

寄席芸人としてのヴェーデキント

田 辺 秀 樹

世紀転換期のドイツにおける一連の文学キャバレー(文学寄席)開設運動の中で、劇作家のフランク・ヴェーデキントの演じた役割りがとりわけ重要なものだったことは周知の事実である。この運動の最も積極的な推進者だったオットー・ユーリウス・ビーアバウムとエルンスト・フォン・ヴォルツォーゲンの二人は、バリ遊学を終えて帰国したヴェーデキントからモンマルトルの最新の芸術キャバレーについての話を聞き、ぜひともドイツでも、と勢い込んだわけであるし、そればかりではなく、雑誌『ジンプリツイシムス』を創刊した出版者のアルベルト・ランゲンやライプツィヒの劇場監督のカール・ハイネ、更にミュンヘンやベルリンのカフェーにたむろする数多くのボヘミアンの文士・芸術家たちなどとの交際

の中で、ヴェーデキントは文学キャバレー開設の気運作りに直接、間接に貢献した。一九〇〇年に刊行されたビーアバウム編による『ドイツのシャンソン』には、九編のヴェーデキントの詩が収められている。ヴォルツォーゲンの(ヘューバールプレットウル(超寄席))¹⁾を皮切りに数多くの文学キャバレーが誕生してからは、この運動に与つてのヴェーデキントの重要性は格別なものとなった。スキヤンダラスな評判には事欠かず、皇帝侮辱罪の前科まであり、そしてなによりも自ら作詞作曲したシャンソンを自らギターで伴奏しながら歌うことのできる特異なタレントを持つ彼が、たちまちのうちにほとんど寄席^{フレットウル}詩人の代名詞ともなったのは無理もない。他の詩人の多く(ビーアバウム、ヴォルツォーゲン、デイトレフ・フ

オン・リーリエンクローン等) にとってキャバレー運動が単なる一過性の熱狂にすぎなかったのに対し、ヴェーデキントはブームの去った一九〇三年以降も、一九一八年の死に至るまでさまざまな機会に寄席歌手としての活動を続けている。今日から振り返ってみても、当時大流行したというビーアバウムやリーリエンクローンのシャインソンは全く忘れられて顧みられることがないが、ヴェーデキントの場合はそうではない。ここ数年ようやくおくればせながら再発見の光が当てられ始めている彼の劇作品を尻目に、彼の歌集のほうは一〇年以上も前から再刊の版を重ね、レコードも発売され、演奏会等でもとり上げられる機会が少なくない。特に六〇年代後半以降、プロテスト・ソングを歌う自作自演歌手たちの活動の盛り上がりと共に、彼らの先駆者としてのヴェーデキントに関心が向けられた。ドイツの文学キャバレーやジャンソンに関するどの本にも、ヴェーデキントはそれらのジャンルの偉大な父として説明されている。

それが間違いだというつもりは毛頭ない。しかし寄席芸人としてのヴェーデキントの活動の意味を、もう少し精密に検討する必要があるのではないだろうか。彼の作

品、書簡、同時代人たちの証言から浮かび上がってくるカバレティストとしてのヴェーデキントは、その結果としての重要性にもかかわらず、決して自らの活動の意義を確信する積極的な首唱者^{プロトゴニスト}ではない。むしろ彼は終始懐疑的な姿勢で、それどころか激しい自己嫌悪にさいなまれながら、なおかつ寄席芸人としての活動を続けた。愛憎相半ばするそのようなアンビヴァレントな関わり方という側面を見逃がさないことが、カバレティストとしてのヴェーデキントが演じた大きな役割りを考える上で、最も重要な前提ではないだろうか。この自己矛盾の葛藤という問題性を照らし出すことによってこそ、世紀転換期のドイツの文学キャバレー運動の中で、ヴェーデキントが占めている重要な位置がより意味深く考察され、また、後のこのジャンルの発展に対する影響力の大きさの理由を考へる手掛かりも与えられるはずである。そのような展望のもとに、本稿ではカバレティストとしてのヴェーデキントの活動に、なるべく多面的な光を当ててみることにしたい。

ヴェーデキントという作家の仕事、とりわけカバレテリストとしての彼の特異な活動について吟味しようとする場合、伝記的事実に目を向けることが特に必要と思われる。ギュンター・ゼーハウスはヴェーデキントの伝記の中で、彼の生いたちを記述するにあたり、「プログラミング」という実に適確な標題を与えているが、キャバレ活動ということに視点をしぼって振り返ってみる場合、生いたちとの因果関係はほとんどうまく出来すぎていると言いたくなるほどである。

まず父親のフリードリヒ・ヴィルヘルム・ヴェーデキントにおいては、コスモポリタンの性格と反体制的アウトサイダーとしての性格が著しい。医師であった彼は一時期トルコで鉱山の医師を勤め、イタリアやフランスを旅行して回った(バリには十六カ月滞在)のちドイツに帰国するが、自ら急進的新聞投稿家として参加した一八四八年の革命の失敗に失望し、翌年アメリカに渡り、サンフランシスコで開業医となり成功する。一八六二年、四六歳でドイツ系女性歌手のエミーリエ・カメラー(二

十二歳)と結婚。ヴェーデキントの母となるこの人も、たいそう数奇な経歴の持ち主である。彼女の父親は機械などの発明の才を持ったドイツの事業家だったが、同時に急進派の政治運動に深く関わり、政治犯として服役したり、スイスに亡命したりしている。エミーリエは十六歳の時、オペラ歌手として南米に渡っていた姉の一家をたよってチリに行くが、新大陸での生活はすぐに破綻し、エミーリエは姉と共に歌手として中南米の港町を転々としながら各地のコンサート・ホールや劇場、ヴァリエテ等に出演するようになる。この国際的な流れ者の芸人生活の末に彼女はサンフランシスコで、劇場マニアだった医師のヴェーデキント博士と結婚する。ヴェーデキントの代表作『地霊(Der Erdgeist)』におけるシェーン博士とルルとの関係を連想させるようなこの結婚の二年後、ヴェーデキント夫妻は一大財産をなしてドイツに帰国。そのすぐあとに長子フランク・ヴェーデキント(本名はペンジャミン・フランクリン・ヴェーデキント)が生まれる。国籍上はアメリカ合衆国市民。無洗礼である。

帰国後父親は医師としての仕事はせずに専ら反ビスマルクの急進的政治活動に没頭、フランクが八歳の一八七

二年、一家はスイスに政治亡命し、アールガウ州レンツブルクに残る中世以来の古城を買って住みつく。フランクは少年期から青年期にかけての多感な時期を、外国人として、この周囲と隔絶した古城の中で、政治活動にも情熱を失ない日増しに不気嫌な隠遁者となってゆく父親を目の当たりにしながら過ごすことになる。

このような生いたちの我が子に堅実な法律家の道を歩ませようとした父親の目論見は、所詮はじめからかなはずもなかったといえよう。父親ゆずりの劇場狂のヴェーデキントは、法律の勉強には身を入れずに、ミンヘンを中心とした劇場通いに明け暮れ、自然主義の作家たち（とは終始距離をとりつつ）、さらにのちには、大雑把に「現代派」と呼ばれる反自然主義の作家たちと（は比較的親密に）交わりながらポヘミアンの生活を続ける。ちなみに、この学生時代、父からの送金を打ち切られた二十二歳のヴェーデキントが、一時期チューリヒのマガイ社、のちに世界的な多国籍企業となるこの食品会社の宣伝部に勤め、薬味の効いたスープの宣伝文の案出に明けかれていた、という事実は、大規模な消費社会の中に文学や芸術が本格的にインテグレートされ始める時代と

しての世紀転換期という観測のもとでは、単なる偶然的なエピソードという以上の興味をそそるものである。

それはさておき、ヴェーデキントはすでに高校生時代から生徒仲間を前に自作の大道歌風の歌をギターで伴奏しながら歌ったり、八七年にはチューリヒのハウプトマン兄弟やペーター・ヒレらのサークルで自然主義をあてこする歌を披露してゲルハルト・ハウプトマンを激怒させるなど、九〇年代以降のヴァリエテ・ブーム到来に先駆けてカバレティストの活動を実践している。アルトゥール・クッチャーの伝記によれば、八六年、ヴェーデキントは当時ミュンヘンのピアホールで人気絶頂だったババ・ガイスというコメディアンのために、自作の歌詞と台本を送付したというが、この件などは演劇・芸能に対するヴェーデキントの関心が大衆的娯楽をも含めた広範囲なものだったことを示すといえよう。これは彼が例えばピアバウムやヴォルツォーゲンといった「芸術的ヴァリエテ」運動の推進者たちとは違う点であり、彼らが芸術の大衆化、大衆娯楽の洗練等のスローガンを掲げながら、というよりはむしろそうすることにかえて正体が現われているというべきか、結局は芸術と非芸術を観

念的に区別する、その意味では古典的な教養主義的芸術崇拜と交わらない立場にいるのと対照的な点である。

こうした大衆娯楽・芸能への関心と愛着に拍車をかけるのが四年近くに及ぶバリ遊学である。父の死によって莫大な遺産を相続したヴェーデキントは、バリ遊学期間中、弟宛ての何通もの生気あふれる手紙から窺い知れるように、世紀末の歓楽の都のヴァリエテ、キャバレー、サーカス等の芸人たちの世界に身を投じ、特に親しいサーカス芸人ルディオフをはじめさまざまな歌手、コメディアン、曲芸師、バレエ・ダンサー、猛獣使いといった人々との自由奔放な交友に日々を過ごす。当時モンマルトルで活躍していたアリストイード・ブリュアンやヴェット・ギルベールの社会派シャンソンも、当然聴く機会が多々あったに違いない。この時期いくつかのバントマイムやバレエのための台本が書かれるとともに多数の詩が書かれ、それらのうちのいくつかには曲もつけられる。言葉と音楽と身振りが一体化した作品が試みられ、自律的な言語芸術としての「文学」に拮抗もしくはそれを凌駕するものとして身体芸術が称揚される。戯曲『媚薬 (Der Liebestrank)』(一八九九年刊行)のための、バ

リ滞在中に書かれたメモの中には、次のように記されている。「数年来私の心をとらえて離さないサーカスへの熱狂が、この作品の中で表現されることになる。精神的芸術に対する身体芸術の弁護と正当評価。……」又、『パンドラの箱 (Die Büchse der Pandora)』(一九〇二年)の中で作者の分身とも言うべき作家のアルヴァは次のように言う。「われわれが余りに文学的であることは、われわれの若い文学にとっての呪いだ。……偉大で力強い芸術の道にもう一度到達するには、われわれは、生涯に本などただの一冊も読んだことなどない人々や、最も単純な動物的本能を行動の目安としているような人々と、できるだけたくさんつき合うようにしなくてはいい。(9)……」

このような確信に更に、ゲオルク・ブランデスとの知遇やフランスの哲学教師のニーチェ翻訳の手伝いを通して以前にもまして深められたニーチェへの関心という項目を加えれば、九五年ドイツに帰国し、「先進的外来文化」には目のない当時のベルリンやミュンヘンの作家、芸術家たちとの交友の中で、ヴェーデキントが語ったであろう帰国のみやげ話の概要はおよそ見当がつく。以後

ドイツでは九〇年代後半、文学的ヴァリエテ熱が急速に高まってゆくわけで、それがヴェーデキントの感化に多くを負っていることは間違いない。しかし、この時期のユーバールプレットゥル（開設準備）運動においては、ヴェーデキントはむしろ背景に退き、表舞台の立て役者になろうとはしていない。ピーアバウムとヴォルツォーゲンという、当時大きな発言力を持った人気作家であり同時にまたユーゲントシュティールの芸術運動の強力な実践的指導者だった人々の、華々しい活動をよそに、ヴェーデキントはこの時期『ジンプリツイシムス』に諷刺詩を安い稿料で売るなどして生活を支えながら、本格的な劇場の劇作家としての成功をめざして腐心していた。それに、ヴェーデキントとしてはヴァリエテやサーカスの世界に格別深く関わったがゆえにかえって、ピーアバウムらのユーバールプレットゥル運動、すなわち、ユーゲントシュティールの応用芸術の思想に基づいて大衆芸術を洗練された高級なものにしようといういわば教化主義的な運動は、余りに樂天的かつスノビズム的ないい気なものに思えたのではなかったらうか。ヴォルツォーゲンは彼のドイツ最初のキャバレー（ユーバールプレットゥル）

のために、最も強力なメンバーとしてのヴェーデキントの協力を再三依頼したが無駄だった。⁽⁷⁾ いずれにせよ、『ジンプリツイシムス』掲載の諷刺詩のために皇帝侮辱罪に問われ、七カ月の収監刑（後半四カ月は要塞禁錮刑に減刑）という憂き目を見た（一八九九年から一九〇〇年）ばかりの当時のヴェーデキントにしてみれば、またぞろ不穏当な諷刺歌を歌って身を危険にさらすなど真っ平だったのは無理もなからう。

二

ヴォルツォーゲンによるベルリンの（ユーバールプレットゥル）には協力を拒んだヴェーデキントが、三カ月後に開設されたミュンヘンの文学キャバレー（十一人の死刑執行人（Die Elf Scharfrichter）（以下では「十一人」と略す）には出演し、重要なレギュラー・メンバーとなつた理由としては、まず両者の性格の相違ということが大きいだろう。前者が指定席による六〇〇人以上収容のホール、出演者の大半は雇われたプロの歌手や俳優やダンサーだったのに対し、後者は酒場を改装した一〇〇席ほどの小規模な店であり、素人のメンバーたちによる自

作自演のプログラムが中心だった。⁽⁸⁾当初メンバー制による観客というシステムをとった「十一人」には検閲の目も届きにくかっただろうし、たとえ検閲の足枷があるにしても、舞台と客席が一体となった親密な雰囲気の中でなら、微妙な表情、身振り、ほのめかしなどによって最大限の抵抗が可能だったろう。当時続々と誕生した同種の文学キャバレーの中で「十一人」が最も創意に満ち、大胆な社会諷刺を行なったということは、同時代人たちがそろって認めているところである。例えば、ドイツのキャバレー文化には点が辛く、ヴォルツォーゲンの「ヘーバーブレットゥル」を「低迷ブレットゥル」といってこきおろした劇評家の大物アルフレート・ケルも、「十一人」のベルリン巡業(一九〇四年)に際してこれを見物し、多くの留保をつけながらも全体としてはかなり好意的な批評を、つぎのように締めくくっている。「総計するに——ましたな(モンマルトルの)コピー。ずっとましなコピー。良質な独自性の芽が多い。(ところで、生まれながらの死刑執行人だけがそこにいなかった——ヴェーデキント、ヴェーデキント)」⁽⁹⁾

ケルにとって残念だったことには、このベルリン巡業

にはヴェーデキントが加わっていなかった。それは確かに致命的な欠落だったというべきである。彼こそはこのキャバレーの顔ともいえる人物だったのだから。しかし、ここで見過ごしてはならないのは、このキャバレー出演をめぐるヴェーデキントの葛藤に満ちた態度である。ヴェーデキントは開設時(一九〇一年四月十三日)の十一人のメンバーには入っておらず、四月末、一人が脱退した欠員を埋めるかたちでメンバーのひとりとなり、以後毎晩のように出演してプログラムの大黒柱となるのだが、彼自身が語っているところによれば、この歌手としてのキャバレー出演は彼にとってあくまでも生活のための(彼の出演料は歌った曲数に応じて五マルクから六十マルク、入場料は九マルク九十九ペニヒだった)、本意ならぬ活動だった。大評判をとった「十一人」は早くも七月末には南ドイツを中心に各地(その中には高級温泉保養地として名高いバート・エムスなども含まれている)を巡業しているほどだが、このころからヴェーデキントはしきりに知人宛ての手紙の中で、自分のキャバレー活動への嫌悪の気持を表明している。ベルリンの劇場監督のマルティン・ツイッケル宛ての手紙(一九〇一年八月

六日付)では彼は、自分の主要な関心はあくまでもキャバレー歌手としてではなく劇作家としての成功に向けられていることを強調し、「真面目な人間」として言いたいことがいくらかもあるのに、聴衆を前に道化者を演じ続けるなくてはならないとしたら、遠からぬうちに心を蝕まれてしまうだろう、と訴えている⁽¹⁰⁾。ライプツィヒのイブセン劇場の監督であるカール・ハイネに宛てた同時期の手紙(八月七日付)では、こう語られている。「(キャバレーで)バラードを歌うことにはもうとことんうんざりしています。キャバレー運動がごとごとくポシャってしまえば私は神に感謝するでしょう。私としてもそのプロセスを少しでも早めるために、いまからもうできるかぎりのことをするつもりでいます⁽¹¹⁾。同様の訴えは、そのころ彼が劇場関係者に宛てた数多い手紙の随所に見うけられるが、一九〇二年三月、ハイネ夫人宛ての手紙などは、心を打ち明けた親密な文面なだけにとりわけ悲痛である。「……大道歌手^{ペンケルンゲル}として(「キャバレーで」)夜毎出演するようになってもう十カ月になります。私にとってはおぞましい限りの役割りです。貴女がもしそこで出演する私の姿をご覧になったら、やはり同じように思われるこ

とでしよう。しかしそれは金になるのです。私はそれで生きているのですから。……こうして私は歳をとり、肥満してゆくのです。私は心から大きな役割りを待ち望んでいます。安易でない、骨の折れる仕事をしたいのです。そのような喜びがないままに、私はビールに慰めを求め、腹ふくれてデブ男になってゆくのです。……」⁽¹²⁾

ヴェーデキント自身の言葉によれば、彼にとって(八十人)の活動のわずかばかりの意義と喜びは、『地霊』のプロローグ(一九〇一年十一月のプログラム、自演)、パントマイム劇『新発見の国の女帝(Die Kaiserin von Neufundland)』(一九〇二年三月初演)等の作品がそこに初演の場を得たことだった。しかし全体としてみればヴェーデキントのキャバレー活動の大部分は、意に逆って、それでもなお続け(ざるを得なかつた)自作自演歌手としての活動である。そこでわれわれはつぎに、ヴェーデキントの歌った歌がどのようなものだったのかを見てゆくことにしよう。

三

ヴェーデキントが死んで二年後の一九二〇年にクッチ

ヤーの監修によって出版された『ギター歌集 (Tantentlieder)⁽¹³⁾』には、計五十三曲(そのうち作曲もヴェーデキントによるものは二十七曲)のシャンソンが収められている。すべて押韻詩による有節歌曲。ヴェーデキントのメモ程度の楽譜をもとに(十一人)のメンバーの一人だった作曲家のリヒャルト・ヴァイン・ヘッベルが記憶によっておおよその伴奏をつけたという音楽のほうは、民謡、とくに大道芸人の歌の旋律を基調とするごく単純なもの。歌の題材は多岐にわたる。『外交官 (Diplomaten)』や『ベルリンの動物学者 (Der Zoologe von Berlin)』のような政治諷刺、自然主義文学の笑止な面を揶揄した『哀れな子供の歌 (Das Lied vom armen Kind)』のようなパロディ的なもの、少ない行数の中でジョークのおもしろ味を狙った『シンボリスト (Der Symbolist)』などの戯れ歌、ロココ風艶笑詩の延長上にあると思われる『新聖体拝礼 (Die neue Communion)』、『ガラテア (Galathea)』などの艶笑歌、『道化師 (Bajazzo)』のようなエビグラム風の詩。そして更に目立つのは、犯罪者、娼婦など、社会からはみ出した人間たちのことを歌った、直接に大道歌の伝統に連なる歌のかずかずである。裁判記

録に触発されて書いたという女中の転落の物語『ブリギッテ・B (Brigitte B)』が最も典型的なものだが、ほかにも、彼自身が最も不穏当な歌と呼んだ『叔母殺し (Der Tantenmörder)』、良俗を乱すオリジナル版は印刷できなかった、転落娼婦のパラード『イルゼ (Ilse)』などがそうである。これらはいずれも(十一人)のプログラムの中で頻繁に歌われたものばかりであり、ヴェーデキントのシャンソンの代表作として今日もなお歌われる機会が多い。当時すでに消滅しつつあったベンケルザング、台所歌謡 (Küchenlieder)⁽¹⁴⁾などの民衆文化の伝統をキャバレーの歌の中にとり入れ、命脈を保たせたのがヴェーデキントであることは、今さら言うまでもないことだが、その際ヴェーデキントはこの民衆文化の諸々の性格を生かしながら、彼独自の苦味と毒のある表現を生み出した。禍々しい犯罪、大災害、哀れきわまる転落物語などをセンセーショナルに、感傷的に歌って聴かせるベンケルザングは、エルヴィン・シュテルニッケの研究によればすでに十九世紀前半から詩人や学生たちによってパロディの恰好の餌食となっていたというが、ヴェーデキントはこのキッチュ的性格を巧みに利用することに

よって、痛烈な社会諷刺の芸術表現を実現することができた。ベンケルゼンガーと同様、自作自演ならではの言葉と音楽と歌唱と身振りとが一体となったすこぶるインディヴィジュアルで総合的な表現を通して、自足した市民社会の偽善性、金権性が暴かれ、根源的エロスの衰弱の情況に対して不遜な挑発が繰り返される。『ブリギッテ・B』では、類似の内容のベルケルザングにおいてそうであるように「身を持ちくずした女中の悲しい物語」が歌われるのだが、冷やかに醒めたモノトーンの中で主題として聴こえてくるのは、娘をそこに追いつ込んだ裕福な市民階級の恥知らずな非人間的性格の告発である。親屬殺人というベンケルザング好みの題材を扱い、フランソワ・ヴィヨン以来の死刑囚人歌の伝統にも連なる『叔母殺し』は、禍々しいセンセーションへの猟奇的関心というベンケルザング的枠組の中で、即物的なグロテスク趣味とあわせて、凶行となって爆発した「花盛りの青春」の衝動への不穏な共感を隠していない。ドイツ・シヤンソンの娼婦の歌のはしりとなった『イルゼ』はどうだろう。ここではやはり、ベンケルザングや台所歌謡で数多く歌われたおぼこ娘の転落物語が、一人称でごく簡

単に語られるのだが、そこでは因襲的な手法によりながらも、転落した娘に対する市民的な反応としての同情（そしてそれと裏腹になった蔑み）が喚起されるのではなく、むしろ、市民社会からはじき出されることでその二重道徳からの全面的超脱を余儀なくされた者、その意味で崇められるべき自由精神による、きれいな社会への挑発が行われるのである。

今ここで、ヴェーデキントのシヤンソンの特色が良くあらわれている傑作のひとつとして、『哀れな娘 (Das arme Mädchen)』を例にとり、歌としての手法を浮き彫りにしてみよう。

テクストは⁽¹⁷⁾十二行から成る節が七つ、計八十四行から成り、各十二行はさらにそれぞれ八行と四行のグループにわかれている。旋律は他の歌同様ごく単純なものだが、前の八行が四分の二拍子、後の四行は四分の三拍子という変則的なリズムによる。その点では『外交官』や『ブリギッテ・B』、『叔母殺し』などとくらべると、音楽面でのベンケルザングの性格はあまり顕著ではない。しかし物語の内容は、ベンケルザングの要素を存分にとり入れながらそれをパロディ化し、見事に喰いものにしてし

まったものである。『哀れな娘』という題名がすでに、ベンケルザングや台所歌謡のおなじみのナンバーを連想させる。『お上り娘 (Mädchen vom Lande)』、『可愛そ
うなマリリーヒェン (Mariechen)』、『誘惑された娘 (Die Verführte)』等を代表とする、おぼこ娘の哀しい運命を歌った感傷的な歌のかずかずである。純情な娘が不実な男の慰みものにされた揚句に捨てられ、殺傷沙汰や嬰兒殺しや身投げに及ぶ、というのが典型的な筋である。ヴェーデキントの『哀れな娘』は、そうした連想を誘いながら、しかし、ストーリーはそのようには展開しない。

「欲望渦巻く路頭」に迷う主人公の貧しい娘は「真面目
そうな若い紳士」に救いの手を差し伸べられ、一宿一飯の恩を受ける(三節まで)。聴衆は早くも期待するだろう、あの別のナンバー『イルゼ』においては余りにあけすけだったためにカットとなった、あのような処女誘惑の場面が語られることを。しかしそれは期待外れに終る。若い紳士は紛れもない善行をほどこしたのである。しかし、しばらくすると娘はこの親切な紳士への恋慕の思いを抑えられなくなる。「血の煮えたぎり」(五節)につきうごかされて、彼女は夜半、一人で紳士の寝室を訪れる。

詩行は彼女の一途な愛の衝動に即物的な表現を与えながら、緊張を高める。聴衆は今度こそはと思うだろう。しかし、この娘の思いつめた愛の大跳躍も、その場ですぐには抱擁に直結しない。裸でそこにいる娘に向かつて紳士は言う。「だめだめ、今はいけないよ/きみの気持はうれしいけれど/贈り物は大切にとっておくんだけだ、もう明日にはきみはぼくの花嫁なんだから。」聴衆は片すかしを喰う。娘は「哀れ」ではないではないか。なんのことはない、相思相愛のハッピー・エンドの「幸せな」娘の物語りだったのだ。この土壇場のうっちゃりによる拍子抜けは、しかし、残りの最後の四行の悪意に満ちたシニシズムのトーンの中で、真にヴェーデキント的なイロニーの最良の味わいへと移行する。――

「うそじゃなかった、八日後に/二人は本当に結婚式/とても口じゃあ言えないね/その娘がどんなに幸せだったか。」最後の二行をヴェーデキントがどのような思い入れをして歌ったか、声は、イントネーションは、メロディの扱いは、顔の表情は……どんなふうであったか、想像するしかない。いづれにせよ、そこには、宿命的なアウトサイダーとして安穩とした市民社会、特にその欺

購的ニ重道德に敵意を燃やすヴェーデキントの、キャパレー歌手としての真骨頂が発揮されていたに相違ない。われわれは次に、そうした彼の歌手としての形姿ということにも目を向けてみよう。

四

ことヴェーデキントのシャンソンについては、テクストと楽譜の検討だけでよしとするわけにはいかない。彼の場合、それは彼自身によって歌われたわけであり、彼れによって始めて自作自演ならではの統一的芸術表現となつたはずだからである。さいわい、多くの同時代人たちが証言を残していつてくれた。いずれもヴェーデキントの歌から受けた格別の印象を、奇跡を目の当たりにした幸運を語る者の確信の調子で、熱っぽく記している。まず世紀転換期をミュンヘンで文学・芸術好きの医学生として過ごしたハンス・カロッサは、〈十一人〉を訪れた時のことを自伝的文集『青年医師の日 (Der Tag des jungen Arztes)』の中で回想している。「歓呼で迎える聴衆に半ば顔をそむけながら、幾分いやいやながらという風情におじぎをし、ギターの調弦を始める。……あの

『地霊』におけるような〕サーカスの世界、死や悪魔の雰囲気をとどめているのは、ギターについたげばしい朱色の肩掛けベルトだけで、あとは外見は最新モードを着たどこかの紳士と変わらない。頭髪は短かく、なんということもない黒の上着。天才風に見せようという様子はみじんもない。それが全く不必要なのを知っていることだろう。顔の表情は深い真面目さを失なうことがないが、それでいてどこか道化者 (Spasmacher) のようなところがある。紛おしろいの塵が頬や鼻についたままだったのかもしれない。身振りを少しも変えずにヴェーデキントは彼のバラードを次々と歌った……どんなに熱烈な喝采も、彼にアンコールをさせることはできなかった。素っ気ないおじぎをすると、氷のように冷たい礼儀正しさを姿を消した。そこにはどんな個人的接近の試みも一切受けつけないような雰囲気があった。⁽¹⁸⁾ ハンス・ブランデンブルクによる回想も、カロッサのものと同様によく似ている。「ヴェーデキント、厳肅な道化 (Clown)、痛烈に嘲罵する、しかしまたふさぎ込んだ美しいサテュロス、どんな大爆笑にも身動きひとつせず毅然とし、聴衆を見下すことはなはだしく、どんなやんやの喝采を浴び

ようとも、立ち去り際におじぎをするだけだった。彼が登場すると、真のデーモン⁽¹⁹⁾の呪縛力が生まれるのだった。……それはとうの昔のベンケルゼンガーが、至高のそして二度と見られぬ極め付きの形姿となって再び現れたようだった。⁽¹⁹⁾「ハインリヒ・マンも〈十一人〉の客となった。「ベルトのついたギターをぎこちなく手に持ち、ヴェーデキントがああ、耽美趣味の時代の美しい世界の前に現われた。すれっからしの素振り、一体どこからこんな田舎臭いキャバレーに迷い込んだのか。小股の足どりで舞台にすすんで言う。「私の登場だ、諸君はもう私から逃れられない。椅子に座る。角刈りの頭、シーザーのような横顔、額は不吉に下を向き、前髪によって波状にぞいでいる。しかし眼は、なぜか当てつけがましくきらつかせている。いら立ちも見てとれる、と思うとすぐにそれらは静かに収まって、ふさぎ込んだ様子になる。」

これら三人の同時代人たちによる証言から浮かび上がるキャバレー歌手ヴェーデキントは、聴衆を見下せば見下すほどその不遜な態度がウケに入る芸人、それゆえその嘲罵が本心からのものであればある程、身動きのとれない背反的な状況に陥ってしまう怒れる告発者、そして

結果的に見れば本意ならぬ道化、ということになるだろう。手紙の中で彼が呪詛していた自らの忌まわしい状況が、そのまま、彼のプログラムの無類の独自性を生み、真正さの感銘を与えるゆえんのものとなるわけである。こうした反語的な状況を前の三人に劣らず精確に見ていたと思われるのは、当時の文壇の大御所ヘルマン・バルである。「一見ほとんど小心ともいえる様子で登場、親切そうであらぬ感じ。しかしそれに対し、ぎくしゃくした身振りの仮面的性格、残酷な眼の冷やかな視線、意地悪そうな唇のまわりの強欲な感じの顔立ちといったものが、全くしっくりしない。彼は歌い始める。「プリギッテ・B」や『イルゼ』といった有名な冷笑的な歌のかずかずだ。限りなく憂うつな、後悔して嘆くような声、それでいて、この上なく悪意に満ちた冗談を言おうとでもするように、カミソリのように鋭く明瞭に発音する。私は告白しなくてはならない、このイロニーや堅さや憧憬が渾然となった多義的な性格の魅力は絶大なもので、何時間でも彼の演奏を聴いていて飽きることはあるまい、と思ったこと⁽²⁰⁾を。」

〈十一人〉で歌うヴェーデキントをめぐる状況は、大分

はつきりしてきたはずだ。小市民からは恥知らずな道徳破壊者として敵視され、ボヘミアンたちからは偶像視されるヴェーデキントは、〈十一人〉の舞台に立つ時、彼自身が戯曲『ニコロ王 (King Nicolo)』(一九〇二年)の中でいく分図式的かつ感傷的に自らの姿として描いたように、意に反して宮廷道化の役割りを演ずる破目に追い込まれた追放の身の王者に似る。奇しき運命の末に自分を追放した新王の宮廷の道化となり、本心からの激しい怒りと軽蔑を叫べば叫ぶほど宮廷人の大笑いと喝采を浴びるニコロ王には、明らかに執筆当時のカバレティスト、ヴェーデキントの心境が直接的に投影されている。とはいえ、今世紀初頭のヴェーデキントの状況は、ルネッサンスのイタリアを舞台とするこの戯曲の主人公の状況以上に矛盾に満ちたものであったに違いない。彼が根っからのアウトアイダーとして、市民社会の俗物性を憎悪すればするほど、裕福になって余裕のできた市民社会は、その「辛辣さ」「仮借のなさ」を強い刺激として、とびきり辛口のおいしい食べ物として喜ぶ。周辺に無数のボヘミアンたちを寄生させておけるほどの、総体としての市民社会が、悪口のタレントもひとりかかえるくら

いはわけもないのである。手なづけておくには、何かお誂え向きの呼び名を与えてしまうのが手っ取り早いだろう。いや、彼の場合それも必要ではない。〈十一人〉において彼だけが、禍々しいことさらな芸名を使わなかったのは、スキヤンダルには事欠かないムシヨ婦りのスゴイ奴として、フランク・ヴェーデキントという本名がすでに十分過ぎるほど芸名Ⅱ虚名として機能していたからに相異なるまい。〈十一人〉でのヴェーデキントの自作自演は、そうした意味で、ユーバードレットゥル運動、この、市民社会の俗物性を敵にまわしたつもりでいた世紀転換期の革新的芸術運動の、まやかしの性格を、最も容赦なく自ら暴き出すものにほかならなかった。ほとんど悲劇的ともいうべき自虐のパッションの激しさが、この不本意な道化師に稀有な反語的芸術表現を成就させたのである。

五

のちのダダイストたちの標語を待つまでもなく、ある意味で「世界はキャバレー、キャバレーは世界」である。〈十一人〉におけるヴェーデキントの状況は、当時の市

民社会に対する芸術家の関係のひとつのモデルといつていいだろうし、彼のシャンソンをめぐる問題は、即、諷刺という批判的芸術ジャンル全般をめぐる問題にほかなるまい。最後にそのように一歩さがったバースベクティヴの中で、ヴェーデキントのカバレティストとしての活動の意義を見ようとする時、ひとりの鋭利な批判的知性が鮮やかな洞察によって導いてくれる。それは革命家のトロツキーである。第一革命と世界大戦の間の時期、西欧に亡命中のトロツキーは、文学、芸術をテーマにくつもの評論を書いているが、それらの中でいまわれわれにとって特に興味深いのは『ドイツ雑誌「ジンブリツイシムス」に拠る集団』と『作家フランク・ヴェーデキント』の二篇である。²²どちらも一九〇八年に書かれ、後者は一九〇五年の革命以後のロシア・インテリゲンチヤの間でのヴェーデキント・ブームを背景としている。両者は分かれた二つの評論ではあるが、内容的にはそれぞれが補完し合うものといつてよい。『ジンブリツイシムス』もヴェーデキントも、どちらも前世紀末から今世紀初頭にかけての諷刺芸術の問題として論じられているからである。一口に言ってしまうなら、そこではマルクス

主義的視座のもとに、明確な革命的方向性を欠いたまま耽美主義的気分の中で骨抜きにされる諷刺芸術が断罪される、ということになるが、それは決して無味乾燥なドグマ主義的断罪ではない。比喻に満ち、力感あふれる修辭の文章によって、『ジンブリツイシムス』の誌面の様子が実に生き生きと、鮮かに描写、説明され、ヴェーデキントの諸作品については繊細な感性による言及が行なわれる。すべては断罪のためとはいえ、それを読む者は、この仮借なき批判者が、断罪する対象に少なからず魅せられていること、そしてそれにもかかわらず断罪が行われるのであることを疑わないだろう。この隠しようもないアンビヴァレントな感情が、トロツキーの『ジンブリツイシムス』論を、またヴェーデキント論を底の深いものにしてている。この点をおさえた上で、トロツキーの断罪の論拠を読みとるとしたら、それは例えば次のような箇所からだろう。「かくしてヴェーデキントと『ジンブリツイシムス』のグループはあげて公然たる反逆の印をふりかざしつつ舞台の上におどりだ。……『ジンブリツイシムス』は小市民的モラルに抗して立ちつつ、小市民的市場に訴えた。それは成功を——偉大な成功を

おさめた——そしてその犠牲となった。……」⁽²³⁾『現存の

秩序』に対する彼らの蔑すむような波面と無政府主義的美辞麗句は、とどまることがないだろう。しかし、これ以上に事態が進むことはない。『現存の秩序』は彼らがこの秩序を軽蔑しているときに、彼らを寛大に眺めていて、その後で自分の目的のために平然と彼らを利用する……」⁽²⁴⁾「とにかく辛辣で、才気にあふれ、眼に快い——

だがそれにしても、彼ら、カリカチュア作家と詩人のこの華やかなグループは何を欲しているのか……どこへ導こうというのか、——どこでもない。そして実のところこのことのようにその成功の秘密があるのだ。彼らはインテリゲンチヤ的小市民階級の受動的な懷疑主義に美しく悪意ある表現を与えるが、何ものによってもそれを拘束しようとはしない。彼らは右へも左へもどこへも呼び招かない。彼らはただ記録する。彼らは歴史の袋小路の心理に色彩と言葉による表現を与える。……」⁽²⁵⁾「否定、しばしば容赦しないものではあるが、いつも社会的結論にいたると手を引いてしまう諷刺、これこそ彼らの呼吸している空気である。」⁽²⁶⁾

まったくその通りであろう。たしかに、ある意味では

『ジンブリツイシムス』やヴェーデキントのシャンソンなど、世紀転換期の諷刺をめぐる問題についての議論は、このトロツキーの断罪をもってケリがついてしまおうとも言える。しかしこのジャンルには、つねに「にもかかわらず」という未練がましい逆接の接続詞がついてまわることは、先にも言ったようにトロツキーの文面自体がすでにおのずから語っている通りなのである。文学キャバレーやシャンソンの歴史にとってのヴェーデキントの存在の大きさは、単に彼の特殊な素質や能力ということだけから来るのではない。むしろそれは、彼がほんものであるがために引き受けねばならなかったこの身動きのとれない閉塞的状况の中の悪戦苦闘、葛藤の大きさ、絶望の深さにこそ照応する。この点においてこそ、ヴェーデキントは、すぐれて現代的なイロニーの文学・芸術ジャンルとしての文学キャバレー、ならびにシャンソンの偉大な父と呼ばれる、本来の正当権を持つのである。

〈十一人〉が一九〇四年、事実上閉店となった後も、ヴェーデキントはしばしば客演の歌手として各地のキャバレーに出演した。劇作家として安定した地位を得たの

ちも、ごく内輪な集いなどではすんでギターを手にして歌ったという。主にパンのためのキャバレー出演であったとはいえ、放浪の歌手だった母親ゆずりの歌うことへの喜び、それにエキセントリックなことへの喜びという積極的な要因もそこには大いに働いていたことの証といえよう。最晩年にはヴェーデキントの演奏は、シモン・ヘン大学の教室でも聴くことができた。演劇学科のクッチャー教授がゼミナールに彼を招いて、歌の集いが催されたのである。突然の病死を数週間後にひかえたヴェーデキントは、「ギターを手に持ち、うちとけない声で、いく分単調に、そして全く我流に彼の歌を歌った。」——こう報告しているのは、ヴェーデキントの演奏、そしてその全体としての形姿から決定的な感銘を受けた一人の劇場マニアの青年である。いまヴェーデキントを「新しいヨーロッパの偉大な教育者」と呼び、のちにその最も偉大な生徒となるこの青年こそは、自らも自作の反戦ラードを酒場で歌う日々を送る、当時二十歳の医学生、ヘルトルト・ブレヒトであった。

(1) ビーアバウム、ヴォルツォーゲンによる「ヘーバーン

レットタル」開設運動については、『一橋論叢』第八十四卷第三号所収の拙論『ヘーバーンレットタル」運動の思想』を参照された。

- (2) Gunter Seehaus: Wedekind. Hamburg 1974, S. 16.
 (3) Artur Kutscher: Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke. 3 Bde. München 1922—1931. 1. Band S. 144f.
 (4) Ebd. S. 127. 449 Papa Geis (本名 Jakob Geis) 219 214 4 G'spassige Leut, Münchner Sonderlinge und Originale. hrsg. von Hannes König. München 1977. 630 300 314 314 314 314 を参照のこと。
 (5) Frank Wedekind, Gesammelte Werke. 9 Bde. München 1912—1921. 9. Band. S. 426.
 (6) Ebd. 3. Band. S. 125f.
 (7) Kutscher: Wedekind. 2. Band. S. 81.
 (8) 「十一人」の歴史 219 214 4 Heinz Greul: Die Elf Scharfrichter. Zürich 1962 を参照のこと。
 (9) Alfred Kerr: Die elf Scharfrichter. in: A. K.: Gesammelte Schriften in zwei Reihen. Erste Reihe im 5 Bänden: Die Welt im Drama. 4. Band. Berlin 1917. S. 344—346.
 (10) Frank Wedekind, Gesammelte Briefe. hrsg. von Fritz Strich. 2 Bde. München 1924. 2. Band. S. 77 ff.
 (11) Ebd. S. 79.

- (31) Ebd. S. 87 ff.
- (31) Frank Wedekind. Lautenlieder. 53 Lieder mit eigenen und fremden Melodien. Berlin 1920.
- (14) 台所歌謡 (Küchenlieder) は庶民のよりいっしょ歌謡をれた感傷的なメロディー。女性を主人公とする悲恋の『舞臺の光景』。
- Lieder aus der Küche. hrsg. von Hartmann Goertz. München 1974. \ Lieder der Mansell. Berlin (ost) 1965
参照参照(リ)。
- (51) Erwin Sternitzke: Der stilisierte Bänkelsang. Würzburg 1933.
- (9) Lautenlieder S. 49.
- (17) Ebd. S. 40—44.
- (81) Hans Carossa: Der Tag des jungen Arztes. 1955. in: H. C., Sämtliche Werke. Frankfurt a. M. 1962. 2. Band. S. 567 f.
- (9) Hans Brandenburg: München leuchtete. 1953.
- Zitiert nach: Heinz Greul: Die Elf Scharfrichter. S. 39.
- (8) Heinrich Mann: Erinnerungen an Frank Wedekind. in: H. M., Essays. Hamburg 1960. S. 247.
- (12) Hermann Bahr: Rezensionen. Wiener Theater 1901—1903. Zitiert nach W. V. Rutkowski: Das literarische Chanson in Deutschland. Bern 1966. S. 24 f.
- (22) トロンキー: 文学と革命 II (内村剛介記) 現代思潮社 一九七七年 新装第一刷。
- (23) 前掲書 一六三頁、一六六頁。
- (24) 同、一七八頁。
- (25) 同、一六七頁。
- (26) 同、一八七頁。
- (27) Bertolt Brecht: Gesammelte Werke. Frankfurt a. M. 1967. 15. Band. S. 3.
- (8) Ebd. S. 4.
- (一橋大学専任講師)