

## G. ハウプトマン『ドイツ韻律による祝典劇』 作品受容史（その2）

鈴木将史

### 序

1913年に発表されたG. ハウプトマン『ドイツ韻律による祝典劇』（以降『祝典劇』と省略）に見られる「解放戦争におけるプロイセン勝利を寿ぐ祝典劇」としての問題点に関しては、（その1）において、- 1. 宮廷の軽視もしくは無視, 2. ナポレオンを賞揚するかのような表現, 3. 英雄達の矮小化-まで既に述べた<sup>1</sup>。本論では、更に残りの2点について詳述する。

### 問題点4. 戦勝意識の希薄さ

問題点4に挙げた「戦勝意識の希薄さ」に関しては、従来の国民祝典劇がハイゼの『平和』<sup>2</sup>を始めとして平和と正義の名のもとに戦争をことごとく美化、或いは避けようのない手段であるとしてきたのに対し、『祝典劇』は、残虐行為としての戦争を平和から完全に切り離して描写したことに大きな特徴を持つ。これも観る者をして非常な違和感を覚えせしめる点だろうが、解放戦争勝利を祝賀する筈の『祝典劇』には、解放戦争そのものは全く描かれない。象徴的なナポレオンの没落シーンの後、「声」がこれも極めて漠然と戦闘の様子を天災の如く伝え、その台詞はすぐに戦争の悲惨さを伝える描写へと移行する。

<sup>1</sup> 拙論「G. ハウプトマン『ドイツ韻律による祝典劇』作品受容史（その1）」（『小樽商科大学人文研究』第129輯（43-63頁）、平成25年参照。

<sup>2</sup> Vgl. Heyse, Paul: Der Friede, München 1871.

「屈め、屈め！  
 嵐だぞ。  
 舞台が震える、  
 雷が落ちる、だが何処だ？  
 どこだ？どこだ？どこに落ちるのだ？  
 静かだ、まるで静かだ！  
 しんとしている。  
 硫黄と焼けた臭いがする！  
 大地が割れたのか？  
 哀れなドイツよ！  
 血が吹き出ているのは何だ？  
 違う、雨だ、何と！何と！  
 これは雨じゃない。血の雪だ。  
 しっ静かに：あれは何だ？死にゆく者の呻きか！  
 氷と雪の中で朽ち果てる者の喘ぎか！  
 千切れた手足！傷！ぼろぼろの服！  
 歯を剥き出した死体！固まった血！  
 犬や狼がはらわたを貪り、  
 硬直した腐肉からは死が密かに覗いている。」<sup>3</sup>

この箇所は、内容から判断してドイツも参加したナポレオンのロシア遠征を描いたものであることは明らかである。解放戦争と別箇の戦闘であるロシア遠征が、作品での唯一の戦闘場面であることには違和感を禁じ得ない。これもナポレオンを中心に据えた場面作りを指摘するひとつの証拠となろう。そしてこの場面は敗戦描写といってよいほどの陰惨な言葉に満ち溢れ、勝利に関するイメージは何ひとつ喚起されない。その後には戦勝を告げる場面が用意

<sup>3</sup> Gerhart Hauptmann Sämtliche Werke. Centenar Ausgabe (CA), Frankfurt a.M./Berlin 1963, II, S.994.

されているならまだしも、続いて登場するのは、戦争に送られた息子の安否を気遣い舞台に殺到する母親達の集団である。彼女達は「プロイセン兵士」に行く手を阻まれ叫び声を上げると、奥で帳簿を執っていたプロイセン下士官がこう答える。「我々はここで兵士の義務を遂行しているのだ。お前らの子供がどこにいるかなど我々は知らん。」<sup>4</sup>

従来の祝典劇で神聖視されてきた「兵士の義務」に、官僚的、非人道的な義務としてこれほどの負のイメージを与えた祝典劇は他にあるまい。作品で描かれる勝利は、あくまで平和の勝利であり、その達成に兵士達に加わることはない。従来の国民祝典劇で頻繁に描かれてきた平和礼讃の場は、ハイゼの『平和』のように「聖戦」である戦争を勝って与えられた平和を讃えるか、ローデンベルクの『ラインからエルベまで』<sup>5</sup>のように過去の戦争を忘れ去って平和に目を向けるか、或いは同じ作家の『帰還』<sup>6</sup>の如く戦争と平和の更に上部に位置する概念として「正義」の名のもとに戦争の存在を矮小化・必然化するかがほとんどであった。ところが『祝典劇』は、兵士に捕らわれた「母その一」の国民（大学教員、学生、そしてあらゆる階層からの若者と少年達）の手による解放を平和の到来と捉え、描きすらしないライブチヒ会戦から平和を導こうとする気配などはまるでない。その後平和の象徴として「アテネ・ドイチュラント（ドイツにおける知恵の女神アテネ）」に変身(!)する「母その一」は、平和を託された自らの使命を高らかに宣するが、同時に反戦を訴えることも忘れない。

「そして同時にいやというほど骨身に染み渡り、  
私は自分のいる意義、自分の武器の意義が分ったのだ。  
つまりそれは平和のためであり、戦争のためではないということだ！

<sup>4</sup> aa.O., S.995.

<sup>5</sup> Vgl. Rodenberg, Julius: Vom Rhein zur Elbe, in J.R.: „Lorbeer und Palme“, Berlin 1872.

<sup>6</sup> Vgl. Rodenberg, Julius: Die Heimkehr, in ibid.

善行のためであり、悪行のためではない！

戦争の行うあからさまな人殺しは、では他の何であるというのか？<sup>7</sup>

また、劇前半でヨーロッパの未来を予言する巫女ピティアは、これまで平和の名のもとに繰り返されてきた殺戮を「拷問」と断じ、祝典劇も含めてそれらの行為を引き起こした人物を「平和の君主」と崇めてきた民衆の愚を咎める。

「ヨーロッパの平和の君主はまだ生まれてはおらぬ。

既にあまたの神殿に祭られようとも解放者は到来せぬ。(…)

否、人々が讃え謳うこの平和の君主は、

絶えず荒々しき戦火を引き起こしてきたのだ。

そして彼の手下どもは、かつていかなる悪魔も

はっきりと思いつくことがなかった拷問を考え出したのだ！」<sup>8</sup>

戦争を「あからさまな人殺し」或いは「拷問」と言い切るこの作品が戦勝を祝するべくもないことは、従って自明であるが、解放戦争記念祝典劇として前代未聞であることには変わりがない。もっとも作品の副題「1813, 14, 及び15年における解放戦争の精神を記念して」にあるとおり、作品が捧げられているのは解放戦争そのものではなく、その「精神」である。そしてハウプトマンにとりその精神とは、他国の支配からの政治的独立精神のみを指すわけではなく、最終的にはあらゆる不当な束縛から「解放」された自由な個人に在ることが、以下のアテネ・ドイチュラントが民衆に下す三つの戒めによって明らかとなる。

「ドイツを余所者の支配から自由にせよ！

<sup>7</sup> CA II, S.1003.

<sup>8</sup> aa.O., S.957f.

ドイツがひとつになるべく心を砕け！  
そして汝ら自らが自由となれ！自らが自由となるのだ！<sup>9</sup>

この三つの戒めの最後は、祝典劇においてはいかにも聞き慣れないが、ここに最大の力点が置かれていることは疑いがない。この戒めの意味においては、戦争こそが束縛の権化であり、（舞台上で、そうした束縛の象徴としての戦争は、殺到する母達を押し戻し「母その一」を拘束する兵士達の姿に凝縮されている）、戦争を終結することこそ我が身を自由にする大前提に他ならない。そして「平和」とは、取りも直さず個人の最高の自由を実現するために必要不可欠な社会状態なのである。

## 問題点5. 愛国心の欠如

これら『祝典劇』に投げ付けられた非難を一口に纏めると、「作品にドイツ愛国精神が欠けている」ということになるわけだが、軍人協会等の考える愛国心と、ハウプトマンのそれとの間に大きな懸隔が存在したことが、そもそもの悲劇であった。全体ハウプトマンはプロイセンで生まれ育ってはいるものの、作家として庇護されることのなかったベルリン宮廷、ひいてはプロイセン王国そのものに対し、深い愛着を何ら感じてはいない。彼が信奉した中世より連綿と続くドイツ精神とは、いうまでもなくその源流を神聖ローマ帝国に辿ることができるわけであるから、彼の理想とするドイツ国家は、ヴィーンを中心としてプロイセンとオーストリアが一体化した「大ドイツ」だったのである。ヴィーンに対する殊の外の敬愛にも、彼のそうした理念は反映されている<sup>10</sup>、ナチス・ドイツによる1938年のオーストリア併合の際

<sup>9</sup> aa.O., S.1001.

<sup>10</sup> プロイセン王国時代に創設された戦前におけるドイツ最高の文学賞「シラー賞」を、ドイツ皇帝の意向によりハウプトマンは結局受賞することができなかったが、オーストリア最高の文学賞「グリンバルツァー賞」を、彼は三度（1895/1899/1905）受賞し、ヴィーンを「美と精神の街」（CA, XI, S.1118.）と呼んで慈しんだ。（拙

に発表された賛同声明<sup>11</sup>や、知人が報告する当時の彼の相好を崩した喜びようは、正にオーストリア生まれの「ハプスブルク的人物」ヒトラーにより大ドイツが復活するという、その期待の大きさを表したものでだろう<sup>12</sup>（但し、彼はあくまでドイツ国民の手による民主国家の到来を希求していた<sup>13</sup>）。ハウプトマンがこの点から大戦前のナチス政権に大きな期待を抱いていたとい

論「祝典劇執筆依頼の経緯とG. ハウプトマンの対応－『ドイツ韻律による祝典劇』成立史(1)－」(「小樽商科大学人文研究」第127輯, 平成25年, 84頁参照)

<sup>11</sup> オーストリア併合は、ハウプトマンにとり年来の悲願であった。既に第一次世界大戦後、オーストリア・ハンガリー帝国崩壊により併合案が浮上した折にも、彼は以下の言葉で始まる声明を発表しているが、そのニュアンスから推し量ると、ハウプトマンはドイツとオーストリアを、戦後の東西ドイツ或いは南北朝鮮の如き分裂状態と捉えていたらしい。「オーストリア・ドイツのドイツ帝国への併合を望まぬ者は、自らの感覚をドイツのであるなどと私に言ってはならない。不自然にかくも長く分かれていた両国の統一が、ついに成るべき歴史的瞬間が到来した。」(Hauptmann: Für den Anschluß Österreichs, CA, XI, S.949.)

<sup>12</sup> ヴィーンへのドイツ軍進駐直後の1938年3月に、イタリア・ラパロのホテルでハウプトマンと会ったフィッシャー社二代目社長ベルマン・フィッシャーは、当時の詩人の様子を以下のように伝える。「私達は急いで彼に近寄った。だが彼は喜色を満面に湛え、両手を上げて私達にこう叫んだのである。『ハインリヒ・ハイネの夢が叶ったぞ』(…)しかし、どうして彼はよりによってこんな時にユダヤ人のハインリヒ・ハイネを引っ張り出し、併合の夢を彼になすり付けるなどという奇態な考えを起こしたのだろうか？いずれにせよ、彼は起きたばかりのヒトラーの政治行為に有頂天で、数日後に別れを告げた時、－彼と会うことは努めて避けていた－彼は情勢の深い認識を窺わせる忘れもしない予言的な言葉を発したのである。『しーんあいなる („Mein liiiiiieber“) ベルマン君、－今に分るよ、…ヴィーンはヨーロッパの首都になるだろう。』」(Fischer, Gottfried Bermann: Bedroht－Bewahrt, Weg eines Verlegers, Frankfurt a.M. 1967, S.147f.) この時ユダヤ人のフィッシャーは、やっとのことでヴィーンを出国してきた直後で、ナチス政権からの脱出が成功した喜びと解放感から、一家の友人ハウプトマンに思わず走り寄ったのである。ハウプトマンは友人であったシュレジエンのユダヤ人実業家ピンクス (Max Pinkus: 1857-1934) の葬儀に非ユダヤ人として唯一参列するなど、決して反ユダヤ主義者ではなかったが、ベルマン・フィッシャーのこの回想からは、ユダヤ人をユダヤ人として認めるというよりも、人種に対する感覚的認識が彼にそもそも欠落していたふしが見受けられる。ベルマン・フィッシャーがその後詩人と再会することはなかった。

<sup>13</sup> ハウプトマンは講演で度々民主国家の重要性を訴えているが、作品中でこのことに言及することは稀だった。例外的に叙事詩『ティル・オイゲンシュビーゲル』において、1920年に起きた「カップー揆」を取り上げ、民主主義の転換を図った極右派・王党派を激しく指弾している。(Vgl. CA, IV, S.668f.)

う主張は、正しいといわざるを得ないが、それはあくまで「反プロイセン的神聖ローマ帝国再興」という前提に立った希望であるということを忘れてはならない。1936年に書き付けられた彼のメモが、それを明確に物語っている。

「我々の土台は那邊にありや？ヒトラーは今日にもバチカンと合意し、ドイツ国家による神聖ローマ帝国を建国するべきであり、そうしなければならないだろう。—そうあらねばなるまい！だが、個人の利害に左右される政治をしてはならない。カール大帝の如きバチカンとの合意なのだ。」<sup>14</sup>

このメモからはまた、ローマ教皇庁の政治的影響力を未だに買い被っているハauptマンの大いなるアナクロニズムも明らかになるが、そもそもヒトラーを非プロイセン的人物と考えていた点に、彼の根本的な誤解があった。なぜならこの独裁者はフリードリヒ二世（大王）に心酔しており、自らをその後継者と任じて疑わなかったからである<sup>15</sup>。特に戦局が悪化した1942年以降、ヒトラーは「350万人のプロイセン人で5200万人を擁するヨーロッパに立ち向かって勝利した戦い」として（この定義自体が全く誤ったものだが）、フリードリヒ二世の七年戦争を度々演説で取り上げるようになり、ロシア皇帝の突然の交替により敗色濃厚のプロイセンが窮地から脱した事実を、プロイセンに吹く「神風」として、ドイツの不敗神話につなげようとした<sup>16</sup>。そ

<sup>14</sup> Hauptmann: Nachlaß-Nr.119. In: Brescius, Hans von: Gerhart Hauptmann. Zeitgeschehen und Bewußtsein in unbekanntem Selbstzeugnissen. Eine politisch-biographische Studie, Bonn 1976, S.295.

<sup>15</sup> ヒトラーは1934年にレンバウハ作のフリードリヒ二世肖像を入手するが、この絵を彼は、総統府地下壕で自殺するまで常に身辺から離さず、自らに関連する全ての物件を焼却せよと部下に下した最後の命令中であっても、この絵だけは例外とした。（肖像画は部下が総統府から持ち出す際に紛失して現在に至っている。）（Vgl. Domarus, Max: Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945, Bd. I, 2.Halbbd., München 1965, S.726 / S.2230 / S.2244.）

<sup>16</sup> aa.O., Bd., II, 2.Halbbd., S.1833 / S.1935 / S.2110 / S.2172 / S.2174 / S.2222.

して事実、1945年4月12日にアメリカ大統領ローズベルトが急逝すると、ヒトラーの周囲ではプロイセンを守護する「神意の奇跡」が、ややヒステリー気味ながらもまことしとやかに噂されたのである。

ハウプトマンが、いつの頃から神聖ローマ帝国再興の期待をかけたヒトラーに失望を感じるようになったかについては定かではない。非常に注目される証言として、ハンガリー人作家ケルメンディ (Ferenc Körmendi) が、ベルマン・フィッシャーと会った僅か数ヶ月後の同じラパロで、詩人がヒトラーについて口を極めて罵ったと述べている。フィッシャーの証言も信憑性は高く、両者の話を信頼すると、ハウプトマンは1938年3月から5月の間にヒトラーの本質に気付いたということになるが、それが何を契機にしてのものなのかは判然としない<sup>17</sup>。興味深いのは、200名以上の人物について言及されたシャピロ及びベールとの対談集<sup>18</sup>の中にも、ヒトラーの名は一言も出て

<sup>17</sup> 当時イタリア北部の保養地ラパロに逗留していたケルメンディは、ハウプトマンと出版関係者（明らかにこれはフィッシャーを指すものだろう）を通じて親しくなり、38年の5/6月にはよくカフェを共にしたが、ある時、馴染みのカフェへ歩いていく最中に、詩人は突然総統を罵倒し始めた。「『ヒトラーは世界を滅ぼしてしまうぞ』と彼は風に向かって叫んだ。『あの下らんオーストリアのペンキ屋見習いはドイツを台無しにしてしまったーじゃが明日は世界の番だ！あの犬畜生は、わしらの大切な物を一切合財ドイツから取って行ってしまったーあいつはわしらを奴隷国民に貶めおった！それでもあいつにはまだ足りん。あの下衆は世界中を戦争に巻き込むじゃろう、あのくだらん茶色い道化者は、あのナチスの首切り人は、わしらを大火事に、破滅に叩きおとすんじゃ！』」この後、ならばなぜ亡命しないのかと尋ねられ、「どうしてわしが亡命せんかじゃと？（…）臆病だからじゃ、お分かりか？臆病じゃ、お分かりか？臆病なんじゃ！」と感情を露わにした詩人にケルメンディは当惑する。一連の話を傍らで聞いていた秘書に硬く口止めされたこのエピソードは、詩人生誕100周年を機に新聞で明らかにされた。オーストリアやハンガリーから脱出してきたフィッシャーやケルメンディ達を、詩人は単なる「バカンス客」と見ていたらしいことなど、フィッシャー証言との符合も見られるが、この時点では既にオーストリア併合に対しても大きな疑念を抱いている彼の様子が察せられる。(Körmendi, Ferenc: „Warum ich Deutschland nicht verlasse?“ Hauptmann und Hitler-Anklage und Selbstanklage – Eine Begegnung 1938. In: Die Welt, Nr.264, 10, Nov. 1962.)

<sup>18</sup> Chapiro, Joseph: Gespräche mit Gerhart Hauptmann, Frankfurt a.M.1996. / Behl, C.F.W.: Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann. Tagebuchblätter, München o.J. (1949).



こないことである。即ち、詩人は最後まで独裁者については意識的に公的な言及を避けた気配が窺われるのである。これはナチス時代における彼の微妙な立場も勿論関係していようが、一度は期待した人物から自らの愛国心も含めて手ひどく裏切られた思いも、そしてそうした心理的過去を持つ自分の後ろめたさも共に作用した結果であろう。ラジオからヒトラー自殺の報に接し以下の如くハウプトマンが無意識に示した反応に、そうした彼の失望と憤りと諦念がないまぜとなった複雑な心境が読み取れよう。

「老ハウプトマンは一瞬言葉を切り、深く息を吸いこう呟いた。『世界史で最も血塗られた甘言使いは日の光の如く消え去ったか。』後は一言もなかった。」<sup>19</sup>

また愛国心の発露のあり方についても、ハウプトマンの主張は、一般とは大きく懸け離れたものである。その点を探るにあたり、彼が通常の祝典劇で要求される愛国心に対して如何なる感情を抱いていたかを知るに好適な文章が„Das Abenteuer meiner Jugend“ (1937) に残されている。ハウプトマンは20歳の1883年4月に兄カールと共にカプリ島に滞在するが、以下に引用するやや長い文章は、その際に宿泊したホテルの様子を語ったものである。

「 ホテルに来て1週間も経たぬ内にもう、私達は同国人達から密かに疎まれていと感じるようになった。その理由が無邪気な私達には理解できなかった。私達は二人で充分だったせいで、彼等の輪に加わらなかったのだが、それがドイツ人に占領されたホテルの家庭的なまとまりにおいては許し難く、和を乱すものと受け取られたのである。

とはいえ、これが決め手になったわけではない。(…)

宿泊客の間では、1871年以来の戦勝気分がまだ一瞬たりとも衰えては

<sup>19</sup> Pohl, Gerhard: Bin ich noch in meinem Haus? Die letzten Tage Gerhart Hauptmanns, Berlin 1953. S.37f.

いなかった。一年中彼等はセダン（筆者註：普仏戦争における決戦地）を祝い、皇帝の誕生日が毎日でないのが憂うべき事態であると考えていた。至る所で彼等は戦勝国をひけらかし、他国はおろか自国の良識ある人々もこれには眉をひそめた。外国を訪れるドイツ人のがさつさ、厚かましさ、無作法と無教養に、当時多くの人々が腹を立て、様々な災いの種となった。

パガノ（筆者註：ハウプトマンたちが逗留したカプリ島にある別のホテル）のドイツ人達は内輪に留まっていた。そのため彼等の愛国的歓喜や、思い上がりや、いつ果てるとも知れない万歳万歳の叫びが外を刺激することは余りなかった。カールと私がこの行いに加わらなくても、基本的に私達がそれでどうこうされるというものでもなかった。しかし本書の前のページで述べたとおり、このようなものを私達が探しに出かけたわけでは毛頭ない。

今回の人々は、成り上がり者にはそぐわない独自の意見に対して寛容ではなかった。そして分離派的な傾向を見せる国民服で既に疑わしかったカールと私が、正に奇妙な意見を臆面もなく主張するということを彼等は知っていたのである。

カプリ島にそれこそ掃いて捨てるほどいる画家のひとりが私達に接近し、ハイキングについて来た。その際カールと私は彼に心を許し、全く愚かにもまたもや思いの丈を披瀝した。今では確信しているのだが、この男はスパイとして送り込まれてきたのである。いずれにせよ、私達の会話の内容は毎日彼により、おどけたからかい半分のコメント付きでホテルの仲間に伝えられたのである。勿論この会話は、誤解のため更にごたごたした話となって伝わったが、しかし彼等の考えによると、そこから私達が危険思想の持ち主であることが認められたのであった。

皇帝誕生日の3月22日の祝宴を欠席すると、私達は文字通り村八分となった。

翌日から食堂での食事の際には、私達の左右2席ずつが空席となっ

た。』<sup>20</sup>

この時期のハウプトマンは、兄と共に社会改革結社「パシフィック」の会員として社会改革思想を信奉しており、新社会を求めドイツ脱出を図っていたほどであるから、セダンを祝い続けるドイツ愛国者たちと話が合わなかったのも無理はない。しかしそれ以上に、彼は他人に連帯意識を要求する愛国者たちを恥ずべき忌わしい人種と考えていたことが、この文章からは明確に読み取れる。そのようなハウプトマンが、『祝典劇』で軍事的勝利に基づく愛国心の連帯を観客に訴える筈もなく、むしろ作品で謳われているのは、あらゆる固定観念による束縛からの解放 - 「自由」 - なのである。

（そのせいもあろう。彼は『祝典劇』の副題中で、「解放戦争」の意味として、より一般的に使われていた単語„Befreiungskrieg“を使用せず、当時としてはやや珍しい„Freiheitskrieg“を用いている。„Befreiungskrieg“が政治的被支配状態からの「解放」を目指す戦争に特化されるのに対し、„Freiheitskrieg“では様々な「自由」のための戦争へと意味を敷衍することが可能である<sup>21</sup>。）

<sup>20</sup> CA, VII, S.936f.

<sup>21</sup> シュタムラーによれば、„Freiheitskrieg“という名詞は18世紀後半から文献に現れ始める。とはいえ、ほぼ同時期に出されたカンペ（1808）とアデルンク（1811）のドイツ語辞典を比較すると、前者にこの単語は載っている一方、後者には見当たらない。即ち19世紀に入っても尚、この単語は充分には認知されていなかったと考えられる。カンペは„Freiheitskrieg“に対して、「自由を主張・獲得するための戦争」という一般的な意味を与えたが、当初この名詞が指した戦争は、専らアメリカ独立戦争であった。クライストは1811年に、ゲーテも1827年にその意でこの単語を用いている。（Vgl. Kleist: Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten. In: Bibliothek deutscher Klassiker Bd.4, Frankfurt a.M., S.379. / Goethe: Über Kunst und Altertum, Bd.VI, H.1. In: Bibliothek deutscher Klassiker Bd.22, Frankfurt a.M., S.394.）対ナポレオン解放戦争が始まると、この戦争へと単語の意味はスライドし盛んに使われるようになったが、同時に„Befreiungskrieg“が同戦争を指す名称として文献に登場してくる。カンペにもアデルンクにもこの単語は収録されていないため、19世紀の新語であることは明らかである。この名詞はしかし、たちまち„Freiheitskrieg“と同格の地位まで上り、以降は使用者層の政治的立場により使い分けられた傾向が若干見られるものの（„Freiheitskrieg“：保守層、„Befreiungskrieg“：革新層）、概ね混在した状態で使用されるようになった。（Vgl. Stammler, Wolfgang: „Freiheitskrieg“ oder

結末の別バージョンでは、武闘派人文主義者フッテンが騎士のいでたちで現れ、決定稿の英雄達とは異なりフィリスティアードスと互角のやり取りを展開する。

「フィリスティアードス：衰れな人形、マリオネットよ。

お前の居場所はいつもの木毛ベッドだ。

お前は取るに足りない道具なのだ。

さあ掴まえた。糸はどうした？

フッテン（含み笑いをして）：俺の糸？そのわけはこうだ。

あるローマ人が糸を握っていたんだが、

俺の頭がぶら下がっていた鉤が

やっとのことで吹っ飛んじまった。

それ以来、俺は俺自身の人生を送っているのだ。（…）

俺はこの壇上に

糸に引かれて出てきたわけじゃない。

こういうのが好きだから来たわけでもない。

そうじゃなく、真面目な忠実な決心から来たのだ。

---

„Befreiungskrieg“? In: Zeitschrift für deutsche Philologie, 59. Bd.[1935], S.203-208.) シュタムラーの報告はここで終了しているが、補充すると、20世紀に入り「解放戦争」の名称としては、対ナポレオン戦争に留まらず„Freiheitskrieg“と„Befreiungskrieg“が広く浸透することとなり現在に至っている。この他に、やはり„Befreiungskrieg“と同時期に生まれたものと推定できる„Freiheitskampf“があり、„Kampf“の原意は「戦争」ばかりを指すわけではないため、先の2語よりも世界の解放独立運動に対して、現在は更に広く使用されている。当然対ナポレオン戦争の名称に用いた文献も19世紀のものには散見されるが、ただ、この単語はヒトラーのポーランド侵攻作戦を形容するのに用いられて以来、„Der großdeutsche Freiheitskampf“として、ナチス・ドイツの侵略政策におけるひとつのスローガンとなったいきさつがある。（「二日前よりポーランドの攻撃に対して東部のドイツ国防軍の一部は、ドイツ国民に生活と自由を保障する平和を生み出すために現在戦っている最中である。」／Der großdeutsche Freiheitskampf, Reden Adolf Hitlers, 1.Bd., München 1940, S.38.）そのため、戦後はこの単語をドイツ史に当てはめる文献は皆無に等しい。

そして他には仕様がなから、  
そうしなければならないからなのだ。]<sup>22</sup>

決定稿では、操り人形としての人物達につけられた「糸」については殊更意識されることもないが、この草稿は糸の存在を束縛の象徴として強調する。そして糸を持たないフッテンは「ドイツの自由と真実を意味するもの」]<sup>23</sup>として、（好悪といった皮相的な感情を超越した宿命観にさえ近いドイツ人としての自覚からくる自発的意識であるが）自由意志に基づく愛国心を訴えるのである<sup>24</sup>。

シュレジエンという敬虔主義が深く根差した土壌に生まれ育ったハウプトマンの愛国心は、極めて内的且つ個人的なもので、何らかの示威行為となり外面に姿を現す類の精神ではなかった。彼は現実のドイツの深層に存するドイツ的な精神（無論それは文化的精神である）を頼りに、理想とする「内なる祖国」を自らの中に築き上げ、それをひたすら守り続けることにより、彼なりの愛国心を示そうとしたのである<sup>25</sup>。こうした愛国心の表現は、外部からは消極的に見えるであろうが、ハウプトマンにとっては十分に進歩的また積極的な愛国的行動であった。それは以下のヒルシュベルクでの帝国建国五十周年記念祭で彼が述べた言葉にはっきりと認められよう。

「人類の進歩そのもののために活動するのです！ - 立ち止まって、自分自身について、ドイツ国民の精神が持つ豊かさについて思いを深めるので

<sup>22</sup> CA, IX, S.1229.

<sup>23</sup> aa.O., S.1231.

<sup>24</sup> フッテンはチューリヒ湖の中島ウーフェナウ島で没し、そこに葬られたが、1888年をチューリヒに住む兄カールの家庭で暮らしたハウプトマンは、夏に当地で知り合った仲間達と共に、ウーフェナウ島へ「巡礼」した。その際受けた深い感慨が、『祝典劇』草稿における別格ともいえるフッテンの扱いに繋がったのであろう。「私達は、彼（＝フッテン）の言葉『我は我が身を賭せり！』が水面と地面の上にならぬまでもこだまするのを聞いていた。」（CA, VII, S.1068.）

<sup>25</sup> Vgl. Brescius: S.128f.

す！ドイツ文化の財産についてよく考えてみるのです！そうすれば私達は自負心を強め、自然な勇気と誇りを再び獲得するに十分な宝を見つけ出すことでしょう。』<sup>26</sup>

何者にも侵害されず、何者にも強制することのない「内なる祖国」を信奉するハウプトマンが第二次世界大戦中にとった態度は、何ひとつ表立った抗議行動をおこさなかったことで、戦後彼に対する激しい批判を呼んだ。胸を張って主張し得る高邁なドイツ精神を国民が有することにより、国内外には平和が保たれるという彼のこの上なくナイーブな考えが何の実効性も持たなかったのは明らかだが、現実にはしばしば現れる「自由」と「平和」の二律背反が、従来の祝典劇では「戦争」という手段によって解消されるのに対し、ハウプトマンにおいてこの両者はドイツ精神を仲立ちとすることにより、共に必要十分な条件となっていたわけである。当然そこには軍事的要素など露ほども介在してはいない。1912年7月22日の日付が記された『祝典劇』のごく初期の草稿では、通常の祝典劇に倣いゲルマニアが舞台のまとめ役として登場する。彼女の台詞「私はお前達の母であり、そうあり続けるのだ。』<sup>27</sup>からも、彼女が決定稿での母が変身したアテネ・ドイチュラントの原型であることは容易に推察されよう。（パリリボメナ全体を概観すれば、作品のフィナーレを飾る人物の推移 -ゲルマニア→フッテン→アテネ・ドイチュラント- が、そのまま作品構想の推移 -伝統様式に則ったアレゴリー祝典劇→国威発揚型典型的国民祝典劇→一般民衆を主役とした究極的国民祝典劇- を物語る。）だが、そもそも地面まで届く金髪を伸ばした「パラス・アテネ」の如き武者姿で草稿に現れるゲルマニアの姿は、アテネ・ドイチュラントと寸分違うものではない<sup>28</sup>。母がゲルマニアならぬアテネに変身する点に作品

<sup>26</sup> Hauptmann: Deutsche Einheit. Ansprache zur Feier der fünfzigsten Wiederkehr des Tages der Reichsgründung, gehalten zu Hirschberg in Schlesien am 18. Jan. 1921, CA, VI, S.1229.

<sup>27</sup> CA, IX, S.1207.

<sup>28</sup> Vgl. a.a.O., S.1205, u. CA, II, S.1000.

の主張が反映されており、当時の祝典劇では余りに軍事的イメージの強い女神として使い古されたゲルマニアの使用を敢えて避け<sup>29</sup>、アレゴリーではなく一介の母親の化身であるアテネを採用したところから、作品に決然たる祝祭性を付与しつつも、軍事国民祝典劇的イメージを払拭しようとした作者の苦心が窺われよう。アテネも確かに軍神ではあるが、ローマ神話ではミネルバと同一視されるほどに『知恵の女神』としての徳も高く、ベレロフォンのキマイラ退治の折に天馬ペガソスを御する金の馬勒を彼に与えるのも彼女である。（ナポレオンをセント・ヘレナへと運んだ船の名が、事実「ベレロフォン」であった。）

ハウプトマンは従って、両世界大戦において軍事的プロパガンダにはほとんど協力していないが（それでいて彼が亡命せずに済んだのは、ひとえにその「国民的詩人」の地位によるところが大きい）、その中で1942年に彼がラジオを通じて前線の兵士達に語り掛けた非常に珍しいメッセージの速記録が残されている<sup>30</sup>。恐らく当局が依頼したであろうこの挨拶には、いうまでもなく兵士達に対する戦意発揚の役割が期待されていた筈である。ところが実際の内容は、確かに「不滅のドイツに栄えあらん！」で終わるものの、話の大半は作家という職業概念の説明であり、そこから「私は仕事柄、君達をまざまざと愛と畏敬の念を持って思い浮かべることができる」ことを述べ、そこから「私を時には思い出し、私達は皆戦士であることを忘れないでほしい」

<sup>29</sup> 地域を擬人化した例のひとつであるゲルマニアは、その源をローマ時代に求めることができるが、18世紀までは人格を伴わぬ全くの装飾的アレゴリーとして描かれることが常であった。ここでのゲルマニアは民族のシンボルではあるものの、「守護神」と呼べるまでの強大な権能は有さない。ゲルマニアが盾と槍を持つ戦闘的な守護神へと変貌していくのは、19世紀に入りナポレオンの侵略によりドイツ国民意識が芽生え出してからのことである。／拙論「ドイツ国民祝典劇の繁栄」（『小樽商科大学人文研究』第119輯（43-63頁）、平成25年）註35参照。

<sup>30</sup> この挨拶は、後年のハウプトマンには可能となっていた草稿抜きの形で1942年6月1日にレコードに吹き込まれ、同年6月19日に「シュレジエン国民新聞」、11月15日には「シュレジエン新聞」に掲載された。（Vgl. Voigt, Felix A.: Gerhart-Hauptmann-Literatur. Die Ernte des Jahres 1942. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, 30.Jg.[1942], S.257-273, hier S.261.）

という希望を込めた結論へと導いている<sup>31</sup>。文章中には勇ましい文句も鼓舞激励も見当たらず、「戦士」の意味も全く曖昧で、全体から判断すると前線兵士に贈る言葉としてはまことに要領を得ない。聞き手は若手兵士であるためにハウプトマンも抽象的なドイツ精神に関する話は控えたのだろうが、それだけに一層、この文章は彼の愛国心が軍事的プロパガンダやアジテーションとは無縁の概念であることを如実に示している。

### 『祝典劇』の不幸

『祝典劇』は1913年6月17日をもって上演を打ち切られ、その直後にはアヴェナリウスが作品を「真の文学」であるとするなど<sup>32</sup>、中止に抗議する声も多数上がったが、その後プレスラウ以外においても二度と舞台にかけられることはなかった。（もともと、作品は大型オルガンや大規模な階段状舞台など、ヤールフンデルトハレ [百周年記念ホール] の特性に合わせて作られていたため、一般劇場では簡単には上演しにくい性質のものである。）そして作者自身にも、これほど執筆に逡巡し世間の耳目を集めた作品であるにも拘らず、『祝典劇』に殊更の愛着を覚えていた形跡は全く見えない。いやそ

<sup>31</sup> Vgl. Gruss an die Front, CA, XI, S.1187.

<sup>32</sup> 画家ヨハネス M.アヴェナリウスは、「クンストヴァルト」の同年7月号で、『祝典劇』に対して比較的詳しい論評を加えた。そこで彼は少なからぬ欠点－「人形劇」に対して大き過ぎる会場、国民祝典劇には不向きなアテネという存在、生命感の乏しい人物達－を勘案し、作品をハウプトマンの意図とはうらはらに、一部の教養層向けとは評しながらも、ドイツ精神は愛国的に讃美されているとして、近代文学中最良の祝典劇に位置付けている。ただ、彼のこの論評の半ばは、ハウプトマンを引き合いに出して、未だに上演され続けている通俗的祝典劇の「ヴェルニク祝典劇」とその人気を支えていた軍人協会への非難に向けられている。従って『祝典劇』に対する評価もやや割り引いて考えなければならないが、最後に「この作品が国民祝典劇に、或いは芸術的にそぐわぬというばかりでなく、その意図がよくないとして拒否したのは、ドイツ人として遺憾である以上に恥ずかしい。」とするアヴェナリウスの主張はごくまっとうであるといえよう。／Vgl. Avenarius, Johannes M.: Werning contra Hauptmann? In: Der Kunstwart und Kulturwart, Jg.26 (1912/13), 4.Viertel (2.Juliheft 1913). S89-95.



れどころか、作品の上演権者は半ば以上演出家ラインハルトであると考え、彼に作品の行末を委ね切っているハウプトマンの様子が、次の引用にはよく表れている。この文章は、『祝典劇』の今後の扱いについて「フランクフルト新聞」から質問された彼が、1913年11月4日付の同紙上で回答したものである。

「『祝典劇はどこに行ったのか?』についてですか。よろしい、その質問には、私にこの作品を書く最初の提案を主にしてくれたベルリンのマックス・ラインハルトだけが答えられることでしょう。私の考えでは、ブレスラウ公演は彼の最大の演出業績でありましたし、新演出は同じ手によってしか為し得ないと思われます。彼が新演出を手掛けないのは、個人的な理由からです。私は作品が埋もれてしまったとは決して考えていません。」<sup>33</sup>

ところが当のラインハルトは、作品を既に「埋没した」と考えていたようである。確かに彼の創り出した群集シーンは圧倒的な迫力を伴って観る者を魅了したが、個々の役者はアヴェナリウスの評の如く、必ずしも絶賛されたとはいえなかった。何よりも「5千人劇場」と異名を取るヤールフンデルトハレの音響的不備は覆い難く、役者達の振り絞る金切り声が劇の芸術的資質を著しく阻害した感は否めない<sup>34</sup>。つまり作者の評価とは相反して、演出も必ずしも成功したとはいえなかったのである。従ってブレスラウ祝典劇公演は、ベルリンでの『イェーダーマン』や『ダントン』、ロンドンでの『秘蹟』や『オイディプス王』などのように、ラインハルトの「大空間演出家」とし

<sup>33</sup> Hauptmann: Über das „Festspiel in deutschen Reimen“, CA, XI, S.837.

<sup>34</sup> フロイントは、実際の上演の様子を以下のように報告している。「祝典劇の役者の内ごく僅かの者だけが、肺活量に任せて時にはあちら、時にはこちらと広いホールに嘲うような二重のこだまを起こすことなく、巨大な観客席に台詞を理解させることができた。」(Freund, Erich: Das breslauer Theaterjahr. In: Die Schaubühne, 9.Jg. (1913), 19.Juni Nr.24/25, S.645-647, hier S.647.)

ての名声を高めた作品とはいいい難い。彼の1913年最大の演劇トピックスは、11月よりドイツ劇場で開始された「シェークスピア劇連続上演」であり、その開幕を飾った『真夏の夜の夢』は、彼が得意とする「回り舞台」（ラインハルトはその8年前にも演出した同作品で、回り舞台を初めてドイツ演劇に導入している）<sup>35</sup>をフルに活用した演出で大きな反響を呼び、彼の看板演出として後にハリウッドで映画化さえされるに至った。これらの成功作の陰に隠れ、後世がラインハルトについて語る時、『祝典劇』は彼の大空間演出作品群の「周辺作」として、そのスキャンダルが申し訳程度に言及されるのみである。ラインハルト自身の祝典劇に対する意見も何ひとつ残されていない。作者並びに演出家が熱意を見せない以上、作品が11回上演でその全上演史を閉じたのも必然といえよう。後には作者の後味の悪さだけが残った。ハウプトマンは後の日記にこう書き記している。

「1913年の4月、私の小さな飼い猫が青白く熱した暖炉に飛び込んでまた飛び出てきた。小猫はべろりと焦げて丸裸になっていた。1913年5月31日には、私が同じ目に遭った。」<sup>36</sup>

<sup>35</sup> 「回り舞台」は既に古代劇で使用され、日本でも歌舞伎上演の際にはしばしば利用された舞台装置である。（ラインハルトは後に「花道」もドイツ演劇に導入する。）その後回り舞台は長く忘れられていたが（レオナルド・ダ・ヴィンチがその発案のひとつに加えている）、1896年にミュンヘン宮廷劇場において舞台技術家ラウテンシュレーガー（Carl Lautenschläger: 1843-1906）が再び使用し復活のきっかけを作った。ただ、この時の上演作品はモーツァルト歌劇『ドン・ジョヴァンニ』であり、演劇への回り舞台の使用はラインハルトを嚆矢とする。回り舞台は迅速で静かな場面転換を本来の目的とするため、彼以前には円盤状の舞台を三等分し、観客席前に現れる楔形の舞台の両袖は幕で覆われ、左右の舞台前面を隠すのが通常であった。しかし後方が狭くなるこの舞台では演劇そのものが逆に大きな制約を受けるため、ラインハルトの『真夏の夜の夢』では、円形に組み上げた森のセットが回転することにより舞台を全方位から観ることが可能となり、伝統的な「額縁舞台」の屋内での克服という、回り舞台の新たな可能性が模索されている。（Vgl. Unruh, Walther: ABC der Theatertechnik, Halle/Saale 1950, S.49f.）

<sup>36</sup> Hülsen, Hans von: Gerhart Hauptmann. Siebzig Jahre seines Lebens, Berlin 1932, S.105.

ハウプトマンは明らかに一般祝典劇として作品を執筆した。だが上演回数はゲーテの祝典劇『エピメニデスの目覚め』の6回をкаろうじて上回ったものの、結果的に『祝典劇』はゲーテ作品と同様、典型的な機会祝典劇の「失敗作」として、劇場レパートリーにおける他のハウプトマン人気作品への仲間入りは果たせなかったのである。これは余りにも不幸な結果であるといわざるを得ないが、ヘーフェルトも指摘するとおり、『祝典劇』においては『職工』と異なり、作品評価が上演スキャンダル関連を中心として、政治的側面から展開されるきらいがあったのも、その不運を倍加している<sup>37</sup>。しかしいづれにせよ、1913年に発表された『祝典劇』は、ハウプトマン作品群の「分水嶺」に位置する作品であり、作品そのものは公演失敗に終わったと言わざるをえないものの（そして以降、彼の新作が評判を呼ぶことはほとんどなかったのだが）、初期からの創作理念に交じり、彼の新たな文学観や文学的手法が意欲的に試みられた戯曲として、詳細な分析に値する作品といえよう。



『祝典劇』公演会場となったプレスラウ（現ポーランド・ヴロツワフ）  
「ヤールフンデルトハレ」（現世界遺産）

<sup>37</sup> Vgl. Hoefert, Sigfrid: Gerhart Hauptmann (Sammlung Metzler 107), Tübingen 1982, S.45.

## Die Rezeptionsgeschichte von G.Hauptmanns “Festspiel in deutschen Reimen” (2)

Masafumi SUZUKI

In der letzten Arbeit habe ich 3 von den 5 Gründen für den Abbruch der Aufführungsserie G.Hauptmanns „Festspiel in deutschen Reimen“ angeführt. Hier werden übrige 2 Gründe ausführlich in Betracht gezogen: Über die Schwäche des Siegesbewusstseins sowie den Mangel des Patriotismus im ganzen Werk.

Vaterlandsliebe von G.Hauptmann, der aus Schlesien, Geburtsort des Pietismus, kam, war äußerst innerlich sowie persönlich, und hatte mit irgendwelchen äußerlichen Demonstrationen, geschweige denn militärischer Propaganda oder Agitation nichts zu tun. Er bildete, „das ideale innerliche Vaterland“, das als echter deutscher Geist in der tiefen Schicht der deutschen geistigen Kultur von alters her existiert, in sich selbst aus. Überdies hatte das Werk sein eigenes Unglück bei der Absetzung der Aufführungen, dass sein Regisseur Max Reinhardt die Interesse an die Wiederaufführung ganz und gar vorlor. Die Bühne für das Werk („Breslauer Jahrhunderthalle“) war zu groß, so dass selbst die Inszenierung Reinhardts, Meisters der Massenszenen, das Werk zu einem Erfolg nicht genug führen konnte. Heute betrachtet man den Aufführungsskandal eher als politisches denn als literarisches Ereignis. Desungeachtet würde „Festspiel in deutschen Reimen“ meines Erachtens ausführlicher Betrachtung verdienen. Denn das Drama, 1913 uraufgeführt, nimmt auf jeden Fall eine Position in der „Wasserscheide“ der Hauptmannschen Werke ein. Der Verfasser probiert hier neue literarische Technik aufgrund

seiner ursprünglicherer Literatur- und Weltanschauung, wenn sie auch mit der traditionellen Idee des Nationalfestspiels nicht übereinstimmt, und deswegen das Drama in einem Mißerfolg endete.