

トーマス・ベルンハルト『ヴィトゲンシュタインの甥』 における告解のモチーフについて

飯 島 雄太郎

はじめに

本稿の課題は、トーマス・ベルンハルト（1931~1989）の散文作品『ヴィトゲンシュタインの甥 ある友情 *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*』¹（1982）における自伝的想起の形式について考察することである。自伝的想起はベルンハルトの自家薬籠中の形式である。5部作からなる自伝、そして『消去 *Auslöschung. Ein Zerfall*』（1986）、『古典絵画の巨匠たち *Alte Meister. Komödie*』（1985）のようなフィクションに分類される作品においても頻繁にこの形式を用いている。本稿では、『ヴィトゲンシュタインの甥』を題材に、こうした自伝的想起という方法のモデルの一つとしてキリスト教の宗教的告白、とりわけカトリックにおける告解の伝統²があったのではないか、という仮説を提示することを試みたい。

具体的な考察は次章以降に譲るとして、この章ではまず簡単に『ヴィトゲンシュタインの甥』という作品について紹介したい。シュミディンガーはベルンハルトにおけるカトリックの影響を考察した論文において、創作時期を抒情詩から『霜 *Frost*』（1963）の出版に至るまでの初期、『カルタ遊び *Watten. Ein Nachlaß*』（1969）、ならびに自伝第一作『原因 *Die Ursache. Eine Andeutung*』（1975）までの中期、それ以降の後期に分類している。この分類に従えば1982年に発表された本作は後期に属する。³ この年、ベルンハルトは長編『コンクリート *Beton*』を出版し、代表作『消去』の草稿をまとめ上げるなど、旺盛な創作意欲を発揮することになる。本作

ベルンハルト作品から引用する際は、以下の全集を用い、略号 W と巻数、ページ数を括弧に入れて本文中に付す。Bernhard, Thomas: *Werke*. 22 Bde. Hrsg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a. M. 2003f.

¹ これ以降『ヴィトゲンシュタインの甥』と表記する。

² 告解とはカトリックの秘蹟の一つである。信者の罪の告白に対して、聴罪司祭が赦免を与える。1215年の第4回ラテルノ会議以降、全信者の義務となり、現在に至っている。ベルンハルトもまた、自伝『ある子ども *Ein Kind*』で、自身の告解の経験に触れている（W10 S. 491）。竹山博英「告解とは何か」：ジャン・ドリュモエ『告白と許し』（福田素子 訳）言叢社 2000 年、200~209 頁所収、201 頁以下。

³ Schmidinger, Heinrich: »Gott« im Werk von Thomas Bernhard. In: Huber, Martin / Mittermayer, Manfred / Schmidt-Dengler, Wendelin (Hrsg.): *Thomas Bernhard Jahrbuch*. Bd. 2. Wien / Weimar / Köln 2003, S. 35-56, hier S. 37.

は副題に「ある友情」とあるようにパウル・ヴィトゲンシュタイン（1907~1979）という実在の人物との友情を想起した作品である。ヴィトゲンシュタインという名前からもわかるように、パウルは哲学者のルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタイン（1889~1951）の親戚である。⁴ 熱狂的なオペラファンとして知られた人物で、ウィーン市内でも有名な奇人だったとされる。⁵ パウルは79年に亡くなっており、本作はその死からさほど間をおかず出版されたということができる。友情の発端から、語り手がパウルを見捨て、やがて罪の意識に苛まれるまでの過程が描かれた本作を、ヴァークナーは男性間の友情がベルンハルト作品の中でもっとも美しく描かれている作品と評している。⁶

本作を語る上で忘れてはならないのが、その自伝の続編としての側面である。ベルンハルトは、本作に先立つ1975年から1982年にかけて5部作からなる自伝を刊行している。友人を想起した作品ではあるが作品のフォーカスは作家である語り手自身の実存に当てられていることから、プフレーガーはそれ以前に出版された自伝5部作の続編として本作を位置づけている。⁷ 物語の冒頭において本作の一人称の語り手が、『当惑 *Verstörung*』という小説を出版したことが語られるが（W13 S. 209）、これは1967年に出版されたベルンハルト自身の長編のタイトルでもある。したがって、語り手はトーマス・ベルンハルト本人とみなしてよい。とはいえ、本作には虚構作品としての側面も存在することから、⁸ 以下の論述においては、作品の一人称話者を指す場合は「語り手」と、現実のベルンハルトを指す場合には「ベルンハルト」と表記する。

最後に本論の構造を述べたい。告解をモデルとして解釈するといっても、本作は直接的な形でカトリックを扱った作品ではない。また、ベルンハルトとカトリックという主題はそれ自体問題含みである。そのため、はじめにベルンハルトとカトリックの関係、ならびに宗教的な観点から本作を論じた先行研究を検討し、『ヴィトゲンシュタインの甥』をカトリックと結びつけて解釈する妥当性を示した上で、本作の語りを告解として解釈するという流れをとる。

まず、第1章第1節において、ベルンハルトとカトリックの関係についての先行研究を概観

⁴ もっともタイトルにある甥というのはディドロ『ラモーの甥』にちなんだ誇張であって、実際はルートヴィヒは大おじだったらしい。Honegger, Gitta: *Thomas Bernhard. »Was ist das für ein Narr?«*. München 2003, S. 31. ディドロとの比較を行ったのが、Betz, Uwe: *Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe. Analysen des Werks Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinscher Theoreme*. Würzburg 1997, S. 290-297.

⁵ パウルの人となりを知るに当たっては、死後出版された次の回顧録が有用である。Schaefer, Camillo (Hrsg.): *Hommage PAUL WITTGENSTEIN*. Wien 1980.

⁶ Wagner, Walter: „Was ich im Grunde nicht entbehren kann, will ich existieren“. Zum Begriff der Freundschaft bei Thomas Bernhard. In: *Thomas Bernhard Jahrbuch* S. 35-56, hier S. 37.

⁷ Pfleger, Alexandra: *Der erinnerte Freund. Das Thema der Freundschaft in der Gegenwartsliteratur*. Würzburg 2009, S. 49-80, hier S. 58-61.

⁸ 『ヴィトゲンシュタインの甥』の虚構的な側面に関しては本稿注4、ならびに25参照。そもそもヘラーも指摘するように、ベルンハルトの自伝自体が、虚構としての性格を強く有してしている。Höller, Hans: *Thomas Bernhard*. Hamburg 1993, S. 102.

する。ついで2節において本作についてのデュックの神学的解釈を検討し、自伝として本作を解釈するという本論の方向性を示す。2章では、本作が自伝として読み得ること、そして自伝的想起という形式が語り手の自己像をアイロニカルに描き出す、自己省察的な傾向を有していることを論じる。3章ではこうした自己省察的な語り、語り手の罪の告白という形で告解との類似性を示していることを論じ、告解が本作のモデルであることを示す。

1. 先行研究

1. 1. ベルンハルトとカトリックの関係について

ベルンハルトとカトリックと一口に言っても、その関係は一筋縄ではない。作家ベルンハルトに大きな影響を与えることとなる祖父フロイムビヒラーはカトリックをこき下ろして止まなかった一方で、母は敬虔なカトリックであり、幼いベルンハルト自身、カトリックのミサに魅了されたことを自伝において書き残している (W10 S. 456f.)。

こうした出自を示すかのように、作家としての出発は宗教的な抒情詩人としてのものであった。1957年から58年にかけて『地上で、地獄で *Auf der Erde und in der Hölle*』(1957)、『死の刻に *In hora mortis*』(1958)、『月の鋼のもとに *Unter dem Eisen des Mondes*』(1958)の3冊の詩集を矢継ぎ早に出版している。これらの詩集は大変宗教色が濃い。たとえば第1詩集『地上で、地獄で』の巻頭では、次のような詩句によって、霊との邂逅がうたわれている。

明日は顔のまぼろしがやってくる日。肉のように
教会の塀の上で踊り
僕に地獄を指し示すんだ
どうして地獄を見なくちゃいけないの？ 他の道はないの？
神様のもとへと行くための

とある声：他の道はない！ この道こそが
まぼろしの日を超えていく

その道は地獄を経由している (W21 S. 49; 傍点部分は原文ではイタリックである。以下同様。)

もっとも、抒情詩の創作は作家としての成功につながることはなかった。やがてベルンハルトは小説へと舵を切り、1963年長編小説『霜』を出版する。『霜』によってベルンハルトは一躍文壇の寵児となるとともに、作品の内容面においては反宗教的な姿勢が顕著となる。主人公シュトラウホは次のように「主の祈り」のパロディーを口にするのである。

地獄におられるわたしたちの父よ、み名が聖とされませんように。み国が来ませんように。みこころが行われませんように。地獄にも、地にも行われませんように。わたしたちの日ごとの糧を今日もお与えにならないでください。わたしたちの罪をお許しにならないでください。わたしたちも人を許しません。わたしたちを誘惑におちいらせてください、悪からお救いにならないでください。アーメン。(W1 S. 221)

こうした反宗教的な傾向は、後期ベルンハルトにおいてはカトリックとナチスが共有する権威主義を批判するという形で展開される。自伝第1作『原因』では、寄宿舎での教育が、戦後のナチズムからカトリックへの看板のつけ替えに過ぎなかったことを、語り手は次のように振り返っている。

寄宿舎は、権威主義の押しつけがましきで、日ごとにカトリック的、国家社会主義的な本質をあらわにした。私たちはカトリシズムとナチズムに精神的に板挟みになって育ち、しまいには民衆を愚鈍にする偶像であるヒトラーとイエス・キリストの間でぺちゃんこにされるのだ。(W10 S. 78)

こうしたカトリックとナチズムの権威主義に対する批判は、最晩年の作品『ヘルデンプラッツ *Heldenplatz*』(1988)や『消去』にいたるまで一貫することになる。肯定から否定へと揺れ動きながらも、ベルンハルトはその生涯を通じて、カトリックにこだわり続けた作家だった。

先行研究においては、カトリックの思想の延長線上に作品を解釈しようとする傾向が根強く存在する。たとえば、ヘラーはベルンハルト伝に次のように書いている。

ベルンハルトほどに、連禱が聞き逃しようもなく登場人物のモノローグの基層をなしている作家、バロック的な過剰な劇場の比喩を取り入れている作家は存在しない。⁹

このようにベルンハルトをカトリックの影響の下に包摂して理解しようとする最右翼が、神学者でもあるシュミディンガーである。彼は後期ベルンハルトのカトリック批判をニーチェのキリスト教批判になぞらえながら、ベルンハルトをカトリック的な思想家として捉えようと試みている。¹⁰ そして、死に臨んでの態度を作品の中心的なテーマとすることで、ベルンハルト作

⁹ Höller, S. 98f.

¹⁰ Schmidinger, Heinrich: „katholisch“ bei Thomas Bernhard. Versuch einer Lektüre. In: Möde, Erwin / Felix, Unger / Woschitz, Karl Matthäus (Hrsg.): *An-Denken. Festgabe für Eugen Biser*. Graz / Wien / Köln 1998, S. 569-579, hier S. 574.

品が多く、神学者と関心を共有していること¹¹ や、後期作品の音楽的な構成がカトリックの讃歌の伝統に連なること¹² などをカトリックの影響下にある証拠として論じている。

またオーストリア文学史を扱った論考においてシュミット＝デンクラーは、言語遊戯的な作風を示す戦後オーストリアの作家の多くにカトリックの影響が顕著であることを指摘し、それが彼らの文体の特徴となっていることを指摘している。¹³ したがってベルンハルト作品にカトリックを思わせる要素が見出される場合、それは単なる偶然の一致ではなく、オーストリアのカトリックの風土に由来するものである可能性は高い。

次節では『ヴィトゲンシュタインの甥』という作品に立ち入って、本作を神学的な観点から論じたテュックによる先行研究を検討する。¹⁴

1. 2 『ヴィトゲンシュタインの甥』について

神学者でもあるテュックは、本作を墓碑銘になぞらえた上で、文学の形を借りて亡き友人との友情の顕彰を試みた作品として解釈している。そして死者を時間による忘却から救おうとする点に、神学と文学の共通点を見出している。¹⁵ テュックの論は、本作を告解との関連から解釈しようとする本稿のテーゼの重要な補強材料となり得る。

もっともテュックの論も問題なしとは言えない。それは彼が本作をもっぱらパウルの回想録として解釈している点にある。しかし、本作は言葉によって死者を回想する試みの挫折を描いた作品でもある。そのため、テュックの述べるような共通性は存在するとしても、限定的なものに留まると言わざるを得ない。

こうした挫折は、パウルが病のため零落した直後の場面において見出すことができる。パウルが零落し、引きこもりがちになると、語り手は現実のパウルとの接触を避け、パウルとの思い出を綴ったメモのうちに甘美な友情の記憶を蘇らせようとする。

僕はこうした〔パウル以上の友人はいないにもかかわらず、自分は避けているという〕考えをつねに払いのけ、しまいに抑圧した。メモ帳から、パウルに関係する箇所を探し出すこと、そして今思えば部分的には12年以上昔に遡るこのメモから、記憶に保持したいと思うような彼の姿を思い起こすことで我慢しようとした。僕が求めたのは生き生きとした彼

¹¹ Schmidinger (1998) S. 578.

¹² Schmidinger (2003) S. 53.

¹³ Schmidt-Dengler, Wendelin: Das Gebet in die Sprache nehmen. Zum Säkularisationssyndrom in der österreichischen Literatur der siebziger Jahre. In: Pankow, Christiane (Hrsg.): *Österreich – Beiträge über Sprache und Literatur*. Umeå 1992, S. 45-62, hier S. 59.

¹⁴ Tück, Jan-Heiner: Die Zeit widerrufen oder: Vermächtnis einer Freundschaft. Zu Thomas Bernhards »Wittgensteins Neffe«. In: *Internationale Katholische Zeitschrift »Communio«* 36 (2007), S. 282-292, hier S. 291.

¹⁵ Tück, S. 291

の姿だ。死者ではなく。¹⁶ (W13 S. 305)

しかし、語り手の企図が成就することはない。語り手がメモの上で直面するのは、パウルが死んだようになってしまったという現実だからだ。

しかし、僕が、ナタールで、ウィーン、ローマ、そしてリスボン、チューリッヒ、ヴェネツィアで書き続けたこのメモは、結局のところ、今になってみれば死にいたる物語に他ならなかった。〔中略〕これらのメモが示すように、僕は 12 年以上にわたって、彼の死を追いつけていたのだ。(Ebd.)

メモを介して、友人をありありと思い描こうという試みは、死という現実の前に挫折せざるを得ない。このエピソードが示すのは、想起の媒体としての言語の不能である。パウルとの思い出を記したメモは、もはや「死にいたる物語」でしかあり得ず、かつての友情を想起するためのよすがとはならないからである。ヴァークナー＝エーゲルハーフは、想起とは過去の出来事を忠実に複製するものではなく、想起する現在からの再構築に他ならないと述べ、自伝文学における想起のシニフィアンとシニフィエの乖離を論じている。¹⁷ 語り手が直面するのもこのような乖離である。そこに、想起という本作の方法論に対するメタ的な批評を読み取ることができる。¹⁸ こうしたメタ的な書法によって、本作が示すのは言葉によって死者を蘇らせることはできないという動かしがたい現実である。

したがって本作はパウルという人物を回想した作品として捉えるよりも、あくまでも語り手がパウルと関わった限りでの自身の生を描いた作品として捉えるべきであるように思われる。事実、語り手はパウルの葬儀にも行かず、墓参りもしていない (W13 S. 307)。語り手はパウルが自分を生かすために死んだのだ、という強引にも思える論理を展開することによって、パウルの死と折り合いをつけようとする。

僕の生、より正確にいうならば僕の実存を、長い間可能にするものではないにせよ、とにかく少しでも耐え得るにするために、友が死んだと考えたとしても、あながち的外れでもない。
(W13 S. 306)

¹⁶ 訳出にあたっては次の翻訳を参考にした。トーマス・ベルンハルト『ヴィトゲンシュタインの甥 最後の古き佳きウィーンびと』(岩下真好 訳) 音楽之友社 1990 年。

¹⁷ Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie*. Stuttgart 2005, S. 12f.

¹⁸ シルはベルンハルトの作品は 70 年代後半からメタフィクションとしての側面を強く備えるようになると指摘している。シルは本作については言及していないが、同様の傾向を認めることができるだろう。Thill, Anne: *Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards*. Würzburg 2011, S. 700.

テュックの述べるように、¹⁹ 本作の語り手の思考には確かに神学的な関心に近いものがあるとは言えるかもしれない。「ある友情」という副題が示すとおり、本作には友情の記念碑としての側面は確かに備わっている。しかし、同時に言葉によって友情を遺そうとする試みの限界を描いた作品でもある。そのため、本作を純粋な回想録として捉える解釈は自ずと限界にぶつかる。したがってプフレーガーも指摘するように、²⁰ 本作は単なる回想録ではなくベルンハルトの自伝として解釈されるべき作品である。

次章では本作を自伝として解釈することを試みる。そして告解との類似性を論じる3章以下の考察へとつなげることにしたい。

2. 自伝的想起

本章では、『ヴィトゲンシュタインの甥』の自伝としての側面を論じる。その際着目するのが、自伝的想起という本作の形式によって、語り手の人物像が、滑稽かつアイロニカルに相対化されて描き出されていることである。こうした語りの自己省察的な視点が、作品の後半部における語り手の罪の告白につながっていると考えられる。1節ではまず、語り手がどのような人物であるのかを確認し、その後2節で語りの自己省察的な機能を論じる。

2. 1. アウトサイダーとしての語り手とパウル

そもそも両者の友情は、ウィーン郊外の隣り合わせの病棟に、同時期に入院していたことに端を発する。語り手は肺結核を患っており、パウルは精神病院に入院していた。²¹ 次に引用するのは、語り手が友情を深めたきっかけとして言及されるシーンである。両者は互いの病棟の中間に存在するベンチで落ち合う。

〔病棟のある〕ヴィルヘルミーネ山で、僕たちはいわば無言のうちに、友情を永遠のものとしたのだ。パウルがただグロテスク、グロテスクとだけ呟いたあのベンチで。(W13 S. 262)

こうした病によって社会から疎外されたことへの共感が両者の友情の根底にはある。²² ホテ

¹⁹ Tück, S. 291.

²⁰ Pfleger, S. 58-61.

²¹ フェルジツヒは狂気を神聖化するロマン主義的な見方に本作が近接していることを認めつつ、同時にパウルの狂気が詐病であることを語り手が仄めかしていると指摘している。Vellusig, Robert: Thomas Bernhard und Wittgensteins Neffe: Die Bewegung des Hinundher. In: *Modern Austrian Literature* 23 (1990), S. 39-52, hier S. 44. ハウズはこうした仄めかしのうちに、精神医療に対するベルンハルトの懐疑的な姿勢を指摘している。Howes, Geoffrey: Antipsychiatrie bei Thomas Bernhard? In: Honold, Alexander / Joch, Markus (Hrsg.): *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*. Würzburg 1999, S. 147-154.

²² 病以外の両者の共通点として、クラシック音楽の愛好が重要な要素として挙げられるが、本稿の関

ル・ザッハーや、科学アカデミーなど、数々の固有名が出てくる本作は、日本語版翻訳者の岩下が述べるように、「ウィーン小説」としての側面をもつが、²³ ウィーンの郊外に病によって隔離された両者が、ウィーンの街中に出て行き人々に辛辣な批評を加えるという地理的な結構を備えているのである。語り手は作家仲間が集うウィーンのカフェについて次のように語っている。

ウィーンのカフェはいつだって嫌いだが、いつもいつも、嫌いなウィーンのカフェへと入ってしまう。毎日訪ねてしまう。というのも、ウィーンのカフェをいつも嫌ってきたとはいえ、まさしくいつも嫌ってきたがゆえに、ウィーンではいつもカフェ通い病に苦しんでいる、他の誰よりも、カフェ通い病に苦しんでいるんだから。(W13 S. 291f.)

語り手はこうしたねじくれた感情の原因を同族嫌悪に帰属させる。

僕はウィーンのカフェをいつも嫌っている。そこではいつも、僕の同類と顔をあわせるからだ。それが本当のところだ。僕は四六時中自分と対面していただくはない。それも自分から逃れるために入ったカフェでは。しかしまさしくそこで、自分と、つまり自分に似たようなやつらと顔をあわせるんだ。僕は自分自身に耐えられない。ましてや呻きながら、何やら書いている有象無象の同類とは。(W13 S. 292)

こうした同族嫌悪の背後にあるのは、同業者たちの間で自己を見失いたくないという語り手の弱さであると考えられる。次の引用では、カフェ通いによって自己を失うことに対する恐怖から、パウルが救ってくれたことが述べられている。

ちょうどあの危機の頂点で彼と出会っていなかったならば、僕がどうなっていたか、誰が知ろう。彼がいなかったらきっと、おそらく文壇の、つまり世界でもっとも忌まわしいウィーンの文壇、その精神の泥沼に、頭から転がり落ちていったことだろう。というのもそんな危うい時には、愛想をよくし、卑劣に、つまり従順に振る舞い、挙句自分を捨てて文学者どもの間に混ざるのが手っ取り早い方法だからだ。(W13 292f.)

心からは外れるため、ここでは言及を控える。なお、本作における芸術表象（とりわけカラヤン表象）については次を参照。Konzett, Matthias: *The rhetoric of national dissent in Thomas Bernhard, Peter Handke and Elfriede Jelinek*. Rochester / N. Y. 2000, pp. 30-37.

²³ 岩下真好「訳者あとがき」ベルンハルト 191~206 頁所収、197 頁。

周囲の凡庸な作家から自らを差異化したいという語り手の欲望のうちに、そのナルシシズムを読み取ることができる。ロイターは、ベルンハルト作品の登場人物が、自律的な「天才」という幻想に取り憑かれていると述べているが、こうした自律性への欲求は本作にも見ることができるだろう。²⁴ そして、こうした天才性を本作で強烈に体現するのが、パウルの親戚である哲学者ルートヴィッヒ・ヴィトゲンシュタインである。

親戚のパウルとの友情を扱った本作において、ルートヴィッヒの影は随所に落ちている。たとえば、パウルの入院している病棟の名前は、ルートヴィッヒである。²⁵ 語り手は、ルートヴィッヒを「何十年にも渡って、他の誰よりも尊敬してきた」(W13 S. 286) と語るが、その彼とウィーン社会の関係は次のように語られる。

ウィーン人たちは、本当のところ、今日に至っても、ジークムント・フロイトさえ認めていない、それどころか、存在に気づいてさえいないのだ、それが現実だ、なぜなら、ウィーン人は、そうするにはあまりにも卑劣なのだから。ヴィトゲンシュタインについても一緒だ。(W13 S. 270)

ここで重要なのは、ルートヴィッヒがフロイト同様ウィーン社会から疎外された「天才」であったという点である。これが、ウィーンに馴染めないものを抱えている語り手にとってルートヴィッヒを偶像たらしめていたとも考えられる。そして、語り手の友人パウルもまた経済的な合理主義に背を向けた一族のはねかえりとして、つまりルートヴィッヒの同族として描かれている。

彼〔パウル〕は、常に家族に脅かされ、ほっておかれていると感じていた。彼は彼らをくりかえしくりかえし膨大な財産に息を塞がれた、芸術と知性の敵と称していた。しかし、結局彼らこそが、ルートヴィッヒと彼を生み出したのである。(W13 S. 268)

パウルは一介のオペラファンに過ぎず、哲学書を刊行することもなかったが、両者はともに知的な高みに達した人間として同一視される。そして、パウルの狂気は、ルートヴィッヒの天才性に匹敵するものとして描かれている。

二人はきわめて卓越した人物であり、きわめて卓越した頭脳だった。一方は出版し、他方

²⁴ Reuter, Tim: „Vaterland, Unsinn“ Thomas Bernhard (ent-)nationalisierte Genieästhetik zwischen Österreich-Gebundenheit und Österreich-Entbundenheit. Würzburg 2013, S. 198-201.

²⁵ ヘラーによれば、これは、ベルンハルトによる捏造でありそんな病棟は存在しない。Höller, S. 104.

は出版しなかった。というよりも、一方は、その頭脳を出版し、他方は頭脳を実践した、ということもできるだろう。出版され、絶えず出版する頭脳と、実践され、絶えず実践する頭脳とのどこに違いが見出せようか？（W13 S. 232f.）

ここに至って、ルートヴィッヒとパウルは、天才的な人物として同列視される。フロイデンブルクは、語り手はパウルのうちに理想とする作家像を投影していると述べているが、その背後には、ルートヴィッヒという偉人の影が存在するのである。²⁶ パウルのうちに、語り手が見出すのは、その批判精神に満ちた姿勢である。語り手は、次のようにパウルを賞賛している。

あらゆる場面において、歴史を否定し、そして彼自身の表現に従えば、その結果過去も未来ももたない、原子力の愚劣さに支配された今日の社会を彼は軽蔑していた。そして腐敗した政府を、狂気に染まった議会を、芸術家たち、とりわけいわゆる再生産しか能のない芸術家たちの頭を占めている虚栄心を罵った。（W13 S. 306）

こうしたパウルの批判精神の具体例を「国家文学小賞」の受賞をめぐるエピソードに見ることができる。語り手のスピーチに大臣が激怒し、憤然と席を立ったというものである。散々な結果に終わった授賞式の後で、パウルは語り手に次のように語る。

賞をもらうというのは倒錯だよ、と我が友パウルは僕に言ったものだ。国家賞をもらうというのは、その最たるものだ。（W13 S. 279）

この授賞式は新聞で報道され大きな騒動となる。

翌日、オーストリアのいくつもの新聞で、大臣を邪険に扱ったネストベシュムツァー、ベルンハルトが話題に上った。（W13 S. 278）

現在では、ベルンハルトやエルフリーデ・イエリネク（1946～）のような祖国オーストリアを批判する作家を指す言葉となっているネストベシュムツァーという表現であるが、元来は巣を汚す鳥を指す慣用的な表現であり、まさしく共同体の内部と外部の間に立つアウトサイダーを意味する言葉に他ならない。パウルの反権威主義的な叱責の背景には、このようなアウトサイダーの苦境がある。彼らは自分たちを足蹴にした人々を数え上げ陰險な友情を温める。そこに

²⁶ Freudenburg, Rachel: Männliche Freundschaftsbilder in der neueren Literatur. In: Erhart, Walter / Hermann, Britta: *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Stuttgart 1997, S. 271-291, hier S. 282.

は明らかに周囲に対する攻撃的な姿勢がある。

数年経っても、パウルと僕は、あの時、国家や、大臣に厚顔無恥にもへつらって、このシュタイアーマルク出身のうすのろの大臣を追っかけていった人々の名前を数え上げたものだ、彼らがどうしてあの時そうしたのか、僕たちにはわかっている。(Ebd.)

こうした攻撃性が向けられるのは、何も授賞式の出席者に限らない。ウィーンの観光客にまで向けられる。次の引用は彼らがカフェのテラス席に陣取り、周囲の客を嘲笑する場面である。²⁷

この場所でいかにもな人々、つまり全身を引きつらせながら、タルトや、評判のホースラディッシュのまわりにぐると並べられたプラハハムを食い、コーヒーを飲み、さっきまでの都市観光に疲れ切っていて頭も動いていないから、タルトを喉に詰まらせるんじゃないかという勢いで頬張り、コーヒーをガブガブと体に流し込んでいる、同国人、外国人、どちらでも同じことだが、の話からはじまり、最後にはここ何十年かの間に蔓延した、大食癖を糾弾して終わるといった具合だった。(W13 S. 280f.)

ここで彼らの嘲笑となるのが、ウィーンの観光客であるのは偶然ではないだろう。彼らは観光客を嘲笑することによって、自らをウィーンに慣れ親しんだ者の側に置き、アウトサイダーとしての自らの不安を癒すのである。語り手のナルシズムは、ことここに至って観光客を嘲笑するサディスティックな営みのうちに結実することになる。

本作の記述からはアウトサイダーとしての自負心とコンプレックスをもった語り手の人物像が浮かび上がる。次節ではこうした人物像をアイロニカルに相対化する視点もまた作中には書き込まれていることを論じる。

2. 2. 語り手の自己省察

本節では語りの自己省察的な側面について論じる。この点が明瞭に示されているのが、グリルパルツァー賞の授賞式、ならびに『狩猟社会 *Die Jagdgesellschaft*』(1974) 初演のエピソードである。

語り手は、グリルパルツァー賞を受賞し、意気揚々と授賞式会場へと向かうが、会場に着いても案内するものもない。それに対して、語り手は迎えが来るまで客席に陣取るという振る

²⁷ 別の箇所には次のようにある。「彼〔パウル〕は、信じがたいほどに訓練された観察者であり、彼が時とともに観察芸術的と言いうるレベルにまで高められていたこうした観察を行う際には、実に遠慮なく振る舞うあまり、あらゆることが絶え間なく叱責の理由になるのだった。」(W13 S. 266)

舞いに出る。結果的に式がはじまっても、壇上には受賞者が登壇していない状況になり、会場は大混乱に陥る。アカデミーのメンバーが人波をかき分けて壇上から自分を探して向かって来る様を眺めながら、語り手は次のように思う。

ホールの中央に陣取ってしようと卑劣な考えを抱いた。というのも僕の方へと向かってくる何某氏、もちろんアカデミーのメンバーだが、彼が僕のもとにたどり着こうと大変な苦勞をしていたから。(W13 S. 274)

こうした語り手の振る舞いには、そのエゴイスティックな性質を見ることができる。最終的に、このエピソードは式後のパーティで語り手が「三文文士 *der Dichterling*」(W13 S. 275)と陰口を叩かれているのを耳にし、憤然と会場を去ることによって幕を閉じる。次に引用するのは、式後のパウルの言葉である。

君は自分を安売りしたんだ！ やつらは君を侮辱したんだ！ (W13 S. 275f.)

そして語り手は次のように述べる。

やつらは今日またしても僕を侮辱した。おめおめと自分で自分を侮辱させたんだ、よりもよってウィーンの科学アカデミーで、と僕は考えた。(Ebd.)

散々な結果に終わった授賞式ではあるが、語り手は授賞式をもっとはとても楽しみにしていた。というのも、グリルパルツァー賞が、国家から与えられる賞であり、社会的な承認を意味すると思ったからである。語り手は次のように述懐している。

ついにオーストリア人が、これまで私を踏みつけにしてきた同国人どもが、僕をよりもよって、グリルパルツァー賞で顕彰するのだ、と僕は思った。成し遂げたのだ！ と思ったものだ。(W13 S. 271)

そしてグリルパルツァー賞のためにスーツを新調しさえするのである。

科学アカデミーでの授賞式のために、スーツを新調したことを僕は覚えている (*Ich erinnere mich*)。というのも、新品のスーツじゃないと、科学アカデミーには登壇できないと思っていたからだ。僕は生涯の人とともに、コールマルクトの洋品店へと行き、サイズの合うス

ーツを探し、試着して着たまま店を出た。新しい背広はグレーのものにした、このグレーのスーツならば、古い背広を着て行くよりも、ずっと立派に、科学アカデミーでの自分の役割を果たせるだろう。(W13 S. 271: 下線部の強調は引用者による。以下同様。)

これらの希望に満ち溢れた描写によって、語り手は授賞式で、散々な目に遭うことになるとは知る由もない自分をアイロニカルに描き出しているように思われる。その際に重要なのが、「僕は覚えている」という想起の身振りが伴っていることである。ここで語り手はテキストを書いている現在と、過去の自分を分離し、過去の自分を滑稽な存在として対象化しているのである。

同様のアイロニーは『狩猟社会』の初演をめぐるエピソードにおいて、より明瞭に読み取ることができる。『狩猟社会』は、1974年にオーストリアを代表する劇場、ブルク劇場にて初演されたベルンハルトの戯曲である。語り手はこの初演を酷評し、自身に対する裏切りであるかのように感じる。その時、パウルだけが上演に憤る自分の真意を汲み取ってくれた、というのが本エピソードである。

ブルク劇場とのトラブルの発端には、配役をめぐる劇場とのすれ違いがあった。語り手は初演に際して、名優ブルーノ・ガンツ (1941-)、ならびにパウラ・ヴェッセリー (1907-2000) の客演を希望するが、両者とも出演が叶わなかった。俳優たちが妬みから彼らの出演を拒んだのだ、と語り手は述べている。結果的に上演は語り手の意に合うものではなかった。語り手は次のように舞台を酷評している。

やつらは瞬く間に聴衆に媚を売り、春をひさぐんだ。そしてやつらの夜郎自大な自己評価によれば、いわゆるドイツ語圏の第一の劇場というやつを、世界一の演劇売春宿にしてしまふ、僕の『狩猟社会』初演の致命的な夜に限らず、それがあいつらのやり口なんだ。(W13 S. 302f.)

本節の冒頭にも述べたように、こうした語り手の気持ちを汲み取ってくれるのは、パウルだけだった。終演後、友人たちが上演の出来を賞賛する中、パウルだけが次のように上演を批判するのである。

君もまた、ブルク劇場の愚かさの、陰謀の、腹黒さの犠牲になったのだ、と彼は言った。全く不思議じゃない、君にはいい教訓だろう。(W13 S. 304)

本エピソードでは、語り手の被害妄想的な傾向は、前節で扱った文学賞のエピソードに比しても激しい。文学賞のエピソードにおいても、語り手は周囲に敵意をぶつけてはいたが、それら

の被害妄想には、まだしも客観的な現実の裏づけがあった。しかし、ブルク劇場でのエピソードに関しては、こうした客観性が欠如している。このことを端的に確かめられるのは、次の引用である。語り手は劇を見ながら、そこに劇団員たちの敵意を妄想する。

これらのブルク俳優どもは、〔中略〕幕が上がるや否や、僕と僕の戯曲にいわば反旗を翻した、つまり僕と僕の戯曲に反した演技を行なったのだ。そして一幕全体を雑に、心を込めずに演じたのである。あたかも、仕事だから仕方なく『狩獵社会』を演じているかのように。あたかも私たちが嫌なのはこのいまわしく低劣な人を苛立たせる戯曲です、私たちにこの戯曲に出演するよう強要した、幹部が嫌なわけではありませんとでも言いたいかのように。(W13 S. 303)

ここでの語り手の感慨は、作中一切の裏づけをもたない。本エピソードにおいて際立つのは語り手の主観的世界と客観的世界の乖離である。特に下線部の箇所は語り手の妄想であり、仮に俳優たちの演技が本当にやる気の見られないものであったとしても、それを確かめる術は読者には与えられていない。むしろ周囲は称賛したという記述から判断すれば、語り手の意には沿わなかったにしても実際の上演は上出来のものだったと考えることすらできよう。

そして彼は耐えきれず、一幕終了後に劇場を飛び出し、ウィーン市内を走り回って怒りを鎮める。

もう一瞬たりともこの『狩獵社会』を見ていたくなかった。あたかも僕の戯曲の処分場から逃れるというだけではなく、あらゆる精神的な財産の処分場から逃れるかのように、ブルク劇場から飛び出したのを僕は思い出す。そしてリング通りを一周して再び旧市街に戻ってきた。怒りに駆られてあちらこちら走り回る以外には、自分の怒りを鎮められなかったのだ。(W13 S. 304)

以上の誇張された怒りの描写は、演劇的でユーモラスですらある。ここにおいても「僕は思い出す」という想起の身振りによって語り手はテキストを書いている現在と過去の自分を分離し、過去の自分を対象化して描き出している。そこでは強固なエゴをもつがゆえに周囲と相容れない自身の失敗がユーモラスに描き出されている。本作にはパウルを想起するという側面と同時に、自伝としての側面もまた備わっているのだ。

次節ではこうした自己省察的な描き方が、語り手の罪の告白へと発展することを論じ、本作の語り手が告解をモデルとしていることを示す。

3. 告解との類似性

本章では告解との類似性から本作を解釈する。語り手自身のエゴイズムをアイロニカルに描き出す本作の語り手は、パウルが死んで以降の描写にいたって語り手自身の罪の告白へと発展する。こうした罪の告白を一種の告解として解釈することを本章では試みたい。

告解と自伝文学との結びつきは決して新しいものではない。自伝文学の祖とされるアウグスティヌスの『告白』(398~401)には罪の告白が含まれるし、ヴァルター＝ヨッフムはルソー『告白』(1782~1789)を告解に間接的な起源を有するものとして論じている。²⁸『ヴィトゲンシュタインの甥』は、語り手の罪の告白が中心的なモチーフとなっている点において、こうした西洋近代の自伝の伝統と結びつく。

告白の対象となる語り手の罪とは、晩年のパウルに対する冷酷な振る舞いである。最愛の妻であるエーディトの死後、経済的な困窮のため、パウルが内にこもりがちになり「死の匂い」を漂わせるようになると、語り手は恐怖を抱き見捨てることになる。語り手は自らの行動を罪として告白する。

ひとは「死」にしるしづけられたものを避けるものだ。僕もまたこの卑劣さに屈した。彼の人生の最後の数ヶ月間、低劣な自己保存本能 (Selbsterhaltungstrieb) から、まったく意図的に友を避けたのだ。僕は自分を許すことができない。(W13 S. 297)

こうした時に冷酷ですらある語り手のエゴイスティックな性格が、作中ではパウルの情にもろい性格と対比されるような形で描かれている。両者の対比が端的に見出されるのが、トラウン湖畔で乞食に遭遇する場面である。パウルは情にほだされ、お金を与えてしまう。それに対して語り手は、自分はそんなことはしない、なぜなら子どもの乞食の後ろで、親が金勘定をしているのを見逃せないからだ、と述べる。

僕たちは似ていてまったく違っていた。たとえば貧しい人々がパウルを煩わせる、すると彼は感動する。彼らが僕を煩わせても僕は感動しない。なぜなら、世界中に古来存在するこのテーマに触れても、僕の思考回路はパウルのような形では決して動かされたことはないし、今日でもまだそうはならないからだ。(W13 S. 229)

この箇所は聖書と関連がある。というのも、オーストリアでも指折りの富豪であるヴィトゲン

²⁸ Walter-Jochum, Robert: *Autobiografietheorie in der Postmoderne. Subjektivität in Texten von Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Bernhard, Josef Winkler, Thomas Glavinic und Paul Auster*. Bielefeld 2016, S. 8-10.

シュタイン家の出身であるパウルの振る舞いは富についての聖書の教え²⁹を地で行くものだからである。

このパウルというやつは、いわば人生の前半期において、困っている人々を（そして自分自身を！）助けるのだという信念のもとに、何百万というお金を、窓から投げ捨てた。現実には、そして本当のところは、この何百万というお金は、富豪の家に生まれたという事実が自分に似つかわしくなく、情けなく思えることへの復讐であり、当然のことながら実際のところ、彼はそうすることによって自分自身を救っていたのだ。（W13 S. 231）

パウルの気前のよさに対する語り手の視線は複雑である。それが、表面的にしか物事を見ない人のよさに由来していることを見抜いているし、その根底にある利己的な動機にも気づいている。したがって、パウルの気前のよさを単に好意的に眺めているわけでは明らかにない。

しかしながら、語り手のエゴイズムをアイロニカルに描き出すことに本作の記述のポイントがあることを踏まえるならば、乞食の場면을語り手が自身の冷酷さを罪として告白しているものとも読み解けるのではないか。事実、語り手は自身の吝嗇を、「自己防衛（Selbstschutz）」という言葉によって、自己保存本能と結びつけて語っている。

僕は決して（そうした場面の）うわっ面だけでは満足しなかった、パウルと同様に自己防衛のために。（W13 S. 231）

こうした罪深い語り手と人のいいパウルの二項対立は、作品のはじめと終わりにも見出すことができる。本作のエピグラフには、次のような言葉が掲げられている。

二百人の友人が僕の葬儀に集うだろう。そして君が僕の墓の前で弔辞を読むんだ。（W13 S. 208）

作品の末尾で、この言葉がパウルから語り手に向けられたものであったということ、葬儀には、8、9人の参列者しかおらず、語り手自身もまた出席しなかったことが語られる（W13 S. 307）。最終的に本作は語り手が墓参りをしていないことを告白する次のような簡潔な一文で終わりを迎える。

²⁹ たとえば、マタイ伝の次のような箇所である。「イエス言ひたまふ『なんぢ若し全からんと思はば、往きて汝の所有を売りて、貧しき者に施せ、さらば財宝を天に得ん。かつ来たりて我に従へ』」（マタイ 19:21）『文語訳 新約聖書 詩篇付』岩波文庫 2014 年、53 頁。

今日まで彼の墓には参っていない。(W13 S. 307)

冒頭のパウルの言葉と、語り手の不誠実さは著しい対照をなす。プフレーガーの指摘するように本作は自伝としての側面をもつが、³⁰ そこで描き出される自己像は、罪深くエゴイスティックな存在として演出されたものであると言ってもよい。

こうした自らの罪を告白するという語り手の振る舞いは、カトリックにおける告解と類似性を有している。クリステヴァによれば告解において人は内心を言語化することによって、罪から解放される。³¹ 語り手は本作の語りを通して、自身のエゴイズムから解放されようとするのである。

4. まとめ

以上の検討から明らかなように本作は語り手の告解として解釈できる。ベルンハルトは自身を思わせる語り手にエゴイズムからの解放の願いを語らせるのである。もちろん本作がいくら告解を思わせるといっても、『ヴィトゲンシュタインの甥』で明示的に「神」の名が語られることはない。しかし、ベルンハルトとカトリックの親和性を思えば、これを単なる偶然の一致とすませるのは無理筋であるように論者には思われる。本作の語りは宗教的なイデオロギーを担ったものではないが、しかし自己の罪について語るという手法の背後には、告解というモデルがあるのではないか。

ではそのような内容をもつ本作はどのように受け止められたのだろうか。入谷はアウグスティヌスを論じながら、告白は公開されることによって同様の罪を抱える人々の共感を呼び起こし、共同体を形成する働きをもつと論じる。³² アウグスティヌスにおける宗教的な共同体は、ベルンハルトにおいてはより世俗的な読者共同体という形をとる。オーストリア社会のアウトサイダーを自認するベルンハルトは、自身のアウトサイダー性を描くことによって、読者からの広範な社会的承認を得ようとするのである。結果的に、本作は読者共同体から好意的に受け止められ、商業的な成功を収めることになった。³³ 戦後の資本主義社会を生きる作家であるベルンハルトは神や司祭の前ではなく、読者の前で罪の告解を行うのである。

³⁰ Pflieger, S. 58-61.

³¹ ジュリア・クリステヴァ『恐怖の権力』(枝川昌雄 訳) 法政大学出版会 1984 年、181 頁。

³² 入谷秀一『バイオグラフィーの哲学 「私」という制度、そして愛』ナカニシヤ出版 2018 年、41~43 頁。

³³ 本作は出版された翌年、南西ドイツ放送局のベストセラーリストのトップに輝くことになった。Höller, Hans / Mittermayer, Manfred: Anhang. In: Bernhard, Thomas: *Werke*. Bd. 13. Frankfurt a. M. 2008, S. 349.

Das Motiv der Beichte in Thomas Bernhards *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*

IIJIMA Yutaro

Die vorliegende Arbeit erörtert das Motiv der Beichte in Thomas Bernhards Erzählung *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*. In diesem Werk erinnert sich der Ich-Erzähler an die Beziehung zu seinem Freund Paul Wittgenstein, einem Großneffen Ludwig Wittgensteins. Gegen Ende bekennt er seine Schuld, was in der vorliegenden Arbeit in Zusammenhang mit der katholischen Tradition der Beichte gebracht wird.

Bernhard setzte sich lebenslang mit dem Katholizismus auseinander. Auch wenn er sich in späteren Werken immer wieder kritisch oder spöttisch über die katholische Kirche äußerte, war er doch in seiner Frühphase im Grunde ein religiöser Dichter. Deshalb interpretieren einige Kritiker auch sein Spätwerk als vom katholischen Glauben beeinflusst.

Tück zufolge hat insbesondere das Todesmotiv in Bernhards Erzählung Gemeinsamkeiten mit der katholischen Weltsicht. Dies zeige sich an dem Versuch des Protagonisten, seinem Freund ein literarisches Denkmal zu setzen. Damit gehört Tücks Ansatz zu einer Forschungsrichtung, die davon ausgeht, es handele sich bei dem Werk nur um eine Erinnerung an diesen toten Freund. Dabei wird jedoch übersehen, dass es ebenso als Autobiografie des Autors gelesen werden kann. Hier wird sich daher stärker auf die autobiografischen Aspekte konzentriert.

Der Ich-Erzähler, ein Außenseiter in der österreichischen Gesellschaft, und sein Freund Paul verhalten sich den Wienern gegenüber äußerst hochmütig, zum Beispiel bei der Verleihung eines Literaturpreises an den Ich-Erzähler. Im Rückblick erscheint ihm dieses Verhalten als Dummheit. Der Zeitunterschied zwischen der Gegenwart, in der er sich erinnert, und der erinnerten Vergangenheit dient dabei der Ironisierung des früheren hochmütigen Ichs.

Diese selbstreflexive Schreibweise führt zum Bekenntnis einer Schuld des Ich-Erzählers im späten Teil des Werkes. Er glaubt, am Tod seines Freundes schuldig zu sein, weil er ihn während dessen Krankheit verlassen hat. Die westlichen Autobiografien haben viel mit der katholischen Tradition zu tun, wie beispielsweise das berühmte Werk von Augustinus. Auch

das Bekenntnis des Ich-Erzählers ähnelt einer katholischen Beichte, nur dass diese nicht vor einem Priester, sondern vor dem Leser abgelegt wird.