

カフカと写真

——フェリーツェ・バウアー宛ての手紙を中心に——（上）

石 光 輝 子

1

120 (1)

ボヘミア王国労働災害保険局の役人フランツ・カフカが、ベルリンにおけるカルル・リントシュトゥレーム株式会社の業務代理人フェリーツェ・バウアーと二回の婚約を結び、二回の婚約破棄を成し遂げた、ということ以上に奇妙なことは（少なくともこんにちの私達の眼から見れば）、よく知られているように、婚約という事態にまでいたったにもかかわらずふたりが実際にあいまみえる機会は、五年の歳月のうちに数えるほどしかなかったという事実である。そのかわりに、と言うべきか、カフカはフェリーツェに膨大な数の書簡を送り続けた。そうした文通と言うよりはほとんど常軌を逸した一方的な手紙の嵐のなかで、比較的早い時期にカフカは相手に写真を求めている。それもきわめてもつともなことなのだ。何故かと言えば、ふたりが出会ったのは一九一二年八月十



たぶんこの写真のぼくはまだ五歳になっていないだろう、むしろ二歳ぐらいかもしれない……

曲で遠慮深く、しかし同時に脅迫的でもある言い方。

ぼくの写真を添えておく。ぼくは五歳ぐらいだろうか、怒った顔は当時はふざけていたのだったが、いまではあれは実は真剣なものだったと思う。この写真はしかし送り返してくれなければいけない、ぼくの両親のものなのだから。両親はまさにすべてを所有し、すべてに介入しようとしている。「……」これを送り返してくれば、また別の写真を送ろう。そして最後には、写りの悪い、役に立たない、現在の写真を送る。それは持つていてくれてかまわない、もしお望みなら。たぶんこの写真のぼくはまだ五歳になっていないだろう、むしろ二歳ぐらいかもしれない「……」君の写真を下さいと願う、あるいは拝借をお願いするとかいうことは、勿論いまはこのうえなく不適切な時期だろう。ただそのことを言うておくだけにしよう。(KABI 253f.)

三日、この日数時間食事をとみにしただけで、翌年の三月二十四日にベルリンで再会するまでは、この数時間の記憶だけをたよりに六ヶ月間日毎夜毎手紙を書き続けていたのであるから。彼女に手紙を書き始めてから約二ヶ月後、カフカは自分の幼時の写真を提供することによって相手の写真を要求するという、実にまわりくどいやり方で自らの願望を表明する。カフカの婉

これが書かれている当時は、ダゲールが銀板上に像を定着させることに成功してから約七十年を経過しており、写真は日常的なものになったとはいえ、今日に比べればまだまだ貴重なものでもあった、ということを考慮に入れないといけないにしても、写真について常に所有権をカフカが問題にしていることは記憶しておく必要がある。四日後、フェリーツェのやはり子供のときの写真が送られてくる。カフカの感動はいささか大仰なものとなる。

昨日書いたように今晚わたしは発つ。ひとりで、夜中に、山のなかへ。そこへあなたはそれとはっきり知らぬまま、愛らしい小さなおともの少女を送ってきたのだ。何と愛らしい、小さな少女だろうか。ほっそりした肩。何と弱々しく、折れてしまいそうな少女だろう。彼女は控え目だけれども落ち着いている。この頃はまだ誰もこの少女を苦しめたり、泣かせたりしておらず、心臓はきちんと鼓動していたのだね。この写真をしばらく見つめてみると、じきに涙が目には浮かんできてしまうのが、君にはわかるだろうか。(KABI 267)

「今晚ひとりで夜中に山のなかへ」出発しなければならぬのは、出張のため、ある裁判に役人として赴かなければならぬためなのだが、カフカはこのいやいやながら果たす出張（彼は仕事のための旅行——出張を常に忌み嫌っていた）に、少女フェリーツェの写真を帶同し、「あなたの写真 (Bild) は旅のあいだじゅうあちこちで見えて慰めとなった。あなたの写真を夜も慰めのため、多くのベッドの横の安楽椅子のうえに置いていた」(KABI 271) ということになった。ベッドでフェリーツェの写真と過ごす——この意味深長なる行為の快楽は後にもふたたび言及される。十二月十五日、日曜日の朝早く、フェリーツェは速達を送つてよこし、その速達便には写

真が同封されていた。

あなたの写真 (Bild) とともにベッドのなかにいる——何と素晴らしい過ごし方だったろう。悲しいことはすべて遠ざけられ、ベッドの前にしりぞいていなければならない。ベッドのなかにいるかぎり、ぼくはすべてのものから守られていたのだ。(KABI 333)

スーザン・ソントグは写真を論じて「……」私たちは写真の中で大事なひとやものを代理所有する。その所有のお陰で、写真はいくらかかけがえのない対象という性格を帯びてくる⁽²⁾と言っているが、ここでは手紙の書き手カフカが写真においてフェリーツェを代理所有しており(あるいは所有したいと願っており)、そのことを、つまり彼女の写真に彼の所有権を行使した(あるいは所有権を濫用した)ことを手紙の読み手フェリーツェ・バウアーにあらさまに語ることによって、みずからのフェリーツェ(とその写真)に対する所有権を声高に主張している。だがまたここではそれにとどまらず、彼女の写真が「かけがえのない対象」というレベルを越えて、偶像・アイコンの高みにまで達していることも見てとれるであろう。ヴァルター・ベンヤミンはその著作『写真小史』(一九三二)において、「さて、事物を自分たちに、いやむしろ大衆にへなじませること」は、現代人の熱烈な傾向であるが、それと並んで、あらゆる状況のなかの一次的なものを、その状況の複製を通じて克服するもの、同じく彼らの熱烈な傾向である。対象をごく近くに Bild⁽³⁾、いやむしろ Abbid⁽³⁾で所有したいという欲求は、毎にあらがいがたく妥当性をもってきつ⁽³⁾つある」と述べている。ベンヤミンがここで言う「Bild」は一回性と持続性を持つもの、つまり彼の言う「アウラ」を有するもので「形象」「絵」「像」などの日本語に訳しうるが、一方

„Abbild“は一時性と反復可能性を持つもの、つまり複製技術によるもので「写し」「コピー」「模写」などの訳語があてられ、ここではAbbildにおいて意味されているのは勿論のこと写真である。仮に遠方の所有できない対象であっても、そのAbbild＝写真はごく近くに所有することができ、これこそがこのときカフカの望んでいたことであった。しかしもとの対象（ここでは現実のフェリーツェ）のもつ一回的なものを、複製することを通じて克服している、というのもあてはまるだろうか。そもそもカフカにとって写真はAbbild＝（本物の）写しだったのだろうか。もちろん後世のベンヤミンの論議をカフカは知る由もないけれども、カフカは写真を表わすのに、PhotographieとBildの二つの単語を用いている。⁽⁴⁾使用頻度からすればBildの方が圧倒的に多い。どちらかと言えば、Photographieと言うときには写真という物体を指し、Bildと言うときにはその写真に写っている画像を指しているのであるが、いずれにしろBildという表現には、イーストマンの硝子板は使われなくなっていた）から現象されて印画紙に焼き付けられたあの「写真」と呼ばれる近代の表象の表面を貫いて、その内部世界に食い入ろうとする欲求が感じられる。

「[...]それがただの手紙であるかのように封筒を引き破ると」[...]写真(Bild)が入っていて、君が自分でするりと出てくる。いつかもつと素晴らしい日々に君が鉄道列車のなかから私の前に現れるように」(一九二二年十二月二日／三日付けの手紙)(KABI 293)というような表現では、「本物」(現実のフェリーツェ)と写真は同一視され、写真はいわば自律的動きをなすドッペルゲンガーとなる。写真を通してフェリーツェを「代理所有」する、と言うが、もしフェリーツェの写真がドッペルゲンガーとしてフェリーツェ本人とある意味では同等の地位を獲得しているとすれば、彼の所有の欲望は写真を突き抜けて現実の女性フェリーツェ・パウアーにまで届かせ

る必要がはたしてあるのだろうか？ 彼の観察と欲望と快楽はとりあえずと言うべきか、「本物」ではなく写真を巡ってはてしなく渦巻いているように見えるのである。一九二二年十二月二十五日／二十六日の夜、新たに入ったフェリーツェの写真にカフカは苦言を呈する。

今日はこの写真 (Bild) についてちよつと言いたいことだけ言っておこう。君のまなざしはぼくをどうしても見ようとせず、常にぼくを通り越してゆき、写真をどんな方向に回してみても、君は眼をそらすことができ、それも落ちていて考え抜かれた意図があるかのように眼をそらすことができるのだ。勿論ぼくは、接吻をするために顔全体を無理矢理ぼくの方に向かせることもできるし、実際それをする、そして眠りに入る前にもう一度接吻しようと思うし、目覚めたときにはまた接吻しようと思う。(KABI 361)

視線を合わせようとしないう「写真のフェリーツェ」は見つめるカフカを無視しようとする。それも「落ちていて考え抜かれた意図」をもつて。不従順で不遜な「写真のフェリーツェ」に対して、ふたたびカフカはかつて宣言しておいた所有権を暴力的に行使する。それが「本物」に対する威嚇あるいは警告（不従順であってはならないという）であるにしても、写真の画像の視線に対するこのような強いこだわりは、写真がアイコンであると同時に、ドッペルゲンガーとして「本物」の写しであるがゆえに「本物」のように動くのではないか、という期待にあり、不気味さを感じさせる。こうした写真のなかの人物の視線への偏執は、小説世界にも見られる。『訴訟』(Der Proceß) において、ヨーゼフ・Kは自分を誘惑しようとする女レニに要請されて恋人エルザの写真を見せる。写真のエルザは「首をしっかり立てて、笑いながら横を見ていた。誰に笑いかけているのか、写真ではわからな

った。」(KAPI44)『失踪者』(Der Verschollene)のアメリカに渡ったカルル・ロスマンは故郷の両親の写真を大切に携行している。印画紙のうえの父母の顔をつくづく眺めるカルルは「様々な方向から父の視線を捕らえようとした。しかし父は、蠟燭の様々な位置によって表情を変えるのではあるが、どうしても生き生きとした顔にはならなかった。[････]一枚の写真から、撮影された者の隠された感情のくつがえすことのできない信念を如何にして得ることができるのか。」(KAVI35)カフカはそのテクストのなかで写真を、自律的な動きを見せる存在として、ドッペルゲンガーとして、また被写体の人物の内面を露わにするものとして把握している。写真が、ちやうど心靈写真と言われているもののように、通常の視覚では見ることでできないものを露わにする能力を持つ媒体であるかのようなとらえ方は、ある種のいかがわしささえ覚えさせる。カフカの登場人物も、写真のなかの人物の視線を捕らえることができなければ、写真を観察する自分が拒絶されていると感じ、また嫉妬を覚える。はたして写真の人物が、写真のなかから観る者に視線を返してよこすことができるのか?という素朴で常識的な疑問は、写真が日々大量に消費されて、希少性も貴重品としての価値をも失ってしまった現代の人間が抱くものであるのだろう。ペンヤミンは前述の『写真小史』において、写真家カルル・ダウテンダイ(作家ダウテンダイの父)がダゲレオタイプについて語った言葉を引用している。

ダゲールが言うには、はじめは、彼が制作した最初の写真を長いこと見つめる勇氣は誰にもなかった。人間たちの鮮明さは気後れを覚えさせ、写真上の人物たちのちっけな顔もこちらのほうを見るかもしれないように思われた。ダゲレオタイプによる最初の画像の異様な鮮明さ、異様なほど忠実な自然の再現は、あらゆる人びとをそれほどまでに
 啞然とさせたのである。⁶⁾

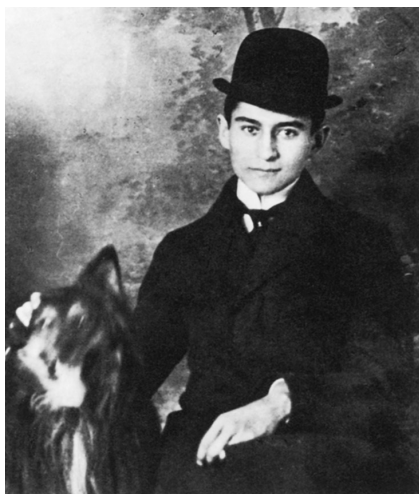
勿論カフカの生きた時代は写真の草創期からは七十年という歳月を隔てている。しかしカフカのテクスト世界では、ベンヤミンがいみじくもそのカフカ論で指摘したように「太古の世界」が生きているのである。⁽⁷⁾ カフカはダゲールの同時代人と同様に、写真上の鮮明な人物たちがある種の恐れを持って見つめ、彼らが視線を返してくることを期待しているのだ。つまりここでは写真はその誕生期に有していた、そのあやしきで観る者を怯えさせ、屈服させる力をいまだ保持しているのであって、それだからこそアイコンとしての揺るぎない地位を占めているのである。

アイコンとしての写真は不可侵である。複製技術の産物であるにもかかわらず、常にその所有権が問題とされるし、軽々しく扱うことは許されず、それに手を加える——例えば鋏で切る、などという不埒な行為はもつてのほかである。

それにしても君が切れ端を送つてよとした写真はどんなものだったのだろう。どうしてぼくは全部を見られないのだろう。写りの悪い写真だから？ そうすると、写りの悪い写真においてさえもぼくには君がきれいに見えるということ、本当に信用していないのだね？ 「…」それならばこの写真をぼくに渡さなくておくんて、君は本当に意

地が悪い。そもそも写真を切るなどということは罪なのだ。ぼくのように君の姿に飢えている人間にそんなものを送るとは。(KABI 275)

アイコンとしての写真には、その被写体、すなわち今日でいうところの肖像権を所有している人物さえもカフカによれば管理権を持たない。侵害することは、罪にあたるのだ。しかしカフカが「罪」と明言したこの行為——写



フランツはこの情事においてとても不幸だった。それは彼がハンズィと一緒に撮った写真からも見てとれる。

真を切る——を、カフカ自身の写真に対して犯した人物がいる。それはカフカの友人マックス・ブロートだった。ブロートは、一九〇六年の、山高帽をかぶった大学生カフカの肖像として知られている写真を、真ん中から切断して世に出していたのである。⁽⁸⁾写真館でカメラの前に座ったカフカの右横には、実はもう一人の人物がいた。それはプラハの酒場トロカデロで働く女給兼踊り子のハンズィ・ユーリエ・ソコルという女性だった。⁽⁹⁾「フランスはこの情事においてとても不幸だった。それは彼がハンズィと一緒に撮った写真からも見てとれる。彼は次の瞬間には逃げだそうとしているように見える」と、ブロートは語っているが、虚心に写真を観る者にはそのようにはいささかも思えない。他のカフカの肖像写真と見比べてみると、むしろ彼は幸せそうな表情を浮かべているようにすら見える。いずれにしろブロートは、写真の左側を占める女性を世間に知らしめる必要なし、と判断して、写真の切断という冒険行為におよんだ。それはしかしブロートにとってはアイコンへの侵害ではなくて、彼が生涯をかけて売り出そうとしたカフカというアイコンの完成であったのかもしれない。

2

写真は本来、言葉が必要としない媒体である。あるいは、言葉が提供できないものを写真は提供することを期待されている。しかしカフカにとっては写真も言語表現の対象でなければならず、ただひたすら眺める快楽に身を任せるわけにはいかない。カフカは執拗にフェリーツェの写真を要求し続けるが、首尾良く写真を入手できたときはその喜びをあますところなく手紙に記し、写真の贈呈者が知悉しているはずであるところの写真の細部を夥しい言葉を費やして表現しようとする。例えばフェリーツェがあるとき送ってきた家族写真について。フェリ

「ツェが「風変わりな飾りのついたブラウス」を着て、「左の袖口にはリボンか腕時計をしている」のを真つ先に見てとり、「ここでは本当にまったくあてにならないほどの判断を別にしても、他の観察者にとつても君は、画面のなかの真ん中の位置のせいばかりでなく、君のお母さんが君を腕にしっかりと抱いているせいでもあり、あるいは少なくともそう見えるせいで、特別な意味を与えられている。」彼女の「視線が他の家族とはまったく違う方向を向いている」(「またはカフカは視線を探っている」)の見逃さず、次に母親を観察して、光線の具合でよくわからないが「大柄でいくらか骨太の女性ではないだろうか?」父親は「とても威厳があるように見え、ぼくはその前に出ただけでどぎまぎしてしまっただろう」。彼女の兄もいる。端に立っているのはたぶん姉たちだろう。年上の方がブダペストの姉で、彼女の横にいる陽気そうな男性がブダペストの義兄であろう。「彼らは唯一本当に笑っている人達で、だからふたりは仲間なのである。」端っこにいる少女は「自足した、いくらか眠たそうな笑顔から察すると、君の粘液質の妹らしい。」撮影した部屋は居間だろうか? それが父親と兄がカードをする机だろうか? 何かのお祝い事だろうか? 「お父さんとお兄さんは黒い服を着て、白いネクタイをしているように見えるが、義理のお兄さんと思われる人は色のついたネクタイをしている」(KABI 306f.)という風に、写真の隅々までデテイルを言葉に置き換えてみせ、また情報をあますところなくくみ取ろうとする。こうした、視覚による像を言葉による精細な描写で据え直し、いわば征服してしまおうとするカフカの欲求は、写真に対してのみ発露されるのではない。われわれはしばしば「精密写真のような人相書き」⁽¹⁾(H・ツィシュラー)と呼ぶにふさわしい描写に巡り会う。たとえば試みにあげると次のような例。

彼女の口のなかは乱杭歯になっている。右の頬にだけえくぼがある。顔の肌は適度に日焼けしている。おしろいはま

まったくつけていない。明らかに昼間は肌を休めているのだ。(KABI 75)

ルチエ・ケーニヒは古くさい髪型の写真を表に出している。そぎ落としたような顔。下からせりあがってくる鼻、腕を高く掲げ、すべての指を使うことで彼女はときどき何がしかの成功をする。無気力な顔。(KAT43)

ユダヤ顔なのだが横顔だけは非ユダヤ人に変わる、若いイタリア人女性。立ち上がって手すりのところの壁に手を伸ばし、腕も肩も広げずに痩せた体つきだけ見える。窓の柱に腕を広げ、両手で柱を掴み、入ってくる風に樹木のよう揺れている。(KAT965)

そして何よりもわれわれが思い出すべきなのは、初めて出会ったときのフリーツエの描写。

わたしが八月十三日にプロートのところへ行ったとき、彼女は食卓についていたのだが、まるで女中のように見えた。彼女が誰なのかということにもわたしはまったく興味がなく、すぐに彼女と折合いをつけた。骨張った虚ろな顔で、その虚ろさをむきだしにしている。あらわな首。羽織ったブラウス。まったくの部屋着を着ているように見えるが、後でわかったことには全然そうではなかった。「…」ほとんどつぶれた鼻。金髪の、いくらか固く魅力のない髪、強い顎。腰をおろしながら、わたしは彼女を初めて子細に眺め、座ったときにはもう揺るがしい判断を下していた。(KAT 431f.)

骨相学的な観察が多いのが目立つが、それは、M・アンダーソンが指摘しているように、プラハ大学における法学者⁽¹²⁾ハンス・グロースの講義によつて、有名な犯罪学者チェリザレ・ロンブローゾの観相学の知識をカフカが得ていたせいであるのかもしれない。これらの数例に共通するのはそのぎよつとするような冷徹な描写の仕方である。自分の視界にあるもの（より正確に言えば、自分の記憶にあるもの）をできうる限り精密に冷静に正確に描き尽くそうとするその欲求が、読む者をいさかたじろがせる。カフカはよく知られているように自他共に認めるきわめて非音楽的な人間であつて、聴覚ではなく視覚に重点を置いた、眼—人間 *Augenmensch* と考えられる。彼は *Bild*（像、画像、形象、光景）を描こうとし、*Bild* で記憶する。カフカの日記や手紙、旅日記に音に関する記憶はまれにしか発見できない。音の記憶、音への言及があるとすれば、それはたいていが騒音に関するものだ（カフカは騒音に大変敏感で、それがために日常生活ではもちろんのこと、旅行のさいにも難儀することが多かった）。他の人間には心地よい音に分類されるものでも、カフカにとつては恐るべき騒音でしかないこともあつた（たとえばグラモフォン）。このように総じて音に対しては拒否的であるが、*Bild* にあつてもカフカは激しい動きのあるものには拒絶反応を示し、静止した *Bild* を好む。それは何故かと言えば動きの激しいものは言葉で捉えがたいからだ。すべてを言葉で描き尽くすこと、世界を言葉で捉えること、それがカフカの望んでいたことではないか。そういう意味ではカフカは眼—人間ではなく、言葉—人間なのだと言えよう。現実社会のなかから、ある *Bild* を切り取った写真は、畢竟カフカにとつてこのうえなく心地よいものであることになる。記憶の中のフェリーツェを言説化すること、それによつてカフカは彼女を征服したと考える。さらに彼は現実から切り取られた *Bild* = 写真をも言葉に変換しようとする。しかし前述のフェリーツェの家族写真について、いかにも楽しげに隔々まで言葉で渉猟し尽くしたあと、カフカは突然叫び声をあげるのだ。「愛しい人、写真 (*Bilder*) に

対してはなんと強くなれるのだろうか、そして現実にはなんと無力なのだろう！「…」愛しい人、写真は美しい、写真は欠かすことができない、しかしそれは苦しみでもある。」(KABI 307) カフカがいつまでも写真とのみ戯れていることができるのなら、フェリーツェが写真のなかに永遠にとどまっているのなら、写真はひたすら美しくあるが、「写し」としての写真が本質的に「本物(＝現実)」を暗示しつづけるのであれば、現実のフェリーツェと交わることを疑いもなく怖れているカフカには、それは現実の脅威を示すものであり、苦しみに他ならなくなる。手紙のなかで言葉でのみ関係を結ぶこと、写真の中の画像とまなざしを交わすこと、そして自分自身も手紙の中のアマタの言葉となり、写真の画像となってフェリーツェのもとに届くこと、それらだけをカフカは欲していたのだった。

(この項続く)

カフカの著作からの引用は次の略号で本文中に示している。

- KABI= Franz Kafka: *Briefe 1900-1912*. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt a. M. 1999 (*Schriften Tagebücher Briefe*. Kritische Ausgabe. Hrsg. v. Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit).
- KAP= Franz Kafka: *Der Proceß*. Hrsg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 1990 (*Schriften Tagebücher Briefe*. Kritische Ausgabe. Hrsg. v. Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit).
- KAV= Franz Kafka: *Der Verschollene*. Hrsg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt a. M. 1983 (*Schriften Tagebücher Briefe*. Kritische Ausgabe. Hrsg. v. Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit).

注

(1) Elisabeth Boa は、作家の男性の友人はフルネーム（あるいは苗字のみ）を記されるが、女性の恋人はファーストネームのみで表わされるという慣習に異議を申し立てている。Vgl. Elisabeth Boa: *Kafka, Gender, Class, and Race in the Letters and Fictions*, Oxford: Clarendon Press, 1996, p.46. 実際、フランツ・カフカとフェリーツェ・バウアーについては一般的にカフカ、フェリーツェ（ドイツ語で *Kafka, Felice*）という呼称が用いられている。この点で例外的なのは Friedrich A. Kittler で、彼が自分の論考のなかで「手紙の読者バウアー」や、「カフカーバウアー」という言い方を採用しているのは興味深い。(Friedrich A. Kittler: *Aufschreibungssysteme 1800/1900*. München 1985, S. 371ff.) フェリーツェという呼び方は、カフカの手紙のなかの呼びかけを（初期の堅苦しい調子の手紙は別として）、そのまま踏襲していると考えられる。Boa の意見はまことにもっともだと思われるが、ここではカフカの手紙というテキスト世界での宛名人「フェリーツェ」は、ベルリンに住む勤労女性フェリーツェ・バウアーとは異なる、イメージネーションのなかの人物と考えて、とりあえず「フェリーツェ」という呼称を用いることにする。

(2) Susan Sontag: *On photography*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977, p. 155. (スーザン・ソニタグ『写真論』近藤耕人訳 晶文社 二〇〇一年)

(3) Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. II-1. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 378f.

(4) Bild と表記されているだけでは絵が写真か判断がつかず、前後の情報が不足していて不明のままにとどまるケースもある。

(5) Hartmut Binder は写真における視線についてのこの三つの箇所について、写真における横を向く視線は「写真に撮られている対象と観察者のあいだの疎外のしるし」だと解釈している。Hartmut Binder: *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*. Stuttgart 1976, S. 169f.

(6) Benjamin: ibd., S. 372.

- (7) W. Benjamin: *Franz Kafka*. In: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. II-2. S. 412.
- (8) Klaus Wagenbach: *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben*. Berlin 1995, S. 57.
- (9) Ders.: *Wo Kafka und seine Freunde zu Gast waren. Prager Kaffeehäuser und Vergnügungstätten in historischen Bilddokumenten*. Prag 2000, S. 74f.
- (10) 「わたしはある酒場の女給に彼「カフカ」が夢中だったことを想い出す。女はハンズィという名前で、あるとき彼が言うには、全騎兵連隊が彼女のからだに乗りつて行ったのだという。フランクはこの情事においても不幸だった[：:]」
Max Brod: *Über Franz Kafka*. Frankfurt a. M. 1974, S. 104.
- (11) Hans Zischler: *Kafka geht ins Kino*. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 85. ツィシユラーはカフカによるフェリーツェの最初の描写をこのように表現している。(ハンス・ツィシユラー『カフカ、映画に行く』瀬川祐司訳 みすず書房 一九九八年)
- (12) Mark Anderson: *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*, Oxford: Clarendon Press, 1992, pp. 147-148. (マーク・アンダーソン『カフカの衣装』三谷研爾・武林多寿子訳 高科書店 一九九七年)