

ドイツ史劇におけるヘルマン・モチーフの受容(1)

—J. E. シュレーゲル『ヘルマン』(1740/41)、F. G. クロップシュトック
『ヘルマンの戦い』(1769)の考察を中心に—

桑原 ヒサ子

I はじめに

トイトブルクの森に向かって進んでゆくとまだかなり離れた位置から、丘陵の最も高い地点に巨大な記念像が聳え立っているのが見えてくる。巨人は盾に身体を支えながら、まるで決戦を呼びかけるかのように剣を高々と振りかざしている。1838年、エルンスト・フォン・バンデルがこのヘルマン記念像制作に着手したのは、ナポレオンに対する解放戦争以来当時のドイツ市民が広く抱いていたロマン主義的愛国的熱狂によるものであった。その後、1848年の三月革命の挫折を越えて記念像完成への新たな推進力となったのは、1870/71年の普仏戦争を経て実現するドイツ帝国の誕生であった。1875年によりやく落成した記念像はもはや計画当時の自由と解放を象徴するだけでなく、フランスに対する勝利の象徴でもあった。そしてこのナショナリズムの歴史は常にヘルマンを引き合いに出しながら、さまざまな傾向をみせつつ第三帝国においてその頂点に達する。「国内の統一、統率そして服従というドイツの永遠の問題に同時に触れることなくアルミニウス (=ヘルマン) について書くことは不可能であろう。」とは1937年に発表された学位論文からの一文である⁽¹⁾。しかし、今ヘルマンは深い沈黙の中にある。この記念像が捧げられたドイツ統一運動やドイツ統一の記憶が生き生きとした現実として存続するような屈折のない愛国的伝統の中にもはやドイツ人は生きてはいない。第三帝国のネガティブな体験によって多くのドイツ人にはナショナリズムに対する分裂的姿勢が生まれたのである。戦後の新しいドイツは隣国から依然として不信の眼差を向けられていた。もはやドイツの強さや統一の象徴ではなく、政治的な性格を一切奪われたこの「非国家的」⁽²⁾記念像は現在観光名所の一つでしかないのである。1945年を境としたヘルマンをめぐる状況の急変は、このほとんど伝説的人物がいかにかドイツの愛国主義、国家主義と結びついていたかの証明でもある。

ところで、トイトブルクの森に立つこの孤独な英雄は、敵が迫り来る西方を睨み据えているのだが、その敵とはフランスではない。戦いを挑む相手はローマ帝国である。ローマの歴史家コルネリウス・タキトゥスは、「彼（アルミニウス＝ヘルマン）がゲルマニアの解放者であったことは、疑う余地がない。彼は他の国王や指導者のように、揺籃期のローマ国民に戦いをしかけたのではない。ローマの威信の全盛期に挑み、常に互角の戦いをつづけ、敗北を喫したことは一度もない。彼は三十七年間生き、十二年間権力を握った。彼の武勇は今日でもなお、蛮族の間で、詩歌に唱われている。」⁽³⁾とその『年代記』の第二巻を締めくくっている。

古代ローマ時代のゲルマン人の一部族ケルススキ族の首長アルミニウス（＝ヘルマン）とこの論攷のテーマとなる「ヘルマンの戦い」について知る手掛りはドイツ側には存在しない。その手掛りを敵側であったローマの歴史記述に頼らなければならないのだが、アルミニウスについて敵側のタキトゥスによるこの評価が、かなりの時代を経たのち、ゲルマン時代のこの英雄と愛国主義、国家主義との切っても切れない関係が成立する根拠となっているのである。

ここでアルミニウス／ヘルマンの名について少し触れておきたい。ドイツ側の史料が一切ないため、ローマ名のアルミニウスがゲルマン人の間でどのように呼ばれていたかは全く分かっていない。彼がラテン名を持っていたことは、あとで史実について説明する際に改めて触れることになるが、それはローマ市民権を有していたことによる。アルミニウスに対するドイツ名ヘルマンが初めて登場するのは、1530年に印刷されたルターの記事解説だと言われている⁽⁴⁾。言語学的には正しく対応していないこのドイツ名が、その後ドイツ文学においても、また先に見たようにナショナリズムの歴史においても支配的になってゆくことは、この人物の象徴的意味を考えれば当然のことである。

ゲルマニアの解放者として讃えたタキトゥスの記述を背景に、ヘルマンはドイツ文学の中で賛美されるようになる。そうした文学作品はドイツのナショナリズムと歩調を共にしただけでなく、むしろ、トイトブルクの森での戦いの中に繰り返し自らの体験、願望あるいは意志を象徴的に描き続けてきた愛国詩人たちの作品がナショナリズム前史を形成したと言えるかもしれない。1750年から1850年の間に成立したヘルマンをテーマとする文学作品とオペラはおよそ200を数える⁽⁵⁾。

ここではそうした作品群の中から史劇を対象としてみたい。長期間にわたって「最高のジャンルであり最高の対象」⁽⁶⁾であったドイツ史劇の

重要な形式である悲劇の変遷を辿ってみたいという個人的関心が一つにはあるが、ヘルマン文学の代表的な作品が史劇に多いことも大きな理由である。ここではJ.E.シュレーゲル『ヘルマン』(1740/41)、F.G.クロップシュトック『ヘルマンの戦い』(1769)、H.v.クライスト『ヘルマンの戦い』(1809)、Ch.D.グラッベ『ヘルマンの戦い』(1836)を考察の中心に据えている。これらの戯曲の成立は、史劇の時代としてカノンとなっている、Fr.ゼングレが提示した1760年から1860年⁷⁾にほぼ重なる。すなわち、ほぼ一世紀にわたる史劇の発端、発展、盛期そして衰退をここでも跡付けることになる。そこでは劇形式、表現形式の変遷を確認することが一つの重要なテーマとなるが、形式と内容の弁証法を考えれば、いかなる歴史条件が変化したのか、いかなる社会的指針にずれが生じたのかの変化を受けた形式には読み取れるはずである。中心となる四作品を始め、当論文で言及する他のどの文学作品も同じヘルマン・モチーフを扱っている。それゆえ、このモチーフがそれぞれの作品の成立した社会的背景との関係で作者によってどのように受容されたかも容易に比較することが可能となる。この受容の在り方と形式の変遷には相関関係が確認できるはずである。それと同時に、「ヘルマン」というドイツ固有のモチーフを題材とする個々の作品の分析から浮び上がってくるのは、愛国主義やナショナリズムというイデオロギー形成のプロセスでもある。

II ヘルマンの戦いとヘルマンをめぐる史実

まずそのモチーフの史実を確認しよう⁸⁾。

タキトゥスがこの紀元9年のヘルマンの戦い(=ワルスの戦い)を記述していたならば、それは最も貴重な出典となっていたであろう。しかし、このローマの歴史家が『年代記』の筆をおこしたのは、ローマ帝国初代皇帝アウグストゥスの死の年(14年)からであった。ゲルマニア戦役に関する彼の記述は従って、ゲルマニア総督ワルスの大敗から6年経った15年に司令官ゲルマニクスと共にワルスの戦場跡を訪れた際の記録から始まる。ヘルマンの戦いはそれゆえ回顧的に語られるのであるが、所在地などの記載が非常に正確で、戦いの体験者の証言を多く含み、のちのドイツ史劇にとってこの戦いについての決定的な事実を知る最も重要な典拠となっている。

すでに紀元前12年にはローマ帝国は領土の拡張から帝国の統治を計るため国境を画する段階に移っていた。アウグストゥスにとって修正が必

要と思われたのは北部国境、すなわち、ライン・ドナウ河の国境を東へエルベ・ドナウ河まで移動させることだった。こうすることにより国境は直線的になるだけでなく、ずっと短くなるはずだった。前12年から9年のゲルマニア遠征でドルルスは力でエルベ河まで到達するが、彼の事故死によって西ゲルマニア併合は頓挫する。紀元4年ティベリウスがゲルマニアに戻った時は、ゲルマニアの属州化は振り出しに戻っていた。ティベリウスはケルスキ族のような強力な部族は刺激せず、その好戦的な性質を見込んで補助軍提供を条件とした緩やかな同盟関係を結んだ。当時ケルスキ族の協定を結んだのはアルミニウスの父であった。これにより、アルミニウスのちにローマに忠誠を誓うその兄弟フラウス⁹)は4年から6年までケルスキ人補助軍の司令官としてティベリウスの傘下に入る。一種の人質であったが、ローマは高貴な家系の人質にローマ市民権を与えてローマ貴族と同等に見做し、アルミニウスはさらに騎士階級の地位まで与えられていた。これはローマの懐柔政策であった。しかし、このことがローマに挑んだアルミニウスが「裏切り者」と呼ばれる根拠となる。ティベリウスが最後まで屈しないスエビ族マロボドゥウス王国を攻撃しようとした紀元6年、バルカン半島で大規模なパンノニアの反乱が起こる。以後ティベリウスは三年間本国に直接危機の及ぶこの反乱の鎮圧に忙殺される。アルミニウスは自らの軍を率いて帰郷するが、その理由は父の病気あるいは死であったと推測されている。7年クインティリウス・ウォルスがセンチウス・サトルニヌスに代わってゲルマニア総督に就任。推定55才、アフリカ、シリア総督を歴任し経験は豊富であった。9年ウォルスは三軍団を率いてケルスキ領内に入り、ゲルマニアの中央に位置する夏の陣営に到着する。このときアルミニウスは28才である。

ウォルスの敗北は紀元9年9月23日と現在では推定されている。タキトゥスの『ゲルマニア』は月相がゲルマン人に大きな意味を持っていることを伝えている。9月23日前夜の満月に大勢のケルスキ人が戦場となる場所に近い聖なる林に集まっていた。かねてから親ローマ派であった同族のセゲステスはアルミニウスの企てをウォルスに通報する。しかし、総督はこれを信用しなかった。アルミニウスに対するセゲステスの憎悪には、ローマとの関係をめぐる政治的対立だけではなく、他人に嫁す予定だったセゲステスの娘（彼女はしかし反ローマ派であった）をアルミニウスが掠奪したという私的恨みも働いていた。セゲステスの息子セギムドゥスは父に強いられてローマの祭司となっていたが、ゲルマニア

解放の志をもってこの戦いではアルミニウスに加勢する。ゲルマン人の奇襲で始まるヘルマンの戦い(＝ウェルススの戦い)は三日続き、ローマの三軍団二万人は全滅する。タキトゥスによると戦いは広大な夏の陣営内で行われたことになっている一方、陣営を離れ道を失って森を行軍中にウェルス軍は攻撃されたという、のちに多大な影響を及ぼす記述はローマの歴史家のうち一番新しいディオ・カシウスにのみ見られる⁽¹⁰⁾。

こうして、ドルススの遠征以来アウグストゥスが進めてきたライン河以東エルベ河に至る西ゲルマニア併合策は挫折する。ティベリウス帝の治世の15年16年にゲルマニクス麾下のローマ軍が再侵入した折も、成果は得られなかった。以後ティベリウスはゲルマニアへ軍を送ることを断念する。従って、ヘルマンの戦いはゲルマニアにとって、ローマの支配から解放され、自由を獲得したという歴史的意味を持つ。

ところでティベリウスは、軍を送らずともゲルマニアは内部から崩壊するであろうと予言するが、実際ゲルマニクスの遠征時にもすでにアルミニウスは諸部族の指導者をまとめることができず、とりわけ叔父イングイオメルスと対立し戦勝を逃している。その後主導権争いの中、自分が王になろうとして軍隊の反乱を招き、19年同族の裏切りによって殺害される。

Ⅲ J.E.シュレーゲル、F.G.クロップシュトックまでの文学作品におけるヘルマン・モチーフの受容⁽¹¹⁾

ドイツの詩人たちがこのケルススキ人のことに思い至るまでには長い時が流れ去った。神聖ローマ帝国の皇帝たちは自らをローマ皇帝の後継者と見做していたので、中世はヘルマン・モチーフが盛んになる土壌ではなかった。この状況が一変するのは15世紀に人文主義が始まってからである。

14世紀にイタリアに起こったルネサンス運動とそれに伴う人文主義思潮とは周知のごとくヨーロッパ諸国に多大な影響を及ぼした。イタリアの人文主義者たちが古典文化の復興をめざし、古代ローマの偉業を研究したのを受けて、15世紀のドイツの人文主義は古典古代研究を通じてゲルマン人の歴史にも取り組み始めたのである。丁度その頃、タキトゥスの『ゲルマニア』(10世紀の写本、ヘルスフェルト修道院)が1455年に(まず上部イタリアで1470年と1472年に、ドイツでは二、三十年遅れて印刷)、『年代記』(9世紀の写本)が1505年にコルバイ修道院で発見

されたことは、そうした傾向に新たな刺激を与えた。

アルミニウスに対する関心も次第に強くなっていった。16世紀初頭のドイツ語圏では、教会権力に対する宗教改革運動が人文主義者たちの国民意識と結びついた。人文主義の副産物として生まれた国民意識の覚醒は、ローマ教皇庁とこれを支持するドイツ人に対抗してドイツ (deutsch) のアイデンティティーを自覚させる契機となったのである。長い年月を経たのち再びローマに対する戦いが宣言される。この似通った状況をはっきり認識して最初アルミニウス劇を創作したのが、ルターを支持する人文主義者であり帝国騎士のウルリヒ・フォン・フッテンである。

アルミニウス劇に先立つ1515年、フッテンはマインツのアルブレヒト司教を讃える作品の中でアルミニウスを称賛しており、1518年にはトルコ軍に対する防衛をドイツの諸侯に呼びかけた際、その敵をゲルマン人に打ち負かされたローマ人に喩えている。また1520年にジッキンゲンのエーベルンブルクで書かれたフリードリヒ賢侯宛ての公開状の中で、アルミニウスの同国人として教皇の思い上がりに屈してはならないと忠告している。

エーベルンブルク滞在中のおそらく1520-22年（フッテンの死後6年経った1529年に公刊）に成立した対話劇『アルミニウス』は、ハンニバルとアレクサンドロスとがどちらが將軍として優れていたかを冥界の王ミノスの前で争うギリシャの詩人ルキアノスの対話劇を下敷にしている。『アルミニウス』ではスキピオも登場したのち、ミノス王はアレクサンドロス、スキピオ、ハンニバルと順位をつける。しかし、アルミニウスは自分が考慮されていないこの決定に不満である。タキトゥスが証人と呼ばれ、『年代記』からこのケルスキ人に捧げた献辞が読み上げられると、アルミニウスは自らの功績を語り、最高の將軍の地位を要求する。冥界の王はこれに同意するが、一度下した決定は撤回することができない。そこでミノスは、アルミニウスは祖国解放者たちの中でも最も自由で無敵のドイツ人としてブルータスと並んで一番であると説明する。

この作品は発表されるや喝采をもって迎えられ、再版を重ねて後世にも忘れられることがなかった。しかし、フッテンのこの作品もドイツ語ではなく、この時期の知識階級が常用していたラテン語で書かれており、対話という形式もルキアノスの作品から強い影響を受けていることは明らかである。また、アルミニウスを登場させたといってもまだ歴史的事件が創作の中心とはなっていない。だが、このような限界がある一方で、この歴史的・神話的モチーフによってドイツ国民としての自己理解を呼び

覚まそうと意図したことも容易に窺い知ることができる。のちにゲルマン人の英雄、偉大な解放者としてアルミニウスがドイツ文学に登場する素地を作ったのは、彼をその創作の中で最初に美化したフッテンであったことは疑いない。

アルミニウスの再発見にフッテンの功績がいかに大きかったかは、1587年に発表されたニコデムス・フリッシュリーンの喜劇『蘇ったユリウス・カエサル』もフッテンの対話劇に依存していることでも分かる。

三十年戦争の時代、四分五裂し統一を欠いた国にとってケルスキ族の首長はこれまで以上に警告と希望の存在となった。この時期にはパウルフレーミングの『故国を追われたゲルマニア夫人が息子たちあるいはドイツの選帝侯、諸侯そして諸階級に宛てた書状』(1631年)と、フレーミング同様国語浄化運動に加わっていたヨハネス・リストの戯曲『平和を願うドイツ』(1647)の二つの作品がある。後者の作品では、この世で最も輝かしい帝国を再び見るためにエーレンフェスト王、ヘルマン將軍、クラウディウス・ツィフィーリス侯らが冥界からドイツを訪れる。平和と繁栄に伴われて彼らがドイツに近づくと、ドイツはドイツ語を話すことを拒み、この英雄たちにもフランス語で話すよう要求する。結局彼らは失望してゲルマニアを後にし、ドイツは破滅の淵に立たされる。そこでドイツの守護神から救い出されたゲルマニアはあらゆる悪徳と手を切ることにする、という粗筋である。

17世紀末にも同様にアルミニウスをテーマとしたいくつもの作品が成立している。ダニエル・カスパー・フォン・ローエンシュタインの18巻を数える大河小説『寛大なる將軍アルミニウスあるいはヘルマンとその妃トゥスネルダ』が完成した⁽¹²⁾のもこの時期である。ヘルマンの戦いから、史実にはないが王位に即くまでを描くこの小説の新しさは、文学作品の中で初めてアルミニウスの生涯と行為を描いたことにある。また、後期ロマン派の詩人アイヒェンドルフをして「見事な百科全書」⁽¹³⁾と驚嘆させるほどこの作品は該博な知識に基づいて書かれているが、それは読書を通して身分ある若者たちに芸術と学問に対する愛好心を強めることを目的としていたからである⁽¹⁴⁾。これは、バロック時代の教育劇Schuldrama が学者の歴史的知識の普及から生まれたのと同じである。他方、この作品は「愛する祖国のため、尊敬するドイツの貴族と立派な後継者のために」⁽¹⁵⁾書れており、レオポルト一世が新しいケルスキ族首長と見做されており、ハプスブルク家による支配が暗に認められているのである⁽¹⁶⁾。さらに、この長編小説は、ヘルマン・モチーフを扱ったフ

フランス文学（スキュデリーの悲喜劇『アルミニウスあるいは敵対する兄弟』（1644）、カンピストロンの悲劇『アルミニウス』（1685）。これらの戯曲は勿論このモチーフが持つ国民的内容を切り捨て、当時のフランス演劇らしく、ローマとゲルマニアに分かれたフラウスとアルミニウスの兄弟の対決、あるいはアルミニウスとその妻の危機的恋愛といったモチーフに歪曲していた。）の強い影響が見られる⁽¹⁷⁾点でもバロック文学の代表作と言える。

フランスの影響について言えば、17世紀後半あるいは18世紀に至るまでアルミニウスを素材とした戯曲作品の多くがローエンシュタインの小説に較べてはるかに大きな影響をフランス演劇から受けたことは言うまでもない。そのほか、17世紀末には例えば1697年のクリストフ・アダム・ネーゲラインの『ドイツの偉大なる英雄アルミニウス』——ここでも神聖ローマ皇帝レオポルトとアルミニウスを重ねている——などオペラ作品も数多く書かれている⁽¹⁸⁾。

これでようやく私たちはシュレーゲルの時代に辿りついたことになる。しかし、シュレーゲルとクロップシュトックの戯曲に前後して発表されたヘルマン・モチーフを取り上げた他の作品についてもここで簡単に触れておきたい。1749年に出版されたユストゥス・メーザーの戯曲『アルミニウス』は、ヘルマンの戦いはすでに終わり、そののちゲルマン諸族の首長たちがアルミニウスの指揮権を拒絶するところから始まる。強力な指導者を望まない首長たちは作者にとっては、小国が分立する彼の時代の権力者たちを意味している。ここには統一と強力な統率を求める作者の叫びがはっきり聞き取れる。もちろん万一アルミニウスが理想の指導者でないなら、理性と法に照らして自由な立場の国民が君主を選出すると、啓蒙主義的国家哲学を主張することも忘れていない。リッフェルトがこの作品を評して、メーザーにとってアルミニウスという素材は、かれ自身の愛国的見解を充たす器でしかないと強調しているのは至言である⁽¹⁹⁾。抒情詩や叙事詩では、1744年のヨーハン・アンドレアス・クラーマの頌歌「ヘルマン」が偉大な古代と卑屈な現代の対比を際立たせている。同じくゴットシェートの弟子であるクリストフ・オットー・フォン・シェーンアイヒ男爵は英雄叙事詩「ヘルマンあるいは解放されたドイツ」（1751）と戯曲『トゥスネルデとヘルマン』を創作している。ゴットシェートらのライプツィヒ派と対立するスイス派にも作品を挙げることができる。テュービンゲン大学の学生であったヴィーラントはヘルマンをテーマとした叙事詩を1751年に尊敬するボードマーに送っている。そのポー

ドマー自身も70年代に戯曲『ケルスキ人』(1778)を書いている。作品としては重要でないこのボードマーの戯曲が成立した時期には、ヘルマン文学の中で最初の頂点となるクロップシュトックの『ヘルマンの戦い』(1769)はすでに発表されていたのである。

史劇の前提となる自国の歴史に対する理解が高まってくるのはドイツでもルネサンスと人文主義の時代(1470-1600)であった。人文主義者の歴史に対する興味から確かに国民意識も高まって「愛国劇」も成立する——その際、フッテンの場合も含めて、ヘルマンの戦いという歴史上の出来事をそのまま主題にしているわけではなく、アルミニウスも作者の願望を表明する作品中の一人の登場人物でしかなかった——が、多くの場合独特な狭い故郷に限られ、国民(国家)史的戯曲作品は成立していない。ドイツが政治の中心地を持たなかったこと、さらに、歴史に対する興味や知識は18世紀と較べて高い階級に限られていたためである。一握りの知識階級がドイツ語を顧みずラテン語を常用したことは、ドイツ語を使う学問のない民衆との隔たりを決定的にしていた⁽²⁰⁾。民衆の精神世界は宗教によって決定されていたのであり、史劇の強大なライバルはルター呼び掛けで成立した聖書劇 *Bibeldrama* であった。人々はアルミニウスやカエサルよりヨセフや放蕩息子の話の方がずっと身近であったので、人文主義の詩人がまず一般に受け入れられ易い素材に取材するというのも自然なことであった。のちのクロップシュトックの場合でさえ、史劇と聖書劇がほぼ同数あることを思い出していただきたい。つまり、宗教が精神世界を支配した16、17世紀には、純粋に歴史的素材に対する理解を呼び覚ますことは非常に困難だったと考えられた。

バロック時代(1600-1720)には歴史素材が持つ政治的モチーフを展開する動きが見られる。教育劇に見られるように歴史の知識が要求されるようになったことはローエンシュタインのところでも述べた。また、戯曲のジャンル規定がこの時期になされ、国家が悲劇のテーマとされたことから、戯曲における歴史素材と国家(政治)的モチーフの結びつきが生まれる。しかし、当時の文学から読み取れる歴史理解は、政治的出来事は運命の女神に冷酷無慈悲に玩ばれるというものである。ここには明らかに人間の歴史に対するオプティミズムが欠如している。その基底にあるのは、国土の分裂と極度な荒廃をきたした三十年戦争(1618-1648)の暗い世相が生み出した、極端な現世主義と来世信仰との対立と矛盾である。バロックの世界観からは歴史文学は育たないのである。つまり、過去は本質的に問題にならないのであって、史劇の場合も政治の教

訓を引き出すためにその素材を過去から取ろうが、現代から取ろうが大差ないのである⁽²¹⁾。歴史を現在のレベルで様式化して利用する歴史の目的論的解釈がここにはある。

史劇の輪郭がはっきりしてくるのは啓蒙主義時代（1720-1785）に入ってからのことである。

IV ヨーハン・エリアス・シュレーゲルの悲劇『ヘルマン』（1740/41）

ドイツ国民史劇の基礎を築いたのはJ.E.シュレーゲル（1719-1749）だと見做されている⁽²²⁾。しかし、史劇の発端、発展、盛期そして衰退という一つの流れを考えると、どの作品をあるいはどの詩人をその最初と決定するかは簡単なことではない。というのも、盛期に見られる特徴があますところなく初期の史劇作品に確認されることはないからである。従って悲劇『ヘルマン』の考察を通して明らかになるのは、作品成立の時代、すなわちシュレーゲルの師であるゴットシェートの前期啓蒙主義の時代精神をこの作品がいかに代表した同時にそれに束縛もされているということであり、またその束縛の中で史劇への新しい理念と試みもがき苦しむ葛藤の様相でもある。

バロック時代には歴史の知識と文学の創作とが結びついていたが、文学と歴史記述とを明確に分離させたのは啓蒙主義であった（「詩人は歴史の真理ではなく、道徳の真理を目的としている。」⁽²³⁾）。のちに歴史の真理に別な真理を対立させることはあっても、この区別はそのまま残ることになる。啓蒙主義の詩人たちはこの原則のために、牧歌や寓話、牧歌劇や「市民劇」といった歴史と直接関わらないジャンルを選択した。しかし、悲劇だけは別で、ここにおいてはゴットシェートも首尾一貫していない。「道徳の定理」が守られることは勿論だったが、歴史は作劇のための材料にできうるという考え方である。主人公は史実に忠実にという条件は設けているもののそれ以外は詩人の自由に任されている⁽²⁴⁾。この見解はレッシングにもはっきり現われている。「歴史は悲劇にとって、ある登場人物にいつものように付ける名前の総合目録以外の何ものでもない。詩人が自分の素材を飾ったり個性的にできるような状況を楽に歴史の中に見つけられれば、それを使えばいい。」⁽²⁵⁾

歴史についてシュレーゲルは早くから特別な関心を持っていたが⁽²⁶⁾、歴史と悲劇の関係についてはいくつかの演劇論で取り上げており、すでに「シェークスピアとアンドレーアス・グリューフィスの比較」（1741）

の中で登場人物を創作する際、史実に忠実であることの義務を強調している。この点だけを見ると、シュレーゲルがゴットシェート（さらにはレッシング）と同じように考えていたように思えるが、その師とは違いシュレーゲルは実際的な根拠を挙げている。すなわち、実際に存在した人物を基準とすれば、詩人が本当らしきの境界を容易に踏み外すことはないというのである。「彼（＝詩人）の想像力を恣にすることが芸術なのではない」としてシュレーゲルは、歴史上の人物であるはずの登場人物がその名前以外何も史実と共通することのないフランス演劇、ひいてはフランス演劇を仲介する役割を果たしたゴットシェートを間接的に非難した。「歴史の深層にまで踏み込み、かつての英雄を再び生き活きとさせることが称賛に値する大仕事なのである。」⁽²⁷⁾そして、彼の演劇論の集大成である「デンマーク演劇の振興のために」（1747）では、史実に忠実であるべき対象はもはや登場人物だけに限らず、歴史上の事実全般に及んでいる。シュレーゲルによれば、劇作家にとっての第一目的は、観客が歴史的イメージと演劇上の描写とを較べ両者の類似性を認めた時に感じる喜悦 Vergnügen を生み出すことである。戯曲の描写と観客の歴史知識が対立すると、この喜悦は損なわれる。そこで、シュレーゲルは、戯曲化される史料が現在に近ければ近いほど、史実にその分忠実でなければならないと結論する。過去に遡った史実であれば、観客は大まかで決定的な事実だけを記憶しているので、細かい点では劇作家の自由が許されるからである⁽²⁸⁾。

こうしてシュレーゲルにあっては悲劇にとって歴史はもはや名前や状況の単なる総合目録ではなく、歴史はそれ自体主題化されている。しかし、シュレーゲルの革新性はむしろその素材選択にあった。

悲劇『カヌート』（1746）のデンマークでの成功についてシュレーゲルは、「その国民史から取り出したカヌートがその国民に快く受け入れられたのは、おそらく私の素材選択が功を奏したからだ。」⁽²⁹⁾と述べており、兄の死後全集出版に尽力したシュレーゲルの弟は『ヘルマン』に際し次のように解説している。「祖国の歴史の中でこれほど重要な題材をこの詩人が選んだのは比較的円熟期に入ってからだった。というのは、それまではフランス人を手本に古代ギリシャ伝説に取材した作品だけを改作していたからだった。自らの感情と経験に基づいて彼が言っていたことは、特定の国民のために作劇する場合は、その国民の歴史に取材した悲劇の方がより関心を引きそして強く心に訴えるということだった。」⁽³⁰⁾すなわちシュレーゲルは悲劇を書く場合、その作用美学的根拠を認識し

た上で国民史に悲劇の素材を求めたのである。古代ギリシャ伝説から転向して国民史に取材した最初の悲劇が『ヘルマン』である。ドイツ国民史を遠く遡って歴史的事実としてヘルマンの戦いを作品に取り上げたことは、その素材選択の新しさゆえにセンセーションを巻き起こしドイツ演劇に絶大なインパクトを与えることになる。これが、シュレーゲルを70年代以降の本格的史劇の先駆者と理解する所以である。と同時に、『ヘルマン』はのちに数多く成立するヘルマン劇の創始者でもあった。

理論の先進性と創作に見られる保守性とのギャップはシュレーゲル論で常に言及される点だが、ここでもまた作品分析を通して、それを確認することになる。すなわち『ヘルマン』の劇形式は、演劇論ではそれほど批判的であったにもかかわらず⁽³¹⁾、フランス演劇を手本としており、自ら提案している新しい試みを実践では使用していないのである。場所と時の一致、そしてその際よく用いられるテクニックが使用されている。ゴットシェートの『批判的詩学』(1730)がいかに創作するシュレーゲルにとっては揺るぎない権威であり続けたかが窺われる。

ウォルスの陣営に近い聖なる森が全編を通しての舞台である⁽³²⁾。ケルスキ族首長となった若きヘルマンは、森に集まった諸部族の首長から⁽³³⁾ローマの軛を解くための反乱軍の指導者に指名される。暴動を起こしている別なゲルマン族鎮圧のためウォルスが援軍を要求すると、同族間同志の戦いを強いるウォルスに激怒しこれを奇襲する。ゼゲストの裏切りにもかかわらず奇襲は成功するが、ゲルマン側は最初優勢を予想されていたにもかかわらず苦戦する⁽³⁴⁾。ヘルマンの父ジークマルは戦死する。ところが、父への服従と祖国愛との間で葛藤していたゼゲストの息子ジークムントがヘルマン側に付いて戦況が一変し、ヘルマンの大勝利となる。

ドイツとローマの対立が作品の基盤となってる。第一幕第一場でヘルマンを鼓舞するジークマルはローマのイメージを次のように描く。

「おまえの民を敵と悪徳から守らなくてはならぬ。／私はまだ美德に溢れた世界をこの目で見てきた。／これから起きることは天のみが知っている。／支配を欲するローマは我々の族長たちを金で味方につけ、／金を追い／快楽を渴望することを彼らに教えている。／純真さは追い払われ、我々の先祖を幸福にし偉大にした素朴さは嘲笑されている。／悪徳に染まり我々が先祖に不実であつてもよいのか？」⁽³⁵⁾

悪徳(金欲、快楽)のローマと美德(純真、素朴)のドイツという図式である。ケルスキ族の民から首長に選ばれたヘルマンは、ゲルマン民族

の始祖や祖神の像の前で民を悪徳から守る彼の「義務」を強く認識する。ここでは、歴史上のヘルマンがのちにドイツの支配権に執着する事実は一切触れられていない。あくまで理想的な首長として、「祖国」の「自由」と「名誉」のためにローマという「悪徳」と「雄々しく」戦う「義務」を「誠実」に果たすのである。

ヘルマンの敵対者は従ってウェルスであるはずだが、舞台に一度しか登場しない（註32参照）このゲルマニア総督との対立より、実際には同じケルスキ族の貴族でヘルマンの婚約者トゥスネルデの父ゼゲストとの対立が前面にある。ウェルスへ仲間を売るゼゲストの裏切り行為も、のちにヘルマンの兄弟フラヴィウスを唆してローマ側に加担させようとする企ても、その背景には利己心しか存在していない。

「幸先のよい幸運が丁度ローマ人たちを送ってよこした。／ドイツ人の支配者となることはもう我々の手中にある。／息子よ、どう支配するか学ぶことだ。私がおまえに教える方法は、／身を屈めた民衆の首根っこを押さえつけることだ。／ (...)／息子よ、ドイツ人たちが我々に仕えるまで、私と一緒にローマに仕えよ。／我々の民の隷属、新たに獲得した王位、／それに我々自身の国は我々が仕えた報酬なのだ。」⁽³⁶⁾

美德として讃えられている「義務」から主要な登場人物が私利私欲抜きでドイツ解放のために戦う中で、ゼゲスト一人が彼らの対極、つまり常に悪を体現する役回りなのである。ヘルマンの勝利は従って、この陰謀家に代表される悪徳に対する美德の実践という理想の勝利を意味する。

ドイツとローマの対立の図式にさらに個人的レベルでの対立が絡んでくる。ヘルマンの兄弟フラヴィウスには、フランス演劇からの影響として敵対する兄弟と恋の策謀という二つのモチーフが盛り込まれている⁽³⁷⁾。祖国への義務と忠誠を迫る兄弟と父に対してフラヴィウスがローマの芸術文化を擁護し両者の共存を願う（I, 2）ことで、異なる存在様式が提出されたかに見える。しかし、作者の意図はこの二つの生き方を共存させることにはない。それゆえ、本来悲劇の主人公に必要な深刻な葛藤に陥るのはこのフラヴィウスである。だが、彼の葛藤には作者の意図に従ってネガティブな評価が加えられてゆく。まず、ローマに対する戦いを躊躇する理由として、人質となっているトゥスネルデの存在を挙げ、フラヴィウスの葛藤が性格の弱さによるという印象を与える。これは、作者シュレーゲルがヘルマンの理想主義を明確にする目的で、自らに課された政治的使命のためにはすべての私的利益を——すなわちトゥスネルデへの愛すら躊躇なく——諦めさせているのと対照的である。兄弟の婚約

者への愛はゼゲストに利用され、フラヴィウスは決戦に参加する決断ができないまま終わる。父戦死の報に深い後悔に苛まれ、凱旋したヘルマンから死を与えられることを望むが改心した彼は許される。つまりフラヴィウスの優柔不断は、克服される必要のある弱点として描かれているのである。

ゼゲスト家にも同様の対立がある。父への服従と祖国愛に苦しむジークムントである。フラヴィウスの葛藤がかなり丁寧に描写されている一方で、ジークムントの参戦が勝利を左右させたにもかかわらず、彼の葛藤は父とのやり取りに一度描写(Ⅱ,3)されるだけである。ジークムントの場合も祖国愛、義務の勝利が主張されている。

ヘルマン、ジークマル、そしてその理想主義的熱狂にかけてはヘルマンに劣らぬトゥスネルデも、また彼らの対極にあるゼゲストも、一定の考え方を明確にかつ唯一体现している登場人物たちである。彼らはみな作品の最初から最後まで周囲の影響を受けて変貌することの全くない、ゴットシェートの理論に従った人物たちなのである。そうした類型化された人物たちの中であって、「個人的で自由な決定領域」⁽³⁸⁾を持つフラヴィウスとジークムントは筋を主眼とし登場人物を二次的に捉える啓蒙主義文学においては未知の存在である。シェークスピア研究を通じて⁽³⁹⁾登場人物の性格描写に強い関心を持ったシュレーゲルは、作品の中の脇役たちでこの新しい試みを行なっている。こうして、彼の作品には、従来の理論を代表する主人公たちと、近代的で個性的な人物の先駆的存在となる脇役たちが併存しているのである。

『ヘルマン』は悲劇と指定されているが、従来のジャンル分けに従ったこの指定そのものもすでに、新しい時代を反映した内容にはそぐわなくなっていた。

シュレーゲルは、芸術を犠牲にするゴットシェートの道徳第一主義を厳しく批判したが⁽⁴⁰⁾、観客が演劇を楽しみながら知らず知らずのうちに教化されることを理想と考えており、決して演劇による道徳的教化を否定しているわけではない。このことは『ヘルマン』にも明瞭に見て取ることができる。私はかつてシュレーゲルの悲劇『カヌート』論の中でシュレーゲル研究者シュルツの言う「臣民の視点」⁽⁴¹⁾に言及したことがある。18世紀初頭、知的分野で指導的立場にあったのはもはや貴族ではなく市民階級出身の作家たちであった。しかし、彼らには経済的自立が困難で、公職や教職に就いたり、君主からの年給に頼らざるをえなかった。「臣民の視点」とは、しかし、こうした社会的地位からくる諂いではなく、

むしろ啓蒙主義のコンセンサスが浸透し始め、市民階級出身の作家が為政者に対してさらに啓蒙絶対制を奨めるのに有効な手段であったというものである。当時シュレーゲルは政治や社会秩序の問題、支配者と臣民の権利と義務の問題を「祖国愛について」「君主の真の威厳」等で論じており⁽⁴²⁾、そこで提示された理想は、権利の一切を君主に渡し、君主の正義によって社会を完全なものに保つというものである。「賞賛される統治」とは「国民の幸福」を目指す支配であり、臣民はその支配の下で祖国に役立つことを志すのである。ヘルマンはケルスキ族の民から首長に選ばれたのであった。そして民の自由と平和を守るという「義務」を果たすため最強のローマと戦うのである。非の打ち所のない主人公の性格、行動のすべてはこの作品の中ではっきり「美德」と讃えられる。この悲劇から数十年後には理想的君主と臣民の間のコンセンサスも完全に崩れ去るのだが⁽⁴³⁾、その分シュレーゲルがいかに前期啓蒙主義の揺るぎないオプティミズムを基盤にしていたかが理解できるのである。従ってシュレーゲルにとって、アリストテレス＝フランス古典主義＝ゴットシェートの悲劇論に従った破滅する主人公を創作することは、彼が抱く啓蒙主義哲学に反するがためありえなかったのである。時代精神を鮮明に描き出すことを選択したシュレーゲルの悲劇は、従来の悲劇形式を破り、18世紀末以降発達する、悲劇でも喜劇でもない新しいジャンル概念であるシャウシュピールへの道を拓いてゆくことになる。

1743年『ヘルマン』が掲載された『ドイツ戯曲集』第四巻の前書でゴットシェートはこの作品について次のように解説している。

「アウグストゥス時代の都市ローマと今日のパリ、ローマ人の支配とフランスのその類似を重ね合わせて考えるひとは、この『ヘルマン』を通読する際あるいはその上演の際に二倍の楽しみを享受するだろう。そして、読者を楽しませるだけでなく教化するために作者がこの作品を現今の状況に合わせる努力をしたのではないかと考えるひとも恐らく多いことだろう。」⁽⁴⁴⁾

この傾向劇的解釈（ガイスラーはゴットシェートの解釈を受けて傾向劇的分析を試みている⁽⁴⁵⁾）にシュレーゲル自身は弟に宛てた手紙の中で強い反撥を示している。「私の『ヘルマン』の意図の解釈は、それを削除されることを強く望みたいほどである。」⁽⁴⁶⁾ゴットシェートの解釈は、その後のヘルマン・モチーフの受容の在り方を予言する興味深い読み方だが、シュレーゲルが「祖国愛について」で強調しているのは、自国への

愛と同時に他国民の長所や特殊性をも合わせ見ることでできる平衡感覚である。その土地に生まれたという理由だけの偏狭な愛国主義を彼は皮肉っている。このことからすれば、作者がフランスを敵視してこの作品を創作したという推測は正しいとは言えない。『ヘルマン』が成立した40年代初頭は、帝国と領邦国家間の多様な緊張の時代であった。しかし、すでにルイ14世は他界し彼の併合政策の成果は前世紀のものとなり、プロイセンとオーストリアの戦争はこれからであった。注意はイタリアの領地を守り、トルコに対する防衛に向けられるなど、確かに動きは多くあったが、ドイツのナショナリズムが沸き上がるにはダイナミックな歴史的出来事を欠いていた。すなわち、傾向劇にとっては政治的歴史的前提が欠けていたのである。

しかし、ゴットシェートがショービニズムの姿勢をこの作品に読み取ったとしても、あながち見当違いとは言えない。というのも、「祖国」、祖国の「自由」、祖国解放の「義務」のキーワードとともに、愛国主義は作品の至る所に窺えるからである。

「ヘルマン：現在生きている、そして将来のドイツ国民が／かれらの自由を嘆願していることを考えたまえ。／死を選ぶ民はこの地上から自由になるがためであり、／これから誕生すべき民は自由を手に入れるがために生まれるのです。／神々よ、私を掻き立てるこの怒りを許し／私の勇気を揮い起こす幸運を与えたまえ。／そうすれば、この腕が打ち負かされぬ力を発揮して敵の武器を聖なる木々に括りつけてみせましょう。」⁽⁴⁷⁾

しかし、政治的歴史的背景を持たぬシュレーゲルの愛国主義は首尾一貫して美德と結びつけられている。（「ジークムント：ああ美德よ！おまえを、そして我が民よ、おまえを裏切るべきなのか？」⁽⁴⁸⁾）祖国を思うことは、徳を貫くことと同義となる。愛国主義は道德概念、すなわち善と悪のあの対立の図式に組み込まれているのである。ヘルマンやトゥスネルデがいかにローマの支配下での不自由を訴えようとも、それが具体的個人的状況を離れ、リアリティーを削除され抽象化されてしまうので、観客の心情的共感を期待することはできない。この一般化のプロセスは傾向劇とは正反対の展開である。類型化された登場人物たちは根本的に理性の創造物であり、道德という国に住まう精神的共有財産なのである。いかなる国籍も持たぬこの愛国主義は、現実の愛国主義とは全く別物の純粋に理念の産物だったのである。前期啓蒙主義特有の「臣民の視点」を思い返せば、シュレーゲルにとって愛国主義がその国家哲学に欠かす

このできない要素だったことに気づくはずである。このことは史劇としての未成熟さを証明するものでもある。

最後に『ヘルマン』の言語表現に簡単に触れてみたい。

当時の戯曲作品は語りと語りの間の関連の欠如に苦しんでいた。何の接合性もなく語りが交わされているのが普通であった。そこにシュレーゲルはエウリピデスに学んだ隔行対話を導入したのである。

「ジークマル：自由な首長は服従を恥じとすべきではないのか／それに外国人の裁判官の法律を受けよというのか。／フラヴィウス：ローマが我々に法律を公布したとしても／我々は自由の身であり続けるのです。／ジークマル：ローマが法律を与えた者は、ローマの下僕だ。／フラヴィウス：ローマは我々に芸術とユーモアを教え、野蛮な習慣を抑えてくれます。／ジークマル：ローマは幸せな小屋から無実の者を追い出すではないか。」⁽⁴⁹⁾

この新しい表現形式によって対話は生気を得、緊張感を高めることができ、当意即妙の受け答えが可能となった。しかし私たちに強い印象を与えるのは、むしろ長い台詞の雄弁さである。その自然に流れる力強いアレキサンドランの詩行は当時の称賛的であった⁽⁵⁰⁾。英雄的調子を強調するため、複数の人物による自然な会話はもちろん不可能であり、レトリックの使用は話し手と聞き手の一対一の対峙を必要とした。ほとんどの場で登場人物が二人なのはこの理由による。そしてその弁説の内容は美德の称揚であった。その言語表現もシュレーゲルはゴットシェートの『批判的詩学』に従い、理性的で明確であることを心掛けている。そのため表現は——感情の表現ですら——分析的、説明的であくまで観客を合理的に納得させることを目指している。ローマに従うか背くかの軍議でのジークマルの論証的台詞を一例として挙げてみよう。

「おまえが理性と素朴を何と呼ぶかは知らん。／悪徳を知るまでは人間は高潔なのではないのか。／仮定してみようではないか、ゼゲスト、素朴さから善を選んだ者には／優しい幸運の女神が悪の輝きを隠してくれるのだ。／そして、美德で心が満たされていると、／それ以外のものは知らぬがゆえに、美德以外のものは愛せないのだ。／もし我々の行為の報いがあるならば、／もし美德が我々を幸福にし、美德そのものにより喜びを感じるのであるなら／人間が素朴さから善を行なって何が悪いのか。」⁽⁵¹⁾

この言葉は明らかに悟性に向けられたもので、心に迫ってくることはな

い。第四幕は戦闘が舞台の外で繰り広げられている間、舞台の上でヘルマンの母アーデルハイトとトゥスネルデが互いに愛国の美德を称え合う。しかし、そこには今その瞬間にも命を落としているかもしれぬ愛する婚約者や息子、敬愛する夫を思う感情はひとかけらもない。

ゲーテはレッシングの悲劇『エミーリア・ガロッチィ』(1772)について「すべて考え出されたものばかりだ」と述べているが、その感想はそのままこの作品にも当てはまるであろう。そして『ヘルマン』に対するメンデルスゾーンの意見は「シュレーゲル氏の作品は、みたところ、想像力よりもむしろ理性の落とし子だった」というものである⁽⁵²⁾。確かにシュレーゲルと古典主義の戯曲における言語表現には大きな隔たりがある。しかし、古典主義に到達するまでの道筋には、言語の強力な使い手であるクロップシュトックの存在があったことを忘れてはならない。

V フリードリヒ・ゴットリープ・クロップシュトック

『ヘルマンの戦い』(1769)

シュレーゲルが国民史に取材したことがいかに当時の文学界に多大な影響を及ぼしたかは、「Ⅲ J.E.シュレーゲル、F.G.クロップシュトックまでの文学作品におけるヘルマン・モチーフの受容」の最後に紹介したように、シュレーゲル時代すでに数多くのヘルマン・モチーフを扱った作品が発表されたことでも明らかである。ゴットシェートのライプチヒ派のみならず、その悟性万能、規則尊重のゴットシェートの文芸理論に対し、文芸における感情や想像力を主張して対立するボードマー、ブライティンガーらスイス派からもこのモチーフの作品が誕生している。クロップシュトックも例外ではなかった。だが、この素材領域の一般化も勿論スムーズに進んだわけではない。

クロップシュトック(1724-1803)の作品を見渡してみると、この詩人が素材選択領域においてキリスト教的なものとの国家的なものとの融合を試みながら実現できなかったことが分かる。戯曲作品も、『アダムの死』(1757)、『ソロモン』(1764)、『ダビデ』(1772)の聖書劇と、『ヘルマンの戦い』(1769)、『ヘルマンと族長たち』(1784)、『ヘルマンの死』(1787)のヘルマン三部作に二分する。一人の詩人に見られる素材領域の移行と分裂は、しかし、啓蒙主義という時代の中でこれまで圧倒的であった宗教的素材から行きつ戻りつしながらも国民史的素材へ重心を移してゆく時代状況と一致している。1748年、文芸雑誌「プレー

メン寄与」にクロップシュトックの叙事詩『救世主』の最初の三歌章が掲載され反響を巻き起こしたことは、シュレーゲルを驚かせ、ちょうど最初の巻が完成していた国民英雄叙事詩『ハインリヒ獅子公』の続行を思いとどまらせたほどだった。『救世主』の成功は、啓蒙主義の時代にあっても伝統文化の力の方が今だ新しい力よりもずっと強力だったことを示していた。この『救世主』に対抗してゴットシェート派のシェーンアイヒが1751年の英雄叙事詩「ヘルマンあるいは解放されたドイツ」や戯曲『トゥスネルデとヘルマン』を発表したのは、素材選択の際、聖書か国民史かという対象決定を意識してのことだった⁽⁵³⁾。前者の選択領域は啓蒙主義の精神によって次第に脅かされていった。そうした流れの中で、壮大な叙事詩『救世主』(1748,73)の副次的作品であるクロップシュトックの聖書劇は、ルターが助長した聖書文学の輝かしいフィナーレであった。

宗教的素材と全く別個にクロップシュトックが国民史、すなわちヘルマン・モチーフに関心を持つようになる原因はいくつかあった。先に挙げたように、このモチーフがすでに好まれた素材として定着してきたことが一つにはある。これと雁行するように、18世紀後半には、1746/47年にライプツィヒで出版されたゴットフリート・シュッツェの『古代ドイツ人を弁明する書』を始め、文献研究によって促進されたゲルマンの歴史や社会を精神科学的に再構成したり、国民に意識化させる試みが多数出版されるようになった⁽⁵⁴⁾。政治的社会的には、七年戦争(1756-1763)による英雄的高揚、ヨーゼフ二世の神聖ローマ皇帝即位(1765)、ハンブルク国民劇場設立(1767)に向けての努力などが『救世主』の詩人を愛国文学へ向かわせたものと思われる。1755年には論文「芸術におけるギリシャの作品の模倣に関するヴィンケルマンの考察について」の中でクロップシュトックは「同国人に我々の先祖たちの行為を思い出させ、彼らの心を満たしていた愛国主義を我々の間に再び目覚めさせるのにいくらかでも貢献するために、これからは我が祖国の歴史が私の作品とならなければならない。(…)他の人たちは自分たちの祖国の歴史を作品にすればよい。たとえどんなに興味深くとも、ギリシャ人やローマ人の歴史が私と一体何の関係があろうか。」⁽⁵⁵⁾と述べている。

トイトブルクの森に近い町で生まれたクロップシュトックは、ヘルマンとケルスキ人に強い郷土的親近感を持っていた。1767年12月19日のグラ임に宛てた手紙で「さて、親愛なるケルスキ人くん!というのも、あなたは純粋なケルスキ人の血を引いているんだ。私と同じように

ね。』⁽⁵⁶⁾と書いており、『ヘルマンの戦い』の舞台を郷土のハルツ地方の谷に指定している⁽⁵⁷⁾。さらに、母国語の保護者でもあり推進者でもあった彼は、1767年の頌歌「我々の言語」で、ヘルマンの戦いのお陰でドイツ語が純粹に保たれたことを強調しており、グライムに宛てた同じ手紙の中で次のように書いている。「ウェルスの戦いによってとりわけ現在の私たちが、フランス人のように半分ローマ人のごとく語らなくてもすむようにしてくれたのは、そもそもケルスキ人たちであることはご存じのはずです。」

戯曲に先立って、クロップシュトックはヘルマンを頌歌に歌っている。「ヘルマンとトゥスネルダ」(1752)はのちの『ヘルマンの戦い』を予示し、ドイツの族長たちの妬みから殺害された英雄を歌う「ヘルマン」(1767)はのちの『ヘルマンの死』(1787)を先取りしており、三部作第一作目が成立した時点ですでに続編を考えていたことが窺える⁽⁵⁸⁾。

少し詳しく作品を検討してみよう。ここでは三部作のうち『ヘルマンの戦い』を主に扱うが、一つにはそれによって史実としての「ヘルマンの戦い」を同じくテーマとしたシュレーゲルとの明確な比較が可能となり、疾風怒濤時代や古典主義時代につながってゆく文学史上の新たな流れを確認することができるからであるが、もう一つにはこの作品が他の二作品とはかなり異なった印象を与えるからでもある。そして、その二作品よりもこの作品にこそクロップシュトックの本領が現われていると考えられるからである。考察に当たっては、「劇場のための愛国詩 Bardiet für die Schaubühne」というクロップシュトックが考案した新しい形式の意味について論じ、さらに言語表現方法における画期的前進について触れてみたい。

ヘルマン・モチーフを扱う三作品にクロップシュトックは「劇場のための愛国詩」の指定を付している。クロップシュトックは作劇に際しレーシングとは異なり、シュレーゲルとは同様に、歴史の対象を勝手に操作し、形式のための単なる素材に貶めるのを嫌い——史実に忠実であることをモットーとし⁽⁵⁹⁾、三作とも史料出典註が付けられている。しかし、この愛国詩 Bardiet という概念はある誤解から誕生したものであった。『ヘルマンの戦い』の註の中で作者自身愛国詩やその歌人 Barde をこう定義している。「私たちは愛国歌人 Barde を滅びさせはしなかった。愛国詩 Bardiet を再び取り上げて何がいけないのだろうか。(…)そうした種類の詩に命名するのにこれ以上に本質的でドイツ語らしい言葉を私は少なくとも見つけることができなかった。この詩の

理論に私は詳しくないが、愛国詩というものが登場人物や創作に関わる最も主要な部分を我々の祖先の歴史から取り、それが物語るかなり珍しい内容は選ばれた時代の習慣を正確に映し出し、常に歌を伴っていることは私も知っている。」クロップシュトックは愛国詩 *Bardiet* をタキトウスの『ゲルマニア』第三章の *barritus* から借用している。しかし、*barritus* はゲルマン人の士気を高揚させるために歌われる戦いの歌の歌唱法を意味したらしい。戦士たちは盾を口に近づけ、歌ができるだけ大きく荒々しく響くようにしたという。クロップシュトックには意味の判然としない古い *barditus* という言葉が念頭にあり、彼とその同時代人たちはそれを歌そのものと理解し、さらに語の相似性から中世ケルト族の騎士歌人を意味する *Barde* と結びつけたのである。古代ゲルマン人には開戦前や戦いの最中にその歌で戦士たちを奮起させる歌人階級が存在したというこの誤解から、18世紀後半に広まる愛国歌人文学が誕生し、その影響はクライストにまで及んでいる⁽⁶⁰⁾。

舞台は、決戦場となる峡谷⁽⁶¹⁾を足下に見下ろす切り立った岸壁の上である。岩上にはゲルマン民族の最高神ヴォーダンの祭壇がしつらえられ祭司が控え、歌人 *Barde* たちは戦闘中の戦士たちの士気高揚のため絶えず歌を谷へ轟かせる。それは、戦士を称える歌であり、最高神ヴォーダンの意志を体現する正義の戦いを強調する歌である。その歌は過去のローマとの戦いで先祖たちの偉業を列挙し、また現在の戦況報告でもあり、戦死者を称え、関の声に代わる歌であり、命を賭て戦う諸部族の称賛であり、自らの命より祖国を尊ぶ歌でもある。勝利のあとには当然ヴォーダンに捧げる勝利の歌や自由を勝ち取った歓喜の歌が続く。

「おお、祖国よ！おお、祖国よ！／母よりも、妻よりも、婚約者よりも大切な／生まれて初めて武器を持つ頼もしい息子より大事なものよ！

おお、祖国よ！／最も奥まった林の中の／最も太く最も大きな影を落とす檜の樹に／最も高く、最も古く、最も聖なる檜の樹に汝は似ている！」⁽⁶²⁾

「夜の林の中を／勝利を告げる白馬を駆ってゆく／おお、ヴォーダンよ、／樹齢千年の檜の盾をその根と梢を付けたまま掲げ／その響きが征服者に恐怖を与えるようその盾を振り回したまえ！（…）

ヴォーダンよ！我々に侮辱されたわけでもないのに／彼らはあなたの祭壇のそばにいる我々に襲いかかってきたのです！／ヴォーダンよ！我々に落度はないのに／彼らはあなたの自由な民に斧を振り上げたのです！あなたの盾が遠くまで鳴り渡りますよう！あなたの関の声を／岸壁に碎ける大洋のごとく響かせたまえ！／あなたの驚が恐ろしい姿で天を飛び、

血を求めて叫びそして血を飲んでくれますように！／そして聖なるこの林の谷が白骨で覆われるように！」⁽⁶³⁾

頻りに現われる「自然」の比喩表現によって、ゲルマン人が自然の中で生きる民族であることが強調される。そして、最高神ヴォーダンに対する敬虔な民⁽⁶⁴⁾であること、さらに自然と共に生きることの強調はその存在の罪のなさを強調することにもつながるのだが、そうしたゲルマン民族に対するローマの進軍は「支配欲の戦いであり正義の戦いではない」⁽⁶⁵⁾と解釈される。武器を持って防戦するのは好戦的な民族の自然でもあり、戦士の大胆さ、勇気そして妥協を許さぬ態度（「自由のためであれば、生きているより死ぬ方を選ぶ」⁽⁶⁶⁾）が繰り返し称えられる。

これらの愛国詩が作品のほぼ三分の一を占めている。『ヘルマンの戦い』には本来の戯曲的表現方法と叙情詩的表現方法とがほぼ相互に無関係に混在しているのである。クロップシュトックは時と場所の一致を厳守し、筋は三日間に渡る戦いの最後の部分を一幕14場に圧縮している。作品を通じて場面はすでに紹介したように戦場を見下ろす切り立った岸壁上である。戦いは舞台の外に置かれ、戦士が舞台に登場するのは傷ついて運ばれる時であり、勝利を収めた時であり、また捕虜が連れて来られる時である。こうした凝縮への努力にもかかわらず、愛国歌人の合唱が舞台を遮るように割り込んでくる。筋の展開は、この叙情詩的表現方法の挿入によって停滞させられてしまうのである。このことは同時代の批評も指摘していたが、この点についてクロップシュトックは1773年5月5日ヘルダーに宛てた手紙の中で、詩作の対象は戦いの中の行為、すなわち通常の戯曲の筋ではなく、戦いに関する戦いの外の行為であるという自らの意図を記している⁽⁶⁷⁾。

クロップシュトックはその強力な言語表現をもって観客／読者⁽⁶⁸⁾の表象力に訴え、舞台では到底不可能な壮大なスケールの戦いを出現させようとする。愛国詩によって独特な絵画的効果を重ねながら立体化されてゆく戦いは血生臭く残酷で悲劇的でありながら、祖国解放の勇敢さが讃えられ、死すら祖国愛の下で昇華される英雄的美的な現象となる。しかし、その一方で、パトスの横溢によって歴史の客観的描写は妨げられることになった。ドイツがローマに戦いを挑む根拠や、派閥について、あるいはシュレーゲルがフラヴィウスやジークムントの中に描こうとした内的葛藤などは、ドイツの運命を左右する世紀の戦いの前では取るに足らぬものであり、クロップシュトックは全く関心を示していない。そもそも主人公ヘルマンがようやく11場で登場することでも、作者が英雄個人

の行為あるいは運命に関心がなく、戦いのひとつのエピソード的存在としか捉えていないことが窺えるのである。

叙情的表現方法による戦闘描写のリアリティーは、舞台のリアリティーとは別の所にある。たとえ祖国愛を謳おうとも、外的筋とは別のこの心的表象世界での英雄的美的昇華は、当然のことながら現実レベルでの人間の生活様式を構成する歴史的社会的なものから完全に乖離している。作品の終わりに近づいて登場するヘルマンは、ローマ軍兵士として捕虜となった兄弟フラヴィウスを許し、ローマ軍鷹旗の所有をめぐる争いに公平な裁断を下し、夫の死の報復にローマ人捕虜の死を求める母を諭し、今後も迫り来るはずのローマ軍に対し祖国を守る決意を示している。ここには理想的啓蒙君主が描かれている。確かにクロップシュトックもシュレーゲルと同じく啓蒙主義の時代精神を作品に映してはいるが、その占める比重があまりに少ないために、『ヘルマンの戦い』に政治的社会的特色を読み取ることはほとんどできないのである。

愛国詩に見られる感情を解放する言語表現は、戯曲的言語表現にも同様の新鮮さを与えている。クロップシュトックの青年ヘルマンの心に燃え上がる愛と憎しみ、喜びと苦悩そして勇氣の中にシュレーゲルの冷静で断固としたヘルマンの英雄精神を再び見出すことはできない。シュレーゲルのヘルマンが美德を代表する理性の産物であったのに対して、クロップシュトックのヘルマンはまず一人の人間となったからである。両者を比較してみよう。父ジークマルの死に接しての台詞である。シュレーゲルの場合は妻トゥスネルデの死（のちに誤報であることが判明する）についても触れている。

シュレーゲルの「ヘルマン：榮譽に浴した同志たち、／名譽の傷、勝利、そして我々の自由を私は再び戦場からここに持ち帰った。／おお、数多くの英雄たちの死を／不幸から幸福に、そして涙から喜びに変えてはならぬ！／友よ、涙を流したまえ！なぜなら、彼らの血は涙する価値があるからだ。／この世に徳の高い人はわずかしかないではないか。／哀悼の意を表することで彼らの勇敢さに感謝し、／歌人たちの頌歌が彼らの勝利を高めてくれるように。／父は私のそばで死んだ。ほかの誰がそれを物語ることができよう。／女性たちの中でも最も高貴なる女性が死んでしまうとは！／常に私の目は相手に釘付けにされ、槍を突き刺す敵しか目に入らず、彼女のことは見えなかった。／戦死者があつての勝利であることを皆に黙秘してはならぬ。／彼女の死は私の心を悲しませるが、その死に方は私を満足させてくれる。」⁽⁶⁹⁾

クロップシュトックの「ヘルマン：死んだだって？ああ、父上！おお、ヴォーダンよ、ヴォーダン、あなたは私に多くの喜びを与えてくださった。それなのに命を奪われるような苦痛が荒れ狂っています…ああ、父上！…ああ、父上ジークマルよ！…傷はどこだ？(彼は跳ね起きる)この傷を負わせた奴は誰だ。傷を負わせた奴は死んだのか？そいつは死んだのか？…ああ、父上、今日という日に…あなたが…死んでしまうなんて！…槍で傷を負わせた奴は誰なんだ。この傷を負わせた奴の名を教えようという者はいないのか？そいつは死んだのか、死んだのか死んでいないのか？すべての種族の中でも最も憎むべき種族の最も憎むべき奴。」⁽⁷⁰⁾ 確かにシュレーゲルの場合は父の死から時間が経過しており、また婚約者の死を目の当たりにしたわけではないにせよ、理性から生まれた冷徹な説明調が特徴であるのに対し、クロップシュトックでは全く対照的に、感情の発露の直接的表現となっていることが分かる。当時この観客の前で涙する英雄の姿が特別な印象を与えたことは疑いない。クロップシュトックから主観主義的文学がスタートすると考えられているのも、まさにこの言語表現の新しさによるものであった。

クロップシュトックの『ヘルマンの戦い』では、熱狂的愛国詩が感情の高揚表現を繰り返すことによって歴史的出来事そのものを美的に昇華させることを目標としたため、歴史の客観的な描写が妨げられる結果になった。しかし、叙情的演劇形式という新しい形式を誕生させたこと、さらに主観的表現という新しい表現領域を開拓した功績は特筆されなければならない。

考察の対象は『ヘルマンの戦い』(1769)であるが、クロップシュトックはヘルマン・モチーフの三部作を完成させている。他の二作品についてもその梗概を簡単に記しておこう。『ヘルマンと族長たち』(1784)、『ヘルマンの死』(1787)は両作品とも「劇場のための愛国詩」というジャンル指定があるが、第一作とはかなり異なった印象を与える。それは、第二作執筆までにかかなりの時間が経っていたため様式上の統一が計られなかったためである。愛国詩の数は極力限定され、愛国詩挿入の必然性を感じないほど当時の舞台の実際的要求を満たしているのである。単純な筋をエピソードの挿入によって膨らますという特徴はここでも確認できるが、行為少ない主人公ではあるがヘルマンを中心に据え、悲劇的要素と緊張感を保って筋を展開させている。それに伴い、作者の社会的政治的意図も第一作と比較してずっと明瞭になっている。

第二作の題名は最初『ヘルマンとインゴマル』であったことでも分かるが、ヘルマンの敵対者は叔父のインゴマルである。トイトブルクの森での戦い後6年が経ち、再びゲルマニアに侵入したローマ軍との激しい戦闘が起こる。総督カエキナの四軍団は森の沼沢地で二日間ゲルマン軍に攻め立てられ、防衛のため陣営に立て籠もる。カエキナにはウェルスの運命が迫っているかに見えた。話はここから始まる。作品は最後の短い二場(13、16場)でタイヒョスコピー⁽⁷¹⁾によって戦いそのものがテーマとなる以外は一貫して軍義の場面で構成されている。ヘルマンばかりが英雄扱いされることを快く思わない叔父インゴマルは、圧倒的に有利な戦況に乗り一気に陣営に攻め込んで戦利品を手にしようと族長たちを唆し、自らが作戦の指揮者になろうとする。自らローマ軍に所属した体験をもつヘルマンは正攻法ではローマ軍に劣ることを主張し、ローマ軍を籠城させ食料が尽きて出てきたところを攻撃する案を出す。結局ヘルマンに嫉妬心を抱く族長たちに拒絶される。戦いの結果はゲルマン軍の敗退となる。インゴマルは深手を負い、ヘルマンは女たちをかわらうじて安全な場所に導くことができる。第二作は、ローマ軍の捕虜となった祭司長ブレンノの「我々には勝つことができたとしても、ドイツを征服することは決してさせないぞ!」⁽⁷²⁾の言葉で終わる。

『ヘルマンの死』はさらに数年後のことである。すでに致命傷を受けてわずかな従者と共にヘルマンは城に閉じ籠もっている。ドイツを統一し、ローマ本土へ遠征してローマの支配下にある他のゲルマン民族を解放する夢をヘルマンは抱いていた。始めは統一のために平和的外交手段を取ったが、成果が上がらぬと武力に訴えたため、ヘルマン一人が国王となり独裁者になろうとしていると誤解され内戦となったのである。クロップシュトックはヘルマンの最期を描くこの作品で史実にはないアイデアを採用している。つまり、人質となっていた妻トゥスネルダがローマから戻ってくるというのがそれである。これによって、愛情溢れる再会の期待と喜び、そして今にも敵が攻め込んで来るかもしれないという緊張感が高められる。最後には対立する諸部族長の指導者、岳父のゼゲストに謂われない訴えを起こされ殺害される。夫の死を知ったトゥスネルダも、最後には寝返ってヘルマンに味方するカトヴァルト、そしてヘルマンを誤解していたと悟る一部族長も自害する。

この二作品はクロップシュトックが政治的派閥抗争と人間の愛情や妬み、競争心などを複雑に絡ませ、すなわち劇的效果を高める工夫を凝らした点で、第一作とは異なっている。と同時に作品にずっと明瞭に歴史

的社会的理解を読み取ることができるのも作劇の相違によるものである。クロップシュトックもまた時代の人であることは、その主人公を国民の僕である啓蒙主義君主として描こうとしていることに読み取れる。『ヘルマンと族長たち』でローマで人質になっているトゥスネルダからヘルマンへの伝言の中で「私よりも祖国を愛さなければなりません⁽⁷³⁾」という要請は、私利私欲を越えて祖国のために尽くすシュレーゲルのヘルマンにも見られた啓蒙主義的理想である。国と国民の運命を考慮して戦略を立てるべきだと主張するヘルマンと嫉妬心と金欲に駆られて戦いを急ぐインゴマルたちとの対立も同じ倫理観のレベルにある。そして『ヘルマンの死』では国民の代表として農民、漁師、狩人、羊飼いたちが登場するが——19世紀に至るまでドイツでは社会改革は上からと考えられていたので、彼らには社会的政治的経済的な市民の要求を代表しようという姿勢はない——、彼らは国民と祖国を愛する首長と共に戦うことを申し出る。ここには為政者と国民との連帯、つまりシュレーゲルの作品でも確認できた啓蒙主義のオプティミズムを基盤としたコンセンサスがある。だが、シュレーゲルとは対照的にクロップシュトックのヘルマンは悲劇的主人公である。それぞれの種族の利益を主張する族長たちは、ドイツの統一を代表するヘルマンに対立する批判すべき存在として描かれている。ヘルマンや彼と考えを同じくする人々の死は、ローマの支配からの解放と国家的統一という理想の死でもある。ここに、領邦国家の分立によってドイツが統一を果たせないでいる当時の現実に対するクロップシュトックの失望を読み取ることができる。このネガティブなクライマックスは、確かにタキトゥスの『年代記』の記述に基づくものではある。しかし、ヘルマン文学の流れの中での特徴となっている、ドイツの解放と統一実現という「ヘルマンの戦い」に象徴されるヘルマン・モチーフのアクチュアリティは、この二作で大きく減じられてしまったことも事実である。

劇的構成の点では確かにあとの二作の方が優れているが、「劇場のための愛国詩」という新しいジャンルの考案という点で、またヘルマン文学におけるその存在意義という点においてクロップシュトックの本領を表わす最も純粋で最高の作品は『ヘルマンの戦い』であるように思われるのである。

クロップシュトックの『ヘルマンの戦い』と共に私たちはドイツ文学におけるヘルマン文学の最初の頂点に到達したことになる。

註

1. Zit. nach Horst Callies: Arminius-Held der Deutschen. In: Günter Engelbert (Hrsg.): *Ein Jahrhundert Hermannsdenkmal 1875-1975*. Detmold 1975, S.39.
2. Peter Veddel: Nationale Feiern am Hermannsdenkmal in früherer Zeit. In: Engelbert (Hrsg.), S.181.
3. タキトゥス著、国原吉之助訳『年代記(上)』岩波文庫 1987年、167頁(Ⅱ,88)。
4. Callies, S.40. Willy Krogmann: *Das Arminiusmotiv in der deutschen Dichtung*. Wismar 1933, S.7 参照。
5. Zit. nach Thomas Nipperday: Zum Jubiläum des Hermannsdenkmals. In: Engelbert (Hrsg.), S.13.
- 6., 7. Friedrich Sengle: *Das historische Drama in Deutschland*. Stuttgart 1974, S.3.
8. 史実をまとめるにあたり、タキトゥスの『年代記』のほか以下に歴史研究書を参考にした。Heinz Ritter-Schaumburg: *Der Cherusker*. München-Berlin 1988. Lothar Wickert: *Arminius*. Köln 1943. とくに前者の著作は9年のヘルマンの戦い(ウァルスの戦い)と15年/16年のゲルマニア戦役についてのタキトゥス、フロールス、ウェレイウス、ディオ・カシウスらの歴史記述を比較し、その信憑性を歴史学の立場から詳細な検証を加えていて、大変興味深い。
9. 「金髪の子」を意味する。イタリア人には見られないアルミニウスの兄弟の特徴を表わしている。
10. Ritter-Schaumburg, S.27ff.
11. 概要にあたっては Willy Krogmann, a.a.O. および Henning Buck: *Arminius — Geschichte — Mythos — Literatur*. Osnabrück 1990. を主に参考にした。
12. 二段組3076頁18巻のこの作品を作者は生前完成させることができず、死(1683年)後加筆されて1689年彼の兄弟ハンス・カスパーとベンヤミン・ノイキルヒの手で出版された。Krogmann, S.11. なお、Buck, S.7 では3280頁という数字が挙げられている。
- 13., 14. Zit. nach Buck, S.7.
15. Krogmann, S.11.
16. Buck, S.7.
17. Krogmann, S.11.
18. 1679年ハンブルクにドイツ初のオペラ座が常設された。1687年ニュルンベルクのオペラ座の柿落しはオペラ『アルミニウス』であった。ヘルマン・モチーフを取り上げたオペラ作品については Arno Forchert: *Arminius auf der Opernbühne*. In: Engelbert (Hrsg.): a.a.O. 参照。
19. Zit. nach Krogmann, S.12.

20. ルターによる聖書のドイツ語訳は、国語としてのドイツ語と教会にとって偉業であったが、たとえば当時の演劇界には何の影響も及ぼしていない。フリッシュリーンは、ラテン語で書かれた自分の芝居が上演される時、観客に向かって何一つ理解できなくとも静かにして欲しいと懇願したというエピソードをゼングレは紹介している。Sengle, S.9 参照。
21. バロック時代の史劇が多くの場合過去に取材する必然性がないにもかかわらず、歴史を取り上げるのは、皇帝の名を直接口にするのをはばかるため、あるいは派手な場面作りが可能になるので観客に対する宣伝効果が上がるからであったとゼングレは指摘している。Sengle, S.14 参照。
22. Sengle, S.26.
23. Zit. nach Sengle, S.17.
24. ただし、ゴットシェートの『死にゆくカトー』(1732)は、この主人公が歴史的ではなく文学的人物だと作者自身主張しているが、この作品はかなり史実に即したものになっている。
25. Im 63. Literaturbrief.
26. シュレーゲルには歴史をテーマとした小規模な論文が二つ (Johann Elias Schlegel: *Werke 5 Bde.* Hrsg. von Johann Heinrich Schlegel. Kopenhagen, Leipzig 1761-1770. Nachdr. Frankfurt/M 1971. *Werke II*, S.285-320. 以下 *Werke* 巻数、頁数で表示)、コペンハーゲンで自ら編集出版した週刊雑誌『異邦人』(1745/46) (*Werke V*) でもたびたび歴史について論じている。
27. *Werke III*, S.49f.
28. *Werke III*, S.287 参照。
29. *Werke I*, S111.
30. *Werke I*, S.285.
31. 場所の一致を主張する皮相な根拠を始め、ゴットシェートの名前こそ出していないが「デンマーク演劇振興のために」には厳しい批判が読み取れる。
32. この場所の一致によって、ありそうにもない場面がいくつかある。たとえば、ウェアルスが二、三人の従者と共にゲルマン人の森を訪れ、族長たちと話をする場面 (II,5) や、登場人物が森に現われる場合、それが筋の展開に従ったものではなく、単に前場から舞台に残った別の人物と話をする時期が来たからという不自然さを感じる場がある。とりわけ第四幕のトゥスネルデとヘルマンの母アーデルハイトの場面は、この間、本来の筋の山場である戦いが起こっているのに、場所の一致の制限から本質的でない二人の会話を聞いて時間をつぶさなくてはならない。ここではタイヒョスコピーのテクニックは使用されていない。
33. ローマの歴史家たちにはヘルマンの戦いが他の部族の協力を得て行われたという記述はなく、この諸部族集会の場面はローエンシュタインから取ったものと思われる。Johannes Rentsch: *Johann Elias Schlegel als Trauerspieldichter, mit besonderer Berücksichtigung seines*

- Verhältnisses zu Gottsched*. Leipzig 1890, S.63 参照。
34. ドイツ側が苦戦するという設定はカピストロンの悲劇『アルミニウス』(V,2)に見られる。シュレーゲルはローエンシュタインの小説とともにカピストロンの作品も知っていたと思われる。Rentsch, S.66 参照。
 35. *Werke* I, S.314.
 36. *Werke* I, S.331.
 37. この兄弟争い、ヘルマンの妻トゥスネルデを婚約者に変更したこと、さらにヘルマンの父ジークマルの戦死はシュレーゲルのアイデアである。
 38. Peter Wolf: *Die Dramen Johann Elias Schlegels*. Zürich 1964, S.102.
 39. “Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs” (1741), *Werke* III, S.42 u. 44 参照。
 40. 「デンマーク演劇の振興のために」南大路振一訳、三修社1983年、63-7頁参照。
 41. Georg-Michael Schulz: *Die Überwindung der Barbarei. Johann Elias Schlegels Trauerspiele*. Tübingen 1980, S.9ff. 参照。
 42. *Werke* IV, S.117-124, S.129-131. ほかに「同国人と行動をともにする幸せ」(*Werke* IV, S.132f), 「功勞に報いることが賞賛される統治の真の特徴である」(*Werke* III, S.325-337)がある。「祖国愛について」は1744年に成立。他は成立年不詳。
 43. 悲劇『エミリア・ガロッチィ』(1772)の中でレッシングは、絶大な権力を握る領主こそが善良な市民を不幸に陥れる張本人であることを描いている。
 44. Zit. nach Wolf, S.107f.
 45. 当時のドイツにおいて多くの生活領域に浸透していたフランス宮廷の影響に対する批判であると説明している。つまり、快楽や怠惰など悪徳に溢れた生活へのあてこすりは、ローマ的なものとフランス宮廷的なものとの同一視を暗示しているというのである。その最たる表現としてローマの「宮殿」とドイツの「小屋」(I,2)というシンボルの対比を挙げている。Waltrand Geißler: *Der Beitrag Johann Elias Schlegels zur Theorie und Praxis des Dramas in der deutschen Aufklärung*. Jena, Phil. Diss. 1968 [Masch.], S.154 参照。
 46. Zit. nach Wolf, S.108.
 47. *Werke* I, S.354f.
 48. *Werke* I, S.332.
 49. *Werke* I, S.319.
 50. Wolf, S.110 参照。
 51. *Werke* I, S.333f.
 52. Wolf, S.110 参照。
 53. Sengle, S.29f. 参照。
 54. Ulrich Dzwonek u. Harro Zimmermann: Überlegungen zur Interpretation des Hermann-Motivs bei F. G. Klopstock. In: Engelbert (Hrsg.), S.69f. 参照。

55. 『北方の番人』第三卷(1755)作品150。Zit. nach C. Friedrich: Klopstocks Bardiet "Hermanns Schlacht" und seine Nachgeschichte. In: H.-C. Werner: *F. G. Klopstock. Werk und Wirkung*. Berlin 1978, S.237.
56. Zit. nach Friedrich Beissner: *Klopstocks vaterländische Dramen*. Weimar 1942, S.21 u. 23.
57. クロップシュトックはフリードリヒ・ルートヴィヒ・フォン・ヘッセン・ホンブルク方伯と共同で設計したヘルマン像をヴィンフェルトに建立する計画を立てた。この計画は実現しなかったが、クロップシュトックの三種類の銘文が残っている。Friedrich, S.237f. 参照。
58. 頌歌と戯曲との関係については、Beissner, S.21ff. および Karl Kind: *Klopstock*. Berlin-Spandau 1941, S.558f. 参照。
59. Harro Zimmermann: *Freiheit und Geschichte —F. G. Klopstock als historischer Dichter und Denker—*. Heidelberg 1987, S.258 参照。
60. Beissner, S.31f. 参照。
61. タクトゥスではなく、ディオ・カシウスに依っていることが分かる。
62. *Klopstocks Sämtliche Werke*. Leipzig 1854. Bd.6, S.95f. (以下 SW 巻数、頁数で表示)
63. SW Bd.6, S.55f.
64. G.カイザーは、敬虔なキリスト教徒であったクロップシュトックが異教的な神話をキリスト教の神の予感として描いているとしている。つまり、敬虔なゲルマン人が呼び掛けるヴォーダンは、キリストに他ならないという理解である。ヘルマン劇が宗教的印象を与える理由として、どの作品も「祖先の神々」につらなる信頼関係にある人々を描いており、その関係が旧約聖書に描かれたユダヤ人の関係と酷似している点を挙げている。Gerhard Kaiser: *Klopstock. Religion und Dichtung*. Gütersloh 1963, S.276 参照。
65. SW Bd.6, S.49.
66. SW Bd.6, S.83.
67. Beissner, S.35ff. 参照。
68. 愛国詩の挿入は、この作品が舞台化される妨げとなった。初演は1907年である。舞台版は短縮され、愛国歌人の合唱に曲を付けることは断念された。すべての歌に作曲することが不可能だったからである。初演後、1907年のシーズンには9度上演され成功を収めたが、その後の再演はなかった。Friedrich, S.244 参照。ようやく1933年にロストック大学のドイツ文学研究室のメンバーが、研究室開設75年を機に、W.クローグマンの改作で上演している。Krogmann, S.4 参照。
69. *Werke I*, S.382.
70. 舞台に載せられない戦闘場面などを舞台上の城壁や丘の上などで見物している人物に実況説明させて、間接的に観客に状況を知らせるテクニク。
71. SW Bd.6, S.130.
72. SW Bd.7, S.252.

73. *SW* Bd.7, S.177.

Die Rezeption des Hermann-Motivs in den deutschen Geschichtsdramen (1)

—J. E. Schlegels Trauerspiel "Hermann" (1740/41) und F. G. Klopstocks
Bardiet für die Schaubühne "Hermanns Schlacht" (1769)—

Hisako KUWAHARA

Die Hermannsschlacht (Varusschlacht) im Jahre 9 bzw. den Cheruskerfürsten Arminius (=Hermann) nannte der römische Historiograph Tacitus in seinen "Annalen" (II, 88) den Befreier Germaniens. In diesem Helden besaß der deutsche Patoriotismus seine eindrucksvollste Symbolfigur: im Reformationszeitalter, im Siebenjährigen Krieg und im Zeitalter der Befreiungskriege. Die Kontinuität des Nationalismus seit den Befreiungskriegen — ein eigentliches deutsches Nationalbewußtsein gibt es erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts — gipfelte über die Reichsgründung 1871 im Dritten Reich, seit dessen Zusammenbruch man in Deutschland jedoch nicht mehr ohne ein gespaltenes Verhältnis zur nationalistischen Tradition lebt. Diese Geschichte wurde außerhalb und in der Literatur stets von der Symbolfigur begleitet. Man kann sogar sagen, daß die Werke der patoriotischen Dichter, die in der Hermannsschlacht immer wieder ihre Erlebnisse, Wünsche und ihren Willen charakterisierten, vielmehr die Vorgeschichte des Nationalismus bildeten. Zwischen 1750 und 1850 entstehen ungefähr zweihundert Dichtungen und Opern zum Hermannsthema.

Von solchen Werken werden hier vor allem die bekannten Geschichtsdramen mit dem Motiv der Hermannsschlacht, J. E. Schlegels "Hermann" (1740/41), F. G. Klopstocks "Hermanns Schlacht" (1769), H. v. Kleists "Hermannsschlacht" (1809) und Ch. D. Grabbes "Hermannsschlacht" (1836) behandelt — die beiden letzteren jedoch erst in der Fortsetzung der Arbeit. Ihre Entstehungszeit fällt fast mit der kanonisch gewordenen Zeit des

Geschichtsdramas 1760–1860 zusammen. Durch die Analyse der Hermannsdramen werden auch hier der Ansatz, die Entwicklung, Blütezeit und der Untergang des Geschichtsdramas nachvollzogen, die sich fast über ein Jahrhundert spannen. Dabei ist der Wandel der Dramen- und Ausdrucksform das wichtige Thema. Wenn man an die Dialektik von Form und Inhalt denkt, läßt sich an der Formveränderung ablesen, welche historischen Bedingungen sich geändert, welche sozialen Orientierungen sich verschoben haben. Da nicht nur die vier obengenannten, sondern auch die anderen Dramen, die hier erwähnt werden, dasselbe Motiv aufnehmen, ist es leicht zu verdeutlichen, wie es in jedem dramatischen Werk im Zusammenhang mit dem sozio-historischen Hintergrund rezipiert worden ist. Was durch die Analysen der einzelnen Dramen mit dem deutschlandeigenen Hermannmotiv zu Tage tritt, das ist auch ein Prozeß der Ideologiebildung des Patriotismus und Nationalismus zugleich.

Es war Ulrich von Hutten, der mit seinem “Arminius dialogus huttenicus...” (gedruckt 1529) nach langer Zeit zum ersten Mal wieder die Gestalt des vorzeitlichen Cheruskerfürsten ins Bewußtsein rief. Mit dem nationalen Wollen der Humanisten hatte sich der gegen Rom gerichtete Befreiungskampf der Reformation verbunden. In klarer Erkenntnis der ähnlichen Lage dichtete der ritterliche Streiter auf der Seite Luthers das erste Arminiusdrama. Es ist zwar in der an den Dialogen des Lukian orientierten Form noch lateinisch geschrieben, aber es legt dem Publikum den historisch-mythologischen Anstoß zur Erweckung eines nationalen deutschen Selbstverständnisses vor. Die weiteren Hermannsdichtungen bis zur Schlegelschen Aufklärungszeit sind dann kurz zusammengefaßt.

In Gegensatz zu den meisten früheren Werken, die die Hermannsschlacht noch nicht als historische Begebenheit darstellen, sondern den germanischen Helden als eine Person in der historisch abweichenden Handlung erscheinen lassen, hat Schlegel in seinem Trauerspiel “Hermann” zum ersten Mal die Schlacht selbst aufgenommen. Es ist offenkundig, daß er vor dem eigentlichen

Durchbruch zum Geschichtsdrama in der Geschichte nicht mehr nur eine bloße Lieferantin dramatischer Stoffe sieht wie Gottsched und Lessing, sondern daß er sie selbst als eine diesen Stoffen zugehörige Dimension mitthematisiert. Sein "Hermann" ist vor allem hinsichtlich der Eröffnung eines neuen Stoffbereichs, der Nationalgeschichte, und damit auch durch die Eröffnung neuer Perspektiven für ein deutsches Nationaltheater bemerkenswert. In "Hermann" geschieht die Gegenüberstellung von Germanien und Rom jedoch auf der moralischen Ebene im Sinne von Tugend, wobei hier die Vaterlandsliebe und die Pflicht besonders hoch bewertet werden, und Laster, das schließlich von jener besiegt wird. Hermann, Inkarnation der Tugend, ist der aufgeklärte idealistische Fürst. So gibt Schlegel dem geschichtlichen Stoff zwar einen politischen Akzent, aber der Stoff kommt noch nicht soweit als Realität *sui generis* zur Geltung, als daß er nicht zugleich als eine Art exemplum im Dienst einer zu vermittelnden Belehrung fungieren könnte.

Das entschiedene, aber kühle Heldentum von Schlegels Hermann ist nicht mehr wiederzuerkennen in der Flamme von Liebe und Haß und Freud und Leid und Tapferkeit, die in Klopstocks Jünglingen glüht. Der Wandel resultiert erstens aus dem großen Fortschritt zum gefühlvollen Sprachausdruck und zweitens aus dem von Klopstock erdachten neuen Genre "Bardiet für die Schaubühne". In "Hermanns Schlacht" stehen nämlich nicht nur die eigentliche dramatische, sondern auch die lyrische Ausdrucksweise klar voneinander geschieden. Die Bardengesänge, die mit den Kampf-, Lob-, Gebets-, Vaterlands-, Sieges- und Freiheitsliedern fast ein Drittel des Stücks ausmachen, kommentieren oder untermalen die Vorgänge auf der Bühne. Sie sind einerseits der größte Störfaktor der Handlung, aber andererseits gelingt es dem Dichter, mit der eigentümlichen Steigerungsform des pathetischen Bardenchors eine klare Vorstellung von der nicht auf die Bühne zu bringenden, grandiosen Schlacht zu schaffen. Klopstocks Interesse an der heroisch-ästhetische Sublimierung des Kriegs um die Freiheit des Vaterlandes geht

aber gerade in die umgekehrte Richtung der politisch-soziale Thematisierung. In dramatischer Beziehung verdienen die beiden Fortsetzungen der Hermann-Trilogie wohl teils den Vorzug vor der "Hermanns Schlacht", insgesamt jedoch bleiben sie beträchtlich hinter ihr zurück. Mit Klopstocks "Hermanns Schlacht" erreichen die Hermannsdichtungen ihren ersten Höhepunkt.