

# 女性の視線と欲望<sup>1)</sup>

— イルムガルト・コインの『偽絹の女の子』<sup>2)</sup> —

鷺巣由美子

## 1. 都市を見るまなざし

わたしはものすごいことを体験した。ベルリンは、炎のように赤い花の柄のキルティング布団みたいに頭上に覆い被さってきた。煌々とした明かりの西地区は優雅だ。高価で、高価であることを示す印が押された台に嵌められた、とてもすてきな宝石のようだ。ここには桁外れにたくさんのネオンサインがある。わたしのまわりはきらきら輝いていた。(S.43)

『偽絹の女の子』は都市で生きる若い女性の日記である。

イルムガルト・コインは、働く若い女性を主人公に据えた小説『ギルギ

1) 本稿は、筆者が2000年11月11日に国士舘大学で「都市と女性」というタイトルで行った口頭発表を基にして、その原稿に大幅な加筆修正を加えたものである。

2) テキストは以下のものを用いた。Keun, Irmgard: Das kunstseidene Mädchen. München; dtv 1993. 引用箇所は引用の後にページ数を(S.43)と記す。

ここで偽絹という訳語を充てた Kunstseide とは、絹に似せて人工的に作られた化学繊維の人絹(レーヨン)のことである。「人絹の」という形容詞は、若い働く女性、特にホワイトカラーの女性を指す語として、ワイマール時代に用いられた。絹のストッキングを履いた淑女に憧れ、その真似をしながらも、二流の安物に甘んじることを余儀なくされている女性の状況を象徴的に表す言葉なのである。当時の心理学者 Rühle-Gerstel はホワイトカラーの女性を指して「半分だけ絹の職業、売り子のストッキングやシャツのように半分だけ絹、彼女たちの心や頭と同じように、半分だけ絹」と述べている。Vgl. Rühle-Gerstel, Alice: Das Frauenproblem der Gegenwart. Eine psychologische Bilanz, Leipzig 1932. Zitiert nach: Frevert, Ute: Kunstseidener Glanz. In: Soden, Kristine von/Schmidt, Maruta(Hg.): Die Neue Frau. Berlin; Elefant Press 1988, S. 26.

「人絹」という語では、現在では、このような「二流品」や「偽物」という意味は伝わりにくいと考え、田丸理砂氏の訳語をお借りすることとした。「„Mädchen“という運動—ワイマール共和国時代の文学作品における女性ホワイトカラーについて—」(『METROPOLE』東京都立大学大学院独文研究会 1996年4月23-62頁)を参照。

どこにでもいる女の子』で、1931年に作家としてデビューした。『偽絹の女の子』(1932年)は第二作目、やはり若い女性が主人公だが、『ギルギ』が三人称で書かれているのに対し、日記という一人称形式をとっている。三部構成で、第一部では故郷の中都市が、第二部・第三部では新天地ベルリンが舞台である。第一作『ギルギ』は、キャリアで自己実現しようと奮闘していたギルギが仕事にも私生活にも絶望し、再出発のためベルリンに旅立つところで終わっているから、これはその続編と見ることもできる。

冒頭で引用した一節は、ベルリンにやって来て間もない頃の主人公ドーリスが受けた街の印象である。高価で煌びやかな商品、商品に劣らぬほど光り輝く広告。ドーリスの目は街の現象を個別に認識できず、ベルリンは渾然一体とした光の固まり、色とりどりの光を放つ巨大な商品の群れとして彼女に押し寄せてくる。それら燦然と輝く商品に囲まれて、彼女自身がいる。

都市をとらえる知覚として視覚はつねに重視されていたが、都市が大都市へと発展していった19世紀中頃から20世紀初頭には、大都市の混沌がある一点を中心とした世界へと構築するための知覚として、視覚にはとりわけ大きな意味が与えられた。これは文学にも刻印を残し、E.T.A. ホフマンの「従兄弟の隅窓」をはじめとして、いくつもの作品が、都市をとらえる視覚の様態自体を主題としている。ズザンネ・ハウザーの『都市を見るまなざし』は、このような文学における視覚のさまざまなタイプを歴史的に網羅した論文である<sup>3)</sup>。ハウザーは中世から1910年までのヨーロッパ、主にドイツ語圏の文学作品を検討して視覚モデルを分類している。彼女によれば、近代市民社会には遠近法によってパノラマを作り出す視線、特定の対象を選び取って追う望遠鏡的なまなざし、群集に紛れ込んだ観察者の視覚、目に映ったものすべてを記録するカメラ的視線、現在の層によって覆われている過去を読み解くレクチュールといった視覚が生み出されたと

---

3) Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin; Dietrich Reimer Verlag 1990.

いう。

ハウザーが明らかにしているように、都市を見るまなごしは、その時々  
の規範的人間像、都市の規模、知覚の対象となる人間の様態——公的空間  
における個人、群衆、私的空間にいて覗き見られる個人など——、そして知  
覚メディアの発達と密接に関連している。これらの条件によって視覚の様  
態は形成され変化してきたのである。しかし変化と多様性の一方で、ハウ  
ザーの考察は、中世から 1910 年までの文学作品を貫く一つの要素を浮き彫  
りにしている。すなわち都市を語る文学はすべて男性作家によって書かれ、  
男性の/男性的語り手によって語られた作品であり、視線の主体もまた男性  
なのである。

そもそも女性は都市の公的空間からは排除されていた。19 世紀市民社会  
において女性は妻・母と娼婦とに二分され、前者の場合は家庭という私的  
空間に限定されていた。公的空間で活動する女性は娼婦に分類された。都市  
の公的空間に姿を見せる女性は——市での買物などの特定の時や場、そし  
て男性の同伴者がいる場合を除いて——娼婦と見なされ、好奇と欲望に満  
ちた男性のまなごしにさらされた<sup>4)</sup>。

## 2. 「新しい女性」——越境の試み？

19 世紀末から 20 世紀初頭にかけて、性差によって明確に二分された領  
域——公的空間と私的空間——の境界を越え、男性専用とされていた場に  
姿を見せる女性が多くなった。デパートの店員や会社の事務員など、他者  
の目に触れる機会が多い場で働く女性が増えたのである。男性に較べれば  
まだ圧倒的に少なかったとはいえ、あちこちに街行く女性が出現した光景  
は、大きな衝撃であった。その印象をカール・ツックマイアーは「ベルリ  
ンの女性」というエッセイで描き出している。

4) Schlör, Joachim: Nachts in der großen Stadt. Paris, Berlin, London 1840 bis 1930. München; dtv 1994, S.162-213.

こんな風にわたしは彼女をはじめて見た。あちこちの店の前に並んでいるのを、夜の駅の改札で待っているところを、濡れたアスファルトをふらふら歩いていくのを、[...] 待っている姿を、待ち伏せているところを、凍えているのを、お腹をすかせているのを、悪態をついているのを、黙っているのを。それから長い列を作って朝早くに大きな工場の門から中に入って行くのを、Sバーンの3等車に立ったまま乗って帰るところを、書類鞆を脇に抱えている姿を、暖房の効いていない会社の、木の机に座っているのを、[...] そしていつも繰り返し、何千人もの、何十万人もの兵士のように仕事に向かって、戦いの真っ只中へ、毎日決断を迫られる戦場へと行進していくのを。<sup>5)</sup>

このエッセイは、さまざまなシーンを次々に並べ積み掛けるように語ることで、女性が都市のいたるところで増殖しているイメージを醸し出している。あちこちで増殖する女性が個別の存在でなく、集団として捉えられている。そしてその集団は、旧来、男性の領域とされていた場に浸透し、差異化のために引かれていた境界を越えて膨れ上がっていく。女性の公的空間への登場によって同様の衝撃を受けた者は多かった。たとえばアナトール・フォン・ペルジヒも街行く女性たちを「大きな流れ」として描き出している<sup>6)</sup>。

女性の可視化に伴い、1920年代には新しい女性のイメージが誕生してきた。「新しい女性」である。「新しい女性」は静かな家庭生活に背を向け、デパートの売り子や会社の事務員といった近代的・都会的な職業に就き、経済的に自立して消費社会を享受し、スポーツを楽しみ性の自由を謳歌する。合理的な考えに従って生活をし、自らの欲求と願望を実現する強い意

---

5) Zuckmayer, Carl: Die Berliner. In: Günther, Herbert: Hier schreibt Berlin. Eine Anthologie. Berlin; Fannei & Walz 1989[1929], S.95.

6) Persich, Anatol von: Die Mädchen mit dem eiligen Gang. In: Die schöne Frau, 1927. Zitiert nach: Wichner, Ernest/Wiesner, Herbert(Hg.): Industriegebiet der Intelligenz. Literatur im Neuen Berliner Westen der 20er und 30er Jahre. Berlin; Literaturhaus Berlin 1990, S.61.

志と自己意識をもつ女性のタイプである。その外見は、スレンダーな体型をシンプルな服に包み、膝丈のスカートからすらっとした脚をのぞかせ、髪の毛はボブのショートで、少年らしいところがある。波打つ長い髪、豊かな胸にくびれたウエスト、脚を敬虔かつエロティックに隠してきたロングスカートは時代遅れの代物である。「新しい女性」のイメージは、実際に街に目立つようになってきた女性の姿に触発され、彼女たちをターゲットにして作られた。その一方で、メディアを通じて広められたイメージは、女性の生活スタイルやファッションに大きな影響を与えた。

もちろん、働く女性の実態はこうした華やかなイメージとはかけ離れたものであった。女性ホワイトカラーは増えたものの、仕事は職業訓練をほとんど必要としない単純作業が中心で、その多くはタイピストや店員などであった。労働条件も劣悪で、賃金は同じ職種の男性の7～8割に抑えられていた。そのため女性ホワイトカラーの多くは自分の商品価値の下がる直前の20代後半で結婚し、結婚後は仕事をやめて家庭に入った<sup>7)</sup>。しかしこうした実体とは別に、いや現実とはかけ離れたものであるからこそ、「新しい女性」のイメージは映画や写真、雑誌、小説などを賑わし、これらによって広められた。

コインは、『ギルギ』でもそうであったが、『偽絹の女の子』においても「新しい女性」のイメージを下敷きにし、主人公の女性とイメージとのずれを皮肉とユーモアをこめて描いている。ドーリスは18歳、法律事務所の事務員として働いているが、結婚して家庭に入ることなど考えてもいない。男友達と踊りに行ったりバーでお酒を飲んだり、娯楽にも精を出す。性的にも「解放」されていて、いろいろな男性と関係をもつ。彼女の居場所は、「わたしは黴臭い部屋で眠るだけで、食事だってほとんど家ではしない、たいていは招待されるのだもの。」(S.29)という彼女自身の言葉に端的に表れ

---

7) ワイマル時代的女性史については次の文献を参照した。Frevert, Ute: Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit. Frankfurt a.M.; Suhrkamp 1986, S.163-180.

ているように、家庭内ではない。彼女の場合はカフェやダンス酒場などの公的空間、それも大都市に新たに誕生してきた大衆の娯楽のための空間である。

「新しい女性」は、旧来の社会秩序の否定、アメリカニズムへの傾倒、産業化、機械化、資本主義的価値観、消費文化、絶えざる変化の肯定といった、ワイマール文化の側面が投影された形象であり、同時に地方文化の対概念としての大都市文明を体現するイメージであった。したがって「新しい女性」はワイマール文化とベルリンとを表すメタファーとなる。一例としてフランツ・ヘッセルの「ベルリンの女に」というエッセイがある。

美しいベルリンの女、あなたは周知のようにあらゆる長所を備えている。日中は仕事、晩は踊りに行きたくてうずうずしている。スポーツで鍛えられた身体、そのすばらしい肌は化粧の輝きをいや増すだけ。<sup>8)</sup>

ここでは個人としての女性が呼びかけられているのではなく、またベルリンの女性という集合体が呼びかけられているのでもない。ベルリンの女とはベルリンそのものであって、近代大都市と「新しい女性」のイメージが重ねられている。ホワイトカラーの街、アメリカ的な娯楽の街が擬人化されているのである。ヘッセルは続けて注文を出す。「現在を学びなさい。そんなにいつも出歩いていないで。」「おりこうな人たちを必要もないのに啓蒙するのはよしなさい。彼らが理解できる以上のことを教えないで。」ここで「新しい女性」=ベルリンは、伝統の消失と新しい価値観、そして次々に変化する現代の象徴となっている。こうした側面をとらえて文化保守主義陣営は、「新しい女性」を文化的アイデンティティの喪失、アメリカ化、大量消費文化への墮落、頹廃として攻撃した。

---

8) Hessel, Franz: An die Berlinerin. In: ders.: Ein Garten voll Weltgeschichte. Berliner und Pariser Skizzen. München; dtv 1994, S.26.

12時に彼女はバーの椅子によじ登り、指輪でテーブルの天板をこつこつ叩き、煙草に火をつけ、カクテルを一杯、それから二杯目を飲み、支払い、自分の車に飛び乗り、落ち着かず、彼女の車の前輪をかすったタクシーを後ろから怒鳴りつけ、昼食に帰宅し、チャールストンを踊って木の床を磨き、帽子をかぶり、友人たちの家で蒸留酒を飲み、ふたたび車に乗り、死ぬほど疲れきって帰宅し、夫に罵声を浴びせ、吐き気と頭痛と腎臓の痛みを感じながら横たわる。<sup>9)</sup>

この女性が表しているのは時代のキーワードと言われる「神経過敏 (Nervosität)」である。次から次へと新しいことを追い求め、外部からの刺激すべてに対して過剰なほどに敏感に反応する「神経過敏」は、典型的な近代大都市住民の特徴として論じられた。

ゲオルク・ジンメルはすでに1903年に、大都市に生きる人間の心理的特徴として「神経生活の増大」<sup>10)</sup>を指摘している。過剰な刺激に対して表層ですばやく反応するこの神経過敏な状態は、カール・シェフラーをはじめとする保守批評家からは大都市化がもたらした悪弊として批判された。シェフラーはベルリンの近代、特に1870年以後の発展を厳しく批判した『ベルリン——ある都市の運命』(1910)において、大都市住民はアメリカ的な進取の気性にはすぐれているが、故郷とともに文化的記憶をも捨て去った根無し草のプロレタリアであり、経済的繁栄にのみ汲々とし物質主義を金科玉条とする、と批判している<sup>11)</sup>。保守陣営はこのように論じ、文化的・民族的アイデンティティーの喪失は大都市文化に起因すると主張して、これを糾弾した。

同時にこの「新しい女性」のカリカチュアでは、近代大都市のさまざま

9) Korherr, Richard: Berlin. Zitiert nach: Wichner, Ernest/Wiesner, Herbert, S.59.

10) Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Schutte, Jürgen/Sprengel, Peter (Hg.): Die Berliner Moderne 1885-1914. Stuttgart; Reclam 1987, S.125.

11) Scheffler, Karl: Berlin - ein Stadtschicksal. Berlin; Fannei & Walz Verlag 1989 [1910]. 特に S.117-135.

な刺激に身をゆだねる女性の姿がグロテスクに変形され、喫煙、飲酒、車の運転、乱暴な態度など、「男性的」とされる特徴や行動が誇張されて描かれている。「男性的」な女性を誇張し皮肉った同様のカリカチュアは珍しくない。性差に基づいて引かれていた境界を女性が越えたことへの反動であろう。多くの者はこれを社会秩序を揺るがす脅威として受け取ったのであり、それゆえ「新しい女性」に対する批判も厳しいものとなった<sup>12)</sup>。

女性の社会進出に伴い生じた不安の要因は他にもあった。街行く堅気の女性と娼婦とを見分け難いということである。先に引用した、ツックマイアー描くところの通りをふらふら歩きあちこちで待ち伏せしている女性は、会社勤めの女性なのか、それとも娼婦なのか。この問題は、19世紀後半までには、風紀警察や婦人運動家たちの間で議論されるようになっていた。加えて、公的空間に姿をさらすこと自体が、売春同然の行為だと考えられていた。「自分のした仕事への報酬としてお金を受け取るがゆえに、働く女性は娼婦のような存在となっている。なぜなら、娼婦は仕事に対して報酬を受け取るという慣習をもつほぼ唯一の女性だからだ。そのうえ、有給の仕事に就く女性は、公的空間とその〈道德的危険〉に身をさらしている。」<sup>13)</sup> 女性の賃労働への批判は、性別分業に支えられた社会システムを守ろうとする動機に基づくもので、働く女性の窮状には盲目であった。たしかに働く女性が体を売る例は少なくなかったが、それは決して身持ちが悪

---

12) 「新しい女性」は性別分業とセクシュアリティの規範をゆるがす存在であるとみなされたため、女性性を他者として排除することにより自己同一性を構築してきた男性主体を脅かした。こうした男性の危惧を反映して、性差に基づく社会秩序を守ろうとする試みには事欠かなかった。たとえば1929年に出版された『我々が理想とする明日の女性』は、男性から見た理想の女性像を集めている。名だたる作家が理想の女性についてのエッセイを寄せているが、彼らに共通しているのは生物学的性差に依拠した性別役割論と、社会秩序の維持者・社会の救済者としての女性の規定である。女性の生来の性質に適した責任は社会秩序を支えることにあり、女性は危機に陥った文明を「女性性」によって再生させる救い手なのだ、というのが彼らの論である。Vgl. Huebner, F.M.(Hg.): Die Frau von morgen wie wir sie wünschen. Frankfurt a.M.; Insel-Verlag 1990[1929].

13) Jäkl, Reingard u.a./Bezirksamt Schöneberg von Berlin (Hg.): Vergnügungsbewerbe rund um den Bülowbogen. Streifzug durch die Geschichte der Großstadt-Prostitution. Berlin 1987, S.21.



く「公的空間の道徳的危険」に屈したためではなく、解雇や低賃金による生活苦の故であった。さらに、働く女性はずねにセクシュアルハラスメントにさらされ、とりわけ女中は主家の主や息子たちの性的欲望のはげ口とされていた<sup>14)</sup>。

さて、職も住処も恋人も頻繁に変えるドーリスは、市民社会のイデオロギー的見地からすれば、まさにアメリカ文化に毒された「アスファルト都市」の産物、周囲の刺激やイメージの洪水に踊らされ神経質に反応する現代の人間、故郷や伝統を喪失した即物的人間ということになろう。複数の男性と次々に関係をもつことも、性的に解放された放縦な「新しい女性」のイメージに合致する。しかしコインはドーリスの視点から行動の動機や、人間関係、彼女がおかれた状況を描くことによって、イメージに還元されてしまっていた女性に再び個別性を取り戻した。ドーリス自身、イメージに回収されることの暴力性を感じ取り、それを拒否して次のように言う。

グスタフ・モースコプフと一緒にいたとき一度とても疲れちゃって、彼のところで寝たことがあった。ただ家までとても遠かったし、彼が私の靴を脱がせてくれるだろうって思ったりしたから。そうすると男たちはいつも、愛情とか官能、それともその両方のために寝たのだろうって考える。それとも自分がとてもすてきで、女の子を参らせて欲情に駆り立てるようなすごい雰囲気を持っているとか。でも女の子が男と寝るには何百万って理由がある。そしてそのどれもそんなに重要じゃない。(S.11-12)

他方、「新しい女性」のイメージはドーリスの生き方や行動にも大きな影響を与えている。結婚して家庭に入ることなど彼女の念頭にはない。労働者階級出身の彼女の家庭では、失業した父親が酒に溺れ妻と娘に言葉の暴力をふるう。母親は家事をすべて引き受けた上で、生活のために働きに出

14) Jäkl, Reingard u.a./Bezirksamt Schöneberg von Berlin, S.28-34.

ている。そうした家庭生活を目のあたりにして、彼女が結婚に対して夢など持てないのは当然のことであろう。彼女は独立した暮らしを求めているのだ。しかし彼女は自活するために必要な職業教育を満足に受けておらず、有力な支援などもない。彼女が参考にできる女性の生き方も限られている。母親のようにだけはなりたくないと思えば、生き方のモデルはマスメディアがばらまく映画女優のイメージしかない。しかし同時に、映画スターのように華やかな暮らしがしたいという願望がむなしいものであることも彼女には分かっている。映画産業とのコネを仄めかして彼女を手に入れようとする胡散臭い男たちのことは、「男の病氣」と評して手厳しい。「いったいこんな言葉に騙される女の子がまだいるのかしら？」(S.11)

彼女の境遇ではせいぜいのところ金持ちのパトロンを見つけるくらいが関の山である。しかし愛人関係において自分が代替可能なモノにすぎないことも、彼女は見抜いている。だから彼女は上司をはねつけたために法律事務所を解雇されたときに、次のように言う。

そしてわたしは、どうやったらもう一度生活の基盤が手に入るだろうかと、あれこれ考える。男だけに頼らなくちゃならない状態だと、すぐにうまくいかなくなるから。すごい大物の場合は別だけれど。でもそんな人はこの芥溜じゃなかなか見つかりっこない。(S.19)

ドーリスの悲劇は、メディアによって広められたイメージが現実とはかけ離れたものであるという意識がありながら、そのイメージに拠って生きるほかないというところに生じている。自立への道は塞がれているのだが、雑誌や映画で紹介されるような自立した華麗な生活を送りたいという願望を、ドーリスは抱きつづける、会社勤めによる拘束や結婚による夫への隷属を拒否して。自立願望は強く、厳しい現実にも直面してもこれを捨て去ることはできない。それは売春が相対的に「自立した職業」であるという幻想にまで行きつくのである。「娼婦のほうわくわくするし、少なくとも自

営業じゃないの。」(S.117)

### 3. 女性と視線

法律事務所を回顧されて劇団に入ったドーリスは、劇場のクロークから衝動的に毛皮のコートを盗む。その発覚を怖れた彼女は、新たな始まりを求めてベルリンに向かう。しかしベルリンでは警察の搜索を恐れて正規の仕事に就けない。蓄えもない彼女は女友達の家に居候しながら、次から次へとパトロンを見つけては生活を援助してもらうほかはない。居候という立場ゆえに、またパトロンを見つける必要から、ドーリスは毎日街を歩き回りカフェやバーに陣取る。彼女のベルリンでの居場所はカフェ、酒場、街路といった公的空間である。彼女は「うち」をもたないアウトサイダーなのだ。

朝も晩も歩き回る。――街にはすぐたくさんの花、店、明かり、ドアとその向うにフェルトのカーテンが掛かっている酒場でいっぱいだ。中に何かあるのか想像してみる。そしてときどき誰かを探している振りをして中に入っては出てくる。(S.61)

「中」に居場所を与えてくれないベルリンを、彼女はときに「閉ざされていて故郷らしさが感じられない」(S.56)と思う。しかしまさにそれゆえに、彼女は街を歩き回り、五感、とりわけ視覚への刺激に身をさらし、それを記述することができる。女性はまなざしの主体から排除されてきたが、ドーリスがベルリンですることといたら、まさに街を眺めること、それを書き留めることである。だがこれまで視線を奪われてきた女性にそもそも眺めることが可能なのだろうか。可能だとしたら彼女の視線はどのようなものなのだろうか。

ドーリスのまなざしは見るものの中に何らの連関も作り出さない。彼女の描くベルリンは断片の寄せ集めである。街に溢れる建築、もの、人が脈

絡もなく並べられ、シーンが次々に変わり、街のテンポと表層性が強調される。これは彼女の行動を記した日記の記録が短いエピソードの積み重ねなのと同じである。彼女の認識は週間ニュース映画の構造に似通っており、現在に限定されて街の刺激を次から次へと映し記録していく。

わたしの頭は唸りをあげる空っぽの穴だった。夢をかなえてタクシーに乗り、何百時間もの長さの一時間、ずっと——ひとりきりで、ベルリンの長い街路を通って行った。そのときわたしは映画、週間ニュース映画だった。(S.81)

現在の街に向けられる視線はただ一度だけ過去の思い出と交錯する。彼女が思い出すのは貧しい子供時代である。

みなベルリンに来るといいのに。こんなにすてき。開いたショーウィンドウからポテトパンケーキがもらえる。親戚にルーアバイン家がいるけれど、あの人たちはいつもポテトパンケーキを食べていた。(S.60)

パンケーキからの連想で親戚の一家が思い出され、さらにその息子が失業を苦にして自殺したことが語られる。こうした悲惨な過去は現在を美化するのに役立つ、ベルリンが「華麗な女性」になるための「自由」を与えてくれる都市であるという神話の維持につながる。

現在の都市を契機として過去を思い出すという意識の流れは、文学形象としての遊歩者 (Flaneur) —— つねに男性である —— の知覚の特徴であるが、これとドーリスの想起とは趣をまったく異にしている。たとえばクラカウアーのエッセイ「あるパリの街路の思い出」では、街路を散策しながら陶酔に身をゆだねる「わたし」の体験が描かれている。

肉体をそなえた本当の道を歩いている間にもすでに、道は思い出のように遠ざかり、そこでは現実、何層にもなった現実の夢と交じり合い、廃棄された

芥と星座が会おうのだ。<sup>15)</sup>

現前する街路はその現実性を越えて過去を呼び出し、街路を遊歩する主体に「何層にもなった」無意識を垣間見させる。そこでは「星座」という形をとって現れる予感と、意識から排除され抑圧された「芥」とが共存し、共振している。このような街路は「肉体をそなえて (leibhaftig)」おり、男性主体を陶酔へと誘う女性的なるものである。都市は男性主体にとって、抑圧してきた内なる他者としての無意識や忘れ去られていた過去が姿を現す場であり、主体としての首尾一貫性を脅かす場となる。

一方ドーリスは自分の無意識の欲望や過去を都市に投影することもなく、したがって街路によって脅かされることもない。彼女を脅かすのは、後述するように、他者の視線、男性のまなざしである。

ドーリスが見るベルリンは商品の溢れる街、消費を至上原理とする欲望の街である。街行く女性もそこでは商品となる。

クアフルステンダムにはたくさんの女性がいる。彼女たちはただ歩いているだけ。同じ顔をしていて、モグラの毛皮を着ている人が多い、つまり一流というわけじゃあない、でも尊大な脚をして、とても雰囲気がある。(S.43)

同じ顔で似通った服に身を包み、目的もなく街を歩く女性たち。コインの小説の出版より15年以上遡るが、ルートヴィヒ・キルヒナーが描いた一連のフリードリヒ街の絵が思い出される。大量生産の製品ないしはコピーのように互いによく似た女性は、個性が捨象され交換可能となった商品である。ドーリスの視線は女性が商品であることを鋭く描き出している。同時に、女性が「一流」かどうか値踏みする彼女の視線は、男性的視線を内在化させたものと考えられる。この内在化された男性的視線は自分自身に

15) Kracauer, Siegfried: Straßen in Berlin und anderswo. Berlin; Arsenal 1987, S.11.

も向けられる。

ベルリンは、炎のように赤い花の柄のキルティング布団みたいに頭上に覆い被さってきた。煌々とした明かりの西地区は優雅だ。高価で、高価であることを示す印が押された台に嵌められた、とてもすてきな宝石のようだ。ここには桁外れにたくさんのネオンサインがある。わたしのまわりはきらきら輝いていた。キタリスの毛皮をきたわたし。少女売買を生業としているように見えるシックな男たち、女の子を売買してなどいないし、そもそもそんな商売はもうないのだけれど。でも彼らは何かメリットがあればそれをするだろうって様子をしている。(S.43)

街路や店の照明、ネオンサインの洪水によって欲望が増殖される。ドーリスはその只中であって、ショウウィンドウに陳列された商品と同じように照らし出されている。周囲の煌びやかな街の景色は彼女にとっては舞台あるいはショウウィンドウなのであって、彼女は自分もその中の商品であることを自覚して、その役割を積極的に引き受ける。「愛は商売じゃない」と欺瞞を言う男に対し、彼女は冷めた口調で言う。「きれいな女の子は商売よ」(S.71) 彼女にとっては「愛」でさえも非対称な権力関係である。そしてこの権力関係は変えられない。だから彼女は「女の子を売買」の対象として眺めるような男性の視線を内在化し、それを媒介して自分を眺め、自分の商品価値をはかろうとするのだ。

彼女が自分に向ける視線は、グラビア雑誌と映画という視覚メディアが広めた「新しい女性」の華やかなイメージによっても規定されている。彼女の理想とする「華麗な女性」はそのイメージの寄せ集めである。

わたしはトップにのぼりつめて輝きたい。白い車に、香水の香りのする浴槽の水、そしてパリの香りのするものすべて。(S.29)

彼女は服の色、形、髪型などに細心の注意を払い、工夫して身なりを整える。それはワードローブが「もっと上へ行きたいという野心をもった女の子にとって一番重要なこと」(S.7)だと知っているからだ。彼女にとって唯一大切なのはイメージである。流行と男性の好みに従って自らのイメージを演出することが、社会的上昇につながる唯一可能な道なのである。しかしそれは男性的視線の再生産を不可避免的に伴う行為である。彼女はひとりであるときも、自分を映画スターや女優に見立てたり、これらメディアの中の女性を基準にして自分の魅力と価値とをはかったりし、自己演出を続ける。そもそも毎日の生活が彼女にとっては舞台であり映画なのだ。

日記第一日目に彼女はこう記している。

何もかも書きつけておいたらいいと思う。だってわたしは並外れた人間だから。[...]でもわたしは映画のように書きたい。だって、わたしの人生は映画みたいなのだし、これからはもっとそうなるでしょうから。(S.6)

金持ちの愛人を見つけた彼女は、つかの間その豪華な住居をほんものの舞台であるかのように味わい、自分を舞台女優に見立てることができる。

それからわたしはとてもしごいことをする。絹のようにしなやかな裾が波打って足を包むネグリジェを着て、前に進み出て、幾重ものレースに覆われた両手をごくゆっくりとあげる。足には毛皮で縁取りした薔薇色の絹のスリッパ、そして舞台女優のように両手を上げて大きな開き戸を開けると、わたしは舞台。[...]そして戸をまた閉め後ろに下がる。それをまた繰り返す。毎日午前中に最低でも10回の舞台。(S.80)

ここで大切なのは小道具である。幾重ものレースがついたネグリジェ、薔薇色の絹のスリッパ、大きな開き戸が、彼女がいだく「女優」のイメージを満たしてくれるのだ。イメージと現実との分裂のなかで、彼女は日常

生活においてもイメージに従って演技しようとする。ドーリスはそれを「自分を圧倒する」(S.81)ことだと述べている。華麗な女性のイメージに合わせて演技する「わたし」が現実の「わたし」をまさに圧倒し、現実の「わたし」はイメージの前に抑圧され否定されているのだ。

彼女が自分に向けるまなざしは、彼女以外の者たち、すなわち男性とマスメディアが作りあげたイメージによって規定されている。そもそも女性が見る主体から排除され、つねに見られる客体である以上、それは当然の帰結であろう。主体たる男性が彼女に向けるまなざしを媒介せずには自己を認識することができないのである。だからこそ自分を自分自身の眼で見たいという彼女の望みも生じてくる。

わたしは自分自身を外から見てみたかった。男性がわたしの外見を描くやり方とは別の方法で。男性の見方はいつも半分しかあたっていないから。(S.62)

男性が見るのは自らの欲望を投影した女性のイメージであり、それは彼女が描く自画像とは一致しない。だが彼女の自画像とはどのようなものなのか。彼女が自らに向けようとする「別」のまなざしは、男性が彼女を見る視線と決定的に違うものなのか。上の一節に続けて彼女は言う。

ドーリスは思慮深いすばらしい男となり、ドーリスを見下ろしながら医者のように言う。「さてお嬢さん、とてもすてきな体型ですね、ただちょっとやせすぎかな、流行の体型だけれど [...]」(S.63)

ここで彼女はただ単に自分自身を眺め描写しているだけではない。彼女は自分の身体を「すてき」「流行の」という形容詞で飾りながら、その価値をはかっている。そしてその際「思慮深い男」や「医者」の声が権威として引用されている。彼女は男性のまなざしに疑問を感じながらも、内在化されたそれから逃れることができないのだ。



男性のまなざしを内在化させて自己演出をするということは、視線を計算に入れて見せたい自分を作りあげ提示していくことでもある。男性からどのように見られるかはすでに予測ずみで、一見するとそこには男性的視線との戯れの可能性があるかのように思われる。しかしながら次のドーリスの経験が示すように、見る男性主体と客体としての女性との間には、暴力的なまでの権力関係が存在しており、その中では戯れでさえも力の行使を誘い込むものとなってしまう。盗んだ毛皮のコートを着て「華麗な女性」を演じようとしても、男性の視線によって彼女は娼婦に分類されてしまうのだ。愛人や友人のところを転々とした挙句に、路上生活者として公園や駅の待合室で夜を越さなければならなかった彼女は、男性からこれまでとは違う調子で声をかけられる。

そして昨日わたしはひとりの男と一緒にいた。彼はわたしに声をかけてきて、わたしがそうだと思っていた、わたしはそうじゃないのに。わたしはまだそうじゃないのに。でも晩にはいたるところに娼婦が立っている [...] (S.91f)

彼女に声をかけたのはベルリンに冒険を期待してやって来た男で、彼は「勇気をもつために何か危険なことを求めて」(S.92)娼婦を買おうとしたのである。市民社会において娼婦はエロスを担う女として、生殖のみを担う植民地化され脱エロス化された女性（妻・母）とは対照的に、市民社会の秩序や理性の他者とされてきた。同時に、娼婦を社会から排除しつつ管理の対象とすることで、男性には主体としての地位が保証される。「[...]男性主体は、女性を娼婦に分類することにおいて、娼婦の存在が逃れようもないほど確かなものであるために、そして娼婦の生には別の可能性がなく隔絶しているために、自らの全権を確信できるのである。」<sup>16)</sup>ドーリスに声をかけた男は娼婦と寝ることで、市民社会の境界の外部に触れ、通常の家

16) Schmidt, Dietmar: *Geschlecht unter Kontrolle. Prostitution und moderne Literatur*. Freiburg; Rombach 1998, S.17.

生活では満たされないエロスの欲望を満たすと同時に、欲望の主体の位置を確かなものにするを願っているのだ。

ドーリスは男によって娼婦に分類され、社会秩序の他者として暴力的に排除された。こうした視線と声の暴力は、公的空間に進出した女性が必ずと言ってよいほど遭遇した問題であり、したがって大きな論議を呼んだ。1927年の『フォス新聞』は「一人歩きする女性」という特集を組み、次のような女性の意見を掲載している。

数十年前から女性が男性と同等の権利を有する仕事仲間、僚友として認められているにもかかわらず、公的空間に独りで現れる女性はみな冒険がしたいのだという考えを男性の頭から払拭するのはとても難しいようです。<sup>17)</sup>

それではドーリスは見る主体からは排除されたままなのだろうか。『偽絹の女の子』には、視力を失った男性の代わりとなって、ドーリスがベルリンの街を歩き回り、映画館や酒場、カフェを描写し、そこに集う男女など、観察したものを描写するシーンがある。この場面を、男性が視線を奪い取られた代わりに女性が視覚の主体となりえたのだと、読むことはできるだろうか。

わたしは彼のために視覚(Sehen)を集める。ありとあらゆる通り、酒場と人々とランタンを眺める。それからわたしはわたしの視覚を集め、それを彼のところに持って行く。(S.62)

ここで彼女が観察した情景を集めるというのではなく、「視覚を集める」という表現を用いていることに注目したい。彼女はベルリンの街路を観察して、その光景を集めているだけではない。彼女は同時に「自分の視覚」、

---

17) 特集„Die Frau, die allein geht“への Dr. Gertrud Haupt による寄稿。In: Vossische Zeitung, 19. Januar 1927. Zitiert nach: Schlör, S.173.

すなわち自分自身のまなざしを獲得している途上にあるのだ。

彼女の観察と描写は「何を見ているの?」「何を見たの?」という男の問いに対する答である。彼女が彼に話して聞かせるベルリンはスピードと光の街であり、華やかな色彩や動きからなる都市である。しかし彼女が一度だけ彼を連れて街を案内することにしたとき、その様子は一変する。

[...] 何もかもが違って見える。そしてカフェ<sup>フエグーラント</sup>の前でひとりの男が可哀想な女の子を殴っている、彼女が叫び声をあげ警官がやって来る。たくさんの人が立っているけれど、どこに行ったらよいかみな分かっていない。そして華やかな輝きもなく、人間もいない——死んだ墓石だけが歩いている[...] (S. 75)

街は躍動的な生の空間から、混沌、暴力、無意味さ、死の支配する空間になっている。この変化は何に起因するのだろうか。ここで盲人に目を向けてみると、彼はこれまでドーリスが語り聴かせるベルリンを受け入れるだけだったが、いまや自分で街を感じ取りその認識を自身の言葉で語りはじめる。「街はよくない、街は楽しくない、街は病気だ。」(S.76) ドーリスが彼に描いてきた都市とはまったく異なった相貌の死と病の地である。この変化を感じ取った彼女は「わたしのベルリン」(S.76) を男が再び受け入れるように願うが、その願いは叶えられるどころか、男は独りで歩き始め、ドーリスのまなざしという媒介なしで都市と向き合うようになる。彼女の描くベルリンを越え出て、彼は自ら現実の都市に足を踏み入れ、これを自分の——視覚を除く——知覚で感じ取る。

そして彼は突然力強く独りで歩こうとする——どうして彼にそんなことをさせられるだろう——!でも今やとても疲れてしまった。(S.77)

彼女のまなざしに正当性を与えていたのは男の「何を見たの?」という

問いであった。彼女が「見る者」であることができたのは、ただ男の眼として、彼に都市を媒介する器官としてだけであった。男が自らの知覚で都市を捉えはじめた今、彼女は視線の主体の位置からふたたび排除される。彼女に残るのは無力感である。

#### 4. 女性の欲望

ドーリスは自ら欲望の主体であろうとする。彼女は女性にも官能の快楽があると主張し、時にその快楽への欲望だけに従って行動する。男性の求めるのは官能の喜びだけだと非難する女友達に対して彼女は言う。

女性だって官能的になることはよくあるし、官能の喜びしか求めていないときもある。(S.64)

これは女性の性的欲望は受動的なものだという、1920年代になってもまだ支配的であった市民社会の性規範から逸脱し、これを否定する態度である。1920年代は性の解放の時代とも言われたが、自らの性的欲望を積極的に認める女性はまだ少数であった。多くの女性は性的欲望を否定した。女性はエロス化された女（娼婦）とドメスティケートされ脱エロス化された家庭内の女（妻・母）とに二分されており、エロスを積極的に認める女性は娼婦に分類されたのである。確かにワイマール時代には性の解放と自由化を求めた運動が盛んになった。しかしその運動の目標は結婚の魅力をエロスによって高めることにあった<sup>18)</sup>。つまり性別分業に基づく夫婦と家族という形態の強化を目標としていたのである。婚姻外、あるいは婚姻前の性交渉は、女性にとってはいまだタブーであった。他方で男性は、二枚舌的性質の性モラルに則って、結婚前も結婚後も娼婦や下級階級の娘たちとの性交渉を楽しむことができた。ドーリスは自らの欲望に忠実に生きよう

---

18) ワイマール時代の性モラルについては主に次の文献を参照した。Frevort: Frauen-Geschichte, S.180-189.

として、こうした二重モラルの壁にぶつかる。彼女は最初に性的関係をもった相手、故郷の町での最初の恋人から、まさにその性交を理由に別れ話を切り出される。

「僕のいい子、君がちゃんとした女の子になるように願っているよ。男として君に忠告するけど、結婚する前に自分を与えちゃいけないよ。」

この後彼がまだ何を言おうとしたのかは分からない。だって彼が猫なで声で立派な道徳をかざして威張りくさって、自分に対する畏怖の念に慄いて、胸の前に突き出し肩をぐっと後ろに引いて、説教壇に立った修道会総長みたくに体をふくらましたとき、わたしの我慢は限界に達したのだ。(S.14)

女性を娼婦か貞淑な妻の二つに分け、後者に高い商品価値を認める市民社会のモラルは、ドーリスについてまわり彼女を苦しめる。そのモラルが欺瞞であることを彼女は見抜いて批判する。

お金のある若い女性が、他でもないお金のために年取った男と結婚して、何時間も彼と寝て敬虔そうな顔をしていると、彼女は子どもをもつドイツの母で、貞節な女性ということになる。お金のない若い女性が、お金のない男と、彼の肌がなめらかで気に入ったからという理由で寝ると、彼女は淫売で豚ってことになる。(S.55)

女性の性的行動を定める規範は社会の隅々にまでその網をめぐらし、逃れられる場はない。恋人との関係という私的な領域もまたそれによって規定されている。ドーリスにとって、盗みによって手に入れた毛皮は、そうしたセクシュアリティの規範から逃れたところでの欲望とその充足を約束するものである。彼女が毛皮のコートに惹きつけられたのは、それがステータスシンボルになるからだけではないのだ。

フックにコートが掛かっているのが見えた。甘く柔らかい毛皮。[...] ロづけしたいくらいだった。そんな愛を毛皮に対して感じたのだ。[...] 毛皮はわたしの肌に磁石のように吸付いた。そして肌は毛皮を愛した。(S.40)

滑らかな毛皮とドーリスの皮膚との関係がきわめてエロティックに描き出されている。そして興味深いことに、その関係は触覚に基づくものである。

近代の知覚は視覚だとされる。主客の間の距離を前提とするため、視覚は古くからもっとも理知的・精神的な知覚の様態であると考えられていた。その距離ゆえに、視覚は刺激に満ちた大都市を捉え、ある秩序の中に位置づけ、中心をもったひとつの空間を構成することができる。さらに近代になってカメラや映画カメラという光学メディアが登場すると、視線はその一方方向性を強め、主体・客体の権力関係が固定されるようになった。こうした知覚の様態を反映した欲望が窺視症 (Voyeurismus) である。この欲望は、客体が主体のまなざしに無防備にさらされたままで見返すことができないという、主体と客体の一方方向的な関係の上に成り立つ。

一方触覚では主体と客体の間に距離は存在せず、触る主体は同時に、その客体によって触れられる対象でもある。主体と客体との境界が曖昧であるために、視覚に基づいて築き上げられるような秩序体系は、触覚によっては作りあげることはできない。そのため触覚には精神性・理性が認められてこなかった。むしろ主客が混沌とした官能的な感覚として、五感の中では最下位に位置づけられてきた<sup>19)</sup>。

ドーリスが感じる欲望は、毛皮との接触によって口唇や身体の皮膚に生じる快感によって呼び起こされ強められる<sup>20)</sup>。毛皮に触れることによって

---

19) Braun, Christina von: Ceci n'est pas une femme. In: Lettre International 25. 1994, S.80-84.

20) ドーリスの欲望の対象が、フロイトがフェティッシュの典型例として挙げる毛皮であることは興味深い。フロイトに拠れば、毛皮がフェティシズムの対象となるのは、「性器の場所を覆っている陰毛をみた時の印象を定着させる」(「フェティシズム」『エロス論

彼女の中に生じるのは、欲望の対象と一体化した状態の快樂である。しかしドーリスは、そこにも異性愛関係を投射する。毛皮を「愛情でわたしをきれいにしてくれる類稀な男」(S.41f.) だと言う。ここでは彼女自身は目的語＝客体、そして毛皮は男であり主語＝主体である。このエピソードは、非対称な二項対立関係とそれと相補関係にある異性愛言説の執拗さを浮き彫りにするものである。

欲望の主体であろうとすることは、女性からエロスを剝奪しそれを娼婦という他者に投影するという女性の二分化を克服する試みでもある。しかしドーリスは結局、街娼になるか、郊外の家庭菜園地区に住む男と暮らすか、という選択の前に立たされる。社会から排除された存在となり独立幻想を維持するか、あるいはドメスティケートされた存在として社会秩序の内部にとどまるか、という二者択一である。ドーリスの性と愛の実践は、娼婦か堅気の女の子か、という線引きを避ける、あるいはそれと戯れるようなものであった。だが彼女は最後に境界に直面する。曖昧さを許さない、境界を引かずにはいない暴力的な社会システムの中で、ドーリスは自分がどこに行くべきなのか考えあぐねている。小説はそれを象徴するかのように、駅の待合室のシーンで終わっている。

(国土館大学法学部講師)

---

集』所収。ちくま学芸文庫 中山元編訳 1997年 288頁) からである。つまり毛皮は、不在のペニスがあるはずの場所を想起させる、ペニスの代替物なのである。フェティシズムという観点から——フロイトの論の男根中心主義を批判的に検証しながら——ドーリスの欲望を読み解くことは、今後の課題としたい。

# Der Blick und die Begierde der Frau

— „Das kunstseidene Mädchen“

von Irmgard Keun —

Yumiko Washinosu

Der literarische Blick auf die Stadt unterliegt historischen Wandlungen. Bei aller Veränderung und Vielfalt der optischen Modi bleibt er allerdings bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts stets männlich: Beobachtet und beschreibt wird die Stadt aus der Perspektive eines männlichen Erzählers bzw. einer männlichen Hauptfigur. Das ist insofern nicht verwunderlich, als die Frau vom öffentlichen Raum ausgeschlossen war.

Anfang des 20. Jahrhunderts überschritten immer mehr Frauen, v. a. weibliche Angestellte, geschlechterorientierte räumliche Grenzen und zeigten sich an öffentlichen Orten. Mit der zunehmenden Sichtbarkeit der Frauen entstand in den 20er Jahren ein neues Frauenbild, die „Neue Frau“, und wurde durch die Massenmedien verbreitet. Durch ein jungenhaftes Aussehen, sachliche und rationale Lebenseinstellung, eine unabhängige Existenz, die aktive Betätigung im urbanen und kommerziellen Raum und sexuelle Freiheit unterscheidet sich die „Neue Frau“ entschieden vom alten Frauenideal.

„Das kunstseidene Mädchen“, die 18jährige Doris, weist bestimmte Merkmale der „Neuen Frau“ auf. Vor allem verbringt sie die meiste Zeit im öffentlichen Raum und beobachtet und beschreibt die Großstadt Berlin. Sie versucht also, das Subjekt des Blicks zu sein. Ihre Erlebnisse sind jedoch durch die Unmöglichkeit eines weiblichen Blicks



geprägt. V. a. die Szene, in der Doris für einen blinden Mann „Sehen sammelt“, wie sie sich ausdrückt, macht klar, dass sie von der Subjektposition ausgeschlossen bleibt: Es stellt sich schließlich heraus, dass gerade der Wunsch des Mannes, die Stadt zu sehen, Doris' Blick legitimiert.

In ihrem Blick erscheint Berlin als glänzende Bühne des Massenkonsums und der Begierde, auf der Doris im Bewusstsein des eigenen Warencharakters sich selbst und ihren Wert mit einem internalisierten männlichen Blick misst und sich möglichst wertsteigernd präsentiert. Solche Selbstinszenierung, die unausweislich die Reproduktion des männlichen Blicks mit sich bringt, ist für sie der einzige Weg zum Aufstieg, zum „Glanz“, wie sie ihr Ziel nennt.

In der Stadt wird Doris immer wieder von der Macht und Gewalt des männlichen Blicks bedroht. Durch den Blick, der in ihr fälschlich eine Prostituierte ausmacht, wird sie aus der Gesellschaft verbannt.: In der Dichotomie des Frauenbildes verkörpert die Prostituierte die wilde ungebändigte weibliche Sexualität außerhalb der Ordnung im Gegensatz zur domestizierten Ehefrau-Mutter.

Doris versucht nicht nur, das Subjekt des Blicks, sondern auch das der Begierde zu sein. Damit verstößt sie gegen die Grenze gesellschaftlicher Normen der weiblichen Sexualität, wonach die Frau passiv sein und keine Begierde zeigen sollte. Ihrer Begierde kann sie sich nur im Falle eines Pelzmantels, den sie aus Liebe gestohlen hat, ohne Einschränkung ergeben. Interessanterweise ist die Begierde bezüglich des Pelzes taktil. Die Optik als der privilegierte moderne, urbane Wahrnehmungsmodus setzt die Distanz von Subjekt und Objekt voraus und kann eine perspektivische Ordnung schaffen; sie ist dem Intellekt und Verstand zugeordnet. Der Tastsinn zeichnet sich dagegen durch

Abstandslosigkeit aus. Bei einer Berührung ist das Subjekt gleichzeitig das berührte Objekt, und das machtgesättigte einseitige Verhältnis Subjekt-Objekt wird aufgehoben.

Der Anspruch auf die Subjektposition des Eros markiert gleichzeitig einen Widerspruch gegen die imaginierte Dichotomie des Frauenbildes. Der Schluss des Romans zeigt jedoch die unüberwindliche Gewaltsamkeit des gesellschaftlichen Geschlechtersystems. Doris sieht sich mit der Wahl konfrontiert: entweder als Straßenmädchen in einer illusionären Unabhängigkeit zu leben oder den Vorschlag eines Mannes anzunehmen und sich als domestizierte Frau in einer Gartenkolonie niederzulassen.