
声の語りの可能性

イルゼ・アイヒンガー『ボタン』における対話的語りの実践

小林 和貴子

1. アイヒンガーとオーディオドラマ (Hörspiel)

オーストリアの女流作家イルゼ・アイヒンガー (1921 年～) と言えば、初期の長編小説『より大きな希望』(1948 年) や短編小説『鏡物語』(1949 年初出、1952 年にグルッペ 47 年賞を受賞) を代表作に持つ、戦後ドイツ文学の重要な担い手の一人というイメージが強い。『クライスト、モース、フエザーネ』(1987 年) 発表以後の長い「沈黙」期間を経た後で、21 世紀における新聞や雑誌への精力的な執筆活動、およびそれらをまとめた『映画と悲運』(2001 年) や『信じられない旅 (Unglaubliche Reisen)』(2005 年) はしかしながら、アイヒンガー作品の現代における意義をあらためて示すことになった。これらの作品における現代性はそれ自体が論考の対象になるが、ここでは自伝文学における新機軸を打ち出した、現在の記述に寄せた作家の個人史を描いたテキスト群が、初期の頃から重要なテーマの一つであった想起と記憶をめぐる思考の延長線上にあることに注目したい。ウィーンに生まれ育ったユダヤ系のアイヒンガーは、その著作活動において、とりわけホロコーストの時代を巡る想起や記憶の在り方を問い続けている。

近年のアイヒンガー研究においてしばしば指摘される事柄に、アイヒンガーのメディアに対する強い関心と、対話的語りの特徴が挙げられる¹⁾。一見つながりの薄いこの二つの事柄は、アイヒンガーにおいてはしかしながら、対話のメディア性という観点において密接に絡み合っている。アイヒンガーはそれ自体がメディアとして機能する対話、あるいはメディアを介した広い意味での対話というコミュニケーションのあり方に、初期の頃から意識的であった。もっともわかりやすい例の一つが短編小説『ポスター』(1949 年) であるが、この作品ではある駅

* 本稿は、平成 25 年度安倍能成記念教育基金学術研究助成金による研究成果の一部を含むものである。

1) アイヒンガーとメディアの関係については特に Ivanovic/Shindo (2011) が、対話的語りについては例えば Fässler (2011) や Kaindl (2010)、Bannasch (2001) が参考になる。

に飾られたポスターに描かれた少年（フィクション）と、プラットホームに立つ少女（現実）の対話的空間が、文学作品とその読者の対話的空間というメタ次元も含みながら鮮やかに浮き上がる。少年と少女の対話的空間は、そもそも対話的可能性を秘めた構造をなす駅（線路をまたいで向かいあう対面式ホーム）や真夏の真昼という時間帯、ポスター貼りの「梯子の男」といった人物を始めとする、様々な要素がメディアとして機能することによって生まれるのであるが、そのようにして可能になったフィクションと現実の対話的空間（作品）が、それ自体メディアとして読者の前に対話的空間を拓くとき、メディアとコミュニケーションのあり方の不可分な関係が明らかになるのである。文学作品と読者のコミュニケーションにおいてもっとも重要なのは、作品の「メッセージ」が読者に届くかどうかであろうが、この問いは『より大きな希望』においてより明瞭な形で提起されている。主人公エレンが大使館で「境を超えること」の意義を問いかけるところから始まり、外国兵ヤンに手紙という形で託されたメッセージ^{ポトシャフト}を携えてエレンが橋に向かって跳躍し、木端微塵になるところで終わるこの小説において、作品のメッセージはいかにして読者に届けられるのであろうか。それは、読者との対話的空間において、作品がメディアとして機能して初めて届けられるものである。より正確に記述すれば、作品と読者の間の対話的空間とは、作品がメディアとして機能するときにはじめて生まれ、そのような空間を前提にして初めて、メッセージは読者に届くのである²⁾。

以上のようなことであるならば、メディアとしての作品が読者をどのような認識へと導くのかという問いを立てたくなるが、その問いに応えるためには、ひとまず作品のメディアとしての特徴が明らかにされなくてはならない。そこで本稿においてはアイヒンガーの対話的語り^{ポトシャフト}にあらためて目を向け、オーディオドラマとしては一作目の『ボタン』(1953年)におけるその実践を詳細にたどりながら、そこに描かれる対話のメディア性について論じたい。前置きが長くなってしまったが、アイヒンガー研究において周辺においやられてしまっているオーディオドラマの数々は、彼女のテキスト理解の手掛かりとなる様々な観点を含んでいるように思われる。アイヒンガーにとってオーディオドラマ (Hörspiel) とは、対話

2) アイヒンガーの物語に構造化された作品と読者のコミュニケーションについては、Fässler (2011), 122-132 頁を参照。

的語りの可能性を模索する場として非常に重要であり、彼女の作品全体にも影響を及ぼしたジャンルと言っても過言ではない³⁾。今日オーディオドラマと言えば、声だけからなるものから音楽との境界線があいまいなものまでありとあらゆる「耳のための劇」を含むが、アイヒンガーが台本を書き始めた1950年代は、声の劇としてのオーディオドラマー当時はラジオドラマーが流行った時代であった。効果音や音楽は二次的な要素であり、あくまで「話される言葉 (das gesprochene Wort)」に重きが置かれ、劇はもっぱら登場人物の対話ないし会話によって進行するものであった。アイヒンガーにとってのオーディオドラマの重要性はしかしながら、その対話形式もさることながら、その時間性にこそあったはずだ。オーディオドラマはそもそも、「いま」という現在の時間のなかでのみ成立する芸術ジャンルである。声は鳴り響くと同時に消え去るものであり、作品が連綿と紡がれる声からなる儂いテキストであることを聞き手に感覚的に理解させる。物語が本来、過去の出来事を秩序付け、それによって時間を生じさせるとき、オーディオドラマにおける「いま」の儂い声の語りは、「いま」の発話の中にすでに時間が生じうることを、それどころか現在の語りとは過去を前提とする行為であることを、アイヒンガーに意識させたのではあるまいか。そうであるとするならば、想起や記憶といったテーマを詩作の中心に据えたアイヒンガーにとって、オーディオドラマには計りしれない意義があったと言えよう。

以下に『ボタン』分析へと進むに先立って、ここでテキストについて整理しておこう。『ボタン』は1953年に北西ドイツ放送と南西ドイツ放送により共同制作・発表されたのち、1954年に雑誌『ディ・ノイエ・ルントschau』にて文字テキストとして発表された。その後少なからぬ改稿がなされ、1991年にフィッシャー社から出版された8巻本の作品集のもとになっているのは、1961年にやはりフィッシャー社から出版された『オーディオドラマ集 (Hörspiele)』に収められたテキストである。本稿では、オーディオドラマに限定されないアイヒンガー作品に関わる対話的語りという観点に論の焦点を当てるため、演出された音声テキストは考慮に入れず、1954年と1961年の出版版のみを分析対象とする。61年版を主として、しかしそれを54年版と比較対照させながら分析することによって、対話的語りの深化が認められるのではあるまいか。なおアイヒンガーは1957年に『い

3) Bannasch (2001), 160 頁参照。

つでもない時間に (Zu keiner Stunde)』という場面的対話集を発表している。ここに集められた場面 (Szenen) と対話 (Dialoge) の数々はオーディオドラマ同様に声だけからなるものであるが、これらのテキストが演出を目的として書かれていないという点は注目し得る⁴⁾。これらはもはや音声化することが不可能な、あるいは音声化してしまうと伝わらない視覚的イメージを含み、読むテキストとしてのみ理解が可能なるものである。そこに声による対話的語りの文学の一つの境地を見て取ることができよう⁵⁾。61年版の『ボタン』がこの場面的対話集の経験を踏まえたものであることを考慮するならば、そこには音声化の可能な範囲における対話的語りの実践が、もともとの『ボタン』テキストが持っていた可能性の範囲内で、限界まで試されていると言えるのかもしれない⁶⁾。

2. 『ボタン』における対話的構造

ボタン工場で働く女性たちのボタンへの変身を描く『ボタン』は、その対話的構造が特徴的である。大きく分けて空間、人物、ボタンというモチーフに関して認められるこの構造について明らかにするところから、論を始めよう。

まず空間についてであるが、物語の主な舞台は「外の世界」と、工場という「内の世界」である。「外」が雨や風、霧、寒さといった天候によって左右される、また失業という社会的不安の広まる、瞬間性や可変性に特徴づけられた世界であるのに対し、工場という「内」はつねに変わらぬ仕事が行なわれる、またつねに「電気炉 (von den elektrischen Öfen)」（Kn 61 : 46）からくる熱 (Hitze) が特徴的な、永続性や無時間性、不変性や安定性と結びつけられる世界である。あいだにレストランや店という、中間的空間も現れるものの、物語は基本的には対照的なこの外と内の場面が入れ替わることによって進む。主人公のアンとその彼氏ジョンの外での対話で始まり、やはり両者の外での対話で終わる『ボタン』はしかしながら、ただ単に対照的な外と内が交互に転換することだけで対話的空間を持つわ

4) これらのテキストは1953年の『ボタン』の放送後に執筆が開始されており、オーディオドラマの執筆経験に触発されて書かれたものであることが、すでに指摘されている。Aichinger (1991b), 175 頁、Fässler (2011), 168 頁参照。

5) Fässler (2011), 167-172 頁を参照。

6) 本稿で分析対象とする『ボタン』のテキストは Aichinger (1954) および Aichinger (1961) である。以下、これらの版によって『ボタン』のテキストを引用ないし参照指示する際は、作品の略記 Kn と出版年 (下二ケタ) および頁数のみを記す。

けではない。工員ロージーがアンに向けた言葉「でも熱のせいなのよ、ここの熱のせいであなただ、おかしくなっちゃったのよ (die Hitze hier ist dir zu Kopf gestiegen)」(Kn 61 : 67) に示唆されるように、作品における空間の諸要素はメディア性を帯び、いわばメディアとして人物の思考や言動に作用を及ぼすものである。この意味で「場所がストーリーを展開させ、場所が人物を創り出す。出来事は場所から生じる」⁷⁾ のであり、テキスト全体を通して、外と内に体现される二つの異なる空間の対話的關係を見て取ることができるのである。ボタンの本質に迫ろうとする外での会話に続くのは、尋ねることのできた状況で尋ねられない内における会話であり⁸⁾、真実に迫ることができない内での状況が、外における追及の形に作用する、といった具合である。

次に、人物配置に目を向けよう。この点においても際立っているのは対立構造であるが、人物の立場次第で、場面ごとのそれは変わっていく。工場で働く女性たち(アン、ジーン、ロージー)は仕事を与えられる立場であり、ボタンの製造過程を知らされない。これらの女性たちと対照的に、工場の男性たち(ビル、ジャック)は仕事を与える立場にあり、ボタンの製造過程も知っているとされる。女性たちは女性たちで、ボタンの製造過程に関連していると思われる壁の奥の音を恐れる者(アン)と、すでに音に慣れており恐れない者(ジーン、ロージー)とに分かれる。一方工場の男性陣は、外の世界で仕事が見つけられず、ボタンについての真相をアンと探ろうとする恋人のジョンと対峙することになる。ジーンはビルと、ロージーはジャックと懇意の仲であるが、この関係は仕事に慣れた工員の女性と上層部の男性という組み合わせという点で基本的に同じ構造に従っており、この関係がボタンの存在に懐疑的なアンとジョンのペアと対をなしている。前者の二組がボタン工場に体现される永遠の世界にとどまることを選択するのに対し、後者(アンとジョン)は外と内の世界のあいだで揺れ動きながら、結局外

7) 『いつでもない時間に』に収められた作品『牡丹』と『フランス大使館』は1960年にバイエルン放送により演出・放送されたが、その際にアイヒンガーは導入のためのテキストを執筆していた。この引用はそのテキストの中にも含まれるものである。Aichinger (1991b), 179 頁。

8) 例えば第10シーン(外)は、第9シーン(内)でのビルとの対話を受け、以下のアンの台詞で始まる。「彼と私だけしかいなかったのよ、ジョン。私たち以外は誰もその建物にいなかったの。でも私、彼に聞かなかった。(しばらくして) どう始めてよいか、わからなかったの。言葉にならなかったのよ。」(Kn 61 : 54f.)

の世界を選ぶことになる。俯瞰的に眺めれば他の二組に対するアンとジョンのペアもしかしながら、二人だけの状況においては一つの対でもある。この男女の対は、ボタンとの関係やボタンについての発言において相対し、二人の会話は対話になるのである。

ここで人物配置に見られる対話性は、物語の中で中心的な位置を占めるボタンを巡る問いと不可分の関係にある。ある日忽然と姿を消したジーンは、ボタンになったのか？アンも同様にボタンになってしまうのか？外の世界の厳しさに直面するジョンが港で仕事を見つけられるのかどうかという問いも、アンがボタン工場を辞められるのかどうかに関わっている。物語のクライマックスをなすのは、ボタン・ジーンを、それによってジーンを、取り戻せるかどうかである。これらの問いが人物同士を相対させ、彼らの間に対話的關係を生み出してゆく。

全体として物語は、メディア的に作用する空間における、ボタンを巡る一つ一つの対話が、それ自体「対話的」に展開していく—作品が内と外における対話を交互に展開していることを思い起そう—という複雑な構造をなしているのであるが、その中で核をなすのは何と言ってもボタンのモチーフである。ボタンとの関係において人物は相対しているのであり、空間によって規定されるのもボタンを巡る思考である。アンとジョンはそれどころか、ボタンとの「対話」も試みる。

3. ボタンとの「対話」

そもそも『ボタン』におけるボタンは、どのような存在なのだろうか。問題となるボタンが謎めいたものであること、ボタンであってボタンではないような存在であることは⁹⁾、すでに冒頭で述べられている。少々引用が長くなるが、冒頭の場面からボタンについて述べられている箇所を、壁の奥から聞こえる不気味な音についてアンがジョンに説明しているところから確認しよう。なお『ボタン』における対話的語りの成立史も視野に入れ、61年版と54年版を並べてある（61年版が左）。

アン：ジーンが言うには、みんな結局は何も聞こえなくなるくらい、慣れちゃ	アン：ジーンが言うには、みんな結局は何も聞こえなくなるくらい、慣れちゃ
-------------------------------------	-------------------------------------

9) ボタンの両義性については、小林（2015）を参照。

うんだって。ジーンはもう2年間この部において、それがもうほとんど聞こえないのよ。ロージーも、最初は怖かったって言ってる。今はもう怖くないのよ。

ジョン：それで、君は？

アン：私もそうなるんだわ。まず怖くなくなって、それから結局は私にも全然聞こえなくなるの。そうなったら、大丈夫だわ。

ジョン：そうか、そう思う？

アン：ジーンは、そのことで文句を言うのはやめた方がいいって言うわ。他の部の女の子たちはどんどん辞めさせられていて、私たちがより糸の、あるいは象牙のボタンを扱っていたら、私たちも、もうそうになっているわ。私たちは美しいボタンのところにいるというそれだけの理由で、まだもっているのよ。(ジョンが答えないでいると、より懸命に) ジーンはこうも言うわ。より糸の、あるいは象牙のボタン、あるいは他の何かだけが問題だったら、私たちはとっくに廃業しなきゃならないって。ひとえに美しいボタンのおかげで、店はやっつけていけるのよ。

ジョン：だから君たちは、なぜ壁が剥がれ落ちるのかを聞いてはいけないの

うんだって。ジーンはもう2年間この部において、それがもうほとんど聞こえないのよ。ロージーも、最初は怖かったって言ってる。今はもう怖くないのよ。私もそうなるんだわ。まず怖くなくなって、それから結局は私にも全然聞こえなくなるの。そうなったら、大丈夫だわ。

ジョン：それはどうかな。

アン：ジーンは、そのことで文句を言うのはやめた方がいいって言うわ。私たちはこの部にいることを喜ばなきゃならないのよ。他の部の女の子たちはどんどん辞めさせられているわ。私たちがより糸のボタン、あるいは象牙のボタンの部^のにいたら、私たちも、もうそうになっているわ。私たちは美しいボタンのところにいるというそれだけの理由で、まだもっているのよ！

ジョン：だから—

アン：ジーンはこうも言うわ。より糸のボタン、あるいは象牙のボタン、あるいは他の何かだけが問題だったら、私たちはとっくに廃業しなきゃならないって。ひとえに美しいボタンのおかげで、店はやっつけていけるのよ。

ジョン：だから君たちは、なぜ壁が剥がれ落ちるのかを聞いてはいけないの

<p>か？</p> <p>アン：壁ではないのよ。壁の奥なのよ、 ジョン。ロージーは、もしかしたら製造 に関係するんじゃないかって<u>思ってるわ</u>。 でも聞かない方がいいのよ。でない と上役（der Alte）は、私たちが事情を 探ろうとしていると思うわ。</p> <p>ジョン：一度そのボタンを一つ見てみた いもんだ。</p> <p>アン：きれいなものよ（Schön sind sie）。 他のボタンが輝かないような仕方<u>で輝 きもする</u>のよ。手に取ると、時々思 うわ。果実のように指と指の間で押せる んじゃない。でもとても固い。一つの ボタンが一つの色をしていたら、それ でもそれは他の色みんなでもあるの。 それからボタン一つで私の週のお給金 以上もするのよ。（一瞬、間をあけて） でも私がボタンを家に持ってくること はできないわ。それを次の日に持って 返すとしてもね。彼らが気付くでしょ うから。</p> <p>(Kn 61: 43f. 下線は 54 年版と異なること ろ、筆者による)</p>	<p>か！</p> <p>アン：壁ではないのよ、<u>ジョン</u>。壁の奥 なのよ、ジョン。ロージーは、もしか したら製造に関係するんじゃないかって<u>言っ てるわ</u>。でも聞かない方がいいのよ。 でない<u>と</u>上役（der Alte）は、私たち が事情を探ろうとしていると思うわ！</p> <p>ジョン：一度そのボタンを一つ見てみた いもんだ！</p> <p>アン：きれいなものよ（Sie sind schön）、<u>ジョン</u>。 私を信じていいわ！他の<u>すべての</u>ボタ ンが輝かないような仕方<u>で輝く</u>のよ、 鈍く、でもより強力にね。手に取ると、 時々思いうわ。果実のように指と指の間 で押せるんじゃない。でもとても固い。 <u>それにたいいて一方に向かって丸い</u>の よ。一つのボタンが一つの<u>特定</u>の色を していたら、それでもそれは<u>同時に</u>他 の色みんなでもあるの。それからボタ ン一つで私の週のお給金<u>全部</u>以上もす るのよ！でも私がボタンを家に持って くることはできないわ、<u>ジョン</u>。それ を次の日に持って返すとしてもね。<u>上 役</u>が気付くでしょうから。</p> <p>(Kn 54: 276f. 下線は 61 年版と異なる ところ、筆者による)</p>
--	---

61 年版を 54 年版との比較において読むとき、『ボタン』における対話的語り
がより深化していることがわかる。第一に、対話性がより厳密に追及されている。
上に引用した箇所ではジョンの台詞にもっともよく表れているが、61 年版では、

登場人物が相手の言うことを聞く姿勢がより明らかである。54年版ではアンの説明を、はなから違和感を持って聞いていたジョンが、61年版では、アンの説明にまず耳を傾け、その前提に立って次の思考を紡いでいこうとする。一つ一つの可能性を問い、真理にたどり着こうとするという意味で、ソクラテス的な対話の伝統の延長線上に連なるとも言える対話的語りの特徴がより明確になっているのである¹⁰⁾。上役の存在に関してもこの二つの版で違いがあるが、それ自身としては登場することのない、しかしボタン工場でも最も権力を握る人物として54年版ではたびたび言及されていた上役は、61年版では上に引用した箇所ではしか触れられない。61年版では言及されるだけの上役が背景に退く代わりに、ビルとジャックがより権力を持った者として描かれる。後述するが、61年版では女性たちもより主体的な存在であり、人物配置の観点においても、61年版では対話性が強められているのである。第二に、61年版では54年版と比べて声の語りの文学性、つまり読むテキストとしての要素が強められていることも指摘できるだろう。上の引用箇所に見て取れるように、61年版では台詞がより簡潔になっている。「一次的な声の文化」(オング)においては、冗長的であることがその語りの一つの特徴とされるが、54年版におけるその要素は61年版では弱められている。61年版では相手に対する呼びかけが減り、ト書きが増えているのだが、こうした事柄も読むテキストとしての性格を強めており、文字による声の語りの可能性が追究されていたことを示している。このことと関連して第三に、その結果、61年版では物語が読者の読書行為により多くをゆだねていると言えよう。54年版ではより具体的に形容されるボタンは、61年版では謎めいている。全体的に61年版は情報量が少なくなっており¹¹⁾、また言葉の繰り返しも避けられたため、一度読んだだけではわからない、裏を返せば何度も読むことを読者に求める物語になっている。

さて肝心のボタンとは、美しいと形容できる以外は、そうであって、そうでないもの、としか説明できないような存在である。工具なら誰でもはじめは恐怖心を抱く壁の奥の音は、それ自体が秘密であるボタンの製造過程と関わっているら

10) 『いつでもない時間に』における対話がソクラテス以来の伝統に連なるものであることを、フェスラーは論じている。Fässler (2011), 167 頁参照。

11) ここでは、音声化された『ボタン』の総時間も参考になるかもしれない。54年版と近い関係にある1953年の放送版(北西ドイツ放送制作)は71分、61年版を下敷きにした1962年放送版(北ドイツ放送制作)と1974年放送版(スイス放送制作)はそれぞれ59分、60分である。

しい。そしてその謎の多いボタンこそが、工場の存在を可能ならしめているという。注目すべきは、そのボタンの拓く対話的空間である。ジョンの提案を受け、ボタンをこっそりと持ち帰ったアンであるが、ボタンは工場という空間を離れ、二人のいる部屋に置かれたとき、独特な光を放ち始める。そしてその光を前に、アンにはジョンが文字通り解体してしまうように思えるというのだ。

アン： 電気（das Licht）をつけた方がいい？

ジョン：まだ十分明るいよ。

アン： 今日とは思議な光だわ（das Licht）。まるで雨が降るような。でも、まるで部屋の真ん中に雨が降るような。みんな、こんなに近い。あなたの顔、ジョン。あなたがまるで私のすぐそばにいるみたい。もっとずっと近くに。

ジョン：なんのせいだかわかる、アン？

アン： まるであなたが別の目と別の口を持っているような。

ジョン：ボタンだよ。

アン： ボタン？

ジョン：このボタンの光だよ。僕が思うのは、この光はまるで骨（Knochen）が輝いているように、輝いているんだ。

アン： あなたが今どんなふうに見えるかわかる、ジョン？まるで口と鼻と耳と、全部がそれ自身であるよう。まるであなたは口と鼻と耳になってしまって、あなたではないような。まるで何もあなたをまとめられないような。まるであなたが存在しないみたい、ジョン、あなたが存在したことがなかったみたい！

(Kn 61 : 52)

アンにとってジョンの存在すらあやふやにしてしまうボタンは、ここでは対象を解体するメディアとして機能しているが、ボタン自身が自らの放つ光によって対話の相手になりうるということが重要である。このボタンの特異性は、時間と場所によって光り方が違うことにあり（「アン：[...]」でもこのボタンは、日中は輝きを止めてしまうんです。太陽の下では鈍くなってしまうんです。」 Kn 61 : 73)、だからこそ人々に支持されている（「店員：それだからこそ、人々は買うん

です。[…] Kn 61 : 73)。ボタン・ジーンが世界中に散らばってしまう前に「もう一度集め、温め、呼びかけ」(Kn 61 : 66) するために、アンがボタン・ジーンを追いかけ、やっとそれを店頭で見つけたとき、しかしながらボタン・ジーンは応答しない。それはむしろ、見知らぬ女性に「語りかけ」、その女性に気に入られてしまう。

アン： […]そしたら、ジーンを見つけたの。

ジョン：ジーンを？

アン： ええ、つまり、12 個のジーンを。[…] もう一つのものではなく、人が呼んだり語りかけたりできる誰かのようではなかった。それはただ輝くだけだった。ショーウィンドーの前に立っていた人たちがみんながそれを見ていたわ。私は、ジーンがいつもたくさんの人に見られたいと願っていたことを思わずにいられなかった。私もジーンを見たわ、ジョン。思ったのよ、ジーンは私を見分けるに違いないって。でもボタンは色を変えなかった。だからと
いって輝きを強めることはなかったのよ。[…]

ジョン：最後まで話すんだ、アン。

アン： […] さっき私に聞いてきた女性が鏡の前に立っていて、ジーンをコートにかざしていた。向きを変えたのだけど、暗闇に来るたびにボタンは輝きを
増したの。それが彼女の気に入った様子が、私には見て取れた。[…]

(Kn 61 : 74、下線筆者)

アンと見知らぬ女性の状況を比べると、異なるのはボタンとそれを取り巻く空間の違いである。ショーウィンドーというメディア越しではアンがボタン・ジーンを見続けることしかできなかったのに対し、直接ボタンを身にかざした女性がそれを暗闇に置いたとき、ボタンは輝きを変えた。これはある一定のメディア的・空間的条件の下ではボタンとの「対話」が成立することを示していると言え、その意味で、物語におけるアンとボタン・ジーンの「対話」は、可能性として予感されるものである。しかしアンはボタン・ジーンに呼びかけ、語りかけることの可能性については、つまりそうした働きかけによってボタン・ジーンを「振り向かせる」ことができるかについては、懐疑的だ。物語におけるボタン・ジーン

ンは、対話的空間に引き込もうとしても容易にそれをする事ができない存在として描かれている。

アンがボタン・ジーンとの「対話」にこだわるのは、それがジーンその人であるかもしれないからに他ならない。ボタンの製造過程について真実を知らされず、ある日ボタンにされてしまう／なってしまう工員たちは、ホロコースト犠牲者のメタファーでもあるのだが¹²⁾、ボタン・ジーンとの「対話」は、死者との「対話」の可能性として重要なのだ。死者の想起の在り方について、アイヒンガーが1986年にマヌエル・エッサーとのインタビューで語っていることは示唆的である。

死者たちも私たちのことを思いださなくてはなりません。それが肝心なのです。私たちはもちろん死者を想うのですが、想起とは相互の営み (ein Gegenspiel) でなくてはならないのです。¹³⁾

死者はもちろん語らない。しかしアイヒンガーは死者の側からの働きかけを一死者の側が私たち生者を思い出すことを一強調することで、死者に主体性を認め、生者のその都度の想起において死者が理解可能な存在になることは永遠にないことを、だからこそ死者の想起はその都度の状況においてその都度更新されなくてはならないことを、説いているのではあるまいか。そのような視点に立つとき、『ボタン』61年版におけるボタンへの変身シーンの改変は、核心的な意味を持つ。

<p>ジーン：今日は変な感じがするわ。<u>。</u></p> <p>ビル：<u>具合でも悪い？ (Krank?)</u></p> <p>ジーン：いいえ。ちょっと疲れている。 変に心地よく感じるのよ、ビル。<u>と</u>ても も変だけれど心地いいの、<u>と</u>ても滑ら かで、丸みを帯びているような。<u>。</u></p>	<p>ジーン：今日は変な感じがするわ、<u>ピ</u> <u>ル!</u></p> <p>ビル：<u>具合でも悪いのか？ (Bist du</u> <u>krank?)</u></p> <p>ジーン：いいえ。ちょっと疲れている。 変に心地よく感じるのよ、ビル!<u>と</u>ても も変だけれど心地いいの。<u>と</u>ても滑ら かで、丸みを帯びているような!<u>!</u></p>
--	---

12) 小林 (2015) および Gerlof (2010), 312-345 頁を参照。

13) Esser (2003), 56 頁。

<p>ビル：<u>(満足して)</u>それはそれは、いいことだ <u>(Das ist aber gut)</u>、<u>ジーン。</u>そう感じるの<u>は素晴らしいよ！</u></p> <p>ジーン：<u>とても心が落ち着くの。</u></p> <p>ビル：<u>それで、何をしようか？</u></p> <p>ジーン：<u>なんでも。あなたが望むことを。</u></p> <p>ビル：<u>美術館でも？</u></p> <p>ジーン：<u>何も見たくないわ。</u></p> <p>ビル：<u>じゃあ音楽なら？</u></p> <p>ジーン：<u>何も聞きたくないわ。</u></p> <p>ビル：<u>それなら、残るはあと一つだ、ジーン。</u></p> <p>ジーン：<u>ありうるわ。</u></p> <p>ビル：<u>それなら、もう用意はできているんだね？</u></p> <p>ジーン：<u>それなら、用意はできているわ。</u></p> <p>ビル：<u>それなら、君は僕たちのものだ、ジーン。</u></p> <p>ジーン：<u>思っていたよりもっと小さいのね。</u> (壁の奥でとても強い音がする)</p> <p>(Kn 61 : 49f、下線は 54 年版と異なる ところ、筆者による)</p>	<p>ビル：<u>それはいいことだ (Das ist gut)、ジーン！</u>そう感じるの<u>は素晴らしいよ！</u></p> <p>ジーン：<u>とても心が落ち着くの。</u></p> <p>ビル：<u>どこへ行こうか？</u></p> <p>ジーン：<u>どこへでも。</u></p> <p>ビル：<u>それで、何をしようか？</u></p> <p>ジーン：<u>なんでも。あなたが望むことを。</u></p> <p>ビル：<u>なんでも？</u>じゃあ僕が<u>美術館に行こうって言ったら？</u></p> <p>ジーン：<u>見なくてはならない場所はいや。</u></p> <p>ビル：<u>じゃあ交響曲でも聞く？</u></p> <p>ジーン：<u>何も聞きたくないわ。</u></p> <p>ビル：<u>それなら、残るはあと一つだ、ジーン！</u></p> <p>ジーン：<u>ええ、それなら、残るはあと一つね、ビル！</u></p> <p>ビル：<u>それなら、もう用意はできているんだね？</u></p> <p>ジーン：<u>それなら、用意はできているわ。</u></p> <p>ビル：<u>それなら、上役を呼ぶよ！</u></p> <p>ジーン：<u>上役？まさか彼はやめて！ビル、ビルー</u> (壁の奥でとても強い音がする)</p> <p>(Kn 54 : 282f、下線は 61 年版と異なる ところ、筆者による)</p>
---	---

問題の箇所について 61 年版と 54 年版を比べると、61 年版ではジーンがより主体的にボタンという存在へと跳躍していることは明らかであろう。ビルの当初の提案に対し、見ることも聞くことも拒否してボタンという沈黙する存在になることに、そしてそれゆえ徹底的に孤独な存在になることに同意するジーンであるが、61 年版の台詞（「ありうるわ」）には、自らに与えられた選択肢のなかでそれを積極的に選び取る姿勢がうかがえる。そして跳躍の瞬間は、54 年版では本人の意思に逆らって上役に引き渡されるのに対し、61 年版では本人は了解しているのである。「思っていたより」と言っているように、ジーンにはすでにボタンになることがわかっていたのだ。

物語において、ボタンへの跳躍が描かれるのはジーンについてだけであるが、直にロージーもボタンになるであろうことは、ジャックとの対話において明白である。良い意味で自分をすっかり変えた男性を母親に紹介するために、ロージーはジャックを実家へと連れていく道すがら、挨拶をされてももはやそれに応じない（「ロージー：[...] もう挨拶は返さないわ。私はあなた以外の誰とも関わりたくないのよ。」 Kn 61 : 51）。実家を目前にして、二人は結局引き返してしまうのであるが、その判断をするのはロージーの方である（ロージー「帰しましょう、ジャック。」 Kn 61 : 51）

ボタンへと跳躍する女性たちに、その対をなす、ボタンへの跳躍を促す男性たちと同様の主体性があるのは、死者の存在証明に関係がある。ホロコーストの犠牲者たちが存在の根拠を否定されて命を奪われたとき、『より大きな希望』においては何よりもまず、犠牲者たちの存在が証明されねばならなかった。そうでなくして、どのようにして死者たちの想起が可能だというのだろう。とっくに封鎖された国境を越えようとして葬儀馬車に乗りこんだ子どもたちのもとへ現れたコロンブスは、逃げられない彼らに次のように諭し、現実の時空からの越境へと導いていく。

「かつて存在していた者たちなんて、いやしない。いるのは、存在している者としていない者、成った者と成らなかつた者—これは天国と地獄の悪戯さ、君たち次第なんだ！ 存在している者は、いつまでも在る。そうでない者は、決して在りはなし。存在している者は、どこにだって在る。していない者は、どこにも

在りはしないのだ。とどまって耳を澄ませるがいい！愛でて輝くのだ！軽蔑されるがいい。涙に浸かれ。涙は目を澄ませる。霧を突き破り、世界を発見するのだ！在れ—それが永遠へのパスポートだ」¹⁴⁾

4. ローゼンツヴァイクの対話の哲学

実存的な深みを持つ『ボタン』であるが、この物語において提示される対話の概念は、フランツ・ローゼンツヴァイクのそれを思わせる。アイヒンガーの実存主義的な側面について、これまでの研究ではローゼンツヴァイクを始め、ハイデガーやメルロー＝ポンティ、シオランといった人々との関連から論じられてきたが、ここでは人間の実存から出発して対話の哲学を展開したローゼンツヴァイクの思想を手掛かりに、『ボタン』における対話の意義に迫ってみたい¹⁵⁾。

ユダヤ系ドイツ人であるローゼンツヴァイクは周知のとおり、ヘーゲルに一つの完成を見る観念論に対し、何よりもその無時間的な本質を巡る思惟を批判して自らの哲学を「新しい思考」と名付けた。その際に出発点をなしたのは、人はみな死すべき運命にあるという事実である。死はつねに個別の現象であり、何かに還元したり他の死と比較したりすることはできない。しかしまさにそれゆえにこそ人間は、互いに比較不可能な、「ほかのさまざまな個性から区別されるような個性ではない」¹⁶⁾、それ自体がすべてでもあるような「自己 (Selbst)」としてとらえられる。そうした自己とは、「つねにみずからを『死すべきもの』として知り、『死』に直面しながらも、このみずからの運命に勇敢に反抗し、まさにその点でだれにも取ってかわることのできない『性格』を示すような人間」¹⁷⁾である。

自己という存在は本来孤独であり、その周りを取り巻くのは「人間的な〈無で

14) Aichinger (1991a), 77-78 頁。

15) 『いつでもない時間に』に収められている作品『フランス大使館』において言及されるローゼンドルン (Rosendorn) という名が、ローゼンツヴァイク (Rosenzweig) への示唆ではないか、とフェスラーは指摘している。Fässler (2011), 149 頁参照。

16) ローゼンツヴァイク (2009), 95 頁。

17) 村岡 (2008), 101 頁。なお、佐藤によれば、「ローゼンツヴァイクのいう『性格』とは、モーゼスもいうように『心理学的な概念』ではない[……。そうではなく、[……]『誰もが有している単独性という還元不可能な核心』を指している」。佐藤 (2010), 131 頁。ここで佐藤が引用しているのは以下の文献である。Mosès, Stéphane: *System und Revelation: The Philosophy of Franz Rosenzweig*. Foreword by Emmanuel Lévinas. Translated by Catherine Tihanyi. Detroit: Wayne State University Press, 1992, S. 70.

ないもの〉の無限な静けさ」¹⁸⁾である。つまり自己にもっともふさわしいのは沈黙という言語なのであるが、日常的にはその沈黙も、別の誰かによって語りかけられることによって破られる。人間は現実の世界において互いに言葉を交わしあひながら生きており、「対話の実存」として存在しているのだ¹⁹⁾。そのような対話的実存としての自己をローゼンツヴァイクは「君」に対峙する「私」と表現しているが、重要なのは「私」は「君」との対話において輪郭を得るということである。

〈私〉は、〈君〉をみずからの外部にあるなにかとして承認することによってはじめて、つまり、モノローグからほんとうの対話へと移行することによってはじめて、われわれがたったいま声となった（根源的否）として要求した〈私〉となるのである。[…]本来的な、自明的ではない、アクセントをもつ強調された〈私〉は、〈君〉の発見においてはじめて声として聞きとれるようになるのである。²⁰⁾

「私」が「根源的否」として要求されるのは、「私」が本来「声となった〈否〉」であり、「つねになんらかの『しかし私は』」であり、「〈私〉とともにつねにひとつの対立が立てられている」²¹⁾からに他ならない。「自明的でしかない (selbstverständlich [自分のことしか理解しない])」²²⁾、いわば三人称的な「私」が本来的な一人称の「私」になるためには、まずもって二人称の「君」が必要であり、その「君」に対する発話において、アクセントの置かれた「私」が言い表されるのである。

ふたたび『ボタン』におけるアンとボタン・ジーンの「対話」の可能性に話を戻そう。究極の孤独を体現する存在であるこのボタンは、死者と同様に、声を発しないという意味で沈黙を貫いているが、それが固有名詞を留めていることに注目すべきである。固有名詞は呼称という性格を持ち、言語共同体を、すなわち対話空間をそのつど拓くという機能を持っている²³⁾。物語においてはアンがボタン・

18) ローゼンツヴァイク (2009), 96 頁。

19) 村岡 (2008), 102 頁参照。また『救済の星』の訳者の一人である村岡による解説も参照した。ローゼンツヴァイク (2009), 684 頁参照。

20) ローゼンツヴァイク (2009), 265-266 頁。

21) ローゼンツヴァイク (2009), 263 頁。

22) ローゼンツヴァイク (2009), 265 頁。

23) 村岡 (2008), 180 頁参照。

ジーンに呼びかける瞬間はないが、仮に呼びかけていたとしたら、それによって死者と生者の対話空間としての想起の空間が拓けたのかもしれないのだ。アンとボタン・ジーンの話が描かれずに終わってしまうこの物語は、その意味で中途半端な印象を残すが、一方で、ローゼンツヴァイクが考えたように「私」の存在が「君」の存在を前提にしているとすれば、本来ならボタン・ジーンの方からアンに語りかけるべきだったとも考えられる。しかしボタンは「色を変えなかった」(Kn 61 : 74) のであり、アンは他にどうすることもできなかった。

それにしてもジーンは、そもそもなぜボタンになることを了承したのであろうか。彼女の主体性は何に由来するのであろう。物語で—54年版では直接的に、61年版では間接的に—示唆される動機は、愛である。実のところジーンの話への跳躍は彼女の自己の獲得に関わる行為なのであるが、ここでローゼンツヴァイクに関する佐藤貴史の言を引こう。

また自己は明確な誕生日をもっている。[...] ローゼンツヴァイクによれば「人格性そして個性が類のなかへ向かって死を遂げるその同じ日に」、この瞬間に自己が生まれる。次にかれはこの新たに生まれた自己を「ダイモン」(Daimon) と呼び、「この盲目的で無言で自らのうちに閉鎖したダイモンはエロス (Eros) の仮面をかぶって人間を不意に襲う」。その時「エロス」は、人間に対して自分が「タナトス」(Thanatos) であることを暴露する。これこそが自己における二番目の誕生であり、「自己の秘密の誕生」である。²⁴⁾

ローゼンツヴァイクの論に従うならば、それが死を意味すると知りつつも愛に導かれてボタンへの跳躍を果たしたジーンは、まさに自らの死と直面し、それを自ら進んで引き受けることによって自己を獲得したことになる。ジーンにとってその死はしたがって、新たな生の獲得につながるものなのだ²⁵⁾。

その生とは想起の空間において捉えられる何かであるが、想起の際に作用するのも愛だということを物語が示唆しているのは興味深い。一人一人の死から出発

24) 佐藤 (2010), 134 頁。ここでの佐藤の引用はすべて『救済の星』による (佐藤による訳)。引用該当ページは以下の通り。ローゼンツヴァイク (2009), 106-107 頁。

25) 小林 (2015) 参照。

して人々の対話的世界を提示する、「もっとも極端な主観性から無限の客観性へ」²⁶⁾と至るローゼンツヴァイクの哲学を、佐藤は「哲学を土台としながらも神の啓示に支えられた《啓示を中心にした体系》である」²⁷⁾としているが、ローゼンツヴァイクにとって限定された主観性から無限の客観性への橋渡しは、啓示という神学的概念によって可能になっていた。そこに見られる知と信仰の関係は、『ボタン』にもあてはまる。すなわち、ジーンが一人の人物としてのジーンから永遠に増え続ける存在であるボタン・ジーンへと跳躍したのが、ビルを愛し、信じたからであったとすれば、そのようにしてボタンになったジーンがジーンその人として想起されるためには、そのボタンがジーンであることを信じてもらうことが前提となる。アンがボタン・ジーンを巡る真実—それがジーンであること—を究極のところ突き止めることができないのも（「アン：私たちは何を知っているというの、ジョン？」 Kn 61 : 77）、無理のないことなのである。信じる領域に足を踏み入れたジーンは、もはや知る行為でもってして迫ることはできないのだから。想起とは、知をもってしては完全なものとなることのできない、信じる行為をも含む営みなのである。

「君」への愛ゆえにボタンへと姿を変えるジーンの存在はしかしながら—それが自己の発見につながる出来事であったとしても—、対話に潜む危険を露わにするものでもある。永続性や不変化性に特徴づけられる工場の権力者ビルは、ローゼンツヴァイクがその対話の哲学を持って挑んだ、それまでの西洋哲学に支配的であったモノローグの思考を体現する人物である²⁸⁾。対話が二つの対立する立場のせめぎあいであるとき、ジーンはビルと向き合い続けたことでボタンになってしまった—ボタンへの跳躍という形で自己を発見せざるを得なかった—とも言えるわけだ。ではそのような対話の状況において、つまり「私」がモノローグの思考と直面したとき、「私」にはどのような抵抗が可能なのだろうか。それはアンのように「去る (gehen)」ことである（「ビル：あなたが今、行ったら、永遠に去ることになりますよ。 / アン（もう遠くから）：私は行きます、ビル！」 Kn

26) 佐藤 (2010), 105 頁。

27) 佐藤 (2010), 111 頁。

28) 例えば以下の対話にみられるように、ビルはアンに想像することも思考することも思い出すことも禁じている。「アン：私も嬉しいわ。想像してみると— / ビル：今は何も想像してはいけませんよ。 / アン：考えてみると— / ビル：考えてもいけませんよ。 / アン：思い出してみると— / ビル：思い出してはいけませんよ。」 (Kn 61 : 58)

61 : 76)。雨の中へと、外の世界へと出ることである。そしてそれは、現実の世界で生きることと同義なのである。

5. 現在と過去の対話としての想起の営み

ジューン、マーガレット、ヴァーノン、エリザベート、スーザン、グラディス、そして、ジーン。固有名詞を保持したまま、世界中に広まるボタンの数々。『ボタン』では現実の世界に生きる人々とボタンの対話が具体的に描かれることはないが、アイヒンガーは想起を現在と過去の対話的営みとして理解していたはずである。その基本的理解は今日に至るまで変わらない。アイヒンガーにとって想起とは、「いま」「私」が過去について語る物語ではない。そうではなく、「いま」を一つ一つの瞬間においてつねに更新し続ける契機となる、「私」にその都度ふと訪れ、「私」の「いま」を構成していくことになる「君」と「私」の対話において、生成する物語である。『消滅のジャーナル』（2001年）へのまえがきでアイヒンガーが強調するのは、想起の瞬間性と制御不可能性、非連続性である。

呼吸を想起から一時には人生から一區別するのは、そのクロノロジーである。吐息は次から次へと、最初から最後まで、一つも抜け落ちることはない。吐息は […] 一つ一つの吐息に対してしっかり作用する。しかしながら一つの吐息がすべてに働きかけることはなきに等しく、すべての吐息が一つの吐息に働きかけることもない。

想起は正反対のエコノミーからなっている。想起は自らをとらえたと思うや否や、自らの手中に陥ってしまうという危険にさらされることになる。その経過、年代の推定、一見もっともらしい一貫性、すなわちクロノロジーの手に落ちてしまうという危険に。想起がそのクロノロジーをどんなにゆっくりと時間をかけてつかみ取ったとしても、それだけにより一層素早く、想起はそれを忘れるべきである。想起とは、それが自らのうちから突き破って出てくる一つ一つの瞬間に結び付けられるものなのだ。²⁹⁾

想起が現在を構成する一つ一つの瞬間に結び付けられるものであるとすれば、

29) Aichinger (2001), 69-70 頁。

その瞬間ごとに過去は取り戻され、過去との対話的空間において現在も新たに更新される。そのような想起の空間は『ボタン』においてはまだ具体的形象を得ていないが、それはボタンのメディア的特性に起因したところもあろう。ボタンはそれ自身が声を持たないが、物理的空間を有すること、ドイツ語のボタン Knopf がラジオの電源スイッチをも意味するように、まづもってその「つなぐ」という機能が特徴的なメディアである。初期のアイヒンガーにとって重要だったのは、「場所」の確保であった。『より大きな希望』におけるホロコースト下のウィーンのトポグラフィを再構成する試みについて、フェスラーが詳細に記述しているが³⁰、『ボタン』においては死者の居場所を確保することが目指されたのだ。場所の確保は存在の確保と同義であり、想起の対話的空間を描く前にまずは死者の存在を確保することが、そして死者とのつながりを得ることが急務なのであった。

さてここまで、『ボタン』を手掛かりにアイヒンガーの対話的語りの実践を想起の営みとの関連で論じてきたが、最後に彼女にとってのオーディオドラマの意義についてあらためて言及したい。想起が「私」にふと訪れる「君」によって生じるといっても、死者はもちろん生身の体を持った人として現れることはない。そのためには何らかのものが一物や音、臭い、色といった、ありとあらゆるものが考えられる—メディア性を帯びた使者として機能する必要があるのだが、アイヒンガーはともかくそのようにして、「使者」からの呼びかけによって拓かれる想起の空間を描いた作品を、私たち読者のもとに届けるのである。そのとき作品と読者の対話的空間が上手く機能するかどうかは、そのメディアである言葉にかかっている。アイヒンガー自身は文字で作品を書く文筆家であるが、彼女にとって言葉とは、とりもなおさず声を意味している。このことは本来対話的な空間とは、声の文化に特有であることも関係していよう。もちろん文字が可能にしたのはモノローグの思考だけではないにせよ、モノローグの思考が読み書きを通じて、文字の文化によって可能になったのは确实であろう。だからこそアイヒンガーにとって重要なのは、文字による語りに口承性を与える—そして語りに口承性を取り戻す—ことなのである。

文字による声の語りを実践するためには、声そのものによる語りの可能性を追求することが有益であるに違いない。オーディオドラマとは、まさにそのための

30) Fässler (2011), 101-122 頁。

実験の場でありえる。ヘルムート・ハイゼンビュッテルの言うように、オーディオドラマとは「言葉との遊び」であるのだから。言語芸術一般に当てはまる、言葉の使用に関するハイゼンビュッテルの次の言葉は、「言葉」を「声」に置き換えたとき、オーディオドラマの言語使用に特徴的なものとなる。

言葉そのものにおいて、ここでそれは言葉の分解や分裂を意味するのではなく、習慣になっている口頭表現や言語的決まり文句、対話の状況や答弁のヴァリエーションなどの形式において、しかしまた言葉を自由につなげる遊びの可能性においても、新しい、粗雑にするような前提から自由な遊び (ein neues, von vergrößernden Vorbedingungen freies Spiel) を許容するモデルが探求されるのだ。言葉はその際に、言うなれば、そのコミュニケーション形式、不定性の関係 (Unbestimmtheitsrelation)、合図を送る、あるいは気散じのための効果、意味の蓄積、想起の機能などの性格において、つまりはその物質性において、直接的に使用されるのである。³¹⁾

31) Heißenbüttel (1970), 30 頁。

参考文献

一次文献

- Aichinger, Ilse: Knöpfe. Ein Spiel. In: *Die neue Rundschau*. 65. Jg. 1954, S. 276-315.
- Aichinger, Ilse: Knöpfe. In: *Hörspiele*. Mit einem Nachwort von Ernst Schnabel. Frankfurt am Main und Hamburg: Fischer Bücherei, 1961, S. 43-79.
- Aichinger, Ilse: *Die größere Hoffnung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991a.
- Aichinger, Ilse: *Zu keiner Stunde. Szenen und Dialoge*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991b.
- Aichinger, Ilse: *Film und Verhängnis*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001.

二次文献

- Bannasch, Bettina: Bildungsgut und Schlechte Wörter. Die Hörspiele Ilse Aichingers. In: Hermann, Britta/Thums, Barbara (Hrsg): „*Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit*“: *Zum Werk Ilse Aichingers*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S. 147-166.
- Esser, Manuel, „Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist“. Auszug aus einem Gespräch mit Ilse Aichinger im Anschluss an eine Neueinspielung des Hörspiels *Die Schwestern Jouet* (1986). In: Moser, Samuel (Hrsg): *Ilse Aichinger. Leben und Werk*. Aktualisierte und erweiterte Neuauflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003, S. 47-57.
- Fässler, Simone: *Von Wien her, auf Wien hin. Ilse Aichingers „Geographie der eigenen Existenz“*. Wien u. a.: Böhlau Verlag, 2011.
- Gerlof, Manuela: *Tonspuren. Erinnerungen an den Holocaust im Hörspiel der DDR*. Berlin u. New York: De Gruyter, 2010.
- Heißenbüttel, Helmut: Horoskop des Hörspiels. In: Schöning, Klaus (Hrsg): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 18-36.
- Ivanovic, Christine/Shindo, Sugi: Geschichte und Medien bei Ilse Aichinger. In: dies.

- (Hrsg): *Absprung zur Weiterbesinnung. Geschichte und Medien bei Ilse Aichinger*.
Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2011, S. 7-12.
- Kaindl, Klaus B.: Über Korrekturen Ilse Aichingers an einem Hörspiel von Günter Eich.
In: *Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens*. 9. Heft. Berlin:
Humboldt-Universität Berlin, 2010, S. 108-114.
- Kobayashi, Wakiko: Die Sterbensart in Ilse Aichingers Hörspiel *Knöpfe* als
medienkritisches Konzept der Holocaust-Erinnerung. In: Kubaczek, Martin/Shindo,
Sugi (Hrsg): *Stimmen im Sprachraum*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2015, S. 93-
103.
- オング、ウォルター・J『声の文化と文字の文化』（桜井直文他訳）藤原書店、
1991年。
- 小林和貴子「奪われた生／死を取り戻すための跳躍—イルゼ・アイヒンガー『ボ
タン』（1953年）を手掛かりに」慶應義塾大学日吉紀要『ドイツ語学・文学』
第54号、2016年刊行予定。
- 佐藤貴史『フランツ・ローゼンツヴァイクー〈新しい思考〉の誕生—』知泉書館、
2010年。
- 村岡晋一『対話の哲学 ドイツ・ユダヤ思想の隠れた系譜』講談社、2008年。
- ローゼンツヴァイク、フランツ『救済の星』（村岡晋一、細見和之、小須田健共訳）
みすず書房、2009年。

（こばやし・わきこ 学習院大学文学部ドイツ語圏文化学科 准教授）

Möglichkeiten der mündlichen Erzählung

Zur Praxis des dialogischen Erzählens in Ilse Aichingers Hörspiel *Knöpfe*

Wakiko Kobayashi

Seit dem Roman *Die größere Hoffnung* (1948), der in der Nachkriegszeit erschien, bis zu ihren Werken im 21. Jahrhundert, wie z.B. *Film und Verhängnis* (2001) sowie *Unglaubliche Reisen* (2005), sind die literarischen Arbeiten der österreichischen Schriftstellerin Ilse Aichingers durch die Thematisierung der Erinnerung, in ihrem Fall besonders an den Holocaust, charakterisiert. Ihr Interesse an Medien und die dialogische Erzählweise, die bei ihr immer wieder in der Forschung betont wird, sind dabei eng miteinander verbunden: Dialoge in der Erzählung bzw. ihre dialogische Struktur tragen oft mediale Funktionen, die ermöglichen, dass die Erzählung selber schließlich als Medium vor den Lesern auftritt, als Medium für den Dialog zwischen der Erzählung und den Lesern.

Aichingers dialogisches Erzählen, das schon in ihrer frühen Erzählung wie *Das Plakat* (1949) modellhaft demonstriert wird, kennzeichnet auch ihr erstes Hörspiel *Knöpfe*: Der vom wechselhaften Wetter (Regen, Nebel, Wind, Kälte) sowie der ökonomischen Unsicherheit geprägte, in diesem Sinne zeitliche Raum von „draußen“ steht dem stets trockenen, heißen, unzeitlichen Raum von „drinnen“ der Knopffabrik gegenüber. Die Personen, die weniger handeln als erzählen, sind jeweils in den Szenen auf zwei Positionen aufzuteilen: Die Frauen, die in der Fabrik als Arbeitnehmer Knöpfe sortieren, ohne mit dem Geheimnis um die vermutlich mit der Herstellung zusammenhängenden Geräusche hinter der Wand vertraut zu sein, stehen im Gegensatz zu den Männern, die als Arbeitgeber davon zu wissen scheinen. Die Frauen wiederum stehen sich in zwei Fronten gegenüber und verbinden sich mit bestimmten Männern: Jean und Rosie, die keine Angst mehr um die Geräusche haben, teilt Ann genau das gegensätzliche Gefühl mit. Das Paar „Ann – John“ lässt sich ebenfalls im Kontrast zu den anderen zwei Paaren („Jean – Bill“ und „Rosie

– Jack“) sehen, während eigentlich jedes Paar aus der Mikroperspektive jeweils einen Gegensatz darstellt. Bei dieser Figurenkonstellation haben Fragen in Bezug auf die Knöpfe, wie z.B.: Woher sie kommen? Was sie eigentlich bedeuten? usw., zentrale Bedeutung, denn sie machen die kontrastive Positionen der Personen sichtbar. Die Knöpfe fungieren hierbei als Medien, die aus Gesprächen Dialoge entstehen lassen. Jeder Dialog wird außerdem räumlich bestimmt: Der Raum beeinflusst das Denken und die Aussagen der Personen, so dass schließlich durch den ständigen Raumwechsel von „drinnen“ und „draußen“ eine dialogisch-dynamische Entwicklung der einzelnen Dialoge entsteht.

Die Knöpfe tragen eine weitere mediale Qualität. Die Vermutung, dass die Knöpfe als Opfer anzusehen sind, die an die Opfer des Holocausts denken lassen, liegt nahe, wenn die Fabrikarbeiterin Jean eines Tages verschwindet und bald ein neuer Knopf namens Jean vorgestellt wird. Es gilt nun, die Erinnerung an Jean bei der Hauptfigur Ann zurückzuholen, denn es ist eigentlich nicht klar, dass der Knopf Jean auch wirklich Jean ist. Bei dieser Annahme findet die Erinnerung jedenfalls in ihrem Versuch statt, mit dem Knopf in einen Dialog zu treten. Die Knöpfe im Hörspiel stellen eigentlich etwas dar, das sich überhaupt nur in ihrer negativen Qualität definieren lässt. Als Knöpfe aber auch als keine Knöpfe (als alles und nichts) ziehen sie doch deswegen die Menschen immer wieder an. Dass sie einen dialogischen Horizont eröffnen können, wird in mehreren Hinsichten angedeutet: So äußert Ann im Angesicht eines Knopfes das Gefühl, dass der gegenüberstehende John zerlegt wird. Die Besonderheit der Knöpfe, dass sie je nach Zeit und Raum ihren Glanz ändern, kann man auch in diesem Zusammenhang verstehen. Im Hörspiel gelingt es Ann am Ende zwar nicht, den Knopf Jean anzurufen, aber der Dialog zwischen den beiden, zwischen der Lebenden und der Verschwundenen, wäre zu erahnen; somit auch der Dialog zwischen den Lesern und dem Hörspiel selbst, weil mit den Knöpfen auf der Metaebene das Hörspiel *Knöpfe* gemeint ist.

Die Überlegung über die Qualität des Dialogs hinsichtlich der Erinnerung kann auf die Dialogsphilosophie des jüdischen Philosophen Franz Rosenzweig bezogen werden. Vom Verständnis des Menschen ausgehend, der angesichts seines eigenen Todesschicksals unvergleichbar mit anderen sein einzigartiges Selbst darstellt, bildet Rosenzweig seine Philosophie, bei der das Ich im Dialog mit dem Du den Umriss gewinnt. Von Bedeutung

ist die Erkenntnis, dass das Ich erst durch den Anruf vom Du entdeckt wird. Ann wartet also zu Recht auf die (Re)aktion vom Knopf Jean, was in Bezug auf die Erinnerung darauf hinweist, dass der „Anruf“ vom „Du“ – seien es Knöpfe, seien es Geräusche, also etwas, was die medialen Funktionen trägt – den Horizont dafür im Ich eröffnen kann. Die Erinnerung war bei Aichinger keinesfalls die Erzählung vom Ich über die Vergangenheit in der Jetztzeit, sondern diejenige, die sich im Dialog mit dem „Du“ entwickelt, der das Ich ab und zu überfällt und die Jetztzeit des Ichs mitgestaltet.

Wenn die Erinnerung von solchem Anruf abhängt, liegt die Bedeutung der Medien für Aichinger auf der Hand: in ihrem Fall besonders von der Sprache als Medium. Das Hörspiel, das als Audiogattung eine Erzählung durch die in der Jetztzeit ablaufenden, performativ mündlich geführten Dialoge ermöglicht, bot ihr deshalb ein geeignetes Experimentierfeld an.