

「偉大な過去を誇りに、切断された祖国への 信仰を表する」

オットー・バジルの詩集『天秤座』における
オーストリアの詩的再建¹

日 名 淳 裕

はじめに

今日オットー・バジル (Otto Basil 1901-1983) は第二次世界大戦後のウィーンで刊行された雑誌『プラン (Plan)』(1945-1948) の編集者としてのみ知られている。彼の雑誌に作品を発表したアイヒンガー、ツェラン、フリート、マイレッカーら若い世代の活躍が、バジルを単なる仲介者として背景に追いやってしまったのだ。そのためシュミット＝デングラールが、「1945年以後のオーストリア文学の諸々の契機はオットー・バジルの名とともに分かちがたく結びついている」²と記したとき、彼の念頭には詩人としてのバジルの再評価があった。

シュミット＝デングラールはなぜバジルの詩作に光を当てたのか。今日一般に流布しているドイツ文学史の理解では、トラークル、ベンの次にツェランがつづく³。表現主義とツェランの間には一世代以上の開きがあるにも拘らず、少なくない戦間期の作家たちは省略されてしまう。その理由の一つは文学史の視点がオーストリアではなくドイツにあるためだろう⁴。戦後のオーストリアにはドイツとは違い多くの出版社が稼働していた。ウィーンが戦前のライプツィヒに取って代わる出版産業都市になるのも夢ではなかった⁵。しかし1947年の通貨改革による出版不況の結果、出版産業も文学史の視点も再びドイツに従属することとなった⁶。シュミット＝デングラールは忘れられた戦間期の作家を考察の対象にすることで、見えづらい文学史における連続性を回復し、ドイツ文学からオーストリア文学を差別化することを図ったのだ。しかしそれは、

ナチスによる最初の犠牲者という自己理解に曇らされて、曖昧な戦後を経験することとなったオーストリアへの批判を内包する。彼の言葉にある「諸々の契機 (Die Anfänge)」という複数形は、強制収容所から生還したツェランもナチスの黨員であったドーデラーも含んでいる。そして最初にバジルを捉え直すことで、戦後オーストリア文学の出発に最も寄与したとされる『プラーン』が左派イデオロギーに支えられた（ゆえに正しい）雑誌であったとする、従来の理解の再検討に乗り出した。

占領軍にライセンスと紙を与えられ、「過去の克服」と「新しい自己像の探求」⁷を旗印に多彩な雑誌を企画した戦間期の作家たちは、ナチスに「退廃芸術」として貶められた古典的モデルネの救済から活動を再開した。ここに同時代のシュールレアリズムの紹介が重ねられたが、彼らの意図は自らの世代の復権という点で一致する。ところが、例えばツェランにおけるシュールレアリズムを論じる際にこうした事情はあまり顧みられない。そしてそれは戦後作家らの作品が審美的に優れているという理由によるだけではないだろう。

1947年にロンドンに亡命していたフリートがバジルに宛てた手紙には、ヨーゼフ・ヴァインヘーバー (Josef Weinheber 1892-1945) をめぐる議論とバジルの詩「村の秋 (Herbst im Dorf)」についての批評がともに書いてある⁸。若き日のフリートは『プラーン』の編集が詩作と並行して行われていたことを知っていた。少なくとも戦後作家たちにとってそれは自明のことであった。そのため、バジルが戦後オーストリア文学をどのように構想したのかを問い直すには『プラーン』の調査だけでは十分でない。本稿はバジルの詩集『天秤座 (Sternbild der Waage)』(1945)⁹に着目し、この詩集が『プラーン』と戦後オーストリア文学の理念を共有していると仮定する。つづいて詩集の分析を通して具体的にその理念を探る。そして、政治的スタンスに関わりなく多様な作家を掲載した『プラーン』を支えた真の動機について考える。

1. バジルにとっての詩作

バジルの文学作品の中で現在でも容易に入手できるのは長篇『もし総統がそれを知ったなら (Wenn das der Führer wüsste)』¹⁰と伝記『ゲオルク・トラークル (Georg Trakl)』¹¹だが、彼が最も多く残したのは詩集である。『東洋の友人 (Freund des Orients)』¹²、『天秤座』、『黙示録の詩行 (Apokalyptischer Vers)』¹³、『不確かなものへの呼びかけ (Anruf ins Ungewisse)』¹⁴、『抒情詩の仮装 (Die lyrischen Kostüme)』¹⁵の五冊が生前に刊行された。晩年にクルト・ピントゥスに宛てた手紙では、ジャーナリストとしての活動に詩作を対置し、詩作こそがバジルにとっての本来的仕事であると述べている¹⁶。興味深いのは、一日違いでほとんど同じ内容の手紙をあるゲルマニストに送ったことだ。

特別なお挨拶としてあなたに […] 詩をひとつ (「道具たち」) 送らしましょう。私が—いっくらかほらを吹くつもりで—「メガポエム」と呼んでいる一群の詩から選んだものです。¹⁷

「ほらを吹く (großsprecherisch)」という自己韜晦は二つの手紙に共通している。この手紙は自作についての感想を尋ねつつ、暗にその発表の可否を打診しているようだ。結局、手紙に添付された「道具たち」は『抒情詩の仮装』に収録され、バジルが「メガポエム」と呼んだ「一群の詩」は半ば未完のまま残された。それでも、編集、劇評、エッセイ、小説、伝記、論文と多岐にわたる活動の中でも詩こそが特別なものだという考えが晩年に至るまで変わらなかったことは重要である。

2. 詩集『天秤座』の位置

『天秤座』はバジルの詩集の中では二番目に古い。1945年にレオポルト・リーグラール (Leopold Liegler 1882-1949) が編集した叢書「オーストリアの声 (Stimme aus Österreich)」の一冊としてエルヴィン・ミュラー社から刊行された。巻末に付された短い作者注 (Glosse) に詩集成立の

経緯がまとめられている。

ここにある、ぎりぎりまで選び抜かれ秤の二つの棹に公正に分けられた、一握りの詩は、過去の二つのサイクルに由来する。「個人的詩篇」は多く 1930 年以前に成立した詩を、「古代の絵本」はそれより後に成立したものを含むが、ようやく最近になってふたたび、二つのサイクルにいくつかの作品が加わったため、正確な時間の区別はもうできない。¹⁸

この詩集は完全に新しい詩集ではなく、以前の作品の再録が中心となっている。タイトルもこの構成と無縁でない。バジルは「1930 年」を境として制作年代を二つに分け、詩を天秤の皿に例えられた二章にそれぞれ分配した。しかし「最近になって」新しい作品がいくつか加わったため、「1930 年」という境界はもう確かめようがなくなった。詩集が出版されたのは戦後間もない 1945 年である。バジルは 1938 年に『プラーン』におけるナチス批判を理由に執筆禁止に処されたため、七年ぶりの作品発表であった。

オットー・バジルはファシストが支配した時には文学の公の舞台からは完全に身を引いて、詩を書いたり、フランス象徴派詩人の作品を翻訳していた。同時にのちに『プラーン』の復刊に参加することになる人々と関係を育んでいた。¹⁹

その裏で 1940 年に『東洋の友人』という詩集を「ある書物愛好家の私的印刷物 (Privatdruck eines Bibliophilen)」²⁰ という架空の筋書きをもって地下出版しているのは重要だ。この詩集はバジルの詩八篇とエドガー・ジュネ (Edgar Jené 1904-1984) の挿絵四枚から成立する。収録されたいずれの詩もインドや中東、極東を題材にしている。この表現主義に典型的な非西洋の主題と詩に絵を添えるスタイルは戦後『プラーン』に受け

継がれた。多くを先取りする『東洋の友人』に収録された詩のすべては『天秤座』第二部に再録されている。その際、「インドの格言 (Indischer Spruch)」が「プロローグ (Vorspruch)」と標題を変えて、巻頭 (第一部、「1930年」以前のグループ) に置かれた。こうした編集が目指したものを言い当てた書評が1963年の作品集『不確かなものへの呼びかけ』の中に引用されている。

『天秤座』は古い表現主義と新しい表現主義の間に橋を渡す²¹

ここにある「表現主義」という言葉は、たんにナチスの文化政策によって抑圧された芸術運動を意味するだけでない。重要なのは「橋を渡す」意志である。古いものと新しいものを隔てる境界には、歴史的な1945年のみならず、詩的な「1930年」も含まれている。

3. 詩集『天秤座』の構成

『天秤座』には「二つのサイクルからなる詩集 (Gedichte aus zwei Zyklen)」という副題が付されている。扉を開くとはじめに、戦争中に死去した両親への献辞と謎めいたエピグラフ「もう私たちは口と骨壺であり、ルーン文字と星である (Schon sind wir Mund und Urne, Rune und Sterne)」²²がある。第一部は「個人的詩篇 (Privater Psalter)」、第二部は「古代の絵本 (Archaisches Bilderbuch)」という題の下にそれぞれ十四篇の詩を収めている。

第一部を構成する各詩の成立時期については、収録されている「公正の賞賛 (Lob der Rechtschaffenheit)」と「自殺した女 (Die Selbstmörderin)」が手掛かりとなる。『不確かなものへの呼びかけ』でこの二篇は「初期の詩 (Frühe Gedichte)」に分類されていた。『抒情詩の仮装』では『天秤座』第二部の構成がほぼそのまま移された。例外は「塔の建設 (Der Turmbau)」、「夢 (Die Träume)」、「時計たち (Die Uhren)」の三篇で、詩集『黙示的詩行』の作品と一緒に「黙示録の光景

(Apokalyptische Szene)」という題の下に再録された。

バジルは書き直しや再録、再編集といった作業を好んだ。しかしそれは寡作であったためではない。戦後の執筆活動と並行して、特定の作品が繰り返し意味づけを試みられたと考えるべきだ。ここには個人的動機によるのみならず、歴史が大きく作用している。同一作品の再編集は半ば強いられたものであり、七年間の執筆禁止がどれほど厳しいものであったかを示している。先に引用した書評は、『天秤座』を古い表現主義と新しい表現主義の「橋渡し」とみなしたが、表現主義は1945年にはすでに終焉していた。つまり、ここで言われる「新しい表現主義」とは文芸上の概念としてだけでなく、より個人的な概念として理解される。「橋渡し」という主題は、『天秤座』のサイクル構成と同じように、個人においても、オーストリアにおいても、安定した連続性が決定的に失われてしまったがゆえにやむなく行き着いた形式であると言うべきだろう。このようなテキスト編纂上の特徴に表れた歴史とそれに翻弄された個人の屈折はドイツの詩人を例にしても確かめられる。

とはいえ、表現主義の継承が企図されたのは間違いない。それが具体的にどのようなものであったか、一つの詩を例に見てみよう。『天秤座』第一部第三番目にある「オーバーライス (Oberleis)」である。

オーバーライス

草は湿り、小川の縁に柳が蹲っている、
月が、ブロンドになって、灰色の茂みにかかっている、
もろくなった納屋の壁が乾いてカサカサと音をする、
腐った藁が屋根からガタガタ音を立てる、藁の束。

通りを下る二台の車、その轆がきしむ；
いま角を曲がって門の中へと入る、荷車は止まっている。
一匹のコオロギが草の中でリンリン鳴く、怒ったようにブンブン唸る。

道のわきにある畝の中で銀色に光る古い用具。

もう二人組の娘がミルクをもって行く。

いま家の卓の上には黒パンがある。

風が起こり、それはよいワインである。

丈夫に織られた服の男たちが立ち寄る。

二羽の鳥が騒ぐ；静寂－ヒキガエルが鳴く。

村はその下方で緑野の中に眠り入る。²³

この詩は表現主義者が好んだソネットで書かれている。試みに第一詩連のつくりを分析すると、第二、第四詩行の不完全な脚韻（交差韻）が目立つ。「下オーストリア州にあるワインを栽培する地域」²⁴を対象として、一詩行に一つのイメージを織り込む「並列様式 (Reihungsstil)」、感覚を逆なでするような擬音語（「カサカサ (raschelt)」、「ガタガタ (rumort)」）、「ブロンドになる (erblondend)」月というイメージが作り出す奇妙な印象は、ホッデイスやリヒテンシュタインの作風を彷彿とさせるものだ。また、ピントゥスが編纂した『人類の黄昏 (Menschheitsdämmerung)』（1919）にある連帯、同時性、多声的性格、音楽家シェーンベルクが絵を描き、画家ココシュカが戯曲を書くというジャンルの横断性、ヘルヴァルト・ヴァルデンの『シュトゥルム (Der Sturm)』、ルートヴィヒ・フィッカーの『ブレンナー (Der Brenner)』といった雑誌が運動の主要媒体として効果的に用いられたことも、バジルと表現主義の共通点として指摘することができる。

4. 詩集『天秤座』の綱領

表現主義は運動の宣伝に意識的であった。同じようにバジルの『天秤座』は戦後オーストリア文学への強いメッセージを持っているはずだ。詩集のタイトルがすでに多くを語っている。「天秤座」のイメージは古

くから文学において繰り返し取り上げられてきた主題の一つであった。

非常に大きな蠍が鋏を引っ込めてアウグストゥスに場を譲るとすれば、ヴェルギリウスはここで黄道十二宮の話の一部（天秤による蠍の鋏の代替）を頌歌の呼びかけのために、詩的に解釈したことになる。蠍にある猛々しさの過剰は減ぜられ、今や公正と平安が訪れる。理想の状態は極端を解消することのうちにあるのだ。²⁵

ここで論じられているのは、ヴェルギリウスの『農耕詩 (Georgica)』の中の一節である。黄道十二宮の中で最後に生まれ、ひとつだけ無機物に模された星の集合である「天秤座」は、古くから「公正と平安」の象徴とされた。バジルが1945年にこの語を詩集のタイトルに選んだ点には、素直に正義の主張を見るべきだろう。第二章で引用した作者註をもう一度取り上げる。

「個人的詩篇」は多く1930年以前に成立した詩を、「古代の絵本」はそれより後に成立したものを含むが、最近になってようやくふたたび、二つのサイクルにいくつかの作品が加わったため、正確な時間の区別はもうできない。

下線を付したのは *zuwachsen* という動詞である。この語は *wachsen* という有機的成長を示す語を基礎とする分離動詞であるが、単に空間的伸長を表すだけでなく「成長して塞ぐ」という質的変化を含意している。「傷口がふさがれる」という意味がそのよい例だろう²⁶。ここから作者註を読み直せば、二つの秤のずれ／断絶を塞ぐように新たに詩が生まれ出た、という主張に気が付く。注意すべきは、境界が「1930年」とされたことと、最後に「正確な時間の区別はもうできない」と述べられることである。まず「1930年」という年について考えてみたい。従来の研究で境界と見なされたのは、オーストリア併合のあった1938年である。ところ

が戦後にバジルが強調する境界はそれより八年前である。これは何を意味するのだろうか。同年に出版された『オーストリアの青年の抒情詩アンソロジー (Anthologie junger Lyrik aus Österreich)』²⁷ が手がかりを与えてくれる。

このアンソロジーは、詩人フリードリヒ・ザッハー (Friedrich Sacher 1899-1982) が、第一次世界大戦中に青年期を過ごした詩人たちの作品を集めたものである。バジルはその中の一人であり、彼の作品から「14歳の娘 (Die Vierzehnjährige)」、「村の教会 (Dorfkirche)」、「オーバーライス」、「李太白の死についての格言詩 (Spruch auf den Tod des Litaipе)」が収録された。このうち「村の教会」を除く三篇が『天秤座』に再録されている。複雑なのは、「李太白の死についての格言詩」の位置づけで、1940年の『東洋の友人』に再録されたにもかかわらず、『天秤座』では第二部、すなわち「1930年」以後に分類された。ここには、『インドの格言』のタイトル変更と配置換えのように、バジルの解釈が反映している。「1930年」という年の指示についても同様のことを推測する必要があるだろう。『オーストリアの青年の抒情詩アンソロジー』の序文を書いたのは、ザッハーではなく、一世代前の詩人リヒャルト・フォン・シャオカル (Richard von Schaukal 1874-1942) であった。

もう一度、尽きることなきオーストリアは踏み荒らされた世界の中でその姿を示すことができる。それは、偉大な過去を誇りに、切断された祖国への信仰を表する者を、このような若者たちに負うところの未来への信頼でもって満たすことができるのだ。

1930年3月ウィーン・グリンツィングにて
リヒャルト・フォン・シャオカル²⁸

「このような若者たち」とは、ザッハー、リヒャルト・ビルンガー (Richard Billinger 1890-1965)、ルドルフ・ヘンツ (Rudolf Henz 1897-1987)、テオドーア・クラマー (Theodor Kramer 1897-1958)、アレクサ

ンダー・レルネット・ホレーニア (Alexander von Lernet-Holenia 1897-1976)、パウラ・ルートヴィヒ (Paula Ludwig 1900-1974)、ヴィルヘルム・シャーボ (Wilhelm Szabo 1901-1986)、ヨーゼフ・ヴァインヘーバーらを指している。オーストリア併合から敗戦にかけて彼らはじつに様々な運命を辿った。ヘンツはオーストロ・ファシストとして職を追われ国内亡命に入る。クラーマーは社会主義者としてイギリスに亡命、レルネット＝ホレーニアは従軍する。ルートヴィヒはブラジルに亡命し、ヴァインヘーバーは敗戦とともに自殺する。しかし、戦後に彼らの多くがかつての政治的スタンスに関わりなく、『プラーン』誌上に作品を発表するのは偶然ではない。

ここに収録されたバジルの「オーバーライス」を見ると、第一詩節がのちに改稿されていることに気付く。バジルは『天秤座』に既発表の詩を数多く収めた。こうした再録あるいは並べ替えという手法は、『プラーン』の編集に際しても重要な働きをしており、バジルの戦略として確立されたものと考えられる。異稿を相互に注意深く読めば、句読点に至るまで周到な改稿が行われたことが分かるのだ。一つの作品を書き直す、書き継ぐということは、ゲーテの『ファウスト』がそうであるように、文学においては決して珍しいことではない。このように理解した上で、ひときわ目を引く語の変更に着目したい。すでに引用した「オーバーライス」の第一詩節第二行、

der Mond, erblondend, steht im Graugebüsch

月が、ブロンドになって、灰色の茂みにかかっている

は、1930年のアンソロジーでは、

ein glühender Himmel steht im Graugebüsch²⁹

赤く輝く空が灰色の茂みにかかっている

となっていた。十五年後にバジルはこの詩行のみを改稿している。それによって母音 Ü の音によって結び付けられていたテキストの結束構造が、新しく加えられた「月」のイメージによるものへと置き換えられた。「月」はバジルの作品中によく用いられる言葉で、彼の作品に通底する「超現実的暗号 (eine [...] surreal[e] Chiffre)」とみなされる³⁰。この「超現実的暗号」の解説は容易ではないが、例えば *vermonden* という動詞が『もし総統がそれを知ったなら』で用いられているように³¹、狂気や破局を指示対象に含むものだ。十五年後に「オーバーライス」に「月」が挿入されたことは、詩がもはやオーストリアの小村における青春の抒情に捧げられえないことを意味している。1945年以後には、第二詩連の「車」が「門の中へと」入っていく様子から強制収容所に乗り入れる家畜運搬車のイメージを読み取ることも起こりうる。

第二章で『天秤座』の書評を引用した。出典はフランスの「ドイツ文化研究協会誌 (Revue de la Société des Études Germaniques)」とされているが、正確には雑誌『ドイツ文化研究 (Études Germaniques)』に掲載されたエルンスト・シェーンヴィーゼ (Ernst Schönwiese 1905-1991) の論文「現代のオーストリア抒情詩 (Die oesterreichische Lyrik der Gegenwart)」である。

バジル自身、その生成期に二十年代の表現主義からもっとも強い影響を受けた詩人である。少なくとも彼の詩集『天秤座』は古い表現主義と新しい表現主義の間のいわば橋渡しとしてここでは呼ばれるべきだ。³²

下線部が1963年に引用されたところである。シェーンヴィーゼの論文は、そのタイトルの通り、1945年から1958年までの十三年間におけるオーストリアの詩人たちの活動を回顧し、そこにドイツとは一線を画した系譜を見つけようとするものだ。ホーフマンスタールとリルケという二大詩人の後裔として位置づけられる詩人たちは、ザッハーのアンソロ

ジーに名を連ねた者らとほぼ一致する。ここでシェーンヴィーゼは戦間期世代の一人としてバジルに言及している。さらに、『天秤座』の「古い表現主義と新しい表現主義に橋を渡す」という意図は『プラン』の目標でもあったことが述べられるが、『不確かなものへの呼びかけ』ではその部分が省略された。

上に指摘した『天秤座』作者注による自己演出、「オーバーライス」の改稿、『不確かなものへの呼びかけ』での恣意的な引用はいずれも、バジルがどのように自らを戦後オーストリア文学において理解しようとしたのかを表している。ここで作者注にあった「正確な時間の区別はもうできない」という表現にあらためて着目したい。「1930年」を境に二つに分けられた詩に最近の作が加わることで年代的区別がなくなったというのは、天秤の比喩を用いれば二つの皿の重量が一致し水平を実現したということだろう。それは天秤が役目を終えた瞬間であり正義を行使した瞬間である。パラフレーズすると、二つの皿の重量の差となって表れていた断絶は戦後になって解消された。ただこの断絶は、バジルによって1938年ではなく、「1930年」にあるとされた。これは同年に刊行されたザッハー・アンソロジーと関係している。シャオカルの序文が述べたように、アンソロジーの重要な目的は、今や崩壊した「オーストリア」の詩的再建である。1945年のバジルによる作者注は、「1930年」を明示することでザッハー・アンソロジーをはっきりと指示しており、その意志を自らが継ぐことによって断絶を克服する希望を説いている。「1930年」はこうしてバジルの中で唯一のものとして内面化され、文芸におけるオーストリアの「偉大な過去」を回復する元年となった。

5. 結語

戦後オーストリアを代表する雑誌『プラン』は、シェーンヴィーゼが指摘したように、バジルが『天秤座』で表明した戦後オーストリア文学の計画を、個人を超えて一つの運動において展開しようとしたものだ。複数号にわたって連載された「オーストリアの小アンソロジー (Kleine

österreichische Anthologie)」はまさにその目的を代表する企画である。この企画ではヘルマン・ハーケル (Hermann Hakel 1911-1987) やフリートのようなナチ時代の亡命者や、マイレッカーのような若手が自作の詩を發表している。戦後オーストリア抒情詩の系譜を作り直そうというこの企画がザッハー・アンソロジーを手本にしたことは容易に推測がつく。ここにもバジルに内面化された「1930年」の境界を確かめることができる。

『プラーン』は戦前にはナチスに敵対して弾圧され、戦後には連合軍による検閲と紙の配給をパスした雑誌として、先進的であり正義であるという評価を手に入れた。ただしそれは、『プラーン』の一面のみを照らし出したものだと言わざるをえない。例えば、戦後に追放されたドレーラーは『プラーン』に匿名で論文を寄稿している³³。同じようにナチスに入党したため、戦後に非ナチ化 (Entnazifizierung) の対象とされた詩人クリスティーネ・ブスタ (Christine Busta 1915-1987) の作品もバジルは掲載した³⁴。こうした事実は、彼が「1930年」という境界を重視したと結びついている。本稿の序文で言及したフリートの手紙では、ヴァインヘーバーをめぐる意見の応酬があったことが窺えるが、彼もまたザッハー・アンソロジーの寄稿者であった。冷静に観察すると『プラーン』はいわゆる右派の作家たちにも開かれた雑誌であったことが分かる。

このような編集方針を可能にした背景の一つには、オーストリアはナチス・ドイツの最初の犠牲者であるというモスクワ宣言と戦後のオーストリア・ナショナリズムの高揚があるだろう。第二次世界大戦におけるオーストリアの加害者性は、ハプスブルク帝国の詩的復興を謳うシャオカルの序文に倣うことによって二義的なものとなった。シェーンヴィーゼは「橋渡し」というフレーズを用いたが、同じ時期にドイツでは連続性ではなく、はっきりとした断絶を意識づける「皆伐 (Kahlschlag)」, 「ゼロ時 (Stunde Null)」といった号令の下に分断した戦後文学が始まることとなる。

バジルが大きな薫陶を受け、その後継者であると自負していた表現主義は抒情詩を綱領として用いた。それに倣ってバジルは、『天秤座』の作者註において「1930年」という年を境界とし、そこに戦後オーストリア文学の出発点を重ねようとした。ここにはもう、のちに顕著となるバジルの本質的な保守性を見つけることができる。『プラーン』が亡命オーストリア人やユダヤ人、保守主義者から社会主義者にまで幅広く言論の場を保証することができた理由は、よく言われる雑誌の先進性ではなく、今はなき「オーストリア」の理念にこそ求められるだろう。

本稿は平成28年度成城大学特別研究助成「戦後オーストリア文学と雑誌文化—オットー・バジルの『プラーン』を中心に」の研究成果である。

注

- 1 本稿は2015年度日本独文学会春季研究発表会における発表「オットー・バジルの詩集『天秤座』における詩的プログラム」の原稿に大幅な加筆・修正を施したものである。
- 2 Volker Kaukoreit, Wendelin Schmidt-Dengler: Vorwort. In: Otto Basil und die Literatur um 1945. Wien 1998, S. 5.
- 3 Kindler Kompakt. Deutsche Literatur. 20. Jahrhundert. Ausgewählt v. Hermann Korte. Stuttgart 2015.
- 4 戦後のドイツ文学史には、大きく東ドイツ、西ドイツ、オーストリアの三つの視点が働いていた。ここでは東西ドイツ統一後に文学史の視点が旧西ドイツのものに吸収されたことを指摘した。冷戦期に出版されたオーストリア文学史には「戦間期の詩人」たちにも一節が割かれてある。Vgl. Hilde Spiel (Hg.): Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren, Werke, Themen, Tendenzen seit 1945, Zürich/München 1976, S. 327-330.
- 5 Wendelin Schmidt-Dengler: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. St. Pölten/Salzburg 2010, S. 22.
- 6 a. a. O., S. 22f.
- 7 Rüdiger Wischenbart: Literarischer Wiederaufbau in Österreich 1945-1949. Königstein/Ts. 1983, S. 11.
- 8 Erich Fried an Otto Basil (5. 9. 1947) オーストリア国立図書館文学アーカイヴ(ウィーン)所蔵。
- 9 Otto Basil: Sternbild der Waage. Gedichte aus zwei Zyklen. Wien 1945.
- 10 Otto Basil: Wenn das der Führer wüsste. Mit einem Nachwort von Johann Holzner. Wien

- 2013.
- 11 Otto Basil: Georg Trakl. Hamburg 1965.
 - 12 Otto Basil: Freund des Orients. Wien 1940.
 - 13 Otto Basil: Apokalyptischer Vers. Wien 1947.
 - 14 Otto Basil: Anruf ins Ungewisse. Graz/Wien 1963.
 - 15 Otto Basil: Die lyrischen Kostüme. Auswahl der Dichtungen. Wien 1973.
 - 16 Otto Basil an Kurt Pinthus (8. 5. 1966). オーストリア国立図書館文学アーカイヴ (ウィーン) 所蔵。
 - 17 Brief an Draws-Tychsen (9. 5. 1966). Ruth Hager, Volker Kaukoreit: Späte poetische Experimente: Otto Basils »Mega-Poeme«. In: Otto Basil und die Literatur um 1945, S. 137-139, hier S. 137.
 - 18 Basil: Sternbild der Waage, S. 47.
 - 19 Wischenbart: a. a. O., S. 21.
 - 20 Basil: Freund des Orients, S. 1.
 - 21 Basil: Anruf ins Ungewisse, S. 119.
 - 22 Basil: Sternbild der Waage, S. 3.
 - 23 Otto Basil: Oberleis. In: Ders. Sternbild der Waage, S. 9.
 - 24 Christian Teissl: Quellennachweise und Kommentar. In: Otto Basil: Schon sind wir Mund und Urne. Ausgewählte Gedichte. Aachen 2008, S. 85-91, hier S. 86.
 - 25 Wolfgang Hübner: Das Sternbild der Waage bei den römischen Dichtern. In: Antike und Abendland (Bd.18/1977), S. 50-63, hier S. 52.
 - 26 Jacob Grimm u. Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Bd.16. Leipzig 1954, S. 894-896.
 - 27 Friedrich Sacher (Hg.): Anthologie junger Lyrik aus Österreich. Wien 1930.
 - 28 Sacher (Hg.): a. a. O., S. 12.
 - 29 a. a. O., S. 17.
 - 30 Christian Teissl: Lyrische Masken, surreale Kostüme. Anmerkungen zum Werk Otto Basils. In: Bücherschau (4/2001), S. 9-16, hier S.12f.
 - 31 Basil: Wenn das der Führer wüsste, S. 5.
 - 32 Ernst Schönwiese: Die oesterreichische Lyrik der Gegenwart. In: Études Germaniques (Oktobre-Décembre) 1958, S. 333-347, hier S. 340.
 - 33 René Stangeler という筆名で「間接的なものにおける無垢」という論考を発表している。René Stangeler : Von der Unschuld im Indirekten. Zum 60. Geburtstag Albert P. Güterslohs. In: Plan (2. Jg. Nr. 1. 1947), S. 2-14.
 - 34 Christine Busta: Sieben Gedichte. In: Plan (2. Jg. Nr. 1. 1947), S. 28-32.

