



群衆演出の観点から見たベルトルト・ブレヒトの理論とその実践

メタデータ	言語: jpn 出版者: 北海道言語研究会 公開日: 2014-06-09 キーワード (Ja): ベルトルト・ブレヒト, 教育劇, マックス・ラインハルト, 群衆演出 キーワード (En): 作成者: 杉浦, 康則 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10258/3312

群衆演出の観点から見た ベルトルト・ブレヒトの理論とその実践*

杉浦 康則

Bertolt Brecht's 'Lehrstück' and Max Reinhardt's 'Massenregie'

Yasunori SUGIURA

要旨：本稿においては、ベルトルト・ブレヒトの『教育劇』上演を巡る活動が、マックス・ラインハルトの群衆演出の観点から捉えられる。ブレヒトの『教育劇』に関する理念においては、観客の上演への参加が考慮されている。しかし、劇に登場するエキストラの群衆を観た観客が上演に巻き込まれるラインハルトの群衆演出とは異なり、ブレヒトの『教育劇』の観客は最初から作品の展開の一部に組み込まれた、演じる側の群衆である。ラインハルトの群衆演出とブレヒトの『教育劇』の上演は、本質的に異なる理念の下において行われたのである。

キーワード：ベルトルト・ブレヒト 教育劇 マックス・ラインハルト 群衆演出

1. はじめに

ベルトルト・ブレヒト (Bertolt Brecht 1898-1956) は 1939 年 5 月 4 日の講演において、叙事的演劇 (Episches Theater) 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) の演出に関して次のように述べている。「ピスカートルによる実験は舞台を機械ホールに、そして観客席を集会の間に変えた。ピスカートルにとって劇場は議会であり、観客は法を定める団体であった。この議会において、決断を必要とする公の重大事件がはっきりと示された。[...] 描写、統計、スローガンに基いて議会、つまり観客が政治的決断を下せるようにするという野望を、この舞台は抱いていた。ピスカートルの舞台は拍手されることを断念してはいなかったが、それ以上に議論を望んだ。この舞台は観客に体験させるだけでなく、さらに観客が現実的決断を下すことを望んだ。」¹つまりピスカートルの叙事的演劇に

* 本稿は平成 23 年度学位論文 (杉浦 康則: 「ヨーロッパ演劇における群衆演出の展開」 北海道大学大学院文学研究科学学位論文 (2012)) の一部に加筆・修正を加えたものである。学位取得後の研究を経て、ブレヒトの活動の位置付けに大きな変更が加えられた。

¹ Brecht, Bertolt, 'Über experimentelles Theater', S. 290f. In: Suhrkamp Verlag (Hg.), *Bertolt*

においては、上演される出来事に対する態度を自ら決定することが観客に求められていたのである。そしてブレヒトは、自らの叙事的演劇における中心理念、「異化」(Verfremdung)の作用を生み出す方法とピスカートルの演出方法が同様のものであることを認め、次のように述べている。「非アリストテレス的演劇及び異化効果の構築の本質的理論は戯曲著者[ブレヒト]のものとされているが、ピスカートルもその多くを用いており、それは全く独自に考えた彼自身のアイデアであった。」²

このブレヒトの叙述どおり、叙事的演劇の観点から論じられる両者の演出方法には類似性が備わっていた。しかしながらピスカートルの叙事的演劇には、群衆を主人公とし、群衆表現を内在的に含んでいる、という特徴も備わっていた。そして、この群衆表現によってマックス・ラインハルト(Max Reinhardt 1873-1943)の群衆演出(Massenregie)と同様の作用が生み出された、ということが拙稿「ヨーロッパ演劇における群衆演出の展開」において示された。確かに、プロレタリアの扇動を目指すピスカートルの演出理念は、日常から切り離された上演を行うラインハルトの理念とは異なるものであったが、ピスカートルの演出における群衆表現自体は、舞台と観客を結び付ける作用を生み出したのである³。したがって、ここで一つの問いが生じるだろう。ピスカートルと同様、叙事的演劇の観点で論じられるブレヒトの演出にも、群衆演出の観点から論じるための要素が見出されるのではないか、という問いである。

この問いに答えるべく本稿が焦点を当てるのは、叙事的演劇の理念が一步前進し、教育劇(Lehrstück)への取り組みが開始された頃のブレヒトの活動、1929年のバーデン＝バーデン音楽祭(ドイツ室内楽バーデン＝バーデン 1929(Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929))における活動である。教育劇とは一般的に、ブレヒトの『ヤーザーガー／ナインザーガー』(Der Jasager / Der Neinsager)や『処置』(Die Maßnahme)などの作品の総称であり、1929年のバーデン＝バーデン音楽祭においてはそのカテゴリーに含まれる『教育劇』(Lehrstück)が上演される。この作品に関するブレヒトの叙述においては、頻りに舞台と観客の関係が注目されており、さらに作品の音楽を担当したパウル・ヒンデミット(Paul Hindemith 1895-1963)にとっては、上演に観客を参加させることが重要な課題であった。したがって、観客を舞台行為の作用に引き込もうとする群衆演出の観点からブレヒトの演出を論じる手掛かりは、この音楽祭での上演に潜んでいるように思われるのである。そこで本稿はまず、当時のブレヒトの理論を把握することから始める。それに続いて『教育劇』の上演に至るまでの経緯、上演の様子、及び上演に向けられた批評を概観する。その上で、ブレヒトの上演が群衆演出の観点からどのように位置付けられるのかを考察する。

2. ブレヒトの演劇論

ブレヒトの演劇論で最も注目されるのはもちろん叙事的演劇の理論であり、ブレヒト自身

Brecht. *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main 1967, Bd. 15, S. 285ff.

² Brecht, Bertolt, „Der Messingkauf“, S. 598. In: Suhrkamp Verlag (1967), Bd. 16, S. 500ff.

³ 杉浦(2012) 60-76頁。また、ラインハルトの群衆演出に関しては同文献、5-15項を参照。

は叙事的演劇について次のように述べている。「ベルリンの劇場の最新段階は[...]いわゆる『叙事的演劇』であった。時代劇、ピスカートル舞台、あるいは教育劇と呼ばれたもの全てが、叙事的演劇に含まれている。」本稿冒頭においても述べたが、ブレヒトがピスカートルと自らの演出方法に類似性を見出していたということはここにも示されており、両者の活動が共に叙事的演劇として捉えられている。ただしブレヒトの理念は、主に映像やテキストの映写に頼るピスカートルの叙事的演劇を発展させたものであり、役者が次のような役割を果たすことになっていた。「別の場所において同時に起こっている他の出来事を、大きな黒板の上で思い起こさせることによって、そして映写されるドキュメントを用いて登場人物達の発言を裏付ける、あるいは論駁することによって[...]背景が舞台上の出来事に対して意見を述べるだけではなかった。[...]役者もまた自らが演じる登場人物に完全になり切るのではなく、距離を保ち、それどころかはっきりと批判を要求した。」そして、このように舞台上での出来事に対する批判が観客に要求される上演においては、「観客は、劇の登場人物達への単純な感情移入 [*Einfühlung*] によって無批判に [...] 体験に没入することができなくなった」⁴。

このように感情移入を拒む自らの理念が、誤解を招く可能性を孕んでいるということにブレヒト自身は気付いており、『教育劇』に言及しながら次のように述べている。「感情移入を拒否することは感情 [*Emotion*] を拒否することに由来するのではなく、感情を拒否することに通じるものでもない。[...]感情移入の過程においてのみ感情を呼び起こすことができるという、通例の美学のテーゼは間違いである。[...]まさに最も理性的な形態である『教育劇』が、最も感情的な作用を示す。理性から切り離されたが故に感情的作用が衰え、強く理性的な傾向の故に感情的作用が復活するということを、私自身は大部分の現代芸術作品を拠り所として語るだろう。この語りによって驚かされる可能性があるのは、感情に関する非常に古くからのイメージを抱く者のみである。」⁵つまりブレヒトにとって感情移入の拒否とは、感情そのものを拒否することではなかったのである。ブレヒトは次のようにも主張している。「感情移入をその支配的な地位から取り除いたとしても、関心に由来し、関心を促進する感情的反応がなくなることはない。関心とは全く関わりのない感情的な反応をすることを、まさに感情移入の手法は許容するのである。感情移入を大幅に断念する描写は、認識された関心に基く立場決定を許容するだろう。しかもそれは感情的側面が批判的側面と調和している立場決定である。」⁶

ブレヒトの叙事的演劇に特有の要素である異化は、感情移入に代わる「芸術受容のための新しい土台」であった。「ある出来事、あるいはある人物を異化するとは、まず簡単に言うと、その出来事あるいは人物を、当たり前でよく知られた明白なものではなくし、驚きや好奇心を生み出すことである。[...]異化するとは[...]出来事や人物達を、時代によって異なった

⁴ Brecht, Bertolt, ‚Vergnügungstheater oder Lehrtheater?‘, S. 262ff. In: Suhrkamp Verlag (1967), Bd. 15, S. 262ff.

⁵ Brecht, Bertolt, ‚Über rationellen und emotionellen Standpunkt‘, S. 242. In: Suhrkamp Verlag (1967), Bd. 15, S. 242f.

⁶ Brecht, Bertolt, ‚Thesen über die Aufgabe der Einfühlung in den theatralischen Künsten‘, S. 246. In: Suhrkamp Verlag (1967), Bd. 15, S. 244ff.

捉えられ方をされるものとして、つまり移り変わるものとして表すことである。[...] 今や観客は、この時代の人として自然界に対して取る態度と同じ態度を、舞台上の人間世界のコピーに対して取る。観客は劇場においても [...] 世界をもはや受け入れるだけでなく、世界を支配する大変革者として迎えらる。劇場はもはや観客を陶醉させ、観客に幻想を与え、観客に世界を忘れさせ、観客をその運命に従わせようとはしない。劇場は今や、観客が介入するよう世界を提示するのである。」⁷

ブレヒトの叙事的演劇の理念は、『三文オペラ』(*Die Dreigroschenoper*) の上演などにおいて試みられ、その後ブレヒトが取り組んだのが教育劇であった。教育劇は叙事的演劇から発展したものであるが、両者には大きな差異がある。上述の通り、叙事的演劇が観客に向けて上演されるのに対し、教育劇においては観客が必要とされないのである。ブレヒトはこの点に関して次のように述べている。「教育劇は観られることによってではなく、演じられることによって教育する。教育劇には、もちろん観客が活用されることがあるかもしれないが、原則的に観客は必要とされない。」⁸ また、ブレヒトは教育劇を次のようにも位置付けている。「観客のためというよりむしろ、参加する者達のために行われる演劇の催しである。この作品は消費者のための芸術というよりは、生産者のための芸術なのである。」⁹

それではブレヒトは、演じる者達にどのような教育をしようとしていたのか。ブレヒトは次のように述べている。「特定の振る舞い方を実践し、特定の態度を受け取り、特定の演説を再現することなどによって、演じる者に社会的影響を与えることができる、という期待が教育劇の根底にある。その際には質の高い型を真似ることが大きな役割を果たす。そして同様に、熟慮した上で型とは異なる演技をすることによってそのような型に加えられる批判も、大きな役割を果たす。社会から肯定的評価を受ける行為や態度を再現することだけを重視する必要はない。反社会的行為や態度を [...] 再現することからも、教育的な作用を期待することができるのである。」¹⁰ したがって、ある特定の型を批判し変化させること、つまり演じる者を観察者へと育むこと、そして自ら態度を決定する者へと育むことをブレヒトは目指していたのである。

このようなブレヒトの演劇論が、1929年のバーデン＝バーデン音楽祭での『教育劇』の上演において実践されることになる。次章においては上演の様子概観に先立ち、『教育劇』の上演に至るまでの経緯を確認する。

3. 『教育劇』の上演に至るまで

1929年7月28日、バーデン＝バーデン音楽祭において、ブレヒトとヒンデミットによる

⁷ Brecht, 'Über experimentelles Theater', S. 301ff.

⁸ Brecht, Bertolt, 'Zur Theorie des Lehrstücks', S. 1024. In: Suhrkamp Verlag (1967), Bd. 17, S. 1024f.

⁹ Kim, Taekwan, *Das Lehrstück Bertolt Brechts. Untersuchungen zur Theorie und Praxis einer zweckbestimmten Musik am Beispiel von Paul Hindemith, Kurt Weill und Hanns Eisler*. Frankfurt am Main 2000, S. 46.

¹⁰ Brecht, 'Zur Theorie des Lehrstücks', S. 1024.

『教育劇』が上演される。上演の場となったバーデン＝バーデン音楽祭の起源は 1921 年に開始されるドナウエッシンゲン音楽祭（同時代の音楽促進のためのドナウエッシンゲン室内楽上演（Donauessinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst））であった。ドナウエッシンゲン音楽祭は、1920 年代半ばから「実用音楽」（Gebrauchsmusik）の実験に取り組むようになる。実用音楽とは、伝統的なメロディーやリズムから離れた「新音楽」（Neue Musik）の危機的孤立状況を、コンサート事業以外の現代音楽を促進することによって克服しようとする試みである。実用音楽の背景には、実践的な目的や機能からこの時代の音楽制作が刷新され、生活に結び付けられるかもしれないという期待があった。そしてそのためには音楽的手段を簡素化し、進歩した技術を後退させる必要があった。皆に通用する芸術が求められたのである。1927 年、音楽祭は開催地をドナウエッシンゲンからバーデン＝バーデンに変更し、次第により多くの実用音楽の実験が行われるようになる。また、1927 年には後述のフリッツ・イエーデ（Fritz Jöde 1887-1970）の「楽士ギルド」（Musikantengilde）との共同作業も開始され、1928 年夏の音楽祭においてとりわけ注目を集めたのは、このギルドの「公開合唱」（Offenes Singen）であった。1929 年には、「『ドイツ室内楽バーデン＝バーデン 1929』は実用芸術というシンボルのもとにある」が音楽祭指導部の声明のタイトルとなった。この声明には次のように述べられている。「アマチュア音楽に並びアマチュア音楽劇が任務の範囲に含まれる。職業芸術家ではない者でも演技、歌、そして楽器を担当し、上演することができる形態。このような形態が考えられている。」つまり、職業芸術家ではなくアマチュア志向の音楽祭であることが強調されていたのである¹¹。

『教育劇』は、バーデン＝バーデン音楽祭において試みられてきたことを、さらに前進させる試みであった。音楽学者ハインリヒ・シュトロベール（Heinrich Strobel 1898-1970）によると『教育劇』は「イエーデの楽士ギルドと共に前年に開始された試み、現代音楽を技術面においても大衆向きのものとし、死滅するよう決められたかのように思われる素人及びアマチュア音楽を再び活性化する試みを、予定通りに前進させたものである。」¹²コンサート形式の音楽に対するヒンデミットの懐疑的態度は 1920 年代初頭にまで遡るが、音楽祭の直前の 1929 年 3 月にもヒンデミットは次のように述べている。「私達は他の音楽演奏の形態、他の音楽受容の形態に向かわなくてはならない。[...]今日の形態のコンサートがより早く死滅すれば、私達はそれだけ素早く音楽生活を革新する可能性を手にするだろう。」¹³アマチュア音楽家が生き生きした音楽生活の基礎となる、と考えるヒンデミットは 1926 年秋、楽士ギルドの中心人物イエーデとのコンタクトを開始する。1897 年にシュテークリッツに作られた青少年組織「ヴァンダーフォーゲル」（Wandervogel）を起源とする青少年運動の一部として、世紀転換期に生まれた「青少年音楽運動」（Jugendmusikbewegung）は第一次世界大戦後、「新ドイツ音楽家ギルド」（Neudeutsche Musikergilde）を設立することによって独立し

¹¹ Krabiell, Klaus-Dieter, *Brechts Lehrstück. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart 1993, S. 9ff.

¹² Ibid., S. 51.

¹³ Ibid., S. 52.

た運動として発展し、1922年には楽士ギルドと名称を変更する。このギルドの中心人物イエーデは、民衆及びその生活と音楽との間に溝が存在する当時の状況を批判的に見ていた。このような状況を打破し、音楽と生活を結び付けること、そして音楽による共同体形成を目指すイエーデは、次のように述べている。「様々な芸術ジャンルのうち、共同体を形成する最も強い力を秘めているのは音楽である。音楽は他の芸術ジャンル以上に、集団形成、集中的、熱狂的共同作業へと駆り立てるのである。」¹⁴

1927年初め、ヒンデミットはドイツ田園教育舎(Deutsches Landerziehungsheim)¹⁵ピバーシュタイン校の学校オーケストラのために作られた『弦楽オーケストラ、フルート及びオーボエのための演奏曲』(*Spielmusik für Streichorchester, Flöten und Oboe*)に続き、『歌唱団のための歌曲』(*Lieder für Singkreise*)、『愛好家及び音楽好きな者のための歌曲及び演奏曲』(*Sing- und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde*)等を作曲する。これらのタイトルが示すように、アマチュアのための実用音楽をヒンデミットは作曲するのである¹⁶。そして1927年のバーデン＝バーデン音楽祭において、イエーデの楽士ギルドによって示されたのは、まさにアマチュアの練習という音楽の実践形態であった。ヒンデミットの『歌唱団のための歌曲』が青少年演奏家達及び田園教育舎の生徒達からなるオーケストラによって演奏され、歌手はギルドの指導的立場にある者達が務めた。しかしながらこの形式は、まだコンサートの形態を保つものであった。そこでイエーデは翌年、コンサートに代わる形態として公開合唱を実践する。公開合唱においては小規模の合唱隊によって、聞き手の練習する箇所が先取りして歌われ、聞き手は歌を覚え込まれる。また、多声部の箇所においてはこの合唱隊が第二、第三の声を引き受けるのである。このようにして聞き手である観客が練習に積極的に参加し、共同体が生み出されるのである¹⁷。

1928年夏、リヒテンタールにおいて行われたイエーデの公開合唱においては、ヒンデミットのカンタータ『フラウ・ムジカ』(*Frau Musica*)が用いられ、観客は「全体合唱隊」(*Allgemeiner Chor*)として最初と最後の合唱曲を共に歌った。ヒンデミットはこの作品の使用目的を、次のように述べている。「この音楽はコンサートホールのために作曲されているのでもなく、芸術家のために作曲されているのでもない。自らの楽しみのために歌い、演奏

¹⁴ Kim, S. 36. 楽士ギルドは1927年及び28年にバーデン＝バーデン音楽祭に参加するが、1929年の音楽祭の前にこの共同活動は幕を閉じる。この直接的原因は音楽祭の指揮及び計画にギルドが関与できないということであったが、そもそも青少年音楽運動とバーデン＝バーデン音楽祭の間にはイデオロギー的な差異があり、両者の目的は異なるものであった。音楽生活の革新及び新たな音楽と大衆の懸け橋となることを目指して、実用音楽のコンセプトを展開したバーデン＝バーデン音楽祭に対し、青少年音楽運動は民衆共同体の形成のために、音楽によって共同体感情を生み出すことを目指していたのである。(Ibid., S. 39f.)

¹⁵ ヘルマン・リーツ(Hermann Lietz 1868-1919)によって1898年、イルゼンブルクに最初のドイツ田園教育舎が設立される。大都市ではなく田園に寄宿舎を備えた学校を設立し、人格教育及び共同体形成を実践するという構想をリーツは抱いていた。その後リーツとその後継者達、さらにはリーツからの離反者達によって各地に田園教育舎やそれに類似する学校が設立された。田園教育舎に関しては次の文献を参照。山名 淳：『ドイツ田園教育舎研究 「田園」型寄宿制学校の秩序形成』風間書房(2000)。

¹⁶ Krabiell, S. 52f.

¹⁷ Ibid., S. 53.

することを望む人々、あるいは主義を同じくする人々の小サークルの前で演奏することを望む人々にとって、興味深い現代的な練習材料となることをこの音楽は望んでいる。この目的に対応し、あまりにも難しい技術的要求が全ての演奏者に課せられることはない。[...]黒板に書かれた楽譜を用いて、その場にいる全ての人々に、上演が始まる前に合唱の部分が覚え込まされており、彼らは最初と最後の合唱曲を共に歌ってよいのである。」¹⁸

『教育劇』はこの『フラウ・ムジカ』の成功の後、ブレヒトがヒンデミットの要求に応じて執筆した作品であると考えられる。ヒンデミットが自らの音楽のためにブレヒトにテキストを要求するのは、これが初めてではなかった。1923年10月、ヒンデミットはブレヒトにオペラの台本を書いてもらうよう、ショット出版(Schott-Verlag)から提案されている。そして1924年及び25年、ヒンデミットは実際にブレヒト宛の手紙を書くが、ブレヒトからの返事はなかった。1927年7月、バーデン=バーデンにおいてようやくヒンデミットはブレヒトと出会う。そして1929年のバーデン=バーデン音楽祭において両者の共同作業が実現し、未完の作品『教育劇』が上演されるのである¹⁹。『教育劇』においてはヒンデミットの『フラウ・ムジカ』と同様、全体合唱隊あるいは「群衆」(Menge)として観客が劇に参加することが予定されていた²⁰。ブレヒトの『教育劇』においては、観客席に配置された前唱者、「群衆の中の数名」(Einige aus der Menge)に追唱する形で、観客という大群衆が演じる側に組み込まれていたのである。この点に関しては、本稿末においてブレヒトの演出を位置付ける際に改めて考察することにし、次章においては『教育劇』の上演の様子及び上演に対する批評を概観する。

4. 『教育劇』の上演、上演に対する批評

1929年7月28日、バーデン=バーデン音楽祭において『教育劇』の初演が行われる。『教育劇』においてはシャルル・ナンジェッセ(Charles Nungesser 1883-1927)をモデルとするパイロットが大西洋横断飛行に失敗する。そしてこの失敗を機に、テーマは大西洋横断飛行を超え、技術的進歩は社会において役立つものなのか、個人的業績は共同体において価値のあるものなのかが問われることになる。そして示されるのは、技術的進歩によってパンが安くなるどころか、貧困が拡大したという事実である。つまり当時の社会において、技術的、学問的成果は必ずしも人間味のある社会の実現にはつながらないということが明らかにされるのである。したがって求められるのは、単に技術的進歩だけに目を向けるのではなく、自らの行為が共同体にもたらす成果を認識する者ということになる。そしてこのような思索の結果、第二節においては、飛行機の墜落という事態によって死に直面しているにもかかわらず、技術的進歩に全力を注いできたことを主張し、上述のような認識に至ろうとしないパイロットなど救助しないということ、全観客によって演じられる「群衆」が決定するのであ

¹⁸ Ibid., S. 54.

¹⁹ Kim, S. 103f.

²⁰ Krabiell, S. 57.

る²¹。

『教育劇』の演出はブレヒト自身が担当し、作家エルンスト・ハルト (Ernst Hardt 1876-1947) が助手を務めた。全体合唱隊としての観客を指揮したのはヒンデミットだった。観客席にはゲルハルト・ハウプトマン (Gerhart Hauptmann 1862-1946)、アンドレ・ジッド (André Gide 1869-1951) 等がいた。上演はプログラム通りに進行し、観客は合唱に参加した。観客の中には、この演出を観ることによって、先述の 1928 年夏のイエーデによる公開合唱を思い出す者もいた²²。1929 年 8 月 7 日の『終末の世界』(*Welt am Abend*) 第 182 号において、アーリス・ヤーコプ＝レーヴェンゾン (Alice Jacob-Loewenson 1895-1967) は「バーデン＝バーデンにおける室内楽祝祭」(*Kammermusikfest in Baden=Baden*) という記事を掲載し、次のように述べている。「簡潔な繰り返しのモチーフを共に歌うことで、観客を音楽表現に積極的に参加させることによって、それ [『教育劇』] は今日可能な集団音楽行動の最大の帰結を実践しようとして試みている。」²³ また、シュトロローベルは 1929 年 7 月 31 日の『ベルリン株式新報』(*Berliner Börsen=Courier*) 第 351 号に掲載した「バーデン＝バーデンのラジオ劇 [...] 及びブレヒト＝ヒンデミットの『教育劇』」(*Die Baden=Badener Hörspiele ... und das „Lehrstück“ von Brecht=Hindemith*) において次のように述べている。「芸術作品が上演されるのではなく [...] この作品は集団的意志から生み出されたものである。この作品は共同作業の中で仕上げられる。共同体芸術の理念が、自ら参加する演奏の教育的理念と溶かし合わされる。ホールの壁には巨大な文字で、『音楽を聴くことより良いのは、音楽を演奏することである』と書かれている。生命を失ったコンサートの形態が、新たな活動的形態によって克服されている。」²⁴ シュトロローベルは『メロス』(*Melos*) 第 8 号に掲載された「バーデン＝バーデンの室内楽 1929」(*Die Baden-Badener Kammermusik 1929*) においても次のように述べている。「それ [『教育劇』] はその場に居合わせる者達を積極的に参加させる。それはそのように強いることができるのである。なぜなら、ここで扱われるテーマは皆に当てはまるものであり、そのようなテーマが非常に単純化された文学及び音楽の形態で実現されるからである。音楽と演劇から、対話形式の歌唱と朗読から、能動的演劇の新たな形態が生まれる。[...] 群衆はテクストの判定の箇所を、壇の上にいる小さな (練習を積んだ) 合唱隊に倣って、交唱のように歌う。」²⁵

しかしながら、とりわけ第六節、道化師の場の上演が観客の怒りを呼び起こし、大スキャンダルとなる。この場には「道化師 1」(*Einser*)、「道化師 2」(*Zweier*) そして「シュミット氏」(*Herr Schmitt*) という三人の道化師が登場する。そしてシュミット氏を助けるといふ主張の下、残りの二人がシュミット氏の身体をバラバラに切断してしまう。例えばシュミ

²¹ Ibid., S. 56ff.

²² Ibid., S. 64f.

²³ Jacob-Loewenson, Alice, ‚Kammermusikfest in Baden=Baden‘. In: *Welt am Abend*. 7. August 1929.

²⁴ Strobel, Heinrich, ‚Die Baden=Badener Hörspiele ... und das „Lehrstück“ von Brecht=Hindemith‘, S. 6. In: *Berliner Börsen=Courier*. 31. Juli 1929, S. 6.

²⁵ Strobel, Heinrich, ‚Die Baden-Badener Kammermusik 1929‘, S. 397. In: *Melos*. Heft 8. 1929, S. 395ff.

ット氏が頭に浮かぶ不快な思考を追い払うことを望むと、その最終的な解決策として、不快な思考の源である頭の上半分が切り落とされてしまうのである²⁶。第二節においては、自らの行為が共同体にもたらす成果を顧みない者へ助けを差し伸べることが拒まれた。これに対し第六節、道化師の場においては、シュミット氏の要求に応じて助けが与えられるが、それは助けとは名ばかりの仕打ちなのである。つまり、当時の社会においては、人は他人から助けなど期待することができない、ということが示されているのである。

ところで、『教育劇』の改作であり、1930年12月に『試み』(Versuche)第2号に掲載される『了解についてのバーデン教育劇』(Badener Lehrstück vom Einverständnis)には、これらの場の意義がより明確に表現されることになる。『教育劇』の第二節、第六節は『了解についてのバーデン教育劇』の第三節にまとめて組み込まれる。そしてこの第三節において「人は人を助けない」という結論が導き出され、観客の「群衆」によって墜落した者を助けないことが決定された後に、第四節「助けの拒絶」(Die Hilfsverweigerung)が続く。この節には、作品のキー・テキストとも言うべき次の台詞が挿入されている。「助けを拒絶するためには暴力が必要となる。助けを獲得するためにも暴力が必要となる。暴力が支配している限り、助けは拒絶される可能性がある。暴力が支配しないのであれば、助けはもはや必要とされなくなる。したがって助けを求めるのではなく、暴力を廃止すべきである。助けと暴力は全体を形成し、したがって全体が変更されなくてはならない。」²⁷したがって、観客による助けの拒絶は、暴力に支配される社会システムを排除することにつながるのである。そして、暴力が支配する社会システムとは階級社会のことであり、そのシステムを根本から変えようという主張が『了解についてのバーデン教育劇』第11節に示されている。「私達が君達に求めるのは、私達と共に前進すること、そして地上の法則一つだけではなく、根本原則を私達と共に変えることである。世界及び人間、全てのことが変えられることを了承してほしい。とりわけ人間の階級という無秩序は、搾取する者と無知な者という二種類の人間が存在するが故の産物なのである。」²⁸このような主張、社会システムそのものを根本から変革しようという主張は、『了解についてのバーデン教育劇』においてようやく明確に示されるのであるが、その原型となった未完の作品『教育劇』にも同様の主張が込められていたと考えられるだろう。

しかしもちろん観客は、ブレヒトの意向を把握するに至らず、先述のとおり道化師の場において大騒動の事態となった。シュミット氏の役を演じたテオ・リンゲン(Theo Linggen 1903-1978)は、この場の上演に対する観客の反応を次のように述べている。「頭痛を訴えたが故に、私の頭も切り落とされた際、私が劇場において二度と体験したことのないようなスキャンダルが起こった。鉚や釘で固定されていないもの全てが舞台上へと舞った。私の共演者達は逃げ出すように舞台を去った。そしてガーゼのシャツ越しに²⁹、荒れ狂い叫ぶ観客を

²⁶ Krabiel, S. 61.

²⁷ Suhrkamp Verlag (Hg.), *Brecht. Versuche 1-12. Heft 1-4*. Berlin 1959, S. 128.

²⁸ Ibid., S. 138f.

²⁹ リンゲンはシュミット氏を次のように演じた。「シュミット氏と同様道化師であり、共にいる二人が、苦痛を与える手足全てををとにかく切り取ってしまったらどうか、とシュミット氏に忠告

少しの間見てみると、私の前方の前列目の席に、威厳があり、白髪で、全く冷静にそこに座っている男を私は見つけた。彼はこのスキャンダルには全く関心がないようであった。この男はゲルハルト・ハウプトマンであった。そして彼に同様のことが起こった日のことを、彼が遠く遡って回想しているかのように私には思われた。彼の第一作『日の出前』が[...]同様にスキャンダルで終わった日のことである。」³⁰

道化師の場が観客をひどく苦しめ、気を失う者さえもいたということを、作曲家ハンス・アイスラー (Hanns Eisler 1898-1962) は目撃していた。鋸で切断されたのは木であり、リアルな上演ではなかったにもかかわらず、この場は恐怖を呼び起こしたのである。アイスラーがこのことをブレヒトに伝え、ブレヒトは次のような返答をした。「あまりにもばかげている。いつも鋸を引く、つまりヴァイオリンを弾くシンフォニーコンサートにおいてさえも、気絶しないではないか。[...]がっかりだ。」³¹先述のようなブレヒトの主張は全く理解されず、多くの批評家が道化師の場の意義に関して勝手な推測をした。シュトロローベルは先述の1929年7月31日の『ベルリン株式新報』に載せた記事において、この場の教えを次のように述べている。「全く美化することなく、破壊的な恐ろしさでそれ[教育劇]は死を示す。私達は死を学ばなくてはならず、死に対する心構えをしなくてはならない。[...]人のエゴイズムが暴露される。人は隣人を助けず、利己的な理由から隣人を破滅させようとする。ブレヒトはこの教えを道化師の場において掲示する。」³²シュトロローベルはさらに、「バーデン＝バーデンの室内楽1929」においても次のように述べている。「この場[道化師の場]において、バーデン＝バーデンでの『教育劇』の上演は、スキャンダルという事態となる。人は人の助けにはならないということがブレヒトによって示される、この場の揺さぶるような現実的描写は、素晴らしい夕食の後、穏やかに芸術に入り込むことに慣れている繊細な者達の神経に触ったようである。[...]新たな創造的芸術の練習は、伝統的な音楽受容者層以外の集団で開始されなくてはならない、ということが確認されたのである。」³³作曲家マックス・マルシャルク (Max Marschallk 1863-1940) は1929年7月30日の『フォス新聞』(*Vossische Zeitung*) に掲載された「ブレヒト及びヒンデミットを巡るスキャンダル」(*Skandal um Brecht und Hindemith*) において次のように述べている。「ベルト・ブレヒトの[...]『教育劇』は、愚かしさと残酷さの寄せ集めを表現している。したがって、音楽祭参加者達が反抗し、口笛を吹くことと足を踏み鳴らすことによって反感及び嫌悪を表すのは、それほど不思議なことではない。[...]三人の道化師の登場は、[...]人間の残忍さ、及び仲間の不利益に進んで嘲りを添える意志を描写しているようだ。三人の道化師のうち一人は、木と紙粘土によって作られ、等身大以上の大きさとなっている。他の二人の道化師は、本物の鋸を用いて

した。これを実践するために私は竹馬に乗った。私には長い腕及び手、そして巨大な頭が添えられ、ガーゼのシャツ越しにのみ、私は眺めることができた。(Lingen, Theo, *Ich über mich*. Velber bei Hannover 1963, S. 43.)

³⁰ Ibid., S. 43f.

³¹ Kim, S. 130.

³² Strobel, „Die Baden=Badener Hörspiele ... und das „Lehrstück“ von Brecht=Hindemith“, S. 6.

³³ Strobel, „Die Baden-Badener Kammermusik 1929“, S. 398.

音を立てながら、この道化師から次第に両足、両手、両耳、頭蓋冠、そして最後には頭を丸ごと切り落としてしまう。」³⁴

道化師の場においてのみならず、上演全体を通じて上述のブレヒトの意向は理解されなかった。1929年の『合図』(*Signale*)第32号に掲載された「ドイツ室内楽バーデン＝バーデン1929」(*Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929*)において、『教育劇』は次のように捉えられた。「今やテーマは『墜落したパイロットに関する歌』となっており、自然の法則を克服しようとする現代技術の無駄な努力に関して、このテーマが象徴的に物語る。まさにこれがこの教育劇の構想なのである。」³⁵また、1929年7月31日の『都市バーデン＝バーデンの浴場新聞及び公式来訪者リスト』(*Badeblatt und amtliche Fremdenliste der Stadt Baden-Baden*)には、次のような批評が掲載された。「この共同体作品の試みは、墜落したパイロットの死をテーマとしている。現代技術の異常な尽力のシンボルとして、このパイロットを見なすことができる。[...] 猛烈な技術的進歩の、心を失わせる作用に対抗する形で、実際には方向付けがされている。」³⁶さらに1929/30年の『学校音楽助成のための隔週新聞』(*Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege*)第11号には、エーリヒ・カツ(Erich Katz 1900-1973)の次のような批評が掲載された。「それ[この作品]は人が人にどう対峙するか、人が死にどう対峙するかという、太古のとても単純なことを教え、示している。」³⁷

インゲ・カルステン(Inge Karsten 1876-1960)は1929年7月30日の『バーデン民衆新聞』(*Badische Volkszeitung*)において、『教育劇』を「ドイツの劇場における絶対的なボルシェビズムである」と批判し、この作品が観客をひどく侮辱したと述べた。その上でカルステンはブレヒトを「全くの無能者でハッター屋」であるとし、さらに次のように述べている。「このかわいそうな『シュミット氏』の手足全てを切断する代わりに、ブレヒトを永続的に無害なものとするために、アイゼンバルト医師³⁸の治療がブレヒトに望まれたらう。」³⁹音楽批評家フリードリヒ・ヴィルヘルム・ヘルツォーク(Friedrich Wilhelm Herzog 1902-1976)も1929年8月1日の『ライン＝ヴェストファーレン新聞』(*Rheinisch=Westfälische Zeitung*)に掲載した「ドイツ室内楽バーデン＝バーデン1929の結果」(*Bilanz der deutschen Kammermusik Baden=Baden 1929*)において、上演を次のように批判している。「群れを成して観客はこのホールを去る。ヒンデミットは行進曲を響かせるが、結末は皆の叫び声によって掻き消される。観客の大多数はこのボルシェビズム的詐欺に対して抗議した。なぜゲルハルト・ハウプトマンはこの上演全体を通して、静かに座り続けていたのか？そしてこの

³⁴ Marschalk, Max, ‚Skandal um Brecht und Hindemith‘. In: *Vossische Zeitung*. 30. Juli 1929.

³⁵ Schorn, Hans, ‚Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929‘, S. 979. In: *Signale*. No. 32. 1929, S. 976ff.

³⁶ Wilfert, Hans, ‚Deutsche Kammermusik Baden=Baden. IV. Das Lehrstück‘. In: *Badeblatt und amtliche Fremdenliste der Stadt Baden-Baden*. 31. Juli 1929.

³⁷ Katz, Erich, ‚Deutsche Kammermusik in Baden=Baden‘, S. 76. In: *Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege*. Heft 11. 1929/30, S. 76.

³⁸ ヨーハン・アンドレアス・アイゼンバルト(Johann Andreas Eisenbarth 1663-1727)は外科医であった。

³⁹ Krabiell, S. 67.

恥ずべき作品になぜ抗議をしなかったのか？なぜ青少年運動の指導者フリッツ・イェーデ教授はその支持者達と共に、この青少年を害する行為を悠然と見ていたのか？『指導者』であると主張する者のうち、一人もこの下劣な行為に抵抗して立ち上がらなかったのはなぜか？」⁴⁰ヘルツォークはこの批評を次のように締めくくる。「音楽祭がこのような不協和音で終了することは、これまで一度もなかった。[...]これらの『指導者』によって完全に深淵に導かれるのを望まないのであれば、観客はまさに今、自らを助けるために手を伸ばすしかない。バーデン＝バーデンにおいてドイツ室内楽が再び行われることは、決してあってはならない！」⁴¹

1929年の音楽祭の後、ヒンデミットとブレヒトの共同活動は長続きしなかった。1929年8月末、『教育劇』を出版するためにヒンデミットはショット出版に原稿を送る。この原稿には前書きが添えられており、そこには『教育劇』をヒンデミットがどのように捉えていたのかが示されている。「この教育劇は、その場に居合わせる全ての者を作品の上演に参加させることだけを目的としているのであり、音楽的、文学的表現として、第一に特定の印象を呼び起こそうとしているのではない。[...]したがってこの楽譜に示される経過は、規定というよりはむしろ提案である。省略、補足、配置換えが可能である。いくつかの曲目全体を演じず、舞踏を取りやめ、道化師達の場を短縮すること、あるいは省くことができる。他の音楽作品、場面、舞踏、あるいは朗読を挿入することができる。[...]審査のみ、あるいは冒頭と審査を上演することによって、比較的小規模の上演をすることができる。同様に他の箇所を単独で練習することができる。目的に合った形態を見つけることが、練習を指導する者及び演奏者の共同体に委ねられている。」⁴²しかしながらブレヒトは、このようなヒンデミットの解釈とは異なる捉え方をしていた。1929年9月16日にブレヒトがショット出版に送った手紙には出版の条件が述べられており、その第五項は次のようなものであった。「5. どのようなものであれテキストを改変、また削除する場合には、ブレヒトのはっきりした同意が必要とされる。このことはとりわけ、コメントのテキスト、映画、道化師の場に当てはまる。」⁴³しかし結局、ヒンデミットの前書きを備えた楽譜が1929年11月の初めに出版される。これに対し1930年12月に出版される『試み』第2号において、ブレヒトはヒンデミットの説明を間違っただけとして退け、次のように述べるのである。「『よく考えるべき、そして練習する者の想像力に語りかける』テキストで、そのような音楽的練習を行ったとしても、当然その教育価値はあまりにも乏しいだろう。」⁴⁴第2章で述べたとおり、ブレヒトは「『よく考えるべき、そ

⁴⁰ Herzog, Friedrich Wilhelm, „Bilanz der deutschen Kammermusik Baden=Baden 1929“. In: *Rheinisch=Westfälische Zeitung*. 1. August 1929. 先述のマルシャルクと同様、ヘルツォークも上演の様子を次のように叙述している。「それから人は人に助けを与えるのか、という調査が続く。三人の道化師が登場する。彼らのうちの一人は木と紙粘土によって等身大以上の大きさで作られている。本物の鋸を用いて、その騒音を立てながら、仲間の二人が彼から両足、両手、両耳、頭蓋冠、そして最後には頭を丸ごと切り落とし、切断部の断端は血のように赤く塗られている。耳の感覚が麻痺するほどの騒動が始まる。」(Ibid.)

⁴¹ Ibid.

⁴² Brecht, Bertolt, „Anmerkung zum „Badener Lehrstück“, S. 1027f. In: Suhrkamp Verlag (1967), Bd. 17, S. 1027f.

⁴³ Krabiell, S. 72.

⁴⁴ Suhrkamp Verlag (1959), S. 141.

して練習する者の想像力に語りかける』テキスト」によって、演じる者を観察者へと育むことを目指していた。このような理念を抱くブレヒトにとっては、公開合唱のような音楽練習の共同体は「人工的で浅薄な調和」⁴⁵を生み出すものに過ぎなかったのである。

5. 『教育劇』の上演の位置付け

前章までにブレヒトの理念、『教育劇』上演に至るまでの経緯、上演の様子及びそれに対する批評が確認された。本章においては本稿のまとめとして、『教育劇』上演の位置付けを行う。

前章で引用した批評⁴⁶には、『教育劇』上演が観客参加の合唱形態としては理念どおりに実践され、成功を収めたということが示されていた。ここではさらに音楽教育者エバーハルト・プロイスナー (Eberhard Preußner 1899-1964) の批評を確認したい。プロイスナーは 1929 年の『生活の中の音楽』(*Musik im Leben*) において、次のように述べている。「ここでは既に集団主義的芸術作品について語るができる。バーデン=バーデン音楽祭の観客が示した以上に、生まれつきより活動的な志向の観客によって [...] この作品は最大限の熱狂で受け入れられなくてはならないだろう。」⁴⁷また、先述の『都市バーデン=バーデンの浴場新聞及び公式来訪者リスト』においては、上演に訪れた観客に関して次のように述べられている。「この二つの場[死の観察の場と道化師の場]において、一部の観客の怒りが燃え上がった。この観客は他の箇所においては熱心に関心を持ってふるまい、合唱の箇所では生き生きと参加していたのだ。」⁴⁸さらに『学校音楽助成のための隔週新聞』においてカツツも次のように述べている。「特定の箇所において、上演を行う小合唱隊に返答しなくてはならない、あるいはまたリフレインのように重要な台詞を繰り返す、大合唱隊。作品の計画全体において観客自体がこのグループを演じる。合唱の出だしの合図、歌詞、楽譜は映画によって壁に映し出される。」⁴⁹つまり「その場に居合わせる全ての者を作品の上演に参加させることだけを目的としている」というヒンデミットの理念は実践されていたと捉えることができる。

しかしここで本稿冒頭において述べた視点に立ち返り、ラインハルトの群衆演出の観点から 1929 年のバーデン=バーデン音楽祭におけるブレヒトの活動を捉えた場合、それはどのように位置付けられるのだろうか。ラインハルトの群衆演出、1911 年 12 月 23 日のロンドンにおける『奇跡』(*Das Mirakel*) 演出によって、その理念どおりに舞台と観客を結び付ける作用が生み出されたことは、1911 年 12 月 27 日の『ベルリン日報』(*Berliner Tageblatt*) に示されている。「観客は [...] 舞台の前にはいるのではなく、舞台上におり、この舞台は大教会である。観客は祈る者達と一体化したと感じるに違いない。[...] ラインハルトは司教座教会の中に、その巨大なドアから群衆を放り込む。2,000 人が中世の衣装を身に着けて、崇高な教会の中にいる。祈り、歌いながらこれらの人々はあちこち揺れ動く。[...] 巨大なテーマを取り扱い、大群衆を運動させることがラインハルトの技法である。[...] 忘れられてはなら

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ 注 23、24、25 参照。

⁴⁷ Krabiell, S. 68.

⁴⁸ Wilfert, „Deutsche Kammermusik Baden=Baden. IV. Das Lehrstück“.

⁴⁹ Katz, S. 76.

ないのは、ラインハルトの教育に驚くほど上手に従った群衆である。群衆なしではこのような成功は収められなかつただろう。[...] 群衆にはラインハルトの熱狂が伝染した。そして上演終了後、観客、修道女達、騎士達、徒歩傭兵達が、皆で歓声を上げて一つになった。」⁵⁰

このようなラインハルトの群衆演出がブレヒトの理念とは相容れないものであることは、教育劇の前提としての異化効果⁵¹に関するブレヒトの叙述に示されている。「異化効果を用いるための前提条件 [...] は、『魔術的なもの』全てを舞台及び観客席から取り除き、『催眠作用のある場』を生み出さないことである。したがって、舞台上にある特定の空間の雰囲気(夕方の部屋、秋の通り)を生み出す試み、そして調和の取れた語りのリズムによって雰囲気を生み出す試みは行われなかつた。情熱を解き放つことによって観客が『煽られる』こともなく、張り詰めた筋肉による演技によって観客が『惹き付けられる』こともなかつた。短く述べると、観客をトランス状態に移し、実際の [...] 出来事に参加しているのだという幻想を観客に抱かせる努力はなされなかつた。」⁵²群衆演出はまさにこの催眠術の一種であり、劇を演じる群衆という「魔術的なもの」を観ることによって観客が上演に巻き込まれるラインハルトの群衆演出と、ブレヒトの演出方法は根本的に異なるものなのである。また、『教育劇』の上演に対する批評に示されていたのは、ブレヒトの教育劇の理念が実現されなかつたという事実である。第4章で概観したとおり、『教育劇』上演は観客が自らの意志で判断する観察者となるための練習とはならず、それどころかスキャンダルを引き起こし、批評家達は揃って作品解釈的な批評を投げかけた。この事実は、ブレヒトの理念があまりにも斬新すぎて、

⁵⁰ Brandes, Otto, „The Miracle.“ Uraufführung in London. In *Berliner Tageblatt*. 27. Dezember 1911. また、1910年のラインハルトによる『オイディプス王』演出が生み出した作用についてフリードリヒ・ドューゼル (Friedrich Düsel 1869-1945) は、1910/11年の『ヴェスターマンの月刊誌』(*Westermanns Monatshefte*) 第55巻第109号に掲載された「劇展望」(*Dramatische Rundschau*) において次のように述べている。「サーカス・シューマンの円形劇場において、マックス・ラインハルトは6、7人の役者及び300人の学生による合唱隊を用いて、ソフォクレスの『オイディプス王』をフーゴ・フォン・ホーフマンスタールによる新たな翻訳で上演した。その作用は非常に強烈であった。5,000人の観客を収容するこの巨大空間において、悲劇の群衆作用とはどのようなものであるか、そして古代悲劇が空間の遠方及び高みから、どれほど力強い共鳴を得るのかを、私達は初めて感じ取った。」(Düsel, Friedrich, „Dramatische Rundschau“, S. 611. In: *Westermanns Monatshefte*. Heft 109. 1909/10, S. 604ff.)

⁵¹ 演じる者を観察者、そして自ら態度を決定する者へと育むことを目指す教育劇においては、教育劇に至る前の段階、叙事的演劇の段階においてブレヒトが主張した異化効果が、重要な役割を果たすことになる。ブレヒトは次のように述べている。「この演じ方には、叙事的演劇での指図があてはまる。異化効果を学ぶことが不可欠である。」(Brecht, „Zur Theorie des Lehrstücks“, S. 1024.)

⁵² Brecht, Bertolt, „Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt“, S. 341. In: Suhrkamp Verlag (1967), Bd. 15, S. 341ff. ブレヒトは次のようにも述べている。「全体となることが成長である、というのが『全体芸術』[*Gesamtkunstwerk*] の意味することであるのなら、したがって芸術は溶かし合わさなくてはならないのなら、個々の要素は全て同等に墮落させられなくてはならない。[...] この融合プロセスは観客をつかむのであり、観客も同様に溶かし合わされ、全体芸術の受動的な(苦悩する)部分となる。そのような魔術はもちろん制圧されなくてはならない。催眠術を掛ける試みを表すもの、品のない忘我を生み出すに違いないもの、頭をもうろうとさせるものは全て、放棄されなくてはならない。」(Brecht, Bertolt, „Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, S. 1010f. In: Suhrkamp Verlag (1967), Bd. 17, S. 1004ff.)

当時の観客がその理念を捉えきれなかった可能性を示唆しているだろう。このように、異化効果の理念及びバーデン＝バーデン音楽祭での上演に対する批評からは、ラインハルトの群衆演出の観点からブレヒトの活動を捉えるための手掛かりは見出されない。

これに対し、『教育劇』の上演方法には観客の群衆の参加という、群衆演出としての位置付けの可能性を示唆する側面も確かに存在する。しかしこの上演方法もまた、本質的にはラインハルトの群衆演出とは異なるものである。第2章において確認したとおり、教育劇は演じられることによって教育する劇であり、観客は必要とされなかった。また、ブレヒトは教育劇を次のようにも位置付けていた。「観客のためにというよりむしろ、参加する者達のために行われる演劇の催しである。この作品は消費者のための芸術というよりは、生産者のための芸術なのである。」⁵³そして第4章において確認したとおり、『教育劇』の上演は「全体合唱隊」あるいは「群衆」として全観客の大群衆が劇に参加する、という形で教育劇の理念を実践する試みだったのである。ブレヒトはバーデン＝バーデン音楽祭のプログラム冊子において、次のように述べている。「集団芸術演習を目指す、音楽的、演劇的、政治的種類のいくらかの理論によって生み出されたこの『教育劇』は、作家達及び演劇に参加する者達が、自ら折り合いをつけるために作られたのであり、ある人々の体験となるために作られたのではない。この作品は完成されてすらいない。したがって観客はこの実験に力を貸さない限り、受け取る者の役ではなく、単にそこにいる人の役を演じることになってしまうだろう。」⁵⁴つまりブレヒトの演出においては、観客が役者の群衆として作品に参加すること、作品の展開の一部となることが最初から決定されていたのである。劇に登場するエキストラの群衆を観た観客が上演に巻き込まれるという、ラインハルトの群衆演出とは異なり、ブレヒトの観客は最初から作品の展開の一部に組み込まれた、演じる側の群衆なのである。

本稿においてはこのように、ラインハルトの群衆演出とブレヒトの『教育劇』の上演が、本質的に異なる理念の下において行われたことが示された。ところがこの両者の相反する理念のどちらかを選択するのではなく、双方を用いているかのような演出が、ナチスのティング劇(Thingspiel)上演に見出される。ナチスのティング劇上演を巡る活動については稿を改めて論じることとする。

参考文献

- Brandes, Otto, „The Miracle.“ Uraufführung in London“. In *Berliner Tageblatt*. 27. Dezember 1911.
- Düsel, Friedrich, „Dramatische Rundschau“. In: *Westermanns Monatshefte*. Heft 109. 1909/10, S. 604ff.
- Herzog, Friedrich Wilhelm, „Bilanz der deutschen Kammermusik Baden=Baden 1929“. In: *Rheinisch=Westfälische Zeitung*. 1. August 1929.
- Jacob-Loewenson, Alice, „Kammermusikfest in Baden=Baden“. In: *Welt am Abend*. 7. August 1929.
- Katz, Erich, „Deutsche Kammermusik in Baden=Baden“. In: *Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege*. Heft 11. 1929/30, S. 76.

⁵³ 注9参照。

⁵⁴ Krabiell, S. 63.

- Kim, Taekwan, *Das Lehrstück Bertolt Brechts. Untersuchungen zur Theorie und Praxis einer zweckbestimmten Musik am Beispiel von Paul Hindemith, Kurt Weill und Hanns Eisler*. Frankfurt am Main 2000.
- Krabiel, Klaus-Dieter, *Brechts Lehrstück. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart 1993.
- Lingen, Theo, *Ich über mich*. Velber bei Hannover 1963.
- Marschalk, Max, ‚Skandal um Brecht und Hindemith‘. In: *Vossische Zeitung*. 30. Juli 1929.
- Schorf, Hans, ‚Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929‘. In: *Signale*. No. 32. 1929, S. 976ff.
- Strobel, Heinrich, ‚Die Baden=Badener Hörspiele ... und das „Lehrstück“ von Brecht=Hindemith‘. In: *Berliner Börsen=Courier*. 31. Juli 1929, S. 6.
- Strobel, Heinrich, ‚Die Baden-Badener Kammermusik 1929‘. In: *Melos*. Heft 8. 1929, S. 395ff.
- Suhrkamp Verlag (Hg.), *Bertolt Brecht. Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main 1967, Bd. 15, 16, 17.
- Suhrkamp Verlag (Hg.), *Brecht. Versuche 1-12. Heft 1-4*. Berlin 1959.
- Wilfert, Hans, ‚Deutsche Kammermusik Baden=Baden. IV. Das Lehrstück‘ In: *Badeblatt und amtliche Fremdenliste der Stadt Baden-Baden*. 31. Juli 1929.
- 杉浦 康則： 「ヨーロッパ演劇における群衆演出の展開」 北海道大学大学院文学研究科学位論文 (2012)
- 山名 淳： 『ドイツ田園教育舎研究 「田園」型寄宿制学校の秩序形成』 風間書房 (2000)

執筆者紹介

氏名：杉浦 康則

所属：室蘭工業大学大学院工学研究科ひと文化系領域 非常勤講師

Email：ys-hokudai@hotmail.co.jp