

Nr. 46

DER KEIM

成田節教授退職記念号

東京外国語大学大学院
ドイツ語学文学研究会

目 次

＜エッセイ＞

カイクと私

Der Keim und ich

成田 節 Takashi NARITA 1

＜論文＞

二作目の自伝的オペラ《クリストフォロス,あるいは「あるオペラの幻影」》
「芸術の黄昏」の時代におけるシュレーカーの試み

Franz Schrekers zweite autobiografische Oper

Christophorus oder »Die Vision einer Oper«

als ein Experiment in der Zeit der „Kunstdämmerung“

田辺 とおる Toru TANABE 5

現代ドイツ語「*am* 進行形(*am* + V-Infinitiv + *sein*)」の機能に関する考察
—語彙的アスペクトとの関わりから—

Die Funktion des „*am*-Progressivs“ im modernen Deutschen.

—Unter besonderer Berücksichtigung des lexikalischen Aspekts—

沼畑 向穂 Hisaho NUMAHATA 39

＜研究ノート＞

名詞複合語における接合要素の再定義

—名詞語幹と接合要素の関係を手がかりに—

Neudefinition der Fugenelemente in Nominalkomposita

—Anhand von der Beziehung zwischen Nominalstämmen und Fugenelementen—

池田 裕行 Hiroyuki IKEDA 63

研究会便り 81

会則 82

バックナンバー一覧 85

執筆者・査読担当者／原稿募集 92

編集後記 93

カイクと私

Der Keim und ich

成田 節

東京外国語大学大学院教授

Takashi NARITA

Tokyo University of Foreign Studies, Professor

カイク（Der Keim）第1号は1977年秋に刊行されました。ドイツ語学科研究室代表の野村滋先生のまえがきにあるように、創刊の何よりの目的は、東京外国語大学の大学院生に発表の場を与えることでした。「思考は書くことによって一層正確になり、熟してゆくことは間違いありません。」と野村先生はお書きになっています。他人に読んでもらえる論文を書くという行為を通じて、「わかったつもり」を「わかった」にし、さらに「十分に伝える」へと高めることができます。それと同時に、大学院修了後にドイツ語教員として職を得るための業績をつくるという意味ももちろんありました。私も第5号（1981年）と第6号（1982年）に出した2本の論文で、1985年に富山大学教養部に最初の専任ポストを得ることができました。カイクのおかげです。

カイクの発行と密接に関連している事業として、大学院生が夏休みに一般市民向けにドイツ語の授業をするサマースクール — 時代により「夏季セミナー」「サマーセミナー」など名称は変わってきたようです — があります。ドイツ語授業の実地練習をするだけでなく、収入の一部をカイク発行費用の足しにしようというのです。サマースクールがいつから始まったかわかりませんが、1978年の第2号の「研究室だより」には「ドイツ語夏季セミナー開催予定」と記されています。当時東京都立大学3年だった私も1978年の夏季セミナーの中級を受講しました。記憶だよりですが湯浅英男さん（神戸大学名誉教授）と池内宜夫さん（大分大学名誉教授）が講師で、ドイツの雑誌 *Stern* の *Gesamtschule* に関する記事などを読んだと思います。2年後には外語大の大学院に入り、夏に私もサマースクールの授業を担当しましたが、教えることの難しさを痛感させられました。

刊行費用について私は正確な数字を把握していませんが、大学院修了者他多くの方々からのご寄付が大きかったことは言うまでもありません。また、色々な形



で大学からの補助があった年度もありました。現在は、紙媒体から電子媒体への移行という世の中の大きな流れの中で、大学でも紀要や論集の類の電子媒体への移行が進み、慢性的な財政難および大学予算執行期限の厳守化とも関係して、カームは大学からの補助を受けていません。

1992年4月に博士後期課程が新設されましたが、その頃からでしょうか、サマースクールで授業の練習をし、カームに執筆して業績をつくり、ドイツ語教員として職を得ていくという流れが、以前ほどスムーズに行かなくなったように思います。1996年度の第20号の前書きに平野篤司先生が「この間、ドイツ語学ドイツ文学の研究教育をとりまく状況は大きく変わった。」と書かれていますが、1991年の大学設置基準の改正（いわゆる「大綱化」）により、多くの大学・学部で必修科目に位置付けられていた第二外国語が必修から外れることになり、それに呼応してドイツ語教員のポストも最初は徐々に、後には劇的に減少してしまいました。もちろん大学設置基準の大綱化だけが理由ではないでしょうが、結果としては大学院修了後、常勤であれ非常勤であれ、ドイツ語教員のポストを得ることが以前よりはるかに困難になってしまったのです。

さて、2003年度（2004年3月刊）の第27号からカームが大きく衣替えしました。一つは査読制が導入されたことです。1986年度発行の第10号のまえがきで野村先生も言及されていますが、正式な査読制の導入前からドイツ語教室の教員による実質的な査読は（年度により濃淡はありますが）行われていました。実際に私も1982年度の第6号の原稿について、指導教員とは別の先生から手厳しいコメントを頂き、大幅に書き直した覚えがあります。論文は内容が大事なのは言うまでもありませんが、教員採用の応募で提出する業績として、「査読なし」の論文はすでに形式の点で評価が低くなるという世の中の動きに対応したのが査読制の導入だったのです。

次に名簿の記載内容の変更がありました。2002年度の第26号までは、ドイツ語教室のスタッフ、大学院修了者、大学院在籍者の名簿には氏名、住所、電話番号、所属が記載されていましたが、2003年5月に施行された「個人情報保護法」との関係で、第27号の名簿の記載内容は修了・入学年度ごとの氏名と所属のみになり、さらに2004年度の第28号からは、会則に合わせて「通常会員」と「賛助会員」に分け、それぞれあいいうえお順に並べられています。なお、2012年度の第36号からは別刷を挟み込む形になっています。

もう一つの大きな変更点として、「研究室だより」の代りに「研究会だより」が掲載されるようになったことが挙げられます。創刊以来の奥付には「編集発行 東京外国語大学ドイツ語学文学研究会」と書かれていましたが、実質的にはドイ

ツ語学文学（およびドイツ地域研究）を専攻する大学院生の集まりというだけで、「研究会」という組織はありませんでした。そこで当時の大学院生たちが中心となり、カイトの編集発行およびサマーセミナーの企画運営の責任体制を明確にしようと、2004年5月の総会で会則を整備して、形式的にも「研究会」という組織にしたのです。（この辺りの経緯は2003年度の第27号と2004年度の第28号の編集後記に記されています。）元々実質的には大学院生たちが編集発行作業をしていましたが、最後の論文の後ろには教員の組織である「研究室」の近況を記載していました。組織としての研究会を立ち上げたので、研究会および会員の近況（総会、合評会、サマーセミナー、修士論文、学会発表など）を記載するようになったわけです。なお、第1号以来のバックナンバー一覧（著者名と題目）も第27号から掲載されています。

編集後記は創刊以来大学院生（および近い修了者）の編集委員が書いていましたが、このエッセイを書くために代々のカイトをめくっていたら、2013年度の第37号の編集後記を私が書いていたことに気が付きました。今世紀に入ってからドイツ語学文学の大学院生が入学してこない年度もあり、2013年度も在籍者あるいは近い修了者がいなかったか、博士論文執筆などでカイトの編集まで手が回らないという状況だったのでしょうか。カイトの刊行をここで中断するわけには行かないという気持ちから編集作業を手伝ったと記憶しています。

さらに時は流れ、ここ数年でカイトの発行の形が大きく変わりました。DER KEIMのホームページに説明があるように、第39号以来各記事を「東京外国語大学学術成果コレクション」でオンライン公開し、第43・44合併号からは完全オンライン化になったのです。紙媒体での発行は2018年度の第42号（2019年発行）が最後となりました。修了者の方には、冊子が送られてこないのかカイトは廃刊になったのではないかと心配される向きもあるかと思いますが、電子化により刊行費用は大幅に削減でき、カイトを発行し続けるにあたっての費用面での心配は（ほぼ）無くなりました。後は、毎年多くの投稿があることを願うばかりです。

現在、ドイツ語教員の職を得るのは私たちの頃とは比較にならないほど難しくなりましたが、職を得るためにのみ論文を書くのではないはずです。この文章の冒頭に「思考は書くことによって一層正確になり、熟してゆくことは間違いありません。」という野村浩先生の一文を引用しました。論文を書くという営みの意義は、社会の状況がどうであれ変わらないと思います。私は、最初は投稿者として、ドイツ語教員の職を得てからは支援者として、外語大の教員になってからは編集や査読に携わるものとしてカイトと関わってきましたが、定年退職後はまた投稿者としても関わっていきたいと考えています。

二作目の自伝的オペラ 《クリストフォロス,あるいは「あるオペラの幻影」》 「芸術の黄昏」の時代におけるシュレーカーの試み

Franz Schrekers zweite autobiografische Oper
Christophorus oder »Die Vision einer Oper«
als ein Experiment in der Zeit der „Kunstdämmerung“

田辺 とおる

東京外国語大学大学院博士後期課程

Toru TANABE

Tokyo University of Foreign Studies,
Doctoral Program in Global Studies

Abstract

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Oper *Christophorus oder »Die Vision einer Oper«*, die als ein Produkt der Schrekerschen Agonie angesehen werden kann. Im Gegensatz zu den Erfolgen seiner Wiener Jahre, die ihn zum meistgefeierten Opernkomponisten neben Richard Strauss machten und ihn zum Rektor der Berliner Musikhochschule beförderten, war keine seiner neuen Opern erfolgreich, die er in den 1920er Jahren schuf. Dieses Werk ist seine Antwort auf die Kritik, er sei nicht mehr zeitgemäß. Es verbindet die für ihn typischen Merkmale innovativer Harmonie und reicher spätromantischer Musik mit der kontrapunktischen Kompositionsart der neuen Sachlichkeit und der Kabarettmusik, die zu dieser Zeit populär war. Darüber hinaus bringt das Libretto, das Verbindungen zur Traumarbeit Freuds aufweist, die Psychologie der Figuren durch eine einzigartige Struktur von mehrfachen Mise en abyme zum Ausdruck. Obwohl es sich um eine autobiografische Oper des Komponisten handelt, projiziert sie die verschiedenen Aspekte des Selbst nicht nur auf eine, sondern auf drei Komponistenrollen. In einer Zeit, in der die Oper als Unterhaltung durch Musicals und Filme ersetzt wird, wagt Schreker eine Demontage des Opernstils, um neue Möglichkeiten für die traditionelle Stellung der Oper als Unterhaltungsform aufzuzeigen und zu beweisen, dass die Oper als Kunstform doch noch weiter existieren kann. In diesem Beitrag wird die Auffassung vertreten, dass dieses Werk ohne das Verbot durch die Nationalsozialisten einen neuen Meilenstein im damaligen Operschaffen gesetzt hätte.



1. オペラを解体するオペラ

オペラ《クリストフォロス、あるいは「あるオペラの幻影」》(以後《クリストフォロス》と略称)は、フランツ・シュレーカー (Franz Schreker, 1878-1934) が放った抵抗の一矢である。ヴィーン音楽院に学び、管弦楽曲や歌曲等を経てオペラ作曲に着手した彼は、学生時代の習作《炎》(1902脱稿)ののち、自らの耳奥に鳴る響きを用いたオペラ創作に苦吟する作曲家を主人公として《遙かなる響き》(1912初演)を完成させた。若きシュレーカー自身が投影されたこの自伝的な作品は大成功を収め、彼は母校の作曲科教授に迎えらる。続く《烙印を押された者たち》(1918)と《宝堀り》(1920)を含めた3作はシュレーカーの三大オペラと称えられ、リヒャルト・シュトラウスのオペラに並ぶ上演回数を数えた。これらの作品は、ユダヤの出自¹をもつ彼の活動がナチスの台頭とともに狭まる1930年前後まで高い人気を保つ。しかし大衆の熱狂とはうらはらに、音楽評論界からの批判も高まっていった。彼が背負うことになる「折衷的」²「旋律の欠如」³「時代遅れ」⁴といった、作品に対する「烙印」は、皮肉にも《烙印を押された者たち》が各地の劇場公演で称賛された時期に定着した。

1920年、シュレーカーはドイツ語圏の音楽大学の頂点と評価されていたベルリン高等音楽院⁵の学長に就任する。亡くなる1934年まで続くベルリン時代の彼は、否定的な評価に対して激しい反論を発表し、専属出版社のウニヴェルザルとも議論を重ねるなど執拗に反応した。しかし作曲クラスで新しい技法を使いこなす気鋭の新

¹ シュレーカーの父はユダヤ人だが、オーストリア貴族の家系に生まれた母エレオノーレと結婚する際、イサークからイグナツに改名してキリスト教の洗礼を受けた。子供たちもカトリック教徒として育てられている。両親ともユダヤ人であるシェンペルクなどよりも「ユダヤ性」の低い、いわゆる「半ユダヤ人」だが、ナチスの弾圧は免れなかった。

² Carl Dahlhaus, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 5. Piper, München, 1986-1997, S.640.

³ ピーター・ハイワース編『クレンペラーとの対話』、佐藤章訳、白水社、2014年(復刊)、87-89頁参照。《狂った炎》を初演したオットー・クレンペラーは、シュレーカーが当時のドイツの音楽生活に大きな役割を演じて革新家のように思われていたことや、エロティックな背景が効果的に処理されていたので劇場の間で初演権の取り合いになったこと、その後人気は衰えたが《狂った炎》はアドルフ・ヴァイスマンの酷評にもかかわらず、まだ人気を保っていたこと等を回想している。そのうえで彼はシュレーカーを、「ドイツのブッチャーになりたいと望んだが旋律の才能がない」と評価し、1920年代の急激なインフレに掛けて「典型的なインフレ音楽」と述べた。

⁴ テオドル・アドルフ『音楽社会学序説』、高辻知義訳、平凡社、1999年、147頁。アドルフは、オペラが時代遅れの過去のものであるという主張にあたってシュレーカーの作品を例示し、「華々しく流行していた時期にさえ音楽一般の発展を目の当たりにすると既に古めかしく聞こえていた時代遅れの楽劇作品」と述べている。

⁵ 当時の名称は Akademische Hochschule für Musik。現在の Universität der Künste Berlin にあたる。

進作曲家を育てて教師としての名声を確立する反面、自身の新作は彼を学長に押しあげた1910年代の諸作に匹敵する高評価を得られなかった。モダニズムから表現主義、新即物主義と括られる、当時の作曲技法の目まぐるしい変遷に翻弄されたと言える。彼の三大オペラも、同時期に創られたシュトラウスの《ばらの騎士》《ナクソス島のアリアドネ》《影の無い女》も、ヴァークナーを継承した後期ロマン派音楽に属するが、周囲に影響されず自らの様式を保ったシュトラウスに対し、シュレーカーは高い評価を求めて構成や手法を変化させた。両者の違いには年齢差も作用しただろう。1920年代のシュレーカーは40代、シュトラウスは1924年に60歳を迎えている。

シュレーカーが抵抗する姿は《クリストフォロス》において最も顕著に現れる。時代遅れの和声という声には先進的な無調、膨れ上がった大音響という声には薄い管弦楽法とバロック音楽風の対位法、フランス音楽やイタリアヴェリズモ音楽との折衷という声には、時代感のない語り口調の音楽と、当時ベルリンで流行したキャバレー音楽の採用によって、新たなオペラの形を呈示した。いずれも様式の変遷やラジオ・映画という新メディアの登場とジャズの流入をうけて、危機感を募らせたオペラ作曲家たちが好んで取り入れた手法である⁶。しかしシュレーカーはこれらに無条件で賛同した訳ではなく、戯画的表現の効果として用いるなどの揶揄をしのばせている。過去の作品に比して新作の評判が上がらない興行状況と、新しい手法に傾倒して従来の作曲を否定する作曲家や批評家に向けた反論を、シュレーカーは《クリストフォロス》にこめた。この作品は「時事オペラ (Zeitoper)」⁷に属するが、自己言及的な言葉が主導権を握って音楽のあり方を規定している点からみれば、作家シュレーカーの戯曲文学に作曲家シュレーカーが付曲した「文学オペラ (Literaturoper)」⁸の異種とも読めるだろう。

⁶ 「ある編集者への書簡」(1929)と題されたエッセイでシュレーカーは「今日の若い巨匠たちの袖からふり落とされただけの様な可愛いオペラや小型オペラのことを思うと、青ざめた嫉妬で満たされる」と、同時代の音楽を皮肉っている。(Vgl.: Christopher Hailey, *Franz Schreker (1878-1934) Eine kulturhistorische Biographie*, Böhlau Verlag, Wien, 2018, S.286)

⁷ 時事オペラには、アメリカの黒人音楽を取り入れた《ジョニーは弾き始める》(クルシェネク, Ernst Krenek, 1900-1991, 1927初演), ミュージカルに近い《三文オペラ》(クルト・ヴァイル, Kurt Weill, 1900-1950, 1928初演), 《マハゴニー市の興亡》(ヴァイル, 1930初演), 市民の日常を会話調で描いた《今日のニュース》(ヒンデミット, Paul Hindemith, 1895-1963, 1929初演)などがある。いずれも青年期の作品であり、シュレーカーの皮肉(注6参照)の標的とみられる。シュトラウスの《インテルメッツォ》(1924)も時事オペラだが、これは他愛ない夫婦喧嘩を題材にしたコメディであり、従来の彼の手法を変えることなく作曲されている。

⁸ 既存の戯曲文学をオペラの歌詞台本として改作せずに、カット等を加えて流用した作品を指す。シュレーカーのように後日作曲する音楽の構想を念頭におきながら、音楽にふさわしい情景を散文稿に起こし、オペラ台本化した作品は本来あてはまらない。

しかしこの作品において特筆すべきは、意図的に様式を解体したオペラであるという点にほかならない。もちろんシュレーカーの狙いは朽ち果てた作品を見せる事では無く、意識の階層を行き来する心理劇によって、いうなれば従来の意味におけるオペラではない音楽劇を創造することにあった。それは『あるオペラの幻影』という副題にも暗示されている。この作品が解体したものの第一は、時系列というオペラに不可欠のナラティブである⁹。人物像を行為の動機と設定する手順を覆して行為自体に軸足をおき、事象の一貫性よりも独立した場面における行為を断片的に羅列するコラージュ的な特質が、それを補っている¹⁰。構造的には劇中劇をプロローグとエピローグが挟む枠物語の形をとり、後に考察するとおり登場人物の潜在意識下にある情景が、劇進行の中に組み込まれている。作曲家の概念構成や登場人物の妄想が可視化されることによって、舞台上に展開するのが劇であるという、伝統的なオペラの単次元の設定が解体される。さらに作曲家を主人公とする自伝的作品であるにもかかわらず、登場する3人の作曲家それぞれに自身を投影する、独特の形態が採用されている。

解体によって新たな形式が生まれる先例は、オペラ史上にもしばしば見られる。例えば19世紀の通作オペラは、アリアとレチタティーヴォという枠組みを取り扱うことによって成立した。しかし《クリストフォロス》では形態を変化させるためではなく、解体自体が目的とされている。欠陥は他の可能性への踏み台であるという一種の自虐的心理は、周囲の批判に反論するシュレーカーの自己評価にたびたび現れていた。台本の着想については「私の思い付きは、あまり「文学的」なものを持ち合わせていない。神秘的で心的なものが、音楽的表現を希求する」¹¹と言及し、作曲技法については「私は、響きの芸術家、響きの夢想家、響きの魔術師、響きの唯美主義者であり、旋律の軌跡は持ち合わせていない。[...]和声家としては、貧血症で、変態だが、しかし純血種の音楽家である！」¹²と述べている。外的な変化に反応した作曲家の多くは、それを取り入れてオペラを創

⁹ 筋書を明解に提示することが求められるオペラ台本では、文学作品より文字数が限られるために、時系列で描くことが多い。《ファウスト》や《ドン・カルロス》のような戯曲も、オペラ台本では筋書のダイジェスト版といった形にならざるを得ない。神話や実在の人物であるヴォータン、ザックスなどが登場する《ニーベルングの指環》や《ニュルンベルクのマイスタージンガー》は、ヴァークナーが相当自由に筋書を構築しているが、時系列や人物設定を分解してはいない。

¹⁰ 断片的な場面の羅列という手法は本来オペラに馴染むものではなく、原作が断片的である《ヴォツェック》においても、オペラ化にあたってバルクは一貫性をもったプロットに再編成している。

¹¹ Franz Schreker, Meine Musikdramatische Idee. In: *Musikblätter des Anbruch* Nr.1, Universal Edition, Wien, 1.Jg, November 1919, S.6-7.

¹² Franz Schreker, Mein Charakterbild. In: *Musikblätter des Anbruch* Nr.7, Universal Edition, Wien, 3.Jg, April 1921, S.128.

ろうとした。一方シュレーカーは独特の構造による《クリストフォロス》において、外的変化と対峙することの意味を登場人物に語らせ、時には皮肉の手段として様式の混在する音楽をつけた。それは、異分子を混入させてオペラを改革しようとする試みの陳腐さを訴えているようでもある。オペラ様式を解体した《クリストフォロス》は回り巡って伝統的なオペラの肯定を意図しており、そこにはオペラの黄昏の時代にこの作品を世に問う、シュレーカーの使命感が感じ取れる。本稿では、解体という視点からこの作品の構造とその意図を明らかにしてゆく。

初演はナチスの圧力によってキャンセルされ、《クリストフォロス》は作曲家の死後半世紀を経てようやく陽の目をみた。新作オペラの上演で劇場が成り立つことは機能しにくくなっていた1932年に、予定通り初演されていたら、この作品にはオペラ史における重要なマイルストーンという意味合いが付与されていたであろう。

2. 音楽的潮流に翻弄されて——逡巡を重ねた創作道程と初演キャンセル

ヴィーン時代とは対照的にベルリンのシュレーカーは、作曲家としての評価に苦しむ時間を過ごす。彼は《クリストフォロス》の初稿台本を短期間で書き上げた。そして三つの幕を、破棄された第2版を除いて最終版までほとんど変更しなかった一方、オペラを創る必然性を呈示するプロローグと、その意義について問題提起するエピローグは何度も改訂する。まず創作経緯を確認しておきたい。

ベルリン移住当初の数年間、彼は多忙を極めた。ヴィーン時代の三大オペラがドイツ語圏各地で上演され、作曲家として公演監修を担うために、大学職の傍ら数多く出張している。新作の執筆や作曲はほぼ休暇中のみという年月が続いた。この時代のオペラは《狂った炎》(1924初演)、《メモノン》(1925作曲断念)、《歌う悪魔》(1928初演)、《エロスの呼び声あるいはハランドの角笛》(1928台本第1幕のみ執筆して放棄)、《クリストフォロス》(1929完成)、《ヘントの鍛冶屋》(1932初演)の6作を数える。このうち《狂った炎》と《メモノン》は、大編成の管弦楽による豊饒な響きのロマン派音楽である。中世の城郭を舞台にした芸術童話《狂った炎》は1922年秋に完成し、翌年出版されて1924年に初演されたが、劇場演目に定着できぬまま姿を消した¹³。三大オペラと同じ様式ながら正反対の評価を受けたことに、シュレーカーは衝撃をうける。

¹³ Die Opern von Franz Schreker, Aufführungsstatistik(1902-2018), In: Hailey, 2018, S.444. 初演は1924年3月27日、otto・クレンペラー指揮のケルン市立劇場で行われた。続けて29日シュトゥットガルト、4月10日フランクフルト、1924/25年の新シーズンには10月にライプツィヒなどの公演が続いたものの、10月のテブリッツまでの8劇場合計54公演を数えて途切れる。戦後はその後1976年のグラーツ公演で復活し、2015年までに5都市36公演が行われている。

古代に取材した歴史物語《メムノン》は1923年6月までに第1幕の作曲がほぼ完成している。しかしシュレーカーは中断と再開を繰り返した末1925年6月、最終的に断念した¹⁴。ヴェルディのオペラを独訳してドイツ語圏における普及に貢献したヴェルフエルの小説『ヴェルディ』も契機となる。作者から献本されたシュレーカーは「自分の運命と自分が話すのを聞いているかのようだ」と感想を残している¹⁵。この小説はヴェルディが新境地を示した晩年の名作《オテロ》と《ファルスタッフ》に至る前の創作停滞期を描いている。旧来の様式からの脱却を模索するなかで長年携わった『リア王』のオペラ化を放棄した事などに、自身の境遇を重ね合わせたのであろう。

後に《歌う悪魔》として完成する『オルガン、あるいはリリアンの浄化』の台本は、《メムノン》を中断した1924年夏の休暇に書かれた。中世を舞台にキリスト教の布教を進める司教と異教徒との衝突を描いたこの作品では、作曲様式の革新が図られる。管弦楽は既作品と同じく大規模編成だが、一部の楽器だけが演奏する薄い管弦楽法が主流をなしている。さらに対位法を用いてバロック音楽を想起させ、重厚に音を重ねる表現主義を否定した新古典主義が意識されている。しかし作曲は難航し、シュレーカーは新たに合唱を使わず管弦楽も小編成のオペラ《クリストフォロス》の台本に着手した。第一次大戦に敗れたドイツは賠償金支払いによるインフレに見舞われ、大編成の新作オペラ上演は難しくなっていた。1920年代のベルリンには無調、12音技法、新古典や新即物主義、さらにはジャズも取り入れた気鋭の作曲家が集まり、最先端の一翼はシュレーカー自身の高弟で師より前衛的なクルシェネク（Ernst Křenek, 1900-1991）やハーバ（Alois Hába, 1893-1973）が担っている。大衆の人气に背を向けた前衛をもてはやす楽壇への疑念から、シュレーカーはこの後の数年間、《歌う悪魔》と《クリストフォロス》という二つの構想の間を行き来することになる。

迷走する作曲家を横目に三大オペラは人気を保ち続け、ドイツ語圏外の評価も高まった。シュレーカーは1925年10月にレニングラードで《遥かなる響き》、モスクワで自作の管弦楽演奏会を指揮し、帰国後は《クリストフォロス》のプロローグ作曲とエピローグの台本改訂に従事する。本体の部分は数段の楽譜に音楽

¹⁴ オペラとしては結実しなかったが、シュレーカーは管弦楽部分を後年、《あるグランドオペラへの前奏曲》- 未完の楽劇《メムノン》より (*Vorspiel zu einer großen Oper – aus der unvollendeten Oper Memnon* -, 1933) という、20分を要する交響詩並みに大規模な「前奏曲」に再編集した。公職を解任された生涯最後の夏休みにポルトガルのエストリルで作曲し、ウィーンでの上演を望んだが実現には至らなかった（1958年バーデンバーデン初演）。

¹⁵ Hailey, 2018, S.233.

の骨格と楽器指定などを書いたフルスコア用のスケッチ、パルティセル (Particell) がほぼ完成していた。しかしウニヴェルザルの編集者ヘルツカ (Emil Hertzka, 1869-1932) が来訪して台本に異論をはさんだため、シュレーカーは全面的に書き直した第2版を執筆する。《狂った炎》初演から2年経過しても公演数が伸びず、楽譜の譜刻と組版の費用が回収できないために、人気のある作品への修正が要求されたのである¹⁶。この第2版はプロローグとエピローグをもたない3幕構成に短縮されている。3人に絞られた登場人物、クリストフォロス伝説の語りに代わる短いセリフ、映像を用いた間奏曲、ジャズの挿入を目論んで終幕が突然アメリカのジャングルになるなど、映画やアメリカ文化に熱狂する大衆嗜好に合わせる事が試みられた¹⁷。

しかしこの版を放棄して初稿に戻る決断を促したのは、プロイセン国立芸術アカデミー教授に就任してベルリンに移り住んだシェーンベルクである。助言に鼓舞されたシュレーカーは執筆のペースを上げ、1926年夏にはプロローグと第1・2幕（最終版の第1幕1場と2場）を完成させる。残りは冬の休暇中に仕上げる計画を出版社へ書き送ったが、一方ではこの年のシュレーカー作品の公演数が激減したため、「音楽的に成功すれば《オルガン》を先に世に問うかもしれない」とも告白している¹⁸。結局彼は、まだ『オルガン、あるいはリリアンの浄化』と名付けられている《歌う悪魔》を先行させることを決断した。オルガンの音響の威力で布教を目論む司教と、轟く音響に慄く異教徒が対立した末、焼け落ちた修道院の廃墟にヒロインが佇むという情景は、自己の芸術哲学をオペラ化する実験的試みよりも受容され易いと判断したのである。《クリストフォロス》は丸1年放置される。夏の休暇にパルティセルを完成させる途上で表題が《歌う悪魔》に差し替り、焦点はヒロインの死よりもオルガンの威力にあることが強調された。秋からフルスコアに従事し、翌1928年2月に完成する。大編成の管弦楽を室内楽的に扱ったため追加された楽器が少なく、完成譜はパルティセルと部分的に一致している¹⁹。これは《クリストフォロス》に通じる新たな試みであった。

¹⁶ 但し通常の新作オペラ上演数と比較すれば、初演から1年半で8劇場合計54公演という数字は標準的とみなせる範疇である。三大オペラの人気作家というブランド性に傷をつけたくないという出版社の思惑と、編成が非常に大きいために出版コストが通常のオペラより多くかかっている事情が、ここには反映している。

¹⁷ Hailey, 2018, S.402, Anm.34.

¹⁸ 1927年1月19日付バウル・ベッカー宛書簡。Vgl.: Christopher Hailey (Hrsg.), *Paul Bekker/ Franz Schreker, Briefwechsel*, Rimbaud Presse, Aachen, 1994, S.221.

¹⁹ Janine Ortiz, *Nun ist alles beim Teufel – FRANZ SCHREKERS SPÄTE OPERN*, et + k im Richard Boorberg Verlag GmbH, München, 2017, S.28-29.

《歌う悪魔》は脱稿したが未完の《クリストフォロス》には回帰せず、シュレーカーは新しい台本に着手する。表題は『エロスの呼び声あるいはハランドの角笛』で「3幕のファンタジー」という副題がつけられている²⁰。愛の充足と芸術的創造との相克を扱った芸術家のドラマは《遙かなる響き》以来、多くの作品で扱われた主題である。実験作の成功への不安から従来の手法に傾いたのであろう。しかし彼は第1幕を書き上げたところで原稿を放棄し、《メモノン》への回帰を少し考えた後に《クリストフォロス》へ戻った²¹。そして8月15日付の絵葉書に「クリストフォロス作曲完成」と書く²²。しかし《歌う悪魔》を出版したウニヴェルザル社はベルリン国立歌劇場における初演を12月10日に控えていたため、その宣伝を妨げぬよう《クリストフォロス》完成を告知しなかった。ベルリンでは三大オペラが公演を重ねていたが、彼の新作初演は未だ無い。他に上演を確約する劇場もなく既作品の公演も減っていたシュレーカーにとって、ベルリン初演は重要な意味があった。いまや彼は三大オペラ以前に、出版費用が回収できぬ興行的失敗作の作者である。しかし公演は、音楽監督エーリッヒ・クライバーが指揮を担い一流の歌手陣が参加したにもかかわらず大失敗におわった²³。飛び交った口笛や罵声の多くはナチス親衛隊のものと考えられている。ナチスはシュレーカーのユダヤ性のみならず、彼のオペラが性的情感を主題としてきたことも忌避した。政治に付度しない気骨の評論家にも恵まれず、作曲者と出版社双方の惨事と化して《クリストフォロス》初演も遠のいた。シュレーカーはこれを出版社の不作為と捉え、両者の関係は悪化する。

次は大衆的な喜劇と予告して、シュレーカーは生涯最後のオペラ《ヘントの鍛冶屋》を書き上げる。この作品は順調に筆が進んで予定通りウニヴェルザルが発刊し、ベルリン市立劇場で初演されたが不評のまま5公演で打ち切られ、1981年のベルリン蘇演まで忘れ去られた。一方《クリストフォロス》は刊行を拒まれ、シュレーカーはベルリンのアドラー出版と交渉して1931年秋、発刊に漕ぎつけ

²⁰ シュレーカーのオペラでは常に音楽や音がドラマの進行に関わっているが、楽器の音の力がドラマを引き起こすという発想は、ヴィーン時代に作曲されて成功には結びつかなかった《からくりの鐘と王女》と、完成したばかりの《歌う悪魔》に連なる。

²¹ Hailey, 2018, S.255.

²² Ortiz, 2017, S.33. エピローグにはその後も手を加え、最終的には1929年6月17日に完成した。

²³ 《歌う悪魔》はベルリン6公演のあと、ヴィースバーデン7回（ただし30分以上の省略を求められた）、シュテットイン3回しか上演されなかった。第二次大戦後も1989年のビーレフェルト劇場10公演のみに留まっていたが、ボン劇場は1933年以降にレパートリーから消えた作品を紹介するプロジェクト“FOKUS '33 – Forschungsreise zu den Ursachen von Verschwinden und Verbleiben”（フォーカス'33 – 消滅と定着の原因を探る旅）で上演する事を告知した（2023.5.21初日）。<https://www.theater-bonn.de/de/programm/der-singende-teufel/184997>, 閲覧日2023.2.1.

た²⁴。初演劇場を探す過程で彼は1932年1月、日刊紙*Neues Wiener Journal*の音楽評を担当していたヴィーンの旧友ヨーゼフ・マルクス (Joseph Marx, 1882-1964) に楽譜を送り推薦を依頼する。マルクスは「音楽的にも劇的にも極めて独特な魅惑に満ち、非常に特異な一品」と評価し、批評記事の執筆を約束した上で作曲家自身による説明文を求めた。これに応じてシュレーカーは「《クリストフォロス》への序文」を書く²⁵。そして1932年9月のシーズン開幕にクレフェルトとフライブルクで同時初演が企画された。これに対してユニヴェルザルは12月に《ヘントの鍛冶屋》初演が予定されているため、一人の作曲家の1シーズン2作初演は無理であること、他社からの出版は契約違反であることなどをあげて抗議した。その圧力が奏功してクレフェルト公演はキャンセルされ、フライブルク公演は1933年春に延期される。しかし年明けにヒトラーが首相に就任するこの年、彼の新作上演はもはや不可能となる。フライブルクも延期日程を破棄した。この年シェーンベルクはアメリカへ亡命する。シュレーカーも前年1932年にアメリカ移民を企図したが成就せず、程なく学長辞職を余儀なくされた。代わって就任したプロイセン芸術アカデミーの教授職も、同職にあったシェーンベルクと共に1933年5月解任された。12月には脳卒中に倒れ翌1934年3月21日、56歳の誕生日を二日後に控えて亡くなる。《クリストフォロス》は、作曲者自身が聞く機会を失った唯一のオペラとなった²⁶。

3. Vision (幻影) としてのオペラ

表題が示すとおり、《クリストフォロス》はキリスト教の聖人伝説を念頭に置いた作品である。大男レプロブスは強きものに仕えることを望み皇帝のもとに居たが、皇帝が悪魔を恐れたことから、翻意して悪魔に従い悪行を重ねた。しかし隠者から奉仕することを諭されて川を渡る人々を助けていた折、一人の少年を背負つ

²⁴ シェーンベルクに献呈され、管弦楽のピアノリダクション編曲はシェーンベルク門下生でユニヴェルザル出版所所属の研究者シュタイン (Erwin Stein, 1885-1958) が作成した。現在はカッセルの Alkor Edition が版權管理しており、フルスコア、ピアノリダクション共に貸譜扱いで市販はされていない。音源としては2002年6月のキール歌劇場公演のライブ録音がCD化されている (cpo9999032)。この録音はyoutubeのキール歌劇場公式チャンネルにもアップロードされている。

²⁵ Franz Schreker: *Vorwort zu CHRISTOPHORUS*, undatiertes Manuskript, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Franz Schreker Fonds, Signatur: F3. Schreker.71.mus. (Vgl.: Christopher Hailey: Zur Entstehungsgeschichte der Oper CHRISTOPHORUS, In: *Franz-Schreker-Symposium*, Elmar Budde und Rudolf Stephan (Hrsg.), Berlin, 1980, S.136). 楽譜への掲載や出版には至らず、シュレーカーの死後30年を経てマルクスの遺品の中から発見された。

²⁶ 《クリストフォロス》は完成から49年を経た1978年に至って、フライブルク劇場で初演された。

たところ川の中で際限なく重みが増してゆく。少年は自らがイエス・キリストであり全世界の罪を背負っているため重いのだと明かし、レプロブスを祝福して、今後はキリストを背負ったものという意味のキリストフォロスと名乗るよう命じた。

この伝説自体はオペラの筋書に組み込まれてはいない。聖人キリストフォロスを「同名の祖先」と呼び、強きものを希求する人物として描かれるキリストフが伝説に重ね合わされている。登場人物の命名については、キリストフ以外にもモデルとなる人物像が推測される。現実と幻想の世界を行き来する小説、E.T.A. ホフマンの『黄金の壺』から主人公アンゼルスがアンゼルムに、セルペンティーナ(蛇)は、アンゼルムが蛇を伴う悪霊リリスに警えるリーザに投影されたと考えられる。また交霊術を使うカルダーニ司教(Abbé Caldani)は、映画を愛好したシュレーカーの、夢遊病患者を繰る見世物師『カリガリ博士』(*Das Cabinet des Dr. Caligari*)との語呂合わせ、霊媒師フロランスは、イギリスの霊媒師フローレンス・クック(Florence Cook, 1856-1904)に拠ると思われる²⁷。さらに端役の作曲学生にはハインリッヒ(狂った炎)やアマンドゥス(歌う悪魔)など、シュレーカー既作品の主人公の名前も付けられている。

作曲教師ヨハンはプロローグで、聖キリストフォロス伝説を題材に用いた弦楽四重奏曲を書く課題を学生たちにだす。しかしアンゼルムは因習的な形式の弦楽四重奏を拒み、同じ題材でオペラを書くことと決断する。ヨハンの娘でファムファタル的な性質をもつリーザは、作曲を断念して妻子への愛に生きると宣言したキリストフと結婚するが、アンゼルムへの恋心も鎮められず、第1幕2場でキリストフに射殺される。キリストフの逃走をアンゼルムが幫助して身を沈めた酒場の場面、第2幕では霊媒の口寄せでリーザの声を聴くうちにキリストフは覚醒し、象徴的な死という救済に邁進する。長い間奏曲を経たエピソードでは「男の力を知りつつ、女の弱さに留まる者」たるべしと諭す老子の『道德教(*Tao Te King*)』の一節が響く。結局アンゼルムはオペラを完成させることができず、やはり弦楽四重奏を作ると決断して作品は幕を閉じる。

シュレーカーはこの作品に《キリストフォロス、あるいは「あるオペラの幻影」》、*Christophorus oder »Die Vision einer Oper«* という、古風にも見える表題をつけた。「あるいは」に続けて副題をつけ、主題を副題のアレゴリーと位置付けた命名は16、17世紀のヨーロッパ文学で好まれ、『フィガロの結婚、あるいは狂おしき一日』(*Le nozze di Figaro, ossia la folle giornata*)など17、18世紀のバロック・古典派オペラにも頻繁に登場する。ただし副題「あるオペラの幻

²⁷ Ortiz, 2017, S.221.

影」に引用符がつけられているため、作品の表題であることが示されている。それはオペラの主人公アンゼルムの創ったオペラを指し、その記号的な読み替えが伝説の人物クリストフォロスということになる。シュレーカー作品としてのオペラの表題が「クリストフォロス」であったとすれば、通常そのプロットは伝説自体である。また劇中劇を用いるならば、作曲家アンゼルムが伝説をオペラ化することになるだろう。しかしここにみられるシュレーカーの仕掛けは、登場人物によるオペラ『あるオペラの幻影』執筆という行為を、劇中劇の内容としたことである。オペラが「幻影」であるとは、完成しないことの暗示に読める。一方、Oper が不定冠詞、Vision が定冠詞であることはどう解釈すべきか。逆転して Eine Vision der Oper であったら「オペラに対して抱くひとつの幻影」と解釈できるが、定冠詞が Vision についている意味はアンゼルムの作品という規定と同時に、オペラが（存在するという事自体が）もはや幻影なのだという、シュレーカーの危機感の寓意ではないだろうか。クリストフォロス伝説が説く、「強さ」と権威に従う「正しさ」は、シュレーカーの観点からみれば「凡庸」や「旧態依然」といったものである。それをシュレーカーはヨハンの提示した課題やクリストフの秀でぬ才能と、作曲を諦めて妻子への愛情に尽くすという平凡な判断に反映させた。そしてそのことが「あるオペラの幻影」とアレゴリー関係をなす点に、作者の真意があると考えられる。

4. 対照関係の強調と場面の複層的次元——台本構造の特質

《遙かなる響き》以後台本を自ら執筆してきたシュレーカーは、プロットの作成にあたって様々な対照関係を二項対立的に強調する。強弱、優劣、正誤、真偽などの対照が、発する言葉と本心や、芸術と世俗的欲求もしくは愛情を対峙させるかたちで表現されている。ニーチェやヴァイニングアーの思想がそこに通底していることは、先行研究でしばしば指摘されてきた²⁸。とりわけこの作品には後者の影響が色濃い。ヴァイニングアーは主著『性と性格』のなかで男性性を M、女性性を W と名付けて対置している²⁹。シュレーカーはこの書を1903年の出版直後に読み、1918年7月に、彼の活動を擁護してきた音楽学者パウル・ベッカー宛の書簡の中で、「－ヴァイニングアー私は彼の本を何年も前に、出版後ただちに

²⁸ Vgl.: David Klein, *Die Schönheit sei Beute des Starken – Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten“*, Are Edition, Mainz, 2010, S. 119-140; Hailey, 2018, S.214ff; Ortiz, 2017, S.163ff.

²⁹ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, Universitäts-Verlagsbuchhandlung GmbH, Wien/Leipzig, 1920, S.9-12. <http://www.k-faktor.com/files/geschlecht-und-charakter.pdf> (abgerufen am 2023.2.1.)

読んだ。私の分別は多くの事柄に否、(おそらく)私の感情は是と言った」と言及している³⁰。ジェンダーを捉える観点は《クリストフォロス》において二項対立的に扱われた。リーザはクリストフォロス伝説に登場する悪魔に対応し、性欲に盲目的に従属するファムファタルの女性性を象徴している。一方、伝説の主人公が権力に仕えることを望んだように、作曲学生クリストフは芸術に仕えることを希求し、論理的で自律的な男性性を体現する。

アンゼラムについては「《クリストフォロス》への序文」で、「若くて新進の、やや墮落した、脆弱に陥ってはいるが非常に才能のある芸術家、言うなれば、純粹に肉体的で乱暴な力への大きな憧れがあった戦前期の申し子である音楽学生」と説明されている³¹。第一次大戦前の申し子である音楽学生とは、まさにシュレーカー本人である。戦後の作曲世代は「肉体的で乱暴」である要素を躊躇いなく音楽に導入したが、「脆弱だが才能ある」芸術家は、力への憧れも抱きつつ戦前の美学を維持するとシュレーカーは捉える。『トーニオ・クレージャー』の中でトーマス・マンが「そもそも芸術家って男だろうか？」³²と問うたような、またオスカ・ワイルドが自らの生き様をもって体現したような女性的なデカダンの芸術家像がここに描かれており、強きクリストフの対極をなす弱き存在として、強きものは凡庸、弱きものは才能豊かと設定されている。なおヴァイニングャーへの傾倒は、破棄された台本第2版の幕切れでアンゼラムが拳銃自殺するという、ヴァイニングャー自身の最期が重なることにもみられる。

このオペラを支配する強弱の概念論は、アドルフ・ヴァイスマン (Adolf Weißmann, 1873-1929) のシュレーカー批判に対する反論であるとハルデス＝ヴエテノー³³は述べている。さらに彼は、少年キリストを運ぶ巨人によって強弱の対立が弁証法的に解決されるという主題の動機も、ここにあるのではないかと推測している³⁴。当時大きな影響力のあった批評家ヴァイスマンは、『世界危機の中の音楽』(1922) でリズムが生み出す男性的な強さを擁護する一方、シュレー

³⁰ Hailey (Hrsg.), 1994, S.61.

³¹ Schreker, Vorwort zu CHRISTOPHORUS, a.a.O.

³² トーマス・マン『トーニオ・クレージャー他一篇』, 平野卿子訳, 河出文庫, 2011年, 59頁。

³³ シュレーカー研究者のハルデス＝ヴエテノー(Frank Harders-Wuthenow)は、キール歌劇場が2001-2003年に《炎》《クリストフォロス》《からくり箱と御姫様》を年1本ずつ上演したシュレーカー・ツィクルスとそのCD制作の監修、および《炎》の管弦楽楽譜の組成を担った。《炎》《クリストフォロス》については今日まで唯一の、管弦楽全曲舞台上演という完全形の公演である。

³⁴ Frank Hardes-Wuthenow, Die Geburt der Tragödie aus dem Geist des Décadence, In: Franz Schreker Christophorus oder »Die Vision einer Oper«, Beiheft zur CD: cpo9999032, 2005, S.15.

カーの音楽を、満たされることなく萎む官能性と規定し、「今日、弱いとされるものの全ての余韻」が見いだせると酷評した³⁵。これに対してシュレーカーは、ヴァークナーが自らを批判した評論家ハンスリックを《ニュルンベルクのマイスタージンガー》のベックメッサー役に投影して皮肉ったことに倣い、《クリストフォロス》に「新しい音」誌の批評家シュタルクマン教授を創出してヴァイスマンを痛烈にからかった（第1幕2場、第2幕2場参照）³⁶。

男女や強弱に留まらず、対照関係の強調は《クリストフォロス》の叙述に頻出する。第1幕1場、一年前の平手打ちが不条理なリビドーの抑圧であったと詫びるリーザに、その言葉を情欲の表現と捉えたアンゼラムは「君の行為は美しい / 君が恥を求めるなら / 私は名誉を笑う / 死を求めるなら / 生に唾する・・」と、名誉や生という肯定的概念を貶め、否定的概念に賛同する高揚した歌唱で応じる。また同場面の終景、リーザとクリストフの結婚の宴でアンゼラムはリーザに、仲直りの証として自作のオペラを「悲劇の第1幕」といって手渡す。その幕切れの歌詞は「強き者は醜い / 破滅し腐敗するから / 自然の鉄槌が / お前を苦しめる時が来たら / 弱き者に思いを馳せよ / 弱きは永遠 / そして人生と世界を浄化する」というものであり、エピローグに登場する老子の詩「男の力を知りつつ / 女の弱さに留まる者は / 世界の河床となる / 世界の河床となった者から / 永遠の生が去ることはない / 彼は再び還り / 子供のようになる」との対照関係を形成している。どちらも非常に薄い和声に乗った同音反復で語り歌われ、音楽に惑わされずにテーゼを述べる礼拝的、説教的な雰囲気醸し出す。

《クリストフォロス》台本のもう一つの特徴は、「劇」という虚構に複層的な構造が与えられたことである。しかし各虚構間の境界は曖昧で明解な設計図は提示されない。最も単純な解釈は、シュレーカーの創出した登場人物であるアンゼラムがオペラを作曲する過程というものであり、プロローグからエピローグまで次元を変える事なく、一人のアンゼラムの物語になる。しかしその解釈ではオペラの「幻影」の意図が説明できない上、単純な作曲の過程にしては、後で述べるように場面展開が極めて幻想的、非現実的である。したがって先行研究はいずれもアンゼラムが作るオペラ《あるオペラの幻影》を、劇中劇という入れ子（*Mise en abyme*）と解釈している。ただしその劇中劇もまた、作曲家アンゼラムなる

³⁵ Adolf Weißmann, *Musik in der Weltkrise*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1922, S.224.

³⁶ ただしパウル・ベッカーは「私が積極的に嫌だったのは、ドーンブッシュ（後にシュタルクマンと呼ばれる）のキャラクターだ。この本の中で自分の心の中にあるものをたくさん降ろしているのはよくわかるが、実はこれは、このような作品の領域外になくなくてはならない」と異を唱えている（1927.1.23のシュレーカー宛書簡）。Vgl.: Hailey, 1994, S.222.

水準	人物	事象	箇所
現実	シュレーカー	《クリストフォロス》を作曲する	全曲
虚構 1	アンゼルス①	《あるオペラの幻影》を作曲する	プロローグ・エピローグ
虚構 2	アンゼルス②	《あるオペラの幻影》の登場人物としてオペラを作曲する	第1, 2幕
虚構 3	アンゼルス①	アンゼルス②の作品とみなされる場面。実はアンゼルス①の潜在意識下の情景	第1, 2幕に随時現れる場面

人物が登場して、オペラを書くという内容なのである。本稿では便宜上、前者をアンゼルス①、後者をアンゼルス②と整理する。なおアンゼルスは全曲中1度だけ、第2幕の酒場の場面でアンゼルス・ルーと呼ばれる。これをアンゼルス②の名前と定義する研究もあるが³⁷、台本上はアンゼルスと彼の作品中の作曲家、すなわち①と②は明示的に区別されていない。虚構の構造は表のように整理することができる。虚構1は舞台上の現実といえる水準だが、劇中劇の水準である虚構2は単純に第1・2幕の全てではなく、1から移行したと明確に判断できる箇所と、断言し難い箇所がある。さらに虚構2と3の往来は、アンゼルムの妄想ないしは潜在意識の度合いから感じ取れる不明瞭なものである。

シュレーカーの意図は、アンゼルムの執筆するオペラの劇内容よりも、作曲行為とその破綻によってオペラが幻影であると主張する点にある。「オペラを書くというオペラ」を最も率直に表現すれば、アンゼルス①の執筆と作品が完成しない結末の描写になるが、この作品でその役割を担うのは劇中劇の人物アンゼルス②である。アンゼルス①もちろん執筆しているのだが、彼を書くものがアンゼルス②の行動であるということは、①ではなく①が書く②の作曲風景が可視化されることになる。執筆されるオペラの劇内容と思われる箇所は、第1幕1場の途中から第2幕に至る、アンゼルスとリーザの愛情が交錯する場面、リーザの殺害、

³⁷ Karsten Bujara, *Klang – Farbe – Geschlecht – Sexualität. Diskursive Metaphorik nationaler Identität / Alterität in der Rezeptionsgeschichte der musikalischen Moderne am Beispiel des Komponisten Franz Schreker*, Dissertation eingereicht an der Humboldt-Universität zu Berlin, 2015, S.242. https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/19320/dissertation_bujara_karsten.pdf?sequence=5, abgerufen am 1.2.2023

酒場の場面などである。これらの官能、衝撃、幻想にみちた場面を劇内容ではなく、一連の作曲行為の推移とみなすことは難しい。しかしこれらの場面もまた、合理的なプロットによって貫かれているとはいいがたい。あとで論ずる通りリーザ殺害という、クリストフォロス伝説に基づくオペラの構想から大きく逸脱したはずの事件を契機に、続く第2幕で作品は瓦解し、オペラは書けず幻影と化するというテーマに収斂してゆく。このような劇内容の実体は、作家アンゼルムの創作ではなくアンゼルム自身、すなわちアンゼルム①の心象風景（妄想）とみることができよう。しかしその妄想も、アンゼルム作の劇中劇「アンゼルムの妄想」というかたちで表現されているわけではない。さらにどこまでが作曲行為でどこからが内容を表現しているかという境界線は、極めて不明瞭である。心象風景という抽象性と劇作品という具体性が複雑に絡み合い、構造を不安定なものとしている。このこともまた、オペラの作曲はもはや幻影であるというテーマの象徴と考えられる。

「登場人物が作曲するオペラ」はマトリョーシカ人形が合わせ鏡のように重なり合い、台本の読者は果てしなく次元が深化する錯覚に陥る。虚構のレベルが深まるにつれて舞台上の事象がオペラの中の現実（虚構1と2）を離れ、主人公の妄想へと転換してゆくが、展開がよどみないため聴衆は可視化された妄想を、妄想ではなく虚構2で起こる現実と受け止めることになるだろう。またはアンゼルム②を想定せず、通常のオペラの次元として単純に虚構1だけが認識されることも考えられる。

この仕掛けは開演前から始まっている。楽譜の扉に置かれたシュレーカーによる「演出家と指揮者への注意」には、開演30秒前に劇場が半分暗くなり、バスドラムのロールと同時に舞台裏でe-g-c-a音を繰り返す4つの鐘が鳴り、ドラの一打ちで終了すると指定されている。これは各場面の幕があがる前に毎回繰り返され、全場面とも新たな劇、すなわち別の虚構の開始が、古代劇を模したような幕開きのドラによって暗示される。なおクリストフ、リーザ、ヨハン、作曲クラスと同僚など、プロローグに登場する他の人物も虚構2に登場するのだが、彼らはオペラを作曲する人物ではないので階層が重なり合うことはなく、二重構造に留まっている。

5. 解体が創り出すコラージュ——作品解析

5.1. 弦楽四重奏かオペラか——クリストフォロス伝説の作曲

プロローグは7分程の場面だが、人物の出入りが多く5つの景に分かれている。筋書の設定が示されるこの場面はシュレーカーの書いた作品の次元、虚構1である。新しい音楽様式の開発に情熱を注ぐ気鋭の作曲家アンゼルム①が、自作オペ

ラの登場人物としての虚構2のリーザを想い、恍惚としている情景からオペラは始まる。アンゼルス②がリーザに恋しているという設定は、もちろんアンゼルス①が師の娘、舞台上の現実のリーザ（虚構1）を慕っているためである。それをからかう作曲学生たちの会話には、対位法で書くと言う同僚を「そんなことは誰にでもできる」と嘲る、当代の音楽に向けたシュレーカーの皮肉も埋め込まれている。

師ヨハンが呈示する、クリストフォロスを主題に弦楽四重奏曲を書くという課題は的外れにもみえる。古典派絶対音楽の典型である弦楽四重奏は、劇的ストーリーを表現する手段として即座に思い浮かぶものではない。バロック的形式美の再現を目指した新即物主義への揶揄が垣間見える。弦楽合奏による、古典派器楽曲の緩徐楽章を模したような「クリストフォロス伝説の動機」(譜例1) にのせて学生たちが伝説を辿る中、師ヨハンが楽章割りを指示する。それによれば、強い者に従うべく皇帝に仕えたが悪魔が怖いと告げられて去るまでが第1楽章、悪魔に仕えて悪行を働く部分は第2楽章「悪魔のスケルツォ (Scherzo di diavolo)」, キリスト磔刑像を見た悪魔が逃げ出したので、この強い男を探そうと決意するが見つからないというくだりが第3楽章「厳格なアンダンテ (Andante con rigore)」, そしてフィナーレは、キリストを背負って川を渡りクリストフォロスの名を与えられる部分にあたる。

学生たちはこの課題を称賛するが、ひとりアンゼルス①は退屈で感傷的、四重奏など笑止千万と呟き、オペラ楽譜を指して「これこそドラマだ」と宣言する。この時、全曲にわたってアンゼルムの思想を象徴する、重厚な付点リズムを持った「ドラマの動機」が、金管楽器によってファンファーレ的に演奏される(譜例2)。冒頭から捉えどころのない不安定な音楽が続いた中で初めて現れる決然とした音型は、アンゼルス①の意志の強さを表現している。ベートーヴェンが師ハイドンの教えを凌駕して自らの作風を確立したように、師が反面教師となることは作曲

Dem Tempo des Dialogs folgend. (Lento)

pp

poco cresc.

(譜例1)

Moderato

Ans.

Dies ist - dra -
matisch!

p

(譜例2)

における師弟関係の宿命である。演奏分野では、生徒が師の技能に同意しなければ指導は成り立たないが、作曲の場合は技能の伝授が初期段階にとどまり、生徒の作品を批評することが指導の中心となる。当時のシュレーカーはヴィーン音楽院時代の自身と師フックスとの関係に等しく、ハーバやクルシェネクといった俊英の反逆児が示す新しい音楽語法との対峙を余儀なくされていた。戯画的に描かれたヨハンとアンゼルムの対立には、彼自身の境遇が反映されている。

ドラマの動機に誘われたかのようにリーザが登場すると、アンゼルム①は「リーザ、リリス、蛇、愛しきサタン、私の女神」と熱情的に称え、場面が妖艶な趣になることによって、ヨハンの課題の陳腐さは一層強調される。しかしリーザは無遠慮な言葉に怒り、アンゼルム①の顔を平手打ちする。そこに登場するクリストフはアンゼルム①をリーザから引き離すが、このとき彼女に一日惚れしてしまう。それは現実の、すなわち虚構1にあたるクリストフの人格であると同時に、アンゼルム①が書こうとしているオペラ（虚構2）の登場人物としてのクリストフの人格でもあり、彼の行為がクリストフォロス伝説を象徴するという、アンゼルム①のオペラ構想に繋がってゆく。

5.2. アンゼルムかクリストフか——リーザの選択

第1幕は当初1、2幕とされた2つの場面が1場、2場となっている。この組み換えによって第1幕がアンゼルム、第2幕がクリストフの人格を追う物語であることは、より明らかになる。10景からなる第1場はプロローグから1年後の、同じヨハンの音楽室である。劇中劇が始まるこの場面から本来は虚構2となり、アンゼルム①はアンゼルム②に移る訳だが、シュレーカーは劇中劇としてアンゼルム①に書かせるオペラ作品自体と、オペラを書くという行為の双方を扱っているため、白日夢の状態で作曲機についているというプロローグと同じ幕開きの設定から、そのように感じとることは困難である。夢想状態という点では既に《遥かなる響き》で、フロイト的思考の反映と考えられる自己催眠状態から音を生み出すことが設定され、シュレーカー本人もそのように作曲していたとベッカーに伝えている³⁸。この場の幕開き第1景からシュタルクマンの場面を経てクリストフが退出する第4景までは、《遥かなる響き》におけるフリッツの作曲場面と同様、アンゼルムはアンゼルム①とみえる。「反吐が出る大男 / 純粋な魂 / 造型が難しい」と劇中のクリストフを語る部分も、劇内容ではなくオペラを書くという行為を表している。この場面もアンゼルム②と見なすならば、既にアンゼルム①の

³⁸ Ortiz, 2017, S.174.

作品内であり、作曲行為よりもその産物である作品中のクリストフを人格付けしていることになるが、いずれの次元かは明示されていない。

批評家シュタルクマンとアンゼルクマンが対話する第2景も同様である。この作品で多用されたセリフと音楽による構成がここで用いられる³⁹。シュレーカーは人物の戯画化の手段として主にセリフ場面を挿入したが、歌のない語り役のうちリーザの侍女エッタ、ハルトゥング博士、キャバレーの司会者、カルダーニ司教などと比べて、シュタルクマンにその効果が最も現れている。演説を切り取ったように不自然な口調や、合いの手に演奏される意図的に不出来なフーガの断片などが戯画の相乗効果となり、対位法を重視する新即物主義へのシュレーカーの皮肉も読み取れる。さらにクリストフの花嫁に献じる作品が交響曲であることは、時代遅れな作曲を示唆している。ヨハンにおもねるシュタルクマンはリーザの許婚の交響曲に「目くるめく批評」を書く約束するが、クリストフが没落した第2幕で彼は若造の交響曲、クラシック音楽のお遊びと侮蔑して日和見主義をみせる。戯画的誇張に皮肉をこめたシュレーカーの仕掛けはシュタルクマンとクリストフに顕著であり、アンゼルクマンやリーザの、強いエロティシズムに支配された濃厚な表現とは対照的である。シュタルクマンが生々しく造型されているために、ここは劇中劇の一場面とみるよりも、アンゼルクマン①がシュタルクマンと対決している、虚構1のレベルとみなす方が自然に思われる。

アンゼルクマンは劇中劇のアンゼルクマンを「私自身」と呼び「第2幕は容易に形作れるが、私自身に向けて考えたその役は怪しく危険」と呟く。ここも前者をアンゼルクマン②、後者をアンゼルクマン②の創出する③と感じとることは難しく、素直に作曲中のアンゼルクマン①とみえる。この第2幕は《クリストフォロス》の幕割りでは第1幕2場3景、アンゼルクマンの求めに応じてリーザが妖艶に踊る場面であるために、性欲の一線を越えてしまうことを彼は危険と表現している。さらに「第3幕は比類ない快楽の宴。善良で勇敢なクリストフによって死骸が残る」と、《クリストフォロス》第2幕キャバレーの場を叙述する。劇がここまで進行すると、アンゼルクマン②の作曲行為である虚構2からさらに深化した虚構3なのではないかということが聴衆にも感じ取れるようになり、アンゼルクマン②の作品中という体裁を取りながらも、実はアンゼルクマン①の心象風景であることが印象付けられてゆく。エピローグについては「忌々しい伝説のおかげで」頭を悩ませてしていると告白する。アンゼルクマン②が構想する妖艶なオペラは、クリストフォロス伝説とは相いれない。一方

³⁹ 楽曲の間をセリフで繋ぐ形式は19世紀の Spieloper やオペレッタなど娯楽的な音楽劇のものであり、ヴァークナーやシュトラウスをはじめとするロマン派が標準とした通作オペラとは異なる。

そのような疑念を持ち合わせぬクリストフは、シュタルクマンが彼の交響曲を推挙することに喜ぶが、アンゼラムはそれを初心者作品、学校の宿題とこき下ろす。作品の冒頭からこの辺りまでシュレーカーは、伝統的な音楽様式とドラマを描写することの矛盾、およびバロック音楽を現代風に換骨奪胎した新即物主義がドラマの表現手法として用いられる事への批判を、執拗に書き込んでいる。

対照的にヒロインのリーザが歌う部分では、複調性とまばゆい管弦楽編成が少女的な官能を描写する。グレータ、カルロッタ、エルスといった彼の三大オペラのヒロインを、ファムファタルの設定したシュレーカーの趣向がみてとれる（ただし彼女たちは常に虚構1の人物であり、《クリストフォロス》が持つ複層は存在しない）。一方リーザは虚構1よりも2の中の存在に重きがおかれ、アンゼラム①の恋愛対象であることから、虚構2と3を行き来する。アンゼラムには「クリストフはあなたに敵わないから嫉妬しているだけ」と応じ、クリストフには「わたし綺麗？」に始まるパッセージを蠱惑的に歌う。リーザは主体的に行動しているというよりも、アンゼラム①の観念のなかに造型された架空の存在という趣すら感じられ、虚構3の存在が暗示されている。クリストフが退場するとアンゼラムとリーザの距離が縮まり、音楽の官能性がより濃厚になる。彼女の興奮にアンゼラムが煽られる展開は《烙印を押された者たち》のカルロッタとアルヴィアーノの二重唱を思わせる⁴⁰。オペラを作曲中だったアンゼラム②という「現実」から、いつしかアンゼラム②の書くドラマ（オペラ）の中のシーンという「幻影」、すなわちアンゼラム①の潜在意識にある欲望の表現に移行してゆく。

しかしリーザがクリストフを愛し彼に頼ると歌う箇所では、無調を絡ませた不安定な近代的和声によって性的欲望を表現した音楽が突然、単純な和声によるト短調の簡素な音楽に変わる。音楽様式の時代感を逆行させることで、クリストフの凡庸が浮き彫りになる。アンゼラムは「昼夜、天国と地獄、喜びと苦しみを貫く」と、ここでも二項対立を用いて踊りの激しさを表現し、次の第1幕2場に登場するリーザの舞踊を予感させる。そして「君の選んだ頼馬な子供は僕の言いなりだ」と叫んで立ち去る。本心を欺いて父の望む婚約を受け入れるリーザと、直情的に恋愛感情を爆発させるアンゼラムの対照が際立つ場面である。妄想が高まって心象風景に入り込んでいく経緯は《遙かなる響き》2幕の、グレータが自分のみたおぞましい夢を語るアリアに通じる⁴¹。夢や妄想に託して潜在的欲望

⁴⁰ 田辺とおる「フランツ・シュレーカーのオペラ《烙印を押された人々》における欲望のかたち」, *Der Keim*, Nr.39, 東京外国語大学大学院ドイツ語学文学研究会, 2016年, 1-23頁参照。

⁴¹ 田辺とおる「オペラを書く、というオペラ—シュレーカーの自伝的出世作《遙かなる響き》—」, *Der Keim*, Nr.41, 東京外国語大学大学院ドイツ語学文学研究会, 2018年, 23-47頁参照。

を語る点は共通しているが、《遙かなる響き》では登場人物のみた夢であることに
対し、アンゼラム②が語る妄想は、実は劇中劇のアンゼラム②のものではなく、
それを書いているアンゼラム①の感情の吐露と見ることができる。

この二重構造はヨハンとクリストフが登場することにより、劇中劇自体（虚構
2）という単次元に戻る。すなわち虚構 1 と 2 の境界が不明瞭だった第 1 幕 1 場
の前半からリーザとアンゼラムの場面によって虚構 2 に移行し、虚構 3 との間
を行き来したのちに、夢から覚めたように無機質な場面になるヨハンの登場で、
次元が虚構 2 に戻る。

時代に取り残された老作曲家もまた、皮肉的に投影されたシュレーカー自身で
ある。ヨハンは野望抱く若手作曲家だったがリーザの母と恋に落ち、芸術を疎かに
にして大作を為すことができなかった上に、彼女からも捨てられる。いまは教師
として糊口を凌ぐが、老いて学生もいずれ去ると落胆している。作曲家としての
名声のゆらぎと、学生が自分を凌駕したのではないかというシュレーカーの不安
が重なり合う。ただしこの身の上話に付けられた音楽は極めて空虚である。内容
的にも劇中劇という虚構の必然性に乏しい。熱情のない説明的な語りはアンゼ
ラム②の創作とみるよりも、場面設定を提示する虚構 1 の延長とも取れるほど淡
泊である。ヨハンの身の上話を聞いたクリストフは、地上で最も強い力に仕えたい
とクリストフォロスに自身を重ねるが、彼にとってその力とは、芸術ではなく
愛、という二者択一である。リーザの旋律を借用した滑稽で大袈裟なメリスマを
与え、シュレーカーはクリストフをあざ笑う。結婚祝いの席で彼は、リーザとの
愛に仕えるため芸術とは決別すると言い放つ。アンゼラムとリーザにおいて愛と
芸術は同義であり、不道德と不条理なしには遂行できない。クリストフを道化に
仕立てることによってシュレーカーは、19世紀的教養市民が不道德な側面を隠
匿しつつ道徳のファサードを掲げたこととは対極的に、心の真実と道徳との矛盾
を告発する、彼なりの芸術至上主義 (L'art pour l'art) をここで示している。

5.3. モダニズムオペラの再現——心象風景の中のアンゼラムとリーザ

市民的道徳に従って妻、母となったリーザが不条理な愛欲に耽溺する第 1 幕
2 場では、夫クリストフに殺害されるまでが描かれる。舞台となる彼女の居室
には「芸術的な舞踊のために作られているかのような」という記述に続いて緋絨
毯や紫のカーテン、アンティークの肘掛け椅子などが指定されている。時の指定
はない。シュレーカーは虚構の次元を動かす手段として、空間のみならず時間的
設定も曖昧にした。リーザの産んだ子が幼児になっているので合理的に考えれば
数年後だが、作曲課題の提示から 1 年後の第 1 場で第 1 幕が完成しているのに

もかわらず、アンゼラム②が第2幕を持参してリーザに踊りを乞うこの場面が本当に数年後なのか、疑問が残る。ただしリーザが「あの頃のように」アンゼラムの求めに応じて踊ることを思っただけで陶然としているので、彼のレッスンを受けることが非常に久しぶりであると判る。第1場と2場の間のリーザとアンゼラムの関係は、本来ならば劇展開の中で示されるべきだが、どうやらリーザはアンゼラムへの愛情を残しながらも家庭に入って子育てに勤しみ、アンゼラムはリーザとは会わずに彼女をモデルとした作品を書き続けていたことになる。このような設定のゆらぎにも、点景的に潜在意識を可視化したコラージュによって虚構2と3を行き来する、作品の特徴が現れている。リーザの居室の内装はシュレーカーが成功作を生み出した世紀転換期のヴィーンを再現しており、絨毯敷きであることから踊りはバレエではなく、誕生して間がない表現主義舞踊(Ausdruckstanz)が想起される。ヴィーン・モデルネに転換の契機を与えた1908年のクンストシャウにおいて、オスカー・ワイルドの童話『王女の誕生日』に現代的な舞踊をつけたグレーテ・ヴィーゼンタールに通じる情景である。そのヴィーゼンタールから付随音楽を委嘱された若きシュレーカーが成功を収め、『烙印を押された者たち』の構想に繋がった⁴²。一貫して心理劇的なオペラを目指した彼に、表現主義舞踊はバレエよりも親近性が高い。クンストシャウから20年を経て、自身の様式的原点が回想されている。

プロローグから第1幕1場にかけては、各景の細かな分割によって様々な設定が目まぐるしく提示されていた。題材に込めた音楽界へのアンティテーゼや、心理学を反映させた人物像と、彼らの存在する複層的な次元構造は、シュレーカーがオペラの中に組み込んだ知的な仕掛けである。一方この第2場には、三大オペラの1910年代、後期ロマン派からモダニズムの音楽というシュレーカー元来の姿が躊躇なく回帰している。幻想的な言葉と、感情を増幅させた雄大な音楽によって第1場の説明的性格は薄められ、ブッチーニをはじめとするヴェリズモオペラをモデルに濃厚な二重唱を書いてきた技法が、聴衆の感性を直接刺激して興奮を導き出す。場面と音楽はリーザのアリアから情熱的なソプラノとテノールの愛の二重唱にかわり、最高潮に達する。その経緯はまず、クリストフがリーザのアンゼラムへの恋心を語り、リーザは師匠に過ぎないと反論する口論から始まる。この時すでにリーザの歌唱部には妖艶な音楽が付けられ、言葉と内心との矛盾を炙り出している。家庭と子供を顧みよと、クリストフが悲痛に叫んで

⁴² 田辺とおる「オスカー・ワイルド作《王女の誕生日》－フランツ・シュレーカーのオペラ《烙印を押された者たち》の素材として－」、『国立音楽大学研究紀要第52集』、国立音楽大学、2018年、58-60頁。

退場しリーザが泣き崩れると、彼女の性的興奮を描写する短い間奏曲に移行する。沈黙する主人公の脳裏や夢の中を管弦楽が描写する手法は、『遙かなる響き』でグレートが森の中を彷徨う場面など繰り返し用いられてきた。やがてアンゼラム②が登場し、寝入ったリーザを見て「真理、喜劇、人生、見せかけ？それを見ると足がすくむ」と独白する。三角関係における興奮と分別の狭間を不安視しつつ、音楽の高まりとともに「人形は踊り、裸の腕で誘い、作品は血と震える肉になる」と幻覚に陥る。この辺りで虚構2から3に移行し、アンゼラム①の心象風景を可視化した印象が強まる。

その声で目覚めたリーザは無伴奏の妖艶なカデンツに乗せて、歓びをもたらす舞踊への期待を夢うつつに歌う。アンゼラムの与える炎、波、罪の踊りは、リーザが抱く欲情、それに身を任せることへの逡巡、その不条理の三つを示すアレゴリーと読める。アンゼラム①は劇中劇のアンゼラム②にリーザの感情をこのように表現させることによって、虚構レベル3に深化して現実のリーザに対する自身の感情を告白した。舞踊自体はアンゼラム②の作品中の場面という体裁を取りながら、①の幻想、心象風景と考えられる。シュレーカー研究者のオルティスはこのリーザの舞踊と、後述する第2幕のロジータのシャンソンの場面を、『クリストフォロス』の中の『オペラの幻影』の中の舞踊（シャンソン）という二重の屈折をもった入れ子と説明し、「作品の中の作品の中の作品（ein Werk im Werk im Werk）」と表現している⁴³。

舞踊は三回とも「大地の霊よ沈め。そして我に伝えよ」という語りかけから始まり、『ファウスト』第一部冒頭の霊を呼び出す場面への意識が読み取れる。エロティシズムを地霊の業と捉えている点では、ヴェーデキントのルルの物語『地霊』も思い出される。最初の炎を呼び出す問い「深淵で槌打ちはもう静まったか？」に霊は「静まり、皆は怯えて走り回る。炎が下から噴き出す」と答え、炎を礼賛する歌に移行する。この問答はどちらもアンゼラム自身が歌い、それにあわせて三様の衣装に早変わりしながらリーザが踊る。炎の踊りが静まってリーザが退くとアンゼラムが再び霊を呼び出し「石壁は野や山に今も聳え立っているか？」と問う。水が石壁に迫って皆が逃げると霊が答えて、波を礼賛する歌が始まる。三つ目の問は「美と自由が甞れたか？」である。今度は霊の答えを「罪」に扮したリーザが奪って、美を礼賛するアリアを歌い始める。アンゼラムと同じ旋律を使いながら、音楽は一層官能的に高まる。「罪に憩いを / 歓びに静寂を / もはや私は限界を知らず / 踊るのではなく天空まで飛びたい」と歌い上げるリーザに、アン

⁴³ Ortiz, 2017, S.203.

ゼルムは「喜劇は終わり / 私の予感とは異なり / 私は屈する / 人生は私を投げ上げ / 告白を強いる / 人形は育ち、私を絞め殺す」と唱和する。美と罪を同義として扱い、両者は背徳の恋に耽溺する。しかしそこにクリストフが登場して物陰から二人を見つめ、すべてを盗み聞きした上で姿を現す。虚構3から2の劇中劇へ戻ったようにみえるのだが、アンゼルム①がアンゼルム②に書かせている劇そのものではないだろう。クリストフォロスの成長譚をクリストフに重ねる筋書上で、妻の殺害が起こることには唐突な印象が否めない。喜劇は終わりだと静かに言い放ち、怨嗟の言葉を投げつけるうちに高揚してリーザを射殺したクリストフは、アンゼルム①の作曲意図に反して独自の行動をとったことになる。アンゼルム②の書くオペラは破綻に向かう。これは《クリストフォロス》全曲の終景で示される、オペラは書けないという結論が暗示されたことを意味する。リーザとアンゼルムの詩的な言葉とは対照的にクリストフは、芸術家の人生のみならず家庭人としても破滅した失望を嘆く。リーザは「ただの御芝居だったのに」と弁解して息絶える。

最期の一言が夫に対する彼女のモラル感情であることは、分別と感情に揺れ動いたこの場面のリーザが、言葉とはうらはらの感情に支配されていた証左であり、逆説的に強調する効果を醸している。殺めたことを認識できずに呆然とするクリストフへ「逃げよう、私が救う。お前を愛しているから」とアンゼルムが言って幕が下りる。「愛している」というアンゼルム②の言葉はアンゼルム①、つまりシュレーカー自身の言葉と読める。アンゼルム②の作品中の、強いが凡庸で、アンゼルムとは対照的に良心的なクリストフに対してアンゼルム①の共感が表現されている。当時の時事オペラの多くが平凡な生活を揶揄的に扱っていることに對し、不条理な愛欲を色濃く描いたシュレーカーは、一方で安寧な市民生活にも優しい目を向けた。彼のオペラには通俗的な夫婦喧嘩などの他愛もない場面が置かれ、聴衆の緊張を緩めている。否定の対象として書いたクリストフを肯定する心理は、シュレーカーにおいて矛盾してはいない。

5.4. クリストフの覚醒と救済——アヘン窟で瓦解したオペラ構想

クリストフとアンゼルムが逃避行の末に身を潜めた所という第2幕の舞台は、アヘン窟も混在するいかげわしいナイトクラブである。エピローグに繋がる間奏曲が始まるまでのこの幕は、酒場風景、霊媒によるセッション、義父である師ヨハンと息子の登場によるクリストフの覚醒という三つの部分から構成されている。場所の設定、ジャズバンドや霊媒の登場などは1920年代ベルリンの風俗を再現したもので、大衆的な人気を狙っているともみられるが、《遙かなる響き》でヴェネツィアの娼婦宿、《烙印を押された者たち》でジェノヴァのアヘン窟の場面を書

いたシュレーカーにとっては手慣れた展開である。彼は雑多で享乐的な場面を立体的に表現する音楽に長けていた。また自身の作曲理念とは対照的に目新しい技術へ興味を示し、自家用車やモーターボートを買い、ジャズのレコードを収集し、映画やキャバレーの大ファンでもあった。ただし奇抜な場面設定の意味は、表面的な効果には留まらない。アンゼラム②にオペラを書かせるアンゼラム①の劇構想は、前幕終景で不安定になっている。逃避行から酒場に潜行という筋立てに連続性はあるものの、殺人という逃亡の動機は本来の劇構想では無いとみられるため、場面は単純にアンゼラム②の作品内ではなく、アンゼラム①の幻影と混在していることになる。この場面は複数の対話の同時進行も交えて素早く展開する。大編成の管弦楽と合唱団を駆使して豊かな音響を生み出した先行作品とは異なり、小編成の《クリストフォロス》においてシュレーカーは展開の速度に重きをおいた。さらに音楽にのせた歌唱だけでは短時間に多くの情報を凝縮することが不十分であるために、セリフの場面を多用した。特にロジータの歌が始まるまでの冒頭数分は、伴奏音楽つきの演劇を思わせる。開幕の音楽が終わると次に述べる様々な事象が矢継ぎ早に起こる。クリストフとアンゼラムはジャズばかり弾かされることに倦んでいる。クリストフは霊媒師に頼んでリーザと再び話したいと言うが、アンゼラムは殺人が露頭すると彼を引き止める。かつての作曲教室の同僚ハインリッヒは新聞記事を手掛かりにここを突き止め、クリストフの逃走を助するため貧困の内に暮らすヨハンと孫、すなわちクリストフの息子と呼びに行く。一方、批評家シュタルクマンもこの店におり、日和見主義を誇るかのようにクリストフの交響曲は退屈であると非難し、楽士のジャズを礼賛する。軽薄な人物がジャズを褒め、芸術家であるクリストフとアンゼラムは飽き飽きしているという対照には、ジャズを主軸に取り入れて高い人気を誇った門下生クルシェネクのオペラ《ジョニーは弾き始める》への、シュレーカーの意識が垣間見える⁴⁴。これらの状況説明的な情報を短時間の会話に凝縮した手法は、オペラのそれとは異なる映像的处理に他ならない。その手法によってこれがオペラの場面ではなく、アンゼラム①の心象の断片を羅列したコラージュという印象も強まる。

前幕で展開した三者の行為は、心理学者ハルトゥング博士によって一般論的に解析される。開幕冒頭、舞台裏から聞こえる楽士たちの演奏にのせて「誰もが苦しんでいる」と始まる独白で彼は、救済かあるいは世俗的快楽を求めるもの、宗教と悪徳、ガブリエルとルシファー、天国と地獄を列举して、目的は違えども力の源は同じで道は一つと結論づける。対照的な欲求に従って前幕でも正反対の行動をとったクリスト

⁴⁴ 注7参照。

フとアンゼルムが、実は同質の存在であり、運命共同体として歩むという新たな視点がここで示される。シュレーカーに影響を与えたヴァイニングアの、完全な M も W も存在せず人は両性具有しているという思想が根底にあると考えられる⁴⁵。

シャンソン《毒》を歌うロジータの舞台は客席から見えないところに置かれており「徐々にリーザの声に変わっていくように聞こえる」というト書きがつけられている⁴⁶。歌詞内容も 1 番が衝動、2 番は背徳の愛に惹かれること、そして 3 番では陶酔の極致を歌い上げており、第 1 幕におけるリーザの心の変化、とりわけ彼女の舞踊の展開をなぞっている。舞台処理の具体的な方法は明らかではないが、踊り子のリーザと歌手のロジータが女性芸術家として表裏一体であるという意味合いは明示されている。このシャンソンには途中からクリストフが唱和し、強きに仕えるという持前の理想論を話すうちにアヘンの効き目が現れる。歌が 3 番に入ると「アヘンの陶酔の中で、重く赤く誘うような夢が私を包む」と殺人の記憶が蘇り、リーザに焦がれる。ロジータが高音を張り上げて歌い終わると「リーザが現れれば救済される」と応じ、霊媒によってリーザと話すことを求めて歌い終える。すると横になっていた霊媒師フロランスが起き上がり、カルダーニ司教から紹介される。虚構の水準の深化に伴って劇が破綻に向かうこの幕において、アヘンという小道具は、意識が混濁してゆくことの効果的な裏付けとして機能している。それは登場人物としてのクリストフの意識にとどまらず、アンゼルム①の意識下の幻覚を想定する根拠にもなっている。

シュレーカーは霊媒をどのように理解していたのだろうか。死者と交信する霊媒は古代以来世界中に存在し旧約聖書にも登場するが（サムエル記上28など）、キリスト教は人に憑く霊を悪魔の業として忌避してきた。19世紀半ば以降心霊実験が盛んになり超心理学（Parapsychologie）へと繋がるが、伝統的なオペラが扱った超自然現象はジブシー女の占いや神または悪魔の託宣などであり、特別な能力をもつ個人の霊媒が登場することは稀である⁴⁷。20世紀初頭には科学者による霊媒実験が多く行われたが、1920年代のベルリンでは廃れつつあった⁴⁸。アヘン窟をもつ酒場

⁴⁵ Weininger, 1920, S.3-6.

⁴⁶ このト書きの意図は明らかではない。シュレーカーの未刊行書簡まで広く点検したオルティスも、歌手が途中で入れ替わるか、最初から同じ歌手を 2 役に充てる事も可能と言及するにとどまっている (Ortiz, 2017, S.215.)。楽譜の指定はリーザにソプラノ、ロジータにメゾソプラノと別の歌手を充てているが、2 番以降には b^b というメゾソプラノにとって相当な高音域も作曲されている。作曲者が初演を監修していたら、指定の修正も含めて明確な最終形が示されたはずである。

⁴⁷ 霊媒を主題としたオペラの筆頭にはメノッティ作曲《霊媒》(1946初演)を挙げられるが、この作品も偽の霊媒師が客を騙すストーリーである。

⁴⁸ Ortiz, 2017, S.221.

の興行として行われるセッションは、娯楽という位置づけと同時に霊媒師自体もアヘン中毒であることを彷彿させ、心霊現象に対するシュレーカーの冷めた視点が窺える。超心理学にはフロイトも関心を寄せたが、シュレーカーの興味はフロイトの夢理論やヴァイニングのジェンダー論などの科学的分析に向かった。教養市民の偽善を暴くヴェーデキントや⁴⁹、ニーチェの実存主義を評価した唯物論者シュレーカーにとって、唯心論を礎とするスピリチュアリズムは共感の対象ではなく、作劇の効果に過ぎなかった。アンゼルの制止を振り切ってクリストフが手を上げセッションが始まると、既作品では夢や自己催眠を彩った幻想的な響きと和声のタペストリーが、霊媒師フロランスのトランス状態に与えられ、旋律は妖しげなポルタメントのかかる音楽鋸⁵⁰が担う。あるいは新鮮な楽器を響きの芸術に組み込む音楽的発想こそ、シュレーカーが霊媒を登場させた最大の動機であったのかもしれない。

フロランスがリーザを呼び出し「炎、波、ゆらぎ踊る」と前幕の舞踊を語ったとき、ハインリッヒが乞食姿のヨハンと孫を連れて戻る。劇中の言及はないが前幕の筋に繋げるならば、婿が娘を殺害したというスキャンダルでヨハンは教職を追われ、孤児となった孫を引き取って乞食に落ちぶれている状況である。カーテンが開けられて一気に明るくなりセッションが中断されると、アンゼルムは零落した二人が自作品に登場することに耐えられず逃げ出してしまう。ヨハンは言葉を発しないが、クリストフの子供が物乞いの歌を歌い始めると、心を揺り動かされたクリストフが「我が子よ、お父さん、私も行きます」と義父ヨハンと息子に向けて叫び、幕が下りて間奏曲となる。この「行く」はリーザのもとに行くこと、すなわち死による救済であることが後に明らかになる。第2幕は本来アンゼルム①が予告した「第3幕は比類ない快樂の宴」、すなわち虚構2の劇中劇にあたる。開幕から霊媒のセッションまではそのように解釈できるが、ヨハンと孫の登場以降はアンゼルム①の心象風景（虚構3）であり、作品の崩壊というシュレーカーの意図の可視化である。クリストフがアンゼルムの制止を振り切って行動することは、登場人物が作者の意図に抗うという構図を意味しており、アンゼルム①のオペラ構想の破綻に他ならない。クリストフは前幕の終景でも作者の意図に反して妻を殺害した。それはオペラ構想から逸脱した破綻の端緒であり、劇中劇内ではなくアンゼルムの妄想の中の出来事と考えられる。この場面の乞食姿のヨ

⁴⁹ 田辺とおる「フランク・ヴェーデキントの戯曲《小人の巨人カール・ヘットマン》—フランク・シュレーカーのオペラ《烙印を押された者たち》の素材として—」、『国立音楽大学研究紀要第53集』、国立音楽大学、2019年、63-66頁参照。

⁵⁰ ミュージックソー(Singende Säge)は専用の鋸の刃を曲げて弦楽器の弓で擦る楽器である。湾曲の度合いで音程を変えるため音階的に変化させることはできず、常にポルタメントがかかる。1920年代のサロンオーケストラやレビュー劇場でしばしば使用された。

ハンと孫や、クリストフの行動も同様の次元と捉えることができる。

象徴的な死による救済という命題は、ヴァークナーが若書きの《さまよえるオランダ人》から《トリスタンとイゾルデ》《神々の黄昏》、そして最後のオペラ《パルシファル》に至るまでヒロインに託し続けた、恋の恍惚のうちに昇天するという純粹かつ究極的な愛のかたちである。その概念はおそらくこの場面のクリストフに引き継がれている。第1幕1場では芸術を断念して家族に奉仕すると宣言し、第2場では不倫を確信して妻を殺害したクリストフの、やや平板に描かれてきた愛の概念に、死という自己犠牲に身を投じるこの場面で形而上的な象徴性が与えられた。アンゼルム①のオペラ構想には無いクリストフの覚醒と救済によって、伝説のクリストフォロスをなぞったクリストフの成長物語は瓦解する。オペラの破綻が主人公二人のうち一人の救済を意味するという構図は、シュレーカーの問題提起を表している。作曲家が自らの登場人物を制御できず彼らが勝手に行動することによって作品が崩壊する、すなわちオペラは書けないという結論につながる、独特な設定をシュレーカーは示した。しかし彼はオペラの解体を、オペラという形態によって呈示したのである。「書けない」という場面によって「書ける」と証明してみせた作品の異色ぶりは、この第2幕に凝縮されている。

5.5. 老子が説く素朴と純音楽——アンゼルムが回帰するところ

エピローグの展開を先取りした6分程を要する大規模な間奏曲には、管弦楽による情景描写に秀でた従来のシュレーカーの技法が展開されている。クリストフの主題、クリストフの愛の主題、ドラマの動機（譜例2）などの音楽的要素が絡み合い、プロローグで示されたクリストフォロス伝説の動機（譜例1）が現れて、エピローグへ移行する。楽譜上の開始は老子の『道德教（*Tao Tè King*）』第28章がヨハンによって歌われる箇所だが、間奏曲から間断なく始まるため幕は下りている⁵¹。歌詞は中国学者ヴィルヘルム（Richard Wilhelm, 1873-1930）が青島在住中の1911年に独訳した版が使われた。この本自体は残存するシュレーカー蔵書にはないが、蔵書目録からは彼が東洋哲学・宗教も読んでいたことが推測される⁵²。老子の引用に関してオルティツは、舞台上の劇進行から切り離され

⁵¹ 譜面上は「どこか遠くから聞こえてくる」という指定とともに、合唱団のバス歌手複数で歌うことになっているが、脚注には、オーケストラピットから歌うか、もしくは舞台上で歌う場合はヨハン役歌手が受け持つと書かれている。Vgl.: Franz Schreker, *Christophorus oder »Die Vision einer Oper« Klavierauszug mit Text von Erwin Stein*, Edition Adler G.m.b.H., Berlin, 1931, S.167.

⁵² Christopher Hailey, Unpacking Schreker's Library, In: Dietmar Schenk (Hrsg.), *Franz Schrekers Bibliothek Bd. 9*, Schriften aus dem UdK-Archiv, Berlin, 2005, S.12,39.

ている点において、プレヒトが展開して間がない叙事詩劇（Episches Theater）の影響を指摘する⁵³。男女差を強弱、明暗、名誉と恥という対立概念に当てはめ、双方を併せ持つことによって向上できるという老子の教えは、ヴァイニングアのジェンダーモデルと両性具有の思想にも通じるものである。

ただしこの独訳には、意図的と思われる改変が認められる。「男の力を知りつつ、女の弱さに留まる者」は原文の「知其雄，守其雌」であり、強弱への言及はない。第2節3節の冒頭も「知其白，守其黒 / 知其榮，守其辱」だが、「光と闇，名誉と恥」と訳されている。これらに呼応する結語「永遠の生（が離れない）」は三節ともに **LEBEN** と大文字で強調されているが、原文は「恆徳（恒久の徳）」であり、徳が生に代わっている。また原本『道徳教』は道教と徳経の二部から成るが、ドイツ語の *Tao Tè King* では前半を「意味（Der Sinn）」、後半を「生（Das Leben）」と訳している。原本の各詩は通し番号しか持たないが独訳には表題がつき、この詩は *Rückkehr zur Einfalt*（素朴への回帰）と命名されている。総じて抽象的表現による東洋思想を具体的に訳す傾向がみられる。シュレーカーが概念の対照を東洋の箴言と結びつけることができた背景には、このような意識も寄与したと考えられる。

エピローグの幕が上がるとプロローグと同じヨハンの音楽室の隅で、アンゼラム①が作曲机についている。傍らには死の床に横たわる子供とベッド脇に立つクリストフがおり、アンゼラム①と聴衆には見えていたが、入室してきたヨハンとリーザには見えない。クリストフと息子は、アンゼラムの幻影（虚構3）の中の人物である。もとよりクリストフとリーザは劇中劇（虚構2）の中で結婚したのであり、プロローグと同じ虚構1に子供は存在し得ない。一方リーザはヨハンと共に虚構1の人物として登場しているため、アンゼラムの心象風景の中で起こったと考えられる殺害を経ていない。プロローグと同じ次元、おそらく時間的にもさほど経過していない設定で始まるエピローグには、このように複層を同時にみせる構図が与えられている。それによって虚構2も3もアンゼラム①の頭のなかの、どのようにオペラを書くべきかという思索の可視化であったことが明示される。

アンゼラム①は自らの創造物である虚構3のクリストフに、彼が自身の望む夢であり宿命であると語り掛ける。アンゼラムのオペラ構想では凡人だったクリストフは、構想には無い死による救済を選んだ。そのことへの作曲者としての諦観と敗北の自認が、夢、宿命という定義に込められている。しかし幻影の中のクリストフは、愚か者の慈悲にすぎる我々乞食のいる場所ではないと言って立ち去

⁵³ Ortiz, 2017, S.240-241.

ろうとする。アンゼラム①は自らの創造物を意のままにできず、「憎しみに満ちて彼は私を誹謗する」と消沈する。幻影の见えないヨハンは、アンゼラム①が作品の中に生きていと呟く。クリストフが「あらゆる恍惚を通り抜け芸術、愛、悪徳さえも征服してきた」と語り調子に歌いだす音型には、独白を性格づけるバラード調という表情指示がある。彼はアンゼラムと会話しているのだが、延々と独白が続く。起伏に乏しい単調なバラードの音型は、彼の語りが伝説と表裏一体であることも暗示している。そのような表現によって、クリストフの姿は実体ではなくアンゼラムの見る幻影の中に形成された像であること、さらに彼の言葉もアンゼラムの頭の中の言葉であることが浮き彫りになる。

クリストフはこの独白の中で、クリストフォロスを「同名の祖先」と呼んで伝説をなぞる。そして、先祖が皇帝と悪魔に仕えたように自分も俗世の権力に身を委ねてきたが、先祖とは異なり辛うじて舞台の中でしか生きられなかったと、アンゼラムへの怨嗟にとれる嘆きを口にする。シュレーカーは己の自画像としてアンゼラムには芸術性、ヨハンには教師としての葛藤、クリストフには自己承認欲求や家族愛といった俗人性を託した。クリストフは子供の眼を「利己のみからは生まれぬ愛が、遠き約束の地の如く輝いている」と表現し、我が子に仕えることを宣言する。アンゼラムが劇中に創造したクリストフは名誉心も、独占欲の強い愛情も、嫉妬も旺盛な利己的人物であったが、死による昇華を経てそれらを超越した人間として今、アンゼラムの妄想という幻影の中にいる。臨終の際にある子供は熱病にうなされ、「黒い荒れた水の中、私を運び、重くなってあなたを押しつぶす。私たちは沈む。苦しみを終わらせてください」と歌いだす。クリストフ親子がクリストフォロスとキリストに重なることを表しているが、川を渡って新たな人生を始める伝説とも、老子の教えとも異なり、救済は死であることが示唆されている。ここにはチェレスタと弦楽器による幻想的な音楽が付けられており、《遥かなる響き》で作曲家フリッツが、探し求めた響きを死の床で見出す場面を想起させる。クリストフが壁のスイッチを回すとオーケストラピットを含めて全ての照明が消え、壁の板が発する燐光の中でクリストフと子供が部屋から出てゆく。プロローグでオペラの楽譜を手にしたアンゼラムが「これこそドラマだ」と宣言したときに下ろされた紗幕が上がり、劇中劇の終了が示される。

シュレーカーはこのエピローグを何度も改訂した。劇中劇の複層性は、第2幕でアンゼラムの《あるオペラの幻影》、エピローグでそれを作曲する劇中劇が終了するという段階的処理によって示されている。そして異次元の人物が同時に存在するエピローグによって、劇中劇では明示されない登場人物の意識の階層の差や、プロットの展開よりも心理の点景を積み上げてきたことが明らかになる。

紗幕が上がりシュレーカー作のオペラの場面という、プロローグの次元へ完全に戻ると、暗闇から「劇の世界は終わりだ」というヨハンの声が響いてくる。師は弟子に、彼の創造した人物は彼の中で生き続け彼自身となること、伝説の結末は見せかけの世界にはないことを論じ、音楽の他に求めるものは何もないから弦楽四重奏なのだと、劇音楽ではなく絶対音楽を支持することが明言される。アンゼルスは「厳格なアンダンテ。彼は子供を背負い孤独な道をゆく」と眩し、弦楽器だけが純粋なハ長調を演奏して全曲が完結する。

濃厚な後期ロマン派から、無調や複調性といったモダニズムの音楽語法まで駆使して人気作品を生み出したシュレーカーは、正味100分というオペラ一本分を費やして伝統的な形態を解体した。そして多様な音楽様式を混在させて、オペラは書けないという皮肉なテーゼを展開した作品を、純音楽の象徴である伝統の様式と清純な響きで結んだ。オペラは書ける、伝統の美学は潰えていないという主張と読むことができるだろう。

6. 芸術の黄昏 (Kunstdämmerung) との対峙——結語として

3人の作曲家に自身を投影した二作目の自伝的オペラで、シュレーカーは二項対立を明確に打ち出したが、正誤を定めてどちらかに加担した訳ではない。アンゼルスが旧来の音楽様式を否定し新しい手法で作曲することにも、一方では高まるリーザとの情愛を、後期ロマン派の濃厚な音楽で描くことにも作曲家シュレーカーが現れる。最新のジャズに眉を顰めることも、自作の制御が効かなくなって困惑する作曲家の姿もシュレーカー自身である。さらに第1幕で批評家におもねる世俗臭にみちたクリストフも、昔日を回顧し教師で糊口をしのぐことを自嘲する老作曲家ヨハンも、シュレーカーなのである。アンゼルス作品の登場人物という枠を超えて自我を獲得し、エピローグでは伝説に自らを重ねるクリストフの救済も、様々な批判や弾圧、妨害に見舞われていた当時のシュレーカーの理想像と捉えられるだろう。そしてそれらの自画像が、劇中劇の二重構造や、劇中「劇」から乖離して登場人物の心象風景が描写されていると解釈できる場面などの絡み合いによって表現され、聴衆は幻惑される。あたかも聴衆自らが枠物語の外にもうひとつの枠を想定して、オペラ《クリストフォロス》は存在せず全てが幻影という劇中劇だったと言いたくなるような不安定さが残る。

ポストヴァークナー世代のオペラ作曲家には、台本を自作したいいわゆる詩人作曲家 (Dichterkomponist) が少なくない。しかし彼らの大半は特定の伝説や文学作品に依拠したプロットに基づき、原作のオペラ化を目的とした。一方シュレーカーにとって既存の文学は発想の源泉に過ぎない⁵⁴。着想を得た作品から抽出さ

れたものは人物像や場面の雰囲気などの断片に限られ、プロットや個別のエピソードではない⁵⁴。先行作品が存在しても、全ての言葉はシュレーカー自身の思想である。その意味では全作品が、登場人物に自身を映した自画像の断片であったともいえる。彼が好んで取り上げた主題は、芸術、宗教、恋愛感情や性愛と向き合う芸術家という問題意識であり、芸術童話的な昔話や、中世、ルネッサンスの歴史絵巻など過去の世界を扱った。台本作家としての彼は、ロマンチストの読書家である。全てオリジナルであることに拘った強い主観性は創作者よりも膨大な文学を広範に読んだ人、作品の受け手のそれを想起させる。個別の印象を蓄積して自作のプロットを編んだことは、自身の着想を文学的ではなく心的で音楽的表現を希求するものと説明したことからも裏付けられる⁵⁵。論理の一貫性よりも感性を重んじた創作姿勢は、台本のみならず音楽にも反映された。オペラは変わらなければならないという危機感を感じていたシュレーカーは、友人マルクスへ送った序文で「ここで聴衆が聴き、見ることになるものは、旧来の概念によるオペラではなく、演劇、メロドラマ、オペラの中間にあるもの」と述べている⁵⁷。

オペラにとって異種の音楽は、土着の民謡リズムやトルコの軍楽などにほぼ限定されていたのだが、20世紀のオペラが被った外圧は衝撃の強さ、普及の速さと幅広さにおいて、従来の外圧とは比較にならない。映画という新しい劇場公演の形が生まれ、ラジオによって劇場以外の場所でも再生が可能になった。ジャズも急速に普及した。とりわけ娯楽性を映画に奪われたことは、オペラが変貌せざるを得ない状況を作りだす。時事オペラは題材や上演時間の短さ、展開の速さなどにおいて映画のオペラ版といえる。クルシェネク、ヴァイル、ヒンデミットらは作劇と作曲の様式転換を目指した。反対に無声映画時代にもかかわらず多くの伝統的なオペラやオペレッタが、歌詞を字幕で挿入し、音楽はピアノまたは小編成室内楽が実演する形式で映画化された⁵⁸。シュレーカー自身も新しいメディアには積極的に関与する。

⁵⁴ シュレーカーは習作の《炎》でドーラ・レーンの台本に付曲し、生涯最後のオペラ《ヘントの鍛冶屋》(1932初演)でシャルル・デ・コスターの『フランドル伝説集』を下敷きに台本を執筆した以外、原作、台本、作曲の全てを自作するスタイルを貫いた。そのため折衷的という批判は音楽の他、歌詞台本にも向けられ、着想の源とされた文学作品との類似が指摘された。

⁵⁵ ハルデス＝ヴーテノーはモンタージュとコラージュの原理がシュレーカーの全舞台作品に適用されていると指摘する。(Harden-Wuthenow, 2005, S.14.)

⁵⁶ Schreker, *Meine Musikdramatische Idee*, a.a.O. (注11参照)

⁵⁷ Schreker, *Vorwort zu CHRISTOPHORUS*, a.a.O.

⁵⁸ 独逸で制作された無声映画としては、1916《マルタ》, 1918《カルメン》《リゴレット》, 1922《ポルティチの唾娘》, 1925《ワルツの夢》, 1926《ばらの騎士》《サーカスの王女》《白馬亭にて》, 1927《ニュルンベルクのマイスタージンガー》《チャールダーシュ侯爵夫人》, 1928《連隊の娘》等を挙げることができる。

自身の前奏・間奏曲などをレコードやラジオ用に録音し、1932-33年にはトーキーになったばかりの映画のために、ロッシーニ、ヴェーバー、ヴァークナーなどのオペラ序曲を録音するプロデューサーを引き受けた。また実現には至らなかったものの映画用のオペラを執筆する構想や、『遙かなる響き』の映画化にも取り組んだ。学長を務めるベルリン高等音楽院にはラジオ放送局と電子音響のためのスタジオを作り、フィルム・アーカイブも設立して、著名な音楽家のコンサートや講義を撮影した教材用フィルムを制作した。1920年代後半には、指揮者あるいは制作監督としてラジオコンサートを頻繁に行っている。彼の三大オペラは、ラジオで放送された最初の近代オペラに数えられる。録音技術にも関心が高く、バランス良いオーケストラの音を実現するためのマイク配置や演奏法について、幅広い知識を身につけた。しかしそれらはいずれも新メディアによって伝統的なオペラを普及させるための試みであり、メディアによって作品が変質することは支持していない。伝統的な存在に価値があると考え、次のような発言を残している。

新作オペラの総上演数に対して、永続的に成功する作品の比率は、今も昔も変わりはない […] どのオペラ作品がその時代に耐えるものであるかを最終的に判断するのは、常に観客である。[…] しかしオペラそのものは、熱狂的な美学者によって死んだと宣告され、あるいは少なくとも、改良の必要な愚かで余分な芸術作品と認識されてきた。とはいえ大衆の特別な愛を享受できているのは、ドラマという言葉以上に、それが聴衆にとって完全な歓喜と、日常生活の、現実からの完全な離脱を意味するからだ⁵⁹。

オペラに娯楽を求める観客は、必ずしも変革を求めているわけではない。斬新な作品が高評価を得たからといって既作が色褪せる訳ではない。とはいえ新作が評価されない芸術分野には活力もない。マルクスに送った「序文」は以下のように締めくくられる。

私たちは考えすぎている。特にオペラでは考える事などすべからく悪である。いつの時代であろうともどんな様式であろうとも、舞台から我々への印象というものが道を拓く。そのような印象に身を委ねられたい⁶⁰。

⁵⁹ Franz Schreker, Gibt es eine Krise der Oper? In: *Musikblätter des Anbruch* Nr.5, Universal Edition, Wien, 8.Jg, Mai 1926, S.209.

⁶⁰ Schreker, *Vorwort zu CHRISTOPHORUS*, a.a.O.

様々な仕掛けを組み込んだ《クリストフォロス》をシュレーカーは、娯楽というオペラの原点を提示するために書いたのである。点景的な断片のコラージュを逐一磨きこむことによって、オペラの美学が保たれると示した。あるいは人物像が行為の動機になるという論理的な整合性よりも、行為自体の描写でオペラは成り立つと証明した。

当時のオペラは19世紀までとは様変わりして黄昏の時代に直面し、変革の試みが様々行われた。しかし社会的に最も成功した「オペラ作曲家」は、オペラから離れて劇音楽に携わった人々たちである。アメリカに渡って映画音楽の寵児となったコロンゴルト、オペレッタを持ち込んでアメリカンミュージカルの礎を築いたロンバグやカールマーンらは、自らの転身によって活路を開いた。オペラの隆盛を支えた19世紀ロマン派音楽は、映画音楽とミュージカルに姿を変えて今日に至るまで作曲様式を保ち愛好されている。作曲家たちは20世紀前半の音楽様式の変革に目を向けず、ロマン派オペラを継承した⁶¹。映画創成期の伴奏音楽でも事情は変わらない。映画館は楽隊を持ち、上映中は常に音楽が鳴っていた⁶²。しかしそこで演奏されていた音楽の多くは、華やかな響きを持った19世紀の作風に連なるものであり、表現主義映画とはいっても表現主義の音楽が演奏されていた訳ではない。シュレーカーの作風は、新しい音楽様式よりもむしろ、このような娯楽音楽に親近性が高い。しかし彼にとって音響メディアの革新は、芸術性が侵食されることと表裏一体でもあった。

ラジオ「遥かなる響き」は、ロマン主義者にとってあまりにも近くなってしまった。[...] そう遠くない未来、私たちは自宅にオペラや演劇が [...] 出現することを経験するだろう。ラジオ・オペラハウスは、補助金なしで存続できる唯一の劇場であり、最高の歌手、最高のオーケストラ、映画撮影のあらゆる成果を利用した舞台技術に恵まれ、最も遠隔の地まで音楽公演を放送する。[...] しかし私の心の、まだラジオの音も届かない静かな片隅に、密かな恐怖のようなものが巣くっている。鉄の指と不思議な力を持つ機械は、今や私たちの領域、芸術家の領域に侵入しているのではないだろうか？ 芸術の機械化、神性という魔法の消失、香りも熟成もない花。

⁶¹ イタリア映画に多くの作品を提供しつつ交響曲やオペラを書いたニーノ・ロータやロンドンのミュージカル界最大の作曲家であるアンドリュウ・ロイド＝ウェバーなどもこの系譜に連なる。20世紀後半の映画とミュージカル音楽は、ロック調とロマン派音楽の方向に分化した。後者の作品からは、明確にヴァークナーやブッチャーニの影響ないしは模倣と言える音楽を聞くことができる。

⁶² 音楽は多くの場合、上演館の判断で任意に選曲されていたが、自前の伴奏音楽を持つ無声映画もあった。フリッツ・ラング監督が映画《ニーベルンゲン》(1924)と《メトロポリス》(1927)の音楽をゴットフリート・フッペルツに作曲させた例などがあげられる。

それは進展なのかもしれないが、どこかで、いつかは終わりを告げる。
「芸術の黄昏」⁶³。

楽劇《神々の黄昏》(Götterdämmerung)に譬えて、機械文明が発展する将来を芸術の黄昏(Kunstdämmerung)と表したこの文章は1925年に書かれている。再生可能性が進歩して普及力が向上する一方、簡便に消費される前提に立った作品は変質することを、彼は危ぶむ⁶⁴。《クリストフォロス》においてシュレーカーは、皮肉をこめて意図的に伝統的なオペラの様式を解体したが、その意義は「黄昏」以前の豊潤な音楽に抛りながら、心理の複層を舞台化する新たなオペラ作劇の提示にあったのである。

無調や音列を推し進めた作曲家は、大衆に理解されず人気も出ないことを承知で作曲した。シェーンベルクはその信念を「私が思うに、芸術は〈できる〉からではなく〈せねばならない〉から生ずる(Ich glaube: Kunst kommt nicht von können, sondern von müssen.)」と表現した⁶⁵。「仕事か使命か(Beruf oder Berufung)」という言葉に通じる決意である。《クリストフォロス》は、まさにシュレーカーの〈せねばならない〉であった。初演のキャンセルによって同時代人が体験する機会は失われたが、オペラの黄昏の時代に、新たな扉を開く作品になり得たことは疑いない。

⁶³ Franz Schreker, Über Rundfunk, In: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 20. Mai 1925. Vgl.: Hailey, 2018, S.274.

⁶⁴ 映画がオペラに及ぼした影響についてはシェーンベルクも *Berliner Tageblatt* 紙に寄稿している。「演劇の危機の一部は映画によるもので、オペラも同様である。もたらされた写実主義との競争には勝てない。映画は聴衆の眼を甘やかした。人は現実と真実を見るだけでなく、幻影のまま置かれるために舞台に乗ることはない幻影までもが、幻想的な手法で現実として現れる。オペラはこの比較から逃れるために写実主義を捨てて、より適切な道を見出さなければならないだろう」。Vgl.: Arnold Schönberg, Gibt es eine Krise der Oper? a.a.O., S.209.

⁶⁵ Arnold Schönberg, Probleme des Kunstunterrichts, In: *Musikalisches Taschenbuch 1911*, 2.Jg., Wien, 1911, S.22.

現代ドイツ語「*am*進行形(*am* + V-Infinitiv + *sein*)」の機能に関する考察 — 語彙的アспектとの関わりから —

Die Funktion des „*am*-Progressivs“ im modernen Deutschen.
— Unter besonderer Berücksichtigung des lexikalischen Aspekts —

沼畑 向穂

東京外国語大学大学院博士前期課程

Hisaho NUMAHATA

Tokyo University of Foreign Studies, Master Student

Abstract

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit einer Analyse des *am*-Progressivs im Deutschen wie in den folgenden Beispielen: (1) *Ich bin am Arbeiten*. (2) *Die Justiz ist am Zusammenbrechen*. Konstruktionen wie die vorangegangenen Beispiele mit „*am* + V-Infinitiv + *sein*“ sind im Deutschen eine als „*am*-Progressiv“ oder „Rheinische Verlaufsform“ bekannte gängige Struktur. In diesem Beitrag wird die Bedeutung und Funktion des *am*-Progressivs diskutiert. Diese wurden bisher hauptsächlich in Bezug auf die vier Situationstypen „activities“, „accomplishments“, „achievements“ und „states“ von Vendler (1957) beobachtet. In den meisten bisherigen Untersuchungen wurde festgestellt, dass der *am*-Progressiv bevorzugt mit „activities“ nach Vendlers Situationstypen mit den semantischen Merkmalen [+ durativ], [+ dynamisch] und [+ telisch] zusammen aufträte. Dafür wurde die zunächst logisch scheinende Kompatibilität zwischen der Bedeutung vom *am*-Progressiv und dem semantischen Merkmal [+ durativ] der „activities“ als Grund genannt. Später wurde jedoch darauf hingewiesen, dass dieses Argument keine zufriedenstellende Antwort auf die Frage sein kann, warum der *am*-Progressiv im modernen Deutsch verwendet wird. Die Argumente wurden von Eroms (2017) zusammengefasst, der sich ausschließlich auf die Beziehung zwischen den semantischen Merkmalen [+ telic] und dem *am*-Progressiv konzentriert. Um diese Argumente zu überprüfen, wurde eine Korpusstudie durchgeführt. Dabei wurden Kookkurrenzen mit den temporalen Adverbien *noch* und *schon / bereits* beobachtet, die signalisieren, dass es ein Ergebnis einer Handlung gibt. Die Ergebnisse zeigen, dass die von Eroms (2017) beschriebenen Beschränkungen als Tendenz zur Verwendung des *am*-Progressivs bestätigt werden können.



1. はじめに

本稿の対象は、「*am* + 不定詞¹ + *sein*」という動詞の表現形式である。この形式は「*am* 進行形 (*am*-Progressiv)」や「ライン進行形 (Rheinische Verlaufsform)」と呼ばれる。先行研究では「*am* 形式 (*am*-Form)」や「*am* 構造 (*am*-Konstruktion)」と呼ばれることもあるが、本稿では近年の研究 (Anthonissen et al. 2016, Flick 2016, Gárgyán 2014, Kuhmichel 2017, Rödel 2004a, b, Van Pottelberge 2005) に倣い、*am* 進行形と呼ぶ。以下 (1), (2) に *am* 進行形を使用した簡潔な文を例示する。²

(1) Ich **bin** noch **am überlegen.**

I.NOM be.1SG.PRS still at-the consider-INF

私はまだ考えている最中だ。

(2) Die Justiz **ist** **am Zusammenbrechen.**

the justice.NOM be.3SG.PRS at-the collapse-INF

司法は崩壊しかけている／しようとしている。

am 進行形は文法化の途上にある形式である (Ballweg 2004: 78, Eroms 2017, Szczepaniak 2011: 162-164, Van Pottelberge 2005)。Krause (2002), Gárgyán (2014) はコーパス調査により、*am* 進行形が競合する形式³に比べて、

¹ *am* 進行形の構成要素については、研究者の間で議論が分かれている。研究者によって呼称も様々であるが、大きく分けると「*am* + 名詞化不定詞 (nominalisierter Infinitiv) + コピュラ動詞 *sein*」という見方と「*am* + 動詞の不定詞 + 助動詞 *sein*」という見方がある。名詞化不定詞であるという見方の場合は大文字で始まり、動詞の不定詞は小文字で始まる。*am* は前置詞 *an* と冠詞 *dem* の融合形であり、再度分解することはできない (**Er ist an dem Kochen.* (Rödel 2004a: 145))。それぞれの構成要素の文法ステータスに関する議論については、Witt (2015: 37-40) に詳しい。本研究では、Gárgyán (2014), Rödel (2004b) による大文字と小文字の割合に関する調査結果を踏まえ、「*am* + 動詞の不定詞 + 助動詞 *sein*」という後者の見方を支持するが、本研究の範囲を超えるため議論には立ち入らない。本稿で扱う用例は、DWDS などのコーパス、先行研究の論文から引用しており、元の例で大文字の場合は大文字、小文字の場合は小文字のまま掲載する。筆者作例の場合は、Duden の正書法に従い大文字を使用する。

² *am* 進行形のクロスは Barrie & Spreng (2009) に倣った。

³ Krause (2002) では、*am* 進行形と競合する形式として、次の (3)-(5) の構文を挙げている。

(3)「*beim*」構文: *Sie sind beim Essen.*「彼らは食事中だ。」

(4)「*dabei sein* + *zu* 不定詞句」構文: *Sie ist dabei, ein Buch zu schreiben.*「彼女は本を書いているところだ。」

(5)「*im*」構文: *Hannover 96 ist im Kommen.*「Hannover 96が躍進中だ。」

最も文法化の進んでいる形式であることを明らかにしている。「ライン進行形」という名称が示しているように、もともとはライン地方の一方言形であったが、⁴ 話し言葉を中心に、広がりを見せている (Gárgyán 2014: 10)。他の研究でも「現在では、地域や言語変種を越え、標準ドイツ語で見られる現象になっている (Flick & Kuhmichel 2013: 52)」や「この形式はドイツ語圏全域に広がった (Hoffmann 2021: 317)」と記述されている。1990 年代後半以降の研究では、ドイツ、オーストリア、スイスの大部分で定着していることも示されている (Anthonissen et al. 2016: 6)。また、2009年の Duden 文法第 8 版では「活動動詞とともに好んで使われ、標準的な書き言葉よりも話し言葉で広く使われている (Duden 2009: 427)」と標準語で使用されることが認められている。

この *am* 進行形の意味を Zifonun et al. (1997: 1877f.) は、「*am* 進行形は、出来事を未完了のプロセスとして視点化する。内的視点 (Binnenperspektivierung) により、境界は見えなくなっている。つまり、プロセスがその過程にある (im Verlauf befindlich) ことを示す」と記述している。続く研究でも類似的記述がなされており、Flick & Kuhmichel (2013: 67) では、「その機能は、内的視点から行為や出来事を表す、つまり、継続中であり、(まだ) 完了していないことを表すことである」とされているし、Anthonissen et al. (2016: 24), Flick (2016: 169), Kuhmichel (2017: 121), Van Pottelberge (2005: 170) でも、「出来事を継続中のものとして表す」と述べられている。このような特徴から、*am* 進行形はその形式が持つ意味において、英語の進行形 (*be* + V-ing) とある程度パラレルに扱われている (英語との詳しい比較に関しては、Bhatt (1993), Krause (2002) 参照)。また、アスペクトに分類されるか、その可能性が見込まれる (Elspass 2005: 269f., Gárgyán 2014: 149-163, Van Pottelberge 2005: 171, Kuhmichel 2017: 121, Rödel 2004b: 231f.) ともされている。Rödel (2004a: 138) は次のように述べている。

- (6) Mit der Konstruktion *sein* (finit) + *am* + Infinitiv erwirbt sich das Deutsche ein formal realisiertes Muster, um Aspektualität zu generieren. Zuvor stand dem Sprecher eine solche regelhafte Möglichkeit nicht zur Verfügung. Die zentrale Funktion einer Verlaufsform wie *Ich bin am überlegen* / *Überlegen* ist die Herstellung

⁴ *am* 進行形の起源地域については議論がある。Zifonun (1997: 1880) では、*am* 進行形がライン地方の方言とルール地方の „Ruhrdeutsch“ から広まったと記述されている。しかし、Elspass (2005: 269f.) は 19 世紀の文献を調査し、ライン地方の方言と低地ドイツ語から広がったと結論づけている。本研究では、*am* 進行形の起源地域に関する議論には立ち入らない。

von Progressivität. (Rödel 2004a: 138)

sein (finit) + *am* + Infinitiv という構文によって、ドイツ語はアスペクト性を産出するための形式的な実現パターンを獲得したことになる。以前、話者はこのような規則的な可能性を持っていなかった。*Ich bin am überlegen / Überlegen* のような進行形の中心的機能は、進行性を作り出すことである。(筆者訳)

ドイツ語は、一般に英語の進行形と非進行形のような対立を持たないとされてきた。ドイツ語より強く文法化されたアスペクト範疇を持つ英語を見てみると、動作が進行中であることを示すためには、進行形の使用が義務的である。たとえば、トーマスが今まさにタバコを吸っている最中であることを述べる場合、*Thomas is smoking*. という進行形の形式が使用される (Hartmann 2016: 1)。対して、トーマスが今まさに吸っているわけではなく、習慣的にタバコを吸っていることを述べる場合には、*Thomas smokes*. と単純現在形が使用されなければならない (Hartmann 2016: 1)。一方ドイツ語では、*Thomas raucht*. という単純現在形を使用した文で、習慣的な読みと非習慣的な読みの両方が可能である (Hartmann 2016: 1)。したがって、英語で進行形が使用されるような場合、つまり「今～している」ということを表現する場合、特に有標の形式を使用する必要はない。その意味は、*Thomas raucht*. 「トーマスはタバコを吸っている」のように単に現在形を用いたり、*Thomas raucht jetzt gerade*. 「トーマスはタバコをちょうど今吸っている」のように時間副詞 (例: *jetzt* (今), *gerade* (目下, ちょうど)) を任意に追加したりすることで表現され得る (成田 2010: 236 参照)。

am 進行形は、文法化の観点から注目されてきたことで、その形式に関連する統語的制約や形式の構成要素の文法ステータスについては研究が進んでいる。また、他言語、特に他のゲルマン語の進行形との比較もなされている (Behrens et al. 2013)。しかし、アスペクトを明示する文法形式を持たないとされてきたドイツ語で、なぜ進行形が使用されるようになっているのかは明らかになっていない。⁵ この点を明らかにするための第一歩として本稿では、*am* 進行形が積極的に使用されると考えられる条件は何か、という問いに取り組む。

本論文は本節を含め、3つの節からなる。2節では、*am* 進行形を巡る従来の研究を検討する。*am* 進行形の機能は、しばしば状況タイプとの関わりにおいて論じられてきたが⁶、その問題点を指摘する。また、コーパスの用例を動詞別に収

⁵ アスペクトのカテゴリーに関する議論は藤縄 (2010) に詳しい。

集した辞書からの用例調査の結果をもとに、*am* 進行形の機能について検討する。最後に、本論文の結論と未解決の問題への展望を3節で述べる。

2. *am* 進行形と状況タイプの関わり

本節では、先行研究において、*am* 進行形の意味・機能に関してどのような考察がなされてきたのかを概観し、その問題点について論じる。まず2.1節では、*am* 進行形の意味・機能を論じる上で先行研究によって使用されてきた動詞分類を概観する。2.2節でFlick (2016), Flick & Kuhmichel (2013), Gárgyán (2014), Krause (2002) による *am* 進行形と状況タイプについての分析をまとめ、その問題点を指摘する。その後、2.3節でEroms (2017) の分析を観察し、2.4節でその妥当性について、用例調査をもとに考察する。

2.1 動詞句分類

本節では、先行研究の採用している動詞句（以降、「動詞」と呼ぶ）分類について概観する。先行研究（Flick & Kuhmichel 2013: 60-64, Flick 2016: 173-184, Gárgyán 2014: 80-93, Krause 2002: 177ff.）は、基本的に Vendler (1957) の動詞分類に依拠している。Vendler (1957) は、英語の動詞を活動動詞 (activity term), 達成動詞 (accomplishment term), 到達動詞 (achievement term), 状態動詞 (state term) の4つに分けた。その際、いくつかの言語テストを使用している。まず、*What are you doing?* という問いに対して、進行形で現れることができる動詞とできない動詞を分け、前者に継続的であるという特徴を与えている (Vendler 1957: 144f.)。進行形で現れることができる動詞類は、さらに2つのテストで分けられる。継続時間を表す *for* X 句 (例: *for half an hour*) と共起でき、出来事の終結点を表す *in* X 句 (例: *in half an hour*) と共起できない動詞は活動動詞に分類される。一方、時間の副詞規定としての *for* X 句と共起できず、*in* X 句と共起できる動詞は達成動詞とされる。進行形で現れることができない動詞類のうち、時点を表す *at* X 句と (例: *at 10:53 A.M.*) 共起でき、*for* X 句と共起できない動詞は到達動詞である。*for* X 句と共起可能で、*at* X 句と共起できない動詞は状態動詞に分類される。以下表1は、Vendler (1957) の言語テストと英語動詞の4分類をまとめたものである。

【表1：Vendler (1957) による状況タイプ分類テスト】

	①進行形と共起可能か	②継続時間を表す副詞句と共起可能か (ドイツ語の場合, <i>eine Stunde lang</i> ⁶)	③状態が実現するまでの時間を指定する副詞句と共起可能か (ドイツ語の場合, <i>in einer Stunde</i>)	④特定の時点を表す副詞句と共起可能か (ドイツ語の場合, <i>um 15:13, in diesem Moment</i>)
活動 達成 到達 状態	OK OK - *	OK * - OK	* OK - -	- - OK *

「OK」は問題なく共起すること,「*」は意味的に容認されないこと,「-」はVendler (1957) においてテストが適用されていないことを示す。

これらの動詞クラスは、しばしば[± durative], [± dynamic], [± telic] という3つの時間的な意味特性にもとづいて区別されてきた。*am* 進行形における動詞クラスの分布を調査したKrause (2002), Flick (2016) も意味素性による分類を行っている。以下表2は、Flick (2016: 174) の表を日本語に訳したものである。Flick (2016) はそれぞれの素性に関する詳しい説明は付していないため、ここではSmith (1997), Rothstein (2004) も参照して説明する。[± dynamic] (dynamic / static) の区別は、状況の種類を「出来事(活動・達成・到達)」と「状態」に二分する(Smith 1997: 20)。「± telic」(telic / atelic) という特性は、限界的(telic)な状況(達成・到達)と非限界的(atelic)な状況(活動)を区分する。限界的(telic)な状況には自然な限界点が内在している。その限界点に到達してはじめて、出来事が完了する。対して、非限界的な状況は終点を決定しないため、いったん始まると無限に続くことができる(Rothstein 2004: 7)。「± durative」(durative / instantaneous) は、状況が持続的か瞬間的かで決まる(Smith 1997: 20)。

⁶ 対応するドイツ語のテストに関しては、Löbner & Eckardt (1996) を参考にした。

【表 2：動詞の種類と意味的特性（出典 Flick 2016: 174）】

動詞 クラス	継続的 (± durative)	動的 (± dynamic)	限界的 (± telic)	ドイツ語動詞の例
活動	+	+	-	<i>lesen</i> (読む) <i>schwimmen</i> (泳ぐ) <i>überlegen</i> (熟考する)
達成	+	+	+	<i>ein Bild malen</i> (1枚の絵を描く) <i>absterben</i> (死滅する) <i>sinken</i> (沈む)
到達	-	+	+	<i>aufwachen</i> (目覚める) <i>finden</i> (見つける) <i>sterben</i> (死ぬ)
状態	+	-	-	<i>wissen</i> (知っている) <i>lieben</i> (愛する) <i>haben</i> (持っている)

2.2 動詞句の制約

am 進行形は活動、達成、到達、状態のすべての状況タイプで使用され得ることが先行研究で確認されているが、動詞クラスの分布には差があるという (Flick 2016, Gárgyán 2014, Krause 2002)。本節ではまず、Krause (2002) を中心に、Vendler (1957) の 4 分類それぞれにおける *am* 進行形の使用例を確認する。その後、先行研究で述べられている動詞の分布と制約について検討する。

活動、達成、到着、状態の順で見ていく。活動動詞は, [+ durative], [+ dynamic], [- telic] の意味特徴を持つ。Krause (2002: 64) は、活動動詞の例として以下 (7) を挙げている。

- (7) Er ist am Schreiben / Arbeiten / Essen / Kochen / Tanzen.
 he.NOM be.3SG.PRS at-the write / work / eat / cook / dance-INF
 彼は書いている／働いている／食べている／料理している／踊っている最
 中である。

達成動詞は [+ durative], [+ dynamic], [+ telic] の意味素性を持つ。活動動詞とは [+ telic] という素性においてのみ異なる。達成動詞は, [+ durative], [+ dynamic] という意味特徴を持っていることにより、原則的に制約を受けることなく進行形で使用されると考えられるという (Krause 2002: 67)。しかし、

達成動詞は *am* 進行形には現れづらい。これは、*am* 進行形では他動詞に比べて自動詞が現れやすいという統語上の特徴によるものである。動詞が直接目的語を取る以下 (8) の例は、Krause (2002: 75) が述べているように標準ドイツ語では容認されない。Ballweg (2004: 78) のように以下 (9) の例を問題ないとする研究もあるが、実際のデータを見ると、目的語を取ることは非常に稀である。⁷

- (8) *Sie ist die Zeitung am Lesen. (Krause 2002: 75)
 she.NOM be.3SG.PRS the newspaper-ACC at-the read-INF
 彼女はその新聞を読んでいる最中だ。

- (9) Er ist das Buch am schreiben. (Ballweg 2004: 78)
 he.NOM be.3SG.PRS the book-ACC at-the write-INF
 彼はその本を書いている最中だ。

また、目的語が現れる際は、動詞に目的語が抱合される名詞抱合 (noun incorporation) の形が取られることがある。Krause (2002: 67) は、(10) のような名詞抱合の例を達成動詞とみなしている。

- (10) Er ist am Kaffeekochen.
 he.NOM be.3SG.PRS at-the coffee make-INF
 彼はコーヒーをいれている最中だ。

しかし、名詞抱合で現れる名詞句の性質⁸を考えると、名詞抱合の例 (10) は活動として解釈される方が妥当である。言語テストを適用してインフォーマントに尋ねたところ、(11a) はコーヒーをいれるのに費やす時間が1時間であると解釈されるのに対し、(11b) は1時間後にコーヒーをいれるという解釈になるという。このような解釈の変動は (12) の (方向規定を伴わない) *schwimmen* (水泳をする) のような活動動詞の場合と一致する。このことから Krause (2002) が達成動詞として挙げている上記 (10) の例は、活動動詞の例と見るべきであると考える。

⁷ *am* 進行形の用例を集めたオンライン辞書「*Kleines Wörterbuch der Verlaufsformen im Deutschen*」の4,138例中、他動詞文の *am* 進行形は100例、うち直接目的語との共起が12例、動詞に目的語が抱合されている例が88例であった。

⁸ 名詞抱合において抱合された名詞は、定名詞句や量化された名詞句としてではなく、不定名詞句として解釈される (Carlson 2006: 3)。

- (11) a. Ich koche eine Stunde lang Kaffee.

I.NOM make.1SG.PRS for one hour coffee.ACC

私がコーヒーをいれるのにかかる時間は1時間だ。

- b. Ich koche in einer Stunde Kaffee.

I.NOM make.1SG.PRS in one hour coffee.ACC

私がコーヒーをいれるのは1時間後だ。

- (12) a. Ich schwimme eine Stunde lang.

I.NOM swim.1SG.PRS for one hour

私は1時間水泳をする。

- b. Ich schwimme in einer Stunde.

I.NOM swim.1SG.PRS in one hour

私は1時間後に水泳をする。

到達動詞は, [– durative], [+ dynamic], [+ telic] の意味特徴を持つ。Krause (2002: 68) によれば, 到達の動詞クラスは, 通常進行形の意味と結合することができない。Krause (2002) は到達動詞で進行形が使われる場合, その進行形は反復の出来事か, あるいは動詞によって記述される出来事に先行する状況を指すと述べている。⁹ 以下 (13) は, 後者の読みの例である。*sterben* (死ぬ) という動詞によって規定される「目的」が実現しないこと, つまり (たとえ確率が低くても) 救助の可能性はまだ存在することが示されているという (Krause 2002: 68)。

- (13) Der alte Mann war am Sterben.

the old man.NOM be.3SG.PST at-the die-INF

年老いた男性は死にかけていた。

状態動詞は, [+ durative], [– dynamic], [– telic] の意味特徴を持つ。Ebert (2000: 614) によれば, 状態動詞は *am* 進行形で使用することができない。しかし, Krause (2002: 68ff.), Gárgyán (2014: 81) は一部の状態動詞が使用され得ることを示している。たとえば, Krause (2002: 69) は, 状態動詞の中でも,

⁹ Ebert (2000: 614) は, 瞬間的な動詞で *am* 進行形が使用された場合, それは状態変化前の短い段階を指すか, 「almost (ほとんど)」の意味を持つと述べている。

Krause (2002), Gárgyán (2014) では状態動詞に関してこれ以上述べられていないが, Ferraresi (2017) がより細かな制約を付け加えているためここで触れておく。¹⁰ Ferraresi (2017) の記述は, 状態と呼ばれている状況タイプが進行形との共起でさらに2つに分けられるという Maienborn (2003) の指摘をもとにしている。Maienborn (2003: 54f.) は, 状態動詞を *Davidson'sche Zustandsverben* (以下, D 状態動詞) と *Kim'sche Zustandsverben* (以下, K 状態動詞) に分類している。¹¹

Ferraresi (2017: 86f.) は, *am* 進行形も (20) のように D 状態動詞とは共起できるが, (21) のように K 状態動詞とは共起できないと述べている。

(20) D 状態動詞

Sie	ist	die ganze Zeit	am liegen.
she.NOM	be.3SG.PRS	all the time	at-the lie-INF

彼女はずっと横たわっている。

(21) K 状態動詞

*Sie	ist	die ganze Zeit	am wissen.
she.NOM	be.3SG.PRS	all the time	at-the know-INF

彼女はずっと知っている。

以上をまとめると, 先行研究は, Vendler (1957) の4分類の中で, 活動動詞と *am* 進行形の相性が最も良いという見解で一致している。Gárgyán (2014: 80) は, 活動動詞は [+ durative], [+ dynamic], [- telic] の素性を持っているため, 進行形に特に「適している (geeignet)」と述べている。Flick (2016)

¹⁰ Bhatt (1993: 73) も, K 状態動詞に対応する個体レベル述語 (individual-level predicate) が *am* 進行形で使用されないという制約を述べている。

¹¹ Maienborn (2003: 54f.) が挙げているそれぞれの動詞の例は以下 (18), (19) である。

(18) D 状態動詞

sitzen (座っている), *stehen* (立っている), *liegen* (横たわっている), *hocken* (座っている), *bängen* (掛かっている), *lehnen* (寄りかかる), *schlafen* (眠っている), *ruhen* (休む), *warten* (待つ), *glänzen* (輝く), *kleben* (粘着する), *ankern* (停泊している), *parken* (駐車する)

(19) K 状態動詞

wissen (知っている), *lieben* (愛している), *hassen* (嫌っている), *besitzen* (持っている), *äbneln* (似ている), *kosten* (…の金額を要する), *entsprechen* (相当する)

も、*am* 進行形とよく調和するのは、*essen*（食べる）や *putzen*（掃除する）などの非限界的な動作動詞であるとしている。Flick（2016: 176-178）によれば、活動動詞が *am* 進行形と意味的に最も親和性が高いため、使用の際の認知コストが達成・到達動詞と共起した場合に比べて低く済むという。また、継続的要素を持たない（[- durative]）到達動詞の場合は、進行形の構成要素である [+ durative] の特徴をすでに持っている達成動詞と比べて、進行読みへの認知的な「変換の労力（Umwandlungsaufwand）」がさらに大きくなると主張している。

先行研究の主張をまとめると、活動動詞 > 達成動詞 > 到達動詞 > 状態動詞の順に、*am* 進行形の意味に適しており、使用されやすいということになる。活動動詞と達成動詞に共通する特徴を考えると、進行形使用のためには [+ dynamic]、次いで [+ durative] が重要であると述べていることになる。ただし上述の通り、達成動詞が *am* 進行形に現れるかどうかが明確でない一方、明確な到達動詞がこの表現形式に生起し得ることを思えば、[+ durative] や [- telic] がどれだけ重要であるかについては、なお慎重な判断が求められるだろう。

2.3 *am* 進行形の機能

2.2節では、先行研究を状況タイプという観点から整理し、疑問点を指摘した。本節では、*am* 進行形と状況タイプの関わりを分析した上で、前節の先行研究とは異なる結論を導き出している Eroms（2017）を検討する。前節で紹介した先行研究が [+ durative], [+ dynamic], [- telic] の意味特徴を持つ状況タイプに注目しているのに対し、Eroms（2017）は、[+ telic] の特徴を重視している。彼は *am* 進行形の機能を「通常結果点に至る動詞の行為や出来事が、完結への過程にあることを知らせるものである（Eroms 2017: 66）」とし、*am* 進行形の形成が阻まれる条件として次のように述べている。

- (22) Wenn der im Progressiv formulierte Prozess mit dem entsprechenden Verb kein Ergebnis aufweisen kann, d. h. kein „Achievement“ im Sinne Vendlers (1957) zu fassen ist, lässt sich die Konstruktion nicht bilden. (Eroms 2017: 67)

進行形で表現された過程が、対応する動詞を用いたところで結果を示し得ないのであれば、つまり Vendler（1957）の言う「到達」にあたるものが把握され得ないのであれば、この構文は形成されない。（筆者訳）

この主張について、Eroms（2017）は2つの論拠を挙げている。論拠の1点

目は, *am* 進行形が状態動詞に分類される *schlafen* (眠る, 眠っている) や *nachdenken* (熟考する) といった動詞でも使用され得ることである。これらの動詞が進行形で使用可能になる説明として, Krause (2002: 69f.) は, 状態ではなく活動として解釈されるためとしていたが, Eroms (2017) は, これらの動詞が行為の結果を暗示することに注目している。具体的には, *Schlafen* (眠ること) は *Ausschlafen* (十分に眠ること), *Nachdenken* (熟考すること) は *Entschluss* (決心, 決断) を結果として持つという。一方, *lieben* (愛する) や *hassen* (憎む) といった動詞 (2.2節で述べた K 状態動詞) では, 限界性 (Telizität) が許容されず, 結果に至るような過程がそもそも存在しない。したがって, 過程が焦点化されることもできないため通常 *am* 進行形を形成しない (Eroms 2017 66f.)。

2 つ目の論拠として Eroms (2017) は, 彼が参照した *am Überlegen* (< *überlegen* (よく考える, 熟慮する)) の事例909例中227例が, 時間副詞 *noch* (まだ) と共起することを挙げている。以下 (23) の例がよく示すように, 進行形で表現された出来事はまだ完了していないものとして表されるが, いずれかの決定が下されるという結果はすでに念頭に置かれており, *noch* によってそのことが明示されているという (Eroms 2017: 69)。(23) の例では, *am* 進行形に続く文で決定について話すことで, (肯定的な) 結果による出来事の終了がはっきりと表現されている (Eroms 2017: 69)。

(23) コンテキスト: チームの来季の選手・監督決めについて

[...] „Wir sind noch am Überlegen. Die Entscheidung wird wohl doch erst in den nächsten vierzehn Tagen fallen“, so der erste Vorsitzende Michael Stoltz. (M01/FEB.11679 Mannheimer Morgen, 19.02.2001)

Wir sind noch am Überlegen.

we.NOM be.3PL.PRS still at-the consider-INF

「私たちはまだ考え中です。決定はこの先 2 週間ほどでなされるでしょう」と初代会長の Michael Stoltz は言う。

Eroms (2017) によれば, 進行形で示されるプロセスの終了が通常, 何らかの結果を含意するという関係は, *überlegen* (よく考える, 熟慮する) や *nachdenken* (熟慮する, 思案する) に限らず, (24) *suchen* (探す), (25) *arbeiten* (働く), (26) *lesen* (読む) など他の動詞でも同様であるという。以下の例 (31) – (33) は Eroms (2017: 70) によるものである (太字, 下線は筆者

による)。(24) *suchen* (探す) の例では、次の文の動詞 *finden* (見つける) によって最終的な終点が与えられている。(25) *arbeiten* (働く) の例では、この時期 (学校が休みであるのとは裏腹に)、屋根ふき職人は通常働いた結果として見込まれる休暇の状態にまだなっていないことが述べられている。(26) *lesen* (読む) の例では *werd schon dahinterkommen* という文から読んだ内容を理解するという結果が推測される (Eroms 2017: 70)。

- (24) Sein großes fußballerisches Glück **ist** er noch **am Suchen**. Privat hat er es bereits gefunden.

Sein großes fußballerisches Glück **ist** er noch
am Suchen.

his great football luck.ACC

be.3SG.PRS

he.NOM

still

at-the look for-INF

彼はまだサッカー選手としての大きな幸運を探し求めている。プライベートでは、それをすでに見つけている。

- (25) Auf der Meerdorfer Grundschule **sind** die Dachdecker noch **am Arbeiten**. Ferienzeit ist Bauzeit an Schulen und Kindergärten.
Auf der Meerdorfer Grundschule **sind** die Dachdecker
noch **am Arbeiten**.

on the Meerdorf elementary school.DAT

be.3PL.PRS

the roofers.NOM

still at-the work-INF

メアードルフ小学校の屋根ふき職人はまだ働いている最中だ。学校や幼稚園では、休暇の期間が工事の期間である。

- (26) Bin **eh** noch **am Lesen** und werd schon dahinterkommen.

Bin **eh** **noch** **am Lesen** [...]

be.1SG.PRS

anyway

still

at-the read-INF

どっちみちまだ読んでいる最中だ。きっと探り当てるだろう。

2.4 用例調査: *noch* (まだ) と *schon / bereits* (もう, すでに) との共起

本節では2.3節で整理した Eroms (2017) の議論をコーパスの用例を動詞別に収集した辞書からの用例調査によって検証することを試みる。具体的には, *am* 進行形の用例と, 彼の着目していた *noch* (まだ) の共起例数について調査を行

う。本調査では, *schon* / *bereits* (もう, すでに) との共起も対象に加えた。*schon* / *bereits* (もう, すでに) は, *noch* (まだ) の否定である *noch nicht* (まだ~ない) を介して *noch* と双対関係にあると考えられるためである (cf. Löbner 1989, 1999)。

調査の方法としては, 「Kleines Wörterbuch der Verlaufsformen im Deutschen¹² (以下, KWVD と略記する)」というオンライン辞書を使用した。KWVD は動詞別に *am* 進行形の用例が集められたものである。そこから本稿筆者が, KWVD に挙げられている事例の中から, ドイツの新聞において *am* 進行形との共起が 5 例以上あった動詞をピックアップし, 合計 34 の動詞について全部で 805 例を収集した。ある動詞について用例数全体を数えた後は, 一つ一つ用例を見て, *am* 進行形の使用されている節中に *noch* または *schon* / *bereits* が共起している例を数えた。

調査の結果を以下, 表 3 と表 4 に示す。表 3 は, 条件に応じた用例の件数を示したもので, 表 4 は, 表 3 中の⑧「全用例数」に対する④~⑦それぞれの用例数の割合を示したものである。表 4 の⑤では, ある動詞の用例のうち, 何パーセントが *noch* および *schon* / *bereits* と共起していたかがわかる。さらに, 副詞との共起例数が特に多かった動詞を表 5, 少なかった動詞を表 6 にまとめた。表 5 では, リストアップした 34 個の動詞中, 副詞との共起事例の割合が 25% を超えるものが 9 個あったことが確認される。表 6 は, 同割合が 25% を下回るものが 12 個あったことが確認される。

興味深いことに, 表 5 と表 6 を見比べてみると, 挙げられた動詞に明確な相違があることがわかる。表 5 に含まれている, つまり *noch* および *schon* / *bereits* と多く共起するのは, *rechnen* (計算する), *lernen* (習う, 学ぶ), *basteln* (工作をする), *verhandeln* (交渉する), *proben* (稽古をする), *üben* (練習をする), *planen* (計画する), *laufen* (走る, 事態が進展する) といった動詞単体では [-telic] の素性を持ち, 活動タイプに分類される動詞である。一方, 表 6 に含まれているのは, *verhungern* (餓死する), *kippen* (傾いて倒れる), *zusammenbrechen* (崩れ落ちる), *verschwinden* (消える), *ersticken* (窒息する) といった [+telic] の素性を持つ動詞である。

¹² <https://www.owid.de/wb/progdb/start.html>. *am* 進行形以外に, *beim* 構文, 不在構文 (Absentiv) を取り扱っている。全部で 900 以上の動詞, 5,026 例が収録され, *am* 進行形に関しては, 4,138 例が収められている。

【表3：調査：noch（まだ）と schon / bereits（もう，すでに）の用例数】

	動詞	①全体用例数	②現在形用例数	③過去形用例数
1	laufen (走る, 事態が進展する)	111	98	13
2	überlegen (熟考する)	65	57	8
3	kochen (料理する, 煮える, 沸騰する)	46	27	19
4	werkeln (手仕事をする)	45	32	13
5	verhungern (餓死する)	33	22	11
6	entstehen (発生する)	32	26	6
7	planen (計画する)	30	30	-
8	verhandeln (話し合う, 交渉する)	27	27	-
9	wachsen (成長する)	25	23	2
10	proben (稽古をする)	25	23	2
11	kippen (傾いて倒れる)	23	16	7
12	abklingen (しだいに弱まる)	23	18	5
13	verschwinden (消える)	23	20	3
14	zusammenbrechen (崩れ落ちる)	20	14	6
15	wirken (働く)	20	15	5
16	feiern (祝う, 催す)	20	14	6
17	basteln (工作をする)	19	16	3
18	üben (練習をする)	18	14	4
19	schwinden (消える, 減る)	18	16	2
20	verdursten (のどが渴いて死ぬ)	18	12	6
21	rotieren (回転する)	16	16	-
22	bauen (建設する)	15	10	5
23	grübeln (思いわずらう, 思案する)	15	10	4
24	brodeln (たぎる, 沸騰する)	14	11	3
25	reden (話す)	14	10	4
26	kämpfen (戦う)	13	13	-
27	ersticken (窒息する)	13	7	6
28	sammeln (集める)	12	10	2
29	schreiben (書く)	12	8	4
30	rechnen (計算する)	11	9	2
31	verblassen (色褪せる)	11	8	3
32	zerfallen (崩壊する)	7	6	1
33	lernen (習う, 学ぶ)	6	4	2
34	trainieren (訓練する)	5	4	1
	合計	805	646	158

表3の①-⑧の数字はそれぞれ次の通りである。

①「全体用例数」: 動詞の用例数

②「現在形用例数」: 助動詞 *sein* が現在形である用例数

③「過去形用例数」: 助動詞 *sein* が過去形である用例数

④「現在形 & noch」: 助動詞 *sein* が現在形である用例数のうち, *noch* が共起している用例数

④現在形 & noch	⑤現在形 & schon	⑥過去形 & noch	⑦過去形 & schon	⑧合計④ - ⑦
17	13	-	4	34
12	2	1	-	15
2	2	-	2	6
2	1	-	4	7
1	-	-	-	1
1	1	-	-	2
5	5	-	-	10
11	-	-	-	11
4	-	-	-	4
1	9	-	-	10
-	-	-	1	1
-	2	-	2	4
-	-	-	-	-
1	-	-	-	1
-	2	-	-	2
1	2	1	2	6
4	3	1	-	8
2	4	1	-	7
-	-	-	1	1
-	-	-	1	1
-	1	-	-	1
1	-	-	-	1
2	1	-	-	3
1	-	-	-	1
-	1	1	-	2
3	-	-	-	3
-	-	-	-	-
2	-	-	-	2
-	-	-	-	-
7	1	-	-	8
-	1	1	2	4
-	-	-	-	-
2	-	1	-	3
-	-	-	-	-
82	51	7	19	159

⑤「現在形 & *schon*」: 助動詞 *sein* が現在形である用例数のうち, *schon* / *bereits* が共起している用例数

⑥「過去形 & *noch*」: 助動詞 *sein* が過去形である用例数のうち, *noch* が共起している用例数

⑦「過去形 & *schon*」: 助動詞 *sein* が過去形である用例数のうち, *schon* / *bereits* が共起している用例数

⑧「合計④ - ⑦」: ④ - ⑦の合計用例数

【表4：調査: *noch* (まだ) と *schon / bereits* (もう, すでに) の用例数の割合】

動詞	①： 現在形 & <i>noch</i>	②： 現在形 & <i>schon</i>	③： 過去形 & <i>noch</i>	④： 過去形 & <i>schon</i>	⑤： ① - ④ 合計割合
laufen (走る, 事態が進展する)	17%	13%	-	31%	31%
überlegen (熟考する)	21%	4%	13%	-	23%
kochen (料理する, 煮える, 沸騰する)	7%	7%	-	11%	13%
workeln (手仕事をする)	6%	3%	-	31%	16%
verhungern (餓死する)	5%	-	-	-	3%
entstehen (発生する)	4%	4%	-	-	6%
planen (計画する)	17%	17%	-	-	33%
verhandeln (話し合う, 交渉する)	41%	-	-	-	41%
wachsen (成長する)	17%	-	-	-	16%
proben (稽古をする)	4%	39%	-	-	40%
kippen (傾いて倒れる)	-	-	-	14%	4%
abklingen (しだいに弱まる)	-	11%	-	40%	17%
verschwinden (消える)	-	-	-	-	-
zusammenbrechen (崩れ落ちる)	7%	-	-	-	5%
wirken (働く)	-	13%	-	-	10%
feiern (祝う, 催す)	7%	14%	17%	33%	30%
basteln (工作をする)	25%	19%	33%	-	42%
üben (練習をする)	14%	29%	25%	-	39%
schwinden (消える, 減る)	-	-	-	50%	6%
verdursten (のどが渴いて死ぬ)	-	-	-	17%	6%
rotieren (回転する)	-	6%	-	-	6%
bauen (建設する)	10%	-	-	-	7%
grübeln (思いわずらう, 思案する)	20%	10%	-	-	20%
brodeln (たぎる, 沸騰する)	9%	-	-	-	7%
reden (話す)	-	10%	25%	-	14%
kämpfen (戦う)	23%	-	-	-	23%
ersticken (窒息する)	-	-	-	-	-
sammeln (集める)	20%	-	-	-	17%
schreiben (書く)	-	-	-	-	-
rechnen (計算する)	78%	11%	-	-	73%
verblassen (色褪せる)	-	13%	33%	67%	36%
zerfallen (崩壊する)	-	-	-	-	-
lernen (習う, 学ぶ)	50%	-	50%	-	50%
trainieren (訓練する)	-	-	-	-	-

表4の① - ⑤の数字はそれぞれ次の通りである。

①「現在形 & *noch*」: 助動詞 *sein* が現在形である用例数のうち, *noch* が共起している用例数の割合

②「現在形 & *schon*」: 助動詞 *sein* が現在形である用例数のうち, *schon / bereits* が共起している用例数の割合

③「過去形 & *noch*」: 助動詞 *sein* が過去形である用例数のうち, *noch* が共起している用例数

④「過去形 & *schon*」: 助動詞 *sein* が過去形である用例数のうち, *schon / bereits* が共起している用例数

⑤「① - ④合計割合」: 動詞全体用例数のうち, *noch* および *schon / bereits* が共起している用例数の割合

【表 5 : 副詞との共起例数上位25% の動詞】

上位25% の動詞	副詞共起の割合
rechnen (計算する)	73%
lernen (習う, 学ぶ)	50%
basteln (工作をする)	42%
verhandeln (話し合う, 交渉する)	41%
proben (稽古をする)	40%
üben (練習をする)	39%
verblassen (色褪せる)	36%
planen (計画する)	33%
laufen (走る, 事態が進展する)	31%

【表 6 : 副詞との共起例数下位25% の動詞】

下位25% の動詞	副詞共起の割合
verschwinden (消える)	0 %
ersticken (窒息する)	0 %
schreiben (書く)	0 %
zerfallen (崩壊する)	0 %
trainieren (訓練する)	0 %
verhungern (餓死する)	3 %
kippen (傾いて倒れる)	4 %
zusammenbrechen (崩れ落ちる)	5 %
entstehen (発生する)	6 %
schwinden (消える, 減る)	6 %
verdursten (のどが渴いて死ぬ)	6 %
rotieren (回転する)	6 %

調査の結果, [- telic] の素性を持つ活動タイプの動詞は, [+ telic] の素性を持つ動詞に比べて, *noch* および *schon* / *bereits* との共起が多いことが明らかになった。また, 实例を見てみると, Eroms (2017) の指摘の通り, 以下 (27) – (29) のように過程の完結が結果を暗示していると思われる例が見つかる。(27) *planen* (計画する) の例では, *am* 進行形によって示される「計画」に「実行」が続くこと, (28) *rechnen* (計算する) の例では, 「計算」が「規模の推定」と

いう結果を伴うことが示されている。(29) *proben* (稽古をする) の例では, *um* … *zu* 句によって, *proben* に「(謝肉祭の日の) 実演」という結果が続くことが明確にされている。

- (27) コンテキスト:「花のまちコンクール (Entente Florale)」について

„Wir sind noch am Planen“, lässt Jost durchblicken, dass es Ideen gibt.
(M06/FEB.13021 Mannheimer Morgen, 16.02.2006)

„Wir sind noch am Planen“ [...] .
we.NOM be.3PL.PRS still at-the plan-INF

「我々はまだ計画中です」と, Jost はアイデアがあることをほのめかす。

- (28) [...] Dessen Vorstandsmitglieder seien noch am Rechnen. Das Ausmaß könne erst in ein paar Tagen abgeschätzt werden, sagt Glindemann.
(R99/JUL.55665 Frankfurter Rundschau, 13.07.1999)

Dessen Vorstandsmitglieder seien noch am Rechnen.
its.GEN board members.NOM be,PRS.3PL.SBJ1 still at-the calculate-INF

(フェスティバルを担当する文化支援協会の) 役員たちはまだ計算中だ。その規模はあと2,3日で推定され得るだろうと Glindemann は言う。

- (29) Die Aktiven der Fasnacht sind schon fleißig am Proben, um dem Publikum ein abwechslungsreiches Programm zu bieten. (M05/JAN.02581 Mannheimer Morgen, 12.01.2005)

Die Aktiven der Fasnacht sind schon fleißig am Proben,
[...]

the activists.NOM the carnival.GEN be.3PL.PRS already busy at-the rehearse-INF

謝肉祭の(協会の) 現役メンバーは, 観客に多彩なプログラムを提供するため, すでに熱心に稽古を行っている。

このように, *am* 進行形において, 動詞単体では [- telic] と考えられている動詞 (2.1, 2.2節の先行研究で活動動詞として分類されていた動詞) は, telic の可能性を暗示する *noch* (まだ) や *schon* / *bereits* (もう, すでに) という副詞とともに現れていることが (もともと [+ telic] の動詞と比べて) 多い。このことは, *am* 進行形の機能が「通常結果点に至る動詞の行為や出来事が, その完了の過程で示されることを知らせるものである」という Eroms (2017: 66)

の指摘を、実際の傾向として示しているといえる。したがって、*am* 進行形の機能は、典型的な活動の状況タイプにおいて動詞で表される進行中の活動があることを強調するよりもむしろ、暗に結果が見込まれる状況で、まだその結果に至っていないと示すことにあると考えられる。

3. 今後の課題と展望

本論文では、アスペクトを表すといわれている *am* 進行形の機能について考察した。*am* 進行形が [+ durative] ないし [- telic] の状況タイプで使用されやすいという先行研究の主張の問題点を指摘し、潜在的な結果性に着目することで、*am* 進行形の機能をよりよく捉えられる可能性を探った。その際、ポイントとなるのは、結果に未到達であることを示す時間副詞 *noch* (まだ) と、結果へと繋がる過程がすでに始まっていることを示す *schon* / *bereits* (もう、すでに) であった。調査の結果、[- telic] の素性を持つ動詞は [+ telic] の動詞と比較して、*noch* (まだ)、*schon* / *bereits* (もう、すでに) との共起が多いことが明らかになった。*am* 進行形は、結果性を暗示しながら用いられる傾向にあるからこそ、特定の結果を含意しない [- telic] の動詞ではそうした副詞による結果性の暗示がよりいっそう望まれるといえる。

今後の課題としては、調査の方法が不十分である点が挙げられる。*noch* などの時間副詞と *am* 進行形の共起が多いと結論づけるためには、当該の時間副詞と他の *am* 進行形によらない時制形の共起頻度も考慮するべきである。そのため、動詞分類をより精緻化した上で調査範囲を広げる必要がある。

参考文献

- Anthonissen, Lynn, Astrid de Wit & Tanja Mortelmans (2016): Aspect Meets Modality: A Semantic Analysis of the German Am -Progressive, In: *Journal of Germanic Linguistics* 28 (1). 1–30.
- Ballweg, Joachim (2004): Telizität und Atelizität im Deutschen. In: Gautier Laurent & Haberkorn Didier (Hrsg.): *Aspekt und Aktionsarten im heutigen Deutsch*. Tübingen: Stauffenburg. 71–86.
- Barrie, Michael, & Bettina Spreng (2009): Noun Incorporation and the Progressive in German. In: *Lingua* 119 (2). 374–388.
- Behrens, Bergljot, Monique Flecken & Mary Carroll. (2013): Progressive Attraction: On the Use and Grammaticalization of Progressive Aspect in Dutch, Norwegian, and German. In: *Journal of Germanic Linguistics* 25

(2). 95-136.

Bhatt, Christa, & Claudia Schmidt (1993): Die *am* + Infinitiv-Konstruktion im Kölnischen und im umgangssprachlichen Standarddeutschen als Aspekt-Phrasen, In: Werner Abraham & Josef Bayer (Hrsg.): *Dialektsyntax*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 71–98.

Carlson, Greg (2006): The meaningful bounds of incorporation. In: Svetlana Vogeleer & Liliane Tasmowski (Hrsg.): *Non-definiteness and Plurality*. Amsterdam: John Benjamins. 35–50.

Comrie, Bernard (1976): *Aspect: An introduction to the study of verbal aspect and related problems*. New York: Cambridge University. Press. [コムリー, バーナード (1988)『アスペクト』山田小枝 (訳) 東京: むぎ書房.]

Duden 4 (2009): *Die Grammatik: Unentbehrlich für richtiges Deutsch*, 8. überarbeitete Auflage. Berlin: Dudenverlag.

Ebert, Karen H. (2000): Progressive markers in Germanic languages. In: Dahl Östen (Hrsg.): *Tense and Aspect in Languages of Europe*. Berlin: De Gruyter. 605–653

Elspaß, Stephan (2005): *Sprachgeschichte von unten: Untersuchungen zum geschriebenen Alltagsdeutsch im 19. Jahrhundert*. Berlin / Boston: Niemeyer.

Eroms, Hans-Werner (2017): Alte Und Neue Verlaufsformen Im Deutschen. In: *Studia Germanica Posnaniensia* 38. 63-77.

Ferraresi, Gisella (2017): Ludger ist am arbeiten: Neues zur *am*-Verlaufsform. In: Ekinci Yüksel, Elke Montanari & Lirim Selmani (Hrsg.): *Grammatik und Variation. Festschrift für Ludger Hoffmann zum 65. Geburtstag*. Heidelberg: Synchron. 83-96.

Flick, Johanna (2016): Der *am*-Progressiv und parallele *am* V-en sein-Konstruktionen. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 138 (2). 163–196.

Flick, Johanna, & Katrin Kuhmichel (2013): Der *am*-Progressiv in Dialekt und Standardsprache. In: Petra Vogel (Hrsg.): *Sprachwandel im Neuhochdeutschen* 4. Berlin / New York: De Gruyter. 52–76.

藤縄康弘 (2010): ドイツ語のアスペクト: 言語における視点化の力学についての方法論的考察. In: 東京外国語大学語学研究所 (編)『語学研究所論集』15. 東京外国語大学語学研究所. 81–104.

- Gárgyán, Gabriella (2014): *Der am-Progressiv im heutigen Deutsch: Neue Erkenntnisse mit besonderer Hinsicht auf die Sprachgeschichte, die Aspektualität und den kontrastiven Vergleich mit dem Ungarischen*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Hartmann, Stefan (2016): Mittendrinn statt nur dabei. Progressivität und experimentelle Semantik. In: Holl, D.; Noel Aziz Hanna, P.; Sonnenhauser, B.; Trautmann, C. (Hrsg.): *Variation und Typologie*. (Bavarian Working Papers in Linguistics). 1-16.
- Hoffmann, Ludger (2021): *Deutsche Grammatik. Grundlagen für Lehrerausbildung, Schule, Deutsch als Zweitsprache und Deutsch als Fremdsprache*. 4. Auflage. Berlin: Schmidt.
- Krause, Olaf (2002): *Progressiv im Deutschen. Eine empirische Untersuchung im Kontrast mit Niederländisch und Englisch*. Tübingen: Niemeyer.
- Kuhmichel, Katrin (2016): Zum Ausdruck von Progressivität in den Dialekten Hessens. In: Lenz Alexandra N. & Franz Patocka (Hrsg.): *Syntaktische Variation. Areallinguistische Perspektiven*. Göttingen: Vienna University Press. 67–88.
- Kuhmichel, Katrin (2017): Progressivkonstruktionen. In: Jürg Fleischer, Alexandra N. Lenz & Helmut Weiß (Hrsg.): *SyHD-atlas*. Konzipiert von Ludwig M. Breuer unter Mitarbeit von Katrin Kuhmichel, Stephanie Leser-Cronau, Johanna Schwalm & Thomas Strobel. Marburg / Wien / Frankfurt am Main. 120–166.
- Löbner, Sebastian (1989): German *Schon* - *Erst* - *Noch*: An integrated analysis. In: *Linguistics and Philosophy* 12. 167-212.
- Löbner, Sebastian (1999): Why German “*Schon*” and “*Noch*” are still duals: A reply to van Der Auwera. In: *Linguistics and Philosophy* 22 (1). 45-107.
- Löbner, Sebastian, & Regine Eckardt (1996): Vendler Exhausted: 16 Classes found in German. Presented at the Conference on *Sinn und Bedeutung 1*, Tübingen.
- Maienborn, Claudia (2003): *Die logische Form von Kopula-Sätzen*. Berlin: Akademie.
- 成田節 (2010): ドイツ語のアスペクト表現データ. In: 東京外国語大学語学研究 所 (編)『語学研究所論集』 15. 東京外国語大学語学研究所 . 231–244.

- Rödel, Michael (2004a): Grammatikalisierung und die Folgen: Der Infinitiv in der deutschen Verlaufsform. In: *Muttersprache* 114 (2). 138–150.
- Rödel, Michael (2004b): Verbale Funktion und verbales Aussehen: die deutsche Verlaufsform und ihre Bestandteile. In: *Muttersprache* 114 (3). 220–233.
- Smith, Carlota S. (1997): *The Parameter of Aspect*. Second edition. Dordrecht / Boston / London: Kluwer Academic Publishers.
- Susan, Rothstein (2004): *Structuring events: a study in the semantics of lexical aspect*. Oxford: Blackwell.
- Szczepaniak, Renata (2011): *Grammatikalisierung im Deutschen: Eine Einführung*. 2. überarbeitete. und erweiterte Auflage. Tübingen: Narr.
- Thiel, Barbara (2008): Das deutsche Progressiv: neue Struktur in altem Kontext. In: *Zeitschrift für Interkulturellen Fremdsprachenunterricht*. 13 (2). 1–17.
- Van Pottelberge, Jeroen (2005): Ist jedes grammatische Verfahren Ergebnis eines Grammatikalisierungsprozesses? Fragen zur Entstehung des *am-Progressivs*. In: Leuschner Torsten (Hrsg.): *Grammatikalisierung im Deutschen*. Berlin: De Gruyter. 169-191.
- Vendler, Zeno (1957): Verbs and Times. *The Philosophical Review* 66 (2).143–160.
- Zifonun, Gisela, Ludger Hoffmann & Bruno Strecker (1997): *Grammatik der deutschen Sprache*. Bd. 3. Berlin / New York: De Gruyter.

使用辞書

- Engelberg, Stefan, Stephanie Frink, Svenja König, Peter Meyer & Agata Sokolowski (2013): *Kleines Wörterbuch der Verlaufsformen im Deutschen*. Mannheim: Leibniz-Institut für Deutsche Sprache. <http://www.owid.de/wb/progdb/start.html> (最終閲覧日 : 2022年 6 月24日)

名詞複合語における接合要素の再定義 －名詞語幹と接合要素の関係を手がかりに－

Neudefinition der Fugenelemente in Nominalkomposita

－ Anhand von der Beziehung zwischen Nominalstämmen und Fugenelementen －

池田 裕行

東京外国語大学大学院博士前期課程

Hiroyuki IKEDA

Tokyo University of Foreign Studies, Master Student

Abstract

In diesem Beitrag werden Fugenelemente in Nominalkomposita erneut definiert. In der bisherigen Forschung werden Fugenelemente als das phonische Material bezeichnet, das zwischen der ersten Konstituente (Nom. Sg.) und der zweiten Konstituente auftritt (vgl. Eisenberg 1998, Nübling & Szczepaniak 2009). Im Rahmen dieser Definition werden subtraktive Fugenelemente (-SUB-) wie in *Woll-SUB-kleid* und ersetzende Fugenelemente (-s-) wie in *Hilf-s-verb* als periphere Phänomene betrachtet im Vergleich zu lauthaltigen Fugenelementen. Außerdem wird die Nullfuge (-ø- wie *Haus-ø-tür*), die am häufigsten in allen Typen der Fugenelemente auftritt, nur als unmarkierter Fall beschrieben und es bleibt offen, in welchen Bedingungen sie vorkommt.

Aus dem oben genannten Grund schlage ich eine neue Definition der Fugenelemente vor; Fugenelemente sind das phonische Material, das zwischen Nominalstämmen der Konstituenten vorliegt. Mit dem Begriff Nominalstamm meine ich nicht die gebräuchliche Form, d.h. Nom. Sg., sondern eine andere Form, die Harnisch (2001) vorschlägt. Unter diesem neuen Stammkonzept versteht man Segmente, die man nicht nur in Flexionsparadigmen der betreffenden Konstituente, sondern auch in Derivationsparadigmen wiederfindet.

Die neue Definition bringt der Analyse der Fugenelemente zwei Vorteile. Erstens können im Rahmen der Neudefinition subtraktive Fugenelemente als Nullfuge (*Woll-ø-kleid*) und ersetzende Fugenelemente als -s- (*Hilf-s-verb*) reanalysiert werden. Zweitens kann man das Auftreten der Fugenelemente danach beurteilen, ob die erste Konstituente das stammerweiternde Suffix hat und was für eine Funktion das stammerweiternde Suffix anzeigt.



1. はじめに

本稿では、現代ドイツ語の名詞と名詞からなる複合語（以下、N+N 複合語）における接合要素（linking element）と呼ばれる、意味を持たない音的要素について論じる。¹ 本稿での N+N 複合語は第一構成素（以下、N1）と第二構成素（以下、N2）のどちらもが名詞、かつ独立形態素である複合語を指す。

Nübling & Szczepaniak（2009）において接合要素は以下のように定義されている。

Das Fugenelement wird definiert als das phonische Material, um das das Bestimmungswort eines Kompositums im Vergleich zu seiner Nennform (= Nom.Sg.) erweitert wird (...). (Nübling & Szczepaniak 2009: 196)

接合要素は、複合語の規定語がその見出し語形（＝主格・単数形）に比べた際に拡張される音的要素として定義される（筆者訳、以下同様）。

上記の定義に基づき、音形を持つ接合要素として、表 1 のように *-s-*、*-es-*、*-er-*、*-e-*、*-n-*、*-en-*、*-ens-*、*-ns-* の 8 種類を挙げ、音形を持たない接合要素として、ゼロ接合要素（*-ø-*）と減法接合要素（*-SUB-*）の 2 種類を挙げている（Nübling & Szczepaniak 2009: 198）。減法接合要素とは、N1 の単数・主格形の語末音が削除されることを指しており、例えば、*Woll-SUB-kleid*（wool-LE-dress, ウールのワンピース）において、N1 の単数・主格形である *Wolle* の語末音 *-e* が削除されている。

Nübling & Szczepaniak（2009: 198f.）は表 1 で挙げた接合要素のうち、*-n-* と *-en-*、そして *-ns-* と *-ens-* は相補的に分布すると述べている。つまり、N1 の語末がシュワー（あいまい母音）、もしくは「シュワー + *r*」である場合、*Blume-n-stängel* や *Name-ns-schild*、そして *Bauer-n-hof*（farmer-LE-farm, 農場）のようにシュワーを含まない接合要素である *-n-* または *-ns-* が生起する一方で、N1 の語末がシュワーではない場合は *Schrift-en-verzeichnis* や *Schmerz-ens-geld* のように、シュワーを含む *-en-* または *-ens-* が生起する。

¹ 本稿では接合要素を *-s-* のようにハイフンを当該要素の前後に記述する形式を採用。一方、接合要素ではなく名詞の語尾を記述する際には、「*Blume* の語末の *-e*」というようにハイフンを当該要素の前だけに置く方法を採用。

表 1 : ドイツ語の接合要素 (Nübling & Szczepaniak 2009: 198をもとに作成)

	接合要素	例	
		N1の単数・主格形	複合語
1	-s-	<i>Abfabrt</i> (出発)	<i>Abfabrt-s-zeit</i> (departure-LE-time, 出発時刻)
2	-es-	<i>Kind</i> (子供)	<i>Kind-es-wohl</i> (child-LE-welfare, 子供のための福祉)
3	-er-	<i>Kind</i> (子供)	<i>Kind-er-wagen</i> (child-LE-car, ベビーカー)
4	-e-	<i>Schwein</i> (豚)	<i>Schwein-e-braten</i> (pork-LE-roast, ローストポーク)
5	-n-	<i>Blume</i> (花)	<i>Blume-n-stängel</i> (flower-LE-stem, 花の茎)
6	-en-	<i>Schrift</i> (著書)	<i>Schrift-en-verzeichnis</i> (publication-LE-list, 文献目録)
7	-ens-	<i>Schmerz</i> (痛み)	<i>Schmerz-ens-geld</i> (pain-LE-money, 慰謝料)
8	-ns-	<i>Name</i> (名前)	<i>Name-ns-schild</i> (name-LE-plate, 表札・名札)
9	-ø-	<i>Haus</i> (家)	<i>Haus-ø-tür</i> (house-LE-door, 玄関扉)
10	-SUB-	<i>Wolle</i> (ウール)	<i>Woll-SUB-kleid</i> (wool-LE-dress, ウールのワンピース)

表1の接合要素以外にも, Eisenberg (1998) や Fuhrhop (1996) は *Territor-ial-verteidigung* (territorial-LE-defence) の *-ial-* や *Physi-o-therapeut* (physi-LE-therapist, 理学療法士) の *-o-* を接合要素に含めている (Eisenberg 1998: 227, Fuhrhop 1996: 527)。しかし *Territor-ial-verteidigung* と *Physi-o-therapeut* はどちらも前項 (*Territor* と *Physi*) が独立形態素ではないため, 本稿における N + N 複合語には含まれない。以上の理由より, 本稿では *-ial-* と *-o-* を扱わない。

従来の研究において, 接合要素は上記の Nübling & Szczepaniak (2009) のように, 「N1の単数・主格形の後に生起する音的要素」として定義されてきた。本稿では従来の定義とは異なり, Harnisch (2001) の言う「語幹 (Stamm)」の後に生起する要素として捉えることを提案する。

そこで, まず先行研究において接合要素がこれまでどのように定義され, 記述されてきたかを概観したのち, Harnisch (2001) における「語幹」および「語

幹原理 (Stamm-Prinzip)」という屈折形態論から派生形態論的にまでまたがる観察方法を説明する。その後、語幹原理に基づいた接合要素の再定義を提案し、再定義に基づくどのような利点が得られるのかということについて論じる。

本稿の構成は以下のとおりである。1. はじめに、2. 先行研究における接合要素の定義とその問題点、3. Harnisch (2001) における語幹原理について、4. 語幹原理に基づいた接合要素の記述方法、5. まとめ。

2. 先行研究における接合要素の定義とその問題点

2.1. 先行研究における接合要素の定義

1 節で述べたように、Nübling & Szczepaniak (2009) において、接合要素は「N1の単数・主格形の後に生起する音的要素」であると定義されている (Nübling & Szczepaniak 2009: 196)。この定義は Nübling & Szczepaniak (2009) に限ったものではなく、Eisenberg (1998: 227f.) においても同様の定義がなされている。

しかしながら、上記のように接合要素が厳密には何であるのかということを定義している先行研究は少ない。大抵「複合語の構成素間に現れる音的要素」と定義されているのみで、何が「複合語の第一構成素」であるかという点については明示されていない (Dressler et al. 2001: 186, Fleischer & Barz 2012: 66, Kopf 2018: 8, Kürschner 2003: 8, Michel 2009: 335, ナウマン 2008: 36, Ortner et al. 1991: 50)。ただし、上記の先行研究はいずれも *Blume-n-stängel* の *-n-* や *Name-ns-schild* の *-ns-* を接合要素としてみなしているため、「複合語の第一構成素」は「第一構成素の単数・主格形」を指していると考えられる。つまり、Nübling & Szczepaniak (2009) や Eisenberg (1998) と同様、接合要素を「N1の単数・主格形の後に生起する音的要素」と定義をしているとみなすことができる。

2.2. 定義の問題点

上述の「N1の単数・主格形の後に生起する音的要素」という接合要素の定義には、以下2点の問題が存在すると考える。

まず1点目は、減法接合要素と代替接合要素の存在である。減法接合要素は、1 節で述べたように、N1の単数・主格形の語末音が削除されることであり、代替接合要素はN1の単数・主格形の語末音が他の音列と交替することを指す。例えば *Firm-en-geschichte* (company-LE-history, 社史) ではN1の単数・主格形である *Firma* の語末音 *-a* が *-en-* に代わり、*Hilfs-verb* (help-LE-verb, 助動詞) ではN1の単数・主格形である *Hilfe* の語末音 *-e* が *-s-* に代わる。これら2

種類の接合要素は、「N1の単数・主格形の後に生起する音的要素」ではないが、従来の定義に基づいて接合要素の記述を行った結果、実際の用例を網羅するために減法接合要素や代替接合要素といった記述方法を採用するを得なかったと言えるであろう。

そのためこれら2種類の接合要素は、先行研究において必ずしも明示的に扱われるわけではない。Nübling & Szczepaniak (2009) は、減法接合要素は音列を持たないため、しばしば接合要素としてみなされないと述べている (Nübling & Szczepaniak 2009: 198)。代替接合要素について、Neef & Borgwaldt (2012: 28) は接合要素の1種類としてみなしている一方で、Nübling & Szczepaniak (2011: 55) では *Hilfsangebot* (help-LE-offer, 救助の申し出) の *-s-* が *Arbeit-s-amt* (work-LE-office, 職業安定所) の *-s-* と同じものとして記述されている。

次に2点目は、どの条件下でどの接合要素が生起するかということについて、従来の定義の下では十分に論じられていないという点である。

先行研究における接合要素の生起分布・生起条件の研究を概観する。まず、生起分布については、Kürschner (2003) や Ortner et al. (1991) が、ゼロ接合要素が最も頻繁に生起し、その割合は約6割から7割であるという調査結果を示している。

次に生起条件に関しての先行研究を挙げる。Nübling & Szczepaniak (2008) は *Anruf-o-beantworter* (call-LE-answering machine, 留守番電話機) と *Berufs-ausbildung* (occupation-LE-training, 職業訓練) のように、N1にアクセントを持つ接頭辞 (*Anruf* の *an*) が含まれる複合語に比べて、アクセントを持たない接頭辞 (*Beruf* の *be*) が含まれる複合語において *-s-* が生起しやすいという観察に基づき、N1が音韻論的に複雑になると、つまりN1がドイツ語において無標の韻律構造である強弱アクセント (トロカイオス) から逸脱すると、*-s-* が生起しやすいと論じている。

他にも Aronoff & Fuhrhop (2002) は *-ung*, *-keit*, *-ling* 等の派生接尾辞を、自身より後に更なる派生接尾辞を続けることができないため、これらを closing suffix と呼んでいる。例えば *Bildung* (教育) は意味のみを考慮すると、**bildunglich* (教育に関する) のように接尾辞 (*-lich*) を付加できるが、実際はそれが非文法であり、その原因は *-ung* がすでに付加されているため、更なる派生接尾辞の生起を阻止しているからだと説明している (Aronoff & Fuhrhop 2002: 456-459)。その上で、N1が closing suffix を含む場合、*Bildung-s-roman* (education-LE-novel, 教養小説), *Abhängigkeit-s-verhältnis* (dependence-LE-relationship,

依存関係), *Freiheit-s-bewegung* (freedom-LE-movement, 独立運動) のように, *-s-* が生起することを指摘している。また Michel (2009) は *Schaden-ø-ersatz* (damage-LE-replacement, 損害賠償) と *Schaden-s-ersatz* のように生起の揺れがある場合, 専門用語では接合要素が生起しないことが多いという指摘をしている。

上記の生起条件に関する先行研究は, トロカイオスから逸脱した場合や, 特定の接尾辞を含む場合といった, 限られた条件下での(とりわけ *-s-* に関する)接合要素の生起を論じている。最も生起頻度が高いゼロ接合要素については, Nübling & Szczepaniak (2008: 2) がデフォルトのケースである, と記述しているのみで, ゼロ接合要素が具体的にどのような条件下で生起するのかということはこれまで論じられておらず, この点が接合要素の生起条件に関する研究で不十分な点であると言える。

上記2点の問題点は, 接合要素が明示的にも, 暗示的にも「N1の単数・主格形」の後に現れる音的要素として見なされていることに起因すると考えられる。そこで, 接合要素を「N1の単数・主格形」の後に現れる音的要素ではなく, Harnisch (2001) のいう「語幹」の後に生起する音的要素とする再定義を提案する。次節ではまず, Harnisch (2001) における「語幹」および「語幹原理」を紹介する。

3. Harnisch (2001) における語幹原理について

現代ドイツ語の名詞屈折形態論は一般的に, 語幹原理 (Stamm-Prinzip) ではなく基本形原理 (Grundform-Prinzip), つまり単数・主格形を基本形として捉えるという考え方を基にして分析されている (Eisenberg 1999: 18)。基本形原理の枠組みでは, 例えば (1) のように *Blume* や *Tür* といった単数・主格の基本形に *-n* や *-en* といった複数を表す形態素が付加されていると考える。² また, *Firma* のような外来語において, 複数形は単数形の語末の *-a* が削除され, *-en* が代替的に付加されるといった例外的な分析がなされる。

(1) 基本形原理に基づいた名詞屈折形態論

SG	PL
Tür (扉)	Tür-en
Blume (花)	Blume-n

² 通時的な分析として Wurzel (1992) が「古高ドイツ語の間は語幹原理が見られるが, 中高ドイツ語(及び新高ドイツ語)は基本形原理を示す。」(Wurzel 1992: 288 Anm. 14) と述べている。

Firma (会社) Firm-en

これに対して Harnisch (2001) の言う語幹原理の枠組みでは、当該名詞の屈折パラダイムのみに共通する部分 (= 基本形) に語尾が付加されると考えるのではなく、派生語にも共通して現れる部分 (= 語幹) に語尾が続くとする。この際、語幹がどのように決定されるのかということが問題になるが、Harnisch (2001) は語幹を決定する方法について、以下のように記述している。

Der Stamm endet da, wo die Endungen zu alternieren beginnen. Um diese Grenze feststellen zu können, sollten stets das Flexionsparadigma ganz, das Paradigma der Wortfamilie ganz und immer beide Paradigmen-Arten analysiert werden. (Harnisch 2001: 22)

語幹は語尾の交替が開始する場所で終わる。この境界を決定できるようにするためには、常に屈折パラダイムの全体、語家族のパラダイム全体、そして両種のパラダイムが分析されなければならない。

引用中の「語家族 (Wortfamilie)」は、単数形や複数形といった屈折パラダイムにおける語形だけでなく、該当する名詞の派生語も含めた語の集合を指す (Harnisch 2001: 12ff.)。例えば *Blume*, *blumig* (flower-STEM + -ly, 花のように美しい), *Blümchen* (flower-STEM + -DIM, 小さな花) はいずれも同一の語家族に属する。

Blume を例として、語幹原理の分析方法を記述する。語幹原理では単数形 *Blume*、複数形 *Blumen* といった屈折パラダイムの語形以外にも *blumig* や *Blümchen* といった派生語も含めて考え、それらに共通する部分 *Blum* を語幹と考える。その上で単数形は語幹 *Blum* に *-e* が付加され、複数形は語幹 *Blum* に *-en* が付加されると分析する。*Blume* 以外の語も含めた分析を (2) に示す。

(2) 語幹原理に基づいた名詞屈折・派生形態論

SG	PL	DER (派生語)
Tür	Tür-en	Tür-chen
Blum-e	Blum-en	Blüm-chen
Firm-a	Firm-en	firm-ieren

ここで注目すべき点は、*Firma* は語幹原理に基づくと、単数形では *-a* とい

う語尾を持ち、複数形では *-en* という語尾を持つと分析できるという点である。言い換えると、基本形原理では例外として扱われていた名詞も、語幹原理では *Blume* や *Tür* といった他の名詞と同様の記述方法が可能になる。

語幹原理に基づき名詞の語幹、および基本形を捉え直すと以下、(3) のようになる。

(3) 語幹原理に基づいた名詞語幹と名詞基本形(Harnisch 2001: 17をもとに作成)

基本形 (Grundform)	
語幹 (Stamm)	語幹拡張接尾辞 (stammerweiterndes Suffix)
Tür Blum Firm	e a

この際 *Blume* の *-e* や *Firma* の *-a* は語幹拡張接尾辞 (stammerweiterndes Suffix) と呼ばれ、接尾辞という名前の通り、単なる音韻論の実体ではなく「屈折クラスを示す機能 (flexionsklassenanzeigende(n) Funktion)」を持つ (Harnisch 2001: 13)。*Blume* を例に挙げると、この場合の語幹拡張接尾辞 *-e* は女性名詞であることに加え、単数では常に *-e* が、複数では *-en* が語尾として現れる屈折クラスであることを示している。また Harnisch (2001) はこの屈折クラスを「*zunge* パラダイム (*zunge-Paradigma*)」と呼んでいる (Harnisch 2001: 148)。

しかしながら Harnisch (2001) は現代ドイツ語の全ての名詞において、基本形が *Blum-e* のように「語幹 + 語幹拡張接尾辞」の組み合わせから成り立っているわけではないと主張する。例えば *Garten* (庭) と *Zeichen* (しるし) を比較すると、*Garten* の場合、指小辞を付加すると *Gärtchen* (garden-STEM + -DIM, 小さな庭) のように *-en* と *-chen* の交替が生じていることから、語末の *-en* を語幹拡張接尾辞とみなすことができる。一方 *Zeichen* においては、同根の動詞 *zeichnen* (描く) に注目すると、*Zeichen* の語尾を除いた部分 *Zeich* に動詞の不定形を示す *en* が付加されずに (**zeichnen*)、シュワーが脱落しているものの *Zeichen* に動詞の不定形を示す接尾辞 *-en* が付加されている。そのため *Zeichen* の語末の *-en* は語幹の一部を形成する「終端素 (Endelement)」と説明される (Harnisch 2001: 257f.)。以上より、名詞語幹と名詞基本形の関係は (3) に終端素を加えた (4) のようになる。

(4) 終端素を考慮した名詞語幹と名詞基本形(Harnisch 2001: 258をもとに作成)

基本形 (Grundform)		
語幹 (Stamm)		語幹拡張接尾辞 (stammerweiterndes Suffix)
	終端素 (Endeelement)	
Tür		
Blum		e
Firm		a
Zeich	en	

4. 語幹原理に基づいた接合要素の記述方法

前節では Harnisch (2001) における語幹、および語幹原理を紹介した。本節ではまず、Harnisch (2001) のいう語幹に基づき接合要素を再定義する。その後、接合要素および、複合語が実際にどのように分析できるのか記述を試みる。

4.1. 接合要素の再定義

先行研究での接合要素の定義をここで再確認すると「N1の単数・主格形と N2の間に生起する音的要素」であった。それを3節に基づいて再定義を行うと、以下 (5) のようになる。

(5) 接合要素の再定義

接合要素とは N1の語幹の後、そして N2の前に生起する音的要素である。ここで語幹とは当該の N1の屈折・派生パラダイムに共通してみられる分節音の連続を指す。また接合要素は N1の語幹と共に N1を形成する。

ここで「接合要素は N1の語幹と共に N1を形成する」という表現に注目されたい。Nübling & Szczepaniak (2009: 195) も指摘するように接合要素は N1に属する、つまり N1の一部である。ただし接合要素という述語は接合要素が構成要素同士、つまり N1の語幹と N2を接合させるという意味を想起させるが、実際は語幹と接合要素から成る N1が N2と合接されるという記述がより適切である。その点において、接合要素という述語はミスリーディングかもしれない。しかし、述語の混乱を避けるため本稿では引き続き接合要素という述語を用いる。

4.2. 4.1. の再定義に基づいた接合要素の記述方法

以下、接合要素の再定義（5）に従った接合要素の記述方法を提案する。その際（6）のように、当該の N1が単数・主格形において語幹拡張接尾辞を持たない場合（クラス I）と、持つ場合（クラス II）の 2 つのクラスに区別して記述を行う。また以下の記述は N1が単一語の複合語に限定する。

（6）語幹原理に基づく接合要素の記述

クラス	N1		N2
	語幹	接合要素	
I	Tür	-ø-	angel
	Zeichen	-ø-	lehre
II - 1	Aff	-en-	haus
	Blum	-en-	stängel
	Firm	-en-	geschichte
	Daum	-en-	nagel
II - 2	Sorg	-e-	pflicht
	Ernt	-e-	helfer
	Brems	-ø-	öl
	Hilf	-s-	verb

まず、クラス I は単数・主格形において、語幹拡張接尾辞を持たないクラスである。3 節で述べた通り、*Zeichen* の *-en* は語幹拡張接尾辞ではなく、語幹の一部である終端素である。そのため *Zeichen* もクラス I の名詞とみなす。これらクラス I の名詞が N1 の場合、*Tür-ø-angel* (door-LE-hinge, ドアの蝶番), *Zeichen-ø-lehre* (sign-LE-theory, 記号学) のようにゼロ接合要素が生起する。

先行研究においてゼロ接合要素は、生起頻度が接合要素の中で最も高いため、デフォルトであると記述されることが多い (Nübling & Szczepaniak 2008: 2), 初めから生起条件が問題とされないことが多い (Fuhrhop 1996)。しかし語幹原理の枠組みでは、ゼロ接合要素は主に、N1が語幹拡張接尾辞を持たない場合に生起する、と捉え直すことができる。

もう 1 つのクラスであるクラス II は、当該名詞の単数・主格形において語幹拡張接尾辞を持つクラスである。このクラスは語幹拡張接尾辞が文法性、および数を示すクラス（クラス II-1）と、語幹拡張接尾辞が派生接尾辞的な性格を持つクラス（クラス II-2）、言い換えると、N1が動詞的な構成素であるクラスの 2 つ

に下位分類できると考える。

まずⅡ-1のクラスについて観察すると、例えば *Blume* は、*Blümchen* という派生語を考慮すると、*Blümchen* は中性名詞であり、語末の交替が文法性の交替を引き起こしているため、語末の *-e* が女性名詞、かつ単数を示す語幹拡張接尾辞であるということがわかる。そのため、*Blumenstängel* (flower-LE-stem, 花の茎) では、*-n-* ではなく *-en-* が接合要素として生起すると捉え直すことができる。*Affe* (猿) や *Firma* (会社) が N1 である場合も同様に、*-e* と *-a* がそれぞれ男性・単数、女性・単数を示す語幹拡張接尾辞であり、*-en-* が接合要素として生起する。³

また *Daumennagel* (thumb-LE-nail, 親指の爪) の N1 である *Daumen* (親指) の単数・主格は *Daumen* であるため、一見 *Zeichen-ø-lehre* と同じようにゼロ接合要素が生起すると分析できる。しかし指小辞を伴う *Däumchen* (thumb-STEM+DIM, 小さな親指) に注目すると、語末において *-en* と *-chen* の交替が生じている。そのため、*Daumen* の語末の *-en* は語幹の一部ではなく、男性・単数を示す語幹拡張接尾辞であると考え、複合語においても *Blum-en-stängel* と同様に *-en-* を接合要素として分析する。

基本形原理の枠組みの分析では、例えば Fuhrhop (1996: 541) では、N1 が男性弱変化名詞の場合は *-en-*、N1 の語尾がシュワーで終わる場合は *-n-* が生起する、というように、いわばアドホックに記述されてきた。しかしながらこの点についても語幹原理の枠組みでは、単数・主格形で語幹拡張接尾辞を持つ場合、基本的に複数形と同形の語形が複合語の N1 として現れると捉えることができる。

次にⅡ-2のクラスを観察すると *Sorgepflicht* (worry-LE-duty, 保護義務) や *Erntehelfer* (harvest-LE-helper, 収穫の手助け) はこれまでの先行研究において *-e-* が接合要素として生起する、もしくは Fuhrhop (1996: 542) のように N1 のシュワーが保たれるという記述がされていた。しかし、それぞれ *sorglich* (worry-STEM+ly, 入念な) や *ernten* (動詞, 収穫する) といった派生語を考慮することで、(6) のように、どちらも一貫して *-e-* が生起する複合語として分析できる。また *Brems-ø-öl* (brake-LE-oil, ブレーキオイル) や *Hilf-s-verb* (help-LE-verb, 助動詞) のように減法接合要素や代替接合要素が生起すると分析されていたものに関しても、N1 の派生語である *bremsen* (動詞, 止める) と

³ *Blume* の *-e* は女性・単数を示す一方で、*Affe* の *-e* は男性・単数を示している。このようにひとつの形態に複数の文法的機能が対応することは、清水 (2019: 38) も「定冠詞 *der* の語尾 *-er* は、男性単数主格、女性単数与・属格、複数属格に共通している」と指摘しているように、ドイツ語では珍しくないことだと考えられる。

helfen（動詞、助ける）をそれぞれ考慮に入れることで、ゼロ接合要素や *-s-* が生起すると記述することができる。

最後になぜ (6) のように接合要素が生起するのかということについての考察を行う。

複合語内ではナウマン (2008: 57) が「時制〈Tempus〉、語法〈Modus〉、人称〈Person〉、数〈Numerus〉などが造語では喪失している」と指摘するように、文法素性が消失、または中立化していると考えられる。裏を返せば、複合語内では、性や数などの素性が中立化するような語形が選ばれるということである。そして語幹拡張接尾辞の有無やその性格によって、素性に対して中立な語形が異なるため、接合要素の生起も異なると考えることができる。以下 (6) で挙げたクラスごとに詳述する。

まず、クラスⅠの N1 について考える。このクラスの名詞は性・数を表示する語幹拡張接尾辞を持たないため、性・数は語幹に内在していると考えられる。よって複合語を形成する際、中立化すべき素性がそもそも存在しない。そのため形態論的に有標な複数形の語形、そして男性・中性名詞であれば単数・属格の語形を選択する必要がなくゼロ接合要素が選択されると考える。

次にクラスⅡ-1 の場合を考える。このクラスの名詞の特徴は単数・主格形において、性・数を表示する語幹拡張接尾辞を持つということである。そのため複合語内では語幹拡張接尾辞により示される性・数という素性を中立化するために複数形と同じ語形が選択される。

ではなぜ性・数という素性を中立化するために複数形の語形が選択されるのかということについて考える。まず、性という素性に対しては、単数形が持つ文法性が複数形には存在しないため、複数形の方がより中立な語形であると言える。次に数に関しては、数という素性を複合語内で消失させることを考えると、数が1つに定まっている単数（形）よりも、数が定まっていない複数（形）の方がより数という素性に関して中立であると言える。例えば *Blumenstängel* では性・数が確定されている *Blume* ではなく、*Blumen* が選択されるということになる。言い換えると *-en-* が接合要素として生起するということである。

最後にクラスⅡ-2 の場合を考える。クラスⅡ-2 の名詞は派生接尾辞的な語幹拡張接尾辞を持つ。このクラスの名詞が N1 の時、*-e-* やゼロ接合要素、または *-s-* が生起する。クラスⅡ-1 とⅡ-2 はどちらも語幹拡張接尾辞を持つにも関わらず、生起する接合要素が異なる理由については、クラスⅡ-1 とクラスⅡ-2 の名詞の意味的性格が異なるということが考えられる。クラスⅡ-1 は性・数を示す語幹拡張接尾辞を持ち、クラスⅡ-2 は派生接尾辞的な語幹拡張接尾辞を持つと

ということから分かるように、クラスⅡ-1の名詞は動詞と関係がないコト・モノ名詞である一方で、クラスⅡ-2の名詞は動詞と関係がある動作・出来事名詞であると言える。動作・出来事名詞はコト・モノ名詞に比べて単数形と複数形の対立が明確ではない。そのため、数という素性を複合語内で消失させる動機が存在せず、*-en-*が接合要素として生起しないということが主張できるかもしれない。ただし、この点についてはなぜN1の種類によって*-e-*とゼロ接合要素、さらには*-s-*という異なるパターンがあるのかということに対しては説明することができていない。加えて、*Eil-ø-brief* (hurry-LE-letter, 速達郵便)等は名詞複合語というよりもむしろ、動詞語幹(*eil-*)と語(*Brief*)の合接であると考えられるべきかもしれない。そのため、N1が動詞と関係がある場合、またはN1が動詞からの派生語である場合の接合要素の生起については、そもそも*Ernt-e-arbeit* (harvest-LE-work, 収穫作業)等の*-e-*を接合要素と認めるべきか、ということも含めて今後の課題にしたいと思う。

4.3. 語幹原理に基づいた分析の現時点における限界

4.2節では、語幹原理に基づいた接合要素の分析方法、およびその利点を基本形原理に基づいた分析と比較しながら論じた。本節では、現時点では語幹原理でも捉えきれない接合要素の生起について、以下3点を述べる。

まず、1点目はN1がクラスⅠの場合、予測と反してゼロ接合要素以外の接合要素が生起する場合が見受けられる点である。その例としては*-en-*が生起する*Frau-en-arzt* (woman-LE-doctor, 婦人科医)や*-s-*が生起する*Amt-s-blatt* (official-LE-gazette, 官報)が挙げられる。

まず、*Frau-en-arzt*についてであるが、N1が*Frau*の場合、明示的には単数・主格形で語尾を持たないため、語幹拡張接尾辞を持たないクラスⅠの名詞であるように思える。しかし指小辞が付加された*Fräulein*という派生語に注目すると、明示的な語幹拡張接尾辞を持つ*Blümchen*や*Däumchen*と同一の派生形式となっており、語尾の交替による文法性の交替、そして幹母音の変音(ウムラウト)が生じている。以上より、*Frau*は単数・主格形において、女性・単数を示す、非明示的なゼロ語幹拡張接尾辞を語尾に持つと考えることができ、そのため他の明示的な語幹拡張接尾辞をもつ名詞と同様に、複合語では複数形と同形の語形が現れると分析することができる。しかしながら、指小辞を付加した際に、語尾の交替による文法性の交替とウムラウトが生じるのは*Frau*に限ったことではない。例えば*Bahn* (鉄道)は*Bäbnchen*のように女性から中性へ性が変わり、かつウムラウトも伴っているが、*Bahn-ø-fahrt* (rail-LE-journey, 鉄道旅行)の

ようにゼロ接合要素が生起する。

次に *-s-* が生起する場合についてであるが、Wegener (2003) が指摘するように、接合要素はそもそも前置属格の屈折接尾辞に由来する (Wegener 2003: 425f.)。そのため *Amt-s-blatt* における *-s-* は属格接尾辞 *-s* の名残である、といった通時的な理由で説明ができるかもしれないが、共時的な理由で説明することはできない。

次に2点目は、N1がクラスII-1の場合、予測と反してゼロ接合要素が生起する場合が存在するという点である。N1がクラスII-1の場合、つまり単数・主格形において性・数を示す語幹拡張接尾辞を持つ場合は、*Blum-en-stängel* (flower-LE-stem, 花の茎) のように複数形と同語尾の *-en-* が生起すると予想したが、*Woll-ø-kleid* (wool-LE-dress, ウールのワンピース) のようにゼロ接合要素が生起する場合も存在する。ただしこの場合は *Wolle* (羊毛) が物質名詞であり、複数形の *Wollen* は複数種類の羊毛を指す場合に用いられるため、*Wollen* がかえって有標な語形であると考えられる。そのため、*Wollen* でも、性・数を示す語幹拡張接尾辞を含む *Wolle* でもない *Woll* がN1の語形として選択されると言えるかもしれない。

最後に3点目は、4.2節で既に指摘したが、N1がクラスII-2の場合、*-e-* やゼロ接合要素、または *-s-* が生起するが、これら3種類の接合要素がどのような条件に基づいて生起するのかということを論じることができない点である。

以上3点に共通することはいずれも、本稿で示した接合要素の生起のデフォルトから逸脱しているということである。現時点ではいずれの場合も満足できる説明ができないため、今後の課題とする。

5. まとめ

本稿ではN+N複合語、とりわけN1が単一語の場合における接合要素の新たな捉え方を提案した。先行研究では接合要素は主に「N1の単数・主格形の後に生起する音的要素」として定義されているが、Harnisch (2001) における語幹原理を土台として「接合要素とはN1の語幹の後、つまり当該N1の屈折・派生パラダイムに共通してみられる分節音の連続の後に生起する音的要素」と再定義をした。

再定義による利点は主に2点ある。1点目は、これまでほとんど扱われず、定義上の矛盾と考えられていた減法接合要素や交替接合要素を他のタイプの接合要素と同様に分析できるようになるということを述べた。

2点目は、単数・主格形における語幹拡張接尾辞の有無やその性格によって

生起する接合要素が決定されるということを主張した。

語幹拡張接尾辞を持たない場合（クラスⅠ）は、基本的に、ゼロ接合要素が生起する一方で、語幹拡張接尾辞を持ち、かつそれが性・数を表示する場合（クラスⅡ-1）は複数形と同じ語形がN1として選択される、つまり複数接尾辞と同形の接合要素が生起する。語幹拡張接尾辞を持つが、それが派生接尾辞的な性格を持つ場合（クラスⅡ-2）は *-e-* やゼロ接合要素、または *-s-* が生起する。また語幹拡張接尾辞によって生起する接合要素が異なる理由については、ナウマン（2008）が指摘するように、複合語内では性や数といった文法素性が消失していることが関係していることを主張した。

また、本稿ではN1が単一語の複合語に限定して考察を進めたが、同様の分析方法はN1自身が複合語や派生語等、形態論的に複合的な場合にも適用できると考えている。N1が形態論的に複合的な場合の分析に関しては稿を改めて論じたいと思う。

略語一覧

LE 接合要素 (linking element) / SUB 減法接合要素 (subtractive linking element) / SG 単数 (singular) / PL 複数 (plural) / STEM 語幹 (stem) / DIM 指小辞 (diminutive) / DER 派生語 (derivative) / NOM 主格 (nominative) / GEN 属格 (genitive) / DAT 与格 (dative) / ACC 対格 (accusative)

参考文献

- Aronoff, Mark & Nanna Fuhrhop (2002): Restricting suffix combinations in German and English: Closing suffixes and the monosuffix constraint. In: *Natural Language and Linguistic Theory* 20. 451-459.
- Dressler, Wolfgang U., Garry Libben, Jacqueline Stark, Christiane Pons & Gonia Jarema (2001): The processing of interfixed German compounds. In: Geert Booij & Jaap van Marle (Hrsg.): *Yearbook of Morphology 2000*, Amsterdam: Springer Netherlands. 185-220.
- Eisenberg, Peter (1998): *Grundriß der deutschen Grammatik: Band 1: Das Wort*. Stuttgart & Weimar: Metzler.
- Eisenberg, Peter (1999): *Grundriß der deutschen Grammatik: Band 2: Der Satz*. Stuttgart & Weimar: Metzler.
- Fleischer, Wolfgang & Irmhild Barz (2012): *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache. 4. Auflage; völlig neu bearbeitet von Irmhild Barz*

- unter Mitarbeit von Marianne Schröder*. Berlin: De Gruyter.
- Fuhrhop, Nanna (1996): Fugenelemente. In: Ewald Lang & Gisela Zifonun (Hrsg.): *Deutsch – typologisch*. Berlin et al.: De Gruyter, 525 – 550.
- Harnisch, Rüdiger (2001): *Grundform- und Stamm-Prinzip in der Substantivmorphologie des Deutschen: Synchronische und diachronische Untersuchung eines typologischen Parameters*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Kopf, Kristian (2018): *Fugenelemente diachron: Eine Korpusuntersuchung zu Entstehung und Ausbreitung der verfügenden N+N-Komposita*. Berlin / Boston: De Gruyter.
- Kürschner, Sebastian (2003): *Fugenelemente im Deutschen und Dänischen – eine kontrastive Studie zu einem Grenzfall der Morphologie*. Freiburg.
- Michel, Sascha (2009): „Schaden-0-ersatz“ vs. „Schaden-s-ersatz“: ein Erklärungsansatz synchroner Schwankungsfälle bei der Fugenbildung von N+N-Komposita. In: *Deutsche Sprache* 37. 334 – 351.
- Naumann, Bernd (2000): *Einführung in die Wortbildungslehre des Deutschen*. 3., neubearbeitete Auflage. Tübingen: Max Niemeyer. [ナウマン, ベルント (2008): 『ドイツ語造語論入門』 石井賢治 (訳). 三修社.]
- Neef, Martina & Susanne R. Borgwaldt (2012): Fugenelemente in neugebildeten Nominalkomposita. In: Livio Gaeta & Barbara Schlücker (Hrsg.): *Das Deutsche als kompositionsfreudige Sprache: Strukturelle Eigenschaft und systembezogene Aspekte*. Berlin / New York: De Gruyter. 27-56.
- Nübling, Damaris & Renata Szczepaniak (2008): On the way from morphology to phonology: German linking elements and the role of the phonological word. In: *Morphology* 18. 1-25.
- Nübling, Damaris & Renata Szczepaniak (2009): *Religion+s+freiheit, Stabilität+s+pakt und Subjekt(+s+)pronomen*: Fugenelemente als Marker phonologischer Wortgrenzen. In: Peter O. Müller (Hrsg.): *Studien zur Fremdwortbildung*, Hildesheim. 195-222.
- Nübling, Damaris & Renata Szczepaniak (2011): *Merkmal(s?)analyse, Seminar(s?)arbeit und Essen(s?)ausgabe*: Zweifelsfälle der Verfungung als Indikatoren für Sprachwandel. In: *Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 30. 45-73.

Ortner, Lorelies & Elgin Müller-Bollhagen (1991): *Deutsche Wortbildung: Typen und Tendenzen in der Gegenwartssprache. Bd. 4: Substantivkomposita*. Berlin / New York: De Gruyter.

清水, 誠 (2019): ドイツ語から見たゲルマン語: 名詞の性, 格の階層と文法関係.
In: 北海道大学文学研究院紀要 158. 37-76.

Wegener, Heide (2003): Entstehung und Funktion der Fugenelemente im Deutschen, oder: warum wir keine **Autosbahn* haben. In: *Linguistische Berichte* 196. 425-457.

Wurzel, Wolfgang U. (1992): Morphologische Reanalysen in der Geschichte der deutschen Substantivflexion. In: *Folia Linguistica Historica* 13. 279-307.

研究会便り

■ 研究発表会・総会

『DER KEIM Nr. 45』の研究発表会および総会は、2022年6月15日（水）17時40分よりZoom オンラインミーティングにて開催されました。

＊例年、総会の直前に開催している「DER KEIM 合評会」は2022年度より「研究発表会」に変更になりました。

<発表題目>

木村千恵：ローベルト・ヴァルザー『〈日記〉』(Das »Tagebuch«-Fragment von 1926)における虚構の生成過程

小林大志：作成動詞の名詞化における項の表されやすさ：名詞化の項実現に関するコーパス調査の報告

■ サマースクール

2022年8月8日（月）～8月12日（金）の期間、大学院博士前期課程在籍者により、ドイツ語サマースクール（全3講座）が開催されました。

- ・ドイツ語のニュースにふれてみよう【中級講読】
- ・ドイツ語の物語を読んでみよう【中級講読】
- ・ドイツ語入門【初級読解】

■ 修士論文

池田裕行：現代ドイツ語名詞複合語における接合要素の生起分布－複合語第一構成素の屈折、および派生形態論的観察に基づいて－（2023年3月修了見込み）

沼畑向穂：現代ドイツ語「*am* 進行形」の意味・機能（2023年3月修了見込み）

東京外国語大学大学院ドイツ語学文学研究会会則

2004年5月13日制定

2008年5月26日改定

2015年5月21日改定

2021年6月9日改定

2022年6月15日改定

第一条（名称）

本会の名称は「東京外国語大学大学院ドイツ語学文学研究会」とする。

第二条（目的）

本会はドイツ語学・ドイツ文学・ドイツ文化に関する広範な研究を行うことを目的とする。

第三条（活動範囲）

本会は次の活動を行う。

- (1) 研究会活動
- (2) 研究会誌『DER KEIM』の発行
- (3) 「ドイツ語サマースクール」の企画・運営・開催
- (4) その他

第四条（会員）

- 1 本会は通常会員と賛助会員から成る。
- 2 通常会員は第三条に挙げた活動を行う。
- 3 賛助会員は本会の趣旨に賛同し本会の活動を賛助する。

第五条（通常会員）

- 1 次のいずれかに該当する者は通常会員の資格を持つ。
 - (1) 東京外国語大学大学院でドイツ語学・ドイツ文学・ドイツ文化を研究する学生
 - (2) 東京外国語大学大学院でドイツ語学・ドイツ文学・ドイツ文化を研究した卒業生で入会を希望するもの
 - (3) 東京外国語大学非常勤講師で入会を希望するもの
- 2 通常会員は年 2,000 円の年会費を支払う。

第六条（賛助会員）

- 1 次のいずれかに該当する者は賛助会員の資格を持つ。
 - (1) 東京外国語大学大学院でドイツ語学・ドイツ文学・ドイツ文化を研究する専任教員
 - (2) 東京外国語大学大学院でドイツ語学・ドイツ文学・ドイツ文化を研究した卒業生で本会の活動への賛助の意思のあるもの
 - (3) その他本会の趣旨に賛同し活動への賛助の意思のあるもの
- 2 賛助会員は年一口 1,000 円の賛助金を一口以上納め、本会の活動を賛助する。

第七条（会費および賛助金の使途）

会費および賛助金は次の目的に使用する。

- (1) 本会の運営
- (2) 本会の研究会誌『DER KEIM』発行
- (3) その他

第八条（運営委員とその任務）

- 1 本会に次の運営委員を設ける。
 - (1) 運営委員長（総会の招集、運営活動の統括）
 - (2) 編集担当（研究会誌『DER KEIM』の編集）
 - (3) 会計担当（会計）
 - (4) 企画担当（研究会活動・サマースクールの企画及び運営）
 - (5) 広報担当（研究会ホームページの管理）
- 2 運営委員は総会で通常会員及び賛助会員から選任する。
- 3 運営委員の任期は一年とする。ただし再任はさまたげない。

第九条（総会）

- 1 総会はこれを本会の最高意思決定機関とする。
- 2 本会の総会は通常総会と臨時総会に区別する。
- 3 通常総会は毎年一回運営委員長が招集する。
- 4 臨時総会は必要に応じて運営委員長が招集する。

第十条（総会の議事）

- 1 総会の議長は原則として運営委員長がつとめる。
- 2 総会の議事は、出席した会員の過半数をもって議決し、可否同数のときは、

議長の決するところによる。

第十一条（総会の議決事項）

総会では以下の事項を審議し、議決する。

- (1) 本会の運営委員の選任
- (2) 収支決算・予算の承認
- (3) 本会の活動の報告、活動計画の決定および変更
- (4) その他

第十二条（経費）

本会の経費は会費、賛助金及びその他の収入によってまかなう。

第十三条（会計年度）

本会の会計年度は毎年4月1日に始まり3月31日に終わる。

第十四条（会計監査委員と会計報告）

- 1 本会に運営委員とは別に会計監査委員を設ける。
- 2 会計監査委員は総会で通常会員及び賛助会員から選任する。
- 3 運営委員は毎年度決算報告書を作成し、会計監査委員による会計監査を受けた上で通常総会で報告する。

第十五条（細則）

運営委員はこの会則を施行するため、またはこの会則に定めのない事項について必要があるときは、総会の承認を経て細則を定めることができる。

第十六条（本会会則の改廃）

本会則の改定または廃止は総会における出席者の3分の2の賛成によって議決され発効する。

『DER KEIM』バックナンバー一覧

Nr. 1 (1977)

- 大島衣:「ダントンの死」におけるロベスピエール像
 江原吉博:抒情詩人マイアーの魂の遍歴—水と星のモチーフをめぐる—
 吉原高志:ドイツの伝承童謡について
 Koichi Sunaga: Betrachtungen zum Possessivpronomen in der deutschen Sprache der Gegenwart
 Kazuhiro Ochi: Notizen zur Literatursoziologie

Nr. 2 (1978)

- 沢岡藩:魔的なものの系譜—トーマス・マンの心性—
 Hirofumi Mikame: Notizen zur Valenztheorie
 Katsufumi Narita: Koartikulatorische Eigenschaften der VIV- und VnV- Lautfolge im Deutschen

Nr. 3 (1979)

- 江原吉博:裁く者と裁かれる者の逆転劇—C. F. マイアーの「女裁判官」—
 恒川元行:「相対化」する精神—ビューヒナーのことばと時代—
 Fumiya Hirataka: Schillers Lied „An die Freude“

Nr. 4 (1980)

- 岡田公夫: Aktionsart と動詞の分類
 湯浅英男:現存完了形におけるモドゥスの側面について—トーマス・マンの『魔の山』の例文を用いて—
 井口靖:ドイツ語法副詞の「主観性」と「客観性」
 飯沼隆一:『ファウストゥス博士』試論—語り手の視点—
 山路朝彦:ヘルダーリンにおける „die heilige Nüchternheit“ (「聖なる覚醒」) という概念について

Nr. 5 (1981)

- 木崎章光:ヴェルンヘルの語りに於ける表現の魅りについて
 沢岡藩:感覚化した言語—ハントケの「短い手紙」—
 Nobuo Ikeuchi: Bedeutungsanalyse und semantische Valenz —Eine Studie zur semantischen Valenz als Verträglichkeits- bedingung—
 井口靖:「モダリティ」の定義に関する一考察
 森信嘉:〈意図性〉を表わす言語表現に関して
 堀口里志:形容詞派生の他動詞の結果性について
 Takashi Narita: Zu den Präpositionen, die den Dativ und Akkusativ regieren

Nr. 6 (1982)

- 堀口里志:述語的形容詞の用法—den Kaffee schwarz trinken のタイプ—
 成田節:「場所の変化」から「状態の変化」へ—den Wagen mit etwas beladen 型の表現についての考察—
 畔上泰治:連続性の回復を求めて—クライストの「拾い子」をめぐる—
 長澤崇雄:不機嫌な青春—ハインリッヒ・ハイネの『ハールツ紀行』をめぐる—
 吉原高志:モモを読む—仲介者としてのモモをめぐる—

Nr. 7 (1983)

- Asahiko Yamaji: Zu Hölderlins Bestimmung des Tragischen
 Hiroshi Takeuchi: Georg Büchner: „Woyzeck“ —dramatischer Aufbau und Sprache—
 長澤崇雄:「空間」への冒険—ハインリッヒ・ハイネ『フランスの情況』試論—
 畔上泰治:関係としての世界—クライスト「O... 侯爵夫人」研究—
 城岡啓二:意志動詞と無意志動詞の対立

Nr. 8 (1984)

- 井口英子:非人称受動の用法
 栗山郁雄:beginnen と結びつく動詞
 小川曉夫:起点・到達点表現の非対称性—〈物の移動〉表現における意味構造に関して—
 城岡啓二:lassen と「せる・させる」
 田畑義之:動詞語義の拡大パターンについて
 畔上泰治:物語の意味作用について
 飯沼隆一:ホーフマンスタール論初期・I
 岩川直子:R. プルトマンの「非神話化」論
 長澤崇雄:掠め取られた「成熟—アルトゥール・シュニッツラーの『ある別れ』について
 竹内宏:全作品を貫く螺旋—ハンス・E・ノサック論—

Nr. 9 (1985)

- 野村法:伝説と昔話
 吉原高志:ユーミールと探偵たち—都市を読みかえる子供達—
 刀禰泰史:注目の喚起—グリム昔話集における Sage の Erzähltyp を中心に—
 竹内 宏:G・ビューヒナー:『レンツ』試論—自然描写を中心として—
 長澤崇雄:暁には未だ遠い時間—ドイツの犯罪小説をめぐる (1)—

畔上泰治：時代と否定—ゲオルク・ハイム論—
 田畑義之：統語的派生による状態変化表現
 太田タカユキ：国語の森の外へ—言語の創造性と翻訳—
 小川曉夫：他動的移動を表わす動詞の前綴化—起点・到達点・両点表現の対照—
 永岡敦：分離前綴 mit- について
 栗山郁雄：文レベルにおける beginnen との共起性に関する一考察

Nr. 10 (1986)

藤縄真由美：「物・事」を主語とする再帰表現についての意味論的一考察
 洞沢伸：「使役」の構造型—geben 型と bringen 型—
 栗山郁雄：動詞の意味タイプと beginnen
 大矢俊明：Modalwort についての一考察
 田畑義之：統語的・意味的環境に条件づけられた語義変容パターンについて
 飯沼隆一：象徴の消点—ホーフマンスタールの『騎兵物語』—
 野村法：昔話と心理学

Nr. 11 (1987)

塩川京子：「追憶」と「予感」—ノヴァーリスの「ハインリッヒ・フォン・オフターディンゲン」の「青い花」の構造—
 小西宏明：抒情詩人・若きゲーテの発展
 太田タカユキ：等価の研究
 押野洋：ケラーの『幸運の鍛冶屋』試論—事物描写を中心に—
 志賀邦瑞：昔話（Märchen）と伝説（Sage）の心理学
 藤縄真由美：現代ドイツ語における再帰代名詞の機能的分類

Nr. 12 (1988)

伊藤公三：古高ドイツ語の他動詞文における zu 不定詞と原形不定詞—Erian の用例に基づいて—
 栗山郁雄：移動動詞における「動作性」と「移動性」—beginnen との共起性を手掛かりにして—
 志賀邦瑞：昔話（Märchen）と心の領域
 押野洋：太ったシュトラピンスキー—ケラーの「馬子にも衣裳」—
 小西宏明：ゲーテの初期抒情詩における叙景と韻律

Nr. 13-14 (1990)

宮澤義臣：付加語的属格と動詞派生名詞に関する一考察
 田中一嘉：ドイツ語の意志・願望表現について—Aufforderung における wollen と möchte を巡って—

鈴木直樹：コブラ性
 一條亮子：酔う観客から問う観客へ—『例外と原則』をめぐる—
 津山拓也：ベレグリヌスの幸福—『蚤の親方』試論—
 小西宏明：初期抒情詩の自然描写におけるゲーテの視点
 中山由美：南西ドイツの方言学（研究ノート）

Nr. 15 (1991)

藤縄康弘：同一構文に現れる動詞の意味分配—el/e3/e4 構文を対象に—
 磯村一弘：日本語の五母音が日本人のドイツ語の発音に与える影響—その音響的観察—
 宮澤義臣：Kromayer: Deutsche Grammatica における文法観
 今村理子：グリム昔話集の文体
 本田雅也：物語世界の成り立ち—E.T.A. ホフマンの『砂男』と『黄金の壺』の重なりとずれ—
 小西宏明：「水上の霊の歌」におけるゲーテ的視覚

Nr. 16 (1992)

平野篤司：山口幸輔先生追悼
 林良子：日本人ドイツ語学習者のドイツ語発音の特徴—文中の単語の持続時間とポーズの観察—
 神谷善弘：ドイツ語教育の問題性—非常勤講師の立場から—
 藤縄康弘：Daß 文と zu 不定詞句の用法と述語動詞の意味範疇
 今村理子：グリム昔話とアンデルセン童話との比較
 本田雅也：アヴァンギャルド・ホフマン—ロシアにおける E.T.A. ホフマン受容
 小西宏明：「旅人の夜の歌（第一）」に寄せて

Nr. 17 (1993)

新井瑞穂：劇場としてのオーストリア—『ヘルデンブラッツ』をめぐる—
 一條亮子：プレヒト『処置』の行き先を
 小西宏明：行為としての詩作—「旅人の夜の歌（第二）」に寄せて—
 大藺正彦：「動詞行為に伴う属性」表現についての意味論的考察
 神谷善弘：2 年次に何を教えるか—専修大学文学部における実践例—（研究ノート）

Nr. 18 (1994)

今村理子：アメリカのフェミニズム批評からのグリム童話研究
 西口祐子：グリム兄弟と昔話の「信憑性」—民

- 俗学における語り手に対する態度の変遷から
みて—
- 林 良子：ドイツ語におけるフォーカスの音響音
声学的考察
- 黒田 廉：前綴り ab- の機能に関する考察
- Nr. 19 (1995)**
- 黒田 廉：前綴の意味機能について
- 徳岡知和子：現実には生きるノヴァーリス—ある
べき人間の姿を求めて—
- 山崎由貴：ヴォルフガング・ボルヒェルト作
『戸口の外で』について
- Masahiko Ozono: Reine Kasus und präpositionale
Kasus—Eine Überlegung zu deren Kodierungsbe-
dingungen—
- Nr. 20 (1996)**
- 中川亜貴子：『世界審判』に見るカール・クラ
ウスの第一次世界大戦に対する批判的なまなざ
し
- 林良子：ドイツ人は日本語のアクセント 語を
どのように聴くか
- 三宅洋子：「視点」と文型の選択—ドイツ語動
詞 drücken を例に—
- 時田伊津子：「物」の 3 格を伴う他動詞文の意
味構造
- 亀ヶ谷昌秀：移動動詞 steigen についての一考
察—マンハイム・コーパスによるコロケー
ション分析—
- 大藺正彦：bekommen 受動をめぐる諸問題
- 工藤 愛：関係文と冠詞の関係についての一考察
- 黒田 廉：移動と分離・非分離前綴（研究ノート）
- Nr. 21 (1997)**
- Ryoko Hayashi: Differenzierung der japanischen
und deutschen Vokale durch Formantstrukturen
in männlichen und weiblichen Stimmen
- 西口拓子：グリム『昔話集』における方言によ
る語り
- 三宅洋子：「物」を主語とし、経験主を対格目
的語として表す他動詞文の意味的考察
- Nr. 22 (1998)**
- 本田雅也：石の心臓とカウボーイ—ファンタ
ジー児童文学とベンノー・ブルードラ『海賊
の心臓』—
- 杉岡幸徳：ゲオルク・トラークル、詩人と麻薬
- 黒田 廉：空間関係を表現する分離・非分離前
つづりおよび前置詞による移動表現について
- 時田伊津子：物の 3 格を伴う他動詞文の意味的
分類
- 妹尾知昭：道具名詞派生動詞に関する考察
- 林 良子：ドイツ語の Fortis/Lenis 閉鎖音の知覚
における母音及び閉鎖区間の持続時間と基本
周波数の意味
- Nr. 23 (1999)**
- 阿部一哉：凝縮と 4 格化
- 山田寛明：ドイツ語の代名詞 es の用法記述につ
いて
- 横浜正明：ロリオ研究 2—ロリオのユーモア—
- 萩原耕平：リルケ『始源音』についての小論
- 妹尾知昭：ラテン語基本動詞の形態的比率—ド
イツ語基本動詞 1300 との比較—（研究ノー
ト）
- Nr. 24 (2000)**
- 萩原耕平：滅びのなかの永遠—リルケ『オル
フォイスへのソネット』—
- Yuri Komatsubara: Das Bild der Menschen in der
Weimarer Republik
- 時田伊津子：二重目的語構文の実証的分析
- 阿部一哉：現代ドイツ語における er- 動詞—辞
書の語義記述に基づく意味分類—（研究ノー
ト）
- 山田寛明：ドイツ語 Acl 構造のコーパス分析と
その問題提起（研究ノート）
- Nr. 25 (記念号) (2001)**
- 在間進：そうならないように、みんなで頑張り
ましょう。
- 菊池武弘：KEIM25 号にさいして—先輩のお祝
いとお説教と期待のことば
- カン・ミンギョン：ドイツ語「状態変化動詞」
の統語の意味約分析
- 西口祐子：グリムの同時代人、ベヒシュタイ
ン—その昔話とアイロニー—
- 小松原由理：新しい言葉を求めて—ラウル・
ハウスマンの言語実験—
- Yuki Akino: Das Urheberrechtsproblem bei Choreo-
graphien in Japan: computergestützte Labo-
notation als Lösung
- 西村尚志：虚構と現実—映画の分析を通して
- Nr. 26 (2002)**
- 久保美由紀：シュテファン・ツヴァイクとヨー
ゼフ・ロートのコスモポリタン性—「オース
トリア」と「ハプスブルク」と「ユダヤ」—
- 阿部一哉：語幹に形容詞を持つ er- 動詞
- Minkyong Kang: Einige Probleme der kausativ-
inchoativen Alternationen bei den Zustands-
veränderungsverben der deutschen Sprache
- Marco Raindl: „Ein Garten/So weise angelegt“: Geschich-
te im Bild von gestalteter Natur in Brechts

„Buckower Elegien“

斉藤理恵: ent- 動詞についての考察 (研究ノート)

Nr. 27 (2003)

小松原由理: グロテスクな自己演出—ジョージ・グロスの風刺世界とタダ的身振り—

吉田耕太郎: 首都と地方都市の誕生—地図と旅行記から確認する 18 世紀ドイツ空間表象について—

カン・ミンギョン: 言語運用にみるドイツ語「状態変化動詞」の自他 (研究ノート)

Nr. 28 (2004)

吉田耕太郎: 文学的営為と道徳—C・F・ゲラーの演劇論・文学論の分析から—

原真理: カフカとイデッシュ

寺田葉子: 記憶の場所/建築—ベルリン・ユダヤ博物館をめぐって—

浜津大輔: ドイツ語における 3 格の用法の実態調査—吉本ばなな『アムリタ』のドイツ語訳 (“Amrita”) を題材として (研究ノート)—

Nr. 29 (2005)

加藤由実子: ドイツ語を母語とする日本語学習者の文章における「視点」の傾向—授受動詞・移動動詞について—

阿部一哉: 言語運用に基づくドイツ語研究の試み

田原奈穂子: 現実と表象の間の劇場空間—ベルリン・フォルクスビューネにおける『白痴』(ドストエフスキー作, フランク・カストルフ脚色・演出) の上演とその舞台としての『ノイ・シュタット』(ペルト・ノイマン設計)—

吉田耕太郎: 啓蒙の文学論—エンゲル『ハンドルク論』(1774) の射程とその文学的コンテクスト—

Nr. 30 (2006)

杉山香織: ケストナーの児童文学観—民衆本『オイレンシュピーゲルの愉快ないたずら』の語り直し—

大塚ちはや: ログ入り T シャツの挑発—クリスティアン・クラハト『ファザーラント』にみるドイツのポップ文学—

吉田耕太郎: 文化の地勢を旅行する—『クアラント女性の手紙』におこまれた文化的差異とジェンダー—

板橋祐己: 歴史的絶対者の可能性—ユルゲン・ハーバマスの『絶対者と歴史』における『世界時代』構想の射程—

須田佳寿子: ドイツ語動作受動文のコーパスに

基づく使用頻度分析 (研究ノート)

Nr. 31 (2007)

モハンマド・ファトヒー: 名詞付加語の zu 不定詞句について

山本裕子: 言語・語り手・生—エルフリーデ・イエリネクが語るもの—

Vincenzo Spagnolo: Ad-hoc-Wortbildung—am Beispiel der Zeitkolumnen von Tita von Hardenberg—

Nr. 32 (2008)

大塚ちはや: 「私」が語る文学—ドイツ「ポップ文学」の語りのあり方—

小畑友佳: クリエムヒルトとブリュンヒルト—なぜ『ニーベルンゲンの歌』のヒロインはクリエムヒルトなのか—

仲間絢: バンベルク大聖堂の聖母像とその表現様式の発展

高橋美穂: ドイツ語移動動詞における完了の助動詞の選択—bummeln, fliegen, rudern, schwimmen, segeln を対象としたコーパスに基づく頻度分析

信國萌: ドイツ語形容詞における副詞の用法の分類

モハンマド・ファトヒー: 名詞を修飾する分詞について

Nr. 33 (2009)

平野篤司: 晩年スタイル—アドルフをめぐって—

山口裕之: ベンヤミンはハイパーテキストの夢を見るか。あるいは、ハイパーテキストの触覚性

西口拓子: ロッテ・ライニガーの影絵アニメーションとメルヘンの世界

吉田耕太郎: 踊る身体—身体と動作のひとつの概念史として

秋野有紀: 「万人に文化を」とミュージアム政策。フランクフルト・アム・マイン市における 1970 年代初頭の政策を例に

杉山香織: ケストナー『エーミールと探偵たち』の昭和初期日本における受容

山本裕子: 『ウルリーケ・マリア・シュトゥアルト』の二つの上演。「ドイツ赤軍派」をめぐる記憶と表象

Mohamed Fathy: Zur Konkurrenz von zu-Infinitivkonstruktionen und dass-Sätzen (研究ノート)

大塚ちはや: ドイツの 90 年代ポップ文学は終わったか? (研究ノート)

Nr. 34 (2010)

秋野有紀: 文化政策的な視点からのクルトゥー

ア・フェアミットルンクへの一考察—ドイツは芸術文化政策の公共性をいかに理論化しているのか

桑山佳子：翻訳文学における女ことば 翻訳規範の視点からの考察

杉山香織：ケストナー『エーミールと探偵たち』の現代日本における翻訳

Nr. 35 (2011)

在間進：ドイツ語研究に関する三つの考察—容認性、規則化、使用頻度—

田中雅敏：定動詞後置を伴わないドイツ語の副文にみる定動詞位置の動機づけ

田嶋諒一：スイスにおける多言語の状況。4つの国語とドイツ語ダイグロシア（研究ノート）

油尾昌輝：チェコ語・ドイツ語の語法の助動詞の比較（研究ノート）

Nr. 36 (2012)

秋野有紀：創造過程への支援という視点から見た劇場政策の課題。ドイツにおける劇場の統廃合と超域的な支援手法の登場は何を意味するのか

小林大志：「条件文的」に解釈される名詞句の冠詞選択について

桑山佳子：多和田葉子のテキストにおける文字。『ボルドーの義兄』『飛魂』を中心に（研究ノート）

高橋美穂：移動動詞の使役化について（研究ノート）

Nr. 37 (2013)

村瀬民子：ハイナー・ミュラーの創作における翻訳の可能性—シェイクスピア『お気に召すまま』翻訳をめぐる—

阿部一哉：動詞＋名詞コロケーション分析に基づく句例抽出手法

小林大志：語幹派生名詞と項の実現—動詞対格項を属格で実現できない派生名詞について—（研究ノート）

Nr. 38 (2014)

在間進：ドイツ語研究の新たな構想—個別言語研究の実用的応用—

佐藤宙洋：interessieren – interessiert – Interesseの語法—前置詞の意味を手がかりに—

井坂ゆかり：形容詞述語の意味構造と相関詞 es の出現の義務性・任意性・事実性の観点から—

木村千恵：消去のシステムとしての饒舌性—ローベルト・ヴァルザーの『散歩』について—

成田吉重：ドイツ語心態詞について—情報の共

有の視点から—

Nr. 39 (2015)

田辺とおる：フランツ・シュレーカーのオペラ《烙印を押された人々》における欲望のかたち

永盛鷹司：物語の共有—ラフィク・シャミの『夜の語り部』について—

Nr. 40 (2016)

高橋美穂：移動を表す不変化詞動詞と経路項との共起について—fahren の不変化詞動詞を対象に—

田辺とおる：フランツ・シュレーカーのオペラ《烙印を押された者たち》にみるシェーンベルクの余韻—「幸福な手」との関係において—

木村千恵：創作活動／盗賊稼業—ローベルト・ヴァルザー『盗賊』における断片からの創造—

永盛鷹司：伝達の形式としての「真実」と「物語」—ラフィク・シャミ『夜の語り部』の「語り」—

Nr. 41 (2017)

佐藤宙洋：接頭辞 be- の類推促進機能：bemerken を例に

田辺とおる：オペラを書く、というオペラー—シュレーカーの自伝的出世作《遙かなる響き》—

Nr. 42 (2018)

高橋美穂：移動を表す不変化詞動詞における起点・着点の表出—ausfahren, einfahren を例に—

小林大志：ドイツ語における名詞化複合語の項の解釈について—一項の意味論的階層関係と階層外項—

佐藤宙洋：同幹類義動詞の研究：merk- とその派生語の場合

永盛鷹司：哲学の挫折の物語：フィリップ・マインレンダーの『ルベルティーネ・デル・フィノー』の新たな位置づけ（研究ノート）

Nr. 42-43 (2019-2020)

佐藤宙洋：競合と対立現代—ドイツ語の blühen とその派生動詞における意味分化—

小林大志：ドイツ語の不定詞名詞化における項の義務性・非義務性—非明示的な項の解釈について—（研究ノート）

木村千恵：書評：新本史斉著『微笑む言葉、舞い落ちる散文—ローベルト・ヴァルザー論』鳥影社、2020年（書評）

Nr. 45 (2021)

小林大志：名詞化の項実現の形態論的・語彙意味論的条件—コーパスに基づく経験的調査研究—

中橋京香：グスタフ・クリムトが描く女性像の
変容—《ユーディット I》の解釈をめぐって—

木村千恵：創作技法としての「盗作」と「捏
造」—ローベルト・ヴァルザーの「盗み」の
意識—

※バックナンバーをご希望の場合は、当研究会
までご一報下さい。

DER KEIM Nr. 46 執筆者

成田節／なりたたかし

東京外国語大学教授

田辺とおる／たなべとおる

東京外国語大学大学院博士後期課程（ドイツ語圏文学）

沼畑向穂／ぬまはたひさは

東京外国語大学大学院博士前期課程（ドイツ語学）

池田裕行／いけだひろゆき

東京外国語大学大学院博士前期課程（ドイツ語学）

DER KEIM Nr. 46 査読担当者

成田節（東京外国語大学教授） 西岡あかね（東京外国語大学准教授）

藤縄康弘（東京外国語大学教授） 山口裕之（東京外国語大学教授）

《敬称略・50音順》

DER KEIM Nr. 47 原稿募集

次の要領で DER KEIM Nr.47 の原稿を募集します。

■ 原稿分量：和文 A4（38字×34行）21枚以内

欧文 上記相当で720行以内

（いずれの場合も欧文200語程度の抄録をつける。）

■ 申し込み締切り：2023年7月中旬

■ 原稿締切り：2023年10月中旬

■ 申し込み先：〒183-8534 東京都府中市朝日町3-11-1

東京外国語大学ドイツ語専攻気付

東京外国語大学大学院ドイツ語学文学研究会

E-mail：derkeim@tufs.ac.jp

投稿を希望する方は、論文や研究ノート等の題目とその概略を和文または欧文 A4一枚程度に記載し、氏名、メールアドレスを明記の上、メールにファイルを添付して上記アドレスまでご送信ください。執筆要項は執筆をお願いする段階で編集委員からお送りいたします。「論文」「研究ノート」等の最終的な採否は編集委員会で決定します。

編集後記

DER KEIM 第46号は、成田節教授退職記念号として企画されました。

今号の編集を担当するにあたり、多くの方々からご支援をいただきました。まずは、貴重なエッセイ、論文、研究ノートを寄せていただいた執筆者の皆様にお礼申し上げます。また、査読いただいた先生方には、厳しいスケジュールのなか、多大なるお力添えをいただきました。先生方のご指導とご助言により、今号も内容的に充実した会誌として発刊できる運びとなりましたことを感謝いたします。編集・校正に際しては、有限会社ノースアイランドの方々にご尽力いただきました。今号に携わったすべての方々に、この場をお借りしてお礼申し上げます。

最後に、ご退職される成田先生に心から感謝を申し上げます。成田先生は長年、投稿者ならびに査読者として本誌に携わってこられました。成田先生の熱心なご活動に支えられて、本誌が現在に至るまで続いてきたと言っても過言ではありません。本誌は、引き続きドイツ語学・文学の研究の発展に貢献するために、一層の努力を重ねてまいります。

DER KEIM Nr. 46 編集委員

木村 千恵（東京外国語大学特別研究員）

佐藤 宙洋（東京外国語大学特別研究員）

連絡先：derkeim@tufs.ac.jp

DER KEIM Nr. 46 (成田節教授退職記念号)

発行日 2023年3月31日
編集発行 東京外国語大学大学院
ドイツ語学文学研究会
〒183-8534 東京都府中市朝日町3-11-1
東京外国語大学 ドイツ語専攻気付
電話番号 (042) 330-5223
振込口座 東京都府中市紅葉丘郵便局
口座番号 00170-2-48229

制作 有限会社ノースアイランド
印刷・製本 有限会社ノースアイランド