

H・v・クライスト『マリオネット劇場論』—肉体・暴力・闘争のテキスト

H・v・クライストの『マリオネット劇場論 *Über das Marionettentheater*』（1810, 以下 *M*）¹⁾ は研究史上特別注目を集めてきた。近年 *M* ほど集中的に哲学的解釈を惹起してきた文学テキストはまずないとも言う。作中散りばめた重要ターム, 含み多い台詞と思わせぶりの仕草, トーマス・マンやリルケにインスパイアする刺激的考察, 発表媒体と当時の言論情勢, 等により, 際限なく解釈を挑発してきた。屋上に架した屋が累積し, 10 頁足らずの掌篇は解釈が数 100 頁の伽藍を築いている。その際, 例えば *M* のジャンルを一種のプラトン対話と定めて認識の助産を見る Durzak, V・メイエルホリド生体力学を指示しながら身体養成の観点を持ち込む Herrmann, 「優美」「虚飾」の意味を B・カスティリオーネのテキストから読み解く Blamberger, やはりプラトン対話と見ながら話者間の愛欲的駆け引きとその頓挫を見る Földényi, 19 世紀初頭前後のドイツ・バレエ史に *M* を位置づける Oberzaucher-Schüller, 伝記と「カント危機」に専ら絞る Fischer, *M* における「運動」の「現象的同一」の瓦解を論じる Rieger,²⁾ といった傍系も盛んだ。本稿は傍系に見える立場から *M* を読み直す, いや *M* を清算する。

M は作者編集「夕刊ベルリン」1810 年 12 月 12~15 日号に載った。内容は, 「私」（以下 de Man に倣い K）と「某 C 氏」（同じく C）との対話であり, マリオネットが人間より優美であると C が主張, 人形操者の内面, 人形の「反重力的」舞踊, 人形が人の虚飾を免れていること等へと進み, 「棘抜童」のポーズを鏡を見ながら模倣する 16 歳頃の少年, C の練達の剣技を全てガードする熊へと続く。会話は成立しているようで噛み合っておらず, 命題の論証に持ち出す K と C のエピソードは場違いに見え, 「優美」³⁾ 「虚飾」, 人体が

¹⁾ H. v. Kleist *Sämtliche Werke* Brandenburger Ausg. Bd. II/7. 1997. S. 317–331 から引用し, 頁数を付す。

²⁾ Manfred Durzak: ›Über das Marionettentheater‹ von Heinrich von Kleist. Bemerkungen zur literarischen Form. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1969. S. 308–329; Hans-Christian von Herrmann: Kleists Kinematographie. Zum Verhältnis von Mobilmachung, Bewegungsstudien und Theater 1810/1920. In: Gabriele Brandstetter [u. a.] (hg.): *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*. Tübingen 1998. S. 209–218; Günter Blamberger: *Ars et Mars. Grazie als Schlüsselbegriff der ästhetischen Erziehung von Aristokraten. Anmerkungen zu Castiglione und Kleist*. In: Sabine Doering [u. a.] (hg.): *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag*. Würzburg 2000. S. 273–281; László F. Földényi: Die Inszenierung des Erotischen. Heinrich von Kleist, ›Über das Marionettentheater‹. In: *Kleist-Jahrbuch (KJ)* 2001. S. 135–147; Gunhild Oberzaucher-Schüller: *Leben und Werk des Herrn C. Eine Marginalie zu Kleists Über das Marionettentheater*. In: Gunhild Oberzaucher-Schüller [u. a.] (hg.): *Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms*. Würzburg 2004. S. 233–251; Dagmar Fischer: *Kants Als-Ob-Wendungen in Kleists und Kafkas Prosa. Aufklärung/Kategorischer Imperativ der Pflicht contra Passion/Juvenilität*. Frankfurt a. M. 2009; Stefan Rieger: *Choreographie und Regelung. Bewegungsfiguren nach Kleists ›Marionettentheater‹* In: *KJ* 2007. S. 162–182.

³⁾ *M* は, „Grazie (gratiös)“と, „Amuth“を用いているが, Greiner は前者の語法を詳論しつつ, „Grazie“の語義が *M*

失いがちな人形の「重心」，「認識の木」以来人間に運命付いている「失敗」，その際失った「楽園」，少年が見ると言われる「幽霊」，何よりも「意識」，などの多義的な語彙の過密，と，ちぐはぐな印象を与える。実際 Weigel など，12・13 日の第 1・2 回配布（人形論）を前半具体編，13・14 日の第 3・4 回配布（少年・熊）を後半一般編と分け，マリオネットに言及しなくなる後半で論旨を変更したと見ている。Groß からすれば後半では優美は「解剖学的」に考えられており舞踊も関係がない。つまり統一に欠ける。どころか，Allemann はこの小品が「実に 48 の切片〔=段落〕に分かれている」ことに注目しており，近年では Tscholl が「*M* 自体・*M* 全体は存在しない〔中略〕破碎したテキスト〔中略〕読みはバラバラ」と判定した。⁴⁾ 崩壊が目前だ。

1. 諸解釈

発表 100 年後に *M* をリバイバルさせたのが Hellmann のクライスト論書中の *M* 章⁵⁾ である。ただ時期上は Steig がその 10 年前 *M* にページを割いている。⁶⁾ Steig は，*M* を，ドイツ演劇界の大御所にしてベルリン王立国民劇場監督 A・W・イフランドへの風刺だとする後世の論の元祖である。検閲をくぐるために抽象的な架空対話にしたと言う。この立場は細々とししかし着実に継続する。対称的に Hellmann は理論性を前面に押し出し，*M* をロマン主義の産物とする。マリオネット・人間・神の 3 段階を，Fr・シュレーゲル，シェリング，ノヴァーリスの歴史 3 段階論と合流させ，ライプニツ・ルソー・シラー・カントを動員して気宇壮大な論を展開した女史は，哲学的思想的見方の源流であり，*M* における 3 段階図式を確定し，意識が喪失したものを意識が取り戻すという道程⁷⁾ を明示，復楽園の契機を「自由」と「芸術」に見る。Hellmann の馬力が *M* 熱を一挙に推進したのでこそなかったが，導

の議論を支えると考えている (Bernhard Greiner: *Eine Art Wahnsinn Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist*. Berlin 1994. S. 147–148, 152–153)。Grazie の語用が「蠱惑」に相当すると述べ，カント・シラー・ヴィンケルマンらの Grazie 論を振り返り，Gunst としての gratia すなわち授-受 (διδόναι τε καὶ δέχεσθαι) としての χάρις に触れる。

⁴⁾ Alexander Weigel: *Der Schauspieler als Maschinist*. Heinrich von Kleists *Ueber das Marionettentheater* und das „Königliche Nationaltheater“ In: Dirk Grathoff (hg.): *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*. Opladen 1988. S. 263–280, hier S. 266; Thomas Groß: „...grade wie im Gespräch...“. Die Selbstreferentialität der Texte Heinrich von Kleists. Würzburg 1995. S. 167; Beda Allemann: *Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch ›Über das Marionettentheater‹*. In: *KJ* 1981/82. S. 50–65, hier S. 53; Georg Tscholl: *Krumme Geschäfte. Kleist, die Schrift, das Geld und das Theater*. Würzburg 2005. S. 28.

⁵⁾ Hanna Hellmann: *Heinrich von Kleist. Darstellung des Problems*. Heidelberg 1911. S. 13–30.

⁶⁾ Reinhold Steig: *Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe*. Berlin u. Stuttgart 1901. S. 236–239.

⁷⁾ これらの思想家らにフィヒテ・ヴォルフ・ライマールス・ヘルダー・レッシングを加える Kurz が 80 年代に整理した所では，意識の墮罪の前後の対立項は「無垢-罪悪，自然-文化，子供-大人，本能-理性，優美-意識，無意-恣意，一体-分裂，平和-抗争とさらに感情-言語」である (Gerhard Kurz: ›Gott befohlen‹. Kleists Dialog ›Über das Marionettentheater‹ und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins. In: *KJ* 1981/82. S. 264–277, hier S. 265)。もちろんこれは事の一端にすぎない。

火線は付いた。背景考証型の Steig, 思想併合型の Hellmann に対して, de Man のアレゴリー読解は暗号解析型とでも言えよう。⁸⁾ 本稿は *M* の闘争的性格を立論根拠にするが, 後 2 者の議論が支持を提示してゆく。しかしそれは *M* を風刺 (= 攻撃) と取る時点でも明らかではある。敵は, プロイセン国家と結託する支配的劇場に加え, 「夕刊ベルリン」の検閲者・警察監査官ホルトホフらも含む。⁹⁾ すなわち体制への抵抗, 組織対個人, 弾圧機関対孤軍奮闘。Peters によると, *ÜdM* は「対イフランド戦 (Iffland-Fehde)」「対劇場戦 (Theaterfehde)」の文書としてのみ出版当時読まれていたのであり, それ以外の何物でもない。¹⁰⁾ 「風刺」が「フェーデ」に高まり, Steig 的立場においても *M* の攻撃的性格が前面に出てくるのだ。さて'20 年代には Böckmann が, *M* とクライスト主要作品との関連付けを樹立せんと腐心, 7 作品と *M* との対照考察をした。なお Böckmann において *M* をロマン主義の文脈に単純に置くことへの批判がもう見られ,¹¹⁾ この観点を後に Lixl などが鋭くする。同時期に, Hellmann と同じくクライストを「形而上学者」と見る Braig が, *M* 論と称しながら主にドイツ観念論周辺の紹介, *M* に言及するのは 10 頁足らず, という開き直った 40 頁を書いている。とはいえ, ショーペンハウアーとイエス・キリストに重点を置いている点が新しいというだけでなく, 「墮罪」というその後の *M* 解釈の中心テーマを主題にしつつ墮罪を「自由」の必然契機にし, de Man に先立って既にシラーの「美的教育」に言及していた。¹²⁾ 同時代思想・同一人他作との間テクスト読解が, Hellmann と Böckmann によって定着する。*M* が後に時代・地域を超えた超テクスト読解の百花を繚乱させる程のものだったとは 2 人には想像できただろうか。さほど先ではない。Fricke とともに *M* を「フェュトン」と形容した箇所がよく引用される Blöcker は, ヴァレリー『テスト氏』・カミュ『裏と表』・ムージルの小品に *M* の類縁を見ている。¹³⁾ '30 年代には目立った論稿が出ないが, '50 年代に鋭敏な Dabcovich¹⁴⁾ が出る。『俳優に関する逆説』のデイドロ, 『劇場の芸術』における「超マリオネット」の E・G・クレイグと *M* のクライストを並置し, 3 者が,

⁸⁾ 他に *M* 解釈を 4 分類している論もある (Oberzaucher-Schüller, a.a.O., S. 233) が, 本稿とは関わない。

⁹⁾ Christopher J. Wild: Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität. In: KJ 2002. S. 109–141, hier S. 110; Weigel, a.a.O., S. 265–266.

¹⁰⁾ Sibylle Peters: Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter. Würzburg 2003. S. 188, 190, 195, 194, 196.

¹¹⁾ Paul Böckmann: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Ein Beitrag zum Gehalt und zur Form feiner Dichtung wie feines Lebens. In: Euphorion 28 (1927). S. 226, 245–246.

¹²⁾ Friedrich Braig: Heinrich von Kleist. München: Carl Heinrich Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1925. S. 519, 525, 540 ff.

¹³⁾ Gerhard Fricke: Gefühl und Schicksal bei Heinrich v. Kleist. Studien über den inneren Vorgang im Leben und Schaffen des Dichters. Darmstadt 1963. Unv.er fotomechanischer Ndr. der 1.en Aufl., Berlin 1929. S. 150; Günter Blöcker: Heinrich von Kleist oder das absolute Ich. Berlin 1960. S. 194.

¹⁴⁾ Elena Dabcovich: Die Marionette. Die Lösung eines künstlerischen und moralischen Problems durch einen technischen Gedanken. In: Walter Müller-Seidel (Hg.): Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Berlin 1967. S. 88–98.

近代の劇場においてデカルト的な個の自由自立観が横行していることを批判しつつ高次者への依存という原像を取り戻そうとしていると述べ、個性的演技を抑制するメディアとして「無声映画」「ラジオとテレビ」に希望を託している。操り人形＝人間論並びに高次権力支配論は後の Bubner, Lixl, Brors, Müller へとこだまし、メディアとの接点は Marwyck, Bergermann を遥かに先取りする。M を「フェュトン」と呼んだ Silz¹⁵⁾ は、上 2 名と異なり本当に M をぞんざいな新聞記事と判定、辛辣な姿勢を取った稀有な例である。M の逆説性格に脚光を当てた Heselhaus は、W・ハインゼの逆説概念を見た後、A・ミュラーらの逆説にクライストの「メタファー逆説」を対置する。¹⁶⁾ Daunicht は、M が劇場を痛烈に皮肉る「不真面目で諧謔的」な風刺であり文面と真意が分離していると考え、C を「悪魔の代弁者」だとし、Durzak と反対に、K は C の奇態な主張に説得などされておらず最後まで内心では呆れていると言う。¹⁷⁾ K の「放心気味」(331) の解釈も Durzak とほぼ真逆である。さらに Heller などは、クライストの包茎手術を推定しつつ、M にペニスの象徴を見るような解釈を取り上げ、M が文学作品の精神分析的解釈への風刺であると論じる。¹⁸⁾ M の裏から巨大な意味群が徐々にせり出して来た。Bubner が、近代に反省の力で人が神＝マリオネット操者に下剋上するという「無限」意識の解放プロセス(喪失の「収支決算」)を描いていた時、¹⁹⁾ Janz は「道具的理性」を問題視、これに替わる「新たな意識」の希望を M に見、法廷モデルを立てて、不可解な言動を繰り出す被告 C を K が理性的論証を超えた次元で世界の不可解さごと「信」じる、²⁰⁾ という、Strässle を先取りする議論をしていた。相反する見解が並存し、解釈史が解釈対象と同じく矛盾に満ちる。M の異様さをテキスト構造において見る Allemann によると、マリオネットの「超-解釈」者 C と K がナンセンスな逆説の論証に提出する個々の話題は、統一的命題に寄与するのではなくそれ自体でのみ意味がある。個々の対話シーンは論証とは別のものを目指しており、例えば両人が視線を落とすシーンでは、各々自分だけの考えにふけている(Földényi と真逆の解釈)。混み合った枠構造の裏に隠れている作者(„poeta absconditus“)の目的は文面から素朴には読み取れない。²¹⁾ テキ

¹⁵⁾ Walter Silz: Heinrich von Kleist. Studies in his works and literary character. Philadelphia 1961. S. 71.

¹⁶⁾ Clemens Heselhaus: Das Kleistsche Paradox. In: Nachrichten der Gießener Hochschulgesellschaft 31 (1962). S. 44–60, hier S. 50–52.

¹⁷⁾ Richard Daunicht: Heinrich von Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* als Satire betrachtet. In: Euphorion 67 (1973). S. 306–322, hier S. 306, 310–315; Durzak, a.a.O., S. 317–318.

¹⁸⁾ Erich Heller: *Die Demolierung eines Marionettentheaters oder: Psychoanalyse und der Mißbrauch der Literatur*. Zur Ehrenrettung Kleists im Jahr der 200. Wiederkehr seines Geburtstags (1977). In: Walter Müller-Seidel (hg.): Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966–1978. Darmstadt 1981. S. 261–280, hier S. 263–264, 270.

¹⁹⁾ Rüdiger Bubner: Philosophisches über Marionetten. In: KJ 1980. S. 73–85, bes. S. 80, 84.

²⁰⁾ Rolf Peter Janz: Die Marionette als Zeugin der Anklage. Zu Kleists Abhandlung *Über das Marionettentheater*. In: Walter Hinderer (hg.): Kleists Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart Verlag, 1981. S. 31–51, bes. S. 38, 39–40. Vgl. auch: Heselhaus, a.a.O., S. 45.

²¹⁾ Allemann, a.a.O., S. 52, 54, 55, 62; Földényi, a.a.O., S. 143.

スト装束に矛盾の亀裂が縦走し、裂け目から意味の巨躯が覗く。Kurz は *M* に、「墮罪モデル全体」と近代の歴史観への批判を見、Allemann と後の Groß 同様 *M* を一種の詩とし、「言われていないこと」にこそ注意を向けた。*M* のテキストは「脆い」と診断した。²²⁾ クライストをロマン主義への批判者とする Lixl は、背景考証型の最右翼に当たり、当時のプロイセンの社会的困窮と *M* を対決させる。ナポレオン戦争中のプロイセン、「キリスト教ドイツ会」に一時所属していたクライストには、検閲撤廃・行政改革・国家救済が焦眉であった。時代の診断者たるクライストの *M* は「機械によって」人的労働が疎外される「資本主義化と工業化」の萌芽を可視化している。²³⁾ Lixl にとってクライストが理想社会夢想者なら、*M* のスチームパンクが沸騰する'90 以降の諸論にあっては機械技術礼賛者である。解釈の分裂はとめどがない。Böckmann, Braig, Kurz らに幾つかの点で先取りされている de Man の論²⁴⁾ は、テキストというものを「肯定と否定、優美と暴力、神秘化と明晰化、諧謔と真剣の不安定な混合体」とした上で、読者を騙しにかかる作者を無力にする「超-読者」を剣闘熊に見、熊との対決を、「常に突くが決して当たらない」言語のメタファーとした点である。de Man の議論によって、*M* における決闘の色合いが鮮明の度を増し（「意味と指示の区別すなわち壇上の暴力と路上の暴力」）、熊が巨大な役割を担うことになる。²⁵⁾ 今や身体性の端緒が見えた。Weigel によれば、「虚飾」はイフ란トの演技を指しており、これと対蹠的な J・F・F・フレックに *M* の着想源がある。ただフレックが役に入り込むのとは違い、「重心」に没入するというのは、操者が人形「からも動かされる」点で相互作用である。²⁶⁾ 一方的に支配する操者という観点は Weigel には無縁であり、相互作用が本質である心身こそが *M* から見えてくる。それどころか Herrmann からすれば、*M* はナポレオン戦争を念頭に置いた「ゲリラによってのみ行いうる」解放戦争の実験的手引書である。*M* の内容が純美学的なのは「みせかけ」であり、「身体運動」は「あらゆる統制と考慮を無力化して替わりに統制なき無意識的なものを即位させる例外状態」である。²⁷⁾ 実は芸術ではなく戦争。だが軍隊ではなくゲリラ戦。白兵戦の色合い濃く、闘争するアナーキーな身体を表象せざるをえない。この'90 年代に、実に 50 余頁を費やして *M* テキストの「自己言及性」を描出しぬく Groß が出現する。*M* の文章が「遂行的」だとは方々で言われてはいるが、そ

²²⁾ Kurz, a.a.O., S. 268, 271.

²³⁾ Andreas Lixl: Utopie in der Miniatur: Heinrich von Kleists Aufsatz "Über das Marionettentheater". In: The German Quarterly 56 (Mrz. 1983) Nr. 2. S. 257–272, hier S. 264, 265–266.

²⁴⁾ Böckmann, a.a.O., S. 242–243; Kurz, a.a.O., S. 269, 270–271, 274.

²⁵⁾ Paul de Man: Aesthetic Formalization: Kleist's *Über das Marionettentheater*. In: P. d. M.: The Rhetoric of Romanticism. New York 1984. S. 263–290, hier S. 272, 275–276, 280, 281, 285.

²⁶⁾ Weigel, a.a.O., S. 268, 274–275, 279.

²⁷⁾ Herrmann, a.a.O., S. 210, 214.

れにしても Groß の執念は異常である。タイトルの über と-thater (θέα) の分析から始めて、語句・構文・用字・記号等を一字一句解析、「M テキスト自体が M テキストが語ることである」ことを証明しぬいた。²⁸⁾ 解釈史にそびえるこの威容。独峰 Groß には前人なく後人もない。ところで Silz によると M の文章は粗雑で不注意である。一方 Groß によると一分の隙もなく適材適所である。M の奇怪なテキスト性格が解釈史というメタ次元にまで超出する。さて M の対話を「闘技場」と見る Schneider を経て、Brors では、M の対話は「権力闘争にして殴り合い」となり、中立的真理・認識など目標ではなくなる。「隠れている」目標は、言葉の「武器」で相手を倒し己の考えを貫くことのみだ。²⁹⁾ M の諸問題をダイナミックに統括する Strässle の迫力に満ちた作業は詳しく見ない。本稿が注目するのは、昔日の Hellmann をも凌駕する総合術を見せながらも、しかし de Man 以後にあつて最早 M の文言をそのままは信じず、C は真理を話すのではなく権威と授-受 (gratia) の「政治」によって K を丸め込むのだとする点である。³⁰⁾ シュライアマハー解釈学と対蹠的な、1800 年前後に提起されていた「理解問題」圏に身を置くクライストという観点を採る Bay は、復楽園の可能性をすら拒絶する。M を「理知的」対話とは考えず、「争闘」「殴り合い」「話戦」というアスペクトを強調する。³¹⁾ Meyer-Sickendiek は、「自己遮断は、クライストでは身体運動の美、ヘーゲルでは思惟上の精神運動の自由を阻害する」と述べた。³²⁾ 直後に Schütte が、マリオネットは人工的な「精神表現野」で、熊は自然の「身体表現野」で優美を代表していると確言する。³³⁾ M が形而下に降りきった。Beil は、H・ブルームの「ケノーシス」を援用しつつ、M がシラーのテキストから思想を寸刻みに摘出して「強化・戯画化・滑稽化」しその「超越論的意味の充溢を空にして」具体性の極限にまでバラすと述べる。ド・ラ・メトリ・J・ヴォーカンソン・B・フォントネル・ジャケ・ドロー父子・C・ブラジス・J-G・ノヴェールといった名を挙げ、M はフランスの機械論／唯物論にこそ親近を示すと言う。³⁴⁾ そして具体性については Mandelartz が申し分ない。『優美と尊厳について』のシラーがゲーテの中年太りを揶揄していたと切り出し、ゲーテと同様クライストも一こちらはどもりの故に当論文に怒りを覚えただろうと推測する。外形美醜の見地を M の議論に入荷し、

²⁸⁾ Groß, a.a.O., S. 140 ff., 174.

²⁹⁾ Schneider, a.a.O., S. 161, 162; Claudia Brors: Anspruch und Abbruch. Untersuchungen zu Heinrich von Kleists Ästhetik des Rätselhaften. Würzburg 2002. S. 33 f.

³⁰⁾ Urs Strässle: Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft. Würzburg 2002. S. 200–201.

³¹⁾ Hansjörg Bay: Mißgriffe. Körper, Sprache und Subjekt in Kleists *Über das Marionettentheater* und *Penthesilea* In: Sandra Heinen u. Harald Nehr (Hg.): Krisen des Verstehens um 1800. Würzburg 2004. S. 169–190, hier S. 170, 180–181, 182.

³²⁾ Burkhard Meyer-Sickendiek: Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen. Würzburg 2005. S. 237.

³³⁾ Uwe Schütte: Die Poetik des Extremen. Ausschreitungen einer Sprache des Radikalen. Göttingen 2006. S. 128.

³⁴⁾ Ulrich Johannes Beil: ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik. Kleists ›Über das Marionettentheater‹ als Schiller-réécriture. In: Kleist-Jahrbuch 2006. S. 75–99, hier 83–84, 95–96.

「キリスト教-ドイツ会」で知り合っていたらクラウゼヴィツの文章を引用してまで軍人クライスト像を浮き彫る肉感的な論調、*M* の理想に至るために自己意識を「意識的に」排除せねばならぬと書いている点が見逃せない。³⁵⁾ *M* の議論が生々しい身体に関するものであること、その理念の達成への努力が並々ならぬ意識的なものであること、が本稿の読みだからである。だがひとまず手掛かりは揃った。

2. 考察

Brors が見抜いた通り、実は「棘抜童」と少年のポーズは異なっている。勿論意図的であり、*M* の論証に「全然合わない」ものがあることの暗示だ。³⁶⁾ もし *M* が時事的風刺目的の出版物にすぎないのなら、このような仕掛けられた罫はどう解せばよいのか。明らかに風刺以上のものがある。だが形而上ではない。要諦は地上的・具体的に考えることだ。テキストの裏は確かにあるが、テキスト学の精髓というものでない。「逆説」テキストを逆面から・裏側から額面通りに受け取れば、無意味の真空にテキストが霧散するということだ。*M* はマリオネット・鏡少年・熊の 3 逸話から成ると言われる。が実際は、1. マリオネット／1.1 百姓のロンド／1.2 マリオネット操者／2. 義足者／3. 俳優某 P と某 F／4. 鏡少年／5.1 C と某 v・G 兄弟／5.2 熊、と暫定的にでも整理できる。また人形・人間・神 (330–331) の 3 段階を定立しているかに見える箇所も、よく見れば、「人体」において人形か神かという 2 者択一の話をしている。Braig が押し出した「墮罪」、Hellmann が定めた「3」の呪縛を免れる論者は絶えてない。この 2 語は *M* に一切書いていない。

テキストを見て行こう。中心と看做されてきた命題は《マリオネットが優美において人間に勝る》（《マリオネット_{優美}>人間》）だ。ところで考えてみれば人形が人に勝る特質は優美ぐらいではないのか。つまり《マリオネット_{優美}>人間》は《マリオネット>人間》と内容に相違がない。人形が人間に勝り得る、そうとも考えられる。しかし考えない方が普通だから、そう考えるのは不条理だ。諸解釈の言い方をすれば、「ばかばかしい absurd」。よってこの命題から《どんなばかなことでも言うは言い得る》という一般命題が見え透ける。故に《マリオネット>人間》＝不条理 \therefore 《マリオネット>人間》。確かに一種「政治」的な逆説だ。さらにここから、《人は自分に勝るはずのないものにも劣り得る、そうならぬよう意識を保持せよ、或いは意識的努力をせよ》という“メッセージ”が析出できる、確かに

³⁵⁾ Michael Mandelartz: Der Zirkel der Geschichte und das „Zergehen in das Absolute“ Kleists *Marionettentheater* und Fichtes Vorträge im Winter 1804. Drei Begriffe von Seele und Anmut: Schiller, Goethe, Kleist. In: Lothar Knatz [u. a.] (Hg.): *Leben und Geschichte. Studien zur Deutschen Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*. Würzburg 2008. S. 25–42, hier S. 25–26, 29, 30.

³⁶⁾ Brors, a.a.O., S. 143–144.

「教育」的なメッセージが。操者が人形の「重心」に憑依するというくだり（319）は、人間と人形の本末転倒への揶揄にも見える。操者における「舞踊者の魂の道筋」（319）とは、自己自身の身体の意識的向上努力から逃避した純内面運動、ビデオゲームを想わせる。本稿は優美を削除し、人形の意義も削除する。Heidgen が、喪失した楽園を「思考構築物」とし「優美一点の人間というのは神話なのだ」と言う³⁷⁾ 今日、優美をなお問うことに意味があるろうか。意識に阻害されない物体の優越を説きたいのならば、精確さなら時計や水車、強さなら動力兵器、優美なら陶磁器でも例にすればよい所に、あえて、マリオネットを持ち出している。ナンセンスを見抜くようにという指示が明白である。義足者の舞踊が静謐・軽快・優美そのものだというのもまた、「制限されていても」（321）そうだということ、そのようにも言えなくもないということに他なるまい。義足者と人形が「虚飾」（322）と無縁なのは、それができないからにすぎず、するもしないも本来自由な側との優劣は考えるまでもないことだ。「そりゃ精神がなければ迷うこともないだろと私 [K] は思った」（323）とは、仕掛けた罠に気付くようにとの作者の耳打ちに見える。意識的な努力において、試行錯誤、成功と失敗を繰り返すのは端的に人間の本然にすぎず、人に宿命付けられている「失敗」（322）とは、悲劇的な喪失状態でも、仔細に検討すべき重要概念でも何でもなく、日常の確認にすぎない。C が非難する俳優の意識的虚飾演技において重心が体の一部に局在するというのなら、ここにむしろ人体における重心移動の自由、さらにまたその確保のための努力過程という人間のみ特有の体系を認めることもできる。ものは言いようなのだ。「物体は感覚がないからいいのだとでも言えるだろう」³⁸⁾。「無」意識への憧憬は無意味への憧憬に等しい。

不条理は反重力論（323）に顕著だ。マリオネットが地面を妖精のように「かすめる」というのは、木製人形を糸で吊るという物理的組成の確認にすぎない。鉛製だったなら、或いは専ら地面を這う演出だったなら、このような主張は出て来たか。「反重力」は偶然的規定にすぎない。終始浮いてすらいる浄瑠璃人形をクライストが知っていたら『文楽劇場論』を書いていただろう。そして「反重力」と「重心」は両立しない。マリオネットは一体重いのか軽いのか。というよりも、明白な矛盾を設置して、主張のばかばかしさを演出していると思われるだろう。この点で、重心を例えば「手と頭、神と物、未来と現在」の調和のメタファーと考える Lixl よりも、マリオネットに重心など存在しないと切り捨てる Silz³⁹⁾ に賛意を表したい。優美とは別の経路でだが重心も減数となる。そしてこの場合にも、《重心の

³⁷⁾ Michael Heidgen: Inszenierungen eines Affekts. Scham und ihre Konstruktion in der Literatur der Moderne. Göttingen 2013. S. 44.

³⁸⁾ Daunicht, a.a.O., S. 311.

³⁹⁾ Lixl, a.a.O., S. 261; Silz, a.a.O., S. 73–75.

確保において操り人形にも劣るがごとき非力な人体であってはならぬ》《重力との相克において切磋練磨せよ》という裏主張を感知し得る。人は終生重心の確保と逸失の間を右往左往し、重さから“解放”されることはない（そもそも無重力は廃用性筋萎縮を招く劣悪環境だ）。重心と虚飾が相反する（322）というよりも、重心を手中にした人体には虚飾はするもしないも自由というのが平明な真実である。単純直線運動から優美な曲線が生まれる（318）という矛盾命題は、表現における装飾＝運動における曲線こそ優美を成すという一般的な実感を裏書きするだろう。重力は、免れるべき何かではなく単なる条件であって、条件下で人が「ベスト」を尽くすのが当たり前だ。⁴⁰⁾

Allemann によると、鏡少年の逸話は、ドイツ観念論の„Selbstbewußtsein[“ではなくてそのほぼ逆の„self-consciousness“を描いている。周囲から見られているという状況下で、対象化した自分の姿勢を過度に気にしているために阻害が生じるというカフカの心境だと言う。これは、M の主題を近代に「人類学的定数」となった「恥」とし、「可視という社会的状況」における少年から「恥の焼け焦げる不快感」がほとぼしるとする Heidgen につながる。Strässle は異性を意識する「大人」の手前の少年が「女に好かれていた」（326）点に注目、Behler は少年を取り巻く注視が「無関心」ではなく少年は「欲望の対象」にして「嫉妬の要因」になると言い、Földényi は、少年の逸話部分において M のエロティシズムが特段明白になるとする。⁴¹⁾ 人の目が病的に怖く、恥に包まれており、同時に一抹の情欲と虚栄を含む。ここから浮かび上がる像は、めめしい軟弱者に他ならない。この判断はテキストの性格が支持する。C の俳優批判発言に見る「エロティシズム」を Schneider, Wild と共に確認しつつ優美を女の所有から引き離す Marwyck は、M における「ホモソーシャル」・「ホモエロティシズム」を認めている。Wild と共に対話者の「ミソジニー」を指摘している。⁴²⁾ 鏡少年の逸話は、彫像のポーズを自己の身体で模倣＝再創造する技能の習得における挫折談と読める。技を体得するまでに気の遠くなる量の反復練習を積み重ねるアスリートや武闘家と比すればよい。少年には、単に、練習が・反復が足りなかった。軟弱者には、血のにじむような意識的克己努力は無縁だ。少年の逸話における大仰な意味は削除した。鏡を自己意識と関

⁴⁰⁾ Daunicht, a.a.O., S. 313. 「人間における重力と反重力の抗争」に注意する Schmidt は、「自分で自分を支える重力」と、「自分で自分を支える綱目としての人生への編み込まれ」を並置し、これが、クライスト散文の（究極の魅力である）複雑構文の特徴でもあると述べる（Sarah Schmidt: Transit durch die Unendlichkeit oder (Sündenfall)²? Kleist im Spiegel der philosophischen Frühromantik. In: Nerurkar, a.a.O., S. 73–108, hier S. 93 ff, bes. 94 Anm. 57）。

⁴¹⁾ Allemann, a.a.O., S. 56–57; Heidgen, a.a.O., S. 41, 46; Strässle, a.a.O., S. 191; Constantin Behler: „Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt“? Kleist, Schiller, de Man und die Ideologie der Ästhetik. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 2 (1992). S. 131–164, hier S. 161; Földényi, a.a.O., S. 144.

⁴²⁾ Mareen van Marwyck: Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800. Bielefeld: transcript Verlag, 2010. S. 151, 152 Anm. 212; Schneider, a.a.O., S. 163; Wild, a.a.O., S. 116, 131.

係づける大仰な議論も削除する。M においても鏡は単に練習のための道具である。⁴³⁾ 「戦慄」を催せしめる「反省媒体」でも、「現実でなく現実効果」をもたらす「鏡隠喩論」の端緒でも、「ユートピアの在所」でも「ヘテロトピア」⁴⁴⁾ でもなくてよい。そしてそう捉えることを K は「哄笑」し、後世の大仰な解釈を予測して「〔鏡に〕幽霊 Geister でも見たんだろ」と言っている (326) のではないのか。さらに、この発言は少年が最初に偶然「棘抜童」ポーズを取ってしまった直後にある。この偶然の成功と後の顛末は、そもそも無関係である。大風呂敷を広げて、無意識下の運動・意識以前の優美から意識による美の悲劇的妨害へと論を拡張することは、いかにも精神 (Geist) 偏重の観念論的解釈だ。

ここまでで M の無駄を削除した。無駄が空無で空虚なのは、言葉にすぎないからだ。少年と我々が喪失した「楽園」(325) について見よう。「楽園は封鎖、ケルビムは背後」(322) とあるが、諸解釈も楽園帰還の可能性を拒否し出している。だがそれどころではない。世界一周すれば「後ろから」楽園に再入場できまいか (322-323) という発言がどこか「不真面目」である＝ばかばかしさを演出しているように見えるが、楽園など始めから全く無いのではないのか。それは純然夢想物だ。重圧・困苦という人生の現実において楽園を夢見ること、夢でしかないもののばかばかしさ、への批判が自明でないか。「無限意識を通じて楽園に後ろ戸から戻れるという語り手と舞踏家の対話全体が実際は空虚で余計な雑談であろう」。⁴⁵⁾ 雑談にも批判風刺という機能は残る。絵に描いた餅としての楽園＝「ユートピア」の如き軟弱な流行トピックにまで届く風刺。「それは言葉でしかない」という批判を言葉で示す、「自己言及」法による批判。空中楼阁が自分からそう名乗って消え、ここに現実が姿を見せる。

熊 (の逸話) は躓きの石である。曰く、存在と仮象の別を知らぬ無意識完全自己同一にして「純粹自然」、曰く、「目的合理理性」を敗北させる「自然」にして場違いな謎、曰く、「ほらふき男爵」譚、曰く、テキストに場を占めない抽象的否定体、曰く、フッサール現象学的エポケー、曰く、優美論の脱構築。⁴⁶⁾ だがここでも具体的に見て行こう。この熊は *Ursus arctos arctos* であろう。クライストが知る身近な猛獣では最も危険だったはずだ。野生の代表ではなく、飼育しているものだと明記してある (329)。熊の能力を本能だと解する

⁴³⁾ Malda Denana: *Ästhetik des Tanzes. Zur Anthropologie des tanzenden Körpers*. Bielefeld: transcript Verlag, 2014. S. 37.

⁴⁴⁾ Philipp Scholze: *Zwischen den Knien der Autorität. Mythos, Liebe, Macht in Heinrich von Kleists »Das Käthchen von Heilbronn«*. Göttingen 2015. S. 60, 61, 62, 63.

⁴⁵⁾ Andreas Luckner: *Rhythmus und Schwere. Existenz- und musikphilosophische Überlegungen zu Kleists »Über das Marionettentheater«*. In: Nerurkar, a.a.O., S. 207-224, hier S. 208.

⁴⁶⁾ Durzak, a.a.O., S. 320, 321; Janz, a.a.O., S. 37, 39; Allemann, a.a.O., S. 58; Földényi, a.a.O., S. 146; Greiner, a.a.O., S. 156-157; Martin Roussel: *Zerstreuungen. Kleists Schrift »Über das Marionettentheater« im ethologischen Kontext*. In: KJ 2007. S. 61-93, hier S. 73; Marwyck, a.a.O., S. 156.

47) よりも、剣闘術を仕込まれていると考えるのが自然だ。しかしそれよりも重要な点は、人界に近付いてしまった猛獣こそ危険であることだ。ツァボ・チャンパワット・ジェヴォーダン・三毛別等々の事例を思い起こすまでもない。人形・優美・踊りといった軟弱な談義⁴⁸⁾から一挙に血生臭い領域へと転変する。熊だけは、血がしたたる肉感性^{リアリティ}によって、単なる文字列＝テキストの外へと超出する実在性^{リアリティ}を得ている。テキストが砕け散った今熊はどこへ行くか。Gehring が *M* の熊を「完全生物」と呼ぶ時、映画『エイリアン』（1979）でアンドロイドのアッシュが異星生物を「完全生物」と呼ぶのと符合する。どちらもヒトのように直立し、一見無意識的身体であるが実は狡知に長ける。熊は「プロテウス性格」によりキリスト者を迷わす「悪魔の化身」であったということを Blamberger がわざわざ記している。⁴⁹⁾ 熊が心を読むかのように *C* の目を見ていたという記述（330）にはおびただしい解釈があるが、動物は多くの場合敵対関係にある時に目を合わせる。つまり熊はここで明確な意識を持って人間に敵対しており、しかも相手の心を読む変幻自在の怪物、人を超えた人として現れている。そして倒されるべき者と表象され、一種のドラゴンである。しかも当時実在していた動物としてあくまで空想の天上に羽ばたかない。Michelini が指摘する所では、熊が *C* と目を合わせて心を読むかのようなのであるのは、人間と動物が「基本的なものを共有」しているからであり、両者は「マングースとコブラ」を想わせる。⁵⁰⁾ 言い換えれば、人も熊なのであり、人間⇄怪物の地平が開ける。*C* が熊に勝てなかったのは、自然に意識が負けたからだろうか。だが「*C* は本気の突きだけを出して熊を真剣にしていれば、泰然自若の熊と渡り合っていたのではないのか」、⁵¹⁾ いやそもそももっと速く突いていけば当たったのではないのか、*C* の意識（的努力）がただ足りていなかっただけではないのか。《この熊に勝ってみよ、安直に、結局は自然には勝てない・自然が正しいという議論に逃げるのはやめよ》という指示が *M* から聞こえては来ないか。自然を否定するという「逆説」的ベクトル上で人はもっと獣にならねばならぬのでないか。どのようにか。Marwyck は、この熊は、「技術の使用が第二の自然になって」おり、「徒手空拳の剣士として戦う」と言う。⁵²⁾ 従って熊が構えるの

47) Hans-Dieter Fronz: Verfehlt und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists. Würzburg 2000. S. 348 Anm. 26.

48) ただし Lemke によると踊りは騎士の修練やプロイセンの軍事教練に含まれていた (Anja Lemke: Lemke: »Gemüts-Bewegungen«. Affektzeichen in Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater«. In: KJ 2008/09. S. 183–201, hier S. 196)。

49) Petra Gehring: Lebendigkeit oder Leben? Kleists „Marionettentheater“ und die Physiologie. In: Nerurkar, a.a.O., S. 135–156., hier S. 138; Blamberger, Günter: Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik. In: KJ 1999. S. 25–40, hier S. 32.

50) Francesca Michelini: Der Mensch als „das noch nicht festgestellte Tier“? Plessner und Kleists *Über das Marionettentheater*. In: Nerurkar, a.a.O., S. 31–46, hier S. 42, 43.

51) de Man, a.a.O., S. 285.

52) Marwyck, a.a.O., S. 154, 157.

はむしろ拳闘のそれである。やはり「殴り合い」の絵図が喚起される。事はどこまでも表象にすぎないが、超-人をなお超えねばならぬ人の努力が、肉弾戦という暴力的な相の下、課されている。答えは無論表象に見出す。

3. 超テキスト

M は Böckmann 以来クライスト作品解説の鍵として使われ、多くの論者が主要作品との比較をしてきた。間テキスト的読みは出尽くした観がある。Alleman, de Man が *M* における「超」越的なものを指摘するなら、超テキスト的読みがあつてよいだろう。2013 年時点で Hubig は *M* が他のテキストに次々に「超え出ていく」ことを確認、R・ヴァルザー『タンナー兄弟姉妹』・J・クレイス『アルカディア』・Th・マン『ファウストゥス博士』、J・パウル『巨人』・デ・キリコ《ユピテルへの奉納》、O・シュレンマーのトリアディック・バレエ、M・フリッシュ『シュティラー』といった超出先を挙げている。⁵³⁾ しかしそれ以前にも、Groß がツェラン『息の転換』を、Müller が J・バトラー『倫理的暴力の批判』・M・フーコー『知の考古学』を援用、Marwyck に至っては、Bergermann に触れながら、*M* が導入した機械的人体の理想を「漫画」「アクション映画」の「サイボーグ」に求めつつ「ターミネーター」を例に挙げており、その Bergermann の講演 (1997) では、「メディア史」「仮想現実」「機械の中の幽霊」(アニメ『攻殻機動隊』に直結)「電腦空間」「シミュレーション」「火星労働者」「モーションキャプチャ解析」「遠隔ロボット工学」「クライストの文学アバター」といった語彙が飛び交っている。そして 2006 年、クライスト研究の本拠地において Beil は、*M* における「アンドロイドまたは仮想生物の美学」を語った。⁵⁴⁾ しかしながら本稿はサイバネティックス的な議論には関与せず、反対に肉体的契機に専ら関心を置く。筋肉でもって闘争する肉体は、「身体」などという無色透明・人畜無害な領野には収まらない。マシンやロボットの礼賛は、血がにじむ・飛び散る生々しい現実の克己・抗争からの逃避としては都合のいい姿勢だ。虎の威を借る軟弱者たちの他力本願としての機械への賛歌。この態度でいる限りは、熊=己を超えることはついでない。

肉体闘争を正面から取り上げる文学表象は稀である。例えば『我が闘争』がボクシングの

⁵³⁾ 2013 年時点で Hubig は *M* が他のテキストに次々に「超え出ていく」ことを確認、R・ヴァルザー・J・クレイス・Th・マン・J・パウル・デ・キリコ・O・シュレンマー・M・フリッシュといった超出先を挙げている (Christoph Hubig: Einführung: Kleists „Über das Marionettentheater“ in moderner und postmoderner Sicht. In: Nerurkar, a.a.O., S. 9-30, hier S. 9, 10-11, 14-15, 18, 19 ff., 22)。

⁵⁴⁾ Groß, a.a.O., S. 142 Anm. 135; Tim Müller: Der souveräne Mensch. Die Anthropologie Heinrich von Kleists. Göttingen 2011. S. 211 ff., 215; Marwyck, a.a.O., S. 153 Anm. 213; Ulrike Bergermann: Bewegung und Geschlecht in Kleists Marionettentheater und in Bildern von Virtueller Realität. (GEBÄRDEN IM COMPUTER aus dem Reader zu einem Vortrag von Ulrike Bergermann.); Beil, a.a.O., S. 96.

効用を僅かに述べている。⁵⁵⁾ *M* をそれと名指して採り入れている作品となると、*R・メナセ* の「脱精神 3 部作」第 1 部『感覚的確信』がある。*M* へのオマージュを散りばめたこの小説の主人公が、赴任先のサンパウロにて日系人ユキと知り合いユキ宅に移動、マリオネットへの熱意と見解をユキが語り、2 人で実際に操る。マリオネットは始めた動作を中断することができず、これに携わっている内に、人間の動作は初動を見ると終動まで思い描けるようになったとユキは言う。そうして、不可解な動作もその先が読めるから不可解でなくなった。そういった動作には、「相手の運動圏」に衝迫するものがある。こう述べるユキも主人公も、意識が所作の美を損なうと考え、人形を 2 人で操っても、意識の介入により操作が破綻という結末に至る。⁵⁶⁾ しかしながら、マリオネットと読心熊を融合させるが如きユキの発言は看過し難い。*Kaminski* もこの融合を図っている。⁵⁷⁾ 「相手の運動圏」は武道でいう「間合い」と等価である。ユキの果たした融合によって *M* は格闘論となる。そしてこの認識ならば「重心」の意味も平易だ。単に美醜に関わる踊りの場合の重心と違い、武道において重心の確保は命に関わる、軍人クライストにそれが年頭にないとは考えられない。そしていま日・独の表象領域に比較材料を求めるに、我が国が世界に誇る表象文化である漫画に突き当たる。マリオネット劇場を扱って「サブカルチャー的逸脱」を示す *M*⁵⁸⁾ を超テキスト的に読むには、この選択は理に適っていよう。格闘漫画は、近縁にあるスポーツ漫画・不良漫画が団結や情愛等の外的事柄を主題にするのと異なり、身体運動を直接主題にすることが多い。とりわけ板垣恵介の「バキ」シリーズは従来のバトルものに付き物の主義信念・友情の助力と欲求・精神性・精進修練・心理的駆け引きといった夾雑物を意識的に排除し、闘争する人体の論理と表現を純粹に追求している。格闘漫画家がドイツ文学作品、ここでは *M* を知っているという直接の証拠はまず見当たらない。しかし例えば、*Gelhard* が熊の逸話を「ほらふき男爵」譚と見る上で「夕刊ベルリン」上の「本当にあったありえない話」を参照しているが、⁵⁹⁾ その第 1 話における兵士の身に起きる現象と酷似した現象を、板垣と並ぶ格闘漫画界最高峰の 1 人猿渡哲也が描いている。⁶⁰⁾ 銃弾が胴の貫通を避けて腹背部を周回状に掘削しつつ外に抜けるという非常に独特な身体現象であり、偶然の一致とは考え難い。西洋文学にしばしば言及する猿渡がクライスト作品を知らないとは言い切れない。さて板垣の『グ

⁵⁵⁾ Adolf Hitler: *Mein Kampf*. München 1943. S. 454–455.

⁵⁶⁾ Robert Menasse: *Sinnliche Gewißheit*. Frankfurt a. M., 2., redivierte Aufl. 1996. 42–50.

⁵⁷⁾ Andreas Kaminski: *Drei Varianten des letzten Kapitels der Geschichte. Vollendete Moderne bei Rousseau, Schiller und Husserl*. In: Michael Nerurkar (Hg.): *Kleists »Über das Marionettentheater«*. Welt- und Selbstbezüge: Zur Philosophie der drei Stadien. Bielefeld 2013. S. 109–134, hier S. 118, 133.

⁵⁸⁾ Janz, a.a.O., S. 34.

⁵⁹⁾ Andreas Gelhard: *Gut gemeinte Erziehungsmaßnahmen. Kleists Gespräch über das Marionettentheater zwischen aristokratischer Verstellungskunst und bürgerlicher Bloßstellungskunst*. In: Nerurkar, a.a.O., S. 157–176, hier S. 173 f.

⁶⁰⁾ 猿渡哲也: *タフ外伝 OTON 第 2 巻* (集英社) 2008, 216–223 頁。



【図版 1】

ラップラー刃牙』⁶¹⁾におけるガイア戦は M の熊の逸話をなぞるかの如き内容である (以下引用には巻数・頁数を付す)。いやこの逸話への板垣からの回答にすら見える。前哨戦、野生の熊を一瞬で屠った軍人がその皮を被って登場【図版 1】し、やがて刃牙に敗れる。技術ある熊のメタファーとして現れる敵手を刃牙の腕力が破砕する。ガイアはさらに高次の熊だ。白兵戦において相手の心が読めてその動きを事前に知ることができる【図版 2】。「魂の道筋」



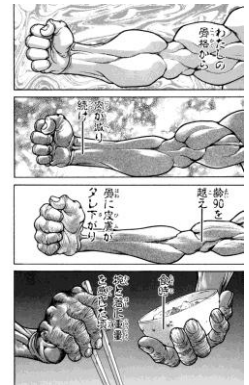
【図版 2】

が予知できるのだ。窮地に陥る刃牙に対してガイアは、人工的な鍛錬の果てに体得した格闘術を否定し、自然に刃向かった罰として己に負けるのだと宣告する。だが刃牙が「無意識」



【図版 3】

(17.86) に出した攻撃だけは当たる。ここに勝利がほのめくが、しかしそこには答えはなく、刃牙がガイアを破るのは、十全の意識をもって肉体の力すべてを駆使して己を出し尽くした時である。こうして自然の代表が、「不自然に」「発達させた」「筋肉」(17.108)に打ちのめされる。同じ主題をなお高次のレベルで取り上げるのが勇次郎・郭海皇戦⁶²⁾だ。刃牙その他の登場人物の力を遥かに超える勇



【図版 4】

次郎は、現存する最大の猛獣・北極熊を素手で難なく殺害する【図版 3⁶³⁾】。この勇次郎と対峙する郭海皇は、若き日「力に憧れ」「力」を「身を焦がすほど欲し」,「考えつく限りの筋力鍛錬により」「高密度の筋肉を搭載」,「亜細亜一」の「腕力」を手にして (26.65,68,73) が、約 100 年をかけて力を手放し【図版 4】、「己の体重をも消し去る程の脱力を生み出す消力」(26.167) という武の蘊



【図版 5】

奥に達する。無限のメタファーとしての悠久の時を経て楽園に戻り、反重力的優美を取り戻したのか。この武術の次元を勇次郎は、力こそすべてとして真っ向から否定、力づくの剛力のみによって郭海皇を下す【図版 5】。正確には、郭海皇は仮死状態になって無効試合にし、「死に勝る護身なし」(27.141)とのイロニー以外の何物でもない結論を

出す。上記の「回答」は、力にはそれを超える力で立ち向かえということである。

⁶¹⁾ 板垣恵介：グラップラー刃牙第 16-17 巻 (秋田書店) 1994-1995。

⁶²⁾ 板垣恵介：バキ第 26-27 巻 (秋田書店) 2005。

⁶³⁾ 板垣恵介：グラップラー刃牙第 35 巻 (秋田書店) 1998, 94 頁。

結語

マリオネット操作を人心操作の意に解する Müller は、*M* を支配的高次者への帰依の問題を扱うテキストとし、「墮罪」を人間の人間支配の出発点と考え、「自分の在り方を捨てて」「別様に成る」ことを人間の「潜在力」と見、人は死の危険を冒して「ラディカルに別様に成る」ために、承認されざる「騒擾分子」、一般の価値・公準を脅かす「逸脱者」となり、それは「無意義、不道德、失敗と欠陥と矛盾だらけ、何をしでかすかわからず、余剰なやつ」とであると言う。⁶⁴⁾ この解釈は M・シュティルナーに通じる。「俺を超えるどんな力に対しても俺は金輪際懲りぬ犯罪者だ」と言うシュティルナーにおける「非人」としての「エゴイスト」とは、既定の枠組みを「超出する」「規格外の浮浪人」であり、「不定で不穏な移り気の連中すなわちプロレタリア」を成す。「自身と他人を破滅させる」「遊戯家」であり、固定した社会的立場を持たない「詐欺師・不倫者・泥棒・強盗・殺人犯・無産者・浮薄者」「娼婦」を指す（「己を解体し生き尽くすこと」）。「個人」は「自分でないときにだけ存在し、さもなくば終わって死ぬ」。このような「聖なるものなど全く無い」個人は、敵対者に「タイマン」で立ち向かい（「肉体ある敵だけを！」）、「制限」されるのは「外の力」によってでなく己の無力によるのみである。⁶⁵⁾ まさにクライストの表象世界だ。己を焼き尽くす憤怒の炎を具現化したかの如くのコールハースの焦土戦術、古典文学中最強の英雄アキレスを難なく仕留めた上カニバリズムに及ぶペンテジレアの狂愛と怨念（ここでは「責を負うべき法律など無く良俗など無い」⁶⁶⁾）。「クライストの言語には地雷が埋まっている。〔中略〕文章は平和を乱す」と Tscholl が言う。⁶⁷⁾ このような文学において美というのは、本来、なよなよした「優美」などでなく、ニーチェが「もっと強く・悪く・深く・しかも美しく」⁶⁸⁾ と述べる意味での強靱な美である他ない。⁶⁹⁾ すなわち、*M* が意識していた「検閲」とは、生身の闘争・破壊的肉体・独力独戦という物騒な主題をたちまち嗅ぎ付ける世間という高次の検閲に他ならないとも言える。発表から 200 余年、検閲も背景の枷もなき現代日本の読者の眼前、*M* の拘束具＝テキストは破れ果てて朽ちて焼け灰になり、意味という肉ある生身が今こそ獣臭を放つ。

⁶⁴⁾ Müller, a.a.O., S. 208, 209, 215–218.

⁶⁵⁾ Max Stirner: Der Einzige und sein Eigentum. Leipzig 1845. S. 148–149, 164, 239, 269, 279–280, 428.

⁶⁶⁾ Böckmann, a.a.O., S. 232.

⁶⁷⁾ Tscholl, a.a.O., S. 21.

⁶⁸⁾ Friedrich Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse (1886). M. Nw.en v. Claus-Artur Scheier. Hamburg 2013. S. 226.

⁶⁹⁾ Schütteによれば「優美は極端主義を中和する対重などではない」（Schütte, a.a.O., S. 129）が。

H. v. Kleists *Über das Marionettentheater*
ein kämpfender, leibhaftiger, und gewalttätiger Text

Diese Arbeit behandelt *Über das Marionettentheater*, eine essayische Erzählung von Heinrich von Kleist, die erstmals in den *Berliner Abendblättern* in vier Folgen vom 12.–15. Dezember 1810 erschienen ist.

In *Über das Marionettentheater* wird vermitteltst eines Gesprächs zwischen einem Ich-Erzähler, das wohl mit Kleist selbst identisch ist, und einem „ersten Tänzer der Oper“, dem Herrn. C., den „ich“ eines „Winter 1801 in M...“ traf, die Frage erörtert, welchen Einfluss Reflexion oder Selbstbewusstheit auf die natürliche „Grazie“ beziehungsweise „Anmut“ haben, nämlich welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet. Der Ich-Erzähler gibt sein Zwiegespräch mit dem wegen seiner Anmut bewunderten Tänzer, dem Herrn C., wieder, den er mehrere Male beim Besuch eines Marionettentheaters gesehen hat. Der angesprochene Herr C. schildert demselben, wie sehr er die „natürliche Grazie“ der Bewegungen der Puppen bewundert und welche Lehre er für sich daraus zieht: es gebe eine natürliche Anmut, die sich in völliger Abwesenheit von Bewusstsein manifestiere. Der Erzähler gibt nun seinerseits ein Beispiel: ein ihm bekannter Knabe habe in einem Augenblick der Figur des Dornausziehers geglichen, aber unter der Kontrolle seines Verstandes die Bewegung in ihrer Schönheit nicht mehr nachahmen können. Der Knabe habe diese spontane Anmut vergeblich in seinem Spiegelbild wiederzuentdecken versucht und sie durch diese Bemühung gänzlich verloren. Der Tänzer schildert daraufhin einen Bären, der Fechtstöße, die derselbe gibt, sämtlich pariert, ohne wie ein menschlicher Fechter auf Finten, die derselbe mehrere Male versucht, zu reagieren. Im Gespräch wird ausgehend von diesen drei Beispielen die These aufgestellt, dass entweder völlige Abwesenheit von Bewusstsein (wie der „Gliedermann“ des Marionettentheaters) oder ein absolutes, „unendliches“ Bewusstsein (wie ein Gott) das gewünschte „natürliche“ Verhalten erzeuge. Vollendete Anmut und Natürlichkeit besitze demnach jemand, der sich entweder völlig unbefangen und unbewusst wie ein Kind verhalte, oder aber in Aufhebung der Folgen des „Sündenfalls“, ein im Verlauf mehr als eines Jahrhunderts von Interpretationen wohlbekannt gewordenes, jedoch im *Marionettentheater*-Text selbst nirgends zu findendes Terminus, dieses ideale Bewusstsein erlangt habe. Der Erzähler zieht daraus die Schlussfolgerung: der Mensch müsse „wieder vom Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen.“

Die Literaturwissenschaftlerin Hanna Hellmann veröffentlichte um 1910 im Rahmen ihrer Kleiststudien die Schrift *Über das Marionettentheater*, die sich als wegweisend für das Verständnis von Kleists Philosophie des Lebens und der Kunst erwies. Der Aufsatz *Über das Marionettentheater* wurde auch als versteckte Satire auf das Berliner Theater unter August Wilhelm Iffland gedeutet. Zu diesen zwei Richtungen darf man noch eine zusetzen, nämlich de Mans Überlegungen zu *Über das Marionettentheater*, die in den letzten gut drei Jahrzehnten vielfach reflektiert und weiterentwickelt worden sind. De Man hat deutlich gemacht, wie groß die Differenz zwischen Schillers Idealismus und Kleists Formästhetik ist, wie groß den Zeichen eines Textes und dahinter versteckten Bedeutungen, um die herauszubringen ein Arsenal von dekonstruktivistischer Hermeneutik erfordert wird. Aber nicht nur in der Literaturwissenschaft, auch auf dem Theater gilt Kleist mindestens seit den 80ern als ein wesentlicher Wegbereiter der Postmoderne. Das liegt daran, dass viele theoretische Überlegungen zum postdramatischen Theater eben an der Dekonstruktion de Mans geschult sind. Anhand von wichtigen Interpretationen, die in mancher Hinsicht mehr oder weniger zu diesen drei Richtungen gehören, bezweckt diese Arbeit, *Über das Marionettentheater* als eine Art Körpertheorie im Sinne des kämpfenden Körpers umzudeuten, mittels Überlegung über die riesenhafte, rätselhafte Figur, den Fechtbären, in den alle Denkfiguren einschliesslich der Marionette und des Knaben in *Über das Marionettentheater* sowie derer Bedeutungen münden sollen.