

ドイツ・バロックとイギリス旅回り劇団

青 木 一 行

Deutsches Barock und englische Komödianten

Kazuyuki AOKI

ドイツの17世紀は、カトリックとプロテスタントの信仰告白上の激しい抗争と、それに由因する30年戦争とによってあらわされる様に、暗く荒々しい衝動と血生臭く凶暴な本能の露わな斗争と、そして荒廃した人生への諦念が入り混じり混沌として、あたかも汚濁した魂の墓場の如き感を与えている。我々のうちに同化した形で生きるかに見える作品も思想も、あるいは一切がそこに安らぎを得る永遠の調和も、要するに何一つとしてそこには確実に独立し個有の相をとっては存在しえないものであるかの様に思われる。

「17世紀は孤立している。」リヒアルト・ベンツは云っている。「この時代から、意識的、直接的に18世紀に移行したものはほとんど無い。」¹⁾彼によれば、恰かも文化の楽土を思わせる18世紀も、17世紀をとび越えて、中世、ルネッサンスの志向に直接結びつくものであるかの如くである。ヤーコプ・ペーメの深い思索も、アンゲルス・ジレジウスの神秘主義も永く忘却されざるを得なかったし、グリムメルスハウゼンの自然に即した叙事文学もロマン派によって発掘されねばならなかったという。楽聖バッハは彼以前においては最大の才幹を有していたハインリヒ・シュッツの音楽を知らなかった様に見えるとも云う。

しかし、16世紀から17世紀への、又は17世紀への連続性が絶たれていると主張する事自体、文化意識の上でどういう意味を持つものであるか。「人は命名する事によって意識を呪縛する。」そして、遂に命名する事によって意識を呪縛し得なくなった時、彼は平坦な時の流れに百年目毎の塚石を立てて、束の間の便宜を得るのである。ベンツ自身、このことに気づいていたのではなかったらうか。

連続性の断絶はドイツ文学史上珍らしい事ではない。そんな断絶だったら、18世紀から19世紀にかけても見られたであろう。こういう断絶を経験しつつも尚更に民族的な文化の体質が保たれつつける所に伝統の力が存在するのである。

たとえば、ヴェルフリーンはバロック芸術を新らしく解釈し、評価し直したことによって、今日なおリーゲル

と共にその功績は忘れられぬ所であるが、彼においても17世紀芸術はほとんど専ら16世紀芸術の弁証法的対立物と見られ、その継続とは見られなくなっている程である。²⁾

彼の立てたバロック・カテゴリーは印象主義の諸概念を17世紀芸術に適用したものと考えられるが、彼はバロックに底流として元来含まれている自然主義的傾向と古典主義的傾向とのうち後者を切り捨ててしまっているのである。この為彼のカテゴリーは簡明にはなったけれどもその事によってバロックの性格の複雑さが全幅的には捉えられなくなってしまう。ハウザーの言う如く、バロック時代に入ると芸術は厳密な意味においてもはや統一的様式性格というものを全く持たなくなって来たのであり、³⁾自然主義的であると同時に、古典主義的であり、分析的であると同時に総合的でもある様になって来る。ゴシック以来芸術様式の構成は複雑になる傾向を持つが、それでもバロック以前の芸術については、その時代の芸術意欲をその様な区分において分析して見ることがまだ可能であった。歴史のうちでも不変といわれるものは、多く前代において超克されたものの残渣であるか、あるいは既に不変のこととしてそれ以上の精査が為されなかったものかの何れかであるといわれる。しかしその逆に、前代に比べて或るエポックが全く変化をしたといわれる場合、それがただ特殊分野に於ける特称的判断の正しさをエポック全体に及ぼす危険を冒している事も同様に多いであろうとは容易に考え得られるのである。ヴェルフリーンにおいてはルネッサンスの主観主義が過小に評価され、バロックに於けるその意義が過大に評価されている。「彼は印象主義的芸術意欲の発端、すなわち、芸術史上における最も資本主義的な方向転換は17世紀に起ったとするが、しかし、芸術的世界観の主観化、“触覚像”から“視覚像”へ、実在から仮象への転換、印象と体験としての世界という構想、主観的観点を第一義的なものとする考え方、あらゆる視覚的印象にまつわる過渡的性格の強調、これらはたしかにバロックにおいて完成したものにちがいないが、それ以前すでにルネッサンスおよびマニエリスムによって充分に準備され

ていたものなのだという点をヴェルフリーンは見すごしている」⁴⁾ というハウザーの言葉は、ルネッサンス、マニエリスム、バロックの芸術理論の推移からいって妥当としなければならない。

17世紀をバロックの時代と呼ぶ様になったのはそれ程古い話ではない。しかも文化史上の事実と文学史上の事実とが必ずしも一致した時期において現われたものとする事は出来ないが、それにも拘らずドイツの文化とドイツの文学は16世紀の発展系統に見られる二重性を強く17世紀に持ちこしているといわれる⁵⁾。それは結局、カトリックとプロテスタントの精神的背馳が芸術的統一を遂に持ち得なかつた事実に戻するであろう。18世紀ドイツに一斉に、芸術的開花が見られたという事も、17世紀の斗争が根本的な解決を見たという事を意味していない。ただそれは一方の側において、失った版図に対する諦念と、他方の側において新たに得た版図に対する満足とが均衡を危うく保った点において表面立って抗争が中止され、社会的な鎮静が得られたというに過ぎないのであり、18世紀のドイツ個有の文化の開花は、その様な危機解消の一形式のドイツ的な表現である。

16世紀のイタリアに眼を向けよう。1541年、レーゲンスブルク会議においてコンタリーニの宗教和議が失敗に帰した。これはカトリック自身の内部に生じた宗教改革の人文主義的運動のまず第一の終末であった。スペインによるローマ劫掠後、勢力を1520年の「神の愛のオラトリウム」の頃のそれまで回復せんとしたサドレト、コンタリーニ、ポーレなどのルター主義との和解工作も単なる理想主義であったことが、ここに明瞭にされたのであった。反宗教改革への気運はこうして醸成されて来た。この気運を決定的に戦闘的態度に動かしたものは1545年に開かれたトリエントの宗教会議であろう。反宗教改革は芸術の形式主義と感覚主義に対して挑戦し、その激しい斗争のうちに芸術上大きな役割を受け持つことになった。

ローマ教会は16世紀の100年のうちに、一つの大きな変貌をとげている。ローマ教会が芸術様式史上マニエリスムと呼ばれるものから、バロックへと転換した事実である。16世紀初め、初期バロックと称するものがイタリアに生じ、これはやがてマニエリスムと交替する。そして更に16世紀末に至って盛期バロックの時代が出現するのである。この様式自身の変遷がW・ピンダーやW・ヴァイスバッハの考えている様な⁶⁾ 様式の発展史的対立を作るものか、あるいはハウザー自身の主張する様な社会的対立をなすものか、ここではにわか断定を避けたい。この様なローマ教会の態度をもって宗教による芸術の悪用とする観方もあろうが、カトリックがマニエリスムからバロックに関心を転じたという歴史的事実が、バロックをしてローマからヴィーンへ、さらに南ドイツライン地方、スペイン、メキシコ、ポルトガル、パラグ

アイ、ペルー、北京へと拡大せしめる因をなした事は確かなのである。⁷⁾ ただしバロックはマニエリスムの芸術理論を一層推し進めた点で相違を有するが、その伝統を強く引くものであり、従ってマニエリスムの生れたヨーロッパの精神的風土の影響をも又強く受けついでいる。ゴシック以来はじめて、ヨーロッパ的な規模の様式として栄えたマニエリスムの後を受けて、バロックは更にその広芽をしのぐ大規模な文化様式たり得たのであったが、リードがヨーロッパ以外の国々を引き合いに出してバロック様式の勝利をうたう時、文化様式の拡大と、その文化様式を受容する生活体験上の必然性とは或いは無関係であるかも知れない。リードは北京にまでバロックが導入された事に関し、ジェスイット会士がここに離宮を建てたという事実一つを取り上げて述べている丈であるが、これ丈の事実からバロック芸術がいたる処で支配的な様式となったなどと結論づける事は出来ない筈で、様式が支配的となるには、受け容れる側に於いてそれ丈の精神的、社会的な必然があったと見なければならないであろう。又リードはバロックを単に反宗教改革の芸術として規定し、人間の精神を古典主義の羈絆から解放したと書いているが、それも一種の偏見である。何故ならば、バロックはここでは古典主義に対立する性格を持つ様式としてはなほ単純なものに還元されているが、むしろバロック的なもの存在する所には必ず古典主義的な傾向が見られるものであり、明瞭に古典主義に対立する図式を求めようとするならば更に時代を下って、ロココの時代を取り上げてみると良いであろう。単に官能的、感覚的芸術意欲として、形式を破る様な動的な状態を表現せんとする芸術意欲としてバロックを見る丈では、ルネッサンス以来、マニエリスムを経てバロックにまで受けつがれている合理精神の存在が説明出来ないのである。

さて、反宗教改革は16世紀にマニエリスムからバロックへと転じているが、元来反宗教改革の精神からすればマニエリスムの方が一層忠実であると云い得るのである。時代的にもマニエリスムの方が反宗教改革に近い。しかし反宗教改革運動の芸術的綱領とか、広汎な大衆への芸術による働きかけとは、バロックによって始めて実行に移されたものであるし、反宗教改革運動に添った教会の諸任務の遂行上、マニエリスムよりもバロックの方が効果的であった。この点に関してはハウザーが合理的で妥当と思われる説明をしている。⁸⁾ この文化史上の支配的傾向の交替は同時に、冷やかな主知的傾向から官能的、感情的で理解し易い芸術様式への移行を意味していたのであった。

さてドイツにおけるバロックは何時、如何にしてもたらされたものであろうか。

17世紀後半、ドイツに後期ルネッサンスとバロックが同時に開花した。そして18世紀になってドイツ的な文化

が現われる。この頃のドイツ文化を観察するには全ヨーロッパ的な視野のもとに行われなければならない。ベントは云っている。「16世紀においてドイツ事情の理解の為に不可欠な国はイタリアだけであった。」⁹⁾ しかし18世紀に入ると音楽と建築を知る為には我々はイタリアを知らねばならない。文学と哲学を知る為にはスペイン、フランス、オランダ、イギリスそしてスイスまで知らねばならない。たとえばクロップシュトックを知る為にはデンマークやスエーデンの知識も必要となるだろう。ヘルダーを読む時、バルチック沿海州も頭に浮んで来る。そしてハイドンの音楽の本質を知る為にはボヘミア、ハンガリーが理解されねばならないのである。今日、バロックを時代区分として明確にする事は未だに成功していない。ベントは新様式であるバロックが真実ドイツ的な形をとって発展する様になったのは18世紀前半であるとしている。¹⁰⁾ 彼によればドイツ・バロックの最初の動きはフランスをはじめとする外国の盲目的な模倣から生じたものではなく、むしろこうした外国に対する明らかな緊張から生じたものであるとし、ルイ14世治下のフランスにとって好敵手であったオーストリーが、政治的な力の増強と自分そのものの発見というファクターにおいて、この新しい様式をドイツにもたらしたものであるという。¹¹⁾ ベントによれば確かに1687、1688年のモハーチュの戦い、ベルグラードの占領という史実の年代以降にまで下らねばならなくなる。もっとも彼は、イタリア風のバロックがイタリア人によってドイツにもたらされたという条件のもとにおいては17世紀バロック説を承認し、更に1650年頃から以降に関してはフランス風のバロックの存在をも認めているのである。¹²⁾ これはフランスではルイ14世の親政開始以前のリシュリュー、マザランの時代で、いわゆる「大世紀」を精神的に二分してみると、比較的芸術界に自由さと余裕の見られる前半期に当たっている。それは又個々の芸術作品が、未だその自律性を保持し、盛期バロックの自然主義と主観主義が、国王を中心とする宮廷の精神的帝国主義のもとに規制されていなかった時代である。

更にヴェンツラフ・エゲベルトは所謂ドイツ文学上のバロックの主要期として1630～1730年の1世紀を想定している。¹³⁾ この論文は「17世紀のドラマに於ける信仰と理性の機能として」と副題されるところのドイツ・バロック悲劇を扱ったものであるが、この論文が含まれている「ドイツ文学の形成力——バロックから現代まで——」のうちバロックを扱った論文は4篇あり、ヴェンツラフ・エゲベルトをも含めて、リヒアルト・アーレヴィン、ハインリヒ・オト・ブルガーの3人ともバロックあるいは盛期バロックを17世紀に指定している。ブルガーはデカルトの「方法論叙説」、コルネーユの「ル・シッド」の現われた1637年をフランス古典主義およびドイツ・盛期バロックの開始期に当て、半世紀をもって盛期

バロックは啓蒙主義に交替すると見ているのである。これまで通用している時期区分はヴィルヘルム・シェラーの文学史に採られる如く、政治的観点から30年戦争終了の1648年をもってバロックの開始とするものである。

しかしバイスナーはこの時期区分には懐疑的であって、「前半を前の時代に、後半を後続する時代に併せてしまう時、独自の本質的なものが見誤られるような2つの無意味な部分に分けるもの」であるとしている。¹⁴⁾ 又ハンカーマーの様に、ドイツ初期バロックと称し得るものが各地に見られたのは16世紀末、17世紀のはじめとする学者も居るなど、この点で各人が一致した意見を持つという事は困難な様である。ハンカーマーの説にしたがえば、ドイツ・バロック文学はイタリア・盛期バロックとはほぼ時を同じくしていた訳で、文化的にはローマからパリへと文化の中心が移る以前に当るわけである。ドイツ・バロック文学が外国のどの時期の文化思潮の影響を受けて展開せしめられるようになったのかは実際には判っきりしない。ただ、トリエントの宗教会議が1563年に終り、イエズイット会士の教義布宣の動きが強まった時期——第2代の会長のライネツの時代(1556～1565)——に於いて教皇権の強化とプロテスタントの撲滅が目標となり、文化攻勢が激化されているから、バロック様式がこの時期に一気にヨーロッパ的な支配をめざして拡大して行った事は容易に想像されるのである。

イエズイット会は第4代会長クラウディウス・アクワヴィヴァの頃(1581～1615)“Ratio et institutio studiorum Societatis Jesu”(イエズイット教団の学理と教授)という指導要項が定められ、イエズイット派の学校に与えられている。子供達、大人達にそれぞれ適当な手段、方法で教義布宣の試みが反覆され、1618年には会士の数は13,112人に上っている。その分布している州は32を数えた。イエズイット会士がフランスに入ったのは1562年であり、1603年には宮廷聴罪師としての役割りを果たす様になっている。

彼らの役割りは先にも述べた如く教皇権の強化と異教徒の排除であったから、彼らにとって文化的、文学的な新様式の露払いをつとめることは第二義的な問題であったかも知れない。しかし飽くまでも俗世間から眼をはなさぬ彼らの活動が文化史、文学史的に重要なものとなったことは驚くべきである。宗教改革によって失った領域回復の熱意は国際的な教会組織と相俟って、各地に修辭学的なフマニスムを形づくりつつ、ロマネスクの文化圏からさまざまなモティーフや宗教的力をドイツに持ちこんで来る。¹⁵⁾ 彼らを政治的に支持したのはケルン、ヴィーン、ミュンヘンなどであった。殊にオーストリーではイエズイット教団は強力であった。16世紀半ば、マクシミリアンの孫に当るフェルディナントI世は福音教会派の活動を嫌い、この動きを阻止し、出来得れば旧態制

に復することを願って1550年、イグナチウス V・ロヨラに依頼し、数名のイエズイット会士を派遣を取り計らってもらった。1551年2名のイエズイット会士がヴィーンに到着、その後更に10名が到着した。彼らは大学で2つの講壇を得ている。エリッヒ・ツェラーはその2人のイエズイット会士の名をペルトス・カニジウス及びラムベルト・アウアーと挙げている。¹⁶⁾ 市の参事会は彼らにレオポルド市街に別邸を提供している程であるから、¹⁷⁾ 少くともヴィーンでは非常な厚遇を得た事は確かである。1545年になると彼らはカルメル派修道院のアム・ホーフに移り、ここにギムナジウムと学生村を設立しているのである。反宗教改革の運動が大学において成功すると、大学の聴講生の数の増加に伴って、イエズイット教団が町の中で経済的な意義を高めるという事もあったらしい。同じオーストリーのザルツブルク大学は1623年バイエルとシュヴァーベンのベネディクト派の修道院の協力で開校の運びになったが、皇帝と教皇の承認を得てからは聴講生の数が飛躍的に増加し、イエズイット教団が経済的な町の支配を得たという事もある。¹⁸⁾ ヴィーン大学ではイエズイット会士の講壇は次第に勢力を得て1593年には大学の学生数の5倍の1,000名という聴講生があった。¹⁹⁾ ルードルフ II世が即位してから後、教授団からプロテスタントの姿は消えてしまった。ドクトル称号を得る者はローマ・カトリックの信仰を守らねばならなくなった。グラーツでは1585年に大学が設けられたが、これもイエズイット教団の施設として創立されたものであった。元来ドイツの大学は、在来の修道院や都市の学校ではより高い教育に対する要望に応じ切れなくなったという事情から設けられたもので、1348年にプラークに創立されたのをはじめとして、ヴィーン、ハイデルベルク、ケルン、エルフルトなどが14世紀に建てられ、更に10の大学が15世紀に入ってから新設されている。設立者は諸侯、諸都市であったが最終的に許可を与えるのは教皇の権限であった。この14,15世紀の大学の性格はスコラ哲学的思想を骨子とし、教会教義の枠内における世界観の樹立あるいは証明などであることは当然であった。²⁰⁾

オーストリーがイエズイット教団の一つの根拠地となったことには種々の原因もあるが、オーストリーとスペインとが王室同志家族関係にあったという事も一つとして挙げられるだろう。

又オーストリーにおいてはドイツにおけるのと対照的にバロックの民衆色の濃い長い伝統が途絶えたことが無い事から、²¹⁾ イタリア、バロックを文化的背景とするイエズイット教団が容易に民衆の中に溶けこめたという事もあったかも知れない。

このオーストリーにあるイエズイット教団は16世紀から17世紀にかけて絶えず北方へ射光しつづけた。バロック期のオーストリー演劇は南から北への絶えざる働きか

けに影響されている。これに比較すれば北から南への影響はずっと小さなものであった。²²⁾

イエズイット教団は演劇の部門でも大いに活躍している。ナーゲル、ツァイトラーも膨大なドイツ・オーストリー文学史中でオーストリー・バロック期に最も重要な二つの演劇的現象の一つに教団の演劇活動を挙げている。²³⁾

16世紀の戯曲のタイプとして特色を有するものは三つある。その一つは神秘劇であり、第二に聖書に素材を得た悲劇であり、第三に新旧キリスト教の信教上の斗争を扱ったものであった。²⁴⁾ それが17世紀になると、神学的フマニズムの精神に生きる目的文学の傾向に変わって来る。そのあらわれの一つとして教団劇、そしてもう一つ学校劇が特筆されねばならない。これら17世紀の演劇における二つの新しいジャンルは、16世紀の戯曲タイプに初期の啓蒙主義的、政治的傾向が加わって来たことから生まれた必然的な新しい部類別けであったかも知れない。²⁵⁾ しかしここではイエズイット教団の演劇的使命について深く立入らない。ただこの様な演劇ジャンルとは別に17世紀初頭からせいぜい20年足らずの間、ドイツ各地の都市、諸侯の宮廷を遍歴したイギリス旅回り劇団について、その旅回りという言葉にまつわる物哀しい響きと牧歌的で、ロマンチックな姿を思い浮かべつつ、挿話的に物語ってみよう。

イエズイット教団の演劇がラテン語による学校劇、あるいは教団劇を取扱ったことは、その対象がかなり限定された教養の高い少数人であったことを想像させる。もちろん1555年ヴィーンで演じられたベルギーのフラシスコ会派の修道士の「オイリプス」にしても、1557年のゲオルク・マクロペディウスの「ヘカストウス」にしても1560年のヴィルヘルム・グナファェウスの「アコラストウス」にしても、当時ヨーロッパのあらゆる学校の舞台において演じられたものであった。もちろん同じ台本だったわけではなく、いろいろな紛本があったものと考えられる。²⁶⁾ しかしそれにしても一般の教養の低い民衆にとっては理解し難い向きもあったであろう。民衆にもっと近い演劇的楽しみはイギリス旅回り劇団の興行によったのであった。

イギリス旅回り役者達がドイツ・17世紀に対して及ぼした影響はゲルダ・グロースに従って社会的 (sozial)、民族的 (völkisch)、芸術的 (künstlerisch) の三つに分けて良いであろう。²⁷⁾ それを要約してみると、

1. 社会的
 - a) イギリス旅回り劇団の演劇は全ての国民層を素材として包括していた。
 - b) 個々の民衆グループを差別なく橋渡しした。
2. 民族的
 - a) 混乱と戦争の17世紀にあって国家間、

州と州、人と人の間に一致し得る連帯を作った。

- b) ダンチヒ市の場合、高い文化水準に立つオーストリーとの強い結合を作った。
- c) ダンチヒ市は東北と東南の西ドイツ文化の接合点をなした。

3. 芸術的
- a) ドイツの固定した民衆劇芸術に奔放な生命感を注入した。
 - b) ドイツで中世以来殆んど変化していない職匠劇の素人演出法にすぐれたイギリス式方法を示唆してくれた。

などである。イギリス旅回り劇団のうちで最も知られているのはジョン・グリーン、ジョン・スペンサーの一座などであった。ジョン・グリーンはイギリスで旅の劇団を編成し、ドイツに渡って来たのであったが、それは1604年チュードル王朝の滅びた翌年であった。イギリスではもともと豪家に仕えていた道化役者などが、古い家柄の没落とともに、むかしのパトロンから独立して行ったという過程が見られるのであり、これがチュードル王朝治下の宮廷生活、文化生活の急速な発展によって、本格的な劇団結成の方向にむかったのである。²⁸⁾ とすれば17世紀になってドイツに渡って来る劇団には大小の差があっても専門的な性格の本式の劇団が殆んどであったと見ても良いであろう。入場料をとって見せる芝居というものが、民衆に対して金銭上、大きな負担となるものであったか、どうかは余り判らない。ハウザーはイギリス本国における芝居では大きな数の観客が動員可能であったし、入場料も見物人の大部分を占める労働者層の財布に見合せて定められたと述べている。²⁹⁾ ドイツの東北の辺境都市ダンチヒ³⁰⁾ ではその額は必ずしも一定していなかった。その都度市が定めていたのであるが、大体当時の価で2グロッシュンから1グルデンまでの間を動揺していたようである。³¹⁾ それ以前は、学生なら学校で、職人達はギルドの宿か、或いは古い銀の精錬所などで劇を上演していた。劇場としての建物はまだ無いが、これはダンチヒの場合、ゲルダ・グロースの言う様に独立的な都市で経済的な庇護が得られなかったという理由ばかりでもない様に思われる。オーストリーに於いてもこの時代、舞踏ホールが劇場に転用されるなどの例が多く、チロルに於いてもそうであったという例がナーゲル、ツァイトラーによって挙げられている。オーストリーで常設の劇場が開かれたのは18世紀に入ってから、クラゲンブルクにおいて始めてであった。だから、封建社会で大名、諸侯の援助が期待される処でも、自由ハンザ都市であっても事情は同じ様なものであり、原因はむしろ他に求められるべきである。まず旅回りの劇団が年に一、二度来る程度の上演回数しか見込めぬ都市で常設劇場の開設が行われないのは当然で、この様な事情は別と

しても、学校劇、教団劇が特定の奥深い場所で行なわれたという事、演劇の社会的使命が自覚されなかった事、本格的なドイツ人の劇団の組織が弱体であったこと、第一に演劇が芸術としての評価を確立していなかったこと、等々の理由がおそらく合併して、劇場建設の気運を盛り上げなかったものと考えられる。とにかく、ダンチヒの場合、16世紀、17世紀を通じて劇場というものは存在しないで、市役所とかコツゲントール・ホールで上演された。

ダンチヒの市会はジェスイット会士達に演劇の上演を許可しなかった。イギリス旅回り劇団の興行の場合、広告を市中に掲示したり、もし不入り場合には補償金を支払うなどの便宜を与えたが、ジェスイット会士達にはこれらの事は許されなかった。おそらくダンチヒ市が新教色を持った都市であった事と、ジェスイット教団がポーランドの利益のために働くのではないかという危惧の念があったのであろう。³²⁾

演劇の上演期間はダンチヒの場合二回、二月か三月の四旬節の前、或いは八月五日の大市、又はドミニクス市の期間に定められていた。職人達や学生達はほとんど連日の様に芝居をしていたが、専門のイギリスの役者達は大市の期間に上演する事を好んだという。ちょっとした芝居も大向うに喜んでもらえるという事情もあったのである。芝居はピラ広告を貼り出して知らされた。こうしたピラの最初はダンチヒで1601年であった事が知られている。人寄せは又、大鼓などを打って呼び屋による場合もあった。³³⁾

演し物はどの劇団も似た様なもので、先述したグリーン劇団が、1607年、1608年、グラーツで上演した時の芸題はマグダレナ王女から、兄弟のフェルディナンド大公のレーゲンスブルクに書き送った手紙から明らかにされている。³⁴⁾ 当時は上演前に当該の役所へ、上演演目を書き添えて上演許可伺いを出すのが定式であったが、実際にはこの手続きを省く場合もあったらしく、書類として芸題の残っているものは珍らしいのである。が、これによると11の芸題のうち、

シェークスピア “Kaufmann von Venedig”
マシンジャー “Großherzog von Florenz”
“Jude von Malta”
マーロー “Doktor Faustus”

などがよく知られたものである。これらは全てドイツ語に改作されたものである。

イギリス旅回り劇団は、当初英語で上演していたのであるが、追々ドイツ語が用いられはじめ、遂にはイギリス人の一人も居ないイギリス旅回り劇団まで出現する様になる。これらの演し物は民衆劇、人形劇、ラウフェンの舟乗り劇などの中に姿を変えて存在することになるが、ドイツ・バロックの即興的な性格はイギリス旅回り

劇の性格をある程度受けつぐものであろう。

こうした劇団は30年戦争中に次第に姿を消して行ったが、その原因は戦争への出陣による役者の交替、1639年のペストの大流行などが原因であると云われている。

- 註1) Richard Benz : Deutsches Barock. (Reclam-Verlag, Stuttgart 1949) S. 13.
- 2) アーノルド・ハウザー : 芸術の歴史 平凡社1958 Bd. II, S. 510.
- 3) アーノルド・ハウザー : ibid. S. 509.
- 4) アーノルド・ハウザー : ibid. S. 510.
- 5) Paul Hankamer : Deutsche Literaturgeschichte. (Bonner Buchgemeinde 1952) S.150.
- 6) アーノルド・ハウザー : ibid. S. 431.
- 7) ハーバート・リード : 芸術の意味 (滝口修造訳) みすず書房 1958 S. 116.
- 8) アーノルド・ハウザー : ibid. S. 454. f.
- 9) Richard Benz : ibid. S. 20.
- 10) Richard Benz : ibid. S. 251.
- 11) Richard Benz : ibid. S. 77.
- 12) Richard Benz : ibid. S. 251.
- 13) Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert : Die deutsche Barocktragödie (aus : Formkräfte der deutschen Dichtung von Barock bis zur Gegenwart) S. 5.
- 14) Friedrich Beissner : Deutsche Barocklyrik (aus : Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart. 1963 Göttingen) S. 46 f.
- 15) P. Hankamer : ibid. S. 151.
- 16) E. Zöllner : Geschichte Österreichs (Wien 1961) S. 237.
- 17) J. Nadler : Literaturgeschichte Österreichs (Salzburg) 1951 S. 107.
- 18) E. Zöllner : ibid. S. 238.
- 19) E. Zöllner : ibid. S. 237.
- 20) H. Rupprich : Humanismus und Renaissance in den deutschen Städten und an den Universitäten (aus : Deutsche Literatur. Reclam 1935) S. 6.
- 21) A. Anger : Literarisches Rokoko S. 45.
- 22) J. Gregor : Österreichisches Theater (Wien 1948) S. 112.
P. Han Kamer : ibid. S. 150. (ハンカマーはドイツ文学への影響のうち南と西の二つの方面からのものを重視している。西方からの影響としてはカルヴィニズムの文化的進攻、南方からの影響として、ジェスイットの指導のもとに組織を改めたカトリックを考えている。
- 23) Nagl-Zeidler-Castle : Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte Bd. I. S. 659.
- 24) 30年戦争 (1618~48) 以前には、新旧両宗派の教化と抗争のための歌なども盛んに行われていた様である。上部オーストリーの新教派の職人達の間では職匠文学が活気を有し、Steyr には職匠歌人の学校もあった。Paul Freudenlechner が Wels と Eferding で活躍している。彼は有名な職匠歌人で Luther 派に属し、カトリックやカルヴィニズムに対する反感をこめて歌った。(vgl. E. Zöllner : Geschichte Österreichs. S. 239)
- 25) Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert : ibid. S. 5.
- 26) J. Nadler : ibid. S. 108.
- 27) Gerda Groß : Das Danziger Theater (aus : Danziger Barockdichtung. herausgegeben von H. Kindermann. Leipzig 1939) S. 298.
- 28) アーノルド・ハウザー : ibid. S. 490.
- 29) アーノルド・ハウザー : ibid. S. 494.
- 30) ダンチヒはこの頃ポーランド王の支配下にあったがドイツへの親近感が非常に強く、ドイツ化を常に志向していた。文化の交流面でもポーランドよりもドイツに近く、ドイツ・バロックの南北の接点として重視する学者がある。(vgl. H. Kindermann : Die Danziger Barockdichtung. (aus : Danziger Barockdichtung).
- 31) G. Groß : ibid. S. 269.
- 32) G. Groß : ibid. S. 297.
- 33) G. Groß : ibid. S. 269.
- 34) Nagl-Zeidler-Castle : ibid. S. 733.