

壁のあとの空虚さ

——アネット・グロシュナー『レスト・エスプラナーデ』——

杵 渕 博 樹

アネット・グロシュナーは1964年マグデブルクに生まれ、ベルリンの壁が崩壊する1989年の時点ではフンボルト大学（ベルリン）で学んでいた。本論でとりあげる小品『レスト・エスプラナーデ』¹⁾の舞台は、ベルリン、ポツダム広場である。ベルリン中心部に位置し、壁と無人地帯があったこの場所は、壁崩壊直後の90年代前半には荒れ果てたままの空き地であったが、かつては「街の心臓」(189)だった場所でもある。作者はほかでもないこの場所に、自分の「物語 Geschichte」を探す一人の女を置く。

本論ではまずこの小さなテキストを詳しく分析する。次にそれを踏まえてこのテキストの同時代史との文学的係わり方の特性を明らかにする。そこでは、さまざまなかたちでこのテキストに現れる「空虚さ」が重要な手がかりとなるだろう。

1. 物語構造における主人公の位置と機能

このテキストは登場人物ではない語り手を持つ。語られる内容についてすべてを知るわけではない。またいわゆる一人称の語り手でもない。むしろ出来事の外側にあってその経過を追う観察者である。ただし主人公女性の内なる声はしばしば体験話法で記述される。テキストの冒頭にあって目をひくのは、書く行為の可能性そのものへの疑念である。

Wie sie so ging, wer könnte es beschreiben? (189)

「彼女」と呼ばれるこの人物を描写することはそもそも難しいらしい。この疑念は冒頭に置かれることによってテキスト全体に影を投げる。ここでは物語る行為自体が最初から意識化され、対象化され、問題視されている。テキストにおけるこの問題との取り組みが予告されているとも言える。

これに続けて早速この主人公女性の行動の描写が始まる。

Mit ausgebreiteten Armen, balancierend, als sei ein Balken unter ihren Füßen und darunter eine gewisse, für ihre Knochen gefährliche Höhe, ein falscher Schritt, und sie träte daneben, käme ab vom Weg. (189)

1) Gröschner, Annett: *Rest Esplanade*, in: Becker, Jürgen J. u.a. (Hrsg.): *Die Stadt nach der Mauer*, Berlin 1998, S. 189–196. 以下、本文中の丸カッコ内の数字は *Rest Esplanade* の該当ページを示す。

さらに語り手の声は主人公の内的独白を語る。

Ein Weg? Hier gab es auf den ersten Blick keinen Weg und auf den zweiten ein paar Trampelpfade bis zum Horizont. Das hier Platz zu nennen war ein Irrtum. Stadt, wer hatte hier Stadt gesagt? (189)

ここで投げかけられる問は、「広場」としてのポツダム広場、「街」としてのベルリンを疑い、「広場」とも「街」とも規定できない場所としての「ここ」を出現させるとともに、そのような場所の問題性を示唆することによって、上述のすでに冒頭に掲げられた語り手の疑念と響き合う。

ここまでですでに、この語り手の視線が主人公の後を追っている印象が生じているが、それはこのあとさらに明らかになってゆく。語り手のパースペクティブにはテキスト全編を通してつねにこの主人公が収められており、歴史的データ、情景描写、引用などはすべて主人公の視点を経由して語られ、ほかの登場人物はみな、主人公のパースペクティブの内部でのみ描かれるからだ。

こうして、テキストの物語構造のなかで、主人公は虚構の空間を「測る messen」(189) ための道具としての機能を負うことになる。

2. 「測る」みぶりの身体性

「測る」という表現は精密さや、特定の数値に結びついた行為を思わせる。つまり、事物を抽象的数値に還元する過程、あるいは基準を具体化した道具によって実現される操作である。しかし、この技術的客観性の連想は、このテキストの文脈ではあらかじめ相対化されている。

Dieser Flecken, dessen Größe sie mit Schritten abmaß, [...] (189)

ここでは主人公の歩幅が「測る」道具となっている。ただし、ここで生じているのは、身体の道具化ではなく、道具的行為の身体化である。彼女の行為全般が、象徴的身振りによって、強い身体性を帯びているからだ。

Sie versuchte, den Platz mit den Armen zu fassen. (190)

この箇所はこの物語における彼女の行為全体を貫く方向性を予告している。虚構空間の測定にあたって、彼女の身体性は直接的感覚的指向を暗示する。²⁾

2) Annet Gröschner の、感覚の場としての身体への高い関心は、彼女の詩作品に現れるモチーフからもうかがえる。そこで扱われる身体は、ときにバランスが狂ったり、部分的にクローズアップされることはあっても、その統一性が完全に失われることはない。Vgl. Annet Gröschner: *Herzdame Knochensammler*, Gedichte, Fotografie, Berlin 1993. この作品は写真と詩からなるが、Tina Bara による写真は Körperkonstellationen という連作からのもので、母と子、男と女など、複数の裸体の抱擁あるいは接触をモチーフにしたモノクロ作品で、掲載されている

彼女はまるで高い梁の上を歩くかのような(189)。ここに示される墜落の危険もまた、その脆さの暗示によって彼女の存在の身体性を強調している。

こうして、物語の入り口で言及される、「測る」行為と結び付けられた身振りは、技術的客観性との連想関係によって保証される記録的記述の見かけ上の權威をみずからの内に保証しつつ、その權威のあらかじめの相対化の象徴となる。彼女はその「測る」行為において、一方で客観的事実を指向しつつ、他方では自身の身体性にねざす主観的姿勢を対象との係わりの前提に据え、その行為が期待させうる普遍性を単純には受け入れない。身体性によって支えられた「測る」行為は技術的認識と身体的認識の総合を指向している。テキストの大枠は、語りの基点としての主人公において対立するこの両項の均衡の上に成り立っている。

過去の認識方法において彼女の対極をなすのが第二の登場人物、「写真家」である。主人公の身体性が対象の直接的把握を指向するのに対して、「写真家」は科学技術的道具としてのカメラを通して対象と向き合う。そして、彼の道具による限定を伴う認識においては、もっぱら人間以外の物質的对象に興味が向けられる。彼にとって重要なのは、人間自体ではなく、人間の営みの結果もたらされたものである。

この、主人公の方法論的身体性と顕著な対照をなす「写真家」の特性からは、ここでは、ロゴス中心主義的な道具的理性への傾向を伴う男性性のステレオタイプへの作者の批判が読み取れる。ただし、「写真家」の立場は一義的に否定されるわけではない。彼らの根本的に異なる姿勢によってもたらされる、それぞれのリアリティとの係わり方における相互補完的対立は、このテキストに、微妙な均衡の上に生じる構造的緊張を与えている。この緊張関係は、すでに主人公の内部で生じている身体性のアンビヴァレントな特性を、その特性の主人公の外部、他者との係わりの次元に敷衍された類似構造としてさらに強調する効果を担っている。

3. 時間の境界を越える

現在と過去、現実と幻想の境界は、主人公の幻視によって曖昧になる。

Wo waren die Häuser? Luftschlösser mit unsichtbaren Fenstern, an denen sich ein grauer Himmel spiegelte. Vermeintliche Vögel, die an Balkonen nisteten. Und sie wußte nicht mehr, war sie vor oder hinter den Fenstern, war sie in dieser Zeit oder in einer anderen oder einer Imagination verfallen, die vor fünfzig Jahren die Realität abgelöst hatte? (190)

主人公は見えないはずのものを見ている。見えないはずの鳥たちは、生き生きとした自由を象徴しながら、ほんらい見えないはずだという条件によって、その自由のリアリティ

ものについてはすべて全身ではなく部分のクローズアップであるが、それらには切り離された部分としての印象はなく、生きる統一体としての身体の温度と息遣いが感じられる。これらの作品は、一貫して他者を直接的に感覚する肉体を表現していると言える。

の希薄さを同時に暗示する。主人公のパースペクティヴは、そのようなりアリティの希薄さにも係わらず、実際にはなにもないこの場所で、一般的な命のきざしを探しているように見える。

幻の窓は、それが属していたはずの建物からは独立して空中に現れ、もはや存在しない境界の痕跡となる。浮かぶ窓が暗示する境界に隔てられた両側の、どちらが外側でどちらが内側だったのか、それはもうわからない。

このような幻想の前提となるのは、この広場のなにもない空間である。建物はなく、歩道の敷石もない(189)。敷石が並んでいれば当然存在していたはずの、敷石どうしの間の隙間もない。この失われた隙間もまた、境界の喪失を暗示する。これらの記述は、ポツダム広場の歴史的背景によって、直接は言及されない、かつて街の東西を隔てた境界としてのベルリンの壁を象徴的に指し示す。

この境界喪失の場において、主人公のルールの一つは無効になったと言う。³⁾ 新しい時代のルールはまだなく、人はここで途方にくれる。

テキスト冒頭同様、見えないはずのものたちを前にした問いかけに答えるものはない。しかし、この間には際立って具体的な一つの情報を含む。すなわち「50年前」(190)という歴史的時点の示唆である。いまだ見出されぬ「物語」の起点が、ここで明らかになる。

そして一つの引用が続く。

Die große Stadt ist ganz auf Sand gebaut, / Du läßt sie sinnlos durch die Finger rinnen / Und ungeduldig / Denn klare Sicht und wissen müssen / Daß alles fällt und aufgerichtet / Wieder fällt / Gibt den Gedanken seltsame Bewegung / Und große Worte sind in Sand geschrieben, (190)

街のすべてがはかない。ほとんどのものは痕跡すら残さない。すべては砂のうえに建てられたものだから。この引用は、このテキスト内で最初にイタリックで印刷されている箇所である。両手を広げた主人公がこれを独り言のようにつぶやく。もとより呪文や予言を思わせる内容とあいまって、この芝居がかった行動は呪術的、儀式的印象をもたらす。この印象はイタリックによる差別化によってさらに強められる。この引用には、街と広場に関する地誌的・歴史的な情報を含むエピソードが続くのだが、これらの客観的・記録的情報は、この引用の影響下で、長続きしないはかなさを強調され、あらかじめその即物的リアリティを弱められ、相対化されている。

かつてパリまでのびていた軌道も、壁の時代には意味を無くし、使われなくなった地下鉄のトンネルも閉ざされ、この広場は出口のない孤立した場所となる(190-191)。今は国境

3) „Ihre alte Regel, nicht in die Ritzen der Gehwegplatten zu treten, war außer Kraft“ (189) このモチーフは、*Herzdame Knochensammler* 所収の作品 „Bewegung“ にもすでに登場しているが、この詩は、傷と傷跡のモチーフを同時に扱っている。この「裂け目 Ritzen」が *Rest Esplanade* の文脈で「壁」を暗示するとすれば、作者にとってこの「壁」は「傷／傷跡」との連想関係にあると言える。(※ *Herzdame Knochensammler* にはページ番号が打たれていないので、ここでは参照ページは指示しない。)

警備のために根こそぎにされた雑草もまたはびこり、孤立の気配だけが残る空虚な場となった。このような外界からの隔絶の痕跡は、主人公の幻視を誘った空虚さの背景にあって、過去へのタイム・スリップの魔法を可能にするような特別な場所の条件を用意している。

4. 女と写真家

「写真家」は主人公の女を彼のファインダーのパースペクティブから、逆に彼女は彼を自分の「物語」から追い出そうとする。

Geh aus meinem Bild, sagte die Gestalt, [...] (191)

Geh aus meiner Geschichte, sagte die Frau, [...] (191)

彼は「空虚の画像」(196)あるいは「人のいない」画像(192)を求めている。ポツダム広場の空虚な空間のなかに、彼ら以外の人間はいない。このように、彼らの過去へのアプローチ方法には、一つの共通点がある。彼らは作業の起点として空っぽの場所を必要としているのだ。

この短く印象的な命令文のなかで、彼らの作業対象がそれぞれ「画像」と「物語」であることが明らかにされ、それらが「自分の」それであるという表現で、彼らと対象とのあいだに期待される特別な結びつきが示唆される。つまり、彼らの「画像」と「物語」は私的で個人的な性格を帯びているのだ。彼らは二人ともみずからのアイデンティティを、みずからが見つけ出すであろう対象に強く規定されている。「写真家」はまず「人影 Gestalt」として、次に「レンズ Objektiv」として指し示される(191)。彼はその名指され方からしてすでに写真家としての職業的アイデンティティにことさらに強く結び付けられているが、主人公の女については、そのように規定されたこの男と対置されることで、「物語」との本質的結びつきがあらためて暗示されている。こうして彼女は一義的に「物語を探す女」となる。冒頭で描かれた彼女の様子、それに続く彼女のつぶやき、そして内なる言葉は、ここで「物語探し」の文脈に組み込まれる。

ただし、この両者の方法論のあいだには大きな違いがある。第一に、主人公が重視する「見えないもの」を、「写真家」は感知することができない。彼の作業の認識範囲、認識対象はカメラという道具のテクノロジーによって厳しく制限されている。第二に、彼がもっぱら物、たとえばかつての路面電車の内装に興味を持つものに対して、彼女は車掌に注意を向けさせようとする(192)。彼女は過去に生きた人間、死者たちをも見ようとしているのだ。

5. 過去の痕跡と「物語」

「写真家」は過去の再現が可能になるような思考モデルに言及する。

Es gibt Momente, da liegen die Spuren offen. Ein kurzer Augenblick der Sensibilität, wo die Zeiten wie

Schichten sichtbar sind. (192)

「時間が見える瞬間」は、ベンヤミンの Jetztzeit を連想させる。⁴⁾ この瞬間、異なる時点に属する出来事どうしの本質的結びつきが顕在化する。ここで言う「痕跡」を、「出来事のメシア的静置 Stillstellung の印」や、メシアの時間の「破片 Splitter」⁵⁾ と同一視することはできないが、この「痕跡」において、現在のこの場所の空虚さは、ドイツの近現代史を象徴するこの都市の「記憶障害」(192) を克服するための、「ある過去の特定の時期」⁶⁾ との結びつきを明らかにする。ここでは現在の「空虚さ」の発見とその克服は、「均一で空虚」ではない時間⁷⁾ としての未来を感知するための前提である。

— *Ein Bild wovon?*

— *Ein Bild der Leere. Die Archäologen sagen, wenn man einen Boden bis ins letzte ergründet, bleibt am Ende die Leere übrig.*

— *Aber bevor die Leere übrigbleibt, müssen doch Spuren herauspräpariert worden sein. Hast du die auch auf den Fotos? Hast du die fünfundzwanzig Straßenbahnlinien gesehen?*

— *Unter dem Asphalt liegen die Gleise, sagte der Mann, der sein Tuch abgenommen hatte.*

— *Und siehst du auch die Schaffner? fragte die Frau.* (191-192)

二人の登場人物は、過去へのアプローチを可能にする考古学的メタファーに関しては意見が一致しているようだ。主人公はこの「写真家」によって提示されたメタファーを保留なしで受け入れているわけでははいが、それを否定することではなく、彼女の投げかける疑問は、このメタファーの論理を補完するような性格を持っている。この層としての時間のモデルによれば、過去の「痕跡」が「開かれ」、「顕在化する」特別な瞬間が存在することになる。

この具体的過程を、「写真家」は du を主語に持つ文で語る。このことによって両登場人物の共同性が暗示されると同時に、この描写は予言的響きを帯びる。

Du schaust und schaust und kannst dich nicht satt sehen. Du bleibst hungrig danach, diesen Augenblick festzuhalten. Und dann passiert es, daß du dich zu lange festhältst und dich nicht mehr zurechtfindest in den Zeiten.

Ich weiß, sagte sie, aber mich interessieren die Geschichten hinter den Spuren. (192)

二人とも別の時間のなかへ足を踏み入れたいのは同様である。まずそれを語るのは「写真家」だが、それを主人公も「知っている。」続けて彼女は自分自身の過去への接近に関

4) Vgl. Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*, In: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1991, S. 701, 704

5) Vgl. a.a.O., S. 703, 704

6) Vgl. a.a.O., S. 704

7) Vgl. a.a.O., S. 701, 704

して、より詳しい解釈を付け加える。彼女は「痕跡の向こうの物語」を「痕跡」自体よりも重視する。彼女が持ち出すもう一つのメタファーは、この「痕跡」の向こうの「物語」に向けられた彼女の視線の指向性の強度を表現する。

Dieser Platz ist wie der leere Blick eines Menschen, der an Gedächtnisstörungen leidet. Ich will das Gedächtnis. (192)

「記憶」が問題になるからには、なんらかの認知機能を伴う主観が前提になる。それゆえこの「記憶」は単なる客観的過去ではない。今、その記憶を反映すべき「空虚なまなざし」はなにも見ていない。このまなざしの空虚さは「記憶障害」と重ね合わされる。彼女はその「記憶」を直接的に求めている。このメタファーは、記憶障害のシステムやメカニズム、あるいはこの障害を患う者の痛みなどへと発展させられることはない。過去がどこまでもよそよそしい他者であることは、彼女にとって自明である。過去への直接的アプローチに際しては、その分析や解剖は意味を持たない。⁸⁾

また、彼女はあくまでも自分自身の私的興味にしたがっているだけで、なんらかの道義的要請の有無が直接表現されることはない。しかし、このテキストの文脈では、彼女の私的個人性は、不可避免的に歴史一般との関係を取り結ぶことになる。テキスト全体を通じて彼女自身の記憶に関する言及はなく、このことによって、都市の「記憶」に対する彼女の関心には、より一般的な歴史内容としてのその「記憶」を、自分の「記憶」として、あるいはみずからのアイデンティティの核心として引きうけようとしているかのような印象が生じる。失われた「記憶」を発見しようとするこの試みは、いまだ語られていない歴史の救済の要素を含みうると言える。⁹⁾

6. 虚構の過去と匿名性

二人はある具体的日時にホテル・エスプラナーデの廃墟にはいってゆく。

Es war zehn Uhr, der sechsundzwanzigste Februar. Der Weg über den Fahrdamm der Bellevuestraße mit dem rückwärtsgewandten Blick auf die Ränder der Stadt hinter dem

8) この傾向は、たとえば、Durs Grünbein が解剖学的メタファーで頭脳や身体を扱おうとするのとは対照的である。Gröschner における身体は疎外された分析対象、あるいは客体としての表現の起点ではなく、むしろ対象化不能な自身の一部として現れる。

Vgl. Grünbein, Durs: *Drei Briefe*, in: Galilei vermißt Dantes Hülle und bleibt an den Maßen hängen, Aufsätze 1989–1995, Frankfurt am Main 1996, *Schädelbasislektion*, Frankfurt am Main 1991, *Falten und Fallen*, Frankfurt am Main 1994.

Grünbein を含め、90 年代における、身体メタファーによる都市への文学的アプローチの例は、藤井啓司「都市の身体と記憶—1990 年代文学におけるベルリン—」(『ドイツ文学』101 号, 1998 年) でも挙げられている。

9) *Herzdame Knochensammler* に収められた *Jetztmorgengestern* は、そのタイトルがすでに暗示するように、*Rest Esplanade* の場合同様、ことなる時点の交錯する風景を描く。記憶の欠落のモチーフはここにすでに現れている。

Potsdamer Tor, führte in das Rudiment eines Hauses, das als Ruine überdauert hatte. Der Rest Esplanade. (192)

しかしこの日付が何年のものなのかわからない。それが示されるのはもっとあとになってからである。

Es gibt nicht mehr viele Hotelgäste an diesem sechszwanzigsten Februar 1945. (195)

このことは、ホテル・エスプラナーデへ入っていく時点で、すでに彼らのまわりの時間的秩序に通常の状態からの逸脱、つまり、同じ日付ではあるが年代のことなるほかの時点への変化が生じていることを暗示している。クロック係の内容自体は日常的な苦言が、ここでは謎めいた不気味なニュアンスを帯びる。

— *Wir trinken nur einen Kaffee, sagte der Mann.*

— *Das haben schon viele gesagt und sind nicht wiedergekommen,* murmelte die Alte, deren Blick so blind war wie die Spiegel an den Wänden. (193)

彼らはひょっとするとこの過去の迷宮から戻ってこられないかもしれない。ホテルのバーへと導く表示が、大文字で続く。このテキストで唯一大文字で印刷された箇所である。彼らは「黙っておとなしくそれに従う。」(193)ここでは彼らは受動的であり、何者かに導かれるかのようにホテルのなかを進んでゆく。

ホテルは過去のインテリアにあふれている(193)。「写真家」の「30年代風の」(191)カメラと靴は、本来このホテルの内装と同時代のものだ。¹⁰⁾こうして現在の観察者である彼が、同時にこの虚構の過去に属する存在でもあることが暗示される。彼は主人公によって作り出される物語のなかに組み込まれるための素養をあらかじめ備えていたのだ。

主人公は「写真家」の質問に答えるかたちで彼女の物語を語り始める。彼女のパースペクティブの起点であった広場から、彼らはまるで自分の意図とは無関係にそうしているかのようにホテルへと入ってきたわけだが、この異常な場において、二人はすでに虚構の中での役割を演じ初めている。

Wie stellst du dir vor, wäre eine Begegnung zwischen uns in den vierziger Jahren gewesen, fragte der Fotograf.

— *Wir hätten uns gesiezt.*

— *Entschuldigen Sie bitte.*

— *Ich hätte Sie beim Fotografieren getroffen, Sie fotografierten mit der gleichen Kamera, in den gleichen*

10) 30年代という時代が具体的に名指されるのは、「写真家」登場時に続いて2度目となる。ここでは、1945年にあつてことさらに30年代風でありつづける人や物は、このタイム・スリップの行き先だった1945年という過去の時点もまた時間的に孤立したものではなく、歴史的連続性のなかに置かれていることを改めて想起させる。なお、30年代モードのモチーフは、*Herzdame Knochensammler* 内の作品 *das verschwundene haus* にすでに見られる。

Schuhen. (194)

バーのテーブルにたどりついてようやく語り始められる内容は、すでに演じ始められていた物語にあとから付け加えられた解説のようだ。彼女は自分自身について語っているように見える (194ff.)。ここで語られる架空の私的状況は、彼女自身の「記憶」であるかのようだ。¹¹⁾

「空虚なまなざし」を持つ街と私的背景のない主人公との類似に、このテキストにおける一般的匿名性は収斂する。そもそもホテルは人々が一時的に滞在しては通りすぎてゆく場所として強い匿名性を帯びているが、このテキストに登場する人物が誰一人として固有の名を持たない点も見逃すことはできない。

通りなど地名と特定の建物だけがその名前を伴っているが、これらの名はその名指すものの存在感の希薄さによって空虚なものとなる。ポツダム広場をのぞけば、言及される通りを登場人物が歩くことはなく、ホテル・エスプラナーデを含めて建物は廃墟であるか、あるいはもはや存在せず、ホテルをのぞけば登場人物がテキストの範囲内で直接係わりを持つ建物はない。こうして全体として見ると、これらの名は本来それが属するもののアイデンティティを表示する印としての機能を弱められている。この一般的匿名性は個人的アイデンティティのあらゆる歴史的契機を相対化し、その失われた歴史的契機の再発見の試みとしての主人公たちの冒険の出発点としての「空虚さ」の特性を際立たせている。

7. 時間旅行あるいは過去の「物語」

過去への旅のあいだに主人公によって語られる物語の主要登場人物は、ある共通点を持っている。彼らはみな、時代の暴力による直接的肉体的被害を、少なくとも当面は免れている。写真家はどうかやユダヤ人らしいが、テキスト内ではわざわざこの点が言及されながら、はっきりさせずにおかれ、この物語の時点では彼はまだ無事である (194)。みずからの語る物語の登場人物としての主人公女性の、つまり彼女が自分に割り当てた役である女性の愛人として言及される「芸術家」は前線から逃亡してベルリンに帰ってきているらしい (195)。主人公女性は戦況に関する冷静な判断 (近日中の敗北および終戦の確信) のもとにバリケード建設作業をサボタージュするが、当然予想されるそれに起因する不都合には陥っていないし、別段そういった事態を恐れる様子もない (195)。¹²⁾ 彼ら三人は、彼ら自身の属する時代から距離をとる傾向にある。しかし、この距離はその時代を対象として捉え、それと意図的に新たな関係を結ぶため、あるいは批判的な政治的抵抗を行うためのものではない。彼らは直接暴力を担う者でもなく、明白な一義的犠牲者でもない。彼ら

11) 本論第五章参照

12) 主人公女性の夫だけは、前線に送られるというかたちで、すでに時代の暴力に直接さらされているが (195)、この男を彼女はもう愛していない (194)。つまり、物語の構図において重要な位置を占めてはならず、むしろ主人公女性にとってよそよそしい観察対象としての「時代」の一部であり、物語の背景にある一要素にすぎない。

のナチズムへの態度に関する言及は一切ない。しかし、「写真家」がユダヤ人なら彼の立場は明白であり、「芸術家」の行動は公然たる反体制的行為であり、主人公女性のサボタージュもまた同様の意味を持つ。ただ、この限られた情報と、彼ら三人の配置関係が暗示するのは、彼らのみずからの存在、あるいは行為に関する政治的自覚の欠如、あるいはむしろ政治性の拒否である。「芸術家」は「アトリエへ」戻ってきたと表現される。これは彼が本来の芸術活動に戻りたいという個人的要求から逃亡してきたことを思わせるし、子供を預けてある昼間に愛人との密会を期待する女も、単に自分の私的欲求の充足を求めているように見える。つまり、彼らのあり方は結果的に反体制制になっており、当面の時代状況全体を敵にまわすことになってはいるが、そのような事実上の抵抗の起点にはみずからの私的生活への権利要求があることがうかがえる。

この架空の過去にあって彼らの背景を飾るのはジゴロであり、有閑マダムであり、けだるく退廃的な雰囲気撒き散らすウェイトレスである(193, 194)。戦争の遂行を強制し、あるいはその犠牲となることを強制する時代の主流から逸脱した彼らの姿は、主人公たちの独特のアウトサイダーぶりと調和し、それを強調する。ホテル・エスプラナーデの中でこれらの人々の織り成す世界は、時代から隔絶した小宇宙である。ただし、この世界の脆さは続く空襲によって証明される(195)。そうすると、この物語の基本的枠組は、戦争というかたちで現れている時代の暴力からの最後の逃げ場が、そこに集う消極的アウトサイダーたちもとも破壊される過程であると言える。

ただし、主人公たちは、時代の暴力の持つ危険に直接さらされることはない。彼らは空襲の混乱のなかから逃げ出し、架空の物語の登場人物から現代の観察者へと戻る。ホテルから広場へ出た二人を待つのは、先刻と変わらぬ情景だ。

Als sie das Esplanade verlassen, liegt der freie Platz in der Sonne.

[...] Die unsichtbaren Vögel fliegen über das unsichtbare Columbushaus. (196)

この過去の幻想から現在への、危険な状況からのギリギリのところでの帰還は、「バランスを取る」姿勢(189)によってすでに予告されていた、主人公女性の「物語探し」の特徴を端的に示している。彼女はこの「物語探し」において、「墜落」の危険を自覚しながら、失われた記憶を埋めるべき過去への強い欲求の充足と、あくまでも彼女自身の現在である90年代との接触の維持を両立させようとしているのだ。

8. 「物語」の出発点としての1945年

このタイム・スリップによって主人公たちが赴いたのは1945年であった。戦後からこのテキストの現在にいたる50年の時間が飛び越されたことになる。テキストの最後の部分で、主人公女性の様子について冒頭部分とほぼ同様の描写が繰り返されることから明らかに(196)、主人公にはさらなる「物語探し」が待っている。したがって、ほかの時代へのアプローチもまた予告されていると言えるのだが、当面は、分断されたドイツの歴史、そして「壁」の時代全体の「記憶」に関しては語られることはない。

このテキストにおける現在のベルリン、ポツダム広場の空間的「空虚さ」の直接の理由は、そこに「壁」があったことであり、まもなく始まる大規模な建設の準備がまだ整っていないことに尽きる。つまり、この構図から出発するなら、失われた記憶に隣り合うものは「壁」の崩壊に象徴される最近の過去であり、統一されたドイツ、ベルリンの再開発の問題に象徴される現在となる。語り手がこれらの契機を保留して、1945 年に向うのはなぜなのだろうか。

主人公女性の、私的背景のない、匿名の「空虚な」主体は、歴史に対する無前提の問い直しの道具である。彼女にはこの「問いなおし」=「物語探し」の欲求だけがあって、通常の主体が不可避的に担う歴史的文脈が極端に欠けている。唯一の歴史的文脈は、今彼女が 90 年代のポツダム広場に立っているという状況だけである。

「壁」崩壊時、この国の分断状態はすでに「壁」の建設から数えても 30 年近く続いていた。両ドイツのほとんどの市民にとって、特に生まれたときからすでにこの政治的状況に置かれていた世代にとって、二つのドイツの並存はもはや日常的風景だったはずだ。また、1960 年代に生まれ、20 代で壁崩壊を経験した東ドイツの若者のすべてが、自分なりの明確な歴史的自覚のもとに「民主化運動」にかかわっていたとは想定できない。主観的には主体的に「運動」にかかわり、変革を支えたとの一貫した自覚を持つ人々でさえ、たとえばソ連の動向などは必ずしも予想できていなかったはずだし、その後の急激な吸収合併と統一後のドイツの姿を、彼らの多くが自分たちの意図した通りだったと考えているわけではない。彼らはみなそれぞれの場所で、稀有な激しさで変化する時代の波に飲み込まれ、巻き込まれてゆくしかなかったのであり、その範囲内で対応するしかなかったと言える。DDR が消滅し、ドイツ全土が一方的に「西ドイツ」化されてゆく過程で、東出身市民の少なくとも一部が、そのアイデンティティを深く揺さぶられたとしても不思議ではない。それはそのような統一プロセスを政治的に支持するかどうかとは別問題である。急激な環境の変化、すでにその環境に慣れている人々のなかに投げ出される不安、自分自身疑問視し、場合によっては嫌悪していたかもしれないとは言え、公式に宣伝され教育されていた共産主義・社会主義の理想の全否定、などが、東出身市民のほとんどにとってまったく違和感を生じさせないものであったと主張するのは無理である。その一方で、西出身の人々にとっては、統一によるみずからの生活環境の変化はそれほど劇的なものではなかったし、未知の基準への適応に迫られることもなかっただろう。たとえば、東と西の文化の接点としての特殊性をもつベルリンの同じ風景が、ことなる背景を持つ者にとってまったく違って映るのも当然なのである。¹³⁾

13) 東西のメンタリティの差は文学シーンからもうかがえる。似通ったテーマを描く作品どうしを比べても、東出身作家にとっては失業問題や無力感など切実な生活不安が影を落とす場所で、西出身作家はそのような物質的生活不安とは無縁なまま、一種のエキゾチックな雰囲気彩られた風景を見る。Vgl. Greiner, Ulrich: *Arme deutsche Literatur!*, In: Die Zeit Nr. 14, 1998. 西の地方都市からベルリンに移り住む若い作家たちの作品が、この大都市の若者の風俗の書き割りの描写に終始する傾向にあるのに対し、DDR 作家の最後の世代は新たな環境との間

このような状況を、それぞれの出自や世代のリアリティに引きつけながら描きだすこと、さらには二種類のドイツ人どうしの距離を冷静に見すえつつ、共通の未来を意識した構図を作り出すことは、現代ドイツ文学の一つの大きな課題であると言える。

もちろん、このような課題がすべての書き手にとって自明であるわけではないだろうし、かりにこのような問題意識を出発点に持つ者があったとしても、その体験をどのようにふりかえるかは各人にまかされているわけで、たとえばこのテキストの作者のように「壁」建設後に生まれた世代の東出身の作家たちにしても、この劇的变化のあとさきに関してどのような総括を行うか、どのような感想を持つか、どのような歴史的位置付けを行うか、それをどのような文学的表現に結晶させるかは、彼ら次第であり、簡単に一括りにできないのは自明の理である。

ただ、このテキストの著者が、自分の世代に与えられた歴史的条件を強く意識しつつ、このような問題への文学的対応のありかたそのものを取り上げるという自覚を持っていることは明らかである。¹⁴⁾空虚な広場に立ち、ドイツの近現代史を象徴する都市の失われた「記憶」を、自分自身の私的「物語」として探そうとする主人公女性だが、彼女は自身の内面にもその「記憶」あるいは「物語」に渴く「空虚さ」を抱えている。彼女は、自分の外部にある歴史と対峙するにあたって、みずからの内に確実な客観的基準や明確な思想的立場を認めているようには見えない。だからこそ、語り手は彼女の様子を記述することの本質的困難をあらかじめ掲げているのだ。

主人公は歴史的背景が奪われ、抽象化されている。彼女は西出身でも東出身でもない。ただし、このような抽象化は単純に客観性を期待された普遍化を意図してのものではない。彼女の歴史に対する「問い直し」においては、私的であろうとする傾向が顕著である。この普遍性と個別性を指向する二つのベクトルは、「測る」行為との関連ですでに述べた、テキスト全体を貫く緊張関係の構図の上にある。

このような文脈で考えてみると、この「空虚な」主人公の立つ「空虚な」場によって表現されているのは、東出身の市民と西出身の市民がそれぞれのアイデンティティ形成の基本条件を相対化できる場所としての、不在の「壁」の場所、空虚な「今」である。空虚な記号としての「壁」とその「崩壊」。人々は「壁」と言えばわかった気になり、済んだ気になるかもしれないが、その内容は空虚なのではないか。そのような合言葉だけがあって、

に文学的緊張関係を持っているとの指摘もある。Vgl. Chotjewitz, Peter O.: *Wettermacher in Schlammkampf. Randbemerkungen zur jungen deutschsprachigen Literatur — Was ist. Was bleibt?*, In: Die Horen, 1994: 3, Jg. 39, S. 173–179

14) Gröschnerのドイツ近現代史に対する批判的関心は、*Herz dame Knochensammler*の詩作品のいくつかにおいてもすでに示されている。特に、*Verlust und Gewinn*では、ドイツは「死者たちの土地に隣り合う」国と規定され、また、女神ゲルマニアは「男たちのでっかあげた」「英雄」であって「女」ではない、との表現で原理的批判が試みられ、違和感が訴えられている。みずからの母国としてのドイツをどう捉えるかという問題の彼女にとっての重要性は、*Zürcher See*でも暗示されている。

その場所はまだなにもない空虚さに支配されているのではないのか。そこはこの30年近く
のあいだ、誰にも立つことのできなかった場所である。誰かが私的な記憶をもって、都市
の一部としての地理的・歴史的連続性を伴うその場所に最後に立つことができたのは、50
年前、1945年だったのだ。¹⁵⁾

たとえば、当然ながら、一体としてのドイツ全体がナチズムの過去を問いなおす作業は、
いわゆる「再統一」後初めて可能になった。同様に、個々のドイツ市民にとっても「今」
初めてえられた歴史的パースペクティブがあるのではないだろうか。このテキストが描き
出そうとした作業が埋めるべき「空虚さ」もまた、今までは存在しえなかった文学的契機
なのである。

9. 空虚さと孤独の場所

「写真家」は「彼の場所＝広場(Platz)」にあって、「街への最高の展望」で「空虚な画像」
を捉えたいのだという。彼によればこの展望はもっとも「孤独な」それである(192)。主
人公女性も、「彼女の場所＝広場」にいて、そこに集まってくる「物語 Erzählungen」や「喧
騒」にも係わらず「孤独」だという(192)。この場所の「空虚さ」はここではこの「孤独
さ」に置きかえられている。彼らの「場所＝広場」は「門の前に」ある。門は通行と遮
断を象徴し、区切られた場所の開放と閉鎖を同時に暗示する。ここは、外界に対して開か
れながら、孤立の場所であり続けている。

ここから離れようとしめない主人公が認める出口は、空間的なものではなく時間的なもの
だ。このテキストの範囲内では、この場所は過去にのみ開かれているかのような印象を持
つ。その結果、この場所の空間的な孤立は相対的に強調される。過去への入り口という特
異な性質のせいで、現在におけるこの場所は、外界における通常の時間的条件からも切り
離されているかのように見える。しかし、この場所の現在もまた、少しずつ未来に向って
変質している、つまり、歴史的な時間の経過の刻印を受けている。このテキストは次の問
いかけで始まった。

Wie sie so ging, wer könnte es beschreiben? (189)

末尾にもまたそっくりの間が置かれているのだが、以下のように変化している。

Wie sie so geht, [...] wer könnte es beschreiben? (196)

過去への時間旅行のあと、この広場の風景はまるでなにも変わっていないように見える。
しかし、この間、時間は経過しているのである。時間旅行の印象の強さに比べて、このわ
ずかな時間の経過は目立たないが、この点が示唆されることによって、このテキストの扱
う世界は歴史的連続性との確実な接点を確保し、時間的に閉ざされた架空の空間で繰り返

15) *Jetztmorgengestern* にも、過去を代表する時点として「1945年」のモチーフは現れ、「死者たち
の場」とされている。

されるメルヒェン、あるいは神話とは本質的に異なる特性を獲得している。¹⁶⁾

この場所の孤立性を相対化する外界へのもう一つの出口は、孤独な作業を営むものどうしの接触である。聞き手として、登場人物としての「写真家」の存在に触発されるかたちで、ここで語られる「物語」は実現した。現在に属する聞き手なしには「物語」は成立しない。ただし、ともに「物語」を体験する二人は、それぞれにことなる方法論を維持し、互いに他者のままにとどまる。しかし、私的な領分を守り、普遍化されることを拒みながらも、共有された体験によって、彼らの現在の「物語」もまた動き出している。ここでは、過去に「物語」を探す行為が、同時に現在の「物語」となっている。これはこの場所を支配する「空虚さ」を埋める小さな内実であり、外界から流れ込む「物語 Erzählungen」や意味のない喧騒とは別の、この場所で生じたコミュニケーションである。「空虚さ」と「孤独」は確かに共有された。それらを直視することを起点とする、過去を巡る冒険における他者との共存は、個人と歴史との関係性の再構築による、この場所から外界への「物語」発信のポテンシャルを秘めている。

10. 終りに

ホテル・エスプラナーデの廃墟とポツダム広場は、新しい時代の混沌渦巻くベルリンの真中で、台風の目のような空虚さを住まわせている。¹⁷⁾ 壁のあとさを同時に出現させる魔法が可能になるために、この場所この瞬間はいかにもふさわしい。¹⁸⁾

作者は、学生時代までのアイデンティティ形成の場の枠組みをなしていた DDR の突然

16) Thomas Hettche は、壁崩壊の夜に焦点を当ててドイツ統一を寓意的に描いたが、登場人物たちの顕著な記号的「豊かさ」は、彼らの行動の際立った特異性、彼ら特殊な者たちの形成するサークルの閉鎖性、そして個人的・日常的背景の欠如によって、歴史的に開かれたメタファーの解放よりは、むしろ自己完結的記号体系への収斂を暗示し、具体的背景として描写されるベルリンの風景や具体的地名などは、取り替え可能な舞台装置に見える。Vgl. Hettche, Thomas: *Nox*, Frankfurt am Main 1995., Kilb, Andreas: *Noxwix, Thomas Hettches Sado-Maso-Roman über die Berliner Mauernacht: Nox*, In: *Die Zeit*, Nr. 15, 1995. このように、歴史的条件によって生じた 90 年代のベルリンの特殊な風景を現代の神話の舞台装置として利用し、結果的に歴史的連続性を超越しているかのような物語に焦点を当てる傾向は、Katharina Hacker の作品にも見られる。Vgl. Hacker, Katharina: *Minotaurus*, In: Dies.: *Morpheus oder der Schnabelschuh*, Frankfurt am Main 1998.

17) たとえば Ingo Schramm の描く壁崩壊後のベルリンは、資本主義のルールの支配する世界に投げ出され、そこで抜け目なく稼ごうとする者たちと、それに戸惑い、うまく適応できない者たちとが交錯し、思想的・経済的混沌の様相を呈する。Vgl. Schramm, Ingo: *Fitchers Blau*, Berlin 1996. また、統一後のドイツの中心として発展を遂げようとする巨大な工事現場としてのこの都市には、流れ込む多額の資金、巨大な利権を巡って、土建業界、不動産ブローカー、外国人マフィアらの暗躍する、陰謀渦巻く舞台でもある。その中心に位置し、やがて再開発の象徴となるのがまさにこのポツダム広場である。Vgl. Schweitzer, Eva: *Hauptstadt-Roulette*, Berlin 1997.

18) 過去へのアプローチの契機としてのポツダム広場は、*Herzdame Knochensammler* に収められた *Den Faustkeil suchen* にも描かれている。「私」は広場に立ち、「書類」や「写真」を通じて過去を探し求める。シュプレー川はレテとなり、「私」は死者たちのところへと「潜ってゆく hineintauchen」。

の消滅という思いがけない事件とその後の過程における、自身の歴史的事実の揺らぎを振り返りつつ、この場所の特殊な力を借りて、部分的・暫定的・意図的・戦術的なタブラ・ラサの虚構を出現させ、既存の歴史的過去に関するイメージの裏側を描こうとする文学的姿勢の可能性を探っているのだ。

東出身市民と西出身市民のメンタリティには大きな隔りがある。歴史のより大きな流れのなかで国家が一つになっても、彼ら個人の現在はいずれもことなる歴史的脈の上にある。作家はそれらをなんらかのしかたで引き受けなければならない。アネット・グロシュナーの戦術は、自明であるはずの記号に埋め尽くされた分断の過去の、自分たちにとっての空虚さを認めることで、ドイツ統一後初めて可能になった視点を模索しようとするものだ。今や、東西に引き裂かれた世界観に基づく、それぞれに共有されてこなかった主観的・個人的過去どうしの出会うときが来たのである。

主人公女性の体現する身体性と一般的匿名性、そして彼女の「空虚さ」の自覚と「記憶」への渴望は、過去への接近のための不可欠の条件であった。広場の空虚さと孤独は、唯一の出口としての過去へと主人公たちを導いた。時間旅行は直接的な体験であるが、その間一貫して一定の距離感が保たれる。この直接性は身体性に、この距離感は匿名性に対応している。このバランス感覚は、別の次元では、私的なもの・個人的なものの重視と、他者との体験の共有による一定の普遍性指向との緊張関係とも重なり合う。

過去への旅のあとも、「現在」に劇的変化はない。しかし、主人公の「物語」探しはまだまだ続くようだ。この確信に満ちた主人公を追って、語り手は不安げに、しかし予感をもっておずおずと手探りしている。この情景は、ドイツの現代史を自分の問題としてとらえたいと考える作家の内的風景を反映している。新しいアイデンティティへの渇きをもって過去を全身で体験しようとする架空の肉体と、なんとかしてその冒険を記述しようとする視線によって、歴史的契機に満ちた「空虚さ」の場所は、未来への希望のきざしの閃く場所となる。

Die Leerheit nach der Mauerzeit

——Annet Gröschner: *Rest Esplanade*——

KINEFUCHI Hiroki

Die Autorin, Annett Gröschner, wurde 1964 in Magdeburg geboren und ist dort aufgewachsen. Im Jahr 1989 war sie Studentin an der Humboldt-Universität, Berlin. Sie hat den Ort des kleinen Textes *Rest Esplanade* auf dem Potsdamer Platz in Berlin lokalisiert. Der Platz, auf dem 30 Jahre lang die Mauer stand und das Niemandsland lag, war eine leere Wüste in der ersten Hälfte der neunziger Jahre, direkt nach dem Fall

der Berliner Mauer.

Die weibliche Hauptfigur sucht „ihre Geschichte“ auf diesem Platz. Er sei „der leere Blick eines Menschen, der an Gedächtnisstörungen leidet“, und sie will sein Gedächtnis. Angedeutet ist die Übernahme dieses Gedächtnisses als ihr eigenes. Denn ihre persönlichen Informationen werden in dem Text nie erwähnt. Auf diese Weise tritt ihre persönliche Individualität in Beziehung zur allgemeinen Geschichte.

Zu dieser Frau bildet die zweite Figur, der „Fotograf“, einen Gegensatz beim Erkennen der Vergangenheit. Ihrer Körperlichkeit für direkte Auseinandersetzung mit den Gegenständen wird der Fotoapparat des Fotografen als Kontrast gegenübergestellt. Seinem Blick, der alles ins Gegenständliche reduziert, fehlt das Interesse für die Menschen. Sein Schwerpunkt ist vielmehr auf die sachlichen Ergebnisse der menschlichen Tätigkeit gelegt. Aus dieser auffallenden Eigenschaft im Gegensatz zur Körperlichkeit der Frau läßt sich eine Kritik an der stereotypen Männlichkeit mit der Tendenz zum Logozentrismus ablesen. Aber in diesem Text wird der Standpunkt des Fotografen nicht eindeutig negativ charakterisiert. Der Gegensatz dieser zwei grundsätzlich verschiedenen Bezüge zur Realität konstruiert eine sich balancierende Spannung in der Handlung des Textes.

Der Fotograf will von seinem Platz „das leere Bild“ durch „den besten Blick auf die Stadt“ festhalten. Nach seiner Formulierung ist dieser Blick der „einsamste“. Die Frau sei „einsam“ auf ihrem Platz trotz der sich dort bündelnden „Erzählungen“ und dem „Stimmengewirr“. Die Leerheit kann in Einsamkeit umgewandelt werden. Es gibt dort zwar „Erzählungen“ und die „Stimmen“, aber sie werden der Frau immer fremd sein. Die räumliche Isolation des Erzählraums als freier Raum für sein „Bild“ und ihre „Geschichte“ wird betont, wohingegen er zeitlich zur Vergangenheit hin offen bleibt.

Im Gespräch der Hauptfiguren über die Suche nach Vergangenheit wird ein metaphorisches Denkmodell gezeigt. Jenes Modell der Zeit enthält die Möglichkeit eines speziellen Augenblicks, in dem „die Spuren“ der Vergangenheit „offen“ und „sichtbar“ werden. Das Ziel der danach verwirklichten Zeitreise ist der Zeitpunkt 1945.

Mit der Leere, die nach der einmaligen Reise weiter besteht, ist die weibliche Figur unzufrieden. Die Vergangenheit ist hier nur fiktiv erreichbar. Aber es gibt der Frau eine Ebene der realen, geschichtlichen Gegenwart. Solange sie allerdings noch leer ist, hält die Hauptfigur diesen Zustand für veränderbar. Trotz der außergewöhnlichen Zeitreise ist die Kontinuität der allgemeinen Geschichte selbst hier nicht ausgeschlossen.

Die Ruine des Restes Esplanade und der Potsdamer Platz spielt hier die Rolle als Schnittpunkt von Vergangenheit und Gegenwart. Der Stellenwert der hier nur angedeuteten Mauerzeit wird eben durch ihre Abwesenheit betont. Der Blick auf diese im Zentrum Deutschlands liegende Leerheit, deren Ausgangspunkt das Jahr 1945 ist, wird erst nach der „Wiedervereinigung“ ermöglicht.

Die Körperlichkeit der Geste der weiblichen Hauptfigur im Ausgangspunkt und die allgemeine Anonymität bilden die notwendigen Voraussetzungen zum Eintritt in die Vergangenheit. Die Leere und Einsamkeit des Platzes ermöglichen es der Hauptfigur, die Aufmerksamkeit auf die Vergangenheit als den einzigen Ausgang zu lenken. Die

Zeitreise ist zwar ein direktes Erleben der Vergangenheit, aber dabei wird die distanzierte Haltung durchaus beibehalten. Diese Unmittelbarkeit entspricht der Körperlichkeit und diese Distanzierung der Anonymität.

Auch nach der Zeitreise ergibt sich hier keine dramatische Veränderung der leeren Situation. Die Hauptfigur will immer noch die intensive Suche nach ihrer Geschichte im historischen Zeitraum fortsetzen. Da die Erzählinstanz diese Tätigkeit nicht genauer ausführt, ist das Potential von der Suche nach der „Geschichte“ noch offen. Aber hier wird, wenn auch zögernd, die Möglichkeit eines Entkommens aus der Leere, als Indiz einer Hoffnung der literarischen Bezüge auf die Kontinuität des geschichtlichen „Jetzt“ unübersehbar.