

ウィーンのヴェネツィア

—19世紀末ウィーンの大衆娯楽施設—

Venice in Vienna

田 中 ま り
Mari Tanaka

19世紀末のウィーンで活躍した作家ペーター・アルテンベルク Peter Altenberg が1896年に出版した処女作品集『見るがままに』Wie ich es sehe には「ウィーンのヴェネツィア」Wenedig in Wien と題された、数ページのスケッチが収められている。

狭くてむっとする彫刻家のアトリエでは、イタリア人の若い男が机の天板に腰掛けてあくびをしていた。大理石は氷砂糖のようにきらめいていた。

狭くてむっとするガラスモザイクのアトリエでは、イタリア人の若い女が机の天板に腰掛けてあくびをしていた。ガラスモザイクは夏の牧場のように輝いていた。

狭くてむっとする銅細工のアトリエには黒い錬鉄の小さな取っ手がついたピカピカの銅の容器が何千もかかっていた。幾つかは大型で、とても大きいものもあった。なかの一つは、ほとんど聖水盤といってもいいくらいの大きさであった

運河ではゴンドラの船頭たちが新聞記事が報ずるように「巧みに舟をさばいていた」。「ゴンドラの船頭は騎士のように振る舞うのね——」と一人の若い婦人が言った。「まるで目で挨拶を交わしているようよ——！」

三万人の人々が、木製の橋を上ったり降りたり、広場に流れ込み通り過ぎ、橋の上で立ち止まる。

「本当のヴェネツィアの民衆の生活が繰り広げられている——」とリポーターは考える。(WS. S. 79f.)

もし「ウィーンのヴェネツィア」という題名に目を止めなければ、冒頭の様々なアトリエの描写は、単にヴェネツィアについての紀行文のように見えるかもしれない。実際にはヴェネツィアの町に散在している彫刻やガラス工芸、銅細工のアトリエを、著者アルテンベルクが得意の反復・対照という技法を用いて重ね合わせ、ヴェネツィア全体の印象として描き出したと受けとれるからである。そして仮に題名に目を止めたとしても、比喩的な表現として見過ごしてしまう可能性もある。

しかし文章を読み進むにつれ、徐々に状況が明らかとな

る。いくらヴェネツィアが観光の街であるとはいえ、はたしてゴンドラの船頭が巧みに船を操る様子をわざわざ「新聞記事が報ずるもの」であろうか。さらにヴェネツィアで「本物のヴェネツィアの民衆の生活が繰り広げられる」のはむしろ当然であり、リポートされるようなものではないのは明らかである。ここでようやくいかに不注意な読者であっても、冒頭の情景がどうやら「本物の」ヴェネツィアのものではないと気付かされることとなる。そして19世紀末のウィーンに「ウィーンのヴェネツィア」という娯楽施設が存在したことを知らなかったとしても、ここに描かれているのは今日でいうところのテーマパークに似た、なんらかの「作られた」ヴェネツィアの光景ではないかと想像できるであろう。

もちろん19世紀末のウィーンの人々にとって「ウィーンのヴェネツィア」は周知の存在であった。「ウィーンのヴェネツィア」は、このスケッチが出版された前年の1895年春にウィーン郊外のプラーターに開業したばかりの娯楽施設であり、当時のウィーン市民が一度は訪れたいと思っている話題のスポットだったのである。おそらくアルテンベルク自身、新聞記事で報じられていたこの最新の娯楽施設に興味を持ち、さっそく出かけて体験した上で、その印象を作品化したのであろう。もちろん彼のスケッチがさらに多くの人々の興味をかき立てた可能性もある。

しかし何故この時期のウィーンに、ヴェネツィアを精巧に模したこのような娯楽施設が成立したのであろうか。そこにはオーストリアの帝都ウィーン発展に伴う様々な社会的変化が深く関与していたと思われる。そしてウィーンに見られた変化は当時のヨーロッパに広く共通する事象であった。そこで本稿では19世紀後半のヨーロッパにおける社会的変化を背景に、博覧会・遊園地といった娯楽施設の流行を追いながら、さらに「ウィーンのヴェネツィア」の成立事情を明らかにしたい。

1 大都市と娯楽施設

19世紀における急激な社会変化として、鉄道など各種交通機関の発達と並んで注目されるのは大都市の形成、す

なわち都市化現象であろう。鉄道網の整備は全世界的な規模で広がっていったが、これは物品の大量輸送ばかりでなく人口移動をも容易にした。それによって移民や移住の形で国家間の人口移動が促進されるとともに、各国内においても大量の農業人口が地方の農業地帯から離脱し、勃興しつつある工業の労働力として都市に吸収される結果を招いたのである。さらにこのように大規模化した都市は、各種のサービス業に従事する安価な労働力を大量に必要とするようになった。そのための労働力も、そのほとんどが農業地帯からの人口移動によってまかなわれたという。

もちろん国境線に区切られ「国民」をその構成員とする近代の「国民国家」の形成が、このような大都市の発展に拍車をかけたと考えられることもできる。特に首都となった諸都市は、巨大な官僚機構を擁する国家行政の中心として、国家的な威信をかけて整備されなくてはならなかった。国力を反映するのは工業力・技術力であると考えられたために、首都にはあらゆる技術的成果が注ぎ込まれる。交通網は首都を中心に広がり、商業・各種サービス、さらには文化までもが首都に集中する。その結果、富と権力を求め、美と洗練にあこがれた人々が大都市へと押し寄せるようになった。ほんの数年前までほとんどの人が生まれた場所を出ることなく一生を終えたような辺境の農村地域でも、もはや人々がそこで一生を送るとは限らなくなったのである。

こうしてこの時期、ヨーロッパの主要都市の人口は爆発的に増加した。ベルリンは1848年の37万8千人から1875年には100万人へ、同時期にパリは100万人から190万へ、ロンドンでは250万人から390万人へ、ウィーンは40万人から70万人へと、ほぼ倍増したことになる（『資本の時代Ⅱ』298ページ）。

このような新しい都市住民の多くは、先述したように工場労働者・各種サービス業・家事使用人など、都市に新たに創出された単純労働に従事するために様々な地方から集まってきた農業従事者であったため、一般に教育水準は低く将来にわたって賃金が上昇する見込みも薄かった。彼らも都市住民の中層部分を形成したが、その割合はパリやロンドンにおいて都市人口の20～23パーセント程度であったといわれている（『資本の時代Ⅰ』298ページ）。ここに労働者層の急増と中産階級の出現という、大都市の市民層の組成の変化が現れたのであった。

しかし当時の都市計画は、急激な人口増加に到底追いつけなかった。そこには技術上の問題というより社会的関心の方向性に関わる問題が横たわっていたのである。この時期に都市整備を担っていたのは主に実業家などを中心とする上流市民層であったが、彼らにとって急増す

る労働者は、労働力としては歓迎すべき存在ではあっても都市における隣人としては認めがたかった。そのため彼らの都市計画は、街路や公衆衛生施設、照明、公衆施設といった彼ら自身の身の安全にもつながるようなものを除いては、新しい隣人たちの生活水準を引き上げるための公共事業、例えば安価な集合住宅の整備などにはほとんど注意が払われなかったのである。おそらくそのような計画はなんら利益を生まない慈善のように思われたのであろう。住居の不足は必然的に過密化・スラム化を生み出し、保健状態や死亡率の改善は望むべくもなかった。そのような状況下にあって上流市民層は問題解決を目指すどころか、むしろ労働者層を暴動の危険をはらんだ集団とみなし、彼らを監視・管理することを選んだのである。そのため当時の都市計画では、労働者たちが住む過密気味の居住区を広い街路や路面電車などの交通機関で分断し暴動の発生を抑えることに力が注がれた。

しかし一方で、そのような中・下層都市住民の生活の不満すらビジネスチャンスに生かそうとする企業家も現れた。彼らは都市住民の娯楽への欲求を巧みに汲みとって、大いに利潤をあげたのである。それが各種の博覧会・展示会の仕掛人たちであった。そこには産業構造の変化が当時の人々の生活スタイルに大きな影響を与えていたことも見逃せないであろう。

そもそも工業化以前の職人・商人たちの生活においては、住居と仕事場が隣接し、労働時間と自由時間も分かちがたく混じりあっていた。仕事をしていても、私的・公的な用事で中断されるのが常であったのである。しかし工業化はそのような人々の就業形態を大きく変化させる。まず労働の集約性を高めるために大量の労働者を雇用する工場が建設された。労働者を一堂に集めることによって作業の効率化がはかられたのである。そして労働者が工場で働こうとすれば住居から通勤しなくてはならなかった。ここに職場と住居の分離が成立したのである。これは必然的に従来の家族経営的な労働形態を変化させた。家族全体で作業するのではなく、家族から何人かの働き手を送りだして賃金を稼ぎ、育児その他の家庭内の仕事については主に女性がその役割を担うこととなった。さらに多くの場合、都市の郊外に工場が建てられることによって都市周辺部に多くの労働需要が生み出される。これは都市周辺を生産地とし、都市の内部を消費地とする空間構造の変化をも招いたのである。さらに労働によって生産された製品の交換価値をもって労働の対価とする、それまでの交換形態から、労働自体を時間単位で賃金に換えるという形態が主流となった。ここに労働時間と自由時間の区別といった時間構造の変化が生じる。そのなかで雇用者は労働時間の延長と効率の最大化を望み、

被雇用者は自由時間の延長と満足感の大きい余暇の過ごし方を求めることとなった。

このような条件のもとで可能となる娯楽施設はいかなるものであろうか。まず生産地と消費地の分離という状況から、労働・日常生活の空間を離れた娯楽施設というイメージが思い浮かぶであろう。しかし労働条件が整っていない当時であって、人々が娯楽にあてられる時間は必ずしも長くはなかったため、両者の物理的距離は比較的近くなくてはならなかった。また最高の効率を目指そうとする労働時間のモラルは、やがて自由時間にも適用されるようになる。自由時間は「無駄なく」消費されるべきものとなり、そのために自由時間の「時間割化」といってもよいような状況が生まれる。例えば都市における時間の楽しみ方のモデルを詳しく指導するようなガイドブックの出現である。そこにはいかなる時間帯に、どこでどのような娯楽が享受できるか詳しく説明され、そのガイドに従えば誰でも都会生活の様々な楽しみを効率的に体験できる。パッキングツアーなども、このタイプの限られた時間で最大の効率を目指すレジャーであったと思われる。しかしまだ大半の都市住民にとって旅行は高嶺の花であったし、都市遊覧にもある程度の財力と社会的な地位が必要であった。これらは日曜日の午後しか休みのない労働者層にとっては到底手の届かない娯楽ばかりで、彼らの気晴らしといえ、もっぱら過密気味の住居を離れて自分の出身地を思わせる郊外を歩き回り、自然の中で休息することくらいであったという（『レジャーの歴史』156－157ページ）。

そこでより手軽に、各々の経済力に応じて多様な楽しみ方ができる娯楽施設として、各種の遊戯施設を備えた、いわゆるアミューズメントパークのような総合娯楽施設が構想されたのである。そのヒントとなったのは万国博覧会の成功であったらしい。1851年にロンドンで初めて開催された万国博覧会は、庶民に日帰り旅行の習慣を芽生えさせた。そして産業展示会的な性格の強かった万国博覧会も、ヨーロッパの各都市で催されるうちに徐々に娯楽的な色彩を強めていったのである。ことに1873年のウィーン万博は最新の遊戯設備を備えた遊園地的な催しとして多くの市民を集めたという。さらにこれらの万国博覧会の会場は、博覧会開催の後にも公園や遊園地として一般市民たちに開放され、市民の憩う場所となった。つまり公共的な性格を保ちつつ娯楽の側面も持ち合わせた健全な娯楽施設となったのである。このような施設の建設は、都市の住民たちが近代の都市生活に順応するための一つの適応策でもあったと考えられよう。

2 19世紀のウィーンの状況

19世紀のウィーンも他のヨーロッパ諸都市と同様、大都市化のプロセスの最中にあった。しかもウィーンの場合は郊外に繊維工業などの工場地帯を抱えており、この帝都自体が工業都市でもあった。基幹産業の発展に伴って、機械製造業や電気産業、ガスや電気の供給会社などが成立し、ますます多くの労働力を必要としていた。当然多くの人口流入を招き、都市人口は激増した。すでに1890年にはウィーンの住民の65.5パーセントは外来者となっていたといわれている（『ウィーン世紀末の文化』182ページ）。

急増する都市住民のためには当然居住区が必要であったが、当時のウィーンには彼らが住む場所は十分に用意されてはいなかった。19世紀半ばの人口急増期はウィーンの都市整備の時期にあたっていたが、この計画を推進していたのが一時的な政治的台頭期にあった上流市民階級であったため、ウィーンの都市計画には彼らの政治的意図が強く反映される結果となった。そこには市民による社会の活性化を目指す理想と、地方から次々に押し寄せる労働者層に対するブルジョワの不安が共に表れているといえよう。リングシュトラッセが貴族や上流市民の邸宅として華やかに再開発される一方、かつては一般市民の居住区であったフォアシュタットは家賃の上昇にもなってもっぱら中産階級の住居となり、下層労働者はさらにその郊外に当たるフォアオルトに住むこととなった。特に大きな工場があったフローリッツドルフ、ブリギッテナウ、ファヴォーリテン、ジメリングは労働者地区として知られ、オッタークリングは工場はなかったが労働者やウィーン市中の中小企業の従業員たちの住宅地として知られていたという（『ウィーン世紀末の文化』184－185ページ）。

1890年代になると上流市民層のリベラルな政治的傾向は退潮する。彼らの政治的挫折は、現実の社会問題に直面することを避け芸術の世界へ引きこもるという態度を流行させたというのが、ショースキーに加えて文化史家ハーマンにも共通する見解となっている。さらに文化史家ジョンストンは、19世紀末のウィーン市民全体が現実逃避的な傾向にあったと分析している。

ウィーンという都市は、たんにハプスブルク帝国の首都であっただけではない。ウィーンは、ある種の精神状態を体現している都市でもあった。ここの住民たちには、二つの特徴があった。陽気に芸術を楽しむこと、あるいは耽美主義がその一つ。もう一つは、政治や社会の変革に無関心であること、あるいは治療ニヒリズムであ

る。(『ウィーン精神Ⅰ』171ページ)

このような芸術を愛好するウィーン気質を背景にして、19世紀末のウィーンにはすでに幾つもの劇場・コンサートホールが存在し、貴族や上流市民層の娯楽の需要を満たしていた。特に実業家・銀行家といった新興の市民勢力は、先述の都市計画の中で自分たちのためのオペラハウスや劇場の建設を実現していた。しかしこれらの施設は主な顧客である貴族や上流市民層が避暑に出かける夏には閉鎖されるのが常であった。それらの施設で働いている音楽・演劇関係者たちもまた、職を求めて避暑地の音楽堂や他のヨーロッパの国々への巡業に回り、夏のウィーンは娯楽の少ない退屈な町へと変貌したのである。

しかしウィーンに住んでいたのは貴族や上流市民層ばかりではない。先述したようにウィーンにも他の大都市同様、プロレタリアートの急増と中小の企業で働くミドルクラスの出現という市民層の変化があった。彼らはその雇い手である上流市民層とは違って夏も都会ににとどまっていたが、極端に少なくなった文化的な催しは、到底彼らの需要に追いつくものではなかった。そのことは避暑に出かける余裕のない人々の疎外感をさらに深めると同時に、夏の間の娯楽へのあこがれもかき立てていたようである。

しかし彼らが求めていた娯楽は上流市民層が求めるものと必ずしも一致していたわけではなかった。一般に彼らは地方出身で教育水準も低く、経済的なゆとりも時間的余裕もなかったために、かりに上記のような劇場が夏の間も開催されていたとしても、そこに足を向けることは少なかったであろう。当時このような市民層に娯楽を提供していたのが各種の「寄席」や「見せ物小屋」であったと思われる。アルテンベルクのスケッチにも上流市民の夫婦がこのような「寄席」に出かける場面があるが、そこには上流市民層のこの種の娯楽施設に対する軽蔑や偏見を示すような次のような描写が見られる。

彼は若い妻と一緒に「ロナハー」という寄席に座っていた。彼はそのことについてあれこれ言う人々にこう言った。

「どうしていけないんです？ 私は芸術の中間項が好きなんです。それならプラター小屋があるでしょうって？！ ふうん、そうですかね！？」(WS. S 76)

文中の「彼」は上流市民層の銀行家という設定である。その「彼」が妻とともに「ロナハー」という寄席へ行くとすると、周囲の人々にたしなめられる。「芸術の中間項」という表現からは、寄席の芸を一つの芸術と捉えようと

する姿勢と、それがより大衆的で単純な見せ物に近いものであったという事実がうかがえよう。さらに興味深いのは上流市民層にも許容できる娯楽施設として「プラターの小屋」が比較の対象に登場していることである。後に述べるように、プラターはウィーンの住民にとっては富めるものも貧しきものも一堂に会して楽しむことのできる祝祭空間であり、そこでは様々な階層が混在することが許されていたようである。

そのような状況のもと、1892年に、夏の間の娯楽の需要に応えようとする試みが大規模な企画となって実現した。それが3月7日から10月9日、プラターの万国博覧会の敷地においてウィーン市図書館の当時の館長カール・グロッシの指揮のもとで開催された『音楽演劇国際博覧会』である。

この博覧会では1873年のウィーン万博の際の主要パビリオンとなった、直径102メートルの円形ホールが使用された。博覧会建築を専門とする建築家オスカー・マルモレックが、この円形ホールを優れた音響を備えた3500人収容の巨大な音楽ホールに作り変えた。円形ホールの庭もオレンジが植えられたフランス・イタリア風庭園となり、様々な音楽・演劇の催しのために新たな建物が追加された。例えば円形ホールの向いには中国の影絵の劇場が、そして広いメインストリートが行き着く先には、当時評判の劇場設計家であったヘルマン・ヘルマーが作り上げた、建築的にも非常に興味深い木造の仮設劇場が建っていた。この建築は見せかけの壮麗さを演出するために多くのギミックを用いていたらしい。たとえば豪華な装飾は石膏の塊であり、一見石材と見える壁も板の上に本物そっくり描かれたものであった。当時これらの技法は一般の建築にも用いられ、様々な歴史的建築様式が混在していたリングシュトラッセの建築にも一層の効果をもたらしていたといわれている。訪れた観客たちはこの劇場で、あらゆる時代の様々な国の演劇を楽しむことができ、多くのヨーロッパを代表する劇団が次々と客演公演に訪れた。

しかし物見高いウィーン人たちをうならせ、多くの見物客が押し寄せる名所となったのは、先述の建築家マルモレックが宮廷劇場画家ギルベルト・レーナーと協力して作り上げた「古きウィーン」である。これはちょうどこの年から200年前に当たる1692年当時、発展しつつあったウィーンのホーエン・マルクトの情景を、活発な社交生活から道化芝居の劇場に至るまで忠実に再現しようとする試みであった。劇場では優れたパントマイムや一幕物が上演され、ウィーンの花柳の起源やその展開をたどることができるようになっていた。この「古きウィーン」の様子はレーナーの絵によってうかがい知ること

ができる。今日でもヨーロッパの古い町に残るような木組みを見せた尖った屋根の建築物が、簡単な謝肉祭劇風の舞台を取り囲む。舞台では17世紀の服装をした男女によって劇が演じられている。まさに17世紀の風景画にも見紛うような光景であるが、見物する人々の服装が19世紀風であることが辛うじてこの絵の本来の時代を示している。

『音楽演劇国際博覧会』は非常な人気を呼び、「古きウィーン」にも多くの観客が殺到したが、赤字となったために惜しまれつつ閉鎖された。しかしこの企画を通して、これまで演劇や音楽にあまり縁がなかった中流以下の市民層にも、そのような娯楽に対する欲求が掘り起こされたのである。しかし彼らの欲求が満たされるには、なお数年の歳月が必要であった。

3 「ウィーンのヴェネツィア」計画

『音楽演劇国際博覧会』の劇場の事務方に勤めていたガボール・シュタイナーもまた、かねてよりウィーンの郊外に夏も楽しめる都会型の娯楽施設の必要性を感じていた。しかもシュタイナーはウィーンに住む全ての社会層が興味を持ち、それぞれの経済状態に応じて楽しめるような娯楽施設、一種のアミューズメント・パークを構想した。その際に彼の計画の手本となったのが1890年にロンドンで催された「ロンドンのヴェネツィア」と1894年にベルリンのシャルロッテンブルクで開催された「ベルリンのヴェネツィア」という二つの企画である。

「ロンドンのヴェネツィア」は娯楽施設というよりは、単に水路つきの舞台を備えたアトラクションであり、どちらかといえばパノラマ的な性格のものに近かった。水路の果てには宮殿に囲まれた聖マルコ広場が舞台の書き割りのような簡単なセットで表現されていた。観客は舞台の水路を進んでサン・マルコ広場に到着する。そしてそこには総督が治める古い大商人たちの町が華やかに広がっているという趣向である。しかしこのように簡単な仕掛けでも結果は大成功であったという。

4年後に計画された「ベルリンのヴェネツィア」は、ロンドンのものに比べるとはるかにリアリズムを追及していたといえる。その特色はなんといっても、ゴンドラで移動できる水路を備え、観客が実際に作られた町の中にはいっていただけることであった。それはもはや単に目を楽しませるばかりではなく、観客自身が仕掛けを体験して楽しむ体験型の娯楽施設となっていた。しかし「ベルリンのヴェネツィア」の問題点は、仕掛けの技術面ではなく企画のコンセプトにあった。安易にイタリアのイメージに頼るあまり、イタリアの他の諸都市の名所が混在し、ヴェネツィアを正確に表現していなかったのである。

例えば入り口にコンスタンチヌス帝の凱旋門が建っているかと思えば、あちらにはコロッセウムが描かれているといった調子で、ルネッサンスの町ヴェネツィアと古代の雰囲気同居していた。全体的に見れば「ベルリンのヴェネツィア」というより「ベルリンのイタリア」ともいうべき状況であったといえるであろう。またロンドンの物より幾分ましであったとはいえ、水路を取り囲む建物は相変わらずキャンバスに描かれた絵にすぎなかった。

シュタイナーは先行するこの二つの「ヴェネツィア」を上回る、より本格的な「ヴェネツィア」を作ろうと計画した。水路には本物のゴンドラを浮かべ、観客が実際に上陸してその中を散策できる立体的な本物の町をそなえたヴェネツィアである。そこで彼は自分の計画を実行に移すにあたってまず建築家マルモレックに協力をあおぐ。リアルなヴェネツィアの町を再現するためには、博覧会建築で磨かれた彼の空間プランナーとしての才覚が不可欠であった。そしてシュタイナーはさらに噴水の設計を手掛けていた技師のグスタフ・ブルックにも声を掛けたのである。シュタイナーにとって作り物のヴェネツィアを本物に近付けるために一番重要だと思われたのは水路の建設であり、ブルックはこの仕事のためにかかることのできない人物だったのである。こうしてシュタイナーのヴェネツィアは本物のゴンドラを浮かべることのできる水路の建設を目指すこととなった。

そこで問題となったのは立地である。堂々とした水路を建設するためにはかなり広大な敷地が必要であるが、同時に幅広い市民層に親しんでもらうために市民が親しみを持つ場所であり、かつ裕福ではない市民も気軽にこられるような交通アクセスの良い場所であってはならない。これら幾つかの条件を満たす格好の場所として挙げられたのが、ウィーン市街地の東北部に位置するプラーターであった。

そもそもプラーターはハプスブルグ家のプライベートな狩り場として囲い込まれていたが、1776年にヨーゼフ1世によって一般に解放されようになると、すぐにウィーン市民の憩いの場所となった。当時のプラーターは19世紀初めの作家シュティフターの文章にも現れているように、広々とした公園であった。

世界中のいかなる都市にも、我々のプラーターに匹敵し得るようなものを認めることはできない。「それは公園かい？」いや違う。「牧場だろう？」いや。「庭園かな？」違う。「森だろうか？」いや。「娯楽施設か？」そうでもない。ではいったい何だ？ それはそれら全てを合わせたようなものなのだ。(Stifter S. 71)

シュタイナーはこの後、プラーターで催される五月祭の熱気にあふれた様子を生き生きと描き出す。そこにはウィーンのあらゆる階級の人々が、上は皇帝・皇后から始まりオーストリアを代表する将軍など貴族たち、そして着飾った上流階級の婦人たちが大小様々な馬車に乗り、庶民は歩いて、思い思いにプラーターで春の訪れを祝っている。回転木馬などの仮設遊具や居酒屋、各種の娯楽場が用意され、見せ物や飲食を提供していた。それらも各自の懐具合に応じて楽しめばよかったのである。ただこのような賑やかな喧騒の場を少し外れると、そこにはドナウ河の中洲の牧草地であったプラーター本来の豊かな自然が広がり、訪れる人々をほっとさせていた。そしてこのプラーターで1873年に万国博覧会が開催されてからは、東部に広がる労働者居住区に比較的近いという格好のロケーションもあってなお一層、幅広い市民層に親しまれるようになったのである。おそらく休日の労働者たちのささやかな楽しみであった自然の中の散策にも、プラーターは格好の場所を提供したであろう。

このプラーターの西の端に位置する、プラーター大通りと博覧会通りに挟まれた三角地帯がシュタイナーが目をつけた物件である。当時ここは「カイザーガルテン」と呼ばれるイギリス風庭園となっていた。夏季にも上品な演劇を鑑賞したいという需要に応えるべく様々な種類の娯楽を備え、一般の人々に広く解放された庭園を作ることを条件に、ロンドンにある「ウィーン・カイザーガルテン・シンジケート有限会社」に売却されていたためである。しかし結局収益を挙げられるような企画を打ち出せずにこの会社は倒産してしまった。さらにそれを引き継いだ会社もオーストリアでの営業許可が取れなかったため、ここを賃貸物件として借り手を探していた。そこでシュタイナーが1895年の2月22日に年間26,000グルデンで借り受けることに成功したのである。

シュタイナーがこの土地を借りるにあたって、すでにウィーン市当局は2月13日づけで通達を出している。それは1月20日の市議会の結果について知らせおり、それによれば「先に・・提示された平面プランにしたがって、当該の物件に臨時の建造物を建てることに関しては、市議会側からは何の異議もなく認められた」という。さらにその文書には、この許可は原則として、「エングリッシャーガルテン」のなかで「ウィーンのヴェネツィア」の名のもとに計画されたイタリア風の催しのために臨時に建設される建物の設置に関して、許可条項を伴う平面プランの条件に従って1894年の12月27日の実地調査の記録に含まれる条件でのみ同意されるものであることが明記されているという。

しかもシュタイナーの回想によれば、土地使用に関し

てはすべてが官僚主義的で、非常に複雑な交渉を必要としたという。まず建築委員会による最初の検分の際に、提示した計画が拒否されたのである。理由は官有の土地に隣接する土地に建物を建てる場合には、官有の土地から30メートル以上離さなくてはならないからであったという。そこでシュタイナーはプラーター大通り沿いに作ろうとした建物を大幅に後退させて、施設内に広い通りを作るよう計画を変更したのであった。

一方このような大規模な企画にはかなりの費用が必要であったが、それはシュタイナーが設立した「合資会社」によって難なく解決された。この会社には計画の主要メンバーである建築家のマルモレックと技師のブルックの二人のほかに、ヨハン・シュトラウスの『ジプシー男爵』の脚本を書いた作家イグナツ・シュニツラーが加わり、彼らの様々な交遊関係によって短期間のうちに十分な資金が集まったのである。

「ウィーンのヴェネツィア」計画は社会政策的にも注目されていた。特に市民の動向に敏感な公安委員会はこの計画に注目していた。この娯楽施設は夏の娯楽を求めるウィーン市民の欲求に求めているばかりでなく、既成の交通機関によるアクセスも容易であることからみて大いに成功を治めるであろうという予測を発表しているのである。

4 「ウィーンのヴェネツィア」の実現

「ウィーンのヴェネツィア」は1895年の3月に「エングリッシャーガルテン」の敷地内で着工した。かなりの大規模工事であり、当初の開園予定は天候条件による工事の遅延や事故などによって数回に渡って遅れるほどであった。総面積はおおよそ5万平方メートル、そのうち5,000平方メートルには何らかの建物が建つ予定であった。目玉となる運河は全長約1キロメートルを越えるものであったが、プラーターに流れる小川は一切利用せず、全てがコンクリートで固められた人工の水路となった。幅は場所によって5メートルから18メートルまで様々で、最終的にはゴンドラの船溜まりともなる面積約1,000平方メートルの広い池に達することになっていた。1,000平方メートルという広さは、おおよそ今日の通常の50メートルプールくらいであろう。当時の公園の施設としてはかなり広々としていたのではないだろうか。水面の総面積は8,000平方メートルであり、水の都ヴェネツィアをなるべく忠実に再現しようとするシュタイナーたちの意欲がうかがえる。この運河の掘削によって生じた土砂はおおよそ1万立方メートルという膨大な量であったが、「ヴェネツィア」建設のために運ばれた土砂の総量は2万2千立方メートルに及んだといわれており、さらに1万2千立方メー

ルの土砂を補ってウィーンの人工の水の都の土台が整えられたのである。

ここで「ウィーンのヴェネツィア」の基本プランを概観したい。50,000 平方メートルという広い敷地が確保されているとはいえ、限られた空間に地理的に忠実なヴェネツィアを再現するのは不可能であり、町を広々とさらに本物らしく自然に見せるには空間的に優れたプランが必要であった。マルモレックが計画した平面図によれば、「ウィーンのヴェネツィア」は運河に囲まれた三つの島からなる。三つの島は左からカンポⅠまたはツォベニコ広場、カンポⅡまたはカンポ・デズデモナそしてカンポⅢまたはカンポ・ドボ・サン・マルコと名付けられた。

この三つの島は島同士、橋で結ばれていると同時に、それぞれ島には運河の対岸からも橋で渡れるようになっている。運河に面しては建物の列が並び、家々の間を水路が貫流するヴェネツィアの光景を再現している。水路を渡る橋は下をゴンドラが通れるように高いところにかかけられ、階段で上り下りするようになっていた。冒頭で引用した文章で「三万人の人々が木製の橋を上ったり降りたり」と述べていたのはこのような橋を渡る際のようにすであろう。これらの大小様々な橋はヴェネツィアの橋を忠実に模していたが、同時に人工のヴェネツィアに巧みにアップダウンを配することともなった。観客はこの上り下りによって距離感に錯覚を覚えたばかりでなく、高さが変わることによる建物の見え方の変化を楽しむことができたはずである。これらは博覧会用の建築を手掛けていたマルモレックならではの空間プランだったのでなかろうか。

そしてマルモレックとその共同業者である建築家や工事担当者たちは、建物の細部に至るまで、できるかぎり水の都ヴェネツィアの特色と魅力を盛り込もうと努めた。まず彼らはヴェネツィアの一連の有名な建物や館を忠実にコピーし、その間にヴェネツィア風の雰囲気を用意した建物配置したのである。さらに経験豊かな宮廷劇場の画家カウツキーの息子たちとロットナーは、運河の中の島のカンポⅢにサン・マルコ広場のパノラマを完成させた。しかしそこ以外は、書き割りではなく人々が実際に入れる本物の建物であった。これらの建物の内部には売店や食堂、展示室が作られ、さらに調理している様子を見せたり、ヴェネツィアの伝統工芸を実演する作業場も用意された。冒頭のアルテンベルクの文章に登場した彫刻やガラス細工、銅細工のアトリエもそういう実演作業場の一部であろう。

細心の注意を払ってヴェネツィアが再現されていたのは施設のハード面ばかりではなかった。シュタイナーはすでに「ヴェネツィア」で働く従業員として、本職のゴ

ンドラ漕ぎ、イタリア人の歌手や楽士、作業場で実演する職人などを雇っていたのである。それによって「ヴェネツィア」はより生き生きと本物らしくなり、彼らの外国語のアクセントは訪れる観客たちに異国情緒と非日常性を感じさせるはずであった。このゴンドラ漕ぎに操られるゴンドラはオリジナルより一回り小さかったというものの、写真を見ると大人数人が楽に乗れる大きさであったようである。船着き場はカンポⅢの脇のパチーノ・グランデ、つまり先述した 50 メートルプールほどの広い池に設けられ、そこから運河の周遊に出発することになっていた。

ところで数あるヴェネツィアの有名な風景のうちでも、多くの絵画作品に登場し、ヴェネツィアのイメージとしてすっかり定着しているもののひとつにカナール・グランデつまり大運河がある。さすがのマルモレックたちもこの運河をそのまま再現することはできなかったが、この大運河の風景のポイントは運河そのものというより、そこに面する建物の様子にあるということに着目して、これを園内最大の大通りヴィアーレ・プリンツィパーレに置き換えた。そしてこの通りから、ヴェネツィアの大運河沿いと同じような、狭い運河が家と家の間、広場の間に流れ込んでいく光景を眺められるようにしたのであった。さらにシュタイナーは夜の照明にも心を配った。数々の電飾技術は万国博覧会でのデモンストレーションを経て一般化しつつあったが、それでもシュタイナーが当時の技術の粋を集めて公園全体のライトアップに努めたのは特筆するべきであろう。この設備はジーメンス・ハルスケ社が担当し、300 のアーケ灯と 4,000 の白熱灯が夜間の「ヴェネツィア」を照らすこととなった。このような水陸に渡る様々な工事を経た後に、ついに二ヶ月後、大小の運河に囲まれたミニ・ヴェネツィアがプラターアの「エングリッシャーガルテン」に完成する。正面の入り口はプラター大通りと博覧会通りがぶつかる三角形の頂点に設けられ、あとは期待に満ちた観客を待つばかりであった。

こうして「ウィーンのヴェネツィア」は 1895 年 5 月 22 日に開園した。開園第一週から一日 2 万人の人出を数え、十周年の記念刊行物によれば最初のワンシーズンで 200 万人以上が訪れたといわれている。もちろんそれはあくまでも作り物の「ヴェネツィア」であり、観客に完璧な夢を提供することはできなかった。シュタイナーたちが意気込んで作り上げたアトラクションといえども、作られたものである以上、所々にほころびがでるのはやむをえなかったであろう。例えば冒頭にあげたアルテンベルクの文章には実演用の作業場で眠り込む職人たちの姿が描

かれているが、その文章はさらに次のように続くのである。

・赤い灯をともした黄色のゴンドラが着いた。セレナーデを歌う若い歌姫が座っている。

町の歌手たちの横には、金髪の女と腕を組んだ馬商人がいる。ボルドーレッドのガラス玉を縫い付けた黒い絹のドレスが女の美しい体の上を流れ落ち、きらめいていた――。ギターがうるさく鳴っている。夜風がそれを薄めて吹きはらう――。

本当のヴェネツィアの民衆の生活が繰り広げられる――。

馬商人は立っていた。丸めた背中と薄っぺらな胸。

金髪の女の上にボルドーレッドのガラス玉がついた絹が流れ落ちている――。頭取夫人は思う。「ここが気に入ったわ――！」

合唱団のところへ行くと、テノール歌手が楽譜を見ながらソロで歌っている。

他の連中はただ「ブルン、ブルン、ブルン――」とうなっている。(中略)

「あの楽譜は邪魔だね」と夫は言う。「自由に歌わなきゃ」

「そうね」と彼女は応える。

これぞヴェネツィアの生活だ！

疲れた歌手たち、よどんだ水、古い荒れ果てた宮殿――。(WS. S. 80f.)

通俗的なイタリア・イメージの羅列にその不完全な模倣、となればアルテンベルクはこのような施設に批判的だったのであろうか。確かにどんなにわざとらしい「ヴェネツィアらしさ」に対しても物見高く熱狂したと思われる当時の多くの大衆とは違って、アルテンベルクの描写は非常にシニカルである。しかし彼はこのキッチュなヴェネツィアが観客に見せる夢まで馬鹿にしていたわけではない。次の会話もここを訪れた頭取夫妻のものである。この夫は社会的にも成功した現実主義者で、経済力も教養もあり、芸術を愛好するが、夢想する力といったものに対する理解は乏しいのである。対する妻の方は芸術家的な繊細な想像力の持ち主とされている。彼女はこの作られた「ヴェネツィア」でも、ヴェネツィア的なものへのファンタジーを紡ぐことができるのである。

一隻の黒いゴンドラがすれ違う。

若い少女が座っていた。たった一人で。緋色のピロードのシャツ、髪は黒、肌は琥珀色。膝の上に肘を載せて。あごは繊細な卵形に開いた手に包まれていた。

「ヴェネツィアの女王様だわ――」と頭取の妻は言っ

て、寂しげなゴンドラをちらりと見やった。

「夢想家だね――。」と夫が優しく言った。(WS.S.82)

アルテンベルクは、明らかに妻の側に立っている。彼は「ウィーンのヴェネツィア」が観客のなかに呼び起こす夢を作品化することに成功したのである。そしてそのような夢はここを訪れる多くの人々にも共通していたのではなかろうか。日常の暮らしに疲れた大都会の人々は、作り物の「ヴェネツィア」でひととき退屈な日常生活を忘れて異国の夢を見たのであろう。しかし一方その異国空間を作った人々は、周到なプランと地道な努力、膨大な労力を払って「夢」を現実化したのであった。ともあれここに現在の都市生活の一部となったアミューズメント・パークの原形が出現したのである。

引用参考文献

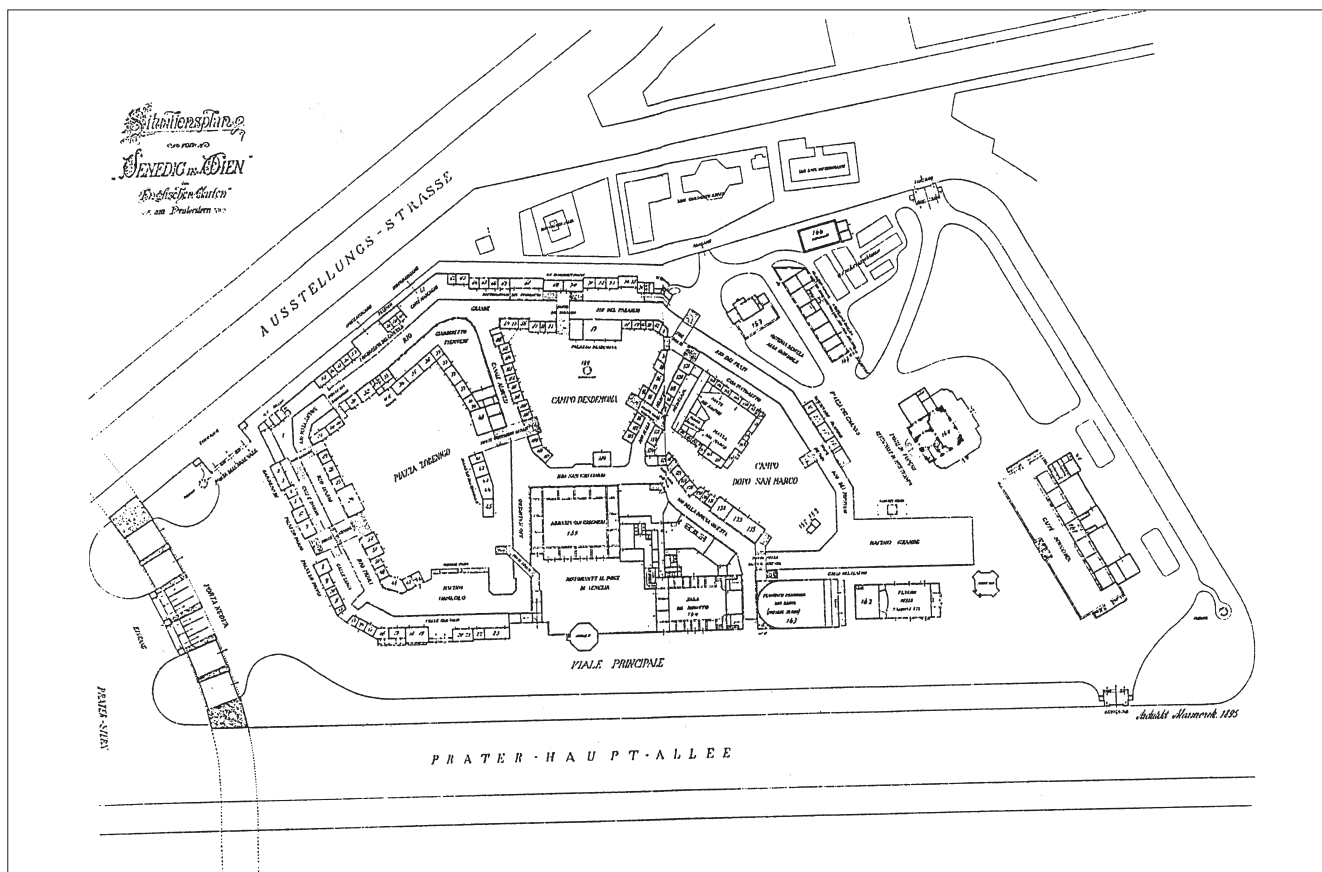
- Altenberg, P., Wie ich es sehe. Berlin 1901 (3) =WS
コマン, 野村訳『パノラマの世紀』筑摩書房, 1996年
コルバン編, 渡辺訳『レジャーの誕生』藤原書房, 2000年
Hamann, R./Hermand, J., Impressionismus. Epochen
deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart. Bd.3.
Muenchen 1972
橋爪紳也『日本の遊園地』講談社, 2000年
橋爪紳也『人生は博覧会 日本ランカイ屋列伝』晶文社,
2001年
ホブズボーム, 松尾他訳『資本の時代 1848-1875Ⅰ』
みすず書房, 1982年
ホブズボーム, 松尾他訳『資本の時代 1848-1875Ⅱ』
みすず書房, 1982年
ジョンストン, 井上他訳『ウィーン精神』
みすず書房, 1986年
桂英史『東京ディズニーランドの神話学』青弓社, 1999年
木村直司編『ウィーン世紀末の文化』東洋出版, 1990年
Rubey, N./Schoenwald, P., Venedig in Wien. Theater-
und Vergnuegungsstadt der Jahrhundertwende.
Wien 1996
シュヴェルプシュ, 加藤訳『鉄道旅行の歴史 19世紀に
おける空間と時間の工業化』法政大学出版局, 1982年
ショースキー, 安井訳『世紀末ウィーン 政治と文化』
岩波書店, 1983年
Stifter, A., "Der Prater", Aus dem alten Wien. Gesammelte
Werke. Wiesbaden 1959, Bd.6, S.71ff
アーリ, 加太訳『観光のまなざし 現代社会におけるレ
ジャーと旅行』法政大学出版局, 1995年
吉田光邦『改訂版 万国博覧会 技術文明史的に』
日本放送協会, 1985年

吉田光邦『図説 万国博覧会 1851-1942』思文閣出版，
1985年
吉見俊哉『博覧会の政治学 まなざしの近代』中央公論社，
1992年

写真説明

- (1) オットー・マルモレックによる「ウィーンのヴェネツィア」の平面図
- (2) 「ウィーンのヴェネツィア」の正面入場口
- (3) 「ウィーンのヴェネツィア」の船着き場
- (4) 「ウィーンのヴェネツィア」の橋

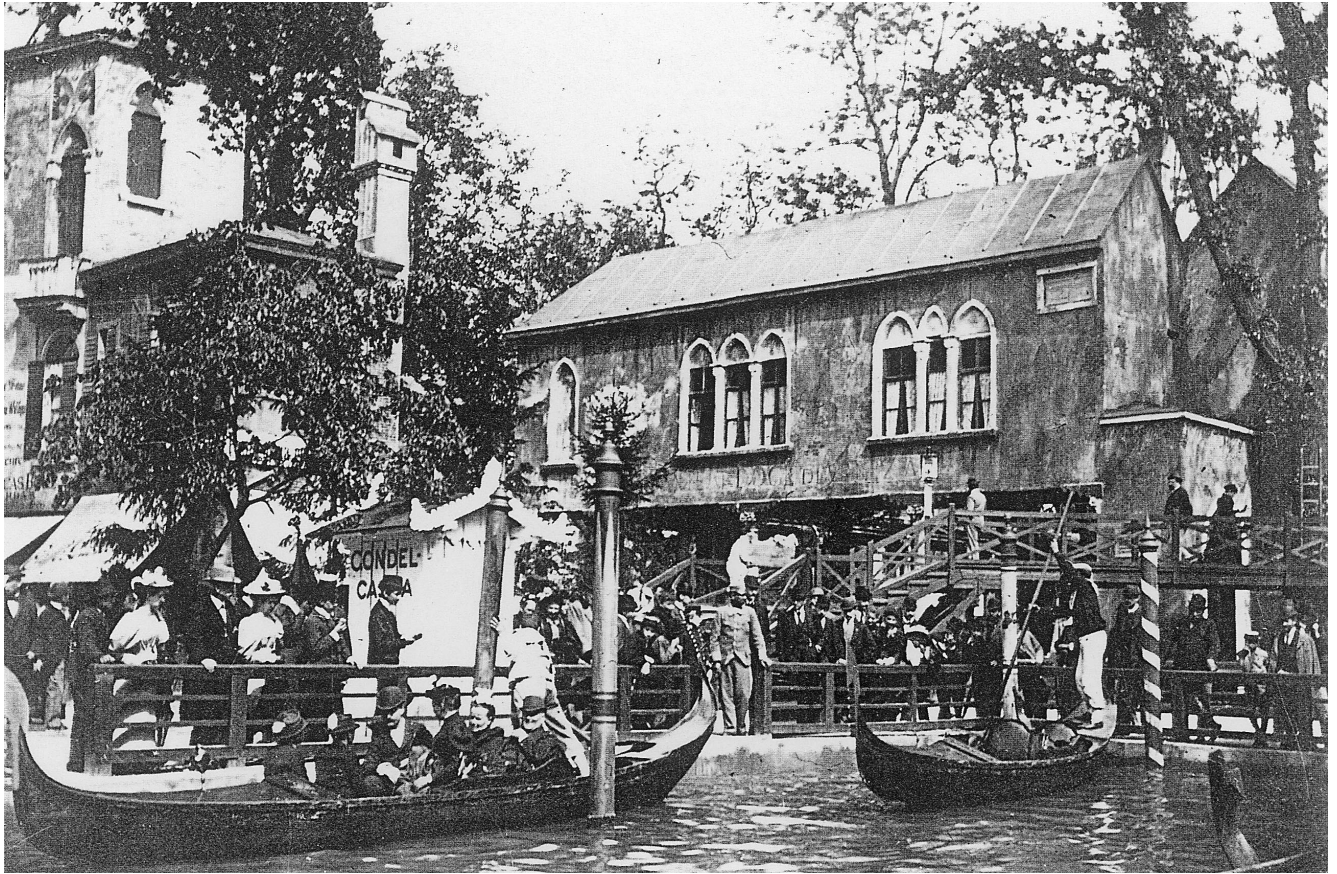
出典：Rubey, N./ Schoenwald, O. : Venedig in Wien



(1)



(2)



(3)



(4)

