



Title	シラー『メッシーナの花嫁』試論：コーラスの舞台効果を巡って
Author(s)	茂幾, 保代
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 1993, 27, p. 49-63
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/47838">https://hdl.handle.net/11094/47838</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## シラー『メッシーナの花嫁』試論

— コーラスの舞台効果を巡って —

茂 幾 保 代

## I. 序

シラーは啓蒙主義の影響をあまりに強く受けていたので、ゲーテやヘルダーリンにおけるような「(中略)ギリシャ人との素朴で包括的かつ全人的な出会いというもの」<sup>1)</sup>を持たなかった。つまり、シラーの「ギリシャ」(Griechentum)は「(中略)思考が最高の自由にある時にのみ発揮できるような力の全てで考えられたもの」<sup>2)</sup>であって、シラーは「優美と尊厳、崇高なるもの、悲劇の喜び、素朴なるものと有情なるものの解釈をギリシャ人から自己の哲学の中へと摂取し、それによって人間性を構成するところの実体概念を芸術観に導入した」<sup>3)</sup>のである。

さて『メッシーナの花嫁』は、25才のシラーがマンハイムの古代美術館のホメロスの彫像の前に立って古代ギリシャ民族の挑戦を覚えて以来、長年に亘って行ってきたギリシャ研究の総まとめとも呼ぶことのできる作品であり、実際この戯曲には実に多くのギリシャ的要素が含まれている。とりわけコーラスはシラーがこの戯曲に取り入れたギリシャ的要素の極致と言える。とはいえ、例えば、宗教的で現実的な「自然な装置」(natürliches Organ)であった古代ギリシャのコーラス(コロス)に対して、シラーのコーラスはポエジーを生むための「芸術装置」(Kunstorgan)と見做されるというように<sup>4)</sup>、そこには外的には古代ギリシャ悲劇のコーラ

スが模倣されているが、内的にはシラー固有の様々な要素が取り込まれている。本稿においてはそうしたシラーのコーラスを、特に舞台効果という点に焦点を合わせて考察する。

## II. コーラスの二重の性格

シラーのコーラスの考察に当たって、まずその多様な様態と特性について言及しなければならない。

まずシラーは相互に分裂した二つのコーラスを用いている。兄ドン・マヌエルの従者として、主君の性質である理性と悟性と落ち着きを性格上投影されている第一コーラスと、弟ドン・ツェーザルの従者として、主君の性急さと激情を投影されている第二コーラスという、二つの互いに敵対した党派に分裂したコーラスである。

思慮深い落ち着きは／年長の者にふさわしい、／分別のあるこの私がまず挨拶するでしょう。(V. 155-V. 157第一コーラス)

わが胸の心臓は怒り狂い、／拳を丸めて戦いを待つ。／というのもメドゥーサの頭を、／わが敵の憎き姿を見るからなり。／煮えたぎる血潮は抑え難し。

(V. 145-V. 149第二コーラス)

そして二つの党派に分裂したコーラスは、上述のようにそれぞれの主君の性格が色濃く投影されていて、心配したり忠告したりしてそれぞれの主君に献身的な忠実さを示すと同時に、己が民族の永続性への信仰から、異民族の出身である主君に対してある優越感を抱いてもいるというように、主君に対して非常にアンビヴァレントな関係にある。

貴方達のご兄弟です！ 行く末をよくお考え下されませ。(V. 465)

(中略) 不安でなりません、／それに性急な行動は気に掛かってなりません。

(V. 775-V. 776)

よその征服者はやって来て、又立ち去って行く、／我々は服従するが、ずっと残っている。(V. 253-V. 254)

またこの二つのコーラスは、主君である兄弟の争いによって互いに敵対

関係にあるとはいうものの、兄弟の一族によって征服された国の同一の市民から成っているので、コーラス同志の関係もまたアンビヴァレントなのである。

おぬしをわしは憎みはせぬ、おぬしはわしの敵ではない。／われらは同じ市の子だ、／あの方々こそ違う族だ。(V. 175-V. 177)

一方、主君の側からコーラスとの関係を見ると、自分達の秘密をそれぞれのコーラスに打ち明ける程に信頼していると同時に、自分達の不和の原因をコーラスに転嫁するというように、ここにも同様のアンビヴァレントな関係が顕著に看取されるのである。

その通り、従者がすべての責任を負っているのだ。／彼等が我等の心を激しい憎しみにおいて疎遠にしたのだ。(V. 489-V. 490)

我等は惑わされし者、欺かれし者だ！／よそ者の激情の盲目的な道具だったのだ。(V. 495-V. 496)

このように、シラーの二つの党派に分かれたコーラスは、その相互関係においてもそれぞれの主君との主従関係においても、著しくアンビヴァレントな性格を示している。

ところで、シラーはコーラスを敵対する二つのコーラスに分けて戯曲の出来事の中に積極的に介入させる一方、同時にそれらを一つに結合した状態においても用いることで、この戯曲に普遍性を与えようと試みている。シラーはこれをコーラスの「二重の性格」(doppelter Charakter)<sup>5)</sup>と呼んでいる。つまり、激情に陥って行動する者として、大衆の全くの盲目性、偏狭さを表現しているような分裂したコーラスに対して、シラーは落ち着いた省察の状態にいるコーラスを対置し、普遍的に人間的な性質を表現する者としているのである<sup>6)</sup>。後者はその性質上、常に戯曲の出来事の層の上に普遍的な層として存在しているところの、古代ギリシャ悲劇のコーラスに近い存在と言えよう<sup>7)</sup>。

### III. コーラスの舞台効果

さて、上述のシラーのコーラスの二重の性格に特に留意するならば、この戯曲全体はコーラスの性質に従って次のように概略的に三段階に分けることができる。

- a) 現実的存在としてのコーラスの段階
  - b) 現実的存在と観念的存在との中間にあるコーラスの段階
  - c) 観念的存在としてのコーラスの段階
- a) 現実的存在としてのコーラスの段階

まずコーラスはこの戯曲において、幕による分割を用いるならば、第一幕第三場において初めて、第一コーラスと第二コーラスとに分かれた二つのコーラスとして、ギリシャ悲劇の入場の歌パロドスに相応する自由な詩型を用いて荘重に舞台に登場する。そして二つのコーラスは最初から主君ドン・マヌエルとドン・ツェーザルの従者として党派性を著しく帯びていて互いに闘争的である。

だが外に出て戸外で出会ったなら、／その時は血みどろの戦いを繰り返すがいい、／その時は剣で勇気を試すがいい。(V. 169-V. 171)

それに続く場面においては、既に述べた非常に複雑な性格を帯びた党派的なコーラスと登場人物によって現実世界の領域で筋が展開する。

このように、ここにおいてはコーラスはあくまでも現実的な存在であり、コーラスは戯曲の筋に積極的に介入し、彼等の主君同士の不和を担っている、いやそれどころか助長さえしている。そしてドン・マヌエルとドン・ツェーザルの兄弟と彼等のコーラスとの関係は、完全に現実生活における征服者と被征服者、支配者とその従者、つまり支配と隷属の関係にある。

## b) 現実的存在と観念的存在との中間にあるコーラスの段階

二人の兄弟の一時的な和解の後、二つのコーラスは初めて従者という立場を離れてかなり普遍的な見地から戦争と平和について意見を述べている<sup>8)</sup>。

しかし戦争にも誇るべきものはある、／それは人間の運命を動かすものだ、／私は活気のある生活が好きだ、／私は永遠にゆらゆらして揺れ動き、漂うのが好きだ、／運命の高まる波や落ちゆく波の上を。／というのも人間は平和においては萎縮してしまうからであり、／安閑たる休息は勇気の墓場であるから。

(V. 879-V. 885)

戦争と平和に対する様々な意見を述べた後、コーラスは一転して主君の和解によってもたらされた平和への不安を口にする。

— この新しい平和も心配だ、／心楽しくそれを信頼することはできない、／(中略)／まだ私は結末を見たわけではない、／だが不安な予感に満ちた夢が私を脅かすのだ。(V. 944 ff.)

このコーラスの言葉は来たるべき大惨事を暗示し、観客に何かが起こるに違いないという不安を引き起こす働きをしており、観客の関心を最後の惨事へと引っ張っていく力を持っている。

さて、コーラスのこの不安な予感は杞憂ではなかったことが判明する。というのは、一時普遍性を帯びたコーラスはまたもや党派性を強めて激しい闘争に陥る。つまり、祝祭の装いをし花嫁への贈り物を携えて登場する第一コーラスと、その登場を阻止しようとする第二コーラスとの一触即発の緊迫した闘争の場面がそれである。

おぬし、そこを空けて下され。(V. 1706 I)

もっとましな者がそう求めるのならそうしよう。(V. 1707 II)

おぬしが邪魔なことは分かっているだろうに。(V. 1708 I)

おぬしを怒らせる為にこそここに留まっているのだ。(V. 1709 II)

憎い奴め、さっさとそこを明け渡せ。(V. 1716 I)

だがまたコーラスは現実的世界の領域から現実を超えた普遍的な領域へ

と飛翔する。つまり、ドン・ツェーザルが花嫁にと決めたベアトリーチェ（じつは実の妹）を巡る嫉妬心に駆られてその兄ドン・マヌエルを刺殺した後、コーラスは初めて一つにまとまって、コーラスの側から嘆きを喚起するのだが、とりわけ第一コーラスによってその若き主君ドン・マヌエルへの同情を基調として人生のはかなさが謳われ、次第に荘重さが高まっていく。

響かせよ、嘆きの声を／好ましき若者、／命絶えて横たわる／花の盛りに殺されて！／死の闇に重く包まれて、／婚礼の間の敷居の上に眠る！

(V. 1940-V. 1945)

次に、アイスキュロスの『エウメニデス』(*Eumenides*)の場面に相応した第一コーラスによるネメシス(Nemesis)の復讐の暗示の後、コーラスははかない人間の世界に対して自然を最高の価値として賞賛する。

時は花咲く野であり、／自然は偉大な生けるものであり、／そしてすべては実であり種である。(V. 2000-V. 2002)

ここでは、Benno von Wiese も述べているように、苦悩と死に支配されている人間の世界が、「万有の精神」(Geist des Alles)、つまり完全なる永遠の自然という理念と著しく対立して<sup>9)</sup>、コーラスは筋という狭い範囲を離れて非常に普遍的な性格を帯びている。

一方第二コーラスは、第一コーラスによるネメシスの復讐の暗示によって恐ろしい胸騒ぎを覚えて狼狽し当惑するが、コーラスのこの不安はそのまま観客に転移する。

妙な、新しい恐ろしい事が起こるのではという胸騒ぎがする、／目の前に迫っている様な予感がして、いぶかしく思う、／この迷宮がどう解きほぐされることになるのかと。(V. 2194-V. 2196)

このように、シラーはコーラスを通して観客を度々不安な予感の前に立たせ、観客の心理を不安へと掻き立てようとし、巧みに心理操作を試みているのが認められる。

さて、これらの場面では、コーラスは初めて一つにまとまってシラーの意図する観念的なコーラスとなるのだが、まだ党派性を強く残していて、観念的存在と現実的存在の間をたゆとうているように見える。

### c) 観念的存在としてのコーラスの段階

主君ドン・マヌエルの柩を運んで来る第一コーラスの格言めいた言葉はいよいよ舞台上に荘重さをもたらす。

黒雲塔のごとくそそり立ち空を覆う時、／雷鳴耳を聳するばかりに轟く時、／まさにその時人は皆感ず／恐るべき運命の掌中にあることを。／(中略)／されば汝が楽しき日々においても／陰険な不幸の近づくを恐れよ。

(V. 2297-V. 2304)

コーラスはここでも筋の狭い領域を離れて、人生の為に知恵の教訓を告げることによって理想主義的なものをこの戯曲の中に取り入れている。

さて、第四幕第四場から第一コーラスと第二コーラスは〈観念的な人物〉として完全に一つにまとまり、女王イザベラの悲しみに共鳴し、彼女の嘆きをいっそう大きく響かせる。そしてコーラスと嘆きの主人公たるイザベラとの間を、パトスが大きなうねりとなって流れるのである。すなわちコーラスは、イザベラの呪いの言葉の間に „Wehe, wehe!“ という嘆きの言葉を時折挿入することで、彼女の嘆きの共鳴体として機能している<sup>10)</sup>。嘆きの言葉はコーラス全体によって六カ所で発せられているが、これらは観念的なものというよりむしろ音楽の伴奏に近いものである<sup>11)</sup>。

次に、予言を無視して神々に対してますます不遜になっていくイザベラに対してコーラスはより高い次元に立って警告する。

悲しいかな！ 悲しいかな！ 何と仰せになる？ おやめなされ！ 向こう見ずに言いたい放題にするのは抑えなされ！／神託はすべてを見透し、その通りに実現するのです、／結末を見れば誰もがその真実たることを賞賛することでしょう！（V. 2376-V. 2379）

第五場においてもコーラスは „Wehe! Wehe! Wehe!“ という嘆きの言葉で舞台全体の荘重な雰囲気を高めていくが、ますます高慢になっていくイザベラに対して今や裁判官のような態度を取るようになる<sup>12)</sup>。

予言者が告げたように事は成った、／定められた運命から逃れた者はまだ誰もいないのだから。／そこで、敢えてその運命の向きを抜け目なく変えようとする者は却って自分でそれを築いて完成することになるのだ。

(V. 2486-V. 2489)

かくしてコーラスは、登場人物の住む現実的な世界を超えた世界から人間界を俯瞰している観を呈することになる。

そして第七場でも、コーラスは非常に厳かにこの世の生のはかなさについて語り、ここでも完全なる永遠の自然という理念の世界が運命の彼岸にある理想の世界として言及されていて、コーラスは完全に党派性を脱却している。こうして第九場において遂に、コーラスの不安は的中し大惨事が生じ、舞台は一挙に恐怖と同情に包まれる。そしてこの戯曲はあの有名な言葉で幕を降ろす。

大いなる衝撃を受けて我は立つ、我これを知らず、／この君の為に嘆き悲しむべきか、またはその運命を賞賛すべきか。／この一つの事を我は感じ、明らかにそれを認める、／生命は財の最高のものにあらず、されど不幸の最大のものは罪なり。(V. 2835-V. 2839)

#### IV. 観客について

以上、この戯曲をコーラスの性格に焦点を合わせて考察してきたが、最初は非常に党派性を帯びていたコーラスが筋の進行と共に、現実的存在と観念的存在との間を揺れ動きながらも次第により普遍性を帯びていく過程が明らかになった。そしてコーラスはこの戯曲の終局には、まさに普遍的なものの頂点に達したと言えよう。このようにして、シラーが彼の悲劇の目的、即ち「感動を引き起こす」という目的<sup>13)</sup>に到達するためにいかに巧みにコーラスを操っているか、その軌跡を辿ることができた。つまりシラ

一は、コーラスにポエジーの要素の一つである「観念的なもの」を与えることによって一つにまとまったコーラスを作り、ポエジーのもう一つの要素である「感覚的なもの」を与えることによって二つの党派に分裂したコーラスを作って<sup>14)</sup>、その両者を交互に用いて観客の自由を確保しながら悲劇の究極目的である「超感覚的なものの表現」<sup>15)</sup>へと向かっていく。ここに、シラーの戦略的な意図が明瞭に窺われるのである。

さて、コーラスによって観客を操作するには、コーラスと観客との間に必然的に共通要素が存在していなければならない。そのことからシラーのコーラスには、ギリシャ悲劇における程の観客との一体性はないとはいえ、ある種の観客の役割が課せられていなければならないことになる。ところで実際コーラスはⅢ.において考察したように、観客同様に登場人物の言動を熟視し、注釈し、考察し、悲嘆することによって観客の役割を果たしていると言える。そして現実の観客は、そうしたコーラスにおける観客としての役割において自分自身を認識し、自己をそれと同一視することになるのである。

一方コーラスは、特にイザペラの苦悩の場面において顕著に見られるように、登場人物の苦悩を増幅させながら、Michael Böhlerも述べているように、「(中略) 激しい苦悩の圧力に観客を晒す一方、観客の中に舞台上の出来事によって完全に心を奪われてしまうことに対する抵抗を喚起すること (中略)」<sup>16)</sup>によって観客の自主性を生じさせ、筋の狭い領域から普遍的な領域へと飛翔しつつ、「(中略) 観客も実際自発的で創造的な受容態度を取り、登場人物と自己とを同一視する激情的な特殊化の段階にいつまでも留まっていることのないように」<sup>17)</sup>と観客を導く。

その際「コーラスは (中略) あたかも観客が自分自身で行動しているかのように観客を操らなければならない、つまりコーラスは観客の役割を演じなければならない。」<sup>18)</sup>

ところでシラーのコーラスは、「現実の世界から全く遮断され、その理想的な大地、その詩的自由を守るために悲劇が自己の周囲に張り巡らせたところの(中略)生ける城壁」<sup>19)</sup>であって、その「城壁」によって悲劇が詩的自由を保持するように、観客も激情の嵐の中で失われてしまうであろう「自由」を保持するのである。またシラー自身の「(中略)観客の心はどんなに激しい情熱においてもその自由を保持すべきだ(中略)」<sup>20)</sup>という言葉からも、シラーが観客の「自由」を非常に重視していることが判明する。

その意味でシラーのコーラスは決して August Wilhelm Schlegel の言うような「理想化された観客」(der idealisierte Zuschauer)<sup>21)</sup>であってはならない。というのは、もしシラーのコーラスがいわゆる「理想化された観客」であるとしたなら、現実の観客はこの模範に無条件に従わざるをえなくなり、シラーにとって最高の価値を持つ「自由」を失ってしまうことになるからである。そのことを阻止するために、つまり観客とコーラスとの同一化を弱めるために、シラーのコーラスは二つの党派に分けられているのである。

だが同時にシラーのコーラスは、一つにまとまったコーラスとしてある普遍的なものへと高度に様式化され、抽象化された形式をとって舞台上に現れることもあり、それによってコーラスは観客には全く自己と異質のものに見える。つまり、観客の役割がコーラスから剝がされ、観客はコーラスに対して自己疎外を感じると同時に、本来の自分自身と他者によって演じられている自分の役割との間にある隔たりを体験する。そして一方、現実的存在としてのコーラスによって、観客は〈観客を演じているコーラス〉と〈観客としての自身〉との一体化を体験するのであり、このシラー特有の二元論的な過程、「隔たり」と「一体化」の間を揺れ動く過程において、観客は自由もしくは主体性を体験することになるのである。

そして悲劇の舞台効果というものが、Klaus L. Berghahn が述べて

いるように、苦悩の適切な配分に依存しているとすると<sup>22)</sup>、シラーのコーラスは、巧みに配分された苦悩によって観客の中に共感を喚起し、それと同時にある独立した力を創り出すための一つの舞台効果上の手段であったと言えよう。実際シラーがコーラスにおいて形式美だけでなく、とりわけ効果美にも深い関心を抱いていたことは1803年2月5日のゲーテ宛の書簡においても明らかである<sup>23)</sup>。

## V. 結 語

以上、この戯曲をコーラスの二重の性格、即ち、現実的な存在としての分裂したコーラスと、普遍的な存在としての一つに結合したコーラスという二重の特質に焦点を合わせて考察し、また、この戯曲の筋に対する観客とコーラスの関係についても考察してきたが、ここにおいて天性の劇作家シラーがコーラスという「芸術装置」を用いて舞台効果を生じさせようとし、常に観客に照準を合わせ、観客の自由を奪うことなく、いかに巧みに自由自在に観客を操作しようとしているか、その跡を明瞭に辿ることができた。

シラーのこの観客操作の試みは、すでに Sturm-und-Drang 期の戯曲『ジェノワにおけるフィエスコの反乱』(*Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*) (1783) の上演に際して彼自身によって言明されている。つまりシラーがいかに意のままに観客の心を操作しようとしたかは、マンハイムでの『フィエスコ』の上演のための『観客への覚書』に詳細に示されているのである。

劇場での静かな瞬間、偉大なる瞬間は常に神聖にして厳かであった。そこでは何百人もの人々の心がまるで魔法の鞭の全能の一撃を受けたかのように、一人の詩人の空想に従って震え慄く(中略)そこでは私は観客の心を手綱を使って御し、自分の好きなように、ボールのように天国にも地獄にも投げることができるのである。<sup>24)</sup>

そしてこの観客操作をシラーは、古典主義期の作品であるこの戯曲において、古代ギリシャ悲劇のコーラスを模倣したコーラスという「芸術装置」を用いて大胆に試みているのである。

さて、近代戯曲へのこうしたギリシャ悲劇のコーラスの導入は、1803年3月28日のヴァイマルでの初演以来その成果について今日に至るまで賛否両論が生じているとはいえ、Wilhelm von Humboldt によって「すべての近代詩人の中で最も近代的な詩人」<sup>25)</sup> と呼ばれたシラーが、ギリシャ悲劇の運命の理念と対決すべく、ギリシャ悲劇のコーラスを用いて行った一つの重要な実験であったことは確かである。とはいえ、悲劇におけるコーラスの使用のために尽力したのはシラーのみではなかった。『タンクレート改作』(*Tankred-Bearbeitung*) においてゲーテも1800年にコーラスをその本来の意味において再び舞台に登場させようとしている。しかしながら断片に留まった『マルタ島騎士団』(*Die Malteser*) を経て、シラーの方が先にこの戯曲においてこの試みを遂行してしまった。それゆえ、近代戯曲におけるギリシャ悲劇のコーラスの使用というものは、古典主義時代のゲーテとシラーが互いに手を携えて行った創作活動における一つの実験であったと言えよう。

#### テキスト

『メッシーナの花嫁』の底本としては下記の版を使用した。

*Schillers Werke. Nationalausgabe* (NA) Bd. 10. Hrsg. von Siegfried Seidel. Weimar 1980.

幕による分割の為には下記の版を使用した。

*Schillers Werke*. Bd. 5. Hrsg. von Joachim Müller. Weimar 1978.

#### 注

- 1) Wolfgang Schadewaldt: Schillers Griechentum, In: *Friedrich Schiller zur Geschichtlichkeit seines Werkes*. Hrsg. von Klaus L. Berghahn. Kronberg/Ts. 1975, S. 55.

- 2) Ebd. S. 61.
- 3) Ebd.
- 4) Vgl. Friedrich Schiller: *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie*. (以下「序文」と略す) In: NA. Bd. 10. Hrsg. von S. Seidel. Weimar 1980, S. 11.
- 5) 1803年3月10日のケルナーへの書簡参照 In: NA. Bd. 32. Hrsg. von Axel Gellhaus. Weimar 1984, S. 19.
- 6) Vgl. ebd. S. 19. u. S. 20.
- 7) シラーのコーラスは理論上は、現実の人物として行動する時にのみ二つに分かれていて、一つにまとまっている時には観念的な人物であることになっているが、実際には時として理論通りになっていないことがある。つまり第一コーラスが単独で高い普遍性を帯びていることが時々見出されるし、それとは逆に、二つのコーラスが結合した場合でも、コーラスの主君への隷属的な関係が強く残っている場合も見受けられる。とはいえ、舞台全体の Stimmung にとっては、こうした部分的な矛盾はそう問題視されるべきものではない。
- 8) この箇所にはカントの『判断力批判』の影響がかなり強く認められるが、カントの場合、秩序をもって、市民の権利を神聖なものとして尊重することによって遂行された場合の戦争に限って述べている。Vgl. Immanuel Kant: *Von der Natur als einer Macht*. In: *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Karl Vorländer. Hamburg 1974, S. 109.
- 9) Vgl. Benno von Wiese: *Friedrich Schiller*. Stuttgart 1978, S. 754.
- 10) ギリシャ悲劇のコーラス（コロス）が嘆いている主人公の共鳴体としての機能を持つということについては、ヘーゲルも『政治論文』の中で述べていて、苦悩の客観的表出による苦悩からの解放について、「苦しみを最も和らげることは、苦しみを大声で叫ぶことであり、苦しみをすっかり言ってもらうことである」と書き記している。Vgl. G. W. Friedrich Hegel: *Politische Schriften*. Hrsg. von J. Habermas. Frankfurt a. M. 1966, S. 327.
- 11) R. Wagner によると、ギリシャ悲劇のコーラスは、感情にとって必要不可欠な戯曲の為のそのの意味を近代オーケストラに委ね、一方、その現実的な、個人的な、人間的な現象はオーケストラから演劇へと移ったという。Vgl. Richard Wagner: *Oper und Drama, Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*. In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Bd. 4. Hildesheim 1976, S. 190 f.

- 12) その様な裁判官の機能はギリシャ悲劇のコーラスにもあり、Benjamin によると、コーラスはある時は法廷に憐憫を求めて嘆願する被告の盟友となり、又ある時は裁きを行う人民集会となったという。Vgl. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Hrsg. von R. Tiedemann. Frankfurt a. M. 1974, S. 295.
- 13) シラーは論文『悲劇芸術について』において「悲劇の目的は感動であり、その形式は苦悩へと向かう筋の模倣である」と述べている。Vgl. Schiller: *Über die tragische Kunst*. In: NA. Bd. 20. Hrsg. von Benno von Wiese. Weimar 1963, S. 169.
- 14) 「序文」S. 13. 参照
- 15) シラーは論文『荘重なるもの』において、「芸術の最終目的は超感覚的なものの表現であって、特に悲劇芸術は、激情の状態において我々に自然法則からの道徳的な独立を感覚的に知覚できる様にするることによってこのことを遂行する」と述べている。  
Vgl. Schiller: *Über das Pathetische*. In: NA. Bd. 20. S. 196.
- 16) Michael Böhrer: Die Zuschauerrolle in Schillers Dramaturgie zwischen Außendruck und Innenlenkung. In: *Friedrich Schiller*. Hrsg. von W. Wittkowski. Tübingen 1982, S. 281.
- 17) Ebd.
- 18) Ebd.
- 19) 「序文」S. 11.
- 20) Vgl. ebd. S. 14.
- 21) Vgl. August W. Schlegel: *Fünfte Vorlesung*. In: *August Wilhelm von Schlegel Sämtliche Werke*. Bd. 5, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*. Hrsg. von Eduard Böcking. Hildesheim New York 1971, S. 77.
- 22) Vgl. Klaus L. Berghahn: Das Pathetischerhabene. In: *Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen*. Hrsg. von K. L. Berghahn und Reinhold Grimm. Darmstadt 1972, S. 511.
- 23) 1803年2月5日のゲーテへの書簡 In: NA. Bd. 32. S. 7 f.  
「(中略) コーラスはおしなべてその素朴なモチーフによって人々を楽しませ、その叙情的な高揚した精神によって人々を感激させました。そこで私は、然るべき準備をすれば、舞台上でもコーラスからある大きな効果を期待することができます。(中略) 彼 (Heinrich Becker) は非常に心を奪われていて、コーラスの舞台効果を確信しています。」

- 24) Schiller: *Erinnerung an das Publikum*. In: NA. Bd. 22. Hrsg. von Herbert Meyer. Weimar 1958, S. 90f.
- 25) 1795年11月6日のフンボルトからの書簡参照 In: NA. Bd. 36. T.I. Hrsg. von Norbert Oellers. Weimar 1972, S. 6.
- 1803年2月17日のフンボルトへの書簡参照 In: NA. Bd. 32. S. 11.  
(大学院後期課程学生)