

諷刺と演劇の交点としての夢

—カール・クラウス的一幕劇『夢芝居』と『夢舞台』をめぐって—

河野 英二

Karl Kraus hat in seinen Dramoletten *Traumstück* (1922) sowie *Traumtheater* (1923-24) das Motiv des Traums, das er bis dahin in seinen Aphorismen und Gedichten behandelt hat, in die Form eines Versdramas gesetzt. Während er in seinem Antikriegsdrama *Die letzten Tage der Menschheit* (1922) den Ersten Weltkrieg als „Angsttraum“ zu dokumentieren versuchte, hat er nun die enge Beziehung des Traums zur Dichtung hervorgehoben. Dabei ging es um die Verteidigung des Traums gegen Eingriffe seitens der Psychoanalyse, deren wissenschaftlichen Satus Kraus bezweifelte. Darüber hinaus hat er den Traum mit dem Theater metaphorisch gleichgesetzt, wobei sein künstlerisches Kredo angedeutet wurde; es kam ihm darauf an, die Grenze zwischen Wirklichkeit und Nicht-Wirklichkeit durch sein „Wortdrama“ immer wieder zu suspendieren, wie es im Traum bzw. im Theater der Fall sein kann. Das Paradox dieses Ziels besteht darin, dass es nur dann erreichbar ist, wenn es nicht erreicht wird. In diesem Punkt kann man in diesen Dramoletten einen überaus wichtigen Hinweis auf Kraus' dichterischen Begriff „Ursprung“ sowie seine damit eng zusammenhängenden Nachkriegswerke sehen.

1. 諷刺家の詩的モチーフとしての夢

1924年3月、カール・クラウス的一幕劇『夢芝居 (Traumstück)』(1922)と『夢舞台 (Traumtheater)』(1923-24)がベルリンで初演された¹。1899年4月に創刊された彼の個人誌『ファッケル』の25周年および彼の生誕50年を記念する二本立て公演であった。演出を手がけたベルトルト・フィアテルが上演に先立って祝賀スピーチを行い、アルフレート・デーブリーが好意的な観劇レポートを書いたことが示すように、この公演は第一次世界大戦後のクラウスが本拠地ウィーンの外部でも勝ち得た名声の記録となっている²。しかし管見の限りでは、上演された二篇の戯曲が単独で論じられた例は研究史において存在していない。そこで本論考ではこれらの作品を取り上げ、フロイトの精神分析とも密接に関わる「夢」というテーマが、先駆的なマスメディア批判として知られるクラウスの新

聞諷刺およびその演劇との関わりを考察するうえでひとつの重要な観点を提供することの立証を試みたい。

まずその前提として、『夢芝居』に先行するクラウスの戯曲である『文学あるいはお手並み拝見』（1921）と『人類最期の日々』（1922）について概観しておこう。前者はクラウスへの個人攻撃的な当てこすりを含んだフランツ・ヴェルフエルの戯曲『鏡人』（1920）への反撃として書かれた諷刺パロディー劇であり、内容的には表現主義文学に現れた文学産業の欺瞞性を暴露しようとするものであった³。後者は第一次世界大戦に関与した軍人やジャーナリストらを実名で登場させ、彼ら自身が新聞で行った戦争協力的な発言を科白として語らせるという手法でジャーナリズムの戦争責任を告発したクラウスの代表作である。これら二作が極めて公共性の高い文化と社会の問題と取り組んでいるのに対して、『夢芝居』およびその続編とみなしうる『夢舞台』は、主要な登場人物である「詩人」の「夢」を主な舞台としている点で、どちらも内省的な方向性をもっている。ジャンルの的には自由韻律による短篇の詩劇であり、その点で『私の世界没落』（1913）をはじめとする夢をモチーフにしたクラウスの一連の抒情詩と類縁関係にある。「私」が夢について語るテキストの例は、散文でも『ウィーン生活のひとこまを夢に見る』（1910）などのエッセイやアフォリズムにしばしば見られた。伝記的な背景の次元では、後述するように早世した昔の恋人である女優アニー・カルマーとの関係が考慮されなければならない。諷刺家の戦闘的なベルソナの背後に秘匿されていたクラウスの私生活が、これら二篇の戯曲には例外的に強い刻印を残しているのである。

『夢舞台』は6名の登場人物の対話から、『夢芝居』はアレゴリー的に擬人化された事物を含む20名ほどの「人物」たちのモノローグから構成されている。どちらの内容も詩的な思弁性に富んでおり、そこにストーリーは不在である。まず『夢芝居』を概観してみよう。冒頭で「書き物机についた詩人」が登場し、次のような述懐を行うところから劇が始まる。

力と情熱が徒らに荒れ狂った
世界という地下牢の中へと。殺風景な壁からは
答えがすべてのことばを虚ろに繰り返し
無の中へこだましている。こんなにも多くの熱と煙によって
近くのをほやかかし、遠くのをさらに遠ざけながら
そしてこんなにも多くの血が土に染み込み、乾いた足で
生き残ったすべてが突進している
手を伸ばせばどんな手にも掴める目標へと。

(Bd. 11, 89)⁴

この箇所では「力と情熱」や「熱と煙」、「血」といった表現が第一次世界大戦を暗示していると考えられる。「荒れ狂った」以外の動詞が現在形で用いられていることは、「詩人」にとって「暴力は決して尽き果てていない」(Bd. 11, 89) ことの反映であろう。クラウス自身が1919年のエッセイ『亡霊たち』ですでにこの問題を取り上げ、「ジャーナリストたちがいる限り、亡霊たちも顔を揃えている！」(F 514 / 518, 28) と述べている。この点で「詩人」はクラウスと重なり合うのであり、「答えがすべてのことばを虚ろに繰り返し／無の中へこだましている」という一節は、『人類最期の日々』で有罪宣告を下した新聞が戦後も発行停止処分を受けることもなく、自明のように読まれ続けている状況への荘重な慨嘆の意味で読むことができる。

新聞への諷刺という営みに伴うこうした無力感は、『人類最期の日々』でもすでに主題とされ、しかもそこで夢のモチーフと結びつけられていた。第一幕の末尾で、やはりクラウスの登場人物である「不平家」が、読者には黙っていたいという彼の考えを「楽道家」に問われ、進行中の戦争は「そこから血のように印刷インクが流れ出した毎日の嘘」であり、「恐らく平和によってではなく、狂乱したこの惑星に宇宙が仕掛ける戦争によって終結するでしょう」(Bd. 10, 224)⁵ と答えたあと、次のように述べる。「最悪の世界が未だ自らに加えている比類なき不正を自分自身への拷問と感じる者、そのような者にとっては、神の言葉か焦燥が彼を救い出すまで、この不安な待ち時間を他人事のように寝て過ごす、という最後の道徳的な課題しか残されていません。」(Bd. 10, 224 f.) この発言は同戯曲の前口上で、本作の内容は「非現実的で考えも及ばず、明識で到達することも記憶で近づくこともできない、ただ血みどろの夢の中で保管されるしかなかった年月のそれ」(Bd. 10, 9) であると語られていることの説明となっている。すなわちクラウスにとって、新聞報道を通じて知られる戦争は現実ではなく、合理的な理解と記憶を拒む夢として「他人事のように」「保管」する以外にアプローチの方法がないものであった。事実、1915年の製作段階における『人類最期の日々』には、「ひとつの不安夢」(F 406, 166) というサブタイトルがつけられていた。その痕跡は上述の引用箇所に続いて「不平家」が「世界は私の不安夢と同じ経過をたどっているにすぎません」(Bd. 10, 225) と語る部分に残されている。夢が「寝て過ごす」ことを強いられた結果でも、それを「保管」することは「道徳的な課題」と捉えられたのである。

『人類最期の日々』と『夢芝居』の連続性は、「待ち時間を短縮してくれるものは何か」と「詩人」が自問し、「名状しがたいことを語ること、前代未聞のことを麻痺した耳にもう一度吹き込み、これを繰り返すこと」(Bd. 11, 89) と自答するところに見て取れる。ここでは『人類最期の日々』に結実したような諷刺の実践が暗示されていると言えよう。「不平家」は彼の「不安な待ち時間」を「寝て過ごす」そうとしたが、「詩人」も戦後に持ち

越された「待ち時間」との対峙を余儀なくされ、そのことを次のように慨嘆してみせる。

世界が道を短縮してくれるのはいつのことか？

世界はそれ自体が障害に他ならないのに、

私がこれほど根気よく世界に抗おうすることの障害にはなってくれない。

(Bd. 11, 89)

クラウスが諷刺を「障害の抒情詩」(Bd. 4, 228)と呼んだことを考え合わせれば、「世界はそれ自体が障害」である以上、世界がある限り諷刺家の「待ち時間」に終わりはないことになる。この意味で「詩人」は常に「短縮」されることのない「道」の上に留まっており、「生き残ったすべて」が「乾いた足」で「手を伸ばせばどんな手にも掴める目標」へと「突進」(Bd. 11, 89)しているという事態とは対極的な存在様式を示している⁶。そのようにクラウスの諷刺コンセプトを伝えているように見えるモノローグを語り終えると、彼は「半睡」(Bd. 11, 91)の状態に陥り、舞台には超現実的な形象が代わる代わる登場して短いモノローグを語る。順に「戦後期の顔」である「三つの仮面」、「頭のない死んだ兵士」と片足で彼の死体の上に乗った「頭のないベルトの毛皮」、手に手を取りあった「軍司令官、技術者、ジャーナリスト」、「結核の子供」、フォックストロットを踊る「交換価値と利率」である。これらはクラウスが取り上げてきたさまざまな主題を暗示する比喩であろう。そのあと「詩人」は嫌悪に駆られて「主よ、この吐血と吐糞のなかで私にお前の名誉を予感させたまえ、そしてこの世界吐糞症のなかで私に眠りの中から言葉を語らせたまえ！」(Bd. 11, 94)と語り、眠り込む。夢に切り替わった場面のなかで彼は木の梢に飛び移ったあと地上に落ち、草の上に身を屈めながら、クラウスの愛好した詩的モチーフである蝶のことを語り出す。諷刺家が「世界」との格闘という劇的状況から一時的に牧歌的な私的領域へ退避したことを示す展開である。しかし「詩人」は直ちに「警官たち」ととらえられ、格闘が再開する。「私の肉体は手に入れるがいい。だが、機知を手に入れることは不可能だ。それはどんな罰も恐れてはいない！」(Bd. 11, 95)と「詩人」は語り、その言葉通り機知に富んだ言葉遊びを実践してみせる。「半端者は中途半端を嫌う」(Bd. 11, 96)がその一例だが、これは夢のなかで彼を抑圧しようとする「地下の妖精ども」(Bd. 11, 96)に向けられた揶揄である。彼らは「より多くのことを知っている」が、彼らの「解釈 (Deutung)」に「少しの頓着 (Deut)」も示すことはあり得ない、と「詩人」は信条を語る。これに続いて「サイコアナルたち (Psychoanalen)」が登場し、滑稽なクブレー諷刺小唄を歌う。彼らの呼び名は名詞「精神分析家 (Psychoanalytiker)」と形容詞「肛門の (anal)」を蔑称的に合成した言葉遊びであり、フロイト派の精神分析に対するクラ

ウスの批判を暗示している。科学的な立場から夢を解釈できると標榜した一派を、夢見者の立場から辛辣に諷刺するという逆転の舞台設定が行われているのである。

2. 精神分析への諷刺と夢の擁護

フロイトの精神分析に対して、クラウスは第一次世界大戦前からすでに批判的な言及を行っていた。「精神分析は自らをその治療だと思っている精神病である」(Bd. 8, 351)、という彼の最も有名なアフォリズムのひとつは、1913年に書かれたものである。フロイトの画期的な著書『夢判断』(1900)以後一般的にもブームになっていた夢の精神分析的な解釈についても、クラウスは1907年から継続的に懐疑を表明しており、『夢芝居』での「サイコアナナルたち」の歌にはその論点の集大成を見ることができる。それは次のように始まる。

いま木々が染められる
われわれは夢をなきものにする
扉をくぐり抜けて。
草原は枯れ果て
分析がそこにあり
われわれには何もごまかしがきかない。

あなたが何を生み出そうと
われわれはそれを奪い取る
水漏れの場所はわかっている。
あなたがわれわれの手の中で
どう向きを変えようと
すべては些細なこと。

(Bd. 11, 96)

ここでは自らの無謬性を断定的に主張する語り手が登場し、その主語として複数一人称「われわれ」が使用されている。これは語り手の自己愛的な党派性を示唆していると言えるが、クラウスの精神分析批判における争点のひとつはまさしくそこにあった。例えば「無意識はつまらない冗談を作る」という夢判断の主張は、解釈者フロイトの「意識的な思考」(F 237, 9)に基づいている点で疑わしいにもかかわらず、弟子たちから妄信的に

支持されており、その結果として「その真剣な学問」は「どんな場合にも正しいと認められている」(F 241, 21) と皮肉られている。これらの発言を含むアフォリズムが発表された1907年から1908年にかけては、肛門性愛が過剰な自己愛の淵源として精神分析の中心トピックのひとつになっており⁷、そこに「サイコアナルたち」という呼称が着想された動機と時期を推測するための手がかりを求めることができる。

しかしクラウスとフロイトとの関係は、1907年当時はまだ決裂にまで至ってはいなかった。当初の彼らは友好関係にあり、上述の事例が示すようにクラウスが精神分析を諷刺する際に精神分析それ自体の知見を参照していた形跡も見られるのである。両者の関係は市民社会の偽善的な性愛モラルに対するクラウスの批判にフロイトが強い賛意を示したことから始まった⁸。当時のウィーンでは姦通や売春などの婚外性愛をめぐる裁判で女性の当事者が一方的に厳しい判決を下され、さらにそれを扇情的に報道する新聞によって社会的にも重い制裁を受ける事例が相次いでいた。クラウスはそこに「粗暴な男たちのモラル」(Bd. 1, 27)を見出してさまざまなエッセイで批判し、最初の単行本『モラルと犯罪』(1908)に集成したが、女性蔑視への問題意識は女性の性的抑圧とヒステリーの間に因果関係を見出していたフロイトも強く共有していたのである。クラウスの側もセクシュアリティの多様性を許容するフロイトの見解に賛同しており、フロイトに倣って「同性愛男性の居場所は監獄でも精神病院でもないと認める勇氣」(F 187, 21)をもとうと読者に呼びかけ、さらには幼児性愛を論じた画期的な著作である『性理論三編』(1905)のオットー・ソイカによる好意的な書評を『ファッケル』に掲載している(F 191, 8 ff.)。ところが『ファッケル』への投書においてゲーテのバラード『魔法使いの弟子』を「その作者の自慰的な傾向の明白な証拠として解釈した」(F 256, 21)人物への批判をきっかけとして、クラウスは精神分析を文学や芸術の解釈に応用しようとするフロイト派への批判的な距離を明確にした。彼が問題視したのは「何でもかんでも性的な原因に還元できる」という「最近の心理学者たち」(Bd. 8, 81)の主張であり、「性についても芸術についてもほとんど何も知らないひとつの学問」が広めているとされた「芸術作品においては芸術家のセクシュアリティが『昇華される』という噂」(Bd. 8, 346)であった。

このようなクラウスの立場は、「サイコアナルたち」の歌では次の一節に反映されている。

詩は天才のわざと
人は信じているけれど
ありもしない話さ。
こっそり自慰して

世のため昇華する
それが芸術ってやつかい。

詩人の点数

ゲーテさんお願いしますよ
あなたをご存じない！
抑圧のされ方はまずかったが
凝縮はうまくいったもの
それが詩と呼ばれるのさ。

弟子が霊たちを呼び出したとき
彼は立証したよ
肌までびしょ濡れになったと。
そんな風に振舞って
そのあと昇華をした者が
親方と看破されるのさ。
(Bd. 11, 99)

ここでの最後の連には『魔法使いの弟子』のモチーフが借用されている。「霊たち」を呼び出して自分の代わりに水汲み仕事をさせた「弟子」が終わりの呪文を忘れ、「肌までびしょ濡れになった」という顛末は、フロイトの弟子たちが精神分析理論を乱用し、收拾がつかなくなっているという見解を皮肉に伝える比喩として読まれうる。しかしここでの「親方」は外部の混乱を終わらせるのではなく、「昇華」という内面的な作業を完遂する存在にすぎない。すなわち精神分析のクリシェが精神分析それ自体に転用されることで、フロイト自身にまで揶揄が及んでいるのである。このあともナンセンスな詩節が続き、「サイコアナナルたちへの支払いは／黒字からお願いしたい／腹からは歌が飛び出す」(Bd. 11, 101) という精神分析治療の要求代価の高さへの当てこすりて歌は終わる。

フロイト派に対するこのような辛辣な否定的評価は、『ファッケル』の寄稿者として一時は囑望されていたフロイト派のフリッツ・ヴィッテルスがクラウス批判の立場に転じ、クラウスの新聞諷刺は父権的な権力としての新聞に対するエディプス・コンプレックスの発露である等の中傷的な主張を行ったことにも遠因を求めることができる⁹。クラウスは精神分析が「個人的な診療に留まっている限りは関係者も身を守れるかもしれない」(Bd. 8, 222) としながらも、それによって「たいへん正当にも芸術家の私事でなければならな

いであろう要件が公的な醜聞に退化する」(Bd. 8, 347) という事態が生じることは拒絶した。そのような「要件」のひとつが夢であったことを、『夢芝居』で「サイコアナルたち」の歌の直後に「詩人」が発する叫びが示している：「助けてくれ！ 私を夢からではなく、明晰さから救い出してくれ！ そして私の夢から泥棒たちを遠ざけてくれ！」(Bd. 11, 101) クラウスにとって夢は「権威ある助言者」(F 266, 14) であったが、「ある種の精神分析」は「自分たちの仕事は別としてすべてを性的な原因に帰する好色な合理主義者たちの仕事」(Bd. 8, 222) であると非難された。彼は「性生活の学術的な研究の値打ちを決して見くびってはいない」(Bd. 8, 107) と述べながらも、その研究が文学をはじめとする芸術という聖域を犯すことは断固拒んだのである。その芸術観が精神分析とは正反対の方向性をもっていたことは、例えば「解決から謎を作ることができる者だけが芸術家である」(Bd. 8, 338) というアフォリズムが伝える通りである¹⁰。では諷刺家クラウスが夢という主題を詩劇で取り上げたことの意味は、このような芸術コンセプトとの関連でどのように理解できるだろうか。

3. 夢の女性的な上演原理

ここで『夢芝居』と一対になった作品である『夢舞台』に目を向けてみよう。ここでも中心となる登場人物は「詩人」であるが、彼はモノローグを語るのではなく、冒頭から自室でひとりの「女優」について「監督」と対話している。「詩人」の恋人であると示唆されている彼女は、本作の献辞の名宛人となったクラウスの青年期の恋人であり、早世した女優アニー・カルマーを想起させる存在である¹¹。女優という主題は初期のアフォリズムとエッセイでしばしば体験的な演劇論が展開される際の契機となったが、ここでもその論旨が反復されている。

監督：いつから彼女を知っているの？

詩人：昔からだよ。私は一人の女性を知っていた。彼女が私に女と女優との一体性、彼女のさまざまな変化の一致、どんな気分にもなんらかの表情をもっている優美さの舞台特性を永遠に理解させてくれたのさ。

(Bd. 11, 209)¹²

アフォリズムで「女性は生まれつき舞台の能力をもつ」(Bd. 8, 312) という表現でも語られた女性観が、ここでは「女優」に投影されている。話題は続いて想像力との関係や男優との比較における女優の演技に移り、クラウスが女性という主題を演劇、さらには夢とど

のように関係づけていたかを考えるための手がかりを提供する。「詩人」は劇場が「何かから何まで女性的な成り立ちをしている」ものであり、「釈明も秩序も欠如した要素」であると語り、それが「分割された世界」と競合すればこれ以上に退屈になると述べる。そして彼は劇場における「模造された市民精神」のなかで眠り込む方が「まだしも安全」であり、そこでは「また別の劇場を夢見る」ことが可能であると語り、実際に眠り込む (Bd. 11, 211)。すると彼は劇場のクロークで「女優」と再会する夢を見る。すなわちここでは女性と劇場と夢が極めて緊密な相互関係のなかに置かれているのである。

「詩人」と「女優」は、それぞれが担う「精神の仕事」と「感覚の錯乱」(Bd. 11, 212)の特性と相補的な関係について詩的な会話を展開し、その合間に「女優」が彼女のファンである「年老いた愚者」およびギムナジウム生徒の「ヴァルター」と楽屋で会う場面が挿入される。「詩人」が見る劇場の夢は、彼が舞台の書割で独白する「女優」へのオマージュで終わり、拍手喝采が起こったところで彼は再び自室で目覚める。最後は夢での「女優」との出会いについて尋ねる「監督」と「詩人」の間で、次のような対話がなされる。

詩人：さあね、それは夢の方がよくわかっているよ。夢は自然の諸力を生に向かってけしかけた。そして夢が劇場を夢に変えたとき、私たちは戯れながら危機を脱したのさ。あのね、夢も劇場も予測がつかず、秩序に反したことが起こるのだよ。どちらも非常に匂いが似ているし、すべてが誇張されている。[...] 君たち保護された世界の同胞市民は、昼間のうちは動物が鎖に繋がれていることで満足しているがいいよ。

監督：[...] 劇場と夢が似通っていることを立証するには、君が劇場を夢の中に持ち込んだだけでは断じてまだ足りないよ。君が夢を劇場の中に持ち込むことによって、それはより良く立証されるのだ。

詩人：ふたつの不可能なものが止揚されてひとつの宥和的な結末に至るのかな？ 彼女は自分が私の夢の中でひどい役を演じたと思うかもしれない。

演出家：そのときは君が彼女をうまく宥めてそれを演じてもらうのさ。

(Bd. 11, 218 f.)

夢がけしかけてくる「自然の諸力 (die Elemente)」は危機となるが、これは劇場が夢になり、夢に劇場の遊戯的な原理が持ち込まれることで克服される、という考えがここには表明されていると言えよう。さらに夢の原理を劇場に持ち込むという逆の行為も実践することで、互いに似通った夢と劇場のあいだに宥和を成立させる可能性も示唆されているが、それがまさに『夢芝居』と『夢舞台』の上演で構想されたことだったとも推測できる。このように『夢舞台』は、夢という劇についての劇として、『夢芝居』では明示的に

語られていない芸術コンセプトを伝えている。『夢舞台』は諷刺的な要素が希薄である点でもクラウスの作品歴で特筆すべき位置を占めているが、『夢芝居』では夢という主題との取り組みが精神分析への諷刺を含み得ることが示されている。これが彼の芸術コンセプトを理解する上での新たな観点を提供するのではないだろうか。

すなわち上掲の引用文では、「保護された世界の同胞市民」のあいだで通用している「昼間」の論理が夢では失効するという考えが表明されていると言えるが、ここには夢を「われわれの意識とつながりのない、奇妙なとりとめもないもの」¹³と規定したフロイトと同じ立場が認められる。しかし夢に劇場と共通する芸術性および固有の女性的な価値を見出す観点は、フロイトとの明らかな相違を示している。その論拠は、精神分析理論が臨床以外の他分野に応用された最初の事例であるフロイトの著書『W・イエンゼンの『グラディーバ』における妄想と夢』(1907)との比較に求めることができよう。イエンゼンの小説『グラディーバ』(1903)は、主人公が見る古代ポンペイの女性グラディーバの夢の謎と、それが抑圧された性的衝動の所産であったという謎解きを軸とする作品である。フロイトはこれを神経症患者の病理と治癒を表す物語として解釈し、それによって精神分析という臨床科学の正当性を裏づけようとした。そこで夢は無意識の願望の表れとして客観的に観察されているにすぎず、当時のデカダン思潮に即した魅力的な女性像を提供したと言われるグラディーバも、やがて主人公の妻として家庭に入るであろう幼なじみの恋人という正体を明かされることで、男性優位的な市民秩序の中に回収されてしまう。これに対して『夢舞台』では、「女優」が「すべての反時代的な原初の力がたどる運命の道をたどった」(Bd. 11, 209)と述懐されている。ここではクラウスがフランク・ヴェーデキントのルル二部作のヒロインである娼婦ルルを称揚したエッセイ『パンドラの箱』(1905)の論旨が女優に投影されている。ルルは市民秩序からの逸脱のために死を余儀なくされたファム・ファタールとして、まさしく「反時代的」な存在であった。彼女は「男の精神」によって不当に抑圧された「女の官能性という輝かしい奔流」(F 211, 27 f.)を体現しており、病弊に陥った西洋文明を救済するためにはその復権が必要であることが示唆された。これと並んで注目に値するのは、「原初の力(Urkraft)」という概念が「素材と形式を同時に生み出した原初の力」(Bd. 3, 18)をヴェーデキントの文体に帰する文脈で用いられ、言葉という主題に関連づけられていることである。言葉はクラウスの中心主題であり、多くのばあい女性に擬人化されてその価値が賛美された¹⁴。彼はフロイトのように夢を象徴的な記号として解読しようとしたのではなく、女性としての言葉の意味作用を劇場的な「上演」として捉え、その原理が夢と共通であることを示そうとした。オッフェンバックのオペレッタを論じたエッセイ『舞台と文化へのしかめっ面』(1909)でこの主題が取り上げられている。オッフェンバックのオペレッタの前提は「因果関係が止揚され、

この別世界が生まれる元になったカオスの諸法則にしたがって活発な生活が続いている」ような「世界」であり、そこでは「ナンセンスが自明であって、理性の反応を誘発したりしない」(Bd. 2, 147) という論旨である。このような「世界」を体験させる「ことばの劇」(Bd. 2, 147)、あるいは「書かれた見せもの芸術」(Bd. 8, 284; Bd. 4, 226) を構築し、読者に提供することがクラウスの諷刺コンセプトであった。以上をふまえて『夢芝居』の最終部に立ち戻り、そこで読み取れることをまとめてみよう。

4. 夢のモチーフに示された諷刺の「根源」

「サイコアナルたち」の歌のあと、「詩人」は夢のなかで「私の夢」に助けを求める。すると「場面は再び部屋になり、一枚の絵が額縁から歩み出て、オッフェンバックでオリンピアが登場するときのささやくコーラスの音楽に合わせて語り出す。」(Bd. 11, 101) この超現実的なシーンの演技手は「イマーゴ」であり、ベルリンでの初演の際は『夢舞台』で「女優」を演じた女優が役を務めた。「誕生する前に／私たちは知り合いました」と語り始め、「いつもあなたを見つめていました」と「詩人」への格別の親愛を示す彼女は、クラウスが青少年期に観たと考えられるオッフェンバックのオペラ『ホフマン物語』で主人公の詩人が恋する機械人形オリンピアへの懐古と故アニー・カルマーの記憶が重ね合わされていると解釈できる存在である¹⁵。イマーゴが姿を消すと「不明確な新聞 (Zeitung) に胸が高鳴る (klopft) のはどういうわけか」と問う「詩人」に「私は水道水 (Wasserleitung) の滴り (Tropfen) です」と「物音」が答え、それに続いて「ひとつの新聞が登場する」(Bd. 11, 103)。

音韻的な言葉遊びに基づくこのような展開はそれ自体が夢を思わせるが、実際これに続いて「夢」が登場し、「見てごらん、それは死んだ畜生さ」と「新聞」に怯える「詩人」を安心させ、彼を望み通りに鼓舞する。

きみが極小空間をぎりぎりまで張り詰めさせ
 そうして地平をむき出しにすると
 朽ち果てていたものがもう一度生きるのだ
 きみは私たち夢よりずっと誇張するのがうまい。

安心して目覚めるがいい、きみは負けやしない
 やつらとその同族が卑劣であればあるほど
 きみが素材に近づくと、それはよろけながら消え去るだろう

そしてきみは勝利者にも容易に勝利を取めるだろう。

うまくいくに違いないし、うまくいくだろう
あんなブヨどもが君たちの競争路へと駆け込んだとき
やつらを象に変えるのと同じことばの力が
象を解体してブヨに変えることが。

(Bd. 11, 103 f.)

「夢」の語りの中間部までに当たるこの部分では、諷刺家クラウスの創造美学がフロイトによって理論化された夢の生成メカニズムと対応する部分をもつことが語られている。「極小空間をぎりぎりまで張り詰めさせ」とは、「思想が余白にぎっしり詰まって角突き合わせている」(Bd. 8, 249)と不評であったという彼の文体の特徴を指していると考えられる。それは校正段階での「三ページに一時間を、一行に三日を費やす」(Bd. 4, 107)という極度に入念な細部の加工の所産であり、アフォーリズム的な短縮の原理のもとで、意表を突く比喩や言葉遊び、文体のずれ、暗示引用などの技法を駆使するものであった。そこでの「素材」は新聞から採られていたが、機知的なものと同称されたこれらの形式上の技法によって、その意味内容は脱日常化された「思想」になると構想されていた。これは日常的な思考を凝縮や置換に代表される加工原理で変形するとフロイトがみなした夢の作業¹⁶を、意識の次元で実践しようとしたと言える立場であった。これをクラウスは「ブヨ」を「象」に変容させる「誇張」、あるいは新聞の道具的な言語使用のもとで「朽ち果てていた」言葉の「地平」、すなわち批判的かつ創造的な意味の局面を「むき出しに」可視化させることと捉えていたと解釈できる。その行為は新聞の「素材」によって日々提供される「絶え間ない機会」から「芸術」へと向かう「永遠の長距離競争」(Bd. 8, 322)とも形容されたが、行政・立法・司法に次ぐ第四の権力である新聞の「勝利者」的な権威を失墜させ、新聞読者を「脱ジャーナリズム化」(Bd. 4, 18)に導くための美的かつ倫理的な課題として取り組まれたのである。

これに対して「夢」の語りの後半部では、そのように生成された諷刺テキストがどのような個人的な意味をもち、さらにそれがどのような意味で「劇場」的な公共性を獲得すると考えられていたかを推測させる記述がなされている。

何にも勝る慰め。きみはことばの中で生きることが許されている
きみはことばの中で人生を生き延びるのだ
そこかしこできみに呼びかけているすべてのものが

新たな声をもたらして呼び返しを促すだろう。

(Bd. 11, 104)

「ことばの中で生きる（人生を生き延びる）」というモチーフは、クラウスがアフォーリズムで「ことば」を「造形」の「材料」（Bd. 8, 113）と捉え、緊密な文体が織りなす自らのテキストを「一本の線も余計ではなく、一個の石も不足ではないようなひとつの建築物」（Bd. 8, 249）と呼んだことに関連づけて理解することができる。彼は所定の意味を透明に指示する伝達の道具として機能化されていた新聞の「ことば」をまさに「材料」として「造形」し、それがもっている不透明な物質性を前面化させようとしたと言えるが、その所産は「建築物」に例えられていたのである。大戦期の詩では「言葉が崩壊した時代に安全な文構造の中に住むこと」が「最後の幸福」（Bd. 9, 75）であると歌われ、自分が「言葉という古い家に住むエピゴーネンの一人にすぎない」（Bd. 9, 93）という認識も表明されている¹⁷。すなわちクラウスは自らのテキストに、安全に「住む」ことを可能にする「家」としての建築物のイメージを帰していたのであり、それが上掲の引用ではさらに「呼びかけ」や「呼び返し」という肉声に関わるモチーフと結び付けられているのである。ここで例えば「書かれたことばの恩恵に与るために人々が支払う入場料」（Bd. 4, 16）についてのエッセイ『黙示録』（1908）の記述を参照するならば、ここでの建築物は劇場としても解釈できることが判明する。事実、クラウスは「劇の世界から読者が自分で作り上げる上演」（Bd. 8, 102）が最良であると述べ、「直接的な詩的思想」（Bd. 2, 147）が劇場という「世俗化」（ibid.）を經由せずに読者に届けられることを支持していた。そこでは読者が「ことば」の発する「新たな声」を聴き、それに応答する「呼び返し」を行うことが期待されていたと言えよう¹⁸。

「夢」の語りの最終部分では、クラウスが見出していた新聞の害悪に対抗する「自然力（Element）」の永続性と「詩人」の有限性とが対照的な主題として歌われている。「詩人」と共に作用する「自然力」は「死の手も寄せ付けなまま／世界の否定すべてに抵抗する」と描写されるのに対して、詩人には「きみは死のなかで滅びゆく生のもとに留まっている。きみはことばのなかで生き、ひとつの音節のもとで死ぬ」（Bd. 11, 104）と語りかけられるのである。これに続いて「夢」が消え、外から「絨毯を叩く音」が聞こえてきたところで「詩人」は目を覚ます¹⁹が、彼は不眠を訴え、「私にはいつも通りさまざまな罰のなかで最も恐るべき罰が下されている」（Bd. 11, 104）と嘆いたあとで次のように語る。

急いで私はもうひとつの自然の目覚めを夢見よう

ここでは心臓が別の鼓動に従って動いているのではないか？

この息苦しい人生の薄明の時間を
そのような夢は明るい明晰さへと高めてくれるだろう
そして私にはこの日を解明してくれるのだ。
(Bd. 11, 104)

ここでは諷刺テキストを執筆する行為が、覚醒後に白日夢を見ることに例えられていると考えられる。前章で見たように、『夢舞台』で「女優」と比喩的に同一視されていた「原初の力 (Urkraft)」(Bd. 11, 209) は、ヴェーデキント劇の娼婦ルルを論じる文脈では言葉に帰せられていた (Bd. 3, 18)。造形のアプローチを通じて言葉と関わることは、そのような「原初の力」の現れに立ち会うことであり、これは夢がけしかけてくるとされた「自然の諸力 (Elemente)」(Bd. 11, 218) とも比較できる力であったと言えよう。「もうひとつの自然の目覚めを夢見」とは、このような意味での執筆行為を暗示しているように見える。「心臓が別の鼓動に従って動いている」という記述は、夢を見ている状態と覚醒状態との位相のずれだけでなく、現実と夢の関係のパラドックス的な反転も示している。「息苦しい人生」すなわち現実が「薄明の時間」であってむしろ夢に近く、それを現実の特徴である「明るい明晰さへと高めてくれる」作用を想定されているのは夢の方である。このような価値観の転倒は、第一次世界大戦を「不安夢」として「保管」と称する『人類最期の日々』が、戦争の現実を体験させる作用において傑出しているという事実によって妥当性を実証されている。これはマスメディアの強い影響下にある現実がオリジナルから遊離したコピーとしてのシミュレーションの原理によって駆動されていることを暴露した先駆的な作品であり²⁰、そこにはシミュレーションが夢と比較可能な限りで現実と夢の境界も揺らいでいるという、「ポスト真実」や「フェイクニュース」の問題に通じるアクチュアルな主題も読み取ることができる。

言い換えればクラウスは、「現実」とみなされているものが新聞に演出された夢でありうるという無意識的な事実を、諷刺によって意識させようとしたのである。これは無意識の発見というフロイトの学術的な功績に対する、同時代の文学の側からの応答であった。クラウスは自分との共通点をしばしば指摘されるフロイトとの関係をアフォーリズムで主題化し、両者の違いに注意を向けている。すなわち両者は同じことを見つけたかもしれないが、それを「目標」としていたのはもっぱら「探す者」としてのフロイトであって、「見つける者」としてのクラウスにとって重要なのは「目標」よりも「道」である、というのである (Bd. 8, 349 f.)²¹。ここでは抒情詩で取り上げられた逆説の主題が変奏されている。「死にゆく人」(Bd. 9, 66) や「不安に駆られた」走者 (Bd. 9, 12) は目標にたどり着くことなく途上で死ぬが、その挫折こそが実は到達点だったのであるという。到達しないこと

によってのみ到達できるこの逆説的な目標は「根源」と呼ばれた²²。このふたつの目標の違いは、患者の現実復帰を臨床的な目標とし、現実と非現実の境界は疑問に付することがなかったフロイトと、まさにその境界こそを反復的に問い直し、それが要請する宙吊り状態に終始留まろうとしたクラウスの違いに対応している。この観点から捉え直すとき、反復される入眠と覚醒のあいだで限定的に到達できるにすぎない目標としての夢の成り立ちは、「根源」に至ろうとする運動のロジックに対応していることが明らかになる。

『夢芝居』は覚醒した「詩人」が再びモノログを語り、戦争を回顧していた冒頭部とは対照的に、戦後の社会状況への意思表示を行っているように見えるシーンで幕を閉じる。「すべての召使いたちは奮起した」(Bd. 11, 105)に始まる一節は、労働者と連携した社会民主党が発足したオーストリア共和国の政権に就いたことを暗示していると考えられる。これに関して「詩人」は「この苦悩は古い苦悩から身を引き離してくれるのか」(ibid.)と述べて「苦悩」の連続性を慨嘆しつつも、「それでも希望は変化に対してある」(ibid.)と語る。その「変化」は「女、子供と動物、自然がその権利を戦い取る」(ibid.)ことに求められたと言えよう。これらの詩句には社会民主党の文化政策に批判的な距離を置きながらも協力し、慈善活動も行ったクラウスの戦後の経歴が反映している²³。彼の政治的な姿勢はウィーンの新聞で支配的であったリベラリズムの進歩信仰を拒絶する保守性を基盤としつつ、1920年代のオーストリアでは詩人ホーフマンスタールが代表していた「保守革命」の運動とも一線を画するユニークな超党派性によって特徴づけられていた²⁴。「女、子供と動物、自然」は彼が言葉との関わりを通じて触れようとした「原初の力」や「自然の諸力」の担い手であるとともに、戦争の犠牲にされたものの象徴ともみなしうる存在である。彼は諷刺的な言葉の闘争を通じてそれらの復権を図り、その関心が一致する限りで政治にも協力したと言える。「いつ自然は純粋な復讐への誓いを呼び覚ましてくれるのか！」(ibid.)と「詩人」が叫ぶとき、「純粋な復讐」は諷刺の攻撃性が言葉およびそれと結びついているものの価値以外の何ものにも奉仕しないという信条を指す表現と解釈できる。「根源」はこのような自律性を保証する逆説的な目標だったのであり、それをめざす運動は『夢芝居』の最終詩行で次のように語られている理想主義と不可分であった。

おお神よ、いつか窓に轟音が鳴り響くとき
 そのとき私はようやく知ることになる、何のために血が流されたのかを
 何のために母親たちの涙が流されたのかを -
 そして私はそのとき生と和解するのだ！
 (Bd. 11, 105)

ここで語られる「轟音」はクラウスが諷刺活動を通じて惹き起こすことを図った社会的な反響のことと解釈できる。事実、戦後の彼は『ファッケル』の発行以上に朗読会の開催に重点を置き、そこで読まれるテキストが社会民主党員に向けた演説²⁵の体裁をとることもあった。そこでは戦時に流された「血」や「母親たちの涙」の「復讐」に通じる主題が実際に取り上げられたが、そのような過去への拘泥は、夢の積極的な評価と並んで、彼の諷刺の退行性を示しているように見えるかもしれない。しかし夢が劇場という公共機関と比喩的に同一視されたことは、彼にとって夢が脱個人化された要件であったことを意味している。それは「コンセンサス」が伝統的に諷刺の基盤とみなされてきたこととも関連して、彼のテキストが「生との和解」を図ろうとする建設的な動機に照らして読まれる必要があることを示している²⁶。このような意味で、『夢芝居』と『夢舞台』の二作品で主題化された夢は、演劇的なものへの傾斜を強めたクラウスの1920年代以後の諷刺活動を考えるための極めて有益な手がかりを提供するのである。

注

1. 主催団体は当時クラウスが支援していた劇団「ディー・トゥルッペ」であった。未刊行作品であった『夢舞台』の後に『夢芝居』（1923年に刊行）が上演され、同じ役者が「詩人」に扮するなどキャストは重複していた。6回の上演のあと同年4月にウィーンでも類似フォーマットでの上演が行われた。両作品はクラウスの朗読会でもしばしば演目となっている。
2. 以下を参照：Goltschnigg, Dietmar (Hrsg.): *Karl Kraus im Urteil literarischer und publizistischer Kritik. Texte und Kontexte, Analysen und Kommentare*. Bd. 1. 1892-1945. Berlin 2015, S. 375 ff.
3. この作品に含まれる「新聞の歌」は、『夢芝居』における「サイコアナルたち」の歌と並ぶクラウスのクプレー（諷刺小唄）の代表例である。以下の拙論を参照：諷刺家カール・クラウスに見る「ソーシャルメディア時代の文学」の可能性－戯曲『文学あるいはお手並み拝見』を手掛かりとして－（『ドイツ文学論攷』56号、阪神ドイツ文学会編、2015年）37頁以下。
4. 以下、引用は次の出典に基づき、略号の後に巻数・号数と頁数をアラビア数字で表記する。Kraus, Karl (Hrsg.): *Die Fackel*. Neuausgabe in 12 Bänden. Frankfurt a. M. 1968-1976 (略号 F); Kraus, Karl: *Schriften*. 20 Bände. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Frankfurt a. M. 1986-1994 (略号 Bd.).

5. 『人類最期の日々』のエピローグではガスマスクを被った男女や歌う将軍、ハイエナのコーラス隊などが次々に登場したあと、実際に宇宙軍の地球攻撃によって全人類が絶滅させられるという夢想的・SF的なシーンが展開する。
6. 「道」と「目標」の対比はクラウスの重要な詩的なモチーフであった。本稿第4章を参照。
7. 例えばフロイトの論文『性格と肛門愛』は1905年に発表されている。
8. フロイトは1904年、重婚の容疑で法的かつ社会的な追及を受けていたハーヴィ夫人を擁護する論説を張っていたクラウスに賞賛と激励のメッセージを添えた名刺（参照：F 257/58, 40）を送った。フロイトのクラウスに対する共感、著書『機知—その無意識との関係』（1905）での二度にわたるクラウス言及にも表れている（参照：『フロイト全集』第8巻、中岡成文ほか訳、岩波書店2008年、26頁および91頁）。1906年には『ファッケル』でフロイトの弟子フリースが性哲学者オットー・ヴァイニンガーに着想を剽窃されたと主張し、その責任をフロイトに問うた事件が論評された（F 210, 26 f.）が、これはフロイトの側からの支援要請に基づいていた。1906年にはフロイトからクラウスへの書簡送付がこの後も続いた。以下を参照：Kory, Beate Petra: *Im Spannungsfeld zwischen Literatur und Psychoanalyse. Die Auseinandersetzung von Karl Kraus, Fritz Wittels und Stefan Zweig mit dem „großen Zauberer“ Sigmund Freud*. Stuttgart 2007, S. 43 ff.
9. ヴィッテルスはこの主張を1910年1月、ウィーン精神分析協会内部での発表『ファッケル・ノイローゼ』で行った。クラウスがこれについて知っていたか否かは不明だが、同年4月の『ファッケル』には精神分析を批判する6つのアフォリズムが掲載された。これ以後クラウスへの論及はフロイト派のタブーとなり、論及される際は彼の精神分析批判が私怨に由来するかのような印象操作がなされたと指摘されている。なお、上述の『魔法使いの弟子』に関する投書の書き手はヴィッテルスであり、彼は他にもクラウスを揶揄する小説を発表するなどの問題行動を起こした結果、フロイト派からも追放されている。以下を参照：Kory, Beate Petra: 前掲書、21頁以下。
10. この「謎」についてのクラウスの見解は、詩人が自作の一般的な受容を容易にするために空想に基づくその「利己的な白日夢」としての性格を「変更したり包み隠したりする」というフロイトの見解と対応しているようにも見える（参照：ジークムント・フロイト『詩人と空想』、『フロイト全集』第9巻所収、道旗泰三訳、岩波書店2007年、239頁）。しかしクラウスが言う「謎」は公共的な要件としての言葉それ自体の属性であり、彼はこれを意識の次元で読者に自覚させるための文体の造形に取り組んだ点で、患者の個人的な病理の治療手段としてその無意識の謎を明晰な学術言語で解

決しようとしたフロイトとは立場が鏡像的な逆転関係にあった。第4章も参照のこと。

11. クラウスは1900年夏にアニー・カルマーと会い、翌年5月に彼女が結核で亡くなるまで彼女を支援した。彼の仕事部屋には彼女の墓石のレリーフの複製が飾られていたが、これは古代ローマの家屋に飾られていた祖先のデスマスクである「イマーゴ」に類似していることから、『夢芝居』で「サイコアナルたち」の歌のあとに登場する「イマーゴ」（本稿第4章を参照）にはアニーのイメージが重ね合わされているという指摘もなされている。以下を参照：Timms, Edward: Karl Kraus. *Die Krise der Nachkriegszeit und der Aufstieg des Hakenkreuzes*. Aus dem Englischen von Brigitte Stocker. Weitra 2016, S. 211 f.
12. この科白はクラウスの自作アフォリズム（Bd. 8, 104 f.）の転用である。
13. ジークムント・フロイト『夢判断』（高橋義孝訳、新潮社、1987年）上巻9頁。
14. 例えば「言葉は思想の女主人」（Bd. 8, 135）であり、「思想」の「母親」（Bd. 8, 235）である一方、「思考する者」が「彼女を孕ませる必要」（Bd. 8, 238）もあると語られている。
15. クラウスはギムナジウム時代からフォアシュタット（ウィーンの郊外区域）の劇場に通い、ネストロイなどの民衆劇と並んでオッフェンバックのオペレッタやオペラに親しんでいた。『ホフマン物語』については創刊後1年余を経たばかりの『ファッケル』（1900年7月発行）で「オッフェンバックの魅力的な『ホフマン物語』」（F 46, 4）という表現による言及があり、クラウスがこの作品を早い時期に知っていたことを示している。
16. ジークムント・フロイト：『夢判断』（前掲書）357頁以下。
17. ここでは記号体系としての「言葉（Sprache）」と個別の語や表現としての「ことば（Wort）」を訳し分けている。
18. 声という主題に関しては、クラウスの朗読会で彼自身や他の作者のテキストが読まれるときに発せられた彼の肉声の作用も視野に入れなければならない。1920年代に彼の声望が高まった時期は、彼が朗読会の開催回数および開催地を増やした時期と一致していた。
19. この一節は昼夜逆転生活を送っていたクラウスの午後の目覚めも暗示している可能性がある。
20. この見解については以下を参照：Niehoff, Reiner: *Die Herrschaft des Textes. Zitattechnik als Sprachkritik in Georg Büchners Drama »Dantons Tod« unter Berücksichtigung der »Letzen Tage der Menschheit« von Karl Kraus*. Tübingen

1991, S. 219.

21. このアフォリズムでは、「預言者」としてのクラウスと「黙示録の騎士」としてのフロイトという対比も見られる (Bd. 8, 350)。抒情詩で「不安に駆られた」走者に対置された「不遜な」走者 (Bd. 9, 12) はハイネを暗示していると考えられるが、1922年の寸評では実際にフロイトの影響力がハイネのそれと同列に置かれて揶揄されている (F 588, 41 f.)。
22. 「根源」という詩的モチーフは、恋人であったジドニー・ナデルニーという女性に彼が郵送した抒情詩のなかで主に現れている。ジドニーの貴族身分が一因となって二人は別れと再会を繰り返し、恋愛が結婚という形で成就することはなかった。これは青年期の恋人アニー・カルマーとの死別と並んでエロスの非成就による成就の主題を成立させ、それが言葉という「女性」との関係にも投影されていたと考えられる。
23. 社会民主党との連携の実例は、例えばクラウスが1920年から労働者向けの朗読会を開始し、極めて意欲的に取り組んだことに見ることができる。朗読会の収益は戦災孤児の救済や動物愛護などの慈善活動に寄付されていた。
24. この問題については以下を参照。Fischer, Jens Malte: *Karl Kraus. Studien zum »Theater der Dichtung« und Kulturkonservatismus*. Kronberg Taunus 1973, S. 112 ff. クラウスの立場に特徴的であったことのひとつとして、彼は保守革命の論者にしてしばしば見られたような、音楽に言葉への優位を認めるような文化的価値観を共有していなかった。ホーフマンスタールがザルツブルク音楽祭に協力したことをクラウスが強く批判し、抗議の意味を込めて主催者であったカトリック教会からも脱退したことは、その観点から理解しうる。
25. 例えばエッセイ『新聞のない世界』(F 544/ 45, 1 ff.)などを参照。
26. 物質を知覚する感性 (アイステーシス) の働きが快・不快の感覚、ひいては正邪の感覚 (モラル・センス) と密接に結びついた「共通感覚」(コイナー・アイステーシス)、すなわちコモンセンスとして社会の構成員に共有されており、それが諷刺において「美」と「徳」が一致する根拠になるという説は、第三世シャフツペリ以来諷刺の理論で継承されていた。クラウスの諷刺は、この原理が言葉そのものに適用された事例とみなすことができる。彼の「夢」理解はユングとの近さを指摘されているが、「コモンセンス」と「集合無意識」の比較は極めて重要な研究課題である。以下を参照。Kory, Beate Petra: 前掲書、86頁以下。

参考文献

- Kraus, Karl (Hrsg.): *Die Fackel*. Neuausgabe in 12 Bänden. Frankfurt a. M. 1968-1976.
- Kraus, Karl: *Schriften*. 20 Bände. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Frankfurt a. M. 1986-1994.
- Fischer, Jens Malte: *Karl Kraus. Studien zum »Theater der Dichtung« und Kulturkonservatismus*. Kronberg Taunus 1973.
- Goltschnigg, Dietmar (Hrsg.): *Karl Kraus im Urteil literarischer und publizistischer Kritik. Texte und Kontexte, Analysen und Kommentare*. Bd. 1. 1892-1945. Berlin 2015.
- Kory, Beate Petra: *Im Spannungsfeld zwischen Literatur und Psychoanalyse. Die Auseinandersetzung von Karl Kraus, Fritz Wittels und Stefan Zweig mit dem „großen Zauberer“ Sigmund Freud*. Stuttgart 2007.
- Niehoff, Reiner: *Die Herrschaft des Textes. Zitatechnik als Sprachkritik in Georg Büchners Drama »Dantons Tod« unter Berücksichtigung der »Letzen Tage der Menschheit« von Karl Kraus*. Tübingen 1991
- Timms, Edward: *Karl Kraus. Die Krise der Nachkriegszeit und der Aufstieg des Hakenkreuzes*. Aus dem Englischen von Brigitte Stocker. Weitra 2016.
- ジークムント・フロイト『機知－その無意識との関係』（『フロイト全集』第8巻、中岡成文ほか訳、岩波書店2008年）
- ジークムント・フロイト『詩人と空想』（『フロイト全集』第9巻、道旗泰三訳、岩波書店2007年、227-240頁）
- ジークムント・フロイト『夢判断』（高橋義孝訳、新潮社、1987年）
- 河野英二『諷刺家カール・クラウスに見る「ソーシャルメディア時代の文学」の可能性－戯曲『文学あるいはお手並み拝見』を手掛かりとして－』（『ドイツ文学論攷』56号、阪神ドイツ文学会編、2015年、29-52頁）