

世紀末のヴァリエテ小説

——ビーアバウムの小説

『シュティルペ』についての覚書——

田 辺 秀 樹

1

世紀転換期のドイツ文学が、そのさまざまな信条の相異、作品の性格の多様性にもかかわらず、旧文学との断絶、現代意識、新生の希求といった諸相に眼を向けるなら、ひとつの大きな共通項としてとらえられるということは、60年代以降の文学史研究がもたらした今日のわれわれの共通認識である。しかし、たとえばローベルト・ムージルは、すでに30年代にこうした巨視的な視座からこの時期の時代精神を鋭く分析していた。未完の長編『特性のない男』の中で彼は、主人公のウルリヒやワルターが若かった時代としての世紀転換期の「精神の革命 (Geistiger Umsturz)」について語っている。

十九世紀の最後の二十年の油のようになめらかな精神から、突然、全ヨーロッパに、一つの翼ある熱病が捲きおこった。なにが生成しつつあるのか誰も知らなかった。それが新しい芸術、新しい人間、新しい道徳、あるいは社会構成の変革であるかどうか、誰も言えなかった。そのために、誰もが自分に都合のよいことを言った。しかし、いたるところで、ひとびとは古いものと戦うために立ちあがっていた。いたるところで、突然、それぞれに当をえた人物があらわれた。⁽¹⁾

ムージルはさらに続けて、この時代にいかに多くの対立する傾向や目標が渾然となって同時に存在していたかを、さまざまな例によって示し、そして「それらは一つの共通の呼吸をしていた」こと、「世紀の転換という魔術的な日付」のもとでは「一切が融合してきららかな一つの意味をなしていた」ことを指摘している。また、さらに特筆すべきは、ムージルがこの時期の「きわめて重要な」事象として、「実際的な企

業心 (Untermehmungslust) をもったひとびとが、精神的な企業心をもったひとびとと合流したこと」を挙げ、社会の中での文学や芸術の役割、そしてそれらの活動の形態が、この時期に大きな変貌をとげたことを示唆している点である。このような指摘こそ、この時期の文学を〈ユーゲントシュティール〉または〈分離派様式 (Sezessionismus)〉⁽²⁾ という視点からグローバルにとらえようとする最近の研究者たちの問題意識を先取りするものにはかならず、また、この時期の文学界の重要人物のひとりだったオットー・ユリウス・ピアバウムに特別の関心を寄せることに、少なからぬ意義を保証してくれるはずのものである。

生前の華やかな活躍とはうらはらに死後 (1910 年没) はあまり顧みられることのなかったピアバウムの運命は、そのままユーゲントシュティールの流行と退潮の歴史だったといえよう。したがって彼の再評価も、ユーゲントシュティールのリヴァイヴァルと共に進行した。祖父の時代の美術・工芸の様式概念を文学にもあてはめ、当時の多様な文学の状況を造型芸術との密接な関連の中でひとつの同質性として理解しようとする諸研究は、いずれもピアバウムに新たな関心を寄せることになる。1971 年にはスタンコヴィックが詳細なモノグラフィー⁽³⁾ を著わし、ピアバウム研究の基礎を築いた。世紀転換期の芸術、文学の動きを斬新なパースペクティブのもとに縦横に論じてみせたジーマンの『分離派様式』⁽⁴⁾ (1976 年) においては、ピアバウムは言及されることの最も多い人物のひとりである。若手研究者達によって編纂されたレクラム文庫版、16 巻からなるドイツ文学史シリーズでは、世紀転換期を扱った第 13 巻の『印象主義、象徴主義、ユーゲントシュティール』⁽⁵⁾ (1977 年) の中で、代表的物語作品として、ホーフマンスタール、アルテンベルク、ヘッセ、シュニッツラー、リルケ、トーマス・マン等 6 人の作品と並んで、ピアバウムの『シュティールベ』が採択されている。たしかに、残された作品の固有の芸術的価値ということだけではなくむしろ文学者としての活動全体ということを問題にする場合、ピアバウムこそは、この時代を代表するに最もふさわしい才能だったとすることができる。1890 年ごろから 1910 年までのほぼ 20 年間にわたるピアバウムの文学活動を一瞥してみると、なによりもまずその多彩さが際立っている。興にまかせていくらでも書けたのだろうと思わせるリズムカルなロココ風の多数の詩、ユーモアに富む軽妙な筆致で読ませる小説、新奇な趣向の旅行記、喜劇、ジングシュビールの台本、舞踊劇、芸術家評伝、翻訳など、創作・執筆の活動とあわせて、詩やシャンソンのアンソロジーの編纂、芸術総合雑誌の創刊や編集、文学キャバレー、製本の革新、といった広い意味での文化活動における多方面にわたる活躍振りである。

以下、本稿では、ピーアバウムのこうした多彩な文化活動それ自体がフィクションの形で題材とされた小説である『シュティルペ』をとり上げることにする。戯画的な手法で自らとその周囲の文学生活を暴露的に興味深く描き出したこの作品は、ピーアバウムの面目が最もよく示された成功作であり、そのことによってまた、彼がその真只中で寵児だった世紀転換期という時代の文学をめぐるさまざまな問題性を含むものに相違ないと思うからである。

2

1897年に書かれたこの中編小説『シュティルペ⁽⁷⁾』には、「蛙の視野から見た小説(Ein Roman aus der Froschperspektive)」という風変わりなサブタイトルがついている。「蛙の視野から見る」とは、蛙の眼が通常上を向いていることから「物事を下から見上げること」を、また、転じて卑しめる言い方として「物事を偏狭な視野から見ること」をも意味する。下から見上げる蛙のパースペクティヴに身を置くなら、周囲の光景は異なった様相を呈するだろう。見えていたものが見えなくなり、見えなかったものが見えるようになる。アングルの移動は慣れ親しんだ表象を魚眼レンズの像のようにグロテスクにゆがめ、不恰好で滑稽なものとする。すなわちこれは諷刺画のパースペクティヴとなり、この小説全体の基本的性格を規定している。さらに、注目すべきは、スタンコヴィックが指摘しているように、ピーアバウムが4年前に書いた短編『黒人コメディアン (Der Negerkomiker)』の中で、^{ヴァリエテ}寄席に足繁く通う、やはりシュティルペという名の作中人物について次のように書いていることである。「……シュティルペはいつものように〔ヴァリエテの〕かぶりつきに腰かけていた。この習慣を説明して彼は言ったものだった。〈こういうものを見るのにはぼくは下からの視野(Froschperspektive)が好きなさ。光景が親密さを増すからね〉……」⁽⁸⁾真近の舞台を見上げるかぶりつきの視座としての「蛙の視野」ということになれば、この副題は一層意味深いものに思われてくる。というのは、この小説、とりわけ主人公の文学活動を描いた後半部は、世紀転換前夜のドイツの文学状況という渾沌とした多種多様の舞台を、かぶりつきの席から眺めたもの、とでも言ってよいからである。舞台の至近で、しかも依然として観客の立場から眺めるという、両義的な遠近法の感覚は、この小説の第一の魅力である独特の諧謔とイロニーの味わいの所以となっているものである。

まず、作品の概略を記すことにしよう。全体は大きく四つの書(Buch)からなり、

各書はそれぞれ四つから七つの合計二十一の小さな章 (Kapitel) に分けられている。平均すれば約十頁 (一頁は四十二行) の各章において、作者のピーアバウムと概ね伝記的事実の一致する主人公ヴィリバルト・シュティルベの生涯のさまざまな局面が断続的に描かれる。主人公の人間形成の過程と人物像を題材にしているという点で、一種の教養小説とも言えるが、主人公の内面的発展に一貫した関心が寄せられるという特徴はそれほど顕著ではない。むしろ主眼は、教養小説的な見かけは専らパロディ的な効果のために役立てながら、時代の典型的人物像を誇張的に描き、それによってドイツの世紀末という大きな文化的変貌の時代の諸相をグロテスクに照らし出すことに置かれている。

四つの各書はそれぞれ主人公シュティルベの少年時代、ギムナジウム修了までの時代、学生時代、それに文筆活動の時代を扱っている。全体にわたって物語の展開の起動力となるのは、旧来の市民社会に対するシュティルベのやみくもな反逆心、そして万事において常軌を逸した誇大妄想癖であり、物語の語り手はそうした性癖の主人公の言動を、機知に富むイローニッシュな語りで叙述してゆく。少年時代を扱った第一書では、社会の予備段階もしくは縮図としての寄宿学校的生活への順応の困難が、両親宛ての手紙という形式によって語られ、さらに、それに加えて初恋の体験が描かれる。数学教師とのこのおよそ詩的とはいえないドタバタ喜劇じみた初恋とその失恋を通じて、シュティルベは詩人になることを決意し、夢想癖がますます嵩ずる中で、少年期を終える。第一書ではさらに、シュティルベの父親の職業に留意しておくべきだろう。鱗翅類専門の昆虫学者として蝶の標本作成にいそむ父親は、生の飛翔とは無縁なスタティックな旧時代の価値観を象徴的に体現した人物として振り返られているからである。

ギムナジウム入学までを扱った第二書の前半では、革命思想 (ルートヴィヒ・ペルネ) への一過性の熱中、学校教師達に対する反撥、「新しい生、自由、独立」(62) の実現のためのギリシャ脱出行の計画とその挫折等のエピソードが中心となる。そしてこれらの経過に密接にかかわる人物として、級友のギルリンガーが登場してくる。主人公の批判的分身と言うべきこの人物は、終始現実感覚を持ち、的確な心理的分析をこととする観察者であり、小説の結末では、寄席芸人となったかつての級友の姿を克明に報告することになるわけで、主人公を客体化して小説全体に省察的な奥行きを与えるという物語の手法のために、なくてはならない重要人物である。

シュティルベの文学的活動は、ギムナジウム入学とともににわかに活気づく。以後第三書の終りまでは、彼を中心とする熱にうかされたような文学青年たちの生態のス

ケッチであり、ピーアバウム自身が青年時代を過ごしたドイツのいわゆる〈^{グリュンダ}泡沫会社
^{ツァイト}群生時代〉の文学的青春の風俗や雰囲気をうかがわせて興味深い。シュティルベは気の合う級友三人とフランス・ロマン主義の詩人達にならって《セナークル》を結成する。「春」を意味し、また、シュトルム・ウント・ドラングの詩人の名前でもあることで「レンツ」と名づけられたこのサークルでは、「本来の文学は今ここに始まる」(85)との確信のもとに「現代のシュトルム・ウント・ドラング運動」(89)が押し進められる、というわけである。当初はイブセンやゾラの影響下に自然主義的な色合いをおびていた「レンツ」は、しばらくすると自然主義を捨て去り（その根拠は定かではない）、全面的な芸術崇拜と生の芸術化を標榜するボヘミアン志向のサークルになる。アンリ・ミュルジェの『^フ放浪^ア芸術家の生活情景』(1849年)が新しいバイブルとなり、サークルのメンバーは、ミュルジェの作中人物達の名前で互いを呼び合う中で、「芸術を語るだけではなく、芸術を生きること」(89)をモットーに、詩作、頻繁な会合、飲酒、自作自演の歌やダンス、恋愛の実践などを通して生と芸術の融合をめざす自己陶酔的な日々を送る。

続く第三書ではギムナジウムの教育の拘束からようやく解放されて無制限な自由を満喫するシュティルベの学生生活が描かれる。前時代的な学生風俗の揶揄、ボヘミアン的生活の理想化、新奇なものへの熱中、酒びたりの自堕落な生活、等がおもな内容である。当初のボヘミアン文学仲間たちが次第に市民社会の安定した生活に向けて舵を取ってゆく中で、「冷静だったためしのない」(110)シュティルベはあくまでも「独創的で才気にあふれた放蕩」(118)の生活を求め続け、ますます市民社会を敵視する文学青年くずれとなってゆく。ジャーナリズムの世界に対して軽蔑と妬みとの間をアムビヴァレントにゆれ動くシュティルベの無頼の日々が続く。最終章では、さらに、かつての親友ギルリンガーとの偶然の再会が描かれる。ライプツィヒの劇場で臨時の脇役としてわずかな収入を得ているシュティルベは、観劇に来た、今では法律家のギルリンガーと公演後に劇場前で再会する。酒食をたかったあげく、成功の見通しを語ってベルリン上京の旅費の寸借を請う、シュティルベの卑屈な追従と大言壮語の描写をもって第三書は終わる。

3

第三書までが、言うなればグリュンダーツァイトにおける文学的青春の情景を記録したなつかしい写真アルバムであるとするなら、第四書は、世紀転換直前のドイツの

文学をとりまく状況を同時中継で伝える、才気煥発の現場レポートとでも言うことができよう。第三書の終りの時点からは「三、四年」(146)が経過しており、頼る者もなく無一文でベルリン入りしたはずのシュティルペは、第四書の冒頭ではすでに売れっ子批評家として活躍中ということになっている。ちょうど、ビーアバウム自身が文筆家として華やかな活動を始めたのが1890年代初頭であるから、この第四書はそうした成功の楽屋裏をのぞかせる自己暴露的な文壇小説としての性格を持つものである。文筆家としてのシュティルペの破天荒な生き様を戯作の筆致でユーモラスに描きながら、ビーアバウムは随所で少なからず真面目な自己検証をしており、そして、そうした省察的なイロニーの視座からの照射のもとに、同時代の文学状況の特徴的な諸相がブリリアントな戯画として映し出されるのである。

「この詩人を見よ (Ecce poeta)」と題されたこの第四書で、ビーアバウムはベルリンでのシュティルペの生き様と死に様——すなわち、成功した有力批評家としての生活、それに続く既存ジャーナリズム攻撃の戦闘的パンフレットの発行、同志を集めての新たなボヘミアン三昧、同人誌刊行の計画、「文学ヴァリエテ劇場」の開設、そのつかの間の成功と急速な不人気、主人公の零落の果ての寄席舞台上での縊死——について語るわけだが、それらを通じて浮かび上がってくるのは、膨張する近代都市を背景に文学が急速に事業 (Betrieb) としての性格を濃くしてゆく様相である。主人公のシュティルペは、そうした変貌のプロセスの最前線を生きる「新しい生のパイオニア」(180)として描かれる。それはまさに、ユージュントシュティールの芸術運動の最も積極的な推進者のひとりであったビーアバウム自身の姿にほかならない。

第四書に描かれたベルリンでのシュティルペの文学活動の中に当時の文学状況を探ろうとする際に、ひとつの有益な展望を与えてくれるのは、ヴィルヘルム・エマヌエル・ジュースキントのビーアバウムについての評言である。ビーアバウム生誕百年の1965年に「南ドイツ新聞」に掲載された文章の中で、ジュースキントは次のように言っている。

ビーアバウムは万事につけきわめて現代的なタイプの文筆家、彼が体験することなく終わった時代と社会にうってつけの文筆家だった。自らの創意をもとに創造する人ではなかったが、卓越した習得者、加工家であり、その方面で人を魅了することにかけてはほとんど天才的だった。もしわれわれの時代に生きていたとしたら、ビーアバウムは彼の幅ひろくかつ実用可能な文学的教養、芸術史の教養によって、コンビネーションの、脚色の、仲介のすぐれた手際によって、軽妙な筆遣いによっ

て、さらに、ゆるぎないセンスを保ちつつもなおまた文化スノッブの意に適うという当時以来ますますもって時代にマッチしたものとなるに至った彼のタレントによって、ラジオ、テレビ、出版等の池に棲息する強大な猛魚となっていたことだろう。
 (9)
 ……

きわめて的確にピーアバウムという文学者の特質を解明しているこの文章の中で、しかしなおひとつ賛同しかねる点を挙げるとすれば、それは、「彼が体験することなく終わった時代」という規定である。ラジオやテレビこそなかったとはいえ、世紀転換期は文化メディアの拡大と多様化、芸術・文学の大衆化、商品化が急激に進み、供給と受容の形態が大きく変わりつつあった、その意味でまさに現代に直結する時代であり、その始まりの活気にあふれた華やいた時代の中でピーアバウムはすぐれて即時的に大活躍した人気者だった。ピーアバウムのそうした目先のきくプロモーター的な才覚は、当時の最新文学風俗小説ともいべき『シュティルペ』の、とくにその第四書の意匠にいかんなく発揮されており、そこにはさまざまなきわめて今日的な状況が映し出されているのである。

主要な題材として、ボヘミアンの文士達のエキセントリックな生態が中心に据えられる。これは、ボヘミアン達の奇矯な生活振りを余裕と好奇心をもって垣間見ようと欲する大都市の市民社会の要望に抜け目なく応えることであり、この作品の成功の大きな要因となったに相違ない。というのも、この小説が出版された1897年という年は、ちょうどミュルジェの原作をもとにブッチーニが作曲した歌劇『ボエーム』のドイツ初演（世界初演は96年、トリノ）がベルリンで行なわれた年でもあるからである。『シュティルペ』では、すでに第二書で主人公を中心とする熱烈なミュルジェ崇拜の様子が描かれていたわけだが、第四書で作者は再びシュティルペに、ベルリンのボヘミアン的芸術家たちのオルガナイザー役をつとめさせることによって、最新文学の背景としてのボヘミアン風俗を読者の展覧に供する。苦勞していったんは手に入れた有力批評家としての地位を自ら捨て去り、既存ジャーナリズムに反旗をひるがえしたシュティルペは、「あらゆる領域のボヘミアンたちのための機関紙」(153)とすべく、小冊子「《インキ沼 (Der Tintensumpf)》」を発行し、ベルリンのボヘミアンの結集を呼びかける。「にせものものボヘミアンたち」(「中身は俗物臭ふんぶんたる呆れ果てた連中、空理空論者、世界改革者、似而非アナーキスト、クラフト・エービングの『性的精神病質』の生ける見本たち——要するに、なんらかの点で世の中でまともに生活できずに自分はボヘミアンだと思い込んでいる、ありとあらゆる連中」(154))

をも含む多数のボヘミアンたちの中から、少数の本格派だけが残る。

四週間もするとシュティルペは再び《セナークル》を結成していた。しかも今度のは本物のそれであった。フランス人の名を借りての仮面ごっこは、ここではもう無用だった。彼の新しい友人たちはみなそれぞれが、粗暴にかきまわされる生の攪拌箱の中であってなお角がとれてしまうことなく残った、真の奇人 (Original) で、ミュルジェの友人たちに決してひけをとらなかったからである。彼等はシュティルペにとってかけがえのない仲間であり、そしてさらに、最も精妙な芸術と最も自由な生のための、疑問の余地のないタレントたちだった。(155)

シュティルペの《セナークル》の四人のメンバーについては、ひとりづつそれぞれの渾名とともにその奇矯な行状がおもしろおかしくスケッチ風に記されている。スタンコヴィックによれば「《熊回し (Bärenführer)》」はパウル・シェーアバルトを、「《逍遙学派 (Peripatetiker)》」はペーター・ヒレを、「《カジミル (Kasimir)》」はスタニスラフ・ブルジビシェフスキーを、「《舌打ち男 (Zungenschmalzer)》」はユーリウス・マイアー＝グレーフェを、それぞれモデルにしているのだそう⁽¹⁰⁾で、同時代の読者にとっては、モデル小説としての興味もそそるものだったのだろう。《セナークル》はまず、新趣向の雑誌の創刊をめざして討論をくりひろげる。途方もなく奇抜な思いつきのかずかずが語られ、各自の思い入れを込めた誌名の提案がなされる饒舌な討論の一部始終が、放送劇の脚本を思わせる手法で記述される。このあたりは、世紀転換期の新雑誌創刊ブームの舞台裏を、その真只中にいた人物であるピーアバウムがのぞかせてみせたブルスケとして興味深い。ジーモンが彼の研究書の中でひき合いに出している統計によれば、ドイツの文芸雑誌は、1867年には27種類だったが、1894年には85種類、1900年に313種類となって頂点に達し、以後減少に向かったという⁽¹¹⁾。それを抜きにしては同時代のどんな詩人や作家も語れないと言ってよい、こうしためざましい雑誌文化の興隆への寄与⁽¹²⁾ということにかけては、ピーアバウムはまさしく第一人者といってよかった。『シュティルペ』は、ちょうどピーアバウムが「パン (Pan)」(1895年彼によって創刊)をはじめとして「ユージェント (Jugend)」, 「ジムプリツィシムス (Simplizissimus)」など、当時の代表的な芸術・文学総合雑誌の仕事を精力的に進めていた時期に書かれているわけで、むろん、グロテスクな戯画化という点は考慮に入れる必要はあるものの、この華やかな雑誌ブームの現場^{オィフォーリツェ}の多幸症的なお祭り騒ぎの気分をうかがわせるものである。

4

全員の意志統一の困難のために、新雑誌創刊の計画が暗礁に乗り上げたところで、シュティルペを中心とする《セナークル》のメンバーは、一転して今度は「文学ヴァリエテ」のアイデアのとりことなる。シュティルペの女友達で、ベルリンの一流ヴァリエテ《ヴィンターガルテン (Wintergarten)》の歌手をしているマルタが半ば冗談で口にした言葉に啓発されてのことなのだが、シュティルペのそれまでの活動を順を追って見てきた読者には、このアイデアへののめり込みは少しも突飛なこととは映らない。むしろ、ついに出るべくして出たという、帰結の必然性をそこに認めることができるはずである。ピーアバウムが編纂して1900年に発売され、当時有数のベストセラーとなったアンソロジー『ドイツのシャンソン (Deutsche Chansons)⁽¹³⁾』には、その巻末に同著者の諸作品の広告がのっており、『シュティルペ』については殊更に「この本の中で初めて《文学ヴァリエテ》のイデーが打ち出された」との宣伝文句が添えられているのだが、確かにこの小説は、ドイツ世紀末のモダニズムの文学運動が必然的に、変化に富む多種多様な (varié) 小芸術 (Kleinkunst) の集合体としての寄席 (variété) という活動の形態をとるに至る過程を、ひとりの詩人の個人史のかたちで描き出したもの、ということができる。われわれがこれまで見てきた主人公シュティルペのさまざまな経歴、それに彼の才能の特質は、彼が文学ヴァリエテの活動にこそ最もうってつけの人物であることを裏付けている。学生時代からの《セナークル》での演芸会的な催し、ミュルジェのボヘミアン小説への傾倒の中に認められる諸芸術の総合の理念 (詩人と音楽家と画家と哲学者による共同生活、交流の場としてのカフェー)、実践芸術の追求、機知にあふれたリズムミカルな即興詩の多作、聴衆への効果を優先させるジャーナリスティックな文筆活動、時代状況に即応する諷刺やパロディーの才覚、企画者、まとめ役、さらにはプロデューサーとしての有能さ、論争好き、新奇好みの進取の気性、キャッチフレーズの案出に長けた宣伝的文才、アレンジメントの才能、芝居がかった誇大妄想癖、カーニヴァル向きの多幸症的な洒落のめし振り——それぞれについて個別に例示する余裕はないが、主人公シュティルペのこうした経歴や性格、才能の特質は、すべてが総合されて必然的に文学ヴァリエテという芸術形式に収束するのである。

雑誌創刊の計画を途中で投げ出して、《セナークル》のメンバーは「文学ヴァリエテ劇場《モミュス》」(170)の開設計画に夢中になる。《モミュス》という名は言うま

でもなくミュルジュのボヘミアン小説に出てくるパリのカフェーの名からとったものである。第四書の第三章は、《モミュス》熱にとりつかれたシュティールペの所信表明、さまざまなプランや夢想、それに開設に向けての実際的な準備運動の様子を内容としており、それを読むと、ちょうどこの小説が書かれた当時、フランスの芸術家キャバレーの影響のもとにドイツで端緒が開かれようとしていた文学キャバレーの運動（《ユーバープレットゥル》運動⁽¹⁴⁾）が、どれほど典型的にユーゲントシュティールの諸特性を刻印された、時流に即した芸術運動であったかが良く理解できる。

まず、「日増しに生気を増し、陽気になってゆく」（171）シュティールペによって、ヴァリエテの思想が声高に謳い上げられる。

「あらゆる芸術と生の全体のルネッサンスを大衆演芸場（Tingeltangel）からもたらすのだ！（……）絵も詩も音楽も、美と生の満喫をめざすすべてのものがわれわれの引き綱にかかるだろう。昨今の芸術は一体何だろう。それは生のほんの片隅に張られた色付きのほのかに光るクモの巣にすぎない。われわれは芸術を黄金の綱さながら、全国民の上に、生の全体に投げかけるのだ。（……）生を晴れやかにする朗らかな精神、言葉と音楽と色彩と線と動きにおける舞踏芸、美しいものへの裸の歓び、世間の耳をひっぱってやるユーモア、星々と曲芸を演じ世界精神の口髭の先端で綱渡りをするファンタジー、調和に満ちた笑いの哲学、痛みを覚えるような魂の欲求の歓呼、（……）われわれは中世の吟遊詩人のように生に働きかけるだろう！ 新しい文化を舞い来たらしめるだろう！ 寄席の舞台（Brettl）の上に超人を誕生させるだろう！（……）この忌まわしい道学者的世界を再び愉快的、官能に満ちたものにするだろう！ 快活さと天上的不敵さをもって！ われわれの一座は軽薄を旨とし、^{ベリグンス}腹踊りを習得すべきである！ ああ、われわれの精神がその上に及ぶなら、ゲルマンの小市民達（Biedermänner）がどれほど洗練されたものを生み出すであろうか、想像もできまい！……」（171）

ニーチェ思想のかなり恣意的な部分的受容を背景に、諸芸術の総合、生への働きかけ、官能の解放等のイデーが提唱されている、シュティールペのこのマニフェストと同じくらいに、あるいはそれ以上に興味をそそるのは、それに続けて描かれる、実際的な開設準備運動の様相である。

シュティールペはさらに実際的な活動も展開した。《モミュス》のアイデアが生まれて一カ月もしないうちに、もう彼は〈資本を手中にし〉、株式会社モミュスを設

立し、つぶれた小劇場を借り入れ、全体の〈演芸総監督〉をつとめていた。(172)

資金調達のためにシュティルベはスポンサーとなるべき「金満家たち」を訪問してまわり、持ち前の芝居気にものを言わせ、「堅実なビジネスマンの鷹揚なもの腰」をもって出資を要請する。「時代の心理学」(172)を得意とするシュティルベの実業家的才覚が最大限に発揮される。

「ごらんなさい劇場を！ どこも閑古鳥が鳴いていますよ！ 《ウィンターガルトン》に行ってください。満員です！ 片や青息吐息、片や活気満々です！ 芸術を愛してやまない者は、この光景をまのあたりにしてどうして胸を痛めずにいられます。なるほど芸術を愛するいくつかのグループは、安い料金の劇場を開設するなどして聴衆を、とりわけ広汎な国民層の聴衆をヴァリエテからひき離そうと努力を重ねてきました。称賛に値する企てですが、方法がまちがっています。時代の心理学と発展史的結果の理解の欠如に発する避け難い誤謬なのです。劇場の時代は完全に過ぎ去ってしまったのです。(……) 今日、芸術は劇場から独立し、意を決して時代の趣味が賛同する形式をとり入れねばなりません。それはすなわちヴァリエテの形式です！ 次の二つはいずれも没落の機が熟しています。まず劇場は、その構造が現代的な芸術衝動のためには余りにも武骨で重々しく融通がききません。次に、現在あるヴァリエテですが、これは、神経質な時代のあらゆる願望にマッチしたきわめて好都合な形式をせっかく持ちながら、その形式を真に芸術的な内容で満たすべしを知らずにいます。ひとつ私たちにヴァリエテを開設させて下さい、広い意味での美的施設としてのヴァリエテを、今日諸芸術においてかくも華々しく展開しつつあるすべての動向を担い具体化するものとしてのヴァリエテを、眼と耳と心のための美なるものの舞台としてのヴァリエテをです。そうすればあなたはおわかりになるでしょう、御自分が真に文化的でかつまたすぐれて実践的なおこないに参加したのだということが。」(172-3)

「芸術に投機しがっている人々むけに彼のイデーを御膳立てする」(173)ことで、シュティルベは彼等を説得し、「《ヴァリエテ原理による芸術的・文学的意義を持った芸術施設》の計画が、まさしく時代精神の要請であること」(172)を確信させる。シュティルベは「ようやく自分の本質にマッチした目標を見出した」(172)充実感の中で、仲間たちとともに、有能なプロデューサーとして、人材の募集、プログラムの立案等の実際的な準備に多忙の日々を送る。

この小説が書かれた1897年の時点では、まだ現実には《ユーバープレットゥル》開設の具体的な動きがあったわけではないから、第四書の後半部分は作者の想像によって書かれたフィクションである。ピーアバウムは、執筆当時の彼の文学活動の実態を客観的に眺めつつ、近い未来その延長線上に出来し得るであろう事態を予見しながら叙述しているわけである。そしてその際、この半ば冗談めかした饒舌の筆を通じて多面的に浮かび上がってくるのは、当時ピーアバウムがとりわけ深く関与していた雑誌文化をとりまく状況、とはつまり、芸術全般が装飾、娯楽、広告等の〈応用〉の契機を通じて、文化市場での商品的性格を急速に強めてゆくという事態のあらわれとしてのユーゲントシュティールの文化状況にほかならない。1897年のピーアバウムは、シュティールベという「ある種の外面的なことがらにおいてきわめて独創性に富む」(179)「新しい生のバイオニア」(180)の実践的文学活動のジュンテーゼとしての文学ヴァリエテ開設運動を、現状認識の確かな眼と豊かな想像力によってブリリアントに虚構することで、当時出来した芸術・文学をめぐる新たな状況——以後今世紀においてますます拍車がかかり、今日、行きつくところまで行きついた末期的様相を呈するかに見える状況——の諸相を、ひとつの拡大鏡の図像として映し出すことに成功している。

5

さて、《モミュス》開設準備に情熱を燃やすシュティールベの充実と期待の日々を描いた第四書の第三章が終わり、第四章に入ると、叙述の様子はガラリと変わる。興奮めにさせるような抑制のきいた文体によってまず初めに記されるのは、かつてギムナジウム時代にシュティールベを中心に結成された《セナークル》のその後の経過である。かつてのメンバーはシュティールベをのぞいてみな「芸術家や詩人になるという青春の計画にとうにさよならを言い」(181)、それぞれ、ギムナジウムの教師、音楽史学者、産婦人科医、検事として「市民社会の確固たる地位」(182)についている。彼等は多忙な日々の中で時折集まっては自分たちの「精神的シュトルム・ウント・ドラング時代」をなつかしみ、昨今のさまざまなテーマについて、今では彼等の「主要なスポーツ」となった「心理学」、「この、ディレッタントたるには利口過ぎまた誇りが高過ぎるすべての非創造的な頭脳たちの好みに合うもの」(以上182)の見地から歓談することを習慣としている。そして、この席上での話題として、メンバーのひとりで今は検事のギルリンガーが、かつての中心人物であったシュティールベの零落について、メ

ンパー宛ての手紙の中で詳細な報告をする、という周到な枠組が設定される。

「《モミュス》開設からほぼ一年後」(183)の時点に書かれることになるこの報告の中では、ベルリン上京以降のシュティルベの活動、《モミュス》の興業的失敗の顛末、それに、零落の果てに場末の酒場で首吊りの芸を見せるコメディアンとして出演する姿についての報告がなされる。それは、批判的分身としてのギルリッガーによる、シュティルベについての、近親憎悪的な理解と反感の交錯した鋭い洞察を示しており、主人公とその文学的活動の全体を強力に相対化し、反省的な距離のバースペクティブに移す契機となっている。むしろ、距離化もしくはイロニー化ということはここで初めて行なわれるわけではなく、小説全体に及ぶものである。主人公の誇大妄想癖は滑稽なものとして常に戯画化の契機となっていたわけだし、第四書の冒頭で記される成功した文筆家シュティルベをめぐるさまざまな毀誉褒貶のくだりなどは、作者のイロニーッシュな自己省察そのものといえるだろう。さらに手法的には、語りの方法の多元化、特徴的な語彙やフレーズを頻繁に引用するパロディスト的な記述法がいたるところに見られる。そうしたエンターテインメントを心得た戯作者の態度の中で、随所に、真の芸術的独創性の欠如の自覚、アイデンティティーの喪失といった、主人公の、ということとはまた作者自身の自己懷疑もしくは自嘲の本音が目立つことなく吐露されている、という点がこの小説に奥行きのあるおもしろ味を与えているのだが、最後に作者はギルリッガーによる総括という形で、この小説のそうしたイロニーッシュな性格を一挙に増幅するのである。

ギルリッガーの手紙は、まず伝聞の形で、シュティルベのベルリンでの醜聞じみた名声について、さらに《モミュス》開設とその失敗について手短かに報告し、次に彼自身によるシュティルベの舞台の見聞の体験を物語る。《モミュス》の事業に失敗したシュティルベは、ベルリンの場末の酒場兼演芸場で風がわりなコメディアンとして人気を博している。うわさを聞きつけて見物にでかけたギルリッガーは、かつての親友のグロテスクな芸に強い印象を受ける。「ところどころに歌をまじえたモノローグから成るソロのプログラム」(187)の中で、「シュティルベは見すばらしい身なりをした酒びたりの詩人の姿で登場し」(187)、〈地 (Natur)〉と〈演技 (Kunst)〉との境界が消滅したかに見える迫真性をもって自虐的な冗句や小唄で観客を嘲罵しつつ笑わせたあと、きわめつきが一番として危険な首吊り擬の芸を見せる。綱にぶら下がりながら「戦慄とグロテスクな滑稽と冷笑の入りまじった恐ろしい白鳥の歌を歌い、観客にむかって舌を大きくつき出す」(190)という凄味のある芸の様子を、ギルリッガーは大きな衝撃と感嘆を告白しながら鮮烈に描写し、さらに、公演後の楽屋訪問の際

のシュティルペの自嘲的態度について語り、報告を終える。

最終章は、新聞記事、それにギルリンガー宛てのシュティルペの手紙（遺書）から成る。ギルリンガー来訪からほぼ三週間たったある晩、首吊りの芸を舞台上で実行に移し、迫真の芸に大喝采を贈る観客を前に実際に縊死したかつての人気ジャーナリスト、シュティルペの異様な自殺は、センセーショナルな三面記事のための絶好の材料として新聞の紙面を賑わせるのである。遺体は故人の望み通り解剖学教室に提供される。絶望と諧謔が交錯する錯乱した遺書の提示をもってこの小説は終わる。

この結末に関しては、二人の研究者によって異なった解釈がされている。大著『ボヘミアン』の中でこの小説に言及しているヘルムート・クロイツァーは、この結末を、主人公に対する作者の批判的距離の証左と認め、ボヘミアン的存在の悲劇性という認識の表現とみなす。⁽¹⁵⁾ それに対し、ピーアバウム研究家のスタンコヴィックは主人公に対する作者の批判的距離というシリアスな契機を否認し、この結末も単にエンターテインメントの小説としての効果増強のためにアレンジされた「文学上の小道具」に過ぎないと主張している。⁽¹⁶⁾ それぞれにもっともな点のある見解で、べつに両者の仲裁をするつもりではないが、私見はこうである。すなわち、作者は主人公に対して随所で明らかに批判的契機を含む距離化を行なっている。しかし、その距離のとり方は必ずしも一定していない。というのは、作者の自己評価が宙に浮いているために、主人公を眺める作者の視座が確定していないからである。そして、まさにこの評価保留による立場のあいまいさこそが、『シュティルペ』という諷刺小説におけるピーアバウムの戯作者的な手腕の名人芸的な展開にとって、きわめて好都合に作用しているのである。そのように考えるなら、この結末は、省察的なイロニーの効果が大きいに高められる、この小説全体にとってきわめてふさわしい、良く出来た結末ということができようが、そこに作者のモラーリッシュな審判的意図を読みとることは余り意味がないだろう。

ギルリンガーの報告に関連して、最後に指摘しておきたい点は、演芸場の舞台でのシュティルペの姿が、大道歌手（Moritatusänger, Bänkelsänger）の形姿と重ね合わされていることである。零落の詩人の役柄を自嘲的に演じて客を笑わせるシュティルペを見て、ギルリンガーはこう描写する。「彼は絶えず自分自身を第二の人物として扱い、いうなれば自分自身を棒で差し示すのだった、ちょうど昔の歳の市の大道歌手が見せしめの絵を棒で差し示したように。」⁽¹⁸⁹⁾ 大道歌手へのこの連想は、非常に示唆的である。というのも、振り返ってみれば、この小説全体が、場面進行、語りの技法、起伏に富んだ筋の展開、グロテスク好み等、手法上また内容上、大道歌（Mo-

ritat, Bänkelsang) との親近性を多分に持ったものと言ってよいだろうからである。このことは、ドイツの文学キャバレー文化と大道歌との関連というテーマ、さらにはヴェーデキントやブレヒトの詩の世界やドラマトゥルギーの問題について考える際にも、認識のためのひとつの有益なヒントになることだろうと思う。

小説『シュティルペ』にはノン・フィクションの後日談がつくことになる。ピーアバウムの友人のエルンスト・フォン・ヴォルツォーゲンはこの小説に触発されて1901年、《モミュス》をモデルにしたようなドイツ最初の文学キャバレー《ユーバーブレットゥル》を開設した。ピーアバウム自身もその後ほどなくして、フランツ・ブライらの協力を得て《トリアノン劇場》と銘打った文学キャバレーを開設する。しかし結果は、皮肉にも《モミュス》以上に惨憺たる失敗に終わることになる。シュティルペのように零落こそしなかったものの、劇評家の大御所アルフレート・ケルには「疫病(Die Seuche)⁽¹⁷⁾」とまで嘲罵され、また、《ユーバーブレットゥル》のために書いたシャンソン『陽気な夫(Der lustige Ehemann)』が余りにも大流行したために「寄席詩人」という彼にとってはひたすら迷惑だったレットテルをはられてしまったピーアバウムは、以後、この方面の活動からはすっかり身をひいてしまった。こうしたいきさつにまで思いを致すならば、この世紀末のヴァリエテ小説のイロニーの味わいはいっそう深いものになるだろう。

注

1. Robert Musil: Gesammelte Werke in neun Bänden, Hrsg. v. Adolf Frisé. Bd. 1. Reinbek bei Hamburg 1978. S. 55. (以下ムージルの引用はすべて同ページのもの。邦訳は圓子修平訳による)。
2. 代表的なものを二つ挙げておく。
Dominik Jost: Literarischer Jugendstil, Stuttgart 1969.
Hans-Urlich Simon: Sezessionismus. Kunstgewerbe in literarischer und bildender Kunst, Stuttgart 1976.
3. Dushan Stankovich: Otto Julius Bierbaum. Eine Werkmonographie, Bern u. Frankfurt a. M. 1971.
4. Hans-Urlich Simon: Sezessionismus, Stuttgart 1976.
5. Die deutsche Literatur. Ein Abriß in Text und Darstellung in 16 Bänden. Bd. 13. Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil. Hrsg. v. Ulrich Karthaus, Stuttgart 1977.
6. たとえば1903年には出版社によって用意された自動車を使っのイタリア旅行記『自動車に乗って感傷旅行(Eine empfindsame Reise im Automobil)』などが刊行されている。

7. Otto Julius Bierbaum: *Stilpe. Ein Roman aus der Froschperspektive.* [1897]/Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1963. (以下、同書からの引用にはページ数のみを後記することとする。)
8. Bierbaum: *Studenten-Beichten.* 1893. S. 119f. (Stankovich, Bierbaum. S. 108 より転記。)
9. Wilhelm Emanuel Süskind: *Vom Nachleben des Dichters.* In: *Süddeutsche Zeitung* 1965, Nr. 152, S. 86.
10. Stankovich: Bierbaum. S. 110. (なお、スタンコヴィックはこのモデル問題については根拠を挙げているわけではないので、真偽のほどは判断できない。筆者は《舌打ち男》に關してだけは、モデルはフランク・ヴェーデキントではないかと考える。これについては『一橋論叢』第84巻第3号所収の拙論「〈ユーバープレットゥル〉運動の思想」の中で触れた。)
11. Simon: *Sezessionismus.* S. 110.
12. ホーフマンスタール, リルケ, トーマス・マン, ヴェーデキント等をはじめとする当時の詩人や作家たちの文学活動において、こうした雑誌文化がどれほど大きな役割を演じていたかについては、たとえば Fritz Schlawe: *Literarische Zeitschriften 1885–1910,* Stuttgart 1961. などを参照されたい。
13. Otto Julius Bierbaum (Hrsg.), *Deutsche Chansons (Brettli-Lieder),* Berlin/Leipzig 1900.
14. 《ユーバープレットゥル》運動については前掲の拙論を参照されたい。
15. Helmut Kreuzer: *Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung,* Stuttgart 1968. S. 127f.
16. Stankovich: Bierbaum, S. 122.
17. Alfred Kerr: *Gesammelte Schriften in zwei Reihen. Erste Reihe in 5 Bänden: Die Welt im Dram.* 4 Bd. Berlin 1917. S. 338ff.