

ドイツ国民祝典劇の繁栄

鈴木将史

序. 19世紀国民祝典劇の成立背景

ドイツ国民祝典劇にとり、19世紀はその本格的な幕開けと呼べる世紀であった。ただ、1800年代に量産された祝典劇の内、1813年から1870年までに書かれたものは宮廷祝典劇の影を色濃く引きずり（大部分が王族の結婚式典用に執筆された）、政治的色彩の強い「民主主義的国家祝典劇」¹と呼び得る作品は僅かしか見当たらない。また、作品数自体についても1813-70年と1871-1900年を比較すると、後者の時期に発表された作品数が前者を圧倒している²。特に象徴的であるのが、19世紀の前半と後半にそれぞれ戦われた国家の命運を決する決戦——ライプチヒ会戦とセダン会戦——に対する同時代の扱いである。ライプチヒ会戦に呼応した祝典劇は、ゲーテ、ブレンターノを含めて数作に過ぎないのに対して、セダン会戦を記念した祝典劇は70作を

¹ ニッパーダイは、記念碑について、宮廷を礼讃する「宮廷記念碑」と、国家及び国民の礼讃を目的とする「民主主義的国家記念碑」というジャンルを設けた。記念碑と共通する性格を有する祝典劇にも同様のジャンル分けは可能である。(vgl. Nipperdey, Thomas: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert. In: Historische Zeitschrift. Bd. 206 (1968), S. 529-585, hier S. 533f/546f.)

² この種の文献所蔵数では、恐らくドイツ本国で最も充実しているであろうベルリン州立図書館の蔵書中、1813-70年発行の祝典劇は72編に留まるが、1871-1900年発行のものは実に451編に上る(2010年1月現在)。また、前者の祝典劇には、文化的内容を扱ったものや、当時の文学潮流の影響を受け、ロマン主義的内容のものが目につく。(フライターク:『ドイツ精神』[„Deutsche Geister“: 1845]/ヨハネス・グレガー:『愛の試練』[„Der Liebe Proben“: 1842]など)

を超える³。こうした状況は、勿論当時の政治状況及び国民意識に起因するものである。ナポレオンの支配からようやく解放されたドイツといえども、絶対君主制における小領邦に分割された状態は以前のままであり、むしろヴィーン会議以降、封建体制は一時更に固定化の兆しさえ見せる。そうした中で萌芽した民主主義運動も、二月革命の失敗に見るように、ドイツ全体を包括する国民意識のうねりまでには成長することができなかつたわけである。従って先進的な作家達が生み出した国民祝典劇も、当時の社会は十分に吸収・評価するだけの土壌に欠けていたといわなければならない。ドイツ解放以降も、帝国誕生まではこのような社会的背景のもと、毎年、あつて一編程度の極めて宮廷色の強い祝典劇が上演されたに過ぎない。ブレンターノの『ライン川に、ライン川に！』（„Am Rhein, am Rhein!“: 1813）はこの状況にあつて、確かに「機会物」の小品として後世の文学的評価はごく低いものの、反面当時の祝典劇には珍しい同時代の情勢に敏感に反応した政治性と記念碑的舞台効果の導入、そして何よりも「川」というモチーフの使用により、1813年にして既に1800年代後半の祝典劇スタイルを先取りした作品であるといえるのではないだろうか（ただ、ここでの「先取り」には、祝典劇がどうしても拭い切れない政治的な迎合精神も含まれている）⁴。

一見妙な感じを与えるかも知れないが、王族の婚姻や誕生日などといった以前から予定されている慶事を扱う祝典劇とは異なり、解放戦争やドイツ統一といった政治的祝事を慶賀するそれは、出来事が起きた年よりも後年に数多く創作される傾向が強い。これはシラーやゲーテほどの才能を持つならいざ知らず、吉報がもたらされた同年中に劇を仕上げ上演するには、厳しい時間的制約があつたためであろう（特にライプチヒ会戦は10月後半であつた）。従つて、そうした出来事に対しては、四半世紀後、半世紀後或いは100周年

³ 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, hier S. 59.

⁴ 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，133-138頁参照。）

を迎える年に、改めて満を持した祝典劇ブームが到来するというのが常である。セダン会戦については、25年後の1895年に初めて10本以上の祝典劇が創作されたが、ライプチヒ会戦が国を挙げて祝典劇により再祝賀されるのは、ハウプトマンも関わることになる一世紀後の1913年まで待たねばならなかった。そして1920年までドイツ帝国が存続していたならば、セダン会戦50周年記念祝典劇が大量に現れていたであろうことは想像に難くない。

1. 国民祝典劇におけるシラー崇拜：ヴィルデンブルーフ『ヴァイマル賛歌』

政治的の共通認識がまだ社会的に成熟し得なかった19世紀中盤においても、文化的の共通項は存在し、1859年はその存在を示す記念すべき年となった。即ち、シラー生誕100周年記念祭がドイツ各地で催され、ケルン、ボン、ダンツィヒ、ミュンヘンなどで次々とシラーを顕彰する祝典劇が上演されたのである。そのためこの年だけは、祝典劇が5作以上現れ、ドイツ統一以前の他の年に比べ突出した「祝典劇の当たり年」となっている。一方、その10年前の1849年は勿論ゲーテ生誕100周年にあたるにも拘らず、その際ゲーテを記念する祝典劇が創作された形跡が見当たらず、このことに対して、いささか奇異に感じるのは筆者だけではあるまい。この事実は、ゲーテ、シラーに関する当時の国民認識の相違を如実に物語っているが、その具体的な例として、ここでは時代は若干下るものの、ひとつの祝典劇に注目したい。その劇とはヴィルデンブルーフ (Ernst von Wildenbruch: 1845-1909) が1906年のヴァイマル宮廷国民劇場新築落成記念式典用書き下ろした『ヴァイマル賛歌』 („Das Hoheslied von Weimar“: 1908) である。この作品は4部からなるオムニバス形式の劇であるが、その第1部は、ザクセン-ヴァイマル-アイゼナッハ公妃アンナ・アマーリア (1739-1807)⁵ がゲーテ、ヘルダー、ヴィーラ

⁵ アンナ・アマーリアは、夫エルンスト・アウグストII世の死後、17年間に亘って

ントを引き連れ(ノ), ヴァイマル新劇場を訪れるという筋立てになっている。劇場の舞台には段がしつらえられ、アイスキュロス、カーリ・ダーサ、シェークスピア、カルデロン、コルネイユ、モリエール、セルバンテスなど古今東西の文豪達がそれぞれに座を占めている。そして最上段にはひとりシラーが立っているのである。彼は人形のように立ち尽くし、アマーリアの問い掛けにも応じない。そこでゲーテが歩み出て呼び掛けると、シラーは目覚め段を歩み降り始める。

「アンナ・アマーリア :

(シラーが降り始めたその時)

降りてきたわ!

ヘルダー :

近づいてきた!

ヴィーラント :

詩人の言葉が聞こえたのだ!

(…)

ゲーテ :

君に開かれたる腕に来たれ!

(…)

そして動き始めた戯曲の館の頂となり冠となるのだ!」⁶

この言葉にシラーはようやく完全に目覚め、アンナの前に跪く。公妃はゲーテとシラーに挟まれ舞台前に進み、『歓喜に寄す』の合唱が高らかに鳴り響く中、幕が閉じるというあらましである。ここで描かれるシラーは明らかに「文

摂政を務め、ヴィーラント(息子カール・アウグストの教育係)やヘルダー、ゲーテ及びシラーを相次いでヴァイマルに招聘するなどヴァイマル古典主義育成にあたって最大のパトロンとなった。

⁶ Wildenbruch, Ernst von: Das Hoheslied von Weimar, Berlin 1908, S. 22.

豪中の文豪」,「ヴァイマル文化の至宝」としてゲーテの上に置かれた存在である。殿堂内に陳列され生気を既に失った文豪達はさておき、シラーに生命が吹き込まれ演劇界に君臨してこそ、ヴァイマル劇場は劇場たり得るのだという含意からは、国民劇場に最もふさわしい詩人はゲーテならぬシラーなりという認識が明確に伝わってこよう。現代では、国民的詩人として常にゲーテに準じ称せられるシラーだが、ナポレオンからの解放以降急速に政治意識を高めたドイツ市民階級にあって、そしてそうした意識が交通手段やジャーナリズムの発達により瞬く間に全国へと広がり統一的な国家意識（共産主義思想もそのような国家意識のひとつと見なすことができよう）を形成し始めたドイツ社会にあって、作品に濃厚な政治性を盛り込んだシラーが、政治的問題に対しては常に一步身を引いた立場で創作し続けたゲーテより、国民間でははるかに高い人気を博していたわけである⁷。後に取り上げるが、1912年に発表された祝典劇『やり抜こう!』（„Durch!“）では人物達の勇気を鼓舞するドイツ解放思想の先人としてシラーが随所に互って礼讃されており、それどころか若者達はシラー風のいでたちで舞台上に登場する⁸。

⁷ 1832年にゲーテが亡くなった際、当時の有力文学誌「文学雑誌」（„Litteraturblatt“）は何のコメントも載せなかった。その5年後にシュトゥットガルトで序幕されたドイツ初の民間人を対象とした記念碑はシラーを顕彰している。1859年のシラー生誕100周年祭は全ドイツで盛大に祝われたが、その10年前のゲーテ生誕100周年はほとんど無視された形となった。1885年にフランスの文豪ユゴーが国葬に賦された際に、これがもしゲーテならばどうであったろうかという議論がドイツでも湧き起こったが、時のキリスト教右派勢力の指導者であったヴィントホルスト（Ludwig Windthorst: 1812-1891）は、「ゲーテは異教徒であり、自らと自らの国民の安寧を気に掛けたことなどまるでなかった」と主張して、右派の意見を代弁した。ゲーテ、シラーの受容史を俯瞰すると、両者が共に安定した最高の評価を得たのは、ようやく第二次世界大戦を経た後のことであり、解放戦争時、二月革命からドイツ統一までの間、また第一次世界大戦前後、そして第三帝国時代といった、ドイツ全体が大きく揺れ動いた時期にはシラーが、それ以外の比較的平穏な時期にはゲーテが好まれるという傾向を示す。（Vgl. Leppmann, Wolfgang: Goethe und die Deutschen. Der Nachruhm eines Dichters im Wandel der Zeit und der Weltanschauungen, Berlin 1998. S. 61f.）

⁸ 「舞台後方に置かれた体操器具の横に若者達—（シラー風の髪型や服装。首と胸ははだけている）」／Heyer, Franz: Durch!, Berlin o. J. (1912), S. 19.

そして、ドイツ精神賞揚の文学的シンボルという領域に限って、19世紀転換期には、ゲーテはおろかシラーにさえ劣らぬ国民的人気を博していた詩人が、22歳という若さで解放戦争に倒れたケルナー（Theodor Körner: 1791-1813）であった。彼の生誕100周年にあたる1891年や、解放戦争100周年時には、彼を扱う祝典劇やオペラが複数上演され、ケルナーは「ドイツ文学のバイロン」として祝典劇が好んで取り上げる数少ない文人のひとりとなる。また彼が志願し謳い上げたリュッツォウ（Ludwig A. W. F. v. Lützow: 1782-1834）の義勇軍は、彼の他にもアイヒェンドルフや、後に「体操の父」（„Turnvater“）の異名を取りハウプトマン『祝典劇』（„Festspiel in deutschen Reimen“）にも登場する国土F.L. ヤーン（F. L. Jahn: 1778-1852）が志願入隊したことで有名だが、『リュッツォウの死霊の軍勢』或いは『リュッツォウの陣営』等の題のもとに様々な祝典劇で扱われる題材となっている。そうした劇のうちには、ケルナーの詩才をシラーと並ぶかまたはそれ以上と見なしたもののさえあったが⁹、ここでもゲーテではなくシラーと比較された点に、ケルナーとシラーの国民受容における類似性を見て取ることができよう¹⁰。以降ケルナーの文名は、その輝きを弱めたとはいえ、現代まで消えずにいるが、彼の影響は、むしろ「負の側面」に認めることができよう。自己犠牲による狂信的愛国心を謳った彼の文学は、死亡直後より学生組合にはバイブル的存在となり、特にその信奉者であったイエナ・ブルシェンシャフト会員ザント（Carl Ludwig Sand: 1795-1820）が、1819年に反動的作家と目されていたコッツェーを刺殺するというテロ事件を引き起こしたことは有名である¹¹。しかし

⁹ Vgl. Schultz, Karl: Theodor Körner im Drama und Festspiel. Inaugural-Dissertation, Rostock 1923.

¹⁰ ケルナー家とシラーは、実際に近い関係にあった。シラーは文学サロンとなっていたドレスデン・ロシュビッツにあるケルナーの父ゴットフリートの自宅を度々訪れており、特に1785年には、ケルナー邸滞在中に、ゴットフリートを囲む同土達との連帯を謳う頌歌として『歓喜に寄す』を書き上げたことが知られている。

¹¹ Vgl. Schulz, Gerhard: „Gegründet ist das Reich der Ewigkeit“—Zum Pathos

ケルナーは、20世紀においても愛国心の育成を政策的に図る東独で国家的詩人として祭り上げられ、生誕200周年となる1991年に向けて東独内ではケルナーの記念切手発行が企画されていた（この企画は実際同年に実現したが、それは連邦共和国発行のドイツ再統一記念切手の形をとるという、皮肉な巡り合わせとなった）¹²。東独のドイツ文学解説書として出された『解放戦争』では、ケルナーを国家的詩人の頂点に位置付け、「この若き詩人は、同時代人にとり、詩人と英雄が可能な限り融合した象徴となった」¹³としている。

2. 国民祝典劇の興隆

2-1. 国民祝典劇量産時代の到来：ホップフェン『冥界への入城』

解放戦争時にはまだ少なからぬ影響力を保持していた宮廷文化も、19世紀中盤には市民階級の成長と文化的発展により勢いを弱め、市民階級を中心とした国民の民族意識が高まり¹⁴、後半に入るドイツ統一時にこそ、国民祝典劇

von Wörtern. In: Nobert Bolz (hrsg.): Das Pathos der Deutschen, München 1996, S. 111-122, hier S. 119.

¹² Vgl. ebd., S. 117.

¹³ Befreiungskriege. Erläuterungen zur deutschen Literatur. 7. Auflage (hrsg. v. Kollektiv für Literaturgeschichte im Volkseigenen Verlag Volk und Wissen), Berlin 1976, S. 85.

¹⁴ この傾向はドイツのみならず全ヨーロッパに認められる。とりわけ演劇以上に宮廷と深く結び付いていた音楽の分野では、19世紀中盤に様々な地域で全ヨーロッパ共通の宮廷音楽から離脱した個別の民族音楽（多くは民族舞踊曲）を源とする音楽形式が整えられていった。そうした背景から、この時期にはヨハン・シュトラウスのヴィーナーヴァルツ（ヴィーナーヴァルツは19世紀転換期までベルリン宮廷内で演奏することが禁じられていた）、ショパンのマズルカやクラコヴィアック、リストのチャールダッシュ、オッフエンバックのカンカン、グリークのハリングそしてスメタナやドヴォルザークのポルカといった民族音楽を原型に、高度な芸術性を付与された音楽形式が、競うように生み出されたのである。これらの作曲家は従って（意識したかしないかは別にして）愛国心形成の一翼を担うことになったため、現在も存続する音楽での祝典劇的行事には、彼等の名や作品がとりわけ重要視されることになったと考えられる（ショパン・コンクール、ヴィーンフィル・ニューイヤーコンサート、プラハの春など）。ただ、これは19世紀後半になるが、「フェストシュピール」というと真っ先にその名を連想する

の成立条件がほぼ揃ったことになる。即ち、

1. 市民階級の台頭（取りも直さず貴族階級の衰退）、
2. 国民間における統一的な国家像の共有、
3. 祝典劇へと昇華し得る国民的英雄或いは事件、

の3点である。そして1871年を境に、国民祝典劇が量産されだす「祝典劇のインフレ時代」へとドイツは突入するのである。この時期から1913年までの約40年間で創作されたドイツ祝典劇は、全ドイツ祝典劇の約6割を占めている¹⁵。ただ、実際に雨後の筍の如く祝典劇が現れ始めるのは、先述したとおり統一から若干時間をおいた1870年代後半からということになるが、この場合、時間的理由もさることながら、勝利の歓喜に酔いしれる当時のドイツに、演劇に対する土壌が不足していたことも影響していよう。その様子を、ミュンヘン詩人グループに属していた作家ホップフェン（Hans Ritter von Hopfen: 1835-1904）が自らの祝典劇『冥界への入城』（„Der Einzug in die Unterwelt“: 1875）の序文で描いている。

「無論文芸などは、祝いの場では殊更輝かしいものでもなかった。文芸は、様々な記念門に可愛らしいボンボンじみた文句や、或いはまた、長持ちしそうな格言などを貼り付けたり、更には様々な壁飾りの中に大層な文を書き付けたり、劇場に対しては陳腐な序幕を捻り出したりしていたのである。」¹⁶

ワグナーの音楽は彼等の延長線上にはない。ワグナーの祝典歌劇は、ここで論じ得るほど単線的な構造ではないため、その考察は別の場に移すが、最低限いえることは、彼の創作態度は上述した作曲家達よりも、むしろ祝典劇作家達により近いものだったということである。

(Vgl. Schweikert, Uwe: Die lokale Oper wird Weltoper. Die Tanzszenen in Smetanas „Verkaufte Braut“. In: Programmheft der Komischen Oper Berlin. „Verkaufte Braut“. Berlin 2002, S. 22-25, hier S. 22.)

¹⁵ ベルリン州立図書館データベースによる。

¹⁶ Hans Ritter von Hopfen: Vorbemerkung zu: Der Einzug in die Unterwelt. Festspiel in einem Act. In: Oscar Blumenthal (hrsg.): Neue Monatshefte für Dichtkunst und Kritik. 2. Bd. (1875), S. 118.

ホップフェンの祝典劇は、ドイツ帝国誕生に最も早く呼応した作品のひとつであったが、フリードリヒ大王が生身の人間として登場したり、凱旋する兵士の行先を黄泉の国になぞらえたり、登場するアルザスの女の台詞にドイツを中傷するものがあつたため¹⁷ 検閲を通ることができず、結局上演はされていらない。従って序文の書かれた背景にはこうした状況に対する作者の恨みもあつたであろうし、ミュンヘン出身の彼がベルリン文壇をシニカルに眺めていた部分もあつたろう。更には1866年の普墺戦争祝勝パレードに続いて空前の祝勝気分を沸かしたベルリンが、祝典劇などといった穏やかな祝勝形式に高い関心を示さなかつたこともあながち誤りではあるまい（普墺戦争勝利を祝した祝典劇が創作された形跡はない）。だが、1870年代のドイツ演劇界が、極端な不振に喘いでいたこともまた確かである。

1832年にゲーテが亡くなると、既にドイツ演劇の黄金時代は翳りを見せ始めるが、二月革命の失敗により、文学には社会に対する「風刺」か「批判」、もしくは社会からの「逃避」が求められるようになり、極めて散文的な傾向を時代精神が帯びる中、ドラマ——特に悲劇——は発展する余地を失うのである。この情勢を当時の劇作家・文学史家のプルッツ（Robert Prutz: 1816-1872）は以下の如く断じている。

「戯曲は、その大部分が文学にそもそも許されているこの上なく造形的な創作である。ならば我々の時代のように、内部が散り散りばらばらに引き裂かれ、自分自身の意味を見出すべく、未だに悪戦苦闘している時代が、こうした戯曲作品という最高の造形物に纏まるなどということがあり得ようか。期待できようか。望めようか。（…）その本質全てが筋であり、その筋とは真に生き生きとした人物達に

¹⁷ 「(アルザスの女)：ドイツの祖国って何かしら?! / (歌う) / それは地図での話、/ 30のちっぽけな国々にちぎられて / 100本の勲章の帯で / ひとまとめに包まれているだけ / (…) / フランスが、この大国が / 文明の先頭を歩いている間に / ドイツはそうしてヨーロッパの憎まれ役 / 国々の笑いもの。」(Ebd., S. 120.)

よって形作られ達成されるような、そうした文学形式に臨む力と勇氣を、我々はどこから得たらいいのだろうか。」¹⁸

写実主義的な理念とも容易に相容れず、ましてや小説に較べてはるかに当局の検閲が厳しかった演劇上演というハードルを抱え苦境に陥った当時の戯曲¹⁹を唯一ヘッベルのみがモチーフの歴史化という手法で乗り切り、文壇の屋台骨を支えるが、彼が没した1863年以降は、正に「空白時代」ともいえる四半世紀をドイツ戯曲文壇は迎えるのである。この空白時代に真の終止符を打つのは、1880年代後半のハウプトマンを始めとした自然主義の到来まで待たねばならないが、祝典劇はひと足先に興隆期を迎え、新作の乏しかったこの時期の舞台に彩を添える役割を果たした。

しかし、当時の祝典劇が単なる「通俗文学」であったかという点、そうでは決してない。祝典劇こそヴィルヘルム時代が内包した文化的特徴の文学的発露であり、周囲の文学が急速に口語化していく中、バロック祝典劇を文体上の範に取り、アレゴリーを多用する祝典劇の手法は、19世紀後半の文学界に独自のジャンルを切り拓いたのである。そして、祝典劇を（特に依頼されて）執筆するというのが、文壇における作家の高いステータスを意味し、やがて、そうした「伝統芸能」を守るべく専門作家が登場するに伴って、『ドイツ祝典劇の広間』（„Deutsche Festspielhalle“: 1883-1918）といった祝典劇

¹⁸ Prutz, Robert: Neue Schriften. Zur deutschen Literatur- und Kulturgeschichte, 2. Bd., Halle 1854. S. 205. / プルッツは戯曲の栄える時代を、民衆生活の特定の精神方向が絶対的支配者まで完全に浸透していた快適と充足の時代（ギリシア時代、シェークスピア時代、ルイ14世時代、そしてヴァイマルでのゲーテ、シラー時代）とした。（ebd., S. 203-204.）

¹⁹ フォンターネも、1856年に自らのバラード『最後のヨーク人』 „Der letzte York“ の戯曲化を知人メルケル（Henriette von Merckel）から勧められた際に、「あれとか、これとかの老辺境伯を創作上脚色したり、第3幕第3場にちょっとした自由思想を出したりしてもいいかどうか、警察にお伺いを立てなければいけない時代」に戯曲化などは念頭に置かず、「つましい道」を選ぶと語っている。（Vgl. Fontanes Brief an Henriette von Merckel. 12. Dezember 1856. In: Th. F.: Briefe. 1. Bd. 1833-1860, München 1976, S. 546.）

専門のシリーズ刊行企画も現れる。従ってハイゼやフライターク或いは『ドイチェ・レントシャウ』の発行人であるローデンベルクなど、当代一流の作家達が祝典劇に手を染めたのも驚くには当たらず、その際の不文律として課せられた擬古的文章は、ハウプトマンの祝典劇においてさえ部分的に維持されている。ただ、この時期以降の祝典劇はそれ以前と異なり、しばしば民衆の話す口語・俗語もそのまま使用した。それにより、アレゴリーや貴族達の話す擬古文との間に生まれる落差からドラマ的緊張を高め、同時に民衆に与えられた勝利と平和の崇高性を印象付けようとしたのである²⁰。また、『冥界への入城』においても、アルザスの女が「故郷の定まらぬ哀れな娘」としてフランス語を用いるなど、言語的バリエーションを祝典劇的效果に生かそうとした意図が感じられる。

3. 近代ドイツ国民祝典劇における平和観

3-1. 勝利と平和の象徴：ローデンベルク『月桂樹と棕櫚』

1871年に上演された祝典劇は後年と比較して少数であるとは先述したが、そうした中で最も晴れやかな上演を経た作品は、ローデンベルク (Julius Rodenberg: 1831-1914) の二つの祝典劇『帰還』 („Die Heimkehr“ : 1871年6月17日、即ちプロイセン帰還兵のベルリン入りを祝する大祝勝式の翌日、ベルリン王立歌劇場ガラ公演にて初演)及び『ラインからエルベまで』 („Vom Rhein zur Elbe“ : 同年6月12日、ドレスデン王立劇場でザクセン王立陸軍の帰還を祝して初演)であろう。この2編は1冊の豪華本に纏められ、皇帝ヴィルヘルム I 世に捧げられた序章を追加し、『月桂樹と棕櫚』 („Lorbeer und Palme“) という題で翌年発行されたが、ここにはドイツ統一以降或いはヴィルヘルム時代の祝典劇が有した特徴の数々を認めることができる。序章

²⁰ デヴリエントの『赤髭皇帝』 („Kaiser Rothbart“ : 1889) や、ダーンの『モルトケ』 („Moltke“ : 1890) などでのこの手法が使われている。

の中心は勿論ヴィルヘルム I 世だが、その内容は以下の文章に代表される。

「ドイツ民族の『ジークフリート』よ！ 光明の如く陛下を栄光が包み、陛下と共に現実の帝国が、実に久しき夢であったドイツ帝国が現れ出でたのです。(…)この賑々しい歓迎式に、類なく素晴らしいこの日に、我々には何が残されているでしょう？ 心が突き動かされるままに、我々は陛下にこの『月桂樹と棕櫚』を、感謝の念と共にお渡しできるだけののです。」²¹

ドイツ統一は、革命のように民衆の原動力によって成し遂げられた偉業ではない。それは徹頭徹尾国家の思惑によって遂行された政治的行為である。従ってそこでの勝利は、国民が勝ち得た勝利ではなく、国民に贈られた勝利というべきである。そして勝利を与えられた国民は、祝典劇により為政者へ返礼する、という図式がこの序章には表れている。即ちこの祝典劇は、一見したところ旧来の宮廷祝典劇の域を出ないかにも思われるが(『ラインからエルベまで』の幕は「万歳、我々が皇帝万歳！」²²という合唱と共に閉じられる)、国民が自らを象徴する為政者に、国にもたらしたその恩恵に感謝して祝典劇を捧げるという意味において、臣下たる詩人が宮廷の繁栄を、ただ純粹にその存在故に祝賀する宮廷祝典劇とは異なった国民祝典劇の一形態と見なすことができよう。礼賛の対象となる人物が皇帝であることは結果的に変わりが無いが、それは多分に皇帝の個人的資質に対してではなく、国家の象徴、いわば記念碑的意味においてである。従って人文主義時代の祝典劇が、皇帝を全知全能の神にも等しい存在と崇め奉ったのに対し、19世紀では皇帝の個人的長所が讃えられることは殆んどない。

²¹ Julius Rodenberg: Lorbeer und Palme. Zwei Festspiele zur Erinnerung an die glorreiche Heimkehr unserer Truppen aus Frankreich im Sommer 1871, Berlin 1872, S. VI.

²² Ebd., S. 49.

そして実質的には当時の政治的権力を完全に掌握していた統一の最大の功労者であるビスマルク (Otto Eduard Leopold Graf von Bismarck: 1815-1898) については、時には皇帝の意向さえ無視したその強権振りに当時の(特に女性を中心とした)世論には反感も存在したため、統一時には一編の祝典劇も作られてはいない。在職中には彼を題材とした劇も複数制作されているが、そのほとんどが喜劇かシュヴァンク(滑稽劇)の類いである²³。内外のジャーナリズムで発表されたビスマルクを扱うカリカチュアの数、他の政治家・王族に較べ群を抜いており、「ビスマルク流」(„Bismärckerei“)と呼ばれるその政治的手法と共に、彼が内外の同時代人にとって、如何に毀誉褒貶相半ばした人物であったかを、またドイツを揶揄するに好適な人物であったかを物語っている²⁴。ビスマルクに対する国民的人気が沸騰するのは、宰相を辞した後に80歳の誕生日を迎えた1895年からのことである²⁵。この時期を境として、ドイツ各地ではビスマルクに対する記念碑の建設がハイデルベルクの「ビスマルク記念塔」を始めとして急激に増加し、その数は1914年までに500以上に上った²⁶。こうした典型的な後期国民記念碑の名称として耐えるほど、引退後のビスマルクはゲルマニアやヘルマンにも劣らぬドイツ統一の象徴的人物と目されたのである。彼を謳った祝典劇も、1895年には複数創作されているが、象徴的意味を元来多分に含んでいる王族は例外として、実在する人物が祝典劇の主題となる場合、当該人物が象徴性のみ純化され

²³ Vgl. Bismarck-Bibliographie. Quellen und Literatur zur Geschichte Bismarcks und seiner Zeit (hrsg. v. Karl Erich Born), Köln/Berlin 1966, S. 199.

²⁴ Vgl. Bismarck in der Karikatur des Auslands (Auswahl, Einleitung und Kommentar von Heinrich Dormeier), Berlin 1990.

²⁵ 政界を引退した後のビスマルクは、ハンブルク郊外に位置する故郷フリートリヒスルゥに余生を送っていたが、1895年の誕生日(4月1日)にはドイツ全土から多数の政治家・政府高官が祝賀に訪れ、450以上もの自治体が彼に名誉市民の称号を贈り、届けられた祝電は45万通に達した。手の込んだ誕生日祝いも大量に寄せられ、手芸品を中心としたそれらの主なものは、後にベルリンで展示会を催せたほどであったという。(Vgl. Bismarck-Preussen, Deutschland und Europa (Programm der Ausstellung des Deutschen Historischen Museums), Berlin 1990, S. 456-457.)

²⁶ Ebd., S. 472-474.

るまでには相応の時間を要することが、このビスマルクや先に挙げたシラーやケルナーの例が示しているといえよう。

更に、序章でも言及されているが、そもそも2編の祝典劇を合本として発行した際に、その本の表題を『月桂樹と棕櫚』とした点に注目したい。月桂樹は常に緑を失わないその姿から、不死不滅のシンボルとされ、葉がもたらす薬効とも相俟って、戦いの際流された血を浄化する作用を持つとされた。ひいては勝利のシンボルともなり、スポーツの勝者や秀でた詩人に「月桂冠」が与えられるのは周知の如くである²⁷。

『詩編』第92章第13行で「神に従う者は棕櫚の如く茂れり」と讃えられる棕櫚は、通常ナツメヤシ (Dattelpalme) を指すが、この木に対する神聖視は月桂樹より更に古く、エジプト時代から始まっていた。その葉は棺やミイラの上にししば置かれている。棕櫚は、20メートル以上の高さまでまっすぐ成長しながら逆風にも決して倒れないことから、強靱な生命力のシンボルとされ、建築物の柱頭のデザインにも応用された。ギリシア名 „Phoinix“ は不死鳥 „Phönix“ に通じるものとして、月桂樹同様不死不老、更には勝利及び平和のイメージも具備している。17世紀に結成されたドイツ語浄化団体「結実協会」が会の紋章を決めるにあたり、棕櫚の有用性（幹からは木乳、油、材木、樹皮、葉と枝からは団扇、果実、果汁、ござ、籠などの繊維を生産できる）に着目したことは既に述べた²⁸。月桂樹と棕櫚は従って、概ね類似した象

²⁷ スポーツの勝者に与えられる月桂冠と詩人に贈られるそれは若干意味を違えている。前者は純粹に勝利の象徴として与えられるわけだが、月桂樹には他方、言語能力、更には詩的インスピレーションを喚起する効能があると古代より信じられており、デルフィの神殿では、神託を下す巫女ピティアが神託台に上る際、月桂樹の葉を噛む慣わしがあった。（神託を行う巫女の憑依状態を、この月桂樹の薬効によるものと解釈した俗説も存在した。）桂冠詩人の月桂樹はこの意味合いと、詩的業績の不滅性に対する象徴である。（Vgl. Herder-Lexikon Symbole, Freiburg/Basel/Wien 1978, S. 103/Tripp, Edward: Reclams Lexikon der antiken Mythologie, Stuttgart 1991, S. 147.）

²⁸ Vgl. Biedermann, Hans: Knauers Lexikon der Symbole, München 1989, S. 320-321./拙論「ドイツ祝典劇の展開——バロック時代から啓蒙主義まで——」（『小樽商科大学人文研究』第113輯，平成19年，註5参照。

徴性を付与されているが、戦いに関して前者はあくまで勝利のみを象徴し、その後を訪れる平和のイメージまでは後者と異なり包括してはいないことに注意しなければならない。『帰還』においてもその別は守られ、平和のアレグリーは棕櫚の枝を持ち、以下の台詞を述べる。

「(…) (棕櫚の葉を胸に押し付け)
 おお平和よ！ 平和よ！ — 歌わせておくれ、
 この言葉を世界中に：
 皆の心にこの言葉を響かせるのだ。
 家から家へ、土地から土地へ！
 さすれば私は降りていこう：
 久しく分かれていたものを、
 私は元へと返すのだ！
 棕櫚の葉と共に、
 私は平和を、
 幸福をもたらすのだ！
 (彼女は棕櫚の葉を高く掲げる) (…)」²⁹

一方、帰還する兵士達は月桂樹を勝利のシンボルに見立てて、こう歌う。

「(…) 俺達の先頭で大胆不敵に馬を駆るひとりの勇士、俺達はあの
 方が若々しい勇気にめらめらと燃え上がり、その金髪が輝く周りに
 瑞々しい月桂樹が咲き誇るのを見たんだ。(…)」³⁰

即ち、ここでいう『月桂樹と棕櫚』とは、言い換えれば、近代国民祝典劇に

²⁹ Rodenberg: Lorbeer und Palme, a. a. O., S. 5.

³⁰ Ebd., S. 8.

とり最も重要な二概念である「勝利と平和」を意味するのである。そして『月桂樹と棕櫚』同様、ここでの「勝利と平和」は極めて近い関係にあり、現代のように両概念を別個に想定することなどできない。平和のアレグリーが下界の兵士達に平和（作品中では、残してきた家族との再会を意味する）をもたらしべく、凱旋車(!)に乗り込むと、見送る「平和の精」達が次のように合唱する。

「勝った！ 勝った！
 — 金色に星が輝く天空から大地へとお帰り！
 私達は花を、私達は作物を、
 私達は平和を、私達は幸せをもたらしましょう！
 (…)
 勝った！ 勝った！ そして久しく離れていた者達を、
 私達は歓呼しながら故郷へと送り返しましょう！」³¹

凱旋車に乗る平和のアレグリーが端的に示すとおり、平和は勝利の前提なくしてはありえず、ひいては戦わずして平和を達成することなど不可能なのである。平和を賛美する演劇としては、バロック時代のリストを嚆矢とするが³²、リストの所謂「平和劇」は、三十年戦争の荒廃によりもたらされた厭戦観に裏打ちされた平和礼讃であったのに対して、ローデンベルクの『帰還』は好戦観、否主戦観を土台とする平和礼讃に貫かれている。即ち、リストの平和は「解放」であり、「安寧」の象徴という静的なイメージを伴う一方、ローデンベルクのそれは栄光に包まれた勝利の証という動的なイメージを内包しているのである。

³¹ Ebd., S. 7.

³² 拙論「ドイツ祝典劇の展開 — バロック時代から啓蒙主義まで —」, 99-102 頁参照。



ニーダーヴァルト記念碑

こうした傾向は、祝典劇のみならず記念碑においても観察することができ、特に統一前に設計された「ヘルマン像」(完成は統一後)を見れば明らかである。この記念碑のヘルマンは右手に持った剣を高く振り上げ、「戦うドイツ」をあくまでも強調する³³。対して、統一後に設計・建設された「ニーダーヴァルト記念碑」は、達成なった平和を強調した構図となっているが、その基本理念は「ヘルマン像」の路線と懸け離れるものではない。記念碑中央に聳え立つゲルマニア像は、統一なったドイツ帝国の帝冠を右手に掲げながら、左手に持った剣は地面に向け「戦争の終結」を表現し、顔は自国を静かに見下ろしている。また台座の左右を飾る「戦争」(向かって左手)と「平和」(同右手)の像も、「戦争」は翼を閉じ剣を下ろしているのに対し、「平和」は翼を開き、体全体をこころもち前のめりにして今にも一步を踏み出そうとする姿で描かれる。

³³ 拙論「ドイツ近代国民記念碑について(その1)——「フリードリヒ大王記念像」から「ヘルマン記念像まで」——」(『小樽商科大学人文研究』第111輯、平成18年、58頁参照。

台座右のレリーフは出征時と帰還時の兵士を囲む家族という「ヴェリズモ」的な場面を描き、王侯や將軍達の群像も正面レリーフに刻まれてはいるが、「ヘルマン像」の躍動感に較べると、全体に静的なイメージに支配された「平和」を強調する仕上がりとなっているのが「ニーダーヴァルト記念碑」の特徴である³⁴。だが、ここでもゲルマニアが鎧を身に付けていることを見逃してはならない。彼女が掲げる帝冠は月桂樹で飾られてはいるが、武装して月桂樹を差し上げるその姿は、正にギリシア神話における闘いの女神「ニケ」やゲルマン神話の「ヴァルクューレ」を彷彿とさせるものである³⁵。

3-2. 「善きいくさ — 聖戦」：ハイゼ『平和』

平和については、『月桂樹と棕櫚』と並んで統一後真っ先に発表されたハイゼ (Paul Heyse: 1830-1914) の祝典劇が、その題名『平和』 („Der Friede“:

³⁴ この記念碑の台座下部には、ライン川も慣例に倣い老人の姿で描かれているが、彼は長年の「ラインの守り」にやや疲れ、今や国家守護の大役を若き娘モーゼルに委ねようとしている。これは同時に、アルザス・ロレーヌ地方を獲得したドイツの西方への領地拡大をも表現している。(Vgl. Bouffier, Freiherr H.: Das Nationaldenkmal auf dem Nierderwald, Wiesbaden 1883, S. 35-55.)

³⁵ 地域を擬人化した例のひとつであるゲルマニアは、その源をローマ時代に求めることができるが、18世紀までは人格を伴わぬ全くの装飾的アレゴリーとして描かれることが常であった。ここでゲルマニアは民族のシンボルではあるものの、「守護神」と呼べるまでの強大な権能は有さない。リストの『平和を望むドイツ』の「ドイツチュラント」も、そうしたゲルマニア像の影響を色濃く受け継ぎ、人格を有してはいるものの他民族に囚われの身となった我が身を嘆く哀れな存在として描かれている。ゲルマニアが盾と槍を持つ戦闘的な守護神へと変貌していくのは、19世紀に入りナポレオンの侵略によりドイツ国民意識が芽生え出してからのことである。その際、神聖ローマ帝国の復活を象徴する意味で、ゲルマニアの盾にはハプスブルク家の紋章である「双頭の鷲」が描かれる場合が多い。(Vgl. Gall, Lothar: Die Germania als Symbol nationaler Identität im 19. und 20. Jahrhundert, Göttingen 1993, S. 7ff.) ヴィルヘルム時代にはこの傾向が更に強まり、1908年には、同様のゲルマニア像が帝国100マルク紙幣(通称「青百」: „der blaue Hunderte“)の表面に印刷され、国民に戦いの女神としてのゲルマニアのイメージが広く浸透した。但し、ヴィルヘルム時代のゲルマニアが持つ盾には当然ながら、「単頭の鷲」がデザインされている。(Vgl. Stürmer, Michael: Das ruhelose Reich Deutschland 1866-1918 [Siedler Deutsche Geschichte], Berlin 1994, S. 96.)

1871) も示すとおり中心的なテーマとして取り扱っている。この作品は、直接には71年に新築されたミュンヘンの宮廷国民劇場の柿落としを祝って書かれたものであり、皇帝よりもバイエルン王を慶賀する内容となっているが、統一を祝する意味においてはベルリンの祝典劇と大差あるものではない。

この劇は一口にいえば、平和を待ち焦がれる民衆の許に「平和の女神」が「帰還」するという極めて単純な筋立てとなっているが、それだけに一層平和、そして戦争に対する概念がここでは明瞭化される。作品の前半では、戦争は愚かしい破壊行為であり、(ドイツの)国民は平和を愛する民衆である、という図式が殊更強調され、荒廃した土地について尋ねる子供に「おかみさん」はこう答える。

「こいつが戦争だよ、坊や、戦争ってもんは、聳え立ってたもんを地面に均しちまう。人間が汗水垂らして技を凝らして建てたもんを、のっしのっしと踏み潰しちまうのさ。」³⁶

更に彼女は、戦死した父を思い起こし、こう続ける。

「ああ坊や、生きてこそその花なのさ。死ぬのは浅ましいよ。たといあの人先々の名誉を確信して、そうした立派な望みの本懐を遂げたとしてもね。——あたしらにあの人はもういないんだ。あたしらは哀れなもんさ。そして我儘ってのは愛が持つこの世の権利なのさ。」³⁷

また、老人は自らの民を評して、以下のように述べる。

³⁶ Paul Heyse: Der Friede. Ein Festspiel für das Münchner Hof- und Nationaltheater, München 1871, S. 6

³⁷ Ebd., S. 7.

「(…) 確かに戦争はいい、役に立つ。主の御意志でもある。戦争は人間を敬虔で勇敢にするからの。じゃがなあ、あんた、わしらは穏やかな民なんじゃ。名誉や義務がそうしろという以上は、誰一人として一日だって長く戦争をやりたがる者はおらん。なぜなら戦争を望むのは憎しみだけだからじゃ。が、わしらは憎みはせん。復讐だけが戦争を望むのじゃ。が、わしらは仲違いをせん。」³⁸

他の者達——農民、職人、商人、学者、芸術家——がそれぞれ平和を賛美した後「慈悲深き尼僧」がこう締め括る。

「私達の一団は、武器を帯びる代わりに愛の十字架だけを背負いました。傷を冷やしながらも同情の刃がつけた己の傷が痛んだのです。そう、私達は最後まで、私達の名もなき厳しき務めを守ったのです。ですが今、私達は手を差し上げ、そして祈るのです。恵み給え、おお、恵み給え、神よ、あなたの平和の光を我らに。」³⁹

こうしてみると、『平和』は、なるほど絶対的な平和主義を謳っているのかとさえ思わせるが、直後に述べられる牧師の台詞に、この作品の戦争観が凝縮されている。

「(…) そして盗賊達に対して、我らが生活の最高の財産、つまり自由、名誉、正義そして祖国を守るため、正当なる自己防衛の拳に武装し善きいくさ〈傍点筆者〉を戦ったところで、——この血に染まった定めは胸を切り裂き、いつまでも涙を誘うのです。あの女達——誰が彼女らを慰めるのでしょうか？ 彼女らの涙は、倒れた者達を覆う

³⁸ Ebd., S. 9f.

³⁹ Ebd., S. 12.

土を湿らせたいのです。だが彼女らの死者は異国の地に眠っている。そして平和により初めて、哀れな彼女らには聖なる場所にて流した涙の慰めがもたらされるのです。(…)⁴⁰

そして後半に登場する槍を手にした平和の女神自らが、戦争と平和の関係をこう規定する。

「(…) しかし危機が迫るたびに果实をつけたこの槍〈平和の女神が祖国の守りのために大地に突き立てた槍にはやがて果实が実る〉は、お前達の精勤が英雄的行為へ変わるように、たちどころに武器へと変わるのだ。するとお前達は、お前達の只中にあっても槍を高く捧げ、この肩に新たに翼が生え、お前達を率いていくこの私を見ることだろう。なぜならお前達の戦争は、正しく唯平和のみを意味するのであり、唯この私を御旗にしてのみお前達は勝利するのであるから！」⁴¹

ここでの「平和の女神」は、結局のところ『帰還』の平和のアレゴリーとほぼ同じ特徴を持ち、当時の武装したゲルマニア像にも重複していることが理解されよう。即ち、『平和』での平和もあくまで戦いによって勝ち得なければならない「戦利品」なのであり、その戦いとは実に悲惨で忌むべきものではあるが、邪悪な敵が攻めてきた場合には、どうしても避けて通ることのできない「善きいくさ」——「聖戦」なのである。加えて普仏戦争は、ドイツ側の策略が見え隠れするものの、結果的にはフランス側からの宣戦布告を受けて勃発した戦争であるため、ドイツ国民にはこの戦争を「防衛戦」とする見方が浸透していた⁴²。戦争の悲惨さを『平和』はとりわけ強調するが、結果的

⁴⁰ Ebd., S. 12

⁴¹ Ebd., S. 21

⁴² 普仏戦争は、1870年7月13日に皇帝ヴィルヘルム I 世が滞在していたエムスカ

にそれは「大いなる試練」として、勝利がもたらす平和の栄光を一層際立たせる手段に使われるに過ぎない。

3-3. 戦争が持つ「負の側面」と「敗者的存在」の描写

これと類似した意味で戦争の負の部分をクリックアップする手法も、実は祝典劇で好んで取り入れられた手法であった。既に紹介した『冥界への入城』での、頑ななアルザスの女もこの例に属するが、『月桂樹と棕櫚』の第二作『ラインからエルベまで』にも、そうした手法の典型として戦争未亡人が登場する。彼女とその息子は、戦勝祝いに沸き返る村祭りを前にして以下の会話を交わす。

「子供：

(おずおずと)

ご覧よ、母さん！ 可愛い花冠をつけたあそこの子を！

未亡人：

あんな子を見ると心が切り刻まれるようだ！ 行くのよ、行くの！

あの子は父親を持っているけれど、—— お前にはもう父さんはいないんだから！」⁴³

らベルリンに向けて打たれた所謂「エムス電報」(„Emser Depesche“)が契機となって起きた戦争である。電報の内容は、ホーエンツォーレルン家の傍系にあたるレオポルトのスペイン王即位計画の断念を皇帝自らが正式に認めて欲しいというフランス側の要求を、皇帝が丁重に断ったというものが(事前にレオポルトは即位しない旨を表明していた)、ベルリンのビスマルクは電報の表現を誇張し、皇帝は憤然として以降フランス大使に謁見を禁じたと世間に発表した。政権基盤の揺らいでいたフランス側(ナポレオン三世)は、この『国家的侮辱』に対して宣戦布告を余儀なくされたのである。対フランス外交でイニシアチブを取ろうとしていたビスマルクは、この電報の発表により戦争危機が高まることは察知していたが、戦争を誘発しようとしたかどうかは定かではない。皇帝は勿論戦争を望んではおらず、宰相の思惑が皇帝を利用した形になっている。先述したビスマルクに対する一部国民の反感は、この点にも起因する。(Vgl. Deutsche Geschichte im Überblick [hrsg. v. Peter Rassow], Stuttgart 1973, S. 518-523.)

⁴³ Rodenberg: Lorbeer und Palme, a. a. O., S. 44.

また、葡萄農家の娘が戦争を目の当たりにした惨状を報告する場面は、『平和』を更に上回る⁴⁴。これら戦争の生む悲劇はしかし、最終的には勝利の凱歌と英雄的犠牲の名のもとに糊塗されてしまい、戦争に対し両作品共否定的イメージは残していない（先の未亡人は、牧師に亡き夫の英雄的行為を賞賛され気を取り直し、葡萄農家の娘には恋人が戻ってくる）。ただ、これはあくまで「勝者の戦争観」であることに注意しなくてはならない。そして『ラインからエルベまで』と『平和』には、共に「敗者的存在」も登場するのである。

『ラインからエルベまで』の第一幕は、祝典劇の常套ともなった川のアレゴリーで構成されるが、冒頭で「ラインの守り」の歌と共に登場したライン川に向かって、娘のモーゼルとザールが戦況を報告する。そこへもう一人、娘（支流）でありながら今はフランスの川となっているイルが現れ、ラインがかつての家族を歓迎すると、イルはストラスブルクの陥落とその戦いの様子を、苦悩の面持ちで以下のように物語る。

「イル：

まるで無価値な物を壊すように私の街を破壊し、大砲で瓦礫の山にしてしまったのは我が家門の仲間ではありませんか？ 兄弟ではありませんか？ お行きなさい。そしてストラスブルクの壁を御覧なさい。それにストラスブルクの通りも御覧なさい。——そこで夫に先立たれた女達が泣き、みなし児達が悲しむ様子を御覧なさい。そしてこうお言いなさい：こうしたのはドイツ人なのだ、と。

⁴⁴ 「私は戦場を見て参りました。——昼間にあれほど血みどろの熱い戦いが繰り広げられたというのに、そこは静かで色褪せておりました。——そして私は息を呑み、恐怖に引きつった足取りで、死者達の苦しみに満ちた王国を歩き回ってきたのです。幸福なあなた方、あなた方は何も知らないのです！ 疑いがあなた方の胸を引き裂くこともなく、助けを叫びながら助けることのできない者への憧憬が、心を引き裂くこともない。恐ろしい氷のような闇にあなた方が祈っても、闇からは霜の下りる音がするばかり。——そんな夜にあなた方の心痛を鎮めてくれる声など何もありません。」(Ebd., S. 35.)

ライン：

[喜びで有頂天となり]

何？ 何と言った？ ストラスブルクが再び我が物と？ ストラスブルク——わしがかつて所持した最もいとおしい街。わしの手から奪われ、じゃが決して忘れはしなかった！（…）わしはこの心の痛みを、200年間抱いてきたんじゃ。胸の内を深くえぐるこの痛みを。——おお、もう一度言っておくれ。——ストラスブルクが再び我が物になったと。」⁴⁵

ラインはこの後、ようやく本来の我が家に帰った身を喜べとイルに諭すが、イルの苦悩は晴れず、灰燼に帰したストラスブルク大聖堂の上にドイツ国旗がはためく「崇高」（„hehr“）な光景を語る。それについてラインは、「久しく失われていたものが、再び帰ってきた」と評し、イル川の悲哀には頓着せず、舞台全体は歓喜のフィナーレへとなだれ込む。また、『平和』においても、占領されたフランス側の街であるストラスブルクとメッツが、打ちひしがれた女性の姿で登場する。その際ドイツに縁の深いストラスブルクは帰郷の喜びも半ば見せるものの、メッツは周囲の慰めや説得にも全く馴染む様子はない。

「親戚？ 故郷？ あなた達は私の不幸を嘲っているの？

ああ、あなた達の血の一滴でも

私達の血管に流れ込むことがあれば、

ほろ苦く長い流れの血の中で干からび、

私達の涙で洗い流されてしまうでしょう。

私達は寄る辺もなく

あなた達の手の中にある獲物です。

⁴⁵ Ebd., S. 20.

私達を根絶やしにするがいい。
 奴隷にして、略奪して、罵るがいい。
 でも、偽りの兄弟めいた声色で
 私達の心を誘うのはお止めなさい！
 この心は私達のもの。
 人の意のままにはならず、決して屈服はしません。
 そして、脈を打つごとに
 私達の復讐の時が到来するまでの
 時間を数えているのです！」⁴⁶

それに答えて「長老」は、メッツの奢り高ぶりこそメッツ自身をおとしめた元凶であると論し、こう締め括る。

「じゃが、わしらを証するのは
 広い世間じゃ。つまり
 より強い者の権限ばかりじゃなく、
 より強大な権限そのものが
 あんた達をわしらの手に委ねたんじゃ。
 だからこそ、あんた方は
 わしらの仲間でい続けるんじゃ！」⁴⁷

ここでの「より強大な権限」とは、「より強い者の権限」即ち「相対的な正義」に対する「絶対的な正義」であり、その擬人化が『帰還』における「平和」のアレゴリーを天上から下界に遣わす全能の女神「正義」といえる。大いなる正義の前では、敗者を殊更入念に説得する必要はなく、敗者もただ口

⁴⁶ Heyse: Der Friede, a. a. O., S. 16.

⁴⁷ Ebd., S. 18.

をつぐむしかない。しかし先に触れたように、ここでの敗者は「敗者的存在」なのであって、敗戦の当事者——フランス軍ではない。これは解放戦争時にもいえることだが、それまでのドイツ国民祝典劇は、「敗者の象徴」（守護神、代表的都市など）を登場させることはあっても、敗者そのものを舞台上に出すことは慣例的に避けてきた。コッツェブーは、ロシア遠征からのナポレオン軍撤退を祝う祝典劇『川の神ニーメンとさらにもう一人』で、ナポレオンのパロディとして「もう一人」なる人物を登場させたが⁴⁸、これが表現としてぎりぎりの線であろう⁴⁹。ドイツにも縁のあるフランスの諸地域を登場させ、それらを暖かく迎えることにより、戦争を決した正義の絶対性と、後の寛容性に富んだ平和を、『平和』も『ラインからエルベまで』も前面に押し出すのである。その際、『エピメニデスの裁き』でガリアやルテーツィアが見せた醜態（悔恨、気の動転、安易な改心）を避けるべく、「敗者的存在」は頑なな態度を崩さないが、用が済めば舞台から声もなく姿を消す。つまり「忘れ去られる」ことにより、劇の祝典劇的效果の大勢には影響を与えない。祝典劇において敗者は忘却されるに如くはないことを、また、常に強調される平和はあくまで「勝者に訪れる平和」であることを、この両作品は実証しているのである（ただ、先に『ラインからエルベまで』から引用したイルとラインのやり取りは、ラインが余りに手前勝手な印象を与え、会話自体が噛み合っていない。イルの主張は露骨に無視されており、ここは祝典劇的にも些か失敗した箇所であると断じざるを得ない。）

⁴⁸ 拙論「ゲーテ以降の祝典劇——レヴェツォウとブレンターノ——」、136頁参照。

⁴⁹ ブレンターノも、『ヴィクトリア』を創作から4年後（1817）にようやく発刊した際、序文で『政治的状況により、特別の配慮が必要であった。敵はそのため、ただ敵という名になった。』と、当時の厳格な検閲について触れている。（Cremens Brentano: Werke, 4. Bd. München 1963, S. 899.）

4. 新たな祝典劇用小道具 — 「ラインの黄金」

更に『ラインからエルベまで』には、もうひとつ、ドイツ国民祝典劇にとり重要なアイテムが登場する。即ち「ラインの黄金」である。ドイツ国民文学の象徴ともいえる『ニーベルンゲンの歌』においてジークフリートが所持し、彼を殺したハーゲンがライン川に沈めたとされる宝が、ストラスブルク陥落 — ドイツ統一 — の報を受けたラインの呼び掛けによって、再びその姿を現すのである。

「(…) そのように事が生じ、そのような成り行きとなった。

かくしてわしの宝にとりついていた呪縛は解かれたのじゃ！

(川の流れに向かい呪文を唱えるように。 — 次に続く合唱の前奏が始まる。)

久しく流るる我が波の下、出でよ、出でよ、

ジークフリートの赤き黄金よ。

我が闇に隠せし無垢なるラインの黄金は、

今や若き日の輝きの内に煌かん。

出でよ、出でよ、汝らがかくも長く請い求めたるものよ。

汝らに幸あれ、幸いなる者共よ。

汝らは目の当たりにせん！

汝らは掲げん、汝らは解き放たん、

ドイツ統一なるニーベルンゲンの宝を！

(彼が語る間、ライン川からドイツ各州の紋章に囲まれ『[・]ド[・]イ[・]ツ[・]皇[・]帝[・]冠』が浮かび上がる。)]⁵⁰

オリジナルでは現れぬままに終わった宝は、ここではゲルマン民族の悲願が

⁵⁰ Rodenberg: Lorbeer und Palme, a. a. O., S. 22.

成就した際に姿を現すものと解釈される。すなわち、ドイツ統一こそその宝であり、その実体的象徴が「ドイツ皇帝冠」であり、その出現は実際的にはライン西岸占領により達成されるのである。事実、ライン西岸地方は肥沃な耕地と産業地域を抱え、またメッツなど戦略上の拠点もあり、「宝」と呼ぶにふさわしい重要な地域である。従ってライン西岸地方の占領は、ドイツにとり精神・物質両面に渡る枢要な軍事目的であった。そこで「ラインの黄金」奪回という極めて簡潔な図式が『ラインからエルベまで』には表れているわけだが、『ニーベルングの歌』自体はもとより、凄惨な悲劇の最中でだまし討ちのように弱点をつかれ、敢え無い最後を遂げる勇士ジークフリートが祝典劇には好まれなかったのに対し、「ラインの黄金」は原作とは切り離された形で祝典劇の重要な小道具として扱われるのである。そして、ジークフリート伝説中の存在である「ラインの黄金」が、「ドイツ皇帝冠」に実体化する点にも注目したい。ここでのドイツ皇帝冠は当然のごとく「神聖ローマ皇帝冠」を指すのだが(事実作品の表紙には同冠が描かれている)、それは新制ドイツ帝国の皇帝冠も必然的に暗示しており、その起源を神話世界まで遡ろうとする作者の意図が明らかになっている。すなわち、成立したての「第二帝国」たるドイツ帝国並びにその皇帝の正統性を主張する役割が以降の祝典劇には付け加えられることとなるのである。(この点については、稿を改め、バルバラロッサ伝説を扱う後の祝典劇を採り上げながら更に考察を進めたい。)

同様に1871年に書かれたイエーンズ(Maximilian Jähns: 1837-1900)の祝典劇『プロイセン祝典劇』(„Ein Preußisches Festspiel“) ⁵¹も類似した素材を扱っている。この劇は、ブランデンブルク選帝侯時代、フリードリヒ大王時代、それに解放戦争時代の兵士達が、現代(ヴィルヘルム時代)の兵士からプロイセン軍の華々しい戦勝譚を聞くという、この上なく単純且つ図式

⁵¹ 本論で参照した文献は1896年刊行の第3版であるが、その序文によると『プロイセン祝典劇』は1871年の軍隊の帰還に合わせて執筆され、各地で上演を重ねたが、3版は初版のヴィルヘルムI世賛美をII世賛美に改めたとある。(Max Jähns: Ein Preußisches Festspiel, Berlin 1896, S. 2.)

的な構成を有するが、その結末部で現代の兵士は普仏戦争を以下のように物語る。

「(…) ナポレオンは捕えられた。
稲妻に打たれ奴の玉座は崩れ去った。
するとメズーサの眼差しを持つ新たな敵が現れた。
共和国だ。
— 君達はヒューデルの伝説を知っているだろう。
そいつの首を次々に落としても、
一人の英雄が心臓を一突きするまで、
首は血と毒の中から生えてくる。
— 同じように俺達も闘った。
つまり至る所で蛇の頭がもたげ出てきて、
剣で切り落とされはするが、
またぞろむくむくと大勢生えてきやがるんだ。
— ところが我らが英雄であるあの王は、
竜の倒し方を心得ていなすった。
恐るべき敵の心臓、つまりパリ、
そいつが王的的だった。
王はその硬い^{わざもの}業物で、
厚い鱗に覆われた帯を満身の力で貫いたんだ。
剣が心臓まで届くや、歓呼が天まで轟いた。
力強く穢れなく響き渡ったんだ。
汝よドイツ皇帝とならん。
敵なる竜は倒れた。
そしてドイツの帝冠をその英雄は戴いた！
[ファンファーレ]
竜は宝を守っていた。

それは奪われたドイツの財宝、
 忘れもしないロー・トリンゲンとエルザスだ。
 お前達を敵はどれほど我が物としていただろう！
 今や英雄は血みどろの闘いの末、
 お前達を見事再び故郷へと帰したのだ。
 — 彼はお前達をもう離しはしない！
 剣が命じるのだ。
 『さあ行け！ この地でドイツは
 永遠に保護者の許へと委ねられた。
 ホーエンツォーレルンの栄光に！』⁵²

この作品ほど、ドイツの対フランス感情を露骨に表現した作品も珍しいが、ヴィルヘルム I 世を竜退治の勇者（すなわちジークフリート）に、そしてフランスを竜、パリをその心臓に喩え、竜がドイツの宝——ロートリンゲンとアルザス——を秘匿するという極めて一般受けする構図と、ナポレオンも名指しされる直接的な表現により、軍隊や学校において度々上演される人気作となった。こうした民族の大願が成就した末に、その報酬として宝がもたらされるという考えは、祝典劇に限ったものではないが、以降特にドイツ祝典劇ではこの思想に基づいて、「ラインの黄金」、或いはもうひとつの雛形である「バルバロッサ伝説」が盛んに取り上げられていく。

『月桂樹と棕櫚』は、祝典劇で多用される様々な要素を組み込んだドイツ統一以降の祝典劇の典型というにふさわしいオーソドックスな作品だが、最後に第2部の題名『ラインからエルベまで』に関しても触れておきたい。ライン川とエルベ川は、ドイツ東西の二大文化地域を潤した代表的河川であるばかりではなく、この二大河川に挟まれた地域が、古来よりドイツ固有の領土、即ち「国体」とされた（ただ、これは文化的概念からのイメージで、実際の

⁵² Ebd., S. 10f.

ドイツ東端はオーデル川流域とする場合が多い)。もともと、エルベ川はライン川ほどの精神性を担ってはいないため、劇の題名となることも稀である。対して „von ~ zu ~“ という標語は当時から盛んに用いられ、わけても「岸壁から海洋まで」 „Vom Fels zum Meer“ という文句は有名である。この標語は観光案内書の題としても好まれたが、もともとバルト海に接した領地を持つフリードリヒ大王下のホーエンツォーレルン家が、ドイツ南部の高原地域であるフランケン地方まで領土を拡大した行為も表現した。また、同標語を題とした風土画報も 19 世紀末には発行され⁵³、この言葉は人口に広く膾炙した。1915 年には、ヴィルヘルム II 世の誕生日を祝して同名の祝典劇（作者未詳）が書かれている⁵⁴。

⁵³ Vom Fels zum Meer. Spemann's illustrierte Zeitschrift für das deutsche Haus, Berlin 1881-1917.

⁵⁴ この作品は、ゲルマニアを始めとしてドイツの 11 地方のアレゴリーが登場し、次々と皇帝に祝賀の辞を述べるという、ヴィルヘルム時代の皇帝誕生日に度々上演された祝典劇の典型といえる。(Vgl. Vom Fels zum Meer! Festspiel zum Geburtstage Sr. Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm II., Münster 1915.)

Das Gedeihen des deutschen Nationalfestspiels

Masafumi SUZUKI

Im 19. Jahrhundert gelten 1813 und 1871 als die wichtigsten Jahre des deutschen Patriotismus; die Jahre der Völkerschlacht bei Leipzig und der Schlacht von Sedan. Aber die Nationalfestspiele, die diesen Patriotismus am markantesten darstellten, wurden in der letzten Hälfte des 19. Jh. viel mehr verfasst. Das kommt davon, dass am Anfang und in der Mitte des 19. Jh. der feste Feudalismus in den deutschen Kleinstaaten nach wie vor stark blieb und deshalb das echte patriotische Gefühl im deutschen Volk noch nicht keimte. In dieser Lage könnte man Schiller als besonderes Wesen für den damaligen deutschen Patriotismus betrachten. In „Das Hoheslied von Weimar“ (1906) von Wildenbruch tritt er, die anderen Dichter (Goethe, Wieland, Herder) anführend, als der größte Dramatiker auf. Auch Theodor Körner verherrlichte man begeistert besonders am Ende des 19. Jh. als „Byron der deutschen Literatur“

In der letzten Hälfte des 19. Jh. kamen die Voraussetzungen für die Entstehung des Nationalfestspiels zustande. Nämlich: 1. Das Erscheinen der Bürgerschaft. 2. Das einheitliche Bild der Nation unter dem Volk. 3. Grosse Personen oder Ereignisse, die im Festspiel zu verherrlichen sind. Unter diesen Voraussetzungen fingen die relativ unbekannteren Dramatiker an, die Nationalfestspiele in Massen zu verfassen. Nach dem Tod von Goethe (1832), genauer gesagt nach dem von Hebbel (1863) geriet das deutsche Drama beinahe in totalen Zusammenbruch, woraus richtig zu entkommen man bis zum Auftreten Hauptmanns warten musste. Die

damals massenhaft geschriebenen Festspiele füllten also in einem Sinne teilweise die Lücke des Stammbaums in den deutschen Dramen aus.

Unter diesen modernen Festspielen könnte man Rodenbergs „Lorbeer und Palme“ (1872) als ein Typisches anführen. Obwohl das Werk, das aus zwei kurzen Festspielen besteht, dem damaligen Kaiser Wilhelm II. gewidmet wird, wird der Kaiser nicht als absoluter Monarch wie in den Hoffestspielen, sondern als Symbol der Nation erfasst und verherrlicht. Deshalb könnte man das Werk als eine Art Nationalfestspiel auslegen. Nach diesem Werk wurden „Lorbeer“ sowie „Palme“ als wichtige Requisiten mit der Bedeutung „Sieg“ und „Friede“ in den Nationalfestspielen oft benutzt. Und es ist ein besonderes Merkmal vom Nationalfestspiel, auf den Begriff „Friede“ Wert zu legen. Aber der Friede in den damaligen Festspielen war durch den „heiligen Krieg“ zu erringen, also ganz anders als der Friede des heutigen Pazifismus. „Der Friede“ (1871) von Paul Heyse handelt von eben solch einem Begriff. In „Lorbeer und Palme“ wird auch die Niederlage, worum es sich bei den Hoffestspielen nie handelte, behandelt. Der Besiegte, vage als Frankreich angedeutet, kann aber am Ende des Werks nicht umhin, vor der absoluten Gerechtigkeit des Siegers im stillen zu fliehen, also vergessen zu werden, und den richtigen Frieden erwirbt nur der Sieger.