

W. G. ゼーバルトにおける想起の空間——建築と記憶術

鈴木 賢 子*

はじめに

W. G. ゼーバルトが比較的短い作家生活においてもものした散文作品は、写真や複製図版を頁に配したスタイルで知られる。68年世代のドイツ人であるゼーバルトは、とりわけナチズムやホロコースト以降に歴史をいかに叙述するか、負の記憶をいかに表象するかという問題に取り組んだ作家である。個人の抑圧された記憶であれ、死者たちの失われた記憶であれ、いかにこの世に受け戻されるのか。その出来事はどのようなできごとであったのか。直線的な時間に支配される歴史記述では浮かび上がってこない、他者の記憶を想起するために、ゼーバルト独特のイメージの技法が編み出された。散文フィクションと呼ばれる作品群『目眩まし』（1990年）、『移民たち』（1992年）、『土星の環』（1995年）、『アウステルリッツ』（2001年）^{1）}、さらに散文フィクションのみならず論考『空襲と文学』（1999年）にも共通するのは、テキストに鏤められた写真や複製図版によってドキュメンタリー的色彩が強められることである。と同時に、不鮮明で古ぼけた写真や複製図版にはキャプションが付されておらず、散文フィクションの場合には制度的にフィクションに包摂するしかない以上、写真によるテキストの図解、あるいはテキストによる写真のディスクリプションといった文字テキストとの合理的対応関係は、読者に対して保証されていない。むしろ、これらの写真や複製図版はテキストから乖離して相互に

参照し合い、テキストに抵抗している。したがって、それらはなにか謎めいたサインを送っているように読者には感じられる。テキストと並走するこれらのイメージ群は、テキストにおける無意識を係留するイメージ、すなわち〈徴候〉と呼びうるものである。筆者は今回の論考に先立って、すでにフロイトにおける〈徴候〉の概念を参照しつつゼーバルトの視覚的イメージの解釈を試みた^{2）}。

しかしながら、上記で筆者が試みたフロイト的な解釈によって隠れてしまった別の側面がある。筆者がこの論考で試みたいのはその別の側面を探ること、すなわち、『アウステルリッツ』にヘルメス主義的記憶術が意図的に埋め込まれており、われわれ読者の連想がそれによって或る程度潜在的に制御されていることを突き止めることである。それがこの作品における視覚レベルとテキスト・レベルをとともに統制するような潜在的モメントの1つとして機能しているようなのだ。

この論考では主にゼーバルトの遺作となった『アウステルリッツ』を考察の対象として扱う。考察は次の順序で進める。最初に、フランセス・イエイツの議論に主に依拠しながらルネサンスに発するヘルメス主義的星辰的記憶術と記憶の〈劇場〉について確認する。次に彼女の説を踏まえつつ、写真・複製図版といった視覚イメージだけではなくテキスト・レベルも含めて、縦横に張り巡らされた〈星〉のしるしを収集し解釈する。同時に星のしるしと連動して『アウステルリッツ』にさりげなく登場するフリーメー

* すずき・よしこ
埼玉大学非常勤講師

ソン関連建築を洗い出し、これらの建築空間における主人公の不安と解放という感覚の両極性について分析する。同時に、星辰的記憶術のダイアグラムと共通の源をもつ 17～18 世紀の星型要塞の形態を介して、ルネサンスの人文主義的ユートピアが近世の軍事要塞に転じ、終局でナチスの収容所に変容することを指摘する。さらに、ゼーバルトが作品全体を統制するような不可視のイメージ——20 世紀のフリーメーソン寺院——をクリプトとしてテキストに埋め込んでいることを指摘する。最後に、ロンドンのリヴァプール・ストリート駅旧婦人待合室 Ladies Waiting Room がこのクリプトと連動して、記憶の作動する〈劇場〉として、言いかえると主人公と 20 世紀の集合的記憶が蠢きだす想起の空間として設定されていることを示す。

議論に入る前に、『アウステルリッツ』を未読の方のためにあらすじを書きとめる。主人公アウステルリッツは、4 歳の時、戦争勃発直前にプラハから「子どもの移送」によってイギリスに送り込まれた、ユダヤ系の建築史家である。アウステルリッツはウェールズでカルヴァン派の説教師夫妻によって養育され、故郷プラハでの幼少時代の記憶と母語であるチェコ語を喪失していた。長じてトラウマによって精神的な危機が訪れるようになる。初老に至った或る夜のこと、彷徨いこんだロンドンのリヴァプール・ストリート駅で、かつてそこに到着した 4 歳の頃の記憶のかすかな破片が浮上する。やがてプラハへと赴いたアウステルリッツは幼年時代の記憶を急激に回復し始め、母が移送されたテレジンを訪れる。テレジンは星型の要塞都市として建設され、かつてはテレージェンシュタットと呼ばれた町である。ナチス時代に町全体がゲットー・中継収容所として使用され、アウシュヴィッツへの中継地となった場所であった。

I 記憶術と記憶の劇場

フランセス A. イエイツの〈記憶術〉をめぐる議論を、この考察全体の参照項として導入してみたい。まず記憶術にかんしてイエイツの議論をまとめる。古代の記憶術は、実在の建物のなかの場所（たとえば玄関、広間、廊下、階段、さらにクィンテリアヌスによれば「公共の建造物、長い街路、都市の周囲、風景」³ なども）に記憶すべき事柄や言葉と結びついた像を配置し、それらを想起したい時にはその場所を想像の中で経廻って想起するというものであった。こうした古代の記憶術が、ルネサンスの時代にフィチーノに代表されるネオプラトニズム的ヘルメス主義宇宙論と結びついて復活し、ヨーロッパの国々に広範囲に広まることになる。なかでも、ルネサンスのヘルメス的記憶術の展開とそのヨーロッパ各国への波及の要としてイエイツが論じているのがジョルダーノ・ブルーノである。ブルーノの記憶術の特徴は、フィチーノやアグリッパの影響を受けて、場所と像を用いる古来の記憶術にヘルメス主義的占星術を掛け合わせ、星のイメージを記憶のイメージとして用いることである。ブルーノの星辰的記憶術は大宇宙—世界（地球）—小宇宙（人間）というヘルメス的原理に基づくもので、ブルーノにとって星のイメージを記憶に刻みつけるとは、人間の内面を神の建築としての宇宙の構造に照応させることであり、ブルーノは「[...] 想像力によって造られている内面世界を星と結びつけ、内面に天上界を再生させようとしたのである⁴。」つまりブルーノの記憶術は、天体の像とその影響に人間の内面を結びつけて記憶を組織化するものであった。フランス王アンリ三世に捧げられた記憶術についての最初の書『イデアの影』（1582 年）で、ブルーノは黄道十二宮の十分角を導入する。星のイメージは「基本的な十二宮

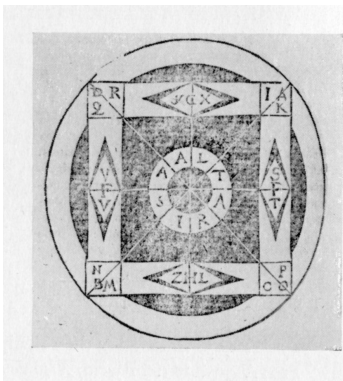
のイメージと連動しながら、記憶の輪の上で回転し、そして宇宙のパターンを天上界のレベルから形造り、そしてそれを変化させていく⁵⁾。アイデアの影である星のイメージを配列・操作することでその影響力を変化させることができる。ブルーノは考えたのだった。『イメージ、シグナム、アイデアの構成について』(1591年)では、方形と円形が組み合わされた図が挿入されている[図版1]。イエイツによれば、円形は天を表す。円形が接する方形は「二十四の玄関^{アトリア}広間」すなわち「それぞれイメージで満たされた場を持つ記憶の部屋、の配列を示している⁶⁾」。円の中心には「ALTA ASTRA」(高き星；至高星)の文字が見える。ALTA ASTRA「高き星」は神と天使が属する至高天であるが、同時に「星辰的宗教の記憶の神殿なのだろうか」とイエイツは述べている⁷⁾。

ブルーノがロンドンに滞在し『秘印』(1583年)がロンドンで刊行されたことも相俟って、イエイツはブルーノがヘルメス主義的ルネサンスをイングランドに持ち込みその影響が長く続いたと考える。とりわけブルーノの記憶術の強い影響を受けているとイエイツが考えるのが、ヘルメス主義的カバラ主義者で自らを薔薇十字

会員の「弟子」と称したロバート・フラッドである。だが両者の影響関係について述べる前に、ロンドンに地球座(グローブ座)のような円形および正多角形の劇場がなぜ生まれたのか、イエイツの説を確認しよう。シェイクスピアの時代、「ロンドンにあったルネッサンス劇場は、多角形と円形にたいするルネッサンス特有の関心から影響をうけてできたものかもしれない」とイエイツは考えた⁸⁾。ルネサンスのネオプラトニズムがイギリスに流れ込む歴史的要因の1つとして考えられるのが、ジョン・ディーのウィトルウィウス復興運動である。ディーはエリザベス朝のヘルメス主義的哲学者で魔術師・カバラ主義者・錬金術師である。このディーによって、バーベッジら職人階級にウィトルウィウスの比例的数学的世界観ならびに建築論が伝えられ、16世紀後半から17世紀にかけて建てられたロンドンの公衆劇場にウィトルウィウス式の古代劇場が翻案されたのだとイエイツは主張する。

私が思うには、[地球座は]黄道帯の円の内部に四つの正三角形を描きこんだ古典劇場の平面図を必ず土台としているはずである。ディーが生み出した民衆の間のヴァイトルーヴィウス復興運動の雰囲気の中からロンドンに誕生したもののひとつである劇場は、幾何学的象徴を用いて、ルネッサンス建築の背後によこたわる人間と宇宙と神にたいする姿勢を表現しようと目指したものであることは、ほぼまちがいない⁹⁾。

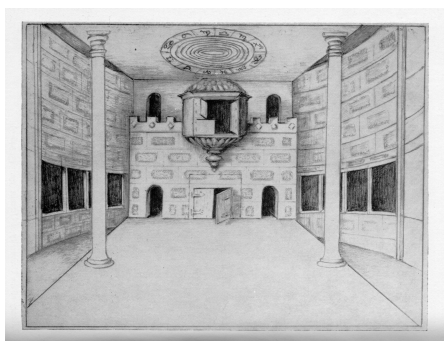
シェイクスピアの活躍した地球座には、古代の劇場から伝えられた、「天」the heavens、「屋根下」the shadowと呼ばれた舞台部分の内側を覆う天蓋があり、アルベルティが古代劇場に



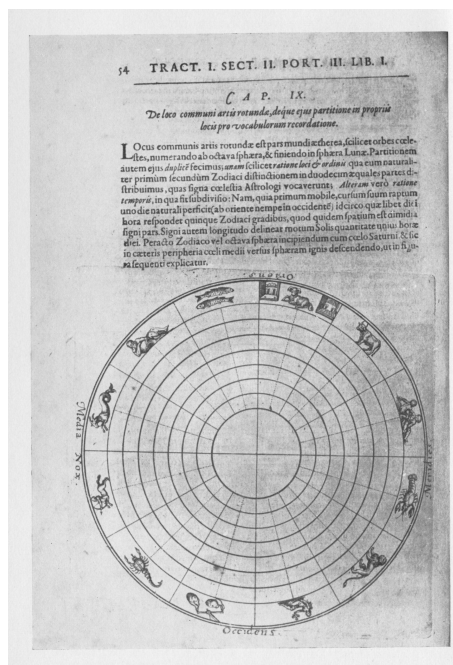
図版1 ブルーノ『イメージ、シグナム、アイデアの構成について』(フランクフルト、1591年)における記憶システム

ついて記した通り、天蓋には天上界を表す星辰のイメージが描かれていたはずだとイエイツは推測する¹⁰。先行して建てられた劇場座と同様、「実物はおそらく、[...] 内側に七つの天球層をもつ十二宮が描かれた」¹¹。だが、天蓋の星のイメージだけにとどまらず、三重構造であったとされる円形劇場、地球座は構造そのものがヘルメスの宇宙を表す劇場だったのである。

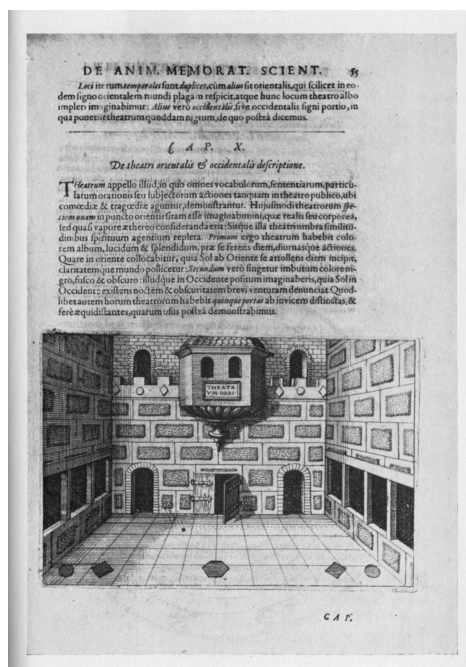
さて、今は現存しない地球座を、イエイツがその著作で再現してみせることができたのは、先述のロバート・フラッドが自らの記憶術の記憶の場所として、実物の地球座を使ったと考えたからにはほかならない [図版 2]。フラッドはデューからウィトルウィウスの主題の多くを継承し、ウィトルウィウスの主題によって構成された『両宇宙、すなわち大宇宙、小宇宙の形而上誌、自然誌、および技術誌』（1617-21 年、ドイツ、オッペンハイムで刊行。以下『両宇宙誌』と略。）を著した。第 1 巻「大宇宙誌」（1617-18 年）はマクロコスモスである宇宙の形而上学とそれに関係する技術とテクノロジーを、第 2 巻「小宇宙誌」（1619, 21 年）はミクロコスモスである人間の形而上学とそれに関係する技術とテクノロジーを扱う。記憶術は「小宇宙誌」で論じられている。フラッドの記憶術はブルーノの



図版 2 ロバート・フラッドに基づいて F.A. イエイツが復元した地球座の舞台スケッチ。R. W. イエイツ画



図版 3 黄道十二宮図。ロバート・フラッド「記憶術」より



図版 4 〈劇場〉。ロバート・フラッドの「記憶術」より。舞台の張り出し窓に THEATRUM ORBI の銘

記憶術に近似しており、円形術と方形術という 2 つのタイプの記憶術がある。円形術は、黄道十二宮の円およびその内部の諸惑星の天球図によって示される。円形術の場合はこの天である[図版 3]。方形術ではブルーノの玄関^{エントリ}広間のかわりに〈劇場〉が使われ、円形術の天と連動する。この本の中には「世界〔天〕に劇場」THEATRUM ORBI という銘が書かれた舞台の版画図版がある[図版 4]。この版画が示す場所は地球座の天蓋星辰図の真下の部分にあたり、実際の地球座の舞台をフラッドの記憶術の理論に合わせて歪めて描いたものだとイエイツは喝破した。というのも、フラッドは自分の星辰記憶術を実行するためには、現実の円形劇場、しかも星と宇宙を連想させる劇場を記憶の場として使うべきと主張しており、ウィトルウィウスの円形構造をもつ地球座こそまさにうってつけの場所だからである。つまりフラッドは現実の劇場である地球座を記憶の〈劇場〉として用いたのであった。

ここから少しだけ薔薇十字運動とフリーメーソンの歴史にも言及せねばならない。というのも、『アウステルリッツ』では星のしるしと付随して、いわゆるフリーメーソン建築やフリーメーソンのモチーフがしばしば登場するからである。イエイツに従うなら、ディーやフラッドは薔薇十字主義の典型的な思想家であり、この 2 人の活動の核になるのが先述のウィトルウィウス復興運動である。1583 年ディーは海を渡り、ルドルフ 2 世下のボヘミアに滞在して錬金術=カバラ的宗教改革活動を率いた¹²。このディーの活動はドイツの薔薇十字運動とその千年王国思想に影響を与え、ヨーロッパ解放の夢を担ってボヘミア王に擁立されたファルツ選帝侯夫妻「ボヘミアの冬の国王と王妃」の悲劇へとつながっただろうとイエイツは考えている¹³。さらにフラッドは薔薇十字運動のイギリス移入に重

要な役割を演じていたようだ。薔薇十字主義は歴史的に、イギリスにおいてウィトルウィウス復興運動と関連づけられるフリーメーソンの潮流と緊密に結びつけられており、『薔薇十字の覚醒』(原題直訳は『薔薇十字の啓蒙運動』)ではイエイツもこの見方をとって議論を進めている。イギリスにおける思弁的フリーメーソンの歴史的起源は定かではないが、ボヘミアで事件の起こった 1620 年より後、元ボヘミア王妃でイギリス国王ジェームズ 1 世の王女エリザベスのハーグの亡命宮廷を中心に人脈が形成されたこともあり、もともとディー由来の要素をもつ運動がイギリスに逆流してきたであろうとイエイツは推測している¹⁴。「フリーメーソンというヨーロッパの現象は、ほぼ確実に薔薇十字運動と関連していたのである」¹⁵。とりわけイエイツが両者の母数とするのが、数学的思考と建築術である。すなわち、薔薇十字運動さらにフリーメーソンの歴史的背景とは、「ルネサンス・ネオプラトニズム」の下に横たわる、あの魔術^{マジック}とカバラ、すなわちヘルメス的かつヘブライ的神秘主義の伝統」である¹⁶。

さて、『アウステルリッツ』によりやく戻るとしよう。ヘルメス的記憶術における「場の記憶」と星のイメージをゼーバルトは『アウステルリッツ』に嵌めこんでいるのではないか。そしてフラッドが自らの記憶術において地球座を用いたように、実在の建築や都市空間を、記憶劇場としてみなすことによって、その場所に充填されたトラウマに満ちた他者の歴史記憶を、われわれに想起させようとしているのではないだろうか、というのがこの論考における仮説である。これらの点について以下に続く分析を通じて明らかにしていきたい。だが、仮にこの仮説が検証できたとしても、ゼーバルトがヘルメスの記憶術ならびにルネサンス的思考を文字通り復活

させようとしているとは考えがたい。では、ゼーバルトのアナクロニズムはいかに機能しているのだろうか。最終的にその答に辿りつくことを目標に考察を進めていきたいと思う。

II 星のしるし

II-1 視覚的イメージ

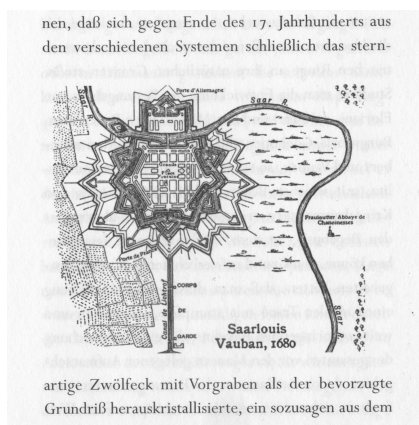
『アウステルリッツ』で目を引くのは、星のイメージが随所に現れることである。まず、写真や複製図版の中に現れる星から見ていこう。これらが『アウステルリッツ』のなかで系列を成していることは一目瞭然である。

この図版は 1680 年のザールルイの平面図である [図版 5]。作品中では、アウステルリッツが語るヨーロッパの要塞建築史のイラストとして提示されている。アウステルリッツは、ヨーロッパ各地にみられる巨大な星型要塞の形態が、人間の不安を表していると説明する。彼の語りによって、とがった突起を持つ星型要塞は、歴史の暴力が沈澱した形態としてわれわれに知覚される。

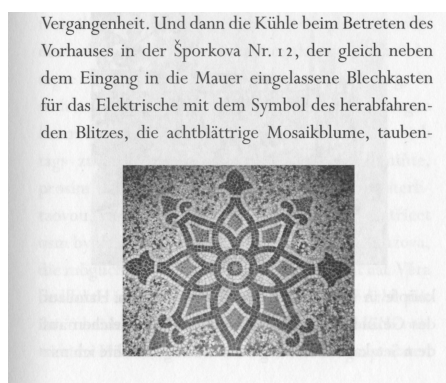
他方、一見すると暴力や不安とは正反対の価値を帯びた星のイメージも容易に見つけること

ができる。この図版は、アウステルリッツのプラハの生家の玄関の床にはめ込まれた、ロゼット型のモザイク装飾である¹⁷ [図版 6]。後ほど言及するとおり、このモザイクの形態は『アウステルリッツ』にしばしば埋め込まれた、フリーメーソン建築の〈ブレイジング・スター〉(フリーメーソンの代表的シンボル) に、とりわけ八芒星に連なる。と同時に、ロゼットという語の由来する薔薇はアウステルリッツの母アガータのシンボルにもなっている。ストーリーの上ではこのシーンで、幼少時代の記憶に向かって、家の敷居をまたぐ通過儀礼が行われる¹⁸。

門のアーチの要石の上、平らな漆喰に埋めこまれた一フィート四方足らずの浅いレリーフを仰ぎ見ました。星のまたたく、海の碧を背景に、蒼い色の犬がひとふりの枝を口にくわえている図¹⁹——この犬は私の過去からこの枝を拾って持ってきたのだ、そう思うと、髪の毛の先まで震えが走りました。シュボルコヴァ小路十二番地の玄関ホールに入ったときのひんやりした空気、玄関脇の壁に埋めこまれた落雷のマークがついた金属の配電盤、まだら模様の人造



図版 5 ザールルイの星型要塞。『アウステルリッツ』より



図版 6 プラハ、シュボルコヴァ小路十二番地アウステルリッツの生家、玄関ホール床のモザイク装飾。『アウステルリッツ』より

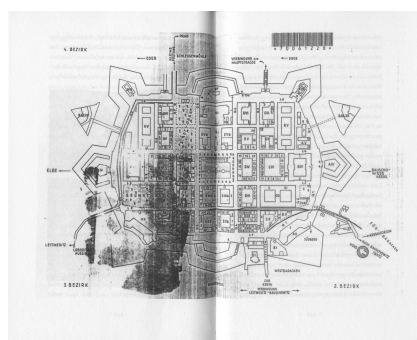
石の床に嵌めこまれた濃灰色と純白の八枚弁のモザイクの花、湿った石灰の匂い、ゆるやかな傾斜の階段、手すりに一定の間隔でつけられた、^{はしばみ} 榛の実をかたどった鉄の握り——どれもこれもが文字や記号だ、忘れ去られたものたちの活字ケースにおさめられていた文字や記号だ、私はそう思い、そう思うとなんとも幸福な、それでいて不安な感情にくらくらし、しんとした階段ホールのきざはしに一度ならず腰を下ろして、頭を壁にもたせかけずにはいられませんでした²⁰。

このモザイク装飾は、幼少時代の記憶の回復による主人公の解放の兆しを暗示するようであり、これを機に物語はあたかも大団円へと進むようにみえる。しかし、ザールルイの星型要塞とこの玄関のモザイクは似ている。このモザイクには、これまでページを通じて読者に蓄積されてきた、主人公につきまとう不安と星型要塞の帯びる暴力の痕跡が影を落としているのだ。このようなイメージ特有の類似性による非理性的な結合をもっともあからさまに示すのが、次に提示するフロイト的な意味での「反対物への転換」である。

この図版は、ロンドン郊外、ロムフォードの育苗園 Nursery での写真である [図版 7]。アウステルリッツはプラハから帰国後、抑圧していた記憶が浮上することで、トラウマによる発作を起こし病院に収容されたが、退院後にリハビリ療法のためこの育苗園で働いていた。この作業がセラピーとして効を奏し彼は回復に向かう。図版には、プラハ生家玄関のモザイクに似たロゼット状の植物の芽が見える²¹。この植物の芽の画像は、癒しと回復のイメージそのものである。だが、そのままページを1枚めくると、母が収容されたテレージエンシュタットのゲッ



図版 7 ロムフォードの育苗園の植物の芽。『アウステルリッツ』より

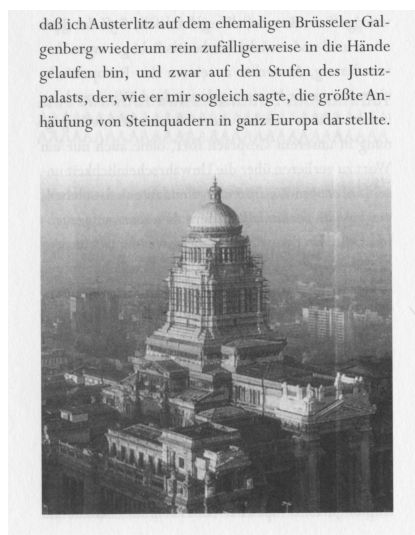


図版 8 ナチス時代のテレージエンシュタット平面図複製図版。『アウステルリッツ』より

トー平面図がわれわれの視界を覆うかのように、見開きの大きなゴマで現れる [図版 8]。1枚ページをめくることによって、癒しと回復を示すはずの植物の芽のイメージが、暴力と苦痛の痕跡を帯びた星型要塞、ナチス時代のゲッソー平面図に変わり、禍々しくその目を見開いてわれわれを見返す。対立的価値を帯びる2つのイメージは、イメージ固有の非理性的な結合によって星型のダイアグラムでつながれているだけである。しかしなぜゼーバルトは非理性的なものに行きついてしまうような、イメージ固有のアノミーの力を利用しているのだろうか。

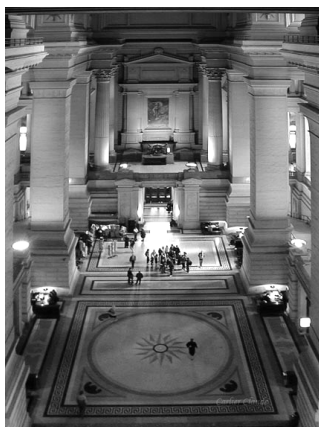
Ⅱ-2 テキスト・レベルにおける星のしるし

テキスト・レベルにおいて、テキストの意識の縁に埋め込まれた星のしるしを探していこう。見逃せないのは、『アウステルリッツ』のラストで、リトアニアのカウナスの要塞地下牢に囚われていた人々によって、壁に刻まれた文字のなかに現れる星、「マックス・ステルン、パリ、18. 5. 44.」である（Stern はドイツ語で星を意味する）。マックスという名は、アウステルリッツの父マクシミリアンの名前的一部分であると同時に、ゼーバルトの名前的一部分でもある²²。さらに、最後の日付はゼーバルトその人の誕生日である。つまりこの星には、主人公アウステルリッツの父マクシミリアンとゼーバルト本人が連なっており意味深長である。このように『アウステルリッツ』は星で終わっているのである。星のしるしの視覚的イメージがもつ両個性、すなわち反対物に置換される両個性についてはすでに述べたとおりである。テレジンの星型要塞は、アウステルリッツにトラウマを刻み込んだ歴史の暴力のエンブレムとして機能している。これが星型の意味の 1 つの極である。そして、もう一方の極は抑圧からの解放の極であった。視覚レベルではプラハの生家玄関ホール of the Eight Flowers Mosaic の芽がこの極へと傾く。テキスト・レベルにおいて、星のしるしは『アウステルリッツ』に頻出するフリーメーソン関連建築に集中して見いだされる。まず、権力支配とその歴史的トラウマによる不安の極に振れるのが、ブリュッセルの「首吊りが丘」に建つ最高裁判所である [図版 9]。「地下か屋根裏に、フリーメーソンの加入儀式が行なわれた迷宮がある」との話²³を聞いてアウステルリッツがうろついた最高裁判所ホール *Salle des pas perdus* の床にはフリーメーソン的な星型のモザイクが嵌めこまれている [図版 10・11]。とくに図版 11 の星型のダイアグラムはプラハ



図版 9 ベルギー、ブリュッセルの最高裁判所。
『アウステルリッツ』より

の生家玄関ホール of the Eight Flowers Mosaic のモザイクに連なる形である。じつはこの最高裁判所ホール *Salle des pas perdus* の星型のモザイクをゼーバルトは視覚的イメージとして提示していないし、テキストでも言及していない。しかし、ブリュッセル最高裁判所についてのアウステルリッツによる講釈の場面に先立って、アントワープ中央駅の「待合室 *Salle des pas perdus*」がテキストに明記されているので、ゼーバルトが読者に目配せしつつ、なおかつブリュッセル最高裁判所ホール *Salle des pas perdus* とその星のモザイクを伏せたことは確かである。時として連想の核となるイメージを深く沈めて消してしまうゼーバルトの手法からしても、ホール *Salle des pas perdus* と星のモザイクの組み合わせを看過すべきではない²⁴。アウステルリッツが「ヨーロッパ最大の角石の集積」「ばかでかい建築のお化け」「石の山嶽」²⁵と形容するブリュッセル最高裁判所は、コンゴでの残虐な奴隷支配から莫大な利益を挙げていた 19 世紀ベルギーの資本を投下して²⁶、フリーメーソン関係者と噂さ



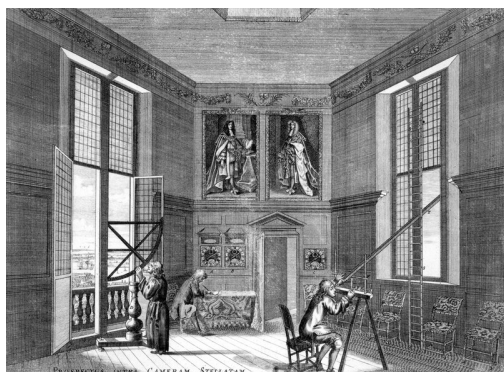
図版 10 ブリュッセルの最高裁判所中央ホール



図版 11 ブリュッセルの最高裁判所ホール床のモザイク

れる建築家ジョセフ・ポラール²⁷によって設計されたメガロマニアックな建築物である。その威容はフリーメーソンにとって特別な意味を持つ、ソロモンの神殿を想起させる。ベルギー侵攻後ヒトラーがこの建物に執着し、党の建築家アルベルト・シュペーアに正確な見取り図を取らせようとしたことは歴史のエピソードとして有名である。アウステルリッツの開陳する、トゲトゲした稜堡を持ちその一部がやがてブレンドンク収容所としてナチスに使われたアントワープ要塞拡張の歴史とパラレルに、ブリュッセル最高裁判所は入り組んだ階段や廊下からなる権力の巨大な迷宮として描写される。

もう一方の極に傾くのが、ロンドンの東に位置するグリニッジ王立天文台の「八角形の観測



図版 12 グリニッジ王立天文台、クリストファー・レンによる八角形の観測室

室」オクタゴン・ルームである。テキストでは言及されていないが別名「スター・ルーム」と呼ばれる〔図版 12〕。17 世紀から 18 世紀初頭のイギリスを代表する建築家であり、フリーメーソンと目されるクリストファー・レンの設計である²⁸。「スター・ルーム」で印象的なのは、さだかならぬ不安と憂鬱につねに苛まれているアウステルリッツが、この空間では珍しく安らいでいることである。この八角形の建築空間はアウステルリッツのホームなのである。とはいえ、この空間は両価性を帯びている。17 世紀のレンの時代は、ルネサンスの星辰魔術の世界観からニュートン的な機械論的自然観へと移行する時期である。近代の標準時間を定めたこの場所で、アウステルリッツはその計量可能な直線性に逆らい続けて来たと告白しており、また、天文学者が多方位で観測する機能は、近代の権力装置パノプティコンの監視塔に転用されうるものである²⁹。

解放の極へ向かう星のしるしとして注意を引くのが、1962 年か 63 年の晩夏、年下の親友ジェラルドの操縦する飛行機からアウステルリッツが眺めた本物の星空である。この夜間飛行は、天涯孤独のアウステルリッツがもっとも幸せだった頃の記憶であり、ジェラルドの墜落死から

始まるアウステルリッツの人生の下降³⁰とコントラストをなして、上方へ向かうベクトルを示している。「ゆっくりと回転をつづける天球」への上昇の運動は、天球層へのヘルメスの上昇を想起させる。

文字で描かれた星のしるしは他にいくつも散見されるが、2つの星の例が興味深い構造的相似性を示しているので³¹、それを分析することによって星のしるしがどのようにストーリーを転回させているのか確認してみたい。以下の2つの例に共通するのは、トラウマによるダメージを被った主人公の回復期に星のしるしが現れることである。1つ目は、大英博物館の近所にある、ペネロピ・ピースフル Penelope Peacefull³²という女性店主の古書店である。「しんと静か」³³な古書店の内部はアウステルリッツの安息の場である。トラウマ記憶による精神的危機の時期（1992年夏から93年春にかけて）、この古書店で「星型ヴォールトや、ダイヤモンド帯状装飾や、隠者の庵や、列柱寺院や、霊廟」の版画³⁴をなんとなく探して眺めていた時に偶然流れていたラジオ放送によって、アウステルリッツは幼児の頃にユダヤ系の「子どもの移送」で自分がブラハからイギリスに送られたことを突如思い出す。一方、これに先だって上述の精神的危機をもたらしたのは、ロンドン、リヴァプール・ストリート駅における到着の記憶の直写的浮上であり、その直後アウステルリッツは次のような悪夢を見る。

私は星型要塞の最深部、あらゆる世界から遮断された隠し土牢の中におり、なんとか屋外に出ようと焦っていました、そして天井の低い廊下をどこまでも伝い歩いていくのですが、そこはこれまで私が訪れたり描写したりしたありとあらゆる建築物の内部なのです³⁵。

相似をなす2つ目の例は、1959年9月、「ヒステリー性癲癇」で記憶を喪失し、パリのサルペトリエール病院³⁶に収容された後の回復期に現れる。退院後アウステルリッツは、オーステルリッツ（フランス語式発音で、アウステルリッツ Austerlitz の名前と同じである）駅とオーステルリッツ河岸の間にあった寂れた一帯を、女友達マリー・ド・ヴェルヌイユと散策する。作品中でも述べられるとおり、パリのオーステルリッツ駅操車場とトルビアク橋の間の一帯は、ナチスがユダヤ系の人々から簞奪した品物を集積した巨大な倉庫があった場所である。その散策の途中、アウステルリッツとマリーは移動サーカスにふらりと立ち寄る。そのテントには、「亜麻布に蛍光塗料で描かれたおびただしい星々」が描かれており³⁷、「下の端を手でつかめそうに思われるその人工の星辰を、私たちはなにか荘厳な気に打たれたようにしばし仰ぎ見ていたと思います」とアウステルリッツは語る³⁸。この亜麻布の星々の下、彼は楽隊の演奏を聴きながら「胸が苦痛に締めつけられているのか、それとも生涯はじめての幸福感に拮据しているのか」³⁹定かでないまま、なぜか音楽が「東から」⁴⁰流れてくると思う。この「東」という言葉は、記憶に埋もれた故郷ブラハと母の収容されたテレージエンシュタットの方角をわれわれに想起させる。シェイクスピアの活躍した地球座には、古代の劇場由来の「天」と呼ばれた天蓋があり、そこに描かれていただろう星辰のイメージが天上界を表すことは既に述べた。公衆劇場であった地球座をフラッドが記憶術に用いたように、このサーカスのテントはアウステルリッツにとって記憶の劇場として機能しているのでないだろうか。一方、これに先立ち「何百年かけていわば生き物のように生長をとげ、植物園とオーステルリッツ駅の中間にあってそこだけ独自の世界を造っている巨大で複雑な建物の

群れ、病院と刑務所の境界がつねに曖昧だったあの施設」⁴¹ サルペトリエール病院で見た悪夢は、前述の悪夢あるいはブリュッセルの最高裁判所内部と類似している。

[...] 私の脳裡には、どこまでも続く通路や、ヴォールトや、歩廊や、洞窟の迷宮を彷徨う自分の姿が映っていました。[...] 浮かばれぬ人々の群れが遠く彼岸への橋を渡っていくのが、またあるときは地下通路をこちらに向かって、凝った、冷たい、光のない眼差しで歩いてくるのが見えました⁴²。

上記 2 つのストーリー展開に共通するのは、ピラネージの《牢獄》さながらの悪夢、その後の回復期に現れる幸福感と結びついた星のしるしである。とくにペネロピの古書店の星のしるしは、トラウマによるダメージから記憶の回復へとストーリーが大きく転回する際の吉兆であるようにみえる。だが、禍々しい悪夢のなかにもザールルイやテレジンのような星型要塞が現れ、星のしるしの両極性はここでも示されている。

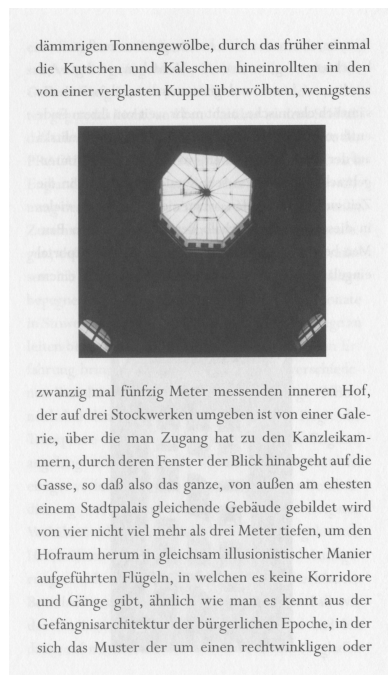
Ⅲ 母胎としてのドーム

グリニッジの八角形の観測室という星を見る空間は、さらにアウステルリッツの故郷プラハにおいて記憶の浮上する空間に繋がれている。1993 年プラハを訪れたアウステルリッツが最初に母アガータの手掛かりをつかむのが、プラハの国立公文書保管所である⁴³ [図版 13・14]。この建物は、アウステルリッツが 19 世紀の監獄建築や船のデッキ⁴⁴を思い浮かべる奇妙な建築空間に、八角形のガラス天井をもつドームを戴いている。さらに、母が初舞台を踏んだとい

うプラハのエステート劇場の、8 つのレリーフで縁どられた円天井の下で、アウステルリッツ



図版 13 プラハ国立公文書保管所内部。『アウステルリッツ』より



図版 14 プラハ国立公文書保管所ガラス天井。『アウステルリッツ』より

は星を思わせる「空色の銀のспанコールを散りばめた」母のシューズを幻視し、その後、劇場から帰った母の匂いや胴衣、肩から落ちるショールを思い出すことになる。ひとまず、プラハの町では円天井・ドーム建築が母を想起する起点になっていると言える。

『アウステルリッツ』においてドームは星のしるしとしばしば結びつくが、ドームそれ自体としてはどのような特質を帯びているのだろうか。「生涯の大半を書物に捧げた」アウステルリッツが「わが家のように」*wie zu Hause* 感じてきたのが、「ボドリアン、大英博物館、リシュリュ通り」⁴⁵ の図書館である。これらはすべてシンボリックなドーム建築を有する点で共通する。テキストに名前こそ出てこないが、オックスフォード大学ボドリアン図書館のラドクリフ・カメラは、18世紀中頃に完成したイギリス最初期の円形図書館である。設計者候補には先述のクリストファー・レンの名が挙がり、結局

レン一派であるジェイムズ・ギブスがラドクリフ・カメラを担当した〔図版 15〕。クリストファー・レンの弟子でやはりフリーメイソンだった建築家ニコラス・ホークスマも別枠でこの事業に参加している。19世紀半ばにシドニー・スマークによって設計されたロンドンの大英博物館には、巨大な円形建築の閲覧室がある〔図版 16〕。そして第二帝政下の1860年から1868年にかけて、ラブルーストによって建設された、パリ、リシュリュ街の旧国立図書館閲覧室は円形建築ではないが椰子の木立のように連なり合った複数のドームを持つ⁴⁶。ナチス支配下のドイツを逃れてパリに移ったヴァルター・ベンヤミンにとってそうであったように、リシュリュ街の図書館の「ドーム天井の閲覧室、気持ちの休まる心地よい光を投げかけていた翠色の陶製ランプシェードのあったあの閲覧室」⁴⁷をアウステルリッツは「わが家」としたのだった〔図版 17〕。これらドームを戴く図書館建築は、『アウステルリッツ』のなかでまぎれもなく擬似母胎的な空間として存在すると言える。

なぜアウステルリッツがかくもドームに執着するのかを説明するのが、プラハ中央駅ホールのドームである〔図版 18〕。プラハ国立公文書保管所やエステート劇場と同様に、やはりここにも母の記憶が結びついている。アウステルリッツはこの駅から「子どもの移送」によってイ



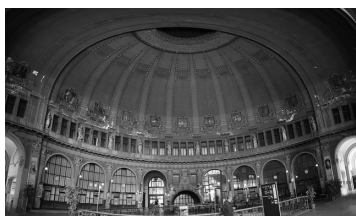
図版 15 円形図書館ラドクリフ・カメラ



図版 16 大英博物館円形閲覧室



図版 17 パリ、リシュリュ街の旧国立図書館閲覧室



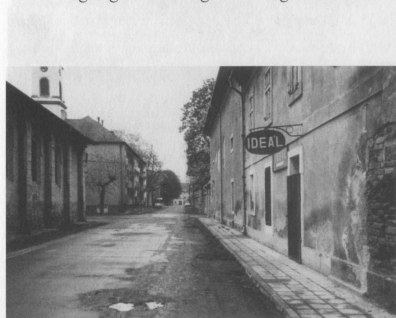
図版 18 プラハ中央駅ドーム

ギリスに向けて送り出された。まさにこのドームから分娩されるように4歳のアウステルリッツは列車で出発したのだった。だが、そこに戻ってきた初老のアウステルリッツには、そのドームをふり仰いでも、幼児の自分が母「アガータ」の腕に抱かれたまま、頭上高くそそり上がる天蓋からどうしても眼を離そうとせず、首を折れそうなほど仰向けて天井をふり仰いでいた」⁴⁸ ことをどうしても思い出せない。しかし、思いだせなかったプラハ中央駅ホールのドームの記憶は、後に述べるとおり、ユダヤ系の「子どもの移送」の到着駅だったリヴァプール・ストリート駅旧婦人待合室 Ladies Waiting Room に転移していたのだと言えよう。

IV 星型要塞——理想都市と収容所

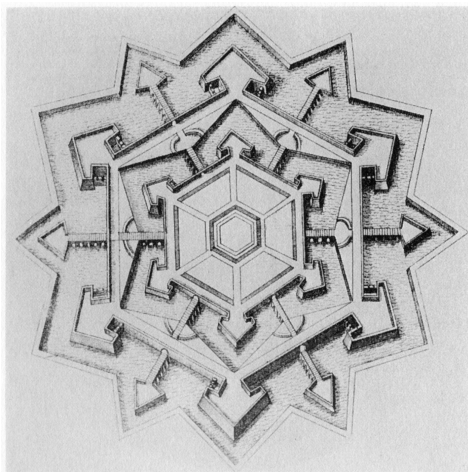
第II章で述べた星のしるしはいかなる力学で作用しているだろうか。『アウステルリッツ』でもっとも目立ち、しかも禍々しい星のしるしである星型要塞を取りだして考えてみよう。アウステルリッツは最初のチェコ滞在の折に、母アガータがプラハから移送されたテレジンを訪れる。テレジンは先述のとおり、1780年代ハプスブルク帝国の時代に完成した星型のグランドプランを持つ要塞都市で、かつてはテレージェンシュタットと呼ばれ、ナチス時代には「大要塞」部分がゲッター・中継収容所として使用されていた[図版8]。注意を引くのは、テキスト部分でテレジンがカンパネッラの理想都市「太陽の

Erboden verschluckt wurde. War schon die Verlassenheit der gleich dem idealen Sonnenstaatswesen Campanellas nach einem strengen geometrischen Raster angelegten Festungsstadt ungemein nieder-



drückend, so war es mehr noch das Abweisende der stummen Häuserfronten, hinter deren blinden Fenstern, sooft ich auch an ihnen hinaufblickte, nirgends ein einziger Vorhang sich rührte. Ich konnte mir

図版 19 テレジンの看板。『アウステルリッツ』より



図版 20 《理想的要塞の図》 ロバート・フラッド『両宇宙誌』第1巻「大宇宙誌」「大宇宙技術誌」所収図版

都」になぞらえられることである⁴⁹。さらにそのテキスト箇所に対応して挿入された、テレジンの町の写真を見てみよう。ゲッター・収容所として使用された町は、共産主義の時代を経て今なお荒れ果てている。人気のない街路に掲げ

られた看板には「IDEAL」という文字が書かれている〔図版 19〕。ゼーバルトの軽い皮肉にも受け取れるが、それだけではない。この「IDEAL」の文字像を見せることで、ゼーバルトはより強度にテレジンを理想都市「太陽の都」につなげようとしていると思われる。だが、ナチスのゲッソー・収容所だったテレジンと「太陽の都」はむしろ似ていないとさえ言える。「太陽の都」とはイタリアのカラブリアで王道楽土を目指して反乱を組織したカンパネッラの思い描いたユートピアである。ナチスの収容所に似ても似つかないのは当然のこと、その形態においても「幾何学的」*geometrisch*⁵⁰というゆるい括り以外に両者に似たところはあまりない。

『記憶術』においてイエイツは、ブルーノの円形の中心にある「高き星」とカンパネッラの『太陽の都』における円形の理想都市の中心にある円形神殿（ドームに星辰が描かれている）を比較して、この両者の「場に基づく記憶」の類似性を認めている⁵¹。「太陽の都」における、記憶用に絵が描かれた壁、中心の宇宙神殿、ヘルメス=カバラ的雰囲気はさらに、薔薇十字運動の声明文を書いたヨーハン・ヴァレンティン・アンドレーエのユートピア「クリスティアノポリス」に受け継がれる⁵²。カンパネッラの「太陽の都」は円形の宇宙神殿を中心とする同心円構造をもつ。これに対して 18 世紀に完成したテレージエンシュタットは尖った稜堡を持ち、その内部の町はグリッド状である。『アウステルリッツ』のなかに登場する 17 世紀以降の星型要塞の歴史はあきらかに近代の暴力と強く結び付けられているのだが、ゼーバルトはなぜここで太陽の都と 20 世紀末のテレジンを交叉させたのだろうか。

建築史家であるアウステルリッツはヨーロッパの軍事要塞史を語るなかで、星型十二角形の要塞のグランドプランは 17 世紀終わりごろ主

流化し型が定まったと解説している⁵³。それではカンパネッラの理想都市とナチスのゲッソーの間に、ロバート・フラッドの『両宇宙誌』を媒介させてみよう。『両宇宙誌』第 1 巻「大宇宙誌」の「大宇宙技術誌」（1618 年）で、薔薇十字主義者フラッドはジョン・ディーの思想を継承して、数学的比例的世界観の下にウィトルウィウスの主題を構成する。築城術・軍事技術はその主題の 1 つとして第 6 章で扱われており、そこにはヨーロッパ各地のルネサンス風の稜堡を持つ星型要塞の版画図版が多数掲載されている。この中に理想的要塞を表した図版がある〔図版 20〕。この城塞は内郭が正六角形、外郭に計 12 の稜堡と半月堡をもつ星型十二角形である。建築術の一部門である築城術には宇宙の数学的比例的構造が反映されており、ペルジーニはフラッドのこの要塞建築の 6 と 12 という数字が黄道十二宮の原理に関係すると述べている⁵⁴。

ここでフラッドの「大宇宙技術誌」における要塞図版の歴史的文脈を振り返ることにする。アルベルティによるウィトルウィウス『建築書』の翻訳を発端として、ルネサンスの建築家たちによってさまざまな理想都市が提案される。ウィトルウィウスは円を都市の基本形態とし、幾何学的比例で都市を秩序づけた。これを拝したルネサンスの理想都市は円形、星型、正方形、正多角形といった幾何学的な形が特徴であり⁵⁵、ウィトルウィウスの人体と宇宙の照応によって把握される都市計画には背景としてネオプラトニズムの思想が関わっている。カンパネッラの理想都市「太陽の都」やヨーハン・ヴァレンティン・アンドレーエの「クリスティアノポリス」もこうしたルネサンスの理想都市の系譜に連なる。

15 世紀後半から 16 世紀に至ると、大砲による攻撃という軍事技術の変化によって、ルネサンス的理想都市の幾何学的形状は「理念的ヴィ

ジョンから戦術的な技術論へと変化する⁵⁶。」すなわち星型の形状は都市を防衛するための軍事的テクノロジーに変換される。ディーからウィトルウィウスの主題を受け継ぐフラッドの「大宇宙技術誌」における星型要塞の数多くの図版は、ルネサンスの理想都市の後継であると同時に、エリザベス朝から三十年戦争突入の時期にかけての現実を反映した軍事テクノロジーのカタログである。つまり、理想都市に絶対権力の形態化である軍事要塞が重なり合う歴史的奥行きが《理想的要塞の図》には読み取れる。17世紀終わりのザールルイ、18世紀のテレージェンシュタットの星型要塞のグランドプランはかくして成立したのだった。時間を早回しにするならば、あたかも「人間の不安の度」⁵⁷を投影するかのごとく、ウィトルウィウスの円形を基本とする理想都市に角が生え、角が同心円状の鋸歯のように幾重にも拡大する様を想像できる。この星型要塞史のしんがりにおいて、ブレンダーンク要塞やテレージェンシュタットがナチスの収容所・ゲットーとして使用されたのである。

次に、テレージェンシュタット（テレジン）の内部構造について考えてみよう。グリッド状の都市計画は古代ギリシアをはじめ古今東西に見られ、星型要塞にもしばしば採用されており、テレージェンシュタット独特のものではない。ゼーバルトはテレージェンシュタットのプランに、とくに格子状の幾何学的プランを基本とするイギリスのソルテアやアメリカのプルマンといった、「19世紀の労働者の理想の町」を重ね合わせているのではないだろうか。というのも、建築史家アウステルリッツは資本主義時代の建築様式を専門としており、とりわけ「裁判所、刑務所、駅舎、証券取引所、オペラハウス、精神病院、四角く格子状に並んだ労働者住宅などにくっきり刻印されている、この時代における秩序への異常なこだわりと、モニュメンタルな

ものへの傾斜」⁵⁸に執着しているからである。19世紀に建設された労働者の町について、アウステルリッツは次のような見解を示す。

十九世紀、慈善の志に富んだ企業家たちが思い描いた労働者の理想の町をつくる夢は、実現した時には、兵舎となっていた。そういうものです、とアウステルリッツは私の憶えているかぎり語った、もっともよかれと思って企てたものが、いざ現実を実現する段になると、正反対のものにひっくり返ってしまう⁵⁹。

このアウステルリッツの見解に、ユートピア的社会主義者といわれたサン＝シモン、フーリエ、オーウェンのユートピア的共同体の夢⁶⁰の残滓を感じ取ることができる。彼らが夢見た労働者のユートピアは、経営者によって管理化された労働者の町ソルテア、プルマンを経て、国家社会主義の「労働は自由にする」ARBEIT MACHT FREIに略取された。テレジンではゲシュタポの刑務所が置かれた小要塞に、このARBEIT MACHT FREIの銘を今なお見ることができる。リオタールに倣い、モダニズムの物語が18世紀啓蒙主義における人類解放のプロジェクトであったとするならば、ユートピアは人類解放の歴史のゴールに設定されたものだった。だが、モダニズムのユートピアは資本主義の時代を経て20世紀に「正反対のものにひっくり返った」のである。

なぜ、ルネサンスの理想都市のヴィジョンとナチスのゲットー・収容所をゼーバルトが交叉させたのか、その答えをさらに追っていこう。東方に移送されたユダヤ人にかんする不穏な噂が広がるなか、1944年ナチスは赤十字の視察団に備えてゲットー内の大規模な美化整備を行った。公園や散歩道、託児所や劇場兼コンサート

ホール、商店や喫茶店などが急造され、その裏では「美化」のために約 7500 人もの収容者が間引きされ東方へ送られていた。視察当日、ごく普通の生活をしているように人々は演出され、サッカーの試合や子供のオペラが行われたおかげで視察団はみごとに欺かれた。これに味を占めたナチスは収容されていたユダヤ系映画監督クルト・ゲロンに映画を撮影させた。ゲロンがナチスの指揮下で監督した『テレージエンシュタット——ユダヤ人入植区からのドキュメンタリー映画』(1944 年。『総統はユダヤ人に町を贈る』のタイトルで知られる)は現在、断片だけが残る。『アウステルリッツ』で主人公が収容された母の姿を見つけ出そうとする映画である。町から消えたユダヤ人たちが戦争から逃れて美しい町で幸せに暮らしていると世界を欺くために、この映画においてナチスはユートピアを偽装したのだった。文字どおりそれは地上のどこにも存在しない〈ユートピア〉である。

このテレージエンシュタットという嘘で塗り固められたユートピア・イメージ、すなわち、ユダヤ人たちが幸せに暮らすユートピアのイメージは、19 世紀「ドイツ東進運動」Drang nach Osten イデオロギーを狂信したヒトラーの抱いた東方のユートピアのみごとな反転像であった。

ヒトラーは第一次大戦後、[...] 東はウラル山脈、北はバルト海岸から南は黒海に至る東方の広域に、ドイツ民族の生存圏たる〈東方ゲルマン大帝国〉を樹立することをめざした。それは同時にヒトラーの人種思想からして、ユダヤ人のいないアーリア=ゲルマン人種の楽園でなければならなかった。ユダヤ人問題の〈最終的解決〉はそれ単独で構想されたわけではなく、ロシア侵略に前後して、来るべき東方帝国の人種

衛生のために立案、実施されたのである⁶¹。

上記の谷喬夫の議論に依拠するならば、ナチス・ドイツにおいてはユートピアのヴィジョンがホロコーストを導いていたことになる。

ゼーバルトがルネサンスの理想都市ならびに千年王国の理想都市を、ナチスのゲッター・収容所と交叉させたのは、「両極端のものの急転」によるベンヤミンのイメージの弁証法を駆動させ、われわれの認識にショックを与えるという意図もひとまず大きくあるには違いない。だがそれだけではまだ解釈として不十分だろう。ホロコースト以降の世界においては、ルネサンスの理想都市とナチスの収容所は両極端のものであるばかりではない。西欧的ユートピア思想の根幹にはプラトンの理想国家からカンパネッラの「太陽の都」そしてナチスの東方のユートピアを貫いて連綿と続く観念がある。すなわち種の淘汰と優生思想である。テレジンの星型要塞の収容所とカンパネッラの「太陽の都」が交叉するのは、最深部においてこの歴史のメタ係数によってであろう。

以上の分析から引きだされる結果を簡単にまとめる。星型要塞の星のしるしは、トラウマに満ちた 20 世紀のホロコーストの歴史記憶を想起させると同時に、幾層にも折り重なった歴史を可視化した弁証法的なイメージである。

V クリプトとしてのフリーメーソン建築

『アウステルリッツ』における星のしるしを帯びた無数の建築を構造的に統制しているのが、グレート・イースタン・ホテルの「フリーメーソンの寺院」ではないかと筆者は考える。まずこのホテルの位置と歴史から説明しよう。グレート・イースタン・ホテルは、イギリスの東海岸に面するイースト・アングリア地方に向かう

鉄道、グレート・イースタン鉄道（現在はグレート・アングリシアが事業を運営）のターミナルであった、ロンドンのリヴァプール・ストリート駅に隣接するステーション・ホテルであった。国会議事堂を A. W. ピュージンとともに設計したチャールズ・バリーの息子たちによって 1880 年代に建設された。フリーメーソン寺院は第一次世界大戦前にこのホテルに造りいれられている。室内はフリーメーソンの古式ゆかしいエジプト様式ではなく、エドワード朝の趣味を反映してギリシア様式が採用された、全体に壮麗なインテリアである⁶²。ロジャスターの座後ろの三角の破風装飾には万物を見通す「神の目」、円蓋中央に吊るされた照明は五芒星、格子模様の床など、フリーメーソン建築に特徴的なモチーフが確認できる〔図版 21〕。だが、とりわけわれわれの目を引くのは、円蓋に施されたヤコブの梯子のかかる八角の天井装飾と、円蓋の縁に鏤められた黄道十二宮のしるしである〔図版 22〕。中心に「高き星」を戴き黄道十二宮のイメージを用いる円形術と、広間や劇場を用いる方形術を組み合わせるブルーノおよびフラッドの記憶術の残響を響かせる空間であり、作品にヘルメスの記憶術を埋め込んでいるのではないかというこの論考の仮説にとっては格好の例である。

しかしながらゼーバルトは視覚的にこの寺院の空間全体を提示していないし、星辰を鏤めた壮麗な天井装飾も提示していない。かわりに『アウステルリッツ』には、室内装飾の一部であろうオリーブの枝をくわえた鳩が飛んでいる箱舟のモザイクの写真図版と、さらにその図版の直前にホテルダイニングのガラスのドーム天井の写真図版が挿入されている。つまりゼーバルトはフリーメーソン寺院を認識させるような視覚イメージを回避している。ただし、テキストにすら語られなかったブリュッセルの最高裁のホ



図版 21 グレート・イースタン・ホテルのフリーメーソン寺院



図版 22 グレート・イースタン・ホテルのフリーメーソン寺院天井装飾の黄道十二宮

ールの星のしるしとは異なり、フリーメーソン寺院の星のしるしはさりげなく文字に沈められている。

広い階段を登って二階へ上がり、大きな鍵で入り口を開けてくれました。寺院に歩み入ると、砂色^{めのう}の大理石の羽目板とモロッコ産の赤い縞瑪瑙^{めいろう}を張った広間があり、床は黒白の格子模様、そして円天井の中央にひとつきり輝いている金色^{こんじき}の星が、四方を囲む厚い暗雲に光明を放っていました⁶³。

物語のうえでどのようなシーンなのか説明を加えよう。グレート・イースタン・ホテルとそのフリーメーソン寺院が登場するのは、アウステルリッツと物語の語り手である「私」が 20 年ぶりに偶然再会し、このホテルのバーでアウステルリッツが自らの来歴を初めて明かし始め

るという、ストーリーが最初に大きく展開する箇所にあたる。その問わず語りの翌日に2人はグリニッジ王立天文台の八角形の観測室に出かけていく。つまり、ガイド役のアウステルリッツがそれを意図したかどうかにかかわらず、グレート・イースタン・ホテルのフリーメーソン寺院は、フリーメーソンだったクリストファー・レンの「スター・ルーム」に転移しているのではないだろうか。筆者は、ゼーバルトが作品の随所に登場する想起の空間を統御するクリプトとして、このグレート・イースタン・ホテルのフリーメーソン寺院をテキストに埋め込んでいると考える。つまり天空の像と記憶の部屋を備えたこの空間は、見えない地球座、記憶の劇場である。プラハの公文書保管所、エステート劇場、プラハ中央駅、移動サーカステント等の星のイメージや円天井、ドームは、このフリーメーソン寺院の空間をクリプトにして力を運び、アウステルリッツの埋もれた記憶を作動させているのではないだろうか。その関係をよりはっきりと示すのが、このホテルが付設されたリヴァプール・ストリート駅の旧婦人待合室 Ladies Waiting Room である。

VI 記憶のカメラ・オブスクラ——

リヴァプール・ストリート駅旧婦人待合室 Ladies Waiting Room

「八〇年代末に改築のはじまる以前はロンドン屈指の薄暗い不気味な場所であり、そこかしこに「[...] 冥界の入り口めいた気配を漂わせ」た⁶⁴リヴァプール・ストリート駅は、先述のとおりかつてのグレート・イースタン鉄道のターミナル駅であった。幼児アウステルリッツはナチス・ドイツの手から逃れて東欧のプラハからドイツを横断してこのリヴァプール・ストリート駅に到着したのだった。鉄道の延びるロンド

ンの東の方向、フリーメーソン建築における「東」という方位の神聖性、そして東の人、東の場所という意味が見え隠れする Austerlitz という名前は、アウステルリッツにとってへその緒であり呪縛であるヨーロッパの東、そして絶滅収容所の「東方」と共鳴している。

このリヴァプール・ストリート駅の旧婦人待合室 Ladies Waiting Room で、アウステルリッツは自分がやがてグリニッジ王立天文台の観測室で開陳するように、直線的な時間の流れに抗する時間、過去と現在が相互に貫入しあるいはいくつもの過去が同時存在する〈時間〉を幻視する。

まるで舞台上上がって、とアウステルリッツは語った、一步踏み出したとたんに暗誦していたせりふをごっそり、これまで幾度となく演じてきた役柄もろとも永久に忘れてしまった俳優になったようでした。何分か、何時間かたったのでしょうか、そのあいだ身じろぎもならず、私にはそう見えたのですが途方もなく天井の高そうなその待合室の中に突っ立って、穹窿の下窓列から射しこんでくる凍てた灰色の月光のような光が、網か、ほつれかけた薄布のように頭上に垂れこめているさまをふり仰いでいました⁶⁵。

舞台上上がった俳優という比喻は、この旧婦人待合室が記憶劇場として機能していることを示しているのではないか。この待合室は先述のホテルと隣接した敷地にあるので、フリーメーソン寺院の記憶劇場がテキストのクリプトとして、より強力に力を及ぼしていると仮定してみよう。

私ははてしなく続く柱廊を、円蓋を、何層

もの建物を支えている石のアーチを、どこまでも高く視線をみちびいていく石段や、木の階段や、梯子を、深い奈落に架けわたされた渡り板を、その上にひしめいている豆粒のようなおおぜいの人影を見ました。収容されている人たちだ、この牢獄から逃れる出口を探しているのだ、と思いました、とアウステルリッツは語った。痛む首をこらえながら高みを仰いでいればいるほど、私のいる内部の空間ははだいに拡がっていくかのようでした⁶⁶。

すでに別の引用箇所でも述べたが、上記の引用部分はピラネージの《牢獄》のイメージをもっとも強く連想させる。首を折り曲げて高みを仰ぐ姿勢は、幼児のころイギリスに向けて出発するプラハ中央駅で母に抱かれて「首を折れそうなほど仰向けて天井をふり仰いでいた」姿勢そのものである。さらにテキストを追っていくと、

一瞬、はるか上方に、天井の抜け落ちた円蓋を見たように思いました。めぐらされた胸壁の端には羊歯や柳の若木やその他の木々が茂り、そこに青鷺^{あおさぎ} [Reiher] がおおきな乱雑な巣をいくつも懸けていて、見ると、ゆったり翼を広げて、つぎつぎと蒼い空のかなたへ飛翔していきます。憶えているのは、この牢獄と解放の幻視のさなかに、とアウステルリッツは語った、自分がまぎれこんだのは廃墟の内部なのだろうか、それともいま形をとりつつある建築中の建物なのだろうか、という疑問に悩まされていたことでした⁶⁷。

胸壁の端に生い育った植物や鷺の巣がかかる天井の抜けた廃墟は、ピラネージ含め 17 世紀から 19 世紀にかけて好んで描かれた廃墟画の

趣が漂う。作品中で後ほど提示される、プラハでの幼年時代のアウステルリッツを写した唯一の写真、『アウステルリッツ』の表紙にもなっている写真には、鷺 Reiher の羽のついた帽子を手にした幼児が写っている。とすれば、鷺の飛翔はアウステルリッツの記憶が解き放たれたことを意味するのではないか。そして注意すべきは星のしるしと同様に、旧婦人待合室での幻視が牢獄と解放という両極を示していることである。廃墟化した牢獄のはるか上方、重なり合ったドームの上に青天井の天上界が望見される。鷺の飛翔は、巨大な迷宮と化した意識の牢獄から上方へと向かう。上方へ向かう運動はヘルメスの上昇として、つまり肉体の牢獄からの魂の解放として捉えうるだろう。

そしてその「甦ってきた過去の」記憶の背後に、またその底に、なお更に過去に遡ることどもが埋もれていて、それらは埃っぽい灰明かりに私の幻視した迷宮の天蓋しながら、たがいに入れ子になり、はてしなく連鎖していたのでした。事実私にとって、[…] その待合室は、私の過去の時間の一切、抑圧し消し去っていた不安や願望の一切を包含しているかのような、足元の石床の白黒の菱形模様が私の生涯を総決算するゲーム盤であって、あらゆる次元の時間にわたって延びているかのような、そのような気配をただよわせているものと映ったのです⁶⁸。

足元の石床の白黒の菱形模様は、フリーメーソン建築に特徴的な白黒格子模様の床に重なる。フラッドの記憶術における小劇場（付属舞台）の床の格子模様を思い出してもよい。

さらにアウステルリッツは待合室に迎えにやってきた説教師夫妻の姿を思い出し、幼児の自

分の姿を初めて思い出す。

[...] 私の眼にはふたりが迎えに来た、幼ない少年の姿までもが映じたのです。ひとりきり、ぽつんと離れたベンチに腰を掛けていました。[...] けれどもあのリュックのおかげで彼がわかった、そして、思い出せるかぎりにおいてはじめて、私自身の姿が記憶に甦った。自分は間違いなくこの待合室にいたのだ、半世紀以上も昔にイギリスにたどりついたのだ、と、呑みこんだ瞬間のことでした⁶⁹。

リヴァプール・ストリート駅旧婦人待合室は、忘却の底に沈んだ主人公の記憶と 20 世紀の集合的トラウマが蠢きだすヘルメスの想起の空間である。そして、アウステルリッツに生じた牢獄と解放の感覚に満ちた無意志的想起は、隣接するフリーメーソン寺院の記憶劇場と連動して起こっていると筆者は考える。旧婦人待合室で突如起こった無意志的想起は、アウステルリッツには途方もない高みへと続くかのように見えたその天井のもとで生じている。ホールの暗がりに射すのは月光のような光である。仄暗いリヴァプール・ストリート駅旧婦人待合室の空間は、重なり合った時間と記憶を映し出すカメラ・オブスクラである。そうだとすると、出発駅ブラハ中央駅で別れたアガータの姿を求めずにはいられないが、その姿がアウステルリッツの目蓋に映じることはない。フランス語の「待合室」Salle des pas perdus の“pas perdus”は失われた足どり/移行 (passage) の意味にもなる。リヴァプール・ストリート駅の旧婦人待合室 Ladies Waiting Room が、足どりの失われた母アガータが待たれている記憶の部屋であるとするならば、Ladies の 1 人はアガータであるだろう⁷⁰。

結 論

これまで考察してきた論点を整理しながら、結論に至りたいと思う。まず〈記憶術〉についてまとめる。建築空間あるいは都市空間にイメージを配置する古代の記憶術を組み込んだルネサンスのヘルメス主義的記憶術は、古代の記憶術に占星術を掛け合わせ、星のイメージを記憶のイメージとして用いる。フランセス・イエイツは、円と正六角形を組み合わせたと推測されるロンドンの地球座の構造が、舞台張り出し部分天蓋の黄道十二宮を含め、ヘルメスの宇宙を表すものと考えた。この構造ゆえにロバート・フラッドは地球座を自らの記憶術の劇場システムとして用いたのである。本論考における仮説は、ゼーバルトの『アウステルリッツ』において、20 世紀のトラウマ的記憶を想起するために、ヘルメスの記憶術が埋め込まれているのではないか、イメージ間に走る連想は自由でありながら、或る程度それによって潜在的に統御されているのではないかというものであった。地球座の星辰の天蓋及び方形の張り出し舞台と相似する構造を持つグレート・イースタン・ホテルのフリーメーソン寺院は、20 世紀の記憶の劇場として機能しているのではないだろうか。テキストの文字に埋め込まれた不可視の劇場である。ヘルメス主義的記憶術が星のイメージを記憶のイメージとして用いるように、『アウステルリッツ』のなかに張りめぐらされた星のしるしは、主人公の記憶と 20 世紀の集合的記憶——ホロコーストという歴史の闇が含まれる——を浮上させるために、想起を作動させるサインとして、建築や都市のなかに配置されている。テキストの意識の縁に埋め込まれたフリーメーソン寺院の空間は、不可視のイメージとして、作品全体に配置された星のしるしを構造的に統御している。

次に『アウステルリッツ』における星のしるしの両極性についてまとめる。暴力あるいは不安と解放の感覚という星のしるしの両極性については、終局において互いに浸透する2つのレベルが指摘できる。すなわち、トラウマによって幾重にも構築された意識の牢獄とそこからの解放という、主人公アウステルリッツの心理が第一のレベルである。第二のレベルにはわれわれの集合的歴史記憶がかかわってくる。星型要塞からわれわれが読み取る、ユートピアと収容所の反転において特徴的に現れる両極性である。星型要塞の視覚イメージはこの場合、集合的歴史記憶にかかわる弁証法的イメージとなる。そして、この2つのレベルが相互に浸透した両極性の典型を示すのが、リヴァプール・ストリート駅旧婦人待合室での牢獄と解放の幻視ならびに抑圧されてきた過去の無意志的想起である。建築や都市空間において、個人の記憶が集合的記憶に浸透するのである。

言うまでもなく神秘思想は文学作品のフレーバーとしてはありふれたものである。神秘思想をゼーバルトにおけるイメージの謎の種明かしとして考えるならば、あまりに稚拙すぎて失望を呼んでしまうかもしれない。だが何度でも強調しておかねばならないのは、ゼーバルトが神秘思想を道具立てにしてオカルト趣味溢れたフリーメーソン小説やカバラ主義的ファンタジーを書こうとしたわけではないし、ましてや世界の再魔術化を試みているのでもないということだ。残存するファシズムの亡霊に対する或る種の白魔術的实践、別の言い方をすれば、ナチズムの神話魔術的イメージと実は同じ平面上での悪魔祓いに作品の本質的意味があったとするならば、ゼーバルトは一举にバランスを失うことになるだろう。むしろ、ゼーバルトのいささか危険な賭けの焦点は、認識論的なレベルにあると考えるべきである。

メシアニズムの影響を受けたベンヤミンの歴史哲学において、歴史は本来的に救済の歴史である。山口裕之によればベンヤミン的な救済の歴史においては、時間性のうちに展開する歴史（ベンヤミンの言う墮罪後の「凋落の歴史」）の前と後に、ユートピアの状態が置かれる⁷¹。弁証法的イメージは根源としての前史と後史を自らに凝固させており、弁証法的イメージにおいて想起がスパークする現在時において時間の連続性を破って根源のユートピアが指し示される⁷²。翻ってゼーバルトは、近代の負の歴史とりわけファシズムに結実する暴力の痕跡を残した場所やそれを残存させたイメージに対して、ヘルメス主義的記憶術という歴史の古層を干渉させることによって、破壊され抑圧された他者の記憶を想起しようと企てているのではないだろうか。歴史の連続性の概念に逆らい、救済として行われる弁証法的イメージによるベンヤミンの歴史認識に相通ずる方法である。

ただ、ベンヤミンとの近似が著しく認められるものの、ゼーバルトの歴史認識とりわけ近代の歴史に向かう態度には救済のモメントが欠けているようにみえる。ゼーバルト文学の核となる「博物誌/自然史」⁷³という観念を思い見るならその疑いは濃くなる。そこで、ゼーバルト作品における救済のモメントについてどう捉えるべきか1つの方向性を示して本論考の結びとしたい。本論においてドーム、円天井が擬似母胎的性格を持つと指摘した。フロイトを参照するならば、円形の閉鎖空間は胎内回帰願望と結びつく。そして胎内回帰願望は死への欲動を内在させている。したがって天に見立てられるとはいえ、円形の閉鎖空間はやはり牢獄と解放という両義性を帯びることになるだろう。だが、いつの日かドームが落ちて想起が青天井に向かって飛翔するのであれば、ゼーバルトの歴史においても下降だけではなく、救済への道筋は残

されているのかもしれない。ベンヤミンとの相違は救済のモメントの有無というよりむしろ、時代の位置価値によるのではないだろうか。ゼーバルトとわれわれが弁証法的イメージによって他者の記憶を感覚的に想起するにしても、重なり合う歴史の層のうちにホロコーストという光を吸い込む闇、イメージの不可能性を抱えているのであるから。

ゼーバルト作品の引用は鈴木仁子氏の訳を、フランセス A. イエイツの著作は各邦訳を参照させていたが、文脈に応じて変更を加えた箇所もある。鈴木氏ならびにイエイツ各著作の訳者の方々にはこの場を借りて厚く御礼申し上げます。

本論文は、平成 24～26 年度科学研究費補助金基盤研究 (C)「W. G. ゼーバルト研究」(研究代表者 鈴木賢子) による研究成果の一部である。

- 1 小説、エッセイ、旅行記、回想録ともつかないようなゼーバルト独特の「散文フィクション」は、フィクションという制度が確立される以前の文学の姿を模すものとなっている。逆から言えば、ゼーバルトは 19 世紀以降に制度的に確立された読者の読みの視点を意図的に混乱させているとも言える。
 - 2 鈴木賢子「W. G. ゼーバルトにみるイメージ認識と想起の関」(2012 年美学会全国大会発表。発表要旨は『美学』第 241 号 (2012 年冬号), 130 頁。)
 - 3 vgl. ライナルド・ペルジーニ (伊藤博明・伊藤和行訳)『哲学的建築』(ありな書房, 1996 年), 37 頁。原著 Raynaldo Perugini, *Dell'architettura filosofica*, Fratelli Palombi editori, 1983.
 - 4 Frances A. Yates, *The Art of Memory*, Routledge & Kegan Paul, 1966, p.215 (玉泉八州男監訳『記憶術』(水声社, 1993 年), 253 頁)。
 - 5 Yates, *The Art of Memory*, p.217 (『記憶術』256 頁)。
 - 6 Yates, *The Art of Memory*, p.297 (『記憶術』343 頁)。
 - 7 Yates, *The Art of Memory*, p.297 (『記憶術』344 頁)。
- ライナルド・ペルジーニはイエイツの議論を踏まえ

つつ、方形を底面とするピラミッド (ロバート・フラッドの理論においては、ピラミッドは神へ向かう人間の上昇を表すイメージであるという) の頂点がこの円蓋の ALTA ASTRA に接していると主張している。vgl. ペルジーニ『哲学的建築』44f. 頁。

- 8 Frances A. Yates, *Theatre of the World*, Routledge & Kegan Paul, 1969, p.132 (藤田実訳『世界劇場』(晶文社, 1978 年), 164 頁)。
 - 9 Yates, *Theatre of the World*, p.134 (『世界劇場』167 頁)。
 - 10 vgl. Yates, *Theatre of the World*, p.127 (『世界劇場』159 頁)。
 - 11 Yates, *The Art of Memory*, p.344f. (『記憶術』393 頁)。
 - 12 vgl. Frances A. Yates, *The Rosicrucian Enlightenment*, Routledge, 2002 [First published by Routledge & Kegan Paul, 1972], p.279 (山下知夫訳『薔薇十字の覚醒』(工作舎, 1986 年), 307 頁)。
 - 13 『薔薇十字の覚醒』刊行当初から、イエイツがディーの薔薇十字運動への影響を過大に評価しているという批判がなされている (vgl. ウラジミール・ウルバーネク「彗星、世界の終末と薔薇十字思想の流行——チェコ・プロテスタント知識人の終末論的待望」深沢克己・桜井万里子編『友愛と秘密のヨーロッパ社会文化史——古代秘儀宗教からフリーメイソン団まで』(東京大学出版会, 2010 年), 144 頁。)。総体として見るならば、イエイツは薔薇十字運動が 17 世紀科学革命の母胎であると考えている。
 - 14 vgl. Yates, *The Rosicrucian Enlightenment*, p.275 (『薔薇十字の覚醒』301 頁)。
 - 15 Yates, *The Rosicrucian Enlightenment*, p.276 (『薔薇十字の覚醒』302 頁)。
 - 16 Yates, *The Rosicrucian Enlightenment*, p.277 (『薔薇十字の覚醒』303 頁)。
 - 17 筆者のブラハ取材時に、『アウステルリッツ』で主人公の生家とされたシュバルコヴァ小路十二番地の扉が偶然開いていたが、当該番地の建物の床を確認することはできなかった。ただ、居住者らしい修道女の背後に一瞬だけ見えた空間には、『アウステルリッツ』写真図版の階段のような空間があるようには思えなかった。この番地にある建物の立地は曲がり角の奥で、作品中に描かれる「門のアーチ」も確認できなかった。おそらくこのモザイクも現実の十二番地の建物の中には実際には存在しないものかもしれない。
- アウステルリッツのブラハ幼年時代の唯一の写真にチェコ語で「ジャック・アウステルリッツ、薔薇の

- 女王の小姓」と書きこまれているので、薔薇はアガータの象徴であるとみなしてよいだろう。さらに、アガータと薔薇のしるしには、千年王国を目指した薔薇十字運動のアイコン的人物である「ボヘミアの冬の王妃」ファルツ選帝侯妃エリザベスのイメージがうつすらと重ねあわされていると筆者は考える。ボヘミアの冬の王妃エリザベスとアガータのイメージの重ね合わせについて、それに付随して、1990年の著作『目眩まし』最終章でイギリスに向かう列車の中、「ボヘミアの冬の王妃」になぞらえられた女性乗客の読む本『ボヘミアの海』の著者「ミラ・シュテルン」Mila Štern と『アウステルリッツ』ラストで壁に刻まれた、アウステルリッツの父を思わせる名前「マックス・ステルン」Max Stern の照応関係については、紙幅の都合で別の機会に論じたい。
- 18 生家に足を踏み入れるシーンについては、ヴァルター・ベンヤミン「ベルリン年代記」の一節と比較参照のこと。「中に足を踏み入れたとしたら、靴底が、踏み減らされた階段の段間隔と段数を私自身の内部に見つけ出したことだろうと、また、この踏み減らされた階段を古い足跡をなぞって上がったことがあるのだと、私がその扉を後ろ手に閉めたときに、おそらく真っ先に私に告げるだろう。私がもはやあの建物の敷居を跨がないとすれば、それは、[階段のある] 玄関の間のこの内部と出会うことに対する恐れなのだ。玄関の間は、[...] 私を再認識する力を、寂しくひっそりとした佇まいのうちにまだ保持しているのである。」(ヴァルター・ベンヤミン (岡本和子訳)「ベルリン年代記」『ベンヤミン・コレクション 6——断片の力』(筑摩書房, 2012 年), 486 頁.)
- 19 後ほどフリーメーソン寺院の装飾として登場するオリヴの枝をくわえた鳩と似通うモチーフだが、犬は何を意味しているのだろうか。ペルジーニによれば、犬の頭を持つ者はエジプトのイコノグラフィーでは光に対する敵を滅ぼし聖域の門を守る。アラビア起源の『ピカトリクス』(アビ・ヴァールブルグによれば 10 世紀ごろ成立) においては、犬がヘルメスによって建設された理想都市アドセンティンの北門を守る (vgl. ライナルド・ペルジーニ『哲学的建築』, 15-20 頁.)。犬は「地下世界、そこに再生の概念がもたらされる死人の世界の象徴」であるという (ibid. 20 頁.)。また犬頭をもつヘルメス像について述べ、鍊金術のヘルメス主義と結びついた図像表現において犬が頻出するモチーフであるというデッツィ・バルデスキの意見を、ペルジーニは註で引用している (ibid. 108 頁.)。
- 20 W. G. Sebald, *Austerlitz*, Hanser, 2001, S.217-219 (鈴木仁子訳『アウステルリッツ』改訳版 (白水社, 2012 年), 145f.)。以下、『アウステルリッツ』改訳版は邦訳と表記する。
- 21 ちなみにドイツ語原文で、植物の芽は *Auge* と表記されている。*Auge* は一般的に目を意味する。
- 22 W. G. ゼーバルトの本名は、Winfried Georg Maximilian Sebald である。鈴木仁子による「訳者あとがき」によれば、イギリスでゼーバルトは自分の名前ヴィンフリート・ゲオルクを「ドイツ的に過ぎる」としてマックスという名前を通称にしていた。vgl. 邦訳 296 頁。
- 23 Sebald, *Austerlitz*, S.43 (邦訳 28 頁)。
- 24 核となるイメージを消去するゼーバルトの手法については、以下の拙論を参照されたい。「W. G. ゼーバルトにおける語りの場」『ドイツ研究』第 45 号, 2011 年, 94-112 頁。および「W. G. ゼーバルト『空襲と文学』におけるイメージのシークエンスについて」研究代表者 香川檀『ドイツ現代美術におけるナチズム／ホロコーストの記憶表象研究』(平成 21-23 年度科学研究費補助金成果報告書, 基盤研究 (C) 課題番号:21520162, 2012 年) 62-75 頁。
- 25 Sebald, *Austerlitz*, S.42f. (邦訳 28 頁)。
- 26 コンゴでの植民地支配の見聞をもとにした小説『闇の奥』の作者コンラッドについては、ゼーバルトの作品『土星の環』における主題の 1 つになっている。ゼーバルトは『土星の環』で、植民地の奴隷支配に基づく近代資本主義と 20 世紀のファシズムを層状に重ねている。
- 27 邦訳では「ポエラール」と表記 (Sebald, *Austerlitz*, S.43 (邦訳 28 頁))。Joseph Poelart は参照データによって、プラールやプーラルトの表記あり。
- 28 クリストファー・レンはロンドン大火後の都市計画に携わり、彗星や土星の輪を研究する当代随一の天文学者でもあった。代表的建築はロンドンの聖ポール大聖堂、「レンのシティ・チャーチ」と呼ばれる教会群、ケンブリッジ・トリニティ・カレッジ図書館、グリニッジ病院など。ロンドンのフリーメーソンのグランド・ロッジにはレンの胸像が置かれている。
- 29 グリニッジ王立天文台の場面に後続して言及されるアイヴァー・グローヴ邸の「屋根の上の八角形の観測室」は、グリニッジ天文台の八角形の観測室と共通の要素をもつ。当主のジェイムズ・マロード・アシュマンが親から引き離された記憶を突如思いだし、鮮やかな怒りで時計塔の文字盤を銃撃するというエピソードは、グリニッジの観測室で語られるアウステルリッツの時計嫌いと重なっている。また、18 世紀後半に建てられたアイヴァー・グローヴ邸の「屋

- 根の上の八角形の観測室」は、イギリス 18 世紀前半の代表的パラディオ様式建築である、バーリントン卿のチズウィック・ハウスのドームの八角形を彷彿とさせる。バーリントン卿は「ロイヤル・アーチ」として知られるフリーメーソンに關係があるとされ、チズウィック・ハウスもフリーメーソン建築の諸特徴を示す。ドームのホール床中央には八芒星が見られる。
- 30 vgl. Sebald, *Austerlitz*, S.169 (邦訳 113 頁).
- 31 出来事の順序にかんして錯誤があるが、精神病院収容から安息を感じる場所への移行という『アウステルリッツ』におけるパターンについては、次の論文で指摘されている。vgl. Leslie Maslow, “In Place of Memory. Austerlitz and Architecture”, <http://www.theaviaryonline.com/essay.html>
- 32 Sebald, *Austerlitz*, S.203 (邦訳 136 頁).
- 33 Sebald, *Austerlitz*, S.203 (邦訳 136 頁).
- 34 Sebald, *Austerlitz*, S.203 (邦訳 136 頁).
- 35 Sebald, *Austerlitz*, S.200 (邦訳 134 頁).
- 36 パリ、オーステルリッツ駅に隣接する巨大な病院施設。19 世紀におけるシャルコーのヒステリー患者の研究とスペクタクルの公開実験で知られる。若きフロイトもシャルコーのもとで催眠療法を学んでいる。テキストには出ていないが、サルペトリエール病院の礼拝堂も八角形の形をしている。
- 37 Sebald, *Austerlitz*, S.384 (邦訳 260 頁).
- 38 Sebald, *Austerlitz*, S.384 (邦訳 260 頁).
- 39 Sebald, *Austerlitz*, S.385f. (邦訳 260 頁).
- 40 Sebald, *Austerlitz*, S.385 (邦訳 260 頁).
- 41 Sebald, *Austerlitz*, S.378 (邦訳 256 頁).
- 42 Sebald, *Austerlitz*, S.378f. (邦訳 256 頁).
- 43 現在は国立音楽博物館として使用されているこの建物は、もともと 17 世紀から 18 世紀初頭に建設された教会であったが、1783 年には砂糖工場に転用され、さらに郵便局として使われた。1850 年以降地方警察連隊の営舎に改築され、第二次世界大戦終了まで地方警察が使用する。第二次世界大戦後、国立公文書中央保管所となり、2002 年から 2004 年にかけて国立音楽博物館として再生された。
- 44 アウステルリッツが「子どもの移送」の際にフーク・ヴァン・ホラントからそれに乗船してドーヴェー海峡を渡ったかもしれない連絡船ブラハ号に重ねられているだろう。
- 45 Sebald, *Austerlitz*, S.395 (邦訳 267 頁).
- 46 ベンヤミンの死をもって未完に終わった『パサージュ論』は「ある野外の場所で、雲ひとつない青空のもとで始められた。その青空は〔パリの国立図書館の閲覧室の壁に描かれている〕葉叢^{はむら}の上方で丸天井をなし […]。パリの国立図書館のなか、アーチ部分から閲覧室を見下ろしている描かれた夏空は、その夢想的な、光なき被い〔天井〕を、彼らの洞察の最初の初子^{ういこ}のうえに投げかけた。」(ヴァルター・ベンヤミン (久保哲司訳)「パサージュ論初期覚書集」〔パリのパサージュ (II)〕〈h°, 5〉『ベンヤミン・コレクション 6 断片の力』, 687 頁.)
- 47 Sebald, *Austerlitz*, S.387f. (邦訳 261 頁).
- 48 Sebald, *Austerlitz*, S.312 (邦訳 210 頁).
- 49 Sebald, *Austerlitz*, S.271 (邦訳 182 頁).
- 50 Sebald, *Austerlitz*, S.271 (邦訳 182 頁).
- 51 vgl. Yates, *The Art of Memory*, p.298 (『記憶術』344f.頁). さらにイエイツは、星辰イメージの操作によるブルーノの改革思想と、『ピカトリクス』におけるヘルメス・トリスメギストスが建設した理想都市アドセンティンならびにその太陽神殿を結びつけて論じている (vgl. Frances A. Yates, *The Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Routledge, 2002 [First published by Routledge & Kegan Paul, 1964], p.255f. (前野佳彦訳『ジョルダノ・ブルーノとヘルメス教の伝統』(工作舎, 2010 年), 345 頁).).
- 52 vgl. Yates, *The Rosicrucian Enlightenment*, p.191 (『薔薇十字の覚醒』214 頁). 『クリスティアノポリス』(1619 年ストラスブル/シュトラスブルクで刊行)で描かれたクリスティアノポリスは中心に円形神殿があるものの、町全体は同心状の正方形で構成されている。
- 53 vgl. Sebald, *Austerlitz*, S.22 (邦訳 15 頁).
- 54 ペルジーニ『哲学的建築』, 62 頁.
- 55 vgl. 横手義洋「ルネッサンス期の理想都市」鶴沢隆監修『未来都市の考古学』展覧会カタログ (東京新聞, 1996 年), 50 頁. 同書ではルネッサンスの理想都市計画として、後続の理想都市計画のモデルとなったフィラレーテの星型八角形の「スフォルツィンダ」(1461-64 年)や、フランチェスコ・ジョルジョ・マルティーニの八角形の理想都市 (1482-92 年)が挙げられている。
- 56 鶴沢隆「モデルとしての都市——ふたつの古典時代を中心に」鶴沢隆監修『未来都市の考古学』, 15 頁. パラディオの後継スカモッツィ設計の星型要塞都市パルマノーヴァ (1593 年)はオスマン・トルコ侵攻の防衛戦略として計画が実現された例であり、現在もその形を留めている。
- 57 Sebald, *Austerlitz*, S.21 (邦訳 14 頁).
- 58 Sebald, *Austerlitz*, S.48 (邦訳 32 頁). 下線強調は

- 筆者。18 世紀後半からしばしば提案された刑務所や病院にみられる円形・放射状建築、すなわちフーコーが近代の権力装置としたパノプティコンと、ユートピアの社会主義のコロニーとの関連については紙幅の都合で考察を断念する。
- 59 Sebal, *Austerlitz*, S.41f. (邦訳 28 頁)。下線強調は筆者。
- 60 ニューラナーク工業共同体以降の、オーウェンによる共同体の実験や社会改革運動は世俗化された千年王国主義であると吉村正和は述べている。千年王国とは、歴史の終末に約束される理想的共同体あるいは理想都市である。オーウェンの共同体は制度設計からみて、千年王国を教義の中核とするシェーカー教徒の共同体に近いという (vgl. 吉村正和「オーウェン共同体と世俗的千年王国」『言語文化論集』第 29 巻第 2 号 (2008 年), 269, 278 頁。)。モダニズムにおける歴史のユートピアは、千年王国論の伝統と強く結びついている。田村秀夫によれば、1610 年頃までに黙示録的伝統がイギリスのプロテスタンティズムに根づいた (vgl. 田村秀夫『ユートピアと千年王国——思想史的研究』(中央大学出版部, 1998 年), 139f. 頁。)。カトリックに対抗するプロテスタントならびに薔薇十字運動は千年王国を標榜し、17 世紀中盤イギリスでは革命思想として浸透してディガーズ運動などが始まる。また千年王国論は迫害を逃れてニューイングランドに移住したピューリタンの中心的教義となった。そして 19 世紀前半イギリスで再び、産業革命がもたらす社会的混乱のなか千年王国論が高まった。
- 61 谷喬夫『ナチ・イデオロギーの系譜——ヒトラー東方帝国の起原』(新評論, 2012 年), 54 頁。
- 62 vgl. James Stevens Curl, *The Art and Architecture of Freemasonry*, B. T. Bastford Ltd., 1991, p.223-225.
- 63 Sebal, *Austerlitz*, S.61f. (邦訳 41 頁)。
- 64 Sebal, *Austerlitz*, S.184 (邦訳 124 頁)。
- 65 Sebal, *Austerlitz*, S.193f. (邦訳 130 頁)。
- 66 Sebal, *Austerlitz*, S.194f. (邦訳 130f. 頁)。
- 67 Sebal, *Austerlitz*, S.195 (邦訳 131 頁)。下線強調は筆者。
- 68 Sebal, *Austerlitz*, S.196f. (邦訳 132 頁)。[] は筆者による補足。
- 69 Sebal, *Austerlitz*, S.197 (邦訳 132 頁)。[] は筆者による補足。
- 70 アウステルリッツの安らぎの場所であった古書店店主のペネロピという名前が、主人公を待つ女性を表す神話的な名前であることを思い出したい。それに加えてゼーバルトは、ペネロピという名に peacefull

「平安に満ちた」という姓を付加している。pas perdus と同じ頭文字でもある「ペネロピ・ピースフル」は、足どりの途絶えた待たれる者を、待つ者へと裏返した名前だと解釈できる。

- 71 vgl. 山口裕之『ベンヤミンのアレゴリー的思考』(人文書院, 2003 年), 213-219 頁。
- 72 vgl. 山口裕之『ベンヤミンのアレゴリー的思考』, 230 頁。
- 73 ゼーバルトの「博物誌/自然史」については、次の機会に詳しく議論したい。

【図版出典】

- 図版 1 Frances A. Yates, *The Art of Memory*, Routledge & Kegan Paul, 1966[1972], fig.14d (Pimlico, 1992[2012], fig.15d), nonpaginated.
- 図版 2 Frances A. Yates, *The Art of Memory*, Routledge & Kegan Paul, fig.20 (Pimlico, fig.21), nonpaginated.
- 図版 3 Frances A. Yates, *The Art of Memory*, Routledge & Kegan Paul, fig.16 (Pimlico, fig.17), nonpaginated.
- 図版 4 Frances A. Yates, *The Art of Memory*, Routledge & Kegan Paul, fig.17 (Pimlico, fig.18), nonpaginated.
- 図版 5 W. G. Sebal, *Austerlitz*, Hanser, 2001, S.22.
- 図版 6 W. G. Sebal, *Austerlitz*, Hanser, 2001, S.217.
- 図版 7 W. G. Sebal, *Austerlitz*, Hanser, 2001, S.331.
- 図版 8 W. G. Sebal, *Austerlitz*, Hanser, 2001, S.333f.
- 図版 9 W. G. Sebal, *Austerlitz*, Hanser, 2001, S.42.
- 図版 13 W. G. Sebal, *Austerlitz*, Hanser, 2001, S.207.
- 図版 14 W. G. Sebal, *Austerlitz*, Hanser, 2001, S.208.
- 図版 19 W. G. Sebal, *Austerlitz*, Hanser, 2001, S.271.
- 図版 20 Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia: Tomus 1, De macrocosmi historia, in duos tractatus divisa, De Naturae Simia seu Technica macrocosmi historia, in partes undecim divisa*, (Pars VI. De Arte Militari. Liber Primus De munimentis et Propugnaculis.).