

「鏡像」の詩学

— アネッテ・フォン・ドロステ＝ヒュルスホフの『ユダヤ人のブナの木』 —

麻生 陽子

はじめに

1843年の6月、アネッテ・フォン・ドロステ＝ヒュルスホフ(1797-1848)は、母とともに叔父の住むパーダーボルンへと旅に出る。この滞在中に記された手紙のなかで、彼女は晩年の友人であるエリーゼ・リュエディガーにたいし、表向きは同時代の新聞の評判のはかなさを嘆きつつも、みずからの創作の展望について、野心をつつみ隠さずいきいきと語っている。

ハイネがもう完全に消息不明、フライリヒャートやグツコーが時代遅れとなっているように(中略)ああ、エリーゼ、なにかも無意味! 書籍商たちが読者にたいして、わたしのもの、わたしをも発泡膏として短いあいだ、塗りうるものが、わたしにとってなんの効きめになるのかしら。(中略)以前よりもわたしの決心はかたいわ、効果をねらって書いたり、人の心をくぐりぬけるほんとうに真なる自然をのぞいて、好んで使われる技巧やほかの先達にならったりなどは決してしないという決心は、そしてわたしたちのうぬぼれた時代や状況にはまったく背を向けるのよ——いまは有名になりたいとは思わない、けれども100年後、わたしは読まれたい、そしてきつとそれはうまくいくはずよ、(中略)現在という果敢なる生け贅のほかには必要とするものはないんだから。¹

第二詩集の出版を目前に控えたドロステは、後世の読者にたいしてのみ挑発的な声を発しているようにみえる。だが、実のところはそうではないと思われる。詳しくはのちに述べるが、彼女は「100年後」はもちろんのこと、自身の生きる同時代である「いま」も読まれることを願っている。

本稿におけるドロステの『ユダヤ人のブナの木』のテキストは、Droste-Hülshoff, Annette von: Die Judenbuche. In: *Historisch-kritische Ausgabe, Werke, Briefwechsel*. Bd. V/1. Hg. v. Winfried Woelser. Tübingen 1978, S. 3-43を使用し、本文中の括弧内に頁数のみを記す。また、ドロステのその他のテキスト引用も上記の全集を使用し、略号「HKA」と巻数、頁数を脚注に記すことにする。

¹ HKA, X/1, S. 89. エリーゼ・リュエディガー宛(1843年7月24日付)。傍点による強調はドロステ本人。

たのではない。

この創作意欲にあふれる発言をした、前年の1842年4月以降、同時代の文学を宣伝するコッタ社の日刊紙『教養ある読者のための朝刊』に掲載されたのが、ドロステの『ユダヤ人のブナの木 (Die Judenbuche)』(1842) (以下、『ブナの木』と略記する) だった。この作品はパウル・ハイゼらにより1876年に編まれた出版物『ドイツの小説の宝 (Deutscher Novellenschatz)』に採録されて以降、19世紀ドイツ短編を代表する珠玉の作品のひとつとして読まれつづけている。かつて模範的な「ノヴェレ」と称されてきた『ブナの木』だが、それが「ノヴェレ」にはおさまらない構造的な混合をもつことは、いまではよく知られている。それゆえこの作品をどのジャンルに位置づけるかにかんして、いまだ議論の一致はみられていない。²

『ブナの木』はドロステが唯一完成させた散文だが、それとほぼ時をおなじくして誕生した詩に『鏡像 (Das Spiegelbild)』(1841/42)がある。鏡のなかの自己との邂逅という主題は、近代の韻文において、自己分裂と自己疎外という形式をとって表現されてきた。³ その典型をなすこの詩の最終連で、はじめは鏡に映った自分の似姿に戦慄をおぼえる抒情的主体の「わたし」は、鏡にむかってつぎのように語りかける。「それにもかかわらず、わたしは感じてしまう、いかに近しいかを、／おまえの戦慄に呪縛されているかを (gebannt)。」ドイツ語の *bannen* (呪縛する／魅了する) そのものが両義的な語だが、こうした相反する感情の結びつきに関連した「未知なるもの (Fremde)」の文学的演出について、ロスバッハーによれば、つぎのように概観される。主体にたいし脅威をあたえる未知なる他者は、かつてはそれを退けるべく「遠方」に配されてきたのだが、やがてその「遠方」が失われていくにしたがい、他者はみずからの生活圏内に住まうようになる。⁴ 20世紀にフロイトの論文『不気味なもの』が発表されて以降、自己のうちに発見される他者は、無意識の領域へと抑圧された経験として語られることになるのだが、「詩的かつ心理学的なアヴァンギャルドの作品」⁵ として知られるドロステの『鏡像』は、19世紀半ばにおいてすでに、フロイトを先取りするかたちで、自己の心的領域にひそむ他者の存在を知らしめて

² Vgl. Wiese, Benno von: Annette von Droste-Hülshoff, „Die Judenbuche“. In: *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen*. Bd. 1. Düsseldorf 1956, S. 154-175, hier S. 158. たとえばヴィーゼは頻繁にクライマックスを迎える『ブナの木』を、ゲーテのノヴェレの定義に収まらない作品ととらえている。

³ Vgl. Hidaka, Makoto: Georges Gedicht *der Spiegel* Zum Problem des Selbst am Anfang des 20. Jahrhunderts. In: *Doitsu Bungaku* 32 (1964), S. 14-26, hier S. 22f. 鏡のもつこうした近代的な意味は、疾風怒涛の時代に最初にあられ、19世紀のペシミズムやニヒリズムにとって、さらに重要になったという。鏡は見る者の苦痛や罪をともなった独自の顔を見せる。

⁴ Vgl. Rossbacher, Karlheinz: Allerlei Fremde. Ein Rundblick. In: *Ferne Heimat – Nahe Fremde. Bei Dichtern und Nachdenkern*. Würzburg 2008, S. 33-43, hier S. 41.

⁵ Ebd., S. 40ff. ロスバッハーによれば、移民や放浪者など、故郷を語るうえで欠かせない他者の存在を題材としてあつてきた文学の系譜に、ドロステの『鏡像』も連なるという。

いたのである。

「鏡像」をしるしづける両義性、それが『ブナの木』の構造的な特徴をなしていることを、本稿は明らかにしたい。ヨハネスをはじめ、帰還する男、遺体となって発見された男、これらの正体などがなにひとつ語られることのないまま締めくくられるこの物語は、いまだに多義的な解釈の可能性を宿しているがゆえ「曖昧さ」に支配されている。⁶ こうした物語を「鏡像」というキーワードによって把握すること、それが考察の出発点となる。さまざまな「鏡像」関係が『ブナの木』の曖昧さを生み出す原理であることを積極的にとらえていくなかで、まず注目すべきは、その曖昧さを体現するものとして作中に描かれている、人物間の鏡像関係である（第1章）。「我」と「汝」の境界の揺らぎを作り出す鏡像のもつ両義性は、さらに物語の語りにも及ぶ（第2章）。一方で、最初期の構想においてドロステ自身が呼んだところの「犯罪物語 (Criminalgeschichte)」への接近と拒絶にみる『ブナの木』の二面的な性格は、文学的区分における揺らぎとして、その種本であった叔父のテキストとの比較によって浮き彫りになる（第3章）。それはまた、最終的な解決を拒むにもかかわらず、犯罪物語という装いを求めてしまう「反犯罪物語」を著わしたドロステの狙いに迫ることにもつながっていく（第4,5章）。

そして本稿をむすぶ前に、詩人ドロステのもうひとつの「鏡像」にたいし、1841年から44年のあいだに誕生した数篇の詩を手がかりに光をあてることで、「鏡像」がたんなる創作モチーフにとどまらず、いかに彼女の実人生とも密接なかわりをもつものであったかをしめしたい（第6章）。

1. フリードリヒの鏡像——「未来の像」ジーンと「哀れな鏡像」ヨハネス

嵐の晩、12歳の少年フリードリヒ・メルゲルの父ヘルマンが森で不気味な死を遂げた。ヘルマンにかわって登場するのが、かれの教育者となる叔父ジーン・ゼムラーである。「カワカマスのように不気味」な容姿をしたジーンは、「赤みがかった髭」をもち、「炎のような赤い上着」をまとっている(11)。このようなかれとともに森に立ち入る息子フリードリヒの姿が、以下の場面では、ふたりを見つめる母マルガレートの目に重なりあって映ることになる。

まさにその外見の奇妙さで自分を魅惑した者に、まなざしを釘づけにされながら、フリ

⁶ ドロステの構成能力不足として批判されてきた、作品の随所にみられる「曖昧さ (Unklarheit)」を、たんなる「技術ミス (Kunstfehler)」ではなく、決して解かれることのない方法で仕組まれた「技巧 (Kunstgriff)」、つまり物語の「意味 (Sinn)」をなす重要なものであると積極的にとらえた先駆的な研究に、Vgl. Henel, Heinrich: Annette von Droste-Hülshoff. Erzählstil und Wirklichkeit. In: Schwarz, Egon / Hannum, Hunter G. / Lohner, Edgar (Hg.): *Festschrift für Bernhard Blume. Aufsätze zur deutschen und europäischen Literatur*. Göttingen 1967, S. 146-172, hier S. 160ff. がある。

ードリヒがゆつくりとその先達のあとについて行ったとき、かれの姿は、一枚の魔法の鏡 (Zauberspiegel) に映し出された未来の像 (das Bild seiner Zukunft) を動揺しながら注視する、誰かある人を不意に思い出させた。(ebd.)

一枚の「魔法の鏡」が差し挟まれたとき、我と汝のあいだの境界は曖昧になる。しかしながら、母マルガレートのままざしを介して明らかになるのは、ジーモンという「魔法の鏡」に自分の「未来の像」を見出したフリードリヒその人の姿だった。ここでは、少年フリードリヒの将来の姿を叔父ジーモンが映し出している点で、両者は鏡像関係にあるといえる。物語で後述される結婚式の場面では、フリードリヒもまた叔父とおなじく「カワカマス」(27)と描写されることで、鏡像である叔父の身に降りかかった破滅へのレールが、かれにもひとしく敷かれたと示唆される。甥であるフリードリヒの運命を、誤った教育によって決定づけていくジーモンは、たしかに赤という色彩にしるしづけられたデモニッシュな人物ととらえられる傾向にある。それゆえ、かれらの養子縁組はしばしば悪魔との契約ともみなされるが、⁷ 他方で、かれが隣町の水車小屋の近くに住み、周りからは忌み嫌われ虐げられる、B村のはぐれ者として描かれていることを考慮すれば、ジーモンにも強者と弱者という二面性をみとめねばならない。

叔父のジーモンがフリードリヒの未来の像を先取りする鏡像だったのにたいし、かれの過去における社会的弱者を体現することになるのが、かれと瓜ふたつの姿をした「豚飼い」(14) ヨハンネス・ニーマントである。「やせこけて、ひどく萎縮した」(13) 印象をあたえるヨハンネスには、風貌だけでなくその性格にもフリードリヒとの親近性がみとめられる。幼き頃のフリードリヒもまた、「鹿」のように「臆病」であり、「よその子たちに殴られ」てしまう子どもだった(10)。「未成熟の子犬が嘆くような哀れな目つき」(13)をしたこの自分の似姿について、フリードリヒは母にこう語る。かれは「かわいいそうな子、ヨハンネス」であると。似姿の素性を母に問われ、返答に窮したフリードリヒはつづけて、「ヨハンネス・ニーマントというんだ。かれには父さんがいないんだ」(14)と説明する。こうしたフリードリヒの名指しは、かれが似姿のヨハンネスのことを語りながらも、その実、無意識にみずからのことを語っていたことをしめしている。息子によれば「父さんがいない」とされるヨハンネスを、母はジーモンの非嫡出子だと推測していた。ヨハンネスは、父親であるジーモンに生存を否定され、虐待されるフリードリヒのいとこだという可能性もある。いずれにせよ、三者の関係が作中で明かされることはない。⁸

⁷ Vgl. Schneider, Ronald: *Realismus und Restauration. Untersuchungen zu Poetik und epischem Werk der Annette von Droste-Hülshoff* Regensburg 1976, S. 276.

⁸ Vgl. HKA, V/2, S. 241. 全集版の注釈によれば、『ブナの木』の初期の草稿では「水晶玉のような」目という特徴が、かれら三者の血縁関係をほのめかすモチーフとして機能していたという。

このようなヨハネスとは、語り手によればフリードリヒの「哀れな鏡像 (verkümmertes Spiegelbild)」であり、また、フリードリヒがあらたな意識の主体として威厳と自意識をもって生きるために必要とした、独立した肉体をもつ他者でもあった。⁹ 「ヨハネス！」とフリードリヒが名指すとき、それは忌避すべきかつての自己を体現する鏡像と適当な関係をたもちつつ、社会的強者というあらたな自我を形成するための手続きである。この名指しの瞬間、すなわち、かれの遊び道具だった「木靴のバイオリン」(13) がヨハネスに手渡されるとき、それは幼年時代との決別、さらには現金収入の獲得という大人の世界への参入と象徴的にとらえられる。フリードリヒにとってヨハネスとは、自分の惨めな過去を想起させる拒絶の対象であるが、しかし同時に、かれに食べ物を分けあたえる態度からも明らかであるように、フリードリヒ自身と分かちがたく結びついた同情の対象でもあった。我と汝の境界を曖昧にする鏡像は、相反するふたつの側面をあわせもつ両義的な存在なのである。

フリードリヒとその「被後見人」(14) ヨハネスとの力関係が誰の目にも明らかになる場が、村という共同体である。村の結婚式で飛び交う「ユダヤ人をとっつかまえる！」(29) という農民の罵声が、ユダヤ人嫌悪という片田舎の排他性を映し出しているように、共同体社会とはそれ自体、人間の帰属や地位を認識させるおおきな鏡であった。物語に風俗画的な色彩をあたえると同時に、筋の転換点をなすこの結婚式の場面では、フリードリヒと「哀れな鏡像」との同一性が顕わになる。その契機となったのが、「家では旨いものひとつ食わせてもらえない」(28) ヨハネスによるバター盗みという一見滑稽なエピソードだった。かれの愚行にたいして向けられる「バター泥棒！」という叫びを、自分に反転された名指しとして聞いてしまうフリードリヒは、そのためヨハネスを「乞食犬め！」と怒鳴りつけ、危害をくわえる。こうした行為の背景には、かれ自身、かつて林務官ブランディスから「おまえを犬のように殴ってやりたい」「レンガひとつも持てないごろつきめ！」(19) と罵声を浴びせられたという過去があった。フリードリヒが自分の惨めな過去を抹消するべく選んだ手段もまた、みずからがこうむった言葉を反転させるという、いわば言葉による同害報復だったのである。

いったん公衆の前で失墜した体面が回復されることはない。高価な銀時計でもって体面を保とうとするフリードリヒの思惑とは裏腹に、この銀時計はかれに追い打ちをかける(28f)。高利貸しのユダヤ人アーロンの督促により、時計の未払いが皆に知れ渡ったことは、「禁制の仕事」(12)

⁹ Schneider, S. 278; Kortländer, Bernd: Wahrheit und Wahrscheinlichkeit. Zu einer Schreibstrategie in der *Judenbuche* der Droste. In: *ZfklPh* 99 (1979), S. 86-99, hier S. 92. コルトレンダーがヨハネスを「謎めいたものの雰囲気 (Aura des Mysteriösen)」ととらえるのにたいし、ヴィーゼの主張によれば、ヨハネスという分身、影、あるいは「半影 (Halbschatten)」は、たんにロマン派的な創作にすぎず、それ自体とりたてて謎めいたものでも何でもない存在であるという。Vgl. Wiese, hier S. 163f.

をおこなう叔父の右腕となり、確固とした生活基盤を築こうと邁進していたフリードリヒにとって「耐えがたくおおきな恥辱」(29)だった。窮地に陥ったかれは、打ちひしがれてヨハanneスとともに宴の席を去り、やがて村から逃亡する。こうして物語の読者は、28年後にふたたび村に姿をあらわすことになるひとりの男を待つのだが、独立した肉体をもつ他者だった叔父ジモンとヨハanneス・ニーマントは、それぞれフリードリヒの可視化された未来と過去のイメージの総体だったといえるだろう。

2. 二面的な語りの揺らぎ

鏡像モチーフとともに物語の解釈をおおしく左右するのが、テキストと読者を仲介する語り手の「わたし」である。シュナイダーによれば、「わたし」は「伝記的、要約的」報告と「舞台的、対話的」描写をおこなう語り手とに二分されるという。¹⁰ 他方でヘネルは、語り手のまなざしの方向、すなわち、外、内、さらに著者による上からという三通りの語りの方向によってその性格を区分した。「交替する視点」が混在することで、「未解明の数々の事件 (unaufgeklärt[e] Fälle)」は「明かされることのない (unerkklärlich[en]) 事件」になるのだという。¹¹

感傷に訴えかける序詞とは対照的に、物語は「フリードリヒ・メルゲル、1738年生まれ、かれは、B村の、いわゆる半農場管理人、あるいは土地所有者のややすすくない階級の家のひとり息子だった」(3)という乾いた報告調の語りではじまる。主人公の全生涯の物語を叙述しようとする「年代記編者」としての語り手の性格は、主人公の成長段階への言及のなかにみとめることができるのだが、かれは同時代の読者にたいし、描かれた世界との時間的、空間的な隔たりを強調しながら、異なる時代を把握することの難しさをこう説明する。「あの時代を公正によく考えるのはむずかしい。(中略) 時代に遅れて生まれた者は、時代を理解することはできない。」(3f)

一方で、主観を排した冒頭の語りとは好対照をなす、個人的な尺度にもとづいた報告も、たとえば「かなり立派な結婚式」(27)に居あわせた農民たちに向けられる、語り手の嘲笑的なまなざしのなかに顕著にみられる。こうした二面的な態度をとる語り手に、読者は物語の終盤まで翻弄されることになるのだが、その背後には、かれの語りに揺さぶりをかける第三者、すなわち著者ドロステの意図が働いているように思われる。客観的なまなざしを向けることの重要性を説く語り手は、しかしながらそれに反する語りをあえておこなうことで、みずから批判的に転じよう

¹⁰ Vgl. Schneider, S. 253; Huszai, Villó Dorothea: Denken Sie sich, der Mergel ist unschuldig an dem Morde – Droste-Hülshoffs Novelle „Die Judenbuche“. In: *ZfPh*. 116 (1997), S. 481-499, hier S. 411ff. シュナイダーに依拠するフースツァイは、この語り手を文書に忠実な年代記編者として位置づけた。

¹¹ Henel, S. 159. 『ブナの木』の第一部を「犯罪物語」的、第二部を「探偵物語」的と呼ぶヘネルも、これらふたつの異なるジャンルに固有の語り手と本作品の語り手とは完全には一致しないと指摘したうえで、最終的にこの物語を「裁きの物語」ととらえている。

とする。さらに、かれは読者を「誤りの推論」へと誘いながらも、¹² 読者に自身の発言にたいして疑念をいだかせ、語り手をうのみにすることのない独自の解釈を求める。こうした二面的な役を担う語り手は、のちに読み手をみずからの裁きの対象に据えることになる著者と、じつは共犯関係にあるのかもしれない。

しかしこの語り手は、全知である著者とは立場をおなじくしない。というのもその報告には、可能性が記されるだけで、肝心の真実が欠落しているからである。かれの語りには、接続法をもちいた婉曲的表現が目立ち、またそこでは他人からの見聞録からなる断片的な情報が羅列されるばかりで、それらが再構成、補足、訂正されることはない。¹³ たとえば、登場人物のまなざしを通して真夜中のフリードリヒの内面世界が描写されたとき、父の死の真相にもかかわってくる、部屋の壁を隔てた外の状況にまで、その記述は及んでいない (6ff)。こうした記述不可能な領域は、当事者の認識の制約下では、語りの限界としてあらわれている。この真実への到達不可性を、語り手は奇しくもみずからの手で暗示している。ユダヤ人アーロンの殺害事件で浮上したあらたな犯人の可能性をほのめかすP村の裁判長の手紙が、語りの客観性の担保として引きあいに含まれていたのだから。そこにはさらに「真実なるもの、必ずしも真実らしからず」(34) という近代批評の先駆者ニコラ・ボワローの詩句が引用されており、この手紙の部分からは、先人の言葉によってみずからの見解の客観性を主張しようとする裁判長の意図もまたうかがえる。¹⁴ だがこのボワローの証言は、こうした語り手や作中の人物のもくろみに反して「真実らしいもの、必ずしも真実にあらず」という逆転された意味をすでに差し出していたのだった。¹⁵

3. 「文書の抜粋」——ハウストハウゼンの「犯罪物語」

読者の読みに揺さぶりをかける二面的な語り手は、『ブナの木』の特徴のひとつをなす「犯罪物

¹² Vgl. ebd., S. 156; Huszai, S. 491; Schneider, S. 257f. 数ある解釈のなかで唯一、フリードリヒの無罪を主張するフースツァイは、フリードリヒを殺人者と読む読み方への誘導役のなかで、犯罪物語に特徴的な語り手を見出している。たとえば、フリードリヒのブランディスの死への関与が問われる場面で、かれが頭痛を訴えることにたいし、語り手は「何か病気になるにかけているのだろうか」(20) とコメントする。フリードリヒの心境を注意深く追う読者であれば、かれの頭痛はみずからの行為のもたらす結果にたいする恐れから生じたものであり、またかれの良心の呵責に帰せられものだと推測できるが、ここでこの語り手は、読者をあえて誤った推論へと誘導し、その読みを混乱をもたそうとしている。

¹³ Vgl. Henel, S. 153f; Huszai, S. 482; Schneider, S. 254, 257.

¹⁴ これはニコラ・ボワロー (1636-1711) の『詩学』(1674) の第三章に由来する。「観客に信じられないようなことを見せてはならない。真実は、ときに真実らしくないことがあるものだ。不合理な驚異は、私には魅力がない。精神は、信じてもらえないことに感動することはないのだ。」犯罪捜査という次元だけでなく、詩学的な次元をももつこの一節を、ドロステは一部変更をくわえて物語に取り込んだ。邦訳は、以下を参照。田辺保 編『フランス名句辞典』大修館書店 1991年、154-158頁所収。

¹⁵ Henel, S. 159. フリードリヒの犯行による可能性も残るなか、あらたに浮上した犯人レンペンモイゼスについてもやはり、必ずしもそれが真実らしいものではないことが、この一文では示唆されている。

語」というジャンルとも関連する。この点について考察するにあたり、ここではこの語を「犯罪、犯罪者、そしてその法的訴追や処罰を中心にした物語の総称」としてあつかいたい。¹⁶

18 世紀を代表する犯罪物語のひとつに、シラーの『失われた名誉ゆえの犯罪者 (*Der Verbrecher aus verlorener Ehre*)』(以下、『犯罪者』と略記する)(1786/92)がある。ドロステの『ブナの木』とも似た筋をもつことで知られるこの作品の主人公クリスティアン・ヴォルフは、反社会的行為によって旧来の法秩序に戦いをいどむ犯罪者でありながらも、最終的には「高貴な盗賊」とみなされる存在として描かれている。¹⁷ だがこの英雄視された犯罪行為は、この種の英雄にたいする関心を失っていた 19 世紀の現実志向の市民読者にとって、たんなる真相解明の対象、つまり読書の快楽をもたらす素材にすぎないものとなってしまった。では『ブナの木』のように、解決といういわば快楽が物語の結末にもたらされない場合、すなわち、読者の期待がええて裏切られてしまう場合、はたしてその狙いはどこに定められているのだろうか。

『ブナの木』成立の背景には、18 世紀の盗伐や密猟、さらには祖父母の領内でじっさいに起きたユダヤ人殺害事件といった歴史的な事件があった。犯罪にかかわるこれらの史実は、ドロステ作品のもつ「犯罪物語」という性格をたしかに印象づけてはいる。だがしかし、蓄積した謎が複雑にからみあいながら結末の曖昧さをつよめていく最終場面を考慮するならば、『ブナの木』を純然たる「犯罪物語」と位置づけられるかどうかについては検討の余地があるだろう。そこでこの点について考察するべく、いったん『ブナの木』から離れ、その種本となったドロステの叔父の物語に目を向けてみることにしよう。

著者ドロステにとってこの「犯罪物語」というジャンルが『ブナの木』創作以前からの関心事であったことは、彼女が作品の構想中に知人に宛てた手紙のなかで「犯罪物語 フリードリヒ・メルゲル (*Criminalgeschichte Friedrich Mergel*)」と呼んでいることからもうかがえる。¹⁸ 1820 年代に開始された執筆は、一時中断されたのち、ユダヤ人の殺害現場に近いアッペンブルク滞在をきっかけに再開された。母方の祖父母の領地でもあった当地への訪問をつたえるドロステの手

¹⁶ Frenzel, Elisabeth: *Kriminalgeschichte*. In: Kohlschmidt, Werner / Mohr, Wolfgang (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 2. Aufl. Bd. 1. Berlin 1958, S. 895-899, hier S. 895.

¹⁷ Ebd., S. 897.

¹⁸ HKA, VIII/1, S. 227-231, hier S. 228. ヴィルヘルム・ユングマン宛 (1837 年 8 月 4 日付)。ただしこの命名は、熟考の末になされたものではなく、たんなる思いつきでなされたものだった。Vgl. Schneider, S. 266-269. 1844 年に言及される、リュウディガーとの共同執筆となるはずだった未完の散文『ヨーゼフ (*Joseph*)』も、犯罪物語として構想されていた。ブランディスの遺体発見の直前までを記した第一草稿に付されたのは、『フリードリヒ・メルゲル 19 世紀の犯罪物語』という表題だった。Vgl. Walter, Hüge: „Die Judenbuche“ als Kriminalgeschichte. Das Problem von Erkenntnis und Urteil im Kriminalschema. In: *ZfLPh* 99 (1980), S. 49-67, hier S. 49.

紙のなかで「文書の抜粋」¹⁹と呼ばれたのが、叔父アウグスト・フォン・ハクストハウゼン(1792-1866)の『あるアルジェリア奴隷の物語 (*Geschichte eines Algerier-Sklaven*)』(1818)である。²⁰「記録に即した」あるいは「まさに文書に忠実に編纂された」という18世紀末頃の犯罪物語を特徴づける文言が、この叔父の作品にも付されている。²¹「ここに書き記された物語は、文字通りじっさいにあったことである。その不幸な人が生きた地方の人々の多くが、このことを証言することができる。」²²

ハクストハウゼンの物語もまた口承の郷土史を素材としているが、²³その犯罪物語風の詳細な記述は、ドロステのテキストとは対照的だといえよう。たとえば、犯人が特定されるうえ、殺人動機や犯人の自白までもが記されている叔父の物語では、男の最期にかんしてつぎのような解説がなされている。「男は近くの鋤こついた一本のひもをつかみ、それをもちいて木にみずからを絞首刑に処した。それも両足で足元の秋の落ち葉を掻き出せたほどの低い位置で、首を吊ったのであった。」²⁴

鏡あわせの関係にあるふたつの作品の相違から、さらなる謎は生まれる。すでに多くの論者が指摘するように、ブナの木で遺体となって発見された男は、自殺でもって生前なしえなかった罪をあがなったのか。しかしその場合、「哀れな不具者」(40)となった男はどうやって木の高みにまで登ったのか。²⁵それとも男の死は、28年越しのユダヤ人らの復讐によるのか、それとも叔父の物語の結末が言及するような復讐の女神ネメシスに関係するのか。男はユダヤの碑文という魔力をもつブナの木に呪縛されてしまったのか。²⁶いずれにせよ、男の縊死の真相はうやむやにされたままである。また、叔父の物語における唯一の挿入話だった伐採という一般的なエピソードは、荷車の跡を残さずに木材を河へと運搬してしまう、青シャツ隊という名の盗伐団の話に『ブ

¹⁹ HKA, IX/1, S. 58. クリストフ・ベルンハルト・シュリュッター宛(1839年8月24日付)の手紙のなかですでに、『ブナの木』の原型ともいうべき構想が確認される。

²⁰ 叔父のテキストからの引用は、全集の注釈に収められた以下のものを使用した。Haxthausen, August von: *Geschichte eines Algerier-Sklaven*. In: HKA, V/2, S. 214-223. また、初版を掲載した雑誌は、以下のものである。*Wünschelruthe. Ein Zeitblatt* (Nr. 11-15, 5-19. 2. 1818).

²¹ Vgl. ebd., S. 232; Hüge, S. 54.

²² HKA, V/2, S. 214.

²³ 史実との検証をおこなったミヒャエルの指摘によれば、郷土史にもとづいた報告という体裁をとる叔父のテキストは、自立した一篇の創作であるという。ちなみにドロステは改作のさい、そこに含まれた虚構の要素を削除している。Vgl. Michael, Werner: *Dichtung oder Wahrheit? Empirie und Fiktion in A. von Haxthausens *Geschichte eines Algerier-Sklaven*, der Hauptquelle zur *Judenbuche* der Droste*. In: *ZfPPh* 99 (1979), S. 21-31, hier S. 31.

²⁴ HKA, V/2, S. 223.

²⁵ Vgl. Henel, S. 159.

²⁶ Vgl. Wiese, S. 161-171.

ナの木』では変奏されているが、森の匿名的存在として「完全なる未知と不可解さ」²⁷を体現するこの盗伐団も、実のところは、物語の「曖昧さ」の演出に一役買っている。こうしてみれば、ドロステの『ブナの木』は叔父ハクストハウゼンの「文書の抜粋」とは決して無縁ではない。とはいえ、それはたんなる模倣でもない。むしろそれに果敢に挑むかのように、ドロステはかれの物語のもろもろの要素を歪めながら、謎を謎のまま描ききったのだった。

4. 「皮剥ぎ場」のニーマント

フリードリヒとヨハannesの逃亡から 28 年が経過したクリスマスの前夜、人びとを信仰や祈りへといざなう鐘の音が鳴りわたる B 村に、ひとりの男が姿をあらわした。帰る家もなく一文無しとなったこの「放浪者」(35) は、喘ぎながら足をひきずるように歩をすすめる。みずからの不安な心境を代弁するかのような、地獄からの救済と恩寵を願う聖歌にこの男は耳をかたむけ、それに声をあわせようとするものの、それは却鳴咽となり、やがてかれは雪の大地にくずおれてしまう。その哀れな外見と愚直さを理由に、この男は「ヨハannesと認識され、かれ自身フリードリヒ・メルゲルと一緒にかつて逃げ去った者だということを認めた」(36) のだが、作中でこれ以降一貫して「ヨハannes」と呼ばれるこの男の正体を知る者は、じっさいのところ誰もいない。しかしながら森をさまよひ歩き、「木のさじ」(40) を削るといった、子どもたちが目撃した男の様子は、森の入口で家畜番ふう盗伐団のス파이をしていた頃のフリードリヒとの同一性を予感させるようでもある。

ここで帰還したこの男をフリードリヒとして解釈するならば、かれの帰還のエピソードは、強者としてのかれの仮象の自我が消滅したことを意味している。このことを裏づけるのが、フリードリヒの運命を一変させた銀時計だろう。かれの面目をつぶした銀時計が、かれの「際限なき虚栄心」や「ひじょうに感じやすい高慢さ」(26) で武装された、仮象の姿を象徴していたとするならば、逃亡中にかれの部屋で発見された「銀時計」(32) は、それが所持者であったフリードリヒによってトランクのなかに放棄された状態であることから、かれの手による仮象の自我の放棄としてみなすことができるだろう。さらに、「物乞いをするほうがましだ」(39) という帰還者フリードリヒの声もまた、ヨハannesが体現する惨めな過去をかれが自己のうちにふたたび取り込んだことを示唆する告白として読めるかもしれない。分裂したアイデンティティを回復するこうしたプロセスは、物語の筋立てからも確認される。あるひとりの人間にその似姿があらわれ、ふたりはともに逃亡というかたちで舞台からいったん退出するものの、28 年後にひとりの人物となって物語にふたたび姿をあらわす。こうした一なるものの分裂とその回復が描き出されるこ

²⁷ Schneider, S. 282-285.

とで、我と汝、つまり自我と鏡像との境界がいかに曖昧であるかということが『ブナの木』では表現されていたのだった。

「30 マイルの旅をすれば、高貴な人でさえもこの地域のオデュッセウスになってしまう」(3) B村で、「哀れな身体」(36) となった帰還者を知る者は、高齢となった領主をのぞいてもはや誰もいない。そのような状況下にもかかわらず、男がみずからを名乗り出ないことは、注目に値する。ホメロスのオデュッセウスが「ウーティス（誰でもない者）」と名乗ることで身の危険を脱したように、フリードリヒと思しき帰還者もまた、「ニーマント（誰でもない者）」という名を隠れ蓑としてまとうことによって、故郷の敷居をふたたびまたごうとしたのではないか。『ブナの木』における帰還のエピソードから浮かびあがるのは、ほんとうの名前を述べるのが不可能となり、他者の仮面を必要とする者の姿であり、さらには、この帰還の地が、オデュッセウスの妖怪ポリュペモスにも比肩しうような生命を脅かす場所ということである。²⁸

「ニーマント（誰でもない者）」と呼ばれる男に別の名を強いることになるのが、ブナの木と遺体を前に執りおこなわれる、裁きにも似た最終場面である。時間帯は昼間であるにもかかわらず、したいに不穏さと緊張感につつまれていく森では、人間の裁きの無力さを暗示するかのようになり、人の五感、とりわけ嗅覚や視覚的な要素が欺かれつづける。季節はずれの異様な暑さのなかで「嫌なキノコだ！」(41) となかな眠った状態でつぶやくのは、行方不明となった帰還者の捜索に送り出された林務官だった。ここで語り手がふたたび顔を出す。かれはこの地方の専門家として、当地に植生するキノコにかんする注釈をくわえている。だが、林務官の鼻につく「耐えられないにおい」の正体とは、キノコの臭いではなく、かれの頭上に隠れた遺体からの腐敗臭だった。この場面からもまた、物語の語り手と著者との立ち位置の違いが明らかになる。一方、この場面で物語の筋を運ぶのは、ブナの木の下にひろい木陰が林務官にもたらす清涼感と、遺体の接近を予感させる犬の合図という、いわば安堵と緊張とがおりなすテンポの緩急である。ここで同時に、林務官をまどろみから現実世界へと引き戻し、一瞬にして金縛りにしたのが「はっきりと認識できる」「ユダヤの文字」(42) だった。こうして物語の読者もまた、クライマックスへと漸進的にみちびかれていく。

かれらはブナの木の下に着いた。「なにも見えない」とSの領主は言った。——「こちらへいらしてください、ここ、この場所へ！」——ほんとうにそうだった。自分の履き古した靴に領主は気がついた。——「ああ、ヨハネスだ！——梯子をかけろ！——そ

²⁸ Vgl. Liebrand, Claudia: *Kreative Refakturen. Annette von Droste-Hülshoffs Texte*. Freiburg 2008, S. 222-232. フリードリヒ/ヨハネスのことを「新しいオデュッセウス」と呼ぶリーブランドは、ホメロスのオデュッセウスとの対応関係を上記の箇所で詳細に論じている。

うして——さあ下へおろせ！ 慎重に、注意しろ！ 落とすんじゃないぞ！——なんてことだ、蛆がもうわいている！ だが縄、首巻をはずしてやるんだ！」——ひろい痣がひとつ見えた。領主は驚いた。——「なんてことだ！」とかれは言った。遺体の上へふたたび身をかがめ、注意を集中してその痣を観察し、深い衝撃を受けてしばし口をつぐんだ。そして林務官たちのほうを向いて言った。「罪なき者が、罪ある者の代わりに苦しむのはよくない。」つぎのことだけを皆の者に告げた。「そこにいるのは」——と死人を指した——「フリードリヒ・メルゲルだったのだ。」(ebd.)

いったんヨハネスとされた遺体にたいして、最終的にはフリードリヒの名が告げられる。遺体のアイデンティティの読みかえは、その直前になされた罪の有無にかんする領主の言及、さらには、かれの観察眼にとまった「痣」にも関連しているのだろうか。

この場面の曖昧さを助長する要因は、語りそのもの、すなわち、出来事の列挙にとどまり、登場人物の発言や行為の因果関係をあらわす接続詞を欠いた報告それ自体にあるだろう。ここで領主は明言を避けているが、「罪なき者が、罪ある者の代わりに苦しむのはよくない」というかれの発言の背景には、この場面で挙がったふたりの人物の名がそれぞれに該当すると考えられる。だが、ここでふたたびフリードリヒとヨハネスのふたりが「我」と「汝」の境界が曖昧になった鏡像の関係にあることを考慮するならば、もはや分け隔てることのできなくなったかれらは、ともに「罪ある者」であると同時に「罪なき者」なのである。さらにこの最終場面は、帰還者かつアーロンの殺人犯と断定されがちなフリードリヒの自殺として解釈されがちなが、男の最期にかんしては、自殺と他殺のふたつの可能性もまた残されているため、一義的な判断はくだしがたい。²⁹ もちろんここでは、樹木に首を吊って最期を遂げたユダの死との類似点を見逃すことはできないだろう。³⁰ だがそれ以上に重要なのは、人物間の境界を曖昧とする鏡像がもたらす効果で

²⁹ 『ブナの木』の多義的な解釈をしめす成果に、アーロン事件の犯人をはじめ、裁判長の手紙のなかで言及されるユダヤ人のルンペンモイゼスととらえ、フリードリヒの無罪を訴えたフースツァイの研究がある。Vgl. Huszai. ただしこの新しい読みにおいても、発見される遺体は、ブランディスにたいする罪意識をあらがうべく自殺を遂げたフリードリヒのものだと同定されている。

³⁰ Vgl. Rölleke, Heinz: „Kann man das Wesen gewöhnlich aus dem Namen lesen?“ Zur Bedeutung der Namen in der „Judenbuche“ der Annette von Droste-Hülshoff. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 70 (1976), S. 409-414, hier S. 411-414 Liebrand, S. 231. ここでは詳しく立ち入ることはしないが、フリードリヒはイスカリオテのユダと鏡像関係にある。(たとえば、フリードリヒの「メランコリー性」や「ジューモン」という義父の名、さらに、青シャツ隊へのブランディスの「売り渡し」などが挙げられる。) ユダ像が変形された人物としてフリードリヒを解釈したレレケもまた、フリードリヒの最期とユダのそれとの類似性を指摘している。ただし、聖書に精通していたドロステが、聖書に描かれたユダとおなじ最期をみずからの主人公に素直に仮託したと考えるのは、性急に思われる。ユダにかんしては、図像学や文献学的な観点から、かれの裏切りの動機に迫りながら、「身代わりの山羊」としてのアウトサイダー

あり、さらには、そこに託される著者ドロステの狙い——「罪ある者」と「罪なき者」というふたつの領域のあいだの明確な線引きの破綻である。揺らぎを生み出す鏡像は、本稿で後述するように、物語の冒頭に置かれた「序詞」の内容を補完し、「読み」という、ある種の裁きにたいする慎重さを読者に要請する仕掛けとされていたのだ。

領主らの手によって裁きという唐突な終局がもたらされた物語を、つぎの一文がふたたび震撼させる。

遺体は皮剥ぎ場 (Schindanger) に埋められた (verscharrt)。 (ebd.)

地の文で語られる「皮剥ぎ場」というトポスは、遺体となった男の動物への転落、さらに、かれの共同体追放という現実にくわえ、かれが自殺者もしくは「罪ある者」だという裁きを含意する。とりわけ最後の意味づけに関与した領主は「裁判権」(3)をもつ裁き手であり、公職につくかれの部下として警察的な任務を請け負う書記官カップもまた、「村の世論形成の場」³¹の体現者だった。だがここでは、かれらに代表される共同体社会の無慈悲な側面も逆照射されている。有罪判決にひとしいこの皮剥ぎ場送りとは、「せめて、カトリックの墓地に葬ってもらえないでしょうか」(39)と村への帰属を乞うた男の願いを一蹴する、共同体の応答であったからだ。³²

この場所と結びついた男には、「イエーマント (誰かある者)」でなく、共同体ではその存在が公式的に認められることのない「ニーマント (誰でもない者)」という烙印が押された。裁きを禁じる序詞に反してすすんで裁き手と化していた人物こそ、語り手である。かれは領主らがおこなった遺体処理の理由を述べることなく、教会による葬送を含意しない「土をかける (verscharren)」——「埋葬する (begraben)」ではない——という語をもちいることによって、遺体となった男にたいしてみずからの裁きを下していたのだった。奴隷として酷使されたその肉体は歪み、さらに蛆の浸食によって視覚的にも匿名性を帯びたこの男は、殺人の凶器だった斧が「無用の証拠物として以後 20 年間、倉庫に葬られた」(25) 状態であったように、誰からも顧みられることのない、文字通りの「誰でもない者」となってしまう。

ホメロスの『オデュッセイア』では、痣が乳母にとって帰還者のアイデンティティを特定する

性を強調したうえで、樹木とユダとの結びつきを指摘した利倉の研究も参考になる。利倉隆『ユダ——イエスを裏切った男』平凡社 2006 年。

³¹ Huszai, S. 493.

³² Vgl. Merzbacher, F.: Begräbnis. In: Erler, Adalbert / Kaufmann, Ekkehard (Hg.): *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*. Bd. 1. Berlin 1971, Sp. 349-352, hier Sp. 351. メルツバッハーによれば、「教会による葬送は、非キリスト教徒にくわえ異端者、離教者、破門された者、聖務禁止を受けた者、悔悛の情のない自殺者、決闘者、公認の罪人や秘跡の軽蔑者には拒まれていた」。

判断材料となっていたように、『ブナの木』の注意深き観察者であった領主にとっても、知覚可能な「ひろい痣」は、人物特定をくつがえす契機となっている。しかし、後者の痣がデウス・エクス・マキナとして物語を収束させることはない。ここで注意すべきは、この痣が間接証拠のひとつにすぎないばかりか、最終頁で初出するということである。たしかにそれは、遺体がフリードリヒである可能性を示唆しているものの、³³ その判断が真実であることの確証とはなりえない。ここでの痣は、読者にみずからの裁きを断念させ、哀れな遺体の男から早急な裁きをおこなう領主へと批判の矛先を反転させる仕掛けとなっているのである。この領主らを読者の共感と信頼を獲得する人物例にオPPERマンは挙げているが、³⁴ 事件を前に無力なかれらが、知的な営みを担うあらたな英雄となりうるかどうかにかんしては、おおいに疑問の余地があるだろう。「押収した書類」(33)に目をとおすかれらもまた、識字という教養をそなえている点で、真実から遠く隔てられた語り手、ひいては『ブナの木』の読者の鏡像だといえるからである。

5. ヘブライの碑文と序詞

ドロステの物語で殺人事件について語られる箇所ではかならず、ブナの木が登場する。作中で一人目の犠牲者となったヘルマンの遺体が、ブナの木の近くで発見されたことにはじまり、のちにジューモンとフリードリヒとの対話がなされた森にも、「ブナの木」(20)は立っていた。このブナと必ずしも同一の木だとは断定できないが、林務官ブランディスの死への関与が疑われる青シャツ隊に通じる道標となっていたのもまた、ブナの木である。そして三人目の犠牲者となるアーロン・の遺体も、ブナの木の近くで犬によって発見された。四人目となる最後の死者もまたこの木と関連があったように、作中では数々の不可解な死がブナの木のたつ森というひとつのトポスで貫かれている。ここで注目すべきは、「木」のモチーフが叔父ハクストハウゼンの物語と共通するものの、その描かれ方においておおきく異なっている点だろう。³⁵ かれが樹種の不特定な「木」として描いていたものを、ドロステは「ブナ」と特定したうえで作中に取り込んでいたのだった。こうした樹種の書きかえの背景には、彼女のどのような意図があるのだろうか。

ドロステによる「ブナ」への変更は、木に彫り込まれたユダヤの文言との結びつきを考慮すれ

³³ Vgl. Oppermann, Gerard: Die Narbe des Friedrich Mergel. Zur Aufklärung eines literarischen Motives in Annette von Droste-Hülshoffs *Die Judenbuche*. In: *DVjs* 50 (1976), S. 449-464, hier S. 450. 遺体発見の場面で初出する痣を手がかりに物語全体を解釈したオPPERマンは、論拠として『オデュッセイア』を挙げながら、人物認識にかかわる痣の文学的伝統について論じている。エーミール・シュタイガーや前掲のレレケはドロステの他作品における痣のモチーフを視野に入れつつ、『ブナの木』における痣が「カインのしるし」もしくは贖罪することのない罪人の暗示だと解釈しているが、オPPERマンもまた、かれらの解釈を援用しながら、突然あらわれる痣による人物特定が可能であると主張している。

³⁴ Ebd., S. 454f.

³⁵ Vgl. HKA, V/2, S. 203f.; Liebrand, S. 196-203.

ば、それが必要な手続きであったことが明らかになるかもしれない。作中で三度だけ印象的に言及される「ユダヤ人のブナの木」(34, 41, 42)という表現は、雑誌掲載のさいに編集者の目にもとまり、現表題となったものだった。ブナにこの名が付与されたのは、同胞アーロンの死の復讐を誓ったユダヤ共同体が、その遺体の発見現場近くに立つブナの木を購入し、秘儀においてヘブライの碑文を彫り込んだくさりである。さらに、ブナとヘブライの碑文とのあいだの親近性をしめすものとして注目すべきは、樹木を伐り倒す道具であると同時に、殺人の凶器だった「斧」(13)が、文字を書き記す道具でもあったことだ。かつて異教において供儀の木だった「ブナ (Buche)」は、「文字 (Buchstabe)」、「書くこと」、「読むこと」、そして「秘密」といった関連において、予言的な性格をもっていた。³⁶ 叔父の物語における「木」が男の死の2年後には伐採されてしまうのにならば、ユダヤの呪詛という護符を得たドロステの「ブナ」は、この森に変わらず立ちつづけることになる。

ドロステの物語においてこのヘブライの碑文は、語りの客観性を印象づけるかのように、原語のまま作中に取り込まれているが、一方の叔父ハクストハウゼンの物語では、翻訳のかたちで碑文の意味がはじめから明かされ、その文字は歳月の流れにしたがって認識しづらくなっていく。ところがドロステの碑文は、キリスト教世界の住人には読むことのできない異教徒の文字の連なりであったにもかかわらず、時の流れとは無関係に認識されつづけることになる。そしてその碑文の意味は、物語の末尾ではじめてこう明かされるのだ。「汝この場所に近よらば、汝が我になしたこと、汝の身にも起こるべし。」(42)

このヘブライの碑文の発話者となるのが、「ユダヤ人のブナの木」である。ディックらも指摘するように、「ユダヤ人のブナの木のなかで (in der Judenbuche)」遺体とこの木が融合する構図は、³⁷ ブナの木があたかも人間の身体の延長となり、亡骸となった男の代弁者であるかのような印象をあたえる。³⁸ この「ユダヤ人のブナの木」は、ラビの祈りによって生命を吹き込まれた人間の姿を思わせる、粘土像ゴーレムにもどこか似てはいないだろうか。³⁹

³⁶ 谷口幸男 他『ヨーロッパの森から — ドイツ民俗誌』日本放送出版協会 1981年、70~77頁参照。

³⁷ Vgl. Dick, Ernst S.: *Schlag, schlagen, erschlagen. Zur Wort- und Begriffssymbolik der „Judenbuche“*. In: Beckers, Hartmut / Schwarz, Hans (Hg.): *Gedenkschrift für Jost Trier*. München 1975, S. 261-285, hier S. 283; Wiese, S. 171. 叔父の物語においては、遺体が「木の根元 (an einem Baum)」で発見されていた。

³⁸ 人間と樹木とを同一視する研究もある。青シャツ隊の伐採によって残骸となってしまった森の描写においてクローズアップされるのは、半殺し状態となった一本のブナだった。リーブランドの指摘によれば、「伐り倒された木々がすでに、森という危険に満ちた未知の領域において殴り殺される (erschlagen) 人間の姿を予示している」。フロイントによれば、「伐採する (Fallen) と死ぬ (Fallen)、伐採された木々と倒れた人間は、入り組んだ象徴的關係にある。森では人間も樹木も斧によってその運命が定められた存在として描かれる。Vgl. Liebrand, S. 203; Freund, Winfried: *Annette von Droste-Hülshoff* München 2000, S. 114.

³⁹ 当時流行の文学的素材だった「ゴーレム」は、ドロステの詩『ゴーレム (*Die Golems*)』(1844)では「精神的に墮落した時代を復興せしめる力を潜めもつ存在」として描かれ、独特の意味づけがなされているとい

男の逃亡から帰還までの期間をしめす「28年」(35, 37, 41)という数字もまた、作中では三度、反復される。⁴⁰「28年」の歳月が流れるあいだに起こるのが、ヘブライの碑文を通じた告発の連鎖なのだ。しだいにこのユダヤの呪詛は、そのほんらいの送受信者以外の人間までも巻きこんでいく。斧で文字を刻み込まれるブナ、すなわち冒される自然が発する人間への警告は、樹木に文字を書き記すユダヤ共同体が同胞の殺人者に向けた呪詛となる。やがてそれは、殺人者として裁かれた者が裁き手にたいして放つ戒めへと変貌していく。ヘブライの碑文におけるこの送受信者の連鎖的な交代、すなわち裁きのベクトルの反転によって、裁き手である領主らはユダヤの掟にあずかる者となるのだが、ただし、この碑文が差し向けられるほんとうの相手は、かれらではない。それは、暗号化された碑文の意味が明かされる、われわれ読者なのである。

しかしながら、読者もまた真実からは隔てられている。というのも、読者が読むヘブライの碑文は、クリスマスの聖歌や母マルガレートの祈りの文言とおなじく、神の領域に属しているからだ。このことを端的にしめているのが、ヨハネ福音書の冒頭だろう。父ヘルマンの死の夜にも似た、アーロンの遺体が発見された嵐の吹き荒れる晩、領主の館では、つぎの文言が唱えられていた。「はじめに言葉あり。言葉は神とともにあり、言葉は神にてありたり。」(30)

物語をとじるヘブライの碑文と冒頭の序詞は、物語の枠をなしている。「正義を！」と叫ぶアーロン夫人の同害報復の文言「目には目を、歯には歯を」(31)と響きあう結びの碑文とは対照的に、「石を捨てよ、それにお女みずからの頭にあたることとなる！」(3)という序詞は、「罪なき者まず石をなげうて」(ヨハネ第8章7節)というイエスの精神的態度をあらわす。⁴¹これらの枠もまた、相反する倫理精神を体現している点で、いわば鏡像関係にあるといえる。御言葉というユダヤの文言と鏡像関係に置かれたこの序詞を語るのは、枠内の語り手ではない。それは、すべてを一望のもとに包括する超越的な視点をもつ『ブナの木』の創造者、ドロステである。

不確かな認識にもとづき男を皮剥ぎ場へとおとしめた裁き手たる領主。語りの次元において、「土をかける」という言葉でもって裁き手へと変貌をとげた語り手「わたし」。かれらのおこなった早急な裁きを回避すべく、著者ドロステは上の警告文を冒頭にかかげた。古い史料をひもとく作中の語り手とおなじく、『ブナの木』の読者であるわれわれもまた、読む行為によって裁き手へと容易に転じかねない。それゆえドロステが放つ批判の矢は、メルゲルのような「衰れにも衰弱した存在」(3)ではなく、「明るい世界で生まれ、慈しまれ、敬虔なる手で育てられた、汝、

う。山田博信『ドロステの詩』築地書館 1984年、345頁。

⁴⁰ 「28年間」とは、物語が錯綜する原因となる重要ないくつかの事件がおこった期間であり、この数字はロマン派における運命詩(Schicksalsdichtung)で好まれていた。Vgl. HKA, V/2, S. 247f.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 235. 「人を裁くな。あなたがたも裁かれないようにするためである。あなたがたは、自分の裁く裁きて裁かれ、自分の量る秤で量り与えられる。」(マタイ第7章1-2節)との文言もまた、その背景をなしている。

幸いなる人よ」と呼びかける同時代の読者にたいして向けられている。そこでようやく、結びの碑文で曖昧に述べられていた「我」と「汝」がそれぞれ、序詞の「哀れにも衰弱した存在」と「幸いなる者」と具体化されることになる。シラーの『犯罪者』の冒頭とも似た、読者への教訓めいた頓呼法によるこの序詞は、ユダヤの呪詛という鏡像の後ろ楯に支えられていることから、その狙いが、たんに読者の同情を誘うことだけにあるのではないことは一目瞭然だろう。創造者ドロステのまなざしのもとでは、語り手とおなじく識字という教養をもつ読者もまた、その立場が逆転された読まれる者、つまりは裁かれる者となる。

物語の書き手であり、叔父やホメロスの作品の読み手というふたつの立場にあるのがドロステだった。彼女は裁きの禁止を訴える序詞を巻頭に配しながら、犯罪物語という装いをテキストにあたえることによって、罪人特定といういわば早急の裁きへと読者を誘惑する。犯罪物語のもつこうした性格は、結局のところ、あきらかなドロステの戦略だったように思われる。裁きへの接近と拒絶を左右する語りの揺らぎ、そうしたイメージの総体が鏡像だった。我と汝のあいだの揺らぎ、ある語りと別の語りとの揺らぎ——それらは、人間の認識の不確かさを象徴する揺らぎとも響きあう。裁きの不可能性という表現欲求に応えるべく、こうした諸々の鏡像を総動員させた結果が、ドロステの創作世界だったといえよう。読者に向けて徹底して開かれた「反犯罪物語」とも形容しうる『ブナの木』は、「100年後、わたしは読まれたい」という彼女の願望を成就させる「瓶入りの手紙 (Flaschenpost)」⁴² となる。身近な人のみならず、遠くの出会ったことのない人の感受性を信じて、ドロステは言葉を発していたのだ。読者にみずからのまなざしを映し出すことによって省察を求める『ブナの木』は、「熟考をうながし」、「くりかえし読まれる」⁴³ というドロステ自身が課した文学作品たる基準をみずからクリアさせてみせたかのように、そこでは一筋縄ではいかない読みが、緻密な計算のもとに生み出されていた。

とはいえ、ドロステが射程に入れているのは、将来の読者だけではない。ヴィーゼによれば、『ブナの木』のゲートのノヴェレからの逸脱は、構想面にかんする筋の錯綜にくわえ、見せ場のクライマックスからクライマックスへの飛躍にみとめられ、その度合いも段階的に増しているのだという。⁴⁴ それは、高揚をクレッシェンドさせていく筋の運びにもみてとれるが、他方、計16回にわたる連載という形式面から考慮すると、ノヴェレからの手法の逸脱はむしろ、山場の分割された連載小説に慣れた読者たちの記憶を活用する、著者の作戦だったかのような印象もあたえる。こうした同時代に意識的な詩人としてのドロステの姿は、『ブナの木』の副題からもう

⁴² Beuys, Barbara: *Blamieren mag ich mich nicht. Das Leben der Annette von Droste Hülshoff* Frankfurt a. M./Leipzig 2009, S. 8, 376.

⁴³ HKA, X/1, S. 125. エリーゼ・リュエディガー宛の手紙 (1844年1月5日付)。

⁴⁴ Vgl. Wiese, S. 158.

かがえるだろう。⁴⁵ その副題「山深きヴェストファーレンの風俗画 (*Ein Sittengemälde aus dem gebirgigten Westphalen*)」が冠する「風俗画」とは、民衆の生活様式や風土的な環境というビーターマイヤー期に好まれた描写だった。さらに 1844 年の第二詩集の第一ブロックの表題に、当時人気だった「時代相 (*Zeitbilder*)」という抒情詩の主題をとりこんだ点もまた、そうした詩人の姿勢の裏づけとなるかもしれない。⁴⁶ やはりドロステは、100 年後だけではなく、いまも読まれたかったのだ。エリーゼ・リュウディガー主催の文学サロンの一員として、バルザックやジョルジュ・サンドといった同時代文学にも親しんでいたように、⁴⁷ 彼女は「うめぼれた時代や状況」にまったく背を向けた、象牙の塔の住人などではなかったといえる。

フリードリヒと同郷のヴェストファーレンの詩人だったドロステは、広域の読者の承認を求めている。1838 年に詩集を出したミュンスターの地方出版社でなく、コッタ社からの第二詩集の出版は、自分の立ち位置に意識的であった彼女にとって、ひとつの越境を意味していたといえよう。ここでアネット・フォン・ドロステ＝ヒュルスホフもようやく、著名な作家たち——ゲーテやシラー、ヘルダーやヘーゲル、ヘルダーリンやクライスト、レーナウやメーリケ——の仲間入りをはたしたのである。⁴⁸

6. もうひとつのドロステの鏡像

すでにみてきたように、ドロステの『ブナの木』は、同時代から 100 年後までをも見据えて書かれた作品だった。この彼女のライフワークともいえるこの物語を支えていた「鏡像」の概念はしかし、彼女自身にとって、創作モチーフをはるかに越える重要な意味があったように思われる。こうした「鏡像」の理解をさらに深めるためにも、本稿を終える前に、いったん『ブナの木』から離れ、ドロステの実人生における「鏡像」のドラマの一端を垣間見ておきたい。その手がかり

⁴⁵ リバットによれば、『ブナの木』がその副題に冠する「風俗画 (*Sittengemälde*)」は決して一般的な用語ではない。それは、ドロステが読書で親しんでいた 18 世紀の劇作家アウグスト・ヴィルヘルム・イフラント (1759-1814) の劇『狩人 (*Die Jäger*)』の副題「ある田舎風の風俗画 (*Ein ländliches Sittengemälde*)」からの借用語であるという。かれの劇に刺激を受け、ドロステは創作に踏み切ったのだが、かれと彼女の作品とのあいだには数多くの「風俗画」の相違点がある。彼女が風俗画で描き出したのは「地理的ならびに歴史的にも正確に特定される環境」で頻発していた、身分的、経済的、文化的、さらには言語的にも異なる社会集団間の衝突だった。Vgl. Ribbat, Ernst: *Stimmen und Schriften. Zum Sprachbewußtsein in den „Heidebildern“ und in der „Judenbuche“*. In: Ders. (Hg.): *Dialoge mit der Droste. Kolloquium zum 200. Geburtstag von Annette von Droste-Hülshoff*. Paderborn 1998, S. 231-247, hier S. 241ff. なお、ドロステの民俗学的着想にもとづいた故郷の素描という性格にそくして物語を解釈したシュナイダーの研究は、西欧の近代の歴史の発展と作中の人物の逝る運命とを結びつけた点において、啓発的である。Vgl. Schneider, S. 224-230, 269-289.

⁴⁶ Beuys, S. 357f.

⁴⁷ Ebd., S. 289.

⁴⁸ Ebd., S. 371.

となるのが、晩年のドロステと親密な関係をむすんだ人物、レーヴィン・シュッキング
(1814-1883)にかかわる数篇の詩である。

ヒュルスホフ城からリュッシュハウスへと 1826 年に移り住んだドロステは、この場所で親子
ほどの年の離れた一人の男性、レーヴィン・シュッキングと親密な交際をはじめた。1839 年の
秋以降に書かれた詩は、かれの存在と無縁のものではなくなった。かれらの関係を深めた舞台と
なるのが、ボーデン湖畔のメーアスブルクである。1841 年 9 月末にこの地へと先に越してきた
ドロステは、1841 年 10 月から翌年 4 月までの約半年間、レーヴィンとひとつ屋根の下に生活を
送った。この半年の充実ぶりは、ドロステ自身の「神々の生活 (ein Götterleben)」⁴⁹ という表
現からもうかがえる。一日ひとつの詩作づくりなどの伝説が尽きない、この時期の彼女の創作作
品もまた、最高の輝きを放っている。だが、その後おとずれるレーヴィンとの別れを機に、詩人
ドロステの創作意欲はさらに増すことになる。恋愛から自由になった人はしぶといのか。

故郷ヴェストファーレンのリュッシュハウスからはほど遠くない庭園のベンチに座る「わたし」
を、1842 年 2 月にドロステは『ベンチ (Die Bank)』で描き出す。そこは、数か月にわたり詩
人ドロステがレーヴィンを毎週待っていた場所だった。つぎの最後の二連では、外界に映し出さ
れた心の揺らぎが歌われている。

こうしてわたしは何時間も呪縛されたかのように座っている、
なかま昨日のなかで、そしてなかま今日のなかで、
手のなかにあるわたしのよき望遠鏡
それを遠くへとさまよわせる。
土手に荒れた藪がひとつ、
ああ、ひどいことにその藪はわたしを欺いてしまった！
風がその藪を吹き動かすと、そうわたしも思ってしまう
なにか愛すべきものがこちらへやって来る！ と。(Was Liebes komme hergezogen!)

かれはどんな歩き方も知っている、
どんな表情でもつくりことができる、
そのようにしてあの斜面のところに立っているのだろうか、
親愛なる幻影、愛しいまやかしの、(Ein wert Phantom, geliebte Lüge)
わたしはそれでも永遠に望んでいる、

⁴⁹ HKA, IX/1, S. 287-300, hier S. 296. レーヴィン・シュッキング宛の手紙 (1842 年 5 月 5 日付)。

ここで陽光をたっぷり浴び、
わたしの生活を楽しむかぎりは、
誠実に殉じる忍耐ある人よ。⁵⁰

「なにか愛すべきものがこちらへやって来る！」と予感させるものも、次連では、理性を得た冷静なまなざしで「親愛なる幻影、愛しいまやかしよ」と言い改められる。しかしながら、移ろいゆくものをまやかしの姿ととらえる「わたし」の内面世界から、幻影が退くことはない。それを「わたし」は誠実の殉教者だと信じているからである。

ドロステ＝ヒュルスホフは恋の末路を予知していたのか。彼女の実人生は、上の詩のサブテキストになる。翌年3月、ドロステはレーヴィンの婚約相手となるルイーゼ・フォン・ガルにたいする不信感をあらわにしながら、彼女とかれとの婚約を本気で阻止しようとした。⁵¹ このエピソードが物語るのは、若くして雑誌における執筆活動にも従事していた才媛にたいする女の嫉妬だけではない。それは、手紙でのお約束事であった愛称が意味するふたりの関係性——「ママ (Mütterchen)」アネットと「息子 (Junge)」レーヴィンとの結びつきが寸断されることへの危惧から生じたものだった。この別離はドロステにとって、かれと向きあうための「母」という仮面を失ってしまうことにほかならなかったのかもしれない。

ふたりの絆を深めた半年間の記憶の宿場所は、その2年後に歌われる『ごきげんよう (*Lebt Wohl*)』(1844)の冒頭では、すっかり様相を変えて立ちあらわれる。「ごきげんよう、それよりほかはない！／はためかんばかりにあなたたちの帆を広げよ、／わたしを城のなかへひとりぼっちで置き捨てよ、／荒れ果てて妖怪じみた家のなかへ。」⁵² このように別れを激しく宣告しながら、旅立つ者たちと居残る者とのあいだに境界を引く第一連は、一見すると、2年前の満ち足りた幸福の記憶がシュッキング夫妻のメーアスブルク訪問という苦い経験によってぬりかえられてしまったかのような印象をあたえる。それでもなお、「わたし」は一人称性を強調しながら、みずからのうちにひそむ詩人の仮面を楯に、かれらの前へとふたたび歩み出る。

わたしをわたしの湖の岸辺で、
わたしを波の動きで揺さぶらせておくのだ、
ただわたしの呪文、
アルプスの霊とわたしの自我だけで。

⁵⁰ HKA, I/1, S. 131f.

⁵¹ Vgl. Beuys, S. 356f.

⁵² HKA, I/1, S. 325.

(…)

なおも腕が自由に

そして思うがままにわたしの天空へと伸びるかぎり、

そしてどんな荒々しい禿鷹の鳴き声でも

わたしの心のなかに猛きミューズを呼び覚ますかぎりは。⁵³

母と詩人というふたつの仮面のもとに言語化されたのは、レーヴィンにたいする彼女の遅咲きの愛だった。バルバラ・ボイスもまた、ドロステの伝記のなかでこう述べている。「慎重な手紙の書き手」として詩人は「かれ〔レーヴィン〕の『ママ』としてあらわれ、そして同時に、自意識ある詩人であることをエネルギーにしめす。彼女はともに過ごした思い出を詩的な想像のなかに呼び起こすことによって、かれとの近い関係を求めた」。⁵⁴ ドロステはこれらの仮面の下に、恋人だった相手への屈折した思いを隠し通すことはできなかったのである。

時を隔てたメーアスブルクにおけるふたつの経験は、ドロステの言語世界でふたたび重なりあう。詩作にくわえて手紙を書くことには、日課をはるかに越えた意味があった。彼女が書いた手紙のなかに、旅行や創作活動とならぶ頻度で登場する話題のひとつが、病である。言語を介した他者との痛みの共有が、一番の鎮痛剤であることを自覚しているかのように、ドロステは執拗にその痛みを書きつづった。⁵⁵ つまり、それは心身の痛みを身体から詩的なテキストに移行し、封印する作業である。白波の沸きたつボーデン湖畔を背景に、生身のドロステが配されたとき、「猛きミューズ」としての自覚を楯に発した力強い言葉は、あらたな経験によってふたたび疼きはじめた過去の傷という倍音をともなって響きわたっていた。

レーヴィンとの別れから数か月が経過したとき、かれが自分の鏡像、すなわち、全人格の一部をなしているかのように、ドロステはかれに宛てて哀切に書き送っている。「わたしの才能はあなたの愛とともにたちのぼり、また死滅するのです。わたしがなるものに、わたしはなるのです。あなたによって、そしてあなたのために。」⁵⁶ 日刊紙への『ブナの木』の掲載にさいし、レーヴィンは出版社との交渉役を務めただけでなく、ほかの誰よりもドロステの詩人としての素質を見抜き、その批評眼をもって彼女に批判と鼓舞とを惜しみなくあたえた無二の存在だった。⁵⁷ 病、老い、過去を体現するドロステにとって、17歳年下のレーヴィン・シュッキングは、のち

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Beuys, S. 337.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 255f.

⁵⁶ HKA, IX/1, S. 295.

⁵⁷ Vgl. Beuys, S. 319f., 327.

にかれが『アウグスブルク紙』の編集者として精力的に文学的活動に携わることになったとき、四十路の詩人が抱く、生、若さ、将来性という願望が投影された未来の像の体現者となる。⁵⁸

みずからの詩人としてのプロ意識を刺激したレーヴィンというかけがえのない存在を、ドロステは自己のうちに一度は見出していたに違いない。本稿の考察の出発点だった『鏡像』は、フェルディナント・フライリヒャートの『バラ (Die Rose)』(1840)に触発されて作られたものだった。⁵⁹ 鏡に映った肖像の不気味さを基調とする点は両者に共通するものの、鏡一枚を隔てて「わたし」と「おまえ」が向かいあうドロステの詩には、相反する魂と魂のぶつかりあいがある。

「幻影よ (Phantom)、おまえはわたしとおなじものではない！」と第一連では、鏡のなかの幻影にたいし「わたし」は恐怖とともに強烈な断定を突きつける。爆発せんばかりの力が発散されたのち、恐れとも愛ともつかない高揚感のなか、最終連の「わたし」は鏡像にむかってこう呼びかける。

こうして愛は恐怖とひとつにならねばならない。

そう、おまえがまるで生きているかのように床の上へと

丸い鏡から歩み出るならば、幻影よ (Phantom)

わたしはかすかにただ身震いをし、

おまえのために涙を流すことになるだろう！——わたしはそんな気がしてならない。⁶⁰

詩人ドロステと思しきこの抒情的主体にとって、鏡のなかの「おまえ」は、もうひとりの「わたし」からほんとうの他者へと変容をとげていたのではないだろうか。『ベンチ』の「幻影 (Phantom)」とおなじく『鏡像』の「幻影」とは、自己のうちにみとめることのできる精神的にも近い他者としての鏡像——詩作当時もっとも親密な関係にあったレーヴィン・シュッキング——だったと思われる。ドロステはかれに宛てた手紙のなかで、「他者のうちに生きられる生がまさに、もっとも愛すべきものであり、またもっとも報われるものである」⁶¹と述べているが、このように彼女が語る理想的な愛のかたちとは、「わたし」の存在意義にたいする問いかけの契機となるような、我から汝へと変幻自在な鏡像のことを意味していたのではないかと思われる。

⁵⁸ Ebd., S. 103f. レーヴィンとは、詩『カタリーネ・シュッキング (Katharine Schücking)』(1841)の第二連で言及される「ヴェストファーレンの女流詩人」、つまりドロステが16歳の頃に詩人という自分の未来の像を見出した、カタリーネ・シュッキング (旧姓 Busch) の息子だった。HKA, I/1, S. 102f

⁵⁹ Freund, S. 87f

⁶⁰ HKA, I/1, S. 168f

⁶¹ HKA, X/1, S. 43-50, hier S. 49. レーヴィン・シュッキング宛 (1843年5月11日付)。ドロステの「愛」についてはBeuys, S. 329ff.を参照。

ドロステにとって二者択一はありえない。相反する感情の両立が可能となったとき、あるいは、ありのままの自己が容認されるとき、そうしたときに、涙はこぼれ落ちる。言語を絶したこの涙は、『ブナの木』において帰還後にみずから名乗ることのできなくなったあの男の涙にも、どこか通じてはいないだろうか。独立しつつ呼応しあう主体と鏡像、すなわち我と汝との関係は、じつにドロステの実人生とも密接にかかわるものだった。みずからの詩的な才能、弱点、そして魅力を自覚するきっかけとなったレーヴィンとの出会いにしる、母という仮面の喪失をまねいたかれとの破局にしる、それらをドロステ＝ヒュルスホフは、詩人としての生き様をいっそう声高に語るチャンスへと切り替えていった。理性と感情とのあいだに生きる葛藤の産物として、鏡像をみとめること、それは自己肯定にほかならない。彼女にとって鏡像とは、可視化された諸々の内面世界のイメージだけではない。それらが関係づけ直されたとき、鏡像はあらたな「わたし」の姿を映し出すものになる。

おわりに

ドロステのうちなる鏡像をみたあとで、最後にふたたび『ブナの木』に戻ろう。

彼女の散文『ブナの木』もまた、同時代から将来の読者までを巻き込む、我と汝との関係性を問い返した物語だった。それは反転されるまなざしの物語として、読む者のまなざしを問い直す。叔父の物語の主人公とは代替不可能だと言わんばかりに、ドロステは自分の主人公を「わたしのメルゲル」⁶²と呼ぶ。人称によってしるしづけられた彼女のフリードリヒ・メルゲルは、たいてい「哀れな」と形容されていた。「きゃしゃで、高貴といわんばかりの穏やかな風貌に、比較的良好よく手入れされた長いブロンドの巻き毛」(10f, 17)、「千里眼 (Vorschauer)」⁶³を特徴づける「顔から飛び出さんばかりの、ガラス玉のような目」(19)をしたフリードリヒは——皮肉にもあのメーアスブルクでの対面後に発表された、レーヴィンの妻ルイーゼの物語に登場するモデルにおいて戯画化されている人でもある⁶⁴——かれの生みの親だったドロステ自身の姿をも忍ば

⁶² HKA, IX/1, S. 58.

⁶³ 内容面で『ブナの木』と多くの共通項をもつテキストに『ヴェストファーレン人によるヴェストファーレン素描 (Westphälische Schilderungen aus einer westphälischen Feder)』(1845)がある。作中では、ヴェストファーレン人の特長をなす、予知能力 (Vorgesicht) をもった「千里眼」について言及されている。それは「見ること、あるいは、すくなくともはっきりと聞くことにまで高められた予知能力」(72)のことであり、この特殊能力をもつ人は、その外見——「明るいブロンドの髪、幽霊のような閃光を放つ水色の目、青白い顔色」(ebd.)——から見分けがつくとされる。そうした外見はたとえば、謎の死を遂げる父ヘルマンの帰りを予感する幼いフリードリヒや、ブランディスに偽りの道を教える直前のフリードリヒの描写のなかにも見出せるかもしれない。なお、『鏡像』の「わたし」も知性による認識能力以上のものをもつ人物であるという。Vgl. Freund, S. 89f.

⁶⁴ Beuys, S. 366.

せてはいないだろうか。みずからの容姿に関心を寄せていた彼女は、1830年代後半から数種類の肖像画を残しているが、もちろん当時発明されたばかりの先端技術だったダゲレオタイプの恩恵にもあずかっていた。⁶⁵ 初版から約170年を経た現在を生きるわれわれ読者がこの『ブナの木』を読むとき、希薄な人物造形のなされたフリードリヒとは、一義的な生き方を強いられた境遇にある「わたしの像」を突きつけてくる、「魔法の鏡」のひとつなのかもしれない。ドロステの物語は、失敗者、誘惑された者、弱者、罪ある者といった、時代の圧力のために「衰れにも衰弱した者」の居場所なのである。

⁶⁵ Ebd., S. 402f. 一枚のダゲレオタイプを、リュエディガーは1845年にドロステから受け取っている。

Die Poetik der Spiegelbilder — Annette von Droste-Hülshoffs *Die Judenbuche* —

ASO Yoko

Die *Judenbuche* der Anna Elisabeth Freiin Droste zu Hülshoff (1797-1848) ist zweifellos eine der meistinterpretierten Erzählungen der deutschen Literatur. Sie ist das einzige Prosawerk, das die Dichterin vollendete, und ihr eigentliches Lebenswerk.

Wie schon das 1842 entstandene Gedicht *Das Spiegelbild* zeigt, war das Spiegelbild, das fremde Ich im Spiegel, für die Droste eine Erscheinung, in der sich Liebe und Schauer einen, was bedeutet, dass das Ambivalente im Spiegelbild aufgehoben wird. Damit ist das Motiv des Spiegelbildes gänzlich anders als das des Doppelgängers, der ein bloßes Abbild oder ein unbewusstes Objekt darstellt. Anhand dieser Interpretation untersucht die vorliegende Arbeit das Motiv des Spiegelbilds in der *Judenbuche*, das sich auf höchst unterschiedlichen Ebenen findet. Dabei wird herausgearbeitet, wie die verschlüsselte und in vielem schwer verständliche *Judenbuche* die Zeitgenossen der Droste herausforderte und warum sich ihre selbstbewusste Äußerung verwirklichte: „[...] aber nach hundert Jahren möchte ich gelesen werden.“

Das Spiegelbild-Motiv in der *Judenbuche* betrifft zunächst die gespannte Beziehung zwischen den zwei Identitäten Friedrich Mergels, die die ganze Erzählung durchzieht. Sein Vor- und sein Abbild, d.h. sein Onkel Simon Semmler und Johannes Niemand, sind von seinem bewussten Ich untrennbar, weil sie zusammen mit diesem die Ganzheit seines Subjekts ausmachen. Für das Scheinwesen des neuen Ichs Friedrichs sind diese beiden Figuren zwar einerseits ein fremdes Anderes, aber repräsentieren andererseits auch sein wahres unbewusstes Selbst.

Auch sozusagen oberhalb der Erzählebene gibt es Spiegelbildliches. Zunächst fällt die inkonsequente Erzählhaltung auf: einerseits chronistisch und objektiv, andererseits sehr subjektiv. Dieses zweideutige Erzählen basiert auf der Haltung der Dichterin ihrem Ich-Erzähler gegenüber, der nicht allwissend ist, da er anders als die Autorin

nicht außerhalb der dargestellten Wirklichkeit steht.

Eine weitere Facette der *Judenbuche* ist ihre von der Droste selbst gebrauchte Bezeichnung als „Criminalgeschichte“. Die Quelle der *Judenbuche*, Haxthausens „Auszug aus den Akten“, bietet im Gegensatz zur *Judenbuche* am Ende die vollständige Aufklärung des Kriminalfalles. Die Droste benutzt diese Quelle zwar, erteilt jedoch im Grunde dem Genre der Kriminalgeschichte eine Absage, da ihre Erzählung die entscheidende Frage nach dem Täter letztlich offen lässt. Sie benutzte das vorhandene Handlungsgerüst, verband es aber mit neuen Elementen, z.B. mit Anspielungen auf die *Odyssee* Homers, um so ihre Erzählung zu einem verzogenen Abbild, d.h. Spiegelbild, der ursprünglichen Geschichte zu machen und kreativ etwas Neues zu erschaffen. Man könnte ihre Erzählung geradezu als „Nicht-Kriminalgeschichte“ bezeichnen.

Das Motiv des Spiegelbilds, das für die der *Judenbuche* eigentümliche Mehrdeutigkeit steht, wird schon an dem Verhältnis des Vorspruchs zu der hebräischen Inschrift im Baum erkennbar. Während der Vorspruch den Leser davor warnt, andere vorschnell zu verurteilen, damit sein Urteil nicht auf ihn selbst zurückfalle, kündigt die Inschrift dem Mörder des Juden das gleiche Schicksal an, das sein Opfer erlitt, wenn er zu der Buche kommt. Das spiegelbildliche Verhältnis von Vorspruch und Inschrift stellt sich diesem Richten entgegen, da es auf die Unsicherheit des menschlichen Erfassens der Wirklichkeit und auf die Ohnmacht menschlichen Urteilens verweist.

Obwohl sich die Dichterin mit dem Begriff „Sittengemälde“ im Untertitel der Geschichte von den geschilderten Lebensformen zu distanzieren scheint, besteht doch eine gewisse spiegelbildliche Ähnlichkeit zwischen der Lebenssituation der Droste und der ihrer Hauptfigur Friedrich Mergel. So wie dieser versucht, der erdrückenden Enge seiner Verhältnisse zu entkommen und schließlich eine bessere Stellung in der Dorfgemeinde zu erringen, war jene bestrebt, literarische Anerkennung zu erlangen und ihre Werke einem überregionalen Publikum bekannt zu machen. Damit taucht in der *Judenbuche* gewissermaßen das Abbild ihrer Schöpferin auf, die trotz aller kritischen Haltung gegenüber ihrer Zeit doch nicht erst in hundert Jahren gelesen werden wollte.