

ドイツ祝典劇の展開

— バロック時代から啓蒙主義まで —

鈴木 将 史

平和希求型祝典劇の登場：リスト

ドイツ祝典劇は、ロイヒリン、ロッヒャー、ツェルティスといった15・6世紀に活躍した人文主義者達の手により、その輪郭を形成したわけであるが¹、間もなく農民戦争が勃発すると、ドイツ全土は経済的・政治的に疲弊し、それに伴い芸術も停滞期に陥る。更に宗教改革により、ローマ・カトリックと直結していた神聖ローマ皇帝はドイツ諸侯に対する影響力を著しく失い、文学的崇拜の対象からも外れるのである。宗教改革以降の演劇がますます世俗化していく中、宮廷劇よりもむしろ民衆劇が盛んとなり、とりわけ人文主義の最大目標である教育に資する演劇——生徒や教師による学校劇——が、ドイツ語であれラテン語であれ盛況となる。その内容は、聖書中から新教的解釈のもとに取られた題材が大勢を占めたが、極めて道徳的であり、人物描写や作品構成に進歩は見られたものの、演劇は全体として内向的な方向に縮小した感を与える²。しかし、祝典劇



ヨハン・リスト

¹ 拙論「ドイツ祝典劇の誕生」（『人文研究』第112輯、小樽商科大学、平成18年、111-129頁）参照。

² 劇の結末に長々と道徳的教訓が述べられる場合も多く、その最中に客が帰ってしまうため、役者が「暫しのご辛抱を」と呼び掛けた後、口上を始める例もあった。（Vgl. Geschichte der deutschen Literatur [DDR], 4. Bd., Berlin 1985, S. 351.）

自体は、この時期にも依然として度々上演された。特に、17世紀ヨーロッパ最大の災厄となった三十年戦争に終結の兆しが見え始めると、各地で祝典劇が上演されたが、それはロッヒャーやツェルティスが皇帝に捧げたほどの規模も祝祭性も持ち合わせない座興程度の寸劇で、今日に伝わるものは極めて少ない³。それに加えて、元來祝典劇に彩りをそえた音楽を全面に押し出す「オペラ」が16世紀後半以降発達し、その華やかさ故に、宮廷における祝祭の主役の座を演劇から奪い取った点も無視できない⁴。但し、三十年戦争を機に後の祝典劇の基本的理念となる「近代的愛国心」が17世紀前半に涵養され始めたことは重要である。この概念は、1617年にヴァイマルで結成された標準ドイツ語普及協会「結実協会」(„Die Fruchtbringende Gesellschaft“)⁵によ

³ Vgl. Oratorium / Festspiel (Deutsche Literatur: Reihe Barock. Barockdrama Bd. 6, hrsg. v. Willi Flemming), Leipzig 1933, S. 120.

⁴ 三十年戦争中、ドイツで最も華々しく祝われた祝典のひとつが、1627年に催されたヘッセン・ダルムシュタット公ゲオルク三世とザクセン王女ルイーゼの婚礼式典であるが、メインとなった出し物は、M. オーピッツ台本、H. シュッツ作曲の初のドイツ語オペラ「ダフネ」であった。(Vgl. Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas, III. Bd., 1959 Salzburg, S. 525f.)

⁵ 「結実協会」は、1617年にヴァイマル公国陸軍元帥カスパー・フォン・トイトレーベンの提唱と、ヴァイマル公爵ルートヴィヒ・フォン・アンハルト-ケーテンの後援で発足した協会で、優れたドイツ語を話し書くことに努め、ラテン語並びに当時の宮廷でドイツ語を駆逐し始めたフランス語に対抗し得るドイツ語を育成することにより、ドイツ語の地位向上を図ろうとした。その模範は、フィレンツェに1582年に結成された「糲穀協会」(„Academia della Crusca“)である。この協会はその名が示すとおり、イタリア語からその「糲穀」を取り除き、純粋な小麦粉を取り出すこと、即ちイタリア語の浄化を旨とし、事実浩瀚なイタリア語辞典を出版した。ルートヴィヒはイタリアに滞在した折この協会の会員となり、ドイツにも同様の協会設立の必要性を痛感していたのである。「結実協会」は「糲穀協会」より一段階手前の目標である標準ドイツ語とドイツ語正書法の確立に大きく寄与したが、その名称——人間社会にドイツ語の大きな実をもたらす木——からして「糲穀協会」の影響が強く認められる。「糲穀協会」に倣い、会員(貴族及び富裕市民からなり、最盛期には500人を数えた)は各々会員名と象徴紋、それに標語を持った。例えばルートヴィヒの会員名は「養育者」(„Der Nährende“), 象徴紋は「こんがりと焼けた小麦パン」、標語は「最上無比」(„Nichts Besseres“)といった具合である。これらは原則として、会員の特徴から採られたが、オーピッツは桂冠詩人であることから「戴冠者」(„Der Gekrönte“)と呼ばれた。また、リストは活動的な印象を与えたのであろう。その

り顕在化し、その会員であったリスト (Johann Rist: 1607-1667) の現存する三編の戯曲「イレナロマキア — 戦争と平和の新悲喜劇」 („Irenaromachia. Das ist Eine Neue Tragico-co-maedia Von Fried und Krieg“: 1630), 「平和を希求するドイツ」 („Das Friedewünschende Teutschland“: 1647), 「平和を歓呼するドイツ」 („Das Friedejauchzende Teutschland“: 1653) により明確な形を取る。リストの劇は祝典劇とされる場合もあるが、厳密には機会祝典劇にも一般祝典劇にも該当しない。しかし, 「平和を歓呼するドイツ」で登場人物の兵士が口にする嘆き：

„So gehets! Ein Tag folget dem andern / und die liebe Zeit laufft dahin / ehe und bevor wir Menschen es selber recht / vernehmen oder glauben können. / Ich habe mich schon sechzehnen gantzer Jahre / beym Kriegeswesen auffgehalten / in welcher Zeit ich manchen sauren / auch wol manchen guten Tag zum End gebracht / viel gesehen / viel gehört und erfahren / bin aber nunmehr deß Soldaten-Lebens so müde“⁶

会員名は、「元気な男」 („Der Rüstige“) である。協会全体の標語は、「全ては益せんがために」 („Allez zum Nutzen“), 象徴紋は、最も有益な植物として「棕櫚」が選ばれたが、これらの例からも明らかのように、協会は当初から結社的性格を有しており、17世紀後半には、通称「棕櫚騎士団」 („Palmenorden“) と呼ばれる結社へと変質していく。「結実協会」には、標準ドイツ語による統一ドイツへの願望が明らかに存在しており、自国の安寧しか念頭になかった当時の封建領主に較べ、はるかに巨視的な愛国心を協会は育成していたが、直に正規の事業——外国文献の翻訳——において必要以上に外来語のドイツ語化を行い („Fieber“→„Zitterweh“, „Grotte“→„Lusthöhle“ など), ロマンズ語に対するドイツ語の優越性を探ろうとするなど、近代的愛国心に常に伴う「ドイツ至上主義」の萌芽が見て取れる。そして19世紀に登場する狂信的愛国心は、「棕櫚」をひとつの重要なトレードマークとするのである。(Vgl.: Schultz, H(ans): Die Bestrebungen der Sprachgesellschaften des XVII. Jahrhunderts zur Reinigung der deutschen Sprache. Göttingen 1888.)

⁶ Johann Rist: Das Friedejauchzende Teutschland. In: Albrecht Schöne (hrsg.): Das Zeitalter des Barock (Die deutsche Literatur 3. Bd.), München 1963, S. 707.

（「こんなものよ！来る日も来る日も変わりやしねえ。そして俺達人間が自分ではっきり分かる前に、いい時代は過ぎさっちゃった。俺はもうかれこれ16年も従軍しっ放した。その間俺には辛い日も良い日もあったがござしおおせてきたんだ。いろんなものを見たり聞いたり知ったりしたが、今じゃ兵隊暮らしにもほとほと疲れちゃった。」）

には、後の祝典劇が（うわべだけでも）表明する平和への願望の原型が現れ、「平和を希求するドイツ」に登場する他国から蔑まれ、やつれ老いさらばえたドイツの守護神トイチュラントに、ヨーロッパでのドイツそのものの地位向上を願うリストの愛国心が表現される。

ここでの女神トイチュラントは、後にゲルマニアへと発展していくが、ゲルマニアが最終的に極めて武闘的な女神へと変容するのに対して、このような弱弱しい守護神は、近代においては全く例を見ない。まさにこのトイチュラントの姿に当時のヨーロッパにおけるドイツの状況が象徴されているのである。しかし、三十年戦争により、皇帝の地方領主への権威は低下したものの、領主達は領地の安堵のみを念頭に置き、「結実協会」やリストが示したドイツ全体を見渡す愛国心などは、彼等には未だ望むべくもなかったのである。



「平和を希求するドイツ」扉絵。
周囲の国々から虐げられる女神「トイチュラント」は、「平和、平和、平和」と叫び声を上げる。

バロック祝典劇の極致：ローエンシュタイン

300にも上るこの時代の封建制領主が領地に絶対的権力を揮う中、祝典劇は絶えずドイツの各地において上演されていたが、従来の君主礼賛劇から一歩も外に出ないものが大部分で、形式的にも（言語面を含めた）内容においても、目を引くものは皆無に等しい。そうした劇で今に伝わるものとしては、1642年に既に初演されていたが、ウェストファリヤ条約締結（1648）を機に盛んに上演されたショッテリウス（Justus Georg Schottelius: 1612-1676）の「歓喜劇、名づけて平和の勝利」（„FreudenSpiel genandt FreudensSieg“）や、1650年にニュルンベルクで催された終戦記念式典のために創作されたビルケン（Siegmund Birken: 1626-1681）の「ドイツの戦争の終焉と平和の到来」（„Teutscher Kriegs Ab-und Friedens Einzug“）が挙げられる。両作品とも三十年戦争の終結を迎えた穏やかな雰囲気になり、所謂「平和劇」（„Friedensspiel“）と呼ばれる範疇に属する劇であるが、その平穏さから「牧歌」（„Hirtendichtung“）にも限りなく接近している。ただ、劇そのものはアレゴリー劇であり、特定の筋も存在しないため、リストの作品に比較して文学的向上を果たしているとは断じ難い⁷。そうした中であって、唯一ローエンシュタイン（Daniel Casper von Lohenstein: 1635-1683）の作品のみが、祝典劇に新たな一石を投じたものとして注目に値する。

バロック時代における宮廷趣味を端的に表現した言葉として、F. シュトリッヒの以下の指摘は概ね的を射たものといえよう。

„Die aristokratische Gesellschaft der absolutistischen Zeit aber suchte die Vornehmheit in einem absoluten Anderssein, in dem, was nicht

⁷ Vgl. Deutsche Philologie im Aufriss. Bd. II (hrsg. v. Wolfgang Stammerl.), Berlin/Bielefeld 1954, S. 1002-1003. /Geschichte der deutschen Literatur (BRD), Bd. 5, München 1967, S. 219.

der allgemeinen Norm der menschlichen Natur entspricht.“⁸

(「絶対王政時代の貴族社会は、高貴さをしかし絶対的な異質性、つまり本来の人間性が持つ一般的な規範に即さぬような異質性の中に求めたのである。」)

こうした「異質性」とは、即ち人間社会に想像され得る「極限的状况」を指すが、後期バロック文学を代表したローエンシュタインの悲劇群は、正にこうした極限的状况——人間の愛憎、残虐性、欲望——を描き、バロック文学の特徴である「シュヴルスト」(„Schwulst“:意味の希薄な成句や、陰鬱なメタファーを多用するマニエリスムの文体)を限界まで押し進めた作品として、特筆されるべき存在である。



D. C. v.ローエンシュタイン

在である。彼が残した6編の悲劇は、それぞれ2作ずつ纏められ、「トルコ悲劇」(「イブラヒム・バッサ」[1653]/「イブラヒム・スルタン」[1673])、「ローマ悲劇」(「アグリッピーナ」[1665]/「エピカーリス」[1665])、そして「アフリカ悲劇」(「クレオパトラ」[1661]/「ソフォニスベ」[1666])と題されている。どの劇も、形式的には五幕(„Abhandlung“)からなり、それぞれの幕は、ほぼ同時代のグリーフィウス(Andreas Gryphius: 1616-1664)が散発的に導入したライエン=合唱で必ず締めくくられる。このライエンでは、愛や徳や天や地といった概念のアレゴリーが幕の出来事を総括し、来るべき展開を予告し、時には神の如く劇中の争いを道徳的に裁く役目を担う場合もある。作品の冒頭にはあらすじが紹介され、末尾には作者自身による註が、こ

⁸ Strich, Fritz: Der Barock. In: Deutsche Literaturgeschichte in Grundzügen (hrsg. v. Bruno Boesch), Bern/München 1961, S. 155-181, hier S. 175.

れもグリーフィウスの例に倣って付け加えられているが、行番号に対応する形になっており、グリーフィウスに較べはるかに綿密且つ学術的である。加えて、祝典劇の背景のもとに執筆された「ソフォニスベ」及び「イブラヒム・スルタン」(共に神聖ローマ皇帝の婚礼に捧げられた)⁹では皇帝への献辞が扉の直後を飾っている¹⁰。

ローエンシュタイン悲劇の主人公達は確かに王族ではあるが、アリストテレスが「詩学」において規定するところの、悲劇の主人公になるべき中庸な徳を持ち合わせた「受難者」では決してない。「クレオパトラ」を例に取れば明らかだが、彼等は様々な権謀術数を用いて自らの計画を実現しようとする策略家である。彼等が身を滅ぼすことがあっても、それは己の失敗、すなわち「ハマルティア」とは呼べぬような策略上の失敗からであり、更にその悪徳は、ライエンによって厳しく断罪される。そして、そうした主人公達が女性であることも更に作品の効果を高め、ローエンシュタイン悲劇の独自性、或いは先進性を一層際立たせているのである。だが、祝典劇として見るならば、これらの特徴は、ことごとく祝祭的雰囲気には馴染みにくいものと考えられよう。例えば「ソフォニスベ」を取り上げると、この悲劇は、北アフリカの一地域ヌミディアがローマ帝国に侵略された際、王妃ソフォニスベが様々な策を講じて自国の存続を図ろうとする物語である。彼女はついに隣国の王マッシニッサに庇護を得るべく身を委ねようとするが、ローマ軍司令官スキピオから自国の支配権を取るか恋人を取るか迫られたマッシニッサに捨てられ、子供らと共に毒杯を仰ぐという、実に凄惨な結末を劇は迎える。こ

⁹ 「ソフォニスベ」はレオポルト I 世とスペイン王女マルガレータ・テレジアとの1666年に執り行われた婚礼に、「イブラヒム・スルタン」は、その7年後に妻に先立たれた皇帝が、親戚であるクラウディア・フェリチタスと再婚した際の祝典に捧げられた。また、正式な祝典劇とは断言できないが、「ローマ悲劇」中の「アグリッピーナ」はシュレジエン王妃ルイーゼに捧げられている。

¹⁰ D. C. v. Lohenstein: Türkische Trauerspiele (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 292), Stuttgart 1953. /D. C. v. L.: Römische Trauerspiele (B. d. L. V. S. 293), Stuttgart 1955 / D. C. v. L.: Afrikanische Trauerspiele (B. d. L. V. S. 294), Stuttgart 1957.

の作品における本編内での皇帝賛美は、終幕でアフリカの未来を予言する霊ディドが（時代考証錯誤も甚だしいが）ハプスブルク家の繁栄を予告する場面のみであり、それ以外の皇帝賛美は、二幕、四幕、終幕のライエンにおいてのみ行われる。だがその礼賛はいささか唐突に挿入される感を免れない。終幕はマッサニッサがスキピオにより、ソフォニスベの王国シファックスの王冠と笏を授けられて幕を閉じるが、続くライエンでは運命の神の許、四つの帝国（アッシリア、ペルシア、ギリシア、ローマ）が世界の覇権の象徴である黄金の冠を巡り論を闘わせる。すると運命の神はドイツの到来を告げ、ハプスブルク家にこの王冠を授けるのである。

„ *Europa. Asia. Africa.*

Willkommen Schwefter! ſteh uns bey!
Hilf uns den Lorber-Krantz abreiſſen.

Europa. Asia. Africa. America.

Glück zu! die Kette reiſt entzwey.
Der iſt ein Herr der Welt zu heiſſen
Für dem wir alle viere knien.
Nimm
Oeſterreich
den Siegs-Krantz hin.
Dein Stamm wird ewig uns ſtehn für.
Doch nicht nur wir falln dir zu Füſſen.
Nach deinen Häuptern werden wir
Viel neuer Inſeln nennen müſſen.
Ja es wird noch in Sud ſich dir
Der dritte Welt-Kreiß thun herfür.“¹¹

（「ヨーロッパ、アジア、アフリカの女神。／ようこそ、わが姉妹よ！我ら

を助けたまえ！我らが月桂冠を脱ぐのに手を貸し給え。／**ヨーロッパ、アジア、アフリカ、アメリカの女神**¹²。／幸あれ！頸木は解き放たれた。あの方こそ世界の主と呼ぶにふさわしい。あの方の前に我ら四人は皆跪く。受けよ、オーストリアよ、この勝利の冠を。汝の一族がとこしえに我らの上に立つのだ。だが我らが汝に跪くばかりではない。我らは幾多の新たな島々を、汝が双頭にあやかり名付けることになるであろう。いやまさしく、南方では尚第三の国々が汝の前に現れ出ることだろう。」

「ソフォニスベ」のライエンは、幕間劇とさえ呼び得るほど本編とは独立した内容を扱っているため、本編での祝典劇効果は先述したとおり希薄であったかと推察される。しかし、あからさまな殺人シーンなど、劇そのものの効果は大きく、登場人物の限界状況での心理描写も含めて、先に紹介したバロック的文学志向を最大限に表現した作品として、彼の悲劇は祝典劇としても宮廷に歓迎されたのである。

一方これらの悲劇は、その大半が彼の故郷であるプレスラウのギムナジウムで初演された（エリザベターヌム・ギムナジウム、或いは彼の母校であるマグダレーネウム・ギムナジウム）¹³。人文主義時代の学校劇と比較すれば、およそ道徳的内容からは遠いローエンシュタイン悲劇の本編は、そうした場所にふさわしくないことも明らかだが、ライエンの存在により、学校劇としての道徳的均衡もかろうじて保たれているのである。従って彼の悲劇におけるライエンは、作品を学校劇、もしくは祝典劇の範疇に留める目的において、通常のライエン以上の役割を担っているといえるだろう¹⁴。いずれにせよ、

¹¹ Lohenstein: Sophonisbe, S. 352-353.

¹² 新大陸へのハプスブルク家の勢力拡大を意図して、アメリカの女神が追加されたものと思われる。

¹³ Geschichte der deutschen Literatur (DDR), Bd. 5, S. 376.

¹⁴ 「ライエン」 („Reyen“或いは„Reyhen“, ローエンシュタインにあつては「イブラヒム・バツサ」でのみ„Reien“) は、バロック悲劇にあつて古代劇の「合唱」 („Chor“) に倣い、「幕間劇」として考案された。従って本来は劇本編の深刻な内

「君主礼賛」を唯一無二のテーマとした作品のままでは、演劇の発達に歩調を合わせることができないため、礼賛の部分は幕間に置くというローエンシュタインの手法は、祝典劇が一般文学から独自の領域へと分化する過渡期にあることを窺わせて興味深い¹⁵。

宮廷祝典劇の退廃——17世紀末から18世紀

17世紀転換期は、宮廷祝典劇にとっても大きな転換期を意味する。バロックが完全な爛熟期に入ったこの時代には、一般市民が宮廷のために詩作する機会は激減し、「宮廷詩人」(„Hofdichter“)という職業が確立する。彼等の代表的な存在には、プロイセン王宮に仕えたカーニッツ (Friedrich R. L. Canitz: 1654-1699) やノイキルヒ (Benjamin Neukirch: 1665-1729), ザクセン王宮に仕えたケーニツヒ (Johann Ulrich von König: 1688-1744), そして両王宮に仕えたベッサー (Johann von Besser: 1654-1729) などの名が知られているが(この内「専業」の詩人はケーニツヒとベッサーで、残りの二人は官僚的な仕事にも携わった), こうした「役人詩人」が君主礼賛をひとつの仕事と割り切っていた様子が、例えばカーニッツの残した宮廷風刺詩¹⁶や、

容からカタルシスを観客が得やすいように、訓示的内容を伴った軽妙な中間劇という位置付けにあったが、バロック後期には作品解釈上の重要性を失い、装飾的な傾向を強める。人文主義の学校劇からライエンは現れ出すが、オランダ詩人フォンデル (J. van den Vondel) から盛んに導入され出し、グリーフィウスを経てローエンシュタインでほぼ完成を見た。

- ¹⁵ こうした本編と一見関係の薄いライエンの導入はしかし、本編と密接に関連したグリーフィウスの「結末歌」(„Schlußgesänge“)と比較され、19世紀後半にはローエンシュタイン悲劇の価値を一時下げしめた一因ともなった。/Vgl. Kayser, Wolfgang: Lohensteins Sophonisbe als geschichtliche Tragödie. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. 29. Jg. (1941), S. 20-39, hier S. 35.-37.
- ¹⁶ „(...) Eins wisse / welcher dencket, hier tugendhaft zu handeln, / Muß, mit Gefahr und Streit auf dieser Strasse wandeln, / Worauf in einem Tag mehr Ungeheuer sind, / Als man in Africa im Ödsten Reiche findet. (「ひとつ知るがよい。ここく=宮廷」で徳高く振舞おうと考える者は、災いと諍いを犯してこの通りを歩まねばならぬ。ここは昼では荒涼この上ないアフリカの奥地よりも、

ベッサーの書いた粗野な宮廷仮面劇、所謂「茶番劇」(„Wirtschaft“)¹⁷に窺うことができる。その一方で、王宮の劇場ブームは頂点に達しており、中でもヴォルフエンビュッテル、ブラウンシュヴァイク、ハノーファー、ドレスデンそれにベルリンは、各々が芸術を愛好する領主の庇護を得て(ヴォルフエンビュッテル及びブラウンシュヴァイク：アントン・ウルリッヒ [Anton Ulrich]／ハノーファー：エルンスト・アウグスト [Ernst August]／ドレスデン：アウグスト強王 [August der Starke]／ベルリン：ゾフィー・シャルロッテ [Sophie Charlotte])、ヨーロッパでも屈指の「劇場都市」へと発展し、大規模な祝典劇が上演された。しかし祝典劇の中心は、当時イタリアで急速に発達しつつあったオペラが劇に完全にとって代わり、バレエ、マスカレードがこれに加わり、言語面ではフランス語が宮廷の「公用語」として認知され始めていた。その結果、イタリア人芸術家達(作曲家アリオステイやブノンチーニ、或いはオペラ台本作家マウロなど)が重宝され、イタリア人達の作ったオペラをフランス語に翻訳して上演するなどという手の込んだ操作も行われた。その際、領主や貴族達が自ら舞台上に上り、喝采を浴びることも珍しくはなく、宮廷祝典劇は外国趣味に支配された非常に閉鎖的な存在へと変質していく¹⁸。

更なる怪物が巣くうのだ。)(Canitz, Friedrich R. L.: Der Hof. In: F. R. L. C.: Gedichte. Berlin/Leipzig 1734, S. 272.)

¹⁷ 例えば、以下に挙げる「茶番劇」では、作者が「鉄砥ぎ屋」に扮して世間の様々な人間を風刺する。/ „Herr Gärtner, wie so lahm? Wie stehts ums Garten = Messer? / Mich dünket, es wird stumpf: geschliffen wär' es besser. / Wer aber hat so schön die Gärtnerin polirt? / Ein anderer, meyn ich wohl, als der sie ietzund führt.“ (「庭師殿よ、なぜそうもだらけておる?庭鉄の具合は如何かな?わしが見るに、こいつは鈍っておる。研いだが得策よ。じゃが奥方を、こうも麗しく研ぎ上げたは誰かいな?わしが思うに、まあ今指図しておる御仁とは別の方だろうよ。)(Besser, Johann von: Der Scheeren = Schleiffer Bey der in Berlin gehaltenen Wirtschaft. In: J. v. B.: Schriften. Leipzig 1732, S. 760.)

¹⁸ Vgl. Moser, Fritz: Die Anfänge des Hof- und Gesellschaftstheaters in Deutschland, Berlin/Wien/Leipzig 1940, S. 159-185.

啓蒙主義の反動：宮廷ロココ

時代が下り、啓蒙主義が全盛となる18世紀は、ドイツ祝典劇にとり外面的には最も不毛な時期であったといえる。啓蒙主義は周知の如く、政治的経済的な勢力を持ち始めた市民階級が封建絶対君主制からの脱却を目指すことによって始まった精神運動であるため、演劇の分野では「市民劇」という極めて重要なジャンルが確立し、「巡回劇団」や「学校劇」もそれなりに発達する。しかしその反面、祝典劇の上位分野である「宮廷劇」は、全くといっていいほど質的發展を見せなかったのである。勿論、宮廷ではその間も盛んに演劇が上演されていたが、従来のイタリア趣味に加え、この頃には更に強力なフランス趣味がドイツ各地の宮廷を決定的に支配し、宮廷におけるドイツ劇はその地位を著しく低下させる。劇場は領主の趣向を色濃く反映した個人的娯楽の場へとますます移行し、啓蒙主義全盛前に短期間ながらも壮麗な「ロココ」のあだ花を咲かせるのである。その典型的な例が、カール・オイゲン(Karl Eugen)大公の許でシュトゥットガルトに花開いた「ヴェルテンベルク宮廷劇場」である。この地では、1758年以降、週に二度ずつイタリアオペラとフランス喜劇が上演された。特に注目すべきは、大公の誕生日と重なる謝肉祭の時期であり、毎年この時期には、二週間に亘って贅の限りを尽くした様々な出し物—オペラ、バレエ、フランス劇—が舞台にかけられ、誕生日当日には大公臨席のもと、新作オペラが初演された¹⁹。こうした祝典劇の上演形式は、

¹⁹ カール・オイゲンはドイツ諸侯中有数のオペラ愛好家として知られ、そのお抱えであったイタリア人オペラ作曲家ニコロ・ジョメリ(Niccolo [Nicola] Jommelli)と劇場画家イノツェンテ・コロンバ(Innocente Colomba)は、共にドイツ・ロココを代表する芸術家である。公は常から移動先に劇場アンサンブルを丸ごと引き連れ、旅先で絶えずオペラを楽しみ、長期滞在地にはオペラハウスそのものさえ建設した(1764年から1775年にかけて、一時都をルーヴヒスブルクに移した際には、当地に当時ドイツ最大級のオペラハウスを建設した)。上演は、招待を受けたごく限られた者達しか観劇を許されず、公は上演中もしばしば客席を離れ、舞台上やオーケストラ・ボックスから観劇した。気に入った歌手がいると—そうした歌手を公は好んで愛妾としたが—当人は他の団員達と区別し

君主の個人的礼賛を旨とし、君主の存命中に限って継続されたに過ぎないが、また、内容的にもドイツ祝典劇とは殆んど無関係であったが、毎年定められた時期に特別なレパートリーを定期間上演するという意味において、「一般祝典劇」の先駆けを示す例といえよう。

ドイツ各地における国民劇場の設立

先に「18世紀は、ドイツ祝典劇にとり最も不毛な時期であった」と述べたが、それは従って、あくまで宮廷祝典劇が低迷した事態を指す。そして外国趣味の色濃いこうした宮廷文化からの脱却が啓蒙主義の一大目標である以上、ドイツ固有の文化・文学を模索する動きが18世紀に現れるのも当然の成り行きであるといえる。そうした運動の代表的なものが、18世紀中頃に生じた「国民劇場」 („Nationaltheater“) 設立の気運である。この名称には二種類の意味があり、ひとつは特定の社会階層を対象とした劇場ではなく、国民全体を観客対象とする劇場、もうひとつは国民固有の芸術文化保護と育成を目指した劇場の意である。そしてどちらの意味においても、啓蒙主義者は国民劇場の設立を急務と考え、「公共の意志を体現化する国家は、公共高等教育機関を保護せねばならず、劇場は国家の目標に寄与しなければならない」²⁰ という理念のもとに、ドイツ各地に国民劇場が建設された。そのさきがけは、1767年に作家レーヴェン (Johann F. Löwen: 1727-1771) が巡回劇団の座長であるアッカーマン (Konrad Ackermann: 1712-1771) の買い取った常設劇場を母体にして設立した「ハンブルク国民劇場」である。この劇場の立ち上げに

やすいように、青い靴を履かなければならなかった。このような状況のもと、オペラは年々大掛かりになり、1768年に初演された「フェトンテ」には、340人の兵士(内90名は騎馬兵)と95名のエキストラが動員された。(Vgl. Kindermann: Theatergeschichte Europas, IV. Bd., S. 584-590.)

²⁰ Petersen, Julius: Das deutsche Nationaltheater. Fünf Vorträge, gehalten in Februar und März 1917 im freien deutschen Hochstift zu Frankfurt a. M. (Zeitschrift für den deutschen Unterricht: 14. Ergänzungsheft), Leipzig/Berlin 1919, S. 52-53.

は、レッシングも関与したが、結局資金不足とレーヴェンの余りに高邁な理想が祟り、計画はほどを經ずして瓦解する（レーヴェンは国民劇場を『国民教育施設』と捉え、俳優達を最高の徳を備えた教育者と位置づけた。だが彼らは、昨日まで誰もが眉に唾する旅回りの役者だったのである）²¹その後1776年に皇帝ヨーゼフ二世のもとにウィーンの「ブルク劇場」が「国民劇場」の称号を与えられ、1779年には選帝候カール・テオドールのもとで、ダルベルク（Wolfgang H. von Dalberg: 1750-1806）とイフランド（August W. von Iffland: 1759-1814）がマンハイムに国民劇場を設立し、1786年には、即位したばかりのプロイセン王フリードリヒ・ヴィルヘルム二世が、デッペリン（Carl Th. Doebbelin: 1727-1793）を監督とする（やや奇異な響きではあるが）「王立国民劇場」（„Königliches Nationalthater“）をベルリンに設立させた²²。こうした所謂啓蒙君主の庇護を受けて誕生した国民劇場は、ハードとしては立派な設備を誇ったものの、従来の宮廷趣味を完全に払拭するまでには至らず、ソフト面として必要な「国民劇」の充実は次世紀まで待たなければならない（マンハイム国民劇場創設3年後に初演され大反響を巻き起こしたシラーの「群盗」[„Räuber“]は少数の例外といえよう）²³。

²¹ Vgl. Kindermann: Theatergeschichte Europas IV. Bd., S. 478.

²² レーヴェンは、国民意識を養う国民劇場の設立地としては、当時躍進を遂げつつあった新興王国プロイセンの首都ベルリンに如くはないと考えていたが、国王フリードリヒ二世（大王）はフランス文学を偏愛していたため、政府からの援助は見込めない状況だった。こうして最初の国民劇場は市民の手でハンブルクに設立されたのだが、後に他の地域で君主の後援により国民劇場が続々と誕生してからも、フリードリヒは劇場設立に消極的な姿勢を崩さず、ベルリン・ジェンデルメンマルクトに国民劇場が誕生するのはフリードリヒ・ヴィルヘルム二世の即位を待たなければならなかったわけである。（Vgl. Schrade, Hubert: Das Deutsche Nationaldenkmal. Idee / Geschichte / Aufgabe, München 1934, S. 53f.）

²³ 盗賊達を主人公とする「群盗」も、初演時には演劇の教育的効果を重視するダルベルクの容赦のない修正を受け、劇中の時代も同時代からマクシミリアン皇帝時代へと移され、プログラムにはシラーの（無論本意ではない）解説文（„Verfasser an Publikum“）が付けられた。この文中で主人公モーアは、「立派な行いへのあらゆる資質を持ちながら、正道を踏み外した偉大なる人物」と形容され、劇全体の道徳性が強調されている。（Vgl. Kindermann: Theatergeschichte Europas IV. Bd., S. 700-701.）

国民劇的モチーフ「ヘルマン」の台頭

国民劇を創作するにあたって、是非とも必要になる題材が、「国民的英雄」の存在である。この点に関すると、ドイツ文学はフランス文学やイギリス文学と比較して、決して題材に恵まれているわけではなかった。「テル」はスイスの英雄であり、ましてや戦う相手は神聖ローマ帝国を支配するハプスブルク家である。「ジークフリート」については、その出自である「ニーベルングン伝説」がそもそも悲劇である上に、彼自身の最期も決して英雄的なものとはいえない。こう見渡してみると、ドイツ本来の土壌から生まれた伝統的英雄としては、当然第一に「ヘルマン」 („Hermann“ [„Arminius“]) を挙げねばならないだろう。

ローマ帝国の支配からゲルマン民族をトイトブルクの戦いでの勝利によって解放するケルスカー族（ゲルマン民族の一部族）の首領ヘルマンは、既にタキトウスの「年代記」 („Annales“) に描かれた歴史上の人物である。しかし、この文献でのヘルマンは、トイトブルクの戦い以降、ローマ将軍ゲルマニクスに（時には逃亡しながらも）戦いを挑み続け、ついには自民族の王となることを目論み、近親者に裏切られ殺される武人として描かれている。対して同じタキトウスの「ゲルマニア」 („Germania“) は、アルミニウスの名を直接挙げてはいないものの、ゲルマン民族の質素な生活と実直な性格を称揚しており、この文献がゲルマン民族・ヘルマン礼賛の直接の契機となった。「ゲルマニア」はゲルマン民族の大移動とキリスト教化の最中に紛失してしまったため、ヘルマンの姿は民族伝承の形で中世を生き延びる²⁴。1455年に「ゲルマニア」が再発見され、ほどなく人文主義の時代が到来すると、ゲルマ

²⁴ タキトウスも、「トイトブルクの戦い」から約1世紀を経て成立した『年代記』の中で、「彼（＝ヘルマン）の武勇は今日でもなお、蛮族の間で詩歌に唱われている」（第2巻86節）と述べており、既に当時からゲルマン民族内ではヘルマンが伝説化していたことが窺われる。

ン文化再発見の気運と共にヘルマンはやにわに脚光を浴び始め²⁵、1529年にフッテンが著したラテン語劇「アルミニウス」により、伝承の一登場人物であったヘルマンは、一躍ドイツ精神を体現する神話的英雄へと祭り上げられたのである²⁶。ここでのヘルマンは、アレクサンダー大王、スキピオ、ハンニバルと共に登場し、死者の裁判官であるミノスの前で自らの業績を主張することにより、これら3人の英雄にも勝る榮譽を讃えられる。16世紀には他国の支配を脱し自国をまとめたヘルマン本来の功績が「ヘルマン劇」で賞揚されたが、三十年戦争を経て文化的にも荒廃したドイツにフランス文化ブームが訪れると、ヘルマンはこうした異文化折衷様式である「ア・ラ・モード」に対抗する純粹ドイツ文化の象徴として劇に登場する²⁷。ただその際のヘルマンはアレゴリー的な性格付けを施される場合が多く、先に取り上げたりストの「平和を希求するトイチュラント」第一幕にもヘルマンは現れる。だが彼は、外国趣味にかぶれ自らの権勢に奢り高ぶる女王トイチュラントを諷める古代ゲルマンの美德のアレゴリー的存在として一度だけ登場すると、女王は彼の話に耳を貸さず、結局彼は「ばかばかしい輩」として追い払われてしまうのである²⁸。

このヘルマン・モチーフが民衆の間に広く浸透する契機は、やはりローエンシュタインが執筆した「寛大なる將軍アルミニウス或いはヘルマン」 („Groszmütiger Feldherr Arminius oder Herrmann [...]“: 未完: 1689/

²⁵ 先に言及した人文主義者ツェルティスは、1497年ヴィーン大学において、「ゲルマニア」についてドイツ初の講義を行っている。彼は、この書からヒントを得て、本格総合ゲルマン地誌「ゲルマン詳説」 („Germania illustrata“) を著そうと考えたが、結果としてニュルンベルク地誌「ニュルンベルク市」 („Urbs Norimberga“: 1493-95) のみを纏めるに留まった。(Vgl. Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart [DDR], Bd. 4, S. 169.)

²⁶ 拙論「ドイツ近代国民記念碑について(その1)」(『人文研究』第111輯, 小樽商科大学, 平成18年, 43-65頁) 54-55頁参照。

²⁷ Vgl. Kindermann, Heinz: Das Werden des Hermann-Mythus von Hutten zu Grabbe. In: Jahrbuch der Grabbe-Gesellschaft. 3. Bd. (1940), S. 26-50.

²⁸ Vgl. Rist: Das Friede wünschende Deutschland. Eine Comödia oder Gesprächs-Spiel, o. O. 1806, S. 55f.

90) の出版であったことは論を待たない。この小説は、極めて長い題を有する点に象徴されるように²⁹、全編 3076 ページという、バロック文学としては驚嘆すべき規模を誇るが、内容としては、一般的なヘルマン劇のエピソードを最深部の核として、そこに作者の博覧強記を如実に物語る地理、歴史、神話、風俗面などからの要素を盛り込んだ無数の解説・物語が組み合わせられ、小説というより寧ろ「筋を持つ百科全書」的趣きさえ呈している（ローマの支配からドイツ民族を解放するヘルマンの物語は、第 I 部で早々に完結してしまい、II 部は作者自身が構想した縦横無尽に筋が展開・錯綜・脱線する後日談となっている）。実際、巻末には周到な索引がつけられ、シーザー、ブルータス、アウグスチヌスといった歴史的人物について当該する箇所を拾い読みしていけば、その業績があらかた紹介される仕組みとなっており、当時の読者には百科事典的な使い方もされていた。そして、包括的な世界史的知識が作品で紹介されてゆく中（当時ハプスブルクが注目していたアメリカ、或いはメキシコやペルーも言及されている）、露骨なドイツ賛美が織り込まれるのである。例えば、ハンニバルの母親がドイツ人であったとか、古代の英傑達（ハンニバル、アレクサンダー大王、ポンペイウス、シーザー）の偉業は、ドイツ人の助力なくしては軒並み達成し得なかったとかいった歴史の歪曲であるが、ここからヘルマン像には新たな概念が結び付くこととなる。即ち、それまでのヘルマンには、他国並みの権利を主張する自主独立のドイツ精神が直結していたのだが、「アルミニウス」には「世界に冠たるドイツ」を主張する更に一步進んだドイツ至上主義が表現されているわけである。勿論、この

²⁹ Daniel Casper von Lohenstein: Groszmüttiger Feldherr Arminius oder Herrmann, Als Ein tapfferer Beschirmer der deutschen Freyheit, Nebst seiner Durchlauchtigen Thusznelda In einer sinnreichen Staats- Liebes- und Helden-Geschichte Dem Vaterlande zu Liebe Dem deutschen Adel aber zu Ehren und rühmlichen Nachfolge In Zwey Theilen vorgestellt / Und mit annehmlichen Kupffern gezieret (Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1689/90), Bern/Frankfurt a. M. 1973 (Nachdruck deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts, Bd. 5).

作品にもローエンシュタインの悲劇群と同様、ハプスブルク家と皇帝レオポルト I 世に対する礼賛が満ちてはいるが、ここに初めて表現された極端なドイツの選民意識を前にすると——たとえ、それが当時のドイツにはどうしても付きまとった劣等感の裏返しであったにせよ——200 年も時代を「先取り」したローエンシュタインの「近代的愛国心」と、高級官僚（彼は弁護士であり、プレスラウの最高法律顧問官、神聖ローマ帝国皇帝顧問官などを歴任した）という激務の寸暇をぬって、これだけの大作を物するその生産性には瞠目する他はない。

Die Entwicklung des deutschen Festspiels

— Vom Barock bis zur Aufklärung —

Masafumi SUZUKI

Die Entwicklung des deutschen Festspiels, wofür die Humanisten wie Celtis oder Locher im 15.-16. Jh. den Grundstein gelegt hatten, stockte wegen des gleich danach ausgebrochenen Bauernkriegs am Anfang des Barocks. Stattdessen wurde das Volksspiel mit religiöser, sittlicher Tendenz häufiger gespielt. Am Ende des Dreißigjährigen Kriegs fing das Festspiel endlich an, die frühe Beliebtheit zurückzubekommen. Der Krieg, durch den die Leute sich der deutschen Identität zum ersten Mal in der deutschen Geschichte bewusst waren, hatte auf die Bildung des patriotischen Geistes grossen Einfluss. Dazu trug auch die gleichzeitige Gründung einer Gesellschaft zur Reinigung der deutschen Sprache — „Die Fruchtbringende Gesellschaft“ — nicht wenig bei. Die Schauspiele von Johann Rist, der zu dieser Gesellschaft gehörte, gelten als vertretende Festspiele im Barock: „Das Friedewünschende Teutschland“ (1647) und „Das Friedejauchzende Teutschland“ (1653). In diesen Werken wird die deutsche Vaterlandsliebe wohl zum erstenmal in der deutschen Literatur ausgedrückt, aber den europäischen Frieden heiß ersehnd ist sie nicht so exklusiv wie in der modernen Zeit

Danach müsste man den Namen D. C. Lohensteins als grossen Förderers des deutschen Festspiels anführen. Seine Tragödiengruppe („Römische Trauerspiele“, „Afrikanische Trauerspiele“ und „Türkische Trauerspiele“), deren Themen den „Schwulst“, der Barockliteratur typische, manielistische und groteske Übertreibung bis zur äußersten Grenze

weitertreiben, passen an sich dem Festspiel überhaupt nicht. Aber die am Schluss jedes Aufzugs beigefügten „Reyen“ (Chöre) verherrlichen die Tugend und Macht des Monarchen (hier des Kaisers), und konnten dadurch bei höflichen Festen ohne Probleme gespielt werden. Nur, der Inhalt der Reyen begrenzt sich ganz und gar auf die Verherrlichung des Herren, und wünscht nicht mehr den allgemeinen Frieden wie bei Rist. Lohenstein führte also mit seinen Werken allgemeinere Themen in deutsche Festspiele ein.

In der Aufklärung, während der die Bürgerschaft versuchte, unter der Herrschaft der Monarchen geistige Freiheit zu erringen, zeigte das deutsche Festspiel fast gar keinen großen Fortschritt. In der kurzen Rokokozeit gediehen trotzdem die prächtigen Festspiele unter einigen Theaterbegeisterten Monarchen, z.B. Herzog Karl Eugen von Württemberg. Man soll aber den wahren Erfolg von der Aufklärung in Bezug auf das Festspiel in der Gründung der „Nationaltheater“ in einigen Städten damals sehen. Schon die Idee von diesem Theater—das für das Volk konzipierte, das Volk zu erziehende Theater— führte zum Schaffen vom Nationalfestspiel, das nicht den Hof oder Monarchen, sondern die Nation sowie das Volk selbst verherrlicht. Und daraus wurde endlich die zu lobpreisende nationale Gestalt, d.h. Hermann (Arminius) wiederentdeckt. Lohenstein schrieb 1689/90 mit diesem Motiv das gigantische Werk „Groszmütiger Feldherr Arminius oder Herrmann [...]“, das man als frühesten Anfang des deutschen Nationalfestspiels betrachten könnte.