

# 詩作と思索、そして音楽 インゲボルク・バッハマンの作品、 語った言葉、そして彼女を巡る様々なテキストの註釈の試み

芳賀 和敏

1

ある作家に関して、ここではインゲボルク・バッハマンであるが、私的な領域での消息が様々なかたちで明らかになってくると、われわれが参照できる、いわゆるパラテキストは増大し多様な論議が展開してくるかに思われる。1973年、ローマで客死してからすでに30年余が過ぎ、生前公刊を予定していないテキストや書簡、日記等も法的な制限解除の刻限が事実上来ているような状態にあるのだろう。たとえば、「ローマでの客死」にしても消息通は自殺と請合うのであるから。

様々な事実が浮上し、あるいは確証（証明）され、理解が深まったのは「何」なのだろう。そして本来問われるべきなのは「何」なのだろうか、この問いへ向かう方向づけがさしあたり本稿の目的となる。私には論議が多様であるとは思われない。作家の Dasein や Leben を志向する関心、すなわち伝記的なものの優位が見て取れるのだから。理解が深まったのは、インゲボルク・バッハマンというひとりの女性がどのような人だったか、ということに関してであり、自身のテキストに言及する言説とテキスト（作品）と彼女の生とのあいだに整合性、還元的構造を無批判に承認する、あるいはそれを強要する、一面的な議論が支配的であるように見える。

「本来問われるべき」などと大仰な物言いをしたのも、無批判にすなわち無根拠に前提される還元的構造を反省することが本論の出発点だからである。反省とはもはやすでに、批判である。優越とみえるものは、越権なのではないか。限界を定めなければならぬ。バッハマンの詩とともに「音楽」も問題となるのだが、ここで際立ってくるのは「言葉」の限界となろう、言葉の限界が定められなくてはならない。とここまで書いてきた言葉やメタファー、議論の立て方から容易にヴィットゲンシュタインや、もっぱらネガティブにハイデガーの固有名詞が思い浮かべられるだろうが、この連関においても無批判に整合性を承認するわけにはいかない。それゆえわたしは、バッハマンの生のなかに包括された、整合させられた一筋に合流し増殖を続ける物語、を破壊するまでは至らなくても、一旦宙づりにしようとする目論むものである。還元構造

の一面性に対して、不整合の多様性を対置し言葉の、概念の限界が詩的テキストの解釈行為のなかで現出してくるだろう。もとより個的 *Leben* とは多様なものではないか、しかしそれでいて詩人バツハマン、あるいは詩とは何かという普遍をもとめる絶対的矛盾に、可能ながざり付き随っていくことにしよう。

## 2

まずは、未公刊作品や未定稿、草稿を検討しながら作品、ここでは詩作品の生成をながめながら詩作と、詩作の断念といわれる事情を少しく実証的に再検証することからはじめることにしよう。*Böhmen liegt am Meer* という詩の生成過程と *Enigma* という最後期の詩の註釈検討から始めて、伝記的なものと音楽という問題連関を浮き立たせなければならない。

この二つの詩は何れも1998年に出版された、*Ingeborg Bachmann Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen Edition und Kommentar von Hans Höller*<sup>1</sup> にファクシミリ版と再構成テキストとして収められている。詩その他に係る *letzt* (最後の) という形容詞の意味するところは、まず書誌的に1956年に公刊された最期の詩集、*Anrufung des großen Bären* より後の詩作品であり、以降まとまった詩集が構成されることなく、散文作品が続き、まとまった詩集を構成しない未公刊の詩群(これらは、2000年出版の *Isolde Moser, Heinz Bachmann, Christian Moser* といった詩人の近親者の編による、*Ingeborg Bachmann Ich weiß keine bessere Welt Unveröffentlichte Gedichte*<sup>2</sup> に収められた詩から見て取れるように)にみえる挫折感や詩作の断念を言い募る詩行、1959年から60年に懸けてのフランクフルト大学における招待講演に表明された、自身の詩作に対するネガティブな傾向からバツハマンにおける詩の断念と散文への移行の時期と、截然と分かれた境界線が1961年の散文集、*Das dreißigste Jahr* (三十歳)の時点に引かれてきたのであるが、それより後の1968年という公刊年は確定されていた、二つの *Böhmen liegt am Meer* と *Enigma* という未完でもなく混乱、破綻した断片でもない、完成した詩作品へと到る生成過程が露呈されたことは通説の再検討をせまる端緒となるだろう。

3 *Böhmen liegt am Meer* 「ボヘミアは海に面している」

この詩はバツハマン作品集第一巻<sup>3</sup> (1978年)に、1964年から67年に成立した詩という区分で収められており、以前から知られてはいたものである。いま目の前に新たに現れたものは、構想やいくつかの異稿が堆積したこの詩の成立過程なのである。全集の決定稿からは到底窺いしれない重層的な前史が現れたのだ。美的な、あるいはメトリック等の詩作に固有の技術的な変更というような通常の修正とはことなった、バ

バッハマンに固有の事態が生じているようにみえる。この詩自体を考察する前に、バッハマンがこの詩を巡って語った言葉を Höller の前掲書にしたがって眺めてみることにする。

彼女は、Böhmen liegt am Meer を成功した抒情詩と感じており、幸運にも何かから贈られたもの、自分自身が書いたとは信じられない、だから作者の名前など取り去って、作者不詳とするのがもっとも相応しい、と遺稿に書き残している。Höller は二つの遺稿を接続して上のように再構成しているが、つまり二つの遺稿の同時性、もしくは連続性を前提としてみているのだが、遺稿の日付がはっきりしているのは片方だけである。1973年、夏。そして年代が確定できない遺稿の中には重要なステートメントが含まれていた。Ich werde nie mehr ein Gedicht schreiben コンテキストとしては、自分が書いたとは思えない啓示として、と言ってしまうと宗教的な意味合いが強すぎるが、作者が誰かは意味をなさない、贈与としての詩を称揚しているその同じ紙面に、「わたし」という主語と詩を書かないという行為が連結されている。これをいわゆる「断念」の確証で、「転向」の時期を示す根拠とするには、猶、曖昧な点が多いように思われる。くわえて、バッハマンの陳述をそもそも頭から信じてしまっただろうか、という問題も生じてくる。

遺稿の紙束のなかには、われわれが全集版で目にする Böhmen liegt am Meer という詩行へといたる、いくつもの草稿や前段階が含まれている。かなり大掛かりに、苦心して詩行を彫琢する詩人の営為を彷彿とさせる生成過程からは、Höller の言うように、バッハマンの言う贈与された、とか幸運に恵まれた詩とかいうものとは、おおいに異なった状況が窺われるのである。さて整理すると、遺稿のなかに含まれていたものは、作品に関する作者のステートメント、作品の前段階、草稿であった。以下、生成過程の検証という意味での註釈に入ることにする。

Böhmen liegt am Meer の最も古い層をなす草稿は、Grüne Häuser in Prag<sup>4</sup> というタイトルをもっている。わたしの註釈は、プラハからはじまってボヘミアへ至る道筋をバッハマンに付き随って辿ることになる。彼女は身に纏わりつく伝記的なものを除去しながら詩の成立へと向かおうとする。しかし詩が成功する直前に、彼女の、言葉の可能性への問い、あるいは疑念が露になる。抒情詩の可能性といった、普遍的な問いとなるのだが、同時にきわめて切迫したバッハマンの言葉への問いともなっている。彼女がドイツ語で詩を書くことの問題性である。

伝記的な研究によれば、「プラハの緑色の家並み」という詩の断片は、バッハマンが1964年1月はじめに、汽車で冬のプラハに到着した時の印象がもとになっている。この年代が確定すれば、この旅行の出発地はベルリンということになる。この時期、彼女はベルリンに滞在していた。ピュヒナー賞受賞、ハンス・ヴェルナー・ヘンツェ

との芸術上および私的な関係にかかわることどもが、伝記的言説のテキストとして彼女の消息を語っている。ピュヒナー賞受賞講演との内容的類似から、おそらくこの頃に成立したと推測される詩が遺稿のなかにみいだされる。Schallmauer<sup>5</sup>というタイプ稿でのみ残された詩稿で、支配的なイメージの志向性が Wahn「狂気」へと収斂する点からみても、受賞講演との類縁性はあきらかで、年代の推定の根拠とはなるだろう。この「狂気」は、間 テキスト的分析からすればレンツの狂気なのだろうが、ここに感じられるのは、20世紀後半の産業社会における大都市の感官に捉えられたイメージのようにおもわれる。聴覚に与えられる騒音、視覚に映ずる急速な運動、これらがシンクロして狂気を増大させる。ベルリンは最悪の都市である、と。徹底的にネガティブなベルリンの対極にあるのがプラハ、ボヘミアということになる。恋愛関係の破綻から逃れた、という推測もあるが、とにかくこの時期ベルリンからプラハへ到着した、という事情が *Böhmen liegt am Meer* という詩成立の端緒となっているようである。

この詩と同じ時期に、一緒に「クルスブーフ」に掲載された詩が、Prag Jänner 64<sup>6</sup>と題されていることから、このプラハ到着は冬の1月と知られている。しかし、草稿のタイトルには、Grüne Häuser in Prag とあり、全集所収の決定稿は以下のように始まる。

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

最悪のベルリンに対して、ここプラハのイメージは、ポジティブな grün 緑である。緑の都市とみれば、森や木々の緑、冬枯れや雪の季節のものではないように思われるが、ここで緑なのは、家なのである。Höller のように、緑色に壁が塗られた沢山の家々ということだろう。プラハは、ボヘミアは緑なす豊かな森であってはならないのである。実際のボヘミアは森や川の緑にみちた場所であっても、ここでは不毛の荒地、砂丘のようなものとして、バッハマンを迎えなければならなかった。ベルリンのバッハマンの心象は不毛であり、生にかかわる挫折や破局をたしかに抱えていただろう。またのちに考察するように、音楽の問題へと収斂していくかにみえる、詩的言語の限界を見定める彼女の思索が内包する気分が荒涼としたものであったとしても、彼女を迎えるプラハ、ボヘミアはやはり荒涼とした荒地という姿で現れねばならない。一つの偶然が二つの文学空間を繋いでいる。ボヘミアはバッハマンにとって偶然な場所ではない。そして彼女は、*Böhmen liegt am Meer* 「ボヘミアは海に面している」ことを信じる、「シェイクスピアは正しい」のだ、と。

いずれの稿にせよ、つまりブラハと名指されようが、ボヘミアと名指されようが緑の家並みが出迎える都市を提示する冒頭に続いて、決定稿では、ここボヘミアの言葉の主題とともにボヘミアと海の主題が提示される。

Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen.  
Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder.  
Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.

4

この詩が書かれたもう一つのきっかけ（Gelegenheit）はシェイクスピアに関わっている。遺稿によれば、バツハマンは、このイギリス大詩人の、生誕400年を記念する年である1964年に、ドイツ語詩人を代表して詩を書いてくれるよう依頼を受けた。しかし、彼女にとってそれは不可能だった<sup>7</sup>。後に触れるが、ドイツ語詩人を代表するという点に拘ったのだと思われる。そのかわりこころに浮かんだのが、シェイクスピアのたった一つの文だった。「冬物語」のなかのボヘミアは海に面している、という一文。

Bohemia. A desert country near the sea. (Winter's Tale; Act3, Scene3)

そして、ボヘミアはバツハマンの帰郷するさきなのだ、と。

決定稿にいたる前段階には、いくつかシェイクスピアにかかわる詩句がみえている。そしてそれは、最終的に抹消されることになる。たとえば strittig というあからさまな語だけが最終連に取り残されているが、この形容は「海」という語に掛かっている。これとシェイクスピアという削除された名と結びつければ、「ラテン語はほんの少し、ギリシア語はまるでだめな無教養人」と批判されるシェイクスピアのこと、ボヘミアの地理的關係などいいかげん、てきとうに書いているのだろうと学者詩人に論難される姿が背景に現れてくる。しかしこの過程を抹消した上で、ボヘミアは、そもそも海に面しているか？という問いにバツハマンの詩行は直接、こう答えているかにみえる。

ボヘミアがいまだ海に面しているなら、わたしは数々の海を信じる今一度。  
そしていまだわたしが海が存在を信じるなら、陸地に到るのを待ち望む。

シェイクスピアにとって、シシリアから海路連絡する先がボヘミアであるのは、い

い加減どうでもよい措定だったのではなく、愛の回復、再生にとって必然だったと後世の詩行は語る。そこはボヘミアでなければならない。まさに1964年、記念すべき年に、彼女はプラハへとむかった。陸路で。いまだボヘミアが海に面しているならば？ここプラハの家並みが緑色に塗られているならば？彼女は海と、緑とまみえているのだろうか？

いかにもバッハマンらしいことで、とりたてて詮索するまでもないことのようにもみえるのだが、彼女は、シェイクスピアを原語で読んだものとおもわれる。ヴィーラントなどのドイツ語訳との対応もあまり見出せないようだ、因みにヴィーラント訳<sup>8</sup>で海は、古風にも See とみえる。ドイツ文学、抒情詩の伝統を継ぐ、などという意識はバッハマンにはなかったろう。ドイツ語文学を代表して、という依頼への反応をみるに、どちらかといえばおそらく、その拒絶の方向へと意識が向いていたであろう、と推測しうような遺稿での彼女の陳述であると、とりあえず付け加えておく。拒絶したいのは、正確にはドイツ語であり、ここでのバッハマンの非ドイツ語文学であるシェイクスピアの言葉、ボヘミアという親しい言葉に、安心して身を委ねる身振りが窺えるのである。ボヘミアという主題と一緒に言葉の限界をめぐる、いささか思弁的な詩行が導入されるのだが、この部分のロジックからもシェイクスピア=英語に身をよせる、彼女の身振りが目をひく。「冬物語」第1幕第2場、リオンティーズのせりふ後半にこうある。

...is this nothing?

Why ,then the world and all that's in't is nothing;

The covering sky is nothing; Bohemia nothing;

My wife is nothing; nor nothing have these nothings,

If this be nothing.

this は後の不貞を推測させるふるまい、所作の数々であるが、これがヴィーラントのドイツ語訳では、かなり説明的に、次のようにパラフレーズされているがごとくである。

ist das nichts? Nun, wenn das

nichts ist, so ist die ganz Welt und alles was drinn ist

nichts; so ist dieser umwölbende Himmel nichts; der

Böhme nichts; mein Weib nichts; so ist kein Unter

schied zwischen nichts und etwas, wenn das nichts ist.<sup>9</sup>

ヴィーラント訳では nichts の対概念は etwas という間が抜けた日常語となっており、そもそも存在論的な問いの連関における概念をなしていない。ハイデガー批判の学位請求論文を書いたバッハマンの20世紀後半の批評意識からすれば、400年前に生ま

れた、英語詩人の言葉のほうがあくチュアルな存在論、実存論的言説にみえるにちがいない<sup>10</sup>。しかし、これがドイツ語ではなく英語で書かれているので、しばし彼女は警戒を緩め、やすらっている。ヴィーラントのように説明的にではなく、いわば逐語的にドイツ語に übertragen するならば、ハイデガーと見紛う文が現れるはずなのだが。

もし海が存在するとすれば、ボヘミアはすべての海と接している。存在と言葉の関係が、注意深くハイデガーの語彙を避けながら提示される。先行する「プラハの緑の町並み」稿と決定稿とは相互に補完的な関係にある。前者の方がより言語哲学解説風である。

### Grüne Häuser in Prag

Und alles liegt am Wort, es liegt  
es grenzt an Worte haufenweis die Dinge  
alle, Gefühlleale, Gedanken, so grenze ich  
an Dich, nur glaubt es keiner, muss es auch  
nicht glauben, dass das unmögliche schon möglich  
ist. Krank jeder auch daran, nicht anzugrenzen,  
wie Böhmen nicht ans, wie ich an Dich nicht,  
und Du nimmer

### プラハの緑の家並み

すべては言葉と接している、それは在る  
ものはすべて言葉と境界を接し層をなしている  
感情、思想、みなすべて、このように私は  
おまえと隣り合っている、ただだれも信じないだけ、無論  
これも信じまい、不可能がとっくに可能と  
なったことなど。皆が苦しんでいるのは、隣接しないこと、  
ボヘミアは境界を接してはいないとか、わたしはおまえと近づき触れてはいないとか、  
そしておまえはけっして

この引用箇所と対応する部分は、決定稿では先に引用した三連目がこれに相当する。  
そしてこの部分に先行する一行にも、

Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen.

一つの言葉が私と境界を接しているなら、その言葉に接したままでいよう。  
 という「境界を接する」(grenzen) という動詞と「言葉」(Wort) の結びつきがみられる。

初期稿により詳しく展開されている言葉をめぐる省察は、次の二文からなる詩行で一旦休止する。

Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehen.

自分自身で、あるいは自分のために何者をもとめない、破滅、死を決意する。このように読める詩行は、この詩の草稿が含まれている、おそらく同じ時期の遺稿にみえる例の、Ich werde nie mehr Gedicht schreiben. いう、抒情詩の断念ととれるバッハマンのステートメントに呼応する詩作品上の例証ともみえる。しかしそれに続く詩行を追っていくと、破滅、死すなわち Nichts が、バッハマンがもっとも共感したとおもわれる、シェイクスピア流形式論理の遊戯、否定を介在させた対偶論理を振りかざしつつ、言葉によって捉えられるかのような瞬間が語られている。絶対的な否定を介して、それを生きた後に獲得される言葉のちから、詩の言葉は断念され、放棄されてはいない。

Zugrunde das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen

Wieder.

Zugrunde gerichtet, wach ich ruhig auf.

Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren.

破滅へーそれは海へということ、そこでわたしはボヘミアを見出す  
 もう一度

破滅へと向かって、わたしは静かに目覚める。

底からわたしにはいま解る、わたしは滅びることがない。

## 5

もともと zugrunde とは、auf den Grund eines Gewässers sinken (Duden)、海でも川でもとにかく水底に沈む、という意味であり、語源的にもシェイクスピアの海沿いのボヘミアと接続する。まずは文学的伝統との繋がりが見えてくるのであるが、unverloren という語にこだわってみれば、Höller が註釈しているように様々な、伝統やその根底にあるバッハマンの言語哲学 詩学、伝記的なことどもなどの諸相が露呈してくる。

...weyl wir das wort rayn haben, so sein wir unverloren

バッハマンは、この語をルターを通して知った。ロゴスを純粹に、とは正しく有つ

ことによって不滅となる、というのだが rayn haben を von Grund auf wissen と註解しているがごとくである。根底から、というならばその根底とは何か、と問われれば一旦とことんまで落ちよ、破滅せよ、と答える。不滅、永遠の生とは救済のことなのだ。危険の存在するところで、一度破滅して、死んで、そこに救済の可能性があるとは、Hölderlin の声が聞こえてきそうである。

Wo aber Gefahr ist, wächst

Das Rettende auch. (PATMOS)

あとでとりあげる Enigma とも共通していることなのだが、この二つの詩の成立に関しては、機会詩という概念をどうしても思い浮かべてしまう。つまり Goethe の名が浮かぶのだが、パッハマンとパウル・ツェランとの文学的対話のなかで、Goethe の「西東詩集」が問題となっており、そのなかで unverloren という語がメンションされ、それは言葉の Topos für eine poetische Sprache der Hoffnung というふうに話されているという。(Sigrid Weigel)「西東詩集」の具体的にどの詩が該当するかは、不明であるが、パウル・ツェランという名とともに詩的言語、詩にとっての希望が語られていた。1958年のツェランの言葉をここに重ねてみよう。

...blieb inmitten der Verluste dies eine : die Sprache

戦争の荒廃、殺戮、喪失のなかで唯一残された詩、というコンテクストから、ヨーロッパの荒廃から東方へ遁走するゲートが重ねあわされている、アウシュヴィッツ以降の詩の問題連関の端緒とHöllerは解釈するのだが。

Böhmen liegt am Meerに戻ろう。その昔、1958年に、幾つもの喪失の只中であって、唯一詩人ツェランに残されたものは、言葉、ドイツ語だったとは。水底に沈んで彼女は言葉と触れることになる。もはや滅びることのない言葉？

Wie Böhmen sie ( Proben ) bestand und eines schönen Tags  
ans Meer begnadigt wurde und jetzt am Wasser liegt.

Ich grenze noch an ein Wort und an ein andres Land,  
ich grenze, wie wenig auch, an alles immer mehr,

ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält,  
begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner

Wahl zu sehen.

ポヘミア人のように試験にうかってある晴れた日に

海際に許されていたようにいま水際に横になっている。

わたしはもうある一つの言葉と触れているそしてほかの地と  
わたしは、少しだけだが、いつもすべてと触れている、

わたしはボヘミア人、遍歴する者、何ものにも、留められることがない、  
ただ少しばかり、海から、この海はあやしいのだが、わたしの  
選んだ地を見つけるという、才に恵まれているだけなのだ。

しかしこの希望をもって語られる、ドイツ語ではない言葉と「わたし」は境界を接する、つまり *grenzen* なのであり、その内部で生きるのではない。言葉の限界がみえてくる。ゲーテにあっては、「西東詩集」ではアラビア語の世界へ、そしてシェイクスピアの英語の圏域へとドイツ語から逃走するバツハマンではあるが、希望は究極の一步手前にあるかのようである。とまれ彼女の現在から、過去の文学的伝統を参照し、これと呼応しながら、場所と言語の境界を縫って、港から港へと航海、遍歴する「ボヘミア人」を歌う、*Böhmen liegt am Meer* という詩は、幸運として彼女に恵まれたものといえるだろう。

## 6

*Böhmen liegt am Meer* と同じ時期に成立した *Enigma* という詩に関しても、「作品集」にみられる形の背後にあった10編ほどの草稿が出版されている<sup>11</sup>。もともと従来知られていた形でも既に、バツハマンの詩としては特異な姿をしていた。献辞をもっているのである。ここから時代が特定できるし、ある程度の伝記的な事情も推測される。草稿から最終稿に到る道筋は、ボヘミアの詩でみたと同じく、伝記的なものの抹消過程とっていいだろう。それから引用の問題。献辞で名指されているのは、Hans Werner Henze、作曲家。そして引用されているのは「音楽。」ここでは作品の生成過程を追いながら、バツハマンにとって音楽とは何か、という問いを検証してみることにする。音楽と文学、あるいは前者の優位に関して彼女が様々な場所で述べている言葉や、音楽的などと評されるバツハマンの評価も吟味されなければならない。まず最終稿からみていこう。

## 7

*Enigma*

Für Hans Werner Henze aus der Zeit der *Arioso*

## 謎

アリオースの時代のハンス・ヴェルナー・ヘンツェに

アリオースとは1964年に、タッソーの数編の詩に作曲したヘンツェの作品で、その第二アリオースのテキストをバッハマンは、エニグマ草稿に引用している。その主語を欠いた引用にかんして、ヘンツェは謎めいた内容を持つ einen enigmatischen Inhalt (haben) と自伝で言及しているという。(Höller) Enigma 謎という表題には、なにか、この二人のプライベートな秘密が仄めかされている。伝記的な研究によれば、バッハマンとヘンツェは1953年から54年にかけては同棲していたこともあり、1964年にはヘンツェのオペラの台本を書くために、バッハマンはベルリンに滞在して共同作業をしていた。しかし、このベルリンは最悪の場所で、ヘンツェがいて、音楽に関わってはいるものの、それとはまさに正反対の、騒音、喧騒の都市と感じていた。ボヘミアはそこから逃走して向かう先なのであったが、ベルリンの騒音、喧騒のなかで唯一、肯定的に残っているもの、追想のなかでもう一度呼びかけられるものは、ここでは音楽のようである。ヘンツェに慰めを言うのは、「わたし」ではなく音楽なのだ、ほかにはだれもなにも語らないのだと。

Du sollst ja nicht weinen,  
sagt eine Musik.

Sonst  
Sagt  
Niemand  
Etwas.

あなたは泣かなくていいと、  
音楽はいう。

ほかに、  
だれも  
なにも  
いわない。

これが最終稿、第4連と5連つまり終結部分の詩行であるが、一つの音楽とはヘン

ツェの曲で、Du はヘンツェととるしかないだろう。献辞があるとはそういうことだ、とさしあたり了解しておこう。

これが先にみてきた Böhmen liegt am Meer と同時期に成立した双子のような作品であることは、先行形の幾つかの草稿に明らかである。Höller 編の前掲書に T 3 という番号で整理されている草稿は次のように始まっている。(番号は 1 から 10 までで、成立順に並べられている。)

Auf der Reise nach Prag

Nichts mehr wird kommen.

8

たしかに出発なのであるが、何かを喪失もしくは断念しての旅立ちで、どちらかというところと逃走というイメージが感じられる。向かうのはやはりブラハ、ボヘミア。とはすなわち海へ。ここで最後の詩集、「大熊座への呼びかけ」Anrufung des Großen Bären に収められている「逃亡途上の歌」Lieder auf der Flucht VII<sup>12</sup>と、この双子の詩は、あきらかに呼応しあっている。ここで、バッハマンのまなざしは時間を遡って、ゲーテ、シェイクスピアを貫いている。

Innen ist deine Brust ein Meer,  
das mich auf den Grund zieht.  
Innen ist deine Hüfte ein Ladungssteg  
Für meine Schiffe, die heimkommen  
Von zu großen Fahrten.

内側であなたの胸は海、  
私を陸へと引き寄せる海。  
内側であなたの腰は上陸用梯子  
わたしの船たちのための、おおきすぎる航海から帰ってくる。

先に触れたゲーテの西東詩集であるが、ツェランとバッハマンの対話のあつては、この照応関係からみても冒頭の「遁走」HEGIRE<sup>13</sup>が彼らの念頭にあったとおもわれる。

Dort im Reinen und im Rechten  
Will ich menschlichen Geschlechten  
In des Ursprungs Tiefe dringen,  
Wo sie noch von Gott empfangen  
Himmelslehre in Erdesprachen,  
Und sich nicht den Kopf zerbrechen.

Wo sie Väter hoch verehrten,  
Jeden fremden Dienst verwehrten;  
Will mich freun der Jugendschranke:  
Glaube weit, eng der Gedanke,  
Wie das Wort so wichtig dort war,  
Weil es ein gesprochen Wort war. (Goethe: West-östlicher Divan, Hegire)

さて、纏まった詩集が、たとえそれが最後のものだとはいえ成立している、「逃亡途上の歌」すなわち「大熊座への呼びかけ」という詩集の時代には同行者がみえるようだ。「わたし」のからだの内部にいて、感官を助けるような、そして一つではない、わたしの故郷への帰郷のための船に乗船する梯子ともなる、Du。架橋あるいは媒介、導き手。ともにゲーテの西東詩集に聞き従うものは、パウル・ツェランであった。そして眼前の Enigma ではパッハマンの旅立ちに際してベルリンに取り残されるのは、ヘンツェと音楽なのである。

9

この Enigma という詩では、作曲家ヘンツェという固有名とともに音楽が名指されている。「音楽」には eine Musik と、不定冠詞が付いているのだが、これは不定、単数という意味ではないようである。というのも、T 6 という番号で整理されている草稿<sup>14</sup> (タイプ稿) には、次のような但し書きが含まれているのだから。

Dieses Gedicht ist eine Collage es bezieht sich auf die Peter Altenberglieder von Alban Bwrg( sic.) und auf die 2. Symphonie von Mahler. Also eines Textes, den Altenberg auf eine Postkarte geschriel( sic.)tl( sic.) und ein einen Kindechor in der 2. Symphonie von Gustav Ma Mahler.

つまりアリオーソ、ヘンツェの他にベルクとマーラーの名も草稿にはみえているのである。それぞれ特定の音楽作品名が示されているが、いずれも声楽作品である。ということはテキストを持つということに他ならない。ベルクの作品でテキストは、ア

ルテンベルクが葉書に書いたもの、とまで自註されており、マーラーの場合は交響曲の番号と児童合唱という作曲者の指定から、テキストは容易に特定できるかにみえる。引用の問題なのだろうか。

伝記的問題連関とは、事実問題の集積なのであろう。T 1 から T 10 を経て 1968 年の最終稿にいたる Enigma テキストの生成過程で浮上した、タッソー、アルテンベルク、「子供の不思議な角笛」のテキスト、ヘンツェ、ベルク、マーラーの音楽作品にあらわれた、これら詩的テキスト間の照応関係、これらが特殊に関連する要因となったバッハマンとヘンツェとの関係、こういったものどもすべてにテキストの根拠を示すことが、その眼目であろう。そのうえで、コラージュとしての詩を解釈することになる。しかし事実の集積と一つの物語の構成が同じことなのではない。事実といっても、せいぜいデータ ( datum = Zeitpunkt ) のレヴェルでも検証が必要な点も多く残されている。

この詩はバッハマンのいうように、コラージュであり、引用ではない。かなり自由に変形を受けていて、場合によっては、ひとつの語のみが引かれている部分もある。因みに、最終的にバッハマンが「引用」を認めているのは、引用符付きの sommerlich という一語のみである。もとよりベルクの名もマーラーの名もどこにも残らない、アルテンベルクの詩行が僅かに冒頭第一行に原型をとどめ、ベルクの音楽をひそかに指し示すかのようだ。そもそも、この詩はテキストの引用再構成としてのコラージュなのではなく、テキストも含め、音楽の印象のコラージュなのではないか。すなわち、追想のコラージュ。「エニグマ」を詩作するバッハマンは、初期草稿から一貫して、目の前に詩的テキストあるいは、楽譜を置いて参照したり、確認したり、あるいはレコードを聴きながらという行為とは無縁だったようである。自由な引用というのは、言葉を換えれば不正確な引用になるし、T 6 に示された、音楽の「出典」もかなりいいかげんなものである。ベルク/アルテンベルクは正確なのであるが、Joachim Eberhardt が最近の研究を整理して指摘しているところに従えば<sup>15</sup>、マーラーに関してはバッハマンの記憶違いで、交響曲は、第 2 番ではなく第 3 番のことらしい。その第 5 楽章に、7 行目にみえる Du sollst ja nicht weinen と照応する部分がある、とのことである。さらに細かく総譜を見るならば、児童合唱ではなくソプラノで歌われる、とエベルハルトは指摘している。音楽を論ずるならば、楽譜を分析することが当然必要とされる、というエベルハルトの論点は一先ず置くとして、ここで重要なのは、バッハマンは自身の記憶のみに基づいてこの詩を書いた、ということであろう。音楽を聴く自身の追想である。

この辺でまだ触れていなかった「エニグマ」の 1 から 6 行を「引用」出典の関連から整理してみよう。

Nichts mehr wird kommen.

Enigmaというタイトル、ヘンツェへの献辞に続く第1行。アルテンベルクのテキストによるアルバン・ベルク、「五つのオーケストラ歌曲」四つ目の歌の冒頭部分に対応箇所がみられる。

Nichts ist gekommen, nichts wird kommen für meine Seele

確かに逐語的に正確に「引用」されてはいない。完了形の前半が省略されて、未来へ眼差しが向かうところで、mehrという副詞が落ちる。für meine Seele ではないかにも紋切り型だ。テキストの記憶に基づく再構成をみると、この詩の中へと引き入れられているのは、ある種の印象、気分（Stimmung）のような気がしてくる。ベルクの音楽なのだ、といってしまうところだが、まだそれでは勇み足で、音楽の詩への引用とはそもそもどういうことなのか、という問いへの十全な答えとはなっていない。アルテンベルクの詩とベルクの音楽そしてバッハマンの気分（Stimmung）が一致して合っている（einstimmen）とみえるのだが、これはバッハマンの詩のなかでの出来事（Ereignis）なのであり、ベルクのこの音楽を彼女が聞いた過去の一点へと、われわれの関心は収斂していかざるをえない。ベルクのこの作品は、今でもわれわれの眼前に存在する。音符とテキスト等の記号を含んだ楽譜として。しかし、このように聞いたバッハマンの気分、さきに挙げた諸要素間の Einstimmung は過去の一度限りの出来事であった。それ故、われわれバッハマンの詩を聞くものは、この詩の生成過程を遡る、もっとも古い草稿へと向かって、そしてそれを突き抜けてベルクの音楽の方へと。そして、ここでいう einstellen とはそれぞれのパートがピッチを合わされている、すなわち共通の基盤、基準（Grund）をもつ、という意味であり、ハーモニーとかコンソナンスあるいはディソナンスなどというものは、音楽のテクニカルな派生的問題にすぎない。

2から6行に関しては春や、善き名をもつ夏の断念が歌われている。それらは、「もはや二度と到来せぬだろう」と。

この部分のテキストは、まさにヘンツェのアリオソと関連している。詩のテキストとしてはタッソーである。「愛の終焉」という主題に関しては、ヘンツェ、タッソー、バッハマンの三者とも一致している。ヘンツェは総譜の序文で曲の内容をこう書いている。

Das Thema meines Werkes ist die Geschichte einer imaginativen Liebe,  
oder genauer, Reflexionen über das Ende einer Liebe.

タッソーのテキストは、「アリオソ」最終楽章に、  
Ich lebte: Im frühen Sommer Hoffen und Liebesspiel  
Schmückten mir den Weg mit Blumen und Reben;

Heute fehlt die Hoffnung, und auch das Leben

という箇所があり、希望と愛の戯れの夏と、それがもう二度と回帰しない、「愛の終焉」が共通して歌われている。先に触れた引用符つきの *sommerlich* という語は直接見当たらず、この引用符の意味は、タッソーのこの部分をヘンツェに直接投げかけたものとかんがえられる。二人の夏の *Liebesspiel* を思い起こし、それは終わった、と。

マーラーに関わる部分は、7行目の *Du sollst ja nicht weinen* で、交響曲第3番の声楽を含むその楽章は、アルニムとブレンターノ編、「子供の不思議な角笛」中の「貧しい子たちの物乞い歌」をテキストとしてもっている。この部分は、バッハマンの詩行にあきらかに先行し、それゆえ *ja* と直接応答しているかにみえる。しかし内容は、イエスのまえでペテロが十戒をおかしましたと告白する、というものであるが。

Ach! Sollt ich nicht weinen, du gütiger Gott!

Ich hab übertreten die zehen Gebot;

Ich gehe und weine ja bitterlich,

Ach komm, erbarme dich über mich,

Ach über mich!

まえにも事実だけ触れておいたのだが、マーラーの音楽でこの部分は、バッハマンの記憶とは違って女声で歌われる。では、なぜ彼女は子供たちの声（児童合唱）と取り違えたのだろうか。ますますもって、バッハマンとヘンツェとの生の秘密という、伝記的領域へと解釈の方向が収斂していくようにも見える。

この *Enigma* には再三指摘してきた、伝記的要素を消去する方向へと向かう草稿からなる、生成過程があきらかになってきているのだが、そこからもやはりおなじ方向が示されているようだ。引用とも伝記的なものとも判然とはしない、「狼の群れ」という明確なイメージの、冒頭 *Nichts mehr wird kommen* に続く

Das Heulen des Winterwolfs ist leiser geworden.

Die Wölfe verlassen das Land.

冬狼の遠吠えはまえより静かになった。

狼どもはこの地を去る。

という詩行は結局削除されている。もっともベルリンで遠吠えする冬狼といえば、当時の西ドイツの政治的状況と、彼女の立場からすれば、それこそ伝記に描かれるコンクリートな情景が思い浮かぶことだろう。T4とT5と分類された草稿には、よりプライベートで具体的な事柄の消息が窺える。最終稿が語り止むところに、T4ではさらに次のような詩行が続いている。

Du sollst ja nicht,  
und wie ich, nicht leben,  
sagt das Kind,  
aber du sollst ja nicht weinen.

Sag mir, warum, sagt es,  
mich niemand gezeugt hat,  
mich jemand ermordet hat,  
und mein Vater, hab ich einen.                   schau dich um, da ist keiner  
Du solst( sic )nicht weinen.                   Er vermisst dich nicht.

10

「泣かないで」と言うのは、子ども（das Kind）なのであった。マラーの該当部分が子供の声だったと、バッハマンが思い違いをしたのは、こういった背景があつてのことだ、と伝記は納得する。たしかにバッハマンという一人の女性に関する理解は深まった、しかし詩の註釈行為はそれで満足しはしない、これで事足りりとはいかないのである。詩人の生の総和から抽出されたものが詩だというのか、詩は人生に包括されるということか、つまり詩は生に限界をもつということなのか、可能性や超越という言葉に寄りかかりたいところであるが、さしあたりこの鬱陶しい生に、最後まで付き従わねばならない。わずかにみえる希望の光は、このような箇所は抹消されている、ということなのだが。後半部分を訳してみれば、解釈が不要であることは自明である。

言ってください、どうして、と子供は言う、  
わたしをだれも産んでくれなかったの、  
わたしをだれかが殺したの、  
そしてわたしのおとうさん、わたしにはひとりいる。振り返れ、そこには誰も居  
ない  
おまえは泣かなくていい。                   彼はおまえがいなくてもさびしくない。

T 5 には次のような詩行が続いている。

Du sollst ja nicht weinen,

sagt das vergessene Kind  
 an bestimmten Tagen,  
 wenn sein Vater  
 es vermisst.  
 Zu seinem Vater,  
 der es nie vermisst,  
 sagt das Kind

sagt, du sollst ja nicht

an mich denken, es gibt mich nicht (sic)

これらにみられる「こども」のモチーフからはエベルハルトの指摘を待つまでもなく、伝記的なものに基づく、死んだ、より具体的には墮胎された「こども」、というイメージが浮かんでくる。献辞はヘンツェ宛であり、この子には「父」がいる。泣かないで、と子は言う、もし父が、あの日のこどもの不在が寂しいと思うなら。子のことを一度たりとも心にかける事はなかった父に、「こども」は言う、ぼくのことなんか考えないで、存在していないのだから、と。はなから忘れられた、生まれる前に殺された子。「泣くな」というのは、此処に到って子ですらなかった。ただ「音楽」だけがそう言うのだ、ほかにだれもそう言わない。短編集「三十歳」のなかに収められた、「すべて」という散文作品をみると、バッハマンは子を持ったことがあるような印象を受けるのだが、ヘンツェとの間に、このような関係があったのだろう。「新たな言葉」をめぐる思考実験のような、「すべて」の「わたし」と妻と子供との布置、はじめから挫折がみえていた「あらたな言葉」獲得の試みの背後に、生まれてこなかった子の問いが沈殿していたのだ。

この草稿にみられる圧倒的な伝記的なもの、個的特殊なものの突出に作品は耐えられない。最終的な作品の成立の前に、これら草稿の部分が削除されていったのは当然だとして、それでは、ここで残ったのは何で、削除されたのは本当に伝記的なものを直接指し示すものだけだったのであろうか、という問いを再考しなければならない。

「ボヘミア」も「エニグマ」も成立時期だけではなく、共通の地盤を持つ双子のような詩だといった。後者はヘンツェとの愛の労苦を暗示する内容であったのだが、「愛の労苦」は、前者のなかでもシェイクスピアに懸けて

Ist Liebesmüth in alle Zeit verloren, verlier ich sie hier gern.

というふうに「引用」されている。シェイクスピアに倣って、その作品のタイトル「恋の骨折り損」からドイツ語の「骨折り損」という慣用句となった *verlorene Liebesmüth sein* という言い回しを、シェイクスピアを引用する詩において、「エニグマ」の内容を示す本来のドイツ語の語法も並列しつつ、ことば遊びで重ねている。「エニグマ」のベルリンからプラハ、ボヘミアへ逃れ、「愛の労苦」を喜んで失おう、と読めるのだが、先程の問いであるが、ベルリンに何を捨て去って残してきたのであろう。遁走 (HEGIRE) というモチーフからはゲーテの、さらに「ボヘミア」の詩のなかで示されるシェイクスピアの言葉の力への信頼、畏敬の念がここでバツハマンの作品を成立させる根底となっている。そして「エニグマ」において、取り残されているのは「音楽」だったのである。

12

この「引用」からなる、コラージュとしての詩には、もう一つ「引用」の問題が残されている。これまでみてきたような、言語テキストからの「引用」とは、あきらかにカテゴリーが異なる「音楽」からの引用である。「エニグマ」に取り込まれた音楽は、マーラー、ベルク、ヘンツェ、三者いずれの作品も詩的テキストをもつ音楽であった。詩の「書かれたすがた」としては、バツハマンの言葉と記憶に留められた音楽のテキストが並立して、コラージュを成している、と了解されるのだが、それで音楽が「引用」されて詩の、とりわけコラージュとしての詩の構成要素となる、とってしまえるのだろうか。まず「詩」と言葉の側からは、その「書かれたすがた」など詩の一部分に過ぎない、と声があがるだろう。

Wie das Wort so wichtig dort war,  
Weil es ein gesprochen Wort war.<sup>16</sup>

その「語られた言葉」、すなわち詩の言葉は、人間の「根源の深み」において、「天の教え」を神から「地上の言葉」の内へと受け取る言語の言葉なのだ、と「西東詩集」、HEGIRE は語る。

一方音楽は、言語テキストをもつ部分のみを眺めてみても、抑揚よりは明確な旋律、和声、詩の韻律とは別な、かなり定型化したリズムから成り立っている<sup>17</sup>。たとえば、マーラーの交響曲第3番、第4楽章、第35小節から43小節等、ある音楽を特定したと

すると、それを音楽として引用するとは、これらすべての構成要素を含めた、全体を引用しなければならないことになる。もとより詩のテキストだけを眺めてみても、音楽とは別個の独立した詩行の解釈に終わるのである。それゆえ、これは厳密には「引用」の問題ではないのであろう。音楽を音楽自体として引用することは、そもそも可能であろうか、これが当面の課題の一ヴァリエーションとなろう。

バッハマンは別のところで、「音楽」全体を引用しようとしている。散文作品、「マーリナ」のなかに、シェーンベルク作曲、「月にうかれたピエロ」の楽譜を引用している。僅かに数小節、テキストと単声部のみではあるが。このレシ風の音楽が歌われるなどおもうものはまい、この単声部が旋律といえるのかと。そこで、いま一つ概念の整理が必要となってくる。とりあえず、この「エニグマ」という詩に関して名指されている「音楽」に限ってみても、バッハマンに固有の特殊な傾向があるようにおもえる。一般的に音楽とは言い切れない、ある傾向の音楽。バッハマンはどのような音楽に関心をもっていたのか、という問いが浮上してくる。そして音楽自体を引用することは可能か、という問題が残るのであるが、楽譜が即音楽それ自体ではない、と指摘しておく。曲名と楽章等の部分を示すだけよりは、具体的ではあるが、たとえマーラーの交響曲の総譜を引用したところで、音楽そのものを引用したことにはならない。音楽は、楽譜に記譜された諸要素の総和なのではない。やはり、引用ではなくバッハマンのいうコラージュなのだということ。コラージュとは、抒情詩の技法ではなく、ここで「コラージュ」といわれるのは、比喩的な物言いで、視覚的な芸術、あるいは複合的な芸術を指すのであろう。音楽の技法かといえば、様式の異なる音楽を引用し、並列させてできた音楽など想像もつかない、コラージュというよりはパロディーであろう、したがって様式としては、音楽とはなんら関連をもたないだろう。バッハマンと音楽、あるいはその音楽観といった問題連関の前に、ここ「エニグマ」という場所では、われわれの眼前ではたしかに音楽が存在し、音楽が語られているのだが、ある懐かしいすがたが浮かび上がる。そしてそのすがたは、かぎりなく Hörspiel に似ている。しかしラジオドラマになるためには、テキストの生成過程を再構成して、お節介な解釈を通して物語を作り出さなければならない。ではなぜ生成過程から、伝記的なものが消し去られ、最終稿の謎(エニグマ)のようなすがたで残されたのだろうか。ヘンツェにさえ通じればそれでいいという、作品を拒否したプライベートなステートメントだとしかとれないテキストとみえる。それにもかかわらず「エニグマ」は1968年に「クルスブーフ」15号で公刊されているのである。ヘンツェへの献辞はそのまま。

音楽の引用という問題ではそもそもなかった。では「バッハマンの言う音楽」とはどういうものなのか、このことを音楽と言葉という一般の問題を論じるまえに整理しておきたい。そして今一度、「エニグマ」の最後でヘンツェとともに音楽がベルリン

に取り残され、バッハマンはボヘミアへ旅立ったのだという、生成過程から見て取られる軌跡から、抒情詩の断念といった「バッハマン物語」の亀裂を確認しよう。この物語の主要な部分をなす彼女と音楽をめぐる言説をも切り裂くであろう裂け目を押し広げながら。この亀裂をバッハマン自身は気づいていたらしいのだが。Gerda Haller によるフィルムインタビューが遺稿のなかに残されていて、そのなかで彼女はこう語っていた<sup>18</sup>。....und was ich meine mit Musik, weil manchmal gesagt wird „musikalische Prosa“, „musikalische Lyrik“, diese Ausdrücke lehne ich ab. ....Musik ist etwas ganz anderes....

それゆえここでいう音楽的とは、言葉と境界を接してあることなのだ。そのもの自体としては引用できず、言葉に取り込むことはできない。音楽を対象的に、言葉で語るだけなのだ、そしてそれは音楽に聞き従う身振りにすぎない。音楽を語るとは追想することにほかならない。音楽それ自体、すなわちその直接性、今此处を言葉は語りえない。だが、そもそも音楽は無限定、直接的なものなのであろうか。

バッハマンが音楽を問題にするときには、あきらかに一定の方向性への偏倚がみられる。まず、ドイツ音楽の無視と拒絶、そして大雑把にいて、調性音楽を破壊しようとする、「新しい音楽の哲学」に立脚する、という傾向である。但しここでいうドイツ音楽とは、ドイツ語圏のという謂いであるのだが。

## 13

「エニグマ」に限定してこのことを検証してみよう。ハンス・ヴェルナー・ヘンツェは、1926年生まれドイツの作曲家。ハイデルベルクとパリで作曲を学んでいるが、パリでは R.Leibowitz に就いて十二音技法を研究した。“wirklich Musik verstanden habe ich erst durch ihn(Henze)”と 1973年にバッハマンは語っている。音楽の理論と作曲、演奏の両面にかかわる音楽専門家との同棲生活は、wirklichな音楽理解をたしかに齎したといえるだろう。よく言及される、幼少の頃の作曲の試みであるとか、ピアノの初歩的レッスンをもって、彼女の音楽的資質の根拠とするには不足だろう。しかもここでは、音楽を「理解」した、と言われているのだから。彼女の音楽的な抒情詩や散文、という贅辞を拒絶するのは当然で、ここにきて到達した地点は、音楽的に語るのではなく、音楽を語る言葉とその限界なのである。詩の言葉と音楽を較べて、音楽を語る言葉の限界に行き当たり、音楽をそれ自体として語る言葉は、バッハマン自身の言葉ではありえず、音楽にはその固有の言葉があることを、自身の言葉の否定において指し示される Nichts の場。おそらくヘンツェを通してバッハマンが到達した真の音楽理解には、次のような側面もあっただろう。

彼女のまえに、たとえばベルクのある曲がある、とはどういうことか。ピアノ曲だ

として、彼女は楽譜を眼のまえにして、ピアノでそれを弾く能力はないだろう。瑣末な点に到るまで考察の行き届いた、昨今の伝記研究の成果によれば、成人して後のバッハマンは手元にピアノを置いたことがないそうであるが、つまり、どのみち自分で演奏することはなかった。楽譜から音がわかるかといえば、専門的訓練を受けた形跡がないので、ベルクの垂直的な音の重なり（和声といっていいたいのだろうか）を頭のなかで響かせることなど到底不可能であろう。ということは、ベルクの音楽とバッハマンは直接関わることができない、ということだ。楽譜を解釈して、演奏するだけかに媒介されて関わるのである。因みに、「解釈と演奏」と二語に分けているが、本来 Interpretation と一語である。彼女は、音楽に聞き従うのだが、言語的理解という点ではついていけない分析、解釈が演奏 Spielen に転じる音の「言葉」の世界では聞き従うだけしかできない。音楽を語るというとき、メトリックを無視した翻訳詩のように、もっとも本質的な「音楽的」なものが抜け落ちてしまうのだ、とインタヴューに答えるバッハマンは言いたかったのではないか。音楽家を身近にみて、音楽の在り様が理解できたのだと。

音楽に関してこのような理解に達するのに、十二音だの新しい音楽の哲学が、必ずしも必要というわけではない。バッハマンにとっては、むしろこれらのものが先にあったのだ。1949年に書かれた学位請求論文、「ハイデガー実存論哲学の批判的受容」以来「要請」されるドイツ的なもの、すなわちなチヌ的なものの拒絶と、その帰結である非ドイツ的なものの擁護としてウィーンの十二音技法や論理実証主義が表に出されて来る。「逃亡途上の歌」に同行者として影を落とし、幾多の彼女の詩のなかにも見え隠れするツェランに収斂するユダヤ連関もそこにはみえる。「エニグマ」で音楽を語るのに、アドルノの哲学を下敷きにして、なぜマラーとベルクの名が仄めかされなければならなかったのか。マラーとベルクを共通項で括るとしたら、ユダヤ系のオーストリアの作曲家という基準しか考えられないだろう。新しい音楽の哲学とか十二音技法は、バッハマンにとっては、副次的問題にすぎない。詩を書くにせよ、散文を書くにせよ、「行為」の問題として彼女はここで倫理的決断をしているのだ。「アウシュヴィツのあとで、詩を書くことは野蛮である」<sup>10</sup>というアドルノの人口に膾炙した言葉を真に受けているかにみえるのだが、アドルノの社会哲学や音楽の哲学に基づいて判断しているわけではない。ボヘミアの海の底に、逃れていく先に、ヘンツェも生まれてこなかった子も、音楽も置き去ったその先にバッハマンはツェランのすがたをみている。否定し、置き去り、後を追うという行為の決断は、何と呼ばれるべきなのだろう、とりあえずここでは倫理的決断としておくのだが。

とどのつまり音楽を語るにせよ、存在を語るにせよ、言葉はもとよりその任に堪えないというのか。言葉が音楽となることがもしあるとすれば、その時には言葉は意味を失って、ただ Klang、響きとなるだけではまだたりない。Ton, Töne とは規範と作品の纏まりを企図された音列の部分であろう。オノマトペとして、詩のなかに孤立した音の響きなどは音楽となるどころか、詩人の精神の亀裂そのもののようなノイズとなったありさまを、われわれはすでに聞いたのではなかったか。

Die Mauern stehn

Sprachlos und kalt, im Winde

Klirren die Fahnen.

(Hölderlin: HÄLFTE DES LEBENS)<sup>90</sup>

最後に、バッハマンが、最初にドイツ語の思索と対決した地点、その学位請求論文で向き合っていたハイデガーの Satz を眺めてみることにしよう。彼女のもとめた理念的な音楽は存在という語で置き換えが可能のように見える。そうすると、バッハマンの二つの詩も、さまざまな生成過程も、解釈の数々も、さらには私の見解も、すべてハイデガーのドイツ語の思索をめぐる註釈の体を成してくる。バッハマンの死後、彼女の蔵書のなかに残されていたハイデガーの二冊の小さな著作<sup>91</sup>の、それぞれ冒頭の部分を引用する。その一冊はツェランから贈られたものであり、この二人の詩人にとって、ハイデガーの言葉をめぐる思索がいかに重要な問題連関であったかを窺わせる。ナチスとの関わりを実証することがハイデガーの全否定に繋がる、というような安直な批判など、ツェランやバッハマンの言葉をめぐる挫折の真実となら関わりがない。ハイデガーの思索のまえに、すべてのものを喪失し、ただひとつ、言葉すなわちドイツ語だけが残されたユダヤ詩人がその実存をかけてドイツ語を拒絶しようとし、ドイツの女流詩人が追随しようとした、この最期のありさまは、Das Seiende の Nichts、すなわち意図的な死だったように思われる。

...,daß im Denken das Sein zur Sprche kommt. Die Sprsche ist das Haus des Seins. In ihrer Behausung wohnt der Mensch. Die Denkenden und Dichtenden sind die Wächter dieser Behausung. Ihr Wachen ist Vollbringen der Offenbarkeit des Seins, insofern sie diese durch ihr Sagen zur Sprache bringen und in der Sprsche aufbewahren.<sup>92</sup>

(Martin Heidegger: ÜBER DEN HUMANISMUS)

思索において存在は言葉へ到来する。言葉は存在の家である。言葉という住処に

人間は住んでいる。思索するものたちと詩作するものたちは、この住処の番人なのだ。かれらの見守りが存在の開けを成就するのである、かれらがこの開けをかれらの語りを通して言葉へと齎し、言葉のうちに保つというかぎりにおいてであるが。  
(マルティン・ハイデガー：ヒューマニズムについて)

Das Nichts ist das Nicht des Seienden und so das vom Seienden her erfahrene Sein. Die ontologische Differenz ist das Nicht zwischen Seiendem und Sein. Aber sowenig Sein als das Nicht zum Seienden ein Nichts ist im Sinne des nihil negativum, sowenig ist die Differenz als das Nicht zwischen Seiendem und Sein nur das Gebilde einer Distinktion des Verstandes(ens rationis)<sup>23</sup> (Martin Heidegger: VOM WESEN DES GRUNDES, Vorwort zur 3. Aufl.)

「無」は、存在者の「非」であり、それゆえ存在者の側から経験された存在である。存在論的差異とは、存在者と存在間の「無」である。しかし、存在者の「非」である存在が、あるものの否定という意味での「無」であるとか、存在者と存在間の「非」である差異が、理性という区別の形象にすぎない、ということではないのだが(理性の存在者、人間)。(マルティン・ハイデガー：根底の本質について、第3版序文)

ハイデガーは、思索するものと詩作するものとを等しく並べている。前者は自身のことなのであろう。ヘルダーリン、トラークル、リルケ等を扱った論考があるが、それらを詩作と思索との対話である、と言っている。Sein をめぐる未曾有の思考という、その存在論的哲学の構えからすると、この「対話」と称される詩をめぐる考察の有様は異様である、つまり哲学論文らしくない文体で書かれている。これを詩的であると、おそらくハイデガー自身は考えていたのだろうが、バウハマンはこれを全面的に拒否している。(学位請求論文)

「アウシュヴィッツ以降」の歴史的状況下でのドイツ的・ナチス的なものの否定という、彼女の倫理的判断である、というのが私の評価である。ハイデガーの思索の部分、「言葉」の可能性について彼女は、何ら主題的に批判を提出することがなかった、あるいは批判、否定することができなかったのであろう。倫理的決断のみが残されているのだ。思索し詩作することを自らの意志で停止したバウハマンの姿が、ここにみえてきた二つの詩の前方に見えてくる。ハイデガーの文脈に即してみるならば、詩作でも思索でも拒絶されているのは、畢竟、言葉なのである。存在の隠れもないあきらかな開け、ギリシア人のいうアレティアをその語りを通して言葉へと齎す、詩人の語り。

「言葉は存在の家」なのだから。ハイデガーはリルケとヘルダーリンを論じている別の箇所でも、「詩人の使命」<sup>24</sup>とも言っている(Wozu Dichter?)。にも拘らず否定されることが、倫理的行為である所以なのだが、それにしてもなぜこれほどまでにハイデガーの思索は否定されなければならないのだろうか。それは、彼の言う「言葉」Spracheがドイツ語にほかならないから、ドイツ語でなければならないからなのである。

16

Die Dichtung ist die Sage der Unverborgenheit des Seienden. Die jeweilige Sprache ist das Geschehnis jenes Sagens, in dem geschichtlich einem Volk seine Welt aufgeht und die Erde als das Verschlussene aufbewahrt wird. Das entwerfende Sagen ist jenes, das in der Bereitung des Sagbaren zugleich das Unsagbare als ein solches zur Welt bringt. In solchem Sagen werden einem geschichtlichen Volk die Begriffe eines Wesens, d. h. seiner Zugehörigkeit zur Welt-Geschichte vorgeprägt.<sup>25</sup>

(Martin Heidegger: HOLZWEGE)

詩作は存在者が隠されていないことの語りである。その都度の言葉は、ある民族に、その世界が歴史的に出来し、大地が閉ざされたものとして保持されるという、あの語りという出来事なのである。投企しつつ語るということはすなわち、語りえることの準備において、語りえないことを語りえないものとして世界に齎すといことなのだ。こうした語りにおいて、ある歴史的な民族に、本質の諸概念すなわち、この民族の世界 - 歴史への帰属の諸概念が予め刻印されている。

(ハイデガー:森の小径)

ハイデガーは、ドイツ語を特権的に称揚しているのではない。それぞれの民族のその都度の言葉を存在の家とよんでいるのである。かのドイツ語の語り、という出来事へと、ハイデガーもツェランもそしてバツハマンも参入しているのであった。民族や歴史という概念もここでは、むしろ神話的なものであろう。曖昧な物言いではなく、アドルノのいうような近代の脱神話化とは別の次元の問題連関があるのだ。ナチスの似非神話的概念としての「歴史的民族」あるいは「世界史への帰属」という言葉と、ここでハイデガーのいう言葉は同じ根底を持つものではないだろう。ナチスの政治というものが(まさに近代の脱神話化なのだが)、それに対して個人の、たとえばバツハマンやツェランの行為の問題があり、それは倫理的なものとして受け入れられなければならないのである。脱神話化され政治となった神話と詩作はかかわることがない。言葉に聞き従い、言葉の力の根源から語る詩作はまさに故郷への帰郷のような

すがたにみえるだろう。ハイデガーはドイツ語からギリシア語へと根源の語りの声に耳を澄ませつつ還ろうとした。とりあえずギリシアのある響きがドイツ語へと返し、齎された、とはいえよう。ゲーテやシェイクスピアを辿りつつこのような帰郷を果したかにみえた Böhmen liegt am Meer のバッハマンであったが、ベルリンを立ち、ボヘミアのブラハに到った彼女は、詩の中では濃厚に帰郷の雰囲気を湛えながらも、あらたな船出、出発を歌っている。ベルリンの前にはすでにクラーゲンフルトという「故郷」を後にしてきていた、ここボヘミアで響く言葉はあたらしい。バッハマンが詩を、ドイツ語の詩作を断念したのではない。詩が彼女を見捨てたのだ。マンデリシュタームの言葉を追って東方の水底へ去った詩人に倣い、出発を決意するバッハマンのすがたがここにみえているのだ。だがボヘミアで響く言葉は、限りなく音楽に似ている。彼女の言葉はまたしてもここで、その響きと境界を接している。ツェランとバッハマンの歴史はすこしばかりずれているのだろう。それにも拘らず、彼女は脱ドイツ語を決意した。

「存在者の側から経験された存在は無だ」というハイデガーの言葉が以上のバッハマンの詩に対する註釈となっていたらどうか。あるいは音楽を語る、彼女の言説への。ここでバッハマンの二つの詩の生成過程をみてきたのであるが、われわれのまえには、詩作と思索、そして言葉というテーマを根底（パス）としたパッサカリヤ変奏が展開されているように聞こえる、ハイデガー・ヴァリエーションが。そこでバッハマンは「美しい言葉」と同様、「心地よい響き」（音楽）からも見捨てられていたのだろうか。未公刊詩に、十字架上のキリストの言葉に似た次の詩行がみえる。

Meine Gedichte sind mir abhanden gekommen.

....

Adieu, ihr schöne Worte, mit euren Verheißungen.

Warum habt ihr mich verlassen. War euch nicht wohl?<sup>26</sup>

わたしの詩はわたしの手から失われてしまった。

....

アディュー、詩の美しい言葉たち、おまえたちの約束してくれたものともども。

なぜおまえたちはわたしを見捨てた。ここち良くなかったか？と。 終

## 注

- 1 Ingeborg Bachmann: Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen, Edition und Kommentar von Hans Höller. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main

- 1998
- 2 Ingeborg Bachmann: Ich weiß keine bessere Welt, hrg. von Isolde Moser, Heinz Bachmann u. Christian Moser. Piper München 2000
  - 3 Ingeborg Bachmann: Ingeborg Bachmann Werke Bd.1, S.165 ff, hrg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster, Piper München 1978
  - 4 ibid. S.97, Edition von Höller
  - 5 ibid. S.19, Höller
  - 6 ibid. S.169, Ingeborg Bachmann Werke
  - 7 ibid. S.122f. Edition und Kommentar von Höller
  - 8 William Shakespeare: Theatralische Werke, übersetzt von Christoph Martin Wieland, Bd21, Das Winter-Mährchen. Ein Lustspiel. Zürich 1762-1766
  - 9 Ibid. S.21, W.Shakespeare
  - 10 芳賀和敏：「I・バッハマンの学位論文について」1988年 東京都立大学人文学部「人文学報」第200号参照
  - 11 ibid.S.137ff. Edition von Höller
  - 12 ibid.S.142, Ingeborg Bachmann Werke
  - 13 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke Bd3, S.287f. Artemis Verlag Zürich 1950
  - 14 ibid. S.147, Edition von Höller
  - 15 Joachim Eberhardt: „Es gibt für mich keine Zitate“ Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns, S.241ff. Tübingen 2002
  - 16 ibid. S.287, Goethe
  - 17 バッハマンの偏った音楽的傾向を強調するつもりで、あえて平凡な古典的定義を並べてみた。
  - 18 Eberhardt、前掲書220頁、註23を参照
  - 19 Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften 10-1, “Prismen” S.30, Frankfurt am Main 1977 しかし前後とのコンテキストを吟味した引用を眼にすることは稀である。
  - 20 Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe Bd.1, S.345, Hanser Verlag München 1970
  - 21 ibid. S.48f, Eberhardt, vgl. Anmerkung 22
  - 22 Martin Heidegger: Über den Humanismus, S.5, Frankfurt am Main 1949
  - 23 Martin Heidegger: Von Wesen des Grundes, S.5, 2. Auflage Frankfurt am Main 1931
  - 24 Martin Heidegger: Holzwege, S.248ff. Frankfurt am Main 1972

25 ibid. Heidegger, S.61

26 ibid. S.11, Ingeborg Bachmann: Ich weiß keine bessere Welt

### Abstrakt

Dichten-Denken und Musik Ingeborg Bachmanns zwei Gedichte, „Böhmen liegt am Meer“ und „Enigma“, und verschiedene Paratexte. Anmerkungen

Kazutoshi HAGA

Wir können zum ersten Mal den Entstehungsprozeß zwei Ingeborg Bachmanns Gedichte, Böhmen liegt am Meer und Enigma in Betracht ziehen. Diese verschiedenen textgenetischen Vorstufen, zugleich letzte, unveröffentlichte Gedichte sind im Nachlaß aufgefundene Texte aus der Zeit ihres Aufenthalts in Berlin vom Jänner 1963 bis Ende 1965. Sie fallen werkgeschichtlich bereits in die Zeit der Arbeit an den Todesarten und zieht sich die Ausarbeitung zum Teil mindestens bis Mitte 1967 hin.

Es gibt eine Bachmann-Geschichte; Sie gab Lyrik verloren und ging auf die Seite der Prosa über. Dann muß man derlei Aussage nochmals überlegen.

An Böhmen liegt am Meer diskutieren wir mit Martin Heidegger über Sprache und Worte. Was meint eigentlich, daß alles an Wort liegt, es an Worte haufenweis die Dinge alle grenzt....?

Aus Enigma taucht die Musik. Dies Gedicht hat die Widmung an Musiker Henze, und dort wer sagt so, „Du sollst ja nicht weinen“? Sagt eine Musik so? Sonst Niemand? Oder sagt so das Kind? Könnte man hier das Kind im Verhältnis zu Mahlers Symphonie mit dem „vermutlich biographisch begründeten Motiv des toten abgetriebenen Kindes knüpfen“?

In Bachmanns Bibliothek fanden sich einige Werke von Martin Heidegger. Darunter stehen „Vom Wesen des Grundes“ ( Halle 1929, mit einer Widmung von Paul Celan Paris 1952 ) und „Über den Humanismus“. Was ist zwischen Dichtern und dem Denkenden.