

G.ハウプトマン『ドイツ韻律による祝典劇』が有する 空間的象徴性と作品の持つ意味

鈴木将史

I. ハウプトマン作品に現れる空間的象徴性－『ドイツ韻律による祝典劇』の場合－

ゲルハルト・ハウプトマン『ドイツ韻律による祝典劇』(1913)で用いられる舞台装置は、ゴシック教会以外大掛かりなものは何も指示されないが、舞台そのものについて詳細な指示が劇冒頭で与えられ、それは以下の如くである。

「オーケストラの後方に三段にせり上がる階段状舞台を想定する。最初の舞台は幕によって分けられている。この幕が開くと、同様に第二舞台を覆う別の幕が背景となる。この幕が分かると、より高い第二舞台が第三の幕を背景として姿を現し、この幕が開くと、第三の最も高い舞台が現れる。」¹

こうして高低に区分された舞台は、そこに登場する(所属する)人物達の作品における意味付けを暗示するわけだが、「空間」そのものに特定の象徴性を付与する手法はハウプトマンが用いた最も基本的な手法のひとつであり、特に人物の自由意志を厳しく制限する自然主義的作品においては、しばしば彼等の宿命性が、所属する空間の明確化により予兆された。そのような意図から『日の出前』には詳細な舞台上見取り図が付記され、舞台には現れない

¹ Hauptmann, Gerhart: Sämtliche Werke (hrsg. v. Hans-Egon Hass), Centenar-Ausgabe zum hundertsten Geburtstag des Dichters (CA), Bd. II, Fankfurt a.M.1971, S.947.

母屋の奥に対しては、遺伝性アルコール中毒患者マルタ（彼女は舞台裏から分娩の悲鳴を上げるだけだが、堂々と人物表にその名を連ねる）の棲息する呪わしき空間という印象が、観客の脳裡に刻み込まれる。

「ベルリン悲喜劇」と副題をつけられた『鼠』は、ハウプトマン中期作品にあつては群を抜いて舞台装置が詳しく指示されているが、悲劇的空間とそこに所属する人物（ヨーン夫妻の三階の住居、ヨーン夫婦、ピペルカルカ、ブルーノ、シドニー・クノッペ、ゼルマー）、及び喜劇的空間とその所属人物（元劇場監督ハッセンロイターの屋根裏舞台道具倉庫、ハッセンロイター夫婦、ヴァルブルガ、エーリヒ・シュピッタ、シュピッタ牧師）が明確に区分されている。従つてこの作品は、私生児を生んだピペルカルカの殺人並びにヨーン夫人の嬰児すり替え事件という悲劇と、ヴァルブルガとエーリヒの結婚騒動という喜劇がひとつの話に盛り込まれるわけではなく、それぞれ独自の筋を持ち並列的に展開するという形式を取るが、空間の棲み分けにより言語も区分され（興味深いことに、ハウプトマンは悲劇部分をベルリン方言で、喜劇部分を標準語で描くという従来劇作上の通常概念、即ち「身分規範」²とは逆の手法を用いている）、悲劇と喜劇が互いの効果を阻害することなく幕を閉じるという非常に珍しい構成になっている。（喜劇は一応ヨーン夫妻の住居に場所を移して結末を迎えるが、悲劇と融合することはない。その際悲劇は住居の外一路上一へと移動し、ヨーン夫人の投身自殺という形

² 身分規範（独：Ständeklausel）：

戯曲創作上の規範のひとつ。アリストテレス『詩学』（前335）の拡大解釈により唱えられ、19世紀前半のフランス演劇まで存続した。フランス古典主義をドイツへと熱心に導入したゴットシェートの提唱で知られている。この規範によれば、悲劇は王侯・貴族の世界のみを描き、喜劇は市民生活を描くものとする。悲劇とは「名声ある人物が自らある過ちにより不幸に陥る物語」（アリストテレスの定義）であり、その代表作が、自らの無知により父を殺し、母を犯すこととなり身を亡ぼす王を描いたソポクレスの『オイディプス王』（B.C.427頃）とされる。偉大さと高貴さが欠ける市民の生活は、こうした悲劇的效果をもたらす「状況的落差」を生み出すことができない。すなわち、市民は「劣悪で醜い人間たちを描く喜劇」（アリストテレスの定義）のみの対象になりうるとした。18世紀半ば過ぎ、市民階級が台頭し、それに伴いドイツに「市民悲劇」が登場すると、身分規範はようやく打破され始める。

で終結する。)³

だが、この「象徴的空間」は、空間移動を自由に描き得る小説においてその真価が発揮され、ここでも『線路番ティール』をその典型的な作品として挙げることができよう。この小説に描かれる空間は先述した如く、ティールを取り巻く日常的空間と非日常的空間にはっきりと区分されるが、『鼠』同様両空間には専用の場所と人物が用意されている。即ち、日常空間＝村、レーネ、赤ん坊、村人、／非日常空間＝森の中の保線区、ミンナ、トビアス、機関車（「機関車」は、ここでは「人物」と呼んで差し支えないほどの人格性〔神格性〕を有した中心的な存在である）といった具合だが、ティール本人はこれらの空間の間を往復することにより、両特性のバランスを自らの内で「かろうじて」保つ人物として描かれる。（両空間は本質的に没交渉であり、その間には「緩衝地帯」である「森」が横たわる。）この両空間の危うい均衡状態が、保線区沿いの畑を耕しに来たレーネによる「非日常空間への日常空間の侵入」により破られ、非日常空間へと定期的に降臨する「原始神」即ち機関車の怒りに触れ、日常空間に住みながら非日常的属性の強い知恵遅れのトビアスが「生贄」として轢き殺される。その結果、ティール及び失神した彼が運ばれる自宅までが余さず非日常空間に呑み込まれ、発狂し完全な非日常空間の住民となった線路番によりレーネと赤ん坊は惨殺される。『線路番ティール』の象徴的空間に着目して作品を分析した場合、以上の解釈が成り立つだろう。象徴的空間は「謝肉祭」や「ゾアナの異端者」にも見られ、『謝肉祭』では湖畔の村に対し湖水が、『ゾアナの異端者』は麓の村に対しスカラボーター一家の住む山上世界が、それぞれ日常空間と非日常空間を象徴している。そして両空間をやはり往復する主人公は、いずれも最後には非日常空間へと吸い込まれていくのである⁴。

³ 拙論「G. ハウプトマン „Die Ratten“における空間処理」,小樽商科大学「人文研究」第88輯, 1994, 153-174頁参照。

⁴ 拙論「G. ハウプトマン『線路番ティール』解釈試論－その空間的象徴性－」, 広島独文学会「広島ドイツ文学」第5号, 1990, 10-15頁参照。

『祝典劇』での舞台を三段に組み上げた背景については、ケーラーが革命時に製作されたフランス版画の影響を指摘しているが⁵、このように以前より空間の性格付けを得意としてきたハウプトマンが採用した手法としては、何ら驚くに足るものではない。そして祝典劇という性格上、彼の他作品では例を見ぬほど多数となった登場人物達の特徴付けに舞台そのものが極めて効果的な表現手段となっているのである。

II 『祝典劇』の人物空間配置

『祝典劇』における人物達の登場空間は、舞台の最深部を使用するフィナーレを除いて五種類に設定されている。即ち、三つの舞台とオーケストラ及び第一舞台前の空間であるが、人物全体は、まず特定舞台に登場する人物と、

5 影響を与えたとされる版画とは、1791年にフランス人画家ルイ・フィリパール・デビュクール(1755-1832)により製作され、1912年にドイツの画集に再録された彩色版画「国民暦」を指す。(Debucourt, Louis Philibert: „Almanach national“ [Kalenderumrahmung]1791, Fenaillé Nr.26. In: Der französische Farbenstich des XVII. Jahrhunderts [hrsg. v. Julius Model / Jaro Springer], Stuttgart / Berlin 1912, Tafel 29.) この画はカレンダーを貼り付ける「台紙」の役割を果たすが、画面は台紙(空白)部分を囲んで下に街の路上と民衆、上に王座に座り歴史を書き付けるアテネが配置されている。画面の分割と登場する人物達も「祝典劇」と類似しているが、この絵で最も祝典劇を想起させるものといえば、画面中央下の路上に立ち、左下に群がる旧社会の上層市民や貴族達に向かい誇らしげに台紙部分つまり1791年の暦一を指し示す子供の姿であろう。新時代の到来を彼は告げているわけだが、この子供が童子ナポレオンの姿となり、『祝典劇』に取り入れられたのではないかとケーラーは推測する。ただ、ケーラー自身、「版画から創作への過程の検証と追跡にはハウプトマン自らの関与が不可欠である以上、詩人が意識的に、或いは無意識に如何かでデビュクールの版画を参考にしたのかどうかという問題の結論は、詩人の証言を待って下し得るであろう。」とも断っているが、ハウプトマンはこの点について何も言及していない。そもそも論文では、版画と劇の様々な類似点が細かく指摘されてはいるが、執筆直前に出されたこの画集をハウプトマンが実際に目にしたという根本的な想定に対する証拠が、不可解なことに何ひとつ挙げられていない。それを抜きにして、版画を見た印象のみから劇のとの関連を云々したところで、全くの想像と片付けられるだけであろう。(Vgl. Köhler, Bernhard: Ein französischer Farbenstich von 1791 zu Hauptmanns Festspiel. In: Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn, 8.Jg.[1913], S.106-114.)

複数舞台にまたがり登場する人物に区分することが可能である。

II - 1. 単一舞台登場人物

舞台はオーケストラから第三舞台にかけてせり上がる段状構造を持ち、時に舞台間の通路（階段）でも演じられるが、作品の基本となる舞台はオーケストラと第一舞台であり、ここで全編の約三分の二が演じられる。主にオーケストラのみに登場する人物は、革命でのパリ群衆、神聖ローマ帝国を表す仮装行列、フリードリヒ大王、ドイツ市民、学生達、母達、兵士達そしてブリューヒャーである。第一舞台幕前の空間に専ら現れる人物は監督しかいない。第一舞台には、ジャコバン党员、巫女ピティア、ドイツの英雄達、ジョン・ブル、世界市民、プロイセン下士官が属するが、第二・第三舞台は「人物の変容に伴い使用される特別舞台」であるため、この舞台のみに登場する人物は基本的に存在しない（対ナポレオン戦争で銃殺刑となった11人のシル部隊将校の「死体」は、例外的に第二舞台に置かれる）。「闇の非紳士」の登場する舞台は指示されていないが、周囲の状況からみて第一舞台であろう。これらの人物配置から判明することは、ドイツ・フランス共に社会が舞台上では二分されており、被支配者層であり主体性を持たない大衆はオーケストラに、実社会・精神世界の指導者層が第一舞台に配置されているということである。有名無実化した神聖ローマ帝国の臣民達や、ドイツ精神の復活には何の益も及ぼさないフリードリヒ大王がオーケストラに置かれていることは、明らかにそれまでドイツの有していた政治的・精神的地位を物語るものだろう。

対して第一舞台幕前は作品の解説用空間として設けられたもので、ここでは監督と弟子により折に触れて劇中事件に関する解説や意見が述べられるものの、この空間に他の人物が登場することはなく、作品本編の展開には使用されない。従って、劇が軌道に乗り自律的に展開し始める後半では、ほとんど使用されなくなる。興味深いことに、他のドイツの英雄達から離れてブリューヒャーのみがオーケストラに登場する。学生達の間から現れることで、彼は他

の英雄達とは異なる大衆性をアピールし（大衆も彼を「閣下」と呼び、特別の敬意を払う）、その大衆性故に、最後には道化的役割まで演じることになるのだが、幕前で監督の口上で始まった劇が、やはり幕前で監督とブリューヒャーのやり取りというシンメトリックな構成で終わるためにも、彼はオーケストラから登場する必要があったわけである。幕間を持たないこの祝典劇は、第一舞台の幕が下りている間が実質的な幕間となっており、その際には「原則」として監督と弟子以外の人物は登場してはならないが、劇冒頭幕の上がらぬ内に乱入するパリの群集と、最後に幕が下りても尚登場してくるブリューヒャーは「規則違反」を犯していることが、その際の監督の台詞から判明する。

劇冒頭部：

「女達：自由だ！平等だ！博愛だ！

監督（激しく）：お前達、出てくるのが早すぎるぞ。

まだ出番は先だ。出て行け！お前達にお呼びはまだかかっとらん！」⁶

劇結末部：

「監督：（…）じゃが、あそこに上って来たのは誰だ？何じゃと？

お前か！何たる無鉄砲じゃ、お前という奴は？

ブリューヒャー（剣をがちゃがちゃ鳴らし階段を上ってくる）：お馴染み進め元帥だ！」⁷

つまり、こうした「アクシデント」もまた、作品前後で対称的に置かれているわけである。

Ⅱ－2. 複数舞台登場人物

これらの単一舞台登場人物群に対し、複数舞台に登場する人物は少数であ

⁶ CA,Bd. II, S.953.

⁷ a.a.O., S.1005.

り、ナポレオン（将軍達も側近として舞台を移動する）、母その一（後のアテネ・ドイチュラント）、戦争の女神、太鼓手モルス（ラテン語で「死神」）、弟子であるフィリスティアードスの五名しかいないが、彼等が舞台を跨ぐことのできる理由は単一ではない。ナポレオンと母一は、明らかにその本質を高めることで、より高次の舞台へと移動していく。その際ナポレオンは既に第一舞台からスタートするのに対して、母は最初オーケストラに大衆の一人として登場する。一般国民から現れるアテネ・ドイチュラントと、既に幼少時から「選ばれし者」であったというナポレオンに対する作者見解の相違が、使用舞台でも視覚的に表現されているのである。ナポレオンの登場する舞台は彼の勢力そのものを暗示しており、ロシア遠征前で彼はついに何人も足を踏み入れたことのない第三舞台まで上り詰めるが、遠征に敗れその権勢に蔭りが見える段では、ゼウスの姿となりながらも舞台は第二に「降格」されている。だがいずれにせよ、ナポレオンがドイツの英雄達よりもはるかに次元の高い存在として描かれていることは、一目瞭然といえよう。彼等と唯一同じ次元（第一舞台）に立つ際のナポレオンは、僅か12歳の少年なのである。第二舞台は既に現世での権力と権威の頂点を意味する場であるため、ここに立ち得る人物も、太鼓手モルスを除いてナポレオンとアテネしかいない。舞台上には古代の巫女が仕える祭壇がしつらえられ、その前で三つの戒めをアテネが下し、誓いの儀式を執り行い、「リュッツォウの死霊の軍勢」など祝典劇に恒例の曲が華々しく奏でられる場面は、そのまま伝統的な祝典劇のフィナーレとして充分に通用することだろう。事実その後、フィリスティアードスが監督の命を受け劇を締め括るため、第一舞台に登場してくる。「俺はこういう盛り上がりが好きだ」と述べ、「芸術はさっさと切り上げるに限る」⁸として、ナポレオンが流罪になったところで劇の幕を引こうとするフィリスティアードスは、従来の安易な祝典劇観から抜け出せない現世的俗物精神の持ち主であることが判明する。そして彼は、その後自分の予想を越えて

⁸ a.a.O., S.1001.

神々しく変容したアテネ・ドイチュラントに気付きうろたえるわけだが、これらの様子から、フィリスティアードスが監督とは異なり、劇外の「絶対者」には留まり切れぬ人物であることが理解されよう。監督の終幕の命も見せかけに過ぎず、フィリスティアードスは師の本意を量りかねて、「監督のこのやり口は、俺には分からん」⁹と舌打ちするのである。劇の解説を担当し、監督と同様の地位を占めていたかに見えた彼だが、とどのつまり彼の果たしていた役割はステロタイプの祝典劇における狂言回し役であり、新しいフィナーレを用意するアテネの威光の前にはすごすごとと退散せざるを得ない。この意味でフィリスティアードスは、監督に準じる絶対的人物として登場しながらも結末部では劇中人物的特徴を露呈しており、彼が「劇外空間」で幕前空間から第一舞台へと移動するのも、こうした彼自身の二面的特徴を暗示するものと考えられる。二つのフィナーレー 従来の祝典劇を踏襲したオーソドックスな古代風フィナーレ及び純粹ドイツ的フィナーレー を用意した点にも『祝典劇』の斬新性が見られるが、フィリスティアードスはその出自が示す如く、所詮第一フィナーレを司る人物であり、その後ドイツ精神により凌駕されることになるのである。

さて、フィリスティアードスの去った後に平和とエロスを謳い上げる劇の真のフィナーレが始まるわけだが、ここで使用される舞台は厳密には第三舞台とはいえない。オーケストラから現れるあらゆる階層の民衆を導いたアテネは、第三舞台を突き抜け、その奥に聳え立つ「ゴシック式大聖堂」を目指すのである。作品の基本理念としての「ミームス」¹⁰の導入、ギリシア旅行以来の古代モチーフへの傾倒、「エロス」の讃美などのためには『祝典劇』に古代的要素は不可欠となる。その象徴が、第二舞台で変身を遂げるアテネ・ドイチュラントであり、舞台上に据えられた古代ギリシア風祭壇であるが、作品はまた最終的にドイツ民衆性へと集約されなければならない。そこで、

⁹ a.a.O., S.1002.

¹⁰ 拙論「G.ハウプトマン『ドイツ韻律による祝典劇』が持つ『ミームスの要素』—人形劇を用いた演出より—」, 小樽商科大学「人文研究」第133輯, 2017, 1-21頁参照。

変身の介添え役を果たすシュタインの以下の台詞が発せられる。

「我々はドイツなり。フランスにはあらず。お前をドイツのアテネにするが、全きドイツ人、半ばヘレナなり。一滴たりとも他なる血は混じらせぬ。お前は故国に余すところなく根付くのだから。」¹¹

「全てドイツ、半分ヘレナ」という一見矛盾を孕んだ表現をしかし体現していたのはハウプトマン自身でもある。彼の古代に対する理解と憧憬は、「古代英雄の生まれ変わり」という賛辞まで贈られるほど深いものであったが¹²、その素養を土台として彼のドイツ民衆性が形作られる図式は、ヘレニズム空間である第二舞台（ここに現れるナポレオンもゼウスの姿をしていることに注目したい）から、ドイツ的空間としての第三舞台奥のゴシック大聖堂に向かうアテネの姿に類似している。『祝典劇』での女神にゲルマニアを採用しなかったのは、彼女と緊密に結び付く軍事祝典劇的イメージを払拭する意図が作者にはあったろうと筆者は先の論考で述べたが¹³、アテネ・ドイチュラントの創出はヘレニズムとドイツ民衆性の理想的な融合を意味し、彼女と民衆の大聖堂への行進は、崇高でありながらも万人に開かれたドイツ精神の獲得を表現するのである。そしてこのフィナーレにおいて、ドイツ国民

¹¹ CA, Bd. II, S.999.

¹² ライヒが伝えるところによると、彼はハウプトマンから1931年秋に以下のような話を聞いたという。或るアメリカ人女性神智学者（キャサリン・ティングレイ：1852-1929）はポイント・ロマ（カリフォルニア）の小島を買い上げ、そこで500人の娘にギリシア風の衣装を着せ教育し、野外円形劇場を建設し、ギリシアから役者を呼び寄せ古代劇を上演するほどの古代愛好家であった。専門上、彼女は「転生」を固く信じ、自らの前世は古代ギリシア人であると主張していたが、或る時ベルリンでハウプトマンに会った彼女は、ギリシア時代最盛期の英雄であった彼と自分は会ったことがあるに違いないと、即座に断言したのである。詩人はこのエピソードを殊の外気に入っていたという。（Vgl. Reich, Hermann: Von Gerhart Hauptmanns Hellenismus. In: Die Literatur [Das literarische Echo], 35. Jg. (1932), S.78-83, hier S.79.）

¹³ 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2）」、小樽商科大学「人文研究」第130輯、2015、78-80頁参照。

はナポレオンも当然踏み入ることのできなかった全舞台中最も高次な空間に移動することとなる。

戦争の女神と太鼓手モルスは、全くのアレゴリー的存在であることから単一舞台には束縛されない。ナポレオンのプロイセン侵略及びロシア侵略戦争を告げる戦争の女神は、上下の国民全てを巻き込む戦争を表現する意味で、対プロイセン戦争の際はオーケストラから第一舞台を駆け抜けるが、ドイツ本土を戦場とはしないロシア遠征は第一舞台のみの登場となる。ただ、彼女はロシア遠征をロシアの命運を絶つ戦争と報じており、神としての予見能力を持たない下位のアレゴリーの人物に位置付けられている。それに対して、明らかに「死の舞踏」モチーフでの「死」のアレゴリー（通常は楽器を手にした骸骨の姿で描かれる）を援用したと考えられる太鼓手モルス—「鼓手の姿をした死」¹⁴—は戦争とは別に「死」の臭いが漂う場に現れるため、台詞は特に持たないながらも、登場舞台はオーケストラから第二舞台までと人物中最も幅が広い。彼がジャコバン党員や革命の群衆に伴って前半に2度現れるのはこの特性によるものだが、中盤2回の登場は些か趣が異なっている。即ち神聖ローマ帝国の馬鹿騒ぎの後と、処刑されたシル部隊の將軍達の背後に太鼓手モルスが現れるわけだが、その直後の上位舞台にナポレオンが現れるため、彼は皇帝の先触れ役を務める形となっているのである。この2度のナポレオンの登場は類似したパターンを持っており、側近に下位舞台の様子を尋ねた後、自らのヨーロッパ・世界征服の野望を弁じ立てる内容となっている。そうした彼の到来を太鼓手モルスが小太鼓のロール打ちで告げる以上、ナポレオンを賞賛しているという謗りを作品が受けた反面、皇帝は「死」のイメージを孕みつつ周囲に死をもたらし、最終的には自らも滅びゆく運命であることを、太鼓の響きは暗示しているといえよう。

こうして各々の舞台が固有の意味を持つことにより、登場する人物達の特性を示唆する『祝典劇』は、ハウプトマン作品において象徴的空間を最も実

¹⁴ CA, Bd. II, S.954.

際的に活用した戯曲といえる。人物は戦争の女神と群衆を除いて動きに乏しいため、この劇を通常の一段舞台で演じるとすると、一種の「朗読劇」にさえなりかねない。その意味でこの祝典劇に躍動感を与えている主要素は、正に象徴的空間としての舞台そのものなのである。

人物の空間移動による作品の展開は、以上のようにハウプトマンにおける重要な文学的手法のひとつとなるわけだが、これは彼個人の創作スタイルにその源を発するものともいえよう。ハウプトマンは、ひとところに留まって執筆することのできない作家であった。シュレジエン・アグネーテンドルフのヴィーゼンシュタイン邸に40年以上居を定めてはいたが、毎年夏はバルト海のヒデンゼー島、冬はイタリアのラパロに数週間ずつ滞在することを恒例とした。この逗留を人は「バカンス」と見なしがちであったが、移動の際には執筆中作品に関する膨大な資料も共に運ばせ、避暑地・避寒地においても創作は遅滞なく進められたのである¹⁵。更に具体的な執筆方法としては、午前の散歩中に書き留めたメモをもとにした午後の口述筆記が主体であったことは既に述べたが、彼は元來書齋で机に向かって仕事することを好まず、口述筆記の場所も、庭、広間、廊下と絶えず移動し続けた（書齋机は、主に書簡を認めるために使用された）。こうして実生活においても、ベルリン近郊エルクナーからアグネーテンドルフに至るまで、空間はハウプトマンの創作にとり欠かすことのできない刺激を与え、彼の内に他の作家にも増して鋭敏な「トポス感覚」を養ったのである。

Ⅲ. 作品の持つ意味（まとめ）

世紀転換期から活発化した青年達の自主自立を目指す運動、即ち「ドイツ青年運動」は、ドイツ精神の尊重という点において熱烈な愛国主義的側面を有していたため、解放戦争100周年が運動にとり大きな弾みになったのも不

¹⁵ Vgl. Gerhart-Hauptmann-Stiftung Kloster auf Hiddensee. Das Gerhart-Hauptmann-Haus (Kultur Stiftung der Länder-Patrimonia 150), Berlin 1999, S.45f.

思議ではない。そのクライマックスとも呼び得る催しが、1913年10月11・12日にカッセル南東に位置する丘陵地ホーアー・マイスナー¹⁶で開催された第一回「自由ドイツ青年大会」である（二回目以降は開催されず）。準備委員会は大会を締め括るアトラクションとして祝典劇上演を計画したが、候補として検討された作品は、クライスト『ヘルマンの戦い』、イブセン『人民の敵』、ゲーテ『エグモント』そして初演から5ヶ月ほど経たばかりのハウプトマン『祝典劇』であった。結局大会では、何故かゲーテの『エグモント』ならぬ『タウリス島のイフィゲーニエ』が上演されたのだが¹⁷、青年運動という革新的運動に属するとはいえ、『祝典劇』を評価する愛国的集団も存在していたことは注目に値する（愛国詩人フェルディナンド・アヴェナリウスと彼が創始した愛国的芸術集団デューラー同盟会員達もこの大会に参加していた）。

作者自身も轟然たる批判にも拘らず、自作の愛国精神を全く疑っていなかったことは、以下の彼の発言が物語っている。

「私の祝典劇がブレスラウ市の目的に叶っていたかどうかわかること、(…) 作品が骨の髄までドイツ国民的であるということ、以上については結論が出ている。それは本文中にある。本文のどの行、どの言葉、どの韻律にもそれは明らかである。」¹⁸

しかし、僅か11回での上演打ち切りとその後の忘却が、この祝典劇を遇し

¹⁶ マイスナーは「ホレおぼさん」の住むドイツ民間伝説ゆかりの地とされているが、開催地に決定した現実的な理由は、優美な自然景観と適当な広場、部外者が集まらぬ程度に都会（カッセル）と距離を置いていたことが挙げられる。（当初はドイツ精神の揺籃地としてイエナ-ヴァイマールも候補地に挙がっていた。）（Vgl. Die Wandervogelzeit. Quellenschriften zur deutschen Jugendbewegung 1896-1919 [hrsg. v. Werner Kindt], Düsseldorf / Köln 1968, S.485f.）

¹⁷ Vgl. a.a.O., S.488 / 497.

¹⁸ Hauptmann, Gerhart: Nachlaß-Nr.11b, S.7f. In: Brescius, Hans von: Gerhart Hauptmann. Zeitgeschehen und Bewußtsein in unbekanntem Selbstzeugnissen. Eine politisch-biographische Studie, Bonn 1976, S.66.

た社会の実質的態度であった。それは無論作品が敢えて触れた社会的・政治的タブーに起因するものであり、作品の文学的本質と些かも関連するものではない。そのため劇を指弾する者の大半が、作品を実際には観も読みもしていないという、極めて異常且つヒステリックな状況が発生したのである。画家ハンス・トーマの如く作品の文学性を真摯に評価する声は全くの少数派であり¹⁹、当時のドイツ社会が祝典劇の枠内で作品の文学性を然るべく認知するには、文化的にまだ未熟であることを露呈した結果であったといえる。そしてフォイクトが指摘するように、ハウプトマン作品中恐らく最も複雑で最も誤解されたこの祝典劇は、「レビュー」的要素を少なからず含んでおり、正当に判断するためには実際に上演を観るに如くはないのだが²⁰、その機会は多分永遠に失われたままとなるであろう。

「祝祭の時代」と形容された²¹ ヴィルヘルム II 世時代において、祝典劇は

¹⁹ 当時ドイツを代表する芸術家のひとりであったトーマは、友人（画家ヴィルヘルム・シュタインハウゼン）に宛てた書簡で次のように述べている。「私はフランクフルトで祝典劇への轟々たる非難について読み、彼（＝ハウプトマン）が何か軽率なことをしたのだらうと思いついていた。しかしそれでも本は買い求め、キュヒラー（友人エドゥアルド・キュヒラー）の家で一晩で読み終えた。だが、これほど芸術的に洗練された作品、大胆な発想ながらも枠内へと天才的に嵌め込まれた祝典劇を観て、私はどれだけ驚いたことだろう！親方つまり劇場監督の手で人形が取り出され再びしまわれる、より高い力に導かれた人形劇としての世界的事件—これは素晴らしいことだが、同時に悲しむべきは、がさつな現実の前に崇高な芸術性を持った劇を認識する感覚が、ドイツにはほとんど存在しないということである。」（Hülse, Hans von: Gerhart Hauptmann. Siebzig Jahre seines Lebens, Berlin 1932, S.110f.）

²⁰ 『祝典劇』がひとつの拠り所としたミームスは、また古代において時代の要請に応じて変化し続けたが、現代のミームスの舞台といえば、オペレッタ、ミュージカル、映画、レビューということになろう。特にレビューは、緊密ではなく解説を伴った舞台連関や登場人物の多様性や多数化という点で「祝典劇」に類似しており、この意味において『祝典劇』はミームスの「子供」というより、間にレビューを挟んだ「孫」に近い存在であるとフォイクトは指摘する。（Vgl. Voigt, Felix A.: Gerhart Hauptmann und die Antike, Berlin 1965, S.71-74.）

²¹ Dichtung und Wahrheit über 1813 (Sozialdemokratische Flugschriften 19), Berlin 1913, S.1.

もはや文学的進展の余地を残さぬほど爛熟し、更に宮廷を失った第一次世界大戦以降の祝典劇は、労働者を前面に据えた闘争的な愛国心発揚メディアへと変質していく。とりわけナチスは劇自体に加えて劇場建築を重視し、古代ゲルマンの野外集会場「ティンク」 („Thing“) を劇場空間として20世紀にも復活させ²²、そこで数々の愛国劇、所謂「ティンク劇」の上演を奨励した²³。来るべきドイツ演劇最高の模範を、全地域住民が関与するオーバーアマガウの「受難劇」に見出すティンク劇は、ワイマール共和国の政治理念との闘争に勝利し国家社会主義革命によるドイツの復活を、壮麗な行進や合唱で描き出そうと努め、単純明快でありながら深い感銘を作品に求めたため、従来のアレゴリー劇や対話劇は退けられた。同様に宮廷祝典劇にも全く範を取らず、独裁体制下で創作された劇ではあるが作品内でヒトラーの個人的礼讃は極力避けられた点から、ティンク劇はやはり国民祝典劇の一流流と見なすことが可能である。しかし、劇場に比してそうした要求に充分応え得る作品は容易に現れず、余りに大仰で奇をてらった演出（時には「聖煙」まがいの香が焚かれ、嗅覚的効果さえ動員された）に観客はじきに飽き出し、結局ナチス党大会といった祝祭時には、パレード、マスゲーム、スポーツ大会といった大規模アトラクションが用意された。（ティンク劇もその末期 [1936年頃] には、ナチスのスローガンを連呼する大人数パフォーマンスといった観を呈するに至った²⁴。）ナチスは独自の祭日を定め祝祭を盛んに催し²⁵、ま

22 閑静な森に囲まれたティンク劇場は、古代劇場風の半円状観客席を持ち、ドイツ各地に40ほど建設された。その代表的な例であるベルリンの「ディートリヒ・エックルト・ビューネ」は、隣接するオリンピックスタジアムが「スポーツの殿堂」であるならば、「芸術の殿堂」とナチスにより位置付けられ（柿落としてはオリンピック開会式の翌日 [1936.8.2.]、「ヴァルトビューネ」と改称された現在も、ヨーロッパ屈指の屋外劇場として使用されている。

23 Vgl. Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Hamburg 1963, S.95-106.

24 唯一と呼び得る成功作は、「現代のキリスト」たる無名の兵士が悪しき精神に犯されたドイツ国民から迫害されるが復活し、最後に国民を救済するリヒャルト・オイリンガーの『ドイツ受難劇 1933』 („Deutsche Passion 1933“) (1933) のみであろう。

25 キリスト教と敵対関係にあったナチスは、全く新しい国家社会主義の祝日を制

た、松明に彩られた夜間の祝祭を多用するなど²⁶、国民にカルト的感興を惹起しようと努めたが、それには従来の限られた人数を対象とする祝典劇ではいかにも役不足だったわけである。こうした意図のもと、ナチスは19世紀末に流行した記念碑建築の思想に今一度立ち戻り、更に巨大化した儀礼的・祝祭的建造物群をもって、ベルリンをドイツ第三帝国の記念碑的首都「ゲルマニア」に改造しようとしたのである²⁷。

祝典劇は以上の如く、実質的には1913年の祝賀年にその使命を終えたと考えてもよいであろう。結局ハウプトマンの『祝典劇』が世間の注目を浴びた最後の祝典劇であったといっても過言ではない。硬直化した祝典劇の社会的価値基準を、彼はパロディーも一般劇的手法も用いることなく、自らに備わった文学的レパートリーを総動員した上で、作品に「真のドイツ愛国心」を盛り込むことにより突き破ろうと試みたわけだが、結果は無残な敗北に終わった。だが、彼の作品を契機として、国民の間には祝典劇、ひいては愛国心に対する議論が巻き起こったことは確かであり、逆説的な意味でプレスラウ解放戦争記念100周年記念祭は、「祝典劇」によって文学史に確実な足跡を残し得たわけである。もとよりハウプトマンは作品にメッセージ性を加えることを嫌っており、作品執筆中の日記には以下のような書き付けが見られる。

定した。それらは11月9日の「運動血盟者の日」(1923年11月9日に起きたNSDAPによるミュンヘン一揆犠牲者の追悼日)を頂点として、1月30日(政権獲得の日)、4月30日(ヒトラー誕生日)、9月(党大会)など、キリスト教の祝日にはほぼ取って代わり、祝日には国家的祭典が盛大に催された。(Vgl. Gamm, Hans-Jochen: Der braune Kult. Das Dritte Reich und seine Ersatzreligion, Hamburg 1962, S.157.)

²⁶ ナチスの祝典においては松明がとりわけ好まれたが、唯一現代にもその痕跡を残す儀式として、1936年のベルリン・オリンピックから導入された、ギリシアで採火され開催地へとリレーされる聖火が挙げられる。

²⁷ ベルリンの改造計画は、ヒトラーがほぼ独断で立案・設計したが、それによると、市中央部には巨大な南駅と凱旋門及び高さ290メートルという世界最大のドームを持つ「国民大会堂」が聳える大目抜き通りが構想された。(Vgl. Geschichte Berlins, 2.Bd. [hrsg.v. Wolfgang Ribbe], München 1987, S.991-995.)

「自分なりに何か言いたい者は、他のあらゆるやり方で黙ることも
できなければならない。」²⁸

彼以降、その轍を踏む祝典劇は書かれることもなく、ハウプトマンの作品もメッセージ性が極力押さえられた超俗性を強めていく。世間では一時的な問題作として葬り去られた『祝典劇』は、以上長らく述べてきたようにハウプトマン作品群中の「ターニングポイント」として、また彼の文学的エッセンスが凝縮された見本作として、そしてドイツ祝典劇の流れを締め括りその最終的な実体を白日の元に晒した異色作として、文学史及びドイツ社会史研究の世界からは決して抹殺することができない舞台作品であるということができよう。

²⁸ Hülsen: Gerhart Hauptmann, S.107.

Die räumliche Symbolik von G.Hauptmanns "Festspiel in deutschen Reimen" und die Bedeutung des Werks

Masafumi SUZUKI

In Hauptmanns Werken, seien es prosaische oder dramatische Stücke, hat der im Werk dargestellte Raum oft eine besondere Bedeutung. Insbesondere in der Tragikomödie "Die Ratten" sind die Bereiche Tragödie und Komödie strikt voneinander getrennt, wobei sich Tragödie und Komödie getrennt auf ihren jeweiligen Bühnen abspielen. In "Bahnwärter Thiel" sind die Räume innerhalb des Werks in alltägliche und unalltägliche Räume unterteilt, und nachdem sich der Protagonist zwischen diesen Räumen bewegt, wird er am Ende von dem unalltäglichen Raum verschlungen. Ähnliche symbolische Räume finden sich sowohl in "Fasching" als auch in "Der Ketzer von Soana".

In "Festspiel in deutschen Reimen" wird der Raum in fünf Typen unterteilt: Die drei Bühnen, das Orchester und der Raum vor der ersten Bühne. Jeder Raum hat seine eigene Bedeutung. Beginnend mit dem Raum vor der Bühne, der für den Kommentator des Werks eingerichtet wird, gewinnen die Figuren stufenweise an Bedeutung, während sie die erste, zweite und dritte Bühne betreten. Auf diese Weise wäre "Festspiel in deutschen Reimen" vielleicht das Drama, das unter den Hauptmannschen Werken den symbolischen Raum am praktischsten anwendet.

"Festspiel in deutschen Reimen" wurde wegen des angeblichen Mangels am patriotischen Geist nach nur 11 Aufführungen abgesetzt, aber der Dramatiker zweifelte nie daran in seinem Werk. Die gesellschaftlichen und geistigen Tabus, die das Werk zu behandeln wagte, haben nichts mit dessen literarischem Wert zu tun. Sogar schätzten Einige Dichter die literarische Qualität des Werks, was wahrscheinlich bedeutet, dass Deutschland zu dieser Zeit kulturell noch unreif war, um dem wahren Wert des Werks gerecht zu

werden.

Danach verwandelte sich das deutsche Festspiel in ein Medium für die Erhöhung des Patriotismus mit dem Schwerpunkt auf der Arbeiterschaft, was zum "Tingspiel" der NS-Zeit führte. So könnte man sagen, dass das deutsche Festspiel mit der Aufführung des "Festspiels in deutschen Reimen" 1913 seine literarische Aufgabe praktisch erfüllte. Mit diesem Drama wollte Hauptmann den "wahren deutschen patriotischen Geist" zum Ausdruck bringen, doch das Ergebnis war ein kläglicher Misserfolg. Danach neigte er zunehmend dazu, transzendente Werke mit minimalem Ausdruck eigener Auffassung zu verfassen. "Festspiel in deutschen Reimen" wäre somit ein "Wendepunkt" in Hauptmanns Schaffen, ein Exemplar seines literarischen Wesens, ein sensationelles Drama, das den Fluß des traditionellen deutschen Festspiels abschließt und ein unsterbliches Werk, das in der deutschen Literaturgeschichte und Sozialkunde ewig bleiben soll.