

悲劇論と自己分析

—シラー『メッシーナの花嫁』のコロスをめぐる諸言説について—

梶原 将志

Durch Tragik spricht ein Anderes,
das nicht mehr tragisch ist.¹

»Principally, however, this essay belongs to *my father*.
The plays I discuss in it are those which he first read to
me and took me to see.«²

序

特に英米圏の古典文献学者による悲劇へのアプローチと比較してみると、どうやらドイツ語圏における悲劇研究は、ずいぶんと観念をこじらせてしまったらしい。³ ソンディ（Péter Szondi; 1929-71）によれば⁴、悲劇論はシェリング（Friedrich Schelling; 1775-1854）以降その性質を大きく変えた。つまり、アリストテレス（Aristoteles; 前 384-322）『詩学』

⁰ シラーの著作からの引用はすべて *Sämtliche Werke in 5 Bänden. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert, hrsg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel, München/Wien: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004* に依拠し、以後は巻数と頁数のみを明記する。なお、*Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie*. hrsg. von Klaus L. Berghan, Stuttgart: Reclam, 1995、および *Die Braut von Messina*. hrsg. von Matthias Luserke, Stuttgart: Reclam, 1996 の注釈も随時参照した。

¹ Vgl. Jaspers, Karl: *Über das tragische*. (1947) München: Piper, 1952. S.56f.: »Das Tragische läßt durchscheinen das Sein, durch Tragik spricht ein anderes, das nicht mehr tragisch ist.«

² Steiner, George: *The death of tragedy*. London: Faber & Faber, 1961、「謝辞」より（斜体強調は引用者）。

³ たとえば、「コルスは理想の観客である」というテーゼを検討・批判する際、A・W・シュレーゲル（August Wilhelm von Schlegel; 1767-1845）やニーチェ（Friedrich Nietzsche; 1844-1900）の名を出すことなく、むしろゴールドヒルのように、古代ギリシアにおけるコルスの採用・報酬形態や、その発話言語の方言性を検証するという方法に、ゲルマニストは思いが及ぶだろうか。（Vgl. Goldhill, Simon: “Collectivity and Otherness—The Authority of the Tragic Chorus: Response to Gould” [IN: *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. hrsg. von M. S. Silk, New York: Oxford University Press, 1996.]）——もちろん、英語圏にはシェイクスピア研究というかたちで、テキスト研究・解釈法に関する膨大なノウハウの蓄積があり、たとえばベルガー（Harry Berger）によるシェイクスピア研究の方法論でジラルールの論（後述）を補完し、ギリシア悲劇への新たなアプローチを試みる研究もある。そこでは、英雄と共同体との関係が観客にまで拡張され、英雄のスケープゴートに際して観客が共犯関係へと取り込まれるという構造が指摘されている。（Vgl. Mitchell-Boyask, Robin N.: “Dramatic Scapegoating: On the Uses and Abuses of Girard and Shakespearean Criticism” [IN: *Tragedy and the Tragic*.]）

⁴ Vgl. *Versuch über das Tragische*. (1961) [IN: *Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.] S.151.

以来の、「いかに悲劇をものすべきか」を説く創作論は、「そもそも悲劇（的なもの）とは何であるか」を問う本質論へと移行し、人間や世界に関する根本哲学のなかに組み込まれつつ、（技術論・劇作論ではない）哲学的理論へと変貌したのである。そして、本論があつかうのも、ちょうどそのドイツ観念論期に属するシラー（Friedrich Schiller; 1759-85）の「コロスをともなった悲劇（Ein Trauerspiel mit Chören）」、『メッシーナの花嫁、あるいはいがみ合う兄弟』（*Die Braut von Messina*. 1803；以下『メッシーナ』と略記）である。とはいえ、ここでは、シラーの悲劇哲学をまとめ上げ、それを実際の作品と照合し、あるいは他の劇作家・哲学者のそれと比較・分析することが目的ではない。そうではなく、コロス（合唱団）についての技術的言説—コロスの具体的運用法について論じる言説—が、悲劇とは何かを問題とする本質論と、いかなる癒着関係にあるのかを考察する。言い換えれば、『メッシーナ』のコロスを論じたテキストをいくつかとりあげ、〈コロスを論点として語る〉ということと、〈悲劇とかがり合う〉ということとが、いかに密接に関連しているかを示す。我々は悲劇のコロスについて熱心に語ることで、ある特定の仕方で、執拗に悲劇とじゃれついている。コロスについて語ることで、「悲劇（的なもの）」というそれ自体いまだ不可解なものとの関係が、既成事実化される。コロス論は、「悲劇の本質」という謎、悲劇性という空無を立て替えて、先取りの悲劇論を可能にする。コロス論は、いわば悲劇論—悲劇を「悲劇」として論じること—自体を可能にする一つの方法であるとともに、先取りして言えば、論じ（続け）ざるをえないような運命の呪縛を実現させるものでもある。以下において、そのことを具体的に見るわけだが、その結果、当然われわれは、悲劇そのものではなく、悲劇に執着し続けるわれわれ悲劇論者の自己分析へと、導かれることになるであろう。つまり、なぜにこれほどまで、悲劇に執着してきた（/している）のかと、自問せざるを得ない。カント（Immanuel Kant; 1724-1804）の〈批判（Kritik）〉が、科学的認識・経験の可能性の諸条件を問うたとすれば、それと同じ意味において、悲劇読みの可能条件としての〈読み手のIch〉を問う本論は、〈悲劇批評（Tragödien-kritik）〉である。また、悲劇が「悲劇」であることに、悲劇についての言説が一役買っているとする立場は、悲劇論の領野におけるいわば「言語論的転回」と言っても差し支えないだろう。

シラーの悲劇理論

『メッシーナ』は、シラーによる美学・哲学研究の後の創作時期に成立したものであり、シラー〈後期〉の古典主義的作品に分類される。シラーはカント美学を受容しながら、〈美〉と〈崇高〉の概念をもとに⁵、自らの詩的営為を理論化した。それゆえ、『メッシーナ』を

⁵ たとえば『人間の美的教育についての書簡』（*Die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*. 1794）において、シラーは、感性与理性との調和としての美の可能性を模索していた。しかしその後、彼は、美が調和の〈見え〉を束の間提示するにすぎない以上、美においては、人間が知性的存在への自覚に至ることは不可能であると考え、〈崇高〉概念に基づいた悲劇論へと向かってゆく。

含む後期の悲劇作品を、その理論の実践と解釈しようとするのも、自然なことではある。

彼の悲劇論はおおよそ以下のようなものである——感性的 (sinnlich) 存在としての人間は、自然—外なる自然としての物理的世界、および内なる自然としての〈傾向性 (Neigung)〉・〈感性 (Sinnlichkeit)〉—に対して屈従を余儀なくされる。しかし、人間は、感性的な存在にのみとどまるわけではない。内なる自然を自ら抑制し、あるいは外なる自然に超然として、それに優先させるべき原理をもっている。つまり人間は、道徳的 (sittlich) 存在でもある。もちろん、人間の感性的側面と道徳的側面とが角逐するとき、そこには深く激しい苦悩 (Leiden) が生じる。悲劇の英雄が苛まれるのは、まさにこのような苦悩である。この苦悩が美的な仕方で表出されたとき、〈パトス (Pathos)〉と呼ばれる。⁶ 人間が備える両側面のせめぎ合いは、道徳的側面の優位へといきつかなければならない。そこで初めて、自然に対する人間の自律性、自由 (Freiheit) への能力 (Vermögen) が明らかになる。このように、人間の感性的な従属性をねじ伏せる形で道徳的自由が自覚されるような対象・状況が、〈崇高 (erhaben)〉と形容される。英雄の苦悩を前にして、悲劇の観客が、痛々しいと感じつつも喜びを覚えるのは、その苦悩が人間の自由と自律の〈可能性⁷〉を例示する限りにおいてであり、そこではじめて〈同情 (Mitleid)〉が生じる。人間に普遍的に備わるこの自由への〈可能性〉の立証こそが、シラーの悲劇理論の至上目的にほかならない。

シラーのコロス論

『メシーナ』が出版される際に序文として付された小論「悲劇におけるコロスの使用

「我々は、自分が純粹に知性的存在 (reine Intelligenz) であることを証明できる、そして証明するよう定められている (bestimmt)。このことを我々は、美によってのみでは、永遠に知ることができないだろう。」(「崇高について」 („Über das Erhabene“, 1801; Bd.5, S.797f.))

⁶ グラッベ (Christian Dietrich Grabbe; 1801-1836) は、主人公の性格を描き出すシェイクスピア劇に対して、感情の深みと強さこそをシラー劇の本質とみなし、両者の相違を強調する。そして、シラーをルターの名強い言語の継承者とみなし、人気作家シラーとドイツの国民性とを結びつけている。

(Vgl. Grabbe: „Über die Shakspeare-Manie“ (1827) [IN: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden*. hrsg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, bearb. von Alfred Bergmann, Emsdetten (Westf.): Lechte, 1960-70.]) ここでグラッベは、シラー演劇をドイツの国民性と結びつけようとしているが、シラーの目論見が一理論上は一応—人類レヴェルで展開されていたことを考えれば、これは、少なくともシラーの本意には即さない評価・解釈であろう。シラーいわく、「詩作は、心 (Herz) から流れ出てくるものであるから、心を打たなければならない。そして、人間の中にある国民 (Staatsbürger) ではなく、国民の中にある人間をめぐらなければならない。」(「パトス的なものについて」 („Über das Pathetische“, 1801; Bd.5, S.534.))

⁷ 悲劇が提示するのは、あくまでも人間に普遍的に備わる〈可能性〉であり、だからこそ、悲劇の終幕後にある(観客の)実践生活においても、彼らの行動に影響を及ぼし (nachwirken) うる。それゆえ、劇作家が歴史を素材として用いるのは、偉大で崇高な行為が〈可能であること〉を例証するためである。歴史家がするように、実際にある偉大な人物が〈存在したこと〉や、その人物の偉大で崇高な行為が〈あった〉ことを事実として提示し、いわば他人事としてひとを驚嘆・感心させるわけではない。——このような見解は、アリストテレス『詩学』とも共通している。

について」 („Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“) は、当時演劇界を席捲していた自然主義的傾向に対する批判であり、さらに言えば、そのような傾向のもとで『メシーナ』を拒絶した観衆に対する反論でもある。

それによると、(真の) 藝術は、ありのままの現実 (Wirklichkeit) を舞台上げ、観客を完全に錯覚 (Illusion) へと陥れることを目的としているのではない⁸。むしろ、普段の現実においては現象の背後に隠れているような理念を抽出し、提示し、それによって、観衆の中に普遍的に備わっている自由への能力を覚醒させなければならない。そのために、舞台は、日常の延長上におかれるのではなく、適度に隔絶された独自の空間として機能しなければならない。舞台装置も、登場する人間もすべて、日常の引き写しではなく、むしろ高尚な理念を示す〈象徴〉として機能しなければならない。もちろん、あまりにも理念的すぎれば、それは観客の情動を冷めさせてしまう。それゆえ、適度に観客の心を打つような、感性面への働きかけも忘れてはならない。⁹ 目の前で起こっている出来事が、どのような理念を顕示しているかを観客に反省・観照させつつ、しかし情動面でも観客の心を引きつけるような機能を担うのは、コロスである。コロスにとまなう抒情的な言葉・踊り・音楽が、観客の感性面に宛てられる一方、目の前で起こっている出来事についての、コロスの冷静かつ大局的な考えや発言は、観客を出来事から適度に遠ざけ、反省をもたらす。非日常的な言語様式も、それに一役買っている。観客は、悲惨な運命を目の当たりにして、同情し、そこに引き入れられ、圧倒され、悲痛な思いにとらわれるだけではなく、そこから、そのような出来事と適度な距離を回復し、保ち、運命に対して我々が道徳的な人格として

⁸ 言語という恣意的記号の透明性を高めることによって、自然的記号へと限りなく近づけるとき、表現されたものが一分析の余地なく一直接的・瞬間的に表象され、「イリュージョン」が生じる。これがたとえばレッシング (Gotthold Ephraim Lessing; 1729-81) における演劇論の前提である。それに対して、シラーのいわば象徴主義は、舞台装置を含めた恣意的・人為的記号の媒介性を、現実を超越した理念を提示する上での強みとして、むしろ肯定している。演劇理論の歴史的展開を概観すれば、イリュージョナリズムよりはむしろ象徴主義、つまり表現されたものとそれを享受する者との距離を前提する立場が、趨勢と言える。

⁹ ここには、〈道德教育〉と〈娯楽〉の二本柱という、作り手側の建前がある。ただし、その矛盾は、レパートリーの選択という実に現実的な興行上の問題において、はっきりと露呈する。つまり、一部の演劇通を除いて、観衆はただひたすら娯楽を求めており、建前を押して古典を上演すれば、客は退屈する。ハンブルクにおける国民劇場の頓挫は、まさにその例である。(Vgl. 永野藤夫『啓蒙時代のドイツ演劇：レッシングとその時代』, 東洋出版, 1978年。) なお、1807年にコッタが懸賞課題を公示して、諷刺文・喜劇・悲劇を募集したが、その際、娯楽としての価値がある喜劇に、もっとも高い賞金が懸けられていたという。(Vgl. Unseld, Siegfried: *Goethe und seine Verleger*. 1991.) 理論上の建前は、金銭に関わる実際的な問題を前にボロを見せる。——ちなみにシラーが1800年に *Propyläen* 誌上で喜劇 (性格劇 (Charakterstücke) ではなく陰謀劇 (Intrigenstücke)) を募集する際、悲劇ではなく喜劇を募集する理由について、〈悲劇は人間の本性に根差す激情 (Leidenschaft) に基づくため、諸外国や古代の作品から換骨奪胎が可能だが、喜劇の場合は土地と時代によって異なる慣習 (Sitten) に基づくため、ドイツで新規の作品をあえて応募する必要がある〉と弁じている。(Vgl. „Dramatische Preisaufrage“, 1800; Bd.5, S.845f.)

自律性を堅持しうることをあらためて知りもする。

『メッシーナ』のあらすじ

『メッシーナ』は、中世のイタリア・メッシーナを舞台とするもので、先王亡きあと、その息子二人が後継をめぐって敵対した状況からはじまる。(兄弟それぞれについた従者たちの集団が、コロスを形成している。)しかし、この兄弟ドン・マヌエールとドン・ツェーザルは、それぞれが意中の人をもっており、その愛の力になごまされて、両者は和解へと至る。これを機に、二人の母であるイザベラは、修道院で暮らしていた娘ベアトリーチェを呼び寄せることにする。(先王は、生前、ある夢をアラブ人星占術師に解釈させたところ、生まれてくる娘が一族を滅ぼすという予言を聞かされたため、娘を出生後すぐ殺めるよう命じた。しかし、そのころ同時に、自分の夢をキリスト教の僧に読ませたイザベラは、生まれてくる娘が二人の兄弟の争いに和解をもたらすと予言され、夫にも息子たちにも知られずひそかに、娘を修道院にかくまうことにした。)三人の娘たちが、争いの絶えなかった王家に明るい将来をもたらすと思われたさなか、マヌエールが恋人と抱擁し合っている場面を見たツェーザルは、それが自分の愛する娘であることを認めると、激情に駆られてその場でマヌエールを殺めてしまう。和解は再び、血みどろの争いへと転落する。ところが、その娘というのは、実は妹のベアトリーチェであることが明らかになる。件の娘たちは、三人とも同一人物だったのだ。ここで、いわゆる *Anagnorisis* (認知) と *Peripeteia* (逆転) とが同時に生じる。結果的に見れば、妹に対する正当な愛を示していたにすぎないマヌエールを、勘違いと嫉妬から殺めてしまったツェーザルは、自分の行為を深く悔いる。そして、母と妹が引きとめる中、それを聞き入れず、自害することでもって罪を贖う。これにより、一見矛盾した二つの夢解釈・予言は、ともに現実のものとなり、舞台は幕を閉じる。

導入

さて、『メッシーナ』を論じるにあたって、やはり避けて通れないと思われてきたのは、「なぜシラーは、近代悲劇にあえてコロスを導入したのか」という問題であった。たとえば後に紹介する B・メンケの論は、「なぜシラーはコロスを用いたのか……」という表題を掲げている。この問いに対する答えを、詩人自らによる弁明の言(序文)にひとまず見出した上で、あらためてそれを作品と引き比べ、後付けの理論と実作との乖離を示して見せれば、とりあえずはすこぶる見通しの良い『メッシーナ』論ができあがるだろう。すなわち、「詩的な悲劇¹⁰」を標榜し、自然主義に宣戦布告したはずの劇作家が、実のところ、敵好みの「真実らしさ」にも色眼をつかっていた、と告発するわけである。

しかし、このような問いのたて方は、「悲劇におけるコロス」と言うときの「悲劇」をそ

¹⁰ Bd.2, S.818.

もそも前提にしている。そして本論が批判的な眼をもって穿ちたいのは、まさにこの不問に付された部分なのだ。先取りして言えば、あるテキストが悲劇とみなされてゆく過程を支える一種の装置として、コロスが機能している。悲劇はすでに在るのではない。悲劇は、そのテキストをめぐる諸言説を介して、「悲劇」だと認められてゆく、あるいは認められてゆきつつある。悲劇への欲望は、コロスについて論じるという仕方、満足を得るのであり、つまりは、悲劇とかかり合い、「悲劇がやはりあった（ある）」と安堵する。悲劇に寄せられる〈期待〉の総体が、それすなわち悲劇の〈実体〉であるとするれば、悲劇に対する当てが外れることは原理的にありえない。その意味においてのみ、悲劇は不死なのだ。

悲劇に対する是 (Ja)

シラーの同時代人であるスタール夫人 (Madame de Staël; 1766-1817) は『ドイツ論』 (*De l'Allemagne*. 1810) の中で、『メシーナ』についていくつかのことを書き記している。

コロスを舞台に上げるために、シラーは、その名以外は何も新しくない対象 [素材] を選んだ。というも、『メシーナの花嫁』は根本的に、ギリシアを舞台に演じられたいがみ合う兄弟の劇¹¹と何ら変わらぬ作品だからである。¹²

ここで夫人は、〈素材の選定よりもコロスの導入の方が目的として先行していたのだ〉と勘繰っている。もちろん、彼女はシラーの序文を読んでおり、〈自らの悲劇観を満たす手段としてコロスを導入した〉という詩人の言い分も承知している。ただ、スタールからすれば、『メシーナ』のコロスはそれが本来悲劇で果たすべき機能を果たしていない。それゆえ彼

¹¹ ラシーヌ (Jean Racine; 1639-99) 『ラ・テバイード』 (*La Thébaïde ou les Frères Ennemis*. 1664) を指している。これは、テーバイの王位をめぐるオイディプスの二人の息子エテオクレースとポリュネイケースとが争い、相討ちに終わる悲劇。『メシーナ』と異なり、兄弟の間に女性をめぐる争いはなく (ラシーヌ自身が序文で、憎しみを強調するために恋愛の要素を排した旨を述べている)、両者の憎しみを煽りながら王位奪取の野望を実現しようとする第三者クレオンの役割が大きく、最後は兄弟のみならず、母イオカステ・妹アンティゴネーまで自害する。また、コロスは登場せず、兄弟の従者たちが口を差し挟んだり、野卑な本性をむき出したという場面もない。

なお、素材という観点からのみこの作品に言及するスタールは、両作品の差異に立ち入ってはいないが、バルト (Roland Barthes; 1915-80) からすれば上の相違点は本質に関わる。彼によれば、神が気まぐれで課した不条理 (兄弟間に植えつけた憎悪) を、人間が引き受け、罪過として増幅・実現し、自ら罪ある存在となることで、神々の不条理は、贖罪・断罪であったと遡及的に正当化される。このような、神と人間との共犯関係が、「バロック的なシステム」をなし、悲劇を形成している。これに対して、クレオンは、自らの情念を外部世界の現実的対象 (王位とアンティゴネー) に向けることで、〈個人としての人間〉であろうとし、神と人間との間で自閉的に還流する「悲劇のエコノミー」から身をもぎ放そうとする。それゆえ、この悲劇における真の対立は、兄弟間ではなく、悲劇的原理 (兄弟間の憎悪の増幅) と反悲劇へのブルジョワ的な試み (クレオン) との間にある。 (Vgl. Barthes: *Sur Racine*. 1963.)

¹² Staël: *Über Deutschland*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1985, S.308. (傍点は引用者)

女は、〈手段であるというよりはむしろ、導入自体が目的だったかのようだ〉とあえて言い放つ。手段が目的に適っていないとき、あたかも当の目的が不在であるかのように揶揄してみせるのが、彼女の流儀なのだ。¹³ では、彼女がコロスに要求する機能は、何か――

コロスたちが全員で一斉に口にする抒情的な部分は、壮麗である。しかし、このコロスは、その判断力にもかかわらず、やはり単なる侍従たちの警句(Kammerherrensentsenzen)でしかない。非党派的な観客であることを可能にするような、自主自立の威厳をもちうるのは、ひとえに民衆全体(das gesamte Volk)のみである。コロスは、[一般的・理想的には]後世(Nachwelt)の立場を代表する。[それにもかかわらず、『メッシーナ』においてそうであるように、]コロスが個人的な情動から生み出されたとすれば、当然、滑稽なものとならざるをえないだろう。大勢の人間の声の一つにまとまって響くということは、すなわち、永遠の真理が激情を伴わないかたちで表現されることにほかならないのだ。¹⁴

『メッシーナ』におけるコロスの党派性(Parteilichkeit)が批判されている。つまり、対立する兄弟にそれぞれ付き従う家臣集団として、コロスが二分されている¹⁵ことが、「永遠の真理」を個人的な感情や利害関係を越えたところで証言するというコロスの機能に反している、という主張である。コロスが果たすべき機能についてのスタールの見解は、古典主義的であり、オーソドックスなコロス解釈の一つにすぎない。¹⁶ それは、シラーの表明す

¹³ 他にもたとえば、対話(Dialog)の冗長さをチクリとやる際も、「あたかも対話者のそれぞれが、美辞麗句を口にする以外ほかにかすることがないかのように[…]」という言い方をする。(Staël, S.309)

¹⁴ Staël, S.308f. (傍点は引用者)

¹⁵ 古代ギリシア悲劇においても、たとえばアイスキュロス『テーバイに向かう七将』(Epta epi Thebas)の末尾で、(兄の治めるテーバイに攻め入った)ポリュネイケースの埋葬をアンティゴネーとともに支持する側と、国家の掟や民衆の目を顧慮して埋葬への不参加を決め込む側とに、コロスが二分する。それゆえ、コロスの分化自体が「本来的ではない」ということは、あり得ない。

¹⁶ 元来のコロスは、「オルケストラ(Orchestra)」と呼ばれる独自の場所(観客席の中にある)に始終ひかえている。舞台上で起こる劇的な出来事に対しては、歌唱(Lieder)という非演劇的なパフォーマンスを通して、コメント・問い・助言・懇願・祈りを投げかける。しかし、出来事に直接介入するわけではない。――このような特徴ゆえに、ドイツ古典主義は、長らく、コロスを詩人の伝声器(Sprachrohr)とみなしてきた。つまり、人間一般の代弁者としての詩人が、表現(劇作品)のなかに埋め込まれ発話する際の媒体が、コロスであると解釈された。「理想の観客」(A. W. Schlegel: *Vorlesung über dramatische Kunst und Literatur*. T.1.)という定義も、この解釈系統に属する。(Vgl. *Metzler Lexikon: Theatertheorie*. hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat, 2005, Stuttgart/Weimar: J.B.Metzler, S.50.) ヴィラモーヴィッツ＝メーレンドルフは、理想の観客としてのコロスという定義が、時代的に方向づけられた見方によるものとして、批判している。(Vgl. Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von: *Griechische Verskunst*. (1921) 3.Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.) レースラーは、各時代の志向が反映された読みに対しては寛容で、コロスの中に多様な機能が矛盾することなく並存していることを肯定的に解釈している。その詳細については後の注であらためて言及する。(Vgl. Rösler, Wolfgang: „Der Chor als Mitspieler: Beobachtung zur <

るコロス観とも一致している。しかし、その具体的な運用法・演出法において、スタールとシラーとは意見を異にしている。この二重構造をひとまずここで確認しておく。

ところで、コロスの是非に言及することは、否応なくその論者の悲劇観を引きずり出してしまふ。シラーに寄り添うスタール夫人は、〈日常の現実世界〉と〈詩的な虚構世界〉とに、現象と理念の二分法を対応させ、後者を保証するステータスとして、つまり真理の証言者として、コロスを構想する。小説 (Roman) の台頭により、(理想的ではなく) 経験的な現実が文学の対象となり、その自然主義的な影響が劇ジャンルにまで及んでいた当時であって、シラー＝スタール夫人は、〈理念・理想の顕現する場としての劇作品〉という観念論的・理想主義的悲劇観¹⁷を支持している。このとき、真理の顕現の場としての悲劇という考え方が、後から、コロスという好都合な装置を見出したわけではない。(シラーの序文を読めばそう思えるとしても、である。)むしろ、真理が抽出される場として悲劇を考えた時点で、一論理的に一同時に、その真理を証言するステータスが想定されているのであり、それが具現化したものがコロスにすぎない。観念論的・理想主義的な悲劇観は、潜在するコロス—出来事とその中に巻き込まれた人物とから距離をとり、超然とした審級—を始めからもっていたのである。

ただし、その抽象的な審級がコロスという形で具体化されたとき、それは劇作上の要素・装置としても機能し始める。その意味では、コロスを実際に舞台に上げ、それを具体的に運用しなければならないことは、一純粋な観念論者という理想点から見れば—いわば必要悪であり、コロスによる歌唱の叙情性がいくら理論的に肯定されようと¹⁸、〈後付け〉のい

Antigone〉“ [IN: *Antike und Abendland: Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens*. 29. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1983.]

¹⁷ 悲劇を、真理・本質の現出形態とみなす論者の一人として、ルカーチ (Georg Lukács; 1885-1971) が挙げられる。本質を見失った近代における文学ジャンル＝小説との対比の中で、彼の悲劇観は極端に観念的なものへと硬直していく。その点については、『小説の理論』(*Die Theorie des Romans*. 1916) が詳しいが、エッセンスが凝縮された手短な文献としては、「映画の美学覚書」(„*Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos*“, 1913) を併せて参照されたい。

¹⁸ コロスが音楽的・叙情的であるとして、そのことが、演じられたもの (das Gespielte) に対する観客の距離を生むのか切り詰めるのかという判断は、一意的に下しえないだろう。別言すれば、感覚的直接性 (叙情性・音楽性) と象徴性 (韻文・客観的立場・非リアリズム) との両面体として、コロスは都合よく捉えられてきた。——たとえばハルトマン (Nicolai Hartmann; 1882-1950) によれば、テキストとしての戯曲は感覚的に直接呈示されるわけではないので、造形藝術に対してハンディを負っている。しかし、俳優によって上演されることで、ようやくそのハンディは埋まり、完成に至る。(いわば文字＝恣意的記号から俳優という自然的記号にメディアを乗り換えることで、表現の直接性が回復される。) しかし、ハルトマンによれば同時に、演じられたものはあくまでも演じられたものとして、距離を取って「観照的・美的」に享受されなければならない、それが藝術体験の前提でさえある。(Vgl. Hartmann: *Ästhetik*. 1953) ——こうしてハルトマンの美学的主張が顕著に表わしているように、感覚的直接性と反省的距離の両得をせしめることが、藝術の永遠の課題なのである。そして、この観点からすれば、コロスは一方で、テキストの具体的・感覚的な実現を媒介している。だが他方で、コロスという非リアリズム的な要素は、象徴として機能し、距離と反省をもたらす (とも考えられる)。いずれにしても重要なのは、コロスが劇作品にもたらす機能は、各

かがわしさを帯びてしまう。¹⁹ コロス自体が、純粹理論上の機能体という側面と、舞台上に乘せられた物理的存在という側面とを備えており、この分離をいかにして予定調和へと見せかけるかが、コロス論の使命なのだ。コロス論は、負債から始める、返済のプロセスである。藝術が依存する感覚的素材を放棄・止揚し、真理の顕現する場をたとえば宗教にでもずらし込まない限り、理念と感覚的素材とのこの角逐は、理論上の調整を要請する。

このような観点から、先ほど述べた「二重構造」—悲劇観・コロス観を共有しつつ、運用論で対立すること—を捉え直すなら、それはいわば、〈返済方法〉をめぐる意見の相違である。それゆえ、そのような具体的運用論にかかずらう限り、理想（理論）と現実（作劇術）との差し引き額は問題になっても、掲げられた理想・理論自体の是非は問題とならない。そして、さらに言えば、コロスの運用論に終始するということが、悲劇の〈あの審級〉—真理を見届ける審級—に対する、大いなる是認なのだ。²⁰ ここで問題にしているのは、スタール個人の解釈や評価の如何ではなく、むしろ、悲劇論的言説の可能な一つのあり方にほかならない。つまり、精緻な具体論に徹することが、その熱心な見かけに反して、手放しの是認となりうるという逆説である。²¹ モリスによれば、ある関心 (Interesse)

悲劇論・演劇論の志向に沿って柔軟に解釈されるということであり、いわばアジャスターとして、論全体のつじつまの調整に一役買っているということである。コロス論は、帳尻合わせされるべき〈負荷〉でありつつ、悲劇論全体の齟齬・矛盾を調整する〈ゆとり〉でもあり得ている。そしてシラーに関して言えば、レッシングのイリュージョナリズムとカントの無関心による美の定義との間で絶えず揺れてきた彼が、コロス論にいたっても依然、距離の美学に傾き始めた向きはあるものの、ディレンマにとどまっていると言えよう。

¹⁹ もちろん、たとえ後付けの理屈であろうと、それが体系化した理論にまで拡張されれば、もはやその嫡流は問われない。〈後付け〉であること自体は、批判の対象にならない。むしろ、コロス論をそのような〈帳尻合わせ〉とみなす視点こそが、重要である。ちなみに、この帳尻合わせの不可避を詩作過程のダイナモとして肯定するのが、後述するステーファの論とも言える。

²⁰ たとえば極端な例としてのコクトー (Jean Cocteau; 1889-1963) 版『アンティゴネー』(Antigone. 1922 初演) において、コロスは舞台装置の一つとして極端に軽んじられる。つまり、「コロスとそのリーダーは一人の声で代表され、まるで新聞記事でも読み上げるかのように、大声で、早口にしゃべる。この声は、装置の中央にある穴から聞こえてくる。」(ト書き) そして—この結果と言えるかは別にして—悲劇は「猥雑な王族たちのカーニバル」といった様相を呈し、王族たちは「昆虫の一族」とさえ言われる。もちろん、〈悲劇が、高尚な真理を顕現させる場ではないこと〉と〈真理を目撃・証言する審級としてのコロスが不在であること〉との論理的(前後)関係を決定するには、慎重でなければならないが、本論は、両者の同時性を想定している。

また、ラーゲルクヴィスト (Pär Lagerkvist; 1891-1974) 『人間を生きさせたい』(Låt människan leva. 1950) では、冒頭に暗闇から発する合唱の声でもって、誰が被告であり、原告であり、裁き手であるのかが問われ、それに対して登場人物一同が、自分たちこそ被告にして原告であると応答した上で、裁き手は誰かと問い返す。有名無名の登場人物たち(いずれも死者)がおのれの死について自問自答し反省を練り上げていくこの現代劇において、個々の生の裁き手は不在であり、合唱の権威の失墜(裁きを下す者から単に問う者へ)とともに、問題は、個々人が自分たちの生あるいは死の自己肯定へといかに行き着くかという点に移行している。別言すれば、生を〈裁き〉の形式からいかに解放するかという、悲劇の形式自体に対する挑戦が、この一幕の戯曲なのである。

²¹ ちなみに、このあとスタールは、あえてなされた〈諸宗教の混合〉や〈対話の冗長さ〉について

を共有し、ある目的を前提とした上で、どう振る舞うのが適切かを指示するのが「技術的言説」であり、そのような言説は、ある物がある特定の関心とある特定の関係にあることを記述的に述べる「学問的言説」とは区別されるべきなのだが²²、その語法に則って言うならば、コロスに関する「技術的な言説」にまぎれて、〈悲劇〉という理念が密輸入されるのである。

悲劇論というコンセンサス

スタール夫人が、コロスのもつ（べき）理念的・理想的側面を強調したとすれば、それとは対照的な論もある。20世紀後半になると、アリストテレス『詩学』—「コロスもまた、俳優の一人とみなされなければならない。それは、全体の一部分として上演に加わらなければならない。²³」—を根拠に、コロスは共演者（Mitspieler）であると解釈される。そして、この解釈方向の中で古典文献学から、〈コロスは、その非統一的なスタンスと非行動的な役割ゆえに、低い身分の者からなる共演者である〉という見解が出されることになる。²⁴

たとえばミュラーは、「シラーの理論がその実践〔実作〕にどこまで当てはまり、どこまで反しているか²⁵」に焦点を当て、コロスを論じる。彼によれば、コロスは、「理想の人物（ideale Person）」としては機能していない。むしろ、〈他国からやって来たノルマン人の王家につかえる先住者たち〉という社会的地位に縛られている。しかし、そのことによって、主人公と敵対者との社会的な関係がリアルに表現されている。つまりミュラーは、コロスの理念的側面を強調するよりも、むしろ社会的なリアリズムの方に引き寄せて、コロスの有意義性を救っている。コロスが集団による斉唱という形態を採り、それゆえある特

批判するが、しかし結局は、最終場面で描かれる嫉妬の感情が「真実（wahr）」であるという点において、シラーの天分を評価し、バランスを保ちながら穏やかに『メッシーナ』評を終えている。²² 藝術作品も含む広義の〈記号（Zeichen）〉が、ある特定の〈関心〉に依拠した〈価値〉を担っているとするモリスは、そのような記号＝藝術作品に対するアプローチの仕方を、技術的言説/学問的言説の二つに分別している。なお、この二つの言説・語り口を混同すると、藝術作品についての〈美的分析〉と〈美的批判〉とが一緒くたになってしまうとされる。（Vgl. Morris, Charles W.: „*Aesthetics and the Theory of Signs*” [IN: *Journal of Unified Science*. 8. 1939, S.131-150.]）

なお、A・W・シュレーゲルは、いわゆる「ベルリン講義」（1803）の中で（第一部の冒頭）、哲学的理論と技術論を区別しており、後者が目的を前提とした実現のための論であるのに対し、前者は目的自体を問題にするという。さらにシュレーゲルは、造形藝術や音楽が、その感覚的素材・媒体の性質上、光学や音響学といった一種の物理学に依る技術論を求めるのに対して、言語藝術は、言語という精神の所産を媒体とするため、技術論（創作論）から哲学的理論へと突き抜ける、と主張している。この観点を敷衍すると、コロス論とは、その歌唱・舞踊・音楽といった要素ゆえに、言語藝術の中に技術論を導き入れる契機となる、と言えよう。

²³ アリストテレス『詩学』第18章——オーピッツ（Martin Opitz; 1597-1639）『ユーディット』（*Judith*. 1635）では、アッシリアの捕虜になったヘブライ人たちからコロスが成っており、その用法を見る限り、まさに「俳優の一人」という上記の教則が遵守されている感がある。

²⁴ Vgl. Metzler Lexikon: Theatertheorie. S.50.

²⁵ Müller, Joachim: „*Choreographische Strategie*“ [IN: *Friedrich Schiller: Angebot und Diskurs: Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft*. hrsg. von Helmut Brandt, Berlin: Aufbau, 1987.] S.431.

定の人間の性格 (Charakter) を表現することは不可能である以上²⁶、そして、〈普遍的正義〉といった理念の表出が問題になっているわけではない (と、いまやみなされる) 以上、コロスが〈現実的な—社会関係〉を表現するという帰結は、さほど奇異なものではない。しかし、なぜわざわざそこまでして、実験的とも言えるこのいびつな悲劇を尋常なリアリズムの範疇で処理し、肯定しようとするのか。初期ロマン派における一連の運命悲劇について、それがリアリズムの観点からもまともに読めないこともないことを示してやる、悲劇論者の例の面倒見のよさが、ここでも発揮されている。

シラー自身は、コロスが立場・心情においても二分され、和解から血みどろの争いへと粗暴に転落していくことについて、〈その場面においてのみコロスは現実的な人間 (他の登場人物と同じ、事件の当事者) となったものの、しかし全体として、原則として、コロスは理想的な人物であり、ひとつの統一体として超然と出来事を俯瞰し、冷静に反省しているのだ〉と弁解している。それゆえ、ミュラーの解釈が、〈作者ノ意図〉に反していることは間違いない。しかし、そのことを根拠に彼の解釈を批判するつもりは毛頭ない。また、対立するスタール夫人の評価とミュラーのそれとを引き比べて優劣を下すことも、ここでは問題ではない。むしろ、コロスについてのディスクール研究である本論がにじり寄りた先は、解釈内容や方向の差異にもかかわらず、解釈・評価・批判することを通して対象作品を肯定的にすくい取ろうという大同一致であり、その元にあるものである。コロスに対する当面の手厳しい批判が、作品全体に対する肯定に裏返る予定調和について、意識化

²⁶ ゲオルギアーデス (Thrasylulos Georgiades; 1907-77) によれば、〈音楽〉が表現できるのは、個人ではなく、〈人間関係〉・〈社会〉である。そして、個人を描くのが悲劇であり、社会を描くのが喜劇であるから (たとえば、シェイクスピア悲劇のタイトルがほとんど個人名であるのに対して、喜劇はそうではない)、音楽は喜劇と結びつく。その偉大なる成功例がモーツァルト (のオペラ) である。(Vgl. Georgiades, Thrasylulos: *Das musikalische Theater*. (Festrede gehalten in der öffentlichen Sitzung der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München am 5.12.1964.)) — なお、ヘーゲル (Georg Wilhelm Friedrich Hegel; 1770-1831) によれば、演劇が精神の表現としての藝術である以上、演劇はしかるべくして、表現の媒体を音楽・舞踊から語り (Rede) へと移してゆく。これが、古代ギリシア劇から近代劇への移行でもある。しかし、その際、仮面を外されてあらわになった豊かな表情と、リズムから解放された言葉の表現可能性が、もはや普遍的な理念ではなく、ある個人の独自の性格・内面性を表現することに活かされるようになる。(ヘーゲルの念頭にあるのは、シェイクスピアのいわゆる「性格悲劇」である。) つまり、〈表現媒体の展開〉と〈表現対象の転換〉とが、相互的に作用しながら、演劇のあり方を変化させてゆく。そして、この転回にともない、俳優の位置づけも変わる。詩人が理念を表現する際の装置 (Instrument) にすぎなかった俳優は、その表現メディアとしての可能性を拡張されるにつれて、独自の創造性を認められるようになり、ついには、俳優の自己実現のための作品を詩人が提供するという、逆転した関係が生じる (ヘーゲルが挙げるのはイフランド (August Wilhelm Iffland; 1759-1814) やコツェブー (August von Kotzebue; 1761-1819) である。作品自体は素描的 (skizzenhaft) で取るに足らないものだが、だからこそ、それを演じる俳優の力量が発揮できる絶好の場となりうる)。(Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*. 3.3.C. III.2.b.: „Die Schauspielkunst“) ヘーゲルの藝術論は、総体を見れば、感覚的・物質的メディアをひたすら止揚してゆく過程と捉えられるが、しかし、止揚されるまでの展開メカニズムの分析は詳細に富んでおり、メディア論としての魅力を秘めている。

することからまずは始めなければならない。Idealismus と Realismus は、扱う作品を救い上げるといふ点で、容易に雷同する。これから見るように、悲劇論が悲劇を救う際の演出はますます技巧に富んだものとなっていく。『メッシーナ』におけるコロスを否定性として、踏み台として、悲劇論という一種の弁証法的見世物は、最終的に何を肯定しようとしているのか。そのような問いを成立させることこそ、本論の眼目である。

なお、ミュラーの解釈によせて、もう一点付言しておく。彼によれば、叙情的な調でもって非現実的・理想的な雰囲気彩られたコロスが、実際に舞台上上がるや、他の登場人物たちの根ざす現実的・社会的葛藤と対話 (Dialog) の次元へと引きずりおろされるが、しかし、それによって、詩的な (poetisch) 力が一シラーの意に反して一生じているという。²⁷ つまり、彼の解釈は、コロスの是非を論じる基準軸を、(テキストの次元に対する) 上演・劇場の次元へとずらしこむことで、『メッシーナ』を救い、肯定している。もちろんこれ自体は、有効な解釈法の一つであろう。ただし、悲劇論一般に関する注意として、テキストの次元における悲劇解釈・批評と、上演におけるそれとは、区別され、それぞれ独立して進められる必要がある。というのも、後者におけるラディカルな悲劇批評—上演にとってもうハプニング要素の積極的な招来により、悲劇の理念性と形而上学を解体しようというポストモダンな試み—がいくら盛んになされたとしても、それが前者の代替となることは絶対にありえないからである。否、むしろ、劇場におけるテキストの揶揄は、テキスト自体の理想的同一性を前提にしてさえている。テキストのパロディ化は、テキストのオリジナリティを逆証明する。テキストを上位とするヒエラルキーを解体するどころか、東の間転倒させて、おどけてみせるにすぎない。

劇場と書齋

もちろん、上演の次元をとりこんで解釈すること自体が否定される謂れはない。テキストとその上演形態との混同が問題であるにすぎない。劇場におけるコロスに注目した解釈として、ここでベッティネ・メンケの論²⁸を紹介しておく。

彼女はベンヤミン (Walter Benjamin; 1892-1940) を引きつつ²⁹、まず、〈歴史劇〉にはそもそも問題があるとする。歴史劇は、すでに起こった出来事の決定性 (Determiniertheit) に後から意味を付与して、それを舞台上で提示するが、〈劇 (Spiel) として提示する〉ということ自体も出来事である。それゆえ、一つの完結した因果的連関として歴史を提示しようとする歴史劇は、他ならぬその提示の行為によって、当の対象の〈閉じ〉をほどいてしまう。歴史的出来事がずるずると、上演の現在にまで連なってしまうのだ。³⁰ 劇は、あ

²⁷ J. Müller, S.446.

²⁸ Menke, Bettine: „Wozu Schiller den Chor gebraucht ...“ [IN: *Tragödie-Trauerspiel-Spektakel*. hrsg. von Bettine Menke u. Christoph Menke, Theater der Zeit, 2007.]

²⁹ Vgl. Benjamin, Walter: „Bemerkungen zum Problem des historischen Dramas“ (1923)

³⁰ 演劇形式に具わる特殊な性格をまさに演劇の中で提示して見せる自己言及性・反省性こそが、現

る完結した出来事（作品世界）を提示し、観客をそのイリュージョナルな世界に取り込もうとしながら、それと同時に、まさにそのことによって、自らの *Theatralität*（劇場で俳優が発話し、それを観客が客席で見ているということの出来事性）をも示し、自らが人為的な見世物であることを明らかにしてしまう（„*Metatheatralität*“³¹）。このような自己言及的な構造をもった劇を、ベンヤミン＝B・メンケは、（„*Tragödie*”に対する）„*Schauspiel* (*Trauerspiel*)“と呼んでいる。

この文脈の中でメンケは『メシーナ』のコロスを解釈する。コロスは、目の前で起きている出来事（ツェーザルの死など）を非当事者として目撃する観客の立場を再現（*re-präsentieren*）しているだけではない。同時に、*theatral* な出来事（劇場で俳優が発声する）を客席で聞き・観ているという次元での観客をも再現している。劇場に足を運び、席に座り、舞台に目と耳を向けるという、演劇観賞に先立つ行為の次元をも、コロスの存在自体が劇中で再現している。18世紀の演劇—たとえばレッシング—は、まさに（*Schauspiel*ではなく）*Drama* であるべく、*Handlung* を混乱させる *Theatralität* を排除することに専念していた。舞台は、四番目の壁が欠けた部屋のようにしつらえられた。しかし、コロスの導入によって、演劇が元来かかえている非・完結性と *Theatralität* が、当の *theatral* な演劇行為の中で自己言及的に示されることとなった、とメンケは言う。

コロスが舞台の上に居合わせること自体が再現してしまう次元に注目する B・メンケは、それゆえ、コロスが歌う言葉の内容だけに、つまりテキストだけに目を向けたのでは、沈黙しながらも依然として居合わせるコロスのステータスが解明できないと指摘している。これはもっともな言い分であろう。ただし、ここから、上演されたものとしての悲劇だけが正当な考察対象だとは帰結されない。むしろ、悲劇の *Theatralität* に関する精力的な研究を受け、〈悲劇テキストを書斎で一人読みふける〉という閉鎖的行為の独自性、そこでこじれてゆく観念と言説のあり様へも目を向けるべきだろう。また、さらに言えば、悲劇を読んだ後³¹、〈それについて書斎で書く〉という行為と、観劇した後に〈やはり書斎で書く〉

代演劇の〈現代性〉と言えるなら、ピランデルロ（Luigi Pirandello; 1867-1936）の『作者を探す六人の登場人物』（*Sei Personaggi in cerca d'autore*. 1921）こそ、上記の「ほつれ」を演劇で提示した現代的作品である。つまり、自分たちの半生を作品化して欲しいと訴え出る6人の家族たちは、演出家や俳優たちの前で自らそれを演じ、〈再現〉して見せるわけだが、まさにそのリハーサル行為が、これまでの出来事の反復・再現のみならず、家族にとっての新たな出来事にもなってしまう、家族の運命を大きく変える結果になる。それゆえ、6人の家族の運命は未完結なのであり、それを完結した素材として加工出来るような作者は—彼らがいくら探せど—存在しない。

³¹ 読書と観劇とを区別しようとする際、やっかいなのは、読者が思い浮かべるいわば〈頭の中の劇場〉の位置づけであろう。たとえば、ドイツ演劇学（*Theaterwissenschaft*）を基礎づけたディンガー（Hugo Dinger; 1865-1941）は、その〈想像上の劇場〉を理由に、読書行為もあっさり演劇学の管轄下に取り入れる。つまり、戯曲を読むたびに、読者はそれを想像の中で、言語芸術とは別の表現要素に翻訳しているのであり、詩作品（*Dichtung*）が扱いきれない要素（言語以外の表現要素）が戯曲（の受容）に決定的な役割を果たしている以上、演劇学が独立した学問として必要だ、というわけである。（Vgl. Dinger, Hugo: „*Dramaturgie als theoretische Wissenschaft*“ [IN: *Dramaturgie als*

という行為との、共通あるいは差異についての分析も、今後の課題である。たとえばサザーンが言うように³²、演劇というものが、演者と観客との間の〈行為 (Akt)〉であり、言葉や身振り自体にその本質があるわけではないのだとすれば、ますます、テキストを独り読むという行為の特異性が比例して浮き彫りになる。つまり、サザーンのような仕方、演劇学の対象としての演劇を規定してかかるほど、それと平行して、〈テキスト〉・〈読書行為〉・〈読書する主体〉もまた独立した—いびつな—考察対象として前景化する。本論が以下において明らかにするように、悲劇作品そのものを熱心に問題とする限り、悲劇について書いている現行の Ich については意識されない。また、それと同時に、その Ich が〈悲劇を悲劇として問題にする〉ということ自体の非自明性も、不問に付されてしまう。そして、紋切り型の文章読本が推薦するあの „man sagt, ...“³³と受動態による「学術的な」文体が、〈自分自身を括弧に入れる〉奇術、底抜けのオプティミズムを蔓延させる。

Wissenschaft. 2Bde. Leipzig: Veit&Co. 1904-5.]) しかし、たとえば西村は、読書とイメージについての小論の中で、テキストがときとして理解のためにイメージの惹起を要請することがあるにせよ、言葉の理解がすなわちイメージ化であるという図式は当たらない、と結論づけている。(西村清和「読書とイメージ」『美学』, 49(4), 1999年, 所収.) この論の中で紹介されている認知心理学者ミシェル・ドゥニ (Michel Denis; 1943-) が『イメージの心理学』 (*Les images mentales*. 1979) で言うように、読書で喚起される心的イメージが、〈すでに獲得済みの知識が、一定の関心・課題・文脈に応じて最も適切なひとつかふたつ特性に焦点が合わされ、現働化したもの〉だとすれば、いわゆる頭の中の劇場は、解釈の過程そのものであり、演劇学が対象とみなす舞台上のパフォーマンス (知覚対象) とは明確に区別される必要があるだろう。ただし、この問題についてはこれ以上立ち入らない。

さて、演劇学の設立は、その対象として、俳優の〈身体性〉に当然注目する。そしてそれに伴って、政治的な要素が美学の名を借りて流入してくる。ドイツ演劇学の草創期にもなされたフクス (Georg Fuchs; 1868-1949) の小論では、そのことが顕著である。彼によれば、ドイツ人の血の中に、すでに内的なリズムが刻み込まれており、舞台上の身体表現 (特に踊り (Tanz)) がそれと呼応することで、観客は陶酔状態を享受するという。彼はそこから、舞踊に適した身体をはぐくむべく、「美学に素養のある医者」が、ダイエット・マッサージ・体操・トレーニングなどについての的確に助言し、身体を管理すべき旨にまで言及している。なお、ニーチェに依拠するフクスだが、演劇の国民性を強調する際には、ゲーテやシラーの名をちらつかせている。(Vgl. *Der Tanz*. Stuttgart: Strecker&Schröder, 1906.) フクスの例が極端に示すとおり、身体性への関心は、民族やそれ特有の身体をはぐくむ国土・国民性へと議論を誘う。しかし見方によれば、身体はすべての人間に共通して備わるものであり、それゆえ、偏狭なナショナリズムではなく、人類の普遍性と結びつくこともある。そのような議論を意識的に展開しているのが、イーグルトン (Terry Eagleton; 1943-) である。彼は、悲劇が表現している〈人間の普遍的弱さ〉としての苦痛、文化と歴史の基盤としての生物学的要素 (身体) を直視することが、目指すべき唯物論の前提であるとする。そして、そのような超歴史的要素におびえて着手できずにきた左翼あるいは歴史主義・相対主義を批判している。(Vgl. *The Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. 2003.)

³² Southern, Richard: *The Seven Ages of Theatre*. (1962)

³³ ジジェク (Slavoj Žižek; 1949-) によれば、信仰が生れる場合、何かを直接的に信仰する主体が存在するわけではなく、まずはそのような信仰主体があるという想定がなされ、代理主語 (man/on) が立てられ、その結果実在化された神的形象がはじめて、各主体の信仰の対象となる。(Vgl. *How To Read Lacan*. (2006) (auf deutsch: *Lacan: Eine Einführung*. übersetzt von Karen Genschow u. Alexander Roesler, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008, S.44f.)

古代と近代の相互定義

舞台上で起こっている出来事とその渦中の人々に対し距離を保ち、それらのことから抽出されるべき真理の目撃者になるというコロスの機能定義は、アリストテレス詩学のそれとは逆向きのベクトルをもっている。つまり、意識と反省とによってもたらされた、自然（現実）との不調和を、極度の反省性によって崇高のうちに克服しよう—しなければならぬ—という情感的詩人のプログラム³⁴に則した、いわば「近代的な」コロス定義である。言い換えれば、世界の調和的秩序と真理の自明性が損なわれた近代にあっては、認識の精度・深度ごとに審級が階層化され、一度解体した世界が上から宙吊りにされる形で再秩序化される。究極の反省主体が理念として頂点に据え置かれることで、不十分な認識主体は、完成への道程として、各段階においてその存在をかりうじて認可される。このように、コロス論を介して、〈近代〉世界の布置が語られ、自己定義が下される。³⁵

そしてさらに言えば、近代におけるコロスひいては悲劇を論じることで、〈古代〉が逆照射されもする、あるいは、特定の〈古代〉像が結ばれる。古典文献学者ラタッチは³⁶、シラーによるギリシア的古代の受容を論じている。彼は、シラーが、すでにもっていた悲劇理念を実現するための〈道具〉として古代悲劇を受け入れたのだと述べている。³⁷ そし

³⁴ ヴィトコウスキーによれば、シラーは目的論的な世界観を警戒していた。ある問題の普遍的な解決を構想したとしても、自らの相対性を受け入れない者がそれを推進すれば、その世界観がイデオロギーとして使用されることになり、具体的な状況において「他の善や正義」と対立することになってしまう。彼による解釈は、大きな物語を拒絶するポストモダン的な志向性をシラーに読み込んでいる。(Wittkowski, Wolfgang: „»Der Übel größtes aber ist die Schuld« Nemesis und politische Ethik in Schillers Dramen“ [IN: Friedrich Schiller: Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. hrsg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen: Max Niemeyer, 1982.]

³⁵ 「ある文学的形式を葬ることはひとつの倫理的行為である。誠実を尊ぶ近代的倫理の見事な成果である。なぜなら、それは自己を定義する行為であり、同時にまた自己を埋葬する行為であるからだ。」(Sontag, Susan: “The death of tragedy“ (1963) [IN: Against Interpretation and Other Essays. New York: Picador, 2001.] S.132.) ——この指摘は、ある文学形式の復権を目論むことにも当てはまるだろう。

³⁶ Latacz, Joachim: „Schiller und griechische Tragödie“ [IN: Tragödie, Idee und Transformation.

(Colloquium Rauricum; Bd. 5) hrsg. von Hellmut Flashar, 1997, Stuttgart/Leipzig: B.G.Teubner.]ラタッチによる『メッシーナ』批判の論点は大きく三つ：①筋に論理的・因果的な必然性がなく、意味の統一もなされていない。(たとえば、和解した兄弟が自分の恋人を胸に抱いているのを見たとき、弁解の余地も与えず、即座に刺殺してしまうだろうか。)②古代ギリシア的な形式の厳格さと、近代的な感情とが混合している。(たとえば、コロスの機能が実に多様すぎる。)③内容(Fabel)の自由な創作が、予備知識(神話)のない観客にとっては、過剰な負担・要求となっている。

³⁷ 石川によると、18世紀合理主義は、世界を一つの機械とする見方に達し、その機械論が宿命論を生んだ。そして、シラーを含む当時の人間は、自らの宿命論を投影する形で、古代ギリシア悲劇に運命の思想を読みこんだ。(Vgl.石川實：「分析劇、運命劇、幽霊劇」『言語文化研究』(大阪大学), 4, 1978年, 所収.) ——このような指摘に鑑みて、確認しておかなければならないのは、①近代における古代解釈が恣意的であること、さらに、②〈近代人シラーが古代に何を恣意的に読みこんだか〉をめぐる解釈自体も多様でありえるということである。言い換えれば、〈近代が古代に何を恣意的に読みこんだか〉を現代が恣意的に読むという、恣意性の乗法が原理的には続くことになる。

て、『メッシーナ』が古代ギリシアの悲劇といかにかけ離れたものであるかを、細かく示してみせる。³⁸ その中でラタッチは、『メッシーナ』のコロスが負わされた雑多な機能を列挙するが、その際、「アイスキュロスの反省器官 (Reflexionsorgan)」、「ソフォクレス的な解釈媒体 (Deutungsmittel)」、「ソフォクレス的な腹心 (Vertrauter)」・「協力者 (Kollaborateur)」、「エウリピデス的な決まり文句の告示者 (Gemeinplätz-Verkünder)」といった具合に、それ自体多様であるはずの、古代ギリシアにおけるコロスの機能が、「…的 (-isch)」という接尾語のもとプロトタイプ化され、整理される。そして最終的には、シラーによる古代ギリシア悲劇の大胆—あるいは無謀—な受容が、いわば失敗の成果として、ギリシア悲劇が「模倣不可能 (nicht imitierbar)」、「移植不可能 (nicht verpflanzbar)」、「変形不可能 (nicht transformierbar)」であることを証した、とされる。³⁹ このように、コロスを軸として近代悲劇と古代悲劇とを対照することで、おおむねアリストテレスの『詩学』を根拠とした⁴⁰古代ギリシア悲劇観は硬直し、到達不可能な偉大さとしての古代が実体化されてゆく。ラタッチは、「自前の理想を現実化するための道具 (Instrument) として、ギリシア悲劇は利用できる (verwendbar) と [シラーには] 思われたのだ⁴¹」と述べているが、これはそのまま、ラタッチひいては我々のシラー解釈にも妥当する。すなわち、〈自前の理想 (的〈古代〉像) を現実化するための道具として、シラー悲劇 (解釈) は利用できる。〉ラタッチは、『メッシーナ』を観た者・読んだ者 (Rezipient) が現代にいたるまで持ち続け

³⁸ 〈シラーは (現実の生とは画されるべき) 藝術の理念を実現すべく、形式的な実験によって古代風の悲劇『メッシーナ』をものしたが、しかし、古代と近代とがそれぞれもつ歴史的前提を無視したために、その試みは失敗に終わっている〉、という淡白な解釈は、たとえばエラーズに見られる。ここでは、演技 (Mimik) や身振り (Geste)、朗唱 (Deklamation)、多様な韻文を文の意味とは無関係に抑揚させる仕方 (Skandierung) などが挙げられ、このような形式面での試みに比すれば、内容など「どうでもいいもの (Caput mortuum)」だった、とされる。彼によれば、『メッシーナ』の Fabel には、本当の話も、本当らしい (wahrscheinlich) 話も含まれていない。このように、『メッシーナ』を古代悲劇への徒な試みと低く評価する場合、後続する『ヴィルヘルム・テル』 (Wilhelm Tell. 1804) においてシラーが歴史劇に着手したことは、妥当な判断として肯定されるのが常である。(Vgl. Oellers, Norbert: *Schiller. Mit 8 Abbildungen. revidierte Fassung.* (1989) Stuttgart: Reclam, 1993.)

ちなみに、上演に際しての細かな演出については、ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe; 1749-1832) がその準備に追われている旨を書き残しており (Vgl. „*Tag- und Jahreshefte*“ [IN: *Berliner Ausgabe.* hrsg. von Siegfried Seidel, 1960ff. Berlin: Aufbau, Bd. 16, S. 104.])、また、『メッシーナ』のある具体的な場面ではどのような演技・身振りが求められるかを記しているため (Vgl. „*Regeln für Schauspieler*“ [IN: *Berliner Ausgabe.* Bd. 17, S. 97f.])、上のような上演形式面での実験が、「シラーによるもの」とどこまで言えるのかは疑問である。

³⁹ Latacz, S.256.

⁴⁰ ギリシア悲劇の〈本質〉を看取しようとする際、アリストテレス詩学に依拠すること自体、決して自明ではない。ヴァイズが指摘しているように、アリストテレスが実際に観た悲劇は紀元前4世紀のものであり、紀元前5世紀のものとは違い、劇作家よりも主演俳優の演技力に関心の焦点は移り、ポリスの愛国的祝祭と悲劇上演との結びつきがもはや解体した、新手の悲劇である。(Vgl. Wise, Jennifer: „*Tragödie als »Weissagung eines glücklichen Lebens.«*“ [IN: *Tragödie-Trauerspiel-Spektakel.*])

⁴¹ Latacz, S.255.

てきた「おもわず生じる不愉快さ (spontane Unbehaglichkeit)」について、それを「失望 (Enttäuschung)」という語で置き換えている。⁴² このとき、まさにこの用語法はいみじくも、理想とされるべき (古代) 悲劇に対する〈期待〉を言洩らしている。近代悲劇の限界や不足を嘆くというお馴染みの論法は、古代悲劇の偉大さを対偶として—のみ—証明する。

さかのぼればニーチェもまた、少なくとも『悲劇の誕生』 (*Die Geburt der Tragödie*. 初版 1872/新版 1886) においては、近代悲劇におけるコロス (論) の誤謬を指摘し、まさにそれとの対照において、〈本来的な〉コロスのありようを浮き彫りにしようとしていた。ニーチェによれば、シラーは、〈舞台装置や韻律的言語は、生の現実とは区別された象徴的・理想的世界を確立するのであり、コロスの導入によって、卑俗な自然主義に対して、詩的自由を享受する場が実現する〉と考えた。しかしこれは「似非理想主義」であるとニーチェはいう。というのも、たしかにギリシアのサテュロス合唱隊—真のコロスの原型—は、ナマの現実と区別された理想的地盤におかれるものの、彼らが繰り広げる世界は単なる空想の産物ではなく、現実性と信憑性をもっているからである。つまり、世界についての根源的な叡智を反映している。象徴主義でもって卑俗な現実から藝術を分離するのみでは不十分であり、それは根源的な叡智に裏打ちされていなければならないとするニーチェの是非は、ここでは問わない。むしろ、そのような真理 (とされるもの) —あるべき悲劇像—が生成されてゆくメカニズムに目を向ける方が、かえって〈ニーチェ的〉であろう。⁴³

さて、特に近代作家にあっては、〈古代〉の意味が事後的・遡及的に読み込まれること

⁴² Latacz, S.255.

⁴³ 悲劇においては、人間や世界の根底にその存在を正当化し支える根拠がないというディオニュソスの叡智が露呈するも、それがアポロ的な美の仮象に包まれて提示されることで、底なしのカオスの生はかろうじて慰藉をとまなび甘受される。ニーチェのこのような立場からすれば、論理や道徳で生の混沌とした在り様を隠蔽し合理化するいわゆる「真理」は、欺瞞の産物でしかない。しかし、そのような欺瞞も、人間が生きて行くためには不可欠なものであり、真理に対するニーチェの態度・判断は両義的である。そして、絶望的な叡智を手にしつつ、それでもなおそれと折り合いながらいかに明朗に生きうるのかという生の作法が、彼の問題となってゆく。それは、真理が特定の視点から (のみ) 同定された遠近法の所産にすぎず、たえず相対性にさらされているとすれば、それを逆手にとって、様々な解釈の可能性と戯れてみせようという、認識の多様性の肯定でもある。——戦慄するような世界の叡智を、美的 (アポロ的な) 仮象のもとで認識するのが悲劇的認識 = 〈崇高〉だとして、この体験の後には、欺瞞に満ちた世界に対する吐き気が襲う。ここからさらに、この吐き気を克服し、天上的なものに逃れるのではなく大地に足をおろしながら、笑って生きるのが、次に来たるべき〈崇高の克服〉であり、『ツァラトゥストラはかく語りき』 (*Also sprach Zarathustra*. 1885) の課題である。(Vgl. Bolz, Norbert: „Die Verwindung des Erhabenen: Nietzsche“ [IN: *Das Erhabene: zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. hrsg. von Christine Pries, Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1989.]) メニングハウスもまた、ニーチェにおける「吐き気の克服」を扱っている。(Vgl. Menninghaus, Winfried: *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.) なお、ニーチェの悲劇観と、その後の『悦ばしき知識』 (*Die fröhliche Wissenschaft*. 1882/新版 1887) にむけた展開についての手短な概説としては、カヒーリョの小論を参照されたい。(Vgl. Carrilho, Manuel Maria: *Tragédie, consolation métaphysique et perspectivisme : à propos de Nietzsche* [IN: Hoogaert, Corinne (ed.): *Rhétoriques de la tragédie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.])

で、そのような「意味」から近代を隔絶する何かを外傷化され、〈近代〉という負い目が生じ、独自の意味を有する自己定義への強迫を助長する。⁴⁴ そして、自己定義はその比較項としての〈古代〉定義を必要とする以上、相互定義のサイクルが無限に続くこととなる。〈古代〉が、絶対的に到達不可能なものとして戴かれているならばともかく、単なる先行性にとらえられるならば、〈近代〉は、〈古代〉に追いつけ追い越せの無限運動へと偏執的⁴⁵にとらわれてゆく。シラー自身、『素朴な詩作と情感的な詩作について』（*Über naive und sentimentalische Dichtung*. 1795）のなかで、自然との調和を失った近代詩人としての自己を、素朴詩人との対比の中で位置づけ、あるいは正当化しようとしている。つまり、感覚的現実がすでに真理を宿しており、それを模倣すればすむ素朴詩人は、自然と調和した Arkadien を所与のものとして手にしている点で、情感詩人に優越している。しかしその代わりに、情感詩人が理念として到達しようとする先（Elysium）は、到達不可能であるがゆえにかえって、それほどの「無限の偉大さ」をもつ。⁴⁶ すなわち、所与における劣位が、無限の進展プロセス（歴史）を想定することで、目的における優位へと翻る。感覚的な現実において〈実現しえない〉ということが、〈手が届かないほどの高み〉にとらえ直され、近代詩人を肯定する。このとき、古代人が自然を巧みに模倣するがゆえに、古代人を模倣しなければならないというような古典主義とは決別がなされており、古代詩人と近代詩人とは別々の原理によって詩作すべき旨が宣言されている。しかしその一方で、やはり依然として、古代を明確な参照項・対照項としており、近代の独自性が認められ、肯定されるとしても、

⁴⁴ 心的外傷の〈事後性〉については、フロイト（Sigmund Freud; 1856-1939）「心理学草案」（*Entwurf einer Psychologie*. 1895）を参照。ラカン（Jacques Lacan; 1901-81）は、このような外傷の〈事後性〉概念を、シニフィアンの遡及作用として展開する。つまり、シニフィアンの連鎖（たとえばある一文）が全体としての意味を確定されるのは、最後の語が発せられたときであり、その瞬間にはじめて、既出のシニフィアンの意味が遡及的に決定される。因果関係はすべて、この遡及的作用によってはじめて決定される。（Vgl. Lacan: *Écrits*. (translated by Bruce Fink) 1st complete ed. in English, New York/London: W. W. Norton & Company, 1966, S.805.）

⁴⁵ 〈妄想症・偏執症（Paranoia）——自分のまとまった統一像・理想像を、外部の心像に求め、その像と主人性を争って、激しい攻撃を向ける。この構造は、一部の人間に特別備わるものではなく、むしろ、人間が人間として構成されていく際の普遍的プロセスである。つまり、自己の形成には、他者の模倣、他者への同一化といったかたちでの、他者の介入が不可欠。

⁴⁶ 「一方 [=素朴な詩作] は、限られた偉大さに絶対的に到達することで価値をもち、他方 [=情感的な詩作] は、限りない偉大さへと接近することで価値を得る。」（S.35.）「素朴な詩人は、限定の藝術によって力強く、情感的な詩人は、無限なるものの藝術によって力強い。」（S.37.）（Vgl. *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Stuttgart: Reclam, 2002.）——なお、これと同様の論理が、ヘーゲルの藝術哲学にも見られよう。つまり、古代ギリシア藝術においては、感性的素材と精神的内容とが、彫刻化された神々という形で一体となり表現されていたが、近代キリスト教世界（ロマン派藝術）においては、この調和が失われ、感性的素材に依拠する藝術の限界が露呈する。しかし、このことは同時に、キリスト教がいただく絶対者のいっそうの偉大さ、決して感性的には表現されえない無限さを証するのであり、結果として、キリスト教近代は古代に対しての優越を得る。もちろん、ヘーゲルの場合は、藝術から（感性的素材に依拠しない）宗教への移行を主張するので、藝術の領域においてなお近代の優越を保持しようとするシラーとは、その点で立場を異にしている。

それはたえず古代の裏返し、否定性の肯定といったロジックをたどってゆく。そしてシラー悲劇を論じる者もまた、このいわば弁証法的な論理、鏡像との間のシーソーゲームを、往々にして引き継いでしまうのである。

また、我々の現在について言えば、〈近代悲劇と古代悲劇との関係・違いは何か〉という具体的かつ明快な問い方が、学会あるいはディスカッションという尋問装置を介して、瞬発的な応答を強要する。⁴⁷ その問いの出所を問う隙は与えられない。シラーの古代受容について、いっばしの意見がないことは恥ずべきことであり、だからこそせめて、「ソフォクレスとシェイクスピアとの総合を…」といった決まり文句を護符として持ち歩くことになる。このような、一種の政治的言説⁴⁸の生産システムに対して、我々がなすべきはむしろ、ドゥルーズ的な対話の否定ではないか——「私たちはコミュニケーションの断絶に悩んでいるのではなく、逆に、たいして言うべきこともないのに意見を述べるように強制する力がたくさんあるから悩んでいるのです。⁴⁹」「問題の裏づけとなる条件に変化をもたせ、これを補足し、連結することがもともとめられているのであって、議論している場合ではないのです。⁵⁰」つまり、何が問題になりうるのか（トポス）を柔軟に再検討する猶予が必要なのであり、あらかじめ前提とされた諸項間の関係を明確に規定することにのみ専心し、結果として既成コードの再生産に寄与すべきではない。

書き手の論理

スタール夫人は、コロスが代表すべきは「後世 (Nachwelt)」であると述べていた。⁵¹ このコロスの時間的「後 (nach)」行性は、作品世界で生じる出来事との距離を保証し、観照を可能にしているのだが、このようなコロスの立場あるいは審級が、観客のそれと癒着することは、容易に想像できる。

⁴⁷ ボードリヤール (Jean Baudrillard; 1929-2007) 風に言えば、あらかじめ答えを想定された二者択一的問いを突きつけられることによって、問われる側は、すでにシミュレーション済みのコードを反復・再生産することを求められ、その瞬発的な感応性をテストされる。Vgl. 『象徴交換と死』 (*L'échange symbolique et la mort*. 1976)

⁴⁸ 事象そのものと、それを名指す言葉との間には、埋めることのできないギャップがある。それゆえ、言葉は比喻でしかありえない。しかし、「政治的な言説」は、事態の切迫と俊敏な反応必要性という条件のもと、言葉の比喻性について反省する間を与えず、事象の言語化とそれにもとづいた即座の行動を要求する。そのため、ある事象に暫定的に与えられた言葉・政治的概念・説明は、再吟味されることなく実体化し、その暫定性を隠蔽されたイデオロギーと化す。

⁴⁹ Deleuze, Gilles: *Pourparlers*. (1990) (邦訳: 『記号と事件: 1972-1990年の対話』(宮林寛訳), (河出文庫), 河出書房新社, 2007年, S.277.)

⁵⁰ Deleuze, *Pourparlers*. S.281.

⁵¹ まさにこの機能を期待され構想されているのが、ヘルダーリン (Friedrich Hölderlin; 1770-1843) 『エムペドクレス』 (*Empedokles*) 第三稿 (未完) のコロスであり、しかも、エムペドクレスの死によりもたらされるべき後世を目撃・証言するはずのコロスが待ちぼうけをくらうところに、この断片悲劇の、最大のスキャンダルがある。

ミハエル・ベーラーは、人間を外制的抑圧から解放して、個人に内在する自律性を引き出すことがシラーの政治的・文学的構想であったとした上で、それを実現するための手段として、『メッシーナ』のコロス进行分析している。⁵² 主人公を襲う暴力的な運命を目の前にして、観客は強い情動、苦悩にとらえられてしまう。しかし、そのような外圧の強度は、人間が屈するためのものではなく、むしろ、それに抗する道徳的自律のさらなる強度を自覚させる。たとえば、誤解と行き違いから兄弟を殺めてしまったツェーザルは、不吉な予言の実現に身を震わせつつも、自らが犯した罪に対する贖いとして自由死を選ぶことで、運命を永遠不動の自律性で迎え討つ。これを目にした観客は、まさにそこに例示された人間的自律性と自由とを、自らにも備わるものとして自覚しなければならない。そして、劇場で得たその自覚を、日常の社会的実践行動においても反映させなければならない。——このような個人の自律化のプロセスが、崇高なものの提示によって実現されるべきではあるのだが、民衆 (Volk) すなわち観衆 (Zuschauer) が、劇作家すなわち教育者シラーの目論見どおりに受容・反応するとはかぎらない。そこで、しかるべき反応への導き手として、劇中にコロスが導入され、観衆のとるべき反応を先取りしている、とベーラーは解釈する。教訓的な (sentenzenhaft) もの謂いで、(舞台上で) 進行中の出来事を、過去・未来も含めた歴史的パースペクティヴの中で大観するコロスは、観衆が激しい情動に飲み込まれ、その高揚感の心地よさに甘んじてしまう不徹底を予防する。

ただし、ベーラーは、以上のことから〈コロスが「理想の観客」である〉と断じるのは軽率であると忠告する。⁵³ というのも、コロスが、観客の同化すべき対象であるとするれば、観客は単になぞるべき模範を押し付けられているにすぎず、民衆の自律化という目論見は自己矛盾のうちに潰えてしまうからである。それゆえ、コロスは、一方で陰惨な出来事の進行を超然と見守りつつ、他方で従者としての利害関係に則りそれぞれの立場から出来事に関与し、結果、理想的な存在であり続けることに挫折する。コロスは、現象界と叡智界との間を揺曳しながら、悲劇的破局についての最終判断を放棄する。そのときはじめて、観衆は押し出されるようにして自主的判断を迫られ、先導者であるコロスを乗り越えて、自律性を築くにいたる (はずである)。⁵⁴

以上のようなベーラーの論は、シラーによる人間教育のプロジェクトに寄り添いながら、『メッシーナ』のコロスにまつわる問題点、特に〈党派性〉を、好意的に解釈する。もちろん、ベーラーは慎重で、上で述べたことがシラーの目論見であるとしても、実際それが

⁵² Böhler, Michael: „Die Zuschauerrolle in Schillers Dramaturgie. Zwischen Außendruck und Innenlenkung. Der Chor in der ›Braut von Messina‹ und die Darstellungsform des Erhabenen.“ [IN: Friedrich Schiller: Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. hrsg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen: Max Niemeyer, 1982.]

⁵³ Böhler, S.290.

⁵⁴ Böhler, S.292.

成功したかは別問題であり、むしろそれは功を奏さなかったと言い足している。⁵⁵

さて、ここで問題とすべきは、ベラーが、シラーの採った手段とその実際の効果とをはっきり分別し、とりあえず前者のみを論じるにとどまっている点である。国民教育のプログラムを企図したシラーの悲劇論は、レッシング、メンデルスゾーン (Moses Mendelssohn; 1729-86) を継ぐ、(観客への) 作用美学である。それにもかかわらず、そこから受容の現場をごっそり捨象するという仕方が、紙面上では成立してしまう。もちろん、この度は取り上げることができなかった〈受容の実態〉が大きな課題であることを、ベラー自身が認めている。しかし、まさにそれも〈一つの課題〉であると了承することで、本来は核心であるべきものが切り分けられ、別に取り置かれてしまう。そもそもシラー自身からして、プログラムの体系立てに追われており、実際の受容、つまり観客の予想外の反応から、理論へとフィードバックを受けるような態度をとっていない。『メシーナ』の序文を見ればわかるとおり、本当らしさを求める自然主義志向の観客の不興に対して、詩人は頑なな理論武装で応じようとしている。また、美学論文「悲劇的な対象における満足の原因について」 („Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“, 1792) において、シラーは、一見した反目的性 (Zweckwidrigkeit) が道徳的な合目的性 (Zweckmäßigkeit) へと取り返されることを悲劇的快 (混合感情) の基本構造とし、悲劇の具体的対象を場合分けしているが、その際、道徳的合目的性が、より高次の道徳的合目的性に屈するパターン (義務同士の衝突など) について触れ、そこでは観衆の判断が往々にして分かれうると指摘している。そして、道徳的なものを感じる能力は人間すべてに備わるが、それには個人差があり、卑小な魂を持つ者は、高次の合目的性を見誤るとされる。このとき、人類の普遍的能力を前提とした上で、いかなる素材の取り扱い (劇作) がそこに働きかけ的確な効果をもたらすかという生理学的・心理学的視線は、審美的なものありきで⁵⁶民衆の魂の貴賤を選別する眼差しに変貌する。国民の教化を目指した作用美学は、理論に則した理想の観客、理想の藝術体験を抽象し、そこからまた理論を練り上げるという循環の中へ自閉してゆく。作用美学的な悲劇論は、作用すべき観客に問いかけつつ、その実、自問自答している。⁵⁷ た

⁵⁵ Böhler, S.292f.

⁵⁶ デイルタイ (Wilhelm Dilthey; 1833-1911) によれば、18世紀美学は「印象の分析」であり、ある対象がもつ因子と、それがもたらす印象との対応関係を分析した。この分析は、美の普遍的妥当性を生理学的・心理学的に根拠づけるものと目されるが、しかし、特定の印象が美的で、それ以外が美的ではないという選別の根拠は、なんらかの手続きを経て導き出されたものではなく、むしろはじめから「美的なもの」の概念を前提としており、そこには循環構造がある、とデイルタイは指摘している。(Vgl. „Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe“ [IN: Die Deutsche Rundschau. 18. Jahrgang, Augstheft, 1892, S.267-303.])

⁵⁷ たとえば民話のような素朴な素材を扱う場合に特に、ドイツ教養人層は、一般民衆との間に紐帯を見出したと一人よがりにも思い込んでいた。しかし、それが錯覚であることは、たとえばファウストとグレートヒェンとの間にある決定的な溝において象徴的に示されているという。(Vgl. Schlaffer, Heinz: Die kurze Geschichte der deutschen Literatur. 2002) このような教養人の幻想が後にもはや幻想で

しかに、多くの一般観衆が作家の意図した効果をやすやすと盲目的に被るのに対し、演劇通 (Kenner) にはそのような魔術は通用せず、むしろ藝術家は通の反応に面して、自分のとった手段が相応しいものであったかを逆に精査され、趣味を鍛えられるとシラーは述べている。⁵⁸ ここには、一見、批評からのフィードバック構造があるようにも思えるが、それは同業者あるいは同じ教養人層という閉じたコミュニティ内での意見交換以上のものを意味しないだろう。「観客=民衆⁵⁹を教育する」というとき、そのプログラムを推進する詩人の Ich がどこに属するのか、ということは、一つの大きな論点である。(少なくとも詩人の自己理解では、まさか「民衆」ではないであろう。) 藝術論を介してもっとも主体的かつ雄弁に語りながら、それ自身の Ich についてはけっして語られないこの〈立ち位置〉は、しかしながら問題化されない。⁶⁰ というのも、ベラーのように、詩人のプログラムに同

なくなり、単に社会からの孤絶として露呈しているのは、ハウプトマン (Gerhart Hauptmann; 1862-1946) 『寂しき人々』 (*Einsame Menschen*, 1891) のヨハンネス・フォッケラートにおいて。

⁵⁸ Vgl. „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“, Bd.5, S.371.

⁵⁹ 観客 (劇を観る者) が民衆 (一般市民) であるという前提自体に、すでに大きな飛躍がある。この問題に関しては、〈社会的階級コードの (再) 生産に寄与する美学〉という観点から、あらためて考察する必要がある。——「実際に大衆 (masses) は存在しない、人々を大衆とみなす見方があるだけだ。」(Williams, Raymond: *Culture and society, 1780-1950*. (1958) London: Chatto & Windus, S.300.)

〈文化 (culture)〉を生活様式全般の構造ととらえるウィリアムズ (Raymond Williams; 1921-88) は、アルチュセール (Louis Althusser; 1918-90) やグラムシ (Antonio Gramsci; 1891-1937) の理論を摂取しながら、通俗マルクス主義的な経済決定論を脱し、社会革命の原動力を、民衆の文化的動性のポテンシャルに懸けようとした。この志向自体は、弟子イーグルトンに受け継がれている。ウィリアムズが悲劇を含む藝術を論じるのも、そのような観点からである。(Vgl. *Modern Tragedy*, 1966)

⁶⁰ この問題に関して、ゲバウアーとヴルフによるジラル (René Girard; 1923-) 批判は示唆に富む。——ジラルは、神話が覆い隠し、神話を上演する悲劇が暴露・再審する (と彼が解釈する)、暴力のメカニズムを論じている。ミメシス衝動から、他者が欲するものを欲する個人は、互いに競合関係に陥り、対立を深め、共同体の中で暴力の連鎖を果てしなく展開しうる。そこで、共同体レベルでの破局を防ぐべく、特定の個人を満場一致で罪人に仕立て上げ、サクリファイスすることで、際限ない暴力の連鎖は暴力的に断ち切られる。ジラルは、このような普遍的メカニズムをまずは自覚させた上で、そのような〈暴力による暴力抑制論理〉を抜け出そうとする。(Vgl. ジラル 『暴力と聖なるもの』 (*La violence et le sacré*, 1972) ——しかし、このような、共同体維持の普遍モデル、暴力の原初的メカニズムに、ジラルがいかなる視点・立場からアプローチしうるのか。暴力のメカニズムについて読者を啓蒙し、非暴力的な仕方での共同体維持モデルへと導こうとしているジラルは、一つの根源的な出来事を想定し、仮構されたにすぎないその原初的モデルを根拠に理論を展開して、そこから、あるべき人間の姿を帰結しようとする。このとき、ジラルの手になるテキスト自体が、叙述の装いを呈しながら、別の神話を仮構する力にコミットしている。(Vgl.

Gebauer, Gunter & Wulf, Christoph: *Mimesis: Kultur – Kunst – Gesellschaft*. (1992) 2. Aufl. Hamburg:

Rowohlt's Taschbuch Verlag, 1998.) ——このことを敷衍すれば、啓蒙の名のもとに、ある人間観が提示されるが、しかしそのときにそれを提示する人間の歴史的有限性は、テキスト読解・解釈や叙述 (神話・悲劇の読み解き) の鮮やかさやによって隠蔽される。そして、真実に目を開かせる啓蒙の素振りには、その実、別の神話を読者に幻視させ、恣意的な人間像に依拠した問題連関とその解決へと連行してゆく。たとえば現代で言えば、精神分析学が提示するエディプス的な三角形は、本来多様でありうる人間 (の欲望) を、きわめて狭い家庭内のリビドー・エコノミーに局限・還元しており、それ自体一つの神話を形成している。もちろん、それに対する批判はすでに提示されているが。

化し、〈書き手の論理〉へと共に自閉する言説が、いつまでも詩人に連なるからなのだ。内外の自然に対する誇らしい優位が、コロスを介して庶民に施し与えられるとき、〈与える者〉としてのさらなる優位がひそかに山分けされている。詩人の目論む民衆教化について論じるとき、詩人とともに天井桟敷（Olymp ; 教員室）に同席する我々悲劇論者は、自らをその「民衆」に数え入れてはいないだろう。民衆でも詩人でもない論者の Ich とは何者か。悲劇について語るということは、まったく不可解な Ich を、袖の下に差し入れてくる。

読むことの倫理

J・ヒリス・ミラーは⁶¹、上で述べたような袋小路、〈書き手の論理〉への自閉からの、打開策を提示しているのではないか。ミラーによれば、カントは、『道徳形而上学原論』（*Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. 1785）の中で、「意向（Neigung）」や結果の推測に基づいてではなく、それ自体に対する「敬意（Achtung）」から、自らの意志によって従われなければならないような「規範そのもの（Gesetz an sich selbst）」を主張した。しかし、この〈規範そのもの〉と、家族・社会・歴史といった特定の状況に適用される〈具体的な規範〉との間には、深淵が横たわっている。⁶² それゆえ、その深淵を橋渡しするものとして、虚構の〈物語〉が必要となる。特定の行動を導く特定の倫理的規定（私の行動原理）が、人類全般にとっての普遍的な法である〈かのように（als ob）〉みせかけるフィクションが、深淵を埋めなければならない。そして、物語テキストに登場する人物とは、まさに、そのような〈かのように〉を体現することで、はじめて敬意の対象となりうる。つまり、

Vgl. ドゥルーズ&ガタリ（Pierre-Félix Guattari; 1930-92）『アンチ・オイディプス』（*L'Anti-Oedipe, capitalisme et schizophrénie*. 1972）

⁶¹ Vgl. 『読むことの倫理』（Miller, J. Hillis: *The Ethics of Reading*. 1987）

⁶² デリダ（Jacques Derrida; 1930-2004）の『法の力』（*Force de Loi*. 1994）もまた同様の問題をあつかっている。つまり、正義に適った行動は、自由な決断でなければならないが、その決断が事後的に「正義に適っていた」と同定されるためには、その決断が何らかの規則に従っていなければならない。それゆえ、正義とは、〈自由な決断〉と〈規則への従属〉とのアポリアにあって、一つの不可能性である。そして、何が正義であるかは未決定のまま宙吊りにされ、しかし同時に、正義への責任はたえず存在し続ける。この中で人は、何が正義であったかを絶えず再審しなければならないのであり、それが「脱構築」のプロセスである。——なお、〈正義・善そのもの〉とある特定の事象との間の深淵の問題は、悲劇で繰り返し扱われてきたジャンヌ・ダルク裁判の核心でもあろう。つまり、ジャンヌという一人の処女の読解不可能性を、英仏間の政治的利害関係の論理や、あるいは神学者の空疎な議論で埋め立てることが、あの裁判の意味＝無意味である。しかし、アヌイ（Jean Anouilh; 1910-87）の『ひばり』（*L'Alouette*. 1952）はジャンヌ作品群の中でも卓抜しており、そこでは、悲劇的な死と列聖とのバーターが拒絶され、「きまりをつける」ことのないまま、深淵はこれみよがしに開けたままにされる。（ちなみにジャンヌは馬を手に入れる際、娘の体と引き替えに民衆の願いを聞き入れてやる地方領主の「物々交換」をたくみに切り抜けている。）——たしかにシラー『オルレアンの乙女』においても、ジャンヌは、〈女としての価値を活かして宮廷という市場で流通していれば幸せが得られる〉というアグネス・ソレル（シャルルの寵姫）の提案を拒んでいる。しかし、その拒絶は皮肉にも、彼女の処女性と美德という価値を高騰させる手法であり、悲劇に典型的な駆引き（物々交換）に乗って、あれかこれかの選択を閉じてしまう。

ある登場人物およびテキストは、道徳的〈規範そのもの〉の一例であるかのようなフィクティヴな見えによってはじめて、道徳的関心の対象となり、読者の敬意に値するのである。とはいえ、物語は結局、〈規範そのもの〉への無限の距離をフィクションで埋め続けるにすぎず、読者と〈規範そのもの〉との邂逅を先送りすることしかできない。それゆえ物語は、皮肉にも、〈規範そのもの〉と〈特定の規範〉との深淵を見かけ上埋めながら、まさに埋め続けるという営み自体によって、その深淵をいっそう赤裸々に露呈させもする。あるテキスト（に登場する人物の行動）が、〈規範そのもの〉の一例を示しているのか、そうでないのかを、読者はそのテキスト自体から結局は判断できないのであり、つまり、テキストは読解不可能なのである。それゆえ、物語テキストおよびその登場人物は、〈規範そのもの〉の一例として読まれうるのではなく、むしろ、そのような〈規範そのもの〉の直接的提示を約束しつつ、その履行を先延ばしし続ける機構として機能している。⁶³

それ自体を直接名指ししようがないもの（「規範そのもの」）を代理しつつ、その正当性の証明を先送りすることで、正当性を傷つけることなく延命させる装置として、文学テキストが機能している。この考えは、シラー悲劇とそれを取りまく諸言説に敷衍されうる。——絶対的〈自由〉という理念のありありとした提示を悲劇は一理論上—約束する。しかしそれは、たとえばある主人公の自害を、自由の理念の代理として提示するのみであり、そこで明らかになるのは、自由や正義それ自体が結局何であるかということではない。やはり依然として、ある人物の決意・死にぎまど、自由・正義そのものとの間には、埋めがたい深淵が口を開けており、それらを〈理念 - 例示〉関係で結んでよいのかという疑問は不解消のまま残り続ける。つまり、読者は、果たしてこの英雄の死が自由死に値するのか読解することができないまま、置き去りにされる。たとえばゼングレによると⁶⁴、自由意志を前提としてはじめて成立する〈罪〉なのか、それとも不可避な〈運命〉なのか、という古典的な問いは、もはや『メッシーナ』では失効している。たしかに、ツェーザルは〈罪〉を贖って自ら死を遂げるが、しかしそれは、予言の成就でもある。そして、このどっちつかず、読解不可能性に、ゾイメ（Johann Gottfried Seume; 1763-1810）は、実に率直な苛立ちを見せている。⁶⁵ 個人の権利と尊厳の擁護者からすれば、このディレンマはヒューマニズ

⁶³ 実在する（とされる）ものがそれとして立ち行くためには、フィクティヴな機構が必ず介入しなければならない、あるいは、そのような虚構システムの部分的硬直が実在性を生み出す、というミラーの議論は、ポール・ド・マン（Paul de Man; 1919-83）に依拠している。

⁶⁴ Sengle, Friedrich: „Die Braut von Messina“ [IN: Schiller: Zur Theorie und Praxis der Dramen. hrsg. von Klaus L. Berghahn u. Reinhold Grimm, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.]

⁶⁵ 『メッシーナ』は一見、偶然がもたらした悲劇のように見える。だが実は、先王の罪（強引な婚姻、法による厳格な統治）が一族の罪となって、それに属する「集団的個人性（eine kollektive Individualität）」にそれぞれ贖いを迫ったのであり、この悲劇はネメシスの成就、倫理的秩序（罪と罰）の顕現に他ならない、と納得を付ける解釈もある。（Vgl. Böckmann, Paul: Schillers Geisteshaltung als Bedingung seines dramatischen Schaffens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.）ベックマンは、「因果の鎖は完全に閉じており、より高い視点 [個人ではなく一族というレヴェル] から

ムの冒瀆にしか映らず、耐えがたいのだ——「教養のある者たちに見られる神秘主義 (Mysticism) は、大概、神経衰弱であり、胃痙攣であることに気づいた。わが友であるノヴァーリスはその最たるもの。シラーは、まだ気力があつたがために持ちこたえたものの、そうでなければ彼も、神秘主義にすっかり屈従していただろう。『メッシーナ』では、神秘主義に片足を突っ込んでいた (im Vorhof stand)。⁶⁶」

理念が例示されているという〈見え〉を受け取らせようとする書き手の論理に対して、それを直に受取れない読み手の当惑と苛立ちが抗するところにはじめて、文学テキストという機能体が両義的なものとして一隠蔽しつつ暴露するものとして一立ち現れる。まさにその均衡点においてこそ、テキストを、あるいはテキストを読むという行為を、把捉しなければならぬ。そして、悲劇論者は、悲劇を〈読む者〉でありつつ、悲劇について〈書く者〉でもある以上、その可能性はスキゾフレニーでしかありえないだろう。つまり、自らの筆致にそのつど苛立たなければならぬ。読みえないものを、それにもかかわらずある仕方で読んでしまったことについて、絶えず自問しなければならぬ。

差異の消費どころ：悲劇論者の絶対意識

悲劇理論と実作との食い違いが、特にコロスにおいて顕著になっているというような論の構成は、『メッシーナ』論に限らず、オーソドックスなものであろう。つまり、理論の反映を実作品に確認して安堵する仕方は、いまや流行らない。

『メッシーナ』のコロスは、崇高にまみえることで道徳的自由の自覚にいたるという理想的教化プロセスの、単なる模範としては解釈されない。むしろ、理論上の思惑がはずれ、ideal な世界の住人であるべきコロスが sinnlich な世界に転落することで、コロスは、悲劇理論の過度な観念性を悲劇作品の内から論駁するような、自己批判の媒体となる。観念論者の当てが外れて、実作の振り返りにあうこと自体は、作家の構想の頓挫として単に静的に理解されるだけではなく、むしろ、理論と実作との弁証法として動的に肯定されうる。それゆえ、創作史のダイナミズムを説明する原理として、理論と具体的作品との齟齬をつくことは、効果的でもある。⁶⁷ シラーの場合、その後期の作品が実験的に形式や素材を

見れば、その鎖の意味も明らかになる」(S.76.) のだと得意げではあるが、そもそもそのような〈閉じ〉と〈意味付け〉に執着すること自体が、いまや自明ではない。

⁶⁶ Vgl. Seume: *Apokryphen*. (1811) [IN: *Prosaschriften*. Mit einer Einleitung von Werner Kraft, Köln: Melzer, 1962.] S.1277.

⁶⁷ レースラーの『アンティゴネー』読解も、実作品と悲劇形式の弁証法を読みたがっている。同作品におけるコロスは、王クレオンの立場に寄り添いつつ、しかしアンティゴネーの行いや死にも心を動かされ、なおかつ劇中で与えられた自らの一立場を越えて省察を行いもするのであり、その機能の多様性がまずは指摘される。そしてその上で、そのようなコロスの多機能化が、悲劇というジャンルの枠組みを内からたえず揺さぶる変革装置として肯定されている。(Vgl. Rösler) 近代悲劇を主に論ずる者が、参照項としての〈古代悲劇〉を固定化あるいは理想化したがるのに対して、古典を専門とするレースラーは、〈古代 - 近代〉を対照する義務あるいは強迫観念を免れているため、

変えていくことが、上の弁証法からとりあえず説明される。

ステーファは、このような理論と実作とのダイナミズムが、作家自身によって後付けで理論化され、構想内へ回収されることに、不満を述べている。⁶⁸ 悲劇や詩作の表現可能性を、どこまでも自分の意識下に置き、その管理下で展開させようとする向きがシラーにはあるという。だがそれに対して、ヘルダーリンは違う、とステーファは述べる。ヘルダーリンは、〈無限なるもの〉を意識下でとらえ叙述することを断念しているが、しかし、まさにその断念という仕方でもって、〈無限なるもの〉を表現し得ている。⁶⁹ 『エムペードクレス』の破綻は、破綻という仕方、自らを破綻せざるをえなかったものとして表現してみせている。表現の送り手が、表現を自らの意識下で、意識的な形式内で、目的に向けて単直に差し出すことの限界が、ヘルダーリンにおいては露呈している。このように、自ら創作したものに対して詩人の意識が保ちうるステータス、管理の射程が問題となっており、その点においてシラーとヘルダーリンが比較されるのである。

しかし、このとき、それらを比較する悲劇論者の意識は、絶対的な高みにある。ステーファにならい、「すべてを包括する絶対的反省の断念」が「現代性 (Modernität)」だとすれば、詩人の現代性を見抜く論者の透徹した意識が〈前・現代性 (Prä-Modernität)〉を抜けたことはなかったのではないか。詩人の思考の「外」を追跡する論者の意識は、たえずその「外」であったものを、近代的意識の内側へと折り込んで、ひとつの安定したロジックに還元してゆく。⁷⁰ 〈詩人の悲劇理論の内破と展開〉という原理こそ、それ自体一つの

古代ギリシア悲劇の中にさえ、動的なメカニズムと絶えざる変動を認めてみせる。古代悲劇解釈自体が、すでに大きな振れ幅と柔軟性をもっている点を、近代悲劇論者は留意せねばならない。

⁶⁸ 「劇作家シラーは、行動するコロスにおいて、自らの観念論を相対化する実験をおこなっている。他方で、哲学者シラーは、序文において、彼の観念論を後付けで再生産しようとしている。すべてを包括するような絶対的反省の断念という現代性 (Modernität) が、実際の悲劇作品において打ち出されている (aufgeschlagen) が、それはその後、抽象的な悲劇論のなかで再び修正され、理念的なものや感性的なものとの媒介する反省とみなされる。」 (Stefa, Niketa: „Schiller und Hölderlin: Die Bedeutung der Tragödie um 1800“ [IN: Weimaraer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaft. Bd.54(1), Wien: Passagen, 2008.] S.13.)

⁶⁹ フーコー (Michel Foucault; 1926-84) は「外の思考」の中で、反省的な言説は、外の体験を内面性の次元につれもどす恐れがあった上、「それが絶えず自己に疑義を唱えねばならぬような、一つの極点へ向けられねばならぬ」 (S.317.) と主張する。そして、否定の対象を精神へと内面化する弁証法ではなく、「外の思考」を実践した者として、ヘルダーリンを挙げている。(Vgl. „La pensée dehors“ (1966) (邦訳: 『フーコー・コレクション2: 文学・侵犯』(小林康夫ほか訳), (ちくま学芸文庫), 筑摩書房, 2006年.) ——また、シルパによれば、人間の存在自体に潜む他者性、つまり死の接近は、人間に恐怖をもたらすが、しかしそれを言語化することでその体験から距離を取り、根源的な恐怖から平常の生を回復できる。これがカタルシス (浄化) であるという。しかし、そのような言語化の試みが挫折し、人間の思考と言語がその無力を自覚せざるを得ないような体験もまた存在するのであり、それこそが「カタルシスの限界」、ヘルダーリンの詩作が喚起する「思考し得ぬもの」である。(Vgl. Chirpaz, François: „Dire la tragique“ [IN: Rhétoriques de la tragédie.]

⁷⁰ 意識による意味づけを超えた現象・体験を、名指し得ないものとしていかに指し示すかという試みはたしかになされている。しかしそれは、「悲劇的な経験・現象そのもの」を連呼するような、

悲劇理論であるが、この（詩人ではなく）論者によって提起された理論は、（詩人の悲劇理論とは違って）実作との関係をもたないがゆえに、自ら提示した原理が作品に打擲されることはありえない。別の言い方をすれば、実作との緊張関係の中に悲劇理論のダイナミズムを確認する〈メタ悲劇理論〉それ自体は、動性を失って硬直せざるをえない。しかし一体、ほとんど透明化したこのメタ悲劇論の次元では、何が起きているのか。

シニフィエ（無限なるもの）をつかみ損ねたシニフィアン⁷¹の在り様、シーニュの片割れが、それ自体としてひとつの健全なシーニュに繰り上がるというからくり—説明されたヘルダーリン—は、すでに出回っており、いまさら驚く類の見識ではない。むしろ興味深いのは、このボードレールの⁷¹ともいえる身のこなし、否定性による詩学の充填、すなわち、〈コロスの機能不全という機能〉を看取する、寝返りに長けたその精神性が⁷²、〈悲劇的なものの破綻という悲劇性〉を認めるようなそれと、軌を一にしている点である。たしかに、近代悲劇におけるコロスの不具合、限界、破綻、理論との不整合が指摘される。しかしそれは、その当のコロスの（良くも悪くも近代的な）あり様が、別の仕方での新手の悲劇性へとすくい取られるための手続きにすぎない。コロス論を介した、近代悲劇（論）の自傷行為は、悲劇の生を確認するためにこそなされる。あるいは、悲劇とかかり合っているこ

隠語（Jargon）への限りない接近と背中合わせであり、その点、危険な試みである。たとえばボーラーが、悲劇的な現象「そのもの」をあくまでも「美的に」捉えるよう主張するとき、それは、非人称的な体験へのカルトではなく、むしろ、悲劇的なものを倫理的あるいは歴史哲学的に意味づけようとするキルケゴール（Søren Kierkegaard; 1813-55）あるいはベンヤミンへのアンチテーゼとして控えめに受け取るべきである、と、少なくとも筆者は考える。（Vgl. Bohrer, Karl Heinz: *Das Tragische: Erscheinung, Pathos, Klage*. 2009.）

⁷¹ 天から靈感を得てそれを言葉に結実させる「後光をおびた抒情詩人」がもはや不可能な近代にあって、ボードレール（Charles Pierre Baudelaire; 1821-67）は、「詩作し得ないということ」を詩にしている。プチブル詩人のアイデンティティは、「経験し得ないということ」を経験するという屈折したロジックの上にかろうじてすがりついている。（Vgl.ベンヤミン「ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて」（„Über einige Motive bei Baudelaire“, 1939）；アガンベン（Giorgio Agamben; 1942-）『幼年期と歴史』（*Infanzia e storia*. 1978））；サルトル（Jean-Paul Sartre; 1905-80）「マラルメの現実参加」（“*L'engagement de Mallarmé*“, 1979））

⁷² そもそもカントあるいはシラーの崇高論自体に、感性的なものの限界を呈示することで超感性的なものを呈示しようとする弁証法的論理、否定による肯定の論理が内在している。リオタール

（Jean-François Lyotard; 1924-98）によるカント崇高論解釈は、まさにそのような論理を極端に強調してみせた例であろう。（Vgl. Lyotard, Jean-François: *Le sublime et l'avant-garde*. 1988）——しかし、このようなカント解釈に対して、梅木は「境界の論理」を対置し、弁証法的論理にもとづく崇高論を相対化しようとしている。つまり、『判断力批判』を詳細に読む限り、崇高論で問題になっているのは、人間的限界の彼岸にある無限なるものではなく、むしろ人間的な限界・境界そのものであり、崇高とは、人間が外的なものへとさらされて打ち震えるような在り様に他ならない。（たとえば、„ungeheuer“に対する„kolossalisch“という語や、„beinahe zu groß“という表現により、絶対的な大きさではなく、むしろ、ある境界に接した大きさこそが論じられている。）このことを梅木は、ジャン＝リュック・ナンシー（「崇高な捧げ物」）をはじめとするフランス現代思想を補助線にしながら、また、偽ロンギノスの「誇張法」に注目しながら、論じている。（Vgl.梅木達郎「崇高論をめぐる：弁証法から誇張法へ」〔『国際文化研究科論集』（東北大学），4，1996年，所収。〕）

との、そしてかかり合っている相手としての悲劇が在ることの、一この二つは表裏一体である一確かな証左とみなされる。コロスの機能論が詳細を究め、解釈において多様化すればするほど、そこに通底しているものの一様さが不気味に浮上する。すなわちそれは、かかり合っている当の相手たる悲劇への是 (Ja) にほかならない。所産のすべてを管轄下に置こうとするシラー的な意識と、自らの意識の外に表現可能性を捧げるヘルダーリン的意識とを、分けて - 見せる論者の意識は、対象としての〈詩人の意識〉を細かく差異化し、そのステータスの異同を示して見せることで、悲劇と偏執的にかかり合う自己自身に疑いの目が向くのを先延ばししている。急所の手前で差異を乱費することが、悲劇論者の腕前なのだ。自らに対する致命的な問いかけを恐れる者こそ、饒舌であるという。しかしいまや、悲劇の生成原理が問題なのではない。そのような問題を「問題」にしている、そのつどの Ichこそが問題なのだ。悲劇論者の署名は、演劇辞典の執筆者リストではなく、記事項目にこそ加えられるべきひとつの論点にほかならない。

悲劇論の演出法：別サンプル

理論的意識をもって悲劇を執筆した詩人が、みずからの所産を省みる際の意識をも問題にしたステーファの論は、鮮やかというほど手が込んでいる。これと一見対照的なのは、たとえばヴィーゼの論⁷³である。経験的存在としての人間を現象界で襲う矛盾・苦悩を、観念の次元へと上り詰めるための一契機としてのみ利用する思弁的悲劇論—および、その最たるものとしてのヘーゲル—を徹底して拒絶するヴィーゼは、クライスト (Heinrich von Kleist; 1777-1811) やヘルダーリンを評価し、シラーの『メッシーナ』に対してはつれない態度をとる。『メッシーナ』において、予言はもはや高次の秩序を言い当てるものではなく、一家にまつわる呪いの因縁には個人的な罪と偶然的状況のあやとが入り混じる。コロスは礼拝的・宗教的・必要からではなく、むしろ美的・劇作的な必要から導入されているにすぎない。とどのつまり、これらの要素は、人間を破滅に落とし込む Sollen に対し、現象世界としての地上を放棄することで凱歌を挙げる Wollen (具体的には、自分の意志で死に贖うこと) を、飾るための小道具にすぎない。人間の自由は、観念の世界へ逃げ込み、そこで救いを得るのであり、『メッシーナ』は一種の「浄化劇 (Läuterungsdrama)」と化す。このようなヴィーゼの『メッシーナ』解釈は、たとえばステーファのそれと比べて、一面的である。しかし、それも当然のことで、『メッシーナ』解釈が占める位置価値が、ヴィーゼの論とステーファの論とは全く異なるからである。ヴィーゼは、歴史的存在としての個人と永遠の理念との矛盾・対立を〈止揚〉する方向ではなく、逆に激化する方向へ下ってゆこうとする。それゆえ、彼の向かう先はクライストやヘルダーリンであり、『メッシーナ』はあくまでもその道程にあるステップとして割り切られている。

⁷³ Wiese, Benno von: *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*. (1948) München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1983.

ここで問題なのは、『メッシーナ』をあて馬として低く見積もることの是非ではない。むしろ、ある作品の解釈は、構想されている悲劇論の全体の中でしかるべき位置を割り当てられ、それに基づいて解釈される⁷⁴、というありふれた事実を確認したにすぎない。『メッシーナ』にどれほどの価値を認め、解釈に労力を費やすべきかという議論は、悲劇とかがかり合う仕方・演出法をめぐる小競り合いであり、悲劇論者という演出家同士の〈コンセプトの違い〉を反映しているにすぎない。重要なのは、ときにはマイナーな三文悲劇まで熱心に採り上げ、文壇評価のヒエラルキーを器用に裏返ししながら、依然として悲劇とかがかり合おうとするその異常な執着ではないか。すでに手垢まみれのコーパスを練りながら、奇をこそ衒った一まさに差異が問題なのだ—文学史の配置換えをしてみせる。では、まさにこの営みが満たそうとしているものは、一体何なのか。

悲劇の生と死：見せかけの二者択一

コロスを口実に悲劇とかがかり合う仕方は、手が込んでゆく。その典型は、ギュンターであろう。⁷⁵ アッティカ悲劇＝ニーチェの悲劇観に見られる、無個性な統一体としてのコロスが、悲劇の前提であると主張した上で、ホーフマンスタール (Hugo von Hofmannsthal; 1874-1929) 『エレクトラ』 (*Elektra*. 1904; 初演 1909) のコロスを分析してみせるこの論は、『エレクトラ』におけるコロスの解体 (コロス内での意見の相違、およびコロス内の一人の特化) を根拠に、「悲劇の死」を立証する。しかし、この作品は、エレクトラという個人の—もはや形而上学的ではなく—内的・心的な破綻を緻密に描いており、それゆえ、(古代的)「悲劇 (Tragödie)」ではないにしろ、(近代特有の仕方)で「悲劇的 (tragisch)」であると結論づけられる。タイトルにもある通り、「悲劇の死」から「悲劇的なものの誕生」へのダイナミックな転換こそが、この論の醍醐味である。極めて教義的な前提から大胆に作品を断罪したのち (悲劇の死の宣告)、〈悲劇性〉概念そのものの外延を拡張することで、非・悲劇を新種の悲劇—近代独自の悲劇性、ギュンターの場合「悲劇的なもの (das Tragische)」—として包摂してゆく。悲劇の死こそが悲劇に生を吹き込む、この奇術の瞬間を被う絹布こそが、コロスという論題なのだ。

悲劇性をめぐるこのようなロジック—〈悲劇の死自体が証する悲劇性〉の看取—は、悲劇論の全体的な潮流と並行している。あるいはそもそも、悲劇論が存続するためには、そ

⁷⁴ 文学史の随所に弁証法を読み込み、歴史の *Handlung* を単直にしてみせる手法は、例に欠かない。たとえば後期シラーの戯曲について、「古典古代の運命の思想と歴史の素材を結合しようとする試み、つまり、ソフォクレスとシェイクスピアを一つにしようとするシラーの試みは、悲劇の人物における人間の自由と歴史の強制との出会いに帰着した」とされる。(Braak, Ivo: *Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*. neubearb. u. erweiter. Aufl. Kiel: Hirt, 1969, S.237.)

⁷⁵ Günther, Timo: „Vom Tod der Tragödie zur Geburt des tragischen. Hugo von Hofmannsthals ‚Elektra‘“ [IN: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 79(1), 2005.]これは『メッシーナ』を論じたものではないが、そのロジックに一見の価値あるゆえ、採り上げる。

のような、死者の蘇生しか方法はない。それゆえ、〈悲劇の死か回帰か〉という問いは、見せかけのアルタナティーヴェであり、むしろ、依然として悲劇性とかかり合うためのアリバイにすぎない。かぎりなくうわべだけの—あるいはうわべであることが本質の—二者択一は、それ自体、神託の形式を踏襲している。⁷⁶ それゆえ、真の論点は、コロスの是非でもなければ、悲劇の生死でもなく、そのような二値原理の彼岸にこそ存する。悲劇の可否をめぐる問いは、「悲劇性」とでも呼ばれる何かを迂回し続ける言説が、その最終的な定義を順延し続けるための口実にほかならない。そしてこのとき、〈コロス論〉とは、悲劇論の一部として、悲劇の一要素であるコロスを論じるわけではない。そうではなく、コロス論とは、悲劇についての有効な語り口であり、その本質として冗長な、悲劇の自己定義（の無限延期）に際して用いられるレトリック⁷⁷なのだ。「この悲劇におけるコロスは…」と切り出されたとき、それ自体いまだもって不明であるはずの〈悲劇性〉はその実体を前借りされたかたちで、悲劇をめぐる言説が紡がれ始める。それゆえ、コロスをめぐる言説は、コロスについて論じることを通して、「〈悲劇性〉とは…である」という定義をいつかは返済しなければならない。とはいえ、しかつめらしい〈あれかこれか〉に終始する悲劇論者たちは、自らが年金生活に突入するとともに、定義への負債と悲劇論という既成事実だけを残して、論壇を去ってゆく。もちろん、われわれ人間の悲劇的な本質、永遠の真理に直接接触しようとする仕方もありうる。しかし、そのような想像的な (imaginaire) 同化への遡りは、ファウストさながらの悪魔との密契であり⁷⁸、ロゴスによる学の放棄である以上、

⁷⁶ たとえば、「三月と一年この地を離れている時には、その時こそ自分は死ぬであろう、さもなくして、その期間をきりぬけて免れたならば、その後はなんの憂いもなく一生を過ごすことであろう」との神託を受けたヘラクレスは、死によって一切の憂いを免れる。つまり、いずれにせよ死を定められていながら、深刻な岐路を錯覚していたにすぎない。(Vgl. ソフォクレス『トラキスの女たち』(Trachiniai))——なお、現状を打開すべく、〈二者択一〉を措定して次なる行動を決断すること自体が、皮肉にも状況への呪縛を補完する、あるいは、政敵にある特定の二者択一を突き付けることで、策謀家はその相手を追いつめていく、という戯曲の屋台骨を露骨に見せるのは、テーリング (Josef August von Törring; 1753-1826) の『アグネス・ベルナウエリン』(Agnes Bernauerinn. 1780) であり、その構成上の力学が透けて見えてしまうところに、三流悲劇を読む醍醐味がある。

⁷⁷ ルブールは、「レトリックがレトリックである」ということを〈話し手/聞き手〉が〈意識している/していない〉という区別により、レトリックを4パターンに分類している。その分類法を用いるなら、コロス論というレトリックは、話し手も聞き手もそれと意識していなレトリックであり、「それ自身のレトリックの負荷によって歪んだ意識/良心」としての「イデオロギー」に当たるだろう。(Vgl. Reboul, Olivier: *La Rhétorique*. (1990) (邦訳: 『レトリック』(佐野泰雄訳), (文庫クセジュ), 白水社, 2000年, S.153.)) コロスを起点に語り出されてしまった悲劇論は、前借した〈悲劇〉という前提を後付けで証明してみせなければならず、そのつじつま合わせに奔走する。

⁷⁸ 「ショーペンハウアーは、意志という概念のなかに、〈世界をそのもっとも内奥で束ねているものは何か〉というファウストの問いに対する答えを見つけた。」(Szondi: *Versuch über das Tragische*. S.180.) ショーペンハウアー (Arthur Schopenhauer; 1788-1860) によれば、人間と人間の、あるいは人間と運命との葛藤は、すべて、意志の意志に対する葛藤の表れにほかならない。すべてが意志の運動であるという認識は、意志の現象にすぎない生に対する諦念 (Resignation) にいきつき、個人の利己心 (Egoismus) は放棄され、英雄たちは死にゆく。「悲劇の本当の意味は、英雄の贖うもの

我々がここで手を染めるべきことではない。となれば、父による禁止をとった悲劇論者は、やはり、欲望の対象（の欠如）を無数のシニフィアンで置き換えながら、我々にとって永遠に欠けたものとしての〈悲劇〉という真理と、折り合っていくしかない、あるいは折り合ってゆけるのである。そしてその限りにおいてこそ、〈私は悲劇論者〉なのだ。書き手の論理に同化する論者の Ich、あるいは差異の乱費によって、*„Wer bist du?“* という問いを自らの手前で消費し尽くす老獪な Ich、これらの所在について執拗に問うことは、危うい仕方では保たれた悲劇論者の Ich にとって致命的である。

このような見方からすれば、悲劇論自体が蓄積された饒舌なのであるが、しかしそれにもかかわらず、〈真面目な論争の装い〉を呈することが不可欠である。〈私〉と〈真理〉（我々の根源にある悲劇性とは何か、それを論じる私とは何者か）との不安定な二者関係は、第三者的な場としての象徴秩序・言語が介入することで、依然としてすれ違いながらも、そのすれ違いにおいて宙吊りされ、安定を得る。何とか真理を言い当てようとする言葉は、それが第三者と共有される場に持ち出されることで、説得と反論、再反論のサイクルへと送り出され、そして、言語の致命的な〈言い当て不可能性〉は、絶えざるシニフィアンの回送の中で懐柔される。⁷⁹ しかし、そのようなサイクルの場としての〈論壇 (Kritiker-kreis)〉が存在しなければ、真理をめがける言葉の〈言い当て不可能性〉ははっきりと露呈し、それに直面した〈私〉は、真理を直撃できない事実を苛立ち、破綻するしかない。悲劇に関

が彼の特定の罪 (Partikularsünden) ではなく、原罪 (Erbsünde) つまり存在自体の罪 (die Schuld des Daseyns selbst) であるという、深い洞察である。」(Vgl. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. (1819) Buch 3. § 51.) —— 悲劇を世界の根源的原理から説明する仕方、いわゆる Pantragismus は、悲劇とは何かという問いに、実にあっさりとして一正否は別にして一答えを出してしまう。しかし、興味深いのは、ショーペンハウアーがそれにもかかわらず、悲劇という形式の一般的規定に続いて、〈不運の導き出される仕方〉を細かく場合分けして論じている点である。悲劇の理念については大上段から原理論で一刀両断しつつも、他方で、リアリズムがかったけちくさい劇作論に手を染めている。つまり、彼の悲劇論においてもまた、解決よりもむしろ、悲劇との〈かかり合いの持続〉が問題なのである。⁷⁹ スタイナー (George Steiner; 1929-) は、ユダヤ的・合理的世界観が、罪と罰との帳尻合わせに専心し、不合理な運命の力を受容するような古代ギリシアの世界観を追放してしまったという理由から、「悲劇の死」を宣告した人として知られている。しかし、彼がエリザベス朝時代に起こったと指摘している「分裂」は、むしろ〈悲劇 (論) の現在〉について重要な点を言い当てている。彼によれば、エリザベス朝時代において、古典主義的な悲劇規範と大衆的演劇理想とが分裂・対立し、劇作家はいずれにつくかの選択を迫られ、あるいは両者の統合という徒な試みに苦心した。神話が失われた近代においてなお、理性と権威を後ろ盾に、高度に様式化された悲劇を突き詰めるのか、それとも、規則を大胆に放棄し、観衆の享楽に奉仕するためにはあらゆる要素（たとえば悲劇的な要素と喜劇的な要素）をごった煮にしてさえみせるのか。このような選択の問題は、以後、現代に至るまで、悲劇作家をとらえ続けており、それゆえ 17 世紀以後の近代劇には、批評的思考が深くのしかかっている、とスタイナーは言う。(ラシーヌ悲劇の冒頭に付された、作家自らによる詳細な解題を思い起こされたい。) —— 劇作においてすでに批評的な意識が内在しているということは、批評を行いながら悲劇を書くという二重意識である。つまり、悲劇作品自体がすでに考えあぐねそのものであり、真理についての帰結でもなければ、それ自体有意味な命題ではない。悲劇作品自体は決着ではなく、延長と持続なのである。

する言説が、自説の説得を旨とし、それが反論を生み、その反論は再反論を招き入れるという論争システム、保証された芽づる式こそが、悲劇をめぐる言説の回送経路を保証している。⁸⁰ これが滞ることは許されない。滞ることだけが許されない。

だとすれば、これからの悲劇論にはいかなる道が残されているだろうか。もちろん、悲劇（性）をめぐる虚構自体を否定し、紡がれる物語をそのつど批判するというのも一つである。しかし他方で、悲劇論の虚構性とそこに依存する悲劇論者の Ich の寄る辺なさを甘受した上で、いっそうましな物語を構築してゆくというプラグマティスティックな立場もありうる。ただし、とりあえずはこの論をもって、（悲劇ではなく）悲劇論の虚構性がいくらか意識化されたのではないか。ティーク（Ludwig Tieck; 1773-1853）は牡猫ヒンツェをして、運命の不条理を嘆かしむることで、それが人間だけの専売特許であるという思い上がりを何気なしにたしなめている。⁸¹ しかし、それでもなお、我々は、「我々人間の運命」というものについて言葉を費やし、観念をこじらせてゆく。畢竟、そのことこそが、むしろ我々の運命なのだ。かろうじて編集が可能なだけの言語に囚われながら、複雑な現実を手持ちの語彙で最も適切に言い当てようとする我々は、まさにそのことによって、当の現実の方を歪め、切り詰めてゆく。⁸² とはいえ「人間の中にある肯定的なもの（das Positive）と、それを破壊するものとの間の深い調和が、悲劇的なものの中には生きている。⁸³」とジンメル（Georg Simmel; 1858-1918）が独り書斎で日記に書き付けたとき、その定式の空虚さは、洗練されたスノビズムの域にまで達し、数式的な美しさを湛えているとも言える。

⁸⁰ 世界観としての運命論（Fatalismus）に対応するわけではなく、世界がどうであるかということには無頓着に、むしろ、作品という独立した言語構造体のなかで運命連関がショッキングな仕方では自己完結している『メシーナ』のいわばゴシック演劇的な側面を強調して、フリックは「似非形而上学的な運命意味論（pseudomethaphysische Schicksalsemantik）」と表しているが、言い得て妙である。（Vgl. Frick, Werner: „Trilogie der Kühnheit.: Die Jungfrau von Orleans, Die Braut von Messina, Wilhelm Tell“ [IN: Schiller: Werk-Interpretationen. hrsg. von Günter Sasse, Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2005.]）——この指摘は、実在世界の裏打ちを必要とせず、独自の〈結合法（combinatoire）〉に従って表象を紡ぎ出す悲劇の言説のいわば〈浅薄さ〉—実体的な世界そのものに穿ち入ってはいない表層性、手法（Manier）の突出—をついている。（その実在世界と表象との乖離を音楽で不器用に埋めたのがゲーテ『エグモント』（Egmont. 1788）なのだが、それについては機会を改めて論じる。）

ただし、その認識を悲劇論の次元にまで招き入れて、その本質的な表層性を認めることこそが、本論の最大の意図である。換言すれば、その内在的（学界内的な）論理に基づいて「学術的」な手続きを踏む悲劇論が、実在する世界と表象＝言説との照応関係に依拠することなく、もっぱらロジックの次元でのみ二進法的な問い（罪か運命か、悲劇の生か死か）と答えとを反復・再生産することで、いわば「自己実現的予言」という形でもって、「ハイパー・リアル」としての悲劇を生産する。

（Vgl. Baudrillard: *L'échange symbolique et la mort*. 1976.）

⁸¹ Vgl. 『長靴をはいた牡猫』（*Der gestiefelte Kater*. 1797; 1811 初演）

⁸² Vgl. Burk, Kenneth: *On Symbol and Societies*. 1989; Hoogaert, Corinne: “Le dramatisme chez Burke” [IN: *Rhétoriques de la tragédie*.] S.39.

⁸³ „Aus dem nachgelassenen Tagebuch“ [IN; Heuner, Ulf (Hg.): *Klassische Texte zur Tragik*. Berlin: Parodos, 2006. S.149f.]——人間の本質に属するものが人間自身を破滅に追いやるという構造が、ジンメルのいう悲劇性。この際、「本質」とは何か煙に巻かれる点こそが要である。

Tragödientheorie und *Ich*-Analyse

—Zu Diskursen über den Chor in Schillers »Braut von Messina«—

Masashi KAJIWARA

Diese Abhandlung behandelt weniger Schillers Tragödie »Die Braut von Messina« (1803) selbst, als vielmehr die Diskurse über den Chor in diesem Drama, um zu verdeutlichen, wie die Betrachtungen über den Chor der Tragödie und die daraus produzierten Diskurse der Selbsterhaltung der Tragödienkritiker dienen.

Wenn Tragödienkritiker »Die Braut von Messina« besprechen, steht meistens im Focus, welche Rolle der Schillersche Chor spielt oder spielen soll bzw. welche Wirkungen er hat oder haben soll. Während solch technischer oder dramaturgischer Argumentationen wird die idealistische Seite des Chors als höhere Instanz *unbedingt* anerkannt. Der Chor tritt dafür ein, von dem Geschehenen — z. B. vom Streit zwischen den fürstlichen Brüdern Don Manuel und Don Cesar wie vom Scheitern der Versöhnung, die ihre Mutter immer erhofft — Abstand zu nehmen und nüchtern im irdischen Konflikt eine ewige Wahrheit — mit Schiller gesprochen die menschliche moralische Freiheit und Autonomie, die Don Cesars Freitod verkörpert — zu finden. Die Aufführungstechnik des Chors ausführlich zu beobachten erlaubt demnach, jene Idee der Tragödie einzuschleusen, wonach diese eine Kunstform sei, in der sich eine überirdische Wahrheit („die poetische Wahrheit“) und das ewige Wesen des Menschens zeigen. (Dieses sozusagen geheime Einverständnis von Kritik und Anerkennung findet man z. B. in Madame de Staëls Rezension.) In diesem Sinne kann man wohl sagen: die scheinbar heftigen Diskussionen über den Chor beruhen dennoch auf einem Konsens: der Tragik als menschlichem Wesen und der Tragödie als dessen Ausdrucksform. Sogar Idealist und Realist teilen dieselbe Ansicht, dass die Kunstform der Tragödie irgendwie immer noch gültig sei, und der Unterschied zwischen beiden zeigt sich einfach nur an der Art und Weise, wie sie die Gültigkeit der Tragödie rechtfertigen.¹ Alle Tragödienauslegungen kommen schließlich dazu, ihren Gegenstand (das Werk) überhaupt zu bejahen, wie polemisch sie auch immer ihn im Einzelnen kritisieren mögen. Zumeist wird am Gebrauch des antiken Chors in einem modernen Trauerspiel Kritik geübt, weil es schwer oder gar unmöglich erscheint, in der Neuzeit, wo man Polis und Mythos verloren hat, den eine organische und patriotische Gemeinschaft vertretenden Chor auf der Bühne auftreten zu lassen. Wenn das gemeinsame Ethos verloren gegangen ist, dann kann der Chor als deren Medium nicht mehr bestehen. Bei solchen Diskussionen wird immer ein idealisiertes Bild des Altertums angeführt,

¹ Z. B. J. Müller schätzt vom Gesichtspunkt des Realismus den Chor in »Messina« positiv ein, der seiner Ansicht nach die den normannischen Fürsten untergeordneten Ureinwohner real vertrete.

damit die Moderne sich selbst – meistens negativ – diagnostiziert und definiert, und gleichzeitig wird auch das Altertum als Negativbild der Moderne *nachträglich* bestimmt. Von hier aus erstreckt sich ein unendlicher Zyklus der gegenseitigen Definitionen von Altertum und Moderne, die sozusagen paranoid geführt werden, da es um die Identität der Moderne geht. (Vgl. dazu die Logik, mit der Schiller der sentimentalischen Dichtung eine bestimmte Bedeutung beizulegen versucht.) Über die Tragödie zu diskutieren ist eine Art Selbstbestimmung oder Zeitdiagnose der Moderne. Und weil der Versuch der Selbstdefinition keine Chance auf Realisierung hat, bzw. eigentlich keine Erfüllung braucht, muss er andauern. In diesem Sinne darf die Tragödie *nicht ganz* tot sein, es sei denn, dass sie nur tot *erscheine*. Die Tragödientheorien zielen auf keine Entschl. ab, sondern bestehen vielmehr in ihrem Fortdauern, das allein das „Ich“ *suspendu* der Theoretiker versichern kann. Dabei ist es wörtlich ein „Kritiker-kreis“, der eine unendliche Kette von Diskursen möglich macht.

Trotz aller Kritik an modernen Trauerspielen wird häufig das Scheitern des Chors selbst als Beispiel einer neuen Art von Tragik angesehen, indem man den Umfang des Begriffs »Tragik« erweitert.² Die heftige Chorkritik kippt dialektisch in die Bejahung der Wiedergeburt der Tragik.³ Jene Manifestation vom Tod der Tragödie, die aufgrund der Unmöglichkeit des Chors gegeben wird, ist paradoxerweise nichts anderes als ihr Wiederherstellungsprozess: die Tragik vom Tod der Tragödie. Nicht dass die Chorkritik einen Teil der Tragödienkritik ausmacht, sondern vielmehr macht jene diese *vorschußweise* erst möglich, indem man den Chor der Tragödie zu diskutieren beginnt und damit eine dogmatische Idee der Tragödie vortäuscht, obgleich sie immer noch bloß eine unbegründete Hypothese bleibt. Die Chordiskussion ist sozusagen eine dafür gültige *Rhetorik*, von etwas noch Unbekanntem beredt zu sprechen, um dadurch die Identität des Sprechers zu verbürgen. Die Diskurse der Tragödientheorien können ihren Gegenstand selbst, die tragische Wahrheit des Menschens, nicht unmittelbar treffen, da sie nur ein durch die Chorkritik als Rhetorik ausgesetzter Kellerwechsel ist. Und dazu bleibt uns, insofern es uns Wissenschaftlern verboten ist, sich – auf imaginäre Weise – berauscht in irgendein unpersönliches Phänomen zu versenken, nichts anderes übrig, als die Lücke zwischen der Sprache und etwas zu Sprechendem mit unzähligen Signifiants auf ewig zu erfüllen zu versuchen (Entmannung und Übergang in die symbolische Dimension). Es ist aber ebenso eine Tatsache, dass ein solcher Spalt allein zwischen uns und der Wahrheit durch den endlosen Umlauf der Signifiants unsere Identität knapp suspendieren kann. Es ist also undenkbar, dass die Tragödienkritiker die Tragödie ganz töten, solange dies ihren Selbstmord bedeutet.

² Ein typisches Beispiel dafür ist T. Günthers Abhandlung zu Hofmannsthals »Elektra«.

³ Eigentlich enthält Schillers »Erhaben« Begriff selbst schon eine dialektische Logik, die durch Begriffsoperationen die sinnliche Beschränktheit zur übersinnlichen Freiheit umwendet, und ein späteres äußerstes Beispiel für solche Logik wäre der von Lyotard erläuterte »Erhaben« Begriff des Kants.