

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 —

鈴木 将 史

反動的宮廷祝典劇：ビュットナー、ヴィルデンブルーフ

1871年のドイツ統一以来盛況を誇ってきた国民祝典劇は、世紀末となり帝国が内政・外交共に様々な問題を露呈してくるようになると「現実逃避」の傾向を示し始める。即ち、ホーフマンの『三戦士』¹のように現実社会を舞台にしているのは、「万歳愛国心」(„Hurrapatriotismus“²)を矛盾なく表現することが困難になってきたのである。祝典劇は再びアレゴリーを多用するようになり、特に毎年作られた皇帝誕生祭用の作品にはそうした傾向が顕著であった³。この一種の「先祖返り」的傾向を見せ出した祝典劇の典型的な例が、1896年というドイツ統一からライプチヒ会戦100周年までの間の小さな節目となった年(ヴィルヘルム I 世誕生100周年、ドイツ帝国建国25周年)に美学研究家及び宮廷付作家ビュットナー (Franz Büttner Pfänner zu Thal: 1859- um 1923)が書き下ろした『ドイツの聖ミハエル』である。„St. Michael“

-
- ¹ 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)67-77頁参照。
- ² ラインハルトは、ハウプトマンの『祝典劇』を演出するにあたって、従来の祝典劇が標榜する愛国心をこのように表現した。(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. 72.)
- ³ 1915年に、ヴィルヘルム II 世の誕生日を祝して制作された祝典劇『岸壁から海原へ』では、ゲルマニアを始めとしてドイツの11地方のアレゴリーが登場し、次々と皇帝に祝賀の辞を述べる。(Vgl. Vom Fels zum Meer! Festspiel zum Geburtstage Sr. Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm II., Münster 1915.)

は、通常 „Michel“と短縮され、イギリス人に対する「ジョン・ブル」、アイルランド人に対する「パディ」、或いはアメリカ人に対する「アンクル・サム」と同様、人はいいが鈍重で単純なドイツ人を揶揄したニックネームとして、特に解放戦争以来外国の諷刺画などに好んで用いられてきた。ここでの「聖ミヒヤエル」はそうしたイメージを逆手に取り、外国の束縛に囚われていたゲルマニアを解放するドイツ精神の権化として登場する。

この祝典劇は大きな特徴を三点有している。第一は先に紹介したように、劇全体がアレゴリーに支配されていることである。特に序幕と第三幕は完全なアレゴリー劇となっている。登場人物はミヒヤエルとゲルマニアを始めとして、オイローパ、オーストリア、イタリア、ルシア、ブリタニアなど、各国の守護神と悪神ロキが主であり、その他の人物としては第二幕に現れるフリードリヒ I 世と大王を除けば非アレゴリー的な者はいない。他には皇帝ヴィルヘルム I 世の記念碑が重要な舞台装置となるが、記念碑に月桂樹の花輪が捧げられる点といい、掲げられた皇帝の肖像の周囲に彫り込まれたラテン語の銘文「我が印は、鋼よりも永く立ち残らん」 („Exegi monumentum aere perennius“) といい、正に純然たる宮廷祝典劇を連想させる演出となっている。

第二の特徴はこれと関連するものだが、挿入された三葉の挿絵が皇帝ヴィルヘルム II 世自身の筆による点である。周知の如く自らを芸術通と任ずるヴィルヘルム II 世は、「余の示した^{のり}則と境を踏み越える芸術は、最早芸術にあらず。」⁴ と言い放ち、文学者達の叙勲に自身も深く関与したが(しかし叙勲者の顔ぶれ—ルートヴィヒ・ガングホーファー、ヨーゼフ・ラウフ、パウル・ハイゼ、カール・マイなど—を見渡せば、皇帝の通俗的文学趣味は自ずと明らかになる。後述するが、ハウプトマンも皇帝直々の異議によりシラー賞受賞を阻まれている)、皇族一族が舞台上に登場することは、検閲により厳しく

⁴ Die Reden Kaiser Wilhelms II. 18. Dezember 1901. In: Die Reden Kaiser Wilhelms II. (hrsg. v. Johannes Penzler), Bd. 3, Leipzig o.J. (um 1905-1913).

制限された⁵。この皇帝が自ら挿絵を描くという事態は、宮廷よりの最高の「お墨付き」を得たも同然であり、作品自体が如何にヴィルヘルム二世の意向に沿ったものであるかを物語る。いやそれどころか、作品の表紙を開けば、挿絵と劇の例外的な関係を我々は知ることになる。即ち、『聖ミヒャエル』には通常のタイトルページの前に、特別な表紙ページが設けられており、そこには「愛国的祝典劇『ドイツの聖ミヒャエル』中における皇帝ヴィルヘルム二世陛下御筆 3 寓意画の上演」と麗々しく告示されるのである。中でも „Wilhelm II.“ の文字は金が厚く盛られ、この劇の題名かと見紛うほどに大書される。つまり『聖ミヒャエル』は、主役である皇帝の挿絵を物語へと発展させた祝典劇なのである。

第三の特徴も非常に目を引くものである。『聖ミヒャエル』には台詞が存在しない。バルツの劇の如く詩を朗詠するヘロルドも登場はしない。劇は序幕 (Vorspiel) である五つの場 (Scene) と本編である三つの幕 (Bild) から成っており、幕はそれぞれ「ドイツ勢力のゲルマン時代からドイツ帝国復活までの歴史的発展」、「国内におけるドイツの強さ」、「国外でのドイツ勢力」に分かれる。これらの短い劇が音楽を背景としてパントマイム風に演じられるわけだが、冒頭に紹介される序幕の粗筋が作品のトーンをあらかじめ表現しているといえるだろう。

「ゲルマンのジークフリート伝説が聖ミヒャエルに引き継がれる。聖ミヒャエルはドイツ精神、ドイツの力そしてドイツの忠義を象徴している。彼は敵の権力と不和に囚われの身となっていたゲルマニアを、彼自身がようやく再び焼き合わせねばならなかった統一ドイツの剣をもって解き放つ。ミヒャエルはゲルマニアを自由の高みへと導き、彼の庇護のもとでいつ如何なる時も彼女が安泰に暮らしていくであろうホーエンツォー

⁵ Vgl. Brude-Firnau, Giesela: Die literarische Deutung Kaiser Wilhelms II. zwischen 1889 und 1989, Heidelberg 1997, S. 5-8.

レルン城が、地平の彼方に浮かび上がる様子を彼女に指し示す。』⁶

ドイツ(というより、むしろ14世紀の辺境伯フリードリヒI世[バルバロッサとは別人]から始まるホーエンツォーレルン家)の発展の歴史を寸劇で追った第一幕にも、ドイツの各種産業を讃美した第二幕にも、そしてドイツの軍事力によりヨーロッパの平和が達成され、各国の女神達がゲルマニアのもとに集結する第三幕にも、その最後には聖ミハエルが現れ、ヴィルヘルムI世の顕彰碑に月桂樹を捧げ(一幕)、再び手下を率いて襲ってきたロキを追い払い(二幕)、戦争の女神を退散させる(三幕：図版参照)。

それぞれの幕にヴィルヘルムII世の描く挿絵が付けられるわけだが、この作品は先述したとおり挿絵が先に存在し、そのイメージをビュッナーが劇に仕立て上げるという、通常とは全く逆の手順を経て完成した劇である。そのため劇そのものが挿絵の説明文的な帯び、台詞もないため劇全体が「粗筋」から構成されるような印象を免れない。先に紹介した序幕の「粗筋」の後は、やはり以下のような同様の文章が続く。

「第二場：

ゲルマンの風景。背後には洞穴のある岩山の一部。右手にはローマの城が建つ山。左手には席がしつらえられたトウヒの木。

ゲルマニアが自分の剣に見惚れながら右手から楽しげに登場。彼女はゆっくりとドイツトウヒの木に向かい、席に腰を下す。剣を持ったまま次第に物思いに沈む。』⁷

⁶ Franz Büttner Phänner zu Thal: Der deutsche St. Michael. Von Sr. Majestät Kaiser Wilhelm II. autorisierte Bearbeitung der drei allegorischen Zeichnungen Allerhöchstdesselben zu einem Patriotischen Festspiel. Leipzig/Dessau 1897, S. 7.

⁷ Ebd., S. 10.



ヴィルヘルムII世による第三幕の挿絵。戦争の女神「フリエ」は右手奥に退散し、左手上空には十字架が輝き渡る。

NATIONS OF EUROPE!
Join in the defence of your faith and your home!

Verlag von Ullstein & Buchardt, Berlin W.

NATIONS EUROPEENNES!
Défendez vos foyers sacrés!

これは舞台指示ではない。この文章で第二幕は終了するのである。人物はアレゴリーであることに加え全編を無言で通すことから象徴性を更に高め、挿絵を肉付けして出来上がった舞台は（雷鳴が轟いたり地面が割れたりするものの）基本的には躍動感に乏しく、記念碑的場面の連続となる。確かに内容面からいえば、聖ミハエルがドイツ精神を象徴する以上、国民劇の範疇に入るといえるが、先に挙げた三つの特徴により、作品は極めて様式化した古典バレエに近い仕上がりとならざるを得ない。『聖ミハエル』の例が示すように、周囲の文学界がドイツ演劇の刷新を叫ぶ中、祝典劇は時にその反動として、ゲーテ・シラー以前の状態へ立ち戻りかねない擬古的な傾向を示したのである。

先の論考で取り上げたエルンスト・フォン・ヴィルデンブルーフ (Ernst von Wildenbruch: 1845-1909) の祝典劇『ヴァイマル賛歌』も 20 世紀早々に発表されているが⁸、この作品の第二部はこうした祝典劇の反動的な流れの中に位置付けることができよう。第一部に登場するゲーテ、シラー、ヴィーラントからして既に、ここではアレゴリー的存在として処理されているが、第二部に登場する人物達は 4 人のデーモン（「憎しみのデーモン」、「妬みのデーモン」、「闇のデーモン」、「暴力のデーモン」）という設定で、ゲーテの『エピメニデスの目覚め』の影響が明らかに認められる。二部は、芸術の殿堂ヴァイマル劇場が新築落成した賑々しい様子をデーモン達が苦々しく眺めるところから始まる。そこで憎悪、羨望、闇のデーモン達は彼等の「秘密兵器」である「暴力のデーモン」（ライオンの頭を持つ半獣の怪物）を呼び出し、劇場を破壊させるべく送り出す。ほどなく劇場は炎に包まれデーモン達は狂喜するが、やがて人間精神復活の声があちらこちらから聞こえ出し、ザクセン-ヴァイマル-アイゼナッハ大公カール・アウグストを呼ぶ声があたりに満ちる。続いて暴力のデーモンが捕まったという報がもたらされ、デーモン達

⁸ 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）57-61 頁参照。

は滅び去る⁹。『ヴァイマール賛歌』は、ヴァイマール国民劇場の新築落成を祝う祝典劇として芸術の至高性・不滅性を讃えているため、文化国民祝典劇に数えられ得る作品だが、アンナ・アマーリア、カール・アウグストといった芸術パトロン領主の存在を強調し礼讃する点においては、むしろ宮廷祝典劇であるシラーの『芸術への敬意』により近い内容を示しているといえよう。とりわけその第二部は、児童漫画さえ想起させる単純な勧善懲悪物語で（暴力のデーモンが「腹が減ったぞ」と言いながら登場する場面は、現代人の目にはむしろコミカルにさえ映るだろう）、ドラマトゥルギーは明白に後退している感を禁じ得ない。しかし、ヴィルデンブルーフはこうした著作により宮廷より格別の恩顧を受け、唯一シラー賞を二度（1884, 1896）受賞した劇作家として後代にその名を残しているのである。

「皇帝祝典劇」：ラウフ

このヴィルデンブルーフよりも更に「空虚」であると評された作家がラウフ（Josef Lauff: 1855-1933）である。彼はヴィルヘルム II世の覚えがとりわけめでたかった宮廷作家として知られているが、特に皇帝の肝煎りで1896年よりヴィースバーデンに「一般祝典劇祭」が開始された後は、プロイセン王立ヴィースバーデン宮廷劇場の専属作家として、祭典演劇部門（祭典は演劇並びにオペラ上演からなる）の中心的作家となった。1896年から1914年までの毎年5月にヴィースバーデン宮廷劇場を舞台に催された祝典劇祭は通称「皇帝劇」（„Kaiserspiele“：“人文主義時代に確立したものと別個）と呼ばれ、ヴィルヘルム II世が深く関わったことに大きな特徴を持つが、ヴィルヘルム I世時代よりホーエンツォーレルン家が好んで訪れたヴィースバーデンを、皇帝は「20世紀のバイロイト」に育て上げるべく、この地を背景として

⁹ Vgl. Wildenbruch, Ernst von: Das Hoheslied von Weimar, Berlin 1908, S. 24-34.

ワグナー音楽祭に匹敵する祝典劇祭の開催を計画した（しかしヴィルヘルムII世自身はワグナー音楽を好んでいたわけではない¹⁰）。そして新しい『指輪』の作者にラウフを指名したのである。ラウフは皇帝の要望に忠実に従い、『指輪』と同様『ホーエンツォーレルン三部作』を構想する（第三部は未完）。その結果、第一部として13世紀後半に時代を設定し、神聖ローマ皇帝選挙を巡る争いでイギリスとボヘミア側の陰謀を打ち破りルドルフ・フォン・ハプスブルクに帝位をもたらす城塞伯フリードリヒIII世を描いた『城塞伯爵』（„Der Berggraf“）が1897年に初演され、その二年後には、横暴な自由都市を平定しブランデンブルクに政治的統一をもたらした「鉄の歯」と異名を取る選帝侯フリードリヒが主人公の『鉄の歯』„Der Eisenzahn“が初演された。これらの祝典劇に登場するホーエンツォーレルン領主は象徴的人物に留まらず自ら積極的に行動する主人公だが、徹頭徹尾高邁な英傑として描かれる。彼等は以下のフリードリヒの台詞が示す如く、「神の望む厳然たる正義」を自らの行動の絶対的な規範とするのである。

「わしの意志は変わらん。—ヴォルフク=陳情にきたマルテ・フォン・デュンケルスビュールの夫と子供を殺した伯爵）めは焼き払うのだ。

—暴力には暴力をもって挑まねばならぬ！

—そのように定められた以上、そう主が望んでおられるのだ。

なぜなら歯には歯を一目には目をとっているからだ。」¹¹

¹⁰ ヴィルヘルムII世にとりワグナーの曲は「うるさ過ぎる」音楽であった。（その対極として皇帝が好んだのは「簡素な」グルックの音楽である。）そのため、一般祝典劇祭でのワグナーは、最初の3年間はオペラ公演部門の柱となったものの、以降は殆んど上演されなくなる。代わってグルックの『アルミーデ』とヴェーバーの『オベロン』がその豪華な演出で評判となり盛んに上演された。（Vgl. Haddenhorst, Gerda: Die Wiesbadener Kaiserspiele 1896-1914 [Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Nassau 36], Wiesbaden 1985. S. 18/S. 216f.）

¹¹ Josef Lauff: Der Berggraf. Historisches Schauspiel in fünf Aufzügen, Berlin/Köln/Leipzig 1897, S. 19.

当然の如く、こうした余りにも時代錯誤の激しい「宮廷プロバガンダ」とも呼び得るラウフの祝典劇は、カイザーシュピーレ演劇祭に対する内外の高い人気とはうらはらに¹²、演目の中心となり続けることはできなかった。『城塞伯爵』は都合5シーズン16回の公演で舞台から姿を消し、同様の結果を辿った第二部「鉄の歯」が1911年に再び上演された際には、皇帝が臨席したにも関わらず観客の不興を買った¹³。ただ、ラウフは以降も皇帝の庇護を受け続け、1913年には爵位を授けられている。ラウフはこのように「プロイセン御用作家」の代表的存在となったわけだが、近代文学がこうした作家の存在を、格好の風刺対象として取り上げぬ筈がなかった。その例こそ、19世紀末にキャバレーを舞台として台頭してきた「グロテスク」や「パロディ」文学である。

祝典劇のパロディ：「シャル・ウント・ラウホ」、 「ベーゼ・ブーベン」

ドイツにおけるキャバレーの本格的な成功例は、(ほぼ同時期にミュンヘンでも「11人の死刑執行人」[„Elf Scharfrichter“]が設立されているが)1901年にベルリンでヴォルツォーゲン (Ernst von Wolzogen: 1855-1934) の主導により発足した「ユーバーブレットウル」 („Überbrettl“) から始まる¹⁴。

¹² ヴィースバーデンのカイザーシュピーレは、毎年ヴィルヘルムII世が臨席することでその人気を保った要素が多分にある。皇帝が滞在する間のヴィースバーデンは歓迎ムード一色となり、様々な催し物(テニス大会、レガッタ競技、各種パレードなど)が開かれ、ハイライトである劇場公演の主役は皇帝であった。観客(内外の名士が厳選された)は劇を観るよりも、むしろ皇帝を迎えるために劇場に集まり、皇帝の一挙手一投足が祭典最大のニュースとなった。ただ、後半のカイザーシュピーレは、古典的作品に対するオーソドックスな演出と豪華な舞台により大衆的人気を博していた側面もある。(Vgl. Haddenhorst: Die Wiesbadener Kaiserspiele 1896-1914, a.a.O., S. 10-15.)

¹³ Die Wiesbadener Kaiserspiele 1896-1914, S. 24.

¹⁴ 「ユーバーブレットウル」の名称は、ビーアバウム (Otto Jurius Bierbaum: 1865-1910) のボヘミアン小説『シュティルベ』で主人公シュティルベが発する台詞「俺達は新しい文化を踊りながら呼び込むのだ! キャバレーの超人を生み出すの

しかし当初は大評判となった「ユーバーブレットウル」も数カ月後には内紛からヴォルツォーゲンが指導部から追われるなどして失敗に終わる¹⁵。そして尚も「ユーバーブレットウル」を模倣したキャバレーが続々とオープンし¹⁶、その大半が短命に終わる中、最も成功を取めた小劇場が「ドイツ劇場」の若手俳優ラインハルト (Max Reinhardt: 1873-1943) のもとで「ユーバーブレットウル」の僅か5日後に活動を開始した小劇場「シャル・ウント・ラウホ」である¹⁷。「シャル・ウント・ラウホ」はヴィルヘルムII世をカリカチュアにした「殿様」 („Serenissimus“) と劇場支配人キンダーマンを登場させる一連の幕間劇で一世を風靡したが、中でもとりわけ話題を呼んだ作品はカイスラー (Friedrich Kayßler: 1874-1945) 作と推定される『社会劇：職工』 („Die Weber“) である。「ゼレニシムス陛下の御要望による特別上演用キンダーマン男爵改作」と副題がついたこの劇は、勿論ハウプトマン作品のパロディであるが、君主を憚る劇場支配人の手により自然主義劇の悲惨な場面は全て削

だ！ このつまらん世の中をひっくり返してやるのだ！」 („Wir werden eine neue Kultur herbeitanzen! Wir werden den Übermenschen auf dem Brettl gebären! Wir werden diese alberne Welt umschmeißen!“) (O. J. Bierbaum: Stilpe. In: O. J. B.: Gesammelte Werke, 2. Bd., S. 448.) に使われたニーチェの用語から考案された。(Vgl. Schwerte, Hans: Überbrettl. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, 34Bd. [1953], S. 153f.)

¹⁵ Vgl. Die Berliner Moderne 1885-1914 (hrsg. v. Jürgen Schütte/Peter Sprengel), Stuttgart 1987, S. 54.

¹⁶ そうした動きを総じて「ユーバーブレットウル運動」と称し、「ユーバーブレットウル」は以降フランスを手本としたベルリン・キャバレーを指す総称となった。(Vgl. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910. Jahrhundertwende [hrsg. v. Erich Ruprecht/Dieter Bänsch], Stuttgart 1981, S. 127.)

¹⁷ 「シャル・ウント・ラウホ (=空騒ぎ)」は、ラインハルトが自らの小劇場を擲擧してつけた名ではない。それが既存の大劇場に対して向けられた皮肉であったことは、シュニッツラーに対して宛てた彼の書簡の以下の部分から明らかになる。「私は、私達の先例のないほど親近感のある („intim“) 劇場が、劇場の新しい発展性への土台になると考えています。特に韻文劇は私達の劇場で大規模劇場の空騒ぎから解放されて、本当に生き生きとすることでしょう (…)」(下線筆者) (Reinhardt's Brief an Schnitzler. 31. August 1902. In: Der Briefwechsel Arthur Schnitzler mit Max Reinhardt und deren Mitarbeitern [hrsg. v. Renate Wagner], Salzburg 1971, S. 41.)

除され、「裕福な職工達」の物語に改竄されてしまう。これだけでもこの作品は、ひとつの自然主義風刺劇として成り立つだろうが、1901年5月22日のドイツ劇場での初演には更なる強烈な風刺が用意されていた。即ち、オリジナルの『職工』が1894年に初演された同劇場の王侯棧敷席は、演劇の内容に立腹した皇帝ヴィルヘルムII世が年間予約を解約したことで有名ないわくつきの席である。この王侯席にパロディ劇初演当日には役者扮するゼレニシムスが座り、劇の最後には全員が直立不動で（観客が起立したか否かは不明）ゼレニシムスに向かって国家を歌い、その後ゼレニシムス自らが舞台へ降り、そこでキンダーマンと以下のようなやり取りを交わすのである。

「殿様：（…） 尋ねるがキンダーマン、そもそもこの一え〜シュレジエンとやらは何処にあるのかな？」

キンダーマン：ボヘミア山脈の北であります、陛下。

殿様：あ、そう。ボヘミア山脈、え〜知つとる、知つとる。一え〜ご苦労、ご苦労。一そうそう、余がまだ言い残したことは、この一え〜劇の作者についてであった。余は忘れたのだが、一え〜。

キ：作者はハウプトマン〈普通名詞として『大尉』の意〉であります、陛下。

ゼ：あ、なるほど。してその者はまだ書いておるのかな？」

キ：私の知る限り、まだすこぶる達者であります。

ゼ：しかし、とうに少佐くらいにはなっていないもよさそうなものだが、その男なら、ん？ あの一え〜別の一え〜愛国的な作家は、名は忘れたが、あれも少佐であろう、ん、キンダーマン？」¹⁸

¹⁸ Friedrich Kayßler(?): Die Weber. Soziales Drama. Auf Wunsch Sr. Durchlaucht von Serenissimus eine Sondervorstellung bearbeitet von Freiherrn von Kidermann. In: Schall und Rauch. Erlaubtes und Verbotenes. Spieltext des ersten Max-Reinhardt-Kaberetts (Berlin 1901/02) (hrsg. v. Peter Sprengel), Berlin 1991. S. 62.

キャバレーならではの辛らつな宮廷風刺もさることながら、同時に君主にその名さえ忘れられる程度の「愛国的な作家」として皮肉られたラウフ（元來本職は軍人であったラウフは、1898年のヴィースバーデン劇場への招聘と共に大尉から少佐に昇進する）が、如何に当時の宮廷イメージと結び付き、キャバレー文学の格好の風刺対象であったかも窺われる。「シャル・ウント・ラウホ」では、他にも幕間劇『ゼレニシムスと詩人』（„Serenissimus und der Dichter“）でラウフのパロディと思しき詩人が登場し、「愛国劇」創作の秘訣をこう語る。

「(…) それどころか恐ろしく簡単です。愛国劇の場合、何か単純で庶民的な話を作ります。—それから少し戦争をそこに加えまして—そして二・三の英雄ですな。—一人は撃たれて死にます。(もう一人に自分の許婚を残すわけです。—すると愛国心が少しばかり一緒に湧き起こってきまして。最後には気高さがどっと出てきます) そして兵士と旗と大砲と太鼓をちょろちょろ出して、それから派手に行進します。—軍歌と万歳ですな—そうして一丁上がりです。恐ろしく簡単です。」¹⁹

こうした風刺劇舞台に作品を提供することにより永続的な文名を勝ち得た代表的な作家がモルゲンシュテルン (Christian Morgenstern: 1871-1914) であり、彼が1901年10月22日の「シャル・ウント・ラウホ」公演のために書き下ろし、結局当局の命令により上演中止となった幕間劇が『ラウフ伯爵』（„Der Lauffgraf“）である。この作品は題からも明らかなように、「貴族作家」とも呼び得るほど皇帝に好まれたラウフの『城塞伯爵』を風刺する「歴史劇」だが、ラウフ文学的主人公ラウフ伯爵は劇中でこう叫ぶ。

「ヴォルフのならず者の首根っこを踏んづけてやる。

¹⁹ Ebd., S. 156.

(声を高めて) わしはだてに、かのラウフグラフと名乗ってはおらん。
 わしの足はいつ如何なる時も、
 ここポーゼンではありとあらゆる所で正しいのだ！
 (間) ああ、悲しい時代だ！
 (舞台の中央に進み出) ああ、君主という聖なる務めよ、
 あの方(右手で天を指す)の御意志に従い
 国家というトウヒの丸木舟を形作らねばならない。
 自らの国民が領主の意欲に満たされたさまを
 御覧になりたがっているあの方に従ってだ。
 (君主の如き威厳をもって) 従ってそのとおりに計らえ！
 なぜならわしは、わしはラウフグラフであるからだ。」²⁰

『ラウフ伯爵』の登場人物は、ヴォルフを始めとしてことごとく『城塞伯爵』のそれと合致し、台詞回しも極めて類似しているため、誰の目にも作品がパロディであることは明らかだが、この作品の風刺で何よりも重要な点は、ラウフグラフが事あるごとに天を指し、神の意志の正義と領主たる我が身にかかる神の加護を強調することである。それはラウフ作品、ひいてはプロイセン宮廷の基本姿勢に対するシニカルなデフォルメに他ならない。モルゲンシュテルンの生前には『ラウフ伯爵』が当局の検閲により出版も上演も叶わなかったのは、従って当然の成り行きといえよう。

「シャル・ウント・ラウホ」は、宮廷を対象とする政治的風刺劇上演にその主な力点を置いており、設立の翌年に「小劇場」(„Kleines Theater“)という副名称を冠してからは、シュニッツラー喜劇など本格的な劇の上演へと向かっていく。一方、やはり1901年にラインハルトと同様「ドイツ劇場」の若

²⁰ Morgenstern, Christian: Der Lauffgraf. Historisches Schauspiel. In: Ch. M.: Sämtliche Dichtungen, II, Bd. 13. Die Schallmühle. Grottesken und Parodien, Basel 1976, S. 114-122, hier S. 115.

手俳優であったベルナウアー (Rudolf Bernauer: 1880-1953) が役者仲間のマインハルト (Carl Meinhard: 1886-1949) と始めた「ペーゼ・ブーベン (悪童達)」は、諧謔精神を更に先鋭化し、世の中のありとあらゆる出来事を笑い飛ばそうとしたキャバレーである。そこではイブセンの『ノラ』の結末について、既存作家達の作風を模倣した様々なバージョンが試みられ、ヴェーデキント風、メーテルリンク風、ハウプトマン風などといった著名作家達の特徴を取り入れた結末が連作されたが²¹、中でも奇作とまで形容しうる結末は、ラウフの筆致を真似たパロディ祝典劇『ノラ』である。ベルナウアーはその内容を以下のように回想している。

「二人は一現代の服装であるが、英雄然とした態度一別々の舞台袖から登場した。ヘルマーはノラに、何故寝に行かぬのか、何をすつもりなのか尋ね、それに対して彼女は永遠に彼の許を去るつもりであると答えた。そこでヘルマーは、まるでノラを突こうとするかのように、自分の雨傘を剣の如く構えた。しかし彼女がその胸を決然として気後れもせず彼に突き出したので、彼は深くじっと考えを巡らせる。彼女を翻意させる様々な試みも徒労に終わった後、彼は彼女に唯一最後の頼みを聞くように請うた。『全体そうと決まっているのなら、君が僕の許に最早留まり得ないなら、少なくとも別れる前に万歳を唱えようではないか (彼は次第に興奮し、情熱的になった) ースカンジナビア王万歳！ スカンジナビア王とその一族万歳！』

ノラ：万歳！

ヘルマー：万歳！

²¹ 『ノラ』は1880年にミュンヘンで初演されるにあたって、当局の要請によりイブセン自身が結末をハッピーエンドに書き換えたという過去を持つが、このエピソードが「ペーゼ・ブーベン」での結末パロディ連作につながったとベルナウアーは後に回想している。(Vgl. Bernauer, Rudolf: Das Theater meines Lebens. Erinnerung, Berlin 1955, S. 131.)

ノラ：万歳！

ヘルマー：万歳！

ノラ：万歳！

(万歳の声は矢継ぎ早に鋭く、プロイセン軍隊の正確さで連続した)

ヘルマー：そして王の血統が花開かんことを！

ノラ：そして発展せんことを！

ヘルマー：そして栄えんことを！

ノラ：そして永遠に強からんことを！

ヘルマー：フラー！

ノラ：フラー！　そしてその子孫が世界を治めるようー北極からー

ヘルマー：南極まで！

ノラ：ウラルからー

ヘルマー：キリマンジャロまで！

ノラ：永遠に！

両者：フラー！（…）

(軍楽調の曲がそこで始まった。背景の幕が分かれた。そこに目にしたのは、観客席に背を向け台座に鎮座する胸像だった。胸像には緑の葉が絡まっており、四方から色とりどりの光が当てられていた。)²²

ヘルマー及びノラを演じた役者は、当時古典劇俳優の第一人者であったベルリン王立劇場所属のマトゥコフスキー (Adalbert Matkowsky: 1858-1909) とロッペ (Rasa Poppe: 1867-?)²³ の口吻を真似た。従って、最後に現れる胸像は、誰の目にもスカンジナビア王ならぬヴィルヘルム II 世像に見えたことだろう。こうした調子で、ベルリンの小劇場にあっても「バーゼ・ブーベン」は既存作のパロディ上演では並ぶもののない人気を誇ったが、彼等が風刺対

²² Ebd., S. 132-135.

²³ Vgl. Konzerthaus Berlin. Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, Berlin 1994, S. 136f.

象とした近代著名作家中、唯一現代にその痕跡をほとんど残さぬラウフが入っていたこと自体、彼の作品はおろか彼が体現する祝典劇というジャンルそのものからして、世紀転換期の一般文学観には既に大きな違和感をもたらしていたことを示す証左となろう。

Die Verwandlung des deutschen Nationalfestspiels — Vom reaktionären Hoffestspiel bis zur Festspiel-Parodie —

Masafumi SUZUKI

Am Ende des 19. Jahrhunderts, wo das Fieber der Reichsgründung schon weggegangen war und viele Probleme sich in der Innen- und Außenpolitik vom Reich entblössten, hatte man beim Verfassen des Nationalfestspiels große Schwierigkeit, mit dem realistischen Stil sozusagen „Hurratriotismus“ zu betonen. Deshalb zeigten die damaligen Festspiele die unrealistische Tendenz und traten wieder die Allegorien darin auf, wie in der Zeit des Hoffestspiels. Als das typische Werk solcher Festspiele könnte man Franz Büttners „Der deutsche St. Michael“ (1896) anführen. In diesem Festspiel sind drei Merkmale zu beobachten: 1. Das ganze Werk wird von den Allegorien geführt. 2. Kaiser Wilhelm II. selbst malte darin die Illustrationen. 3. In diesem Werk gibt es keinen gesprochenen Text, sondern nur die Erzähleinlage, die die Handlung, die Lage oder das Gefühl der Personen darstellt. Durch diese Merkmale wird das Werk stark stillisiert, und macht den Eindruck, zu den Hoffestspielen vor Goethe-Schiller Zeit zurückzukehren. In diesem Sinne könnte man auch den zweiten Teil von Wildenbruchs Festspiel „Das hohes Lied von Weimar“ (1908), das Karl August sowie Anna Amalia von Sachsen-Weimar verherrlicht, in den Strom der reaktionären Festspiele um die Jahrhundertwende plazieren.

Nach Wildenbruch trat ein Festspiel-Dramatiker auf, der heute literarisch leerer als jener gilt; Joseff Lauf. Dieser „Hofdramatiker“ im 20. Jh. stand bei dem Wilhelm II. in besonderer Gunst. Unter den

Fittichen des Kaisers fanden in Wiesbaden um die Jahrhundertwende jährlich Festspiele statt, die man damals „Kaiserspiele“ nannte. Der Kaiser, der diese Festspiele zu den zweiten Bayreuther Festspielen hochbringen wollte, beförderte Lauf zu „Wagner im 20. Jh.“. Sein repräsentatives Werk „Der Berggraf“ (1897) ist nichts als die Hofpropaganda, deren unverblüht anachronistische Verherrlichung des Hofes zwar keine Popularität sammelte, aber richtigen Gegenstand der parodischen Dichtung, die gerade damals in der deutschen Literatur auftauchte.

Das erste Max-Reinhardt-Kabarett in Berlin, „Schall und Rauch“, wurde populär durch ihre parodischen Dramen. Darin tritt der Kaiser „Serenissimus“, karikaturistische Person von Wilhelm II., häufig auf. Den Dichter im Drama „Serenissimus und Dichter“ (1901) kann man ohne weiteres als eine Karikatur von Lauf betrachten. Auch der Kabarett-Dichter Christian Morgenstern verfasste für „Schall und Rauch“ „Der Laufgraff“ (1901), der Laufs Festspiele scharf ironisierte. Aber das merkwürdigste Parodie-Festspiel wäre Rudolf Bernauers Drama „Nora“, das er 1901 für das von sich selbst geführte Kabarett „Böse Buben“ schrieb. In diesem Schauspiel wird aus Ibsens Meisterwerk ein Parodie-Festspiel, das den skandinavischen König verherrlicht. Um die Jahrhundertwende wurde also das Nationalfestspiel der damaligen literarischen Anschauung so fremd, dass es nur als Gegenstand der Parodie sein eigenes Existenz behaupten konnte.