

越境文化の形成とその限界

——ヨーロッパ文化の架橋としてのクラウスの批判的文化論——

生 田 眞 人

要 旨

本論考はカール・クラウス (Karl Kraus, 1874-1936) がその批判精神に基づきドイツ文化に貢献したその足跡をたどるものである。

クラウスは自身の演出によって独特の「講義・講演」を創始し、この発展形態は「文芸劇場」と呼ばれた。この「ワンマン劇場」では、彼は主としてオッフェンバッハ、シェークスピア、そしてネストロイの演劇作品を改作して上演し、同時に上演にあたって、自身のオリジナルな創作である「付加-時事歌唱曲」も舞台上で唄い、その演劇的才能と批判の鋭さで観客を魅了し、両次大戦間期にはドイツ語文化圏だけでなく、広くヨーロッパ文化に大きな影響を及ぼした。

彼の批判は多岐にわたっており、当時のマスメディアの代表としての新聞（特にウィーンの『新自由新聞』）の腐敗と戦争に向かう傾向を見せる「時代」を弾劾した。特に彼によって再評価され新しい魅力を引き出された上記3人の劇作家を通じて、クラウスは国際性とユニークな土着の精神を身に着け、国際的に評価を得た。

他方で、クラウスは激越な批判精神によって周囲に受け入れられず国際性にも限定されるどころがあり、現在もおおその二面性で、評価されるにあたっては論争を呼び起こし、作家としても、評論家としても独特の地位を占めている。

キーワード：カール・クラウス、両次大戦間期、批判精神、「文芸劇場」、「付加-、時事歌唱曲」

目 次

1. 前言
2. 両次大戦間期におけるクラウスの文芸創造と批判精神
 - (1) 戦争批判・政治批判
 - (2) 文芸の批判と創造
3. 越境文化の一形式としての「Vorlesungen (講義・講演)」
 - (1) クラウスの評論活動での「Vorlesungen」の位置付け
 - (2) 「Theater der Dichtung (文芸劇場)」における批評と演劇のパフォーマンス
4. クラウスの国際性と土着的資質
 - (1) クラウスの普遍性とその限界
5. 結語

1. 前言

カール・クラウスがその文芸創造と批評活動を行った時代は後世、19世紀から20世紀の世紀転換期からそれに続くワイマール文化の時代と呼ばれる時期まで続いていく。その当時のドイツ語文化圏の中で1つの中心地となったウィーンの文化的土壌の中で育ちその影響を強く受け、自らもウィーンの文化・政治・社会に対し後半生では大きな影響力を及ぼしたクラウスはヨーロッパの中で歴史上最も価値観の変動著しく、さらに政治的にも激動著しい時代を生きたといえる。ドイツのベルリンを中心とした歴史観ではワイマール時代と呼ばれるこの時代は、価値判断を差し控えた中立の立場でいえば未曾有の戦争が二度にわたって勃発したということで「両次大戦間期」とも呼ばれる。当該論文ではこの時代をまず総体的に理解するよう努める。そのため、ドイツ語圏で文化批判を徹底的に、かつ首尾一貫性を以って行ったカール・クラウスの「両次大戦間期の文化への関与と貢献」を中心命題に据え、彼の文化批判は即「時代の批判」という側面を持っているところから、時代の特徴を検証し、さらにはこの時代の新しい文化の萌芽や胎動も考察することとする。

第二章ではクラウスの「両次大戦間期」における社会批判と文芸批判を総論の形でまとめる。クラウスは「世界没落」という観念を早い時期から抱いていた。彼は生きた時代、そして死後これから到来するであろう時代を冷徹に悪しき時代ととらえ、当時の社会で生起する社会的な事件や政治の動向に関してもきわめて批判的に論じている。そこから、当時の政治家や芸術家たちを否定的に評価していたことも当然の帰結として納得できる場所である。しかしながら時代と社会を辛辣に批判しているからといってこの時代を生きた文化人や政治家を全て否定し去っているわけでもない。この意味で、第二章ではクラウスが理解した「人と社会」の肯定的側面も考察する。

次の第三章ではクラウスの批判精神がその文筆活動と演劇的パフォーマンスの実践で、どのように具体的に表現されたかをまとめている。特に彼独特の芸術表出形態としての「文芸劇場」に着目し、彼の批判と演劇再興（もしくは復権）の試みを具体的に個々の演劇作品を援用しながら、跡づけたい。特に注目し、詳細に論じるのはオフエンバッハ、シェークスピア、ネストロイに関する演劇論で、この三人の劇作家たちがクラウスの理解能力の卓抜さにより、どのように新たに解釈され、その真価を再認識されたかを論じる。他方、これらの作家たちのオリジナル台本にクラウスは一種の「挿入歌唱曲」を付加しており、これらの歌唱曲に込められたクラウスの批判内容も、当時の政治から文化の領域まで多岐にわたっており、検討の対象となる。

第四章では「国際性」と「土着性」を併せ持つクラウスの影響力の広がりとその限界を検討している。このことと関連付け、クラウスがヨーロッパ規模で普遍的な影響を及ぼした「戦争批判」の具体的な内容をさらに考察する。従来、偏狭固陋の「論争人間」とみなされてきたク

ラウスが実際にはヨーロッパの政治と文化の領域で各地域、各文化圏を互いに交流させる「文化的架橋」の役割を果たそうとしたことを跡付けることとする。したがってこの論考で試みた方法は、ワイマール期、もしくは兩次大戦間期を総合的にとらえる文化論とクラウス研究を有機的に結び合わせながら「時代と人」をさらに詳細に考察することとなる。

2. 兩次大戦間期におけるクラウスの文芸創造と批判精神

(1) 戦争批判・政治批判

クラウスが後半生を生きた「兩次大戦間期」とは第一次世界大戦というヨーロッパ史上未曾有の大動乱期を経て、国の体制から始まる大変革の端緒ともなった特殊な時代だった。この時代の後半では、再び戦争へと向かう予兆が芽生え、実際にヨーロッパは第二次世界大戦という破局に向かっていったことは歴史上の事実である。

オーストリアでは650余年の長きにわたって続いてきた君主制度は瓦解し、共和制の政治体制に移行した。これはオーストリアの歴史上画期的な変革であり、崩壊するまでの君主制は立憲主義に基づくものとはいえ、独断的権力集中の政治システムであり、共和制に移行すると、代議的民主主義を根幹とする政党政治に変わったわけである。複数政党の合議や相互対立、さらには抗争による政治権力獲得が目的とされる政治システムであるから、よく機能すると確かに民主主義の政治が行われる。他方、有力な諸政党が安易に合従連衡の形で協力し合えば、国民の意思から乖離した集合的権力集中型政治が行われてしまう政治体制ともなる。(封建時代の専制君主による独裁政治とは異なるがこの時代は民主主義の国家であろうと、共産主義の国家であろうとその末期には反動として、ムッソリーニ、ヒトラー、スターリン、そしてフランコと独裁者を生み出す時代としても特徴的である。)

この時代にあって、特にオーストリアでは第一次世界大戦で敗戦国となった後、大国から小国へ転落したという崩壊感覚によって、独立不羈の精神が弱まり、敗戦直後からドイツとの「併合」願望が強かった。戦後オーストリアの国名は一時「ドイツ＝オーストリア」であったが、これはオーストリアのこの傾向を端的に示す好例である(この呼称が「オーストリア共和国」となって改められたのもオーストリアの自発的意思によるものでなく、むしろ逆に戦勝連合国の強制的勧告に基づく結果である。この「併合」願望は途絶えることなくさらにヒトラーの軍事力によるヨーロッパ再編構想にまでつながっていき、実際にオーストリアがドイツの強権支配の圧力により、併合を受け入れたのも既に歴史上の事実である。)

この政治的な側面での「併合」と並んで、文化的側面でも似た時代の傾向を指摘する論者が多い。その一つが「時代の篡奪される文化」「売られてしまう文化」といった評語である。つまりこの時代の文化を総体的に理解する試みでは、過去から現在に至るまでベルリン中心の考え方が主流で、文化の面でもウィーンはベルリンと拮抗できず、篡奪され、売られてしまう文

化を造り出した地域に過ぎないとの考え方である。

特に帝政時代のメトロポールから小国の首都にすぎなくなったウィーンの凋落ぶりは政治・軍事の分野にとどまらず文化の面でも顕著であった。最近の研究では、たとえばダニエラ・ザンヴァルトは1920年代と30年代前半の映画製作にあつては、ウィーンを題材にするもののはほとんどベルリンでドイツ人が撮影する「ウィーン物」(『ワルツの夢』や『会議は踊る』など)の映画製作を論じている。さらにクラウス・フェルカーはオペレッタの創作や演出・上演など文化的側面でもウィーンはベルリンとの提携を望み、ウィーンのベルリンへの「併合願望」や「ウィーンを買い上げるベルリン」といったイメージを論文のタイトルそのもので既に表現している¹⁾。

新しい時代の幕開けとその終焉

ワイマール時代、もしくは両次大戦間期に至るまでのドイツ、オーストリアでは政治体制としてともに帝政が敷かれていて1918/1919年に共和制に移行したことで共通点がある。しかし立憲君主制から共和制に政体が変わったオーストリアではその過渡期にあつて国民感情の主流はどのようなものであったのかということになると、これまでの研究では相対立する見解まで、様々な考え方を歴史家や批評家は披瀝してきた。最近の研究では、たとえばクヒャーは、この転換期もしくは新しい時代の始まりを次のようにまとめている。

時代の間中止期として、そして時代の敷居として認識されたのは次の三点である：多くの作家たちによって拒否され、「忘却の堅穴」の中へと埋もれてしまった帝国＝王国二重君主国の崩壊、共和国への転換、およびかつては定義付けでもその地の人々の経験上でも複合民族的であった文化圏、および出会いの場での、国家群の建立である²⁾。

これは時代の定義づけに、個人的価値観を入れないように配慮した総花的評価といえる。ところが、「時代を転換点として把握する」というところではそう大きな異議申し立ては出てこないものの、オーストリア＝ハンガリー二重君主国の崩壊をオーストリア国民はどのように受け入れたかということになると、批判的弾劾のトーンで過去の政体を切って捨てようとする論から、国家体制の崩壊を哀惜し、それどころかノスタルジーの思いでの復古思想に至るまで、互いに全く異なる見解が披瀝されてきた。

ではクラウスはこの君主制から共和制への移行期にあたって、具体的にどのような政治理念を抱いていたのだろうか？これを明示する見解を彼は独特の誇張的表現を交えて端的に披瀝している。

君主制に逆戻りするぐらいならば、むしろ私は共和制の政体のもとで餓死するほうを選び

とるでしょう³⁾。

クラウスは「兩次大戦間期」以前の前半生では政治的には特定の政党に接近することもなく、ましてや政党の黨員になるようなこともなく、あらゆる形態の政治システムに対し批判的に距離を置いていた。政党政治の面からいえば、この時代のオーストリアでは帝政が倒れた後だから、政党政治が主流となっていた。したがってオーストリアの政党の存在では、すでに社会民主党、キリスト教・社会党、その他右翼政党、国粹主義的政党など、既に乱立の状況にまで達していた。このような状況の中で、オーストリアの第一共和国としての政体も不安定な要素を抱えながらも持続していき、クラウスは上記引用にある共和国支持を基軸にし、オーストリア社会民主党（以下社民党と略記）に接近するという政治化の傾向を取り始めた。次章で詳しく論じる「Vorlesungen」開講、もしくは開演する場合も、社民党の協力のもと、黨員たちをおもな聴衆として行ったこともあった。しかしその後、この両者をつなぐ蜜月の時期も早やかに過ぎ去ってしまう。クラウスはナチズムやファシズムに対抗できるとして社民党に一葵の望みをつなぐこともあったが、その後、全ての政党にわたって時代の全体主義的傾向に次第に押し流される、あるいはその路線に迎合する路線を見て取った。彼はその死に至るまで共和制信奉は変わらなかったが、あらゆるタイプの政党政治には距離を置き、オーストリアで現実に行われる政治に対しては批判を強めていった。（一時期ドルフス支持を打ち出したこともあったが、これもナチズムという「より大きな悪」に比べて「より小さな悪」の選択であった。）

当時、つまり第一次世界大戦直後の時代状況を総括するにあたって、クヒャーはクラウスにとどまらず、アルフレート・ボルガー（1873-1955）やシュテューファン・ツヴァイク（1881-1942）などリベラルな知識人たちが抱いていた共通の共和政支持の思いを指摘している。ローベルト・ムジール（1880-1942）はその日記でロシア革命の機動力となったボルシェヴィズムの革命思考にも注目し、将来戦争忌避の時代を迎えるには「新しい人間」が待望されると考えていた。ムジールは「戦中にも戦後にもみられるような、戦争を特徴づけるものは既にそれ以前に存在したし、新しい人間タイプが現れなければまたもや時代は悪しき道をたどる」⁴⁾との意味で言っており、これは「新しい人間待望論」である。

(2) 文芸の批判と創造

クラウスの批判精神 —その対象と具体的な内容—

クラウスを評しては、論争家であり、しかもあらゆる些細な論難の事由を見つけ出しては敵対者を誹謗、中傷する狷介固陋のジャーナリストであるとの評価が、これまで書かれ語られてきたクラウス評価の大勢を占める。しかし実際にはクラウスはやみくもに論敵を作っていたわけではない。

一般的に、モダンを標榜したり、革新的な芸術を生み出しているとされた時代であるが、

クラウスから言わせると、まったく新しい芸術創造など生み出してはいない芸術家への批判は既に世紀転換期の時代から始まっていた。彼の敵対者となったのはヘルマン・パール(1863-1934)、フーゴ・フォン・ホフマンスタール(1874-1929)、フーゴ・ゾネンシャイン(1890-1953)等がその代表である。

主として汚職と戦争賛美によって腐敗しているとクラウスが見なした政治家、ジャーナリスト、そして広く様々な分野で活躍した文化人達も、彼によって攻撃される対象となった。政治と文化の領域で時代の腐敗と退嬰ぶりを如実に示すのが彼によればPRESSE(新聞・雑誌の類の当時の大衆向けメディア)である。(今風に換言すれば、伝統的マスメディアに加え、ツイッター、電子掲示版などに始まる、あらゆるインターネット情報の総体がクラウスにあっては批判の対象となったといえる。この代表格が当時ウィーンで発行されていた『NEUE FREIE PRESSE(新自由新聞)』で、クラウスの死に至るまで両者の敵対関係は続いていく。)

「文化状況の退廃はPRESSEの中に如実に表れている」との謂いがクラウスの一般的認識だった。彼は「文化と寸評(GLOSSE)」の中でメディアの悪を極端なまでに誇張しつつ指摘している。つまり当時のマスメディアの雄として、新聞では、無駄に「新聞紙」が消費され、これはとどのつまりは、「世界規模の火事(WELTBRAND)」, すなわち「戦争」を引き起こす可能性がある、との主張である⁵⁾。

クラウスの戦争批判は長大な戦争批判劇文学である「人類最後の日々」や、死後発刊された『第三のワルプルギスの夜』などに表現されているだけでなく、短いエッセーや何気ない『時事寸評』や反戦志向の『時事小唄』などにも戦争批判の意図が込められている場合が多い。1920年7月発表の「Vorlesungen mit dem Brief Rosa Luxemburgs」でクラウスはローザ・ルクセンブルク(1870-1919)の手紙を紹介する⁶⁾。当時の政治運動に携わる政治家や文化人の中で首尾一貫性を以って戦争に反対した者は少ない。この時代にあつて、オーストリアでは社会民主党、キリスト・社会党、その他右翼政党、国粹主義的政党など、人間の集合体としてのすべての党は愛国主義の美名のもと最後は戦争に反対することはなかった。ローザはカール・リープクネヒト(1871-1919)と志を同じくし、戦時公債の発行に反対し、最後には戦争に反対できなかったドイツ社会民主党から離脱して、「スバルタクス団」を組織した人間だった。その彼女の抒情性とヒューマニズムが本物であるというクラウスの主張は、ローザ・ルクセンブルクが貫いた反戦こそ「たぐいまれな人間性のみなごった文芸のドキュメント」の具体的な表れであるとの解釈に基づいている。

詩文芸の分野でも、クラウスが賞揚した詩人たちは、ペーター・アルテンブルク(1859-1919)、エルゼ・ラスカー・シューラー(1876-1945)、フランツ・ヤノヴィッツ(1892-1917)など、時代からは過激すぎる、マイナーな詩人として否定され、貶められたりした人間であった。フランツ・ヴェルフエル(1890-1945)などとの論争で表現主義を嫌ったクラウスであるが、ヤノヴィッツの表現主義的な詩は賞揚している。クラウスは他者の評価では常に具体的には是非非

で臨んだ。クラウスの今後の評価にあつては 彼独自の見地に立つ、批判の公平さと普遍性志向を見逃すべきではない。)

3. 越境文化の一形式としての「Vorlesungen (講義・講演)」

(1) クラウスの評論活動での「Vorlesungen」の位置づけ

クラウスの文化活動をまとめるとすると、彼は一方で主として『Fackel (炬火)』誌上文筆による活動を行い、他方では広義の「Vorlesungen」の形式で独特のパフォーマンスを展開した。後者の「Vorlesungen」は通常狭い意味では「講義」、もしくは「講演」の意味であり、実際にクラウスは自己の作品としての批判的エッセーや演劇作品を講義の形で朗読したこともあった。したがって作者自身による「朗読会」とも呼称できる。このジャンルでクラウスが本領を発揮したのはとりわけ「Vorlesungen」の発展形態としての「Theater der Dichtung (以下、『文芸劇場』と表記)」においてである。彼はこの独特の演劇的パフォーマンスを創始し、自作、他作を問わず様々な演劇作品を実践的に、つまり自ら独り舞台上で上演した。(時折、音楽での伴奏者が舞台上で協力しても、衝立やカーテンなどで舞台後方に隠れていた。)

クラウスが「文芸劇場」の演劇形態を確立したのは兩次大戦間期の1925年で、1936年まで続いたところから、晩年10余年の芸術活動といえる。この「文芸劇場」では、クラウスは一方で上演プログラムを綿密に設定し、他方では時と場所に応じて臨機応変にオリジナルのテキストを改変したり、さらには全くの独創に成るテキストも加えて朗読するという2つの要素を両立させた。ここから文芸のテキストと演劇的パフォーマンスを組み合わせた芸術として、クラウスがこのジャンルを「文芸劇場」と命名したことも理解されるところである。

クラウスの「Vorlesungen」は当初より評論家や作家、あるいは大学教授が行う種類の「講義」や「講演」とは全く異なっており、演劇的パフォーマンスで文化評論や政治批判の論を展開したというほうが正確な表現である。したがって、彼は早い時期にあらゆる「Vorlesungen」の出し物に「文芸劇場」の副題を添えるようになった。それに加えて、1935年から1936年にかけての最晩年にはクラウスは自己の作品を次のように形容するようになっていく。

Theater der Dichtung. Darsteller: Karl Kraus

(文芸劇場。演技者：カール・クラウス)⁷⁾

明らかにクラウスは自身の「文芸劇場」を役者として演じ切るという自覚を持っていたようであり、執筆したテキストを自ら『書かれた演劇芸術であります』と規定していた。特に他者の執筆した演劇台本のテキストにクラウスは新たな「Zusatz- und Zeitstrophen (付加・時事歌唱曲)」を挿入しており、これはクラウス自身が創作した風刺芸術作品である。

時代の悪しき傾向への批判精神が横溢しているとはいうものの、「文芸劇場」でのクラウスは批評から出立して、他者の芸術の新解釈、および自己の芸術創造にまで踏み込んでいる。このことを踏まえ、これまで論争を好み、他者を寄せ付けないとされてきたクラウスこそ、むしろヨーロッパの異文化間の「架橋」の役割を果たしていたことも以下の詳論で論証したい。

(2) 「Theater der Dichtung (文芸劇場)」における批評と演劇的パフォーマンス

クラウス独自の演劇的パフォーマンスが展開される「文芸劇場」では、特にオッフェンバッハ、シェークスピア、ネストロイの演劇作品が最も多く取り上げられている。クラウスはこれらの作家の作品を大胆に「Bearbeitung (翻案)」しており、その過程で彼は同時に彼自身の「演劇論」も開陳している。

クラウスは外国の文化都市であるパリやベルリンで「Vorlesungen」での公演をする場合、巧みに自己の政治的立場を鮮明にし、かつ批判の対象を定めてははっきりと批判し、攻撃する内容を持つ創作を付け加えている。その中でも重要なのが一連の『付加—時事歌唱曲』中の個々の「Couplet (挿入小唄)」の援用である。一見、或いは一読してエンターテインメントに徹し、政治的に無害であるとみなされた演劇作品やオペレッタの中に挿入してクラウスは風刺タッチの冗談や諧謔から真面目な政治的異議申し立てまで、自己の様々なステートメントを明確に打ち出している。

「文芸劇場」におけるオッフェンバッハ

時事歌唱曲の有効性につきクラウスは「新聞」との比較で検討している。音楽師や恋愛歌人が諸国漫遊の放浪で生業を立てていた時代から既に「傾向詩人 (Tendenzdichter)」は存在し、詩文芸は後に次第に印刷書籍化の方向をとるが、形式の決まった形での口承文芸は絶やされることなく伝えられていった。時代の傾向を盛り込んだ歌謡も印刷に付されると定型の形の一例となり、韻をふむ。結論として、クラウスは何らかの定型化を経た口承の文芸の特質と長所を強調する。⁸⁾

さらにクラウスは韻文による時事歌唱曲の持つ諧謔のタッチによる批判力を、散文との比較検討によって、具体的に説明している。

この犠牲者が歌唱の中で生き続け、寸評が歌唱の句になったということ、ヘルツリープ (Herzlieb) というようなペンネームを使う輩たちが歌の翼に乗って運ばれていき、オッフェンバッハのリズムが時代のあらゆる悪にたちむかうこと、このことは時代がかくもなおミュージアの神に見放されているとも、時事歌唱句の広がりにはいかなる妨げともならないものかもしれません⁹⁾。

ヘルツリープ（心底愛らしい、心より愛でられる）はゴットリープ（神様にも愛らしい、神にも愛でられる）のもじりで、アルフレート・ケルは後者のゴットリープやペーターのペンネームを用いて愛国的戦争詩を書いていた。表向きは当時高名な演劇評論家として名をはせ、この落差によりクラウスの批判の対象となり、ケルは当然彼の「歌唱曲」の中で揶揄され、批判された。したがって上記引用の文脈から、クラウスはオッフェンバッハの「Couplet」に自らのものと同種の批判精神の存在を認めている。（のちに検討するネストロイの評価では、クラウスはさらに自己同一視の域にまで踏み込んでいる。）

クラウスが翻案する前に、既にオッフェンバッハの「Couplet」そのものが往々にして鋭く時代批判的で、辛らつな諧謔にみちている。オッフェンバッハのオペレッタである『青髭』での『廷臣は背中が曲がっていると、なおいっそう背中を丸めて這い蹲らねばならない』¹⁰⁾と題した劇中小唄も既にこのタイトルだけで封建時代の主君対家臣の階級的差別をはっきりと示している。これに連動して、同じくクラウスの翻案から生まれた付加歌唱曲の第三、第四連では文化の次元にさらに政治的的局面での批判が加わる。

ムッソリーニという男、彼は決して許してやるということがなかった、
彼のいうことをおとなしく聞かないならば。

ところがあのトスカニーニは決して愛国讃歌（イタリアファシズムの代表作『Giovanezza』）
の指揮棒を振らなかった。

彼はまったく別な指揮をするので！

それで荒っぽい男たちは彼の背中を痛めつけた、
棍棒を背中に叩きつけた、

彼が這い蹲ろうとしなかったので、

指揮棒を杖代わりに這い蹲ろうとしなかったので。

〔：荣誉そのものにふさわしき者にこそ荣誉あれかし！：〕

(…)

私たちはこの指揮者の指揮棒の前でこそ身を屈めましょう、
棍棒での暴力ファシズムが支配できない指揮棒の前で！¹¹⁾

クラウスの批判精神は、文字通り時事的な事件を巧みに取り入れている。トスカニーニは国粹的な作品を指揮することを拒否した結果、イタリアのファシストによって脊髄を殴打された。そこからクラウスは「身を屈める、這い蹲る、へりくだる、平身低頭する」人間の姿勢を連想し、上記の時事歌唱句では台頭してきた全体主義への抵抗で、連帯する人間の姿を描くことにまでつなげている。

元来のオリジナルのオペレッタ作品は、パリを中心とするドタバタ喜劇だが、そこでの独断

的専制政治の悪弊に結び付けて、迫害されるイタリア人の名指揮者の不運を描くことでナチズムの持つ暴力への批判にも国際性をもたせていると解釈できる。国際的な広がりをも期待した、独特の戦略といえる。

後世の歴史家や批評家はナチズムとその暴力支配の根幹をヒトラー個人の責任に帰せしめ、特にドイツではドイツ人全般の責任回避を導き出す論調が支配的であったし、今も大勢はそうであるが、既に20年代、30年代のクラウスの見解は全く違っていた。一種の遺稿となった彼の『第三のワルプルギスの夜』の冒頭部で彼は巻頭言並みに次のように書いた：

「ヒトラーに関しては私には何かひらめくところは何もない」¹²⁾

これはクラウス研究者にとっては既に人口に膾炙する言葉となっているが、ヒトラーを見誤って卑小化したとして、クラウスの先見性の無さを従来指摘する解釈も多々あった。ある人間の言動に関して、他者には何も思いつかないような人間は卑小で、取るに足らない人間であるからという、理由づけである。ところがクラウスの見解では、ヒトラーの影響のもとに出てきた種々の蛮行や暴論、そして迫害こそ子細に記録し、検討することこそ、批判的評論家の責務であるということになる。事実、この中では「ヒトラー現象」ともいうべきナチズムのあらゆる種類の言論プロパガンダと蛮行が克明に記録されている。

ところが本論で問題にしているヒトラーに関する文言に関し、「時事歌謡」の中で、クラウスは全く逆のヴァージョンも既に挿入しているのである。

さあ、どうぞ、中へ入ったり。一人一人に提供できるものがあるよ。

とどのつまりは、ヒトラーについても思いついたことがあるよ¹³⁾。

このようにクラウスの言語運用能力は卓抜で、ヒトラーに関してもテーゼとアンティテーゼの両用で、批判の対象である当事者を諧謔と風刺の対象にしてしまうのである。

紙数の関係で簡略に記すがオッフエンバッハの『青髭』や『ペリコーレ』などの作品に自身の創作になる時事歌謡句によって、クラウスはオーストリアの警視総監から連邦外相・首相まで歴任したヨハネス・ショーバー (Johannes Schober) が安易な関税同盟を秘密裏にドイツと結ぼうとする政策を皮肉を込め批判している。既に1927年に起こった法務省炎上事件後の労働者弾圧に責任ある者としての警視総監ショーバーをクラウスは弾劾しており、彼自身の創作劇「克服され得ない者たち」の中で、ショーバーは批判対象の中心人物の一人として描かれている。(注：オーストリアとドイツは1931年3月に同盟に調印したが、既に同年九月にはショーバーは国際連盟会議で同盟遵守を撤回した。この同盟交渉は後のドイツによる「オーストリア併合」の先鞭をつけ、両国の国民社会主義勢力を助長した。参照：同じくオッフエン

バッハの他の作品での挿入歌唱句でも、オーストリアの「最大の悪人」としてショーバーは批判されており、それと平行してクラウスは「護国団」と「祖国防衛軍」を対比的に扱いつつ政治的情勢の混乱と混沌をも描写している。さらにクラウスは自己批判の形で「文芸劇場」での活動をも俎上に上げ、茶化しと揶揄をまぜこぜにしながらも客観的に描き出し、「新自由新報」などメディアの敵対者との争いまで書き加えている歌唱句もある。¹⁴⁾

「文芸劇場」でのシェークスピア

シェークスピアはオッフェンバッハ、ネストロイと並んでクラウスの最も重要なレパートリーであった。シェークスピアの演劇の真価を発掘し、オッフェンバッハ再評価を企図したクラウスは真っ向から演劇理念が対立する演出家としてマックス・ラインハルト (Max Reinhardt) を相当意識していたようである。「文芸劇場」の発展形式としてクラウスは1932年1月8日と1月14日にオッフェンバッハのオペレッタ『ヴェール・ヴェール (緑と緑の: Vert-Vert)』をベルリンラジオ局からの放送で演じることになった。今で言うところの講演と解説付きのラジオドラマ形式での上演といえる。オッフェンバッハの作品を独り舞台上で演じる前に、クラウスは次のような解説を付している。

この作品は時代の傾向を追う作品ではありません。(…)オッフェンバッハの毀損者でありますラインハルトが上演した『美しいヘーレナ』よりもすばらしいものです。(…)ラインハルトの物語よりもより緊張感のあるオッフェンバッハの「ホフマン物語」を芸術的に抹殺するために、ちょうどベルリンでは次のような道具立てが投げられました。

973人の陣容がオッフェンバッハのオペラの魔法の世界を活写するために、倦まず弛まず働いております。そのうちのナンバー・ワンは(当然のことですが!)演出家のラインハルトその人です¹⁵⁾。

これに続けてクラウスはラインハルトが動員した2名の楽団長や最高幹部から始めて、973人という陣容の具体的な役割を列挙していく。ラインハルトの演出で特徴的な人海戦術を誇張で揶揄するクラウス特有の表現である。実際、当時の演劇評論家達の言をまつまでもなく、現在残されているラインハルト演出の『夏の夜の夢』(映画ヴァージョン)や舞台写真を見るだけで、主役から端役まで、スクリーンや舞台上で所狭しと繰り出される群像が確認される。これに對比して、クラウスは『私以外で、私が擁するのは一人の優れた伴奏者です』¹⁶⁾と、自身の演劇に必要な人員をまとめている。クラウスの「文芸劇場」は「演ずる者」に限定すれば、文字通り最小限の人員で極度に身体のアクションを排して発話言語行為に集中する演劇パフォーマンスを敢行した、ひとり芝居の自演である。

ここでクラウスの「文芸劇場」の特徴、そして演劇理念を理解するため、さらにラインハル

トとの比較考察を進める。当時、つまり世紀転換期のベルリンに始まり、第一次世界大戦後のウィーンとベルリンでラインハルトの演出は具体的にどのように評価されていたかという点、意外にも後の名声につながるほどには絶対的に高い評価を常に得ているとはいえなかった。これは特に玄人の演劇評論家の劇評にあてはまる。後にクラウスと敵対することになった評論家A・ケルなども多角的にラインハルトの演出論評を行っているが、むしろ否定的にとらえるほうが多かった。ベルリン時代の「夏の夜の夢」に関しては例外的に相当肯定的評価を下しているが、その他の作品評価では否定的なものが多い。ケルが高く評価する場合、まずは登場人物の造形に関して、起用された俳優の卓抜な演技であり、これに連動してこの演技力を引き出した演出家ラインハルトも賞賛されることとなる¹⁷⁾。したがってこのことを良く心得ていたラインハルトは「アンサンブル演劇（劇場）」を重んじたのは当然で、名優を集め、固定した俳優人で質の高い演劇を志向したのである。アルフレート・ポルガーはケルよりも否定的で、ラインハルトの演出だけでなくその音楽的資質に疑義を呈し、さらにヘルベルト・イェーリングに至っては、ラインハルトの『夏の夜の夢』での演出が、古い宮廷劇場風に退化していると酷評する。他方、クラウスのほうだが、彼は演劇批評界からは殆ど黙殺されていたが、数少ない評論の中で、エルンスト・クレネクはオッフェンバッハ受容に関して単独での「文芸劇場」での朗読にも関わらず、「比類なき音楽的再現能力」¹⁸⁾をクラウスに認めている。

ドイツ語文化圏でラインハルトに対してと同様、クラウスが敵対することとなったもう一方の主流はエルビン・ピスカートル（1893-1966）で、彼も多数の俳優を動員して群集劇を現出させ、さらにドキュメンタリー映画を劇中取り入れたり、上下二階式構造の舞台の仕掛けで、大掛かりな立体的スペクタクル演劇を上演した。『ピスカートルに対する偏見』という論考で、クラウスはピスカートル演出の『盗賊』（シラー原作）が、シラーのオリジナルテキストを改悪し、原作は皮相の「時事劇」、「革命劇」に墮したと酷評し、後述のグンドルフ批判と同様、「自然」で「根源」の言語であるべき上演台詞は「テキストの荒野（Sprachwüste）」に成り果てたと記している¹⁹⁾。

クラウスの批評精神は常に厳密な言語批判より出立する。これはシェークスピア受容にも当てはまり、英文のオリジナルを独語訳のテキストで舞台上（もしくは演壇上）上演することを契機として、クラウスは文学エッセイ『魔女のシーンと別種の恐怖』でアウグスト・W.シュレーゲル（August W. Schlegel）以来のドイツにおけるシェークスピアのさまざまな翻訳を具体的に比較しながら、真にオリジナルの精神を生かす翻訳を追及している。その際にも彼は自身の翻訳を翻案「Bearbeitung」という語で表現しており、特に翻訳者の一人であるフリードリヒ・グンドルフ（Fr. Gundolf）の翻訳テキストを批判の俎上に上げている。

クラウスはグンドルフが「もっとも良心に忠実なシェークスピアの権威」と名声を博しているが、その翻訳の内実を厳密に検討することで、実際はグンドルフこそ「シェークスピアを恥辱にまみれさせてしまう作品にしてみました」²⁰⁾と結論付ける。ここでのグンドルフ批判

は、とりもなおさずクラウド独自の言語観開陳となっている。言語は生の躍動感みなぎる「自然」であり「風景」そのものである。『しかしながら言語という気候風土に特有のことですが、荒野となった風景が残ってもそれは憩いの場（オアシス）ではなくなってしまうから。』クラウドは言語に「気候」や「風土」を適用し、他に言語が生命力を喪失した状態を形容する言葉では、直載に「言語の荒野」という複合語も用いている²¹⁾。それに対し、クラウドの言語観にあっては、本来の言語は「根源」へ帰還すると、「生命力」と「自然」を得るのである。（参照：クラウドの詩「私の矛盾」）²²⁾

さらにここでクラウド自身の超大作『人類最後の日々』の上演に関して付言すれば、ピスカートのほうからクラウドは上演を許可してくれるよう頼まれたこともあった。クラウドはその依頼を断ったのであるが、その理由付けは以下のとおりである。

私はピスカートに対して、この作品（オリジナルの長大な「人類最後の日々」）を上演させてくれというのを断りました。といますのは、彼は全部が全部、私の模倣をすることで事足りると考え、作品を台無しにしてしまうと私には思えたからですし、さらには、もともとこの作品は「火星劇場」むきに考えられたもので、ビジネスも入ってくる「木星（メルキュール）劇場」用に充てられたものではないのですからね。ウィーン芸術部によってことごとく幻滅を味わされてきましたが、私はベルリンの演劇関係者に対してと同様、この作品をウィーンの仕事人に対し上演させないで保留するという権利は持っておりませんでした。それで、これまで私によってことごとく幻滅を味わわれていたにもかかわらず、芸術部の部長が「新カール劇場が当該作品での柿落としの上演で開演されるよう許可いただければ、私の人生の夢が実現するのですが」、と伝えてよこした時、私は彼がシーンごとの上演プランを持っている場合には、基本的に同意すると回答しました²³⁾。

ここから判るようにクラウドは最初から徹頭徹尾排他的ではなかったことがわかる。文化の交流に関してはクラウドはむしろ積極的であった。ところが彼の場合、その芸術観のほうを独特の一徹さで遵守するほうを人間関係の結びつきよりも重要視したために、彼は往々にして他者を寄せ付けない偏狭固陋のタイプときめつけられることとなったのである。

さらに、上記引用内容から、改作や翻案についてのクラウドの基本的な考え方もうかがえる。後述のグンドルフによるシェークスピアの翻訳に対する批判でもわかるように、クラウドは、原典に忠実なだけではかえって翻訳も翻案も原作を損なってしまうとの考えを打ち出している。大方の予想に反して、クラウドは実際に自身で上演用の短縮された台本を完成させたが、この決意に至った理由についても、経緯を説明している。

彼は演劇作品としては長大すぎる「人類最後の日々」の改変でも「翻案」という言葉を用いているが、それは「長い観劇の夕べになるとしても、一日で上演されることが出来るであら

うほどに原作を短縮する試み」と説明し、さらに「私はアンサンブル劇場（演劇）を立ち上げたかったです²⁴⁾、との上演形態についての言及からもわかるように、ここでは極めてラインハルトに近く、現実主義的な演劇観を打ち出している。しかし、クラウスの演劇理念は、さらにその先まで展開していき、上演の実現化よりも理想とする演劇を模索する方向に向かうのである。

「文芸劇場」におけるネストロイ

両次大戦間中の1924年、クラウスは「ネストロイとブルク劇場」を執筆し、その冒頭に以下に引用する付加歌曲を置いた。

人は天上にいる気分、つまり犬に乗かって。
 劇場に漲るは威厳と誇らかなる重々しさ。
 ネストロイをだしに悪ふざけをやらかす魂胆。
 この分裂症の男の芝居が当劇場で演じられると、
 まとまりを見せるは、タイトルばかり、
 反して、ルンパチの半身だけをまず自らに引き寄せるだけの芝居。
 というのも、それ相応に全くもっていかかわしき演技であるがため。
 観客たちは打ち興じるも、その結果、ネストロイを貶めるばかり。
 ライム、アルコールに溺れぬ堅物、そしてツヴィルンもそれなりにぶれないタイプ。
 ところが、クニーリームのもとで彼の歌を聴けば、私は不安になってきた。
 この手のユーモアでいくとすると、世界は金輪際もう長くはもちこたえられぬそうな。
 この体たらくでありながらも、観客たちときたら、感極まって金切り声を上げ、絶叫するのを、私は耳にするばかり——
 いやはや、この現世はいずれにしても騙くらかさされ罠にはまる、はまる、はまる、はまる、はまる、はまる。世界はこれからもずっと、ずっと、長きにわたって騙くらかさされるばかり²⁵⁾。

演劇論であるこの講演『ネストロイとブルク劇場』は、クラウス自身が銘打った以上の付加歌曲で始まるが、彼がブルク劇場でのネストロイ作『悪霊ルンパーチヴァガブンドゥス』の上演に不満を持ち、批判を加え、さらにはそこから生じた観客の対応に対しても、ネストロイの真価を理解しているものとは思えず、否定的であることは明らかである。このような何気ない小唄の中に既にクラウスはネストロイの真価を復権させようとする意図も読み取れるし、同時に時代状況へのクラウスの批判も理解できる。原作にあって、クニーリームがやがて世界が崩壊に向かうことを語り、崩壊の挿入小唄を歌うシーンは有名で、エッセーの冒頭は明らかにク

ニーリームの小唄を下地にしている。クラウス自身、この冒頭部分に自ら注釈を加え、「1924年12月28日の『ルンパーチヴァガブンドゥス』についての講演でのクニーリームの小唄についての付加歌唱曲」と説明し、さらに、「ブルク劇場によってネストロイに降りかかった上演に対し、ネストロイが蒙った損害をなくすため」と、具体的な創作動機を書き記している。

小唄の中の「世界または現世の没落」というイメージは観客あるいは読み手に大仰すぎるとして違和感を与えるが、両次大戦間期でのクラウスは時代の帰結は「世界の没落」、「ヨーロッパの没落」に集約されると確信していた。彼が「人類最後の日々」で祖国オーストリアを「世界没落の実験場」と形容したことはよく知られている。クラウス自身が生きた「時代」の捉え方では、世界の没落、ヨーロッパの没落という観念と、演劇を一つの範例とする文化の低迷、そして退廃という認識とは分かちがたく結びついている。

4. クラウスの国際性と土着的資質

クラウスがその「文芸劇場」で何度も取り上げた3名の劇作家がすでにクラウスの「普遍性」と「国際性」を如実に表している。オーストリアのウィーンを拠点として活動したクラウスからみて、オッフェンバッハのオペレッタは明らかにドイツ精神を下地にフランスの諧謔と風刺の魅力をふんだんに盛り込んだ特質をもつ。またシェークスピアを受容し、その喜劇から悲劇まで、イギリスの多様な演劇世界の豊饒さを「文芸劇場」で強調し、聴衆にその魅力を伝達することはまさに異文化の理解であり、受容である。しかもクラウスは全く新たな解釈でこの2人を受容し、その内容を「文芸劇場」という躍動する「言葉の舞台芸術」上で観客に紹介し、理論的演劇論でも新たなシェークスピア像を打ち立てた。さらに「文芸劇場」でクラウスがネストロイに注目したことから言えば、単に上記に記した異国の文化を受容しただけではなく、クラウスにとってウィーン土着の演劇の価値を新たな視点で甦らせ、今度は逆に異国に向けウィーン民衆劇の独特の魅力を発信したといえる。

さらに特筆すべきことだが、クラウスはこれらの批評活動と芸術創造を単にウィーンに限定して閉鎖的に行ったわけではない。彼の「文芸劇場」での演劇パフォーマンスは「講演旅行」や「作品朗読旅行」の形をとり、わかりやすく表現すれば、地元ウィーンでの講演はもとより、ウィーンを出発して、インスブルック、ベルリン、プラハ、ミュンヘン、ブリュン、ブダペスト、パリ、チューリヒ、ローマなど、ヨーロッパ文化都市への巡業の形で敢行された。インスブルックなどでは反ユダヤ主義グループによる強固な反対運動で2回目の朗読会が中止になったこともあるが、クラウスの及ぼそうとした空間的影響範囲の広さが理解できるところである。²⁶⁾

クラウスのこの二面性、つまり国際的な視点とウィーンという郷土に立脚する土着的視点の

せめぎ合いと、さらにはその拮抗状態の中で、クラウスは自己の文芸を創造し、偉大とみなした過去の文芸を彼自身の独特のパフォーマンスで現代に甦らせたのである。

さらに特筆すべきことだが、クラウスをクラウス足らしめている「風刺の精神」は母国のオーストリアと活動の拠点としたウィーンに限定されているわけではない。クラウスが一般的に文化について考察する場合も、国と都市の単位での比較考察が多く、特にドイツとオーストリア、ベルリンとウィーンの比較では、政治の分野から社会・文化の事象まで広範囲にわたっている。その結果、オーストリアとウィーンも比較的考察を経て相対化されてその特徴が描出されている。彼はさらにグローバルな視点に立って、ヨーロッパ全域の文化の総体について論究しているものもある。

(1) クラウスの普遍性とその限界

自身の祖国、郷里、そして我が家に対するに異国、外界の世界という構図で、クラウスはアフォリズムの集成を発表する。彼はこの中でこれまで繰り返し行ってきた「風刺による他者への攻撃」につきその要諦、もしくは自己弁護ともいべき考えを披歴している。

しかしながら、私は一人の人間を攻撃する場合にその人自身を攻撃したことは一度もありません。名指してあった場合もそうです。私がジャーナリストであれば、国王を一人叱りつけることに私の誇りをおくことでしょう。しかし私がケルもどきの輩たちを攻撃するにすぎないので、もしも個々のそれらの人たちが攻撃の痛みを感じるとすれば、それは思い過ぎにすぎません。私が一人に名を具体的に挙げる場合は、その名前が風刺の不動の効果を高めてくれるからそうするのです。風刺による私の犠牲者たちが十年間芸術の道に精進した後ではこのことを判っていただけ、悲しみにくれることなどしないようになっていただけのほどに打たれ強くなって訓導されていることでしょう²⁷⁾。

このクラウスの考え方はまさに論争を引き起こした彼のエッセー「ハイネとその帰結」にも適用されるべきだろう。この論考の中で低級なジャーナリズムのスタイルをハイネが創始し、それがドイツの後世に甚大な悪影響を及ぼしたと断じているとして、クラウスは大変に評判を落としたエッセーである。ところがこのエッセーは仔細に読み解こうとすれば、フランス（ロマンス語文化圏）対ドイツ（アングロサクソン語文化圏）の比較文化論とも読み取れる。紙数の関係で結論だけを簡潔にまとめれば、クラウスは芸術の表現にあたって、素材そのものに過大な信頼を置き過ぎる考え方（ドイツの思考）と、形式を万能として芸術の素材を安易に芸術化してしまう考え方（ロマンス語圏の思考）を比較し、第三の道を提示する。つまり芸術の素材と形式を有機的に結び合わせ、そこから相乗効果で高め合うことで真の芸術を創造する精神を尊重すべきと結論付けている²⁸⁾。

そのほか、ネストロイと一部オッフェンバッハの演劇作品朗読に際して、同時に舞台上歌いこまれた時事歌唱曲では、「PRESSE」を批判し続け、ベケッシーやカスティリオーニのような、脅迫の手段や戦後のハイパーインフレーションを利用しての不法取引で利得を得る不良ジャーナリスト、そして戦争成金や悪徳銀行家を弾劾している。(ベケッシーは新聞や情報誌を矢継ぎ早に発行して、人のプライバシーにかかわる秘密を紙面で公表するといつて脅す典型的な悪徳ジャーナリストで、カスティリオーニは第一次世界大戦後の混乱期に乘じ、詐欺と証券・銀行取引書類の偽造で巨利を得ていった悪徳投資家である。)

さらに新しい文化現象を追及するところでもクラウスの関心は広く行き渡っており、クレネクの斬新なアメリカのジャズを取り入れたミュージカルや新しいタイプのヌードダンサー、ジョゼフィン・ベーカーまで、まさにアクチュアルな「時事」にかかわるあらゆる社会現象を「歌唱曲」で紹介している²⁹⁾。

以上考察したような、辛辣な風刺に裏打ちされた激越極まる批判精神は猛反発を受けたりすることもあり、理不尽に攻撃されたと受け止めた者からは、逆方向の攻撃を自らの身に受けるものであるとは、クラウス自身によっても自覚されていた。さらにクラウスは自己の行く末は孤立者の立場であり、他者には到底理解されえない者であるとも悟っていたところがある。『時事歌唱曲』の中でも彼は諧謔の精神に基づき、冷静に自画像を描いている。

ともかくにも不平家 (Nörgler) としての気質は変わらんよ。というのも、まず以って人をほめそやす人間 (Lober) ではないんだから³⁰⁾。

200 いくつもの講演をやらかした。でもぜ〜んぜん新聞のネタにもしてもらえなかった！ 黙殺こそ超雄弁な証拠。なんだって？ 黙 殺？ (原文ボールド活字) 何の跡形もないってこと。

〈(リフレイン) 200 の講演で、もううんざりさ。〉³¹⁾

ここから本来開かれ、グローバルな見地で批判活動を行っていたクラウスの啓蒙の精神も限界があり、ヨーロッパの一部の国々でかち得られていた彼の国際的名声も限定づけられてしまう運命にあったことがわかる。(フランス・パリのソルボンヌ大学教授からノーベル賞候補にクラウスはノミネートされたが、地元ウィーンの文化人の応援もなく、結局受賞に至らなかったことなどはその一例である)

ハンス・ヴァイゲルは 1933 年以降クラウスがこの自身の創意になる歌唱句の挿入をしなくなったことを確認している³²⁾。この原因を探ることから、時局とクラウスの興味深い関係も浮かび上がってくる。最も説得力ある理由としては時代の深刻さがはっきりとするに至り、ヒトラーの「国民社会主義」が跳梁跋扈する時代の趨勢がクラウスにはっきりと理解されていったところに求められる。したがって、この時期から一九三七年まで、対外侵略にまでナチズムの

暴政は踏み込まなかったとはいうものの、その蛮行はドイツから始まってオーストリア国内でも顕在化した時であり、クラウスはこれに対抗するに、単なる芝居の台本への2、3の挿入句を施すという営為の無力さを悟ったともいえる。この時期以降のクラウスのナチズム批判は同じ言語行為であれ、ナチズムというイデオロギーに裏打ちされた蛮行に対して、演劇的パフォーマンスではなくナチズムの言語と行為の総体を批判する方向に向かう。最も重要な成果は「第三のワルブルギスの夜」に結実するが、まさにこの作品を執筆する時期に至っては、ヒトラー個人に関しては全くなんらひらめくような事も、思いつくこともなくなっており、クラウスにとって重要なのはナチズムそのものの批判であった。

5. 結語

クラウスは『我が家のために、そして世界のために』では、自己対世界という構図で、詩作を通じての世界との関係を論じている。そこからさらに彼は自己の創造の精神と自己の世界観をも披歴する。

その他、彼の詩篇のまとめやエッセー集のタイトルを読み取るだけで二項対立、二律背反の関係で自己の立ち位置を定め、必ず他者のみならず自己に対しても客観的相対化の批判精神でその本質を規定するのがクラウスの文化評論の本質である。『二都市について』では主としてベルリンとウィーンを比較考察し、それぞれに対応する国家の特質と国民性を対比的文化論の形で論じている。『格言と背反する格言』では論拠をまず立て、そこからさらに矛盾する論拠を立て、思考を深めていくのである。(先に挙げた『不平家』に関しても、クラウスは『人類最後の日々』では対立するタイプとして「楽道家」を設定しており、この両人は丁々発止と議論し、「戦争」、「ハプスブルク皇帝」等の意義と無意義の論拠が次々と開示されていく。この意味で、クラウスは複眼的思考で批判精神を一方でひたすら研ぎ澄まして先鋭化させていったが、それでいて——あるいはそれだからこそというべきか——その自己を客体化して批判することもあり、ひいては己の在り方そのものの限界も自覚する批評家だった。

当該論文は平成 22～24 年度の日本学術振興会科学研究費補助金「基盤研究 (C)」、課題番号：22520339」の奨励により成ったものである。加えて、「文芸劇場」の一部に関しては、すでに下記の論文で発表したものをさらに加筆・修正して本論文に採録したことをお断りしておく：生田真人、カール・クラウスの「文芸劇場」と批評の精神。「オーストリア文学研究会」編、「オーストリア文学 (第 25 号, 東京 2009)」所収, 6-17 頁。

注

Siglen (全集の略号)

F.=Fackel Hrsg. von Karl Kraus, 12 Bde. Frankfurt a. M. (Zweitausendeins) 1986

Schriften = Schriften. Hrsg. von Christian Wagenknecht, 20 Bde Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1994

- 1) Daniela Sanwald, Bilder der Großstadt. Wien und Berlin im Kino der zwanziger und frühen dreißiger Jahre, in: (Hg.) Bernhard Fetz und Hermann Schlösser: Wien – Berlin, S.117-135; Klaus Völker, Wien sucht Anschluss in Berlin – Berlin kauft Wien, S. 107-115. 後者の論考も前者同様、同じ論文集に収められており、そのタイトル名は以下の通り：『ウィーンはベルリンで併合を求める—ベルリンはウィーンを買い付ける。』
- 2) Primus-Heinz Kucher, „Eine der stärksten Zeiten der Weltgeschichte (R. Musil)“, in: (Hg.) (Derselbe): Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Wien (Aisthesis) 2007, S.47.
- 3) F.544-546 Juni 1920, S. 31..
- 4) Robert Musil, Tagebücher. (Hg.) Adolf Frise. Reinbek b. Hamburg (Rowohlt) 1976, Bd.1, S.353.
- 5) F.521-530 Februar 1920, S.49.
- 6) この箇所での引用と言及：F.546-550 Juli 1920, S.3-9.
- 7) F.916 Anfang November 1935, S.17.
- 8) 具体的な長所と短所に関する参照箇所：F.868-872 März 1932, S.44.
- 9) F.857-863 August 1931, S.65.
- 10) Schriften, Bd. 14, S. 275.
- 11) F.857-863 August 1931, S.67.
- 12) Schriften, Bd.12, S.12.
- 13) Schriften, Bd.14, S.506.
- 14) 参照箇所：Schriften, Bd.14, S.458-464.
- 15) F.868-872 Anfang März 1932, S.6.
- 16) Ebd.
- 17) Alfred Kerr, Ein Sommernachtstraum - Shakespeare-Zyklus im Deutschen Theater, in: Mit Schleuder und Harfe, hrsg. v. Hugo Fetting, Berlin (Severin und Siedler) 1982, S.98-101; Alfred Polgar, Jacques Offenbach-Die schöne Helena, in: Kleine Schriften B.6, hrsg.v. Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Reinbek b. Hamburg (Rowohlt) 1986, S.288-289; Herbert Ihering, Theater in Aktion. (Hg.) Hugo Fetting, Berlin (Henschel) 1986, S.453-456.
- 18) Ernst Krenek, Zur Sprache gebracht. (Hg.) Friedrich Saathen. München (Albert Langen) 2003, S.229.
- 19) F.759-765 Juni 1927, S.45-75.
- 20) F.724-725 Ende April 1926, S.4. 以下の引用も同箇所より。
- 21) F.781-786 Juli 1928, S.26.
- 22) F.751-756 Februar 1927, S.36.
- 23) F.795-799 Anfang Dezember 1928, S.38. 初出の「火星劇場」については次の初校の上演用台本に付された「前文」を参照：*Fackel Die letzten Tage der Menschheit* (Aktausgabe) 1919, S.1 勿論この命名は誇張と諧謔から成るクラウスの語法から出たものである。オーストリア民主党との関連でいえば、両次大戦間期のクラウスは党の文化プログラムの一環として評論活動や朗読会を催していたが、その蜜月の期間は短く、双方の幻滅で終わりを告げた。クラウスは社民党もヒトラーに唱導された国民社会主義の台頭に責任があるとみなすようになっていった。
- 24) F.834-837 Mai 1930, S.20. 以下の引用も同箇所より。
- 25) F. Ende Januar 1925, S.1. ネストロイの原作の最新版も挙げておく：Johann Nestroy, *Der böse Geist Lumpazivagabundus Oder das liderliche Kleeblatt*, 5. B., S.179-181. In: *Sämtliche Werke, hist.-kritische Ausgabe*, hrsg. von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier. Wien 1955. クラウスが典

拠としているネストロイの原作では、登場人物のクニーリームが、『世界は長くは持ちこたえられない。要するに上を見ても下を見ても、ひたすら滅亡に向かって突き進む』(179頁)と唄う。ここからクラウスは滅亡に突き進む時代の兆候、そして世界の破局を導き出すのだが、ブルク劇場の演出ではこの現世は容易に騙せるもので、原作の「世界の破局・滅亡」は「気楽な世渡りの術」に変えられてしまっている、というのがクラウスの解釈である。

- 26) 講演や朗読会の回数やタイトル・内容については以下の研究書を参照：Harry Zohn, *Karl Kraus*, Frankfurt a. M. (Anton Hain), S. 127-128.
- 27) *Schriften*, Bd. 8, S. 286-287.
- 28) *Schriften*, Bd. 14, S. 185-210. 特に重要なクラウスの思考は185頁、209-210頁に表現されている。
- 29) 参照箇所：*Schriften*, Bd. 14, S. 203-404
- 30) *Schriften*, Bd. 14, S. 235.
- 31) *Schriften*, Bd. 14, S. 236.
- 32) Hans Weigel, *Karl Kraus oder die Macht der Ohnmacht*. München (dtv) 1972, S.249

The Development and Limit of Transcultural Formation

—Karl Kraus' criticism of culture and politics as a bridging of European culture—

Masato IKUTA

Abstract

Karl Kraus (1874-1936) was not only a sharp critic, he was also a dramatic performer with a unique and genuine spirit. Kraus was energetically active in Vienna, mainly between the two World Wars. He gave distinguished lectures on the stage which were finally developed into poetic theatre (originally *Theater der Dichtung*). This theatre had two elements: dramatic reading of the texts of dramatists highly esteemed by Kraus himself (especially Offenbach, Shakespeare and Nestroy), and theatrical performance, in which additional and current couplets, namely Kraus' original songs (*Zusatz- und Zeitstrophen*) were recited from his critical point of view.

Kraus' lectures were brought Europe-wide in a kind of theatrical culture tour. Additionally, the three dramatists specially chosen by him represent several Cross-European cultural areas: the area of Romance languages and literature (Offenbach), that of the Anglo-Saxon (Shakespeare), and that of domestic culture (Nestroy). As far as the contents of Kraus' criticism are concerned, he criticized the corrupt mass media, which was especially represented by the newspaper *Neue Freie Presse* in Vienna. He was also strictly against journalists and poets who were conforming to the *Zeitgeist*, tending latently toward warlike fascism (Moussolini) and Nazism (Hitler). That is why Kraus could enjoy a certain international reputation in the circles of critical intellectuals. On the other hand, his extraordinarily resolute critical spirit did not allow him to gain further fame in Austria/Germany, much less in the wider European world.

Keywords: Karl Kraus, epoch between the two World Wars, critical spirit, poetic theatre, additional and current couplets