

# 宮廷歴史小説の世界

ドイツ・バロック小説試論 (1)

菊池武弘

『ヴィルヘルム・マイスターの徒弟時代』のなかに、初恋の女性にむかってヴィルヘルムが幼い日の思い出——人形芝居への熱狂を語る一節がある：「その代り、私は祖父の蔵書のなかから『ドイツ脚本集』だのいろいろなイタリア風のドイツ歌劇だのを手にとって、それに読み耽り、いつでもまず登場人物の数を数え、そのあとでいきなりその脚本を舞台にかけることをしだした。そうすると、ザウル王は黒ビロードの服を着て、ヒアウミグレムだの、カトーだの、ダーリウスだのの役を勤めなければならなかった……」<sup>1)</sup>

このヒアウミグレム Chiaumigrem という奇妙な名前は、『アジアのパニーゼ』という十七世紀末の小説に登場する残虐きわまる暴君の名前である。現在ではドイツ文学の相当に大部な通史をひもといても、わずかに作者の名と題名とが登録されているにすぎないこの小説も、十七世紀末から十八世紀中葉にかけて——すくなくともゲーテの祖父の時代までは最も愛好されたドイツ語の作品のひとつであった。それどころか、今日ハムレットとかドン・キホーテという名前がある典型を共通に想起させるように、パニーゼといえは貞潔、ヒアウミグレムといえは暴虐の典型として通用したのである。

十七世紀ドイツの巨大な小説群は、アレヴィーンの指摘<sup>2)</sup>をまつまでもなく、明らかに二つの層に分かれる。一方にはグリンメルスハウゼン Grimmelshausen、ベアー Johann Beer に代表される民衆的な層、もう一方にブーフホルツ Andreas Buchholtz にはじまり、アントン・ウルリヒ Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel、ローエンシュタイン Daniel Casper von Lohenstein、ツィーグラールにおいてその絶頂に達した宮廷的な層である。前者はスペインのピカロの系譜をひき現実的な、ときに諷刺的な形であらわれ、後者は宮廷歴史小説 *höfisch-historischer Roman* という形であらわれる。(G. ミュラー<sup>3)</sup>を受けてジンガー<sup>4)</sup>やシュエーネ<sup>5)</sup>は宮廷歴史小説といい、ショレーヴィウス<sup>6)</sup>では単に歴史小説 *Geschichtsroman*、アレヴィーン<sup>7)</sup>では主として英雄恋愛小説 *heroisch-galanter Roman*、ネーヴァルト<sup>8)</sup>では政治・歴史・英雄小説 *politisch-historischer Heldenroman*、ハンカーマー<sup>9)</sup>では英雄政治小説 *heroisch-politischer Roman* という名称で呼ばれている。)

いうまでもなく近代小説の成立の時期は、十八世紀後半以後に求められる。しかし、カイザーが『近代小説の成立と危機』<sup>10)</sup>でそうしているように、近代(現代)小説のあり方を見定めるためにも、また多岐な発展の道筋をたどることになるドイツ小説のためにも、まず小説を発生期においてとらえることが必要であろう。すでに十六世紀に民衆本、とくにヴィクラム Jörg Wickram のような萌芽がみられるとはいえ、包括的で巨大な作品群、そこに展開されたバロック的世界像、また小説を書くという作業そのものへの自覚をみると、ある意味で小説は、バロック期において、その最初の開花期を迎えたといえるかもしれない。ここでは、このジャンルにおいて最も大きな成功をかちえたツィーグラの『アジアのバニーゼ』<sup>11)</sup>を中心に、バロックの宮廷歴史小説の基本的な特徴を素描することが試みられる。

## 1

物語は、独裁的な暴君にしいたげられているペグー Pegu の町とそこに捕えられている愛するバニーゼを救い出すことを誓うアヴァ Ava の王子バラツィン Balacin の激烈で壮重な独白ではじまる。読者は、いきなりペグーに連れてこられるのだが、今日の読者にとって、まして十七世紀のドイツの読者にとって、ペグーといい、アヴァといっても、ほとんど未知の地名である。物語はやがてシヤム Siam, アラカン Aracan, マルタベネ Martabene, プロム Prom へと展開するが、いずれにせよ、読者にとっては耳なれない遠い場所が小説の舞台として選ばれている。このことは、この小説にかぎらず、宮廷歴史小説に共通する。

十七世紀のドイツ文学を論ずる場合、まず外国文学の模倣ないし影響に言及されるのが常である。宮廷歴史小説に限っていえば、『アマーディス』(Amadis, ポルトガル語原本 1385, スペイン語版 1508, フランス語版 1540/48, ドイツ語版全 24 巻 1566/95), 十七世紀文学の師表ともいわれるオーピッツ Martin Opitz の翻訳によるバークレイ原作『アルゲニス』(Barclay: Argenis, ラテン語原本 1621, 翻訳 1621), ツェーゼン Philipp von Zesen の翻訳によるスキュデリー嬢原作『イブラヒム』(M<sup>elle</sup> de Scudéry: Ibrachims...und der Beständigen Isabellen Wundergeschichte, 1645) などを先駆ないし模範として挙げることができる。なかでも、十六世紀末以来、ドイツできわめて愛読された『アマーディス』が原型を提供している。そこでは、物語の舞台は地理的に、あるいは時代的に遠くへだたった世界である。バロック盛期における宮廷歴史小説でも、アントン・ウルリヒのそれは、バビロン、シリアを(『アラメーナ』, Die durchlauchtige Syrerin Aramena, 1669), あるいはアルメニアやローマ帝国を(『オクターヴィア』, Die römische Octavia, 1677), ローエンシュタインの『アルミニウス』(Großmütiger Feldherr Arminius, 1689/90) はローマ帝国と古代ゲルマンを舞台としている。時代的にみると、舞台は旧約聖書の時代からゲルマンの民族移動の時代へひろがって

いる。『アジアのバニーゼ』の場合、地理的にいえば、これらの範例どおりに、インドシナからビルマという遠い異国が舞台である。ただし『アマーディス』では世界は魔的な力が現出する「ふしぎな国」であるのに反し、バロック小説では超自然的な力はもはや支配していないから、両者の間には質的な変化がおこっているわけである。

『バニーゼ』の時代的舞台は十六世紀という近い時代である。しかし、本文中には年代の記述はまったく見当らず、ポルトガル商人が登場するところなどから、読者はその時代を推量することができるだけである。当時の西欧の読者がインドシナの歴史や政治・社会について知識をもっていたとは考えられないから、たとえ十六世紀という近い時代であっても、効果の点からみてその近さは問題にならないだろう。グリンメルスハウゼンの『ジンプリツィシムス』(Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch, 1669)が三十年戦争というなまなましい時代をとりあげ、主人公のあしどりも、ときに空想的な地底の国へおもむくことがあっても、本筋としてはケルンとかパリとかライン川という耳に親しい現実の場所にたどることができるのといちじるしい対象をなす。この点でも、文体、題材におけると同じようにバロック小説の二つの層はせつぜんとして区別される。また宮廷歴史小説の変種であると考えられる十八世紀はじめの情事小説 *galanter Roman* では、たとえばその代表作であるフーノルトの『アダーリエ』(Christian F. Hunold: *Adalie*, 1702)では、できごととは身近になり、舞台はすでにパリ、ツェレ、ハンブルクとかが主要な場面を形成している<sup>12)</sup>。これは、宮廷歴史小説の変質・解体の方向を示すものとして注目に値する事実であろう。

小説の舞台になっている遠い、ほとんど未知のビルマやインドシナの政治状況や生活の風習について、作者はもちろん材料を他に求めている。ツィーグラー自身、序文のなかで、小説の「大部分は真実のできごとに基づいている」と言っている。序文に挙げられているのは、「賞讃しすぎることはありえない」フランツィスキ Francisci, ヴェネツィアの商人バルビイ Balby などの名前である。前者はニュルンベルクの著述家で『東西インドならびに中国の快楽園』(1688), 『異民族の歴史・芸術・風習のための新しい鏡』(1670)などの部厚な旅行記、奇談蒐集をあらわして読者を得た。フランツィスキ自身もその材料の多くをポルトガル人ピント Ferdinand Mendez Pinto の報告に負っている。ピントはポルトガルの征服者として 1537~1558 年ごろインドや中国を遍歴し、ペグー(現在のビルマ南部の州)をも訪れている。ほかにもオランダの牧師ロジャース Abraham Rogers, 東インド会社の医師シャウトン Wouter Shouten, マルセーユの旅行家ブラン Vincent le Blanc らの民俗学的な報告や体験記、スコット人ロス Alexander Roß の宗教史的な業績が直接・間接に利用されており、ツィーグラー自身が本文中にこれらによる原注をつけている個所も少くない。

われわれは、スカンドア Scandor とローランジー Lorangy との結婚に際してのエキゾチ

ックな儀式 (S. 222)<sup>13)</sup>、シヤムの王女の葬儀 (S. 322-325)、ゾウによる残虐な処刑の場面 (S. 326)、あるいはまた小説の終りに近いところでバラツィンが新しい皇帝に選ばれる戴冠の儀式 (S. 414-417) などの場面にツィーグラの研究の跡をうかがうことができる。いずれの場面も、豪華多彩なバロックの好尚に投ずるものであり、また十七世紀のヨーロッパの読者の異国趣味を満足させるものであったといえよう。しかし、小説の筋の進行に関していえば、作者は決してインドシナの歴史そのものを問題にしたのではなく、むしろ、バロック的な空想を展開させるきっかけとして、それらの旅行記・体験記を利用したにすぎない。もし史実を問題にすれば<sup>14)</sup>、たしかにヒアウミグレムという暴君がペグーの王クセミンドー Xemindo を破って処刑し、更にその王女をも絞殺しており、またヒアウミグレムは 1555 年にシヤム侵略をくわだて、二年半後にオディア Odia を征服して、シヤム王と王妃を服毒死に追いこんでいる。ツィーグラの小説のなかで悪の権化とされ、ついに善の力に滅ぼされるヒアウミグレムは、事実のうえでは 1583 年に天寿をまっとうし、その王子が 1599 年に近隣諸国に包囲攻撃されて滅ぼされた。史実のうえで彼に処刑されたクセミンドーの王女が、小説のなかでは女主人公として最後の勝利を得ているのであるから、バラツィンとバニーゼのふたりの主人公は、ツィーグラの創作によるものだといえる。バラツィンの名は史実にも登場するようであるが、重要な役は演じていないし、バニーゼ Banise という名前は、ツィーグラの妻ザビーネ Sabine の字謎 Anagramm である。また小説のなかでペグーへ進軍するアラカンの軍勢は五十万、それを迎えるペグーの軍勢は七十万、戦闘に破れて死んだペグーの兵が四十二万、捕虜になった兵が五万というような数字 (S. 345-357) は、当時の軍隊の規模から考えてもとうてい事実とは思われず、むしろ作者によるバロック的な誇大な表現と解すべきであろう。またこの戦闘にはゾウも参加しているが、勝負を決定するのは火薬を用いる大砲であったりすることだけをとりあげても、ツィーグラにとって、インドシナの歴史的な事実、あるいは生活・風習の実態を伝達すること自体はいつでもよいことだった。十七世紀では、アジアはまだ好奇心の対象にすぎなかったものであり、その時代的な、または地域的な特性は無視されている。だから、たとえ作者がすべて「真実に基づく」と言っているにせよ、作中の世界には近代小説でいう意味でのリアリティはない。

『アマーディス』の作中人物は、生誕のときから数奇な運命にもてあそばされ、幾多の冒険にさらされる。物語の原動力は愛であるが、恋人どうしが結ばれるまでには無数の障害が克服されなければならない。恋人どうしは、一度の出会いののち、必ず外的な力——陰謀・事故・難破・追放・脅迫・誘惑など——によってひきさかれる。結末において、ふたりは必ず幸せに結ばれて、大団円となる。これが一般に宮廷歴史小説の常套的・定式的な筋の運びかたである。このジャンルの小説を構成の面からみると、複雑し、緊張した事件の連続である。叙事文学は

新奇なもの、驚異の念を読者に呼びおこすべきだというオーピッツの要請は、ここで十分に満たされている。

小説の筋は単線的には進行せず、突然、中断されて別の筋が導入されたり、三人称で語られる本筋に、登場人物が一人称形式で語るエピソードが挿入されたりする。物語の舞台はひんぱんに転換し、それに伴って舞台はとめどなくひろがる。といっても、たとえばグリーンメルスハウゼンが続編を書いたように、わるもの小説の筋が自由にひきのばせるのとは異なって、より構成的である。なによりも、登場人物の数がきわめて多いことが宮廷歴史小説の特徴である。わるもの小説では、主人公はひとり、副人物はエピソードの一つにすぎないのに反し、ここでは主人公がひとりの人物であることはなく、必ず一組の恋人どうしである。それどころか、アントン・ウルリヒの『アラメナ』では十七組、『オクターヴィア』では実に二十四組の主人公の恋人どうしが登場し、各組がそれぞれにひきさかれ、ひとりひとりがさまざまな試練に会い、したがって読者は、最後に各組が幸せに結ばれるまで、きわめて多線的な筋につきあわねばならない。だから、小説の量的な規模は巨大になり、ローエンシュタインの『アルミニウス』は全二巻、各九編で四千ページに達し、『オクターヴィア』全六巻は六千ページを越える。ブーフホルツの『ヘルクレース』の「小都市に電話帖」に匹敵する登場人物を「カードや見取図なしに」<sup>15)</sup> 関係づけることはできないといわれるほどである。

ツィーグラの『バニーゼ』は量的には前記の数例より小さく、このジャンルの小説としてはよくまとまっている。しかし、筋の組立て、登場人物のありかたなどの点で、この小説も宮廷歴史小説の定式から逸脱するものではない。

この小説は外的構成の面からみると三部に分かれている。第一部では、バニーゼ救出のためにバラツィンがペグーへやってくる。読者は開巻するやいなや強烈に事件の渦中へひきこまれる。負傷した彼はペグーの前王の老臣にかくまわれ、ここで忠実な臣下スカンドアにめぐり合う(S. 15-43)。以下、第一部の終りまで(S. 43-179)、スカンドアがこの物語のはじまるまでの前史を二夜にわたって物語る。もちろん、この場面の設定はきわめて不自然である。まして、スカンドアが直接に見聞しなかったと思われる箇所、愛を語る王子のことばなどが微細に再現されているばかりか、その文体も作者自身の文体と差異が認められないのであるから、ことさらスカンドアに語らせる必然性はなかった。しかし十七世紀のザクセン宮廷の読者はこれをさして異としなかったであろう。わるもの小説の物語が主人公の生誕から始まるのに対し、宮廷歴史小説は、このように結末にそう遠くない事件の途中から始まり、一度それが中断して、何らかの形でそこに至るまでのいきさつが語られる。

スカンドアの物語は、バラツィンとバニーゼの婚約で終るが、諸王国の征服欲、宮廷の陰謀、同じくバニーゼを愛する恋がたきの出現、副人物としてのバラツィンの姉とシャムの王子との

恋愛などが語られる。なお一つ注目すべきことは、バラツィンがなぞめいた神託 (S. 107) を受け、ここでゆめのなかに美女の姿——のちにこれがバニーゼの像と一致する——をみるというモチーフである。『アマーディス』でも騎士がゆめに美しい女を見て、自分の心の王女に選ぶというモチーフがみられるが、宮廷歴史小説にはこのように随所に『アマーディス』のモチーフの借用がある。ただし『アマーディス』に多い超自然的な力、妖精や魔法などの空想はバロック盛期の小説では後退している。

第二部 (S. 181-344) では、バラツィンとバニーゼのたどる線は、一度だけ交差し、再び離れる。すなわちバニーゼが捕えられている砦にポルトガル商人に変装して潜入したバラツィンの救出計画は成功したかにみえたが、バニーゼは再び捕えられる。第二部でもペグーの前王の老臣タレモン Talemon が、ペグーがヒアウミグレムに征服される血なまぐさいてんまつを語る部分が挿入されている (S. 189-214)。また『アマーディス』や『ジムブリツィシムス』にみられる伝統的な手法のひとつであるエロティックな「人ちがい」の手法 (S. 218 f.)、『アマーディス』をはじめ宮廷歴史小説が愛用する変装・偽装のモチーフ (S. 261, 268)、愛する女が脅迫されるのを身を隠して見ていなければならない状況 (S. 253 f.) などのモチーフが用いられている。

第三部になると (S. 345-471)、バニーゼ救出のために大軍をひきいて進軍するバラツィンとペグー市内で試練にさらされるバニーゼとが交互に物語られながら、クライマックスである寺院の場 (S. 398 ff.) へと盛りあがってゆく。当時の読者が涙をしぼったであろう処刑されるバニーゼの告別のことば——死の鐘が鳴り響き、彼女の胸に刀が突きつけられたとき、変装して寺院に潜入していたバラツィンが立ち、ヒアウミグレムの最後がくる。このジャンルの小説に多い「不意打ち」あるいは「どんでん返し」の手法がここで最高の効果を発揮しているが、それは危機が最大、救いの見込みが最小になった瞬間においてである。危機は大きい幸せに転化して小説は終る。『バニーゼ』の筋はわりあい簡単であるが、それでも結末では、バラツィン・バニーゼと並んで、かつての恋がたきツァラングとサヴァディの王女、バラツィンの姉とシャムの王子、バニーゼ救出に力をかしたプロムの王子とシャムの王女のそれぞれに試練を経た愛が結実し、大団円にふさわしい。わるもの小説の結末では主人公は世を捨てるが、宮廷歴史小説は必ず喜ばしい再会と結婚、輝かしい祝典で幕を閉じる。ここに、変転する運命のうえに、ひとつの秩序が支配しているというバロックの宮廷の世界観が反映している。

## 2

宮廷歴史小説というとき、その宮廷というのは、主として内容について言われることであろう。主要な登場人物はほとんど君主とその家族、貴族そのほかの身分の高い家臣に限定される。

しかし、それだけでなく作者、読者についても宮廷的という形容詞を冠することができる。十七世紀後半の宮廷歴史小説の作者のなかで最も大きい存在であるアントン・ウルリヒはブラウンシュヴァイク＝ヴォルフエンビュッテルの君主そのひとであり、ローエンシュタインにしても宮廷顧問官の子で、みずからも政府顧問、ヴィーン大使などを歴任して、貴族に列せられ、ブーフホルツも哲学・神学教授、大教区監督などの官職を得ている。ツィグラーは、1663年、オーバーラウジッツ Redmeritz/Oberlausitz に古い家柄の貴族、大地主の子として生まれ、1680-84年、フランクフルト・アン・デア・オーダーの大学に学び、1685年にリンデナウ Lin-denau の選帝侯の司厨長の娘と結婚、みずからはザクセン選帝侯の宮廷に宮廷付学者として、弟は侍従長として出仕し、1697年、肺病のためライプツィヒ近郊に没している。このような関歴はバロック小説の民衆的な層を代表するグリーンメルスハウゼンなどと対照をなす。宮廷歴史小説の読者については、その当時の出版部数などが明らかではないが、少くとも支配階級に属する人たちに限定されていたと考えられる。

ツィグラーのこの小説においても、その世界の中心にいるのは、王、王子、王女、高位の僧職・官職を有するものであり、わずかな例外として、忠実な臣下であるスカンドアとタレモンを挙げることができる。わるもの小説において舞台に登場する社会の下層にいるもの、アウト・ロウ的な存在は、ここには姿を現わさない。無名の多くの兵士たち、歓声をあげて新しい王の治世を迎える町民たちは、舞台の単なる背景にすぎない。しかも宮廷歴史小説に登場する王や王子は、近代小説に現われるそれと違って、個性として存在するのではない。彼らは王として、王子として公的な範例的な性格をもっているにすぎない。だから、たとえば彼らの恋愛は国家的な、あるいは倫理的な意味をもつ公的な事件であって、公衆に知られることを前提としない私的なできごとでもなければ、次の世紀になって現われるロココ風な遊戯的な愛ではない。ヒアウミグレムを破るのに勲功のあったアバクサル Abaxar が、恩賞に何を望むかときかれてシャムの王女との結婚を所望したとき、それは意外な、起こってはならないことだった。彼がヒアウミグレムに復讐するために身分を隠していた王子であることが判明して、はじめてふたりの愛は祝福されたのである。

十七世紀文学には、ヘルダー、あるいは遅くともゲーテ以後の文学でいう意味での独自性・創造性は求めることができない。新しい価値の創造、また価値の転換のための孤独のパートスは、宗教的・神秘主義的文学における神の前での孤独の体験を例外として、見られない。文学の作者は共同体のなかに生きているものであり、またすべての価値や規範は共同体の所有物として存在するのであるから、創造性は問題にならない。作者にとって重要なことは、規範からの逸脱ではなく、できるだけ、規範に近似することである。ここから、バロック文学、とくに宮廷歴史小説の特性のひとつである教訓的機能がひきだされてくる。宮廷という共同体内部の

社交性のあらわれが教訓性であり、この教訓性こそ文学の作者の存在理由であった。アントン・ウルリヒにおいても、ローエンシュタインにおいても、上からの作用、すなわち教化の意図は明白である。小説のなかの正義の勝利は倫理的指示に役だつべきものであり、この真実らしさよりも有用性が狙いであった。心理の微細な動きは、むしろわるもの小説にみられ、宮廷小説では後退している。アントン・ウルリヒにとって、歴史は実例で示す教材であり、ローエンシュタインの場合、作者が該博な知識を披露するのは古代ゲルマンを思いださせ、愛国心を鼓舞する意図がそこにある。

『アジアのバニーゼ』においても、小説の目的は善の勝利、悪の懲罰を示すことにあるといえる。悪の力が残虐で強力であればあるほど、善と正義の勝利はより輝しく、印象的な効果をあげる。もし物語の始まる前後を含めていえば、まず善の秩序が支配しており、これが悪によって一時だけ破られ、変転する運命にもあそばされ、最後に再び秩序が帰ってくる。宮廷的な倫理を示そうという教訓的意図は、小説のなかに陰微に、あるいは露骨に浮きでている。いま、ヒアウミグレンが倒されたのち、バラツィンがペグーの新しい皇帝に選ばれるまでの場面をとりあげてみると、バラツィンはこの戦いに手柄のあった人たちに十分な恩賞を与える (S. 411)。これは君主の徳としての感謝の発露である。バラツィンの戴冠に際して、最高位の神職者が支配者の徳を彼に望む (S. 415-19)。正義と理性がなによりも必要であり、怒り・嫉妬・虚偽はしりぞけられねばならない。嫉妬は「低俗な心情の持ち主の悪徳」なのである。名誉という徳目は生命よりも大切であり、さらに神を敬うこと、叡知を尊重することが要請される。ツィーグラールが出仕していた宮廷はフリードリヒ・アウグスト一世の治世にさしかかるザクセン宮廷、すなわち十七世紀のドイツの諸侯のなかでも最も強力で絶対主義的な君主の宮廷であるが、小説のなかでバラツィンはこう語りかけられる：「この王冠は最高の神の手からなんじに与えられるものであることを銘記せよ。」また、戴冠式の後で、民衆が叫ぶ：「民ではなくて、神がこの方を選びたもうた。」諸君主は「正義の神の太陽が地上を治めるためにそこに姿をあらわす遊星系」だといわれる。このように支配権が神から与えられたという考えかたとともに、マキアヴェリ的なありかたも忘れられていない。「なんじの家臣のなかにあるとき、目を見開いて眠」ることが必要とされる。十七世紀の宮廷歴史小説の倫理は、絶対主義的な宮廷の倫理であり、この点で十七世紀中葉以後の小説は意識するにせよ、しないにせよ『アマーディス』から離れている。

小説のこのような志向に対応して、登場人物はグロテスクなまでに理想化、あるいは類型化されている。作者は人物の一時的な要素、個性的な要素をまったく顧慮せずに、永続的なものだけに向かう。善の側に立つものは、男性では肉体的にも精神的にも美しく、勇敢で、高貴であり、女性でも同じように超地上的な美に輝き、誠実で、純潔でなければならない。これに対



して悪の側に立つものは、あくまでも残酷で、みにくく、肉体的にも道義的にも怪物じみていなければならない。このようにふたつの極端が対峙しているが、それぞれの分類内で、各人物は互いに似かよっている。身分的な移動が決して起こらないのと同様に、内的にも各人物の回心は起こらない。悪人が良くなるということはいきなりでない。各人物は、それぞれ宮廷的徳目を具現する範例である。前に見たように、宮廷歴史小説では読者はいきなりすでに進行している事件のなかに置かれて、主人公の生涯の始めからの閱歴をきかさされないが、このことも人物のあり方と関係している。すなわち、主人公は過去を背負った人物、さまざまな体験を通じて自己形成をした人物ではない。

主人公バラツィンは、たとえばアントン・ウルリヒの創作した王子たちと同じように、高貴な性格、英雄的な剛毅、不変の誠実をもち、使命を自覚した王子であり、王となる。外面的な特徴についてはさほど詳細な叙述はされていないが、頭髪は栗色で自然にカールし、目は美しく大きく、「要するに、肉体・知性・心情は、このような完全さを与えられ、その人柄は完全な王子とはこういうものだと思うせていのものであった」(S. 27 f.)。武勇にも秀で、剣をとれば数人の敵を打倒すことができたし (S. 16 f., S. 108 f.)、素手でヒョウと戦ってパニーゼを救い (S. 127 f.)、ヒアウミグレンムと一対一で戦うこともできた (S. 77 f., S. 407 f.)。君主としてのあらゆる徳目、騎士的な武勇を備えた理想像であるが、十八世紀はじめの小説では宮廷人にはよい教養、洗練されたガラントリーのような別の要素がむしろ大きい役割を果たすことを考えると、宮廷歴史小説はひとつの価値観の最後の輝きを反映しているのだということもできるだろう。いずれにせよ、バラツィンが出会う危機は彼自身の性格なり行為なりが招いたものでなく、まったく外部から与えられた運命である。この運命に対しては瞬間的な判断や策略などでなく、英雄的な不屈さをもって対決するほかはない。この対決は、彼の徳目を実証し発揮するための場であって、近代的な意味での体験ではない。

自分の妻の名のアナグラムによって名づけたパニーゼこそ、ツィーグラの理想像であろう。その肉体の超地上な美しさは、スカンドアの口を通じて読者に伝えられるが、その言葉は陶酔的で、多彩な比喩に飾られ、いわゆる第二シュレジェン派の遊戯性が発揮されている。それは客観的・分析的な報告でもなければ、体験的な感情の表出でもない。形式化した表現によりわかりながらも、ドイツ語による言語美・文飾への自覚がまぎれもなくあらわれている。もちろん、それはオーピッツ、シュッテル Justus Schottel、ハルスデルファ Georg Harsdörferらのドイツ語の修辞への自覚に発する仕事の反映でもある。「あのかた〔パニーゼ〕の目は、たとえ鋼鉄の心でもロウのように溶かしてしまおうようにきらめいていました。あのかたが黒いひとみをちらっとでも向けると、どんな心も燃えあがり、そのひとみをのぞいたものは焰につつまれてしまうのです。頭のまわりにいわば波のようにかかる巻き毛は純黒で、世の王子を奉仕の

わなに巻きこむ網の役をしていました。いくらか反った唇は、どんなに美しいさんごも恥じいるほどで、その下には東洋の真珠さえそれに比べれば色あせてみえるほどの並びのよい歯がかくれていました。両の頬は天国で、そこにはばらとゆりが艶をきそって咲いていました。愛の思いがこのやわらかいばらの床に放たれてあるようでした。〔……〕盛りあがった雪については言わずもがな、私のいやしい目から隠されているあのかたのお体の他の部分については、思ってみることさえ許されないので。」(S. 133 f.)

パニーゼは、その純潔が危機にさらされたとき、まさに貞潔 *Constantia* という徳目の範例、あるいは徳目そのものの具現であった。良心のない暴力的な好色にさらされる無力な純潔という状況は、宮廷歴史小説にくりかえし現われるが、淫乱な神官の手に落ちて言い寄られるパニーゼの状況 (S. 363 f.) は、二つの点でこの小説の特質をあらわに示している。第一に、その場面の緊張性において、第二に、ある徳目は必ず試練を通じて証明されるという設定においてである。危険が大きく、悪徳が忌わしいほど、いよいよ徳は光り輝く。パニーゼにとって、貞潔は生命より価値がある。純潔を汚されるぐらいなら、「私はむしろ私の内臓を灼熱した杭に巻きつけたい、いや生き身のままあり地獄に埋められたいのです。」(S. 364) だから、手ごめにしようとする神官を刺し殺した彼女は、そのために処刑されることを告げられると、剛毅な態度でそれを受けとる：「私は喜んで死にます。名誉が私の生涯の飾りとなり、徳が私の墓銘碑となりますものならば。」(S. 374)

パラツィンの姉であるヒグヴァーナマ *Higvanama* 王女は、パニーゼに比較すると、よりアマツォーネ的なところがあるが、やはり貞操という徳の化身である。愛する王子が死んだというにせの手紙を受けとったときの彼女のことは、その理想化された愛のありかたと高揚した言語・修辞との二点でバロックの宮廷小説に典型的なものである：「ああ、ネーランディ、私の命！ ネーランディ、私の光！ 私の魂の魂であるあなた！〔……〕人間を神々と、天を地と結びつける愛は、死の矢によって傷を負っても、殺されることはありません。死という偶然の風がどんなに吹いても愛の火は吹き消せません。ですから、不死の王子よ、あなたに私の不死の愛を捧げます。そしてこのうつし身は純潔の神のいけにえにしたいのです。」(S. 80 f.)

善の側が精神的・肉体的に理想化され類型化されているように、悪の側はすべての点でこれと対立する。悪の諸相は人物の個々にかかわるものでなく超個人的な力として把握されるべきであるが、内面的にも醜悪さ、非人間的の性質が提示され、いちじるしい対照の効果をあげる。ヒアウミグレムの相貌は、やはりスカンドアが語るが、怪物じみた醜さが誇張されて叙述されている：「頭は異常な大きさでしたが、顔は細長く、肉が落ちて、巨大な鼻が鎮座していました。その大きいことといたら、まるで頭が鼻の添えものであるかのようでした。鼻は下品に折れ曲ってサーベルのように口までたれさがり、その先端は下唇まで達していました。目は

深くおちくぼみ、ひとみはたれさがった赤いまぶたのために見えないほどでした。」(S. 56) 要するに「情欲の怪物」(S. 57) であるヒアウミグレムは、あるいはヒグヴァナーマに、あるいはバニーゼにみだらな欲望をいだいて言い寄り、また宮廷的陰謀を弄し、策略によって次々に領土的野心を満たし、残虐きわまる恐怖の独裁政治を行なう。とくに、マルタペネを攻略してその王一族を血祭りにあげる場面 (S. 145 ff.)、ペグーの前王を処刑するてんまつ (S. 198 ff., とくに S. 204 f.) は、ある程度、史実を下敷きにしたものであるが、その誇張された残虐はバロック的空想と修辞の展開で、そのあまりに強烈な響きのために、読者に与える効果・興奮がいわば自己目的になっていると思われるほどである。「殺人、放火、絞首台、槍、刀は王冠の最大の支え」(S. 229) というヒアウミグレムは、徳と悪徳の両極端の対立を最大限に高めるために、また徳目は試練にさらされて証明されるという根底にある考えかたからみても、この小説の善悪を包含した高次の秩序のなかに座を占めている。

このような類型的な理想像に対して、バラツィの家臣スカンドアは、いくらか異なった色彩で描かれている。この人物も忠誠という徳目の具現であるともみられるが、それ以上に何か特別の個性が与えられている。その点では、ペグーの忠臣タレモン——独裁者の支配が続く間、賢明に身を処してペグーの財宝を隠し守り、新しい太陽であるバラツィン・バニーゼの治世に備えてこれに仕えるタレモンが宮廷的な一身分を完全に具現していることにも対立する。スカンドアの人物像の大きな特徴は、君主・支配者にみられないフモールを備えていることである。一般的に言って、フモールは宮廷歴史小説に欠けている要素であるが、その意味でスカンドアは次の世紀にこれが娯楽的な情事小説に変質してゆく萌芽であるかもしれない。たとえば、バラツィンから自分の身代りにある美しい召使と結婚してくれと頼まれたとき (S. 181 ff.)、バニーゼ救出のためポルトガル商人に変装して彼女のいる砦に潜入したときの口上などにスカンドアの面目がある。安物の品を並べて、「ごらんくださいな、お嬢さんがた。このばりばりの品をどれかお買いなさい。命からがらヨーロッパから持ってきたもので、こいつをお手にとっていただきたい。このスペイン風のはザクセンのペリの舶来なので、びしっと縫ってあって、しらみだってもぐりこめやしません」(S. 262)。このようなセリフは宮廷歴史小説の文章のなかで異質である。おそらく作者自身は意識しなかったであろうが、このようなこっけいな人物像は、盛期バロックの宮廷的で荘重な人物像に対して諷刺の機能を果たしている。もちろん、平均の人間の日常的経験が小説の世界にもちこまれるまでには、大きな距離があるのだが。

### 3

ツィーグララーは、この小説の序文のなかで述べている：「私は、私の筆力の貧しさをさらけだそうとむなししい努力はしなかった。むしろ、もっぱら平易な・平常な表現を用いようと心が

けた。読者諸賢にしてドイツ語の完璧さをごらんになりたいなら、はるかに高名かつ卓越したダニエル・カスパー・フォン・ローエンシュタインの比類ない『アルミニウス』によって、その望みはたっぷり叶えられるだろう」(S. 13)。このことばは、同じ年にこの作品をあらわした先輩作家に対する敬意の表現であり、またむしろ一種の韜晦である。

十七世紀は、外国文学を受容・模倣した時期であるが、逆の面からみれば、ドイツ語による修辞・文飾への自覚がめざめた時期である。宮廷歴史小説を支配するものは修辞へのパートスであり、「平易な・平常な表現」をこの時代に求めるならば、グリーンムルスハウゼンのような民衆的な層のなかであろう。ツィーグラの文章は華美であり、学識・教養に裏づけられた表現方法を誇り、その誇張する最高級の語りかたが英雄的・理想的な人物の所作に対応している。いま、この小説のクライマックスをなす寺院の場面で、バニーゼの「悲しみの告別の辞」(S. 402-7)について、ツィーグラの表現をみてみよう。神官を刺したバニーゼは神のいけにえとして処刑されることになり、鐘の音と香のたちこめる寺院に連れてこられる。「いけにえの石」のかたわらに立ったバニーゼが語り始める。

その冒頭から、きわめて修辞的な文章構成がみられる：「英雄がたじろぎ、強者がふるえ、暴君がおののく恐ろしいことが何であるかと言うならば、また神をなみする者をさえ罪悪からひきさがらせるものが見出せるとするならば、それは、たしかに死のあおぎめた王国です。」(S. 402) 二つの長い副文章に先導されて主文章があらわれ、さらにこの「王国」という表現を次の文では「死」という名詞で明示したうえで、さらに三つの長い関係文章が続く。このように死の怖るべきことが語られたあと、鋭い「しかし」*allein*によって、死のなかに最大の至福があるという考えが対立的に持ちだされる。此岸と彼岸、肉体と魂、禁欲と快楽というような対立は、すでに定説になっているように、十七世紀の人間存在を示す図式であるが、その融和させがたい分裂感がバニーゼの告別の辞のなかにもあらわれている。ただその提出のしかたが直接的・体験的な表白によるものでなく、華麗な修辞と複雑な文章の積み重ねによるところが、またバロック文学の特質である。しかもこの場の状況は、バニーゼにとってはぬきさしならない状況のはずである。したがって、作者の志向は、現実的な場面設定であるよりも、一般に妥当することがらを技巧と才気をもって定着させるところにあるわけである。現世ということばも「われわれの苦難」*unsere Not*, あるいは「胆汁のように苦い生」*das gallenbittere Leben* という別語によって言いかえられている。この「胆汁のように苦い」のような合成語は、ツィーグラに限らず、十七世紀に愛用されている。既成の、あるいは新造の合成語は、とくにそれが比喩的機能をもって他の言いかえに用いられるときには、文章を日常語から高める働きをする。たとえば「風」という語は、「雲を吹き散らすもの」*Wolken-treiber*, 「花の敵」*Blüten-feind* などと言いかえられる<sup>16)</sup>。『バニーゼ』の全体にわたって例は枚挙しきれないが、バニ

ーゼの告別の辞の結びの一文はこうである：「私の苦しみのとげ Kummerdorn を、ばらのようにやさしい rosenanft 息吹きにかえてください、私の頭に星の冠 Sternenkronen をかぶせてください、そうすれば……」(S. 406 f.)

以上を第一段とすれば、次の段でバニーゼは、この世の栄華・快樂は空虚なものにすぎないこと、死はこの空虚な現世から人間を救ってくれるものであることを語る。この考えかたもドイツ・バロック文学に支配的なテーマの一つで、グリューフィウスの有名な詩『すべては空』Gryphius: Es ist alles eitel などこの世の営みがすべて無常であることを歌っている。このテーマが次のような表現で表出されることがまたバロック的である：「王冠はすべてくびきであり、ダイヤモンドは突錐であり、真珠は涙であり、ルビーは流れでた血なのです。」(S. 403) しかも、この「くびき」「突錐」「涙」「血」の各語はそれぞれ関係文によって修飾されている。これは象徴 Symbol ではなくて、寓意 Allegorie である。アレゴリーとは、ゲーテの周知の定義を借りれば、普遍的なもののために特殊なものを求めるときに生じる<sup>17)</sup>。一般的・抽象的概念を具象的な形象を通じて表現するアレゴリーは、また、バロックの形式原理であり、代表的な文飾である。作者の意志は、ここでは一般的な内容の表現のためにことばを発見すること、すなわち修辭の工夫にかかっている。人間は無常な生から死によって救われ永遠を得るという考えかたは、ツィーグラールでは「無常というくびき」das Joch der Eitelkeit に「永遠という真珠をちりばめた上着」ein beperlter Rock der Ewigkeit との対立としてあらわれる。文法的には説明的二格であるが、作者の志向は、「くびき」「真珠をちりばめた上着」という語を工夫する erfinden ことにある。

次の第四段で、バニーゼは自分の身に死の想念をあてはめてみたうえで、自分が平静な気持で死んでゆけることを語る。この段で、はじめて「私たち」から「私」への転換が起こっている。前段でバニーゼは、「もし私たちが理性の目で死をくわしく眺めてみる」(S. 402) と語るが、バロックの詩人の基本的な態度は、社会の共同的・一般的な所有を表現することで、そこには言語そのものの機能に対する懐疑はまったくない。もし、正確な把握や解明が不可能であるならば、それは詩人個人の能力の問題である。標語的にいえば、感情に対する理性の優位である。いま、一般妥当的な複数形主語が単数形に変わっても、やはり知的な自意識が表面にあり、内面の動きは問題にならない。次のようなことばにも認識する知性と、それに重なりあった修辭へのパートスが明瞭にあらわれている：「ほどなく私の肉体のきちんとした構成がこわれ、私のほほと唇の赤色が死の色で塗られてしまいますが、こういうものが失われることは、私の精神で千倍もつぐなわれることは確かです。」(S. 404 f.)

第五段では、パラツィンへの思いが語られ、愛の誠が汚されずに死ねることを喜ぶ。「あなたはもう私の唇から純な口づけの砂糖づけの果実をとり入れることはできないでしょう。そし

て私たちの純潔な愛の春はつめたい冬に変わってしまいました。」(S. 405 f.) 先に説明的二格によるアレゴリーの表現を指摘したが、ここでも「口づけの砂糖づけ果実」die Zuckerfrucht reiner Küsse, 「愛の春」der Frühling unserer keuschen Liebe という二つの同型の表現に出会う。この説明的二格による表現は、アレゴリーとエムブレーム Emblem<sup>18)</sup> との中間形態を示すものとして注目される。エムブレームは本来、画とその比喩的意味を説明する題辭の説明文から成るので、著名な例として「不屈の徳」をあらわす月桂樹などを挙げるができる。バロック時代の演劇に多い二重の題、たとえば『カタリーナあるいは武装された恒心』Catharina von Georgien oder Bewehrte Beständigkeit もこの絵と説明の辭との関係であると説明される<sup>19)</sup>。ツィーグラの小説に多くみられる説明的二格による表現も同じような趣旨で説明できるのではないだろうか。

修辞的手段として伝統的に用いられるエムブレームも、もちろん各所にみられる。たとえば、「ミルテではなくて血まみれのいとすぎがベグーの城壁をとりまいているのがみえる」(S. 393) というとき、ミルテ Myrthe は愛を、いとすぎ Zypresse は喪を意味している。これはゲーテが、特殊なものの中に普遍的なものを見ると定義した象徴とは質を異にする。また、本来のエムブレームもツィーグラのうちに見出すことができる。王女ヒグヴァナーマが愛する王子から贈り物を受けとったとき、黄金の小箱の片面には頭をたれたひまわり、もう一面にはいまにも地に落ちそうに飛ぶ矢のエッチングがあった。前者には「私は異国の光を憎む」(ひまわりは、天の光、すなわちヒグヴァナーマという美しい存在がそばにいないので頭をたれている)。後者には「私的が破れてしまったゆえに」という文字が添えられている(S. 72)。ある意味内容を具象的な形象を通じて表現するとき、このような手段を用いるのは、宮廷的な教養ある人間を低俗な人間からひきあげる手段ともなっている。エンブレームもアレゴリーも、バロック文学一般の表象形式の基本的特質をなしており、宮廷歴史小説においても例外ではない。

パニーゼの告白の辭は、結びの段で、自分の名前が後世に残るであろうこと、いまやこの世の暴虐や無常を笑って眺められること、そして自分が喜んで死んでゆくことをくりかえし述べて終わっている。この告白の辭の素材の選択、段落の構成、修辞の全面にわたって、決して「平易な・平常の表現」、素朴な叙述によるものでないことは明白である。むしろ、外国語・古典語の習得、古典修辞学の教養というような人文主義的態度に立脚して、ドイツ語による弁論・修辞の可能性を試みようとする意識がみられる。オーピッツの『ドイツ詩学の書』(Buch der deutschen Poeterey, 1624) 以来、約半世紀にして、文学のことばに美と威厳を要求した、その要請がほぼ達成されたとみてよいだろう。ツィーグラは『パニーゼ』の序文では相当数の外来語を使用しているが、それは当時の宮廷内部での日常の交際にあつて行なわれている習慣に従ったもので、小説の本文ではほとんど純粋にドイツ語のみを使用している。この

ことも上のことと関連して、作者の文学語としてのドイツ語への自覚を表明するものにほかならない。

オーピッツは、言語の基本的価値として正確さと美しさを挙げている。正確さは文章構成を合理化することによって得られるわけであるが、知的な・教養的な志向が美しさへの意図と結びつくとき、言語による表現は技巧的に取り扱われることから、名人芸に転化する。十七世紀後半には、こうして、洗練され、誇張されたスタイルが支配的になる。文学作品は「修辞の貯蔵庫から選びだして取りまとめた作り物」<sup>20)</sup>になる。

ツィーグラの小説においても、古典修辞学以来の伝統的なトポス Topos, すなわちクルテウスによれば<sup>21)</sup>、定式化した思考・表現形式が縦横に駆使されている。先の序文のなかのローエンシュタインをひきあいに出しての謙譲なことばも、自分の才能のなさ、ことばのつたなさをまず指摘する「見せかけの謙譲」というトポスであるとも考えられる。また、作中人物への呼びかけ、「筆舌につくしがたい」というトポスもしばしば用いられる。たとえば再会の喜びを表現しようとして、「私はここでペンに沈黙を与えたい、なぜならペンはその無能ぶりを暴露するにすぎないだろうから」(S. 384) といったり、「そのようなことは、この限られた紙幅を奪うだけだろう」(S. 409) と言ったりする。こういう表現は、読者との結びつきを求める気持のあらわれというより、すでに形式化した修辞手段と解すべきだろう。

また、言語表現が感情に密着した内発的なものでなく、教養にかかわるものと見られるとき、同一の内容は詩人の能力によって幾通りもの表現に翻訳できることになり、またそうすることに詩人の力が傾けられるのである。たとえば、ついにヒアウミグレムを打ち倒して、彼の息が絶えるところは次のように表現される：「瀕死の傷を負ったヒアウミグレムは〔……〕は、ああとうめいて、彼の黒い魂を炎上する地獄に送らねばならなかった。」(S. 408) このような表現は伝統的な修辞的手段である婉曲法 *Periphrase* の一種ではあるが、そこにはバロック的な遊戯衝動が強く働いている。この衝動が行きついたところに、ツィーグラの文章のだれの目にも明らかな特徴である誇張がある：「彼らは〔……〕号砲の轟き、鳴り響く軍楽隊、全軍の喜びの叫びとともに壮大な出迎えを受けた、そのありさまは、空の雲が喜びのこだまを響かせるほどであった。」(S. 384) このような誇張された表現も、決してでまかせではなく、また作者の作品中のできごとに関与しようという気持からも遠く、むしろ表現の効果を計算する冷い構成する精神のあらわれである。ここにもバロック小説を近代小説から分かつ一線がみとめられる。

宮廷歴史小説を外的構成から分類するならば、ザイドラー<sup>22)</sup>のいう事件小説 *Ereignisroman*, ミュア<sup>23)</sup>のいう行動小説 *Novel of action*, カイザー<sup>24)</sup>のいうやはり行動小説 *Handlungsroman* に位置づけられるだろう。この位置づけに従えば、バロック期の小説のうち民衆的な

層に属するもの、たとえばわるもの小説に対比される。

しかし、宮廷歴史小説の内的原理を求めるならば、運命にもあそばれながらも結局は高い秩序が支配する世界、範例としての登場人物、そしてそれをつつみこむ修辞の精神によって、宮廷的バロックの世界像がそこに現出している巨大なアレゴリーとしての作品全体が浮かびあがってくる。ここでは作品の独自性は、逆説的にみえるけれども、できる限り規範に近づくことによって得られる。したがって、近代作家と同じ意味での作家論はほとんど成立する余地が存在しないだろう。

[注]

- 1) Goethe: Werke. (Hamburger Ausgabe) VII. S. 23.
- 2) Alewyn, Richard: Erzählformen des deutschen Barock. In: Formkräfte der deutschen Dichtung. Göttingen 1963.
- 3) Müller, Günther: Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock. Darmstadt 1957. (Unveränderter fotomechanischer Nachdruck der 1. Aufl. von 1927)
- 4) Singer, Herbert: Der deutsche Roman zwischen Barock und Rokoko. Köln 1963. dito: Der galante Roman. Stuttgart 1961. (Slg. Metzler)
- 5) Schöne, Albrecht (Hrsg.): Das Zeitalter des Barock. München 1963. (=Die deutsche Literatur. Texte und Zeugnisse. Bd. 3)
- 6) Cholevius, Leo: Die bedeutendsten deutschen Romane des siebzehnten Jahrhunderts. Darmstadt 1965. (Unveränderter reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1866)
- 7) Alewyn: a. a. O. また Typen des Romans vom Barock bis zum Realismus と題するボン大学 (1965/66 冬学期) の講義でもこの用語を使っている。
- 8) Newald, Richard: Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit. München 1965. (Geschichte d. dt. Lit. v. d. Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 5)
- 9) Hankamer, Paul: Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock. Stuttgart 1964.
- 10) Kayser, Wolfgang: Entstehung und Krise des modernen Romans. Stuttgart 1963.
- 11) Zi[e]gler und Klipphausen, Heinrich Anselm von: Die Asiatische Banise oder das blutigdoch muthige Pegu. Darmstadt 1965. (Vollständiger Text nach der Ausgabe von 1707 unter Berücksichtigung des Erstdrucks von 1689) 初版 1689, 以後 15 版を重ねた (最終版 1764). Joachim Beccau によるオペラ化 1710, F. M. Grimm による悲劇化 1733, そのほか多くの模作がある。
- 12) Singer: a. a. O. Hirsch, Arnold: Bürgertum und Barock im deutschen Roman. Köln 1957.
- 13) 以下、『バニーゼ』からの参照・引用のページ数はすべて上記 (11) による。
- 14) Pfeiffer-Belle, Wolfgang: Nachwort zu «Die Asiatische Banise». Darmstadt 1965. による。(この筆者の Die Asiatische Banise, Germanische Studien Heft 220, Berlin 1940. は、この小説に関するほとんど唯一のモノグラフィーであるが、入手することができなかった。)
- 15) Alewyn: a. a. O.
- 16) Böckmann, Paul: Formgeschichte der deutschen Dichtung. Bd. 1. Hamburg 1965. S. 372.
- 17) Goethe: Werke. (Hamburger Ausgabe) XII.
- 18) Schöne, Albrecht: Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. München 1964. に



エムブレームの画期的な説明がある。

- 19) Schöne: a. a. O. S. 189 ff.
- 20) Hankamer: a. a. O. S. 147.
- 21) Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. München 1965. S. 89 ff.
- 22) Seidler, Herbert: Die Dichtung. Stuttgart 1965. S. 554 ff.
- 23) Muir, Edwin: The structure of the novel. (佐伯彰一訳, 小説の構造, 1960)
- 24) Kayser: a. a. O. S. 23 ff.

**Die Welt des höfisch-historischen Romans.  
Eine Studie zum Roman des deutschen Barock**

*Takehiro Kikuchi*

1. Ziglers „Die Asiatische Banise“ spielt sich in Hinterindien ab. Im allgemeinen suchen die Dichter der höfisch-historischen Romane nach „Amadis“ die Bühne in einer geographisch sowie zeitlich entfernten Welt. In dem Sinne steht der h.-h. Roman im schroffen Gegensatz zum Pikaroroman oder dem galanten Roman der Folgezeit, der sich in einem dem Leser wohl vertrauten Ort abspielt. Zigler entnahm den damaligen Reisebeschreibungen die Stoffe, entfaltete damit eine barocke Phantasiewelt und befriedigte Exotismus des Publikums im 17. Jh. Asien blieb aber damals nur der Gegenstand der Neugierde, und seine zeitlichen und geographischen Züge fanden im Roman noch keinen Niederschlag. Die Handlung der „Banise“ verlief nach dem Typ des h.-h. Romans: die Geliebten werden nach einer einmaligen Begegnung durch die Gewalt von Außen auseinandergerissen, sehen sich erst nach bewältigten Schwierigkeiten wieder und verheiraten sich im Glück. Die Handlung verläuft mehrfädig, die Hauptfiguren sind Paare der Liebenden, was wieder bei dem Pikaroroman nicht der Fall ist. Die Ereignisse sind sehr spannend, bei einzelnen Motiven ist die Manier von „Amadis“ spürbar.

2. Der Dichter eines h.-h. Romans und seine Leser gehören zum Hof. Die Figuren im Roman sind auf Könige, Prinzen, Prinzessinnen, Vasallen hohen Ranges beschränkt. Das Volk der unteren Schichten wie z. B. im Pikaroroman tritt nicht auf. Die Figuren sind nicht als individuelle Persönlichkeiten da, sondern als Exempel. Die auf der Seite des Guten sind geistig und körperlich schön, erhaben und heldenhaft, die auf der Seite des Bösen sind dagegen in allem Sinne das Gegenteil. Die Änderung des Standes oder die gebesserte Gesinnung findet sich nicht. Einzelne Figuren verkörpern eine höfische Tugend. Die Not, die sie erleben müssen, ist nicht von ihrer Natur oder Handlung verursacht, sondern ihr Schicksal. Das ist der Prüfstein ihrer Tugend. Der Dichter braucht nicht eigenartig und schöpferisch im modernen Sinne

zu sein. Er lebt in der Gemeinschaft, und alle Werte und Normen gehören dieser Gemeinschaft. Was dem Dichter wichtig ist, ist nicht die Entgleisung von den Normen, sondern das Näherkommen dazu. Daraus erklärt sich einer der besonderen Züge des h.-h. Romans, nämlich die Erbaulichkeit. Bei Zigler heißt die Ethik des Romans die des absolutistischen Hofes.

3. Das 17. Jahrhundert war gerade die Zeit, wo man das Deutsche als Literatursprache zu verwenden begann. Man findet bei Zigler großes Pathos zur Rhetorik. Sein Stil ist keine Äußerung seiner eigenen Erlebnisse, noch ein objektiver Bericht. Der Dichter wollte mit Virtuosität und Witz ausdrücken, was allgemeingültig ist. Das findet den Ausdruck z. B. im komplizierten Satzbau, in alten und neuen zusammengesetzten Wörtern, Allegorien, Emblemata usw. Oft begegnet man auch den herkömmlichen Topoi. Dem Dichter kommt es darauf an, wie er den allgemeinen Inhalt erfinderisch geschickt ausdrücken kann. Zigler versucht, auf der antiken Rhetorik beruhend, in der deutschen Sprache rednerisch und rhetorisch auszudrücken. Man glaubte damals, derselbe Inhalt könne je nach der Begabung des Dichters vielerlei übersetzt werden. Darum sind Umschreibungen oder übertriebene Redensarten häufig, die den Stil Ziglers bezeichnen. Sie sind die Erzeugnisse der kalten Vernunft, die auf die Wirkung des Ausdrucks vorher gerechnet hat.

Der höfisch-historische Roman gehört nach seiner äußerlichen Form zum Handlungsroman, aber wenn man nach seinem innerlichen Prinzip sucht, muß man das ganze Werk als große Allegorie betrachten, wo sich die barocke Welt spiegelt.