

DOITSU BUNGAKU

ドイツ文学

FRÜHLING 2002

108

DIE DEUTSCHE LITERATUR

Herausgegeben von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik

日本独文学会編

IKUBUNDO VERLAG TOKYO

歯科医とネズミと二つのモニター

——ギンター・グラス作品における映像コミュニケーション——

杵 瀧 博 樹

1. 序

1986年に発表されたギンター・グラスのロマン「雌ネズミ Die Rätin」の語りの基本構造は、表裏一体となった相反する設定によって構成されている。すなわち、人類がすでに滅亡したという設定と、まだ滅びていないという設定である。前者はネズミが語り手を夢に見ているという設定に、後者は語り手がネズミを夢に見ているという設定にそれぞれ対応している¹⁾。

人類がすでに滅びているという設定において、語り手は人類最後の生き残りとして、地球を周る軌道上の「宇宙カプセル Raumkapsel」に乗せられ、座席に固定されて、モニター画面と向き合っている²⁾。画面上には言葉をしゃべるネズミが現れ、語り手と対話するが、両者は自分の望む映像をここに映し出し、相手にもそれを見ることができ³⁾。

この構図は、1969年の「局部麻酔をかけられて örtlich betäubt」の第一部と第三部において主要な場面となる、歯科医の治療室の構図と似ている。語り手は治療用の椅子に座って治療を受けるわけだが、患者の気晴らしのため、ここにはテレビが設置されて

1) ただし、語り手自身は一貫して人類の存続を信じようとし、枠組みとしては前者に相当する場面でも、夢見ているのは自分のほうであることを主張するため、これらの設定は、それらの場面における設定上の真偽を保証するものではなく、ただその場面における語りの構図に対応するものである。

2) 語り手は最初、夢のなかで車椅子に固定されていると述べるが、のちにそこが地球上空を周回する宇宙船の居住スペース、「宇宙カプセル」であることがわかる。Vgl. Günter Grass: Die Rätin. In: Studienausgabe Bd. 9, 1993, Göttingen, S. 28, 61 usw.

3) 語り手の語るエピソード群は、必ずしも「宇宙カプセル」内のモニター画面上に映し出されたものとして、一義的に説明されているわけではないが、第一に、語り手の語るエピソードがすべて、人類の存続の証拠として提示される、すなわちモニター上のネズミへの反論になっているという性格から、第二に、断章が改められ、場面が転換する際、先行する断章で語られていた内容についてコメントしながら、ネズミが画面に登場するパターンその存在から (Vgl. ebd., S. 165, 236 usw.)、第三に、語り手が、自分の語るエピソードにも、宇宙カプセル内の狭義での「対話」にも、同じ「夢」としての枠をはめていることなどから、諸エピソードがすべてモニター画面上に展開されているような印象が生じている。

いる。これは設定の基本的次元においては、放送されている番組の映るただのテレビかつ治療風景をリアルタイムで映し出すモニター画面なのだが、語り手はそこに自分の関心事を映画やテレビの形式で映し出し、その映像を歯科医もまた見ているかのような対話が行われる⁴⁾。

本論考は、このような類似性を持つ二つの構図の、それぞれの作品における物語構造上の機能と、テーマ性における役割を分析し、比較検討することで、両作品の持つ、現実感覚とコミュニケーションを巡る問題における位置価値を探る試みである。

2. 情報環境と身体性

「局部麻酔をかけられて」の主要テーマのひとつは、遠くはなれた「痛み」をどう感じるかという問題であった。作品の舞台となるベルリンにも、ベトナム戦争の悲惨な状況は日々マスメディアによって伝えられる。しかし、その身体的「痛み」をなまなましく想像し、自分の身体にそれを受け止めることは難しい。むしろ、「痛み」なき映像情報は、繰り返されながら当初のインパクトを失い、視聴者はその「痛み」に対してますます麻痺してゆく。語り手である高校教師は、生徒にベトナムの痛みに関して問われ、感じられずにいるが、感じようと試みていると答える⁵⁾。存在するはずの「痛み」が感覚できないという問題は、歯科治療における麻酔によって象徴される。語り手は、歯科医からの事前の注意にもかかわらず、痛み止めを服用せずに冷たいビールを飲んで、「痛み」を確認せずにいられない⁶⁾。

語り手は、映画や雑誌記事の報道を模して、自分の過去や未来や現在の、願望や妄想を交えたさまざまなヴァリエーションを提示し、また、生徒や同僚、かつての婚約者などをテレビ番組やCMのパロディに登場させるが、そこに描かれる客体として登場する人物は、語り手自身を含め、語り手が直接的に認識しているはずの現実とは異なって見える。クイズ番組パロディで見る生徒の姿に感じられる、普段とは違うよそよそしさの言明は典型的な例だろう⁷⁾。その違和感、あるいは距離感の強調は、マスメディア上の「現実」と、存在の期待される「ほんとう」の「現実」とのズレ一般を示唆している

4) Vgl. Günter Grass: örtlich betäubt. In: Studienausgabe Bd. 4, S. 13, 102, 110 usw.

5) Vgl. ebd., S. 15–16.

6) Vgl. S. 85. また、「痛み」を伝えるはずの情報に麻痺した状態は、待合室で雑誌をめぐるあいだ、世界中の悲惨なニュースが、わずかな違和感とともに素通りされる場面や、治療中テレビで放送されていたマルコム X の暗殺 (S. 72) を扱った番組に関して、歯科医と語り手の双方がほとんどコメントしない場面 (S. 242–245) など、やはり強い「痛み」をめぐる状況を示唆していると言える。

7) Vgl. ebd., S. 110. また、自分自身が犯人として描かれる雑誌記事を想像する場面では、当然ながら彼自身が三人称で扱われ、記事では触れられていない点を補足するような語り方がなされる。ここにも、直接的「現実」とマスメディア上の「現実」との間に生じる微妙なズレが反映されている (S. 52–55)。

と言える。こうして、これらのヴァリエーションは、マスメディア的「現実」という現象一般のパロディとなる。

このようなマスメディア・パロディと、身体的「痛み」のモチーフは、「雌ネズミ」における映像モニターを基点とする構図にはもはや見られないわけだが、それは両作品において選択された個々のモチーフや形式の単なる相違ではない。このことは、それぞれの語りの構図を支える、作品全体のテーマ構造の本質的差異を反映しているのである。

まず、身体的「痛み」の問題が「雌ネズミ」における映像コミュニケーション場面で取り上げられない理由は、この場面の設定が、身体性そのものが問題にならないような、一種のヴァーチャル・リアリティを介在させた遠隔コミュニケーションを前提にしたものだからである。

「局部麻酔をかけられて」の語り手は、ナバーム弾で焼かれるベトナム人の痛みが現実存在していることを信じ、その痛みは、原理的には自分の身体にも生じうる痛みであると考えている。それゆえ、少なくとも自分の戦争体験を手がかりにしてそれを想像することはできると判断し、それを試みようとする。また、語り手が歯の「痛み」の根絶を目指した治療を受け、麻酔によって「痛み」をコントロールされる治療室は、身体的「痛み」のテーマ性を典型的に体现する場である。

それに対して、「雌ネズミ」の「宇宙カプセル」における語り手は、「痛み」から切り離された存在である。彼がそこで行うことは、モニター画面上のネズミと映像を用いながら対話することがすべてである。彼は画面と向き合う椅子に固定されており、彼の身体的動作や(視覚・聴覚以外の)感覚はまったく描写されない。彼は、映像を見、音声を聞き、それらに対する反応として、逆にまた別の映像を画面上に提示し、その擬似的現実を心理的に体験するだけの存在なのだ。

次に、「局部麻酔をかけられて」において顕著だったマスメディア・パロディが、「雌ネズミ」で見られなくなることは、マスメディア情報以外の現実の存在と、その直接的認識の可能性の確信という、「局部麻酔をかけられて」では存在していた、パロディ作業の基点が、「宇宙カプセル」内の語り手には、もはや存在しないことで説明できる。彼は、ネズミによってモニター画面上に提示される人類破滅の経緯を認めようとしなが、それを現実の、情報化の過程でゆがめられた像としては捉えていない。つまり、彼にとって、それはそもそも現実などではないか、そうでなかったとしたら現実そのものである。その理由は、人類の破滅の可能性自体は認めざるをえないという事情ばかりではない。語り手にとって、この映像と音声によって媒介される遠隔コミュニケーション・メディア上の情報だけが、自分の身体的存在の外側からもたらされる情報のすべてである、という情況こそが、その情報を安易に相対化できない構造的な理由なのである。

また、作品全体の設定からしても、語り手にとっては、みずからの身体存在の如何すらもはや自明ではないのだが、「宇宙カプセル」内の場面では、特に明確な仕方で彼の身体的体験の可能性は奪われ、他者にみずからの存在を証だてすることを期待される情報の発信すら、映像メディア経由でしか行うことができない。その情報の受信者からす

れば、この語り手がなんらかのかたちで存在しているのだろうという可能性こそ残るが、いずれにせよ彼は実体を確認することのできない抽象的存在にとどまるだろう。

このように、「雌ネズミ」における映像コミュニケーションの構図と、「局部麻酔をかけられて」におけるそれとの比較によって明らかになる特徴は、空間的隔離状態と、身体性の希薄化である。

3. 現実認識におけるマス・メディア的情報形式の内在化

次に、以上論じてきたような情報環境の特性を踏まえ、ここではまず、画面と向き合うそれぞれの語り手、およびその対話相手たる歯科医とネズミの、モニターを介在させた関係に焦点をあてて、そこでの現実認識のあり方、そしてコミュニケーションの場としての歯科医の治療室と「宇宙カプセル」が、それぞれの外部と取り結ぶ関係の特性について考察を加えることにしたい。

ネズミは質、量、ともに、語り手の映像に匹敵する内容をモニターに映し出すが、歯科医の映像は、語り手のそれとは異質であり、量的にも少ない。歯科医の場合は、語り手の展開する映像に対する介入、特に脅迫を伴う中止の強要が目立つが、「雌ネズミ」では、むしろ語り手の映像のほうがネズミの映し出す「現実」に対する反抗であるかのような印象が強い。言わば、歯科医は、語り手の映像の検閲者であり、ネズミは映像を有効利用する教育者である⁸⁾。テクノクラートを代表する歯科医に対して、患者である語り手は、技術的素人であるうえに、当面は身動きもできないという明らかな弱みがある。この両者の対峙の構図は、テレビ画面に象徴される、生活のすみずみにまで行き渡ったテクノロジーを介して、一方的に管理されている非専門家一般の状況を暗示している。ここでは、この画面を介したコミュニケーションの構図は、テクノロジーに依存したりアリティが、他者による管理を前提にしたものであり、容易に他者の介入を許すものであるということを典型的に示している。

8) 『局部麻酔をかけられて』の語り手は、個人史に起因するルサンチマンと社会変革指向とが混じり合った、一定の暴力指向を示し、画面上にみずからによる殺人のヴァリエーションや、大量消費社会批判を象徴するブルドーザーによる商品の一掃などを展開するが、あらゆる弊害や悲惨を相対化する進歩主義者である歯科医はそれを嫌う。Vgl. ördlich betäubt, S. 109ff, 182 usw. 「雌ネズミ」では冒頭から、ネズミが「人類の教育」というヘルダーの概念と結びつけられ、Auffenbergの整理している通り、人類の生き残りに際しての集団の手本としての、また語り手を生徒とする教師としての機能を負っており、Kurzの表現を借りれば、作品全体が「メルヒェンの語り口による人類の教育」としての性格を持っている。Vgl. Die Rättin, S.5; Christian Auffenberg: Vom Erzählen des Erzählens bei Günter Grass, Studien zur immanenten Poetik der Romane ‚Die Blechtrommel‘ und ‚Die Rättin‘, Münster 1993, S. 93-94; Paul Konrad Kurz: Streitbare Apokalypik im mythisierenden Ton. In: Apokalyptische Zeit — Zur Literatur der mittleren 80er Jahre, Frankfurt/M. 1987, S. 149.

また、ネズミが時間的・空間的制約を感じさせない映像の提示によって、その主張する歴史的「現実」を語り手に認めさせようとするのに対して、歯科医がモニターに映し出す治療室内の映像は、飽くまでも閉ざされた空間における「現実」であって、そのさらなる外部に広がっているであろう開かれた歴史との、今、この瞬間における接点は欠けている。語り手である高校教師と歯科医の議論は、しばしば、同時代の歴史的現実への、政治的・社会的な関わり方を巡って戦わされるが、この議論の内容もまた、この閉ざされた環境のせいで、抽象的観念的印象を強められている。特にモニター上の映像が治療室内の風景を映しているとき、この閉鎖的空間は、外界から遮断された自己反省に対応すべき閉鎖的「純粋さ」と客観性幻想を伴うテクノロジーの一側面を体現しているのだ。

このように、「局部麻酔をかけられて」における語り手と歯科医は、非専門家対テクノロジーという対立を演じているわけだが、この対立は個別の身体的リアリティを越えるものではない。たとえば、反抗的な患者であるこの語り手を、歯科医が、麻酔なしで治療するぞと脅すとき、その脅迫が成立するのは、身体レベルでの「痛み」のリアリティが前提として存在するからである。また、政治的議論の前段として歯科医が歯科治療技術の歴史について説明する場⁹⁾においても、現に語り手の身体に接触しつつ治療を行う近代的治療機器類は、歯科医自身がそこにいるという事実ともども、語り手にとっては、やはり直接的認知の対象である。二人の姿が映し出されたモニター上のリアルタイム映像¹⁰⁾は、このような連続性を象徴している。彼らは、原理的には、検閲者と被検閲者という立場の相違を越えて、お互いの身体を通して世界を感覚する体験を想像することができる。

しかし、ネズミの場合は違う。ネズミにとってのリアリティは、人間である語り手には本来未知のものであるし、空間を共有していない以上、語り手にとって画面上のネズミの存在には当面の身体的リアリティはない。この意味で、安易な体験共有感覚を許さない純然たる対象としての他者であるネズミの語る世界のリアリティは、それが映像としてそこにあるという事実によってしか、つまり、映像情報という形式一般のもつ権威、あるいは映像情報に対する一定の経験的信頼によってしか確保されない。

グラスによれば、現代の、少なくとも80年代以降のわれわれ、いわゆる先進国の都市住民の多くは、人類の危機的現状を示す情報の心的抑圧を恒常的に繰り返しており、現実逃避の手段として、本来は互いに矛盾するはずの二重の「現実」を生きる、一種の

「分裂症」状態を示している¹²⁾。大量かつ高速に流通するマスコミ情報のなかに浮かび上がる「現実」像は、人類の地球的規模での危機的状況を煽るような側面と、それをまったく感知しないかのような側面とを併せ持っているが、その根本的矛盾は滑らかな全体性のなかに埋没している。みずからの身体感覚に基づく身近で小規模な「現実」と、外部から他者によってもたらされる矛盾を孕んだ地球規模の「現実」との双方が、日常として抵抗なく生きられているのである。そのような状況は、一方では地球上でいまだ滅びない人類史の現在を、身体を伴う存在として生きながら、他方では身体の自由を奪われて、一方的に人類滅亡を伝える既成の情報を押し付けられている「雌ネズミ」の語り手の姿によって、典型的に示されていると言える。

このように、「局部麻酔をかけられて」の治療室のテレビ画面が、マス・メディア的情報環境における情報操作・情報支配の危険性の、パロディによる暴露と、身体的現実感覚を起点としたテクノロジー批判の場となっていたのに対して、「雌ネズミ」の「宇宙カプセル」では、マス・メディア的情報形式が、個々の人間の現実感覚にすでにより深く内在化した状況が物語の前提となっている。

4. 言語表現と映像的リアリティ形成

両作品で画面に提示される映像の共通点は、つねに物語性を帯びていること、ほかの視聴者の存在が期待されていること、そして外部からの干渉を受けることである。そこでは必ず、人間を巡る出来事が展開され、それを歯科医とネズミが眺めたり、ときおり中断させたりする。しかし、メディアを介在させない直接的「現実」の危機が中心的テーマだった「局部麻酔をかけられて」の場合と、そのような直接的「現実」を自明の前提とすることのできない「雌ネズミ」の場合とでは、それぞれの語り手にとっての「現実」の質は異なっている。前者においては、治療室のテレビ画面は、語り手の願望の実現や、トラウマの原因らしき事件のなぞりなおしを行うための、一義的虚構としてのヴァーチャル・リアリティを生じさせるメディアとして自覚的に利用されていた。一方、後者においては、全編を通して誰が誰を夢見ているのかが争われ、その曖昧さが繰り返し強調されることによって、作品の物語設定全体が「夢」と「現実」との対立関係を止揚してしまっているために、あらゆるレベルでのリアリティが、同じひとつの「夢」=

12) マスメディア経由の情報の流通は、現実の二重化をもたらす。マスメディアは視聴者にとっての一次的現実とは別の現実を独自の仕方で構築する。Vgl. Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien, 2. erweiterte Auflage, Bonn 1996, S. 15-16. グラスは、このようにしてもたらされる情報を、一方では「現実」として認識しながら、一方では無視するような傾向を、分裂症の状態と呼んでいる。Vgl. Günter Grass/Harro Zimmermann: Vom Abenteuer der Aufklärung, Gespräch, 1999, S. 202: „In der ‚Rättin‘ mußte ich ein Stück weitergehen, um den schizoiden Zustand, in dem wir uns befinden, als den Normalzustand zu akzeptieren. Akzeptieren heißt, zu erkennen, daß wir allesamt schizoid sind, daß wir so leben, als sei nichts geschehen. Aber es ist geschehen, und es geschieht weiterhin; es wird uns bewußt, und wir verdrängen es sofort wieder.“

9) Vgl. örtlich betäubt, S. 102.

10) Vgl. ebd., S. 69.

11) Vgl. ebd., S. 123.

「現実」の次元に置かれることになる。こうして、「宇宙カプセル」のモニター画面は、語り手にとって、「現実」を映し出す場となる。しかし、どのエピソードにおいても、語り手の作者としての立場が示唆されるため、この「現実」が飽くまでも虚構性を帯びた「物語」であることもまた明らかである。

語り手たちの「物語」映像に対して、ライバルたちもまた映像で対抗してくる。しかし、前者が多様な変奏を特徴とするのに対し、後者にそのような傾向は見られない。歯科医とネズミは共に、唯一の確定的な歴史的事実を主張し、それを容認しようとしぬ語り手たちを説得する役割を演じている。ネズミによれば、人類はすでに滅びたのであり、歯科医によれば、テクノロジーの進歩こそが人類の進歩にほかならない。歯科医が、彼の価値基準によって確定された唯一の歴史観の承認を患者に迫りつつ、モニターに映し出すのは、リアルタイムの治療風景であり、現実のテレビ番組であるが、これは想像力の介入の余地のない、語り手の外部から完成状態で提供される「現実」情報である。画面上でも確認される身体的自由の奪われた現状は、そのような「現実」情報への介入、あるいは同時代の歴史に意識的に関与しうる本質的「行為」の不可能性を暗示するものであると言える。この状況は、ネズミが画面上に映し出す人類滅亡の映像同様、語り手の実存を脅かしている。

こうして、彼らは、語り手という主観の外側から、他者によって一方的にもたらされる硬直した強制的「現実」を体現する存在となる。それに対して、語り手たちは虚構を変奏し続けることで、そのような「現実」に反する「別の現実」を作り出し、まさにその作業によって、みずからの実存を確保しようとしている。

コンピュータ・ネットワーク上の情報環境や、テレビ的な映像環境への高度な順応は、「現実」の直接的・身体的認識の意味を変化させる。直接的に体験したはず、体験できるはずの「現実」であっても、ひとたび画面の枠のなかに収めてしまえば、あたかも時間的・空間的に遠く離れた事象であるかのような見かけを簡単に獲得してしまう。それを見るものは、もはやそれと物理的関係を持つことはできない。(テレビに替わって「雌ネズミ」で重要な役割を負うビデオは、このような現象を体現する私的映像メディアである¹³⁾。) その一方で、この情報は「現実」であり続ける。「雌ネズミ」の語り手は、画面上の情報だけが「現実」として押し付けられる状況下で、そこに映し出されていない「別の現実」の存在を執拗に主張する。その姿は、当初の設定が象徴する「分裂症」的現代人の閉塞状態への抵抗のモデルである。

しかし、情報受容者が、いつも完成したリアリティとして提供される映像情報に対して、その情報を変容させつつ、みずからの「現実」の分裂状態を克服することを可能に

するためには、まず、それらの映像のリアリティ生成過程を顕在化することによって、その改変の余地のない完成体としての見せかけを否定する必要がある。それは絶えず修正されるべき「現実」像の本来の未完成性の意識化である¹⁴⁾。

だとすれば、「雌ネズミ」で語り手が映し出す「物語」映像において重要なのは、その映像としての当面の完成状態ではなく、その生成過程である。この作品では、設定上、画面に映し出される映像としての「現実」を語り手が報告する構造、つまり、それを言語表現に置き換える構造によって描かれる場面の、直接的「現実」の直接的描写によって描かれる場面に対する比重は、圧倒的に大きい。このような、映像音響メディアの言語表現への擬似的置き換えとしてのテキストを読むとき、読者はその置き換えプロセスを逆にたどり、言語情報を手がかりに映像的リアリティを再構築することになる。しかもこの作品の場合、このような映像描写は、意図的にメディアの枠組の中で、すなわちモニター画面の上で行われるため、読者は、この映像的リアリティの再構築プロセスにおいて、メディア的リアリティの援用を自然に促されることになる。こうして、メディア的リアリティのメカニズムが対象化され、読者におけるリアリティ形成のモデルとして利用されることによって、完成体としてのメディア的リアリティの一方的受容の垂められた一面性が明らかになる。

このように、「雌ネズミ」が描く「物語」映像の生成過程は、読者におけるリアリティ形成のシミュレーションを通じて、文学の前提条件たる、言語表現におけるリアリティ形成一般を浮かび上がらせる。読者はここで、作家グラスの文学的想像力が開いた「別の現実」の回路を追体験する。そして、その体験が、まさにメディア的リアリティ構造を内在化させた言語表現によって誘導されることで、メディア的「現実」を相対化しうる「別の」パースペクティブが可能になるのである。

「雌ネズミ」の設定において、語りの道具として常にそこにあるモニター画面は、われわれの情報環境における映像メディアのありかた、つまり、それを眺めているときばかりではなく、ほかのあらゆる瞬間にも思考形態に影響を及ぼしているであろうありかたを象徴しているが、それと同時に、言語メディアとしての文学の置かれている状況自体を映像メディアとの対比において暗示する機能をも果たしている。高度の情報化社会においては、あらゆるレベルのリアリティ形成において、もはやメディア的なものの排除はありえない。ただ、メディア上で流通する「現実」の既成の構成要素の交換や、組替えだけによっては、「別の現実」を生み出すことはできない。そのような「現実」の確保される可能性を、「雌ネズミ」の場合に即して考えるなら、それは言葉と、それを核として構築される映像・音響的リアリティとのあいだの場所で作用する想像力によってし

13) 「雌ネズミ」には、「プリキの太鼓」の主人公オスカルが、ビデオ・プロデューサーとして登場する。語り手は、オスカルに脚本を提供する立場でもある。このような設定の結果、この作品における映像メディアのなかで家庭用ビデオの占める位置の重要性は顕著なものとなっている。オスカル自身がこのメディア独自のポテンシャルについて直接言及している場面もある。Vgl. Die Rätin, S. 449 usw.

14) 映像情報に対するこのような態度は、グラスが、自身の政治的・文学的な同時代史との係わりにおいて標榜する、ユートピアの最終的実現を否定する、カミュ由来の「シジフォス」的な営みの思想と重なり合う。Vgl. Günter Grass: Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen, Interview, März 1986. In: Werkausgabe Bd. 10, 1987, Darmstadt, S. 343.

かもたらされえない。ここでは、上述の映像表現と言語表現との擬似的置き換えプロセスにおける、映像と言語のフィードバック関係が、語られる世界と語る行為とのあいだに生じる、そのような想像力の作用する場を顕在化させている。

5. マスコミ論から文学論へ

「過去」に「痛み」の体験を持つ世代ですら、「現在」の遠い「痛み」を感じることは困難であり、ましてやそのような体験のない世代には、「痛み」のリアリティを持つことがさらに難しい、というのが『局部麻酔をかけられて』の段階でのグラスの問題意識だった。そのような個々の「痛み」を基点にした、身体レベルでのリアリティ形成を、「雌ネズミ」のグラスはもはや語らない。人類の滅亡などという事態は、そもそもその規模の大きさにおいて、すでに生々しく思い浮かべることが難しい。それでも生き残るべきことを訴えるためには、意識の前提としての身体が帯びる権威の相対化という事態を踏まえ、身体レベルでの死滅の「恐怖」ではなく、個々の意識が消滅する事態の「恐怖」を語るしかない¹⁵⁾。こうして、80年代のグラス的啓蒙のキーワードは「恐怖 Angst」となったのだと言える¹⁶⁾。身体レベルでの「痛み」抜きで「恐怖」を感じることができなければ人類は生き残れない、というのが、グラスの認識する進化した映像メディア時代のリアリティだったのである。

そして、このようなリアリティを保証するのが、グラスにおいては言語メディア経由の表現・受容・コミュニケーションの場で作用する、想像力であった。この作品の大部分を映像表現の擬似的再描写が占めるという点は、書き手における、そしてまた読み手における文学的想像力のアクチュアリティが中心的テーマとなっていることを示している。「雌ネズミ」の語り手は、物語り続けること、「物語」映像を提示し続けることによって、人類の滅亡という「現実」に対抗しようとしていた。それは単なる現実逃避ではなく、文字通り、「現実」を巡る闘争のモデルであった。押しつけられる「現実」の一

15) R. Scherf は、「雌ネズミ」全編を、「推測的洞察に基づく人間の意識」を担わされた「ネズミ」の記憶夢として捉える可能性を示しつつ、人類滅亡後、ネズミや「ネズミ人間」に受け継がれた人間的なるものがあらためて徹底的に滅びる物語展開が、そのような記憶夢を語る人間的意識そのものの消滅を意味することを指摘している。Vgl. Rainer Scherf: Günter Grass: „Die Rättin“ und der Tod der Literatur. In: wirkendes wort 6/1987, S. 387

16) 1982年の段階では、グラスは、非理性的な危険を孕む Angst を否定的に評価している。Vgl. Günter Grass: Die Vernichtung der Menschheit hat begonnen, Rede, November 1982. In: Werkausgabe Bd. 9, S. 833. しかし、「雌ネズミ」においては、啓蒙の前提としての「恐怖」が積極的な意味を与えられている。Vgl. Günter Grass/Beate Pinkerneil: Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen, Gespräch, 1986. In: Werkausgabe Band 10, 1987, Darmstadt, S. 361: „Etwas, wogegen die Menschen in der Tat wehrlos waren. (...) Das kann man nicht vergleichen mit den Dingen, die uns heute Angst machen müssen. Und die wir selbst eingerührt haben, die wir also auch abstellen können. Aber Voraussetzung ist erst mal, daß wir uns zu unserer Angst bekennen, sie aufklären, (...)“

環として、破滅へと向かう人類の姿が浮かび上がるとき、無気力な諦めに陥ることなく、無根拠な希望に溺れることなく、その「現実」に立ち向かうためには、まず、「現実」とは動かしがたい運命ではなく、変えることができるのだ、「別の現実」を作り出すことができるのだ、という確信が必要になる。執拗に続けられる語り直し行為は、「別の現実」としての、けっして固定されることのない生きた「物語」を生み出す作業である。その「物語」は、本質的な意味で「現実」と直接対決するための前提となる。こうして、映像コミュニケーションメディアのモチーフのなかで浮かび上がる文学的リアリティの特性は、人類の存亡というテーマの核心に結びつくことになる。

1960年代後半、暴走するテクノロジーの進歩の一端を担うものとしてのマスメディアへの批判的視点は、新しいメディア環境によって初めてもたらされる新しい表現、新しいリアリティへの関心と共に、『局部麻酔をかけられて』にはっきりと読み取ることができる。そこでは、ベトナム戦争を背景に、システムとしてのマスコミの総体によって生じる違和感に焦点を当てて、視聴者におけるリアリティの問題が浮き彫りにされた。1980年代、懸念された「進歩」はさらに加速し、ヴァーチャル・リアリティの精度は高められ、マスコミによる「現実」の支配はますます強化されていたが、一方で一般の視聴者にとってただ受容するものであった映像音響メディアは、ホームビデオの登場によって、非専門化するわちテクノロジーの素人みずからが表現・記録・発信の道具として扱えるものとして変貌を遂げていた。グラスが批判する、生活のあらゆる場面におけるコンピュータ管理化が進行する一方で¹⁷⁾、パソコン通信やインターネットの普及が、個人同士のより多様なコミュニケーションや、制度の側からではなく、個人の側からの発信の新しい可能性を開いていたのも、同様の二義的状況と言えるだろう。このようなメディア環境の変化に対応して、『雌ネズミ』では、メディア上の「現実」の問題は、もはやメディア外の「現実」の問題そのものとなっている。そこでグラスは、人類滅亡による未来なき文学のイメージのもとに、人類の生き残り文学の生き残りを重ね合わせ、自分のそれまでの文学的営みをふりかえりつつ、そのような「現実」における「文学」の意味を問いなおそうとしたのだ。

マスメディア上の映像的リアリティの特性を表現に取り込みつつ、その構造的偽善をも暴露しようとする『局部麻酔をかけられて』が、テレビ時代のマスコミ論的性格を持った作品だったとすれば、電子的ヴァーチャルリアリティと高速マルチメディアの世界で、あえて文学的リアリティ独自の可能性を探ろうとする『雌ネズミ』は、ホーム・ビデオ時代、コンピュータ・ネットワーク時代の文学論なのである。

17) Vgl. Günter Grass: Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen, S. 352. テクノロジーの進歩に応じて、人間の責任をコンピュータに委ねてしまうことは、人間の自発的責任放棄であり、人間に大人としての責任能力を求めるグラス的「啓蒙」に反している。

Zahnarzt, Ratte, Monitor

— Zur Bildkommunikation bei Günter Grass —

Hiroki KINEFUCHI

Auf dem Schauplatz von „örtlich betäubt“ (1969), der Praxis eines Zahnarztes, gibt es einen Fernseher, und zwar gegenüber dem Stuhl, an dem der Erzähler angeschnallt ist. Auf dem Bildschirm kann der Patient unterschiedliche Visionen hervorrufen. Die werden freilich immer wieder vom Zahnarzt unterbrochen.

In „Die Rätin“ (1986) ist der Erzähler in der Raumkapsel auch auf einem Stuhl angeschnallt, ebenfalls vor einem Bildschirm. Da sieht man eine sprechende Ratte. Sie führt ihm auf dem Bildschirm Szenen aus der humanen und der post-humanen Geschichte vor. Der Ich-Erzähler seinerseits kann der Ratte seine Geschichten auf dem Monitor zeigen.

In den beiden Fällen entsteht Kommunikation zwischen den Dialogpartnern durch den Monitor.

Im Fall des Romans „örtlich betäubt“ ist das „Bild-Gespräch“ durch das Hauptthema „Schmerz“ bestimmt. Hier kann der Erzähler aufgrund seines „Schmerzes“ die direkt durch eigene körperlich empfundene Wirklichkeit von der in den Massenmedien dargebotenen Wirklichkeit unterscheiden. Es ist ihm klar, daß alles auf dem Bildschirm „gestellt“ ist. Wegen dieser Distanzhaltung ist hier beim Erzählen eine ironisierende Nachgestaltung der Struktur medialer Realität möglich, konkret als Kritik an dem Zustand der Medien in den 60er Jahren.

In „Die Rätin“ „sieht“ der Erzähler das Geschehen auf dem Bildschirm und spricht mit der Ratte im Monitor darüber. Aber da gibt es keine Schilderung, die mit seinem eigenen Tast-, Geschmacks- und Geruchssinn oder auch mit seiner Schmerzempfindung etwas zu tun hat. Während der Erzähler von „örtlich betäubt“ denselben Ort mit dem Zahnarzt teilt, kann man, in die Raumkapsel eingeschlossen, mit niemandem direkt Kontakt nehmen. Insgesamt wirkt hier die körperliche Anwesenheit des Erzählers schwächer und die räumliche Isolation stärker als in der Arztpraxis.

In den beiden Romanen kontrolliert nicht der jeweilige Erzähler den Monitor, sondern der Dialogpartner, hier die Ratte und dort der Zahnarzt. Die Visionen der Erzähler auf dem Bildschirm sind aber keine einfachen Bildprodukte. Sie geben zugleich ihren immer erneut entlarvten Denkprozeß zu erkennen. Hier wird angedeutet, daß in die auf der Basis einer hochentwickelten Technologie konstruierte Realität leicht und sogar unvermeidlicherweise von anderen Subjekten eingegriffen wird.

Die Ratte dominiert den Erzähler wie ein Lehrer seinen Schüler. Aber anders als in „örtlich betäubt“, überschreitet dieses Rededuell in der „Rätin“ die Grenzen des irdischen Raums und der menschlichen Realität. Die Ratte, schon auf der Erde als tierisches Dasein etwas Fremdes, erscheint dem Erzähler im Weltraum im doppelten Sinn als fremd.

Aber seine Erfahrungsweise ist an die durch die Massenmedien codierte Wirklichkeit mittels dieser Medien schon so vollständig angepaßt, daß in der Raumkapsel trotz der genannten Fremdheit der Realitätsgehalt der Informationen auf dem Bildschirm für den Erzähler nicht verlorengeht. Hier ist keine einfache Kritik an der Technologie mehr möglich, etwa aufgrund der direkt empfundenen Wirklichkeit. Die von allem „Erleben“ isolierte Situation in der Raumkapsel ist wohl ein Sinnbild für die allgemeine Situation der Informationsgesellschaft in den 80er Jahren.

Bei diesem Vergleich der beiden Erzählmodelle wird „Die Rätin“ ausgelegt als ein Entwurf der Möglichkeit einer Überwindung der durch die Medien hervorgebrachten Verdoppelung der Wirklichkeit.

Eines der auffallendsten Merkmale des Erzählens in der „Rätin“ ist die Quasi-Transformierung von Visuellem in Sprache. Bei der Lektüre muß diese Verbalisierung vom Leser gewissermaßen ins Visuelle „rückübersetzt“ werden.

Die Sequenz der visualisierten Szenen ist im allgemeinen auf den jeweiligen Stand des Erzählprozesses hingeordnet. Dazu kommen Formulierungen, welche die Autorschaft des Erzählers ausdrücklich bestätigen und eben dadurch die Fiktionalität des Visuellen unterstreichen. Andererseits kann sich das Visuelle prinzipiell als Wirklichkeit identifizieren; schließlich erscheint hier alles Erzählte nur auf dem Monitor. Auf diese Weise bekommt die erzählte Fiktionalität im Roman einen neuen Stellenwert „Wirklichkeit“.

Die Erfahrung einer solchen gegenseitigen Transformierung von Sprache und Bild bei der Lektüre setzt freilich die aktive Einbildungskraft des Lesers voraus. Das übliche Mitgehen des Lesers bei der Lektüre wird hier also im Werk selber thematisiert und reflektiert. Eben von der Einbildungskraft des mit der Autorität des Autors ausgestatteten Erzählers und der Einbildungskraft des Lesers erwartet sich Grass die Bereitschaft zum Widerstand gegen die erstarrte Wirklichkeit.

In diesem Roman erscheint, im Kontext der globalen Krise, die Möglichkeit neuer „anderer Wirklichkeiten“ als von existenziellem Gewicht. Aber die durch die mediale Technologie immer schon vorgefertigt gelieferte Realität vermindert die Gelegenheit, einer solchen „Wirklichkeit“ aus „Fertigprodukten“ immer erneut alternative „Wirklichkeiten“ entgegenzustellen. Die Autorität einer solchen medial kodierten „Realität“ wird durch die Erzählstruktur insofern relativiert, als diese auf parodistische Weise den Mechanismus eben dieser „medialen

Realität“ in sich einbezieht. Grass verlangt also dem Leser dieselbe Einbildungskraft ab, der dieser Roman seine Konstruktion verdankt.