

ドイツ祝典劇の誕生

鈴木 将 史

祝典劇の定義

「演劇」という文学表現形式は、他のジャンルとは比較にならぬほどの労力が必要となり、受容者に与えるインパクトもまた強烈であるため、古代より祭儀的要素を多分に有していた。従ってこの祭儀性を殊更強調した演劇である「祝典劇」という概念は、演劇における後進地域であるドイツにおいて、長い間独立して取り扱われることはなかった。その証拠として、„Festspiel“という単語が、ドイツでは19世紀後半になってようやく一般的に認知された事実が挙げられよう（19世紀中頃に著されたグリムのドイツ語辞典にはこの単語は掲載されているが、19世紀初頭に出されたカンペ（J. H. Campe）のドイツ語辞典には、„Fastnachtspiel“（「謝肉祭劇」）は載せられているものの、„Festspiel“の見出しは見当たらない¹）。

拙論で取り上げるドイツ祝典劇は、特に中世以降に現れたものを指し、それらは国王乃至国家、或いは国家的英雄を賛美する点が共通している。こうした祝典劇をシャウアーは、「一般祝典劇」（„Gemeinschaftsfestspiele“）と「機会祝典劇」（„Gelegenheitsfestspiele“）に大別した²。「一般祝典劇」は、一年の特定の時期に特定の場所で上演される宗教色や風土色の強い劇だが、

¹ 『グリムドイツ語辞典』では、「祝典劇」の用例について、„Die bühne wurde mit einem festspiel eröffnet“ という例文が挙げられている。（Grimm, J./Grimm, W.: Deutsches Wörterbuch, 3. Bd., Leipzig 1862, S. 1567.）

² Schauer, H.: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 1. Bd., Berlin 1925/26, S. 358-360.

祝礼の対象物も不変である。こうした祝典劇の起源は、ギリシャ時代まで遡る非常に広範なものだが、オーバーアマガウのキリスト受難劇を始めとして、現在もドイツ各地に伝わっている。対して機会祝典劇は「宮廷祝典劇」 („Hof-festspiel“) の母体ともなった演劇で、主に王侯貴族の慶事(戴冠、婚礼、出産、戦勝など)の際に、その祝祭気分を一層盛り上げるために上演された演劇である。機会祝典劇は一般祝典劇と比べ賛美の対象が非常に具体的であり、別機会での上演を前提としていない点が大きく異なっているが、後には機会祝典劇の対象を賛美しながら、祝祭とは関係なく複数回上演のために作品内容の機会性を意図的に薄めたり、大衆の人気を狙った祝典劇を専門的に創作する「祝典劇作家」も登場するなどして、両祝典劇の境界は極めて曖昧なものとなる。また、近代になり宮廷がその威光を弱め、国民に母国そのものへの愛国心が高まってくると、多くは英雄や神を通してであるが、国家、そして時には国民自身を賛美の対象とする祝典劇が現れる。こうした、宮廷礼賛を主たる旨としない祝典劇は一般・機会祝典劇いずれにも見られるが、「宮廷祝典劇」と対を成す演劇分野を、「国民祝典劇」 („Nationalfestspiel“) と定義する³。ゲルハルト・ハウプトマン (Gerhart Hauptmann: 1862-1946) の「ドイツ韻律による祝典劇」 („Festspiel in deutschen Reimen“: 1913) は、こうした国民祝典劇作品群の掉尾を飾る大作と目される。この劇は、ナポレオンからのドイツ解放戦争百周年記念式典のために創作された作品であるから、上の分類によれば「機会国民祝典劇」に属するわけだが、ハウプトマン自身、作品に普遍的内容を盛り込み、一般祝典劇への昇華を図っている(その結果、

³ これらの定義は、複数の文献を基に筆者が行った一般的と思われる定義だが、筆者の知る限り、祝典劇に関して最も詳細な定義づけを行ったのは、モーザーである。彼は、祝典劇に対し10のテーゼを立て、その歴史的全体像を捉えようと試みている。ただ、彼の論文では、拙論が重視する「宮廷祝典劇」と「国民祝典劇」の別について、立ち入った論及はされていない。(Vgl. Moser, Diez-Rüdiger: Patriotische und historische Festspiele im deutschsprachigen Raum. In: Balz Engler/ Georg Kreis (hrsg.): Das Festspiel: Formen, Funktionen, Perspektiven, Willisau 1988. S. 50-72.)

「機会祝典劇」性を大幅に弱めた彼の作品は、上演時に大きな物議をかもし結果となる)。

ドイツ祝典劇の萌芽

ドイツ祝典劇の直接の祖先は、15世紀から16世紀への世紀転換期時代に求めることができる。当時興隆期を迎えた人文主義により、古代ローマの作家が再認識され始め、その筆頭格であったテレンティウス (Terenz: B.C. 185-159) とプラウトゥス (Plautus: B.C. 250-184) の影響を強く受けた劇が人文主義者達の手により創作される⁴。これが所謂「人文主義劇」 („Humanistendrama“) で、この演劇分野をドイツ祝典劇の母体と見なすのが一般的だが、これ以外にも、ドイツ全土の民衆レベルで上演され、祝典劇にも (人文主義劇を通じてではあるが) 少なからぬ影響を与えた演劇として、「宗教劇」

⁴ テレンティウスとプラウトゥスは、それ以前からラテン語教材として学校や修道院を中心に親しまれていたが、それはあくまで文法学習書、或いは教訓的読み物としてであり、上演を前提としたものではなかった。ところが1427年に神学者キュース (Nikolaus von Kues: 1401-1464) によりプラウトゥスの12編の喜劇が発見され、またほぼ同時期に4世紀のラテン語文法家ドナートゥス (Aelius Donatus: 生没年不詳) によるテレンティウス喜劇注釈が見つかる、古代劇上演の実際が明らかになり始め、上演意欲が高まり出す。それまで上演されていた劇はおしなべて独立した舞台を持たなかったが (例えば、屋外の広場に舞台装置を並べ、場面の变化に応じて広場内を移動する宗教劇での「並列舞台」 [„Simultanbühne“] など)、ドナートゥスの注釈から再現されたテレンティウス劇は舞台上で演じられ、背後の壁にはカーテンで閉じられた役者達の家を表す扉が複数設けられた。「更衣室舞台」 („Badezellenbühne“) とも呼ばれるこの舞台は、しかし結局ドナートゥス注釈の誤訳による産物だったが、「閉じた空間としての舞台」という概念を演劇にもたらした意味で、宗教改革期にかけてのドイツ演劇に更なる発展をもたらした。(Vgl. Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas, II. Bd., Salzburg 1959, S. 32ff.)

⁵ 「謝肉祭劇」は広義と狭義を持ち、本文では狭義に触れているが、広義の場合には「宗教劇」に対する「世俗劇」の意味合いも含む。その際には、「ナイトハルト劇」 („Neidhartiana“: 騎士ナイトハルトが農民に侮辱され、それに立腹したナイトハルトと農民が闘い、農民が敗北する) や、「季節抗争劇」 („Jahreszeitenstreitspiel“: 春と秋のアレゴリーが、冬の騎士を引き連れて闘う) も含まれる。

と「謝肉祭劇」が挙げられる⁵。両者は祝日（クリスマス、復活祭、精霊降臨祭、謝肉祭など）を彩る余興として上演されたが、両者を分ける最大の特徴は、文字通り「宗教性—キリスト教性」の有無である。その際、農村の卑近な題材を扱い、騎士崩れの追い剥ぎ、乞食、坊主、尼、ユダヤ人や農民をからかう喜劇が大半を占めた謝肉祭劇⁶に対して、必ず神の賛美で大団円となる宗教劇は、その精神からして、後の祝典劇により近いジャンルであるといえよう。ただ、構造的には異教神（特にギリシャ神話の神々）を好んで登場させ、もともと仮装パレードから端を発した演劇形式であるため⁷、後にはしばしばアレゴリー性が付随した点など、謝肉祭劇にも祝典劇と共通する特徴は複数見受けられる。また、上演形式にも、教会の束縛からの解放感や、春の息吹に包まれた謝肉祭劇は、歌あり踊りありの派手な演出を好み、前口上を述べる役が登場するなど、祝典劇へと連なる演出も少なくない（謝肉祭劇は、最近の研究では、その発祥地から四つのグループ—オーストリア／バイエルン・アルペン／スイス・シュヴァーベン／ニュルンベルク／リュウベック—に分類されている⁸）。特にスイスで盛んとなった謝肉祭劇の発展形である「市民劇」（„Bürgerspiel“）は、16世紀前半に生み出された「ヴィルヘルム・テル劇」により、一種の英雄賛美祝典劇とも呼び得る演劇ジャンルを達成している⁹。愛国心を英雄賛美に託した祝典劇が流行するのは近代になってからのことであるので、早くより民族の手で独立を達成したスイスの国情を背景に、「テル劇」は、ハンス・ザックスの「職匠歌人劇」（„Meistersingerbühne“）

(Vgl. Bauer, Werner M: Theater. In: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte Bd. 2, Reinbeck bei Hamburg, 1991, S. 99.)

⁶ Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart (DDR), Bd. 4, Berlin 1985, S. 85.

⁷ a. a. O., S. 84.

⁸ Rupprich, Hans: Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock. Erster Teil. Das aufgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance 1370-1520, München 1994, S. 283.

⁹ Kindermann: Theatergeschichte Europas, II. Bd., S. 275f.

¹⁰ 我が子の頭に載せた林檎を射落とすテル伝説(悪代官ゲスラーの存在は後代に

と並んで、市民劇のひとつの到達点を示した演劇であるといえよう¹⁰。

人文主義者達による祝典劇の創生

1. ロイヒリン

「宗教劇」や「謝肉祭劇」といった純粋に民衆レベルの演劇を別にすれば、それまでイタリア演劇をそのまま上演していたドイツであるが、15世紀半ばから、国内にもイタリアに感化された本格的な演劇創作の気運が高まる¹¹。但

付け加えられた)は、9世紀のバイエルンに実在したと伝わる弓の名手アイギルや、10世紀中頃に活躍したとされるデンマークの騎士トーコにまつわり、北欧で形成された伝承がヨーロッパでの原型と見られている。12世紀後半には、ペルシアでも、鼻頂の奴隷の頭に林檎を載せてそれを射抜く王の話が詩作されているが、話の起源は更に古く遡ると見られ、この事実を紹介したロツホホルツは、テル伝説の源流はオリエントに発生したのではないかと推察している。(Vgl. Rochholz, Ernst Ludwig: Tell und Gessler in Sage und Geschichte, Heilbronn 1877, S. 36 / S. 49-82.) スイスでは、14世紀の歌謡(9詩節からなる„Tellenlied“)からテル伝説が扱われ始める。その後「テル劇」はテルの故郷とされるスイスのウーリにおいて小規模な祝典劇として上演されるようになり、劇形式の最古の文献としては16世紀前半の„Urner Spiel“が確認されている。(Vgl. Das Urner Spiel vom Wilhelm Tell [Nach der Originalausgabe neu hrsg. v. Wilhelm Vischer], Basel 1874.) 更に同時期に勃興した宗教改革思想の影響を受けた地域では、旧体制批判者としてのテル像を受容する状況が整い、ルーフ(Jacob Ruof: um 1500-1558)の「敬虔且つ第一の同志ヴィルヘルム・テルの喜劇」(1545)により、所謂「チューリヒ・テル劇」が成立する。(Vgl. Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart [DDR], Bd. 4, S. 342f.) しかし、スイスにおいても「テル劇」は謝肉祭劇と一線を画し孤立した演劇ジャンルであり、その後も宗教改革劇風、フランス古典主義風などにアレンジされながら専らスイスで創作され続けた。19世紀に入りシラーによってテル劇はドイツ文学中に確固たる市民権を得るに至るが(奇しくもチュービンゲンで出されたシラー作と同年の1804年には、ベルリンでもヴェーバー(Veit Weber: 1762-1837)が全く別個に歴史性を強く打ち出した五幕劇「ヴィルヘルム・テル」を出版している)、それまでのテル劇は純然たるスイス文学だったわけである。(Vgl. Merz, Elsbeth: Tell im Drama vor und nach Schiller, Bern 1925.)

¹¹ 1300年代初頭のイタリアには、初期ルネサンスを代表する詩人としてペトラルカ(Francesco Petrarca: 1304-1374)がいたが、その友人に、ローマ復興の愛国心に燃える護民官リエンツォ(Cola di Rienzo: 1313-1354)がいた。そのリエンツォの期待を受けたのが、ボヘミア王カールIV世(Karl IV.: 1316-1378: 在



ヨハネス・ロイヒリン

し、舞台はイタリアで、言語もラテン語で書かれた「準イタリア劇」とさえいえる作品が専らであった。ドイツの独自性を発揮した作品は、15世紀末のロイヒリン (Johannes Reuchlin: 1455-1522) の登場まで待たなければならない。1496年、97年と立て続けに発表された彼の二喜劇—「セルギウス、又は間抜け頭」 („Sergius sive capitis caput“) 及び「習作劇、又はヘンノ」 („Scaenica progymnasmata sive Henno“: 当時は「ヘンノ」の略称で大評判を取った) をして、ドイツ人文主義劇の本格的な開始とする説が現在では一般的である。普通の頭蓋骨を聖遺物に仕立て上げ金儲けをたくらむ友人達を、それは背教者セルギウスの髑髏だと嘯いて震え上がらせる「セルギウス」のブッタ・バッタや、主人である農民ヘンノの金を掠め取った挙句、裁判では弁護士の助言を聞き白痴を装い、あらゆる質問に「ブレ」と答え続けて無罪となるが、判決後弁護士から請求された

位 1346-1378) である。リエンツォはプラハを訪ね、王にイタリア進軍とローマ帝国再興を熱心に要請する。ペトラルカも同様の主旨を記した書簡を送るが、カールIV世は首を縦には振らなかった。ところが、このペトラルカの書簡の洗練された文章に王は非常に感銘し、宰相である司教ノイマルクト (Johann von Neumarkt: 1315?-1380) に返事を書くよう命じた。この書簡を前にして、ノイマルクトも自分達の宮廷ラテン語の古臭さを知ることとなり、同時代のラテン語 („Neulatein“) に準拠した宮廷ラテン語ハンドブックを作成したのである。このハンドブックは近隣の宮廷に伝わり、ドイツでの人文主義文体の最初の開花を見たのだった。そして文学にも通じていた彼は、その余勢を駆ってイタリア文学(宗教物)をドイツ語に翻訳したのである。ノイマルクトの翻訳はドイツ西部まで流布し、それによりドイツはイタリアを先駆とする純文学を初めて本格的に受容することになる。この流れがテンプル (Johannes von Tepl: 1342 od. 1350-1415) の「ボヘミアの農夫」 („Ackermann aus Böhmen“) へ至ったと考えられている。(Vgl. Stammler, Wolfgang: Von der Mystik zum Barock, Stuttgart 1950, S. 27f.)

報酬も「ブレ」と答えて踏み倒す「ヘンノ」のドロモには当時のイタリア喜劇やフランス喜劇の影響も見られるが、作者独特のユーモアも織り込まれ、二作は独自の「古代風作品」に仕上がっている¹²。これは、当時の人文主義者中、群を抜いてギリシア・ローマ文学に通暁していたロイヒリンならではの業績であったと考えられよう。(ホメロスの「イーリアス」を最初に独訳した人物は彼であったと伝えられる¹³。)特に「ヘンノ」は、当時の人文主義劇では斬新な、こまめに交替する会話で成り立ち、17世紀に入っても上演され続け、ゴットシェトにより1757年に再刊行されるなど、文字通り人文主義劇での一大金字塔を打ち立てた傑作だが、上演形式は、宮殿の一室を利用した極く簡素な形態であつたらしい。しかし、1497年1月31日に2月祭の一環としてハイデルベルクで初演された際には、領主や高位聖職者達も列席し、上演後には、役を演じた学生達—ヤコブ・エルツ (Jakob Eltz [後のトリア大聖堂参事])、小ヤコブ・ヴィンフェリンク (Jakob Wimpfeling junior [著名な人文学者ヤコブ・ヴィンフェリンクの甥で後の人文主義学者])、エルスミス・ミュンヒ (Erasmus Münch [後のハイデルベルク大学学長]) など、彼らの多数は人文主義者として大成している—に、金の林檎とコインがヴォルムス大司教の手から授与され、民法のバツカラウレウス (Baccalaureus: 学士) であったヴァレンティン・ヘルファント (Valentin Helfant) が、領主達に人文主義庇護に対する謝辞を述べ、最後に詩人ヤコブ・ドラコンティウス

¹² この作品が、とりわけ人文主義劇の嚆矢と目されるようになった大きな特徴に、筋を進める出来事は舞台上では演じられず、登場人物の台詞によって報告されるという点がある。こうした技法は古代劇に特有のもので、ロイヒリンにより復活したわけである。また、韻律は、古代ギリシア悲劇で多用されたトリメーター (三単位音律詩句) を使用している。(Vgl. a. a. O., S. 176.)

¹³ 人文主義者の主たる仕事のひとつに翻訳があったが、ロイヒリンも精力的に翻訳した。彼の翻訳はギリシア語、ラテン語、ヘブライ語に対するものであるが、これらの翻訳がすべて残っているわけではなく、「イーリアス」訳も現存していない。(Vgl. Rupprich, Hans: Johannes Reuchlin und seine Bedeutung im Europäischen Humanismus. In: Johannes Reuchlin [Pforzheimer Reuchlinschriften Bd. 4]. Nachdruck der 1955 v. Manfred Krebs herausgegebenen Festgabe, Sigmaringen 1994, S. 22.)

(Jakob Dracontius) とハイデルベルク大学学長のアダム・ヴェルナー (Adam Werner) が、作品を讚える詩を朗読するなど、初演は文字通り「祝典劇」として上演されたのである。ロイヒリンの喜劇は、ドイツにおける「人文主義諷刺喜劇」のさきがけとも目され¹⁴、内容的に後の祝典劇が影響を受けたわけではない。しかしその上演形態に関しては、まさしくこの「ヘンノ」が次に述べるロッヒャーと並んで、ドイツ独自の祝典劇上演の先駆であるといっても過言ではあるまい。

2. ロッヒャー及びグリューンベック

さて、ロイヒリンによりイタリアのエピゴーネンから脱却し始めたドイツ人文主義劇は、演劇史上ではロッヒャー (Jakob Locher: 1471-1528) の作品により実質的な幕を開ける。また同時に、戯曲ジャンルの観点から、ドイツに現存する最初の祝典劇を書いたのも彼である。フライブルク大学の若手講師であり、バーデン辺境伯の家庭教師であったロッヒャーが1495年の大学祭

¹⁴ Vgl. Kindermann: *Theatergeschichte Europas*, II. Bd., S. 275.

¹⁵ 当時の人文主義劇は、大学構内で上演されることが一般的であった。その背景としては、人文主義が現れてからの半世紀にも互るカトリシズム・スコラ学との抗争を考慮しなければならない。中世ヨーロッパに設立され始めた大学は、「学問の自由」を盾に、教会勢力が完全には及び切らない唯一の公的機関となったが、当初の教授陣は、やはりスコラ哲学者達によって占められていた。そこに登場し始めた人文主義者達は、豊富な学問遍歴を武器に学生達の人気を集め、大学の主導権を握っていく。(人文主義者達の一大特徴は、所謂「人文学者遍歴」[„Humanistenwanderung“]にあり、学修者はイタリアを始めとして各地を渡り歩き、高名な人文主義者に師事することにより、視野の広い人文主義的思想・教養を身につけた。また、学名を得た後でも人文主義者達は各地を移り歩き、互いの交流を深め合った。その典型的な例が、ルターの宗教改革に殉じた武闘派人文主義者フッテン [Ulrich von Hutten: 1488-1523] であるが、彼は教皇の迫害を受け各地を逃げ回った時期を除いても、35年という短い生涯の間に、実に31カ所もの都市を渡り歩いている (Vgl. *Geschichte der deutschen Literatur* [DDR], 4. Bd., S. 192-193.) 更に上述したバーデン辺境伯や、プファルツ選帝侯フィリップ (誠実公) の如く、封建領主達もカトリック教会からの束縛を嫌い、人文主義者の主導する大学を庇護する者が少なくなかった。その結果、バーゼル、フライブルク、ハイデルベルク、ストラスブルク、エルフルト、テュービンゲン、ケルン、インゴルシュタット、ヴィーンなど、有力な大学を擁した都市に、また人文

の折に、大学構内において辺境伯の前で上演した現代史劇「フランス王国物語」 („Historia de rege Franciae“) がその作品である¹⁵。この五幕物の劇は、ナポリをめぐるフランス王シャルルVIII世の闘いを戯曲化したものだが、結局ナポリの征服が成らなかったシャルルに代わる君主として、最後に時の神聖ローマ皇帝マクシミリアンI世 (Maximilian I.: 1459-1519) が高らかな合唱で賛美される点に、祝典劇固有の特徴を見て取ることができる。その2年後に同じくフライブルクで上演された「トルコとサルタンの悲劇」 („Tragedia de Thurcis et Suldano“) で、ロッヒャーは当時の大きな社会的関心事であったトルコによる脅威を取り上げ、劇中でトルコとの戦争及び勝利を描くことにより、(この時は臨席していた)マクシミリアンI世にトルコとの戦争を促した。現代史をテーマに取りながら、人文主義の特徴のひとつである強い愛国心を明確な政治的姿勢をもって表現することにより、この作品は前作よりも文学史上では重要視されているが、やはり目前の皇帝を讃えた機会祝典劇であることには変わりはない。いずれにせよ、「フランス王国

主義も栄えたのである。加えて、人文主義劇が最高の模範と仰いだ演劇は、古代ローマのテレンティウスによる喜劇であった。1433年にイタリア人文主義者アウスピラ (Giovanni Auspira) がマインツの修道院にドナートゥスのテレンティウス喜劇注釈を発見して故国に持ち帰り (註4参照)、当時ヴィーンにいたピッコロミーニ (Enea Silvio Piccolomini: 後の教皇ピウスII世) が積極的にテレンティウス喜劇を宣伝してからというもの、ドイツ人文主義者間にテレンティウス・ブームとも呼び得るテレンティウス研究熱が高まった。即ち、高尚ではあるが決して会話には用いられなかったケケロなどの演説調ラテン語に較べ、テレンティウスの「口語的」ラテン語が当時の学校ラテン語では重用されたのである。ラテン語学習にはテレンティウスが必読の教科書となり、それはエラスムスをして「テレンティウスなくして何人も優秀なラテン語学生にはなり得ず」と言わしめたほどである。そして人文主義色の強い大学やギムナジウムでは、こぞってテレンティウス喜劇を教育の一環として学生達が上演したのである (そのため、時には登場人物が200人を超える上演も行われ、女性役も当然男子が演じた)。こうした背景から、上演は人文主義庇護者達をも招き、彼らに感謝と賛美の意志を表す祝典劇の様相を見せることも少なくはなかったのである。(Vgl. Kindermann, Heinz: Der Erzhumanist als Spielleiter. Zum 500. Geburtstag von Konrad Celtis. In: Maske und Kothurn. Vierteljahrschrift für Theaterwissenschaft, 5. Jg., H. 1 [1959], S. 33-43. / Schnur, Harry C.: Nachwort von „Henno“, Stuttgart 1970, S. 70f.)

物語」は、ドイツ初の祝典劇であると共に、ドイツ演劇において、時事問題を取り上げた最初の作品でもあり、加えて、「ローマ帝国時代以来、ドイツ国内で初めて本格的に上演されたラテン語世俗劇」¹⁶ という意味においても、極めて画期的な作品であったといえよう。また、これらの祝典劇で礼賛された皇帝マクシミリアン I 世は、数々の逸話を残した英雄的皇帝で、ローマ教皇の許可を得ず独自に皇帝即位宣言をした人物として有名である¹⁷。彼はツェルティス(後述)にヴィーン大学の人文主義による改革を命じたり、彼やロツヒャーやフッテン(註15参照)を桂冠詩人に叙したりするなど、人文主義を全面的に保護したが、その権勢欲も並々ならず、歴代皇帝で並外れて壮麗に仕立て上げられたその墓から推しても、祝典劇等により礼賛されることを好んだのは疑いがない¹⁸。マクシミリアン I 世をモチーフとする文学作品は、神聖ローマ皇帝中カール大帝に次ぐ数に上るが¹⁹、その内、歌謡や伝承やピラなどは、皇帝自身がプロパガンダとして製作させたものも少なくない。ロツヒャーの祝典劇が皇帝の依頼作であるかどうかは不明だが、それはともかく、ツェルティスの劇に関しては、事前に皇帝が劇の内容に通じていたことは明らかである(彼自身が劇に登場する)。このドイツ祝典劇の黎明期に、競うように作品が出現した裏には、人文主義の爆発的な台頭も大きく寄与しているようだが、マクシミリアン I 世の個人的意向も無視はできまい。これらの作品により、祝典劇—宮廷祝典劇の本流を成す「皇帝劇」(„Kaiserspiel“)が確立する。

世俗性・時事性を離れた「皇帝劇」も、ロツヒャーとほぼ同時期にグリュンペック (Joseph Grünpeck: 1473-1532) が「美德と快樂」(„Virtus et Fallacatrix“)と題して創作し、作品は1497年11月にアウグスブルクに

¹⁶ Vgl. Michael, Wolfgang: Die Anfänge des Theaters zu Freiburg im Breisgau. In: Zeitschrift des Freiburger Geschichtsvereins, Bd. 45 (1934), S. 1-90, hier S. 3f..

¹⁷ Buchner, Rudolf: Maximilian I., Zürich / Frankfurt a. M. 1970, S. 82f..

¹⁸ a. a. O., S. 99-100.

¹⁹ Vgl. Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur, Stuttgart 1992, S. 506-508.

において、皇帝の臨席のもとに学生達の手で上演された。ここでは美德と快樂が、公正無比な皇帝（役）の前で裁判を争い、裁判官たる皇帝が、最後に美德の勝利を宣して快樂を追放する²⁰。ロッヒャーが政治問題という極めて具体的なテーマを作品に盛り込んだのに対し、グリーンベックは、皇帝の徳を抽象的概念のまま賛美しようとした。そのため、美や快樂のアレゴリーを使用したわけだが、以降、祝典劇にアレゴリーは欠かせぬ技法となる。また、先の「ヘンノ」もそうだが、謝肉祭劇で好んで用いられた「裁判劇」の形式を「美德と快樂」が取っていることも興味深い。但し、ここでは謝肉祭劇と異なり、裁判官の個性性（美德は裁判の席で皇帝個人が過去美德から受けた恩恵を訴える）が強調されるのは当然である。グリーンベックは、後に皇帝伝記²¹を書くなどして、マクシミリアンの庇護が殊の外厚かった作家だが、この祝典劇の功が認められ、翌年(1498)「桂冠詩人」の称号を皇帝から授かっている。

3. ツェルティス

こうした一連の「皇帝劇」の諸特徴—アレゴリー性、豪華性、総合芸術性、そして何より皇帝礼賛の精神—を、早くも極限まで追及したのがツェルティス (Konrad Celtis: 1459-1508) であった。セネカの悲劇を通じてドイツに初めて「悲劇」という演劇ジャンルを紹介し、ドイツの歴史、風俗、地理の全てを網羅した大総合地誌「ゲルマニア詳説」 („Germania Illustrata“) を計画するなど²²、南ドイツ人文主義者間にあって学名をほしいままにしたツェルティスは、豊かな文才も持ち合わせ、„Erzhumanist“ (「最高・最大の人文主義者」) と称された大人文主義者である。

²⁰ Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart (BDR), 4. Bd. Erster Teil, S. 636-637.

²¹ „Die Geschichte Friedrichs III. und Maximilians I.“ (ラテン語オリジナルは紛失し、ドイツ語訳のみが現存)

²² Geschichte der deutschen Literatur (DDR), 4. Bd., S. 169.



コンラート・ツェルティス

彼の処女戯曲である「ディアナ劇」 („Ludus Dianae“) は、ドイツ人文主義者劇初の古代神を扱った作品であり、個別宮廷祝典劇の極致としてその名を残しているが、封建絶対君主の許でのみ想像し得るその作品内容には驚嘆する他にない。「ディアナ劇」は、1501年3月1日マクシミリアンI世が、庇護する人文学者達と謝肉祭を祝うべく、宮廷全員を連れてリンツを訪れたことを記念し、リンツ城において、皇

帝、皇妃ビアンカ・マリア・スフォルツァ、マクシミリアーノ・スフォルツァ及びフランチェスコ・マリア・スフォルツァを始めとする全宮廷人の前で上演された。配役は、通常演じる学生とは異なり、この時は同行したウィーンを本拠とする「ドナウ文学協会」 („Sodalitas litteraria Danuviana“) の詩人達が演じ、劇の祝祭性を一層高めている。「ディアナ」は狩猟の女神であり、狩猟を殊更好んだ皇帝のために選ばれたモチーフであった。冒頭、女神によって遣わされた(グリーンベック演じる)メルキユールが前口上を観客に述べ、続いて始まる第一幕で、ディアナがニンフや森の精やファウヌスやサテュロスを引き連れて登場する。女神は皇帝の勇敢な狩人振りを讃え、彼女の服従と全狩猟場の支配の印として、弓矢や槍や綱や猟犬を眼前の皇帝本人に献上し、森の精、ファウヌス、サテュロスが歌い踊る。第二幕では、森の神ジルヴァーヌスがバッカス、ファウヌス、サテュロスを引き連れて登場し、皇帝の勇名を讃え十字軍出兵を促す(事実、マクシミリアンI世は、十字軍遠征を絶えず念願していた)。第二幕もバッカス達の合唱と踊りで幕を閉じる。第三幕では、バッカスが酔ったサイレンと乙女たちに囲まれて現れ、神聖ローマ帝国に葡萄の株をもたらしたことを自慢する。そしてバッカス役の若手詩人ラング (Vinzenz Lang) が——この場面が作品のクライマックス

となるのだが——やにわに劇を離れ皇帝の足許にひれ伏し、桂冠を懇願する。皇帝は自らラングを桂冠詩人に叙し、合唱団は感謝の歌を高らかに歌い上げる。第四幕では驢馬に乗ったサイレンが、へこんだジョッキを片手に酔いどれながら自分の老いぼれた驢馬を嘆き、皇帝にも一献を勧め、皇帝もこれに応じて一同は大いに盛り上がる。終幕では登場人物全員が合唱に加わり、皇帝に今一度感謝の歌を捧げ、賑々しく幕を閉じる²³。この「ディアナ劇」は、祝典を彩る劇の領分を超越し、既に劇により演出された祝典式次第の様相さえ示し、特に第三幕は、いわば劇的演出を施したラングの桂冠詩人叙任式であるといっても過言ではない。そのため、印刷された作品は劇というよりむしろ記録に近く、ト書きに過去形が使われていたりする。所々に観客である皇帝への呼び掛けも交えたこの作品は、既に桂冠詩人となっていたツェルティスの強烈な自負と共に、宮廷の祝典を彩る点において、後の誰も為し得なかった宮廷祝典劇のひとつの到達点を示している²⁴。

ツェルティスは「ディアナ劇」により皇帝劇の伝統を更に進め²⁵、賛美される人物自身が舞台上に登場するという祝典劇演出形式をドイツにもたらしたわけだが、被賛美者が作品に深く関わるという演出は、イタリアにおいて既に試みられていた。特に、時のミラノ公ルドビコ・スフォルツァ（イル・モロ）は祝典劇を好んだことで知られ、彼が甥のミラノ公ジャン・ガレアツォとナポリ王女イザベラ・フォン・ナポリとの婚礼を祝して1490年に企画した祝

²³ Geschichte der deutschen Literatur (BDR), 4. Bd. Erster Teil, S. 644.

²⁴ Vgl. Dietl, Cora: Die Dramen Jacob Lochers und die frühe Humanistenbühne im Süddeutschen Raum, Berlin/New York, 2005, S. 188-195.

²⁵ 「皇帝劇」では、作品に登場する皇帝を、絶対的な価値判断を有する神的な存在として扱う手法が人文主義時代に発達し、先述したグリーンベックの「美德と快楽」も、その典型といえる。この手法の原型は、ミュージェルン(Heinrich von Mügeln: 14世紀後半に活躍)の作であるアレゴリー詩集「乙女の冠」(„Der meide Kranz“)に認められる。そこではカールIV世が12の学問(女性の姿をしたアレゴリー)から、冠たる学問を選ぶが、哲学に決めかかるところを土壇場で神学に決定する。(Vgl. Adel, Kurt: Einleitung von: Konrad Celtis: Poeta laureatus, Graz/Wien 1960. S. 18.)

典劇は、ルドビコ自身が草案を示し、レオナルド・ダ・ヴィンチが舞台を地球に作り上げ、花嫁を太陽に喩えるという壮大な演出を施したことで夙に有名である。「ディアナ劇」を観劇した皇妃ビアンカ・マリアはルドビコの姪であり、マッシミリアーノとフランチェスコ・マリアは息子である。従ってツェルティスは「ディアナ劇」をもって、ドイツにもイタリアに伍し得る祝典劇が存在することを彼等に示そうとしたのだろう²⁶。ツェルティスは1504年にも、ヴェンツェンバッハでボヘミア軍に勝利したマクシミリアンを讃え、祝典劇「ボヘミアでの勝利を讃えるラブソディー」 („Rhapsodia, laudes et victoria de Boemanis“) をヴィーンにおいて上演するが、ここでは皇帝(役)が完全に登場人物として作品に組み込まれていること以外、「ディアナ劇」の形式がほぼ踏襲されており、桂冠を請う詩人(役)までもやはり登場する²⁷。ツェルティスのこの二作品が示すように、「桂冠詩人」 („Poeta laureatus“) の称号は、当時においては尚最高の芸術的権威を有しており、桂冠詩人に叙されんがために、詩人たちが進んで祝典劇に手を染めたという背景も指摘し得る²⁸。

²⁶ Vgl. a. a. O., S. 628 / Kindermann: Der Erzhumanist als Spielleiter, S. 40.

²⁷ Vgl. Rupprich, Hans: Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock. Erster Teil. Das aufgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance 1370-1520, München 1994.

²⁸ 文芸の神アポロが水の精ダフネから愛に代わって月桂樹を受け取ったという神話に端を発する詩人への桂冠授与は、古代ローマ時代より皇帝の名において執り行われ、一旦衰退したものの、中世ヨーロッパで復活した。その際には桂冠授与権は皇帝のみならず、大学にも拡大された。「桂冠詩人」は „Poeta Caesareus laureatus“ (「皇帝桂冠詩人」) の称号を名乗ることが許され、あらゆる大学で文学・弁論術の講義を担当する資格を有し、最高の名誉と君主による庇護、並びに自由が保障された。古代ローマ皇帝の後継者を任じる神聖ローマ皇帝は、この桂冠授与に執着し、人文主義時代後半から桂冠詩人の数は増加し始める。ツェルティスは1487年にドイツ人として初の桂冠を受けたが、この後ロツヒャー(1497年)やフッテン(1518年)にも授与された。更に皇帝の代官 („Pfalzgraf“) に桂冠授与権が認められると、桂冠授与は一定のラテン語著作業績を前提とする事務的な応募制となったため、桂冠が乱発される結果となり、称号の権威は16世紀以降著しく失墜した。その頃の桂冠詩人で現在もその名を残す者は、僅かにマルティン・オーピッツ(1625年授与)とヨハン・リスト(1644年同)程度に過

「ディアナ劇」や「ボヘミアでの勝利を讃えるラブソディー」は筋らしい筋を持たず、全編が皇帝礼賛に費やされ、ロツヒャーの「フランス王国物語」以来の伝統として、会話というよりはむしろ登場人物達が交替で述べる一方的な口上で構成されている。ギリシア神の応用や、幕ごとに繰り返される歌と踊りも加えて、これらの作品は後の宮廷祝典劇の原点とも呼び得る作品である。そして同時に、祝典劇成立に大きな影響を与えた「凱進行進」 („Trionfi“)²⁹の痕跡を色濃く残す作品として、機会祝典劇が持つ芸術性の限界も暗

ぎない。しかし、ドイツにおいてこの制度自体は19世紀まで存続し、最後の桂冠詩人は1804年に授与されたカール・ラインハルト (G. A. ビュルガー全集の発行人)である。ただし、イギリスに限り、桂冠詩人は単独終身制を取ったためにその権威を失うことがなく、初代ベン・ジョンソン (1616年授与) からドライデン (1688年同) やワーズワース (1863年同) を経て、現在はA. モーション (1999年同) が在位している。近年になり、1963年にテュービンゲン大学教授ヨーゼフ・エベルレに同大学から桂冠が授与されたが、皇帝のいない現代ドイツにおいては、ひとつの文学的アトラクションと理解するべきであろう。(Vgl. Eberle, Josef: Poeta laureatus - Dichterkrönung. In: Attempto. Nachrichten für die Freunde der Universität Tübingen e. V., 12 (1963), S. 11-16. / Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 2001. S. 171-172/619.)

²⁹ 「トリオンフィ」は、中世の戦勝凱旋帰還パレードを発祥とし、後に領主がある都市を訪ねる折などに盛んに催された祝祭パレードを指す。そこでは入城する側(領主側)は兵隊のみならず、捕虜やギリシア神やアレゴリー(四元素, 季節, 四大大陸, 七惑星, 五感, 美德, 自由七学科, 十二月, 十二宮など)を演じる者達が、必要に応じて衣装や仮面をつけ市門への行進に加わった。迎える市側からは、聖職者, 官僚, 法曹関係者, 大学関係者, 学生組合員達がそれぞれ正装して逆方向から市門へと行進し, 市民達はギルド別に分かれて人垣を作った。市門前では音楽が演奏され, 市長が到着した領主達に恭しく「市の鍵」 („Stadtschlüssel“: 実用のためではなく, 儀礼的な鍵で, 装飾を施した豪華な箱に保管された)を渡し, 領主一行は城内に入る。市内の家はどれもきらびやかに飾り立てられ, 歓呼の声が行く隊列に降り注がれる。更に市内のあちこちには, 彫像や列柱や庵や泉や塔や寺院などのモニュメントが置かれ, そこにはレリーフや, メダルや, エンプレムなどに賛美の辞が書き付けられた。こうした賛辞の作者は, 自分の辞を後になって二つ折りの豪華本に仕立て上げた。その後大晩餐会が開かれるわけだが, 時には街全体が劇場化され, 街の由来や特徴が演じられる場合さえあった。1550年にハインリヒ二世が訪れたルーアンは, 市内の木々を赤く塗り, そこに鸚鵡や猿を止まらせ, 住民は皆顔を黒く塗り——その内50人は本当に南米から連れてきた原住民であった——街角で仕事をしていると, 突然別の原住民(役)の集団が襲来し, 激しい闘いが領主一行の前で繰り広げられた。市民

示していよう。

コッペルは、ロイヒリンの「ヘンノ」、ロッヒャーの「フランス王国物語」、ツェルティスの「ディアナ劇」に加えて、1515年にヴィーンで開かれた諸侯会議の折、マクシミリアンI世の孫でハンガリー王妃となるマリーを始めとする諸侯達の前で上演されたケリドニウス (Benedictus Chelidonius: 1460-1521) の「欲望と美徳の争い」 („Voluptatis cum virtute disceptatio“) を、ドイツ最初の音楽劇と位置付ける³⁰。「欲望と美徳の争い」は、グリューンペックにより確立された「裁判劇」を更に一步進めたロッヒャーによる「金の林檎についてのパリス裁判」 („Indicium Paridis de pomo aureo“: 1502) を踏襲しており、欲望と美徳はヴィーナスとパラス (アテネ) に擬人化されている (当然最後にはパラスが勝利する)。更にここでの裁判官役はパリスに代わり上演に臨席したブルグンド大公カールとなっており、「皇帝劇」の要素も持ち合わせたこの劇は、音楽劇であると共に、人文主義アレゴリー祝典劇のひとつの到達点を示してもいよう。

祝典劇は、独裁政権と戦争が結び付いた時期に量産される傾向があり、極めて明確なメッセージ性を有する芸術形式である。このメッセージ性と、演劇が本来有する芸術性の矛盾の克服に「エピメニデスの目覚め」 („Des Epimenides Erwachen“) を書いたゲーテや「ドイツ韻律による祝典劇」を発表したハウプトマンといった「普遍的作家」達は頭を悩まし、メッセージ性

達は、即ち貿易相手である「ブラジルの街」を演出したのである。こうした大規模な寸劇は、やがて室内へと舞台が移され、19世紀中頃には市民階級の没落と共に衰退していくが、結果的に祝典劇のひとつの下地を形成した。ロッヒャーやツェルティスも含めて、祝典劇の多くが賛美する君主を地方都市に「招いて」上演されたのも、トリオンフィの発想が影響している。また、ゲーテが1800年に書いた、「若氣」と「老い」のアレゴリーの和解を描く仮面祝典劇「パレオフロンとネオテルペ」は、トリオンフィの寸劇世界を再現している。(Vgl. Alewyn, Richard / Sälzle, Karl: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste, Hamburg 1959, S. 19-22.)

³⁰ Coppel, Bernhard: Jakob Locher und seine in Freiburg aufgeführten Dramen. In: Acta Conventus Neo-Latini Amstelodamensis (hrsg. v. Pierre Tuynman u. a.), München 1979, S. 263.

をある程度犠牲にせざるを得なかった。対して中世絶対王政は、個人崇拜を柱とする祝典劇を要求し、そもそもこの時代には未発達であった愛国心などは、皇帝への忠誠に伴う副産物として扱われたに過ぎない。ただし、当時権勢が盛んであった神聖ローマ帝国の権威を高めようとする意図は、当時の人文主義者達には確かに認められる。次代の道德教育を自らの重要な使命と任じた彼らは、古代ギリシア・ローマに対抗しうる英雄性を神聖ローマ帝国に見出し、英雄的行為＝戦勝を文章に長く留め次代を感化していくことを自らの誇りにしたのである。ロッヒャーの以下の言葉が彼らの心意気を示しているよう。

「我々が古人の風習をつぶさに眺めると、そこには善良なる行為における最高の美德があることに気付く。かつて厳かに誉れ高く執り行われ成就されたことを、彼らは何一つ忘却に委ねようとはしなかったのである。古人はつまり、誉れ高き行いへと将来の若者を導くには、我々の先祖が徳の見返りに歴史作品へと委ねた事柄についての、記念的实例にしくはないと考えていた。そのため、我々が覚えてはいるが見ることができない国王や国民の優れた行為を、韻文や連続した散文にまとめることは、歴史家の偉大な業績となるのである」³¹

この点において、黎明期のドイツ祝典劇は、以降に現れる宮廷祝典劇よりも、わずかに国民祝典劇的動機も垣間見られるが、礼賛すべき神聖ローマ帝国とはひとえに皇帝像に集約されていたのも事実である。皇帝に代わりドイツそのものが、例えば「ゲルマニア」などといった象徴を用いて礼賛されるようになるには(即ち国民祝典劇的作品が現れるまでには)、皇帝権力が弱体化する19世紀以降まで待たなければならない。

³¹ Zitat nach Dietl, S. 64f.

Die Geburt des deutschen Festspiels

Masafumi SUZUKI

Der Begriff "Festspiel" als selbständiger literarischer Bereich entstand in der deutschen Literatur im allgemeinen erst in der letzten Hälfte des 19. Jh, d. h. nach dem Erscheinen des „Nationalfestspiels“. Danach wurden die Festspiele ungefähr ein Jahrhundert lang überall in Deutschland häufig gespielt.

Festspiele lassen sich in zwei Arten klassifizieren: Gemeinschaftsfestspiele, die starke sittliche und religiöse Tendenz haben und zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Ort wiederholt gespielt wurden (z. B. Oberammergauer Passionsspiel), und Gelegenheitsfestspiele, die bei den erfreulichen Angelegenheiten des Hofes (Krönung, Vermählung, Geburt, Sieg usw.) gespielt wurden, um die festliche Stimmung noch zu steigern. Diese Gelegenheitsfestspiele waren im Mittelalter als „Hoffestspiele“ unentbehrlich für die Feste des Hofes, obwohl sie für die literarischen Werke überhaupt nicht von Bedeutung waren.

Die deutschen Hoffestspiele haben ihren Ursprung im „Humanistendrama“, das unter starkem Einfluss der damals wieder entdeckten römischen Dramatiker Terenz und Plautus stand. Unter den deutschen Humanisten soll man in Bezug auf Festspiele drei beachten; Johannes Reuchlin, Jakob Locher und Konrad Celtis. Reuchlin versuchte mit seinem „Henno“ (1497) dem deutschen Drama, das bis dahin einfacher Epigone italienischen Dramas geblieben war, eigentümlichen Charakter zuzufügen. Lochers „Historia de rege Franciae“ (1495), das in Anwesen-

heit des Kaisers und seines ganzen Hofes in der Universität Freiburg aufgeführt wurde, betrachtet man als das erste deutsche Hoffestspiel in Deutschland. Celtis entwickelte das Hoffestspiel mit „Ludus Dianae“ (1501) noch weiter, indem der Kaiser selbst im Drama auftrat und von den Personen auf der Bühne verherrlicht wurde. „Ludus Dianae“ erreichte das höchste Niveau des deutschen Hoffestspiels, aber das Hoffestspiel ist ganz und gar privates Theaterwerk des Hofes, und wenn die patriotische Liebe der Humanisten in den Werken auch ausgedrückt wurde, symbolisiert sich das Vaterland (in diesem Fall das Heilige Römische Reich Deutscher Nation) letzten Endes nur in dem Monarchen.

Mit dem Sinken der höfischen Autorität am Ende des 19. Jh. wandelte sich der Gegenstand der Verherrlichung der Festspiele vom Monarchen zum Staat, und dadurch entstand das „Nationalfestspiel“, das den Staat und sein Volk selbst verherrlichte.