

『薔薇の騎士』の時間

川 東 雅 樹

Die Zeit von » Der Rosenkavalier «

Masaki KAWAHIGASHI

オペラでのホフマンスタールとR. シュトラウスの協同作業は『エレクトラ』が最初の成果である。20世紀も終わる現代から見れば古典的ではないが、それでもやはり随所に西洋音楽の伝統の本流をゆく美しい旋律が編み込まれたこの作品は、発表された当時としてはまったく斬新なもので、その表現主義的な緊張に満ちた響きは聴衆を戸惑わせるに充分なものだった。これを素直に受け取る感性はまだ育ってはいなかったものの、次の作品に対する期待は当然前作の延長線上にはぐくまれることになる。

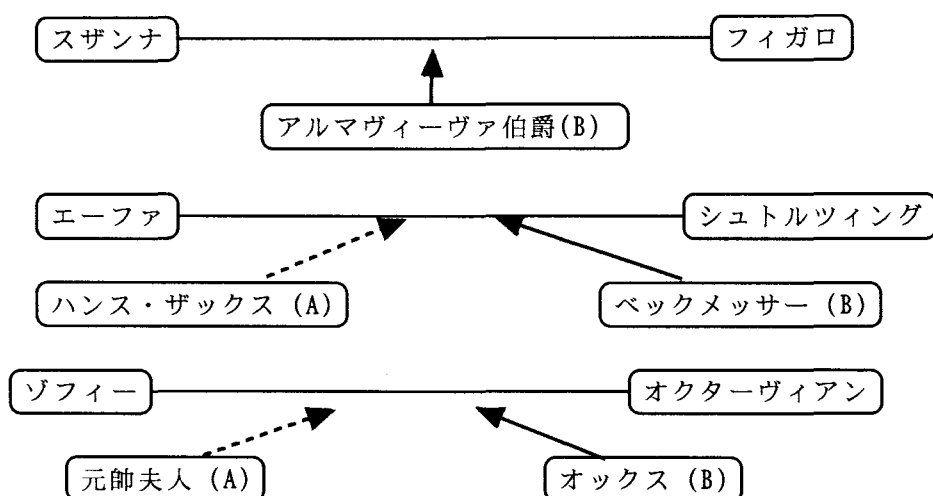
1911年1月26日にドレスデンで初演を迎えたのは『薔薇の騎士』。「薔薇の騎士号」なる臨時列車を走らせるほどに注目を集めた新作は予想に反してオペラ史の時間軸を逆に遡るものだった。少なくともそう受け取られる要素に事欠くものではなかった。たとえば音楽的な面ではもはやアナクロニズムとしか受け取れないワルツの多用。もともとは農民の踊りであったものが洗練されて形を整えてきた、この優雅ではあるが幾分通俗的なセンチメンタリズムに通じる舞踊音楽と、時代の最先端を歩む作曲家との組み合わせが批評家を困惑させたことは想像に難くない。しかしオックスという野卑でおめでたい田舎貴族の無邪気と陶酔をあらわすのにこれ以上のリズムがないことに思えば、当時の批判が的外れであることはすぐわかることである。あるいはモーツァルトへの接近。豊麗な旋律や祝祭的で晴朗な音づくりは、ただ物語が18世紀マリア・テレジアのウィーンを舞台にしているからというだけでない。19世紀にヴェルディとワーグナーで絶頂を極めたオペラというジャンルが、たんなる音楽以上のものを一杯に詰め込んで肥大し、そしてその重みで自己崩壊しながら、娯楽に墮落し、芸術としての創造性を失いつつあるなかで、もういちど現実とか真実といったような観念から身を解き放ち、ほんらいオペラがもっていた遊戯的で、明朗な錯綜の世界への憧憬が込められている。

モーツァルトを意識していたのはむしろホフマンスタールの方だった。むしろ音楽的ではなく、ドラマそれも喜劇としてであり、念頭にあったのはもちろん『フィガロの結婚』である。『フィガロの結婚』の原作はボーマルシェで、それをダ・ポンテがモーツァルトのために台本にしたのだから、ホフマンスタールが念頭に置いていたのはあくまでもモーツァルトの『フィガロの結婚』である。つまり音楽抜きで『フィガロの結婚』など考えられなくて、陰謀にしる、階級間の争いにしる、また不可解な恋心にしても、あの音楽と解け合うことによって始めて想像可能な統一した世界を形作ることができるのである。これは『チャンドス卿の手紙』以降のホフマンスタールが夢想したひとつの解答でもあるのだ。

『薔薇の騎士』を執筆するにあたってホフマンスタールがワーグナーとモーツァルトを徹底的に研究したことは知られている。『フィガロの結婚』、『ニュルンベルクのマイスタージンガー』、『薔薇の騎士』と連なるドイツオペラの本流に共通するモチーフは若者への年寄りもしくは中年の横恋慕、あるいはかなわぬ恋である。ホフマンスタールの研究がこれらの作品のモチーフの類似と直接関係あるかどうかはわからない。もちろんホフマンスタールほどの才能はそんなことは百も承知で、だからこそあえて似たような素材に手を染め、そして手さばきの違いを世に問うたと想像するのはできるだろう。けれども特にこの三つの作品に限らずとも、老人の横恋慕という題材はヨーロッパ文学の歴史の中では他でも山ほど使われていること、たとえばクライストの『こわれ瓶』、シェイクスピアの『ウインザーの陽気な女房たち』、モリエールの『女房学校』や『守銭奴』などがざっと挙げられることを考えれば、ことさら注目するほどのことではないのかもしれない。

それでも整理するなら次のようになる。まず『フィガロの結婚』。恋する老人はアルマヴィーヴァ伯爵、相手は女中のスザンナ。スザンナの結婚相手はフィガロ。このフィガロは、『フィガロの結婚』の前話に当たる『セヴィリアの理髪師』で、アルマヴィーヴァ伯爵の望み通りに、それこそ老人の横恋慕に追いつめられていたロジーナの苦境を救い、二人を結婚にまでこぎつけさせた立役者で、いってみれば、恩を徒で返されたという役回りをつとめている。

『ニュルンベルクのマイスタージンガー』では、歌合戦の勝利者に授けられる懸賞！としてのエーファと騎士シュトルツィングとの間の恋に、市の書記ベックメッサーが割ってはいるといふ経緯で、嗤いものにされて惨めになるのがベックメッサーだから、彼が『フィガロの結婚』のアルマヴィーヴァ、『薔薇の騎士』のオックスと同様の役柄ということになる。だがよく見ると、ベックメッサーよりもむしろそれ相当の年齢の主人公ハンス・ザックスこそ、控えめな表現ながらも若いエーファに対する、恋とはいえないにしても深い情愛を隠し持っていたのであり、自らの立場を十分にわきまえた、もはや若くはない男の静かな自制は『薔薇の騎士』の元帥夫人に通じるものがある。老人の横恋慕などと乱暴な分類を持ち込んだが、もう少し丁寧に観察すれば二つに分けられる。自らの老いを意識し、それにふさわしく恋の舞台から身を引いていく者(A)と、むしろ老いを否定し、老いを無視して欲望の成就に向かって突き進んでいく者(B)。



若さはいつも同じである。同じように描かれる。つまり若さを描いて独創にいたることはまれと言っていい。若さの持つ直情と失敗、戸惑いと初々しさ、未熟と憧れはだれもが同じよう

に経験し、同じように通り過ぎていく。それをどう見るかというところにしか違いはなく、基本的には経験したことの確認と回顧、そしていささか早すぎる郷愁が読みとられるだけで、新しいものなど生まれようがない。だからこそ逆に言えば深刻にならずに、安心してこの種の展開に身を置くことができるのであり、またそういう物語でしかないことを許容する。しかし老いは違う。人それぞれは違ったふうに老いを迎える。というよりも老いに対する姿勢がその人物の器量を決めると考えてもいい。老いに面と向き合って生きなければならない長さ比べれば、若さなどはひとときの夢に近いもので、まさにこの澱のように沈み積もっていく老いの意識との関わり以上に人生を決定するものはない。

老いた人物、あるいは老いを意識した人物の若者への愛というモチーフは、ほかならぬこの厳然たる摂理、つまり時間との対峙を突きつけるはずである。三つのオペラはその点でそれぞれ異なる。登場する人物たちがそれぞれ別の時間を生きること、そしてそれが葛藤を生み、対立の中で物語を運んでいくことこそこのモチーフの眼目になるはずだが、『フィガロの結婚』ではそれが階級闘争の次元に移し替えられ、時間に対して内面が吐露されるのは、第三幕で伯爵夫人がアリア「甘さと喜びの美しい時は」を歌うときただ一度である。『ニュルンベルクのマイスタージンガー』ではハンス・ザックスの老成と芸術理解がドイツ的なもの、ドイツ市民社会の擁護と結びつけられる。旅の騎士シュトルツィングの直線的な激情と盲目の愛情は、純粋にドイツ的なものを伝統という形で保持してきた、芸術という形式で制御されることによって、市民社会に受け入れられ、新たな伝統の創造に貢献するというのだ。時間はそのときハンス・ザックス個人のものではなく、民族の核心を流れるものとなる。

ホフマンスタールの早熟が尋常のものでなかったことは文学史の常識だが、早熟とは要するに早すぎる老成のことにほかならない。神童はいつまでも神童であり続けるわけにはいかない。並外れた才能の早すぎる開花は、その花がいつまでも咲き続けるものでもない限り、しかもひとときわ見事に咲き誇らない限りは、やがては幻滅と落胆の視線を浴びるという代償が待ち受けているものなのだ。唯一そこから救い出してくれるものが夭折か自殺による神話化で、これもまた文学史によくある話である。ホフマンスタールが死んだのは55歳、脳卒中だった。神童と呼ばれた人間に似合わない病であるがゆえに、逆にこの詩人の生きて作品を作り続ける挑戦的な苦闘をみてしまう。十代から初老にいたるまで、周囲を驚かす創作活動を続けてくれるはずだという周りの無責任な期待のなかに、時間の仮借のない重みがのしかかるのを感じなかったはずがない。自分が生きた時間よりはるか先を疾走していた才能が、やがてそれが背後から迫りくるのをひしひしと感じながら書いたものが『薔薇の騎士』である。

『薔薇の騎士』を構成するのは元帥夫人、オックス、オクターヴィアン、ゾフィーの4人だといってもいい。そのうちゾフィーは、気だてがよくて愛らしいが、十人並みの娘にすぎず、元帥夫人とオクターヴィアンをめぐって対等に関係に立つことじたいが滑稽であり、人物としては一級下がる、という趣旨の内容の手紙をホフマンスタール自身がR. シュトラウスあてに書いている。確かにその発言の重みや自らの意志を表現する行為において、他の三人と比べれば押し出しに欠ける点があるが、十代の娘に人格とか性格の独自性のようなものを求めることがそもそも無理なことで、ドラマの設定としては、逆になにも特筆することがないということその存在の意義が認められるものだろう。ドラマの登場人物はすべて個性的でなければならないわけではなく、あくまでもそれぞれの人物が作り出す関係こそドラマが創出しなければならない全体的な統一である。もちろんシェイクスピアの傑作のように一人の突出した個性で成り立つドラマももちろん魅力があるが、ホフマンスタールのドラマづくりの要諦はあくまでも

アンサンブルにあり、おのおのの人物の緊張関係の中で何かが生まれることを彼は確信していた。

元帥夫人ではなく、内面の豊かさという点では劣っているといわざるを得ないゾフィーをオクターヴィアンが選んだことで、二人の女性のコントラストのなかでオクターヴィアンという人物の役割がより鮮明になる。ドラマの人物は自分自身の陳述や行為だけで自分を語るのではなく、むしろ他者との関わりの中からそれを浮かび上がらせることがよくある。

オクターヴィアンは若さと愛らしさ以外にさしたる美点を伴わないゾフィーに心移す。元帥夫人にいずれくる愛の終わりを仄めかされたとはいえ、この一目惚れはドラマの論理には基づかない動物的な性格をもっている。それはこの17歳の少年の愛のあり方をしめすもので、オクターヴィアンの愛は対象がいかなるものかということに依存していない。つねに引き合いに出されるように、同じくメゾ・ソプラノが受け持つ『フィガロの結婚』の両性具有の少年ケルビーノのように、オクターヴィアンは接するものすべてに愛情を抱くのだ。

壊さないで天国の幸せを！
 僕だけが君のことを知っている！
 誰も気づかない、誰も知らない！
 でも、でも！何のこと？君とか僕とか？
 意味があるのかしら？
 言葉、言葉だけじゃないの？ねえ！
 しかしそれ以外に何かがある——
 めくるめく魅力と、押さえ切れぬ憧れと、
 燃える恋の想いと。
 いま僕の手が君の手に触れるように、
 この気持ち、この抱擁、
 それが僕と君のつながり
 だが、僕は君の中で消える・・・
 僕は君のもの、だが耳も目も消えたなら——
 君の僕はどこにあるの？⁽¹⁾

オクターヴィアンにとっては、愛のなかではわたしとあなたの区別が消える。自我と他我の境界が融解している。というよりもまだ自我と他我の対峙が起きていない。両性具有とは自らの内部に男女を抱え込むことであり、それ自体で一つの全体を作ってしまうと、それ以上でもそれ以下でもない。つまり男女に分かれること、引き裂かれること、互いが不完全であると気づくことがないため、分かれたものがもう一度結びつこうとする欲望がない。いわばすでに完結した、満たされた状態の至福がオクターヴィアンを支配している。これから獲得するものなど実はなにもない。それゆえオクターヴィアンの愛の欲望はその目指すものがきわめて曖昧である。自らの内部に男女を抱えたものの愛の欲望は、自らの内部で解消される。つまりナルシズムである。オクターヴィアンが元帥夫人のなかに見いだしているのは元帥夫人その人ではなく、自分自身にほかならない。「あなた」と呼びかける言葉の向こうに、現実存在する元帥夫人の姿はなくて、異質な他者ではなく、ただひたすらに愛するだけの自分がある。愛の対象として「あなた」という他者を認めることのできない存在は同時に自らを「わたし」

と確かめることができない。他者と自己があって愛することが生じるのではなく、愛する行為の中で自己と他者が分離するのだとしたら、手探りするような不確かな欲望の中からはやはり不確かな自己と他者しか生まれえない。第2幕でゾフィーが薔薇の騎士として登場したオクターヴィアンの名前について、「オクターヴィアン、マリーア・エーレンライヒ、ボナヴェントゥーラ、フェルナン、ヒアシンス」とさらに付け加えて「カンカン」⁽²⁾と自分の知識を披露するが、まさにこの異常な多義性こそが、その存在がひとつの自我に固まらないものであること、すなわち自我などないことをあらわしている。そしてそのように自分にたくさん名前があることすら知らないのがオクターヴィアン自身で、自己の意識とはもともとかわりがない存在なのである。

オクターヴィアンが体現するのはあらゆるものがまだ未分化で、あらゆることが可能であるがゆえに、まだなにも実現されていない状態である。言葉による識別と対象化もまだなく、認識に汚されていないという意味では無垢だが、無垢であることが決して価値をもつわけでもない始まりの状態である。これは否定的にとらえているわけでもその逆でもない。そもそもそのような判断とは無縁の次元のことである。『アド・メ・イプスム（自分自身について）』の中でホフマンスタールが使った言葉を借りれば「プレ・エクシステンツ（前存在）」だろう。プレ・エクシステンツとは現実の生とは直接かわりをもたない「輝きに満ちてはいるが危険な状態」⁽³⁾で、ありとあらゆるものに感応し、そして合体し、その姿に変身することが可能な創造的な存在である。人間の倫理が通用しないがゆえに、苦しみや悲しみはなく、元帥夫人との別離にオクターヴィアンに悲哀がないのはそのためである。ホフマンスタールは「プレ・エクシステンツと責任のアンピヴァレンツ」⁽⁴⁾という言葉再三用いているが、この世界に縛られていないものに責任など生じようもなく、そして責任を持たないものが生活を営んでいるとはいえない。オクターヴィアンが生きているのは現実の生ではなく夢であり、自ら紡いだ夢をただ演じているだけなのである。

この夢はひとつの楽園である。肉体の重みから解放されて、自由に浮遊するものにあふれた世界。肉体から解放されているからこそ、愛は地上のそれとは違って軽やかで、オクターヴィアンと元帥夫人の情事はそのために人間的なモラルの濃みを残さない。楽園では成長もなければ変化もない。瞬間瞬間が十全で完結しており、そのまま永遠の相貌を見せる領域だといえる。オクターヴィアンはいま目の前にあるものと一体化する。目の前にあるのは他者ではなく、すでに自分のなかにあったもので、自らと合体するように他者と交わる。しかしそうしたところでオクターヴィアン自身に何の変化もおとずれない。彼のなかには時間が流れていないからだ。時間が流れないところに反省も後悔も生じようがない。こうしてオクターヴィアンは繰り返し情事を重ねる存在として舞台上に立っている。第三幕の終幕直前、元帥夫人、オクターヴィアンそしてゾフィーの三重唱は天上の美しさともいえる、このオペラの最後の聞かせどころだが、そこでオクターヴィアンはこう歌う。

いつどこで、こうなったのか。

訊いてみたい —— これでいいの？でも僕は

この問いを、許されていないらしい。

訊いてみたい、訊いてみたい ——

なぜ、この胸が震える？

悪いことをしたのかしら？あの人に、

あの人に、あの人に、

これを問うことは許されない。⁽⁵⁾

訊ねることが許されていないというより、問いかけと懷疑は時間とともに生きる者の行為であって、オクターヴィアンの存在原理にふさわしくない。彼にとってゾフィーとの結婚は、結婚というまさに地上の慣わしに身を置くことで人間的な時間を歩み始める一步のようにも見えるが、同時にこれからも重ねていく情事のひとつのあり方でしかないかもしれず、この結末は未知のままに残されている。ただマリアンデルに変装したオクターヴィアンが、第三幕でオックスを前にして、これ以上なく通俗的に、そしてセンチメンタルに「時が過ぎれば、風のように、あっしらだって消えちまうよ」⁽⁶⁾とさめざめ泣く場面で、酷薄な時間と無常を嘆く様子に深刻なところはかけらもないことに気づけば、彼の時間とのかかわりはおのずと想像できるものである。

オックス男爵はオクターヴィアンのあり得る未来の姿のひとつである。好色と強欲、尊大にして無作法、傍若無人であって滑稽なこの憎めない田舎貴族もオクターヴィアン同様に時間を持続としては生きることがない。彼もまた瞬間を生きる。好色の御本尊ジュピターに憧れ、その名の通り雄牛のごとく——ジュピターこそ雄牛に姿を変えて気に入った女性と交わったのだが——手当たり次第に欲望の赴くままに女性に挑みかかり、そのだれ一人にとどまることもなく、次から次に誇らしげに「愛の狩り」を実行する。オックスにとってはいかなる娘も彼の全存在を持続的に満たしてくれるものではない。『ドン・ジョヴァンニ』のレポレルロのカタログの歌さながらに、次々に披瀝される上品とは言い難い手柄話のひとつひとつには何の関連もなく、ただいずれの愛の瞬間にも満たされなかった分裂した自我の、——それもまたオクターヴィアンの場合と同様、自我と呼べるものではないが——空虚な残骸でしかない。オックスには過去もなければ未来もなく、繰り返し「夜は短い」と有頂天にひとり悦んでいることのできる無邪気な現在だけがある。

「レルヒエナウの幸せ者」を不幸が襲わないわけではない。少なくとも彼の従者のだらしなく薄汚れた身なりはその境遇の不如意を隠しようがない。現実は無借なく圧力を加えている。にもかかわらずオックスは幸福である。なぜなら彼には現実が見えないからである。はるか昔の栄華の夢にそのまま今も浸り続ける才能の前では、いかなる現実の厳しさもそれこそ夢のように実体のないものに変貌し、不運をかみしめさせる出来事はどこにも起きない。オックスの幸福がまやかしてであるといっているのではない。間違いなく彼にとっては人生はめでたいことばかりなのだから。しかしその幸福が滑稽であることには違いはない。そこがオクターヴィアンの夢想と異なるところだ。自ら紡いだ夢とそれとはあまりにもかけ離れた現実との距離が笑いを読んでしまうのである。永遠の若さも、有り余る財産も、可愛い奥さんも、そして女性を惹きつけるすらりとした体躯もなにもない。オックスもまたプレ・エクシステンツを生きる者だったのだが、幻想はともかく、肉体はとっくに地上の時間を吸い込んで墜落している。オクターヴィアンもいずれはそうなるかもしれない。しかし彼には夢想を許される時間はまだたっぷりある。オックスの背後には落ちぶれるに足る十分な時間はあっても、これから没落からはい上がるに必要な時間はもうどこにもない。にもかかわらず気づかない。

オクターヴィアンがオックスにもなりうる危険を早熟なホフマンスタールが我が身のものとして感じていたことは充分想像できることだ。夢想に耽溺するうちにも確実に肉体に時間は刻み込まれ、肉体は抗いがたい現実性をもって夢想の限界を宣告する。元帥夫人の諦念はこのよう

な自己認識から出てくるものである。

元帥夫人とオクターヴィアンが自分たちの秘密の関係を違ったふう感じていたわけがなかった。『薔薇の騎士』の冒頭はオペラ史においては空前絶後のベッドシーンで幕を開けるが、——『フィガロの結婚』ではフィガロがベッドを置くスペースを測る場面で始まる——その時点で二人の心に行き違いやずれは生じていない。世の秩序とは無関係に情事に浸る元帥夫人は夢想と恋の戯れに生きるオクターヴィアンの仲間のひとりである。そのため二人の愛は瞬間に完結するその場限りの肉体的なもので、精神の深部に深く根を下ろして持続するものではない。元帥夫人もそれは承知の上で、肉体的であるがゆえに、相手に心変わりしないことなど要求せず、愛にも責任を持つひとかどの男に成長して自分の前に立つことをむしろ拒んでいるかに見える。密会現場への突然の闖入者から身を隠すためにオクターヴィアンに女装させるのも——『フィガロの結婚』でもケルビーノが同じような場面でやはり女装する——成長する以前の両性具有の状態にいつまでもとどめておきたいからであり、ひとつのリアリティある姿へ固まってしまうのを嫌い、たえず変身するオクターヴィアンとのかかわりのなかで同時に自らの自由を感じていたいのだ。

『薔薇の騎士』の主人公があくまでも元帥夫人であるのは、この人物だけがドラマの中で変貌を遂げるからである。オックスともオクターヴィアンとも異なるところは彼女だけが現実と向き合う覚悟を決めるところにある。現実とは時間のことだ。夫の元帥の夢を見て不安におびえることから始まる彼女の心の移り変わりにはすべて時間がかかっている。夫の夢、といったが、それこそ現実であって、いま元帥夫人がいる場所がむしろ夢の世界である。そして過去にも同じような出来事があった、という記憶が現在の彼女を不安に陥れるとしたら、そのときはじめて過去という時間のもつ否定しがたい力の存在を認めたことにほかならない。「これでは、イポリュート、なんだかお婆さんのように見えるわ。」⁽⁷⁾と髪結いに不満を漏らすのも、否定しがたい時間の仕業を鏡の中に自分に認めているからである。そしてオックスへの不快感が決定的なものとなる。ただ単に好色な男への女性からの反感ではない。この意味なら元帥夫人も同列である。『薔薇の騎士』のあとがきにもホフマンスタールはこう書いている。「元帥夫人は孤立してそこにいるのではない。オックスもまたそうだ。ふたりは対立し、しかし互いに従属しあっている。」⁽⁸⁾と。元帥夫人はオックスの結婚相手に決められたゾフィーの姿に、華やかであるべき若さを結婚の名のもとに台無しにされた自分の娘時代を重ね合わせているのであり、それゆえ元帥同様オックスは時間の容赦ない厳しさを気づかせるものなのである。だから不快なのだ。しかしこの不快感から顔を背けないことで唯一元帥夫人はほかとは違った道を踏み出すことになる。他者とかわかることは同じ時間を生きることであり、逆に言えば自らの時間が吸い取られることで初めて他者は独立した存在として自分の前に立つ。元帥夫人の認識とはこのことで、後から取り返すことのできないような時間を他者と共有することが、自己というものが無限のものではなく、この世界の中で限界づけられてはいること、そしてそうして獲得された現実性だけが生の無常から人間を救うものであることを知るのである。

わからないの？みんなもうおしまいよ。

婚約のことも、それにまつわる

ほかのことも、

もういまはおしまい。⁽⁹⁾

オクターヴィアンとの別れもオックスに対する拒絶も、夢のように生きた過去からの訣別で

あると同時に、そのような過去を自分の人生として引き受ける決意を意味している。プレ・エクシステンツを捨ててエクシステンツへ歩み出す決断である。オクターヴィアンに銀の薔薇を託すことで、元帥夫人はひそかにオクターヴィアンには結婚という時間の試練の機会を与え、オックスには老いの認識を突きつけているようにも見えるが、このことがふたりに通じているかどうかはわからない。時間が肉体を滅ぼすことはたしかに人間にとっては当然の摂理ではあるが、この容赦ない生の無常に人間が耐えられるのも時間が終わりを告げてくれるからである。そのような逆説と不思議のもつ曖昧さは生それ自体がもつ曖昧さと重なり合うもので、元帥夫人の舞台から退く姿に共感するのは、そこにはただ去っていく者の寂寥とは違って、この曖昧な生に足を踏み入れていく物静かな意志のようなものを感じるからである。

参考文献

Kobel, Erwin: Hugo von Hofmannsthal. Berlin 1970.

Bauer, Sibylle (hrsg.): Hugo von Hofmannsthal. Darmstadt 1968.

Rösch, Ewald: Komödien Hofmannsthals. Die Entfaltung ihrer Sinnstruktur aus dem Thema der Daseinstufen. Marburg 1975.

Schulz, Klaus (hrsg.): Programmheft zu » Der Rosenkavalier « von Richard Strauss. München 1972

注

使用した『薔薇の騎士』のテキストはHugo von Hofmannsthal: Der Rosenkavalier. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbände. Dramen V. hrsg. Bernd Schoeller. München 1979. (以後DVと略)。引用文の訳は河出書房新社版「ホフマンスタール選集 4」(内垣啓一訳) 1973年を使わせていただいた。

(1) DV. S. 11ff.

(2) DV. S. 49ff.

(3) Hugo von Hofmannsthal: Ad me ipsum. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbände. Reden und Aufsätze III. hrsg. Bernd Schoeller. München 1980. S. 599

(4) ibda. S.600

(5) DV. S.102ff

(6) DV. S.80

(7) DV. S.35

(8) DV. S.147

(9) DV. S.97