

J. M. R. レンツの リアリズムと喜劇の精神について

—彼の『放蕩息子』を手掛かりに—

八 亀 徳 也

I

1775年、シュヴァーベンの詩人でジャーナリストのシュバルト (Christian Friedrich Daniel Schubart, 1739-91) は、『シュヴァーベン雑誌』に「人間の心の物語について」と題する、大略次のような粗筋の短編を発表した：

ある貴族に性格の全く異なる二人の息子がいた。兄のヴィルヘルム (Wilhelm) は謹厳な信心家であったのに対し、弟のカール (Carl) は心根はよいが血の気の多い腕白で、この性格はギムナーズィウムへ上がっても大学に進んでも直らず、カールはそのまま悪徳の道を歩み、酒色に溺れる。彼の行状は兄のヴィルヘルムから家に報告されるが、遂には決闘事件を起こし、父親に勘当されてしまう。大学を捨てた彼は軍隊に身を投じ、重傷を負って野戦病院に収容されている間に過去の過ちを悟り、父に後悔と詫びの手紙を書くものの兄に差し押さえられる。さて、その後父の城から程遠くない農家で真面目な作男として働いていたカールがある時森で木を切っていると、父親が近くで暴漢に襲われる。助けに駆けつけ、賊を薙ぎ倒し、父を城に運び、捕えた唯一人の生残りに問い質して、この襲撃が、父の財産を狙った長男ヴィルヘルムの差し金に因るものと判明。ここで初めて父親は、命の恩人が次男カールであることを知る。彼は長男を裁きの手に乗ねようと

するが、次男の懇願により、家から追放するだけに留め、生計費を支給することにする。一方ヴィルヘルムは大した後悔もせず、嘗ての家庭教師とともに、ある町で狂信的な宗派を運営する³⁾。

言うまでもなく、この話の中心は、古代から繰り返されている「放蕩息子」、「兄弟争い」のテーマである²⁾。シューバルトは物語に先立って、ドイツ人は情熱的な人間に関する逸話を持たぬため、のらくら暮らしているように外国人から思われるが、我われもやはり情熱を持つ人間なのであり、フランス人やイギリス人のように行動するのだ、という主張をした後、「ここに、ちょうど我われの間で起こったひとつの小さな出来事があるが、私は、これから芝居か長編小説を書いてくれるようにと、これをひとりの天才に委ねる。ただ、憶病さから舞台をスペインやギリシャに作ることはせず、ドイツの大地の上に作ってくればよいのだが」(Schubart 1839, S. 83)と呼びかけた。

この呼びかけに応じて、6年後の1781年、シラー (Friedrich Schiller, 1759-1805) が処女ドラマ『群盗』(*Die Räuber*) を発表し、そしてこの戯曲の内容と上演とがきっかけになって³⁾、彼がシュトゥットガルトから逃亡したことはよく知られた事実である。ところが実は、すでに1775年から76年にかけて、疾風怒濤時代の詩人レンツ (Jakob Michael Reinhold Lenz, 1751-92) が上述の要請に促されて、同じ主題に依る戯曲『放蕩息子』⁴⁾ (*Der tugendhafte Taugenichts*) を執筆しているのである。

II

しかし、レンツの『放蕩息子』は完結した作品ではない。初稿は第四幕第二場で終わり、第二稿は第一幕第三場で途切れている。ヴァインホルトに依れば、レンツは1775/76年の冬にシュトラズブルでこの作品を手懸け、未完成のまま、ゲーテのいるヴァイマルへ携えて行ったということであり、このことは、初稿の「1ページの左上の縁にレンツが、最後の場面の筆跡に一致する走り書きで記した」(Ibid., S. 213) „in Weymar auszumachen“ (ヴィイマルで解決すべし) というメモから十分に推断できる。わずか三場で途絶えてしまった第二稿については、1987年に画期的なレン

ツ作品集を出したS. ダム (Sigrid Damm, 1940-) は、1776年の夏と秋に、ヴァイマル近郊のレンツの隠栖地ベルカ (Berka) か、レンツがシュタイン夫人 (Charlotte von Stein, 1742-1827) に呼ばれて行ったコッホベルク (Kochberg) の城で書かれたとしているが (I, 763), 1966/67年刊のレンツ著作集の編者、ティーテル (Britta Titel) とハウク (Hellmut Haug) は、すでにヴァイマルで着手されたか、それともベルカに行ってからであるかは断定できない、と言っている⁵⁾。

では先ず、『放蕩息子』(初稿)の粗筋を辿ってみよう:

第一幕: 舞台はシュレーズィエン。城主ライボルト (Leybold) 男爵の長男ダーフィット (David) は頭脳においても容姿の点でも弟のユスト (Just) に劣っているが、数学の問題を解いていなかったため、父親に完膚無きまでに弟の前で罵倒される。彼は、弟が褒美の時計をもらいに父と去った後、現れた召使いのヨーハン (Johann) と服を交換し、弟のために夜に催されたコンサートの会場に忍び込む。しかし演奏後、片思いの相手である歌手のブリゲッラ (Brighella) と恋敵のバイオリン弾きシュランカルト (Schlankard) とが互いに讀え合い、周囲から賞められている光景を見るに忍びず、こっそり姿を消す。

第二幕: 城を飛び出したダーフィットはプロイセン軍に入隊する。一方城では、ダーフィットがブリゲッラと結婚したがっていると、ユストから教えられた父ライボルトが、彼女とシュランカルトとの結婚を直ちに実現させ、ユストの入れ知恵でダーフィットの部屋で結ばせようとするが、長男のベッドで寝ていたのが召使いだと分かって大騒ぎとなり、ヨーハンは主人捜しに追い出される。

第三幕: ある村の旅館でヨーハンはダーフィットを見つけ、連れて帰ろうとする。しかし、彼がブリゲッラに惚れていたことを聞かされて帰宅を諦め、主人と生死を共にすることに決める。城では、ユストが宿駅長を呼びつけ、父が兄の失踪以来心を病み、兄戦死の報せが父を死に追いやるようなことがあってはいけないので、父宛の手紙は全て自分に回すよう頼む。他方戦場では、ダーフィットはオーストリア軍の弾で負傷し、略奪農民に撲殺されかかるものの、別の農民に救われる。

真っ先に敵前逃亡したヨーハンは茂みから現れ、馬のギャロップを聞いて再び逃げ去る。

第四幕：ライポルトはすっかり鬱ぎ込み、自分の気紛れと愚行の所為でダーフィットが逐電したことを深く後悔し、城中に抱えている芸人を全て追い出そうとする。ダーフィットが未だ生きているという手紙を受け取っているユストは、戦場から帰還したヨーハンに、彼が負傷し連れ去られ行方不明だと聞かされ、父には何も報告しないことにする。なぜなら „Die Ungewißheit ist ihm Gift“ だからである。

第二稿では、ダーフィットが初稿に比べやや積極的に描かれている以外、兄と弟の設定の仕方は同じである。しかし、父親の名前がライポルトからホーディツ伯爵 (Graf Hoditz) に変更されるとともに、舞台の中味はいっそう特徴的になっている。すなわち、ローゼンヴァルデ (Rosenwalde) にある城は文字通りハーレムであり、主 (あるじ) の伯爵は若い女歌手や女優を男の魔手から守るために全員自分の寝室に囲い、初夜権も行使しかねない状態である。すでに第一場に新しく登場する二人の貴族がこのように噂しているのである⁶⁾。

ここで、初稿の『放蕩息子』とシラーの『群盗』 (第一 Schauspiel 版、1781年) とを比較してみよう。

『群盗』では、兄のカール (Karl) を妬み、その長子権を奪おうとする弟のフランツ (Franz) が父を驕して兄を廃嫡させ、兄の偽りの戦死の報せで父を悲しませて後悔させ、最後には塔に幽閉する。一方、遊学の身で放蕩無頼の生活をしているカールは、賈の勘当の手紙で自暴自棄になり、仲間といっしょに盗賊団を結成し、人を危め町を襲撃し、犯罪の限りを尽くす。その後、改倭の情と望郷の念に迫られて帰郷し、父を助け出すが父はショックで昇天、昔の恋人を犠牲にして初めて仲間から解放され、従容として法の裁きに身を委ねに発つ。——八つ折り判 222 ページに 5 幕15場。登場人物が増え、脇筋も加わり、直接の典拠となったシュバルトの短編とは比較にならないほどの大作に膨れ上がっている。シラーはこの作品に、青年時代のあらん限りの情念と知識を詰め込んだ。彼は、カール学院のドイツ語・哲学・心理学・道徳の教授であったアーベル (Jakob Friedrich

Abel, 1751-1829) から聞いた盗賊 „Sonnenwirt“ の話⁷⁾, これ以外に、当時シュヴェーベンの各地に跋扈していた諸もろの群盗たちの所業、またセルバンテスの『ドン・キホーテ』、プルタルコス『英雄伝』などを題材として利用し、シェイクスピアの精神と技法に則りながら、主人公カール・モールが激情に駆られて盗賊団の首領になり、「高貴なる犯罪者」(erhabener Verbrecher)⁸⁾として、既成の社会に挑戦し、社会の偽善を糺す殺戮を繰り返す。結局はしかし、己の罪業の深さに畏れ戦き、神の支配する地上世界の秩序の前に屈服し、その結果、「道に迷った者は再び法の道に戻る。道徳は勝利しながら引き上げる」(Ibid., S. 488) という、外ならぬ疾風怒濤的な作品を作ったのである。

『群盗』に比べると、『放蕩息子』はさほど大きな作品ではない(初稿は二つ折りの紙三枚と八つ折りの紙半分に書かれている)。登場人物と脇筋が少なく上に、各人が『群盗』におけるように思想や哲学を朗朗と deklamieren したり、血気盛んな議論を延延と続けるようなことをしないからである。ドラマの筋がすでに第四幕第二場まで進行しているから、あとは唯、放蕩息子ダーフィットをいかに帰郷させ、父親と弟のユストにどのような結着をつけさせるかを考えるのが、レンツに残された課題であったであろう。

しかし我われは、『放蕩息子』の内容を検討する前に、もう一つの作品を見ておかねばなるまい。すなわち、イギリスの小説家フィールディング(Henry Fielding, 1707-54)の『トム・ジョウンズ』(*The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749)である。

III

シューバルトは、前述の「人間の心の物語について」の最後の段落で、「きわめて信憑性のある証拠から取られたこの話は、ドイツのブライフィルもドイツのジョウンズもいる、ということを証明している」(Schubart 1839, S. 88)と述べている。これにより、シューバルトが『トム・ジョウンズ』を読んでいたことは明白である。また、あたかも作品要約のようにしか見えない彼の短編のタイトルが *Zur Geschichte des menschlichen Herzens* であるのに対し、1771年ライプツィヒで匿名で出版された『ト

ム・ジョウンズ』の最初の独訳が *Thomas Jones, eines Fündlings, Historie des menschlichen Herzens, in dessen Begebenheiten* (下線=筆者) であることから⁹⁾、シュールバルトがこの初訳を知っていた可能性も十分考えられるであろう。

そもそも、18世紀ドイツのロマンはイギリスの小説を抜きにしては語れない。逸速く産業革命を経験し、市民の経済力・政治力が強くなったイギリスは、市民劇のみならず、この分野でもドイツの師表となった。とりわけ、デフォー (Daniel Defoe, 1660-1731)、リチャードソン (Samuel Richardson, 1689-1761)、フィールドングの三人¹⁰⁾の小説がドイツの作家に多大な影響を与え、あるいは翻訳されて遅れたドイツ市民階級の間で愛読されたのである¹¹⁾。

レンツもフィールドングの幾つかの小説を読んでいたのみならず、『トム・ジョウンズ』に殊の外関心を持っていたようで、しばしば著作や書簡の中でこの作者と作品の名を挙げている。例えば、1772年8月31日付のザルツマン (Johann Daniel Salzmann, 1722-1812) 宛の手紙で、「しかし、もし私があなたの『トム・ジョウンズ』を未だ送り返さないでいたら、何と仰言るのでしょうか。その本を私の怠けの娘 (こ、=フリーデリーケ・ブリオン) がまだ続けて所持しているのは私の責任です。彼女が私を失った場合の償いはその本にさせましょう。と言いますのは、いい人と交際していたら、と彼女は言っていたのですが、たくさん本を読むことができないからです」(III, 266) と書いている。ザルツマンから借りた『トム・ジョウンズ』を、レンツはすぐには彼に返却しないまま、その第一部をフリーデリーケに又貸ししていたのであろうか、同年10月 (日は不明) の、やはりザルツマン宛の書簡では、私はシュトラスプールで窓辺にいるザルツマンを見ました、というフリーデリーケからの話を伝えて次のように述べている。「彼女はさらに書いていますが、あなたを見ただけで厚かましくなって、『トム・ジョウンズ』の第二部を借りに人を遣わしたということで、こういう次第だから赦してほしいと私に詫びています——いい娘 (こ) じゃないでしょうか?——」(III, 292)¹²⁾。その上レンツは、作品中の登場人物、パートリッジ (Partridge=やまうずら) 氏を格別に気に入っており、この名前を同じ意味のドイツ語 Rebhuhn に訳して、『演劇

覚え書』(Anmerkungen übers Theater, 1774)と1772年8月〔始め〕のザルツマン宛の手紙の中で(それぞれⅡ, 652; Ⅲ, 262)引用している。とりわけ後者においてレンツが Rebhuhn 氏と関連づけて書いている „non omnia posumus (ママ) omnes“ (我われは皆何事でも出来る訳ではない)という言葉は、もともとウェルギリウス(Publius Vergilius Maro, 紀元前70-19)に由来するものであるが、すでにフィールディングが、『トム・ジョウズ』第8巻第4章の、トムがパートリッジに会う(厳密には、再会する)場面、後者に言わせているのである¹⁸⁾。

いったい『トム・ジョウズ』は、歴とした筋筋から生まれた私生児トムが、義弟の陰謀・奸策、慈愛と正義感に満ちた義父の誤解に耐えながら、一方では底抜けの人の好きを發揮しつつ、他方では悪戯・失敗・脱線を繰り返す内に、教養も積むが、隣の地主の美しい娘に真剣に惚れる頃から家での立場が悪くなり、遂には勘当されて旅に出、数かずの冒険を重ね、多くの人と知己になり、最後には、関係者が集合したロンドンで義父の誤解が解け、素姓も明らかにされ、憧れの娘とも結ばれる、という話で、全編に亘って人情話、深い教養に支えられた人生智ないし人間論、痛快事、ユーモアないしアイロニーが漲っており、フィールディングの適確な人間観察が見事に実を結んでいる。彼自らが自信をもって「事実余は文学における新領域の開拓者であるから」(フィールディング(一), 66ページ)と言っているように、この長編小説は、外でもない „a comic Epic-Poem in Prose“ すなわち「散文による喜劇的叙事詩」¹⁴⁾(同上書, 219ページ)であり、写実と喜劇の精神を基礎にした散文作品である。まさにこの写実性と喜劇性こそ、レンツの『放蕩息子』を貫く精神であり、彼の他のドラマにおいても無視できない重要な姿勢なのである。

IV

シラーの『群盗』第一幕第二場で主人公のカールは、父の勘当を捏ち上げるフランツからの手紙を読み、憤激と絶望から叫ぶ、「これが父親の誠実なのか? これが愛に対する愛なのか? おれは出来ることなら熊でありたい、そして、北国の熊どもをこの残忍な族にけしかけてやりたい——後悔したのに慈悲はなかったのだ!——おお、おれは、奴らがあらゆる水

源から死をがぶ飲みするように、大海に毒を流してやりたい……人間どもは、おれが人間性に訴えたとき、人間性をおれの前から隠してしまったのだ——それなら同情も人間的な思いやりもご免だ！」(Fricke/Göpfert 1973, S. 514f.). この場面でのカールの精神状態は、シラー自身の言葉で説明すると、「思いやりのない父親に対する個人的立腹が荒れ狂って人類全体に対する普遍的憎悪へと変わる」(Ibid., S. 624)ということである。しかし、カールがいかにプルタルコスやセルバンテスやシェイクスピアに染まっているからと言って、この心的移行は余りにも不自然であり、人間界ではとても有りそうにない。もし、十分に前非を悔い改めた子供が、信ずる慈父に拒絶されたら、完全に打ちのめされてしまうか、あるいは反抗して新たに悪の道を進むかするだけで、決して人類全体への復讐を誓うようなことなどしないものである。ここに我われは、動もすれば現実の次元を超越し、容易に理想主義の世界に昂揚してしまうシラーの資質もさりながら、伝統的な「放蕩息子」の筋と、彼自身による「高貴なる犯罪者」像とを結合しようとした構成上の無理、ないしは作劇の未熟さを認めることができるであろう。

このような現実離れした境地はレンツの『放蕩息子』にはない。なるほど父親のモデルである二人の實在の人物は共に畸人の部類に属するであろうが¹⁹⁾、他の主要人物(兄弟ダーフィットとユスト、召使いヨーハン、宮廷芸人シュランカルトとブリゲッラ)も、舞台(城内、村の旅館、戦場)も、事件(前述の梗概参照)も、問題点(兄弟争い、放蕩息子、父親の依怙鼻眞と後悔、女性への恋慕)も、何ら普通の人間社会から遊離したものではない。

もとより、社会の中で蠢く人間たちを写實的に描くことがレンツの本領であった。彼の代表的な市民劇、『家庭教師』(*Der Hofmeister, oder Vorteile der Privaterziehung*, 1774)では、能力がないのに、学校教師になれなかった自分に不満で、待遇の悪さを託つだけの家庭教師、聖職者の身でありながら、家庭教師である息子のために俗悪な取引をする父親、娘を溺愛する一方で妻には馬鹿扱いされている少佐、その夫人に取入って歓心を買って娘を狙おうとする貴族、率直で痛快ではあるが無軌道で不埒な学生たち、その学生たちに弄ばれる楽師と彼の娘など、また『軍人たち』で

は、独身であるが故に欲望の捌け口を市民の女性に求める下級貴族の將校、およそ天下国家の思想からは程遠い、享乐的な話題しか持たない取り巻きの軍人たち、彼らの毒牙にかかってしまうが、上流階級とのつき合いを喜ぶ市民の娘、その不釣り合いな交際に初めは反対するが、やがて娘かわいさの余り容認する父親、婚約者を奪われた上に公衆の面前で愚弄される若い生地屋などがその好例であろう。それらの描写には、理想主義もマニフェストも強烈な個性もない。あるのは専ら、人間の欲望、虚栄、享楽、懶情、無力——人間悪の有りのままの姿、わけても市民の閉塞状態のやり切れなさである。

レンツは早くも故郷リーフランドのドルパト (Dorpat) での学校時代、『傷ついた花婿』(*Der verwundete Bräutigam*, 1766) というドラマを物している。これは、元来レンツの父親と親しかった男爵ラインホルト・フォン・イーゲルシュトレーム (Reinhold von Igelstöm) の結婚を祝う献呈作品であり、男爵が七年戦争出征の際にドイツから連れ帰っていた召使いに体罰を加えたため、これを逆恨みした召使いに襲われ重傷を負った、という実際の事件をも織り込んでいる。作品全体は若い花婿・花嫁を中心とした単なる甘いメロドラマであるが、唯一、召使いが独白する第一幕第五場と第二幕第一場、および愛人と対話をする第一幕第七場で、ムキ出しの独立心と深い怨恨とを描き切っている場面の出来栄えは実に見事である。弱冠十五歳の少年が、人間と社会を観察するこれほど鋭い目を持ち、一個の召使いの感情をこれほどの筆致で表現しているのは、全く驚くべき才能と評する外ない¹⁶⁾。

描写の対象が貴族であれ、市民であれ、あるいは社会の底辺にいる人間、いわゆる Pöbel であれ、このように人間の実態をリアルに再現しようとする彼の基本的態度は、諧謔劇『ゲルマンの汎魔殿』(*Pandämonium Germanicum*, 1775) に如実に表現されている。その第一幕第四場で、登場人物のレンツはゲーテを相手に、慨嘆しながら次のように言う：

Ach ich nahm mir vor hinabzugehen und ein Maler der menschlichen Gesellschaft zu werden: aber... (I, 256).

„ein Maler der menschlichen Gesellschaft“ 「人間社会の画家」——こ

れこそレンツの目指す立場だったのである。

社会を写す作家が „Maler“ なら、その行為は „malen“, 行為の結果としての作品は „Gemälde“ である。レンツは至る所で、これらの語彙を使用しているが、特に „Gemälde“ に関して見てみると、例えば『二人の老人』(Die beiden Alten, 1776) に „Ein Familiengemälde“, 『シチリア島の虐殺』(Die sizilianische Vesper, 1782) には „Ein historisches Gemälde“ という副題をそれぞれ添え、断片に終わった『庶民たち、喜劇』(Die Kleinen, Eine Komödie, 1776) の最後のメモには、„Das ganze Gemälde beschließt ein Kleiner,..“ (絵画全体はある庶民が締め括り……) と記している。疾風怒濤時代の唯一の演劇論である彼の『演劇覚え書』でも、レンツはこの „Gemälde“ を多用するほか(II, 648, 657, 661), „Miniaturgemälde“ なる名称をも使用している(II, 655)。

ヴィーアラッハーによると、M・メンデルスゾーン(Moses Mendelssohn, 1729-86) が最も早く、すなわち1755年に、この „Gemälde“ という言葉を文学理論の用語として用い、レンツが初めて(1776年)作品¹⁷⁾のタイトルに使ったということであり¹⁸⁾、J・ペーターゼンは、レンツは「スイス人たち¹⁹⁾の詩学からこの名称を継承していた」と主張している²⁰⁾。これ以降、本来は美術用語であるこの言葉はさまざまな修飾語と共に演劇作品に使用されることになるが²¹⁾、我われはここで当時のフランスの演劇をも一瞥しておく必要がある。

18世紀のフランス演劇界では、もはや古典的な悲劇も喜劇も振るわなくなり、代りに „drame bourgeois“ (市民劇) が発生する。これはジャンルとしては未だに喜劇ではあるが、市民の私的な生活の中の事件・問題を真面目に扱い、多くは „comédie larmoyante“ (お涙頂戴劇) であった。ここにさらにディドロ(Denis Diderot, 1713-84) が „comédie sérieuse“ (真面目な喜劇) なるものを提唱する。この演劇は、悲劇でも従来の喜劇でもなく、悲劇と喜劇の中間に位置すべき「美德や人間の義務を取り扱う真面目な喜劇」²²⁾ である。そしてディドロの演劇観を一層推し進めた劇作家・小説家・批評家で、我われが今注目したいのが、メルシエ(Louis-Sébastien Mercier, 1740-1814) である。

メルシエが1773年に発表した浩瀚な演劇論 *Du théâtre ou nouvel essai*

sur l'art dramatique (演劇について、もしくは演劇術についての新しい試み)は、すでに3年後にレンツの同時代人ヴァーグナー(Heinrich Leopold Wagner, 1747-79)の翻訳により、*Neuer Versuch über die Schauspielkunst* のタイトルでドイツでも出版されるが²⁸⁾、メルシエはその演劇論の冒頭で先ず「演劇はひとつのフィクションである……演劇はひとつの絵画〈tableau—Gemälde〉である」(M.-W., S. 1)と断定してから、悲劇—喜劇という区別の撤廃を唱えて(Ibid., S. 4, 23)、ドラマ〈Drame—Drama〉という新しいジャンル〈le nouveau genre—die neue Gattung〉を主張する。ドラマは「悲劇からと同時に喜劇からも成立し」、これら二つよりも「はるかに有益で真実で興味深く」、「市民の大多数に理解できる」ものである(Ibid., S. 124)。ドラマはまた「興味深い絵画」〈un tableau intéressant—ein interessantes Gemälde〉にも、「道徳的な絵画」〈un tableau moral—ein moralisches Gemälde〉にも、「滑稽の絵画」〈un tableau du ridicule—ein Gemälde des Ridiküls〉にも、「陽気な絵画」〈un tableau riant—ein lachendes Gemälde〉にも、そして最後に「世紀の絵画」〈un tableau du siècle—ein Gemälde des Jahrhunderts〉にも成り得るのである(Ibid., S. 138)。そしてドラマ作家は「世界、人間、性格をすべて研究しているのでなければならず、市民生活の慣習と迂余曲折を知っていなければならず……人間生活のこれらの実際的な細部、地味な営為を……正確に吟味していなければならない」(Ibid., S. 220)のであり、対象として「誠実な農民」、「淫蕩でいちゃいちゃする人間」、「浪費家」、「故意に借金を作り自分だけが知っている抜け道で債権者を騙す男」、「無神論者」(Ibid., S. 149ff.)を、また「悪人」、「誘惑者」(Ibid., S. 170)を、さらには「最も賤しい、最も卑屈な身分の人間」(Ibid., S. 182)を描かねばならない。畢竟「ドラマは……市民生活の絵画〈le tableau de la vie bourgeoise—das Gemälde des bürgerlichen Lebens〉なのである」(Ibid., S. 186, Anm.)。

上記の引用からだけでも、メルシエがレンツと同様に「絵画」という語をいかに多用しているかが明らかであろう²⁴⁾。勿論、レンツがメルシエに、劇作品をこの言葉で言い換える用法を倣ったという確証はない。しかし、ヴァーグナーが翻訳に加えた訳注の「ここで私は演劇覚え書の著者の、こ

れに相当する幾つかの考えを挿入しない訳にはいかない。その覚え書のことを公表する許可を、訳者はもうその友人から得ているが」(M.-W., S. 292) という表現で、レンツがメルシエの『演劇論』の存在をヴァーグナーを通じて知っていたことは確実であり、のみならずメルシエの原典かヴァーグナーの翻訳を読んだ可能性も十分考えられる²⁵⁾。また確かに、メルシエとレンツの演劇観にも社会観にも多少の差違が認められる²⁶⁾。が、何よりも重要なことは、両者が共に社会を直視し、市民に共感を抱き、「絵画」という写実的作品を書こうとした、その共通性である²⁷⁾。

V

レンツの『放蕩息子』に登場する父親ライボルトが実在の人間ライボルトおよびフォン・ホーディッツ伯爵をモデルにしていることは上で述べたが、この父親の言動は極めて暴君的で粗野である。例えば、彼は高い身分でありながら、それこそ „市民的に“ 数限りなく相手を „Einfältiger Hund!“、 „Lumpengesindel!“ と罵ったり、 „Blitz Wetter!“ と驚いたり、 „Ba ba ba!“、 „Nu ba ba!“ という間投詞を多発する。こういう所は、フィールディングの『トム・ジョウンズ』に出て来る、トムの生家の隣の地主で、後にロンドンで器量好しの我が娘とトムとの結婚を祝う宴席で酔いに任せて、「嫁に行けば処女（むすめ）でなくなるというような」（『トム・ジョウンズ』(四) 263ページ）内容の歌を歌いまくって「彼女を部屋にいたたまれなくしそう」（同所）にしてしまった、素朴でお人好しだが少少乱暴で野卑なウェスタン氏にそっくりである。ところが、彼のこのような性格にもかかわらず、それまでは叱り飛ばしていた長男ダーフィトが逐電して暫く経つと、自分の行為を悔い、涙もろくなって、植民地で搾取されている黒人に同情したり、（その植民地の産物である）チョコレートを運んで来た召使いに気味悪いほど優しくしたりする辺り（第四幕第一場）は、ちょうどレンツの『家庭教師』中のフォン・ベルク少佐が、息子にはどやしつけるが、偏愛する娘の気分が優れないだけで憂鬱になり、彼女が出奔して消息不明になると完全に憔悴してしまうのとはよく似ている。しかも、無骨者のライボルトは矢鱈にイタリア語を使おうとしたり（第三幕第三場）、歌手の真似をして周囲の笑いを買ったりするのである（第一幕

第二場)。また、ダーフィットの忠実な召使いヨーハンは、『トム・ジョウンズ』中の、レンツのお気に入り、学識が深い上に凡ゆる場面で機智と茶目っ気を発揮するトムの道連れ、パートリッジに役割上比肩できるであろう。

『放蕩息子』で滑稽なものは人物だけに限らない。第二幕第三場で、召使いヨーハンは主人と服を取り換えてそのまま主人のベッドで寝ている所へ、ライボルトが息子を懲らしめにやって来、中はてっきり息子と信じて大芝居を打ってカーテンを引き、こちらを向かせると大違い、ライボルトはびっくり仰天、ヨーハンは大恐慌、という状況、あるいは第二幕第一場で、お仕着せを着た貴族ダーフィットが募兵係を惑わせ、まるで頓智問答のようなやりとりをする箇所、さらには第三幕第一場、村の旅館で、貴族の身なりをしたヨーハンが従僕の言葉を、お仕着せのダーフィットが主人の言葉を喋って周囲の百姓たちを驚かせ、その内の一人が「今はカーニバルの時期だから、あんな仮装をよくやるのさ」と言う情景、これらはまさに典型的な喜劇のパターンである。

このような喜劇的な人物・場面は、レンツの他の作品でも、それどころか市民劇の代表作である『家庭教師』や『軍人たち』でも、随所に見出せる。例えば前者では、学生たちの無頓着・無秩序な生活ぶりや乱暴狼藉を描く第二幕第三場（これは当然、レンツのケーニッヒスベルク時代の学生生活を偲ばせる）、暑い真夏の夜に芝居を見に行くのに、唯一着残った狼の毛皮コートを止むなく着込んだ学生ペートゥスが、路上で猛犬どもに襲われ、韋駄天のように疾駆する様子が報告されるその次の場面、あるいは第三幕第二場から登場する、浮世離れし、禁欲主義的で、独特の哲学と生活信条を実践するヴェンツェスラウス先生などであり、後者では、享楽的な生活しか求めない将校たちが、好奇心の強い仲間を、彼が綺麗な娘が住んでいると信じ切っている老ユダヤ人の家に誘い込もうと謀り、まんまと罠に嵌め、彼がいざ行為に及ぼうとする所を押さえる、という挿話の第二幕第二場および第三幕第一場などである。

全体、喜劇に対するレンツの関心は、従来の研究では等閑にされて来た感があるが、決して看過する訳にはいかない。シェイクスピアの喜劇『恋の骨折損』(Love's Labor's Lost, 1594) の翻訳計画は、S・ダムに依れば、

すでに、ハーマン (Johann Georg Hamann, 1730-88) やヘルダー (Johann Gottfried Herder, 1744-1803) のシェイクスピア熱に感化されたケーニッヒスベルクの大学時代にまで遡るといふことであり (I, 777), また, そもそもレンツの文学活動は, シュトラスブルに着いた1771年5月から, そこを去る1776年3月までの約5年間に集中しているのであるが, 彼のプラウトゥス (Titus Maccius Plautus, 前254項-184) 喜劇の翻案は早くも1772年に始まっているのである. なかんづくプラウトゥスに対する傾倒は並なみならぬものであり, 彼は原作の五つに取組み, その内の二作にはそれぞれ第一稿, 第二稿と二つずつの翻案劇を試みている²⁸⁾. このローマ喜劇詩人に対する賛嘆ぶりは以下のような発言によって裏付けられるであろう:

生きのよさ, 鋭い機智, 想像力, 人物についての深い知識が, 私がプラウトゥスの喜劇を繰り返し読む度に彼の中に見出します表現のこの軽やかさ, 素朴さと相俟って, 私を非常に快適な気分にしてくれましたので, 目下の暇に任せて皆様方に再度, 彼の作品を一つドイツ語で提供したいという本能に抵抗できないのであります²⁹⁾.

さらに付言致しますと, そもそもソクラテス流に笑う技術を有している者は, 我らが古代の喜劇作家のこの喜劇 [= 『娼婦』] および他のすべての喜劇からの方が, 今日の舞台の下らぬお喋りからよりも多くの真と善と美を看取するでありましょうが, そのお喋りは楽しませることも教えることもせず, そのお喋りの間, 賢者はタバコ入れに手を伸ばす一方, 愚者は退屈さから手を叩くのであります³⁰⁾.

プラウトゥスは全てだった, 全創造・配列・上演, 全てだった, さもなければ彼は決してプラウトゥスにならなかつたであろう; 彼は奴隷的翻訳家でも, 単なる模倣者でも, 小天才でもなかつたのだ³¹⁾.

では, レンツ自身, 喜劇をどのように見ていたのであろうか.

彼は, 『演劇覚え書』では, 悲劇の中心観念が「事件の創造者たる人物」であるのに比し, 喜劇のそれは常に「事件」, 「事柄」であると主張している (II, 668f.). しかし, 戯曲『新メノーツァ』(Der neue Menozza

oder Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi, 1774) の自己批評 *Rezension des neuen Menoza, von dem Verfasser selbst aufgesetzt* (1775) では、彼の喜劇観は一層鮮明になる。すなわち、「私は喜劇を決して、単に笑いを呼び起こす劇と名付けず、万人のための劇と名付ける……喜劇とは人間社会の絵画である。そしてもし喜劇が真面目になったら、その絵画は可笑しくなり得ない。だからプラウトゥスはテレンティウスよりも滑稽に、モリエールはデトゥーシュやポーマルシェよりも滑稽に書いたのである。だから我われのドイツの喜劇作家たちは喜劇的にと同時に、悲劇的に書かねばならないのである……」(II, 703f.; 下線=筆者) と彼は言う。従って、レンツの言う喜劇が、いわゆる悲劇 (Tragödie) の対立概念である古典的喜劇ではなく、伝統的分類による悲劇・喜劇双方の特徴を併せ持つ演劇であることは明らかであろう。彼が、代表作である『家庭教師』、『新メノーツァ』、『軍人たち』、『友達ゆえの哲学者』(Die Freunde machen den Philosophen, 1776) 全てに „Eine Komödie“ という副題をつけたのも故なきことではない。このような喜劇について R. バウアーは、レンツが、プラウトゥスの作品を読んだ際、カメラーリウス (Joachim Camerarius, 1500-74), メランヒトン (Philipp Melanchton, 1497-1560), さらにヘインスィーユス (Daniel Heinsius, 1580-1655) ら注釈者の解説にも触れて、プラウトゥスの喜劇が、悲劇・喜劇に分化する前の, „das ganze Volk“, „die ganze Nation“ に向けられた, しかも, „Weinen“ と „Lachen“ の要素を含んだ, 言わば „Ur- und Pandrama“ に近い, という認識に至り, そこで「彼は再び „古い“ 喜劇を書こうとした, ドラマそのものの起源に戻ろうとした」と, 興味深い論考を展開している⁸²⁾。

しかしそれは兎も角として、レンツは、もしフィールドィングの『ジョウゼフ・アンドルーズ』の序文の次の文章を読んだとしたら、きっと手を打って賛同したことであろう：

……, 前者 [=喜劇] にあってはわれらは常に自然に忠実であらねばならない。そして自然の正しい模倣からこそ、喜劇においてわれらが分別ある読者に伝える喜びのすべては流れ出るのである。喜劇の作

者が他の作者にくらべて特に自然から逸脱することを許されない理由の一つもおそらくここにある。真面目な詩人がこの世の偉大なもの、讚嘆すべきものにぶつかるとは必ずしも容易でないのに反し、人生はいたるところに、正確な観察者には、滑稽なものを提供しているのである（フィールディング 1966年、560ページ）。

VI

以上、我われはドラマ『放蕩息子』を支えている、リアリズムと喜劇性という二つの精神を軸にして、レンツの劇作品と劇理論を考察して来た。そして、最後に得られた結論は、「レンツのいわゆる „喜劇“ は „人間社会の絵画“ である」ということだった。しかしながら、ここで敷衍しておかねばならないのは、そういう彼の喜劇の精神は単なる滑稽描写の手法に留まったのではなく、あの『家庭教師』の各所に鑿められた風刺的な場面で確認できるように、同時に、人間・社会に対する鋭い、時にはグロテスクで嫌らしいほどのアイロニーにもなったことである。のみならず、彼の鋭い批判は自分自身にも向けられ、それが、例えば『友達ゆえの哲学者』の主人公 Strephon や『イギリス人』(*Der Engländer, Eine dramatische Phantasei*, 1777) の Robert Hot らの行為が示す通り、自己嫌悪・自虐的態度へと発展するのである³⁸⁾。

レンツのこの傾向についての詳しい考察は、いずれ別の機会に譲らねばならないが、兎も角彼は、他を攻めれば攻めるほど、結局は自己を攻めざるを得なかった。そこに彼自身の破滅の原因があるのであり、その点において彼は、19世紀以降しばしば見受けられる、唯の社会批判・国家批判・体制批判に終始でき、それがために自滅するということのない政治的作家はおろか、初めてレンツ全集を編んだティーク (Ludwig Tieck, 1773-1853) に次いで彼を評価し彼の作品に学んだビューヒナー (Georg Büchner, 1813-37) とさえ異なるのである。

いずれにせよ、レンツのドラマは、従来のように単に、写実主義による社会批判を目指す市民劇の観点からばかりでなく、今後は、写実性に基づく喜劇性、あるいは寧ろ、彼の本質に深く根ざした喜劇精神の観点からも検討して行く必要があるだろう。

テ ク ス ト

Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. von Sigrid Damm, Leipzig/München Wien 1987.

なお、本文および注で () 内に示したローマ数字とアラビア数字は、それぞれ巻数とページ数を表わす。

注

- 1) Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Gesammelte Schriften und Schicksale, acht Bände in vier Bänden, reprographischer Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1839*, Hildesheim · New York 1972, Bd. 6, S. 82-89; vgl. Grawe, Christian: *Erläuterungen und Dokumente, Friedrich Schiller, Die Räuber*, Stuttgart 1976, S. 111-116.
- 2) Vgl. Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur, Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1961; 6. Aufl. 1983, S. 702-705.
- 3) Vgl. Steig, Reinhold: *Schillers Graubündner Affäre*. In: *Euphorien*, Wien und Leipzig 1905, Bd. 12, S. 233-262. また出奔前後の事情に関しては、多少の事実上の誤記があるものの、シラーの学友シュトライヒャー (Johann Andreas Streicher, 1761-1833) の伝記に詳しい。Vgl. Kraft, Herbert (Hrsg.): *Andreas Streichers Schiller-Biographie*, Mannheim 1974; Streicher, Andreas: *Schillers Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785*, hrsg. von Paul Raabe, Stuttgart 1968.
- 4) このタイトルは必ずしも原題に即していないが、内容的にそうであり、作品中に父親の語る „um meines verlorne Sohnes willen“ という表現もあるので、仮にこうしておく。なお、ヴァインホルトは „der tugendhafte Taugenichts“ を主人公の弟 Just と解しているが、思い違いであろう。Vgl. Weinhold, Karl (Hrsg.): *Dramatischer Nachlass von J. M. R. Lenz*, Frankfurt a. M. 1884, S. 212.
- 5) Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Werke und Schriften*. Bde. 1 u. 2, hrsg. von Britta Titel und Hellmut Haug, 1966-67, Bd. 2, S. 777.
- 6) 初稿に登場する父親ライポルトにおいて、レンツはシュトラスブル時代の知人で独創的な教育家、ライポルト (Johann Leipold, Leypold もしくは Leibhold, 1730-92) の実像を再現している。第二稿でもこの人物の性格は

維持されているが、同様に実在の人物であるホーディツ伯爵の方に重心が移っている。フォン・ホーディツ伯爵 (Graf Albert Hoditzky von Hoditz und Wolframitz, 1706-78) は、旧オーストリア大公領イエーゲルンドルフ (Jägerndorf) 内、ホッツェンプロッツ (Hotzenplotz) の南部に大きな領地ロスヴァルデ (Roßwalde) を有していた。もともと活発な精神、豊かな想像力、多種多様な知識の持主で、イタリアへ行き、カール6世の宮廷で侍従を勤めたこともあるが、1734年、22歳年長の未亡人、バイロイト辺境伯夫人 (Markgräfin von Bayreuth, 旧姓 Herzogin Sophie von Sachsen-Weißenfels) と結婚し、彼女が多額の財産をもたらしてからは、派手な宮廷経営で500万ターラーの財産を蕩尽、1776年遂に破産。プロイセンのフリードリヒ大王とも親交があり、晩年は彼の許に身を寄せ、1日2ターラーの年金を支給してもらい、1778年3月18日、国王から宛われていたポツダムの家で死去。Vgl. Weinhold 1884, S. 211f.; *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Bd. 12, 1880, S. 540f.

- 7) 拙稿 《*Der Verbrecher aus verlorener Ehre*》 von Friedrich Schiller—*Ein Interpretationsversuch nebst einem Einblick in die Quellen*— 関西大学文学会『関西大学文学論集』1975年367~401ページ参照。
- 8) Vgl. Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke*, Hrsg. von G. Fricke und H. G. Göpfert, Bd. 1, München 1965; 5. Aufl. 1973, S. 622.
- 9) *Kindlers Literatur Lexikon im dtv*, Bd. 6, München 1986, S. 4569, 1. Spalte.
- 10) Grimminger, Rolf (Hrsg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 3: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789*, München/Wien 1980, S. 635.
- 11) この三人の内、とくにリチャードソンの『パミラ』 (*Pamela, or Virtue Rewarded*, 1740) の人気には絶大なものがあった。前注グリミングーは、この小説の独訳がすでに1741年に出、1769年まで6回版を重ね、しかも60年代だけで3回改版されている事実を指摘している (Grimminger 1980, S. 911)、また、レンツのドラマ『軍人たち』 (*Die Soldaten*, 1776) の第三幕第十場で、貴族のラ・ロッシュ (La Roche) 伯爵夫人は、悲劇の主マリアーネ (Mariane) に対し、『パミラ』などを読むから、貴族と交際するという市民道徳の埒を外れたことをしてかしたのだ、と叱責している (もっともマリアーネ自身、そんな本は全く知りません、と弁明している)。

- 12) これら以外の箇所でもレンツはフィールディングに言及している。Vgl. *Anmerkungen übers Theater* (II, 657), *Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers* (II, 690), *Verteidigung des Herrn W. gegen die Wolken* (II, 728).
- 13) 「ほほう、君は学者だね、」とジョウンズ。「いや、けちな学者でさ。non omnia possumus omnes (人の力には限りあり) でな。」H. フィールディング『トム・ジョウンズ』(一)～(四) 朱牟田夏雄訳 1975年 岩波文庫 (二) 180ページ。
- 14) H. フィールディング『ジョウゼフ・アンドルーズ』序をも参照。『世界の文学』第四巻 中野好夫・朱牟田夏雄訳 1966年 中央公論社 560ページ。
- 15) それでも、カールの敵役である、唯物主義・無神論の塊のような思想の怪物、フランツの比ではない。
- 16) この作品の原稿を、あるレンツの親戚から手に入れ公刊したというブルーム (Karl Ludwig Blum) も、彼に従うダウニヒト (Richard Daunicht) も、このドラマが実際に上演されたと考えているが (vgl. J. M. R. Lenz: *Gesammelte Werke in vier Bänden, Mit Anmerkungen herausgegeben von Richard Daunicht, Band I・Dramen I, München 1967, S. 388*), やはり S. ダムの主張するように (I, 706), その可能性は低い。なぜなら、花嫁・花婿に対し、召使い Tigras の存在が大きく、犯行の動機も正当化されているからである。
- 17) すなわち *Die beiden Alten*.
- 18) Wierlacher, Alois: *Das bürgerliche Drama, Seine theoretische Begründung im 18. Jahrhundert*, München 1968, S. 41, Anm. 192.
- 19) ボートマー (Johann Jakob Bodmer, 1698-1783), ブライティンガー (Johann Jakob Breitinger, 1701-76) らを指すのであろう。なお、前者には次のような著書がある: *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde Der Dichter*. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitinger. Zürich, verlegt Conrad Orell und Comp. 1741. und Leipzig bey Joh. Fried. Gleditsch.
- 20) Petersen, Julius: *Schiller und die Bühne, Ein Beitrag zur Literatur- und Theatergeschichte der klassischen Zeit, First reprinting der Ausgabe: Berlin 1904, Printed in the United of America, 1967, S. 27*.
- 21) Vgl. Wierlacher 1968, S. 41f.; Petersen 1967, S. 27f.; また、コーパーシュタインは以下のような実例を列挙している: „tragisches, dramatisches,

vaterländisches, romantisches, historisch romantisches, historisch dramatisches, Familien-, Hof-, Dorf-, Sitten-, Charakter-, Nacht-Gemälde“. *August Koberstein's Grundriss der Geschichte der deutschen Literatur*. Fünfte Umgearbeitete Auflage von Karl Bartsch. Fünfter Band. Reprint (Kraus Reprint) der Ausgabe 1873, Nendeln/Liechtenstein 1974, S. 400, Anm. 6.

- 22) D. ディドロ『演劇論』小場瀬卓三訳 1948年 八雲書店 24ページ。
- 23) 本稿では, [Mercier-Wagner] *Neuer Versuch über die Schauspielkunst, Aus dem Französischen, Mit einem Anhang Aus Goethes Brieftasche, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1776, Mit einem Nachwort von Peter Pfaff, Heidelberg 1967* を „Gemälde“ 論のテキストとし, 以下 *M.-W.* と略記する。なお, 〈 〉中, 前のフランス語はメルシエの用語, 後のドイツ語はヴァーグナーの訳語である。
- 24) 参考として挙げると, ヴァーグナーの翻訳では, 「劇作品」を意味する „Gemälde“, 「劇作家」ないし「詩人」を表わす „Maler“ (誤植の „Mahler“ も含む), 「表現する, 描写する」の意味の „malen“ („Miniaturmalen“, „vormalen“, 誤植の „mahlen“ も含む) は, それぞれ64回, 25回, 23回数えられる。
- 25) *Neuer Versuch* の編者プファウは, レンツがいつメルシエの *Nouvel Essai* を知ったか明らかではない, としながらも (*M.-W.*, S. XX), その時期は, 彼の小論文 *Über die Veränderung des Theaters im Shakespeare* (1776年1月25日朗読) の成立前, ヴァーグナーの訳業中(従って遅くとも1775年まで)と推論している。
- 26) 例えば喜劇についての考えにおいて. *M.-W.*, 139ページ以降参照。またメルシエはレンツよりも強い倫理感を持っており, 政治的にも, より過激である. *M.-W.*, 266ページ, 299ページ, 319ページ, 340ページそれぞれ以降参照。
- 27) メルシエはこのような傾向を, 後の *Le tableau de Paris* (1781-88) でも堅持しており, そこでも, 彼の写実的描写と下層民にも温かい目を向けようとする作家態度は不変である. メルシエ『十八世紀パリ生活誌——タブロー・ド・パリ——』原宏編訳 1989年 岩波書店(上) 19ページ「私は, 本書において, もっぱら『画家』として筆をとっているのであって……」参照。
- 28) プラウトゥスの原作とレンツの翻案劇を, S. ダム編のレンツ作品集(本稿

テキスト)での掲載順で対応させると次の通りである:

- I. *Asinaria* (アスィナリア, またはロバ物語)——*Das Väterchen* (お父っつあん)
- II. *Aulularia* (黄金の壺)——*Die Aussteuer* (嫁入り支度)
- III. *Miles gloriosus* (ほら吹き兵士)——1. Fassung: *Miles gloriosus*,
2. Fassung: *Die Entführungen* (誘拐)
- IV. *Truculentus* (トルクレントゥス = „無骨者“)——1. Fassung: *Truculentus*,
2. Fassung: *Die Buhlschwester* (娼婦)
- V. *Curculio* (クルクリオ = „穀象虫“)——*Die Türkensklavin* (女トルコ人奴隷)

(原作名の訳語は、『古代ローマ喜劇全集』全五巻 鈴木一郎・岩倉具忠・安富良之訳 1975~76年 東京大学出版会 に依った.)

なお、レンツの翻案において特徴的なことは、彼の選んだ五つの原作が全て男女関係を描いた作品であること、また、原作の三つに登場する隊長ないし兵士が皆、四つの翻案劇で、彼が常に対女性関係で問題視していた „Offizier“ という役柄に変えられていること、である。

- 29) 『ほら吹き兵士』の同名の翻案劇(第一稿)の前書きより(II, 77). レンツはこの劇の最後に次のような一行を書き添えている。「我われの今日の将校たちがラテン語が分かればなあ!」(II, 130).
- 30) 『トルクレントゥス』の同名の翻案劇(第一稿)の後書きより(II, 211).
- 31) 小論文 *Verteidigung der Verteidigung des Übersetzers der Lustspiele* (1774) より(II, 697).
- 32) Bauer, Roger: „*Plautinisches*“ bei Jakob Michael Reinhold Lenz. In: Mainusch, Herbert (Hrsg.): *Europäische Komödie*, Darmstadt 1990, S. 289-303.
- 33) 後年、つまり1778年1月20日から2月8日にかけて、レンツが、アルザス地方 Steintal/Waldersbach (あるいは Waldbach) の牧師オーバリーオン (Johann Friedrich Oberlin, 1740-1826) の許で世話を受けていた際に示した、何度も中庭の冷たい水槽に飛び込んで水浴をする、断食をする、顔や衣服に灰を塗る、鋏で自殺を図る、などの行為は暗示的である(彼の精神分裂病には、本論では敢えて触れない)。Vgl. Büchner, Georg: *Sämtliche Werke und Briefe, Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar*, Herausgegeben von Werner R. Lehmann, München 1974; 3. Aufl. 1979, Bd. 1, S. 435-483.

Eine Untersuchung zur
Realistik und Komik bei J. M. R. Lenz
—anhand des *Tugendhaften Taugenichts*—

Tokuya YAKAME

Wie längst bekannt, schrieb Fr. Schiller, angeregt durch Chr. Fr. D. Schubarts Anekdote *Zur Geschichte des menschlichen Herzens* (1775) und dessen Wunsch, daß jemand daraus ein Drama oder einen Roman verfertigen möge, im Jahre 1781 seine *Räuber*. Fünf Jahre vorher aber hatte bereits ein anderer Stürmer-und-Dränger, d. h. J. M. R. Lenz, ein Drama mit Schubartschem Thema, betitelt *Der tugendhafte Taugenichts*, verfaßt. Im Vergleich zu Schillers Werk außergewöhnlich kurz, in der Handlung dem Geschichtchen Schubarts sehr ähnlich, fußt Lenz' Stück jedoch grundsätzlich auf dem voluminösen Roman *Tom Jones* (1749) des Engländers Henry Fielding. Denn damals interessierte sich Lenz sehr für ihn und seinen *Tom*—dies beweisen viele seiner Schriften—und wie in diesem Roman, der „a comic Epic-Poem in Prose“ ist, Realismus und Komik beieinander zu finden sind, so ist der *Taugenichts* realistisch und komisch zugleich.

Während Schillers *Räuber*, vom konventionellen Grundthema des verlorenen Sohns ausgehend, etwas idealistisch geraten sind—die Hauptfigur Karl Moor ist ja ein „erhabener Verbrecher“!—und der psychologische Wandel des Helden von der „Privaterbitterung“ zum „Universalhaß“ einen Eindruck von Willkür geben muß, gelingt es Lenz, Welt und Menschen so zu schildern, wie sie sind. Wie er ja auch als Dramenfigur in der Literatursatire *Pandämonium Germanicum* (1775) seinen Wunsch äußert, „ein Maler der menschlichen Ge-

sellschaft“ zu werden.

Wenn der Dramendichter nun ein „Maler“ ist, kann er ein „Gemälde“ „malen“. So verwendet Lenz denn auch diese Vokabeln überall in seinen Schriften. Insbesondere das Wort „Gemälde“ erinnert an den französischen Schriftsteller L. -S. Mercier, der die menschliche Gesellschaft genauso realistisch beobachtete und darstellte wie Lenz. Man beachte z. B. folgende, in seiner Dramentheorie *Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique* (1773) gebrauchte Ausdrücke mit „tableau“, d. h. „Gemälde“: „un tableau intéressant, un tableau moral, un tableau du ridicule, un tableau riant, un tableau du siècle“. Für ihn war das Drama „le tableau de la vie bourgeoise“ schlechthin.

Im *Taugenichts* treten komische Figuren wie der Vater Leybold und der Bediente Johann auf, die jeweils dem Grundbesitzer Western und dem ehemaligen Hofmeister, Toms späterem Gefährten Partridge, vergleichbar sind. Dort begegnen uns auch komische Szenen wie z. B. die, wo Leybold nach seinem übertriebenen Auftreten vor dem im Bett seines ältesten Sohns David liegenden Diener erschrickt oder die, wo David in der Livree die Sprache eines Herrn, Johann umgekehrt in der Tracht seines Herrn die Sprache eines Dieners sprechen, da ihre Kleidungen ja schon lange ausgetauscht sind, und so die herumsitzenden Bauern verblüffen.

Hier sollten wir daran denken, daß Lenz bereits in seinen ersten Straßburger Jahren von Plautus so hingerissen war, daß er fünf Lustspiele von ihm übersetzte bzw. bearbeitete. Seine Begeisterung für den römischen Komödienschreiber bezeugt wohl folgende Überzeugung: „Alles war Plautus, die ganze Schöpfung, Anordnung, Ausführung alles, oder er wäre nie Plautus geworden; er war weder sklavischer Übersetzer, noch bloßer Nachahmer, noch kleines Genie“. Lenz selber war der Meinung, Komödie sei „Gemälde der menschlichen Gesellschaft“, nur daß seine Komödie kein Antonym zur traditionellen Tra-

gödie, sondern sowohl komisch als auch tragisch sein soll.

Übrigens dürfen wir nicht übersehen, daß seine Komödie nicht bei bloß komisch-tragischer Darstellung blieb, vielmehr zur Kritik mit einer scharfen, manchmal sogar grotesken Ironie gegen Menschen und Gesellschaft wurde. Eine Kritik, die er auch gegen sich selbst richtete und die bei ihm ein Gefühl des Selbsthasses oder der Selbstquälerei verursachte. Je mehr er andere angriff, desto mehr mußte er auch sich angreifen. Darin unterscheidet er sich von manchen anderen Schriftstellern, die ihre Außenwelt kritisieren konnten, ohne sich selber einzubeziehen.

Wie dem auch sei, wir können zwar Lenz' Dramen auch als bürgerliches Drama betrachten, das mit realistischer Darstellung auf Sozialkritik zielen will, sollten aber darüber hinaus nicht das komische Moment unberücksichtigt lassen, das tief im Wesen dieses Dichters wurzelt.