

ゲーテ以降の祝典劇

— レヴェツォウとブレンターノ —

鈴木将史

舞台効果としての宮廷祝典劇的手法：

レヴェツォウ『エピメニデスの裁き』

ゲーテ『エピメニデスの目覚め』は、連合軍による最初のパリ入城1周年を記念する祝典劇として1815年3月30日に初演されたが¹、解放戦争の正式な終結となる二度目のパリ入城を寿いだ劇は、その続編だった。しかし、作者はゲーテではない。ベルリン芸術アカデミー考古学教授のレヴェツォウ (Jacob Andreas Conrad Levezow: 1770-1835) である。彼は、『エピメニデスの目覚め』ベルリン初演の様子をワイマールにいたゲーテに詳しく報告したり、初版本の序文を執筆したりと、作品を受け入れるベルリン側の「担当者」となった人物だが、他ならぬそのレヴェツォウに、改めて（そして非常に慌しく）祝典劇執筆が依頼されたのである。1815年7月16日に、国王を始めとする全ベルリン宮廷人の前で初演された彼の一幕祝典劇『エピメニデスの裁き』 („Des Epimenides Urtheil“) は、ゲーテ作品と配役がほぼ同じであるばかりか、軍勢と「策略」のデーモン達の合唱（ゲーテ作品における第一幕第4、5、6場）も若干の修正を加えて丸ごと使用するという、ゲーテ作品を明らかに過ぎるほど下地にした作品である。「盗作」という概念が現代ほど発達していなかった当時において、このような著作は何ら誇るにあたらなかったであろう。レヴェツォウは、その序文で「偉大なる詩人ゲーテ」を範に取ったことを明言し、「新たに作曲し、その曲を苦勞して稽古する際に必ず直面する困難を避けるために」 („um der nicht zu hebenden Schwierigkeit neuer musikalischer Kompositionen und ihrem mühsamen Einstudiren aus

dem Wege zu gehen,“)²、安んじて詩人が照らし出してくれた道を歩むことが我が身の務めと考えたと述べている。更にレヴェツォウは、同年1月下旬には『エピメニデス』ヴァイマル初演の準備に余念のないゲーテに完成直後の『裁き』を送り「お墨付き」を貰い³、一方ゲーテもその『裁き』を更に友人のクネーベルに送ったが、クネーベルはさすがにこの作品を「危険な企て」 („Gefährliche Unternehmen“)⁴ と評している。

『エピメニデスの裁き』は、デーモンが退散し牢につながれた後の平和な世を、エピメニデスと美德達が謳歌する場面から始まる。しかしその後、岩の牢から逃げ出した「弾圧」率いるデーモン達とその軍勢が、世を再び混乱に陥れる(この点は明らかにエルバ島を脱出したナポレオンを示唆している)。エピメニデスが祈る中、正義の軍勢——「麗しき連合軍」 („La belle Alliance“ : プロイセン・イギリス連合軍)——がデーモン達を打ち破り、彼等を捕虜にして凱旋する。エピメニデスは、デーモン及び彼等に惑わされ与したガリア(フランスの守護神)とその娘ルテーチア(パリの守護神)を裁く役目をボルツィア(プロイセンの守護神)から任せられる。エピメニデスの裁きにより、デーモン達は地獄に落とされ、深い反省の念を見せたガリアとルテーチアは許される。

『裁き』は、デーモンを結果的に退治する点においてはゲーテの『エピメニデス』と大差はないが、デーモンが去った後の「自由」を『エピメニデス』は謳い上げるのに対して、『裁き』はデーモンとフランスに対する勝利を歓呼する(『裁き』では „Sieg“, „Triumph“ という単語が幾度も発せられる)。当然の如く、作品全体は軍事的色彩を強く帯びるのだが、とりわけ我々の眼を引く相違は、エピメニデスの性格そのものが大きく変化していることである。ゲーテのエピメニデスは、先述したとおり「受動者」或いは「傍観者」の域に留まっており、世界の荒廃を前にして自殺を仄めかすなど性格的な弱さも見せるが、レヴェツォウのエピメニデスは、その祈りによって連合軍の勝利を呼び込み、そのあかつきにはデーモンや守護神達に重々しく判決を下す裁判官として、ほぼ全知全能の神の如き地位にまで自らを高めるのである。(もっとも、『エピメニデス』結末で、エピメニデス自らが「だが今や、別な

る時代を見通すべく、わが眼^{まなこ}は燃え立つべし」[„Nun aber soll mein Blick entbrennen, /In fremde Zeiten anzuschauen.“]⁵と予言した予知能力は『裁き』でも発揮されず、彼はデーモン達の再蜂起も予測できない。）

„Epimenides:

Die ewig lange Zukunft mag Euch endlich lehren,
Daß noch besteht gerechter Götter weiser Rath!—
Verstoßen seyd Ihr in der tiefsten Hölle Flammen,
Zur ew'gen Reue Qual die Götter Euch verdammen.“⁶

(「エピメニデス〈デーモン達に向かい〉：永遠に続く未来から、ついにはお前達も悟るであろう。正しき神々の賢き教えが未だ尚滅びぬことを！ お前達は地の底深き地獄の業火に突き落とされ、未来永劫悔やみ苦悶するべく神々より罰せられるのだ。）」

ここでのエピメニデスは明らかに「能動者」であり「行為者」であり、「真の主人公」である。彼が神と直結した存在になるのと同様、他の登場人物達の寓意性も一面的なものとなり、表現も直接的な度合いを強める。要するに、一般観客には非常に理解しやすい簡明な表現が『裁き』では多用されるのである。中でも演劇的な効果はゲータ作品をはるかに凌ぐものがあり、デーモンが敗れ去ったことを知ったガリアとルテーチアが、二人でおろおろと気を揉む場面や、デーモン達を呑み込んだ地獄から炎が吹き出され、不気味な哄笑が轟く場面、或いはプロイセン兵と思しき負傷兵が、最初の敗戦を嘆き「美德」達に勇気付けられる場面などは、観客の感興を刺激するに充分であろう。また、作品のハイライトとなる軍隊の凱旋場面は以降の国民祝典劇で多用される場面であるが、『裁き』では殊更入念に描写される。連合軍(この凱旋は、第二次ナポレオン政権時のワーテルローの戦いからの帰還であるため、プロイセン及びイギリス軍)の軍勢が、ファンファーレと共に「ヘロルド」⁷に先導されて登場し、両軍の先頭をそれぞれの大将であるプリューチャーとウエ

リントン（彼等にはまだ台詞がない）が進む。彼等は幟によってその名が観客に告知される。その後をエピメニデスや「美德」達や守護神達や捕虜となったデーモン達が続ぎ、またファンファーレと共に、勝利の女神ヴィクトリアが現れ、しんがりを凱旋車に乗ったボルussiaとブリタニア（イギリスの守護神）が務める。そして一行は「門」を通り舞台中央へと進み、そこで恭しく待ち受けるガリアとルテーチアから「パリ市の鍵」を受け取るのである⁸。この状況を「トリオンフィ」（凱旋行進）⁹と呼ばずして何と呼ぼう。レヴェツォウの『裁き』は、こうして中世祝典劇の伝統を受け継ぎながら、19世紀国民祝典劇への橋渡しをした作品（後の祝典劇にしばしば登場する「人気キャラクター」となったブリューヒャーの起用、大規模な舞台装置など）として、作品そのものの文学的価値は『エピメニデス』に遠く及ばないものの、祝典劇の変遷史においては無視できない存在であるといえよう。ゲーテもこの作品の反響を気にかけていたふしが伺われる¹⁰。

一方、ゲーテの『エピメニデスの目覚め』は、興行的には不首尾に終わった。イフラントは、国家的行事である解放戦争勝利の祝典を劇で彩るにあたって、「国家の第一人者にこの晴れがましい出来事について書いてもらうこと」（„daß der erste Mann der Nation über diese hohe Begebenheit schreibt“）¹¹を希望した。しかし国民が戦争勝利の興奮に沸き立つ中、歓喜を増幅するべき祝典劇の作者本人が祝勝気分からは遠く隔たっており、シュタイガーが指摘する如く、「ゲーテが国家の代弁者として登場した正にこの時ほど、彼の生活と創作を孤独のベルトがきつく締め上げたことはなかった」（„Nie schloß der Gürtel der Einsamkeit sich enger um Goethes Leben und Schaffen als eben in dieser Stunde, in der er als Sprecher der Nation auftrat“）¹²のである。結果的に、主催者側、観客、そして作者にとって想定した成果を充分上げ得なかった『エピメニデスの目覚め』だが、こうした「国民的詩人」と「国を挙げての祝典を飾る劇」とのミスマッチは、文学の本質の一端を物語るものとして興味深い。同様の例は、百年後に創作されたハウプトマンの『ドイツ韻律による祝典劇』の際にも繰り返されることになる。

ドイツ祝典劇における代表的モチーフーライン川の登場：

ブレンターノ『ライン川に、ライン川に！』

『エピメニデスの目覚め』や『エピメニデスの裁き』が初期の国民祝典劇に属することは明らかだが、それよりも早く解放戦争勝利を受けて、ブレンターノ (Clemens Blentano: 1778-1842) が祝典劇を執筆していたことはほとんど知られていない。彼の祝典劇『ライン川に、ライン川に！』 („Am Rhein, am Rhein!“) は、上演の日の目を見ず、活字として読者の目に触れる機会も少なかった極めて目立たぬ作品である¹³。1813年はブレンターノにとっても特別な意味合いを持っている。愛国詩人として名高く、解放戦争に志願したケルナー (Theodor Körner: 1791-1813) が8月26日にシュヴェーリン北方ガーデブッシュで戦死すると、ブレンターノは、彼の死で空席となったブルク劇場専属詩人の地位を得ようと腐心する。その数日後には、祝典劇『空飛ぶ旗と燃え立つ火縄を持つヴィクトリアとその姉妹』 („Victoria und ihre Geschwister, mit fliegenden Fahnen und brennender Lunte“) の執筆に取り掛かり、1カ月ほどで完成させ、続いて『ライン川に』を「情熱の赴くままに、数時間で書き下ろした」 („auf Begehren in wenigen Stunden niedergeschrieben“) ¹⁴ という。依頼作であった『エピメニデス』とは、従って『ヴィクトリア』や『ライン川に』は全く異なり、いわば「下心」もあり、自発的に創作され劇場に持ち込まれた作品である。そして、そうした作品が往々にして陥る大衆への迎合主義を、両作品——特に『ヴィクトリア』——は露呈した。戦闘場面や兵士の合唱がふんだんに盛り込まれ、悪党や馬鹿者達が駄洒落を飛ばし合う愛国的娯楽作は、派手な演出にも拘らず¹⁵ 当時においてさして目を引くものではなかったのである。『ヴィクトリア』の上演を拒否したアン・デア・ヴィーン劇場監督パルフィー伯爵を、「借金を背負ったプレイボーイ」 („verschuldeter Roué“) ¹⁶ とか、『ライン川に』を提出したブルク劇場に対しては、「ライン川でのドイツの戦勝祝いとなる祝典劇を出したところだ。あの馬鹿どもがどうするかは神のみぞ知るだ」 („Ein Festspiel, die Siegsfeier

Deutschlands am Rhein, habe ich eingereicht; Gott weiß, was die Hunde tun“) ¹⁷ などとブレンターノはアルニムに綴った手紙で語り、自作に対する劇場側の不当な扱いを憤っているが、同じ手紙に現れる彼の並々ならぬ劇作への打算づくめの野心を勘案すると ¹⁸、これらの祝典劇が、劇場進出への妥協の産物であったことが容易に推察される（彼は劇場側の修正要求には進んで応じた）。唯一巡ってきた好機が、翌年の1814年2月18日にブルク劇場で行われた『ヴァレリア又は父親のわるだくみ』（„Valeria oder Vaterlist“）の初演であった。しかし、ゲーテ主催によるヴァイマル劇場上演用脚本コンテストの応募作である『ポンス・ドゥ・レオン』（„Ponce de Leon“: 1801: 落選）を大衆向けに改作したこの喜劇は、本来有していた芸術性を著しく損ない、批評界から手ひどい不興を買った挙句 ¹⁹、初演のみで上演打ち切りという惨憺たる結果を招くのである。この時点でブレンターノは演劇界から正式に手を引いたことになり、以降は数編の劇作に着手するものの、いずれも草稿のレベルに留まっている ²⁰。こうして不首尾に終わった彼の劇作群にあって『ライン川に』は小品であり、その存在は全く目立たない。

舞台の幕が上がるとライン川が眠っている。そこへ支流達（メイン川、ネッカー川、ラーン川）が集まり、ドイツ解放を告げる。「万歳、おお父なるラインよ、ドイツは自由の身となりました。そしてご覧あれ、あれに来るは麗しき精、ジーク川（ライン川の支流）にごぞいます。」（„Heil dir, o Vater Rhein, Deutschland ist frei! und sieh, da naht die schöne Nymphe dir, die Sieg!“） ²¹ 続いて同盟国の象徴であるテムズ川（イギリス）ネヴァ川（ロシア）メラル湖（スウェーデン：スウェーデンには有名な河川がないせいか、この国のみ湖がアレゴリーとして登場する）が現れ、それぞれの同盟の事情を説明する。更にドイツ軍の主力であったシュプレー川（プロイセン）とドナウ川（オーストリア）及びイザール川（バイエルン）も駆けつけ、戦勝の報告と折ごとの全員の唱和が繰り返される。「(全員)：ドイツの勝利の君主達にあまねく幸あれ、万歳！」（„[Alle]: Heil. Segen, allen deutschen Siegesfürsten!“） ²² 全員はラインに率いられ、レンゼの「皇帝玉座」（„Kaiserstuhl“）

へと移動する。川達は団結し、解放戦争の決戦を勝利する。ラインが、ラインワインを湛えた祝杯をゲルマニアに捧げると、ゲルマニアは杯を受け取り君主の王座へと上る。彼女が王座に現れると、建物は透明となり、4本の柱の側には各国（ドイツ・イギリス・ロシア・スウェーデン）の権力者の紋章をつけたヘロルドが控える。ゲルマニアは自由の印として、束縛されていた鎖を川に投げ込む（ナポレオン体制がドイツに強いた束縛の象徴として、当時のゲルマニアの傍には鎖がしばしば描かれた）。「敵が私に仕掛けたこの鎖、夢うつつの内に身に纏っただけのこの鎖を、ラインよ、今そなたの大波へと投げ入れてくれよう。」 („Die Fesseln, die der Feind um mich geschlagen, die Fesseln, die ich träumend nur getragen, begrab' ich jetzt in deine Woge, Rhein.“)²³ 今や自由の身となったゲルマニアの頭上には驚が現れ、全員の歓喜の合唱の内に幕を閉じる。

『ライン川に』の形式は、各々の川が順番に台詞を喋り、「合いの手」として全員の唱和が差し挟まれるという宮廷祝典劇で常用された古典的なものである。また台詞の内容も一方的な説明が多く、会話で筋が発展することもなく、人物の動きや場面転換も少ないため、全体として躍動感に乏しい仕上がりとなっている。だが内容は、当時の状況を明白に反映しており、ラインに従う8本の川の内、モーゼル及びエルベの流域はまだフランス軍の支配下にあったため、これらの川は苦悩に満ちた姿で登場する。また、フランスの占領地の内、最も奪回に時間を要したドイツ東部オーデル川流域に話が及ぶと、ラインはこう答える。「シュテッティンはもう解放されました、おお、ゲルマニア。そしてシュレジエンの砦では、じきに飢えがオーデルの二重の頸木を蝕み尽くすことでしょう。」 („Stettin ist frei schon, o Germania, und in Silesiens Vesten nagt der Hunger auch bald der Oder Doppelfessel durch.“)²⁴ 事実、シュテッティンは1813年11月21日に奪回されているが、これほど政治的状況を作品に取り込んでしまうと、作品の上演期間は厳しく限定され、他の時期での上演は意味を失ってしまう。ましてや『ライン川に』は、作品背景と時期的に合致する何らかの祝典で上演される目処も立たな

かったわけであるから、この機会祝典劇の典型作ともいえる『ライン川に』が一般公演に至らなかったのも見方によっては当然であろう。だがその祝典劇的な手法に着目した場合、後のこのジャンルに重要なアレゴリー「川」を集中的に使用した点で言及に値する作品である。

祝典劇にとって「川」というアレゴリー・モチーフは『ライン川に』が最初ではない。先の拙論で論じたローエンシュタインの祝典劇『イブラヒム・スルタン』の冒頭にも、「ポスポラス海峡」のアレゴリーが登場し、トルコの横暴を糾弾し神聖ローマ帝国の栄光を讃え、その象徴であるドナウ川（貞節な女性として描かれる）との婚姻を望む²⁵。更に、解放戦争勝利に若干先立つロシア遠征からのナポレオン軍撤退を祝って1812年12月にレヴァル（現在のエストニアの首都ターリン）で上演されたコッツェブー（August von Kotzebue: 1761-1819）の『川の神ニーメンとさらにもう一人』（„Der Flußgott Niemen und Noch Jemand“）では、ニーメン川（ロシア西部を流れ、メメル川に合流する河川）の守護神が、敗走して川を渡ろうとする「もう一人」（„Noch Jemand“：河川名と語呂を合わせるためこう名付けられているが、明らかにナポレオンを指している）を足止めする。通りかかった四人の渡し守も彼の頼みを断るが、最後に現れたユダヤ人が金と引き換えに渡しを引き受ける（しかしユダヤ人曰く、それは川の中央で「もう一人」を突き落とすためだという）²⁶。

以上の如く、両作品とも川のアレゴリーを扱うが、『スルタン』におけるポスポラス海峡のアレゴリーは、ライエン²⁷中のアレゴリー同様本編には関与せず、そもそもドナウ川自体も作品には全く登場しない。また、『川の神ニーメン』における川の守護神は、神でありながらほとんど権能らしい権能を持たず、せいぜい「川守」程度の地位に留まっている。それに対して、全編が様々な川のアレゴリーによって進められる『ライン川に』では、川が各々の地域の象徴として包括的な地位を与えられ、それらの川を指導する立場に置かれたライン川は、ドイツ国家の象徴として「宰相」的な国家統括機能を有する（必然的に、ラインは「美しき老人」[„Ein schöner Greis“]²⁸として舞

台に登場する)。ラインを筆頭とした川達が奉ずるのは、力は持たぬが純然たるドイツ精神の象徴であるゲルマニアであり、ラインの流れを背景にしたゲルマニアの頭上に鷲が輝く結末などは、さながら「ドイツ精神礼讃の三位一体図」とさえ呼べそうな場面である。以降川、特にドイツの地理的支柱でもあるライン川は、祝典劇の重要な素材となり、後には「ラインの守り」 („Der Wacht am Rhein“) の標語に象徴されるように、ドイツの安泰を支える「大いなる父」として、静的・守備的なイメージで扱われることになる。

『ライン川に』でもうひとつ見逃してならぬ点は、舞台にレンゼの「皇帝玉座」が現れることである。その場面の舞台指示は以下のとおりである。

„Der alte Kaiserstuhl bei Rense am Rhein, eine auf acht Pfeilern ruhende steinerne Terrasse, ein Stockwerk hoch; das Gebäude steht in der Mitte des Hintergrunds, dicht hinter ihm der Fluß.“²⁹
 (「ライン河畔レンゼの古の皇帝玉座。8本の柱に支えられた石造りのテラス。平屋；建物は背景中央に建ち、すぐ背後に川。」)

レンゼはライン川中部コブレンツの東方にある地域で、三つの選帝侯領(ケルン、マインツ、トリアー)がこの地と近接している関係から、「選帝侯会議」の場となった。特に1338年に開かれた会議は、選帝侯によるドイツ王選挙のローマ教皇権力からの独立を決めた会議として名高い。その後この地でしばしばドイツ王が選ばれ(カールIV世 [1346]、ループレヒト [1400])、彼等が国民に紹介される際に座るのが「玉座」 („Königstuhl“ 即ち『ライン川に』における「皇帝玉座」)であった。『エピメニデス』や『裁き』にも神殿様の建築物は登場するが、具体的な象徴性を有しているわけではない。対してここでの建物は、8本の柱はいうまでもなくラインとその他の7本のドイツの河川を指し、こうした建物と「川」(ライン川)を背景とした玉座は、ドイツ精神の崇高性を訴える舞台装置としては非常に象徴的であり、最後に玉座の横にゲルマニアが立つ構図は、ひとつの「記念碑的構図」といえるだろう。こ

の構図は、後の祝典劇に度々採用され、「ニーダーヴァルト記念碑」など、実際の記念碑建築にも利用された。18世紀以前の宮廷祝典劇にも、礼讃される人物の(胸)像や銘板などは盛んに使用されたが、『ライン川に』に見られる高い象徴性を伴った記念碑的舞台装置は、19世紀国民祝典劇においてとりわけ好まれた手法である。こうした傾向は、解放戦争以降高まったドイツ各地の記念碑建造熱と無関係ではない。ドイツの記念碑建造の詳細については拙論「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——」³⁰を参照されたいが、記念碑に関する更なる考察は稿を改めて行いたい。

注

- 1 拙論「宮廷祝典劇の終焉と国民祝典劇の誕生——ゲーテ・シラーの祝典劇——」(『小樽商科大学人文研究』第116輯,平成20年,21-38頁)参照。
- 2 K [Conrad]. Revezow: Vorwort von „Des Epimenides Urtheil“. Ein Festspiel in einem Akt. Zur Feier des Sieges bei la belle Alliance und des Einzuges der Preußen und des vereinigten brittischen Heeres in Paris und zur Geburtsfeier Sr. Majestät des Königes, aufgeführt am 16. und 17. Julius und am 3. August 1815 auf dem großen königlichen Operntheater zu Berlin, mit der Musik zu den Chören vom königl. Kapellmeister Bernhard Anselm Weber, Berlin 1815.
- 3 Vgl. Goethe über seine Dichtungen (hrsg. v. Hans G. Gräf), Frankfurt a. M. 1903., S. 400f.
- 4 「二度目のエピメニデスという危険な企てもまた、彼く=レヴェツォウ>がすっかりしくじったようには見えません。」(Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel (1774-1882), 2. Theil, Leipzig 1854. S. 184.)
- 5 Goethe: Des Epimenides Erwachen. In: Goethe, J. W.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe (MA), München 1985-1998, Bd. 9, V. 965-966.
- 6 Revezow: Des Epimenides Urtheil, a. a. O. S. 44.
- 7 「ヘロルド」とは、宮廷で特に紋章 („Wappen“) 関連事項を司る役人のことであり、領主一族の紋章を整理・記録した。馬上試合に際しては、騎士の『呼び出し』や審判も担当し、普段は主君の伝令等の雑務をこなしていた。紋章は中世に著しく多様化・複雑化し、ひとつの学問として体系化するが („Heraldik“), こうした学問の成立にはヘロルドが大きく寄与している。ヘロルドは主君の紋章を大きくあしらったローブを身に纏っていたが、『裁き』でも同様の衣装が用いられたと考えられる。

- 8 Revezow: Des Epimenides Urtheil, a. a. O. S. 56-60.
- 9 中世の戦勝凱旋帰還パレードを発祥とし、後に領主が地方都市を訪ねる折などに盛んに催された祝祭パレード。拙論「ドイツ祝典劇の誕生」(『小樽商科大学人文研究』第112輯, 平成18年, 111-129頁) 註29参照
- 10 「そうしたわけで、君の行状についても何かしら伝えてくれることを実際期待しています。『エピメニデスの裁き』の結果がどうなったか、あの作品とデヴリエントとの相性がどうだったかについても、一言聞かせて下さい。」(Ludwig Devrient: 1784-1832: 当時ベルリン王立劇場に在籍していた花形俳優。当日はエピメニデス役を演じた。) (Goethes Brief an Zelter. 29. Oktober 1815. In: Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, 1. Bd., a. a. O., S. 444.)
- 11 Goethe: Poetische Werke. Berliner Ausgabe (BA), Bd. 6, Berlin 1964, S. 707.
- 12 Staiger, Emil: Goethe. Bd. II. 1786-1814, Zürich 1956, S. 528.
- 13 プレンターノ全集及びそれに準じる著作集は、1. „Gesammelte Schriften“ (9 Bde. 1852-55), 2. „Sämtliche Werke“ (14 Bde. 1909-17), 3. „Brentanos Werke“ (3 Bde. 1914), 4. „Gesammelte Werke“ (4 Bde. 1923), 5. „Werke“ (4 Bde. 1963-68), 6. „Sämtliche Werke und Briefe“ (1975-)と6種類発行されてきたが、『ライン川に』は最初の全集の第7巻に収録されたのみで、以降は活字化されていない。
- 14 Clemens Brentano: Am Rhein, am Rhein! In: Blätter und Blüten. Taschenbuch in einem einzigen Jahrgange (hrsg. v. F. W. Gubitz), Berlin o. J. (1841), S. 1-30. / 複数作家のアンソロジーである上掲書に『ライン川に』は初出された。だが、後の9巻全集に収録された作品とは、語句レベルでの相違が度々見られ、全集版では人物の台詞が1節毎に改行され、(韻文ではないものの)詩歌的な台詞回しになるのに対して、初出版では節ごとの改行はなく、散文的な台詞となる。実際の上演用脚本には、時期から見て初出版がより忠実であったと考えられ、作品冒頭に付けられた以下の序文も、全集版では簡略化されている。「このささやかな祝典劇は、ライン解放の報がヴィーンにもたらされた折に、宮廷劇場上演用にと情熱の赴くまま数時間で書き上げられたが、上演には至らなかったものである。従って、ここに戦災を癒す一助となるべく、本作が著者の善意を示すことになれば幸いである。著者は、本作がとりたてた佳作ではないことを諒とするが、読者諸氏にも、この点は著者の良き例に倣われんことを願う次第である。」(ebd., S. 1) 拙論中の引用は、この初出版によった。(Vgl. C. B.: Am Rhein, am Rhein! In: Clemens Brentano's Gesammelte Schriften. 7. Bd., Cömedien, Frankfurt a. M. 1852, S. 467-498.)
- 15 『ヴィクトリア』には、敵と味方の踊り手達が入り乱れて謳い踊る中、爆竹やロケット花火が投げられ、背景の虹がそれによって燃え上がり、中から「力」やら「勇気」やら「ヴィクトリア」といった文字が現れるなどという舞台指示がある。(Vgl. C. B.: Victoria und ihre Geschwister, mit fliegenden Fahnen und brennender Lunte. Ein klingendes Spiel. In: C. B's Gesammelte Schriften. 7. Bd., S. 448.)
- 16 Clemens Brentano 1778-1842. Ausstellung (hrsg. v. Detlev Lüders). Freies Deutsches Hochschrift - Frankfurter Goethe-Museum, Frankfurt a. M. 1978. S. 75.

- 17 Achim von Arnim und die ihm nahe standen, 1. Bd. (hrsg. v. Reinhold Steig/Herman Grimm), Stuttgart 1894, S. 327.
- 18 1813年12月にアルニムに宛てて書かれたこの手紙で、ブレンターノは劇作で収入を得る必要性を語り、ヴィーンの4つの劇場にかける各々の劇の構想を伝え、ベルリンに住むアルニムに対し、適当な題材があれば教えて欲しいと頼んでいる。その際には他人の作品原稿であっても送ってもらいたいが、「古いものを取り上げて型に合わせて切るのだから独自性の侵害を心配する必要はない」としている。(Vgl. ebd. S. 327f.)
- 19 作品の不成功を巡っては、原案の改作を指示し尚且つ舞台稽古に4日間しか充てなかった劇場側の不始末を指摘するブレンターノと、それに反駁する劇場演出者 Friedrich Roose との間で論争となり、文学スキャンダルに発展するが、この一件もブレンターノに嫌気を起こさせ、彼が演劇界から撤退する一因となっている。(Vgl. Reinhold Steig: Einleitung von Valeria oder Vaterlist. In: R. S. (hrsg.): Deutsche Literaturdenkmale des 18. Jahrhunderts No. 105-107 [Neue Folge No. 55-57], Berlin 1901, S. I-XXXII.)
- 20 Vgl. Hoffmann, Werner: Clemens Brentano. Leben und Werke, Bern/München 1966. S. 265./Friedrich Kemp: Brentanos dramatische Arbeiten und Entwürfe. In: Brentano, Clemens: Werke, 4. Bd, München 1963. S. 887-902.
- 21 Brentano: Am Rhein, am Rhein!, a,a,O., S. 6.
- 22 Ebd., S. 18.
- 23 Ebd., S. 28.
- 24 Ebd., S. 22.
- 25 Vgl. Lohenstein: Türkische Trauerspiele (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 292), Stuttgart 1953., S. 110-113.
- 26 August von Kotzebue: Der Flußgott Niemen und Noch Jemand. Ein Freudenpiel in Knittelversen, Gesang und Tanz. Aufgeführt auf dem Theater zu Reval zur Feier des Freudenfestes, als die letzten Ueberreste der Franzosen von den tapfern Russen wieder über den Niemen gejagt wurden. In: A. v. K.: Theater. 40. Bd. Leipzig 1841, S. 165-182./ここでコツェブーは、自作を「歓喜劇」(„Freudenpiel“)と分類しているが、その実態としては「祝典劇」と何ら変わるものではない。ただ、彼の風刺精神はこの作品にも反映されており、ユダヤ人が金と引き換えに川の渡しを引き受ける場面(彼が「もう一人」を川に突き落としたところで、受け取った財布を手放す筈もない)や、「もう一人」が、遠征の失敗を招いた最大の誤算として、「侵略がこの上なく間抜けなドイツの場合のようにはいかなかったこと」を挙げる場面などは、当時のドイツ語祝典劇としては異色である。
- 27 „Reyen“. バロック悲劇において、古代劇の合唱に倣い考案された「幕間劇」。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, 99-118頁)註14参照。
- 28 Brentano: Am Rhein, am Rhein!, a. a. O. S. 3.
- 29 Ebd., S. 19.
- 30 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, 43-65頁)参照。

Das Festspiel nach Goethe

— Levezow und Brentano —

Masafumi SUZUKI

„Des Epimenides Urtheil“ von J.A.C. Levezow (1815), kann man wegen dessen fast identischer Besetzung und allzu ähnlicher Chöre als Fortsetzungsdrama von Goethes „Des Epimenides Erwachen“ betrachten. Der Dämon, der in „Des Epimenides Erwachen“ am Ende ins Gefängnis geworfen wurde, brach hier daraus aus, um die Welt wieder durcheinander zu bringen. Es gibt keinen Unterschied zwischen „Erwachen“ und „Urtheil“ in dem Punkt, den Dämon schließlich auszutreiben, aber in jenem verherrlicht man die Freiheit nach dem Verschwinden des Dämons, während man in diesem den Sieg von Deutschland gegen Frankreich (d. i. Dämon) mit Jubel begrüßt. „Erwachen“ behandelt nämlich ein allgemeineres Thema des Festspiels, dagegen wird im „Urtheil“ das mit der Gegenwart stärker zusammenhängende Thema behandelt. Obwohl dieses deswegen literarisch niedriger als jenes geschätzt wird, hat es wegen der Prächtigkeit der Bühne und des Auftreten Wellingtons (englischer Feldmarschall in der Schlacht bei Waterloo) sowie Blüchers (preußischer Generalfeldmarschall in der Völkerschlacht bei Leipzig) einen größeren dramatischen Effekt und kam damals besser als jenes an. „Urtheil“ wäre also in der Geschichte des Festspiels als Übergangsstadium vom Hoffestspiel zum Nationalfestspiel nicht zu ignorieren.

Es ist nicht weit bekannt, dass Clemens Brentano Festspiele schrieb. Sein Drama „Am Rhein, am Rhein!“ (1813) wurde aus Anlass der Völkerschlacht heruntergeschrieben, also er verfasste das Werk nicht wie

das von Goethe oder Levezow ganz spontan. (Aber nicht aus echter Vaterlandsliebe, sondern aus realistischen Gründen, nämlich um die Stelle des Theaterpoeten vom Burgtheater zu bekommen.) In „Am Rhein, am Rhein!“ wird auch deswegen das beim Volk populäre und in den späteren Festspielen viel benutzte Motiv, der Fluss, vor allem der Rhein, behandelt. Hier werden den personifizierten Flüssen die Stellen der Symbole der Einzugsgebiete gegeben, und der Rhein steht als Symbol Deutschlands selbst über ihnen. Er nimmt im Drama die Gestalt eines Alten an, und bewacht ruhig als „großer Vater“ die Sicherheit des Landes. In dem Drama treten neben dem Fluss auch Germania und der Kaiserstuhl bei Rense auf, und diese Komposition — vor dem Rhein als Hintergrund vom Kaiserstuhl aufstehende Germania — wurde von da an ein beliebtes Bild im Nationalfestspiel. (Als dessen idealistische Verwirklichung kann man das „Niederwalddenkmal“ in Rüdesheim anführen.)