

描かれた劇場

－ シュニッツラーの短篇『侯爵様御臨席』 －

池田晋也

はじめに

シュニッツラーの作品には音楽家や劇作家、俳優、歌手など、劇場にまつわる人間が頻繁に登場する。彼は劇作家としてのみならず、小説家としても生涯演劇に対する関心を抱き続けた。フィッシャー版全集の遺稿集のなかには、『Theaterroman』という表題のスケッチ群が収められている。筋も場面描写もなく、登場人物の設定が箇条書きにされているに過ぎないのではあるが、日付は1890年から20年以上にわたっている。¹ また日記によれば、彼は死の一ヶ月前までこの構想にかかわっており、² 劇場というテーマへの彼の関心と意欲の大きさが窺い知られる。

劇場自体が物語の舞台となるシュニッツラーの最初の小説としては、短篇『侯爵様御臨席』³（これ以降『侯爵様』と略記）が挙げられる。劇場は、さまざまな階層、思想の人物たちが交差し合う場であり、小説の題材としては誰の視点から描くかによって印象が大きく変化する場である。演劇小説というと、一般的にはゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの演劇的使命』やカール・フィリップ・モーリッツの『アントン・ライザー』のように作者の何らかの演劇観が作品に反映されているものであるが、上に挙げたシュニッツラーの作品にそうしたものは期待できない。シュニッツラーの場合、彼の関心はまず集団や個人としての人間あるいは社会そのものに向けられており、劇場は人間の心理などを照らし出すための一つの文学的な舞台となっているからである。

この作品は、1888年9月に成立したものの、シュニッツラーの生前には発表されず、死の翌年の1932年、70回目の誕生日になるはずであった5月15日にウィーンの「アルバイター・ツァイトウング」

シュニッツラーの作品からの引用は、Schnitzler, Arthur: *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1961 から行い、本文中に(アラビア数字)でページを示す。また引用文中の[]は執筆者の補筆、()は対応する原文中の言葉、(…)は省略箇所があることを表す。

¹ Schnitzler, Arthur: *Gesammelte Werke. Entworfenes und Verworfenenes, Aus dem Nachlaß*. Hg. v. Reinhard Urbach. Frankfurt a. M. 1977, S. 469ff.

² 1931年9月19日に *Theaterroman* に関する最後の記述が見られる。彼が亡くなったのは同年10月21日である。Schnitzler: *Tagebuch 1931*. Hg. v. Werner Welzig. Wien 2000, S. 75.

³ 原題は *Der Fürst ist im Hause* という完結した一文章であり、直訳すれば『侯爵様が会場におられます』となる。なお、田尻三千夫の翻訳によるシュニッツラーの自伝『ウィーンの青春』(みすず書房1989年)巻末の「履歴と著作目録」の章(354頁)では、『殿様ご来館』という日本語が当てられている。

紙に掲載され、さらに後、1965年には東ドイツで出版された小説集のなかに収められた。これらの経緯は、この小説が大いに社会批判という観点のもとに読まれる可能性を示している。⁴ 例えば音楽社会学的な立場からこの小説の解釈を試みているマーク・A・ワイナーは完全にこの立場に立っていると言える。シュニッツラーによって作品のなかで描かれるさまざまな音楽は、それに関わる人物たちの社会的立場を説明する、いわばライトモチーフのようなものであって、単なる美的現象としての音楽を超えて、さまざまな社会的緊張を暗示する手段となっている、というのがワイナーの考え方の基底を成している。⁵ 彼の『侯爵様』解釈をかい一つまんで言うと次のようになる。この作品では、劇場の営みを通してさまざまな身分の人物たちの相互関係が描かれている。それは、観客である貴族やブルジョワ階級と、フルート奏者である主人公フローリアン・ヴェンデルマイヤーとの搾取・被搾取という対立関係である。ワイナーは、シュニッツラーによって描かれた劇場に現実の社会とリンクした、貴族を頂点に置く支配構造を読み取る。劇場は、社会制度を無批判に受け入れさせる場となる。⁶

ただ、『侯爵様』に込められた、劇場に対するシュニッツラーの批判の意図を音楽芸術の社会制度化に伴う問題と結びつけたワイナーの解釈は、時には彼が強引に彼自身の問題の枠組みを作品に投影しているためか論拠の薄いように思われるところもある。ワイナーは、オーケストラを統率し、観客の注目を集める「楽団長」を貴族的な高貴さを得た人間とし、彼と、貴賓席で模範を示す「侯爵」とが劇場内で、前者はオーケストラに対して、後者は観客に対してヒエラルヒーを確立するという同じ機能を果たしていると主張するが、⁷ 果たしてそのような両者の関係をこの作品の描写の範囲内で読み込むことができるだろうか。ワイナーの議論は少なくとも、この小説を語りつくすには不十分なのであろう。本論では、シュニッツラーの問題意識を『侯爵様』の劇場描写との関連から探っていきたい。

1.

『侯爵様』は、物語の流れとしては二つに分けられる。序曲の演奏が始まっていつもと変わらない劇場風景が展開される前半と、主人公フローリアンが喜劇の上演中にオーケストラ席で卒倒し、そのことで劇場に騒ぎが起こるが、やがて沈静化されてゆく後半である。前半では、劇場の日常的な様子が語られ、劇場の全体像を知る上での手がかりを与えてくれる。その部分をまず概観しよう。

この小説の舞台となっている劇場はどのような種類のものだろうか。次のような描写が見られる。

⁴ Urbach, Reinhard: *Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken*. München 1974, S. 82.

⁵ Weiner, Marc A.: *Arthur Schnitzler and the Crisis of Musical Culture*. Heidelberg 1986, S. 53ff.

⁶ Ebd., S. 51ff.

⁷ Ebd., S. 52.

大抵の人たちとは知り合いだった。町は大きくはなかったし、それに劇場に来るのはいつも同じ人たちだった。軽い動揺が場内をめぐった。人々が目を遣っている宮廷貴賓席に、副官を脇に従えた侯爵がお目見えしたところであった。(23)

確かなことは、この小説の舞台はウィーンではなく、どこか地方の小都市、しかもそれほど人口も多くない町にある劇場であるということである。可能性として考えられるのは、ウィーン郊外の小さな町にある劇場、またはオーストリア、ドイツの小都市(侯爵領)にある、少なくともオペレッタやジグシュピール程度なら上演可能な規模の官立劇場である。小説に劇場の規模は書かれていないが、オーケストラが演奏可能なピットがあり、平土間だけではなく侯爵の座る貴賓席がバルコニーとしてあることから考えても、観客席が小さく狭いものとは考えられない。

19 世紀の初頭から、貴族の邸宅内やウィーン郊外にも徐々に小規模な劇場が開設され始める。それらは主にプライベートな小舞台から出発し、やがて公共の劇場へと発展していった。閉鎖を繰り返し、所有者が変わりながらも、集客力を保ち、20 世紀手前まで活動し続けた劇場もいくつかあった。⁸ さすがにウィーン市内の主要劇場に匹敵する規模の劇場は見当たらないが、例えば 1827 年から 1840 年までヴェーリングのゲンツガッセにあったミュールフェルト劇場(ヴァーグナー劇場)は 300 人収容可能で、上質の喜劇や古典演劇を提供していた。⁹ 『侯爵様』の舞台がウィーン郊外だとすると、これぐらいの規模の劇場が考えられる。

少しわき道に逸れるが、実際に郊外の劇場で『侯爵様』の内容さながらに、上演中に(演奏者ではないが)観客が死ぬという出来事があった。1829 年、デーブリングのヌドルファー・リーニエにあったヨハネス礼拝堂が改装されて劇場が作られた。1848 年に所有者や監督が変わり、劇場は新たな幕開けを迎えたが、まさにその初日の公演中、劇場監督ヨーゼフ・フェロンの妻が突然卒中にやられて杖敷席で倒れ、満員の劇場はたちまち不安に包まれた。デーブリングの人たちは、礼拝堂を劇場にした天罰が下ったと考えたそうである。¹⁰

こうした郊外の劇場は後に名を成す俳優たちの経験の場であり、経歴の出発点であったことを忘れてはならない。¹¹ 現代においてもそうであるが、恐らく音楽家や劇場監督にとっても、小規模の劇場で経験を積んでより条件の良いポストを目指すことは当然のことだったであろう。『侯爵様』に見られる次のような描写は、とりわけフローリアンの隣に座っている同僚が若いことは、この劇場がまさにそうしたステップアップのための通過点であり、彼がその途上にいることを示している。それに対してフロー

⁸ Keil-Budischowski, Verena: *Die Theater Wiens*. Wien / Hamburg 1983, S. 210f.

⁹ Ebd., S. 211.

¹⁰ Ebd., S. 212f.

¹¹ Ebd., S. 210.

リアンは最初のステップで完全に躓いてしまったままの音楽家ということになる。

フローリアン・ヴェンデルマイアーはフルートを吹き鳴らした。17 年間毎日そうしてきたように。(…) 17 年前から彼はそこに座っていた。同じ椅子に、同じ譜面台の前に。これまですでにのべ三人の同僚が彼の傍らに座り、演奏したことになる。一人は亡くなり、あとの二人は他の劇場で職に就いている。今彼の隣に座っているのは若い男だ。(23)

このように作品前半では語り手によって劇場における営みがつまらば単調な反復運動であることが執拗に繰り返され、強調される。それは、フローリアンが劇場で送ってきた 17 年間の単調さである。

彼はもう楽譜の方に目をやることはなかった。彼らはこれまでもう何百回も同じ作品を演奏していて、彼はそれをすっかり暗譜していたのだ。彼は全く機械的に自分のパートを吹いた。(…)

序曲の終わりが来た。(…) 終に、太鼓の連打を伴った三つの和音が鳴り、幕が上がった。演目は古い喜劇だった。それは 10 年前にフローリアンがその初演を経験していたものだった。(23)

確かにここではフローリアンが搾取されている様子が描かれている。劇場での 17 年は、フローリアンの人生の可能性を、現世的なものから芸術の領域のものまですべてを奪う。そして最後に彼にはただ物質的に自分の命を保持しなければならないという目的だけが残る。彼はさっさと仕事を終えて帰りたいと願うが、彼が劇場の外で求めるのは、せいぜい「向かいの店に行って飲みただけビールでも飲んで家に帰って寝ること」(24)でしかない。「今となっては彼のためのメロディーなどもはや存在しなかった」(24)にもかかわらず、そして「彼にとってはすべてが単なる騒音であり喧騒であるに過ぎず、人々を魅了するフルートやヴァイオリンの音もみな我慢ならなかった」(24)にもかかわらず、彼は音楽から逃げ出すことができない。

さて上演されている喜劇が使い古されたものであるのは、観客たちにとっても同じである。

人々が笑うと、彼は奇妙な気分になった。同じ冗談が繰り返され、客は繰り返し拍手し、笑い、楽しんでいた。(…) 場内全体が笑った。フローリアンもにやりとした。彼がこの馬鹿馬鹿しい冗談ににやりとしたのはこれで百回目だった。(24)

一般的に、ドイツの宮廷劇場の監督には *Intendant*、それ以外の劇場の監督には *Theater-*

direktor という名称が与えられていた(この小説では女性の Direktorin となっている)。彼らは両者とも、劇場の部門全てに対して責任があった。つまりオペラ、オペレッタ、演劇、バレエ、寄席などに対してである。¹² 任期は平均 5〜6 年と比較的長く、¹³ レパートリーを再編成して定着させるには十分だった。しかしこのことによって、積極的に新たな演目を開拓する必要がなくなり、劇場の停滞を招くことになったのであった。¹⁴

ジャンル別のレパートリー数に関して言えば、オペラが上演できるほどの規模のドイツの市立劇場でも、大抵は喜劇とオペレッタの総数がオペラと演劇のそれを大きく上回っていたようであるが、それは、前者が少ないコストの割には大きな利益をもたらした一方、オペラは費用がかさみ、元を取るために繰り返し上演される必要があったからである。¹⁵ 安いコストで、客の受けがよい作品をレパートリーに定着させることは、芸術産業として社会に根付いた劇場にとって必然的なことであった。劇場は純粋に芸術行為が行われる場所では決してなく、芸術外のことがらに極めて左右されやすい場であった。

『侯爵様』に描かれている劇場は、レパートリーの固定が極端に進み、停滞している劇場の現実をよく反映したカリカチュアと言ってもいいだろう。観客たちは確かに「繰り返し拍手し、笑い、楽しんで」はいるようであるが、フローリアンがフルートを「機械的に」、何の感情もなく演奏しているのと同じく、観客たちにとってももはや作品の意味などどうでもよく、彼らは繰り返した反射的に劇場の営みに参加しているだけなのである。では、こうした劇場の内情や劇場に出入りする人間に対するシュニッツラーの関心は、どのように形成されたのであろうか。

2.

父親が耳鼻咽喉科の名医であり、患者に声楽家や俳優が多かったので、シュニッツラーは幼いときから演劇世界に慣れ親しんでいた。彼の自伝『ウィーンの青春』には、次のようなエピソードが見られる。自分の演劇遊びへの熱中が一家の頻繁な劇場通いと、俳優たちとの盛んな交際に由来していることを述べたあと、彼は幼いころ劇場で体験し、後々まで印象に残った出来事に触れる。グノーの『ファウスト』を見ているときのこと、第三幕の庭園の場で、ファウスト役の俳優とメフィスト役の俳優が他の登場人物たちの歌の合間に茂みに下がり、二人してシュニッツラー家のボックス席に手を振り、お辞儀をしたあと、再び演劇の流れに戻ったのだ。

¹² Walter, Michael: *Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*. Stuttgart / Weimar 1999, S. 88.

¹³ Ebd., S. 79.

¹⁴ Ebd., S. 82.

¹⁵ Ebd., S. 88f.

確かに驚きはしたが、手痛いやり方で幻想からもぎ離されたといった感情は全くなかった。それどころか、疑う余地もないが、当時すでに私にとって — 今日ほどはっきりと意識していたわけではないにせよ — 舞台の世界は錯覚や欺瞞の世界を意味していたわけでは断じてなかった。現実の領域からの思いがけない介入によって妨害されると、それを侮辱のように、あるいは心地よい夢から無理やり追い立てられたように感じなければならない世界のことだ。そうではなくて、私の前に展開されたのは、もろもろの刺激、扮装、陽気かつ悲しげな慰みの世界、一言で言えば Spiel[遊戯・芝居]の世界であった。最高度の芸術能力を目の前にしたとしても、この上なく深い感動の状態にあったとしても、理性を身につけた人間の場合、その非現実性に関して一瞬たりとも錯覚が支配する可能性がない世界のことである。この小さな体験は取るに足らないとはいえその分、厳粛と遊戯 (Spiel)、生と喜劇との相互作用という基本モチーフの形成に寄与したであろうものだ。このモチーフこそ、演劇とお芝居ごっこをはるかに越え、それどころかあらゆる芸術を超越して、私を繰り返し揺り動かし、私の関心を引いてきたものである。¹⁶

幼いころからの劇場通いでシュニッツラーが身につけたのは、全くアンビヴァレントな二つの視点でものを見る能力であった。これはニーチェが『悲劇の誕生』で言った、アポロ的な夢の知覚 — これは夢だとわかった上で、さらに積極的に夢の世界を味わおうとする態度 — に通じるところがあるように思われる。ニーチェが夢の類推で悲劇を語ろうとし、夢の世界を覚醒した人々のものという意味での現実の世界に匹敵するものとしたように、ここでも生と演劇の世界が対置される。シュニッツラーの場合、演劇は「錯覚や欺瞞の世界」ではなく、絶えず彼に刺激を与えてくれる世界ではあるようだが、一方でその虚構性と、現実の世界のゆるぎなさがよりはっきりと意識されている。劇場通いによって彼にもたらされたのは現実を虚構によって相対化するいわば遠近法的な観察方法であった。そのことを確認した上で、次に『侯爵様』における語り手の視点の変化を追うことで、われわれはシュニッツラーが劇場をどのような角度と距離から見せたいのかを探ることになる。

3.

この小説では主人公の死を契機として、それまでは主に彼の目から、また彼について語っていた語り手の視点が大きく広がる。劇場の営みとそこから排除される一個人の孤独な死という新たな対立

¹⁶ Schnitzler, Arthur: *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*. 2.Aufl. Hg. v. Therese Nickl / Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. M. 1985, S. 27f

関係が生まれ、隠れた人間関係、観客の素顔、劇場を支配する不文律が明らかになってゆくのだ。

前半、語り手はいわゆる神の視点に在る。主人公の内面はおろか、その当人でさえも忘れてしまっている彼の過去を物語ることができるからである。

彼は曲を書いていた。歌曲や交響曲を。書いたどころか彼の歌曲などはあちこちのコンサートで歌われもしたのだ、15年、20年前には。(…) ああ、昔の彼はどれほど自分の芸術を愛していたことか！(…) 彼は何時間も森の中を歩き回った。複数のメロディーが彼の中でざわめいていた。(…) 風のそよぎ、木々のざわめき、足元でがさがさいう彼の歩みが音楽となった。(24)

その過去もフローリアンにとってはほとんど自分のものではなくっており、現在の彼に対して何も働きかけてはこない。「かつては違う状況であったことを、彼はほとんど覚えていなかった」(24)うえに、彼のなかでは、過去が「流れ去ってしまったという痛みもまた、流れ去ってしまっていた。」(24)からである。「ああ、昔彼はどれほど自分の芸術を愛していたことか！」(24)と嘆息しながらも、語り手はまだフローリアンとの距離を保っている。

喜劇の進行とともに、死の影がゆっくりとフローリアンに覆い被さってゆく。倒れる瞬間までの彼の意識が、語り手の地の文と混ざり合って描かれてゆく。ここでは彼の周囲の様子を描写する手はすでに止まっている。読み手の想像力がフローリアンただ一人に向かうように書かれているのである。

最初フローリアンの頭をよぎったのは、今日は奇妙に騒々しいな、ぐらいのものだった。加えて今日はいつもより暑かった。彼がフルートでかなりのあいだひとつの音を吹き伸ばさなければならなかったときには、少しめまいがした。彼は再び演奏を始めた…。何と不思議な、両手がこんなに重いとは。彼はまた吹いた。まためまいが彼を襲った。場内が暗くなったぞ…揺れている…照明が消えたのか。(24)

耳鳴り(今日は奇妙に騒々しいな…)、体温の上昇(今日はいつもより暑かった…)、そしてめまいという体調の異変の描写から、徐々に語り手がフローリアンの内面へと入ってゆく。そしてそのすぐ後の、フルートを落としてしまった瞬間の、「何という騒音。劇場中がひっくり返る！」(25)というくだりは、もはやフローリアンの内面の声なのか、語り手の感想なのかそれとも実際の劇場の様子を描写したものなのか区別がつかない。倒れた瞬間からフローリアンの内面の声はとぎれ、彼の苦悩や生への倦怠が語り手にとっても理解しようのないものとなる。そして彼は裏方の男が二人がかりで抱えなければ動かない「もの」へと変化する。ここで語り手は、すでに冷静に観察する第三者に戻っている。「彼の目

は半分開き、下唇はだらりと垂れ下がっていた。」(25)と、語り手はその〈もの〉の外面的な生々しさを伝える。倒れる直前、語り手の視点はまずフローリアンの体、次に内面を経て、語り手は最後に、あとに残されて彼の死をもはや外側から語ることしかできなくなってしまう。死が一切の認識の前に立ちふさがってしまうのだ。

小説のなかでは、フローリアンの死は、劇場内の人々に対しては徐々に影響力を失ってゆくのであるが、われわれ読み手の前から彼の姿が消えることはない。観客の前から排除されても、語り手は彼の後を追ひ、われわれを劇場のなかから暗くて狭い廊下へと誘導するからである。この薄暗い通路に置かれたフローリアンの遺体にわれわれの注意を十分引き付け、目によく焼き付けさせた上で、語り手は上演が再開され活気を取り戻した劇場のなかへと瞬時に移る。われわれ読み手は語り手の視点に引きずられて、最後の場面で劇場とフローリアンの死を相並び合ったかたちで目の前に見るように仕向けられることになる。

この小説の展開に重大な影響力を持つ登場人物が二人いる。医者と女劇場監督である。医者は、フローリアンの様子を見に来た観客たちの前で彼を診察し、「この男は死んでおるぞ」(26)と叫ぶことによって彼らに事実を知らせる。そこへ観客席の侯爵から派遣された従僕がやってくるが、女劇場監督は彼に「その楽士のことでしたらもうよくなっていますので」(26)と嘘をつき、侯爵のもとへ帰す。彼女の思惑どおり、従僕は侯爵に「あの楽士の具合は良好です、殿下。」(26)と告げる。さらに彼女はフローリアンの死を知ってしまった観客たちに、「劇場のなかの人たちには、知る必要がないことですわよね？」(26)と念を押し、彼らを観客席に帰す。このことによってわれわれが目にするのは、二つの相反する意見が両者とも同時に真実としてある観客席という空間である。劇場の陽気さとフローリアンの死の並列は単なるコントラスト以上のものになる。

何人かの観客の顔が侯爵の方を向いていた。彼は彼らの表情のなかに質問の色を読み取ったような気がして、愛想よくうなずき返した。彼は自分の忠実なる民たちに、安心させようと微笑みで伝えたのだ。フルート奏者フローリアン・ヴェンデルマイアーの具合はすこぶる良好である、と。(27)

という最後の場面は非常にイロニーな影を帯びることになる。劇場の楽しき虚構と侯爵の笑顔がフローリアンの死に対して完全な勝利を得たわけではない。侯爵は観客たちを操っているようでいて自分が操られている。ちなみにワイナーは彼の研究で上の二人、医者と女劇場監督には言及していないが、それは彼ら二人の劇場の外での言動が劇場内の騒ぎの実質的な秩序回復に関わっており、そこからするとワイナーの言うような侯爵を頂点とした支配構造そのものが覆される可能性があるからではないか。とはいえ女劇場監督には自分が侯爵を裏で操っているという意識など無いであろう。劇

場の責任者として何とか侯爵の前でのスキャンダルを回避しようとしているだけだ。侯爵の威厳が単なる虚飾にすぎないとすれば、その威厳に翻弄されて保身に走り、嘘をついてまで秩序回復に努める女劇場監督の姿は滑稽である。すべてがわれわれ読み手の前では微妙なバランスのもとに並列、相対化され、かろうじて体面を保っているに過ぎない。物語はさきに引用した場面で終わり、余韻を持たされる。そしてわれわれに要求されるのは、何かを批判し価値を与えることよりも前に、この最後の場面を一枚の滑稽な絵として見つめることなのである。この最後の場面こそ、シュニッツラーの「厳粛と遊戯(Spiel)、生と喜劇との相互作用という基本モチーフ」を文学的に図式化したものだとは言えないだろうか。

おわりに

ジョンストンは、印象主義者に共通な特徴として、彼らが「無数の対立する極を設定したこと」を挙げている。¹⁷ シュニッツラーは日常的に複数の書物を同時に読み、複数の作品にとりかかった作家であった。斬新な組み合わせを求めることは創作活動に活力を与え、事物を絶えず新たな光のもとで捉えさせる。幼年期から劇場に通っていたシュニッツラーは、芝居の世界を冷静に見る目を持っていた。彼が観劇時に虚構と現実の差異をはっきりと認識していたことは、芸術のディレクタントに対する関心と結び付く。『侯爵様』の音楽家の死は、もともと現実と虚構の入り混じった空間である劇場において、もう一つの新たな極となる。それは、芸術家を夢見る若者の目を覚まさせ、劇場活動の滑稽さを浮き彫りにさせる。またこの小説では劇場がさまざまな角度から観察され、すべての出来事が最後の場面に向かって進行してゆく。それとともに、指揮者の合図によって調和的に切り開かれた劇場空間は、われわれの前で種々雑多な要素の集積物へと解体されてゆく。シュニッツラーは、解体することによって劇場の姿をそのままわれわれに示そうとする。いわば彼は、事物を多層的に見るための訓練の場をこの作品のかたちでわれわれに与えたのである。

¹⁷ W・M・ジョンストン『ウィーン精神 1』(井上修一 他訳、みすず書房 1986 年)、266 頁。

Geschildertes Theater
– Schnitzlers Novelle *Der Fürst ist im Hause* –

IKEDA Shin'ya

In den Werken Schnitzlers erscheinen oft Personen, die mit dem Theater in Verbindung stehen, z. B. Schauspieler, Sänger, Tonkünstler und dramatische Dichter. Schnitzler interessiert sich für das Theatermilieu nicht bloß als Dramatiker, sondern auch als Prosaist. Seine Novelle *Der Fürst ist im Hause* (1888) ist die erste unter Schnitzlers zahlreichen literarischen Werken, in der das Theatermilieu geschildert wird. Marc A. Weiner liest aus dieser Novelle eine sozialkritische Absicht des Autors heraus. Der Flötist Florian Wendermayer, der Hauptprotagonist, sei als ein Arbeiter im Theater ausgebeutet worden, das Theater selbst spiegele eine besondere soziale Struktur wider, und zwar eine Hierarchie, an deren Spitze der Fürst als Herrscher steht.

Während das Werk zwar aus sozialkritischer Sicht gelesen werden kann, ist Schnitzlers Interesse an der Theaterwelt eher ambivalent und nicht so eindeutig. Für Schnitzler ist das Theater natürlich nur eine ästhetische und fiktionale Welt, aber es bedeutet für ihn gleichzeitig auch ein wertvolles Mittel, durch das er die reale Welt relativierend und vergleichend beobachten kann.

In *Der Fürst ist im Hause* sehen wir Fiktives und Reales ironisch nebeneinanderstehen und sich miteinander vermischen. Den Flötisten Florian trifft während der Aufführung eines Lustspiels der Schlag, und er fällt mit viel Geräusch tot von seinem Stuhl. Die Tatsache, daß er gestorben ist, soll durch einige zufällige oder absichtliche Handlungen der Figuren vor den Augen der Zuschauer verborgen werden, doch läßt sich nicht verhindern, daß dennoch einige unter ihnen davon erfahren. Folglich gibt es im Zuschauerraum zwei einander widersprechende Nachrichten. Am Ende der Geschichte will der Fürst, dem von seinem Lakaien die Lüge, daß der Flötist sich wohl befinde, mitgeteilt worden ist, die Zuschauer mit einem Lächeln beruhigen.

Diese Endszene der Novelle ist ein ironisches und komisches Bild. Im Theater begegnen sich das Fiktive und das Reale. In dieser Novelle wird dem Leser das Theatermilieu aus unterschiedlicher Sicht erzählt, wobei sich zeigt, daß der Theaterbetrieb nur eine scheinbar harmonische und aus allerlei Dingen zusammengesetzte Mischung ist. Das Theater als literarisches Thema verbindet sich hier mit der Anschauungsweise des Schriftstellers Schnitzler.