

ローベルト・ムージルとアルフレート・ケル マックス・ラインハルト演劇への批評について

長谷川 淳 基*

Robert Musil und Alfred Kerr
Zu ihren Kritiken über das Theater von Max Reinhardt

Junki HASEGAWA

I. 始めに

本論では演出家マックス・ラインハルトに関するローベルト・ムージルとアルフレート・ケルの演劇批評の分析を通して、両者の関係を考察する。

先ず以下のII.において、ムージルによる3本のラインハルト批評を読むこととする。続くIII.ではケルのラインハルト批評のうち、ムージルへの影響が考えられる批評を取り上げて考察する。IV.は本論の結びとして、ムージルによるラインハルト批評へのケルの影響を確認し、併せてムージルによって書かれたラインハルト批評の意義について、すなわち第1次大戦後のウィーンに対するムージルの意識の確認と、ムージルの演劇批評と文学の関係について述べる。

II. ムージルの3本のラインハルト批評

その1 第1批評1922年9月16日「ラインハルトのウィーン進軍」

ムージルはマックス・ラインハルト演出の劇について3度にわたり批評を発表している。その3本のうちの第1番目の批評は1922年9月16日ドイチェ・ツァイトゥング・ボヘミア紙に発表された¹⁾。批評の対象は、ラインハルト演出によるゲーテの劇『クラヴィーゴ』であった²⁾。

ラインハルトのウィーン進軍
(ゲーテ〈クラヴィーゴ〉)
(1922年9月16日)

かつての宮廷ホーフブルクの舞踏会用広間レドゥーテン・ザール。白色を下地にし

* 人間関係学部 人間関係学科

た金色、厳かな雰囲気醸す直線様式、広間の突き当りの二つの弓形階段。壁のゴブラン織り。シャンデリアの見事なブドウのガラス細工。これが舞台だとは信じがたい。椅子を配していない大広間の一角としか認識しえない。場面に必要なものは、鈴の合図で召使たちが運び込む。大規模な場面転換のときには幕が閉じられる。この幕は天井までの高さの半分程度の大きさである。この場所に、このような形によりマックス・ラインハルトはウィーン入りを成就したわけである。一年このかた、彼の願望について話題に上り、ありとあらゆる可能性が取りざたされ、議論が起き、実現が確実視されては、そのつど撤回された挙句の実現であった。

演目はクラヴィーゴ。

ムージルはこの『クラヴィーゴ』批評に「ラインハルトのウィーン入城」と言うタイトルを付けた。総じてムージルの演劇批評のタイトルは「ウィーンの演劇のできごと」「演劇の夕べ」「ウィーンのシーズンの始まり」など素っ気ないものが少なくない。劇評のタイトルに、そのタイトルの下で述べられる批評の趣旨が何ら具体的に反映されていない場合が多い。その理由であるが、ムージルは複数の観劇についての批評を一本の批評として書くことが多く、そのためにこうしたタイトルの選択になった。そうしたことで、この日のように批評内容をあらかじめ反映させたタイトル名の選択はムージルの劇評では異例と言える。

通常の劇場での公演ではないこと、すなわちホーフブルク宮殿の大広間を使つての公演であったこと、紆余曲折の後にラインハルトのこの度のウィーン公演が実現したことをムージルは批評冒頭で簡単に、あるいは思わせぶりに告げておいて、観劇の印象の報告へと移る。

この小演劇の展開は——この芝居は5つの情景からなる、情景とはすなわち幕のことである——極端をあちらへ、こちらへとするが、常に好ましい直線的動き。クラヴィーゴはある時は善良、ある時は不実。ある時はマリーのところに引き寄せられ、ある時は何であれ、その都度新しく心いざなわれるもののところへ赴く。ある時は人間的であり、ある時は凡俗の人間を超越する天才である。体験の背後に在るものを感じ取る力に乏しい。原理原則に関わる事柄を感じる能力に秀でる。それはクラヴィーゴのあらゆる変わりやすさの中に存在する不変の何物かである。揺れ動き続けているさなか、位置をしっかりと定めるのだが、その後は決まったようにまた揺れ動く。そして、そこに錯綜がない。「心理学」が書き込まれていない点はこのままでよいが、倫理学の多層が書かれていないところは不満である。この作品は初期のものである。25歳の時に書かれた。ウェルテルの時代である。熟慮と感情の総合が果たされた結果、続く感傷主義の時代に対して、宗教改革の時代の魂の躍動感と同じものが贈られたのであるが、それがこの作品では結末部分に至るまで十分に貫かれていない。しかし、そうしたものの萌芽は認められる。すなわち、完成に同じと云うる。

ゲーテの『クラヴィーゴ』のあらすじを述べておこう。スペイン王宮の書記官クラヴィーゴはスペインに新しい文学を誕生させようと情熱を傾けている。文学雑誌の発行者

から王室文書官への出世を果たしたクラヴィーゴの成功は、二人の姉妹の庇護の結果に他ならなかった。その姉妹とは、パリからスペインに嫁いできた姉ゾフィーとその妹マリーであり、そのパリにはこの姉妹の兄がいる。フランス革命で然るべき活躍をし、力を発揮したポーマルシェである。クラヴィーゴは首都マドリードに何らの地歩や縁故を持たずにやって来たのであったが、マリーと恋仲になり、それをきっかけにして現在の身分を手に入れたのであった。今、世間の目を集めるに至ったクラヴィーゴは、友人カルロスの言葉に力を得てさらなる出世欲を抱き、これに伴って恋人への関心を失う。マリーの絶望、この妹の苦境を救うためポーマルシェがスペインにやって来る。何と、ポーマルシェに会うや否やクラヴィーゴは即座に自分の取った態度を恥じ、改心する。しかし損得勘定に長けた友人カルロスの再度の助言。カルロスの言葉にこれまたすぐに従うクラヴィーゴ。そしてマリーの自死。ポーマルシェがクラヴィーゴに妹マリーの棺を開けて見せると、クラヴィーゴは悔いて死ぬ。

ムージルはクラヴィーゴの心変わりの浮薄なさま、その単純さを見ている。この点の作品の欠陥について、ムージルは『クラヴィーゴ』がゲーテ24歳、若書きの作品であることを勘案して、目をつぶることができるとしている。「倫理学の多層が書かれていない」とは、個人と社会の関係についてのゲーテの議論不足をムージルが指摘しているのである。そのことをムージルは、このくだりの最後の畳み掛けるような三つの文で言っている。この簡潔な表現は印象的である。電報文のスタイルで演劇批評を書いたケルの姿が連想される。公演内容の分析が以下に続く。

我々の感覚にとってゲーテの時代の言葉は何かいかめしく不自然な感じがする。主人公は女性の胸に身を埋めながら、自分の感情を長台詞で吐露する。カルロス、そしてポーマルシェ、そしてクラヴィーゴに、彼すなわちゲーテが適切かつ十分に余すところ無しと感じられる一切を話させることは、若きゲーテにとって、その状況の自然な表現であったようだ。しかしながら、表現主義の裏側を覗いてきた今日の我々は、彼らが、すなわちその時代の人びとが、文章を書くことを何ら苦にできなかったのと同様に、本当のおしゃべり好きであったとは、おおよそ想像することはできない。おそらく彼らは実際のところ、自分たちは非常に知的であると感じていたことだろう。そして彼らの言うなれば論説は、そうした論説は全部が全部、口をついて出てくるわけではないにせよ、必ずや彼らの言葉の背後で声を発していたわけである。さて、ここで演出の問題に直面することになる。演出は俳優たちに、その時代の幻想を演じさせることができる。その時代に存在したものを、昔という時代性を少しばかり強調して演じさせるのである。または、演出はその時代の幻想の中で演じさせることができる。こうした長大なセリフと教条主義的な感情があたかも自然そのものであるかのごとくに演じさせるのである。

ムージルが語っている途中であるが、その主張に置いてきぼりにされないようにこのくだりの内容を確認しておこう。演出方法の第1は「その時代の幻想」が現代人に分かるような演出である。観客に冷めた目で『クラヴィーゴ』を見てもらおうという意図の働いた演出である。観客に、この日の芝居を観察の目を持ち、距離を感じながら見てもらおうと

の意図による演出である。その2は、ゲーテの時代と今の時代の隔たりなり、変化なりを無視した演出である。ゲーテの時代の芝居上演をそっくりそのままに再現する演出方法である。ムージルの論に戻ろう。

前者の演出は、時代はいかにして墓に入るのか、を小声で思い出させてくれ、どきりとさせられる。そしてこの演出だけがあの時代の芸術と真に関係を結ぶことができるのである。しかし不思議なことに、こうした演出はたいいていの人びとには歴史を意識し、技巧を凝らした解釈として受け止められるのであり、他方、演劇通の唯の一人さえも人間の本質からの最も甚だしい逸脱、すなわちひたすらに過去を志向するという逸脱が、演劇においてはまさに自然であり、何ら不快なものとは作用しないということを感じて疑わないらしい。そういうわけで、ラインハルトが、彼はこの芝居に最高のベルリンのメンバー（モイッシー、ロッセン、ディーテルレなど）を配したわけだが、彼がこの古くて若いゲーテを、何のためらいもなく、現代と過去の隔たりなど一切存在しないかのように演じさせたこと、そしてそれが成功したことについて、誰もが納得するのであろう。彼は作品の文体の不自然さに加えてさらに舞台様式の不自然さを、すなわち細心の配慮により回転する情景、小さな釘に繋ぎ止められた情熱を舞台に載せた。ディーテルレはまさしくフランス革命国民公会の一員。モイッシーは素晴らしく優美な歌の才能を持った可愛らしくダンディーな二枚目。音と視覚への印象は微妙な陰影に富む。古びたピロードと金襴のあらゆる布地は、作品の行間から取り出され、上品な趣味が溢れている。高尚、繊細、細心の配慮が施された喜劇。

ムージルはラインハルトの演出を「人間の本質からの最も甚だしい逸脱、すなわち過去をひたすらに志向する逸脱」と説明する。ムージルはラインハルトの演出に非常な違和感、「不自然さ」を感じ、これについて述べている。その不自然さは、「要するに、ラインハルトは作品の文体の不自然さに加えて第二の、舞台様式の不自然さを、すなわち細心の配慮により回転する情景、小さな釘に繋ぎ止められた情熱を舞台に載せた」ということであつた。ゲーテの作品の古い部分をどのようにして現代の観客が、一切の違和感などを抱かずに、劇に感情移入できるか——この点にこそ演出家は知恵を絞るべきであり、他方観客もその点について認識すべきである、とムージルは言う。クラヴィーゴはマリーの死を知った直後に自死する。クラヴィーゴを演じたのは、流麗なセリフ回しと美声とで当代随一の人気役者モイッシーであつた。この作品を忠実に再現したラインハルト演出の劇を、ムージルは「喜劇」と一蹴し、併せてこの劇を喜ぶウィーンの観客そして批評家を突き放した。言葉が足りないと感じたのであろうか、続く最後のくだりでムージルはウィーンの演劇界全体に冷や水を浴びせる。

それゆえに、思うにウィーンの人びとはこれまでその意味がはっきりしなかった宮廷ブルク劇場という言葉から漠然と連想してきた自分たちの憧れの演劇を、ラインハルトと共に実現することになるのであろうし、他方ラインハルトはウィーンで彼の芸術が最終的に完成する大地を見出すことになるのであろう。彼の芸術の最終目標とは、私の認識が正しければハイソサエティーな社会芸術というものである。ウィーン

には賢明で洗練された方々がおられる。彼らはこのような芸術を演劇の頂点とみなす。私は、と言え（まことに申し訳ないことに）こうした考え方には縁がない。

ムージルは先ずゲーテの作品を分析し、その作品を肯定的に評価とした。その上で、ムージルはラインハルトの『クラヴィーゴ』を明確に拒否した。そして、ウィーン演劇界の嗜好、その浅薄さ、虚偽性に背を向けたのであった。

その2 第2回批評1922年9月15日——「ラインハルト—ウィーン客演」

ラインハルト演出の芝居へのムージルの2本目の批評「ラインハルト—ウィーン客演」³⁾は第1回目の批評から2か月後のものであり、公演場所は先の場合と同じウィーン・ホーフブルク宮殿の大広間であった。この批評でムージルはこの間に上演され、ムージルが観劇したラインハルト演出の3本の芝居をまとめて批評している。さっそく読んでみよう。

ラインハルト—ウィーン客演 カルデロン—ホーフマンスタール〈マダム・コボルト〉、ゲーテ〈シュテラ〉、 エティンヌ・レイ〈美しい婦人たち〉 (1922年11月14日)

先頃、私はオープニングについて報告した。その後の展開は、遅れを取り戻す程度に留まった。最初の印象は——『クラヴィーゴ』を見て——巻かれた状態のものを広げながら舞台上を回る絵の数々、入念に針金で繋ぎ留められた情熱、不自然に感情豊かな書き言葉を下敷きにした舞台様式の不自然さ。大いなる尊敬の念を抱きつつも、御免をこうむりたい。

ホーフマンスタールによるカルデロン改作もの「マダム・コボルト」でも疑念は晴れなかった。魅力的な衣装をまとった人形たち。人形芝居。芝居を伴った芝居。現実と無縁な芝居を伴った芝居。昔、それがまだ温かったときにはおそらくは、その現実性により人の心を動かした芝居。文書庫と演劇の関係と言うことができる。生命力を持った知恵の言葉が散りばめられている。魅惑の要素は、教会のファサードの曲線、そしてバロックの城壁での夜の逢引き。塩漬けにされた魅惑の過去。料理の腕前と言うことでは完璧。しかしカロリーは足りないのでは。

ラインハルトの演出へのムージルの2本目の批評である。この批評冒頭の文章から、当然のこととは言えムージルが演出家ラインハルトに継続的関心を抱いているさまが見て取れる。この批評でムージルはラインハルト演出の芝居3作について言及している。先ずホーフマンスタールの『マダム・コボルト』である。これは、カルデロンの『淑女ドゥエンデ』La dama duende⁴⁾の改作ものである。ムージルは、作品については改作ものということ念押しし、演出については「塩漬けにされた魅惑の過去」を指摘し、それ以上には何らの興味も示さない。ムージルはホーフマンスタールのプロローグを称賛しつつも、『マダム・コボルト』の現代的な意義について否定している。続いてこの日の批評で取り

上げた2番目の作品については、ミュージルは大いなる共感を綴っている。

しかしながら『シュテラ』五幕の第三幕目で転回点が私に訪れた。何とすばらしい、何と潔く飾り気を排除した作品であろう！感情の語りで些か冗長であり、最初のうちラインハルトがゲーテのすべての感嘆符を勝手に身振りにまで敷衍していることに賛成はできないのだが、しかしチェチーリエが不実なフェルナンドに再会するとき（ロッセン夫人の圧倒的な演技）、人間的瞬間のひとつ、苦悩の永遠性に満ち、二つの魂の運命の周りに生じる無言の静寂。このとき劇全体はあたかも、その最も隔たった尖頭部に至るまで澄み切っており法則を完全に満たしている点で、まさに水晶そのものと言える。

繰り返そう。今日でもなお、何と潔く飾り気を排除した作品であろう。チェチーリエとシュテラの間をフェルナンドが右往左往することが彼の本質ではないこと、そうではなく彼はまったく揺れ動いていないのであり、まっすぐであり、ほころんだところがなく、片方の女性に身を焦がすのであるが、ほぼ同じ瞬間に他方の女性に対して変わるところがないのである。このことが善良なキリスト教徒だけでなく、カフェに陣取り、人間の心の単純な二分割法をとうに超越している自由主義者にも義憤の種となる。しかしながら、いかにこの心は今一個の心なのであり、自身にとって何らの変化も生じてはいないことか、そしていかにこの心が二つの他の心と解け合うことか、その手本がここにある。演じられたのは初稿の方である。こちらの稿では、二人の女性とも男のもとに留まる。この点についてゲーテは熱烈な語り口で説く。（「彼は人間性を感じた！——彼は人間性を信じた……」）。この芝居上演は、最も控えめな方法で、完成された美文調の演劇の陰に隠れ、言うなればその美文調に漂いながら、一つの道徳上の事件であったわけだ。

ラインハルト演出の芝居公演に対してミュージルはこのくぐりで、すなわちゲーテの『シュテラ』については称賛の言葉を贈っている。

『シュテラ』のストーリーはこうである。フェルナンドは将校。チェチーリエと結婚し、娘ルーチェも生まれる。その数年後、フェルナンドは家庭生活に「息苦しさ」を感じて失踪する。フェルナンドはうら若いシュテラに出会い、伯爵と称して新たな生活を始める。が、やはり数年を経て再びチェチーリエと娘の元に戻るために今度はシュテラを後に残して出奔する。しかし元の妻と娘とは行方知れず。思いが叶わずフェルナンドがシュテラの元に帰ってくるが、そこに居たのはシュテラのみならず、彼女に仕えるために丁度この屋敷を訪ねてきた娘ルーチェとその母チェチーリエであった。ゲーテは『シュテラ』第1稿では、チェチーリエが自分とフェルナンドとシュテラの3人一緒の生活を提案し、3人が抱き合う中で幕となる。この結末が、不道徳だとして世間から激しい非難を受けたためにゲーテは後に第2稿を書き、悲観したシュテラは毒を仰いで自死し、フェルナンドが後追いの拳銃自殺をするという話に書き改めた。ラインハルトはその第1稿を上演したわけである。

ミュージルはこの芝居に何を見たのか。その答えは「この芝居上演は、最も控えめな方法で、完成された美文調の演劇の陰に隠れ、言うなればその美文調に漂いながら、一つの道

徳上の事件であったわけだ」と言うムージルの言葉が示している。道徳上の事件、すなわちムージルの別の言葉では「倫理学」である。ウィーン社会への、ウィーンの道徳への揺さぶり、ムージルはこの一点に絞ってラインハルトを称賛している。『シュテラ』は先の『クラヴィーゴ』が書かれた翌年1775年の作品であり、優柔不断な男を主人公としている点も共通している。『クラヴィーゴ』についてはほんのつい先ごろ、2か月前に断固拒否の態度を示したムージルであるが、この『シュテラ』についてはその評価を一転させた。その理由はラインハルトの具体的な舞台作り、いわゆる演出を誉めたものではなく、ただただ『シュテラ』第1稿をラインハルトが舞台に載せたというだけのことであった。この日のムージルの批評の結末部分が残っている。

なるほど目下のところ支配的で、道徳上の判断に関して特に関心を寄せているキリスト教社会党にとって、その機関誌「ライヒス・ポスト」にとって、最近のブルク劇場の危機の時期に、ラインハルトを芸術の国家施設に招聘することなど論外であることを知らしめるのに十分な根拠となろう——これが決定的な根拠となるかどうかについては、私には分からないが。そもそもラインハルトがそうしたことを目論んでいるかどうかについても私には分からないが。そうではあっても、つづいてラインハルトは彼の俳優陣と力を合わせ、そして上品この上もなく、フランス喜劇『美しい女性たち』を舞台に掛けることはした。この作品自体は凡作だが無類の上品さで演じられた。この上品さは、すべてのファンが称えるブルク劇場の特権に他ならない。が、ブルク劇場はこの特権を毎度十全に行使するわけでもないのである。

ラインハルトにとっては、ただ『シュテラ』第1稿を舞台に掛けた、ということではなかった。20世紀初頭からマックス・ラインハルトはベルリンの演劇界を、従ってドイツ演劇界を引っ張る存在であった。しかし戦後すぐの1919年11月28日、グローセス・シャウシュピール・ハウスの劇場開き以降、ラインハルトはベルリンでの活動に行き詰まることになる。

一方には、演出家としての腕を振るう場を持たず、ザルツブルクで手に入れた屋敷レオポルトクローン邸に寝起きするラインハルト。他方には、国家随一の劇場の監督人事払底の状況に悩む新生国家オーストリア。

ラインハルトにとって今『シュテラ』第1稿をウィーンで上演することは、彼がブルク劇場の監督ポストを手に入れるためには不利に働きこそすれ、何らの利益にもならなかった。ムージルはこの点を言っているのである。ただし、とムージルは言う。ラインハルトは同時期に『美しい婦人たち』⁵⁾を舞台に掛け、ウィーンの「上品な」観客に迎合し、ちゃっかりと帳尻を合わせている、と。『美しい女性たち』は浮気性の男フランソワとその妻ジェルメーヌの、犬も食わない類いのドタバタ喜劇である。『シュテラ』のフェルナンドについて、「右往左往することが彼の本質ではない」とのムージルの発言には、『美しい女性たち』の軽佻浮薄な夫フランソワと較べるならばフェルナンドはずっと厳格な性格であるとの彼の見解も含まれている。

もう一度繰り返そう。ムージルはこの批評で先のラインハルト批評「ラインハルトのウィーン進軍」で書いたラインハルト忌避の考えを、今この第2批評で変更あるいは撤回

したのではなかった。ウィーン演劇界、あるいはウィーン人の道徳一般への挑発と言う側面を見て取ったミュージルはラインハルトの『シュテラ』公演については賛辞を送ったのであった。

その3 第3回批評1924年4月8日——「ウィーンのリートハルト新劇場」

リートハルトのブルク劇場監督の話は結局実現しなかった。代わりにリートハルトはヨーゼフ・シュタット劇場を手に入れ、これを全面改装し、思いのたけその劇作りの腕を振るう場を実現するに至ったのであった。その劇場のお披露目の日、1924年4月1日の公演についてミュージルは批評した⁶⁾。

ウィーンのリートハルト新劇場

(ゴルドーニ〈二人の主人を一度に持つと〉—ホーフマンスタールのプロローグ)

新しい塗装がテアター・イン・デア・ヨーゼフ・シュタットの古いファサードを浮かび上がらせた。狭いヨーゼフ・シュタット通りは車と見物客の人垣で渋滞した。この日は4月1日にあたっていたのだが、それにも拘らずこの日が開場日になるとの約束についてはウソとはならなかった。芝居が始まる時、みごとなシャンデリアが静かに引き上げられた。このようにして劇場の中に夕闇が訪れると、皆の口から「おー」という歓声が漏れた。それというのも株取引人たちにも、空の彼方に消えていく風船についての子供の時の記憶が蘇ったからであった。すべてが顔を見せていた。新たな400名の劇場会員。そして前からの会員たち。国家と町の名士。居並ぶ美女たち。様々な世界の(経済界、芸術界、学問世界、演劇界その他の)空に輝くスターたち、そして本物の精神の持ち主たちと、富と美と精神の三位一体に傷を付けまいと細心の気配りをしてきた種類の精神人たち。つづめて言うと、実体のある人々と、数字の後に続くゼロの数字のような人々。さらに短く言うなら、ウィーン全体が顔を見せていた。自らそのつもりでいる存在と他人を頼みにしている存在とが。

舞台、客席、付属のスペース等は魅惑的なアンピール様式で統一されている。設計は18世紀末に遡る。リートハルトはこれらにより世界で最も美しい劇場の一つを創らせた。美しさを強く意識した結果、あえて何も隠すことをせず、舞台は単に観客席の延長であり、さらには同様の豪華な壁、音楽用のロージェ、後背は視覚の錯覚を利用する高窓。舞台前方の際のところから別の世界が始まるのではなく、幕が上がると劇場全体が演劇世界となる。

こうした意味で、劇場のお披露目に招いた客たちにリートハルトが見せた演劇も上品なお辞儀があり、挨拶のために振る帽子に飾り羽根があり、の喜劇なのであった。ゴルドーニの『二人の主人を一度に持つと』は歌とダンスのための、名人芸の域に届く二人そして三人の掛け合い台詞を聞かせるための、俳優たちの即興を引き出すための、書き割りの仕掛けの裏側まで見せて笑わせるための、そして大がかりな道化芝居のための、口実に過ぎなかった。そこでは正真正銘、まさに喜劇が演じられた。リートハルトは自ら選び取ったスタイルにより、一方では偉大なウィーン・バロック演劇の時代に深々とお辞儀をして、一方でこの時代を上品にからかったのである。ホーフ

マンスタールの魅力的な多声のプロローグは序幕として芝居全体の要約を果たしたにとどまらず、観客に心地良い緊張を引き起こす効果があった。これには、いやが上にも期待感を盛り上げるオーケストラの伴奏がさらに一役買った。

以上がムージルによる第3批評の全部である。ムージルのウィーンへの嫌悪の念が改めて鮮明にされている。そして、ラインハルトの「全く新しい」「本当に楽しい」と評される⁷⁾舞台づくりに、ムージルは何らの共感も示していない。

この芝居で、ホーフマンスタールがこの日のために書き下ろしたプロローグが先ず演じられた。シェークスピアの劇を舞台に掛けるときに、特にラインハルトが強調したスタイルである。ゴルドーニの芝居を一種の劇中劇のように仕立てる手法である。この批評を執筆した日の前後に、ホーフマンスタールに特別の恩義を感じるような出来事がムージルにあったようだ。ムージルからホーフマンスタールに差し出した手紙が一通だけ知られている⁸⁾が、その手紙からはそうした事情が窺える。とは言え、この日の、この批評の文章からは、ホーフマンスタールに対するムージルのそうした特別な感情が感じられるわけではない。ラインハルトを忌避するムージルの気持ちはそれほど強かったということであろうか。

III. ケルのラインハルト批評——ゲーテ作品

ケルとマックス・ラインハルトの関係は、20世紀ドイツ演劇史の重要な場面の一つを形成している。先ずは本論の論旨に必要と思われる点を簡略に述べておこう⁹⁾。

ラインハルトは1873年ウィーン郊外のバーデンに生まれた。ザルツブルクでブラームの目に留まり、「20歳の時には60歳の役どころを最も好んで、最も巧みに」この一座で演じる存在になっていた。が、ラインハルトはブラームとの契約・雇用関係に縛られることなく1895年同じブラームの劇団員とカバレット活動を始め、この成功をきっかけとして1901年10月自分の劇団・劇場を持つに至る。ラインハルトのその後の成功振りはめざましく、1905年の年明けからはドイツ座を率いるに至る。片やブラームは先年1904年にドイツ座を離れ、1912年に死去するまでレッシング劇場に活動の場を移すことになった。「恩を仇で返すような」ラインハルトの一連の独立行動は、ブラームにとっては「終生の痛み……」とのパウル・シュレンターの言葉をリュールが紹介している¹⁰⁾。

関連してケルとブラームとの確執についても、すなわちルートヴィヒ・フルダを巡ってケルとブラームの間に亀裂が生じた経緯についてもリュールが報告している¹¹⁾。ムージルもフルダにはいい感情を抱いていないことを指摘するとどめて、本論を急ごう。

第1次大戦中1917年に出たケルの批評集¹²⁾には、「ラインハルト」の表題の下に35本もの文章が採られている。この後1918年から翌1919年の戦争終結までの時期には3本、第1次大戦後は7本の批評がある。ケルの批評家人生において、ラインハルトは極めて大きい存在であったと言える。

これらのおびただしい数の文章のうちから、ムージルによる批評への影響が考えられるものを取り出して、以下で考察することとしたい。

先ず戦前・戦中のケルによる批評についてはゲーテの作品に限って、その批評は2本で

あるが、これらを取り上げることにする。ゲーテの作品に限る理由は、1921年から開始されるムージルの演劇批評への影響ということでは、これら戦前・戦中のケルの劇評と戦後に書かれるムージルの批評とでは時間的隔たりが大きいために、上で論じたムージルの批評への影響の程度が比較的少ないと考えるからである。

次に、戦後の時期のケルによるラインハルト演出劇については、ムージルのラインハルト批評第3が発表された1924年4月以前のものすべてを考察の対象とする。

その1 戦前・戦中のケルのゲーテ批評『ファウスト第一部』、『タッソー』

戦前のマックス・ラインハルト演出のゲーテ作品について、ケルが書いた2本の批評の第1は『ファウスト第一部』(1909年3月25日上演)¹³⁾、第2批評は『トルクアート・タッソー』(1913年9月27日上演)¹⁴⁾である、

戦時中の期間にゲーテ作品への批評はなく、戦後については1920年に『シュテラ』批評があり、その後については1932年の『ファウスト第一部』についての批評が1本ある。ラインハルトによるゲーテ劇の演出で、ケルが批評したものということでは全部で4本と言うことになるが、1932年のものについては、ここでは触れない。従って以下、これを除いた3本のケルの批評を見ることにする。戦前の2本のゲーテ批評から始めよう。

先ず『ファウスト第一部』への批評である。さすがのラインハルトもファウスト第一部・グレートヘンの悲劇を上演するについては、派手さを抑えた演出をしたようである。ケルは批評冒頭で言う「ラインハルトが『バレー・ファウスト』を舞台に掛けなかったのは正しいことである。ただし些か考え違いをしている。情緒をカットしたからと言って、それで直ちに精神が生じるというものではない。空想性をカットしたからといってメフィストフェレスの不出来の補いになるわけでないし、ごちないファウストの補いになるわけではない」とラインハルトに注文を付ける。「そして要するにまとめて言うならば、今回の上演は平均点の出来であり、あれこれの過ちに比して不足の個所がさらに上回る」¹⁵⁾。ケルはドイツ・ロマン派の識者である。その学識をも生かしてケルは、このときのラインハルト演出『ファウスト第一部』については大いに不満の意を表明したのであった。

1910年に、ケルとラインハルトのことで事件があった。「ケルはラインハルトを憎んでいる」との噂がもっぱらとなり、ケルはそれについて「誰に対してもわけ隔てのないラインハルトに対して、私は何ら含むところを持っていない。[……] 彼にはライバルはいるが、敵はいない」と釈明しなければならなかった¹⁶⁾。

次の『タッソー』批評でもケルはラインハルトの演出に不満の意を表明している。これもムージルの批評を考える上で興味深い一言を紹介するとどめよう。すなわち、『タッソー』で俳優たちが舞台上で話すセリフのうち「4分の3は誰も聞いていない」¹⁷⁾とケルは言う。ゲーテの時代と現代との時間的隔たりへのラインハルトの無反省を、ケルは指摘した。ムージルと同趣旨の指摘が、ケルによって先にここでなされているわけである。

その2 戦後のケルのゲーテ批評『シュテラ』

戦前・戦中を通じて38本、ラインハルト演出劇を批評したケルであるが戦後になると、ラインハルトによる演劇への関わりの機会の減少が主たる理由であるが、全部で14本で

あり、ムージルが劇評家として活躍した1924年までに限ると7本である。すなわち、

- ①19年11月、ベアー＝ホフマン『ヤーコプの夢』
- ②20年1月、シェークスピア『ハムレット』(グローセス・シャウシュピール・ハウス)
- ③20年4月、ゲーテ『シュテラ』(カンマー・シュピール)
- ④21年3月、シェークスピア『ヴェニスの商人』(グローセス・シャウシュピール・ハウス)
- ⑤21年4月、ビュヒナー『ヴォイツェク』
- ⑥21年4月、シュトラム『力』
- ⑦24年10月、ショー『聖ヨハンナ』

である。以上のうち⑦の批評は本論の考察の対象ではない。すなわちムージルのラインハルト第3批評が1924年4月に書かれているため、半年遅い時期の、この年の10月に書かれたケルのこの批評からのムージルの批評への影響はない。

ケルはこれらの批評でラインハルトについて何を言っているのか、確認せねばならない。

①ベアー＝ホフマンの『ヤーコプの夢』については、「改作もの」であることを指摘しながらも「ベアー＝ホフマンは今日、抒情文学ドラマの世界では疑いの余地なく第1人者である」とケルは述べる。同じくベアー＝ホフマンとラインハルトの組み合わせで初演が行われた『シャロレー伯爵』へのケルの批評と同じ趣旨の批評である。演出家ラインハルトへの言及はなされない。

②シェークスピア『ハムレット』(グローセス・シャウシュピール・ハウス公演)。ケルはグローセス・シャウシュピール・ハウス公演を徹底的に批判した。演劇の見世物化へのプロテストであった。この点は、例えばラインハルトを一貫して称えてきたジークフリート・ヤーコプゾーンですら、「芸術を愛する者よ、さあ、この反芸術の家畜小屋の四隅から火をつけるのだ！」¹⁸⁾と叫ぶ始末であった。このことがあって、ラインハルトはベルリンを去ることになる。その意味で演劇史上の大事件あるいは大スキャンダルであったわけである。

③『シュテラ』批評。ラインハルト演出によるゲーテ『シュテラ』へのケルの批評である。ケルのこの批評は1920年4月14日付ベルリナー・ターゲブラット紙に出た。ムージルのラインハルト第2批評「ラインハルトーウィーン客演」(1922年11月14日)に大いに影響を与えた批評と考えることができ、早速にもケルのこの批評を読みたいところであるが、詳細は以下の「その3」で考察することとし、残りのケルによるラインハルト批評についておおよそを知っておこう。

④『ヴェニスの商人』(グローセス・シャウシュピール・ハウス)への批評は、やはり公演場所のことがあって、ケルはラインハルトの演出について厳しい言葉を発している。すなわち、家にいるポーシアがことのほか優美に着飾っている点をとらえ、「以前のサーカスならばこのような美しい場面を目にすることはなかった」¹⁹⁾と、シェークスピアを3500席あるかつてのサーカス劇場でやることの違和感を、この批評でも繰り返すのである。

⑤5本目は同年1921年4月5日ビュヒナー『ヴォイツェク』(ドイツ座)への批評。ケルは、この批評を「ビーダーマイアー時代の御者ヘンシェル」の物語と締めくくり、ハウ

プトマンに同じと評してビュヒナーへの共感を示してはいるが、ラインハルトによる演出という点については特には言及していない。

⑥ 6本目の批評は、さらに一週間後のアウグスト・シュトラム『力』への批評である。初期表現主義の抒情詩と戯曲を書き、第1次大戦で戦死したシュトラムの戯曲『力』は戦時中の1915年に書き下ろされ、この1921年4月にラインハルトによってカンマー・シュピーレ劇場（ベルリン）で初演された。ケルの批評はこの公演への批評である。この批評でケルは先ず、ラインハルトの作品選択に異を唱える。「ラインハルトは並みの出来の作品を選んだ。シュトラムを十全に特徴付けるものではなく、妥協の産物を取り上げた。」²⁰⁾ 妻、浮気をしている夫、浮気相手は妻の知り合いの女性。怒った妻は夫に、夫の知り合いの男性が「私の体に触れた」と嘘を言う。男同士の決闘。夫の死。浮気相手の女性を、妻が刺す。そして自身、毒をあおる。ありふれたストーリー。

ケルは「全く並外れたドラマ・テクニク……全く月並みのドラマに対して。この件の要点である」²¹⁾と、シュトラムの劇作家としての技量全般への肯定的な評価並びにこの作品『力』への否定的な評価を繰り返す²²⁾。ラインハルトへの称賛の言葉はない。

以上6本の批評をざっと眺めると、ケルがラインハルトの芝居を見て愉快を感じた観劇の夕べは一度だけである。『シュテラ』の時だけである。ケルは『シュテラ』の何を楽しんだのか。以下このときのケルの批評を読んでみよう。

その3 ケルのゲーテ『シュテラ』批評

ケルのこの『シュテラ』批評は1920年4月14日付のベルリナー・ターゲブラット紙に出た。

ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ シュテラ

I.

執筆の前。電話は第一印象についての二言三言の短いコメントを、不正確な表現で復唱した。その声は以下のように語っていた。

「この劇の第1稿のほうを（正当にも）使ったのですね。こちらの稿だと主人公の男はシュテラと同時に死んでしまうのではなくて、二人の妻と生きていくわけですね。居合わせた観客はこの結末に喜んで賛成した、と。」

ティミッヒがうっとりするような出来栄えだった。それから、シュトラウブ嬢とアスラン氏。成功についてはティミッヒの手柄であり、シュトラウブはまずまず、アスラン氏の出来はもう一つであった、と。」

II.

これが前置きで、続いて質問があった。なぜドラマの第1稿の方がいいとおっしゃるのですか？——第一稿の方が大胆だからだよ。より人間的だからね。第1稿は二つのことを回避しているからね。第一に演劇の常套を、つまり永遠の終わり自殺、それもこの場合には心中を、ね。血の雨が降るのは、私は御免だからね。第二に、その第

1稿は市民的な慣習を脱しているからさ。つまりこちらの稿は、人間に由来する原則というものについて改めて勇気を奮って確かめているからね。若いゲーテの手になるこの第1稿の結末で、例えば「一夫多妻制、万歳！」などとは言わない。そうではなくて「どちらか一方という恐ろしい選択を迫られた場合に……、それならいっそ一夫多妻で！」と言うわけだ。

一階席でも、繰り返すがね、専らそういう声ばかりだったよ。「そういうことなら、その通りだ！」

III.

どういうケースが考えられるにせよ、話を元に戻してこの芝居の色調について2回各々のニュアンスを確認しなければならない、すなわち、話が悲劇的な展開となるのか、あるいは非合法的な展開となるのか、のそれぞれについて。

[…中略…]

善良で、破滅していくタイプの娘が我々の時代以前には生きていた。

感情面について、はるかに敏感だった。当時は疾風怒濤の時代だった。今日の表現主義である。しかしながら当時は将来を嘱望されるその人物がやって来た。今の時代にはいない。(まだ、いない。)

当時の言葉はその見事さの点で、表現主義とは、それ以上に自然主義とは異なる。シュテラはこう心情を述べる「私の心は張り裂けます。涙はとめどなくこの目からあふれます、私は身を隠します！」今の時代ならば、彼女はとりわけ「身を隠す」とは言わない。そういう言い方ではなくて、おそらくは「あー、どうしょ。わたし、もうだめ！」。あるいは将校のフェルナンドは再び見出したシュテラに言う「あー、何ということだ。君は私のような人間に再び私の涙を与えてくれるのだ！」。今の時代ならただ「シュテ……!!!」。

この『シュテラ』公演についてはケル自身大いに楽しみ、称賛の言葉を贈った。ただし、今の時代、とはすなわち自然主義を経て表現主義の演劇が大衆の支持を集めている時代、ゲーテの不自然な言葉使いへの違和感をケルは例を挙げながら、哀悼の念とユーモアを込めて指摘する。先に考察したムージルの「シュテラ批評」はこうしたケルの主張と同趣旨のものである。そのムージルの批評は、このケルのシュテラ批評の2年半後に書かれたわけである。その批評でケルはラインハルトの名前を挙げなかった。すなわちこの批評でのケルの称賛の言葉はラインハルトを褒めるためのものではなく、若きゲーテの劇作品への称賛ということであった。当時の社会の憤激を買った『シュテラ』を、ゲーテは後に穏便な結末に書き換えた。シュテラの自殺、フェルナンドの後追い自殺と言う結末である。

ラインハルトは今回『シュテラ』を上演するにあたって、フェルナンド、シュテラ、チェチーリエの3人が一緒になって結婚生活を営むことに決める、とのエンディングを持った第1稿を用いた。そして上演の劇場も穏当に規模の小さなカンマー・シュピーレを使った。

ケルはこの劇上演については何ら不満の言葉を口にしていない。しかしながら、もう一

度繰り返すが、ラインハルトへの直接の称賛の言葉はなかった。ケルはこの第1稿シュテラのゲートルを大いに褒めたのであった。

IV. むすび——ムージルのラインハルト批評の評価・意義

我々の関心の一つは、ムージルがこの『シュテラ』でラインハルト評価を一変させている点である。というより、シュテラ批評においてのみ、ムージルはラインハルト忌避を中止しているのである。ムージルのこの日の批評を読んでみると、決してラインハルト演出を誉めてはいない。ラインハルト非難を中断したのである。

総じて、ラインハルト演出を批判することは演劇界全体の空気からして、当の批評家にとってはエネルギーを要することであった。そうした中でムージルはラインハルトを拒否した。ただしシュテラ批評に限っては、その調子を中止したのである。その理由は、ラインハルトがシュテラ第1稿を使ったからである。

この点がケルの批評と一致しているのである。

ケルにはケルの長い事情があって、そうしたラインハルト批評へ行きついた。ケルは終生にわたり自然主義こそが演劇の本来である、との確信を離れることはなかった。その点で、ラインハルトの演出に真に共感することはなかった。第1次大戦中のあるとき、ケルが劇評の中で演出家ルドルフ・ベルナウアーを称えたことがあった。この称賛に対して当のベルナウアーは「うれしい気持ちを抱くことはできなかった」と回顧している。ケルが虚心坦懐にベルナウアーを誉めたのでないことを、すなわち言外に誰か他の演出家を貶める方便として、自分が褒められたことをベルナウアーが感じ取っていたということである。

そしてムージルにはムージルの事情があって、ムージル自身のシュテラ批評が生まれた。「演出家演劇」への忌避である。この点はロートも指摘している²³⁾。

そうではあるものの、ムージルが自身の演劇批評で大胆な主張を展開し、強いメッセージを発しようとするほど、その支えとしてケルの批評の趣旨はムージルには必要であり、有効なものとして作用したように思われる。

このように考えるとムージルによるマックス・ラインハルト第3批評についても、理解の筋道が見えなくもない。ゴルドーニ『二人の主人を一度に持つ』については、対応するケルの批評がない。このときのゴルドーニ上演は特にヨーゼフ・シュタット劇場の柿落とし公演のために特別に用意されたものであった。そして、ムージルの批評からも分かるように特にウィーンの観客を当て込んでのラインハルトによる作品選択であった。

それにしてもこの日のムージルの批評には力強さのようなものが全く感じられない。コメディア・デラルテへのムージルの反感は見て取れる。その点では、やはりケルもラインハルトのそうしたイタリア即興劇の調子には共感を示すことはなかった²⁴⁾のであった。このことを除くと、取り立てての主張は何もない。この批評「ウィーンのラインハルト新劇場」は1924年4月8日、ベルリンのドイチェ・アルゲマイネ・ツァイトゥング紙に掲載された。1週間前の4月1日のウィーンのヨーゼフ・シュタット劇場お披露目興業について報告している。ベルリンとは何らの関係もなく、したがってケルとの接点もないわけである。ムージルは遡ること3年前の1921年3月以降ウィーン演劇について書いてきた。

その批評文はウィーン演劇への、そしてウィーンそのものへの批判をばねとするものであった。そしてその場合の確信の根拠をなすものはベルリンの演劇状況であり、その状況を先導するケルの批評であった。1924年の今、ラインハルトの新劇場披露興行については、ムージルを批評文執筆に駆り立てる新たな状況も、そして足がかりも存在しない。この劇評を書くムージルの気分は沈滞していた。

ムージルの演劇批評がムージル文学に寄与した点について述べよう。ムージルは演劇批評の発表先を探していた。ホーフマンスタールに感謝の念を表明した例の手紙も、このことに関連したものと思われる。ウィーン随一の新聞プレッセ紙の主幹だったエルンスト・ベネディクトは当時を振り返って「私はムージルという人物を好きになれなかった。ウィーンへの冷たい態度のせいで」²⁵⁾と述べている。ムージルはその演劇批評で、そのように厳しくウィーンを批判し、突き放し、反発した。そしてベルリンに共感する姿勢を示した。

しかしながらムージルがウィーンに浴びせた冷笑は、後年の畢生の長編小説で明らかになるように、ただ笑いのめすためだけのものでなかったわけである。今の時点でこのことが理解できる人物は、特性のない男を別にすれば一人もいなかった。ただし1921年から1924年にかけての時期に、ムージルがいつもこの特性のない男であったと言うことはできない。なぜなら、ムージルの演劇批評が特性のある男ケルの影響を強く受けているからである。

注

・ムージルのテキストは以下のものを使用した。

Robert Musil: *Theater. Kritisches und Theoretisches. Mit Vorwort, Erläuterungen und einem Essay (Zum Verständnis der Texte), Zeittafel und Bibliographie*, herausgegeben von Marie Louise-Roth. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1965 (Robert Musil: *Theater* と略記し、その後にページ数を記す)

Robert Musil: *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hrsg. v. A. Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978 (P と略記し、その後にページ数を記す)

Robert Musil: *Briefe 1901–1942*, herausgegeben von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1981 (BI と略記し、その後にページ数を記す)

Robert Musil: *Briefe 1901–1942, Kommentar, Register*, herausgegeben von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1981 (BII と略記し、その後にページ数を記す)

・ケルのテキストは以下のものを使用した。

Alfred Kerr: *Ich sage, was zu sagen ist. Theaterkritiken 1893–1919*. Hg. von Günther Rühle. Frankfurt am Main (S. Fischer) 1998 (VII-1 と略記し、その後にページ数を記す)

Alfred Kerr: *So liegt der Fall. Theaterkritiken 1919–1933 und im Exil*. Hg. von Günther Rühle. Frankfurt am Main (S. Fischer) 2001 (VII-2 と略記し、その後にページ数を記す)

1) この批評は *Deutsche Zeitung Bohemia* の他にこの翌月の *Das Tagebuch* にも掲載された。Vgl., H. Arntzen: *Musil-Kommentar I*. München (Winkler Verl.) 1980, S. 226

2) *Reinhardts Einzug in Wien*. In: Robert Musil: *Theater*. S. 125–127

3) Robert Musil: *Theater*, S. 135f.

4) カルデロンの *La dama duende* は1822年に D. Gries の最初の翻訳が *Die Dame Kobold* の題名で出て以来一貫してこのタイトルである。Vgl., *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Bd. 3. München

- 1989, S. 492
- 5) Etienne Rey: *Schöne Frauen. Lustspiel in drei Akten*. Deutsch von Otto Eisenschitz. Unverkäufliches Manuskript, Wien-Berlin (COMOEDIA) 1912
 - 6) Ebd., S. 166f. なお、ムージルの批評が出た日付について、ロートは4月8日 (Vgl., Robert Musil: *Theater*, S. 166), フリゼー編集のムージル作品集 (P, S. 1655) とアルンツェンの注釈本 (Helmut Arntzen: *Musil-Kommentar I*. München (Winkler) 1980, S. 247) は4月9日としている。
 - 7) Heinz Herald: *Max Reinhardt. Bildnis eines Theatermannes*. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1953, S. 51
 - 8) 1924年4月8日付ムージル、ホーフマンスタールへ手紙。「あなた様のおかげにより、私は自身のことを人生で初めて、主が装わせているユリの花と感じさせて頂くことができました。」 (BI, 340f.) マタイ第6章28-30節に因む。
 - 9) リューレの記述による VII-1, S. 839, 851
 - 10) VII-1, S. 839
 - 11) Ebd., S. 851
 - 12) Alfred Kerr: *Die Welt im Drama. Nr. 5*, Berlin (S. Fischer) 1917
 - 13) Ebd., S. 372-375
 - 14) Ebd., S. 525-530
 - 15) Ebd., S. 375
 - 16) Ebd., S. 887f.
 - 17) Ebd., S. 529
 - 18) VII-2, S. 780
 - 19) Ebd., S. 110
 - 20) Ebd., S. 117
 - 21) Ebd., S. 119
 - 22) 事典類を見ても、この作品 August Stramm: *Kräfte* への評価は高くはない。Vgl., *Kindlers Neues Literatur Lexikon, Bd. 16*. München 1991, S. 46-49 この *Kindler* でもシュトラムの抒情詩にスペースが割かれ、その他の作品としてドラマ2本、すなわち *Erwachen* と *Sancta Susanna* だけが取り上げられ、解説が付されている。
 - 23) ムージルはラインハルトの「ショー」を、すなわちラインハルトが演劇を見世物化することについて非難したとロートも指摘している。Vgl., Robert Musil: *Theater*, S. 220
 - 24) Ebd., S. 121 シュトラムの『力』の批評で、「ラインハルトは現在、休憩に入っている演出家である。そのゆえに、彼にはいくつかの休憩がある芝居が似つかわしい。そうするとコメディア・デラルテ、カスベルルものへ戻ることになる。粗筋だけが決まっっていて、そのストーリーを埋めることは即興に任せた、というわけである」とケルは書いている。
 - 25) Brief II, S. 202