HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	マイニンゲン一座の理論と 『ジュリアス・シーザー』 演出
Author(s)	杉浦, 康則
Citation	独語独文学研究年報, 34, 1-18
Issue Date	2008-03
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/32439
Type	departmental bulletin paper
File Information	1.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

マイニンゲン一座の理論と『ジュリアス・シーザー』演出

杉浦康則

1 はじめに

本稿はマイニンゲン一座の活動に関する記述である。ヨーロッパ演劇の改革者として位置付けられる、アドルフ・アッピア（Adolphe Appia 1862-1928）やマックス・ラインハルト（Max Reinhardt 1873-1943）等の活動を再構築していく中で、「群集」を用いた演出に焦点を当てることが、著者の調査の 1 つの方向となった[1]。本稿は、アッピアやラインハルト等に先立ち、演出に群集を用いたマイニンゲン一座の活動に焦点を当てる。

ヨーロッパ演劇史においては、演出に群集を用い、舞台と観客を結び付ける作用を生み出そうとする「群集演出」は、ラインハルトの名と共に語られる。しかしながらラインハルトの同時代人達によって、群集演出を思い起こさせる上演が催され、理論的にもラインハルトと同様の主張がなされていることを、著者は「アドルフ・アッピアとエミール・ジャック=ダルクローズ」において確認した[2]。本稿は、ラインハルトと並び群集演出という術語と共に語られるマイニンゲン一座の演出を再構築し、上記の演出家達の活動を新たに捉え直す試みである。

マイニンゲン一座はその巡業上演によって広く知られているが、『ジュリアス・シーザー』は一座が巡業を開始する以前からそのレパートリーに含まれ、1867 年 3 月 10 日にその初演が催される。この初演においては、カール・フォン・シュタイン（Carl von Stein）男爵が演出を担当した。1874 年 5 月 1 日、一座の巡業上演がベルリンで始まり、その後 17 年間の巡業において、この作品はバーデン・バーデンとメッツを除く全ての巡業地で上演され、その総上演回数は 330 に上る。本稿では、マイニンゲン一座の巡業において、最も頻繁に上演された作品、『ジュリアス・シーザー』の上演の様子を概観し、その一方で巡業に至るまでのマイニンゲン劇場史や一座の演出方法についての記述を試みる。そして本稿末において、上記の群集演出に着目した考察を試みる。

2 巡業に至るまで

マイニンゲン公国の公爵カール・ヴィルヘルム・アウグスト（Karl Wilhelm August 1754-1782）は 1776 年、城の 3 階舞踏室に舞台を設置し、そこでは公爵を含む宮廷の人々

[1] 杉浦　康則：「アドルフ・アッピアとエミール・ジャック=ダルクローズ」『北海道大学ドイツ語学・文学研究会　独語独文学研究年報』　第 33 号 (2006) pp. 63-64.
[2] ibid..

が上演に参加する。1781 年 9 月 6 日には、若い宮廷の役人や音楽家、及びその家族によって結成された劇団が、この舞台でクリスティアン・フェリクス・ヴァイセ（Christian Felix Weiße 1726-1804）の『狩り』を演じる。この劇団は 19 世紀初頭まで公爵の舞台において劇を上演する。1782 年に公爵が死ぬと、ゲオルク 1 世として知られる弟のゲオルク・フリードリヒ・カール（Georg Friedrich Karl 1761-1803）が後を継ぐ。ゲオルク 1 世はこの舞台を発展させようとし、マイニンゲン、コーブルク、ヒルトブルクハウゼンの宮廷に仕える常設の一座を設立する計画に責任を負ったようであるが、この計画は実現しない。ゲオルク 1 世が死んだ際、息子のベルンハルト・エーリヒ・フロイント（Bernhard Erich Freund 1800-1882）はまだ 3 歳であったため、ベルンハルトが成人し、ベルンハルト 2 世の称号を得るまでは、ゲオルク 1 世の妻ルイーズ・エレオノーレ（Louise Eleonore 1763-1873）が国を治めることとなる。

1821 年、ベルンハルト 2 世が統治を開始する。ベルンハルト 2 世もまた劇場に関心を持ち、1831 年 12 月 17 日、ベルンハルト 2 世によってマイニンゲン公国に建てられた劇場が、フランソワ・オベール（François Auber 1782-1871）の『フラ・ディアヴォロ』演出で開幕する。この劇場は当初、宮廷管理役員局を通じて宮廷が直接運営していたが、1858 年にベルンハルト 2 世はこの劇場を独立させ、その支配人として前述のシュタインが選ばれる。

1826 年 4 月 2 日、後にゲオルク 2 世（GeorgⅡ. 1826-1914）の称号を得るゲオルク王子が生まれる。ゲオルクは 1844 年にボンで大学生活を開始し、法律学、考古学、教会建築学、歴史学を学ぶ。そして 1845 年 3 月、パリのコメディ・フランセーズでモリエールの上演を、ロンドンのプリンセス劇場でチャールズ・キーン（Charles Kean 1811-1868）によるシェイクスピア上演を観る。ゲオルクは大学第 3 学期をライプツィヒで過ごし、そこで法律学と経済学を学ぶ。ライプツィヒで学んだ後、ゲオルクは軍に入隊し、護衛隊の重騎兵の一人としてベルリンで数年を過ごす。1850 年 5 月 18 日、ゲオルクはプロシアの王女シャルロッテ（Charlotte 1831-1855）と結婚する。彼らはよくロンドンの親戚を訪れ、その際にゲオルク 2 世は劇場に赴き、キーンによる舞台改革及びシェイクスピア作品の演出を観る。

シュレースヴィヒ=ホルシュタイン問題から生じた普墺戦争では、ベルンハルト 2 世のマイニンゲン公国はオーストリア側につく。1866 年 8 月、ベルンハルト 2 世はプロシアの勝利を認めることを拒んだため、マイニンゲン公国にはプロシア軍が送られる。ベルンハルト 2 世は退位し、1866 年 9 月 20 日、ゲオルク王子がゲオルク 2 世として公爵となる。そして、マイニンゲン公国はプロシアが支配する北ドイツ連邦に加わる。

ゲオルク 2 世が公爵となった後も、シュタインは劇場支配人の地位に留まるが、1867 年 4 月 15 日、シーズン終了と共に引退する。翌日、ゲオルク 2 世はシュタインに代わる支配人として、フリードリヒ・フォン・ボーデンシュテット（Friedrich von Bodenstedt 1819-1892）を招くが、ゲオルク 2 世とボーデンシュテットの意見の相違はすぐに明らかになる。1868 年 12 月 2 日、ボーデンシュテットはゲオルク 2 世に宛てた手紙において、「肩書きに加え、もし私がそれに対応する権力を持っていれば、この劇場は全く異なった様子

になるのだが」[3]というように、自身が名ばかりの支配人であることに対する不満を述べる。これに対してゲオルク 2 世は 12 月 5 日に次のような返事を送る。「支配人の地位を受け入れる前に... もしあなたが自身の権力の程度を知っていれば、私が生きている間は『レパートリー選択と人員雇用という、支配人の最も重要な特権』を、あなたはほとんど持たないだろうことに... 気付いただろうに。... 私は劇場のための 26000 フロリンの予算を提供しているのであるから、私の興味を引かない劇は演じられるべきでなく、私の気分を害する演技をする者達は私の前で演じるべきでないということは正当、適切である。」[4]

1869 年終わりにボーデンシュテットは支配人の地位から退き、代わってルートヴィヒ・クローネク（Ludwig Chronegk 1837-1891）がゲオルク 2 世の下で大きな役割を果たすこととなる。クローネクはブランデンブルク生まれのユダヤ人役者で、ベルリンのクロール劇場で活動を開始する。クローネクの専門はボードビル作品のばか者、あるいは女性の役であった。クローネクは 1866 年にマイニンゲン一座に加わり、とりわけ喜劇においてあまり重要でない役を演じる。ボーデンシュテットが退くとクローネクは演出家に選ばれて、演出の仕事をゲオルク 2 世と分かち合うこととなる[5]。また、クローネクは巡業を組むために、ドイツ及び国外で支配人や代理人と話し合う役割も果たす。さらにゲオルク 2 世は巡業に同行しなかったので、巡業においてはクローネクが全権を握ることとなる[6]。

ベルリンへの巡業が実現するのは 1874 年 5 月 1 日のことである。既に 1870 年の復活祭の後、クローネクはゲオルク 2 世の指示に従って、巡業の地ベルリンの調査に赴いているが、1873 年 9 月後半、クローネクは再びベルリンに滞在する。これにより巡業の期日及び金銭面での大まかな条件がはっきりしたものとなる。巡業の準備は 1874 年 4 月まで続き、

---

[3] Osborne, John, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*. Cambridge 1988, p. 58.

[4] ibid..

[5] ボーデンシュテットが退いた後、支配人の地位にはカール・グラボウスキー（Carl Grabowski）が就く。グラボウスキーは既に 1863 年、ベルンハルト 2 世の時代にシュタインと共にマイニンゲン劇場で活動しており、1866 年にはゲオルク 2 世がグラボウスキーを技術面での責任者に任命する。ただし、支配人グラボウスキーに与えられた権限はわずかで、ゲオルク 2 世、そして後にはクローネクの指示に従うことがグラボウスキーの実質上の役目であった。Erck, Alfred und Schneider, Hannelore, *Georg II. von Sachsen-Meiningen*. Zella-Mehlis 1997, S. 353.

[6] 一座の巡業において、クローネクは大きな役割を果たした。1890 年 7 月 1 日をもって一座の巡業は打ち切られるが、その要因の 1 つとして、クローネクの体調不良が挙げられる。クローネクは 1886 年に脳卒中に見舞われてから、以前のペースで活動を続けることができなくなっていた。1890 年 8 月 31 日、ゲオルク 2 世の 3 番目の妻、ヘレーネ・フォン・ヘルトブルク（Helene von Heldburg 1839-1923）男爵夫人がアルトゥル・フィッガー（Arthur Fitger 1840-1909）宛てに書いた手紙には、マイニンゲン一座の巡業中止の理由が次のように述べられている。「マイニンゲン一座はもはや『あのマイニンゲン一座』ではない！解散の主な理由はクローネクの体調である。さらに、新しい劇のリハーサル、役者達のトレーニングが永遠に必要であるということが、公爵と私にはだんだん重荷となってきた。私達はただ働き、他の人達が喜びを得た。そして過去 3 年において、この仕事はかなりの巨額を公爵に要求した。『オルレアンの少女』を伴う第 1 シーズンを除いては、長い巡業にもかかわらず劇場は元を取れなかったからである。クローネクには十分見合った休息を与え、私達自身が劇場でいくらか楽しむことは、私達にとってごく当然のことであった。そのためこのような事態となったのである。」DeHart, Steven, *The Meininger Theater 1776-1926*. Ann Arbor 1979, p. 194.

1874 年 4 月 16 日、ベルリンでの初巡業の準備を整えたゲオルク 2 世は、カール・フレンツェル（Karl Frenzel 1827-1914）に宛てて次のような手紙を書いている。「昨日でこちらの劇場での冬シーズンが終わり、私の一座がベルリンに送られる時が近付いている。ベルリンの大衆の中にあるかもしれない多くの好意的でない... 要素を考えると、私は時々ある程度の不安に悩まされる...。しかしそれから私は、私の劇場のベルリン訪問が可能となるように、あなたが断固として述べた激励を思い出す... そして私は自信を持って 5 月を楽しみにしている。」[7]4 月の終わりにクローネク及びグラボウスキーに率いられ、マイニンゲン一座はベルリンへと向かう。ゲオルク 2 世はパリ、マルセイユ、フィレンツェを経て、コモ湖畔に位置する別荘シャルロッタへと向かう旅行に出かけ、クローネクからの電報を待つこととなる。

3 マイニンゲン一座の演出方法

1869 年 12 月 31 日、ゲオルク 2 世とフレンツェルが初めて出会う。この出会いの後、ベルリンへの巡業についての議論がなされたようである。フレンツェルは「マイニンゲン宮廷劇場の風変わりで独特な演技及び上演方法を、一度より大きな舞台上で、これまでとは異なるより多くの、より素早く反応する観客の前においても試してもらうというアイデア」[8]をゲオルク 2 世が何年も抱いていたと述べている。本章においては、フレンツェルによって「風変わりで独特」であると述べられた一座の演出の特徴を示す。その際に、特に手掛かりとなるのは、一座の演出に対する批評、及びパウル・リンダウ（Paul Lindau 1839-1919）によってまとめられた一座の演出原則である。リンダウは 1895 から 1899 年まで、マイニンゲン一座の演出家を務めた人物である。ゲオルク 2 世はリンダウに、リハーサル毎にコメントを書き送り、リンダウはそれらのコメントから一貫しているものを選び、1909 年に公表する。従って、リンダウによる記述を一座の演出原則として捉えて差し支えないだろう。

マイニンゲン一座の主な特徴として、まず第一に挙げられるのは、演出に歴史的正確さを求めていることである。1874 年 5 月 27 日、『ベルリナー・ビュルガー・ツァイトゥング』は一座の演出について、次のように述べている。「それ［マイニンゲン劇場］は劇場から教育機関を作り出すことができ、そこでは私達の博物館や画廊のように、私達が所有しているような最良の宝が価値のあるやり方で次世代に展示される。」[9]また、1874 年 5 月 30 日、一座の演出に対する以下のような批判的意見が『ノイエ・フライエ・プレッセ』に載せられるが、この批評からも一座が歴史的に正確な演出を試みていたことが窺われる。「群集の

[7] Osborne, p. 67.
[8] Frenzel, Karl, *Berliner Dramaturgie*. Zweiter Band. Erfurt 1877, S. 109.
[9] Osborne, p. 71.

場面において、私達はマイニンゲンの悲劇演出方法の原則にたどり着く。その方法は優れた演技の価値や重要性に基いて効果を生むのではなく、演技から聞き手の注意を逸らす手段を可能な限り全て用いている。... ここでは重要なのは役者ではなく、考古学者、歴史家、背景画家、仕立屋、機械工、そして舞台監督である。舞台は、小さな窓から覗いて見る箱の中の動く絵、珍しい物の展示会、博物館、蝋人形館となった。これはもはや悲劇ではなく見世物である。」[10]

歴史的正確さは、役者が身に着ける衣装や武具にも求められており、リンダウの記述によるとマイニンゲン一座では、役者が不慣れな過去の衣装に慣れるように、ゲネプロの前から舞台衣装を身に着けてリハーサルをしなくてはならなかった。また、実際の上演の際に、武具の不慣れな操作や重さが役者の妨げにならないように、できるだけ早く武具を用いたリハーサルをしなくてはならなかった[11]。

「1　はじめに」において述べたように、マイニンゲン一座では演出に群集が用いられ、それが一座の演出の大きな特徴の 1 つとなっている。ゲオルク 2 世は群集の場を演じるエキストラに特別な注意を払った。巡業の地ではその地方の人々をエキストラとして雇ったが、マイニンゲン公国での上演においてはゲオルク 2 世の兵士達がエキストラを演じた。彼らは第 32 連隊、第 2 チューリンゲン歩兵隊であり、「マイニンゲン劇場隊」として知られていた。また、マイニンゲン一座でエキストラを演じたのは、地方の人々や兵士達だけではなかった。1868 年に出された一座の勤務規則第 22 項、及び 1880 年に出された改訂版勤務規則第 26 項においては、全ての役者達に群集の場への参加が要求されており、「エキストラ役を演じなくてよい者などいない」[12]という記述がなされている。また改訂版勤務規則第 20、21 項には、専門の役柄が認められた者にも必要な際には他の役、エキストラでさえも割り当てられることがあると述べられている。

ゲオルク 2 世が群集及びそれを演じるエキストラについて、数多くの詳細な指示を出していたことは、リンダウによる記述に示されている。演出に用いられる群集は、本稿において著者が注目する点であるため、リンダウによる記述の中から、群集について書かれたものを以下に掲載する。

- エキストラはより小さなグループに分けられ、それらのグループそれぞれが別々に演技をたたきこまれなくてはならない。
- それぞれのグループは熟練した役者、あるいは合唱隊員によって指揮される。
- マイニンゲン一座では全ての芸術家がエキストラを義務付けられている。
- 芸術家達の互いの位置取りが美しくなく、失敗であるということは、群集の場においてとりわけ妨げとなる。
- グループにおいて隣合う者達の姿勢、頭の高さが同じになることはできるだけ避けな

[10] ibid., p. 68.
[11] Grube, Max, *Geschichte der Meininger*. Stuttgart 1926, S. 54f..
[12] DeHart, p. 202. ただし、この文の直後に、以下のような例外が設けられている。「たいていの場合、最も重要なメンバー達はその役を演じる必要はない。」ibid..

くてはならない。
- エキストラは隣の者と同じ姿勢をしていると気付いたら、すぐに姿勢を変えるよう肝に銘じなくてはならない。
- グループをなす者達の視線が向かう人物あるいは物を取囲んで、不規則な半円が作られれば、それは良い作用をもたらす。
- エキストラは観客を凝視してはならない。
- 舞台わきに立つ人々が奥の舞台書き割りの中に消えるようにグループを配置すると、更なる人々が舞台後ろに押し寄せているような錯覚が生じ、大群集の印象を生み出す。[13]

ゲオルク 2 世はこのようにエキストラを重視し、才能のある役者を必要とはしなかった。ゲオルク 2 世の「芸術家は尊敬される人物ではなく、芸術のみに価値がある。つまり人間の役に立つように芸術そのものを援助する芸術家だけが支援に値する。しかし軽率に芸術へと歩み寄り、人間を魅了するために芸術を用いる他の芸術家に対しては戦いを挑み、その芸術家を駆除するのが当然である」[14]という記述から、全体の調和を乱す者は必要とされなかったということが示される。これに関連し、ゲオルク 2 世はスター役者が観客の拍手に対して返礼することを禁止している。当時の観客はこのような返礼に慣れており、それによって劇の連続性が妨げられるなどとは考えなかったが、ゲオルク 2 世は改訂版勤務規則第 60 項において返礼を禁止している[15]。このように全体的調和を目指す一座の演出に関して、1874 年 5 月 3 日の『ベルリナー・ビュルガー・ツァイトゥング』には以下のような批評が掲載される。「それは他とは全く異なった、全く新しいもの、ある原則の実現である。つまりその芸術は芸術家よりも重要でなくてはならず、全体の効果は... 個人が尊敬されることよりも重要でなくてはならない。... そしてドイツの劇場を救い得る何かがあるとすれば、それはマイニンゲン宮廷劇場が歩んでいる道である。」[16]

4 『ジュリアス・シーザー』演出

前章においては、マイニンゲン一座の演出方法が示された。本章ではマイニンゲン一座の『ジュリアス・シーザー』演出に焦点を当て、一座の演出の特徴をさらに詳しく示す。

1867 年 2 月、ゲオルク 2 世はシュタインに宛てた手紙において「当地の日刊新聞に、シーザー上演についていくつか適当なことを載せ、その記事の中で 3 つの新しい装飾がそもそも何を表しているのかを説明してくれないか」[17]と述べている。そして 3 つの新しい装飾については、以下のような記述がなされている。

---

[13] Grube, S. 56ff..
[14] DeHart, p. 209.
[15] ibid., p. 89.
[16] Osborne, p. 68.
[17] Grube, S. 29.

第 1 の装飾 : 広場から見たカピトル丘。建物中央部の土台は今日まだ残っている。塔も残っている。右上には、カピトル丘にあるゼウス神殿。聖なる道は屋外階段の下、湾曲して左側上方へと通じ、カピトル丘の建物中央部の左側に到達する。

第 2 の装飾 : ポンペイウスの元老院議場。シーザーが死んだ年、元老院はそこで会議した。なぜなら広場にある元老院議員達の議場は、先行の市民戦争の間に焼け落ちてしまったから。— 手前に開放的な広場。中央にはこの広場に向かって開かれた元老院議場。元老院会議は民衆の前で公然と行われる。— シーザーの玉座は高官の椅子の間にあり、その前にはシーザーによって再び立てられたポンペイウスの立像がある。この立像はローマの立像のコピーであり、それはポンペイウスの元老院議場の広場で発掘されたものであり、それゆえ、いずれにしても元老院議場に立っていた立像である。原物は大理石で作られ、3 メートルの高さである。...

第 3 の装飾はロマヌム広場。... 演壇は、正面が元老院議場に向かい、狭い側面が民衆へと向かう位置に置く。... 第 4、5 幕: ピュロスに対抗して発明された武器である槍。プロシア人が針打ち式銃で勝利を戦い取ったのと同様、ローマ人はこの槍で勝利を戦い取った... [18]。

この手紙から、既にゲオルク 2 世が『ジュリアス・シーザー』演出のための具体的な装飾についてのアイデアを持っていたこと、そしてこれらのアイデアが歴史的知識に基くものであるということが窺われる[19]。

1874 年 4 月 2 日、クローネクはベルリンでの演出のためにプログラムを準備するよう、ゲオルク 2 世から指示される。このプログラムには「ジュリアス・シーザーの舞台装置は、公爵による 1869 年のローマ訪問の産物である」[20]と述べられている。また、衣装がヘルマン・ヴァイス（Hermann Weiß 1822-1897）の著作に基いているということも記されている[21]。

---

[18] ibid., S. 29.

[19] 歴史的正確さを求めるゲオルク 2 世の舞台には、当時の不正確な歴史認識を受け入れたが故の不正確さも見られる。今日、シーザーが〔図 1〕に見られる共和政時代の演壇を取り壊し、〔図 2〕に示される位置に新しい演壇を建てたことが知られている。そしてシーザーが暗殺される前、紀元前 44 年の 1 月第 1 週にこの演壇は使用され始めている。しかしフランツ・リッター・フォン・レーバー（Franz Ritter von Reber）が古代作家達を手掛かりに判断したように、シーザーの演壇は、〔図 1〕及び〔図 2〕に見られる広場の南東の果てに位置する、王宮の付近にあったとする説が、一座による『ジュリアス・シーザー』演出が催された当時は唱えられていた。Krengel-Strudthoff, Inge, 'Das antike Rom auf der Bühne und der Übergang vom gemalten zum plastischen Bühnenbild. Anmerkungen zu den „Cäsar"-Dekorationen Georgs von Meiningen', in: Badenhausen, Rolf und Zielske, Harald (Hg.), *Bühnenformen - Bühnenräume Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts*. Berlin 1974, S. 167f..『ジュリアス・シーザー』第 3 幕第 2 場の様子を描いた〔図 3〕にはウェスタ神殿と凱旋門が見られ、おおよそどこからの景観であるかを判断することが可能であるが、この図の中に見られる演壇からゲオルク 2 世がレーバーと同じ歴史認識であったことが窺われる。また、既に引用した「演壇は、正面が元老院議場に向かい、狭い側面が民衆へと向かう位置に置く」というシュタインへの指示も、この歴史認識に従った指示であり、不正確ながらも歴史的正確さを求める姿勢が示されている。

[20] Osborne, p. 89.

[21] 1881 年 1 月 29 日にもクローネクは同様の指示を受け、この指示に従ってロンドンでの巡業

ベルリンでの初演の直前、1874 年 4 月 16 日、ゲオルク 2 世は第 3 幕の群集の場に自信を持っていたようで、「この場あるいはあの場が拍手されるかどうかという疑念を、私が抱くかもしれないにしても、シーザーの第 3 幕が望み通りの結果を生み出すであろうということには全く疑念を抱いていない。観客が夢中になり、革命が始まったと感じるであろうと私は信じている」[22]という手紙をフレンツェルに送っている。しかし 1874 年 4 月 28 日には、ゲオルク 2 世はクローネクに次のような指示を出している。「この前の上演で間違って行われたように、『シーザー』の市民は頭に金のバンドを付けてはならない。これらのバンドは中世まで使われておらず、ローマの平民には適さない。」[23]

マイニンゲン一座の『ジュリアス・シーザー』演出は、1874 年 5 月 1 日、フリードリヒ・ヴィルヘルム市立劇場において開幕する。翌日にはクローネクからの電報がゲオルク 2 世に届き、ゲオルク 2 世は緊張から解放され、次のように述べている。「今日の朝 8 時に、私達がどれほど緊張してあなたの電報を開封したか、私はあなたに述べることなどできない。私が目にして読み上げた最初の言葉は、バンザイであった。これによって不安な私達の緊張は取り除かれ、バンザイの気分へと変化した。神に、そして神に並び、あるいは神の次にあなた、あの老人、そして 88 人のエキストラに至るまでの全構成員達に感謝する。」[24]

舞台装飾、場の転換を考慮した結果、幕と場の分割は以下のように 9 つ（後に 8 つ）となった。

第 1 幕		カピトル丘が見える広場
第 2 幕	第 1 場	ブルータスの庭
	第 2 場	シーザーの宮殿の中
第 3 幕	第 1 場	ブルータスの家の前（第 2 幕第 3 場のアーテミドーラスの独白を含み、第 2 幕第 4 場のポーシャ、ルーシアス、占師は省略）
	第 2 場	ポンペイウスの元老院議場
	第 3 場	パラティヌスの丘が見える広場
第 4 幕	（第 1 場	アントニーの家の中）
	第 2 場	ブルータスのテント
第 5 幕		フィリッピの平原[25]

これらの幕のうち第 1、3、5 幕では、群集の場のために舞台の全奥行きを使用し、背景の中にはより深い奥行きの幻想が生み出された。第 2、4 幕ではより狭い空間において、よりシンプルな装飾が使用された。また、1874 年の演出に関して、フレンツェルは『ベルリナー・ドラマトゥルギー』において、度重なる舞台装飾の転換が避けられたと述べている[26]。

のためのプログラムがドゥルーリー・レーン劇場で出版される。ibid..

[22] ibid., p. 95.

[23] ibid., pp. 104-105.

[24] Erck, S. 373f..

[25] Osborne, p. 96.

[26] Frenzel, S. 110.　フレンツェルは演出に用いられた群集の様子に関しても、以下のような記述を残している。「キャスカがシーザーに一撃を加えると、元老院議場の周りに集まった群集は、

ただし、第3幕では2つの重要な場が並列し、カーテン及び長い幕間休止が必要となった[27]。

開幕の場には群集が用いられ、その様子に関してウィリアム・アーチャー（William Archer 1856-1924）が以下のような批評を残している。「群集は護民官達の背景として行動し、二次的な構想に留まらない。逆にフレイヴィアスとマララスは群集と混じり、群集と肘で押し合い、時折群集の中央にほとんど隠される。この群集は実際の群集の不確かな変化を備えている。」[28]

第 2 幕、ブルータスの庭での陰謀の場面は月光の中で始まり、夜が明けると照明が変化した。フィリッピの平原での最終場は暗い舞台の中で演じられ、月光及びアントニーとオクテイヴィアスの従者達が持つ松明によって照らされた。このような照明効果はバッテリーで作動する電気灯によって生み出された。電気灯はフーゴ・ベール（Hugo Bähr）の会社によって組み立てられた。

第 4 幕、ブルータスのテントでの幽霊の出現は、簡単な手段で行われた。テントは暗い赤のビロードで作られ、窓付きのテントの後ろ壁に通路が作られた。シーザーは同じ赤のビロード製のトーガを着て窓に姿を現し、前方からの照明によって照らされた。その結果、シーザーが空中に浮いているように見えた。この場面についてマックス・グルーベ（Max Grube 1854-1934）は次のように述べている。「幽霊は暗い赤のトーガを身に着けており、電気レンズ照明の光線に顔が照らされて初めて、同じ色のテントの壁からはっきりと際だった。」[29]また、アーチャー及びモスクワのアレクサンダー・オストロウスキー（Alexander Nikolajewitsch Ostrowski 1823-1886）はこの場がシンプルであり、望み通りの効果を生み出していることを賞賛している。これに対し、テオドール・フォンターネ（Theodor Fontane 1819-1898）は「ブルータスのテントでのジュリアス・シーザーの幽霊は、おびえた中等学校の先生のようであり、ガウンに身を包み、月光に照らされた窓に突然姿を現す」[30]と述べ、批判的である。

1873 年 11 月 9 日、ゲオルク 2 世は第 3 幕の最後に関して詳細な指示を出しており、そこには以下のような群集の効果的な使用を見て取ることができる。「第 3 幕においてロスドルフが『オクテイヴィアスがローマに来た』と叫ぶと、群集は沈黙しなくてはならず、ヴァイレンベック［アントニー］が語り終わるまで黙っていなくてはならない。その重要な知らせに対して、どのようにアントニーが反応するかを、皆が知りたいのである。しかし

心を揺さぶる一度きりの叫び声を上げる。それから死のような静けさが訪れる。殺人者達、元老院議員達、そして群集はほんのしばらくの間、魔法によって身動きできなくさせられ、硬直したかのように、権力者の死体の前で立ち尽くし、それから殺到が起こる...。広場での場においては... 素晴らしい、そして驚きの瞬間が続く。アントニーは群集の肩の上に乗せられ、非常に荒々しい運動の中央で、そのままシーザーの遺言を読み上げる。怒り狂った者達が、死体を載せた棺台を掴む。他の者達は松明を手に、こちらへと突進してくる。最後には詩人のシナが、とても荒々しい雑踏の中で殺される。」ibid., S. 112.

[27] Osborne, p. 96.
[28] ibid., p. 109.
[29] Grube, S. 73.
[30] Osborne, p. 105.

アントニーの言葉の後、混乱が再び開始されなくてはならない...。昨日アントニーが退場した際、叫び声は... 不十分な大きさだった。」[31]

アントニーの演説の場に関しては、舞台と観客の結び付きに着目した 2 つの批評が見られる。1 つは 1877 年 4 月の『マックミランズ・マガジン』に掲載されたもので、「それ［アントニーの雄弁］を聞き、私は叫び声を上げる熱烈な群集の一員となるために、座席を離れそうになった」[32]という批評である。もう 1 つはアーチャーによる、以下のような批評である。「この場面が、イギリスにおいて通常の状況の下、いわば演説者にただ合図を与えるための伝統的群集を用いて上演された頃、私達はできる限り群集の地位に自らを置き、アントニーの主張が私達に直々に向けられていると思うように義務付けられていたはずである。彼の雄弁の力は舞台群集を通じてではなく、直接私達に届いたものである。... 場の要素は 2 つだけ ― 役者と観客 ― であり、前者の後者への直接的効果はより大きかったものである。役者と観客の間の媒介として第 3 の要素を育てる中で、マイニンゲン一座はこの主張の直接性をいくらか犠牲にする。」[33]

1881 年、マイニンゲン一座はロンドンのドゥルーリー・レーン劇場において、巡業上演を催す[34]。その準備のために、ゲオルク 2 世は 1880 年 8 月から 1881 年 3 月まで、背景画家のブリュックナー兄弟に手紙を送っている[35]。1880 年 11 月 3 日には『ジュリアス・シーザー』演出の準備に関して、ゲオルク 2 世はブリュックナー兄弟に宛てて次のように書いている。「2 つの広場の装飾を作り出すことはとても難しい仕事であり、私達はとても入念にその仕事に取り組まなくてはならないだろう。なぜならその多くが現場で歴史的知識を集めているイギリス人は、それ相応に私達を注視するであろうから。」[36]また、ゲオルク 2

---

[31] ibid., p. 96.

[32] Hawkins, C. Halford, 'Dramatic Art: the Meiningen Theatre', in: *Macmillan's Magazine*. April 1877. p. 487.

[33] Osborne, p. 110.

[34] ロンドンへの巡業を提案したのはおそらくクローネクである。このアイデアは 1874 年 6 月に生じるが、ゲオルク 2 世はそれに対して、次のような問いを返している。「ロンドンはとても費用がかさむのではないか？それからあそこでは、ドイツの物事に対する関心がいくらか低いのではないか？」また、マイニンゲン一座は 1876 年にロンドンで上演するよう招待されるが、既にベルリンで上演する契約があったため、招待に応じることができなかった。1876 年 6 月終わりから 7 月初めには、現地調査のためにクローネクがロンドンに派遣されるが、この調査の際にはクローネクは決定事項を持ち帰らなかった。ロンドンへの巡業契約は 1880 年秋にようやく結ばれ、1881 年 5 月 30 日から 7 月 23 日にかけて、ドゥルーリー・レーン劇場において、巡業上演が催される。Erck, S. 383f..

[35] ブリュックナー兄弟とは、マックス・ブリュックナー（Max Brückner 1836-1919）及びゴットホールト・ブリュックナー（Gotthold Brückner）である。マイニンゲン宮廷画家のパウル・シェルホールン（Paul Schellhorn）は舞台形成の責任者を兼任していたが、1856 年に病気になり、ベルンハルト 2 世は当時コーブルク宮廷劇場に仕えていたマックス・ブリュックナーを、一時的にマイニンゲンで用いる。したがってゲオルク 2 世は、公爵の地位に就く以前からマックス、そして後にゴットホールトと知り合うこととなる。ゲオルク 2 世は 1869 年には、ブリュックナー兄弟の作品に対する満足を証する紹介状を書いており、その後もブリュックナー兄弟を賞賛し続けている。ibid., S. 362f..

[36] Krengel-Strudthoff, S. 171.

世はこの手紙において、描かれた背景から 3 次元の舞台へと移り変わる箇所について、次のようなアイデアを述べている。「私達の演出では、シーザーの行進は左の背景のすぐ前、つまりユーリア教会堂の前において舞台に登場するので、そのすぐそばにある建築物は等身大の人物達に対して正しい比率でなくてはならない。通り過ぎて行く人物達とユーリア教会堂の間には、背景に描かれた瓦礫があるので... シーザーの行進とユーリア教会堂の間には20から30フィートの空間がさらに残されているように見える。この空間によって、ユーリア教会堂を遠近法でいくらか小さく、より狭い領域に描くことが可能となる...。ユーリア教会堂の前にある瓦礫のすぐ前には、容易に動かして配置することができる、瓦礫を備えた舞台装置を設置することが望ましい。」[37]さらに、1881 年 1 月 22 日のゲオルク 2 世からブリュックナー兄弟への手紙においては、絵画による背景から立体装飾への変更に関して、以下のように述べられている。「そこ［ロンドン］の装飾の壮麗さが、ポンペイウスの元老院議場の柱 8 本を立体で生み出させることを、私に強要した！」[38]

1880 年 11 月 3 日の手紙においては、「書き割りには空を避けなくてはならない！」[39]とゲオルク 2 世は述べている。当時の舞台では背景に描かれた空と舞台額縁の間にある舞台の上方の空間は、空や雲の上部書き割りで覆い隠されていたが、この上部書き割りが、実際の空や雲の効果を生み出すことはなかった[40]。このような空の書き割りを避けようとする姿勢は、リンダウへの指示においても次のようになされている。「舞台を覆い、上方を横切る、青く塗られ真っ直ぐに切断された亜麻布。この雲のない空を表現する空の書き割りは... 決して設置されてはならない。風景の舞台装飾には、枝を広く伸ばし、舞台装置の上方を閉ざす木々が、いつも利用されなくてはならない。」[41]

ゲオルク 2 世は劇的作用を生み出すために、歴史的正確さに手を加えることがあったということもまた、ゲオルク 2 世のブリュックナー兄弟への手紙から読み取ることができる。ゲオルク 2 世によるスケッチ〔図 4〕にはウェスパシアヌス聖堂が描かれているが、この聖堂についてゲオルク 2 世は「いわゆるウェスパシアヌス聖堂（しかしこの聖堂にその名を刻んではならない。なぜならウェスパシアヌスはシーザーのずっと後に生きたから）の 2 本の柱がユーリア教会堂によって覆い隠されることに賛成なのだが」[42]と述べている[43]。

上述のとおり、1880 から 1881 年のゲオルク 2 世からブリュックナー兄弟への手紙には、描かれた舞台装置の限界を克服し、劇の動作のための立体空間を生み出そうというゲオルク 2 世の願望を見て取ることができた。この願望は実際の演出において試みられ、立体装

---

[37] ibid., S. 174.
[38] ibid., S. 175.
[39] ibid., S. 174.
[40] ibid..
[41] Grube, S. 54.
[42] Krengel-Strudthoff, S. 172.
[43] インゲ・クレンゲル=シュトルットホフ（Inge Krengel-Strudthoff）は、〔図 4〕の右上に聳える建物がユピター・オプティムス・マクシムス聖堂であると捉えた上で、実際にはこの聖堂の大部分が公文書館の後ろに隠れてしまうと述べている。ibid..

飾や使用可能な家具が用いられた。アントニーの前にいる群集に空間を残すため、また、アントニーがシーザーの死体に向かって舞台前方に移動するために、演壇は舞台の後方に置かれた[44]。しかし、1881 年 3 月 8 日、ゲオルク 2 世はマックス・ブリュックナーに「ポンペイウスの像は 2000 マルクではあまりにも高すぎる。私は描かれた像で良しとするでしょう」[45]という手紙を送っており、ポンペイウスの像に関しては、上演の際には描かれた像が使われたようである。

ポンペイウスの像に関して満足のいかないゲオルク 2 世は、1884 年 5 月 17 日、イタリアからクローネクに宛てて手紙を書く。この手紙には〔図 5〕が添えられており、このスケッチからゲオルク 2 世がポンペイウスの像を役者達の動作と統合しようとしていたことが窺われる。殺人の場の参加者達がポンペイウスの像を取囲んでおり、この像はもはや背景装飾の一部ではなくなっている。また、この手紙には歴史的正確さを求める様子も見て取ることができる。ゲオルク 2 世は、実際にはスパーダ宮殿にある大きな像の下でシーザーが殺されたと今では考えられている、とクローネクに書き、この像を演出に使おうとする。しかし、この像を原物の大きさで作り、台座に乗せると、舞台天井まで届いてしまう可能性があった。ゲオルク 2 世は 1884 年 6 月 29 日、フランツ・フォン・レンバッハ（Franz von Lenbach 1836-1904）に手紙を書き、8 月 31 日までに像のコピーを作るように頼んでいるが、この手紙を送る前に舞台測定をしなくてはならなかった[46]。

背景同様衣装にも歴史的正確さの原則が用いられ、サン・ジェルマン博物館やヴァイスの著作を主な原典としたゲオルク 2 世のスケッチからデザインがなされた。また、衣装の着こなしにも注意が払われ、完全な衣装を身につけてリハーサルを行うことによって、上演の際には役者達が自然に衣装を身に着けているという結果が生み出された。1881 年 6 月 4 日の『ズィ・アシニーアム』には「単なるエキストラに過ぎない者達が、ずっと昔の衣装を身に着け、実生活においては経験したはずのない動作、運動を聡明に演じた、そのやり方に主な利益がある」[47]と述べられている。

歴史的正確さは舞台装置にだけではなく、登場人物達にも求められていたようである。シーザー役はヨーゼフ・ネスパー（Josef Nesper 1844-1929）やパウル・リヒャルト（Paul Richard 1840-1915）が演じており、リヒャルトの演じるシーザーについてオストロウスキーは「広場にいる群集の前への、シーザーの初登場は最も注意を引いた。... シーザーそのものでびっくりだった。それはまるでシーザーの絵が生命を持ったかのようであった。... シーザーの外見はイラストによって皆に良く知られているので、シーザーに似ていない役者を選びたくないと... クローネクは... 言った」[48]と述べている。

---

[44] Osborne, p. 102.
[45] Krengel-Strudthoff, S. 175.
[46] Osborne, p. 102.
[47] *The Athenæum*. June 4, 1881.
[48] Osborne, p. 107.

5 群集演出

本稿ではこれまでに、巡業に至るまでのマイニンゲン劇場史を大まかに記述した後、一座に特徴的な演出方法を確認し、『ジュリアス・シーザー』演出の様子を示した。本章においては、著者がこれまでに調査してきたヨーロッパ演劇の改革者達の活動と、本稿で扱ったマイニンゲン一座の活動を照らし合わせた考察を試みる。

本章のタイトルとされた「群集演出」とは「『群集』あるいは『多くの人々』が多数の役者達によって表現される」演出である。そして群集演出においては「グループの様子及び運動、一斉に歌い、語り、叫ぶこと、そして集団的身振りによって、... 特定の感情的作用が生み出されなくてはならない。観客達は統一へと溶かし合わされ、心を打たれ、高められ、可能な限り舞台行為の作用に引き込まれなくてはならない。」[49]

ヨーロッパ演劇史において、この群集演出はとりわけラインハルトの名と共に語られる。ラインハルトはその記述において、群集演出のさまざまな作用について述べているが、その中で最も重要と思われる作用は「親密さ」である。群集演出の特徴として「観客が役者達と同じ空間にいると感じること」[50]が挙げられ、これによって観客は親密さを感じるのである。その結果、「予想をはるかに上回り、言葉では言い表すことのできない作用を引き起こす、観客と役者の間のつながりがもたらされる。聴衆はいつもよりずっと高い程度で、舞台上の出来事と結び付けられる」[51]というのがラインハルトの狙いである。そして、この群集演出は 1910 年 11 月 7 日、サーカス・シューマンでの『オイディプス王』演出において実践され、ラインハルトはその後も各地でこの演出方法を用いる。

さて、既に述べたようにヨーロッパ演劇史においては、群集演出はラインハルトの名と共に語られる。しかし著者が「アドルフ・アッピアとエミール・ジャック=ダルクローズ」において示したように、ラインハルトのみならず、当時の演出家達は、群集及び観客、そして両者の結び付きに着目した記述を残している。そして実際、彼らによる演出には群集が用いられ、望んだとおりの作用が生み出される場合もあった。中にはフィルマン・ジェミエ（Firmin Gémier 1869-1933）のようにラインハルトからの影響を否定し、「現在、ドイツの発明といわれている構想は、すでに、一九〇三年、ローザンヌでウォードアのフェスチヴァルの際、私が実現している」[52]と述べる者もいる。ただし、これらのラインハルトの同時代人達が、演劇史において群集演出という術語と共に語られることはない。

このようなラインハルトの同時代人達に対し、本稿で扱ったマイニンゲン一座は、ラインハルトほどは大きく取り扱われないものの、演劇史において群集演出という術語と共に

---

[49] Brauneck, Manfred und Gérard, Scheilin (Hg.), *Theaterlexikon 1*. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 628.
[50] Fetting, Hugo (Hg.), *Max Reinhardt. Leben für das Theater*. Berlin 1989, S. 367.
[51] ibid., S. 446.
[52] ブランシャール，ポール： 『演出の歴史』 白水社 (1961) p. 107.

語られる。そして、ラインハルトはマイニンゲン一座から群集演出の原理を受け継いだとする記述も見られる[53]。では、マイニンゲン一座の群集演出は、既に述べた群集演出の定義、及びラインハルト等が想定した群集演出の作用に見られるような、舞台と観客を結び付ける効果を期待しているだろうか？本稿では「3　マイニンゲン一座の演出方法」において、一座の群集に対するゲオルク 2 世の指示を示した。ここには舞台と観客の結び付きに関する記述は見られない。また、「4　『ジュリアス・シーザー』演出」において、一座の演出を再構築した際にも、舞台と観客を結び付けようとする意図は確認されなかった。つまり一座の演出は、演劇史においては群集演出として扱われるものの、舞台と観客の結び付きに関する理論的な体系付けがなされた群集演出ではなかったのである[54]。

マイニンゲン一座の演出には、舞台と観客の結び付きに関する理論的な体系付けがなされていなかった。それでは一座の演出において、群集によってこのような作用が生み出されることはあったのか？ここでは「4　『ジュリアス・シーザー』演出」において既に引用した、アントニーの演説の場に対する批評を再度引用する。この場に対しては、「この場面が、イギリスにおいて通常の状況の下、いわば演説者にただ合図を与えるための伝統的群集を用いて上演された頃、私達はできる限り群集の地位に自らを置き、アントニーの主張が私達に直々に向けられていると思うように義務付けられていたはずである。彼の雄弁の力は舞台群集を通じてではなく、直接私達に届いたものである。... 場の要素は 2 つだけ ― 役者と観客 ― であり、前者の後者への直接的効果はより大きかったものである。役者と観客の間の媒介として第 3 の要素を育てる中で、マイニンゲン一座はこの主張の直接性をいくらか犠牲にする」というように、舞台上にそれまでとは異なる群集が配置され、アントニーの主張がはっきりとこの群集に向けられるようになったため、舞台と観客の結び付きは弱くなったと捉える批評がある一方で、「それ［アントニーの雄弁］を聞き、私は叫び声を上げる熱烈な群集の一員となるために、座席を離れそうになった」というように、役者の雄弁によって、舞台上の群集と観客の間に結び付きが生み出されたとする批評も見られる。つまり、一座の演出を観て、舞台と観客を結び付ける作用に着目する者もいたので

---

[53] Simhandl, Peter, *Theatergeschichte in einem Band*. Berlin 2001, S. 218.

[54] それではマイニンゲン一座の演出において、群集はどのような作用を生み出すために用いられたのか？ここで再びリンダウによる記述に戻ると、以下のようなゲオルク 2 世の指示が確認される。「グループをなす者達の視線が向かう人物あるいは物を取囲んで、不規則な半円が作られれば、それは良い作用をもたらす。」このような不規則性は隣合うエキストラにも求められており、「グループにおいて隣合う者達の姿勢、頭の高さが同じになることはできるだけ避けなくてはならない」、あるいは「エキストラは隣の者と同じ姿勢をしていると気付いたら、すぐに姿勢を変えるよう肝に銘じなくてはならない」という指示が出されている。このような不規則さを求める姿勢から、ゲオルク 2 世が演出のために統制された規則的な群集ではなく、実際の群集、本物の群集を舞台上に生み出そうとしていたことが窺われる。そして、「4　『ジュリアス・シーザー』演出」において引用したアーチャーによる批評には、群集の本物らしさが以下のように述べられている。「群集は護民官達の背景として行動し、二次的な構想に留まらない。逆にフレイヴィアスとマララスは群集と混じり、群集と肘で押し合い、時折群集の中央にほとんど隠される。この群集は実際の群集の不確かな変化を備えている。」

ある。ただし、ここで引用した 2 つの批評のうち、後者においては主要な役者によってこのような作用が生み出されたと捉えられているのであり、群集自体が観客に及ぼした作用の程を判断することはできない。また、前者においては群集自体が生み出した作用についての記述がなされているものの、群集は舞台と観客の結び付きを弱める要素として捉えられている。

著者は「マイニンゲン一座からラインハルトへの影響」というように、演出家達相互の影響関係を断定することを避ける。著者が「アドルフ・アッピアとエミール・ジャック=ダルクローズ」において述べたように、理論及び演出に見られる類似点等を根拠に、演出家達の間に影響があったとする主張は、その妥当性が疑わしいからである。

演出家達相互の影響関係及び時代背景等には着目せず、演出家達自身による主張を捉え、演出の様子を再確認する中で、以下のことが明らかになる。「舞台と観客を結び付けようという意図と共に群集を用いた演出を実践し、演出において意図した作用を生み出し、演劇史において群集演出という術語と共に語られるラインハルト。ラインハルトと同様の意図を持ち、群集を用いた演出において意図した作用を生み出すも、群集演出という術語と共に語られることのない、ラインハルトの同時代人達。そして、舞台と観客の結び付きに関する理論的体系付けが確認されない上、先述の群集演出の定義どおりの作用が生み出されたとする記述も確認されないものの、演劇史において群集演出という術語と共に語られるマイニンゲン一座。」このように個々の演出家達の主張及び演出を捉え直し、類似点及び相違点を示すことは、おのずから演劇史を再構築する試みになろう。著者は、今後も上記のような方針で研究を進め、演劇史の新たな側面を示すことになろう。

文献

Barthel, Manfred (Hg.), *Theater in Briefen. Von der Neuberin bis Josef Kainz. Schauspielerbriefe aus zwei Jahrhunderten*. München 1983.

Brauneck, Manfred und Gérard, Scheilin (Hg.), *Theaterlexikon 1*. Reinbek bei Hamburg 2001.

DeHart, Steven, *The Meininger Theater 1776-1926*. Ann Arbor 1979.

Erck, Alfred und Schneider, Hannelore, *Georg II. von Sachsen-Meiningen*. Zella-Mehlis 1997.

Fetting, Hugo (Hg.), *Max Reinhardt. Leben für das Theater*. Berlin 1989.

Frenzel, Karl, *Berliner Dramaturgie*. Zweiter Band. Erfurt 1877.

Grube, Max, *Geschichte der Meininger*. Stuttgart 1926.

Grube, Max, 'Von Meininger Art und Kunst', in: *Bühne und Welt* 8. 1906, S. 575-583.

Hawkins, C. Halford, 'Dramatic Art: the Meiningen Theatre', in: *Macmillan's Magazine*. April 1877, pp. 482-491.

Isolani, Eugen, 'Herzog Georg von Meiningen', in: *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 26. 1915, S. 60-66.

Krengel-Strudthoff, Inge, 'Das antike Rom auf der Bühne und der Übergang vom gemalten zum plastischen Bühnenbild. Anmerkungen zu den „Cäsar"-Dekorationen Georgs von Meiningen', in: Badenhausen, Rolf und Zielske, Harald (Hg.), *Bühnenformen - Bühnenräume Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts*. Berlin 1974, S. 160-176.

Osborne, John, *The Meiningen Court Theatre 1866-1890*. Cambridge 1988.

Simhandl, Peter, *Theatergeschichte in einem Band.* Berlin 2001.

The Athenæum. June 4, 1881.

Waldstein, Charles, 'The Court Theatre of Meiningen', in: *Harper's New Monthly Magazine* 82. 1891, pp. 743-758.

シェイクスピア，ウィリアム：『ジュリアス・シーザー』　岩波書店　(1980).

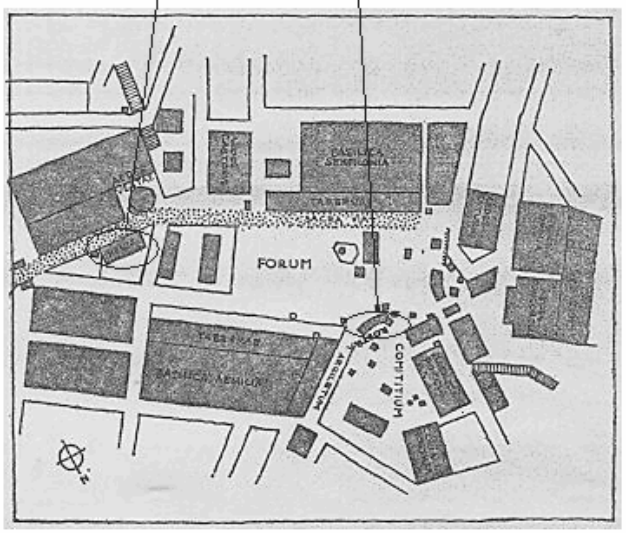
ブランシャール，ポール：『演出の歴史』　白水社　(1961).

山内　登美雄：「演劇と絵画の交差　―ゲオルク二世の演出―」 山内　登美雄　編：『ヨーロッパ演劇の変貌　ゲオルク二世からストレーレルまで』　白凰社　(1994)　pp. 8-35.

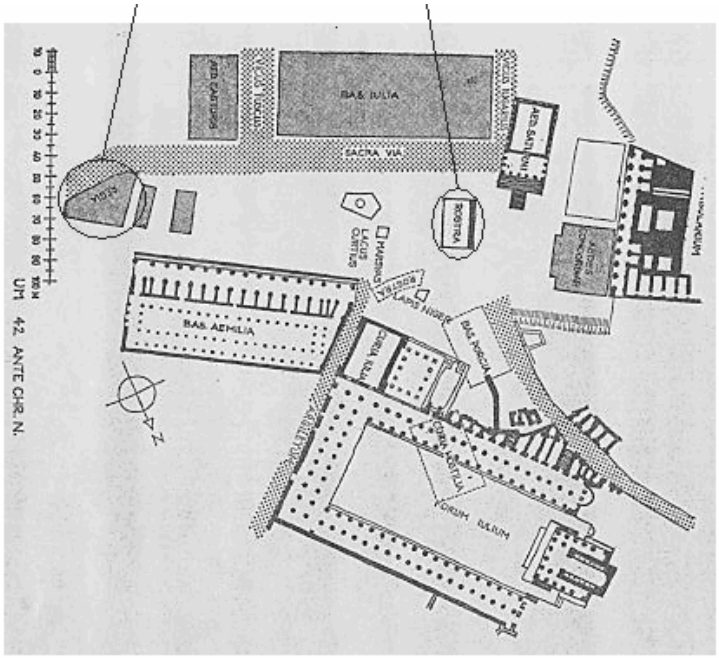
杉浦　康則：「アドルフ・アッピアとエミール・ジャック=ダルクローズ」 『北海道大学ドイツ語学・文学研究会　独語独文学研究年報』　第 33 号　(2006)　pp. 48-68.

図

〔図 1〕　王宮　演壇



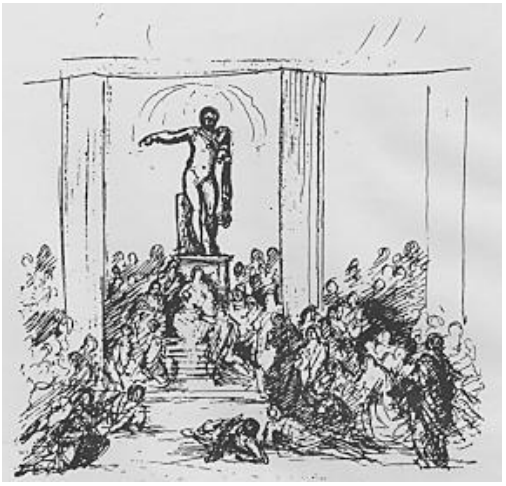
〔図 2〕　　王宮　　演壇


BAS. IULIA
SACRA VIA
ROSTRA
BAS. AEMILIA
FORUM ROMANUM
UM 42. ANTE CHR. N.

〔図 3〕

〔図 4〕　ユーリア教会堂　公文書館　ウェスパシアヌス聖堂

〔図 5〕



（北海道大学大学院文学研究科博士後期課程）