

**フランク・ヴェーデキントの戯曲《小人の巨人カール・ヘットマン》**  
**—フ란ツ・シュレーカーのオペラ《烙印を押された者たち》の素材として—**  
**Frank Wedekind's play "Karl Hetman, der Zwerg-Riese",**  
**As one of the Materials of Franz Schreker's Opera "Die Gezeichneten" (The Stigmatized)**  
 田辺とおる  
**TANABE Toru**

オペラ《烙印を押された者たち》に組み込まれた多様な文学的素材のうち、筋立てや人物とその人格設定といった枠組みにもっとも直接的な影響を与えたのは、ヴェーデキントの戯曲《小人の巨人カール・ヘットマン》である。一皮むけば不道徳かつ倒錯した性愛の渦巻く社会という、19世紀教養市民層が秘匿した偽善を躊躇なく暴いて表現主義や不条理演劇の先駆者となったヴェーデキントに、シュレーカーは共感した。しかしそれを演劇より保守的な分野であるオペラ台本で再現するにあたり、彼はエロティシズムの表現において露骨な場面を作ったものの、場面設定はルネッサンス期に移した。ナチスによる禁演以来埋もれていた作品だが、現代的演出による近年の蘇演では、作詞作曲家シュレーカーの意図が誇張されたフォルムをとっている。これを、ルルの物語の理論的裏付けともいえる戯曲の精神がオペラ台本に受け継がれたことの、具象化と捉えることもできるだろう。

キーワード： ルル、カバレット、ツェムリンスキー、ヴォルツオーゲン

## 1. はじめに

《烙印を押された者たち》(以下《烙印》)の台本執筆への契機をシュレーカーに提供した作品は、オスカー・ワイルドの童話《王女の誕生日》である<sup>1</sup>。しかし、このオペラが先行作品から受けた影響の様態は多岐にわたっている。障害者、イタリア、ルネッサンスといった外枠的な設定を与えた作品もあれば、ファム・ファタールや恋愛の様相など、精神面の設定を提供した作品もある。あるいは具体的な設定ではなく思想的充実のために参照された哲学書なども、先行研究はあげている<sup>2</sup>。

フランク・ヴェーデキントの戯曲《小人の巨人カール・ヘットマン》(*Karl Hetman, der Zwerg-Riese*, 以下《ヘットマン》)は、それらの先行作品のなかで最も直接的な影響を与えた作品といえる。本稿は、両作品の親近性が人物設定、筋立てなど複層にわたり、奔放な性愛を謳歌する環境と障害者が対峙するという枠組みが、思想の共有も象徴していることをみてゆく。

## 2. 作品の梗概

《ヘットマン》については、まず表題の問題に触れておかななくてはならない<sup>3</sup>。1905年にミュンヘンで初

演されたときは、《ヒダッラ、または存在と所有》(*Hidalla oder Sein und Haben*)であった。その後、契約出版社が変わり、1911年の再出版にあたって、*Karl Hetman, der Zwerg-Riese (Hidalla)*という表題が用いられる。しかし1919年の再版では*Hidalla*のみとなり、「5幕の戯曲、1903-1904」という執筆時期を表記した副題が添えられた。その後の上演史において結局定着した表題は主題が*Hidalla*、副題として*Karl Hetman, der Zwerg-Riese*を添えたものである<sup>4</sup>。

ヒダッラという女性の名前は、劇中で主人公ヘットマンが書いた論文「ヒダッラまたは美の道徳」から来ている。しかしこの名前はさらに象徴的な意味を持つ。同時期に書かれた中編小説《ミネハハ、または若い娘の肉体教育について》(*Mine-Haha* はインディアンの言葉で「笑う水」の意)<sup>5</sup>の主人公も同じ名前なのである。この小説は寄宿学校で踊りや音楽を勉強しながら同性愛に目覚めていく少女の物語で、ヴェーデキントはこのことによって、両作品のテーマに「性」という共通項があることを示唆したと思われる。なおヒダッラの語源は、古代スコットランド伝説の盲目の英雄詩人オシアンに因む。ジェームズ・マクファーソン(*James Macpherson, 1736-1796*)が、オシアンの詩作したハイランド地方を舞台とする叙事詩を編集したと称して(多分に本人の創作も含まれるようだが)、『オ

シアン詩集』 *The works of Ossian* を出版した。ヒダララという名前は、この詩集の一章 "Comala, a dramatic poem"(コマーラ、劇的な詩)に登場する、フィンガル王に仕える英雄で、王を愛するコマーラに横恋慕するヒダラン(Hidallan)からとられている。つまりこの人物像はもともと男性である<sup>6</sup>。

人物名の由来を続けるならば、ヘットマンは中部ドイツ語の古語で、Hauptmann (大尉) が変化した語である。この肩書は18世紀末に分割併合されて国家が消滅する前のポーランドで、国王の次席にあった軍司令官に使われていた。またヘットマンが執筆する新聞の社主ラウンハルト(Launhart)は、強い(hart)気持ち(Laune)から、美男のイタリア人モロシーニ(Morosini)の名は、愛人を意味するイタリア語 *amoroso* から変化した *moroso* の指小辞から作られていると考えられる。いずれの人名にも、人物の特質を反映させようとするヴェーデキントの意図が読み取れる。

物語は以下のように展開する。オペラ《烙印》は、歌詞としてのセリフをこの作品にかなり依拠しているので、戯曲のセリフを引用しながら詳しく筋を追っておく<sup>7</sup>。

【第1幕】あざとい商売人という雰囲気を持つ20代終わりのラウンハルトは、ずんぐりした体つき、ブロンドの顎髭、短髪、鼻眼鏡、表情なく変化に乏しい顔で、動作は快活で早口と設定されている。彼は、児童教育や婦人運動を手掛ける国際的な社会科学研究所を設立するにあたり、美貌の女性ファニーの婚約者で、長身で黒髪を左分けにし、一面の顎髭を蓄えたゲリングハウゼンから出資契約を取り付ける。その後、ファニーと二人きりになるとゲリングハウゼンは、ファニーが以前に恋愛事件を起こしたと暴露する手紙が彼女の元恋人から来たことを告げ、ことの次第について詰問する。自立した女性を自負するファニーは、それを報告する義務などなかったと抗弁したので、ゲリングハウゼンは婚約の破棄を宣言する。ファニーと、ラウンハルトの妹で器量に劣るベルタは、男は女を自分の言うなりにしようとするかと嘆息する。ゲリングハウゼンを連れてラウンハルトが戻り、出資の件が破談になると困るので婚約破棄を慰留しつつ、社会科学研究所については、青年・社会・婦人運動などは副業としてできるが、それを主軸とするには道具立てが不足しているという。

そこに、ヘットマンが来訪する。せむしで風貌は醜く、滑らかな剃痕、歯の抜けた口、薄い髪の毛、大きな情熱に燃える目、地味だが小ざっぱりした凝った服装、40歳と設定されている。彼は「万国優良人種飼育会」の秘書と名乗り、次のように説く。

在来の道徳は人間の幸福を目指したので、不幸な人間を主眼とした貧乏人の道徳に過ぎない。この会は金持ちを中心に新しい道徳を創造する。美を渴望する心は我々の心の内にある神の掟で、美が享樂ではないこの新道徳は、かつてない大きな犠牲を要求する。世間の道徳は人類最高の幸福、家庭に奉仕するが、我々の会員はこれを犠牲にする。人類が向上して美を財産、生命、肉体以上に尊重する時、人類は一段と神に近づく[...]会員は結婚と家庭に関する民法を無視、会員同士の愛の交換要求を拒否する権利を放棄して言いなりになる。[...]貧乏人のために存在する世間一般の道徳を横取りして、他人から同情される特権を彼らと奪い合う事は、社会的地位の高い我々がするべきではない。

これに対してゲリングハウゼンは、単なる淫蕩生活ではないかと批判するが、ファニーは感銘を受けて入会を希望する。

【第2幕】ラウンハルトの発行する新聞の編集室。警察が「万国優良人種飼育会」の国際大会の許可を出したものの、ヘットマンの論文「恋愛生活におけるブルジョア階級と家畜の比較」は風俗壊乱の廉で告発され、検事によって新聞が押収されたと、ラウンハルトとヘットマンが話している。ゲリングハウゼンが登場し、論文原稿を刑事に提出させられたと告げる。そこに会の会長である、美男のイタリア人モロシーニが登場して、ヘットマンの演説を皆が期待していると言う。ヘットマンは、自分が偶像視されることは嫌いだが人心を繋ぐためには偶像が要ると述べた上で、そのためにモロシーニを会長に仕立てたのだから威厳を保てと要求する。しかしモロシーニは、自分は所詮偽物だと邪険に返答する。

金満の中年女性、侯爵夫人とグラント女史がヘットマンを訪ねて来る。ヘットマンは二人から新聞発行の資金援助を取り付ける。二人が退出するとヘットマンはファニーに、入会の宣誓をまだ実行していないと糾弾する。ファニーは、自分で自分を支配する強い女に

なろうと思ったがありがたりの女で、そういう気持ちを跳ね返す力の方が強いと答え、自分に信念を授けてほしいと乞う。ゲリングハウゼンが予審判事の来訪を告げてヘットマンを連れていくと、残ったファニーが、卑怯に尻込みはできないと逡巡するところに、ファニーの論文「恋愛奴隷制度」に刺激されたとフォン・ブリュールが来る。「会の規則に基づいて」二人は今夜の逢引を約束。ファニーがヘットマンの賛辞を熱く語るの、自分と彼のどちらが君に崇拜されるか見たいとフォン・ブリュールが言い出す。ベルタが登場しファニーと二人きりになると、世間がファニーをヘットマンの愛人と噂しているといいだし、不器量の自分は目をかけてもらえないと嘆く。

予審判事が登場する。社長のラウンハルトは姿を消したが、ヘットマンとゲリングハウゼンを逮捕する。

【第3幕】半年の収監を終えて釈放されてから1年後。ヘットマンの部屋。ファニーが訪ねてくる。ヘットマンは収監中に会が解散したので、新たな仕事は論文執筆だと言う。ファニーは仕事が再び開花すると勇気づける。ベルタが登場し、彼が捕まったときの裁判で兄は新聞の部数を伸ばして蓄財したことや、モロシーニが会の解散を受けて会員の女たちから搾取を続ける女三昧の日々を送っていることなど、近況を報告する。ヘットマンにとって不愉快な話題だとファニーが諫めると、嫉妬しているのかと応酬する。フォン・ブリュールが登場。ヘットマンの説で学位論文を書きたいからと解説を求めるのに答えてヘットマンは、幸福ではなく美を追求する新道徳について述べた末、その目算は外れて金持ちは旧道徳を逆用して貧乏人よりも余程うまい汁を吸い、自分の富を守るために生活を賭ける事はあっても生活を守るために富を投げ出すことはしないと続ける。続けてフォン・ブリュールが、彼の唱える「3つの野蛮な生活様式」について質問するとヘットマンは熟弁を展開する。

来るべき人類の自由闘争は、恋愛の封建制度に対して闘いを宣するものでなくてはならない。人間が自己の感情を恐れるのは中世の思想である。世間の人は恋愛生活を直視する事ができない。神に対して呪いに相当するものが恋愛では猥褻にあたる。未開の時代から伝わってきた迷信が理性を追放してしまった。その迷

信に立脚するのが3つの野蛮な生活形式で、(野獣のように人間社会から追い立てられた)売春婦、(心身ともに不具と宣告されて、恋愛生活を享樂し損ねた)オールドミス、(結婚の条件を有利にするために)処女を守る娘である。この観点から女性の自尊心を煽り共同闘争に引き入れようとしたが目算は外れた。女性は道徳的で美も手段にすぎず、美を単独に切り離したら厭うべきものとなる。私は特に、醜い風貌を嫌悪するように青年たちを熱狂させたが、彼らは崇高な目的を有せず、困難にあたって安全な隠れ家へ逃げようとする。

これを聞いたベルタは「優しい女に愛されるのが怖くて、浮気者に虐待されるのがお好きなのね。ファニーもいつか解るわ」と捨て台詞を残してフォン・ブリュールと退出する。ファニーはヘットマンに「利口な人はあなたをバカといい、ばかな人は気の毒な人という、その恐ろしい網には落ちないで」と懇願するが、ヘットマンは聞く耳を持たない。

【第4幕】ヘットマンの演説会控室になっているレストランの一室。前回の演説会でもブルジョワ社会を糾弾したヘットマンの演説に激しい反動が起こったことを、一同が話している。フォン・ブリュールと婚約したベルタは、自分の婚約者はヘットマンの説を論文に書いたのにあなたは彼の原稿を官憲に売ったと、ゲリングハウゼンを責める。ゲリングハウゼンは自分も収監され、金だけでなく自由も奪われたと反駁する。モロシーニは優良人種飼育会が「気ちがいの始めた仕事」だから自分が人類を救い出すと宣言する。彼は「拳固の雨が飛ぶ」騒然とした演説会で、この男は気ちがいだと連呼して喝采を得る。負傷したヘットマンとファニーが担ぎ込まれてくる。ファニーは病院に送られる。モロシーニは熱をおびて「小人の巨人だ。こいつは家庭という社会の土台や処女性を嘲笑し、くだらない憶測、奴隷根性の結晶と言った」と説き、障碍者のヘットマンは自力で女を手にすることができないために「自分を高いところに祭り上げて、全ての女が泣いて恋を求めるように仕向ける[...]お前が不憫を掛けてやると女は有頂天になって肌身を任せる。[...]うわべは悲しそうな面をしていてもこっそり歯をむき出して悪魔じみた嘲笑を浮かべ[...]気ちがいじみた考えを有り難がっている信者どもを物笑いの種にする」と、彼の

道徳を断罪する。警部はヘットマンを精神鑑定に連行する。

【第5幕】3幕と同じヘットマンの部屋。3か月の精神病院入院を終えて退院する日。医学界の権威が精神状態をノーマルと判断したと上機嫌で帰宅する。ファニーの求婚に「不気味な片輪の体と、あなたの輝くような美しさを一つに結び付けていいのでしょうか。わたしの知識や信念を、あなたを抱くために残らず捨ててもいいのでしょうか」と応じる。ファニーは「あなたが美と名付けるものを皆呪います。醜いと言う者の前へ膝まずいているのだから」と反論する。ヘットマンは「お前の力で私に微笑むことができた時こそ、私は体ごと魂ごとお前のもの」とファニーに自立を促す。フォン・ブリュールが訪れ、論文を献呈する。ヘットマンはフォン・ブリュールを、これまで会った中で一番人格高潔と断じた上で、ヘットマンの道ではなく自身の道を行くべきだと、以下のように諭して帰す。

なぜ私はノーマルな人間としてノーマルな世界に対して自己を峻別してきたのか。私はこのノーマルの世界を、私のためには最早存在しないものとして無視してしまおうと決心した。あなたは、私が言った3つの野蛮な生活形式が、今に人類全般からいかにも野蛮だと批判をうける時が来ると、心から信じていますか？ 私は信じません。が、もうどういう評価に対しても、心を苦しめなくなりました。現在の私の評価に準拠して、誰がなんと言おうと最初から疑いの眼をもってみる。ただ一つの目的、私の自由を守るという事を追及します。ある人が私を認めて、私がそれをお受けしたとすると、私の頭の上には、気の向く通りに私をどんな酷い目にでもあわすことのできる暴君が出現する。

曲馬団の幹旋業者コトレリーが来訪し、「女が処女を守るのは自己崇拜の観念を没却するものだ、という思想を流行らせようとしているそうだが、その類ない芸当を道化役としてやって貰いたい」と持ちかけ、ライバル業者が払うチンパンジーのギャラ400マルクに100マルク上乗せした報酬を提示。ヘットマンの癖がでてピクっと体を動かすと「その癖だけでも毎晩拍手大喝采だ。道化はなんにでも躓いてひっくり返る。なにをやっても間に合ったためしがない。自分より10倍も物を知っている人間のお節介をする。それでいて

なぜ見物が笑うのだからさえない」と言う。ヘットマンは契約に同意し、コトレリーは退場する。

するとヘットマンは、忙しそうに紐を持ち出して隣室にいき自殺する。彼が牢屋で書き上げた原稿をラウンハルトが探しにきて、卓上に見つけ表題を読む。

*Hidalla oder Die Moral der Schönheit*(ヒダッラまたは美の道徳)。ファニーが自殺したヘットマンをみつけて絶叫する。ラウンハルトは、彼が遺稿出版を自分に託すと遺言しなかったか問い詰め、ファニーに挑みかかる。抵抗する彼女に「おれがどんなに不躰でも、生きているからには、死んだ大預言者よりもお前の体の薬になるぞ！」と言い放つ。幕。



この写真はどちらも1906年ベルリンのDas Kleine Theaterの公演で、ヘットマン役はヴェーデキント自身である。1905年2月1日にミュンヘンのSchauspielhausで行われた初演に続いて、同年9月26日

からベルリンのDas Kleine Theaterが公演した。このベルリンのプロダクションが各地に客演し、ウィーンでは1907年に初演されて、シュレーカーはこれを鑑賞している。昭和5年(1930)発行の世界戯曲全集第16巻に収められた久保栄訳は、この作品の現在まで唯一の邦訳出版であるが、その後書きに久保は「この戯曲は各都市において既に120回も演じられているが[...]上演する毎に明らかに成功した」というヴェーデ

キントの言葉を引用し、120回のうち116回はヴェーデキント自身がヘットマン役を演じていることを紹介している<sup>8</sup>。ヴェーデキントはヘットマンを演じるだけでなく、演出を担うことも多かった。なお日本国内では、《春の目覚め》と《ルル》(《地霊》および《パンドラの箱》)。演劇公演ではしばしば両作を一つに編集して上演される)が繰り返し公演舞台にかけられていることに対して、ヴェーデキントの他の作品は極めて稀である<sup>9</sup>。

### 3. ヴェーデキントの芸術活動

トーマス・マンや世紀転換期のモダニストたちが、作品創造においてたえず対峙しなければならなかったものとは、資本主義の成熟を背景に19世紀を通じて醸成されたブルジョワジーの概念と、社会の文化的規範を形成していた知識人としての教養市民層の価値観であった。それは一方で自らをポジティブに提示するとともに、他方ではネガティブな側面を秘匿し規範からの逸脱を暗黙のうちに認めるという、偽りの裏面を抱えていた。とりわけ性的規範の領域において、彼らが体面を保つために表立って話題にはしなかった露骨な欲望の有様を、ヴェーデキントは躊躇なく暴きだす。経済的な繁栄は覇権的帝国主義に支えられたものであり、趣味の良いブルジョワ社会も一皮むけば道徳とは対極の倒錯した性愛の渦巻く場であることが容赦なく描き出された。世紀転換期から既にそのような作品を発表し、絵画、文学、音楽などの領域で表現主義が現れてくる1910年代の芸術に影響を与えたという意味において、彼の創作活動はドイツ表現主義や不条理演劇の先駆者的な位置を占める。とはいえ1918年に53歳で亡くなるヴェーデキントをして、純粋な表現主義の芸術家と見なすことはできない。しかし彼がこじ開けた扉によって、従来の価値観が依拠していた虚栄は顕わになったのである<sup>10</sup>。

カール・クラウスとともに、市民的価値観に対して仮借ない批判を向けるヴェーデキントの作品には、それゆえ一貫したテーマが何度も立ち現れてくる。体裁を重視するあまり思春期の性に対して無理解な大人たちの犠牲になる少年少女の悲劇、処女作《春のめざめ》(1891)に始まり、性の力の権化である女性ルルを描いた《地霊》(1895)と《パンドラの箱》(1904)の二部作、そして《ヘットマン》などの戯曲群や、小説《ミネハ

ハ》(1903)などが表現する世界は互いに親近性が高い。たとえば発表当時の社会的倫理観から上演禁止の措置がとられた《春のめざめ》は、同じ14歳の恋愛であっても、シェークスピアが《ロミオとジュリエット》で描いた世界とは対照的に、サディズムやマゾヒズム、自慰、同性愛、強姦などが露骨に盛り込まれている。少年モーリッツは淫らな夢で眠れなくなり、無垢な少女ヴェントラは「どうやって、赤ちゃんができるの?」と質問する。この類の場面展開やセリフ中の言及は、他作品にもしばしばみられる。

ヴェーデキントは、いわゆるボヘミアンであった。放浪と放蕩の経験から、純文学と大衆芸能の双方で執筆活動を展開するだけでなく、俳優、歌手、演出家といった様々な領域に多才ぶりを発揮する芸術家になった。とりわけ、20歳という多感な青年時代にサーカス団に同行した経験は、彼の芸術家像に決定的な影響を及ぼしたと考えられる。《地霊》は、サーカスの猛獣使いの口上から始まる。これはおそらくビューヒナーの《ヴォイツェック》第3場の、見せ物小屋の呼び込み口上を踏襲したものである。また《ヘットマン》の終幕でヘットマンが自ら命を絶つ契機となるのは、サーカス団の道化に雇用されたことへの絶望である。思想性の高いこれらの作品において、サーカスは人間のもつ残酷な一面を象徴する手段に用いられている。健全ではない人間の側に属するルルやヘットマンは、サーカスの見世物として扱われる。健全者は異常者をいたわる「べきである」という道徳観など偽善にすぎず、人は異常な者を見世物として見ることによって楽しみ、自分が健全者の側にいることを確認する。そのことを露骨に告発しているのがこれらのサーカスシーンである。自身に実体験があったからこそ、ヴェーデキントはこのように決然としたフォルムで、サーカスを作品に埋め込むことができたに違いない。

また彼がドイツのカバレット創始世代の中心人物であったことも、他の文学者と大きく異なる特質に数えられる。1891-1895年のパリ滞在中、モンマルトルで最新の芸術キャバレーに通暁してドイツに戻ったヴェーデキントは、オットー・ユーリウス・ビーアバウムとエルンスト・フォン・ヴォルツオーゲンに乞われて、パリのキャバレー(cabaret)のドイツ版、カバレット(Kabarett)を創ることに協力する。文学寄席、文

学キャバレーなどと訳されるカバレットは、踊り、歌、寸劇のレビューショーのスタイルをとりながらも、より諷刺性、政治性の強いものになっていった。そうして開設されたのが、どちらも1901年に開館した、ベルリンの〈ユーバーブレットウル〉(Überbrettl、訳すとすれば超寄席。ニーチェの超人 Übermensch のパロディーである)と、ミュンヘンの〈11人の死刑執行人〉(Elf Scharfrichter)である。作詞、作曲、歌唱、ギター伴奏の総てを一人でこなすことのできたヴェーデキントはカバレットの寵児になる。現代の概念ではシンガーソングライターということだろう。Liedermacher (翻訳すれば歌屋か)としてのカバレッティストの先駆者だったのである。ただしヴェーデキントが好んで出演したのはミュンヘンのカバレットだったようである。『ジンプリツィスムス』に掲載した諷刺詩のために皇帝侮辱罪に問われて収監されたばかりのヴェーデキントは、不穏当な諷刺歌で再び訴追される危険を避けるために、600人以上収容のホールでプロ歌手や俳優が出演する〈ユーバーブレットウル〉創設の前面には立たなかった。しかしミュンヘンでは、酒場を改装した100席程の小規模な店で催される素人の自作自演が中心だった上に、観客も会員制だったので検閲の目も届きにくかった。当時続々と誕生したカバレットの中では、〈11人の死刑執行人〉が最も創意に満ち、大胆な社会諷刺を行っていた<sup>11</sup>。

ベルリンの町はこの伝統を営々と継承し、今日なお多くのカバレットが健在である。歌あり、歌なしの一人漫談や数人のコントが夜ごと演じられ、政治・社会諷刺の強い話題が好んで取り上げられている。カバレッティストたちはおしなべて俳優よりも滑舌に優れ、歌も極めて達者である。話されるドイツ語の速度は演劇より数段速い。落語を翻訳上演しても真の面白さが伝わらないのと同様に、カバレットの特質を外国語で説明することは極めて困難であるが、ヴェーデキントの戯曲に登場する多くの役柄は、このような台詞回しを想定している。彼が大衆芸能の芸人という側面もっていたことは、躊躇なくブルジョワ批判を展開する、純文学における彼の立ち位置を形成するにあたって大きな影響を及ぼしたと言えるだろう。彼の戯曲や小説はスキャンダルを惹起し、上演禁止や禁刊、はては裁判にまで発展したため、露骨かつ性的に直截で挑発的な描写がしばしば強調されることになった。しかし純

文学の背景や基盤に大衆娯楽の演目を創る感覚が存在していたことは、ヴェーデキント理解に大切な一面である。即興的に歌い、その場の聴衆とともに笑い飛ばして終わる刹那的な大衆芸能の世界を背景にもつことを思えば、鋭く糾弾する表現も蓋し当然と捉えられる。即興的な諷刺という枠組みを逆手にとって、彼は社会批判の剣先を研いだ。文字に残り、出版され、翻訳され、国際的に上演されることを前提とする純文学とは全く異なる質の言葉による芸術である。田辺秀樹は次のような表現でヴェーデキントを評価している。

ひとりの強靱な才能がそのような真正なキャバレー的芸術表現をもたらしてみせることになる。この運動に当初きっかけを与えはしたものの、その楽天的イデオロギオン性を共有すべくもなく、決して積極的推進者とはならなかった人物、ビーアバウムやヴォルツオーゲンとは違って、なによりもまずブルジョワ道徳の攻撃という点にかけて聴衆への発言、働きかけを、のっぴきならぬものとして動機付けられていた人物であるヴェーデキントが、1901年5月、開設後間もないミュンヘンの文学キャバレー〈11人の死刑執行人〉で自作自演のシャンソンを歌い始めるのである<sup>12</sup>。

この現象は、高級文化と大衆文化の領域横断的作家であるヴェーデキントに特有の例といえるだろう。ビーアバウムもヴォルツオーゲンも、いわゆるカバレッティストは通常、寄席の物書きの枠を超えることはなく一級の文学者とは評価されない。逆にトーマス・マンやホフマンスタールが、カバレットの世界にかかわる創作活動を展開することもない。

スキャンダルを引き起こす評判には事欠かず、皇帝侮辱罪の前科もあり、みずから作詞作曲したシャンソンを自らのギターで歌うことのできる多才なヴェーデキントは寄席詩人の代名詞になり、カバレットの隆盛が一段落した1903年以降も、1918年に亡くなるまで出演を続けたのである。

#### 4. 《ヘットマン》から《烙印》へ

《ヘットマン》は、《烙印》の台本に対して最も直接的な影響を及ぼした作品であると先行研究は指摘しているが、クラインによれば初めてこのことが言及されたのは比較的最近である<sup>13</sup>。ウィックスが、ナチス

による禁演処分が解除されて以来、初めて本格的に蘇演された1979年のフランクフルト・オペラ公演のプログラム解説文で言及している。

ツェムリンスキーの依頼がこの素材を指しているのは疑いないが、それは現状の形を変えずにメルヘン劇を創ることではなく、醜さがより豊かに展延された人間的悲劇に仕上げることであった。つまり、「醜い男の悲劇」である。この素材を翻案するにあたって、ツェムリンスキーがどの程度、自身が提案することによってそこに関与していたかについては、推測の域を出ない。あるいはシュレーカーに[-]ヴェーデキントの《ヘットマン》を、主役の人物像のモデルとして検討するように勧めたかもしれない。いずれにしても見逃すことができないのは、シュレーカーがワイルドにおける小人の位置に《烙印》で設定した人物アルヴィアーノと、ヘットマンとの親近性なのである<sup>14</sup>。

ただしウィックスが両作品の親近性として指摘しているのは、アルヴィアーノとヘットマンの関係性に限られており、カルロッタとファニー、タマーレとモロシーニなどには言及していない。しかしそのことよりもここで問題となるのは、《ヘットマン》を作品構成の素材として利用するという着想が、どの時点から存在していたのかということである。

シュレーカーが参照した他の先行作品の場合は、全体として取り入れるというよりもむしろ、作品の諸要素が必要に応じて、台本執筆と同時進行で逐次採用されたと考えられる。しかし《ヘットマン》に関しては、構造や人物の心理構成などをかなり忠実にオペラに移し替えていることからみて、《烙印》の台本自体がそもそも《ヘットマン》という構想から成立したと言ってよい。いわば《烙印》の母体をなしたのである。

シュレーカーは1907年4月の《ヘットマン》ウィーン初演（当時の題名は《ヒダツラ》）を観劇したと書簡で言及している<sup>15</sup>。もちろん出版台本も読んでいただろう。またカール・クラウスが発刊していた雑誌『ファッケル』の読者だったシュレーカーは、クラウスが企画した1905年の《パンドラの箱》ウィーン初演も観たと思われる。つまりヴェーデキント作品には、既に《王女の誕生日》付随音楽を作曲する以前から関心を抱いていた<sup>16</sup>。したがって「醜い男の悲劇を扱った

オペラ台本を書いて欲しい」というツェムリンスキーの依頼に応じて台本執筆を開始した時点ではすでに、《ヘットマン》は第一の素材として明確に意識され、またルルの物語も念頭にあったはずである。

もともとツェムリンスキーの興味は事件（悲劇）ないしはストーリーではなく、のちにアルヴィアーノになっていく「醜い男」という人物像に傾いていた。ウィックスの指摘の通り、《王女の誕生日》そのものは、ツェムリンスキーにとっては劇的に不十分なものであった。「戯作者」としてのシュレーカーにも、この童話を下敷きにしたパントマイム劇に付随音楽をつけた経験は、むしろ足枷になったのかもしれない。その意味でシュレーカーは一旦《王女の誕生日》から離れる必要があり、関連したテーマの先行作品を一瞥することは、当然の経緯であった。

一方、台本だけ提供して自分は作曲しないという初めての試みへの違和感と、「醜い男」がツェムリンスキー本人のパロディーであることにおける、劇中人物と依頼者との適切な距離感という2点も、大きな課題であったに相違ない。前者の違和感をシュレーカーは払拭できないままに執筆を続け、結局は自らが作曲する承諾を乞うことになる。後者については、主役を障碍者と設定したことが、シュレーカーの回答だったのではないかと思われる。

ツェムリンスキーは、自らも認める小柄で醜い男であったにしても障碍者ではない。だからこそシュレーカーは、醜さが後天的な美の欠如ではなく、先天的な障碍に依ると規定したのではないか。その結果ツェムリンスキーを直接指し示すという性格は薄れる。さらにこの障碍者は、純粋な芸術愛好心と高貴な社会福祉の意志を持った、内面の精神性が美しい存在に造型されている。台本執筆を約束した時点、すなわち題材を探す時点においてシュレーカーは、依頼者ツェムリンスキーを気遣ったと考えられる。この点においても《ヘットマン》には、ツェムリンスキーからの直接的な提案の有無にかかわらず、初期段階からシュレーカーが照準を合わせていたと推し量られる。そして彼がもっとも刺激を受け勇気を得たのは、ヴェーデキント自身の姿勢だったのではないだろうか。

わかき日のプレヒトが、ヴェーデキントの最大傑作はかれの人間そのものだといっている。ヴェーデキン

トは闘士だった。[...]かれの戯曲を禁止したりカットしたりした検閲と格闘した。観客の好みと上演の様式に反対してたたかった。かれの雄々しい主役たちの作者として俳優として何度も何度もやじりたおされ嘲笑され、風紀びん乱者として弾劾された。かれがモラリストとしてフリーセックスの信条を主張してたたかったその狂熱は、かれの精神の誠実さとかれが政治的・社会的問題にかんして無邪気素朴であったことのおかげである。[...]かれの戯曲は[...]本質的ないくつもの点において自己表示なのであり[...]<sup>17</sup>

これはシュレーカーの姿勢とも重なり合う。シュレーカーもまた、高い人気を誇る一方で「折衷」や「通俗」といった評価と戦い、『私の人物像』<sup>18</sup>をはじめ諸発言にみられる皮肉的な言葉で抗った。音楽の様式こそ異なるが、同様の闘士であったシェーンベルクと親交を結び、彼の影響でカール・クラウスを読む。ヴェーデキントが文学の領域において新鮮な存在であったとしても、シュレーカーは目新しさよりもむしろ、親近性を強く感じ取ったであろう。ヴェーデキントの強いメッセージ性は一貫している。それは処女作《春のめざめ》発刊の1891年から数えれば、すでに《烙印》の台本執筆段階で20年近く話題になっていた。シュレーカーが《ヘットマン》に多くを依拠したのは、たとえばシェーンベルクのように完全な暗中模索から新時代を切り拓いたこととは異なり、作品の方向性や社会の反響などを見聞きして、効果に確信を持てたからでもあるだろう。

《ヘットマン》が《烙印》に提供した素材は、第一に人物像である。ヘットマンはアルヴィアーノ、ファニーはルル的な性質も併せ持つカルロッタと対応するものとみなすことができる他、美男の伊達男としてモロシーニとタマーレ、金に執着する小市民的人物としてラウンハルトと市長、体制側の権威や経済力の象徴としてゲリングハウゼンとアドルノ公爵なども対照関係にある。また脇役のベルタは、《烙印》ではマルトゥッチャに相当する。

《ヘットマン》では各役の身体的特徴が明記されているのに対し、《烙印》にはアルヴィアーノを除いて指定がない。しかしこの事自体は、一般にト書きの指定が戯曲ほど厳密ではないオペラ台本としては、珍しいことではない。ヘットマンについてのヴェーデキント

の設定に対して<sup>19</sup>、アルヴィアーノの風貌は「およそ30歳の醜い男、せむし、大きくて光り輝く眼、せむし」と書かれている。せむしと並んでヘットマンとアルヴィアーノに共通する特徴は、目の描写である。シュレーカーが目には大きな芸術的表現力を託していることは、シェーンベルクの絵画からの影響に明らかである<sup>20</sup>。両者の目は、自身は醜いが美を追求する、という強い意志を象徴している。カルロッタはアルヴィアーノの目を賛美して「全ての美が、その中に映しだされる陶酔の眼」と歌う。

劇展開の面で両作品の共通点は数多いが、最も際立つのは《ヘットマン》の「万国優良人種飼育会」と《烙印》の「エリジウム島」である。ただし優良人種飼育会は、ヴェーデキントの後世代にとってはナチスの優性民族政策を想起させてしまう。このことはおそらく、《春のめざめ》や《ルル二部作》といった現在なお高い人気を誇る作品ほど《ヘットマン》が公演されない理由の一つになっているだろう。もちろんナチスが政権に就く30年近く前に執筆したヴェーデキントにその意識はまったくなかったのだが。

「万国優良人種飼育会」と「エリジウム島」は、乱交や強姦といった不道徳で倒錯した性愛を正当化する枠組をなしている。「飼育会」の理念についてヘットマンは「快樂ですって、そんなものはなんの関係もありません。我々の道徳は、かつてないほどの犠牲を要求しているのです」<sup>21</sup>と述べ、一方アルヴィアーノはエリジウム島に「美は強者の獲物たれ。この世の栄華は精神の力に屈しよ」というモットーを掲げる<sup>22</sup>。《ヘットマン》では、ヘットマンに限らず他の登場人物も、たびたび長い台詞によってそれぞれの理念を語るが、それは主に「美を称える」というテーゼの理論武装であり、ヴェーデキントの社会に対する告発である。同時にルル等をはじめとする他作品のドラマ展開や、作者自身の理念を解題したものとしても読み取れる。

《ヒダツラ》の名で《ヘットマン》が完成した1904年には、前年に脱稿したルルの後編《パンドラの箱》が初演の半年後に猥褻文書として告発され、書籍が押収されるという事件が起こった。この裁判は「ベルリン王立高等裁判所 I→ライプツィヒ帝国最高裁判所→差し戻し審のベルリン王立高等裁判所 II」という3つの判決を経て、1906年にヴェーデキントの無罪が確定する。その直後に出版された第3版に彼が執筆した序文は、ヘットマンの台詞にみられる人類の幸福や正義



の概念への親近性が高い。一部を引用する。

不自然な性向<sup>23</sup>[-]を許し難いと判決した裁判所は[-]なかった。[-]古代ギリシャ悲劇でも主人公はほとんどいつも自然さから外れた人物たちであった。かれらはすべて、タンタロス一族であり、神々によって額に金属製の刻印の環をはめられていたのだ。[-]彼らほど強大な精神的発展をもてば、人間の最高の幸福に到達できるであろうが、[-]ひどい苦悩のうちにこの宿命のために惨めに破滅していくのである。観客が、自然に悖る性向そのものの刻印が焼き付けられる有様をこれほど強い恐怖で感じることはあるまい。[-]大衆の構成要素は、まず第一に、無教養の人間でもあって、[-]作品の傾向は、こうした人間のたてるけたたましい嘲笑をも攻撃の対象としているのである。しかし風刺の鞭をうけたものは、[-]教養ある人間たちさえ自分の作り出した性格のイメージを滑稽で軽蔑的なものとする事を見て大いに驚く場合に初めて、その効果を感じるだろう。[-]何らかの精神的領域で重大な一歩前進を試みる人間は、ほかならぬ同じ領域を傷つけたという理由で裁判官の前に立たされるというのが、ずっと以前からわれわれの精神的発展の本質的な性格である。[-]薬と毒は、その使用法によってしか区別できない。崇高と滑稽が、周囲の世界によって正しく区別されることは殆どない。[-]最高の正義は最高の不正という鉄則は未来永劫に通用することであろう<sup>24</sup>。

「神によって額につけられた刻印」のために苦悩のうちに破滅するという主題は、ここではルルの同性愛のパートナーに向けられているが、ヘットマンにもあてはまる。そして《烙印》と共通するレトリックが明確に記述されている点において、シュレーカーもこの文章を知っていた可能性が高い。「最高の正義は最高の不正」(summum jus summa injuria)という古代ローマの哲学者キケロの箴言を引用して表向きの秩序の欺瞞を批判するヴェーデキントの記述は、彼の文学思想そのものである。シュレーカーにおいてそのことは、オペラの評価基準として道徳のカテゴリーを用いることを批判した「私は人間を善とも悪ともみない。人間の情熱は[-]どちらつかずでなくてはならない。アルヴィアーノは彼の美への夢を悔いる。[-]彼の美に陶醉する精神が勝利を収める場所は、彼にとっては墓場なの

だ」という言葉で表現されている<sup>25</sup>。

このような社会への不信感に關係してカウフマンは、ゲルハルト・ハウプトマンを「戯曲の自然主義的構想を拡大し克服しようとする、あるいは完全に廃棄しよう」と試み、「自然主義の改良主義的傾向をもってしては帝国主義社会のふかい矛盾と危機とにただしく対処し得ないという予感ないし意識」があったと評価した<sup>26</sup>。そして彼が、芸術上では折衷主義にあらわれているような自由主義的な救済に対する不信感を強めたと述べている。そしてヴェーデキントについては、最初からあざやかにこの不信感を表現しており、ハウプトマンが時代の最先端から退いた世紀転換期以降、ますます時代に合致した劇作家として認められたと指摘し、なかでも《ヘットマン》がもっとも自己の分裂を露わにしていると述べている。

ヴェーデキントが説いた信条は世間ばなれしたものだたにもかかわらず、[-]その理想をくりかえし現実と対決させ、[-]挫折を美化することなく作品にえがいた。ドン・キホーテの、つまり悲劇的道化師のモチーフがかれの作品に重要な意味をもつのはこのためだが、かれがもっとも直接に自己を表示した作品は『カール・ヘットマン、侏儒の巨人』(1903/04)である。ヘットマンは[-]醜男だが、身体の美の熱烈な崇拜者であり、その理想をブルジョアの野蛮な生活形態に對置する。しかし顔前に鏡を突き付けてブルジョアを覚醒させ、かれの理念にくみさせようとするかれの狂信的な努力は失敗し、すべては取引、欺瞞、誤解におわる。[-]ヴェーデキント自身の分裂を鼻じるむほど率直にえがいて感動的な『ヘットマン』[-]<sup>27</sup>

ヘットマンもアルヴィアーノも、自身では手の届かぬものを獲得しようと努める障碍者として描かれ、生まれつき醜いものが美を希求する、成就されるべくもない欲求という共通点をもつ。この葛藤は、彼らの精神力を強調することによって表現されていくが、自らの障碍を隠すのではなく強調するという逆説的な虚栄心は、障碍者という彼らの個性だけではなく、彼らの欲望も妨げてしまう。ヘットマンの場合は周囲の反応、アルヴィアーノは健常人の恋のライバルによって否定される。容赦なく糾弾する言葉は《ヘットマン》では、

第4幕で演説するモロシーニの口から発せられる。

お前の気違いじみた道徳が何一つ世の中に残らないように、精々骨を折ってやるぞ！お前が片輪者に生まれたお蔭で、世界中の美しい生き物が、その償いをしなけりゃならんのか！お前が他の人間に対して悪い事をたくらんだからといって、他の人間までがお前のような悪人にならねばならんのか？お前の道徳は狡い。真正面からほかの男と女を争う力も無し、かと言って自分一人で女を手に入れる自信もない<sup>28</sup>。

そして《烙印》では、モロシーニと対照されるタマールが次のように歌う。

お前はお前自身を強者と思ひこんだ。しばらくの間。しかしお前は違った。喜びがもたらされたとき、お前は、それを避けた。震えて臆病に。お前は暗闇と影と危険と罪だけを見つめていた。運命からあまりにも過酷な烙印を押され、萎えて、不自由で、気後れしていた。お前のような連中にとっては、豪華な花とて夢の中にしかない。[-] なぜならば、お前、アルヴィアーノに、カルロッタも体を預けたと、お前は言ったではないか？なぜ、彼女をものにしなかったのだ？<sup>29</sup>

そして《ヘットマン》のヒロインであるファニーの、他の男を退けて敢えてヘットマンに想いをよせるという、《美女と野獣》の構造を踏襲した枠組みは、カルロッタに受け継がれている。ただし、官能性と少女性、魔性のファム・ファタールと病身の芸術家（ファム・フラジル）との二面性を併せ持つカルロッタには、ルール、あるいはオスカー・ワイルドの創出したサロメの像が重なるため、ヴェーデキントの当時に活発化した女性の社会進出が反映されている、意志の強い自立した女性ファニーと同一視することはできない。

異常と正常、道徳と不道徳といった画一的な価値観に満ちた社会の欺瞞をあばくことに、ヴェーデキントは心血を注いだ。女性を美の象徴とみた上で、道徳が行動を規定する因習性のなかで、どのような環境において美の象徴としての女性を所有することができるかという問いが彼のテーマであった。もし女性という「美」が道徳という概念の範疇にあるのならば、醜悪な存在や犯罪者やその他の「烙印を押された」者たちが、社

会に受容される余地はあるのかという疑問を、ヴェーデキントは提示する。しかしそこに明確な答えをだすのではなく、そのことを劇展開の中で変容する心理に転化する。美を追い求めはするものの、取得してしまったら自らが設定している美の概念自体を歪めるという矛盾を、《ヘットマン》は提示しているのである。このことによって劇展開は倫理や社会の基準ではなく、欲求の態様を描くことに向けられる<sup>30</sup>。

シュレーカーは長々とした分析を好まず、できるかぎり解説を提示することも避けていたと娘のハイディは回想しているが<sup>31</sup>、このようなヴェーデキントの思想は彼の《烙印》の中にも明確に読み取れる。その意味でシュレーカーは《ヘットマン》の外枠的な現象だけではなく、おそらくはヴェーデキント自身への興味や共感も伴いながら、彼の思想を《烙印》の中で受け継いだのである。

## 5. 作者の意図と現代の《烙印》公演

とはいえシュレーカーが執筆したのはオペラ台本であったため、表現の激しさ、露骨さの度合いにおいては、戯曲の《ヘットマン》と全く同じ次元に立つことは難しかった。ヴェーデキント自身も警戒したように、検閲は19世紀に較べれば緩和されてきていたものの、到底無視できなかつたうえに、その道徳的基準は戯曲よりも音楽劇の方が保守的であった。シュレーカーはエロティシズムの表現において、当時のオペラとしてはかなり露骨な場面を執筆しているが、この「衝撃の効果」はリスクを孕むものであった。

このようなことは、演劇、音楽劇ともに第二次大戦後に大きく変容する。レジーテアターと呼ばれる演出家主導型のオペラ舞台が活発化した70年代以降、作品本来の指示を守った舞台は、少なくともドイツ語圏のオペラハウスからは急激に駆逐されていく。その結果、伝統的なオペラ作品でさえ種々の「醜さ」を誇張した舞台が創られる事は珍しくなく、道徳的見地から何かを禁止する風潮は消滅した。障害者、精神病、性的倒錯や露出などは言うに及ばず、現代社会においても忌避されるような汚物、麻薬、犯罪など、舞台上ではあらゆるものが容認されている。指揮者が楽譜を無視して全く異なる独自の音楽を作ることはあり得ないが、演出家は大きな自由を手にしたのだ。

ナチスの禁演処分以来埋もれていた《烙印》の蘇演も例外ではない。映像が市販されている2005年ザルトブルク音楽祭のレーンホフ演出<sup>32</sup>をはじめ近年の新演出上演では、ルネッサンス期イタリアを忠実に再現する代わりに現代に移しかえるか、もしくは具体的設定を見せない象徴的な舞台が主流である。これによって作詞作曲家シュレーカーの意図は、さらに誇張されたフォルムをとることとなる。このような潮流を、ル

ルの物語の理論的裏付けともいえる戯曲の精神がオペラ台本に受け継がれたことの具象化とも、捉えることができるだろう。

精神の醜悪な衝突はオブラートに包んで表現することを余儀なくされたシュレーカーは、自作の特定の側面が演出家によって極端に誇張された現代の上演を、一体どう評価するだろうか。

## 【註】

1 経緯の詳細は、田辺とおる 2018, 55-66 頁参照。

2 同書, 63 頁。

3 *Hetman* の国際音声記号(IPA)表記は[*ˈhɛtmən*]である。日本語表記にはヘットマン、ヘトマン、ヘットマンなどが混在しているが、*e* が短母音であること、アクセントを持つこと、続く子音が無声破裂音の *t* なので気流の「貯め」が起こることなどを総合的に勘案すれば「ヘットマン」が最も適当であるため、本稿はこれで統一する。参照：Mangold 2005, S.400.

4 Klotz 1976, S.154.

5 Wedekind, *Mine-Haha* 2006, S.104, Nachschrift.

6 MacPherson 2000, S.110-113.

7 Wedekind, *Hidalla* 1962. ヴェーデキント, 《佝僂の巨人カール・ヘットマン》, 1930.

8 ヴェーデキント, 《佝僂の巨人カール・ヘットマン》, 1930, 562 頁。ヴェーデキントの発言を 1903 年と記載しているが、これは 1913 年の間違いと思われる。

9 本稿執筆時点でインターネット検索を行った限り、《春の目覚め》と《ルル》以外の公演情報・記録を発見する事はできなかった。国内の研究文献もこの二作の他は極めて少ない。

10 このような姿勢は 19 世紀前半において、当時の文学史の流れのからは孤立して近代的な思想の著作を残したゲオルク・ビューヒナーを受け継いでいる(参照：手塚富雄 1963, 238-239 頁)。アルバン・ベルクの残したオペラが、ビューヒナーの《ヴォイツェック》とヴェーデキントの《ルル二部作》のテキストに直接作曲した文学オペラ 2 作であったことは、この意味において象徴的な事実といえる。

11 田辺秀樹 1981, 41-42 頁。

12 田辺秀樹 1980, 388-389 頁。

13 Klein 2010, S.142.

14 Wickes 1979, S.188-189. 「この素材」とは《王女の誕生日》パントマイム劇を指す。

15 Hailey 2005.

16 1908 年の《王女の誕生日》パントマイム劇の付随音楽を作曲したことが《烙印》台本執筆の契機となった。

田辺とおる 2018, 55-66 頁参照。

17 カウフマン 1970, 42 頁。

18 Schreker, *Mein Charakterbild* 1921. 邦訳は田辺とおる, 『名古屋音楽大学研究紀要第 36 号』, 2017, 54 頁。

19 本稿第 2 章、あらすじ第 1 幕の項参照。

20 田辺とおる, *DER KEIM*, Nr. 40、2017 年。

21 Wedekind, *Hidalla* 1962, S.37.

22 この言葉はアルヴィアーノに対して「君がいつも言っているのではないか」と放蕩貴族が述べるものである。美の象徴として建造した楽園を、主人が足を踏み入れないのをいいことに乱交の場としてしまった貴族たちが、アルヴィアーノの言葉を曲解したものと設定されている。Vgl.: Schreker, *Die Gezeichneten* (Klavierauszug), S.21.

23 ゲシュヴィッツの同性愛をさす

24 ヴェーデキント, 「第 3 版への序文 (1906)」, 1984, 264-267 頁。

25 Bekker 1994, S.34.

26 カウフマン 1970, 35 頁。

27 同書, 43 頁。

28 Wedekind, *Hidalla* 1962, S70. ヴェーデキント, 《佝僂の巨人カール・ヘットマン》, 1930, 419 頁。

29 Schreker, *Die Gezeichneten* (Klavierauszug), S. 333-335.

30 Klein 2010, S.150.

31 Schreker-Bures 1983, S.8.

32 *Die Gezeichneten* (DVD), 2005. 近年の公演はほかにパレルモ大劇場(2010)、リヨン歌劇場(2015)、バイエルン国立歌劇場(2017)、ベルリン・コーミッシェオーパー(2018)など。

## 【参考文献】

- フランク・ヴェーデキント「侷僂の巨人カアル・ヘットマン」久保栄訳、『世界戯曲全集』第16巻、世界戯曲全集刊行会、1930年、363-430頁。
- 「第3版への序文(1906)」岩淵達治訳、『地霊・パンドラの箱』、岩波文庫、1984年、263-272頁。
- ハンス・カウフマン『ドイツ現代文学批判』今村孝訳、ミネルヴァ書房、1970年。
- 田辺秀樹「(ユーバーブレットウル)運動の思想」、『一橋論叢』、日本評論社、1980年、372-389頁。
- 「寄席芸人としてのヴェーデキント」、『一橋論叢』、日本評論社、1981年、36-53頁。
- 田辺とおる「フランツ・シュレーカーのオペラ《烙印を押された人々》における欲望のかたち」、『DER KEIM』、Nr. 39、東京外国語大学大学院ドイツ語学文学研究会、2016年、1-23頁。
- 「フランツ・シュレーカーのオペラ《烙印を押された人々》から3曲のアリア(研究ノート)」、『名古屋音楽大学研究紀要第34・35合併号』、2016年、41-84頁。
- 「フランツ・シュレーカーのオペラ《烙印を押された者たち》—創作背景としての世紀転換期ウィーンの影響—」、『名古屋音楽大学研究紀要第36号』、2017年、31-56頁。
- 「フランツ・シュレーカーのオペラ《烙印を押された者たち》にみるシェーンベルクの余韻」、『DER KEIM』、Nr. 40、東京外国語大学大学院ドイツ語学文学研究会、2017年、27-51頁。
- 「オスカー・ワイルド作《王女の誕生日》—フランツ・シュレーカーのオペラ《烙印を押された者たち》の素材として—」、『国立音楽大学研究紀要第52集』、2018年、55-66頁。
- 手塚富雄『ドイツ文学案内』、岩波文庫、1963年。
- Bekker, Paul. *Briefwechsel mit sämtlichen Kritiken Bekkers über Schreker*. Aachen: Rimbaud, 1994.
- Hailey, Christopher. *Unpacking Schreker's Library*. Übersetzung: Franz Schrekers Bibliothek Dietmar Schenk (Hrsg.). Bd. 9. Berlin: Schriften aus dem UdK-Archiv, 2005.
- Klein, David. *Die Schönheit sei Beute des Starken-Franz Schrekers Oper „Die Gezeichneten“*. Mainz: Are Edition, 2010.
- Klotz, Volker. *Dramaturgie des Publikums*. München: Carl Hanser, 1976.
- MacPherson, James. *The poetical works of Ossian*. 2000. <http://www.exclassics.com/ossian/ossian.pdf> (Zugriff am 5.11.2018).
- Mangold, Max. *Aussprachewörterbuch*. Mannheim: Duden Verlag, 2005.
- Schreker, Franz. *Die Gezeichneten* (CD), London: DECCA 444 444-2, 1995.
- *Die Gezeichneten* (DVD), Berlin: Euroarts Nr. 2055298, 2005.
- *Die Gezeichneten* (Klavierauszug), Bearbeitung: Walter Gmeindl, Wien: Universal Edition, UE5690, 1916.
- Mein Charakterbild, in: *Musikblätter des Anbruch* Nr.7, Universal Edition, 3. Jg, April 1921, S.128.
- Schreker-Bures, Haidy. *Hören-Denken-Fühlen, eine kleine Studie über Schrekers Operntexte*. Aachen: Rimbaud Presse, 1983.
- Wedekind, Frank. Hidalla oder Karl Hetmann, der Zwerg-Riese, in: *Deutsches Theater des Expressionismus*, Langen/Müller, 1962: S.23-78.
- *Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen*. 2006. <https://www.ngiyaw-ebooks.org/ngiyaw/wedekind/minehaha/minehaha.pdf> (Zugriff am 5.11.2018).
- Frank-Wedekind-Gesellschaft, *Frank Wedekind - Vita*. 1989. <http://www.frankwedekind-gesellschaft.de/index.php/vita.html> (Zugriff am 5.11.2018).
- Wickes, Lewis. Zur Entstehungsgeschichte der „Gezeichneten“. *Programmheft der Oper Frankfurt* (Oper Frankfurt), 1979: S.188-193.