

劇作家ホルヴァートと女性たち ——戦間期における新しい女性像と政治難民をめぐる——

Der Dramatiker Horváth und die Frauen.
Neue Frauen oder politische Flüchtlinge in der Zwischenkriegszeit

大塚 直
OTSUKA Sunao

Der Dramatiker Ödön von Horváth wird als derjenige Autor vorgestellt, der durch seine berühmten Fräulein-Stücke für das Recht der Frauen gekämpft hat. Mit was für Frauen war er aber eigentlich zusammen? Die vorliegende Abhandlung betrachtet das Leben bzw. den Lebensstil derjenigen Frauen, die als Schauspielerinnen, Opernsängerinnen oder Filmstars in den frühen 1930er Jahren in seiner Nähe waren, wie z.B. Eleonora von Mendelssohn, Maria Elsner, Hertha Pauli, Wera Liessem und Marianne Hoppe. Sie verkörperten einerseits “Neue Frauen” mit modernem kurzen Haar in der Weimarer Republik, andererseits mussten einige von ihnen nach der Machtergreifung Hitlers aufgrund ihrer jüdischen Herkunft bzw. ihrer demokratischen Überzeugungen als politische Flüchtlinge ins Exil gehen, während andere in Deutschland blieben, wobei sie sich durch Rückfall in alte, traditionsgebundene Frauenrollen bzw. Regression zur Mutter nicht selten unterdrückt fühlten. Wie sich durch seine Beziehungen bzw. Erfahrungen mit ihnen ab 1933 die weiblichen Dramenfiguren Horváths geändert haben, wird hier betrachtet und dabei besonders das Problem der Kinder in seinem Spätwerk erklärt.

1. はじめに——戦間期の「新しい女性」たち

劇作家ホルヴァート（Ödön von Horváth, 1901-1938）の生涯のテーマのひとつが同時代の女性たちであった（写真0）^①。第一次世界大戦による前時代との断絶、ドイツ革命による帝政の崩壊、並行するロシアやオスマンやハプスブルクなど当時の三大帝国の終焉と相俟って、1919年に新しくドイツ共和国憲法が可決される。このいわゆるヴァイマル憲法の下で、婦人参政権や女性の大学入学許可が法的に認められ、新しく民主主義的な社会を迎える。しかし依然として旧い家父長制度に根差したドイツの保守的な体質は、深刻な経済不況を迎えると脆くもナチ政権・第三帝国を胚胎させることになる。この未曾有の変革の時代を活写したホルヴァートの民衆劇、



写真0： 1931年のエデン・フォン・ホルヴァート

特に後期戯曲では、社会から排斥される弱者・アウトサイダーが主題として描かれているが、その多くは大战中のトラウマに起因して外国人であったり、ドイツの権威主義的・排他的パーソナリティからユダヤ人であったりする。しかしそれ以上に、戦時下の男不足の中で働き始め、新しいヴァイマル共和政下でも経済的な自立を求めながら果たせなかった女性たちの運命が、男性優位社会を批判するかのようには首尾一貫して取り上げられている。

ところで、作品では自己実現を目指しながら男性社会の中で犠牲となる女性を描き続けたホルヴァートだが、彼自身はどのような女性たちと交際していたのだろうか。彼が同時代を巧みな対話で写し取った言葉と心理の劇作家である以上、テキスト批評において作家の実人生は作品解釈とはまったくの別物とステレオタイプに切り捨てることはできない。ホルヴァートがどのような女性たちに魅了され思想的に共闘していたかは素朴に興味深いテーマであり、ヴァイマル共和政時代の作家と女性との関係を探った先行研究には、谷川道子『プレヒトと女たちの共生』(1988)、三原弟平『ベンヤミンと女たち』(2003)などの優れた著作もある。もっとも同時代のルポルタージュに近い小説ではなく、戯曲という形式を用いてホルヴァートが女性を描いた以上、現実には彼が交際した女性を単に紹介するのみならず、世紀末から「女性劇」の系譜を辿り直しながら、現実で培った問題意識を彼がどのように作品に結晶化させたか、問う作業も必要になってくるだろう。

本稿で取り上げる女性たちは、主にホルヴァートがベルリン進出後に出会った女性たち、すなわち大都会を駆ける性的にも解放された自主性を備えた女性たち、芸術家肌でボーイッシュなヴァイマル共和政時代の「新しい女性」たちである。しかしヒトラーが権力を掌握すると状況は一変、ドイツに留まって体制内で出世していくマリアンネ・ホッペのような女優もいれば、ユダヤ人ということで財産を没収されて波乱万丈な人生行路を歩むエレオノーラ・フォン・メンデルスゾーンのような女優もいた。ちなみにホルヴァートは生涯にわたってコスモポリタンなユダヤ人とは交流が深いのだが、エレオノーラの弟フランチェスコ・フォン・メンデルスゾーンのように、アメリカ亡命後に悲惨な晩年を過ごした者もいる。

本稿では、このようにホルヴァートと同世代の女性たち、新しい共和政の精神の許で物心を付けて自由に生きようと試みながら、やがて運命の1933年を迎えると、主にユダヤ系であったり民主主義の信念を持っていたりしたため、政治難民となって亡命していく女性たちを考察する。自分のことは黙して語らないホルヴァートだが、彼と近い関係にあった女性たちの境遇から、逆に同時代に対するホルヴァートの関心・問題意識を照射することが可能になるのではないか。不思議なことに戦後、トーマス・マン一家の亡命生活やプレヒトを中心とする左翼批判主義の文化史はしきりに紹介・喧伝されるものの、ホルヴァートとパリで亡命生活を共にした女性作家ヘルタ・パウリや社会諷刺的なカバレッティストのヴァルター・メーリングら、当時のヴァイマル文化史の“良心”とも言うべき重要な抵抗文学の作家たちが、今日ではすっかり忘れ去られてしまっている。ホルヴァートはいかなる点で彼らと政治的信条を共有していたのだろうか。

考察の手順としては、まずヴァイマル共和政下におけるホルヴァートの立ち位置・劇作家としての問題意識を次節で概観する。次にホルヴァートと親交の深かった女性たち、彼女たちの人生行路

を具体的に紹介する。その上で、最後に彼女たちからの影響を「子供」という観点から後期戯曲の中に探してみたい。まとめとして浮かび上がってくるのは、戦間期の女性たちが望んだのは自立か結婚か、という現代にも繋がる問題である。

2. ボヘミアンと劇作家——バイエルン作家の戯曲の中に描かれた女性たち

19世紀末から20世紀初頭になると女性解放運動が世界的に盛んになる。ドイツでもアメリカを手本にして全国的な婦人運動組織ができると、女性の地位向上のために様々な運動が展開されていく。この世紀転換期のボヘミアンの中心都市ミュンヘンには、「新しい女性」を象徴する人物としてフランツィスカ・ツー・レーヴェントロー伯爵令嬢がいた。彼女は一人息子ロルフの非婚の母親であると同時に、公然と複数の男性と奔放な性愛関係を結んでいることで知られていた。またこの時代のミュンヘンには、それぞれ「女性」をテーマに重要な戯曲を執筆した二人の劇作家イブセンとヴェデキントが住んでいた。ノルウェー出身のイブセンがミュンヘンに定住したのは、1875年から1891年までの16年間である⁽²⁾。「一個の人間として生きる」ことを決意して家出する女性ノラを主人公にした社会劇『人形の家』(1879)は、実はドイツ滞在中に書かれた作品であり、世界各地で上演されて作者の名声を不動のものとする。初演はコペンハーゲン王立劇場であるが、夫と子供を捨てるイブセンの意図したラジカルな結末を反映させた形で上演されたのは1880年、ミュンヘンが最初であった。レーヴェントロー伯爵令嬢もまた、若き日にリュウベックで「イブセン・クラブ」に入会していたのであり、イブセンの『人形の家』や『民衆の敵』(1882)のみならず、アウグスト・ペーベルの『女性と社会主義』(1879)などからも決定的な影響を受けている⁽³⁾。彼女は「シュヴァーピングの無冠の帝王」と呼ばれた劇作家ヴェデキントとも親交があり、彼女の名前を冠したヴェデキントの戯曲『フランツィスカ』(1911)などは、当時のレーヴェントロー伯爵令嬢の生き様が作品に反映されている。

さて、一部のボヘミアン文士の耳目を集めた彼女の新しい生き方だが、1920年代には事務職員としてすでに社会進出を果たしていた大都会の「新しい女性」たちから広く注目を集めることになる。しかし当のミュンヘンでは、第一次世界大戦末期のバイエルン革命でその自由主義が頂点に達する一方、その挫折から人心は速やかに「左」から「右」へと急旋回している。ヴァイマル共和政下のミュンヘンは、世紀末ボヘミアンの自由主義を受け継ぐ陣営と、後のナチズムへと至る保守反動化の陣営とがせめぎ合う複雑な様相を呈していたのである。ちなみにミュンヘン時代の若きホルヴァートは、バイエルン革命に参画した作家オスカー・マリア・グラーフと仲が良かったことが知られており⁽⁴⁾、当地のイラスト雑誌『ジンプリチシムス』に小品を発表し始めることで作家活動をスタートさせる。グラーフとの交流からホルヴァートは、世紀転換期ボヘミアンの一匹狼的な生き方に共鳴していたのではないかと想像させられる。

こうしてイブセンやヴェデキントに始まるミュンヘンの「女性劇」の系譜から、やがてブレヒトやホルヴァートが登場してくるわけだが、従来型の結婚観や家族像が問い直されるこの時代、彼ら新しい時代風潮の中で創作活動を開始したバイエルンの劇作家たちが従来の女性像をどのように継

承・発展させたのか本節で検討しておきたい。「女性的なるもの (das Weibliche)」は現代を迎えるまで歴史的に、それ自体としては考察されず、男性の側からの願望や妄想を一方的に投影させてきたことが知られているわけだが⁽⁵⁾、ドイツ戯曲史においては一連の市民悲劇や社会劇の中で悩める女性主人公の自己犠牲死というものが美化されて度々描かれてきた⁽⁶⁾。例えばレッシングの『エミリア・ガロッティ』(1772)、シラー『たくらみと恋』(1784)におけるルイーゼ、ゲーテ『ファウスト』(1806)の中の「グレートヒェン悲劇」、ヘッペル『マリア・マグダレーナ』(1844)におけるクララ、ハウプトマン『ローゼ・ベルント』(1903)などでは、男性が主体となり理性が、女性は客体となり感性が都合よく割り振られて、受動的・消極的な「女性的なるもの」が罪を背負い込む悲劇の構造と重ねて表現されている。しかしアンゲリカ・フューリヒの先行研究を参照すれば、このような伝統的な戯曲が持つ「コルセット」のような閉じた構造は、ヴァイマル共和政下の演劇実践の様々な実験の試みの中で問いに付されると同時に、破滅へと運命づけられた女性主人公という構想もまた、女性の就業と社会進出が進んだ1920年代の新しい社会的現実を背景にして再考を迫られたことになる⁽⁷⁾。これと呼応するように表現主義の時代には、抑圧的な家父長制度に対する息子たちの反抗も作品のテーマとなっている。

フューリヒに拠れば、市民階級のモラルを挑発したブレヒトの処女戯曲『パール』(1918)は、性の解放が叫ばれた世紀転換期ミュンヘン・シュヴァービングにおける文学的アヴァンギャルドの延長線上に理解される作品であるが、女性はなお男性から性を搾取される客体に過ぎず、伝統的な戯曲と同様に犠牲死を遂げているという。しかし続く『都会のジャングル』(1921)における母親マエ・ガルガヤ、『男は男だ』(1926)の後家ベグビックあたりから、伝統的な家族像の頸木を脱して男性を手玉にする骨太の女性像が登場してきており、このイメージから後の革命劇『母』(1931)のペラゲヤ・ヴラーソワ、後期四大作品のひとつ『肝っ玉お母』(1939)の度胸アンナなどブレヒト劇に頻出する女丈夫・母親像が造形されてくるという⁽⁸⁾。これら女性主人公は、確かに男性優位社会の中で彼らと渡り合える主体性・自律性を獲得してはいるが、ブレヒトの場合、同時にマルクス主義を説明する上でのモデルとしてのみ機能しているという限界もある。

それでは社会批判的民衆劇の旗手として68年世代の劇作家に再発見されるマリールイーゼ・フライサーとホルヴァートの戯曲の女性登場人物はどうであろうか。自身が女性であると同時に労働者階級の鍛冶屋の娘として生まれ育ったフライサーは、家父長制度の中で女性であるという観点、また地方都市インゴルシュタットで自らが蒙った階級格差という観点から二重の差別・抑圧を主題にした劇作家である。しかしフューリヒに従えば、彼女の執筆スタイルは理論や政治に基づいてはおらず、社会的弱者に寄せる深い共感、または女性であることの直感に従って書かれているという。また自らの観察や体験を圧縮して戯曲にまとめることで権力構造を認識し自己を解放していると考えられている⁽⁹⁾。

その一方でホルヴァートの戯曲では、「同時代の忠実な年代記作者」⁽¹⁰⁾であることを意図した作者が民衆劇の伝統を汲んで社会批判的な視座に立ち、女性主人公のあり方も個別のケースを描くというよりも、彼女が置かれた当時の社会階層・経済状況をリアルに表出することに比重が置かれ、類

型化されて問題提起されているという⁽¹¹⁾。もっとも、1920年代後半に描かれたフライサーの『インゴルシュタットの煉獄』(1926)と『インゴルシュタットの工兵隊』(1929)、及び1930年代初頭に描かれたホルヴァートの民衆劇『ウィーンの森の物語』(1931)と『信仰 愛 希望』(1932)をそれぞれ比較すると、実は従来型の「女性劇」の系譜に沿って、女性主人公が男性優位社会の中で排斥されて孤独と犠牲を強いられるという共通項が窺える。また両劇作家ともに登場人物のセリフや言い回しに着目しており、言葉から意識や内面を炙り出す、この時代に復権したビューヒナーの『ヴォイツェク』(1837)のような手法を用いて、前時代的なカタルシスの手法を拒絶、悪循環から抜け出せない「出口なし」といった悲喜劇的な結末を用意して観客に問題提起、社会への内省を促している。

一例としてホルヴァートの代表作『ウィーンの森の物語』を紹介しておく、女性主人公マリアンネは、主要登場人物のほぼ全員から窮地へと追いやられていく⁽¹²⁾。男性たちのセリフからは平然と男尊女卑的な風潮、後のファシズムへと繋がる権威主義的な言説・思考態度が様式化されて暴露される一方、孤立を深めるマリアンネの率直なセリフは対照的に、嘘偽りのないリアリズムの言葉として浮かび上がってくる。時代が変わっても旧態依然たる、あるいはマス＝メディアを通じて馴致された言説・意識・態度の「仮面(Maske)」、見栄や虚飾の彼らの「仮面を剥ぎとること(Demaskierung)」が、ホルヴァートの目指したところであった。

もっとも『ウィーンの森の物語』にモットーとして「愚かしさといったもののほど、永遠を感じさせるものはない」⁽¹³⁾という言葉が掲げられているように、ホルヴァートは女性に寄り添いながらも、一面的に彼女たちを美化してはいない。「新しい女性」たちは経済的に自立することで男性への依存状態からの脱却を試みる一方、自由恋愛をすることで理想の男性から庇護されたいという相矛盾するジレンマを抱えてもいた。すなわち社会学者クラカウアーが分析している通り⁽¹⁴⁾、ヴァイマル共和政下の消費社会の中で、大衆の社会的願望を具現化したとされる通俗映画のような無謀な恋愛にマリアンネは賭けたわけであり、その世間知らずでお人好しの愚かしさをホルヴァートは批判的に描いている。しかし筋の経過の中で、最後まで変わらないダメな男性陣に対してただ一人、社会的に転落して犠牲者・悲劇的人物になるのが彼女であれば、同時に自己の状況を嘘偽りなく認識するただ一人の人物もまた彼女なのだ。

3. 後期ホルヴァートと五名の女性たち——ナチ時代の過酷な現実

世紀末ミュンヘンの「女性劇」の系譜から、性別を超えて自主性を獲得した母親像を造型して、そこからマルクス主義のモデルを分かりやすく大衆に説明したプレヒトに対し、ホルヴァートは家父長制度に根差してファシズムへと傾斜していく同時代の小市民層・中産階級を批判的に描くため、家族間や男女関係で抑圧されて孤立する女性像を登場させたと言えるだろう。しかしホルヴァートは現実にはどのような女性たちと交際していたのか――。

女性解放運動の視座を持って社会批判的な作品を書いたからと言って、作者を実人生においても「聖人」扱いするのは間違いであり、新ウィーン全集版の編集者カストベルガーも、ホルヴァート戯曲に描かれた男女関係を最初から加害者と被害者の関係に割り振って色眼鏡をかけて鑑賞すること

には疑問を呈している⁽¹⁵⁾。実際ホルヴァートが女性を擁護していても、善悪の尺度に照らして彼の戯曲が書かれているわけではなく、作者自身がそう述べているように、「残念ながら結局はそうではない世界をそのままに描写する (die Welt so zu schildern, wie sie halt leider ist)」ことにホルヴァートは全精力を傾注したのである⁽¹⁶⁾。

実生活では、果たしてホルヴァートもまた恋多き若者だったのであり、「ゴールデン・トゥエンティーズ黄金の20年代」と呼ばれる時代の大都会ミュンヘンやベルリンで享樂的な生活を送っていたであろうことは、例えばハンガリー出身の映像作家ゲーザ・フォン・チフラが報告している——「彼 [=ホルヴァート] の恋愛はあまりにも短期間だった。女性たちは彼を崇拜したが、彼の方でも喜んで、どんな女性にも自分を崇拜させた。[...] 彼はすぐに女の子を変えた」⁽¹⁷⁾。またほろ酔い気分のホルヴァートは「一番好きなタイプの女の子はいつだって近所のお手伝いだったよ。彼女たちは面倒臭くなくて、ホントすぐに性的関係が持てるからね」などと告白している⁽¹⁸⁾。このような人物観察や情事の経験が彼の「女性劇」に反映されていることは疑いを得ない。

ホルヴァートは16歳の頃に経験した初体験について次のように書いている——「私は今でも初恋のことを覚えています。あれは世界大戦のさなかの静かな小路でのことでした。あの時ブダペストである女性が私を彼女の四部屋の住居に連れ込んだのです。すっかり暗くなっていました。この女性は娼婦などではありませんでした。しかし夫が戦地に、たしかガリチア地方だったと思いますが、そこに出征していたのです。そして彼女はとにかくふたび愛されることを望んでいたのです」⁽¹⁹⁾。このような愛情に飢えた孤独な女性との十代での邂逅・原体験が、その後の彼の戯曲の女性像に及ぼした影響は想像に難くない。

第一次世界大戦後、ミュンヘン大学に通っていた18歳の時に、ホルヴァートは当地のスケート場で知り合った2歳年下のガールフレンドのグストル・エムハルト (Gustl Emhardt, 1903-1997) に『幸せ』という詩を捧げている——「僕が書くときは／君に対して書くのだ。／僕が歩くときは／君に向かって歩くのだ。／僕が考えるときは／君のことを考えている。／僕がキスする時は／君にキスするのだ」⁽²⁰⁾。これが現存するホルヴァートの最初の詩である。グストルは後年、ホルヴァートの弟ラヨシュと結婚するため、当時のホルヴァート一家について貴重な証言を残している。ちなみに弟ラヨシュは、ミュンヘンの名物雑誌『ジンプリチシムス』や『ユーゲント』で活躍した挿絵画家・諷刺画家であった。

1924年の夏をともに過ごした女性としてフェリツィア・ザイト (Felizia Seyd, 1900-1992) がいる。同年9月に約30篇から成る散文集『スポーツ童話』の手稿本をホルヴァートは署名入りで彼女に献本している。ザイトは後年アメリカへ移住して、自身でも数冊の本を書いている。「私たちを結び付けたのは、抒情詩や童話や《ファンタスティックなものすべて》に対する愛情、緑の牧草地や自然でした。でも後年の作家・劇作家のエデンに私は影響を及ぼしてはいません」(ザイト)⁽²¹⁾。1928/29年頃はベルリンから出された手紙から、ホルヴァートが郷里の女性ロッテ・ファール (Lotte Fahr, 1898-?) と付き合っていたことが分かる。彼らはバイエルン州ムルナウにある展望カフェ「フェルスト＝アルム」でチェスを指すのを楽しんでいたようだ。

このように1933年にヒトラーが政権を掌握するまでは、ハンガリーの外交官の息子であるホル

ヴァートは、地元のガールフレンドと一緒に風光明媚なバイエルン・アルプスを山歩きしたり、水泳をしたり、ボクシングの試合観戦に興じたりと、スポーツと青春を謳歌していたようだ。しかし本節で紹介・考察したいのは、ナチ党が勢力を急拡大する 1930 年前後にベルリンやミュンヘンで出会った、以下の五名の「新しい女性」たちである。

3.1. エレオノーラ・フォン・メンデルスゾーン



写真 1： 1935 年のエレオノーラ・フォン・メンデルスゾーン

かの高名なユダヤ人哲学者モーゼス・メンデルスゾーンを始祖とし、銀行業で財を成したメンデルスゾーン一族の末裔、モーゼスから数えて六代目にあたるのがエレオノーラ（Eleonora von Mendelssohn, 1900-1951）と（写真 1）⁽²²⁾、フランチェスコ（Francesco von Mendelssohn, 1901-1972）のメンデルスゾーン姉弟である。彼女たちが十代後半で大銀行家であった父親ローベルトを亡くすと、イタリア人ピアニストの母親ジュリエッタは家族が別荘として使っていたベルリン西部の高級住宅地グルーネヴァルトにある邸宅をフランチェスコに預けて、自身はイタリア・フィレンツェで当時の新進チェリストの

ガスパール・カサドと暮らし始める。ちなみにこの邸宅は、レンブラントやルーベンスなど世界的絵画のコレクションや骨董品で埋め尽くされた豪邸であり、フランチェスコは 1920 年代半ばにここをサロンとして使用し、世界的セレブや芸術家たちを宿泊させたり、当時の同性愛的な若者たちを呼び集めて倒錯的・退廃的なパーティに興じたりしていた。姉弟の関心は文学や音楽、特に演劇にあり、両親の家で出会った演出家マックス・ラインハルトに二人とも強い憧れを抱いていたという。

弟フランチェスコは巨匠カザルスに師事したチェリストであり、まずは音楽の才能に恵まれた魅力的な若者であった。と同時にバイセクシャルでもあり、ベルリンの社交界では伊達者あるいは変人として知られていた。彼はピアニストのホロヴィッツの若き日の親友・恋人でもある。演劇分野ではピランデッロの戯曲をイタリア語からドイツ語に翻訳したりしていたが、1930 年前後から演出にも興味を示し、彼が当時手がけた舞台には名優ペーター・ロレやロッテ・レーニャやハインツ・リューマンらが出演している。ホルヴァートの出世作『イタリアの夜』（1931）は、このフランチェスコの演出によりベルリン・シフバウアーダム劇場で初演された。その際に、新進女優ルイーゼ・ウルリヒに出演依頼をするにあたって「エデン・フォン・ホルヴァートは現代的な作家です。ツツクマイヤー、ハウプトマン、クニッテルなどは皆、ヨハン・ヴォルフガングのエピゴーネンなのですが、エデンは新しいんです」と主張してフランチェスコは彼女を口説き落とすとしたという⁽²³⁾。多かれ少なかれゲーテの影響下にあった従来のドイツ戯曲に対して、彼はホルヴァートの独創性・新規性をいち早く見抜いていたわけだ。ちなみにフランチェスコは俳優・演出家グスタフ・グリュントゲンスの親友・愛人でもあり、ベルリンでホルヴァートと親しくなった二人は彼をムルナウまで訪ねている。しかしその際に、老舗ホテル「ポスト」のレストランで、フランチェスコの膝の上にグリュントゲンスが座るなどしたため、その同性愛的な振る舞いに保守的な当地の人びとは大いに驚いた

という⁽²⁴⁾。

一方、姉エレオノーラは演出家ラインハルトに恋心を抱いて女優となり、フリッツ・コルトナーやアレクサンダー・モイッシら当時の著名な俳優たちと舞台上で共演している。ちなみに彼女の名前は、父親ローベルトが密かに愛人関係にあったイタリアの大女優エレオノーラ・ドゥーゼに由来する。姉エレオノーラは、ノーベル賞作家ヘッセが崇拝したスイス人ピアニストのエトヴィン・フィッシャーや、パプスト監督の映画版『三文オペラ』(1931)でメッキー・メッサー役を演じた俳優ルードルフ・フォルスターを含め、生涯で四度も結婚している。しかも崇拝するラインハルトや指揮者トスカニーニとも愛人関係にあった。おそらくはファザコンのために不幸な恋愛を繰り返した彼女は、その生涯を通じてモルヒネ常用者でもあった。

新進劇作家の登竜門クライスト賞を受賞するなど、作家活動の飛躍の年となった1931年秋、ホルヴァートはベルリン・グルーネヴァルトにあるフランチェスコの邸宅に短期滞在して、新作戯曲『カージミルとカロリーネ』(1932)の執筆に励んでいる。マルターラーやカストルフらにより現代でも意欲的な演出が行われている本作のライブツイヒ初演を手掛けたのもフランチェスコであった。確かなことは分からないが、民衆劇『ウィーンの森の物語』の成功で一躍ベルリンの演劇界から注目を浴びていたホルヴァートと、この時期ラインハルト演出によりハウプトマン『日の入り前』(1932)のベルリン初演を準備していたエレオノーラとがひとつ屋根の下にいて恋愛関係が生じないわけがない、とホルヴァート研究者クリシュケが指摘している⁽²⁵⁾。

しかしユダヤ系である彼女たち姉弟は、1933年に第三帝国が成立すると、アメリカへの亡命を余儀なくされる。1935年秋、彼らはフランス北西部の港町シェルブールからマジスティック号に乗り込みニューヨークへと向かったが、この船上にはメンデルスゾーン姉弟の他にもブレヒト『三文オペラ』(1928)の作曲者クルト・ヴァイルとロッテ・レーニャ夫妻が同行していた。ちなみに1933年4月、ニューヨーク・ブロードウェイで行われた『三文オペラ』アメリカ初演の演出を担当したのもフランチェスコであった。

アメリカへの移住やユダヤ人資産のアーリア化により、姉弟の資産は大幅に目減りしたが、彼らは経済的に困窮した他の移民たちを絶えず支援している。姉エレオノーラはアメリカ国籍を取得してブロードウェイで女優としてのキャリアを続け、弟フランチェスコは同じくユダヤ系のためアメリカに活動の軸足を移した演出家ラインハルトの下で、劇作家フランツ・ヴェルフェル／作曲家クルト・ヴァイルによる壮大なユダヤ人の歴史物語・四部構成二十三場面のオラトリオ作品『永遠の道』(1937)の演出助手を務める。しかし亡命を境に激変した生活を過ごすうち、フランチェスコは極度の抑鬱状態となり、深刻なアルコール依存症に陥っていく――。

一族の絵画コレクションはナチ時代に国家社会主義者となった母親ジュリエッタにより一方的に美術館に売却されてしまうが⁽²⁶⁾、辛くも持ち出された一部は、当座の生活費と弟の治療費を捻出するため姉によりアメリカで売却されている。しかし彼らはセレブとしての暮らしぶりが捨てられず、健康を害し、負債は膨らんでいった。フランチェスコが酒に酔って乱闘と逮捕を繰り返す中、エレオノーラは当時の夫で俳優のマーティン・コスレックが自殺未遂の騒ぎを起こした際に、睡眠薬を

服用して 51 歳でその生涯を閉じている。一方フランチェスコは精神病院を転々とし、ロボットミ―手術を施された可能性があるため別人のようになり⁽²⁷⁾、かつてはベルリンの大邸宅で大勢のボヘミアンに取り巻かれていた彼だが、71 歳で異郷の地ニューヨークに没した時、その葬儀に参列する者はほとんどいなかったという。

1920 年代のドイツ演劇・映画界のスター女優であり、同じくユダヤ系で多くの男性と奔放な性的関係を持っていたエリーザベト・ベルクナーは、エレオノーラの親友でもあったが、これまで彼女が出会った中でもっとも不幸な女性がエレオノーラだったと述べている。エレオノーラはまるで童話のプリンセスのようで、その出生に際して多くの良い妖精から美しさも富も才能も与えられたのに、祝いの席に招待されなかった悪い妖精が呪いをかけて祝福のすべてを台無しにしたのだ、とベルクナーは自伝の中で回想している⁽²⁸⁾。

ホルヴァートのベルリン演劇界での躍進を考えた時、劇作家カール・ツックマイヤーと並んでメンデルスゾーン姉弟との交友関係は重要なのだが、新進芸術家の登場を支援した彼ら姉弟の功績が現在では文化史からその痕跡を消してしまっている⁽²⁹⁾。演出家フランチェスコの仕事はほとんど語られないし、自由奔放な恋愛に生きたエレオノーラの異郷での最後は、ナチ政権下での「新しい女性」の可能性の終焉と重なって見えて仕方がない。

3.2. マリア・エルスナー



写真 2: マリア・エルスナー

恋多きホルヴァートが生涯で唯一結婚した女性が、若く美しいメゾソプラノ歌手マリア・エルスナー (Maria Elsner, 1905-1983) であった (写真 2)⁽³⁰⁾。彼らは 1933 年 12 月 27 日に結婚、立会人はオーストリアの作家アレクサンダー・レルネット＝ホレーニアとジャーナリストで歴史家のカール・チュピクが務めた。しかし翌年 9 月 2 日に二人は離婚、わずか半年強の婚姻関係に終わる。どういうわけか。俳優パウル・ホフマンの証言に拠れば、彼が友人エルスナーを助けてほしいと 1933 年 12 月、ホルヴァートに偽装結婚を持ちかけたのだという⁽³¹⁾。ナチスが政権を獲得すると、ユダヤ人であることを理由に彼女はベルリンで出演禁止処分を受け、オペラ歌手として活躍の場を奪われてしまった。そのため彼女にハンガリー国籍を取得させて亡命させようとしたのである。

ところがホルヴァートは、この結婚が形式上のものであることを知らず、自ら進んでエルスナーにプロポーズしたと思われる。おそらく二人は以前からの知り合いであり、本気で彼女に惚れ込んでいたホルヴァートを、パスポートを手に入れるためにマリア・エルスナーの方が利用したのが真相ではないか。結婚後、二人は数日をウィーンで一緒に過ごしているが、1934 年の元旦に、エルスナーの側からハンガリー国籍を取得するために彼と結婚したこと、本当は別の男性を愛していることをホルヴァートに告白したらしい。彼は彼女の言うことが信じられず、彼女を掴み、彼女を揺さぶり、しまいには彼女に手を上げたという⁽³²⁾。両者は言い争いを続け、同年 1 月 9 日にホルヴァートはウィーンを去っている。

マリア・エルスナーの略歴を紹介すると、1928年にフライブルク市立劇場でデビュー、1931年にドレスデン・ゼンパーオーパーでオペレッタ『こうもり』のアデーレ役を演じている。オペラ歌手としてベルリンのドイツ・オペラやウィーン国立歌劇場に出演、女優としては1930年と1931年に四本の映画に出演している。ホルヴァートとの結婚でハンガリー国籍を取得した後、1934年1月半ばから再びベルリンに戻っているが、その後は一時的にプラハへ行き、1935年5月から終戦を迎えるまでをウィーンで過ごしている。戦後はロンドンに定住、BBC放送で自分のラジオ番組を受け持ち、様々なミュージカルに出演したりしている。1947年1月に13歳年長のイギリス人実業家ジョン・フィッシャー卿と結婚、女優業を引退、マリア・フィッシャーとなって1983年まで生きた。

3.3. ヘルタ・パウリ

1938年3月、ナチス・ドイツによるオーストリア併合の後、女流作家パウリはホルヴァートやカバレット詩人ヴァルター・メーリングらと行動を共にしてパリへと亡命する。彼らはオデオン座に近いムシュー・ル・ブラン通りの安ホテル「オテル・ド・リュニヴェール」に滞在、ちなみにこの界限には当時、多数の亡命者が集まっていた。ところが当地で元恋人ホルヴァートの事故死、及び旧ドナウ君主国のユダヤ系作家ヨーゼフ・ロートの死を彼女は経験することになる。パリでは反ファシズムのテキスト執筆に協力したが、第二次世界大戦が勃発、1940年にフランスがナチスに占領されると、死と隣り合わ



写真3： 1936年の
ヘルタ・パウリ

せになりながらマルセイユへと向かう。この脱出直前に彼女は、生前ホルヴァートが敬愛したユダヤ系作家エルンスト・ヴァイス、チェコ出身の作家ハンス・ナトネク、及びメーリングと連名でアメリカに滞在していたトーマス・マンに宛てて亡命への援助を求める電報を打っている⁽³³⁾。多くの政治難民が集まっていたマルセイユでは、アメリカ人ジャーナリストのヴァリアン・フライと出会い、アメリカ大統領フランクリン・D・ルーズベルトの委託により発行された「緊急救助ヴィザ」に助けられて⁽³⁴⁾、他の多くのユダヤ系亡命作家たちと同様に、スペインとの国境をなすピレネー山脈を越えてリスボンを経由し、船でアメリカ合衆国へと辿り着いた。

彼女と行動を共にしたキャバレー・シャンソン作家ヴァルター・メーリング (Walter Mehring, 1896-1981) について触れておきたい。彼は友人のクルト・トゥホルスキーと同様、政治的には知的左翼に属していた。ベルリン・ダダの中心的人物であり、近代都市生活の生き生きとしたリズムをジャズのテンポ、輝かしい言語感覚で捉えると同時に、ベルリン方言を駆使した野卑な機知、市井のユーモアで権力の不正を告発する詩を多く書いた⁽³⁵⁾。ホルヴァートとの共通項として、方言や諷刺を武器に人びとに社会の現状を認識させようとしたこと、左翼系の週刊誌『世界劇場 (Die Weltbühne)』の愛読者であったこと、しかし分けても重要なのは、彼らは社会的弱者の代弁者・擁護者でありながら、特定の政党を支持することなく、基本的には個人の自由に価値を置いた一匹狼として独立していたことである。

ホルヴァートとメーリングが初めて顔を合わせたのは1932年11月、ベルリン・リュッツォウ広場にある洋菓子喫茶であった⁽³⁶⁾。ドイツ劇場の総支配人マックス・ラインハルトから『幸せの貯蔵庫』というジルヴェスター・レビューのために、ホルヴァートが台本の対話を、メーリングはソングの執筆を依頼されたのであった。この人選は、当時ベルリンで注目を浴びていたホルヴァートの才能の質を、演出家ラインハルトがどう捉えていたか明瞭に示していて興味深い。メーリングは初対面でありながら、ホルヴァートの憂鬱症だが嘲笑家の眼差しを一目見るなり打ち解けたと述べている。二人の話題は、女優ヘルタ・パウリに対する共通の愛情に及んだという。メーリングが記憶しているホルヴァートの言葉に次のようなものがある——「ああいった反ユダヤ主義者って、一体何なんでしょうね？ 本気でそう思っているのか、それともただ単に怖いだけなのか？」⁽³⁷⁾。

ヘルタ・パウリ (Hertha Pauli, 1909-1973) は (写真3)⁽³⁸⁾、ウィーンで化学者ヴォルフガング・パウリと女性解放論者ベルタ・シュッツの娘として生まれた。父親はユダヤ系であったが、後にカトリックに改宗している。彼女の兄は「パウリの排他原理」を提唱して1945年にノーベル物理学賞を受賞するヴォルフガング・パウリである。地元ウィーンの音楽舞台芸術アカデミーで演劇を学んだ後、女優としての活動を始める。マックス・ラインハルトに見出されると、1927年からベルリンの彼の劇場で様々な端役を演じた。1931年に『ウィーンの森の物語』ベルリン初演でホルヴァートに出会えると、たちまち激しく彼に一方的な恋をしてしまう。そのため1929年にはすでに俳優カール・ペーアと結婚していたが、1932年に離婚。しかし1933年にヒトラーが権力を掌握した後、女優業を辞めてウィーンに戻っていた彼女に対し、「カフェ・ムゼウム」で待ち合わせたホルヴァートが告げたのは、一週間後に歌手マリア・エルスナーと結婚するという報告であった。パウリはあまりのショックに帰宅すると、ガス栓を捻って自殺を図っている——。

パウリ曰く、ホルヴァートの周囲には目に見えない壁があって、他人はそこを通過して行くことができなかった。彼の作品の登場人物と同様、ホルヴァートも自分の内なる世界を生きていたという。「それでも彼と出会った誰もが、彼のことを好きになった。ほとんどの女性は彼に魅惑された。でも彼女たちはやって来ては去っていった——そして彼はずっと一人だった」⁽³⁹⁾。もっとも彼女はいつまでも落ち込むタイプではなかった。ウィーンで若き法学博士カール・フルフトとともに文学エージェンシー「オーストリア通信」を組織すると、国家社会主義者が支配するドイツでは作品の出版ができなくなったフランツ・ヴェルフェルらユダヤ系作家の文学活動を支援し始める。また彼女は女性の権利の活動家の娘だけあり、ウィーン民衆劇の旗手フェルディナント・ライムントの生涯のパートナーだった女性『トニー』の伝記(1936)や、ノーベル平和賞の創設に寄与した平和主義者ベルタ・フォン・ズットナーの伝記『たかが一人の女』(1937)と、女性に関する二冊の伝記小説を相次いで著した。しかし後者はズットナーの小説『武器を捨てよ!』(1889)とともに1938年にナチスにより発禁処分を受けている。

フランス滞在を経てアメリカに渡った後も、異なる環境に戸惑った他の多くの政治難民・亡命作家とは異なって、彼女は持ち前のユーモアを忘れることなく意欲的・精力的に執筆活動に勤しんだ。アルフレッド・ノーベルについて小説を書いたほか、有名なクリスマス・ソング『きよしこの夜』

の成り立ちを紹介した読み物を皮切りに、多くの青少年向けの本を英語で執筆、刊行した。またホルヴァートの小説『神なき青春』(1938)を意識したと思われる小説『その後の青春』(1959)を発表、第二次世界大戦後に強制収容所から救い出された孤児のユダヤ人少女イレネと、なおも総統ヒトラーに心酔するドイツ人少年ミヒャエルとの出会いを中心に据えて、戦後を生きる若者たちの荒廃した心象風景を赤裸々に描くと同時に問題提起している。

彼女はアメリカで、ミュンヘンからの移民であった翻訳家・編纂者のE・B・アシュトンと出会い、結婚している。1956年からは定期的にヨーロッパを訪れるようになり、スイス・アスコナに隠棲した詩人ヴァルター・メーリングや、生前ホルヴァートの最後の恋人となったヴェラ・リーセムを訪ねている。ヘルタ・パウリは1973年に66歳でニューヨーク州ロングアイランドのハンティントンで亡くなった。現在はウィーン・デープリングの名誉墓地にて家族とともに永遠の眠りに就いている。

3.4. ヴェラ・リーセム



写真4： 1930年代初頭の
ヴェラ・リーセム

1934年9月のこと、正式にエルスナーとの離婚が成立した頃だが、ホルヴァートはユダヤ系ハンガリー人で写真家・美術教育家のモホリ＝ナジ・ラースローのパーティの席上で当時23歳の新進女優ヴェラ・リーセム(Wera Liessem, 1909-1991)と出会っている(写真4)⁽⁴⁰⁾。二人が交わした最初の会話はボクシングについてであり、ホルヴァートはこのスポーツ自体よりも、熱狂する大衆の心理について興味を持って語っていたという⁽⁴¹⁾。同年12月、二人はベルリン・ニコラスゼーの邸宅から二部屋を借りて同棲生活を始める。以後、彼女はホルヴァートの「婚約者(Braut)」として行動を共にし、彼が亡くなるまで最も親密なパートナー関係に続けた。

リーセムはハンブルク＝アルトナの生まれ。南アフリカで劇団主催者を務めていた兄クルトに誘われて、18歳でケープタウンのドイツ劇場に参加。その直後にドイツに戻り、1928年にバンベルク州立劇場でデビュー、ミュンヘン・カンマーシュピーレなどドイツ語圏の主要な劇場で舞台に出演するようになる。1932年から映画女優としてのキャリアもスタートさせ、わずか3年の間に13本もの長編映画に出演している。そのもっとも有名な作品がフリッツ・ラングの犯罪映画『マブゼ博士の遺言(怪人マブゼ博士)』(1933)であり、リーセムはリリー役で女性側の主役を演じている。

1934年3月、ホルヴァートはナチ政権下の人びとの様子を探るためベルリンに滞在、ドイツ帝国作家連盟に加盟すると、映画会社に配属され、ナチ娯楽映画の脚本執筆に協力していた。しかし翌1935年9月下旬以降、ホルヴァートは映画産業の仕事を、リーセムは映画女優としてのキャリアを捨てて、二人でスイスを経由してウィーンへと向かう。最終的にナチス・ドイツに対して彼らは背を向けたのである。「ホルヴァートにとっては潮時だったのです——遅かれ早かれ立ち行かなくなっていたでしょうから——。そしてウィーンでは何もかもが非常に困難でした。お金はギリギリの状態でした。私たちは所持していたものを全部、しばらく質屋に預けました。ホルヴァートは出版社

を訪ねては、前借りをする始末でした」(リーセム)⁽⁴²⁾。

リーセムはウィーン滞在時、後にアメリカへ移住して演技指導の講師となりニューヨークに HB スタジオを創設するヘルベルト・ベルクホフと一緒に、文学的カバレットに出演していた。ホルヴァートの希望により、彼の新作喜劇『一押し、二押し』(1935)に出演、ウィーンの著名な文化史家エゴン・フリーデルとも共演したが、この作品は芳しい評価を得られなかった。ちなみにリーセムはホルヴァートを介してこの頃、ヘルタ・パウリと知り合うと、二人は生涯を通じての親友となり、生前は連絡を取り合っていた。

1938年3月のオーストリア併合後、リーセムは当時のチェコスロヴァキアに滞在したが、ホルヴァートの訃報を聞くとすぐにパリへと駆けつけている。葬儀の後、親族や関係者で集まって追悼式が開かれると、リーセムはホルヴァートの小説『われら時代の子』(1938)から最終章「雪像」の場面を嗚咽しながら朗読したという。その後は旅公演の予定でスペインに向かったが、条件が悪く、お金も底をつき、ハンブルクから母親の手紙を受けると、急遽ドイツへと戻る決意を固める。戦後、彼女はバーデン＝バーデンに本社を構える南西ドイツ放送局(SWF)に勤めた。1991年に78歳で亡くなる二年前、彼女は北ドイツ放送局(NDR)から依頼を受けて『われら時代の子』の朗読を残したので、我われは彼女の晩年の肉声を mp3 CD で聴くことができる⁽⁴³⁾。

3.5. マリアンネ・ホッペ

リーセムが女優としてのキャリアを捨ててナチ支配下のドイツを去った一方、第三帝国で大女優の道を歩んだのがマリアンネ・ホッペ(Marianne Hoppe, 1909-2002)である(写真5)⁽⁴⁴⁾。ドイツ・ロストックに大地主の娘として生まれ、ベルリンの名門ルイーゼ王妃女学校を経てヴァイマル商業学校に学ぶうちに劇場通いを始める。演出家マックス・ラインハルト指揮下のドイツ劇場で女優ルーツィエ・ヘフリッヒに俳優術の薫陶を受ける。1928年にデビュー、1930年代前半はフランクフルトやミュンヘンで女優としてのキャリアを積み、1935年から俳優グスタフ・グリュントゲンスが劇場総監督を務めるプロイセン国立劇場に招聘される。周知のように、ナチ党幹部でプロイセン州首相であったゲーリングの庇護を受けたグリュントゲンスと彼女は1936年から1946年まで婚姻関係にあった。この結婚は互いにバイセクシャルであった彼らをナチスによる迫害から守ることを意図していた。ナチ時代のウーファ映画、例えばシュトルム原作『白馬の旗手』(1934)のエルケ役などで彼女は有名になり、アリア系のブロンドの映画女優としてヒトラーやゲッベルスらから寵愛を受け、彼らと個人的に夕食を共にして映画を見たりしている。



写真5：1933年頃の
マリアンネ・ホッペ

戦後、高齢になっても彼女はドイツ語圏の様々な舞台に立ち続け、1989年のパイマン演出によるトーマス・ベルンハルト『英雄広場』や、1994年の劇作家ハイナー・ミュラー自身による演出『カルテット』などが有名である。文字通り戦前戦後の大女優であると言ってよい。その彼女が生前ある対談の中で、1933年にホルヴァートの子供を身籠っていたと告白したのである。もっとも一方的

な告白であり、事実は確認しようもないが、ホッペと対談したことのある演劇批評家ミヒャルチクは、彼女の思い込んだ様子から証言の信憑性を確信し、当時の大衆の時代を背景として、ホルヴァートとホッペとヒトラーという三名ともHの頭文字を名字に持つ人物たちの時系列が交差する評伝を書いている⁽⁴⁵⁾。

二人が初めて出会ったのは1933年2月17日のこと。ホルヴァートは一週間前に郷里ムルナウでラジオ放送から聞こえてくるヒトラーの就任演説を罵倒したため、突撃隊の男二名に表へとつまみ出され、しばらくはミュンヘンに滞在していた。一方ホッペは当時、ミュンヘン・カンマーシュピーレに所属しており、オットー・ファルケンベルク演出によるシェイクスピア『間違いの喜劇』(1594)にエイドリアーナ役で出演していた。公演後、楽屋から劇場のレストランに向かったホッペは、カウンター席に立つ劇作家エデン・フォン・ホルヴァートを見かけて「私に息子ができたら、エデンと名付けるつもりです」と彼に話しかけたという⁽⁴⁶⁾。ホッペが激しく彼に恋したのは確実である。「ホルヴァートは素敵な人だった。とても大人しいんだけど、ものすごく魅力的だった。あの曇りのない瞳。[…]彼のメランコリーなところがたぶん一番好きだった」、と後年ホッペは語っている⁽⁴⁷⁾。

同年2月27日は、ヒトラーの独裁へと繋がる国会議事堂放火事件が起きた夜として有名であるが、この日ミュンヘン・カンマーシュピーレでは演劇関係者が集まってファッシング(謝肉祭)の仮装パーティを行っていた。会場にはトーマス・マンの長女エリカ・マンや、当時ホルヴァートの正式な彼女であったヘルタ・パウリもいた⁽⁴⁸⁾。三名とも女優であり、ショートヘアで自由な生き方を求める現代的な女性たちだった。国会議事堂炎上のニュースが飛び込んできた時、ホルヴァートはホッペとダンスを踊っていたそうだが、即座に彼女に向かって「出よう(Raus)、とにかくここを出なきゃ!」と呼びかけたという⁽⁴⁹⁾。おそらくこの時期に、二人は密かに関係を持ったのではないか。ホッペは23歳、ホルヴァートは31歳だった。もっともホッペも独身だったとはいえ、下積みのフランクフルト時代に知り合ったユダヤ人社会学者カール・ドライフスとは親密な関係にあった。

同年3月にホルヴァートはミュンヘンを去る。ホッペとの関係は、ザルツブルクやウィーンで何度か密会を重ねた後に、終わってしまう。しかし同年6月、ホッペが映画女優としてのキャリアをスタートさせ、愛国主義的なプロパガンダ映画『チロルのユダ』(1933)の撮影のために滞在したチロル地方ツィラー渓谷をわざわざホルヴァートが訪ねているのは、妊娠について協議するためだったのではないかとミヒャルチクは推測している⁽⁵⁰⁾。ホッペは危険なこの時代、女優業を続けてお金を稼ぐ必要もあり、子供は密かに堕ろしている⁽⁵¹⁾。

ところで、ホッペとの情事の時期に成立した戯曲『セーヌ河の身元不明の少女』(1933)には、愛する男性のために身を引く女性という自己犠牲のテーマが見受けられる。伝記的事実を知る研究者は、当然ながらそこに当時の二人の関係を深読みしたい誘惑に駆られてしまう。もっともホッペは自己犠牲などというしおらしいタイプではないし、ホルヴァートの方はホッペをどう思っていたか、今となってはもう分からない。1960年代以降、ホルヴァートの戯曲は再び脚光を浴びて盛んに上演されるようになるが、様々な重要な現代劇に出演したにも関わらず、ホルヴァートの公演にはホッペは一度として登場していない。

現代から当時を顧みると、その後のホルヴァートが亡命生活に入って不幸な事故死から反ナチ作家として著名になる一方で、ホッペは戦後、ナチス・ドイツに留まったことを批判され続けることになる。ホッペには、あの時ホルヴァートの「出よう (Raus)」という呼びかけにに応じて一緒にドイツを脱出していれば、という強い自責の念が絶えず付きまとっていたに違いない。大女優としてのキャリアよりも、あの時彼と同じ道を歩んでいればと思わせるほど、若き日のホルヴァートの存在は魅力的だったのだろうか。いやむしろ、彼との関係を初めて告白した1982年にホッペが自身の人生を振り返る中で、もしホルヴァートと共に亡命していたら得られたであろう“自由”を改めて彼女が強く憧憬していたことを窺わせる⁽⁵²⁾。

以上の考察から、運命の1933年前後、ベルリンに進出したホルヴァートは主にラインハルト門下である舞台芸術関係者の女性と交際していたことが分かる。文化史的には今日忘れ去られたフォン・メンデルスゾーン姉弟や、ナチ時代に活躍したグリュントゲンス夫妻、またエリカとクラウスのマン姉弟と、実はホルヴァートは密接な繋がりを持っていたのだ。彼が愛した女性の多くはユダヤ系でコスモポリタン、芸術家肌の女性が多かった。つまりヴァイマル共和政の誕生とともに登場した、ショートヘアで知的な新しい女性像と重なり合うのである。しかし中期の民衆劇のテーマであった女性の自立や新しい自由な生き方の挫折とは異なり、ホルヴァートの幾つかの後期戯曲では、女性の結婚や子供がテーマとなっている。つまり部分的には従来の伝統的な家族像へと回帰していることになるわけだが、これはある意味では1933年以降の彼の実人生の問題を反映させているのではないか。

例えば後期戯曲『フィガロの離婚』(1937)を参照してみる。ボーマルシェ／モーツァルトのオペラ『フィガロの結婚』(1786)の改作・続編といえる本作品では、冒頭でアルマヴィーヴァ伯爵夫妻とフィガロ夫妻が革命の勃発により亡命生活を余儀なくされる。同時代の過酷な難民問題・政治的亡命者の現実を背景に、機転を利かせてフィガロは自立して伯爵夫妻を見限るとともに、このような時代に子供を儲けることに強く反対する。しかし最後は再び伯爵との共生を準備するとともに、スザンナとの間に子供を作ることを決意する。彼はそれを「人間性 (Menschlichkeit)」の革命と呼ぶのだが、これはヴァイマル共和政下で志向された新しい生き方に照らして、単なる保守回帰に過ぎないのか、それともナチ政権下での新たな抵抗のあり方を意味するのか。

「女性劇」でありながら伝統的家族像の復権を描いたと思われる後期戯曲の一例として、次に童話劇『天国めざして』(1937)の女性主人公ルイーゼを取り上げたい。上に見たように、自己実現を目指した同時代の女優たちが、ナチ体制下で自由を奪われて、政治的プロパガンダに利用されたり、政治難民となってアメリカへ逃れたりした。彼女たちの転落、アイデンティティの剥奪を肌で感じることから生まれたこの作品は、一体何を物語っているだろうか。

4. 後期戯曲への影響——童話劇『天国めざして』における伝統的家族像へ

主人公ルイーゼは、オペラ歌手を目指す独立独歩の女性である。というのも、彼女は両親に先立

たれており、生きていくには生まれ持ったリリック・ソプラノの美声に頼るしかない。財産を酒で飲み潰した父親シュタイントラーは夫人に呪われて地獄へ落ち、善良な夫人の方は天国に迎えられたが気分が晴れない。ライムントのウィーン民衆劇、あるいは改悛劇の伝統を踏まえ、地上を含むこの三世界を行き来することで物語は進行する。全体は二部構成の童話劇である。第一部、ルイーゼは歌の才能を劇場総支配人に認めてもらおうと何度も楽屋口へ足を運ぶが、実はこの男、悪魔と契約して今の地位を手に入れていたことが分かる。不滅の魂を五千年分、悪魔に売り渡す代わりに、彼は二十年間、劇場総支配人の地位に就いた。しかし今、契約が満了した彼は心臓発作を起こして亡くなると、地獄へと落ちることになる。ところが彼は新しい魂を連れてくるので自分を生き永らえさせてほしいと悪魔に申し開きをするのである。こうしてルイーゼが総支配人と結ぶ出演契約は、彼を介して悪魔と結ぶ契約なのであった。彼女は自分の魂を永遠に悪魔に売り渡す代わりに突如、大スターとなる。しかし同時に、心身ともにボロボロになっていく——「あたしの中にせき立てるものがあって、まるであたしをバラバラに、細切れにしていきたいと思いますの〔…〕突然何もかもが存在しなくなって。あたしだって、いないみたい」⁽⁵³⁾。

それから七年後を描いたのが第二部である。しばしの猶予期間を許された総支配人も今や地獄へ落ちている。ルイーゼも新しい生活が決して自分を幸せにしてはくれないという、「心の奥底にある本当の気持ち (meine privatesten Gefühle)」に気付いている⁽⁵⁴⁾。この言葉の伏線として、悪魔との契約書には「その代わり生きている間はもう、あたしの本当の気持ち (alle privaten Gefühle) はすべて放棄したって構いません」と記してあったのだが、正しくは「心の奥底にある本当の (privateste)」気持ちと書かせるべきだったと、悪魔が部下を罵る場面がある⁽⁵⁵⁾。心の奥底にある個人的な感情は、しかし決して売り渡せるものではなく、人間が人間であることの証しのようなものだと思う。もちろん対義語・反対語は「公的 (öffentlich)」となるだろう。その意味では作品の背景にあるナチ体制下での国家への寄与や民族礼賛のイデオロギーが見え隠れしている。ルイーゼは結局、彼女を訪ねてきた悪魔に対して契約の解消を申し出る。と同時に、公的な世界でキャリアを積むよりも、パートナーや子供と一緒に過ごすさやかな家庭の幸せへの願望を口にする。実は六年前、ルイーゼはある男性との出会いがあったのだが、離れ離れにならざるを得なかったという——「だけど子供を儲けるなんて無理に決まっていた。みんな分からないのかしら？ 巡業を取り消すわけにはいかなかったし、大体この職業自体がそういうものだった。あたしは奴隷も同然だったのよ」⁽⁵⁶⁾。

最終的に、彼女の本当の気持ちを尊重する形で悪魔は無償で契約を取り消してくれるが、ルイーゼは一夜にしてスターから無一文へと転落する。この件で神様の許へ直談判に向かったルイーゼの母親だが、逆に地獄にいる主人のことは可哀想に思わないのか訊ねられると、途端に夫のことを不憫に思い始めて主人の救済を神様に願い出る。こうしてルイーゼの父親シュタイントラーが天国に入ることを許されると、夫人にもようやく心の平穏が訪れる。ルイーゼもまた以前、オペラ劇場で演出助手を務めていたラウターバッハと再会して、やがて二人はカップルになる。ちなみに彼はバイク事故で一度死んだ後、生まれ変わって現在はカフェ店員として働いている。悪魔との契約中は一睡もできなかった彼女だが、ラウターバッハと「一緒にいられるだけで、あたしの魂は心休ま

るわ!」、と今ははっきり口にできる⁽⁵⁷⁾。ついには墮天使である悪魔まで、無償で契約を破棄するなど善行を施したわけだから、自分もいつかは救済されて故郷の天国に戻りたいとの希望を伝えて幕となる――。

この作品についてホルヴァートは1933年9月のインタビューで次のように発言している――「私はこの童話風茶番劇という形式がまさに現代において非常に有利だと考えています。なぜなら普段は発言を許されない非常に多くのことを、この形式を使って語ることができるからです」⁽⁵⁸⁾。悪魔との契約がゲーテ『ファウスト』(1808)の世界像を背景としながらも、ナチ体制を仄めかしていることは明白である。身も心も国家や民族に捧げよ、という第三帝国の公的なイデオロギーに対して、子供や家族という私的な領域を相對峙させることにホルヴァートは抵抗の可能性、人間性の救済を見ていることになるのか⁽⁵⁹⁾。また、一連の後期戯曲を通じて彼は、次第に「個人」から「我われ」へと視点をシフトさせていくことになるので、この作品においてすでに「個人」の自由な生き方よりも、パートナーや子供といった関係性の問題をホルヴァートは優先させて考え始めているのではないか。もちろん「我われ」とは、連帯や共生を意味するもので独裁国家とは相容れない。

しかしながら、同時期に執筆された茶番劇『行ったり来たり』(1934)においても、“ロミオとジュリエット”的な役回りのコンスタンティンとエーファの結婚や妊娠が話題となっており、先に見た『フィガロの離婚』と『天国めざして』を含めてこの時期、実際に戯曲の中で出産や育児の場面が描かれていないとはいえ、ホルヴァートが伝統的な家族像に急接近していることは見逃せない。作品内在的解釈はひとまず括弧に括るとして、当時のホルヴァートが実生活の上で舞台女優との妊娠や結婚を経験しているの、例えば先に引用したルイーゼが自分の野心のために子供を断念せざるを得なかったセリフなど、女優ホッペとの実体験を作品に折り込んでいるのではないかと想像させられる。だが1933年以降の保守的な家族像への回帰、「新しい女性」の単なる母親像への退行は、奇しくもナチス・ドイツとの類縁性を感じさせもする。

1934年9月8日、ニュルンベルクでの党大会でヒトラーは、女性をめぐる以下の演説を行っている――「女性解放という言葉は、ユダヤ人の知性によって考案された言葉でしかない。その内容も、同じくユダヤ人の精神によって刻印されている。ドイツ人女性ならば、ドイツの生活の本当に素晴らしいこの時代にあって、自立する必要などないのだ。[...] 女性は、あらゆる因果関係の根っこにあるわけだから、じっさい民族を維持するうえで最も堅固な要素なのである」⁽⁶⁰⁾。ここでヒトラーは自らの女性観、及び第三帝国における女性の役割について極めて明瞭に語っているわけだが、それに従えば女性は自立する必要はなく、国家や民族のために子供を産みさえすればよいことになる。

ナチスの政権掌握後のホルヴァートの作風の変化を否定的に捉えているのは、1976年のユルゲン・シュレーダーの論考である。彼は独裁体制の成立や亡命生活による屈辱的な体験からホルヴァートは深刻なアイデンティティの危機を経験し、幼児退行を起こしたのだと解釈している。そのため「故郷、幼年時代、雪、寒さ、死、愛、母親、アダムとイヴ、楽園」といったモチーフが後期作品において頻出して見られるのであり、「従って後期作品のほぼすべての鍵は子供の世界(Kinderwelt)である」とシュレーダーは述べている⁽⁶¹⁾。

この指摘に対して、それまでホルヴァートが行ってきた民衆劇の手法、すなわち現実の「新しい女性」たちの自己実現の障害や壮絶な社会的転落を類型化して写し取り問題提起するやり方は、上に見たように、その女性たちの多くがナチ政権下で沈黙を余儀なくされたり、ユダヤ系であったために亡命の途に就いたりしたため、現実には不可能になったと補足できる。戯曲のマーケティング戦略から考えても、ドイツ以外のドイツ語圏、すなわち旧ハプスブルク帝国内で上演を可能にするためには、ネストロイやライムントといった童話風茶番劇に接近せざるを得なかったという内情があり、これを一面的に幼児退行と切り捨てることはできないのではないか。しかし「子供」という観点、さらにはナチ政権下で歪められて教育される来たるべき世代・若者たちをも考慮に入れて後期戯曲が書かれている事実に異論の余地はないだろう。実際、当時ニューヨークで上演されたアメリカの社会派の劇作家エルマー・ライスの『西への飛行』(1940)などでも、ナチ時代にユダヤ人が子供を産むことの不安や危険性をテーマにしている。

もうひとつ重要な先行研究を挙げておくと、ボッシナーデは1933年以降のホルヴァートの後期戯曲は、「言葉」や「教養的言い回し」を中心に据えて登場人物の深層心理を炙り出すそれまでの民衆劇とは異なり、人物そのもののあり方を問うていると考察する。しかも豊かな「人間性」に根差した古典作品を下敷きに戯曲が書かれているので、従来の人物観察に基づく小市民批判から脱して、模範となるべき主体的・理想主義的な人物像を描くことへと、後期ホルヴァートが構想や方法論を変化させたことを明らかにしている。しかし同時に、男性主人公が改心・再生していく過程で、必ず対となる女性主人公が自主性を断念、自己犠牲に至るという作品構造を明らかにして、その限界を指摘している⁽⁶²⁾。確かに『天国めざして』においても、夫人の救済の願い出によって初めて父親シュタインターラーは天国に入れるわけだが、ルイーゼのオペラ歌手という夢と自己実現の断念の行き着く先は、しがないラウターバッハに寄り添うことでしかない。もっとも二人の愛の充足は、作品内では天上界から地獄まで宇宙論的な広がりを見せてはいるが、ジェンダー研究の立場から男性目線の限界を指摘されても仕方がない。結局、女性がそれ自体で独立した存在と見なされてはおらず、男性や家族を支える要素として扱われているからだ。これは非人間的なナチ社会と相対峙して“普遍性”や“人間性”を掲げる古典文学の伝統に依拠・撤退してしまった後期ホルヴァートの限界でもあろう。しかしアクチュアルな女性像の観察・描写など不可能であるという時代的制約の中で、人種やジェンダーを超えた人びとの共生という願望・視座は、続く最晩年のプロジェクト「人間の喜劇」の構想において追求されていくことになる。

5. まとめとして——1920年代における女性解放運動の行方とは

世紀末ミュンヘンで始まった新しい「女性劇」の系譜、あるいは劇作家ホルヴァートの代名詞ともなった民衆劇の「新しい女性」の挫折の物語は、1970年代・80年代の新しいフェミニズム運動の広がりの中で再発見されて、今なお議論され続けている。女性とは何者か、何が本当の女性の幸せなのか、あるいは男女関係の中での主従関係など、女性のあり方を考察する上で今なお重要な問いかけを含んでいるからだ。

例えば、ホルヴァート戯曲のプロトタイプである『ウィーンの森の物語』では、女性主人公マリアンネが保守的・権威主義的な家父長制に支配された家から逃れて、新体操による経済的自立や自己実現を夢見る物語であった。しかし同時に彼女は、白馬に乗った王子様のような男性との自由恋愛を求めて、その庇護の許で暮らしたいという相矛盾する願望を抱いていた。このジレンマの中で筋書きが進行し、次第に彼女は現実を知っていく。そして最後は皮肉なことに、自分が払拭したいと思っていた伝統的な家族像に回収されて、物語は終わる。さて、マリアンネに関して、彼女が異性に対するロマン主義的な憧憬の念を放棄できなかったことが悲劇の原因だったのか。いや本当は、自己実現か大恋愛か、という二項対立・二者択一の問題ではなく、男性と同様に、そのどちらもが女性にふさわしいあり方なのではないか。

1926年に当時のソ連に取材してロシア紀行という形で発表したヨーゼフ・ロートは、法における男女平等や女性の社会参加について当地で取材して、次のように書いている——「平等の立場から女性を中性に変えるのも反動的だ。尊敬の心から、女性を女性のままにしておくのが革命的な考え方は。女性を自由にするだけなら、それは反動的だ。女性を自由にし、しかも美しくするのが革命的である」⁽⁶³⁾。ロートは神聖であるべき男女関係が単なる自然科学的な知識と化して、愛が情熱や形而上学を喪失してしまうことを嘆いている。これも男性の側から見た一面的な女性像に過ぎないだろうか。しかし本当の女性蔑視とは、愛する能力を持つ自由で気高き人間を単なる性的搾取の対象や出産育児の機械、すなわち「モノ」として扱うことから始まるのではないか。

戦間期の1920～30年代、男女同権の下で新しい自由な女性の生き方を模索しながら、ファシズム台頭に伴って伝統的な家族像の中での女性の役割を強要された人びと。ヴァイマル共和政下で掘んだ民主主義の価値観を守るために妥協せず、あるいはユダヤ系のためにドイツを追われて政治難民となり亡命せざるを得なかった人びと。結婚や子供の問題を考える契機となった、ホルヴァートが実際に交際した女性たちと戯曲に描かれた女性たち。「女性的なるもの」をめぐる、確かに新しい理解・可能性が付与されるとともに、時代的な制約・限界もあった。彼女たちの複雑な想いに、今も決着が付いてはいない——。

註

*本稿は、科研費「劇作家エデン・フォン・ホルヴァートの初期社会劇とバイエルン革命の遺産」(JSPS KAKENHI 21K00419)の助成による研究成果の一部である。

- (1) Dieter Hildebrandt: Ödön von Horváth in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg: Rowohlt 1975, S. 61.
- (2) Vgl. Siegfried Obermeier: Münchens goldene Jahre. München: Bertelsmann 1976, S. 127-131. 宮下健三『ミュンヘンの世紀末』、中公新書、1985年、157～164頁を参照。
- (3) ヘルムート・フリッツ『エロチックな反乱——フランシスカ・ツー・レーヴェントローの生涯』香川檀訳、筑摩書房、1989年、19～20頁と99～100頁を参照。
- (4) ミュンヘンで活躍した小説家・ラジオドラマ作家のフーゴー・ハルトウング(Hugo Hartung, 1902-1972)は、1929年にグ

- ラーフの口添えて『ジンプリチシムス』の寄稿者となり、1930年からドイツ作家保護協会のミュンヘン支部に入会させてもらったという。その会合ではトーマス・マンが議長を務め、成功を取めた当地の作家たちが定期的に顔を出していたが、彼はグラーフやホルヴァートと一緒に若手のテーブル席に座っていた、と当時を回顧している。Vgl. Hugo Hartung: Der Freund und Weggefährte. Erinnerungen an Oskar Maria Graf. In: Oskar Maria Graf. Zum 10. Todestag des Dichters am 28. Juni 1977. München: Süddeutscher Verlag 1977, S. 24-28, hier: S. 25f.
- (5) ジルヴィア・ボーヴェンシェン『イメージとしての女性——文化史および文学史における「女性的なるもの」の呈示形式』渡邊洋子・田邊玲子訳、法政大学出版局、2014年、22～46頁を参照。
- (6) Vgl. Franziska Schöblier: Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama. 4. Auflage. Darmstadt: WBG 2015, S. 24-28.
- (7) Vgl. Angelika Führich: Aufbrüche des Weiblichen im Drama der Weimarer Republik. Brecht – Fleißer – Horváth – Gmeyer. Heidelberg: Carl Winter 1992, S. 3ff.
- (8) Ebd., S. 33ff. und 97ff.
- (9) Ebd., S. 41 und 56f.
- (10) Ödön von Horváth: Gebrauchsanweisung. In: Ders.: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Hrsg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke. Bde 1-14. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983-1988. Bd. 11, S. 215-221, hier: S. 219.
- (11) Angelika Führich, a.a.O., S. 64ff., 79f. und 99f.
- (12) 詳しくは拙論『劇作家ホルヴァートと『ウィーンの森の物語』——ヴァイマル共和政時代における女性の自己実現と社会的転落をめぐる』、日本独文学会東海支部『ドイツ文学研究』第53号所収、2021年、1～14頁を参照していただきたい。
- (13) Ödön von Horváth: Geschichten aus dem Wiener Wald. In: Ders.: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, a.a.O., Bd. 4, S. 101-207, hier: S. 101.
- (14) ジョークフリート・クラカウアー『ごく普通の女店員が映画に行く』、『大衆の装飾』所収、船戸満之・野村美紀子訳、法政大学出版局、1996年、262～277頁を参照。
- (15) Klaus Kastberger: Die Frau eine sprechende Ware, der Mann ein Fleischhauer. Zur Ökonomie der Geschlechter bei Ödön von Horváth. In: Klaus Kastberger / Nicole Streitler (Hrsg.): Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Wien: Praesens 2006, S. 55-66, hier: S. 56f.
- (16) Interview zwischen Willy Cronauer und Horváth. In: Ödön von Horváth: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, a.a.O., Bd. 11, S. 196-206, hier: S. 203.
- (17) Géza von Cziffra: Kauf dir einen bunten Luftballon. Erinnerungen an Götter und Halbgötter. München; Berlin: Herbig 1975, S. 209.
- (18) Ebd., S. 209f.
- (19) Ödön von Horváth: Fiume, Belgrad, Budapest, Preßburg, Wien, München. In: Ders.: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, a.a.O., Bd. 11, S. 184f., hier: S. 184.
- (20) Ödön von Horváth: Glück. In: Ders.: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, a.a.O., Bd. 11, S. 11ff., hier: S. 11.
- (21) Seyd an Traugott Krischke am 22.2.1979. In: Horváth-Blätter 2. Göttingen: Herodot 1984, S. 69.
- (22) Thomas Blubacher: Gibt es etwas Schöneres als Sehnsucht? Die Geschwister Eleonora und Francesco von Mendelssohn. Leipzig: Henschel 2008, S. 262.
- (23) Luise Ullrich: Komm auf die Schaukel, Luise. Balance eines Lebens. Frankfurt a.M.; Berlin: Ullstein 1993, S. 107.
- (24) Vgl. Traugott Krischke: Ödön von Horváth. Kind seiner Zeit. Ungekürzte Ausgabe. Berlin: Ullstein 1998, S. 93.
- (25) Ebd., S. 128.
- (26) Vgl. Thomas Blubacher, a.a.O., S. 314f. und 333.
- (27) Ebd., S. 349.
- (28) Vgl. Elisabeth Bergner: „Bewundert viel und viel gescholten...“ Elisabeth Bergners unordentliche Erinnerungen. München: Bertelsmann 1978, S. 226.
- (29) Vgl. Thomas Blubacher, a.a.O., S. 13.
- (30) Dieter Hildebrandt, a.a.O., S. 89.
- (31) Vgl. Peter Michalzik: Horváth, Hoppe, Hitler. 1926 bis 1938 – Das Zeitalter der Masse. Berlin: Aufbau 2022, S. 208f.
- (32) Vgl. Traugott Krischke, a.a.O., S. 186f.

- (33) Vgl. Herta Pauli: Der Riss der Zeit geht durch mein Herz. Frankfurt a.M.: Ullstein 1990, S. 168f.
- (34) Ebd., S. 242.
- (35) リサ・アビニャネジ『キャバレー（上）——ヨーロッパ世紀末の飲酒文化』菊谷匡祐訳、サントリー博物館文庫、1988年、230～236頁を参照。
- (36) Vgl. Walter Mehring: Wie müssen weiter. Fragmente aus dem Exil. Frankfurt a.M.; Berlin: Ullstein 1981, S. 13-15.
- (37) Ebd., S. 15.
- (38) Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos und Elisabeth Tworek (Hrsg.): Horváth. Einem Schriftsteller auf der Spur. Salzburg: Residenz 2001, S. 128.
- (39) Vgl. Herta Pauli, a.a.O., S. 58.
- (40) Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos und Elisabeth Tworek, a.a.O., S. 131.
- (41) Wera Liessem: Erinnerungen. In: Traugott Krischke (Hrsg.): Materialien zu Ödön von Horváth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 82ff., hier: S. 82.
- (42) Ebd.
- (43) Ödön von Horváth: Ein Kind unserer Zeit. Ungekürzte Lesung mit Wera Liessem. Berlin: Der Audio Verlag 2021.
- (44) Peter Michalzik, a.a.O., S. 176.
- (45) 註31の図書資料。
- (46) Vgl. Petra Kohse: Marianne Hoppe. Eine Biografie. Berlin: Ullstein 2001, S. 103.
- (47) Ebd.
- (48) Vgl. Herta Pauli, a.a.O., S. 61.
- (49) Vgl. Petra Kohse, a.a.O., S. 101.
- (50) Vgl. Peter Michalzik, a.a.O., S. 171 und 194f.
- (51) Ebd., S. 186ff.
- (52) Vgl. Petra Kohse, a.a.O., S. 105.
- (53) Ödön von Horváth: Himmelwärts. In: Ders.: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, a.a.O., Bd. 7, S. 157-213, hier: S. 184.
- (54) Ebd., S. 199.
- (55) Ebd., S. 180 und 200.
- (56) Ebd., S. 200.
- (57) Ebd., S. 211.
- (58) Anonym: Ödön von Horváth über sein neues Stück. In: Wiener Allgemeine Zeitung, 14.9.1933. Zitiert nach: Ebd., S. 446.
- (59) Vgl. Johanna Bossinade: Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths. Bonn: Bouvier 1988, S. 173-176.
- (60) Vgl. Peter Michalzik, a.a.O., S. 226f.
- (61) Vgl. Jürgen Schröder: Das Spätwerk Ödön von Horváths. In: Traugott Krischke (Hrsg.): Ödön von Horváth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 125-155, hier: S. 142 und 144.
- (62) Vgl. Johanna Bossinade, a.a.O., S. 182-188.
- (63) ヨーゼフ・ロート『ウクライナ・ロシア紀行』長谷川圭訳、日曜社、2021年、84頁。

執筆者

大塚 直（音楽学部教養教育 准教授）