HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	オットー・ブラームの『織工達』演出に見られる群集表現
Author(s)	杉浦, 康則
Citation	独語独文学研究年報, 37, 1-19
Issue Date	2011-03
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/45311
Type	departmental bulletin paper
File Information	sugiura.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

オットー・ブラームの『織工達』演出に見られる群集表現

杉浦康則

1 はじめに

1910 年夏、マックス・ラインハルト（Max Reinhardt 1873-1943）はミュンヘンでの『オイディプス王』演出によって、巨大空間での群集演出を開始する。群集演出とは「『群集』あるいは『多くの人々』が多数の役者達によって表現される」演出であり、次のような作用を生み出す。「グループの様子及び運動、一斉に歌い、語り、叫ぶこと、そして集団的身振りによって［…］特定の感情的作用が生み出されなくてはならない。観客達は統一へと溶かし合わされ、心を打たれ、高められ、可能な限り舞台行為の作用に引き込まれなくてはならない。」[1]そして、ヨーロッパ演劇史において叙事的演劇、あるいは政治的演劇の観点から論じられるエルヴィン・ピスカートル（Erwin Piscator 1893-1966）の活動も、この群集演出の観点から位置付けできることが、「エルヴィン・ピスカートルの叙事的演劇に見られる群集表現」において示された[2]。

しかしながら、ピスカートルは自身の活動の根源をラインハルトの演出にではなく、それ以前の時代に見出している。1929 年に出版された『政治的劇場（Das politische Theater）』において、ピスカートルは次のように述べている。「政治的劇場は私の全試みの中で作り出されたのではあるが、それは個人的な『発明』ではなく、また 1918 年の社会階層の変化のみの成果でもない。政治的劇場の根源は前世紀の終わりにまでさかのぼる。」ピスカートルが 19 世紀の終わりに見出すこの根源とは自然主義である。そしてピスカートルは、「ドイツ自然主義において、初めて劇場にプロレタリアが階級として登場する」という主張と共に、ゲルハルト・ハウプトマン（Gerhart Hauptmann 1862-1946）の『織工達』をその一例として挙げている。また、「90 年代、ドイツにおいて劇場を支配した文学のこの傾向と［…］切り離しがたく結び付いている」民衆劇場にも、ピスカートルは次のように群集を見出している。「プロレタリア階層が初めて芸術受容者として登場し、それはもはや小さなグループの形で個々にではなく、まとまった組織的群集の形で登場するのである。」[3]

このようにピスカートルは、文学作品と観客席の両方にプロレタリアが階級、群集として登場する 1890 年代に、自身の活動の根源を見出している。そして、1890 年代に『織工達』を上演するドイツ劇場支配人オットー・ブラーム（Otto Brahm 1856-1912）も、1892 年 4 月 16 日の『国家（Die Nation）』において、この作品について次のように述べている。「し

---

[1] Brauneck, Manfred und Gérard, Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon 1*. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 628.

[2] 杉浦　康則：「エルヴィン・ピスカートルの叙事的演劇に見られる群集表現」　『北海道大学ドイツ語学・文学研究会　独語独文学研究年報』所収　第 36 号　(2009)　41-61 頁。

[3] Piscator, Erwin, *Das politische Theater*. Berlin 1929, S. 27ff.

たがってこの作家が確かに把握しているのは、個人の気持ちではない。彼は群集の心理を描いている。人が自身をまだほとんど他の人から区分することがなかったある民衆層、皆が皆と共感するある民衆層を、彼は丸ごと描写している。彼の主人公は『織工達』である。」[4]つまりピスカートルと同様、ブラームも『織工達』を群集の観点から捉えていたのである。したがって、ブラームが大きく関与した『織工達』演出を群集演出の観点から論じることも可能ではないか、という問いが生じるだろう。

本稿は、上演までの経緯とあいまって公の注目を大きく集めた、1894 年 9 月 25 日のドイツ劇場での『織工達』演出を中心に考察する。ドイツ劇場での上演に至るまでの経緯、そしてブラームの演出理念を把握した上で、『織工達』演出に向けられた批評を分析することによって、上述の問いに対する解答が導き出されるだろう。また、ヨーロッパ演劇史において主に自然主義の観点から論じられるブラームの演出を、群集演出の観点から捉え直すことができれば、ラインハルトやピスカートルの活動も新たに位置付けされることになるだろう。

2 ドイツ劇場での上演に至るまで

ハウプトマンは 1862 年 11 月 15 日、シュレージエンの織工の家系に生まれ、少年時代にザルツブルンの織工のボロ屋に出入りしており、その生活及び思考様式に馴染んでいた。そして 1888 年夏のチューリヒ滞在の際、そこで暮らす織工と接する中で、ハウプトマンは織工に関する戯曲の執筆を決める。1890 年、不作によってシュレージエンの織工の貧困が深刻になり、とりわけ救済を求める声を上げたバート・ライネルツの司祭クライン（Klein）の活動が、織工の貧困に公の関心を集める。これに対し 1891 年 3 月 17 日、ブレスラウ市政府は司祭、教師、役人に、クラインと共に活動することを禁止する。結局、個人的な救済措置を取ることがクラインにも禁止されてこの件は締めくくられるが、1891 年初夏にはドイツ全体の新聞及び雑誌において織工の状況が討論され、もはやシュレージエンの織工の状況を隠すことはできなくなっていた。社会民主主義の立場を採る新聞は 1844 年の織工の反乱を思い起こさせ、ベルリンの自由民衆舞台（Freie Volksbühne）は 1891 年 5 月 1、2、3 日、『自由への闘争を経て。三つの活人画を伴う三幕の歴史的メロドラマ（Durch Kampf zur Freiheit. Historisches Melodrama in 3 Akten nebst 3 lebenden Bildern）』を上演した。第一の活人画は 1844 年の織工の反乱、第二の活人画は 1848 年のベルリンでのバリケード闘争、第三の活人画は 1891 年、ベルリン近郊の森林におけるメーデーの式典を表現するものであった。そして最後には、プログラムに添えられていたラ・マルセイエーズ及び織工

[4] Brauneck, Manfred und Müller, Christine (Hg.), *Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900*. Stuttgart 1987, S. 746.

歌が歌われたのである[5]。このように織工の生活状況があからさまに示されるようになった1891年、ハウプトマンはマックス・バギンスキー（Max Baginski）と共にオイレンゲビルゲ、ペータースヴァルダウ及びランゲンビーラウを訪れ、改めて織工の貧困を目の当たりにする。そしてこの体験を基に、ハウプトマンは既に書き始めていたシュレージエン方言版の『織工達（De Waber)』を1891年末に完成させる。

1892年初め、小サークルにおいてハウプトマンがこの作品を朗読した際、ドイツ劇場支配人アドルフ・ラロンジュ（Adolph L'Arronge 1838-1908）はこの作品を上演することに決め、1892年2月20日、ドイツ劇場はベルリン警察署長に方言版の『織工達』の上演許可を求める。しかし1892年3月3日、ベルリン警察署長エルンスト・フライヘル・フォン・リヒトホーフェン（Ernst Freiherr von Richthofen）によって上演は禁止される。リヒトホーフェンは上演禁止の理由を次のように述べている。「この戯曲の力強い描写は［…］ベルリン住民のうち、デモに向かう傾向のある社会民主主義者達の心を引き付けるだろう。工場主による労働者の抑圧と搾取についてベルリンの住民を教育し、不平をこぼさせるために、この作品はその偏った傾向の特徴描写によって際立つ宣伝をするのである。このようなことが危惧されているのである。」[6]1892年12月22日、ドイツ劇場はハウプトマンによる方言版の『織工達』の改作、標準ドイツ語に近付けて書かれた『織工達（Die Weber)』によって再度上演許可を求めるが、1893年1月4日に再び上演は禁止される。その結果、ハウプトマンはリヒャルト・グレリング（Richard Grelling）に弁護を依頼し、地区委員会に訴える。そしてその一方でまず自由舞台（Freie Bühne)、新自由民衆舞台（Neue Freie Volksbühne)、そして自由民衆舞台が『織工達』を上演することになる[7]。これらの演劇クラブは、まさに会員制演劇クラブという形態を取ることによって検閲を免れていたのである[8]。

---

[5] Praschek, Helmut (Hg.), *Gerhart Hauptmanns „Weber". Eine Dokumentation*. Berlin 1981, S. 36, 368.

[6] ibid., S. 255.

[7] 1893年2月26日、自由舞台が『織工達』の初演を行う。自由舞台の演出を訪れる主な観客は、文学の新作に興味を示すエリートであった。この点に関して自由民衆舞台の指揮を執るフランツ・メーリング（Franz Mehring 1846-1919）は、1893年3月の『新時代（Die Neue Zeit)』において次のように述べている。「警察が『織工達』の公認上演を禁止している。ブルジョア階級は［…］素敵な日曜の昼食と夕食の合間に、この作品を秘密の美味なるものとして味わうことができる。しかしこの群集劇が与えられるべき群集は経済的な理由から、せいぜい一度、ひどく不完全な上演でこの群集劇を観るということの他は、全く考えられないのである。」ibid., S. 172. 1893年10月15日、ブルーノ・ヴィレ（Bruno Wille 1860-1928）によって創設された新自由民衆舞台がベル・アリアンス劇場において『織工達』を上演する。演出はドライシガー役を兼任する形でエミール・レッシング（Emil Lessing 1857-1921）が担当した。新自由民衆舞台の上演に続き、1893年12月3日には自由民衆舞台が国立劇場において『織工達』を上演する。演出は国立劇場の支配人マックス・ザムスト（Max Samst）が担当した。二つの民衆舞台の上演を訪れる主な観客は労働者であった。

[8] 1848年に検閲が廃止されたのもつかの間、1851年7月にはベルリン警察署長カール・ルートヴィヒ・フリードリッヒ・フォン・ヒンケルダイ（Karl Ludwig Friedrich von Hinckeldey 1805-1856）が劇場検閲に関する条例を通過させる。この条例は最初、ベルリンにおいてのみ用

さて、地区委員会に訴えたグレリングは 1893 年 1 月 14 日、この作品が 1844 年の織工の反乱を扱った歴史的なものであることを主張する。グレリングはこの作品が「とりわけ手織業から機械織業への移行、そしてこの変化が当時の手織業者の社会的立場、及びその結果として彼らの心にもたらした災いに満ちた影響」を描いていると述べ、次のような結論を導き出す。「したがって、『機械時代』［…］に育った今日の労働者の住民に、このような歴史的出来事がどのように扇動的な作用を及ぼすことができるのかは明らかでない。」[9]これに対し 1893 年 2 月 4 日、リヒトホーフェンはこの作品が歴史的なものであるという主張に反対し、作品に描かれている社会秩序はこの時代にも存在するものであると述べる。そしてさらに「作品に登場する全ての有産階級の人々が、冷酷な搾取者として描写されている」という点を、リヒトホーフェンは批判する[10]。

リヒトホーフェンの主張にグレリングは反論するが、地区委員会は警察による上演禁止の正当性を認める。その際、この戯曲が歴史的なものかどうかという点は判断基準とはならなかった。「いくつかの工場に機械織機が導入された［…］という状況よりは、むしろ裕福な雇い主の良心なき貪欲さが、耐えられないほどにまでひどくなった労働者の貧困の原因として示されている」[11]というように、有産階級の人々の偏った特徴描写が判断基準となったのである。そして地区委員会は次のことを危惧したのである。「ここベルリンにおいては毎年失業者数が増加しており、さらに周知の通り、ここには数多くの社会民主主義者及びその運命と共に崩壊した人々が住んでいる。そして彼らは裕福な人々や有産階級の人々のみに貧困の責任を押し付ける。そのため、もし『織工達』がここの公の劇場において上演されるようなことになれば、例えば観客の中に存在する不満を抱く連中の感情が、公の秩序を危険にさらす形で刺激されるかもしれないという不安が生じるのである。」[12]

1893 年 4 月 5 日、グレリングはプロイセン上級行政裁判所に控訴し、この作品は 1840 年代の織工の状況という歴史的事実を描写しているに過ぎない、ということを再度主張する。そして、その状況を現状に合致するものとして示そうとする意図など、ハウプトマンにはないということ、さらにはこの作品が社会民主主義を賞賛する作品ではないことを主張する。1893 年 10 月 2 日、プロイセン上級行政裁判所はドイツ劇場での『織工達』演出を許可する。ただし作品の持つ傾向や作家の意図は判断基準とはならなかった。プロイセン上級行政裁判所は「現在問題となっているのは、ベルリンの『ドイツ劇場』での上演のみである」という観点から、次のような結論に至ったのである。「『ドイツ劇場』において、

いられたが、後にプロイセン全土に、そして 1918 年に至るまでその効力を発揮することになる。この条例は台本を二冊提出すること、上演に関する全情報を伝えることを上演主催者に義務付けていた。そして主催者は警察の代理人をゲネプロに入場させ、警察の指示に従わなくてはならなかった。ibid., S. 248.

[9] Schumann, Barbara, *Untersuchungen zur Inszenierungs- und Wirkungsgeschichte von Gerhart Hauptmanns Schauspiel DIE WEBER*. Düsseldorf (Dissertation) 1982, S. 9.

[10] ibid., S. 9f.

[11] ibid., S. 14.

[12] ibid., S. 16.

最安値の座席が1.5マルクであろうと1マルクであろうと[…]いずれにしても周知の通り、全般的に座席は高価であり、あまり高価でない座席の数は比較的少ない。その結果、主に暴力行為あるいは公の秩序を乱す他の行為には向かわない社会集団の構成員のみが、この劇場を訪れるのである。首都の労働者が群をなして『ドイツ劇場』へと流れ込むだろう、という被告の想定は根拠を欠き［…］危険の理由として適切ではない。」[13]

このようにしてドイツ劇場での『織工達』演出は許可され、1894 年 9 月 25 日に上演が行われることになる。上演は、1894 年からラロンジュに代わりドイツ劇場支配人を務めるブラームのもとで行われた。それでは、演出に大きく関与した支配人ブラームは、どのような演出理念を抱いていたのだろうか？

3 ブラームの演出理念

ブラームの活動を群集演出の観点から論じる際には、ブラームがマイニンゲン一座の演出をどのように捉えていたのかを把握しておく必要があるだろう。マイニンゲン一座は 1874 年から 17 年間続けられる巡業で有名な、マイニンゲン公国公爵ゲオルク 2 世（Georg Ⅱ. 1826-1914）に率いられた劇団である。そしてこの一座においては、舞台と観客の結び付きに関する理論的な体系付けは確認されないものの、演出には群集が用いられており、その演出は演劇史において群集演出として扱われているのである[14]。

ブラームはマイニンゲン一座の『ジュリアス・シーザー』演出を観劇しており、1882 年 5 月 25 日の『フォス新聞（Vossische Zeitung）』において次のように批評している。「昨日、『ジュリアス・シーザー』の第三幕の後、広場の場、荒々しく運動する群集の轟きとどよめきにカーテンが下りた際［…］私は心の中で言った。マイニンゲン一座ができることはここに現れている。そして第四幕の後、テントの場、のろのろしたテンポと空っぽの大仰さの中で争う二人のローマ人にカーテンが下りた際［…］私は心の中で言った。マイニンゲン一座ができないことはここに現れている。［…］あらゆる情熱によってあちこちに引き寄せられ、そそのかされ、荒れ狂い、怒る民衆を、とても正確な口調と身振り、実物どおりの表情と身振りで私達に示すこと。マイニンゲン一座にできるのはこれである。役者による作用のみに懸かっている場、エキストラではなく、はっきりと表れる芸術的個性を当てにする場がうまくいくように支援すること。マイニンゲン一座にできないのはこれである。」[15]また、1891 年 7 月の『ヴェスターマンの挿絵入りドイツ月刊誌（Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte）』に掲載された「自然主義と劇場（Der Naturalismus und das Theater）」においてブラームは、マイニンゲン一座の演出について次のように述

---

[13] Praschek, S. 276f.
[14] 杉浦　康則：「マイニンゲン一座の理論と『ジュリアス・シーザー』演出」　『北海道大学ドイツ語学・文学研究会　独語独文学研究年報』所収　第 34 号　(2007)　1-18 頁。
[15] Martini, Fritz (Hg.), *Otto Brahm. Kritiken und Essays*. Zürich 1964, S. 91f.

べている。「舞台におけるこのマイニンゲン主義、この原則はリアリズムの初めての大勝利以外の何であろう？しかし私達は、この程度の進展に止まることはできない。舞台装置をできる限り本物に近付け、それからこの様式で満たされた本物の空間において、伝統的な身振りと感情を用い、日常の言葉ではなく台本の言葉で人物達を活動させるのは矛盾である。舞台や作品と同様、演技がリアルなものにならなくてはならない。」[16]

このようにブラームは、マイニンゲン一座の演出に登場する群集を賞賛している。しかしこの賞賛は、群集が実物どおりであることに向けられており、舞台と観客を結び付ける作用に関しては言及されていない。また、リアルな群集が賞賛される一方で、エキストラではない個としての役を与えられた役者が本物らしくない点は批判されている。マイニンゲン一座の演出は歴史的正確さ、本物らしさを追求する演出であったが、ブラームはそのような演出の中にもリアルではない要素を見出し、批判したのである。それではこの後、ドイツ劇場支配人となり自ら上演に関わる際[17]、ブラームはどのような理念に基いて活動するのであろうか？

1889 年、アンドレ・アントワーヌ（André Antoine 1858-1943）の自由劇場（Théâtre libre）を手本に、マクシミリアン・ハーデン（Maximilian Harden 1861-1927）及びテオドール・ヴォルフ（Theodor Wolff 1868-1943）を中心に自由舞台が創られ、ブラームはその座長を務めることになる。この演劇クラブの雑誌、『現代生活のための自由舞台（Freie Bühne für modernes Leben）』の第一巻の「はじめに（Zum Beginn）」において、ブラームは自由舞台の目的を次のように述べている。「現代生活のための自由な舞台を私達は開設する。私達の試みの中心点には芸術が位置しなくてはならない。現実及び現在存在するものを見つめる新しい芸術である。［…］今日の芸術は［…］生きているもの全て、自然及び社会を包み込む。それゆえとても緊密で正確な相互作用が、現代芸術と現代生活を互いに結び付けており、現代芸術を理解したい者は現代生活にも通じる努力をしなくてはならない。［…］指導的人物達によって黄金の文字で書かれた、新しい芸術のスローガンとなる旗印は『真実』

---

[16] ibid., S. 416.

[17] 1894 年 9 月 25 日に上演される『織工達』の劇場ビラには、演出家としてコルト・ハッハマン（Cord Hachmann 1848-1905）が挙げられるが、演出にはブラームが大きく関与していた。ブラームの下での演出においては、劇場ビラにハッハマンあるいはレッシングが演出家として掲載されるのが常であった。しかし彼らの演出家としての権限は衣装や書き割り、舞台上での役者の配置などに限定されていた。ハッハマンやレッシングがこのようないわば外面的演出を担当する一方で、ブラームは内面的演出を担当した。作品の部分的削除はブラームが行い、作品や個々の人物の解釈もブラームが指導した。Vgl. Sprengel, Peter (Hg.), *Otto Brahm – Gerhart Hauptmann Briefwechsel 1889-1912*. Tübingen 1985, S. 30.　また、ルドルフ・リットナー（Rudolf Rittner 1869-1943）によるとハウプトマンも自身の作品の演出に大きく関与した。「ブラームが生きていた時期に、演出へのハウプトマンからの影響が最小限に制限されていたというのは真実ではない。彼は［…］自身の新しい作品の演出において、まさに今日と同様にエネルギッシュに介入したのである。そして私の考えでは、彼がそうすることは正当であったのであり、今でも正当である。」In: Hoffmann, Peter, *Die Entwicklung der theatralischen Massenregie in Deutschland von den Meiningern bis zum Ende der Weimarer Republik*. Universität Wien (Dissertation) 1966, S. 38.

の一言である。[…] 内的な確信から自由に形成され、自由に発言される個々の真実である。何かを美化し、取り繕う必要のない、独立した人物の真実である。」[18]

このように現実を見つめ、美化することなく現代生活の「真実」を舞台上に示すことが、ブラームの演出理念の根本であった。そしてブラームはルートヴィヒ・アンツェングルーバー（Ludwig Anzengruber 1839-1889）に、このような自然主義の本質を見出している。ブラームは「自然主義と劇場」において次のように述べているのである。「外部から素材に何も運び込むことなく、素材から全てを作り上げること、理想化及びある主義に満たされた傾向がないこと、これが一番の条件である。何事も軽く考えず、了見を狭くしないこと、これが第二の掟である。彼にとっては何であろうと全てのものが、形作られるに値するように思われるのであり、汚らしい土塊でさえも全てを育む大地の一片であることを、彼は心に留めるつもりなのである。荒々しい喜びの歓声、そして痛々しい悲嘆の叫び声をも、彼は私達に示そうとするのである。同情を乞う惨めさや、皆を悩ませる飲んだくれを、彼は片隅から追い出そうとはせず、彼らに耳を貸そうとするのである。」[19]

しかしながらブラームには、エミール・ゾラ（Émile Zola 1840-1902）の自然主義を不十分なものとする極端な自然主義者アルノー・ホルツ（Arno Holz 1863-1929）及びヨハネス・シュラーフ（Johannes Schlaf 1862-1941）の徹底自然主義に賛同する意志はなかった。ブラームは「ベルリンの自由舞台（Die Freie Bühne in Berlin）」において次のように述べている。「ハウプトマンをホルツ及びシュラーフ主義の型に拘束する作業、まさにあの広く知られた自然主義の理念に拘束する作業が熱心に行われた。私の願望は、その理念が間違っていること、誤っていること、愚かであることを示すことである。」[20]ブラームはむしろ、「自然主義と劇場」において主張されているように、自然主義が劇場において極端なものではなくなることを望んでいたのである。「大権力の両者［自然主義と劇場］が互いにより緊密に接すれば［…］両者にとって利点もより大きくなる。劇場は静止状態から再び活動状態になり、このところ硬直のおそれのあった体に、新鮮な血が送られるだろう。そして最も保守的なこの芸術に接する中で、自然主義は極端なものではなくなり、控え目にすることを学ぶだろう。」[21]そしてそもそもブラームには、自然主義に固執する意志もなかったのである。先述の「はじめに」においてブラームは、次のように述べている。「現代芸術は［…］自然主義の地に根を下ろした。現代芸術はこの時代の内部深くに備わる傾向に従い、飾らずにいるものの力を認識しようとしたのであり、容赦なく真実を求めてありのままの世界を私達に示す。私達は自然主義と共に仲良く長い道のりを歩むつもりである。しかし、このように歩んでいく中で、今日まだ私達が見渡すことのできない地点において、道が突然曲がり、芸術及び生活への意外な新展望が現れるとしても、私達は驚きはしないであろう。というのも、人間の文化の終わりなき発展は、形式、最新の形式にも結び付けられていな

[18] Martini, S. 317.
[19] ibid., S. 406.
[20] ibid., S. 528.
[21] ibid., S. 418.

いからである。」[22]

ところで、このようにブラーム自身の言葉から演出理念を捉えていくと、ただリアルにありのままの現実生活を表現することをブラームが目指していたかのような印象を受ける。本稿で扱われる『織工達』についても、ブラームは先述の 1892 年 4 月 16 日の『国家』において次のように述べているのである。「もし私の聞いていることが正しいのであれば、ある特定の傾向を備えた作品がここにあり、この傾向は舞台上で表現されてはならないという見解によって、検閲による禁止に至るのである。[…] 私はこの見解が根本的に間違っていると考える。そしてむしろ『織工達』は芸術的客観性を備えた作品であり、まさにその記述が客観的で飾りのない真実であるという点、その描写が傾向を生み出す全ての活動から離れ、穏やかで公正であるという点に、この作品の作用は基いているのだと思う。政党的先入観に縛られずに、歴史的出来事が把握されている。」[23]

しかしながら、ブラームが織工の生活状況を問題視し、織工寄りの立場から上演を行おうとしていたことは、ヘルベルト・ヘンツェ（Herbert Henze 1901- ）によるハッハマンの演出帳の分析から示されている。「観客への作用を織工に都合良く強めるために、抑圧される織工と抑圧者ドライシガーの間の対立をはっきり、明白に際立たせることを、ハウプトマンの『織工達』演出においてブラームは目指した。その結果、観客の織工への同情を弱める可能性のある全ての文を、彼は削除した。織工の飲酒癖の指摘、盗み及び詐欺への言及、彼らの神をも恐れぬ行為、彼らの暴力行為である。その一方でドライシガーの役からは、人間味のある特徴が削除された。」[24]また、ハウプトマンも裕福な人々に訴えかけることが『織工達』を書いた動機の一つであったことを、次のように認めている。「若い頃、私達はまだ幻想を抱いていた。初期作品において、ひょっとすると私は改革者としての熱意に取りつかれていたかもしれない。[…] 私の『織工達』を見るであろう比較的裕福な人々が、この作品に映し出されるひどい貧困によって心を動かされるかもしれないと期待していたことを、私は否定するつもりもない。」[25]そして実際、ブラームは後にヴィルヘルム 2 世の誕生日、及び皇太子妃のベルリン来訪の日に『織工達』を上演し、あからさまにデモンストレーションの態度を示すために、入場料を無料にした。また、ルール地方でストライキが行われている時期に、レッシング劇場においてブラームは『織工達』を上演し、その収入の一部をストライキを行う鉱山労働者に与えている[26]。

それでは以上のような理念の下での上演、そして前章で述べた経緯の後に行われた『織工達』の上演は、どのような作用を生み出したのであろうか？

---

[22] ibid., S. 319.
[23] Brauneck und Müller, S. 745.
[24] Henze, Herbert, *Otto Brahm und das Deutsche Theater in Berlin*. Berlin (Dissertation) 1930, S. 22. バルバラ・シューマン（Barbara Schumann 1941- ）もハッハマンの演出帳の分析から、同様の結論に至っている。Schumann, S. 50f.
[25] Praschek, S. 328.
[26] Sprengel, S. 25f.

4 ドイツ劇場での上演

ペーター・ホフマン（Peter Hoffmann 1939- ）は 1965 年の学位請求論文『マイニンゲン一座からヴァイマル共和国の終わりまでのドイツにおける劇場群集演出の展開』において、ブラームの『織工達』演出に着目している。ホフマンは、演出帳に残されたハッハマン及びレッシングによる注釈がハウプトマンの ト書きに合致しているというヘンツェの指摘、及び自然主義の舞台様式が戯曲に従属しているという点から、次のように述べている。「したがって、描写把握に関する情報が与えられる限りにおいて、ここでハウプトマンの戯曲と ト書きをこの調査に取り入れることは正当である。」[27]その上でホフマンは『織工達』の作品分析を行い、ブラームの演出を次のように位置付けている。「ハウプトマンの作品及びブラームの演出は、いわば群集反応の前段階を示したのであり、個々の振る舞い方に群集反応の成立が示された。群集反応は舞台上に美的に、群集の場として現れることはなかった。群集反応は目に見える出来事の外側で知覚され、その作用の下、群集反応は個々の反応において再び個人的にのみ表れた。」[28]

しかし、このように作品分析のみを頼りにブラームの演出を群集演出の観点から位置付けたとしても、それは根拠が不十分なものとなるだろう。というのもラインハルトによる群集演出は、観客を舞台上の出来事に巻き込む作用を考慮した演出であり、観客が演出に何を見出したのか、そして演出がどれほど舞台と観客を力強く結び付けたのかは、演出に対する批評からのみ確認することができるのである。したがって、群集演出の観点からブラームの演出を位置付けようとするのであれば、批評において描写される観客の様子にも目を向けなくてはならないだろう。本章においてはドイツ劇場における初演の翌日、1894 年 9 月 26 日から『織工達』演出に向けられた批評を概観する。

1894 年 9 月 26 日の『ベルリン日報（Berliner Tageblatt）』においては、『織工達』の上演は作品のおかげで大成功を収めたと述べられる。「一つだけ確かなことがある。作品がそれ自体として力強く作用しなかったら、副次的モチーフがこのような並外れた勝利を獲得することはできなかったということである。そう、この成功の大部分は文学的な、純粋に文学的な成功であった。力強い貧困の戯曲が聴衆の心を掴んだのである。」その上で、この記事においては上演を成功に導いたさらなる要素が、次のように述べられている。「他のモチーフが力強く成果に関与したことも確かである。［…］『織工達』が警察による禁止及び注目すべき裁判手続きの後にようやくではなく、順調に常設の舞台にたどり着いていたなら、初演がこのように物議をかもす色合いを帯びなかったであろうことは確かである。警察が芸術に関する件に介入することで、ここでは未だにこれまでどおり、意図されたもの

[27] Hoffmann, S. 44.
[28] ibid., S. 48.

とは逆の成果がもたらされたのである。」[29]

ここで述べられているように、『織工達』の上演は物議をかもす色合いを帯び、作品に革命的傾向があるのかどうかが批評の論点となった。1894 年 9 月 27 日の『フォス新聞』において、パウル・シュレンター（Paul Schlenther 1854-1916）は次のように述べている。「ハウプトマンの戯曲において、貧困の描写、悲嘆の表現、飢えの状況、そしてまた暴動の表現は全てツィマーマン[30]によって歴史的に裏付けされているものである。［…］傾向や反響について多くを問うことなく、歴史的に証明された出来事を忠実に描写する権利が、研究者と全く同様に芸術家、作家に与えられるべきではないか？」[31]これに対し、『織工達』には革命的傾向が備わっており、その傾向に観客が賛同したとする批評が、1894 年 9 月 26 日の『ベルリン地方新聞（Berliner Lokal-Anzeiger）』に掲載された。「立場を表明するような暴動的な成功であった。この荒れた騒ぎは、おそらく歴史的芸術作品に対する賛同よりも、上演された作品の傾向に対する賛同を表した。第一幕と共に既に開始された荒々しい拍手の響きの中、他の意見全て、そしてまた条件付きハウプトマン支持者の比較的控え目な賛同全ては、なすすべもなく掻き消された。」[32]

このような作品の傾向に対する批評に並び、作品の中核に注目する批評も見られた。1894 年 9 月 27 日の『フォス新聞』においてシュレンターは、『織工達』には中心点としての主人公が欠けており、その代わりに貧困が中心点となっている、という批評を載せている[33]。そして 1894 年 9 月 26 日の『民衆新聞（Volkszeitung）』にも、物語の中核についての次のような批評が掲載される。「ここで物語の中核を成すのは個人の運命ではなく、ある階級の民衆全体の悲劇的運命である。［…］民衆の場面は驚くほど生き生きと演じられた。方言の正確さにいくらか度を越して固執したシュレージエン人の一部が、言葉を理解できなくしてしまったことだけが残念である。［…］ローザ・ベルテンス[34]もまた、燃え上がる怒りに満ちた演説を群集に投げかけ、皆が熱狂した。」[35]

さてここで、1894 年 9 月 26 日の『民衆新聞』から引用した批評の、最後の箇所に注目したい。「ローザ・ベルテンスもまた、燃え上がる怒りに満ちた演説を群集に投げかけ、皆が熱狂した」というように、この批評家は演出に群集を見出しているのである。しかしなが

---

[29] Praschek, S. 190f.

[30] アルフレート・ツィマーマン（Alfred Zimmermann）は、1885 年に出版された『シュレージエンにおける亜麻織業の興隆と衰退（Blüthe und Verfall des Leinengewerbes in Schlesien）』の著者で、そこには 1844 年のシュレージエン地方における織工蜂起の様子が描写されている。ツィマーマンのこの著作は『織工達』の執筆の際、資料としてハウプトマンに用いられた。

[31] Praschek, S. 218f.

[32] Schumann, S. 70.　自由舞台による演出の際、既にこのような作品の傾向に関する批評が投げかけられている。1893 年 2 月 28 日の『日々展望（Tägliche Rundschau）』（Praschek, S. 141ff.）において、ユリウス・ハルト（Julius Hart 1859-1930）が『織工達』には政治的傾向はないと主張する一方で、1893 年 3 月の『新時代』（ibid., S. 169ff.）においてメーリングは、『織工達』を革命的な社会主義的作品として捉えている。

[33] ibid., S. 220.

[34] ローザ・ベルテンス（Rosa Bertens）はルイーゼ役を演じた役者である。

[35] ibid., S. 192f.

ら、ブラームの演出において舞台に群集は登場したのだろうか？この点に関してホフマンは『織工達』の作品分析から次のように述べている。「ストーリーはずっと個別的なものにとどまる。登場人物達が次々と導入され、対話に組み込まれる。［…］第四幕、第五幕において活動的な群集の場が可能であるが、それは間接的にのみ表現される。ドライシガーの家の場は、屋外の織工が強める威嚇的態度を表している。彼らは音響によってのみ群集として知覚可能となる。第五幕のト書きは『屋外で数百人が歌う織工歌』となっている。織工が舞台に登場する際には、再び全人物がその振る舞い方を正確に固定されているのである。」そしてホフマンはこのような分析から、次のような結論に至る。「したがって、ある集団の描写を主題とし、その内容から群集の場を期待させるこの戯曲に、群集の場が一つも含まれていないということが示される。［…］したがって登場人物達は代表としてある集団を指し示しているということが表現される。群集心理の成立が心理的に示される。このためには、個々の現象形態を描写するだけで十分なのである。」[36]つまりブラームの演出においては、舞台の外からの音響などによって群集が表現され、群集そのものは舞台に登場しなかったのである[37]。そして、それにもかかわらず『民衆新聞』の批評家は演出に群集を見出したのである。

ドイツ劇場での『織工達』演出において舞台上に存在しないはずの群集を見出したのは、この批評家だけではなかった。1894 年 9 月 26 日の『ベルリン日報』においては、舞台上で群集が活動する様子、そして舞台と観客が結び付けられた様子が次のように描写されている。「そして突然、観客と舞台のあの密接な結び付きが生まれた。この結び付きは、はっきりと区分されたこの建物の両側から統一を生み出し、観客は気持ちの上ではほとんど、彼らの前方の荒々しい劇の中で共に行動する者となった。嵐のような動乱の民衆集会において群集精神が作用し、落ち着いた性質の者までも捕えるように、そしてそれまで全く無関与で、中立の立場にいた者が興奮に捕われ、荒々しい行為に加わるということが暴徒には見られたように、少なくとも観客の一部が、舞台上での狂ったような破壊行為に歓声を上げるのが見られた。広間の高みからの叫び声は、工場主の広間を荒らす群集がより力強く殴りかかるのを鼓舞した。」[38]

そして、多くの批評の中でとりわけ目立つのは、この 1894 年 9 月 26 日の『ベルリン日報』に見られるような、歓声を上げる観客への言及である。1894 年 9 月 26 日の『ベルリン政治報道（Berliner Politische Nachrichten）』には、観客の様子が次のように述べられている。「天井桟敷席は社会民主党員によって占められ、平土間席の三列目にはジンガー[39]氏、

---

[36] Hoffmann, S. 46f.

[37] 〔図 1〕はエップラー（F. Eppler）によって描かれた、ドイツ劇場での『織工達』の初演の様子である。ここに描写されているのは、ベルテンスが語る場面であると思われる。このスケッチもまた、舞台上に群集が登場していないことを示している。

[38] Praschek, S. 197.

[39] パウル・ジンガー（Paul Singer 1844-1911）はドイツ社会民主党の設立者の一人で、党首を務めた。

そのすぐ後ろの列にはリープクネヒト[40]氏が目撃された。その他にはいつも通りの初演の観客が見出された。[…] 第四幕の終わりに不幸な織工が工場主の家に突進し、全てを打ち壊した際、平土間席及び桟敷席の荒れ狂う拍手が、天井桟敷席の観客の歓声と混じり合った。ジンガー氏は［…］活発に拍手し、それによって自身と主義を同じくする者達に占められた天井桟敷席の拍手の嵐だけでなく、残りの観客の拍手の嵐をも巻き起こしたのである。」[41]

ここで注目したいのは「残りの観客の拍手の嵐をも巻き起こした」という点である。先述のとおり、工場主ドライシガーの広間を荒らす場には群集が見出されたのであるが、この場の破壊行為にはブルジョアの観客までもが巻き込まれたのである。1894 年 9 月 26 日の『ベルリン日報』においては、ブルジョアの観客について次のように述べられている。「明らかに社会民主党のデモンストレーションの作品が上手に組織、指揮されてこの建物に入り込んだ。しかし、社会民主党の側に属すると見なすことができるもの全ては、数の上では、この集会における全く従属的な小部分を成すに過ぎなかった。観客席にはいつもの初演客、淑女及び紳士がおり［…］それから有名無名を問わず、文学に関して熟練した参謀指導部がいた。[…] しかし、彼らも解放された情熱の中に心を奪うように存在する、根本的な力から逃れようと思わなかった、あるいは逃れることができなかった。この建物を去った際、驚きと共に自身に問うた者もいるかもしれない。自分はつい先程、この建物の中において、荒々しい破壊の興奮を心の中で共にした者なのかと。」[42]また、1894 年 9 月 26 日の『小新聞（Das Kleine Journal）』においては、騒動に参加したブルジョアが次のように批判されている。「足を踏み鳴らし騒ぎながら、昨晩、社会民主主義がドイツ劇場に入場した。そして赤旗を持ち、平土間席に座す祝祭の幹事、ジンガーとリープクネヒトの巧みな手筈のおかげで勝利を収めた。党員達は［…］彼らの新しい国民的作家ハウプトマンに歓声を上げた。そしてシューマン通りにある上品な建物には、創立以来初めて、汚い長靴の足音が鳴り響いた。このこと自体は驚くべきこと、語るに値することではないだろう。ずっとひどいことが起こったのである。ベルリン西部から来たかなりの数のブルジョア［…］が皆、社会主義団体と共に拍手し、自らが臆病であり、無知であり、精神的に劣っていることを決定的に証明したのである。本来全く正当なあの『織工達』の上演禁止が廃止されたことを私達は嬉しく思う。なぜならそれによって、いわゆる良き初演の観客の一部が、どれほど低い精神的レベルにあるのかを、私達は大騒動の事態において確かめることができたのであるから。しかしながら、つい先程、財産や資本に対する革命に歓声を上げた人々が、その後静かな気持ちでゴムの車輪に乗って、ウール家やドレッセル家に行くことができること、そしてそこでゲルハルト・ハウプトマンの偉大さ及び文学的成果に満

---

40 ヴィルヘルム・リープクネヒト（Wilhelm Liebknecht 1826-1900）はドイツ社会民主党の設立者の一人である。
41 ibid., S. 208.
42 ibid., S. 198.

たされながら、カキやロブスターを喜んで食べるということは奇妙な現象である。」[43]

このようなドイツ劇場での上演に対する批評を見たヴィルヘルム 2 世は、上級行政裁判所の判決に怒りを示す。皇帝は法務大臣がこの上演を妨げなかったことに憤慨するのである。1894 年 10 月 1 日、ヴィルヘルム 2 世は電報によって上級行政裁判所長官に判決の説明を求める。長官ペルジウス（Persius）は翌日、判決の写しに次のような自己弁護の手紙を添えて皇帝に送る。「個々の事例においては間違いを犯すことがあるかもしれませんが、他の全ての部局と同様、第三部局も裁判によって警察署の権威と活動を強化し、支えるために熱心に努力しています。そして現代の革命への試みに対し、放棄することのできない国家の権利を［…］全力、全エネルギーで守るために努力しています。」[44]ヴィルヘルム 2 世はこの手紙に対して次のようなコメントを残している。「初演の際のスキャンダルという事実によって、これらの空っぽの言葉の全てが無に帰する！無思慮な戯言だ！」[45]1895 年 3 月 6 日の『前進（Vorwärts)』によると内務大臣エルンスト・マティーアス・フォン・ケラー（Ernst Matthias von Köller 1841-1928）とヴィルヘルム 2 世はその後、宮廷でのパーティーにおいてペルジウスをしかりつけ、ペルジウスは辞職することになる[46]。

将校団はドイツ劇場を訪れることを禁止され、ブラームをドイツ劇場から退かせるために、住民にはボイコットが要求された。また、1894 年 10 月 2 日には『銀行商業新聞（Bank- und Handelszeitung)』において、ドイツ劇場の皇帝桟敷席が解約されたと述べられる。翌日、ドイツ劇場は同誌にこの情報を否認させるが、1894 年 10 月 22 日の『小新聞』においては、皇帝が桟敷席の解約は拒否したものの、ドイツ劇場に二度と足を運ばないことを決心したと述べられる。結局 1895 年 4 月 17 日、皇帝桟敷席は解約され、ドイツ劇場は年間 4000 マルクの収入源を失うのである[47]。

5　ブラームによる『織工達』演出の位置付け

本稿においてはこれまでに、ドイツ劇場での『織工達』演出に至るまでの経緯、ブラームの演出理念及び演出に対する批評を概観した。本章では、ラインハルト及びその他の演出家による群集演出を概観した上で、ブラームによる『織工達』演出の位置付けを試みる。

---

[43] ibid., S. 201.　このような観客の反応は、ドイツ劇場での演出より以前から見られるものであった。1893 年 12 月 4 日の『小新聞』には、自由民衆舞台の『織工達』演出における観客の様子が次のように述べられている。「比較的穏やかな人々は、ある織工家族の不幸全てをはっきり示す第二幕の悲しい出来事の際、共感に満ちた啜り泣きを響かせた。しかし革命的織工歌が歌われ、最初の劇的興奮がもたらされた際、民衆舞台構成員達の陣営において、もはや抑止がなくなった。舞台上で暴動へと向かう織工の怒りは、駆り立てられた観客の怒りの中に力強く鳴り響くこだまを見出した。」ibid., S. 185.

[44] ibid., S. 287.

[45] ibid.

[46] ibid., S. 252.

[47] ibid., S. 253.

ヨーロッパ演劇史において群集演出の観点から論じられるラインハルトは、円形劇場において観客が役者と同じ空間にいると感じる演劇、観客が出来事を共に体験する演劇を目指していた。そして、ラインハルトが望んだのは、日常や政治とは関わりのない祝祭劇場であった。ラインハルトは既に 1901 年、「壮大な作用を生み出す大芸術のための大舞台、祝祭劇場」を想定しており、それは「日常から切り離され」、「円形劇場の形態をとり」、「その中央では［…］観客の真ん中に役者が位置し、群集と化した観客自体が巻き込まれ、作品及び物語の展開の一部とさえなる」[48]。このような祝祭劇場において、ラインハルトは次のように観客を日常とは異なる空間に連れ出そうとしたのである。「私は人々を再び楽しませる劇場を思い描いている。自身を覆う陰鬱な日々の惨めさから、人々を朗らかで澄んだ美の空間の中へと連れ出す劇場である。劇場内で繰り返し自身の惨めさを再発見することに、人々がどれほどうんざりしているか、そして人々がどれほどより明るい色彩や向上した生活を望んでいるかを、私は感じている。」[49]

このような理念の下でのラインハルトによる演出は、実際に舞台と観客を結び付ける作用を生み出し、観客は舞台上の出来事を共に体験した。例えば 1914 年 4 月 30 日のベルリン、サーカス・ブッシュでの『奇跡（Das Mirakel）』演出に関して、1914 年 5 月 24 日の『現代（Der Tag）』において修道院長代理フランツ・カウフマン（Franz Kaufmann 1886-1944）は、演出に引き込まれた観客の様子を次のように述べている。「何千もの人々が毎晩そこで劇の上演に耳を傾け、観劇している。八日間の上演期間再延長が発表されている。殺到がそれほどすごいのである。サーカスの中は上演の際静まり返っており、ささやき声もなく、笑い声も響かず、あらゆる地位からなる観客の表情には、真面目でほとんど敬虔な気分が現れている。」[50]

また、ラインハルトの演出に対し、当時の演出家の中にはフィルマン・ジェミエ（Firmin Gémier 1869-1933）のようにラインハルトからの影響を否定し、群集演出が自らの構想であることを主張する者もいる[51]。実際、1903 年にローザンヌのボリュ広場において、スイスの作曲家エミール・ジャック＝ダルクローズ（Emile Jaques-Dalcroze 1865-1950）作『ヴォー州フェスティヴァル（Festival Vaudois）』をジェミエが演出した際には、2000 人の端役の参加が必要とされた。ジェミエはこの演出を次のように回顧している。「観客が座っている円形劇場のまわりには、小径がいくつも作られていました。しばしばその小径に俳優たちが散らばっていて、観客の気をもませたものです。最も感動的な場面で、その夥しい端役たちが一勢に立ち上ったのです。すると奇妙な現象が起りました。ヴォー州の観客全員が俳優たちに倣って立ち上り、筋立てに一役買うことになったのです。まさにわたしが

[48] Fetting, Hugo (Hg.), *Max Reinhardt. Leben für das Theater*. Berlin 1989, S. 76.
[49] ibid., S. 73.
[50] Braulich, Heinrich, *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*. Berlin 1969, S. 134.
[51] ブランシャール，ポール： 『演出の歴史』 白水社 （1961） 106-107 頁。

当込んでいた効果でした。」[52]また、ダルクローズも、群集によって生み出される舞台と観客のつながりに関して、次のように述べている。「オペラの舞台では、端役の群集も集団的身振りに励むが、それはある観念に仕えるためである。その役割は二重である。まず、群集は劇的動作に参加しており、それからさらに［…］群集は詩人の思想を注釈したり、大衆の感情を表現したりして、舞台と観客とのつながりを生みだすのである。」[53]

また、ロシアにおいても群集演出が見られるようになる。プロレタリア演劇の指導者プラトン・ケルジェンツェフ（Platon M. Kerschenzew 1881-1940）は 1917 年 10 月、来たるべき革命的時代における野外群集劇場の重要性を認識し、1918 年初頭、『創造的劇場（Tvorčeskij teatr）』を出版する。ここではプロレタリア劇場の活動についての理論的構想が述べられており、ケルジェンツェフは群集劇場において舞台と観客の区分を取り払おうと考えている。そして、舞台と観客席の統一を生み出し、観客を役者へと変貌させることを、ケルジェンツェフはプロレタリア劇場の任務として捉えている。1920 年 5 月 1 日、ケルジェンツェフのこのアイデアはペトログラードの旧証券取引所の列柱廊において実践され、この上演によってロシア群集演劇の歴史が始まる。最初の上演作品『自由な労働の賛歌』においては、ペトログラードの舞台役者数名、演劇学校の学生達、そして 4,000 人の赤軍兵士達が劇に参加し、観客数は約 35,000 であった。労働者達の大コーラスが、昇る太陽の光の中、インターナショナルを歌い始める最終場は、次のような作用を生み出した。「熱狂した民衆は、物語の場から観客を区分する金網の柵を踏み倒し、取引所の正面玄関に突進し、合唱に参加した。大コーラスが生み出され、観客と役者が互いに混じり合った。」[54]

そしてこれらの演出家に続く時代にピスカートルは、スライドや映画などを用いた叙事的表現によって舞台上の出来事の歴史的、社会的因果関係を示す演出を行った。ピスカートルの叙事的演劇の主人公はプロレタリアの群集であり、その上演には群集表現が内在的に含まれていた。1925 年 7 月 12 日、『それにもかかわらず！（Trotz alledem !）』演出がグローセス・シャウシュピールハウスで行われる。この演出のプログラムには「映画：動員、行進、殺戮が始まる」、あるいは「映画：殺戮はさらに続く（世界大戦での戦闘からの信頼できる録画）」という説明書きがあり、映画によって群集が表現されたことを示している。そして、物語は「前線で戦う赤軍兵士達が舞台上へと行進する」ことで幕を閉じる[55]。また、この演出においては「国立中央公文書館の資料のうち［…］とりわけ、信頼できる戦争の録画、動員解除の録画、ヨーロッパの支配者の家系全てを含むパレードなど」が映画によって示されたのである。ピスカートル自身の報告によると、『それにもかかわらず！』の上

---

[52] ベルヒトルド，アルフレット：「エミール・ジャック＝ダルクローズとその時代」『作曲家・リトミック創始者　エミール・ジャック＝ダルクローズ』所収　全音楽譜出版社（1977）55-56 頁。

[53] ジャック＝ダルクローズ，エミール：「楽劇におけるリズム・身振りと批評家に対して」ジャック＝ダルクローズ，エミール：『リズム・音楽・教育』所収　開成出版（2003）104 頁。

[54] Kerschenzew, Platon M., *Das schöpferische Theater*. Hamburg 1922, S. 205.

[55] Boeser, Knut und Vatková, Renata (Hg.), *Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden*. Berlin 1986, Bd. 1. S. 66ff.

演には何千もの人々が訪れ、観客は次のように舞台上の出来事に巻き込まれた。「この群集が演出を引き受けた。建物を満たすおおよそ全ての者達が、活動的にこの時代を体験した。それはまさに彼らの運命であり、彼らの目の前で展開される彼ら自身の悲劇であった。劇場は彼らにとって現実となった。そしてまもなく劇場は、観客席と向き合う舞台ではなくなり、一つの大きな集会ホール、一つの大戦場、一つの大デモンストレーションとなった。この晩、政治的劇場の扇動力を決定的に証明したのは、この統一性であった。」[56]

さて、このように群集演出の観点からヨーロッパ演劇史を捉えた場合、ブラームの『織工達』演出はどのように位置付けられるのか？まず、第 3 章において示されたようにブラームの演出理念には、ラインハルトの群集演出のような舞台と観客を結び付ける理論的体系付けは見られなかった。また、ブラームの活動に先立ち、群集を用いて演出を行ったマイニンゲン一座にブラームが見出したのは、実物どおりのリアルな群集であった。そしてこの一座の演出をより良くするためにブラームが提案したのは、群集のみに止まらず、エキストラではない個としての役を与えられた役者をリアルに演じさせることであった。

このように、ブラームの演出理念はラインハルトの群集演出の理念に結び付かないものであった。そしてホフマンによる作品分析によって示されたとおり、そもそもブラームの『織工達』演出においては、舞台上に群集は登場しなかった。ところが 1894 年 9 月 25 日のドイツ劇場での『織工達』演出には、第 4 章で示されたとおり、あたかもラインハルトの群集演出に向けられているかのような批評が投げかけられたのである。このように観客が舞台上に群集を見出した要因としては、ホフマンによって指摘された『織工達』の作品構造、個々の役者の反応に群集の反応が表れるという作品構造が挙げられるだろう。また、ブラームの演出においてアンサンブル、全体的調和が重んじられていたことも、舞台上に群集が見出された要因として捉えることができるだろう。1894 年 9 月 26 日の『ベルリン日報』には次のような批評が載せられている。「この戯曲は一連のアンサンブルの場から構成されている。したがってこのアンサンブルの場の準備が、この上演に最も重要なことである。上演におけるこの主要箇所は、たいていいつも上手に解決されていた。[…] ビラの上に個々に挙げられた総勢 56 名の役の中に […] 十分とは言えない配役があったということは尤もである。『織工達』において、個々はそれほど重要ではない。主人公は民衆であり、したがって民衆はとりわけ良き手の下、注意深く理解力のある演出家の手の下にいなくてはならないのである。」[57]つまりブラームの演出においては全体的調和が重んじられていたため、観客が個々の役者に目を奪われにくかったのである。そしてそれ故、舞台上に複数の役者が登場すればそれは全体として、民衆として捉えられ易い状況にあったと考えられるのである。

しかし、群集演出の観点からブラームの演出を捉え直す際には、これらの要因を挙げるに止まらず、事実、演出において観客が舞台上に群集を見出したという点、そして観客が舞

[56] ibid., S. 64.
[57] Praschek, S. 191f.

台上の出来事に巻き込まれたという点を把握することが重要であろう。そして、この事実を最もよく表しているのは、1894 年 9 月 26 日の『ベルリン日報』に載せられた批評であった。「そして突然、観客と舞台のあの密接な結び付きが生まれた。この結び付きは、はっきりと区分されたこの建物の両側から統一を生み出し、観客は気持ちの上ではほとんど、彼らの前方の荒々しい劇の中で共に行動する者となった。[…] 少なくとも観客の一部が、舞台上での狂ったような破壊行為に歓声を上げるのが見られた。広間の高みからの叫び声は、工場主の広間を荒らす群集がより力強く殴りかかるのを鼓舞した。」[58]そして先述の要因に加え、このように観客を舞台上の出来事に巻き込む作用が生み出されたことを確認した上で初めて、ブラームの『織工達』演出はラインハルトの群集演出の前段階として位置付けされるべきだろう。

さて、ブラームの『織工達』演出がこのように位置付けされることにより、群集演出の観点から捉えることができる演出としては時代順に、マイニンゲン一座、ブラーム、ラインハルト及びその同時代の演出家、そしてピスカートルの演出が挙げられることになる。しかしながら、ピスカートルが自然主義にプロレタリアの群集を見出し、自身の活動の根源として捉えていたことをここで再確認しておきたい。確かに「エルヴィン・ピスカートルの叙事的演劇に見られる群集表現」において示されたとおり、群集表現という点において、ラインハルトからピスカートルへという、上述の時代順どおりの影響を否定することはできない。しかし、プロレタリアの群集が置かれた状況を問題視し、舞台上で主人公として表現するというテーマは、ラインハルトの演出にではなく、ブラームの『織工達』演出に見出されるのである。

そしてこのような群集の問題を乗り越えることは、まさにピスカートルが叙事的演劇において試みたことであった。ピスカートルは自然主義の問題を、『政治的劇場』において次のように述べている。「しかし自然主義は群集の要求を表現しようとは全く考えていない。自然主義は状況を確認する。[…] その偉大なる先駆者イプセン同様、自然主義が問題を乗り越えて進むことは決してなかった。解答の代わりに絶望が爆発しているのである。」[59]自然主義に自身の活動の根源を見出したピスカートルは、叙事的表現によって出来事の歴史的、社会的因果関係をあからさまに示し、自然主義の課題を克服しようと試みたのである。1927 年 11 月 12 日のピスカートル舞台での『ラスプーチン、ロマノフ家の人々、戦争、そしてロマノフ家の人々に対して反乱を起こした民族（Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand）』演出について、ピスカートルは次のように述べている。「1914 から 18 年までの間に、ヨーロッパの政治に未曾有の崩壊をもたらした全ての勢力

[58] 注 38 参照。

[59] Piscator, S. 29f.　ピスカートルと同様、メーリングも次のような見解を示している。「自然主義者達は極めて上手に廃墟を描写するが、その廃墟から開花する新しい生活を展望し、形成することがほとんどできない。」メーリングにとって「自然主義とは、次第に強く燃え上がる労働者運動が芸術の中に反映されたもの」であったが、そこには今日の貧困が描き出されるのみで、明日への希望が表現されていなかったのである。Schumann, S. 47.

の像を示すことが、私にとって重要なことであった。しかし時代に合ったテーマを扱う劇場の任務は、歴史的出来事をそれ自体のために描き出すことに尽きない。この劇場はそれらの出来事から現代への教訓を引き出さなくてはならない［…］。私達はこの劇場を時代を映す鏡としてのみではなく、時代を変えるための手段と見なす。」[60]したがってブラームの『織工達』演出は、ただラインハルトの群集演出の前段階に位置付けられるだけでなく、プロレタリアの群集の問題を扱うというテーマの点においては、ピスカートルの叙事的演劇に見られる群集表現の前段階としても位置付けられるのである。

図

〔図 1〕

文献

Boeser, Knut und Vatková, Renata (Hg.), *Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden*. Berlin 1986, Bd. 1.

Braulich, Heinrich, *Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit*. Berlin 1969.

Brauneck, Manfred und Gérard, Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon 1*. Reinbek bei Hamburg 2001.

[60] Boeser und Vatková, S. 199.

Brauneck, Manfred und Müller, Christine (Hg.), *Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900.* Stuttgart 1987.

Claus, Horst, *The theatre director Otto Brahm*. Ann Arbor 1981.

Fetting, Hugo (Hg.), *Max Reinhardt. Leben für das Theater*. Berlin 1989.

Henze, Herbert, *Otto Brahm und das Deutsche Theater in Berlin*. Berlin (Dissertation) 1930.

Hoffmann, Peter, *Die Entwicklung der theatralischen Massenregie in Deutschland von den Meiningern bis zum Ende der Weimarer Republik*. Universität Wien (Dissertation) 1966.

Kerschenzew, Platon M., *Das schöpferische Theater*. Hamburg 1922.

Martini, Fritz (Hg.), *Otto Brahm. Kritiken und Essays*. Zürich 1964.

Piscator, Erwin, *Das politische Theater*. Berlin 1929.

Praschek, Helmut (Hg.), *Gerhart Hauptmanns „Weber". Eine Dokumentation*. Berlin 1981.

Schumann, Barbara, *Untersuchungen zur Inszenierungs- und Wirkungsgeschichte von Gerhart Hauptmanns Schauspiel DIE WEBER*. Düsseldorf (Dissertation) 1982.

Simhandl, Peter, *Theatergeschichte in einem Band*. Berlin 2001.

Sprengel, Peter (Hg.), *Otto Brahm – Gerhart Hauptmann Briefwechsel 1889-1912*. Tübingen 1985.

ジャック＝ダルクローズ，エミール： 「楽劇におけるリズム・身振りと批評家に対して」 ジャック＝ダルクローズ，エミール： 『リズム・音楽・教育』所収 開成出版 (2003) 93-107 頁。

ブランシャール，ポール： 『演出の歴史』 白水社 (1961)。

ベルヒトルド，アルフレット： 「エミール・ジャック＝ダルクローズとその時代」 『作曲家・リトミック創始者 エミール・ジャック＝ダルクローズ』所収 全音楽譜出版社 (1977) 19-150 頁。

杉浦 康則： 「マイニンゲン一座の理論と『ジュリアス・シーザー』演出」 『北海道大学ドイツ語学・文学研究会 独語独文学研究年報』所収 第 34 号 (2007) 1-18 頁。

杉浦 康則： 「エルヴィン・ピスカートルの叙事的演劇に見られる群集表現」 『北海道大学ドイツ語学・文学研究会 独語独文学研究年報』所収 第 36 号 (2009) 41-61 頁。

（北海道大学大学院文学研究科博士後期課程）