OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	アルフレート・デーブリーン『ベルリン・アレクサンダー広場』：ドキュメンタリー文学としての考察
Author(s)	赤木, 登代
Citation	独文学報. 1992, 8, p. 19-32
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/106696
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

アルフレート・デーブリーン
『ベルリン・アレクサンダー広場』

―― ドキュメンタリー文学としての考察 ――

赤　木　登　代

アルフレート・デーブリーン（Alfred Döblin）『ベルリン・アレクサンダー広場　フランツ・ビーバーコプフの物語』*Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*（以後ＢＡと略す）は、1929年にフィッシャー書店から出版され、わずか２年のうちに45版を重ね、その後1933年までに約５万部という発行部数を数えた。この成功は作家としての彼の名を一躍世に知らしめることとなり、彼の名は今日でもなおＢＡと共に語られている。

デーブリーンが、最初にこの作品に付けた題名は、実のところ「ベルリン・アレクサンダー広場」のみであり、副題の「フランツ・ビーバーコプフの物語」は、出版社の要請により、彼の意に反して付加せざるをえなくなったものであった。というのは、当時の出版社にとっては、ただ広場あるいは駅の名前を小説のタイトルにすることなど、先例がなく商業上到底容認できるものではなかったようだ。[1] このような作者の意志に反する出版社側の商業的意図により副題を付与したことは、少なからぬ影響を読者に与えることとなった。すなわち、このことによって作品の主人公としてのフランツの立場が不動のものになったのだ。しかしながら、本当にこの作品はフランツ・ビーバーコプフという１人の人間の営為を描くことのみに重心を置いているのだろうか？ アレクサンダー広場に象徴される当時のベルリンの街は単なるこの小説の舞台としてしか機能していないのだろうか？

ニコラウス・ミラー（Nikolaus Miller）は、この２つのタイトルから

次の図式を導いている。[2]

I　事実に基づく現実　　報告形式　　舞台ベルリン
Tatsachenwirklichkeit　Berichtform　Schauplatz Berlin
II　詩的真実　　叙事的フィクション　ビーバーコプフ物語
Dichterische Wahrheit　Epische Fiktion　Biberkopfgeschichte

この図式は、必ずしも正確にこの作品の構造を捉えているとは言いがたい。なぜなら、のちに述べるが、ベルリンの街は報告形式によってのみ描写されるわけではなく、多層な語りのレベルにおいて表現されているからだ。しかしながら、このモデルはＢＡ中ではベルリンとビーバーコプフの物語が同じ比重で取り扱われるべき重要なテーマであることを示唆している点で見逃せないものだ。

この作品の舞台となっている1920年代のベルリンの街は、その住民層の違いから東部地区と西部地区に分かれていた。そして、東部地区には労働者階級が、西部地区には有産階級が住んでいた。アレクサンダー広場は、その東部地区に位置しており、いわばその地区のシンボル的存在であった。ゆえにセメント業、運送業に従事していたルンペンプロレタリアート（Lumpenproletariat）に属するフランツの立つ広場は、東部地区にあるアレックス（広場の愛称）でなければならず、また逆にアレックスに立つ者は労働者でなければならないのである。この点で、２つのテーマは社会的に緊密な関係を有している。

この小論では、1920年代のベルリンというテーマに着目して、デーブリーンが執筆時期とほぼ同じ時期（1927～29）に小説の舞台を設定し、当時のベルリンの姿を、その現実をいかに小説中に取り込んでいるかを、当時革新的とされた小説の技法との関連から検証し、この作品のドキュメンタリー的性質を明らかにしたい。

1. モンタージュ技法

ＢＡは冒頭まず３人称の語り手がいささか古めかしい大道芸人の歌（Bänkelsang あるいは犯罪者のストーリーであるところから Moritat）

のようなスタイルで報告を始めるが、その後語り手はしばしば後退し、その存在を確認できなくなる。言い換えれば、報告という形式から逸脱するのである。ヘルムート・シュヴィマー（Helmut Schwimmer）は、この作品には3つの語りのレベル、「叙事的報告」、「内的独白」および「モンタージュ素材」が観察されうるとしている。[3] つまり、語り手は「叙事的報告」という1つの語りのレベルのみを担当し、他の2レベルが支配的な部分では、語り手は消滅してしまうのである。

デーブリーンは、ＢＡ発表と同じ年に論文『叙事作品の構造』*Der Bau des epischen Werks* を雑誌『ノイエ・ルントシャオ』*Neue Rundschau* に掲載した。

> 私は叙事文学の形式をまったく自由な形式にすることを要求する。そのことによって作家は、素材が要求するあらゆる描写の可能性を追求することができるのだ。[……] 作家自身が事実であること、作品中にそのための余地を作り出すことこそが優れた作家をつくるのだ。そして、それゆえ私は今日の優秀な作家に、叙事文学においては報告という強制的な外観をはずして、自分が必要と見なすだけ作品のなかで動きまわることを強く勧めるのである。(AzL 115)

問題となるベルリンの街の描写は、デーブリーンの主張どおり、ＢＡ中で実際に報告という形式にとどまらず、作品中至る所に現われ、単なる小説の舞台以上の役割を果たしているのである。その描写に際して多用され、そして最も注目すべき技法は、モンタージュ技法であろう。というのは、この技法こそＢＡをそれまでの作品と一線を画することとなった当時画期的なものであったからなのだ。このモンタージュ技法に関しては、エッケハルト・ケメリンク（Ekkehard Kaemmerling）[4] が映画の技法との関連で、Ｈ・シュヴィマーが[5] キュービズムの画法に照らしあわせて分析を試みている。デーブリーン自身もエッセイ中で自らの小説技法について映画と絵画の影響であることを認めている。ここでは視点という問題から、作品中に使われている他の語りの技法と比較して、ＢＡ中のモンタージュ技法について考察することにする。

1920年代のベルリンをめぐる状況は3つの語りのレベルで登場してくる。

まず第1に、ベルリンの街をめぐる描写は、語り手によって報告されている。

> アレクサンダー広場では、地下鉄工事のために車道を掘り起こしている。ひとは板の上を歩いている。市電は広場を横切り、アレクサンダー通りを過ぎ、ミュンツ通りを通って、ローゼンタール門へと走っていく。右にも左にも通りがある。通りには家が立ち並んでいる。建物は、地下から屋根裏まで人でいっぱいである。一階には店舗がある。（BA 131）

そして、第2の次の例では、もう語り手の視点から離れて記述されている。

> そしてやがて午後3時になって、通りをこえてフランツとラインホルトが歩いていく。各種ほうろう看板、ほうろう製品、ドイツ製そして純ペルシャ絨毯、12カ月月賦、テーブルランナー、テーブルおよびソファカヴァー、キルティング掛け布団、カーテン、ライスナー商会、自分にあった流行を選んでいますか？　そうでないなら折り返し注文下されば無料配達いたします。注意、生命の危険。高圧。彼らはフランツの家に入っていく。（強調は論者）（BA 364）

このフランツとラインホルトの行動を報告する語り手の文に突然入ってくる広告あるいは看板上の文は、語り手の視点を通して語られているというよりも、通りを行くフランツかラインホルトの目に映った映像がそのまま現われていると考えたほうがいいだろう。内的独白が登場人物の言葉にならない意識、思考が語り手を通さず1人称で直接的に現われてくるものであるとするなら、この部分はそれに該当するといっていいだろうか？ここでは、人物の感覚が捕らえたものについての反応は一切感じとれない。それゆえ、むしろここは、ただ人物がカメラのレンズのように機能して外部の様子を映しだす媒体となる、フランツ・K・シュタンツェル（Franz K. Stanzel）が名付けたところの「カメラ・アイ」（Camera Eye）という手法が用いられているといったほうがいいだろう。[6] カメラ・アイによっ

て対象が呈示されるとき、誰の感覚を通してかは問題ではない、その描写される対象こそが重要なのだ。第3の例を検討してみよう。

> 彼らは自分たちのテーブルのところに立っている。背の高い男が座って飲んでいる。材木商人たちは金を見せびらかしている。クルップは、年金受給者を餓死させるのだ。150万人の失業者、15日で22万6千人の増加。（強調は論者）（BA 100）

ここでは、もはや物語内の視点という概念は適用できない。突然、語り手の文に当時のベルリンのニュースがモンタージュされているのだ。このニュースを語るのは、「叙事的報告」という語りの1レベルを担当している語り手ではない。このモンタージュ素材を語るのは、いや呈示するといった方が適切だろうが、すべての語りのレベルを統合する存在なのだ。このように、当時のベルリンの様子を伝える素材が、3つの呈示方法で物語中に存在しているのであるが、特に第3の例に見られるモンタージュの素材となっているものは、それ自体がフランツの物語から独立している。つまり、その内容はフランツの物語の進行にはなんら関与せず、ただベルリンの街の様子を主張するのみである。

2. 語られるベルリン

すでに1920年代のはじめには、ベルリンは人口450万を抱える大都市となっていた。デーブリーンは、1924年に雑誌『ノイエ・ルントシャオ』に『自然主義時代の精神』*Der Geist des Naturalistischen Zeitalters* というエッセイを執筆し、その中で、大都市の発生とその性質に関する理論づけを行なっている。

> 技術という刺激は、その実現に大きな集団的存在、つまりは大衆をどうしても必要とする。都市、特に大都市は技術の活躍の場なのだ。（AzL 72）

デーブリーン自身が大都市の大きな特徴であると述べた「技術」と「大

衆」の姿はＢＡにおいて通りを掘り返す蒸気タービンや市電の往来等で呈示されているし、大衆の姿は通りをゆきかう、あるいは偶然１つの場所（市電内や居酒屋など）に集まった人々の描写に生き生きと現われている。また、フランツ自身も、この技術の発達によって大都会に発生したルンペンプロレタリアートの１人なのである。

> 大都市は奇妙で力に満ちた装置だ。その通りでは、これらの人々が持ち、放っている、またその人々を捉えている衝動と緊張の渦は体に感じられるほどなのだ。（AzL 82）

この大都市のもつエネルギーは、伝統的な語り手による報告という形式で描写するには不可能なほど大きいものであった。それゆえ、大都市ベルリンの現実をできるだけ多角的に写しとろうとした結果が、カメラ・アイあるいはモンタージュという技法を必要とすることになったのだろう。また、デーブリーンはエッセイ『ジョイスの「ユリシーズ」』*‚Ulysses‘ von Joyce*（1928）の中で当時の文学を取り巻く状況について述べている。

> 文学の担当領域に映画館が割り込み、新聞は大きくなり最も重要な、かつ最も普及した出版物となり、あらゆる人々の日々の糧となった。さらに今日の人々の体験する光景には通りが、秒ごとに刻々と変わる通りが、会社の看板が、車の往来が入っているのだ。（強調は論者）（AzL 288）

映画については、第１章でフランツがミュンツ通りにある映画館に足を運ぶシーンや、第８章のヘルベルトとエーファが映画を見に行くシーンが語り手によって報告され、当時の庶民の娯楽である映画の様子を窺い知ることができる。

また新聞については、フランツ自身がアレックスに立つ新聞売りになることや、様々な新聞や雑誌名 ―「ＢＺ」*BZ*（ＢＡ13）、「ノイエステ・イルストリールテ」*Die neuste Illustrirte*（ＢＡ13）、「フンクシュトゥンデ・ノイ」*Die Funkstunde neu*（ＢＡ13）、「平和の使者」*Der Friedensbote*（ＢＡ102）、「結婚生活」*Ehe*（ＢＡ181）、「マガツィーン」*Magazin*

(ＢＡ181)、「フェルキシャーベオーバハター」*Völkischer Beobachter* (ＢＡ184)、「世界」*Die Welt* (ＢＡ217)、「月曜の朝」*Montag Morgen* (ＢＡ217)、「月曜世界」*Welt am Montag* (ＢＡ218)、「モッテンポスト」*Motten Post* (ＢＡ254)、「グリューネ・ポスト」*Grüne Post* (ＢＡ254)「ベルリン労働新聞」*Berliner Arbeit Zeitung* (ＢＡ310) ――がその度ごとに名前を挙げて 強調されることからも、当時のベルリンでの新聞の占める位置が理解されうるだろう。ヘルマン・ケーラー(Hermann Kähler)は、その著書 『ベルリン――アスファルトと光』*Berlin ― Asphalt und Licht* の中で、当時のベルリンを「新聞都市」(Zeitungsstadt) として紹介し、その証拠として統計資料を載せている。

> 1928～29年にかけて、ベルリンだけで147あるいは114の政治的日刊紙が発行されていた。(何を政治的新聞であるかとするところの様々な解釈からこうなっている) 全部あわせて、1928年のベルリンで2633以上の種々の新聞・雑誌が発行されていた。[7]

多種類の雑誌と新聞は、当時のベルリンを特徴づける重要なシンボルであったので、作品の至る所で言及されるのだ。

> フランツは、プムスが仕事机であれこれと仕事をして何か調べようとしているときに、椅子の上にあるＢＺを読んでいる。――ギュンター・プリュショウ、小舟で3000海里、休暇と航路、ラーニアの「好況」、レッシング劇場のピスカトール劇。(強調は論者) (ＢＡ 226)

そして、新聞名が言及されるとき、時折その内容が列挙される。フランツがこれらの記事のどれに興味を感じているかは、述べられていない。まったく重要ではないようだ。その描写の目的は、むしろ当時の出来事を伝達することにあるのだ。

また「通り」についても、特徴的な描写方法が観察されうる。Ｎ・ミラーはＢＡにおいては「散歩」(Spaziergang) が文学的に応用されていると指摘している。彼は作品に現われる９つの通りを例に取り、そこに知覚される事物の詳細、全体の印象を分析している。[8] しかしながら、その特徴

を描写することなくただ通りの名前だけが列挙される箇所もしばしば見られる。

次の日の午前中に靴ヒモを持って、ローゼンタール門をこそこそ通り過ぎていくのは誰だろう？ オットー・リューダースだ。角のファービッシュ洋服店のところで、フランツがブルンネン通りを急いでいってしまうのを見送っている。その後、彼は急いでエルザス通りを下っていく。（ＢＡ 115）

登場人物の移動に伴うだけでなく、語り手自身の視点の移動に際しても、通りの名前は見過ごされることはない。言い換えれば、通りは常に匿名ではなく、実名で登場するのだ。

ベルリンの屠殺場。市の北東部にエルデナウアー通りからターエル通りを越えてランツベルク並木通りをコテニウス通りに至るまでの間に、環状線に沿って建物が、つまり倉庫、屠殺場とその売買場の小屋が並んでいる。（ＢＡ 145）

これらの記述は20年代の正確なベルリン地図となっているのだ。また当時すでに重要な市民の足となっていた市電もたびたび言及される。――41番系統（ＢＡ13）、68番系統（ＢＡ52）、４番系統（ＢＡ53）、99番系統（ＢＡ58）、９番系統（ＢＡ91）、65番系統（ＢＡ181）、76番系統（ＢＡ181）――そして同時にその路線がモンタージュされる。

一人の娘が99番系統から降りる。マリーエンドルフ、リヒテンラート国道、テンペルホーフ、ハレ門、ヘートヴィヒ教会、ローゼンタール広場、バート通り、湖岸通り角トーゴー通り、ウーファー通りとテンペルホーフの間に土曜日から日曜日にかけて終夜営業の工場、フリードリッヒ・カール通り、15分間隔の電車。（ＢＡ 58）

また、会社の看板や広告は人物の通りの移動に伴って先に述べたカメラ・アイの手法で描写されるか、あるいはまったく突然にモンタージュされる。

> 警備会社はあらゆるものを守ります。巡回し、くまなく歩き、点検したり、時計や警報機の設置、[……] アドラー・クリーニング店はあらゆる下着・肌着類をお引き受けします。とりわけ、紳士・婦人共高級品をお取り扱いいたします。(ＢＡ 132)

さらに、車の往来が語り手によって生き生きと報告されるが、その途中にいくつかの文がモンタージュされる。

> 彼はキーキー音をたてて走る市電のそばをぶらぶら歩いていく。――走行中は飛び降りないでください。待て！ 電車が止まるまで。交通警官が交通整理をしている。郵便配達夫がそれでもなお急いで向こうへ渡ろうとしている。(強調は論者) (ＢＡ 141)

この部分は車内にある注意書きの言葉なのか、それとも車内で親が子供に注意しているのか、あるいは別のことなのか判然としないが、かえってそれゆえに、往来の様子が、その活気が際立ち真実らしさが滲みでるのである。すなわち、実際にその通りに立つ人間の知覚する現実に近づくのである。

また、この他デーブリーン自身がエッセイで言及しなかった20年代のベルリンを特徴づける要素もＢＡには多く見受けられる。Ｈ・ケーラーはベルリン文学の新しいモチーフとして次のものを挙げている。「技術」、「労働」、「建造」、そして「競争」である。[9] 技術の発達はベルリンの生活のすべてに影響を及ぼした。とりわけ、都市への人口流入を引き起こし、大衆という存在を生み出した要因なのだ。デーブリーンは、1918年に発表した長編小説『ヴァトツェックの蒸気タービンとの戦い』 *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* において、技術が人間生活に及ぼす影響を戯画的に表現したが、ＢＡにおいてもその技術に注目している。それは、交通網の発達の描写に顕著であるが、広く解釈すると作品にしばしば現われる百科事典的な知識（医学、数学、博物学等）も技術のもたらした産物であろう。また「建造」も当時街のあちこちでみられた道路と市電網の工事として直接作品に現われている。

エルザス通りでは、小さな溝のところまで車道全部が柵で囲まれている。建築現場の囲いの向こうでは蒸気機関がぽっぽとやっている。（ＢＡ 53）

この至るところで行なわれている道路工事は「ドーン、ドーン」という杭打ち機の音でシンボル化されて作品にちりばめられている。またこの工事は福祉局の職員をして「ベルリンではそう簡単に飢え死にすることはありませんよ。だからやつらはみんなやってくるんですよ」（ＢＡ 262）と言わしめる労働者を地方から集める大都会の力をも表すことになっているわけだ。

ベルリンの経済が競争によって導かれているということは、街にあふれる広告塔の、あるいは看板のコピーがテクスト内にモンタージュされて、そのことを訴えている。

ベルリンの街をめぐるあらゆるモンタージュの素材は、この大都市をいわば作品の主人公の１つとして機能させることに大きく関与している。そして、それらのモンタージュ素材は独立した節さえ構成しているのだ。第５章第５節は「ローカル・ニュース」というタイトルがつけられ、ニュースが組み合わされている。その内容を詳しく検討すると、殺人事件について、市電事故について、証券取引値、輸入自動車の販売代理権をめぐるトラブル、ルネサンス劇場の興行作品についてという順番で当時の出来事らしいものが記述されている。これらに共通することは、当時にベルリンで起こった、あるいは起こったとしても何ら不思議はない事柄、あるいはベルリンにおいて新聞やあるいは他のメディアを通して知ることが可能な事柄であるということだけだ。やはり、これらの要素も物語内の登場人物に何ら影響を与えるものではないのだ。

この作品における人物の主人公はフランツ・ビーバーコプフであるのだが、もうひとつ当時のベルリンの街も作品に大きなテーマとして機能している。そしてその様子は特にその1920年代という時代の街の状況を象徴するものに焦点を当てて表現されている。その際大都市の多様な側面を映しとろうとした結果、視点が多様化し、ついには物語内の視点という概念からは逸脱したモンタージュ技法が用いられることとなった。ＢＡのモンタージュ技法は、いわばその大都市という素材の欲求するところから生まれた

ものであるのだ。[10]

大都市ベルリンに存在するものは、多くの場合他の大都市にも発見されることである。その典型として、大都市には秩序だけでなく、無秩序も存在していることに注目してみよう。大都市の発展に伴って、ＢＡ第２章冒頭の絵が例として挙げているような都市機能（市清掃局および運輸局、公衆衛生局、消防局等）が、いわば秩序が整ってくる。その一方で、物語中にも記述されている多くの犯罪によって、それとは対照的な無秩序な側面もあることがわかるのである。４章の最後に挿入される物語では、本来まじめな堅気の夫婦が軽率にも犯罪に加わり、逮捕されるエピソードが描かれる。この話は、大都会では堅気の人間でさえも犯罪に手を染めることがいかに容易であるかを示す例となっている。フランツ自身も殺人行為によって都市の秩序を犯し、刑務所に入った。そして、出所後は、その都市の無秩序のわなにはまり、破滅するという点で大都市にすむ、しかも経済的に不安定なルンペンプロレタリアートの類型の１つとなっているのである。

3. ドキュメンタリー小説としての『ベルリン・アレクサンダー広場』

以上、ＢＡに登場する20年代の大都市ベルリンを象徴する要素が、どのようなものであり、またいかに作品中で呈示されているかを考察してきたが、ここではそれらのドキュメンタリーとしての特性を特に考えたい。

ユルゲン・シュテンツェル（Jürgen Stenzel）は、マールバッハにあるシラー国立図書館に保存されているデーブリーンの遺稿の中のＢＡの原稿について論文『鋏と糊で』*Mit Kleister und Schere* に於いて詳しい報告を行なっている。

> その原稿は大部分は８つ折りの紙からなっていて、医者にありがちなひどい筆跡で埋めつくされている。そのすきまに小さめの紙で補足メモが貼られていて、それはたいてい鉛筆書きで、以前は明らかにクリップで留められていたらしく、ほとんどの束に錆のあとが見られる。[11]

この遺稿は、デーブリーンの創作過程を知らせるものであるが、まさに

それは切り貼りというモンタージュ技法そのものである。

シュテンツェルの報告によると、その切り貼りされたものは、オリジナルから直接そのまま原稿に挿入されたものと、デーブリーンによって、変更あるいは加筆されたものがある。たとえば、神経科医のデーブリーンに届いたある女性患者からの手紙は、ほぼそのまま欝病の娘の日記として作品に登場しているが、ベルリンの官報は、名前や日付けをいくぶん変えて使われている。[12]

デーブリーンが、事実というものに大変な敬意を払っていたことは、繰り返し彼のエッセイに現われているが、ＢＡでは、フィクションであるフランツの物語に事実あるいは事実に近い事柄が入り込んできている。その事実に近い事柄とは、厳密に区別すると、純然たる事実を若干改作したものとデーブリーン自身が創作したところの事実を模倣したであろう事柄に分けられる。後者は当時のベルリンで起こっても何ら不思議はないことであり、また実際に起こったことを類型的にし、デーブリーンが書き下ろしたことであるのだ。たとえば、ベルリンのとある居酒屋での人々の会話は、当時のベルリンのあちこちでみられた風景の１つであろうし、市電に偶然のりあわせた人々の生活背景も当時例外的な状況ではなく、平均的な人々のものであろう。つまり、デーブリーンはその事実から生まれた１つの類型でもって、その当時のベルリンのもっていた雰囲気――それははっきりと言葉で説明できない、また純然たる事実の羅列のみでは表現しきれないもの――を保存し、生のまま伝えることを目指したのではないだろうものか？ すなわち、彼は純然たる事実と当時のベルリンの状況にしばしば起こったことをもとに創作した擬似事実＝事実の類型、この２つをもって、ＢＡを20年代の様子を伝える１つの記録文学とすることを目指したのだ。そして、彼は大都市という巨大なエネルギーに満ちた存在を、伝統的な叙事文学の形式で、つまりは語り手による報告で伝達することは、その素材のもつ特性を無駄にすることと考え、ダダイズムや表現主義の芸術から学んだモンタージュという方法を文学的に応用した。モンタージュの素材となることによって、昔から語り手と読者の間にある暗黙の了解、すなわち「これから語られることは、空想である」という意識を打ち破り、それを事実として読者に認識させることになった。そして、また同時にその新しい技法こそが現代という時代の始まりを表わすことにもなっているのであ

る。

のちに、デーブリーンは晩年のエッセイ『エピローグ』*Epilog*（1948）の中でＢＡのテーマは「犠牲」(Opfer)であると断言している。[13] これはフランツのために殺されるというミーツェの犠牲行為、あるいは再生のため自己を捨て去ったフランツ自身の行為を示唆していることはもちろん明らかであるが、一方でフランツはいわばこの大都市ベルリンの秩序と無秩序に翻弄された犠牲者であったともいえるのだ。

そしてこのフランツの物語自体が、フィクションでありながら、当時のベルリンでは頻繁に起こりうる出来事、すなわち都市に住むルンペンプロレタリアートの運命の類型となっている点でもＢＡはドキュメンタリーとしての性質を備えているといっていいだろう。

以上検討してきたように、この作品は20年代のベルリンを「事実」と「事実を類型化しフィクションに置き換えたもの」の２つの要素でもって構成し、事実のみの羅列よりも効果的にその時代の雰囲気を伝達することを目指した実験的な小説であるといえる。フィクションを通して事実を補い、1920年代のベルリンの現実という事実を、読者が読むという行為を通して追体験できることを目指したのである。

テキスト

テキストは以下の版を使用し、引用は次の省略記号を用いて本文中にページ数と共に示した。：

Alfred Döblin: *Aufsätze zur Literatur.* Hrsg. v. Walter Muschg. Olten und Freiburg im Breisgau 1963.(AzL)

Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf.* Hrsg. v. Walter Muschg. Olten und Freiburg im Breisgau 1961. (BA)

注

1 Vgl. Alfred Döblin: *Epilog.* In: AzL, S. 390.

2 Nikolaus Miller: *Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentar-*

literatur. München 1982, S. 170.

3 Helmut Schwimmer: *Alfred Döblin. Berlin Alexanderplatz.* München 1973, S. 126f.

4 Ekkehard Kaemmerling: *Die filmische Schreibweise.* In: Matthias Prangel (hrsg.): *Materialien zu Alfred Döblin, „Berlin Alexanderplatz"*. Frankfurt am Main 1975, S. 185ff.
ケメリンクは「対比のモンタージュ」、「並列のモンタージュ」、「象徴化されたモンタージュ」、「同時性のモンタージュ」の4つに分類している。

5 H.Schwimmer: a.a.O., S. 89. 彼は「分析的モンタージュ」と「統合的モンタージュ」の2つに分類している。前者は、たとえば、街のある瞬間を多角的に観察して、異質な瞬間に分解し、それをもう1度無機的に組み立てる方法。後者は異質で脈絡のない事実の断片を、まったく突然に挿入すること。

6 Franz K.Stanzel: *Theorie des Erzählens.* Göttingen 1979, S. 295f.
ここで、シュタンツェルは内的独白との比較でこの「カメラ・アイ」の特徴を説明しているが、「映し手的人物」の意識は内的独白においては、全開段階であるのに対して、カメラ・アイでは退行段階にあるとしている。ただ、この小論では、語りのレベルという点では、カメラ・アイで描かれる部分も大きく捉えて、内的独白の一部と考えた。

7 Hermann Kähler: *Berlin—Asphalt und Licht.* Berlin 1986, S. 51.

8 N.Miller: a.a.O., S. 176f.

9 H.Kähler: a.a.O., S. 225.

10 一方、同じモンタージュ技法が、ビーバーコプフの物語に関連して使われるとき、ここでは具体例を挙げないが、物語内の多様なモチーフ（犠牲、不安、堕落、再生等）を比喩・暗示する要素として繰り返し現われてきている。

11 Jürgen Stenzel: *Mit Kleister und Schere. Zur Handschrift von „Berlin Alexanderplatz"*. In: Heinz Ludwig Arnold (hrsg.): *Text+Kritik* 13/14. *Alfred Döblin.* München 1972, S. 39.

12 Ebd. S. 41ff.

13 A. Döblin: *Epilog.* In: AzL, S. 391.