

# 『ドイツ韻律による祝典劇』 成立前史(1)

— G. ハウプトマンと O. ブラームの蜜月時代 —

鈴木 将 史

## 序

対ナポレオン解放戦争 100 周年にあたる 1913 年には、ドイツ各地で記念行事が催されたが、そのクライマックスが、10 月 18 日にライプチヒで行われた『諸国民戦争記念碑』除幕式であった。そして 100 周年記念公演として演劇面で最も注目を集めた記念公演は、ブレスラウで 5 月 31 日に初演されたハウプトマンの『ドイツ韻律による祝典劇』 („Festspiel in deutschen Reimen“) であることは衆目の一致するところである。この公演は作品に対する賛否両論を呼び、当初 15 回連続公演の計画が、11 回目で公演打ち切りになるというスキャンダラスな結末を迎える。『祝典劇』はその後脚光を浴びることはなかったが、会場となった「ヤールフンデルトハレ (センチュリーホール) 」 („Jahrhunderthalle“) を設計したブレスラウ市建設参事のベルク (Max Berg: 1870-1947) が、10 年後に作品を改めて評価した

『ゲルハルト・ハウプトマン作祝典劇の上演は (… ) 将来の舞台芸術のみならず、戯曲文学にとっても画期的な意味を持ちえただろうが。(… )<sup>1</sup>』

という言葉はまた、ハウプトマンの作品群、そして同時に彼の文筆生活にお

<sup>1</sup> Berg, Max: Gerhart Hauptmanns Festspiel. Ein Weg zum Volksschauspiel. In: Gerhart Hauptmann und sein Werk (hrsg. v. Ludwig Marcuse). Berlin/Leipzig 1922, S. 208.

ける本作品の持つ意義についてもあてはまる。いやその場合は文中の「～だろうが」という接続法は消え、「自然主義の泰斗」、「文壇の寵児」であったハウプトマンが、「国民詩人」へと質的飛躍を遂げるまさにその分水嶺に『祝典劇』は位置していたといえよう。祝典劇が十二分に成熟し、退廃期にさえ向かう困難な状況の中で、ハウプトマンが選択した作品理念と文学的手法は、またこの作品をして彼の文学的特徴を最も明確に表出したもののひとつと言わしめることも可能である。彼の作品中、自治体からの唯一の依頼作である『祝典劇』に盛り込まれたハウプトマン一流の祝典劇観とその実際について、周囲の状況をも踏まえた分析を試みたい。

『祝典劇』は依頼作品ということもあり、ハウプトマン作品中にあっては比較的短期間に成立した戯曲である。ただ、依頼から執筆開始までの時間が執筆期間とほぼ同じであるという、紆余曲折を経てようやく執筆にこぎつけた作品でもあった。その間、彼の文学や作家としての存在が孕む様々な問題が執筆依頼により顕在化することになる。本論では作品成立までを時間を追って記述するのみならず、そうした問題についても踏み込んだ考察を展開し、まずはハウプトマンと、彼の発見者且つ盟友であったオットー・ブラームが良好な関係にあった時期を採り上げる。

## 1. ブレスラウにおける解放戦争100周年記念祝典劇上演の発案

ブレスラウはライプチヒと並び、解放戦争に対して特別な意味を有する場所である。「余が忠実なる民にはドイツ人として現今勃発した戦争に説明を加える必要はほとんどない。」<sup>2</sup>で始まる解放戦争への挙国体制を呼び掛けたフリードリヒ・ヴィルヘルム三世の告示『国民に告ぐ』（„An mein Volk“）は、ホーエンツォーレルン領主が国民に初めて直接訴えた文書として名高い。こ

---

<sup>2</sup> Deutsche Geschichte, Bd. 2, Von 1789 bis 1917 (hrsg. v. Hans-Joachim Bartmuss u.a.). Berlin 1967, S. 122.

の告示文書に国王が署名した日付は、プロイセンがフランスに宣戦布告した翌日（1813年3月17日）であるが、署名した場所が他ならぬブレスラウであった。また、愛国精神の象徴ともなったリュッツォウの率いる義勇軍<sup>3</sup>は、同年2月にブレスラウにおいて編成された軍隊であるし、解放戦争の功労者を表彰する「鉄十字勲章」も、国王によりブレスラウで制定されている。つまり、ライプチヒを「解放戦争決戦の地」とすれば、ブレスラウには「解放戦争発端の地」としての自負があったわけである。従って祝祭に臨むブレスラウの意気込みは殊の外高く、1913年に催される「解放戦争100周年記念博覧会」の主会場としてドーム型祝祭用公会堂「ヤールフンデルトハレ」を建設することから準備は始まった。ヤールフンデルトハレは約200万帝国マルクを投じて建てられた屋内アリーナで、内部空間に直立する柱はなく、32本の湾曲した鉄筋コンクリートリブが内部外周から直径67メートルの円蓋を支え、ホール内天井の高さは48メートル、ホール直径は95メートル、建築面積1万3,300m<sup>2</sup>（東京ドームのフィールド面積とほぼ同じ）収容人員約1万人、パイプ本数1万4,000本の巨大オルガン（当時はコンサートのみならず、演劇にもオルガンが使用され始めていた）を付設するという、当時世界最大級の規模を誇った屋内集會施設である<sup>4</sup>。この「記念碑」的建造物の建築計画が決定すると、次に博覧会第一の呼び物として、ホールで上演される大規模祝典劇の案が浮上した。市側実行委員会はまず非公式に作家の選定を開始し、数多くの作品が寄せられたが<sup>5</sup>、決定には到底至らず、最終的に委員会

<sup>3</sup> 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[55-87頁]、平成22年）、80頁参照。

<sup>4</sup> Vgl. Huesmann, Heinrich: Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierung. München 1983, S. 26.

<sup>5</sup> Axel Delmar (Direktor der „Deutschen Heimatspiele am Naturtheater in Potsdam“): „Der Herr der Erde“/von Ploetz (Regierungsrat): „Die Lützow“/Paul Gneukel: „Die eiserne Zeit 1813“/Gustav Schink: „Freiheit und Liebe“/Paul Knötel: „An der Katzbach“/Dr. Walter Lütz: „Andreas Hofer“など。（Vgl. Kammlander, Josefa: Gerhart Hauptmann's Festspiel in deutschen Reimen. Inaugural-Dissertation, Wien 1945, S. 8f.）

は既に決定していた演出家ラインハルトの助言に基づき、ハウプトマンに執筆を正式に依頼する。

## 2. 演出家ラインハルト選定の背景

ここで、祝典劇執筆作家を決定する前に、既に演出家としてラインハルトが決まっていたという事実に注目しなければならない。ラインハルトへの演出依頼に関しては、祝典全体の後援者であるプロイセン皇太子ヴィルヘルム(彼は祝典劇上演中止の顛末にも重要な役割を果たすことになる)が、ラインハルトの監督する「ドイツ劇場」を殊の外最良にし、その流れから彼が強力に推薦されたという事情もあるが<sup>6</sup>、そもそも当時、世界の耳目を集めていたラインハルトの演出スタイルが委員会の要求と完全に合致していた点を見逃すわけにはいかない。ベルク的设计したヤールフンデルトハレの内装を担当したのはプレスラウ王立芸術工芸アカデミー校長を務めていたペルチヒ(Hans Poelzig: 1869-1936)であるが、彼はその際既にラインハルトの助言を仰いでいた。両者は1919年のベルリンにおける「シューマン・サーカス」演劇用改築工事の折にも協力し合うことになるが<sup>7</sup>、アリーナ形式の巨大劇場

<sup>6</sup> Vgl. Scheyer, Ernst: Das breslauer Festspiel 1913. Aktenmäßige Darstellung seiner Entstehung und seiner Absetzung. In: Die Literatur (Das literarische Echo), 35. Jg. (1932) S. 69-74, hier S. 71.

<sup>7</sup> „Zirkus Schumann“はラインハルトが自らの大空間演出を実現する場として買い取り劇場に建替えようとしたが、用途の全く異なる建物への改築工事は壁が崩れ落ちるなど当初より難航した。こうした困難を後に参加したペルチヒ(当時ドレスデン市建築参事)は見事に克服し、突起状の装飾が無数に天井からぶら下がり「鍾乳洞」と異名を取ったベルリン最大の円形劇場「グローセス・シャウシュピールハウス」が誕生する。ペルチヒの改築工事は業界の評判を呼び、以降彼は表現主義建築家としてドイツにおける第一人者の名声を獲得した。「グローセス・シャウシュピールハウス」はベルリン初の大規模総合娯楽劇場として人気を集め、東独時代を経て現在はヨーロッパ最大のレビュー劇場「フリードリヒシュタット・パラスト」に姿を変え、ラインハルト以来の伝統を引き継いでいる。(Vgl. Carlé, Wolfgang: Das hat Berlin schon mal gesehen. Eine Historie des Friedrichstadt-Palastes. Berlin 1975, S. 63ff.)

には(特に照明に関して)一般劇場とは異なる特別な設備が必要となり<sup>8</sup>, ラインハルトの意見がその点で殊更重要視されたのである。なぜなら当時のラインハルトはヨーロッパ各地で数々の大規模公演を成功させ(ミュンヘン「ムジークフェストハレ」でのソフォクレス=ホーフマンスタール『オイディプス王』[1910], ベルリン「シューマン・サーカス」でのホーフマンスタール『イェーダーマン』[1911], ロンドン「オリンピア・ホール」でのフォルメラ『奇蹟』[1911]など), 数千人の観客を動員する「大空間演出」(,,Großrauminszenierung“)のパイオニアとして新境地を開拓しつつあったからである。

ラインハルトが「シャル・ウント・ラウフ」という小劇場から演出活動を開始した点を考えると, この展開は些か奇異に見えるかもしれないが, その背後には彼の一貫した演劇観が存在している。そのひとつに, 演劇は限られた富裕層のみが享受し得る高価な娯楽ではなく, 万民に許された民主的な一般芸術であるという彼独自の主張が挙げられる<sup>9</sup>。ラインハルトの演出したレパートリーは並外れて広いことでも際立っており, ゲーテやシェークスピアに始まりホーフマンスタールやハウプトマンといった同時代を代表する作家からレオ・ベルトラム(Leo Bertram)やアドルフ・パウル(Adolf Paul)などの大衆娯楽作家, 更にはオッフェンバックやヨハン・シュトラウスのオペレッタも手掛けるという幅広さを見せるが, (劇場を経営する上で必要に迫られたこともあったが)これはあらゆる観客層に舞台を開放しようとした彼の意図の表れでもあろう。他方, ラインハルトの当時の演出理念は, 観客と舞台の一体化に最も重きが置かれていた。その意味での理想的劇場は古代円形劇場であり(古代円形劇場はまた, 棧敷席を持たない最も「民主的」な劇

<sup>8</sup> ヤールフンデルトハレには舞台用照明機では効果が不十分であるため, 船舶用投光機が設置された。(Vgl. Huesmann: Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierung. S. 26.)

<sup>9</sup> Vgl. Max Reinhardt. Die Träume des Magiers (hrsg. v. Edda Fuhrich/Gisela Prossnitz). Salzburg/Wien 1993, S. 53f.

場でもある)、古代劇場の舞台を更に大規模化し、舞台空間を観客にまで浸透させようとするのが彼の演出意図であったといえる<sup>10</sup>。観客を飲み込もうとする舞台上での演出はあらん限りの効果—音楽、舞台装置、群集シーン、ダンス、照明など—を活用し、大規模化、或いは長大化した作品<sup>11</sup>はさながら「総合芸術」の観を呈したが、それは無論ワーグナーの『楽劇』とは方向性を別にしたレビューにも通じる娯楽性の高い総合芸術であり、最終的に彼がハリウッドの映画界に進出したのも自然な成り行きといえよう<sup>12</sup>。ハウプトマンの『祝典劇』が『レビュー的』であると評された背景には、従って作品自体の創作理念に加えてラインハルトの演出が色濃く影響していたものと考えられる<sup>13</sup>。

<sup>10</sup> 杉浦康則：「マックス・ラインハルトの理論と『奇跡』演出」、『北海道大学大学院文学研究科研究論集』第6号 [139-158頁]、平成18年) 141-144頁参照。

<sup>11</sup> 1911年3月15日に、ドイツ劇場でラインハルトにより新演出初演された『ファウスト』第二部は、午後2時に開演し、途中1時間の休憩を挟んだだけで終演は翌日の午前1時という未曾有の長時間上演であった。にも拘らず、公演は大好評を呼び、満員のまま99公演を数えた。(Vgl. Funke, Christoph: Max Reinhardt [Köpfe des 20. Jahrhunderts, Bd. 130]. Berlin 1996, S. 41./Max Reinhardt in Berlin [hrsg. v. Knut Boeser/Renata Vatková]. Berlin 1984, S. 332.)

<sup>12</sup> フンケはこうしたラインハルト演出の総合芸術化を、当時はまだ確立していなかったジャンル『ミュージカル』の先駆であると評している。(Vgl. Funke: Max Reinhardt, S. 44f.) しかしラインハルトは、大空間演出により観客を『強制的』に舞台空間へと一体化させようとした一方で、自らの出発点となった小劇場演出にもこだわり続けた。その典型的舞台が1906年に彼が設立したドイツ劇場併設の「室内劇場」(„Kammerspiele“)である。舞台と観客席(346席)の仕切りを持たないこの小劇場で、ラインハルトは役者の微細な感情の起伏をも観客が敏感に察知し得る細やかな演出を目指したが、大空間演出の対極に位置するかに見えるこの小劇場演出も、手段さえ異なるものの「舞台と観客の一体化」という彼の演出テーゼにおいては、大空間演出に劣らぬ重要性を持つことになる。(Vgl. Max Reinhardt. Die Träume des Magiers. S. 47f.)

<sup>13</sup> 『ドイツ韻律による祝典劇』がひとつの拠り所としたミームス(古代ギリシア・ローマの道化芝居)は、また古代においても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る。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.)

ホール設計の段から参画していたラインハルトには、従って通常の演出家が持つ権限をはるかに凌ぐ裁量権が委ねられていた。そのため、ハウプトマンに執筆を『説得』したのもブレスラウ市ではなくラインハルト側からであったし、詩人自身、再演に関しては「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<sup>14</sup>」としてラインハルトの思惑次第であると認めている。ラインハルトはシュプレングルが評する如く、正に「共同作者」 („Mitverfasser“) に等しかったのである（そして観客もそれを充分理解しており、初演後のカーテンコールでは、ハウプトマンよりもラインハルトにより大きな拍手喝采が送られた<sup>15</sup>）。市側は当初無難な「落とし所」として祝典劇作家ラウフへの依頼を検討していたふしもあったが<sup>16</sup>、ラインハルトの狙いは最初から唯一人ハウプトマンに絞られていた。なぜなら両者はそれぞれ劇作家及び演劇人としてドイツ第一人者の地位を占めながら、それまで共に仕事をしたことがほとんどないという奇妙な状態に置かれていたからである。こうした両者の微妙な関係は、「自由舞台」 („Freie Bühne“) 会長、「ドイツ劇場」 („Deutsches Theater“) 監督、「レッシング劇場」 („Lessingtheater“) 監督を歴任したブラーム (Otto Brahm: 1856-1912) の存在に光を当てることにより、初めて明らかとなる。

### 3. ハウプトマンとブラーム—その蜜月時代—

ヒルデブラント／クチンスキは、ハウプトマンの「同志達」を時代別に四

<sup>14</sup> Hauptmann, Gerhart: Über das „Festspiel in deutschen Reimen“. Sämtliche Werke (hrsg. v. Hans-Egon Hass), Centenar-Ausgabe zum hundertsten Geburtstag des Dichters, XI. S. 837.

<sup>15</sup> Vgl. Sprengel, Peter: Festspiel von Gerhart Hauptmann - Spielleitung Max Reinhardt (1913). In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 14. Bd. (1989), 1. H., S. 74-107, hier S. 89.

<sup>16</sup> Vgl. Kammlander: Gerhart Hauptmann's Festspiel in deutschen Reimen, S. 9./拙論「ドイツ近代国民祝典劇の変容」(『小樽商科大学人文研究』第122号[109-126頁], 平成23年), 115-117頁参照。

分した。その四分類とは、1. 自然主義・新ロマン主義時代のハウプトマンと19世紀末に知り合ったグループ、2. 世紀転換期に詩人と知り合ったグループ、3. 二大戦間に知り合い、ハウプトマン研究の基礎を築いたグループ、4. ハウプトマン晩年の知人達で、研究を本格的に発展させたグループの四集団である<sup>17</sup>。彼がベルリンで最も早く知己を得た文学関係者は、1885年に結成された自然主義研究会「ドゥルヒ！（貫徹！）」（„Durch!“）のメンバーであるベルク（Leo Berg: 1862-1908）、ヴォルフ（Eugen Wolff: 1863-1929）、ヴィレ（Bruno Wille: 1860-1928）、ベルシェ（Wilhelm Bölsche: 1861-1939）などであったが、こうした1860年代初頭生まれの文学者たち同様、56年生まれのブラームも自然主義の伝道者としてこの四分類における第一のグループの中心に位置している。いやそれどころか、ハウプトマンの作家人生に対し、良きも悪きも最大の影響を与えた人物はブラームであったと断言してもよい。両者の間に更にフィッシャー（Samuel Fischer: 1859-1934）を加えると、作家ハウプトマン、劇場監督・文学雑誌編集者ブラーム・出版業者フィッシャーという近代文学が成功するためには理想的な「トロイカ体制」が出来上がり、三者の利害は当初完全に一致していたのである。だが、フィッシャーはさておき<sup>18</sup>、ブラームがハウプトマンとの「友情関係」の

<sup>17</sup> Vgl. Weggefährten Gerhart Hauptmanns (hrsg. v. Klaus Hildebrandt/Krzysztof A. Kuczyński). Würzburg 2002, S. 8f.

<sup>18</sup> フィッシャーはハウプトマンが最初に知り合った「取引相手」であるが、彼と詩人の親交は、ブラームとのそれよりもむしろ利害関係を度外視したものである。ハウプトマンの才能に心酔していたフィッシャーは、「ハウプトマンの全てを手に入れなければ気が済まず」「ハウプトマンは、既に当初より疑いもなくフィッシャーの頭の中では『全集』だったのであり」（Mendelssohn, Peter de: S. Fischer und sein Verlag. Frankfurt a. M. 1970, S. 116f.）「ハウプトマンはフィッシャー家にとり、取りも直さずオリンピアなのであった。」（Fischer, Gottfried Berman: Bedroht-Bewahrt. Weg eines Verlegers, Frankfurt a. M. 1967, S. 42）そのためハウプトマン作品の出版でフィッシャー社は（特に後期になり）時々赤字を計上したにも拘らず、フィッシャーは、生涯他の作家には類を見ない破格の契約や稿料の先払いをもって詩人を遇し続けたのである。（Vgl. Kuczyński: Samuel Fischer. In: Weggefährten Gerhart Hauptmanns, S. 71-81.）ただ、1921年5月から6月にかけて、作品集の他社からの出版許可をハウプトマンが迫ると、（5月28日付ハウプトマン書簡）フィッシャーは激しい拒否反応を示すが

根底に厳然とした「取引関係」を認識していたことを、少なくともハウプトマンは後になって思い知ることとなる。

ハウプトマンは、1889年8月、処女戯曲『日の出前』(„Vor Sonnenaufgang“)を、約80名に郵送で贈呈した。郵送リストが残されているが、前半の25部は親族や親友、或いは遺伝を扱った革新的作品故か医学関係者に多く送られている。それ以降の送り先は作家が中心となるが、作品の上演に最も影響力を持つと思われる劇場監督・演出家には、計5名(O. デヴリエント、ブラム、L. バルネイ、A. v. ゴネンタール、S. ラウテンブルク)に送っているに過ぎない<sup>19</sup>。彼らは当時、デヴリエントがベルリン王立劇場支配人、バルネイがベルリン劇場監督、ゴネンタールがヴィーン・ホーフブルク劇場臨時監督、ラウテンブルクがベルリン・レジデント劇場支配人といった具合で、それぞれドイツ・オーストリア演劇界で枢要な地位を占める名士であり、ハウプトマンは「儀礼的」に自作を送付したものと推察される。一方、唯一ブラムだけが半年前に演劇鑑賞会「自由舞台」を立ち上げたばかりの新進劇場監督であった。それだけに、ハウプトマンはブラムに早くから注目し、最も期待を寄せていたと考えられる。事実ハウプトマン作品の初演に踏み切

---

(6月8日付フィッシャー書簡)、その際ブラムを引き合いに出し、「そうした疑念(=自作が充分に活用されていないというハウプトマンの疑念)を、あなたはブラムにも常に抱いていたことを思い出して欲しいものです。多分何らかの利害が働いている商売上の助言者のささやきなど、いよいよもって何も証明できません」と述べ、ブラムに同情の意を示しているのは興味深い。この後も1925年には『ティル・オイゲンシュピーゲル』出版に対してハウプトマンが他社からの出版オファーを盾に法外な稿料を要求するなど(この時はフィッシャーが折れた)、ハウプトマンとフィッシャーの契約はブラムとのそれより強力なものではなかったこともあり、詩人はフィッシャーに対してはブラムに対するよりは、はるかに強い態度に出ることもあった。後半のフィッシャーの書簡には「あなたの私に対する信頼が揺らいでいることを再三感じて心が痛む」(1924年10月21日付フィッシャー書簡)といった苦悩が見え隠れするのも、フィッシャーがハウプトマンに真の友情を感じていた証であろう。(Vgl. Fischer, Samuel/Fischer, Hedwig: Briefwechsel mit Autoren [hrsg. v. Dierk Rodewald/Corinna Fiedler]. Frankfurt a. M. 1989, S. 239-252.)

<sup>19</sup> Hauptmann, Gerhart: Notiz-Kalender 1889-1891. Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1982. S. 383-386.

り、センセーショナルな成功と共に自らの演劇人としての地歩を固めたのはブラームであった。以降彼はこの「ハウプトマンの発見者」としての特権を余す所なく行使していく。(もっとも、ハウプトマンを本当に「発見」したのはブラームではない。彼を最初に評価したのは、当時フォス新聞の劇評欄を担当しており、ハウプトマンから同様に戯曲の贈呈を受けた作家 Th. フォンターネである。彼が作品をブラームに推薦し、レッシング劇場での初演の運びとなるのである。) 元来どちらかというと保守的な行動を取り続けた<sup>20</sup> ハウプトマンの作品は、ブラームの存命中こうしてほぼ全てが彼のもとで初演され、ブラームはハウプトマン作品をレパトリーの中心に据えることで、自らの劇場—「自由舞台」、「ドイツ劇場」、「レッシング劇場」—の発展を図ったのである。特にブラームが1894年から1904年まで監督を務めた「ドイツ劇場」は「ハウプトマン劇場」の異名を取り、日曜日のマチネーを含めて一週間に8回ハウプトマン作品が上演されることさえあった。1899年末までに交わされた契約では、『日の出前』を除き、それまでの全戯曲の上演権はブラームに属し、新作が現れるごとに改めて契約が更新されていた。ベルリンの他の劇場がハウプトマン作品を上演したければ、ブラームの許可を必要としたのである(ベルリン以外の国内外の劇場に対する作品上演権は、劇場専門出版社フェリックス・ブロッホ・エルベン [Felix Bloch Erben] が有していた)。例外的にウィーンの「ホーフブルク劇場」のみがハウプトマンと直接上演交渉する権利を有していたため、『哀れなハイน์リヒ』 („Der arme Heinrich“)

<sup>20</sup> ハウプトマンは自らの性格を評して「私の性格全体から見れば、生涯に互る義務を我が身に課することなど到底不可能である」(de Mendelssohn: S. Fischer und sein Verlag, S. 119) と述べているが、これは遍歴を重ねた青年時代を思い返した言葉であろう。作家としての彼は、ブラームやフィッシャーとの契約も最後まで破棄しようとはせず、居住地に関しても郷土シュレジエンに執着し、プロイセン芸術アカデミーがナチスの御用団体になった際も退会には踏み切らなかった。交友関係でも絶好状態に陥った友人は文芸評論家ケル (Alfred Kerr: 1867-1948) くらいのものである。(この場合も、ケルがナチス政権を無批判に認めたハウプトマンを一方向的に非難したことに端を発している。) ハウプトマンは、現状の改変に対して非常に慎重な作家であったといえよう。

は1902年11月にヴィーンで初演された。これが、ブラームが生前初演を手掛けなかった唯一のハウプトマン完成戯曲である<sup>21</sup>。両者の契約関係は1904年には更に強化される。この年ブラームは「ドイツ劇場」から「レッシング劇場」に移るを余儀なくされ<sup>22</sup>、経済的に不安定な状態となるが、一方ハウプトマンも3年前に完成していたアグネーテンドルフの新居「ヴィーゼンシュタイン邸」で友人であった作曲家マックス・マーシャルクの妹マルガレーテ(Margarete Marschalk: 1875-1957)と再婚し、大変な物入りとなっていた時期だった。城塞風建築のヴィーゼンシュタインには21,000マルクの建設費用がかかり、更にドレスデンに移り住んだ前妻マリー(Marie Thienemann: 1860-1914)と三人の息子には別に住居を与え、毎年5,000マルクの養育費を負担しなければならなくなったからである。更に2月にはチフスに似た病状

<sup>21</sup> Vgl. Behl, C. F. W./Voigt, Felix A.: Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen (bearb. v. Mechthild Pfeiffer-Voigt). Würzburg 1993, S. 192-195./この時も、ブラームは少なくともヴィーンと同日に作品を初演しようとした形跡が窺えるが、稽古その他の日程の都合上、ヴィーンより1週間遅れて初演せざるを得なかった。(Vgl. Otto Brahm-Gerhart Hauptmann Briefwechsel 1889-1912. Erstausgabe mit Materialien [hrsg. v. Peter Sprengel]. Tübingen 1985, S. 173, 262-263.)

<sup>22</sup> ドイツ劇場はブラームの所有ではなく、劇作家ラロンジェ(Adolph L'Arronge: 1838-1908)からの貸借であった。ラロンジェがブラームとの契約を更新しなかったことについて詳細は詳らかではない。1895年の『職工』上演スキャンダルで皇帝が劇場の専用棧敷を解約した事件が尾を引いた、友人のリングダウ(Paul Lindau: 1839-1919)を引き立ててやりたかった(事実リングダウはブラームの後を継いでドイツ劇場の監督を務めるが、結果は全く捗々しくなく、04/05の1シーズン限りで劇場を去った)、などの説が挙げられた。だが当時の状況から推測するに、ブラームの自然主義的演出と作品選択が、それまで古典を売り物としてきたドイツ劇場にはそぐわないとラロンジェは考え、契約更新を盾に息子のハンスを演出家として受け入れるようブラームに迫ったところ、彼はこれを拒否したため、それが直接の引き金となったのであろうとするヘンツェの説が最も説得力を持つ(リングダウはラロンジェのこの要請を受け入れた)。(Vgl. Dreifuss, Alfred: Deutsches Theater Berlin. Schumannstraße13a. Berlin 1983, S. 138f./Henze, Herbert: Otto Brahm und das Deutsche Theater in Berlin. Inaugural-Diessertation. Erlangen 1929, S. 38./Brahms Brief an Schnitzler. 14. Aug. 1902. In: Der Briefwechsel Arthur Schnitzler - Otto Brahm [hrsg. v. Oskar Seidlin]. Tübingen 1975, S. 127f.)

に襲われ健康面の不安も増大した。そこでハウプトマンはドイツ劇場時代の作品も含めて、この先十年間新作劇の上演権を譲る見返りに、年 7,000 マルクの固定年金プラス各公演の総売上の一割を受け取るという思い切った新契約をブラームと結ぶのである<sup>23</sup>。年金という固定収入を約束したこの契約は、ハウプトマンにとり不利なものではなかった<sup>24</sup>。ここでも両者の思惑はほぼ完全に一致していたのである。だが、この円満に見えた二人の関係に、ひとりの人物の登場により楔が打ち込まれることになる。その人物こそ、当時日の出の勢いにあった新進劇場監督（この時点では彼はまだ演出活動を本格的に開始していない）マックス・ラインハルトである。ハウプトマン同様ブラームに見出されたラインハルトは、役者の範疇に留まらない才能を見せ始め、世紀転換期にかけて演出家として次第に頭角を現してゆくが、ハウプトマンを間に置いた彼とブラームの関係については、次回論文において詳細な検討を行いたい。

---

<sup>23</sup> Vgl. Sprengel: Kampfgenosse und Geschäftspartner Otto Brahm. In: Weggefährten Gerhart Hauptmanns, S. 38-40.

<sup>24</sup> ドイツ劇場からのハウプトマンの著作権収入は、1896 年から 98 年まで 1 万マルクを大きく越えていたが、その後は減少傾向を示している。(Vgl. Otto Brahm-Gerhart Hauptmann Briefwechsel, S. 270f.)

## Vorgeschichte der Entstehung von Gerhart Hauptmanns „Festspiel in deutschen Reimen“ — Die Zeit der freundschaftlichen Beziehung zwischen G. Hauptmann und O. Brahm —

Masafumi SUZUKI

Das hundertjährige Jubiläum des Befreiungskriegs hatte für Breslau, wo aus der Krieg sich ausbreitete, eine besondere Bedeutung. Deswegen plante man dort für das Jubiläum eine große Ausstellung und dazu wurde prächtige Veranstaltungshalle, „Jahrhunderthalle“ (heute der Weltkulturerbe der UNESCO), gebaut. Als Dramatiker für die Einweihungsaufführung der neuen Halle wurde Gerhart Hauptmann, der noch im vorigen Jahr den Nobelpreis für Literatur erhalten hatte, erwählt, und wurde offiziell beauftragt, ein neues Festspiel zu schreiben. Aber der Vorbereitungsausschuss hatte über den Regisseur schon im voraus getroffen: Max Reinhardt. Der Regisseur, dessen „Massenregie“ durch den Erfolg von „König Ödipus“ in Berlin (1910) und „Das Mirakel“ in London (1911) weltweit geschätzt wurde, hoffte in Wirklichkeit, mit Hauptmann zu arbeiten. Darin behinderte ihn aber das Wesen von O. Brahm. Brahm ist unter den „Weggefährten“ Hauptmanns einer der frühesten und besten Freunden. Als Entdecker des jungen naturalistischen Dramatikers nützte Brahm dadurch möglichst viel den Vorrecht, daß er mit Hauptmann einen Vertrag über das exklusive Aufführungsrecht seiner Dramen in Berlin schloß. Zu den Lebzeiten Brahms (bis 1912) wurden deshalb fast alle Hauptmanns Dramen in seinen Theatern („Freie Bühne“, „Deutsches Theater“ und „Lessingtheater“) uraufgeführt. Zu den

damaligen Verbündeten gehörte auch Verleger Samuel Fischer, und Hauptmann, Brahm und Fischer bildeten in der deutschen Theaterwelt um die Jahrhundertwende erfolgreichste „literarische Trinität“, indem die Werke des Dramatikers in Brahms Theater uraufgeführt und gleich danach von S. Fischer Verlag verlegt wurden (oder umgekehrt). In 1904 wurde der Vertrag zwischen Hauptmann und Brahm verstärkt. Danach sollte der Dramatiker, der sich in diesem Jahr mit Margarete Marschalk zum zweiten Mal vermählte, jährlich 7,000 Mark Honorar sowie 10% der Gesamteinnahme jeder Aufführungen bekommen. Im Hintergrund dieser Verstärkung des Vertrags lag finanzielle Dringlichkeit von Hauptmann, denn der Bau seiner neuen Luxuswohnung „Wiesenstein“ kostete mehr als 20,000 Mark und dazu musste er seiner ersten Frau Marie und deren Söhnen jedes Jahr 5,000 Mark als Unterhaltskosten überweisen. Aber mit dem Auftritt von einem jungen begabten Regisseur, Max Reinhardt, wurde aus dieser stabilen fruchtbringenden Beziehung zwischen den Dramatiker und Theaterdirektor ein großes Hindernis.