

# 東京音楽大学リポジトリ

## Tokyo College of Music Repository

### オーバーアマーガウ受難劇考察

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 1991-12-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/719">https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/719</a>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



# オーバーアマーガウ受難劇考察

南 道 子

## はじめに

ミュンヘンから南へ90キロ下った南ドイツバイエルン地方の高原の一端に、四方大自然に取り囲まれた絶景の地、オーバーアマーガウ村がある。この村では1634年以来絶えることなく、10年ごとにキリストの受難劇が上演されている。この存在は19世紀半ば、ドイツ最初の演劇史家と称されるエドゥアルトゥ・デヴウリアン (Eduard Devrient) 【註1】によって発見された。この時期ドイツでは、工業技術が類を見ないほどの進歩をもたらし、今日と同様に科学と機会が反対に人間を次第に征服して行った。そして社会的不安が、人間の魂を孤独へと陥れる結果となった。一方、政界に嵐が巻き起こり、同時に精神界、文芸界にも革命の声が上がって、新しいものへ向かっての建設がおこなわれ始めた。こうした文明文化の進歩とは無関係に、あたかもひとり寓話の世界にでも存在しているかのようにこの寒村とその受難劇は、デヴウリアンによって発見されるまでは全く取り残された存在であった。しかしこの発見によって、その演劇史的価値が世の明るみへ紹介され、今日ではただひとり、ドイツ人にとって国民的な価値となっているばかりでなく、国際的にも注目を集め、10年ごとに上演される受難劇は、国際的な観客の期待となり、上演の時期には、世界各国から50万人もの観客が押しよせて来るようになった。

オーバーアマーガウの名は、この受難劇によってわが国にもその名が知られるようになり、一般には、受難劇地の代名詞となっているが、この地以外にもシュヴァーベン (Schwaben) 地方のヴァール (Waal)、スイスのゼルツァッハ (Selzach)、オーバーライン河畔のエーテイツヒハイム (Ötigheim) など、今日なお受難劇の伝統をもち続けている地方が存在している。しかし、オーバーアマーガウの受難劇がこれほど有名になったのは、他の地方のものに比べて、信仰的にも芸術的にも模範的である上、内政と統一がとれていて、その規模も大であるということと同時に、歴史的に現存するこの種のものの最古のものであり、かつ今日まで300年間、ほとんど絶えることなく10年ごとに上演されてきたというような一貫した歴史を有していたからである。他の地方の受難劇はたいていオーバーアマーガウに源泉を有するか、その模倣であると言っても過言ではない。1990年の夏はこの受難劇の39回目の上演の年に当たっていた。8月私は当地に赴いて、幸い観劇の機会に恵まれ、さらに資料も入手することができたので、この機会に、かねてから研究していたものと合わせ、ここに小論文にまとめてみた。

## 第一章 中世宗教劇と近代受難劇

受難劇という名称を耳にすると、人はただちにこれを中世受難劇、または中世宗教劇の伝統のごとくに解する場合が多いが、これを詳しく調べてみると、近代受難劇は、中世のそれとはかなり違っているということが明らかになってくる。このことは、近代受難劇の戯曲の発生、戯曲の形式、あるいは上演の内容などにおいて特に指摘しうるものである。ただ共にキリスト教の宗教的精神を背景にした宗教劇であるという一点では両者の関連を否定することはできない。

まずこの章で私は中世宗教劇を歴史的に観察することによって、オーバーアマーガウにつながる近代受難劇と中世宗教劇との相違点を指摘し、それによって近代受難劇の特殊性と本質を明確にしてみたい。

9世紀末から10世紀初頭にかけて、キリスト教はドイツ全土にわたって文化的な面においても絶対的な勢力を築き上げた。ドイツ中世宗教劇はこうした時代に起源を有し、元来教会内の儀式や祭礼の風習から発したものである。それが時代と共に発展し、しだいに民俗化されて宗教儀式からはなれ、独立した宗教劇となって発達していった。したがって演劇の場所も教会内から街の広場や市場へと進出し、それによって演劇用語も教会用語であったラテン語から、だれにでも理解できるドイツ語へと変わっていった。さらに後には見物人の興味を駆り立てる写実的な滑稽な場面が現れ、最後には中世宗教劇の特徴である喜劇的な分子が登場するようになった。

宗教劇はいずれの時代のものであってもキリスト教の宗教的題材を主題としている点では変わりはないが、大別すると、バイブル中のキリストの事蹟を題材とする神秘劇 (Die Mysterienspiele) と聖徒伝説 (Die Legenden) を主題とする奇跡劇 (Die Mirakelspiele) の二つとなる。これに基づいて中世宗教劇を分類すると以下のごとくになる。

### 《I》 神秘劇 (Die Mysterienspiele)

- 1) 復活祭劇 (Die Osterspiele)
- 2) 降誕祭劇 (Die Weihnachtsspiele)
- 3) 受難劇 (Die Passionsspiele)
- 4) 聖母悲嘆劇 (Die Mariäklagen)
- 5) マリア・マグダレーナ劇 (Die Maria-Magdalena-Spiele)
- 6) 聖書伝説劇 (Kleine Spiele aus biblischer Geschichte und Legende)
- 7) キリスト昇天劇 (Die Christi-Himmelfahrtsspiele)
- 8) 聖母燭祭劇 (Die Mariälichtmeßspiele)

### 《II》 奇跡劇 (Die Mirakelspiele)

- 1) 終末劇 (Die eschatologischen Spiele)
- 2) 聖伝劇 (Die Legendenspiele)

- 3) 聖体劇 (Die Fronleichnamsspiele)
- 4) 聖霊降臨祭劇 (Die Pfingstspiele)
- 5) マリア奇跡劇 (Die Mariämirakelspiele)

上記に掲げた宗教劇をその後の発展過程において考察してみると3段の経過をたどっていることが解る。

その第1は、純粋な儀式的演劇としての時代である。つまり、教会内の祭壇が上演の舞台であり、演劇をするものは僧侶に限られ、観客は信者のみであった。演劇の表現語としてはラテン語が使われた。ラテン語は当時国際語であったとはいえ、これも知識階級に限られたことであって、一般民衆の日常語ではなかったのであるから、もちろん一般的に理解されたわけではない。したがって、服装や身振りや表情、あるいは簡単な小道具などが、理解されざるラテン語の捕足の役を果たさねばならなかった。それらの実例は当時の上演の様相を伝える幾多の挿絵や絵画によって知ることができる。

#### 挿絵 1



空になったキリストの棺の中の天使とこれを訪れる3人のマリア (カールスルーエ市バーデン州立図書館蔵、ライヒェナウ羊皮紙手写本60番中の中世教会内における復活祭劇の図。文献6番の8ページより)

上記の挿絵はこれらの事情を明らかにしている一例である。この挿絵は、12世紀に書かれた手写本に描かれたもので、3人のマリアに扮した僧侶が手に香炉を持ち、すでに昇天したキリストの空になった棺の中に座る天使を訪ねている様子を描いている。

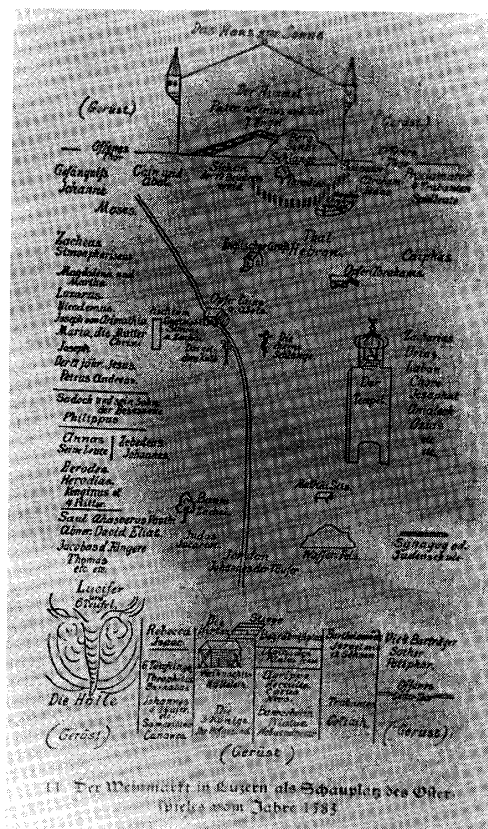
教会の年中行事である儀式と宗教劇とはつねに密接な関係に立っており、復活祭の儀式から復活祭劇が生まれたごとく、各々その儀式の意義と相応した内容を持つ宗教劇が、その都度上演された。例えば、主の公現あるいは三王来朝の祝日 (Heilige Dreikönige, クリスマスから2週間目の1月6日)、棕櫚の主日あるいは枝の主日 (Palmsonntag, 復活祭直前の日曜日)、聖金曜日 (Karfreitag, 復活祭直前金曜日) 聖霊降臨祭 (Pfingsten, 復活祭より50日目) などにちなむ演劇がその機会ごとに上演された。

時代とともに宗教劇の内容も増し、しだいに複雑になって行った。そこで、これまで演じら

れていた復活祭劇にさらに復活前のキリストの生活及び十字架上の死の受難を描いたものが結合されて、ここに受難劇が誕生し、中世宗教劇の第2の発展段階へと移行したのである。劇の内容が複雑になるにしたがって、当然のことながら登場人物もその数を増していった。したがってこれまでのごとく僧侶のみではたりなくなり、僧侶以外の出演者が必要になった。そこで、中世特有の旅芸人 (Wandernde Mimen) が上演の都度その補足として採用されるようになった。そして表現語としてのラテン語にドイツ語が部分的に用いられるようになった。

筋や内容が複雑になり、同時に登場人物がその数を増すにいたって上演の場所ももはや教会内では不可能となり、教会前の広場がそれに当てられるようになった。後にはさらに町の中央にある市のたつ広場 (Marktplatz) にまで進出するようになった。こうなると見物人も信者に限らず、興味をもって集まってくる者の数もかなり多くなって来る。したがって、宗教的動機以外の世俗的な演劇である謝肉祭劇 (Fastnachtsspiel) や笑劇が加えられたり、旅芸人の出演によってこれまでは宗教劇にはみられなかった道化や悪魔なども姿を現すようになった。上演の場所が教会外の広場に移されて、そこに並列舞台 (Simultanbühne) が装置されたのである。すなわち広場の数ヶ所に舞台場面が一つずつ並べて置かれ、俳優がその場面を順々に使って筋を運んでいった。すなわち広場全体が舞台となり、見物人は広場の周囲の三方および建物の屋上から観劇した。ここがバロックやルネッサンスの影響を受けて戯曲的演劇として発展した近代および現代演劇と中世宗教劇の本質上の相違点なのである。

挿絵 2



1583年ルツェルンのヴァインマルクトにおける復活祭劇のシムルタン構成の舞台。文献10番407ページより

以上述べたごとく、演劇用語にドイツ語が加わってきたこと、上演の場所が教会外に進出したこと、それによって世俗的民衆的分子が加えられるようになったこと、また出演者が僧侶のみに制限されず世俗人が混入された点などが、神壇のままで僧侶によりラテン語を用いて上演され、一方見物人は信者のみであった第1段の純宗教劇の時代とは大きな違いがある。

時代の流れと共に人々も思想的に進歩してゆき、それにつれて宗教劇もこれまでのように一出来事を劇化したものでは満足できなくなり、キリストの一生一代の出来事を総合劇化しようと企てるようになった。ここに至ってこれまでの第2段の宗教劇としての受難劇に、先に掲げたキリスト昇天劇や聖母悲嘆劇、聖体劇などの小宗教劇がその内容を一つに結合して、ついにキリスト降誕から昇天に至るまでの全生涯の事蹟を素材としたいいわゆる総合受難劇としての第3段の宗教劇時代が生まれたのである。この時代になるとラテン語がテキストの中からしだいに姿を消し、ドイツ語のみが使われるようになった。同時に登場人物が急増したため、俳優も僧侶から旅芸人と市民の手に移されて、僧侶は出演指導の任のみを引き受けるようになった。さらに、これまでのキリスト受難の事蹟の描かれた新約聖書の題材に旧約聖書の比喩も加えられ、舞台も拡大されて、ときには行列などによって全市にまで及んだ例もある。ここに至って受難劇はその頂点に達し、ドイツのみならず全ヨーロッパにキリスト教の勢力と共にその範囲を広めて行った。中世末期から16世紀にかけては一種の民衆劇と化したかの感がある。キリストの全生涯を描いたこの受難劇は、その上演にあたって数日はおろか旬日の長きにわたったものもある。なお、これに要する費用の莫大さ故に、毎年上演することが不可能になって、何年か間をおいて上演された例もある。

中世宗教劇は、キリスト教布教を目的として起こり、初期の純粋な儀式的演劇から、前述の3段の発展過程を経て、その中心に信仰的教養という目的を有しつつ、特有な発展と形式とをもたらしただのである。したがって、こうした意味での初期宗教劇を宗教的立場からではなく、演劇的あるいは文学的見地のみから考察することは、当然のことながら誤りと言わねばならないであろう。つまりドイツ宗教劇は先にも述べたように、教会の教義を説教する代わりに演劇によって、すなわち眼に訴えて信仰の意義を教え込むことを目的としているのであって、演劇芸術的価値を問題にしているのではないからである。

以上は主に劇内容を基にその発展を考察してきたが、つぎに舞台形式を基にその発展過程をたどることにする。

まず中世宗教劇の舞台形式は、前述した並列舞台 (Simultanbühne) と屋台舞台 (Pageant-stage) といわれる形式の2つに大別できる。前者に比べて後者はイギリスにおいて多く用いられた形式であって、ドイツでの使用はまれであった。これに対してシムルタン形式は、前述の中世宗教劇の3段階の発展過程において、それぞれの時期に相応した形で多く用いられた。

上演の舞台が教会内であった第1期には教会の中央祭壇がそのまま舞台として使用され、ここにあまり複雑ではなかった筋を運ぶための場面が象徴的に並列され、そこで演技が行われた。第2期および第3期における舞台は、中世宗教劇中もっとも広く使われた、街の広場や市場などに設置された舞台である。ここでは劇の筋の内容にしたがって、数場面が前後あるいは並列的に配置されていて、その場面を俳優が順次移動して演技を進展させた。つまりこの時代にはいわゆる近代演劇の場合のような一定した劇場は皆無だったのである。この第2期に属する舞台における特徴は舞台上の装飾や衣装などに、莫大な費用と労力が払われていることである。この時代の舞台として今日まで伝えられているものに、1501年、1511年、1517年に上演されたアルスフェルト (Alsfeld) の受難劇、15世紀後半に上演されたドナウエッシンゲン (Donaueschingen) の受難劇、およびヴィリンゲン (Villingen) の受難劇、1583年に有名な演出家、レンバルト・シザート (Renward Cysat 1545-1616) によって演出されたルツェルン (Luzern) 市の復活祭劇などがある。

さらにもうひとつ舞台形式上特殊な姿をとっているものとして注目すべきは、第3期以後、次代の宗教改革期および文芸復興期にいたるまでの橋渡しとしての中間形式をなす舞台である。第2期および第3期の舞台形式がシムルタンによって、広場の中央に舞台を作って、見物人がその周囲に陣取り、俳優が劇の進行につれてこの組み立てられた舞台の中を縫って演技したのに反し、この時期の舞台形式は舞台と見物人が相対し、舞台は近世演劇のごとく一定の高壇を形成し、この壇上に、これまで広場の幾区画にも作られた舞台がまとまって見物席に向かって並立的に組み立てられた。演技は筋の進行に従って一つの舞台区分からつぎの舞台区分へと移動してなされたのである。これらの舞台区分は舞台後方の正面に並立して組み立てられ、その前方に広い前舞台が見取られていた。こうした舞台形式は、見物席と相対立して舞台が高壇式であるという点において、古代ギリシャローマ演劇の復興によって再生された近代演劇舞台への連結点をなすものである。この舞台形式に属するものとして、こんにちに至るまで残されている舞台図には、ヴァレンシエンヌ (Valenciennes) の受難劇 (1547) およびケルン市のラウレンティウス (Laurentius) の受難劇 (1581) などがある。

もう一つは屋台舞台であるが、これは静止している見物人の前を舞台の方が車式になっていて、演技をしながら移行して行くのである。つまり、おのおのその場面の演技に適した市民の職業組合が一つの車を代表して受持ち、各場面を演じつつ見物人のまえを通り過ぎて行くという形式である。したがって、一人の人物がいくつもの場面に出場せねばならないような時には、一役を数人で受け持つようなことも起こった。この車は上部が舞台となり、下部が幕によって覆われた楽屋になっていた。

中世には以上のような宗教劇の他に、純ドイツ民俗的特徴を持つ【民俗劇】と、もうひとつ【道徳劇 (Moralitäten)】と称される比喩および道徳の象徴化を目的とした特殊な演劇がある。民俗劇中、中世においてもっとも代表すべきものは【謝肉祭劇 (Fastnachtsspiele)】である。宗教劇がキリスト教会から発生したのに対して、謝肉祭劇はドイツ民俗古来の自然生活やそれに関連ある舞踊から展開したものである。したがって、宗教劇が敬虔であるのに反して、たぶんに喜劇的、風刺的であって娯楽的分子を含んでいる。

一方、道徳劇は14世紀の後半オランダに発し、フランスで栄え、のちにドイツへ伝わったものであって、この劇では『愛』、『敬虔』、『野卑』、『貧欲』、『嫉妬』、『忠実』などの道徳的な抽象概念を人物化して舞台上に登場させて筋を運んだのである。この道徳劇は中世にかなり繁栄し、公共の行事にもなり、役人、僧侶、市民などがこの演劇に参加したほどである。

ところで、このように栄えた民俗劇や道徳劇と同様に、中世宗教劇にも死すべき時が訪れた。中世宗教劇と近代受難劇の分かれ目、つまり中世宗教劇の歴史的終結点は、1517年の宗教改革の年に始まる。というのは、宗教改革の新しい思想による運動は、新教の勃興によって舞台上に宗教的内容を持ち込むことに特殊な感情を抱き、これを禁じたからである。当時の受難劇が一面では、世俗的、民俗的な産物であったとはいえ、終局においてはローマ教会、すなわちカトリック教の宗教的役割をはたす演劇であったため、新興プロテスタント教に敵視されたのは必然のことといわねばならない。人道主義運動が勃興して宗教劇にたいする興味がしだいに薄らぎはじめたのは、すでに宗教改革以前にみられた現象である。16世紀中葉には、中世宗教劇は表面的にはほとんどその姿を消してしまうような結果になった。この事実は宗教改革運動のもっとも盛んであった北ドイツ地方とくに著しくみられた。ただ、南ドイツ、スイス、チロル地方、また自然の美と情緒に富むアルプスの高原地帯などカトリック教とかたく結ばれた地域では、18世紀の半ばまで中世宗教劇はなおその足跡を残していた。

しかし1770年には、南ドイツのバイエルン地方でも受難劇上演にたいして一般に禁制が制定された。今日オーバーアマーガウをはじめスイスやチロル地方で上演されている受難劇はこれ以後、さまざまな演劇史的影響下で発展したものであって、中世宗教劇とはその形式上まったく別個のものであることに注目しなければならない。したがって、ひとくちに受難劇と称しても中世宗教劇としての【中世受難劇】と中世以後、文芸復興期とバロック時代の演劇の影響を受けて今日の姿となった【現代受難劇】とは、はっきりと区別しなければならない。

1517年の宗教改革の年は、事実上および演劇史的にみて中世宗教劇の終結点であると同時に、つぎの時代への演劇の画期的な年であると考えられる。宗教改革によりドイツでは人道主義と結ばれたこれまでとはまったく違った傾向をもつ演劇が生まれた。イタリアやイギリスにおいても革新的な演劇が誕生し、しだいにドイツにも侵入しその影響をおよぼした。そしてここにまったく別個の宗教改革期および文芸復興期の演劇が生じたのである。

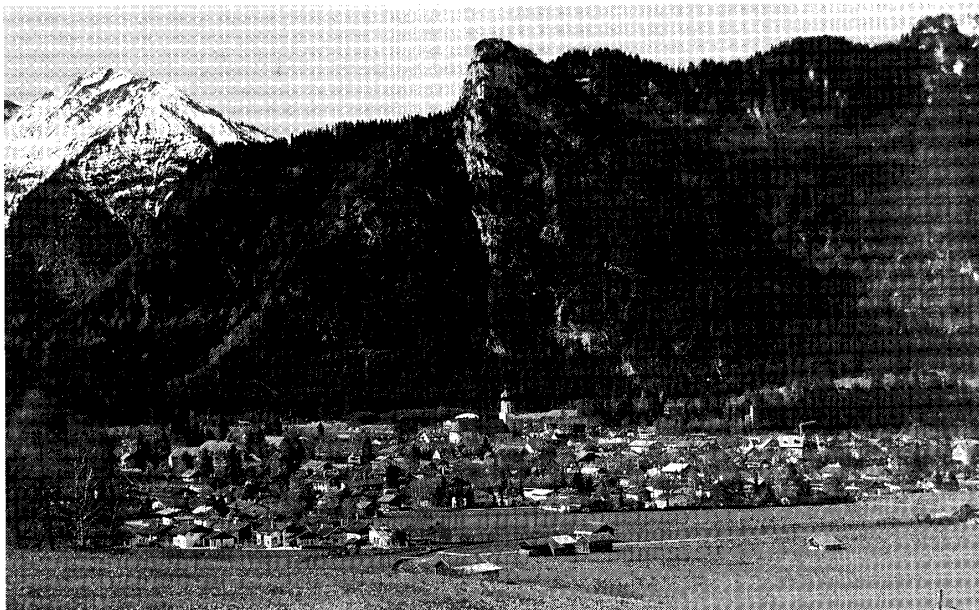


したがって今日われわれの観る受難劇は、歴史的に考察すると以下の2点にしぼることができる。第1は文芸復興期とバロック期の二つの大きな演劇的時代を経過していること、第2は前述の禁制の後死滅しかけたものを、近代的色彩を付け加えることによってテキストを根本的に改革し、1811年以降オーバーアマーガウを中心として、まったく近代的な姿を成して南ドイツ、スイスそしてチロル地方に再生されたことである。このようにして誕生した現代受難劇の一群は、内容および形式上からみても、第2章以下において詳述するように、中世宗教劇とはキリスト教的な宗教思想以外には、まったく別の動機と形式をもつものである。このような観点にたつて以下、歴史的発達の経路を明確にしつつ、現代受難劇の諸々の問題を把握していきたい。そのためには、南ドイツからスイスの数カ所に現存する現代受難劇は、多かれ少なかれ、オーバーアマーガウ受難劇の模倣によって生じたものと言いうるであろうから、実際には、この種の受難劇の代表的な形式としてのオーバーアマーガウの受難劇を考察することが適切な方法であると思う。

## 第二章 現代受難劇の代表としてのオーバーアマーガウ受難劇

### 第一節 オーバーアマーガウ村と住民と聖劇との関係

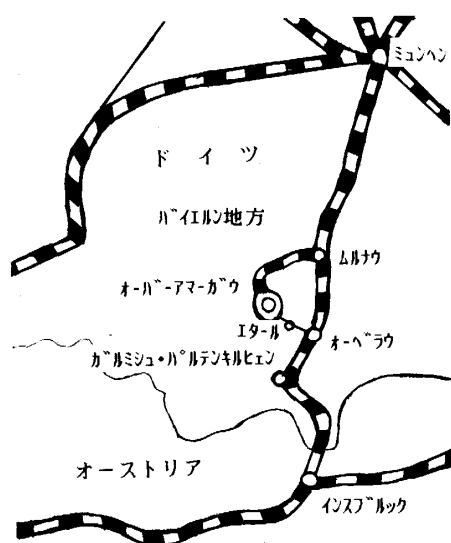
#### 挿絵 3



オーバーアマーガウ村全景

オーストリアとドイツの国境に連なるアルプス連山の麓の高原地帯に、いくつかの村が点在している。その内の一つ、北西部が牧草地帯、北東部は森に覆われた山腹、南部はそびえ立つ岩にと、四方大自然に囲まれた人口約5000人の小さな村がある。これがオーバーアマーガウである。環境によって人間の本性は多く変えられてゆくものであるが、こうした大自然の中に身をおいた人々は、文明の発達した都会に住む人々にはみられない静かで素朴な信仰心と美的な素質が培われるものである。その例にもれずオーバーアマーガウの村人たちもみな敬虔なカトリック信者である。冬になり雪深い山あいの村にぽつんと立っているいわゆる玉葱頭の田舎風の教会は、この村の住民の性格にふさわしく、彼らの信仰の熱さを写しだしているようである。

#### 挿絵 4



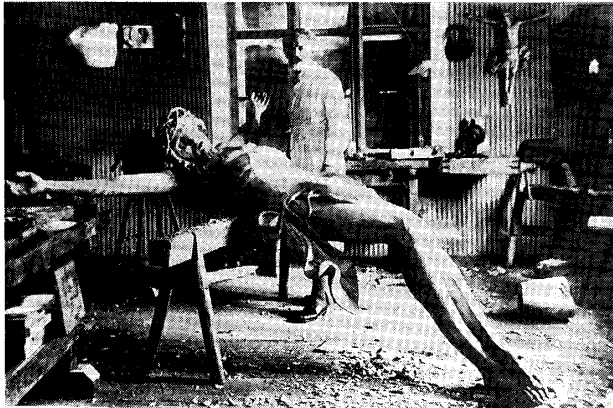
オーバーアマーガウ村近郊の地図

さてこうしたオーバーアマーガウは、地図をめぐってみると正確にはどの地点に位置しているのでしょうか。ミュンヘンからオーストリアへ南下するローカル線の列車に乗ってムルナウ (Murnau) を経由し、さらに南西に24キロ私有鉄道で溪谷をよじ登ると、アマー山脈 (Ammergebirge) に囲まれた高原の地に達する。この土地は、こんにちではもはやその姿はとどめていないが、14-5世紀にもっとも栄えた南北交通の要路、いわゆる東海道の宿場にも例えられるような地域であった。したがって10世紀の頃、キリスト教がアルプスを越えて北上したときにも、いち早くこの土地に踏み込んできた。以来今日までここは敬虔なカトリック教の住処となっている。こうした小高原の中央に位置するローカル線の終点の村、これがオーバーアマーガウである。

それでは、この住民は何を正業としているのであろうか。上記のような地理的關係から、つまりこの狭い山あいの村では、農作の収穫には限度があるという理由から、村民の大部分は聖像彫刻、陶器やガラス工芸、あるいは祭服などを製造して生計をたてている (挿絵 5, 6 参照)。聖像彫刻は12世紀頃から行われていたらしいが、こうした職業はこの村の住民にはいかにも自然でふさわしいものである。この聖像彫刻と、ここで制作される鮮やかな色彩をもつさまざまな形の祭服とがどのように受難劇と結びつくかを想像することは容易であろう。今日では右記の写真に示されているように、聖像彫刻家を養成するための国立の職業専門学校がある。そしてこの土地で制作された聖像は世界中のカトリック教会に輸出され、その中心地となっている。

演劇芸術にとって必要な前提条件が、眼と耳による芸術であるとするならば、聖劇である受難劇上演にとって必要な大前提は素朴な宗教的雰囲気と信仰心、そして厳粛さであるというこ

挿絵 5



1910年にキリストを演じたウイヘルム・ラング  
(Willhelm Lang) 氏の聖像彫刻アトリエ

挿絵 6



オーバーアマーガウの国立職業実業学校で聖像彫刻の実習に励む未来の彫刻家

挿絵 7



エタール (Ettal) 僧院全景  
(文献2 117ページ)

とはだれも否定し得ぬ事実であり、真理である。こうした点を考えるとき、オーバーアマーガウの村民たちが良い環境におかれていたことは、明らかである。日々の生活の中でかれらは彫刻的、立体的感覚と色彩感覚とが無意識のうちに養われているのである。オーバーアマーガウの住民は聖劇に必要な要素を多く持ち合わせていると言い得るであろう。こうした事実がこの村に今日まで受難劇を永続させた重要な要因の一つがあると思われる。なおもう一つオーバーアマーガウ受難劇存続に寄与した理由として、宗教的な面でこの村と母子のような関係にあった僧院エタールの存在を見逃すことはできない。オーバーアマーガウからほんの数キロ離れたところにあるこの僧院は、1330年に建てられたベネディクト派の修道院である。

オーバーアマーガウはこの僧院の建立以来、めざましい繁栄をとげたのである。次の節で述べる受難劇の起源は、まさにこの僧院の存在なくしては考えられないほどである。こんにちの受難劇のテキストも、この僧院の僧侶の手からでたものであるということを考えるならば、この関係も容易に理解できるであろう。

## 第二節 オーバーアマーガウ受難劇の起源

1630年、ドイツ全土は『三十年戦争』によって見る影もなく荒廃し尽くされ、そのうえ飢餓と病魔に苦しめられた。1633年にはチロル地方からバイエルにかけて、アルプス地方の広範な地域にペストがはびこり多くの住民が熱病の前に倒れていった。当時、文字通り寒村であったオーバーアマーガウにも魔の手がのび、病魔がもっとも猛威をふるった1632年から1633年の一年間だけでも、およそ1560人の村民の20パーセント以上にあたる320人から350人が命を奪われた。村民は不安と恐怖のまえにおののいた。

1632年10月18日のこと、出稼ぎに出ているオーバーアマーガウ出身の一人の若者が、外から村への進入者を監視していた番人の目を盗んで、教会の祭りに参加しようと家族のもとに帰ってきた。その2日後、すでにペストにかかっていた若者は死亡した。以来この村は一瞬にしてこの恐ろしい病魔に冒されるのである。

人生にもっとも関係の深い死や病にたいする恐怖に襲われたとき、多くの人間は、その恐怖から免れる願いとして神にすがるものである。まして宗教に培われたオーバーアマーガウの住民が、このような事態に直面したとき、神のまえに伏して荘厳な祈願の式を捧げたことは当然であろう。1633年の晩夏、ペストにたいする村民の恐怖は依然として終焉に至らなかった。そこで村議会は長時間の協議の結果、神が慈悲でこの呪わしい病から村民を救ってくれるならば、今後10年ごとにキリストの受難と死の聖劇を上演することを全員一致で決議した。1633年10月27日、使徒シモンとユダ、タデウスの祭りの前夜、かれらは教会の祭壇の前で、厳かに誓いをたてた。不思議なことにこの日以来、オーバーアマーガウ村からはペストによる死者は一人も出なかったということである。信仰深い村人はこの奇跡的事件を敬虔な態度で子々孫々に伝え、今日にいたるまで神聖に保持しているのである。

1634年、その誓約にしたがって第1回の受難劇が上演された。教会脇の墓地が上演の場所に選ばれた。出演者は60-70人程で今日のような規模の大きさは想像できない。以来1647年まで十年毎に上演、1680年には繰り上げて上演され、それからは毎10年を数える年をもって上演された。初回から1700年までは各1回、1710年から1760年までは各2回上演されている。18世紀中葉まではオーバーアマーガウ以外の南ドイツにおいても受難劇が盛んに上演されていたが、その大部分の地方では、受難劇の本来の姿からしだいに離れて俗化退廃していったことや、啓蒙思想のあおりを受けて、受難劇上演が厳重に禁止されたために姿を消してしまった。1770年はその上演禁止の時期に当たっていたにもかかわらず、オーバーアマーガウでは例外的に2回上演されている。1780年と1790年は聖地巡礼の最盛期に当たっていたので、受難劇の観客もそ

の数を増した。そのため、1780年には5回上演されている。1800年には3回上演された後、獨逸戦争でフランス軍の侵入を受け、中断の止むなきに至った。しかし、仏軍慰問のため、7月に2回特別上演を、また翌1801年には4回の追加上演を行っている。1810年には上演許可が下りなかった。僧院や教会が国からいろいろな制約を受けた時代である。オーバーアマーガウの村民はバイエルン州とのねばり強い交渉の末、時代の要求にかなったオットマル・ヴァイス (Othmar-Weis) 神父の新しいテキストを使っての上演を約束し、1811年に7回の上演を行ったが欠損を出した。1815年1回の上演許可をもらって、辛うじてその穴埋めができた。その後、1820年には10回、1830年は11回、1840年は13回、1850年は14回、1860年は21回と回を重ねる毎に上演回数も増えていった。それには交通の便が良くなったため、他所からの観劇者が多くなったということが考えられる。26回目の上演の年に当たる1870年には上演途中で獨逸戦争が勃発し、7月24日の上演を最後に中断した。しかし翌年に再演し、前年と合わせて35回上演している。1880年にはムルナウ (Murnau) まで鉄道が開通し、続いて1890年にはガルミッシュ (Garmisch) まで延長された。そして1900年にはムルナウ—オーバーアマーガウ間にローカル列車が走った。鉄道開通と同時にオーバーアマーガウの受難劇はマスコミを通してその存在が広められ、規模も拡大されていった。当然上演回数も増し、1880年39回、1890年38回、1900年46回、1910年56回となった。1920年には第一次大戦後の混乱と経済的困窮に加えて、67人の村民が戦場に消えたという厳しい事情もあって、上演は不可能となり、1922年に延期されたが、67回上演された。1930年には80回、1934年はあの呪わしいペストの恐怖の最中での第一回上演から300年目に当たる年なので、記念の上演となり、ヒットラーも観劇している。この年は84回上演された。1940年には第二次世界大戦のため上演は中止された。1950年は大戦後の困窮の中、84回上演され、初代連邦共和国大統領ホイス (Heuß) 氏、初代連邦首相アデナウアー (Adenauer) 氏もこの年観劇している。1960年93回、1970年102回、1980年100回、なお1984年には350年を記念しての特別公演が行われ、この折にも101回上演されている。そして昨年1990年には98回上演された。以上39回の公演で1136回に及ぶ上演が行われたことになる。

### 第三節 オーバーアマーガウ受難劇のテキストの変遷

オーバーアマーガウ受難劇のテキストには今日まで5段の進展が認められる。

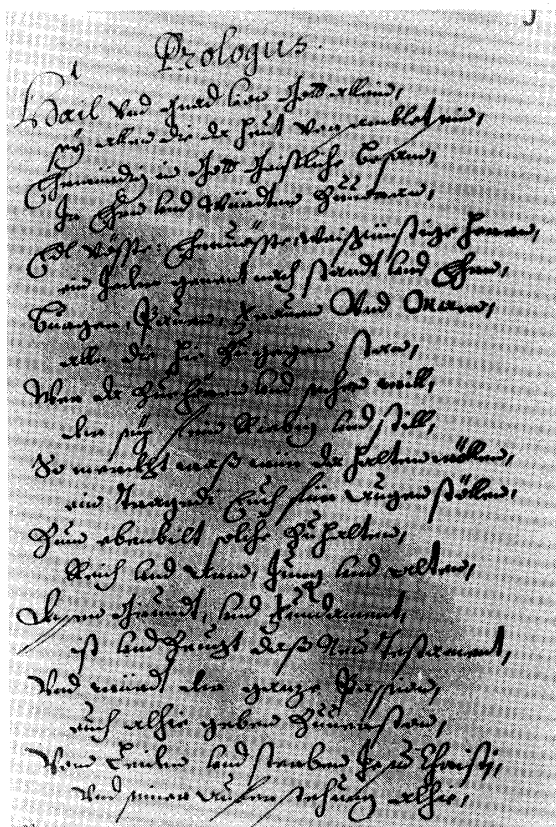
I オーバーアマーガウの現存する最古のテキストは、1662年のものである。オーバーアマーガウの学校教師ゲオルク・カイザーの手による (1661-1683) 筆写本で、土地の彫刻家ラング (Lang) 家に保存されている (挿絵 8 および 9 参照)。

挿絵 8



オーバーアマーガウに現存する最古の受難劇テキストの挿絵（文献8番7ページより）

挿絵 9



グイドー・ラング (O. Guido Lang) 家に残るオーバーアマーガウ受難劇の現存最古の手写本テキスト（文献8番の本文2ページより）

上記のテキストはシュヴァーベンの方言で書かれたものであり、1910年に所有者によって出版されている。【註2】オーバーアマーガウの受難劇の起源は前述の通り1634年であるが、この間のテキストに関しては残念ながら発見されていない。しかし近年の研究によれば、1662年のテキストは紛失した最古のテキストと本質的には大差がないことが予想されている。その上、シュヴァーベン方言で書かれたという事実から、1662年のテキストは下記の二つの受難劇本から影響を受け、かつこの両者を融合したことが明らかになった。その一つはシュヴァーベ

ンのアウグスブルク (Augsburg) 出身の職匠歌手 (Meistersinger) ゼバスチアン・ヴィルトウ (Sebastian Wild) 【註3】の【我々の主イエス・キリストの苦悩と死の悲劇】 („Tragedi von dem Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi“ 1566年印刷) であり、他の一つは、15世紀中葉に書かれたアウグスブルクのベネディクト派僧院聖ウルリッヒおよびアフラ (St. Ulrich und Afra) の受難劇【註4】である。

現在最古の1662年のテキストが、上記二つのテキストと本質的に異なる点は、中世受難劇に特有な喜劇分子、三人のマリアの香油の買い入れの喜劇的場面や、キリストが昇天して空になった墓への使徒たちの競争の場面などが削除されていること、そして、職匠歌手劇と中世宗教劇の宗教的要素がまじめなバイブルの筋と融合して一貫した戯曲化が行われていることである。元来中世後期の宗教劇は、教会内からしだいに町の中央の広場へ進出し、戯曲そのものもこれに応じて庶民的で大衆にアピールするように喜劇的要素が認められたのである。しかしオーバーアマーガウの1662年のテキストはすでにこの出発点から、中世的戯曲とは本質的に異なる改革がなされていた点は注目に値する。

II 第2段テキストは1680年に、これまでのテキストに14ヶ所、新時代的要素が加えられて登場した。この追加は、ヴァイルハイム (Weilheim) の牧師ヨハネス・エルブル (Pfarrer Johannes Älbl) の1600年から1615年まで同市での上演に用いられた受難悲劇が底本となっている。つまり、序言者としての口上役が新たに登場したり、「死」や「罪」などの道徳的概念が登場人物化され比喩として新たに追加された。これはテキストの形式がますます中世のものからは離脱していき、いわゆるバロック劇の形式に、すなわちジェスイット戯曲に近づいて行くことを意味している。戯曲の中に悪魔あるいはその他の霊的、道義的内容を人物化させ、登場させるという方法はすでに14世紀中葉の中世宗教劇にも用いられてはいるが、これを具体的な形で劇の進行中に一貫した形で取り上げたのは、16世紀の文芸復興期の演劇である【道徳劇】になってからのことだからである。ジェスイット戯曲はこの【道徳劇】を通して比喩の形式を全面的に利用している。この形式が第2段のオーバーアマーガウの戯曲にも取り上げられている点を見逃してはならないと思う。

III 第3段のテキストは、1750年一変した姿をもって登場した。エタール修道院の神父フェルディナント・ロスナー (Ferdinand Rosner 1709-1778) によって新たに書かれた【神の化身なる御子の苦悩と克服せし死および栄光なる昇天】 („Bitteres Leyden, Obsiegender Todt, und Glorreiche Auferstehung des Eingefleischten Sohn Gottes“) という長い題名を持ったテキストである。このテキストは『欲』、『妬み』、『死』を寓する人像を用い教訓に満ちて、しかも他面、非常に華やかで完全にジェスイット戯曲の形式を取っている。その内容は9部に分けられていて、そこでキリストの受難の物語が展開される。各部 (幕に相当) の始めには【展示】 (Exhibition) として【活人画】 (Lebendes Bild) (挿絵12参照) が加えられた。これはキリストの受難の筋に平行する旧約聖書に表れた予言の内容を、中央の後方にある幕で仕切られた【中央舞台】で示す立体画である。この形式は【前示】と称されて、すでに中世の宗教的

な物語上演の舞台や16世紀のオランダにおける職匠歌手の道德劇の二層式舞台などで使われたが、活人画が劇の筋の完全な一要素として融合され消化され得たのは、このテキストをもって最初とすることができるであろう。なおこのテキストでは【合唱】(Chor)団が6人の天使(Schutzgeist)を伴った口上役と共に形成されて、活人画の展示前や展示中に予言の内容を述べたり、神やキリストを讃えるために新たに付け加えられた。さらにオーバーアマーガウの合唱はこれだけに留まらず、時には劇の進行中に登場人物の心の動きをも述べる場合がある。このようにコーラスが単なる合唱の役目の領域を越えて、筋の中に溶け込んでいる点が大きな特徴である。例えば、第2部6場の【キリストの判決の場】の冒頭でのコーラスは、盗賊バルバラに同情する群衆をよそに、まさに死の判決を受けようとする救世主キリストに対して、死の免除の悲壮な同情の叫びを続ける。【註5】まさしく登場人物の役目を果しているのである。オーバーアマーガウのこうした性格は多くの場面で見受けられる。合唱は中世宗教劇以来盛んに用いられているが、これは劇の開幕や閉幕を告げたり、簡単な説明をしたりといった程度の役割を果たすに過ぎなかった。この点オーバーアマーガウの合唱は中世宗教劇と比較してその役割に大きな進歩が認められる。この意味ではオーバーアマーガウの合唱は、シラー(Schiller 1759-1805)の【メッシーナの花嫁】(Die Braut von Messina)の如き近代劇に見られる合唱の技巧などの先駆的な形式とも言ううる。

ロスナーのテキストはしかし詩句があまりにも膨大であるため上演時間がかかりすぎることやその構成がオペラ的で本来の受難劇から離脱しているという指摘を受けて1780年にエタール修道院のクニプフェルベルガー(P. M. Knipfelberger 1747-1825)神父がロスナー劇の80パーセントを取り入れて改訂し、1780年、1790年、1800年の3回の上演ではこの改訂版が使用された。クニプフェルベルガーはその序言で「受難劇の上演の最終目的は、死に行くキリストへの祈りと感動である」と語っているが、これはいつの時代にも当てはまる胸打つ言葉である。ロスナーのテキストはこのように改訂された形で1800年までその生命を持続してきた。

IV 第4段のテキストは1811年本でロスナーと同じくエタール修道院の神父で哲学博士のヴァイス(Othmar Weis 1769-1843)が【ゴルゴダの丘の偉大なる犠牲者あるいはイエスの受難と死の歴史】(„Das große Opfer auf Golgatha oder Geschichte des Leidens und Sterbens Jesu“)という題名で改作し、それに彼の友人であるオーバーアマーガウ出身の学校教師デトウラー(Rochus Dedler 1779-1882)が音楽を付けたものである。ヴァイスはこの改作に際し、できるだけ厳密に聖書の言葉を守ろうと、これまでのテキストからバロック的、比喩的要素や詩的な付加物を除去し、まじめで控え目な言葉を加えて散文でテキストを書いた。戯曲的な改作としては、キリストのエルサレム入場を大規模な入場場面として、幕の始めに登場させたことにある。これによって内容的には、壮大な序幕およびキリストの磔刑像と神を頌讚する場面(第8部15場)がより効果的になった。1801年9月モントゥゲラス(Montgelas)大臣は受難劇上演禁止令を出した。【註6】それは1811年までの11年間継続した。1811年に解禁になって、上記の改作本が現れたのである。ここには近代的な意味における戯曲内容の純化統一への



努力がうかがわれる。

V 第5段のテキストは、1845年オーバーアマーガウの司祭となったダイゼンベルガー (Joseph Alois Daisenberger 1799-1883) の手によって改作されたものである。

ダイゼンベルガーは前述のヴァイス神父の弟子であったため、師に対する尊敬から受け継いだテキストを師にならって改作した。しかし幾つかの相違点は、特に信仰上から見てカトリック的な風刺が除去されていることである。これはオーバーアマーガウの受難劇を新旧両派の信者たちのイエスに対する信仰心の源泉とせんがための配慮からである。このダイゼンベルガーテキストは時代の流れにそって、各々の時代に適応するように言語学の面から、あるいは修辞学の面から改良され、1980年の上演の折には、反ユダヤ思想を反映していると思われる箇所が削除されたり、変更されたりしたが、大筋のところは変わることなく、彼の心を受け継いで現在に至るまで継続使用されている貴重なものである。



アロイス・ダイゼンベルガー  
(Jos. Alois Daisenberger)  
(文献9の69ページより)

上記に掲げたオーバーアマーガウ受難劇の改作者はそれぞれ、自分の仕事に対して聖なる情熱を捧げたきた人々である。彼らは偉大なる詩人ではなかった。しかし彼らの作品は、その中に注がれた一人一人の魂の神聖さによって価値ある存在となっているのである。

以上5段のオーバーアマーガウのテキストの進展過程を考察するとき、ここに二つの観点があげられる。その一つはオーバーアマーガウを含めたドイツ近代受難劇が、果して中世の民俗的な宗教劇としての受難劇の継承であるかという問題である。他の一つは現代の受難劇がいわゆる舞台芸術上における戯曲作法をもってしては律し得ない宗教的な立場をとった戯曲的構成の作であるという点である。第1の問題に対しては上述の5段の進展に見られるように、今日のテキストは中世のそれとは戯曲的構成が根本的に異なっていると言える。テキストの出発がまず文芸復興期のヴィルトの職匠歌手劇が底本であること、次に末期の中世宗教劇に最も特徴とされている喜劇分子が除去され、敬虔な宗教的態度をもって修正されているという二点である。ルネッサンスおよびバロック期に生まれた演劇はもはや中世演劇的な並列舞台によらず、舞台対観客席の関係に立つ対立舞台によって表現された。空間的にも時間的にも、文芸復興後の演劇は、中世のような平行的な表現は求めず、時間的には一貫した筋の運びをもって、空間的には遠近法式によって深さを求めるようになった。第3段のロスナーの改作版では、中央舞台に幕で仕切られた活人画の方式が取り入れられているが、これは明らかにルネッサンスおよびバロック演劇からの創作である。オーバーアマーガウの劇場の舞台構成には、中世のシムル

タン舞台の要素はまったく認められず、むしろルネッサンス特有なローマ劇場形式の復活やエリザベス朝のシェクスピア舞台の影響と思われる構成法が現れている。

このような舞台構成に関する事柄に加えて、第4段のヴァイスの手によるテキストではバロック的な豊富な場面転換の手法や比喩的表現の場面が多く除去され、一貫した筋が活かされるように工夫されている。それと同時に、キリストのエルサレム入場という幕開きの壮大な序曲を加えることなどによって、近代化が図られている。さらに1900年以降のオーバーアマーガウ受難劇上演では、ドイツの各都市での近代劇演出における芸術性が、大きな影響を及ぼし、その結果、群衆の場面（挿絵14参照）の演出や新しい照明の設備などが加えられ、もはや中世宗教劇の姿は、宗教的精神は別として、見あたらない。すべてルネッサンス以降の近代的演劇手法に取って変わられた姿となった。

第2の問題であるが、それはオーバーアマーガウを中心とする現代受難劇のテキストは、いわゆる芸術劇場での作劇法（Dramaturgie）の概念をもって律してはならない特有な立場にあるということである。それはすなわち、現代の芸術的演劇と宗教劇である受難劇では、その目的が根本的に異なっているからである。一般の演劇の脚本として、つまり現代の戯曲的演劇の立場に立って、この受難劇のテキストを観察するならば、これははなはだ幼稚で価値の少ないものと言えるかもしれない。しかし宗教劇において問題なのは、テキストではなくて、舞台と観客つまり演じる者と見る者との間を流れる宗教的雰囲気である。換言すれば、俳優がいかにキリストの受難を演じるか、すなわちいかに福音書の記述に忠実に受難の物語を舞台上に神聖に再現するかという点である。またそれによって、観劇する者の心に彼の心がどのように染み通り、両者がキリストを挿んで聖なる世界の中へ、どのように溶け込んで行くかという一点に宗教劇の目的はあると言える。そしてこの目的達成のためにまずなによりも必要なことは、脚本の完璧さや文学性ではなくて、演出法と出演者の心に直結した演技、すなわち舞台上に再現される敬虔な雰囲気に包まれた受難劇そのものなのである。こうした目的を心に秘めて村人たちは受難劇を演じ、その事によって祖先の神への誓いを血と信仰の連帯感をもって果たそうとするのである。オーバーアマーガウの受難劇は演劇というよりはむしろ、荘厳なる祭式であり、宗教的儀式であり、かつ民俗的な祝祭劇であると見なされるべきであろう。

したがって、オーバーアマーガウの受難劇のテキストも極言すれば、単なる物語の筋書きであり、監督の持つ演出台帳であって、現代の純粹な戯曲とはおよそ趣を異にしている。こうした観点に立って、前述のテキストの五段の発展を考察するならば、それはテキストそのものの近代化と言うよりはむしろ演出を近代化せんがために施されたテキストへの一部の訂正であり改良であるも考えられる。

#### 第四節 オーバーアマーガウ受難劇の内容とその構成

ここ20年ほどオーバーアマーガウでは、ロスナーの受難劇テキストを信奉する改革派とダイゼンベルガーの受難劇テキストを支持する保守派とで村会は激しく対立し二分している。しかしダイゼンベルガー支持派の勢力のほうが優勢で、その争いの最中での1980, 1984, 1990年の公演に際しても、すべてダイゼンベルガーのテキストが使用された。そこで最新の1990年版【註7】を基に戯曲の内容とその構成を叙述する。本来なら筋を追いながら詳しく説明を加えていきたいところだが、紙面の関係上、主な場面を二、三拾ってごく簡単に述べることにする。

上演は朝9時開始で午前は11時30分まで、その後昼休みをはさんで午後は2時30分から5時30分まで約3時間続く。開演を告げる場内アナウンスで劇場が清粛になると、まず両側の列柱から48人なるコーラスが登場して前舞台に一列に並び、バスのソロで受難劇が開始される。プロローグの語り手が「神の呪いに屈したる者よ、聖像の前にひざまづくかん!……」(Wirf zum heiligen Staunen dich nieder, Von Gottes Fluch gebeugtes Geschlecht!)と語る。やがて中央舞台の幕が上がって、活人画が現れ、コーラスがその画面を説明している間に中央舞台の幕が下り、プロローグの語り手とコーラスの団員が両手に分かれて退場し序幕 (Vorspiel) が終わる。

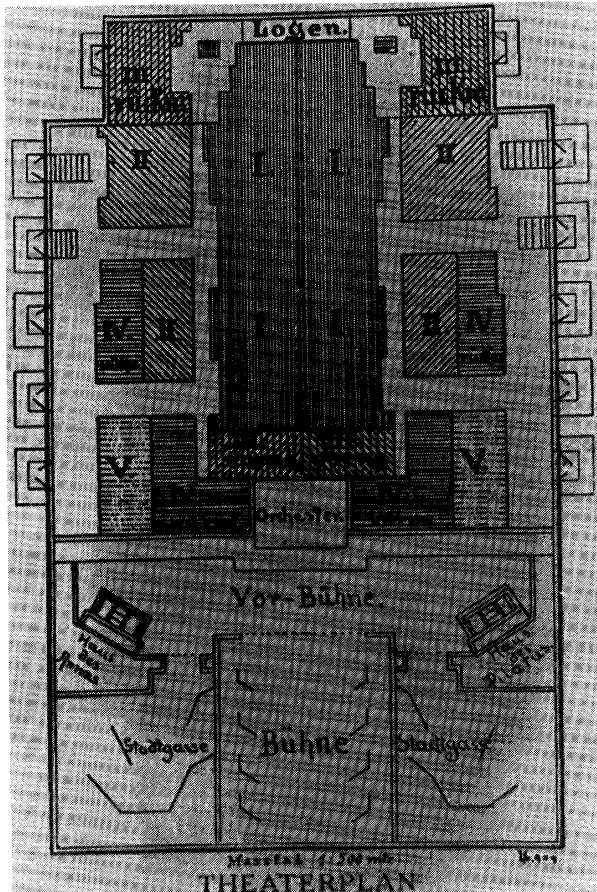
#### 挿絵 11



1990年オーバーアマーガウ受難劇の活人画 (文献2番43ページ)

劇は全幕とも、まずプロローグ、次にこれから上演される劇の内容を暗示する旧約聖書の物語が活人画によって表され、それにコーラスが説明を加えていく。コーラスが退場した後、新約聖書に基づいた劇が演じられるという構成で進行して行く。劇は序幕の他14幕から成っていて、一幕には平均して3-4場面の劇と1-2場面の活人画があり、全体は60場面の劇と活人画

挿絵 12



1930年オーバーアマーガウ受難劇舞台の平面略図

17場面で成っている。これらの各部の劇の進行は、舞台の特殊な構成と密接な関係を保っているが、これらの舞台の細部については次節で述べることにし、便宜上その位置についてのみ簡単な説明を加えたい。

挿絵12を参考に解説すると、前舞台では筋を運ぶ主な演技がなされ、本舞台中の幕を持った中央舞台は主に活人画に用いられる。両端の階段上にあるピラトスとカイパスの家は、かれら二人以下の高官が出入りする場所である。中央舞台の左右両側にはアーチを備えた出入口があり、後方にエルサレムの町を示す書き割りが覗かれる。舞台の左右最前方の砌は、コーラスの登場のための出入口となっている。前舞台と脇舞台には屋根はない。観客席からは舞台装置越しに、後方にある自然の山々をあたかも舞台装置の一部であるかのように眺めることができる(挿絵14参照)。雨天でも決行が通例であるから、雨の中での演技は俳優にとってはまさに受難である。中

でもキリスト役俳優にとっては至難の技である。特に第3部に当たるピラトス判決から復活までのシーンである。キリストは群衆の罵りを受けながら、顔に汗と血を流し十字架を担ってゴルゴタの刑場に赴く。十字架にかけられ、最後の言葉「全てを克服した。(ヨハネ19の30) 父よ！ 我が霊を御手に託し奉る(ルカ23の46)」(Es ist vollbracht! Vater, in deine Hände empfehle ich meinen Geist!)と述べて息絶え、屍が十字架より下ろされ、埋葬されるのだが、その間20分あまりは十字架上で、しかも腰に布をまとっただけで張り付けられているのである。この受難に耐えられることこそがキリスト役資格なのである(挿絵13参照)。

挿絵 13



1990年オーバーアマーガウ受難劇の十字架上のキリスト

挿絵 14

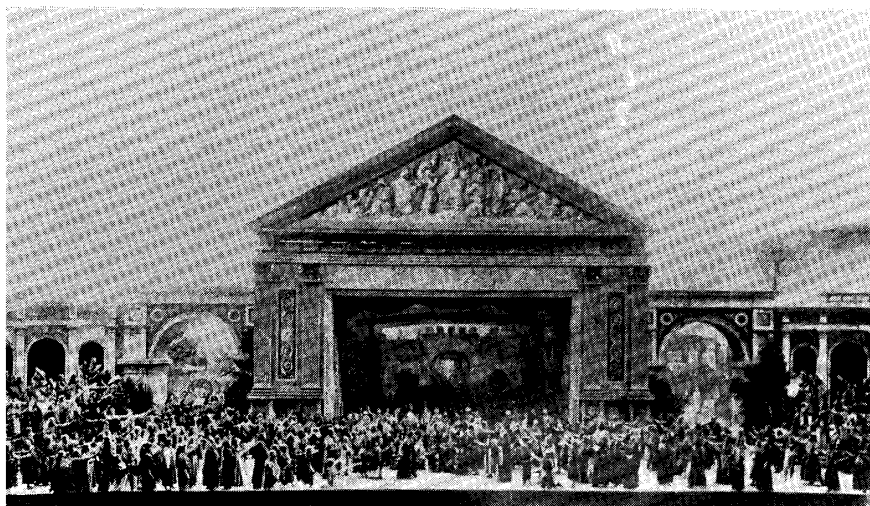


1990年オーバーアマーガウ受難劇のキリストのエルサレム入場場面

オーバーアマーガウの受難劇を語る時、群衆の場面のあの迫力を抜かすわけには行かない。まず第一部の幕開きと同時にキリストが舞台いっぱいの群衆の歓呼に迎えられてエルサレムに入場して来る場面である（挿絵14参照）。まことに壮観である。これにも増し壮観なのはキリストがユダに裏切られ、捕われの身となって、総督ピラトスの前に引き出されたときの群衆の絶叫シーンである。司祭たちに扇動された群衆がピラトスにキリストの死の判決を迫る

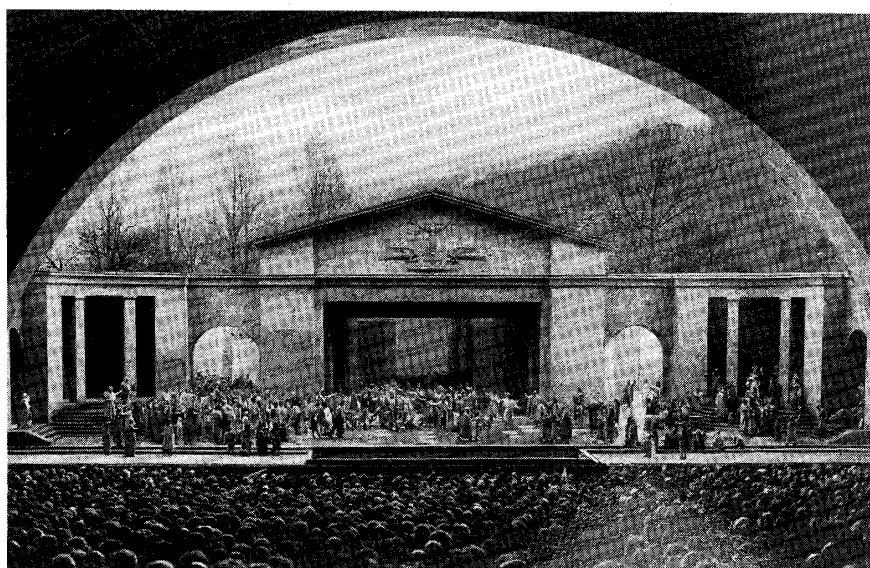
が、ピラトスは判決を下すどころかむしろキリストの味方となって、数々の尋問の末、この男に罪は認められない、と言って、ガリレア人であるキリストを、ガリレアを治めているヘロデ王の許へ連行させる。そこでヘロデ王はキリストにいろいろと難題を出し奇跡を示すように強いるが、キリストは黙秘する。ヘロデ王はそこで彼を馬鹿者と見做して、馬鹿者の印である白衣を着せて、国民共の慰み物にしてやれと言いついて、彼を再びピラトスの所へ引っ張って行かせる。ピラトスはキリストを鞭打ちの刑に処した後、群衆に向って、パシャの祭りに罪人を一人放免する慣習に従って、この男を放免するか、それとも強盗殺人の刑で投獄されているバルバラの方を放免するかの選択を迫った。舞台上のおよそ800人の群衆が「バルバラを放免、キリストに死を」と憤激する。950人余りの出演者のうち800人ほどが一斉に舞台上に並んで絶叫するような劇は他に類がないのではないだろうか。見事なシーンである。

挿絵 15



1890年オーバーアマーガウ受難劇群衆場面

挿絵 16



1990年オーバーアマーガウ受難劇群衆場面

最後はキリスト昇天の場面である。キリストがゴルゴダの山頂に現れたとき黒衣をまとって登場したコーラス【註8】が黒衣を脱ぎ捨てて再び白衣に着替えて登場する。前幕より三日目の早暁、東の空が白むとき、四人の墓番が墓を見ていると地割れがして岩が動いた。目も眩むばかりの光を放ってキリストが復活する。最後はコーラスが「世々に至るまで賛美、栄光、礼拝、力、尊厳汝にあれ！」(Preis, Ruhm, Anbetung, Macht und Herrlichkeit sei Dir von Ewigkeit zu Ewigkeit!)と歌い、幕が下りる。

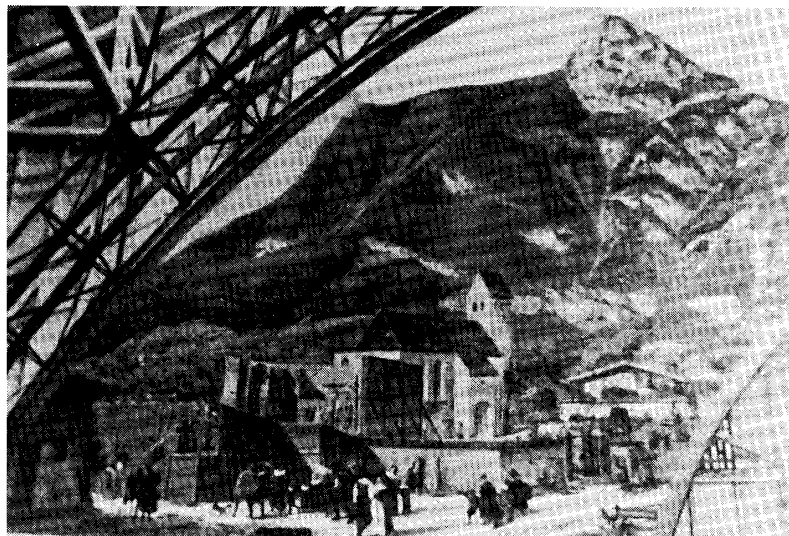
劇には葛藤が必要である。これを性格による内的葛藤と外力による外的葛藤とに分類するならば、オーバーアマーガウの受難劇は、ユダの独白の場面を除いて、後者、つまり外力による葛藤が筋の推進力になっていると言えるであろう。

### 第五節 オーバーアマーガウ受難劇の舞台

オーバーアマーガウ受難劇は1634年に初めて上演された時には、中世宗教劇のように教会内に設けられた舞台上で演じられた。この形式はその当時の教区教会 (Pfarrkirche) の祭壇が、上演を行うのに十分な高さを持つていることによっても明らかである。

後になって、見物人が隣接の村人たちばかりでなく、遠く山間の町からもしだいに集まって来るようになったので、劇場も教会内では収容できなくなり、野外へと移された。しかしこの舞台は、教会内にあったそのままの姿で規模だけを拡大して野外へ移動したものであって、本来の舞台の構成を変えたものではない。したがってその構造もきわめて簡単なものであって、舞台と観客席との間は幕で仕切られていた。そして舞台は背景と舞台両翼の見切りが三方、高い塀のようなもので取り囲まれていた。一方観客席は階段式になっていて、後ろへ行くほど傾斜が急になっていた。この舞台の全景は、1930年に改築された劇場の後部上壁に壁画として美しく、しかも明確に描かれている【註9】(挿絵17参照)。

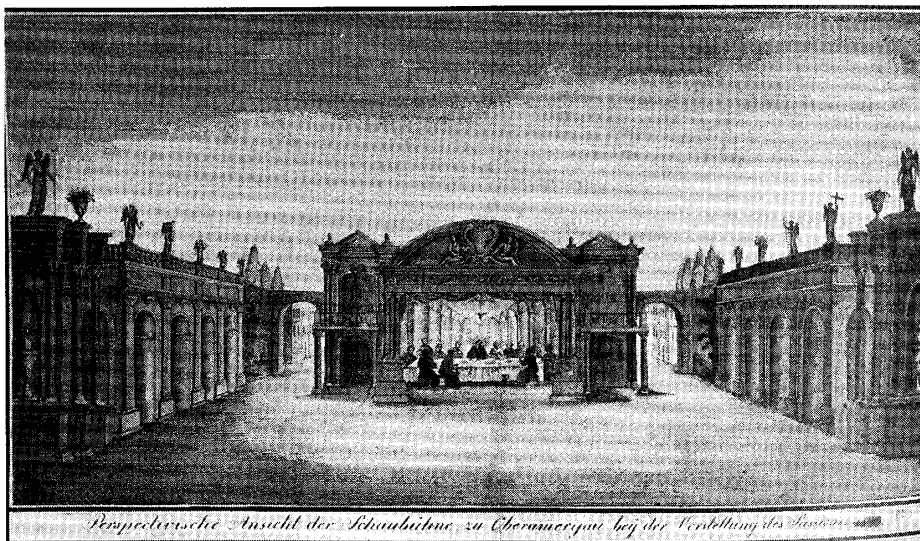
#### 挿絵 17



1830年以前の教会前に建られたオーバーアマーガウ劇場 (文献9番の72ページ)

もちろん舞台も観客席も野外劇場の形式をとったものである。しかしこれは常設のものではなく1830年村の北西部にある草原に本格的な劇場を設立するまでは、上演の都度設置されたものである。オーバーアマーガウ出身の聖職禄受領者（Benefiziat）ウンホッホ（Johann Nikolaus Unhoch 1762-1832）の1815年と1820年の劇場設計計画の記録などによると、劇場は依然として教会の脇の墓地に臨設されたことを物語っている。この劇場の注目すべき点は、舞台構成がすでに今日の舞台の原型を成していることである。つまり中央舞台とその両側に脇舞台、ピラトスとカイパスの家があり、さらに左右にエルサレムの町の遠景を背にした通路が作られている。しかもこれらの前方には広い前舞台が形成されていた。すなわちこの時点ですでに今日の基本形態が固定されていたということになる。このように考えると、ウンホッホは、オーバーアマーガウ受難劇の舞台に近代的要素を取入れ固定させた人物と見なすことができる。もちろん彼の設計は、当時のテキストの改作者であり演出家でもあったヴァイスの指示と影響があると考えられる（第3節テキストの変遷の項参照）。左右のエルサレムの遠景をもった通路の設定や、広い前舞台の設計には、ミュンヘンのペッツェンハンマー（Josef Poetzenhammer）も関与していたと思われる。ペッツェンハンマーには1830年の受難劇の舞台の全景を遠近法式を用いて描いた石版画がある。

挿絵 18



ペッツェンハンマーの1830年のオーバーアマーガウ受難劇の石版画（文献1番の166ページ）

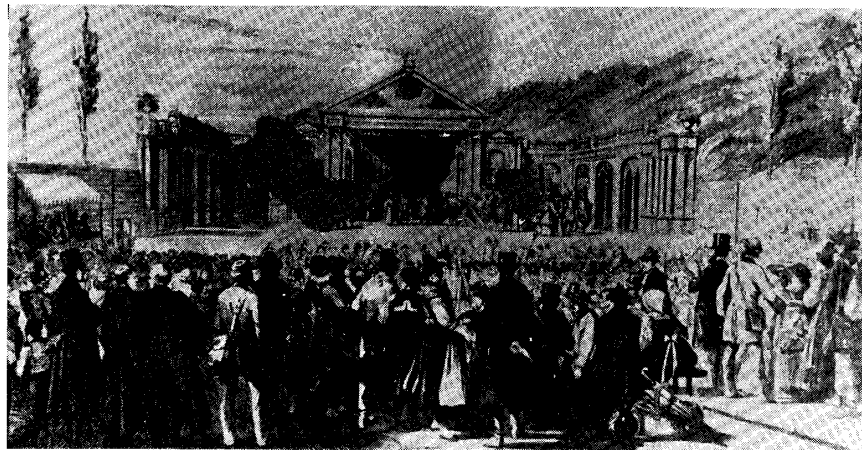
ウンホッホやペッツェンハンマーの舞台設計の創案とヴァイスの戯曲の案とが関連してオーバーアマーガウ受難劇の姿に決定的なものが与えられたと思われる。

テキストの変遷につれて必然的に舞台もその姿を変え、しだいに近代的な舞台形式が確立されていった。1830年、劇場は墓地から劇場広場（Passionswiese）へ移され、ここに固定した姿となって現れ、以来今日まで定着している。この劇場はウンホッホの立案と設計によるもので今日の舞台の基本となっている（挿絵18参照）。この時以来、舞台には幕はなく観客席と直



接接していた。この舞台にはたいへん深みがあると同時に、独特の光を有していたので、まるで人物が遠方から登場してくるように思われた。日光を天然の照明とする野外舞台の特色である。四方壮大な大自然に囲まれたアンメル高原の中央に建てられた劇場の舞台では、その背景が、同時に舞台と観客の心の中へ、いかにも受難劇にふさわしい雰囲気や霧気を投げかけてくれるのである。時代の流れと共に舞台は多少とも変化してきているとはいえ、今日に至るまで舞台には屋根は備えられていないのであるから、自然が舞台背景になっているという点は変わっていない。舞台越しに眺められる壮麗な山々は装置された舞台の建物と一つに融合して、自然の景色そのものまでが、まるで舞台装置の一部を成しているかのような印象を与えている。今日では周囲に住家が建ち込めてしまったが、当時は舞台の背景に一面に広がる牧草地に乾燥小屋が点在していて、その間では放牧の牛が悠々と草を食べているといった牧歌的な風景が見られた。1840年、1850年、1880年と劇場は改築され、舞台もそれぞれ幾らかづつ新しい形式を取り入れていった。1850年にはこれまでの円形の破風を持った中央舞台は新たにギリシャ様式の三角形の破風に改められ、全体の造りも今までのオリエント的な形式（挿絵18参照）から、17世紀と18世紀の舞台様式が取り入れられて近代化された（挿絵19参照）。

#### 挿絵 19



1860年のオーバーアマーガウ受難劇舞台全景（文献9番の74ページ）

この舞台の幅は24メートル、奥行きは6メートルで、中央舞台は後方の中央へさらに10平方メートルのものが付け加えられていた。

1890年今日の舞台形式を保持する大改造が成された。この舞台は従来のものとは比較にならないほど壮大な規模を持つものであった。しかしこの舞台もやはりウンホッホの設計が基調になっている点は変わりがない（挿絵15参照）。これまで中央舞台に接して置かれていたピラトスとカイパスの両家は両翼へ移され中央舞台とアーチで結ばれた。したがって、これまでバルコニーの上から見おろしたピラトスとカイパスの家は、この時以来テラスや広い段上から見おろすようになった。この改造は造型美術学校長ラング（Ludwig Lang）氏と演出家ラング（Johann Ev. Lang）氏の設計で、ドイツ最初の回転舞台を発明したラウテンシュレーガー

(Carl Lautenschläger)が行った。舞台の幅42メートル、舞台の造作の高さ25メートル、深さ16メートルを有する巨大なものである。この改造によって、この受難劇にとってきわめて重要な要素となっている群衆の場面の音響的および美的な効果が著しく上がったのである。

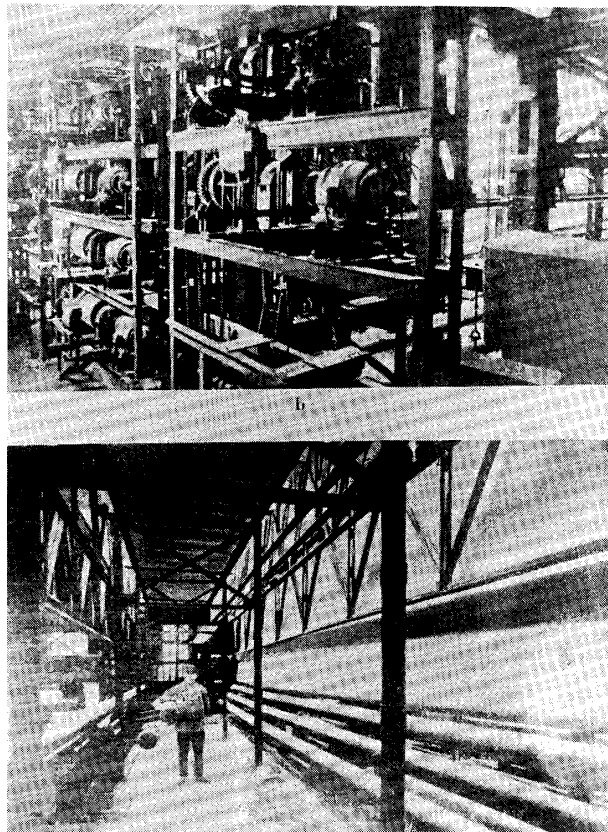
1900年の上演の折には、初めて観客席に屋根が付いた。1890年に生まれ変わった壮大な舞台にふさわしく、この観客席では高さ27メートルのアーチ式の鉄傘6本が4200人を収容する巨大な建物を支えている。後方へ行くに従ってゆるやかな傾斜をもって、座席が高められている。そして観客席と舞台との中間にはオーケストラボックスが設けられていた。

オーバーアマーガウ受難劇上演の初心は、前述のごとく神との誓約を果たすための上演者自身の受難のためであって、一般の演劇のごとく見せ物ではない。したがって本来観客は見物人ではなく、神への誓いを果たす共演者なのである。しかしこの受難劇の存在が広く内外に知られるようになると、観客も世界中から集まって来るようになった。当然この上演が村の収入源となる。そこでこれまでのように観客が野天にさらされた観客席(挿絵19参照)で長時間にわたって直射日光をまともに受れたり、ときには激しいわか雨に襲われたりすることに配慮しないわけにはいかなかったのである。しかしこれはあくまで客席のみであって、舞台は現在でも野天にさらされたままである。これは前述したように、舞台と自然との調和を保つという目的もあろうが、それよりもわか雨に襲われ、ずぶぬれになりながら、あるいは炎天に悩まされ額に汗しながら演技を続ける上演者の姿が受難劇にふさわしい舞台となるからであろう。

第一次世界大戦後、文学史上に新即物主義の時代が台頭するに至って、この劇場もその建築様式が古めかしくなり、新時代の雰囲気と調和しなくなったことや、これまでの建物がその使用に耐えられなくなったため、新時代に即した近代的な外観と設備とを施した劇場に改装されることになった。この改装はおもに舞台と楽屋に成された。舞台は装飾をすべて排除し線と平面により新時代の感覚を表現した。特に幕を持った中央舞台には莫大な費用をかけて近代的な舞台照明と工学的な設備が施された。この設備を担当したのは、ドイツ第一級の舞台工学技術家といわれたリンネバッハ教授(Prof. Adolf Linnebach)であった。彼はオーバーアマーガウ受難劇の上演がもっぱら昼間に行われることを考慮して、中央舞台の屋根と後ろ三方の上壁をガラス張りとした。そして後方には横へ電気巻き込み式の半円形ホリゾン(Rundhorizont)やさらに照明の補助手段として幾つかの照明補助機を設備した。なお舞台上方がガラス張りであるため、従来の劇場のように一文字や背景類を上方に掲げることができないため、背景類は奈落に装置した17メートルの棒へ伝動式に巻き込み、上下動する設備を工夫した(挿絵21参照)。さらに舞台後方には出演者が着替えをする衣装室が備え付けられていた。悪天候下での上演の場合には途中で着替えもできるようになっている。

1930年のこの舞台装置改築の際にはさらに客席の数が一千席増えて5200席となった(挿絵21参照)。

挿絵 20



1930年のオーバーアマーガウ劇場の中央舞台下に設けられた  
(上) 電気設備 (下) 背景巻き込み機

挿絵 21



観客席に屋根がついた1930年のオーバーアマーガウ受難劇場。前方、舞台上に立っているのは合唱団

こうした諸々の近代設備を備えて1930年生まれ変わったオーバーアマーガウ受難劇場は、その後多少の改築はあったが今日までその様式を保持している。客席の方は1980年の前舞台拡張によってこれまで5200だった座席が4700に減少し現在に至っている。

## 第六節 オーバーアマーガウ受難劇の音楽

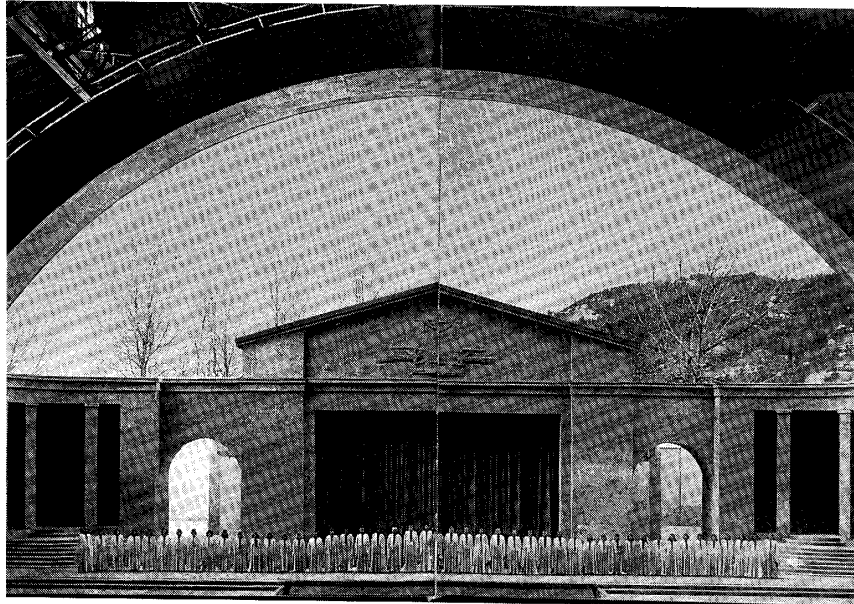
オーバーアマーガウの受難劇が音楽と密接に結ばれるようになったのは、1810年以後のことである。それ以前の初期の受難劇には独立した「受難劇音楽」と称されるものはなかった。しかし今日では受難劇にとって音楽は不離付則のものとなっている。1811年、オーバーアマーガウ出身の音楽教師デトゥラー（Rochus Detler 1779-1822）がヴァイス神父の最初の受難劇テキストにそって受難劇音楽を作曲した。デトゥラーはその際、1809年彼が作曲したシンフォニーを序曲として使っている。1815年のヴァイスのテキスト改作で彼の音楽もかなり新しく作曲された。【註10】ところが1817年大火に見舞われて、楽譜は灰燼と化してしまった。幸い合唱のパート譜だけは残った。そこで、彼は1820年の上演のために三度目の作曲に取りかかった。多くは記憶をたどって再現した。1820年の上演の際彼は自ら指揮をし、バスのソロも歌った。その二年後、肺病で43才の若さで逝った。デトゥラーはミュンヘンで学び、モーツァルト、ハイドンなどの古典音楽家の影響を受けた。もちろん彼らにその才能のおよぶべき人ではないが、オーバーアマーガウの受難劇が持つ独特な郷土性を理解し、ヴァイスのテキストに即したこの受難劇には最もふさわしい音楽を創造した作曲家である。時勢に応じてテキストは改補されているが、デトゥラーの音楽が今日もなお、その基調をなしていることから、その適応性は想像できる。しかし彼の音楽に対して批判がなかったわけではない。十九世紀中葉には、さまざまな非難がでて「俗である」などと批評された。例えばキストラ（Cyril Kistler）は彼の著書【オーバーアマーガウ受難劇】（„Das Passionspiel in Oberammergau“）の中でこの受難劇音楽の序曲を、「形式から言えばその名にふさわしいが、精神面から見ると道化芝居の序曲に過ぎない」と酷評している。また「オペレッタの序曲のようだ」といった非難も聞かれた。しかしこれらの非難の言葉はオーバーアマーガウ受難劇の現実と物に即した考え方を知らない人々の言葉として結局は退けられてしまったのである。受難劇音楽の指揮者であったフェルディグル（Ferdinand Ferdigl）は、【オーバーアマーガウ受難劇音楽】（Die Oberammergauer Passionsmusik）という著書の中でこの点を特に強調し、デトゥラーの音楽を擁護する立場をとっている。フェルディグルは1900年の受難劇上演の際、デトゥラーの音楽を基調にして新たに受難劇音楽を編曲し、これを指揮した人である。

郷土演劇であるオーバーアマーガウの受難劇を芸術的演劇として観てはならないことは先にも述べたが、音楽も同様に芸術的音楽の観点に立って見るならば、音楽評論家兼常清佐氏が、【上アンメルガウ村の受難劇、音楽巡礼、1925】の著書で評しているように「はなはだ平凡」という言葉がでてくるようになるであろう。芸術的音楽とこうした郷土的色彩を持つ音楽とはその本質も目的も根本から違っているのであるから、オーバーアマーガウ受難劇の由来やテキストを無視して、芸術としての高度な音楽を想像し期待することは誤りであろう。

1822年のデトゥラーの死後、彼の受難劇音楽は数人の指揮者の手によって、楽器編成などが次々に変えられた。第二次大戦後、これは改悪と見なされ、音楽総監督パープスト教授

(Prof. Eugen Papst 1886-1956) が改善を依頼された。彼の音楽は1950年初演され成功を収めている。今日の受難劇音楽はその時以来のものである。

## 挿絵 22



1990年のオーバーアマーガウ受難劇上演時の合唱団（文献2番の18, 19ページ）

## 第七節 オーバーアマーガウ受難劇上演の準備

村民の4割程度が出演するという（ちなみに1990年度は5082人の村民の内1950人が出演した。その内訳は成人1530人、子供420人である。）小さな村で、国際的な注目を集める程大々的な受難劇を上演するのであるから、その準備の大変さと練習の厳しさは、容易に推察される。公演のない9年間がそのための準備期間なのである。例年、村の劇場で上演される宗教劇や祝祭劇などから受難劇のための俳優が養成されて行く。実際の準備が開始されるのはおよそ一年半前である。劇場や道路の修理が始まり、一般の家庭では世界各国から集まって来る観客のためにホテルとして家を提供しようと、その準備に取り掛かる。出演者の人選が行われる。配役の選出は、受難劇にとっては厳粛な儀式の一つにも例えられる程神聖なものである。受難劇上演のための実権はすべて委員会にある。委員会は今日では村長以下16人の村会議員、カトリックおよびプロテスタントの地元聖職者各一名、舞台監督、それにかれらの側から選出された受難劇出演有資格者六名（この資格は1980年までは男性村民に限られ、その数も5名であった。1984年女性の受難劇参加有資格者、つまり未婚で35才以下のオーバーアマーガウ住民が委員会結成に際して選挙権を獲得した。これをもって1978年来懸案となっていた受難劇事業での男女同権の問題は解決の方向へ向って第一歩を踏み出した事になる。）で結成される。まず舞台監督の選出であるが、これは最重要な課題だけに困難である。何世紀にもわたって受け継いできた伝統を守りつつ、そこに新しい時代の息吹を吹き込んだ受難劇を造り上げることのできる人

物でなければならない。俳優と裏方の人物の選出には多くの時間が使われる。部外者からみると非常に複雑である。主な俳優（1980年からは18の主要な役がダブルキャストになっている。）、音楽指揮者二名、合唱指揮者、音楽演奏者と歌手、と順を追って選出される。その他にローマの兵士たち、聖堂の番人、ヘロデ王の家来、活人画の出演者、そして群衆が配役される。舞台の技術面の担当者、客席係、常駐の消防団員、医務局員までも決定されねばならない。出演の条件にはいろいろと詳細な規定がある。オーバーアマーガウの村民でなければならないのは当然だが、その中でも生まれてから村に住み続けている者、20年以上居住している者、十年以上居住し村の女性と結婚している者、それに女性の場合は本来は未婚で35才まで、などの規約がある。したがって委員たちは出演者の審査および配役に当たっては、年齢、体格、容貌、性格、挙動、学識、経験、職業などありとあらゆる要素を考慮し、公開の場での練習も見た上で決定する。この場合その人の信仰心が重大な関心の一つとされる点はオーバーアマーガウ受難劇の特性を物語っている。したがって、キリストやマリアなどの主要人物に選出された者は、何年にもわたるその人の内面生活の外面化とも言えるわけで、村でも特に信心深い人物と見なされるのである。なかんずく聖母マリアは村中で最も信仰の篤い処女である。1934年の上演でキリスト役を演じたブライジンガー氏は、キリスト役に指名されたとき感涙に咽んだと伝えられているが、以上諸々のことを考え合わせてみれば、氏のこうした敬虔な態度は容易に推察される。一方、1930年の公演に際して、1年前にマリア役に選ばれた女性が、その後処女でないことが判明し改選されたという事実がある。

挿絵 23



1930年のオーバーアマーガウ受難劇上演でマリアに扮するアンナ・ルッツ (Anna Rutz)

挿絵 24



1990年のオーバーアマーガウ受難劇上演でマリアに扮するエリザベート・ペトゥル (Elisabeth Petre) とキリスト役のマルティン・ノルツ (Martin Norz)

配役の発表は、村民のみならず、部外者や新聞記者たちにも関心と呼んでいる。ここ200年の例からすると、主要な役を演じるのは古くからのオーバーアマーガウの村民であって、子供の頃から民衆として舞台上に登場し、後には台詞付の役を授かり、次の段階で主要な役に抜てきされ、高齢になってからは高官の役で出演するというケースが多いようである。

このようにして出演者が選ばれると、いよいよ練習が開始され、前年の冬ともなると日夜猛練習に励む。群衆のシーンは2ヵ月前から稽古が始まる。一人の職業俳優も出演しない素人ばかりの演劇が、世界の注目と驚嘆を集めるようになった背景には、この村の聖劇的環境と長年にわたる受難劇の伝統の中で彼らの五体に染み込んだ受難劇役者としての血に加えて、上演前のこの厳しい練習に耐える精神と熱意がある。

この演劇に見られる特徴の一つに、出演者は古いしきたりによって、決してかつらやつげ髭を使わないということがある。すべて本物に手を入れて行う。そこで出演が決まると、彼らは自分の役に応じて頭髪や髭などを自然のままに伸ばして、容貌を整えていくのである。そういうわけで、この期間中にオーバーアマーガウを訪れた者は駅や郵便局の窓口にキリストやマリアのような姿をした人々を見て、奇異であるが敬虔な感に打たれるそうである。

いよいよ厳しい練習の成果を問うときがやって来る。上演の時期は5月から9月までと、ドイツにとって好天の続く季節が選ばれている。1990年の場合、初めて衣裳を着けて行うリハーサル (Kostümprobe) が5月17日で、本稽古 (Hauptprobe) は2日後の17日、この両日は一般公開ではなく、村民と近郊の人々を招待しての上演である。次いで20日には各界の名士や新聞記者を招いての公演 (Presseaufführung) が行われた。この上演後はいろいろな批評が新聞紙上を賑わい、その年の上演の成果にも影響を及ぼす。一般向けの公演は5月21日に初演、9月30日に終演となった。この間の上演回数は、月、水、金、土、日と週5回で合計98回、内20回は日帰りの観客を対象として毎週土曜日に上演される反復劇 (Wiederholungsspiel)、さらに3回は一般公開前のリハーサルである。

一般向けの公演が開始されると、5千人の人口の小村は世界各国から集まって来る観客で一挙に国際化される。4ヶ月余りの上演期間中に集まる人の数は50万人にも及び、そのうち外国人が8割を占める (イギリスとアメリカからの観客が最も多く、両国で4割近くなる。) というのであるから、近郊の村を含めても宿泊施設などの準備は大変である。受難劇の入場券は多く宿泊とセットになって発売される。ちなみに1990年の例を紹介すると、宿泊は一泊と二泊の場合があり、それぞれ10段階に分れている。その費用は、入場券、宿泊、食事、宿から劇場までのバス代などの雑費、それに10パーセントの前売り料金を含めて前者の場合は232~379マルク (1990年の夏はマルク高で1マルクは95-100円) まで、後者の場合289~543マルクまでとなっている。入場券のみの場合は、A席が10パーセントの前売り料金を含めて104マルク、B席は71マルクである。客席の構造は先の節で述べたように後方に向かってゆるやかに傾斜しているので、後ろの席の方が観劇しやすいため料金も高い。1980年の上演の際と比較してみると、宿泊費は70~100マルク、入場券は20~30マルク高くなっている。

4700の観客席は上演期間中、満席で10万枚にも及ぶ入場券の申し込みを断わらなければならなかったそうである。怪しげなチケットも出まわって、トラブルが起こったというような事も耳にした。

さて上演の時刻が近づくと、開幕の合図の音楽が鳴り観客が一斉に入場して行く。一方出演者たちはその時間中央舞台に集まって、受難劇が因って起こった神との誓約を思い起こし、同時に各自が聖なる役割を完全に果し得るよう敬虔な祈りを神に捧げるのである。以前には、上演の行われる朝になると幕開きの合図の大砲が鳴り渡り、この一声を聞いて観客たちは山間を抜って劇場へ集まってきたのである。村民たちは、未明に起きて教会に赴き、朝のミサで神に感謝の祈りを捧げてから出演するために劇場へ出向いていったのである。最近はこの祈りが舞台上で行われるようになった。こうした習慣は今ではオーバーアマーガウに伝わる美しい習わしの一つとなっている。

### おわりに

以上私は主としてオーバーアマーガウを中心として、受難劇の起源、テキスト、戯曲内容、舞台、音楽、その他いろいろな点を考察することによって、まず現代受難劇と中世受難劇との相違を明らかにし、同時にこうした受難劇の意義について考えてきた。

まず第一に、今日現存する受難劇は歴史的にみて、ルネッサンス期とバロック期の二つの大きな演劇的時代を経て、近代受難劇の名称の下に以後時代と共に発展し、しだいに近代化されて現代受難劇となったものだけということである。

第二にこの受難劇を観るわれわれの態度は、他の専門的営利、または芸術的な演劇と同一であってはならないということである。受難劇を上演する村民にとって、本来これは単なる娯楽ではなくて、10年あるいは5年毎に行われる大々的な宗教儀式にも相当するものなのである。したがって、この受難劇は素人によって上演される完全な宗教的公共劇とも言えるであろう。その精神は、ディオニソスの神に捧げるギリシャの演劇にも似たものである。換言すれば、近代および現代都市において上演される文学的、芸術的演劇と、受難劇のごとく一宗教的儀式と見なされる民俗的な演劇とは同じ演劇の対象となりながらも、その立脚点をまったく異にしているのである。したがって、民俗的な演劇を芸術的な演劇の尺度を持って観賞することは誤りであろう。こうした意味から、以上述べてきたオーバーアマーガウの受難劇は、民俗的な立脚点から出発した演劇として観賞されるべきである。要するに受難劇にとって問題なのは、言うまでもなく出演者たちがいかなる意図をもっていかなる心でいかように聖劇を演じるかということなのである。今日のように公演がここまで大々的になると、当然ながら演劇の内容についてばかりでなく、オーバーアマーガウは聖劇を盾にして観光事業をしているのではないかといった批判も多くでてくる。毎夏この村で休暇を過ごす人々は、受難劇上演の年には周辺の土地の物価が値上がりして過ごしにくい、と話していた。これも一理あるが、世界中から50万人にもおよぶ人々を集め、その心を魅了する演劇を人口わずか5000人の村で、しかも素人



の俳優のみで行うのであるから、その苦労は並み大抵ではない。まさしく神への感謝と奉仕の精神をもった聖劇を演じるにふさわしい村民の行事である。キリスト役を授かって感涙に咽ぶ態度こそがこの村の受難劇を支えていると確信したい。今回の上演を観劇した折、周囲の座席からは、涙を拭く姿もみられた。こうした情景を目にするならば、多くの非難があったとしても、オーバーアマーガウの村民たちは受難劇上演の役を立派に果していると言える。こうした存在が今日なおヨーロッパの一隅にあるということは、興味あることであり、嬉しいことでもある。

(本学教授=ドイツ語担当)

## 註

- 【註1】 エドゥアルトゥ・デヴリアン (Eduard Devrient 1801-1887) : ドイツの有名な劇作家。1811年以来最初は歌手として、後には俳優となってベルリン劇場で活躍した。1852年にはその俳優も止めて、カールスルーエ (Karlsruhe) に移住し宮廷劇場の支配人となり、最後には総支配人となって名声を博した。劇作家としても功績をたて多くの重要な著書を残している。中でも特に有名なものは舞台の本質に関する研究と根本的な知識を基にして書いた『ドイツ演劇芸術史』 („Geschichte der deutschen Schauspielkunst“, Leipzig, 1848-74 5Bde, Neue Aufgabe 1905 2Bde) である。1929年国立劇場長ヴィリー・シュトゥールフェルト (Willy Stuhlfeld) がそれ以後の演劇史を付け加えて、この著書を再出版している (1929 Eigenbreddler Verlag Berlin) ことから察してもこの著書の今日もなお価値のあることが裏付けられる。なお彼の全集は1846年から1874年にかけてライプチヒで11巻本で出版されている。
- 【註2】 Der älteste Text des Oberammergauer Passionsspiels, nach der Handschrift im Archiv des Hauses Guido Lang herausgegeben, Oberammergau, 1910.
- 【註3】 ゼバスチアン・ヴィルトゥ (Sebastian Wild) : 16世紀の劇作家であり、アウグスブルク (Augsburg) の職匠歌手 (Meistersinger) でもある。ハンス・ザックス (Hans Sachs) の方法にならって、12の喜劇といくつかの悲劇を書いている。その中に一編の受難劇がある。(1566年印刷) これがオーバーアマーガウ受難劇 „Tragedij von dem Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christ“の基礎となっている。こうした意味においてもこの一編の受難劇のテキストは貴重なものである。
- 【註4】 ゼバスチアン・ヴィルトゥおよび両僧院の二つのテキストは、アウグスト・ハルトマン (August Haltmann) によって „Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt“ 1880年、199-236ページに印刷されている。
- 【註5】 今日のテキストではこの部分は改訂されている。
- 【註6】 この時代には僧院は強制的に廃止され、教会財産は没収、国有化された。
- 【註7】 „Das Oberammergauer Spiel vom Leiden, Sterben und Auferstehen unseres Herrn

Jesus Christus“, für das Jahr 1990 erneut überarbeitet und herausgegeben von der Gemeinde Oberammergau.

【註8】 通常は白衣を着て登場するコーラスが、この場面においてのみ黒衣を纏って登場して来るということは、コーラスがこの場面ではもはや説明者の立場ではなく、登場人物化されていると言えるであろう。

【註9】 Dr. Franz X. Bogenrieder : „Oberammergau und sein Passionsspiel 1930“, München, 1930 Knorr und Hirth GmbH, 72ページ。

【註10】 Dedler : „Stimmen zur Passionsmusik 1815“

## 挿 絵

- 1) 空になったキリストの棺の中の天使とこれを訪れる3人のマリア (カールスルーエ市バーデン州立図書館蔵, ライヒェナウ羊皮紙写本60番中の中世教会内における復活祭劇の図文献6番の8ページより)
- 2) 1583年ルツェルンのヴァインマルクトにおける復活祭劇のシムルタン構成の舞台 (文献10番407ページより)
- 3) オーバーアマーガウ村全景
- 4) オーバーアマーガウ村近郊の地図
- 5) 1910年にキリストを演じたウイヘルム・ラング (Willhelm Lang) 氏の聖像彫刻アトリエ
- 6) オーバーアマーガウの国立職業実業学校で聖像彫刻の実習に励む未来の彫刻家 (文献2117ページ)
- 7) エタール (Ettal) 僧院の全景
- 8) オーバーアマーガウに現存する最古の受難劇テキストの挿絵 (文献8番7ページより)
- 9) グイドー・ラング (O. Guido Lang) 家に残るオーバーアマーガウ受難劇の現存最古の手写本テキスト (文献8番の本文2ページより)
- 10) アロイス・ダイゼンベルガー (Jos. Alois Daisenberger) (文献9の69ページより)
- 11) 1990年オーバーアマーガウ受難劇の活人画 (文献2番の43ページ)
- 12) 1930年オーバーアマーガウ受難劇舞台の平面略図
- 13) 1990年オーバーアマーガウ受難劇の十字架上のキリスト
- 14) 1990年オーバーアマーガウ受難劇のキリストのエルサレム入場場面
- 15) 1890年オーバーアマーガウ受難劇群衆場面
- 16) 1990年オーバーアマーガウ受難劇群衆場面
- 17) 1830年以前の教会前に建てられたオーバーアマーガウ劇場 (文献9番の72ページ)
- 18) ペッツェンハイマーの1830年オーバーアマーガウ受難劇舞台の石版画 (文献1番の166ページ)
- 19) 1860年オーバーアマーガウ受難劇舞台全景 (文献9番の74ページ)

- 20) 観客席に屋根がついた1930年オーバーアマーガウ受難劇  
前方、舞台上に立っているのは合唱団
- 21) 1930年オーバーアマーガウ劇場の中央舞台下に設けられた  
(上) 電気設備 (下) 背景巻き込み機
- 22) 1990年オーバーアマーガウ受難劇上演時の合唱団 (文献2番の18, 19ページ)
- 23) 1930年オーバーアマーガウ受難劇上演でマリアに扮するアンナ・ルッツ (Anna Rutz)
- 24) 1990年オーバーアマーガウ受難劇上演でマリアに扮するエリザベート・ペトゥル  
(Elisabeth Petre) とキリスト役のマルティン・ノルツ (Martin Norz)

#### 参考文献

- 1) „Hört, sehet, weint und liebt Passionsspiele im alpenländischen Raum.“  
Herausgegeben von Michael Henker, Eberhard Dünninger, Evamaria Brockhoff,  
München : Haus d. Bayer.Geschichte, 1990.
- 2) „Das Passionsspiel der Gemeinde Oberammergau 1990.“
- 3) „Das Oberammergauer Spiel vom Leiden, Sterben und Auferstehen Herrn Jesus  
Christus“, Herausgeber : Gemeinde Oberammergau im Eigenverlag, 1990.
- 4) „Oberammergau“, Offizieller Führer der Gemeinde Oberammergau, Deutsche Aus-  
gabe Verlag : Eigenverlag der Gemeinde Oberammergau, 1980.
- 5) P. Laurentius Koch OSB: „Ettal“——Kloster-, Pfarr- und Wallfahrtskirche——  
Buch-Kunstverlag, Ettal, 1989.
- 6) F. J. Mone: „Schauspiel des Mittelalters aus Handschriften“, Verlag E. Macklot,  
Karlsruhe, 1846.
- 7) Dr. H. H. Borchardt : „Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance“,  
Verlag J.J.Weber, Leipzig, 1935.
- 8) „Der älteste Text des Oberammergauer Passionsspiels“, nach der Handschrift im  
Archiv des Hauses Guido Lang herausgegeben, Oberammergau, 1910.
- 9) Dr. Franz X. Bogenrieder : „Oberammergau und sein Passionsspiel 1930“ Knorr und  
Hirth GmbH, München, 1930.
- 10) Hans Calm: „Kulturbilder aus der deutschen Theatergeschichte“, Koehler und  
Amelang, Leipzig, 1925.