

## モデルネからアヴァンギャルドへ

——カバレット「11人の死刑執行人」と若者たちの企て——

小松原由理

KOMATSUBARA Yuri

上智大学・非文字資料研究センター客員研究員

【要旨】本稿は、ドイツ語圏におけるカバレットの黎明期に存在したシュヴァーピングの伝説のカバレット「11人の死刑執行人」を中心に上げ、カバレット立ち上げにおける歴史的背景、そして、その活動の具体的な内容、さらには同時代的評価を検証し、世紀末ヨーロッパにおけるモデルネの諸傾向における、彼らの独自のポジションについて再考察したものである。

カバレット（ドイツ語で Kabarett、フランス語では Cabaret キャバレー）は日本においては未だ聞き馴染みのないジャンルであるが、ドイツ語圏においては広く認知されたカルチャースタイルである。その誕生には、世紀末パリのキャバレー「シャノワール」のドイツへの輸入が画策され、とりわけその総合芸術性が意識されていた。したがって、「11人」の内容を検証する際に注目すべきは、彼らの作品が、バラードや小唄のみではなく、スケッチやダンス、人形劇といった多様な表現ジャンルにわたっているということである。そこで本稿では、残された台本やバラードの歌詞といった言葉による風刺と同時に、人形劇のテキスト、さらにはコスチュームや音楽、ポスターやプログラム、そして彼ら自身のプロマイドといったグラフィック表現全般もまたその風刺の全貌を読み解く重要な素材として、個別に検証した。

また、ドイツ語圏カバレットの黎明期である「11人」の誕生には、これまでフランスを代表する国際的な潮流を国内に持ち込み、いわば啓蒙を試みる、ドイツの知識人たちの関与が注目されてきたが、「11人」の立ち上げには、当時のドイツの内政状況、すなわち猥褻表現取り締まりを主旨とする法案184条（通称ハインツェ法）への若者たちの全国的な抵抗が深く関わっており、とりわけ「11人」の立ち上げに直接関わったのが、反184条のもとに集った学生たちの連盟であるゲータ同盟であったことは重要な点である。特に初期のプログラムやポスターに見られる裸婦像の背景には、そうした戦略もまた見受けられる点で極めて重要な非文字資料といえるだろう。

From Moderne to Avant-Garde:

The Cabaret “Eleven Executioners” and the Schemes of the Youth

**Abstract** : This paper focuses on the legendary cabaret “The Eleven Executioners” from Schwabing, Munich, which existed at the dawn of the cabaret in the German-speaking world; it examines the historical background of the rising of the cabaret, the specifics of the activities, and their contemporary reputation, and reconsiders their unique position in the various trends of the Moderne in fin-de-siècle Europe.

Cabaret (“Kabarett” in German or “cabaret” in French) is still an unfamiliar genre in Japan,

but it is a widely recognized cultural style in the German-speaking world. It was born out of a plan to import the Parisian cabaret “le Chat Noir” to Germany at the end of the century, focusing on its comprehensive artistry. Therefore, when examining the contents of “The Eleven,” it should be noted that their works cover not only ballads and ditties, but also various genres of expression such as sketch, dance, and puppetry. Therefore, in this paper, we have examined not only the verbal satire in the form of the remaining scripts and ballad lyrics, but also the text of the puppet plays, as well as the costumes, music, posters, programs, and graphic expressions in general, such as their self-portraits, as important materials for reading the whole picture of their satire.

In addition, the birth of “The Eleven” at the dawn of the German-speaking cabaret has been noted for the involvement of German intellectuals who attempted to enlighten the country by bringing international trends representative of France into the country. However, it is important to note that the Goethe League, a federation of anti-Bill 184 students gathered, was directly involved in the launch of the “The Eleven”, which was deeply related to the internal political situation in Germany at the time, namely, the nationwide resistance of young people to Bill 184 (commonly known as the Heinze Law) aiming to crack down on obscenity. In particular, the background of the nude women in the early programs and posters can be said to be an extremely important non-literary source as it shows a strategy that goes beyond satire.

## はじめに

カバレット（ドイツ語で Kabarett、フランス語では Cabaret キャバレー）は日本においては未だ聞き馴染みのないジャンルであるが、ドイツ語圏においては広く認知されたカルチャースタイルである。世紀末パリのモンマルトルに出現したキャバレー「シャノワール」をそのまま輸入すべく、由緒ある男爵家の子孫にしてユーモア作家エルンスト・フォン・ヴォルツォーゲンがベルリンのアレクサンダー広場前の旧「分離派劇場」を買収し、「多彩劇場」へと改修し、そこで念願のカバレット「ユーバーブレットル」（Überbrettel）を開店したのは1901年1月のことだった。その後ベルリンのウンター・デン・リンデン沿いには、踊りと歌を楽しむ華やかなショービジネスの場所としての娯楽カバレットが華やかに立ち並んだ。一方ミュンヘン、特にシュヴァービング（ミュンヘン北部のイギリス庭園へとつながる地区）でも、風刺雑誌『ジンプリチシムス』の編集長であるアルベルト・ランゲンや、その主要な寄稿者の一人であり、またセンセーショナルな戯曲『春のめざめ』（1891年）で一躍時の人となった作家フランク・ヴェデキントといったパリの事情通がドイツ最初のカバレット開店を模索していた。彼らは1901年4月、「ユーバーブレットル」に遅れること数か月後に、トゥルケン通りのビアホール「金鹿亭」の奥の間を改装しカバレット「11人の死刑執行人」（die Elf Scharfrichter 以後「11人」と表記）を立ち上げた。同じくトゥルケン通りに開店し、短命であった「11人」とは違い、息の長い営業を続けたカバレット「ジンプリチシムス」（Simplicissimus）を含め、ドイツにおけるカバレット黎明期の歴史を紐解けば、カバレットとは、すなわち演者がパフォーマンスするための舞台を持った店そのものの空気感であり、その意味でこの言葉には元来、演者よりも、楽曲や作品よりも先に、

店の持つローカルな場所性が含意されている。

特に、本稿が中心的に取り上げるカバレット「11人」では、店内に足を踏み入れた観客の「恐怖体験」そのものが売りだった。だがその一方で、「11人」では、大衆全般に向けた娯楽提供を志向していた「ユーバーブレットル」(Überbrettel)とは異なり、啓蒙ではなく異化、娯楽性ではなく芸術性が意識された「文学カバレット」が目指されており、演目の内容やその質についても、単なる「演芸場」(Kleinkunstabühne はドイツ語の逐語訳では「小芸術」でもあり、軽蔑的な表現でもある)以上のものが志向されていた。そうした独特の立ち位置についても注目しながら、本稿では彼らが創り上げた「新たな芸術」の生成場としてのカバレットの具体像に迫りたい。とりわけ「11人」とはカバレットの店名であると同時に、この新たな文化形態を持って「新たな芸術」を生業とした11人の死刑執行人に扮した「若者たち」自身のことを意味している。世紀転換期のドイツでは、自然への回帰を目指したヴァンダーフォーゲル運動や、菜食主義運動、自由裸体文化など、都市部の若者たちを中心にいわゆる生活改革運動が広がったが、「11人」に関わったカバレティストたちもまた、彼らと同様、新たな価値観・新たな共同体への模索という時代感情を共有した同じく若者たちであったことは見過ごされてはならない。一方で、「11人」が誕生した世紀転換期のシュヴァービングは、ワシリー・カンディンスキーとフーゴ・バルを筆頭に今日「歴史的アヴァンギャルド」と総称される、新たな芸術運動の中心的な担い手となる若き芸術家たちがこぞって集結した極めて特殊なホットスポットであり、またオクトーバーフェストをはじめカーニバル文化が民衆の身体に染み込んだ活気ある祝祭の街であった。つまり「11人」の誕生背景には、若者文化との関わりと共に、新たな芸術を供給し受容し、消費する都市シュヴァービングの特殊な地理的・文化的事情が絡み合っている。本稿では、カバレットという20世紀初頭に登場した「新たな芸術」誕生の背景に存在する両者の関係とその接続性にも注意を払いながら、新たな時代の文化発信者たろうとする若者たちの「企て」としてのカバレット「11人」の試みとその取り組みの具体像に迫りたい。

## I カバレット「11人の執行人」の概要

はるかなる友よ、そして何より

愛しき観客どもよ！

我らの狭きホールに踏み入れて

人殺しの懊悩に慄くでない

我ら、首切り斧を携え

赤く燃え滾り壇上へ

だがなに、極刑は下さぬ

お前らを殺しはせぬ

我ら、職務を果たすのみ

我ら、極刑を下すのは

虚栄、偽善、出世欲、小心者、愚かな精神主義、  
我らにとって、醜なるもの全て  
(…)

ゆえに、はるかなる友、そして何より  
親愛なる観客どもよ！  
我らの小さな小屋に踏み入れて  
首切り人の戦慄に慄くでない  
正装だ、無礼講だ  
見よ、世界はハチャメチャなのだ  
観客どもよ、そう、まさに我らのように！<sup>(1)</sup>

上記は、創立メンバーの一人であるヴィリー・ラートによって、開店初日の1901年4月13日に披露された前口上の一部である。ここには「我らの小さな部屋」に入り込んだ観客たちの当惑を掴み、恐怖を与える演出と共に、このカバレット「11人」の立ち位置、すなわちブルジョワ精神に死刑執行を与えるという方向性と、混沌そのものである彼らの世界＝観客の世界という一体感が見事に表現されている。『キャバレーの文化史』（ドイツ語原題『時代という舞台—カバレットの文化史』）において、自身もカバレティストとして活躍したハインツ・グロイルは、「11人」の記念すべき開店初日の、この生々しい様子を以下のように描写している。

小さなホールには100の客席があり、現代風のポスターやヴィルヘルム・ヒュスゲンのデザインによる11人のグロテスクなマスクが壁を飾っていた。中央にはおどろおどろしい「晒し柱」が立っていて、そこにはいろいろな検閲命令書とかその他のいまましい法令などが、ピンで止めてあった。その上には旗印として、時代遅れを表す弁髪と鬘の俗物の頭蓋骨が斧で割られて据えられていた。<sup>(2)</sup>

この「小さなホール」の正確な広さだが、残された図面を見るに、縦長い部屋の面積は67㎡ほど、そこに舞台とオーケストラ、客席にガルデローベの全てが収まっていたことを考えると、かなり窮屈であることは間違いない。<sup>(3)</sup> ちなみに、舞台上から客席を写した写真からも、その密閉性は垣間見える【図1】。なお、ここでグロイルが語っている中央の「晒し柱」は、「11人」の活動後期に差し掛かる1903年頃に撮影されたであろうこの写真の後方にも、その存在がしっかりと確認できる。

店の様子に続けてグロイルは、燕尾服を着込んだコンフェレンシェ（司会）役のマーク・アンリが颯爽と登場すると、人形劇や芝居の上演開始を告げる前に、11人の創設者たちが「黒い首切り台を取り囲み、グロテスクな輪舞を踊りながら」歌ったという、レオ・グライナー作詞による賛歌（合唱と独唱からなる）についても触れている。「そびえ立つ黒の首切り台／我らは裁く 厳しくも懇ろに／血紅の心臓 血紅のガウン／我らの快樂はことごとく苦痛(…)<sup>(4)</sup>」のフレーズはいかにもおどろおどろしく、死刑執行刑吏人としての「11人」のコンセプトを、専属作曲家リヒャルト・ヴァインヘッペルが、





【図1】「11人の死刑執行人劇場のメンバーたち」（1903年に発行された雑誌 *Bühne und Brett* 4に収載された写真）  
 ちなみに、「メンバー」として記載されている氏名の中で、創立時のメンバーとしてこの写真に見られるのはアンリとデル  
 ヴァールのみ

グロイル評するところの「効果たっぷりの曲」で一層盛り上げた様子が語られている。

ところで、「11人」に関する詳細な文献調査をもとに、その全貌に関する博士論文を2017年に公刊したユディット・ケンプによれば、「11人」の活動は大きく4シーズンに分けられるという<sup>(5)</sup>。1901年4月13日の「記念特別処刑」（開演）と銘打った、衝撃的な初日に始まり、最後は2週間にわたるシュトゥットガルトからダルムシュタットなどをめぐる客演を行った7月までが第1シーズンであり、この第1シーズンのレパートリーの中から好評であった前口上を含む人形劇「素晴らしき家族」と芝居「獣医」「隣人」が収載された戯曲集は、同年10月ベルリンで出版されている。そこに、「11人」のレパートリーがドイツで広く認知されたことによって、連日の営業と舞台上の流れも定着した、まさに円熟期ともいえる翌1902年の7月までの第2シーズンが続く。さらに、本格的な財政危機に瀕し、新たな経営者のもとでより劇場色を強めた9月から翌1903年の6月までの第3シーズンが続くと、1903年10月から始まる第4シーズンには創立メンバーの中で主力として残ったのはローベルト・コルテとマーク・アンリの2名のみとなった「11人」は、カバレットの他にも古典的な演劇上演などを盛り込むなど、最後の経営努力に奔走するも、経営状態の悪化は止まらず、ベルリンやハンブルクその他、グラーツやプラハへと盛大に行われた客演を最後に、1904年9月に終焉をむかえる。

こうして「11人」の4シーズンにわたる形態の変化を振り返れば、当初の企画を最もよく表していた第1シーズンの即興性や、死刑執行人による「ブルジョワ精神」の処刑場所としてのカバレットというコンセプトが、徐々に観客に定着し、レパートリー化していく前半シーズンの流れと、経営事情に苦慮し、何とか生き残りをかけて「死刑執行人」ブランドを活用した単なる小劇場としての後半シーズンに分けてみることもできるだろう。前半シーズンを語る残りの重要な要素としては、なんと

いってもマーリヤ・デルヴァールというディゼーズ（花形歌手）の登場である。アンリの女友達として急遽舞台にあげられたというデルヴァールが、不手際によって用意された衣裳ではなく簡素な黒い外出着を身に着けて登壇したというエピソードは有名だが、そのため、敢えて不鮮明にされた紫色の照明によって、ぞっとするほど青白く映し出された彼女のシルエットが、その後「11人」のモチーフとして度々ポスターに使用されたことを考えると、カバレット「11人」の売り——死刑執行人に扮した11人のパフォーマーとファムファタールの象徴ともとれるディゼーズによるグロテスクなデカダン風音楽ショー——はもはや第1シーズン、あるいは初日にすでに出揃っていたようにも思われる。

当時の実際の反響だが、初日の彼らのカバレットについて、ヴェデキントの友人でもあるエドゥアルト・フォン・キーザリングはその興奮を、「何か新しいものが、真に芸術的なものがここに生まれ出たという感覚を持った。会場は心地よく、観客たちは盛り上がっていた<sup>(6)</sup>」と評している。一方この批評は、末期の「11人」へは、以下のように全く異なるトーンへと変化している。

今なお左の壁には11人の仮面がかかっているが、それはもはや過ぎし日の面影を語るに過ぎない。「11人」は2人になってしまったのだから。(...) いずれにせよもう期待は以前のようにはなく、拍手もまた嵐のようというよりは好意的で短く、控えめで、ゆったり、何の驚きも<sup>(7)</sup>ない。

こうして、同時代に残された批評の変化に鮮明に浮き彫りになるのは、観客と共に非日常的な恐怖の空間を創り出すという当初のコンセプトを、長期に維持することの難しさであろう。グロイルによれば「11人」の客層はベルリンのカバレット「ユーバーブレットル」とは異なり、地元の住民がほとんどで、多くは芸術家たちと学生たちであり、検閲の目を逃れるため、排他的な組織として、チケットも限定的な流通に留めていたよう<sup>(8)</sup>だ。ビジネス的な視点でいえば、「11人」が恐怖体験というコンセプトのもと一般的な市民や観光客を全方位に巻き込めるほどには、当時のドイツの文化状況が完全にオープンであったわけでもなく、また彼らが戦略的な文化ビジネスとしてカバレット「11人」を続けていけるほど洗練された組織ではなかったこと、この両者共に、その短命さを語る理由になるかもしれない。とはいえ、唯一プロのエンターテイナーであったアンリが、だからこそ早くから「11人」をシュヴァービングの中だけではなく、ドイツ国内の都市部へ、さらにはドイツ国外へとツアーを行い、広報活動にのせたことは、文化戦略以上に危機意識によるものであったように思われる。しかしながら、結局この対外アピールが、ローカル性を離れたカバレットの流通モデルをドイツ語圏内に<sup>(9)</sup>広く認知させる役割を果たしたことも、ここで付言しておく必要があるだろう。

## II 「11人」とは誰か

それでは、実際に「11人」となった創立メンバーとは一体どのような人物だったのか。キャバレー文化の本場を知るフランス人として司会役を務めた、マーク・アンリ【呼び名（以下省略）：死後硬直のバルタザール】ことジョルジュ・デリー＝ヴォシュレ以外の10名は、ほぼ興行においてはアマチュ

(10)  
 アであった。前述の前口上や、人形劇のシナリオを書いたものの、あっという間に「11人」を去ったヴィリー・ラート【火あぶりヴィリバルドゥス】は大学を出たばかりの駆け出しのライターであり、カバレットを立ち上げる際の資金繰りに大きな役割を果たしたオットー・ファルケンベルク【空っぽペーター】は良家出身で、当時はミュンヘン大学で文学を学ぶ学生であり、またファルケンベルクと最も親密だったレオ・グライナー【死のディオニソス】も同じく大学生であった。「11人」の専属作曲家として重要な役割を担ったリヒャルト・ヴァイン・ヘッペル【死臭のハネス】はかつてミュンヘンの王立音楽学校で学んでいた王道の音楽家であったが、同じく作曲担当として最後まで「11人」に携わることになったローベルト・コルテ【冷酷な絞首縄】は当時ミュンヘン大学の法学部生で、同時にミュンヘンの学生音楽連盟の会員でもあり、ギターを片手にフォークソングをかき鳴らす当時の若者の象徴のような人物でもあった。他にも「11人」には画家や彫刻家の卵が多く携わっていた。ミュンヘン芸術アカデミーの芸大生でもあったヴィクトア・フリッシュ【喪に服すゴットフリート】をはじめ、彫刻家としてカンディンスキーと共にファランクス学校という私立の美術学校を立ち上げたヴィルヘルム・ヒュスゲン【血のティル】や、エルンスト・ノイマン【手斧のカスパー】とヴィリー・エルテル【怪獣ゼラーピオンの墓】は雑誌『ジンプリチシムス』や『ユーゲント』でグラフィックを掲載する画家であった。他にも「11人」の設営や増築を担当した、「11人」唯一の建築を専門とするマックス・ラング・ハインリッヒ【ぼっくり折れた骨のマックス】を加え、11人のうち大半が20代の大学生であったことは、このグループの大きな特徴である【図2】。

彼らの出自として特筆すべきは、カバレット「11人」の誕生の大きなきっかけに時事的な社会問題が存在していたということである。彼らをカバレット開店へと突き動かしたのは、1890年代のヴィルヘルム帝国時代に行われた一連の売春業取り締まりをはじめとし、猥褻な表現の自由を含めて規制強化の対象とすべく提起された法案184条（通称レックス・ハインツェ法）提出だった。ベルリンの売春業者であったハインツェ夫妻の起こした殺人事件をきっかけとしてヴィルヘルムII世による罰



【図2】ヴィルヘルム・ヒュスゲン「刑吏人のマスク」  
 上段左から：ローベルト・コルテ、マックス・ラング・ハインリッヒ、リヒャルト・ヴァイン・ヘッペル、オットー・ファルケンベルク、レオ・グライナー  
 中段左から：ヴィルヘルム・ヒュスゲン、ヴィクトア・フリッシュ、マーク・アンリ、ヴィリー・ラート  
 下段左から：ヴィリー・エルテル、エルンスト・ノイマン



則強化の直接の要望が出されたことに発した、この一連のいわゆるハインツェ法案に対し、真っ先に抵抗の狼煙をあげたのがシュヴァービングの自由を愛する若者たちであった。ミュンヘンを拠点として「自由な芸術と学問の擁護のための同盟」（通称ゲーテ同盟）が結成されると、この書記を引き受けたのがオットー・ファルケンベルクであり、グライナーも、そしてヴァインヘッペルも、さらにはヴェデキントもその会員となっている。その後、ドイツ全土の主要都市の学生たちを巻き込んで広がったゲーテ連盟の粘り強い抵抗によって、とうとう184条は実施されずに終わることとなった。

ゲーテ同盟の中心人物でもあったファルケンベルクは「11人」の始動とハインツェ法反対の運動は直接結びついた事柄であるとして、以下のように回顧している。

当時私たち学生とアカデミー演劇組合の俳優たちは、即興的に生まれたカーニヴァルの行列を組み、あの厭わしい法案に反対する風刺的な巨大プラカードを掲げて行進していた。(…)そして勝利の歌を歌った。その内容は、計画された法案の条文を当てこするもので、オレたちは考える悪事の全てを実行する準備があるが、一つだけはやめておいてやろうというものだった。それが、「けども、裸では、裸では、裸でだけはやらないがな！」という、さし迫るリフレインで示されていた。(…)この法案却下と、ゲーテ同盟の立ち上げがひとまず成功裡に終わったとき、この戦いの若者である私たちは、その力と情熱に、より長期的で効果的な形式をもたらし<sup>(11)</sup>ものを探したのだった。

ここに示されているのは、カーニヴァルからカバレットが産み落とされる貴重な状況描写であり、いかに若者たちが、芸術を巻き込みつつ、自らの文化発信を行うプラットフォームとしてカバレットが位置づけられるに至ったか、文化史上においても重要な一証言でもある。カーニヴァルのように、仮装と、コーラスと、プラカードは、そのまま彼らの情熱の発信基地でもあるカバレットにおいても、重要な要素としてそのまま持ち込まれたのだが、それは徐々にハインツェ法への抵抗や、表現の自由への模索といった理念的な部分からは遠く切り離され、一方でグロテスクな小唄、あるいは人形劇の実践のなかに、また一方でコスチュームやプロマイド、ポスターといったグラフィックの中へと、多様に展開していった。次に、「11人」におけるそれら個別の表現を辿りつつ、「11人」の文化戦略の総体を追いかけてみよう。

### III 「11人」の上演——グロテスクな遊戯

#### (1) フランク・ヴェデキントのバラード

「11人」には、その誕生のきっかけとなったゲーテ同盟の他にも、風刺雑誌『ジンプリチシムス』から多くの画家が流れ込んだが、最も重要な影響力を持ったのは、やはりその主たる寄稿者であるフランク・ヴェデキントである。「11人」の活動に加わる直前のヴェデキントは、『ジンプリチシムス』に寄稿したエッセイがもとで、皇帝不敬罪により1年服役して間もない時期であり、権力に背く反逆の作家という社会的イメージが最高潮に達している時期でもあった。ゲオルク・W・フォルヒトによれば、カーニヴァルの行進から、カバレット誕生へと企画話が進む際に、重要な役割を果たしたのは



やはりヴェデキントであった。彼こそが、ゲーテ同盟やアカデミー演劇組合のメンバーが集い、この後の展開を話し合った彼らのたまり場カフェ・シュテファニーで、マックス・ハルバーやキーザーリング、そしてクルト・マルテンスといった年長の文学者たちを引き合わせ、これから誕生するカバレットは、モンマルトルの伝説となった芸術カバレット「シャノワール」をモデルにするべきだという結論へと導いたという<sup>(12)</sup>。この頃ヴェデキント自身が、友人でもあったヴォルツォーゲンに、ベルリンの彼のカバレットに協力するように要請されていたものの、その方向性の違いを理由に断っていることも判明しており、「11人」の誕生に、いかに強く「シャノワール」の芸術性が意識されていたかを物語っている。

ところで、「11人」の正式メンバーとしてのプロマイドや、ヒュスゲンが作成したデスマスク風の「11人」の頭部彫刻とそのポートレートの中に、ヴェデキントは登場していない。また、残された記録でも、開演初日にヴェデキントの作品が朗読されたものの、彼自身は参加していない。先に見たように、「11人」にはそれぞれ悪魔的な呼び名がつけられていたが、ヴェデキントは「11人」の扮装を要せず、すでにヴェデキントという実名で十分悪魔的であり、間違いなくその生きたコンセプトだったといえるだろう。実際に「11人」で披露されたヴェデキントのバラードは、22にも上る。そのうち最も「11人」のコンセプトを体現していると思われるのが、「おば殺し」(Tantenmörder)であり、最も人気のナンバーといえるのが「イルゼ」(Ilse)である。「おば殺し」は、「11人」の舞台では1901年7月に初披露。1902年12月、1903年の7月に再びプログラムに載っている。また、このバラードは1902年11月のヴィーン客演、1903年2月のマンハイムとニュルンベルクでの客演、1904年10月のブレスラウでの客演、さらに1905年の3月のベルリンでも客演されており、カバレティストとしてのヴェデキントの名をドイツ語圏に知らしめた代表作ともいえる。

おばさんを殺したよ  
おばさんは老いて弱っていた  
おばさんのところに泊めてもらった夜  
宝箱を見つけちゃった

そこに見たのは金塊  
紙幣もびっしり  
おばさんのいびきを聞きながら  
何のためらいもなかった

おばさんが辛いだろうと知ったことはない  
辺りはどっぶり暗闇  
剣をその腹につきさした  
いびきはもう聞こえはしない

金はどっさり重く

おばさんは、どっしり重く  
おばさんの襟ぐりをつかみ引きずって  
地下の暗穴に突き落とした

「ええ、おばさんを殺しましたよ、判事さん  
おばさんは老いて弱っていたのですから  
ああ判事さん！だからって、あなたたちはいま、  
わたしの若く燃え盛る命を、  
摘み取ろうというのでしょうか<sup>(13)</sup>」

このバラードの最もグロテスクな部分は、やはりおばを殺す理由が、ただ「老いて弱っていた」という社会モラルとのずれを、この詩が全く埋め合わせる気がないというところにある。この埋め合わされないずれは、最終的にこの詩が、犯罪者であるはずの若者の処刑前の釈明であることがわかると、少しだけ解明の兆しを見せるのだが、しかしまたその釈明も「若いという正義」という、これもまた、社会モラルとは不一致の余韻を残すのみで、観客の不安は結局解消されることはない。ある意味「死刑執行」をモチーフとしたこのバラードにおいて、ひたすらヴェデキントの詩が持つ独自のグロテスクな魅力が、いかに「11人」による、ブルジョワジーへの死刑執行というコンセプトに深みを与え、このカバレット自体の売りに貢献したかは想像に難くない。また、この強烈でショッキングな内容の歌詞もまた、実際にはリュートの奏でる陽気で和やかな伴奏にのせられており、その異化効果もまた目論まれていたことも、「11人」の観客たちに十分に無害な形で届くような仕掛けとしては見逃せない点である。

## (2) 人形劇による政治風刺

ところで、ヴェデキントが、「シャノワール」形式のカバレットを選択したことには、「11人」が単に娯楽の場ではなく、芸術性を問う空間を目指していたことを示しているが、とりわけ継承していると思われるのが「総合芸術」への志向である。特にヴェデキントが魅了されたのが、「シャノワール」で実践されていた、詩や戯曲の台詞のみではなく、それらがイラストレーションや寓話、彩色影絵や人形を用いて、マルチメディア的な総合芸術空間において生成されることであった。中でも人形劇は、一見子供の遊びに見えるものの、生と死の境目に立つ存在の表象として、当時再注目される表現であり、さらに検閲の目を掻い潜りやすいというメリットも持っていた。

「11人」でも、初日から人形劇「素晴らしき家族」が上演されているが、その内容は牧歌的なタイトルとは真逆の、実に時事的な政治風刺が感じられるものだった。ヴィリー・ラートによって書かれたこの人形劇の人形は、ヴァルデマー・ヘッカーによって制作され、通常よりやや大きめの1mサイズあり、まるで人間のように身体のパーツが動くタイプの人形であった。また、登場する人形にはそれぞれ1900年当時の、国際政治を示す各国の状況がわかりやすく投影されており、マダム・オイロピンスカ (Madame Europinska) が経営するホテル「ヨーロッパ連合亭」に集うのは、夫のポーリス・ペトロヴィッチュ (Boris Petrowitsch、ロシア)、子供のジョン・ジャック (John Jack、イギリス)、



【図3】 ヴァルデマー・ヘッカー「素晴らしき家族」の人形たち  
左より：ティップトップ、ジョン・ジャック、レフィストフェレス、リーフム・シャムペール、  
フランソワーズ・ラ・ベル、(順に3体は不明)、ポーリス・ペトロヴィッチュ

フランソワーズ・ラ・ベル (Françoise la Belle、フランス)、ミヒヤエル (Michaël、ドイツ)、叔父の  
パウルス (Paulus、オランダ) さらにミヒヤエルの後見人であるフォン・ビスグロッシュェン (V.  
Bisgroschen、ドイツ帝国宰相ベルンハルト・フォン・ビューロウ)、リーフム・シャムペール (Lihum  
Tchamperl、中国からの旅行者)、そこにティップトップ侯爵 (Marquis Tiptopp、いわゆるカスパー役)  
や、悪役としてのクサヴィア・バインフーバー (Xavier Beinhuber、死) とレフィストフェレス  
(Levistofeles、悪魔) が登場する【図3】。

カスパー役のティップトップ侯爵の前台詞で幕が開くと、劇中ではこれまでも様々な国の男と結婚  
を繰り返したマダム・オイロピンスカが抱える家族の問題、現在の夫との苦労、横暴な子供との葛藤  
が次々と滑稽に語られ、話が展開する。筋のメインとなるのは、シャムペールへの不条理な復讐に、  
家族が連帯して攻撃する場面と、レフィストフェレスとの叔父の遺産を目標として、その殺人と魂  
の交換契約をしたジョン・ジャックの目論見が叶う場面の二つである。両者は明らかに、中国と列強  
8か国の中で繰り返された1900年の北清事変と、南アフリカの支配をめぐるイギリスが仕掛けた、  
渦中のボーア戦争を当てこすったものだった。とりわけ、ドイツが慌てて海軍を中国に出航する様を  
滑稽に映し出した以下の場面は、「11人」の人形劇が、カスパーや、ファウストからの伝統であるメ  
フィストフェレスを登場させることで、一見当時の人形劇の枠組みを踏襲しているように見せながら、  
極めて痛烈にドイツ帝国軍への風刺と、ヨーロッパ列強の植民地主義の滑稽化を意図していたことが  
わかる。

ミヒヤエル：なんか新しいものだって？ そうだ、ちょっと待ってくれよ（舞台から一度はけると、ニス塗ったブリキの小舟を3-4船、にこにこ誇らしげに持ってくる）。見てよ。きれいじゃない？ 最新のおもちゃだぜ。最高だよ！（…）

ジョン：（机の上に置かれたその船の上に二度唾をはきかける）

ミヒヤエル：ジョン、ふざけんなよ。消毒しろよ。後見人、そうだろ？

フォン・ビスグロッシュェン：わたくしが。「汝、怒るなかれ」そう、書かれていますので。（…）  
落ち着いてください。お利口さんのジョンはもうしませんよ。

ジョン：(さらに2回唾をはきかける)。ユー、スマートヘッド！

シャムペール：オー！イー！（くすくす笑って踊りながら、人差し指をつきたてる）。イー！  
わたくしも一度やらなければいけませんね！（ゆっくりと3回船の上とミヒヤエルの顔面に唾  
をはきかける。ポーリスに向かって）気に入ってくださいるとよいのですが。

ミヒヤエル：この野郎！もうやめろ。オレは狂ったぞ。後見人、そうだろ？

フォン・ビスグロッシェン：仰せの通り。跪け、黄色いゲス野郎！<sup>(14)</sup>

ジョン＝イギリスの真似をただけのシャムペール＝中国にのみ、徹底的な報復の正当化がなされるといふこの場面では、単に列強の論理の不条理を見せるだけではなく、「汝、怒るなかれ」と聖人ぶりながら、中国人には「黄色いゲス野郎！」と平気で拳をあげる、ヨーロッパという「素晴らしい家族」のグロテスクな真実が、実に見事に風刺されている。初日に上演されたこの人形劇が、検閲により、以後プログラムから取り下げられたという事情も頷けるだろう。

この極めて痛烈な政治風刺が盛り込まれた「11人」の人形劇の実践は、同時代における人形劇への新たな注目と、中でもミュンヘンで人形劇のためだけに作られた専門の劇場「ミュンヘン人形劇場」(Münchener Marionettentheater)との関係においても興味深い。ミュンヘン人形劇場は、これまで年の市などで、移動式に上演されてきた人形劇ではなく、屋内で、子供だけではなく大人も楽しめるような本格的な上演場所として、ヨーゼフ・レオンハルト・シュミットが1858年12月建立したもので、大人気の興行施設となっていた。とりわけ、シュミットの人形劇場のねらいが、「良心的な両親に、その従順な子供が、モラルを害することなく、ふさわしい催しを提供すること」にあり、そのために「単なる娯楽ではなく、公序良俗と敬虔さを子供の心に芽生えさせ、強化させる」<sup>(15)</sup>ような、啓蒙的な意図にあったことを考えれば、同時代の「11人」の人形劇がまさにその対極の試みであったことは注目に値するだろう。

また、「11人」の人形の制作者ヴァルデマー・ヘッカーについて、ここに補足すれば、ケーニッヒスベルク、デュッセルドルフ、そしてロンドンの芸術アカデミーで画家としての教育を受けたのち、彼もまたパリに流れ、「シャノワール」体験を経た一人であった。<sup>(16)</sup>つまり、彼の人形制作には、ドイツ国内の人形劇改革とは別に、総合芸術空間であるキャバレーからの人形劇の流れが色濃く影響している。さらに、「11人」のメンバーであるヒュスゲンと共に、ヘッカーもまた、シュヴァービングの私立学校ファランクススのメンバーとして、カンディンスキーと共にアカデミーに収まることのない芸術教育の実践者であったという事実と、やがてこの学校から青騎士が誕生したことを踏まえれば、「11人」の人形劇は、人形劇とアヴァンギャルドの最初の接点としても興味深い。「11人」の活動は、「新しい人間」をめぐる議論のもと、アヴァンギャルドの芸術家たちが「人形」をめぐる新たな理論と実践を開始する、まさにその敷居に位置していたといつてよい。<sup>(17)</sup>

#### IV 「11人」のビジュアル表現

「シャノワール」が、やがて同名の風刺雑誌を発行し、自らのキャバレー精神をグラフィックで表現する場を持つに至った一方で、「11人」は、そもそもその成立において、すでに風刺雑誌『ジンプ





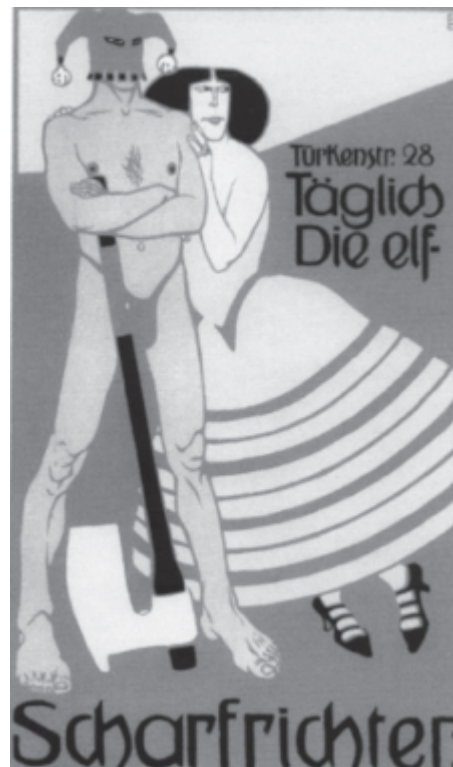
【図4】 ヴァリール・エルテル  
「第一シーズンのためのポスター」(1901)



【図5】 エルンスト・ノイマン「プログラム冊子表紙」(1902)



【図6】 ブルーノ・パウル「プログラム冊子表紙」(1902)



【図7】 ブルーノ・パウル  
「第3/4シーズンのためのポスター」(1903/04)

リチシムス』に活動の場を持っていた作家と画家との連携のもとに立ち上がったカバレットであり、ゆえに、ポスターに始まり、プログラム、そして「11人」の死刑執行人たちを巧妙に演出するプロマイドといった視覚的表現の豊富さにおいて群を抜いていた。そうした中でも、彼らのビジュアル表

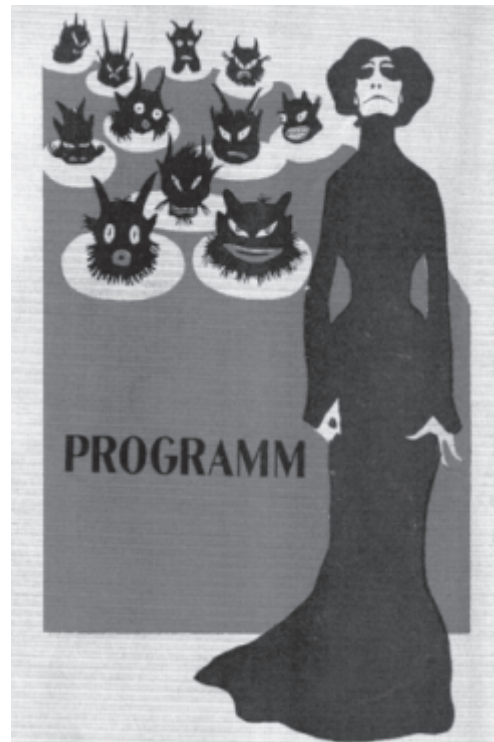
現をわかりやすく単純化すれば、「裸婦」と「道化」の2パターンを挙げることができるだろう【図4-7】。そのうち、「裸婦」は、特に初期のシーズンによく好んで発信されたイメージだが、彼らのそれは、一般的な美の対象としての「裸婦」とは違い、ハインツェ法への反旗としての猥褻表現の手段としての「裸婦」像であることは重要な点である。同じく、道化像についても、彼らの誕生のルーツでもあるカーニバルからの流れが見出される。中でも、ロバの垂れた耳を想起させる角のついた宮廷道化のコスチュームには、「11人」による権力者に対する挑発的態度が読み取れる。また、彼らは道化であるだけでなく、同時に死刑執行人でもあり、権力の転覆も意図した勇敢さのアピールもまた決して忘れられてはいない。

ただし、政治的抵抗とは離れたところで、そのビジュアル表現を眺めるとき、そこには彼ら自身のジェンダー意識もまた、鮮烈に浮かび上がってくる。例えば、1901年～1902年までのプログラムには、ユーゲントシュティール（19世紀末にドイツ語圏を中心に流行した芸術様式）に典型的なモチーフである、自然を背景に無邪気に踊る上半身裸の女が描かれたり、荒れ狂う牡牛を操縦する全裸の女が描かれたりする一方で、性的なうぬぼれを感じさせる、室内でこっそりと飾り帽をかぶり、手鏡に見とれる全裸の女が描かれる等、実に多様な裸婦像が展開されている。しかし、その一方で「11人」の自画像であり、「道化」である彼ら自身は、細長く燃える「11本の蠟燭」で典型的に表現されているように【図8】、裸の女たちとは対照的に、その正体をさらすこともないばかりか、人の身体を持つことすらなく、その空間を支配しているのである。

この事態は、「裸婦」のポジションに置き換わる存在が、マーリヤ・デルヴァールの全身黒い衣装でくまられた神秘的な立ち姿に象徴される死の表象＝ファムファタールとして登場する際に、より明瞭となる。「11人」のアイコン的存在となったデルヴァールがポスターの前面にくることは、店とし



【図8】 エルンスト・ノイマン  
「第1シーズンのためのポスター」(1901)



【図9】 トーマス・テオドア・ハイネ  
「プログラム冊子表紙」(1901)

ての営業戦略とも符合していただろうが、特に、トーマス・テオドア・ハイネが描いたプログラム第10号の表紙には、デルヴァールの背後に11体の小さなモンスターとして「11人」が無邪気に蠢いている【図9】。デルヴァール自体は、その曲線美を強調するシルエットは共通しているものの、常に一人で、時に儂げに、時に憂鬱な彼女自身を披露する。こうして、モンスターを引き連れる暗黒の女主人から物憂げで薄幸な女の表象＝ファムフラジールまで含め、デルヴァール像は、女性の表象の両極を一人引き受けているともいえるだろう【図10】。



【図10】 パウル・ハーゼ「ポスター」（制作年不明）

こうした女性表象の振れ幅の一方で、その仕掛け人である「11人」像はというと、常に集団性を纏った同一の身体性を保持している。確かに彼ら自身にもまた、呼び名をはじめとした個々の自己演出が施されているものの、ヒュスゲンによる11人を模した11体の彫刻を写した写真作品や、全く同一の衣装で死刑執行人の仮装を施した写真作品【図2】が示すのは、彼らのどこまでも強固な同一性である。つまり、「11人」である彼ら男性たちこそが、結束し志を同じくする仲間たちなのであり、その視覚的表現において、いかに女たちが多様な姿で登場しようが、あくまで新たな文化発信の場＝カバレットを形成する揺るぎない主体者は、徒党を組む彼ら同志たちなのである。「11人」のビジュアル表現には、そうした意味で、当時の若者たちの男性的欲望が先鋭化された形で残されているともいえるだろう。

## まとめ——「11人」のその後

カバレットというスタイルで、若者文化の長期的な発信を目指していた「11人」も、メンバーの入れ替わりは激しく、最終的に1904年の秋にアンリが店を閉めるまで、残っていた当初のメンバーは、アンリとコルテのみであった。同時に、ミュンヘンからベルリン、そしてブレスラウ、ドレスデン、デュッセルドルフ、ハンブルクと主要都市に広がったゲーテ同盟もハインツェ法案が最終的に廃案となった1900年をはじめ以降にはすでに実質的な存在意味を失っており、各地域の中の若い芸術家たちの特色の中でそれぞれ新たな組織へと解体されつつあった。ファルケンベルクはミュンヘンのカンマーシュピーレでの監督業に勤しむことになる。

著書『世紀末ドイツの若者』で上山安敏は、質素な食事、自然の森に出かけ、自分探しへと彷徨う遍歴する新しい学生たちの群れ＝ヴァンダーフォーゲルと、「11人」の発端となったゲーテ同盟、さらに、ドレスデンを拠点とする郷土芸術志向のデューラー同盟の動きをまとめ、その同時代的並走について、新たな若者文化が辿りつく、「世紀転換期という額縁に収められた共同運命的トポス」としてその並列性に注目し、とりわけ、ヴァンダーフォーゲルと「11人」をはじめとするシュヴァーピングの若者たちの思想上の共演を、以下のように描写している。



彼ら若者はいずれも既成の政治政党から離れ、教会から離れ、国家の束縛からも独立しようとしている。「モデルネ」の文芸運動、一元主義の反教会主義を通じて通底しあっていると同時に、彼らの中に最後の生き方として、資本主義と文明社会への疎外の在り方として、この二つの青年たちは違った途を歩いているのではないか。それは、世紀末の青年自身が非政治的方向へ向かい、国家の権威、教会の宗教に代わって、生の根源を芸術に見出そうとすることを共有する<sup>(18)</sup>だけに、政治と宗教と芸術の全体の織り成す大政治状況の中に再び彼らは放り込まれている。

上山がここで解釈を試みているのは、表現の自由を求めて新たな文化の発信を模索した「11人」を含め、同時代の若者たちの試みが、結局のところ、非政治的な芸術というユートピアを掲げつつも、政治の枠組みの中にしかその反旗を規定できず、やがてナチズムという大きな政治の渦に飲み込まれてしまう、その運命についてであろう。同時代の若者運動であったヴァンダーフォークのメンバーの多くが、やがてヒトラーユーゲントの組織に流れ込んでいったこと、「11人」のメンバーの中でも、コルテは、ヴァンダーフォーク用のコーラス集も出版しており、後にナチスのお抱え民謡歌手となったことなども、その揺るぎのない証となっている。これらの背景に、文化の主権をめぐる父と息子の覇権闘争の要素を読み取ることも、おそらく不可能ではないだろう。世紀転換期ドイツの若者文化の主体者たちが、共通して握りしめていた感傷的なヒロイズム——ロマン主義的な情熱を胸に焦がし、真実を求めて放浪し、苦悩の末に真理の頂きに辿りつくという孤独な英雄像と、虚偽と偽善にまみれたブルジョワ精神を処刑せんと悪の仮面で道化芝居に興じる英雄像は、共に父親世代に歯向かう息子たち世代の、それ自体繰り返しの男性的な承認要求、すなわちヘゲモニー的な生き残り作戦なのだ。

ケンプもまた、その「11人」論の締めくくりに、実際はカバレット「11人」の出し物の中で、攻撃的で政治批判的な内容は全体の4分の1程度で、あとは通常のヴァリエテとそれほど変わりなかったことを指摘したうえで、彼らの表現の大半は時代に流行りの様式に留まっており、彼らは「芸術様式、あるいは個々の芸術作品のラディカルな刷新」を評価基準とするアヴァンギャルドには該当しないと結論を下している<sup>(19)</sup>。

確かに、「11人」は当時流通する文化形態や芸術潮流を、そのままの枠組みで再利用していたにすぎないかもしれない。その攻撃性の大半は観客の期待に応えた演出にすぎなかったかもしれない。それでも、ドイツ語圏アヴァンギャルドの最初の源泉とも呼べる青騎士の立ち上げには、ヒュスゲンやヘッカーといった「11人」に直接関わった芸術家が関与していたし、その人形劇は、「新しい人間」の運動モデルとして、チューリッヒ・ダダでの実験的表現に引き継がれていった。さらに、ヘッカーの人形は、第一次大戦直後のベルリンの芸術カバレット「響きと煙」の舞台にも直接影響を与え、ベルリン・ダダに継承されてもいる。若きブレヒトが、そのキャリアの最初期に、カバレットで披露した「死んだ兵士のバラード」や「アプフェルベック」は、何よりヴェデキントのバラードに触発されたものだった。「11人」が、世代間闘争と芸術革命が一体化したモデルネの諸派の一つにすぎなかったことは明らかだろう。しかし同時に、芸術の価値を、全く異なる文脈に置き換えることは可能なのだということ自体を、以後の前衛的芸術表現の担い手たちに示したその役割は、決して小さくはなかった。黎明期のカバレットの持つこの特徴と役割が、果たしてドイツのみに見られるものなのか、あるいはドイツ語圏でも、他の地域においてはどうかだったのか。その地域性とグローバル性についての探求は、さらなる研究の課題としたい。



注

- (1) Rath, Willy 1901 Vorspruch. *Die Elf Scharfrichter. Münchner Künstlerbrettl*. Bd. 1: *Dramatisches*, Berlin und Leipzig pp.7-9.
- (2) グロイル、H 1989『キャバレーの文化史 [1] 道化・風刺・シャンソン』平井正 / 田辺秀樹訳 148 頁 ありな書房
- (3) Kemp, Judith 1917 Ein winzig Bild vom großen Leben *Zur Kulturgeschichte von Münchens erstem Kabarett Die Elf Scharfrichter* (1901-1904), p.97 München . ホール面積は縦 12.8 × 横 5.2(m) の縦長空間。
- (4) グロイル, (前掲書) 148 頁。
- (5) Judith Kemp, *op. cit.*, pp.64-95.
- (6) *Ibid.*, p.65.
- (7) *Ibid.*, p.89.
- (8) グロイル, (前掲書) 160 頁。観客の支払いはチケットではなく、クローク料金として徴収していた。
- (9) リサ・アピニャネジはそのカバレット史の記述において、「ル・シャノワール」から「11人」を経由して、アンリとデルヴァールがヴァインヘッペルを引き連れて 1906 年にウィーンで開店したカバレット「夜の光」、そして転居後の「こうもり」に続く活動を挙げ、カバレットが東へと向かう流れについて言及している。Appignanesi, Lisa 1975 *The Cabaret*, London (アピニャネジ、L. 1988『キャバレー [上] ヨーロッパ世紀末の飲酒文化』菊谷匡祐訳 106-122 頁、サントリー博物館文庫参照) なお、ケンプは第 4 シーズンの末期に、逃避的にアンリが企画した客演の中でも、とりわけグラーツとプラハでの大盛況ぶりを述べている。Kemp, *op. cit.*, pp. 94-95.
- (10) 以下、呼び名の日本語訳は以下を参考にした。(アピニャネジ、L. 1988『キャバレー [上] ヨーロッパ世紀末の飲酒文化』菊谷匡祐訳 89 頁、サントリー博物館文庫)
- (11) Kemp, *op. cit.*, p.62.
- (12) Forcht, Georg, W. 2009 *Frank Wedekind und die Anfänge des deutschsprachigen Kabarets*, p.48 Freiburg..
- (13) Forcht, *op. cit.*, p.110.
- (14) Rath, Willy Die Feine Familie, In Rath, *op. cit.*, pp.52-56.
- (15) Wegner, Manfred (ed.) 2019 *Handbuch zum Künstlerischen Puppenspiel 1900-1945. Deutschland Österreich Schweiz*, p.83 München..
- (16) *Ibid.*, p.17.
- (17) ケンプは、「11人」の人形劇上演の中でも、「ピム王女と宮廷歌手ラリダー」は一見無害な人形劇に見えるものの、人形の代わりにジャガイモやカブ、リングヤレタスを用いた点などにおいて、典型的な「11人」の人形劇とは異なり、チューリッヒ・ダダのキャバレー・ヴォルテールのカバレットを思わせるような抽象表現が見られる点を特記している。Kemp, *op. cit.*, p. 302.
- (18) 上山安敏『世紀末ドイツの若者 (歴史のなかの若者たち 4)』(三省堂 1986 年) 196 頁。
- (19) Kemp, *op. cit.*, p.357. ケンプはまた「11人」に 1900 年前後の生活改革運動の流れに見られる新たな生を謳歌する若者たちのヴァイタリズムと、反道徳的、悪魔的なデカダンスの興味深い同居性を指摘しつつも、彼らの出し物の多くが、むしろ旧世界の継承者の身振り (ロココ風の衣裳、貴族のような振る舞い) を示すことで、「現実逃避主義」(Eskapismus) とも読めることを指摘している。Kemp, *op. cit.*, p.329.

図版出典

- 図 1—Kemp, *op. cit.*, p. 356.  
 図 2—*Ibid.*, p.125.  
 図 3—*Ibid.*, p.308.

- ☒ 4 – *Ibid.*, p.216.
- ☒ 5 – *Ibid.*, p.217.
- ☒ 6 – *Ibid.*, p.218.
- ☒ 7 – *Ibid.*, p.220.
- ☒ 8 – *Ibid.*, p.201.
- ☒ 9 – *Ibid.*, p.207.
- ☒ 10 – *Ibid.*, p.209.