

Title	三月革命前期のウィーン民衆劇と観客
Sub Title	Das Wiener Volkstheater im Vormärz und sein Publikum
Author	江原, 吉博(Ehara, Yoshihiro)
Publisher	共立薬科大学
Publication year	1985
Jtitle	共立薬科大学研究年報 (The annual report of the Kyoritsu College of Pharmacy). No.30 (1985.) ,p.31- 40
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	原報
Genre	Technical Report
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00062898-00000030-0031

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

三月革命前期のウィーン民衆劇と観客

江原吉博

Das Wiener Volkstheater im Vormärz und sein Publikum

Yoshihiro EHARA

(Received September 26, 1985)

Wenn Grillparzer sagt: „Um des Publikums Willen ist das Theater da“, so gilt das ganz allgemein, besonders aber für das Wiener Volkstheater. Die Wiener Volksstücke hatten immer engen Kontakt und eine Art Auseinandersetzung mit dem Publikum, weil sie meist das Wien eigene gesellschaftliche Interesse auf die Bühne brachten.

Im Vormärz erreichte das Wiener Volkstheater einen Höhepunkt seiner Entwicklung, indem die Volkskomödien von dem damaligen Vorstadt-Theaterpublikum starke Unterstützung gewannen, denn in diesen Stücken lagen die allen bürgerlichen Schichten gemeinsamen politischen und gesellschaftlichen Probleme zugrunde.

Aber nach 1844, dem Jahr, in dem es in Prag und Brünn zu Aufständen der Arbeiter kam, spaltete sich das bürgerliche Publikum in zwei Gruppen. Das große Bürgertum hat sich von den für die Gesellschaft aggressiv-kritischen Possen abgewandt, denen sich aber das kleine Bürgertum und die Arbeiter besonders zuwandten.

Außerdem wurde diese Gruppe auch dadurch aus den Vorstadttheatern ausgeschlossen, weil das Eintrittsgeld für sie zu teuer wurde.

Die Vorstadttheater verloren nun ihre stärkste Unterstützung und damit auch ihren eigentlichen Sinn als „Volkstheater“.

「観客のために劇場はある」¹⁾ というのは殆ど自明な一般論ではあるが、ウィーン民衆劇の歴史、とりわけ三月革命前期の民衆喜劇の消長に観客の果たした役割は、一般論の枠を超えて非常に重要である。この時期の民衆喜劇は観客の政治的関心の昂まりと共に栄え、市民社会の変遷に伴う観客構造の推移に従って衰退してゆく。

たとえばこの時代のウィーンの代表的喜劇作者ネストロイにしても、ウィーンの演劇界にデビューした1832年から死によって終わる1862年までの全作品中、質的にも興業成績の面でも、最も優れたものの半数以上が、三月革命前期といわれる短い期間に集中している。ネストロイの芸術的開花が彼個人の作劇の才と卓越した演技力によってもたらされた事はいうまでもないとして、演劇制作に対するこの時期の観客の独特な関与もまたそれを支えた要因として決して見過ごすことはできない。三月革命前期のウィーン民衆劇の考察に際して、当の作品の分析はもとより、当時の観客の動静を跡づけておくこともまた必要である。それはまた1840年代のウィーン民衆劇における観客の歴史といえるかも知れない。

1814年のウィーン会議以後、別名「バックヘンデル（ローストチキン）時代」と呼ばれたウィーンのビーダーマイヤー時代、銀行家など一部の金融資本家を除いて一般市民階級は政治の場から閉め出されていた。メッテルニヒ体制は国家財政の破綻を覆い隠すため市民たちの関心をひたすら享樂的生活に向けようと努めた。民衆の無知は彼らの最も好むところであり、報道や出版の自由に対する抑圧や検閲による文学や演劇の質的制限は、そのためのひとつの手段であった。グライヒ、マイスル、ポイエルレ、さらにはライムントなどのこの時代の民衆劇もまた、結果としてこうした体制の文化政策に寄与していたことは別のところで述べたとおりである。²⁾

1833年、「悪霊ルンパチヴァグンドゥス」の大成功は、彼らの古い民衆劇を打倒しようとするネストロイの着実な歩みの第一歩であった。ビーダーマイヤーの幻想は彼によって打ち砕かれた。しかしそれはたんに民衆劇史のひとこまにとどまる事件ではない。むしろそれは背後の社会に起こっていた大きな動きの一現象と解さるべきであろう。

1830年、遅ればせながらもようやくにして始まったオーストリアの産業革命は、工業家を中心とする中産市民階級の勢力を飛躍的に増大させた。職を求めて田舎から街に集まってくる流れ者も増え、不運にして職にあぶれた者たちは、住む所もないまま放浪するルンペンと化す。これに滑稽な装いを施せば、「ルンパチ」の三人のルンペンまでの距離はそれ程遠くはない。

しかし、メッテルニヒの体制は国内の窮乏をも顧みず、勃興してきた自国の工業ブルジョアジーの発展さえも押さえ付けてしまう。

「19世紀におけるオーストリア政府の経済政策はひとえに土地所有層と僅かの代表的金融勢力を支援し、新興の工業ブルジョアジーを力の限り閉め出し、その結果工業化の過程そのものを妨げ窒息させてしまった。弱体化したオーストリアの経済は最後には外国の影響のもとに置かれるまでになった。」³⁾

支配階級のこのような抑圧的態度にやがて新興の工業家層から批判が噴出して来る。ここで彼らの攻撃の矛先が文化的精神的な活動の抑圧に向けられているのは注目すべきことである。

「この綱領はお追従からも誹謗からも距離を保ってはいるが、やはり今日のオーストリアの状況が居心地の悪いものであることを否定してはいない。そこではしかしながらこの病の因が、力強く張ったオーストリアの根全体と見られているのではなく、この壮大な建物にまつわりついて繁茂している寄生植物、つまり、優れた法律を拙劣に運用し、民衆と政府の間を阻隔し、民衆の精神を去勢して全般的な教養水準を低下させてしまった責任者と目される下級官吏たちの墮落ぶりに帰せられている。こうした癌に対する薬には、至る所で正当にも言われているとおり、もっと広い公開性と出版の自由の拡大、つまりはもっと大きな信頼が推奨されるのである。」⁴⁾

新興の市民階級の発展を阻んでいるのは、封建的絶対主義に基づく国家そのものではなく、それを支配し運営している体制であると考えられている。出版、報道の自由はそのような体制を打倒し、政治に自分たちの意見を反映させる手段となる筈であった。不満を抱いていたのは無論新興の工業ブルジョアジーばかりではない。あらゆる市民階層が歯車のかみ合わなくなった社会に

角突き合って生活していたのだ。

「領主や政府に搾り取られる年貢によって土地に押さえ付けられた農民，農奴や小作がいた。さらに警棒に強制されて工場主の押し付けるとのような条件のもとでもあくせく働かねばならない工場労働者がいた。あるいは，自分の仕事場を持っていつかは独立したいという願いをギルド法によって閉ざされた職人が，さらには，仕事上の至る所で馬鹿げた規則につまずかされた商人が，自分たちの特典を油断なく見張っている手工業者のギルドや，なんにでも口を挟みたがる強欲な役人たちとたえず衝突していなくてはならない工場主が，無知で横柄な僧侶どもや間拔けで支配欲ばかり旺盛な上役たちと空しい争いをしなくてはならない教師，学者，教養ある役人たちがいた。要するに，満足している階級などひとつもなかった。」⁶⁾

1840年にはウィーン会議後の時期と比べると，ウィーンの民衆生活全般に渡って根底的な変化が見られる。30年代の終わりに始まる物価高騰の波は1840年に最高潮に達する。体制のもたらした経済的危機は非常に広範囲な住民を悲惨な状態に陥れた。

「ここに扱われているあらゆる報告から，かの幸福な「バックヘンデル時代」はとうの昔に過ぎ去ったということはあまりにも明確である。恐らくそのような時代はそもそも夢のような望みに過ぎなかったのである。警察によって常に力説されるウィーン人の病的な享楽欲は，非常に広い範囲に悲惨が支配しているという事実を少しも変えるものではない。」⁶⁾

社会全体に蔓延した鬱憤は，やがてあらゆる市民階層をつらぬくひとつの政治的目標に向かって結集してゆく。メッテルニヒ体制の打倒である。このような社会状況のもとで，「病的な享楽欲」も当然幸福な時代そのままである筈はない。人々の生活態度にも，物事の考え方にも変化が生じる。

「民衆の生活や営み，習慣や娯楽がもっぱら社会の状態の鏡像であるということがひとつの時代に当てはまるとすれば，三月革命前期のウィーンとその住民に関してもそのとおりであった。鋭い裂け目に分断されたように，この地では1818年から1840年までと，それに続く時代は際立った対象をなしている。外面の生活態度だけでなく，雰囲気にも，或いは民衆の考え方全般に，もっと強烈にこの違いは現われている。[省略]

享楽家の故郷と賞揚され，ワルツ王のランナーやシュトラウスがあらゆる人々を支配する王笏のように指揮棒を振っていたあのウィーン，「バックヘンデル」や「プルツェルビール」や「ホイリガー」が，至福な愉楽の象徴であったあのウィーン。それが，1840年以降は全く別の照明の中に立ち現れた。少し前までは安易な生活振りが殆ど非難のように陰口をたたかれていた住民が，時代の真面目さに心動かされ，不安と不満の雲が，陽光とあらゆる色彩の享楽に輝いている愉快的なウィーンに年ごとに暗い影を落とした。」⁷⁾

ここにも述べられているとおりのとおり，1840年代に至ってもなお「バックヘンデル時代」の民衆の無知と怠惰を引き合いに出してウィーンの市民社会の後進性を批判するのが不当であるように，こ

の時期のウィーン民衆劇についても、その基調に「ウィーンの快適さ」を配する見方はあまりに幻想的である。三月革命前期のウィーン民衆劇の考察は決してそのようなものの上ではなく歴史的状況を踏まえてなされねばならない。なぜなら郊外の下町劇場の演劇制作を方向づける最大の思想的基盤となったのは、市民階級の様々な観客層に共通する利害や関心であったのだから。

ネストロイを中心とした1840年頃の民衆劇は、新興の市民階級の関心に訴える作品を上演して喝采を博した。具体的な作品分析は稿を改めて行うとして、その背景となった社会に目を向けてみると、少なくとも1844年までは郊外の下町の発展は自由主義的世界観にそった新しい民衆劇にふさわしい社会を形成している。工業の集中によって街と田舎とを密接に結び付け、工場主たちの定住の場となった下町は、その地の劇場に集まる観客に、ウィーン会議直後の手工業と投機に頼っていた単なる芝居狂的観客とはちがって、精神活動の自由を求める政治的反抗勢力としての性格を付与したのである。⁸⁾

カイザーは、反抗勢力の心情に共感して、下町劇場の観客構成を以下のように回想している。

「民衆という言葉は賤民という言葉と同一だなどとはみなさず、帝都住民の中産階級、即ち市民、役人、感覚的な享楽だけに固執することのない労働者と解するならば、当時テアター・アン・デア・ヴィーンは言葉の本来の意味における民衆劇場であった。栈敷席や平土間席でさえ高級貴族たちよりたくさんの裕福な工場主やその他の商人の家族によって占められていた。言わせて戴ければ、花柳界でさえもっと恥を知っていただろう。自分たちの不道德の果実を享受はしても、これみよがしに見せびらかすことはなかった。[省略] 二階三階の栈敷席は、安い入場料のお陰で週に少なくとも一度は劇場を訪れることが可能になった財産のない人々に占められた。天井栈敷には、遠慮など知らず、暑苦しくなると腕まくりをして涼をとる人々が見られた。幕間になると上の方では「樽出しのビールに薫製のソーセージ！」という叫び声が響き、一方平土間席では「ヌメロ」と呼ばれていた砂糖菓子の売り子がシルクハットに鳥の羽根飾りをつけ、手にはたくさんの袋をかかえて、やはり大声で「ポンス！レモネード！氷菓子！」と叫んでいたが、辺りを領する喧騒の中ではそれがかき消されてしまった。しかし幕が上がるやすぐさま辺りは静まり返って、その静寂は耳を聳する掛け声や、昨今惜し気もなく投げ与えられるようになった花束よりもむしろ、はるかに芸術に対する敬意を表わしていた。」⁹⁾

ここでいう「芸術に対する敬意」とは、素より受動的な観劇態度のことではない。故郷の街の独自の演劇伝統の恩恵に浴して、この時期のウィーンの観客は立体的で具象的な表現形式のなかに感覚的享楽ばかりでなく思想的な価値をも求める精神を培っていた。

「ウィーンの観客ほど、目の前に繰り広げられている所作に心を込めて協力することのできる観客はない。その陽気な本性にもかかわらず、ウィーンの間人は舞台の演技をまったく真剣なまなざしで見詰め、世間のこの意味深いコピーに何にもまして精神を鼓舞されるのである。」¹⁰⁾

三月革命前期の観客達は目の前で演じられている作品の文学的価値のなさなどはもとより承知していた。彼らはそのうえで、筋立てを芝居の規則のように受け入れ、検閲の許した筋立ての行間に、作家や役者に導かれて本来の物語を読みとることを心得ていた。

「陽気で気のいい喜劇役者と機知に富む作家の独自性に接して、ユーモアに満ちた構想や上演の他に、一種の筋立てをただの付け足しと見なすことに、我々は少しも奇異の念を抱くことはなかった。」¹¹⁾

民衆劇の作者や役者は、たとえ検閲によって歪められた筋立てであろうと、ちょっとした冗談や仕草を用いて、上演の場で、観客の面前で、作品の合目的性を証明して見せることができた。

或いは逆に、観客や役者と作者とのこうした信頼関係と創作上の合意によって、下町劇場の観客はある意味で演劇制作に口を差し挟む権利を獲得したと言い得るのかもしれない。

ポイエルレは、自身が主宰する「ウィーン演劇新聞」において以下のような提案さえも行っている。

「衣装などの試作品をその時期に支配的な趣味の要求に合わせて変更し、いっそう広範囲な満足が得られるよう、舞台の新作がまず最初の晩に決定権のある観客の前で試演されるならば、演劇芸術の繁栄のためには有効であるのだが。」¹²⁾

ウィーンの下町劇場の観客が備えている明敏で公正な判断力は、至る所で賞賛されている。例えば1843年の「お守り」初演の日の観客の態度に関して、「ウィーン演劇新聞」の批評家は次のように語っている。

「それ（ウィーンの観客）は、世界で最も公正で明敏な観客である。先入観も偏見もなく、遺恨を後まで持ち続ける事もない。きのうはたとえ厳しい判断を下そうとも、きょうはもうその厳格さを忘れている。きのうは並の出来栄えに拒否的な態度を取ったとしても、出来栄えが良ければきょうは倍の好意で迎え入れる。」¹³⁾

下町劇場でのあらゆる芝居の初演は、一種の社会的事件であった。たとえその日が教会の祝祭日であろうとウィーンの劇場は大入り満員になった。¹⁴⁾ 彼ら観客たちは、ある役者の際立った演技を賞賛しアンコールの声を惜しまなかったが、不出来に対しては怒りと拒絶を露にするほど情熱的であった。このような演劇と観客との一種創造的な相互関係は、民衆劇の挿入歌が民衆の唄となり、民衆の間ではやっている歌が劇中歌になったという事情にも明確に示されている。¹⁵⁾

下町劇場の観客に見られるこうした情熱的な関与の理由は、既に明白であろう。ウィーン民衆劇は、この街をとりまく社会的問題と政治的利害の反映であり表現であったからだ。とりわけ社会に対する民衆の不満が鬱積していた三月革命前期にウィーン民衆劇が発展の最大のピークを迎えたこともうなずけよう。

ところで、政治的文化的目標の共通性によって統一されていたかに観えた観客層の間に、40年代になって亀裂が生じ始める。ザフィールの言い方をかりると、「良質な部分」と「劣悪な部分」という二つのグループが見受けられるようになる。¹⁶⁾ 工場主が「良質」な観客グループの構成員として大商人と肩をならべるようになってくる。

彼らの社会的活動は、1840年以降、「誤った商業政策、政治状況の不安定、困難な貸借関係」によって工業の発展を妨げられ、とりわけ顕著になってくる。¹⁷⁾ 社会における意味と経済的役割が

増大するにつれ、彼ら工場主達は市民階級の代表者として棧敷席や平土間席に陣取って、劇場側から見れば決して過少に評価する事のできない「上得意」になった。下町劇場におけるその位置は、ブルク劇場の銀行家のそれに等しい。

逆に、1840年以降、下町劇場の観客の「良質な部分」に占める小規模製造業者の比重はますます減少していく。ウィーン会議後の社会にあつて市民或は貴族の代表者であつた投機家、特に戦争成金や食品、材木の投機家もまた成り上がり者の典型として工業家の着実な発展の下でその威信ばかりか権力までも失ってゆく。¹⁸⁾ 偶然性がオーストリア経済の発展要因として効力を失うにつれ、政治的にも経済的にも怠惰だつた20年代ウィーンの世界におけるもうひとつのタイプ、即ち高利貸しもまた成功を収める事が少なくなる。高利貸しは工業ブルジョアジーから見れば笑いの種であつただらう。街の発展に伴って急速に増大した人口は、家主には相変わらず巨大な富をもたらした。こうした社会的推移のもとで入場料の値上がりは、下町劇場の観客構成を目に見えて変えてしまう。¹⁹⁾

ザフィールの言い方をもう一度借りるならば、「劣悪な観客」には当然大都市の小市民、プロレタリア、浮浪無産者、いわゆるルンペンプロレタリアが含まれるであろう。貧困に身を委ねた役人たち、²⁰⁾ 国家から確かな希望を与えられる事のない学生たち、大工業主の台頭に希望を失った小工業主、さらにはウィーンのインテリ層がその具体的な代表者といったところであるが、プロレタリアについては多少の考慮が要る。カイザーによれば、彼らは本当に限られた数の者しか下町劇場を訪れる事のできなかつた観客層に属するからである。

ひとりの労働者の賃金が一週当たり5フローリン、女性労働者の場合は2.5フローリン、子供の労働に対しては、12～13時間働いて一日当たり12～16クロイツァーと見積もられるとすると、²¹⁾ 1840年～1845年の生活費の高騰にあつて、²²⁾ 労働者が下町劇場を訪れる機会のないことは容易に想像がつく。1841年当時のウィーンの下町劇場の最低入場料は、テアター・アン・デア・ヴィーンでは10クロイツァー、レオポルト街劇場、ヨーゼフ街劇場では共に8クロイツァーである。²³⁾ 労働者にとって芝居見物は本当に都合のつく時だけの贅沢であつた。その上のクラスの席は、当時の社会状況にあつては既に法外とも言える値段であつた。40年代の後半に至つては、入場料の値上がりによって労働者には劇場の入り口は殆ど完全に閉ざされてしまつたといつてよい。

この第二のグループ、即ち小市民層が本質的部分を占めている観客層は、メッテルニヒ体制に反抗する政治的姿勢に関しては、第一の、市民層を中心とする観客グループと共通している。しかし一方でこの第二のグループは、工場主、地主、商人、家主、投機家及び成り上がり者に対しても一種反抗的な姿勢を示して居た筈である。なぜなら、どのような自由主義的思想の普及によつても、ウィーンの住民の広範な層に渡つて増大していた悲惨な状況を覆い隠すことは不可能であつたらうから。失業者の増大に脅かされ、しばしば公設の質屋のお世話になる事も必要になつた生活に、売春や犯罪の増加は更に暗い影をおとす。²⁴⁾

三月革命前期のウィーンにおける市民的反抗勢力の動きは、ひとつにまとまつた十全な革命勢力へと発展する以前に、資本主義的社会秩序の矛盾によつて、克服し難い分裂を被る。政治的な利害は共通していても、ふたつの市民階級はそれぞれに異なる社会的な利害を有していたからだ。

この社会的矛盾が下町劇場では、観客の趣味の違いとなつて現れる。この頃使われた言葉に、「民衆劇(Volksstück)党」と「茶番劇(Posse)党」或いは「うさ晴らし(Jux)党」と言うのがあ

る。²⁵⁾ 前者はユーモアに富み、限られた範囲での風刺表現を好む観客層であり、後者は専ら風刺や批評を駆使した攻撃的な新しいタイプの Posse を好む観客層である。因に言えば、「うさ晴らし」がネストロイの傑作「楽しき哉うさ晴らし」から取られたものであることから明らかなように、彼のこの時期の成功作はすべてここで言う「茶番劇」に属するものである。

確かに市民階級を「民衆劇党」、小市民階級を「茶番劇党」と言う具合に分類してしまうことは不可能ではある。しかし、ネストロイのプレスラウでの客演について、彼は当地で棧敷席を八日間、平土間席は二週間楽しませただけだが、ギャラリーやその他上階の観客に関しては四週間も喜ばせた、と言う「フモリスト」の報告は、そうした分類がそれ程見当外れではないことを示しているだろう。²⁶⁾ 小市民層、或は庶民層を中心とする観客は、市民的観客層とはちがって、フランスのボードヴィル劇を下敷きとした「茶番劇」に断然好意を示し、それが三月革命前期の民衆劇の制作にとって重要な前提をなしていたのである。²⁷⁾ たとえば、カイザーの「希望と実現、或は縞馬の皮」(1840年)は、二つの観客層の間でまったく違った反響を呼び起こしている。

「ギャラリーは魅了され、平土間席は失望する。上では喝采、下では不満。上では腹わたがよじれるほど笑い、下では退屈のあまり腹わたが煮えくり返るほど憤激している。」²⁸⁾

現実を痛烈に皮肉った批判的な表現は、現実の中庸を得た反映を好む「民衆劇党」の趣味とは相容れず、下町劇場の観客の間に絶えざる議論を呼び起こした。²⁹⁾ この対立は反動勢力に、観客を操作するための格好な口実を与えることになってしまう。彼らは八方手を尽くして市民階級の観客層を新しい民衆劇から離反させようと目論むのである。

体制の擁護者たちは新しい民衆劇の信用を失墜させようと新聞によって説得するだけでは留まらず、新しい民衆劇とその観客を排撃すべきだと扇動する。体制側のジャーナリスト、ザフィールは市民階級の間での社会的矛盾や対立を睨みながら、芸術上の、或は道徳上の問題提起にかこつけて、巧みに政治的目標を達成しようとする。

「ここで害悪を食い止められるのは、観客と批評の二つしかない。

『あそこそこにはとっても一緒にゃいけやしない！ いかかわしい言葉がぼんぼん出てきて、ものすごいんだから！』などと言う声があちこちで聞かれる。よろしい、諸君はそう思うのなら、どうして歓呼の声を上げて迎えるのか？ もしもそれが諸君の心を傷つけるというのなら、どうしてよだれを垂らして物欲しそうな顔をするのか？ それほどけがらわしいとおもうなら、いかかわしい言葉が耳に届いたとき、どうして痛くなるほど手を打ち合わせるのか？ ああ、答えたまえ、何故か？

そのように下品に振舞うのは、もちろんある一部の、まったく粗野で愚鈍な部分にすぎない。しかし、このような場合に、沈黙し（原文はイタリック）、良質な人々に耳を傾け、静かに肩をすくめるだけでは充分ではない！ 芸術の冒瀆や道徳の誤用に対して、さらには社会、芸術、道徳、倫理に関する何かある権利の甚だしい侵害と言った一般的な事柄に対しても、口を開き、己の意見を伝え、真実と言う全き生け贄を供えて神性を崇める能力や機会、否、おそらくはその天分さえも与えられているのに、ただ沈黙しているならば、その人は弾劾さるべき享楽と罪とに部分的に関与していることになり、隠匿者或は消息通として実際の創始者と同じほど弾劾

されてしかるべきである。」³⁰⁾

ここでザフィールは、またしても「良質な」部分と「粗野で愚鈍な」部分という区別を持ち出して来る。確かに彼の区別は、ブルジョアジーとプロレタリアートの対立といった式の単純な図式化ではないが、体制側にとって信頼出来る者を良質な部分と解していることは明らかに見てとれる。

このアピールに続けてザフィールは、ウィーンとウィーンの観客の評判をおとす三月革命前期の演劇作品に対して、観客は自ら検閲官にならねばならないと、極めて政治的な提唱を行っている。検閲が当時の支配者にとって巧妙な政治的手段であったことはすでに述べたとおりである。

「このような状況に際して、良質な観客に残されているのは、自ら礼儀と道徳と上品な趣味についての監視と検閲を行い、曖昧さを残さぬ断呼とした態度で、野卑で下劣な表現に溺れている俳優たちの側の厚かましさを耐えられるものに戻させることだ！

このような命令はこの場合には、普段であれば是認できない類の騒々しい雑音、たしなみのない罵声ではない。否、このような場合良質な、教養のある倫理的な人々の精力的な怒りの声は、道徳的な自己保存の義務であり、粗野で墮落した勢力の暴力的な攻撃と奇襲に対する許容し得る正当防衛である。此の勢力は羞恥心、思いやり、倫理や徳に対する畏怖や尊敬という我がの最も高貴な精神を掠奪し、欺瞞的な策を奔して殺害しようとしているのである。」³¹⁾

ザフィールはさらに、この演劇芸術の信奉者に対する精力的で直接的な干渉を呼び掛ける。

「こうして現れつつある野卑な行為といかがわしい言動に接して、僅かな観客が不作法な馬鹿笑いをし、殆ど獣のような拍手をしようとも、良質な観客は仰天して黙り込んでしまうことなかれ。否、たとえそうであろうと、或いはそうであるが故に、公の場所での勇氣ある拒絶によって、猥談に喝采するさくらの首謀者たちに自分が異分子であるという痛切な感情を抱かしめ黙らせてしまうことが倍にも増して必要である。何故ならば、節度もなければ節度や品行に対する敬意さえも持たないおつむと情けの足りない少数の若者たち、この騒ぎたてわめきたてる僅かな者たちが、下品で獣的な馬鹿笑いによって、そこになにも猥らかなものを見いださずにいる観客の注意まで喚起してしまうからである。」³²⁾

観客の、つまりは民衆の道徳的墮落を恐れて、三月革命前期の民衆喜劇を封じ込めてしまうべきだと訴えるザフィールの論調は、検閲という体制側からの文化政策に対する強力な支持を意味している。それはまた当時の民衆劇、とりわけ「茶番劇」と呼ばれた民衆喜劇が体制にとってそれほど脅威であったということにもなる。

結果的にはしかし、下町劇場の観客における政治的分裂は、彼ら体制派ジャーナリズムの功績ではなかった。ウィーンの下町劇場の観客が備えていた伝統的な民衆性は、市民社会の発展にもなってその構造自体に生じた矛盾の拡大とともに消滅してゆくのである。

1844年、プラハに起こった労働者の蜂起と、ブリュンにおける労働者の騒動に動揺したのはウィーンの当局ばかりではなかった。³³⁾ オーストリアの工業家たちは体制側から押し付けられる障

害ばかりでなく、もうひとつの、いわば内側からの危機を悟らない訳にはゆかなかった。この危機感が、1844年にして既に彼ら中産的な市民階級を体制に対する民衆の戦いから離脱させるのである。

かくして、

「工場主たちは叫ぶ——いとも当然の事のようにプラハの労働者蜂起をさして、ますます危険になってくる自分らの状況を取り沙汰する。要するに、彼らは今、国家が自分らの利益にそって運営されるのを見たがり、どれほど自分らだけの特典と保護とを手に入れても満足しなかった貴族たちと同様な指導的役割を演じているのだ。」³⁴⁾

労働者階級というものの出現に危険を感じたオーストリアの中産市民階級は、支配層である貴族階級との妥協の傾向を強めてゆく。同じ年、ウィーンにとっては驚くべき要求が市民階級のあいだで声高に言われるようになる。観客とジャーナリズムによる下町劇場の助長にはもう終止符が打たれなくてはなるまい、というのだ。³⁵⁾

様々な観客層に共通する社会的政治的関心に基礎を置いていた三月革命前期の民衆喜劇は、こうしてその発展に終止符を打たれることになった。それはまた下町劇場の終わりでもある。1845年から47年にかけて、ますます悪化する経済状態のもとで、労働者階級はもとより、小市民層にとっても下町劇場の入り口は狭く遠くなった。1848年以降、下町劇場の観客席には、大ブルジョアジーと「成り上がり貴族」のみが見出されるだけである。³⁶⁾ 即ち、1844年以降の下町劇場の観客は決してウィーンの民衆生活の広範な層を代表してはおらず、ウィーン民衆劇の本来の性格は社会的な根拠を失って大きく変質してゆくことになるのである。

注

- 1) Franz Grillparzer, Werke in sechzehn Teilen, herausgegeben von Stefan Hock, Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart, o. J.
- 2) 江原吉博「魔法劇の終焉」共立薬科大学研究年報, No. 28 (1983), 49 p. 参照
- 3) Eva Priester, Kurze Geschichte Österreichs, Aufstieg und Untergang des Habsburgerreiches, Wien 1949, S. 264.
- 4) Die Grenzboten, Eine deutsche Revue, Jg. 2, Leipzig 1843, S. 264.
- 5) Karl Marx/Friedrich Engels, Werke, Berlin 1958ff., Bd. 8, S. 34.
- 6) Julius Marx, Lebenshaltung im deutschen Österreich von 1840 bis 1845 nach amtlichen Berichten. (In: Monatsblatt des Vereins für Geschichte der Stadt Wien. Jg. XV. 1933, Nr. 10—12, S. 251—257) S. 257.
- 7) Karl Eduard Schimmer, Alt- und Neu-Wien, Geschichte der österreichischen Kaiserstadt, Wien 1904, Bd. 2, S. 542f.
- 8) Vgl. Tizia Leitich, Wiener Biedermeier, Bielefeld/Leipzig 1941, S. 29—41.
- 9) Friedrich Kaiser, Unter fünfzehn Theater-Direktoren, Bunte Bilder aus der Wiener Bühnenwelt, Wien 1870, S. 17.
- 10) Hermann Meynert, Herbstblüthen aus Wien, gesammelt in den Spätmonaten 1830, Leipzig 1832, S. 47.

- 11) Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben. Herausgeber Adorf Bäuerle. Jg. 36, 1843, S. 760.
(以下 Wiener Theaterzeitung と略記)
- 12) Theaterzeitung 1845 (Erich Joachim May, Wiener Volkskomödie und Vormärz, Berlin 1975, S. 90
より引用)
- 13) Johann Nestroy, Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von Fritz
Brukner und Otto Rommel. Wien 1924—1930, Bd. XII, S. 585.
- 14) Vgl. Wiener Theaterzeitung, 1842, S. 342.
- 15) Vgl. Richard Smekal, Grillparzer und Raimund, Funde und Studien, Wien 1920, S. 172f.: Franz
Rebicek, Der Wiener Volks- und Bänkelgesang in den Jahren 1800—1848, Wien-Leipzig 1913, S. 42
- 16) Vgl. Saphir, Ausflüge in die Vorstadttheater. In : Der Humorist. Herausgeber Moritz Gottlieb
Saphir., Jg. 7, Wien 1843, S. 934.
- 17) Schimmer, a. a. O. S. 539.
- 18) Ernst Fischer, Johann Nestroy, zu seinem hundertsten Todestag. In : Sinn und Form, Jg. 14,
Heft 3, Berlin 1962, S. 434.
- 19) Vgl. Otto Rommel, Die Alt-Wiener Volkskomödie, Ihre Geschichte vom barocken Welttheater
bis zum Tode Nestroys, Wien 1952, S. 726.
- 20) Julius Marx. a. a. O. S. 252f.
- 21) Vgl. Priester, a. a. O. S. 308 ; Schimmer, a. a. O. S. 515.
- 22) Julius Marx. a. a. O. S. 252.
- 23) Johann Pezzl, Johann Pezzls Beschreibung von Wien, verbessert und vermehrt von Franz
Tschischka, Wien 1841, S. 460f.
- 24) Julius Marx, a. a. O. S. 252.
- 25) Vgl. Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur. Theater und Mode, Herausgeber Dr. G. Ritter von
Frank, Jg. 32, Wien 1847, S. 684.
- 26) Der Humorist, 1843, S. 611.
- 27) Vgl. Der Humorist, 1842, S. 214.
- 28) Der Humorist, 1840, S. 1068.
- 29) May, a. a. O. S. 94.
- 30) Saphir, Ausflüge in die Volkstheater, In : Der Humorist, 1843, S. 953.
- 31) Ebenda
- 32) Ebenda, S. 954.
- 33) Die Grenzboten, Eine deutsche Revue für Politik, Literatur und öffentliches Leben, Jg. 3, Leipzig
1844, 2. Semester, S. 427.
- 34) Ebenda, S. 137.
- 35) Saphir, Didaskalien. Emil Devrient auf dem k. k. Hofburgtheater und im Theater an der Wien. In :
Der Humorist, 1844, S. 838f.
- 36) Kaiser, a. a. O. S. 228ff.