

グスタフ・グリュンドゲンスは何者か

文学部文学科演劇学専攻

ひらの
平野 つばさ

はじめに

グスタフ・グリュンドゲンス（一八九九～一九六三）は、第三帝国時代のドイツにおいて最も活躍した俳優の一人である。ヘルマン・ゲーリング（一八九三～一九四六）の保護下にあった当時のベルリン国立劇場の総監督を九年間にわたって務めあげ、戦後はナチスドイツのプロパガンダの協力者として非難を浴びた。ゲーリングはナチス政権下で航空相とプロイセン州首相を務めた人物であり、グリュンドゲンスは彼の庇護を受けていたのである。グリュンドゲンスをモデルとして書かれたクラウス・マン（一九〇六～一九四九）の小説『メフィスト』¹では、彼はナチス政権に協力する自己中心的な出世主義者として描かれている。その一方で、ユダヤ人俳優の援助やドイツ演劇の伝統の保護継承など、ナチス政権の水面下での活躍も知られている。また、生前の俳優らとの手紙のやり取りや、グリュンドゲンスの死後、俳優ウルリッヒ・ハウプトが行った追悼演説からは、劇場の俳優たちから厚い信頼を寄せられている様子が見受けられる。グリュンドゲンスはナチスドイツに政治利用されたのだろうか。あるいは、グリュンドゲンスがナチスドイツを利用していたのだろうか。わたしは、この相反する性質を持つ俳優に興味を抱き、彼の素顔に迫ってみたいと考えた。本論文では、グリュンドゲンスがナチス政権下でどのような活動をしたのかをなぞりつつ、彼の人格について論じていく。

第一章 ナチスドイツとグリュンドゲンス

(1) ナチスドイツによる演劇の政治利用

ナチスドイツによる文化政策はよく知られている。ヒトラーは、教育や演説のみならず、文化の側面からも国民統制を行い、民族の結束を高めるとともに、自らの政権を正当化しようとした。ナチスドイツが文化政策で行った主なことは、組織の解体・再編成とプロパガンダである。

組織の解体・再編成において最も顕著なのが、帝国文化局の設置である。一九三三年、ナチスドイツは文化および芸術機関の重要な地位にある者を更迭し、宣伝大臣ヨーゼフ・ゲッベルスのもと帝国文化局を設けた。文学、新聞、ラジオ、演劇、音楽、美術、映画の各局にそれぞれの局長を任命し、文化を政権の支配下に置いた。各都市の劇場において左翼やユダヤ系、非アーリア人系の演劇人は追放され、ベルリン国立劇場の支配人に親ナチ派の作家ハンス・ヨーストが任命されるなど、支配人や演出家の入れ替えが行われた。上演曲目も一新され、局の定めた試験に合格した者のみが演劇を職業とすることができるようになった。また、一九三三年九月には、ドイツ全国に展開し、比較的貧困な社会層や演劇文化を持たない地方に水準の高い演劇を普及していた民衆舞台が解散を命じられ、代わる組織としてドイツ舞台国家連盟が組織された。ドイツにおいて民衆舞台は伝統的に新聞と並ぶ社会の論壇であり、ファシズム批判的な演目など、特に共産党の扇動舞台としての役割も果たしていたため、ナチスがこれを組み替えたのはごく自然なことである。さらに、一九三四年には演劇法が公布される。これにより、演劇活動は完全に国家の監視下に置かれたのである。

芸術を国家の支配下に置いたうえで行ったのがプロパガンダである。ナチスドイツは、従

来の芸術を「アスファルト文学」として排斥し、種族の内部から湧き上がって生まれるものとしての「血と土」の芸術を打ち出した。

次の一〇年のドイツ芸術は、英雄的であり、忍耐強く学習的でロマンティックであり、感傷的でなく事実在即しており、大きなペースを伴う国民的であり、集团的に義務的で拘束力があり、そうならなければならないだろう。²

(一九三三年九月一日 政権奪取後最初の党大会 ヒトラー)

つまり「血と土」の芸術とは、英雄的なナチスドイツの定める歴史に則っている、国民の心を扇動するような芸術を指すのである。演劇においても、先に述べたように、劇場の上演曲目は国家が認めるものに一新された。また、一九三三年九月には演劇を扱うナチス機関紙『ドイツ舞台』が発行された。一九三六年一月には劇評が禁止され、プロパガンダ的な演劇に対する批評は存在しなくなった。ゲッベルスは芸術家の自由を拘束しないと語りつつ、次のようにも述べている。

芸術は確かに芸術家のものである。芸術家は時代の精神に応じて書くのであるが、その時代の精神が何であるかはわれわれ（の良心）が決めるのである。³

(一九三八年 ゲッベルス)

ナチスドイツにとって芸術は国家統制のための一手段であり、演劇やその担い手である演劇人もまた、単なる駒にすぎないのである。

では、プロパガンダの担い手とはどのような人々であったのか。ナチスが政権を獲得する以前、ドイツでは「黄金の二〇年代」と言われるほど優れた芸術家が溢れていた。しかし、ナチスが政権を獲得してからはその大半が亡命したため、ナチス政権下で活躍した芸術家はいわゆる二、三流と呼ばれる人々であった。一九三三年以降、俳優だけでも二千人以上がドイツを離れたとされている。それを象徴するのが一九二九年三月に名優アルベルト・シュタインリュックの記念公演において上演されたレオポルト・イエスナー演出によるヴェデキント『カイト侯爵』のキャストである。『カイト侯爵』は二〇年代のドイツ演劇の充実を伝える語り草になるほど豪華な俳優陣で上演された⁴のであるが、出演者のうち二名がその数年後にユダヤ人としてドイツ演劇界から追放されている。ナチスドイツのもとで活躍した演劇人たちは、膨大な報酬や税の優遇といった特権を受けてプロパガンダに協力し、秘密裏に、そして頻繁に行われたレセプションでヒトラーやムッソリーニと親交を深めていた。トーマス・マンは著述「私はなぜドイツへ帰らないか」において、次のように述べている。

文化をつくるということは、腐敗を弁明し、犯罪を糊塗することを意味しました。ドイツ精神が、ドイツ芸術が不断に、徹頭徹尾野蛮な行為の看板であり先馬となっていたのを見るのは、私たちが受けた苦しみの一つでした。⁵

「黄金の二〇年代」で活躍できなかった芸術家にとって、ナチス政権時代は、政権に迎合さ

えすれば確固たる地位と報酬が約束されている、まさに夢のような時代であったとすることができる。しかし一方で、ドイツ文学の研究者である岩淵達治によれば、優れた文化のために許容されたユダヤ人や共産主義者も存在したという。ナチスを遠回しに批判した映画『ドクトル・マブゼ』を製作し上演禁止処分を受けたユダヤ人映画監督フリッツ・ラングは、帝国映画局の総裁に任命する代わりにナチスのもとで映画を作るよう依頼され、ゲッベルスに「特別訓令でアーリア人にしてやれる」⁶とさえ言われたという。彼はのちにアメリカに亡命している。また、共産主義の演出家エルヴィン・ピスカートルは、亡命先のソ連に滞在中、高いポストを与える代わりにドイツに戻るよう依頼されて拒否している。共産主義の俳優ハインリッヒ・ゲオルゲも、脅迫され、ナチスの政権獲得後最初の映画『ヒトラー・青年クヴェックス』に出演させられている。以下のゲーリングの言葉には、優れた芸術のために人種の区別さえも決定づけようとするナチスの姿勢が表れている。

「誰がユダヤ人かは俺がきめる」⁷

(ゲーリング)

また、芸術家のユダヤ人との婚姻に関しても、実質的に黙認されていた。優れた演劇人の不足はナチスドイツにとっても深刻であったのだ。

(2) グリュンドゲンスの生涯

ナチスドイツとの関係性を見る前に、グリュンドゲンスの生涯を簡単に振り返る。

グスタフ・グリュンドゲンスは、一八九九年一月二二日、デュッセルドルフの裕福な工場主の家庭に生まれる。一九一六年からは第一次世界大戦に従軍し、前線劇団の俳優兼責任者として慰問公演に出演している。この慰問公演がグリュンドゲンスの俳優人生のスタートとなる。戦後、一九一九年には両親の反対を押し切り、女優ルイーゼ・デュモンが開く俳優学校に入学。俳優学校を卒業後はキールやハンブルグといった地方都市の小劇場で犯罪者の典型を演じる俳優として大成するとともに、演出家としての活動もスタートしている。また、一九二五年から一九二八年まで女優エーリカ・マンと婚姻関係にあった。

一九二八年にはラインハルトに招かれ、ベルリンにあるドイツ座にて活動するようになる。グリュンドゲンスはここで、地方都市で培ってきたキャリアを捨てて一から新しいキャリアを作り上げる必要性に迫られる。しかし、一〇月にはフェルディナント・ブルックナー『犯罪者たち』で注目を集めたのち、一九三一年にはフリッツ・ラング監督の映画作品『M』において暗黒街の支配者役で大成し、成功を確固たるものにする。一九三二年にはドイツ座を離れて国立オペラ劇場と契約し、劇場の経営に関心を見せるようになる。

一九三四年、ゲーリングの命でベルリン国立劇場の監督代行に就任し、その六か月後に総監督に正式に就任。一九三七年にはすべてのプロイセン州立劇場の総監督に就任する。ベルリン国立劇場の総監督就任と同時に文化評議員の称号を、さらに一九三六年と一九三七年にそれぞれプロイセン枢密院議員と国家俳優の称号を得、一九四四年軍隊に自ら入団するまでゲーリングの庇護の下で俳優兼演出家として活躍した。また、一九三六年から一九四六年まで女優マリアヌ・ホッペと婚姻関係にあった。戦後ソ連に拘束されるが、友人らによる嘆願運動で釈放され、一九四六年にはドイツ座で俳優兼演出家として活動を再開している。

以降はドイツ劇場経営の文化行政からの解放や、ハンブルクやデュッセルドルフといった地方演劇の興隆に尽力した。一九六三年、世界一周旅行の途中にフィリピンのマニラで睡眠薬を過剰摂取したことにより客死する。彼は長年のストレスからくるさまざま不調に悩まされていたが、世界一周を始めたころには何度も「やっと生き始めたい」⁸と強調していたと言われ、死亡前夜には友人に睡眠薬の飲みすぎを理由に休憩すると伝言を残していたことから、彼は事故死であったと推測することができる。

(3) 第三帝国下でのグリュンドゲンス

一九三三年一月三〇日、グリュンドゲンスは映画の撮影でパリに滞在していた。パリでナチスドイツが政権を獲得したことを知ると、彼は急遽新しい映画の出演契約を決め、しばらく情勢を見守ることにしたが、三月に両親とユダヤ人を含む三人の友人の身の安全を憂慮してドイツに戻ることを決意する。この時ドイツに帰還したもう一つの理由として、彼は戦後つぎのようにも語っている。

私は悲惨な暮らしを送っている亡命者の仲間入りをして、もうひとつの自分を養えない口を増やすべきだったのだろうか？ 私はユダヤ人でも共産主義者でもなかった。私の知る限りでは、この二種類の人々には初期には僅かながら救援組織があった。しかし私の事を誰が面倒をみてくれたらろう？ たとえばクラウスとエーリカ・マンがしてくれたらろうか？⁹

グリュンドゲンスにとって、全く未知の亡命生活よりも、友人も拠り所もあるドイツでの生活の方が安心をもたらすものであったのだ。

ドイツに戻ったグリュンドゲンスを待っていたのが、ゲーリングとの出会いであった。しかし、帰国後すぐにゲーリングの庇護を受けたわけではない。ゲーリングとの初対面は一九三三年四月であるが、二人はその後頻繁には交流しておらず、一九三四年に申し入れられたドイツ国立劇場の総監督の依頼はグリュンドゲンスにとっては寝耳に水だったようだ。前任者であるハンス・ヨーストはゲッベルスの庇護を受けていたが、一九三三年一二月の公演をゲーリングによって上演禁止に追い込まれていた。

ゲーリングは、ライバル関係にあるゲッベルスに対抗して、自分の庇護下に置く芸術家としてグリュンドゲンスを選んだのである。突然の申し出にグリュンドゲンスは四週間の留保を要求したのち、劇場運営においてのあらゆる自由を保障することを条件に監督代行に就任する。彼はゲーリングの直属の部下として強大な後ろ盾を獲得するとともに、ナチス政権下で自由に演劇活動をする権利を獲得したのである。この契約については、芸術とは本来抑圧されずに創られるべきものであるのに、ナチスという恐怖政治の体制下でも優れた芸術を創造することが可能であると示した点で亡命者らから批判を浴びている。

私はその申し出を受け、それによって人々の共同体のために身を置くか、あるいはそれを拒否して亡命者となるか、どちらかしかなかった。¹⁰

(一九三四年九月四日 グリュンドゲンス ゲッベルスとの対談に関する覚書)

責任感の強さに惹かれ、思いもよらなかった職業に重い腰を上げて取り組むようになりました。¹¹

(グリユンドゲンス)

ゲーリングからベルリン国立劇場の経営を委託されたグリユンドゲンスは、この問題の難しさを私や妻に詳しく相談した。彼にとっての決定的な要因は、ゲーリングが可能な限りの自由を保証してくれたこの地位において、芸術の領域、とりわけ人間の領域で、多くの善を達成し、多くの悪を防ぐことができるという確信だった。そして、この内なる計画を、情熱とエネルギーと巧みさをもって、数々の場面で実現していったのである。¹²

(一九四五年 グリユンドゲンスの友人エーリッヒ・ジーゲル)

上記三つの引用を見てみると、グリユンドゲンスが総監督代理を引き受けた最も大きな要因は、俳優たちの保護であったのかもしれない。現に、グリユンドゲンスは総監督に就任していた時代、多数のユダヤ人を保護、援助していた。ハンブルグからの友人であったエーリッヒ・ザカリアス＝ラングハンスはユダヤ人とのハーフであったためにドイツ国立劇場では正式に雇うことができなかったが、グリユンドゲンスが自腹を切り、相談役として雇用した。また、ドイツ国立劇場にはエーリッヒ・ジーゲルを含めユダヤ人の妻を持つ俳優も複数人存在していた。

ただし、ユダヤ人配偶者については、(1)でも述べたように芸術家はある一定の配慮を受けていたため、グリユンドゲンスの功績とは言い難い。また、契約と同時にゲーリングから個人的な贈り物としてメルセデスを受け取ったともいわれており、利己主義的な契約であった可能性も否定できない。

グリユンドゲンスは、ナチスに迎合するような行動もしばしばとっていた。まず、ドイツ国立劇場の総監督に就任した際、芸術顧問と国立演劇学校の教師にアルフレッド・ミュールを置いたことである。ミュールはのちにゲーリングに怪しまれ監視されたこともあったが、もともとは極右の国家社会主義者であり、全国紙『ドイツ新聞』において「ベルリン劇場のユダヤ人化に反対する」という立場に立っていた¹³。任命から一〇年間、グリユンドゲンスとミュールはともに仕事をしていた。

また、一九三五年一月にはベートーヴェンが曲をつけたゲーテの悲劇『エグモント』を祝祭的に上演した。ベートーヴェンもゲーテも、ナチスがドイツ的であるとして普及させていた芸術家であり、指揮者はグリユンドゲンスと同じく戦後ナチスの協力者として糾弾されたフルトヴェングラーであった。まさに第三帝国の芸術を象徴する上演であった。さらに、『エグモント』上演の一〇日後にはハンス・ヨーストの戯曲『トマス・ペイン』でルイー六世を演じ、ライバルのような立場と言えるヨーストにも歩み寄っている様子が見える。

また、グリユンドゲンスが国家の主要人物にあてて書いた手紙は度々「ハイル・ヒトラー！」で締めくくられており、ナチス政権と親密にしていたことが分かる。もっとも、「ハイル・ヒトラー」はナチ黨員または信奉者が挨拶に用いた語¹⁴であるため、グリユンドゲンスが自らの意思で書いていたとは考えにくい。

グリユンドゲンスとナチス政権との関わりで外せないのが、ゲーリングとの依存ともいえ

る関係である。象徴的なのが、同性愛の隠蔽と枢密院議員への任命である。まず、同性愛についてだが、一九三四年六月末に起こった大粛清事件がきっかけとなった。レームやシュトラッサーら高位のナチ党員が国家反逆の陰謀と男色の罪状で処刑されたのである。さらに一九三五年からは反同性愛主義者キャンペーンによって同性愛者が次々と逮捕・粛清された。これに危機を覚えたのがグリュンドゲンスである。彼は同性愛者であった。彼は早速辞表を書き、ゲーリングに同性愛を打ち明けた。ゲーリングはこれを強く叱責し、同性愛を辞めるか結婚するか迫った結果、グリュンドゲンスは翌年の一九三六年に女優のマリアンヌ・ホッペと結婚することになる。一〇月にはヒムラーが同性愛者の逮捕においては現行犯以外の場合事前承認を設ける旨の指令を出しており、タイミングを考えるとゲーリングが絡んでいてもおかしくないだろう。

そして次に、枢密院議員の任命である。一九三六年『ハムレット』の上演後、ナチスの機関紙『民族の監視者』が上演を反国家主義的だとして糾弾したのである。グリュンドゲンスはすぐにスイスへ亡命し、父親を介してゲーリングに辞表を提出し、亡命の意思を伝えた。これに対し、ゲーリングはすぐに家族の安全を憂慮するよう半ば脅しとして伝えてグリュンドゲンスを呼び戻し、身の安全を保障することを誓うとともに枢密院議員に任命した。枢密院議員は一九三三年の創立式典以後召集されていない名目上の役職であるが、ゲーリングの同意なしには逮捕されないという絶対的な安全保障の特権を有していた。このハムレット糾弾事件にはゲーリングとライバル関係にあったゲッベルスが絡んでいたが、グリュンドゲンスはそのことをよく理解していた。

一方、私に関する論争は、ゲーリングとゲッベルスの権力闘争のようなものであった。ゲッベルスは昨年一年間で、ドイツのすべての劇場を自分の部署にまとめることに成功し、それまでプロイセン州のすべての劇場の責任者であったゲーリングから、その座を奪い取った。ゲーリングは私の要求をすべて聞き、実現する用意があると言って、わたしにとどまるように懇願した。¹⁵

(一九四六年 グリュンドゲンスのメモ ベルリン州立図書館所蔵)

また、グリュンドゲンスは、ナチ政権の崩壊間際にゲーリングから自殺のための青酸カリを手渡された一人であったという。グリュンドゲンスは亡命や辞表によって間接的にゲーリングの反応を見定めつつ、絶大な庇護と地位を獲得していったと言える。

一方、ヒトラーやゲッベルスとの関係は良好とは言えなかったようだ。

(総統は) グリュンドゲンスは完全に消え去らねばならないとのお考えである。¹⁶

(一九三七年七月二九日 ゲッベルス)

総統はグスタフ・グリュンドゲンスがお嫌いだ。あまりにも非男性的に思えるのだ。総統は、公共の場においては同性愛は看過できないとのご意見なのだ。¹⁷

(一九四一年八月一七日 ゲッベルス)

確信していたかどうかは不明であるが、ヒトラーはグリュンドゲンスの男色を察知し、嫌悪感を抱いていた。一九四二年末にグリュンドゲンスが参加することを予定していたメトロポール劇場でのレビュー企画も、グリュンドゲンスに対して「厳しい見解」¹⁸を示したヒトラーによって妨げられている。一九四三年スターリングラードの戦いの勝敗が決定的になり、帝国の軍事が壊滅状態を迎えた時ですら、ヒトラーは国立劇場以外でのグリュンドゲンスの演出を禁じているのである。ゲーリングが枢密院議員に任命していなかったら、グリュンドゲンスは第三帝国下を生き延びることができなかったかもしれない。

しかし、一九三五年二月にグリュンドゲンスとヒトラーが面会した時は様子が違ったようだ。グリュンドゲンスは上記でも述べた同性愛や演出についてゲッベルスから攻撃を受けることがあり、そのことをヒトラーに訴えた。ヒトラーは「そりゃ陰でこそそそやる臆病者も何人かはいるだろうが」¹⁹と返し、グリュンドゲンスはこれを「ゲッベルスのことは気にするな」という暗黙の了解と受け取ったという。

ヒトラーはまた、グリュンドゲンスが軍隊に志願した時も頭を悩ませたという。以下のゲッベルスの発言からは、当時のヒトラーやゲッベルスの戸惑いが表れている。

今回の出来事全体の背景を私はまだ知らない。いずれにせよ総統がこの問題に関係していたというのは事実ではない。総統も、そもそもこれがどういうことなのかを知らないのだ。私自身、これからゲーリングに問い合わせてみよう。いずれにしても事はグリュンドゲンスが見せかけようとしているほど明確、単純というわけではない。²⁰

(一九四三年四月四日 ゲッベルス)

ナチ政権への迎合を見せながらゲーリングやヒトラーにとっても予測不能な行動を起こしていたグリュンドゲンスは、ゲッベルスの言うように明確、単純ではないのかもしれない。

第二章 クラウス・マン『メフィスト』におけるグリュンドゲンス

(1) 史実との整合性

ナチス政権下でのグスタフ・グリュンドゲンスを激しく糾弾した作品がクラウス・マンの小説『メフィスト』である。『メフィスト』は、主人公ヘンドリック・ヘーフゲンがナチス政権下で国家的な俳優として成り上がり、絶対的な地位を獲得するが、結局自分はただの政権のための道具なのだ痛感してしまう物語である。国家社会主義者や親衛隊といった、当時のドイツを表す言葉がそのまま登場し、地方劇場の俳優であったヘンドリックは国立劇場の総監督に就任する。クラウス・マン自身は、本小説は当時のドイツで活躍した様々な人物の特徴を盛り込んだものとしてモデル小説であることを否定している。しかし、主人公の設定や経歴に目を向けると明らかにグリュンドゲンスが連想されることから、本論文では『メフィスト』がモデル小説であるとして見てみることにする。グリュンドゲンスは本名 Gustaf を Gustav と綴るよう改めていたが、本小説では主人公ヘンドリックは本名ヘンリックをヘンドリックと改め、ヘンリックと呼ばれることを嫌がる人物に設定されているなど、事細かにグリュンドゲンスを連想させる描写が散りばめられている。

『転回点』でクラウスは、「千変万化する宝石の目」「高貴な顔」「薄気味悪い笑い」など様々な彼の特徴を挙げているが、これらの言葉は一字一句違わずに「メフィスト」のヘーフゲン描写に使われている。²¹

『転回点』とは、一九四二年に出版された、クラウス・マンが自らの生涯を振り返って書いた自伝的小説であり、グリュンドゲンスとの交流についても書かれている。

しかし、『メフィスト』には史実とは異なる部分も確かに存在する。主人公ヘーフゲンには共産党主義者俳優の親友オットー・ウルヒリスがおり、ゲシュタポに逮捕されてしまうが、ヘーフゲンは彼を救うことができず、自身の無力さを思い知る。ウルヒリスのモデルとなった人物は左翼俳優のヤン・クルツェとハンス・オットーであった。ヤン・クルツェは確かにグリュンドゲンスの友人であったが、彼は亡命に成功している。またハンスはゲシュタポの拷問にあって自殺しているが、それは一九三三年十一月、グリュンドゲンスがゲーリングの庇護を受ける前の出来事であり、時系列が違っている。グリュンドゲンスはまた、ハンスが命を落とした際に多額の埋葬金を送っている。

さらに、ヘルベルト・イエーリングをモデルとした劇評家イーリヒ博士という人物が登場するが、彼についての記述も明らかな誇張が含まれている。イーリヒはマルクス主義的劇評家であるが、ナチスドイツが政権を獲得した後は、それまでの立場を変え、即座に迎合した人物として描かれている。イエーリングは、フランクフルト新聞においてナチスドイツの台頭を「まったくユーモラスでない状況」²²と表現しており、反ナチの姿勢がみられる。そして、彼はナチスドイツが政権を獲得しても立場を変えなかった。イエーリングは一九三六年に第三帝国記者協会を除名され、さらに劇評の禁止を言い渡される。これを救ったのがグリュンドゲンスであり、イエーリングは一九三三年から少なくとも三年間は政権に抵抗していたと言える。

『メフィスト』は、当時のドイツ社会やグリュンドゲンスの軌跡を詳細に描き、当時を知るうえで重要な資料にもなるが、クラウス・マンは一九三三年に亡命しており、あくまでも外国からの視点のみにとどまっている。亡命者としての視点からの極端なグリュンドゲンス像や、主人公についての批判的な人物設定に都合の良い脚色が含まれているため、本小説をうのみにすることは危険である。

(2) 『メフィスト』とグリュンドゲンス

『メフィスト』は、一九三六年、クラウス・マンが亡命先のパリで発表した。亡命雑誌『パリの日刊紙』の連載予告でモデル小説として紹介されたこの小説は、ドイツでは一九五六年に東ベルリンのアウフバウ社から出版されるまで発表されなかった。また、西ドイツで出版されたのは一九六五年の一万部だけであった。

ドイツ文化・文学の研究者である末永豊によると、これにはグリュンドゲンスの抵抗が関係しているという。グリュンドゲンスが出版社に圧力をかけていたのである。彼の死後は養子であるピーター・ゴルスキを中心に出版をめぐる裁判が行われ、一九七一年の連邦憲法裁判所が人格保護を理由として発禁処分を下す。作品自体は一九八一年に発禁処分が解けない状態のままローヴォルト社から出版されるが、これら一連の流れから、公的機関にグリュン

ドゲンスの人格を否定していると判断されるほど個人が特定される内容であったことが分かる。

また、グリュンドゲンスは批判として、『メフィスト』のおかげで私的に雇っていたユダヤ系の秘書ラングハンスの存在が露呈し、ゲシュタポに拘束されてしまったと主張している。しかし、これについてはグリュンドゲンスの助手であったバーデンハウゼンが因果関係を否定しており、ラングハウスの逮捕が一九三八年のユダヤ人排斥の時期と重なり、『メフィスト』よりも排斥激化の影響が大きいことが明らかになっている。いずれにせよ、グリュンドゲンスにとっては出版を抑え込みたいほど耳の痛い内容であったことがうかがえる。

第三章 『メフィスト』で描かれなかったグリュンドゲンス

グリュンドゲンスは、ナチスに迎合する一方で、伝統的ドイツ演劇の保護・継承や演劇人の保護、水面下での政権批判を行っていた。

(1) ナチス政権下での暗躍① 伝統的ドイツ演劇の継承

第一章でも述べたように、一九三四年、ベルリン国立劇場総監督のオファーを受けたグリュンドゲンスは四週間にわたって返答を留保し、劇場運営においてのあらゆる自由を保証させてから監督代行として任務を引き受けた。

役職を引き継ぐ前、わたしは四週間にわたって毎日交渉をし、条件を提示しました。このオファーが決裂することを願ってね。²³

この条件というのが、劇場監督代行であることと、ナチス的新作が演目から消えてからというものであった²⁴。ナチス的新作を排除し、演目の自由を獲得したことで、伝統的なドイツ演劇の上演が可能になったのである。ドイツ演劇の伝統的演目の継承としてもっとも代表的なのが、一九三七年に上演したレッシングの『エミリア・ガロッティ』である。本来は貴族による専制政治を批判する啓蒙的な側面のある戯曲だが、グリュンドゲンスはうまく陰謀と犯罪、家族と運命の悲劇として上演することに成功したという。

また、ベルリン国立劇場はシューマン通りにあるドイツ劇場と共にナチ政権の影響を受けにくい「Insel：島」と呼ばれており、合わせて『リチャード二世』『リア王』『オセロー』『お気に召すまま』『十二夜』といった、「黄金の二〇年代」にドイツ演劇を盛り上げていたシェイクスピアの戯曲を多数上演していた。特に一九三六年にドイツ劇場で上演されたエリッヒ・エンゲル演出『オセロー』は、背が高く純粋な黒人オセローが、悪魔のような白人イアーゴに破滅させられるストーリーであり、ユダヤ人排斥が起こっていた当時においては重大な意味を持っていたと言える。代行も含め彼が総監督に就任していた一〇年間でゲーリングが演目に口をはさんだのは二回だけであった。また、ドイツが第二次世界大戦で敗北を続けている中でも、ベルリン国立劇場には惜しみなく金と物資が投入され続け、緊縮財政の中でも伝統的ドイツ演劇の保護に十分な資金を費やすことができた。

(2) ナチス政権下での暗躍② 水面下での政権批判

演目の自由を獲得したことで、ナチス政権に対する批判的な上演も可能になった。演出家ユルゲン・フェーリングはプロパガンダに貢献した芸術家のリストである「神から与えられたリスト」にも掲載された演出家であるが、もとは反体制的傾向のためにゲッベルスから通報処分を受けており、ゲーリングに掛け合ったグリュンドゲンスに引き取られたのである²⁵。

フェーリングが一九三七年に上演した『リチャード三世』では、リチャード三世はわざと足を引きずるようにして足の悪いゲッベルスを連想させた。この演出はゲッベルスの反感を買ったが、グリュンドゲンスは一九三九年フェーリング演出の『リチャード二世』主役を演じ、暗にフェーリングの擁護を示した²⁶。また、虚偽の理由をもとに強制的に言論を封じるリチャード三世の姿は国民を扇動して軍事行為を繰り返すナチスを連想させた。なかでも、ヴァルター・タラハ演じる騎士ウィリアム・ケイツビーの台詞「世界は恐ろしい、滅びなければならない／もし人がこのような陰謀を黙って見なければならぬなら」²⁷は、当時の世相と照らし合わせてみると印象的である。『リチャード三世』には明らかにナチス政権への抗議が含まれていたが、劇評の禁止も相まって、マスコミはそれをほのめかすことさえも許されなかったという²⁸。

同フェーリング演出作品として、一九四三年・一九四四年に上演されたバーナード・ショー作『聖ジョーン』も、当時の社会情勢を映していた。勇敢な少女が腐敗した支配者階級に敗北し焼却処分を受ける描写は、観客にナチ政権への憎悪を連想させたという²⁹。

グリュンドゲンスは一九四一年にゲッベルス企画の反英映画『世界に告ぐ』に出演しているが、彼はこの映画に出演したことを後悔しているという。彼はオファーを受けた時に一度断るが、映画は宣伝相であるゲッベルスの支配下にあり、ゲーリングの力を借りても拒否することができなかった。グリュンドゲンスは俳優としてではなく文化評議員として、つまりナチ政権の組織の一員として映画に参加した。彼は映画の報酬をすべて慈善事業のための基金に振り込み、その後は抗議としてすべての映画出演を断るようになった。

また、グリュンドゲンスは戯曲を通してだけでなく、スピーチなどを通してナチス政権の批判を行っていた。

われわれすべての生は厳しくなり、われわれに日ごと時ごとに極端なことを強いるようになりました。³⁰

(一九四四 長年装置を担当していた巨匠トラウゴット・ミュラーの弔辞)

私は十年にわたってあるものにさからって、芸術をつくってきました。(略) 私は、私と共に芸術的な感じ方をしてくれるひとたちのサークルからは理解され、しかし芸術の門外漢たちからは——さいわいなことに——誤解されながら、私の手に委ねられた人たちを無事にあの時代を乗り越えさせるために、いろいろな調子で音楽を奏でざるを得ませんでした。³¹

(一九四七 グリュンドゲンスによるデュッセルドルフ監督就任講演)

劇場の急速な衰退は、大多数の指導者の世間知らずが原因である。持ちつ持たれつ、立

脚点のない指導者たちは、劇場を現実の生活からますます遠ざけ、独裁的な個人の才能の遊び場にしてしまった。³²

(Gustaf Gründgens “*Wirklichkeit des Theatres*” Bibliothek Suhrkamp (1982))

「極端なこと」とはナチス政権による第三帝国時代極端なユダヤ人排斥や強まっていくヒトラー崇拜を指し、グリュンドゲンスを誤解していた「芸術の門外漢」とはおそらくナチス政権の人々を指すのだろう。「世間知らず」の指導者がプロパガンダという名の芸術統制によって劇場を「独裁的な遊び場」にし、劇場を衰退させていく中、彼がこの流れに「逆らって」ドイツ演劇をつないでできたことがうかがえる。

一九四四年の秋、芸術と科学の分野で活躍していた著名人のヒトラーへの信仰告白を集めたパンフレットを出版し、無料で配布しようという動きがあった。グリュンドゲンスにも当然声がかかるが、グリュンドゲンスは多忙を理由に参加を断っている。

最後に、一九四四年の秋、芸術家たちに対して、ヒトラーに（信仰）告白するようにと、繰り返し調査が行われたことを述べておきたい。この圧力に屈しなかったのは、ドイツの俳優では私一人だと言っても間違いではないだろう。³³ (グリュンドゲンス)

(3) ナチス政権下での暗躍③ 演劇人の保護

グリュンドゲンスが獲得した自由は、演目の自由のみではない。国立劇場にはナチ党員はわずか四、五人しかおらず³⁴、第一章でも述べたように、俳優の中にはユダヤ人の妻を持つ者も少なくはなかった。ナチスの影響を受けにくい「島」にいた者たちは、挨拶の際に「ハイル・ヒトラー！」と言ってドイツ式の敬礼をすることを嫌ったと言い、ゲーリングの友人ケーテ・ドーシュや、ゲーリングの妻エミー・ゾンネマンの友人ハーミン・ケルナーのように、同僚が危険にさらされれば立ち向かった者もいた³⁵。一九四三年には俳優のパウル・ヴェゲナーがシラー劇場で「今ドイツを助けられるのはボルシェビズムだけだ」³⁶と発言しベルリンで物議を醸すが、グリュンドゲンスが国立劇場に引き取ることもあった。また、グリュンドゲンスは舞台美術家にトラウゴット・ミュラーとロッシュス・グリーゼを起用しており、ゲッベルスが「帝国舞台デザイナー」に任命したベンノ・フォン・アレントに見向きもしなかったという。

一九三六年六月、同年十一月に劇評が禁止される前、批評禁止を理由に脅された批評家ヘルベルト・イェーリングがグリュンドゲンスを頼ることもあった。彼は一九二二年にユダヤ人のブレヒトにクライスト賞を授与していることを理由にナチ政権から干されていたが、ヨーストに手紙を書いてとりなすようグリュンドゲンスに頼み、解決することができた。

一九四四年八月末に国立劇場は閉鎖されるが、ピーター・ゴルスキによると、劇場閉鎖後もグリュンドゲンスは座員たちを気にかけて、一人一人に食料や給料を渡し、生活のあらゆることに関する相談を受けて回っていたという。当時軍に入隊し曹長の地位を得ていたグリュンドゲンスには、残務処理のためという名目で賜暇を得、一四五〇人いた座員に時間を割くことができたのである。

(4) ナチス政権下での暗躍④ ユダヤ人の保護、援助

彼がナチス政権下で多数のユダヤ人や共産主義者を救い、援助していたことは知られているが、最も有名なのがエルンスト・ブッシュ事件である。エルンスト・ブッシュはナチスドイツが政権を獲得する以前からドイツ共産党のメンバーとして活動しており、一九三三年に亡命を余儀なくされた。亡命先で反ファシストの収容所に入れられたのち、一度は逃亡に成功するが、一九四二年に捕まり、ゲシュタポに引き渡され、ベルリンに送還されてしまう。死刑が免れないと見られた彼が頼った相手がグリュンドゲンスであった。グリュンドゲンスはすぐに自費で優秀な弁護士を三人つけ、上級裁判所に対し、一九三七年にブッシュはナチスによって国籍を剥奪されているため、その後に施行された大逆罪や国家反逆罪は適用されないと主張した。国籍剥奪以前の共産党活動のみが罪状として適用されたブッシュは奇跡的に死刑を免れ、刑は懲役一〇年に減刑された。また、彼によると、グリュンドゲンスは弁護士をつける前に、ブッシュが非政治的な人間であるという全く事実と反する供述書を裁判所に提出していたという。この主張に対しゲーリングが激怒したという噂があるが、真偽は定かではなく、ゲーリングの関与があったかどうかは明らかでない。ただひとつ明らかなのは、グリュンドゲンスが自ら共産主義者を公然と擁護するリスクを負ったということである。

ブッシュはこの時の恩を、戦後グリュンドゲンスがソ連に逮捕された時の嘆願運動で返している。ロシアはグリュンドゲンスの総監督という肩書を高位の軍人のものと勘違いし、七回逮捕し、尋問した。すぐにベルリンとミュンヘンにおいて嘆願運動が行われ、パウル・ヴェゲナーやエーリヒ・エンゲル、パメラ・ヴェデキントなどが署名した嘆願書が次々とソ連に送られた。ブッシュの裁判報告書は一九四五年一月二五日に記録され、転送された。「グスタフ・グリュンドゲンスの解雇に関する」議定書は、次のように結ばれている。

グスタフ・グリュンドゲンスは、まさに私のために立ち上がり、間接的に私の命を救ってくれた唯一の存在です。現在、彼がファシストと疑われて獄中にあることを深く残念に思う。実際、彼は私の場合以上に反ファシスト的な態度を証明することはできなかったのです。³⁷

ベルリン国立劇場の館長としての十年間、彼は個人的な勇気をもって、国家社会主義政権がベルリン国立劇場を宣伝機関に変えることを、全体としても個人としても見事に阻止した。³⁸

(一九四六年一月二〇日付のミュンヘンからの嘆願書)

ユダヤ人女性の命を救ったケースは数知れず。そのため、一部の例外を除き、メンバー全員が反ファシズムの感情を自由に表現することができたし、今日ある未来の可能性について、グリュンドゲンス自身とオープンに話すことができた。³⁹

(一九四六年二月 嘆願書)

これらの嘆願書からは、グリュンドゲンスが国立劇場を宣伝機関でなく、あくまでも芸術的な機関として維持することができたことと、救った人の多さが伝わってくる。一九三八年

にユダヤ人への排斥が強まってからも、グリュンドゲンスは彼らを見捨てなかったのだ。彼は、長年のストレスから片頭痛の発作を抱えながらも、俳優が妻を劇場の楽屋に隠したことを黙認していた。

ほかにも、一九三三年一月に『ファウスト』の演出をユダヤ人のグスタフ・リンデマンに依頼したことがある。リンデマンはルイーゼ・デュモンと共にグリュンドゲンスが演劇を学んだ俳優学校を創設した人物であり、グリュンドゲンスが個人的な恩義を感じていたからこそその起用であると考えられるが、彼は一九三八年以降ユダヤ人排斥が強まってからも拘留や国外追放を経験しなかった。グリュンドゲンスが関与していた記録はないが、リンデマンはいくつかの手紙の中でナチ政権への怒りをあらわにしており、危険な状況下で政権の迫害を受けていないという点で、グリュンドゲンスの保護があったのではないかと推察できる。

(5) 第三帝国崩壊前後

一九四三年、ゲッベルスが総力戦を宣言したことを受けて、グリュンドゲンスはゲーリングに芸術活動を辞めるといふ旨の手紙を書き、軍隊に入隊する許しを請うた。これは全面戦争に対する抗議であったと本人が語っている⁴⁰。あまりに急だったため、ゲーリングは止めようとしたが、グリュンドゲンスの手紙には軍隊入団への思いが二年前から存在していたと書いてあり⁴¹、時期を見計らっていたことが分かる。グリュンドゲンスはナチスが過激化していくことも戦争が激化することも見据えており、総力戦のマスコットとなってこれまで以上に直接的に戦争を鼓舞する立場に立つことを拒んだのである。

第三帝国崩壊後、劇場に復帰したグリュンドゲンスは、劇場の運営形態の改革に動く。演劇自体が監視されていた第三帝国下の劇場経営を脱し、劇場の独立を目指した。グリュンドゲンスは市や州、企業や労働組合の援助を受けてデュッセルドルフ市立劇場を設立した。彼は経営者兼芸術監督として就任し、権力の影響を受けない劇場をつくり上げた。また、戦後も役者の保護に尽力し、主に役者の住居問題において援助を行った。以下は、一九四七年にグリュンドゲンスが市長ヴァルター・ヘンゼルに送った手紙の内容である。

集中力を要した初演が終わり、劇場の実務に目を向けると、劇団員の住居問題がいかに混乱しているかを痛感させられた。私は、劇場のいくつかの、いや、最も重要なメンバーの何人かが、今日、第一に現在の仕事には適さない状態にあり、第二に、常に亡命を考えているという事実に向け注意を向けることが、私の重大な義務であると考えます[...]このような状況を、私自身が隠蔽し、受け入れることはできません。⁴²

(一九四七年九月二九日 ベルリン州立図書館所蔵)

(6) 戦後の批判と、批判に対するグリュンドゲンスの反論

戦後、グリュンドゲンスはナチスドイツに迎合した大衆扇動の協力者として非難を浴びた。多くのユダヤ人や共産主義者が迫害され次々と命を落としていったなか、グリュンドゲンスがその粛清の当事者であるナチスの庇護の下で演劇を作り続けていたことは事実である。しかし、本章でも述べたように、同時に多くのユダヤ人や共産主義者を援助していたこともまた事実である。亡命した者には、ドイツ国内の人々を支援することはできない。ナチ

スの手から逃れてきた人々をかくまうことはできても、国内で殺されていくユダヤ人には何もできない。国内にとどまることで初めて、それらの人々を救う手立てを得られるのである。

事実、グリュンドゲンスが行ったユダヤ人らの保護には、ゲーリングの妻エミー・ゾンネマンの協力が不可欠であった。彼は、一九六一年、ニューヨークの亡命ユダヤ人グロスマンとの手紙のやり取りの中に「実りないデモを行なうよりは、援助できるところで援助することの方が大切だと思った」⁴³と書いている。

また、一九四六年には、雑誌『ベルリン市民のノート』に寄稿した「ドイツ人俳優の社会学のために」という文章のなかで、彼は自分を含めドイツの俳優は政治に無関心であったとも述べている。

一九三三年以前は коммуニストの俳優は少なく、一九三三年以後はファシストの俳優は少なかった。俳優にとって、芸術、というよりも良い役や良い仕事が第一であった。ドイツの俳優は、この政治教育の欠如をドイツ国民全体と共有している。⁴⁴

グリュンドゲンスが総監督を務めたベルリン国立劇場にはナチ党員が数人しかいなかったことを考えると、この主張はもっともである。しかし、それは自由を勝ち取っていたが故の比率ではないだろうか。契約の際、劇場運営についての自由を条件として付きつけていたグリュンドゲンスの周りにナチ党員が集まらなかったのは、不自然なことではない。事実、ナチスが政権を獲得してからはおよそ二千人も俳優が国外へ亡命しているのである。グリュンドゲンスもまた、亡命先から彼を非難している人々と同様に、自身の立場でしか物事を見ておらず、当時のドイツ社会を正確に捉えることができていたとは言えない。

第四章 グリュンドゲンス像の再構築

(1) 当時のグリュンドゲンス像

グスタフ・グリュンドゲンスは、間違いなく第三帝国下で最も名声を勝ち得た俳優の一人である。彼の持つ圧倒的なカリスマ性は常に人々の関心を引き、影響力にも他を凌ぐものがあつた。一九三七年に映画プロデューサーのクリストフ・ミュレナイセンがグリュンドゲンスにあてた手紙には、グリュンドゲンスが国立劇場の枠内に映画製作会社を設立する意思があることに對し、次のように書かれている。

芸術的に特に価値のある素材の撮影が失敗するのは、芸術的な責任と仕事を担う人物が、芸術家として十分な評価を得ていないために、試みが必要な支援を受けられないことが原因です。『ばらの騎士』のような素材を作るだけの芸術的信頼性を各芸術界で持っている映画会社は、現在世界中に存在しないと考えるよいでしょう。もしこのような計画が、グリュンドゲンス国家顧問の芸術的指導のもとにある国家劇場映画会社で発表されたならば、各界が注目し、熱心に支援に協力することでしょう。⁴⁵

(一九三六年七月六日 ベルリン州立図書館所蔵)

影響力のある人物のうわさ話に尾ひれがつくことは日常茶飯事であるが、グリュンドゲンスも例外ではなかった。彼は世間の人々が認識している自分と本当の自分自身とのずれに思い悩んでいた。

私は時々、自分の名声に町で遭遇しても、それが自分の名声だと認識することができないだろうと思う。そして名声と現実のバランスを取り続けるには、多くのエネルギーを必要とするのです。⁴⁶ (グリュンドゲンス)

グリュンドゲンスはどのように見られていたのだろうか。戦時中あるいは戦後間もなくのころは、グリュンドゲンスは権力のためにナチス政権にすり寄った野心家の俳優という見方が多かったようだ。第二章で述べたヘルベルト・イェーリングの批評活動禁止についても、世間は批評禁止にグリュンドゲンスの意思が介入していたと考えたという。また、クラウス・マンガ『メフィスト』で間接的に彼を糾弾しているように、ドイツから亡命していた知識人からも、出世のためにナチ政権に迎合したと見られていた。さらには、ユダヤ人の救出やドイツ演劇の保護といった功績に対しても、ナチ政権下でそのような危険を冒すことのスリルを楽しんでいたとする見方さえある。

ドイツで出版社を経営し、一度ゲシュタポに逮捕されたことのあるピーター・ズーアカンフは、一九五三年に著書『演劇の現実』にて当時のグリュンドゲンスを「高所での綱渡り」と表現した。もっとも、一九四七年一〇月にグリュンドゲンス自身が書いたメモの中に「石罅で固めたロープ」⁴⁷というタイトルで芸術監督に就任する時とその後の経過について記されているため、ズーアカンフはここから引用したとも考えられる。グリュンドゲンスは自身では綱渡りと表現していないと主張しているが、綱渡りと似たような感覚はあったのかもしれない。

(2) 実際のグリュンドゲンス

実際のグリュンドゲンスはどうであったのか。彼の好きな言葉は「秩序」であったという。彼は極端に曖昧さを嫌い、極端に正確さに拘っていた。彼の舞台は誰もが正確に理解できるよう戯曲に忠実であり、どのような場合でも根拠となる事実を見失わずに芸術が作り上げられていた。一九五二年に八〇歳の誕生日を迎えるリンデマンに宛てた手紙では、彼に「芸術は真実と現実の上にもみ栄えるものであるという事実」⁴⁸を教わったとして感謝の気持ちを述べている。彼はベルリン国立劇場の総監督時代を振り返って、こうも語っている。

当時わたしたちは皆不確実性の中で暮らしており、舞台の上だけが安全な場所としてみなすことができたのです。⁴⁹

演劇は筋書きが決まっておき、台詞や動きの順序をあらかじめ把握することができる。突然ナチス親衛隊が入ってくることもなく、常に一定の秩序のもと構成されている。ナチスが政権を獲得し、迫害と対外への侵攻を拡大してもなお彼が舞台上に立ち続けたのは、不確かさを嫌う性質の表れだったのだ。生活に変化を起こして不確かな自由を手に入れるよりも、

ある程度の不自由の中でこれまでと変わらない生活を送ることを選んだのである。だから、彼はドイツに残る道を選んだのだ。

親ナチ的な新しい演目を拒否し、古典的な戯曲の上演に拘ったことにも、同様の理由が当てはまる。彼は第三帝国下で自由を叫びつつも、自由を恐れていたのかもしれない。また、一九五六年には、アンサンブルの俳優に宛てた手紙で「俳優のような気分」⁵⁰であると述べている。彼は、舞台上のみならず、日常会話ですら完全に理解されないことを恐れているかのように「誇張と強調を交えた刺激的な作ったような話し方」⁵¹をしたという。曖昧さを恐れて秩序を追い求めるあまり、舞台上のみならず私生活にも俳優を持ち込み、安心を得ようとしていたのである。

(3) グリュンドゲンスにとっての演劇

演出家としてのリュンドゲンスは、「専制君主」⁵²であったという。彼は基本的に、劇場に関するすべてを一人で決断していた。ある上演で、アンサンブルの一員である女優が出演希望を出したところ、彼女は予告なしに解雇されたというエピソードがある⁵³。彼は片頭痛に悩まされながら一人で事務仕事をこなし、次第に他の演出家の作品にも口を出すようになった。喜劇『レナーテの太陽』のゲネプロでは、カメラマン以外を稽古場から追い出し、演出を改変したという。この上演の演出家であったパウル・ビルトが何度「ゲーニーフルツ！（Geniefurz：天才を揶揄して言うことわざ。直訳は天才おなら）」⁵⁴と叫んでも、グリュンドゲンスは気にも留めなかったという。

ひとつだけ確かなことがあります。中途半端に正しいより、徹底して間違っている方がいいのです。そして、たとえ間違った方向に舵を切ったとしても、あれこれ考えて停滞するディレクターよりも、進んだ方向を探求するディレクターの方が私には好ましいのです。⁵⁵

（“Das Theatermagazin”, Heft 1. Der Theatreverlag (1927)）

彼は、自分一人だけで決定し、その決定をもとに進んでいったのである。彼にとっての正解も間違いもすべて自分の判断によってのみ認識されたが、一方でその影響力は彼のみならず広くあった。しかし彼は、他者への影響については無頓着だったのである。

彼が演劇を作る際にもう一つ重視していたのが、彼の師であるグスタフ・リンデマンとルイーゼ・デュモンが言った「舞台は常に日曜日でなければならない」⁵⁶という言葉である。彼は舞台上に正確さと非日常性を持ち込んだ。劇場への現実世界の影響力を避けようと、「芸術のための芸術」の立場をとっていたという。「芸術のための芸術」とは、芸術の目的はあくまでも芸術であり、いかなる外部目的のためにも縛られるべきではないとする主張のことである。

近年、私が最も強く感じた芸術的体験は、ドイツ国防軍の遠征でした。1億人近いドイツ人の存亡にかかわる戦争で、最も血生臭い戦いを経験してきた兵士たちの前に立ち、生きている人間を演じることは、我々の芸術の真実性を示す不可避の試練である。そし

て、兵士の前で兵士を、戦争の前で戦争を演じるという課題を与えられた場合、俳優には厳しい規律が要求される。(略) ここで明白なのは「この場において妥当とされる考えだけが演じられる」ことです。この場合、兵士の思想、つまり戦争の思想だけが演じられます。⁵⁷

(一九四一年九月二〇日、ドイツの大学の講師陣による外務省会議にて)

“現実”という目に見えるものを本質と捉えることを、私は決して学びませんし、学びたくもありません。⁵⁸

(一九四六年の手紙 グリュンドゲンス)

一九四一年の演説と一九四六年に書かれた手紙を比べてみると、一見正反対のことを言っているように思える。しかし、彼が舞台と現実を区別していたと考えると辻褄が合う。表象しているすべてが必ずしも物事の本質とは限らない。絶対的な真実などありえないのである。しかし、舞台ではそこにある現実を真実として上演することができる。虚構の空間だからこそ、絶対的な真実をつくり上げることができる。現実世界が曖昧であるからこそ、舞台上では絶対的な真実と現実を追い求め、縋っていたのだろうか。

一九四四年春に上演された『群盗』では、誤解を受けやすい性質を自覚したうえで、議論が生じる可能性を排除しようとしたのだろうか。『群盗』は、「弟の陰謀によって父の愛と恋人を奪われたカールが、盗賊の首領となって社会悪に挑戦し、自由と正義を回復しようとする物語」であるが、グリュンドゲンスは総力戦に反するニュアンスを含む箇所を戯曲から排除して上演したのである。また、ユダヤ人の登場人物シュピーゲルベルクの役がユダヤ人であることを連想させる部分も排除していた。結果として、長引く戦争のもと培われたベルリン市民の怒りを鎮めきることができず、帝国議会議員からも抗議の手紙を受け取るようになった。

国家社会主義ドイツが世界のユダヤと生死をかけた戦いをしている今日、この裏切り者をシラーの意向通りに、ユダヤ人として描く理由は十分にあるはずだ。⁵⁹

(一九四四年七月三〇日 帝国評議員ハンス・ファブリシウスからの手紙
ベルリン州立図書館所蔵)

シュピーゲルベルクの臆病さ、名声への本能、慈善家のポーズ、国際主義（これはシオニスト、民族ユダヤ人の傾向と完全に一致する）、反軍国主義、性的シニシズム、士気を下げる影響力、真の指導者カールに対する殺人的憎悪、これらの特徴はすべて、過去三〇年から四〇年の歴史経験から、典型的ユダヤ人としてよく記憶されているものである。しかし、私の記憶が正しければ、シャウシュピールハウスでの上演では、戦闘場面でのシュピーゲルベルクの卑怯な暴走のみならず、シュヴァイツァーによるこの哀れなユダヤ人への素晴らしい非難までもが削除されています。⁶⁰

(同上)

臆病にも見える彼が、なぜスリルを楽しむ出世主義者のように誤解を受けていたのだろうか。私は、彼の得意とする役柄が大いに関係していると考え。彼は二〇年代から典型的な犯罪者風の役で頭角を現していた。俳優学校の卒業証明書には「問題のある性質の精神構造を表現的に形成する特異な才能がある」⁶¹と記されており、危うい性質を演じる才能を元来持っていたことが分かる。犯罪者風の演技に似合う魅力が彼のイメージを固定させるとともに、第三帝国下での相反する行動が、大衆が思う彼の危険な性質の根拠になってしまったのだろう。彼はブルックナーの『犯罪者』で暗黒街の支配者を演じヒットした際、「人々が私に抱いているイメージと、私自身が抱いているイメージがいかにか一致していないか、私は時々、非常に驚かされるのです」⁶²と述べている。

また、第一章において、第三帝国下で活躍した芸術家は、それ以前に活躍していた芸術家と比べて二流、三流の者が多かったと述べたが、グリュンドゲンスはこれには当てはまらないだろう。一九四六年、ドイツ審査委員会が議事録において彼のナチへの積極的な迎合を否定した際、理由を次のように述べている。

グリュンドゲンス氏は一九三三年以前にすでに尊敬される俳優、監督であり、他の政治的状況下でも重要なキャリアを積んでいたはずであった。国家評議員の称号の授与、帝国文化議員および帝国劇場会議所大統領評議員への任命は、純粋に名目上のものであり、いかなる活動も意味するものではありませんでした。⁶³

(一九四六年四月一八日　ドイツ審査委員会議事録　ベルリン文書センター所蔵)

グリュンドゲンスには俳優としての確かな実力の裏付けがあった。二、三流の芸術家があふれている中で、第三帝国時代以前から実力が認められていたグリュンドゲンスの存在は、特異なものであったに違いない。

彼の熱狂的な人気の根拠として、他者の目が、舞台を通して俳優としての彼だけでなく、グリュンドゲンス自身の状況を楽しんでいたのだとする考え方がある。「綱渡り」のスリルを楽しんでいたのは、グリュンドゲンスではなく大衆だったのだ。グリュンドゲンスは臆病な性格でありながら、臆病な性格ゆえの選択と、彼の得意とする役柄、演劇へのこだわり、そして確かな実力によって、スキャンダラスなキャラクターに仕立て上げられてしまったのである。

このような色眼鏡で彼を見る大衆の視線にさらに拍車をかけたのが、彼の演劇への熱心さと、熱心さからくる他の事象への無頓着さであった。

グリュンドゲンスは、戦後も次々と作品を上演しており、デュッセルドルフでは三五作品を上演して一九の主演を演じ、ハンブルクでは二八作品を上演して一五の主演を務めた⁶⁴。一八歳の時の奉納写真には、「有名になるまで持ち続けること」⁶⁵と書かれており、彼が青年期から変わらない情熱をもって演劇活動に従事していたことがうかがえる。

私は一度も、どんな時も自分の本当の望みを忘れたことはありません。私はハムレットを演じたかった、メフィストを演じたかった。もしハンブルグでできなければ、ミュンヘンでやっていたでしょう。そこは私にとって問題ではなかったのです。⁶⁶

彼にとっては、自らが望む演劇を実現できればそれでよく、場所や環境は二の次であった。第三帝国下での彼の振る舞いは、ドイツから亡命していた人々が主張するような日和見主義によるものでも、ユダヤ人や伝統的ドイツ演劇の保護という正義感によるものでもなく、視野が狭く臆病な彼が演劇を行う上での安定を追い求めた結果なのである。そして、このような演劇へのひたむきさがゆえに、自身の見られ方を省みることや情勢を意識することから関心が遠ざかってしまったのである。結果、一八歳から抱いていた野心が叶い、有名になって初めて、彼は自らの置かれている状況や影響力を知ることになった。グスタフ・グリュンドゲンスは、ナチスに政治利用されたのでも、故意にナチスを利用したのでもなく、自分自身の影響力に振り回されてしまったのだ。

注

- 1 クラウス・マン『メフィスト：出世物語』岩淵達治他訳 三修社（1983）
- 2 Heinrich Goertz “*Gustaf Gründgens*” Rowohlt Taschenbuch（1982）S.58
- 3 岩淵達治『ナチスの文化政策——宣伝を主眼にした大衆動員』『月刊社会党（357）』日本社会党中央本部機関紙局（1985）p.150
- 4 平井正『ベルリン 1928-1933 破局と転換の時代』せりか書房（1982）p.127
- 5 トーマス・マン「私はなぜドイツへ帰らないか」（1945），所収，猿田恵訳『トーマス・マン全集XI』新潮社（1972）p.662
- 6 岩淵達治（1985）前掲書 p.152
- 7 岩淵達治「『メフィスト』とグリュンドゲンス 下」『テアトロ（480）』カモミール社（1983）p.211
- 8 Heinrich Goertz op.sit., S.137
- 9 岩淵達治 前掲書（下）（1983）pp.208-209
- 10 Dagmar Walach “*ABER ICH HABE NICHT MEIN GESICHT GUSTAF GRÜNDGENS*” Henschel Verlag（1999）S.91
- 11 Heinrich Goertz op.sit., S.40
- 12 Ibid., S.42
- 13 Ibid., S.44
- 14 ジャパンナレッジ「日本国語大辞典」小学館 <https://japanknowledge.com/lib/display/?kw=Heil+Hitler&lid=200203549fae0a9hAw7t>（最終閲覧日 2022/12/17）
- 15 Dagmar Walach op.sit., S.99
- 16 フェーリクス・メラー『映画大臣—ゲッベルスとナチ時代の映画—』瀬戸裕司・水野光二・渡辺徳美・山下真緒訳 白水社（2009）p.427
- 17 同上 p.428
- 18 同上 p.428
- 19 岩淵達治 前掲書（下）（1983）p.212
- 20 フェーリクス・メラー 前掲書 pp.428-439
- 21 岩淵達治「『メフィスト』とグリュンドゲンス（中）」『テアトロ（479）』カモミール社（1983）p.120
- 22 平井正 前掲書 p.389
- 23 rbb テレビ「Gründgens, Gustaf」『Zur Person』1963年10月7日放送 アーカイブ https://www.rbb-online.de/zurperson/interview_archiv/gruendgens_gustaf.html（最終閲覧

日2022/12/17)

- 24 岩淵達治 前掲書 (下) (1983) p.210
- 25 岩淵達治 前掲書 (下) (1983) p.213
- 26 同上 p.213
- 27 Heinrich Goertz op.sit., S.68
- 28 Heinrich Goertz op.sit., S.70
- 29 Ibid., S.72
- 30 岩淵達治 「グスタフ・グリュンドゲンス論——俳優と時代——」 『演劇研究 1961』 / 俳優座演劇研究所 (1961) p.94
- 31 同上 p.94
- 32 Dagmar Walach op.sit., S.81
- 33 Heinrich Goertz op.sit., S.104
- 34 岩淵達治 前掲書 (下) (1983) p.213
- 35 Heinrich Goertz op.sit., S.73
- 36 Ibid., S.73
- 37 Heinrich Goertz op.sit., S.93
- 38 Heinrich Goertz op.sit., S.106
- 39 Ibid., S.106
- 40 Ibid., S.100
- 41 Dagmar Walach op.sit., S. 110
- 42 Dagmar Walach op.sit., S. 152
- 43 末永豊 『ドナウのほとりの三色旗 ランデスクンデの試み』 鳥影社 (2008) pp.143-144
- 44 Heinrich Goertz op.sit., S.109
- 45 Dagmar Walach op.sit., SS. 55-56
- 46 Heinrich Goertz op.sit., S.8
- 47 Dagmar Walach op.sit., S.85
- 48 Heinrich Goertz op.sit., S.15
- 49 rbb テレビ 「Gründgens, Gustaf」 『Zur Person』 アーカイブ
- 50 Heinrich Goertz op.sit., S. 8
- 51 Ibid., S.10
- 52 Ibid., S.132
- 53 Ibid., S.45
- 54 Ibid., S.61
- 55 Dagmar Walach op.sit., S. 43
- 56 Heinrich Goertz op.sit., S.32
- 57 Dagmar Walach op.sit., S.109
- 58 Ibid., S.15
- 59 Heinrich Goertz op.sit., S.102
- 60 Dagmar Walach op.sit., SS.119-120
- 61 Heinrich Goertz op.sit., S.14
- 62 Heinrich Goertz op.sit., S.26
- 63 Dagmar Walach op.sit., S.135
- 64 Heinrich Goertz op.sit., S.131

65 Dagmar Walach op.sit., S.18

66 rbb テレビ「Gründgens, Gustaf」『Zur Person』アーカイブ

参考文献

- ・北村喜八「ナチスの演劇と戯曲」『新文芸思想講座』第10巻（文芸春秋社）（1938）
- ・岩淵達治「グスタフ・グリュンドゲンス論——俳優と時代——」『演劇研究 1961』俳優座演劇研究所（1961）
- ・rbb テレビ「Gründgens, Gustaf」『Zur Person』1963年10月7日放送 アーカイブ
https://www.rbb-online.de/zurperson/interview_archiv/gruendgens_gustaf.html（最終閲覧日2022/12/17）
- ・トーマス・マン「私はなぜドイツへ帰らないか」『トーマス・マン全集XI』新潮社（1972）
- ・Heinrich Goertz “Gustaf Gründgens” Rowohlt Taschenbuch（1982）
- ・平井正『ベルリン 1928-1933 破局と転換の時代』せりか書房（1982）
- ・岩淵達治「「メフィスト」とグリュンドゲンス上・中・下」『テアトロ』（478）、（479）、（480）カモミール社（1983）
- ・岩淵達治「ナチスの文化政策——宣伝を主眼にした大衆動員」『月刊社会党（357）』日本社会党中央本部機関紙局（1985）
- ・Dagmar Walach “ABER ICH HABE NICHT MEIN GESICHT GUSTAF GRÜNDGENS” Henschel Verlag（1999）
- ・末永豊『ドナウのほとりの三色旗 ランデスクンデの試み』鳥影社（2008）
- ・フェーリクス・メラ『映画大臣—ゲッベルスとナチ時代の映画—』瀬戸裕司・水野光二・渡辺徳美・山下眞緒訳 白水社（2009）
- ・飯島亜希「第二次世界大戦下における日本が見る、ナチスドイツの演劇政策」文化政策研究プロジェクト（早稲田大学文学研究科 演劇映像学コース）（2013）
- ・Portal Rheinische Geschichte「Gustav Lindemann」
<https://www.rheinische-geschichte.lvr.de/Persoenlichkeiten/gustav-lindemann/DE-2086/lido/57c941d5553bb2.44293051>（最終閲覧日 2022/10/23）
- ・ジャパンナレッジ『日本国語大辞典』小学館「群盗」
<https://japanknowledge.com/lib/display/?lid=200201503697V0Sf2RMZ>（最終閲覧日 2022/12/10）
- ・ジャパンナレッジ『日本国語大辞典』小学館「ハイル・ヒトラー」
<https://japanknowledge.com/lib/display/?kw=Heil+Hitler&lid=200203549fae0a9hAw7t>（最終閲覧日 2022/12/17）