

ドイツ国民祝典劇の繁栄（その2）

鈴木 将 史

1. 複数世代により倍加されるドイツ賛美：ホーフマン

『ラインからエルベまで』のラインの黄金モチーフを更に活劇風に仕立て、「ドイツの敵」を露骨なまでに明示した作品として、イエーンズ (Maximilian Jähns: 1837-1900) の『プロイセン祝典劇』が挙げられるわけだが¹、この作品には興味深い祝典劇的手法がもうひとつ用いられている。それは現代の兵士と共に登場する「過去の兵士」達が、それぞれに自らの時代での自国の栄光を吹聴し、それらが現代の兵士のドイツ帝国・ドイツ皇帝賛美へと集約されていく手法である。自国の栄光とはしかし、取りも直さず様々な戦勝を指し、兵士達が各々ブランデンブルク選帝侯時代——フェルベリン会戦²、フリードリヒ大王時代——ロスバッハ、ロイテン、ツォルンドルフの諸会戦³、そして解放戦争時代——ライプチヒ会戦を誇った後、それらの戦勝譚を受け

¹ 拙論「ドイツ国民祝典劇の繁栄」（『小樽商科大学人文研究』第119輯，平成22年，55-87頁），82-85頁参照。

² 「フェルベリン会戦」：1675年選帝侯領に北方から侵入したスウェーデン軍に対して、選帝侯フリードリヒ・ヴィルヘルムがポツダム近郊フェルベリンにこれを迎え、撃退した会戦。

³ 「ロスバッハ会戦」：七年戦争のさなか、1757年11月5日にフリードリヒ大王は、ライプチヒ東方のロスバッハにおいてフランス王国軍を打ち破る。この勝利によりフリードリヒの絶対的権威は確立し、イギリスとの連合も成立した。／「ロイテン会戦」：ロスバッハ会戦の一月後、プロイセン軍は更にプレスラウ西方のロイテンでオーストリア軍を撃破する。／「ツォルンドルフ会戦」：1758年8月25日、プロイセン軍はケーニヒスベルク近郊のツォルンドルフでロシア軍と大規模な会戦を展開する。結果は前者が後者を撤退させた形となったが、七年戦争中最も多数の犠牲者を出す戦闘（両軍合わせて死傷者28,000人）となった。

て現代の兵士はこう語る。

「(…) おお、セダンの一日よ！

いにしえ
古の戦いの高らかな誉を歴史がどう報じようとも、

あなたはどれにも劣りはしない！

思慮に富み、勇敢この上なく、

素晴らしい勝利を収めたあなたは！

預言者の口が語った如く、

あなたは世の歴史とは世の裁きであることを示したのだ！ (…)⁴

つまり、過去ドイツが収めてきた数々の輝かしい戦勝の総決算となる勝利こそセダン会戦のそれであり、この戦いによってドイツの普遍的正義は立証されたとするのである。確かにセダンの勝利は、普仏戦争中の他の戦勝——シュピヒャンやヴィヨンヴィル——よりも大々的な勝利であり⁵、この敗北のためにフランス第二帝政が崩壊したこと（敗北の二日後に、パリにおいて共和国樹立が宣言される）から、国民は間近の終戦を予想し、一層祝勝気分は高まった。だがその後も戦争は終息する気配を見せず、（予備）平和条約締結（1871年2月20日）までは、更に5カ月以上を要したのである⁶。

⁴ Max Jähns: Ein Preußisches Festspiel, Berlin 1896, S. 10.

⁵ 1870年8月25日、プロイセン軍に包囲されたメッツの救援にフランス軍主力が向かう報を受けたプロイセン軍参謀総長モルトケは、急遽部隊を転進させ、その間に出発していたフランス皇帝の師団をセダンに包囲し、9月2日師団は降伏、約10万人のフランス兵が捕虜となった。（Vgl. Bußmann, Walter: Das Zeitalter Bismarcks, Bd. 3, 2. Teil. [Handbuch der Deutschen Geschichte], Konstanz 1956, S. 119.）

⁶ セダン会戦は、プロイセン側が普仏戦争に対し当初から抱いていた意図をその後露わにした点でも特筆すべき戦いである。それまでドイツ国民はこの戦争を「防衛戦」と説明されていたが、セダンに勝利してもプロイセンは戦争を止めず、20年以上もフランス領となっていたエルザスとロートリンゲンを占領するに至って、国民はこの戦争が「侵略戦争」であったことに気付く。とりわけ労働者層は戦争の継続により生活が貧困化し、共和制となり、新政府に移行しても抵抗を諦めないフランスの態度に敬意を表する空気さえあった。軍と政府にとってはしか

従って、ドイツ統一後に国民記念日制定の気運が高まった際、セダンの戦勝日である9月2日を充てる提案は政府側からではなく、国民有志（国家主義リベラリスト及びプロテスタント勢力）から出され、その旨の陳情書を71年4月に受け取った皇帝ヴィルヘルム I 世は、「国民の祝祭は政府上層部が開催を決定するものではないが、国民が自発的に祝典を挙行するのであれば歓迎の意はやぶさかではない」と答え、この陳情を婉曲に拒否している。加えて社会民主主義、或いはカトリック陣営は、以降もセダン戦勝日の国民記念日化に反対し続けるのだが、セダン記念日は71年から既にドイツ各地の地方レベルで祝われていたこともあり、73年より皇帝も関与する国民記念日となるのである⁷。

このセダン戦勝記念日が72年にライプチヒで祝われた際に初演された祝典劇が、ホーフマン (Friedrich Hofmann: 1813-1888) の『三戦士』(„Drei Kämpfer“)である。そしてこの作品も『プロイセン祝典劇』同様、世代の異なる人間を3人（正確には4人）配し、解放戦争以降の戦勝を、普仏戦争勝利の栄光に纏め上げようとした祝典劇である。ホーフマンは家庭画報『ガルテンラウベ』（やはり国家主義リベラルの傾向を有していた）の編集者も務めた劇作家であり、セダン戦勝日の国民記念日化を声高く唱えた一人であった。

し、セダン後も続くフランスの執拗な抗戦は予想外であり、その点が『プロイセン祝典劇』でのヒュドラに喩えられている。(Vgl. Lange, Annemarie: Berlin zur Zeit Bebels und Bismarcks. Zwischen Reichsgründung und Jahrhundertwende, Berlin 1972, S. 16.)

⁷ 結局セダン記念日は、ドイツ帝国が存在した間は国民記念日として祝われたが、皇帝誕生日と異なり、終始国民間に異論の絶えなかった記念日である。1888年にヴィルヘルム II 世が皇帝に即位すると、ベルリンでの記念式典は軍事的な色彩（軍事パレード、演習）を前面に押し出すようになり、それと共に、当初式典のイニシヤチブを取っていた国民の自発性は失われた。またこの記念日前後に「ヴィルヘルム I 世皇帝記念碑」が各地（1894年：ケーニヒスベルク、1896年：ブレスラウなど）で除幕され、セダン戦勝日が「官製記念日」である印象を一層強く国民に植え付けた。(Vgl. Schellack, Fritz: Sedan- und Kaisergeburtstagsfeste. In: Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg [hrsg. v. Dieter Duding/Peter Friedmann/Paul Münch], Hamburg 1988, S. 278-297, hier S. 284-286.)

そのため73年に単行本が発行された『三戦士』は、国民記念日論争に対しての作者の主張とも呼ぶべき序文「国民祝祭としてのセダン記念祭」で始まり、続いて作品の、そして記念祭の成功を実証すべく、初演後の各誌の劇評が転載されるという珍しい構成になっている。その序文でホーフマンは、解放戦争以来のドイツ国民の対仏感情を以下のように説明している。

「我が国の国民の深い法意識には、我々に対する戦争へと駆り立てられる国家ではなく、戦争を望むその支配者にこそ、自らの敵対者を見出すという傾向がある。国民はその怒り全てを投げ付けるべく一人の人物を必要とするのである。そして国民が国家のことを指したとしても、国民は国家を一人の人物に仕立て上げるのである。即ち、『あのフランス人がやったんだ!』と。——1813年同様、1870年も『あのナポレオン』が不倶戴天の敵であり、彼の没落こそがドイツ国民の悲願であった。」⁸

すなわち、解放戦争の際も普仏戦争の際も、敵の大將が「ナポレオン」であった点は、当時のドイツ愛国精神の形成には誠に好都合であったとするのである。そうした国民感情のもと、ナポレオン三世の公私両面の没落を決定付けたセダン会戦は——多数の捕虜には皇帝自らも含まれ、敗戦後彼はイギリスへの亡命を余儀なくされた——ストラスブルクやメッツやパリ占領以上に祝うべき国民の慶事であるとホーフマンは主張する。セダン記念日はまた、他に適当な候補日が見つからなかったことよりくる代替案の側面も有するが⁹、セダン戦勝は明らかに軍事的事件であり、直接的な政治的事件ではない。

⁸ Friedrich Hofmann: Drei Kämpfer. Festspiel in einem Aufzug zum Deutschen National-Siegesfest am zweiten September. Leipzig 1873, S. 8.

⁹ 国民記念日を制定するにあたって、当初ドイツ皇帝による帝国建国宣言が行われた1月18日がバーデン大公から推薦されたが、プロイセンにより却下された。なぜなら、同日はプロイセン王国初代国王フリードリヒ I 世の即位記念日であり、プロイセンの威光が帝国の前にかすむ事態を同国は憂慮したのである。この事実は、帝国成立時には宗主国プロイセンにあっても尚、「地域」の利害が「全

そうした事件を記念日としたドイツに対して植え付けられたフランスの根深い怨恨は、第二次世界大戦まで続く独仏間の心情的対立の一因となった。

『三戦士』は、この種の劇には珍しく、アレゴリーや王侯・英雄が登場せず、三世代の家族の会話によって進行するという「ヴェリズモ」的な写実主義的祝典劇である（『プロイセン祝典劇』でもアレゴリーは用いられないが、200年の時間的隔たりを超越して兵士達が舞台上に会すること自体が非現実的である）。登場人物は祖父、父親、息子の三代（これに息子の幼い弟が加わると、四世代的な様相となる）と、息子の母親及び嫁である。三代はそれぞれ、祖父—解放戦争、父親—1840/50年世代、息子—普仏戦争に従軍した兵士だが、祖父と息子は「鉄十字勲章」¹⁰を授与された名誉を担っているのに対し、父は「苦難の中間世代」としての名誉なき我が身を嘆く。

「く祖父が解放戦争戦死者を悼むのに対して」

父：いいえ、お父さん！ あなた達は皆、私達より幸せです。

そしてあなたもです！

目を覚ましたドイツの命が初めて迎えた大いなる時代こそ、

あなた達を色褪せぬ思い出でかくも豊かに満たし尽くし、

その思い出は、あなた達の内には

今日も尚青々としているのです。

体」のそれに優先されていたことを物語る。（Vgl. Handbuch der deutschen Geschichte/Gebhardt [hrsg. v. Herbert Grundmann], Bd. 3. Von der französischen Revoltion bis zum ersten Weltkrieg, Stuttgart 1970. S. 250f.）

¹⁰ 「鉄十字勲章」は、1813年に、プロイセン王フリードリヒ・ヴィルヘルム三世により、解放戦争の功労者を表彰するために設けられた。「軍事大勲章」（„Großkreuze vom Militär“）、「民事大勲章」（„～ vom Zivil“）、「一等・二等騎士勲章」（„Ritter erster und zweiter Klasse“）の四種類がある。大勲章は総司令官クラスに授与される特別なものだが、騎士勲章は普仏戦争時には48,574人に授与された。一等騎士勲章受賞者は「騎士」（„Ritter“）、「二等騎士勲章受賞者は「保持者」（„Inhaber“）の称号を名乗ることが許され、相応の終身年金が給付された。（Vgl. Meyers großes Konversations-Lexikon 5. Bd., Leipzig/Wien 1909, S. 569.）

そしてあなた達の戦いの誉れ高き花冠が決して萎れぬように、
 デネヴィッツやライプチヒ、
 そして麗しき連合軍での勝利の栄光は
 決して色褪せはしないように、
 — あなた達の目からは今日も尚、
 この上なくうらやましい幸福、
 男として最高の幸せが輝いているのです。
 つまり、『偉業がもたらす幸福』です。
 だがお父さん、私達の業績はどこにありますか？
 誰がそれを数え上げましょう？ 誰がそれを認めましょう？
 それは今の人々には既に忘れられているのです。
 36の国々の彩りの上高く、
 初めてはためいたドイツ統一の象徴たるあの旗と共に、
 血と炎と何百万人の涙で清められたあの旗と共に、
 それは忘れ去られたのです！
 私達が勝ち得たものには、
 何の栄光も飾られはしなかったのです。(…)¹¹

つまりこの劇は、三世代が各々の誇りを謳い上げる単純な構成は取っておらず、第二世代の父の苦悩を第一世代の祖父が慰めながら第三世代の息子の帰還を待つという、祝典劇としてはやや高揚感に欠けた前半部となっている(祖父自身も、その鉄十字勲章の輝きは半ば錆び付き、当日の祝勝パレードも見物に行かない「孤独な老人」として登場する)。こうしたドイツの歴史的苦悩を男達が代弁する一方で、社会的・家庭的苦しみは女達、特に息子の嫁が担うことになる。

¹¹ Hofmann: Drei Kämpfer, a.a.O., S. 23f.

「(…) 私の苦しみはお母様と同じか、
 いやそれ以上だと思います。
 — (母が答えようとする) 私に話をさせて下さい。
 あなたは母です。あの人を産んだのです。
 あなたはあの人最初の笑顔を見ましたし、
 あなたの愛は彼の片言が何を意味し、
 泣き声や悲鳴が何を求めているか探り出しました。
 あなたは彼に初めてのよちよち歩きを教え、
 あの可愛い幼児語の舌の戯れを楽しんだのです。
 (…) 私にはでも何があるでしょう。私にはあの人があります！
 あなたが私に譲って下さったままに、私には彼がいるのです！
 おお、お母様 — 私には彼が、そして未来があるのです！
 ですが花嫁から花婿を奪う者は、
 花嫁の命も消してしまうのです。
 過去も死に、未来も死に
 — こうした死の間の生が何になるでしょう！
 そのような死に朝も晩も恐れ震えおののく
 — これこそ戦時の花嫁全員の宿命だったのです。(…)¹²

一世を風靡した家庭画報『ガルテンラウベ』の編集者らしく、ホーフマンは戦争がもたらした公私の問題を家庭レベルのスケールにそつなく纏め上げ、それらを息子の帰還により一気に解消する。祖父が「お前達は勝ち、わたしの戦いの褒美は[息子を指して]三番目の世代が手に入れた」¹³ というように、息子は19世紀を苦闘したドイツの集大成としての栄光を勿論担っているが、息子が帰還した直後に舞台上で作り上げられる「記念碑的人物配置」—— 作者

¹² Ebd., S. 28f.

¹³ Ebd., S. 31.

はこの構図を特に重視していた様子が、入念な舞台指示から窺われる——からは、別のメッセージが伝わってくることだろう。即ち、「祖父、息子及び母親は腰掛け、父親は息子の横に立つ。嫁は息子の前で母親に寄りかかりながら跪く。子供は祖父の膝に寄りかかる。」¹⁴ という情景は、戦勝のシンボルである息子を中心にしてはいるものの、「幸福な一家族の記念写真」そのものであり、息子はその意味で、普仏戦争勝利そして終戦が各家庭にもたらした「小市民的幸福」をも象徴しているのである。さすがにその後はドイツ賛美の祝典劇らしい結末へと向かうが、最後に響く恒例ともいえる「ラインの守り」も、他の祝典劇では、舞台上の現実から離れどこからともなく響く背景音楽であるのに対し、ここでは窓下で祝われる祝勝パレードから漏れ聞こえる音として、あくまで家庭的且つ現実的空間の範囲を越えようとはしない。そしてホーフマンは、更にこの空間へと観客をも引き入れようとする。母親に向かって嘆き悲しんでいた嫁は、途中で観客に直接悲しみを訴えかけ¹⁵、フィナーレを飾る「ラインの守り」も、作者は客の斉唱まで期待し、以下の如き周到な（或いはお節介とさえ見える）指示を与える。

「その後オーケストラが加わり、〈登場人物〉全員が合唱する。多分に予想され、準備も可能であるが、観客が合唱する場合、曲の第二節も伴奏して構わない。その際舞台上の集団に変化をつけるため、祖父がそこで子供を腕に抱き上げるとよいであろう。前もって互いに少し離れていた二組の夫婦は寄り添い、この状態で二番のリフレインが始まるのを待つ。その後ゆっくりと幕が降りる。」¹⁶

¹⁴ Ebd., S. 32.

¹⁵ 以下の箇所は註12の引用箇所が続く。「(観客に向かって)戦時に花嫁だったお方がいればご証言下さい。私のために、私達のために。私達はこう言い切ってもいいでしょう。祖国が人の心に課す犠牲のうち、天の厳しきために委ねられたドイツの戦争花嫁の余りに悲しく苦しい犠牲ほど、重いものではありません。」(Ebd., S. 29f.)

¹⁶ Ebd., S. 38/初演では、「ラインの守り」を歌う合唱団は観客席に配置された。(Vgl. ebd., S. 18.)

この上演感覚は、家庭劇が家庭の外部へと拡張するわけではない。客席が舞台上の家庭空間へ併合されるのである。その結果、劇場内には近代国民祝典劇にふさわしい連帯感が生まれるのも確かだが、中世宮廷祝典劇に見られたような一種排他的な「身内意識」も場内には漂ったことだろう。アレゴリーを主体にした劇と較べて、兵士を主要な登場人物とする祝典劇は、軍人、なかんづく退役軍人達の共感を得やすく、また彼等の排他意識を醸成する助けともなった。帝国成立後に建てられた記念碑の多くは退役軍人で構成される諸団体の資金援助によるものだが¹⁷、プロイセン王国——ドイツ帝国という軍事国家的発展の中で、特権階級の確固たる地位を占めた（旧）軍人層を主たる対象とする祝典劇も、19世紀後半には多く現れた¹⁸。バロック時代の市民層が非常に排他的な祝宴を催した如く¹⁹、（旧）軍人層の祝祭も閉鎖的であり、その際に「国民」祝典劇が興を添えるという皮肉な上演もしばしば行われたのである。『三戦士』は家庭劇の様相を示してはいるものの、老若男女によ

¹⁷ ドイツ統一前の記念碑の大半は、統一を祈念する領主達や公的機関の手により建設されたが、統一が成った後ではそうした動機を政府は失ってしまう。その後の記念碑建設の主な資金源となった団体は、「ニーダーヴァルト記念碑」を建設した各種の「軍人協会」（„Kriegsverein“）など、退役軍人から成る団体であった。こうした団体は、19世紀後半から末にかけて次第にその会員数を増やし、1896年に完成した「キュフホイザー—国民記念碑」の資金を捻出するために結成された同様の団体「キュフホイザー連盟」は、優に100万を超える会員を擁した。これらの団体はまた、超保守的政治勢力として、19世紀のドイツ政界に暗然たる影響力を獲得する。（Vgl. Mosse, George L.: Die Nationalisierung der Massen. Frankfurt a. M. 1976, S. 78-80.）

¹⁸ 軍人層を対象として創設された演劇叢書として、「軍隊演劇アルバム」（„Militärisches Theater -Album“）がある。このシリーズは1880年代初頭から第一次世界大戦前まで約200点が刊行された。その大半は、肩の凝らない短い「滑稽劇」で占められているものの、A. Volgerの祝典劇2作（„Vom Fels zum Meer“ [1886] 及び„Kaisers Geburtstag“ [1889]）を含むなど、祝典劇的内容に仕上げられた作品も散見される。

¹⁹ バロック時代の市民達は、各々の属するギルドの閉鎖性を高め、その内輪で祝祭を催すことにより、一般大衆に対する優越感を確認していた。それに対して貴族達は、逆に自らの祝祭を大衆に解放し、祝祭が大衆化することもひとつの趣向として歓迎した。その一例として、出席者の貴族全員が民衆の様々な職種に変装する「笑劇」（„Wirtschaft“）がある。（Vgl. Alewyn, Richard/Sälzle, Karl: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste, Hamburg 1959, S. 24f.）

て最終的に謳い上げられる戦勝賛美——軍隊賛美は他の祝典劇を凌ぐものがあり、やはりそうした国民祝典劇のひとつと見なすことができよう。

「息子：（…）ええ、ドイツはこの世の誇りとなるのです！ 英雄であつたおじいさん、それをあなたに僕は誓います！

（祖父に手を差し伸ばす）

子供：僕もだ！ だって僕や僕の仲間は、
皇帝の未来の兵士なんだから！（…）

母：三人〈＝祖父，父，息子〉は皆同じように誇り高く尊いのよ。
そして私達は三人とも同じように愛しています。

あなたを（花冠を夫の頭に載せながら）

この花冠は二重に飾っているのよ——あなたの戦いに対してと、
そしてあなたが戦いへと育て上げた息子に対してよ。

そしてこの子はこの鉄十字勲章を、あなたと私、
そして私達皆に代わって貰ったんだわ。」²⁰

ドイツ統一以降の国民祝典劇は三種類に大別することができる。即ち、

1. 「国民祝典劇」と呼ぶに最もふさわしいドイツ精神——アレゴリーや文化的偉人がこの精神を体現する——を讃美する作品（「文化国民祝典劇」）。
2. ドイツの軍事的勝利を中心に謳い上げる作品（「軍事国民祝典劇」）。
3. 王や皇帝をドイツ国民の「象徴」として礼讃する作品（「宮廷国民祝典劇」）。

の三種類である。勿論、これら三つの要素は大抵の作品では混在しているわ

²⁰ Hofmann: Drei Kämpfer, a.a.O., S. 33-35.

けだが、『プロイセン祝典劇』と『三戦士』を比較してみれば、共に2と3の要素を含んではいるものの、後者における軍事国民祝典劇の要素は、前者のそれに比して圧倒的に高い（『プロイセン祝典劇』では舞台中央に皇帝の胸像が置かれ、最後には兵士全員が胸像に花輪を捧げる）。文化国民祝典劇から発展してきたドイツ国民祝典劇だが、統一後に現れた軍事国民祝典劇は、正に軍事帝国ドイツを象徴する祝典劇といえよう。『三戦士』は、この分野で以降盛んに扱われる軍事的英雄を一人も登場させず、あまつさえ、あれほど作者が記念日化を力説したセダン会戦さえ一度もその名を呼ばれないという、軍事的な意味においては非常に抽象的な祝典劇だが、それだけに一層、軍事国民祝典劇の先駆けあるいは雛型として興味深い作品である。

2. 軍事国民祝典劇の典型：ベーム、ダーン

セダン会戦については、25周年を迎える1895年に改めて複数の祝典劇によって祝われているが²¹、ここではその代表的な作品として、当時愛国的軍隊劇により軍関係者の間で高い人気を保持していた作家ベーム（Martin Böhm: 1844-1912）の祝典劇『セダン、又は25年後』（„Sedan oder: Nach 25 Jahren“）に触れておきたい。この作品の主要部分は詩人と文芸のアレゴリーの台詞で構成されており、人物表を一見した限りでは文化国民祝典劇であるかのような印象を与えるが、全くそうではない。劇冒頭で詩人は昨今の詩的情熱の喪失を嘆き文芸の女神を呪う。すると「ポエジー」のアレゴリーが現れ、今しも祝われようとしているセダン記念日の感動を物語る。

「(…) 一日が明けようとしている。 — 祝いと喜びの日が、
 あらゆる民族、あらゆる時代のあらゆる歴史で
 ただ一度しか与えられることのない日が…」

²¹ 拙論「ドイツ国民祝典劇の繁栄」、57頁参照。

ドイツ国民の聖なる記念日、セダンの日が！
 地平線に昇る太陽、あの太陽が
 25年前はかなたの世界で輝いていたのです。
 全ドイツの大いなる復活の祝いなのです！ (…)²²

アレゴリーの語るセダンの話に詩人は新たな言語的情熱をかき立てられ、「皇帝と帝国のために」²³ 自らの歌と生涯を捧げることを誓う。25年という歳月が戦争の負の側面を消し去り、『三戦士』や『月桂樹と棕櫚』や『平和』で描かれた戦いの悲惨さはここでは殆んど扱われない。逆に戦争は詩人の情念を刺激する事件として神聖視される。

「ゲルマニア：(…) セダンで流された血は、
 祖国のため徒に流されたわけではない！
 血と瓦礫の中で
 死ぬことを学んだ国民はひとつとなり、
 強く、自由に生きることを知るであろう！
 全てを自らの名誉に賭する国民となるのだ—— (…)²⁴

ゲルマニアは当然当時の紙幣や切手の姿と同様、鎧と鷲の紋章入りの盾で身を固め、もはや女性的側面は微塵も持ち合わせない。彼女は徹頭徹尾ドイツの強さと誇りを体現した「軍神」として登場するのである。そして、アレゴリーの最後の台詞「偉大なる英雄達の魂が、我々を取り囲まんことを！」における「英雄」とは、「軍事的英雄」に他ならない。結末の人物配置で、皇帝の胸像を左右に挟んで控えるポエジーとゲルマニアは、従って対称的な存在

²² Martin Böhm: Sedan oder: Nach 25 Jahren. Ein Festspiel zur Feier der 25. Wiederkehr des Jahrestags von Sedan, Berlin 1895, S. 6.

²³ Ebd., S. 9.

²⁴ Ebd., S. 9.

としてそこに位置しているわけではなく、軍勢を鼓舞する神々として同様の扱いを受けているのである。『セダン』は小品ながら、国民祝典劇（特に軍事国民祝典劇）につきものの表現や小道具を多数含んでおり（「岩から海まで」、「月桂樹」、「棕櫚の枝」、「精霊」、「ゲルマニア」、皇帝の胸像、記念碑的人物配置、そして「ラインの守り」など）、また引用箇所からだけでも窺えるように、やたらと文言を強調する傾向を有するなど、手馴れた作家による軍事国民祝典劇の教科書的な作品といえよう。

一般的な軍事国民祝典劇は、軍事的英雄を中心とした構成になるが、その際特に好まれた人物として、以下の5人の名を挙げることができる。即ち、解放戦争時の「プロイセン軍四天王」とも呼び得る将軍達——シュタイン（Heinrich Friedrich Karl Freiherr vom und zum Stein: 1757-1831：但し、彼は軍人ではなく政治家である）、グナイゼナウ（August Wilhelm Anton Graf Reidhardt von Gneisenau: 1760-1819）、シャルンホルスト（Gerhard Johann David von Scharnhorst: 1755-1813）、及びブリューチャー（Gebhard Leberecht Blücher: 1742-1819）——と、セダン会戦の指揮を執ったモルトケ（Helmuth Karl Bernhard Graf von Moltke: 1800-1891）の五名である（この他に陸軍元帥ヨーク [Hans David Ludwig Yorck von Wartenburg: 1759-1830]の人気も殊にベルリンでは高いが、ブリューチャーやグナイゼナウと戦術に関して折り合いが悪かったこともあり、祝典劇での扱いは彼等には遠く及ばない）。一連の普墺戦争や普仏戦争に動員された将兵数は解放戦争をはるかに凌ぐにも係わらず、それらの戦争に解放戦争ほどの華やかな軍事的英雄が現れなかった背景には、集団戦闘法が発達した近代戦において、個人の勇気を頼みとした武勲は立てづらくなっていたことが考えられる。事実グナイゼナウやシャルンホルスト、とりわけブリューチャーは純然たる軍人であったのに対して、モルトケは普仏戦争自体を構想する政治家の一面も有していた。この内ブリューチャーは、解放戦争時の英雄達の中にあっても、貧しい出自（後、侯爵に叙せられるが、彼のみが貴族の生まれではない）や、酒と賭博と自然を愛した一本気な性格、及びライプチヒ会戦で中心的な役割

を演じたことなどから飛び抜けて人気が高く²⁵、彼が戦闘時に口癖とした「進め！」(„Vorwärts!“)という言葉と共に、ゲーテの『エピメニデスの目覚め』²⁶からハウプトマンの『ドイツ韻律による祝典劇』に至るまで、実に多くの祝典劇に登場する(この台詞は、『三戦士』[S.30]にも『プロイセン祝典劇』[S.10]にも使用されている)。

普仏戦争唯一の英雄モルトケに捧げられた祝典劇『モルトケ』にもブリューヒャーは登場する。プロイセン陸軍参謀総長としてビスマルクに対抗し得る実力者であったモルトケは、91歳という当時としては類稀な天寿を全うした軍人だが、彼の90歳誕生日に、ミュンヘンの文学者サークル「クロコディール」の会員として名高い詩人であり、且つ法制史学者であったダーン(Felix Dahn: 1834-1912)がこの祝典劇を制作した。そして作品は必然的にセダン会戦を描くことにはなるが、モルトケ自身は人の口に上るだけで舞台には登場しない。『モルトケ』は三部構成となっており、第一部は „ヴァルハラ“

²⁵ フリードリヒ・ヴィルヘルム三世は、ブリューヒャーに金縁の「鉄十字軍事大勲章」を授与したが、これは歴史上彼のみにも与えられた特別勲章である。

²⁶ 『エピメニデス』第二幕第七場の国民達による合唱中に繰り返されるフレーズ「行け！ — 進め — 行け！」が該当箇所であるが、ツェルターの報告によると、初演に先立つ1814年11月11日にベルリンのジンクアカデミーで作品が披露された際、このフレーズを聞いたブリューヒャーは感動の余り落涙したとある。(Vgl. Zelters Brief an Goethe. 8. Nov. 1814. In: Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter [hrsg. v. Max Hecker], Leipzig 1913, S. 403.) 合唱自体も初演に先行してその名も「『進め』コーラス („Vorwärts“ Chor)」と題され出版された。(Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 9, S. 1184.) またゲーテ自らが舞台を監督した『エピメニデスの目覚め』のワイマール劇場初演にはブリューヒャー(役)も登場した。舞台の様子を、舞台俳優及びオペラ歌手であったエドゥアルト・ゲナスト(1797-1866)はこう回想している。「凱旋行進には、まずブリューヒャーがプロイセン軍と共に現れ、続いてオーストリア軍の先頭にはシュヴァルツェンベルクが、そしてロシア軍と共にヴィトゲンシュタイン、最後にイギリス軍を率いてウェリントンが登場した。どの軍勢も元帥と数名の副官を除いて10人から成っており、そこで観客は、祖国の自由を巡るこの戦いがどれだけの犠牲を払ったのかを如実に理解し得たのだった。」(Genast, Eduard: Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit. Erinnerungen eines alten Schauspielers [Lutz' Memorienbibliothek 2. Reihe Bd. 5], Stuttgart o.J. [1904], S. 130.)

(„Walhall“)²⁷ に集まったドイツ史上の三大英雄——アルミン（ヘルマン）、フリードリヒ I 世（赤髭王）、及びフリードリヒ II 世（大王）——がモルトケの戦い振りをセダンへ観戦しに行く様子を描くが、彼等を案内するのがブリューヒャーである。その際彼はモルトケをこう紹介する。

「(…) あの男は自身グナイゼナウであり、
 その上ブリューヒャーなのであります。
 あらかじめ戦争全体を、
 敵の心臓を貫く食い止めようのない強烈な一撃として
 あの男が計画したことといったら！
 そう、あの男はこの私を引き写したのであります。
 『敵はどこか？——ライン川か？ よろしい！ ラインを渡れ！
 ヴェルトにいる？ ヴェルトへ向かえ！
 メッツ付近だと？ 結構、メッツへ向かえ！
 今度はマースのそばか？よろしい、マース目指して進め！』
 あの男は、私を全て真似したのであります！」²⁸

こうしたブリューヒャーの気負いと自負は、フリードリヒ大王により「しかし思うに、彼の方がより賢く、より多くの手段をもっているがな！——」（„Mais, il me semble: Il est plus fin! Il a plus de méthode! ——“）とフランス語で軽く切り返されてしまうが、こうした会話からもまた、ブリュー

²⁷ 別名 „Walhalla“ 又は „Walholl“ („Halle der Erschlagenen“ の意)。北歐神話中最強の神々アールゼンが住む天上の世界は「アスガルド」と呼ばれるが、その一地域「グラーズハイム」（オーディンの居所）に建つ神殿を指す。ヴァルハラには 540 の扉があり、各々の扉をそれぞれ 800 名の「倒れた英雄達」（„Einherier“）が朝夕出入りする。朝に彼等は出掛け互いに闘うが、昼には受けた傷も全て癒え、オーディンのもと食事に全員がヴァルハラへと再び終結する。

²⁸ Felix Dahn: Moltke. Festspiel zur Feier des neunzigsten Geburtstags des Feldmarschalls Grafen Hellmuth Moltke, Leipzig 1890, S. 8.

ヒャーに対して、祝典劇が好んで形成した単純でユーモラスなイメージを窺い知ることができるだろう。作品の第二部は、セダン会戦前日夜に各地から集結したドイツ兵士達がモルトケを語り合う幕であり、「モルトケの陣営」と題されているが、作者も断るとおりシラー作「ヴァレンシュタインの陣営」の雰囲気そのまま模範となっている。そこへセダン戦勝の報がもたらされ、第三部のゲルマニアによるモルトケ讃美へと移行する。一線級の作家であったダーンは、第二幕で繰り広げられる各地の兵士の会話を思い切った方言で表現し、(彼自身は反対の姿勢を示したものの)当時隆盛を極めた自然主義の影響を示していると考えられるが、フリードリヒ大王のフランス語癖、ブリューヒャーの性格付け、胸像(この場合はモルトケ)の利用、また陣営の背後に流れる「ラインの守り」など、祝典劇のノウハウはしっかりと押さえている。

3. 総合型国民祝典劇に現れた「ファウスト」礼讃：ケーニツヒ

解放戦争の四人の英雄を最も集中的に活用した祝典劇のひとつに、恐らくケーニツヒ (Eberhard König: 1871-1949) の『シュタイン』(1907) が挙げられよう。この作品は題名のとおりシュタインを顕彰した作品であるが、祝典劇には珍しく195ページという極めて長大な戯曲となっている。そのため登場人物も実に100名を越えるが、人物数が増える傾向は、後期国民祝典劇が示したひとつの特徴であるともいえる。『シュタイン』は1806年のナポレオンに対するプロイセンのイエナとアウエルシュタットでの全面的敗北から1813年3月の対フランス決起までを描く「本格歴史劇」であり(ライプチヒ会戦は当然描かれない)、祝典劇と一口に形容しにくい側面を持つ(実際その規模から、祝祭の場で上演されたという記録はない²⁹⁾)。更に軍事国民祝典劇

²⁹⁾ 近代の祝典劇は30～40ページ程度の規模が一般的である。祝典劇は通常記念劇典の一部として演奏会等と組み合わせられて上演される場合が多かったためであり、また、他の祝典で上演する際には内容を度々変更する必要に迫られたが、その場合も短編の方が好都合であった。

とも断じがたく、第三幕は、主たる登場人物は文化人であり——フーケー、シャミッソー、ブレンターノそしてクライストなど——彼らによりドイツ精神が文化的に賞揚される段となっている。

「ブレンターノ：（…）（本を高く差し上げ、強く）

さあ！ これも無意味なのか？

ゲーテは恥辱にまみれた我々に

彼のドイツ詩を与えてくれなかったのか？

苦悩の年1808年に、

ドイツの闇夜で一条の光が我々を照らしたのだ。

それが慰めではないのか？

ここには故国の力で

我々をまとめ上げる世界が息づいているのではないか？

（…）言ってくれ、

ここに永遠なるドイツがあるというのではないか？

このファウストの詩の中に

誇らしい記念碑が打ち立てられ、

それは我々を覆う闇夜から

天空に向かい金色に頂を伸ばすのだ。

ドイツの聖堂、ドイツの聖地。

それはあのコルシカ人の血塗られた名声と、

悲嘆にくれる我々を

取り巻くあらゆる屈辱が消えた後も、

高らかな勝利と共に残り続けるであろう。」³⁰

³⁰ Eberhard König: Stein (1806-1813). Vaterländisches Festspiel, Berlin 1907, S. 52.

ここでは、文化国民祝典劇ではしばしば扱われる『ファウスト』が、ブレンターノの口により賞揚されている。『ファウスト』は「国民記念碑的文学」として、一文学作品以上の価値を当時は多分に付与されていた。1867 年に出版界における「記念碑」を建てるべく刊行を開始した「レクラム百科文庫」の栄えある 1 番及び 2 番（この文庫は極めて単純なナンバリングシステムを採用しており、各文庫は刊行順に通し番号が打たれている。）は『ファウスト 第 I・II 部』であり、130 年以上に亙って刊行され続けている³¹。正にドイツ文学の記念碑的作品群に聳える最大のモニュメントが『ファウスト』なのであり、こうした例は他国の文学には余り見られるものではない。

I-7-8. 宮廷国民祝典劇における王妃ルイーゼ礼讃：バルツ

「宮廷国民祝典劇」の分野は、ドイツ帝国建国に伴い皇帝が以前の国王に較べその権威を飛躍的に高めたため、19 世紀後半には興隆を見せる。とりわけ 1888 年にヴィルヘルム II 世が即位すると、個人的崇拝を好む皇帝のためにほぼ毎年皇帝の誕生日には祝典劇が上演され、その内容もエスカレートし、あたかも国民祝典劇から人文主義宮廷祝典劇へと先祖返りしたかの如き様相を呈した。そうした状況の中、祝典劇の対象として新たに礼讃された王族が、ルイーゼ (Luise Auguste Wilhelmine Amarie: 1776-1810) である。彼女は弱小貴族の家系 (メックレンブルク-シュトレリッツ) で早くに母親を失うという幼少期を送った後、シンデレラのようにプロイセン王妃となる。しかし、直にプロイセンはフランス軍の侵略を受け、疎開の地からティルジットに赴きナポレオンとの交渉の場にさえ立つという働きを見せながらも、肺炎がもとで早世した。こうした事実により、彼女は生前の国民的人気もさることながら、死後は伝説的カリスマ性まで備えるに至ったのである。初代皇帝

³¹ 拙論「レクラム文庫の特徴と理念」(『言語センター広報』第 5 号, 小樽商科大学, 平成 9 年, 35-49 頁), 38-40 頁参照。

ヴィルヘルム I 世の生母でもある彼女は、女性特有の神秘性とも相俟って、ベルリンでは王族の内、今尚フリードリヒ大王に次ぐ人気を保っている³²。当然の如く、ルイーゼも祝典劇にしばしば登場してきた。先の『シュタイン』もプロイセン軍敗戦の報を受け、ベルリンから避難せざるを得なくなりながら冷静さを失わず、祖国の復興を健気に待ち望むルイーゼの場面で幕を開ける。また、ゲーテの『エピメニデス』にもルイーゼその人は登場しないものの、「希望」のアレゴリーを造形するにあたり詩人は王妃のイメージを利用したことが知られている。第三幕第三場において「希望」は自らをこう表現する。

「そうです、私と誓い合った者は、
あらゆる幸福を知るのです。
なぜなら私は今のとおおり、いつまでも変わらないからです。
絶望にこの身を委ねることなど決してありません。
痛みを和らげ、至上の幸福を私は完成するのです。
女の姿はしていても、私は男の如く勇敢です。
人生そのものは私によってのみ生気を与えられ、
いや、それを私は墓所を越えて育むことさえできるのです。
それどころか、もし彼等が灰となった私を掻き集めても、
尚私の名を口にせずにはおれないのです。(…)」³³

この「希望」の性格付けについて、ゲーテはベルリン国民劇場監督イフランクに送った舞台計画の中でこう述べている。

³² Vgl. Boockmann, Hartmut: Die Briefe der Königin Luise. In: Königin Luise von Preußen. Briefe und Aufzeichnungen 1786-1810 (hrsg. v. Malve Gräfin Rothkirch), München 1985, S. VII-XV.

³³ Goethe, Johann Wolfgang: Werke. Hamburger Ausgabe (HA), München 1998, Bd. 5, S. 387.

「嘆き悲しむ妹達のもとに『希望』が武装して現れる。彼女はミネルバを連想させる。役者の姿や立ち振る舞いを王妃陛下に似せてよいものかどうか、役者に青い盾を持たせ星の縁取りの中に同じく星で印した王妃のイニシャルを入れてよいものかどうか、私には判断しかねる。この点については詳しい規定をご教示願いたい。(…)」³⁴

戦いと平和と知恵の神ミネルバ（アテネ）のイメージ（これはゲルマニアのイメージにも直結しよう）を「希望」にかぶせ、ひいてはルイーゼのイメージにもだぶらせるというゲーテの計画は、悲運の王妃が有した男性にも劣らぬ政治的行動力に対する世の印象が、この時代にはまだ鮮烈に痕跡を残していたことを物語るものだろう。だが実際のルイーゼは九人の子を持つ家庭的な母であり、プロイセンの処遇を巡るナポレオンとの会談も、皇帝がよく見せた気まぐれから実現したとする解釈が一般的である（事実、会談は実質的な効果を上げなかった）³⁵。また、会う者には威圧感すら与えるほどの彼女の美貌と優雅な物腰は、当時から有名であった³⁶。後世には、ゲーテが賞賛した凛々しさよりも、こうした慈悲深さと優美さが彼女にまつわる主なイメージへと変化していく。

このルイーゼに捧げて、女流祝典劇作家バルツ（Johanna Baltz: 1849-1918）が20世紀直前に発表した祝典劇『王妃ルイーゼ』（„Die Königin Luise“: 1898）は、女性を主人公にしたことにより、祝典劇の礼讃的性格を宗教性にまで高めた作品として、また近代祝典劇の記念碑的性格を極度に洗練した作

³⁴ Ebd., S. 702.

³⁵ Vgl. Mander, Gertrud: Königin Luise (Preußische Köpfe 1), Berlin 1981, S. 97.

³⁶ 当時多くの民衆が、王妃を一目見ようとドイツ各地から彼女の滞在地へと集まったが、その中のある学生は、王妃の姿を以下のように友人に書き送っている。「彼女の姿には、何かかぐわしさが漂っていて、それはとても薄い服<ルイーゼは宮廷では型破りなことに、ギリシア風の薄いローブを好んで着用した>のせいで非常に際立っていた。ああ、美しい人だ、王妃は。——彼女がああ麗しいまなざしで、あらゆる人の心を捕えてしまう様子を、君も一度目の当たりにしたらいいのだが。」(Ebd., S. 55.)

品として特筆に価する。この劇は厳密な意味で祝典「劇」の範疇からやや外れ、作品の過半はヘロルド³⁷の詠じる詩によって構成されている。作品は序幕と第Ⅰ部及び第Ⅱ部から成り、序幕と結末部にはボルツィア（プロイセン王国のアレゴリー）が登場するものの、他の祝典劇の如くこの女神が礼讃の対象とはならず、彼女はルイーゼを紹介するだけの進行役で、ヘロルドと大差ない役回りを任されているに過ぎない。ヘロルドが語る本編は、1972年（作品中に記載された „19. Juni 1791“ は誤り）の神聖ローマ皇帝フランツⅡ世戴冠式から始まり、王妃と農民達の触れ合いを描いた後、1807年のナポレオンとの会談、疎開先メメルでのささやかなクリスマス、そしてルイーゼの死後にもたらされた解放戦争勝利を謳い上げ、最後にボルツィアがこれらの歴史をルイーゼ讃美へと総括する。ここでのルイーゼは、全編を通じてその女性的美德が強調され、それは第Ⅱ部第四場でのナポレオンとの会見の場面でも変わることはない。むしろ、「邪悪な皇帝」との対比により、彼女の優雅さ、女性らしさはバルツ一流の女性的筆致で一層の輝きを放つ。

「(…) 私には無理！ 彼女の心は荒々しく悶え叫んだ。
でもやらなければ！ 犠牲になるのは慣れている！
やるわ！ なぜなら、ああ、そうする他ないのだから！
それはティルジットでの事だった。思い上がった篡奪者が、
血みどろの戦場での勝者が、
度量の狭い凱旋将軍が、
不実な目付きに悪意を湛え、邪険に粗野に、
この地で気高い女性の前に立っていた。
天使の如く清らかで、

³⁷ ヘロルドに関しては、拙論「ゲーテ以降の祝典劇——レヴェツォウとブレンターノ——」（『小樽商科大学人文研究』第118輯，平成21年，129-142頁），138頁註7参照。

あらゆる美德を併せ持つ女性であり王妃である彼女の前に！
 おお、何という光景か！」³⁸

第六場ではブリューチャーやグナイゼナウが登場し、「ラインの守り」が響く中にドイツ解放の歓喜を高らかに伝えるが、その他の場面は農民との草刈りや質素な部屋での家族パーティーといった牧歌的、小市民的なものであり、軍事国民祝典劇とは全く趣きを異にする。しかし、第七場でのポルツシアのまとめの賛辞において、バルツはホーフマンと類似した歴史観——ドイツの正義と栄光の総決算としてのセダン会戦——を明らかにする。

「(…) 彼女は勝利者に花輪を授けることもなかった。
 だが、彼女の名は天高く響き渡ったのだ。
 そして彼女の頭上には、
 セダンの朝焼けが輝くのだ！
 計り知れぬ彼女の苦しみ、
 野蛮な敵の嘲りを、
 決して忘れはしなかった。
 ヴィルヘルム、偉大なる彼女の子は。(…)」³⁹

ルイーゼの急逝は、当時苦難の底にあった国家への「殉死」であると国民には広く捉えられ、この時点からフランスには「ルイーゼの仇」という役割が新たに加わったのである(国王自身もその意を強く抱き、その後14年間再婚はしていない)。1815年7月のプロイセン・イギリス連合軍に対するパリ降伏の際、白旗を見たブリューチャーが「これですいにルイーゼの仇が討て

³⁸ Jahanna Baltz: Die Königin Luise. Vaterländische Dichtung mit lebenden Bildern, Mühlhausen o.J. (1898), S. 28.

³⁹ Ebd., S. 38.

た！」⁴⁰と叫んだ話は余りにも象徴的である。『三戦士』では、セダン会戦により解放戦争以来の国民の苦悩が払拭されるが、その図式をプロイセン宮廷に当てはめた一面を『王妃ルイーゼ』は有しているのである。いやそれどころか、バルツは作品末尾でルイーゼに「殉教者」以上の地位を与える。

「そしてドイツの皇帝玉座におわすは、
唯一その座にふさわしき、
皇帝冠を戴いたヴィルヘルム！
ツォーレルンの鷲よ、太陽へと舞い上がれ！
気高き女性よ、
あなたが我々のために天上でかけた願いは成就した！
かつてのようにドイツの土は、
あなたの庇護の中にある。
若き日の最後の皇帝戴冠式を、
思い起こすことはおありかな？
あなたは我々に皇帝を与えてくれた。
かくしてその輪は、互いに繋がり合ったのだ！（…）」⁴¹

最後の神聖ローマ皇帝フランツ II 世の戴冠式に臨席し（式後の祝典舞踏会は、彼女と後のオーストリア宰相メッテルニヒのダンスで幕を開けた）、ナポレオンの侵略により神聖ローマ帝国が 1806 年に消滅した後の最初のドイツ皇帝ヴィルヘルム I 世を生んだルイーゼは、皇帝から皇帝への橋渡しを務めたと解釈され、正統ドイツの継続を可能ならしめた唯一の人物として礼讃されるのである。この作品理念は、ヘロルドの詠じる詩のみならず、舞台そのものの情景からも視覚的に観客へと訴えられる。

⁴⁰ Mander: Königin Luise, a.a.O., S. 141.

⁴¹ Baltz: Die Königin Luise, a.a.O., S. 39.

この作品の視覚的効果で最も独特な点は、各章の末尾に周到な「活人画」 („Lebende Bilder“) が用意されている点である。即ち、それぞれの章で描写された劇の内容は、「実際の人間」により舞台上に「静止場面」となって今一度再現されるという手法である（ヘロルドの詠唱の間は幕が閉じている）。19世紀末の祝典劇では、後に取り上げる二編のバルバロッサ劇など、静止場면을幕間に挟む作品は稀ではなくなるが、バルツほどその際の舞台構成に詳細な指示を与えた作家は珍しい⁴²。「活人画」の中では役者が動いたり台詞を言ったりすることはなく、舞台上には文字通り「記念碑的場面」が何度も繰り広げられる。そして、閉幕直前の活人画が作品理念の全てを極めて明確に提示するのである。

「前場と同様の舞台装飾。舞台全体は月桂樹と茂みに覆われる。壇最上部には戴冠式用に正装した皇帝ヴィルヘルムⅡ世。下の壇上部には兵士達。下部左右には薔薇と月桂樹の葉からなる花輪を抱いた精霊達。舞台前面右にゲルマニア。左にボルツシア。中央にヘロルド。皇帝の上部には壮麗なる天上。その右には皇帝ヴィルヘルムⅠ世。左にフリードリヒⅢ世〈ヴィルヘルムⅡ世の兄。第二代ドイツ皇帝〉。天高く浮かぶ雲の中に百合の枝⁴³を持った天使達に囲まれ、腕を広げ祝福する王妃ルイーゼ。国歌。」⁴⁴

先の『三戦士』における家族の小市民的な集合場面は19世紀ドイツ国民の変

⁴² 例えば、デヴリエントの『赤髭皇帝』での活人画は、『カロルスフェルト(Schnorr von Karolsfeld: 19世紀後半にミュンヘンで活躍した宮廷画家)の「国の平和を築くルドルフ・フォン・ハプスブルク」(ミュンヘン王宮の壁画。戦災にて消失)を模した活人画』といったおおまかな指示に留まっている。(Otto Devrient: Kaiser Rothbart, Leipzig 1889, S. 8.)

⁴³ (白)百合はキリスト教社会において純潔無垢のシンボルとされ、聖母マリアと共に(特に受胎告知の場面において)しばしば描かれた。ひいてはマリアの庇護をも象徴する花とされた。

⁴⁴ Baltz: Die Königin Luise, a.a.O., S. 40.

遷の姿を暗示していたが、ここでの舞台光景は19世紀プロイセン王家の記念写真であると共に、ドイツ帝国の系譜を映像化したもので、その頂点には「国母」ルイーゼが帝国の守護聖人として君臨するという構図になるのである。

バルツはルイーゼに捧げて他にも数編の祝典劇を書いており、特に没後百周年にあたる1910年には、『ルイーゼ薨去』（„Als Luise starb“）など三編の祝典劇を発表した。そしてそれらの作品は、通常の宮廷国民祝典劇が持つ紋切り型の君主礼讃とは異なり、王妃の子煩悩ぶりを讃えたり（『子供好きのルイーゼ』[„Luise als Kinderfreundin“] [1910]）、彼女の生涯を矢車草が語る童話仕立てにしてみたり（『矢車草』[„Die Kornblumen“] [1912]）、壮麗な葬式を作品の中心に据えてみたり（„Als Luise starb“ [1910]／ルイーゼの神格化には、実際「早世」という要素が不可欠である）と、様々な手法で王妃礼讃を試みている。こうしたバルツの祝典劇は大衆の人気も高く、彼女は都合百編以上の祝典劇を創作した「祝典劇専門作家」として一世を風靡する。特に『王妃ルイーゼ』は大評判を取り、作品が公刊された際に併せて収録された各ジャーナリズムの批評によると、その上演回数はドイツ全土で百回を越え、ドルトムントの公演では2千人収容の劇場が六晩続けて満員札止めになったという（バルツ作品全体の公演回数は五百を優に超える）。また、ゲーテも気に掛けたとおり、皇族の公的な肖像使用については、勅令により事前に内閣の特別許可を取らなければならない決まりだったが、この作品に関してのみ例外扱いとされ、許可を必要とはしなかった（この特例処置は、結局本作品のみならず、バルツの全作品に適用される結果となる）。それどころか内閣は『王妃ルイーゼ』に必要な衣装や舞台装置を「王立劇場管理局」から上演責任者に無償で貸し出しさえしたのである。こうしたバルツ作品に対する政府の高い評価により、創設されたばかりの「女性勲章」（勲章の正式な名称は不明）が皇后アウグスタ・ヴィクトリアから彼女に授与されたこともある⁴⁵。バルツの作品群を評して、ドイツ作家連盟の機関誌である『国際文学報』（„Internationale Litteraturberichte“）は以下の如く述べている。

「愛国的祝典劇は普通、祝祭事の折にその短い生涯を送り幕を閉じる^{かげろう}蜉蝣であると考えられている。一方、ヨハンナ・バルツの作品は永続的な価値を有し、それらを新聞各紙が『ドイツ国民の国家的財産』と名付けたのも誤りとはいえない。」⁴⁶

また、『ヴェーゼル新聞』は『王妃ルイーゼ』を通して、ドイツとフランスの政府の相違を極めて「愛国的」にこう分析する。

「(…) 彼女《＝バルツ》は君主が国民と共にどのように暮らし、彼等と如何に深く結び付いているかを描く。ここでのこの情景《＝国王が見守る収穫祭の場面》は、正しくドイツ的美徳や献身と、南欧的悪意や粗暴性との対比を特徴付けている。一方は国王と国民がひとつの家族だが、他方には革命や暴力支配や王の処刑や独裁政治が存在する。——一方には簡素で高貴な美徳があり、他方は虚飾と退廃なのだ。」⁴⁷

バルツ作品が「宮廷国民祝典劇」の典型である理由もまた、この文章は解説しているわけだが、彼女の祝典劇が如何に趣向を凝らそうとも、如何に細やかな情景を作品に取り込もうとも、君主を讃美するという作品理念は他の宮廷国民祝典劇と何ら異なるわけではない。そして百年以上の歳月を経た今日、彼女の全ての祝典劇は他の祝典劇同様完全に忘れ去られている。必然的に彼女の文名も無数の無名作家と同じく、文学史上の主たる流れの中ではほぼ跡形もなく消滅したに等しい⁴⁸。結局彼女の祝典劇も、時代の趨勢に漂う

⁴⁵ Vgl. Baltz: Die Königin Luise, a.a.O., S. 3f. und S. 41-43.

⁴⁶ Ebd., S. 43.

⁴⁷ Ebd., S. 46.

⁴⁸ ヨハンナ・バルツの名は、現行のほぼ全ての文学辞典・人名録に記載されていないことはおろか、その名が文献類に現れることは非常に稀である。筆者の知る限りにおいていえば、没年までを含めてバルツの解説に紙面を割いた辞典類は、共にコッシュの著作である『ドイツ演劇事典』及び『ドイツ文学事典』の二件の

「蜉蝣」に他ならなかったことは、論を待つまでもあるまい。

みである（近年、ドイツ語版ウィキペディアに彼女の項が立てられた）。（Vgl. Kosch: Deutsches Theater - Lexikon, 1. Bd., S. 72./Kosch: Deutsches Literatur-Lexikon, 1. Bd., S. 252.）因みに、戦前にはナチスの御用文学史家バルテルス（Adolf Bartels: 1862-1945）が、その大著『ドイツ文学史』の中で、バルツを世紀転換期ドイツのめぼしい四人の女流作家に加えている。（Bartels, Adolf: Geschichte der Deutschen Literatur, 3. Bd, Leipzig 1928, S. 249.）しかし、バルテルスの女流作家に対する評価はやや偏向しており、ラスカー＝シューラー（Else Lasker-Schüler: 1849-1945）に対して『倒錯している』と評したり、女流作家が後の小劇場である「ユーバープレットル」に作品を書くことを「恥」としたりする点からみても、彼のバルツに対する評価には留保を付けなければならない。（Vgl. ebd., S. 839.）

Das Gedeihen des deutschen Nationalfestspiels (2)

Masafumi SUZUKI

In M. Jähns' „Ein Preußisches Festspiel“, das „das Gold von Rhein“-Motiv in den deutschen Festspielen zum erstenmal einführt, wurde noch dazu eine interessante literarische Methode des Festspiels benutzt. Das ist die Methode, in der die von den Soldaten der Generationen aus verschiedenen Zeiten verherrlichten Glorien des Vaterlandes in die Verherrlichung des jetzigen deutschen Reichs oder Kaisers intensiviert. Und das typische Beispiel von dieser Methode ist F. Hofmanns „Drei Kämpfer“ von 1872. In diesem Festspiel treten drei Soldaten—Großvater aus der Zeit des Befreiungskriegs, Vater aus der 40/50er Zeit und sein Sohn, der jetzt ins Feld des Deutsch-Französischen Krieges gezogen ist—auf. Sie bilden eine Familie, in der sie mit ihren Frauen verschiedene Seite der Kriege—Freude, Kummer, Angst, Stolz usw. aus sowohl der weiblichen als auch der männlichen Sicht-, die Preußen erlebt hatte, beschreiben. Und diese allerei Gefühle gegen den Krieg eskalieren dann mit der Rückkehr des Sohnes auf einmal im großen Jubel des Sieges. „Drei Kämpfer“ ist also auch darin erwähnenswert, dass es das Festspiel zum Bereich des Familiendramas erweiterte.

Ende des 19. Jh. kamen die Festspiele, die den Sieg bei der Sedan-Schlacht besonders verherrlichten, ans Licht. Darin treten 5 Generäle; Stein, Gneisenau, Scharnhorst, Blücher und Moltke (nur Moltke ist der General des Deutsch—Französischen Krieges; alle anderen sind Generäle des Befreiungskrieges), als beliebte Personen des Festspiels häufig auf.

Und vor allem sammelte Blücher durch seinen humoristischen Charakter Popularität, die zu G. Hauptmanns „Festspiel in deutschen Reimen“ führte.

Neben Blücher gibt es eine andere sehr beliebte Person in den deutschen Nationalfestspielen um die Jahrhundertwende. Luise von Preußen. Diese unter einem schlechten Stern geborene Königin betrachtete man als Landesmutter und behandelte sie oft im Festspiel. Mit solchen Festspielen hatte Johanna Baltz großen Erfolg. In einer Reihe von ihren Luise-Festspielen— „Königin Luise“ (1898), „Luise als Kinderfreundin“ (1910), „Als Luise starb“ (1910) usw.—wurde das Wesen von Luise bis zur Religiösität gehoben, ihr Tod (1810) wurde so ausgelegt, dass sie dem Staat in den Tod nachfolgte, und Frankreich sowie Napoleon wurden deshalb als ihr Rachefeind beschrieben. In diesen Werken wurde die „Legitimität“ des Deutschen Reichs seit dem Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation betont, indem Luise zwischen dem letzten Kaiser des Heiligen Römischen Reichs, Franz II., bei dessen Krönungfeierlichkeiten sie anwesend war, und dem ersten Kaiser des Deutschen Reichs, Wilhelm I., dessen Mutter sie war, eine Brücke schlägt. Dieses Mittel der Luise-Festspiele, die ununterbrochene Tradition des Reichs hervorzuheben, hat auch Zusammenhang mit „Ein Preußisches Festspiel“ und „Drei Kämpfer“.