

W. G. ゼーバルトの記憶の技法

鈴木賢子

1 はじめに

ゼーバルト (W. G. Sebald 1944-2001) とはいえまず思い浮かぶのが、キャプションのない写真とテキストのミクスチャーによる独特の版面である¹。テキスト内部に限っても、せつかく丹念な事実調査を実行しているにもかかわらず、全くの創作を混じえ、あるいは既存テキストの引用改変を自在に連ねる「散文フィクション」スタイルが初期より一貫している。こうしたゼーバルト作品のハイブリッド性については、従来ポストモダン文学の観点から論じられることが多かった。これに対して本論考では、彼の個人史と連関させて、ゼーバルト文学のアクチュアリティを探る。

平板な形象化を拒否して、写真をテキストと組み合わせ、過去が人間の肉体に刻みつけたトラウマを〈不在のホロコースト〉として描き出したゼーバルトのスタイルは一般に高く評価されている²。しかし、ゼーバルトのような加害者側のドイツ人戦後世代が、被害者の記憶を語り継ぐのは単純ではない。以下では、写真とテキストとの対応関係（写真によるテキストの図解やテキストによる写真の記述）とは異なるレベルで、写真がゼーバルト作品の中で互いに参照しあって意味作用を起こしていることを明らかにする。さらに遺作『アウステルリッツ』における虚構の問題について論じ、結論として被害者の記憶を語り継ぐためのゼーバルトの技法がいかなるものであるのかを明らかにする。

2 ゼーバルトの経歴

失業を経て1929年に軍に入隊したゼーバルトの父は、ナチスが台頭してきた時期に軍に留まり、39年ポーランド侵攻に従軍した。ゼーバルトは戦時中の44年にドイツ・アルゴイのヴェルタッハ村で生まれている。父は敗戦後47年夏までフランスに抑留され、解放後はヴェルタッハ近傍の地方都市で働き始める。50年代に入りマーシャルプランで復興に向かったドイツでは沈黙と忘却が社会全体を覆っており、ゼーバルトは、フランクフルト法廷 (1963-65) を通じて初めて、ホロコースト犯罪の真相、親しみ深い人々の共謀めいた沈黙、そこで育まれた自分というものを理解したと語っている³。66年にイギリスへ渡った後、比較的短期の帰国を例外とすれば2001年に事故で他界するまでイギリスで暮らし

た。

彼が育った環境ではホロコーストに触れることはタブーであり、17歳の時に「ダッハウカベルゼン」収容所のドキュメンタリーフィルムをおざなりに授業で見せられるまで誰からも話を聞かされなかったし、初めて見たそのときでさえ上映後にディスカッションもなく、午後はクラスメイトとサッカーをしたとゼーバルトは語っている⁴。その経験を彼は以下のように述懐している。「それは何かを見出すための長く尾を引くプロセスになり、それ以来私はそれを見出そうとしている」⁵。このコメントは、ゼーバルト文学を理解するためのポイントとなる。

3 ゼーバルト文学に一貫する基調

ゼーバルト文学は、父親たち第一世代の沈黙と忘却に対する抵抗、加害者側のドイツ人が記憶する責任の追及を基調としている。その態度は1982年の論文「歴史と自然史の間で」⁶以降、『空襲と文学』⁷に至るまで一貫している。先行論文「歴史と自然史の間で」では、連合軍の空襲による都市の壊滅を描き切った例外的成功例として、ハンス・エーリッヒ・ノサックの「滅亡」（1943年執筆）のドキュメンタリー的リアリズムが高く評価される。ゼーバルトが主張したのは、戦後のドイツ人作家には彼らが体験した空襲の無惨な光景——たとえば収縮した焼死体から目をそらさず、精確に観察し記録する「責任」があったということである。それは歴史のカタストロフに倫理的に対応した文学のスタイルである。したがって空襲によって生じた無残な自然現象を、旧態依然とした神話的あるいは既存の文学的イマジャリーへと（それよりむしろ個人の実存の風景へと）変質することは最終的に倫理レベルにおいて斥けられる。さらに、ノサックの革新を受け継いだ事後の空襲文学の到達点と見なされるのが、アレクサンダー・クルーゲの「1945年4月8日のハルバーシュタット空襲」（1977）である。「ハルバーシュタット空襲」は写真・図版とテキストのモンタージュによって構成されており、ゼーバルトに大きな影響を与えた。

『空襲と文学』においてもドキュメンタリー的リアリズムへの高い評価は15年前に書かれた「歴史と自然史の間で」と変わるところがない。ここでも戦後ドイツのトラウマ的麻痺と忘却を執拗に強調しつつ、戦後ドイツ文学における空襲文学の欠如、たまさか書けたとしても伝統的な文体で描いた当時の作家の「モラル」を手厳しく非難している⁸。

しかしながら、直接経験世代への要請が仮措なくリアルに記録することであるのに対し、第二世代の取るべきアプローチが異なることをゼーバルトは明確に認識している。出来事を直接経験した世代と、忘却の中でメディアやアーカイヴを駆使して犠牲者の記憶を復元しなければならない後続世代とでは、「リアル」を構成する方法が異なってくるからだ。おそらくその認識から派生していることだが、ゼーバルトは写真にはキャプションをつけない。読者が宙吊りにされたまま読み続けざるを得ないそうした文学空間では、写真とテキストの関係は歴史研究の場合とは異なり不安定だが自由である⁹。

4 ゼーバルト家のアルバムのなかの〈ジプシー〉の写真（『目眩まし』1990）

以下の引用は、散文第一作『目眩まし』所収の「帰郷」の一部である。原題“*Il Ritorno in Patria*”は直訳すれば「父祖の国への帰還」とでも訳せよう。ゼーバルトと思しきナレーターは、生まれ故郷のW村（ほぼヴェルタッハ村）をおよそ30年ぶりに訪れる。徒歩で山野を越え、第二次世界大戦の「最後の戦」の跡を通り抜けて、W村へ向かう足取りの中でナレーターの幼少の記憶が次々に蘇ってくる。

私たちがプールに行くときは——そのプールは民族の健康増進を目的として一九三六年に村が造ったものだった——どうしても〔戦後、W村の橋のたもとと瓦礫の原でテントを集団で張っていた〕ジプシーたちのそばを通らぬわけにはいかず、ここに差しかかるたびに、母はきまって私を腕に抱きあげた。母の肩越しに、いつもなにかにいそしんでいるジプシーたちが一瞬こちらに眼を上げ、そしてぞっとしたふうにまた眼を伏せるのが見えた。〔…〕どこから来たのか、あの戦争をどうやって生きのびたのか、〔…〕そんな疑問が浮かんできたのはようやくいまになってであった。たとえばいま、初めての〈戦時のクリスマス〉に父が母に贈り物として携えてきたアルバムをめぐるときである。いわゆるポーランド戦の写真で、一枚一枚に白インクの几帳面な文字でキャプションがつけられている。そのいくつかは、捕えられて収容されたジプシーたちの姿があった。鉄条網のむこうからにっこりとこちらを見ている。スロヴァキアのどこか片田舎で、いわゆる開戦の数週間前にはすでに、父は工作隊とともにこの地に配置されていたのだ¹⁰。

時制をさらにナレーターの語っている現在に引き寄せる形で、ここで記述されている「にっこりとこちらを見ている」ジプシーの写真は、ゼーバルト家が実際に所有していた写真である¹¹。それは1939年、ゼーバルトの父がポーランド侵攻に従軍して初めてのクリスマス休暇に、母に贈った記念アルバムの中の一枚であった。

濃い色あるいは黒いマウントに白く“Zigeuner”と書かれた几帳面な書体文字は、ゼーバルトの父の手によるものである。カメラは赤ん坊のように見える布の塊を抱いて笑っている女性を狙っており¹²、鉄条網の同じ側にいるもう一人の人物（女性？）は半分以上見切れている。写真の“Zigeuner”（男性単数・複数形）というキャプションは、空間を分割する鉄条網の向こう側の「種族」を表すつもりらしい。厳密に言えば、撮影者がゼーバルトの父だとは断定できないし、撮影者の意図も分からない。ナレーターは加害者側（ゼーバルトの父？）のカメラ位置で彼女を覗いている。読者は撮影者とナレーターの視線のズレを維持したまま、さらにナレーターの眼差しを襲うようテキストに要求されている。当時「東方」で収容されていたジプシーの女性ならば、その後ナチスの犠牲になった可能性が高いことを、ゼーバルトとわれわれは知っている。

このジプシーの写真をその直前の写真と照らし合わせてみよう [図版1] [図版2]。戦争末期1945年4月にW村近傍の「最後の戦」で戦死したドイツ軍兵士の「鉄の十字架」の写真である¹³。写真に写り込んでいる碑銘の文字は兵士の名前や出身地、生没年と「祖国のために斃れた fürs Vaterland gefallen」である。2枚の写真を対比すると読み取れるのは、

- (1) ジプシーとドイツ国民。ジプシーの女性は名前と性と帰属する国家を剥奪されており、いつどこで亡くなったか分からない。これに対して、4人の男性兵士は1人を除いて出身地が分かり、死んで父祖の国 (Vaterland) に戻り、名前が記されている。
- (2) ナチスの被害者と、加害者側。
- (3) にっこり笑ったイメージと、ドイツ語の文字。
- (4) 布の塊 (赤ん坊) を抱いている女性はイコノグラフィーとしては「母」である。戦死した兵士は国家の「息子」として表象されている。
- (5) 他者の子供 (布の塊) と、国民の子供。

さらにテキストと引き合わせることで読みこめるのは：

- (6) 戦前にすでに強制収容が始まっていること、それに対して終戦直前にドイツ軍兵士が戦死したこと。
- (7) 国の息子たちの戦没地を通り抜けて帰還した息子ゼーバルトは、ジプシーのように久しく故郷を喪失している。
- (8) 赤ん坊らしきものを抱くジプシーの「母」。一方、ジプシーの夏のテント村を通り過ぎる時に決まってゼーバルトを抱き上げたドイツ人の母。

この2枚の写真がお互いを参照しあうことによりイロニーが生まれる。だが、ゼーバルトは単にポストモダン文学的な演出を施しているわけではない。ジプシー女性の写真にたいする以下のゼーバルトの発言に注意すべきである。

13の時そのアルバムを見た。その年齢ではよくあるように、そのことについては気づきもしなかった。あの写真イメージのなかに物語がまるまるあったと気づかされるのはずいぶんあとになってからのことだ¹⁴。

この写真は1980年代中頃ゼーバルトに再発見されるまで、ずっとゼーバルト家のアルバムに埋もれながら、父の戦争犯罪の可能性を示唆していた。われわれの目の前にゼーバルトが提示しているのは、戦後ドイツの沈黙に抑圧された犠牲者の姿である¹⁵。ここでなにげなくゼーバルトが行っているのは、自分の家族の戦争犯罪の証跡保全であると言える。と同時に、このモンタージュにおいて生じているのは、ドイツ戦後世代のゼーバルト自身へのイロニーなのだ。ゼーバルトは自分の個人史を背景に写真をモンタージュしている。

その操作によって、何も知らずにドイツ人の子として育った自分や同世代へのイロニーが生じている。ゼーバルトはドイツ人の母に抱かれた幼い自分の思い出を、ジプシー「母子」の写真に衝突させて、その衝撃で自分の家族や故郷を二重化しているのである。

5 メディア・イメージの露出（『土星の環——イギリス行脚』1995）

イギリスはロウストフトの南の海岸線を逍遥しながら『土星の環』のナレーター（ほぼゼーバルト）の連想は、1950年代ドイツの子供時代に学校の教師が村の映像資料室から借り出して上映した白黒の短編映画へと横滑りしていく。それは北海での鯨漁を撮影した、1936年に制作された国家社会主義時代の「教育映画」である¹⁶。ドイツの漁師たちの労働が強烈なキアロスクーロで表現され、そうして夜が明けると、母港に戻る船と穏やかな朝の光がスクリーンに満ちる——戦後ドイツの学校教師はさしたる意識もなく子供たちの教育のためにこのフィルムを上映した。戦後ドイツの子供時代がそういう無自覚さの下でナチスの映像言語に曝され続けていたことを、ナレーターは自分の思い出として仄めかしている。戦前のドイツの鯨漁が夜から夜明けへ向かう映画の時間は、鯨が床を埋め尽くすロウストフトの朝を写した古写真につながる。なんとも眩暈を覚えるような「編集」である。

さらにこのあとに北海の鯨についての記述が続くが、悠長な語りに乗せられて頁をめくった読者は、死体が地面を覆う林をしかも見開き頁で見せられる¹⁷。この大量の鯨と人間の死体、鯨の間に直立する人々と人間の死体の間に直立する木立という、二つの画像の視覚的類似性に気づくや不穏な感覚に襲われる [図版3] [図版4]。死体の林の写真と鯨の写真は、意図的に配列されているのではないか。2枚の写真を先ほどのように相互に照らし合わせてみよう。

(1) 鯨の話が途切れた後、以下の箇所があるので「死体の林」がイギリス軍に解放されたベルゲン＝ベルゼン収容所であると推測できる。

記事によるとル・ストレインジ少佐は先の大戦において、対戦車防御隊に加わっていた。一九四五年四月十四日に [筆者註：ドイツ語 Eichborn 版ではこの箇所で改頁。見開きでベルゲン＝ベルゼン収容所の写真が配される] ベルゲン・ベルゼン強制収容所を解放した、その隊である¹⁸。

(2) 「死体の林」写真の典拠は現実に特定できる。この写真はロンドンの帝国戦争博物館所蔵のアーカイヴ写真である。

(3) なぜテキストとイメージの分量が逆転し、イメージがテキストを完全に乗っ取るのだろうか。瞬きのような見開きイメージによって、ル・ストレインジ少佐がベルゲン＝ベルゼン収容所で目にしたであろう言語を絶する視界と衝撃を読者に再現し、かつ通常

の物語記憶から解離する、戦後のル・ストレインジ少佐のトラウマ記憶の直写性を表現するためである。

(4) それでは、鯨の写真とベルゲン＝ベルゼン収容所の写真をモンタージュしてゼーバルトの個人史に重ねてみよう。戦後ドイツの学校でおさなりに「ダッハウかベルゼン」収容所の映像を見せられたとき、親世代から何程も伝えられていなかったゼーバルトたちは、市場の床を覆う大量の鯨の映像を見たときのような反応しかできなかった。この2枚の写真のモンタージュから滲み出るのは、ドイツ戦後世代の自分たちに意味が遅れてやってきたことへの痛烈な皮肉である。

ベルゲン＝ベルゼン収容所の写真は、恐怖を直接提示しないゼーバルトのスタイルに抵触しているように見える。だが2枚の写真を組み合わせると、このベルゲン＝ベルゼン収容所の写真がたんなるホロコーストのアイコンではないことが明らかになる。

『土星の環』の主題の一つは環北海圏——そのエレメントとしての、イギリスと北海の向こうのドイツ——を形成する歴史の諸相と力の痕跡に、イギリスを行脚するドイツ人ナレーターが感応することにある。大英帝国の発展と腐朽を細部において描き出すうちに、引力を及ぼす不可視の天体のようにドイツが浮かび上がってくる。ロウストフトの鯨の写真とベルゲン＝ベルゼン収容所の写真は、まさに北海のこちら側と向こう側で参照しあっているのである。

6 〈事実〉と〈虚構〉(『アウステルリッツ』2001)

ゼーバルトの遺作となった『アウステルリッツ』では、先行諸作品における放浪するナレーターの役割がさらに虚構の主人公アウステルリッツにも移植されたことで、さまざまな問題が生じているように見える。

第一に、ゼーバルトは自らの意志で国外に出て行ったドイツ人である。加害者側であるドイツ人の子孫がホロコースト被害者の物語をメランコリックに語ることに疑問が出るのは当然だろう¹⁹。さらには、ナレーターを介してゼーバルトが虚構のユダヤ系主人公と混ざり合うことで、歴史的犯罪の中和化を引き起こすのではないかという批判もある²⁰。

第二に『アウステルリッツ』は先行諸作品と比較して虚構の度合いが格段に高い。主人公アウステルリッツは今やまぎれもなく虚構の人物であるし²¹、形式としては主人公とナレーターを戴く伝統的な枠物語に接近する。その中で主人公の記憶喪失とその回復、生き別れた父母の搜索というプロットは、ある種の鈍化を疑う理由にもなる。だがゼーバルトはホロコーストを文学作品として専有するいかがわしさを深く自覚していたはずである。ゼーバルトは一体なぜこのような危険な賭けに出たのだろうか。以下ではこの問題について、写真を手がかりに考えていきたい。

『アウステルリッツ』では、写真に限らず様々な母のイメージが坊主めくりのように現

れる²²。トラウマによる過去の忘却とついに向かい合うに至った主人公アウステルリッツは、母アガータの面影を何度も発見しそこなったあげく、プラハ劇場文書館でやっと「本当の」アガータの写真を見出すに至る。では、いかにもメロドラマ的な母の面影を手掛りに、虚構の問題を写真との関係で考えてみよう [図版5] [図版6]。表紙にもなった幼児期のアウステルリッツは²³、そのモデルとなったゼーバルトの同僚の建築史家の写真画像らしい。これに対し、アガータ役を演じさせられている写真画像の女性が現実になどのような人物だったのかという情報を筆者は得ていない。そもそも写真はかつてその被写体が存在したという事実をつきつける稀有の能力を持つ。だが、作品中で自分の使用した写真が「真正である」と主張するときにゼーバルトが意味していることには注意しなければならない。その「真正」の意味は、被写体が誰なのか直接知らない場合でも、その写真の来歴をゼーバルトが知っているということである²⁴。写真の元の物語が明かされないままテキストに組み込まれることで生ずる屈折をゼーバルトは維持しており、アガータの写真はそのような屈折を保ちつつ読者に提示されている。ゆえにアガータの写真は虚構内存在であると同時に、犠牲者の顔をその向う側の暗闇に眼差すスクリーンともなる。

今度はテキストレベルで虚構の問題を考えてみよう。物語はアントワープブレンドク要塞（旧収容所）で始まり、アントワープブレンドク要塞で終わった [図版7] [図版8]。物語が振り出しに戻るいわゆる「循環」は、オープン・エンディングと並んで、文学における古典的モダニズムの手法であるので、たしかにそれ自体は『アウステルリッツ』における伝統的小説要素でしかない²⁵。だが、30年を隔てたこの螺旋状の循環がいかに関機能しているのか、再び写真を介して明らかにしたい。物語の始まりにおけるブレンドク要塞の写真は、アウステルリッツが1960年代当時に撮影したものではなく、ナレーターが物語の終末部分で1990年代に撮影した写真であると想像することも可能だ²⁶。この想像で意識化できるのは、写真の配列を決定して読者に提示しているのは、実は主人公アウステルリッツではなく、ドイツ人ナレーターであるということだ。このことをテキストにスライドさせてみる。写真と同様、私たちが目にしているのは、アウステルリッツではなくてこのナレーターによるプロットの配列である。空恐ろしくすら感じるのは、物語の枠構造を伝って、この循環がそのレトリックの力をわれわれ読者——現実に関ぼしていることだ。振り出しに戻ったのは、アウステルリッツの物語をナレーターが語り直す必要があったからである。つまり、アウステルリッツから彼の部屋の鍵と写真を受け継いだナレーターは、物語を語り継ぐために二人の出会いの場所アントワープブレンドクを再訪しなければならなかった。そしてこのナレーターこそ、アウステルリッツの物語の聴き手であった。ナレーターと『アウステルリッツ』の物語を聴く読者との関係は、アウステルリッツとナレーターの関係を反復しており入れ子構造になっている。ナレーター＝聴き手の振る舞いによって、さらに外側の聴き手であるわれわれ読者は、いつの日かもう一度写真と物語を配列するよう、そして現実において被害者の物語を語り継ぐようテキストに働きかけられているのだ。語り手—聴き手の関係を複雑に重ねること

で²⁷、語りは現実へ向かうベクトルを運び、とうとう読者を捕まえる。そしてこのレトリックが現実に向かう力は、ゼーバルト文学が事実と虚構のあわいで生成するからこそ、最大限に発揮されるのである。

『アウステルリッツ』において複雑に重ねられる物語の枠は、伝統的にそうであるような、それを維持して語りのレベルを分割するリジッドな構造というよりも、むしろあたかもテナガザルのように自在に行き来する時空移動の動きそのものによって現われる〈形〉と考えたほうがよい。過去と現在が相互に貫入する〈時間〉、幾つもの過去が同時に存在する〈時間〉をアウステルリッツが幻視するように、ゼーバルトは単線的な時間あるいはプロットを攪拌しているのである。

7 結論

マリアンネ・ハーシュのポストメモリー論は、ユダヤ系である彼女自身の経験も相俟って、ホロコースト被害者の記憶の伝達に関して説得力のある議論の一つである。ポストメモリーは、犠牲者を虚ろな中心点として、生き残った人々からその家族と子孫、さらに彼らが属する共同体、そして「その出来事に直接関わらなかった者」へと広がる同心円でイメージすることができる²⁸。とはいえ、同心円の一番外側「その出来事に直接関わらなかった者」に、ゼーバルトのような加害者側の次世代を位置づけて安直に適用してしまえば、結局ポストメモリー論は骨抜きになってしまう。

このヒルシュのポストメモリー論と照らし合わせると、ゼーバルトの〈記憶の技法〉が、まさに問題となったユダヤ人アウステルリッツと加害者側であるドイツ人ナレーターとの「近さ」において理解すべきものだということが分かる。その核心は、生き残った人々の物語を自分の過去に接ぎ木し、そのことによってドイツ人の歴史＝物語に接続することにある。だがその代償として、戦後ドイツの集団的忘却のうえに築かれたゼーバルトの〈故郷〉〈家族〉は二重化され無残に解体されることになる²⁹。そこで生じる感覚が、ゼーバルトや同時代へのイロニーとして読者にもたらされるのである。

復元の失敗によって初めて受け継ぐことが可能な記憶がある。例えば生き残った人々がその出来事を言語化できない場合だ。『アウステルリッツ』では、大団円として祝福すべきはずのアウステルリッツの記憶の回復が結局苦痛と精神的ダメージを招き、トラウマの力の凄まじさを見せつける。虚構の人物アウステルリッツという語りの枠は伝統的な物語形式よりも、むしろトラウマによる語り継ぎの絶縁やメディア・イメージによる想起の遮蔽を読者に強く意識させる。さて、ゼーバルト文学において事実と虚構は截然と分離できるものではなく連続している。『アウステルリッツ』で虚構の度合いを上げることで、ゼーバルト文学そのものが復元不可能な記憶を伝える形として賭けられたとするならばどうだろう。現実世界においては時の流れの必然として、生き残った人々に直接会うことから早晚叶わなくなる。そうであるならなおのこと、このゼーバルトの危うい賭けはさらな

る世代が記憶を語り継ぐための指針にならないだろうか。

『アウステルリッツ』Austerlitz というタイトル——東方の場所、東方の人という意味もまた見え隠れする——はまさに主人公アウステルリッツならびにゼーバルト自身の、〈東方〉との絆と呪縛を表している³⁰。それは、ゼーバルトの父が従軍した東方であり、ナチスの徹底した証拠破壊と戦後ドイツの集団的忘却のなかで、歴史の消失点となった絶滅収容所アウシュヴィッツの東方である。

〔付記〕

本稿は、2009年度日本ドイツ学会第25回総会フォーラム2「イメージとテキストによる記憶の技法」における口頭発表原稿を加筆修正したものである³¹。

ゼーバルト文学の〈翻訳〉の重要性に鑑みて、本文中の引用は鈴木仁子氏の邦訳を使わせていただきました。この場を借りてお礼申し上げます。

〔図版出典〕

図版1 W. G. Sebald, *Schwindel.Gefühle.*, Eichborn, 1990[2001], S.199.

図版2 W. G. Sebald, *Schwindel.Gefühle.*, Eichborn, 1990[2001], S.201.

図版3 W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Eichborn, 1995[2008], S.72-73.

図版4 W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Eichborn, 1995[2008], S.80-81.

図版5 W. G. Sebald, *Austerlitz*, Hanser, 2001, S.262-263.

図版6 W. G. Sebald, *Austerlitz*, Hanser, 2001, S.356-357.

図版7 W. G. Sebald, *Austerlitz*, Hanser, 2001, S.15.

図版8 W. G. Sebald, *Austerlitz*, Hanser, 2001, S.34.

1 写真とテキストのハイブリッドとして古いものとなると、クルト・トゥホルスキー（テキスト）とベルリン・ダダ出身のジョン・ハートフィールド（モンタージュ）の散文作品『ドイツ世界に冠たるドイツ』（1928）が思い浮かぶ。（ただし、こちらではむしろ狭義のフォトモンタージュへの関心が先行している。）写真とテキストの組み合わせというゼーバルトのスタイルは、ベルリン・ダダ以来のフォトモンタージュの自己理解——社会批判、文明批判の武器——をひとつの源流にしていると筆者は考える。

2 「私はホロコーストというものに焦点を合わせることはできないと思う。それはメドゥーサの首のようなものだ。袋に入れて運んでいるのだけれど、それを見たらたちまち石になってしまう。私が書こうとしていたのは、生き残った人々の生だ。それは幸運な人だよ。」（ゼーバルトの発言）Christopher Bigsby, *Remembering and Imagining the Holocaust: The Chain of Memory*, Cambridge University Press, 2006, p.69.

3 Ibid. p.34.

4 Joseph Cuomo, "A Conversation with W. G. Sebald", Lynne Sharon Schwartz (ed.), *the emergence of*

memory: conversations with W.G. SEBALD, Seven Stories Press, 2007, p.105. および Bigsby, *Remembering*, p.30. 2001年9月、ゼーバルトが物故する数ヶ月前に行われたインタビューでは、この記憶に関して「ベルゼン収容所」と述べている。(Maya Jaggi, “The last word”, *Guardian*, Friday 21 December, 2001.)

5 Bigsby, *Remembering*, p.31.

6 W. G. Sebald, „Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Versuch über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung mit Anmerkungen zu Kasack, Nossack und Kluge“, *Orbis Litterarum*, No.37, 1982, S. 345-366.

7 W. G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, Hanser, 1999. 本書は97年に行われたチューリヒ大学でのゼーバルトの連続講演を基にしている。

8 『空襲と文学』は、東西統一後に高まった「正常化」のコンテクストのもとで読み込まれた結果、ドイツの戦争被害を取り上げてホロコースト犯罪を中和化したかのように一部で受け取られた。さらに文学におけるドイツ人の集団的記憶の抑圧と忘却については多くの反証が挙げられて、いわゆる「空襲と文学」論争を引き起こした。ドイツでこうした反応が現われたのは、ゼーバルトが外国で活躍する作家として東西統一後にドイツ人の前に現われたことも原因のひとつだろう。言い換えると、第一世代の忘却や沈黙といったゼーバルトの一貫した修辞論的背景が、ドイツ国内では時局の変化とともにぼやけてしまった面も否めない。

しかしながら、異なる時代に書かれたこの二つの論考を比較すると、ゼーバルトの態度は「正常化」どころか加害者側のドイツ人が記憶する責任という点で首尾一貫している。

第一世代の沈黙と忘却の果てに、1980年代のヨーロッパではリヴィジョニストたちが声高に歴史の「復元」を要求し始めた。この危険な兆しが、ゼーバルトの背中を押さなかったはずはない。1989年、東への通路が開き始めたその最中にゼーバルトは散文処女作『目眩まし』*Schwindel.Gefühle*. を書いていた。

9 この不安定さは読書行為の制度をゼーバルトが確信犯的に利用していることから生じている。すなわち、19世紀にジャンルとして確立した小説が読者に指定したフィクションにおける〈読みの視点〉と、ノンフィクションにおける真偽価値との間で、ゼーバルトが読者を宙吊りにしている結果である。いささか自虐的にゼーバルトは自分のそうした作品を「嘘の連発」と呼んでいる。その写真についてナレーターが語っていることに信憑性があるか、怪しいか（細部においてテキストの記述が当の写真では確認できない場合もある）、あるいは作者ゼーバルトの単なる誤認なのか、読者は場合に応じて視線を微調整し読み取り未完了の状態で先に進まなければならない。それはイメージの細部に絶えず注意を払わせるゼーバルトの戦略でもある。

10 W. G. Sebald, *Schwindel.Gefühle.*, Eichborn, 1990, S.201-202/148-149. スラッシュの前のノンプルはEichborn版(2001)、後ろは白水社版(『目眩まし』2005年、鈴木仁子訳)とする。以下同。引用箇所[]は筆者による補足であり、下線は筆者による強調である。

11 Bigsby, *Remembering*, pp.26-27.

12 彼女が写真のなかで抱えている布に覆われたものが赤ん坊かどうかは判別しがたい。というのも、ゼーバルトはこの布の塊についてテキストでは何も言及していないからだ。いずれ赤ん坊であってもそれが実際に彼女の子供かどうかは分からない。だが、赤ん坊を抱いた誰か知らない比較的若い女性の写

真を見せられれば、われわれはそれが母と子であると思ひ込むことがしばしばである。というのも、自己同一性の感覚あるいは社会と一体化する願望において「母と子」の図像は根源を指し示す最強のペアだからである。

13 Sebald, *Schwindel.*, S.199/147.

14 Bigsby, *Remembering*, p.27.

15 「親たちが何をしたのか知らない。おそらくもっと決定的なことに彼らが何を見て、あるいは何を見なかったのか知らない。そして私のなかにひっかかっている問いはこうだ。彼らは何を目撃したのか。何を見たのか。最初の防衛線はつねに『何があったかよく覚えていない』というものだった。」
Ibid.p.29.

16 W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Eichborn, 1995, S.72-73/57-58. スラッシュ前のノンブルは Eichborn 版 (2008)、後ろは白水社版 (『土星の環——イギリス行脚』2007年、鈴木仁子訳) とする。以下同。

17 Ebenda, S.80-81/64-65.

18 Ebenda, S.79-82/63.

19 〈ポスト・ホロコースト〉文学におけるドイツ人作家ゼーバルトの立ち位置については議論が重ねられている。いくつか例を挙げるならば、Julia Hell, “Eyes Wide Shut: German Post-Holocaust Authorship”, *New German Critique*, 88, 2003, pp.9-36. Brad Prager, “The Good German as Narrator: On W. G. Sebald and the Risks of Holocaust Writing”, *New German Critique*, 96, 2005, pp.75-102. John Zilcosky, “Lost and Found: Disorientation, Nostalgia, and Holocaust Melodrama in Sebald’s *Austerlitz*”, *MLN*, vol.121.no.3, 2006, pp.679-698.

20 この厄介な問題に対し、アウステルリッツは虚構の人物なので、この「ドイツ人作家ゼーバルト」の混入を、ナレーターを媒介にドイツ人の作家とユダヤ人の主人公が共生するタブーとして倫理レベルで判断すべきではないとヒュイッセンは主張している。(Andreas Huyssen, “Gray Zones of Remembrance”, David E. Wellbery, a.o. (ed.), *A New History of German Literature*, Belknap Press of Harvard University Press, 2004, p.972.)

21 ゼーバルトによれば主人公アウステルリッツの構成成分は、「2～3人、あるいはことによると3と2分の1」の實在の人物である。そのうちゼーバルトが明らかにしているのは、1938年から39年までの数ヶ月の間行われた〈子供の移送〉Kindertransport の経験者である Susie Bechhofer という女性、それからゼーバルトの同僚の建築史家の二人分である。(Maya Jaggi, “The last word”, *Guardian*, Friday 21 December, 2001.)

22 中心の虚ろとしての母のイメージは指摘するまでもなく、フロイトの反復強迫における赤ん坊の“fort-da”「ママいない、いた」を連想させる。フロイトの孫が赤ん坊だったころ、母がいなくなると「いない、いた」の糸巻きを繰り返し投げるしぐさからフロイトは反復強迫の理論を思いついた。フロイトの反復強迫をモデルとするカールスのトラウマ理論においては、抗いがたく何度も反復されるフラッシュバック(その光景の再体験)は、その出来事の意味を把握し損ねたことから生じているとされる。

23 物語中においてこの幼児の写真は、アウステルリッツが4歳まで過ごしたプラハ時代における唯一の自分の姿として登場する。〈子供の移送〉でプラハからイギリスに送られる約半年前の1939年2月に撮影され、彼がイギリスに渡ってから初めてプラハに帰還したとき(93年)、幼少時代のお守り役だっ

たヴェラが彼女の蔵書の間から「偶然」見つけたものである。この写真をアウステルリッツは他人のように眺めるばかりで、「ただことばを失い、理解ができず、考える力を失っていた」。すなわち、内面からこのイメージに接近して自分の記憶に繋ぎとめることに失敗している。W. G. Sebald, *Austerlitz*, Hanser, 2001, S.262-264/176-178. スラッシュ前のノンブルは Hanser 版 (2001)、後ろは白水社版 (『アウステルリッツ』2003年、鈴木仁子訳) とする。以下同。

開戦直前に行われた〈子供の移送〉については、木畑和子氏の歴史研究を参照のこと。

24 Bigsby, *Remembering*, pp.81-82.

25 完全に同じ時空に戻るわけではなく30年の時を隔てているので、字義通りの循環の手法というよりは、螺旋状の循環と考えるべきであろう。

26 Sebald, *Austerlitz*, 2001, S.412/281. ナレーターが宿泊先のホテルの窓から撮影した(と思しき)写真によって、二度目の訪問の際、ナレーター自身が写真を撮影していることが示されている。

27 『アウステルリッツ』は、アウステルリッツとナレーターだけではなく、複数の語り手によって幾重にも重ねられた入れ子構造を持つ。もっとも重要なものを挙げるならば、アウステルリッツの母アガータならびに父マクシミリアン→アウステルリッツのお守り役だったヴェラ→アウステルリッツ→ドイツ人ナレーター(→読者)。そうした枠を伝って伝達がなされ、あるいは回想がなされる。

28 「家族写真のまさにその因習性が、家族を表象するしきたりに参加したのある人なら選ばず同一化を行う空間を供給する。かくして、これらの家族写真は、その出来事に直接関わった人と関わっていなかった人との間のギャップをつなぐことになる。そうしてこれらの写真がポストメモリーの環を拡げる。」 Marianne Hirsch, *Family frames: photography, narrative, and postmemory*, Harvard University Press, 1997, p.251.

また、ハーシュはポストメモリーにおけるメディア・イメージやアーカイヴ・イメージの反復強迫の力を論じつつ、その反復を後続世代においてむしろ積極的に利用する考え方を示している。Marianne Hirsch, "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory", Barbie Zelizer (ed.), *Visual Culture and the Holocaust*, Athlone Press, 2001, pp.215-246.

29 その二重化と解体がゼーバルトにもたらす影響を最も生々しく感じさせるのが、『移民たち』(W. G. Sebald, *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, Eichborn, 1992.) の「パウル・ベライター」である。「パウル・ベライター」がノンフィクションに極めて近いことをゼーバルトは認めている。この作品の主人公パウル・ベライターはゼーバルトの小学校のときの担任、〈4分の3アリア人〉で物語と同年の1984年に自殺した人物をモデルにしている。

30 〈アウステルリッツ〉“Austerlitz”には幾重にも意味が畳みこまれている。なによりもまず、ナポレオンのアウステルリッツ会戦が行われた場所として歴史的な地名である。13世紀にドイツ騎士団に創建されたアウステルリッツの町は、第二次世界大戦を経て現在はチェコに属し、スラフコフ・ウ・ブルナ (Slavkov u Brna) というチェコ語名を持つ。アウシュヴィッツがドイツ語名であるように、アウステルリッツはドイツ語名である。この名前をインターネットで調べていて興味深い勘違いを発見した。接尾辞の-litzの語源がBand(ひも、帯、絆、縁、束縛; Litze)に相当するラテン語であるとするドイツ人の意見だ。これ自体は素朴な連想かもしれないが、その連想からは意識の領域よりもはるかに広い領野が現れる。ゼーバルト自身は「アウステルリッツ」が「アウシュヴィッツ」を連想させると述べている。

31 フォーラム「イメージとテキストによる記憶の技法」は、ドイツ戦中生まれ世代におけるアートや文学がナチズムやホロコーストの記憶をどのように表象しているのかを、時代の潮流や社会背景と照らし合わせながら検証しようとした企画である。筆者の発表に際して同フォーラムのコメンテーターである田中純氏と質疑応答が行われた。覚書の限りで主なやりとりを再構成する。

〈問〉60年代半ばにイギリスに移住したゼーバルトとドイツ68年世代とのコンテクストの違い、すなわち「父」と正面对決していないゼーバルトの曲折をどう捉えるか。たとえば図版とテキストの組み合わせという点で類似しているテーヴェライト『男たちの妄想』との違いをどのように考えるか。

〈答〉イギリスに移住し文学を研究していたゼーバルトが散文作品を世に送り出したのは、80年代のリヴィジョニストたちの台頭、89年のベルリンの壁崩壊を経た後のことだった。ドイツ68年世代と異なる点は、ゼーバルトの散文作品が彼の国外脱出と不在によって初めて生まれ得たことにある。とくに『アウステルリッツ』以前のゼーバルト作品においては、ナチズムやホロコーストの記憶に直接対峙するというよりも、あたかもそこへと歴史が収斂するかのような複数のディアスポラの記憶がむしろ主要なテーマとなっている。テーヴェライトとの違いはそこに現われていると思われる。

〈問〉ゼーバルトの一つの態度として Naturgeschichte（博物誌；自然史）がある。これに対しては、現代史を自然史として描く誘惑に駆られていて無責任であり、まさに歴史が形而上学に結びつくドイツの「伝統」ではないかという批判がありうる。この Naturgeschichte をどのように解釈するか。

〈答〉ゼーバルトの Naturgeschichte は、形而上学的な歴史の普遍性よりも、〈物の歴史〉を指し示す。ゼーバルトが言及する空襲後のハンブルクの様子は、それを特殊のかつ特徴的に表す：収縮した焼死体が脂肪の液溜まりに転がり、そうこうするうちに廃墟の町をハエや鼠の大群が支配し始め、人々はまさに原始時代のような暮らしをしている。さらに時が経ち、瓦礫のあいだから植物が生い茂り始める。ゼーバルトの Naturgeschichte は、文明が崩壊し〈人間の歴史〉が消滅する時に立ち現われる世界の歴史であろう。

〈問〉「ジプシー」の写真にアウステルリッツの母のイメージ探しを結び付けることで、ゼーバルト自身のトラウマを焦点として浮かび上がらせるという方法論は、あまりにバルト的であり、「ジプシー」の写真に負荷をかけすぎではないか。

〈答〉写真の女性が抱いているのは彼女の赤ん坊なのか、そもそも赤ん坊であるのかどうかすら結局分からない。つまりイコノグラフィーとしてはあきらかに「母」であるが、それを現実には同定できない。ゼーバルトにおいては、そのようなズレが本質的にテキストに介入している。

質疑応答を通して浮かび上がった問題点は、とりわけ最後の問いに関わる。田中氏の指摘通り、ジプシーの写真のように特定の写真を抽出し、そこにゼーバルトの個人史と作品の結節点を見出すことに終始するならば、ゼーバルトの「記憶の技法」はあまりに限定されてしまうだろう。そうした批判を踏まえたうえで、今回の試みが初めの一步であったことを強調したい。ゼーバルトの写真はテキストとの関係とは異なるレベルで、相互に参照し合っている。「鉄の十字架」と「ジプシー」の写真のペア、「鯨」と「死体の林」の写真のペアは、そのことを示す最も単純で分かりやすい例として提示したものである。したがって、より複雑で大規模なパターンを見つけていくことが今後の課題の一つとなる。

コメンテーターの田中純氏、企画を立ち上げて下さった香川檀氏に心より感謝申し上げます。

