

観客と文化のディスクール

—カール・ファレンティンにとってのミュンヘン—

撰 津 隆 信

(人間文化学科)

はじめに

本稿はドイツ・ミュンヘン出身の喜劇役者カール・ファレンティン(1882-1948)研究における地域性の問題を扱う。ミュンヘン出身のファレンティンはドイツでこそ抜群の知名度を誇っているが、ドイツ(語圏)以外ではあまりその名を知られていない。その理由は様々考えられるが、とりわけ重要なのは彼が生まれ育ち活躍したミュンヘンの文化との関わりである。ファレンティンはその多くの作品でバイエルン方言を用い、ミュンヘン近隣の人びとに受け入れられるような喜劇を残した。しかし一般的に19世紀末から20世紀初旬のミュンヘン文化というとき、大抵はシュヴァービング文化というドイツ版ベル・エポックしか俎上に上がることはなかった。以下では、ファレンティン作品を研究する以前に問題となる地域性の考察を端緒に、シュヴァービング文化と大衆演芸文化との違い、大衆喜劇人ヴァイス・フェルドルの存在、「文明化」と「文化」の対立、そしてファレンティンにとってミュンヘンがどのような場所であったかに触れる。これらを通して、ファレンティン研究が適切に行われる土壌を整備し、その独自性を浮かび上がらせることが本論考の目的である。¹

1. ミュンヘンというトポス

喜劇であれクプレであれ、ファレンティンが出演していたのは一般に「大衆的」と形容されるカバレットやヴァリエテであった。ドイツの作家リオン・フォイトヴァンガー(1884-1958)の

小説『成功 ある村での三年 Erfolg -Drei Jahre Geschichte einer Provinz-』²(1931)にはそのようなヴァリエテで上演するあるコメディアンが描かれている。場所はミュンヘン中央駅近くのミネルヴァホールというヴァリエテ、バルタザール・ヒーアルというコメディアンが久しぶりに出演するという場面だ。このミネルヴァホールはミュンヘンに実在したアポロテアターというヴァリエテのことで、バルタザール・ヒーアルはカール・ファレンティンをモデルにしている。その一節を以下に引用してみる。

中央駅近くにある大衆ヴァリエテ、大ミネルヴァホールは満員御礼状態だった。絶大な人気を誇るバルタザール・ヒーアルが久しぶりに出演するのだ。客のほとんどは小市民、中産階級、3/4年金生活者だった。この人々は3クヴァルテルの資産家と呼ばれていたが、それは彼らの稼ぎでは1リットルビールを注文する余裕も無いからであった。愛国的で無味乾燥なフレスコ画が壁に描かれたホールの、どぎつい照明の中に席を陣取り、葉巻やパイプをふかしながら、休憩時のブラスバンドに耳を傾けていた。彼らは漫談の間に食事をとった。今日の夕べで彼らは一週間切り詰めてきたのを埋め合わせなければならなかったのだ。…年取った市民たちは気持ちよさそうに座り、恋人たちはどっかりとほろ酔い機嫌で座っていた。大勢の高級官僚やその他有力者たちも小市民の中に混じっていた。コメディアン、バルタザール・ヒーアルは頑固なまでに大衆娯楽施設にしか出演しなかったか

¹ 本稿では基本的に「ミュンヘン」と表記する。しかしながら引用等に際しては「ミュンヘン」と記す場合がある。

² Feuchtwanger, Lion: *Erfolg -Drei Jahre Geschichte einer Provinz-*. Berlin 1993.

らである。³

この後バルタザール・ヒーアルが登壇し、小さなオーケストラの指揮者との掛け合いが始まる。これはファレンティンの有名作品『場末の劇場』から引用したワンシーンである。だがここで重要なのはファレンティン喜劇を見にやってくる客の方である。あまり裕福とはいえない小市民が一週間分の食費を切り詰めるほど、ファレンティン喜劇には魅力と訴求力があつた。しかしながらそれに魅せられたのは下層階級だけでなく、「高級官僚やその他有力者たち」もまた同様だった。ここからわかることは、ファレンティンは大衆向けの施設で大衆向けに上演を行いながら、その上演の本質は幅広い層に遍く受け入れられるものだったということである。後年はミュンヘンのカンマーシュピレーやゲルトナープラッツ劇場など、比較的キャパシティの大きい劇場にも出演していたファレンティンだが、『成功』で描写されたような事情を念頭に置きつつ彼の喜劇で描かれる「小市民」や「中産階級」の姿を明らかにすることもまたファレンティン研究に必要な手続きであろう。以下ではその準備として、ファレンティンが育つたミュンヘンにおけるコメディアン・フォルクスゼンガーの位置について考察する。

2. 地域性の問題⁴

ミュンヘンの歴史家であるリヒャルト・バウアーはその著書『カール・ファレンティンのミュンヘン』の中で、「カール・ファレンティンの芸術作品を理解するためにはミュンヘンの環境を知ることが不可欠である」⁵と述べる。また、劇

³ Feuchtwanger, S. 209.

⁴ この節は拙論『パフォーマティヴ理論とカール・ファレンティン喜劇』（「山形大学大学院社会文化システム研究科紀要第11号」, 2014年, 1-16頁）第一節「民衆性と環境」（2頁）を基に、新たな資料を付け加えて稿を改めたものである。

⁵ Bauer, Richart: *Karl Valentin als »Geheimer Privat-Historiker der kgl. Haupt- und Residenzstadt München«*. In: Bauer, Richart / Graf, Eva (Hrsg.): *Karl Valentins München. Stereoskop-Photographien von 1855 bis 1880*. München 2007. S. 6-26. S. 6.

作家のカール・ツックマイヤーも「カール・ファレンティンとは何者だったのか？ファレンティンを直接見たことのない若者にこれを説明することは難しい。…彼は全くオリジナルな、全く他の誰とも異なるクリエイティブな芸術家だったが、それはひとえに彼が徹頭徹尾 »Volkskomiker« だったからである」⁶とバウアーと同様の主張を行い、同じ時空間に生きていなかった者にとってファレンティンを理解することがいかに難しいかを語っている。バウアーの言う「環境」とは、その場で生活をし、その場で話されている言葉を話し、そこに住む人々のメンタリティを斟酌し、その場に根付く伝統の中に身を置いてはじめて感知される雰囲気と考えていいだろう。そして、語族・血族的連関を持つ狭義の Volk（民族）というより、そのような雰囲気の中で日常生活を送る市井の人々、すなわち民衆としての Volk の方を重視すれば、フォルクスコミカー（バウアーはフォルクスゼンガー [Volkssänger] と呼んでいる）の孕む意味は重層的なものになる。第一に、舞台に立つパフォーマーが中産階級に属し、その受容者もまたそれに属していたということ、第二に、そこで供される演し物がいわゆるハイカルチャーとしての文学や演劇などよりも下位にカテゴライズされていたということ、そして第三に、パフォーマーたちが中産階級の立場を代表し、受容者たちの生活を再現することで、何らかのメッセージを発していたということである。ファレンティンは家具運送業を営む家庭に生まれ、大学には進学せず指物師として生計を立てようと志した人間であった。この点で第一と第二の見方と密接な関係があると考えられる。文学や歴史などの専門的知識をバックグラウンドに持たない人間が行う芝居や喜劇は間違いなく Volk のための喜劇と言えるはずで、ここに大学で専門的知識を学んだ後に演劇活動を開始した者たちとの差異が生まれるので

⁶ Zuckmayer, Carl: *Volkssänger, weiter nichts*. In: Bachmaier, Helmut (Hrsg.): *Kurzer Rede Langer Sinn*. München 1990. S. 376

ある。また第三の見方に触れると、例えば歴史学者のロバート・エーベン・サケットは、フォルクスゼンガーは各種の歴史的状況に対する観客の反応をそのまま舞台上で表現していたと述べている。⁷ 同様にリサ・アピグナネージも「ファレンティンは唯一無二のフォルクスコミカーであり、彼の野性的な芸術はビアガーデン、場末の寄席、文学的劇場の間の無人地帯のような場所から生まれてきたが、それらの新たな故郷はカバレットにあるのだ⁸と記す。これは、比較的規模の小さいカバレットやビアホールや芝居小屋などで供されるパフォーマンスを研究する際、演者が個々の素材をどのように扱い、それをどのようにして自らの芸として発信するかという生産者の側の研究だけでは不十分であり、それらを受容する観客の政治的・社会的状況を鑑みた上で観客のパフォーマンスへの反応を包括的に捉えなければならないということの意味する。アピグナネージが述べるように、「民衆 (Volk) 出身のファレンティンはビールでほろ酔い気分の観客がどう感じどう話しているかを子供の頃から熟知していた。」⁹この点からツックマイヤーが述べた Volkskomiker の本意と、ファレンティン研究に要請される視点がもう一つ付け加えられる。すなわち、バウアーが語るようなミュンヘンの環境、刻々と変化する政治的・経済的基盤、ファレンティンを取り巻いていた当時の観客などを把握する必要があるのである。このことを明確にさせるためにも、ファレンティンが活躍する時代から少し時代を遡ってミュンヘンの文化と社会状況を整理してみよう。

⁷ サケット, ロバート・エーベン:『ミュンヘン・キャバレー・政治』(大島かおり訳, 晶文社, 1988年) 9頁。「中産階級」の具体的な層についてサケットはルートヴィヒ・M・シュナイダーの定義に従って「市の『伝統的な』もしくは『下層の』中産階級である手工業者および小売商人と、『新しい』もしくは『ホワイト・カラー』の中産階級である事務員, 販売・外交員, 下級役人」としている。サケット, 15頁。

⁸ Appignanesi, Lisa: *Das Kabarett*. Stuttgart 1976. S. 143.

⁹ Appignanesi, S. 144f.

3. ユートピアとしてのシュヴァービング文化

ミュンヘンの文化というキーワードで第一に思い起こされるのがシュヴァービングという地名だろう。実際に19世紀末のシュヴァービング文化を扱った研究書は数多く、文化・文学史研究におけるその意義も大きい。しかし本研究で中心となるのはシュヴァービングでも19世紀末でもない。ユーгентシュティールとも青騎士とも関わりはない。ファレンティンが活躍したのは、我々が通常「シュヴァービング」という名称でイメージする文化圏とは、年代も場所もその文化の担い手となった人々の層も全く異なるのであり、この点を明示することがファレンティン研究の切り口の一つとなる。シュヴァービング文化の構成員たちを個別に取り上げてその活動を具体的に記述する余裕はないので、ここではシュヴァービング文化と呼ばれた現象の特徴のみをまとめよう。

メルヘン王ルートヴィヒ二世がシュタルンベルク湖で謎の死を遂げ、摂政のルイトポルト王子がその跡を継いだ1886年から、彼が亡くなる1912年までの26年間を一般的に「摂政宮時代」と呼ぶ。「このミュンヘンの黄金時代は、そのままシュヴァービングのそれと重なる。」¹⁰保守的なバイエルンにあって、シュヴァービングだけは革新的なユートピアであったということ、これが『世紀末ミュンヘン』を著した山本定祐の主張である。ここでいうユートピアとは何か。それは新進芸術家たちによる「現実」との闘いの場であった。この時期のシュヴァービングで活躍した芸術家たちは枚挙に暇がない。詩人・小説家ではライナー・マリア・リルケ、「ゲオルゲ・クライス」の首領シュテファン・ゲオルゲ、シュヴァービング文化の象徴的人物であるフランツィスカ・ツォー・レーヴェントロー、ヘンリク・イプセン、トーマス・マン、フランク・ヴェーデキントたちが、画家でいえば「青騎士」の中心人物であるヴァシリー・カンディンスキー、

¹⁰ 山本定祐:『世紀末ミュンヘン ユートピアの系譜』(朝日選書, 1993年), 125頁。

パウル・クレー、森鷗外『うたかたの記』の主人公のモデルとなった原田直次郎らが暮らしていた。彼らは各々のサークルを形成して様々な雑誌を創刊し、多くのカフェやカバレットで自らの作品を発表するなどして新たな芸術潮流を生み出すことに大きく貢献した。これらは全て、経済原理主義や軍国主義が進んでいたドイツ帝国に対して芸術の側から Nein を突きつける行為だった。

その中でも特に目を引くのがルートヴィヒ・クラゲスとアルフレート・シューラーを中心とした「宇宙論サークル」である。彼らはヨーハン・ヤーコプ・バッハオーフェンの『母権論』を端緒とする母権論ブームの火付け役となった。意外なことにこの母権重視の背景にあるのは、ミュンヘンおよびバイエルンから見る、ベルリンおよびプロイセンへの反抗心である。ミュンヘンという都市の特性を考えると、プロイセン王国の首都であったベルリンとの軋轢はしばしば浮上するテーマである。たとえばトーマス・マンも1926年に行なわれた講演『文化中心としてのミュンヘン』において、「ミュンヘンがかつてはどうであったか、ベルリンの雰囲気とは性格的に非常に違うミュンヘンの雰囲気を思い出してみましょう」と言い、「人間性の雰囲気、寛容な個人主義の雰囲気、無礼講の雰囲気、ほがらかな官能の雰囲気、芸術的な雰囲気、快活さと青春と民族性の情緒、極めて独特なもの繊細なもの大胆不敵なもの、健康でたくましい土壌の上に繁殖することのできたあの民族性の気分」をその特徴に挙げている。¹¹ それにドイツ帝国（第二帝国）誕生の背景には次のようなエピソードがある。プロイセン国王ヴィルヘルム1世が皇帝に即位したが、「そこにいたる過程においてプロイセンと粘り強く交渉を重ね、バイエルン王国の特権と独自性を主張した」バイエルン国王ルートヴィヒは「それなりの歴史的な背景と実績があって、反プロイセンの象徴的存在」になっ

たというのである。¹² 山本定祐はバッハオーフェンの『母権論』の裏にこのような「ビスマルクに象徴されるドイツ帝国の父権的、家父長制的社会体制に対するアンチテーゼ」と「反ユダヤ主義、反文明主義」を読み取り、そこから「とりわけシューラーは、原始共産主義的な色彩を帯びた『永遠の都市』あるいは『聖なる都市』という、一種のユートピアを構想する」とみる。¹³ 反文明主義についてはあとでまた触れるが、山本はさらに1898年に起こったドイツ帝国皇帝侮辱罪に因むヴェーデキントへの逮捕状請求事件を挙げつつ、「科学技術への進歩は無条件に人類を幸福にする」と考える楽天的な進歩信仰に対する反抗、当時のドイツ帝国の政治社会体制に対する批判という一点で、これらさまざまな結社、劇場、雑誌が、いわば暗黙のうちに連帯していたということは、当時のシュヴァービングを理解するうえで、いつも頭の片すみにおいて置かなければならないことである」¹⁴（原文ママ）と述べるのである。

4. 「世紀末ミュンヘン」の陰で

『宇宙論サークル』が唱えた反ユダヤ・反文明の思想はその後、ミュンヘンで活躍していたあるコメディアン思想と根底で共鳴するようになる。それがファレンティンと並ぶミュンヘン人フォルクスゼンガーの筆頭、ヴァイス・フェルドル（1883-1949）であった。

ヴァイス・フェルドルもまたドイツ以外ではほとんど、それどころかバイエルン以外の地域ではほとんど扱われることのないコメディアンである。彼をここで取り上げる理由は、「ヴァイス・フェルドルの演しものに反映されていたのは、政治・社会問題についての中産階級の見解の一つの集合体系」であり、「その主要部分に含まれていたのが、前工業化時代の共同体社会への憧憬、ユダヤ人蔑

¹¹ マン、トーマス：「文化中心としてのミュンヘン」（樋口忠治訳）『トーマス・マン全集X 評論2』（新潮社、1972年）所収、130頁。

¹² 三光長治編：『ドイツの世紀末第三巻 ミュンヘン 耀ける日々』（国書刊行会、1987年）479頁。

¹³ 山本、7頁。

¹⁴ 山本、10-11頁。

視、愛国心、そしてとくに第一次大戦後では、反マルクス主義」だったからである。¹⁵ このような一種過激な演目を行うようになったルーツの一端は彼の青少年期の体験にある。バイエルン州の小都市アルトエッティングで生まれ育ったヴァイス・フェルドル（本名フェルディナント・ヴァイスハイティンガー）は12歳のとき、祖母の勧めでザルツブルクにある大聖堂の少年合唱団に入団した。この時期に彼はフォルクスゼンガーとしての素地を身につけた。合唱団で歌唱力を身につけただけではなく、家族から一人離れて暮らした彼は、自らの故郷というものがいかに価値あるものかをも学んだ。アルトエッティングに帰郷後、今度は祖父の勧めで印刷工の見習いに出る。1901年には職場を求めてミュンヘンへ移住したが、そこで挫折を味わうことになる。印刷業はすでに機械中心に変わっており、熟練した印刷工は必ずしも必要ではなかったため、働き口がなかなか見つからなかったのである。19世紀末から20世紀初頭のミュンヘンでは、他の地域から移住してくる者が何万人にも及び、西暦1800年には人口わずか3万人に過ぎなかった町が100年後には50万人ほどに膨れ上がっていた。¹⁶ そこでフェルドルは印刷工として生計を立てることを諦め、フォルクスゼンガーになることに決めた。最初のうちこそ新入りにありがちな苦労を重ねたフェルドルだが、1903年から2年間帝国陸軍軍人として勤務を経た後、1905年にレーゲンスブルクの劇場に雇われたのを皮切りにしてフォルクスゼンガーとしての地位を着実に築いていった。そして1907年、ホーフプロイハウス近くにある劇場「プラッツル」において、「ダッハウアース（ダッハウの人々）」という名のコーラスグループに参加し、芸名もヴァイス・フェルドルに変えてミュンヘンでの人気を不動のものにしていくのである。

フェルドルの愛国心のルーツはもうひとつある。彼は第一次大戦にドイツ帝国陸軍軍曹として出征

し、戦闘員として戦うのみならず前線兵を慰問する役割を買って出た。この経験が彼の郷土愛と戦友たちおよび戦争で苦しむバイエルンの人々との共同体意識をさらに強めていった。例えばこの時期にフェルドルは『アラースの小さなヒバリ』と題する歌を作った。

おも苦しく咆えるたたかひの嵐、
頭上には空たかく舞うヒバリ、
なんの恐怖も知らず、
死の近さを感じることもない。
臆すことなく高らかにさえずる、
ヒバリよ、ほくらはおまえが好きだ、
遠く離れたふるさとのことを、
おまえはかくも懐しく語ってくれる。¹⁷

ヒバリの巣はドイツ軍とフランス軍の中間地帯に実際に存在した。愛国心に支えられて戦場に赴いたものの、そこでの現実は無情だ。このような思いを抱いているのはフェルドルやドイツ軍ばかりではなく、敵方も同じである。その意味でこの歌は反戦的でありながら愛国的でもある。戦争の終結と故郷への帰還を歌ったこの曲が戦友たちとの共同体意識を育んだ。そしてフェルドルにとっての共同体意識とは、「古き良きバイエルン」への愛着に他ならなかった。したがって戦争終結後に起こったバイエルン革命およびヴァイマル共和国に対して、フェルドルは反対の姿勢を貫いた。クルト・アイスナーら社会主義者を中心とするバイエルン・レーテ共和国は、「古き良きバイエルン」を破壊しているように写ったのだ。また、レーテ共和国を主導している人物たちの多くがユダヤ人であったこともフェルドルの愛郷心に火をつけた。ここからフェルドルの存在はただ「古き良きバイエルン」の象徴であるだけでなく、ヴァイマル共和国打倒、反ユダヤ主義、初期ナチスを支持する市民たちの表象ともなった。「ミュンヘンの健康で曇りのない血が反ユダヤ的ナショナリズムに

¹⁵ サケット、20-21頁。

¹⁶ サケット、20頁。

¹⁷ サケット、137頁。

よって毒されていく」¹⁸ 動きの中で、フェルドルはその中心に位置していたのだ。以下は1924年4月に行なわれたヴァイス・フェルドルのショーについて記されたサケットの文章である。

歌い終わるやいなや、会場は「雷鳴のような喝采」にどよめいた。それにつづいておこったことから見れば、ヴァイス・フェルドルのショーのこの部分が、ナチたちへの共感を表明する公然たるデモンストレーションと化したことは明らかだ。何人かのファンが、それぞれ長いリボンをつけた月桂冠を二つ彼に贈ったのだが、「第一のリボンには、ヒトラー裁判の被告者全員の署名が、第二のにはその弁護士たちの署名がしるされていた」。このミュンヘンの芸人が一揆のまえにとくにナチ支持を表明していたという記録はないが、ヴァイマル共和国へのこれほど断乎たる反対者が極右派になびいたとしても、意外ではない。月桂冠に結ばれたリボンの色が、帝国の国旗の色、黒、白、赤だったことは、特記しておかねばならない。それらを受け取ることでこの演歌師は、第一次世界大戦の終結とともに存在しなくなっていた帝政国家への忠誠と、一九一九年に悪評高いヴェルサイユ条約に署名したその後継国家への侮蔑とを、ともに表明したのである。ヒトラーは共和国打倒を誓っていた。バイエルンの首都で権力を奪取しようとした彼の大胆な試みは、全国制覇とドイツ権力の復興という、より大きな計画の第一歩だった。これはヴァイス・フェルドルの目には、すべてヒトラーの信望をいや増すものと映った。¹⁹

ただし当然、ミュンヘンの人々全てがフェルドルの歌と主張に共感していたわけではない。ファレンティンの喜劇にも「古き良きバイエルン」を

志向する作品が少なからず存在するとはいえ、それは決して反ユダヤ的でも親ナチス的でもなかった。両者の作品の質的差異はそのまま客層に連結する。ミヒャエル・シュルテによれば、「ヴァイス・フェルドルの表面的なユーモアを評価していた者はファレンティンにはほとんどあるいは全くタッチしなかったし、逆にファレンティンのファンにとって粗野なバイエルンへの愛郷心 (Weißwurstpatriotismus) は、あまりに安っぽいものであった」。²⁰ このような客層の違いからもファレンティン喜劇の独自性が浮かび上がる。それはミュンヘン、バイエルンという土地に根ざしていながら、同時に、地域性のみには限定されない笑いの技法があったということである。すなわち、パウアーやツックマイヤーが示したミュンヘンという土地へのファレンティン喜劇の囲い込みはその多角的な視点と魅力を減少させる恐れを孕んでいる。

5. 文化と文明

ここまで見てきたミュンヘン中産階級の不安とは、旧来の伝統的文化に対する文明側の侵食への不安と言い換えることもできよう。周知のように、フランスが「文明 (Zivilisation/civilization) の国」とされるのに対して、ドイツは「文化 (Kultur) の国」とされてきた。両国における「文化」と「文明」が持つ意義を歴史的に辿ることは難解極まる作業であるが、ドイツの地域性をテーマにする上で避けては通れない問題でもある。Kultur はラテン語 cultura を語源とするフランス語の culture (「耕作する」「世話をする」) から借用され、当初は Cultur と綴られていた。17世紀後半のフランスでこの語は「大地を耕す」「世話をする」などの意味で使われていたが、その後「人間の育成」という比喩的な意味においても使用さ

¹⁸ マン、130頁。

¹⁹ サケット、14頁。

²⁰ Schulte, Michael: *Karl Valentin*. Reinbek bei Hamburg 1968. S. 37. 蛇足ながら、ファレンティンとフェルドルの個人的関係は険悪だったと一般的に思われているが、シュルテはそれを間違いだとし、そのような誤解が生まれたのはひとえに客層が重複しなかったことによるものと述べている。

れるようになった。他方「文明」はラテン語 *civis* (市民), *civilis* (市民の), *civitas* (都市) を語源とする。「文明」がもともと「市民」「都市」と結びついているのは極めて重要である。18世紀のフランスにおいては「文明」よりもむしろ、「国民の文明化」にこそ主眼が置かれていたからである。ノルベルト・エリアスの有名な定義に倣えば、「文明化」の概念は「最近の二、三百年のヨーロッパ社会が、それ以前の社会あるいは同時代の『もっと未開の』社会よりも進化して持っているものすべてをまとめている。』²¹ このような自意識は啓蒙思想を背景にして都市に生きる貴族階級の自己啓発的な行動と結びつく。したがってこの段階では、「文化」と「文明」は都市における人間的発展の過程という意味で類義語であった。

人間の育成という点で姉妹語であったはずの「文明」と「文化」に意味の違いが生まれたのは18世紀中葉であるという。たとえばカントはその『世界市民的見地における普遍史の理念』(1784)において、ルソーの説に基づきながら以下のように述べる。「人間本性は、その最後の歩み(すなわち国家間の結合)がなされる以前、したがってかろうじてその形成の半ばにおいて、当てにならない外見だけの福祉のもとで最も苦しい災禍を耐え忍ぶのである。人類がなお登攀しなくてはならないこの最後の段階を考慮に入れないならば、ルソーが未開人の状態を好んだとしてもそれほどまちがっていたことにはならない。われわれは芸術学問によって高度な文化をもち、種々の社会的礼節や上品さにおいて煩わしいほど文明化されている。しかし、われわれがすでに道徳化されていると考えるためには、まだ非常に多くのものが欠けている。というのは、文化にはやはり道徳性の理念が属しているのに、この理念をもっぱら名誉心や外見的上品さという擬似道徳に帰着するようを用いるならば、この理念の使い方はただ文明化とい

うことしか意味しなくなるからである。』²² この段階における文明とは、フランス式の宮廷や貴族といった上流文化における表面的な礼儀作法を意味した。一方文化とは、宮廷作法、技術と科学といった外的かつ表面的な発展ではなく、道徳性をも要請される極めて内面的かつ人間的なものである。カントが言うような「文化」優位の思想は、ドイツ人でありながらフランス式の宮廷生活様式にかぶれフランス語を日常語としていた「宮廷上流支配階層の風俗に対する、ドイツの中流知識層の論駁」²³に他ならなかった。このような「文化」と「文明化」との対立がその後ヘルダーやトーマス・マンの思想などを経て、グリムの『ドイツ語辞典』にあるように、前者は「芸術的・精神的、人生を満たす、創造的、造形的で促進的、その場所固有の、内的で真実のもの」であるのに対し、後者は「自然科学・技術的、便利さを追求する、慣習的、合目的的、国際的、外的かつ表面的なもの」という類型的理解へと収斂していくのである。²⁴

このような広義の「文化」概念を局地的な「バ

²² カント、イマヌエル：『世界市民的見地における普遍史の理念』(福田喜一郎訳)「カント全集14」(岩波書店、2000年)所収、15-16頁。強調は引用元による。

²³ エリアス、76頁。しかしながらエリアスはカントのこのような論駁には前例があるということも付加することも忘れてはいない。その代表的なものが1736年に刊行されたツェドラーの世界大百科事典における「宮廷、礼儀、宮廷人」の項で、そこには「偽りの外面的な『礼儀』と真の『美德』という対立命題」が述べられているという。エリアス、77頁。

²⁴ Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. Band 31. Fünftehnter Band. Bearbeitet von Heyne, Moriz/Seedorf, Henry/Teuchert, Hermann. Leipzig 1956. S. 1734. 山本定祐は「…グリム兄弟が『ドイツ語辞典』の第一巻を刊行したのは1854年であるが、『文明』の項が入っている第31巻は1956年、つまりようやく百年余りに刊行されており、この項の記述自体にトーマス・マンの影響が加わっていることも十分に考えられるのである」と述べている。確かに辞書の記述にマンの『非政治的人間の考察』が影響を及ぼした可能性は十分あるだろうが、エルンスト・ローベルト・クウルツイウスが『フランス文化論』を執筆したのは1930年、エリアスが『文明化の過程』を書き上げたのは1936年(刊行は1939年)であり、辞書の執筆者たちがこれらの書ならびにカントの『世界市民的見地における普遍史の理念』を読まずして「文明」の項を書いたとは考えにくい。トーマス・マンの影響云々よりもむしろ、マン自身が18世紀以降のドイツ語圏を覆っていた「文化」理念の影響下にあったと考えるのが妥当である。山本、240頁。

²¹ エリアス、ノルベルト：『文明化の過程・上』(赤井慧爾、中村元保、吉田正勝訳、法政大学出版局、1977年)68-69頁。

イエレン文化」へと転用しても問題はないように思われる。むしろそこそが、ミュンヘンを州都とするバイエルン人達の文化理解を深める最善の方法だろう。フランス式「文明」とドイツ式「文化」の対立の根本原因は、それぞれの国家の成立過程にある。「文明」にしる「文化」にしる、これらのキーワードが俎上に上っていく過程と国民国家形成の過程はパラレルに進んでいた。シカゴ大学のエミリー・A・ヴォグトは、「フランスでは、国民的市民と国家がドイツにおいてよりも密接に結びついて発展してきた」のに対し、「ドイツでは、国家の成員とドイツの文化的共同体の成員とは全く別物」だと述べる。²⁵ 彼女によれば、フランスでの「文明」には「その頃の数世紀において比較的国境線が変わらずに保たれていたというそのアイデンティティと政治的安定性における人々の信頼の見通しの反映」がある一方で、ドイツ的な「文化」は「ドイツ人民を結びつける単一の国家枠組みを持たず、散り散りに分配された政治的不安定性を反映」している。²⁶ 同様のことは西川長夫も述べており、「文明」と「文化」を対抗概念としてとらえる場合にはまず「貴族や宮廷社会などに代表される旧制度の価値観に対する、新しい社会勢力を代表する知識人や上層ブルジョアジーの価値観としての『文明』＝『文化』概念の形成という観点」と、「国民国家の形成という事態に直面し、あるいはその過程」のなかで「文明」と「文化」が変質し、その対抗的な性格をより強めていったことの二点を考慮に入れなければならないと説く。²⁷

²⁵ ヴォグト、エミリー・A (成瀬厚訳)：『文明と文化—フランスおよびドイツ市民権の歴史におけるキーワード—』「空間・社会・地理思想15号」所収、2012年、95頁。ヴォグトのこの見解の背後にあるのは1930年に書かれたクゥルツィウスの『フランス文化論』の一節、「ドイツ文化共同体の境界は、いまだかつて国民国家の境界と一致した例しがなく、今日では従来にもまして然りである。ドイツ文化は、いまだかつて国民体として現れたことがない」であることは明白だろう。クゥルツィウス、エルンスト・ローベルト：『フランス文化論』(大野俊一訳、みすず書房、1977年) 32頁。

²⁶ ヴォグト、96頁。

²⁷ 西川長夫：『国境の越え方 国民国家論序説』(平凡社ライブラリー、2009年 [第6版]) 192頁。

これらを基にすれば、ミュンヘン及びバイエルンのベルリン・プロイセンへの対抗意識、そしてヴァイマル共和国・バイエルン革命への反対というのは「古き良きバイエルン」という、実際は体験したことのない「文化」を守ろうとする中産階級側の抵抗だったと言える。「ドイツ語の『文化』という概念の機能は、『文明化』の対立物を意味することであるが、この機能は明らかに一九一九年に、またすでにそれ以前に、再び勢いを取り戻した。それは、『文明化』の名においてドイツに対して戦争が行なわれたためであり、ドイツ人の自意識が、講和条約締結によってつくられた新しい状況に新たに通じなければならなかったからである。」²⁸ ただしこのドイツ人の自意識は一つの国民体として発生したわけでもなければ、当時のバイエルンに住む人々の多くがその文化の実態を理解していたわけでもない。サケットがヴァイス・フェルドルの演芸手法を評して「ミュンヘンに根をもたない大衆の『古きバイエルン』へのノスタルジアを表現することは、彼にとっては自然ななりゆきだった」と記するのはきわめて重要である。「古き良きバイエルン」というイメージは各地方からミュンヘンに移住してきた芸術家やエンターテイナーたちが未だ実現されぬユートピアとして掲げた一種の政治的スローガンだったのであり、文明化が進むミュンヘンの中でこのような未来へのプロジェクトとしてのノスタルジーを抱くことは、彼らがミュンヘンに根ざして生きていくための手段だったのである。

6. ファレンティンの出自と中産階級の没落

それでは、ミュンヘンというトポスはファレンティンにとってどのような意味を持つのだろうか。ファレンティンを「左思考をする人 Linksdenker」と述べたクルト・トゥホルスキーは、1924年、ファレンティンの『場末の劇場』について、「ベルリンの企業家たちがかれを囲い込まないでくれるといいのだが。この素朴なアンサンブ

²⁸ エリアス、75頁。

ル劇団の秘密は、かれの力強い純真さにある。とにかくこれはそういうものであるから、これが性に合わない者は観なければいい」²⁹と、経済原理を第一とするベルリンの潮流と牧歌的な素朴さを是とするミュンヘンおよびバイエルン文化との対比から劇評を行った。ファレンティン自身も、自らの芸はミュンヘンのタールという地区以外では受け入れられないのではないかと考えており、ミュンヘン以外で暮らす気はさらさらなかった。しかし彼はもともと純粋なミュンヘン人であったわけではなく、批評家たちによって「最もミュンヘン人らしいミュンヘン人」に祭り上げられた側面も否定できないのである。

カール・ファレンティン、本名ファレンティン・ルートヴィヒ・ファイがバイエルンで生を受けたのは確かである。しかし両親の出自を調査すると、父ヨーハン・ファレンティン・ファイはヘッセン州ダルムシュタット生まれ、母ヨハンナ・マリア・シャッテはザクセン州ツィッタウで生まれ育ったということがわかっている。父は1864年にはミュンヘンで経師職人としての修行を開始していたが（後に家具運送業も兼ねる）、両者が結婚したのはその5年後の1869年で、このとき彼らはミュンヘンではなくザクセンの小村ヘルヴィヒスドルフにいた。そしてこの二人はプロテスタントだったため、カトリックが大半を占めていたミュンヘンにありながら、息子のファレンティンにもプロテスタントとして洗礼を受けさせた。³⁰ 宗教と両親の出自、この二点からファレンティンが

「生粋のミュンヘン人／バイエルン人」ではないことがわかる。そしてこの家族が暮らしていたのは瀟洒なカフェやアトリエが立ち並ぶシュヴァービングとは似ても似つかぬ、ミュンヘン郊外のアウという地区であった。シュヴァービングは新市庁舎があるミュンヘンの中心地マリーエンプラッツから見て北に位置しているが、アウ地区はドイツ博物館があるイーザル川を越えた東南の方角にある、工場などが立ち並ぶ町だ。もちろんマリーエンプラッツやオクトーバーフェストが開かれるテレージェンヴィーゼから遠く離れているわけではなく、ファレンティン自身もミュンヘン中心部が科学技術によって様々な点で（路面電車や活動写真など）発展していく様に魅了された。しかしその時代、いわば「耀けるシュヴァービング文化」の陰に隠れていたこの手工業者や伝統的中産階級と呼ばれる人々はシュヴァービングの芸術家たちとは全く別の問題を見ていた。シュヴァービング文化の牽引者たちが父権主義的なドイツ帝国へのアンチテーゼとしてのユートピアを意識していたとすれば、手工業を中心とした中産階級は急激な都市の発展と労働環境の変化を横目に見ながらいつか自分たちが零落するのではないかという不安を抱えながら生きていた。実際カール・ファレンティンも最初は指物職人の見習いであり、1902年に父が亡くなってその跡を継ぎ家具運送会社の経営に携わった。しかし経営はうまくいかず会社は1906年に売却される。つまりファレンティン自身が没落する中産階級の一人だったのである。ここでサケットの言葉を引用しよう。

「1914年以前から、バイエルン首府のこれらの中間層の人びとには、経済的、社会的な没落感がひろがっていた。工業化は手工業者や小売商人に深刻な問題をもたらし、これらの職業の将来はあやういように見えはじめた。工場は、伝統的な作業場で作られるものより安い価格の商品を大量生産し、他方、百貨店は小さな商店から客をうばいつつあった。…手工業者と小売商人は、緩慢な貧困化に直面して、結局は商売を諦めてプロレタリア

²⁹ Tucholsky, Kurt: *Der Linksdenker*. In: *Gesammelte Werke Band 3*. Hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. Reinbek 1973. S. 477. トゥホルスキー、クルト：「左思考をする人」『ドイツ世界に冠たるドイツ [黄金] の20年代・ワイマール文化の鏡像』（野村彰弘、ありな書房、1982年）所収、142頁。

³⁰ 西暦1900年のミュンヘン総人口49万9000人のうち、カトリック教徒が41万9000人、プロテスタントは8400人ほどだったという。そして宮下健三はプロイセンとバイエルンのライヴァル関係に「新教徒対カトリックの敵対意識」の要素も付け加えている。これが事実だとするならば、ミュンヘン人はプロテスタントのファレンティンを「生粋のミュンヘン人／バイエルン人」とはみなさないはずである。宮下健三：『ミュンヘンの世紀末 現代芸術運動の源流』（中公新書、1985年）33-34頁。

アートに転落し、それとともに社会的身分を失うことになるかもしれないと、悲観的気分を抱いていた。」³¹ 美術史家ヴィルヘルム・ハウゼンシュタインはファレンティンの出自が彼のコメディに一定の影響を及ぼしたと考えている。彼は、「絶対的滑稽」なるものは存在しえないとし、喜劇的なものは常に非喜劇的なもの、悲惨なもの、悲劇的なものとの隠された関係から発生すると述べる。そして、「ファレンティンの演技とそのシーンには一定の社会的特徴が見られる」ため単純でむき出しの滑稽さは不可能であり、その「社会的特徴」をハウゼンシュタインは「プロレタリア的テクスチュア」とする。³² この「プロレタリア的テクスチュア」が世紀転換期から第一次大戦後まで続くミュンヘンの中産階級たちが抱いていた不安のことを指していることは言うまでもないだろう。また『カール・ファレンティン全集』の編纂者の一人であったマンフレート・ファウストはファレンティンを「19世紀の歴史意識が生んだ子」³³ と呼ぶ。19世紀の歴史意識において歴史とはもはや神の救済プランとして認識されているものではなく、革命を経験した市民階級 (Bürgertum) の人々が活躍する場所であった。ファウストはとりわけ市民というキーワードにこだわってファレンティンを上記のような歴史意識の中に位置づける。そこにおいて問題となるのは「歴史が絶えざる没落として悲観的に捉えられるか、あるいは考えられうる限りの自由へと向かう発展として楽観的に捉えられるか」であり、「市民階級の視点に立てば歴史とその主体は常に変化の渦中にある」とされ

る。³⁴ ダイナミックに変転する時代を生き抜いた市民の一人として、コメディアンとして成功した後も、ファレンティンはミュンヘンの市民性を決して忘れずにそれを表象しつづけたというのである。この「市民性」についてもはや多言は必要ないだろう。もしファレンティンの演目に「ミュンヘン／バイエルン文化」の痕跡が認められるとするならば、その正体は、ファレンティンと共に生きていた中産階級たちの生活そのものだったと考えられる。バウアーの述べるミュンヘンの環境の中にはこの小市民たちの生活環境も含まれるのであり、それを理解するためには同一の時代と文化に生きていなければならないという理屈は必ずしも成立しない。

7. 結・混淆としての「バイエルン文化」

ここでもう一度ノルベルト・エリアスの『文明化の過程』から引用しよう。彼は「文化」と「文明化」について次のようにも語っている。

何らかのかなり小さなグループ、家族とか宗派、学校のクラスとか「組合」などでは、そのグループの内部の人にとっては大いに意味があっても、外部の人々にとってはほとんど意味のない言葉が用いられることがあるが、「文化」と「文明化」といった概念は、そのような言葉と似ている。これらの概念は共通の体験に基づいてつくられる。これらの概念は、それが表現しているグループと共に成長し変化する。そのグループの状況、歴史がこれらの概念の中に反映している。こうした経験を共にせず、同じ伝統と同じ状況に立って語るのではない他の人々にとっては、これらの概念は色あせたままで、十分に生き生きとしたものには決してならないのである。³⁵

「文化」と「文明化」が限られた共同体における

³¹ サケット, 15-16頁。

³² Hausenstein, Wilhelm: *Die Masken des Komikers Karl Valentin*. München 1948. S. 12f. 「プロレタリア的テクスチュア」と訳した箇所原文は „eine proletarische Faser“ であり、Faser とは「繊維」を意味する。従ってここで縦軸と横軸からなる「テクスチュア」と訳してもそう的外れではないだろう。

³³ Valentin, Karl: *Karl Valentin Sämtliche Werke in neun Bänden*. Band 5. Hrsg. von Manfred Faust und Stefan Henze in Zusammenarbeit mit Andreas Hohenadl. München Sonderausgabe 2007 (1. Auflage 1997). S. 538.

³⁴ Ebd.

³⁵ エリアス, 72-73頁。

共通の体験に基づいて作られるとしても、それは「グループと共に成長し変化する」とエアラスは述べている。翻ってファレンティン喜劇における「文化」はどうだろう。ファレンティンの技芸の源がミュンヘン／バイエルンに居住していたという事実だけにあるのなら、ベルリンやヴィーンなどミュンヘン以外の地域でファレンティンが客演を行っても観客は集まらなかったであろうし、今後も理解されることは決してないだろう。またファレンティンが生きた時代と現代とでは大きな隔りがあるし、ミュンヘン文化の混淆も未だ進行中で、ファレンティンが生きた当時の「文化」がそのまま残っているわけではない。しかし今日でもなおファレンティンの書籍やDVD等が発行され続けている理由は、彼のコメディが多様な解釈を許容し、万人に受け入れられる普遍性を持っているからである。ファレンティンの喜劇に彼の同時代・同じ地域に暮らした人々しか理解できないテーマ多々存在することは事実だ。だが実のところ、他の文化・文明に属する人々にも理解可能な笑いも存在するのである。例えばハウゼンシュタインは、ファレンティン喜劇の根源には両親の生まれ育ったザクセンとヘッセンの文化が大きく関わっていると考えており、「ファレンティンの悲喜劇のプロレタリア的なものはザクセンに、精神的ラディカリズムと詩的大胆さはヘッセンに由来するのである」³⁶と述べる。ファレンティンの特異性はバイエルン以外の土地で生まれ育った両親のバックグラウンドとミュンヘンの市民的特徴が混淆したところにあるのであり、そのバイエルンの純粋性に存するのではない。その上ミヒャエル・シュルテは、ファレンティンのユーモアはルイス・キャロルやジェイムズ・ジョイスなどに見られるイギリス的ユーモアに近いと主張す

る。³⁷ファレンティン喜劇がミュンヘン／バイエルンの文化にのみ囲い込まれるようなものではないことははや明白だろう。サミュエル・ベケットやヘルマン・ヘッセのように、バイエルン文化を共有せずともファレンティンの技芸に理解を示した人物が存在するが、それはファレンティンにとって地域性とはその喜劇の素材だからである。この意味で彼はただ「古き良きバイエルン」のイデオロギーに利用されるだけのマスコットでもなければ、他の共同体に生きる人々にとって色あせたものでもない。そしてこれはメディアネットワークが発達した現代におけるファレンティン研究にとって、特に無視することのできない観点だと思われる。

³⁶ Hausenstein, Wilhelm, In: Valentin, Bertl: *Du bleibst da, und zwar sofort!* München 2007 (Erst Ausgabe 1971). S. 168. しかしながらこの「ザクセン風」「ヘッセン風」のような分類もその実在性への批判を免れ得ないであろう。純粋さではなく混淆による進化プロセスを「文化」の本質とみなすならば、純粋な「ザクセン文化」と「ヘッセン文化」もまた存在しないからである。

³⁷ Schulte, S. 102-4.

Ein Diskurs über Publikum und Kultur

― Die Bedeutung der Stadt „München“ für die Karl Valentin-Forschung ―

SETTSU Takanobu

(Department of Human Sciences & Cultural Studies)

Der vorliegende Aufsatz behandelt die Rolle des Regionalismus bei der Analyse von Werken Karl Valentins. Das Ziel meiner Arbeit ist es, dieses Feld für die Valentin-Forschung zu ordnen und deren Bedeutsamkeit zu erklären.

Es wird häufig gesagt, es sei unmöglich, über die Komödien Valentins zu lachen, ohne Kenntnisse der Münchner Kultur zu besitzen. Diese Meinung beruht auf ihrer provinziellen Volkstümlichkeit, die nicht nur als eine Voraussetzung sondern auch als ein Hindernis für die Rezeption von Valentinschen Werken funktioniert. Um darüber nachzudenken muss das Wesen der bayrischen Kultur ausführlich untersucht werden. In geisteswissenschaftlicher Hinsicht betrachtet man normalerweise „Schwabing“ als die typische Münchner Kultur. Das ist aber nur ein Teil davon. Wir dürfen nicht die Kultur des Mittelstands außer Acht lassen. Mittelständler in Bayern hatten, nach Robert Eben Sackett, die Angst, dass sie in Folge der geschwinden Entwicklung der Industrie einmal untergehen würden. Dabei spielten zwei berühmte Volkssänger eine große Rolle, nämlich Karl Valentin und Weiß Ferdl. Vor allem durch die Aufführungen Ferdls wurde das Publikum in Bayern von der Sehnsucht nach dem „alten guten Bayern“ verzehrt und so von seiner seit langem gehegten Unzufriedenheit erlöst.

Einer der Hintergründe einer solchen Sehnsucht ist der Kampf mit der Zivilisierung, die damals in Bayern voranschritt. Dagegen führten die Bürger innere Kämpfe für ihr traditionelle Lebensweise. Sie fanden die Waffen dafür in den Komödien Karl Valentins: Lachen und Nostalgie. In vielen seinen Komödien sind Münchner Mittelständler dargestellt, die zivilisationsgesellschaftlich fehl am Platz und ratlos sind. Durch die Erfahrung von valentinschen Aufführungen machte das Publikum seinem Herzen Luft, was aber auch in der Gegenwart nicht viel anders ist. Der größte Wert valentinscher Komödien besteht nicht ihrem bayrischen Regionalismus sondern in dem allen Arbeitern oder Bürgern gemeinsamen Leiden. Deshalb macht es keinen Sinn, seine Werke auf einen engen Bereich zu begrenzen.