

「書かれた演劇芸術」としての諷刺

——カール・クラウスにおける伝統問題とそのメディア批判的な射程について——

河野英二

私が朗読するとき、それは演じられた文学ではない。しかし私が書くものは、書かれた演劇芸術である (VIII, 284)¹⁾。

1912年2月、カール・クラウスは彼の朗読会で初めて自作以外のテキストを抜粋で取り上げ、それだけで演目を構成した。J・パウルの散文『除夜の珍客』(Die wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht, 1801)とルター訳聖書のヨハネ黙示録、およびシュレーゲル＝ティーク版によるシェイクスピアの戯曲『アテネのタイモン』(Timon von Athen, 1601?)と『恋の骨折り損』(Liebes Leid und Lust, 1595?)がそれである。前年12月、上掲のアフォリズムが発表された次の号から、クラウスの個人誌「炬火」が寄稿者を排して単独で執筆されるようになった直後のことであった。戯曲の朗読はほどなく独立した領域となり、1912年5月にはネストロイの没後50周年に当たってクラウスが主催した「ネストロイ祭」において、ネストロイの民衆劇数篇からの抜粋が朗読された。のちに「文芸劇場」(Theater der Dichtung)と名づけられることになる、朗読による戯曲の上演の端緒である。

クラウスの活動におけるこの新機軸は、当時彼が表現行為と社会生活の上で示していた転回を完結させるものであった。即ち1910年1月に開始されて以来、朗読会の営みは「炬火」における執筆と並んで活動の中心を占めるようになっていた。彼の思想的な宣言文といえるエッセイ「ハイネとその結果」(Heine und die Folgen: 以下ハイネ論と略記)も、同年5月の朗読会で初めて発表されたものである。カトリックへの入信(1911年4月)、ハイネ論の「炬火」への転載(同年9月)がこれに続く。「ネストロイ祭」で朗読されたエッセイ「ネストロイと後世」(Nestroy und die Nachwelt, 1912: 以下ネストロイ論と略記)は、忘れられていたこの民衆劇作家のアクチュアリティを再評価する試みであり、後に見る通りハイネ論と並ぶもう一つの宣言文としての性格を有していた。エッセイ集『黒魔術による世界没落』(Untergang der Welt durch schwarze Magie, 1922)の中央部にこの二つのエッセイが相前後して掲載されていることが、この事情を反映している。クラウ

1) 以下、引用は次の要領による。Karl Kraus: Schriften. 12 Bände. Hrsg. von Ch. Wagenknecht. Fr. a. M. 1986-1989 (ローマ数字で巻数, アラビア数字で頁数を表記); Karl Kraus (Hrsg.): Die Fackel. Neuausgabe in 12 Bänden. München 1968-1976 (略号 F のあとに号数と頁数をアラビア数字で表記)

スはハイネ論で文筆家としての彼の立場を告知した²⁾のに続いて、ネストロイ論と戯曲の朗読の開始以後は、演劇が彼の活動に占める位置と重要性を思想的かつ実践的に明らかにしたのである。

実際、1874年生まれのクラウスは1880年代に旧ブルク劇場で伝統演劇を、ウィーン・フォアシュタットの劇場でオペレッタを体験して深い影響を受け、第一次世界大戦後も『人類最期の日々』(Die letzten Tage der Menschheit, 1919)を初めとする戯曲の創作が示す通り、途絶えることなく演劇への関与を深め続けた³⁾。このことは、彼の諷刺的な文筆活動とどのように結びついていたのだろうか。先駆的に「文芸劇場」を論じたフィッシャーは、その演目やクラウスの朗読法における伝統回帰的な姿勢を「文化保守主義」の指標と見なして彼の政治的な態度に関連づけ⁴⁾、また彼が1893年にシラーの戯曲『群盗』の主役を演じて挫折した体験がそこで補償されたと、他の箇所述べている⁵⁾。しかし後続する研究と同様にそこでは、小論冒頭のアフォリズムにおける「書かれた演劇芸術」という自己規定に暗示された、書くことと演じることとの不可分の関連が追求されているとはいえない。この問題設定はまた、クラウスが生涯の批判対象とした当時の商業的な新聞ジャーナリズムと共に演劇をメディアの一形態として捉え、彼の活動の現代的な意義を包括的に見直すためにも有効であると考えられる。本稿はこのような観点から、ネストロイ論を中心とする初期のテキストをもとにして、演劇に関わるクラウスの営みと、その関連主題としての伝統問題に対する新たな視座を基礎づける試みである。

第1章 言語問題としての演劇

クラウスの演劇関与の始まりは、彼の表現活動そのものの出発点と重なっていた。まだギムナジウムの学生であった1891年に、彼は「ユーモラスな模造インテルメッツォ」と銘打った「ブルク劇場事務局にて」(In der Burgtheaterkanzlei. Ein humoristisches Imitations-intermezzo)という作品を、ウィーン郊外の慈善施設で自作自演したのである。翌1892年には「へば詩人たちの王国にて」(Im Reiche der Kothpoeten)と題した初の朗読会で、リーエンクローンなどの同時代詩人の作品を取り上げている。これら最初期の表題が既に示している諷刺的な傾向は、同じく1892年に開始された劇評・書評・エッセイ等の文筆活動を規定していたものでもある。他方、諷刺は早くから主題としても論じられており、1893年には「ウィーンの劇場」(Wiener Theater)と題した新聞通信の一つでネストロイが「天才

2) 拙論：カール・クラウスにおける「言語問題」への転回点—エッセイ「ハイネとその結果」の諸問題—[『ワセダ・ブレッター』第2号, 1995, 15-32頁]を参照のこと。

3) この主題に関する年代記的研究としては以下を参照のこと：Grimstad, Kari: *Masks of the Prophet. The Theatrical World of Karl Kraus*. Toronto / Buffalo / London 1982.

4) Fischer, Jens Malte: *Karl Kraus. Studien zum Theater der Dichtung und Kulturkonservatismus*. Kronberg Taunus 1973, S. 102.

5) Fischer, Jens Malte: *Karl Kraus*. Stuttgart 1974, S. 49.

的な諷刺家」として言及され、その「機知」や「滑稽」が考察されている⁶⁾。それはネストロイ論における記述 (IV, 221ff.) を先取りするものであったと共に、演劇の分野におけるクラウスの当初からの関心の所在を示している。例えば 1897 年にも、ハウプトマンの喜劇『海狸の毛皮』(Der Biberpelz, 1893) における「筋の欠如」が、「この諷刺的な描写を推進している要素」として擁護された⁷⁾。既に文筆と演劇の両分野を横断していた初期のクラウスの営みにおいて、諷刺への問題意識は常にその中心にあったのである。

このことは、諷刺のジャンル史から見て特異なことではない。「美的に社会化された攻撃」⁸⁾と定義される諷刺は、ギリシアにおける発祥以来サチュロス劇としばしば同一視され、ホラチウスや後期古代の作者たちはこれを悲劇と喜劇の中間に位置するジャンルと見なすようになった⁹⁾。14 世紀には、この劇文学の 3 分類が文体の区別と融和し、悲劇と崇高な文体、喜劇と低俗な文体、諷刺と中間的な文体が関連づけられた¹⁰⁾。初期人文主義の時代には、諷刺のジャンルそれ自体に喜劇的と悲劇的との内部区分が設けられる¹¹⁾。諷刺はその歴史を通じてこのように演劇と文学の両方に関わり、クラウスの作品にもその跡が認められるような、内容と形式の上での様々な展開を辿った¹²⁾。喜劇的なものとの関連でいえば、そこに共通する特徴として滑稽の要素が挙げられる。それは「言葉遊び」のような「言語の様々な可能性」等によって「不意に緊張を解くこと」であり、戯曲においてはそのためにしつらえられた個別の場面や「短い形式においてのみ存続してきた」¹³⁾。それはある緊張を孕んだ筋のなかで事件が生起することによる¹⁴⁾のとは別の仕方、劇的なものとの親和性を示しているのである。

「炬火」創刊期のクラウスの文筆活動において、滑稽の要素とそれが依存する「言語の様々な可能性」は既に特徴的であった。創刊の辞では、新聞ジャーナリズムが「じめじめした常套句の王国」(F 1, 2) と呼ばれ、この「巨大な常套句沼の干拓」(ibd.) が目的として掲げられている。「完全に思想の欠如した暮らし」(F 1, 1) に関連づけられた常套句という問題

6) Kraus, Karl: Frühe Schriften. Hrsg. von Joh. J. Braakenburg. Bd. 1 (1892-1896). München 1979, S. 140. なおクラウスは、1892 年にギムナジウムの友人と諷刺の名文選を企画している。

7) ibd. Bd. 2 (1897-1900), S. 41. ハウプトマンに関しては、クラウスは 1893 年に『織工』(Die Weber, 1892) を朗読して成功を収めてもいる。またクラウスによる初期ハウプトマンの受容と自然主義批判との矛盾に関しては、次を参照のこと: Grimstad (ibd.), S. 8ff.; 13ff.

8) Brummack, Jürgen: Zu Begriff und Theorie der Satire. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Sonderheft (1971), S. 275-377, hier S. 282.

9) ibd., S. 276f.

10) ibd., S. 278.

11) ibd., 311ff.

12) Vgl. Krolow, Kurt: Dichtung und Satire bei Karl Kraus. In: ders.: Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus. Berlin 1987, S. 60. クラウスの諷刺は「変幻自在の形式の豊かさ」を特徴とするメニッポス風の諷刺の伝統に連なるとされる。

13) Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 3. Aufl. Bern 1948, S. 381ff.

14) ibd., S. 367f.

への批判的な関心が、否定評価を含んだ隠喩によって誇張的に表現されているこの箇所は、彼の機知の好例であるといえよう。常套句の問題はのちに、その温床と見られたフュトン（文芸論説欄）のドイツ語圏への導入者に対する弾劾という形をとってハイネ論で更に徹底して追求されることになるが、それに先立つ演劇批評でも、例えばウィーン演劇界における「フュトン精神」(F 114, 5)の跋扈が問題とされた。ヘルマン・バルを中心とする作家たちが、当時オーストリアで最大の規模を誇った「新自由新聞」(Neue Freie Presse, 1848-1939)等で互いの劇作品を好意的に評し合うことから生じる、戯曲の質と劇場運営における腐敗が告発されたのである。ネストロイ論で総括的に語られているように、初期の「炬火」で多くの誌面が割かれているこの同時代演劇の主題化の核心には、言語表現の二様態の対立があった。つまりそこでは、自然主義劇、心理主義的なオペレッタ、方言を駆使した民衆劇における言語上の「回りくどさ」(IV, 232f.)、更には観客を「素材」(IV, 239)の享受にしか向かわせない即物性が指弾されたのである。既にハイネ論でも、素材からの脱却とそれを可能にする言語造形の簡潔さが新聞の文章における素材重視と装飾性に対置されていた(IV, 192ff.)ことから、ここに同時代演劇とジャーナリズムに対するクラウスの問題意識が、言語という主題によって媒介されていたことが看取される。これに対してネストロイは「アフォリズム」と「グロッセ」というクラウス自身も駆使した簡潔な形式の先駆的な使い手であるとされ、そこにおける「機知」と「ユーモア」が賞賛された(IV, 224f.)。当時まで主流であった自然主義劇が環境描写という目的に言語を従属させていたこと¹⁵⁾、そしてリアリズムの影響下に置かれた近代劇全般が素材と実証性を重視するその傾向においてジャーナリズムとある種の親近性を持つことを、クラウスは意識していたといえよう。

1905年から徐々に、それまで主に常套句と諷刺的形式を論じる文脈のなかで現われていた言語への関心が、独立した形をとるようになる。その嚆矢は、クラウスがオスカー・ワイルドの影響のもとに「美的な転回」(F 185, 1)を宣言し、「炬火」誌上に初めて自作のアフォリズム(F 198, 1ff.)を発表した時期に書かれた演劇論的エッセイ「パンドラの匣」(Die Büchse der Pandora, 1905)である。フランク・ヴェーデキントの同名戯曲を論じたこのエッセイ¹⁶⁾のなかでクラウスは、ヴェーデキントの世界に「状態のリアリズム」がなじまないと述べ、彼を「思想に、永らく欠けていた舞台への登場を再びもたらした最初のドイツの劇作家」(III, 14)と評した。この「思想」とは「報道記者の文体論」(F 210, 28)ないし「意見」(VIII, 111)の対極にあり、ほぼ「機知」(VIII, 115; 125)と同一視され得る文体を指し、これ以後クラウスの言語論と演劇論を架橋する用語となるのである。それは簡潔な形式と合致し(VIII, 122; 244)、更には矛盾(VIII, 111)や多義性(VIII, 238)を帯びたものであるため、常套句の場合とは反対に受容に際して読者の側にも熟考が要求される性質のものであるとされた(VIII, 122)。言い換えればそれは、作者と読者の間で通用する書き言葉のない

15) Grimstad (ibd.), S. 54f.

16) これはクラウスの主催によって『パンドラの匣』がウィーンで非公式に上演された際、それに先立って朗読された。クラウスは「クング・ポティ」役で出演もしている。

し文学的な要素と見なされていたのである。上掲のヴェーデキント戯曲においては、紋切り型の性道徳観を転倒させるアフォリズム的な台詞に「思想」の実例が見出されていた(III, 15ff.)。そのような文体の創造者の系譜をクラウスはシェイクスピアにも見出し(III, 67; IV, 225)、ネストロイ論ではヴェーデキントがクラウス自身に先立つネストロイの後継者として再び言及されている(IV, 227)。

ここには、演劇的な文化伝統に対するクラウスの態度が、彼の言語観と共に明確に現われている。彼が評価したヴェーデキントは表現主義の台頭以前の当時まだ異端視されており、ネストロイの民衆劇およびそれが属する諷刺というジャンルそのものもまた、19世紀以来の文学史とそれを規定する美学によって貶められていた。ネストロイ論ではこのような通念が反駁されたのであり(IV, 233f.)¹⁷⁾、「炬火」創刊以来の演劇言及の動機もそこで初めて明らかにされたといえよう。それらは演劇の伝統を問直し、そこで排除されていたものを復権させようとする試みだったのであり、フィッシャーがそう見なしているのとは違って、既成の伝統が自明のものとして継承されたわけではないのである。この批判的な姿勢の先例は、やはり当時顧みられることの少なかったオフエンバックを評価したエッセイ「文化と舞台への響めっ面」(Grimassen über Kultur und Bühne, 1909)に見られる。そこではオフエンバックのオペレッタが、やはり通念に反してオペラの上位に位置づけられ、「劇場の様々な可能性に完全に適合した唯一の劇形式」とであるとされた(II, 147)。「演劇は常に、思想があるにも拘らず、あるいは思想に逆らってその舞台性を貫徹する」のであり、「演劇では演劇的なものが詩的なものを犠牲にして勝利を収める」が、オペレッタでは「音楽の解き放つ力」と「ある無責任な明朗さ」が一つになるために、「オペレッタの思想はそこから思想が生まれる陶酔である」とされたのである(II, 147f.)。「思想」の書き言葉的な性質は舞台上演とは相容れないと考えられたが、その例外がオペレッタに認められたのだ。更には、心理重視の傾向によって衰退したと見なされたオペレッタという「このジャンルが持つ真の芸術価値の完全な復権」が、オフエンバックの精神を継承した新たな「諷刺」(II, 151)に委ねられた。「われわれの現実上の様々な倒錯の像」(II, 147)を提示するのは、クラウスにとって写実的な自然主義劇ではなく、不合理性や遊戯性を特徴とするオペレッタだったのである。このような逆説的観点は、「文学を舞台に帰属させる」ためには「俳優的な個性の持ち主」ではなく、「凡庸な劇団を率いる演出家」がことに当たるのが最善であるという見解にも既に現われていた(III, 67)。この「言葉の劇」(II, 147)の構想は、喜劇俳優兼オペレッタ歌手であったジラルディによる身振り演技中心の舞台との対比で語られたものであり、彼の天才性の充溢の啓示は「文学的な芸術作品の舞台作用よりも感銘を与える」ものの、当の文学的な芸術作品の「叙階はただ読者のみが受ける」(II, 138)と考えられたのである。

このような一連の発言は、単なる演劇批評ではなく、クラウス独自の作劇法として読む

17) 拙論：Satire und Geschichte — Über Karl Kraus' Essay *Nestroy und die Nachwelt* — In: *Doitsu Bungaku*, 98. Bd (1997), S. 65-73, hier S. 67ff. を参照のこと。

ことができる。その方向性は、原作者が構築した戯曲の文学世界を演出家の指導によって忠実に舞台に再現することを謳った幻想主義に対して当時起こっていた反対運動¹⁸⁾と呼応するものであった。「演劇芸術は再び独立しなければならない。俳優が劇作家のしもべなのではなく、劇作家が俳優のしもべなのである。」「舞台は役者に属しているものであり、劇作家はただきっかけを与えるだけであれ。」(VIII, 100) 近代劇における戯曲重視の傾向を具現する人物として批判されたのはベルリン自由舞台を率いてドイツに自然主義劇を普及させた演出家otto・ブラムであるが、象徴主義の推進者として演出家の権限をより強めたマックス・ラインハルトへの批判もそれと並行して初期から行なわれている(z.B.: F 138, 14ff.)。但しクラウスにおいて特徴的なのは、この演劇改革の構想を実現するための方策が、演出、舞台、俳優といった中間的要素のどんな刷新も求めなかったことであつた。それらは「思想」に重点が置かれた戯曲と読者を無媒介に繋ぐために、単に廃絶されることが要請されたのである。「舞台は劇的な芸術作品の来るところではない。ある劇の劇場効果は、それが上演されるのを見たいという願望までで留まるべきだ。それ以上ほんの少し付け加わっても、芸術的な効果は破壊される。最良の上演は、その戯曲の世界から読者が作り上げるそれである。」(VIII, 102) クラウスが1910年以降に「炬火」の文筆活動を通じて築こうとした読者との関係、そして朗読会を通じて築こうとした聴き手との関係が、これらの記述に暗示されている。「私が朗読するとき、それは演じられた文学ではない」という記述は、原作としての戯曲がそれを再現する上演に対して優位に立つという考え方の否定として理解できよう。彼の「書くもの」自体が、既に「書かれた演劇芸術」として、上演の範疇のなかで捉えられていたと考えられるのである。演劇を一貫して言語問題との関連で論じてきた彼の考察は、このようにして書くことと演じることの一致という実験的な命題に帰着するように見える。では、それは作品としてどのような具体的形態を取ると見なされたのであろうか。

第2章 諷刺の二つの舞台

1) 「炬火」

クラウスはネストロイ論で、文章そのものがもち得る演劇性という主題を初めて詳細に論じている。「ネストロイのもとでは、人物が言葉の豊かさによって収縮する。ネストロイのなかにはとても多くの文学があるので、芝居が逆らうほどののだ。そして彼は俳優の代役を務めなければならない。彼にはこれができる。なぜならそれは、書かれた演劇芸術なのだから。」(IV, 226) 「俳優が一人の詩人のために、その詩人が一人の俳優に託さないであろう役柄を書いた。」(IV, 227) これらが自作を自演する場合に俳優あるいは劇作家が負う二重の課題やレーゼドラマに関する一般的な記述でないことは、クラウス自身に続いてネ

18) ジークフリート・メルヒンガー(尾崎賢治訳): 現代の演劇(白水社)1964, 199-200頁を参照のこと。

ストロイに適用された「書かれた演劇芸術」という比喩的な呼称に示されている。ここにネストロイ論は、諷刺家の方法論的な宣言文としての性格を明らかにするのだ。但し自分の劇団と共に集団演技を行ったネストロイを、単独で朗読する文筆家であったクラウスと無前提に同一視することはできない。クラウスはここで、ネストロイ民衆劇が持つ様々な特徴を、自己規定のためにある程度単純化している。例えばヴェーデキントに言及しながら「私のより近くにいる言語諷刺的な後裔のもう一人の例」として彼自身を暗示し、彼らとネストロイが根本的に「独白者」であると語る箇所(IV, 227)は、作品のテクスト的な基本性格に関わる婉曲な自己言及として読むことができる。また、「彼の最も本来的なもの」として「舞台効果に抗う機知」や簡潔な表現形式が論じられる箇所(IV, 224ff.)も、ネストロイとの自己同一視によるクラウス自身の文章の特徴規定として捉えることができよう。彼はこの立場を推し進め、劇団による上演を行わない自らの立場にネストロイにはなかった独創性をも認めるに至る。「私はひょっとすると、自らの書く行為を同時に俳優として体験する書き手の最初の事例かも知れない。」(VIII, 334)

実際、諷刺研究において、諷刺テクストが独白の形式を取り得ること¹⁹⁾、また語り手の「私」が「歴史的な主体」としての諷刺家から区別され、「劇化」を通じて「詩において機能する劇的人物」になり得ること²⁰⁾は確認されている。クラウスの諷刺においても殆ど常に「私」が語り手となるが、それが演劇的な語り手として虚構的存在であるのか、叙事的な語り手として程度の差はあれ作者に帰し得るのか²¹⁾という語り構造の問題は、これまで十分に注意されてきたとはいえない。「私」は無媒介にクラウスと同一視され、諷刺の記述は彼の意図や動機に基づくものとして同定される傾向が支配的だったといえよう。しかし彼の文章をそのように字義的な内容に還元することは、そこにおける表現形式の重要性を無視することである。その結果これまでのクラウス論では、彼の演劇関与が論じられる場合ですら、論者の既成の見解を論証するだけの目的で文脈を無視した牽強付会的な引用を行なう例が数多く生じた²²⁾。その典型的な例は、一見対象への不当な攻撃性を示すハイネ論についての論述に見られるであろう²³⁾。このような単純化を回避するためには、まず彼の執筆行為がしばしば演劇の比喩で捉えられていることを想起しなければならない。例えばそのたびごとに「初舞台を乗り切るかのように」(VIII, 134)書くことが彼の信条であり、彼が執筆する部屋の中では「プロンプターの声が十分に大きい」(VIII, 291)とされた。また伝記的な立場からも、彼の私生活における話し方が「炬火」の文体と甚だしく懸隔して

19) Brummack (ibd.), S. 307. なおクラウスは朗読会を開始した時期から、しばしば文中に対話形式も取り入れている。例えば「Harakiri und Feuilleton. Gespräch der Kulis」(IV, 140ff.)を参照のこと。

20) Schwind, Klaus: Satire in funktionalen Kontexten. Theoretische Überlegungen zu einer semiotisch orientierten Textanalyse. Tübingen 1988, S. 78f.; 83f.

21) 諷刺テクストには、このどちらの場合もあり得る。Brummack (ibd.), S. 307 を参照のこと。

22) Vgl. Rössler, Helmut: Karl Kraus und Nestroy. Kritik und Verarbeitung. Stuttgart 1981, S. 7f.

23) 拙論(1995) 28-31 頁を参照のこと。

いたことについての報告がある²⁴⁾。「炬火」では、彼の私生活については完全な沈黙が守られていた。これらのことは、「炬火」を一つの舞台として捉え、彼がそこで諷刺的な語り手を役柄として俳優的に演じる書き手となり、かつ書き言葉的に様式化された文体を通じて自己演出を施していたと見なすこと、あるいは少なくともその可能性を常に考慮する必要性を正当化するであろう。

表現形式の重要性は、例えば「形式は思想である」(VIII, 115)という記述に見られるように繰り返し強調された²⁵⁾。特徴的な表現形式は、クラウスの諷刺テキストの大小の次元に見出すことができるが、その多くは前章で瞥見したように、実際に劇的なものとして理解され得る。主にジャーナリズムとその随伴現象への攻撃と批判を主題とするクラウスの諷刺テキスト全般が、対象との強い緊張を帯びた対立という基本構図に立脚していることこそ、その最も手近な例である²⁶⁾。そこで展開されるクラウスの一人称の文体も、独白性に留まらない劇的な性格を帯びている。例えばエッセイ「宣伝ポスターの世界」(Die Welt der Plakate, 1909)では、既に当時見られた商業広告の氾濫とそれに伴う「精神生活」(II, 258)の追放が黙示録的な荘重さを帯びた調子で慨嘆された。「さてある日、商業主義というノアの洪水がやって来て、洋服屋君と手袋作り君は神の意志の執行人として振舞ったのである。そしてこの者たちの頭部を街角でかたどることが、流行となったのだ。」(II, 259)ここで述べられている内容は、単に広告主の肖像がポスターに登場するようになったというだけのことにはすぎない。しかしこの形式が無用の装飾でないことを、続く箇所が明らかにする。「逃亡などできはしない！　そこで私たちは目を閉じて、夢の樂園に避難しようとする。…しかし私たちはそこにおいてさえ亭主ぬきで会計をしたのであり、この亭主はまさに夢の生活を好機と見なして私たちの近くに顔を摺り寄せて来るのだ！」(ibid.)ここでクラウスは、「見込み違いをする」という抽象的な転義で通用している隠喩表現 *die Rechnung ohne den Wirt machen* を、故意に「亭主ぬきで会計をする」という具象的な本義で捉え返すことによって、警拔で機知に富んだ一節を創り上げている。つまり広告主としての「亭主」の具象性が「顔を摺り寄せてくる」という運動によって滑稽に強調されることで、夢を宣伝ポスターの作用が及ばない安全な領域と見なすことは誤りであり、逆に夢においてこそそれは強い影響力を発揮するという深層心理的な事態が指摘されているのである。荘重な文体のなかで保たれてきたそれまでの緊張を、不意に解き放って滑稽な機知に転じさせる急所を含んだこの箇所は、「思想」の典型例を示している。それを成立させているのは常套句的な隠喩表現の引用とそれに基づく言葉遊びであり、その類例はクラウスの文章

24) 例えば Schick, Paul: Karl Kraus mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1965 / 1993, S. 62f. を参照のこと。

25) 拙論：カール・クラウスのアフォリズムにおける言語観について [早稲田大学『文学研究科紀要別冊第21集』文学・芸術学編, 1994, 45-54頁], 46-51頁を参照のこと。

26) Vgl. Grimstad (ibd.), S. 43. なお、同書にはクラウスの文章における演劇的な特徴が列挙されている (S. 127ff.)。

の随所に見出される²⁷⁾。荘重さが悲劇に属する文体要素であることはいままでもないが、彼のもとではそれは喜劇的な文体要素と併用され、互いの効果を高め合っているのである²⁸⁾。

ネストロイ論では、このことも論じられている。「諷刺はたやすく荘重になる。」「肯定と否定とが混ざり合い、互いを増大し合って、思想が飛び出して来る。愛のように無定見な遊戯だ。」(IV, 229) クラウスの荘重な語りは全体として見れば常に真剣な緊張を帯びているかに見えて、その細部には常に強烈な機知をも併せもっているのだ。それは叙情詩と比較される文体要素(Vgl. IV, 227f.)と並んで、彼のテキストに芸術性を与えている遊戯的な契機に他ならない。しかし先に見た広告批判の例のように、その効果が「外部世界」(IV, 229)にも波及するところに諷刺の特徴はあるといえる²⁹⁾。また「機知が決まり文句を解体しようとするとき、あるいは扇動的な荘重さを撤回しようとするとき、ネストロイの人物たちはもったいぶって話す」(IV, 231)とされたように、クラウスの文体の荘重さはジャーナリズムが流布する常套句ないし荘重な言説をパロディー的に模倣しつつ、そこに隠された思考の惰性化作用や有害な扇動力を暴露する「裏返しの荘重さ」(IV, 229)としての側面ももっていた。「言語を硬直痙攣から救済する」(IV, 230)この演劇的な手法はネストロイ戯曲からの実例によって解説されている(IV, 229ff.)。しかしそれに先立ってなされ、ネストロイ論でも言及されている「坑内犬」(IV, 235)と呼ばれる諷刺の実践は、詭計の域に達したその戦略性において衝迫力をもつといえよう。

即ち1908年2月にウィーンで地震が発生した際、「新自由新聞」に数名の読者からの投書が掲載されたが、その中にクラウスが偽名を用い、地学の専門用語を無意味に継ぎ合わせて創作した虚偽の原因分析が含まれていたのである(II, 128ff.)。この種の文章を、彼は後に市会議員選挙に際しても4人の架空の主婦の連名で再び掲載させることに成功し(IV, 53ff.)、この新聞批判の技法は後に他の人物によって継承された(IV, 132ff.)³⁰⁾。これらは専門用語の荘重な響きが容易に詐術的に作用する危険性と、そのような言語使用に依拠するジャーナリズムの脆弱な基盤を突き、新聞の権威を自動的に失墜させる試みであった。この批判の特異性は、それが説明的あるいは分析的にはなく、対象を擬態する語りによって直接的に遂行された点にある。クラウスの諷刺技法を一貫していたこの原理を、アドルノは彼の提唱する「内在的批判」に関連づけ、それに立脚した文章の構築に「身振りに向けての言語の反翻訳」の契機を見出している³¹⁾。更にそこで生じる滑稽さは朗読の営みと不

27) Vgl. Wagenknecht, Christian: Das Wortspiel bei Karl Kraus. 2. Aufl. Göttingen 1975, S. 98ff.

28) Vgl. Scheichl, Sigurt Paul: Stilmittel der Pathosregung bei Karl Kraus. In: Karl Kraus. Diener der Sprache. Meister des Ethos. Hrsg. von Josef P. Strelka. Tübingen 1990, S. 167-181, hier S. 172.

29) Vgl. Schwind (ibd.), S. 69ff

30) Vgl. Goldschmidt, Hans E.: Von Grubenhunden und aufgebundenen Bären im Blätterwald. Wien-München 1981, S. 17ff. 「坑内犬」とは、1911年にウィーン近郊で地震が再発した際、クラウスの技法を継承した Arthur Schütz が偽名で「新自由新聞」に掲載させることに成功した虚偽の報告の中に現われる架空の動物である。

31) Adorno, Theodor W.: Sittlichkeit und Kriminalität. Zum elften Band der Werke von Karl Kraus. In: Noten zur Literatur. 3. Aufl. Fr. a. M. 1990, S. 367-387, hier S. 385f.

可分であるとも見なされ、ニーチェの著作の表題をまさにクラウド的にもじって「散文の精神からのオペレッタの誕生」と形容された³²⁾。事実、クラウドの文章における身振り性は彼の朗読会において行動する身体と結び付くことによって、集団に見られつつ演じるという演劇の基本的な次元に関わっていき、そこで「書かれた演劇芸術」は比喻ではなくいわば字義通りに実現されることになるのである。

2) 朗読会

クラウドの朗読会はもともとベルリンで自作のアフォリズムと散文を演目として開始され、以後もオーストリア内外の各地で客演された。それについては、多くの報告が「炬火」に転載されている。1912年に「ネストロイ祭」の再演が2000人の聴衆を集めたときされる(F 351/53, 50)ように、それは大きな反響のもとで彼の最晩年まで700回に亘って続けられたのである。その様式は一般的な作家や詩人の朗読会とは異なり、演劇の上演に則るものであった。会場となった大ホールは開演前に照明を消され、聴衆の熱狂的な拍手に迎えられた彼が、衝立を背にした水差しの置かれていない机につき、蠟燭の光でテキストを読み始める(F 336/37, 44f.; F 339/40, 23)。1924年から彼の朗読会に通って強い影響を受けたことを自認するエリアス・カネッティの回想を見よう。「彼が席について読みはじめたとき、私はその声に圧倒されたが、それには不自然に振動しているようなところがあり、おんどりの減速された鳴き声のようであった。しかしこの印象は急速に消えうせた。その声はすぐに変わり、たえず変わりつづけ、その表現しうる多様性がたちまちもう人をびっくり仰天させていたからである。」³³⁾客席との間に一体感を生み出し、哄笑をも引き起こしたというこのクラウドの声色演技の印象は、この記述が収められた著書『耳の中の炬火』(Die Fackel im Ohr, 1980)の表題そのものに刻印されている。カネッティが聴衆の一人であったのは、クラウドが戯曲の抜粋ではなく全体を通読する試みを「文芸劇場」と命名した時期(1925年)であった。これは詩や散文を読む場合とは区別され、1930年に自作の朗読が中止されてからは演目の大部分を占めるようになった。そこで主に取り上げられたのはネストロイ、シェイクスピア、オッフェンバックの戯曲であり、しばしばクラウドはピアノの伴奏つきで歌も唄っている。この三人の書き手に対しては改作も施され、そのテキストはやはり常に朗読会で「初演」された自作の劇と同じく、出版もされた。

但しクラウドの朗読会は、主に自作の独白的な散文が読まれていた時期から既に、「作者が彼の作品を私たちに演じて見せる一つの舞台」(F 339/40, 23)と評されていたのである。つまり壇上に現われる彼は「炬火」の語り手「私」と同じく役柄の仮面を着けた演技者とも見なされ、彼の文章もそのまま演劇的な朗唱へと連続的に移行し得る特徴を備えていたのだ。朗読の際の「憎悪の激情」(F 345/46, 26)や「叫び」(F 366/67, 34)についての報告が

32) *ibid.*, S. 384.

33) エリアス・カネッティ(岩田行一訳): 耳の中の炬火—伝記 1921-1931 (法政大学出版局) 1985, 89頁

示すように、そこでは彼の文体を特徴づけていた荘重さという身振りの要素が声と調子の上に現実化したと考えられる。彼自身、自らの声の影響力については自負を持っていた。「そもそも私は記者連中に次のことを熟考させたいのだが、私は私の書き言葉よりも遙かに強力で、私のどんな願いも行為へと変えることができる一つの資源を意のままにしているのである。即ち、私の語り言葉を。」(F 351/53, 43) 自作の朗読の場合には独白の形式がもち得る強い迫力³⁴⁾との相乗効果も発揮したであろう彼のこの朗唱法には、模範が存在した。それは1910年前後に相次いで亡くなった旧ブルク劇場の俳優たちであり、クラウスは彼らの強烈な個性と人格を高く評価していたのである。「原初の響き」を発声できるとされたベルリン出身の悲劇俳優マトコフスキーについて、「人格が強ければ強いほど、それが老いるのは遅い」(F 239/40, 30)と語られたのはその一例である。「人格」は語源的にも「仮面」および「声高にいう」ことに関わっているが³⁵⁾、事実これらの主題はヴェーデキント論の時期から言語論および演劇論との関連で頻繁に論じられるようになった。

クラウスの思想にとって極めて特徴的なことは、このような声の作用や人格の強調が、文章における書き言葉的な「思想」の重視と並行的に行なわれていることである。「人格を持たずに〈良く書く〉ことは、ジャーナリズムには妥当するかもしれない。場合によっては学問にも。但し文学には論外である。」(VIII, 124)「口調は思想にとって主に重要となるあの外面的なものである。」(IV, 227)このような見解は、「思想」と読者との直接的な結びつきが強調されたことと矛盾するように見える。フィッシャーはここにクラウスの雄弁家としての相貌を見出し、それが時に扇情的な影響力を発揮したことを指摘している³⁶⁾が、実際に彼の朗読が伝統的な西洋演劇で重視されてきた感情移入的な効果を喚起する側面もっていたことは注意されてよい。また演劇が広い社会層に受け入れられていたウィーンの文化環境なしには、その成功もなかったかもしれない。しかしこのような態度を保守性と短絡させる前に、彼が演劇的な活動に文章とは別の作用を委ねていたことを顧みる必要がある。「言葉と精神から、響きと女にだけ可能なあの現在への直接的な影響力を期待するのは、思い違いである。言語芸術にではなく、語り芸術にこそ、私たち自身がどのような状態にいるかを私たち自身に語る事が委ねられているのだ。」(IV, 344)「どんな創造的な俳優も話せない文章」を書く詩人であり、かつ「どんな詩人も書けなかった文章」を話す俳優でもあるという逆説的な中間地点から、彼は他の箇所でも「語り芸術」を「言葉の芸術」から区別している(VIII, 333)。彼は身体的な存在感と声の訴求力による聴衆集団への直接的な働きかけを、「炬火」によるだけでは不可能な課題として重視したのに他ならない。「言葉が響きしか持っておらず、文字をも持っていないのではないとき、本当のところ響きは言葉よりも長く生きるのだ。」(IV, 346)

34) 佐々木健一：せりふの構造（講談社学術文庫）1994、90頁を参照のこと。

35) 坂部恵：仮面の現象学（東京大学出版会）1976 / 1998、77-83頁を参照のこと。

36) Fischer: ibd. (1973), S. 17ff. なおクラウス自身は、ハイネ論とネストロイ論のなかに「雄弁性」が含まれているという当時の見解を退けている(F357/59, 54)。

ところが一方で彼は、「自分の朗読の思想的な到達距離について何らの幻想も抱いてはおらず、まさにクロークが始まる場所にその終わりを見て」いたのであり、聴衆集団は「寄り集って、不透明な個人から演劇価値の不可欠の係数である観客へと変われば、それで十分のことを成し遂げたことになる」(F 384/85, 28)と考えていた。ここに文章の重要性が、演劇的な語りの相補的な要件として強調されることになるのである。第1回目の朗読会に先立って発表された「ある朗読の夕べの口実として」と題するアフォリズム的な短文は、クラウドにおける執筆と朗読の位置関係を既にはっきりと伝えている。「文学は、思考されたものが同時に見られ、かつ聴かれたときにある。それは目と耳で書かれるのだ。しかし文学の諸要素を結び合わせようとするならば、文学は読まれていなければならない。文学は読者の(そして一人の読者である者の)手の内にのみ留まっている。読者は思考し、見て聴き、そして芸術家がそこで作品をもたらしたのと同じ三位一体のなかで体験を受け取る。書かれてあることは読まれなければならない、聴かれるには及ばないのである。思考されたことを熟考するための時間を、聴き手は持っておらず、見られたものを検分するためにも同様である。しかし聴き手は聴かれたことを聴き落とすかも知れない。間違いなく読者は、聴き手よりもやはり良く聴くのだ。聴き手には響きが残る。響きよ、十分に強くあれ。聴き手を読者として獲得し、彼が聴き手としてなおざりにしたものを取り戻すことができるように。」(VIII, 240)クラウドは朗読会の聴衆を、同時に書かれた言葉を読む体験へと導こうとしていた。事実、彼が取り上げたテキストは自作にせよ他人の著作にせよ既に刊行され、聴衆と共有されていることが常だったのである。しかしこれは、二つの乖離した領域を繋ぐ試みだったのではない。彼にとって書くことは演じることと不可分であり、この主題は単に表現方法の問題に留まらず、彼の言語論の主眼点ともなったのである。

第3章 書くことの演劇性

クラウドが「思想」としての文体をめぐる考察から出発して彼の言語観に明確な輪郭を与えたのは、オットー・ブラームと共にベルリン自由舞台を設立した文筆家であり、「炬火」の模範となった雑誌「未来」(Die Zukunft, 1892-1922)を発行していたマクシミリアン・ハルデンとの論争を通じてであった。論争の直接の契機はハルデンが政敵を失脚させる目的で相手の性的な醜聞を利用したことにあっただが、問題の重点は政治的な姿勢ではなく、そのような素材に依存するハルデンの執筆態度に置かれたのである。そこでクラウドは、芸術家の文体をジャーナリストの文体から峻別した。「文学的な人格のなかでは思想は形式、形式は思想によって生きる。ハルデン氏のなかでは、両者は哀れにも並列関係によって弱々しく生きている。」(II, 57)クラウドはハルデンの文体に冗長な装飾と特定の目的を遂行する意図の支配を見出し、「彼の形式は単にジャーナリストの道具にすぎない」(II, 58)と述べたのである。ヴェーデキントの詩を初めて紹介した際に「強力で俗物的な理解力にとっては不愉快であり、派閥的愛顧によって価値を貶められていない様々な人格の文学的表現に進んでささやかな場所を提供する」(F 143, 26)との抱負を語り、通常は無関係と見

なされる「俳優的人格」と「詩人的人格」(VIII, 101)を一致させようとしていたクラウスにとって、ハルデンの「文体の特徴が人格に付着している度合いはこれほどにも低く、習得可能なトリックに付着している度合いはこれほどにも高い」(F 242/43, 39)と考えられた。これに対してクラウスは「一行一行において形式と内容の一致に腐心し、概念の微妙極まりない差異を余すところなく表現することに腐心する書き方」(F 210, 28)の実践を主張し、ハルデンの文章に見られたある機知が偶然に由来することを批判したアフォーリズムでは、「文筆家は自分の言葉が開始するかもしれない思考過程の全てを熟知していなければならない。自分の言葉とともに何が起るかを、心得ていなければならないのだ。彼の言葉がより多くの連関を成立させればさせるほど、それだけいっそう芸術は偉大になる。しかし芸術家に隠されたままであり続けるような連関を、彼の言葉が成立させることは許されない」(VIII, 121f.)と述べている。これらの観点はそのままハイネ論に継承されたものである(IV, 203ff.)と共に、装飾的な「回りくどさ」と素材への依存に対する批判、更に言語を再現ないし表象機能に還元することの拒否という主題を演劇論と共有している。クラウスにとって言語は、戯曲もしくは政治イデオロギーがもつ既成の理念や特定の意図を伝えるための手段ではなく、それ自体が芸術の自律的な中心となるべき要件であった。

しかし注意を要するのは、彼が「思想」によって読者に喚起され得る「様々な表象」(VIII, 121)を事前に完全に自己のものとするための注意と集中を上のように要請しているように見えながらも、実際にはその不可能性について自覚的だったことである。当のアフォーリズムが掲載されたのと同じ号の「炬火」で、そのことが語られている。「自分の著作のなかに、他の誰にも見えないような一個の誤りを発見したので、生きることに倦む。二個目の誤りを発見すると、人間的努力の不完全さの認識が栄誉の上の汚点を覆い隠してくれるため、やっと気持ちが落ち着く。このような苦悩の才能によって、芸術は職人芸から区別されるように私には見える。」(VIII, 133)自らをそこに含めた芸術家の立場とジャーナリストの立場との違いを徹底して強調する一方で、言語表現における「形式」と「内容」との不測のずれが彼の「思想」のもとでも不可避的に生じることをクラウスは否定しない。この矛盾的な事態は、まさにこの盲点の自覚こそが「人格」の成立条件とされたことに由来している。「私は言語を支配していない。しかし、言語は私を完全に支配している。私にとって言語は、私の思想の下女ではない。私は言語とのある繋がりの中に生きており、この繋がりから私は思想を受け取るのだ。」(VIII, 134f.)「彼はドイツ語を意のままにしている——手代の場合。芸術家とは、言葉に奉仕する者のことである。」(VIII, 116)クラウスにとって言語は「思想の女主人」(VIII, 135)ないし「母親」(VIII, 235)であり、「思考する者は言語を妊娠させる」(VIII, 238)役割を負う。言語は単なる形式ではなく思考内容そのものの成立に関与し、それを規定する側面をもつと見なされたのである。そこでは形式と内容の時間的な前後関係も特定しがたいものとされる。「ある思想が所有されるのはそれが所有され、言葉に表わされるときだけであると、思想のない者は考えている。この者は次のことを理解していない。即ち実際には、思想が成長してそれになじむようになる言葉を所有している者だけが、思想を所有するのである。」(VIII, 235)形式のなかで生じる「思想」

と「快樂」(VIII, 301)を遊戯的に享受しつつ、同時に「創造的な疑い」(VIII, 232)のなかで「苦悩の才能」(VIII, 133)を発揮することも余儀なくされるこのような芸術家の立場にとって、「文章は決して静寂に至ることができ」ず(VIII, 291)、「言葉を近くで見れば見るほど、それは遠くで振り返る」(ibid.)ものとなる。

言い換えればそれが自分に帰属し、かつまた帰属しないという「思想」の矛盾した性質の認識が「人格」に対して要請されたのであり、ハルデンにおいてはその欠如が批判されたのである。この問題を、クラウスはアフォリズムで繰り返し取り上げている。「思想は人が自分自身を剽窃していることにふと気がつくような感覚を持つときにだけ、真正の生まれをもつ。」(VIII, 237)この逆説は彼のテキストの随所に見られる明示的ないし暗示的な引用技法の説明にも適用され、それを正当化するものとなる。「創造的な者は、他の者が彼より先に語ったことも自分の頭脳から語ることができる。その代わりに他の者は、創造的な者にはあとでようやく思いつくであろう様々な思想を模倣することができる。」(VIII, 130)「いくつかの思想は、必ずしも新しいには及ばない。しかし新しい思想を持つ者は、その思想をたやすく他の者から得ることができる。」(VIII, 130)「思想は見出されたもの、再び見出されたものである。思想を探る者は正直な拾得者であり、思想は彼のものだ。例え彼以前に、もう他の者がその思想を見出していたとしても。」(VIII, 237)このようにして「思想」をめぐるクラウスの考察は、その帰属先を決定することの不可能性に帰着する。彼の言語論が演劇論と不可分の接点を示すのは、まさにここにおいてである。それは文筆家と「思想」の関係が、俳優と台詞の関係との類比で捉えることができるからだ。

この問題を明確にする手掛かりは、現代言語哲学の文脈でデリダがオースティンに対して行なった批判から得られるであろう。即ちオースティンが、彼のいわゆる「言語行為」という観点からのコミュニケーション論において、あることを語ることによってある行為を行なうという意味での遂行的発言を分析するに当たり、舞台の上で俳優が語る台詞という「虚構」の言語使用を「まじめでなく」「正常な用法に寄生する」ものとして対象から除外した³⁷⁾。デリダはそこに、「話者の意図の、話者の発言行為の全体への意識的現前」³⁸⁾をコミュニケーションの自明の前提とする態度、言い換えれば思考内容を賦活する現実の真正な意図とその虚偽の模倣という真偽の二分法に基づく価値判断を見出す。彼の立場から見ると、これはコミュニケーションのある不可避的な条件を隠蔽することによって成立した一面的な見解に他ならなかった。つまりある原典からの引用に基づき、それ自体もまた引用され得るといった性質は俳優の台詞だけでなく、非虚構的と見なされる発話にも共有されているものであり、虚構性と現実性との差異はその限りにおいて失効する³⁹⁾。このような事態をもたらす要因をデリダはコミュニケーションの「反復可能」⁴⁰⁾性と規定し、固有の

37) J・L・オースティン(坂本百大訳):言語と行為(大修館書店)1978/1996, 38頁

38) ジャック・デリダ(高橋允昭訳):署名 出来事 コンテクスト [『現代思想』第16巻第6号, 5月臨時増刊号, 1988, 12-42頁], 29頁

39) 同上, 31-35頁

40) 同上, 20頁

ものと錯視された言説に予め他者性の契機が寄生していることの論拠とした。語る主体の「意図」ないし「志向」の真理要求に基づく形而上学的な思考が、このようにして「脱構築」されるのである。

むろん「哲学を遠ざけている」(IV, 93)と公言し、「思想の形而上的な経路」(IV, 202)を語ってさえいるクラウスが、厳密な意味でデリダと問題意識を共有しているわけではない。しかしデリダが述べているように⁴¹⁾、演劇のモデルに依拠して相対化される形而上学の上記の前提は、形而上学以外のあらゆる言説にも該当すると考えることができる。その点で、先行する意図や思考内容に言語表現を従属させようとするジャーナリズムの執筆態度に対するクラウスの批判は、デリダのそれと比較が可能なのだ。事実、批判対象となる言説を模倣的に引用し、その矛盾や欺瞞を言葉遊びによる変形等を通じて露呈させ、当の言説への批判をそれ自身によって遂行させるクラウスの諷刺技法は、脱構築の手法と比較されている⁴²⁾。「私が支配しているのは他人の言語だけである」(VIII, 326)という記述は、この技法に関する彼の自負として読むことができよう。デリダとの類似点は更に、これ以前の基本的な立場においても認められる。周知のようにデリダは形而上学の基盤を意味と存在との同一視に見出し、その根拠が「みずからを聞く」という、意味を現前へともたらずの経験にあると指摘した⁴³⁾。この「ロゴス中心主義」的な思考図式のもとでは、文字言語は意味と一体化した音声言語を代理表象する二次的な付属物として道具視される。しかし実際には文字言語は「原エクリチュール」⁴⁴⁾という形で音声言語と同時発生しているとされ、それを通じて意味するものとしての文字言語と、意味されるものとしての音声言語との差異が「脱構築」される。このようにして現前に帰されていた意味の根源は「二重化」⁴⁵⁾されることにもなるのであるが、文字言語の自律的な作用の認識はクラウスの言語論においても一貫していた。まず彼は「書くことと読むこと」という表題のもとにまとめられた一連のアフォリズム以来、「書かれた言葉」に体现された「思想」(VIII, 111)において形式と内容がそのつど新しく不可分に一致することを「相互浸透」(VIII, 133)として自らの目標とし、それを「文構造の芸術」(VIII, 114)あるいは「書く者の芸術」(VIII, 231)と規定する。「何かに『関して』ものを書く」(VIII, 232)態度が批判されたことに見られる通り、彼が言語に代理的な表象作用を帰する通念を拒否する際の拠り所は、文字言語にあったのだ。このことは、彼が早くからジャーナリズムにおける言文一致主義を批判していることから、より明瞭になる。「語ることと思考することは一つであり、無定見な記者たちの語りは彼ら

41) ジャック・デリダ (高橋哲哉・増田一夫訳) : 有限責任会社 abc [『現代思想』上掲号, 84-185頁], 163-164頁

42) Vgl. Bodine, Jay F.: Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein and „Poststructural“ Paradigms of Textual Understanding. In: Modern Austrian Literature, No. 22. Bd. 3. (1989), S. 143-185, hier S. 151.

43) ジャック・デリダ (足立和浩訳) : 根源の彼方に グラマトロジーについて (現代思潮社) 1984 (第4刷), 上巻 49頁

44) 同上, 上巻 114頁

45) 同上, 下巻 323頁

の思考と同じくらい腐敗している。そして彼らは、そうするべきと学んだとおり、語るのと同じ仕方でものを書いているのである。」(F 136, 23) この一節が書かれた時期にオーストリアを含むドイツ語圏で施行された当時の新正書法ならびにそれに続いた文体の改革は音声原理に基づくものであり、まさに音声言語に文字言語を従属させようとする試みであった⁴⁶⁾。これに対してクラウスは「どのみち全てを頭のなかにもっており、ただ手によってしか書くことに関与しない書き手たち」と自らを対比し、「私が彼らと共有しているもの、それも不承不承に共有しているものは、アルファベット以外に何もありはしない」(VIII, 327)と述べ、この反言文一致主義の姿勢を当時としては例外的に生涯貫いたのである⁴⁷⁾。「諷刺の最高度の文体業績は図像的な配列である」(F 366/67, 32)と隔字体で強調された見解や、印刷に対する不信表明(VIII, 101; 244)も、音声言語の優位のもとで言語の道具的な使用が自明視されることへの反駁の契機として、文字言語の視覚性が重要視されたという意味において理解できよう。この点から見ても彼の朗読会における声の影響力は、思想的な次元ではなく、身体的な次元に限定されていたのである。また、そこで伝統的な戯曲と自作という二種類の書かれたものが共に演劇的に朗読されたことは、「反復可能」性という条件のもとで両者の区別が稀薄化したことを示している⁴⁸⁾。こうして書くことはクラウスのもとでそれ自体として演劇的な行為となり、彼が「炬火」と朗読会を通じて追求しようとした課題の所在をも示すに至るのである。

第4章 伝統への回帰を超えて

エッセイ集『黒魔術による世界没落』の冒頭に置かれた「黙示録—読者への公開書簡—」(Apokalypse. Offener Brief an das Publikum, 1908)には、クラウスの綱領的な見解を示す次のような記述が見られる。「ジャーナリズムが貫徹した尊敬の誤った配分は、読者をも賛美に値する身分の者に変えた。読者はそうではない。もしくは語り手、即ち言葉の直接的な影響力がそれを確証している者にとってのみそうであり、書き手にとってはそうではない。雄弁家と演劇人にとってのみそうであり、言語の芸術家にとってはそうではない。書かれた言葉にも直接的な影響力を義務づけようとするジャーナリズムは、読者の権益を拡大し、どんな芸術家もそれを神経のなかに感じただけで逃げ出さざるを得ないような、精神的な専制を敷く勇気を持つよう鼓舞したのである。」(IV, 15) ここには、ある意図を実現する道具として書き言葉を用いるジャーナリズムとそれに迎合する読者への批判と共に、執筆と朗読にクラウスが委ねていた作用の分担が述べられている。「劇場芸術は、群集がそれを前

46) Vgl. Müller, Karin: „Schreibe, wie du sprichst!“ Eine Maxime im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Eine historische und systematische Untersuchung. Fr. a. M. 1990, S. 52ff.; 131ff.

47) ibd., S. 142f.

48) ジャック・テリダ：署名 出来事 コンテクスト [同上]，20 頁を参照のこと。ここでは文字言語ないし「書かれた伝達」と「反復可能」性との密接な関連が指摘されている。

にして事情通の意見を持ち、それに対して文学的な判断を主張し得る唯一の芸術である。しかし群集が書かれた言葉の天賦に与かるために支払う入場料は、喝采もしくは不評の表明への権利を与えはしない。」(IV, 15f.) 先に見た通り、彼は聴衆を同時に「読む」体験へと、ここでは「炬火」という「読む」舞台の体験へと導くための契機として朗読会を位置づけていた。続く記述は、このように相補的な関係に置かれていた両者が、言語問題についての啓蒙の試みであったことを告げる。「さて、私は読者たちを助け、大事件の欠落の補償に通じる道を彼らに示そうとしたのだ。私は彼らを、ドイツ語の様々な要件の理解に向けて教育しようとした。即ち、そこでは書かれた言葉が思想の自然必然的な受肉化として理解され、単に意見の交際義務を負った覆いとして理解されるのではないような、ある高みへと。私は彼らを脱ジャーナリズム化させようとしたのである。」(IV, 18) 演劇は啓蒙のための方法論を提供し、書かれた言葉の演劇性を中心主題の一つとする思想が啓蒙の内容面を形成していたのである。それらは軌を一にして、新聞ジャーナリズムとして現われた当時のマス・メディアに対する批判へと方向づけられていたのだ。

このような諷刺家の立脚点がこの時期に明言されたことは、マス・メディアの弊害が当時のバルカン危機の報道において先鋭化して現われていたことと関わる。自由主義を標榜する「新自由新聞」に寄稿していたユダヤ人の歴史家フリートユンクが、軍部が提供した偽造文書をもとにしてオーストリアのセルビアに対する宣戦布告の構想を正当化する意図の世論操作を行なおうとした事件は、その最も顕著な現われであった。オーストリアが結果的に大規模な近代戦争に突入して行くことになった状況のなかで、大部分がユダヤ系であった自由主義の新聞ジャーナリズムは推進力としての機能を発揮していたのである⁴⁹⁾。フリートユンクの醜聞と彼をめぐる裁判を扱ったエッセイ「フリートユンク裁判」(Prozeß Friedjung, 1909)で表明されたのは、このような事態への危機意識であった。フリートユンクの属していた文筆家の一派は「おべんちゃら精神の方向性」(IV, 27)のもとで、「思想の発射と体験される様々な言葉の危険から程遠いところで、書くのと同じように語るため、語るのと全く同じように書く」(IV, 27f.)と弾劾されたのである。「発射」等の隠喩から成る一節は、「常套句」(ibid.)を多用する執筆態度の非創造性と、戦争を無責任に美化する傍観者の暴力性との一致を暗示している。またここには、クラウスのもとで言文一致と常套句が同じ問題の範疇に属していたことが看取できる。既成の政治イデオロギーを大量伝達に供するための道具として話し言葉調の常套句を弄し、特定の世界像を演出することさえ厭わないこのような書き手の態度の対応物と見なされたのは、「そこにある思想にさえ気づかない」(VIII, 134)ほどの読者の読む能力の退化であり、「言語を意のままにしている」(VIII, 233)という錯覚に基づく文学への軽視であった。

これに対してクラウスは、制御不可能な他者性を帯びつつ人間の思考に関与する要件として言語を捉える態度変更を、読者に一貫して促した。それと並行して彼が具体的な実践

49) Vgl. Wandruszka, Adam: Neue Freie Presse. In: Deutsche Zeitungen des 17. bis 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Heinz-Dietrich Fischer. Pullach bei München 1972, S. 225-239, hier S. 231ff.

内容として提起したのは、何よりも注意深く「読む」ことである。「全ての文筆家、良いそれも悪いそれも、二度読む必要がある。一方は認識され、他方は暴露されるだろう。」(VIII, 116)「フュトン作家たちは最初の一目では勝利するが、二度目は失望させる。あたかも突然書き割りの背後に立って、全てが紙製であるのを見るようなものだ。しかし文筆家たちのもとでは、一度目の読みはベールが舞台を覆っているかのように作用する。誰がもうそこで拍手などするだろうか。」(VIII, 114) 読者を「思想」の熟考に導く文章は、読者を破局的な事態に導く危険性を孕んだマス・メディアの言説へのアンチテーゼであり、文筆家としての強烈な批判を含んだ責任意識の現われであったのに他ならない。マス・メディアの文章を擬態しながら「精神化」(IV, 228)を通じてその素材に新しい諷刺的あるいは詩的な意味を付与する文章を読むことによって、読者はマス・メディアで作用する言語の機構と作用を体験的に理解し得たと考えられる。重視されたのはこの意味で言語批判として実践化された思想であり、直示的に伝え得る理論ではなかった。演劇的な文章と身体的な影響力をもった声と身振りによる朗読に託されていたのは、聴衆と読者に自らの問題意識を共有させ、そこから各人の創造的な批判精神を自発的に発展させるという課題であろう。事実カネッティは、クラウスから「絶対的な責任の感情」と「自ら聞くこと」を学び、それに基づいて「言語が人間同士の伝達手段であるという見解ほど大きな幻想はない」ことを理解したと述懐している⁵⁰⁾。一切を匿名的な「情報の価値」(IV, 239)に還元しようとするマス・メディアと、それを産み出した近代科学技術の働きがロゴスに基づくものであるとすれば、クラウスはそれらの猛威のもとで受苦を蒙るものの激情という意味でのパトスの立場から拒絶の声を発し続けたのだといえる。そこで彼は倫理的な要件としての言語問題を訴え、行動する身体として聴衆と読者に強い感銘を与える「人格」となったのだ⁵¹⁾。

従ってネストロイの超党派性が次のように主張されているとしても、それはクラウスが社会的ないし歴史的な問題に無関心であったことを何ら意味するものではない。「彼は社会的な問題点において決して旗幟ではなく、いつも人格だけを鮮明にした。」「彼は思考する者だったのであり、だから自由主義的にも反自由主義的にも思考することができなかったのである。」(IV, 234) ネストロイ論の書かれた動機自体が、ひとつには48年革命を題材とするネストロイの戯曲「クレーヴィンケル市の自由」(Freiheit im Krähwinkel, 1848)を作者の自由主義思想の指標と見なすフリートユンクへの反論であった(Vgl. F 343/44, 29ff.)。ネストロイを特定の政治イデオロギーの陣営に回収しようとする試みは、その常套句的な図式性を「炬火」創刊当初から批判されていたのである(Vgl. F 88, 11ff.)。ネストロイが「ジャーナリズム的な言語欺瞞の時代に生まれ落ちていたとしたら、彼は言語に負わなければならないものを言語に誠実に返済したであろう」(IV, 224)とクラウスは語り、彼が実践する言語観の先駆者を評価する。自らの言語使用に無自覚なままこの諷刺家の政治

50) Canetti, Elias: Karl Kraus, Schule des Widerstands. In: ders.: Das Gewissen der Worte. München-Wien 1995, S. 130-141, hier S. 135f.

51) クラウスは出版と朗読会の収益の殆どを慈善目的に用いていた。

性について決定的な判断を下そうとする試みは、対象自身によって反駁されざるを得ない。「芸術がどんなに途方に暮れるほど無節操であるかを、その諷刺家は彼の筋の見かけ上の傾向を吹き飛ばす様々な言葉を書きこむ能力によって示したのだ。」(IV, 234) この問題は、クラウス自身に対する現代の評価にもそのまま該当する。彼の演劇関与を伝統回帰と見なすことの不当性は既に見た通りであるが、フィッシャーが彼に反近代的な保守性を帰する別の論拠においても、そのイデオロギー的な先入見は明らかなのだ。即ち主に「二人の走者」(Zwei Läufer, 1910)及び「死にゆく人間」(Der sterbende Mensch, 1913)という二つの詩その他に現われる「根源」という語を、フィッシャーは「世界没落に向かう人類に対置された」進歩批判的な観念と捉え、その由来をユダヤの黙示録伝承に見出す⁵²⁾。確かにカトリック洗礼を受けた当時のクラウスのテキストに、ユダヤ=キリスト教神学的な暗示を含んだ箇所が散見されるのは事実である(z.B. VIII, 282, 289, 338, 427)。しかしこの黙示録モチーフはパロディ的な要素をも含んだ引用の実例として理解され得る⁵³⁾のであり、その使用は詩語としての「根源」と同じく第一次世界大戦の終了時までによくが集中している。更に「根源」の語が最も早く現われる「二人の走者」(VIII, 283)は、「炬火」誌上でハイネ論の朗読が予告された号に掲載されたものであり、「自信に満ちて」「どこからともなく目標を手に入れる」走者がハイネ、「根源から来て路傍で死ぬ」走者がクラウス自身を単に暗示しているにすぎない可能性は考慮されなければならない。「そして永遠に不安に満ちているこの者は／常に根源に達していたのだ」という詩の逆説的な内容も、意味の根源としての現前が文字言語との関連で「二重化」されるという前章でみた問題との繋がりを描いて解釈することは不可能であろう⁵⁴⁾。こうして彼の思想を紋切り型の図式によって整理しようとする試みは、神学的な伝統の面でも無効化されざるを得ない⁵⁵⁾。

このような事態は、クラウスの言語論とそれに基づく実践が、イデオロギー的な二分法に理論上先行する問題に照準していたことに由来するといえよう。アドルノはハイデガーを論じる文脈で、クラウスが「みずから言語についての存在論的な見解に近づいたのであ

52) Fischer: ibd. (1973), S. 153.

53) Vgl. Kunne, Andrea: Karl Kraus und die Apokalypse. Der biblische Text und seine Funktion im zeitgeschichtlichen Kontext. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft, Jg. 15. (1994), S. 321-346, hier S. 323ff. なおクラウスは1923年に、ラインハルトの演出によるホーフマンスタール作『ザルツブルク大世界劇場』(Das Salzburger Große Welttheater, 1922)の公演のために教会の使用が認可されたことを直接の契機として、カトリック教会を脱退している。

54) ハイネ論では、「言語が書き手と話し手にとって共通の表現手段である」という見解が批判されている(IV, 208)。また、詩「死にゆく人間」(IX, 66ff.)での「神」による「根源」言及はヴァルター・ベンヤミンが「歴史の概念について(歴史哲学テーゼ)」(Über den Begriff der Geschichte, 1940)の第14テーゼに引用したことで広く知られているが、そこでもその矛盾的性格は明らかである。即ち「根源は目標でありながら、「死にゆく人間」はもうそこに「留まっている」のだ。

55) 歴史的な思考法に対する、言語論との関連から見たクラウスの批判的な立場については、拙論(1997年)71-73頁を参照のこと。

ろう」ことに注意を促している⁵⁶⁾。事実、人間が言語に対して能動的ではなく受動的な立場に立つという視点の転換は両者に共通のものであり、共に西欧のロゴス中心主義および科学技術偏重の傾向への批判に動機づけられていたといえる。但し諷刺家クラウスの出発点となったのは、新聞ジャーナリズムとして現われたマス・メディアに関する批判的考察であった。形而上学的な主体にとっての言語をめぐる思弁ではなく、大量伝達によって社会的に媒介される言語の状況への切実な危機意識に基づいて、彼は自らが立脚するメディアそのものの革新から着手する⁵⁷⁾。その成果が非商業的な自主メディアとしての個人誌「炬火」および朗読会であり、1910年前後は両者の関連性とその対社会的な方向性が彼にとって確立した時期として理解できる。つまりジャーナリズムも演劇もある言語共同体を前提として成立し、その歴史的な現実に関わっていくアクチュアルなメディアとして捉え得るが、クラウスはそれらを彼の諷刺において統合し、そこで排除されていた他者性の契機を批判の原理として再導入した。時事的な素材を扱う書かれた言葉も、演劇的朗読の反復可能な言葉も、報道する主体あるいは劇作家の意図する意味を透明に表象する装置ではなくなり、それ自身が身振りと不透明な自律性を帯びた出来事となる。それは言語共同体が自明と見なす世界像に異議を唱え、読み手と聴き手各々を触発してそのつど「諷刺的な総合」(IV, 135)や「諷刺的な上部構造」(VIII, 296)に向かわせる啓蒙的な影響力を発揮するべく構想された。これらの営みは、第一次世界大戦後は「言語の教説」と「文芸劇場」という二つの軸をめぐる連続され、演劇関与はブレヒトとの協調関係という形でも結実して行く⁵⁸⁾。このような芸術のあり方は、ドイツ語の文化と共同体における他者としての同化ユダヤ人の立場から、しかしウィーンの自由主義新聞を掌握していた勢力とは別の地点からクラウスがその伝統に参与し、それに対して果たそうとした批判的な貢献⁵⁹⁾の性格をあざやかに物語るものであろう。諷刺というジャンル自体にもともと潜在していた可能性に基づいて、彼はマス・メディア時代におけるこのような批判と創造の新たな立場を構築したのだといえる。時事的で地方的な素材が扱われ、ドイツ語と形式的にも内容的にも不可分であるにも拘らず、彼の試みはこの普遍性において見直されなければならない。

56) Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. 8. Aufl. Fr. a. M. 1994, S. 118. アドルノはクラウスの詩「死にゆく人間」での「根源」言及についても、この「保守的に響く命題」には「根源の概念はその静的な非在の姿を放棄するべきであろう、というすぐには分かりにくい考えさえ言い表わされている」と論じ、その非イデオロギー的な性質に注意を促している。同書 S. 158 を参照のこと。

57) 自らの死後にも作品の普及よりテキスト印刷の厳密さの方が重要であるというクラウスの著作権問題に関する見解 (VIII, 284) も、この問題との関連で重要であろう。

58) 例えば 1929 年にベルリンの劇評家アルフレート・ケルが『三文オペラ』(Die Dreigroschenoper, 1928) に盗作の嫌疑をかけた際にクラウスはブレヒトを擁護し (F 811/19, 129ff.), 一方ブレヒトは >Über Karl Kraus< (etwa 1934) という短文の中で、クラウスによる注釈なしの引用の技法を評価した。

59) そこには、古典的な戯曲がマス・メディア批判の文脈に沿うべくどのように改作されたかという問題も含まれる。これらの主題は機会を改めて論じたい。

Satire als „geschriebene Schauspielkunst“

— Das Traditionsproblem und seine medienkritische Tragweite bei Karl Kraus —

KAWANO Eiji

Karl Kraus' Lesungen aus in seiner Sicht klassischer Theaterliteratur, z.B. aus Nestroys Stücken, bildeten neben seinen ›Fackel‹-Schriften einen Kernpunkt seiner satirischen Tätigkeit. Der enge Zusammenhang zwischen beiden Genres ist aber in der bisherigen Forschung nicht ausreichend berücksichtigt worden, obwohl dieser in der Bezeichnung „geschriebene Schauspielkunst“ angedeutet wurde, die Kraus allgemein seinen Schriften gegeben hat. Unter diesem Gesichtspunkt wird hier anhand einiger früher Kraus-Texte die „Theatralität“ seiner Arbeit und ihr scheinbar konservativer Traditionsbezug aufs neue betrachtet.

Der Definition der Satire als literarischer Gattung genau entsprechend, arbeitete Kraus von Anfang an sowohl im schriftstellerischen als auch im schauspielerischen Bereich. Von ihm kritisiert wurden dabei die journalistische Phrase in der Presse und moderne Tendenzen wie etwa solche des Naturalismus auf der zeitgenössischen Bühne. Der beiden Phänomenen gemeinsamen sprachlichen Umständlichkeit und Stoffgebundenheit setzte er die eigene scharf pointierte Sprache und ein dadurch ermöglichtes souveränes Verhältnis zum Stoff entgegen. Den daraus entstehenden Stil hat er den „Gedanken“ genannt und zum Kriterium für seine eigene Schreibart und seine Theater-Kritik erhoben. Obwohl Nestroy damals literarhistorisch im allgemeinen niedrig eingeschätzt wurde, nahm Kraus sich ihn wegen seiner „Gedanken“-Nähe zum Vorbild. Die hier erkennbare antitraditionelle Haltung bestimmte seine Kritik am Regietheater und sein dramaturgisches Konzept eines „Worddramas“, das nur der Leser rezipieren sollte.

An der Krausschen Prosa kann man in der Tat viele dramatische Eigenschaften feststellen. Ihren Hintergrund macht vorwiegend das gespannte und konfliktreiche Verhältnis zum Presse-Journalismus aus, das die meisten seiner Essays bestimmt. Daraus resultiert ihr pathetischer Grundton, zu dessen Eindringlichkeit die monologische Erzählform nicht wenig beiträgt. Das weckt zwar leicht den Eindruck, als ob ein epischer Erzähler des Autors Meinung in direkter Weise äußerte. Aber im Detail zeigt sich fast immer doch auch ein sprachlich raffiniert angelegtes Element der Komik bzw. jenes Witzes, der mit dem „Gedanken“ gleichgesetzt werden könne. Es rührt meistens von den Wortspielen her, mit denen Kraus den anzugreifenden Diskurs mimetisch zitiert, umformt und durch die er die gegen diesen sprechende Pointe entstehen läßt. Auch bei der Bloßstellung der inhaltlichen Leerheit geschwollener wissenschaftlicher Fachwörter war diese Methode sehr wirksam. Zu solchen Texten, in denen ein dramatischer Erzähler in Form der Selbstinszenierung des Autors auftritt, muß man als Leser immer Distanz halten und über ihren Inhalt nachdenken. Kraus selber hat dieses Prinzip betont, indem er das Anhören seiner Lesungen als etwas der Lektüre seiner Texte Komplementäres auffaßte.

Dadurch entstand in der Tat eine Art „geschriebener Schauspielkunst“. Betont wurde dabei auch die wichtige Rolle, welche die Erkenntnis der Fremdheit der Sprache spiele und die ein wichtiges Charakteristikum der Persönlichkeit ausmache. Kraus kritisierte die seinerzeit vorherrschende Auffassung, die Sprache sei v.a. Verständigungsmittel und repräsentiere den vom Sprecher gemeinten Sinn. Hingegen betont er ihren aktiven Anteil an der Entstehung des „Gedankens“. Von hier aus gesehen, gleicht der „Gedanke“ dem Wort des Schauspielers, zu dem es gleichzeitig gehört und nicht gehört. Diese Erkenntnis ist mit der Theorie der „Iterierbarkeit (itérabilité)“ von Jacques Derrida vergleichbar, welche die philosophische Präsenz-Theorie vom Vorrang der gesprochenen Sprache in einer bestimmten Weise „dekonstruiert“. Kraus' Sprachtheorie ist trotz ihres eigentlich nicht philosophischen Charakters auch darin der des Dekonstruktivismus ähnlich, daß er eine Stütze seiner Theorie in der autonomen Wirkung des geschriebenen Wortes sah und das Prinzip der Lautgemäßheit in der damaligen Orthographie- und Stilreform immer kritisch ansah. Unter diesem Aspekt kommen bei ihm „Schreiben“ und „Schauspielkunst“ fast zur Deckung.

Diese Dimension der Sprache geht nach Kraus allem dichotomischen Denken theoretisch voraus. Das Publikum darüber aufzuklären, war der Hauptzweck seiner Lesungen und Schriften. Dieser Zweck wurde verfolgt, damit das Publikum die Gefahr des massenmedialen Einflusses der journalistischen Sprache, der nach seiner Ansicht durch die Meinungsmache vor allem der jüdisch-liberalen Zeitungen damals besonders stark war, erkennen und vermeiden lerne und sich dessen kritische Kreativität entwickeln könne. Aus der kulturellen Tradition des deutsch-österreichischen Theaters, an dem sich Kraus, selbst assimilierter Jude, orientierte und beteiligte, gewann er diese noch heute aktuelle Erkenntnis und kritische Methode und setzte sie selber schauspielerisch — also im ganz wörtlichen Sinne, nämlich physisch — in die Praxis um. So betrachtet, wird auch der moderne Sinn seiner Satire, die sich mit zwei Medien, der Presse und dem Theater, kritisch beschäftigt hat, noch deutlicher.