

ドイツ国民祝典劇最後期に見られる 祝典劇の陳腐化と一般化

鈴木将史

祝典劇の陳腐化：ヴェルニク

18世紀後半より進むドイツ国民国家体制の整備と歩調を合わせるように発展してきたドイツ近代国民祝典劇は、20世紀に入りいよいよ最終段階を迎えることとなった。だが、ドイツ帝国建国時に高揚した愛国精神が一定の落ち着きを見せる中で、キャバレー文学により風刺の対象にまでなり始めた祝典劇¹は本来の大義名分を見失い、さしたる国家的慶事もない中、しばしば「愛国的大衆娯楽劇」として上演されるようになる。こうした傾向を最も巧妙に利用した演劇人がヴェルニク（Paul[?] Werning: ?-?）であると思われるが、彼の祝典劇公演については、その実態を痛烈に批判した文芸誌『クンストヴァルト』のコラムによるしか現在では知る術がない。それを除いてヴェルニクは筆者の知る限り如何なる資料文献にも登場しない全くの「謎の興行師」である。しかし、『クンストヴァルト』1910年11月第一分冊にハインリヒ・フレーゼの文責で発表された最初の批判記事には、ヴェルニク祝典劇の驚くべき人気が伝えられている。

それによると、所謂「ヴェルニク愛国祝典劇」（„Werningsche vaterländische Festspiele“）は14年前（即ち1896年）からドイツ国内を巡業し始め、その数は既に500カ所で5,000公演以上に上る。好評の一例を挙げれば、シュレスヴィヒーホルスタイン州（この州の各都市も、ことごとく彼の祝典

¹ 拙論「ドイツ近代国民祝典劇の変容——反動的宮廷祝典劇から祝典劇のパロディまで——」（『小樽商科大学人文研究』第122輯，平成23年，109-126頁）参照。

劇を上演した)にあるノイミュンスターでは、35,000人の住民の内、実に20,000人が公演に訪れた。劇の内容は、解放戦争から普仏戦争までを題材に取った極めてオーソドックスな「愛国劇」で、役者は全員地元から募ったアマチュアである。目を引くのは登場人物の多人数化である。祝典劇は世紀転換期になると登場人物数が増加する傾向を示すものの、ヴェルニクの劇はそれが更に顕著に現れ、総勢150人も的人物が舞台に登場し、その範囲は王侯から民衆、ゲルマニアからクリオ、ビスマルクからバルバロッサまでと多岐に渡った。したがって祝典劇にお馴染みの人物はあらかじめ動員された感がある。

ナポレオンやフランスを悪の権化と見なした勧善懲悪劇は歴史の歪曲をも辞さず、美辞麗句に彩られ必ず大団円を迎える(活人画[登場人物たちが舞台上で静止し、舞台全体を絵画や彫像に似せて表現する演劇手法²]も大いに利用された)このヴェルニクの巡回祝典劇を、フレーゼは地方の素朴な愛国心につけこんだ「愚民教育」(„Verblödung des Volkes“³)と決め付け、「始めから終わりまで駄作である。ここでの抜粋の検証があらゆる面に当てはまる駄作であり、如何なる点から見ても駄作である」⁴とまで断じる結論の表現は感情にさえ流れている(彼はドイツ北端の小都市メルドルフでの公演を例に挙げ、総収入の4割以上[1488,55マルク]をヴェルニク本人が受け取ったと指摘する⁵)。この結論に更に追い討ちをかけるように、発行人アヴェナリウス(Ferdinand Avenarius: 1856-1923)本人が註をつける形で本文中に割って入りこう述べる。

「明言しておきたいのは、論者は自らの名のみならず、余の名においても

² 拙論「ドイツ国民祝典劇の繁栄(その2)」(『小樽商科大学人文研究』第120輯、平成22年、67-95頁)90頁参照。

³ Frese, Heinrich: Die Werningschen vaterländischen Festspiele. In: Der Kunstwart, Jg. 24 (1910/11), 1. Viertel (1. Novemberheft 1910), S. 259-264, hier S. 262.

⁴ Ebd., S. 261.

⁵ Ebd., S. 263.

発言していることである。彼は余にこの活字となった所謂『愛国的』製品を閲覧せしめた。余はこれに勝る劣悪な代物をほぼ想起し難い。」⁵

その4カ月後の『クンストヴァルト』では、ヴェルニクの弁明 — 彼の祝典劇はテキストよりもむしろ舞台上に表現される活人画に重きが置かれていること。また不当な額の公演売り上げを受け取ったというが、彼は五人の従業員に給料を支払っていること。加えて売り上げからは公演を主催した各地の軍人協会も莫大な利益を得ていること — についてのアヴェナリウスによる報告記事を記載する。だがアヴェナリウスは総括して「これらの反論によったところで、その有害性は若干増えこそすれ何ひとつ減じるわけではあるまい。」⁷と彼の弁明を歯牙にもかけない。更に4カ月を経た同誌の記事では題も「ヴェルニク三文劇」(„Die Werningerei“)とエスカレートし、「ヴェルニク三文劇が出没し出した地域では、速やかにデューラー同盟会員が啓蒙を開始することになろう。」⁸と対決色を重ねて鮮明にした。

『クンストヴァルト』が、これほどまでにヴェルニクの祝典劇を目の仇にした背景には、雑誌の明確な発行理念がある。世紀転換期文学のひとつの反動として興隆する「郷土芸術」(„Heimatkunst“)の一翼を担ったアヴェナリウスは、「庶民性」、「ドイツ性」、「文化的保守主義」を柱とする「全美学的分野に関する展望誌」と副題の打たれた『クンストヴァルト』を1887年から発行する(1932まで継続)。彼はこの雑誌により国民に「美的教育」を施そうと考えたわけだが、更にその事業を強化するために、1902年には彼曰く「最もドイツ的(„allerdeutscht“)なドイツ人」であるデューラーの名を取り「美的生活の推進」を目的とする「デューラー同盟」(„Dürerbund“: 1902-1935)を結成した⁹。『クンストヴァルト』の補完事業として、この同盟は小冊子

⁶ Ebd., S. 261.

⁷ Avenarius, Ferdinand: Werningsches. In: Der Kunstwart, Jg. 24 (1910/11), 3. Viertel (1. Februarheft 1911), S. 205.

⁸ Avenarius, Ferdinand (?): Die Werningerei. In: Der Kunstwart, Jg. 24 (1910/11), 3. Viertel (2. Juniheft 1911), S. 393.

⁹ Vgl. Kratzsch, Gerhard: Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Ge-

『デューラー草紙』(„Dürerblatt“ [1-46]/Flugschriften des Dürerbundes [1-210])による芸術文化啓蒙運動を積極的に展開したが、その教育運動には「真の文学観の育成」と同時に「悪徳文学 (Schundliteratur) の撲滅」という使命も含まれていたのである。デューラー同盟からは、従って「良書案内」と共にそうした目的に沿った小冊子(『自殺と悪徳文学』、『犯罪と悪徳文学』、『悪徳文学との戦い』など)も複数発行された¹⁰。『クンストヴァルト』誌上のヴェルニク祝典劇に対する批判文も、正にこうした「悪書追放キャンペーン」が始まった時期(上に挙げた小冊子類は1909年頃から発行された)に発表されたもので、運動の活性化を図った一種の宣伝文という側面も否定できない。アヴェナリウスは、1913年にゲルハルト・ハウプトマンの『ドイツ韻律による祝典劇』が軍人協会等の反対運動により上演中止に追い込まれた際にも、改めてヴェルニクを引き合いに出し、

「彼等<＝軍人協会関係者>がハウプトマンに敵対するのであれば、彼等にはこう言ってやらねばならぬ。お前達自身が例のヴェルニク三文劇を通じて祖国の財産を食い物にしているではないか。そんなお前達が、よしハウプトマンが同様のことをしたとしても、ハウプトマンに腹を立てる権利などあろうものか。」¹¹

と、更に過激な表現でヴェルニクを告発している。(これはしかし、この二年間もヴェルニク祝典劇は相変わらず上演され続けていたことの証拠でもある。)

しかし、そもそも『クンストヴァルト』が糾弾するような「愚民教育」を国民に施す力がヴェルニク祝典劇にはあったのだろうか。ドイツ全国で

schichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus, Göttingen 1969, S. 136f.

¹⁰ 『クンストヴァルト』とデューラー同盟の槍玉に上がった「悪徳文学」の典型にカール・マイのシリーズ冒険小説『森のバラ』(„Waldröschen“)がある。その理由は、小説中2,293人が殺され、うち射殺された者が1,600人以上、頭の皮を剝がれた者240人、毒殺された者219人、刺し殺された者130人、そして拳で殴り殺された者が61人に上るからであるという。(Vgl. Ebd., S. 346.)

¹¹ Avenarius, Ferdinand: Werning contra Hauptmann? In: Der Kunstwart und Kulturwart, Jg. 26 (1912/13), 4. Viertel (2. Juliheft 1913). S89-95, hier S. 92.

5,000回以上の興行実績を誇ったという演劇が、その後に纏められたドイツ文学史・演劇史に露ほども痕跡を残さないなどということは、俄かには信じ難い事態である。とにかく『クンストヴァルト』がこれほど執拗に取り上げる以上、上演回数はともかくとして劇の存在を認めわけにはいかないが、そうだとするとヴェルニク祝典劇は文学的価値を全く伴わない、従ってまた文化的影響力もほとんど持ち得ない「田舎芝居」に類するものであり、まさしくマックス・ラインハルトが設立したベルリン・キャバレー「シャル・ウント・ラウフ」でのパロディ劇『ゼレニシムスと詩人』の中で詩人が述べる「愛国劇製作のノウハウ」をそのまま用いた作品であったのだらう¹²。それを『クンストヴァルト』のみが、自らの理念を鮮明に打ち出すためのスケープゴートとして殊更に注目し、これ見よがしに攻撃し続けたというのが実態ではなかろうか。これほど非難されながらもヴェルニク本人はどのメディアにも直接登場することはなく、記事がスキャンダルに全く発展しなかったことも不思議といえば不思議である。『クンストヴァルト』の「独り相撲」の感が強い一連のヴェルニク祝典劇批判記事は、従ってやや「マッチポンプ」的な気配さえ漂う文学キャンペーンと考えられる。いずれにせよ、20世紀に入ると祝典劇は本来の祝祭性を失う半面、国民には負の側面も含めて身近な存在となり、その様々な内容と上演形態¹³により、「祝典劇」という演劇ジャンル自体の境界も曖昧化してくるのである。

¹² 「ドイツ近代国民祝典劇の変容——反動的宮廷祝典劇から祝典劇のパロディまで——」, 120頁参照。

¹³ 19世紀転換期に勃興した『青年運動』は、またナショナリズムと深く関連しているが、この運動の代表的な催しであった「ヴァンダーフォーゲル」には、キャンプファイヤーを始めとする一連の「儀式」がつきものであった。その一環として、青少年達による素人劇が演じられることもあり、こうした劇も一種の祝典劇と見なせよう。先に触れたデューラー同盟はそうした劇を奨励しており、『愛国祭の手引き』と題したパンフレットでは、夏に学校祭として森へのハイキングが行われ、野外で生徒達によりシラーの『テル』やクライストの『ヘルマンの戦い』が演じられた例が紹介されている。(Vgl. Dürerbund: Flugschrift 106, Januar 1913, S. 8.)

ハウプトマン直前一祝典劇の一般化：ハイヤー

こうして祝典劇の形態が徐々に変化していく中でドイツはいよいよ1913年を迎える。この年は解放戦争100周年及びヴィルヘルム二世在位25周年の節目の年として、祝典劇にとり1813年（解放戦争勝利）、1871年（ドイツ帝国建国）に続く三度目の、そして最後の大きな契機となった年だが、この年最大の記念行事は、皇帝以下各諸侯が参列して10月18日に華々しく執り行われたライプチヒの「諸国民戦争記念碑」除幕式であった（そして、これにより国民記念碑建築もひとつの到達点に達する）。抽象的な角柱構造を基本とするライプチヒの「諸国民戦争記念碑」が直接的なメッセージ性を減じているように、この頃の祝典劇の中にも国家や皇帝讃美のメッセージをある程度押さえ、一般劇に構成を近付けた作品が目につくようになる。先の論文で触れたケーニッヒの『シュタイン』（1907）も解放戦争を描いた一般史劇と呼んで差し支えないほどの確固とした構成を有する作品だが¹⁴、ヴィースバーデン枢密参事官を務めた歴史学者ハイヤー（Franz Heyer: 1842-1926）が1912年に発表した解放戦争100周年記念祝典劇『やり抜こう！』（„Durch!“）は、政治性を弱め、人物の心理面を強調し、人物関係の描写を重視した結果、クライストの『ヘルマンの戦い』ほどではないにせよ、一般劇に近い仕上がりとなっている。

『やり抜こう！』の主人公である男女の名前はヘルマンとツスネルデであり、明らかにヘルマン・モティーフからの流用であるが、舞台は解放戦争であるため、敵はローマ軍ならぬフランス軍となる。また解放戦争以前のプロイセンはフランスと同盟関係にあることも、トイトブルクの戦いまでのドイツーローマ関係と共通している。『やり抜こう！』にはプロイセンに駐留するフランス将軍スーファーが登場し、彼がツスネルデに想いを寄せる点は、従ってクライスト『ヘルマンの戦い』でのローマ代官ヴェンティディウスを想起

¹⁴ 拙論「ドイツ国民祝典劇の繁栄（その2）」、82-84頁参照。

させよう（しかしここには策略は存在せず、スーファーも殺されはしない）。一方この作品は祝典劇とは縁の薄い「家庭劇」の側面も有しており、ヘルマンとツスネルデは許婚であったのが、後に親同士の諍いのせいで強制的に婚約を解消され、ツスネルデの父親（プロイセン軍大佐。愛国の士でやはりヘルマンという名を有している）は娘にヘルマンと会うことを禁じるという、やや『ロミオとジュリエット』的なモチーフが、ほとんどメインストーリーとして進行するのである。ホーフマンの『三戦士』も家庭的場面を盛り込んだ作品であったが、それらの場面は親子三代に亙るドイツ解放・独立の達成過程を描写するという祝典劇的なものである点が『やり抜こう！』と決定的に異なっている¹⁵。「やり抜こう！」という題名は、解放戦争へ出征するヘルマンが、見送るツスネルデに帰還への合言葉として贈る台詞から取ったものだが、その件は以下の如くである。

「ヘルマン：

勝利か死かだ！ 僕達はそう旗に書いておこう。
そしてまるで狩りに行くように、恐れもせず戦いに向かうんだ。
とにかく僕達が勝利して帰還した暁には、
祖国に幸福と自由がもたらされるんだから。

ツスネルデ：

そうすれば、恋の甘い褒美があなたを待っていることでしょう。
父の意に背いてでも私はあなたの妻となるのですから。
ではあなた、お別れよ。私達が祖国に尽くしていると思えば、
別れの辛さも減りましょう。やり抜きましょう！

ヘルマン：

じゃあ『やり抜こう！』が僕達の合言葉だ。『やり抜こう！』

ツスネルデ：

¹⁵ 同、69-77 頁参照。

『やり抜こう!』¹⁶ [文中ト書きは省略]

上の引用から明らかなように、「やり抜こう!」という合言葉には二つの意味が込められている。即ち、ドイツが自由を勝ち取るまでの「やり抜こう!」と、二人が晴れて一緒になれるまでのそれとの意味である。しかし、以降でのこの合言葉の使われ方は、むしろ後者の意味合いの方が強い。老ヘルマン大佐は自らの連隊へのヘルマンの入隊志願を拒み続けるが、娘の説得もあり、ついに彼の願いを聞き入れる。そして最初の出陣命令が下った際にヘルマンの口から漏れた合言葉が、その私的な性格を物語っている。

「(両者 <=ヘルマンとヘルマン大佐> は軍隊式の挨拶を交わす。ヘルマンはその際ツスネルデに目配せで別れを告げ、合言葉『やり抜こう』を囁く。ツスネルデも同様に『やり抜こう』と答えるが、やや声を高めたため大佐に感づかれる。)

大佐 (ツスネルデを真顔で見ながら) :

わしを誤解するなよ! ローゼン大尉 <=ヘルマン> がユダヤ人 <=ツスネルデ> を嫁に取ることにはならん。(…)¹⁷

『やり抜こう!』という合言葉は従って、ドイツ解放の公的なスローガンというより、祖国の将来に自分達の幸福を託した恋人達の「秘密の合言葉」により近い。ヘルマンも英雄としては描かれない。彼は戦いのさ中、彼を追って軽騎兵隊に入隊していたツスネルデ(!)の手により、敵に討たれそうになるところを救われるのである。この段階でヘルマンの役割は終了してしまい、フィナーレの主役は大佐が務めることになる。即ち、戦いに勝利した後

¹⁶ Franz Heyer: Durch! Vaterländisches Schauspiel in drei Handlungen mit sechs Aufzügen. Zur Jahrhundertfeier der Erhebung Preußens 1813, Berlin o.J. (1912), S. 18.

¹⁷ Ebd., S. 30.

重症を負った大佐は二人の結婚を許し、兵士達に見守られながら息を引き取る場面で劇は幕を閉じるのである。この結末も、賛歌と歓声に包まれて幕の下りる通常の祝典劇とは趣を異にするものである。作品中には、他に女中と下男（やはり共に志願して入隊する）のロマンスや少年志願兵カールを巡るエピソードといった伏線も用意されており、ユーモラスな場面も散見される¹⁸。アルザス出身に設定されているフランス將軍スーファーも敵としては描かれない。ロシア遠征に敗れた後、彼はこう語る。

「これが真実だ。ああ、私は将来がとても不安だ。ナポレオンは、今フランスの首都に辿り着いた。そして必ずや新たな戦争の準備に取り掛かるだろう。あの凝り固まった支配欲は人情のかけらもない。あいつは愛しい家族という気の置けぬ場から父親を引き離し、母親の胸から息子を引き離し、友人と一族のあらゆる絆を緩めてしまう。何十万もの人々がロシアから最早戻りはしないのだ。そして戻っても、痛々しくやつれ果て足を引き摺り、心に死を芽生えさせ—あなたも見たらう—彼等は獣と化したのだ。そしてその隊列には何の規律もありはしない。」¹⁹

『やり抜こう!』は、テーマから見れば確かに「軍事国民祝典劇」に分類し得るだろうが、これらの描写を総合して考えると、軍国主義プロパガンダを目的とした作品では決してない。フランスに対するぎらついた敵愾心は最早作品には存在せず（ヘルマンは、冒頭フランス兵を射殺するが、それはツスネルデを路上でからかったフランス兵との喧嘩の成り行きであり過失による

¹⁸ 戦闘中、ヘルマンは絶体絶命の危機に陥るが、彼を追って入隊していたツスネルデに助けられる。ヘルマンが、恩人となった恋人を抱き締める光景を、たまたま遠くから目にした少年志願兵カール（彼は二人を男だと思っている）は隣にいたロシアのコサック兵士に、こう話し掛ける。「あの二人、キスしてるぞ。変ちくりんだあ！ おいら達男は戦うもんで、キスするもんじゃないや！」（Ebd., S. 44.）

¹⁹ Ebd., S. 26f.

²⁰ 「ツスネルデ：お父さんがよくやるように、私もシラーを引き合いに出すわ：気

ものである), 大波の如き愛国的高揚感も到来することはない。作中では随所でシラーが讚美され²⁰, むしろロマン主義的な色彩を帯びた「愛国的恋愛ドラマ」の感が強い。作中唯一の軍事国民祝典劇的人物である大佐が, 新ドイツ帝国の到来を予言しながら静かに亡くなることで, 世代の交代そして軍国の世の終焉が暗示されるが, 同時に夕焼けの如きライトに照らされ舞台奥を騎行する国王とブリューチャーにより, 戦争の持つ動と静, 明と暗の印象が観客に強く植え付けられ, 戦争の支払う重い代償が象徴的に表現されている。

「彼<=大佐>は首を垂れる。医者は死亡を確認し, 彼の臉を閉じる。全員が跪き祈る。(…) 背後を国王とブリューチャーが将校や兵士達に歓呼されながら戦場を馬で [又は歩いて] ゆっくりと通り過ぎる。燃え立つ風車小屋が崩れ, 炎がめらめらと立ち昇り, 舞台全体に赤味がかかった光が差す。幕が下りる。」²¹

引用から分かるとおり, 本作には国民祝典劇には定番の人物である闘将ブリューチャーも最後に登場するが, ハウプトマンの描くブリューチャーが持つアナクロニズムとまではいかないものの, シルエット化されたその姿は既に過去の人物であり, 鮮烈な軍事的イメージは伴わない。作品全体を覆う穏やかで日常的なトーン(祝典劇に特徴的である擬古的な台詞回しはここではほとんど用いられず, 人物達の描写においても, 些細な動作がしばしば描出される)は, 解放戦争を既に同時代人の目からではなく, かつての偉業として作品の背景に組み込んでしまう余裕を持ち合わせているといえよう。従っ

高い心は不当なことを許さない!」(Ebd., S. 12)「ヘルマン: シラーは新時代の預言者とされているのだ。」(Ebd., S. 17)「ツスネルデ: シラーが歌い, カントが命令として要求したことは, 私の血や肉となり, 人生の指針となっているのです。」(Ebd., S. 22)また, プロイセン軍の若者達が訓練の際, 白い開襟シャツというシラー風の服装をする点については既に述べた。(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, 平成22年, 55-87頁]註7参照。)

²¹ Heyer: Durch!, S. 46.

て、その文学性の優劣はさておき、『やり抜こう!』は少なくとも一般劇として上演に堪え得るほどにまとまった構成を持つ「愛国劇」だが、逆に解放戦争記念祝典劇として見た場合、描写される場面が余りに卑近過ぎることも手強い、観客に対し十分な「効果」を挙げることができたかどうかは疑わしい。

まとめ

ドイツ祝典劇は宮廷祝典劇としてロッヒャーやツェルティスといった15世紀後半から16世紀前半に活躍した人文主義者達によりその原型が形作られ、君主の庇護を受けながら、ローエンシュタインなどによりバロック時代には形式的に完成し、啓蒙主義前半では宮廷ロココ文化の一翼を担いながら18世紀中頃までに爛熟期を迎える。一方その直後から現れ始めた、啓蒙主義本来の特徴を有する国民劇場設立運動は、必然的に祝典劇の分野にも国民祝典劇の出現を待望した。しかしそうした要請に従い、実際に国民祝典劇が誕生するのはそれから約半世紀を経た古典主義時代であり、1813/14年の対ナポレオン解放戦争が分野成立の大きな契機となるわけだが、宮廷祝典劇から国民祝典劇への橋渡し役となった作家は、シラー、クライスト、ブレンターノ、ゲーテといったドイツ文学そのものの刷新を成し遂げた作家達である。この点からも当時の祝典劇は、決してドイツ文学全体の流れから隔離された特殊分野ではなく、その一分野としてやはりドイツ精神文化の影響下にあった演劇分野であったことが理解されよう。この時期にはまた、従来の宮廷祝典劇的手法に加え、国民祝典劇的手法も様々なものが発案され、1871年のドイツ統一を境に国民祝典劇はローデンベルクやホーフマンやバルツといった「祝典劇作家」が覇を競い、全盛期を迎える。

しかしこうした祝典劇も、20世紀に入ると文学的発想が枯渇し、実際の戦争からは既に40年以上の歳月を経て祝勝気分はとうに消え失せ、国民の国家意識も多様化していく中、ラウフの如く未だに昔日の栄華を夢見て止まない宮廷に取り入り、「フラー!」と時代錯誤な叫び声を上げ続けるか、「シャル・

「ウント・ラウフ」の如くパロディの対象となり笑い飛ばされるか、ヴェルニクスの如く超保守的国民層を相手に文学的に無価値な巡業芝居を垂れ流し続けるか、さもなければハイヤーの如く礼讃調を抑えながら一般劇へと歩み寄り、雄叫びを上げる代わりに過去の栄光に祈りを捧げるしか道はなくなったのであろうか。この閉塞しかけた演劇ジャンルに一つの可能性を試みた作品が、他ならぬゲルハルト・ハウプトマンの『ドイツ韻律による祝典劇』であるといえよう。以降は、この文学ジャンルで最後の輝きを放ったともいえる彼の祝典劇に光を当て、その数奇な成立史及び受容史と作家本人の対応を検証したい。それらの結果を踏まえて作品を分析することにより、祝典劇執筆から浮かび上がるハウプトマン文学の本質、更には現代における祝典劇の限界性が浮き彫りとなることであろう。

Die Banalisierung und Verallgemeinerung des späten deutschen Nationalfestspiels

Masafumi SUZUKI

Am Beginn des 20. Jahrhunderts, wo das moderne deutsche Nationalfestspiel in die letzte Phase übergang, wurde das Festspiel häufig als „patriotisches Unterhaltungsschauspiel“ aufgeführt. Diese Tendenz benutzte Paul Werning am geschicktesten aus. Aber das Ausführliche seiner Festspiele ist uns heute äußerst unklar wegen der Knappheit der Materialien einschließlich der Werke. Man kann zur Zeit das Wesen der Werningschen vaterländischen Festspiele sowie deren großen Erfolg nur durch die heftige Kritik der Zeitschrift „Kunstwart“ bis zu einem gewissen Grad vermuten. Ob Werningsche Festspiele aber damals wirklich solchen Erfolg hatten, wie „Kunstwart“ berichtete, weiß man nicht. Oder Vielleicht kritisierte der Herausgeber der Zeitschrift und Vertreter vom „Dürerbund“, Ferdinand Avenarius, Werning als „Sündenbock“, um die Idee des Bunds; die ästhetische Erziehung des Volkes und die Pflege der Kultur, an die Leser zu appellieren. Auf jeden Fall verlor das Festspiel im 20. Jahrhundert wie „Schall und Rauch“ in Berlin seine eigentliche erhabene Festlichkeit, und die Grenze zwischen dem Festspiel und dem normalen Schauspiel wurde deshalb immer vager. Trotzdem erreichte die deutsche Theaterwelt in 1913, d.h. 100. Jubiläumsjahr vom Befreiungskrieg, den letzten Höhepunkt des Festspiels. Das typische Werk aus dieser Zeit wäre Franz Heyers Festspiel „Durch!“. Dieses das Motiv von Kleists „Herrmannsschlacht“ variierende Werk drückt nicht nur die Vaterlandsliebe, sondern auch das Familien- und Liebesleben aus,

und setzt sich die militärische Propaganda überhaupt nicht zum Ziel. In diesem Sinne könnte man das Werk auch als allgemeines Schauspiel betrachten. In den damaligen sozialen Verhältnissen, wo mehr als 40 Jahre nach dem Vereinigung des Deutschlands angefeuerter Patriotismus schon verging, blieben den Festspielen 4 Wege noch übrig: 1. Von den Spuren des alten Hoflebens träumend anachronistisches patriotisches „Hurra!“ rufen wie Lauff. 2. Patriotischen Geist parodierend auslachen wie „Schall und Rauch“. 3. Für das konservative Publikum literarisch wertlose Unterhaltungsfestspiele produzieren wie Werning. 4. Die Verherrlichung unterdrückend sich dem allgemeinen Schauspiel nähern und statt des Rufens still beten wie Heyer. Es wäre Gerhart Hauptmanns „Festspiel in deutschen Reimen“ (1913), das auf dieser fast starr gewordenen Gebiet des modernen Nationalfestspiels nach einer neuen Möglichkeit suchte.