

## ドイツ国民祝典劇の胎動

— シュレーゲル『ヘルマン』及びクライスト『ヘルマンの戦い』について —

鈴木将史

### ドイツ国民劇の嚆矢：シュレーゲル『ヘルマン』

拙論「ドイツ祝典劇の展開」では、バロック時代から前期啓蒙主義時代までのドイツ祝典劇の実態を報告した<sup>1</sup>。ここまでの時代では、国家・国民を礼賛する所謂「国民劇」執筆の胎動は見受けられるものの、明確な作品を生み出すまでには至っていない。その際に考察したローエンシュタインの『アルミニウス』も、国民的英雄ヘルマンを主人公としながらも、最終的にはハプスブルク家賛美を旨とする「宮廷祝典劇」的傾向を強く有する作品となったが、この小説を下地にして18世紀前半には啓蒙主義に裏打ちされた国民劇が誕生する。即ち、1740年代を彗星のように駆け抜けたシュレーゲル(Johann Elias Schlegel: 1718-1749: ロマン主義を代表するシュレーゲル兄弟の伯父)が残した五幕悲劇『ヘルマン』(„Herrmann“)である。フランス劇を最高の文学形式と仰ぎ、ドイツ文学がフランスを志向する原動力ともなったゴットシェットの弟子でありながら、シュレーゲルはその論文「デンマーク演劇受容考」(„Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“ [1747])で、デンマーク文学を例に取りながら(彼は1743年より、ザクセン公使の私設秘書として、5年間コペンハーゲンに滞在した)、各国文学にはそれぞれ自国の題材が不可欠であるとして、国民劇の必要性を説いたのである。そして彼は、既にその理念を1741/42年の(当時としては非常に珍しく、制作に1

<sup>1</sup> 拙論「ドイツ祝典劇の展開」(『小樽商科大学人文研究』第113輯、小樽商科大学、平成19年、99-118頁)参照。

年半もの長期間を要した)『ヘルマン』に表出させていたわけである。この劇をもって、ドイツ史から題材を取った初めての「ドイツ国民劇」とする説が一般的だが、『ヘルマン』は、後の1766年10月10日に(国民劇場ではないが)ライプチヒ劇場が新築落成した際の柿落し公演題目に選ばれているため、祝典劇として公演された初の国民劇でもあった。古代ローマの支配から自らが率いる民族を解放する英雄ヘルマン(Arminius)を描くこの劇は、「悲劇」(„Trauerspiel“)と題されてはいるが、それは単に「喜劇」(„Lustspiel“)には属さぬという程度の意味合いしか持たず、結末ではヘルマンがローマ軍に勝利し、囚われの身となっていた妻ツスネルダも戻り、大団円のうちに幕を閉じる。ト書きは一切なく、事件は全て登場人物の台詞で描写され、フランス劇風三一一致の法則も守られるという、形式的には目新しい点を指摘し難い作品であるが、人物の台詞がこの劇の独自性を如実に物語っている。以下に挙げる台詞は、第一幕第二場で繰り広げられるヘルマンの父ジクマーとヘルマンの弟フラヴィウスとの会話である。

**„Flavius.**

Mein Vater, es wird spät.

Wie kommts, daß man noch nicht in Varus Lager geht?

**Sigmar.**

Bist du ein Deutscher?

**Flavius.**

Wie? mein Vater, kannst du fragen!

Bin ich denn nicht dein Blut? — Was kann ich weiter sagen?

**Sigmar.**

Die Antwort ist dir leicht. Sprich, was dein Herze spricht.

**Flavius.**

Mein Vater, ich bin deutsch, doch haß ich Rom auch nicht.

**Sigmar.**

Wer Rom nicht hassen kann, kann nicht die Deutschen lieben.  
 Was theilest du dein Herz? Sey treu mit ganzen Trieben,  
 Sey römisch oder deutsch! Itzt wähle deinen Freund.  
 Rom, oder deinem Volk sey günstig oder Feind!

(…)

**Flavius.**

Rom lehrt uns Kunst und Witz, und zähmt die wilden Sitten.

**Sigmar.**

Rom jagt die Unschuld weg aus den beglückten Hütten.“<sup>2</sup>

(「フラヴィウス：父上，暗くなりました。ヴァールス〈＝ローマ軍司令官〉のもとへ行かぬとはどうしたわけでございましょう。／ジグマー：お前はドイツ人か？／フラヴィウス：何と？ 父上，なぜそう仰るのです！ 私はあなたの血を引いていないとでも？ — これ以上何を申せましょう？／ジグマー：答えるはた易いことよ。お前の心の内を話すのだ。／フラヴィウス：父上，私はドイツ人です。ですが，ローマも憎んではおりません。／ジグマー：ローマを憎めぬ者は，ドイツを愛することなどできん。なぜお前は自らの心を分かつのだ？ 思いのままに従うがよい。ローマ人かドイツ人かにな！ ここでお前の友を選べ。ローマかお前の民族に，味方するかそれとも敵となるかだ！／〔…〕／フラヴィウス：ローマは私達に芸術と知恵を教え，粗野な習いを上品にしてくれます。／ジグマー：ローマは幸せだった小屋から無垢を追い払うのだ。）」

この劇で描かれるローマからのゲルマン民族の解放とは，劇の成立状況を鑑みれば，取りも直さずフランス・イタリア文化からのドイツの自立の比喩

<sup>2</sup> Johann Elias Schlegel : Herrmann. In: J. E. Sch.: Werke. Erster Theil, Kopenhagen / Leipzig 1761, S.318-319.

であることは明らかである。フラヴィウスは正に当時の宮廷文化人達の代表であり、ジグマーは、フラヴィウスの馴染むそうした外国文化依存の危険性を訴える。

**„Flavius.**

Verwirfst du Kunst und Witz, die doch den Völkern nützen?

**Sigmar.**

Verflucht seyn Kunst und Witz, wo sie die Laster stützen!  
 Mein Sohn, der Himmel schenkt dem Menschen Witz und Kunst,  
 Als Mittel unsers Wohls und Zeichen seiner Gunst,  
 Doch der bethörte Sinn hat ihren Zweck verkehret:  
 Was seinem Glücke dient, hat seine Noth vermehret.<sup>3</sup>

(「フラヴィウス：芸術と知恵を誇るのですか？ 民の役に立っているというのに。／ジグマー：悪徳に支えられた芸術と知恵ならば、それは忌わしいものなのだ！ 息子よ、天は人間に知恵と芸術を、我らが安寧の手段とその恩寵の印として与え給うた。だが血迷った考えを起こした者が、その目的を変えてしまった。幸福に資する筈のものが、苦難を増やしてしまったのだ。）」

そしてこの劇を啓蒙主義の国民劇たらしめている最大の特徴は、君主の神格化を否定する点にある。第二幕第一場で、ヘルマンの妻ツスネルダの弟ジークムントは以下のように自問自答する。

**„Siegmond.**

„Ists möglich, daß ein Mensch sich zum Gestirn erhöht,  
 Und endlich zum Geschlecht der Götter übergeht?

---

<sup>3</sup> a.a.O., S.320.

Und wird, nach Mord und Brand, dem, den die Menschen hassen,  
Auch noch die Tyranny des Himmels überlassen?

(…)

— Gewalt erobert Kronen;

Sie hebt auch wohl Gewalt bis zu der Götter Thronen? —

Nein! Der ist nicht ein Gott, der uns zu kränken kam,

Der Detuschen Blut vergoß und uns die Freyheit nahm.“<sup>4</sup>

(「ジークムント：一人の人間が我が身を星の高みへと昇らせ、ついには神の一族へと姿を変えることはあり得るのだろうか？ そして人を殺し、火をつけた後、人々の憎むその者に、更にまた天の独裁が委ねられるのだろうか？ […] — 王冠を我が物にするのは暴力なのだ。同様に神々の王座まで昇り詰めるのもまた暴力なのだろうか？ — 違う！我々を苦しめるために現れ、ドイツ人の血を流し、我々から自由を奪い取り去る者、それは神などではない。）」

ここでのジークムントは、お仕着せのローマ皇帝を神と崇めることに反論しているわけだが、そもそも君主を一人の人間と見なし、暴力により政権を篡奪し圧制をひく君主を否定した点は、まさしく「国民祝典劇」の到来を告げる一大特徴である。しかし、本来祝典劇として創作されなかった本作は、祝祭的雰囲気乏しく<sup>5</sup>、ヘルマンへの英雄視も殊更強調はされず、結末でのヘルマンとツスネルダの再会場面も高揚感にはやや欠ける。当日の上演に偶然居合わせたゲーテ（当時 17 歳）が、従って、後にこの作品を非常に「興ざめ」（„trocken“）であると評したのも自然な感想であるといえよう。ただ、

<sup>4</sup> a.a.O., S.328.

<sup>5</sup> シュレーゲルは、ドイツ精神の称揚を意図したわけではなく、悲劇の題材は自国の中から採った方が観客の興味を引き、より大きい効果を得られると考えて『ヘルマン』に着手した。後の彼の悲劇『カヌート』や『ゴートリカ』も、同様の理由で題材をデンマーク史から選んだ旨が、『ヘルマン』の「前書き」に紹介されている。（a.a.O., S.285.）

この公演が残したもうひとつの画期的な功績に、衣装改革が挙げられる。上演した劇団の座長コッホ (Heinrich G. Koch: 1705 [1703?]-1775) は、同僚であった当代随一の俳優エクホーフ (Conrad Ekhof: 1720-1778) の主張を取り入れ、初めて役者に設定時代そのままの毛皮を始めとする古代風の衣装を着せた。それまではフランス劇の影響で、古代ゲルマン人といえども、舞台上には中世フランス風の服装で現れるのを常としていたのである。「各々の役者が、その役柄に合った服装をしなければならない」<sup>6</sup> というエクホーフの理念は、この公演によりドイツ全土に伝播していく。ゲーテも流石にその点について見逃してはいない<sup>7</sup>。しかしゲーテは、作品に対する不満こそあったものの、「こうした機会には何をすべきか」について考えを巡らし、作品は「時代と思想の点で我々から余りにかけ離れ過ぎている」ため、後代に重要な題材を探した結果、それが「数年の後『ゲッツ・フォン・ベルリッヒンゲン』(„Götz von Berlichingen“)へと至る道となった」<sup>8</sup>と証言している。ヘルマン劇は、シュレーゲルの6年後(1749)にも、現代にもその名を残す法律家及び作家であるメーザー (Justus Möser: 1720-1794) が、ほとんど同内容の悲劇『アルミニウス』を創作しているが(メーザーは作品冒頭の内容紹介で、当時の外国趣味を古代ゲルマン人のローマ趣味になぞらえたことを明言している)<sup>9</sup>、ゲーテへの影響は指摘されていない。従って、直接『ゲッツ』への呼

<sup>6</sup> Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas, IV. Bd., Salzburg 1961, S.543.

<sup>7</sup> ゲーテはこの上演を以下のように回想している。「新築された劇場で演劇を見ると、言うまでもなく気分が高らかに活気付くものである。コッホの劇団(コッホは主にライブチヒを本拠地として活躍した演劇人で、この公演の他にも1756年のレッシング作『サラ・サンプソン嬢』ライブチヒ初演や、1774年のゲーテ作『ゲッツ・フォン・ベルリッヒンゲン』ベルリン初演などの重要な公演を行っている)も充分観客の目をそらさず楽しませてくれた。ドイツの劇場は、愛国的な作品で幕開けすることが望まれたので、(...)シュレーゲルの『ヘルマン』が選ばれた。この公演は勿論、あらゆる毛皮や他の獣めいた飾りを除けば非常に興ざめな作品だった。」(Goethe, Johann Wolfgang: Leipziger Theater. In: J. W. G.: Sämtliche Werke, Münchner Ausgabe, Bd.9, München 1987, S.939.)

<sup>8</sup> a.a.O.

<sup>9</sup> Möser, Justus: Arminius. In: J. M.: Sämtliche Werke, Oldenburg / Hamburg 1981, S.129-130.

び水となった点においても『ヘルマン』の果たした役割は少なからぬものがあるろう<sup>10</sup>。

### 革新的愛国劇：クライスト『ヘルマンの戦い』<sup>11</sup>

クライスト (Heinrich von Kleist: 1777-1811) の『ヘルマンの戦い』 („Hermannsschlacht“) は、ヘルマンを扱った劇として避けて通ることはできない。この作品は本来祝典劇として執筆されたものではなく、1808年5月のスペインにおける反ナポレオンの叛乱が起きた際、ドイツ解放の一念に燃えるクライストが同年12月までに自発的に書き下ろした戯曲とされる<sup>12</sup>。

<sup>10</sup> メーザーの『アルミニウス』をゲーテが特別注目した形跡はないが、『ゲッツ』の人間像を造形するにあたって、彼がメーザーの論文「自己防衛について」 („Von dem Faustrecht“) を参考にしたことはよく知られている。

<sup>11</sup> 『ヘルマンの戦い』は通常 „Hermannsschlacht“ と表記するが、本論ではクライスト作品に限り、作者が原稿で表記した „Hermannsschlacht“ を使用する。

<sup>12</sup> スペインの叛乱が『ヘルマンの戦い』執筆の直接の動機になったのは紛れもない事実だが、1875年のベルリン初演時から既に、作品が成立当時の国際情勢を忠実に反映したものであることは指摘されてきた。(Vgl. Frenzel, Karl: Berliner Chronik. In: Deutsche Rundschau. Bd.2 [1875], S.472-479.) その後、成立背景について研究が進められた結果、プロイセンの宰相シュタインが部下のグナイゼナウ及びシャルンホルストと1808年夏にケーニヒスベルクで企んだ北ドイツの叛乱計画が作品の下地となったと主張するザミュエルの説が有力である。それによるとヘルマンはシュタイン、ケルスカー族はプロイセン、マルボート率いるスウェーベ族はオーストリアをモデルとする。当時のシュタインが置かれた状況と『ヘルマンの戦い』が符合する点は複数あるが、特にシュタインがフランスに対する叛乱の手段として、会戦ではなく今でいう「ゲリラ戦」 („Insurrektion“) を想定していたこと、オーストリアと連合してフランスを討つ計画であったこと、しかしそれまではフランスとの連合を外面的には装うこと、叛乱計画を同志に伝える密書がフランス側の手に渡ってしまったこと、他のドイツ諸国が反フランスの旗幟を鮮明にしなかったこと等は作品を構想するにあたっての核となる事実である。更に、クライストがシュタインと直接面識があった記録は存在しないが、ヘルマンの人格形成にはシュタイン本人のそれが色濃く窺えるという。(同一人物に見せる優しさと無慈悲さ、手段を選ばぬ冷酷性、フランスに対する徹底した敵意、迅速な決断力など) (Vgl. Samuel, Richard: Kleists „Hermannsschlacht“ und der Freiherr von Stein. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 5. Jg.[1961], S.64-101.)

1809年以降の戦乱の時期がしかし災いし<sup>13</sup>、作者が熱心に関係筋に働き掛け続けたにも拘らず作品は上演に至らず、長らく忘れられた遺稿の存在に甘んじてきた<sup>14</sup>。しかし、歴史学者トライチュケ(Heinrich von Treitschke: 1834-

<sup>13</sup> 自らも名のある作家であり、そのドレスデンの自宅は文化人達の社交場となっていたケルナー(Christian Gottfried Körner: 1756-1831)は息子テオドールに宛てた1808年12月19日付書簡の中で『ヘルマンの戦い』の作者による朗読を聞いた旨を記しているが(この資料から、12月中旬に作品はほぼ完成していたと推論し得る)、既にその時点で作品公刊の難しさを予想している。「(…)クライストはヘルマンとヴァールスに取り組んでおり、既におととい作品が朗読された。しかし奇妙なことに、それは現代の社会状況に関連しているので本にすることはできない。私は自作を現実世界に結び付けることは好まない。現実の重苦しい状況から脱するために、人は空想の世界へと好んで逃避しようとするのだから。(…)」(Theodor Körners Briefwechsel mit den Seinen, [hrsg. v. Dr. A. Weldler-Steinberg], Leipzig 1910, S.39f.)

<sup>14</sup> 『ヘルマンの戦い』の前作『ハイルブロンンのケートヒェン』もまた、様々な議論を呼んだ問題作だが、この劇にドイツ各地の劇場(ベルリン、ドレスデン、シュトゥットガルト)は食指を動かさず、ましてやそのことを根に持ったクライストがベルリン王立劇場監督イフラントを雑誌で侮辱するという所謂「ケートヒェン・スキャンダル」を起こしていたため、ドイツ国内での『ヘルマンの戦い』上演は絶望的な状態にあった(結局実力者イフラントが亡くなるまで、ベルリンにクライスト作品がかけられることはなかった)。そこでクライストはウィーンに掛け合うのだが、『ヘルマンの戦い』も完成していた1809年には、両作品について「テアター・アン・デア・ヴィーン」での上演をウィーン演劇界に影響力を持つ宮廷書記官兼作家のコーリン(Heinrich Joseph von Collin: 1771-1811)に懇願している。テアター・アン・デア・ヴィーンは、モーツァルトの『魔笛』、ベートーベンの『フィデリオ』を初演するなど当時第一級の劇場と見なされ、ゲーテ・シラーの演劇に関しても、パルフィー(Ferdinand Graf Pálffy von Erdöd: 1774-1840)の指導のもとに定評があった。クライストがコーリンに宛てた書簡には「もし劇場局がこの願いを聞き届けて下さるのでしたら(更に可能であれば)こちら<=『ヘルマンの戦い』>をケートヒェンよりも先に舞台にかけて頂くことを切に希望致します。」(Kleist's Brief an Collin. 1. Jan. 1809. In: Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe in 4 Bänden, Frankfurter Ausgabe [FA], Bd.4, Frankfurt a.M. 1997, S.425f.)とあるが、これはクライストがオーストリアの対ナポレオン戦争勃発を予想し、『ヘルマンの戦い』に戦意発揚の効果を持たせたいがためであったと考えられる(事実4月9日に戦争は勃発した)。しかしこの戦争は10月にフランス勝利の形で終結してしまい、『ケートヒェン』の方はコーリンの演出のもとに翌年3月17日に初演されたものの、『ヘルマンの戦い』は当のコーリンがその死(28.7.1811)まで劇場局に上演提案すらしなかった。間もなくクライストも自らの命を絶ててしまったため(22.11.1811)、作品の上演を訴える者もいないまま、また原稿も分散したまま(オリジナル原稿は紛失)、さしあたっての上演機会は失われてしまったのである。



1896)の論文中での言及が契機となり<sup>15</sup>、『ヘルマンの戦い』は成立から半世紀以上も経た 1860年10月18日にブレスラウ市立劇場で初演を迎えたのである<sup>16</sup>。ただ、この上演にはクライスト作品のオリジナルではなく、作家及び演劇雑誌編集者であったヴェール (Feodor Wehl: 1821-1890)の手による修正版が用いられ (ローマ代官ヴェンティディウスがツスネルダの策略により熊に襲われる場面は、余りに残酷過ぎるとして削除された)観客の反応も妙々しいものではなかった。その後1861年1月1日にドレスデンとライプチヒ、同年1月21日ハンプルク、12月4日シュトゥットガルトという具合で順調

<sup>15</sup> 「一握りの真摯な讃美者達が彼の作品を研究し、我が国の現代劇作家の内、劣悪ならざる者達が明らかに彼の影響を受けている。しかし、それは彼が受けるべき評価から未だ如何にほど遠いことであろう！」(Treitschke, Heinrich von: Heinrich von Kleist. In: Preußische Jahrbücher, Bd. II (1858), S.623f.) このトライチュケの文章は、クライストの生年を「1776年」と誤ったりするなど、当時のクライスト研究がまだ発達途上であったことを窺わせる。また、彼によるクライストの再評価も近代的文学観から為されたものではない。なぜなら彼は、同時代の写実主義文学を、クライストを援用しながら批判しているからである。「そして(我々は)また、詩的リアリズムが日常生活の埃に必ずしもまわりつく必要はないこと、むしろ詩的リアリズムは生や英雄達のもとへ、即ち劇のふるさとである高貴な人生へと劇を導かなければならず、またその能力もあることを(クライストから)学ぶことができるのである。」(a.a.O.)

<sup>16</sup> 『ヘルマンの戦い』については、長らく1860年ブレスラウ初演説が定説とされてきたが、1960年頃ゼンプトナーがデトモルトの図書館に保管されていた1839年8月29日バート・ビルモント初演の『ヘルマンの戦い』の資料を発見した。従って、彼が編集した1961年発行のクライスト全集には、この新しい初演データが記載された。1978年発行のDDR版クライスト全集もこの説を支持している。(しかし、この時点で西側では新説の誤りが判明していた。/Vgl. Kleist, Heinrich von: Werke und Briefe in vier Bänden [hrsg. v. Siegfried Steller], Bd.2, Berlin / Weimar 1978. S.684.) その後、ブラウンシュヴァイク市立図書館から当時の劇場ポスターが発見されると、演じられた作品はクライストのものではなく、当時人気を博していた女流流行作家ヨハンナ・フォン・ヴァイセントゥルンの同名作品であることが判明した。ゼンプトナーは1984年発行の全集で自らの誤解を訂正している。(Vgl. Kleist: Sämtliche Werke und Briefe [hrsg. v. Helmut Sembdner], 1.Bd., Darmstadt 1961, S.942. / Kleist: Sämtliche Werke und Briefe [hrsg. v. Helmut Sembdner], 1.Bd., München 1984, S.942. / Heinrich von Kleist. Zum Gedanken an seinen 200. Geburtstag, [Katalog der Ausstellung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Verbindung mit der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft e.V., Berlin 1977] S.114.)

に初演されていくが、成功を取った公演も中にはあるものの、概ね消極的な反応に終始している。その原因を端的にいうならば、「時代が、この極めて革新的な劇を受容するまでにはまだ成熟していなかった」とするべきだろう。「ケルン新聞」は、ライプチヒ会戦50周年記念として1863年10月13日にライプチヒで上演された本作について以下の劇評を載せている。

„Was die Wahl des Stücks betrifft, so ist dieselbe unserer Ansicht nach keine recht passende gewesen. Es lag dieses Kleist'sche Drama dem geistigen Horizonte des sehr gemischten Publikums zu fern, um eine eclatante Wirkung hervorzubringen, abgesehen von den inneren Mängeln des Stücks, unter denen der auffallendste der ist, daß der Held desselben, vom moralischen Standpunkte aus betrachtet, sich wie ein heimtückischer Schuft benimmt.“<sup>17</sup>

(「作品の選択に関すると、我々が思うに今回の選択は決して妥当なものではなかった。このクライストの戯曲は、目ざましい効果を生み出すには雑多な観衆の精神レベルから余りに懸け離れていた。作品の内在的な欠点を抜きにしてもである。そしてこうした欠点の最たるものは、道義的見地から眺めると、主人公がまるで卑劣な悪漢の如き行動をとることである。)」

同日にカールスルーエで催された記念公演をやはり同様に断じた「ベルリン国民新聞」は更に興味深い論旨を展開している。

<sup>17</sup> Wehl, Feodor: Zeit und Menschen. Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren von 1863-1884, 1.Bd., Altona 1889, S.3f. / 自分に送られてきたこの劇評を呼んだヴェールは、「何と馬鹿馬鹿しい見方だ！」と立腹しており、彼自身は作品を修正しようにもクライスト以上のものを書けないことを承知していた。(Vgl.a. a.O.)

„Das Stück hat zugleich wahre und schauervolle Tendenz : Gegen den Feind, der die Existenz des Vaterlandes bedroht, ist jedes, auch das heimtückischste Mittel der Vernichtung erlaubt. Nur eine Zeit, wie die, in welcher Kleist schrieb, kann ein solches Drama verstehen mit all' seinen barbarischen Auswüchsen und an ihm erglühn. Möge dieses Verständnis nie wiederkehren für Deutschland! Von der Bühne herab kann es aber in unserer Zeit keine unglücklichere Festvorstellung geben.“<sup>18</sup>

(「この作品は、真正の、そして同時に戦慄すべき傾向を有している。つまり、祖国の存在を脅かす敵に対しては、如何なる手も、たとえ卑劣な殲滅手段であっても許されるということである。かかる戯曲に対しては、クライストの活動していた時代のみが、そのあらゆる野蛮極まりない特異状況を理解し熱狂するのである。かくの如き理解がドイツに再び訪れぬことを祈るばかりである！ 現代においてしかし、舞台にかける記念公演でこれ以上不幸なものはあるまい。)」

全く酷評としか形容しようのないコメントだが、評者は『ヘルマンの戦い』に対する審美眼を持ち合わせぬばかりか、クライストの時代を石器時代か何かのようなプリミティブな趣味を有する時代に錯誤している。こうした周囲の反応は、作品成立後半世紀以上経った時点でも一般的なもので、一部の作家達による賞賛を除いて<sup>19</sup>、作品が一般に理解され出すにはドイツの統一を待たねばならなかった。

ただ、その間の文学界における例外的な反応としては、1835年に出された

<sup>18</sup> a.a.O., S.5.

<sup>19</sup> クライストの最初の全集を発行したティークは勿論だが、アイヒェンドルフも『演劇の歴史について』の中で『ヘルマンの戦い』に「他の作品にも増して詩人の本質的な内的仕事そのものを、我々の前に描き出す作品」として高い評価を与えている。(Vgl. Eichendorff, Joseph von: Werke, Bd.3, Schriften zur Literatur, München 1976, S.500f.)

『ドイツ国民文学史』（„Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen“）の中で著者ゲルヴィヌス（Georg Gottfried Gervinus: 1805-1871）が、クライスト作品を「エキセントリックである」としながらも、既に高く評価していた事実が挙げられる。それどころか、『ヘルマンの戦い』について、„Die «Herrmannsschlacht» ist ihrer historischen Bedeutung nach das wichtigste der kleist'schen Stücke“<sup>20</sup>（『ヘルマンの戦い』は、その歴史的意義からみて、クライスト作品中最も重要である）とまで述べていることには驚きさえ禁じ得ない。しかし、ゲルヴィヌスは例の「ゲッティンゲン七教授」の一人として大学を追われた人物であり（本書も同じく追放されたかつての同僚グリム兄弟に捧げられている）、1848年のフランクフルト国民会議にも参加した国家リベラリズム思想の持ち主だった。彼は文学に積極的な政治性を求め続け、グリム兄弟の民話や伝説と同じく、文学史研究によって当時は希薄だった統一的なドイツ精神の抽出を図ったのだった。従ってワーグナーが『ニュルンベルクのマイスタージンガー』を創作するにあたり（特にハンス・ザックスに関して）多大な刺激を受けたと認める<sup>21</sup>ゲルヴィヌスの文学史が『ヘルマンの戦い』を絶賛したことも何ら不思議ではない。惜しむらくは、ゲルヴィヌスはこうした主張により学会では常に「アウトサイダー」の立場に置かれており、当時の文学界にさしたる影響力を持たなかったことである。クライストの評価に関してもまた同様であった。

ドイツ統一は『ヘルマンの戦い』にとってもひとつの転機となった。1875年には当時ベルリンで人気の高かった劇作家ジェネー（Rudolph Genée: 1824-1914）の再修正版をもとにして1月19日にベルリン宮廷劇場が本作を初演し、4月16日にはマイニンゲン宮廷劇場も客演するが、この立て続けに催された二つのベルリン公演の成功が、作品の祝典劇的価値を決定的に高め

<sup>20</sup> Gervinus, Georg Gottfried: Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen, 5. Theil, Leipzig 1842, S.676.

<sup>21</sup> Vgl. Wagner, Richard: Mein Leben, München 1976, S.315.

たといってよい<sup>22</sup>。以降作品はセダン会戦 20 周年記念公演として 1890 年にケーニヒスベルクで、皇帝フランツ・ヨーゼフ I 世在位 50 周年祝賀公演として 1898 年にヴィーンで上演された。ライプチヒ会戦 100 周年となる 1913 年にはライプチヒにおいて「諸国民戦争記念碑」除幕式行事の一環として皇帝や諸侯臨席のもとに上演されるなど、『ヘルマンの戦い』は代表的な祝典劇として舞台にかけられてきたのである<sup>23</sup>。(クライスト作品より 4 半世紀ほど後に成立する、ほぼ同様のモチーフを扱ったグラッペ作『ヘルマンの戦い』[1836]は、劇的緊張においてクライスト作品に及ばず、祝典劇的上演はおろか、現代演劇界ではほぼ閑却された作品となっている。)

『ヘルマンの戦い』には、通常のヘルマン劇では常連である父ジグマーや弟フラヴィウス、ツスネルダの父ゼゲスト並びに弟ジークムントといった定番の人物は一切登場し

ない。従ってヘルマン劇に付き物の、ドイツ人側でのローマへの対応を巡る葛藤はほぼ割愛され、ツスネルダがローマ側に囚われ再び救出されるという、大団円に花を添えるエピソードも省かれるこ



クライスト：『ヘルマンの戦い』フィナーレ

(マイニンゲン宮廷劇場公演 [1875] より。「演劇公」ゲオルク II 世率いるマイニンゲン宮廷劇場は、時代考証とアンサンブルを重視した有機的な演出により、19 世紀ヨーロッパ演劇界に多大な影響を与えた。)

<sup>22</sup> マイニンゲン宮廷劇場の様々な変革のひとつに、舞台を劇場が所有する出来合いの在庫大道具から組まず、作品に応じて新たに製作したことが挙げられる。ベルリン宮廷劇場も、3 カ月後のマイニンゲン劇場客演に対抗するべく『ヘルマンの戦い』を初演するにあたって舞台を特別に設計・製作した。マイニンゲンも本作品に関してはザクセン・マイニンゲン公ゲオルク II 世が自ら舞台を設計する熱の入れようで、両公演とも極めて豪華な舞台を競い合った。(Vgl. Heinrich von Kleist. Zum Gedanken an seinen 200. Geburtstag, S.116.)

<sup>23</sup> Kleist: FA, Bd.2, S.1093-1099.

とにより、作品はヘルマンがローマ軍に打ち勝つ手段と経過を集中的に辿ることとなる。だがそうした単線的な場面展開にあっても、ヘルマンやツスネルダの尋常ならざる心理とその変化が克明に描写される点に、『ヘルマンの戦い』の祝典劇を超越した文学的革新性が見て取れる。クライストの描くヘルマン像は、ドイツ文学が生み出したヘルマンの内、最も特異な人物であるといえよう。ザクセン宮廷の官吏であったシュレーゲルが、自ら追い求めた理想の支配者像をヘルマンに結実させ、道徳心に溢れ、臣下をいたわる実直な英雄を描いたのに対し、ここでのヘルマンは、いかにもクライストの造形した人物らしく、偏執的で、他人に厳しく、快楽的であると同時に禁欲的で、ゲルマン民族の解放という自らの目的のためにはあらゆるものを喜んで捨てるが、それが人間本来の道義性であったとしても意に介さない。時に激しく興奮することがあるかと思うと、並外れた策士振りも披露し、敵を欺くその巧妙な芝居には味方さえも戸惑いを隠せない。つまり、祝典劇の主人公には全くそぐわない「得体の知れぬ不気味な人物」である。更に彼は密約を交わすマルポートに王の地位を譲る腹積もりであり、捕えたローマ軍司令官ヴァールスとの最後の決闘も、それまでヴァールスの部下となっていたゲルマン族の領主フストに任せてしまう。もっとも、誰がヴァールスに止めを刺すかを定めるために、ヘルマンとフストがヴァールスの眼前で闘うのだが、ここでのヘルマンは「負ける」のである。決闘前に „Soll ich von Schmach Dich rein zu waschen, / Den Ruhm, beim Jupiter, entbehren, / Nach dem ich durch zwölf Jahre treu gestrebt?“<sup>24</sup>（「俺がこの12年間ひたすら追い求めてきた名誉を、こともあろうにお前の汚名を濯ぐためにあきらめるというのか？」）と見得を切っている以上、実力で負けたとする解釈は余りにもヘルマンを矮小化させ、滑稽さまで漂わせる。やはり啖呵共々フストに負けたことも彼のポーズであったと考えたいが、するとまた、そうした「情け」がどこから生まれてくるのか、(そうまでして、ほとんど面識のないフストの面目

<sup>24</sup> Kleist: Herrmannsschlacht, FA, V.2503-2505.

を立てるのであれば、せめて決闘前にヴァールスの折れた剣を替えるぐらいは、ゲルマンの棟梁ならば許すであろう) ヘルマンは益々底知れぬ古代ゲルマン的人物の度合いを深めている。シュルツはヘルマンを、「ドイツの解放」という大事のためには、自らが治めるケルスカー族に火を放たせ殺戮略奪を支持することや、ツスネルダに敵代官ヴェンティディウスが言い寄ることなどの「小事」には一切意を払わぬ「イデオログ」と評するが<sup>25</sup>、同時に彼は敵大将の止めを刺すという名誉さえも小事と見なし得る「リアリスト」でもある。いや、そもそもキリスト教精神に基づいた道義観を尊重する意志など彼は全く持ち合わせない。(もっとも、この時代のゲルマン民族にキリスト教精神が存在する筈もないが、そうしたありのままの古代ゲルマンの道義観を描くことは、クライストの時代には当然憚られたであろう。)ローマ軍攻撃に踏み切った際、ヴァールスから派遣されていたローマ將軍セプティミウスに彼はこう言い放つ。

**„Herrmann**

Führt ihn hinweg,  
Und laß sein Blut, das erste, gleich  
Des Vaterlandes dürrn Boden trinken!

**Septimius**

Wie, Du Barbar! Mein Blut? Das wirst Du nicht —!

**Herrmann**

Warum nicht?

**Septimius**

— Weil ich Dein Gefangener bin!  
An Deine Siegerpflicht erinnr' ich Dich!

<sup>25</sup> Vgl. Schultz, Gerhard: Geschichte der deutschen Literatur (BRD), Bd.7/2, München 1983, S.655.

**Herrmann**

An Pflicht und Recht! Sieh da, so wahr ich lebe!

Er hat das Buch vom Cicero gelesen.

Was müßt' ich tun, sag' an, nach diesem Werk?

**Septimius**

(…)

Mein Haupt, das wehrlos vor Dir steht,

Soll Deiner Rache heilig sein;

(…)

**Herrmann**

Du weißt was Recht ist, Du verfluchter Bube,

Und kamst nach Deutschland, unbeleidigt,

Um uns zu unterdrücken?

Nehmt eine Keule doppelten Gewichts,

Und schlägt ihn tot!<sup>26</sup> (ト書きは省略)

(「ヘルマン：こやつを連れて行け！　そしてすぐにその最初の血を干からびた祖国の土に吸わせるのだ。／セプティミウス：何と、この野蛮人め！　私の血をだと？　それはできまい——！／ヘルマン：何故にできぬと？／セプティミウス：——なぜなら私はお前の捕虜だからだ！　勝者の義務を忘れたとは言わさぬぞ！／ヘルマン：義務と権利か！　見てみる！　こやつは確かにあのキケロを読んだのだ。どうだ、その本によると俺はどうしなければならんのだ？／セプティミウス：[…]お前の前に寄る刃なく立つ私の首に、お前の復讐が及んではならんということだ。[…]／ヘルマン：この小僧めが、お前は権利の何たるかを知った上で、俺達を虐げるためのうのうとドイツへ来たのであろう？　棍棒の目方を倍にして、こやつを殴り殺すがよい！」)

<sup>26</sup> Kleist : Herrmannsschlacht, FA, V.2202-2220.



「あのキケロ」とは、この雄弁家が前44年に書いた『道徳的義務について』 („de officiis“) を指すと考えられるが、この書を否定することは、直接にはローマ帝国の精神的支配からの脱却を意味する。しかしこの書はキリスト教社会においても影響力を失わず、ルネサンスや啓蒙主義にあつては基本的な道徳書と目されていた<sup>27</sup>。従つてヘルマンは、ローマ・カトリック的道徳からも束縛を受けない完全なドイツ的支配者の本質を、終幕で露わにするのである。

そしてヘルマンの性向は、既にゲルマン的道徳をも超越して異常の域にさえ踏み込んでいる。ツスネルダにローマ代官ヴェンティディウスを身边に近づけさせるよう指示し、代官に情を移した（或いは本当に恋心を抱いた）ツスネルダが涙を流しながら、総攻撃の際に代官だけは逃がしてくれるように頼むと、ヘルマンはそれを承諾した後、ツスネルダを猟場の獲物程度にしか見ていないことを記したヴェンティディウスの手紙を当人に読ませる。既に手紙を持って登場するヘルマンは、ツスネルダが代官の命乞いをした段階でそれを彼女に見せることが当然できた筈である。ところが、妻の他の男に対する命乞いを、彼は「楽しもう」とするのである。直前に決然とローマ軍の皆殺しを宣言し、 „Ich will die höhnische Dämonenbrut nicht lieben! / So lang' sie in Germanien trotzt, / Ist Haß mein Amt und meine Tugend Rache!“<sup>28</sup>（「俺はあの人を小馬鹿にした悪魔の如き輩共に心を許す気は毛頭ない！ 奴らがゲルマンの地に居座る限り、憎しみは俺の務めであり、復讐は俺の美德なのだ！」）と激昂して叫んだ筈のヘルマンが、ヴェンティディウスの命をツスネルダから乞われるや一転して „Ventidius? Nun gut. — Ventidius Carbo? / Nun denn, es sei! — Weil es mein Thuschen ist, / Die für ihn bittet, mag er fliehn.“<sup>29</sup>（「ヴェンティディウス？ そうか、よし。——ヴェンティディウス・カルボか？ そうか、ならば、そうしよう！——他

<sup>27</sup> Vgl. Anmerkung von Herrmannsschlacht. In: a.a.O., S.1140.

<sup>28</sup> Kleist: Herrmannsschlacht, FA, V.1723-1725.

<sup>29</sup> a.a.O., V.1732-1734.

ならぬトゥースヒェン [この愛称は奇異なものと受け取られ、ヴェールの修正版では削除された<sup>30</sup>]の頼みとあらば、奴は逃がしても構わぬ。)と答えて頼みを容れ、ツスネルダの喜ぶ様子を見て自らも朗らかに „— Sieh da, mein schönes Thuschen! / Ich muß Dich küssen“<sup>31</sup> (「— そうだね、可愛いトゥースヒェン! キスさせておくれ)」と和みながら、思い出したように何気なく、ローマへ向かう敵の密使が持っていたという運命の手紙を取り出す。それを — ありそうもないことだが — „Laß sehn! Ich überflog ihn nur. Was sagt er?“<sup>32</sup> (「見せてくれ! 俺は飛ばし読みしただけなのだ。あいつは何と言っている?」)と聞いて妻にわざわざ読ませるのである。手紙の内容に驚く余り妻が絶句すると、ヘルマンはすかさず彼女の耳元で低く囁く。 „Thuschen! Thuschen! Er ist ja noch nicht fort.“<sup>33</sup> (「トゥースヒェン! トゥースヒェン! 奴はまだ去ってはおらんよ。)」この囁きは、舞台ではあたかも悪魔メフィストフェレスの誘惑の如く邪悪に、そして甘美に響くことだろう。ここでのツスネルダの喜びから絶望への転落と、直後に沸き立つ戦慄的な憎悪といった激しい感情の変化を、ヘルマンはまた再び「楽しむ」のである。そして彼女が最後に „Geh, geh, ich bitte Dich! Verhaßt ist Alles, / Die Welt mir, Du mir, ich: laß mich allein!“<sup>34</sup> (「行って、どこかに行って、お願いだから! 何もかも憎らしい。世の中も、あなたも、私も:一人にして!」)と自暴自棄の声を上げると、ヘルマンは彼女の前に跪き、 „Thuschen! Mein schönes Weib! Wie rührst Du mich!“ (「トゥースヒェン! 愛しい妻

<sup>30</sup> 作品の完全版を出版しようとしていたティークに宛てた小説家のルートヴィヒ・ロベルト (1778-1832) の 1824 年春の書簡では、歴史的イメージが定着してしまっているツスネルダに「トゥースヒェン」という愛称はそぐわないという感想が述べられている。(Vgl. Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumentation [hrsg. v. Helmut Sembdner], München 1996, S. 234.)

<sup>31</sup> Kleist: Herrmannsschlacht, FA, V.1761-1762.

<sup>32</sup> a.a.O., V.1791.

<sup>33</sup> a.a.O., V.1815.

<sup>34</sup> a.a.O., V.1818-1819.

よ！ 何とお前は素敵なんだ！』と叫ぶ。彼の「作戦」はまんまと功を奏し、ツスネルダの心には、彼同様ローマ人への激しい憎しみが掻き立てられたわけである。こうしてみるとシュルツの指摘するように、ヴェンティディウスの手紙自体本物であるかどうかさえ疑わしい<sup>35</sup>。いずれにせよ、ここでのヘルマンは「イデオログ」や「策略家」の程度をはるかに突き抜け、自らの憎悪ばかりには飽き足らず、他人の憎悪にまでも（しかもそれが絶望的なものであればあるほど）快楽を覚えるという偏執狂的側面を曝け出す。発表当時、その残酷な描写をとかく云々された本作であるが、心理描写からみれば、このヘルマンとツスネルダのやり取り（第四幕第10場）が作品中最も残酷な場面であるとさえいえるだろう。ツスネルダがヴェンティディウスを誘い出し彼を熊に噛み殺させる第五幕第18場は、当初より極めて残酷なシーンとされ、長らく実際の舞台からは外された場面だが（ベルリン初演の折に使用されたジェネーの再修正版でも、この場面は人物の会話による説明に留められた）、ここもつまりは四幕10場が招いた必然的な結果である。夫の心理的策謀により、以前は夫の狂喜じみた憎悪を諷める分別を見せたツスネルダは、今やペンテジレーアをも彷彿とさせる前キリスト教的人物へと変貌を遂げ、アマゾネスの女王が猛犬の群をアキレスにけしかけて殺すのであれば、ケルスカー族の王妃はローマ代官を熊の餌食に仕向けるのである。

四幕10場により異常性の先鞭をつけた本作はその傾向を更に強め、ヴェン

---

<sup>35</sup> 『ヘルマンの戦い』は「策略劇の特徴を有する愛国劇」として他に全く類を見ない程権謀に満ちた劇である。ヘルマンはローマ軍に加え自国を、ツスネルダはヴェンティディウスを、ヴェンティディウスはツスネルダを、ヴァールスはヘルマンとマルポートを欺き、或いは欺いたつもりであり、実直な振る舞いを見せる主要人物は唯一マルポートしかいない。そうした「騙し合い」に決着をつけるために、ヘルマンはマルポートへの密書に最終的な「誠意」（人質としての息子達と、疑うなら彼等を斬っても良いという意味での短刀）を見せるが、マルポートはヘルマンの申し出を頭からは信用せず、結局彼をヘルマンとの密約に決断させたのは、同盟していた筈のローマ軍援軍がマルポートの陣営から密かに去ったという「裏切り」の事実だった。第四幕までは、そうした欺瞞が作品展開の原動力となるが、五幕に入り、欺瞞の背後の真実が爆発に近い形で曝け出される。（Vgl. Schultze: Geschichte der deutschen Literatur (BRD), Bd.7/2, S.656.）

ティディウスの他にもセプティミウス、ヴァールスが殺され、最後にローマ軍に従っていたドイツ人アリスタンが処刑へと連れ去られて幕を下ろす。ローマ人であるセプティミウスとヴァールスはともかく、アリスタンを容赦なく斬らせるヘルマンは、同幕14場でローマ軍についたドイツ人の処遇について尋ねられ、„Es soll kein deutsches Blut, / An diesem Tag, von deutschen Händen fließen!“<sup>36</sup>（「この日にはドイツ人の手によりドイツ人の血を流してはならぬ！」）„Vergebt! Vergebt! Versöhnt, umarmt und liebt Euch!“<sup>37</sup>（「許すのだ！ 忘れるのだ！ 和解して抱き合い愛し合うのだ！」）と答えた時点よりも明らかに非情さを増していることが理解されよう。ヴェンティディウスを葬った後のツスネルダも、フィナーレでは他のヘルマン劇の如くそ知らぬ顔でドイツの勝利を喜ぶことはできず、青ざめたまま夫に寄り添うだけである<sup>38</sup>。そして最後にヘルマンがこう叫ぶ。

„Uns bleibt der Rhein noch schleunig zu ereilen,  
Damit vorerst der Römer keiner  
Von der Germania heil'gem Grund entschlüpfe:  
Und dann — nach Rom selbst mutig aufzubrechen!  
Wir oder unsre Enkel, meine Brüder!“

<sup>36</sup> Kleist: Herrmannsschlacht, FA, V.2273-2274.

<sup>37</sup> a.a.O., V.2282.

<sup>38</sup> ヘルマンに劣らぬ残虐性を見せたツスネルダだが、その行為の目的はヴェンティディウスの抹殺という極めて個人的なものであり、彼女は夫のような政治的理念を持つわけではない。そのためヴェンティディウスが殺されてしまえば彼女を残忍な行為へと走らせた目的も達成されることになり、フィナーレでのツスネルダは劇冒頭の良識的な女性に戻りかけている。このツスネルダの性格についてクライストから聞いた話をダールマン（Friedrich Dahlmann: 1785-1860: 歴史家・政治家。1837年の「ゲッティンゲン7教授事件」で7教授の代表者となり、ヤコブ・グリムと共に追放処分であったことで有名）は以下のように伝えている。「クライストはよくこう言っていた。『彼女<＝ツスネルダ>は基本的に素直な女性なのだが、フランス趣味にかぶれる女どもみたいに、少々単純だ。』（Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen [hrsg. v. Helmut Sembdner], München 1996, S.299.)

Denn eh' doch, seh' ich ein, erschwingt der Kreis der Welt  
 Vor dieser Mordbrut keine Ruhe,  
 Als bis das Raubnest ganz zerstört,  
 Und nichts, als eine schwarze Fahne,  
 Von seinem öden Trümmerhaufen weht!<sup>39</sup>

(「俺達は速やかにラインへ急がねばならぬ。ゲルマニアの聖なる地より、まずは一人たりともローマ人が逃げおおせぬよう。しかる後に——ローマそのものへ意気高く出陣するのだ！俺達が俺達の子孫がだ、仲間達よ！なぜなら俺には見えている。この人殺しの輩を前にして、世の中に平穩など訪れはせぬからだ。盜賊どもの巢窟を根絶やしにせぬ限り。そしてその寂寞たる廢墟からたなびくは、唯一本の黒旗のみになる限り。）」

彼は、最後にあることかローマへの進軍そしてローマ人の殲滅を宣言するのである。通常の祝典劇の終幕でまがりなりにも謳われる平和の讚美は微塵も見られず、「復讐の鬼」と化したヘルマンの破壊的・好戦的志向に覆われて作品は幕を閉じる。

クライスト作品は終幕の集中的なクライマックスにひとつの特徴を持つが、『ヘルマンの戦い』はそれがとりわけ顕著に現れ、作品の力点の過半は第五幕に置かれているといっても過言ではない。第五幕の突出した分量がそれを裏付けている。一幕は3場、二幕は10場、三幕は6場そして四幕は10場で構成されているのに対し、終幕は実に24場を数え、5度の場面転換が用意されている。極論を恐れなければ、前4幕は終幕に対する「序幕」であるとさえいえよう。これはクライストが『ヘルマンの戦い』終幕に対し、他作には例を見ないメッセージ性を盛り込んだ表れと考えられる<sup>40</sup>。„einzig und

<sup>39</sup> Kleist: Herrmannsschlacht, FA, V.2627-2636.

<sup>40</sup> Vgl. Schmidt, Jochen: Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen

allein auf diesen Augenblick berechnet“<sup>41</sup>とクライスト自身も明言した作品の政治的メッセージはしかし、ローマ人——即ちクライスト当時のフランス人——への復讐心に裏打ちされた病的なまでの破壊性に満ちており、祝典劇が本来打ち出す「健全な安定性」を有するメッセージ性とは本来似て非なるものといわなければならない。(この劇をオーソドックスな祝典劇に仕立て上げるのであれば、マルボートを主人公にするべきであろう。)従って、ジェネーが再修正版を出すにあたり、終幕最後のヘルマンの台詞に „Wer aber will es wagen, deutsches Land / Aufs neue beutegierig anzutasten, / Wenn alle wir fortan zusammenstehn / Die Hüter eines Hauses, eines Friedens!“<sup>42</sup> (「俺達皆がこれからもひとつの家、ひとつの平和の見張りとして力を合わせれば、虎視眈々とドイツの地に再び手出しする気に誰がなろう!」)という一節を付け加え、ドイツの平和を第一に謳い上げたのも、作品に少しでも健全な祝典性を付与するためであろう(事実、上演の際にはこの台詞が観客の大喝采を浴びた)。

『ヘルマンの戦い』は、クライスト作品にあっても突出した実社会関連性を有する「傾向文学」 („Tendenzdichtung“) であるため、祝典劇としては一定の成功を見たものの、その文学的価値については絶えず疑問符がつけられてきた。1900年代初頭には、マイヤー・ベンファイが „Und nun dürfen wir hoffen, daß gerade dies ganz für den Augenblick bestimmte Werk als einziges von allen Herrmann-Dramen der Ewigkeit angehören wird“ (「今や、特定時期を完全に想定して書かれたこの作品が、あらゆるヘルマン劇の中で唯一永続性を保つてであろうことを期待していいだろう」)と述べた如く、

---

Verfahrensweise, Tübingen 1974, S.112f.

<sup>41</sup> 「ところでお聞きしたいのですが、私のヘルマンの戦いはどうなっているのでしょうか? 唯一今の時期のみを念頭に置いたこの作品の上演に、どれほど私が気を揉んでいるかは容易にお察しになられることかと存じます。」(下線部本文引用部分/Kleist's Brief an Collin. 20. Aug. 1890. In: Kleist: FA, Bd.4, S.432.)

<sup>42</sup> Kleist: FA, Bd.2, S.1097.

『ヘルマンの戦い』の革新的な人物造形を評価する意見もあったが<sup>43</sup>、それは解放戦争100周年並びに第一次世界大戦を目前に控え高揚した国民意識に影響を受けた例外的反応といえる。以降の『ヘルマンの戦い』は、その政治的メッセージ性のみが時としてあらぬ方向に利用され、第三帝国時代にはナチスに最も好まれた劇のひとつとして突然脚光を浴びたり、戦後東ドイツでは政治的プロパガンダとして上演されたりもしたが（ローマ帝国がアメリカ、ローマに従うドイツ人アリストンはアデナウアー [!] と解釈された<sup>44</sup>）、その文学性については依然としてミュラー・ザイデルが „Nur mit immer erneut auszusprechenden Vorbehalten wird man dieses Stück in das dichterische Werk Kleists einbeziehen dürfen.“<sup>45</sup>（「この劇は常に新たな留保を付けてのみ、クライストの文学作品中へと組み入れられて然るべきである」と指摘するように、他のクライスト作品からは一段落ちるものとして扱われ続けてきたのである。正統祝典劇に勝るとも劣らぬ政治的情熱に満ちてはいるが、その方向性のずれから祝典劇には持て余し、さりとてスタンダードな古典としての評価も得られなかった『ヘルマンの戦い』は、いわばクライスト作品中の「鬼っ子」であり、近年までほぼ忘れられた（或いはナチス時代の負の経験により、努めて目を背けられた）作品として劇場の演目表を彩ることも稀であった。

---

<sup>43</sup> マイヤー・ベンファイは、『ハイルブロンンのケートヘン』と『ヘルマンの戦い』の間に境界線を引き、境界以前のクライストは純文学に献身し、それ以降は政治的国民文学執筆に専念したとして、二種類の作品群の芸術的価値を比較してはいない。そして彼のクライスト論が出された1913年はテオドール・ケルナー没後100周年にあたっていたため、ケルナーを再評価する動きが当時広まったが、彼はこの著作の中でそうした動向を「愚行」（„Unfug“）と断じ、ケルナーの代表的愛国劇『ツリニー』（「スツィゲトファーの戦い」[1566]でオスマン・トルコから祖国を守り戦死したハンガリー将軍ツリニーを描く）を『ヘルマンの戦い』と同等に論じる愚を諫めている。（Vgl. Meyer-Benfey, Heinrich: Das Drama Heinrich von Kleists, 2.Bd., Göttingen 1913, S.169f.）

<sup>44</sup> Vgl. Kleist: FA, Bd.2, S.1099f.

<sup>45</sup> Müller-Seidel, Walter: Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist, Wien 1971, S.53.

こうした状況に一石を投じたのが、1982年11月10日にポップムで初演されたパイマン（Claus Peymann: 1937-）演出の公演である。ここでのヘルマンは黒づくめの服装にバスク帽を被り、「ゲリラ部隊の隊長」といういでたちで登場する。（事実作中のヘルマンは対ローマ戦術として「ゲリラ戦」を想定している<sup>46</sup>）冷徹で人を食ったような態度の彼は、肉感的なツスネルダと戯れあう「ダンディー」であり、もはや英雄的美徳など露ほども備えはしない。平然と人を死に追いやるその姿は殺人鬼の側面さえ垣間見せる。だがローマ人の殺戮自体がここではスローなパントマイムで表現され、その悲惨さにさえシニカルな光が当てられる。加えて熊の場面は着ぐるみの熊がヴェンティディウスを追い回すという微笑まじきささえ漂う「子供劇場」に仕立てられ、結末ではヘルマンが影絵の中で「ヘルマン記念像」のポーズを取り観客の爆笑を誘う。パイマンの『ヘルマンの戦い』は、Th. マンさえ辟易させたクライストの「ヒステリックな精神」<sup>47</sup>を喜劇一歩手前の諧謔によって漉し取り、ヘルマンの不可解性を更に高めることで、作品が内包していた新たな文学的側面を掘り起こすことに成功したのである<sup>48</sup>。

クライストの『ヘルマンの戦い』は、祝典劇の系譜においてはあくまで異端児的存在である。彼が全く自発的に、その天賦の才能と情熱に任せて書き上げた愛国劇は過去の祝典劇を踏襲することもなく、以降の祝典劇に大きな

<sup>46</sup> 「だめだ、仲間達よ、身軽なライオンに熊が戦いを挑んでも必ず負ける。お前達は野戦をすればまず間違いなくローマ軍に負けるのだ。」（Kleist: Herrmannsschlacht, FA, V.297-299.）

<sup>47</sup> マンは1949年1月19日付のハンス・M・ヴォルフ（カリフォルニア大教授。クライスト研究家）に宛てた書簡で以下のように述べている。「情熱が愛国的なものになる『ヘルマンの戦い』に、人はクライストが全体として如何なるヒステリックな精神（ゲーテはヒポコンデリックと呼んでおりました）の持ち主であるかを見て取り、びっくりして触角を引っ込めてしまうのです。（…）全くいかがわしい存在です。この偉大な詩人は。」（Guthke, Karl S.: Thomas Mann on Heinrich von Kleist: An unpublished letter to Hans M. Wolff. In: Neophilologus, 44 Jg. [1960], S.121f.）

<sup>48</sup> Vgl. Henrichs, Benjamin: Das anmutige Monster, Kleist. Claus Peymann entdeckt ein neues, altes Stück: „Die Hermannsschlacht“. In: Die Zeit, 19.11.1982



影響を与えたわけでもない。ただ、それまでの祝典劇とは異なり、現代の上演に耐えられるだけの高い文学性をこの劇が持ち得たのは、正にそうした自由な立場を前提にしてのみ可能となるのであって、ここに祝典劇が本来持つ文学的ジレンマが存在する。即ち、強烈な愛国精神を、高い文学性を維持したまま表現することの困難性である。『エピメニデスの目覚め』を書いたゲーテや『ドイツ韻律による祝典劇』を書いたハウプトマンも打破できなかったこのジレンマであるが、そこには「依頼執筆」という執筆状況の違いがあったことを勘案しなければならない。(そして彼らは、自発的には愛国劇など決して書かなかったことだろう。)この戯曲は、クライストの他作品に比して文学的に洗練されたものであるとは到底いえないが、鬼才クライストの本質が最も鮮明に認められる作品であるといえよう。

## Die Vorzeichen des deutschen Nationalfestspiels — Über Schlegels „Hermann“ und Kleists „Die Hermannsschlacht“ —

Masafumi SUZUKI

Man könnte sagen, dass „das deutsche Nationalspiel“ bei „Hermann“, das J. E. Schlegel am Ende der Aufklärungszeit 1742 verfasste, seinen Anfang nahm. Obwohl es die traditionelle Form des Dramas behält, zeigt sich darin klar Schlegels literarische Behauptung: Der Literatur jedes Lands dürfen landesspezifische Themen nicht fehlen. Bis dahin hatte man die französische und italienische Kultur als die höchste betrachtet, die man sich auch in deutschen Ländern zum Ziel setzen sollte. Aber Schlegel verfechtete mit „Hermann“ die Selbständigkeit der deutschen Kultur. Das Thema der Befreiung der Germanen von den Römern lässt sich darin als Vergleich mit der Befreiung der Deutschen von der damaligen französischen sowie italienischen Kultur verstehen. Hier wird der Hof nicht verherrlicht, und vor allem bei der Einweihungsaufführung im Leipziger Theater am 10. 10. 1766 wurde das Spiel mit altgermanischen Kostümen gespielt. (Es war bis dahin üblich, dass auch Stücke mit deutschen Themen in mittelalterlichen, französischen Kostümen gespielt wurden.) Der junge Goethe, der sich in jener Zeit diese Aufführung zufällig ansah und davon beeindruckt war, entwickelte daraus später den Geist des Werks zu „Götz von Berlichingen“.

„Die Hermannsschlacht“ schrieb Kleist ganz freiwillig mit der Hoffnung auf die Befreiung der deutschen Länder, die seinerzeit von Napoleon beherrscht wurden. Sie kam nach der Entstehung 1808 wegen deren allzu radikalen Inhalts und der damaligen politischen Situation

lange nicht ans Licht. Die Uraufführung fand also erst aus Anlass einer Bemerkung des anerkannten Historikers Treitschke im Jahre 1860 statt. Seitdem wurde das Drama in der gerade von Vereinigung geschwängelter Atmosphäre überall in deutschen Ländern immer wieder beinahe als „Festspiel“ gespielt. Die Rezension damals war aber nicht unbedingt positiv, sondern wie in seiner Entstehungszeit wurde die Hauptperson Herrmann, der in einem Sinne höchst hinterlistig ist und dem für die Befreiung der Cherusker jedes Mittel recht ist, heftig kritisiert. (G. G. Gervinus schätzte das Werk fast als einziger Literaturkritiker sehr hoch.) Nach der deutschen Vereinigung bekam „Herrmannsschlacht“ erst recht die ihr gebührende Stellung als „Nationalfestspiel“, indem es bei mancherlei Festakten in Deutschland, z.B. bei der Jubiläumsfeier der 20jährigen Schlacht von Sedan in Königsberg (1890) oder der Einweihungsfeier des Völkerschlachtdenkmal in Leipzig (1913) prachtvoll gespielt wurde.

Herrmann in „Der Herrmannsschlacht“ weicht weit vom Charakter der Hauptperson des bisherigen Hermann-Spiels ab. Er ist gründlicher Realist und unbarmherziger Taktiker. Er kümmert sich sogar überhaupt nicht um die germanische Moral, um den Sieg über die römische Armee zu erringen. Aber gerade in dieser Exzentrizität Herrmanns besteht das literarische Wesen von Kleist, das andere Festspiele nicht erreichen konnten. Auch heute fassen einige Leute Abneigung gegen das Werk. (z.B. machte Th. Mann es als „hypochondrisches Werk“ einfach herunter.) Trotzdem könnte man „Die Herrmannsschlacht“ als ganz seltenes Drama betrachten, das das literarische Dilemma vom Festspiel zum erstenmal überwindet, nämlich das erfolgreiche Vereinigen vom hohem literarischem Niveau und dem Ausdruck des tiefen Patriotismus, was weder Goethe noch Hauptmann gelang.