

オーストリアの詩人
アントン・ヴィルトガンスの栄光と挫折
——ドイツとオーストリアのはざままで

富 山 典 彦

もはや現代作家ではなく、忘れられてもいないが、いまだ古典にはなり得ていない作家や詩人がいる。アントン・ヴィルトガンス Anton Wildgans (1881-1932)こそ、まさにそのような詩人の一人であろう。

拙論^①ですでに述べたように、ヴィルトガンスはわが国では、『オーストリア講演』*Rede über Österreich* (1930)の作者としてのみ、かろうじてその名を知られているにすぎない。ヴィルトガンスの名は「ドイツ文学史」からは忘れられつつあるが、かつては第二次世界大戦後のオーストリアの再出発に際してオーストリアを代表する詩人として、国語の教科書の最初のページは『オーストリアの歌』*Österreichisches Lied*と題する詩で飾られ、生徒たちは『私は都会の子』*Ich bin ein Kind der Stadt*という詩を暗唱させられたというシュミット=デングラー教授のこの記憶^②は、ヴィルトガンスの韻律が嫌いであるという彼自身の趣味の問題というより、われわれのような日本のドイツ文学者が不用意に用いてきた「ドイツ文学」という枠組みを根本的に考え直す契機を与えるものである。ただたんに「オーストリア出身の」という意味ではない「オーストリア文学」の所在を問いなおす、という問題意識がそこから浮かび上がってくる。

私がアントン・ヴィルトガンスという詩人の名前を初めて耳にしたのは、1985/86年度のウィーン大学のあるプロゼミナールにおいてであった。当時私は、オーストリア政府の奨学金留学生だったが、「両大戦間時代のオーストリア文学」というのが、当時から今も変わらない私の研究課題である。そして、このプロゼミナールの題目こそ、*Österreichische Literatur der Zwischenkriegszeit*, すなわち「両大戦間時代のオーストリア文学」であっ

た。

この時代のオーストリア文学というと、私の脳裏にまず思い浮かぶのは『ラデツキー行進曲』*Der Radetzkymarsch* (1932) のヨーゼフ・ロート Joseph Roth (1894-1939) であり、未完に終わった『特性のない男』*Der Mann ohne Eigenschaften* (I 1930, II 1933, III 1943) のローベルト・ムシル Robert Musil (1880-1942) であり、『夢遊の人々』*Die Schlafwandler* (1932) のヘルマン・ブロッホ Hermann Broch (1886-1951) であり、世紀末のウィーンに彗星のごとく出現し、両大戦間時代の半ばに世を去ったホーフマンスタール Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) である。新しいところではホルヴァート Ödön von Horváth (1901- 1938) の名前を挙げていいかもしれない。しかしこのプロゼミナールでは、これらの名前と並んで、聞き覚えのないアントン・ヴィルトガンスとヨーゼフ・ヴァインヘーバー Josef Weinheber (1892-1945) の名前が、しきりに耳につく。それが、アントン・ヴィルトガンスとの最初の出会いであった。

両大戦間時代のオーストリア文学の全体像を描こうという、壮大というよりはむしろ無謀な目論見は、こうして、出発とほとんど時を同じくして挫折する。アントン・ヴィルトガンスとは何者であり、また、ヨーゼフ・ヴァインヘーバーとは何者なのか。

当時の私は、フランツ・カフカ Franz Kafka (1883-1924) やヨーゼフ・ロートのような、地域的にはどちらかというオーストリアの周縁部出身の作家と付き合っていた。とくに前者の場合は、その作品からオーストリアの刻印を読み取ることなど、ほとんど考えもしなかった。ヨーゼフ・ロートに至ってようやく、両大戦間時代のオーストリアの問題系列が、まさに水平線の彼方に見えかかっているところであった。

ちょうどその当時、この時代の忘れられた作家を再発見する試みが盛んに行われていた。生誕 100 年を記念して、1982 年にズーアカンプ社からいきなり 16 巻の全集が刊行されていたエルンスト・ヴァイス Ernst Weiß (1882-1940) もその一人である。私のウィーン留学の成果は、このエルンスト・ヴァイスの資料を持ち帰ることと、現代のオーストリアについていくらかの知識を得たことであった。面白いことに、ロートもヴァイスも、もちろんカフカも、ユダヤ系オーストリア人として帝国における「地方」に生まれ、帝国崩壊後はそれぞれ、その生誕の地に誕生した後継国家の国籍を得ている。すなわち、プラハ生まれのカフカとモラヴィア Mähren のブリュン Brunn (チェコ語ではブルノ Bruno) 生まれのヴァイスは「チェコスロヴァキア人」、ガリチア Galizien のブローディ Brody 生まれのロートは「ポーランド人」である。そして、ロートもヴァイスも帝国の「地方」からウィーンに出てきて、第一次世界大戦後はウィーンを離れて活躍し、ナチ政権の成立とともにドイツから亡命し、相次いでともにパリで客死している。もともとハンガリー人であったホルヴァートも、やはりパリで事故死している。私の手元にこの時代のパリで発行されていた亡命雑誌『新世界舞台』*Die neue Weltbühne* (1933-1939) があるので、近い将来、これらの雑誌からこの時代の「パリのドイツ文学」について語りたいと思う。

ウィーンから帰国した後、ヴァイスのモノグラフィーを書き続けていた私にとって「オーストリア文学」とは、このように、現在の小さなオーストリア共和国の国境をはるかに越えた広がりの意味していた。私のこの仕事は今のところ中断する形になっているが、ヴィルトガンスやヴァインヘーバーに目を転ざると、凹レンズで光が拡散したこの漠たるオーストリア像とは別の、いわば凸レンズで集光した小さなオーストリア像が現れてくる。このオース

オーストリアの詩人アントン・ヴィルトガンスの栄光と挫折

トリア像のさらに先には、ペーター・ローセッガー Peter Rosegger (1843-1918) やカール・ハインリヒ・ヴァッゲアル Karl Heinrich Waggerl (1897-1973) に代表される郷土文学 Heimatliteratur への小道が通じている。

二度目のウィーン滞在で私は、ウィーン近郊メートリング Mödling にあるヴィルトガンスの旧宅に次男のゴットフリート・ヴィルトガンス氏を訪ね、また、ウィーン大学のピヒュル助教授の案内で、ヴィルトガンスが家族と離れて一人で仕事をしたメーニヒキルヒェン Mönichkirchen を訪れて、ヴィルトガンスの郷土文学への傾斜を実感した。しかしその一方で、ウィーン三区のラデツキー通り Radetzkystraße に残っている生家を見たり、ヴィルトガンスが育ったウィーン八区ヨーゼフシュタット Josefstadt (ちなみに、私自身にとってもここは思い出深い場所である) を歩き回ったりすると、ヴィルトガンスが生粋の郷土文学の作家ではないこともよくわかる。世紀末のウィーンで過ごした日々を語る『少年の日の歌』*Musik der Kindheit* (1928) は、郷土文学の対蹠点にあるウィーンに捧げられたものであり、また、二度にわたる手酷い挫折と、二度目にはその生命さえ奪ったブルク劇場 Burgtheater のディレクタへの召命を喜んで受け入れたのも、ウィーンとウィーンに代表されるオーストリアの文化への愛と忠誠の表れである。このことについては、小論で論じることになろう。

もちろん、ヴィルトガンスをめぐる問題はそればかりではない。ヴィルトガンスが終生変わることなく尊敬し、範としたのは、あのゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) とグリルパルツァー Franz Grillparzer (1791-1872) であった。このことから手短な結論を引き出すとすれば、ヴィルトガンスは、「ドイツ文学」ないし「ドイツ文化」の正統な伝統に繋がりがつつ、この「ドイツ文化」の一翼を担うものとしての「オーストリア文学」な

いし「オーストリア文化」の旗手であることを、自らの使命と感じていた、ということになる。ヴィルトガンスが生きたのは、祖国オーストリアが多民族・多言語の帝国から「ドイツ人」の小さな共和国となり、その後、ヴィルトガンス自身が Reichsdeutsch と呼んでいた「ドイツ」との関係におおいに揺らいだ時代だった。この問題についても、ヴィルトガンスを通じて一筋の光を当ててみよう。

カフカにせよロートにせよ、彼らが生きていた当時は、ヴィルトガンスのように「オーストリア文化の代表者」という栄誉を与えられたことはなかった。ヴィルトガンスは、1929年に「オーストリア文化の代表者」として、スウェーデン王の前でオーストリアについての講演をすることになっていた。それはヴィルトガンスの持病の発作のために実現しなかったが、翌年の1月1日にオーストリア国内でこの講演がラジオ放送され、大好評を博した。それが今日辛うじてヴィルトガンスの名をとどめる『オーストリア講演』である。その結果ヴィルトガンスは、その同じ年の9月1日にブルク劇場から二度目の召命を受けることになる。これがヴィルトガンスの栄光の絶頂であり、また、死に至る深淵の入口であった。ヴィルトガンス自身もちろん、そのことは覚悟していた。

アントン・ヴィルトガンスこそ、両大戦間時代のオーストリアの代表的な詩人にして劇作家であったことは、疑いようもない。しかし、やがてこのオーストリアは、ドイツ第三帝国に呑み込まれ、消滅する運命にあった。ヴィルトガンスの短命はそれを見ないですむという「幸運」を彼自身に与えたが、音楽の才能に恵まれた長男のフリードリヒ・ヴィルトガンス Friedrich Wildgans (1913-1965) は、ナチ時代に相当な迫害を受けた³⁾という。

ヴィルトガンスの「オーストリアの詩人」としての栄光は、その後、もう

オーストリアの詩人アントン・ヴィルトガンスの栄光と挫折
一度だけ訪れる。「ドイツ」から分離して再出発したオーストリア第二共和国においてである。ウィーン大学のシュミット=デングラー教授が学校教育を受けたのも、まさにちょうどそのときであった。しかしその後、ヴィルトガンスは徐々に、「ドイツ文学史」からはもちろん、「オーストリア文学史」からさえも、忘却の坂道を下っていくことになる。あらたな「オーストリア文学史」においては、ヨーゼフ・ロートが不動の地位を占めることになる。

「オーストリア文学史」におけるヨーゼフ・ロートの再評価とヴィルトガンスの地位の喪失とは、ドイツ語圏の文学における特殊オーストリア的な問題を考えるとき、この問題の解法の鍵とは言わないまでも、問題を考えるための手がかりを示しているように思われる。小論では、その問題についての解答を得るための私の基礎的作業の一環として、ヴィルトガンスがどういう詩人であり劇作家であったのかについて、若干の考察をしてみたい。

II

ヴィルトガンスが「オーストリアの代表者」である理由は、まず第一に『オーストリアの歌』の作者だからである。1929年にリヒャルト・シュトラウス Richard Strauss (1864-1949) が男性合唱のために曲をつけたこの詩^①は、「万年雪がアルプスの湖に映るところ」と歌い始められる。オーストリアの自然を讃えるこの調子は第二連、第三連へと続き、第四連で「人々が住むのはそういうところだ」となる。第五連でこれらの人々の勤勉さが讃えられ、最後の第六連で「この土地はオーストリアという名だ！」と高らかに歌い上げられる。そして、要約すると、神が慈愛に満ちた手で創造し、愛している

のがこの国だ、と締めくくられる。

オーストリアのテレビ放送を見ていると、民族衣装 Trachten を着た男女の歌手が民謡 Volkslied を、スタジオのこともあれば、野外の、いかにもアルプスの風景を背にして歌う番組に出会うことがある。この民族衣装は、地方ごとに色や柄やデザインが微妙に違っていて、その違いから、その民族衣装がどこの地方のものなのかがわかるそうである。つまり、身にまとっている民族衣装からその人の出身がわかる、という仕組みになっているのである。この民族衣装の「民族」という語は、「民族」というよりはむしろ「民衆」という意味で捉えるべきだろうが、アルプスの山々を背景に、色とりどりの民族衣装を着て、その地方独特の歌を歌い踊りを踊り、その地方伝来の祭りを祝う「民衆」の姿が、いわばオーストリアのステレオタイプとなっている。ヴィルトガンスの『オーストリアの歌』は、このステレオタイプをそのまま詩にしたもの、と言える。21世紀になった今でも、このようなテレビ番組があるくらいだから、オーストリア人の少なくとも一部にとっては、いまだに神の手によるアルプスの自然とそこに暮らす素朴で実直な人々というステレオタイプが生きている、と考えてよさそうだ。

このステレオタイプ化した民族衣装文化圏は、おもにアルプスの山間の村々に広がっている。したがって、これをそのままオーストリアと読み替えてしまうのは、いささか乱暴である。オーストリアの首都であり、オーストリアの人口の4分の1を占めるウィーンには、そもそも民族衣装がない。それなのに、このステレオタイプが好まれるのはどうしてなのだろうか。それはもしかしたら、日本という国を富士山で表すのと同じような心情が働いているのかもしれないが、オーストリアをアルプスの山々という自然の恵みを与えられた国だと仮定すると、最大公約数的には整合する。アルプスは、

オーストリアの詩人アントン・ヴィルトガンスの栄光と挫折
チロル Tirol からシュタイマーマルク Steiermark やケルンテン Kärnten に
その裾野を広げており、ウィーンの森 Wiener Wald はちょうどその終点に
なっていて、Alpenvorland と呼ばれる。^⑤

しかし逆に、アルプスと言えば何よりもまずスイスであり、ドイツ、フラ
ンス、イタリアの一部にもアルプスは存在している。オーストリアの国土の
かなりの部分が何らかの形でアルプスと結びついているとしても、アルプス
自体はオーストリアという国を越えて聳えている。アルプスの風景をそのま
まオーストリアの風景とするのは、やはりいささかオーストリア人の身勝手
というものであろう。

それにまた、ヴィルトガンスの長いとは言えない生涯の 4 分の 3 近い年
月において、オーストリアは第一次世界大戦後のオーストリア共和国とは別
の中欧の多民族・多言語の帝国だった。「アルプスの国」としてのオースト
リアは、このオーストリア=ハンガリー帝国 Österreich-Ungarn, ハプスブ
ルク帝国 Habsburger Monarchie, ドナウ帝国 Donaumonarchie, あるい
は二重君主国 Doppelmonarchie と呼ばれる帝国のほんの一部をなしていた
に過ぎない。そして、この帝国内の諸民族にも、アルプス地方におけるよう
な、文字通り「民族」衣裳の文化は広がっている。この帝国の影は、今日で
もなおオーストリアに微妙にまつわりついている。^⑥

しかしながら、オーストリアがドイツに吸収されて消滅することはあって
も、二度とこれらの諸民族と諸地域とをその版図に組み入れることはなかつ
た。ヴィルトガンスは、ベルリンのヘルマン・キーンツル Hermann Kienzl
宛ての手紙で、次のように記している。

「戦争の終結は古きオーストリアを破壊し、かつての帝国のなかのドイ

ツ人の住む核となる地域のほかには何も残しませんでした、それは今や、オーストリアという古き良き名を保ち続けています。」(メーニヒキルヒェン、1924年3月27日)の

ヴィルトガンスの手紙からこの部分だけを引用すると、あたかも歴史的事実を、ただ表面的に語っただけのように見える。しかし、この言葉が、この重大な歴史的事実を距離を置いて客観的に見られる立場の人間から発せられたのではないことに注意する必要がある。オーストリアが、その東に広がる広大な領土と民族とを失い、ウィーンが小さなオーストリアの巨大すぎる首都となったということは、その当時の人たちにしてみれば、まったく夢のような、それも悪夢のような現実であっただろう。

しかしそれは夢ではなく、紛れもない現実である。この現実を直視し、それをどのように受け入れるか、そこにオーストリアの作家や詩人たちのそれぞれの問題があるはずだ。もちろん当然それは一様ではない。いや、国家的方向性自体が、西と東という二極化した社会の特殊性を内包しているオーストリアにあつて、何らかの一様性を期待するのが無理、というものである。民族的・言語的多様性という外面的な多様性のみならず、いわば内的な多様性が、個々のオーストリアの作家や詩人たちに深く刻印されている。しかも、バーバーラ・フリッシュムート Barbara Frischmuth (1941-) のようなオーストリアの現代作家の作品にさえ、この多様性の問題が見られる^⑧のである。それこそがまた、オーストリア文学というひとつの虚構を打ち立てる意味であると、私は考えている。したがって、ここでは、ヴィルトガンスの場合、という限定を付けたうえで、この壮大な虚構のジグソーパズルの断片のひとつを埋め込む作業をするほかない。

ヴァルトガンスは同じ手紙で続けてこのように語っている。

「しかしその際、次のことが確認できます。オーストリアはドイツ人の国であり、ドイツ人が居住しているということです。歴史は数百年来、これらのドイツ出自の人々を他の諸民族のどまんなかに入れてきました。そしてビスマルクはこれらのドイツ人に、あれほど多くの非ドイツ的諸民族をドイツ帝国の政策に役立たせようという、歴史的に不可能な課題を与えました。これらの600万ないし800万のオーストリアのドイツ人が、これほど長期間にわたってこの不可能な課題を果たすことができたのは、本当に驚くべきことです。世界戦争が私たちに対して与えた唯一の肯定的な結末は、このナンセンスを遅ればせながら回復することができたことでしょう。」⁹⁾

日本語に訳す際、どうしても微妙な表現のズレが出てこないが、「ドイツ人」というのはなんとも扱いにくい言葉である。いわゆるハプスブルク帝国では、母語とする言語によって民族を分類し、それらの諸民族に対して、少なくとも法的には平等の権利、とくにその母語によって教育を受ける権利を認めていた¹⁰⁾が、それは逆に言うと、国民国家としてのオーストリアの国民である「オーストリア人」なるものが存在しないということになる。ハプスブルク帝国は、ドイツ人、マジャール人、チェコ人、スロヴァキア人、クロアチア人、スロヴェニア人、セルビア人、ルーマニア人、ポーランド人、ルテニア人、イタリア人によって構成された（ヴァルトガンスの『オーストリア講演』ではイタリア人のかわりにダルマチア人、ボスニア人、ヘルツェゴヴィナ人が加わっている）雑然とした全体であって、もしもこの全体にひと

つのもたまりを見つけるとすれば、それは象徴的な双頭の鷲 Doppeladler
の紋章かもしれない。⁽¹¹⁾

この帝国の辺境に生まれた「ユダヤ人」のヨーゼフ・ロートは、失われた
帝国への郷愁を、とくに 1930 年代の作品で表明しているが、この帝国の中
心であるウィーンに、帝国の下級官吏の家⁽¹²⁾の「ドイツ人」として生まれた
ヴィルトガンスは、「ドイツ人」がこの帝国を支配しなくてはならないこと
の不可能ないし不合理を知っていた。戦争の結末そのものについては否定的
であったものの、オーストリアが「ドイツ人のオーストリア」になったこと
を、ヴィルトガンスは歓迎している。これは、戦争の終結に際して、ウィー
ンの議会が「ドイツ」との併合を前提に、満場一致で可決した「ドイツ=オ
ーストリア共和国」Deutsch-Österreich の決議と通底するものである。この
決議はもちろん、ドイツを二度と強大にはしないと考える戦勝国が認め
るはずもなく、ドイツとオーストリアは、それぞれヴェルサイユ条約とサ
ン=ジェルマン条約を締結して、両大戦間時代という困難な時代へと出発す
る⁽¹³⁾ことになる。この出発に、やがて訪れるナチの時代の火種が燻っていた
ことは、今さら私が指摘するまでもないことだろう。

ヨーゼフ・ロートは、ベルリンで国会議事堂が焼失したのをきっかけに
「ドイツ」を去り、あちこちのホテルのテーブルで今はなきハプスブルク帝
国とその辺境ガリチアへの郷愁を綴ったが、一方、「オーストリアの代表者」
アントン・ヴィルトガンスは、この同じ時代をどのように生きたか、という
問題である。この問題の解答を見出すために、まず、この詩人の内実につい
て考えてみたいと思う。

III

ヴァルトガンスの作家論、ないし詩人論を書くのであれば、まずその生い立ちから書き始めるのが常套手段であろうが、この小論はもちろん、作家論ではない。ヴァルトガンスの生い立ちからどのようにして詩人ヴァルトガンスのスタイルが成立したかについての詳細は、カルメン・フリーデルの博士論文⁽¹⁴⁾の記述に譲ることにしよう。

4歳で母を亡くし、継母とは折り合いが悪く、そのうえ父親は不治の病の床に伏していた若き日のヴァルトガンスは、日々悶々としていた。また、父親の再婚とともにヨーゼフシュタットに転居し、そこのピアリステン・ギムナジウム *Piaristen Gymnasium* に通う⁽¹⁵⁾ことになるが、やはり、とうてい愉快とは言えない日常を強いられる。学業成績の面でもそうだが、何よりも、貴族の子弟が少なからず在籍するこの学校で、下級官吏の息子は肩身の狭い思いをしなくてはならない。もちろんまた、詩を書くことに辛い心の慰めを見出すような少年は、学校生活になじめず、したがって、学業成績も芳しくあろうはずがない。そしてまた、下級官吏の息子の生きるコースとして用意されている、法学部から官吏への道も、とりあえずは歩き始めたものの、途中で挫折するのは必至である。

しかし、別の面から考えれば、このギムナジウム時代に得た親友アルトゥーア・トレビッチェ *Arthur Trebitsch* (1880-1927) の伴をして、裕福な家庭の子弟の教育課程の修了として行われる世界周遊の旅をする、という幸運を得ている。この旅の途次、若き日のヴァルトガンスはモンテカルロからウィーンの継母に宛てて、例えば次のような手紙を書き送っている。

「モンテカルロです。カジノ、大きくて明るい広間に緑のテーブル、着飾った婦人たちの並はずれた優雅さ、パリのモードサロンのドレスの驚くような仕立ての技術、神々しいまでの香水の匂い、美しさ、豪華さ、趣味の精髓。しかしまた、人々の顔には荒廃の色が見えたり、絶望の色が見えたりします。また、誰の顔にもロマン的なものは見当たりません。ロマン的なものとは、感情の分散、あらゆる方面にわたる喪失のことです。ここではあるひとつのものにきわめて集中しています。そのひとつのものとは、お金です。」(モンテカルロ、1905年4月28日)⁽¹⁶⁾

人工の豪華な世界は、苦悶する若き日のヴィルトガンスをその苦悶から解放することはなかった。皮肉にも、この世界漫遊の旅の成果は、オーストリアの自然の素晴らしさを再認識することであった。故郷に戻ったヴィルトガンスは、妹のマリアンネ Marianne に宛ててセンメリング Semmering から次のように書いている。

「この空気は神々しいばかりで、天気は素晴らしい。雪はまだベアルムデンとゾンヴェントシュタインに積もっていて、ラックスとシュネーベルクは下から上まで輝くばかりの白さだ。しかし、太陽の輝きは温かく、ぼくは昨日一日中ヴェストのボタンをはずしたまま、パンハウスとヨーハンの間の大きな草原の乾いた草の上に寝ころぶことができたほどだ。その草原では、桜草がそこかしこに花開き、山黄蝶が飛び回っている。」(センメリング、1905年5月2日)⁽¹⁷⁾

こうして、若き日のヴィルトガンスは、オーストリアのアルプスの自然に

オーストリアの詩人アントン・ヴィルトガンスの栄光と挫折心を癒され救われる。後年、詩人のヴィルトガンスが、住居としてウィーン近郊のメートリングの山荘を、仕事場としてシュタイヤーマルクとの州境の村メーニヒキルヒェンを選んだのは、納得がいく。そしてまた、『オーストリアの歌』の原風景も、間違いなくここにある。

しかし、これをそのままオーストリアの原風景としていいのだろうか。それどころか、ヴィルトガンス自身の原風景は、このようなものではなかったはずだ。「私は当時はまだたくさん空があったところで生まれた」⁽¹⁸⁾と語り始められる『少年の日の歌』*Musik der Kindheit* (1928) に、このような記述がある。

「私たちが故郷と言うとき、たとえ私たちが何世代も前から大都市の住民だとしても、精神のなかで見たり心のなかで感じたりするのは、いまだに田舎の大地である。それは、谷間では年を経た菩提樹のまわりの村、山間部では日向の緩い傾斜地にぽつんと建つ農家、狭い木の橋のかかった小川沿いの小都市、教会の尖塔、平地の縁には水平線に目印となってにそびえるなだらかな丘の青さ、そして遠くには街道が走っている。大都市のことを故郷などと呼ぶのは、ただ官庁用語だけである。」⁽¹⁹⁾

都会の子であるヴィルトガンスの思い描く「故郷」も、『オーストリアの歌』と同じように、いかにもステレオタイプの風景である。このようなステレオタイプの風景がヴィルトガンスの故郷のイメージだとすれば、やはりヴィルトガンスの本当の故郷、隠された原風景は、ウィーン、しかも市民の暮らすウィーンにしかないはずだ。ウィーンに生まれウィーンで死んだ民俗学者のレオポルト・シュミット *Leopold Schmidt* (1912-1981) は、リンク

Ringstraße とギュアテル Gürtel の間のウィーン、すなわち三区から九区までの、市井の人たちが暮らすウィーンの思い出を語る著書のなかで、ヴィルトガンスの『少年の日の歌』についてこのようなことを述べている。

「官吏と小市民の狭い世界の雰囲気、現実においてもこの詩のなかにおいても感じられることがあるかもしれないが、それはまず第一に、大都市の欠かすことのできない日々のパンであり、そのパンがとりわけあの少年時代の歌のなかで響き渡っているのである。」⁽²⁰⁾

ヴィルトガンスの生まれたヴァイスゲルバー Weißgärber と呼ばれる地域は、今日歩き回ってみると、至る所に第二次世界大戦の爆撃の被害を示す板が建物の壁に打ち付けられていて、「まだたくさん空があった」頃、ドナウ運河に面したこのあたりがどんなふうだったか、想像するのが難しいが、このあたりは、市民の区であるヨーゼフシュタット⁽²¹⁾と比べると、いわゆる小市民や労働者の多く住む地区であるようだ。日々の糧を得ることが、その生活の主要なテーマであり、自然を愛でるとか、芸術に親しむとかいったことが、生活とかけ離れた贅沢と感じられるような雰囲気である。

ゴットフリート・ヴィルトガンス氏の談によれば、ヴィルトガンスがメートリングのヴィラを終の棲家として購入したのは、ヴァイスゲルバーにあったのと同じ名前の聖オトマル教会 St. Othmar⁽²²⁾が、そのヴィラのすぐに隣にあったからだそうである。4歳で母を亡くしてまもなくヨーゼフシュタットに移り住むことになるから、ヴィルトガンスには、ほんの幼児だった頃のヴァイスゲルバーの記憶はほとんどないだろう。そのほとんどあるかないかの記憶のなかの聖オトマル教会が、ヴィルトガンスを安住の地メートリングに

オーストリアの詩人アントン・ヴィルトガンスの栄光と挫折

引き寄せた、と考えると、ヴィルトガンスのいう故郷にも、ステレオタイプの田舎のイメージとは違う意味が隠されているのがわかる。

一般的には、ヴィルトガンスを「ウィーンの詩人」と呼ぶことにはかなりの躊躇があるようだが、それももちろん理解できる。ヴィルトガンスは、メートリングの市街が一望できる高台の山荘を自宅にし、家族と離れて標高千メートルのメーニヒキルヒェンでその作品の大部分を書き、アルプスの風景に故郷のイメージとオーストリアの原風景を思い描いていたのだから。

しかしそれは、ヴィルトガンスの意識の表面、あるいは、かくありたいと望む願望の部分なのではないだろうか。ヴィルトガンスの本当の原風景はヴェイスゲルバーであり、また青春時代のほとんどを過ごしたヨーゼフシュタットであり、日々の糧を得るために汲々としている官吏や小市民の世界であるはずだ。『少年の日の歌』に、少年時代に経験した世紀末のウィーンへの郷愁、ヴィルトガンス自身が表明した故郷のイメージとはかけ離れたウィーンへの郷愁が、連綿と綴られているという矛盾は、生まれながらに故郷を喪失している者の、そのあらかじめ失われた故郷への思いだとすれば、矛盾ではない。この『少年の日の歌』に描かれた世紀末ウィーン像については、稿を改めて論じたいと思う。

ところで、このヴィルトガンスの自伝的散文『少年の日の歌』は、劇作家としてのヴィルトガンスの死ののちに書かれたことに注目しよう。1921年にヴィルトガンスは突然、ブルク劇場のディレクターに抜擢されるが、そのとき彼はライフワークとしていた聖書三部作の第二作に取りかかっていた。このライフワークを一時中断して、ヴィルトガンスはブルク劇場のディレクターに就任するが、翌年には退任に追い込まれる。このことについては後に述べなくてはならないが、ここでは、そのことによって、ヴィルトガンスは

もはや劇を書く気力も体力も奪われてしまったことを指摘しておこう。つまり、一度目のブルク劇場の召命は劇作家としてのヴィルトガンスの死という結果をもたらしたのである。ヴィルトガンスは、この事情について、クルト・トーマスベルガー Kurt Thomasberger に宛てた手紙で次のように述べている。

「『カイン』 *Kain* 『モーゼ』 *Moses* 『キリスト』 *Christus* の三部作は、今やもう決して書かれることはないでしょう。そのような作品では金が稼げないのです。そのような仕事をするためには、穏やかな精神状態が必要なのです。借金と日々の暮らしの心配があつては、残念ながら私が持ち合わせていないあの無分別を用いない限り、そのような仕事はできません。それにまた私はもう中年にさしかかっていますし、私の創作を支えてくれる精神的前提はすっかり変わってしまいました。まさに私のブルク劇場時代によって。」(メートリング, 1927年2月22日)⁽²³⁾

食べるために書かれ、その目的を達成した、すなわち売れた作品が、後世に残る価値を持っているとは限らない。売れた作品の多くは、後世にその痕跡すらとどめないうで消えていく。しかし、このような作品にまったく価値がない、というのでもない。価値というものは、いくつかの次元で考えるべきものである。『少年の日の歌』には、この多次元的な価値のいくつかがはっきりと読みとれる。売るために書かれた本ではあるが、世紀末のウィーンという過去に寄せる思いは、そして時代がすっかり変わってしまったという嘆きは、当時のヴィルトガンスの読者にも共通するものがあつたはずである。ヴィルトガンスの原風景と同質の原風景をもつウィーン市民は少なくなかつ

オーストリアの詩人アントン・ヴィルトガンスの栄光と挫折

たのである。

ブルク劇場での最初の挫折によって、生きるために、というより生活するために書くことを強いられつつ、それでもやはり、いわゆる売文業者にはなれないヴィルトガンスは、自分の少年時代とはすっかり変わってしまったウィーンに自分自身の原風景を重ね合わせるとで、この精神的かつ経済的危機を回避しようとしたのである。

それにもう一つ、積極的にオーストリア出身の作家たちの作品を出版したライプツィヒのシュタークマン書店 L. Staackmann の存在を忘れてはならない⁽²⁶⁾が、20世紀初頭における出版業者と作家との関わりという問題は小論で扱うには大きすぎる⁽²⁷⁾ので、ここではただ、オーストリアの詩人ヴィルトガンスの作品が、この時代にシュタークマンとの信頼関係に依存しつつ出版されていたことを指摘するにとどめよう。ヴィルトガンスはシュタークマンからの経済的援助を受けることで、聖書三部作を放棄した後の仕事の新しい方向を手探りするのである。

IV

ヴィルトガンスの二度にわたるブルク劇場ディレクタとしての活動とその挫折については、ヴィルトガンスを論じる際の大きなテーマであり、未亡人のまとめた資料⁽²⁸⁾が存在しているし、もちろん先行研究⁽²⁹⁾も存在している。したがって、この小論ではその成果を踏まえつつ、この挫折についての要点だけを述べたいと思う。その前提となるのは、『モーゼ』の執筆を断念してまでブルク劇場からの突然の召命を受け入れたヴィルトガンスの、「ブルク劇場において是非とも高い芸術を行うよう努めるつもりです」⁽³⁰⁾という劇場

運営に賭けた熱意である。第一次世界大戦で、オーストリアは帝国から誰も
が望まなかった新しい共和国となるが、ヴィルトガンスは、すでに指摘した
ように、この共和国が「ドイツ人のオーストリア」であることに、かすかな
希望を見出そうとした。その希望とは、オーストリアが「ドイツ文化」に復
帰することである。そして、かつて多民族・多言語の帝国の首都であったウ
ィーンは、あらたにこの「ドイツ文化」の中心となる。そのウィーンと「ド
イツ文化」の中心こそ、ブルク劇場であるべきだとヴィルトガンスは考える
のである。1922年1月1日に、マックス・デヴリエント Max Devrient
(1857-1929)の舞台生活40周年記念に際して、ヴィルトガンスは次のような
祝辞を述べている。

「わが父なる都市ウィーンは、かつては芸術をはぐくむ豊かなメトロポ
ールであり、その意味はオーストリアの境界を越えて広がっています。こ
の都市の名前と不可分に結びついているのは、古いブルク劇場の名前です。
そのブルク劇場は、ラウベ Heinrich Laube (1806-1884) やディングルシュ
テット Franz Freiherr von Dingelstedt (1814-1881)のもとでドイツの指導
的な舞台となっていました。あなたが最初に登場されたとき、第一級
の詩人であるアドルフ・ヴィルブランツ Adolf von Wilbrandt (1837-1911)
にその指揮が委ねられました。オーストリアやドイツ、いや全ヨーロッパ
中にあれほど多くの輝きがそこから発した場所は、もちろん何と謙虚だっ
たことでしょう。」⁽²⁹⁾

父親と息子との対立をテーマにした『怒りの日』*Dies irae*は、1918年に
ブルク劇場で初演されたが、それは劇作家ヴィルトガンスにとって、初めて

オーストリアの詩人アントン・ヴィルトガンスの栄光と挫折のブルク劇場での初演だった。そのときのブルク劇場のディレクターはアルベルト・ハイネ Albert Heine (1867-1949) だったが、彼は「このような不都合な星のもとで劇場を指揮するより、むしろ俳優であり、またそうあり続けたいと思ったので」³⁰⁾ブルク劇場のディレクターの職を放棄した。ヴィルトガンスが受け継いだブルク劇場のディレクターの職は、すでに困難な状況のもとにあったが、その背景にはまた、ブルク劇場を「ドイツ文化」の中心にしようというヴィルトガンスの理想とは裏腹に、紛れもなく当時のオーストリアの政治的思惑があった。ヴィルトガンスは、『貧困』*Armut* (初演 1915)、『愛』*Liebe* (初演 1916)、そして『怒りの日』という市民劇三部作を書いていたが、「社会劇のオーストリアでの先駆者」³¹⁾と評されるヴィルトガンスも、政治的には左右どちらでもない中立の立場であり、その視線は、政治的な問題ではなく、もっぱら人間の内面の問題に向けられていた。これらの劇作品については、稿を改めて論じよう。

そして忘れてはならないのは、ベルリンで大成功していたマックス・ラインハルト Max Reinhardt (1873-1943) が、ブルク劇場のディレクターとして、その劇団を引き連れて乗り込んでくることに対するブルク劇場関係者の大きな反対である。とくに大きな既得権をもったブルク劇場専属の俳優たちは、その既得権のゆえにこれに徹底的に反対した。ヴィルトガンスが思いがけず、ブルク劇場のディレクターという名誉ある地位を提供された背景には、すでにその挫折の要因があったことになる。アドルフ・フェッター Adolf Vetter に宛てて書かれながら、投函されずに机の引き出しに忘れられていた手紙のなかで、ヴィルトガンスは、「ブルク劇場は革新されなくてはなりません。しかも、俳優からです。若い血を鬱血した血管に注ぎ込まなくてはなりません。そしてこの若い後継者がよく考え抜き、その方向へと計画的に仕事をしなく

てはなりません。」⁽³²⁾と、ブルク劇場の改革についての意見を表明している。

しかしながら、改革というものはそもそも、失敗を前提に行われるものである。ヴィルトガンスは、古い時代の俳優たちが跋扈している劇場を、自分の考えるドイツ文化の中心に変えようとするが、その因襲的な劇場は、そう簡単に動くものではない。自分の理想とする上演を行うために、ヴィルトガンスは若い俳優を養成するためのもう一つの劇場の案を、同じ未投函の手紙のなかで提案している。

「文学的な実験を行う舞台を、私たちは緊急に必要としています。しかも、二つの方向で。一つは、俳優を育成すること、二つ目は現代の文学と舞台芸術のためです。新しい精神と親密な関係にあるブルク劇場の演出家たちは、そこでブルク劇場が必要とするような演出家や俳優を育てるので、一つ一つの役はそこでもまた、ブルク劇場の第一線の俳優が演じることが出来ます。そして若い人たちは、これらの俳優について学ぶことができます。ブルク劇場とその芸術に関する限り、拒否されてはなりません。」⁽³³⁾

ブルク劇場が、古典から現代劇までを高い芸術的水準で上演できる劇場であるためには、このような抜本的改革が必要であると、ヴィルトガンスは考える。しかし、その理想が高ければ高いほど、第一次世界大戦後のオーストリアの現実との齟齬が大きくなる。理想主義者であるヴィルトガンス自身も、もちろんそのことに気づいていないわけではない。それは、ヨゼフィーネ・リヒターに宛てた次の手紙からもわかる。

オーストリアの詩人アントン・ヴィルトガンスの栄光と挫折

「あなたがブルク劇場に、現代の人々に対してもまた、あなたの青春時代のミヒャエラプラッツの劇場がかつてそうであったものに再びなることを望んでいらっしゃることは、それはたぶん叶わぬ夢でしょう。というのも、その間にブルク劇場が別のものになったばかりでなく、人々もまた別のものになったからです。もしもこれらの人々に昔のブルク劇場を取り戻したとしても、彼らはそれを気につけないことでしょう。その当時、ブルク劇場は貴族と市民の文化に根ざしていました。いまや貴族も市民もいなくなり、そして、あのブルク劇場はそもそも誰のためなのかと、疑問になります。」(メートリング、1921年1月20日)³⁴⁾

ブルク劇場がミヒャエラプラッツにあった頃、それは、ウィーンの宮廷 Hofburg のそばにあった。だから、1888年にリンクシュトラッセに完成したブルク劇場は、もともとは Hofburgtheater だったのだ。第一次世界大戦を境にして、この劇場を支える観衆の層も変化してしまったことを、ヴィルトガンス自身も承知していた。承知していて、なお、ブルク劇場を、昔のそれではなく、新しい時代に即応しつつ、しかも、高い芸術を実現する場にするというのが、ヴィルトガンスの意図であったことになる。それは、もとに戻そうとするアナクロニズムより、もっと困難なことではないだろうか。

ヴィルトガンスは、ホーフマンスタールとも何度か手紙のやりとりをしている。このホーフマンスタールもまた、オーストリアを離れたロートなどは違って、たとえばザルツブルク音楽祭を通じて、小さくなってしまったオーストリアの文化について真剣に考えた文学者である。あるいは、ナチに加担して、最後は自殺に追い込まれるヨーゼフ・ヴァインヘーバーは、どうだったろうか。「両大戦間時代のオーストリア文学の全体像を描く」という私

の構想の道の遠さを、いまさらながら痛感するが、少なくともヴィルトガンスの場合について、ある程度の結論を、ここで得ておきたい。

ホーフマンスタールの死をヴィルトガンスは嘆くが、後には、「ホーフマンスタールのような精神が、どうしてレヴューの構想と取り組む、などということになったのだろうか」³⁶⁾と、ホーフマンスタールにさえそのような仕事に従事させたこの時代を嘆く言葉を吐いている。すでに引用したいくつかの手紙から読み取れるように、ヴィルトガンスは、現実をまったく無視して理想を追い求めるような理想主義者ではない。その理想には、自分を取り巻く現実に対するどうしようもない深い嘆きがこめられていることに注目しておこう。

時代は、ヴィルトガンスが構想したブルク劇場で演じられる古典劇や現代劇ではなく、低俗なレヴューを求めていた。保守的とされるウィーンでも、この大衆文化の時代にはレヴューが流行した³⁶⁾が、ドイツ語圏においては、やはりベルリンの果たした役割は大きい。ベルリンこそが、その内実は問われないとして、この時代の、そしてやがて来るナチの時代の「ドイツ」の首都であることに間違いはない。メトロポールをその独特の嗅覚で求めたロートやヴァイスは、ウィーンからこのベルリンに活動拠点を移したが、「オーストリアの詩人」ヴィルトガンスは、講演旅行でドイツ各地を回るものの、ウィーンとその周辺が彼の活動範囲であり続けた。

ドイツ語圏の新しいメトロポールであるこのベルリンについて、ベルリンのヘルマン・キーンツルに宛てて、ヴィルトガンスは次のようなことを述べている。

「しかし有難いことにベルリンはドイツではありません。正直で礼儀正

オーストリアの詩人アントン・ヴィルトガンスの栄光と挫折

しくて、誠実に物事を熟慮するドイツの人を私たちは愛していますし、もしも私たちのことを知ってくれたなら、彼のほうでも私たちを愛してくれることでしょう。私たちがこう考えていることを伝えなくてはならないでしょう。これは、真の文化連合であるドイツとオーストリアの国民的結合の本来の課題でありましょう。」(メーニヒキルヒェン、1924年3月27日)³⁷⁾

この時点で、オーストリアは国家としては永遠に「ドイツ」ではないことが確定されていた。その「ドイツ」の首都がベルリンで、ウィーンの2倍以上の人口をもつ、名実ともにドイツ語圏のメトロポールであったはずのベルリンは、ヴィルトガンスにとっては「ドイツ」ではない。私自身は、かなり以前から、「ドイツ」を括弧付でしか言えなくなってしまったが、ヴィルトガンスがここで言う「ドイツ」は、もちろん国家としてのドイツではない。文化としての「ドイツ」と、とりあえず考えてみよう。国家としてのドイツとオーストリアは、今後決して一つの「ドイツ」になるはずはない、と少なくともこの時点では考えられていたはずだ。国家としてみれば、オーストリア人とドイツ人がそれぞれ存在している。

ドイツとオーストリアは、国家として統一するとか、あるいは、第一次世界大戦のように、国家として連合するとか、そういうのではなく、文化として、あるいは、国民感情として、もともと一つのものであったという認識を、ヴィルトガンスはしていたことになる。

オーストリアはこのドイツ文化に含まれるものであり、その首都ウィーンこそ、国家的・政治的枠組みを超えた「ドイツ」のメトロポールにふさわしいと、理想主義者ヴィルトガンスは考えるのである。しかしながら、文化の大衆化は、ヴィルトガンスの考える文化を維持する基盤を崩壊させている。

だからこそ、黄金の 20 年代などといって大衆文化を謳歌しているベルリンは、この「ドイツ」ではない、ということになる。

理想的にはそれは正しいのかもしれない。しかし、現実には、このような理想とはまったく関係なく流動している。そもそもヴィルトガンスがブルク劇場のディレクタに選ばれたこと自体が、ヴィルトガンスの理想の故ではない。ヴィルトガンスはローベルト・ホールバウム Robert Hohlbaum (1886-1955) に宛てて、ブルク劇場での挫折を次のように締めくくっている

「私は私に報復する政治の犠牲となりました。なぜなら、私はその政治の影響力と、純粋に中立的で芸術的な領域で戦ったからで、そのためにこの戦いのあらゆる瞬間に、私は孤立していたからです。ときには、この悲しむべきオーストリアの一章を書き下ろしたいという誘惑に襲われることもあります。私の神経は、自分がまさに体験したばかりのこととこれ以上かかわるという緊張力がありません。」(メートリング、1922 年 12 月 21 日)⁽³⁸⁾

ヴィルトガンスは、すでに見たように、ブルク劇場での孤立無援の絶望的な戦いのあと、『少年の日の歌』を書くことによって、少年時代の世紀末ウィーンに、多くのオーストリア人に共通の原風景を求める。それは、両大戦間時代のオーストリア文学に共通する、過去への傾斜である。

V

ブルク劇場での挫折ののち、ヴィルトガンスはもう一つ大事な仕事を残し

オーストリアの詩人アントン・ヴィルトガンスの栄光と挫折
ている。それは、ヘクサメターの叙事詩『キルビッシュ』 *Kirbisch oder Der
Gendarm, die Schande und das Glück* (1927) である。これについては稿を
改めて論じたいと思うが、この小論の文脈において、どうしても指摘してお
かなくてはならないことがある。それは、ヴィルトガンスの青春の日の抑鬱
を癒してくれたオーストリアの牧歌的風景が、第一次世界大戦後はすっかり
形骸化してしまったということである。いや、形骸化したというより、風景
こそ戦前とまったく変わらないが、そこに暮らす人々にまで、戦争中の退廃
が浸透してしまったことを、ヴィルトガンスは嘆いているのである。

この叙事詩の構想を、ライプツィヒの出版社主アルフレート・シュターク
マン Alfred Staackmann に宛てた手紙のなかで、ヴィルトガンスは誇らし
げにこう語っている。

「今はもう家で私の叙事詩のための準備に精を出しています。それは、
もしうまくいけば、素晴らしい一度限りのものになります。戦争中のあ
る村のモラルの衰退で、この世界全体のモラルの崩壊が明らかにされるで
しょう。」(メートリング、1925年5月4日)⁽³⁹⁾

やがて、メーニヒキルヒェンという小さな村に起こるスキャンダルが始ま
りである。ヴィルトガンスは、メーニヒキルヒェンの人々から受けた印象を
もとに、この叙事詩を苦勞して書き上げるのだが、それが村人たちから思い
がけない反応を受けてしまう。文学作品にはつきものの、名誉毀損の問題で
ある。もちろん、ヴィルトガンスは、村人を中傷しようとしてこの叙事詩を
書いたのではない。戦争によるモラルの失墜は、この小さな牧歌的な村を例
外としてくれなかったこと、そしてこのモラルの喪失がそれほど大きな社会

問題であることを、ヘクサメターを通じて表現しようとした⁽⁴⁰⁾のだが、それは結果として、モデルにされた村人たちの怒りを引き起こすことになる。もちろん、それがまた、モラルの失墜でもあるのかもしれないが、結局、オーストリアの風景は、戦争によってほとんど何も変わらなかったが、人心は長く続いた戦争によって荒廃し、牧歌的世界は牧歌的風景に取り巻かれつつ、変質し崩壊した、ということである。

ヴィルトガンスが『少年の日の歌』によって、眼前の牧歌的風景ではなく、過去のウィーンに、過去であるがゆえにもはや戻ることのない、そして、そのかわり、荒廃することも崩壊することもなく世界を透視しようとしたのが、この『キルピッシュ』の意味であることを、ここで確認しておこう。

二度目のブル劇場の挫折は、ヴィルトガンスの健康上の理由、持病の悪化がそのもっとも大きな原因であるが、このとき彼は、『少年の日の歌』の歌の続編である *Hell Dunkelblau* の構想を抱いていた。ヴィルトガンスの視線は、「明るくて暗い」過去に向かっていたのである。それは、オーストリア人として、もはや「明るい未来」を見ることができなくなっていたヴィルトガンスの置かれていた状況を示している。

それにもかかわらず、と言わなくてはならないが、ヴィルトガンスは、最後まで、ブルク劇場への夢を捨てきれないでいた。

「15歳から20歳まで、ほとんど毎日その1階の立ち見席に立っていた、がしかし、ブルク劇場は今日、廃墟である」⁽⁴¹⁾とヴィルトガンスが感じるブルク劇場を、ドイツ文化、しかも、ヴィルトガンスが考える壮大な「ドイツ文化」の中心に据えるというのは、あらゆる事情が許さない。しかし、ヴィルトガンスはそれでも、それでもブルク劇場を愛してやまなかった。それは、劇場総支配人のフランツ・シュナイダーハン Franz Schneiderhan に宛てた

オーストリアの詩人アントン・ヴィルトガンスの栄光と挫折
次の手紙からわかる。

「私が生涯で二度、私の全力と健康と私の本来のライフワークを犠牲にしたブルク劇場は、私にとって将来大切でなくなるということではありません。それどころか、私の愛のすべてと私の信念のすべては、ブルク劇場それ自体とその将来に向けられています。そして私は、自分がかく若い時代以来ずっとこれほど大事なものをもらってきたこの劇場に、もしかしたら、言動が不自由だったディレクタとしての身分のときより、現在のフリーの作家としてほうが、もっと大事な奉仕ができるのではないかと確信しています。」(ウィーン、1931年10月5日)⁽⁴²⁾

二度目の挫折を、ヴィルトガンスはこのように締めくくっている。「ブルク劇場の仕事 Geschäft は、それがまさに商業劇場 Geschäftstheater でないことだ」⁽⁴⁴⁾と言うヴィルトガンスは、文化が大衆化し、コマーシャルイズムに支配されていく時代の、最後の抵抗、ドン・キホーテの抵抗を想像させてしまう。

そのヴィルトガンスも、すでに述べたように、もう一度だけ、栄光の時を訪れる。そのときには、もちろんヴィルトガンス自身はこの世にいない。第二次世界大戦後、占領状態にあったオーストリアが、再び共和国として、ドイツとは別の出発をした1955年である。

ヴィルトガンスは、オーストリアの風景とそこに透視される牧歌的世界を謳った詩人として、つまり、「オーストリアの詩人」として「復活」した。そこには、オーストリアはオーストリアであってドイツではない、という、ある意味では、あまりにも大きなドイツの歴史的犯罪に対する責任回避の姿

勢がある。つまり、先走って言えば、ヴィルトガンズは、第二次世界大戦後のオーストリアの再出発に際して、ドイツによる最初の被害者であるオーストリアの代表的詩人に祭り上げられるのである。しかしながら、ヴィルトガンズ自身は、少なくとも第一次世界大戦後のオーストリアの再出発に際して、ドイツとは違うオーストリアなど、考えていなかった。オーストリアは「ドイツ人」の国に戻ったのであり、政治的・国家的な統一ではなく、オーストリアがまた「ドイツ文化」の一部、しかもそのもっとも重要な一部となることを、ヴィルトガンズは望んだのである。そして、その中心には、ベルリンではなくウィーンがある。そしてさらに、そのウィーンには、「ドイツ文化」の中心であり、その文化の伝統をもっともよく体現すべき使命をもったブルク劇場がある。なぜなら、ヴィルトガンズの考える「ドイツ文化」とは、次のようなものだったからである。

「そして実際、世界のどの国民もドイツ人のように、原作に忠実な翻案のこれほど大きな仕事を成し遂げたことはありません。そして、世界のどの劇場もドイツの劇場のように、この仕事を生き生きと舞台上で表現しているところはありません。ギリシャ悲劇から、カルデロン、シェイクスピアとモリエールを経て、イブセン、ストリンドベリ、バーナード・ショーまで、これらのすべてがドイツの共有財産です。」⁽⁴⁰⁾

この文章は、ブルク劇場の150周年を記念して、オーストリアの代表紙「ノイエ・フライエ・プレッセ」Neue Freie Presse（現在は「プレッセ」Die Presse）の1926年4月4日号に載せられたものである。この新聞の読者であるオーストリアの知識人に対して、ドイツの文化とは、ドイツ人のみが創

オーストリアの詩人アントン・ヴァルトガンスの栄光と挫折

造してきたものではなく、その淵源を古代ギリシャに求め、周辺諸国の偉大な文化をも自分のものとして吸収しつつ成立したものである、とヴァルトガンスは訴えているのである。ドイツの国民劇場であるブルク劇場は、そのドイツの文化の淵源の故に、世界に向かって開かれた劇場であるべきであることを、ヴァルトガンスは構想する。

しかしこの構想も、第一次世界大戦後の混乱と驚異的インフレ時代にあつては、聖書劇三部作と同じく、壮大な時代錯誤にしかなり得ない。国立劇場であるブルク劇場は、国立劇場であるが故にまた、国家財政の危機がそのまま劇場運営の危機となる。

ビスマルクによって「ドイツ」から排除されることで、オーストリアはオーストリア独自の立場というものを模索しなくてはならなかった。いわゆる世紀末ウィーンの文化は、オーストリアが「ドイツ」であつて「ドイツ」ではないという危うい土壌に咲いた徒花だった。ヴァルトガンスが生まれたのは、まさにこの文化的土壌であつた。オーストリアはもはやドイツではないが、それでもやはり、文化の面ではドイツであり続ける。もちろん、帝国の周縁部からウィーンに人が集まるのだから、スラヴ的なものやマジヤールのものが奇妙に混淆する。カフカの作品の奇妙な混血動物、そして語源的にルーツを考察するところから語られるオドラデクなどを、この混淆状態の形象化として読み解くことができる。

カフカはもちろん、ウィーンの作家ではない。ウィーン中心部のグラーベン Graben のホテルには、カフカが友人のマックス・プロートとしばしば投宿したことを示す文字盤が取り付けられているが、終生プラハとは切り離すことができなかつたカフカは、しかし、その臨終の場として、ウィーン北郊のクロスターノイブルクを選んだ。ヴァルトガンスのメートリングとは、ウ