

劇作家ホルヴァートとカール・フォン・オシエツキー — 初期社会劇『スラデク』における諷刺と メディア批判について —

Der Dramatiker Horváth und Carl von Ossietzky.
Zur Satire und Medienkritik im frühen sozialen Drama „Sladek“

大塚 直
OTSUKA Sunao

Das Theaterstück „Sladek“, das der Dramatiker Ödön von Horváth in seinen frühen Berliner Jahren schrieb, behandelt den Küstriner Putsch von 1923 und befasst sich mit der Frage der „Schwarzen Reichswehr“ und der „Feme-Morde“. Die Wochenschrift <Weltbühne> hatte damals, aufgrund ihrer antimilitaristischen Aufklärungsarbeit, auf diese verbotene geheime Aufrüstung der Reichswehr aufmerksam gemacht. Carl von Ossietzky wurde deshalb als Herausgeber der Zeitschrift dafür verantwortlich gemacht und wegen Landesverrats und Verrats militärischer Geheimnisse verurteilt. Bei der Dramatisierung dieses Falles stellt Horváth nicht nur die historischen Vorgänge dar, sondern bezieht auch den seinerzeit aktuellen Weltbühne-Prozess ein. Und durch die hohlen Sprüche und Phrasen der Hauptfigur Sladek zeigt er zugleich das stumpfe Bewusstsein seiner Zeitgenossen, die mit Kriegsausbruch und Inflation von ihrer alten Tradition abgetrennt und daher ratlos in der neuen Weimarer Republik zurückgelassen werden. Diese Zustände ermöglichten ja den Aufstieg der Nationalsozialisten mit ihrer radikalen Propaganda. Horváth scheint einerseits Mitgefühl mit diesem Mitläufer-Typus seiner Zeit gehabt zu haben, wenn er diesem aber im Stück einen politischen Journalisten namens Franz gegenüberstellt, der die Position Ossietzkys verkörpert, behauptet er andererseits den Wert des Einzelnen gegen das Ganze, das durch das Vaterland oder den Staat repräsentiert wird. Und obwohl Sladek eigentlich kein Mörder ist, wird er von Franz als Einzelner beschuldigt, dass er mit seinen Kameraden der „Schwarzen Reichswehr“ einen Mord begangen hat. So veranschaulicht das frühe soziale Drama „Sladek“ den Einfluss der <Weltbühne> auf den jungen Horváth, und gleichzeitig verdeutlicht Horváth selbst durch seine Beschäftigung mit dieser Vorlage auch seine spätere politische Haltung als „Anwalt linker Minderheiten“.

1. はじめに——ホルヴァートと『世界舞台』誌

劇作家ホルヴァート (Ödön von Horváth, 1901-1938) の初期社会劇を考察する上で欠かせない戯曲が『スラデク』(1928)である¹⁾。主人公スラデクは架空の人物だが、作者ホルヴァートとほぼ同年齢の若者という設定で、ヴァイマル共和政が危機に瀕した1923年に非合法の軍事組織である「黒い国防軍 (Schwarze Reichswehr)」に入隊、暗殺事件に巻き込まれていくという筋書きである。近年話題となったドイツの連続テレビ・ドラマ『バビロン・ベルリン』(2017～)においても、左右両政治的勢力がせめぎ合うヴァイマル共和政を舞台にして、政府転覆を謀り暗躍する「黒い国防軍」の様子が描かれているが、その存在は史実に基づいている。

第一次世界大戦後、敗戦国となったドイツはヴェルサイユ条約により、常備兵力を10万人に制限され、空軍は禁止、海軍も沿岸警備以上のことはできなくなってしまう。しかし職にあぶれた兵士や将校たちは、国外の敵勢力に対する国土防衛上の理由から、また「ドイツ革命」に示された国内の共産主義・社会主義勢力への警戒から、志願兵による自衛団という名目で政府により秘密裡に「義勇軍 (Freikorps)」として組織されていた。そして実力者ハンス・フォン・ゼークト率いる正規の国防軍がその装備や編成に当たっていたのである。彼らは国際条約に違反した「非合法」の戦力、すなわちブラック企業や闇市 (ブラック・マーケット) と同様に、闇の軍隊という意味合いから「黒い国防軍」と総称された。同軍隊は、帝政から共和政への移行に不満を抱いていた愛国主義的な勢力からの資金援助を受け、しかも「秘密裁判 (Feme)」によって政敵や密告者を殺害していたのである²⁾。

このきな臭い「黒い国防軍」の存在を大々的に暴露したのは、ホルヴァートもその熱烈な愛読者であった当時の急進的な政治週刊誌『世界舞台 (Die Weltbühne)』である³⁾。同誌は演劇評論家ジークフリート・ヤーコプゾーン (Siegfried Jacobsohn, 1881-1926) によって1905年、当初は『舞台 (Die Schaubühne)』誌として創刊された。その名の通り純粋な演劇雑誌だったわけだが、後にユダヤ系諷刺作家として一世を風靡するクルト・トゥホルスキー (Kurt Tucholsky, 1890-1935) が1913年から同誌に寄稿するようになると、戦争や革命など同時代の影響から政治的・経済的な論考をも精力的に掲載し始めて、1918年に誌名を『世界舞台』へと改める⁴⁾。

ちなみに『世界舞台』誌の執筆陣には、当時の著名なジャーナリストや作家たちがその名を連ねていた——例えばハインリヒ・マン、リオン・フォイヒトヴァンガー、アルノルト・ツヴァイク、エーリヒ・ミューザム、エルゼ・ラスカー=シュラー、エーリヒ・ケストナー、エルンスト・トラウ、カール・ツツクマイヤーといった面々であり、無党派でユダヤ系、左翼リベラルの一匹狼タイプが多かった。同誌の発行部数は最大でも1万5000部程度に過ぎなかったが、平和主義を掲げ、反軍国主義を貫き、共和政の新しい民主主義を擁護する立場から記事は書かれていた。「『世界舞台』誌は次第にヴァイマル共和政の文化生活を映し出す鏡となっていった」と言われ⁵⁾、ペンドラー街の国防省の役人を含めて、当時の主だった政治家や評論家で、毎週火曜日の朝に発行されるこの赤い小雑誌を手にとらぬ者はなかったという⁶⁾。

「黒い国防軍」をめぐるセンセーショナルな告発は、1925年8月18日発行の『世界舞台』誌に「愛国団体——体験と経験」という記事が初めて匿名で掲載されたのを皮切りに、ほぼ毎週のようにヤーコ

プゾーンにより特集が組まれて、翌26年2月23日掲載の記事まで全16回にわたって続いていった⁷⁾。1926年に、それらの論考が『共謀者と殺人犯 (Verschwörer und Fememörder)』という表題で一冊に纏められると、その際に執筆者の名前も明かされた。「黒い国防軍」の元メンバーであったカール・メルテンス (Carl Mertens, 1902-1932) である。彼は最初の告発記事で、こう書いていた——「かつて私は愛国運動に身を投じて、国家思想という理想に心から熱狂していた。しかし私がそこで見出したのは、下劣極まりない志操とあまりにお粗末な情熱とのぬかるみ、殺人欲とシニズムとが蔓延した空気が感だった。驚いて私は逃げ出したのである」⁸⁾。こうして急進的な平和主義者に生まれ変わったメルテンスは、危険を覚悟の上でジャーナリズムの世界へと身を投じる。そしてホルヴァートの戯曲『スラデク』のアンナ殺害事件のモデルともなった「秘密裁判」による暗殺の被害者16名と、合計39名もの実行犯を実名で晒すとともに、闇の軍隊と正規の国防軍との癒着をも暴露したのである⁹⁾。

ところで、当時の左右両政治的勢力による暗殺事件を調査したユダヤ系統計学者エミール・ユリウス・グンベル (Emil Julius Gumbel, 1891-1966) に拠れば、彼がその著書『四年間の政治的暗殺』(1922) で指摘している通り、共和政下となったにも関わらず司法当局は、数から言えば圧倒的多数を占める右派勢力の犯罪に対して寛大に対処するのが常であり、逆に数から言えば少数に過ぎず、しかも進歩的・啓蒙的立場から行われた左派勢力による犯罪を国家に対する反逆行為として厳しく処罰していた¹⁰⁾。当時の司法は、右翼の政治犯に甘い一方で、逆に共和政側に立つ共産主義者や社会主義者がヴェルサイユ条約に違反した秘密裡の再軍備や、右翼組織との協力関係、ロシアにおける秘密戦略などを暴露した場合、「国家反逆罪」や「軍事機密漏洩」の罪を着せて厳しく弾圧していたのである¹¹⁾。『世界舞台』誌も「黒い国防軍」をめぐる特集以降、ジャーナリズムが犯した国家反逆罪に問われて、司法から言論を封殺され、執拗かつ陰湿な裁判に巻き込まれていく。これと真っ向から闘っていったのが、ヤーコプゾーンの死後、1927年5月から『世界舞台』誌の発行人兼編集責任者となっていた政治的ジャーナリストのカール・フォン・オシエツキー (Carl von Ossietzky, 1889-1938) である。

オシエツキーを一言で紹介するならば、ヴァイマル共和政時代を代表するドイツのジャーナリストであり、保守反動の軍国主義に対してペン一本で立ち向かった不撓不屈の反戦主義者、反ファシズムの闘士ということになるうか。歴史家ゴロ・マンはベルリンでの学生時代を回顧しながら、次のように書いている——「オシエツキを私は心から尊敬していた。直観、真摯、情熱、清廉潔白を一身に備え、かつ政治的な主張を持った出版人だった。[...] ヒトラーが政権を握る前の数年間も、オシエツキは鋭い洞察力と勇気を示したが、そのためのちに悲惨な報復を受けた」¹²⁾。ではオシエツキーが出版した記事とはどのようなものだったのか。

1927年3月、国際法に違反する再軍備問題を専門的に調査していたユダヤ系記者ベルトルト・ヤーコプ (Berthold Jacob, 1898-1944) は、論文「シュルツのための弁明」を『世界舞台』誌に掲載する。ヤーコプは政治的暗殺により死刑判決を受けたパウル・シュルツ中尉 (Paul Schulz, 1898-1963) の弁護を買って出て、彼は単に命令を遂行しただけなので、軍の上層部の責任をも追及すべきであると公正妥当な審理を要求した¹³⁾。しかし名指しで批判された軍の上層部は国防省の役人に委託して、執筆者ヤーコプと編集長オシエツキーを相手取り、誹謗中傷被害による訴訟を起こすに至る。結果、ヤーコ



写真1: ホルヴァート (1929年)

ブには二カ月、オシエツキーに対しては一カ月の禁錮刑が下されるわけだが、同年12月の裁判当日、被告人であったオシエツキーは、逆に告訴人であるかのように、証人として出廷していた軍人たちに対して毅然とした態度で自らの論拠を述べ立てたという¹⁴⁾。1929年3月には、今度はヴァルター・クライザー (Walter Kreiser, 1898-1958) が匿名で記事を書いて、ドイツ国防軍がヴェルサイユ条約に違反して民間航空会社ルフトハンザと癒着、密かに空軍を増強していると『世界舞台』誌に暴露する¹⁵⁾。1931年末にオシエツキーはクライザーとともに国家機密漏洩の罪で懲役一年半の有罪判決を受けている。これが国際的にも注目を浴びた、世に言う「世界舞台裁判」である。

——劇作家としてベルリン進出を目論み、医師で作家のエルンスト・ヴァイスと同じくベルリン・シェーネベルクのルイト

ポルト通り34番地に下宿していた弱冠25歳の若きホルヴァートが出会ったのは¹⁶⁾、このような時代であった(写真1)¹⁷⁾。1927年春、すでに『世界舞台』誌の熱心な愛読者であった彼は、当時ドイツ人権連盟の理事を務めていたオシエツキーの呼びかけに応じて、ドイツの司法危機に抗議する書物を刊行するため、他の参加者とともにベルリン・ヴィルヘルム通りにあった同連盟の事務所で膨大な資料を渉猟する¹⁸⁾。ドイツ司法の偏向や、国防軍と右派政党との癒着の実態を暴く目的であった。こうして同年6月、ドイツ人権連盟の調査委員会による報告書『八年間の政治裁判』が出版される。この作業と並行してホルヴァートは、極右秘密国防軍による政治的暗殺事件、いわゆる「秘密裁判」による処刑をめぐって記録文書を整理し、これが歴史劇『スラデク』へと発展していくことになる。

第一次世界大戦とその敗戦、祖国オーストリア＝ハンガリー帝国の崩壊、戦後のハイパーインフレなど同時代に対する呪詛から作家活動をスタートさせたホルヴァートだが、闇の中に輝く人間性の光として彼の指針となったのは、1) ブダペストの「ガリレイ・サークル」の影響下で愛読したハンガリーの国民的詩人アディ・エンドレの詩作品や¹⁹⁾、2) バイエルン革命に参画した哲学者グスタフ・ランダウアー及び劇作家トラーらの影響に続いて²⁰⁾、3) 『世界舞台』誌の編集長であり後にノーベル平和賞を受賞するオシエツキーからも社会批判的な方向性を学び、正義や民主主義を希求する劇作家へと成長していったのではないかと想像される。

実際ホルヴァートは、『世界舞台』誌の有力な寄稿者の一人であったヴァルター・メーリング (Walter Mehring, 1896-1981) と個人的に親しく、彼を含む演出家マックス・ラインハルト門下の社会諷刺的なカバレティストたちと交友関係にあった。当時の左右両政治的勢力による過激なプロパガンダに対して、無党派で個人に立脚する立場から、共和政や民主主義を擁護する社会諷刺はいかにして行われたのか。

以下、本稿では、ドイツ人権連盟や『世界舞台』誌との接触から生まれた戯曲『スラデク』を考察の対象とし、諷刺や暴露、つまりは当時の政治的ジャーナリストの手法や姿勢がホルヴァートに及ぼし

た影響について探っていく。その際にホルヴァート戯曲独自の特徴として、司法や社会に対する直截的な批判のみならず、各個人の意識の虚偽——すなわち権威主義的な言説を妄信し、大衆メディアが使用する常套句に馴致されて思考不能に陥り、自分自身の意見や考えを持つことができず、既成概念に囚われた思考法しかできない同時代人——を問題視・対象化していることを詳らかにする。そして若きホルヴァートにおける戯曲執筆の動機や意図を探ることで、戦後ミッシング・リンクとなってしまう——プレヒト劇とはまた異なる——ドイツ・ヴァイマル期における社会批判劇の現代性を明らかにしたい。

2. 戯曲『スラデク』——あらすじと作品構造

『スラデク』は1928年5月半ば、全11場から成る三幕の歴史劇『スラデクあるいは闇の軍隊』として完成している。舞台は「インフレーションと戦後復興期」のドイツである。作中のエピソードから、第一幕と第二幕が1923年、第三幕が1925年及び1927年だろうと推測できる²¹⁾。しかしホルヴァートの新しい作劇法の特徴として、原因から結果を示す時系列に沿った単線的な劇的構造ではなく、一種のモンタージュの技法を駆使して様々なエピソードを断片的に羅列しているので、場面の順番がモデルとなった現実の歴史の流れと入れ替わっているところがある。

また「歴史劇 (Historie)」という副題についてだが、戯曲執筆時点ではヴァイマル共和政が総体的に安定しており、1929年10月に始まる「世界恐慌」までナチ党の得票率も低かったことから、おそらくは願望も含めて、すでに歴史的に相対化された過去としてホルヴァートは国粋主義者の世界をカリカチュアライズして描いたのではないか。しかしその一方で現実には、『世界舞台』誌を相手取って起こされた執拗な裁判など、物書きを志していた当時のホルヴァートにとって、司法による厳しい言論弾圧は焦眉の問題であつたろうし、1930年代に入るとナチ党が急速に予想外の大躍進を遂げるのも周知の通りである。

さて、まずは戯曲『スラデク』のあらすじを「黒い国防軍」をめぐる史実に基づいて確認し、その次に登場人物の関係性から作品全体の構造を指摘したい。第一幕は、「討論の終わり」「アンナの許で」「ワイン酒場『昔の恋』にて」「アンナの許で」の四つの場面から成り、作中では「スラデク事件」と呼ばれているが、軍人たちの「秘密裁判」によるアンナ殺害事件の経緯が説明されていく。メルテンスと同様に1902年生まれとされる青年スラデクは、思春期にさしかかる年齢で第一次世界大戦が勃発、すなわち平和だった過去との断絶を余儀なくされて、今では「自然界には必ず殺害がある、その事実は変わらない」(WA 2, 118, 126, 130, 139, 141 und 146) などと妄信、精神的な価値を嘲笑するようになっている。しかもこうしたニヒルな常套句を繰り返すことで、いわば思考麻痺の状態に陥り、結局は右派勢力の暴力行為に迎合している現実には彼は自分では気付いていない。第一幕は当時21歳のスラデクが、国粋主義者クノルケに誘われて「黒い国防軍」に入隊したあたりで始まる。ちなみに右派勢力の会話のやり取りからは、不敗のドイツといった神話や幻想、反ユダヤ主義、極右のスローガンが飛び交っており、「国民革命 (nationale Revolution)」のためならば政治的暗殺をも辞さないというメンバーの下劣な志操がデフォルメされて描かれている。

ここでスラデクとは対照的な存在として登場してくるのが、その名を知られた左翼系政治雑誌の編集者フランツである。まだ人生経験が少なく、大衆新聞の紙面に氾濫した愛国主義的な紋切り型の言説を鵜呑みにするスラデクに対して、真実を報道する側の政治記者フランツは、鋭い洞察力と勇気とを併せ持った筋金入りの平和主義者である。文学者ヒルデブラントは、このフランツのモデルをオシエツキーだと推測しているが²²⁾、その一方でホルヴァート全集の編纂者クリシュケは、ヴァルター・エーメ (Walter Oehme, 1892-1969) の名を挙げている²³⁾。エーメとは1923年3月、ゼークト将軍が東部国境で画策していた「黒い国防軍」による軍備増強をすっぱ抜いて、同年8月に国家機密漏洩未遂並びに国家反逆罪未遂を理由に懲役一年の有罪判決を受けた政治記者である。その他に研究者フクスは、フランツのモデルはそもそもの告発者カール・メルテンスその人ではないかと推察している²⁴⁾。いずれにせよ、これらはすべて『世界舞台』誌に掲載された記事なので、モデルは同誌の政治的ジャーナリスト、象徴的に考えればオシエツキーだということになるだろう。

冒頭の場面「討論の終わり」は、極右勢力の集会を取材に訪れてホールから叩き出されたフランツが、すでに国粋主義者の陣営に身を置いているスラデクと初めて対話を交わす場面である。すなわち戯曲の冒頭から両者の対決、立場の違いが鮮明に見て取れる。

スラデク 自然界には必ず殺害がある、その事実は変わらない。それこそが人生の意味であり、大いなる法則なんです。つまり宥和なんてものは存在しません。愛とは策略に満ちたもの。愛なんて、大いなるペテンですよ。僕は真実を恐れませんが、臆病者じゃありませんからね。

フランツ 僕だってそうさ。[…]

スラデク 要するに、あんたが常日頃考えてるのは、全人類の幸せですよ。だけどそんなもの、あるわけじゃないじゃないですか。結局のところは、自分しかいないんですから。そう、自分しか存在しない。この僕、スラデクだけだ。人類は無論、このスラデクを愛してはくれない。それに諸民族の状況だって、このスラデクと同じようなもんなんです。今は誰も、僕らを愛してはくれません。おまけに、愛なんて存在しないんです。僕らは嫌われてます。一人ぼっちなんですよ。

フランツ その「僕ら」で、君は何を言おうとしてるんだ？

スラデク 祖国ですね。

フランツ じゃあ「祖国」とは、君にとって一体何だい？

スラデク 結局のところは自分かな。祖国ってのは、生まれ育って、そこからは抜け出せない国のことですよ。他の国の言葉は、分かりませんからね。だから、いわゆるマルクス主義の理論全般は、今の僕にとっちゃ問題外ですよ。だって僕は、自分の頭を使って考えられますからね。

フランツ (嘲笑的に) 君は自分の頭で考えすぎてるようだな。

スラデク […] あんたは、この共和国に賛同してるんですか？

フランツ 今はまだ共和国とは言えないな、これからできるんだよ。

スラデク そんなこと言っても無駄ですし、どうにもなりやしませんよ。だって、すべては嘘の上に成り立ってるわけですから。

フランツ どんな嘘だい？

スラデク 宥和があるっていう嘘ですよ。

フランツ もし宥和がないというのなら、作り出さなきゃいけないな。(WA 2, 118)

スラデクには15歳年上、すなわち当時36歳になる愛人アンナ・シュラムがいて、彼女の許に下宿し、生活の面倒も見てもらっている。この戦争未亡人は母親のようにスラデクを可愛がってくれるが、スラデクのほうでは彼女との関係に飽き飽きしている。アンナは「黒い国防軍」へとスラデクを誘うクノルケを警戒して、もし彼を連れ出すなら「国防軍のことはすべてポーランド人に密告してやる」(WA 2, 122) と脅す。この不用意な発言が仇となり、彼女は組織のメンバーから売国奴の嫌疑をかけられて、やがて粛清される羽目となる。ところが暗殺当日の夜に、あんたを一方的に縛りつけてきて悪かった、もう引き止めはしない、本当は密告する気などない、などとアンナから本心を打ち明けられたスラデクは当惑してしまい、彼女に襲いかかる仲間たちに対して思わず「やめろ！」(WA 2, 130) と叫んでしまう。当然ながら、今度は逆にスラデクのほうが反逆行為を疑われる。この政治的暗殺事件の結果、スラデクは自らが手を下したわけではなく、また恋人の暗殺に刹那には反対したにも関わらず、後になって彼一個人の責任としてアンナ殺害の罪を問われることになる――。

第二幕は、「黒い国防軍の総司令部にて」「あいかかわらず地下にて」「平原」の三場面から成り、背景にあるのは1923年のドイツ経済崩壊の危機とキュストリン一揆である。史実として同年1月、ドイツの賠償金支払いの遅滞を理由に、イギリスの反対を押し切ってフランスとベルギーの両軍がドイツ屈指の工業地帯であるルール地方に軍隊を進駐させると、これを占領している。当時のクーノ内閣は労働者にサボタージュを呼びかけるなど消極的抵抗策で対抗しようとしたが工業生産力は激減、賠償金支払いに加えてさらにストライキに参加した労働者の賃金も政府が保証したため、大量のマルク紙幣の発行を余儀なくされる。結果としてパン一個が一兆マルクという未曾有のハイパーインフレが起きてしまう。こうしてドイツ国内が混乱をきたす中、同年11月には政府の弱腰外交を批判してヒトラーがミュンヘン一揆を決行したりしている。

第二幕のモデルとなったのは1923年9月、ミュンヘン一揆の二か月前に、現在はポーランドとの国境の町となっているキュストリンにて、退役少佐ブーフルッカー (Bruno Ernst Buchrucker, 1878-1966) が引き起こした反乱事件である²⁵⁾。彼は前年のイタリアにおけるムッソリーニの「ローマ進軍」の成功に影響を受けて、武力によるベルリンへの進撃、議会制民主主義に基づく共和政政府の転覆と新たに国家独裁制の樹立を画策していた。しかし計画が破綻するとキュストリンの城塞に立てこもるが、軍の最高実力者ハンス・フォン・ゼクト率いる正規の国防軍の攻撃に晒されて、クーデターはあっけなく鎮圧される²⁶⁾。

ホルヴァート戯曲においても、「黒い国防軍」の最高指揮官であり、国家独裁制の樹立と来たるべき「国民革命」に向けて、軍最高統帥部から共和政政府転覆の進軍命令を今か今かと待ち受ける「大尉」の姿が描かれている。しかしベルリンから派遣されてきた官房長官を相手に自分一人でも進軍すると息巻いて、逆にその存在を国防省から危険視されるに至る。結果として大尉は、歴史的順序はやや錯

綜するのだが、国内情勢が安定を迎えたことを理由に梯子を外されて「黒い国防軍」の解散を命じられてしまう。大尉は、キュストリン一揆しながらに籠城、正規軍と一戦交えることも辞さない強い気概を示していたが、正規軍からの砲撃に晒されると、部下たちから見限られてしまい、「連中は我われの存在を認めようとはせん、背後からナイフで刺されるのはこれで二度目だぞ」(WA 2, 145) などと宣う。最後は大尉を裏切った部下たちによりいち早く白旗が掲げられる。

この第二幕においても、秘密裡に進められるドイツの再軍備の実態を暴こうと取材にやって来て、地下に監禁されてしまうフランツの様子が描かれる。ここで交わされるフランツと大尉、及びスラデクをも交えた個人と集団をめぐる政治問答・哲学談議こそ、本戯曲の白眉と呼び得るものだが、その内容については次節で検討したい。戯曲の流れを押さえておくと、この地下の場面でスラデクは、二人だけの内緒話だとしてアンナ殺害事件のことをフランツに打ち明ける。そしてフランツの口から、アンナ殺害事件は世間では「スラデク事件」としてすでに有名になっており、自分に報奨金がかけられていることをスラデクは知る。

第三幕は、「戦後復興期の裁判」「北海の港」「スラデク事件」「広場で賑わう年の市」の四場面から成る。前幕から幾分時間が経過しており、事件の翌年、すなわち 1924 年 8 月の「ドーズ案」受け入れによって、ドイツの経済と社会が次第に安定を取り戻す中で、かつて一揆や暗殺事件を企てた「黒い国防軍」元メンバーたちのその後の顛末が描かれる。

冒頭の裁判の場面では、雑誌記事での告発により「黒い国防軍」の存在と秘密裁判による政治的暗殺を世間に暴露したかどで、国防省の役人と結託した予審判事が同軍隊の存在隠蔽を図り、フランツは国家反逆未遂の罪を着せられて懲役刑を喰らう。これは執筆時期から判断して、1927 年 12 月のオシエツキーに対する実際の裁判を踏まえたものと考えられる。史実と戯曲では時間軸にズレがあり、ホルヴァートの創作ではフランツの示した勇氣ある行動により、真実を求めて報道活動が活発になっていく。こうして盛り上がる世論からも後押しされる形で、暗殺事件の黒幕である大尉ら元メンバーは起訴されるのだが、大尉は北海の港で元部下たちとニカラグアへの国外逃亡を図っている。港には同じく海外出国を目論むスラデクもいるのだが、「同志の皆さん」(WA 2, 152) と愛想よく話しかけても、「スラデク事件」への関与を恐れて、彼らはスラデクを無視して足早に立ち去っていく。さんざん祖国のためと称して政治的暗殺を繰り返しておきながら、首謀者たちは無責任にも最後は祖国を捨て去るのだ――。

こうしてスラデクはただ一人、シュラム夫人殺害の容疑で北海の港で逮捕される。裁判でスラデクは自身の殺人への容疑を否認して、「黒い国防軍」メンバーたちの関与を主張するのだが、この時点で裁判官の口から「その連中はかつての兵士たちですが、祖国の安寧のために戦っていると信じ込んでいた、頭の混乱した、狂信的な、理想主義者たちでした」(WA 2, 155) と総括されて、逆に啞然としてしまう。そこへ国家反逆未遂の罪で収監されていたが、1925 年 2 月の初代大統領エーベルトの急死を受けて大統領選挙が行われるため、恩赦を受けてジャーナリズム活動を再開したフランツが事件の証人として法廷に現れる。そしてスラデクが個人的に彼に対してアンナ殺害事件への関与を告白していたと供述する。しかしスラデクは、彼個人が殺害したわけではないと反論、しかも祖国のためのやむなき行動であったわけで、集団の中での個人の立場に配慮しないフランツのやり方を激しくなじる。

実は作品構造として、各幕でフランツとスラデクとの対決が描かれており、第一幕では国粋主義者たちから暴行を受けるフランツだったが、第三幕では完全に関係性が逆転して、フランツのほうが共和政で然るべき地位を得たかに見える。しかし二人の対決のテーマである、この「個人と集団」をめぐる哲学談議は、次節で検討するように、なかなか奥が深い問題であり、簡単に決着が付くようには思われない。作者ホルヴァートは戯曲『スラデク』について、「私はこの歴史的素材をルポルタージュとして扱うのではなく、むしろこの時代のイメージを背景として利用しながら、個人主義と集団主義との、利己主義と利他主義との、国際主義と諸民族の墓堀り人夫である国粋主義との、永遠の闘いの幾つかの段階を描き出そうと試みた」と、その執筆意図を要約している (WA 17, 456)。

最後の場面は、いわばエピローグであり、ついに平和な時代を迎えて年の市を散策するスラデクが、戦争についてはアメリカ映画を通じてしか知らないという、新しい世代の女の子と出会って他愛のない会話をしている。彼は手相占いの女から、海の向こうに渡ればずっと良い暮らしができると言われて喜ぶ。今やスラデクは恩赦を受けており、これから船に乗ってニカラグアへと旅立つところだ。彼の最後のセリフは、直接的には「蚤のサーカス」の小屋の壁で用を足したことを警察官に詫げるものだが、その言葉は「黒い国防軍」入隊とアンナ殺害の過去への後悔を暗示するものである——「あんなことは本当にもう、二度とやっちゃいけないんです」(WA 2, 160)。

3. 個人と集団をめぐる哲学談義

登場人物から作品構造を整理してみると、三人の主要人物の対立関係を軸にして戯曲は書かれている。まず1) 主人公のスラデクだが、彼は「自分の頭を使って考えられる (selbständig denken)」(WA 2, 117f., 123, 126f., 132, 139ff. und 155) が口癖で、自立した個人であることを誇示する人物として描かれる。しかし彼が「自分の意見」として主張しているのは、実際には新聞に掲載されたインフルエンサーの決まり文句であり、それらを受け売りしてひけらかしているに過ぎない。「自然界には必ず殺害がある」や「僕は自分の頭で考えることができる」などと彼が気取って繰り返す常套句が、実はプロパガンダとして麻薬のように作用して、本当の意味での自立した思考を疎外しているにも関わらず、彼は「自分は分かっている」人間だと思い込んでいるのだ。成人後もアンナに依存して「ヒモ」であり続けたスラデクには、おそらくは一本立ちしたいという思いが強かったのだろう。しかしインフレと失業のこの時代、学歴も教養もない彼が自立するには、胡散臭い闇の軍事組織に入隊するしかなかったのだ。

ところが、軍隊でスラデクの考え方、自立した個の尊厳を真っ向から否定してくるのが、2)「黒い国防軍」上司の大尉である。世界大戦での敗北から何とかドイツを救おうと躍起になっている彼は、スラデクにこう教え諭す——「お前は兵士だ。スラデクが三千人で、ようやく一連隊なのだ。貴様は単なる部品に過ぎん。自分の頭で考える部品など余計、つまりは有害なのだ、ゆえに処分されねばならん。分かるな？」(WA 2, 132)。軍隊において、祖国や全体が価値観のすべてになってしまえば、一個人には意味などないことになる。スラデクは組織や集団の中で単なる部品や歯車として利用に供されるだけで、彼の主張する「自分の頭を使って考えられる」こと、すなわち自立した個人であることの尊厳な

どは、そもそも要求されていなかったのだ。

そこに集団への対抗軸として登場し、新しい民主主義の立場から個人を擁護して大尉と激しく言い争うのが、3) 政治的ジャーナリストのフランツである。第二幕の城塞地下の場面で、大尉はフランツを「第三インターナショナルのスパイ」(WA 2, 136)だと誤解して厳しく尋問する。そこでフランツは自らの立場を以下のように説明している。

フランツ […]僕は第三インターのスパイなんかじゃありません。僕はあらゆるテロと戦ってるんだ、赤色テロに対しても。

大尉 一体どんな武器を使って？

フランツ 理念の力という武器ですね。

大尉 バカじゃないのか。

フランツ どうも。

大尉 いわゆる平和主義者ってやつか？

フランツ そうです。

大尉 密告するのが、主義だというんだな？

フランツ 主義ですね。

大尉 自国の軍隊なんだぞ。

フランツ どんな軍隊であってもです。

大尉 違うな！ ドイツ軍だけ密告する気だ。ヴェルサイユの犯罪者どもに。

フランツ 僕だってヴェルサイユは憎んでますよ。

大尉 でもきみは、ドイツ兵の存在を連合国側の管理委員会にバラすんだぞ。

フランツ 違いますね！ 管理委員会なんて知らないし、ドイツ兵だって僕の知ったことじゃない。僕はただ保守反動の義勇兵たちの存在に気づいて、その秘密を暴露しようと思っただけさ——あんたはヴェルサイユに狙いを定めちゃいるが、その弾丸を結局はドイツ国民に命中させちゃう。あんたもヴェルサイユも目指してるものは同じさ。第四階級から権利を永久に剥奪しようっていうんだ。[…] いいですか！ あんたは同胞の民衆に逆らって進軍しようとしてるんですよ。ドイツ共和国に逆らって。

大尉 じゃあ何だ、そのドイツ共和国とは？ 共和国など、ユダヤ人やイエズス会の愛人ではないか。きみは、いわゆる平和主義者ってやつだ。ということはつまり、祖国に対する責任感の欠けたならず者だということだ。

フランツ 僕は平和主義者です。ということはつまり、一人ひとりの個人に対して、もっとも強い責任感を持っているということです。

大尉 (大声をあげて)それが、祖国に対する裏切りだというのだ！ 個人など、ゴミに過ぎんのだからな！

フランツ (大声をあげて)何百万という個人が問題なんです！ 民衆こそは祖国であって、戦争は民衆に対する最大の犯罪行為ですよ！ 民衆が築いたものを破壊するのは、職業軍人の誇大妄想や、

頭のおかしい株主どもの手前勝手な計算さ！ 計算間違いだったじゃないか。帳簿はすでにチェック済みで、詐欺師どもには有罪判決が下された。いまに刑が執行されるさ、民衆の名において。今はまだ共和国とは言えないが、これからできるのさ！（WA 2, 136f.）

何百万という個人が問題であって、民衆こそは祖国である、という個を重視した発言・立場は、『世界舞台』誌が若きホルヴァートに及ぼしたであろう影響を直截的に窺わせる。実際フランツは、「僕は共産主義者じゃありません。いかなる政党にも属しじゃない。僕は一匹狼なんだ」（WA 2, 138）と断言している²⁷⁾。しかし「個人と集団」は、それぞれの立場を相対化して考えてみると、大尉は「祖国」のためと称しながら、結局は大尉「個人」の考え方を重視しているだけであり、フランツもまた共和国の進歩を目標とする限りは、ある意味では個人の立場を断念せざるを得ない。なぜならば「進歩があるのは、個人を顧みない時だけだ。〔…〕個人が存在する限り、進歩なんてあり得ません」（WA 2, 142）、とフランツは考えているからだ。個人の尊厳を取るのか、それとも集団の大義を取るのか、といった哲学談議は、同時代にブレヒトが『イエスマンとノーマン』（1930）や『処置』（1930）など、いわゆる「教育劇」において問いかけた問題でもある。しかしブレヒトがマルクス主義の立場に立って集団や全体から考えたのに対し、ホルヴァートは一匹狼の立場から、その社会で犠牲に供される個やマイノリティの立場を追求していくことになるので、その思想的萌芽としても戯曲『スラデク』に描かれたフランツの立場、『世界舞台』誌からの影響は興味深いのである。

ここで大尉とフランツの政治問答を聞いていたスラデクは、自分の頭を使って考えられる自立した個人の立場を重視していた点で、本来はフランツと考え方が近いはずなのに、大尉の全体志向のほうに同意を示している。彼が上司からの命令や指示には、無批判に賛同してしまう権威主義的パーソナリティであるためだろう。しかも平和な世の中は本当にやって来るのか、個人を置き去りにした「進歩」に意味はあるのか、懐疑的で思い悩むフランツのセリフから、「自然界には必ず殺害がある」、この世には暴力しか存在しない、つまりは「生存競争」というニヒリズムが信条であるスラデクは、愛や平和など幻想に過ぎないとする自らの考えにフランツが転向したと誤解して喜ぶ。こういった理性や人間性を放棄した動物的な考え方が、アンナの政治的暗殺を正当化する論拠に使用されたのみならず、戦争や軍隊を肯定する結果に繋がっていることは言うまでもない。

さらにスラデクはフランツに対して、以下の倒錯した奇妙な論理を披露している——「僕も今では少し考えを改めました。〔…〕僕の考え違いとはつまり、自分をいわゆる世界の中心に置いていたことですよ、僕を、このスラデクをね。スラデクなんて、ただの部品^{パーツ}に過ぎなかったのに。自分を祖国と取り違えてたんですよ。〔…〕あんたの考え違いは、個々の部品^{パーツ}を配慮にいれるって、主張してるとことですよ。そんなのをきちんとやってたら、結局は自殺することになりかねません、自然界には必ず殺害があるわけですから。〔…〕とにかく個々の部品^{パーツ}は、それだけではモノの数にはいりません、全体のことしか考えちゃいけないわけですから。〔…〕例えば祖国のためならば、部品^{パーツ}としての個人は、例えばいかなる殺人^{いつ}を犯したって構わないんです。いつ何時いかなる時も」（WA 2, 139f.）。

戦争や軍隊においては、祖国や全体がすべてならば、その部品や歯車に過ぎない一個人などモノの

数に入らない。チャップリンが映画『殺人狂時代』(1947)で諷刺しているように、戦争では人殺しであっても、祖国のために犯された殺人であれば称賛されてしまう。しかし政治的暗殺事件が糾弾されるとき、もしも個人が存在しないならば、殺人の罪や責任は一体誰に帰すというのだろうか？ これは第三幕でのスラデク裁判において、政治的暗殺を主導していた軍の上層部は国外へ逃亡しているのに、なぜ部品パーツのほうが一方的に罪を着せられねばならないのか、という問題提起に繋がっている。しかも第二幕の城塞地下では、個人の立場を擁護していたはずのフ란ツが、裁判になるとスラデク個人の責任を追及してきたため、絶望したスラデクはこう問いかける——「いつだって全体のために犠牲に供されるっていうのか——じゃあ、このスラデクの居場所は、一体どこにあるっていうんだ？」(WA 2, 156)——。絶えず社会から置き去りにされ、全体の進歩のために犠牲となる個人、このスラデクとはそもそも何者なのだろうか？

登場人物はこの主要な三者を軸にしながらも4)として、官房長官・予審判事・警部・裁判官・警察官が出てくるわけだが、政府関係者である彼らは同一人物が演じるよう指示されている(WA 2, 114)。執筆時の『世界舞台』誌をめぐる裁判の経緯・背景からも、国家権力の手先である彼らは相互に癒着しており、特定の個性や顔など持たない匿名性の高い人物群だと考えられるからである。その他、5)野卑で暴力的な「黒い国防軍」メンバーの中では、高校を中退して入隊した17歳の若いホルストに対して、年上のザルムがちょっかいを出す同性愛的なセリフも見られる(WA 2, 125 u. 145)。このような細部もまた、軍隊やナチ党に対するホルヴァートの観察眼や諷刺精神を示していよう。

4. スラデク——「1902年組」について

「黒い国防軍」元メンバーから急進的な平和主義者となったカール・メルテンスは1902年生まれであり、スラデクも同年生まれという設定である。ところでホルヴァートが戯曲『スラデク』を執筆中に、エルンスト・グレーザーの小説『1902年組』(1928)が出版され、ベストセラーとなっている。同小説では、主人公である純真無垢な少年の視点から、小学生時代の学友関係や性の目覚めなどのエピソードを交えながら、第一次世界大戦前夜の反ユダヤ主義、左右両政治的勢力のいがみ合い、貧富の差による階級的棲み分けなど当時のドイツ社会の状況がつぶさに描かれていく。やがて知識も経験もないままに世界大戦を迎えると、当初は分断されていた社会の溝を戦争への熱狂が埋めてくれたように思われたが、戦争が長期化して社会が疲弊していくと、この未曾有の惨禍を引き起こして賛美していた親世代に対する不信感が綴られるようになる——「僕らの考えていたことを、誰も訊いてはくれなかった。戦争は大人たちのものであり、僕らはその期間をとて孤独に歩き回っていた。何も信じちゃいなかったが、僕らはすべてをやったのけた」²⁸⁾。

ほぼ同時期に出版されて、同じくベストセラーとなったレマルクの小説『西部戦線異状なし』(1929)と比べると、決定的な違いがひとつある。ブレヒトと同じ1898年生まれのレマルクのほうでは、高校教師に唆されて出征志願を申し出て、主人公は18歳で軍隊に入る。しかし小説で描かれているように、英雄を気取った甘い幻想は戦火の中で碎け散る——「最初の激烈な砲火をくぐると、たちまち僕はいかに誤っているかに気がついた。その砲火の下に、僕らの教えてもらった世界観は、見事

に崩れてしまったのである」²⁹⁾。彼らは砲撃、地雷、毒ガス、戦車、機関銃、火焰放射器など、戦場でしか知りえない大量殺戮の現実を目の当たりにして、もはや日常へは戻れなくなる。その一方で、ホルヴァートとも年齢の近い1902年生まれのグレーザーのほうでは、主人公は出征するにはまだ若いので、銃後の生活がメインに描かれており、爆撃や恋人の死などを直接体験しはするものの、戦争は大人たちの報告を通してただ間接的に経験されるのみである。すなわちわずかな年齢差でありながら「1902年組」においては、この間接性、伝聞形式、新聞などのメディア媒体が問題となってくる。要するにグレーザーの小説では執筆の動機として、大人たちはいがみ合っていた、真実を伝えてはくれず、嘘ばかり吐いていた、との心情に行き着くのである。そのためグレーザーは、虚偽粉飾を嫌う立場から作中ではっきりと、小説ではあるが虚構を交えずに真実を提示するという執筆意図を明白に綴っている——「私の観察は隙間だらけである。《小説》を書くほうが私には容易であったろう。しかしこの本で《詩作する》意図は私にはない。この報告のように、たとえ断片的なものではあっても、私は真実を語りたい」³⁰⁾。

19世紀後半から始まっていく第一次グローバリゼーション、技術メディアの急速な発達や世界大戦の勃発により、ヨーロッパの伝統や基盤が急速に失われ、また世代間の断絶によって若者世代の意識が空洞化してしまうと、勧善懲悪的な論理で大衆を煽りたてる「新聞」が世論を操作するようになる³¹⁾。スラデクは「新聞だけ」(WA 2, 120)しか読まない若者と形容され、この時代、「新聞」がいかに有害なものであったかは、『世界舞台』誌で健筆を振ったトゥホルスキーの代表的な論考からも伺えよう³²⁾。ホルヴァートは自作『スラデク』について取材に応じ、1929年10月13日付けの日刊紙『テンポ』で次のように説明している。

スラデクは、人物としては完全に我われの時代が生みだした、この時代を通じてしか説明できないようなタイプです。彼は、ベルリンの出版業者がそう呼んだように、ビューヒナーの『ヴォイツェク』と、かの『シュヴェイク』との中間にある人物です。思春期にあの「大いなる時代」、戦争とインフレを経験した例の青年たち、あの「1902年組」の紛れもない代表者である彼は、伝統を持たない、根無し草のタイプであり、確固たる基盤をことごとく失っているため、時流に流される人間の典型となってしまうのです。本来は殺人犯ではないのに、彼は殺人を犯してしまう。ペシミスティックな探究者で、正義を愛してはいるが——その正義を信じてはいない。彼には足場がなく、共同戦線もない……

この作品の形式は内容からして歴史劇ですが、それは描かれた出来事がすでに歴史的になっているからです。しかし作品の理念や、傾向は、完全に今日的なものです。私が思いますに、本物の劇作家であれば、傾向なしには一言だって書けないものです。ただこの傾向を意識しているか、していないか、それだけが問題なのです。もっとも私は社会劇であっても、作家の筆により善悪の色分けをすることは、完全に拒否しています。私は人間にとって肝心な問題を、まず何よりも社会的観点から眺めますので、この『スラデク』においてはとくに、この種のタイプを生みだした社会的勢力をはっきりと示すことが重要だったのです³³⁾。

戯曲『スラデク』は、反軍国主義的なドイツ社会劇の系譜を辿れば、明らかにレンツ『軍人たち』(1776)やビューヒナーの『ヴォイツェク』(1835)などに連なる作品であり、チェコの諷刺作家ハシェクによる『兵士シュヴェイクの冒険』(1920-23)と同様に、どこまでも愚直な下級兵士の実態を描いた物語である。しかし他方では、ホルヴァートが「鏡」映しに自分自身の世代を描いた「分身」のような存在なのではないか——。戦争とインフレという未曾有の体験、新しい民主主義の時代の到来と、それに伴う世代間の断絶などから彼は自分の言葉も足場も持てず、思想や理念はすべて受け売り、新聞を通じて拡散された他人の紋切り型の言説に他ならない³⁴⁾。帝政から共和政への移行後もなお権力を温存させた旧世代によるスローガンと巧みに操作された虚偽意識の中で、スラデクはあやふやな思い込みと妄想の世界を生きていると言ってよい。

後に劇作家として名を成すポーター・シュトラウスは、批評家時代の1967年に『スラデク』論を書いている。彼は「歴史的過程そのものではなく、むしろそれらに関して鈍化してしまった意識がドラマの出来事領域となっている」と指摘し、これをハイデガーやアドルノ風に「意識の非本来性」と呼んでいる。そして本来の人生とは何ら関係のない言説を盲目的に捲し立てている点ではゴダール映画に近いものだと分析している³⁵⁾。同時代の新しい啓蒙的言説とは裏腹に、現実についていけず委縮して判断力の麻痺した空虚な意識状態が、結果的にその後のナチスの到来を可能にしたのであろうし、ネットに蔓延する紋切り型の情報に対してメタ的な視点に立つことが難しいという点では、現代社会を生きる我われとも重なる問題を含んでいよう。

スラデクが作中で唯一、自分自身の言葉と意識が持てたのは、おそらくはアンナ殺害の瞬間に「やめろ！」と叫んだ時だけではないか³⁶⁾。戯曲の筋書きから判断する限り、ホルヴァートの批判は——グレーザーの『1902年組』と同様に——、何も分からない若者たちを非合法の軍事組織に入隊するよう唆しておきながら、自分たちは何の責任も取ろうとはせずに逃走した大人たちに向けられているように思われる。『テンポ』紙のインタビューを参照しても、スラデクには一定の同情の余地が示されているように思われるのだが、重要なのは彼の対抗馬として、強い気概と明晰な言葉とを武器に行動する政治的ジャーナリストのフランツを対置していることである。そして大勢や全体に流されて犯してしまった殺害事件であっても、一個人としての罪や責任はあるのだと、ホルヴァートは厳しくスラデクを追及していることになる³⁷⁾。「私はただ命令に従っただけだ」という組織の論理を盾に取った保身の行動や、権威に対する盲目的な服従、思考停止によって自分の意見や判断力を持てず、ただひたすらに紋切り型の表現を使ってしか話すことができない人物「スラデク」を描いた点でホルヴァートは、ハンナ・アーレントによる『エルサレムのアイヒマン』(1963)の問題を先取りしていると言えるかもしれない³⁸⁾。

当時の上演についても触れたい。ホルヴァートは1929年の春から夏にかけて同戯曲を改稿している。あらすじの上では大差ないが、全体を約半分の分量にまで切り詰めて簡素化し、それに合わせて幾つかの場面は統合された。改稿版でフランツはなぜかシュミンケという名前に変更されている³⁹⁾。他にも、初稿では恩赦を受けて海外へ出国していくスラデクであるが、改稿版では「黒い国防軍」が潜伏する「砂利採取場」で正規軍に包囲されて戯曲が終わるため、スラデクは最後に砲弾を受けて死んでしまう

設定に変わっている。ホルヴァートは出世作『登山鉄道』(1929)のベルリン初演によって得た、実践的な舞台経験をも踏まえて改稿に臨み、時間も場所も多種多様であった全11場面を、短期間のうちに事件が推移する全3場面に圧縮している。それにより、テンポや起承転結感は生まれたが、肝心の「黒い国防軍」をめぐる複雑な経緯や裁判の推移が、改稿版ではむしろ分かりづらくなっている⁴⁰⁾。

こうして新たに「インフレ時代の歴史劇」『黒い国防兵スラデク』と改題されて、1929年10月13日にベルリン・レッシング劇場でマチネー公演が行われた。が、一回限りで打ち切られる失敗作に終わっている。やはり描かれた政治的内容が芝居として観客には難しかったのではないか。劇評は様々だったが、従来の劇的構造ではなく、様々なエピソードの羅列に終始しているため、その断片的でスケッチ風の性格を否定的に評価した劇評家が多かった⁴¹⁾。当時の劇評界の帝王アルフレート・ケルは「芸術を伴ったプロパガンダ作品か？ 所々は。その合間には詩人の痕跡がある」と割合に理解を示した一方⁴²⁾、ケルの対抗馬であり、プレヒト演劇の強力な推進者であったヘルベルト・イェーリングは、本作を「馬鹿げた作品」と切って捨て、ホルヴァートにユーモア溢れるエピソードを披瀝する才能はあっても、混沌としたインフレ時代の「黒い国防軍」を描き切るだけの「時代の裁き手」としての器量はないと結論付けている⁴³⁾。ちなみに初稿のほうは1972年3月26日、オスヴァルト・デプケ演出によりミュンヘン・カンマーシュピーレにてようやく日の目を見た。「黒い国防軍」の描写は後ろ向きの歴史劇というよりも、1928年当時すでに後のナチス突撃隊の登場を予見したものとする劇評も見られた⁴⁴⁾。この戦後の上演も1929年のベルリン初演と同様に賛否評価が分かれたものの、1960年代後半から続いていた「ホルヴァート・ルネサンス」、彼の芝居に対する観客の興味・関心によって、総体としてみれば明らかに肯定的に受容されたという⁴⁵⁾。

5. まとめとして——左翼マイノリティの擁護者としてのホルヴァート

以上、戯曲『スラデク』は、ホルヴァートと同世代の政治的ジャーナリスト、カール・メルテンスの告発文書をもとに構想され、作者が自らの「分身」を眺めるかのように非合法の極右軍事組織に入隊して政治的暗殺事件に関与した若者の生態を描くことで、その罪や責任、及び原因を追究した作品であると解釈できる。もっとも、その複雑な内容・言説のために必ずしも上演向けとは言えないかもしれないが、当時の「新聞」に代表される紋切り型の言い回しを繰り返すあまり、思考能力の停止に陥ってしまい、時流に流されて罪を犯してしまう同時代の若者たちの虚偽意識をセリフから炙り出した初期社会劇として注目に値しよう。また主人公に寄せた一定の同情以上に、彼をはっきりと断罪する方向性で登場させた政治的ジャーナリストの態度・物腰からは、無党派の立場から新しい民主主義の在り方を希求したオシエツキーの政治的姿勢が伺えるとともに⁴⁶⁾、それが虚偽を憎み真実を求める物書きとしてのホルヴァートに及ぼした影響を確認することができる。

例えばオシエツキーは、ジャーナリストとは時代の良心であり、その真の任務は時代に鏡を提出することだと自己理解していたが⁴⁷⁾、ホルヴァートもまた、作家のもっとも崇高な任務とは、理性的であること、また真実の検閲はただひとつ、良心だけであると考えていた⁴⁸⁾。さらに、政治的プロパガンダと見做されかねない作品の政治的色付けは好まず、ただ「あるがまま」に社会の情勢を描き出して受容者の



写真2: カール・フォン・オシエツキー

自己認識に「気づき」を与える、いわば同時代に鏡を提出するかのような作風、そこにホルヴァートが戯曲執筆の意義や意図を見出したのは、やはりベルリン時代初期に『世界舞台』誌と接触を持ったことが大きいのではないか。個人と集団をめぐる哲学談議に関心を寄せながら、あくまでも共和政下における個人の立場・責任を追及し、それを歴史的に「主体」の罪を問うてきた“演劇”というメディアで問題提起しようとしたところに、ホルヴァートの社会批判劇の意義があったと思われる。

もっともこれは当時、大変厳しい道のりを歩むこと意味した。模範としていたオシエツキー自身が何度も有罪判決を受けたのみならず(写真2)⁴⁹⁾、ナチスが政権を掌握すると、キュストリン近郊に新たに建設されたゾンネンブルク強制収容所や、オランダに近いエスターヴェーゲン強制収容所に移送され、非人間的な環境の中で日常的に虐待に晒され続けたのである。そ

の彼にノーベル平和賞を授与させることで生命を守ろうと考えたのは、かつて「黒い国防軍」をめぐる告発記事でともに有罪判決を受けた政治記者のベルトルト・ヤーコブであった⁵⁰⁾。支持者にはホルヴァートが敬愛した作家エルンスト・トラーや、フランスのノーベル文学賞作家ロマン・ロラン、物理学者アインシュタインらをはじめ錚々たる著名人たちがいた。スイスで作家のマン兄弟に支援を呼びかけたのは、チューリヒに亡命中の演出家グスタフ・ハルトUNGであった⁵¹⁾。彼はホルヴァートの政治難民を取り上げた戯曲『行ったり来たり』(1934)を当地で初演してもいる⁵²⁾。ノルウェーでキャンペーンを盛り上げたのは、当地に亡命していた青年ヴィリー・ブラントである。彼は後に西ドイツ首相に就任すると、ポーランド・ワルシャワのユダヤ人ゲットーの犠牲者追悼碑の前で跪いて黙祷を捧げた人物として知られる。オシエツキーの不撓不屈の平和主義は多くの人物に感銘を与え影響を及ぼしたのだ。1936年11月、ついにオシエツキーは遡って前年度のノーベル平和賞を授与される栄誉を手にする。しかしナチ政権は「国家反逆罪」に問われた人物への賞授与に強く抗議して、彼にオスロでの受賞式出席のための出国を許可しなかった。オシエツキーは1938年5月4日、親衛隊による虐待と強制収容所で罹患した結核が原因でベルリンの病院で亡くなってしまう。奇しくもその約一か月後、ホルヴァートもまた亡命先のパリにて6月1日に事故死している――。

ホルヴァートの死後に出版され、彼が生前書き上げた最後の小説となった『われら時代の子』(1938)においても、ナチズムに染まって軍隊に入隊した無名の兵士が、祖国や全体に対して最後に個人という価値観に気が付き、「すべて中身のない常套句にスローガンだった、恥知らずで思い上がってたんだ、ただの口真似、受け売りに過ぎなかった――」(WA 16, 517)と過去の自分の思想や態度を猛省する場面がある。ナチ政権によるプロパガンダ、盲目的信仰に基づく自発的な犯罪行為に対して、他者への想像力に目を見開き、多種多様な個人のあり方に「気づき」を与える小説が志向されたわけだが、主人公が兵士である点や、言葉と意識の観点から諷刺が行われていること、またあくまでも一

個人の立場に立脚して作品が執筆された点など、『スラデク』で扱われた問題は、その後のホルヴァートの仕事を規定しているとも言える。

もっとも批評家ベンヤミンのエッセイ『左翼メランコリー』(1931)のように、結局は体制内での耳触りの良い社会批判に過ぎないとして、『世界舞台』誌の常連であった代表的な文学者たちに対する批判的な意見も一方にはある⁵³⁾。しかしながら、レンツの『軍人たち』から『ヴォイツェク』を経て1970年代の「意識の演劇 (Bewußtseins-Theater)」に至るまで、西欧戯曲史における社会劇の系譜を考える上で、やはりホルヴァートの『スラデク』は外せない重要な戯曲であり、露骨な諷刺やカリカチュアライズ、そして本作を通じて練り上げられる「意識の暴露」の手法など、オシエツキーが率いた『世界舞台』誌の政治的姿勢がホルヴァートに及ぼした影響には計り知れないものがある。ヒルデブラントは両者の関係を総括して、次のように述べている——「(推測される、距離のあるものであったにせよ)オシエツキーとの交友関係が、マルクス主義でなく、 komunismus ではないが、やはり左翼マイノリティの擁護者として彼 (=ホルヴァート) の政治的関心を呼び覚ました」のだ⁵⁴⁾。

註

* 本稿は、科研費「劇作家エデン・フォン・ホルヴァートの初期社会劇とバイエルン革命の遺産」(JSPS KAKENHI 21K00419)の助成による研究成果の一部である。

¹⁾ ホルヴァートの作品からの引用は、K・カストベルガー編纂のウィーン全集版に拠る。Ödön von Horváth: Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Historisch-kritische-Edition am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Hrsg. von Klaus Kastberger. Berlin: de Gruyter 2009ff. 以下、引用に際しては „WA” と略記して、本文中に括弧付きで原書の巻数と頁数のみを記すことにする。なお戯曲『スラデク』に関する邦語文献として、『新劇』白水社、1973年6月号に「ホルヴァート特集」が組まれており、そこに掲載された上田浩二による翻訳、及び岩淵達治による論考を参照させていただいた。

²⁾ Vgl. Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos und Elisabeth Tworek (Hrsg.): Horváth. Einem Schriftsteller auf der Spur. Salzburg: Residenz 2001, S. 66.

³⁾ T・クリシュケ編纂の注釈付き全集版の解説に拠る。Vgl. Ödön von Horváth: Sladek. In: Ders.: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Hrsg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke. Bde 1-14. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983-1988. Bd. 2, S. 146. 以下、引用に際しては „KW” と略記して、註では原書の巻数と頁数のみを記すことにする。

⁴⁾ Vgl. Kurt R. Grossmann: Ossietzky. Ein Deutscher Patriot. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch 1973, S. 88. Und auch vgl. Werner Boldt: Carl von Ossietzky. (1889-1938). Pazifist und Demokrat, KZ-Häftling und Friedensnobelpreisträger. Bremen: Donat 2020, S. 108-110.

⁵⁾ Kurt R. Grossmann, a.a.O., S. 89.

⁶⁾ 加藤善夫『カール・フォン・オシエツキーの生涯——ドイツ・ワイマル時代の政治的ジャーナリスト』晃洋書房、1996年、83～97頁を参照。

⁷⁾ Vgl. Kurt R. Grossmann, a.a.O., S. 93-97. Und auch vgl. KW 2, 145f.

⁸⁾ Zitiert nach: Kurt R. Grossmann, a.a.O., S. 93. Und auch vgl. KW 2, 145.

⁹⁾ Vgl. Kurt R. Grossmann, a.a.O., S. 96f.

- ¹⁰⁾ ゲンベルに関するウィキペディア（ドイツ語版）の記事を参照。（https://de.wikipedia.org/wiki/Emil_Julius_Gumbel）[letzter Zugriff: 24.11.2023]
- ¹¹⁾ 前掲『カール・フォン・オシエツキーの生涯』、98～115頁を参照。
- ¹²⁾ ゴーロ・マン『ドイツの青春1』林部圭一・岩切千代子・岩切正介訳、みすず書房、1993年、257頁。
- ¹³⁾ Vgl. Kurt R. Grossmann, a.a.O., S. 128-135.
- ¹⁴⁾ Vgl. Ebd., S. 131f.
- ¹⁵⁾ Vgl. Ebd., S. 195-219. Und auch vgl. Werner Boldt, a.a.O., S. 173-190.
- ¹⁶⁾ Vgl. KW 2, 146.「彼（＝ホルヴァート）はクルト・トゥホルスキーやカール・フォン・オシエツキーと一緒に『人権連盟』に参加していた」。Nicole Streitler-Kastberger und Martin Vejvar (Hrsg.): Ödön-von-Horváth-Handbuch. Berlin/Boston: de Gruyter 2023, S. 82.
- ¹⁷⁾ Vgl. Horváth. Einem Schriftsteller auf der Spur, a.a.O., S. 69.
- ¹⁸⁾ Vgl. Kurt R. Grossmann, a.a.O., S. 122.
- ¹⁹⁾ アディ・エンドレ (Ady Endre, 1877-1919) は、ドイツにおけるハイネ、日本における石川啄木のように、抒情性と政治性とを併せ持ったハンガリー詩人である。
- ²⁰⁾ ランダウアーからホルヴァートへの影響については、拙論「民衆劇『登山鉄道』における社会問題の描かれ方——戯曲史・社会史・メディア史から見た劇作家ホルヴァート」、日本独文学会東海支部『ドイツ文学研究』第55号、2023年、15～29頁を参照されたい。
- ²¹⁾ Vgl. KW 2, 151f. und 167f.
- ²²⁾ Vgl. Dieter Hildebrandt: Ödön von Horváth in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg: Rowohlt 1975, S. 41.
- ²³⁾ Vgl. KW 2, 167f.
- ²⁴⁾ Vgl. Ödön-von-Horváth-Handbuch, a.a.O., S. 401.
- ²⁵⁾ Vgl. KW 2, 163f.
- ²⁶⁾ ヴァイマル共和政下における政治と軍部との関係、またドイツ国防軍における最高統帥部長ゼークトの位置付けについては、室潔『ドイツ軍部の政治史——1914～1933 [増補版]』早稲田大学出版部、2007年を参照。ゼークトは1923年9月当時、自らを首班とする新政府樹立を画策して、民主的議会制度を前提にしたシュトレゼマンの大連立政権を排除しようと考えていた。同書、96～116頁を参照。
- ²⁷⁾ モデルと考えられるオシエツキーには、次のような発言がある——「我われは共和国憲法の諸原則のために身を捧げてきました、共和国誕生の最初の日々から共和国を擁護してきたのです。[...] 私はいかなる政党にも属していません。私はあらゆる方面に対して闘ってきました。多くは右に向かって、しかし左に対しても」。Vgl. Kurt R. Grossmann, a.a.O., S. 258f.
- ²⁸⁾ Ernst Glaeser: Jahrgang 1902. Hrsg. von Christian Klein. Göttingen: Wallstein 2013, S. 265.
- ²⁹⁾ レマルク『西部戦線異状なし』秦豊吉訳、新潮文庫、2007年、22頁。
- ³⁰⁾ Vgl. Ernst Glaeser, a.a.O., S. 216.
- ³¹⁾ 板谷敏彦『日本人のための第一次世界大戦史』角川ソフィア文庫、2020年、85～87頁を参照。
- ³²⁾ クルト・トゥホルスキー『ヴァイマル・デモクラシーと知識人』野村彰・編訳、ありえす書房、1977年、例えば57、93、126、143頁を参照——「かれらが自分のとっている新聞記事を信じる仕方は驚嘆に値する。四年の間かれらを欺いてきたその同じ新聞だ」(57頁)。
- ³³⁾ Typ 1902. Gespräch mit Ödön Horváth. Tempo, Berlin, 13. 10. 1929. In: Traugott Krischke: Horváth auf der Bühne 1926-1938. Eine Dokumentation. Wien: Edition s 1991, S. 63.
- ³⁴⁾ ナチス・ドイツのプロパガンダに代表される紋切り型の主張の拡散、常套句の氾濫が人びとの思考停止を促し、他者への想像力を麻痺させる結果となることを、カール・クラウスの言語論から分析した著書として、古田徹也『言葉の魂の哲学』講談社選書メチエ、2018年、特に203～221頁を参照。その対処法として著者は「諸諍クリティークと批判的精神」、「ユーモアやウィット、エスプリ、機転、皮肉、諷刺、等々と呼ばれる精神」(221頁)を挙げている。
- ³⁵⁾ Botho Strauß: Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. Texte über Theater 1967-1986. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1987, S. 79 und 83. このようなホルヴァートにおける個の重視、二次的世界への嫌悪感、主流派メディアに対する批判的な構図が、受容史において反メディアを謳うシュトラウスのエッセイ『高まりゆく山羊の歌』(1993)に繋がっていったと見て取ることもできる。

³⁶⁾ Vgl. WA 2, 17.

³⁷⁾ Vgl. WA 2, 18.

³⁸⁾ アーレントの分析に拠れば、アイヒマンは紋切り型の表現でしか話すことができず、自分の行っていることをまったく思考できていない人物だったとされる。ハンナ・アーレント『新版 エルサレムのアイヒマン——悪の陳腐さについての報告』大久保和郎訳、みすず書房、2017年、特に46、66、68～69、202～203、395、434頁を参照。

³⁹⁾ ヒルデブランドは、これ以降のホルヴァート作品に繰り返し登場してくる「シュミンケ (Schminke)」という人物名について、オシエツキーの論考に出てくるベルリン・ノイケルン地区に住んでいた коммуニストの町医者の名前ではないか、と推測している。Vgl. Dieter Hildebrandt, a.a.O., S. 42. Und auch vgl. Carl von Ossietzky: Rechenschaft. Norderstedt: Culturea 2022, S. 84.

⁴⁰⁾ 戯曲『スラデク』に対する筆者の関心は、劇としての評価の是非よりも、同時代の政治・社会に対するホルヴァートの問題意識、欺瞞に対して真実を追求しようとする物書きの使命、政治的ジャーナリズムの在り方といったものを、いかに彼が『世界舞台』誌から学んだかを考察することにあつたので、分量的にも内容が豊かな初稿のほうを本論文の使用テキストとした。

⁴¹⁾ Vgl. WA 2, 10f.

⁴²⁾ Alfred Kerr: Ödön von Horváth: „Sladek, der schwarze Reichswehrmann“. Aktuelle Bühne (Lessing-Theater). Berliner Tageblatt, 14. 10. 1929. In: Horváth auf der Bühne 1926-1938, a.a.O., S. 73-75, hier: S. 73.

⁴³⁾ Herbert Ihering: Aktuelle Bühne: Sladek, der schwarze Reichswehrmann. Berliner Börsen-Courier, 14. 10. 1929. In: Horváth auf der Bühne 1926-1938, a.a.O., S. 70f.

⁴⁴⁾ Vgl. WA 2, 14.

⁴⁵⁾ Vgl. WA 2, 13.

⁴⁶⁾ 『『世界舞台』誌の姿勢は原則として、ドイツ人権連盟の姿勢に対応していた。オシエツキーはドイツの共産主義者とロシアの政治を批判していた。』Vgl. Kurt R. Grossmann, a.a.O., S. 156.

⁴⁷⁾ 前掲『カール・フォン・オシエツキーの生涯』、88～89頁を参照。

⁴⁸⁾ Vgl. Ödön von Horváth: Was soll ein Schriftsteller heutzutage schreiben? In: WA 17, 475f., hier: S. 476.

⁴⁹⁾ Vgl. Dieter Hildebrandt, a.a.O., S. 39.

⁵⁰⁾ Vgl. Kurt R. Grossmann, a.a.O., S. 280. 前掲『カール・フォン・オシエツキーの生涯』、185頁を参照。

⁵¹⁾ Vgl. Kurt R. Grossmann, a.a.O., S. 290-293 und 377-380. 前掲『カール・フォン・オシエツキーの生涯』、186～200頁を参照。

⁵²⁾ 戯曲『行ったり来たり』については、拙論『劇作家ホルヴァートと音楽家ハンス・ガル——国外追放者をめぐる音楽劇『行ったり来たり』について』、『愛知県立芸術大学紀要』第49号、2020年、37～56頁を参照していただきたい。

⁵³⁾ ベンヤミンは批評『左翼メランコリー』において、『世界舞台』誌の中でも人気の高かった以下の三名の寄稿者たちを扱い、プレヒトのように根本から社会の変革を望むものではなく、政治的な闘争を娯楽の対象に変えていると切って捨てている——「ケストナー、メーリング、トゥホルスキーのような急進的左翼ジャーナリストたちは、崩壊したブルジョワ階級のプロレタリア的擬態なのである。彼らの機能とは、政治的に見れば政党ではなく派閥を、文学的に見れば流派ではなく流行を、経済的に見れば生産者ではなく仲介人を、生み出すことなのだ」。Walter Benjamin: Linke Melancholie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, Band III. S. 279-283, hier: S. 280. もっとも『世界舞台』誌が望んでいたのは、闘争ではなく平和であり、左翼革命ではなく共和政下の新しい民主主義の理念を定着させることであつたろう。

⁵⁴⁾ Dieter Hildebrandt, a.a.O., S. 42.

執筆者

大塚 直（音楽学部教養教育 准教授）