

ドイツ啓蒙主義のドイツ演劇への影響について (1)

——グリルバルツァーの遺作『リブッサ』解読の試み——

生 田 眞 人

要 旨

本論考は「ドイツ啓蒙主義のドイツ演劇への影響について」という総合テーマのもと、順次発表予定の総合研究の1回目として、主に劇作家フランツ・グリルバルツァー (1791–1872) を扱う完結論文である。以後、グリルバルツァー以外にレッシング、ウィーンロマン派の劇作家群につき完結論文を順に発表していき、総合研究をまとめる予定とする。

グリルバルツァーには後期三部作として『ハプスブルク家の兄弟争い』(Ein Bruderzwist in Habsburg), 『トーレドのユダヤ娘』(Die Jüdin von Toledo), そして『リブッサ』(Libussa) を創作したが、すべて遺作の形で死後になって初めて公刊された。本論考では独特の「歴史劇」である『リブッサ』を解読し、グリルバルツァーの作品に込められた演劇理念と主要テーマを理解する。

解読の方法として、まずグリルバルツァーの生きた時代とその前後での主要な文学潮流(「ウィーン・ロマン主義」や「ワイマール・古典主義」など)や思想・芸術概念(「オーストリアのバロック」や「啓蒙主義」など)を導入し、比較検討しながら『リブッサ』を解明する。特に「啓蒙主義」の影響は大きい、またその限界もグリルバルツァーによって認識されており、その肯定的側面は作品の中ではプリーミスラウスが人民啓蒙、教化のもと、都市国家プラハ建設に邁進し、楽観的に歴史の未来への展望を打ち出すところに表われている。逆にその否定的側面は、リブッサの思考と行動に込められた「歴史に対する進歩理念の否定」であり、「啓蒙主義」への懐疑である。それは本論考ではW.ベンヤミンの「敷居論」を援用して論証した、リブッサの立ち位置の意味づけである。すなわちリブッサは都市国家プラハという「敷居」(語源のPragaの具体的な意味)に直面して、先に進むこともしないし、歴史の流れにあって後退することもなく立ち尽くすのである。これを人間の歴史上での歩みに置き換えれば、人類の来し方を省察し、さらには行く末の未来を予感し、リブッサは歴史を俯瞰できる位置を得たといえる。

グリルバルツァーの後期三作品は「歴史の見方」を主要テーマとする点では共通しており、その中でも特に『リブッサ』は、人間社会の織り成す歴史につきさまざまな想念や意識形成を我々に仲介してくれる。なんとなれば、このように歴史につき、さまざまな観点から考えるよう誘われることとなれば、まさに我々もまた、今なお「世紀の敷居」に、あるいはよりの確には「ミレニアム(千年紀)の敷居」という転換期に近くたはずんでいるからである。さらに付言すれば、このことをより尖鋭に意識化するよう、グリルバルツァーの『リブッサ』が打ち出すテーマは我々に要請するともいえる。

キーワード：啓蒙主義、歴史の見方、都市国家、ヴァルター・ベンヤミン、敷居論

I. グリルパルツァーと時代の思想的背景

劇作家フランツ・グリルパルツァー（1791-1872）はその長命の生涯と、母国オーストリアの帝都ウィーンで生まれ、同地で生涯をすごしたということで、さまざまな思想的影響を受けた。彼の生きた時代、特に創作意欲旺盛な青年期から壮年期にあつては、反動の同時代とはいうものの、復古体制前の啓蒙専制君主が主導した啓蒙思想が政治・文化一般に多大な影響を及ぼすこともあり得た時代であり、さらには多民族共生を図った複合多民族国家「ドイツ民族の神聖ローマ帝国」（1806年より「オーストリア帝国」）も、特にその首都では多様で独特の文化風土を提供していたはずである。このような文化状況に生きた劇作家を特徴づける論証の帰結を先取りすれば、グリルパルツァーは一方で、さまざまな時代規定の分類によりその作品は特徴づけられるということもできるが、他方で一つの時代区分、もしくはその時代下での一つの思想的・文化的特徴に合致するとして、文学史上位置づけることもできないオーストリアの劇作家の一人と言えよう。言葉を変えていえば、通例帰属するとみなされる時代（概念）と、グリルパルツァーの作品との間には齟齬が必ず生じるといえるし、ひいては結果として、さらなる文学史上の位置づけを考察する必要も出てくる。

これまでの研究では、例えばグリルパルツァーの作品と思想を次のような文学、もしくは文化の潮流に帰属させようとする試みがなされてきた。

- 「オーストリア的バロック」の後塵を拝するとの考え方でグリルパルツァーの作品を帰属させる方法、この分類にあつては、特に演劇作品、「夢こそ一つの生」が妥当しスペインのバロック演劇作家であるローベ・デ・ヴェーガおよびカルデロン・デ・ラ・バルカの作品受容に表れたグリルパルツァーの思想もこれに当てはまるとされる。
- 後期ヨーゼフ主義の刻印を受けた「啓蒙主義」
- ウィーン・ロマン主義
- ワイマール・古典主義

グリルパルツァーの生涯と作品に決定的な影響を及ぼした時代区分を表す概念として、さらに「王政復古期」、 「三月前期」、もしくは「ピーダーマイヤー」も加えられよう。時代ごとの出来事、もしくは歴史的的事件を画する「時代精神」に対応してのグリルパルツァーの個人的見解とは関係なく、これらの概念は相互に重なり合ったり、まったく異なっていたり、あるいは互いに限定しあう働きを持つ意味付けにより、それぞれに規定されている。これらの時代規定によってグリルパルツァーの全創作期は射程に収められるが、これらの規定語によってグリルパルツァーの作品を概観するに、「時代精神」と「文学潮流」の影響は幾層にもなって彼の作品に影響していることがわかる。

グリルパルツァーの全演劇作品のなかでも、あるいは後期（もしくは晩年の）三部作である『ハプスブルク家の兄弟争い』（Ein Bruderzwist in Habsburg）、『トーレドのユダヤ娘』（Die

Jüdin von Toledo), そして『リブッサ』(Libussa)に限定しても、三作品の中で『リブッサ』は特異な位置を占めている。この作品が醸し出すメルヘンタッチな要素を強調すると「メルヘン演劇(おとぎ芝居): Märchenspiel」として『夢は生』(Der Traum ein Leben)および『嘘をつく者に災いあれ!』(Weh dem, der lügt!)と共にまとめられる。実際に、チェコのZ. スクレブ(Zdenko Škreb)などはこのジャンル分けに従って三作をまとめている¹⁾。

当該論考ではこれまでの演劇ジャンルの分類を踏襲することなく、グリルパルツァーの作品『リブッサ』に関しても、その本質にのっとり、定義づけを試みる。さらには、グリルパルツァーの作品『リブッサ』を解釈することを範例として、グリルパルツァーの作品全体に表現された、「伝統と変革」、「保持と革新」がどのように相互関与しあっているかを考察の対象とする。さらに踏み込んで考察する対象は、グリルパルツァーの演劇理念の独創性であり、加えて彼の演劇創作があらゆる文学の潮流から外れている要素も論究する。ここで用いた「伝統」や「保持」の言葉はグリルパルツァーの作劇術や演劇構造から、さらには彼の演劇世界で描かれる人間群像の行動と考え方から導き出される「歴史観」にまで及ぶものである。他方、「革新」と「変革」は当然これに相反する意味であるが、これらの要素もグリルパルツァーの演劇に表現されている。たとえば、のちに詳論するグリルパルツァーの「静態の演劇」²⁾には彼独自の作劇術の伝統を守る要素があり、逆に伝統を超える革新的な要素も含まれているところもあり、描かれた人間たちの打ち出す歴史認識に関しても、旧来の価値観に基づく伝統保持の志向から、新たな革新的歴史観まで、この両要素はグリルパルツァーの演劇にあっては多様に描きこまれている。したがって、当論考では、『リブッサ』を「歴史劇」として定義づけ、「伝統」と「革新」の両観点から、この演劇作品の独自性を考察することとする。

II. グリルパルツァーの作品における演劇構造 ——『リブッサ』を中心に——

『リブッサ』の第一幕は後に結婚することとなるリブッサとプリーミスラウスの馴れ初めから始まり、後半ではリブッサが姉2人、カーシャとテトゥカとの議論の後、死去した父クロウクスのあとを継いで王位に就く来歴が語られる。神話的雰囲気漂わす高貴な王家からの出自で、さらに未来に関して神的な予知能力を持つ3姉妹の中で、リブッサだけが普通の人間世界に入って人民の長となることを決意するに至る。

今日からは人間たちと共に、ごく普通の人間として在ることが私には喜ばしいことと思えるのです。ですから、私はこの人たちを統べる王位の冠を戴くことといたしましょう³⁾。

リブッサがこのような決断にいたる伏線としては、巧みにグリルパルツァーはその予兆とな

るプロットを第一幕前半に設定している。そのシーンでは、病に臥すクロックスのため薬草採取に向いたリブッサは遭難し川に流され、危急をプリーミスラウスに助けられる。その結果、リブッサは衣服を改めなければならず、プリーミスラウスによって提供してもらったお百姓の娘が着る服装で宮廷に帰還することとなる。しかも彼女からプリーミスラウスは強い印象を受け、王家の出自をあらわす彼女の帯から密かに装飾の玉石の一つ取り外し、名も告げずに立ち去ろうとするリブッサと再会できる機会が巡ってくれば、その玉石をすでに出会っていたことの証拠となるよう図る。したがって、姉のカーシャとテトッカから見れば、妹のリブッサがプリーミスラウスと知己となり、次第に人間社会の共同体の中へ足を踏み入れていく状況を目の当たりにして、リブッサが神話的世界での存在を放棄していると映る。かたやリブッサのほうとはというと、彼女は上記引用の言葉にはっきりと表れているように、むしろ積極的に人間世界の中へと入っていこうとする。

リブッサの人間世界への参入は結婚を契機としても明確になる。姉のカーシャやテトッカの反対にもかかわらず、リブッサは農業を生業とするごく普通のプリーミスラウスを夫として選び取ることで、ますます姉たちと離反し、人間世界に所属するという志向を次第に強めていく。この作品に限らずグリルパルツァーは演劇作品で繰り返し時代の推移や変転を集中的に描いている。そして特に急激な時代の変動期を取り上げている。これには理由があって、「劇的」なモチーフを劇作家は好むからといわれればそれまでであるが、グリルパルツァーの劇的世界はこの時代の急激な変化から生じる人間間の葛藤を描くか、あるいは住む世界がまったく異なる人間同士の対立や葛藤を集中的に描いている。『リブッサ』ではこの両要素が重なって取り扱われ、この劇的世界では時代の急激な変化の影響下での人間間の対立とあわせて、本来的に抛って立つ世界観がまったく異なる人間間の葛藤という両要素が扱われている。

III. 新しい時代への参入のシンボルとしての都市国家の建設

これまで主としてリブッサの立場とその基本的な考え方を中心に『リブッサ』を検討してきたが、当該作品の第5幕で、プリーミスラウスは現在のチェコの首都プラハの祖形都市建立を次のように説明し、意味づけを行う。

まっこと、天さえもが我々に同意の気持ちを寄せておられる、と思えるぞ。我々の歩みは長かった。わしと、逡巡しつつ付き従ってきた長老たち。彼らの眼差しに疑念の気持ちが表われ、その全体のありようからは、「否！」の言葉が聞こえるようであった。

その時突然、森から木を切る斧の音が響き渡り、我々は頑丈な体で力任せに唐檜を切る男に気付いた。その材料は何の用途にと我々が尋ねると、その男は次のように申した：プラー（Prah）！それは民の口の上ると「敷居」と同じ意味のもの、すなわち、家の入り口。

さても新しき仕事を始めるにあたっては、「敷居」は神より遣わされ、我々を迎えてくれるとのこと、このことがまさに天から降りてきた宣託のように、わしの部下たちを虜にしたのである。ここに「敷居」を立てよう、すなわち町を、と彼らは叫び声をあげた。そこでじゃ、「敷居」として、「プラーガ (Praga)」とその町を名づけようぞ、この国が幸いと声望を得るための入り口となるようにな⁴⁾。

チェコ語で「プラーガ (Praga)」と名付けられ、プリーミスラウスによって「敷居」の意味とされる言葉は現代では「Prah」と綴られる。現在のチェコの首都になっている都市名は、この語源に由来するのは明らかである。そして、この都市建立宣言のシーンとそれに続く展開では、プリーミスラウスは「入口 (EINGANG)」を多用している。もちろん「入口」の強調は、家屋に入ることを前提とする「敷居」からの連想である。これに対して、リブッサのほうはこの「敷居」にたたずむ。入ることもなく、また後退して離れていくこともない。

このように両者の都市国家建設に対応する姿勢の違いを見定めると、作者が両者を結びつけ、かつ両者を離反させる、あるいは両者の使命感の差を際立たせる構成に、納得させられるところがある。つまり両者は対立し、かつ補完しあう人間関係にあるということ、グリルパルツァーはここではっきりと提示していることになる。なるほど、リブッサは一方でプリーミスラウスが「敷居」を越え、既に国家建設に邁進する準備状況にあるのに対し、次のように価値判断を下す：「敷居というもの、それは良いことです。」⁵⁾ しかしながら他方では、プリーミスラウスが確信を持って語る言葉、「この国が幸いと声望を得るための入り口」(の内実)が現実に実行されるかどうか、ということになると、彼女は疑念を抱かざるを得ない。つまり、リブッサは「合理主義」と「進歩の理念」に依拠するプリーミスラウスの思考方法につき、従うわけにはいかないと考えていることがわかる。

都市国家建設の計画は、まずプリーミスラウスによりいったんは退けられるかに見えるが、再び受け入れられ建立に向け着手されるのだが、『リブッサ』の筋立てにあっては「新しい時代」への移行を象徴しているとも読み取れる。しかしながら、リブッサの立脚点からすれば、この「時代の転換」というものはグリルパルツァーと同時代のワイマール・古典主義やヘーゲル流の歴史観に相応するような、進歩的歴史観に裏打ちされた時代の転換を意味するものとは受け止められない。このプラハという都市国家の建設というモチーフは、リブッサの人間への博愛主義的関与の容態をむしろ表現するのに適した内容を持っている。彼女のヒューマニズムとは、特に同胞隣人に愛情を注ぐという生き方として具体的に表れ、さらには自らが率いた民衆の未来に何が待ち受けようと、彼らに関わりあって生きていくという態度に具体的に表現されている。この限りにおいては、ゲーテの『タウリスのイフィゲーニエ』とグリルパルツァーの『リブッサ』にはギリシャ悲劇の受容をこえてさらに共通の親縁性を確認できる。

翻って『リブッサ』の作者であるグリルパルツァーの心底からのヒューマニズムと彼の啓蒙

の精神は作品の中ではプラハの民衆が将来にわたって安寧を得られるようにとの、希望の表現に具体的に表れている。リブッサがプリーミスラウスの計画に同調するということは、都市国家建設に積極的にコミットするということとは同列に置かれるべきものではない。さらには、これまではリブッサとプリーミスラウスの民衆への関与の違いで両者の相違を主に扱ってきたが、民衆自身も彼らに呼応して考え方を変えていく。この変容ぶりに直面することで、リブッサは歴史の「自然な」推移というものを認識するに至る。ここでの民衆の変容とは、彼らが次第々々に良くも悪しくも「個人主義的特徴」を失っていき、「人間集合体」になっていくことであり、これもリブッサの認識に入ってくる。つまり、民衆の変容は、人類の行く末に関する彼女の歴史観に影響を与えることとなる。もちろん、このテーマを扱うグリルパルツァーの表現、及び演劇構成にあつては、この都市建設が未来にどのような帰結を生み出すのか、そして具体的には、どのような影響を民衆の発展に及ぼすのか、「(未決の)開かれた」⁶⁾ ままに終わっているということも事実である。リブッサがたとえ民衆が彼女自身の指導原理から逸脱しようとも、あるいは、それどころかこの原理に反旗を翻そうとも、民衆に対し祝福の言葉を贈ること、このことを試金石として、まさにリブッサの歴史観は試練を受けることとなる。そしてこの試練を超えて後、彼女は一個の生命体としては死を迎えるが、その博愛主義的志操が作品の結末では実証される。とはいうものの、ここで表われてくる作者の歴史観は断定的にペシミスティック（悲観主義的）と名付けることはできない。むしろこのことは、作者の抽象的な概念に墮する恐れのある「歴史の事実性」⁷⁾ に対しての具象的な見解を可視化するものである。この「歴史の事実性」の持つ意味を、グリルパルツァーは歴史的素材を批判的に考察するにあつて常に高く評価し、さらに広く歴史劇創作の全過程にあつても強調した。

IV. ロマン派、特にウィーン・ロマン派との比較から見た グリルパルツァーの歴史観

グリルパルツァーは創作中期で『オトカー王の幸福と最後』を構想するに至った時期に、歴史劇創作の基本理念として、一種の「歴史そのものの自律的力動性」を信奉することになる。

(……) 同時に私は私が取り上げた歴史的素材に関しては、私にとって必要な、殆どすべての出来事が歴史そのもの、もしくは伝承譚の中に準備されてしまっていることを見出し、てしまうという独特さが備わっているという事に気づきました⁸⁾。

ワイマール古典主義者、あるいはロマン派の歴史劇作家が歴史的素材を取り扱う際の「芸術家の自由」⁹⁾ に対置するに、グリルパルツァーの場合、その特徴として「歴史の事実性」と「歴史の自律性」への信奉が挙げられる。極端な場合には、グリルパルツァーは——特にルート

ヴィヒ・テークを筆頭に挙げているが——ロマン派作家たちの“愚考”¹⁰⁾を指弾している。つまりグリルパルツァーの判断では、ロマン派の作家たちの場合、歴史的素材が取り扱われて作家の意匠が入り込めば入り込むほど、素材はますます実体とリアリティー（現実味）を失っていく、との判断である。

ウィーンでは当時支配的な二グループの文学集団があり、その一つはウィーン・ロマン派で、彼らは一時期ウィーンに移り住むこともあったドイツ人のシュレーゲル兄弟によって支持を受け、この派の先導者としては歴史家であり劇作家でもあったヨーゼフ・フライヘル・フォン・ホルマイル（1782-1848）や兄弟で歴史劇作家のハインリヒ・ヨーゼフ・フォン・コリン（1771-1811）やマテウス・フォン・コリン（1779-1824）がいる。もう一方のグループは少数派で、後期ヨーゼフ主義の信奉者で、これに属していたのがグリルパルツァーであり、さらにその後援者で劇作家兼演出家でもあったヨーゼフ・シュライフォォーゲル（1768-1832）である。

19世紀の20年代にグリルパルツァーは先に挙げた『オトカー王の幸福と最後』と『主君の忠実な下僕』を創作したが、この時点では彼は「祖国愛の演劇」の伝統を代表する、ウィーン・ロマン派の系列に今だ連なっていた。グリルパルツァーとウィーン・ロマン派の間にはこの時点で共通点が見られ、劇作にあたって歴史的素材を選ぼうとする偏愛においても、さらにハプスブルク皇帝家への帰依においても一致するところがある。グリルパルツァーの『オトカー王の幸福と最後』はこの基本理念に立脚した演劇の好例である。しかしながら、ウィーン・ロマン派とドイツ・ロマン派の劇作家たちがメッテルニヒ体制の下で、オーストリアの、ドイツの、さらには両民族共通の「国家感情」をはぐくみ、奨励することに邁進したのに対して、グリルパルツァーのほうは早い時期に——強固な国家意識は持っていたにもかかわらず——この反動保守体制からは距離をおくようになった。

ここで当論考の中心である後期三部作の一つである『リブッサ』に立ち戻ると、前節で少し触れた当時のオーストリアの歴史的進展に対して距離を置くグリルパルツァーの立場は、特に三部作の中で描かれる人間社会の「進化」を描く容態においてははっきりと表れている。就中、『リブッサ』のなかではタイトルに上る主人公がスラブの民衆に対して表白する、二律背反の「祝福」と「呪詛」にそれは端的にあらわれる。ここでは、同一の民衆に対して、このような対立的表白を主人公にさせるに至った作者グリルパルツァーの、まさに二律背反の歴史観が芸術的に表現されていると解釈することもできる。都市プラハの建立という神話的素材を取り込むことにより、作者は歴史の発展の諸相の中で、特にその根源と推移の内実の根底に迫る試みを行ったと解釈できる。この意味からいえば『リブッサ』は極め付きの「詩的歴史劇」と名付けられよう。

V. 「世紀の敷居」を超えていくことの意味

新しいプラハの都市建国で始まる歴史的推移を普遍化する方向で描くとは、比喩的表現を用いて説明するとすれば、「世紀」や「千年紀（ミレニアム）」を超え、「歴史的敷居」を踏破するか否かを検討する試みといえる。グリルパルツァーの作品で、具体的には必然的に「古きもの」の排除を伴う推移である。この進展はすでにリブッサの姉たちの支配領域が狭められるか消失してしまうということから始まり、この都市に住まう民衆たちが集合化し、社会化する過程に引き継がれるだろうと予測される。このような歴史の見方に関して、グリルパルツァーは単独の位置を占めるのではなく、むしろ18世紀の啓蒙主義的思想の伝統を保持する者たちの中に、精神的類縁者を持っている。

すでにイマヌエル・カント（1724-1804）は彼の書『世界市民的思考を目指す意図での一般歴史理念』の中で——並びに『啓蒙主義とは何か？、との質問への回答』という覚書の中でも同様だが——啓蒙主義の功績を強調するだけでなく、さらには歴史の発展プロセスの中で、“人間が、そして大きな社会や国家政体すらもが相互に折り合いをつけられない状態”¹¹⁾に陥り、そこから“必然的に出てくる敵対関係”¹²⁾を論証した。ヨーロッパ思想史上、啓蒙思想が広く伝播していった18世紀を俟つまでもなく、すでにギリシャ古代のソクラテスの時代から人が人を啓蒙するという営為は思想の所記化であれ、音声によるコミュニケーション行為であれ、人間間の知識や情意の媒介を成功裡に果たしもしたし、また逆に人間間に摩擦を引き起こしもしてきた。これは啓蒙を介在しての主体と客体に限定されず、広く啓蒙の精神の伝播が、諒解から誤解・曲解まであらゆる人間間の関係を生み出してきたことに表れている。特にドイツ史上最も悪しき啓蒙の発露が、20世紀のナチズムによるプロパガンダであり、イデオロギーの他者への強制的植え付けである。暴力装置を伴ったこのイデオロギーは、最後には戦争と特定の人種絶滅政策にまで行き着くこととなった。アドルノーとホルクハイマーがヨーロッパの古代文化の源泉から彼らの同時代まで、「啓蒙主義」の二面性を『啓蒙の弁証法』（1947）で剔抉したことは周知の事実である。

カントの見解によれば、「自然」そのものが内在的に持っている自己発展の手段そのものが、社会の中では「自然」の属性である「敵対（関係）」であり、これこそまさに人間の「非社会的社交性」¹³⁾に他ならない。したがって、この人間の有する「非社会的社交性」というものは、二面性を持ち、一方で社会に積極的に参与する性向をみせ、他方、人間が常に持ち続ける攻撃的的行為の源でもある。カントの論理と帰結に従えば、このような人間が引き起こす可能性がある暴力の発露や戦争への欲動に対する抑止力として働くためには『民族同盟』（„Völkerbund“）が締結される必要があるということになる。

さてここで再び『リブッサ』の考察に立ち戻ると、以上の意味合いでブリーミスラウスによって主導され建国された新興都市国家の行く末に、強権国家の支配者と被支配者の縮図を見

出したグリルパルツァーはカントの思考方法に連なるところがある。プリーミスラウスが指導する集団体制も、その体制内では人民は相互の平等で民主的な関係を築けるが、対外的には極めて排他的な体制であるところの、カントの用語に倣えば一種の「非社会的社交性」を現出させる恐れがあるからである。この意味で彼らは「否定的弁証法の啓蒙主義者」、あるいは「奈落をも見据えた啓蒙主義者」と呼ばれることもできる。というのも、彼らは歴史を懐疑的に解読することで、人間社会の発展のただ中にすら、人間の存在を脅かす啓蒙主義的否定の側面を見出したといえるからである。さらに付言すれば、これはグリルパルツァーの悲観主義的な「歴史の見方」の帰結ではなく、ひたすら冷徹な「歴史の事実性」を見据え、芸術的に表現する作者の歴史観に由来するものである。

進歩主義的思想に支えられた新しい時代の開始を象徴する都市建立をどのように判断するかということでは、リブッサとプリーミスラウスの考えは互いに対立するところが出てくる。リブッサはこの歴史的進展を目の当たりにし絶えず逡巡し、彼女の不決断の態度は最終的に死をもって終結することとなるが、他方、プリーミスラウスはこの「敷居」を超えていくことには積極的であり、その後の予測される随伴的事件にも対処の用意ができていく。「敷居」を超えていく歴史の移り変わりに直面して、リブッサが逡巡するということはすでに指摘したが、彼女はこのように未来へ、前方へと動けないし、さらには彼女は後退する、つまり歴史の来し方へ懐古的に戻ろうとすることもしない。後の20世紀になって、まさにヴァルター・ベンヤミンが『19世紀前後のベルリンでの幼年時代』、そして一連の『パッセージ論』のなかで記述した、立ちとどまる人間、そして「敷居」を超えていこうとしない人間の存在状況である。

『リブッサ』で問題となる時代感覚、つまり時代の転換、或いは変革をどのように考えるかについては、作者であるグリルパルツァー自身の時代についての思いに既に確認されるところである。さらに、時代は変革期にあり、その先の歴史の推移は見通し難いとの考えはグリルパルツァーにとどまらず、彼の同時代人の多くが共有している時代感覚でもあった。この事情が特にわかりやすい時代の一例として1848年から1849年にかけてのフランス二月革命の余波を受けてのウィーンにおける政治情勢や文化状況が挙げられる。この激動期の時代にあって、グリルパルツァーはオーストリアの今後の歴史を左右する政治体制の変革に際し、国民を先導すべきウィーンの知識人として、どのようにコミットするかということで決断を迫られた。この時、彼は結局のところ一方で新しい民主化の機運を全くとりいれない前代の復古体制に帰依することはなかったが、他方、暴力的変革行動をも辞さない革命的党派にも属さず、共和国樹立の国家観にも当時にあっては理想的すぎるとして、帰依しないことを言明した。そして急進的革命派に属さないことを『革命の時代からの呼びかけ』で告白したグリルパルツァーはこの党派の信奉者から結果として“反動的”¹⁴⁾と指弾されることになった。彼は結局苦渋の選択として、「立憲君主制」の政体が樹立されることを望んだわけであるから、急進派からこのように非難されるのも当然であった。当時、この彼のとった政治的態度とそれに相応する行動は、彼

の作品『リブッサ』への影響として考えるに、比喩的表現を用いれば、新しい時代に行き着くための「敷居」をリブッサが超えていくことを阻んだといえる。翻って『19世紀前後のベルリンでの幼年時代』および『パッサージ論』で繰り返し時代の変換や転換を比喩的に表現する際に「敷居」を多用するベンヤミンにも、歴史的な「敷居」を超えていくことの意味を考える言説がある。特に『19世紀前後のベルリンでの幼年時代』の最終章では、ベンヤミンは小人を登場させ、この小人は子供から大人へと成長していくベンヤミンのさまざまなたまたまに居合わせ、彼にその存在を意識させる。このエッセーの中のベンヤミンは子供の域から成人へと向かうまさに境界というべき「敷居」に位置し、彼は現実と夢、覚醒とまどろみの間を往復しつつ小人と戯れるともいえる。作品の結語としてベンヤミンは『不思議の魔法の笛』からの引用句を小人に唄わせている個所がある。

今や、小人はもう彼の仕事をやり終えている。しかし、ガスで明かりを灯す白熱套の出す響きに似た彼の声は、世紀の敷居を超えて、僕に次のような言葉を囁きかけてくるのだ：
《いとしい可愛い子ちゃん、ああ、お願いだから／瘤つきの小人のためにも一緒に祈っておくれ。》¹⁵⁾

その唄は哀願のようにも、祈りのようにも響く。小人の立ち位置はリブッサ同様、世紀の変換点にあって、次世紀に移行することはない。むしろ前世紀にとどまり、「敷居」を超えることなく前世紀より次世紀を見据える姿勢が行間より明らかに読み取れる。

人間が個として生を生き続け、さらには社会や国家の構成要素として歴史を生き続ける時、「留まりつづける」ことと「超えていく」ことを比喩的に表示できる「敷居」を援用して、その多義的意味内容をグリルパルツァーの『リブッサ』に適用すれば、ベンヤミンの「少年」が20世紀という新たな世紀に踏み出すように、プリーミスラウスも「敷居」を超えて「新しい時代」へと邁進する。相違するところといえば、「少年」がその無垢の性向という強みで、軽々と無意識のうちに歴史の「敷居」を超えていくのに反して、プリーミスラウスのほうは「集合体」の長として功利主義的立場で、明確な意欲を持って未来を見据えているところである。そして「敷居」を超えることにグリルパルツァーの主人公リブッサは逡巡するが、——或いは、まさに逡巡するからこそというべきか——我々読者もしくは観客に歴史の行き着く先という未来のありようを考えさせる契機を与えてくれる。

文学を中心として広く文化の諸問題を検討する一連のエッセーで、ベンヤミンは「敷居」という概念の持つ多様な意味内容を分析している。この概念はベンヤミンによれば、まず大別すると、空間的な意味合いだけでなく、さらには時間的な意味でも理解されるべき、とされている。この規定から出発して、ベンヤミンは「敷居」のトポスを多種多様な配置で置かれている人間の精神状況であり、心的容態の在り方でもあると説明している：

- ・覚醒と夢の間で、分節化した意識となること。
- ・モダニズムの大都市生活と伝統的な市民的生活感情の間で揺れ動くフラヌール（散歩者）の生き方
- ・個人と集合体の間にある境目¹⁶⁾

このような対立用語は、大人と子供の関係に、さまざまな社会的階級の対立に、あるいは19世紀から20世紀にかけて変動していく価値体系に、より鮮明に表現されているが、人間の共生関係が円滑に成立し、持続するためには、繰り返し止揚される必要がある。

〈「敷居」に通暁した〉リブッサが歴史的対立用語が解消される必然性を意識するようになった時、彼女は至福化された状態の中へと移される。そこでは、過去と未来が「思い出すこと」と「予感すること」として、相互に関与しあう配置で現れてくる。そしてリブッサがその場所に位置すれば、過去と未来は合体して総体的イメージとなる。彼女は「敷居」にたたずむ限り、そして、彼女の生命空間を保持しようと試みる限り、彼女は過去の方角に関しては「思い出すこと」を業とし、未来の方角付けにあっては「予感すること」で自らの業を全うする。特に後者の未来に関しては、終幕に至っても精神的には死んでしまうという結末を迎えるわけではない。この経緯につき、姉たちに向けリブッサは自らの心情を率直に吐露している。

その時代が来るまで命を長らえていたいのです、お姉さま。その時代まで、何百年もの間眠りについて¹⁷⁾。

ここでの「未来」とはリブッサにとっての理想的時代の「未来」であり、その到来に向けて彼女は自らの生と死のはざままで眠り続け、心の準備を整えたいとの願望が、この言葉には込められている。神的世界出自の預言者として、まさにリブッサの願望には、作者の未来への強烈な歴史的ヴィジョンが投影されている。むしろ極言すれば、今生きている現今の時代を拒否するということは、啓蒙の精神を否定することに他ならない。今ここに存在しているとの明確な意識を持ち、思惟活動を始めることが啓蒙主義の原点である。ところがリブッサの場合、今ここという時間と場所を捨て去り、現在（性）、もしくは同時代（性）を長き眠りによってやり過ごすわけだから、人民を率いて教化するという、かつての啓蒙的指導者としての権能を捨て去り、責務も放擲していることになる。この関連で、作者であるグリルパルツァーも晩年にいたって、意味深長な言葉を残している。

もしも私の同時代がどうしても私を否定し去ろうとすれば、
その通りにしてもらって構わないと心安らかに言えます。
私は別の時代からやって来ているのであって、
別の時代へと移っていけるよう、望んでいます¹⁸⁾。

この言葉を具体的に受け止め、グリルバルツァーは19世紀の反動的「三月前期」、そして1848年以降の王政復古期を完全に拒否し、ハプスブルク帝国の帝都ウィーンという居住空間も関心の埒外に置き、同時代とその場所をやり過ぎて生きた人間であった、と解釈することもできる。つまりグリルバルツァーは自身が現実に生きている時代とは、彼自身にとって全く疎遠な時代だったと考えていた、と読み取れる。さらには「別の時代」を比喻として受け止め、グリルバルツァーは自らの演劇作品と、そこに盛り込まれた思想及び情念を同時代によっては絶対に理解してもらえないと認識していた、と解釈することもできる。そして同時代を離れて残るものといえ、それはグリルバルツァーの場合、未来へのヴィジョンの提示ということになる。グリルバルツァーの演劇は「開かれた」演劇であると指摘したが、グリルバルツァーのヴィジョンは当然未来志向であるから、そこに盛り込まれている内容も預言者的な不確定要素が多分に入り込み、結果としてテーマとその結論の設定でも断定的でなく、確定的でもなく、演劇理念上「開かれた」形式と内容になるのは必然の成り行きであった。

時代感覚、さらには広く歴史観に関しては、作者グリルバルツァーとその造形した主人公リブッサの言説と行動には驚くほどに重なり合っているところがあることは既に指摘した。(後期三部作中、『ハプスブルク家の兄弟争い』及び『トレドのユダヤ娘』でも作者と特定の登場人物の間には、一部同様のことが該当する。)

ここでグリルバルツァーが「歴史」を取り扱う演劇作品の変遷過程をたどることで、彼自身の「歴史への見方」が変わってきていることに注目して、彼の「歴史劇」の本質をさらに検討する。これに関連してB. プルッティアーは『主君の忠実な下僕』(Ein treuer Diener seines Herrn)の解釈の中で、作者のグリルバルツァーが抱いていたとされる、王政復古への志向を強調する。

グリルバルツァーの場合にあっては、この作品ではまず政治的支配構造のタブローが掲げられ、王政復古の政治劇を演劇美学の観点で言えば、くっきりと成功裡に書き終えた演劇として、成り立たせている。この作品の中での王政復古が成し遂げられたのは、2人の女性の死という基礎の上に成り立つものである¹⁹⁾。

プルッティアーは意味論的には罪過の世界への頹落、演劇美学の面では王政復古という拮抗する両概念でグリルバルツァーの「政治劇」としての「哀悼劇」(TRAUERSPIEL)をこのように解説している。しかし王政復古やバロック的調和思想というものはグリルバルツァーの創作中期までに一部該当する概念であって、後期三部作では調和思想や復古体制への帰依といった理念はなくなり、情意の表現では人間の本源的な情熱や破滅や破壊を辞さない感情の爆発などが描かれている。さらには、すでに中期の作品でも「歴史劇」に登場する主人公や重要な脇役が死ぬ場合、大方の批評家は歴史の進展のための「犠牲」などとして、結果復古思想や調和志

向でグリルバルツァーの演劇は終わるとする解釈がこれまで大勢を占めていた。プルッティエーというところの「二人の女性の死」も犠牲死という脈絡でとらえられているが、これはグリルバルツァーの調和思想や啓蒙思想に基づくものではなくて、むしろ解釈者が望む円満な帰結から恣意的に導き出された解釈である。この点に関しては、むしろグリルバルツァーの歴史の「事実(性)」重視の演劇理念に注目して冷静な解釈を新たに試みる必要がある。そして知の領域でも、グリルバルツァーは調和の歴史観をもはや説くのではなく、逆に「歴史の進歩」という考え方にきわめて懐疑的である。これはまだ全面的に打ち出されてはいないが、グリルバルツァーの中期作品にも当てはまる。具体的には、従来未来を展望する歴史のための「犠牲死」であると、リブッサという女性の「死」もしくは「何百年もの眠り」も同様に受けとめられ、そのように解釈されてきた。しかし、このリブッサの「死」もしくは「何百年もの眠り」は「犠牲死」という観点でとらえるのではなく、むしろグリルバルツァーの「歴史の事実性」を重んじる演劇理念から導き出された結末の一つである。つまり作品の展開上、リブッサは自らの「死」もしくは「何百年もの眠り」を担保にして、歴史の持続的里程から降りたのである。理想とする未来が到来する時点で初めて蘇り、その時代を見たいというリブッサには、歴史の断続性を重んじる作者グリルバルツァーの歴史観が反映されているのは明らかである。

グリルバルツァーの作品に立ち戻るに、後期作品では「歴史の進歩」に懐疑的な人物が心情を吐露して、そこですべてが終わるわけではない。グリルバルツァーの「事実性」を重んじる演劇理念にあっては、むしろ「歴史の進歩」に盲目的に追随するか、確信を以って未来を信奉する者たちが登場してそれぞれの作品は完結することになっている。『トーレドのユダヤ娘』では歴史の進歩など関心の埒外にあった国王は愛欲の世界に突破口を見出し、その中に耽溺する。そして退位を表明した後のアルフォンス王が為すことといえば、歴史上国運を上向かせるのかあるいは衰退に導いてしまうのか、その能力では未だ未知数と言える「歴史的零地点」に立つ幼君を王位に据えるのみである。そして幼君と摂政が空白の「歴史的空間」を埋めていくとの予測を描いてはじめて、この作品は終わっている。さらに『ハプスブルク家の兄弟争い』では、「歴史の進歩」など全く信じることができず、自分以外の他者は全て無益に「動き回っておるがじゃ、いつも同じ円の中をぐるぐるとな。」²⁰⁾と見抜いた皇帝は一切「無為」の生涯を終えても、作品はさらに続いていく。後続の皇帝も帝位につくや無力感に押しひしがれ「無為」に墜ち入っていくさまが描かれ、「歴史の進歩」の観念に盲目的に追随する武将たちが戦争へと突入することを宣言のように誓い合ってはじめて、この作品は終わっている。「歴史劇」に表われた「啓蒙の精神」とは、具体的には「歴史の進歩」への確たる信奉・帰依の念であり、その歴史の継続運動に邁進し、運動を広げていくことであるならば、後期歴史劇での「啓蒙の精神」は完全に頓挫している。作者はこの帰結を三作で冷徹に描いている。かすかに残る「啓蒙の精神」の残余というものがあるとすれば、『リブッサ』で何百年もの眠りについた主人公が体験することができるかもしれない「希望の時」であるが、これはまさに、あくまで希望的

観測に立ってのヴィジョンである。

ドイツ啓蒙主義の代表とされるカントに関して、グリルパルツァーは次のようなコメントを1820年の日記に残している。

情動に関する思いが中心を占める人間タイプの場合には、まさにカントの執筆したものは最高度に役立ちます。というのもカントがその考えを止めているところで、つまり、そのタイプの人たちはカントがよく理解している領域にある思考空間で、カントの考え方によって彼らの心情を秩序立ててまとめいけるからです。ところが、無味乾燥な「悟性—人間」は、カントの哲学によって完全に乾燥し切ってしまうのは必然の成り行きに違いありません²¹⁾。

人間が価値判断を行う基準として「情動」と「悟性」をグリルパルツァーは立てており、啓蒙主義の価値基準では「悟性」が主要な位置を占め、逆に人間の感情や情緒を理解してこれを人間間に伝達していける能力というものは、むしろ「啓蒙主義者」に欠落しているとするのがグリルパルツァーの考えである。啓蒙主義者のM.メンデルスゾーンをモデルに主人公のナータンを造形したとされるレッシングの『賢人ナータン』では、父子相伝の「三個の指輪」を基にした啓蒙思想が説かれる。この作品では、元来「情動」のカテゴリーに属する「三人の息子への愛情」が、全く等価であると割り切って考えられている。したがって『賢人ナータン』に盛り込まれたレッシングの啓蒙思想とは本来等価であると計量できない「情動」の世界を秩序と合理化の精神で整理しなければ成り立たない。このことをさらにグリルパルツァーの思考方法へと援用すれば、これはグリルパルツァー自身のカントの啓蒙主義への批判であると同時に、それが如実に彼の「歴史劇」に反映されていると解釈できる。たとえば中期の代表作である『オトカー王の幸福と最後』では、王位に上るにあたっての人間の「正統性」が大きなテーマとなっているが、これは明らかに人間の有する「悟性」のカテゴリーで、啓蒙の精神を以て歴史的に伝えられていくべきものである。ところが、グリルパルツァーの後期三部作では、主要テーマで表現された問題点は「悟性」のカテゴリーでは解決できないものである。したがって、グリルパルツァーは啓蒙主義の価値を認識すると共に、また啓蒙主義の限界点も彼独自の思考方法ではあるが理解していた。言葉を換えて言えば、彼の啓蒙主義に対する理解と批判は彼の創作した「歴史劇」に如実に反映されており、創作期によって異なるといえる。我々が持っている通常の価値観や歴史観でグリルパルツァーという劇作家を「一種の飼い馴らし」の中にとどめるべきではない。むしろ歴史の進展とは合目的に叶っているのか、と大いに懐疑の精神を発動させ、かつ人間はどこに行きつこうとするのか、など——大仰に言えば人類の行く末に思念を寄せ、歴史の深淵を垣間見させることこそ、グリルパルツァーの歴史劇の本質をなしている。至高の恋愛感情、嫉妬や愛欲に狂う激情、権勢欲や名誉心に根差す情動、頹落、絶望、死へと

直線的に向かう負荷のエネルギー、このようなシェークスピア流の激情や情熱のほとぼしりなどを徹底的に描き「演劇的高揚感」を観客に伝えるという演劇理念はグリルパルツァーの関心の中心にはない。彼の場合は、人類の行く末とそのヴィジョンの拠り所となる「歴史の見方」を演劇という芸術媒体で表現すること、これこそがグリルパルツァーによって集中的に描かれたテーマであり、彼の主要関心事でもあった。したがって、彼の演劇には通常いうところの「演劇的緊張感」というものは乏しく、彼にとって歴史の「事実」と目されたものがそのまま作品内に提示される場合が多々あるため、「演劇的首尾一貫性」もしくは「因果性の統一」が欠如しているとして非難され、劇作家として高く評価されない原因となって今日に至っている。また静謐の境地でヴィジョンを語りだす演劇作品である『リブッサ』などにみられるように、テーマそのものが茫洋として曖昧模糊という酷評を今日まで受け続けることにもなった。

VI. 結語に代えて

グリルパルツァーは後期三部作で、自らの文学、もしくは演劇世界を全て開示する意図を持っていたと解釈できる。言葉を変えていえば、この三部作は相互に補完し合っており皮相的に見れば相互に全く関連のないテーマを三作ともに持っていると見えるが、その実三作は主要テーマの追及という観点からいえば、共通の演劇理念に根ざしている。そして三作の共通項とは、啓蒙主義への深い懐疑であり、歴史観にあっては、歴史に対する「進歩理念」の否定である。さらに、演劇構造の観点からいえば、徹頭徹尾三作ともに「開かれた」演劇を打ち出したといえる。

では逆に『リブッサ』のみにある独自性とはどのようなものであろうか？『トーレドのユダヤ娘』にあっては、国王はなすべき国事を放擲して、人倫の世界から「敷居」を超えて「愛欲の世界」に耽溺してしまう。『ハプスブルク家の兄弟争い』にあっては、これ又、なすべき国事を放擲して、有為の現世から「敷居」を超えて「無為」を信条とする「諦念・静謐の世界」へと引き籠ってしまう。最後に、『リブッサ』のみにある独自の演劇理念にあっては、その独自性とはリブッサという形象の独自性から生まれたもので、性を超越し、「有為・無為」、あるいは「人倫・エロス」といった二者択一の世界をも超越した「人類史」を描き切ろうとしたところにある。

以上詳細に論じてきたように、人類の来し方を省察し、さらには行く末の未来を予感し、歴史を俯瞰できるリブッサを造形したことで、グリルパルツァーの作品『リブッサ』は人間社会の織り成す歴史につきさまざまな想念や意識形成を我々に仲介してくれる。このように歴史につきさまざまな観点から考えるということを、まさに我々もまた今なお「世紀の敷居」に、あるいはよりの確には「ミレニアム（千年紀）の敷居」に近くたたずんでいるからこそ、より尖鋭に意識化する必要がある。

グリルパルツァーの全集

Franz Grillparzer: Sämtliche Werke. Hist.-krit. Gesamtausgabe. Hrsg. von August Sauer und Reinhold Backmann, 42 Bde. Wien 1909–1948. 引用に際しては「HKA」と略記し、そのあと順に「B. (巻数)」、「S. (頁数)」を記す。

Franz Grillparzer: Sämtliche Werke. Hrsg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher, 4 Bde. München 1960–1965. 同じく引用に際しては「SW」と略記。

注

- 1) Zdenko Škreb, Grillparzer. Eine Einführung in das dramatische Werk. Kronberg/Ts. 1976, S. 16–17.
- 2) 『リブッサ』にあつては、都市国家建立を契機に「歴史の起源」から「歴史の行く末」までを描き、合わせてリブッサ個人の「死」もしくは「何百年もの眠り」を歴史理念との関係で表現する場合、「静態の演劇」が演劇構成法上、最適であると作者により判断されたと解釈できる。特にこの演劇理念の代表者であるメーテルリンクは、“(……) この日常の悲劇性にあつては、(……) その問題とは人の心に関与してくる無限の只中で、その人の心が自らに安息の拠り所を求める状態を示すことなのです。それはさらに、理性と感情の通例の対話を経て、人間本姓が祭儀の調子を高めつつ、自らの運命と絶えず対話を交わすのを、私たちの耳へも響かせることでもあります。”(Maurice Meterlinck, Der Schatz der Armen. Autorisierte Ausgabe in das Deutsche übertragen von Friedrich v. Oppeln-Bronikowski. Jena 1919, S. 94.) さらに H.P. バイアードルファーは「静態の演劇」をメーテルリンク風の「象徴的演劇」に組み入れ、その特徴を次のように説明している：「静態的演劇の技術的手段は、まず対話の構成法に込められており、この対話とは現実に動機づけられた二者間の対話のいかなる形式からともはるかに隔たっているものである。ちなみに、ここでいうところの対話とは、究極的には暗示や二様の意味にとれる示唆、そして対話の途絶えといったものから成り立つ予感を、媒介の役割を果たしつつ、湧き上がらせようと試みる。この対話とはしたがって、(……) 意識の限界点に立つ独白とも理解されるものである。」(Hans-Peter Bayerdörfer, Eindringliche, Marionetten, Automaten. Symbolistische Dramatik und die Anfänge des modernen Theaters, in: Deutsche Literatur der Jahrhundertwende. Hrsg. von Viktor Žmegač. Königstein/Ts. 1981, S. 191–216.)
- 3) HKA, B. 6, S. 132.
- 4) HKA, B. 6, S. 134–135.
- 5) HKA, B. 6, S. 136.
- 6) 「開かれた演劇」については次の書を参照：Volker Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama. München 1975.
- 7) 「歴史の事実性」と、さらには「歴史の自律性」の重要性については、第IV章に詳論したように、ロマン派の劇作家が歴史劇作品に大幅に取り入れた“歴史の考案”(HKA, B. 16, S. 166.)に対する対極概念としてグリルパルツァーは力説している。
- 8) HKA, B. 16, S. 166.
- 9) A.a.O.
- 10) A.a.O.
- 11) Immanuel Kant, Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht, in: Immanuel Kants Werke, Schriften von 1783–1788. Hrsg. von Ernst Cassirer. Riga 1783, S. 159.
- 12) A.a.O.
- 13) A.a.O, S. 155. この箇所から以降の引用語、およびカントの論理の展開については『世界市民的思考を目指す意図での一般歴史理念』中、155–161頁を参照の事。
- 14) SW, B. III, S. 1045.
- 15) Walter Benjamin, Berliner Kindheit um Neunzehnhundert, in: Gesammelte Schriften, B.I • 2. Frankfurt am Main 1980, S.304.
- 16) さらにより多様で、広範にわたるテーマを扱うベンヤミンの「敷居論 (Schwellenkunde)」については、

既述の二作品以外に、以下のベンヤミンの論考も参照のこと：『Goethes Wahlverwandtschaften』『Der Surrealismus』『Karl Kraus』『Franz Kafka』さらにベンヤミンの「敷居論」を詳論した研究としては以下の書を参照のこと：Winfried Menninghaus, *Schwelkenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*. Frankfurt am Main 1986. (特に, 26-58 頁)

- 17) HKA, B. 6, 143.
- 18) HKA, B. 23, S. 35.
- 19) Brigitte Prutti, *Funny Games: Semiotischer Sündenfall und ästhetische Restauration in Grillparzers Trauerspiel *Ein treuer Diener seines Herrn**, in: *Dvjs. Stuttgart* 2007(81. Jg., Heft 3), S.403-404. グリルパルツァーの「歴史劇」にあって、個人の死、その中でも特に女性の死は「歴史のさらなる進展」, 「調和的秩序の世界の回復」のためには必要な「(犠牲) 死」である, とする従来の解釈の典型として引用した。
- 20) HKA, B. 6, S 242.
- 21) A.a.O., S. 137.

Influence of the German Enlightenment on German theatre (I)

—Interpreting Franz Grillparzer’s posthumously published historical drama “Libussa”—

Masato IKUTA

Abstract

Wanting to rehabilitate the injured Bohemian nation, which was caused by creating the despot-character of the king in ‘King Ottokar’s happiness and end’, Franz Grillparzer (1791–1872) produced a unique historical drama ‘*Libussa*’ that was published after the death of the author. Therefore, the drama was intended to celebrate the construction of the new city-state ‘Prague’. (This Name comes from ‘prah’ and means ‘threshold’ etymologically, ‘Schwelle’ in German, actually means entrance into a new age or epoch.)

This play was written under the influence of various kinds of cultural and literary currents including ‘Austrian Baroque’, ‘Viennese Romanticism’, ‘Weimar Classicism’ and ‘Enlightenment influenced strongly by the later Josephinism’. I will try to interpret ‘*Libussa*’ with the aim of finding out and analyzing the theme and dramaturgic character of this play.

As far as the construction of the city state is concerned, Primislaus, second hero in the drama and husband of the protagonist Libussa, is ready to enlighten the folk about this project and lead it forward into the future. On one hand he is the representative of progressive historical development. On the other hand Libussa once agreed with Primislaus’ future scheme, but can’t enter into the new age. Coming to a standstill on the threshold to a new age, she neither comes back to the past, that is, to the origin of history, nor goes forward into the historical future. At this point the dramatist Grillparzer was sharply conscious of the limit of Enlightenment and opposed the theory of the continual development of history. By analogy with Walter Benjamin’s threshold theory (in the original: ‘Schwellenkunde’ which describes a hunchbacked little man on the ‘threshold of the century’, Grillparzer lets us consider in the figure of Libussa where mankind comes from, and where it goes to. Leaning on his skepticism on the linear course of history and the optimistic Enlightenment, we can perceive various kinds of ‘perspective of history’.

Keywords: Enlightenment, perspective of history, construction of the city-state of Prague, Walter Benjamin, threshold-theory (*Schwelkenkunde* in German)