

日 本 独 文 学 会 研 究 叢 書 1 6 5

モダンガールを越えて

田丸 理砂 編

一般社団法人日本独文学会

Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik 165

Über ‚die Neue Frau‘ hinaus

Herausgegeben
von
Risa TAMARU

JGG Tokyo

本叢書は、春季・秋季研究発表会におけるシンポジウムの記録のため、日本独文学会が（2017 年以降は学会ホームページにおいて）発表の場を提供しているものです。叢書の編集は、学会編集委員等による査読制をとらず、各編集責任者に完全に任されています。

Mit der Studienreihe (SrJGG) bietet die Japanische Gesellschaft für Germanistik den einzelnen Veranstaltern der Symposien in den Frühlings- und Herbsttagungen die Möglichkeit, die Beiträge und die Diskussionsinhalte der Symposien zu dokumentieren und (seit 2017 im Internet) zu publizieren. Die Artikel sind nicht von der JGG-Redaktion peer reviewed, sondern werden ausschließlich vom jeweiligen Herausgeber wissenschaftlich-redaktionell zusammengestellt.

目 次

はじめに	1
第 1 章	
「モダンガール」が「モダンガール」のイメージを刷新する ——マーシャ・カレコの詩作の射程 林 志津江	5
第 2 章	
モダンガールと子どもの言語 ——イルムガルト・コイン『すべての国の子ども』をめぐって 柏木 貴久子	22
第 3 章	
ガブリエレ・テルギットの再発見と『エフィンガー家の人びと』 田丸 理砂	39
第 4 章	
ゲルトルート・コルマルの動物表象 ——ポストヒューマンの視点から見た思考のアクチュアリティ 山口 庸子	56
第 5 章	
「個の境界線を乗り越えること」 ——アンネマリー・シュヴァルツェンバッハの文学と写真 小松原 由理	71
おわりに	87

Inhalt

Vorwort	1
1. „Modern Girl“ erneuert die Bilder der „Modern Girl“. Die Bandbreite von Mascha Kalékos Lyrik Shizue HAYASHI.....	5
2. Die Neue Frau und die Sprache des Kindes. Irmgard Keuns <i>Kind aller Länder</i> Kikuko KASHIWAGI	22
3. Gabriele Tergits Wiederentdeckung und ihr opus magnum <i>Effingers</i> Risa TAMARU	39
4. Gertrud Kolmars Tierdarstellungen. Die Aktualität ihres Denkens aus posthumaner Perspektive Yoko YAMAGUCHI	56
5. „Die Grenzen des Individuums zu überwinden“. Literatur und Fotografie bei Annemarie Schwarzenbach Yuri KOMATSUBARA.....	71
Nachwort	87

はじめに

本論集は2025年10月18日に開催された日本独文学会秋季研究発表会（於：関西学院大学西宮上ヶ原キャンパス）におけるシンポジウム「モダンガールを越えて」での報告および議論をまとめたものである。なお各論考は当日の議論もふまえ、シンポジウムでの発表原稿に加筆修正を施してある。以下では、各論に入る前に本シンポジウムの企画趣旨について説明したい。

1. 「モダンガール (Die Neue Frau)」というイメージからの解放

ジョアナ・ラスは、『女性の書き物を抑圧する方法 (How to Suppress Women's Writing)』（1983）のなかで、「女性の書き物を抑圧する方法」8か条を挙げているが、その第4条には「彼女は書いたが、生涯たった一作だけだった」とある。これは女性というジェンダーにも拘わらず評価されてしまった作家のある業績を「例外的な功績として神話化（彼女が書いたのは一生に一作だけなのだ）」し、いわゆる「一発屋」と貶め、それ以外の作品は存在しないか、あったとしても低級なものだと人びとに印象づけることだという¹。このことは、女性作家をひとつのイメージに閉じ込める行為へと敷衍化して理解することもできるだろう。

ヴァイマル共和国時代に活躍したマーシャ・カレコ (Mascha Kaléko, 1907-1975)、イルムガルト・コイン (Irmgard Keun, 1905-1982)、ガブリエレ・テルギット (Gabriele Tergit, 1894-1982)、マリールイーゼ・フライサー (Marieluise Fleißer, 1901-1972)、ヴィッキィ・バウム (Vicki Baum, 1888-1960) らはしばしば、当時の人気の女性像を体現した「モダンガール (die Neue Frau)」作家／詩人として語られてきた。ヴァイマル共和国時代の都市大衆文化、とりわけマスメディア (プリントメディア) の繁栄が多くのものである。その際、彼女たちの「モダンガール」的イメージも作家としての成功に一役買った可能性も高い。

その一方で、これらの作家たちの執筆活動はこの期間だけにとどまらず、ナチ時代ないし亡命時代、さらには戦後にまで及んでいる。2010年以降、彼女たちの作品や作品集の刊行

¹ ジョアナ・ラス／小谷真理 編・訳『テクスチュアル・ハラスメント』インスクリプト、2001年。14、138-165頁参照。ラスは自身がアメリカの英語英文学を大学で教えていた1970年代の例としてメアリ・シェリーと『フランケンシュタイン』、シャーロット・ブロンテと『ジェーン・エア』を挙げているが、現在はこうした状況は変化していると思われる。

が相次ぎ、ドイツ語圏ではヴァイマル期の作家のその後の作品にも関心が集まっている²。本シンポジウムではいわゆる「モダンガール」作家たちの「モダンガール」というイメージを越えた執筆活動に注目したい。マーシャ・カレコは読者を非常に意識した詩人／作家であり、作品への取り組み方にも新しい時代の文学の萌芽を感じさせる。イルムガルト・コインは「モダンガール」のイメージを最大限に利用しつつも、亡命中には子どもの視点から時代を語るという、それまでとは異なる試みを手掛けている。「モダンガール」世代より一回り上のガブリエレ・テルギットは、そもそも年齢的にも「モダンガール」の当事者ではない。ジャーナリストでもあったテルギットは、ユダヤ人家族の系譜的物語を通して、冷静にドイツ社会にナチズムが浸透していく過程を描き出している。

2. 「モダンガール (Die Neue Frau)」に分類されていない同時代の作家——ゲルトルート・コルマルの場合

もっとも 1920 年代から 1930 年代に執筆活動をしていた女性作家／詩人たちがみな「モダンガール」作家とみなされたわけではない。ゲルトルート・コルマル (Gertrud Kolmar, 1894-1943) は、フェミニズム文学研究の先駆的仕事のひとつとして知られる女性作家事典の表紙を飾るなど³、女性作家／詩人のイメージを代表する存在であったが、同時代の「モダンガール」作家には分類されてこなかった。近年、コルマルの作品もまた刊行が相次いでいる⁴。ベルリンで同時代を生きたコルマルにも、職業的な自立の試みや、同時代の世相の作品への取り込みなど、「モダンガール」作家的な要素が認められる。一方で、近代的な「人間」の概念を疑い、人間と動物、あるいは人間と人間以外のものとの関係性につよい関心を抱いていたという点に、彼女の作品の現代性を指摘できる。こうしたコルマルの問題意識に基づいて書かれた作品には、「人間なるもの」の新しいあり方を模索するポストヒューマンの考え方と通ずるアクチュアリティが見いだせるだろう。

² 以下に挙げるのは本シンポジウムで取り上げる作家の作品集および作品である。

Mascha Kaléko: *Werke und Briefe in vier Bänden*. Herausgegeben und kommentiert von Jutta Rosenkranz. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 2012.

Irmgard Keun: *Das Werk*. Im Auftrag der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung und der Wüstenrot Stiftung herausgegeben von Heinrich Detering und Beate Kennedy. Göttingen: Wallstein. 2017.

Gabriele Tergit: *Effingers*. [1951] Frankfurt a. M.: Schöffling & Co. 2019.

: *So war's eben*. [Erstausgabe] Frankfurt a. M.: Schöffling & Co. 2021. 他

³ Gisela Brinker-Gabler, Karola Ludwig, Angela Wöffen: *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800-1945*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1986. なお本事典にはカレコとシュヴァルツェンバッハは掲載されていない。

⁴ コルマルの以下の作品を刊行しているヴァルシュタイン社のウェブサイトには „Gertrud Kolmar (1894-1943) zählt zu den bedeutendsten Autorinnen des 20. Jahrhunderts. Dennoch ist ihr Werk einem größeren Publikum bisher unbekannt geblieben.“と記されている。Vgl. <https://www.wallstein-verlag.de/autoren/gertrud-kolmar.html> (abgerufen am: 12.04.2026)

Gertrud Kolmar: *Die Dramen*. Hrsg. von Regina Nörtemann. Göttingen: Wallstein. 2005.

: *Das lyrische Werk*. Hrsg. von Regina Nörtemann. Göttingen: Wallstein. 2010.

: *Briefe*. Hrsg. von Johanna Woltmann. Durchgesehen von Johanna Egger und Regina Nörtemann. Göttingen: Wallstein. 2014. 他

3. 新しい研究潮流からの評価——アンネマリー・シュヴァルツェンバッハの場合

現在、文学研究においてもジェンダー研究やクィア研究の動向を無視することはできない。「モダンガール」作家の幅広い活動が明らかになったのも、こうした新たな潮流に依るところが大きい。これによって一気に脚光を浴びることとなった作家として、同時期の1930年代に活躍していたスイス出身のアンネマリー・シュヴァルツェンバッハ（Annemarie Schwarzenbach, 1908-1942）を挙げることができる⁵。シュヴァルツェンバッハ作品のクィア性に注目した研究が進む一方で、彼女のテキストが伝記的に読まれてしまう傾向は、その批評的評価を難しくしている。

4. ドイツ文学研究におけるカノンの問い直しの提案

もともとキリスト教における正典文書を意味するカノン（Kanon）が文学の領域で使用されるようになったのは18世紀末からだ。文学におけるカノンとはカノン形成の担い手（Trägergruppe：研究者、批評家、編集者、文学賞の審査員、教育制度に決定権をもつ者など）がその価値を正当化し（権威づけ）、後世への伝承に関心を抱いた作品だという⁶。つまり「カノンとは作品のもつ普遍的な文学的クオリティに基づくのではなく、むしろ文学内外の（たとえば社会的・政治的）要因の影響を受けた、歴史的にも文化的にも変化する複雑な選別や解釈の結果なのである」⁷。1980年代以降、文学研究においてフェミニズム批評やポストコロニアル批評の視点が入り入れられると、従来のカノンが「白人エリート男性」の権力装置であると批判されるようになる。しかしその一方でジモーネ・ヴィンコーが指摘するように、文学という制度においてカノンは不可避であり、カノンというコンセプトを批判する人も選別や評価という行為によって、カノン化に関与している⁸。

本シンポジウムで扱う女性作家たちの作品集の出版が近年相次いでいるという事実は、これらの作家たちの作品はこれまで「カノン化」、つまり後世への伝承に値するとみなされてこなかったことを意味する。ニコル・ザイフェルトは『女性文学——過小評価、忘却、再発見』（2021）のなかで、女性作家の作品のカノン化を阻むものについて副題にある「過小評価、忘却、再発見」という観点から論じている。たとえば本シンポジウムで取り上げる作家／詩人たちは、この間完全に忘れ去られていたわけではなく、再発見と忘却を繰り返して

⁵ アンネマリー・シュヴァルツェンバッハの作品の多くはバーゼルの出版社レノス社（Lenos）から出版されている。近年はたとえば以下のような作品が刊行されている。

Annemarie Schwarzenbach: *Tod in Persien*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Roger Perret. Basel: Lenos. 2021.

: *Winter in Vorderasien. Tagebuch einer Reise*. Basel: Lenos. 2023. 他

なおレノス社のウェブサイトによれば、シュヴァルツェンバッハの遺稿は2025年、ユネスコの「世界の記憶（Weltdokumentenerbe）」に登録されたということである。Vgl: <https://lenos.ch/autoren/schwarzenbach-annemarie> (abgerufen am: 12.04.2026)

⁶ Vgl. Winko, Simone: Kanon, literarischer. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen-Grundbegriffe*. Hrsg. von Ansgar Nünning. 4. aktual. und erw. Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler. 2008. S. 344.

⁷ Ibid. S. 344.

⁸ Vgl. ibid. S. 344.

きた⁹。ザイフェルトは、これまで繰り返されてきた過去の女性作家の再発見とその後の忘却は、これらの作家およびその作品のカノン化（文学史への記載、全集刊行、教科書に採用など）が行われてこなかったことに原因があると指摘している¹⁰。女性作家の再三の再発見は一過性の流行のようなものであり、一方、カノンは揺るがない確固たる権威とされているのである。

翻って日本における「外国語」文学としてのドイツ語文学研究について考えると、ドイツ語圏での活発な研究状況に比して、本シンポジウムで取り上げられる作家たちの研究はおろかその名や作品も一部を除いてほとんど知られていない。これには、上記で指摘したような文脈からのカノンの問い直しが行われていないことが関連しているだろう。本シンポジウムが、すこしでもカノンの問い直しの一助となることを願う。

カノンの問い直し、カノン化というと権威の獲得を目指していると思われる向きもあるかもしれないが、今日のように価値観の多様化した社会では、ただひとつのカノンを絶対視することは不可能である。ここで言うカノンの問い直しとは、たとえば本シンポジウムで取り上げる作家たちを従来の意味でカノン化することではなく、カノンの絶対性の暴力に意識的になり、カノンに対して柔軟にふるまうことにより、「作品を継続的に手に取りやすいものにすること」である。

田丸 理砂

⁹ 1970～1980年代には女性に特化したシリーズ *die frau in der gesellschaft* (Fischer)、*neue frau* (Rowohlt)、*Die Frau in der Literatur* (Ullstein)などが企画され、女性作家の作品が集中的に紹介されている。Vgl. Seifert, Nicole: *Frauen Literatur. Abgewertet, vergessen wiederentdeckt*. Köln: Kiepenheuer & Witsch. 2021. S. 122.

¹⁰ Vgl. *ibid.* S. 27.

第1章

「モダンガール」が「モダンガール」のイメージを刷新する ——マーシャ・カレコの詩作の射程

林 志津江

0. 前提

本論の目的は、詩人マーシャ・カレコ (Mascha Kaléko, 1907-1975) の初期作品とその受容の様相を、ヴァイマル期ドイツにおける「モダンガール」との相関関係で描き出すことにあ
る。「モダンガール」が何かという点は後述することとして、ここでいう「初期作品」とは、
ベルリンに住むカレコがヴァイマル時代末期から米国ニューヨークへと亡命するまでの約
9 年間に発表した、主には第一詩集の『抒情詩的速記ノート——日常の詩 (Das lyrische
Stenogrammheft – Verse vom Alltag)』(1933) (以下『抒情詩的速記ノート』) と第二詩集『大
人のための小さな読み物——詩と散文 (Kleines Lesebuch für Große – Gereimtes und
Ungereimtes)』(1934) (以下『大人のための小さな読み物』) に掲載の作品である。カレコは
ヴァイマル時代末期、自らと周囲を観察する言葉で一躍人気の書き手であり、以上2冊の詩
集も刊行直後から1937年ごろまで好調な売れ行きを誇っている¹。

時を経て現在の状況はというと、カレコはドイツ語圏を中心に人気の詩人のようだ。
Google のインターネット検索画面で „Mascha Kaléko“ と入力すると、書誌情報や文学関連団
体の記事、カレコを取り上げるドイツ語の公共ラジオ放送やポッドキャスト番組、カレコの
詩にメロディーを乗せて歌う歌手のステージや朗読・音楽番組、著名人がカレコの作品をお
気に入りとして紹介するようなショート動画や SNS の投稿の類に複数ヒットする²。詩人

¹ カレコの第一詩集『抒情詩的速記ノート』は1933年1月に刊行され1937年までに計8,635部が販売、う
ち133部は1937年4～5月の間に出荷販売されている。カレコは1933年12月に帝国著述院に入会するも
1935年8月には追放となるが、出版社ローヴォルトはその追放を1937年4月まで把握していなかった。

『抒情詩的速記ノート』は1938年になってナチの禁書リスト (Liste des schädlichen und unerwünschten
Schrifttums) 上に含み入れられた。その間1934年12月に刊行された第二詩集『大人のための小さな読み
物』は1937年4月までに7,151部売り上げ、1937年12月には第2刷再販、1937年までに7,500部程度販
売されたが、うち3,000部以上は1936、37年の両年に販売され、最終的にナチの禁書リストには含まれて
いない。Vgl.: Rosenkranz, Jutta: *Mascha Kaléko. Biografie*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007/2012.,
S. 52-58. / Vgl. Rosenkranz, Jutta (Hg.): *Mascha Kaléko Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Band IV.
Kommentar*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2012, S. 8. 以下この全集からの引用はSW.と記し右にロ
ーマ数字で巻数を示す。

² 2026年3月28日18:40時点、Googleの検索画面で「Mascha Kaléko」と入力すると166,000件のヒットと
いう結果が得られた(「すべての言語」「期間指定なし」「完全一致」の条件下)。「日本語のページを検索」
では260件。なお「ショート動画」の一例は以下などを参照のこと。

Vgl. Petra Olschowski MdL: Mascha Kaléko - eine wunderbare Dichterin.

の没後 50 周年に相当する 2025 年 1 月以降は、ドイツやオーストリア各地の文学関連機関などで、カレコの作品を扱う朗読会が途切れることなく開催されている³。

興味深いのは、以上で言及した様々な文面に、カレコとその作品について「長らく忘れられていた」が「今日再び読まれている」「ルネサンスを迎えている」といった文言が共通して見られることだ⁴。「忘れられていた」に関する探究はいったん措くとして、その「ルネサンス」の前提はまず 2007 年、チューリヒ在住の俳優ギーゼラ・ツォッホ＝ヴェストファール（Gisela Zoch-Westphal, 1930-2023）が編纂した『私の詩は続く マーシャ・カレコの詩 100 選（Mein Lied geht weiter. Hundert Gedichte von Mascha Kaléko）』（2007）と作家でジャーナリストのユッタ・ローゼン克蘭ツによる『マーシャ・カレコ評伝（Mascha Kaléko. Biografie）』（2007）が、次いで 2012 年、同じくローゼン克蘭ツの編集による 4 巻本の全集（*Mascha Kaléko Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, 2012）⁵が刊行されたことである。周知の通り、全集の存在はカノン化の道を拓く上で必要なものと言えるが、ドイツで最もオーソドックスな文学事典に数え挙げられる『キントラー文学事典』でも、1956 年～1972 年に編集刊行された第一版、1988～1992 年の第二版のどちらにも „Kaléko, Mascha“ の見出しはなく、登場するのは 2009 年に刊行の第 3 版のみである⁶。先述の通り、カレコが最初に発表した 2 冊の詩集がそれなりの反響を呼んだことを考えると、カレコについて「忘れ去られていた」と称するのは、ジャーナリスティックな見出し文句とばかりは言い難い。そして見逃せないのは、文学研究でごく一般的に用いられる全集や評伝の類をカレコの作品について準備し完成させたのが、ツォッホ＝ヴェストファールやローゼン克蘭ツのような、いわゆる在野の書き手であり研究者であったという点だ。

<https://www.facebook.com/watch/?v=2994552217403892>. <https://www.instagram.com/p/DTqNPrDDHEA/>（どちらも最終確認 2026 年 4 月 5 日）

³ Vgl. „Lüneburg. Literarischer Jahresempfang im Heine-Haus. Lesung mit Anjorka Strechel: Literarische Gesellschaft würdigt Mascha Kaléko.“ In: Landeszeitung Winsener Anzeiger. 16.01.2025. <https://www.landeszeitung.de/kultur/regional/lueneburg-die-literarische-gesellschaft-wuerdigt-die-dichterin-mascha-kaleko-im-heinrich-heine-haus-KDBXFUHWXVE7HLCEKO2PEHCJRY.html> / Universität der Künste Berlin: Mascha Kaléko: Portrait und Lesung – Veranstaltungsreihe. Do., 20.11.2025. 18.00 Uhr. <https://www.udk-berlin.de/veranstaltung/mascha-kaleko/> / Haus für Poesie: 17.02.2026. 19. Uhr: Jage die Ängste fort – Poesie lesen von: Mascha Kaléko. <https://www.hausfuerpoesie.org/de/programm/jage-die-aengste-fort-poesie-lesen-von-mascha-kaleko#> / Literaturhaus München. Do., 30.10.2025. »WENN ICH EINE WOLKE WÄRE«. Ein Abend mit Volker Weidemann. Lesung: Sofie Gross. <https://www.literaturhaus-muenchen.de/veranstaltung/mascha-kaleko-wenn-ich-eine-wolke-waere/>（全て最終確認 2026 年 4 月 5 日）

⁴ Vgl. (Deutschlandfunk) Burkhard Reinartz (29.07.2020): Die Lyrikerin Mascha Kaléko. „Ich möchte diese Zeit nicht Gott sein“. <https://www.deutschlandfunk.de/die-lyrikerin-mascha-kaleko-ich-moechte-in-dieser-zeit-100.html/> (Deutschlandfunk Kultur) Schlinsog, Elke (10.01.2025, 19 Uhr): Mascha Kaléko. Ihre Gedichte berührt heute auch. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/masha-kaleko-100.html> / (NDR) Joachim Dicks: Die Poetin Mascha Kaléko inspiriert noch immer. <https://www.ndr.de/kultur/Die-Poetin-Mascha-Kaleko-inspiriert-noch-immer,kaleko118.html>（全て最終確認 2026 年 4 月 5 日）

⁵ Rosenkranz, Jutta (Hg.): *Mascha Kaléko Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2012.

⁶ Vgl. *Kindlers Literaturlexikon*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Band 8.(lgi-Ker). Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2009, S. 582-583.

他方、1990年代以降のドイツ文学研究の現場では、「新即物主義」を文学の様式として論じる研究の進展が、20世紀初頭に登場した女性作家を研究の場に取り込む流れを作り出している⁷。田丸理砂も2015年に刊行の著書『「女の子」という運動——ワイマール共和国末期のモダンガール』の中で、1990年代以降の新即物主義と「モダンガール」（新しい女 *Neue Frau*）論を関連づけるような学際的研究の流れが、ヴァイマル共和国末期の女性作家たちの再評価に繋がっている点を指摘している⁸。主体的に自らの言語や表現を追究する女性たちに対する注目は、文学や芸術が長らく男性中心主義的な状況に置かれていた実態を暴露することと同義であるが、新即物主義をめぐる議論は、文学研究においてもその動きを牽引してきたということになるだろう。

そしてカレコ作品は現在、英語、オランダ語、フランス語、イタリア語へと翻訳刊行されているが⁹、米国で刊行の機関誌『ジャーマン・クォーターリー』（*The German Quarterly*）第91号2巻（2018年春号）に掲載の「ユダヤ人とジェンダー」（*Jews and Gender*）の指摘によれば、1980年前後に始まったフェミニズム文学研究の流れを受け、1990年代以降、文学研究やカルチュラル・スタディーズの現場でユダヤ系女性作家のアイデンティティを「ユダヤ人」と「ジェンダー」の双方から関連付ける分析が見られるようになってきた¹⁰。米国の研究の場において、ナチの迫害を受け米国その他へとやってきた作家たちに寄せる関心が活発化するのとは一方で道理と考えられる。しかし迫害や亡命、移住という問題を女性というジェンダーと関連づける研究の背景には、女性が夫との関係や家庭労働といった観点で従属的な立場に陥りやすく、キャリアの構築に不利な状況に遭遇しやすい現実という問題意識もあるのではないか。実際に後期のカレコ作品には、妻として母として生きる女性のキャリア構築の困難を主題にした作品があり¹¹、本論では扱う余裕がないものの、それらはカレコの自伝的な詩作の様式としても認識できる¹²。

翻って日本ではどうだろうか。日本語でカレコとその作品について知りたければ、今のところ、前述の田丸による著書『「女の子」という運動』その他の論文を読むか、日本の女性ドイツ文学研究者である木田綾子・野村優子・児玉麻美各氏による作家カタリーナ・ヘルマ

⁷ Vgl. Becker, Sabina: *Experiment Weimar. Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918-1933*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2018, S. 259-260. / 田丸理砂『「女の子」という運動——ワイマール共和国末期のモダンガール』（春風社）2015年、23-25頁。

⁸ 田丸『「女の子」という運動』（2015）25-26頁。

⁹ Vgl. Becker (2018) S. 259-260.

¹⁰ Vgl. Wallach, Kally: *Jews and Gender*. p. 210. [In: Elizabeth Loentz; with contributions by Monika Shafi, Faye Stewart, Tiffany Florvil, Kerry Wallach, Beverly Weber, Hester Baer, Carrie Smith, and Maria Stehle: *Forum: Feminism in German Studies*, pp. 202-227.] In: *German Quarterly*. 91.2 (Spring 2018), American Association of Teachers of German, pp. 209-211, 2018.

¹¹ Vgl. SWI., S.385. („Die Frau in der Kultur“) / カタリーナ・ヘルマン著（木田綾子・野村優子・児玉麻美訳）『それでも書いた女性たち——ドイツ語圏の作家と思想家——』（同学社）2025年、345-349頁。

¹² Vgl. Binder, Gustav: *Die Deutsche Literatur der Bukowiner und Galiziens*. S. 126. In: *Germanistik im Europäischen Kontext. Zeitschrift des Departements für Deutsche Sprache und Literatur. Band V. 2013*. Herausgegeben von Lucia Gorgoi, Emilia Codarcea und Laura Laza. Cluj-Napoca: Editura MEGA, 2013. S. 113-131.

ンの日本語翻訳『それでも書いた女性たち ―ドイツ語圏の作家と思想家―』¹³を紐解くより他なく、詩集の日本語翻訳も刊行されていない。本論ではこれらの先達の業績に敬意と感謝を表しつつ、詩人カレコの初期作品を、「モダンガール」というキーワードに沿いつつ読んで考えてみたい。

1. マーシャ・カレコ ― 亡命者として¹⁴

マーシャ・カレコは1907年6月7日、ハプスブルク二重帝国下の西ガリツィア、現ポーランド領フシャヌフ（Chrzanów）で、ロシア系ユダヤ人の父とガリツィアのユダヤ人である母親との間の第一子、ゴルダ・マルカ・アウフェン（Golda Malka Aufen）として生まれる。その子はまもなく「マーシャ」と呼ばれるようになる。そして「アウフェン」は母親の姓だが、カレコがそれを名乗ったのは、両親がラビの執り行うユダヤ教の婚姻の儀こそ経たものの、戸籍役場で行う法的な婚姻の手続きを踏んでいなかったためである。以上の出来事が示すのはカレコの東欧のユダヤ人としてのルーツであり、両親がドイツの戸籍役場で届出を行った1922年以降はゴルデ＝マルカ・エンゲル（Golde-Malka Engel）を名乗っている。

第一次世界大戦勃発後、当時7歳だったカレコの一家はポグロムを避けるべく、ドイツのフランクフルト・アム・マインへと移住するが、父親は敵性外国人としてマールブルク近郊の収容所に抑留されている。その後1916年に一家は揃ってマールブルクへ、1918年にはベルリンへと転居している。以上はカレコにとって最初の亡命（Exil）経験である。

カレコは1923年、16歳でベルリンのユダヤ人女学校を卒業すると同時に、ドイツユダヤ協会社会福祉局（Arbeiter-Fürsorgeamt der jüdischen Organisationen Deutschlands）の事務見習い（Bürolehre）として働き始めるが、その間ベルリンの大学にある夜間コースの心理学、哲学の授業に通い、詩を書き始める。そして1926年、19歳で10歳年上のサウル・アーロン・カレコ（Saul Arlon Kaléko, 1897-1970）と出会い2年後に結婚する。これが「マーシャ・カレコ（Mascha Kaléko）」誕生の瞬間である。サウル・カレコは現リトアニア領、ポーランドとの境界に近いエイシスケシュ（Eišiškės）出身のユダヤ人で、ベルリンで経済学の博士号を修めた後、ジャーナリスト兼ヘブライ語教師として働いていた¹⁵。マーシャ・カレコには一家のドイツ移住後に誕生した子も含め3人の弟と妹がいるが、おそらくこのタイミングでの結婚は、家を支える長子の責任から逃れる手段にもなっただろう。ちなみにカレコのここまでのライフコースは、『抒情詩的速記ノート』の冒頭を飾る詩「私自身とのインタビュー（Interview mit mir Selbst）」（1931）¹⁶の題材にもなっている。

カレコについて頻繁に言及されるのは、彼女が結婚と同時に、ベルリンの西、カイザーヴ

¹³ ヘルマン（2025）332-355頁。

¹⁴ 本章にてカレコの経歴に関する内容は主に以下を参照した。SWI, SWII., Rosenkranz (2012): S. 13ff., ヘルマン（2025）332-355頁。

¹⁵ Vgl. <https://jewishmitteberlin.de/biografien/>（最終確認2026年4月17日）

¹⁶ Vgl. SWI., S. 11.

イルヘルム記念教会の向かい側に立つ「ロマーニッシェス・カフェ (Romanisches Café)」に通うようになったこと、そこで著名な同時代の書き手との知己を得たことである。具体的にはケストナー (Erich Kästner, 1899-1974) やリングエルナッツ (Joachim Ringelnatz, 1883-1934)、トゥホルスキー (Kurt Tucholsky, 1890-1935)、ラスカー＝シューラー (Else Laskar-Schüler, 1869-1945) などだが、その甲斐があつてか 1929 年、カレコの 2 つの詩はウルシュタイン (Ullstein) 社の季刊誌『断面図 (Der Querschnitt)』に掲載される。ベルリンの方言丸出しの詩 2 点は話題を呼び¹⁷、カレコは「大都市についての詩 (Großstadtlyrik)」の書き手という評価を得る。

さらに翌 1930 年、自身の詩「日曜の朝 („Sonntagsmorgen“)」がモッセ社の新聞『ベルリン日刊 (Berliner Tageblatt)』に掲載されたことをきっかけに、カレコはウルシュタイン社の『フォス新聞 (Vossische Zeitung)』を含む複数の主要な日刊紙や週刊新聞に作品を発表し始める。1931 年には『ヴェルト月曜版 (Welt am Montag)』紙上にて「毎週 1 つ詩を発表する」オファーを受諾、ラジオの公開朗読会も成功させている。そしてカレコはこの頃から自分の生年を実際より 5 歳若い 1912 年生まれと公称するようになるが、それはあちこちの編集部のオフィスで、実際の年齢と見た目の若さのどちらにも驚かれることが多々あったためだという。重要なのは、カレコにとって詩作と出版が、自らの野心の発露という以上に切実な生活の糧であり、売れるためなら大抵のことは意に介さなかっただろうと推測できることだ。この間も事務員としての仕事は続けている。程なくカレコはカバレットのシャンソンも手がけるようになり、「トゥホルスキー／ Morgensterns」の娘 (Tochter Tucholskys/Morgensterns)」や「リングエルナッツの妹 (eine Schwester von Ringelnatz)」、「女版ケストナー (weiblicher Kästner)」などと呼ばれるようになる。

1933 年 1 月、カレコの最初の詩集『抒情詩的速記ノート』がローヴォルト (Rowohlt) 社から刊行される。周知の通り、これはナチが権力を掌握した 1933 年 1 月 30 日とほぼ同時期だが、カレコはこの時点で自分の政治的な立場が切実に脅かされているとは感じていなかったらしい。出版社ローヴォルトも 1933 年末には自社の出版物に寄稿する作家たちに帝国著述院 (Reichsschrifttumskammer) への加入義務を告げるが、カレコはそれを指示通り実行し、1934 年 1 月には第二詩集の『大人のための小さな読み物』が同じくローヴォルト社から刊行された。既述の通り、2 つの詩集はどちらも 1937 年くらいまではよく売れている。しかし 1934 年ごろにはすでに新聞上で新作を発表できなくなっていたカレコは、広告とパブリシティ・ライティングを学び、ドイツ・グラモフォン社で出自を偽りながらコピーライターの仕事も始めるも、1935 年 8 月には帝国著述院から追放され、1937 年 1 月には『抒情詩的速記ノート』がナチの禁書リスト (Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums) に掲載される。ここから先、ドイツにおけるこの 2 作品の再版は 1956 年まで待たねばなら

¹⁷ Vgl. SWIII, S. 7-9.

ないが、以上から見えてくるのは、カレコが自身の出自ゆえ多くのものを失いつつも、簡単に屈しようとはしておらず、2つの詩集も、政局の荒波の中でも何とか利益を得ようする出版社の事情に負う形で、ナチ政権下でも相応数の読者を獲得していた事実である。

本論が意図する「初期作品」とはおよそ以上の時期までのものを指すが、カレコ本人とは言えば、1936年12月、音楽学者でユダヤ教音楽家のケムジョウ・ヴィナヴァー（Chemjo Vinaver, 1900-1973）との間に息子が生まれたことで、カレコはサウル・カレコと1938年1月に離婚、その6日後にヴィナヴァーと再婚するが、以後も以前の姓を伴う「マーシャ・カレコ」を筆名として使い続けている。そして同年8月、カレコ一家は米国へ亡命、ニューヨーク市内に住居を構える。カレコにとって2度目の亡命である。カレコは当地で亡命ユダヤ人の作品を出版するアウフバウ（Aufbau）社から作品を発表し続け、1945年には同社から3つ目の詩集『同時代人たちのための詩（Verse für Zeitgenossen）』（1945）が刊行される。同著は1956年の『抒情詩的速記ノート』と『大人のための小さな読み物』の再版に続き、1958年にドイツの新生ローヴォルト社から再度刊行されている。

カレコがドイツを再訪したのは1956年である。そして1959年3月、カレコは『同時代人たちのための詩』の評価によってベルリン芸術アカデミーからフォンターネ賞（Fontane-Preis）のノミネートを受けるが、審査委員長で芸術アカデミー文学部門長のハンス＝エゴン・ホルトフーゼン（Hans-Egon Holthusen, 1913-1997）にナチ親衛隊大佐の経歴があったことから、その手から賞を授与されること、アカデミーの建物に立ち入ることを拒絶し、アカデミー会員の推薦も返上した。さらに同年10月、カレコは夫のキャリアを優先する形で共にイェルサレムへと移住する。これは彼女にとって亡命とは異なるも3度目の移住であるが、カレコはこの新しい環境にはうまく適応できず、イェルサレムではほとんど執筆できなくなり、以後は夫と共に定期的にヨーロッパを訪問することで執筆の時間を確保するようになった。その後カレコの息子は1968年に早逝し、夫も1973年に亡くなっている。そしてカレコはベルリンへの移住を検討しつつ1975年に旅の途上チューリヒにて亡くなるが、ツォッホ＝ヴェストファールの編纂による遺稿詩集『私の夢の中で嵐が吹きすさぶ——遺稿からの詩とエピグラム（In meinem Träumen läutet es Sturm. Gedichte und Epigramme aus dem Nachlaß）』（1977）は、ローゼン克蘭ツによれば先述の2つの詩集とともに詩人カレコを構成する中心的な3つの作品であり、現在に至るまで版を重ねている。

2. 「モダンガール」自身による「モダンガール」

2. 1. 「モダンガール」の「日常の詩」

最初に『抒情詩的速記ノート——日常の詩』という詩集の表題全体について考えてみたい。表題全体は、タイピストの日常を「抒情詩的」に綴る「ノート」という意味に理解できそうだが、まず前半の「抒情詩的速記ノート（Das lyrische Stenogrammheft）」には、男性的なものと女性的なものという両極並置のコントラスト（対照法）がある。20世紀初頭、「速記」

とはすでに速記タイプライターと同義であったが、キットラー (Friedrich Kittler, 1943-2011) も指摘するように、ヴァイマル時代の「タイピスト」が極めて女性的な職業であったことを考えると¹⁸、「速記ノート」に女性ホワイトカラーの暗示を読み取るのはそう不自然なことではないだろう。そしてキットラーの言によれば「タイプライターの発達する以前は詩人 (Dichter)、秘書、植字工はみなただひとつの性、男性に限定されていたのだ」¹⁹。つまり表題には、伝統的に男性的な「詩」と女性的な「速記」が並置され、副題に「日常の詩 (Verse vom Alltag)」が添えられることで、タイピストとして大都市で働く女性に「詩」という極度に男性的な伝統を重ね合わせる換骨奪胎が見て取れる。

この表題が映し出す「モダンガール」のイメージは、ヴァイマル期のドイツに浮上した「新しい女 (Neue Frau)」とほぼ同義である。「新しい女」は雑誌や新聞のようなマスメディアが流布した開放された女性像の総称であり、必ずしも所与の現実を指すわけではない。だが敗戦を経て 1920 ～30 年代のドイツで、以前であれば就業することのなかった市民階級の女性たちが勤労の必要に迫られたこと、販売員やタイピスト、電話交換手などの新たに誕生したホワイトカラー職に女性の専有率が高かったことは事実で、1925 年頃のドイツでは就業年齢にある女性の約半数が何らかの職業に従事している²⁰。またこれらの職に就くには十分な識字能力が必要で、20 世紀初頭には女性に対し大学進学の日も開かれるようになっていた。カレコの筆が捉えるものも、主には大都市圏における労働の経験や、膨張する大衆文化との関わりが育んだ女性たちの自意識である。カレコの『抒情詩的速記ノート——日常の詩』、タイピストの女性の日常が「抒情詩的」に綴られている「ノート」という表題に、いわゆる男勝りな「モダンガール」の姿を連想した同時代の人々は少なくなかったのかもしれない。

2. 2. 「人々」の日常・自己同一化される観察眼

詩集『抒情詩的速記ノート』は 4 部構成である。第一部は「月曜から週末まで (Vom Montag früh bis Wochenende)」、つまり週日の勤労日を表し、第二部の「カレンダーの赤字の日 (Rote Zahlen im Kalender)」とは休日やカレンダーに赤い印をつけるような日、第三部の「さえない日々 (Blasse Tage)」とは悲しい、辛い出来事との遭遇の日、第四部の「ビロードのソファと飾り棚 (Plüschsofa und Vertikow)」は「飾り棚 (Vertikow)」に象徴的な 19 世紀ベルリンの教養市民層の客間、ビーダーマイヤー様式の調度品が暗示する、当時のドイツで失われつつあった時代遅れなものの比喩と断っていいだろう。そして第一部には 23 点の詩、第二部は

¹⁸ Vgl. Kittler, Friedrich: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose. 1986. S. 275.

¹⁹ Ibid. 引用はフリードリヒ・キットラー (石光泰夫、石光輝子訳) 『グラモフォン・フィルム・タイプライター 下』 (筑摩書房) 2006 年、126 頁

²⁰ 田丸 (2015) 16-17 頁 / 斎藤哲『消費生活と女性 ドイツ社会史 (1920-1970 年) の一側面』 (日本経済評論社) 2007 年、25-67 頁 / Becker (2018) S. 234ff. / Vgl. Lickhardt, Maren / Robert Krause (Hrsg.): *Handbuch Weimarer Republik*. Berlin: J.B. Metzler. 2024. S. 235ff. (Hecken, Thomas: 25. Neue Frau)

12 点、第三部が 10 点、第四部は 10 点の詩を擁する。第一部の「月曜から週末まで」の分量がその他の 2 倍程度という構成に、「仕事に行く日は休日よりも多い」という、勤め人にとって馴染みのある感覚の反映を見出すことができるだろう。個別の詩の表題にも、それぞれのテーマを平易かつ簡潔に叙述する語彙が用いられている。

ここではカレコの作品の中で最も有名な詩の一つ、「月曜日のシャンソン (Chanson vom Montag)」(1931) を取り上げたい。以下でドイツ語原文を筆者による日本語訳で示す。

月曜日のシャンソン

月曜日、世界はまだその顔をあらわしておらず、
誰も面と向かって見るができない。
月曜日、それは再び早起きをしなければならないということで、
一週間というヘヴィー級のためのトレーニング。

そして列車は轟音を立てて突き進み、自動車はキーキー音を鳴らし
仕事が街から街へと前進していく。
全ての通りでは会社や商店からの物音がこだまして、
莫大な金額が人目につかない帳簿の中へと膨れ上がる
——しかし決してプロレタリアの帳簿の中へというわけではない。

日曜日の流行歌がまだ耳に残っていて、
人々は事務仕事でもらえる給料のことなど考えたがらない。
——月曜日にはちっぽけな勤め人は、
昼にはけんかをし、夜には何も予定がない。

ひたすらモーターがガタガタと音をたて、ハンマーが鳴り響く。
平日は休みなく走り抜けていく。
劇場が誘う。贅沢はあざわらう。
けれど人々はもうとっくに諦めることに慣れてしまった。
——金のない者は、おとなしく家にいる。

月曜日にはそれどころか財布までもがあくびをして、
そしてなんとか社員食堂での食事には足りる。
仕事終わりには泣く泣く
あきらめ顔で行きつけのカフェを通り過ぎる。

そして時間は流れ、一日は過ぎ、
人々は疲れて部屋でうずくまっている。
それから考え込む—— どうしてこうなるのだろう…
人々は少しばかり時間の感覚がおかしいと感じる、

そして自らに問う、いったいどうしたらこうしたことが終わるのだろう。

月曜日はカレンダーの継子で、
陰鬱な1週間の灰色の廊下。
日々の合唱の中にある最高潮の不協和音、
喜びを授けてくれる人の最も厳格な安息日。²¹

一読してわかるのは、この詩が現代にも通じる「月曜日の憂鬱」に関する語りであることだ。勤め人とその心情を語る奇数連と、都市の様子を描写する偶数連が交互に繰り返されるが、この観察する眼こそがカレコと新即物主義の詩に共通するカメラアイであり²²、観察するカメラの眼は「人々 (man)」を捉えている。そして詩のテキストからは、ドイツでヴァイマル時代に一般化する「日曜日は休み」という勤労体系こそが、「月曜日にはまた仕事だ」という人々の共通体験を形成していたことがうかがえる。興味深いのは、この描写する観察眼であるカメラアイを追う読者が、そのカメラアイの捉える被写体をまるで自分自身の生活になぞらえて読めることだろう。読者が自己同一化するのにはカメラアイそれ自体というより、カメラが捉える被写体に対してであり、そして読者は対象と自己同一化した時点で一人ではなくなる。ベッカーはこの新即物主義の「実用詩 (Gebrauchslyrik)」の語りの手法を、「抒情詩的私」に代わる「(戦争体験と同じく) 個別の体験ではなく、共同体的な経験としての——集合的な『私たち』 (das kollektive 'Wir')」のそれであると述べる²³。そこに浮上するのは、告解 (Beichte) する「抒情詩的私」ではなく、匿名的に観察されたものの報告 (Bericht) である²⁴。

全体的に新即物主義的な「映画のように書く」²⁵が見て取れることも印象的だ。例えば2連目の「そして列車は轟音を立てて突き進み、自動車はキーキー音を鳴らし (und die Bahnen brausen, das Auto kläfft.)」や、4連目の「ひたすらモーターがガタガタと音をたて、ハンマーが鳴り響く (Nur der Motor rasselt, der Hammer dröhnt.)」は、ヴァルター・ルットマン (Walter Ruttmann, 1877-1941) による1927年の実験的ドキュメンタリー映画『ベルリン——大都会交響楽 (Berlin - Die Sinfonie der Großstadt)』(1927)にあるような、大都市の個々の光景がクローズアップになる映像の連続を思い起こさせる。轟音を立てるのは都市間を結ぶような大型列車で、モーターやハンマーの音は市内を走る列車から聞こえる音だろうか。奇数連で人間を、偶数連で都市の様子が描写される様も、カメラが人間と乗り物という被写体が一定

²¹ SWI. S. 12-13.

²² Vgl. Becker (2018): S. 391ff. / Vgl. Lickhardt/Krause (2024): S. 320ff. (Becker, Sabina: 36. Fotografie)

²³ Vgl. Becker (2018): S. 297.

²⁴ Vgl. Becker, Sabina: „...zu den Problemen der Realität zugelassen.“ Autorinnen der Neuen Sachlichkeit. In: Fährnders, Walter / Helga Karrenbrock (Hrsg.): *Autorinnen der Weimarer Republik*. Bielefeld: AISTHESIS. 2003. S. 207ff.

²⁵ Vgl. Becker (2018): S. 387ff.

のリズムで交代しつつ現れるカメラのショットの連続のようだ。映画において音と映像が同期するトーキーが一般化するのには 1930 年前後だが、カレコの詩でもルットマンの映画からも、それ自体は音を立てない映像や文字の羅列から音を想像できてしまうことこそが、映画が変化させた知覚のあり方だと言える。1919 年から 1929 年の 10 年間、ドイツでは映画館の数が倍増し（2836 館から 5267 館）、世界恐慌前の 1928 年には年間のべ 3 億 5,300 万の人が入場²⁶、首都ベルリンにある映画館の数も 300 を超えている²⁷。この詩から読み取れる映画らしさとは、同時代性の演出であるとも理解できる。

同時代性と言え、*「事務仕事でもらえる給料 (Bürogehälter)」（3 連目/Z.11）や「社員食堂 (die Kantine)」（6 連目/Z.20）のような職業生活に関わる語彙や、余暇を彩る「流行歌 (Schlagerlied)」（3 連目/Z.10）や「劇場 (Theater)」（4 連目/Z.16）などの概念も同様だろう。「1 週間というヘヴィー級のためのトレーニング (Training für das Wochen-Schwergewicht)」（1 連目/Z.4）というボクシングを連想させる比喩も、ドイツで 1925 年にボクシングやボート競技、サッカーのラジオ中継が始まっている歴史を反映している²⁸。むしろ余暇のモチーフが際立つのは、この詩が「月曜日にはまた仕事に行かなくてはならない」を主題にしているからだが、同時にこの対比的な書き方は、サラリーマンに馴染みの光景という読者にとっての身近さや理解の容易さや、「仕事」と「余暇」「休日」の反復という「日常」を、ドラマチックなものへと変貌させるレトリックでもある。*

そしてこのレトリックが生きるのは、カレコが「プロレタリア (Prolet[en])」（2 連目/Z.9）的だと認識している感覚を、一貫して詩作の前提に使ってしまっているからだ。ただしカレコがここで使う「プロレタリア」とは、「労働者」(Arbeiter)のような非熟練的な被雇用者というより、ホワイトカラーのサラリーマン (Angestellten) の、自分の稼ぎや待遇が良くないという自意識の反映のように読むべきだろう。クラカウアーは 1930 年に発表した『サラリーマン (Die Angestellten)』（1930）で、ヴァイマル時代に加速した女性の労働市場の参入と「サラリーマンのプロレタリア化」との関連を指摘しているが²⁹、カレコの「月曜日のシャンソン」は、リアルポリティクスの厳しさを、つましい日常をなんとかやり過ごす流儀という大衆の言説へと昇華させる方向に向かっている。

2. 3. 大都市についての詩・働く人々の語り

「月曜日のシャンソン」のテキストで確認した通り、カレコの「大都市についての詩」とは、「大都市」で「働く」日々がもたらす感覚の描写である。そして『抒情詩的速記ノート』

²⁶ Vgl. Lickhardt/Krause (2024) S. 303. (Hagener, Malte: 35. Kino)

²⁷ Vgl. Lickhardt/Krause (2024) S. 252-253. (Wurich, Marc: 27. Metropolenkultur)

²⁸ Vgl. ibid. S.278. (Pohl, Peter C.,: 31. Sport.)

²⁹ Vgl. Kracauer, Siegfried: Die Angestellten. In: *Siegfried Kracauer Werke*. Herausgegeben von Inka Müldar-Bach und Ingrid Belke. Band I. Soziologie als Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2006, S. 219ff. („Unbekanntes Gebiet“)/斎藤 (2007) 32-33 頁

の個々の作品表題にも、働く人々の意識を反映させるという詩作の試みが見出せる。例えば第一部に所収の詩「病気休暇 (Krankgeschrieben)」(病気欠勤の届出を出した)³⁰や「健康保険の患者 (Kassen-Patienten)」³¹はベッドで過ごす日や病院での診察がテーマではあるが、その表題を職場に届け出る「病気休暇」や、労働者の権利を連想させる「健康保険」とするのは、いかにも働く人々の日常を意識している。詩集全体で「サラリーマン (Angestellte)」や「労働者 (Arbeiter)」のような語も複数使われており、第二部の「最初の雪について (Betrifft: Erster Schnee)」³²の„Betrifft (～に関して)“、第三部の「若き日の恋は退職 (Jugendliebe a. D.)」³³にある„a. D.“ [außer Dienst (退職した)] も働く人ならではの言葉遣いだろう。

同時に「大都市」やベルリンを感じさせる作品は、やはり先述の「月曜日のシャンソン」同様、働く人々の現実を冷静に叙述している。第一部の「大都市の恋愛 (Großstadtliebe)」³⁴では、条件の良くなさそうな狭い賃貸住宅住まいの若者たちの逢瀬と不自由が語られる。第二部の「12月24日の独身男性 (Lediger Herr am 24. Dezember)」³⁵や、第三部の「ある独身者のメランコリー (Melancholie eines Alleinstehenden)」³⁶に見出せるのも、大都市に住む单身者の心理である。鉄道のモチーフも興味深い。第二部の「ある見知らぬ都市で (In einer fremden Stadt)」³⁷や第三部の「レール上の憧れ (Schienen-Sehnsucht)」³⁸は、大都市の住民が鉄道に乗って郊外へ遠足に行く余暇の風景を表現している。他には第一部にある「記念教会の7月の夜 (Julinacht an der Gedächtniskirche)」³⁹や第二部の「ベルリンの春 (Frühling über Berlin)」⁴⁰や第四部の「小さなハーフェル川の絵葉書 (Kleine Havel-Ansichtskarte)」⁴¹ではベルリンの地名や現実の固有名詞が挙げられ、第二部の「外海にて (Auf hoher See)」⁴²の舞台は、ドイツを外洋へと導くハンブルクの港である。

カレコは自分の詩を愛しみ評価する読者の中に、週に6日働き、余暇の時間に映画やラジオのスポーツ中継を楽しみ、鉄道の旅や海の外へのバカンスに憧れる人々が数多く含まれていることを疑っていない。カレコの詩のテキストには、言葉が平易で日常的であることによる読みやすさと、話題が自分の「日常」に等しいと読み取れる心理的な近さという意味での平易さの両方が備わっている。

³⁰ Vgl. SWI., S. 16.

³¹ Vgl. SWI., S. 28.

³² Vgl. SWI., S. 45.

³³ Vgl. SWI., S. 55.

³⁴ Vgl. SWI., S. 22.

³⁵ Vgl. SWI., S. 47.

³⁶ Vgl. SWI., S. 56-57.

³⁷ Vgl. SWI., S. 40.

³⁸ Vgl. SWI., S. 46.

³⁹ Vgl. SWI., S. 33.

⁴⁰ Vgl. SWI., S. 39-40.

⁴¹ Vgl. SWI., S. 68.

⁴² Vgl. SWI., S. 41-42.

3. 「モダンガール」を「モダンガール」が刷新する

3. 1. 詩の大衆化 —— 制度への参入を促す

次いで確認しておきたいのは、詩の様式と構造である。まず詩集全体で頻出する「歌」(Lied) や「シャンソン」(Chanson)、「ソネット」(Sonett) や「ポエジー」(Poesie) などの概念は、読者に「自分は今詩を読んでいる(聴いている)」という自意識を容易にもたらし。各詩行で 4 行(vierzeilig) ないしダッシュ付きの 5 行、Kreuzreim(交差韻/abab)、対韻(Paarreim/aabb)、包韻(Umarmender Reim/abba) のいずれかが使われる傾向についても同様である。韻はそれぞれ強で終わる男性韻、弱で終わる女性韻で使い分けされる場合が多いようだが、一般的に韻文の音とリズムは、様式化という点で最も美的な文学らしさを想起させる言語の形だと考えて良いだろう。

語彙の平易さと比喻の抑制についても同様である。例えば第一部の「暗闇にいる子ども(Einem Kinde im Dunkeln)」⁴³や「小さな都市への憧れ(Sehnsucht nach einer kleinen Stadt)」⁴⁴、先の章でも触れた「レール上の憧れ」や「ある独身者のメランコリー」などの詩からも、カレコが用いる「暗闇」や「憧れ」、「憂鬱」などの概念が、抽象的な暗さや憧憬、憂鬱のあり方の表現としてではなく、それらの語彙の一般的な使われ方や、それらに通じる気分や出来事の方が問題になっている。詩は「暗闇」や「憧れ」「憂鬱」とは何なのかを問うわけではなく、それらの概念の何たるかは、詩人にとっても読者にとってもすでに既知で共有されていることが前提である。

一例として、「ある独身者のメランコリー(Melancholie eines Alleinstehenden)」(1932) のテキストを見てみたい。以下はドイツ語原文の筆者による日本語訳である。

ある独身者のメランコリー

私が一人にいる時、部屋は死んでいる。
それらの絵はまるで異世界の生き物のように私を見つめている。
そこには私がとっくに読み終えた本が並んでいて、
しおれたカーネーションが三本と夕食。

夕暮れは灰色だ。私の下宿屋の女主人は怒鳴り散らしている。
私はどこか映画館へ行こう。
—— エレンとはとても気が合った。
だけど先週の日曜日に彼女は婚約した。

…この一年はあっという間に過ぎ去った。
時折気の抜けた空虚さが私を襲う。
医者によれば、これは神経症的なものだとか、

⁴³ Vgl. SWI., S. 31.

⁴⁴ Vgl. SWI., S. 34.

——他の人たちもまさに同じような調子だろうか…

私は時々ライラックが咲いている夢を見る。

(私は時々かなり陳腐な夢を見ることができる。)

——人は、朝方に自分の部屋で目を覚ますとき、
だからこそ逆に外の世界への憧れが強く感じられる。

そして青い小花のかわりに人々は
カレンダーから永遠に白い葉をちぎり取り、
そしてまだ時期尚早な夏の束と、
自分の切ない想いを再び静かに包む。

——窓の外では裸の木がはまだ凍えていて、
そして花壇では埃で黒くなった雪が溶け始めている。
ストーブは煙を吐いている。そして私の家具付きの部屋は、
秋からずっともっと明るい壁紙を求めて叫んでいる。

私の親友はシュテットインへ引っ越してしまった。
鳥のヨナスも私に忠実ではない。
冬のあずまやは嵐が歪めてしまった。
——今私はここに座り 5 月を待っている……⁴⁵

以上は詩集の第三部「さえない日々」に所収の一作だが、「私 (ich)」(1 連目/Z. 1) は、「下宿屋の女主人 (Wirtin)」(2 連目/Z. 5) や「家具付きの部屋 (mein möbliertes Zimmer)」(6 連目/Z. 23) といった語から単身住まいで、かつ「(とくに読み終えた) 本 (Bücher)」(1 連目/Z. 3) や「映画館」(Kino) (2 連目/Z. 6) に馴染みのある生活を送る、おそらくホワイトカラー層の人物だ。その「私」は「とても気があった (gut verstehen)」「エレン (Ellen)」(2 連目/Z. 7) が「婚約した ([...]hat [sie] sich verlobt)」(2 連目/Z. 8) と聞かされ、その喪失感や孤独感が「気の抜けた空虚さ (eine schale Leere)」(3 連目/Z. 10) という感情と関連づけられている。それがさらに「親友 ([Mein] bester Freund)」が「シュテットインへ引っ越して (nach Stettin gezogen)」しまった (7 連目/Z. 25)、「鳥のヨナスが私に忠実ではない (Der Vogel Jonas blieb mir auch nicht treu)」(7 連目/Z. 26) に続いていく。そして表題の「独身者 (ein[es] Alleinstehende[n]r)」というドイツ語然り、「親友」が Freund という男性形であることから、詩の語り手である「私」の性別を男性だと理解する読みはありえそうだが、「エレン」という女性名の人物が結婚することで喪失感を覚えると語るところで、「私」を女性だと読む読者も少なくはないのかもしれない。特にヴァイマル時代の読者なら、女性の就労はそれでもあくまで結婚までの一時的なものとなみなされる節が強く、また 1929 年の

⁴⁵ SWI., S. 56-57.

世界恐慌は、ドイツにおいて女性を再び家庭へと押し戻す社会的圧力を強めたという⁴⁶。

さらに「私」の周囲では、人や物が物理的に遠ざかる状況に加え、「裸の木 (der nackte Baum)」(6 連目/Z. 21) や「埃で黒くなった雪 (staubgeschwärzter Schnee)」(6 連目/Z. 22)、「ストーブは煙を吐く (Der Ofen raucht)」(6 連目/Z. 23) などが示すように、季節は冬であり、美しくもない。他方「ストーブが煙を吐く」や、それに続く「秋からずっともっと明るい壁紙を求めて (schon seit Herbst nach helleren Tapeten)」(6 連目/Z. 24) は、この詩の中でもしや最もベルリンを連想させる部分なのかもしれない。というのも、「私」は「ストーブ」、石炭ストーブや薪ストーブで暖を取る部屋に住んでいる。1920 年ごろにはドイツに普及しつつあった温熱暖房などはない。そしてそのようなストーブは、換気がうまくいかないと「煙を吐く」、つまり煙の逆流を起こすが、換気が悪い部屋といえば、ベルリンで 19 世紀末から 20 世紀初頭に建てられたミーツカゼルネ (Mietskaserne 賃貸兵舎) の裏庭 (Hinterhof) に面した部屋だろう。あるいは道路に面した前棟と中庭に続く横棟の通路に位置する「ベルリン風の間」(Berliner Zimmer) でもいいかもしれない。「ベルリン風の間」は、基本的に窓が一つだけで日当たりが悪いので家賃も安い⁴⁷。そのように「私」は、19 世紀後半～20 世紀に人口が爆発的に増えたベルリンに典型的な、ストーブの煤の跡が壁紙にくっつきと残っているような部屋に住んでいる。

カレコの詩が同時代の読者に支持されたのは、大都市で生きるホワイトカラーの勤め人たちの現実が、現実の風景と心情を交互に織り交ぜて語る言葉だと理解されたからだろう。そしてこの詩でも、「メランコリー」とは概念としての「メランコリー」の何たるやではなく、「メランコリー」という感覚と結びつく出来事とカテゴリーの語でしかない。他方、この詩のテーマは親密なコミュニケーションが遠ざかる憂鬱や孤独感についてだが、その気持ちを「私が一人にいる時、部屋は死んでいる (Wenn ich allein bin, ist das Zimmer tot)」や、「[...] 私の家具付きの部屋は／秋からずっともっと明るい壁紙を求めて叫んでいる (Und mein möbliertes Zimmer/Schreit schon seit Herbst nach helleren Tapeten)」のように、「私」と「私の部屋」との間のコミュニケーションになぞらえて表現するユーモアは、まさに 20 世紀に顕在化した大都市で働く生活者の感覚であり、その点に同時代的な新しさはあったと考えられる。また 3 連目にある「気の抜けた空虚さ (eine schale Leere)」の「気の抜けた」の *schal[e]* というドイツ語も、どちらかというとビールやスープなどの味覚について用いられる形容詞で、「空虚さ」のような抽象概念とは一見相容れないが、隔たりの大きな組み合わせという比喩はシュルレアリスムなどによく見られた手法ではあり、「空虚」という抽象概念が生活に寄り添う感覚との組み合わせで愉快的印象となる。

⁴⁶ 斎藤 (2007) 32-33 頁

⁴⁷ Vgl. „Was hat sich mit dem Berliner Zimmer auf sich?“ <https://www.tip-berlin.de/stadtleben/architektur/berliner-zimmer/> / Ausstellung: „Ein Fenster im Hof. Das Berliner Zimmer um 1900. Bürgerliches Leben um 1900“ im Museum Pankow/Das Haus Heynstraße 8. <https://klausk.berlin/wp-content/uploads/2016/03/ein-fenster-zum-hof-folder.pdf> (どちらも最終確認 2026 年 4 月 20 日)

ヴァイマル時代のドイツでグラフ雑誌などに登場した「モダンガール」は、基本的にメディア上の現象だったと言えるが⁴⁸、カレコは彼らの心中に渦巻く絶好調とはいかない憂鬱や緊張という影の部分、冷静な筆致とユーモアで描く。それはもちろん、第一義的には「モダンガール」言説の差別化であり、出版される詩もまたメディア上の言説ではあるものの、事実公に年齢を偽っていたような「モダンガール」のカレコが語ることで、いわゆる政治参加とは異なるリアリティが付与される。そしてこれは大衆を詩という制度へ参入させる身振りに他ならない。

3. 2. 「感情」の審美化 ―― 共感する私と実用詩の実用性

以下はクラカウアーのエッセイ『大衆の装飾 (Das Ornament der Masse)』(1928)に収録の「ベストセラーとその読者 (Über Erfolgsbücher und ihr Publikum)」の一節である。クラカウアーはシュテファン・ツヴァイク (Stefan Zweig, 1881-1942) の作品を読む人々の特徴について、以下のように述べる。

中間身分と、総じて困窮する労働者階級の大衆たちは、高価な距離の代わりに、無料で手に入る心情 (Herz) を求める。感情 (das Gefühl) が全てなのだ、他の全てが欠けていようとも⁴⁹。

ここで「感情」という語を強調しているのはクラカウアーであり、以上はとりもなおさず「実用的な」ツヴァイクやその潮流に当てはまる文学に対する批判であるが、その問題はいったん措いて、上に挙げたクラカウアーの指摘は、そのままカレコの詩とその受容のあり方にも当てはまると考えられる。カレコの作品、詩とその行間から、読者が読者自身を投影して読み取るものは、「総じて困窮する労働者階級」、すなわち大都市でつましく生きていると自認する人々の「心情」(Herz)であり「感情」(das Gefühl)である。カレコの詩は、それを読みながら自身の欲望や閉塞感のような「感情」を投影することのできるような言葉で出来ている。カレコがツヴァイクを意識していたかどうかは全く不明だが、すでに確認した点を踏まえれば、カレコが自身の詩の読者について、クラカウアーが言うような「無料で手に入る心情」を欲する人々を想定していたと考えてもおかしくないだろう。先に挙げた「ある独身者のメランコリー」に即して言えば、「エレン」や「私の親友」がいなくなってしまった街にいる私の自意識、「(鳥の) ヨーナス」も去ってしまった部屋の中で感じる寂しさと虚無感、喪失という感情の共感がカタルシスとなりうることをカレコは理解しているということだ。「ある独身者のメランコリー」の「私」とは、読者が自己同一化できる「私」、「感情」移入可能な装置と言える。

⁴⁸ Vgl. Lickhardt/Krause (2024) S. 237ff. (Hecken, Thomas: 25. Neue Frau)

⁴⁹ Kracauer, Siegfried: *Das Ornament der Masse. Essays*. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1963/1977. S. 72. (イタリックは原文)

他方、ドイツ文学研究者のザビーナ・ベッカー（Sabina Becker, 1961-）は、文学様式としての新即物主義という枠組みを、女性作家作品の言説分析を通じて確立させた第一人者だが、「若きマーシャ・カレコ」がベルトルト・ブレヒト（Bertholt Brecht, 1898-1956）やヴァルター・メーリング（Walther Mehring, 1896-1981）、ケストナーやトゥホルスキー、リンゲルナッツと並び、「新たなメディアの登場で危機に瀕しているジャンルについて新たな読者層を獲得している」詩人たち、新たな「実用詩（Gebrauchsliryk）」の担い手の一人であったと指摘する⁵⁰。ベッカーの試みは、従来確立してある文学史の枠組み・概念へとカレコを組み入れる一つの方法・実践とも考えることができそうだが、以下はその「実用詩」が何であるかに関する、ベッカーによる分析である。

個人の気分（Stimmung）の詩、あるいは経験詩の代わりに、これらの書き手たちは散文的な実用詩を要求し、実際に新聞や雑誌で発表することを通じて、時流に関連づけられた機会詩を書いている⁵¹。

ベッカーがここで「散文的な実用詩」「時流に関連付けられた機会詩」などの概念で説明しているのは、抽象的な理想や個人の内的動機によって書かれるのではなく、何のために書くのかが詩人にとって明確な詩、即物的（sachlich）な目的を持ちうる詩が「実用詩」とあるという認識についてであろう。

読者にとって詩を自己投影させながら読むことは、自意識を揺さぶり、大都市に生きる「私」を方向づける行為であるはずだが、以上を踏まえ考えると、カレコはそのような大衆の流儀こそが「実用」的であることをよく理解するとともに、かつその実情に自覚的な書き手だったということになるだろう。文学がかつてないほどに大衆化したヴァイマル時代において、読者のニーズを見誤ってしまえば、クラカウアーのいう「ベストセラー（Erfolgsbücher）」は成し遂げられない。カレコは「ある独身者のメランコリー」のテキストに典型的にみられる形で、かつての「抒情詩的私」を読者が自己同一化できる「私」として脱構築しつつ、喪失と虚無という感情の共感が、読者の内部でカタルシスへと変化しうる現実を見通しているようだ。トゥホルスキーやブレヒトにとっての実用詩とは、周知の通り、演劇を通じた市民参加、政治参加の可能性と理想的な社会の構築を意味していたはずだが⁵²、カレコの詩に実用性が備わっているとすれば、それは読者たるモダンガールたちが読みながら「心情」を満たし「気分」を感じられるような、感情移入と自己投影の可能なメディアとしての詩が求められ、しかもそうした機能に何らかの価値があると考えられているからに他ならない。

⁵⁰ Vgl. Becker (2018) S. 292.

⁵¹ Ibid. S. 293.

⁵² Vgl. Tucholsky: Gebrauchsliryk. 1927. In: Gernold-Tucholsky, Mary / Fritz J. Raddatz und Ignaz Wrobel (Hrsg.): Kurt Tucholsky Gesammelte Werke in zehn Bänden. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1975, Bd. 6, S. 316-317.

4. 結

繰り返しになるが、カレコが書く「日常の詩」とは、大衆に自分と周囲の世界について語るための言葉を与え、詩という古の文化的制度に大衆の参加を促す。読者は詩らしき語彙と形に接しながら、自分が読み、あるいは聞いているテキストが詩であることを素早く理解し、「いま自分が詩を読んでいる」という自意識に難なく達する。むろん3章で確認した「ある独身者のメランコリー」には「私」という主語があり、第2章で確認した「月曜のシャンソン」よりも心情の描写が前傾化しているようにも読み取れるが、カレコの詩においては、一人称であれ三人称の語りであれ、詩の読解の過程で叙述は「集合的な『私たち』」(ベッカー)⁵³の語りへと変転してしまう。カレコの詩が実現するのは、「モダンガール」の語りという設定の審美化である。

新即物主義という文学様式に対する評価は、ベッカーやその周辺の研究成果にも見られる通り、文学の言葉に関する様式美や審美的価値の是非、文学の有用性に関する議論を含んでいるが、大衆と女性が文学や芸術という制度に包摂される時代に起きたのは、何を以て知性とするかという認識の変化それ自体でもある。これも繰り返しになるがヴァイマル時代、若き日のカレコは、何よりもまず生活のために書いた。それは近代的な意味での実存の問題というよりも、書くことを追究する詩人という職業がカレコにとって疎外されることのない働き方だったという意味に近いだろう。カレコが「詩人 (Dichterin)」になりえたのも、1920年代のドイツの文芸ジャーナリズムが「若い女性が詩人になる」ライフコースを実現させていたからで、それ自体がヴァイマル時代の文化産業のあり方を典型的に表している。

序章で繰り返し述べた通り、カレコの詩は現代において多くの読者を獲得している。そしてすでに確認した通り、カレコが提示する「モダンガール」による「モダンガール」の刷新は、従来の男性作家にはなかった赤裸々な観察眼が、感情移入と自己投影を可能にするテキストを提示してみせたことで実現している。カレコのみならず、ヴァイマル時代に現れた女性作家は、以前には書かれることのなかった世界を描く気概を持ち合わせるとともに、彼らが読者として想定するあらゆる層の女性の意識を自らの筆に込めようとした。本論で触れた先行研究の多くが示す通り、文学研究が読者・受容者の広がりとは多様性に触れることはもちろん可能だろう。だが今後果たして文学研究という制度が文学テキストによるあからさまな感情移入をどこまで許容しようとするのか、21世紀の日本のドイツ文学研究が大衆性や共感というテキストの装置をどう評価しうるのか、以上はカレコに対する評価の正当性を含め、今後の議論の進展が望まれている。

⁵³ Vgl. Becker (2018) S. 297.

第2章

モダンガールと子どもの言語

—イルムガルト・コイン『すべての国の子ども』をめぐって

柏木 貴久子

0. イルムガルト・コイン「再」再発見はあるのか

ヴァイマル共和国時代の文壇にイルムガルト・コイン (Irmgard Keun, 1905-1988) が華やかに登場し注目を集めたのは、その時代性ゆえであった。デビュー作の『ギルギ、わたしたちのひとり (Gilgi - eine von uns)』(1931)、続く『人工シルクの女の子 (Das kunstseidene Mädchen)』(1932) はいずれもモダンガールを主人公とし、若い女性の心情と、大衆文化が花開く都市生活とを生き生きと描いている。そして作者のコイン自身もまた「書く」モダンガールであった。第三帝国下、おりしもこの二作品が公序良俗に反するとして禁書処分を受け、さらに同年4月に帝国著作院への加入申請を拒否されたコインは、国外亡命を余儀なくされた。経済面でも移動の面でも制限された生活のなか、それでも書き続けたコインは、しかしヴァイマル共和国時代のような栄光を再び得ることはなかった。女性の市民権獲得が主であった19世紀の第一波フェミニズム運動から時を経た1970年代、国際的に広がった第二波フェミニズム運動は、女性ゆえに抱える問題を個人から政治レベルへと引き上げ、社会的、文化的に捉えた。女性作家への関心もその延長線上にあった。その後の「書く女」への学術的社会的興味とその掘り起こしの作業により、イルムガルト・コインもいずれは再発見された作家であろうとは考えられるものの、そもそも女性運動がなければ記憶の彼方に沈んだ可能性のある作家ではある。現在イルムガルト・コインという名は一定の認知はされているが、文学史での指定席はまだない状態であり、カノン化には至っていない¹。その一

¹ 二巻本の *Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller 20. Jahrhundert*. Hg. von Kurt Böttcher, Herbert Greiner-Mai, Harald Müller, Hannelore Prosche. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 1993. には紹介がある (Bd. 2, S. 388)。女性作家に注目した事典について、*Metzler Autorinnen Lexikon*. Hg. von Ute Hechtfisher, Renate Hof, Inge Stephan, Flora Veit-Wild. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1998. では掲載されているが (S. 253-254)、*Frauen Literatur Geschichte*. Hg. von Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1999. では触れられていない。なお *Kindler Literatur Lexikon (KLL)* のうち、オンライン上で随時更新される Living Edition では2万を超える項目を納めており、2020年版でコインが項目に加えられた。

方、彼女の故郷ケルンのあるノルトライン・ヴェストファーレン州では、高校卒業資格試験アビトゥーアの国語（ドイツ語）科目でその作品が時折取り上げられている。2026 年はハンブルク市とニーダーザクセン州で『人工シルクの女の子』が、クライストの『こわれ甕』と共に指定作品になっている。

モダンガールが大都市を闊歩した 1920 年代から一世紀が過ぎた。女性作家への注目やその取扱い方に関して、出版社のマーケティングや文芸界におけるアフーマティブ・アクションの影響を無視することはできない。とりわけ 1920 年代の文学業界において効力を発揮していた「若い女性の奇蹟（Fräuleinwunder）という様式化」²はその後の女性作家の評価に影響を及ぼしている。「女性文学（Frauenliteratur）」というカテゴリーの「女性」に否定性が付きまとい、「低評価され、忘却され、再発見される」という経緯が繰り返されるという主張³を否定することは難しい。同時に、性がアイデンティティを形成する要素である以上、作家の筆致にそれが影響するのは否定されるべきものでもない。本論は、イルムガルト・コインがモダンガール作家時代を越えて執筆した実験的作品『すべての国の子ども（Kind aller Länder）』（1938）を取り上げ、その特徴、その面白さを論じることによって、この「女性」作家のより広い評価を促そうとするものである。

1. コインの「子どもの言語」

1.1 エルフリーデ・イエリネックのコイン評

コインの再発見は上述した女性作家への注目、そして具体的には 1977 年、シュテルン誌に掲載されたナチス時代の焚書作家シリーズにコインが取り上げられたことが契機となっている⁴。そして 1981 年にコインは創設されたばかりのマリールイーゼ・フライサー賞を受賞する。フライサーはコインと同時代人であり、故郷インゴルシュタットを主な舞台に、働く女性、職人、兵士など小市民の生活を描いた。両者はともに新即物主義作家に属する。さて再発見され、作品が相次いで再版となったコインについて、エルルフリーデ・イエリネックは冷静な評価を下している。女性性に刻印された役割に注目するイエリネックは、女性言語は極めて現実的で、虚偽の豊かさというものを決して所有しないと定義したうえで、次のように評する。

² Maren Lickhardt: *Pop in den 20er Jahren. Leben, Schreiben, Lesen zwischen Fakt und Fiktion*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2018, S. 84. これはコインをデビュー作の主人公ギルギと同じ「21 歳の若き才能」として宣伝した出版社の戦略にも表れている。コインは実は 26 歳であった。なおこの 5 歳差の偽装は晩年も有効であった。Hiltrud Häntzschel: *Irmgard Keun*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2001, S. 7.

³ Nicole Seifert: *Frauen Literatur. Abgewertet, vergessen, wiederentdeckt*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2021. なお同書にコインへの言及はない。

⁴ 計 35 名の作家を扱ったシリーズ記事はまとめられ、改訂を経て現在も出版されている。Jürgen Serke: *Die verbrannten Dichter. Mit Fotos von Wilfried Bauer*. Weinheim/Basel: Wallstein Verlag, 2023. コインの章では亡命を中心にした彼女の伝記と主要作品がインタビューを交えて多くの写真とともに紹介されているが、「今日、イルムガルト・コインは読者なき作家である。市場に出回る彼女の本はない」と評されている。Irmgard Keun „Heil Hitler, bei mir nicht!“, S. 157-174, hier S. 175.

作家イルムガルト・コインは、このことを天才的な文学トリック、すなわち子どもの言語によって証明してみせる。言語、そして真実を露わにするため、たとえば小説『すべての国の子ども』におけるように、彼女はしばしば子どもに語らせた⁵。

そしてそこには理由がある。そもそも女性が、そして女性の作家が置かれる社会的立場と求められる役割が言語を決めてゆくからなのだ。

女がすでに子どものように扱われているのなら、女も子どものように話せばいい。(…) 子どもフィルターという文学的手法によって、下女は、あらかじめ定型化された現実の本質を雄弁に操る主人を凌駕し、彼の上に立つのだ⁶。

これらは優れた批評であると同時に、コインのイメージを固定するものでもある。コインの文体を計算されたナイーヴ性による優れた技巧とするのは、イルムガルト・コイン研究における定式であり、ウルズラ・クレーヒェルの「高度に構築された疑似ナイーヴ性」⁷という表現にその見解を集約することができよう。だが、日常言語に即したコインの筆致が共感を呼ぶという高評価は、同時に、通俗性 (Trivialität) の烙印を押されまいとする研究側の防衛と併存してきたことも否めない⁸。「疑似ナイーヴ性」への高い評価がコインの作品のカノン化に結びついてはいない状況は、子どものように話す女の語りを審美的技巧として認めることへの躊躇を示していないだろうか。そしてまた「コインが選んだ言語で、男が執筆することはない」と断言するイエリネック自身は、彼女が定義するような女性言語とは明確に距離を置く。彼女は「コイン言語」では書かない。ホルクハイマー、アドルノの女性性についての考え、すなわち、女性を非主体、非生産者、生産する者たちを世話する家内経済時代的存在、そして、自然を支配しようとする男性たちに対しては克服不可能な生物学的劣位を有するがゆえに暴力行使を誘発する挑発として作用し得る存在、とする捉え方を基本的に踏襲しているイエリネックは、身体性と女性の同一性という表象の支配、その同一性が向かう自然の表象性に注目し⁹、そのような情勢のなかでは「主体のアイデンティティがもは

⁵ Elfriede Jelinek: „Weil sie heimlich weinen muß, lacht sie über Zeitgenossen.“ In: *die hören*. Hg. von Kurt Morawietz. 25. Jahrgang (1980) Bd. 4. Ausgabe 120, S. 221-225, hier S. 224.

⁶ Elfriede Jelinek: Irmgard Keun und die Sprache des Kindes. In: *Die Schwarze Botin*, Heft 26 (1985), S. 9-12, hier S. 11.

⁷ Ursula Krechel: Anstiftung zur Kühnheit. In: Irmgard Keun. *Das Werk, 3 Bde. Bd. 1: Weimarer Republik 1931-1933*. Hg. von Heinrich Detering und Beate Kennedy. Göttingen: Wallstein 2017, S. 7-35, hier S. 12. 同様の表現は他にもあり、例えば以下では「練られたナイーヴ性」と評される。Claudia Stockinger: „daß man mit ein bißchen Nachdenken sich vieles selber erklären kann“. Irmgard Keuns Verfahren der reflektierten Naivität. In: *Text+Kritik. Heft 183 Irmgard Keun* (2009), S. 3-14, hier S. 4.

⁸ Kikuko Kashiwagi-Wetzel: Ungebundene Leichtigkeit bei Irmgard Keun und die Aufgabe der Übersetzerin ins Japanische. In: *Naives Erzählen. Kindliche, künstliche und manierierte Erzählweise in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Hg. von Julia Boog-Kaminski, Johannes Kaminski, Andree Michaelis König. Würzburg: Königshausen und Neumann 2024, S. 253-279, hier S. 266.

⁹ Inge Stephan: Frau – Körper – Stimme. Genderperformatenzen bei Elfriede Jelinek – Vergleichende Lektüren von *Bild und Frau* (1984) und *Schatten (Eurydike sagt)* (2012). In: *Konstruktion – Verkörperung – Performativität. Genderkritische Perspektiven auf Grenzgänger_Innen in Literatur und Musik*. Hg. von Andrea Horváth, Karl

や脆くなり、主体はイメージの中に同一化の可能性を見いだすことも、自然の中に避難場所を見つけることもできなくなっている」¹⁰と見る。言語の難解さ、過剰性、攻撃性を得意とするイエリネックの文学言語は、クルト・トゥホルスキーをして「ドイツのユーモア女性作家」¹¹と言わしめたイルムガルト・コインの軽快で諧謔に満ちた文体とは対照を成す。コイン評価のなかで、下女と主人という譬えで女性作家と男性作家を対置したイエリネックは、「下僕（下女）の言語は客観言語である」¹²と定義している。性を否定することなく性を超える難しさを認識したうえで、言語により脅かされる主体、主体の喪失という危機に対峙するイエリネックと異なり、コインは躊躇なくプロレタリアートの言語、客観言語を選び、そこに迷いなく語る主体を置く。

理論的なことは語らなかったコインではあるが、イエリネックが半ば皮肉な口調で名付けたコインの「子どもの言語」は彼女の文体の特徴を言い当てている。コインが得意とするナイーヴで、子どもらしく、そして子どもっぽい（naiv, kindlich, kindisch）といえる文体は、聖性も自然への傾倒もそぎ落とされたその即物性ゆえに、戦略としてのナイーヴさに彩られた客観言語という文学形式として成り立つのだ。それは、文明批判を背景に自然状態への回帰を希求するルソー的ナイーヴ性でもなければ、子どもの言語のなかに人類最初の言語の痕跡を見出したヘルダー的感嘆¹³を呼び起こすようなナイーヴ性でもない。また、シラーが『素朴詩と叙情詩について（Über naive und sentimentalische Dichtung）』（1795/96）において捉えた「子どもらしさ（Kindlichkeit）」としてのナイーヴ性、すなわち失われた無垢へのユートピア的憧憬をも有しない。

子どもという存在を議論の中心に据えつつ、「子どもらしいナイーヴ性」は「20世紀初頭における価値の転換」¹⁴を経ることとなった。この転換に大きな役割を演じたのはカール・マルクスの歴史唯物論的文脈におけるナイーヴ概念の使用、すなわち、18世紀の自然状態への憧れを支配階級のイデオロギーの産物と見なし、歴史的に失われたものへの誤った信仰を晒そうとするマルクスの政治的、階級闘争的意図¹⁵である。マルクスは次のような痛烈な批判を引用している。

18世紀に通用した虚構は、自然状態を人間本性の真の状態と見なした。人々は人間の理念を肉眼の

Katschthaler. transcript Verlag, Bielefeld 2016, S. 105-121, hier S. 108-109.

¹⁰ Ebd., S. 110.

¹¹ Kurt Tucholsky: Gewerkschafts-Archiv, Juli 1932. In: *Irmgard Keun. 1905/2005. Deutungen und Dokumente*. Hg. von Stefanie Arend und Ariane Martin. Aisthesis Verlag. Bielefeld 2008, S. 79.

¹² Elfriede Jelinek: Irmgard Keun und die Sprache des Kindes. In: *Die Schwarze Botin*. 26 (1985), Berlin / Paris / Wien, S. 9-12, hier S. 10.

¹³ Johann Gottfried Herder: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. (1772) の有名な一節 „Ha, du bist das Blöckende!“ で感嘆符付きで表されるような、認識の誕生に伴う感嘆を指す。

¹⁴ Boog-Kaminski, Johannes Kaminski, Andree Michaelis König: Einführung. In: *Naives Erzählen. Kindliche, künstliche und manierierte Erzählweise in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Hg. von Julia Boog-Kaminski, Johannes Kaminski, Andree Michaelis König. Würzburg: Königshausen und Neumann 2024, S. 8-34, hier S. 17.

¹⁵ Ebd. S. 20.

目で見ようとし、そのナイーヴ性が羽毛に覆われた皮膚まで及ぶ自然人やババゲーンたちを創り出した。18世紀末の数十年には、人々は自然民族に原初の知恵を予感した。そうして、あらゆる方面から鳥捕りたちがイロコ族やインディアン等々の歌の節回しをさえずるように真似るのが聞こえてきた。彼らはこうした技巧によって鳥そのものを罠にかけられると思い込んでいたのだ¹⁶。

1932年にはじめて出版された『経済学・哲学草稿』（1844）に収められたこの一節は、ナイーヴ性を自然ではなく文化が創り出した虚構であると見なし、ナイーヴ性はその虚構を意識したうえで「仮面」として利用されると見る。理想化されたナイーヴ性は人工的に作られた「自然」に過ぎず、素朴さすらも演出されたものであるというわけだ。模倣により「自然」を手に入れたかのように錯覚する姿は、ここでは鳥を罠にかけようとする鳥捕りになぞらえられ、嘲笑の的となっている。ナイーヴ性が虚構であることを明言するこの一節は、さらに階級イデオロギーの産物としての解釈可能性を指摘されることとなった。

20世紀の作家や思想家は、ナイーヴさの虚構性を積極的に定理として引き受けた。アドルノは歴史を語るための批判的手法としての「叙事的ナイーヴ性」を再評価している。「叙事的ナイーヴ性には市民的理性への批判が生きている。それは市民的理性が自らの根拠づけを装いながら、実際には破壊してしまうような経験の可能性を保持している」¹⁷と語るアドルノは、ナイーヴ性が有する批判的形式としての可能性に着目する。彼が扱うのはホメロスの叙事詩であり、「子どもの言語」を扱っているわけではないし、古典叙事詩の形式論とコイン作品が属する新即物主義は文学潮流を異にしている。しかしここで指摘される、市民的理性に対抗する語りの形式としてのナイーヴ性の可能性、そこから生まれる批判的效果はコインが採用した仮面としての「子どもの言語」につながるものである。アドルノはさらに次のように指摘する。

叙述を反省的理性から解放しようとする試みは、言語がその基底的な意図を極限まで推し進めることによって、その意図の否定的な側面、すなわち対象を概念的に操作してしまう傾向を癒し、秩序の暴力によって乱されることなく、現実的なものが純粹に姿を表すようにするための、常に必死の試みなのである¹⁸。

市民的理性は支配構造を正当化し、本来の豊かな経験を破壊してしまう。生き生きとした経験を救い出すためには、そこから距離を取る必要があるのだ。「現実的なもの」を「純粹に表すようにするため」に、ナイーヴ性は批判的形式として機能する。これをコインの「子どもの言語」に当てはめると、彼女は子どもの言語という仮面を巧みにかぶり、子ども扱い

¹⁶ C. von Savigny, zit. nach Karl Marx: Ökonomische Manuskripte. In: *Marx-Engels-Werke*, 44 Bde. Hg. von Zentalkomitee des SED, Berlin 1983, Bd. XLII, S. 512.

¹⁷ Theodor W. Adorno: Über epische Naivetät. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann. Bd. II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2015, S. 36.

¹⁸ Ebd. S. 37.

されることを逆手にとって独自の文体を紡ぎ出しているのであり、イエリネックの言う「主人」、すなわち雄弁に言語を操り、知識の支配階級であるかのように見える作家たちを、現実的なものをありのままに表すという点で凌駕し得るのである。コインの子ども言語はジェンダーおよび階級の権力構造を内包すると同時に、その構造を攪乱する。

1.2 モダンガールでなくなったとき

イルムガルト・コインの言語は『すべての国の子ども』に至るまでの主要作品¹⁹、すなわち前述の二作品『ギルギ』『人工シルクの女の子』、亡命小説『真夜中過ぎに (Nach Mitternacht)』(1936)において、またその後の作品においても一貫性を持っている。日常言語での語りを基調とし、複雑な語彙や抽象的表現は避けられる。上記三作品を概観しておこう。『ギルギ』では、新即物主義らしい描写と軽快な語りで進められる前半と、主人公の戸惑いと悩みがダッシュの多用とともに情緒的かつセンチメンタルに語られる後半が対照を成す。中産階級のサラリーマン家庭で育った主人公ギルギは道徳的な人物で、その言葉は単純だが明確である。『人工シルクの女の子』は18歳の都市散歩者ドリスの手記という形式をとっており、その文章は、正書法に疎く、教養に欠けるドリスを表し、文法的誤り、省略、undの多用を含む。また machen や kriegen といった動詞が高頻度で使用されることによって、主人公の語彙の貧困さが表される。正書法からの逸脱が顕著な言語で書かれたこの作品は、コイン作品のなかで最も技巧的に計算されたものといえよう。その言語は確かに「抑圧されたマイノリティの言語」²⁰である。そして、ナチス政権下のドイツからの亡命を主題とした『真夜中過ぎに』は19歳の非政治的な女の子ザナを主人公としているが、イデオロギーに距離を置いた彼女の視線は、かえって時代の空気を生々しく浮かび上がらせる。人物、周囲についての飾り気のない、しかし細かな観察により、人々の心情の動き、全体主義に飲み込まれてゆく様子が描かれる。

三作品はいずれもモダンガールを主人公とし、彼女たちがいずれも自らの経験不足を強調し、難しいことはわからない、という姿勢を示す点で共通する。ギルギは、勤勉で有能な若いオフィスガールとして描かれるにもかかわらず、「わたしには政治はわからないし、わかりたくもない」²¹と述べ、社会的判断を自らの能力の外に置く。また恋する相手との関係に行き詰まった際には「私は — 一体 — どう — したら — いいの？」²²と寄る

¹⁹ 他に、ケルンを舞台に第一次世界大戦末期の生活を描く『子どもたちが遊ぶのを禁じられた女の子 (Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften.)』(1936)、『急行列車三等車 (D-Zug dritter Klasse)』(1937)がある。

²⁰ Gerd Schank: „Das Kunstseidene Mädchen“ von Irmgard Keun. Skizze einer Frauensprache. In: *Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur und Literaturwissenschaft im zwanzigsten Jahrhundert*. Hg. von Hans Esther und Guillaume van Gemert. Editions Rodopi, Amsterdam 1985, S. 35-64, hier S. 60.

²¹ イルムガルト・コイン『オフィスガールの憂鬱 —ギルギ、わたしたちのひとり—』柏木貴久子訳、関西大学出版部、2016年、32頁。

²² 同上、145頁。

辺なく訴える。ザナも同様で、「なんだか泣きたくなくなってきた、わたしには何もわからないから、それに年を取ったところで、何かをわかるようになるとは思えないから。」²³と一切の政治的判断を自分の能力外とし、さらに「ただわたしがフランツを愛していたときだけ、わたしには世界が理解できたし、しあわせだった。」²⁴と自分が認識する世界の範囲をあえて小さく設定してみせる。これらの発言は、単なる子どもっぽさ (kindisch) ではない。彼女たちが「わからない」と自らの認識の限界を示すことで、語りが中立化されるからだ。主人公の視点を通して社会の暴力や不条理を見てきた読者は、ここで我に返ることになる。材料を与えて判断を保留することで異化効果が表れるのだ。この点でコインのナイーヴ性は、アドルノが「叙事的ナイーヴ性」に見出した市民的理性への批判的潜在力とつながる。批判の一形式としてのナイーヴ性は、言語が持つ概念的操作性を反転させ、言語秩序の暴力に乱されることなく、現実的なものが露わになる可能性を開く。イルムガルト・コインにおけるナイーヴ性は、新即物主義的文体のなかで、風刺を込めた社会批判、そして異化作用を可能にする重要な語りの装置なのである。

そしてモダンガールといえる年齢ではなくなったイルムガルト・コインは、この戦略を文字通り子どもの語り手に託す。『すべての国の子ども』の語り手は10歳の少女である。もとより、若い女性の性への感情が装飾なく綴られ、主人公たちがシングルマザーや性関係を伴う「プロフェッショナル・ガールフレンド」になってゆくギルギやドリスの物語が、保守的な母親像を求める第三帝国下で歓迎されるはずもなく、自由に書けなくなっていたコインは、1936年4月帝国著作院への加入申請を拒否されたことを区切りに国外へ出ることになる。亡命直後に出版されたザナの物語は母国にいられなくなった人々の存在の危うさを映し出している。これに続く亡命小説と位置付けられる『すべての国の子ども』は、もうモダンガールを主人公にしていない。政治的発言によるリスクを負うことなしに、政治状況により制約を受ける危機的状況を透かして見せるには、子ども言語のフィルターが最適なのだ。「現実的なものが純粹に姿を表す」ことを可能にする子どもの言語の担い手は、「わからない」と言う女の子から「そもそもわからない」子どもへと代わる。この語り手の移行そのものが危機的状況を示しているのである。

2. 『すべての国の子ども』

2.1 子ども言語への評価

ベルギーのオステンドに始まる流浪の旅を続けるコインが、およそ二か月の渡米をはさんで書いた『すべての国の子ども』は1938年秋にオランダの出版社により世に出た。これは亡命作家としての地位を賭けた作品でもあった。コインに長く経済援助を行ってきたユダヤ人医師アーノルト・シュトラウスは、彼女との結婚を望み、自らの新天地アメリカに彼女

²³ イルムガルト・コイン『この夜を越えて』田丸理砂訳、左右社、2022年、128頁。

²⁴ 同上、128頁。

を呼び寄せるが、コインはひとり欧州に帰る。渡米中も夜中までタイプライターに向かって執筆を続けていたコインは、作家の仕事を経済活動としか理解しない男性が求める市民的家庭に、はっきりと背を向けたのだ。経済援助に関してシュトラウスから受けた非難の手紙に、コインは反撃の返答をするのだが、手紙を次の文言で締めくくっている。「さて、自分の本の執筆に取り掛かりたいと思います。素晴らしい本で、完成させないでおくことはできないのです。」²⁵

そうして出来上がった小説の主人公、そして語り手は1938年ブリュッセルで10歳になったケルンっ子クリイである。作家である父ペーターが体制批判のためドイツに留まることが難しくなり、父、そして母アンネと共にドイツを去るという、親子三人の流浪の物語である。娘クリイが回想を交えながら、ヨーロッパを転々とする亡命生活（レンベルク、ザルツブルク、オステンデ、パリ、ブリュッセル、アムステルダム、イタリアのボルディゲラ、ニース）を語る。『子どもたちが遊ぶのを禁じられた女の子』で両親や教師に対して反抗的な態度をとる女の子の語り手と異なり、本作の語り手の少女は大人に従いながら、時に大人を批判し、鋭い観察眼を社会に向ける。高級ホテルやレストランでしばしば担保代わりに置き去りにされながら、金策に走る父を待つ不安定な生活を母と送るのだが、弱音を吐かず、涙を見せない。出版社が徐々に及び腰になるなか、父は映画化契約を求め渡米を決心するが、母は船に乗り遅れ、父と子での旅となる。契約は形にならず、クリイ、続いて父が帰欧し、最後は親子三人アムステルダムに揃うという結末である。

コイン自身は自信を持っていたらしいこの作品はどう論じられてきたのだろうか。時間設定の綻びは批判されるものの、子ども言語の選択の正当性には異論がない。自由にものが書けなくなりドイツを去った父ペーターは、コインも含め、その亡命理由を多くの亡命作家と共有している。作品に登場する場所は亡命したコイン自身が訪れた場所の順序と重なっており²⁶、コインの筆記は伝記的事実を利用して書かれたことがわかるが、作品内の時系列については整合性を欠いており、これを誤りと見るか、創作の自由の範囲内とみるかは意見が分かれるところである²⁷。

なお「子どもらしい視点 (der kindliche Blick)」が主人公だけでなく子とその母と父、三人

²⁵ Irmgard Keun: *Ich lebe in einem wilden Wirbel*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1990, S. 294.

²⁶ Walter Delabar: Zur Perpetuierung des Exils in „Kind aller Länder“. In: *Irmgard Keun 1905/2005 Deutungen und Dokumente*. Hg. von Stefanie Arend und Ariana Martin. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008, S. 205-216, hier S. 206; 田丸理砂「著者と併走する物語 ―イルムガルト・コインの『すべての国の子ども』について―」フェリス女学院大学 国際交流研究・国際交流学部紀要、巻 21(2019), 113-136 頁。ここでは 121-122 頁。

²⁷たとえば Horsley は作品を厳格な筋書きではないカレイドスコープ的な記憶と印象の連なりと見なす。Ritta Jo Horsley: Witness, Critic, Victim. Irmgard Keun and the Years of National Socialism. In: *Gender, Patriarchy and Fascism in the Third Reich. The Response of Women Writers*. ed. by Elaine Martin. Detroit: Wayne State University Press, 1993, p. 65-116, here p. 93. また田丸は、時間と場所の錯綜を芸術性の欠如と見なすイングリット・マルヒレヴィッツの見解とそれをナラティヴの手法として肯定的に捉える編集者を対比しながら、自身はこのような錯綜の語りを戦略として見なしている。田丸理砂「著者と併走する物語 ―イルムガルト・コインの『すべての国の子ども』について―」前掲書（注 26）123 頁。Ingrid Marchlewitz: *Irmgard Keun. Leben und Werk*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.

の登場人物に分配されているという指摘があるが²⁸、クリィが語る両親は実際大人らしくない。経済的な安定を欠いた亡命作家生活のなかで、父は借金と支援者からの援助、出版社の前渡し金で自転車操業を繰り返す。親の反対を押し切って夫と亡命生活に入った母は可愛らしいお嬢さんの面影を残し、時に不安のために子どものように涙する。クリィは母を「わたしと遊ぶためにやってきた子どもみたい」(548)²⁹だと思う。理性と分別を要求される市民的生活から、親子はそもそも逸脱しているのだ。

この作品では、子ども言語によって、つまり子どもらしい (kindlich) 語り手によって世界が描写されるが、その語りに両親を含め、さまざまな登場人物の発言が引用されること、すなわち「声」が変わることをもって、この作品を「詩的でメタナラティヴ的な実験」³⁰と呼ぶことには慎重でありたい。メタナラティヴという概念を本来のリオタールの文脈 (méta récit, Metanarrativ) で捉えるならば、彼が批判したのはメタナラティヴという、世界全体を包括しようとする大きな物語である。コインの子どもの言語はそのメタナラティヴに対する批判を潜在的に含むのだ。これは先に見た市民的理性への批判とつながる。そもそも語り手が他者の発言を語るのをメタナラティヴと呼ぶのなら、そして語り手が語りについて語ることを「メタ」と呼ぶのなら、すべての小説はメタナラティヴであるからだ。この作品における子どもの言語が興味深いのは、子どもという制限された視点と亡命状況による語りの不安定性がかえって認識を揺さぶることを可能にする点である。子ども言語は複層的である。コインの子どもの言語は、そうしてメタナラティヴ、即ち大きな物語に不信を向け、ナイーヴ性という武器を戦略的に用いて、これに対抗する。

2.2 詐欺師的な父子、そしてその不安

この挑戦は諧謔さに満ちたクリィの語りでさらに特別なものとなる。無垢な子どもが亡命生活の悲惨さを語る、という形式をこの作品はとらない。亡命親子は高級ホテルを転々とする。父親ペーターはコンシェルジュのいるホテルを選び、出版社、パトロンによる支払いのめどがつくまで滞在し、支払いが終わるとまた移動する。おしゃれなレストランを好み、執筆が進まない憂鬱をシャンパンで癒す。彼は『ギルギ』が恋するボヘミア的な作家崩れ、贅沢のために平気で人に無心をするマーティンを彷彿とさせる人物である。ペーターは俚約ができず、ホテルの従業員にまで借金をする始末で、しまいにはカラ原稿を手形に出資を引き出すというペテンを行う。彼が単身で交渉に赴く際には妻と子は高級ホテルに置き去

²⁸ Eva Maria Siegel: In der Zeit der großen Denunziantenbewegungen: Trennungen und Trennungsängste im Werk von Irmgard Keun. In: *Mit den Augen eines Kindes*. Hg. von Viktoria Hertling. Amsterdam/Atlanta: Brill 1998, S. 252-271, hier S. 265.

²⁹ 以下『すべての国の子ども』からの引用は以下の版からとし、本文に頁数を記す。Irmgard Keun: *Kind aller Länder*. In: *Irmgard Keun. Das Werk. Bd. 2 NS-Deutschland und Exil 1933-1940*. Hg. von Heinrich Detering und Beate Kennedy. Göttingen: Wallstein 2017, S. 528-691.

³⁰ Beate Kennedy: *Irmgard Keun: Zeit und Zitat. Narrative Verfahren und literarische Autorschaft im Gesamtwerk*. Berlin: De Gruyter. Akademie Verlag 2014, S. 231.

りとなり、母子の食事は、支払い金額に上乗せされるルームサービスでまかなわれる。お金はある人がない人に与えるもの、という父親の考えをクリィは受け継ぎ、裕福な婦人と同席の際には、すかさず母親と自分用に食事を頼んでおごらせるという小ざかしさも持ち合わせている。クリィは父親の処世術に呼応する、いたずらっ子 (Spitzbube) のような存在といえよう。一方、美しい母アンネはそんな生活に疲れ、さらに女性に優しくまた好かれる父に心が安まらない。彼女は自分のタイプライターを持参しているのだが、夫は、妻が仕事に加わることで自らを犠牲と感ずるようになると考え、手紙も作品も他者にタイプさせている。アンネはそんな夫の無駄な出費を知るたびに、どうにも歯痒い思いに駆られてしまう。そして彼女は、空財布を抱えたままレストランで平気で注文するような神経を持ち合わせていない。

ペーターは詐欺師 (Hochstapler) であり、クリィはその行為に加担する——最もクリィにとって他に選択肢はないのであるが——詐欺師見習いである。コイン作品において、他者を利用して凌ぐという人物は上に述べたマーティンに次いで、『人工シルクの女の子』のドリスとも繋がっている。ドリスの物語はピカロ小説と称され³¹、『すべての国の子ども』もこの系統に属する。ドリスはしかし男性たちのお財布で生きながらも純情さを持っており、詐欺師になり切れなかった。彼女は最後にはその正直さゆえに恋に破れ、駅の待合室に赴くホームレスとなる。実現の可能性が少ないセレブリティ生活を夢想し、求め続けるドリスの姿勢はドン・キホーテに比することができる³²。さらにドン・キホーテが、フィクションの認識論的特異性を理解しないことによって滑稽な人物になるという文学作品構造³³に着目するならば、ドリスもまた滑稽な人物と言えるのだ。しかし、そのような自己認識の誤謬による悲劇的な滑稽さは『すべての国の子ども』の登場人物にはない。父ペーターはその話術と魅力で人を煙に巻き、高級ホテルやレストランでの支払いも、そしてアメリカ行きの切符まで工面するしたたかさを持っている。彼はピカロであり、成功裡の詐欺師である。20 世紀における詐欺師 (Hochstapler) 小説といえば、トーマス・マン『詐欺師フェーリクス・クルルの告白 (Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull)』(1954) が挙げられるが、その様相は『すべての国の子ども』とは大きく異なる。クルルはその美しさと優雅さで人を魅了してゆくのだが、最初の資金源となる宝石は女性が望んで彼に与えたものであり、貴族との役割交代も侯爵本人に懇願されたためであった。つまり道徳的に無傷のままなのだ。そして幸運は彼のもとにやってくる。対してコインの描くペーターは道徳観において潔癖ではない。さらに、クルルが芸術家の本質としてのヘルメス神的特性を付与されているのに対し³⁴、ペーターの

³¹ Kerstin Barndt: *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*. Köln: Böhlau Verlag 2003, S. 185.

³² Heinrich Detering: Les vagabondes. Le retour des héroïnes pacareques dans le roman allemand. In: *études littéraires* 26/3 (1993/4), S. 29-43, hier S. 33-37. Maren Lickhardt: *Zur Aktualisierung des Schelmenromans im 20. und 21. Jahrhundert. Verfahren und Funktionen*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2023, S. 126.

³³ Matthias Bauer: *Der Schelmenroman*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1994, S. 64.

³⁴ 柏木貴久子「パロディと遊戯する芸術家——トーマス・マン『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』を

所作に芸術家性が語られることはない。

亡命小説において亡命者を詐欺師として諧謔的に、しかも不道德な人物として描くのは大胆な試みであるといえよう。贅沢を続ける亡命者ペーターは読者に同情される存在ではない。だが同時にそのバランスをとるかのよう、詐欺師としてのペーターは完璧ではなく、数多の失敗を繰り返す。一攫千金を狙うもカジノで負け、せっかく借りたお金を全て失う。ペーターを親戚と思い込んでいる屑鉄業を営むレンベルクの家族は、斜陽の作家に詐欺的なものを感じ、援助に消極的になる。大きな収入を見込める作品映画化の話はたち消え、出版社も消極的になってゆく、などである。

そんな状況下でクリィは冷静に大人を観察する。政治的な内容を理解できないものの、大きな声で話せない状況とは自由にものが言えない状況であることを察している。母方の祖母はケルンから母子に会いに来るのだが、それも危険が伴わないわけではない。ヒトラーについて聞かれるたび「知らない人」と答えるクリィはこう言う。

わたしのおばあちゃんもヒトラーのことは嫌っているけれど、でも彼のことが怖い。おばあちゃんはまた何度もドイツに戻らなくてはならないの、わたしたちと一緒にだったとわかったら、捕まってしまうかもしれないって、それで、大きな声で話すなんてできない。ドイツ人は大声で話しちゃいけないんだって。ラジオを聞かなきゃいけないから。(641)

思想統制が「ラジオを聞かなきゃならない」と表現されるカリカチュアはさらにミクロ経済の話題に落とし込まれる。小声で話す母と祖母が、実は秘密の話ではなくバター不足の話をしているのに驚くクリィは次のように辛辣に考える。

ときどきわからなくなる、わたしが大人を理解してないのか、それとも大人が馬鹿すぎるのか。(641)

祖母と母の小声での会話には、政治性を抑えながらもメディアによるプロパガンダと情報統制が皮肉に示唆されている。というのも、バター不足というミクロの問題が表すのは、ナチス政権下の食糧政策だからだ。ナチス政権は、第一次世界大戦時に深刻な食料不足をもたらした食糧の輸入依存を反省し、輸入削減に舵を切った。さらに乏しい外貨は軍備に重要な原料輸入に使われることとなった。1933年以降国内産食品の供給は増加していたものの、行き過ぎた規制は脂肪不足 (Fettlücke) をもたらしたのだった³⁵。バター不足を嘆くことが政権批判になるという不安があるためか、小声で話す大人たちの事情をクリィは理解しない。だが、クリィの「大人が馬鹿すぎる」という評価は、日常生活でのほんの些細な話題のなかですら萎縮するという、消極的かつ受動的な態度への評価なのだ。こうして子どもは、

めぐる考察」立教大学大学院独文専攻論文集 WORT 15 号 (1993) 3-14 頁、ここでは 11 頁。

³⁵ Rüdiger Hachtmann: Lebenshaltungskosten und Reallöhne während des ‚Dritten Reiches‘. In: Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 75.1, 1988 (Dokserver des Zentrums für Zeithistorische Forschung Potsdam, <https://doi.org/10.14765/zzf.dok.1.802>), S. 32-73, hier S. 51.

全体主義下での不自由を一瞬にして否定してみせる。

このように大胆な口調は、ナチス下の抑圧に生きる半ユダヤ人少女エレンを主人公にしたイルゼ・アイヒンガーの小説『より大きな希望 (Die größere Hoffnung)』(1948)とは対極的である。自身がドイツ人の父とユダヤ人の母を持つアイヒンガーによる自伝的な要素が反映され、アウシュヴィッツ問題を考える作品のひとつとされる作品において、語り手はエレンが見る世界をエレンに寄り添いつつ描写する。エレンの意識は空想および夢の世界と、母方の祖母のもとに身を寄せる現実世界を行ったり来たりするのだが、その意識は常に不安と緊張感に圧迫され、作品世界は閉塞感に包まれている。運命共同体である子どもたちの集団での遊びは空想と現実の間に位置するのだが、子どもたちの視線はそのまま大人社会を投影する。エレンが移送の危険に晒されていないことが、遊びの集団からの疎外として次のように表される。

「いっしょに遊ぼうよ！」

「きみはわたしたちの仲間じゃない！」

「どうしてなの？」

「きみは連れて行かれないだろうから」³⁶

これは子どもたちが「社会的な枠組みのなかで発達の可能性を持たない状況にあり、存在しないものとされていることを示す」³⁷のだ。社会から阻害された者たちがエレンを阻害するという反転は、よけいに子どもたちの生の救いの無さを際立たせている。

人種による区別は、コイン作品でも取り上げられている。アメリカへ向かう船上で、クリィはベルリンからアメリカへ移住するユダヤ人の子どもたちと知り合う。彼らは不安と悲しみに満ちており、自由意志でドイツを出たクリィを「ぜいたく亡命者 (Luxus-Emigranten)」(659)と呼ぶ。子ども同士のやり取りは時に容赦ない。そしてクリィと彼らの間に子どもの遊戯は成立しなかった。彼らとクリィの間では、その不安の切実さが異なるのだ。

「不安」は『すべての国の子ども』においてもキーワードであるが、「ぜいたく亡命者」が持つ詐欺師的な状況での「不安」は、むしろ周縁的であり、漸進的に家族を追い込んでゆく。クリィの母は常に不安でいっぱいだが、その不安は命そのものではなく、経済的社会的な不安定さに起因する。そして父は不安を口にしない。父に倣うかのように不安はないとしばしば宣言するクリィだが、国境を越える不安は親子で共有している。

わたしたちが本当に幸せなのは、列車に乗っているときだけ。どこかの町についた途端、もうそこから二度と出られないんじゃないかって、ひどく不安になる。(623)

³⁶ Ilse Aichinger: *Die größere Hoffnung*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1991, S. 132.

³⁷ Miriam Seidler: „Sind wir denn noch Kinder?“ *Untersuchungen zur Kinderperspektive in Ilse Aichingers Roman Die größere Hoffnung unter Einbeziehung eines Fassungsvergleichs*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2004, S. 97.

さて、母に寄り添うクリィは時に子どもならではの空想を織り交ぜながら周囲を観察するが、その行動は現実的で力強く、大人の同情を誘い、食べ物を手に入れる術を持っている。この作品は亡命小説というより、亡命という強制的な旅の連続を舞台とした詐欺師小説とも読めるのである。なおクリィの外見についてはシャーリー・テンプルに似ているという以外に言及はなく、また名前の由来についても語られない。クリィ (Kully) という名前は不思議な名である。ライン河上流域 (アルザスから南ドイツ) には姓として存在するが³⁸、作品の設定では女の子の名である。ちなみに『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』は 1922 年に一部が出版されている。コインがこのマン作品について知っており、Krull から Kully という名を導き出したと考えるのは想像に過ぎるだろうか。

2.3 カーニヴァルというモチーフ

ケルン出身の一家にとってカーニヴァルは身近なものだが、少ない比喻のなかで、カーニヴァルは作品に四回登場する。最初は物語の始め、オステンデからブリュッセルへの帰途についての夏の思い出においてである。荷運びに渡すチップがない父は、クリィが拾い集めた小銭の首飾りを使う。それがなかったら帰ってこれないところだった、と一件落着し、親子は「これからもうまくいく」(545) というケルンのカーニヴァルの歌を楽しく歌う。今日がよければ明日も大丈夫だという生活信条を表す歌である。

二度目はアムステルダムでの王室記念行事が、カーニヴァルのように盛り上がっていたという観察である。ヴィルヘルミーナ女王 40 年の戴冠記念は代表団がアムステルダムに集まるという全国民参加型で行われていた。

三度目の登場は物語の転換点を成す。父と落ち合うためニースへ向かった母と子は広場前的高级ホテルに宿をとるが、次のような特異な夜を経験する。

その夜、世界が叫び始めた。

叫んで、叫んで、わたしたちのベッドは叫び声でいっぱいになって、ホテル中が叫びでいっぱいになって、どんどん叫びが大きくなった、世界中が叫んでた。(645)

実際はホテル前の広場で鶏の展示があり、雄鶏たちが張り上げる声を競っていたのだ。だがこのシーンがフランスであることから、雄鶏が男性性を象徴していることは明らかだ。他の雄鶏に負けまいと鳴く鳥たちは、権力の拡大と支配に邁進する男性たちを象徴する。

「この時、ドイツ人はオーストリアを取り始めて、ニースではカーニヴァルだった」(645)と言及されることから、ヒトラー政権と戦争の拡大、続く 1938 年 3 月 13 日のオーストリア併合が示唆される。鶏の雄叫びを聞く母子はベッドに硬直して座り、ただ息をひそめる。そしてクリィは「死ぬほど叫びを受けたと思ったら」(645)、眠りに落ちた。朝起きると広場は静かになっていたが、その雄叫びの攻撃性が別の形式に転じたことを母子はすぐに体験

³⁸ 家系検索 Geneanet による。 <https://de.geneanet.org/familiennamen/KULLY> (zuletzt abgerufen am 11.05.2026)

する。カーニヴァルに付きもののコンフェッティがまるで武器のように母子に降りかかるのだ。

カーニヴァルはどこか戦争みたいなところがあって、そしてカーニヴァルの人たちはお互いに好意を持っているようにはみえない、だってすべては闘いと呼ばれているんだもの、花の闘い、コンフェッティの闘い、って。(646)

コンフェッティ投げの攻撃性を、ゲーテは 1788 年に体験している。彼はイタリア旅行で観察したローマの謝肉祭を「戦い」と表現した。コルソー広場に集まる群衆の興奮に目をはりながら、ゲーテは奇妙な印象を受ける。というのも「この押し合いへし合いの歓楽は、一種の小さな、たいては冗談めいた、しかししばしばあまりに真剣な戦い (Kriege) によって動き出す」³⁹からである。そしてコンフェッティの投げ合いに圧倒される。

完全に仮装した人物がそろりと気付かれずに近づくと、ひとつかみのコンフェッティを指折りの美しい婦人たちのひとりに投げつけた、あまりに激しく、正面から投げたので顔を覆う仮面が音を立てて割れ、彼女の美しい首が傷ついた⁴⁰。

これと同様の状況に母とクリイは見舞われる。母は目にコンフェッティ攻撃を受け、二人はレストランに逃げ込むのだ。ミハイル・バフチンはゲーテのカーニヴァル観察を通じて、ゲーテがカーニヴァルに見出した民衆の一体感と世界観に注目した。民衆的な祝祭形式は、根源的人間性の戦い、乱暴に投げたり叩いたりする仕草、嘲笑、権威の失墜あるいは転換などを伴う。それは共同体の確認や共に味わう気晴らしといった、本来あるはずの幸福への願望に相反する、アンビバレントな要素（攻撃/親しみ、相手を殺す）を含むのだ。彼は次のように指摘する。

カーニヴァルは、諸形象、寸劇、卑猥な身振り、肯定的呪詛のすべてをあげて、民衆の不死性、不滅性（を讃えるドラマ）を演じる。カーニヴァルの世界では、民衆の不死性の感覚は、現存の権力や真実など相対的なものにすぎないという感覚と結びついているのである⁴¹。

しかし、コイン作品においては生への反転よりも戦いの永続が示唆される。振り落としたはずのコンフェッティはクリイの服から終わりなく出てくるのだ。

わたしからは永遠にコンフェッティが出てくる　ーわたしたちのホテルの部屋はコンフェッティ

³⁹ Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke Münchner Ausgabe*, Band 15, München: btb Verlag 1985, 589f.

⁴⁰ Ebd. S. 591.

⁴¹ ミハイル・バフチン全著作、第7巻「フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネサンスの民衆文化」他、杉里直人訳、水声社、2007年、330頁。

でいっぱい　－わたしの耳もコンフェッティでいっぱい。(647)

その後、親子は渡米によってカーニヴァル状態からの脱出を試みるが、それが脱出にならないことはすぐに明らかになる。四度目のカーニヴァルの言及は、渡米に成功したペーターとクリィの父子二人が経験する大ホールでの共産主義者集会であった。

共産主義の大会はホールで、劇場 100 個分あるぐらいのところであった。ときどき退屈で、ときどきカーニヴァルみたい。(669)

カーニヴァルの興奮をクリィは共産主義集会で追体験する。そこでは左派右派を越えたイデオロギーの祝祭的熱狂が描写される。ハンナ・アーレントが指摘する左右両陣営の全体主義的能動性⁴²が、子どもの観察で露呈するのである。これに背をむけるように、クリィはホール外のビュッフェで腹ごしらえをすると、新鮮な空気を求めて散歩者として会場を後にする。

2.4 都市を見る

映像メディアの影響を受けた大都市描写はコイン作品の強みである。『人工シルクの女の子』のドリスは「私は見る (Ich sehe)」と繰り返しながら、散歩者として都市を描写する。ドリスの目の信頼性を、クラウス・シェルペは新即物的観察と感情による注視の融合にあるとし、その観察の前提にもうひとつ、「男性に対する関係」⁴³を見た。都市観察の能力はクリィにも発揮されるが、クリィの場合は男性ではなく両親、とくに母への思いが観察の前提に立つ。アメリカの高層ビルを見ながら彼女は言う。

高層ビルからたくさんの光が泡立っていたから、わたしはカラのミネラルウォーターのボトルを手にとって、その中に光の玉を入れて、後でアムステルダムにいるお母さんに届けたいと思ったほど。夜、暗いホテルの部屋で、突然そのボトルを開けて、中の光をぜんぶ放ったら、お母さんは奇跡が起こったと思うだろうな。(669)

共産主義大会を抜け出し、夜のニューヨークで迷子になりながら観察を続けるクリィに、巨大建造物が並ぶ街は「まるで巨大な子どもたちが巨大なブロックで遊んでるみたい」(670)に映る。しかし「もう一つ積み木を乗せたら、建物は全部倒れてしまいそうだった。」(671)と、クリィは資本主義の象徴でもあるネオンの摩天楼に、人間の欲望が渦巻く資本主義世界の危うさを感じている。それは先に見た雄叫びを張り上げる鶏が象徴する欲望と不可分では

⁴² ハンナ・アーレント『全体主義の起源 3 全体主義』大久保和郎、大島かおり訳、みすず書房、1995年。

⁴³ Klaus Scherpe: Doris' gesammeltes Sehen. Irmgard Keuns kunstseidenes Mädchen unter den Städtebewohnern. In: *Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewußtseins*. Hg. von Irmela von der Lühe und Anita Runge. 1997 Göttingen: Wallstein, S. 312-321, hier, S. 319.

ない。巨大資本に与する者たちの競争は一種のゲーム、遊戯のようであり、彼らの行いは多くの人を瞬時に巻き込むのだ。不安はない、と自身を鼓舞しながら通りを進むと、クリィは、母が好きなライラックの花を売る花屋が立ち並ぶ道に出る。

わたしはライラックの鳥になりたいと思った。そしてわたしは鳥になって、石の巨大な建物の間を飛び回った。わたしの羽はライラックで、そしてわたしは鳥の歌を歌ったりさえずったりした。響きがあんまりすてきだったから、どんどん大きな声で歌った。突然、警察官がわたしを持ち上げたけど、わたしが歌って飛び回る鳥なんだってわかってくれなかった。(671)

子どもらしい空想により地上から解放された視線は、通りを俯瞰図として捉える。ベンヤミンは都市散歩者に、カメラによる触覚的経験と、ショックと軋轢を伴う視覚的経験を危惧の念とともに認識したが⁴⁴、クリィの、いわばショックと軋轢を越えた観察は、畏れのないナイーヴさで軽々と大都市の上を飛翔するのだ。ライラック (Flieder) はヨーロッパ南東部が原産の春の花で、新緑の頃に満開になる。無数の小花がついた房は甘い香りを漂わせる。『白いライラックがまた咲いたら (Wenn der weiße Flieder wieder blüht)』(1928)は恋の始まりを告げる流行歌で、日本では『すみれの花咲く頃』のタイトルで知られる。作品での言及はないが、『ギルギ』や『人工シルクの女の子』で流行歌が多く取り入れられたことを鑑みると、クリィの「鳥の歌」にはフランツ・デレ作曲、フリッツ・ロッター作詞のこの明るく軽やかな歌が伴っていたとも考えられる。ライラックの鳥になるというクリィの空想は、かぐわしい幸せへの飛翔のようである。

3. おわりに——武器としての子どもの言語と希望の継続

子どもの言語という戦略が編みこまれた『すべての国の子ども』において、語り手のクリィは父母を自らの地平へと引き寄せ、同じ高さに並べてみせる。母を子どものように感じるクリィは、そこから父のこと、作家という存在について考えを広げ、さらに作家性と子どもであることとの関係にまで思いを及ぼす。作家性に子どもの遊戯の特色を見たのはフロイトであった。フロイトは「多くの詩的創作がナイーヴな白昼夢の手本から大きく離れていることを決して見落としているわけではない」⁴⁵としながらも、作家が構築するのは一種の白昼夢と呼べるもの、真面目な遊戯であると指摘した。この定理はクリィと出版業者との会話に端的に表れる。

「クラッベさん、子どもは一体小説書けるものなの？」

「いいや。でも小説を書く人々はみな子どもだよ。」 (575)

⁴⁴ Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire. In: Ders. *Gesammelte Schriften Bd. I-2*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1974, S. 630.

⁴⁵ Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren. In: Ders. *Studienausgabe. Band X. Bildende Kunst und Literatur*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1997, S. 169-179, hier S. 177.

親子三人を子どもとする、あるいは子どもと形象することで、語りそのものに問いが投げかけられる。高度なことばを操っているらしい作家の父、無口な母、発言と食欲たくましいクリィ。不穏な空気が立ち込める世の中であって、大人の語りは何を疎外するのだろうか。危機の時代にいかなる語りが可能なのだろうか。制約のなかであって、それでもなおクリィは「花の鳥」のごとく自由な空気を求める。彼女の「鳥の歌」は、先に見たような虚構に覆われた「自然人やパパゲーノたち」を凌駕し、境界を越えて響きわたる。Das Kind aller Länder という題名は各国を渡り歩くクリィを示すと同時に、国境を越えた普遍性を表す。単純に見えるもののなかに鋭い真実を見つけ出す作業を惜しまないならば、子どもの言語はあらゆる制約に対抗する最強の武器となり得る。小説は希望で締めくくられる。

両腕を思いきり伸ばしたら、左手でアメリカにいるお父さんに、右手でヨーロッパにいるお母さんに触れられるんじゃないかと思った。今は初めて誰にも邪魔されずに三人一緒にいる。(690)

アメリカ文学において「新しい女」の典型を示す女詐欺師、すなわちアメリカ英語でいうコンフィデンス・ウーマンとされる『ベニグナ・マキャベリ (Benigna Machiavelli)』(1914)は、家父長制の負の権化たる父を排除し、母と姉の新たな人生を可能にするため詐欺的ゲームに奔走したベニグナの物語であった。しかしそれは、作家シャーロット・パーキンズ・ギルマンが男女平等のもとでの子どもの養育を主張する作品であり、いびつな家庭に育った子どもである詐欺師ベニグナによる「子どもの側からの改革」でもあったという⁴⁶。約四半世紀を経て書かれた『すべての国の子ども』は、子どもにとっての両親の共労を前提としている。アメリカの地で思いのままに花と鳥の飛翔を空想し、陶醉感に浸るクリィは、地上を俯瞰しながら、アメリカとヨーロッパ両大陸に分断される家族を否定する。家族が一緒にいること、全体主義の偏狭さにも誰にも「邪魔されずに」生活すること、それがクリィの望みである。両大陸に両腕を伸ばしてみせる子ども、クリィの言語は、このように無邪気さと明朗さをもって希望を示すこともできるのだ。

⁴⁶ 山口ヨシ子『女詐欺師たちのアメリカ 19世紀女性作家とジャーナリズム』彩流社、2006年、222-223頁。

第3章

ガブリエレ・テルギットの再発見と『エフィンガー家の人びと』

田丸 理砂

0. はじめに

2016年、フランクフルトの出版社シェフリング社（Schöffling & Co.）から、ガブリエレ・テルギット（Gabriele Tergit, 1894-1982）の『ケーゼビア、クアフルステンダムを征服する（Käsebier erobert den Kurfürstendamm）』（以下『ケーゼビア』）が上梓され、おおきな話題を呼ぶ。1931年に発表された『ケーゼビア』は世界大恐慌前後のベルリンを舞台とした同時代小説であり、ジャーナリストとして知られた著者の力が存分に生かされた、テルギットの作家デビュー作である。この成功を機にシェフリング社の経営者および創業者のクラウス・シェフリング（Klaus Schöffling）¹と、『ケーゼビア』の編集を担当したニコル・ヘネベルク（Nicole Henneberg）は、テルギットのほかの作品の刊行を決断し²、現在（2026年3月時点）同社からは、テルギットの作品10作と、ヘネベルクによるテルギットの伝記『ガブリエレ・テルギット 友情の才に恵まれて（Gabriele Tergit. Zur Freundschaft begabt）』（2024）が出版されている³。

ところで今回の再発見においてとりわけ注目すべきは、『エフィンガー家の人びと（Effingers）』（以下、適宜『エフィンガース』）の新版への反響である。『ケーゼビア』は、1931年にローヴォルト社（Rowohlt）から出版されベストセラーとなり、第二次世界大戦後、

¹ 2021年末に Klaus und Ida Schöffling は出版社を Daniel Kampa に委譲した。Vgl. Florian Balke: „Es ist richtig“. Klaus und Ida Schöffling nehmen Abschied von ihrem Verlag. In: FAZ NET. 28.12.2021, <https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/kultur/verlag-schoeffling-co-von-gruender-an-daniel-kampa-verkauft-17703986.html> (abgerufen am: 29.09.2025)

² Vgl. Gespräch mit Literaturwissenschaftlerin: „Eine glückliche Fügung“. Interview von Felix Zimmermann. In: taz. 18.8.2022, <https://taz.de/Gespraech-mit-Literaturwissenschaftlerin/!5839896/> (abgerufen am: 29.09.2025) またシェフリング社にとってテルギットが重要な作家であることは、ウェブサイトの会社紹介からも窺える。ここでは同社が重点を置く「文学およびモダニズムの古典の再発見」の例の筆頭にテルギットの名が挙げられている。Vgl. <https://www.schoeffling.de/verlag/ueber-uns/> (abgerufen am: 05.03.2026)

³ <https://www.schoeffling.de/autoren/gabriele-tergit/>, <https://www.schoeffling.de/autoren/nicole-henneberg-1/> (abgerufen am: 02.03.2026) ヘネベルクは現在刊行されている10作のうち8作の編集作業を手がけている。

長らく忘却されていたものの、1970年代後半に起きた最初のテルギット再発見以降⁴、数回にわたって刊行され、2000年に入ってから2004年と2008年にそれぞれ異なる出版社から刊行されている。また1980年代以降フェミニズム文学研究が本格化し、ヴァイマル共和国時代の女性作家研究がさかんになると、ガブリエレ・テルギットはマリールイーゼ・フライサー (Marieluise Fleißer)、イルムガルト・コイン (Irmgard Keun)、マーシャ・カレコ (Mascha Kaléko)、ヴィッキィ・バウム (Vicki Baum) らとともに、その中心的な作家として取り上げられてきた⁵。つまり、『ケーゼビア』は人口に膾炙しているとまではいえないが、ヴァイマル時代の女性作家に関心のある人にはそれなりに知られた作品であった。一方、1878年から1948年までの主にベルリンを舞台としたユダヤ人家族四世代をめぐる物語である『エフィンガース』は、紆余曲折を経て1951年ようやく発表にこぎつけた。刊行後、1964年には普及版 (短縮版)、完全版は1978年、1982年と数度にわたり出版されたものの、そのいずれの場合も目立った反響はなかった⁶。ところが2019年に37年ぶりに再刊行されると、これまでの扱いとは打って変わり、数々の新聞雑誌、書評番組⁷で取り上げられることとなったのである。正確な発表部数は不明だが、2022年3月の編者ヘネベルクへのインタビューによると、その時点で13刷だという⁸。現在はペーパーバック版も出ており⁹、本作はまたミュンヘン・カンマーシュピレ (Münchner Kammerspiele) によって舞台化され、2021年9月18日に初演されている¹⁰。

以下本稿ではガブリエレ・テルギットの略歴と『エフィンガー家の人びと』の執筆および出版までの経緯について述べた後に、本作品のタイトルから容易に連想されるトーマス・マン (Thomas Mann) の系譜的家族小説『ブッデンブローク家の人びと (Buddenbrooks)』との類似点と相違点を指摘し、さらに『エフィンガース』を、語りの特徴である「変わるもの」「変わらないもの」「循環するもの」という観点から分析する。そのうえで『エフィンガース』がホロコーストから構想された作品ではないことを、その執筆背景から明らかにする。最後に2019年のテルギット再発見とカノンの関係について考察し、カノンの政治性とその可変性を示したい。

⁴ Vgl. Henneberg, Nicole: *Gabriele Tergit. Zur Freundschaft begabt*. Biographie. Frankfurt a. M.: Schöffling & Co. 2024. S. 331-336.

⁵ その先駆的研究としてはヴァイマル共和国時代の女性文学を網羅的に論じた Heide Soltan: *Trennungs-Spuren. Frauenliteratur der zwanziger Jahre*. Frankfurt: extrabuch Verlag. 1984.がある。

⁶ Vgl. Wagener, Hans: *Gabriele Tergit. Gestohlene Jahre*. Göttingen: V&R unipress. 2013. S. 131.

⁷ Vgl. „Das Literarische Quartett“, ZDF, Sendung vom 1. März 2019. 当番組のなかで作家のテア・ドルン (Thea Dorn) は『エフィンガー家の人びと』を紹介し、「この本がいまだドイツ文学のカノンの確固たる一部となっていないのはスキャンダルだ」と述べている。

⁸ Gespräch mit Literaturwissenschaftlerin: „Eine glückliche Fügung“.

⁹ ペーパーバック版は Penguin Random House Verlagsgruppe 傘下の btb から出ている。

¹⁰ Familiensaga nach dem Roman von Gabriele Tergit. In: Münchner Kammerspiele Webseite, <https://www.muenchner-kammerspiele.de/de/programm/1209-effingers> (abgerufen am: 29.09.2025)

1. ガブリエレ・テルギットと『エフィンガー家の人びと』の執筆、出版をめぐる

1.1 ガブリエレ・テルギット略歴

ガブリエレ・テルギット (Gabriele Tergit、本名 Elise Reifenberg、旧姓 Hirschmann) は、1894 年 3 月 4 日、父ジークフリート・ヒルシュマン (ドイツケーブル工業の創業者、『エフィンガース』のパウルのモデル) と母フリーダの第一子としてベルリンに生まれる。

テルギットは社会福祉女子職業学校で学び、保育園や職業訓練仲介所で働いたのち、1919～1923 年、ミュンヘン大学、ハイデルベルク大学、ベルリン大学で、社会学、歴史学、哲学を学び、1925 年、フランクフルト大学で歴史学博士号を取得する¹¹。19 歳頃から新聞や雑誌で書きはじめ、1924～1933 年『ベルリン日刊 (Berliner Tageblatt)』(定額報酬契約のフリーランス記者として)、そのほか『フォス新聞 (Vossische Zeitung)』『世界舞台 (Weltbühne)』などで、裁判傍聴記、文芸欄の記事、ルポルタージュを執筆している。1928 年、ユダヤ系の建築家ハインリヒ・ユーリウス・ライフェンベルクと結婚、同年息子エルンスト・ローベルトが誕生した。1931 年、『ケーゼビア、クアフルステンダムを征服する』をローヴォルト社から出版、1932 年夏から『永遠の流れ (Der ewige Strom)』(のちの『エフィンガー家の人びと』)の執筆を開始する。

1933 年 3 月 4 日早朝、テルギットの逮捕状を携えた SA (突撃隊) が自宅を急襲し、夫の機転でその場は難を逃れるも、その日の夜に、彼女はチェコスロヴァキアへと向かい、当地にしばらく滞在し、同年秋に家族とともにパレスチナに渡る。その後 1938 年春、一家はイギリス、ロンドンに移住している。

1948 年 5 月、テルギットは戦後初めてドイツを訪れ、『エフィンガース』の出版可能性を探る。1951 年『エフィンガース』がシュプリングer系列の出版社ハンメリヒ & レッサー (Hammerich & Lesser) より刊行される。なおテルギットは、1957～1981 年、ドイツ語圏外在住のドイツ語作家の PEN クラブの会計および書記を務めている (ボランティア職)。

1975 年 1 月、自由ベルリン放送 (Sender Freies Berlin) のラジオ番組で『ケーゼビア』が取り上げられたことを契機に、テルギット再発見の機運が高まり、1977 年にベルリン祝祭週間 (Berliner Festwochen) に招かれる。1977 年に『ケーゼビア』は戦後初めて復刊される。

1982 年 7 月 25 日、ガブリエレ・テルギットはロンドンで死去 (88 歳)。1983 年、『そもどころか変わってる——回想録 (Etwas Seltenes überhaupt. Erinnerungen)』が出版された。

1.2 『エフィンガー家の人びと』の執筆および出版をめぐる

上記の通り、『ケーゼビア』の発表後まもない 1932 年夏に、テルギットはのちの『エフィンガー家の人びと』、『永遠の流れ』の執筆を開始している。『ケーゼビア』の大成功を受けて、当時、出版元のエルンスト・ローヴォルト (Ernst Rowohlt) はテルギットの新作につよ

¹¹ タイトルは Karl Vogt als Politiker といい、自然科学者で 1848/1849 年のフランクフルト国民会議の代議員のカール・フォークト Carl Vogt に関する。Vgl. Wagener, Hans: *Gabriele Tergit*, 2013. S. 18.

い関心を示していたようだ¹²。1933年3月のSAによる自宅の襲撃直後、テルギットは『永遠の流れ』の原稿（6部）を抱えてチェコスロヴァキアに逃れ、そこで集中的に書き進め、この時点で物語の大部分は書き終えていたという¹³。1933年11月にパレスチナへの移住後すぐは、厳しい生活環境のなか、当地の観察とそれについて記すことに専念し、『永遠の流れ』の執筆は一時中断している¹⁴。

1935年頃からふたたび『永遠の流れ』に取りかかる。とりわけ1937年にドイツ文化自由支援アメリカ協会¹⁵から亡命作家を対象とした懸賞小説が告示されると、応募を目指して、テルギットは一層熱心に執筆に励む¹⁶。

1938年6月にロンドンに移住し、同年9月『永遠の流れ』をイレネ・ベルシル（Irene Bersill）という筆名で懸賞小説に応募する。しかし作品が長すぎたため応募条件にあわず、短縮を求められるも、テルギットがそれを拒否したがゆえに、原稿は返却される¹⁷。1939年には、イギリスの出版社がいったん本作品に関心を示すが、800頁の作品を翻訳する時間的余裕はないと、最終的に断られている¹⁸。

ところで先述のように当初テルギットは『永遠の流れ』の原稿を6部用意していた。第二次世界大戦中そのうち2部をロンドンの戦禍から守るためにニューヨークに送ったが、届かなかったようである。戦後まもなく1部をジュネーヴ在住の夫の従妹に、またべつの1部を『ベルリン日刊』の元同僚に送るが、その後ふたりからは音沙汰がなく、原稿は行方知れずとなってしまう。最後の2部のうち1部を、当時フランス軍政部文芸部長としてバーデン・バーデンにいたアルフレート・デーブリー（Alfred Döblin）を介して、ローヴォルトに渡す。その結果、この時点でテルギットの手元には原稿1部しか残っていなかった¹⁹。

1948年5月、戦後初めてドイツを訪れたテルギットは、『永遠の流れ』の刊行についてローヴォルトと話し合うためにハンブルクに赴くが、ローヴォルトは紙不足を理由に出版を断り、その代わりに彼女にアクセル・シュプリング（Axel Springer）を取り次ぐ。テルギットは、短縮を条件に、シュプリング系の出版社ハンメリヒ&レッサーと契約する。なお、この訪独の際、彼女はベルリンでペーター・ズーアカンブ（Peter Suhrkamp）にも会ってい

¹² Vgl. Tergit, Gabriele: *Etwas Seltenes überhaupt*. Erinnerungen. [1983] Herausgegeben und mit einem Nachwort von Nicole Henneberg. Frankfurt a. M.: Schöffling & Co. 2018. S. 308. テルギットは回想録で次のように記している。「わたしが1932年『エフィンガー家の人びと』を書きはじめたときは、すべてがまったく違っていた。ローヴォルトは『ケーゼビア』を出したあと、わたしにこう言ったのだった。「わたしのところではユダヤ人の本がぜんぜん足りない。かれらは最良の読者であり、それは祝福でもあるのに。だからカスティン（Joseph Kastein: *Eine Geschichte der Juden*. Rowohlt. 1931.）の本も好評なのだ」。

¹³ Vgl. Henneberg: *Gabriele Tergit*, 2024. S. 143, 145.

¹⁴ Vgl. *ibid.*, S. 145; Sucker: Biografische Notiz. In: *Text+Kritik Heft 228. Gabriele Tergit*. S. 92-93.

¹⁵ American Guild for German Cultural Freedom、1935年ニューヨークでHubertus Prinz von Löwensteinが設立した。

¹⁶ Vgl. Henneberg: *Gabriele Tergit*, 2024. S. 167.

¹⁷ Vgl. Sucker, Julianne: „*Sehnsucht nach dem Kurfürstendamm*“. *Gabriele Tergit – Literatur und Journalismus in der Weimarer Republik und im Exil*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2015. S. 261f.

¹⁸ Vgl. *ibid.*, S. 262.

¹⁹ Vgl. Tergit: *Etwas Seltenes überhaupt*, 2018. S. 263.

る。彼は『永遠の流れ』に関心を示すも、テルギットの手元には原稿は1部しかなく、彼女はそれを渡すことができなかった。

1948年夏から、ヴァルター・フォン・ホランダール（Walter von Hollander、作家、ジャーナリスト）とともに出版に向けて原稿の見直しをはじめ。ホランダールからはタイトルの変更を勧められ、最終的に『エフィンガー家の人びと』となる²⁰。そしてこの推敲作業の間に『エフィンガース』の戦後部分を含む物語の結末が書き加えられた。

1951年『エフィンガース』は上梓されたが、取り扱ったのはわずかな書店のみだった²¹。1955年には本作は著者に無断でイスラエルの新聞に連載されている。1964年、分量を20%削減した普及版（Volksausgabe）が出版（Lichtenberg Verlag）されるが、のちにテルギットはこのことをひどく後悔することとなる。1978年には完全版が再刊行され（Wolfgang Krüger Verlag）、これは同年ドイツ書籍連盟（Deutscher Bücherbund）、翌1979年には書籍ギルド・グーテンベルク（Büchergilde Gutenberg）からライセンス版として出版された²²。テルギットが亡くなった直後の1982年11月に完全版のペーパーバック版がフィッシャー社（Fischer Taschenbuch Verlag）から出たのち、本作品は絶版となり、2019年まで刊行されることはなかった。そして本稿冒頭で述べたように、2019年に『エフィンガー家の人びと』が出版されると、その直後からおおきな反響があり、大成功を取めることとなったのである。

2. 『エフィンガー家の人びと』（1951）

2.1 ユダヤ版『ブッデنبロック家の人びと』（？）

『エフィンガー家の人びと』は四世代にわたる市民階層、実業家（Kaufmann）²³の家族の没落の物語であるがゆえに、しばしば、ユダヤ版『ブッデنبロック家の人びと』とみなされてきた²⁴。『エフィンガース』は、『ブッデنبロック家の人びと』が終わる1877年の翌年1878年に始まり、家族の望む結婚の犠牲になる娘トーニ・ブッデنبロックとゾフィー・オプナーの相関性についても指摘されている²⁵。トーマス・マンの名やその『トニオ・クレガー（Tonio Kröger）』については、『エフィンガース』の作中、複数回言及されていることや、テルギットが学校時代より『ブッデنبロック家の人びと』に親しんでいた点を考慮すると²⁶、当初の『永遠の流れ』から『エフィンガー家の人びと』へとタイトルを改めた際

²⁰ Vgl. Henneberg: *Gabriele Tergit*, 2024. S. 212.

²¹ Vgl. Tergit: *Etwas Seltenes überhaupt*, 2018. S. 302. ここでテルギットは3000ある書店のうち、『エフィンガー家の人びと』を販売してくれたのは30のみ、と記しているが、この3000が東西を含めドイツ国内なのか、ドイツ語圏全体を指しているのか明確でない。

²² Vgl. *ibid.*, S. 131.

²³ ここでは Kaufmann を「実業家」と訳したが、ブッデنبロック家は商家、『エフィンガー家の人びと』の中心となる家族、オプナー家は銀行家、エフィンガー家は自動車製造を営む企業家である。

²⁴ Vgl. Sucker: „*Sehnsucht nach dem Kurfürstendamm*“, 2015. S. 269 ; Henneberg: *Gabriele Tergit*, 2024. S. 212.

²⁵ Vgl. *ibid.*, S. 268 ; Nachwort von Nicole Hemmenrg. In: Tergit, Gabriele: *Effingers. Roman*. [1951] Mit einem Nachwort von Nicole Henneberg. Frankfurt a. M.: Schöffling & Co. 2019. S. 891.

²⁶ Vgl. Henneberg: *Gabriele Tergit*, 2024. S. 212.

に、マンの作品を意識していたことは間違いないだろう。もちろんそこには『ブッデンブローク家の人びと』の連想による効果への期待も込められていたはずである。

タイトルを一見すると、両作品は外形的には系譜的な家族の物語という点で共通しているが、『エフィンガース』は「エフィンガー家の人びと」だけが中心というわけではない。第一世代の主要人物はエフィンガー家の息子たちとのちに姻戚関係を結ぶ一家の当主、銀行家エマニュエル・オプナーといえるだろう。第一世代に属する登場人物としては、そのほかエマニュエルの妻ゼルマ、彼女のきょうだいのゴルトシュミット家の人びと、すなわち銀行の共同経営者であり、ゼルマの兄のルートヴィヒ・ゴルトシュミットとその妻オイゲーニエ（サンクトペテルブルクの資産家の出身）、弟で法学者のヴァルデマル・ゴルトシュミット、またフランケン地方の架空の町に住む時計職人マティアスとミンナのエフィンガー夫妻がいる。タイトルにある「エフィンガー家」とは、おもに第二世代、第三世代に当たるオプナー家とエフィンガー家の娘、息子たちがベルリンで築いた家族のことを指す。

ところで銀行家であるエマニュエル・オプナーも自動車製造会社の経営者のパウル・エフィンガーも、ドイツ語では *Kaufmann* と表されるが、1848 年のドイツ革命に係わったがゆえにパリに亡命し、銀行家としてドイツ帝国を支えるべくビスマルクにベルリンへと呼び戻されたエマニュエルと、新しい産業分野を切り拓いていくパウルとでは、*Kaufmann* のイメージはおおきく異なる。エマニュエルはパウルの目指す新しい事業、ガソリンエンジンの開発による自動車や農業機械の製造の将来性を理解できず、彼からの再三の貸付の申し込みを断り、結局、パウルは兄カールとともに株式会社を興し、成功を収める。くわえてテルギットと同世代に属する第三世代の女性であるマリアンネやロッテらが、社会背景の変化のなかでどのように生き方を変えていくのかを描いている点も、本作の興味ぶかい特徴である。

このような両者の相違に、ウルリーケ・フェダー (Ulrike Vedder) は『エフィンガース』における系譜的家族小説の近代化を見出している。フェダーによれば、マンの『ブッデンブローク家の人びと』には、パトリシア・トービンが指摘する 19 世紀の系譜的家族小説の特徴「系譜的必然性 (genealogical imperative)」、すなわち世代間の因果関係の強調が認められ、その語りはデカダンスのロジックに従い、物語に内在された遺伝的法則によって家族の没落がもたらされるのに対して、『エフィンガース』における家族の没落は政治的力学および社会的要因によるものであるという²⁷。さらに敷衍するなら、反ユダヤ主義およびホロコーストに至るナチスによるユダヤ人迫害は、当時ドイツ在住のユダヤ系の人びと全体に降りかかるものであり、それゆえ『ブッデンブローク家の人びと』に付された副題「ある家族の没落 (Verfall einer Familie)」は『エフィンガース』に当てはめることはできない。『エフィ

²⁷ Vgl. Vedder, Ulrike: *Effingers: Gabriele Tergits Modernisierung des genealogischen Erzählens*. In: »Aber es wurde«: *Zu Leben, Werk und Wiederentdeckung von Gabriele Tergit*. Hrsg. v. Sandra Beck und Thomas Wortmann. Göttingen: Wallstein. 2024. S. 249-263, hier S. 250.

ンガース』では家族の辿る運命と、ドイツという国の歴史が重ねて描き出されている²⁸。

語りのスタイルという点からも、両者は対照的である。マンの複雑な文体に比して、テルギットのそれは、新即物主義的な感情を排した簡潔なものであり、『エフィンガース』ではしばしば、発言者が明示されぬまま、テンポのよい会話が延々とつづく（これらの特徴は『ケーゼビア』にも共通している）。本作品の中心的テーマのひとつである反ユダヤ主義やユダヤ人の迫害の様子を描く場合でも、テルギットの筆致は、抑制され感情過多になることはない。イルメラ・フォン・デア・リュエ（Irmela von der Lühe）は、『エフィンガース』には「スキャンダルに仕立て上げるあらゆるドラマティックな要素が欠如」していると指摘し、この特徴は淡々とした会話形式とともに、「最小限のコメントを周期的に繰り返すことで、破滅へと至る道筋や歴史的・政治的過程の不可避性を強調する」語りに支えられていると述べる²⁹。

2.2 変わるもの、変わらないもの、循環するもの、そして失われたもの

2.2.1 変わるもの

物語は時系列に沿って進行する。その主たる舞台であるベルリンは時代とともに変化していくが、その様子はたとえば登場人物たちの住所の履歴からも窺える。第一世代のオプナー家は1885年にベルリン旧市街中心部クロースターシュトラッセ（Klosterstraße）から、ティアガルテン（Tiergarten）地区に引っ越す（すでにルートヴィヒとオイゲーネのゴルトシュミット夫妻はティアガルテン地区に住んでいた）。第二世代の派手好きなオプナー家の娘アンネッテは、1885年にカール・エフィンガーと結婚すると、フリードリヒシュトラッセ（Friedrichstraße）とウンター・デン・リンデン（Unter den Linden）からほど近い、ドロテーンシュトラッセ（Dorotheenstraße）に居を構えるが、1907年には目抜き通りとして変貌を遂げつつあった、人気のクアフルステンダム（Kurfürstendamm）に建設された最新設備の整った住居へと引っ越す。これに対して、カールの弟パウルは質素儉約を好み、華やかな西側を好まず、1884年にプレントラウアー・ベルク（Prenzlauer Berg）のシェーンハウザー・アレー（Schönhauser Allee）でねじ工場を創業し、1893年には事業を拡張するために工場と住居をベルリン北東部のヴァイセンゼー（Weißensee）に移す。ヴァイセンゼーは当時工場が立ち並ぶ、労働者の居住地域であった。しかしながらパウルたちも1907年には、妻クレールヒェン（オプナー家の娘、アンネッテの妹）の意向で、彼女の実家のあるティアガルテン地区に引っ越すこととなる（パウルはそこからヴァイセンゼーにある会社に通う）。このようにベルリンの西側への発展と、オプナー家およびエフィンガー家の人びとの住所の変遷は重なっている。

²⁸ Vgl. Sucker: „*Sehnsucht nach dem Kurfürstendamm*“, 2015. S. 268.

²⁹ Lühe, Irmela von der: Schreiben im Exil als Chance: Gabriele Tergits Roman *Effingers*. In: *Keine Klage über England? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien 1933-1945*. Hrsg. v. Charmian Brinson, u. a. München: iudicium. 1998. S. 48-61, hier S. 56.

しかしながら第一次世界大戦をはさんで一族を取り巻く状況はおおきく変化する。いまやティアガルテン地区や立派な邸宅はかならずしもそこに住む人たちの富を意味しない。エマニュエルもルートヴィヒもすでに亡くなっており、当地区の元々の住人たちは、敗戦やハイパーインフレーションにより財産を失い、屋敷の維持は困難となる。オイゲーニエ・ゴルツシュミットは使用人の大半を解雇し、屋敷内の部屋の間貸しを余儀なくされる。ゼルマ・オプナーも困窮しているが、現実を認識できず、子どもたちによる使用人削減の提案を却下する。一方、第一次世界大戦後に結婚した第三世代は住宅難に直面し、結婚後も親と同居をつづけ、大恐慌後によりやく高級住宅地グルーネヴァルト（Grünwald）に住居を見つける。不況によって住宅難は解消されたが、大きな屋敷はますますお荷物となっていく³⁰。

第一次世界大戦での敗戦は、第一世代や第二世代に経済的ダメージを与えただけでなく、従軍した第三世代には戦争体験が精神的にもインパクトを残した。ようやく社会に安定化がもたらされた 1924 年の夏の様子は次のように語られている。

（パウルとクレールヒェンの娘ロッテが叔母ゾフィーをイタリア旅行に誘うと）

「結婚したと言ってくれたほうが、ずっとうれしかったのに。女のほんとうの幸せが芸術だなんてたわごと、ただ愛だけが女の天職だというのに。でもあなたたちはみなもう、ほんものの女なんかじゃない。短い髪と丈の短い服で、女らしさを捨てたのね」

「そのとおりよ、ゾフィー叔母さん、でもだからわたしたちだってイタリアに行けるんじゃない。何万もの人たちが出かけてる。国境の外の世界をみんな知りたがっている。わたしもまだ一度もドイツから出たことがないのだから」

かれらにはみな、ヴァルデマル以外、もはや財産はなかった、がしかし、かれらはみな軽はずみになった。ヴァルデマルはズザンナ・ヴィーダークレーとほぼ四十年ぶりに二度目のローマに赴き、カールとアンネッテはリヴィエラにバカンスに行った。ジェームスもマリアンネもエルヴィンも旅行に出た。そしてロッテはゾフィーとともに出かけた。

それまで地中海に行くことのなかった世代の人たちがみな、はじめてバカンスに出かけるようになった。[741]³¹。（丸カッコ内補足、下線および強調点、引用者）

※ヴァルデマル：第一世代（アンネッテ、ゾフィーの母方の叔父）／カール、アンネッテ、ゾフィー：第二世代（カール・エフィンガーとアンネッテは夫婦、ジェームス、マリアンネ、エルヴィンの両親）／ジェームス、マリアンネ、エルヴィン、ロッテ：第三世代（いとこ同士）

ここでは第一次世界大戦を経て、これまでの価値観が揺らぐ様子が描かれている。結婚こそが女の幸せと信じるゾフィーに対して、姪のロッテは好奇心のままにみずから行動することを望む。下線部ではそれぞれの世代に生じた変化あるいは拠り所のなさが「軽はずみになった（*leichtsinnig*）」という一語で表されている。

若い世代の結婚やセクシュアリティについての考え方の変化は、たとえば第 109 章「子ど

³⁰ Vgl. Tergit: *Effingers*, 2019, S. 797.

³¹ 以下 *Effingers* からの引用に際しては、2019 年版（註 25 参照）を使用し、[] に頁番号を記す。

も (Ein Kind)」冒頭の、いとお士で恋人のロッセとエルヴィンの以下の会話にも認められる。なお時代は 1920 年から 1921 年頃と推測される。

「ひどくいらいらしてるね、ぼくはあと数日後にはいなくなるというのに、きみときたら一日じゅう文句を言ってる」

「なんかおかしいの」

「まあ、すぐによくなるよ」

「今は大丈夫だけど」

「ああ、どうしよう、なんてこった！」

「そんなふうにするの？」

「こんなこと予想してた？」

「ずっと不安だったんだから」

「さあ、これからどうする？」

「……」

「子どもを産みたいっていうの (Du möchtest es gern behalten) ?」

「もちろん」

「でもそれは無理だよ」

「じゃあたとえば結婚するとか」

「そんなことしたらきつと家族で大ごとになるよ、ぼくたちは近い親戚だし。それにこういう子どもたち (solche Kinder) はたいていの場合、まともに育たない」

「かもしれないけど」

「まあともかく、まずは一緒に医者に行くことにしよう。それって本当に深刻なのか聞いてみようよ。ねえ誰か知ってる？」

「リリィに聞いてみる」

「ええでもそれはちょっと気まずい」

「まさか、そんなことないよ。リリィには何でも話せるんだから」

「ねえ、もしかしたら墮ろしてくれる人も知ってるかな (Na, vielleicht weiß sie auch jemanden, der es wegbringt.)」

「もちろん」

「じゃあそうしよう」

「でもわたしは墮ろしたくない (Ich möchte aber nicht.)」

「ともかく医者に行こう。それから考えよう」[675f.] (下線、波線および丸カッコ内補足、引用者)

下線部は文意に即して和訳したが、丸カッコ内の原文では、「子ども」という語の代わりに es が使われるなど、直接的な物言いは避けられている。予想外の妊娠に、産む身体をもつロッセの気持ちは揺れ動くが、エルヴィンにとってそれは他人事である。かれが唯一「子ども」という語を口にするのは、波線部「こういう子どもたち」の個所のみであり、「こういう (solch[e])」という性質を示す不定代名詞とともに複数形の「子どもたち (Kinder)」を結びつけるエルヴィンの言葉遣いからは、妊娠という事実をみずからとは関連付けず、できるだけ一般化して語ろうとする姿勢が見え隠れしている。ふたりは好きあってはいるもの

の結婚は考えておらず、ロッテの「じゃあたとえば結婚するとか」という言葉はついでのようにも響く。

一方、これからさかのぼること 30 数年前 (1887 年)、ロッテの叔母ゾフィーは 15 歳のときに他愛もないラブレターを書いたことがばれて、ユダヤ人社交界で大騒ぎになり、ゾフィーの兄は彼女に、「もうどこからも招待されないし、みんなおまえとの行き来は禁じられる。おそらく、おまえはじぶんの人生をめちゃくちゃにしたんだ」[187] と告げる。今日的にはスキャンダルとは言えないティーンエイジャーのラブレター騒ぎの結果、ゾフィーは寄宿学校に送られ、この出来事がその後のゾフィーの人生に影響を与えることになる。これに比べると、先のロッテとエルヴィンのやりとりはこういった深刻さからはほど遠く、妊娠の結果どうするかは体面の問題ではなく、あくまでもふたりの意志にかかっている。

結局、ロッテとエルヴィンは結婚するが、娘のズーズィの誕生後、形のうえでは婚姻関係を継続しているものの、ふたりにはたがいに恋人ができ、ロッテはふたたび妊娠に気づく。以下は第 128 章「殺人 (Mord)」の冒頭である。

「すぐに来て。ロッテ」(返信料付き電報)

「明日着。リリィ」

1926 年に若い女性のあいだでこんなたぐいの電報のやりとりがあったら、意味するところは決まっている。[767]

電報の意味は想定外の妊娠である。ロッテはリリィに人工妊娠中絶の相談をし、ロッテは相手に妊娠の事実を告げぬまま、ひとりで中絶の決断をする。章題の「殺人」は堕胎のことを示唆している。テルギットはヴァイマル共和国時代に数々の裁判傍聴記を書いているが、そのなかで繰り返し妊娠中絶禁止法、刑法 218 条に関する裁判を取り上げ、その理不尽さを訴えている³²。本作についていえば、当時の法律では犯罪行為とされている堕胎を暗示的であれ、女性のひとつの選択肢として描いているという点では新しいが、女性がみずからの身体に閉じ込められたままであるという状況は以前と変わっていない。

2.2.2 変わらないもの

ベルリンやそこに住む同化ユダヤ人たちに対して、南ドイツの小さな町のエフィンガー家の暮らしは時代の急速な変化からは取り残されたように見える。時計職人マティアスを中心に一家はユダヤ教の伝統に則った生活を送っており、ここには本作執筆開始時 (1930 年頃) にさかんに議論されていた、都会 (=ベルリン) VS. 地方という二項対立の図式も窺え

³² Vgl. Moderne Gretchentragödie. Mädchen – Liebhaber – Arzt – Hebamme. In: Tergit, Gabriele: *Wer schießt aus Liebe? Gerichtsreportagen*. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Jens Brüning. Berlin: Das Neue Berlin. 1999. S. 62-64; Paragraph 218. Ein Fall aus tausend Fällen. In: Tergit, Gabriele: *Vom Frühling und von der Einsamkeit. Reportagen aus Gerichten*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Nicole Henneberg. Frankfurt a. M.: Schöffling & Co. 2020. S.141f; Paragraph 218 ... Abtreibungsprozess ohne Frauen. Ibid. S. 201f.; 218 ohne Not. Sittenbild aus Moabit. Ibid. S. 227-229.

る。もっとも愛国者でもあるエフィンガー家の主は、都会（＝ベルリン）VS. 地方と同義的に捉えられた「ユダヤ的 VS. ドイツ的」³³には当てはまらず、ユダヤ的かつドイツ的人物として描かれている。しかしながら第一次世界大戦敗戦の影響は地方にも及び、マティアスは生涯をかけて貯蓄した財産は紙切れと化し、夫婦と娘ベルタの住む家の部屋はポーランドから移住してきたユダヤ人のために住宅委員会 (Wohnungskommission) によって接収され、環境の急変に高齢のマティアスは不満を募らせる。

ところで本作品に通奏低音のように響きつづけるのが「反ユダヤ主義 (Antisemitismus)」である。『エフィンガース』ではドイツ帝国の時代から反ユダヤ主義については随所で言及されている。たとえば、物語が始まって間もない 1883 年、のちにイギリスに帰化する、ロンドン在住のベノー (エフィンガー家の長男) は、イギリスにとどまる理由のひとつとして、ドイツに広まる反ユダヤ主義を挙げている³⁴。1885 年、優れた法学者であったヴァルデマルは大学での教授職就任の条件としてキリスト教への改宗を求められるが、それを拒否する³⁵。1905 年にサンクトペテルブルクで起きた「血の日曜日事件」によってポグロムが誘発され、ユダヤ人が犠牲になったことを知った 14 歳のマリアンネは、ロシアからベルリンに逃れてきたユダヤ人たちの世話を積極的に手伝う³⁶。

先述のように、ヴァイマル時代、テルギットはジャーナリストとして活躍しており、なかでも裁判傍聴記は彼女の主要な仕事であった。『エフィンガース』を書きはじめた頃、テルギットは裁判を通して徐々にナチズムが浸透していく様子を目の当たりにしている。たとえば 1931 年 12 月 18 日の記事「内戦の雰囲気 (Atmosphäre des Bürgerkriegs)」では、しだいにナチの軍隊的表現が市民生活に浸透していく様子が記されている。

ほんの数年前なら、裁判でナチの戦闘員が殺害用の斧を真顔で塹壕掘削用シャベルと呼べば、奇異な感じをおぼえたものだ。けれど今ではこうした精神状態が広まり、ベルリン市街での乱闘は戦争というあらゆる華やかさと輝きをまとっている³⁷。

こうした雰囲気の中で人びとは暴力によって「殺害される (getötet, ermordet)」のではなく、「戦死する (fallen)」。ナチが関わる暴力事件を扱う法廷では裁判長みずからも「戦死した」という言葉を使用している。同エッセイは「すでに町では戦争が始まっている」と結ばれ³⁸、ナチの台頭と人びとのあいだで高まる緊張感を伝えている。

1932 年夏の『エフィンガース』の執筆開始時点、ナチの台頭に脅威を覚えていたとはい

³³ 田丸理砂『「女の子」という運動——ワイマール共和国末期のモダンガール』春風社、2015 年、202-203 頁参照。

³⁴ Vgl. Tergit: *Effingers*, S. 39, S. 229.

³⁵ Vgl. *ibid.*, S. 71-75. ヴァルデマルは敬虔なユダヤ教徒ではないが、大学側からの改宗の要求に対して、弱者の立場に立つイエスの教えに反するのではないかと回答している。

³⁶ Vgl. *ibid.*, S. 351.

³⁷ *Atmosphäre des Bürgerkriegs*. In: Tergit: *Vom Frühling und von der Einsamkeit*, S. 247.

³⁸ Vgl. *ibid.* S. 249-251.

え、テルギットはその後にドイツのユダヤ人の身に起きることを知る由もない。1933 年のチェコスロヴァキア滞在中に本作の大部分を書き終えていたということから、そもそもこの物語はホロコーストを念頭において構想した作品とは言えないだろう。そうではなくユダヤ系一市民として、またジャーナリストとしてナチの暴力を報道してきたテルギットにとって、なぜナチズムがこれほどまでに力をもつに至ったのかという問いこそがこの物語の執筆へと駆り立てたのではないか。そしてその背景にある反ユダヤ主義は昨日今日始まったものではなく、以前よりドイツ社会に存在していたということを『エフィンガース』は語っている。

2.2.3 循環するもの、失われたもの

フォン・デア・リュエは『エフィンガース』におけるふたつの重要な要素として、循環する経済とドイツ社会に変わらず潜在する反ユダヤ主義を指摘する。ドイツ帝国の時代から、経済危機が起こるたびに、反ユダヤ主義的言動はあからさまになり、ここにドイツにおける民主主義のもろさが露呈するのだという³⁹。やがて連綿とつづく反ユダヤ主義とナチズムが重なり合って、カタストロフが引き起こされる。循環する経済、すなわち不況、好景気を繰り返す様子は、たとえば以下のように描かれている。

イギリスのぼた山には石炭が積み重なっていた。製鉄所では延べ棒が山積みになっていた。アメリカでは収穫が行われていた。これまでどおり黒人たちが頭に麻布を被り、綿花を摘んでいた。これまでどおりにカナダの農民は小麦を刈った。綿花は集められ山となり、船積みになされ、小麦はおおきなサイロに貯蔵され、船で運ばれた。収穫は莫大である。土地は肥沃だ。物価は下落した。

シルクハット姿の男たちが顔を真っ赤にしてリヴァプールの株式取引所に集まっていた。綿花はいくらか。これまでより安い値をつけた。すべての商品が安くなった。商人たちは買わない。それはもっと安くなるだろう。[64f.] (第 13 章「危機 (Krise)」)

イギリスのぼた山から石炭が引き渡された。何千もの黒い船に載せられ世界中へと運ばれていった。布を織り、鉄が作られ、それから無数のものが生み出されるために。アメリカでは収穫が行われていた。これまでどおり黒人たちが頭に麻布を被り、綿花を摘んでいた。これまでどおりにカナダの農民は小麦を刈った。綿花は集められ山となり、船積みになされた。小麦はおおきなサイロに貯蔵され、船で運ばれた。収穫はわずかである。物価は上昇した。

シルクハット姿の男たちが顔を真っ赤にしてリヴァプールの株式取引所に集まっていた。綿花はいくらか。これまでより高い値をつけた。すべての商品が高くなった。商人たちは買う。それはもっと高くなるだろう。[91f.] (第 18 章「好景気 (Konjunktur)」)

これらの描写は進行する物語とは直接的な係わりをもたず、一種の間奏のようでもあり、読者は物語世界から急に引き離され、いささか唐突な印象を受ける。しかしながら類似した表現が繰り返されることで、物語の外の世界の存在とその動きが示唆され、しだいにふたつ

³⁹ Vgl. von der Lühe: Schreiben im Exil als Chance, 1998, S. 56.

の世界の連関が意識化される。なお同様の記述は 1885 年と推測される上記ふたつの引用のほか、3 回目 1913～1914 年頃、4 回目 1918～1919 年の第一次世界大戦終結直後、5 回目 1930～1931 年頃、6 回目 1933～1934 年と計 6 回登場する。

時系列に沿って展開する家族の物語にもまた、時の循環が感じられる場面がある。春のある一日を描いた、第 25 章「春」(1887 年 3 月)、第 68 章「春」(1913 年 3 月)、第 131 章「春 1930」(1930 年 5 月)、そしてエピローグ (1948 年 5 月) である。いずれの章も「なんてすてきな春の日なのでしょう、1887 年 3 月の土曜日！甘美さにあふれた、午前 10 時！」(下線部は各章で異なる) と始まり、一日のいくつかの時間が同様の言い回しで繰り返され、登場人物の行動が語られる。それぞれの章の冒頭を引用してみたい。

なんてすてきな春の日なのでしょう、1887 年 3 月の土曜日！甘美さにあふれた、午前 10 時！
オイゲーニエは荷造りをする侍女のとなりに立っていた。翌日にはリヴィエラ、ニースのホテル、バルブランに送ることになっていた。[152]

なんてすてきな春の日なのでしょう、1913 年 3 月の土曜日！甘美さにあふれた、午前 9 時！
レース帽に緑の服を着たメイドが部屋にコーヒーを運んできたとき、ベアトリス (※オブナー家の長男テオドーアの妻) はベッドのなかにいた。[447]

なんてすてきな春の日なのでしょう、1930 年 5 月の土曜日！甘美さにあふれた、午前 11 時！
アンネッテは、新しいブルーのスーツにグログランリボンのついた帽子を身につけ——最近ではレーヴェンタールの店からだった (ロッテ、パステイン (※仕立て屋の名前) ばかりに行っていないで、レーヴェンタール (※仕立て屋の名前) に行きなさいってば！これこそ本物よ) ——いつも通り、歩いてベントラーシュトラッセへと向かった、運河沿いに進み、赤いフォン・デア・ハイト橋を渡って。
[782]

なんてすてきな春の日なのでしょう、1948 年 5 月の土曜日！甘美さにあふれた、昼の 12 時！
エルヴィンとロッテが最後に住んだ、郊外のグルーネヴァルトでは、紅いトチノキが咲き、アメリカや英国の車が行きかい、しあわせな新しい子どもたちが遊んでいる。[883]
(下線、強調点、補足引用者)

1887 年と 1913 年の春の朝の場面からは、第一次世界大戦以前のゴルトシュミット家およびオブナー家の優雅な暮らしが窺える。侍女やメイドにかしずかれた女主人たちと対照的なのが、1930 年の最新ファッションで身を固め、ベルリンの街をみずからの足で闊歩するアンネッテである。一方、1948 年 5 月が舞台のエピローグでは、下線部の物語の登場人物たちは姿を消し、エフィンガー製の車ではなく、占領国の車が走り、かつてエルヴィンとロッテの子どもたちが遊んでいたグルーネヴァルトでは、新しい子どもたちが遊んでいる。ベルリンに広がるがれきのなかには、かつての屋敷の残骸も認められる。ところでエピローグで登場する唯一の登場人物は最初の引用で出てきたオイゲーニエ・ゴルトシュミットの使用人であったフリーダである。そしてここではじめて「今 (jetzt)」という表現が使わ

れ、読者はこの時点から物語を振り返ることを促される。季節はめぐり来るも失われたものは戻ってこない、そのはかなさが、エピローグでは軽やかに表現されている。

3. 1933～1945 年に書くこと

すでに述べたように、1932 年夏から執筆され、1933 年 11 月にはその大半が完成していた『エフィンガース』はその後に起きたカタストロフから構想された物語ではない。1982 年刊行のテルギットの回想録『そもそもどこか変わってる』には「1932 年」という章が収められている⁴⁰。1932 年夏、6 月 1 日にフランツ・フォン・パーペンが新首相となり、7 月 20 日には社会民主党が率いるプロイセン政府が暴力的に罷免される⁴¹。ナチ党が 7 月 31 日の選挙で 30 議席（全体の 37% の得票率）を獲得すると、8 月の第一週にはドイツ各地でナチによるユダヤ人商店や一般市民に対する残虐なテロ行為が相次ぎ、彼女いわく「1932 年の 8 月の第一週はのちに起こることすべての先取りだった」⁴²。ここではナチの犯罪が大目に見られる風潮や、それを報じる一部メディアの変容も顕著になっていく様も語られている。『エフィンガース』という作品の執筆の背景には、こうした不穏な動きがあったのである。

ところで本作で 1933 年 3 月 5 日以降について語られているのは、新版の全 885 頁のうちわずか 40 頁ほどである。それゆえに 1951 年の出版当初の批評には、1952 年に刊行されたエーリヒ・マリア・レマルク (Erich Maria Remarque) による『生命の火花 (Der Funke Leben)』と比べて、『エフィンガース』はナチ時代の記述が少ないことを批判するものも見られた⁴³。しかしながらその執筆背景および本作が 1938 年に懸賞小説として応募されたことを考慮するならば、前述のとおり、『エフィンガース』ではそもそもナチ時代を描くことに主眼が置かれていないことは明らかである。戦後に書き加えられた 1933 年 3 月 5 日から 1948 年 5 月の約 40 頁によって、一回性の時間と循環する時間から生じる不条理が際立つとともに、またその語りの軽やかさからはささやかな生命力が感じられる。

テルギットは 1933 年 3 月 4 日にドイツを離れるが、それは彼女にとっても想定外のことであった。回想録『そもそもどこか変わってる』における「1933 年、さいごの数か月」のなかでは、テルギットとカール・フォン・オシエツキー (Carl von Ossietzky) とのやりとりが記されている。

オシエツキーは言った、「(ナチの) プロパガンダがそれほどまでに深く浸透しているのか」。それから

⁴⁰ Vgl. Tergit: *Etwas Seltenes überhaupt*, 2018, S.127-142.

⁴¹ デートレーフ・ポイカート『ワイマル共和国——古典的近代の危機』小野清美／田村栄子／原田一美訳、名古屋大学出版会、1993 年、224 頁参照。Vgl. Jens Bisky: *Die Entscheidung. Deutschland 1929 bis 1934*. Berlin: Rowohlt. 2024, S. 389-402.

⁴² Tergit: *Etwas Seltenes überhaupt*, 2018, S. 135.

⁴³ Vgl. Sucker: „*Sehnsucht nach dem Kurfürstendamm*“, 2015, S. 272. なおテルギットはナチ時代およびユダヤ人たちの戦後については、2021 年に出版された、生前未公開の長編小説『まさしくそうだった (So war's eben)』で取り上げている。Vgl. Tergit, Gabriele: *So war's eben*. Erstausgabe. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Nicole Henneberg. Frankfurt a. M.: Schöffling & Co. 2021.

らわたしたちは共和国の犯した数々の過ちについて話した。かれは、われわれは残るべきだと語った。「わたしもぜったに残る」、「歴史を見る必要があるから」とわたしは言った。「わたしもそのつもりだ」とかれは答えた。かれはとても複雑な表情をしていた。ほんとうに歴史を見ることができるのだろうか。どうしてわたしは言わなかったのだろうか、すぐに逃げてと⁴⁴。

この二日後、オシエツキーはゲシュタポによって逮捕され、SA による急襲を受けたテルギットはこの会話から一か月も経たないうちにドイツを去ることとなる。もっともこれによって彼女はジャーナリストとしても小説家としても書くことをやめなかった。最初の亡命地チェコスロヴァキアではジャーナリストとして活動できたが、パレスチナに渡ってからは、発表の見込みは立たなかった。それにもかかわらず、テルギットは、パレスチナの様子を、個人的な旅行記とは明確に異なる、冷静な観察に基づくルポルタージュとして記し、相当な分量の原稿を残している。なおこれらは現在マールバッハのドイツ文学アーカイヴに保存され、現在では、その多くが刊行されている。さらにテルギットは度重なる移動による制約のある日々においても『エフィンガース』の執筆をつづけ、その膨大な量の原稿（しかもそれを6部!）を運びつづけている。なるほどテルギットはドイツでじかに「歴史を見る」ことはできなかったけれど、かわりにユダヤ人もドイツの歴史や社会を構成したことを物語という形式で語ったともいえるだろう⁴⁵。

4. 『エフィンガー家の人びと』およびガブリエレ・テルギットの再評価をめぐって

『エフィンガー家の人びと』が1951年の発表当初、一部の批評家からは評価は受けたものの、一般読者からほとんど反響がなかったことはすでに触れたとおりである。戦争の記憶が生々しく残るドイツの人びとにとって、ドイツのユダヤ人が中心の物語に心理的抵抗感があるのは想像に難くない。ローヴォルトは紙不足を理由に出版を断っているが、それは表向きの理由であり、じっさいはローヴォルト社の編集者がドイツ人の読者に対して忖度したからと言われている⁴⁶。一方、ユダヤ人の側からも本作に対する否定的な反応が認められる。第二次世界大戦中、テルギットは現在の形になる前の原稿をヘルマン・ウルシュタイン（Hermann Ullstein, 1875-1943）⁴⁷に送るが、ウルシュタインは、戦後ユダヤ人についての本が出るならば、かれらはすべて高潔な人である必要があるが、『エフィンガース』はそうではないと、述べたという⁴⁸。またイスラエルでは、1955年に著者に無断で新聞に連載され

⁴⁴ Tergit: *Etwas Seltenes überhaupt*, 2018. S. 183.

⁴⁵ Vgl. von der Lühe: *Schreiben im Exil als Chance*, 1998. S. 59f.

⁴⁶ Vgl. Tergit: *Etwas Seltenes überhaupt*, 2018. S.307 ; Wagener: *Gabriele Tergit*, 2013. S.128. ローヴォルト社は1950年にSophie Kramstyk: *Man lebt wie man kann*. というポーランド系のユダヤ人の家族の物語を刊行しているが、当社の編集者クルト・ヴィルヘルム・マレクは出版に際して、ドイツのユダヤ人家族の物語よりも、よその国のユダヤ人家族の物語の方が無難と考えていたようである。

⁴⁷ ヴァイマル共和国時代の大手出版社ウルシュタイン社の経営者のひとり。ウルシュタインはユダヤ系であったため、1934年にアーリア化され、1939年にヘルマン・ウルシュタインはアメリカ、ニューヨークに亡命していた。

⁴⁸ Vgl. Henneberg: *Gabriele Tergit*, 2024. S. 217.

たものの話題にはならず、書籍版については同化ユダヤ人ばかりが登場する点に対して、批判的な評価が多かったようである⁴⁹。

上記の理由以外にも『エフィンガース』が注目されなかった原因は、当時の文学を取り巻く状況にもあった。第二次世界大戦後、戦後文学が新編成され、47年グループに代表される若い世代によって上の世代との断絶が宣言され、かれら（男性作家たち）の戦争や廃墟の経験が語られるようになるなかで、テルギットのようなナチ以前に活躍していた亡命作家たちは周縁化されていった⁵⁰。ザンドラ・ベック（Sandra Beck）は、かれらの過去との断絶による自己免責が排除や周縁化されたものの文学史的回想の再生を妨げた、と指摘している⁵¹。またベックによれば、ジャンルとしての系譜的家族小説（Generationsroman）の画期となる戦後の「家族史小説（Familienroman）」の流行よりも『エフィンガース』の刊行は先行していたために、そこから取りこぼされてしまったという⁵²。

しかし2019年の『エフィンガー家の人びと』の復刊は、『エフィンガース』ひいてはテルギットの評価に明らかな潮目の変化をもたらす。先述のように、テルギットはフェミニズム文学研究を中心にこれまでも評価されていたが、それは彼女のヴァイマル共和国時代の活動に限られていた。ところがこれまで見過ごされてきたテルギットの戦後作品『エフィンガース』が大好評を博したのである。たとえば本作を絶賛した批評家のひとりイェンス・ビスキ（Jens Bisky）は「亡命文学のこの偉大な作品のように、消滅したベルリンやユダヤ系のベルリンの人びとを文学的に救い出している小説はない」と評している⁵³。

2019年『エフィンガース』の再刊行に始まるテルギットの再評価には、これまでの再発見とは異なるテルギットの作品のカノン化を認めることもできるかもしれない。なおここでいうカノン化とは、とりわけ「書籍という形で継続的に読める状態にあること」⁵⁴を意味する。シェフリング社による、精緻な編集作業に基づくテルギット作品の継続的な出版はそれを裏付ける。ベックはテルギットのカノン化への道のりを辿ることは、その背後に潜む「1933年と1945年の断絶点を中心に構築され、社会全体および文学政治的領域において作用した周縁化・排除・忘却のメカニズム」⁵⁵を考慮することだと論じている。「文学的カノン

⁴⁹ Vgl. Wagener: *Gabriele Tergit*, 2013. S.139. ただし『エフィンガース』ではシオニストやシオニズムについても言及があり、また主要登場人物のひとりマリアンネとロッテとエルヴィンの娘ズーゾィはナチ政権下のドイツを離れ、パレスチナに移住している。一方、テルギット自身はシオニズムに対しては批判的であり、家族の健康状態の悪化に加え、シオニズムへの違和感がパレスチナから再びヨーロッパ（イギリス）に移住した理由と言われている。Vgl. Henneberg: *Gabriele Tergit*, 2024. S. 165, 168.

⁵⁰ Vgl. Nicole Seifert: „Einige Herren sagten etwas dazu“. *Die Autorinnen der Gruppe 47*. Köln: Kippenheuer & Witsch. 2024. S. 31.

⁵¹ Beck, Sandra: Aus den Kulissen der Weimarer Republik – von den Wiederentdeckungen Gabriele Tergits. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Jahrgang LIV. Heft 2. Bern: Peter Lang. 2022. S. 151-177, hier S. 157.

⁵² Vgl. *ibid.* S. 172. ベックは1959年に発表された「家族史小説」の例として Uwe Johnson: *Mutmassungen über Jakob*; Heinrich Böll: *Billard um halb zehn*; Günter Grass: *Blechtrommel* を挙げている。

⁵³ Bisky, Jens: Ein großer Roman des zwanzigsten Jahrhunderts. In: *Süddeutsche Zeitung* (4. April 2019). <https://www.sueddeutsche.de/kultur/effingers-gabriele-tergit-rezension-1.4388556> (abgerufen am: 11.10.2025)

⁵⁴ Beck: Aus den Kulissen der Weimarer Republik, 2022. S. 160.

⁵⁵ *Ibid.* S. 177.

（literarischer Kanon）」について、ジモーネ・ヴィンコーは、カノン形成には文学外の社会的および政治的要因が影響を与えており、カノンの機能とは、その形成を担う層がみずからの規範を示すことによって、かれら彼女らにアイデンティティをもたらし、みずからを正当化することで他者を区別することだと述べる⁵⁶。このメカニズムはいつの時代にも働いていることに、わたしたちは敏感でなければならないだろう。カノンとは政治的かつ可変的なものだ。

ガブリエレ・テルギットは第二次世界大戦後、定期的にドイツを訪れていたが、イギリスを離れることはなかった。けれども彼女はつねに、自身をベルリンっ子であり、ユダヤ人と認識しており⁵⁷、また『エフィンガース』については、ユダヤ人の運命を描いた本ではなく、おおぜいのユダヤ人が登場するベルリン小説だと考えていた⁵⁸。ビスキイがいみじくも指摘するように、『エフィンガー家の人びと』ではユダヤ人たちがいた「消滅したベルリン」が、人びとの暮らしぶりや小気味のよい会話とともに、テルギット一流の言葉遣いで蘇ってくる。

⁵⁶ Vgl. Winko, Simone: Kanon, literarischer. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hrsg. von Ansgar Nünning. 4. aktual. und erw. Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler. 2008. S. 344-345, hier S. 344.

⁵⁷ Vgl. Henneberg: *Gabriele Tergit*, 2024. S. 187.

⁵⁸ Vgl. Sucker: „*Sehnsucht nach dem Kurfürstendamm*“, 2015. S. 373.

第4章

ゲルトルート・コルマルの動物表象ーポストヒューマンの視点 から見た思考のアクチュアリティ

山口 庸子

0. はじめに

「[前略] おかあさん？」

「なあに？」

「犬を、とっ・た・の？」

「今日は撮ってないわ。」

「じゃあ、きのうは？」

「昨日もよ。」

「じゃあ、そのまえは？」

「撮ったわ。」

「どんな犬？」

「一頭だけね。ジャーマンシェパードよ。」¹

カーティ・ツアルネギンによれば、ゲルトルート・コルマルの詩集『女と動物たち』(1938)では、100 近い動物が言及されるという²。詩集『プロイセンの紋章』(1934)や小説『ユダヤ人の母』(1930-1931 成立、1965 初版)および『ズザンナ』(1939-1940 成立、1959 初版)でも、動物は大きな役割を果たしているが、個々の作品分析を超えてコルマルの動物表象に注目した研究は少ない。そこで、本論文では、コルマルの作品における動物表象を扱いたい。目的は以下の二つである。第一は、伝記的な面でのコルマルと動物との関わりを整理し、そ

¹ Gertrud Kolmar, *Die jüdische Mutter: Susanna. Prosa*. Hrsg. von Regina Nörtemann und Thedel von Wallmoden. Göttingen: Wallstein, 2023, S. 16. この散文集からのコルマルの作品の引用は、以下では本文中の括弧内に、記号 PR と頁数で示す。

² Kathy Zarnegin, *Tierische Träume. Lektüren zu Gertrud Kolmars Gedichtband ›Die Frau und die Tiere‹*. Tübingen: Niemeyer, 1998, S. 203.

れを踏まえて作品における動物表象を分析することで——ホロコーストの犠牲者という側面ばかりではなく——ヴァイマル時代を生きた一人の女性としてのコルマルを浮き彫りにすることである。第二には、コルマル作品における人間と動物、および人間と非人間との関係に着目することで、21世紀の現代におけるコルマル作品のアクチュアリティを示すことである。

コルマルの動物表象は、豊かな文学的・図像的伝統に基づいており、特に詩作品において、精緻な読解が重ねられてきた³。本論文では、従来あまり注目されて来なかった、散文における動物写真やペットの表象にも目配りしつつ、コルマル作品における動物と人間との関係を検討したい。冒頭の引用は、小説『ユダヤ人の母』の主人公であるユダヤ人女性マルタとその幼い娘ウルズラとの会話だが、マルタが動物写真家であることの意味は、コルマルと動物たちとの関係や、ヴァイマル時代の人間と動物との関係に着目することで、より良く読み解き得ると思われるのである。

一方で、人間と動物の関係をめぐるコルマルの思考には、ヴァイマル時代という時代的な枠組みには収まりきらない射程があるように私には思われる。ポストコロニアリズムの思想家アシル・ンベンベは、21世紀の現代においては、「人間的なものが再定義」されつつあると指摘している⁴。コンピューターや人体改造の技術の浸透した現代において、人間は可塑的で異種結合的な存在に変化しつつあり、また大規模な人口移動や気候変動によって、主体としての人間と客体としての世界という二項対立的な図式は効力を失った。このような事態の進行は、これまで不変の真理だと見なされてきた信念とも矛盾するようになる。

それは、動植物の領域から人間を区別するいわゆる「人間の特異性」とか「人間が人間であるための類の本質」が存在するはずだという信念のことである。あるいは、人間がそこに棲みそれを利用して地球は、人類の働きかけの受動的な対象にすぎないという確信もそれだ。同じことは、生けるものすべてのなかで「人類」だけが、動物であることからある程度自由になった唯一の種であるという観念についても言える。[中略]しかし、こうした信仰箇条や他の多くの思い込みに反して、いまや人類が、動植物や他の種をも含む宇宙に生きる巨大なまとまりの中のほんの一部にすぎないことが認め

³ Zarnegin, *Tierische Träume* のほか、Hans-Peter Bayerdörfer, „Die Sinnlichkeit des Widerlichen. Zur Poetik der ‚Tierträume‘ von Gertrud Kolmar“, in: Hansgerd Delbrück (Hrsg.), *Sinnlichkeit in Bild und Klang. Festschrift für Paul Hoffman zum 70. Geburtstag*. Stuttgart: Heinz, 1987, S. 449-463; Gabriele von Natzmer Cooper, „Das süße Obst der Erkenntnis: Gnosis und Widerstand in Gertrud Kolmars apokalyptischem ‚Lied der Schlange‘“, in: *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, Vol. XXIX, No. 2, 1993, S. 138-151; Monika Shafi, *Gertrud Kolmar. Eine Einführung in das Werk*. München: iudicium, 1995, S. 104-113; Thomas Guglielmetti, „Die Tiersymbolik in Gertrud Kolmars Gedicht «Das Eichhorn»“, in: Heydy Margrit Müller (Hrsg.), *Klangkristalle. Rubinene Lieder. Studien zur Lyrik Gertrud Kolmars*. Bern: Peter Lang, 1996, S. 159-177; Charles de Roche, „Fliege im eigenen Netz. Zur Enigmatik der Textur in zwei Gedichten von Gertrud Kolmar“, *Variations*, 18, 2010, S. 83-98, https://doi.org/10.3726/85609_83; 田邊玲子「変転する〈わたし〉のうたーゲルトルート・コルマーの詩にむけて」、『ドイツ文学』(日本独文学会) 91、1993 年、34-45 頁などを参照。

⁴ アシル・ンベンベ『ネクロポリティクスー死の政治学』岩崎稔・小田原琳訳、人文書院、2025 年、30 頁。

られている⁵。

イマヌエル・カントによれば、「人間」は、「自我」の表象が可能で、事態の様々な変化にもかかわらず「意識の統一性」を持ちうるがゆえに、「同一の人格」であって、「理性なき動物のような、我々が意のままにできる物」からはまったく区別された存在者である⁶。だが、ンベンベを含む現代の「ポストヒューマン」の思想は、このような「理性」を持つ「人間」と称されてきたものが、実際のところは、西洋近代の白人男性を指していたことを批判している⁷。近代的な「人間」の概念は、女性、非白人、動物、自然、大地、機械などを、自らとは決定的に異なる劣位の「他者」として、その時々には立ち上げることによって成立してきた。これに対して「人間」概念の問い直しを試みるポストヒューマン思想からは、統一的でも不変でもなく、常に多様な他者と繋がるネットワークの中での「人間なるもの」が提案されている。周縁化されてきた「他者」のどの部分に力点を置くかで、ポストヒューマン思想は一樣ではないが、ここでは『人間なるもの』をより包括的で多様な角度から見る別の新しい方法⁸を模索する様々な思考である、と考えておくことにしたい。

このような現代のポストヒューマン思想を参照しつつ、コルマルの動物表象を見直してみると、以下の二つの要素が共存しているように思われる。すなわち、ユダヤ人女性というマイノリティの立場からの西洋近代的な「人間」に対する批判と、動植物やモノなどの非人間との新たな関係を結ぶような、別の「人間なるもの」の模索である。動物表象に着目することで、21世紀の現代においてこそより良く理解し得ると思われる、コルマルの思考のアクチュアリティについて考えたい。

1. コルマルと動物たち

ゲルトルート・コルマル (Gertrud Kolmar 本名ゲルトルート・ホドチースナー Gertrud Chodziesner, 1894-1943) は 1894 年、ルートヴィヒ・ホドチースナーとその妻エリーゼ (旧姓シェーンフリース) の長女としてベルリンに生まれた。エリーゼは、思想家ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin, 1892-1940) の母パウリーネの妹であり、コルマルはベンヤミンの母方の従妹にあたる。ホドチースナーという姓の由来は、父方の一族の故地であるポーゼン州の都市、ホジェシュ (現ポーランド Chodzież ドイツ語名コルマル) に由来する。父ルートヴィヒは高名な弁護士で、宮廷にも近く、第二帝政時代に同性愛をめぐる一大政治ス

⁵ ンベンベ『ネクロポリティクスー死の政治学』、30 頁。

⁶ Immanuel Kant, „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht“, in: Immanuel Kant, *Werkausgabe*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel, Bd. XII, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1. Auflage, 1977, S. 407. 強調原文。

⁷ 「実際、普遍的な『人間 [男性=Man]』とは、男性、白人、都会的で標準的な言語を話し、異性愛者として生殖単位に収まっていて、確固とした政体のすべての権利を備えた市民だと暗黙のうちに想定されているのである。」ロージ・ブライドッティ『ポストヒューマン—新しい人文学に向けて』、門林岳史監訳、大貫菜穂・篠木涼・唄邦弘・福田安佐子・増田展大・松谷容作共訳、フィルムアート社、2019 年、102 頁。

⁸ ブライドッティ『ポストヒューマン』、48 頁。

キャンダルとなったハルデン＝オイレンブルク事件において、オイレンブルク侯爵を偽証罪の告発から救い出した名士であった⁹。

ナチス体制下の 1938 年 9 月 13 日の末妹ヒルデ宛ての手紙の中で、コルマルは、自分にとって仕事は「一種の一時しのぎ」に過ぎなかった¹⁰、と述べている。だが彼女の経歴を見る限り、この発言を文字通り受け取ることは躊躇われる。むしろ同時代の多くの若い女性たちと同じように、職業的な自立を夢見ていたのではないかと考えられるのである¹¹。

コルマルは、ベルリンの高等女学校卒業後の 1911 年 10 月、17 歳になる前に家を離れ、ライプツィヒ近郊のアーヴェツホーフ家政農業女学校で 1 年間学んでいる。この学校は、「教養身分の娘たち」¹²の家事能力並びに職業的な能力の涵養を目的としていた。動物表象に着目する本論文との関連で興味深いのは、養鶏や酪農を含む、広範で実用的な農業教育が重視されていたことである。

アーヴェツホーフと他の女学校との本質的な違いは、アーヴェツホーフそれ自体が、農耕と畜産に従事する農業経営体であって、経済的な関連事業として、養鶏、酪農、園芸、果実加工を、独立した事業部門として有することである。生徒たちは、学びながらこれらの仕事の基礎を身につける。このようにして、生徒たちは、仕事を遂行する上での実用的な目的と価値を、机上の科目とはまったく異なる形で理解することを学ぶのである¹³。

アーヴェツホーフを卒業後の 1914 年には、コルマルは公立幼稚園で働き、1915 年には託児所の実習を修了した。この頃、ドイツ人の恋人との子供を中絶したと言われ、この経験はコルマルに深い傷跡を残すことになった。一方で、アーヴェツホーフの卒業資格によって、教員養成コースへの入学が可能となり、コルマルは、1916 年に英語およびフランス語教師の国家資格を得ている。第一次世界大戦中には、軍事通訳の資格を得て、捕虜収容所で英仏語の検閲官として働いた。この間、1917 年には、ゲルトルート・コルマルの筆名で初めての『詩集』を出版している¹⁴。1927 年には、ドイツ外務省の翻訳者の資格を得、またフランスのディジョン大学の夏期語学講習に参加し、大学での授業資格も得た¹⁵。コルマルは、外国語として英語、仏語のほか、ロシア語¹⁶、チェコ語、スペイン語、フラマン語、後にはヘブ

⁹ Friederike Heimann, *In der Feuerkette der Epoche. Über Gertrud Kolmar*. Berlin: Jüdischer Verlag, 2023, S. 120.

¹⁰ Gertrud Kolmar, Brief an die Schwester Hilde Wenzel, am, 13. 09. 1938, in: Gertrud Kolmar, *Briefe*. Hrsg. von Johanna Woltmann, Göttingen: Wallstein, 2014, S. 23. 以下、この書簡集からの引用は、本文中の括弧内に記号 B と頁数で示す。

¹¹ Vgl. Heimann, *In der Feuerkette der Epoche*, S. 167-168.

¹² Beatrice Eichmann-Leutenegger, *Gertrud Kolmar: Leben und Werk in Texten und Bildern*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag, 1993, S. 67.

¹³ コルマルの入学年（1911 年）の学校のパフレットの引用。Eichmann-Leutenegger, *Gertrud Kolmar: Leben und Werk in Texten und Bildern*, S. 68 による。

¹⁴ „Zeittafel“, in: PR, S. 286-287.

¹⁵ Johanna Woltmann (Bearb.): *Gertrud Kolmar 1894-1943. Marbacher Magazin 63*. Marbach am Neckar. 1993, S. 113.

¹⁶ „Zeittafel“, in: PR, S. 286.

ライ語を学んでおり¹⁷、その優れた語学的才能を生かして、多くの語学関係の資格を得ていることがわかる。

しかしコルマルの実際の職歴は、もっぱら断続的な家庭教師に限られていた。フリーデリケ・ハイマンは、その理由として、若いユダヤ人女性が教師として働くことの難しさを指摘している。キリスト教徒の若い女性とは異なり、20世紀初頭の公立学校は、反ユダヤ主義的風潮によってほぼユダヤ人には閉ざされていた。ではユダヤ人の学校は、たとえば、男性教師が優先されたのである¹⁸。また、癌を病んだ母親の介護が、独身の長女であるコルマルにのしかかったことも、経済的自立を阻んだ要因であったろう¹⁹。

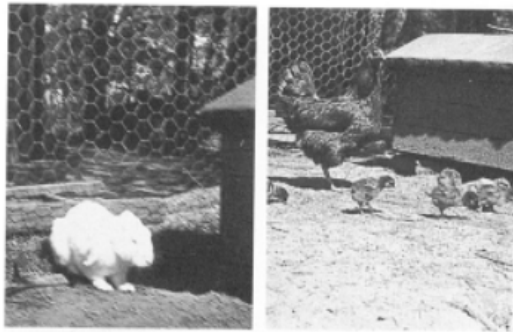


図1 フィンケンクルークの小動物



図2 コルマルの愛犬、ボルゾイ犬のフローラと姪のザビーネ

1923年、一家は、ベルリン中心部のクーダムから、ベルリン近郊の緑豊かな高級住宅地フィンケンクルークに移り住んだ。この土地および家の庭の自然が、コルマル作品に頻出する動植物の表象に大きな意味を持つことはしばしば指摘されている。庭仕事や動物の飼育は、もともと父親の趣味であったらしい²⁰。自然への愛着は子供たちに受け継がれ、次女のマールゴットは長じて動物学の博士号を得て獣医となった²¹。

コルマルの農業女学校への進学も、同じく父親の影響であろう。一家の邸宅には「そのまま森に続くような」大きな庭があり、コルマルはそこで花を育て、兎、鶏、鴨などの小動物を飼育した。カメラを手に入れて、これらの小動物の写真(図1)を撮ったのは妹のヒルデである²²。動物たちのうちで特に重要なのは、コルマルの愛犬の白いボルゾイ犬「フローラ」で、図2は、フローラと姪のザビーネ(ヒルデの娘)の写真である。コルマルは、詩「ボルゾイ」²³

や『ユダヤ人の母』での白いボルゾイ犬(PR 123-127)など、作品に何度もボルゾイ犬を登場させている。特に小説『ズザンナ』に描かれた、ユダヤ人の

¹⁷ Woltmann (Bearb.): *Gertrud Kolmar 1894-1943*, S. 114.

¹⁸ Heimann, *In der Feuerkette der Epoche*, S. 34-35.

¹⁹ Heimann, *In der Feuerkette der Epoche*, S. 270-273.

²⁰ Hilde Wenzel, „Gertruds Ahnen (Auszug)“, in: Johanna Woltmann, *Gertrud Kolmar: Leben und Werk*. Göttingen: Wallstein, 1995, S. 307.

²¹ Heimann, *In der Feuerkette der Epoche*, S. 139.

²² Eichmann-Leutenegger, *Gertrud Kolmar: Leben und Werk in Texten und Bildern*, S. 108-109.

²³ Gertrud Kolmar, „Barsoi“, in: Kolmar, *Das lyrische Werk. Gedichte 1927-1937*. Hrsg. von Regina Nörtemann. Göttingen: Wallstein, 2003, S. 528-529. 以下この詩集からの引用は、本文中の括弧内に、記号 *LWG* と頁数で示す。

少女ズザンナとボルゾイ犬「ツォーエ」との「伴侶種」²⁴と呼べそうな関係には、コルマルと愛犬フローラとの親密な関係が反映されていると思われる。語り手の中年の女教師は、かつて家庭教師として共に暮らしたズザンナとの過去を回想して物語る。

ある夕方、私たちは私の部屋にいて、ズザンナは自作のメルヒェンを物語った。悪い継母がいて、可哀そうな継娘をいじめていた。しかし娘は白い犬を飼っていて、それが、その長い、素晴らしい毛でその娘を風のように覆ったのだった。娘は、見分けがつかないほど毛で覆われて、自分も動物になってしまった。そして、娘はただいつもこうとなえれば良いのだった。

「ツォーエ、ツォーエ、身体を震わせ、 Zoë, Zoë, schüttle dich,
白い雪を私の上に投げておくれ! Wirf weiße Flocken über mich!」(PR 214)

いじめられた継娘を包み込む「長い、素晴らしい毛」を持った白い犬に、フローラのイメージが反映されているのは疑いないだろう。引用文最後の呪文は、グリム童話の『灰かぶり』のパロディーだが²⁵、継娘が、「金」や「銀」の豪華な衣装を纏って人間界で社会的上昇を果たす代わりに、「見分けがつかないほど毛で覆われ」た動物に変身して、その人的境遇から脱出するところが異なっている。

1928 年以降、母親の病気と死を経て、コルマルは家政を見ながら、父親の公証人としての仕事を手伝い、創作も続けていた。ナチスの政権掌握後に一家は離散し、1938 年 11 月には邸宅を強制売却させられ、翌 1939 年 1 月にはベルリン・シェーネベルク地区のいわゆる「ユダヤ人家屋」に入居した。フローラも手放しているが、その詳細は不明である²⁶。1939 年 10 月 1 日のヒルデ宛ての手紙で、コルマルは、別離の苦痛とともにフローラを思い返しており、それが、1939 年 12 月から 1940 年 2 月にかけて執筆された『ズザンナ』に「ツォーエ」を登場させた一因であろう。

ひょっとしたら、私に足りないのは F [=引用者注：フィンケンクルーク] でもなくて、要するに残り続けるもの、動物と植物、常に回帰してくるもの、消滅と生成のなかで変わらざるものなのかもしれません。この近辺では、ボルゾイを何頭も見かけます。私は、犬たちを見るたびに、フローラを痛切に思い返さずにはいられませんが、フローラと一緒に来なかったことを、彼女のために喜んでいません。新しく文房具店を見つけるたび、そのお店の前にじっと立って、たいていとてもたくさんある犬の絵葉書のなかに、お転婆さん [=引用者注：姪のザビーネ・ヴェンツェル] に送ってあげられそうな、「フローラ」みたいな犬がいなくて探しています。今までのところ空振りですが。(B 45)

²⁴ ダナ・ハラウェイによれば、「伴侶種」とは、二つ以上の種から成り、「パートナーのどちらもその係わり合いに先んじて存在せず、その係わり合いはたった一回きりでは決して済まないような、相互構成的な関係性」であって、「歴史的な特異性」と「偶発的な変異性」を持ち、自然と文化の二項対立を超えた「自然－文化」において「共進化」してきたもののことである。ダナ・ハラウェイ『伴侶種宣言—犬と人の「重要な他者性」』永野文香訳、以文社、2013 年、20-21 頁。

²⁵ „Kommentar“, in: PR, S. 268. なお、グリム童話のテキストは、以下の通り。„Bäumchen, rüttel dich und schüttel dich, / wirf Gold und Silber über mich!“, Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*. Bd. 1, Stuttgart: Reclam, 1980, S. 140.

²⁶ „Zeittafel“, in: PR, S. 290.

1943年2月27日、コルマルは、ベルリンで強制労働させられていたユダヤ人を一斉に拘束した、いわゆる「工場作戦 (Fabrikaktion)」によって捕らえられ、1943年3月2日にアウシュヴィッツに送られた。本論文で取り上げる作品のうち、詩「伝説」以外の小説『ユダヤ人の母』と『ズザンナ』、および詩「収容所のうちで」は、いずれもコルマルの死後に発表されている。

2. 動物写真家と動物園

ヴァイマル時代のベルリンを舞台にした小説『ユダヤ人の母』において、主人公のユダヤ人女性マルタは、繰り返し動物に譬えられている。「ユダヤ女」との結婚に反対したドイツ人の義理の両親の眼に、出産直後のマルタが子供に執着する様子は、「飢えた雌狼のよう (einer hungrigen Wölfin gleich)」に映る (PR 24)。「言葉のない (wortlos)」 「見慣れぬ (fremd)」 「不気味 (unheimlich)」 な動物を見るような違和感と恐怖は、ドイツ人の夫のフリードリヒにも共有されている。

今や彼にはしばしば、彼女が、彼が力づくで檻の中に閉じ込めてはいるものの、ひたすら檻を破る機会をうかがっている野蛮人の女 (eine Wilde) のように思われた。彼が彼女に近づくと、彼女は子供を胸にかき抱いて、まるで自分の仔を気づかう動物の母親 (Tiermutter) のように、見慣れぬ、不気味に閃く眼差しで、言葉もなく彼を見つめるのだった (PR 25)。

言語の不在、異質さ、不気味さ、そして動物性は、いずれも他者性の徴である。マルタは、フリードリヒと結婚して一児をもうけるものの、結婚生活はうまくいかなかった。ほどなく彼女は夫と死別し、シングルマザーとして生計を立てるために写真家となる。ある日、マルタの幼い娘ウルズラが見知らぬ男に誘拐されてレイプされ、ゴミ捨て場のような荒れ果てた菜園で発見される。発狂して「叫ぶモノ (Schreiding)」 (PR 70) と化してしまった娘に、マルタは睡眠薬を飲ませて殺す。その後、マルタは娘から人間性を奪った犯人に復讐すべくベルリンの街を彷徨うが、その試みはことごとく挫折し、最後は自らシュプレー川に入水して自殺する。ユダヤ人女性、芸術家、子殺しなどのモチーフから、マルタには、コルマルが何重にも背負っていた他者としてのスティグマが投影されていると考えられる²⁷。この小説には、多くの動物表象が登場しており、ヴァイマル共和国という歴史的・社会的文脈を明らかにするとともに、ドイツ社会の中で「人間」から排除されていくユダヤ人女性の立ち位置を浮き彫りにしている。

²⁷ この小説の詳細な分析については、Shafi, *Gertrud Kolmar. Eine Einführung in das Werk*, S. 189-205; Anja Colwig, „Eine jüdische Mutter: Erzähltes Berlin, deutsches Judentum und Antisemitismus in Gertrud Kolmars Erzählung“, in Chrysoula Kambas (Hrsg.), *Lyrische Bildnisse. Beiträge zu Dichtung und Biographie von Gertrud Kolmar*. Bielefeld: Aisthesis, 1998, S. 89-114 および山口庸子、「ゲルトルート・コルマルの小説『あるユダヤ人の母』におけるベルリン」、『ドイツ文学』(日本独文学会)、第101号、1998年、55-64頁を参照。なお、本論文では、底本としたヴァルシュタイン版に従って、この小説の題名を『ユダヤ人の母』としている。題名の変遷については、„Editorische Notiz“, in: PR, S. 252 を参照。

ところで、このマルタは、優れた「動物写真家」でもある。

彼女は特に、動物写真家として優れた腕前を示した。まさに、彼女が、リューディア・ホフマンのスタジオに、初めて動物写真を取り入れたのだ。飼い主がたまたま連れてきた、若いニューファンドランド犬が始まりだった。まもなく、裕福な西区では、愛玩犬やアンゴラ猫、お猿やオウムの写真を彼女に撮ってもらうのが習慣になった。時折、彼女は、スタジオ近くにある動物園にまで行って、雑誌に載せる聖なる牛たちなどの写真をパチリと撮ったりすることもあった。(PR 26)

ヴァイマル時代において、職業的自立を果たし、新しいテクノロジーを使いこなす女性写真家は「モダンガール (Neue Frau)」の体现者であり²⁸、若い女性たちの憧れの的であった。ユダヤ人女性の割合も高かったようだ²⁹。実際のキャリアは別として、コルマルにとっても一つの憧れの職業であった可能性は十分考えられる。

そのように考えると、たとえば、女性写真家ヘッダ・ヴァルター (Hedda Walther, 1894-1979) の存在は興味深い。ヴァルターは、コルマルと同じ 1894 年にベルリンに生まれ、1925 年から 1960 年までフリーの写真家としてベルリンで活動した。特に、ヴァルターの動物写真が多数入った、パウル・アイパーの動物エッセイ『動物たちが君を見つめている』(1928)³⁰ がベストセラーとなったことから、動物写真家として世界的な名声を得ていた。アイパーが父親の愛読書であったので³¹、コルマルもこの女性写真家の作品を知っていたであろうと思われる。さらにヴァルターは、1916 年に結婚し、1917 年には離婚しているが、結婚前の 1915 年に娘を生んでおり、写真家としての訓練を受けたのは離婚後のことらしい³²。先述のように、コルマルが子供を中絶したのは、1915 年頃のことと思われる。ヴァルターの短い結婚生活と離婚後の写真家としてのキャリアは、小説に描かれたマルタの経歴と一致する。ヴァルターは、マルタのモデルの一つだったのではないか。もしかしたらコルマルには、同い年のヴァルターの活躍が、あり得たかもしれぬ、あるいは決して手の届かぬ、別の人生のように見えていたのかもしれない。

ハンス＝ヨアヒム・ヤーコプは、19 世紀末から 20 世紀にかけて、人間と動物の関係が大きく変容し、家族の一員ないしは「友としての動物 (Tier als Freund)」を飼う、という現象が生じたと述べている。犬について言えば、それは警察犬や運搬犬などの特定の目的のための「使役犬 (Arbeitshund)」から「余暇犬 (Freizeithund)」への変化であったが、飼い主と

²⁸ Heike Bojunga/Ilona Leipold, „Die Lust am Experiment - Fotografinnen in den zwanziger Jahren“, in: Petra Bock/Katja Koblitz (Hrsg.), *Neue Frauen zwischen den Zeiten*. Berlin: Hentrich, 1995. S. 153. 香川檀「アートする—テクノロジーと『新しい女』の相互浸透」、田丸理砂・香川檀編『ベルリンのモダンガール—1920 年代を駆け抜けた女たち』、三修社、2004 年、153-183 頁も参照。

²⁹ Ute Eskildsen, „Die Kamera als Instrument der Selbstbestimmung“, in: dies. (Hrsg.), *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, Düsseldorf: Richter, 1994, S. 23-24.

³⁰ Paul Eipper, *Tiere sehen dich an! Mit zweiunddreißig Bildnisstudien nach Originalaufnahmen von Hedda Walther*. Berlin: Reimer/Vohsen, 1928.

³¹ Wenzel, „Gertruds Ahnen (Auszug)“, S. 307.

³² Vgl. Eskildsen (Hrsg.), *Fotografieren hieß teilnehmen*, S. 320.

動物との権力関係が解消されたわけではなかった³³。ヴァイマル時代の雑誌を調査したマーレン・リックハルトは、雑誌『ウーフ』に掲載された「犬の流行 (Hundemoden)」の記事などを挙げながら、1920年代において、犬は目まぐるしい流行に左右されるファッション・アイテムであったと同時に、大戦後の厳しい社会的現実からの温かな「避難所」、という幻想の投影先でもあったことを指摘している。とりわけ純血種の犬を所有することは、封建的な身分制が崩壊したヴァイマル共和国において、おのれが何者であることを示すステイタス・シンボルであって、その犬種が細かく分類されて評価に晒されていた³⁴。そのような卓越性の意識は、たとえば、上述の写真家ヴァルターの『私の犬の本』という写真集にも見られ、被写体となった犬ごとに、その犬種と飼い主およびベルリンの居住地区が記されている。被写体にはボルゾイ犬も含まれており、その写真には、「真の犬のスターとしての貴族的な振る舞いが、このボルゾイを際立たせている」³⁵というキャプションが付いている。ボルゾイ犬は、ロシアの皇帝や大貴族が好んだロシア原産の優美な高級種であった³⁶。先に写真を掲げたコルマルの愛犬フローラも、白く長い毛並みが美しい。フローラは、コルマルの「友としての動物」であると同時に「貴族的な」「犬のスター」であって、宮廷社会に近い高名な弁護士という、父親の社会的地位と財力のシンボルであったろう³⁷。

『ユダヤ人の母』からの上記の引用において、流行に乗ってペットの写真を撮りたがる「富裕な西区」の人々や、雑誌のために「パチリと撮 (knipsen)」られる「動物園」の「聖なる牛たち」の描写には、娯楽の道具、あるいは流行の被写体として動物を消費する社会に対する、コルマルの批判的な眼差しが感じられる。一方で、小説で登場する犬の犬種をいちいち挙げているところに、動物好き、犬好きのコルマルのこだわりがありそうである。たとえば、マルタは雇い主のホフマン夫人——その愛犬は「ミニチュア・ダックスフント」である——から「動物を友とする」ように勧められ、小型の愛玩犬「プリンス・チャールズ」を押しつけられそうになるが、断ってしまう。マルタにとって、そのような「小型の愛玩犬」は「動物ではな」く「壊れやすい玩具」であって、「軽蔑」の対象なのだ (PR 123)。マルタは、飼うのならドイツ原産の大型犬「グレート・デン」が良いと考え、偶然見かけた白い「ボルゾ

³³ Hans-Joachim Jakob, „Tiere im Text. Hundedarstellungen in der deutschsprachigen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts im Spannungsfeld von ›Human-Animal Studies‹ und Erzählforschung“, in: *Textpraxis* 8, 2014. URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/hans-joachim-jakob-tiere-im-text>, URN: urn:nbn:de:hbz:6-93349433063. (最終確認: 2026年4月19日)

³⁴ Maren Lickhardt, „Hunde in der Kultur und Literatur der Weimarer Republik. Zwischen Familienmitgliedern und Lifestylephänomen“. <https://www.arthistoricum.net/themen/textquellen/illustrierte-magazine-der-klassischen-moderne/praefigurationen-von-pop-in-unterhaltungsmagazinen/hunde-in-der-kultur-und-literatur-der-weimarer-republik> (最終確認: 2026年4月19日)

³⁵ Hedda Walter, *Mein Hundebuch*, Berlin: Reimer/Vohsen, 1931, Abb. 9.

³⁶ デズモンド・モリス『デズモンド・モリスの犬種辞典—1000種類を越える犬たちが勢揃いした究極の研究書』福山英也他監修、池田奈々子他訳、誠文堂新光社、2007年、62-63頁。

³⁷ 『ズザンナ』において、ズザンナが、ツォーエは「ビザンツの女帝」だと述べるのも、ボルゾイ犬の貴族的なイメージに依拠していると思われる。なお、編者の「あとがき」によれば、この「ビザンツの女帝」は、コンスタティノス8世の娘で、型破りの奔放な人生を送った女帝ゾエ (978-1050) を指す。

“Nachwort”, in: PR, S. 279.

イ」に心惹かれる (PR 123-124)。また犬ではないが、ベルリンの動物園で見かけたウシ科の大型獣「タール (Tahr)」を、「矛盾して不明瞭で、騒がしい」人間たちよりもずっと「明瞭」で「統一されている」と感じている (PR 110)。マルタが、あるいはコルマルが、大型動物を好むのは、一般に大型動物の方が人間の意に従わせることが難しく、動物の「エージェンシー」³⁸を感じ易いからであろう。また、その感覚は、閉じ込められ鑑賞される側に位置づけられているという、自らの他者性に対する自覚とも関わっているだろう。

3. 人間と非人間のネットワーク

しかしながらコルマルの場合、エージェンシーは、生きている人間や動物だけに認められるわけではない。ツクルス (Zyklus) 「動物の夢」に収められた詩「伝説 (Legende)」(LWG 187-188) においては、人間に収奪される動植物や自然に能動性が付与されており、人間と動物や自然、さらにはモノとの関係を問い直そうとする現代のアニマルスタディーズやアクターネットワーク理論などに通ずる問題意識が感じられる。

Der Mensch fror auf dem Lager. Denn ein Maul,	人間は寝床で凍えていた。なぜなら獣の口が
Ein Widdermaul, das weiß durchs Finstre schien,	闇に白く輝く、牡羊の口が、
Zog seine Decke. Abgehärmter Gaul	彼の毛布を剥ぎ取ったから。糞れはてた馬が、
Schnob leis am Bett, lag plötzlich auf den Knien,	ベッド脇で静かに喘ぎながら、突然膝をついた、
(第1連)	

「伝説」にはすでに優れた解釈があり、以下はそれを踏まえている³⁹。この詩は一連4行で8連、韻律は5ヘーブングのヤンプスだが、第1連から第3連までは、韻律論的な図式が当てはまらない部分がある。脚韻はすべて男性韻で、一貫して交差韻が用いられる。形式はこのように伝統的な韻律に依拠しているが、その内容は、ポストヒューマンの議論を彷彿とさせる。この詩では、「人間」が、夜の眠りという受動的な状態にある中で、牡羊と馬 (第1連)、鴨 (第2連)、狼 (第3連)、アザラシ (第5連) などの動物、亜麻 (第4連)、樹木 (第7連) などの植物、海 (第5連) や山 (第6連) など自然、さらには壁 (第7連) などのモノが能動性を発揮して、収奪された自らの身体を奪い返す。

Die Diele drunter wölbt sich abwärts, birst	その下の床板は、下方に反り返って割れ、
Zum Baum, der tausendblättrig lebt und lacht.	千の葉を茂らせて笑う樹木に姿を変える。
Die Mauer knirscht. Sie wankt vom Grund zum First	壁が軋む。それは土台から棟の先まで揺らぎ
Und rieselt nieder. Einer ist erwacht;	さらさらと崩れ落ちる。人は目を覚ました。

³⁸ ここで、エージェンシーは、「行為を生み出す力」という意味で用いている。ブリュノ・ラトゥール『社会的なものを組み直す—アクターネットワーク理論入門』伊藤嘉高訳、法政大学出版局、2019年、499頁、訳注10参照。

³⁹ Birger, „[Interpretation] Gertrud Kolmar: Legende. Zwischen Mensch und Welt“, <https://anseranser.blog/2020/08/23/interpretation-gertrud-kolmar-legende-zwischen-mensch-und-welt/> [Blog im Internet] (最終確認: 2026年4月19日)。田邊「変転する〈わたし〉のうた」、39-41頁も参照。

(第7連)

人間のいる空間には「闇 (Finstre)」「暗闇 (Dunkel)」などの暗さおよび「凍えた (fror)」「凍った (vereist)」「寒い (kalt)」など寒さのイメージが、非人間のアクターには「白 (weiß)」「雪 (Schnee)」「輝き (Schein)」「明るく (licht)」「光を放つ (strahlt)」などの白や光のイメージが用いられている⁴⁰。人間は、毛布、クッション、毛皮、家屋など、自らの快適さを保証する暖かいものの一切を奪われて行く。

Er findet Dunkel und ihm ist sehr kalt,	彼は暗闇の中で、ひどい寒さを感じる
Und sein vergangner Tag ward fernes Klirrn. —	過ぎ去った日が、遠くでカラカラと鳴った—
Der Mensch stand nackt. Und um ihn stand der Wald	人間は裸で立っていた。彼の周りを森が取り巻き
Und über ihm ein schweigendes Gestirn.	彼の頭上には、沈黙した星々が懸かっていた。

(第8連)

最終の第8連で、目覚めた彼は、寒さに震えながら森の中に裸で立っている。「人間 (der Mensch)」と彼を取り巻く「森 (der Wald)」を主語とする動詞が同じ *stand* であること、および人間の時間の変化 (*ward*) と周囲の空間の変化 (*Wald*) における類似音の照応は、今や、人間と周囲の自然が同期し、同じ地平に「立って」いることを暗示している。

これもすでに指摘されているように、第8連の最初の2行は、フリードリヒ・ヘルダーリンの「生の半ば」の最終の三行、「壁は／言葉なく、冷たく立ち、風に／風見がカラカラと鳴る。(Die Mauern stehn / Sprachlos und kalt, im Winde / Klirren die Fahnen.)」⁴¹を踏まえている⁴²。カラカラという物理的な音を喚起する *kalt-Klirrn* の頭韻は、人間の言語がもはや意味をなさなくなった—*sprachlos*—ことを暗示している。これに対して *Klirrn-Gestirn* の脚韻は、自然の描くもう一つの言語—人間の側からすると言語には聞こえない—自然の言語を象徴していると考えられる。夜空もしくは星座が、今や読まれるべき書物であり文字であるのだ⁴³。さらに、この「星々 (Gestirn)」は、人間と動物もしくは自然との新たな布置 *Konstellation* (=星座) を表すと考えても良い。ホルマルの作品において、布や織物がほぼつねにテキストの意味を併せ持つことを考えれば⁴⁴、毛布やクッションを剥ぎ取られていく人間は、従来の言葉を剥ぎ取られて行っているのだと解釈することも可能だろう。

一方で、*klirren* の弱音 *e* を省いて、強音で終わる男性韻の押韻 (*Klirrn-Gestirn*) で処理したこと、および *kalt-Klirrn-nackt* という *[k]* の子音の連続は、この自然の言語の近寄りがたい硬質さ、冷たさを暗示しているようにも思われる。人類は、アザラシの革の財布 (5連) や

⁴⁰ Birger, „[Interpretation] Gertrud Kolmar: Legende“.

⁴¹ Friedrich Hölderlin, „Hälfte des Lebens“, in: ders.: *Sämtliche Gedichte. Studienausgabe in zwei Bänden. Text.* Hrsg. von Detlev Lüders, Wiesbaden: Aula, 2. Auflage, 1989, S. 300.

⁴² Birger, „[Interpretation] Gertrud Kolmar: Legende“.

⁴³ この点については、Zarnegin, *Tierische Träume*, S. 203-213 を参照。

⁴⁴ 山口庸子『踊る身体の詩学—モデルネの舞踊表象』、名古屋大学出版会、2006年、249-279頁を参照。

狼の毛織の絨毯(3連)は断念し得るとしても、果たして家屋や寝床も断念できるだろうか。もしかしたら、この星座と森も、人類の夜の夢なのではないか。

コルマルが通っていたアーヴェツホーフ家政農業女学校では、家禽や家畜の「屠殺」、および「塩漬け」や「燻製」の方法も教授されていた⁴⁵。コルマルがフィンケンクルークの邸宅の庭で飼っていた鶏や鴨が、単なる愛玩動物であったとも考えにくい。コルマルは、人間が他の動植物の生命を奪うことでしか生きられないことを自覚していたのではないだろうか。むしろ、先に引用した『ズザンナ』の少女と犬の戯れの方々に、コルマルの願望が込められているように思われる。「ツォーエ」という飼い犬の名は、ギリシア語で「生」を表すゾーエーに由来する⁴⁶。生命全体を表す暖かい動物の毛に包まれて、女の子は動物になってしまい、自らも動物でありながら他の動物と対立する、人間と動物という不毛な対立から抜け出せるのだ。

4. 人間の非人間化

『ユダヤ人の母』における檻の中の「野蛮人の女」や「檻の中の獣」、「虎」(PR 180)など“檻の中の猛獣”の表象には、他者化を強いる社会の側からの象徴的暴力(檻)と、他者化される側からの抵抗(猛獣)の痕跡が、綯い交ぜになって刻み込まれている。ンベンベは、「征服者の目には、野蛮人の生は動物の生のひとつに過ぎなかった」と指摘している。

征服者の目には、野蛮人の生は動物の生のひとつに過ぎなかった。野蛮人の生とはぞっとするような経験であり、想像や理解を超える異様なものである。[中略] 言わば野蛮人は、人間に固有の特質や人間に相応しい現実を欠落させた「自然のままの」人間である。「だからヨーロッパ人たちは、かれらを虐殺したとき、どういうわけか殺人を犯したことに気づかなかったのだ。」⁴⁷

ナチスによるホロコーストと、植民地主義的な暴力との比較可能性や継続性が今日議論されているが⁴⁸、コルマルは、すでに『ユダヤ人の母』の執筆時に、反ユダヤ主義と植民地主義との関連に思いを巡らしていたように思われる。小説において、ドイツ人の父親とユダヤ人の母親との間に生まれた娘ウルズラへの暴力は、ユダヤ人のドイツ社会への同化のプロジェクトの挫折を象徴すると言えようが⁴⁹、その娘がレイプされ、「叫ぶモノ」となって廃棄されていたのは、「新カメルーン」「ドイツ領北西アフリカ」(PR 29)とあだ名される場所、

⁴⁵ Eichmann-Leutenegger, *Gertrud Kolmar. Leben und Werk in Texten und Bildern*, S. 70.

⁴⁶ „Nachwort“, in: PR, S. 279.

⁴⁷ ンベンベ『ネクロポリティックス』、128頁。

⁴⁸ 副島美由紀「ドイツの植民地ジェノサイドとホロコーストの比較論争—ナミビアにおける「ヘレロ・ナマの蜂起」を巡って—」、『小樽商科大学人文研究』119、2010年、89-133頁、等を参照。

⁴⁹ Birgit R. Erdle, „Die zerstörte Metapher oder Penetration des Gesichts. Zur Darstellung der Gewalt bei Gertrud Kolmar“, in: Annegret Pelz u.a. (Hrsg.), *Frauen. Literatur. Politik*. Hamburg: Argument, 1988, S. 160. 山口、「ゲルトルート・コルマルの小説『あるユダヤ人の母』におけるベルリン」、60頁も参照。

ゴミだらけの菜園の「便所のような」(PR 50) 一角なのだ⁵⁰。このあだ名が、「ドイツ領西
アフリカ」(今日のカメルーン、トーゴ) と「ドイツ領南西アフリカ」(今日のナミビア) と
いうドイツ帝国の植民地の暗示であることは疑いない⁵¹。ここでは、ユダヤ人の血を引く少
女に加えられた人間の尊厳を破壊する暴力と、植民地の表象が結びつけられているのであ
る。

1933 年 9 月 17 日に成立した詩「収容所のうちで (Im Lager)」(LWG 387) は、文字通り
強制収容所を主題にしている。この詩が成立したきっかけは、同日の新聞に、ゾンネンブル
ク強制収容所を訪問したイギリス人ジャーナリストによるプロパガンダ記事が掲載された
ことである。この収容所には、コルマルの従弟 (ヴァルター・ベンヤミンの弟) であるゲオ
ルク・ベンヤミンが収容されていた⁵²。

Die hier umhergehn, sind nur Leiber	ここで歩き回る者たちは、肉体にすぎぬ、
Und haben keine Seele mehr,	もはや魂はなく、
Sind Namen nur im Buch der Schreiber,	名は書記たちの名簿に記されているのみ。
Gefangne: Männer. Knaben. Weiber.	囚人たち：男たち、少年たち、女たち。
Und ihre Augen starren leer (schwer)	その眼は虚ろに (重苦しく) 凝視している
(1 連) ⁵³	

「収容所のうちで」は、1 連 5 行、5 連から成る。1 連目、2 連目の一行目を除いて 4 ヘー
ブングのヤンブスであり、一つの連の 1・3・4 行目が女性韻、2・5 行目が男性韻で一貫して
押韻されている。詩の形式的な安定性に反して、詩が語る内容は、人間が言語や精神を失っ
て動物化していく過程であり、形式と内容のグロテスクな対比は、そのまま人間と非人間の
グロテスクな対比に転化していく。第 1 連で、収容された人々は、「名」も「魂」も失い、
虚ろな眼をした「肉体」と化している。「肉体 (たち) (Leiber)」と「書記たち (Schreiber)」
の押韻は、言語を失った収容者と、言語を操る管理者との分断を露わにする。もう一つの押
韻語の「女たち (Weiber)」も、個人ではなく塊としての女性身体の集合を意味していよう。

第 2 連では、薄暗い牢獄で「喉を絞められ、踏みつけられ、見境なく殴られる」人々が、
「四つ足で這う一匹の獣 (Ein Tier, auf Händ und Füßen kroch)」と形容される。第 3 連で彼ら
の人間性は破壊され、不当な扱いに対する憤りを感じることができなくなる (「心はない、

⁵⁰ コルマルにおける廃棄物の表象に関しては、以下を参照。山口庸子「屑としての詩人—ゲルトルート・
コルマルとヴァルター・ベンヤミンにおける収集のモチーフ—」、『20 世紀ディアスポラ・ユダヤ人のア
イデンティティ』、平成 14-平成 15 年度科学研究費補助金 基盤研究 (C) (2) 研究成果報告書、課題番
号 14510644 (研究代表者：田所光男)、2004 年、61-74 頁。

⁵¹ „Kommentar“, in: PR. S. 263.

⁵² Gertrud Kolmar, *Das lyrische Werk. Anhang und Kommentar*. Göttingen: Wallstein, 2003, S. 269, S. 355-357. 以
下この注釈からの引用は、記号 LWAK と頁数で示す。

⁵³ 括弧書きの表記は、底本に従っている。

もう憤る心はない！（Kein Herz, kein Herz mehr zum Empören!）」。

Sie mühen sich blöde, grau, entartet,	彼らは骨折る、間抜け面で、灰色に、退化して
Von buntem Menschensein getrennt,	彩り豊かな人間存在から切り離されて、
Stehn, abgestempelt und zerschartet,	立っている、烙印を押され、打ち碎かれ、
Wie Schlachtvieh auf den Metzger wartet	屠殺用の家畜が肉屋を待つように、
Und dumpf noch Trog und Hürde kennt.	飼葉桶と柵を、なおおぼろに感じながら。

（第4連）

第4連では、収容者たちは、人間としての知性を失い（「間抜け面で」）、個性（「彩り豊かな人間存在」）を失い、辛うじて食べ物のことだけが頭にある「屠殺用の家畜」のごとき存在に変貌している。第五連は、殺されることの恐怖と、収容者の誰の元にも救世主（「重い/剥き出しの十字架を刑場まで担う男」）⁵⁴が現れないことを記して終わる。

ジョルジョ・アガンベンは、プリーモ・レーヴィら強制収容所の生存者に依拠して、強制収容所には、人間でありながら人間性を破壊されてしまった「回教徒（Muselmann）」と呼ばれた人々が存在し、それらの人々は「生と死の境界」だけではなく、むしろ「人間と非-人間の罅」を指し示していると論じている⁵⁵。「ムーゼルマン」という語こそないが、詩「収容所のうちで」は、コルマルが1933年9月の時点ですでに、人間を非人間化する強制収容所のメカニズムを察知していたことを示している。また、アニマルスタディーズの研究者ディネシュ・J・ワディウエルは、アガンベンの議論を拡張し、動物は、同じ動物でありながら主権者として振る舞う人間にとって、「罪を犯さず殺しうる対象」とであると述べ、動物の置かれた状況と、強制収容所という例外状態の近似性を指摘している⁵⁶。

収容所の極限状況では、動物と人間のあいだに想定される「溝」——生ある存在と発話する存在、あるいは単に生命（ゾーエー）を持つだけの者と文化的・政治的生活（ビオス）を持つ者の溝——はやがて曖昧になる。してみればそこで人間の生が家畜的生の特徴を帯びるのも驚くには当たらない（人々は「畜牛のごとく」移送され、「雌豚のごとき生」を強いられる）⁵⁷。

だとすれば、先に述べた「肉体（Leiber）」と「書記（Schreiber）」の押韻は、ワドウエルの言う「生命（ゾーエー）を持つだけの者と文化的・政治的生活（ビオス）を持つ者の溝」を指し示すことになるだろう。同じ語であるにもかかわらず、コルマルが思い描いた包み込むような全体的な生（「ツォーエ」）と、アガンベン／ワドウエルの言う「ゾーエー」との間

⁵⁴ 「重い/剥き出しの」と表記した *schweres* と *kahles* は、底本では波括弧で並列されている。

⁵⁵ ジョルジョ・アガンベン『アウシュヴィッツの残りもの—アルシーヴと証人』上村忠男・廣石正和訳、月曜社、2001年、70頁。

⁵⁶ コルマル作品における動物虐待のテーマが、その残虐性においてユダヤ人迫害を喚起することについては、すでに指摘がある。Vgl. Shafi, *Gertrud Kolmar. Eine Einführung in das Werk*, S. 106-107.

⁵⁷ ディネシュ・J・ワディウエル『現代思想からの動物論—戦争・主権・生政治』井上太一訳、人文書院、2019年、121頁。

の深淵もまた明らかである。ナチス体制下のコルマルは、『ユダヤ人の母』や『ズナンナ』などの書き溜めた小説や詩の原稿を、すでに亡命していた家族や、親しい友人たちに託している⁵⁸。「書き手 (Schreiber)」から「肉体 (Leiber)」への変貌を強いられる未来、「動物」の領域に追いやられ、死に至らしめられる未来を、コルマルは相当の確実さで予見していたように思われる。

5. おわりに

残念ながらコルマルの残した著作は少なく、読書歴を知ることもし難しく、その思考の跡を辿るのは容易ではない。しかし、コルマルの作品の動物表象を検討することで、コルマルの作品には、動物写真やペットなど、当時の世相を反映する要素を見出せること、職業的な自立の模索など「モダンガール」作家と共通するような、ヴァイマル時代を生きた一人の女性としての体験が織り込まれていることが明らかになった。また、人間と動植物やモノとの関係、生政治/死政治など、今日のアクチュアルな問題に通じる問題意識も認めることができた。コルマルは「20世紀の最も重要な女性作家の一人」⁵⁹と評される場合もあって、ある意味で「カノン化」されてはいるが、そもそも個別の作品研究や個別テーマの研究もまだ全く十分ではない。今後、基礎研究を積み重ねるとともに、様々な面からのアプローチが行われることで、コルマルの思考の全体像が明らかになって行くことと思われる。

謝辞 本論文は、JSPS 科研費、JP25K00409 による研究成果の一部である。

図版出典

図 1 Beatrice Eichmann-Leutenegger, *Gertrud Kolmar: Leben und Werk in Texten und Bildern*. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag, 1993, S. 108, Abb. 59. „Tiere in Finkenkrug: Mucky, der weiße Hase, ebenso die Hühnerfamilie“.

図 2 Eichmann-Leutenegger, *Gertrud Kolmar: Leben und Werk in Texten und Bildern*, S. 119, Abb. 69. „Sabine Wenzel mit Gertrud Kolmars Barsoi «Flora» in Finkenkrug, um 1935“.

⁵⁸ コルマルの遺稿の所有者の変遷は、以下に図示されている。„Kommentar“, in: *LWAK*, S. 76-77.

⁵⁹ コルマルの作品集を出版しているヴァルシュタイン社のホームページより。<https://www.wallstein-verlag.de/autoren/gertrud-kolmar.html> (最終確認: 2026 年 5 月 2 日) 本論集の「はじめに」も参照。

第5章

「個の境界線を乗り越えること」¹

——アンネマリー・シュヴァルツェンバッハの文学と写真

小松原 由理

0. はじめに——いくつかの問題提起

アンネマリー・シュヴァルツェンバッハ（1908-1942）は同性愛の男性を描いた『ベルンハルトをめぐる友人たち（Freunde um Bernhard）』（1931年）でベルリンの文壇に華々しくデビューした²。その意味では、1930年前後に執筆を開始した、いわゆる「モダンガール」作家の一人に属する。1933年には、右傾化する社会の不穏な空気を横目に、小型軽量化された当時最先端のカメラ、ローライフレックスを抱え、フォードに乗り、世界旅行に出かけた。1942年に34歳の若さで生涯を閉じるまで、母国スイスのメディアを通して、失われつつある世界の多様さを発信し続けた報道ジャーナリストの先駆けでもあった。短髪に男装の、あまりに美しいその姿勢は、当時もてはやされた多くの女性作家たちのなかでも、最も典型的に、その「作品」においてではなく、「生き方」において注目を浴びる作家の一人でもある。

「スイスの億万長者の娘」「両性具有的な容姿の秀麗さ」「レズビアン」「著名人とボヘミアンたち」「自殺未遂」「エロスとオリエンタリズム」「薬物依存と禁断治療施設」「亡命と反ナチス」「自転車事故での夭逝」——実際、シュヴァルツェンバッハのバイオグラフィーには、好奇のまなざしを集めるに十分な数々のキャッチーな見出しが躍る³。死後残された書

¹ Areti Georgiadou: *Das Leben zerfetzt sich mir in tausend Stücke. Annemarie Schwarzenbach. Eine Biographie.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998, S. 219.

² このデビュー作の少なくとも2年前に、シュヴァルツェンバッハが別の同性愛文学を残していた事実が判明している。甥で、現在シュヴァルツェンバッハ研究者でもあるアレクシス・シュヴァルツェンバッハによって、1929年と日付の入った、無題の60枚の草稿「ある女を見る」（Eine Frau zu sehen）については以下を参照。Alexis Schwarzenbach (Hrsg.), *Annemarie Schwarzenbach. Eine Frau zu sehen*, Zürich: Kein&Aber Pocket, 2020.

³ シュヴァルツェンバッハ研究は、脚注1でも引用した、ゲオルギアドゥによる伝記研究『わたしの人生は粉々だ。アンネマリー・シュヴァルツェンバッハ伝記。』（フランクフルト大学提出学位論文の公刊）からスタートしている。

簡や日記、遺稿の多くは実母の手によって焼却処分され、死後 45 年もの間、忘れられていたシュヴァルツェンバッハの存在は、1987 年『幸福の谷 (Das glückliche Tal)』の再出版を機に徐々に注目を集め、2008 年のシュヴァルツェンバッハ生誕 100 周年の際には、「ここ 100 年のスイスの作家たちの中で、シュヴァルツェンバッハについてほど、研究され、執筆され、出版された人物はいない」と評されるほど、シュヴァルツェンバッハに関するラジオやテレビ番組、上演、朗読会、展覧会、学術会議、新たな伝記、遺作集、オーディオ CD、グラフィックノベル、映画までもが発表されるに至っている⁴。

しかしながら、伝記への関心とは対照的に、その作品全体の輪郭は、未だ不鮮明のまま。そもそも生前公刊された作品にしてわずか 4 作品のみであり⁵、スイスの出版社レノスによる未公刊作品の出版事業によっても、全体像の把握には至っていない。ヴァルター・フェンダースは、シュヴァルツェンバッハへの関心と作品受容の「偏り」に、いくつかの研究上の問題点が潜んでいると指摘する。一つは、シュヴァルツェンバッハの作品とその生き方を容易に混同させる研究・批評の在り方である⁶。そしてもう一つは、文学史のカノンのなかにシュヴァルツェンバッハ作品を位置づけるために、作品とドイツ文学のカノンの関係を引き合いに出し、あくまでジャーナリストではなく、「文学の作家たろうとしたシュヴァルツェンバッハ」像を押し出し、評価しようとする姿勢である⁷。

なお、こうした評価姿勢は、「モダンガール」作家全般にも適用される問題点として、ここで改めて問題提起をする必要があるだろう。とりわけ後者の根底にあるのは、ジェンダーと文学研究の問題、あるいはカノンの問題そのものである。つまりは、「モダンガール」作

⁴ Walter Fänders, Zwischen Biografik und Werkanalyse. In: Mirella Carbone (Hrsg.): *Annemarie Schwarzenbach. Werk, Wirkung, Kontext*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2010, S. 35f. フェンダースによれば、生前に評価されなかった作家であるビューヒナーやカフカ、あるいはマリールイーゼ・フライサー、イルムガルト・コイン、さらにはシュヴァルツェンバッハと親交のあったルート・ランツホフ＝ヨルクなどの女性作家たちと比べても、シュヴァルツェンバッハははるかに速いペースで、研究者の専門的関心を超えた「広範な注目」を集めているという。なお、2025 年春にシュヴァルツェンバッハの遺稿が、ユネスコ世界記憶遺産に正式に登録されたことを受け、現在チューリッヒ大学を中心に、シュヴァルツェンバッハの短編もの、ジャーナル記事や写真などをデジタル学術版として編集・公開する大規模予算での研究プロジェクト (<https://annemarie-schwarzenbach.ch/> 2026 年 3 月 12 日アクセス) が進行中である。

⁵ 例えば、短編集『鷹の檻』(Der Falkenkäfig)と『40 本の記憶の柱』(Vierzig Säulen der Erinnerung)は、シュヴァルツェンバッハの熱心な働きかけにもかかわらず生前出版されず、今なおオリジナルは未公刊。1940 年以降のアフリカ関連の作品は、2011 年ようやく公刊されたが、アフリカ関連の重要な研究資料である「自由フランス」の政治家クロード・ブルデ (Claude Bourdet) との書簡は未だ公開されていない。

⁶ Walter Fänders, Zwischen Biografik und Werkanalyse. In: Mirella Carbone (Hrsg.), a.a.O., S. 35. 例えば、フランスのシュヴァルツェンバッハ研究者ロール・ミエルモンが、シュヴァルツェンバッハ文学をその伝記と一体化させ評価を下す、以下のような表現が紹介されている。「そのしばしば訴えかけるような均一性を持った文体は、完璧なまでに、彼女 (=シュヴァルツェンバッハ) が自分の悲劇から逃げ出すことがいかに不可能かを示しているのである。」

⁷ Ebd., S. 36. ここでは、スイスのドイツ文学者でシュヴァルツェンバッハ研究者のシャルル・リンスマイヤーによる以下のような表現が引用されている。「(...) シュヴァルツェンバッハの文学が、その内容においてどれほど挑発的であったとしても、形式的には最後まで伝統的であり続けたことは不思議ではない。ゲオルゲやリルケのような洗練された表現こそが、彼女にとっては単なる自己認識や文学的野心を持ったジャーナリズムを超えるための唯一の実現可能な道だったのだ。」

家が文学史に参入するためには、ゲオルゲ、リルケ、トーマス・マンという尺度を取り入れることが不可欠だという「了解」と、同時に「文学たること」が重要なことであって、ジャーナリズムは一段低いものという「了解」のことである。この了解の存在こそが、日本でのシュヴァルツェンバッハ研究がほぼ進んでいない理由に直結している⁸。

それゆえに、本稿の目的は、シュヴァルツェンバッハの創作活動と密接に関係づけられてきた従来のテーマ群——同性愛文学、反ナチ作家——とその作品の関わりを問うのではなく、むしろそれらのいずれにも共通してその根が張りめぐらされている「嘆き」や「苦しみ」というこの作家のエクリチュールにおける中心的モチーフに目を向けることにある。つまり、明らかにしたいのは、シュヴァルツェンバッハ文学が向かう「未熟さ」の開示と承認への希求が、この作家の存在様態と現実世界の存在規定は一致し得ないことをめぐっての、文学的であるとともにジャーナリスティックな、つまり、それゆえに実にクィア的で意識的な表現活動だった可能性を示すことにある。そして、このクィア性の延長に、中近東から西アジア、アメリカ、アフリカへと大胆に展開された世界旅行、そしてそこで撮影された写真作品の数々を再度結び付けて考えることにある。その短い生涯において精力的に続けられた、旺盛なフォトジャーナルへの寄稿を、初期の文学作品からの連続性で捉えるときはじめて、シュヴァルツェンバッハの写真に残された、世界の人々や風景写真が孕む分類不可能性の意味に接近できるのではないか。文学と写真——その両者を同時に跨いだシュヴァルツェンバッハの表現行為そのものに、今改めて光を当ててみたいのである。まずは、初期の2作品『ベルンハルトをめぐる友人たち』と『抒情的ノベル (Lyrische Novelle)』(1933年)を取り上げつつ、その同性愛文学の枠組みを超え得る「曖昧さ」の意味を明らかにしていくことから始めてみたい。

1. 「同性愛文学」を超えて

1-1. 『ベルンハルトをめぐる友人たち』の「曖昧さ」

デビュー作となった『ベルンハルトをめぐる友人たち』⁹は、タイトルが示すように、美少年ベルンハルトをめぐる「友人たち」の物語である。まずは、ベルンハルトの美しさを深く愛する男友達ゲルト、女友達イネスとの友情に始まり、ベルンハルトがパリに去った後は、イネスの友人であるクリスティーナと、その兄レオン、そしてレオンに新たに恋をするゲルトとの関係が加わる。音楽留学のためにパリへと旅立ったベルンハルトの不在をレオンの

⁸ 僅少ながら、日本でのシュヴァルツェンバッハ研究でもまた伝記的側面への関心が先行している。「自分探し」と、エーリカ・マン、クラウス・マンと実母ルネとの政治的対立を背景とした苦しみや葛藤（武田良材「オリエントでの自分探し—アンネマリー・シュヴァルツェンバッハの『幸せの谷』」2009）を考察するもの、エーリカ・マンとの同性愛関係を背景とする作品紹介（『古典BL小説』2015、笠間千波による解説）、新たなドイツ文学のマッピングをするうえで、「女性探検家」としてのシュヴァルツェンバッハに対する今後の注目への必要性を指摘（副島美由紀「ドイツ現代文学における『空間論的転回』」2017）。ルポルタージュ作家としての作品翻訳（酒寄進一訳『雨に打たれて』2022）など。

⁹ Annemarie Schwarzenbach, *Freunde um Bernhard*, Roman, Basel: Lenos Verlag, 2008. なお、この文献による本文の引用は（B+頁数）と示す。

存在で埋めようとするゲルトだが、自己肯定感の塊であるレオンとのベルリンでの暮らしは行き詰まる。そこで二人はルガーノへの旅行で心機一転を図るが、クリスティーナが合流することで二人の関係は決定的な亀裂を迎える。ゲルトはレオンへの叶わぬ思いとクリスティーナへの嫉妬の苦しみから逃げ出し、パリのベルンハルトの元へと向かう。彼を優しく迎え入れるのは、ベルンハルトの才能を見出し、その庇護者となっていた外科医ジェラルド、そして同じくパリで孤独を抱え彷徨いながらゲルトを長く待ち望んでいたベルンハルトだった。

この小説でまず目に付くのは、登場人物たちが、20 世紀前半当時のジェンダー規範から逸脱した存在として描写されていることである。美しく「可憐」で、時にゲルトからの熱い視線に「恥ずかしくなり、ピアノの指を止め、顔を赤らめうつむいてしまう」(B13) ベルンハルトや、「繊細で、病みやす」(B60) く、自信のない青年ゲルトの描写がそれに該当する。対照的に、そんなゲルトを「あなたは弱くて、そしてちょっぴり臆病」(B62)だと心配するイネスは、一貫して冷静で安定した性格の持ち主として描写され、ベルンハルトは、彼女が「私たち全員を凌駕している」(B18)と敬意を抱く。また、内面的な特性のみではなく、イネスはゲルトとベルンハルトをドライブに連れ出す役割と、同時に、後に車に乗せたレオンとゲルトを、そのスピードによって凍えさせ、寒がる二人を毛布で温め、距離を縮める仲介者的な役割をも担っている。そんなイネスと同様、レオンの妹であるクリスティーナもまた完全に自立した存在で、「勝手にゲルトの部屋に入り、煙草をふかしながら、気持ちよさそうに肘掛椅子にもたれかか」(B113) ったり、あるいはイネスの肩に手を回し彼女にキスすると「みんな、ちょっとこっちに来て、何か楽しいことを考えましょう」(B119)と提案する。まさに、自由で大胆、リーダーシップのある人物として描かれている。

さらに注目すべきは、これらのジェンダー規範から外れた登場人物たちが、周囲からは浮いた存在であるという社会的な認識が、意図的に挿入されていることである。ベルリンのアトリエに戻るレオンと、それを見送るゲルトの駅ホームでの別れの場面で、レオンはかがみこみ、ゲルトの頬に口づけをする。すると、ホームにいた女はそれを見て「若い男同士が口づけするなんて、なんて気持ち悪いの」(B127)と叫ぶ。他にもルガーノに旅行に来たゲルトとレオンの男性カップルに、さらに加わったクリスティーナの三人の関係性に対し、周囲の人間は「当惑し、憶測し、お手上げ状態」(B163)となる。クィア理論家のイヴ・コソフスキー・セジウィックは、登場人物自身の存在様態と社会の存在規定の明らかな「ずれ」を自覚的に示す、この「恥」の概念そのものが、新たな価値構築へと向かう行為遂行性＝「クィア・パフォーマティヴィティ」になり得ることを示したが¹⁰、『ベルンハルトをめぐる友

¹⁰ ジェンダーの構築はパフォーマティヴィティ（行為遂行性）の反復による本質化の企みと読むセジウィックの概念。このパフォーマティヴィティはそれに承認を与える周囲の評価のまなざしをふくめ空間的に構築されていくことに注目し、セジウィックはそれを「演劇的なパフォーマティヴィティ」と名付けている。イヴ・コソフスキー・セジウィック『タッチング・フィーリング。情動・教育学・パフォーマティヴィティ』岸まどか訳、小島遊書房、2022 年、70 頁参照。

人たち』におけるこれらの場面にも、シュヴァルツェンバッハの「クィア・パフォーマティヴィティ」を読むことは決して不可能ではない。周囲から「恥」の烙印を押されながらも、ベルンハルトの友人たちは、「嘆き」や「苦しみ」というそれ自体ひたすら内的で、既成の価値から外れ、それゆえにまぎれもなく「生そのもの」である感情に向き合う。レオンから受け入れられていないこと、自分の才能を信じられないゲルトが求める承認への希望も、ベルンハルトが抱える孤独も、唯一の大人でありながら、未だに惑い続けるジェラルルの抱える苦しみのお話も、決して最終的な答えを見出すことのないまま、「彼らの運命はこれからなのだ」(B183)という「曖昧」と、その後も苦しみは続くだろう「未到達さ」の予感に、その幕が閉じられるのである。

ゲーザ・マイヤーは、『ベルンハルトをめぐる友人たち』でのゲルトやベルンハルトのイメージが、これまであまりに簡単にシュヴァルツェンバッハ自身と結び付けられてきたことに驚きすら感じると述べた上で、彼らに、シュヴァルツェンバッハの両性具有性やホモセクシャルを読み込むこと自体が「二分法的なジェンダーシステムに作者と作品を巻き込む行為」であると厳しく批判している¹¹。一方で、マイヤーは、アレティ・ゲオルギアドウが、『ベルンハルトをめぐる友人たち』を「作り物めいていて、色彩に乏しく、根本的に思春期的」と評したことに触れ、それを「物語の部分的に時代錯誤的な構成が、直線的で連続的な筋書きへの期待を裏切ることによって由来しているのかもしれない」¹²と控えめに解釈している。しかし、規範的なジェンダー像を一つ一つ念入りに避けながら周到に構成されたこの小説において、「思春期的」「非直線的」と評される特徴が示していることは、「直線的で連続的な筋書きへの裏切り」であるならば、むしろそこに意図的な表現戦略を見ることが自然な気がしてならない。つまりシュヴァルツェンバッハは、「わたし」の規定に困難さを抱えるクィアな存在たちのありのままの姿を描写するための語りを選択したのだと。

1-2. 『抒情的ノベル』における「失敗」

『ベルンハルトをめぐる友人たち』から2年後、ベルリンでの生活を背景とし、再び執筆された小説が『抒情的ノベル』(1933年)¹³である。デビュー作でも見せた「曖昧さ」はそのままに、しかしこの作品では、その「未到達さ」のイメージとは大きく異なり、表面上はまさに対照的ともいえる主人公の「挫折」あるいは「失敗」が前景化されたラストシーンで締めくくられる。まずはあらすじを簡単に追いかけてよう。小説の舞台はベルリンの中心に位置するティアガルテン界隈及び中心部に位置する繁華街である。主人公の「わたし」は、外

¹¹ Gesa Mayer, Queer Freunde um Bernhard. In: Walter Fähnders/ Sabine Rohlf (Hrsg.), *Annemarie Schwarzenbach. Analysen und Erstdrucke*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2005, S. 65.

¹² Ebd., S. 64.

¹³ Annemarie Schwarzenbach, *Lyrische Novelle*. In: Roger Perret (Hrsg.), *Annemarie Schwarzenbach. Romane I. Lyrische Novelle, Flucht nach oben, Tod in Persien*. Basel: Lenos Verlag, 2014. なお、この文献による本文の引用は (L+頁数) と示す。

交官になるという親の期待に応えるため、図書館で勉学に励む穏やかな暮らしを過ごしていたが、ヴァル劇場のヴァリエテ歌手ジビュレに出会い、その生活は大きく変化する。彼女への思いに支配されるや否や、外交官としての将来や社会的な成功が、まるで空虚なことのよう感じられ、ただジビュレと旅をすることだけを夢見るようになる。同じく彼女に思いを寄せる年上の男性エーリックから、彼女は危うくも魅力的で、人を破滅させてきたという噂を耳にする。実際に、死の危険と隣り合わせのような、彼女との真夜中のドライブや、秘密の多い彼女との緊張に満ちた関係に疲弊した「わたし」は、既婚で一児の母でありながら美しい女性イルムガルトとの出会いに、ジビュレから一時的に心が離れてしまう。ヴァル劇場への足も遠のいてしまったころ、ジビュレの送迎に常に寄り添うヴィリーから、ジビュレが実は友人の子供を引き取り、育てていたこと、経済的な事情からその子を取り上げられ苦しんでいることを聞く。さらに、彼女からも直接助けを求められるが、自分との養子にしてほしいという申し出に躊躇してしまう。その後、弁護士を探そうと動くも、「わたし」の不安に勘付いたジビュレは自ら距離を置き、連絡がつかなくなる。「わたし」に残されたのは、彼女のために書きつけた、渡せるあてのない原稿の束、そして果たされることのないジビュレとの未来と、喪失感だった。

この作品でも、登場人物たちのジェンダー規範の逸脱は、その重要な特徴をなしている。特に主人公である「わたし」は、男たちが熱狂する「狩猟」に強い嫌悪感をもち、狩りの話題で男たちが盛り上がるティアガルテンのカフェの空間で、ジビュレへの気持ちを高め、ノートに書きつけている。一方、ジビュレは危険な夜の香りを漂わせるヴァリエテ歌手でありながら、真夜中のドライブに「わたし」を連れ出し、危険なスピードで走行し、突拍子もなくインドへの旅に誘うなど、「わたし」を積極的に「外の世界」へと連れ出す役割を担う。また、ジビュレの抱えた秘密はやがて明かされ、友人の子供を秘密裏に育てているという事情だと判明するが、ここで興味深いのは母性に結び付けられがちな子供の世界の投入が、あくまで本能によるものではなく、むしろ勇敢さといった男性的特性のもとに導き出されている点である。「わたし」は、この勇敢なジビュレの「母性」と、自然な「母性」を持つ魅力的な女性イルムガルトの間で揺れるのだが、結局はジビュレの「勇敢さ」の前に怖気付く。そして、この「怖気付くこと」こそが、『抒情的ノベル』における物語としてのクィア性を讀むうえで特に重要な点だと思われるのだが、その点について触れる前に、いくつかの観点から、この作品のジェンダー表象の特徴を具体的にみておこう。

『抒情的ノベル』でも、主人公の描写には歴史的ジェンダー規範からの逸脱が示されていることはすでに述べたが、この逸脱を、「わたし」が感じる「恥」としてパフォーマティヴに前景化させている象徴的な場面が少なくとも二つある。なかでも、セジウィックのいう、社会規範を反復しない者が空間から排除されていく際に媒介とされる、「恥」という情動については、『抒情的小説』における主人公の以下のような二つの心情描写に明らかに読み取ることができる。一つ目は、ジビュレへの想いが高まり、思わずその名前を口にする場面で

ある。

すると突然、私は自分の声を見知らぬ者の声のように聞いた。灼熱が私を襲い、無意識にジビュレの名を口ずさんだ。大広間の窓の向こうに、彼女の限りなく蒼ざめた顔が浮かぶのを見て、私は窓へ駆け寄り、勢いよくカーテンを引いた。人々は驚いて私を見つめている。一体なんだ？——何も。ただジビュレの顔だ。だが彼らがそれを知るはずもない。果てしない異質さが突然、私と彼らを引き裂いた。見知らぬ人々が私を見つめ、至るところで私と彼らとの間の地盤が崩れ落ち、光は曇り、彼らの会話はもはや耳に届かなかった。いまや彼ら自身が消え去り、私にはそれに抗う術がなかった……。 (L20)

ここで主人公は自身の感情が、周囲から「異質」なものとみなされている状況をドラマティックに舞台化し、その「恥」の舞台を演出し際立たせている。

二つ目は、ティアガルテンの中に立つ、将校を讃えるオベリスクの前に「わたし」が立ち、輝かしい先祖の血に連なることのない自分を感じ、それを「恥」だと認識するに至る描写である。

森の中へ広々と傾斜した空き地が切り拓かれていて、その最も高い地点にフリードリヒ大王によって建立された記念碑が建てられている。それは、大きな灰色の石の塊、一本のオベリスクであり、王は忠実な将校たちを讃えるためにそれを建てさせたのだ。彼らはその勇気と忠誠によって際立ち、その名は石に刻まれた。それを読むと、まるでファンファーレの響きが聞えてくる。なぜかわからないが、これらの名には、高揚させられるものがある。私は以前どこかで、自分の家系には多くの将校がいたと述べた。しかしこの瞬間には、そのことを考えていたわけではなかった。突然、私の体は熱くなり、心臓が高鳴り、ここにかつて立ったことがあるかのような感覚に襲われた。恥ずかしくなり、剣を持ちたいと願い、再び恥ずかしさを感じながら、しかし一人でその石に刻まれた祖先の名を読んでいた。 (L76)

ここで「わたし」の身体は、歴史の系譜的な垂直線を象徴するかのようなオベリスクの前に立ち、「高揚」し、熱くなり、心臓が高鳴るという反応を見せる。しかし同時に「恥」の感情が主人公を捉える。ここで主人公が持つ「恥」の感情は、君主フリードリヒ大王に代々忠誠を誓ってきた、男らしさを美德とする極めてプロイセン的・家父長的でナショナリストイックな身体の系譜から「逸脱」してしまった自らの状況への、まさに「やり場のなさ」へを示す感情である。「剣を持ちたい」と願いながらも、内面的には明らかに異質の身体である自らをそこに確かに晒し、一人で石に刻まれた祖先の名前を読む主人公の行為を、いま新たに「クィア・パフォーマティヴィティ」に重ねて読み直すとき、このオベリスクの前の場面こそは、主人公を歴史に連なり、反復する身体になることを「停止」させ、新たな身体の分岐点が立ち上がる合図として響いてくる。

さらに、『抒情的ノベル』において興味深いのは、野生の描写とその多面的な位置づけである。セジウィックの「クィア・パフォーマティヴィティ」から強い影響を受けたクィア理論家ジャック・ハルバースタムは、その著作 *Wild Things* において、セジウィックの理論を

さらに拡張し、クィアへの追求と、人間社会の排他性や動物たちへの横暴な振る舞いへの反省を結びつけたが¹⁴、シュヴァルツェンバッハの『抒情的ノベル』においても、ジェンダー規範からの逸脱、二項対立的性規範からの離脱と同時に、それに重ね合わされるかのように、人間と動物の二項対立自体に大きな疑問符をかけるような、自然や動物への多様な描写が存在する。とりわけ、『抒情的ノベル』の中心となる舞台が「ティアガルテン＝動物園」であること、そこは都会の中心にありながら、多様な自然と動物たちが息づく場所であることは重要な設定である。実はこの小説全体においても、主人公とジビュレとの恋愛をプロットとして抽出することを不自然なことに感じさせるほど、不可視化されながらも確実に存在する自然や動物たちの呼吸や温もりが丁寧に描写されている。

私のすぐ目の前で、一匹の動物が音もなく飛び出した。大きな灰褐色の野兎だった。しなやかに木の根を飛び越え、身を低くかがめると、稲妻のような速さで森の轟きの中へ消えていった。私はその巣を見つけた。茂みの下に円く形づくられていて、身をかがめてその場所に手を置いた。そこには、毛皮に包まれたその体が横たわっていた痕跡が残っていた。獣のぬくもりの名残を、私は見知らぬ動揺とともに感じ取った。顔を傾けてそこに頬を寄せると、かすかな呼吸のようなものがあり、ほとんど人間の胸のようでもあった。(L15)

人間が狩猟を楽しむために作られた人工的な園であるティアガルテンは、長い歴史において、男たちのお楽しみの場所であると同時に、名もなき無数の獣たちが確かに暮らす園でもあり、主人公はその獣たちの確かなぬくもりを肌で感じ、かすかな呼吸に耳を澄ませる。動物に寄り添うのはしかし、主人公のみではない。実は『ベルンハルトの友人たち』においても、ベルンハルトとゲルトの関係性を愛らしく結び付ける、大切な存在としてイネスの愛犬フロックが描かれていたが、『抒情的ノベル』においては、飼い犬のみならず、動物全般を大切に扱うジビュレの姿が、以下のように描かれている。

その後、通りで、私は犬に遭遇した。ジビュレはすぐに立ち止まり、老人に向かってリードを離すようにきつく言った。「見えないんですか、この子が歩けないでしょうに。」彼女の声がかんがに厳しく響くのを、私はまだ聞いたことがなかった。老人は怒り出し、何かが起きてしまう予感を感じた。ジビュレと老人の間に割って入ろうとしたが、彼女は私を店に戻らせた（まだ店を出て数歩の距離だった）。そして牛乳をお願いするようにと。私は言われたとおりに店に戻り、ヴィリーに会った。(…) 彼が牛乳を手に入れてくれて、私に付き添って戻ってきた。ジビュレはまだ犬のそばにかがみ込み、老人にその犬の世話の仕方を説明しているようだった。老人は小声で文句を言い、犬はとにかく家に帰らなければならないと繰り返した。するとジビュレは「牛乳を飲めばちゃんと歩けるようになるわ」と言った。犬が飲み始めるまでにはかなり時間がかかってしまった。犬はどうやら怖がっていたのだ。やがて飲み終わると、犬は抵抗もせず老人のあとをとぼとぼとついていった。(L33)

¹⁴ Jack Halberstam, *Wild Things*, Durham and London: Duke University Press, 2020.

見知らぬ老人の飼い犬に対してさえ、その不当な扱いを容赦することなく、犬の立場に立とうとするジビュレは、命に人間か動物かの区別を設けることのない勇敢な精神の持ち主として描かれている。また、こうした彼女のスタンスは、狩猟を趣味とするティアガルテンの空間では、それを嫌悪する主人公と共に、むしろ異質であり、それゆえにクィアで稀有な逸脱者として存在していることになる。

そしてこの逸脱は、夜の世界を生きるヴァリエテの歌手としてのジビュレの危険な魅力とも重なっている。主人公は、昼間は図書館で外交官になるための試験にいそしむ真面目な大学生だったが、ジビュレとの出会いから、やがて昼夜が逆転する夜の世界へと引き込まれてしまう。この夜の世界の危険な魅力からの脱出は、主人公が昼の世界に戻りたいと願ったことからではなく、夜だと思い込んでいた世界が実は夜ではなかったという事実をつきつけられたことで、つまりは、ジビュレが友人の子供を養子として育てていたこと、そしてその秘密を受け入れ、主人公との間の子供として育てるという決定を下すことから、結局逃げてしまうことによって、いわば昼の世界へと戻ることにも、夜の世界へと飛翔することにも「失敗」した状態にある。そうあることで、「苦しみ」と「嘆き」を抱えたまま、生きていくという結論が導かれるのである¹⁵。

もう一つ、この小説で描かれている重要な点は、「友情」あるいは「連帯」というパラダイムの提示である。そして、そのことが、『ベルンハルトをめぐる友人たち』と共にこの小説のクィア性を語る共通点として読める。『ベルンハルトをめぐる友人たち』において描かれたのは、ベルンハルトとゲルト、そしてイネスの間にあるいわゆる異性愛関係を越えた感情の共有であったが、『抒情的ノベル』において見られるのも、主人公と同様、ジビュレと同じように愛する男性エーリックに対する、主人公の「嫉妬」という異性愛主義者の三角関係を一切経由することのない、「友情」あるいはむしろ「連帯」という感情の吐露である。

「私は嫉妬なんかしてないよ」と言った。私たちはただ自然に結ばれている者同士なのだと、エーリックが分かってくれることを、強く願った。彼がジビュレを愛していたとしても、あるいはジビュレが彼を愛していたとしても、私が嫉妬する理由なんてないはずだ。結局、私たちは同じ言葉を語り合うのだろうから。そう思うと、私は少し慰められた気がした。(L46)

つまり、「人間／動物」、「昼／夜」そして、「異性愛／同性愛」という二項対立自体がそもそも『抒情的ノベル』においては一切かき消されている上に、主人公は決していずれの世界にも安住できないという立ち位置をとるのである。それゆえ、主人公は物語においては「失敗」であり、その意志は「曖昧」なまま、どちらの世界にも「到達することのない」、その意味で「未熟なまま」、クィアな存在に留まり続けるのである。

¹⁵ 『抒情的ノベル』での結論が失敗に留まることは、ハルバースタムが『失敗のクィアアート』で、成功と勝利を越えた、サブカルチャー表象における「失敗上手な」クィアたちを取り上げた視点とも重なり得る。ジャック・ハルバースタム『失敗のクィアアート。反乱するアニメーション』藤本一勇訳、岩波書店、2024年。

2. 「反ナチジャーナリスト」を超えて

2-1. フォトジャーナリズムとの出会い

『抒情的ノベル』発表と時を同じくして、シュヴァルツェンバッハはその後のフォトジャーナリズム作家としての道につながる最初の旅に出かけたのだが、これまで作家としての活動から、写真家へ、あるいはジャーナリストへと活動の幅を広げていく際の、その連続性の有無については、改めて考察されたことはなかったのではないだろうか。しかし、1933 年からの作品の流れを詳細に追いかけると、実は作家としての活動と写真家、あるいはジャーナリストとしての活動の間に明確な線引きはなかったのではないかとすら思える。

シュヴァルツェンバッハが初めてフォトジャーナルの仕事に関わったのは、1933 年 5 月のマリアンネ・ブレスラウアー (Marianne Breslauer, 1909-2001) とのスペイン旅行であり、それは『抒情的ノベル』が出版された直後のことだった。この旅行は「アカデミア画像エージェント (Bildagentur Akademie)」からの企画ものだったのだが、このときは、プロの写真家であるブレスラウアーが写真を担当し、シュヴァルツェンバッハはテキストを担当した。その際執筆された三つのルポルタージュが、同時に『チューリッヒ画報 (Zürcher Illustrierte)』に掲載されたことが、いわば最初のフォトジャーナリズムとの関わりとなる。シュヴァルツェンバッハは写真愛好家の母親ルネによって、幼少よりカメラには親しんでいたのだが、ブレスラウアーとのこの最初の仕事による影響は、職業として意識する上では、決定的だった。

ブレスラウアーは、女性の職業教育を支援するために 19 世紀半ばに設立されたベルリンのレッテ協会が運営する学校で、アトリエ写真の基礎的な技術を学び、ドイツ工作連盟によってシュトゥットガルトで開催された、大規模移動展「映画と写真」展に、わずか 19 歳で参加した経験を持つ¹⁶。20 年代後半にピークを迎える、前衛的な映像表現の動向である「新しい視覚」(Neues Sehen) の世界的なお披露目の場でもあったこの展覧会からブレスラウアーが受けた影響は極めて大きかったと、写真及びメディア史の研究者であるミルコ・メローネは指摘する¹⁷。これまでのような、単なる世界像の再生産や、現実の冷たい模写は、この「新しい視覚」の代表者たちにとって、新たな写真の課題ではなかった。そうではなく、対象に対する多様な角度によるアプローチ、強烈な光と影の操作による鋭利なコントラストの表出、そしてそのような操作による、対象の新たな見知らぬ相貌の発見といった、いわゆる現実の複製に留まらない新たな「見ること」の体験自体の提供を追求した「新しい視覚」の芸術家の一人として、ブレスラウアーは 1930 年から 1931 年まで「ウルシュタイン・画像サ

¹⁶ 「映画と写真」展とは、シュトゥットガルトで 1929 年に開催された写真展と映画の上映会で、写真展は Interimtheaterplatz にて 5 月 18 日から 7 月 7 日まで、上映会は Königsbaulichtspiele にて 7 月 13 日から 26 日まで行われた。ヨーロッパ、ロシア、アメリカから集められた写真の点数は 1,000 以上に及んだ。Karl Steinorth (Hrsg.), *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto : Stuttgart, 1929*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1979.

¹⁷ Mirco Melone, Fotohistorische Rahmenbedingungen. In: Nina Zimmer/Martin Waldmeier (Hrsg.), *Aufbruch ohne Ziel. Annemarie Schwarzenbach als Fotografin*. Ausstellungskatalog (Zentrum Paul Klee). Zürich: Lars Müller Publishers. 2020, S. 120f.

ービス (Ullstein-Bilderdienst)」で勤務し、1932 年には独立すると、フリーの写真家として活動していた。スペイン旅行のフォトブック作成の仕事は、このアカデミア画像代理店からの業務依頼だった。

しかしながら、ユダヤ人であるブレスラウアーの名前を出しての出版は結局実現しなかった¹⁸。シュヴァルツェンバッハが自ら写真を撮影し、フォトジャーナルへの投稿を開始するのは、この苦い思い出となったスペイン旅行の直後からとなる。芸術史家バーバラ・ヴィーガント＝シュテンペルは、その直後のシュヴァルツェンバッハの写真に、対照的なイメージを写真内部に並置させる手法など、ブレスラウアーからのきわめてわかりやすい影響を指摘している¹⁹。

ただし、この時期に注目すべきはジャーナリズムの仕事だけではなく、シュヴァルツェンバッハが『西アジアの冬』と『鷹の檻』という短編を並行して執筆していることである。特に注目すべきは『鷹の檻』で、シュヴァルツェンバッハ自身はそれを「ノベル」と位置付けていた。この作品での、これまでとは異なる短い文体については、ヘミングウェイからの影響が多く指摘されているが²⁰、文体の変化には、写真自体からの影響も大いに考えられる。なかでも、カメラレンズを対象に向けるように「書くこと」と、作品で描かれていく「移動する人々」の姿を生き生きと「写すこと」の両方が同時に追求されていることは、より注目すべき変化だと思われる。トルコとシリアの国境を通過する電車に乗り込んできたパレスチナ入国を目指すルーマニア出身の少年の姿（「移民」）、ファシズムが迫るイタリア・ミラノからアレppoへと逃げてきたものの、何をするべきか見つからない夫婦の姿（「輝かしきヨーロッパ」）、ペルシャの旅行記を執筆する約束で故郷デンマークでの家庭を捨ててシリアに乗り込んできた「男爵夫人」と呼ばれるカトリーヌ・ハルトマンの姿（「女ひとり」）等、シュヴァルツェンバッハが描くのは、1933 年から 1934 年という政治的季節に、祖国への帰属というセーフティー・ネットの網の目から漏れ、積極的に、あるいは消極的に外に出ざるを得なかった、彷徨い、移動し続け、それゆえに、「個」としての存在形態を保つことができた貴重な人間の姿である。

マルティン・ヴァルトマイヤーは、自らもキュレーターとして携わった、シュヴァルツェ

¹⁸ Martin Waldmeier, Annemarie Schwarzenbach als Fotografin. In: Ebd., S. 12. 苦肉の策として、マリアンネ・ブレスラウアーの氏名を、アーリア人名の「アンネリーゼ・ブラウアー」へと変更することが提案されたが、ブレスラウアーはそれを拒否した。

¹⁹ Barbara Wiegand-Stempel, Bilder schreiben. In: Ebd., S. 111. 他にも、特にシュヴァルツェンバッハが好んで用いた対照的な 4 枚の写真を同時に並べる手法などがその影響のもとにあるという。なお、シュヴァルツェンバッハの記事の主な投稿先は、スイスでなかでも 1925 年創刊のフォトジャーナル『チューリッヒ画報』の他、『ワシントンポスト』や『ライフ・マガジン』など、アメリカの主要なジャーナルだった。

²⁰ クラウス・マンがシュヴァルツェンバッハの原稿を読んだ際にヘミングウェイを感じさせると表現したことに始まり、両者を結び付けることは、ほぼ紋切り型となっている。同様に酒寄進一は「ヘミングウェイの匂いがする」と表現しながらもその文体を「簡潔で冷静な文体」をルポルタージュとの関わりとしても捉えている。アンネマリー・シュヴァルツェンバッハ『雨に打たれて』酒寄進一訳、書肆侃侃房、2022 年、訳者あとがき参照。

ンバッハの写真に焦点をあてた展覧会「あてのない旅立ち。写真家としてのアンネマリー・シュヴァルツェンバッハ」(於パウル・クレー・センター、2021 年から 2022 年にかけて開催)のカタログで、シュヴァルツェンバッハの政治性全般と写真について、極めて重要な事実を以下のように指摘している。

1933 年 3 月、シュヴァルツェンバッハは、クラウス・マンに宛てて、「出来事をしっかり理解したとは思いますが、どんな選択肢が他にあるのか、私には分からない」と書き、「しかし、あなたたちの側に立つことだけにはできる」と手紙を結んだ。つまり、友人であるエーリカ・マンのような、反ファシズムの知識人による抵抗運動の側に自分は加わると書いているのである。それにもかかわらず、シュヴァルツェンバッハは 1933 年のうちに、再び旅に出ている。トルコ、レバノン、シリア、そしてパレスチナへとシュヴァルツェンバッハを導いた旅である。続いて、ヨーロッパ東部を横断する次のルポルタージュ旅行を行ったのは、1937 年になってからだが、その際にはロシア、ポーランド、バルト諸国を訪れ、帰路にはフィンランドとスウェーデンにも立ち寄っている。シュヴァルツェンバッハ自身も強く認識していた不安定な政治状況にもかかわらず、この旅行で撮影された写真は、東欧および北欧の生活の「正常さ」を描いた、驚くほど平穏で、ほとんど牧歌的ともいえる印象を与える²¹。

1933 年から 1934 年といえば、シュヴァルツェンバッハにとって最も親密だったエーリカ・マンがミュンヘンで開店させた反ナチ・カバレット「胡椒引き」を、亡命先スイスで新たにスタートさせた時期である。また、クラウス・マンが亡命地オランダで始めた『集合』誌の発行は、シュヴァルツェンバッハの資金協力なしには難しかった。にもかかわらず、その芸術表現は、政治からは縁遠いところにあったというのである。また、ヴァルトマイヤーは続けて、スイスの保養地エンガーディンで、エーリカとクラウス・マンが寛いだ姿を捉えたいくつかのシュヴァルツェンバッハの私的な写真は、「時代の激しい混乱がまるで忘れ去られているかのような瞬間を捉えている」²²とし、そこには、「政治的に関与する作家としてのシュヴァルツェンバッハのジレンマが現れている」と解釈する。続けて、仲間たちの反ナチ活動に共感を持ちながらも、スイス人であり、ユダヤ人ではなかったシュヴァルツェンバッハ自身は、直接的な被害を受ける立場にはなく、行動を強いられる状況でもなかったこと、さらに親ナチの親の庇護を完全に手放すことも、旅を続けるという特権を手放すことにも踏み切れなかったことで抱えた、まさにその「ジレンマ」こそが、「歴史的状況からの退避の場所、避難所への憧れであると同時に、自分自身から逃れるための場所への憧れ」に結び付いたと分析を加えている²³。

確かに、シュヴァルツェンバッハの写真から、わかりやすい政治性は「読み取れない」ことは注目すべき重要な事実である。1934 年夏にクラウス・マンと共に参加した、ロシア作家会議では、共産主義の社会主義リアリズムのイデオロギーの下に作品を生産する作家像

²¹ Martin Waldmeier, Annemarie Schwarzenbach als Fotografin. In: Nina Zimmer/Martin Waldmeier (Hrsg.), a.a.O., S. 14.

²² Ebd.

²³ Ebd.

に対して、明確に距離を感じていたという。ヴァルトマイヤーによれば、「シュヴァルツェンバッハは社会的に周縁化された人々の状況には共感していたが、芸術がイデオロギーに奉仕させられることには懐疑的であった。彼女は自らの記録のなかで、ロシアの同僚たちの技術への熱狂的な信仰を批判している」²⁴。同性愛者の外交官クロード・クララクと結婚した後、そのネットワークの中で知り合ったバーバラ・ハミルトン＝ライト（Barbara Hamilton-Wright）と共にアメリカでFSA（農業安全保険局）プロジェクトに関わり²⁵、記録写真の手法を学んだ後、シュヴァルツェンバッハの写真は、これまでの「新しい視覚」からの影響を感じさせる手法から、記録的なストレート写真にシフトチェンジしている。その後、1937年及び1938年に撮影されたダンチヒやザルツブルクとウィーンの街路を中心に残された写真シリーズでは、国家社会主義系の青年組織による行進が集中的に写されており、催眠的に右傾化する群衆の姿が記録されている。しかし、そこでも注目されるのは、この明らかに政治的関心が前景化しているかのように見える一連の写真においても、シュヴァルツェンバッハが「個人」にレンズを向け続けている事実である。

この点に関連して、例えばレギーナ・ディーテルレは、この時期のシュヴァルツェンバッハの写真や記事は、スイスのメディアでも、アメリカのメディアでも、非掲載となった背景に、少なくともスイスにおいては「あまりに政治的すぎる」という判断が、そしてアメリカにおいては政治性が不足しているという理由があったことを指摘しているが²⁶、この指摘は極めて示唆的である。というのも、この非掲載の理由の両極性こそが、シュヴァルツェンバッハのジャーナリズムの本質を何より雄弁に語る歴史的証言だからである。つまり、危機の時代において、シュヴァルツェンバッハが焦点を合わせていたのは、ナチス体制が人間たちに与えた「影響」という「情報」ではなく、あくまで、そこで暮らす、「個」としての「人間」の姿であったのだと。

1939年6月にシュヴァルツェンバッハは悪化する薬物中毒症状からのリハビリをかねて、同じくスイス人のジャーナリストであるエラ・マイヤール（Ella Maillart, 1903-1997）とフォードでアフガニスタンへと向かった。走行経路は、ジュネーヴからイスタンブール、トラブゾン、テヘランを経由し、アフガニスタンではヘラートからカブールへ向かう北ルートを選択している。この旅の運転は専らシュヴァルツェンバッハが担当したようだが、共にフォトジャーナリストであった二人は相互に撮影を行っていたようだ。二人は8月末にカブールに

²⁴ Ebd., S. 15

²⁵ アメリカ・農業安定保険局が、主に写真というメディアを用いて、1929年の世界恐慌勃発後のアメリカの農村の惨状およびその復興を記録し、同時にニューディール政策の効果をアピールするために行った、1935年から1944年にかけてのプロジェクトのこと。

²⁶ Regina Dieterle, „Man schreibt über das, was einem auf den Nägeln brennt.“ Annemarie Schwarzenbach als Journalistin und Fotografin. In: Regina Dieterle/ Roger Perret (Hrsg.), *Annemarie Schwarzenbach. Auf der Schattenseite. Ausgewählte Reportagen, Feuilletons und Fotografien 1933-1942*. Basel: Lenos Verlag, 1995, S. 340-342.

到着したが、9月に第二次世界大戦が勃発し、最終的に二人は別々のルートでヨーロッパへと戻っている。ヴァルトマイヤーはこの旅での二人の違いについても、マイヤーが旅で会う対象物をあくまで学術的・調査的に記録している一方、シュヴァルツェンバッハの写真には、強くその「個人的な関心」が感じられるという興味深い指摘をしている²⁷。

ヴァルトマイヤーが語る両者のその違いは、もしかしたら、スイスの芸術批評家メヒチルド・ホイザーがシュヴァルツェンバッハの写真について、まるで「家族アルバムのように」と表現し、その特徴を以下のように分析したことに共通しているかもしれない。

シュヴァルツェンバッハは、査定者や評価者として対象に向かい合っていない。視線は常に同じになるように、つまり膝をついて撮影しているのである。アンリ・カルティエ＝ブレッソンのように、あたかも狩猟者のような「決定的瞬間の撮影」とは無縁である。むしろ対象者に時間をかけて向き合っているのだ。だから、そこには、把握できない顔をした対象者はいない。だからこそ、みなしっかりとカメラレンズに視線を合わせて笑顔を見せている。²⁸



シュヴァルツェンバッハ撮影。
1934/35年頃。イラクの若者たち。
出典：Swiss National Library, Public Domain.

ホイザーは、カルティエ＝ブレッソン（Henri Cartier-Bresson）の他、同時代の実践であるアウグスト・ザンダーとも比較し、シュヴァルツェンバッハの写真との違いを指摘する。そして、その違いの理由は、シュヴァルツェンバッハが写真だけで事実のすべてを語ろうとするザンダーとは異なり、基本的に写真を事実の「補完」にすぎず、記事に不足する情報を補うものと捉えていることにあると解釈している²⁹。確かにシュヴァルツェンバッハの写真の横には、短いテキストが添えられていることが少なくない。それはしかし、冷たく対象を分類する様な情報としてのテキストとは真逆で、いくつかは、シュヴァルツェンバッハ自身のつぶやきも添えられている。つまり、写真に写された人々や風景は、シュヴァルツェンバッハにとって外側に存在する「対象」としてそこにあるのではなく、自らと視線を交わし、繋がっている「外側であり内側である不可分の存在」であり、それゆえにこそ、そのイメージは安易な分類志向をはねつけ、その意味で曖昧なイメージであり続けてしまう。しかし、まさにそのような写真表現こそが、シュヴァルツェンバッハ文学の初期2作品に特徴的に見られたクリアな世界に、そのまま連続している部分だと言えるのではないか。

²⁷ Nina Zimmer/Martin Waldmeier (Hrsg.), a.a.O., S. 19.

²⁸ Mechthild Heuser, Im Fremden das Vertraute suchen-Perspektiven fotografischer Empathie im Werk Annemarie Schwarzenbachs. In: Mirella Carbone (Hrsg.), a.a. O., S. 236.

²⁹ Ebd., S. 243f.

3.まとめ——シュヴァルツェンバッハのエスノグラフィーとは？

1940年、32歳の時、再びニューヨークへ向かったシュヴァルツェンバッハは、精神状態の深刻な悪化から強制入院させられた。アメリカから出国することを条件に退院を許可され、スイスへいわば強制送還されてしまう。しかしその翌年4月には、スペインとポルトガルを經由してベルギー領コンゴへと向かう。「自由フランス」のためのジャーナリスト任務を引き受けることが目的だった。結局、現地ではスイス国籍のシュヴァルツェンバッハのスパイ活動疑惑などが持ち上がり、「自由フランス」のための直接的な報道活動をする事はかなわなかったが、アフリカ滞在の間に、『木の奇跡 (Das Wunder des Baums)』を執筆した。シュヴァルツェンバッハの伝記作家であるゲオルギアドゥは、この頃マイヤールにあてたシュヴァルツェンバッハの書簡での極めて示唆的な言葉——「愛することとはエラ、決して奴隷になることではない。高貴なこと。世界に触れたいという、世界と語り合いたいという願い。つまりは、自分とは異なる他者と融和し、わかりあい、そして個の境界線を乗り越えること。(...)」——を引用しながらも、「この深く精神的・宗教的で神々しい、他者との融和の願いは一度も叶うことはなかった。もちろんアフリカでも」³⁰と、あくまでシュヴァルツェンバッハの人生を悲劇として演出するために必要なドラマティックなリード文として回収する。

シュヴァルツェンバッハの人生が、「本当の愛」から見放されたものだったかどうかはさておき、最後に私たちに残されたのは、シュヴァルツェンバッハの文学や写真に、あるいはそのクィア的な表現行為の根底に、あるいは延長上に確実に存在した「愛としての異文化／他者理解」という志向を、どう理解するべきかという問いである³¹。文化記号論を専門とするスイス人研究者ジルヴィア・ヘンケのように、シュヴァルツェンバッハの営為を明確に「文化研究」と位置づける者もいるが³²、シュヴァルツェンバッハの異文化へのまなざしは、決して単に研究・調査的なそれではなく、むしろそれを越えようとする試みだったことは、すでに述べたとおりでもある。だからこそ、「男性／女性」、「異性愛／同性愛」、「西洋／東洋」という二項対立的な価値観を越え出ることを希求したクィアな探求者シュヴァルツェ

³⁰ Areti Georgiadou, a.a.O., S. 219.引用の傍点は筆者による。

³¹ ポストコロニアリズムとの関係でシュヴァルツェンバッハを再考するためのいくつかの興味深い二次文献の一つとして、マティアス・エナール Mathias Énard の小説『コンパス』(原題『Boussole』、ドイツ語版2016年)を挙げておく。ここで、シュヴァルツェンバッハは、若きイスラム教学者である主人公サラの「先駆者」かつ「分身」として描かれている。一方、シュヴァルツェンバッハの異文化理解はあくまで植民地主義的であり、政治的にも曖昧な作家だったとする以下のような声の存在にも注目すべきであろう。Elias Zimmermann: Reisen durch den Limes. Humanismus und Kolonialismus im Werk Annemarie Schwarzenbachs. In: Lucas Marco Gisi (Hrsg.): (Post-) Kolonialismus und Schweizer Literatur. Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs 51, 2023, S. 44-52.

³² Silvia Henke, Die Möglichkeit eines Zeichens. Annemarie Schwarzenbachs Beitrag zur Untersuchung von Kultur. In: Mirella Carbone (Hrsg.), a.a. O., S. 221. ヘンケの根拠には、シュヴァルツェンバッハがアフガニスタン旅行の前に、民族学博物館館長に手紙を送り、自身の旅行を「エスノグラフィー的研究」だと明記したこと他に、最晩年のアフリカ滞在時のシュヴァルツェンバッハの写真に残された、アフリカの裸の大地にヨーロッパの高圧線が無造作に建てられた写真などが取り上げられている。

ンバッハが提示した「愛としての異文化／他者理解」とは何だったのか。その「愛」は、西洋中心主義的・植民地主義的な拡大主義的な感性とは無縁だとどのようにして言えるのか。その問いに新たに向き合うことは、更なる研究の鍵となり得るだろう。そのための議論はしかし、この作家を、「同性愛作家」や「反ナチ作家」というカテゴライズからも、また「自分探し」と「愛に見放された悲劇の作家」というラベリングからも遠ざけた場所で、初めて見えてくることである。「モダンガール」作家の多様性と、それに対する評価をめぐる議論が開始可能になるのは、ようやくそこからなのだ。

おわりに

2025 年 10 月 18 日に開催されたシンポジウム「モダンガールを越えて」では全報告終了後、会場の参加者たちとの質疑応答が行われた。本論集の各論考は、これらの問いを意識して加筆修正を行ったものである。当日のシンポジウムとその後の議論にご参加くださった方々に、あらためて御礼申し上げる。以下では会場から向けられた質問や意見の要点をまとめ、さらに今後の課題について整理したい。

マーシャ・カレコを扱った第一報告、林報告に対する質疑は、おもに作品の解釈および批評に向けられた。作品の解釈については、カレコ作品に見られる「ベルリンらしさ」や、「抒情詩的私 (lyrisches Ich)」の観察者の立ち位置やそのジェンダー化の程度を問うものだった。一方、カレコ作品への批評に関しては、カレコがその仕事を引き継いだケストナーによる彼女の作品の評価、またナチ政権下 1933、1934 年に刊行されたカレコ作品への批評家からの反応に関して、さらに後期作品には「芸術家の妻」という主題の背景には何があるのかという質問があった。報告者からは、詩の表題やテーマにベルリンの文化や風俗の暗示や地名の言及が多く見られること、同時代の批評としてはヘッセが 1937 年ごろスウェーデンで発表した文章があること、詩の語り手のジェンダー化は読者が自己同一化できるテーマや語りという形で読み取り可能になっているように読めること、ケストナーのカレコに対する評価は今のところほぼ不明であること、また報告内では触れなかったカレコの後半生には事実「芸術家の妻」という側面があることを指摘したが、とりわけ詩の語りのジェンダー化や同時代の批評については今後の研究の進展と説明が待たれるものと考えられる。

第二報告の柏木報告は、イルムガルト・コインの亡命時代の作品『すべての国の子ども』を取り上げた。コイン作品群の語り的手法を特徴づける「子どものことば」への着目に対し、会場からの質疑は暗喩を越えて、子どもが語り手であることに集中した。子どもが語り手であることの効果、また子どもを語り手にしたイルゼ・アイヒンガーの『よりおおきな希望』との類似点と相違点が主な論点であった。報告者は語り手の設定により戦略的に社会批判、風刺の可能性が広がること、直接的表現や判断の保留による意識化が促されることを強調すると同時に、物語内の語りの仮面は仮面として評価される反面、作家の言語的力量についての批判にもなり得ることを指摘したが、これは今後議論を深めるべきカノン化の問題と関わる。

『エフィンガー家の人びと』というタイトルがトーマス・マンの『ブッデنبローク家の人びと』を想起させることもあり、第三報告、田丸報告については、両作品の比較や系譜的家族小説というジャンルにまつわる質疑が多かった。なかでも、家族の物語とドイツの歴史との相関性に関する両作品の相違については、本論集所収の論考でさらに詳しく分析を行い、「ある家族の没落」という『ブッデنبローク家の人びと』の副題は、ドイツに住むユダヤ人全体に降りかかるカタストロフを語る『エフィンガー家の人びと』には当てはめるこ

とはできないと指摘した。また会場からの質問には、報告内で挙げた『エフィンガース』の特徴である循環する語り（時間）が女性的とは言えないか、というものもあったが、安易に「女性的」ということは性差を本質化することにもなりかねず、こうした問いに対しては慎重に対処すべきと考え、本論考では扱っていない。

コルマルの作品における人間と動物の関係を考察した第四報告の山口報告では、コルマルにおける人間と動物の関係に関する全体的な評価、およびアクチュアルな戦争をめぐるディスクールでの人間と動物の関係と、コルマルの文学作品との関連性が問われた。本論集所収の論考では、コルマルの動物表象は、ユダヤ人女性という立場からの近代的な「人間」概念への批判と、新たな「人間なるもの」への模索という両面から読み取れること、およびポストコロニアリズムや生政治／死政治の問題に繋がる射程を持つことを示した。なお、本論集の他の論考と読み比べていただくことで、動物、写真（家）、中絶、ユダヤ人排斥など、コルマルと他の「モダンガール」作家とのテーマや問題意識の共通性が浮かび上がってくると思われる。

第五報告、小松原報告はアンネマリー・シュヴァルツェンバッハの作品をクィア性という観点から読み解くものだが、会場からは報告者の主張するシュヴァルツェンバッハの作品が「同性愛文学を超えて」いるということ自体は「普遍」的ななにかを意味するというものかという問いが寄せられた。あくまで安易なカテゴライズとしての「同性愛文学」という枠組みへの批判の意図があることを指摘したが、会場では同様に、作家自身の性的思考の特定に関する質疑もあった。この点についても、あくまで作家と作品は切り離されるべきものでありながら、そもそも作品自体の認知が進んでいない状況が問題の核心でもあり、「モダンガール」作家研究の現状と難しさを改めて認識させられる機会となった。

本シンポジウム全体を振り返るなら、ドイツ文学史にもほとんど登場しない女性作家／詩人やその作品についての情報提供の意味では有意義であったと思うが、本来の目的であった「カノンの見直し」という論点については議論が深まらなかったのは残念である。報告後の質疑応答では各論に集中し、シンポジウムだからこそ提示できると期待した、文学研究の大きな枠組みそれ自体を問う議論へとは展開しなかった。おそらくこれは、議論の基盤を共有できなかったことに原因があるだろう。いずれにせよ研究よりも前に文学作品は読まなければならない。本シンポジウムで扱った作家たちの「作品を継続的に手に取りやすいものにする」とは、まだ道半ばである。

田丸 理砂

日本独文学会研究叢書 165 号
2026 年 10 月 17 日発行
© 2026 一般社団法人日本独文学会

Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik

Nr. 165

Alle Rechte vorbehalten

©2026 Japanische Gesellschaft für Germanistik e.V. Tokyo

モダンガールを越えて

編集 田 丸 理 砂
発行 一般社団法人日本独文学会
〒170-0005

東京都豊島区南大塚 3-34-6-603

電話 03-5950-1147

メールフォーム <http://www.jgg.jp/mailform/buero/>

SrJGG

ISBN 978-4-908452-55-0