

マックス・ダウテンダイと歌舞伎

— 『アジアの劇場を模範とした「造形舞台」』 —

大庭 正春

1. マックス・ダウテンダイと歌舞伎

ドイツの詩人・作家であるマックス・ダウテンダイは 1867 年に南ドイツのヴェルツブルクに写真家の子として生まれ、はじめは画家を志したが 1891 年頃から詩作をはじめ、一時はゲオルゲ派に接近したこともある。1905 年には長年の夢であった世界旅行に出発、中国や日本にも滞在した。1914 年、二度目の世界旅行を試みたが、第一次世界大戦勃発のためジャワで足止めをくい、マラリアにかかり当地で客死した。彼には『紫外線』(93 年)、『ながい夜の歌』(09 年) など多くの詩集があるが、アジアに取材した短編集『リングム』(09 年) と日本の近江八景にちなんだ 8 編の恋物語『琵琶湖八景』(11 年) は、魅惑的な異国情緒を、抒情的に描いたもので、特に後者は日本人の中で注目を浴びた作品である。またこの時代に執筆され、アジア並びに日本に関連したエッセイ、すなわち『アジアの劇場を模範とした「造形舞台」』 „Eine <Plastische Bühne> nach dem Vorbild asiatischer Theaterhäuser“¹⁾ は、ダウテンダイの遺稿から 1992 年に G. ガイビヒが発見し、出版したもので、ダウテンダイと日本の歌舞伎の舞台との関係を興味深く物語っているものである。

そこで本稿ではこのエッセイの日本語訳を以下に紹介するものであるが、その前にここでキーワードになっている言葉 ‘plastisch’ とその内容の要旨について言及する。この言葉は「造形的」、「立体的」あるいは「具象的」という意味のものだが、ここでは便宜上「造形的」と訳した。ただし、この ‘plastisch’ という言葉は、決してダウテンダイのみが使用したものではなく、例えば当時ベ

ルリンの演劇活動で多大な貢献をしたマックス・ラインハルト（1873年—1943年）も彼が新しく創造しようとした演劇形式を表わす際に好んで用いた表現であり、まさに当時の流行語になっていたものであった。²⁾

ダウテンダイはまず初めにアジアの舞台には「枠」が無いことに言及する。彼がそこで批判しているのは、まさしく「のぞき舞台」あるいは「額縁舞台」と言われるもので、当時慣習的であった自然主義の演劇であった。場所や時などが厳密に計算された筋の流れ、舞台装置、衣装などあらゆる点で写實的に作られたもので、イプセンやハウプトマンの戯曲で代表される演出方法である。観客は舞台での出来事をあたかも密かに「のぞきこむ」ように見る。理論上では観客は存在しないのである。ダウテンダイはこのように一見観客を無視したような演劇を改め、観客との（暗黙の）壁を打ち破り、観客との接触を深め、観客と一体となって劇を創造していく演劇を歌舞伎で発見したのである。すなわち舞台と観客席との分離を無くすことにより、俳優と観客との活発なコミュニケーションが図れる演劇である。そこでは俳優は自分の役を最大限に演じるために舞台のみではなく劇場全体を使うことになる。例えばダウテンダイはエッセイの中で「アジアの造形舞台」は「腕」を持っていると述べているが、その「腕」とは従来の舞台の左右に存在する空間と「本花道」と「仮花道」を意味する。すなわち「アジアの造形舞台」はまさしく歌舞伎の舞台、いや歌舞伎の劇場全体の空間を表している。そしてダウテンダイはこのエッセイでさらに「アジアの造形舞台」について次のように紹介する。

造形舞台は一つの回り舞台と前舞台である付け舞台から成り立っている。この前舞台は後ろの本舞台に沿って横に幅広く続き、「四つの腕」を持っている。二つの短い抜け道が左右にあり、それらは緞帳の後に入り、そして二つの長い道、その両者が舞台から伸びていて、一本は左で、もう一本は右で棧敷に沿って観客席の後方へと続いている。そこには小さな扉があり、狭くて観客には見えない廊下と繋がっていて、棧敷の後ろを通り俳優がまた舞台へと戻って行く。³⁾

それではこのような舞台は具体的に何を可能にするのか。ダウテンダイによると、俳優は興奮した演技で、本舞台から前舞台へと歩み寄り、花道の上を観客の中へとさらに進んで行く。あるいは観客の後ろの花道から俳優が登場する。このようにして俳優は観客に周囲を囲まれた中で演技をすることが可能で、観客にとっては俳優の演技が目の前で見ることができ、両者が一体となる。これ

ほど「臨場感」が溢れる場面、あるいは「没入感」までいたることのある感覚は、従来の演劇では体験できないことは容易に理解できる。また本舞台にいる俳優と前舞台にいる俳優がせりふを交わしながら前へと進み、前舞台と花道との俳優の対話も可能にし、観客にとっては「遠近」の効果を体験する「立体的」な演技を見ることになる。このような「立体的」な劇こそダウテンダイが考えた「アジアの造形舞台」であり、彼が次のような例で示しているものである。それは「革命」を訴える人々の行進を窓から見ているのではなく、自分がその行進の真っ只中にあるのと同じことであると。

また、舞台の床と天井との高さについてもダウテンダイは言及する。従来の演劇では、舞台は四角い大きな「穴」のように観客には見え、その中では俳優は小さく見え、その演技も「小さく」みえる。それに対して「アジアの造形舞台」では俳優と天井の間が一メートルもみたくないくらいの間隔で、俳優あるいはその演技が「大きく」みえる。これも俳優と観客との距離を短くする効果を表している。それに前に述べたマックス・ラインハルトも彼の新しい演劇舞台で舞台と観客席の高さを極力低くし、両者の隔たりをなくし、両者の一体感を創造しようとしたのも俳優と観客との距離を短くする効果を狙ったことに他ならない。

2. ベルトルト・ブレヒトと歌舞伎

次にブレヒトと歌舞伎の関係を考察する。ブレヒトは1898年に南ドイツのアウグスブルクに生まれ、戦後旧東ベルリンで1956年に亡くなるまで、小説、詩、戯曲など膨大な作品を残したが、この中でとりわけ日本でも有名な作品は、『三文オペラ』（28年）や『肝っ玉おっ母とその子どもたち』（41年）などで、こと戯曲あるいは演劇では彼は一生をかけ「叙事的演劇」というものを目ざした。

ではこの「叙事的演劇」とはいったいどのようなものであろうか。ブレヒトによれば、従来の演劇が、劇的行動によって筋を展開し、観客を筋の中にまきこみながら、すなわち感情移入をさせることにより共感を起こさせることを目的とするのに対して、叙事的演劇は、筋を物語って、観客を観察者として筋に対決させ、観客の批判を喚起することを目ざすものである。彼はそのために記録の映写やプラカードなどを使ったり、俳優や歌手に筋の一部を説明させたりして、観客の注意を促したりした。このようにして、ブレヒトは俳優や彼らの演技と観客の間に距離感を保させ、冷静な態度で観察させようとする。それは

観客に舞台の上での俳優の言動が、普遍的なものではなく、俳優がいま置かれている社会状況によるもので、もしそれとは違う社会状況では俳優も異なった言動をするということを想像できるようにすることである。社会的要因が決定的なものであるという唯物論的考えに近くなる。

それではブレヒトの「叙事的演劇」と歌舞伎との関係はいかなるものであろうか。ブレヒトは1930年に「アジアの模範」という題で断片的なノートを書いているが、そこで彼は東京の観客席について次のように述べている。「東京の観客席についての文芸欄によると、そこでは観客がお茶を飲み、また煙草を吸っていて、私たちはこれが優れた模範であることを強調しなければならない。」⁴⁾

またブレヒトは他の論文「真鍮買い」(37年—51年)で、彼がしばらくの間野外劇を訪れ、上演中に煙草を吸ったことを記し、煙草を吸いながら観劇することは「観察する」にはとても快適であるという。人はうしろにもたれかかり、物思いにふけ、そこにのんびりと座り、安全な場所からすべてを享受し、ただ中途半端な態度で事柄を追っていくのみであると。このことはまさしくブレヒトが「叙事的演劇」で実現させようとした「観察者」としての観客の態度に他ならず、歌舞伎の、性格に言えば当事東京で上演されていた歌舞伎についてのコメントであった。そこでこのようなブレヒトが持った歌舞伎のイメージを考えると、前述したダウテンダイの歌舞伎のイメージのそれとはまったく正反対のものになり、なぜそのような違いが生じたのか、それはただ歌舞伎が上演された時代の違いなのか等は今後さらに考察しなければならない問題である。

さて以下は、マックス・ダウテンダイのエッセイ『アジアの劇場を模範とした「造形舞台」』の日本語訳である。

3. エッセイ『アジアの劇場を模範とした「造形舞台」』の日本語訳

演劇はもはやきちんと枠にはめられた絵のように平らなオイル印画として我々に提供されるべきものではない。我々の現代の**情熱を欠いたにぎやかさや写実感覚**⁵⁾は、そのギリシャ風の荘言な伝統からくる「枠」を取り去らなくてはならず、そしてアジアの舞台の生き生きとした「枠」のない演劇を支持することを我々は表明しなければならない。ただそのようにしてのみまじめな現代の俳優が彼の真剣な活動の場が得られるのである。

アジアの造形舞台は俳優が劇場全体を利用する舞台である。その舞台とは観客が離れたところに座り、「枠」の中の絵を見るような従来の舞台というもので

はなく、多くの「腕」を持ったもので、そこでは観客が真ん中に座り、その劇に参加しながら自分の後ろや前、それに両側の目に見えるものや見えないものまでも含め、周り全体を体験するものである。この造形舞台は俳優が舞台以外で登場する、いわゆる花道なる幾つかの道で「額縁」を打ち砕く。

アジアの造形舞台は一つの回り舞台と付け舞台である前舞台から成り立っている。この前舞台は後ろの本舞台に沿って横に幅広く続き、**四つの腕**を持っている。二つの短い抜け道が左右にあり、それらは緞帳の後ろに入り、そして二つの長い道、その両者が舞台から伸びていて、一本は左で、もう一本は右で棧敷に沿って観客席の後方へと続いている。そこには小さな扉があり、狭くて観客には見えない廊下と繋がっていて、棧敷の後ろを通り俳優がまた舞台へと戻って行く。

新しい劇場はすなわち全体で四つの舞台を持っている。第一は描かれた舞台装置の前にある**回り舞台の上の舞台**である。(ちなみにその舞台装置は決してセットではなく、一本の描かれているものの可能な限り色のない枝あるいは可動式の置き道具の後ろでたなびく霧が描かれた空である。)第二は**前舞台の上の舞台**で、第三と第四は一階正面席の前の左と右から観客席を通して伸びている**両方の花道**の二つの舞台である。

俳優は感情が高ぶると回り舞台から前舞台へと歩み入り、さらに両花道の一つを使って観客の中へと急ぐ。あるいは俳優は観客を通してその劇への登場に両花道の一つを利用する。人は、俳優が舞台の中央やその劇の中に飛び込む前に、活気に溢れた身振りで、魅了されたように聞き耳をたて、活発な動作に惹きつけられたような様子の俳優が花道を通り、舞台へと忍び寄るのをしばしばみる。活気のある対話がしばしば舞台から前舞台へ、さらに両花道の一つへと押し寄せ、そして二人は先へ進みながら彼らの活発な会話を観客席の背後まで続ける。あるいは大勢の人が恐怖の場面や最後の場面で、両方の花道の上へ同時に呼ばれるようにその劇の中へと急ぐ。部屋の場面では本舞台からの四つの出口が同様に「会話の道」並びに散歩道と見なされている。それはあたかもその部屋あるいはそのホールが観客席全体を通して拡張し、広がるように。

例を挙げると、『**ハムレット**』の第一場でハムレットがヘルジンガーの城壁の上で父王の亡霊に出会う場面である。造形的劇場ではハムレットとホラチオが前舞台の付け舞台の上を行ったり来たりするだろう。一方、父王の亡霊は肉と血からなる生きた人間として具現したように白い装束で両花道の一つを通っ

て舞台へと歩み寄る。ハムレットとホラチオは舞台上の現実の中心を表す装飾の前の回り舞台へ後退し、そしてそこから月の下で父王の亡霊に尋ねる。この亡霊はその場面の終わりには本舞台に足を踏み入れることなく、前舞台の両方の緞帳の一つを通過して消えていく。マックス・ハルベの『青春』では、ヒロインを射殺する愚か者の最後の場面で、その愚か者は外から窓越しに射殺するのではなく、両花道の一つが**外**を表現することになり、その花道の上を愚か者が観客席を通り過ぎ前舞台へと近寄る。その際彼は彼が持つ演技力のすべての演技を展開し、そのストーリーの豊かさを高めるだろう。

イブセンの『ノラ』では、ノラは、彼女が最後の場面で夫を見捨てるさい、ドアを通る短い道を使うのではなく、静かで言葉に表せない別れの悲しみの中で、両花道の一つを使って舞台を離れ、印象深く観客席を通過して観客席の背後へと歩み、観客には見えない花道の棧敷の後ろに繋がるあの扉のところで消えていくことになるだろう。

オスカー・ワイルドの『サロメ』では、美しいサロメがヘロデスにダンスを求められ、美の頂点に達した荘厳なステップで両花道の一つを使って舞台に入場し、またその劇の最後には、ヘロデスの合図で武装した夜警達が両花道の上を急いで近づいて来るだろう。そして彼らは誘惑者サロメを彼らの盾で打ち倒す。

私はここではただ造形的な花道が目立つように利用されうる何千もの劇の幾つかの劇からもっとも表面的な場面の幾つかを述べただけである。しかしその造形的な花道がそのもっとも強烈な効果を発揮するのは対話の転換の際で、ここでは今までヨーロッパの演劇のシンプルで古風な「額縁」で可能だったそれよりも、俳優に、より一層細分化した空間を与え、もっともきめ細やかな会話を、より一層分かりやすく、また活気に満ちたものとして造形する。観客のみがアジアの演劇の花道の劇によって俳優の身振りや細やかな演技に近づくだけではなく、俳優の造形力もまたもっとも感動的なものまでに高められる。

「枠」のある古風な舞台の前と、新しい「枠」のない造形的舞台の前で演劇を観察する際の違いは、およそ誰かが道路上の革命を窓から眺めているか、あるいはその彼が道路上で革命の真っ只中にあるかどうかで感じる違いに相当する。古風な舞台は、劇が遠くで演じられる窓の枠であり、一方造形舞台は観客にただ単に遠くから劇を差し出すのではなく、観客の耳、肩を通り過ぎ、激情をかき立て、観客を身体的にその劇の真っ只中に置く。

俳優にとっては、継続的な変化、すなわちあるときは観客席から遠くにいて、あるときは観客席の真っ只中で演じるというような遠近効果により、彼の演技力を生かしきることができ、ヨーロッパの劇場では未だかつて一度も登場したことのないような感動的な表現力に高めることができる。

私が三年前に初めて中国の香港と広東で中国の劇場を訪れた時、そしてすぐその後に日本の神戸、京都、東京、横浜で造形舞台の素晴らしさを享受した時、ヨーロッパでは劇場に飽きていた私は初めて再び熱狂的な感情に襲われ、それ以来私は俳優や観客のための我々の演劇を芸術的に高めるための唯一の可能性をアジアの造形舞台を模範とするヨーロッパの舞台の変革の中で見た。ここ数十年、森や室内の場面ではほとんど生きた森や家具の倉庫を、その過度な現実癖によって、枠舞台に造りだすあの舞台装置の興奮状態は、それによって演劇芸術を高めることがなかった。ひょっとしたらそれにより現代の俳優や現代の劇を掘り下げたが、しかし舞台は浅薄化した。

人は舞台を変革する代わりにただ美しい劇場を建て、舞台では月並みな照明効果で仕事をし、せいぜい失敗した舞台装置の試み以外は何も根本から劇場の核心では変えなかった。

人はそれによって何年もの間すべての教養人に襲い掛かった劇場へのうんざりした感情を作り出した。我々の古くておとなしく枠にはめられたヨーロッパの舞台は、一度アジアの造形舞台の素晴らしさを味わったものには幼く思える。

舞台の偉大で三つの絶大な力を持つ本質、すなわち身振り、感情のこもった言葉、連結した行為を強烈さと多様性で観客に披露し、それを大胆に幻想へとさらっていくべきこの心理の彫刻家である俳優は、アジアの舞台では、演技の空間、説得力及びもつともつまらない戯曲でさえも味わいのある戯曲へと変えてしまうことができる芸術的な意義を得る。

というのも舞台装置が戯曲の理解により一層近付けるのではなく、ただ生きて息づく人間の身体のみがそうするのである。それもそれが枠のない舞台から観客へと歩み寄り、劇を圧倒的な力へと高め、そのことにより観客が、蜘蛛の巣の中の蚊のように、すべての糸で造形的に取り囲む行為によって自分の周囲が張られたように感じるときである。

我々が古典と言っているシェークスピア、モリエール、シラー、ヘッベル、グリルパルツァーのどのヨーロッパの戯曲も、またギリシャの悲劇でさえも、またすべての我々の時代に生きている現代的な作品も造形舞台では、それらが

我々のヨーロッパの舞台でこれまでに具現してきた戯曲より、より一層情熱的で内容豊かに表現できる。

私は日本でアジアと翻訳されたヨーロッパの戯曲を造形舞台で見た。そして未だかつて一度もそれ以上に楽しんだことがなかったので、私は毎日続けてアジアの劇場を訪れた。

私はまだ「造形」舞台の舞台空間の高さと観客席の色について幾らか付け加えなければならない。

私は前にまず前舞台の後ろで本来の舞台の枠が立っているが、しかしそれはまた我々の舞台空間とは根本的に相違があることを記述した。我々の舞台の開口部が大抵は四角形の大きな穴を表しているのに対して、造形舞台は襟ぐりとして長く伸びた平行四辺形を表しているので、俳優の頭上は一メートルも満たない空間になっている。このわずかな高さは俳優の姿が頭上のあまりにも大きくて空っぽの空間によって俳優が地面の上の雑草のように見えるのではなく、部屋の中に一本の木が造形的に立っているようにその重要性を失わないことを目的としている。それは飾りぶちの近くに頭があり、わずかな空間により鮮明化される家のレリーフの中の姿に似ている。

すなわち造形舞台では空間の高さでも俳優にとってもっとも有利な効果が考えられており、舞台装飾の効果は考えられていない。というのも俳優は誰でも肖像画を体現するべきで、ただ単に風景や部屋の中の添え物として消えてしまっただけではないのである。

しかし今までは我々の俳優は不幸なまでに高い舞台空間で損をしてきた。人は彼らを越えて非常に高い樹木を空中へと成長させ、山全体、家々の切妻、塔ならびに天井が見える部屋を作った。それにより俳優はいつも部屋ならびに森や都市景観の添え物であって、肖像画の枠の中の肖像ではなかった。

ある出来事の真ん中や前に立って人々の身振りからその行動の状況を把握しようとする人間が、劇的な瞬間にある人の前に立って同時に森全体を観察することを未だかつて経験したことがあるだろうか。あるいはその彼が部屋の真ん中にいるとき、その四つの壁や天井が付いた部屋全体を観察するという経験を経験したことがあるだろうか。もし人が今日ヨーロッパの舞台で、唯一その内面性と行動の中で我々を魅了すべき大きな事件の回りに部屋全体や森、また山脈を作るとすると、それは全く**芸術的でない**だけでなく、第一に**非現実的で真実ではない**のである。というのも劇的なストーリーは人生において普通はた

だ森の小さな場所で起こり、そしてその主要な意味ではただ部屋の特徴的な片隅でのみ起こる。そしてこの森や部屋の片隅はそれに加えて出来るだけ目立たないように作られるべきで、カラフルな装飾の場所として作られるべきではない。装飾はただ俳優の身振りや造形の背景のみであって、その前でとりわけ俳優の舞台衣装、顔の色、目の表情並びに表情の動きが際立たねばならない。それゆえ装飾の色は、単調で、控えめで出来る限り無色に保たなければならない。造形舞台では平行四辺形の一辺が一本の幹を切り、その幹に俳優が寄りかかり、ただ一本の枝のみがその木の大きさを表すためにそれとなく背景に描かれているのみである。背景は通常霧や雲の筋のある戸外で、遠くに描かれた家並みや森は俳優のひざまで届かないほどである。しかしその代わりに本物の材質からできていて、少量の置き道具がある前景には本物の岩の塊、本物のいばらの茂み、木苺の蔓等が存在し、部屋の中では一つかあるいは二つの典型的な壁につける家具が取り付けられている。

私は当然これらの短い行では、造形舞台で監督の全く上品で洞察力の鋭い趣味を要求するところの完全で詳細な演出を余すところなく論じ尽くすことはできない。私はこの論文でただ造形舞台が俳優と監督に提供する新しい想像力の豊かさの一部のみ示唆するのである。

しかし舞台空間のみがその変革の中で完全に造形的な演劇に従うのではなく、観客席も色と線で俳優にとって広げられた仕事場としてのみ見られるべきで、花道の上での演劇の造形的な強調と効果のことを配慮しなくてはならない。いかなる柱の飾り、ゴールドブロンズ、石膏でできた装飾、けばけばしい板張りの刻印、天井まで重なる三つから四つの階上席、飾りぶちの張り出しも造型舞台の観客席に荷重をかけたり、俳優の演技の場を圧迫したりしてはならない。何度も強調しなくてはならないことは、観客席が階級を表すことに用いられるべきではなく、舞台と同様に俳優の能力が伸ばされ、観客がすべての虚栄心を、自分のもっとも深い利益、劇場から家へ持ち帰らなくてはならない熱情的で、もっとも内面的な心の高揚にとって有利な結果になるように放棄しなくてはならない。

観客席の壁は薄暗く板で張られているのではなく、けばけばしい白で装飾されているのでもなく、カラフルで壁紙によって外観がそこねられているのでもない。壁は色鉛筆に使われる杉の木材よりもいくらか明るい色調の地味な自然の木の色で保たれている。その空間全体は、いかなる彫刻や目的にかなった観

客の配置からいかなる逸脱もない簡素な建物として、垂直線と水平線で実用本位のようにみえる。その空間は直線的でまた長方形でどこも膨らんだりまるくなったりはしていない。すべての丸みはしなやかで、半円アーチ、丸い窓、丸いドアのようなあまりにも荘重な線は避けられている。観客席はただ劇の多次元の枠縁のための単純で厳格な骨組みとしてみせかけるべきである。このような空間の厳しい線の真ん中で俳優の身体だけがしなやかな丸みの中で造形的に際立つ。アジアの劇場の構造上の内部は俳優にとって有利になるように再三再四その完全なる従属を強調する。

座席は大きな長方形の平土間席と観客席の左右で幾分高くなった栈敷席に配置されている。ただ幾つかの劇場のみでまだ栈敷席の上に安い席の最上階栈敷が存在する。

しかし、人は造形舞台が舞台装置において数年前に新しくされたシェークスピアの舞台のように乏しく、単純で、無理に素朴のような印象を与えるものと想像してはいけない。それとは反対に、回り舞台や前舞台それに花道との一体化により、舞台装置を豊かにし、居心地の良いものにし、また心が安らぐように作り、またそのさい雄大で、力強く、自由な空間の効果を持つ多面的な舞台が出来上がる。それはおよそ物語りとそこで語られる運命に耳をすまし、そのさいその人の空想の世界で四方八方からの姿が浮かぶ聞き手にとってのように、造形舞台は我々の幻想の忠実な脳のイメージとして訪問者の前で演出する。

私は、一度でも造形舞台に登場し、そこで自分の職業の主として完全なる行動の自由を感じることが許されたすべての若くして成長期にある俳優は、もはや時代遅れの舞台のみすぼらしい枠に戻りたいと決して願わないと確信している。**体験は観察**よりもより強烈である。そして造形舞台は観客や俳優を他のいかなる舞台様式よりもより楽に体験まで興奮させる。俳優や観客を疲れさせることなしに、アジアの人々がただ夜毎のみではなく、数日間劇場で過ごすことができることを聞くと、我々はいつもヨーロッパで驚く。そしてこのように果てしなく何日ものあいだ続く劇をヨーロッパの劇場で上演することは、私たちにとってはまったく不可能である。観客は何日ものあいだ「枠」になった舞台の穴の前では留まらないであろう。ただ観客が劇から離れたところにいるのではなく、その劇の真ん中にいる造形舞台上の参加によってのみ、観客が何日ものあいだ劇場で過ごすことが可能である。というのも、観客自身が、道路や自分の部屋にいて、もっとも個人的な運命の光景に生々しく参加しつつ、だるく

感じないのは、劇の筋に回りを囲まれ、完全になじんでいるからである。

私は、私の造形舞台の観察と描写をアジアの諺で終える。賢者は、人生が自分にすでに開かせた何千もの目に加えて毎日幾つかの目を手に入れる。

注

- 1) Geibig, G.: Der Würzburger Dichter Max Dauthendey (1867-1918). Sein Nachlaß als Spiegel von Leben und Werk. Würzburg, 1992. S. 120-126.
- 2) Adler, G.: ...aber vergessen Sie nicht die chinesischen Nachtigallen. Erinnerungen an Max Reinhardt. München, 1983. S. 53. (Deutscher Taschenbuch Verlag)
- 3) Geibig, a.a.O. S. 120.
- 4) Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden. werkausgabe edition suhrkamp. ³1973 (Erste Auflage 1967). Hier GW 15, S. 202f.
- 5) 日本語訳の中でボールドになっている部分は、原典でダウテンダイが特に強調している箇所である。

参考文献

- Oba, Masaharu: Max Dauthendey und seine «Plastische Bühne» nach dem Vorbild asiatischer Theaterhäuser. 「言語文化論集 (名古屋大学言語文化部・国際言語文化研究科)」 22 (2), 2001, pp. 31-42.