

Title	「言葉の家」：カール・クラウスの「文芸劇場」と対抗的カノンの形成
Sub Title	Karl Kraus' "Theater der Dichtung" und Re-Zitation der literarischen Tradition
Author	安川, 晴基(Yasukawa, Haruki)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2009
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.96, (2009. 6) ,p.208(69)- 228(49)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00960001-0228

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

「言葉の家」

——カール・クラウスの「文芸劇場」と対抗的カノンの形成——

安川 晴基

0. 問題設定

ウィーン・モデルネの諷刺家・劇作家・詩人カール・クラウス（1874年–1936年）は、批判的ジャーナリズムの峻厳なる機関として個人誌『ファッケル（炬火）』（1899年–1936年）を刊行し、ハプスブルク帝国末期から第一共和国時代にいたるオーストリアの、新聞・社会・政治・文化を苛烈に批判した。その一方で、朗読家として類い希な才能に恵まれていたクラウスは、1910年1月から1936年4月にいたるまで全700回の朗読会を、ウィーンやベルリンなど中欧の諸都市で開催した。¹このうち260回の朗読会で自作のテキストのみが読まれ、138回の朗読会で自作と他作の両方のテキストが読まれ、302回の朗読会でもっぱら他の作家のテキストのみが読まれた。この302回の朗読会のうち、137回の朗読会、つまりおよそ半数が、1930年以降に集中している。²

クラウスは、他作のテキストだけを取り上げたこれらの朗読会に、折に触れて「文芸劇場 Theater der Dichtung」という名称を与えている。「文芸劇場」のレパートリーには、テーマに関して、ほとんど統一性は見られない。しかしながら、「文芸劇場」で取り上げた作品に対してクラウスの示す際立った肯定的姿勢は、『ファッケル』を貫いている否定の精神と鮮明な対照をなしている。

過去の文学的遺産への遡及は、20世紀初頭ドイツ・オーストリアの「古

典的モデルネ」の詩人たちを特徴づける態度である。例えば、シュテファン・ゲオルゲとカール・ヴォルフスケールは3巻のアンソロジー『ドイツの文学』（『ジャン・パウル』1900年、『ゲーテ』1901年、『ゲーテの世紀』1902年）を編纂して、18世紀後半のクロプシュトックから彼らにいたる、一本の新たなドイツ詩の系譜を打ち立てようとした。ゲオルゲ派が先鞭をつけたこのカノン形成の試みに、戦間期の1920年代には、ホーフマンスタール（『ドイツ読本』全2巻、1922/23年）とルードルフ・ボルヒャルト（『ドイツ文学の永遠の宝庫』1926年）が続く。これらのアンソロジーを刻印している、ゲオルゲ派の高踏的な唯美主義、あるいはホーフマンスタールとボルヒャルトの「保守革命」や「創造的復古」といった理念に対して、クラウスは明白に一線を画している。しかしながら、過去の文学作品を拾い上げようとする「文芸劇場」の実践もまた、文学的伝統への遡及という「美的モデルネ」の詩人たちの姿勢を共有している。

本稿では、この「文芸劇場」の実践が、クラウスの仕事においていかなる位置を占めているのかを考察する。この目的のために以下では、「文芸劇場」をめぐる（主として『ファッケル』誌上の）パラテキストによって、クラウスがどのような解釈のフレームをこの実践に与えているのかを見てゆく。

1. 「演出劇場」への反対構想としての「文芸劇場」

1931年6月24日付の『フランクフルト新聞』に掲載された、「文芸劇場」という題の記事を、クラウスは『ファッケル』に引用している。この、いわばクラウス自身による検閲を受けた描写は、「文芸劇場」への入口としてふさわしいだろう。

もう何年も前からカール・クラウスは、ベルリン、ウィーン、プラハ、パリ、ミュンヘンその他の地で、ゲーテ、シェイクスピア、ゴーゴリ、ネストロイ、ヴェーデキント、オッフエンバックを「文芸劇場」というプログラムのもとに朗読している。この時代のいかなる演劇上演も

及ばないほど純粹に、この朗読会では、精神が劇場を統べている。一組の机と椅子以外に何も無い演壇が、この朗読者の天才的な力と演劇への情熱によって、多種多様な声の織り成すこのうえなく生彩にあふれた舞台に変わる。[F 857/863, 55 — 強調はクラウス自身による]³

「文芸劇場」という名称をクラウスが朗読会のプログラム名として初めて用いたのは、1925年10月である。同年10月14日から11月7日にかけて、ゲーテの戯曲断片「パンドラ」の朗読を皮切りに、ウィーンで開催された一連の10回の朗読会のために、この名称が選ばれた。このとき朗読されたのは、自作の戯曲のほかに、ゲーテ、ライムント、シェイクスピア、ネストロイ、ハウプトマン、ヴェーデキント、ゴーゴリだった。この「文芸劇場」という名称自体は、クラウスの朗読活動の歴史において比較的遅くに導入されたが、その構想は、第一次世界大戦中の1916年にまで遡る。このとき「装飾から自由なシェイクスピア劇場」[F 426-430, 47] が計画された。1916年5月24日にウィーンで催されたこの朗読会では、シェイクスピアの没後300周年を記念して、その戯曲が抜粋ではなく、初めて全編朗読された。その際に選ばれたのが、シュレーゲル、ティーク訳の『ウィンザーの陽気な女房たち』だった。

この「装飾から自由なシェイクスピア劇場」は、同時代の「演出劇場」に対する直接のアンチテーゼとして計画された。クラウスが企図したのは——彼が「ある種の文化的郷愁」[F 406-412, 149] と呼んだ——1870年代から80年代の「古きブルク劇場」とその俳優たちの「忘れがたき声」[F 544-545, 14] への追憶のもと、「彼らの声の遠いエコーを折に触れて響かせる」[F 426-430, 47] ことだった。この朗読に添えられたテキストには以下の言葉がある。

近頃のブルク劇場の誠実な不十分さと、ベルリンの経営者たちの不誠実な不十分さを目の当たりにして、朗読者の声は、装飾から自由なシェイクスピア劇場の開幕へいざないたい。(中略) 朗読者の声は、リ

ア、マクベス、冬物語、じゃじゃ馬といった作品の上演を、どんなにささいな役にいたるまでも保持する忠実さで再現することができるだろう。それゆえ、かの生氣あふれる華麗さがかつて目の当たりにした者たちの閉ざされた目と開かれた耳は、昨今、開かれた目と閉ざされた耳に対して死せる奇跡を繰り広げている例の舞台装置を、もはや必要としないだろう。[F 426-430, 47f]

当時、「演劇の再演劇化」を志向した演出家たちは、前舞台と暗い観客席を伴った額縁舞台という劇場の支配的モデルに別れを告げ、上演空間の再編成を推し進めていた。古代のオルケストラ舞台を使用したり、歌舞伎の花道を導入したり、あるいは中世都市の広場に舞台を設けるなどしたのはその例だが、そればかりでなく、演劇についての新しいコンセプトのもとに、新たな劇場を建設する試みもなされた。例えば、マックス・ラインハルトが建築家ハンス・ペルツイヒに設計させたベルリンの大劇場（1919年に開場）は、大規模な舞台装置と大量のエキストラを動員した集団ページントのための「スペクタクル」劇場だった。ほかに、カール＝ハインツ・マルティンによる「空間舞台」や、表現主義演劇のエルヴィン・ピスカートアが、ヴァルター・グロピウスの協力を得て構想した「全体劇場」の青写真などが挙げられる。その一方で、もともとは演劇のための場所ではないが、作品内容に何らかの関係のある場所、いわゆる「本来の場所 in situ」での上演も行なわれた。例えばラインハルトは、『夏の夜の夢』（1910年）をベルリン郊外にある湖畔の松林で、ホーフマンスタールのバロック劇『ザルツブルク大世界劇場』（1922年）をザルツブルクのコレーギエン教会で、さらには『ヴェニスの商人』（1934年）をヴェネツィアのカンポ・サン・トロヴァーソで上演している。⁴

これらの上演空間の再編成の試みは、俳優の運動のための新たな可能性を開拓し、観客の知覚に新たなパースペクティヴを開き、あるいは上演に共に参加する俳優と観客を一つの共同体にまとめあげる、といったさまざまな関心によって導かれていた。⁵ 20世紀初頭の演劇アヴァンギャルドに

よるこのような「演出劇場」では、戯曲の上演それ自体が、いわば自己言及的・現実構成的な「パフォーマンス」へと機能転換させられる。その際に上演空間は、舞台装置、照明、音楽、衣裳、俳優の演技、踊り、台詞、臭いといった多様な演劇言語によって構成され、俳優のみならず観客をも巻き込んだ「出来事」を生起させるメディアとして前景化される。その一方で戯曲は背景に退く。

これに対して、同時代の「演出劇場」について繰り返し述べられているクラウスの批判は、『詩となった言葉 IX』（1930年）所収の詩「ベルリンの劇場」の次の詩行に収斂する。

そして耳に聞こえてくるのは／言葉の減びゆく時代の狂躁／（中略）
／ただ言葉のみ忘れられたまま [S 9, 588 f]⁶

かつてのいわゆる「文学劇場」では、観る者（もしくは聴く者）のまなざしは、戯曲の有する表現的価値へと、あるいは作品の指し示す意味の次元へと差し向けられていた。20世紀前半の演劇アヴァンギャルドは、作品の意味論的次元から、劇場上演の「パフォーマンス性」へと、視線を転回した。それに対してクラウスの「文芸劇場」では、舞台芸術としての演劇に対する、言語芸術作品としての戯曲の優位が強調される。

2. 戯曲の朗読の場としての「文芸劇場」

「演出劇場」と「文芸劇場」の間に一線を画すること、あるいは端的に「演劇 Theater」と「文学 Dichtung」とを区別することは、さらに「舞台」と「書物」、「観客」と「読者」、「身体」と「精神」といった、クラウスの思想に特徴的な二分法へと範列的に拡張することができる。「文芸劇場」が戯曲という文学作品の朗読の場として、書物によって統御されるべき場所であることを、クラウスは再三強調している。

目に見える書物を、その中から立ち現れてくる形姿だけが目に見える

ようになるくらいに、目に見えないものにすることが肝要なのだ。まあかしの照明 (Scheinwerfer) など要らない。そのようなものは、実在 (Sein) からわれわれの注意をそらしてしまうだろう。(中略) 書物は欠かすことができない。[F 857/863, 92]

この点でクラウスの場合にも、テキストに保持あるいは体現された「精神」、書物によって媒介され、書物を透視した先に存在する「世界」への志向という、解釈学的まなざしを見ることができる。

クラウスの「文芸劇場」は、作者－作品－読者という解釈学のモデルに依拠している。このモデルに拠るなら、作者によってテキストに込められた表現的価値を聴衆に伝えるためには、「各文の意味それ自体が求めるように」語ることが、朗読者に課せられる。例えばゲーテは「俳優のための規則」(1803年)の中で次のように説明している。

最初に言葉の意味を余すところなく理解して完全に自分のものにしたら、その言葉に然るべき声音を与え、各文の意味それ自体が求めるように、強弱を込めて、あるときは速く、あるときはゆっくりと話すようにしなければならない。例えば次のような具合である。

諸国の民は静まり —— この行は半ば大きな声で、ざわざわというように、

音に聞こゆ令名は消えさり —— この行はやや高く、いくらか響くように、

陰鬱な忘却が | これらの行は

夜のとばりのように | こもった声で、

暗い翼を広げて | 低く、

すべての世代を覆い隠す | ぞっとする感じで

話さなければならない。

(中略)

そうして次の箇所

「すばやく駿馬から飛び降りて

われはかの男を追って突き進む」

では、先の文とは違って、はるかに速いテンポを選ばなければならない。なぜなら言葉の内容が、それをおのずと要求するからである。⁷

エリカ・フィッシャー＝リヒテによれば、ドイツ演劇は18世紀の後半以降、二つの相互に関連した重要な発展をみた。つまり文学劇場の形成と、写實的・心理主義的な演技術の発展である。この発展の過程で、戯曲は、劇場を統べる最終審級へと高められた。そして俳優の役割は、詩人がテキストに込めた「意味」——登場人物の感情、想念、性格、世界観など——をみずからの身体で「体現」して観客に「伝える」ことにあるとされた。そのために俳優は、自分の「現象している感覚的身体」を、テキストの意味を損なうことなく伝達する、透明な「記号的身体」へと変換しなければならない。⁸この理解によれば、俳優の声の用い方もまた、テキストの意味の統制下に置かれる。すなわち「役者は、語られる言葉を統辞論的、意味論的、語用論的に補足することができるように、声を用いなければならない。つまり声は第一に、語られる言葉の統辞構造を明確にしなければならない、第二に、意味された事柄を強調して際立たせ、第三に、語られる言葉が聞き手に及ぼすべき効果を強めなければならない」。⁹クラウスもまた、例えば詩行の朗読に際して声の強弱を決定するのは、韻律上の取り決めに基づく音節の抑揚ではなく、その詩行によって表現されるべき思想であるとする。「一つの詩行の中で何が強調され、何が強調されないかを決めるのは、音節それ自体の重さではなく（中略）思想である」[S7, 312]。

文学劇場の伝統を特徴づけている解釈学的モデル、すなわち、テキストに表現された「精神」への志向は、視覚ではなく聴覚に優位を与える。なぜなら、戯曲の上演（＝朗読）は、何よりも想像力という「内的感覚」に働きかけるべきものとされたからだ。言葉（文字）は「精神」を最もよく保持するメディアであり、聴覚は視覚よりも「内的感覚」に近い。この

ような捉え方は、ゲーテの論文「果てしなきシェイクスピア」(1813年)にも見ることができる。

シェイクスピアは生き生きとした言葉を通じて働きかけてくる。そしてそれは朗読の際に最もよく伝えられる。そのようなとき、聞き手は、巧みな演技や下手な演技によって気を散らされることがないのだ。両目を閉じて、正しい自然な声でシェイクスピアの作品を(中略)朗読してもらうことほど、大きな、そして純粋な愉しみはない。¹⁰

1931年3月に行なわれた『リア王』の朗読に際して、クラウスはここに挙げたゲーテの文章を、みずからの朗読を「予告」したものとして、プログラムに引用している[F 847/851, 59]。クラウスの「文芸劇場」の構想は、18世紀後半以降に発展した文学劇場の伝統に立ち、その伝統を極限まで推し進めたものといえる。言葉——あるいはクラウスの場合には同義的だが、テキストに体现された「精神」——の統べる場所として、「文芸劇場」では、聴覚に絶対的な優位が与えられる。つまりここで問題となっているのは、本来的な意味での〈theatron〉(観る場所)ではなく、〈auditorium〉(聴く場所)である。

3. 出来事としての「文芸劇場」

しかしながら、語られる言葉によって媒介されるこの「想像の劇場」では、先に言及したクラウスにおける「文学 Dichtung」の領域と「演劇 Theater」の領域との二分法は、依然解消されないままである。その緊張関係は「文芸劇場 Theater der Dichtung」という撞着語法的な名称に端的に示されている。テキストを読むことと、テキストの朗読を聴くことの間の対立関係は、次に挙げるクラウスのアフォリズムに表現されている。

詩人の書く文章は、いかなる創造的な俳優であっても語ることができず、創造的な俳優の語る文章は、いかなる詩人であっても書くことの

かなわなかったものだ。言葉の芸術は一人の者に、男性に、理想的な読者に向かう。語りの技は多くの者に、女性に、現実の聴衆に向かう。互いに排除しあう二つの作用の流れ。[S8, 333]

ウィーン・モデルネのジェンダー・イデオロギーでは、男性と精神、女性と自然（あるいは性／身体）がそれぞれ等値される。クラウドもまた、ウィーン・モデルネの男性知識人として、この二項対立的な考え方を共有している。¹¹ 上掲のアフォリズムではさらに、視覚という能動的知覚と男性が、そして聴覚という受動的知覚と女性が同一視されている。もっとも、ここで問題なのは（それ自体非常に興味深い）このようなジェンダー観ではなく、「精神」と「性／身体」という二項対立に示されている、「書かれた言葉」と「語られる言葉」との間の緊張関係である。

男性としての（孤独な）読者のまなざしが、書かれた言葉から汲み出されるべき「精神」へと向けられているとすれば、特定の時と場所において、複数の人間の身体的現前に依拠しつつ語られる言葉には、テキストの指示作用の制御を逃れるもの、身体から発せられる声に伴う流動的なものがつきまとう。つまり、「文芸劇場」という戯曲の朗読の場において問題となっているのは、声の有する解消しえない両義性である。その両義性とは、一方では発話の意味を担う象徴的メディアとしての分節化された声と、他方では意味の此岸あるいは彼岸にある、分節化される以前の、あるいは分節化されえない声の音響的・物的な質との、絡みあいである。¹²

「文芸劇場」では、「文学」と「演劇」の境、読むことと語ることの境は揺らぐ。ここでは「文学」は「出来事」として実現される。つまりクラウドの朗読が、テキストの意味するものへの（文字どおり）視線によって絶えず制御されている一方で、テキストの指し示す世界は、語りの中で、そして語りとともに現象する。ここに生ずるのはある種の関係性の場である。「文芸劇場」は、語り手と聞き手の関係性の中で初めて生起する。テキストは、その場に身体的に居合わせる語り手の声によって生を得、テキストに表現された世界は、その場に身体的に居合わせる聞き手の「想像力」に

よって現実化される。¹³それゆえクラウドは書いている。

聴衆のいない部屋の中では、何も生まれない。[F 706/711, 94]

ここで肝要なのは、語られる言葉は意味の媒体としてのみ働くのではない、ということだ。「朗読」という行為は、テキストの意味を伝える以前に、声によって一つの世界を開示し、現実を構成する「パフォーマンス」でもある。あるいは解釈行為に先立つ「現前の産出」ともいえよう。¹⁴語られる言葉の「音声性は常にまた空間性をも生み出す」¹⁵。声を発する者は、その声によって、それを聞く者に触れる。¹⁶語られる言葉は、それを発する者と聞く者とを結びつけることで、両者の間の空隙を満たし、無味乾燥な幾何学的空間を、価値に満たされた「アトモスフィア」の空間に変容させる。この空間は、身体から発出される声とともに現れ、その声の残響が薄れるとともに消えてゆく、かりそめの、はかない持続である。

4. 「言葉の家」——文化的記憶

しかしながら、ここで語っているのはそもそも誰の声だろうか。ここで朗読者の声となって語りかけてくるのは、ステイヴン・J・グリーンブラットがそう呼んだ「死者の声」でもある。

なるほど聞こえてきたのは私自身の声だけであつたが、私の声は死者の声であつたのだ。死者は己れのテキスト痕跡を残そうと努力し、そして、その痕跡は生者の声の中にそれ自身を語らせているからである。¹⁷

テキスト痕跡——文字——がみずからを語らせている生者の声は、過ぎ去った諸々の世代に「死後の生」を与えるメディア、「文化的記憶」のメディアとなる。¹⁸先行する世代が残したテキスト痕跡を「朗読 Rezitation」する場である「文芸劇場」は、過去を現在に「再 = 召喚 (Re-Zitation) す

る場でもある。壇上に置かれた一脚の椅子に座り、薄暗い照明のもと、机上に積まれた本の頁を繰りながら、さまざまに声音を使い分けて朗読するクラウスは、さしずめ招魂の儀式を執り行なう「霊媒 Medium」といったところだろう。

過去のテキストの「朗読=再召喚」の場としての、この想像の声の舞台を別の角度から眺めると、そこには、この空間を囲い込む者の視点が存在する。「文芸劇場」で朗読された劇作品は、大きく三つのカテゴリーに分類することができる。1) 自然主義時代のハウプトマンの戯曲やヴェーデキントの初期作品などからなる、クラウスが青春期に同時代人として鮮烈に体験した作品群。そして19世紀ウィーンの演劇文化を構成した二つの圏域、つまり2) シェイクスピアとゲーテを双壁とするブルク劇場の作品群と、3) ライムント、ネストロイ、そしてオッフェンバックを媒介したウィーン民衆劇の作品群である。¹⁹

上述の戯曲群に加えて、例えば1921年からは、G・R・ヴェッカーリン、G・Ph・ハルスデルファー、ヨハン・クライ、P・フレミング、A・グリューフィウス、H・v・ホフマンズヴァルダウ、J・Ch・ギュンターなどの17世紀バロックの詩人たち、そしてJ・E・シュレーゲル、M・G・リヒトヴェア、F・v・ハーゲドルン、L・F・G・v・ゲッキング、K・W・ラムラーといった18世紀の啓蒙主義・ロココの詩人たち、さらにはクロプシュトック、クラウディウス、G・A・ビュルガー、ヘルティなど敬虔主義の詩人たちが、「ドイツ人の抒情詩」というプログラムのもとに、朗読会のレパートリーに加えられた。²⁰

「文芸劇場」のまわりにクラウスが張りめぐらすパラテキストの網は、文学的伝統の不当な忘却、後世による篡奪に対する抗議としての意味合いを、この実践に付与する。例えば、上掲の詩人たちに関して、クラウスは次のように述べている。

わたしがこれから朗読する、忘れられてしまった詩人や、いまだ知られていない詩人たちは、ほぼ例外なく次のことを証している。つまり

文学史——すべての学問の中で最も下劣なこの学問——は、死後の名声という贈り物を無差別に不当に分配してきたという点で、運命の女神に似ているということだ。[F 568/571, 37]

実際、19世紀前半に新しい国民文献学の一分野として登場したドイツ文学史が、19世紀が経過するうちにナショナリズムの枠内で、ヴァイマル古典主義とロマン主義の作家たちを国民文学の新たなカノンとして確立していった過程で、上掲の17世紀バロックの詩人たちや18世紀ロココの詩人たちは、マニエリスムの亜流（とはつまり「非ドイツ的」である）として退けられていった。また、クラウスの時代には何よりも抒情詩人として崇められていたゲーテの場合も、クラウスが最も賛嘆したテキストは未完の戯曲断片「パンドラ」であり、ネストロイにいたっては、クラウスによって再評価されるまで、ウィーンの一方言喜劇作家として片付けられていた。当時のドイツ文学史のカノンに対するクラウスの評価が、今日のカノンに照らし合わせて妥当であるかどうかは、ここでは問わない。しかし少なくとも、朗読された作品の選択基準の一つとして、同時代の文学カノンに対抗するという意味合いが込められていたのは確かである。例えば、20世紀初頭にゲオルゲ派によって「再発見」され、当時その崇拜が流行の観を見せていたヘルダーリンの詩を、クラウスはまったく取り上げていない。あるいは、シュテファン・ゲオルゲ、ホーフマンスタール、リルケといった、すでに同時代人からきわめて高く評価されていた現代詩人の作品を、クラウスは無視している。その反対に、当時ほぼ無名だったエルゼ・ラスカー＝シューラーやゲオルク・トラークルの詩を朗読し、とりわけ前者の官能的な恋愛詩「チベットの絨毯」をクラウスは絶賛して止まない。さらに同時代の詩人のうち、クラウスの朗読会で「カノン」として揺るぎない地位を占めていたのが、オノマトペを多用した印象主義詩人リーリエンクロンの色彩性・音楽性豊かな抒情詩、そして市民社会の性道徳の欺瞞性を痛烈に揶揄したアウトサイダー、ヴェーデキントだった。いずれにせよ、クラウスの朗読会に過去のテキストが取り入れられるとき、その実践は、「記

憶、引用句、受け継がれてきた言葉の財産に対する冒瀆」[F 724/725, 18]に抗する、過去の遺産の救出というトポスによって規定されている。

「記憶、引用句、受け継がれてきた言葉の財産」——文化的記憶としての言葉という観念は、クラウスにも見ることができる。ヴィルヘルム・フォン・フンボルトの流れを汲むカール・フォスラーに代表される、同時代の美的・観念論的な言語観によれば、言葉はある文化（もしくは民族、国民 etc.）に属する個々人の創造行為の総体として捉えられる。ある言語における個々の形式は、精神活動の「沈殿した内容」として、その文化（もしくは民族、国民 etc.）の歴史を反映する。

クラウスは、言葉における「思想の前成性」[S 4, 202]という考えを抱いている。体験というプリズムを介して言葉の中にすでに散種されている思想、というこの考えは、クラウスが上述の美的・観念論的な言語観からそう遠くないところにいることを示している。²¹

クラウスによれば、言葉による創造行為とは、すでに与えられている言語形式を素材として鋳直し、新たな言語内容（「精神的内容、感情や想念、直観や省察」）を「言葉の生命」の中に汲み入れることである。そのようにして創造された言語表現は、さらなる創造行為の素材として「言葉の財産」をなすという。言葉から汲み上げて再び言葉の中に汲み入れるという不断の創造活動を、クラウスはみずからの造語を用いて〈Einschöpfung〉（創造的汲入）と表現している [S 7, 339]。

クラウスが、例えばゲーテの戯曲断片「パンドラ」を「言語創造の原生林」[F 868–872, 68]と呼ぶとき、あるいはA・W・シュレーゲルとティエークの翻訳による「ドイツのシェイクスピア」[S 7, 197]を「言語財」[F 806–809, 30]と呼ぶとき、これらの作品は、ある言語において到達されえた個人の創造行為の頂点をなすのみならず、ひとたび創造されたものとして、共通の「言葉の風土」[F 864–867, 59]を形成するという。クラウスは、このような創造行為を可能としたドイツ語の「言葉の風土」を、ユートピアとしての過去に位置づける。

クラウスの文化批判は、「損なわれることのない根源」と「癒しがたい同

時代」という二元論的なシェーマに基づいている。古代のグノーシス主義の神話がそうであったように、この場合の救いとは、「根源」に帰還することを意味する。クラウスの場合、一方の肯定的な価値の領域として「根源」という言葉が導入されるとき、この明確には定義することのできない曖昧な観念の連想圏には、S・P・シェイヒルが指摘しているように、19世紀ウィーンの古き演劇文化の残響を伴った、クラウスの幼年時代への追憶が含まれるとともに、ベンヤミンのクラウス論に端を発するJ・M・フィッシャーやCh・シュルテなどの研究が指摘しているように、いわゆる「ゲーテ時代」の創造行為における形式的卓越性と道徳的完全性との一致という理想が、ほとんど宗教的ともいえるほどの規範的価値に高められる。²² ホーフマンスタールやボルヒャルトがそうだったように、アシュケナズ系同化ユダヤ人の上流家庭に生まれたクラウスもまた、啓蒙主義・新人文主義時代のドイツ語——「教養言語 *Bildungssprache*」としてのドイツ語——にみずからの文化的故郷を見た「美的保守主義者」の一人だった。²³

よくできたおとぎ話が妄想しているような具合に、精霊〔精神〕の財宝が（中略）その受け手に恩寵を授けるということがあるとすれば、ただそのような言葉の創造〔ゲーテの詩「旅人の夜の歌」〕からのみ、マティアス・クラウディウスが「死」という題を与えたかの四行詩からのみ、〔ゲーテの戯曲〕イフィゲーニエの「ごきげんよう」という〔結末の〕一語からのみ、畏敬の念が発して、その言葉の中にかような奇跡の生まれた人々の圏域にあまねく広まるはずだろう。そしてこの畏敬の念は、その言葉自体を神聖なものにすることに通ずるばかりでなく、あらゆる自然力に敬虔な祈りを捧げ、生のもてなしを浄化し、生を貶めるすべてのものからそれを守護し、とはつまり、毒ガスと新聞を使うことからドイツ人を永続的に守るよう政治と社会を営むことに通ずるだろう。そのような言葉がかつて聞こえた家の中には、もっと静けさがあるはずであろう。そして、永遠の一呼吸が言葉となつて以来、耳障りな雑音はもはや聞こえなくなるはずだろう。[S7, 55]

5. 「創造的引用」

この「言葉の家」というメタファーは、クラウスの詩「告白」にも出てくる。

わたしは古い言葉の家に住まう、／エピゴーネンの一人にすぎない [S 9, 93]

「言葉の家」とは（教養言語としてのドイツ語の）文学的伝統の謂いである。この詩における「エピゴーネン」の神話的含意によれば²⁴、クラウスはここで、テーバイ攻めに倒れた父祖たちの復讐を遂げるエピゴーネンの一人としてみずからを演出している。この自己様式化は、文学的伝統に対する受動的で連続的な関係が不可能であること、継承者にとっての規範的な伝統の連鎖を構築するために、過去は現在へと能動的に翻訳されなければならないことを示している。アライダ・アスマンとヤン・アスマンのメタファーを借用するなら、「どのカノンも先行する伝統を狭める。それは、多様な姿をみせる広大な風景の中に（中略）ある特定の領域が囲い込まれることによって生じる」。²⁵ 先行する伝統から特定の部分を選別し、それを囲い込むための境界を設定するという、カノン形成の排除と包摂のプロセスを表すこの空間メタファーは、クラウスの「文芸劇場」にも転用することができる。「文芸劇場」の実践においては、朗読される作品よりもむしろ、「文芸劇場」にその作品を「引用」して朗読するという行為自体が意味を帯びる。アントワヌ・コンパニオンによれば、「引用の論理」とは、「ある言葉の意味を、その言葉を繰り返すという意味によって置き換えること」にある。²⁶ クラウスは、この「引用」という行為を再び〈Einschöpfung〉という言葉で表す。

これらの言葉がその中へと移し込まれている生は、これらの言葉がそこから借用されてきた生とは非常に異なっているので、何らかの内的

同一性の痕跡さえも、もはや認められないほどだ。(中略)[他人の言葉を] わがものとするところこそ、独創的な価値を有するのであり、創作は
この場合、それらの言葉においてではなく、それらの言葉を創造的に
汲み入れること (Einschöpfung) においてなされるのだ。[F 572/576,
62]

あるテキストは、それが由来した地平から新たな地平へと移し換えられる
ことによって、別様の意味を帯びる。ある作品の価値は、それが指し示す
意味的次元や形式的次元に依拠するばかりでなく、むしろ、それがいかに
提示されるかによって決定される。それゆえ、クラウスが過去のテキスト
を引用するとき、彼は、この先行するテキストを「わがものとするところ」
に、あるいは先行するテキストをみずからの現在へと翻訳し、過去のテク
ストに新たな発言力を与えることに、創造的引用としての意義を認める。

クラウスが1899年に創刊した個人誌『ファッケル』は、1936年の彼の死
にいたるまで継続された。彼の著作は(わずかの例外を除けば)最初にこ
の雑誌に発表され、後にその中から選ばれた作品が、詩集、戯曲、アフォ
リズム集、エッセイ集などの形で刊行された。このように『ファッケル』
は、「言葉の諷刺家」を自認したクラウスのいわば主戦場をなしてきたわ
けだが、1930年代になると、彼の社会・政治・メディア・文化批判の文章
が『ファッケル』に占める比重は後退してゆき、相対的に「文芸劇場」が
クラウスの活動の中で前面に出てくる。1930年12月に朗読された「状況
について」という題の文章で、クラウスは「希望のない」自らの批判的著
作に対照させて、「文芸劇場」の実践を唯一の可能性と呼んでいる。

真実とは、われわれが救いようもなくゆだねられている世界の没落を
前にしては——権力を掌握した下劣な連中がどのような政治的名前
や口実を用いようとも——、精神的な事柄に逃避すること以外に何も
残されていない、ということだ。しかしそれは、「自著」の希望のない
精神へと逃避することではなく(中略)文芸劇場へと逃避することな

のだ。[F 845/46, 3]

30年代に「文芸劇場」の実践が前景化した背後には、オーストリア社会民主党との決別を告げたエッセイ「こちら側でもあちら側でも Hübner und Drüben」(1932年)、1933年に執筆されたがクラウスの生前には刊行されることのなかった長大なナチス批判の書『第三のワルプルギスの夜 Dritte Walpurgisnacht』、そして、(ヒトラーとナチズムの脅威に対する) みずからの沈黙を宣言したエピグラム「尋ねることなかれ Man frage nicht」がある。このエピグラムは、1933年10月に刊行された本文わずか3頁の『ファッケル』第888号に掲載された。この号の刊行を受けて、それまでクラウスを信奉してきた多くの知識人たちが、一様に彼に対する批判と幻滅を表明した(『ファッケル』第889号を参照)。さらにその翌年、1934年7月末に刊行された『ファッケル』第890-905号には、みずからの沈黙を弁明した「なぜファッケルは現れないのか Warum die Fackel nicht erscheint」が載せられた。

諷刺家としてのクラウスが沈黙の度を深めていくのに反比例して、1930年代の『ファッケル』では、「文芸劇場」をめぐるテーマ(例えば朗読会の報告、「文芸劇場」についての批評についての批評、シェイクスピアやオフエンバックのテキストの自他による翻訳の解釈と批評)やドイツ語の文体や文法をめぐるテーマが前面に押し出されてゆく。それは実際、クラウスが政治や社会の焦眉の問題に背を向けて「精神的な事柄」へと「逃避」したかのような印象を読者に与える。しかしながら、上述のような「沈黙のレトリック」を通じて、隔絶された「道徳の島世界」[F 766-770, 71]として「文芸劇場」の境界線を引くことは、別の手段による批判の継続を意味する。²⁷ 上述の長大なエッセイ「なぜファッケルは現れないのか」(1934年7月)の中で、クラウスは「文芸劇場」の実践について次のように述べている。

肝要なのは、この時代が引き起こした文化の諸価値の荒廃に対峙さ

せうる本来の、そして唯一の抗議に参加するということなのだ。[F 890/905, 168]

最後の公式の朗読会となった1935年11月11日の「文芸劇場」で、クラウスは、オッフェンバックのオペレッタ『クレオール女』を朗読した。この朗読に際して、クラウスは次のように前置きしている。

文芸劇場は、もはや明らかに存在していないものを前にして、この現在が存立しうるかどうかを試すという課題以外に、いかなる課題も持たない、もしくは持っていなかった。[F 916, 4]

朗読する者と朗読を聴く者の身体的参加のもとに、「声」において、そして「声」とともに現出する空間の中で、過去のテキストを文字どおり「朗読＝眼前に提示 Vor-Tragen」すること。それはクラウスの直示的な身振りである。クラウスが「回復の試み」[F 827-833, 77]と呼んだ「文芸劇場」の実践は、言葉（それも「教養言語」としてのドイツ語）という肯定的な価値の領域を提示する試みである。あるいは逆に言えば、「文芸劇場」という領域へと囲い込まれることによって初めて、引用される過去のテキストは現在へと関係付けられ、同時代に対するアンチテーゼとしての価値を付与される。「文芸劇場」という想像の声の劇場は、書物に体现された文化的記憶の「朗読＝再召喚 Re-Zitation」のための空間構成、一つの「想起の空間」であり、クラウスの文化批判における対抗的カノン形成の装置として構想されている。

註

- 1 以下のオーディオ資料でクラウス自身による朗読を聞くことができる。
Karl Kraus liest aus eigenen Schriften/Nachruf auf Karl Kraus, Audio CD, Preiserrecords 1989および Karl Kraus liest Goethe, Shakespeare, Offenbach, Raimund, Audio CD, Preiserrecords 1996.

- 2 Vgl. Christian Wagenknecht, »Die Vorlesungen von Karl Kraus. Ein chronologisches Verzeichnis«, in: Kraus-Hefte 35/36 (1985), S.1–30.
- 3 『ファッケル』からの引用は K.G.Saur 社の CD-ROM 版に依拠している。Die Fackel, hrsg. v. Karl Kraus, Nr.1 (1899)–Nr.922 (1936), Volltextausgabe mit Bibliographie und Register v. Wolfgang Hink, CD-ROM-Edition, hrsg. v. Friedrich Pfäfflin, 2002, o.O. なお、この文献からの引用はすべて本文中に略号 [F 号数, 頁数] で表す。
- 4 Vgl. Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M. 2004, S.190f.
- 5 Vgl. ebd., S.82ff.
- 6 Karl Kraus, Schriften, hrsg. v. Christian Wagenknecht, Frankfurt a.M. 1986–1994 からの引用は、その CD-ROM 版 (Karl Kraus, Schriften, hrsg. v. Christian Wagenknecht, Berlin 2007) に依拠している。なお、この文献からの引用はすべて本文中に略号 [S 巻数, 頁数] で表す。
- 7 Johann Wolfgang Goethe, »Regeln für Schauspieler«, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771–1805, hrsg. v. Friedmar Apel, Frankfurt a.M. 1998, S.866f.
- 8 Vgl. Fischer-Lichte, a.a.O., S.131f.
- 9 Ebd., S.220.
- 10 Johann Wolfgang Goethe, »Shakespear und kein Ende!«, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 19: Ästhetische Schriften 1806–1815, hrsg. v. Friedmar Apel, Frankfurt a.M. 1998, S.638f.
- 11 20世紀初頭のウィーン・モデルネにおけるジェンダー・イデオロギーについては、次の文献で優れた概説を読むことができる。Nike Wagner, Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1982. [邦訳——ニーケ・ワーグナー『世紀末ウィーンの精神と性』菊盛英夫訳、筑摩書房、1988年]
- 12 Sigrid Weigel, »Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven«, in: Doris Kolesch u. Sybille Krämer (Hg.), Stimme. Annäherung an ein Phänomen, Frankfurt a.M. 2006, S.16–39, hier S.19.
- 13 Vgl. Fischer-Lichte, a.a.O., S.287.
- 14 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz, Frankfurt a.M. 2004.
- 15 Fischer-Lichte, a.a.O., S.219.
- 16 Vgl. ebd., S.226f.
- 17 S・J・グリーンブラット『シェイクスピアにおける交渉』酒井正志訳、

法政大学出版局、1995年、7頁。

- 18 Vgl. Sigrid Weigel, a.a.O., S.23.
- 19 Vgl. Kurt Krolow, »Ahnenwerthes Ahner« — Zur Genesis und Funktion der Traditionswahl bei Karl Kraus«, in: ders., Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus, 2. Aufl., Berlin 1992, S.155–176 u. 321–325, hier S.170f.
- 20 クラウスは、ヘッセ (Matthias Claudius, Der Wandsbecker Bote. Eine Auswahl aus den Werken, Leipzig 1915) やクラブント (Andreas Gryphius, Das dunkle Schiff. Auserlesene Sonette, Gedichte, Epigramme, München 1916) による選集、さらには、19世紀初頭のマティソン (Lyrische Anthologie, hrsg. v. Friedrich Matthisson, Zürich 1803–1807 および同時代のヴィーナー (Pallas und Cupido. Deutsche Lyrik der Barockzeit, hrsg. v. Richard Wiener, Wien 1922) によるアンソロジーを介して、これら 17・18世紀の詩人たちを「発見」した。付言するなら、クラウスは朗読会で、17世紀から20世紀初頭にいたる過去三世紀の詩人たちの作品、およそ百篇を取り上げている。上掲の詩人以外に、例えばゲーテとシラーのバラード数篇、ライムントとネストロイのクプレ、メーリケやO・ルートヴィヒの抒情詩、さらにはリーリエンクロン、ヴェーデキント、ラスカー＝シュラー、トラークル、フリードリヒ・ホレンダー、プレヒトの詩が朗読された。これに関しては以下を参照。Christian Wagenknecht, »Lyrik der Deutschen« — für seine Vorlesungen ausgewählt von Karl Kraus«, in: Sigurd Paul Scheichl/Edward Timms (Hg.), Karl Kraus in neuer Sicht. Londoner Kraus-Symposium, München 1986, S.143–157 および Lyrik der Deutschen, für seine Vorlesungen ausgewählt von Karl Kraus, hrsg. v. Christian Wagenknecht, München 1990.
- 21 クラウスは、没後1937年に刊行されたエッセイ集『言葉』のモットーの一つに、言語を産出活動 (エネルギー) として捉えるフンボルトの、次の一節を掲げている。「あらゆる言語形式は象徴である。それは事物それ自体ではなく、取り決めによる記号でもなく、音声である。それらの音声はそれらが表現する事物や概念と、その中でそれらが生まれ、また絶えず生まれている精神を通じて、現実には、いうなれば神秘的な仕方 でつながっているのである。」[F 572–576, 1]
- 22 Vgl. Walter Benjamin, »Karl Kraus«, in: ders., Gesammelte Schriften, hrsg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, II-1 (2), Frankfurt a. M. 1977, S.334–367; Jens Malte Fischer, Karl Kraus. Studien zum »Theater der Dichtung« und Kulturkonservatismus, Kronberg/Ts. 1973; Christian Schulte, Ursprung ist das Ziel. Walter Benjamin über Karl Kraus, Würzburg 2003.

- 23 Vgl. Heinz Schlaffer, Die kurze Geschichte der deutschen Literatur, München 2002, S.138ff. [邦訳——ハインツ・シュラッファ―『ドイツ文学の短い歴史』和泉雅人・安川晴基訳、同学社、2008年、204頁以降]
- 24 Vgl. Kurt Krolop, »Ebenbild und Gegenbild — Goethe und ›Goethes Volk‹ bei Karl Kraus«, in: ders., a.a.O., S.192–209 u. 332–337, hier S.193ff.
- 25 Aleida Assmann/Jan Assmann, »Kanon und Zensur«, in: dies. (Hg.), Kanon und Zensur, München 1987, S.11.
- 26 Vgl. Antoine Compagnon, La seconde main ou le travail de la citation, Paris 1979, S.86, zit. nach: António Ribeiro, »Karl Kraus und andere Autoren«, in: Joseph P. Strelka (Hg.), Karl Kraus. Diener der Sprache, Meister des Ethos, Tübingen 1990, S.237–265, hier S.246.
- 27 Vgl. António Ribeiro, a.a.O., S.261.