

W. G. ゼーバルトと写真

－『アウステルリッツ』読解のための覚書－

大河内 朋 子

要旨： W. G. ゼーバルト（1944-2001）は、発表した文学作品のすべてに図像を挿入している。拙稿では、図像の中でもゼーバルトによる利用度の高いメディアである写真を取り上げて、次の3点から考察した。

まず、ゼーバルトが写真という媒体をどのように捉えているのかについて、ゼーバルト自身の言説を手がかりに考察した。ゼーバルトは、写真には被写体という「現実的な細胞核」があり、この細胞核の周りを取り巻いて「無の巨大な中庭」があると述べている。写真を観る者は、写真から聞こえてくる「物語りなさいという途轍もない呼びかけ」に応じて、この「無の中庭」を想像上の物語で埋めることになる。つまりゼーバルトにとって写真とは、過去を物語るための原動力であった。

次に、言語テキストと写真の「開かれた」関係について考察した。写真に内包された「無の中庭」を埋める物語は、写真を観る者の想像力次第で、さまざまな内容の物語として紡ぎ出されてくる。この意味において、写真は多様な言語テキストの産出に対して「開かれて」いる。言語テキストと写真の間には、もう一つの「開かれた」関係がある。両者が交わす間メディア的な「対話」は、紡ぎ出された物語の信憑性や事実性を高めているようにも、また逆に物語の虚構性を暴露しているようにも見える。つまり、ゼーバルトの間メディア的テキストは、「事実性と虚構性の緊張関係」の中に「開かれた」対話を交わしているのである。

3点目として、挿入された白黒写真の不鮮明な画質に着目した。画像の不明瞭さや暗さは、人の記憶の中の像にも似ていて、無常や忘却のアレゴリーである。ゼーバルトは、ぼんやりと写っている被写体を暗やみの地下世界に永遠に葬ってしまうのではなく、闇を追い払う光（過去を観察し思索する眼差し）の力と、その力で紡ぎ出された物語によって、読者に対して過去を想起せよと警告しているのである。

図像（とりわけ写真）と言語テキストを組み合わせる手法は、ドイツ語圏文学においては戦間期にトゥホルスキー Kurt Tucholsky（1890-1935）やハートフィールド John Heartfield（1891-1968）が、戦後はブレヒト Bertolt Brecht（1898-1956）が政治教育的な意図を持って利用していた。1970年代以降にこの手法が再発見された際には、クルーゲ Alexander Kluge（1932-）やブリンクマン Rolf Brinkmann（1940-1975）、ハントケ Peter Handke（1942-）、ブラッシュ Thomas Brasch（1945-2001）らの作家が文学表現の実験的方法の一つと見なして、言語テキスト中に写真を挿入した。なかでもブリンクマンには、ページ大の写真上に文字テキストを印刷した作品や、ポップカルチャー分野からの雑多な図像や文字の切り抜きをモニタージュした作品があり、視覚への訴えかけが極限まで追求されている。

彼らから遅れて作家活動を開始し、1990年にエンツェンスベルガー Hans Magnus Enzensberger（1929-）によって見出された W. G. ゼーバルト（1944-2001）も、発表したすべての文学作品に図像を挿入している。一作品当たりの使用枚数もかなり多く、たとえば散文の

代表的4作品である『目眩まし』*Schwindel. Gefühle*（1990年）では67枚、『移民たち』*Die Ausgewanderten*（1992年）では78枚、『土星の輪』*Die Ringe des Saturn*（1995年）では74枚、『アウステルリッツ』*Austerlitz*（2001年）では83枚にのぼり、約10年にわたる作家活動の全期間をとおしてコンスタントに図像を利用していたことがわかる。¹

ゼーバルトの利用した図像は主として写真であるが、それ以外には油絵、スケッチ、絵葉書、手書きメモ、新聞の切り抜き、地図、旅券、入場券、領収書など、さまざまな図像がはめ込まれている。写真に関して言えば、ゼーバルト自身が撮影した写真²のほかに、家族アルバムかららしい写真や歴史的事件の写真も用いられている。³ ゼーバルトによると、そうした図像の90%は「真正」であり、モチーフの修正や加工は施されていない。⁴

ゼーバルトの写真論または呼びかける写真

ゼーバルトは写真という媒体についてどのように考えていたのであろうか。その答えを示唆している箇所が、『アウステルリッツ』に2箇所ある。一つは、主人公アウステルリッツの幼年時代の隣人ヴェラが、バルザック全集のとある巻に50年前の写真が挟まっているのを偶然見つけたとき、ヴェラが発した言葉である。

「絶望の小さなため息を耳にするかのように、こうした写真の中で何かが動いているという印象を持ちます。あたかも写真自身が記憶を持ち、私たちのことを思い出しているかのようです。私たち生き延びた者たちや、もはや私たちの間にとどまっていない者たちが、かつてどんなふうだったかを思い出しているかのように、写真の中で何かが動いているという印象を持ちます。」⁵

もう一つは、5歳の子どもであった自分自身の写真（図1参照）を見た主人公が、その写真から聞こえてくる声について述べている箇所である。

「写真を見るとときいつも私は、その小姓の探るような眼差しに刺し貫かれるように感じたのです。その子どもは、自分の取り分を返還するようにと要求するためにやってきたのです。そして朝まだきの誰もいない野原で、私が手袋を拾い上げて挑戦を受けて立ち、その子の身に迫っている不幸を逸らすのを待っていたのです。」⁶

この二つの箇所からは、写真は観る者に向かって何かを語っていると考えられていたことが分かる。写真を観るゼーバルトには、過去を読み解くようにという写真からの呼びかけが聞こえてきたのであり、それをゼーバルトは、「自分自身から歩み出てくる写真がある」⁷と述べたり、写真からは「写真を観る者に対して、物語りなさいという要請、あるいはこれらの写真について物語ることのできることを思い描きなさいという要請」ないしそ

うした「途轍もない呼びかけ」⁸が発していると表現している。すなわち、ゼーバルトにとって写真は過去を物語るための原動力だったと言えよう。写真の中には、「言わば物語として潜んでいるものがある、あるいは物語の断片として潜んでいるものがある」⁹のだから、ゼーバ



図1

ルトはまさにそうした物語の断片が発する呼びかけ声に耳を澄まそうとしたのである。

写真は、観る者を現実世界から、過去についての物語という非現実世界へと誘いゆく。言い換えると、写真を観る者の眼は、「まったくものすごいやり方で現実世界から非現実世界へと誘い」¹⁰ 出されるのである。そうしたやり方によって、写真は観る者を写真の中に隠された過去の物語へと巻き込む一方で、他方、写真自体は観る者の想像力の中へ絡み取られようとする。「それらの写真には非常に現実的な細胞核があります。そしてこの細胞核の周りをぐるりと取り巻いて、無の巨大な中庭があるのです。」¹¹ 結局のところ、写真の呼びかけの本質は、観る者がこの巨大で空虚な中庭を想像上の物語で埋めることにある。

言語テキストと写真の「開かれた」関係

ゼーバルトに従えば、写真の画像自体に、ある人物の絶望や不幸の瞬間が一義的に図像化されているのではなくて、「あたかも写真に写っている人々が自分たちになされた不正に対する説明を求めているかのよう」¹² な具合であると言う。つまり、ある人物の絶望や不正の瞬間などは、写真を観る者が自らの想像力や推察などによって紡ぎ出す多義的な物語の中に写し込まれるのである。先にも述べたとおり、被写体である人間や建築物などは写真に内包された「現実的な細胞核」であり、観る者は写真からの呼びかけに応じて、「細胞核」を取り巻く「無の巨大な中庭」を想像上の物語によって埋め、その無定形の物語にこそ被写体の過去の瞬間が定着される。内容的にみてどのような物語になるのかは、観る者の推察や想像力、解釈にかかっている。観る者ごとに内容の異なるさまざまな物語が織り出されてくる。この意味において、写真の内包する「無の中庭」は異なる内容を持つさまざまな言語テキストの産出に対して「開かれて」いると言える。

写真と言語テキストはもう一つの意味でも「開かれた」関係にある。ゼーバルトの散文作品の特徴は、作中に混在している言語的なテキストと視覚的な写真が言わば「対話」を交わして、間メディア的なアイコン・テキスト Ikonotext が成立している点にあるとされる。¹³ 作中には不鮮明な白黒写真が数多く挿入されているが、ぼんやりした写真上ではほとんど識別不可能なことがらを言語テキストが記述している場合や、視覚イメージに結晶しがたいテキスト内容を写真が手助けして図解しているように見えるときなど、写真と言語テキストの両者は相互に協力しつつ、紡ぎ出された物語の信憑性や事実性（ロラン・バルトに従えば、写真のノエマは「それは＝かつて＝あった」（過去の現前）なのだから、過去の光を捕らえている写真は事実性そのものである）を高める働きをしているかにみえる。しかしゼーバルトは、挿入した写真の出典を記載せず、キャプションも付けていないので、写真の被写体が、言語テキストで述べられている人や物やメモなどの図像であるという確証はどこにもない。挿入された写真への直接的な言及が言語テキスト中にもまれではなく、写真を言語テキストと結びつけてひとつの文脈の中で読み解いているのは、作者によって巧みに誘導された読者の主観的な解釈でしかない。さらには、ゼーバルトによって偽造されたメモ書きの図像が言語テキストの物語内容の信憑性を覆したり、逆に言語テキストが歴史的写真の信憑性をはっきりと疑っている箇所すらある。すなわち、ゼーバルトのアイコン・テキストにおいて言語テキストと視覚的照片は、「事実性と虚構性の持続的な緊張関係」¹⁴ のあわいの中に「開かれた」対話を交わしていると言えよう。

過去への架け橋としての写真

ゼーバルト自身が撮影した写真は白黒であり、不鮮明な画像になるように後から慎重に加工されている。¹⁵ 写真以外の図像も白黒で、どの図像もまるでベールが掛かったかのようにぼんやりしており、明瞭なカラーの図版は一枚も用いられていない。そうした色あせて古めかした写真を見ていると、なにか魔術的なものが過去の時代から立ち現れてくるかのような気配がする。ひび割れたかのような写真には、止めることのできない時間の足跡を認めることができ、崩壊や無常、死や忘却という思いが否応なしに浮かんでくる。すなわちゼーバルトによって意図的に古めかしくみせかけられた不鮮明な写真や図像は、忘却に瀕している「過去への架け橋」なのであり、死者がうごめく「生と死の間にある領域」¹⁶ を象徴的に表しているのである。

古めかした写真の画像は、たしかに人の記憶の中の像によく似ている。両者ともに、像のうす暗さや不鮮明さ、細部の欠落などによって特徴付けられる。画像の暗さや不明瞭さは、記憶の欠落や記憶の追放という要素を可視化していると言えよう。そしてゼーバルトは古めかした写真を使うことによって、「生と死の中間領域」、すなわち「地下世界への一種の入り口」¹⁷ にいる死者たちを、「地下世界」の暗やみの彼方に永遠に葬ってしまうことと粘り強く戦う。死者たちが生者たちの記憶から永遠に消え去ってしまう前に、死者たちにもう一度の生命を与えて、闇の中から語らせようとしたのである。それがゼーバルト作品の意義であり、ゆっくりと暗やみの中へねじ込まれて行く死者たちの物語を織り出すことによって、読者が過去を記憶し回想することの必要性を強調したのである。「逆説的ではあるが、霧状のものやベール状のものをとおして、夢の中ではすべてのものがはるかにはっきりと現れる」¹⁸ と述べられているように、ゼーバルトは霧のベールに覆われたような写真をとおして、逆説的に、過去を読者の眼前に明るく浮かび上がらせようとしたのである。

ところで、明暗のコントラストを強調したキアロスкуро Clair obscure という写真の技法がある。ゼーバルトも陰影の際だった写真を幾枚か用いている（図2参照）。写真の画像の明と暗は、生と死や記憶と忘却を象徴していると考えられる。暗さは崩壊や破壊、無常や忘却のアレゴリーであるのだから、記憶し回想するためには、暗やみの中へ光がもたらされなければならない。闇を追い払う光とは何であろうか。ゼーバルトは『アウステルリッツ』の冒頭に、二人の人物、芸術家トリップ Jan Peter Tripp (1945-) と哲学者ヴィットゲンシュタイン Ludwig Wittgenstein (1889-1951) の「じつと探るような」、夜行性動物の眼にも似た両眼の図像（図3参照）を配置して、次のように述べている。「（ある画家や哲学者たちは）純粋な観察と純粋な思索の助けを借りて、我々を取り囲む闇を貫いて進もうと試みる。」¹⁹ 暗やみと闘うための光とは、過去を見通そうと観察し思索する眼差しのことであり、ゼーバルトはそのような眼差しを読者にも求めているのである。

以上のように、写真や図像からもまた、ゼーバルトの「想起の詩学」が読み取れるのである。

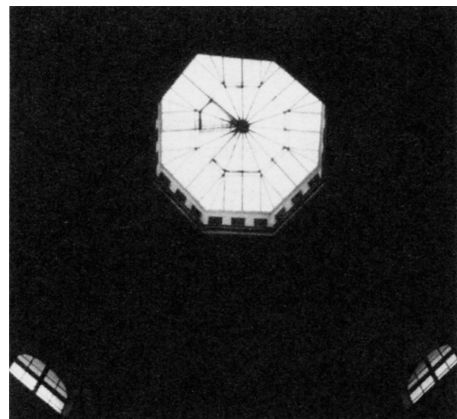


図2

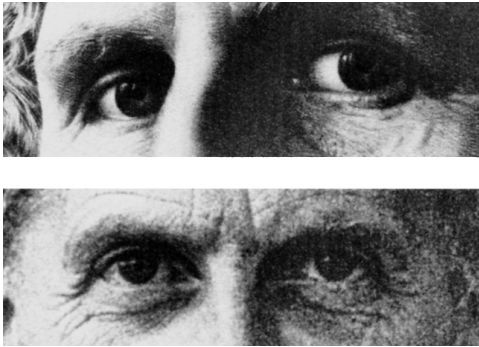


図 3

註

- 1 Vgl. Eggers, Christoph: *Das Dunkel durchdringen, das uns umgibt. Die Fotografie im Werk von W. G. Sebald.* Frankfurt a. M. 2011, S. 12.
- 2 ゼーバルトは、「たった一つしか押しボタンのない」キャノン製ポケットカメラ IXUS L-1 を使っていた。Vgl. Lenzen, Verena: *Spinne im Schädel.* In: Hessing, Jakob; dies.: *Sebalds Blick.* Göttingen 2015, S. 128.
- 3 ゼーバルトは、「古い写真や絵葉書の度を越した収集家」であった。Vgl. Boehncke, Heiner: *Clair obscure. W. G. Sebalds Bilder.* In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur.* Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. H. 158. 2003, S. 51.
- 4 Vgl. Angier, Carole: *Wer ist W. G. Sebald? Ein Besuch beim Autor der Ausgewanderten.* In: Loquai, Franz; Klaus Isele. (Hrsg.): *Portrait. W. G. Sebald.* Eppingen 1997, S. 67. Nach: Eggers: *Das Dunkel durchdringen, das uns umgibt*, a. a. O., S. 67, Anm. 179.
- 5 Sebald, W. G.: *Austerlitz.* Frankfurt a. M. 2001, S. 266.
- 6 Sebald: *Austerlitz*, a. a. O., S. 268.
- 7 Weber, R. Markus: *Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. Zu den Abbildungen in W. G. Sebalds Werken.* In: *Text + Kritik*, a. a. O., S. 66.
- 8 *W. G. Sebald im Gespräch mit Christian Scholz.* Zürich 1998, S. 1. (Manuskript: DLA Marbach.) Nach: Lenzen: *Spinne im Schädel*, a. a. O., S. 116. 1998 年にゼーバルトがあるラジオ番組で語った言葉である。
- 9 *W. G. Sebald im Gespräch mit Christian Scholz*, a. a. O., S. 3. Nach: Lenzen: *Spinne im Schädel*, a. a. O., S. 117.
- 10 Boehncke: *Clair obscure*, a. a. O., S. 53.
- 11 注 8 に同じ。
- 12 Weber: *Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit*, a. a. O., S. 66.
- 13 Vgl. Eggers: *Das Dunkel durchdringen, das uns umgibt*, a. a. O., S. 17.
- 14 Eggers: *Das Dunkel durchdringen, das uns umgibt*, a. a. O., S. 66.
- 15 ゼーバルトによれば、写真の画像をコピーしたり、コピー画像を撮影するなど、自分の直感に従いながら複雑な処理を施して、写真の画像から「なにかある独特なもの」を立ち上がらせようとした。Vgl. Lenzen: *Spinne im Schädel*, a. a. O., S. 129.
- 16 Scholz, Christian: *Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller W. G. Sebald über Literatur und Photographie.* In: *Neue Zürcher Zeitung.* Februar 2000, Nr 48, S. 48. Nach: Eggers: *Das Dunkel durchdringen, das uns umgibt*, a. a. O., S. 40.
- 17 Sebald: *Austerlitz*, a. a. O., S. 188.
- 18 Sebald, W. G.: *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt.* Frankfurt a. M. 1997, S. 98 f.
- 19 Sebald: *Austerlitz*, a. a. O., S. 11.

図版出典

図 1 Sebal, W. G.: *Austerlitz*. Frankfurt a. M. 2001, S. 266.

図 2 Sebal: *Austerlitz*, a. a. O., S. 212.

図 3 Sebal: *Austerlitz*, a. a. O., S. 11.