

# 「音楽の暴力」あるいは虚の力学

——クライストの『聖ツェツィーリエ』について——

宇和川 耕 一

## Abstract

In seiner “Cäcilie” -Erzählung hat Kleist die Kapitulation der ‘Bilderstürmer’ vor der ‘Gewalt der Musik’ beschrieben. In dem virtuellen Raum der Kirche bekommt die Musik ihre Dynamik aus bildloser Leere und übt zeichenorientierte Menschen eine verheerende Wirkung aus. Darin spiegelt sich Kleists Konfrontation mit der Wandlung der ästhetischen Wahrnehmung wider, die wiederum mit kunsthistorischen, erkenntnistheoretischen und medientechnischen Entwicklungen im 18. Jahrhundert eng verbunden ist. Für Kleist geht es aber weniger darum, *über* die Dynamik der Leere zu schreiben, als *um* die Leere *herum*zuschreiben, damit eine Art Text-Virtualität geschaffen wird. Diese Erzählung bekommt erst durch ihren ‘sagen’-haften Unsinn-Text ihren Sinn, der zwar nicht die Wirklichkeit, aber ein Nichts wirklich erzeugen will.

H. v. クライストの短編『聖ツェツィーリエあるいは音楽の暴力（ある伝説）』（以下『聖ツェツィーリエ』と略記）<sup>1)</sup>の導入部は、「16世紀末、オランダで図像破壊が吹き荒れたとき」、オランダ出身の四人の兄弟がアーヘンの聖ツェツィーリエ修道院で図像破壊を目論むが、荘厳なミサの音楽のため不首尾に終わるという話である。

音楽が「最高の、この上なく素晴らしい音楽の輝きで演奏され」教会内は死んだように静まり返り、「神に呪われた四兄弟とその一味の思惑とは裏腹に、三和土に埃も立たなかった」とあるが、具体的に「図像破壊者」たちにどのような作用をしたのかは、まだ語られない。「神経熱をひどく病んでいた」「まったく意識のない状態で眠っていた」アントーニア修道女が「突然、生き生きと元気に、少しだけ青ざめた顔」で現れ、その指揮をとったことも大きな謎である<sup>2)</sup>。謎解きは、その後の物語の展開の中で四兄弟の母親の調査によってなされることになる。そこには、まず、読者の興味を引っ張っていくという構成上の意図があるほか<sup>3)</sup>、他にもこの作品を論じる上で無視できない重要な点がいくつかあるが（これについては後述）、「図像破壊」と「音楽」が重要な鍵であることは確かである。まず、この二つの接点を探ってみたい。

聖堂は大がかりなヴァーチャル・リアリティ仮想現実装置ではないだろうか。宗教施設はなべて聖性を感じ覚的に演出する場であるとしても、とりわけカトリックの聖堂はそのような印象を与える。例えばシャルトルの大聖堂―「これほどまでに感動的空間があるか。巨大なパイプオルガンの音が堂内に響きわたる時、それは多彩色の光の振動と呼応し、われわれの心をゆさぶる。神を信じない者すらその存在を信じたいくなるような空間が、ここで演出されているのである。」<sup>4)</sup>「図像破壊」を考える際に、聖堂自体のもつこのような偶像的機能を考えないわけにはいくまい。キリスト教が一方で図像破壊を繰り返し試みつつ、色彩と図像に溢れた地中海文明を通して来なければならなかったところに、その淵源はあるであろう。『プリニウスの博物誌』にギリシアの画家たちの写実的技巧が様々に紹介されている中で、ゼウクシスとパラオスの競争は興味深い。ゼウクシスの描いたブドウに鳥が寄ってくる。それに気を良くした彼がパラオスにカーテンを引いて絵を見せるよう言ったところ、彼の描いたカーテンだった、というものである<sup>5)</sup>。これについて谷川渥は、「だまし絵的発想が舞台空間と、一般的には建築空間ときわめて密接な関連のもとに登場してきたらしいこと」と「古代人は、こうした限りなくだまし絵的な建築空間の偽装をすでに自家薬籠中のものにしてい

た」ことを指摘している<sup>6)</sup>

このような眩惑の欲望の前には、凶像の禁止はほとんど欲望の禁止に近い難題であろう。中世のキリスト教においては、それはまた文字の読めない民衆の教化上の必要でもあった。ホイジンガによれば、15世紀初頭「人びとの頭のなかには、まだ、よい趣味と悪い趣味というはっきりした区別はなかったのである。きらびやかでめずらしいものをほしがると気持ちは芸術感覚とが、まだ未分化の状態にあったのだ。ナイーブな空想の、なにものにもとらわれずひろがる場所、奇怪さも美しさとうけとられたのである。この時代の様式感覚は、近代の中世崇拜熱の期待するがままには、かならずしも、はたらいはいなかったのだ。いかにリアルな効果をねらおうとも、ねらいすぎということはない。なにしろ、〈眉と目が自由に動く〉自動人形があったというのだ。天地創造の出しものには、魚までもふくめて、生きた動物が、ぞろぞろと舞台上に登場したというのである。』<sup>7)</sup> 教会はむしろその巨大な平面と空間を錯覚装置として利用してきたと言うべきだろう。「これら寓意的な人形の目的が、余り教養のないルネッサンス家庭人の必要を満たすということにあった点が重要である。無学な人間の教化が強力な視覚的刷りこみを通じて達成されたのだ。」<sup>8)</sup>「実際、中世の宗教的雰囲気はこの時代の祭壇画を前にしたとき、最も理解しやすい。十五世紀の聖画にあえて描きこまれた風景を前にしてそう思う。物事や行為の世界は完全にとり除かれることはないが、故意に無視されている。世界はあるが、外にである。それは高窓を通して、魔法のような形で、室内へ投射される。山、都市、城、川、水車小屋、船。しかし、すべては望遠鏡を通して見たようなもので、それへの所属感はない。非現実的な幻想がもうろうとした思い出のように、それは魂のまわりを飛んでいる。しかし空間から自由な靈魂は、すでにこの世で神の内にいこっている。」<sup>9)</sup> ここにあるのは、まさに閉じられた仮想空間である。その中で神の国が演出されていく。そして「ひとたび神のイメージが作られるや、その神性、あげて、いわば凝固し、結晶したのである。[...] 世界はひとつの大きなシンボルの脈絡である。数知れぬ理念を素材に組みたてた大聖堂である。」(ホイジンガ、68頁)

象徴的な宗教図像が次第に民衆の理解を超えて複雑化していく一方、模倣としての絵画が技術的洗練を遂げつつ次第に世俗的な題材を求めていく。ファン・アイクは、その両方を併せ持った画家であった。「15世紀の絵画は、神秘の極なるものと、俗悪をきわめるものとのふれあう境域に呼吸している。[...]」ファン・アイクは、天使をはじめ、およそ神的なものを写した人の姿に、流れしたたる金、きらめく宝石に飾りたてられた、堅く、重苦しい感じの衣装を着せている。」(ホイジンガ、214頁)フランドル、フランスの豪奢爛熟対北ネーデルランドの単純さに対応して、「宮廷と貴族と大市民」のけばけばしい文化と、〈新しい信仰〉派の敬虔で静寂な文化があり、後者に見えたファン・アイクは、実は前者であったという。ファン・アイクの自然主義は、「信じがたいまでの腕のさえ、完璧な細部描写、あくまで自然に忠実」であることによって「聖性を人間自然の姿にあわせて描きだそうとする志向のあらわれ」(同、217頁)であった。社会的・宗教的背景に加えて、世俗的宗教画の写実の引力が、目を背けねばならないほど強かったからこそ、クライストのいう「16世紀オランダの図像破壊」は起こったのである。

四兄弟のうち三人は「ルターの町」ヴィテンベルクの学生。他の一人は説教師で、すでに「このような企てを一度ならず率いたことがある」。ここにはもちろん、西洋近代における図像破壊がプロテスタントによるカトリック攻撃の一環であったことが、含意されている。クライスト自身もプロテスタントで、1800年9月のヴェルツブルク訪問の際の手紙には、次のようなカトリック批判が見られる。「こういうカトリック教会に入り、広いアーチ天井、祭壇、絵画を見 — 集まった人々の振舞を見 — これら様々な催しを、考えつつ眺めると、これら全てが何をしようというのか全く分からない。我々の所では、説教師の話とかゲラート風の歌が心を高めるような考えを呼び覚ましてくれるのだが、ここではそれは坊主の呟きで、誰も聞いていない」(II, 555 f.)。一方その約半年後、クライストはドレスデンで次のように書く。「このカトリック教会ほど心を奥底から揺さぶられたことはない。崇高な音楽が他の芸術に加わって、心を激し

く動かす。ああ、ヴィルヘルミーネ、我々の礼拝など礼拝ではない。あれは冷たい頭<sup>Verstand</sup>に語りかけるが、カトリックの祭礼は感覚に語りかけるのだ。」(II, 651)

宗教に限らずクライストの既成の価値観に対する態度は常にアンビヴァレントであり、P. Horn の言うように、これをもって「クライストがドレスデンでカトリック礼拝の〈熱烈な信奉者〉になった、あるいは、“啓蒙文学の熱心な新米は、信仰篤いカトリックになり、カントの疑念に苛まれた者は今や理性を憎んで、感覚の無条件の崇拜者となる”とまで言うのは、非常に間違っているように思われる。」<sup>10)</sup>ドレスデンの手紙には、いわゆる「カント危機」を挟んで「学問の哀れな領域」から美の世界へ向かおうとするクライストの、確かにある程度一時的な心境が反映されているのだろう。とは言え、この変化がクライストへのカント影響の延長上にあるという指摘<sup>11)</sup>とは別に、彼の本来の芸術愛好と造詣もまた否定できない。

U. Abraham によれば、クライストは当時のロマン派によるゴシック再評価に近いところにおり、したがってヴェルツブルク書簡の批判で「彼は〈儀式〉、神事におけるあらゆる感覚の演出された操作、民衆崇拜の産物を批判し、建築芸術を批判しているのではない。」<sup>12)</sup>ドレスデンの手紙の少し前にはこうある——「絵画館、石膏像、古典陳列室、銅版コレクション、カトリック教会の音楽、これら全てが、感覚と心に働きかけ、悟性を必要とせず楽しめるものだった。」(II, 650)ここではむしろ、「悟性を必要とせず」感覚を奪うものの魅力こそが強調されている。確かに、宗教運動としての「図像破壊」は、儀式化し硬直したカトリックの礼拝のあり方の非を、個人の内面的信仰をむしろ阻害する外面的な図像礼拝に見たものであろう。しかし、そもその根源は感覚に対する図像的なものの誘惑にこそあると言わねばなるまい。

さて、兄弟が打ち壊そうとしたのは「聖書の物語の描かれた窓ガラス」であり、それは「ゴシック大聖堂の本来の魔術を破壊することである。」(Abraham, 86)しかし実際には、この図像破壊は物語の上でそれほどの深刻な様相を呈していない。彼らは「熱狂と若さとオランダの例に興奮させられ、アーヘンでも図像破壊の見世物をやってやろうと決心し」、料亭で「ワインを飲み食事をしな

がら」打ち合わせをし、「歓声を上げて」襲撃の合図を決める。そこには宗教的・思想的な背景はほとんど感じられず、そのせいであろう、彼らが破壊しようとした「偶像」も象徴的な重みを帯びてこない。が、それだけに一層「音楽」が、「斧」や「鉄槌」という物質的手段で破壊されない（しえない）ものとして際立ってくる。図像破壊者が向かい合い、そして敗れ去るのは図像ではなく音楽なのである。ドレスデンの手紙でクライストはカトリックの教会音楽を、他の芸術に増して感覚に訴えるとしている。音楽と図像はどのような関係にあるのだろうか。

キリスト教に帰依していたローマの少女ツェツィリアは、法律によって親の勧める結婚を拒めず、婚約者を改宗させたのち、異教の偶像崇拜を拒んで殉教者となった。婚礼の時音楽に合わせて神に純潔を守ってくれるよう祈ったという伝説が、後に音楽の守護聖女とされる所以である。が、すでによく知られているように、彼女にとってこの時の音楽は実はむしろ忌むべきものであった。この誤伝の原因は、ある時期彼女の受難譚を短縮するようになったローマの典礼にあるという。「そして婚礼の楽器が鳴り響く間、彼女はひとり心の中で主に歌いかけた」という箇所は、「今日の言葉に思い切って訳せば」次のようになるという—「婚礼の楽器がうるさく鳴りオルガンが叫んでいる間、ツェツィリアは心の中で主に向かい彼に別の歌を歌いかけた」。こうして、「受難詩で強調されていた、刺激的な婚礼音楽と、処女を守る決意をして祝宴に身を背け神に向かう花嫁との対比は、次第に消えていく。音楽（というよりこの音楽！）の敵であり軽蔑者であったツェツィリアが教会音楽の友、弁護者、守護聖人になり、今日に至っているのである。」<sup>13)</sup>

聖ツェツィーリエ像はイタリア絵画とイギリスの歌を介して、プロテスタントのドイツにツェツィーリエと教会音楽への新たな関心呼び、ヘルダーを経てドイツ人の中に入ってくる。彼は、教会音楽を流行のオペラの、演劇的なものから、純粹に神の声をきくような音楽へ改革しようとし、その象徴としての聖ツェツィーリエを考えた。それはヴァッケンローダーらのカトリック経験を

通して、ロマン派の間に広まっていく<sup>14)</sup>これはある意味で音楽における偶像破壊であろう。聖ツェツィーリエ自身が、偶像的音楽に背を向けた偶像破壊者であったということもできる。しかし、彼女が神に「歌いかけた」ことに表れているように、そして、ヘルダーの言うように、音楽そのものの拒否ではなく、むしろ音楽の聖性との近さが示唆されるのである。

『聖ツェツィーリエ』で演奏されるのは「大昔の名前の知られていないマイスターによるイタリア・ミサ」となっている。物語の時代である16世紀には多声から単声への移行、歌詞のわかりやすさの重視という音楽上の革新があった。それ以前の「多声音楽は、教会の音響空間で増幅され、曖昧模糊としたものになる。聞く者には、その中で自分が消え去ってしまうような、無限に広がる、分ちがたい音響空間になり、聞く者を吸い込むように受け入れる、際限のない空間となる」という<sup>15)</sup>これが、ヘルダーが復興しようとした教会音楽であり、クライストがドレスデンで経験した—ヴァッケンローダー経由といわれる—音楽なのであろう。

『聖ツェツィーリエ』の音楽は「オラトリオ」とあるが、声楽の描写はない(後で「気のふれた」兄弟が恐ろしい声で歌うが)。物語の後の展開の中で聖ツェツィーリエの化身とされる、アントーニア修道女はオルガンの席に着く。「音楽も言葉つまり神の知らせの下に置かれる限りで許された」(Greiner, 506)という反図像の地域であれば、ホイジンガの記すように、〈新しい信仰〉派が「多声音楽を認めなかった。オルガンをさえも排斥していた」(207)というのも頷ける。声楽ポリフォニーと器楽の発展に貢献したのがフランドル楽派であったこともあろうが、個を全体に解け合わせるような感覚的音楽の、図像的なものと通じる誘惑の方が大きい理由であろう。そのような事情からすれば、『聖ツェツィーリエ』の「図像破壊者」たちは、オルガンを中心とした多声音楽と思われるものに、本来は敵対感を持っていたはずで、それだけになおさら、彼らの全く無抵抗な武装解除は、タイトル通りに音楽の「暴力」を鮮明にしている。聖堂空間は音楽によって一層仮想力を強めるのである<sup>16)</sup>「聖画像とカトリックの教会音楽のより深い作用の幻術は、ゲーテの用語でいう図像の奇蹟力は、図

像破壊者を「救い、癒しでなく」狂気に陥れるのである。」<sup>17)</sup>

クライスト自身に即して読めば、ドレスデンの手紙に見られる感覚的なものへの憧れが、『聖ツェツィーリエ』においては、悟性が感覚的なものに凌駕されてしまうことの問題性に極端化されている。前者は、真正なものであれ、時代のロマン派に通底する心情に過ぎない。この心情の出所はやはりヴァッケンローダーのようで、彼のプロテスタントによるカトリック体験がクライストの類似報告の背景をなしている。それはまた、音楽守護聖人ツェツィーリエのたどった経路でもあった。(Maier, 70)つまり、クライストは「聖ツェツィーリエ」において、自分を含めての音楽に対するロマン主義的時代感情を、極端なかたちで俎上に乗せているのであり、そこには、クライストのカトリックやロマン派的な心情への傾斜を論じる余地はない。このような極端化はクライストの文学全体の特徴と言えるが、この物語において彼をそれに駆り立てているものは何なのか。

すでに見たように、『聖ツェツィーリエ』の音楽は器楽的なものと考えられる。器楽が声楽を凌ぐ程に発展するのは18世紀半ば以降で、音はここで声を離れていわば自立してきた。ヘルダーが求めた教会音楽の改革も、その意味で、世俗的模倣的な声の音楽からの純粋音楽の自立であり解放であったと言える。それはまた、図像的なものを拒否する精神に即したのもでもあった。「プロテスタントの厳しい精神には唯一神の造形的な現れは存在しない。したがって、ファウスト的な魂の誕生と呼ばれたものに対する、音楽の限りない意味が育ってくる。トーマス・マンの『ブデンプロック家』ほど、J. S. バッハの禁欲的宗教的聴世界が、厳しいピューリタン精神と美的近代の現れとして捉えられているものはない。」<sup>18)</sup>この背景でオルガン作品が「侵し難く、非のうちどころのない」ものとして描かれるのも不思議ではあるまい。

他方、図像的なもの—絵画も音の自由に憧れつついわば色彩の自立を模索していた。例えば、ホフマンにとっては音は色彩と等値しうるものであった。「多くのロマン派と違って[...]ホフマンは風景の絵をもはや歴史画の下位にはおかない。感覚の偶然性や外面性に左右され過ぎるからだ。むしろ彼は、自然か



ら切り取った自然に忠実なコピーに限定されず、描かれた風景の統一を、芸術家の想像力から、精神的な秩序原則から生み出し、自然の像を自身の詩的世界観の媒介にするような、〈ロマン主義的な〉風景画の可能性を認めるのである。<sup>19)</sup> 絵画は音楽に、しかも器楽的音楽になろうとする。それは、ロマン派の感性自体がシュレーゲルやノヴァーリスの芸術観の方向へ、内面の外化へと転移しようとするのに呼応していた。「[ロマン派の絵画においては] そのため風景画と音楽は繰り返し密接な関係に置かれた。A. W. シュレーゲルにとっては、風景画家は絵画の〈音楽的部分〉の代表であった」(同上)。

風景画の誕生には幾つかの契機があるが、芸術的評価はさておきファン・アイクラによって、自然を忠実になぞる眼差しと模倣する技巧が(ある意味で再び)現れて来たことは重要である。その眼差しが宗教からもルネサンスの象徴図像学からも解放されたとき、オランダには純然たる風景画が起こってきた。16世紀の画家アールツェンの作品のうち図像破壊を免れて残されたものは、厨房の様子などを描いた風俗的なものであるが、このことが象徴しているように、風景画は図像破壊を生き延びたものから生まれていくのであり、その意味ではすでに「偶像」的なものの範疇外にある。風景画は更に音楽の如き自由な飛翔をめざしていく。ターナーの絵は多声器楽のように乱舞して響いている。

『聖ツェツィーリエ』をクライストの時代に移して読めば、打ち壊すべき「偶像」はすでになくなっていた。図像破壊者たちは虚空に立ちつくすのである。音楽は空間を渦のように満たしているはずだが、クライストの文章から音は響いて来ない。音楽には死の気配すら漂っている。「演奏の続くあいだ、ホールにも椅子にも、息づかいもなかった。[...] 教会にいる全員が死んだかのようなだった。」

クライストの手紙に散見する風景描写は、ロマン派の、あるいはイギリス「ピクチャレスク」派のトポスのなぞりである<sup>20)</sup> また、クライストが足を運んだドレスデンはオランダ静物画の収集が多く、「中でも風景画の分野では古い手本、例えばクロード・ロランあるいはヤーコプ・レイスデールらが変わらずアクチュアルであった」。ドレスデン周辺の明媚な風光、豊富な風景画によってもクライ

ストの目は形成されていたであろうが、「18世紀以来保守的な特徴」をもっているドレスデンも「1800年頃の時代の変革に無縁ではなかった。」<sup>21)</sup> C. D. フリードリヒ、Ph. O. ルンゲらが来て新しい時代を告げる。ルンゲがハイドンの音楽を批判をしているが、これもホフマンに見られた音楽と絵画の関係を証すものだろう。「ルンゲは当時四季の絵に取り組んでいたが、それは思索の深さと抽象性において、ルネサンス以来流布していた時の巡りとは大きく隔たったもので、その線による言葉は音楽的原理に近づくものだった。そこでハイドンを聞くのだが、その風俗画風の田舎生活の描写はまさに逆の道を行くものであった。ふだんは穏やかなこの画家の図像破壊者のような辛辣な言葉がそれを物語っている。」<sup>22)</sup> クライストの目はこの変革に、半ば共感しつつもなじめないのだ。

『聖ツェツィーリエ』の少し前に書かれた『フリードリヒの海景の印象』（以下『印象』と略）においてクライストは、それまでの風景画を拒否するかのような、いわば「虚無」の仮象について述べた<sup>23)</sup>。そこでの問題は、描かれた風景がもはや自然の模写ではなく、内面の風景の実在化ということであった。ここには非実在とリアリティという、互いに矛盾するはずのものが共存している。しかも、フリードリヒが描こうとしたものは、ロマン派的な内面的想像力の蠢きそれ自体とも言える、無形のものでもあった。ロマン派にとってはいわば創造を孕むカオスでありうるものが、クライストには虚空の顕現、いわば仮象によるリアリティの篡奪と見えたのである。『聖ツェツィーリエ』はその音楽版と言うことができよう<sup>24)</sup>。

1800年、ベルリンでドイツ初の興行パノラマを見た報告の4日後、クライストはこう書いている—「ここだけの話し、これ[手紙]は私の心だ。君はしかし白黒はつきり見たいだろうし、私は君に私の心をできる限りこの紙の上に描きたい、しかし忘れてはいけない、これはコピーであって決してオリジナルに達することはない、達することはありえないのだ。」(II, 522)文章をオリジナルにそっくり絵のように描くことは、クライストを捉えて離さない問題だった。相手に伝えたいことを理解させたい、しかしそれができない、という、とりあ

えず言葉に対する期待と不満が彼につきまとう。

言葉は詩作における、伝達のための「必要悪」であり、媒介の手段を「消滅」させることが、精神を直接表すためには必要だという。(『詩人から詩人への手紙』II, 347 f.) 芸術の本質に関わることは言え、それ自体は格段奇妙な主張ではない。と言うのも、例えば「画家の形成活動は、ある意味では、マティエールのこの強固なマテリアリテの否定の企てととることができるのではないか。そして鑑賞者は、ある絵画の作品において、マティエールの感覚的特質と最初にしかも直接的に出会うにしても、決してそれに滞留しようとはしないだろう。」<sup>25)</sup> 奇妙なのは、クライストがそれに「滞留」し続けることである。

周知のように、仮象としての芸術はプラトン以来の問題である。「プラトンの絵画・文学批判以来、芸術論は存在の美学と仮象の美学の二つの間で行われている。プラトンは後者が現れるものを模倣するだけで、その真理を捉えるものではないとした。詩人や画家が生み出す事のできるものは、現れるものの仮象であって、現れるものあるいは現れるものそのものではないというのだ。」<sup>26)</sup> クライストにおいても一つ奇妙なのは、このふたつが絡み合うということだ。つまり、彼は実在論的な立場（存在の美学）を芸術仮象として表すことを求めるのである。プラトンが非在と呼ぶ芸術仮象を、ゴルギアスは芸術の前提と捉えた。「悲劇は…錯覚を引き起こすが、そこでは騙すものが騙さないものより正しく、騙される者は騙されぬものより賢明である」という。錯覚や幻想は芸術家が普通には見えない世界観を表す手段なのであり、ニーチェのいう〈欺きの意志〉こそが芸術を創り上げる。クライストはしかし、実在的なもの、イデア的なものが先にあり、それをいわば〈真理伝達の意志〉によって伝えること、そのために媒介的なものを極小化することを求めるのである。

クライストの、鏡に喩えるほど明瞭な現実意識(II, 628)、物と言葉が一对一に対応するという自然科学的言語理解は、言うならばデカルト的自我が「延長」たる客観を見る視線であり、そのような意識のあり方と言えよう。「人間理性の普遍性という原理にたつ（すくなくともそう信じこんでいた）古典主義イデオロギーは、その直接的な結果として、表象の明晰さの要請を美学的な基礎とし

ていた。[...] すなわち一方ではシニフィアンとシニフィエの結合の透明性であり、他方では詩人と読者、雄弁家と聴衆のあいだの、つまり発信者と受信者のあいだのコミュニケーションの透明性である。」<sup>27)</sup> このような主一客の境界の明瞭性、それを結ぶ媒介の透明性は、確かに反偶像崇拜的、合理的意識のありようではあろう。が、それはカント以来すでに時代の言説の中で大きく揺らいでいる。「言葉はそれ[伝達]の役に立たない、魂を描くことができない、言葉が与えられるのは引き裂かれた断片だけだ。」(II, 626)しかし、それは言葉の記号性のもつ避けようもない本質ではないか。言葉は何かある一つのことのみを指示・再現するのではない。そして、そこにこそ言葉の創造性は潜んでいるのである。「ああ、自分を他人に完全に理解させる手段はない、そして人間は本性として自分自身以外の誰も信用していない。」(同)とも彼は言う。社会的コミュニケーションの問題と、記号としての言葉の本質にかかわる問題の二つが絡みながら、表現と伝達をめぐる芸術の問題は、生身のクライストに関わるものとなる。言葉の媒介性への不満は、直接対象を提示する図像的なものへの期待へと向かう。

「夢みる人物を生きている人物のように崇拜するという、昔の騎士の夢想が今の私には非常によく分かる。」(II, 701)あるいは、1800年9月の手紙に「自然物の箱に鳥や苔や、あらゆる自然物を集めた教授」の話し—「彼はこれら全ての素材で、ほかの色は使わずに、描いたのだ、風景、花束、人間その他その他、しばしば見まがうほどそっくりに、水を綿で、木の葉を苔で、土を花粉で [...]」。(II, 557)ここに見られるクライストの図像観について、F. Apel は「絵を生きた人物のように崇拜する、ということはロマン派も思い至らなかったことだ」(Apel, S. 120)。といい、H. Pfothauer は、「そこに現れているのは単にものではなく、他のものの姿を見せるものである—本物と見まがわせるほどの、しかしまさに本物と見まがわせるほどの、隠し絵、極めて曖昧な。」「記号が物と解け合い、消えるように見えるが、しかし、特に巧妙な、欺瞞的な記号である場合のみである」<sup>28)</sup>という。

「生きている人物」のように見える絵、「本物と見まがう」ような、しかも自

然物でできた別の自然物—これらは、クライストの純粋な伝達の、そのための透明な伝達媒体の願望を表している。しかし、「媒体」である以上「本物」ではありえず、「本物」と見えることは「見まがわせる」ことの狡知である。ある物が別の意味をもつ以上、それはまたそれ以外の物（偽物）でしかないのだ。つまり、クライストの求めるような伝達手段は、言葉にも図像にも、そして実物にも存在しない。図像の材質性の問題を解決するには、例えば（『印象』における、奇妙で皮肉っぽい提案のように）砂の絵は砂で描かねばならない、ということになる。しかし、それはその実物の持つ他の一切の含意を否定することになる。そうでない以上、図像の意味はすでにあるのではなく、了解のコードの一致を前提として生じてくる。そして、図像が全く本物と同じであるならば、それはもはや偽物でも本物でもないのである。

クライストの作品は、本物と偽物、欺くことと欺かれること、ひいては自己のアイデンティティをめぐる、いわば思考実験の場とも見える。『シュロップフェンシュタイン家』においては、衣服の取り替えが悲劇を生む。外見（の見誤り）が本質（身体／精神）を滅ぼしてしまう。命の恩人である死んだ騎士を崇拝している『拾い子』のエルヴィーレは、文字通り偶像崇拝者である。絵に描かれた騎士の姿をして彼女の心身を奪おうとするニコロは、仮象のさらにコピーとして、本物のさらに本物の地位を奪おうとする。エルヴィーレが失神するのは、ニコロがコピーだからではない、すでに虚像である像を崇拝しているからだ。虚像が実像としてたち現れるとき、自我はよりどころを失う。また、コピーのニコロが偶像になりおおせたとしても、彼は「虚像」であることに囲い込まれ、本物になることも自己に戻ることもできない。

そのことは『アンフィトリュオン』においてより鮮明化される。アルクメーネは、完全に欺かれ通すことで自己を保つという擬制によって、ユピターは自己を完全に他化するという擬制によって、この欺きは成り立っている。しかし、常に欺く者になること—全知者の側に立つこと、自分だけが欺く者であることを知り続けること、意識の無限の鏡を突き抜け、鏡の裏側に立つことは、自分の「真」を知らしめないこと、本物として欺かれる者と関係を結ばない（結べ

ない) ことである。関係を結んだ瞬間、絶対知の立場は崩壊するのだ。そうではない限り、偽物は事実上本物である。完全な欺きが、完全なコミュニケーションによって成り立つとしたら、そこにはすでに偽りは存在しない。このことは原理的に、「本物になりおおす」ことの現実的不可能を意味している。「騙し」の発覚なくして、「騙す」こと「騙される」ことの愉悦も恐怖もあり得ないのだ。だが、この愉悦、おそらく芸術創造の本来的にもつ愉悦が、クライストにはいかがわしく映る。「ロマン派においては(シラーにおけるように) 理念の前兆として見なされえた〈仮象〉が、クライストにおいては欺きと、それに結びつけられる幻滅によって、かげりを帯びている。」(Strack 1996, 208) 記号のもつ隠しかつ表す創造性が、クライストには虚妄と映るのである。

「彼ら[アイコン破壊者]はシミュラークルの全能を、彼らが人々の信仰心から神を消し去ろうとする力を [...], この真実, 実は神なんかどこにも居ず, シミュラークルとしてしか存在せず, そのうえ神そのものが, 神自体のシミュラークルでしかなかったということを, ずっと前から予知していた — だからこそ画像破壊の嵐が起きた。[...] アイコン破壊論者こそ, 画像に正当なる価値を認めてきたといってもいい。」<sup>29)</sup> この一文は図像破壊の本質と同時に、本論で述べてきたクライストの不快感を言い当てているであろう。「ロマン主義においては(シラーにおけるように) 神的なものの前兆として現れえた〈仮象〉は、クライストにおいては欺き Täuschung と、それと結びついた幻滅 Ent-täuschung であることが稀ではない」<sup>30)</sup> 問題はむしろ、偽物が本物を篡奪するのではなく、本物と偽物の区別が存在しないような現れ、つまり、非在ないし虚の立ち現れではなかったか。

F. キトラーはシミュレーションについて、次のように言う—「コードの操作が読者ないし聞く者の心に影響し、美的な可能性の最大値が達成される。これはフィクションの名に値し、逆にデータ加工操作の最大値が(ボードリヤールによれば) シミュレーションの名に値する。」「存在しないものを肯定するのがシミュレートであり、存在するものを否定するのが異化 [dissimulieren] であ

る。」<sup>31)</sup> 言語ないしデータによる「存在しないものの肯定」こそが、ギリシア以来の芸術的仮象の本質であろう。しかし、それは、技術 Kunst が粗雑な材質性を意識させる限り問題にならない。その意味でパノラマの登場は大きな転機であった。パノラマは自然リアリズムと、視界を覆い尽くす感覚的直接性によってシミュレーションに近づくのである。

M. Schneider は、パノラマの登場を「限られた視野と継続的な時間経過の哲学的・文学的管理」から「同時性と際限なき地平の美学と共感美学」への「美学的パラダイムの転換である」としているが、興味深いのは、クライストの「カント危機」をこのパラダイム転換と関連づけている点である。「もし全ての人間が目の代わりに緑のグラスをもっていたら、それを通して見る対象は緑であると判断するに違いないだろう—そして目がありのままの物を見せているのか、物ではなくて目に属している何かをつけ加えているのか、決して判断できない。悟性とはそういうものだ。我々は、真理と呼んでいるものが本当に真理なのか、そう見えるだけなのか、判断することはできない。」(II, 634)引用し尽くされた感のあるこの「緑のグラス」は、Schneider によれば「1800年頃の物理的、哲学的啓蒙の批判的概念装置の一つ」の色グラスの類である。クロード・ロランの絵の雰囲気や景色を楽しむための光学装置で、彼の名にちなんで〈クロード・グラス〉とも呼ばれていた。望遠鏡、スケッチブックと並んで「今日のカメラのように、1800年頃の旅行者の常備品だった」という。その観点から見た「カント危機」とは、つまりこういうことである。クライストの反カント主義は「緑のグラス」に象徴される18世紀のメディア認識の世界の歪曲、「枠づけによるメディア的還元、凝縮、順序づけ、保存に対する抗議として現れるのである。」<sup>32)</sup>

18世紀は、一方では風景画の展開に象徴される精緻な自然表現技術がニュートン光学的自然科学の眼差しと結びつき、他方ではカリオストロ的眩惑の妖術が跳梁した時代である。「十八世紀中葉の北ヨーロッパ（なかんずくフランス、ドイツ、低地諸国、英国）は口誦的、視覚的で貴族的な文化から市場を核とした民主的な活字文化への転換の苦しみの渦中にあった。無知ということにされ

た耳人間、だまされやすい目人間たちは、静かで孤独な文字読み人間へと矯正されねばならなかった。」「光学テクノロジー、手のこんだ実験、珍品の展示、芝居がかった実演、だまし絵、そして デジタルなデクスタリイ 指の妙技 の世界のことであるが、異常なもの、驚異のもの、巧緻なもの全域が、ヒューム一党の知覚への不信表明に続く時代に貶下のうき目に遭った。[...] 目のひとをあざむく作用が十八世紀には論難されるようになった。」(スタフォード、2頁)「啓蒙」と「眩術」という相矛盾するものが並立し、特に前者が後者を凌駕しつつあった。「要するに、〈蒙きを啓く〉とは、あらゆる種類の詐欺から、その仮面を、そのだましの戦略を大衆に教えることによって剥ぐことの謂いに他ならなかったのだ。」(同、91頁)ゆえに、「カトリックが擁した図像化の心理学と認識論とは逆に、敬虔主義の教育学は図化しえない不可視の神をことほいだ」のである。(同、21頁)

このことが、クライストの時代の図像破壊的気分の背景にある。クライストが数学、物理学などの学問を決意し、「人生のあらゆる瞬間において、理性が真の利益と認める以外のことをすることはできない」と書いた(II, 483 f.)時期から、「カント危機」までほぼ10年。様々な面での相対論的な姿勢を認めるとしても、彼の立場が、傾向として啓蒙合理主義的・敬虔主義的なものから、それへの懐疑に変わっていったことは否めまい<sup>33)</sup>それは同時に、媒介性を捨象しようとする自然科学的眼差しへの疑いであった。「〈客観性〉というか、行為者の誠実な行為はこうして、〈手〉作業(manufacture)の目にみえる形跡がなにもないことと了解された。近代初めの科学的理想としての客観性の浸透は距離を置き寸法を測る諸装置によってさらに助長された。」(スタフォード、124頁)先にみたように、明晰で一義的な媒介性を求めるクライストの言語観は、このような意味での〈客観性〉の眼差しと同じものである。これは一面において、18世紀に勝利を取め、続く19世紀を覆い尽くしていく眼差しであるが、クライストにおいては逆に、そのような眼差しからの脱却、つまり「緑のグラス」からの脱却が、仮象の自立のアンビヴァレントな肯定へ行き着いていくのである。

ベルリンで見たパノラマについて、クライストはむしろ「必要悪」の「消滅」を訴える芸術論の口調で技術の未熟を託っている。そこはまだ、欺かれること



の不快よりその快樂が、眩暈よりは飛翔感が漂っている。「絵の対象は面白い。なんとローマなのだ。しかし、これもところどころ出来が良くない。自然そのものの方が、少なくともうまくやったに違いないと思う。」(II, 519)と、彼は描かれている日没の瞬間のローマの情景を再現する。「自然そのものの方が」という言い方は奇妙だ。自然の実物の方に没入感があることは当然のはずだが、クライストはパノラマにそれ以上のことを期待している。風景の理想像が彼の脳裏にはあり、パノラマによるその仮想的提示こそが彼の感覚をくすぐるのだ。

が、同じくパノラマ的なフリードリヒの絵ではどうか。絵そのものの持つ芸術的な意味に加えて、そこには10年の開きがあり、その間、仮象と存在をめぐる、欺きと錯誤をめぐる、思考実験としての創作は、クライストの眼差しを大きく変質させていったかに見える。そこでは「見ることと自己知覚の損傷が、したがって絵自体の本来のテーマである。記号表現しえないもの、意味の指示の拒絶が、一フリードリヒの意図とは全く逆に[...]同じく拒絶しつつ、渦のように引き寄せる図像世界になるのである。」(Pfothauer, 136)パノラマにおける「美的に媒介されないものとラディカルな人工性と媒介性、記号批判と記号への没入」という「二重性、クライストのミメシスは実際にそこへ分解され、それは模倣の伝統的な構想を解消する。記号の忘却、再現前化ではなく、まさに記号への没入がモットーである。問題は、記号は欺くものだという事、真理によってカバーされないこと、本質的に不完全なこと、そして、記号を逃れるすべはないという洞察である。」(同, 129)

クライストが『印象』同様『聖ツェツィーリエ』で扱ったのは、いわば記号なき表象の立ち現れであった<sup>34)</sup>それは例えば、Seelが、ニューメディアの美学について次のように述べていることと呼応しよう—プラトンの仮象概念に対し「決定的なことは、芸術作品のこの現れが何かの現れとしてではなく、それ自体のあらわれとして捉えられるべきだということだ。芸術作品の現れとはここでは、上位に置かれた真理の現れではなく、まずは芸術作品がそれを見る者の知覚能力にどのように現れるかということだ。」もちろん、それはロマン主義美学が楽天的に謳い上げたものだが、クライストの描くのが、鑑賞のための美学

ではなく、いわば身体的美学、体験の美学であるとすれば、仮想的環境の中のそれが心地よいとばかりは言えまい<sup>35)</sup> いずれにしてもクライストはそれを、非記号的体験、虚無の体験として書いた<sup>36)</sup> 記号を離れた体験はもはや通常の人間の体験ではあり得ない。少なくとも彼にとってはそうである。そこには沈黙のみが支配する。あるいは動物的叫びが。

クライストは『聖ツェツィーリエ』をそのようなものとして書いた。本稿でここまで論じてきたのは、主として、書き手が直接地の文として物語っている作品の導入部である。そこから後は、「六年後」母親の探索の中で分かる仕組みになっている。四人の兄弟は精神病院に入り、毎日黙々と十字架に祈り、夜中に野獣のような声で件の「オラトリオ」を叫ぶ。母親はあきらめてオランダに帰りカトリックに帰依する。— 事件の謎はすべて、登場する人物の曖昧な記憶や、推測や、断定によって再構成される。したがって、この「伝説」の内容それ自体を正面から分析することに種々の問題が指摘されているのも当然であろう。例えば、ヴァッケンローダーの〈ローマにおける若いドイツ画家〉のカトリック改宗のパロディー(Strack 1996, 213)、信仰と音楽の危険を訴えるもの(Horn, 200)<sup>37)</sup>あるいは、次のようにすら言えるかも知れない — 「クライストは他人を引用し、剽窃し、パロディー化し、改変する [...]」ゆえに「この文章 [『皇子ホンブルク』] はあれこれの解釈を可能にする。この問題にどう関わるかは、解釈の必然的な一貫性よりも、批評家の気質を語っている。それを承知の上でなら、クライストの仮構によってモラルを論じることもできる。彼の仮構から既知の風景を覗く窓をあけてもよい。それはしかし、我々の窓であって彼の窓ではない」と<sup>38)</sup>

しかし、だからこそ、クライストがこのように「書いた」テキスト空間自体を問題としたい。Beat Beckmann は、ここでは例えば、「出来事がすでに証人の思い出の中で伝説的に美化され」ており、「クライストの〈伝説〉は伝説形成の過程を作り上げている」という<sup>39)</sup> もちろん、伝説という「言説」の曖昧さを書いたものであるとしても、クライストはテキスト自体の言説の場から逃れえ

るわけではない。(戯曲の場合と違い)語り手の存在を消すことにはいかに腐心しようとも、言葉を紡いで仮象世界を作り上げること自体が、「伝説の形成」と同じ行為なのである。

自然を見る人を描いた絵を見る人について述べること、音楽を聞き異常な体験をした人について述べる人について書くこと—これが『印象』と『聖ツェツィーリエ』においてクライストが行ったことである。絵画が仮想的作用力をもつには、まず媒介を透明化し、限りない仮象のリアリティを得ねばならない。しかし、仮に実物で絵を描いたとしても、問題は残る。自然そのものもまた記号であろうとし、記号は常に実物性をすりぬけていくからだ。記号性(意味付与/仮装性)から逃れるには、結局、脱記号、判断中止しかなく、それは、身体的には、感覚の渦に巻き込まれ自己を解消させることを意味しよう。しかし、クライストが実際にしたことは、そのことをより間接的な記号(文字)でなぞることだけなのだ。音楽の記号なき仮想作用もやはり、判断中止の恐るべき異次元へ人間を引きさらっていくかも知れぬ。が、クライストが実際にしたことは、そもそも「リアリティ」を言い難い音楽から、少なくとも媒介性の透明化ということで言うなら、(テキストの中の)個々の楽器音の(区別の)消滅、(タッチなどの)物質性の消滅、演奏者の消滅ないし非/不存在、楽譜(文字記号化)の消滅、物語る作者の、「伝説」という匿名性への消滅を「書いた」ことである。(もちろん「伝説」と書いたところで伝説になるわけではないが。)

芸術が仮象創造である以上、このクライストの創作自体もそうである。「テキスト空間」という約束事そのものが見えてしまい、言葉の道具性が気にかかるのは、絵を見て画材の物質性を気にかける態度に通じる。芸術表現のパラダイムが変わるとき、枠組みそのものが意識されざるを得ない。「仮象」の虚像性を表現する言語芸術そのものが、記号なき表象を形象化することが、彼の芸術であるとしたら、そこに作品のリアリティを求めることは矛盾である。にもかかわらずその矛盾を解消しようとすれば、クライストの有名な石橋の比喩が示すように、「全ての石が同時に落ちようとすることによって支えられている」(II, 593)からに他なるまい。彼の言葉はひたすら描写不可能な場面、言葉の介入し

えない場面の周りを巡る。例えばキリストの空っぽの墓、失神、ケートヘンの夢（この場合、その前提でのみ言葉が発せられる）。言葉は「虚空」の「場」を指示することで、媒介性の顕現を逃れ、リアリティを装うのだ。言語芸術とはそのような記号の戯れ、重複、反復、無限に続く鏡像である。彼の作品はテキスト空間に浮遊しながら、虚の表象を綴るのである。

そのことの自覚はクライストにおいて、ロマン派のような「反省的思弁」では終わらない。「クライストの作品の統一背景は、もはやアイデンティティではなく、非アイデンティティである。」(Strack 1990, 100) 何らかの直接体験（の可能性）を述べるのは、述べていられないのは、それこそがクライストにとって唯一の直接体験であるからだ。しかし、それはまた内容を問わない純粋なテキストの戯れに近づいていくだろう。そして確かに、晩年のこれらの作品は、書くという行為はそのように虚妄な仕組みだという最も無に近い「内容」、最も内容のない内容を表しつつそのことを悟らせないという意味でのマニエラにのみ、意識を巡らしたものと言えはしないか<sup>40)</sup>『聖ツェツィーリエ』もまた恐らくそのようなものであり、そして、そのことによってのみ真であることができるのだろう。読者は図像破壊者の虚空に佇むのである。

テキストが音色に似た意味を発しながら渦巻くとき、虚を巡る<sup>テクスチャー</sup>織物は、混じり合う光彩に似て、白色に輝いていくのかも知れない。混沌であり虚無であるような。

## 註

- 1) Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. 2 Bde, hrsg. von Helmut Sembdner, München, 1984, S. 327 ff. 以下クライストからの引用は本文中に巻数と頁数を記す。なお『聖ツェツィーリエ』については、小編のため頁数を示す煩を避けた。
- 2) もちろんここには、クライストの作品の諸処に現れる、真実や神秘の媒介としての夢、催眠、夢遊的なものが暗示されている。例えばケートヘンの夢遊は、「芸術上の意図と彼自身の興味と並んで、夢遊病が広く受け入れられていたことも一役かっけて、観衆の興味をクライストが計算したのかもしれない。」(Uwe Henrik Peters, Somnambulismus und

- andere Nachtseiten der menschlichen Natur. In: Kleist-Jahrbuch 1990, hrsg. von Hans Joachim Kreutzer, Stuttgart, S. 147.) ここでも同様のことは言えよう。Peters は G. H. シューベルトの『自然科学の夜の側についての見解』(1840)のクライストへの影響を指摘しているが, S. R. Huff によれば, Heinrich Gmelin の著作が直接の源である。(Steven R. Huff, Heinrich von Kleist und Eberhard Gmelin: Neue Überlegungen. In: EU-PHORION. Zeitschrift für Literaturgeschichte. 86. Band. 2. Heft, Heidelberg 1992.)
- 3) Graf は、『聖ツェツィーリエ』の解釈の不一致を指摘した上で、「“何が”よりも“どのように”が解釈に適しているように思われる」として, Helmut Koopmann の指摘するクライストの短編の「探偵物語」構造をあげ、「“聖ツェツィーリエ”の伝説も, 他の物語同様[...] 構成的な物語現象として戯曲的なものを示している」という。Günter Graf, Der romantische Aufbaustil der Legende Heinrich von Kleists *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, ein Interpretationsversuch. In: Etudes Germaniques. Revue trimestrielle de la Société des Études Germaniques, No 3, Juillet-Septembre 1969, S. 347ff.
  - 4) 馬杉宗夫, 『大聖堂のコスモロジー』, 講談社, 1992 年, 111 頁。
  - 5) 『プリニウスの博物誌』, 雄山閣, 1986, 1420~1421 頁。
  - 6) 谷川渥, 『だまし絵。もうひとつの美術史』, 河出書房新社, 1999 年, 9~12 頁。
  - 7) ホイジンガ, 『中世の秋 (下)』, 中央公論社, 1976, 201 頁。
  - 8) バーバラ・M. スタフォード, 『アートフル・サイエンス』, 産業図書, 1997, 13 頁。
  - 9) オットー・ボルスト, 『中世ヨーロッパ生活誌 2』, 白水社, 1985, 226 頁。
  - 10) Peter Horn, “Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik”. Eine problematische “Legende” vom religiösen Wahnsinn. In: Heinrich von Kleists erzählungen, Regensburg, 1978, S. 189.
  - 11) Bernhard Greiner, Eine Art Wahnsinn: Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist, Berlin 1994, S. 91f.
  - 12) Ulrike Abraham, Gotikbegeisterung und neugotische Pläne. Zu Heinrich von Kleists Cäcilien-Erzählung. In: Germanisch-romanische Monatsschrift. Neue Folge. Band 47 (1997). Heft 1/2, hrsg. v. Conrad Wiedemann, Heidelberg, S. 82.
  - 13) Hans Maier, Cäcilia unter den Deutschen. Herder, Goethe, Wackenroder, Kleist. In: Kleist-Jahrbuch 1994, S. 69f.
  - 14) Hans Meier, a. a. O.
  - 15) Bernhard Greiner, “Das ganze Schrecken der Tonkunst”. ‘Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik’: Kleists erzählender Entwurf des Erhabenen. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, hrsg. von Werner Besch und Hartmut Steinecke, 4/1996 vier-

- tes Heft, S. 508ff.
- 16) 「仮想」という言葉は、virtual (virtuell) の本来もつ「潜在的であるが実際のな力」という意味合いにそぐわないが、既に定着しているため用いている。ここでは、その意味を込めて「仮想力」とした。
  - 17) Friedmar Apel, “Nur ich allein ging leer aus”. Kleist und die religiös-patriotische Kunstkonzeption. In: Kleist Jahrbuch 1993, S. 129.
  - 18) Nobert Bolz, Eine kurze Geschichte des Scheins, München, 1991, S. 29.
  - 19) Klaus-Dieter Dobat, Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E. T. A. Hoffmanns für sein literarisches Werk, Tübingen 1984, S. 210.
  - 20) H. M. Brown は、E. バーク、U. プライスらによるイギリス 1790 年代の風景論の影響をクライストに見ている。Vgl. Hilda. M. Brown, Das Malerische und das Erhabene. Kleist und die englischen Emfindungen vor Landschaften. In: Kleist-Jahrbuch 1990.
  - 21) Helmut Börsch-Supan, Dresden 1803-1809. Bildende Kunst zwischen Alter und Jugend. In: Kleist-Jahrbuch 1990, S. 33f.
  - 22) Dito., S. 37
  - 23) これについては拙論、『「瞼のない目」—フリードリヒの海景とクライスト—』、愛媛大学法文学部論集人文学科編第 2 号, 1997, 85~104 頁, 参照。
  - 24) この時期、クライストは音楽にロマン派的な関心を寄せている。「というのも、この芸術 [音楽] を私は他の全ての芸術の根本、あるいは、教科書的言い方をすれば、代数公式と見えていて、ある詩人が [...] 芸術についての思索をすべて色彩に関連づけているように、私も、若いときから、私が詩芸術について考えた一般的なことを、音に関連づけてきたのだ。通奏低音には、詩芸術についての極めて重要な手がかりがあるように思う。」(II, 875)
  - 25) 浅沼圭司, 『象徴と記号 — 芸術の近代と現代 — 』, 勁草書房, 1982 年, 96 頁。
  - 26) Martin Seel, Vor dem Schein kommt das Erscheinen. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Medien. In: MERKUR, 9/10/1993, S. 771.
  - 27) 小西嘉幸, 『テキストと表象』, 水声社, 204 頁。
  - 28) Helmut Pfotenhauer, Kleists Rede über Bilder und in Bildern, Briefe, Bildkommentare, erste literarische Werke. In: Kleist-Jahrbuch 1997, S. 130f.
  - 29) ジャン・ボードリヤール, 『シミュラクルとシミュレーション』, 法政大学出版局, 1984(1995), 6 頁。
  - 30) Friedrich Strack, Heinrich von Kleist im Kontext romantischer Ästhetik. In: Kleist-Jahrbuch 1996, S. 208.

- 31) Friedrich Kittler, *Fiktion und Simulation*. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, 1990, S. 198ff.
- 32) Vgl. Manfred Schneider, *Die Gewalt von Raum und Zeit. Kleists optische Medien und das Kriegstheater*. In: *Kleist-Jahrbuch 1998*.
- 33) Rudolf Mohrによれば、啓蒙主義と敬虔主義は多くの共通点を持っており、「啓蒙主義は、少なくともドイツにおいては、ただちに反宗教的で反教會的と見なすことはできない（合理主義のある現象については言えるかもしれないが）。啓蒙主義は敬虔主義同様に宗教改革運動であったのであり、同様に民衆の敬虔さを生み出したのである」。したがってまた、「啓蒙主義は、クライストについて言われていることに当てはめれば、平板な合理主義と等値することはできず、非常に多層的でいくつもの矛盾を統合するような精神の方向として理解すべきだ。」(Rudolf Mohr, “Denk ich, können sie doch mir nichts rauben,.... nicht an Gott den Glauben”. *Versuch einer theologiegeschichtlichen Charakterisierung des Glaubens bei Kleist*. In: *Kleist-Jahrbuch 1997*, S. 82 und S. 96.
- 34) その意味で、音楽の守護聖人としての聖ツェツィーリエ像自体も変化してきている。「クライストのテクストは、文学テクストにおけるツェツィリア像が1800年頃、次第に教會的、歴史的規定を離れ、独自の力、音楽の力の象徴になっていったことを、さらに明かすものである。」(Meier, a. a. O., S. 80.)
- 35) 「この短編は、音楽を例にとつて芸術をテーマにしなが、同時代(ロマン派)の非メーシス的で仮想的に自立した芸術としての音楽の絶対化に関連している。」(Greiner, S. 502.)
- 36) 「敬虔さも音楽も、救済し高める力強さで現れることはできない。殆ど耐え難い、解消不可能な、逃れ道のない内的緊張が残る。」(Peter Lühr über Kleists ‘Heilige Cäcilie’. *Drei Briefe*. In: *Kleist-Jahrbuch 1987*, S. 26.)
- 37) また、「六年は息子たちが行方不明になった母親にしては非常に長い時間であり、ここに表されている無関心はほとんど動機づけられていないため、さらに、[登場人物の話しが] 解釈のための解釈だという考えが起きてくる。」(Lilian Hoverland, *Heinrich von Kleist und das Prinzip der Gestaltung*, Regensburg 1978, S. 189.)
- 38) Ruth K. Angress, *Kleists Abkehr von der Aufklärung*. In: *Kleist-Jahrbuch 1987*, S. 98 und S. 113f.
- 39) Beate Beckmann, *Kleists Bewusstseinskritik. Eine Untersuchung der Erzählformen seiner Novellen*, Bern, 1978, S. 92.
- 40) 「自覚した主体、作者がテクスト生成の主体でないなら、この生成の主体を挙げるならば、残るのは錯綜したテクストのみである。それに、テクストに、語る主体は還元される。語る主体は個人的な、集合的な主体ではなく、記号表現の間主体的主体である。」(Helga

Gallas, *Das Textbegehren des 'Michael Kohlhaas'*. Die Sprache des Unbewußten und der Sinn der Literatur, Hamburg 1981, S.113f.)あるいは、「対象の虚構性が、記号作用の虚構性のすべてを生み出すわけではない。対象の虚構性とは独立に、作用の機構のなかに虚構性を生み出す契機が潜んでいるように私には思われる。」「つまり、対象の虚構性にもかかわらず、実在性・リアリティを確保することができること、そこに实在論者の狙いがあったように思えてならないのである。」(山内志朗、「身体としてのメディア 現代虚実皮膜論」、『現代思想』1992/3, 106～107頁。)まさに、このような意味において、クライストの現代的価値はあるのであろう。