

Title	クライスト作『ホンブルク公子』：現代におけるその作品解釈の可能性をめぐって
Sub Title	Über die Möglichkeit der Interpretation von Kleists Prinz von Homburg in unserer Zeit
Author	阿部, 雄一 (Abe, Yuichi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1986
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.50, (1986. 12) ,p.36- 19
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00500001-0245

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

クライスト作『ホンブルク公子』

—現代におけるその作品解釈の可能性をめぐる—

阿部雄一

1. はじめに

クライスト戯曲のうち、最後のふたつの政治劇的作品——『ヘルマンの戦い』と『ホンブルク公子』——ほど今世紀において解釈が著しく変化したものはない。かつてヴィルヘルム時代からナチ時代の終焉に至るまでは一般に、二作品とも作者の愛国精神の発露として捉えられ、過去のプロイセン＝ドイツの歴史を称揚することを通して、ドイツの統一と発展に向けて国威を発揚する意図によって書かれたものであると見做されていた。そして『ホンブルク公子』においては個人と社会の宥和が解釈上の中心テーマであった¹⁾。

ところが1960年代の、独文学研究者による読みかえの試行としての様々な作品解釈²⁾を経て、今日では国^{シュターツレゾン}是の名の下に個々人が結束する宥和劇としてこの作品を読むことは殆んど不可能になってきた。それは今世紀における現実の社会体制の変化によるもの、そしてまた時代の趨勢によって受容のされ方が変化する傾向劇の要素を二作品とも内包しているから、とも考えられよう。しかし作品解釈のための根本的な問題としては、この点を検討することよりも、作品内に多くの矛盾点や曖昧な個所が散見されること、それによって全体としても首尾一貫性に欠けているように見られることをどのように解決すべきか、これが先決である。クライストの特徴である言語と思考の多義性・両義性ないし曖昧さ (Ambiguität) による作品の内的連関の欠如(とわれわれの目に映るもの)は今や作品を貶める

原因ではなく、肯定的に作品の汲み尽くせないものと見られるようになってきた観がある³⁾。本稿では、もとより全ての問題点を議論することはできないが、現時点で『ホンブルク公子』にどのような解釈を付す可能性があるのか、舞台演出の現状も含めて受容のあるべき形を探ってみることにしたい。

現代（おおよそ1970年以降をさすものとする）における『ホンブルク公子』上演に先鞭をつけたのは、戦後初めてこの作品を上演して成功を取めた1951年のフランスの国立民衆劇場（TNP : Théâtre National Populaire）公演⁴⁾である。また現代の実践家の立場から、如何にして作品のアレンジを行なうべきかを説いたものとしては、ヘンツェ Hans Werner Henze (1926-) による戯曲のオペラ化に際して1959年リブレットを書いたインゲボルク・パッハマンの試論⁵⁾がある（これについては後に少し触れる）。これとTNP公演では歴史的要素や軍国主義的要素は排除され、あるいは後景に退けられ、人間的葛藤や個としての人間の尊厳に焦点が移されている所に共通の新味があった。そしてこの点が現代における『ホンブルク』上演と作品解釈に大きく寄与していると思われる。これらの成果を取り込みつつ、独自の視点を打ち出したポート・シュトラウスによる『ホンブルク公子』の構造に関する言葉（1972年）を以下に引く。これが今日われわれが作品および現代のその上演内容を理解するのに必要な前提となるであろう。

深い夜の眠りの夢ではない。無意識的なものを歪曲した幻覚の作劇法でもない。明瞭で論理的で、漂いつつ固定されている夢の構造。この構造があらゆる現実的記号——1675年のマルクブランデンブルク選帝侯国の歴史的状況と1810年のプロイセン国家の歴史的状況のあらゆる記号——を非現実化し、作者クライストの願望による幻想の記号、および主観の投出による幻想の記号に変形している⁶⁾。

この構造分析を筆者の言葉に置きかえれば『ホンブルク公子』には上層と下層のふたつの層があることになる。上層は作品を成立させるきっかけ

となっているもので、1675年と1810年の歴史的状況がそれにあたる。この劇は史実を忠実に反映させてはいないものの、この上層を作品内における現実世界と呼ぶことはできよう。これに対して、下層はクライストの個人的内面探求とその理想像であり、劇全体の筋の展開においてこの内面性が上層と呼応しているように見えて、実は上層をすっきり覆してしまっていることになる。

2. 公子の犯罪

作品理解のためには何よりもまず、この作品のテーマのひとつである法と服従の関係、言いかえれば社会の秩序と個人の自由の関係についての議論をまとめておかねばならない。この問題は要するに、公子の罪は結局のところ何だったのか、という一点に還元されうるであろう。

周知のように公子の罪は一般に命令違反ないし規律違反であるとされている。作品内の現実世界、つまり上層においてこれは異論のない所と言ってよい。しかし作者による理想の探求のコンテクスト、即ち下層においては必ずしもそう判断することはできない。なぜなら、もし規律違反が公子の罪だとすれば、ナターリエも処刑されて然るべき罪を犯しているにも拘らず、彼女のほうは不問に付されるからである。上層の文脈はここで破綻している。公子が分裂状態のうちに命令違反の素地となる命令の聞き漏らしをしてしまうのに対して、ナターリエが意図的に選帝侯の名を断りもなく騙って、コトヴィッツとその軍隊をフェールベリーンに呼び戻すのは違法行為である上に、反逆罪にすら問われかねない質の行為である⁷⁾。それゆえ彼女が全く咎められないのは、次のような理由によるものと考えられる。上層においては、法の体现者である選帝侯と、法によって治められている社会の構成員との一致協力に向けて、誰もが納得できる結論を引き出す過程に彼女の行為が繋がっているからといえる。しかし下層の観点によれば、やはりそう判断するのは誤りであろう。対話による意思の一致への過程が如何に重要であるにせよ、コトヴィッツ、ホーエンツォレルンらによる公子の助命嘆願は全て選帝侯の反駁の前にあえなく無価値なものとな

り、何ら実を結ばなかったからである。そしてこれと対照的に、大団円の直前に置かれているいわゆる不滅の独白 (V,10, 1830-39: Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!...) に到る公子の内面的省察が作者の中心テーマとしてクローズアップされることになる。クライストの場合、「世界という脆い構築物」⁹⁾ の上に建てられた社会制度は哲学的・神学的な内面の探求を前にして屈服する。さらに公子の利己的ともいえる主観主義的言動は現実における硬直した法や制度を必ずしも絶対的なものと見做さず、法秩序によって市民が閉塞状態⁹⁾に陥っている社会の活性化に向けて働きかけるものともなる。前述のナターリエの行為もまたこの方向に沿って理解されるべきであろう。

このように劇の進行の仕方をふたつの層から把握し、下層からの解釈に従うならば、公子が最終的に死刑判決に従おうと述べるくだり (V, 7, 1749-70) が漸く理解できる。この個所で公子は、命令違反という具体的な罪が問題外であることを自ら表現している。即ち公子は罰として科せられた処刑による死ではなく、自由意志による死を選んだのであり、また特定の罪からでなく、あらゆる罪から¹⁰⁾死が自分を洗い清めてくれると考えている。そしてあらゆる罪の根源が「反抗心」と「傲^{トロッツ}慢^{ユーパームト}」(V, 7, 1757) なのである。これは戦闘前の作戦会議の席で選帝侯が公子に「よく自制するように」(I, 5, 350) と述べていることとも呼応する。

反抗心と傲慢に関しては、選帝侯の「法には服従してもらいたい」(II, 9, 734) という科白と関連し、法とはこの作品ではどのようなものなのかも問題となる。クライストは1809年に著した『オーストリアの救援について』の中で、神、自由、倫理とともに如何なる評価をも超越する善として法を捉えている¹¹⁾。またコトヴィッツをして選帝侯に対して、法とは紙に書いた文字ではなく、祖国であり選帝侯自身だ、と語らせている (V, 5, 1570-74)。『ホンブルク公子』における法は、全く抽象的で道徳律的な一面を有する。人を外から戒めるためのものではない。なぜならバッハマンの言うように、公子には悲劇に必要な「宿命的なもの」¹²⁾ はなく、全てを自分の意志で決定する自由——罪人であるのに、自分の存在のあり方を探るために

牢獄を抜け出すことすらできる自由——が与えられているからである。したがってこの劇における法は、ナターリエの言葉を用いるならば「人間の偉大さ、人間の名誉」(IV, 1, 1174)の追求のための法として措定されていると考えてよいであろう。それゆえにこそ、そのような法に触れる傲慢な反抗心は罰せられねばならない。しかし、公子がこの点に気づいて判決に従う決心をしたとはいえ、周囲からの助命嘆願を斥けた選帝侯はなぜ、いとも簡単に公子を赦免してしまうのか。この疑問が残る。次の戦いで公子が命令を厳守する保証はない。

3. 「ブランデンブルクの敵は…!」

一方、彼岸における自己実現を目前に控えているつもりで、公子は不滅の独白を語ることになる。アルツェンは「詩的叙述としてのこのドラマは『不滅』の真の仮象である」¹³⁾とまで論じているが、少なくともクライストが、公子が最終行 („In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“)にまで円滑に辿り着くようには書いていないことから、この独白が下層のパースペクティヴの行きつく所と考えてよいであろう。しかしこの独白と公子の死によって劇は悲劇として完結するのではなく、さらに10数行の科白と、冒頭と対応して作品に大きな形式的枠組を与えるパントマイムが続き、ここに到って公子は不滅から生への大きな方向転換を余儀なくされる。この大団円は上層と下層が混沌としていてクライストらしい、非常に誤解を招きやすいものと言えるであろう。言いかえれば、作者が作品をまとめるために自己と現実との接点を見出そうと腐心している跡が窺える¹⁴⁾。

そこで最終行の科白について検討してみることにする。問題点として取り上げるべきことは、この「ブランデンブルクの敵はひとり残らず打ち倒せ!」(V, 11, 1858)という科白で幕となると、直前の第10場で語られる公子の不滅の独白および公子とシュトラッツの夢幻的な短い対話と比べて、いささか不釣合で楽天的にすぎるハッピーエンドになってしまうのではないか、ということである。但し1945年以前——またはTNP公演以前とも考えられよう——にはこの句は単に肯定的にのみ解釈されていたと言わ

れている¹⁵⁾。

たとえばこの句を『ヘルマンの戦い』に見られる(逆説的な)祖国愛の問題と絡めて考えると、家族・財産など一切の守るべきものを切り捨ててさえも時勢に応じて合目的行動をとるのが肝要であり¹⁶⁾、政治的状況の必要とするものが法となる¹⁷⁾、というクライストの政治論から納得し、自己を捨て去った公子が状況に適合したとすることは可能である。しかしこれは表面的な考え方であって『ホンブルク』劇を個人の体制への適合という教訓的図式に約めてしまうことになりかねない¹⁸⁾。また、そもそも公子が自己中心的でなくなったとは判断しにくい。公子は社会制度内で犯した自分の罪を結局のところ諒解していない上に、月桂冠を授けられて「待て、教えてくれ! これは夢なのか?」(V, 11, 1856)と問いかけ、現実を見失っていることを言明している。公子の側から見れば、生への方向転換は勝利ではなく、不滅の獲得という彼にとっての最高の名誉を奪う災禍であるとさえ解することができる。彼にとってひたすら大切なのは「自分自身と知り合う」¹⁹⁾ ことによる自己実現なのである。

もしそれでも尚、個人と社会の宥和にクライストが力点を置いているとすれば、そして作者の生きた時代の具体的な歴史状況に作品を当て嵌めて考えること²⁰⁾が許されるならば、対ナポレオンの自由解放戦争という状況の下での内政改革に向けて、理念づくりが行なわれていると考えることもできよう。この解釈の方向においては、法が一種の理想的なものとして措定されているためか、たとえばヴィーン初演から7年後のベルリン初演(1828年)に際して改作台本を書いたルートヴィヒ・ローベルトは三月革命前期^{フオーア}にあつて、ドイツのマグナ・カルタ制定の理念をこの劇に見ていたのであつた²¹⁾。

とはいえ、作品にふたつの層があることを弁えるならば、大幅に改竄することなくして社会改革の理念を観客に悟らせるのは至難の業となる。和解として最後の科白を肯定的に捉えるには終わり方があまりに唐突で簡単すぎる。しかも先に引用した公子の言葉(「これは夢なのか?」)に応ずるコトヴィッツの有名な科白「夢ですとも。夢でなくて何でしょう」(V,

11, 1856) とは、理想的な社会の実現など所詮、夢だ、芝居の中だけのものだ、と理解できるものであるだけに、作品を締め括る雄叫び（あるいは劇全体）が夢の領域で行なわれていると考えない限り——但し、そう考えるのが作品解釈においても舞台上演においても最も納得できる結果をもたらしてくれるであろう——、宥和は蓋然性の低いものとなるにちがいない²²⁾。

4. offen oder geschlossen?

そこで取りあえず、この最後の句を口にする「全員」との指定は、実はクライストの自己韜晦なのではないか、と仮定してみることにする。事実、現代の代表的なふたつの『ホンブルク』上演——ボート・シュトラウス台本、ペーター・シュタイン演出による1972年の西ベルリン・シャウビューネ公演と、東ベルリン出身のマンフレート・カルゲとマティエース・ラングホフの共同演出による1978年のハンブルク公演²³⁾——は、上演の意図・趣向に大変な隔たりがあるものの、公子にこの科白を唱えさせていない点で一致している。

この劇は、少なくとも表面的には作者が手紙にも書いているように「愛国劇 (ein vaterländisches Schauspiel)」²⁴⁾ で、この点でナチに利用され、クライストは愛国詩人と呼ばれたのだった。また国家のために個々人が団結することを狙った宥和劇だと見うることも否定できない。しかし帝国主義時代やナチ時代とは違って、作者の生きていた当時のドイツはナポレオンに侵略され略奪されていたのである。彼にある種の愛国心があったとしても、それは決して一般的な意味での国粹主義ではなく、ましてや戦争讚美に繋がってゆくものではない²⁵⁾。クライストにとって価値ある社^{グマインシャフト}会とは「世界政府」に従う社会であり、「全人類のものである社会」なのである²⁶⁾。また、彼が戦争を容認する時は、それが「分別ある戦争」(ハイナー・ミュラー)²⁷⁾——クライスト自身の言葉を用いれば「聖戦あるいは人類のための戦争」²⁸⁾——である場合に限られている。政治理念上、クライストは当時のプロイセン改革論者たちと同様、封建的反動的な愛国者ではなく、むしろ身分制議会によって運営される法治国家を望んでいる²⁹⁾。

それゆえ彼のプロイセンに対する固執は、祖国とその伝統を守ってゆくためのものでなく、自分の出自と感情の一致を求めようとする意図から生まれているとするのが妥当であろう。そしてその意図もやはり不滅を得ること、即ち自己実現を目的として据えているからに他ならない。これまで述べてきた上層と下層の区分はここに接点を見出せるものと思われる。

しかしそのふたつの層は作者の願望どおり合致しうるものでは決してない。したがって「ブランデンブルクの敵は…」と叫ぶ「全員」との指定に、作者あるいは公子が現実世界において本来ならば含まれる筈がないことになる。(このようにして大団円をネガティブな結末として演出したのは、カルゲ/ラングホフが最初であると言われている)³⁰⁾。

もし公子をこの「全員」の中にも含めるならば、最も崇高であり尊重すべきものである感情が現実においては役に立たないことになり、最も重要なテーマである自己実現が芝居の最後に到って棚上げされ、はぐらかされる種の皮肉な喜劇的要素が作品に備えられていることになる。あるいはこの閉幕の仕方から見れば、『ホンブルク公子』はディスイルージョンの演劇³¹⁾と捉えうるのであり、大団円は異化効果をもつ結末であると理解することができる。肯定的なのか否定的なのか、悲劇的結末なのかハッピーエンドなのか、どちらともいえない状態で幕が降りたあと、決着をつけることは観客各自に任されている。つまりこの劇が表面上、復活の奇跡の寓話劇として一応のハッピーエンドとなるにしても、それだけで解決する訳ではない。作者の希求の背後に、理想像と背馳する現実が激然と横たわっているからには。

シャウビューネ公演はこの観点に立っている。「戦場へ、戦場へ！ 闘おう！ 勝利だ、勝利だ！ ブランデンブルクの敵はひとり残らず打ち倒せ！」(V, 11, 1857f) と公子以外の全登場人物が狂喜して叫びつつ、公子を肩車して揃って退場してゆくのだが、肩車されていたのは公子の姿を模した張ぼての人形であって、公子自身——あるいはこの時点から公子役者はクライストを演じていると取るほうが、よりの確であろう——は舞台上に倒れている。そしてこの公子=作者が今まで見ていた夢から醒めてゆっくり起

き上がり、蹠蹠として退場するまでの間に、女声が舞台外からマイクで次のように語る。

「夢でなくて何でしょう。」——ハインリヒ・フォン・クライストは1811年秋、ベルリンの小ヴェン湖ゼーのほとりにて拳銃自殺した。『ホンブルク公子』完成の半年後のことである。死出の旅の朝、彼は姉に宛ててこう書いている。「真実は、この世に私の救いはなかった、ということですよ」…³²⁾。

このようにシャウビューネは、ホンブルクの物語を作者の夢やぶれた実人生という枠で括る——公演名を『クライストの夢 ホンブルク公子 (Kleists Traum vom Prinzen Homburg)』とする——ことによって巧妙な構成を行なっている。ここから振り返って原作を見るならば、最後の科白を叫ぶ人物の中に公子を含めようと含めまいと、作品が内容的には完結しておらず開いたままになっていることが明らかになる。完結するのは読者や演劇人の役目である。

作品は表面上、完結しているように見える。それどころかクライストの作品はどれもがウェル-メイド・プレイ (pièce bien faite) の要素を多分にもっており、『ホンブルク公子』もその例外ではない。大団円で筋が劇の冒頭に戻る円環的な構造にせよ、悪人がひとりも登場せず、登場人物の誰もが事態を望ましい方向に收拾しようとするあまり、筋の進行のために都合が良すぎるのではないかと思われる科白³³⁾がいくつも見出せることにせよ、等々…。そしてさらに最終行の科白すら謂わば献呈作品とするための御都合主義的詩句と評されかねないのである。(却ってこれらの理由からクライスト劇は通俗的なもの、古びたものとならず、実存主義文学や不条理演劇に直結しているという議論の起こる余地もありうるが、ここではひとまず措く)。

ところが表面上はこうした見通しのよい完結した構図をもっているにも拘らず、この作品は内容に目を向けると甚だ掴みどころのないものとな

る。クライストは現実を明快に裁断することはしない、というよりそうすることが許されなかった。なぜなら前作『ヘルマンの戦い』のような、現実の状況に対する挑発的意図の読み取れる作品は検閲を通して上演を拒まれることを知っていたからである。そこでティークは1821年、クライストの遺稿集を編んだ折、『ヘルマン』の冒頭に次のようなクライストの^{ドイツ語}二行詩をモットーとして置いたのだった。

やんぬる哉、我が祖國！ 七弦の琴とりて、^な汝が膝に跪づき、
^な汝がためのあはれ願歌、^{ほぎうた}うたふさへ、^{うたびと}詩人我れに、許さずと、噫³⁴⁾。

そしてまた、クライストが自分の創作意図を直截に審らかにしえないのは、外的制限ばかりでなく無論、内的な自己制御によるものでもあったであろう。自分の内なる理想像に徴して様々に高邁なお題目を唱えたところで、それが世に容れられる筈もなく到底、実現不可能なものであることは彼には大よそ分り切っていたのではないか。なぜなら、地上に樂園を発見できるのは世界史の最終章に到って漸くのこと、と自ら述べているのであるから³⁵⁾。クライストによる理想の追求が如何に絶望的であるかは、「無秩序こそが最も美しい秩序」であり、「軍律」ばかりでなく「優しい感情」も人を治めるべきものだ (IV, 1, 1125-30)、というナターリエの微妙な言葉からも察知することができるであろう。したがって譲ることのできない、自分自身の存在の拠り所である不滅の探求すら現実世界にあっては、この作品で多用されている喜劇的味わいのあるキーワードを援用するなら「どうでもよい (gleichviel)」ことにならざるをえないのである。以上のように考えてゆけば最終行の科白は、作者の真意——個人の名誉の追求は国是の遂行と相容れない、というほどのものと思われる——のカムフラージュ、ないし自己実現が不可能であることの皮肉な逆説的表現でもあれば、個人の社会との宥和というひとつの夢でもあり、それゆえ固定的解釈を付与されないための仕掛けとしてごく短いものとなっているとまとめることができよう。

5. 『ホンブルク公子』の現在

これまでわれわれは『ホンブルク公子』には見せかけの完結性しかなく、作品が開いていることを確認した。ところがシュトラウスの述べるように、この劇は「漂いつつ」かつ「固定されている」のでもあり、様々な解釈の可能性がありながら、作者の考え方・主張が明らかにこめられている。上層のパースペクティブによれば愛国劇であるが、下層のコンテクストでは全く逆の方向、つまり国家が個人の自由(意志)を認めないがゆえの反国家的側面が窺えるであろう。このクライスト理解の仕方は現代の、とりわけ演劇の実践家に見られるものである。すでにバッハマンは「クライストは決して国家的愛国的詩人ではなかった」³⁶⁾と書いている。さらに、1982年ボーフム劇場で『ヘルマンの戦い』を平和のための作品として演出したクラウス・パイマンは「『ホンブルク公子』はプロセイン将兵の鍛練に関する作品ではなく、プロセイン国家を引き裂くことに関する作品です」³⁷⁾と語っている。

このような反国家的解釈(あるいはさらに反戦的解釈)に関連して、それを現代においてアクチュアルに敷衍したのが、カルゲ / ラングホフの共同演出による舞台である。ラングホフは大団円を次のように見る。

実際に残酷な出来事は公子が生き続けねばならないということです。選帝侯の恩赦行為は彼に生き続けるよう判決を下しているのです、この点から必然的に大団円はそうにしか見ることができないことになります。この大団円にも相も変わらず人間としての全登場人物の防御があり、それは即ち彼らにとって、全てが起こった後ではこの「ブランデンブルクの敵はひとり残らず打ち倒せ」という言葉以外にも残っていない、他の発話形式の可能性はない、という彼らの悲惨なのです。この大団円を皮肉って、そこにいるのは幸せにドラ声をはり上げる者たちだ、嬉々として愚行を続ける者たちの仲間だ、と言うことは容易でしょう。しかし私が考えているのは、こうしたことが、今日においてもですが、かくも嬉々として続けられるということではなく、人間がもはや他のあり方ができない所まで来て、にも拘らず最も深い

所で自分たちの救われなさや空虚を感じていることなのです³⁸⁾。

「他のあり方ができない所」において尚、クライストは理想を綴る。カルゲ / ラングホフの演出は単に作品を現実世界に引き戻したばかりでなく、下層からクライストの願望する夢を剥ぎ取ったといえよう。

たとえば、われわれが疑問のままにしておいた問題、なぜ選帝侯は公子を赦免するのか。「描写されるのは明瞭な状況、明瞭な位置関係、明瞭な葛藤、それどころか明瞭な解決、これらのある世界の反対物である」(アルンツェン)³⁹⁾。したがってわれわれの疑問も原作のままでは解決することはできないであろう。「(公子は)ここ数日間の修練を成し遂げた」(V, 9, 1822)と選帝侯は恩赦を下す前に自らその理由を述べている。修練とは「マルクブランデンブルクの伝統における深い生の絆、即ち倫理と法の失われた一致をふたたび意識すること」(カンツォーク)⁴⁰⁾である。ところが、公子が「生の絆」を修得したと言い切ることは難しい。この絆がそもそも非常に曖昧であるのは、アレマンの指摘する第5幕におけるコトヴィッツのふたつの科白(V, 5, 1601f; V, 9, 1825-28)の食い違い⁴¹⁾からも明らかである。一旦は「もし私が公子殿の行為を勇んでくり返さないなら、誓って私はべてん師となってしましましょう」と断言したにも拘らず、選帝侯が公子の恩赦をほのめかずや、「誓って申しますが、御前が破滅の淵に立たれましようとも、命令がなければ公子殿は、お助けいたそうと剣を抜くことすら二度となさりますまい」と前言を翻す。コトヴィッツならどういう行動を選ぼうとも、それは社会に必要な「秩序」と「無秩序」であり、「軍律」と「優しい感情」から生まれる筈のものであろうから、どちらの態度をとっても或いは一向に問題とならないとも考えられる。ところが公子にとって唯一の関心事はやはり自己実現であるから、彼の場合はコトヴィッツと同様に理解することはできない。したがって公子が「何とか自己中心的な夢から身を起こして(一再ならぬ失敗の後)もう一度、騎兵隊を戦闘に導くのに適任となった、と選帝侯までもが本当に感じているなどとはありそうにないことである。…劇の儀式的な大団円は…政治的法

的に意義ある如何なる清算も果たされなかった事実を紛らすと同時に強調している」(ライアン)⁴²⁾。社会と個人、あるいは上層と下層の乖離は決定的なものである。

カルゲ / ラングホフは調和の理想像を排し、この乖離を強調して演出したようである。選帝侯は他の臣下に離反されまいとして彼らの意見を汲む。つまり公子を利用することのみを目的として恩赦を行なう。恩赦は公子にとって恵みではなく、死よりもむごいものである。それによって彼は終身刑、もしくは最期となる次の戦闘を宣告される⁴³⁾。

公子は終幕において戴冠されるが、果して彼はそれに値する人物に成長したであろうか。否、である。クライストの作品はしばしば、ふたつの対立物(概念)が弁証法的に肯定的な意味で止揚される文学だと論じられてきた。しかし『ホンブルク公子』にのみ限定してみても外見上は兎も角、これまでのわれわれの議論からして内実ともにそうだと言い切るのはいや不可能なのである。公子は何らかの学習課程を修めたのか。否、である。公子は自分の生き方を変えない。終始「人間の偉大さ、人間の名誉」のみを追い求め、そのためには死をも辞さない。公子とその他の人物との間にある空隙は埋めえない。月桂冠は、公子にとって無用のものとなった時はじめて授けられる。すべては無駄で、徒勞に終わる。

彼の剣はまだかたわらにある、粉々になって
彼は死んではいないが、あおむけに横たわっている
すべてのブランデンブルクの敵もろとも塵にまみれて⁴⁴⁾。

今日『ホンブルク公子』はその基調としては、ブレヒトが50年近くも前にソネットに詠み込んだネガティブな調子でしか読むことができないように思われる。但し、ライストナーの論文題名が端的に作品の本質を言い当てているように、この作品に描かれるのは「不調和なユートピア」⁴⁵⁾であって、現実の否定は反転させれば、夢あるいは理想像を描いたメルヒェンとなる。

…ホンブルク公子の夢は政治伝説の形態をとる。それは未来に成立することが予期される伝説で、語り継がれるものではなく、実現することが約束されており、実現に向かって突き進むものなのだ。

(ボート・シュトラウス)⁴⁶⁾

そのためには弁証法が単なるレトリックであることをやめ、われわれの内部において本来の機能を取り戻し、真の宥和が現実のものとなる時をわれわれ自身が求め続けねばならない。その点にのみ、われわれがこの劇に取り組むための生産的・肯定的な意味が見出せることになる。

註

クライストの著作からの引用は Heinrich von Kleist. dtv-Gesamtausgabe. Hg v. Helmut Sembdner. 7 Bde. München 1964. による。以下、GA VII, 348 のように記した場合、この全集の巻数(ローマ数字)およびページ数(アラビア数字)を示す。尚、本文中にて『ホンブルク公子』からの引用ないし該当個所の指摘をした場合には、そのあとに(幕, 場, 詩行)を記した。

- 1) Vgl. Eckehard Catholy: Der preußische Hoftheater-Stil und seine Auswirkung auf die Bühnen-Rezeption von Kleists Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg*. S. 90. In: Kleist und die Gesellschaft. Eine Diskussion. Hg. v. Walter Müller-Seidel. Berlin 1965. S. 75-94.
Klaus Kanzog: Heinrich von Kleist. *Prinz Friedrich von Homburg*. Text, Kontexte, Kommentar. München 1977. S. 256 ff.
Dirk Grathoff: Zur frühen Rezeptionsgeschichte von Kleists Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg*. S. 299. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. N.F. 30 (1980) H. 3. S. 289-311.
Helmut Arntzen: *Prinz Friedrich von Homburg* — Drama der Bewußtseinsstufen. S. 216 u. 236. In: Kleists Dramen. Neue Interpretationen. Hg. v. Walter Hinderer. Stuttgart 1981. S. 213-237.
- 2) Mary Howard: Die ‚Unausschöpfbarkeit‘ literarischer Texte zur Erörterung eines hermeneutischen Problems am Beispiel der Forschungen aus den Jahren 1962-1972 zu Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Text und Kontext. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists. Hg. v. K. Kanzog. Berlin 1979. S. 254-302.

- 3) Roland Heine: »Ein Traum, was sonst?« Zum Verhältnis von Traum und Wirklichkeit in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. S. 286 f. In: *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Festschrift für Richard Brinkmann. Hg. v. Jürgen Brummack u.a. Tübingen 1981. S. 283-313. Vgl. auch Howard: a.a.O.
- 4) この公演に関する批評はたとえば次の文献に見られる。
Catholy: a.a.O. S. 91 f.
Kanzog: a.a.O. S. 258.
Rolf Michaelis: *Heinrich von Kleist*. Velber 1974. S. 116 f.
- 5) Ingeborg Bachmann: *Entstehung eines Librettos*. In: I.B.: *Werke*. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. 1 Bd. München 1978. S. 369-374.
- 6) Botho Strauß: *Kleists Traum vom Prinzen Homburg*. Zuerst in: *Programmheft*. Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin, Nov. 1972. Jetzt u.a. in: *Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg*. Ein Schauspiel, mit Materialien, ausgewählt u. eingeleitet v. Dietrich Steinbach (Hg.). Stuttgart 1980. S. 121.
- 7) ベーダ・アレマン 『クライストとカフカ——一つの構造比較』 岡部仁訳, 241-242 ページ参照。クロード・ダヴィッド編 『カフカ = コロキウム』 所収, 1984, 法政大学出版局, 227-258 ページ。
- 8) GA IV, 11. *Michael Kohlhaas*.
- 9) Vgl. GA VI, 224 f. *Brief an Adolfine von Werdeck*, Nov. 1801. 「秩序が拵えられてからというもの、全ての偉大な美德は不要になったのです。…彼 (アルミーニウス) にだって今日、プロイセンの連隊では少尉くらいになるほか、何が残されていまいしょうか」。
- 10) Arntzen: a.a.O. S. 231.
- 11) GA V, 111 f. *Über die Rettung von Österreich*.
- 12) Bachmann: a.a.O. S. 371.
- 13) Arntzen: a.a.O. S. 235.
- 14) Vgl. GA VII, 120 f. 2 *Briefe an Marie von Kleist*, Sommer 1811. 「白い紙に向かって私の想像力が働けば働くほど、又そうして想像力の産み出す形態が輪郭と色を定めてゆくにつれて、私には現実にある物事を思い浮かべることが困難に、否まさしく苦痛になります…(以下略)」(Nr. 210)。「…私は自分の心に、それが私をどこに導いてゆこうとも、すっかり従い、私自身の内的満足以外の何物をも顧慮しないことにします。人間の判断法に私はあまりに左右されすぎていました。殊に『ハイルブロンンのケートヒエン』にその跡が一杯あります。この作品は始めは全く見事な構想だったのに、舞台

に合わせようとしたばかりに幾つもの誤りを犯すことになってしまいました。
今は泣きたい気持です」(Nr. 211)。

- 15) Siehe Anm. 1.
- 16) Vgl. GA V, 113. 「戦争終結後, 身分制議會を召集し, 通常議會において帝国にとり最も合目的である憲法を制定すべし」。
- 17) Vgl. Lawrence Ryan: Die >vaterländische Umkehr< in der *Hermanns-schlacht*. S. 201. In: W. Hinderer (Hg.): a.a.O. (s. Anm. 1) S. 188-212. 前注の引用にある「帝国にとり最も合目的である憲法」とは, ライアの解釈によれば「単に政治的現状の要求によって決定される憲法」のことである。
- 18) Vgl. Kanzog: *Geschichtlicher Stoff und geschichtlicher Code*. Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. S. 159. In: *Geschichte als Schauspiel*. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen. Hg. v. Walter Hinck. Frankfurt/M 1981. S. 147-163.
- 19) GA IV, 114. *Die Marquise von O...*
- 20) Vgl. Bernd Leistner: *Dissonante Utopie*. Zu Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. S. 263 u. 307 f. In: *Impulse*. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik. F. 2. Hg. v. Walter Dietze u. Peter Goldammer. Berlin, Weimar 1979. S. 259-317. ライオスターは, クライストの国家に対する使命感は副次的なものだとしているが, 妥当であると思われる。
- 21) Grathoff: a.a.O. S. 297 f. u. 299 ff (Anhang 1).
- 22) Vgl. Eberhard Siebert: *Heinrich von Kleist und Prinz Louis Ferdinand von Preußen*. Neue Überlegungen zur Quellenfrage und zur Rezeption des *Prinzen von Homburg*. S. 156. In: *Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands*. 26 (1977) S. 147-160.
- 23) 両公演についての言及はいくつもの研究論文にも見られるが, 以下には主な劇評を挙げておく。
Hans Mayer: *Denkspiel oder Traumspiel? Kleists Prinz von Homburg im Schillertheater und bei der Schaubühne*. In: *Theater heute* (1972) H. 12. S. 9-14.
Michaelis: a.a.O. S. 117 ff.
Peter Iden: *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970-1979*. München, Wien 1979. S. 150-158.
Peter von Becker: *Der zerbrochene Kleist*. Karge/Langhoffs *Homburg* in Hamburg: ein deutscher Alptraum. Steckels *Penthesilea* in Frankfurt: voller Kleinmut. In: *Theater heute* (1978) H. 4. S. 4-9.
Georg Hensel: *Das Theater der siebziger Jahre*. Kommentar, Kritik,

- Polemik. (Ersterscheinung: Stuttgart 1980) München 1983. S. 108-111 u. 238-242.
- 24) GA VII, 123. Brief an Friedrich de la Motte Fouqué, 15. August 1811.
- 25) Vgl. GA III, 132. *Die Hermannsschlacht*. Vers 307-314.
- 26) GA V, 109. *Was gilt es in diesem Kriege?*
- 27) ハイナール・ミュラー『エウロパ・トランジット』佐伯隆幸訳, 59 ページ。『ユリイカ』1985, 11月号所収, 58-59 ページ。原典はフランス語 (Heiner Müller: europa transit. In: Théâtre en Europe, n°1, jan 1982)。
- 28) GA V, 219.
- 29) GA V, 113 (s. Anm. 16).
- 30) Grathoff: a.a.O. S. 299 u. 311.
- 31) 自然主義的な覗き見舞台 (第四の壁) の理論と相対する意味で, 「本当らしさ」を破壊する演劇のことをさす。
- 32) „Ein Traum, was sonst?“ — Heinrich von Kleist erschöß sich im Herbst 1811 am Kleinen Wannsee in Berlin, ein halbes Jahr nach Vollendung des *Prinzen von Homburg*. Am Morgen seines Todes schreibt er an seine Schwester: „Die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war.“ . . . シャウビューネ公演のテレビ用にアダプトされたビデオが東京ドイツ文化センターの図書館で鑑賞できる。また, 実況録音のレコードも市販されている。 *Prinz Friedrich von Homburg/Kleists Traum vom Prinzen Homburg*. In der Inszenierung der Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin. Regie: Peter Stein; Dramaturgie: Botho Strauß. — Dt. Grammophon: 2576 009/011 Polydor Int. 1973, Neue Nr. Stereo 2750 005. Drei Schallpl. à 30 øcm 33 in Kass. nebst Programmheft.
- 33) たとえば本稿 30 ページに引用したコトヴィッツのふたつの科白参照。
- 34) 濱野修譯『ヘルマン戦争』, 1936, 改造社。1 ページ。
- 35) Vgl. GA V, 71-78. *Über das Marionettentheater*.
- 36) Bachmann: a.a.O. S. 374.
- 37) Claus Peymann und Hans Joachim Kreutzer: Streitgespräch über Kleists *Hermannsschlacht*. S. 90. In: Kleist-Jahrbuch 1984. S. 77-97.
- 38) Brecht, Kleist und deutsche Realität. Aus einem Gespräch mit Karge, Langhoff und Heiner Müller. In: Theater heute (1978) H. 4. S. 15.
- 39) Arntzen: a.a.O. S. 222.
- 40) Kanzog: Geschichtlicher Stoff. . . S. 159.
- 41) アレマン, 前掲書 238 ページ参照。
- 42) Ryan: “Ein Traum, was sonst?” — Kleist’s *Prinz Friedrich von Homburg*. S. 44. In: Heinrich von Kleist Studies. Hg. v. Alexej Ugrinsky. New

York, Berlin 1981. S. 41-46.

43) Vgl. Hensel: a.a. O. S. 240.

Becker: a.a.O. S. 4.

44) Bertolt Brecht: Über Kleists Stück *Der Prinz von Homburg*. In: Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation. Hg. v. P. Goldammer, Berlin, Weimar 1976. S. 546. 引用は岩淵達治氏訳による(岩淵達治『現代の舞台におけるクライスト劇』4ページ。中村志朗編『人形芝居』第一号所収, 1986, 仙台クライストの会, 1-20ページ)。

45) Siehe Anm. 20.

46) Strauß: a.a.O. S. 122.

付記 本稿は日本独文学会春季研究発表会(1986年5月15日, 於中央大学)において行なった口頭発表「『ホンブルク公子』の現在」をもとにしている。