

少年はなぜ立たされたか—H・v・クライストの戦争—

第1章 『マリオネット劇場論』の棘抜童像とは何か

クライスト編『夕刊ベルリン』1810年12月12～15日配信第63～66紙掲載の主記事、いわゆる「マリオネット劇場論 *Über das Marionettentheater*」(以下 *ÜdM*)¹⁾に奇怪な謎がある。元々テキスト全体が謎だらけの上テキスト自体が謎であり、それだけに謎たちには1世紀以上かけて挑戦してきている。ものの、何故か誰もが素通りするところのしかしこれ見よがしな謎が残っている。位置は14日配信号、全裸で弥勒菩薩状半跏踏下坐の作品(現カピトリーノ美術館コンセルヴァトリー宮収蔵)が特に有名である古典彫像「棘抜童像 [Dornauszieher, Spinario]」の模倣に失敗する少年の逸話。告発人 Brors にいわく—

優美〔獲得失敗の〕少年の逸話、入浴後に「年長の友人」＝語り手と共に鏡を見て自分のポーズが高名な像になっているのに気づきこの友人に言ったところ、(無謀だとこの友人からいたく爆笑されて、)邪気なき自己確信を、いやさらに自身の優美さを金輪際失ってしまった少年の逸話、これは周知のものであり詳論する訳にいかない。周知でないらしいのが—と言うかとにかく作品のレトリックに研究者が欺かれてきたということなのだが—、この逸話の内容丸ごとが説得力をなくしてしまい数々のクライスト流本歌取りの一種と読めてしまうような事実だ、すなわち、書いてある少年のポーズは「棘抜童像」の姿勢に全然合っていないのである。《オリジナル》の方が座位で片脚を片脚に乗せているのに対して、逸話の少年は立位で片足を台に置いている。かかる不一致に関しては、作中文言からもこの像が有名と読めるし、文章が緻密精確なクライストのことだ、不注意や不確のせいとは考えまい。むしろ、奇怪な証拠立てにおいて何かしら全然一致せざる存在があることをこの不一致が示しているのではないか。マリオネットが優美だとかの命題が、この著名な像へ自己直喩せる少年同様、グラグラの地盤上にあるということではないか。²⁾

¹⁾ この作品は H. v. Kleist *Sämtliche Werke Brandenburger Ausg. II/7*. 1997. S. 317–331 から引用。頁数のみ記す。

²⁾ Claudia Brors: *Anspruch und Abbruch. Untersuchungen zu Heinrich von Kleists Ästhetik des Rätselhaften*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. S. 143–144.

というのが「謎」。クライストはなぜ少年を立たせたのか。「オリジナル」からの変更、座位→立位のバージョンチェンジの動機は何か。なぜ少年は座ってはいられないのか。

「優美」の意識的再取得過程での逸失—*ÜdM* 論の沸点—を例示していると見える少年の逸話もまた、他の箇所同様、倦まずたゆまず読み解かれてきた。クライストの最高傑作だとの声もある *ÜdM*³⁾ だけでなく、近年これ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⁴⁾ とも、クライスト研究の中心地点である⁵⁾ とも言う。百家争鳴中諸氏が鏡少年＝棘拔童像の題目を無造作に繰り返してきた。それほどの重要テキストの読解においてかかる看過とは如何。なお上引用書の前年こともあろう『クライスト年鑑』で Honigmann のスピーチが不一致問題に 2 ページ費やしている⁶⁾ ことに Brors は言及していないが、先行研究の掌握困難の例証か。Honigmann が示唆にヨリ富んでおり論述の参照枠となる。まとめると、【1】*ÜdM* にある通り棘拔童像は実際に模造品が「大方のドイツのコレクションに」（*ÜdM*: 326）あって、「模写」を「大方の識者」が見ているはず。【2】やはり彼我のポーズが座位／立位の点で異なる。少年は台に足を置いている。棘拔童は台に座って片脚を別脚の膝に置き「足裏を見て」「棘を探している」。【3】だからクライストが「丁度こないだパリで見てきた」（*ebd.*）と主張している彫像は何のことか不明。台に足を置いている少年の古典彫像と言え、*「サンダルを履くヘルメス」*である。これはルーヴル美術館収蔵品。棘拔童像もクライスト来館時にはナポレオンがローマから「借り出し」中。クライストはヘルメスと棘拔童を混同しているのか。とは、棘拔童像観覧も鏡少年譚も実話と判を押しているテキストの文言から、判断し難い。【4】古典古代の青少年彫像なら、「槍持てる像〔ポリュクレイトス作ドリュポロスのこと〕、円盤投げ像〔ミュロン作ディスコボロスのこと〕、戦士像〔リアーチェブロンズ戦士像など〕、落人像〔瀕死のガリア人など〕、ヘルメス、ポセイドン、アポロ」など他にも選択肢がある。これらはどれも「優美を規則通り実現していてしかも自然物ではない」。これらは「《自然なる真》」など伝えはせず、前意識の優美など、いや無限意識の優美など無い。その逆、熟考の末の規則制作品であり、最醇の意味で人工-手芸〔*Kunst-Handwerk*〕である」。【5】

³⁾ Dagmar Fischer: *Kants Als-Ob-Wendungen in Kleists und Kafkas Prosa. Aufklärung/Kategorischer Imperativ der Pflicht contra Passion/Juvenilität.* Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2009. S. 69, 83 f.

⁴⁾ 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: transcript Verlag, 2013. S. 109.

⁵⁾ Michael Heidgen: *Inszenierungen eines Affekts. Scham und ihre Konstruktion in der Literatur der Moderne.* Göttingen: V&R unipress, 2013. S. 39.

⁶⁾ Barbara Honigmann: *Das Schiefe, das Ungraziöse, das Unmögliche, das Unstimmige. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises.* In: *Kleist-Jahrbuch (KJ) 2001.* S. 19–21.

ÜdM では、„Dornauszieher“とは言わず、「破片を足から抜いている少年〔像〕」（ebd.）と言う。「破片」では、「棘」よりも、「折り取ったもの、砕け散ったもの、明白に痛々しいものを意味し、アルカディア風景とバラを連想する」。**【6】**かかる「不一致、見ようによっては誤謬」から、「逸話自体が、斜に構えており、非優美であり、ある意味で非真であり、自己反駁している」と読める。**【7】**この「破片は《こわれがめ》の1破片であり、カメの元の状態は賠償請求できず発見できない。楽園も同様。「以前」という楽園が、「以前」自体が封鎖されている」。人間は「妥協して足に破片を刺したまま、〔…〕まさに斜に構えて、非優美に、バラバラに、人間が破碎して修繕不可能の全カメの破片集積のただ中で」生きるしかない。云々。**【1】～【3】**より、作者が「見てきた」と実話仕立てている彫像の真相は闇の中、考古的検証は無理、となる。ところで„Dornauszieher“（亦は„Spinario“⁷⁾）なる語は実はテキストに無い。少年が足裏に棘を探しているともない。いよいよもって、《御周知の…》の文言で ÜdM が周知の像を指してはいないという空とぼけ＝イロニー構造が如実になる。とは**【6】**と Brors より。**【7】**では、テキストが示す不一致・分裂状態を、テキストの文言「破片」と一致させている。しかし Honigmann も Brors 同様看過か空とぼけか、これは実に20年前の『クライスト年鑑』で Kurz が言っていたことだ—„Dornauszieher“なら「優美」イメージの歴史的根拠がある「が、クライストは「破片」という語にする。この語なら破裂・破碎を喚起する。「棘」なら《手つかずの》自然をまだ喚起する。この絵は肉中の「破片」ということで損傷と痛苦の感覚を具象化するが将になお優美の具象たりうる。頹落の後にも優美は可能なのだ。⁷⁾ いや不可能なのだ、と考えるようになったのが20年間の推移。ÜdM はテキストが壊れている、壊れながら何かを示している、復楽園は無く地上にとどまるのだ、テキストの意識否定論に騙されるな、云々。かく、ÜdM が言うものでなく示すものを求めよ、が通念になって久しく、確かに、バラバラの諸個人が失楽園亦は無楽園下に有りとの読みは、私（と人間）の実感にすらそぐう。だが私が ÜdM に見るのは、「痛」がっている《身体》（**【5】**と Kurz）ではない。

第2章 『マリオネット劇場論』の鏡少年とは何か

いま、14日配信号の少年の姿を復元してみせよう。定番解釈と状況証拠とテキスト文面より、鏡少年は棘拔童像である。だが体位の決定的相違により、鏡少年は棘拔童像でない。ところで棘拔童像であるから、足裏に棘がある。で棘はここでは「破片」だった。棘

⁷⁾ 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. 270 f.

抜童像でない少年は、片足台上立位であり、よって破片は踏んでいるしかない。しかるに破片とは何か。何が破碎しているのか。それは、そこまでの議論の主題、「非真であり、自己反駁している」がゆえにももちろん砕けているところのテキスト破片以外の何でもありえない。例えば Tscholl の「*ÜdM* 自体・*ÜdM* 全体は存在しない […] 飛び散ったテキスト」との判定⁸⁾ の如く、テキスト破碎済常識の確認例は至る所にある。そして踏みしだいているのは、この箇所では、当然、この箇所までのテキストの破片しか他にない。よって、優美（論）の他に無い。少年はもう 1 回ポーズに成功しようと足を「10 回ほども」（*ÜdM*: 326）上げ下ろしすると言う。その日を境にこの動作を「1 年」（*ebd.*）間続ける。もう棘抜童像とは縁もゆかりもなくなっている踏みつけ反復。これは一体何か。念入りに優美を踏みつけている動作でしかありえない。なお 14 日配信号のみ、„Grazie“と „Anmuth“と「優美」の両二語を登場させている（*ÜdM*: 325 f.）。つまり少年は、およそ数百数千回も、これは女（性名詞）なのだと両面から二重に確言された「優美」を、挽肉になるまで否定し尽くしている。言うまでもなく *ÜdM* はシラー優美論への応答でもあるが、Beil によれば、クライストの作業は元テキストの「アナーキーな断片化行為」「聖性剥奪」であり、元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」卑俗の極限にまでバラす行為である。⁹⁾ *ÜdM* が優美を連れて来たのは、かような血祭りに上げるためでないか。しかしただに「困惑」（*ebd.*）せる少年には、コトは「魅力」（*ebd.*）喪失悲譚であり、操られるマリオネットよろしく機械的反復で優美を蹂躪し続けているようだ。操作者「私」（クライスト、以下 K）にとって「滑稽」（*ebd.*）なほど忠実に。ただ、現に無垢な共犯者でもないらしく、Wild が、「少年は頹落の因をミソジニー風に女に転嫁しており、」と言う。¹⁰⁾ すると Marwyck が、この逸話が「ホモソーシャル的・ホモエロティシズム的表象に特徴付くこと」及び「2 対話者のミソジニー的見方」を見つつ「優美」を「女体」から引き離す *ÜdM*、と述べる。¹¹⁾ 少年は優美を失ってよい、のである。それこそが目的だったのだ。棘抜童とちがって「16 歳ぐらいだろう」（*ebd.*）少年、大人手前の重量十分の、入浴直後なので棘抜童と同じ全裸になっている肉体、が女（性名詞）を征服蹂躪するという肉感的構図が得られる

⁸⁾ Georg Tscholl: *Krumme Geschäfte. Kleist, die Schrift, das Geld und das Theater*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 28.

⁹⁾ Ulrich Johannes Beil: ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik. Kleists ›Über das Marionettentheater‹ als Schiller-réécriture. In: *KJ* 2006. S. 75–99, hier 95 f.

¹⁰⁾ Christopher J. Wild: Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität. In: *KJ* 2002. S. 109–141, hier S. 131.

¹¹⁾ Mareen van Marwyck: *Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*. Bielefeld: transcript Verlag, 2010. S. 152 Anm. 212.

(14 日配信号では「優美は […] ほぼ解剖学的特質であり、」¹²⁾ と Groß が言う)。且つ、棘拔童と同じく、「自然」でなく「人工」(Honigmann の【4】)の側に少年はいる。ここまで来てなお少年が破片に「痛」がっているように見えるだろうか。観念「優美」としての破片を、「前意識」的自然性の徳を、存分に踏みにじっているだけでないか。痛ましさのような女々しいものをこそ否定しているのでないか。少なくともそうするように、そういう絵面が得られるように、K に設定され、何なら演技指導されているのでないか。少年と K のかかる一蓮托生、Allemann が言う ÜdM の「裏ノ作者 [poeta absconditus]」¹³⁾の一面にすぎまい。これが少年が立たされる事の意味だ。ようするに、立っていないと踏めないということ。一ところでしかし、立位はまず座位の否定である。少年は明示的には台をこそ踏んでおり、座っている状態を否定している。どういうことか。

第3章 クライストと戦争

前章に見た表象の確証を得よう。まずもって、15 日配信号の熊との切迫した闘争話でクライマックスを迎えるような ÜdM の主題が、能天気な美的談義でありえようか。いや『夕刊ベルリン』の雰囲気特に穏当でない。ÜdM の数日前 12 月 7 日に配信の第 59 紙冒頭記事「熟考論」が、「腕力」「闘争」「格闘」「アスリート」が話題、「対峙者」と戦う「格闘者」の「筋肉」の運動が思考に先行することを説く、血沸き肉躍る小論である。また、当時から怪奇好きと知られていたクライスト¹⁴⁾のこと、戦争主題の奇談にも事欠かず、例えば 10 月 6 日配信第 6 紙及び 20 日配信第 18 紙掲載の、単独で軍隊を相手にする蛮勇士の逸話など、愉悦たっぷりに生き生きと描いているが、Sréter によれば、この 2 人の「ゲリラ兵」の「命懸けの戦いが愛国／英雄パトスによるものだとは一切書いていない。 […] 2 人の姿は、国家をではないが己を危険にさらすところの予測不可能な闘者である」。¹⁵⁾ 血生臭い要素にひしめく『夕刊ベルリン』のどこに「優美」の居場所があるか。主要諸作においてもひしめいていること周知の通り。権威『年鑑』内の Fink の発言「クライストの 1806～1811 年成立の諸ノヴェレでは、暴力的反逆行為が主題的であるが、

¹²⁾ Thomas Groß: „...grade wie im Gespräch...“. Die Selbstreferentialität der Texte Heinrich von Kleists. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. S. 167.

¹³⁾ Beda Allemann: Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch ›Über das Marionettentheater‹. In: KJ 1981/82. S. 50–65, hier S. 62.

¹⁴⁾ Richard Daunicht: Heinrich von Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ als Satire betrachtet. In: Euphorion 67 (1973). S. 306–322, hier 320.

¹⁵⁾ Jenny Sréter: Irreguläre Truppen. Kleists Militär-Anekdoten in den ›Berliner Abendblättern‹. In: KJ 2014. S. 155–171, hier 162.

反逆が誰に対してか・何を狙ってかほとにかくとして、必ずと言ってよいほど、非人間的惨劇に至ってしまう。が、流血沙汰には、盲目的戦闘熱でなるのではない。むしろ怒りのいけにえを殺戮する長期ウツ屈の盲目的憎悪が爆裂表出するのを描いている。いわば、人間は反逆するときには一特に集団で抗逆するときには一捕食獣になる。¹⁶⁾

肉弾戦、憤激のスプラッタ、凶気の争闘意志、等がクライストと親和的ですからある。周知のとおり軍人家系のクライストは 15 歳で近衛連隊に入隊している。ここから 20 台前半 1799 年まで軍隊生活下。戦場と兵には幼少より馴染みがあることになる。その後の軍隊と戦争への見解は、紆余曲折をここで追っても仕方がない。Kunisch のいわく—1805 年以後の軍隊への関心再起において「規格外でありゆえに注目に値するであろうものは、クライストがあれこれの文言を立て根拠付ける時の、普通の尺度を超えたりゴリズムであり、主関心は「大政治と軍事という原理的問題」でなく「国家と軍隊が全解消するという劇的体験と、国民が全武力の機動によってのみ救われるという認識」である。確かにクライストの「没落イメージにまで高まる軍隊的ナショナリズム」は「一時的無思慮」によるものだが、1808 年以後には「愛国主義的活動が露骨になり、同時代人の一部にしか付いて来れない過激な要求にまでなる」。¹⁷⁾ クラウゼヴィッツ研究で名を馳せる Paret によると、戦争が「単なる諸破壊行為」でなく「政治の延長」であるならば、ひるがえって政治も「たやすく暴力、それも全面的暴力に転じるものである。〔改行〕だがこの危うく暴力的で逆説的な世界〔…〕には確固たる要素がある」、つまり、クラウゼヴィッツとクライストの類似点、「己の本能を信じ己の価値を堅持する」「例外的個人」が。¹⁸⁾ こういったクライスト像を刻明に打ち出してきたのが Herrmann である。1998 年の論考¹⁹⁾ を改訂した自著の 1 章に、ÜdM は「アクチュアルな軍事的動機」を有するテキストだと明言する。²⁰⁾ 背景には 1806 年イエナ・アウエルシュタットの戦いでのプロイセンの敗北、翌年翌々年にフィヒテ演説、1808 年『ヘルマンの戦い』が「国家規模抗逆という例外状態」の気

¹⁶⁾ Gonthier-Louis Fink: Das Motiv der Rebellion in Kleists Werk im Spannungsfeld der Französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege. In: KJ 1988/89. S. 64–88, hier 73.

¹⁷⁾ Johannes Kunisch: Von der gezähmten zur entfesselten Bellona. Die Umwertung des Krieges im Zeitalter der Revolutions- und Freiheitskriege. In: KJ 1988/89. S. 44–63, hier 55, 62 f.

¹⁸⁾ Peter Paret: Understanding War. Essays on Clausewitz and the History of Military Power. Princeton: Princeton University Press, 1992. S. 164.

¹⁹⁾ 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.

²⁰⁾ Hans-Christian von Herrmann: Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005. S. 147.

運を発揚、これの延長上に、「退役プロイセン少尉」としての作者による *ÜdM* がある—
「*ÜdM* の原動力は、19 世紀初頭欧州とまさに仏占領下プロイセンでの火急課題、隊列整然たる進軍兵でなく戦地で遊撃的に作戦遂行せる兵士の身体養成プログラムである」。²¹⁾
ここに、17~18 世紀欧州の「自動機械」的で「時計」的な軍隊と異なる、米独立戦争とナポレオン軍が示した「ゲリラ戦争」が登場、「かかる背景上、*ÜdM* がプロイセンの抗戦準備への直接的寄与として読まれていた可能性がある。正確にはゲリラ兵士の運動教育学的養成の草案として」—もちろん、『ヘルマンの戦い』中トイトブルク森の戦いの舞台設定は「ゲリラ戦争を光と音の基本効果で舞台化している」。²²⁾ 闇に乗り陰しい地形上に神出鬼没するゲリラ兵の戦いは、ファランクスが「規則性と劇場性」「戯曲表象可能性」を戦争にもたらず前の「前国家的・前慣習的闘争方法」にも近く、また、規則硬直的な軍隊と反対に、敵軍に合わせて己の行動を自己調整する運動性能を有する。²³⁾ 「そもそも例外状態を描く作品」だと言えようクライストの戯曲と比べ *ÜdM* において「全く新たな運動概念によって崩されてしまうものは、コレオグラフィの体系と欧州の古い錬兵規程の体系であり、K との対話者である世評高い舞踏家 C は、ルイ 14 世以来の宮廷舞踊にサオ差さず、型にはまらない「己が身体特性のみに従う」自己調整的運動を説いている。²⁴⁾ C が手も足も出ない熊は、この調整能力を有しているがゆえに「いかなる剣技にも無限に勝っている」。²⁵⁾ Herrmann も「熟考論」に注目し、ここに *ÜdM* 運動論の鍵ありとしつつ、「いかなる意識的管制・意識的熟考をも無力にして代わりに最高度に効果的な肉体的無意識性を即位させるところの例外状態としての身体運動」が示されていると言う。²⁶⁾ すなわち、12~13 日配信号で議論する「身体の重心とは、予測可能だが把握不可能なものであり、マリオネットの運動に学ぶというのは、「身体機能を機械的に模倣することではなくて、運動を重心に数学的に収レンさせて身体から手術的に分離すること」であるから、目指すのは「あらゆる外的規程から身体を解放すること」であり、要諦は自己調整能力すなわち「フィードバック」にある。²⁷⁾

²¹⁾ Ebd. S. 147 f.

²²⁾ Ebd. S. 149. Herrmann はスペインでの反ナポレオンゲリラのことを言っているのではない。「[米独立戦争が示す] このような最新の戦略的戦術的方向性を知るのが、欧州におけるナポレオン軍の突貫力の主要基礎だった。ナポレオン軍も規則的編隊ではあったが、依然フリードリヒ 2 世の軍事理論にもとづいていたプロイセンの将校らには、野卑な「ゲリラ兵 Heckenschützen 集団」に見えていた」(ebd.)。

²³⁾ Ebd. S. 149 f.

²⁴⁾ Ebd. S. 151.

²⁵⁾ Ebd. S. 153.

²⁶⁾ Ebd. S. 153 f.

²⁷⁾ Ebd. S. 154 f.

論点「クライストと戦争」には何の無理もない。ただ、抽象体「国家」・抽象論「ナショナリズム」等々に墮する思弁、社会レベルの戦争学、が関心の中心ではないようで、血肉弾ける具体的戦争参加者、肉体ある個別の戦闘兵の具体的性状を、その非日常性・「例外」的境涯・必須運動能力等の契機に即して捉え、極めて具体的に或る種の戦意に燃え上がっていた。「例外」を志向するクライストに無難な一般性・公共性を求めることは見当違いか、いずれにせよ *ÜdM* は、どう踊るかでなくどう戦うか、文化でなく格闘（←白兵戦←「ゲリラ戦」）の手引きである。もちろん実は、熊逸話以前からしてそうである。

第4章 少年はなぜ立たされたか

テキストに戻る。実際に *ÜdM* を一読して得る読解は以下の通りだろう。—最初 12 日配信号で K の対話者の舞踏家「某 C 氏」がマリオネット人形から舞踊者が学ぶものがあるとし「人形の舞踊運動のいくつか、特に細かい運動が大変優美」でないかと言う (*ÜdM*: 317)。のに、K はその「特に細かい」点すなわちディテールの検討には進まず、ただちに人形操作の「メカニズム」に話を移す。C も乗り、人形の全運動に「重心」があって操作者が「人形内部でこれを操る」と人形が「機械的に自ずから [...] 従う」と言う (*ÜdM*: 318)。「優美」と言いながら美的技法論・美的感性論がツユも出て来ない。素直に見れば、人形＝体、意識中枢＝操作者として、**人体運動時の一般的意識状態を描写している**ようにしか見えない。そして次に K が尋ねるのは操作者に美的感覚が必要かという事で、しかも C の答えにも審美観点が皆目なく、操作はある点では直線的だが別の点では神秘的なものであり「操作者がマリオネットの重心に乗り移る」のだとしつつ、この憑依が「相当技巧的 künstlich」であるとする (*ÜdM*: 318 f.)。ここに舞踊方法論が見つかるか。いややはり人体運動時の一般的意識状態を描写していると見える。そうすると、この「人工」性 („[K]ünstlich[keit]“) という「精神のこの最後の分数」が人形から放逐されて「完全に機械的諸力の領域」に移らねばならぬという文言 (*ÜdM*: 318) は、技を極めて**いる**人体運動時の意識状態を描写しているようである。そして技は闘技でないのか。

13 日配信号。C が機械的運動優位論の補強に義肢者の舞踊を例示すると、K がこの義肢製作者による**人体サイズ**のマリオネット製作を提案する (*ÜdM*: 321 f.)。やはり**人体の運動の位相**を維持するようだ。これがマリオネット（劇場）の論などと言えるか。タイトルが自己背信するイロニーでないか。そしてこの半ロボットがヒト人体に勝る点として C は無「虚飾」を挙げ、「動カス力 vis motrix」である「心」が重心から外れると虚飾が生じると、人形操者が「重力の法則にだけ従」えばよいと述べ、特定の俳優を挙げてその重心から外れた動作に嫌悪感を表す (*ÜdM*: 322)。通常優美が見られると我々が理解する

装飾的運動を否定し、単純実直直截直線的な運動に軍配を上げ続けてきている。実用的で実践的・実戦的な何かを思い描いている。そしてここで、「このような失敗 *Mißgriffe*」が「認識の木〔の実〕」以来のこととし、封鎖済みの「樂園」に世界一周後「後門から」入れまいかとのイロニー的発言が C から出る (*ÜdM*: 322 f.)。そこに K「私は笑った。—そりゃ精神が存在しなけりゃ精神が誤ることもありえまいと思った」 (*ÜdM*: 323)。極めつけのイロニーだ。意識は、無かったらよかったのでも何でも無い。有った上で誤りの道に入り、而して後に「意識的」障害なき「無」意識的運動性能を獲得するのがありうる唯一の道だからだ。「元から持っていない物が決定的なのではない。与えられているもので何をやっていくかだ」。²⁸⁾ K に内心で反駁された形の C の直後の発言はまだ反駁の実効圏内にあり、反駁されている命題である—すなわち、人形は重力に捕らわれないから舞踊が卓越しているという発言 (*ÜdM*: 323) であり、ここで人形 (優位論) は文字通り宙に浮いており、足場がなく、浮薄である。議論の確固さが欠ける。むしろ、人体の運動をこそ表象している読者には、C 自身がここで「舞踊に際して何よりも抗ってくる特性たる物体の惰性」と言っているこの抗力こそ、いや、物理的抵抗との相克において卓越運動を獲得してゆく人体運動意識のごく普通の向上プロセスこそが、この上なくリアリティを持ってくるのみだ。そも C はなぜ „*Mißgriffe*“ などと言うのか。人体運動の虚飾不可避性をかこつたら、例えば *Unschicklichkeit*, *Gewolltheit*, *Ausartung*, *Verfall* 等他に言葉がいくらかもあろうに。しかるに „*Mißgriffe*“ (複数) なら、*Gelingen* なり *Treffen* なりからの / へ 向けてのその都度の逸脱・偶然的不成功 (の数々) を意味し、動作が完成を目指すまでの幾多 (複数) のトライアルアンドエラーを暗示する。つまり C 自身が、ヒト身体動作の命運を呪う表面的フリをしながら、人間意識の真宿命たる *per aspera ad astra* をよくよく承知しているようだ。ではなぜ K と食いちがうか、逆説を弄するか。しかしもし C が、人体運動の意識的錬磨に実際に努めてきた人物であったなら、そしてそれが許しがたい挫折にぶつかっていたなら、その体験から無意識性絶対優越論に至ったのなら、無理もないことかもしれない。そしてそうなのだ。*ÜdM* の叙述の緊張度はたしかに 12 日→15 日と進む。一方時系列は、大過去の (14 日と) 15 日→12~13 日である。C はフェンシングの達人であり、或る時、同じく名人である青年に圧勝した直後、案内された木舎で 1 頭の飼熊に敗れた。剣撃がすべて前足で弾かれた上、フェイントがどれも読まれた。優越感を揺すぶるすさまじい動揺だろう。この話を今するのが適切なのが「たやすくお分かりになるでしょう」 (*ÜdM*: 329) という C は、話を終えて、「私を理解いただくのに必要なもの

²⁸⁾ Daunicht, a.a.O., S. 313.

をすべて揃えましたね」と言いながら、なお「有機的世界では反省が暗く弱いほど優美が光り輝き支配するのです」と蒸し返す（*ÜdM*: 330）。実際は、自身の挫折談と絶望を「理解」してもらいたがっているのではないだろうか。この後から末尾までの間の、「無限」の過程を経れば人間も優美を再獲得するなどという口上も、素直に読めば、諦念の糊塗に聞こえる。「無限」ということはいかな過程をいかほど経ても人間は熊や人形に敵わないということだが、その絶望は C にこそ帰属しよう。一度熊に負けたから、舞踏家としても舞踊人形に脅威を覚えるのでないか。そして内心では、本当はもっとさらなる研鑽努力を積み熊を圧倒できるかもしれない、しかしそうはしなかった、単に意識的努力が足りていなかった、意識が障害になっていたのではなく、意識がなお足りていなかっただけなのだ、ということに気付いているのでないか。つまり *ÜdM* の裏で描かれていることは、勝つか負けるかの人体運動の超克過程であり、主題は、闘争する肉体の意識である。

本題の 14 日配信号、K が C の「逆説」に抗して「人体」側に付けば、C が「人形 Gliedermann」が人間に勝ること神に等しいとがんばる（*ÜdM*: 325）。ここで鏡少年の話を持ち出す K が「どのような結論を […] ここから引き出せますかね」（*ÜdM*: 325）と言うのは、読者に対してでもあろう。実に、鏡少年の話は、K が主役となって発言する唯一の箇所なのである。ゆえに関心も専ら人体にある。この配信号は第 1・2 章で詳しく見た。そして今まで保留しておいた。K がなぜ少年を立たせるのか。ここまでは運動意識の主体は人形操作者である。これは概して座っている。人形談義は座位の階梯にある。そうでなくても、主題である観劇は座位を含意している。ところで熊逸話ではテーマは試合（むしろ死合）であり完全に動的である。表象は立っており動いている。しかるに中間の 14 日にはすべてが中間にある。人体が、座位から、立ちあがる。全裸ということで肉体が可視化する。重力に従い地に足がついている。目的はポージングという静的な行為である。少年は闘争においてでなく体位の実現という自己との対峙の過程で敗北する。少年にもまた意識がなお足りていなかった。しかし闘争におけるとは異なり命には関わらない。ここでは闘争に向けて準備がなされているだけだ。14 日は準備段階である。副交感神経優位から交感神経優位にシフトする転轍の箇所。いま *ÜdM* 全体を象徴的に・階層別に解釈している。少年が立つというのは、運動意識が腰を落ち着けている状態（座位机上の思弁中）の否定であり、この意識が命懸けの闘争に臨む準備を意味し、全体に渡ってヒトの戦う肉体が志向されており、実戦性が通底している。そしてそこで敗北という否定的な顛末が描かれるのは、それが否定されるためでないか、つまり、闘争上の運動性能を向上させる意識的努力を、イロニーの中でもここでは特に、否定の否定によって強い肯定をする曲言法（*litotes*）的手法を用いて、この上なく肯定しているのでないか。*ÜdM* が描いてい

るのは戦士である。優美も男性的 (*An-Mut*) 或いは神的 (*Grazie*←*gratia*←*Χάρις*) なものでなければなるまい。美学論というのなら確かに *ÜdM* は或る美的イメージ・或る特定の美意識に貫かれているだろう。それは、大勢の受容基準を満たすものとは言えないところの、闘争欲に溢れる戦士の肉体の美、男性性に充溢した肉感的美にちがいない。なよやかでたおやかな曲線、受け容れられ易いソフトな肌理、言うなれば無難な美、棘抜童に典型的な造型、と違い、万人向けからは程遠い。少年が踏み潰すのは、美の女性性、に他ならない。すなわち、少年の優美逸失の困惑の否定、この *litotes* の帰結である果敢な準備態勢は、来たる白兵戦に臨む構えであり、用意の表象に親近するものである。すなわち、彫像は彫像でも、念頭に置くべきなのは、ひたすらに切迫し何よりも肉迫してくる表現、アルノ・ブレーカー (1900–1991) の *Bereitschaft* を措いて他にあるだろうか。

第5章 クライストの戦争

クライストが提示しようとして場面に盛り込もうとしている戦争と戦争の深淵には、舞台が存在しない。要点を言えば、クライストが知らせようとしているところの暴力という真理には、世界が存在しない、少なくとも地上には。〔…〕クライストの戦争、これはクラウゼヴィッツが既に輪郭づけていた偶然の領域である。しかしながら、別の舞台からクライストの劇場にとびこんで来るのは、戦闘や戦争における偶発事ではない。むしろクライストの戦争は、世界の全面奇態化のプレリュードを全自作で奏しながら、なお一種の常態なのである。〔強調原文〕²⁹⁾

クライストの戦争。それが「例外」を指向することは第3章に見た。Schneider が、続けて、「自然法から見ればしかし戦争はむしろ「状態」 (*status*) である。戦争は状態であり例外状態ではない。例外は、むしろ、クライストが繰り返し場面にもりこむ、戦争状態で通用する (とされる) 全規程のブレークダウンである」³⁰⁾ と述べ、「観場」である「クライストの戦争」上では、「神ですら書き換えられないこの規則〔自然法〕がしかしまさしく通用するとは限らないということ」が示されると述べる。³¹⁾ 非日常どころではない。この地上に居場所が・上演可能性が無いほどに、行われることが無い価値転換が行

²⁹⁾ Manfred Schneider: Die Welt im Ausnahmezustand. Kleists Kriegstheater. In: KJ 2001. S. 104–119, hier S. 104, 105.

³⁰⁾ Ebd. S. 108 f.

³¹⁾ Ebd. S. 110.

われるほどに全面的な例外的被投、が、この人の文学であり、この人が《やっていたこと》なのだという。戦争ですらないだろうか。これこそが戦争だろうか。これこそが、戦争参加者の・兵士の・矢面の戦士の心境そのものだろうか。しかし通常は兵も軍をバックにする。しかるに「クライストの戦争」は絶体絶命の白兵戦だ。組織集団という暴力性でなく、全裸の暴力自体が牙を剥く。根源的全てが転倒するアナキー「状態」。逃げ込み先の権力体制や組織、己に都合の悪いものは抑圧弾圧してもらえる法治状態といった逃げ道、安寧の日常、怯懦者の後盾の一切が取り去られている所の、己の肉体が試されているギリギリの状況下。ここへ向けての準備は、暴力に向けての構え、死ぬ気に他ならない。

世界の暴力に決然と臨む用意は、ブレーカーの *Bereitschaft*

(準備・構え・用意・覚悟) にその結晶化した表現を見ることが

できる(右図)。1939(1937)年成立のこのブロンズ像は、

デュースブルクのカイザーベルクにある師 Hubert Netzer (1865-

1939) のジークフリート抜刀図のブロンズ像(第1次大戦の兵士

への記念)を範としながら、表情も緊張感もはるかに陰しく峻酷

である。第3帝国の戦意発揚目的の作品でもあろうが、辺りを

払った決然、堂に入った凄味、悠揚迫らざる自若、暴力を敢えて

予兆の内に秘めた表現、によって、時代・地域・文化を超えて肉

体表現・人間表現の蘊奥に迫っている。定着した Imdahl の批評

によると、「ディテール精確な肉体造型がボディビルの理想のよ

うなものに対応」しており、「人工的に立てた理想にあって

[...] あらゆる自然な所作からの暴力的な分離、個人性と生命性

への暴行」が見られ、「何度も批判され」てきた「硬直したポーズ

」は失点ではなくて、「闘争への絶対的構え」を示す上で自然的で個人的な恣意を圧殺

するためのものであり、有機的自由を許さぬ様式至上主義の独断性によって、類似が言わ

れるミケランジェロのダビデ像と実は全く異なる作品である。³²⁾ 本格的なブレーカー研

究の最近のものとしては Bressa の 2001 年の博士論文がある。Bressa は、ハンス・キュル

リス (Hans Cürli, 1889-1982) が監督したドキュメンタリー映画 *Arno Breker – Harte Zeit,*

starke Kunst (1944) を詳述しながら、³³⁾ 作中末尾で *Bereitschaft* の頭部が「俺は握り固め



³²⁾ Max Imdahl: Pose und Menschenbild. Anmerkungen zu Plastiken von Arno Breker. In: Die Zeit 51 (11. Dez. 1987).

³³⁾ Birgit Bressa: Nach-Leben der Antike. Klassische Bilder des Körpers in der NS-Skulptur Arno Brekers. Diss. Tübingen 2001. S. 249 ff.

た男性力であり、臆病なものに対する憤怒であり […] [ich bin die geballte Manneskraft, ich bin der Grimm gegen das Feige, [...]] 」と話しているように見せるシーンがあると報告している。³⁴⁾ 実際には国家-民族イデオロギーの声明なのだが、*Bereitschaft* のかんばせからかような雄々しい言葉が聞こえてくることを証示しているとも言えよう。この言葉は「ブレーカーを超えて」「男の観客」に真に迫って語り掛けてくると言う。³⁵⁾ *Bressa* は *Imdahl* の評価に触れながら、極度に硬直した *Bereitschaft* の「可動的な《不可動性》と運動自由の制限からは人形 *Gliederpuppe* を想起する」と述べる。³⁶⁾ ここで *ÜdM*14~15 日配信号における「人形 *Gliedermann*」 (*ÜdM*: 325, 331) に戻った。一体なぜ両配信号でマリオネットとは言わず換称らしき „*Gliedermann*“ とのみ言うのか、しかもヨリ一般的な „*Gliederpuppe*“ ではなくて。諸解釈間に合意があるように *ÜdM* の一挙手一投足に意味があるのなら、この文言にも裏が推論されてよく、例えば *Glieder-Mann* として作者に操られる男・鏡少年 (=マリオネット) を含意しているとも言えるだろう。少年のポーズも硬直したまでに様式的であり、この棘抜童像八一棘抜童像という謎だった形象には作者の意図が滲み渡っている。途方もなく意図的、であるがゆえに表現的、であるがゆえに人工的、であるがゆえに意識的なふるまい。そこには、自然な個人的自由裁量のくつろぎが許される余地などどこにもない。すべてが戦いに向けて、戦士たる「俺」の戦いに向けて総動員されており、気の緩んだ文-肢 (*Satz-Glied*) が皆無の言語的肉体、まさにクライストの文体が、日常言語性・自然的配列の正反対の一『ミヒャエル・コールハース』において完成 (または過肥大) するところの一節と句の何重もの挿入が呼吸困難な緊張を張り巡らせる複雑構文がそうであるような言語的肉体が構築されている。クライストが提示した謎の少年像は、*Bereitschaft* が解を導く判じ絵だと言えよう。例えば *ÜdM* の C の「精神のこの最後の分数」発言 (第 4 章) に註して *Marwyck* が *ÜdM* の導入する「機械的運動という理想化」について述べ、「20 世紀の漫画とアクション映画では人間と技術の統合としてのサイボーグ […] がこの [機械人間という] 英雄類型の独自の形 (例えばターミネーター) になり」³⁷⁾ などと述べるような昨今、*ÜdM* の参照先がこれほどの幅を見せている昨今に、*ÜdM* 鏡少年とブレーカー *Bereitschaft* の接合というのは、さして無謀な解釈でもあるまい。

³⁴⁾ Ebd. S. 257.

³⁵⁾ Ebd. S. 334.

³⁶⁾ Ebd. S. 304.

³⁷⁾ *Marwyck*, a.a.O., S. 153 Anm. 213.

Kleists Krieg

Von seinem Rätsel in *Über das Marionettentheater*

In dieser Arbeit ist, aus einer Ausgangsfrage, ob mit der in derselben von neuem ihr Ansatz gemachten, jedoch zunächst merkwürdigerweise auf eine gewisse Dauer, da es sich um einen, sowohl innerhalb der Kleist-Forschung als auch auf weiteren, sich gelegentlich, doch zunehmend, in auf z. E. die kybernetischen Zusammenhänge übergreifenden Diskussionsinteressen bewegenden Revieren, sensationserregend wirkenden Text, nämlich Kleists *Über das Marionettentheater*, vom zwölften bis den fünfzehnten Dezember 1810 in den vom Verfasser desselben in Person die Redaktion in die Hand genommenen Tageszeitungen – *Berliner Abendblätter* – erschienen, handelt, ausbleibenden Beschäftigung mit einer ängstlichen Divergenz, vorhaben auf dem den vierzehnten gelieferten Blatt derselben, auf dem einem anscheinend zuerst Kouros ähnlichen Jüngling auf dem die Positur, die der Dornauszieher alias Spinario zu halten angegeben wird, nachahmenden Weg ihm ursprünglich angehöriges Bildungsspezifikum, „Grazie“ beziehungsweise „Anmut“, aus den Angeln geht, zwischen der Haltung jenes Jünglings und der der angegebenen Vorlage, erstere stehend einen Fuß auf einem Schemel legend, zweitens sitzend den einen auf dem anderen legend und den Dorn in der Fußsohle absuchend, womöglich nicht ein weiteres Aufschlusspotential inmitten der Interpretationen solches theoretisch einflussrelevanten wie auch forschungshistorisch z. T. sogar tonangebenden Textes herausgefunden kann, hervorgehend, bezweckt, erstens, um die Pose des deviirenden Jüngling für sich als ein gewisses Novum aufs Korn zu nehmen, ihr ihr eigene Semantik, nämlich obsessiv wiederholtes, bis zu einem Massakrieren steigernd entschlossenes Negieren des Pseudoinhalts seines seither mißdeuteten Ästhetischen, zu verleihen, zweitens vermittelt Anführungen der Aspekte, in denen Kleists Physiognomie, seine Schriften, Schaffensprämissen, und Überlegungen als total kriegsorientiert, und zwar als nicht nur sozusagen sanguinisch, sondern auch drastisch eine Umwälzung suppresiver Zusammenhänge auffordernd, zur Erscheinung kommt, die als ein Partisanenkrieger, d. h. ohne jede den Nimbus für die Feigen spielende Gewaltinstitution oder verwöhnende Kumpanen- oder Mitmenschenschaft für sich allein einen ganz isolierten Kampf führende latente, zu enthüllende Leibhaftigkeit an der splinternackten Positur des Jünglings, kraft auch Aufdröselung des Wortlauts der vom zwölften und dreizehnten datierten Blätter, die sich

durch nähere Lektüre eigentlich als ostentativ die Kinematik und Motorik von Menschenkörper oder eine Art gymnasische Anatomie intendiert erhellen, zu beweisen, und drittens zur Veranschaulichung der an den Tag gekommenen inszenierten Subtilität der nun keineswegs mehr „dornausziehenden“ Jünglings-Skulptur als sein im Gegenteil Kleists Verhaltens nirgends ironisches Pendant eines der Arno Brekers Werke, *Bereitschaft* aus Blonze, in Betracht zu ziehen.