

## フランスにおける クライスト作品受容の一側面

——『公子ホンブルク』のアヴィニョン演劇祭公演を中心に——

猪 股 正 廣

### 1

1951年7月、ドイツにおいて第二次世界大戦後、初めてバイロイト音楽祭が再開された夏、フランスのアヴィニョン演劇祭（1947年以来開催されていた）には、ハインリッヒ・フォン・クライストの『公子ホンブルク』が登場した。この劇は一般にプロイセンの愛国的作品と理解され、ドイツのナショナリズムの高揚とむすびつけて考えられることが多かっただけに、戦後とはいえ、フランスで上演されるのはそれだけでも画期的なことであった。ここでの成功がその後のクライスト・ルネッサンスの端緒ともなったのであれば、この年のアヴィニョン演劇祭は、少なくとも現代のクライスト研究者にとって、歴史的な意義をもっていると言える。

クライストの作品が演劇祭で採用された経緯については、後に有名なゲルマニストのピエール・ベルトーが紹介している<sup>(1)</sup>。すなわち、演出家兼俳優のジャン・ヴィラルが、既に以前のアヴィニョン演劇祭及び国立民衆劇場でゲオルク・ビューヒナーの『ダントンの死』を上演して成功を収め、次の演目として「同じ様なジャンルの」「ロマンティックな劇」を探した結果、クライストの『公子ホンブルク』にたどりついたのだという。この作品を彼に推薦した

一人は、ビューヒナーの翻訳者であり、後にクライスト論をも書くことになるマルテ・ロベールであり、もう一人は、やはり後にクライストの『壊れた甕』の翻訳者となったアルチュール・アダモフであった。1951年と翌年の夏のアヴィニョン演劇祭では、ジェラルール・フィリップの扮する『公子ホンブルク』が、空前絶後の大当りをとった。こうしてクライストの名が、ようやくフランスに広く知れわたることになったのである。

公子ホンブルクに扮したジェラルール・フィリップの眉間に憂いを秘めた写真が残っているが、暗闇に白い衣装で彼の姿が浮かび上がる舞台は人々に衝撃的な印象を与えたらしく、たとえば、「アヴィニョンでジェラルール・フィリップを見た者は、生涯そのことを語り続けるだろう」とまで言われた<sup>(2)</sup>。しかし、彼は1959年に36歳の若さで肝臓癌のために逝く。34歳で自殺したクライスト同様に、その夭折が死後の名声あるいは伝説の形成にさまざまな光と影を投じたことは想像に難くない。けれども、フィリップは病死であっただけに惜しまれこそすれ、生前の栄光がその死によって曇らせられることはなかったはずである。他方クライストの場合は、生前においても赫々たる成功を得たとはいいい難く、しかも人妻フォージェル夫人との心中というスキャンダルから、少なくともその作品を迎える雰囲気は醸成されにくいと思われた時代があった。クライストの死の受容史における影響については、後にまた触れることがあるだろう。

ジェラルール・フィリップは映画でも活躍し、1952年から四年連続で仏映画最優秀男優賞にも輝いている。『白痴』、『肉体の悪魔』、『悪魔の美しさ』、『すべての道はローマへ』、『赤と黒』、『ティル・オイレンシュピーゲル』、『夜の騎士道』、『夜ごとの美女』、『モンバルナスの灯』、『花咲ける騎士道』、『パルムの僧院』などの作品が、今でも、ときおり映画館でシリーズとして上映されたり、テレビの深夜番組などでも放映されたり、ビデオフィルムで見られるものも若干ある。颯爽とした演技もさることながら、時として少々ほうっとしているようにも聞こえる彼の台詞まわしが、夢遊病者のホンブルクにぴったりだったの

であろうか。国立民衆劇場ではジャンヌ・モローが公女ナターリエを演じ、二人寄り添って佇んだ写真も残っているが、これなどを見るとまことに気品のある美男美女の似合いのカップルであったことが分かる。ジャン・ヴィラル自身自身が演じたブランデンブルク大選帝侯は、当初、いかにもプロイセンの独裁的国家権力の権化のような滑稽な役であったというが、その性格は舞台を重ねるにつれて変化した。なにしろ、このフランス版『公子ホンブルク』は当時大評判となって、スイスやドイツでの巡業を含め、1953年の秋までに合計百回以上も上演されたのである<sup>(3)</sup>。演出や解釈が多少推移しても、あまり問題ではなかったにちがいない。重要なことはむしろ、愛国的な作家として戦後のドイツでは一時遠ざけられていたクライストが、因縁浅からぬフランスで再評価の契機を与えられたという事実だったと思われる。この公演以降、クライストの作品はもはやドイツ人だけの、あるいは一握りのドイツ文芸事情通の独占物ではなくなったのである。

その後フランスでは、今度は『ペンテジレア』の上演を目指して作家ジュリアン・グラックの翻訳が行われ、1960年代にはパリで、『ハイルブロンンのケートヒェン』がジャン・アヌイの演出で上演される。1975年にはエリック・ロメール監督が『0 侯爵夫人』を映画化して成功する……と、ますます一般に広く浸透していったわけだが、しかしそれが可能になったのは、たとえ一握りであっても、ある種の人々の間で長年にわたる受容の歴史が準備期間としてあったからであろう。そうでなければ、演劇祭用の上演作品を探していたジャン・ヴィラルに適切な助言が与えられなかったであろうし、またジュリアン・グラックは『ペンテジレア』の三人目の仏訳者であるそうだが、その詩的で自在な翻訳も実現しなかったかもしれない。そう考えて私は、フランスにおけるクライスト及びその作品の比較的古い受容史をたどり、ことのついでに我が国のそれとも比較してみようと思う。もとより、外国人として、ドイツ文学を研究する者の営為になにがしかの意味付けがそこに見いだせはしまいかという下心

があつてのことだが、まずもって念頭にあるのは、フランスにおけるクライスト受容史がドイツにおけるそれに一方的に従属せず、相互的關係と言えるまでになり得た背景を探ることである。

## 2

第二次大戦後あるいは、1951年の演劇祭以降のフランスにおけるクライスト受容史は、大まかに見て、第三期に当たると考えることができる。第一期は、クライストが作家活動を開始した1807年頃から、1811年の死を経て、1870年の普仏戦争に至るまでの無名から紹介の時代（少年期）、第二期はそれ以降第二次大戦までの発展の時代（青年期）と形容できるだろう。大戦後しばらく沈黙あるいは空白の時代があつて、その後に転機が訪れ、クライスト再発見の第三期（壮年期）がくる。第二期と第三期を分かつ区切りは、第二次大戦であり、それ以前の第一期と第二期を分かつ区切りは、普仏戦争である。

隣国への強い関心を引き起こした普仏戦争は、特に『公子ホンブルク』のような「愛国的」作品の評価に決定的な影響を与えたと申せよう。ドイツ本国のクライスト受容史においてさえ、実はこの戦争をはさんで同様の時代区分が可能なのかもしれない。おそらく、隣国ではその反映がかえって鮮明に現れたのであろう。ともかく、ゲーテやシラーあるいはシュレーゲル兄弟などに較べて、フランスでのクライスト受容はきわめて遅れた。1870年までの第一期に当たる期間は、フランスの知識人がこぞってドイツの文学、哲学、音楽に関心を示し、隣国の文化に憧れた蜜月時代であるのに、クライストはまだ十分に注目されていなかった。その一因は、おそらく彼の作品が当時ドイツ文学に通じていると見られていたスタール夫人やネルヴァルなどによって正当に評価されなかったことにある。

スタール夫人はドイツに旅行して文学者や哲学者と交わった後、1810年に『ドイツ論』を刊行しようとしたが、この著作は「有害な思想」として警察に

没収され、自身も国外追放処分を受けた。しかし、ナポレオン失墜後の1815年には、ようやく公刊されるに至り、彼女の『ドイツ論』はドイツ文化の入門書として、フランスの知識人に大きな影響を与えることになった。にわかには当時ドイツへの旅行が流行となり、ミシュレ、ユーゴ、ネルヴァル、アレクサンドル・デュマ、ラマルティエヌ、ミュッセ、サント・ブーヴなどが、スタール夫人の例に倣ったという<sup>(4)</sup>。ところが、彼女の著作のなかでハインリッヒ・フォン・クライストの名が言及されることは、一度もなかった。彼女が、フランス人の手本になると考えた劇作家はコッツェブーやツァハリス・ヴェルナーやイフランドなどであり、ゲーテによって忌避されたクライストではなかったのである。確かに、彼女が1813年にストックホルムで出版した『自殺論』という小著には、その頃ベルリンで生じた事件としてクライストのことが述べられている。けれども、そこでドイツ人の自殺のひとつの典型とされた当事者は、いみじくもK氏とV夫人とイニシャルで記されており、それ以外に彼女の著作にクライストについての記述はない。

スタール夫人による上記二つの著作からは、人妻と心中した奇矯な無名作家というイメージしか窺われないが、実際、死後二十年ほどの間、フランス人にとってクライストの名はそうした呪縛の中にあっただと見ることができる。

クライスト作品のフランス語への翻訳も、したがって当然ながら、そう早い時期であったはずはなく、それが本格的に始まるのは第二期になってからのことである。しかし、短編については、1830年に三巻本で『アンリ・ド・クライストのミシェル・コルハース、馬商人、及びその他の物語』が出版され（1832年に『アンリ・ド・クライストの物語』と改題）、ここには『ロカルノの女乞食』を除くクライストの全短編が入っていた。戯曲は『壊れた甕』がようやく完全な形で1884年に訳出されたが、それ以外の戯曲の翻訳出版は二十世紀まで待たなければならなかった。五十年以上にわたって、フランス人にとっては、この短編集が翻訳で読める唯一のクライスト作品だったわけである。ただし、

ハインリッヒ・ハイネが1834年頃に、フランス人俳優と協力して『ハイルブロン  
のケートヒェン』を翻訳し、その草稿をアレクサンドル・デュマに示して上  
演の可能性を打診したことがあったという。ところが、惜しいことにこの翻訳  
は印刷もされず、上演もされなかった。デュマは、この作品のいくつかの場面  
にはフランス人の観客を笑い出させかねない箇所があると、否定的な意見をハ  
イネに述べたらしい<sup>(5)</sup>。比較的ロマンティックな雰囲気を感じられるこの「大  
歴史的騎士劇」さえも、フランス・ロマン主義の土壌——スタール夫人が移植  
し、ユーゴやデュマなどが発展させた——に合わなかったのであろうか。とも  
かくも、こうして実際にはクライストがハイネの手によって劇作家としてデ  
ビューするというような展開もなく、1830年代にフランスで知られていたドイ  
ツ語圏の劇作家は、レッシング、ゲーテ、シラー、コッツェブー、運命劇の  
ヴェルナーとミュルナー、そしてグリルパルツァー等にとどまっていた。

しかし、フランスでクライストの受容が遅れたのも、無理からぬと言わな  
ければならない。というのも、ドイツにおいてさえ、クライストの作品がまとめ  
て出版されたのは、死後十五年を経た1826年だったからである。その五年前、  
すなわちクライストの死後十年目に、初めて遺稿『ヘルマンの戦い』と『公子  
ホンブルク』がティークの尽力で印刷されていた。そして、最初のクライスト  
全集もまた彼の手によって編集されたのである。(1830年にフランス語に翻訳  
されたクライストの短編集が下敷にしたのもこの版であった。) 1830年代、  
1840年代になるとクライストに対する関心も次第に高まり、1848年にはビュ  
ローによって伝記と書簡集も出版される。1859年には、ユーリアン・シュミッ  
トによってクライスト全集の改訂版が公刊され、読者層はますます広がった。  
1862年には、ルドルフ・ケプケによって、それまで未刊であった政治的文書の  
一部も印刷される。こうして、ドイツにおいても1870年頃までにはクライスト  
の全体像を評価するための基礎が築かれ、フランスでの受容もそれ以降になっ  
てようやく本格化するのである。

## 3

1870/71年の普仏戦争後、ドイツでは愛国的風潮が一層高まり、『ヘルマンの戦い』と『公子ホンブルク』が何度も舞台にかけられたが、研究や評論の世界で当時高く評価されていたクライスト作品は、『ミヒャエル・コールハース』の物語と喜劇『壊れた甕』であった。この時期が実証主義的な批評の時代であったのは、ドイツもフランスも同じであり、フランスにおいてもドイツ文芸事情通の間では、この二作品の評価がまず最初に定着したと言ってよい。抄訳ではなく全体がフランス語に翻訳された最初の戯曲は、前述のように1884年の『壊れた甕』であったが、『ミヒャエル・コールハース』も1880年には再び訳出され、1887年と1888年にもそれぞれ別種の翻訳が出た。また、この時代には、フランスの教育制度が改革され、ギリシャ・ラテン語だけでなく現代語の習得も学校で重視されるようになったことがあって、原文でドイツ文学を読むフランス人も増大したと思われる。彼らの中には、版を重ねたユーリアン・シュミットによるクライスト全集を手にした者も少なからずいたことであろう。しかし、読者層の裾野が広がるとともに、次第にユーリアン・シュミットあるいはティークの編集した全集がクライストの原文を十分に尊重していないのではないかという疑問の声も広がり、決定版全集の発行が待ち望まれるようになった。エーリッヒ・シュミット、ミンデ・プーエ、ラインホルト・シュタイクらによってようやくそれが実現したのは、1905年のことである。

1894年には、フランス語による最初の本格的クライスト研究とされるレモン・ボナフ Raymond Bonafous の『アンリ・ド・クライスト、生と作品』<sup>(6)</sup>がパリ大学文学部の学位論文として出版された。四百頁もの浩瀚な書のほぼ半分を占める前半第一部では伝記を、後半第二部では個々の作品論を展開している。本稿のはじめに引用したピエール・ベルトーは、「ボナフとかいう人の博士論文は、何の痕跡も残さなかった」と述べているが、後にフランスにおけるクラ

イスト研究の金字塔と言われる研究書の基礎となったロジェ・エロ Roger Ayrault の博士論文 (1934年)<sup>(7)</sup> の先駆者としても、その歴史的意味は決して小さくなく、当時ようやくドイツにおいてクライスト研究が興隆しつつあったときに、本国の成果をしっかりと踏まえた堂々たる研究書が隣国フランスで出版された事実は、注目に値すると思われる。現在、エロの著作が相変わらずフランスにおけるクライスト研究の第一級資料とされているのに対し、前世紀に出版されたボナフの著作があまり参照されずにいるのは残念なことである。百年以上も前の出版で、版權の問題はなかるうから、複写してでも、独仏文学に関係する主要な大学図書館には備えておくべき一冊であると思うのだが……。

さて、1904年には、ヴィクトル・ユーゴ劇場で『壊れた甕』が上演された。原作の半分ほどの長さに短縮した翻案、もしくは改作であったが、初めてフランス語に翻訳されてから丁度二十年後ようやくパリの舞台に上ったのである。2月20日から3月31日までロングランを続けたが、劇評などの反響はそう大きくなかった。当時フランスでのクライストは、未だ専ら短編小説家として評価されており、劇作家としての知名度は低かったのである。けれども、二十世紀に入ると次第に戯曲も翻訳されるようになっていった。1905年には『ハイルブロンの小さなカトリーヌ、あるいは火の試練』(『ケートヒェン』)が、1920年には『公子ホンブルク』が同じ訳者によって上梓された。1931年には『アルミニウスの戦い』、1938年に『ペンテジレア』が翻訳され、第二次世界対戦後になって、1957年には断片として伝わる『ロベール・ギスカール』も初めて仏訳された。1986年には『モリエールによるアンフィトリオン』、そして1990年に『シュロップフェンシュタイン家の人々』が出て、ようやく八篇の戯曲の初訳が出揃ったのである。エッセー『操り人形劇について』は既に戦前1937年に訳出されており、クライストの書簡集も1976年に、『逸話及び小論集』も1981年に翻訳出版された<sup>(8)</sup>。

こうしてフランスで初訳の出た年を記してみると、日本のクライスト受容と



大差ないように思われる。クライストの作品を最初にわが国に紹介したのは、周知のように森鷗外である。明治23年、すなわち1890年に、短編『チリの地震』と『悪因縁』（『聖ドミンゴ島の婚約』）をそれぞれ『国民新聞』と『国民の友』とに連載し、『水沫集』に収めた。この名訳によって、クライストはわが国においても当初は、やはり短編小説家として知られることになった。1922年には、『コールハース』が岩波書店から、同年には『0 侯爵夫人』と『ロカルノの女乞食』の初訳が入った相良守峯の『聖ドミンゴ島の婚約』も越山堂書店から出版された。戯曲は、やはり1922年に大庭米治郎訳『公子ホンブルグ』、1926年になって吹田順助訳『悲劇ペンテジレア』、1931年に手塚富雄訳『壊れ甕』が発表された。評伝あるいは研究書についても、既に1925年には青木昌吉著『ゲーテとクライスト』、翌年の1926年には浜野修著『クライスト』が上梓された。明治以来、旧制高等学校及び帝国大学で急速に培われてきた当時のドイツ語学および文学の水準の高さを示すものであろう。浜野修はまた、1936年に『ロベール・ギスカール』を含む『シュロツフェンシュタイン家の人々』と『ヘルマン戦争』の翻訳もそれぞれ改造文庫で出している。ちなみに彼は、私小説作家の上林暁と交友があり、戦時中の困窮にあって奇妙に長閑な二人の往き来を描いた『二閑人交友図』のモデルでもあった。1938年には『ハイルブロン少女ケートヒェン』、1949年には『アンフィトリオン』が手塚富雄訳で出版された。

近年では、1970年に浜中英田の労作『クライスト研究』が上梓された後、続いて発行された各種の世界文学全集がクライストの受容に貢献したと思われる。1972年の『クライスト名作集』（白水社）にはクライストの主要な戯曲作品（『ロベール・ギスカール』、『シュロツフェンシュタイン家の人々』、『ヘルマン戦争』を除く）が収録され、同年の『新集世界の文学』（中央公論）には、五編の短編作品（『聖ドミンゴ島の婚約』、『聖ツェツィーリエ』、『決闘』を除く）が、1976年の『世界文学全集』（講談社）には『操り人形劇について』が

入っている。クライストの書簡集は、フランスに三年遅れて、中村啓訳が1979年に出版された。また、1998年には佐藤恵三訳クライスト全集三巻が実結した。フランスの仏訳に先駆けてわが国で日本語に翻訳されたのは、わずかに『ロベール・ギスカール』と『シュロップフェンシュタイン家の人々』と『アンフィトリオン』だけしかないが、出版物で比較する限りでは、その懸隔は意外に小さい。他方、舞台となると話は全く別で、わが国では民芸の『壊れ甕』ぐらいしかクライスト作品の商業公演にはお目にかかれなければならないけれど、さすがにフランスでは殊に近年、彼の作品は伝統的レパートリーのごとく上演され、新訳は公演のたびにその付随物として市場に現れるとさえ思われる。彼我の出版文化と演劇文化の相違であろうか。

## 4

ここでついでに『公子ホンブルク』のドイツにおける上演史を簡略に振り返っておこう。それによって、戦後フランスのクライスト再発見のもつ意味が、あわよくば、より明らかになるかもしれない。

この作品の初演は、テークがクライストの遺稿を出版した1821年であった。同年十月にウィーンのブルク劇場で、『フェールベリンの戦い』の題目で上演されたが、観客の嘲笑と野次に迎えられ、散々な結果であったと報告されている<sup>(9)</sup>。続いて同年中に公演が行われた諸都市、ドレーズデン、プレスラウ、フランクフルト、グラーツ、カールスルーエ、ケーニヒスベルク、ブリュン、プラハでもあまり成功を取めたとはいえず、プロイセンの首都ベルリンでは、特に宮廷や貴族軍人の間でこの作品に対する抵抗が強く、公刊後七年間も舞台に載せることさえ叶なわなかった。主人公のきわめて人間的な振舞いが彼らには軟弱と思われ、王家と軍人の名誉が傷つくことが懸念されたのである。当時、歴史的な題材を扱った戯曲は、領邦各地の宮廷劇場でしか上演を許されない時代だったので、彼ら特権階級の意向は決定的であった。1828年によくこの

作品がベルリンの宮廷劇場で演じられたときには、彼らに配慮して原作の二箇所に大きな修正が加えられたほどである<sup>(10)</sup>。

その修正のひとつは、第一幕冒頭の、フェールベリン城の庭園場面であり、夢遊病のホンブルクが戦場での輝かしい武勲と選帝侯の家族との親密な紐帯を夢みる場面が取り除かれた。戦闘を目前にした指揮官が、無帽で胸もはだけた有様で舞台に現れては、軍服を着た将校に示しがつかないと思われたのであろう。もうひとつの変更箇所は、第三幕第五場の、いわゆる死の恐怖場面であり、ここが半分短縮された。墓穴を見て恐怖に駆られたホンブルクが、銃殺を免れるためなら、軍隊からの追放をも厭わず、「ただ生きていただけ、それが名誉あることかどうかなどは、もはやどうでもいいのです」と赤裸々に語る部分を削除し、彼の絶望は死そのものではなく、銃殺刑という不名誉な形の死にあると解釈できるように変えたのである。原作のホンブルクは、軍人の名誉などは捨ててももいいと語っているのに、改作ではまさにその名誉自体を問題にしている。また、原作ではこの場面に入ってすぐホンブルクは選帝侯夫人の足元にひれ伏すのだが、改作ではそれを後の場面にずらした上に、「お願いですから、私を不名誉なまま、闇に埋もれさせないでください」と新たな台詞まで付け加えている。生命の危機を前にして名誉なものごというホンブルク像は、プロイセンの軍人に受け入れられないと考えて、死そのものへの恐怖を不名誉な死への恐怖にと置き換えたのである。

こうした演出を行ったのは、当時あっては比較的リベラルで合理的な精神の持ち主と見られていたルートヴィッヒ・ロベルトであった。彼にこうした修正を迫るほど、プロイセンの保守勢力は強大であったと言うべきであろう。ベルリンで確立されたこの上演方式は、「宮廷劇場様式」と呼ばれ、五十年間もドイツ領邦各地の宮廷劇場で唯一上演可能な『公子ホンブルク』であり続けた。そして、この様式はその独占が緩んだ後も他の市民劇場に影響を及ぼし続けたが、さなきだに、ロルフ・ブッシュの調査によれば、第一次大戦後に至るまで

この作品の総上演回数のうち、実に42パーセント（822回）は各地の宮廷劇場においてであった<sup>(11)</sup>。こうして『公子ホンブルク』は広くクライストの代表作と見なされるようになったが、愛国主義と士気の発揚がことさらに強調され、後に舞台において戦場の活人画を見せるだけで観客の興奮を呼び起こすような演出さえ行われる傾向は、ここで育まれたと申せよう。

短縮された「宮廷劇場様式」ではなく、原作に忠実に『公子ホンブルク』を演出しようとしたのは、1878年のザクセン・マイニンゲンの宮廷舞台であった。君主ゲオルク二世自らが演出家として指導したこの劇団によって、歴史作品をリアルに再現するために、脚本、舞台装置、衣装などを重視する様式が確立された。その劇団、及び様式は「マイニンガー」と称され、各地で客演を重ねて『公子ホンブルク』のもうひとつの代表的演出になったのである。しかし、そこには、歴史考証を厳密にしようとするあまり、作品を特定の時代に縛りつけ、その時代特色を強調しすぎる危険性もひそんでいた。ドイツ劇場のマックス・ラインハルトが、「作品そのものの中から上演様式をつくろうとする」演出を志すのは、ようやくほぼ三十年後の1907年になってからである。彼は宮廷劇場様式やマイニンガーに対抗するかのようになり、舞台装飾を簡素にして灰色を強調し、陰鬱な主人公を印象づける演出を行った。とはいえ、こうした試みは例外的であり、その後、ヴィルヘルム時代、ワイマール共和国時代、ナチの時代を通して、この作品はむしろ常に政治的イデオロギーに利用される大勢にあったと言えるが、その一つの典型は、1938年のユルゲン・フェーリングの演出であった。そこでは、第三帝国のために愛国的な要素が総動員され、この作品の最終場の台詞、「出陣だ！ 出陣だ！ 戦場へ！ 勝利！ 勝利！ ブランデンブルクの敵を倒せ！」などは、俳優が前舞台から観客に向けて直接叫ぶ形だったという<sup>(12)</sup>。

宮廷劇場以来この作品にまつわりついていた政治的歴史的残滓を払拭するためには、第二次大戦戦後のアヴィニョン演劇祭まで待たなくてはならなかった

のである。

- 注(1) Pierre Bertaux: Die Kleist-Rezeption in Frankreich. In: Jahrbuch der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft; 1977. Die Gegenwärtigkeit Kleists. Berlin, S. 38
- (2) Frank C. Richardson: Kleist in France. Chapel Hill, 1962. S. 142.
- (3) ibd. Richardson S. 145.
- (4) a. a. O. 注(1) S. 35.
- (5) a. a. O. 注(2) S. 23.
- (6) Raymond Bonafous: Henri de Kleist, sa vie et ses œuvres. Paris, 1894.
- (7) Roger Ayrault: Heinrich von Kleist. Paris, 1934.
- (8) 本文で紹介したクライスト作品のフランス語初訳文献を以下、発行順に記す。  
 Michel Kohlhaas, le marchand de chevaux, et autres contes d'Henri de Kleist. Traduit de l'allemand par A. I. et J. Cherbuliez. Paris, 1830. (Contes de Henri de Kleist. Paris, 1832.) / La Cruche cassée, Comédie en un acte. Traduit de l'allemand par Alfred de Lostalot. Paris, 1884. / La Petite Catherine de Heilbronn, ou l'épreuve du feu. Traduit de l'allemand par René Jaudon. Paris, 1905. / Le Prince Frédéric de Hombourg. Traduit de l'allemand par René Jaudon. Paris, 1920. / La Bataille d'Arminius. Traduit de l'allemand par André Robert. Paris, 1931. / Essai sur les marionettes. Traduit de l'allemand par Flora Klee-Polyi et F. Marc. Paris, 1937. / Penthésilée. Traduit de l'allemand par Roger Ayrault. Paris, 1938. / Robert Guiscard, duc des Normands. Traduit de l'allemand par R. Valançay, Paris, 1957. / Correspondance complète: 1793-1811. Traduit de l'allemand par Jean-Claude Schneider. Paris, 1976. / Anecdotes et petits écrits. Traduit de l'allemand par Jean Ruffet. Paris, 1981. / Amphitryon: d'après Molière. Traduit de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch. Paris, 1986. / La Famille Schroffenstein. Traduit de l'allemand par Eloi Recoing et Ruth Orthmann. Paris, 1990.
- (9) 『公子ホンブルク』の上演史については主として、次の文献を参照した。Eckehard Catholy : Der preußische Hoftheater-Stil und seine Auswirkungen auf die Bühnen-Rezeption von Kleists Schauspiel "Prinz Friedrich von Homburg." In: Kleist und die Gesellschaft. Eine Diskussion. Berlin, 1965. S. 77.
- (10) ibd. Catholy S. 78.
- (11) Rolf Busch: Imperialistische und faschistische Kleist-Rezeption 1890-1945. Frankfurt am Main, 1974. S. 95.
- (12) a. a. O. 注(9) S. 90.