらかじめ述べておくならば、この「雑誌」という媒体が「中間世代」以上の年代の作家たちにとって、新たなる、

そしてありうべき「オーストリア」像の「未来」を象徴的に構築するための格好の手段となったのであった。それゆえそこに収録されている諸々のテキストの意義をテキスト外の情報を捨象したいわゆる「作品内在解釈」のみによって理解することには、誤読の危険が付きまとう。雑誌掲載のテキストの背後には編者をはじめとする雑誌運営者側の意向（そしてその意向もまたより上位の「オーストリア的なるもの」というイデオロギーや冷戦初期という政治的状况によって規定されている）や、それに沿わんとする執筆者の迎合、そして場合によってはそれに対する暗黙の反発が存在していたはずだからだ。

2.2.1 『ブラーン』

「中間世代」のオットー・バジルが編者を務めた『ブラーン』⁷は当初アウストロ・ファシズム政権下の1938年に2号のみ刊行されたが、ナチス・ドイツによる併合以後、発禁となった。⁸バジルは終戦後すぐにこの雑誌の復活を構想してソビエト兵舎に赴き、刊行の許可をとりつける。雑誌表紙の赤色はカール・クラウス（1874-1936）の往年の雑誌『ファッケル』へのオマージュであるとともに、ソビエトがオーストリアへの浸透を目論んでいた共産主義的イデオロギーへの恭順の意をも表していたと考えられる。「ヨーロッパ的な様式を備え、かつ世界市民的なるものに満ちあふれたオーストリア精神の復活のために」⁹再開されたこの雑誌は他方で、（1938年発行の号にもみられた傾向であるが）先述のようにフランスのシュルレアリスムを再評価し、ルイ・アラゴン（1897-1982）のテキストや当時ウィーンに滞在していたエドガー・ジュネ（1904-1984）の作品を掲載するなどしており、このことが後に、この時期においてはシュルレアリスムからの影響の色濃い詩を執筆していたツェラーンの同誌におけるデビュー（これは彼の1948年の第一詩集『骨壺からの砂』へと結実する）への布石ともなった。

編集のイニシアチブを握っていたのはバジルら「中間世代」以上の人間ではあったものの、ミロ・ドール、エーリヒ・フリート、フリーデリケ・マイレッカー、そしてアイヒンガー、ツェラーンなどの新世代作家たちを積極的に取り上げていたことはこの雑誌の、（特に後述する『トゥルム』と比較した場合の）際立った功績であろう。ただし他方で、バジルがこの雑誌においてギュータースローやドーデラーという旧世代作家たちにも執筆の機会を与えていたこと、特に後者は一時期ナチス黨員であったために当時は執筆禁止の状態にあったにも関わらず「ルネ・シュタンゲラー」という偽名にてテキストを寄稿していたこと等からわかるように、この雑誌がある種の両義性を備えた雑誌であったことは付言しておく。本稿の第三章ではこの『ブラーン』に収録された「新世代」作家アイヒンガーの散文『不信への呼びかけ』を扱う。

2.2.2 『トゥルム』

『トゥルム (Der Turm)』はÖVP（オーストリア国民党）の支援により1945年8月に設立されたオーストリア文化協会の活動の一環として1948年まで刊行されていた文学・芸術雑誌である。¹⁰雑誌名の「トゥルム」、すなわち「塔」は、現在も観光地として著名な、ただし当時にあっては直前のナチス・ドイツとソヴィエト軍との市街戦によって破壊されていた第1区のシュテファン大聖堂を意味している。この（損傷した）建築物のメタファーに端的に示されているように、同雑誌において重視されたのはナチス・ドイツ期に否定されたカトリック的世界観に裏打ちされたオーストリア文化の復興であり、このことはアウストロ・ファシズム期のクルト・シュシュニツク（1897-1977）政権で要職についていたハンス・ペルンター（1887-1951）やルートヴィヒ・アダモヴィッチ（1890-1955）らが発行に関わっていたことから窺える。この雑誌で称揚されていた「オーストリア」像はそれゆえ、多民族・多言語を擁した昔日の「カカーニエン」(R・ムーシル)的なオーストリア像というよりも、ドイツ系オーストリア人の価値観に裏打ちされ

たそれであった。そしてその内実が直接に意味するものは、「旧世代」作家の一人であり、のちにオーストリアPENクラブの会長となるレルネット＝ホレーニアが同誌上に寄稿した書簡において「実際私たちは、ある一人の気狂いの夢に遮られた時点から続きを始めればよいだけなのです」¹¹と述べているように、ナチス・ドイツによって中断させられたアウストロ・ファシズム政権下における「オーストリア」像に他ならなかった。すなわち『トゥルム』は、ナチス・ドイツ時代を反キリスト教的であったがゆえに非オーストリア的なものとして切断¹²した上で（ただし、ドイツ系オーストリア人が有していたある種のゲルマン民族至上主義や、ナチス・ドイツ期のオーストリアのカトリック教会がナチスに対して協調的な姿勢をとっていたという事実を不問に付すかたちで）、¹³「現在」を「過去」へと接続したのである。このことは1945年の創刊第1号にホーフマンスタールの『プロイセン人とオーストリア人』¹⁴や、「旧世代」作家にして、アウストロ・ファシズム政権下においてある種の桂冠詩人として活動していたルドルフ・ヘンツの、明白に政治的意図を窺わせるタイトルを有する詩『1938年3月』¹⁵が掲載されていることから窺えよう。

若手作家にも数多く執筆の機会を与え、まがりなりにも「オーストリア文学」の「過去」の更新を試みていた『ブラーン』とは異なり、『トゥルム』は「過去」の復権を強く志向した雑誌であった。すなわち当時欧米各地に離散していた亡命作家たちはブラウンやヴァイゲル、チョコアラの例外を除いて同誌ではその存在を軽視されていたし、「新世代」作家たちもまた、1946年第5／6合併号においてアイヒンガーの短編『河岸』（後に長編『より大きな希望』の一部となる）が掲載された¹⁶ことを除けば誌面からほぼ排除されていた。他方で、1931年以降ナチスの黨員となり、1938年以降最も著名なナチス・ドイツの詩人として活動していたものの1945年に自殺したヨーゼフ・ヴァインヘーバー（1892-1945）については1946年第二期第5／6号、第7号、第8号において取り上げられ、再評価が試みられるなどした。すなわち『トゥルム』には、当時オーストリア国内に居住していた作家たちを、再び（かりそめの）文化的共同性に包含した上で、それを揺るがす可能性のある者を（意図的にそうしていたかはともかく）排除せんとする傾向が見られるのである。

だが『トゥルム』が提示しようとした「オーストリア」像に何らかの具体的な内実が伴っていたとは言いがたい。たとえば1946年第2期第1号ではフランス、第5／6号ではイギリス、第9／10号ではアメリカの文学・芸術が特集を組まれて集中的に取り上げられている。これは一見するとオーストリア文化を国際的な文化交流を通じてのゲータ的「世界文学」の理念に接続せんとする試みに見えなくもない¹⁷が、実のところそこに反映されているのは連合国による分割統治という政治的亀裂であったと考えるべきだろう。¹⁸ ナチス・ドイツ期の切断やアウストロ・ファシズム期に関する反省的総括の欠如というかたちで「オーストリア的なもの」を政治性から救出することが『トゥルム』では暗に志向されていたが、他方で同雑誌がこのような冷戦初期の文化的闘争という別種の政治性に囚われていたという二面性は、看過されるべきでない。

結局のところ「オーストリア的なもの」の内実は当のオーストリアの文化人たち自身にとっても、茫漠としたものでしかなかった。廃墟となったウィーンにおいて「オーストリア」像は新たに再構築されるべきものではあったものの、あらゆる政治性・歴史性を排してもなお残存する「オーストリア的なもの」を追求しようとするれば、それは具体性を欠いた精神的なものへの逃避というかたちを取らざるをえなくなる。たとえば1946年第1期第12号（7月号）の特集「オーストリアの新作詩」に掲載された「旧世代」作家フェーリクス・ブラウンの詩『天上のオーストリア』は「そしてきみはもう／オーストリアを見たくはないのか？／『私が見たいのは地上のそれではなく／天上のオーストリアなのだ！』」¹⁹という言葉から始まっている（ちなみにこの「新作」と銘打たれた特集に新世代作家の作品は一つも収録されていない）。

また1946年第2期第2号では、西暦996年に初めて「オーストリア」の由来となるOstarrichiという名称が用いられてから950周年という節目を記念した「オーストリア的なるものとは何か」という特集が生まれ、チョコア、ハマーシュタイン、ヘンツ、カスナー、メル、レルネット＝ホレーニア、ヴァイゲルという七人の旧世代ならびに中間世代作家たちが回答しているが、その全ての回答が、徹頭徹尾具体性を欠いた抽象的な文言に終始している。²⁰ このことから「オーストリア的なるもの」の実体のなさが、いや言い換えるならば、「真空 (Vakuum)」²¹そのものとしてのオーストリア文化が、逆説的に示されている。

3. 比較—「私たち」をめぐる相克

前節で示したように、終戦直後のオーストリアにおける「オーストリア」像の「未来」は当事者たちにとっても無に等しいものであり、文学を含む諸々の文化的営みや政府の文化政策によって再構築されるべきものであった。ではこの時代を生きた作家たちはこのような状況にどのように対応したのか。言い換えるならば、オーストリア文化の「未来」を構想するにあたって、どのように「過去」や「現在」と取り組んだのか。本章では旧世代作家メルと新世代作家アイヒンガーからテキストを一つずつ取り上げ、考察していく。

3.1 マックス・メルの詩『ザルツブルクの聖ペーター共同墓地にて』

マックス・メルは、アウストロ・ファシズムとナチス・ドイツの双方に深く関わっていたという意味で分割統治期オーストリアにおけるオーストリアの「過去」を体現していた存在の一人である。彼が1954年にオーストリア国家大賞を受賞することに鑑みれば、終戦直後にあっては「オーストリア」文化のある種の「未来」をも指し示すべき役割をも担っていたという意味で、この時代の最も重要な作家の一人ともみなすことができる。たとえばメルは『トゥルム』の1945年第4／5号に、一切の政治的なものから切り離された純粋な「美」の形象としての薔薇が主題とされている対話篇『薔薇についての対話』²²を寄稿しており、また前章で言及した特集「オーストリア的なるものとは何か」においては「オーストリア的なものは、現にあるこの人生を別の人生のための口実として感ずることであり、自然な感情から両者の間の妥協点を見出すことである」²³と回答している。同時代のオーストリアが置かれていた泥沼のごとき歴史性・政治性を「別の人生のための口実」として括弧に入れ、文学的形象の象徴性のうちに、ひいては「過去」に、逃避せんとするこのような傾向は同時期のドーデラーにもみられたものである。²⁴ 本節で考察対象とする詩『ザルツブルクの聖ペーター墓地にて』(前節で言及したブラウンの詩と同様、1946年第1期第12号(6月号)の特集「オーストリアの新作詩」の一つとして掲載された)²⁵にはメルが想起するオーストリアの「過去」が彼の詩的想像力によって「未来」と融解していくさまが、描き出される。そしてそれは現実世界の政治に直接コミットすることとは異なるかたちで、ある種の政治性を帯びていく。まずは冒頭の六行を引いてみよう。

その美しい街は死者たちに忠実であり続けている。／街は死者たちのために、みずから美しい街として、／住みよくそして堅固に、／あたかも心のこもった錯覚のように、／平穩なる庭をこしらえたのだ／岩山の斜面のふもとと深くに。(第1-6詩行)

(※斜線は原文における改行を意味している。以下の引用でも同様)

この「街」とはもちろん表題にあるようにザルツブルクのことである。「聖ペーター共同墓地」は旧市街のメンヒスベルクのふもとに実在し、その起源は西暦700年頃にまでさかのぼる。そこに埋葬されているの

は中世から近世にかけて生きた人物たちが多く、この墓地そのものが、ザルツブルクという街の、時代を越えた同一性を担保するヘテロトピア的な場であるとも見なすことができる。ナチス・ドイツ時代には接收されていたこの墓地を詩の題材に選ぶことは、雑誌『トゥルム』のコンセプトに沿ったものであったろう。さらに述べるならば、ザルツブルク祝祭（ザルツブルク音楽祭）が1920年に開始されて以降、この街そのものが「オーストリア的なもの」の（ウィーンという喧騒から離れた）避難所として機能してきたこと、そしてこの祝祭が1945年の終戦後すぐに開始されたという事実も、この詩を読み解くにあたって必要な情報である。この詩の「私」が佇むこの共同墓地もまた、ある種の「錯覚」として外部世界を忘却させる場として描き出されている。そして第15詩行以降には祝祭を思わせる表現も登場する。第13詩行から引用してみよう。

ああ、自らの名を音もなく響かせる、／おまえたち隠者よ！／ここにいるとくすかにあの／幕が上がる前の／祝祭の空間のような楽しい音が響いてはこないか？／だが仮に幕が上がったとて、幕が何をを見せてくれるというのか？／幕は上がりはしないのだ、私は不安なのだ、／舞台が空になって、／太陽が悲しげに舞台上に注いでいるだけなのではないかと。／ああ、芝居は終わったのだ。（第13-22詩行）

祝祭の時期に野外劇場が設置されるドームプラッツ（大聖堂広場）はこの共同墓地から100メートルあまりの場所にある。共同墓地に眠る死者たち（「お前たち隠者」）に語りかけつつ、「私」は祝祭の終わりを、ひいては「オーストリア」文化の断絶を、悼んでみせる。そして以下においては、この墓地をとりまく場そのものが「死」のメタファーと化す。

あの岩山の上の方にある洞穴は、／そう思っているだろうか？この洞穴が価値のない／家なのだと、まるで蝶が気にもせず飛び去った／あの果芯のようなものなのだと？／洞穴はどもりながらも、ここで残酷な真実であるかのようなものに対して、／最後の、虚ろな目をした真実であるかのようなものに対して、／こだまを返すだろうか？／そしてそれは無に向かうようなものだ、／しおれゆく、間の空いた花冠が、／無へと誘うのだ。（第23-32詩行）

「岩山の上の方にある洞穴」とは、メンヒスベルク内に存在するカタコンベ（現在もザルツブルクの観光名所の一つである）のことであろう。このカタコンベは外側からは一見すると山肌に無秩序に空けられた複数の穴としか見えないのだが、この詩では「虚ろな目」と呼ばれている。すなわちこの隠喩によって穴の空いたメンヒスベルクの山肌が巨大な髑髏になぞらえられていると解釈できるのであるが、共同墓地に埋葬された死者たち（「間の空いた花冠」）は、「私」をその髑髏の内側（カタコンベ）に広がる「無」、言い換えるならば外部世界から隔絶された避難所としての死の世界へと、誘うかのように描かれている。

だがここでこの詩は転回をみせる。この詩は雑誌においては一つのページ内に左右対称の二段組みで掲載されている²⁶のであるが、上の引用の第32詩行が、二段組の左側、すなわち詩全体の前半部の最終行となっている。そしてその右段、すなわち詩の後半部は、次のように始まる。

そうではないのだ。どんな時も彫刻作品へと／逃れるのだ、たましいよ！／造物主がお前にそれを舞台としてあてがったのだ、／死とともに現れてくるものを／おまえが否認するその舞台として。／お

前の愛を求める手は／いつも新たに／そのはかない形式をさがし求める。／これを永遠と呼ぼうではないか！／だからこそお前たちもまた尊いのだ、おまえたちしるしは。(第33-42詩行)

左段にてメンヒスベルクの髑髏の内部の「無」へと誘われるかに思われた「たましい」は彫刻作品という「はかない形式」をとり、それこそが「造物主」によってあてがわれた、新たな祝祭の演じられるべき「舞台」となる。この「彫刻作品」が具体的に何を指しているのかはこの詩のみからは判然としないが、元ナチス党員でヒトラーとも密接な交友関係があったものの戦後も変わらず活発な活動を続けた彫刻家ヨーゼフ・トーラク（1889-1952）の代表作『ピエタ』が、1945年には既にこの共同墓地に設置されていたという事実は思い起こしておいても良いかもしれない。²⁷ ともかくも、「オーストリア的なもの」のメタファーとしての、左段において死に瀕していた「たましい」はかくのごとく再び活動のための場を獲得する。そして詩は次のようなクライマックスをむかえる。

翼が風で流れてゆく、／それは留められないのだ、石の中にも、／この庭を漂いつつ、／揺れる花々から出でて／岩山を越えてゆくのだ。／消えてゆくのだ、高き飛翔よ！／私たちのなかである知識がよぎるのだ：／私たちが私たちの一部として経験するもの、／秘密について、無限の秘密について経験するもの、／それは悲しみではあり得ないのだ、と。／私が安らうことのない心で／地上の苦しみを抱きつつ有しているもの、／それだけが動いているのだ。美が私に向かってくるとき、／それはいつも振動しているのだ。(第52-65詩行)

「形式」を得たたましいは死の世界からの誘惑を逃れ、メンヒスベルクの岩山を越えて飛翔してゆく。この出来事を、「悲しみではあり得ない」、言祝がれるべきこの出来事を、「私たち」(巧妙にも第58、59詩行で一人称は複数化されている)は「私たちの一部として経験」する。「私たち」は「地上の苦しみを抱きつつも、とはつまり、様々な歴史的悲劇を乗り越えつつも、止まらず「振動」し続ける「美」の形象を、所有し続けるのである。

このようにこの詩は、死に瀕しつつある「オーストリア」精神の復活を、ドラマティックに描き出す。そしてその「美」を享受する主体が「私」から「私たち」へと複数化されることによって、同じ「たましい」を共有する共同体の再構築もまた、同時に構想されることになる。メルは「共同墓地」という、一見すると世俗世界の混乱から隔絶された非政治的な死者たちの眠る場を、オーストリア精神が新たな門出を行う祝祭の地という詩的形象に、転化させたのである。

3.2 イルゼ・アイヒンガー『不信への呼びかけ』

前節で論じたメルの詩は「旧世代」作家たち特有の反動的傾向の発露といえる。では「新世代」作家たちはそのような「過去」の亡霊の跋扈するオーストリア文学の「現在」をどう捉えていたのか。そしてどのような「未来」を構想していたのか。その一端を示すために、本節では『プラーン』で発表されたアイヒンガーの『不信への呼びかけ』²⁸を扱う。

不特定多数の「あなた／あなたたち (Sie)」、そして「私たち (wir)」に向けた「呼びかけ」という形をとったこの一風変わった散文は、編者のバジルによって「ただ若手作家のみによって書かれた」²⁹号として企画された1946年7月(奇しくも先のメルの詩が掲載された号の『トゥルム』と同月である)の第7号後半に、たった一ページという分量で慎ましく掲載された。後にハンス・ヴァイゲルが戦後オーストリ

ア文学は「アイヒンガーから始まった」³⁰と評しているように、これはこの時代の「新世代」作家たちにとってある種綱領的な意味を有するテキストとなった。メルとは対照的に、ユダヤ系の血を引いていた³¹ために戦時中はたえず強制移送に怯える日々を送り（このことは長編『より大きな希望』によって主題となる）、終戦後も若手の、それも女性作家として、三重の意味でマイノリティの立場に置かれていたアイヒンガーが見ていたオーストリアの「現在」は、どのようなものだったのか。そしてそれはどのような「未来」へと向かうのか。冒頭は次のような挑発的な文言から始まる。

印刷ミス？視力が悪くなったんですか？いいえ！あなたの読みは全く正しいです。あなたがたとえこの表題を自分とは無関係のものだと思ったとしても。

そして語り手は、戦争を経て、瓦礫と化した世界に跋扈する「不信」について言及する。

この不信、これはまさにこの手探りしつつ、傷を負った、風に揺さぶられる世界の、最も重くて治癒しがたい病とでもいうべきではないでしょうか？この不信は、諸民族をつなぐ橋を宙に飛ばしてしまう炸薬ではないでしょうか？この恐ろしい不信、これは世界の財を海へとばらまき、人間のまなざしを覆い隠し、虎視眈々と惑わせようとする、あの無慈悲な手なのではないでしょうか？ […] 私たちは不信に満たされています。神に対する、私たちがそこで買い物をする闇商人に対する、未来に対する、原子力研究に対する、忘却に対する、不信に満たされているのです。どうですか？見間違いではありません。ここにはっきりと、こう書いてあるのです。「不信への呼びかけ！」と。

「不信」は「病」のように人々を蝕み、「炸薬」のように連帯心を断ち切る。既に言及したように後にアイヒンガーは『トゥルム』で短編『河岸』を発表することになるが、ここでいう「不信」の対象となるのは、他ならぬ『トゥルム』にみられたナチス・ドイツやオーストロ・ファシズムへの反省的総括を欠いた反動的傾向（上の引用では「忘却」と呼ばれてる）とひとまず解釈することはできる。だがこのテキストで呼びかけを行う人物は、不信が抱かれるべき他者を具体的に名指して告発しているわけではない。なぜなら「不信」は、自らにも向けられるべきものだからである。

落ち着いてください、かわいそうな、青ざめた20世紀の市民さん！泣かないで！あなたは予防接種をしてもらったほうがいいですよ。血清を得なければ。次はよりいっそう抵抗力がついているようにするために！ほんのちょっとだけ病気そのものを経験しておかなければ。その病気がすごく大きくなって繰り返されないようにするために。正確に理解してください。病気そのものを経験しておいたほうがいいんです！あなたは自分の兄弟に不信を抱いてはいけません。アメリカにも、ロシアにも、神様にも抱いてはだめです。自分自身に不信を抱くのです！わかりましたか？正確に理解できましたか？私たち自身に不信を抱かなければいけないのです。自分たちの意図の明瞭さに、私たちの考えの深さに、私たちの行いが善であることに、不信を抱かなければならないのです！私たち自身の誠実さに、私たちは不信を抱かなければならないのです！

この語り手にとって「不信」が向けられるべきは「私たち」という一人称複数によって形成される共同

性そのものである。ここに、オーストリア精神の「死」を乗り越えた先に弁証法的に生成してくる新たな「私たち」の共同性を喚起しようとしたメル『ザルツブルクの聖ペーター墓地にて』との著しい対照がみられる。アイヒンガーのテキストの語り手が表明しているのはむしろ、そのような共同性の瓦解と、その回復不可能性、そして戦争が終わってもなお続く、「未来」への絶望なのである。

4. 結論

上で考察してきたようにメルとアイヒンガーという世代を大きく異にする二人の作家が提示するオーストリアの「未来」の間には埋めがたい相克がある。ではアイヒンガーの「不信」は、メルのような旧世代作家による共同性の夢想への対抗力を持ち得ていたであろうか。なるほどアイヒンガーがここで見せた「オーストリア」への自己否定／自己批判は、先に引用したヴァイゲルの言葉を借りるまでもなく、のちにバウマン、ベルンハルト、イエリネクへと連なる戦後オーストリア文学の系譜の端緒とみなすことができる。だが同時に、このような「自己否定」がある種の「お家芸」として、「オーストリア文学」という共同性の一部へと包摂されてしまったという側面も否定できない。

その原因の一つは、既に述べたような、この分割統治期オーストリアにおける新世代作家の年長世代作家への依存関係に帰せられよう。すなわち新世代作家たちは、先のアイヒンガーのテキストが典型的であるが、年長世代に対して異を唱えようとするならば、表立っての対立を避けるため、それをある種の虚構性の衣に包まざるを得なかった。『不信への呼びかけ』が公式な声明とも虚構ともつかない両義的な体裁をとっていることはそのことを暗示している。アイヒンガーがあえて「不信」を抱くべき対象に具体性を付与していないことや、「私たち」がそもそも誰であるのかを明示していないこと、あるいは「風刺」のような直接的な形式を用いることをしなかったこと、これらのことはこのテキストの「文学作品」としてのフィクショナルな味わいを確かに強めてはいる。だが他方でこのような彼女の「作風」が、年長世代の保守的・反動的な「オーストリア」像を延命させるのみならず、「オーストリア文学」がある種の自己否定をも「お家芸」として回収・包摂してしまう懐の深さを生み出すことに寄与してしまったと言うこともできる。1950年代の「ウィーン・グループ」のような前衛芸術や後年のベルンハルト、イエリネクらの「ネストベシュムツァー」たちもまた、文学史記述においてこのような枠組みの中で消費されてきてしまったということは否めないであろう。いやそもそもアイヒンガーの言う「私たち自身」への不信とは、このように自身の異をとнаえる声すらも「オーストリア」という巨大なイデオロギーに回収されざるをえない運命を予見したものではなかったか。

だがむしろ、このような事態を生み出したことの責任は「新世代」作家たちの「作風」にあるのではない。彼／彼女らはそのようにしか書けなかつたのである。むしろ各作家の「作風」などというものは、彼／彼女らが置かれていた歴史的・政治的な状況の産物でしかないのではないか。分割統治期オーストリア文学の研究は、そのような政治や歴史と作家の関係をこそ、問い続ける必要がある。

※本論文はJSPS科研費JP18K18501の助成を受けている。

注

- 1 Claudio Magris: Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Neuausgabe. Wien 2000. 邦訳：クラウディオ・マグリス著、鈴木隆雄・藤井忠・村山雅人訳『オーストリア文学とハブ

- スブルク神話』水声社、1990年。
- 2 以下の二書を参照。前田佳一：「オーストリア的なもの」の復興をめぐる諸問題—雑誌『プラーン』ならびに『トゥルム』を手がかりに〔ウィーン1945-1966—オーストリア文学の「悪霊」たち—、桂元嗣編、日本独文学会研究叢書114、2016年、3-18頁〕、前田佳一（編）：「人殺しと気狂いたち」の饗宴あるいは戦後オーストリア文学の深層、日本独文学会研究叢書126、2017年。
 - 3 「新世代」作家のオコペンコが後年『1945年以降のオーストリア前進的文学の困難な門出』というエッセイにて、当時のウィーン文壇における若手世代の年長世代に対する依存関係について回顧している。Andreas Okopenko: Die schwierigen Anfänge österreichischer Progressivliteratur nach 1945. In: Protokolle: Zeitschrift für Literatur und Kunst 2 (1975), S. 1-16.
 - 4 たとえば、左派的傾向を有し、雑誌『リュンコイス』の編者でもあったヘルマン・ハーケルの周囲には1948年以降多くの若手作家が集っていたが、オーストリアの「アメリカ化」が進むにつれてその若手作家たちは徐々に親米的なハンス・ヴァイゲルのサークルへと鞍替えしたという事実があった（前掲のオコペンコのエッセイを参照）。また、ヴァイゲルはフリードリヒ・トアベルクとともに、1953年から1963年までのウィーンの劇場におけるプレヒト作品の締出し（いわゆるプレヒト=ボイコット）を主導した（Vgl. Kurt Palm: Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich. Wien München 1983.）。
 - 5 アメリカ人ゲルマニストのヨーゼフ・マクヴェイによる近年の研究により、ウィーン時代のバッハマンの動向が詳細に明らかにされた。それによれば、バッハマンは『トゥルム』にも翻訳原稿を寄稿していた。Vgl. Joseph McVeigh: Ingeborg Bachmanns Wien. 1946-1953. Berlin 2016. S. 64.
 - 6 戦後オーストリアにおける文学・芸術雑誌についての基本的な情報については、以下のオーストリア国立図書館のHP内特設サイトが簡便である。Literaturzeitschriften in Österreich. 1945-1990. URL: <https://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/>（最終閲覧日：2018年9月25日）
 - 7 『プラーン』についての代表的な先行研究としては以下の三書がある。Ruth Gross: PLAN and the Austrian Rebirth. Portrait of a Journal. Columbia 1982.; Rüdiger Wischenbart: Der literarische Wiederaufbau in Österreich 1945-1949. Am Beispiel von Sieben literarischen und kulturpolitischen Zeitschriften. Königstein/Ts. 1983.; Ingrid Pfeiffer: Scheideweg der Worte. Literatur in österreichischen Zeitschriften. 1945-1948. Wien 2006.
 - 8 第3号は印刷段階でゲシュタポによって押収された（Vgl. Wischenbart, S. 20f.）。また1938年3月のナチスによる併合直前の2月に刊行された第2号のコピーはバジルの母親によって焼却されており（Vgl. Gross, S. 36.）、現在現物を確認できる戦前の号は第1号のみである。
 - 9 Otto Basil: Zum Wiederbeginn. In: PLAN. Jg. 1 (1945), H. 1, S. 1.
 - 10 行政の肝入りで企画された雑誌ということもあり、創刊当初の月号では表紙に光沢紙が用いられるなど、同時代の出版状況に鑑みれば異例の体制で発行されていた。ただしその末期になると、他の雑誌と同様に資金難から発行が不定期になり合併号が増加したり、紙質が劣悪になったりしていた。特に1948年の最終号では、それまでB5版であった雑誌のサイズがA5版へと縮小している。Vgl. Der Turm. Jg. 3 (1948), Nr. 1.
 - 11 Alexander Lernet-Holenia: Groß des Dichters. In: Der Turm. Jg. 1 (1945), Nr. 4/5, S. 109.
 - 12 Vgl. Pfeiffer, S. 142.
 - 13 Vgl. Wischenbart, S. 17f.
 - 14 Hugo von Hofmannsthal: Der Preuße und der Österreicher. In: Der Turm. Jg. 1 (1945), Nr. 1, S. 5.
 - 15 Rudolf Henz: März 1938. In: Der Turm. Jg. 1 (1945), Nr. 1, S. 4.
 - 16 Ilse Aichinger: Der Kai. In: Der Turm. Jg. 2 (1946), Nr. 2, S. 210-213.
 - 17 1983年のヴィッシェンバルトの研究ではそのように解釈されている。Vgl. Wischenbart, S. 16.
 - 18 分割統治期オーストリア文化の様々な事象を冷戦初期というファクターを踏まえて理解するという試みは近年のローアヴァッサーやシュトッカーらの研究によってようやく活発になされるようになってきた。Vgl. Michael Rohrwasser und Michael Hansel (Hg.): Kalter Krieg in Österreich. Literatur – Kunst – Kultur. Wien 2010.; Stefan Maurer / Doris Neumann-Rieser / Günther Stocker: Diskurse des Kalten

- Krieges. Eine andere österreichische Nachkriegsliteratur. Wien Köln Weimar 2017.
- 19 Felix Braun: Das himmlische Österreich. In: Der Turm. Jg. 1 (1946), Nr. 12, S. 389.
 - 20 Frage vom „Turm“: Was ist österreichisch? In: Der Turm. Jg. 2 (1946), Nr. 2, S. 49ff.
 - 21 ハイミート・フォン・ドーデラーが1951年の長編『シュトゥールドゥルホーフ階段』でしばしば用いるメタファーである。Heimito von Doderer: Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Zeit. München 1951.
 - 22 Max Mell: Gespräch über die Rose. In: Der Turm. Jg. 1 (1945), Nr. 4/5, S. 102f.
 - 23 Frage vom „Turm“: Was ist österreichisch? In: a. a. O., S. 50.
 - 24 次の拙論を参照のこと。前田佳一：ハイミート・フォン・ドーデラーの「間接的なもの」の詩学〔前田（編）前掲書所収、72-88頁〕
 - 25 Max Mell: Auf dem Sankt=Peters=Friedhof in Salzburg. In: Der Turm. Jg. 1 (1946), Nr. 12, S. 388. 本文中のこの詩の引用は全てこの頁からのものである。
 - 26 この詩は1962年に出版されたメルの四巻本の作品集にも一部の文言が書き換えられたかたちで収録されているが、そこでは『トゥルム』におけるような左右対称のレイアウトは採用されていない。Vgl. Max Mell: Auf dem Petersfriedhof in Salzburg. In: Ders.: Gesammelte Werke. Erster Band. Wien 1962, S. 53f.
 - 27 Vgl. Gunhild Reingruber: Josef Thorak. Leben und Werk des umstrittenen Künstlers, mit Berücksichtigung der nach Kriegsende und der posthum geführten Diskussionen. Salzburg 1997/1998.
 - 28 Ilse Aichinger: Aufruf zum Mißtrauen. In: PLAN. Jg. 1 (1945), H. 7, S. 588. 本文中のこのテキストからの引用は全てこの頁からのものである。また、引用文中の省略は全て引用者による。
 - 29 PLAN. Jg. 1 (1945), H. 7, S. 531.
 - 30 Hans Weigel: Es begann mit Ilse Aichinger. In: Otto Breicha und Gerhard Fritsch (Hg.): Aufforderung zum Misstrauen. Salzburg 1967, S. 25-31.
 - 31 アイヒンガーはニュルンベルク法の規定によるところの「第一級混血」であった。