

神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

Volksspiel of Vienna

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 1959-02-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 小川, 正巳, Ogawa, M. メールアドレス: 所属:
URL	https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/2166

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



Wien の 民 衆 劇

小 川 正 巳

その劇場

三つの郊外（設立当時郊外であった）劇場が重要である。

Leopoldstädter Theater（以下 L Th. と書く）——Baden 巡業劇団の団長 Matthias Menninger の後継者 Karl Marinelli によって1781年に、役者 La Roche が演ずる Kasperl（道化役）を看板にして設立された。1846—1847年 Karl Carl に買収され、改造され、新に Carltheater と名付けられる。第二次大戦前に既に上演されなくなっていたが、1945年に爆撃によって破壊された。

Josefstädter Theater（以下 JTh. と書く）——1788年に Karl Mayer によって設立され、以後幾度か改築されたが、大体原形を保存したままで現在に及んでいる（Hofmannsthal の作品に Szenischer Prolog zur Neueröffnung des Josefstädter Theaters というのがあるが、これは再開場に上演された Goldoni の »Diener zweier Herren« の発端をパロディー化したものであるが、Goldoni といい、そこに登場する Doktor, Pandolfo, Tebalda, Truffaldino といった Commedia dell' arte の役柄が既に JTh. の性格を語っているといい。——Lustspiel IV)

Theater an der Wien（以下 WTh. と書く）——これは Freihaustheater an der Wieden の後継劇場として、同じ経営者 Emanuel Schikaneder（Mozart の歌劇 Zauberflöte の作者）によって1801年に設立されて、矢張現在に及んでいる。

さて以上三劇場のなかで WTh. は当論文が扱おうとしている Barock 伝

統の民衆劇に関する限り、Otto Rommel は詳細に上演回数を検討したのちにこう書いている。「Raimund 以前の Wien の Zauberstücke (夢幻劇の訳があるが、適当とは思えない) の古典作家たちの作品は WTh. では時たま、有名な役者の客演の機会とか、センセーショナルな改作 (Sensationsnovitäten) としてしか上演されず、この改作とても直ぐさま消えてしまって、この劇場では最早伝統形成の力とならない。Schikaneder の退場以後 WTh. は Wien の民衆喜劇の発展に対するいかなる意味も失い、Nestroy が 1831 年 8 月にこの劇場の劇団にはいったときやと再び重要になる」。(Deutsche Literatur のなかの、Otto Rommel の編纂した Barock-tradition の 4 巻目 Besserungsstücke I の Einführung の S. 7) 要するに WTh. は Schikaneder と Nestroy の範囲においてしか重要性をもたなかったのだ。WTh. はむしろ市内の Kärntnertor 劇場と並んで「全ヨーロッパのオペラを並びなき完全な姿で呈供した」点において重要なのだ。一方 JTh. は、これまた Rommel の言葉 (同上 S. 8) によれば「民衆的 Zauberstücke の発展にとってのこの劇場の意義は大きくない。常に LTh. に依存していて、むしろより薄弱な作品の逃避場であった。だからこそこの劇場は屢々その手本の通俗的に歪められた写しの働きをする。Gleich は JTh. を 1814/15 年に成功をもって率いた、Gleich と Meisl は、Raimund の才能を並ぶと LTh. では余りにも困難な立場にあったその晩年の作品を JTh. に出している」。(Gleich, Meisl については後に述べるが、いずれも LTh. の座付き作者であった)。要するに JTh. も LTh. に較べると二義的な意味しかなかったわけだ。従って結局「Wien の Zauberstücke の本来の揺籃であり養育場」は LTh. であったし、Wien の Zauberkomödie は LTh. と盛衰をともしたといっている。逆に Wien の民衆劇を知ることは、LTh. の劇場史を知ることであるとも言える。1781 年に発足して以来、この劇場はドイツはおろか、ヨーロッパにおいても最早当時としては類例を見ない Barock 伝統劇を上演しつづけて、遂に Ferdinand Raimund の完成を生んだのだ。Raimund なきあと

19世紀の60年代までなお Josef Kilian Schickh, Johan Eduard Gulden, F. O. Reiberstorffer, 更に Karl Haffner, Franz Xaver Told 等によって Barock-Komödie は支えられはしたが、所詮これらの作家たちは Raimund の Epigonen にすぎなかった。Raimund と並び称せられる Johann Nestroy も, WTh. によって、逸早く伝統的な Zauberstücke から、リアリティチックな Possen に移っている。Barock 演劇の伝統は、Epigonen がつくる Zauberstücke に伝えられないで、寧ろ Anzengruber や Kralik や Hofmannsthal, 更に Billinger, Mell, Henz 等の作家たちによって別の形で現代にまで生かされてきたと言えよう。

Hanswurst 論争。

1769年に、上述の LTh. の前身 Baden 巡業劇団を企業家の Giuseppe d'Affligio が Kärntnertor 劇場に世話しようとしたところ、Kärntnertor 劇場に属する宮廷役者たちによって拒絶された事件がおこっている。宮廷役者たちは、「民衆的、非文学的喜劇の再許可によって、かれらがやっのことでもかち得た社会的位置が低まることをおそれたのだ」。Baden 巡業劇団は La Roche の Kasperl (道化役) を看板にしていた。道化は即興劇の中心であった。(イタリヤの即興劇 Commedia dell'arte を中心にして、その勢力範囲内において発生した劇。) 非文学的な (脚本を有たないという意味で) この即興劇 (Stegreifspiel) に対して、18世紀の中葉においてドイツ全体にわたって攻撃が加えられていたことを知らねばならない。攻撃の中心には Johann Christoph Gottsched がいた。Gottsched は Stegreifspiel に対して、フランスの古典劇を理想に抱きながら、正規劇 (Regelmäßige Dramen) を唱えた。Wien にも Gottsched の出店はあった、出店の連中は生粋のウィーン子ではなかった、Schwarzenberg 出身の Christian Gottlieb Klemm, Zeulenroda 出身の Tobias Philipp von Gebler, 就中その先頭に立ったのが Nikolsburg 出身の Josef Sonnenfelsであった。Sonnenfels はその週刊紙と『ウィーンの舞台についての書簡』(Briefe über die wienerische Scha-

ubühne 1767) で闘った。Wien では既に1752年に Maria Theresia の即興劇には不利な勅令がでている。更にその翌年には Gottsched の協力者である名女優 Karoline Neuber 自ら客演することによって、Barock 喜劇に痛撃を与えている。Sonnenfels を会長とする「ドイツ協会 (Deutsche Gesellschaft)」の革新派の攻撃に対して、Barock 悲劇を擁護する人々は実際の劇場人たちだった、即ち Hanswurst 役者の Prehauser, Bernardon 役者の Kurz (Haydn と組んで数々の Singspiel をもつuckingている。) 更に Odoardo をつくった Weiskern, (Mozart の Singspiel »Bastien und Bastienne« の作者) Philipp Hafner など。そして彼等ととも、道化—即興劇—Barock が終りつつあることを知らなかったわけではなかった。たしかにヨーロッパは、ドイツは、Wien すら正規劇—合理主義に次第に支配されつつあった。ただ古い演劇伝統のある南ドイツ、バイエルンとオーストリアでは、就中その中心地 Wien においては、その変化は徐々にしか行われなかった。他の場所のように Barock は直ちに打倒されなかった。市内の最も古い劇場、Kärntnertor の劇場 (1708年に Wien 市によって、今まで仮小屋で上演していた巡業劇団のために専門の劇場として設立された) はなお暫くは Weiskern, Hafner 等によって、女王の勅令によって「脚本化された」Barock 劇が上演されていたが、1741年に Kärntnertor 劇場の補助劇場として与えられた Burg わきの劇場 (所謂ブルク劇場) とともに、1776年の皇帝ヨゼフ二世の勅令によって夫々役割を分担するに及び、更に 1764年に Bernardon 役者 Kurz が退場し、1768年 Odoardo の Weiskern が死に、更に革新派をして「偉大なバンは死んだ」と言わせた最後の Hanswurst 役者 Prehauserの死とともに、Barock 喜劇は二つの宮廷劇場を去って、郊外にその舞台を求めざるを得なかった。これが即ち LTh, であり, JTh. であり, WTh. であったわけだ。ドイツはおろか、ヨーロッパの天地から以後姿を消した Barockkomödie はここを牙城として、更に 19世紀の 60年代まで生きのび、Raimund を世界文学に加えたわけだ。

その由来。

Hanswurst 論争において Barock 喜劇を擁護した Hafner, Weiskern, Kurz, Prehauser の前に Wien 民衆劇の父ともいべき Josef Anton Stranitzky (略1676—1726) がいる。Kärntnertor の劇場が巡業劇団のための劇場として1708年に Wien 市によって建てられたことは先に述べたが、この劇場をまず充分に活用することができたのが Stranitzky であった。Stranitzky は1722年以後この劇場を引きうけている。ドイツの巡業劇団の伝統は16世紀以来のものらしいが、充分脚本らしいものを残していないので、Stranitzky によって始めてその実体がつかめる。巡業劇団が演じたのは Haupt und Staatsaktion (茶番的な Nachspiel に対して、本題の意味で Haupt-aktion, 民衆のあこがれを反映した王侯貴族の Staatsaktion. 要するに王侯貴族の Affekte をあつかった芝居) である。Stranitzky の手になると言われる Haupt-und Staatsaktion は14篇ある。だが Stranitzky の功績は Salzburg の農民をモデルにして Hanswurst という道化役を生々と作りだしたこと、更にこの道化の Komik を Barock 劇のなかに生きた一要素にした点にある。

ドイツ巡業劇団は人形芝居のほかにはイタリア巡業劇団と交渉が深かった、というよりは先に言ったようにイタリアの巡業劇団 Commedia dell'arte の勢力範囲から発生したものではないか。Stranitzky の Hanswurst にしても Commedia dell'arte の Le maschere (仮面をかぶった道化役) の一つとして考えられる。更にこの Hanswurst という maschera は、その即興芝居とともに Stranitzky の弟子 Prehauser にうけつがれ、更に道化役 (maschere) は Kurz によって Bernardon が、Weiskern によって Odoardo が生みだされ、その即興芝居とともに Hanswurst 論争の攻撃の目標にされたことは前述の通りだ。道化役は市内から追放されると郊外劇場によみがえり、La Roche の Kasperl のほかに更に Thaddädl, Bäuerle がつくった Staberl 等続いたわけだ。そのような一定の maschera としてではなくても、

どの芝居にも道化は存在した。民衆は道化を主として楽しんだのだ。だからこそ Raimund も Nestroy も、作家である前に先ずすぐれた喜劇役者でなければならなかった。

Zauberstücke は、このように直接的には巡業劇団の Haupt und Staatsaktion (Hanswurst の Komik を劇の不可欠な一要素とした) から出たものではあるが、Haupt-und Staatsaktion と等しく重要な Barock-drama であった Jesuiten の教団劇 (Ordensdramen) と宮廷オペラからも吸収するところ大であった。

Barockdrama については、それ自身一つの大きなテーマなので、稿を改めて書くとして、今ここでは本題に関する限りの覚書を記しておこう。(なお Barockdrama に関しては、矢張 Deutsche Literatur の Willi Flemming が監修した 5 巻が有力な資料となる。)

教団劇と宮廷オペラに共通に言えることは、17世紀の後半にいずれもが Komik に手を出したということである。教団劇でいえばラテン語の Hauptaktion のなかに民衆語の Intermezzo が入ることだ。これはイタリア語で Hauptaktion が演ぜられたオペラに関しても言えることだ。

Jesuiten の教団劇に関しては、Allaydyce Nicoll が『世界の芝居』(World Drama) において、「中世^{ミステリー}祕蹟劇の国際的舞台の最後の遺物」と言っているが、成程「かれらの主題は祕蹟劇の主題と同じものであったのかも知れないが、それらの技術は全く違ったものであった」。即ち目的のためには、手段を選ばずで、利用できるものは何でも利用した。言葉、音楽、舞踊、更に絢爛たる舞台技術。その意味で教団劇は Flemming が言うように、「オペラ化した Staatsaktion」であったから、もう一つ Barock の演劇であるオペラに著しく接近していたと言い得る。Wien の Barockkomödie が著しく劇場技術的に傾むいたのも、Cysarz の謂う Bild-barock に由来しているからである。Shakespeare などの Wort-barok と著しく対照的であるわけだ。

Barock 喜劇の変遷。

17世紀の後半に民衆は宮廷的な教団劇とオペラのなかに、Zwischenspiel（幕合狂言）の形でその Komik をわりこませた。更に民衆の劇であるところの巡業劇団は、1709年以来その定まった劇場を Kärntnertor にもった。そして民衆劇の父 Stranitzky を得た。Stranitzky がつくった民衆の声であるところの Hanswurst は Prehauser につがれ、それは更に Kurz の Bernardon, Weiskern の Odoardo に変形された。作者としては『恐しい魔女メゲラ』（Mägera, die fürchtliche Hexe 1763）の Hafner を得た。然し18世紀の中葉の Hanswurst 論争の結果、Barock 喜劇は郊外劇場に移された。そしてそれは LTh. を中心として19世紀の60年代まで一応続いたということは前述の通りである。

それでは LTh. を中心に Barock 喜劇はどのような変遷をしたか。LTh. は先ず Kasperl 役者 La Roche を中心にして、Marinelli が支配したが、更に1783年には喜劇役者の Sartory 一家が加入し、1787年には新しい道化役 Thaddädl を演じた Anton Hosenhut が加入し、1801年にはこれまた新しい道化役である Staberl 役者 Ignatz Schuster が加入している。レポートリイとしては先ず『ドナウ河の人魚』（Donauweibchen）の Karl Friedrich Hensler（1786年加入）、90年代の始めからは『ファゴット吹きのカスパール』（Kaspar, der Fagottist）の Joachim Perinet が、Rommel の分類によれば、Kurz の Bernardon 中心の「からくり悲劇」（Maschinenkomödie）に代って「ロマンチックでコミックな民話劇」（die romantisch=komischen Volksmärchen）を流行させた。1801年に加入した作者 Josef Ferdinand Kringsteiner は新しい時代に属していたが夭折した。からくり喜劇は Singspiel に移ってゆく。（ナボリの Opera buffa とヴェニス of Intermezzi の影響）。1786年には、世紀を風摩し、Raimund 劇の作曲家である Wenzel Müller が契約（ちなみに Nestroy 劇の作曲家は終始 Adolf Müller であった）。1803年の初代座長 Marinelli の死は Kasperl 喜劇を終らせた。

Ignatz Schuster の Staberl（新しい道化役）とともに、Barock 喜劇を今一

度開花させるために、三人の作者があらわれた。Adolf Bäuerle と Josef Alois Gleich と Karl Meisl。「Kasperl の Komik が Märchen においてのみ充分に生き切ることができたのに対して、この新しい Komik はその発展のために日常生活のシチュエーションを必要とした」。そして Barock 喜劇は「パロディ的夢幻劇」(das parodistische Zauberspiel) になった。Meisl の「神話的カリカチュア」(mythologische Karikaturen) の『オルフォイスとエウリディーチェ』(1813) を見てもわかるように、Barock 劇の主要な構成である天上と地上の、その天上が著しく地上に接近し、Wien 化されている。Raimund の発足もまたこのようなパロディ的 Zauberstücke からだった。1823年の『魔法の島のバロメーター作り』(Der Berometermacher auf der Zauberinsel) や1824年の『精霊の王のダイヤモンド』(Der Diamant des Geisteskönigs) などはそれだ。「このようなパロディーの流行はしかしながら決して夢幻喜劇 (Zauberkomödie) の終焉を意味しはしなかった。……三月革命以前のウィーン子は、よく見れば人間にすぎなかった精霊の王や魔法使いを心から笑うことができたが、かれらはそれによって、笑われた魔法使いが属していたあの世界から生れでる魅力から身をひくことなく、そのすべての陽気さにもかかわらず、良い時期にはこれらの世界に対して尊敬を感じ、もう援助でもないが、高揚ならかれらから期待する用意が常にあった」。(以上 Rommel の Barock-tradition の3巻目、4巻目から引用した)。こうしてかれらは更に「改心劇」(Besserungsstücke) を経て、「ロマンチック=コミックなオリジナル夢幻劇」(Die romantisch=komischen Original=Zauberspiele) に到る。Bäuerle, Gleich, Meisl は Goedeke が謂うように「理想的要求をもたない舞台」(Schaubühne ohne ideale Ansprüche) の製作者である。かれらは全く劇場に従属していた。かれらは役者のために本を書いた。従ってかれらの脚本は舞台にかけて始めて生きる質のものである。更にかれらは Shakespeare を生むためのエリザ王朝の群小詩人の役割を果たした。即ちかれらなくしては、Ferdinand Raimund は存在しなかったで

あろう。Raimund は1827年の『モイザズールの呪文』(Moisassurs Zauberfluch), 1828年の『縛られた幻想』(Die gefesselte Phantasie), 更に1829年の『不幸をもたらす魔法の王冠』(Die unheilbringende Zauberkrone)をもって、Barock 喜劇に再び Ernst (真面目さ) をもたらそうとした。然し観客はそれについて行けなかった。

Barock 喜劇の特性

Barock 喜劇は、以上述べたように、時代とともに変遷していったが、それらが変遷しながら Barock 喜劇と呼ばれる以上、そこに共通の特性が認められるわけである。私たちが例えば Raimund の有名な『妖精の国の娘、又は百万長者の農夫』(Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionair—1826) を見るなり読むなりして驚くことは、それが19世紀の作品でありながら、まるで中世のもののように、舞台に Lakrimose を中心にする超自然的な妖精の世界が登場することである。更に登場人物のなかに「嫉妬」や「憎しみ」や「平安」や「青春」や「古い」などといったアレゴリーがいることである。そしてこのことは大なり小なり Barock 喜劇全般に言えることなのだ。この喜劇が Zauberstücke と別名をもつのも、要するに超自然的な妖精の世界が Zauber であるところから来る。それほど超自然的妖精の世界は Barock 喜劇に本質的なものであるのだ。Josef Nadler はこの特性を「二重世界性」(der Zweiweltencharakter) と言っている。(Geschichte der deutschen Literatur S. 160 f.) そしてこれを宗教的な此岸 (Diesseits) と彼岸 (Jenseits) の二重視野と関係づけている。たしかに Barock 喜劇が著しく舞台技術的な発達をしたのも Jesuiten の教団劇が、超自然を舞台上に表現するために舞台上のあらゆる「からくり」(Maschine) を使用したことに端を発しているということについては前にも触れた。更に Nadler も指摘していることであるが、17世紀に教団劇、オペラ共通にわりこんできた幕合狂言 (Zwischen-spiel, Intermezzo) が、Hauptaktion に対してこの「二重世界性」を形づくったことも言えよう。Haupt=aud Staatsaktion に

対して Hanswurst の関係も、高貴な世界と民衆の世界という「二重世界性」の一つのあらわれと解することができる。更に Raimund の作品の半分をなしているところの、額縁小説に対する額縁劇もまたこの「二重世界性」の一つのあらわれであろう。二重世界の一つ、超自然的世界が Nadler の指摘にもかかわらず宗教的な色彩を失って、妖精の世界になっているのは、当時きびしかった検閲のための据えかえであろうか。更に舞台上に妖精界が登場するのは、ほかにも例えば古く Shakespeare の romantic-comedy や Gozzi の *Fiabl*, 更にフランスの Offenbach などの *féerie* 等広汎な分布を見るとき、その由来にはわかに決定しがたいようだ。Rommel も *Besserungsstücke I* の *Einführung* において、この Barocktheater の Zauberesen について詳細な論究を行っている。Rommel は18世紀流行の精霊小説 (*Geisterroman*) に関係づけて、これらの精霊が、例えば Hensler や Perinet の「ロマンチックでコミックな民話劇」で一時は Romantik の基礎となる民話 (*Volksmärchen*) に接近はしたが、飽迄神学的倫理的なアレゴリーであって、その意味で古代劇に由来する Barock 劇の復讐や警告の精霊につらなるものであることを言っている。いずれにしても彼岸と此岸のこの「二重世界性」は Wien の民衆の世界では信仰の対象ではなくて、彼岸は妖精の世界に置き換えられて、Nadler も謂うよう「演劇的神話」(*Theatermythus*) となっていたのだ。この神話は、Wien 会議時代 Parodie 化されて、例えば Meisl の「神話的カルカチュア」のように著しく神聖さを失うこともあったが、Raimund は再びこれに「信憑性と高いドラマの高貴さ」をあたえたのだ。この「演劇的神話」が Wien の民衆から失われたとき、Barock 伝来の *Zauberstücke* が消えたと言えよう。

Wien の民衆劇が超自然的彼岸を舞台にあつかいながら Romantick 化しなかったのは、Wien の民衆のなかに同時に此岸的合理主義が存在したからである。この此岸的合理主義こそ Barock 喜劇がふくむ此岸性と彼岸性の二重性のうちで、特に此岸性を著しく写實的ならしめた。Nadler は近代

的農民文学を始めたのは Raimund であるとさえ言っている。この写実性が彼岸にむけられると、Wien 特有の Parodie になるわけだ。Meisl の『オルフォイスとエウリディーチェ』においては、オリンボスは完全に Wien 化されている。然し彼岸性に対する此岸性は、Barock 喜劇にあっては、何としても道化で代表されている。Barock 喜劇はある意味では道化劇であると言ってもいい。道化の系譜は既に前に述べたが、この演劇と Commedia dell'arte との関係は、意外に深いのではないか。

Barock 劇の伝統の現代的開花として Hofmannsthal がいるが、かれの初期の劇に『愚者と死』というのがある。ゲーテのファウストに似た書出しで書かれているが、ゲーテのファウストが Titan の悲劇であるのに対して、Titan も死の前では愚者に過ぎないというのが『愚者と死』である。そしてこれは Hofmannsthal の根本テーマでもある。Hofmannsthal は更に晩年に Ad me ipsum という覚書で、自分の過去の作品の底にひそんでいるテーマをさぐり出そうと試みている。そしてそのテーマとして Praeexistenz—Schuld—Existenz というシェーマをさぐり当てている。前存在は謂わば青春であって、Existenz を有しながらそれを知らない状態、青春は当然人生に接触することによって、罪を犯す。存在に到達するためには罪を経過しなくてはならない。この Hofmannsthal の思想はそのまま Wien の民衆劇のテーマとなっている。Rommel はその本の 5 巻目と 6 巻目を Besserungsstücke (改心劇) に当てている。人は皆夫々身分相応というものがある。ところが人は分をこえた夢をもつ。夢にまきこまれると必ず不幸になる。不幸な体験を通して、人は再び自分の分にもどるとともに平安を得る。これが Besserung (改心) だ。Barock 喜劇は大なり小なりこのテーマにつらぬかれている。夢にまきこまれるところに劇性がある。そこに超自然が登場する。Grillparzer の『夢は人生』(Der Traum ein Leben 1831) では、文字通り主人公 Rustan は野望の夢を見る。(なおこれは Calderón の La vida es sueño に拠っている。La vida es sueño は Hofmannsthal の Der Turm

の原作でもある。) 逸脱を Titan の悲劇と見ないで、このように愚者の喜劇と見る見方を、Rommel は Theodzee の影響と見ている。然し Barock が中世の復興乃至は延長と見られるなら、そこに中世的 Hierarchie の世界観が見られないだろうか。

同様に、Barock 喜劇の一つの特長として挙げた Allegorie 使用も考えられないか。客観世界が安定していた中世の表現手段としての Allegorie が、E. R. Curtius によれば後進的オーストリア=スペインにおいて、他のヨーロッパ諸国よりも永く使用されていたからといって不思議ではないのではないか。Individualismus が中世的客観世界にひびを入れたのだ、そして Allegorie は生気を失う。こう考えてゆくと、Hanswurst 論争において激突したものは、単なる正規劇か即興劇かといったもの以上の、もっと深い勢力ではなかったか。Barock と合理主義の対立。

このほか Barock 喜劇の特性として、その音楽性があげられよう。というよりは、Gottsched 以後ドイツ近代劇が眼ざした教養的な会話劇に対して、Barock 喜劇には Commedia dell' arte 同様寧ろ民衆に密着した芸能性があった。

Ferdinand Raimund

Wien の民衆劇は Raimund において、世界文学の高さに到った。Raimund は『魔法の島のバロメーター作り』(1823)、『精霊の王のダイヤモンド』(1824)『妖精の国の娘』(1826)においては、まだ Bäuerle, Gleich, Meisl と同じパロディ的 Zauberstücke の作者であった。即ち劇場に奉仕するだけの作者であった。然し Raimund が上述の作家たちと違って、悲劇的な傾向をもつに到ったことは、Toni Wagner に対する悲恋によって一般に説明されている。(Toni に対する愛情にもかかわらず、かの女の両親の反対にあい、かれの以前の支配人であり発見者である Josef Alois Gleich の娘 Luise とのスキヤンダル、遂に Toni と結ばれる経緯)。いずれにしても1827年の『モイザズールの呪文』以後、『縛られた幻想』(1828)、『不幸をもたらす

魔法の王冠』そして最後の『浪費家 (Verschwender)』(1834)において、Raimund は Komik に重点がおかれていた Wien の民衆劇に再び Barock 劇本来の Pothos をあたえた。それらの作品において、かれは最早劇場に奉仕する作家ではなくなり、自己に、芸術に奉仕する作家に変わって行った。そしてそれらの作品は不幸にして、劇場奉仕作家に馴れた当時の観客には、かれの以前の作品のように喜んで迎えられなかった。不成功はかれを不幸にした。

「村の仕立屋が厚かましくも貂の毛皮をつくれば、
それを見てひとは笑おうとするのだろうか？」

然もそうならねばならなかった、私はそうせずにはおれなかったのだ、
緋の衣で私は寝間着をつくることができなかったか？」