

レッシング：「エミーリア・ガロッチィ」 の悲劇性について

岸 繁 一

序

悲劇「エミーリア・ガロッチィ」は1772年に発表された。レッシング(1729—1781)43歳の時である。あまり長くもなかった彼の生涯からみれば、むしろ晩年にぞくする時期ともいえる。悲劇作品としては、これより以前に、ドイツ文学における市民劇の嚆矢として知られている「サラ・サムプソン」(1755)と、7年戦争の時代意識が反映されている「フィロータス」(1759)がある。また青年時代の傾向的な喜劇作品を除けば、もっとも完成した市民喜劇「ミンナ・フォン・バルンヘルム」(1767)がある。1772年以後には劇作品としては「賢者ナータン」(1779)の一作のみがある。これは悲劇か喜劇かというよりも思想的劇詩である。それ故「エミーリア・ガロッチィ」は悲劇作品の系列としては最後のものであり、創作活動全体からみてももっとも円熟したものといえるだろう。しかし、これが公刊、上演されたときは、「サラ」や「ミンナ」ほどの一般的反響はえられなかったようである。当時ドイツ文学の潮流はレッシングの生きた啓蒙主義の時代の反動として、理性よりも感情を、普遍性よりも個性を尊重する傾向に移っていた。その中心ともなった若いゲーテはこの悲劇の発表直後自分の作品「ゲッツ・フォン・ベルリヒンゲン」に関連づけてヘルデルに伝えている。『「エミーリア・ガロッチィ」もただ考えられたものにすぎません。偶然または気まぐれさえ入りこんでいません。生半可な知性でもっともそれぞれの場面、それぞれの言葉の *warum* (なぜ) を見出せる、と言いたく

なります。だから、他の点では傑作であってもこの芝居に満足しません。同様に私の芝居にも^①。

シェクスピァに心酔し、これまでのドイツにないものをと意気込んで書かれた「ゲッツ」は新時代を告げる点鐘ではあったが、生の体験からより深い悲劇性を求めていたゲーテの目からみれば「ゲッツ」も、いわんや「エミーリア」もつくりものにみえたのであろう。レッシングの悲劇のあまりに知的な構成がゲーテには不満だったようである。このゲーテの批評は——その後種々変ってはいるが——今日この悲劇を一読する者も第一に受ける印象であろう。いわゆる戯曲の三単一の法則は犯されることなく、カタストローフェに向って事件は直線的に展開される。すなわち、平和な何事も起る気配のない一宮廷の朝はその日の夕にたちまち二人の血の流される惨事に終る。場所も領主の官房室(第1幕)、ガロッチィ家の一室(第2幕)、領主の別荘(第3, 4, 5幕)と変化するのみで、一幕のうちの諸場面が場所の移動を要求することはない。台詞は簡勁でその人物の心理、性格を特徴づけるというよりは事件そのものを推進するといってもよいほど、事件が人物を操り、人物が事件の傀儡になっている。いかにもこしらえものだという感を禁じ得ない。しかしこうした不満はレッシングの置かれた歴史的位置に依るものであり、それを省みないでは作品の意義を見出すことはできないだろう。

1

レッシングの登場した時代のドイツ文学は伝統的な教会的神学的思想の後見を脱して、理性を唯一の認識の根源とする合理的世界観にふさわしい文学を樹立することであった。しかし、それはまだ模索の状態で、先進国の模倣、流入に大勢はとどまっていた。ことに戯曲文学においてはフラン

① An Herder, 10. Juli 1772

ス古典主義の理論と作品（ボワロー、コルネイユ、ラシーヌ、モリエール等による）を模範としていた。フランス古典主義はもともと17世紀に栄えた戯曲文学であり、フランス本国においてもすでに凋落していた。ルイ14世の親政時代（1661—1715）を頂点とする絶対身分王制下の戯曲文学は市民階級の台頭を反映して理性主義をかかげるとはいえ、それは分析的、批判的理性ではなく、実践道徳的ストイシズムを基調としたものであり、市民階級の独立にはまだ遠く、むしろ絶対王制を擁護するものだったからである。一方世俗化したピューリタン層によって市民階級の意識がより高揚していたイギリスにおいては散文物語が発達していた。これまで通俗的ではなかったこの小説ジャンルはフランス古典劇と異なって無定形であり、より自由に現実の社会的、道徳的生活を描き出し、人間の内面生活を深く表現しうるものとして時代の志向に適したのである。リチャードソン、フィールドング等による近代小説確立の時期にあたる。かかる先進国の影響の下に、政治的にはもっとも遅れてはいたが、ドイツでは戯曲文学もイギリスのロマンに準じた現実主義を取入れ、時代精神に適した市民劇を創造せんとする意識が目覚めた。その意識をみごとに、実現したのがレッシングそのひとである。

ではそれをいかに彼はなしとげたか。ドイツ戯曲文学が模範としていたフランス古典劇は、その名の暗示するごとく、古代ギリシャ悲劇とその理論を規範としていた。正しい理論に基づかないところに正しい行動は生れない。戯曲の本質を知らずして、戯曲の実作をうんぬんすることはできない。それ故レッシングは古典劇の源泉である古代にまで遡り、特にアリストテレスの悲劇論に直接親しみ、その概念に彼流の思想を盛入れながら、独自の悲劇論、悲劇観を打立て、また創作したのである。

アリストテレスはその「詩学」において

「悲劇は高貴で完結し、相当の長さをもった行為の模倣である。……それは叙述の形式を取らないで、登場人物が演技によって模倣し、Eleos（憐憫、同情）と

Phobos (恐怖)をひきおこす事件を進行させながら、もろもろのこういった様態から Katharsis (浄化)をしとげるものである。^②

と定義づけている。レッシングの悲劇理論はこれの解釈に始まり、解釈に終るといってもよい。

アリストテレスにおいては悲劇は何を描くかが問題ではなく、いかに描くか、いかなる効果を与えるかが問題である。言換えれば、悲劇的事件の意味内容が問われるのではなく、その表現と効用が重要視される。これはギリシャ人のものの考え方、または宗教から発している。人間は幸福を求め不幸を避けようとして生きている。それを人生の目的としている。しかし求める幸福は必ずしも与えられず、拒む不幸は必ずしも避けられない。人間が善人であれ悪人であれ同じである。幸、不幸を決定するものは人間の善悪の性格に依らず、人間の存在と行為とにおいてそれを決定する超越的な何者かの力、運命、神々の力である。テーベの王オイディプスは自ら知らずして父殺しと母と婚姻するという罪過を犯し、苦悩のどん底に呻吟する。英雄プロクテテスは毒蛇に咬まれ、その傷から発する臭気のために周囲から倦まれ、無人島に流される不幸におちいる。これらの出来事はすべて運命により始めから定められたことであり、逃がれる術はない。不幸からの脱脚も神々の意志に任せられている。人間の自由意志が阻害され、運命、神々と葛藤する悲劇的状况は人間の根源的事実であり、人間が人間であるかぎり、幸、不幸に支配された存在であることの証左である。この事実は解明より以前の信仰の事実である。それ故悲劇はこの根源的事実を舞台の上で表現するのみで、その意味を解き明かすものではない。観客にはすでに知られていることだからである。したがってアリストテレスにおいては悲劇の目的は与えられた題材の表現技法と観客に与える効果のいかににかかわったのである。

② アリストテレス, 「詩学」第6章 村治能就訳

レッシングはこのアリストテレスにそのまましたがう。それ故、彼においても悲劇的なものそれ自体はいかなるものか、悲劇作品は与える効果のいかにかわからず、独立した芸術品ではないか、という問はおこらない。観る者に同情と恐怖をひきおこすものが悲劇であり、ひきおこさないものは悲劇ではない。同情と恐怖が悲劇、非悲劇を計る尺度とされたのである。しかしアリストテレスは「同情と恐怖」及びその「浄化」についてなんら委しい説明をしていない。そのため解釈上の自由が残されており、古来より幾多の説がたてられ、現在に至るも定着していない状態である。その変遷を顧みることは詩学、演劇論のみならず広く精神的、哲学的に興味ある問題を提示するが、今はレッシングがいかに解したかを知れば充分であろう。

そこには発展的に二段階が認められる。すなわち、Eleos が中心で Phobos はその中に解消されるとする段階と、Eleos と Phobos は相即不離であるとする段階である。前者は悲劇について論じられたニコライ、メンデルスゾーンとの往復書簡（1756/57）から「ハムブルク演劇論」（1767～69）の前半まで、「サラ」の理論的背景をなすものであり、後者は「ハムブルク演劇論」後半以後で、「エミーリア」の背景をなしている。また Eleos はドイツ語で Mitleid（同情）と訳されるが、Phobos は 翻訳者によって Schrecken（驚怖）と訳されていた。レッシングは後の段階に至ってこれを Furcht（恐怖）と改めた。

前段階におけるレッシングの Eleos と Phobos の解釈は 1756年11月（日付不明）ニコライ宛書簡にそのアウトラインが示されている。同情は、登場人物において悲劇に駆り立てる情熱を、観客があたかもわが身に経験するがごとく感じる情熱である。登場人物の怒り、復讐心、恋情を観客が単に認めるだけでなく、自分自身にも感じるのである。レッシングは悲劇が観客にひきおこす情熱はこのような同情のみであるとする。しかしニコライは悲劇はさらに驚怖と驚嘆（Bewunderung）をひきおこすものという。

これに対してレッシングは驚怖は悲劇の主人公が幸福から不幸へ転ずるとき、それをみて観客がはっと驚き、その不幸に同情を感じはじめる情熱である。それは「同情の突発的な不意打」(die plötzliche Überraschung des Mitleids)であり、同情の中に解消せられるという。また、驚嘆は、同情をおぼえさせる登場人物が人並みならぬ強力な意志などをもって不幸に忍従したり、苦悩を克服するのを観るとき感じられる情熱である。それはもはや同情ではなく、「必要でなくなった同情」(das entbehrlich gewordene Mitleiden)、同情の休止である。驚嘆される人物は叙事詩の題材ではあっても、悲劇のそれではない。同情され、気の毒におもわれる人物のみが悲劇の対象であるという。

悲劇は人間が過失によって幸福から不幸へ移り苦悩するすがたをえがく。しかし悲劇の対象の人物は悪人であってはならない。憐みを感じさせはするが同情までにいたらないから。悲劇の対象は善人である。だが善人でも人並み以上に善い人間も不向である。その苦悩は残酷な感情をよびさますから。中間的な人間、人並みに善であり、正しい人間が悲劇にもっとも適した対象である。「詩学」第13章においてアリストテレスはこのように言っている。レッシングはこれにしたがって驚嘆を排除する。驚嘆は人間に帰する性質を超えたものに、理性でもっては計り得ないものに対して抱かれる感情である。驚嘆される悲劇の対象は人間性と矛盾し、それを超越したものまたは無視したものである。ドイツ戯曲文学が模範とするフランス古典劇は同情を驚嘆にすりかえて本来の悲劇を変形してしまっている。驚嘆を排除して同情の悲劇に復帰しなければならない、とするのがレッシングの市民劇確立に対する理論的認識の出発である。

古代を規範とするフランス古典主義がどうしてかかる変化をしたか。それはその背景をなすキリスト教のためである。キリスト教は地上の世界をペシミスティクに原罪に覆われたものとみる。神の子キリストによって代表される受苦によって原罪を逃れ神の国に至る道が開かれた。われわれ人

間が地上の不幸を脱し真の幸福に至るにはキリストを信仰し、神の声を聞き、神の道を行うより外にない。かかる信仰からは、人間の生活はたとえ地上的幸福を得えようとも、信仰を持たず、神の道を行わなければ破滅、墮地獄への道である。またたとえ地上において不幸であろうとも、神の意志を聞き行えば幸福である、いな罪を犯そうとも、悔改め、回心すれば、神の恩寵によって天国に至ることができる。人間の悲劇的状況の窮極的な根源は人間と神との関係にあり、ここからキリスト教を擁護する殉教者劇がフランス古典劇、それと平行するドイツのバロック劇で大いに栄えた。神の正義のためにあらゆる地上の受難を忍従し、苦悩を克服する殉教者のすがたはもっとも悲劇的であると同時に崇高であり、驚嘆に値する。アリストテレスが残酷として避けたものが驚嘆として受入れられ、悲劇の題材として許された原因はここに胚胎する。しかし、信仰が生き、人間と神との関係が密接であった時代は驚嘆の悲劇もそれ自身の必然的な歴史的意義をもっていた。人間と神との関係が弛緩し、神の理性よりも人間の理性が地上に行われることを主義主張した啓蒙主義時代には驚嘆の悲劇はその意義を失わざるをえなかった。

「真のキリスト者の性格は全く劇場に不向ではないか。そのもっとも本質的な特徴であるもの静かな沈着、変ることのない柔和は情熱を情熱によって浄化しようとする悲劇の全仕事に反目しないだろうか。われわれは舞台の上のあらゆる偉大な善き行為が無私で企てられ実現されるのを観たいとおもっている。しかるに無私の地上の生活後に浄福の報いを俟つ殉教者の期待は矛盾しないだろうか^③」

とレッシングはコルネイユの殉教者劇を批難し、しりぞける。殉教者劇を典型として、キリスト教的道徳の実践を描くフランス古典劇、及びドイツのバロック劇における英雄劇、国家政治劇等も驚嘆の悲劇としてしりぞけられる。

③ 「ハムブルク演劇論」第2章

「君侯や英雄の名前は芝居に仕説と威厳を与えることができる。しかしそれらは感動に何ら寄与するところはない。われわれの境遇にもっとも近い境遇にある者の不幸がおのずからもっとも深くわれわれの心に沁み通るはずである。われわれが王達に同情するばあい、彼等を人間として同情するのであって、王として同情するのではない。彼等の身分がその不幸をしばしば重大なものとするが、それだからといって、その不幸を一層興味深くするものではない。全国民がそれに巻き込まれようとも、われわれの同情は個々別々の対象を要求する。国家というもののはわれわれの感情にとってはあまりにも抽象的概念である。マルモンテルもいう。『われわれの心を動かし感動させるために芝居が称号を必要とするとおもうのは人間の心を不当に扱い、その本性を見誤るものである。友人の、父の、恋人の、夫の、息子の、母の、要するに、人間の尊い名前、これこそ何ものにも勝って人の心を打つものである。これこそ不断に永久にその権利を主張するものである。下劣な友人に対する好意と、誘惑的な前例のために賭事にまきこまれ、そのために富と名誉を失い、いまは捕われの身となって呻吟し、恥辱と悔恨にさいなまれている不幸な者の地位、性別、生れがどうであるか、それが問題になろうか。彼が誰であるかと問われれば、私は応える、彼は誠実な男だったと。彼は夫であり父であるために苛責するのだ。愛し愛される妻は極貧にやつれ、パンを求める子供らに与えるものは涙より外にない。英雄物語の中で、これ以上に感動的、道徳的、一言にしていえば、より悲劇的状況があらうか、あれば示していただきたい』^④」

古典主義に基づいてはいたが教条主義的ではなかったフランスの劇作家マルモンテルの言葉はレッシングにとってわが意を代弁するものだったろう。アリストテスの法則にしたがって、驚嘆の悲劇から同情の悲劇へ復帰することにより、神から人間へ戻ることにより、ドイツ劇曲文学は模倣を脱して、新たな市民劇を確立することができた。

2

④ 「ハムブルク演劇論」第14章、マルモンテルの引用の部分はイギリスの作家 Edward Moore の「賭博者」という市民悲劇を批評したもの。

前段階では同情を驚嘆から峻別することによって、フランス古典主義戯曲とその模倣から離脱する突破口を見つけたレッシングは、後の段階にいたり、ギリシャ悲劇とアリストテレスの「詩学」をさらに深く研究することにより、同情そのものの内容に再検討を加え、特に驚怖(Phobos)との関係においてそれを厳密化した。

驚怖(Schrecken)が「同情の突発的な不意打」として同情の中に含まれるとすれば、なぜアリストテレスは、悲劇は同情と驚怖とをひきおこす、というように二つの感情(情熱)を並置したか、同情のみを挙げればよかったのではないか、それとも同情と驚怖はあくまで別なものと解すべきか、が問題になってくる。「ハムブルク演劇論」^⑤の記述によると、同情のみ挙げるべきだという立場をメンデルスゾーンが代表し、両者を区別すべきだという論をコルネイユが代弁している。

メンデルスゾーンによれば、同情は或る対象に対する愛とその者の不幸に対する不快とからなる複合感情である。同情は対象の不幸の異なるにしたがってその性質、おもむきが種々変りうる。たとえば、身内の死に哭く者の不幸をみれば同情的な悲哀を感じる。オイディプスの大罪が暴露するのを見れば、同情的な恐怖を、オセロに嚇される貞節なデスデモーナを見れば、同情の恐愕を感じる。恐怖も怒りも嫉妬も、その他あらゆる不快と同質の感情が同情から発している。それ故、悲劇論者が悲劇の情熱を驚怖と同情に区別するのは不当である、というのである。

コルネイユは同情と驚怖を区別して、悲劇は同情をひきおこすものもあれば、驚怖をひきおこすものもある。アリストテレスは、同情と驚怖をひきおこすものが悲劇にふさわしいといっているが、同情だけをひきおこすから、あるいは、驚怖だけひきおこすから悲劇にふさわしくないとは言っていない、というのである。

⑤ 「ハムブルク演劇論」第74—76章

レッシングは両者を共に否定する。どちらもアリストテレスの Phobos を Schrecken と訳した誤りから発している。Phobos は Schrecken ではなく、Furcht (恐怖) である。批難される点はアリストテレスがすでに察している、それを防禦している。むしろ解釈者がその真意を誤解したのだ。

「彼 (アリストテレス) は誤解され、誤訳されたのだ。彼は同情と恐怖だといって、同情と驚怖だといってはいない。彼の恐怖はさし迫ってくる他人の災禍がこの他人のために吾々の心に目覚ます恐怖では断じてない。それは苦惱する人物とわれわれが似通っているところから、われわれ自身に対して生ずる恐怖である。この人物にふりかかるのをみて、その不幸がわれわれの身にも下るかも知れないという恐怖である。同情される対象にわれわれ自身もなるかも知れぬという恐怖^⑥である。一言にしていえば、この恐怖はわれわれ自身に引戻された同情である。」^①

同情はドイツ語の言葉が示すように、不幸におち入った者の苦惱 (Leiden) を共に悩む (Mit-leiden) のであり、苦悩の対象に向う感情、美的、鑑賞的な感情移入である。それと同時に対象の不幸な事件がわれわれ自身に省みられ、われわれ自身の経験となるときの恐怖となる。同情と恐怖は相対的で、互に他を欠いては成立しないとするのがレッシングの立場である。

このレッシングの解釈の目指すところは、同情の上辺に当る驚嘆を排除することによって神から人間を取戻したこととまさに対極をなして、神より離反する悪魔、怪物から人間を連れ戻そうとするにある。驚怖と同情を区別しようとする立場も、驚怖は同情に内包されるとする立場も共に人間を人間から離反しようとするものである。悲劇において極悪人を幸福から不幸へ移らしめてはならない。それは同情も恐怖もよびおこさないから、というアリストテレスの法則を無視し、曲解し、キリスト教擁護、教会護持のためにするものである。コルネイユは悪逆無道な者の不幸はわれわれ

⑥ 「ハムブルク演劇論」第75章

に同情を感じはさせないが、恐怖を呼び覚ます。それによって神に背く者のみせしめとし、神の道へ復帰させる教訓として、悲劇にふさわしい対象であると論じた実作を示している。キリスト教的道徳の実践が悲劇の目的である。メンデルスゾーンは惨虐な行為を犯した悪人でも断頭台に登るのを見れば、われわれはその運命に最後の人間愛をよびさまされて同情する。驚怖も同情の一変種であり、同情を生み出す人間愛を強調する。この啓蒙哲学者は、たとえ人間愛という言葉を使うとも根本においてはキリスト教的愛の宣布者にすぎない。すでにアリストテレスはそれを „Philanthropie“（人間愛、博愛）として知っていた。にもかかわらず、それを同情とは名づけず、悲劇の対象からはずしている。極悪人の不幸をみてもわれわれはそのような目に合うという恐怖は抱かないからである。

「われわれ自身に対する恐怖のない同情的な心の動きを彼（アリストテレス）は Philanthropie と名付けている。われわれ自身に対する恐怖と結びついたこの種のより強い心の動きのみに彼は同情の名を附与している。」^⑦

それ故悲劇の同情と恐怖は、

「彼（アリストテレス）はいう、他人の身におこり、あるいはおころうとするとき、われわれの同情を呼び覚ますものすべてがわれわれにとって恐ろしいのであり、われわれ自身が直面したならば、われわれが恐れるすべてが同情に値する^⑧とわれわれはおもう。」^⑧「恐怖はいわば同情を成熟させるものである。」

レッスンは同情を恐怖の媒介によって „Philantrophie“ から峻別することにより、神の道徳ではなく、人間の道徳をえがく市民劇を完全に独立させ、キリスト教的偽悲劇に絶縁状を叩きつけた。

3

悲劇は同情と恐怖を観客にひきおこすだけで了わるのではない。アリス

⑦ 「ハムブルク演劇論」第76章

⑧ 「ハムブルク演劇論」第75章

トテレスによれば、それは手段であって、窮極的な目的は「もろもろのこうといった様態（情熱）から浄化する」ものでなければならない。この浄化作用、カタルシスをめぐって古くから諸説紛々として、とどまるところを知らないありさまであるが、「ハンプルク演劇論」においてレッシングが攻撃しているのは道徳的解釈である。それには歴史的に二種類あって、一つは鍛練説である。悲劇において他人の身にふりかかる災厄、十字架の受難等を観ることによって、われわれが同じ災厄、受難に出合った場合、それを恐れることなく、すすんで忍耐することを学ぶというのである。他の一つは、悲劇は、それにおいて演じられるみせしめの例によってもろもろの情熱をすっかり取除くように作用するというのである。この場合浄化する情熱と浄化される情熱が区別される。浄化するものは同情と恐怖であり、浄化されるものはあらゆる人間の情熱の原因をなす衝動、怒り、嫉妬、情欲等である。同情と恐怖の助けをかりて、別の危険な情熱（登場人物において演じられる）を抑制する作用であるとする。レッシングは前者には言及していないが、驚嘆の悲劇を拒否したかぎり、ストイックな倫理を強調する解釈には与しないだろう。当時の「詩学」の翻訳者、注解者は後者の立場を取っていた。これをレッシングは否定した。

先づ第一に問題になるのはギリシャ語のテキストにおいて「もろもろのこうといった様態（情熱）から」にあたる „tōn toioutōn pathematōn“ の文法的解釈である。この2格は目的語的2格と分離的2格のどちらにも解釈できる。したがって「こうといった様態を」とも解せられ、「こうといった様態から」とも理解される。それゆえ、ある情熱の状態、激情そのものを浄化するともいえるし、その激情から浄化して解放離脱するともいえる。次には「もろもろのこういた様態」を前に挙げられた同情と恐怖のみに関係づけるか、同情と恐怖とは別の激情に関係づけるかである。諸説の生ずる原因はここにあったのであるが、レッシングは目的語的2格に取り、同情と恐怖のみに関係づけている。すなわち、同情と恐怖、それに類した情

熱を浄化する、と考えるのである。

„Die Tragödie soll unser Mitleid und unsere Furcht erregen, bloß um diese und dergleichen Leidenschaften, nicht aber alle Leidenschaften ohne Unterschied zu reinigen.“ (悲劇はわれわれの同情と恐怖をひきおこして、ただこれらとこれらに類する情熱を浄化すべきである、区別なくあらゆる情熱を浄化するのではない。)^⑨

登場人物において演じられる情熱、怒り、嫉妬等は、たとえわれわれが同情によってそれをあたかも自分自身に経験するが如く感じて、われわれの情熱、われわれの怒り、嫉妬等ではない。それ故、悲劇を観て、われわれの危険な情熱が浄化され、抑制されて、倫理的な行いをするようになることをレッシングは極力否定するのである。しかし、レッシングは浄化作用を倫理的とみている。「この浄化の本質は in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten (倫理的完成へ情熱を転換させること)にある」^⑩と言っている。悲劇のひきおこす同情と恐怖がわれわれの同情と恐怖を浄化する、同じ情熱が同じ情熱を浄化する、それが倫理的転換になるとは何を意味するのであろうか。

この浄化作用の倫理的目的をレッシングは充分具体的に解明しているとはいえないが、彼の暗示するところをそのまま示すと、

「わが哲学者によると、あらゆる徳性には、こちら側とあちら側に極端な場合があって、その中間に徳性が存在している。悲劇がわれわれの同情を徳性に転換するためには、われわれを、同情の両極端から浄化しうるものでなければならない。このことは恐怖についてもいえることが理解されねばならない。悲劇の同情は、同情に関して、同情をあまり多く感じすぎる者の心を浄化するばかりでなく、少なすぎる者の心をも浄化しなければならない。悲劇の恐怖は、恐怖に関して、少しも不幸を恐れない者の心を浄化するばかりでなく、どのような不幸にも、遠

⑨ 「ハムブルク演劇論」第77章

⑩ 「ハムブルク演劇論」第78章

い遠い不幸にも、全くありそうにもない不幸にも不安になる者の心を浄化しなくてはならない。同様に、悲劇の同情は、恐怖に関して、多すぎるものと少なすぎるものとを制御しなければならない。他方において、悲劇の恐怖が、同情に関して^⑪「そうであるように。」

他人に同情を抱くのは、(もちろんフィラントロピー的同情ではない情熱ないし激情として)、その他人にふりかかる不幸がわが身にもふりかかるかも知れないという恐怖によってである。もし恐怖を感じるものが少なければ同情も弱くなり、自分が恐ろしい不幸に出遇って恐怖を感じるものが深ければ、他人の不幸に対する同情も増大される。つまるところ、同情と恐怖のあらゆる場合における交互作用は、われわれの個を普遍的人間性に高めることになる。舞台の上にイリュージョンとして人間の現実のすがたを現実化することにより、悲劇は人間存在の本質を認識する場となる。それ故レッシングの「情熱の倫理的完成への転換」の意味するところは、バロック劇のような、意図的、天下りのな道徳の説教ではなく、悲劇によって知らず知らず結果として情熱の制御を教えられ、神の道徳ではなく、人間の道徳すなわち、自己決定の自由を獲得するということであり、自然的な推移をあらわす *Verwandlung* という言葉がそれを示唆している。

4

「エミーリア」は以上のようなレッシングの悲劇論のいわば実験として書かれたものであり、したがって、われわれはこの作品をそこから眺めなければならぬ。晩年のゲーテが「君侯に対するうつ憤晴し」^⑫とみなして以来、今日においても、とくに左翼イデオロギーの立場から市民階級の革命的意識を反映した暴君劇とみられているが、それは作品の真の意図を見誤るものであろう。リヴィウスのローマ史に記載されたヴィルギニア物語

⑪ 「ハムブルク演劇論」第78章

⑫ エッカーマン「ゲーテとの対話」1827, 2, 7

から取られた素材ではあるが、そこに含まれた政治的、社会的批判の要素は作品構想の初期すでに払拭せられている。

「彼(レッシング自身)の現在扱っているテーマは市民としてのヴイルギニアで、これにエミーリア・ガロッチという表題をつけた。というのはローマのヴイルギニア物語を、その全国民に関心を払わせるすべての要素から引離したのである。生命よりも操を大切とおもった父親に殺される娘の運命は、それについて全国家体制の転覆がおこらなくとも、それだけで充分悲劇的であり、あらゆる人の心を震撼するとおもったからである。」^⑬

暴君劇とみる立場からは、グアスタラの領主ヘットーレが家老の持参した死刑の宣告書に無雑作に署名しようとする(1.8)箇所がしばしば引合いに出されている。これは、しかし、ヘットーレの激情が最高調に達し、侍従マリネリの奸計の成果を待ち切れず、教会に行っている筈のエミーリアに直接話しかけたい想いに胸一杯になって、心ここにあらずといった状態を示している。支配者ではあるが暴君ではない。その支配力も大きくはない。それはエミーリアの父オドアルド、婚約者アピアニ伯爵の生活態度をみてもわかる。彼等が田舎に引籠ったり、自分の領地に居住して、宮仕えをしないのは、強制されたのではなく自由である。また大佐オドアルドが市民階級の代表者として権力に抗する意識を持っているのでもない。そういう解釈を許す言葉はこの作品の中には見出されない。外観は「上流階級の情慾と術策」^⑭を描いたものであるが、時事問題的な政治・社会劇ではなく「サラ」と同列の市民劇である。

「サラ」が同情の悲劇であったとすれば、「エミーリア」は恐怖の悲劇である。善意の男と信じて駆落ちしながら、子までなしたその男を取戻そうとする以前の恋人によって嫉妬に燃える毒を盛られ、厳しい父が二人の仲を許そうとして駆けつけたにもかかわらず死んでゆくのがサラの悲劇で

⑬ An Friedrich Nicolai 21. Januar 1758

⑭ ゲーテ「詩と真実」第13章

ある。父に対して従順でなければならぬとする道徳律と恋人に魅かれる自己の自然性との板挟みに苦悩し、全く受動的に死なねばならぬサラのすがたは、驚怖の同情の対象であっても、恐怖の同情のそれではない。同情が恐怖によってはじめて同情となりうることを確信したレッシングは、今「エミーリア」を完成するにあたって、恐怖の同情をひきおこすための恐怖の事件を前景に押し出す。悲劇の要素は性格よりも筋を第一とし、詩作は歴史よりもはるかに哲学的であるとするアリストテレスの法則（「詩学」6.9）に則り、登場人物を筋に奉仕させ、台詞にはその人物の一時的な内面感情をあらわす言葉をできるかぎり避けて事件の展開に必要なものに限っている。一見筋とは無関係で、饒舌とおもわれるものでも、事件の展開に重要な要素をなしている。たとえば第1幕第4場における領主と画家との美学上の対話がそれである。ここには「ラオコーン」の説が挿入されてはいるが、ヘットーレの美を求める嗜好、ひいては享樂家、移り気、色事師の性格、何よりもエミーリアに対する情熱の高まりを示し、彼は画家の話をししばしば上の空できいている。エミーリアの肖像と、もはやヘットーレの心を失ったオルジナ伯夫人の肖像とがそれを無言のうちに助長している。同時に筋の発展の伏線がぎっしりもりこまれている。

「天才は互に理由づけ合う事件のみに、原因と結果の連鎖のみに専心する。結果を原因にさかのぼり、原因を結果とつり合わせ、どこにおいても偶然をしりぞけ、起るすべてのことがそれ以外に起りようのないように起らしめること、これこそ天才が物語の領域で、記憶のむだな蓄積を精神の養分に変えるために意を用いる要である。」¹⁵

「エミーリア」においてはこの作劇法が適用され、拡大しうるものが凝集されている。

恐怖の事件といっても、フランス古典劇における極悪人の惨虐行為など

¹⁵ 「ハムブルク演劇論」第30章

によるものでないことは勿論、古代における予め定められた運命によるものでもない。われわれと同じ種類の人間によっておこされるものである。人間と人間との関係または人間の性格から生ずる恐怖の事件である。しかもここでは積極的に悲劇的狀況を作り出す側に立つ者も、消極的にそれを予防する側に立つ者も共に滅びなければならない恐ろしさである。その恐ろしさがそれをまともに受ける者への同情を増大する。レッシングはそこへ観客の目を向けようとしている。悲劇的狀況を生み出す原動力は領主の情慾である。第1幕はこれが陰微な状態から次第に高まり、露呈して遂に奸智と結託するまでが描かれる。ヘットーレの持つ若さ、輝かしい容貌の魅惑、権力の座、弛緩した宮廷の空気などは情慾の温床である。筋の前提としては、領主が大佐と不仲であること、二三週間前宰相の家での夜会にエミーリアに会ったということだけである。不幸の気配は一つもない晴れた早朝に幕はあく、政務に取掛ったヘットーレがたまたまエミーリアと同名異姓の歎願書を見て心乱れ、画家の持参した肖像に恋情をかきたてられ、侍従マリネリから今日に迫ったエミーリアの結婚式をきいて、是非とも彼女を手に入れたい欲望をつのらせる。欲情だけで、てだてを知らないヘットーレはマリネリの奸智の助けをかりねばならない。マリネリの、婚約者アルピニを領主の使者としてマッサに送る計画は失敗し、手下を使って強盗を装わせ、結婚式に向うエミーリア達の馬車を襲い、彼女を誘拐する陰謀は成功した。救い出したという口実のもとに世間態も立派に繕いできて、彼女を領主の別荘へうまく連れ込んだ。これで悲劇的狀況は完全に設定され、ヘットーレの情慾は満足を得られそうに見える。しかし最後にエミーリアの死によって痛烈な打撃を受けなければならない。悲劇的狀況をうける側は、これに対して手を拱いているわけではない。道徳堅固な大佐はかねてから宮廷の淫靡な空気を嫌って独り田舎に引籠り、領主の好色振りを知っている。そのため結婚式も内密にザビオネッタの自分の別荘で取り行うことにした。そこへ行く馬車の供揃も僅かにする。式前に城下にやって

きて、独りで教会へ赴いた娘を案じ、妻に警告する。それでも事態は食止められなかった。それは彼等自身の方で無意識に事態を押しすすめていたからだ。陰謀に加担した一人を下僕として備っている。アピアニは秘密に式を挙げるよりは公然と領主に告げた方がよいではないかとおもいながらそうしなかった。エミーリアが教会で領主から話しかけられた事件をアピアニに告げようとするのをクラウディアは抑えてしまう。これを聞いていたらアピアニは用心しただろう。父親の不安は母親には通じなかったのだ。しかし悲劇的状况を作り出した側も落度をもっている。彼等の秘密になさるべき陰謀は暴露してしまう。娘が救われ連れ込まれたところが領主の別荘であり、死際のアピアニの言葉から母親は陰謀のすべてを察知する。オルジナ伯夫人からオドワルドはすべてをきかされる。夫人は別荘で領主に会いたいという手紙を出していたが、領主はエミーリアに心捕われてそれを見なかった。捨てられて嫉妬に燃える彼女は探偵を使って領主の教会での行動を探り知っている。アピアニの殺害も途中で聞き、復讐の女神となってドサロの別荘へ押掛けたのである。娘を連れ戻しにきたオドアルドはここで陰謀の全貌を知り、悲劇的状况に包囲される。

5

恐怖の事件は父による娘の殺害である。それがどのようにして同情を喚起するものとなるか。

悲劇的状况は外部から押し寄せた。娘を連れ戻そうとして来たオドアルドに侍従はそれをさせまいとして口実を設ける。襲撃はエミーリアが情人と結託して起こしたという世間の噂がある。それを取調べるため彼女の身柄を一時宰相の邸宅へ預けるというのである。ここに至って悲劇的状况は父娘にとりもっとも狭まる。しかしそれはオドアルドが刃を振るわねばならぬほどの限界状況ではない。領主は直ちに強制的にエミーリアに迫ろうとしているのではないからである。相手の納得付くでなければ好色家領主

の情慾は満足しない。領主はあくまで誘惑者である。では娘殺しの動機は何か。外部から押し寄せた悲劇的状况は局面を変えて父娘の内面心理、性格から迫ってくる。

エミーリアは最後には死の決意をしている。父が手をかけなかったならば自ら生命を絶ったことであろう。この作品にはエミーリアの死の決意と父による殺害との二重の悲劇が重り合っている。ではエミーリアは何故死の決意をしたか。

オドアルド「なに？ それほどまでに思いつめたか、いかん、いかん。よく考えてくれ。お前だって失う生命は一つしかないぞ。」

エミーリア「操もただ一つですわ！」

オ「どんな暴力にも犯されない操だな。」

エ「でもどのような誘惑にも犯されないとは限りませんわ。暴力といわれるものはなんでもありません！ 誘惑こそ本当の暴力です！ 一お父さん、わたしだって血が流れているわ。人並みの女の若々しい温い血が、わたしの五官も人並みのよ。自分ではなにも保証できないわ。……」(V, 7)

エミーリアの死の決意を抑えようとする父との対話である。彼女の決意には操と誘惑の2動機がある。アピアエのために操を守ろうとする倫理的決意に領主の誘惑に負けるかも知れないという怖れが加わっている。この誘惑についてはすでに幾度も論難された。人格の尊厳のためには生命をも犠牲にしようという最高の倫理的決断の瞬間には、彼女は誘惑など怖れる必要はないと自分の力を頼む強い意識でいるはずである。それなのに、婚約者を殺害し、両親を侮辱するヘットーレの誘惑を怖れるのはエミーリア像に矛盾をきたしているというのである。^⑬ デイルタイはこの疑問に答えて、「抽象的意志」ではこの決断はできないと「詩人が彼女の背後に立ち、……囁いている」と説いている。明解である。しかしこれは哲学者の解説であ

⑬ W. Dilthey, „Das Erlebens und die Dichtung“ S. 83 f.

る。作者はそれを望んではいない。われわれは描かれたエミーリア像をそのまま受入れ、感じるべきであろう。たとえ、「あらゆる心理学上の法則によっても純粹意志の自由感情は最強度を、いな、全世界に立向う強さを持たねばならなく」ともである。

誘惑を怖れるエミーリアの性格はすでに第2幕第6場に暗示されている。処女としての最後の祈りを捧げるために赴いた教会でベットーレに話しかけられ、怖れ慌てふためいて家へ駆け込んでくる。格別今日は熱心に心からお祈りすべきだったのに、それが少しもできなかったと母親に訴えると、

クラウディア「わたしたちは人間ですからね。エミーリア。お祈りをする能力はわたしたちの力で思うようにはならないのよ。神様にお祈りをしたいと思うだけでお祈りをしたことになるんだよ。」

エミーリア「ぢや罪を犯そうとおもうだけでも罪を犯したことになるのね。」

ク「そんなことをお前は思いはしないでしょ！」

エ「え、お母さん、神様のお恵みでそれほどまでおちてはいませんわ。でも他人の悪事のために心ならずも同罪者にさせられていることがあるわ！」

すでに教会で彼女は領主の誘惑の魔力とそれに対する怖れを深く感じている。母親がそれは誰かと訊ねると、「あの方ご自身よ」と応えている。また第3幕第3場で領主が「死刑の判決をきく罪人のように黙り、うつむいてふるえながら立っていた」という台詞がそれを裏付けている。ディルタイ流に言えば、この彼女の怖れも詩人が背後から囁いていることにならねばならぬ。誘惑は誘惑する者と誘惑される者との間に何らかの同意がなければ成り立たない。彼女は領主の魅力をも身内全体に感じた。それ故彼女の純粹感情は怖れるのである。純粹感情は人間の倫理性をも自然性をも同時に全的に感じる力である。宰相の家に身柄を預けられると知ったとき、はじめて彼女は死の決意をする。その前に婚約者が亡くなったと聞いても落着いている。早くここから逃げようと父に促している。操を守るためだけならばアピアニの死を知ったとき決意がなされるべきである。レッシング

は「演劇論」第82章で

「人間はきわめて善であってもなお一つならず弱点をもち、一つならず過失を行うものである。そのためにおもいがけない不幸におちいるが、それは少しも残酷であることなく、われわれの心を同情と悲哀で満たす。それはその人間の過失の当然の結果であるからである。」

と言っている。弱点と過失とは同義に解されている。過失が意識されれば罪意識となる。ギリシャ語の原語 *Hamartia* は過失と罪過の両義をもつ。教会の出来事はエミーリアに罪を意識させた。純粹感情はそれを意識といえないほどの直観である。だから母親が教会でのことを父が知らなくてよかったという、^⑩「お父さまはわたしのなにをお咎めになるでしょう？」と反問している。彼女の罪意識は罪なき罪意識である。誘惑する者は同時に誘惑される者であり、誘惑される者は同時に誘惑する者である。領主が彼女を誘惑するのは彼女に誘惑されたからであり、彼女自身が誘惑者である。罪は領主を誘惑する彼女自身の存在である。人間存在の罪の苦悩から彼女は死の決意をするのである。

第2幕第7場における彼女のアピアニに対する態度が冷いとか、彼の死後あまりに平然としすぎているという非難も誘惑の問題に連関してしばしばいわれている。しかしそのために彼女は婚約者よりも領主に心引かれているという理由にはならない。彼女の愛は当然のことであり、筋に必要でないものを省く作劇法から作者が描かなかつたのである。現実主義といっても自然主義的写実ではない。作者はエミーリアの死の決意を罪の贖い、あるいは苦悩の倫理的超克に動機づけることを極力避けている。この点人格の独立性、倫理的決意の崇高性を描くシラーの悲劇とは異なっている。

「処女の女傑や哲学者は私の趣味には全く合わない」と、弟からエミーリアの性格に疑問を抱かれたとき答えている。情熱の苦悩はおのづから自然

⑩ An Karl Lessing 10. Februar 1772

性を倫理性に転換する。倫理性そのもののためではなく、倫理性への転換のための悲劇がエミーリアの悲劇である。

オドアルドの殺害動機は何であろうか。殺害前後の状況を見ると、娘が死のうとするのを父は止めようとする。恥辱を避けようとして入水した聖徒物語を例に引いて、エミーリアは父の持つ短刀を求める。それを一旦渡しながらも、直ちに自分の胸に擬する娘を見て、父はもぎとる。彼女はヘアピンでもと頭に手をやり薔薇に触れて、それを取去る。

エミーリア「お父さま、お心のうちをお察しすれば！ でもやっぱりお父さまもそれをなさろうとはしないのね。そうでなかったらそんなにぐづぐづなさらなはずだわ。——（薔薇をむしりながら、苦々しげに）娘を恥辱から救おうとして、有り合わせの刀で娘の胸を刺し、——再生の生命を与えた父親が昔ありましたわね。でもそのような行いはみな過ぎた昔のことですのね！ いまどきそんなお父様はありはしませんわ！

オドアルド「いや、お前、いやあるぞ！（といいながら娘を刺す）——おや、何をしてかしてしまったことぢや！」（V, 7）

この殺し場をじつと見詰めると、オドアルドは明確な意識をもって刃をふるってはいない。娘の言葉に唆かされて、ついカッとなり、思わず手が動いたのである。娘に短刀を渡したのも、彼女の深い決意を感じていないからである。「温い血」の怖れは彼に無縁である。だから娘が刃を当てると驚きもぎとるのである。ただ娘から自分の弱点である正義感を突かれて、無意識裡に激情に駆られ、行動に走ったのである。したがって気づいたとき後悔の念に胸塞がれる。彼の殺害は一般にいわれる自由な意志の決断ではない。過失である。善き正しい人間でもなす過失である。これを自由意志とみなすのは外部的悲劇状況との対決にのみ注目して、内面的悲劇状況に目を向けないためである。

娘殺しがオドアルドの性格に由来する過失であることはすでに第2幕第2, 4場における彼の行動に動機づけられている。皆に会いたいと思って突

然彼は町へやってくる。まもなく家族は彼の居住地に集まるのでその必要はないにもかかわらずやってくる。妻はびっくりする。会いたいという感情に駆られた行動にすぎない。娘が教会へ独りで行ったと聞き、妻の軽卒を非難する。つづいて領主との不仲が話題になり、夜会でヘットーレから娘がほめられたと、領主を執成すようにクラアウディアがいうと、憤然とし、好色家の手口だと決めつける。都会の空気を好む妻と口論に成兼ねるのを避けて、娘の帰宅をも待たず、怒りに駆られてさっさと帰ってしまう。もし落着いて待っていたら、娘の危険を察知して警戒し、悲劇は避けられたかも知れない。オドアルドは道徳堅固で用心深そうにみえるが、実は短慮で直情的行動に移り易い。自分の道徳観をふりまわし、それに合わないものを嫌悪し、一徹に排斥する。狭い視野しか持たず、現実を見究める目を持たない。それが領主と不仲にし、妻子ともうまが合わず、田舎に独り住居させているのである。

この性格が外部から迫る悲劇的状况になすところなく、奸智の罠に自ら掛かってしまうのである。エミーリアと対極的な人物、愛慾の広海に沈潜してかえって病的に鋭い現実の洞察力を持つオルジナ夫人は陰謀の全貌を察知し、娘を連戻しにきたオドアルドに伯爵の暗殺を告げ知らせる。しかも領主とエミーリアとの間に密約があったのではないかという邪推までそえるのである。はじめて彼は悲劇的状况としての現実の重味が肩の上ののしかかってくるのを知る。

「中傷です！ ひどい中傷です！ 娘をよく存じています。伯爵のが暗殺ならば、娘のも誘拐です。」(IV, 7)

激怒の余り陰謀の元凶にすぐにも飛びかかりたい衝動に駆られ、おもわず武器を求めて上衣に手をやる。彼によって自分の復讐を仕遂げようとする夫人の差出す短刀を受取る。領主を殺す覚悟である。しかしあとで独りになり冷静に判断したとき、

「傷つけられた娘の徳と伯爵の復讐となんのかかわり合いがあるのか？ 娘の

操を救い出せばよいのだ。」(V, 2)

と反省し、領主殺害の気持ちを抑える。しかし、じわじわと迫る奸計の網にかかっては、この冷静さはたちまち失われ、肝心の目的は彼から次第に遠去かるばかりである。娘を今直ぐは帰せないという侍従の言葉にも、自分が連れて帰るといい張るばかりで、帰せない理由を聞き出す手段を忘れていた。「またしても怒りのあまり理性を失った」(V, 4)という反省があとから起る。あらぬ世間の噂をでっち上げそれを楯に娘を裁判にかける、拘禁する、身柄を預けるとつぎつぎ繰出される口実をくつがえす才覚ははたらかず、怒りにまかせて抑えた復讐心が燃え上り一時は短刀に手が延びるが、それも領主の当りやわらかい言葉にくちかれて、ついには云いなりになるほか仕方がないようにまで追いつめられる。最後に娘に会うことを望み待つ間

「勝負も終に近づいた。娘を取るか渡すかだ！ 一でも——(間)娘があいつとできいたら？ 月並の茶番劇だったら？ 娘にしてやろうと思っていることがそうするだけの価値がなかったら？——(間)娘にしてやろうと？ いったい何をしようとするのだ？ それを自分にいうだけの勇気があるのか？ ——そんなことを思ってみる！ ただ思ってみるだけにすぎないのだ。——恐ろしい！ さあ去ろう！ 娘を待たまい。……」(V, 6)

と、すべてを神の摂理に委ねるまでに絶望し、領主への復讐はもちろん、娘を殺しても操を守ってやろうという決心は消されている。悲劇的狀況を知る前も後も彼の性格には変りはない。現実には直面しても自分の正義観に悖るものに対する憤怒に胸かきむしられるだけで、それに対する善処策はあとになって心に浮ぶ。「娘をよく知っている」といいながら、夫人の邪推に邪魔されて、娘救出の最後の手段にたいする決意も鈍らせてしまう。現実の真相をやはり見てはいない。立去るつもりでいるところへエミーリアの姿をみて「おそすぎた！ ああ、私の手がお入用なんだ！ 神様がお望みだ！」(V, 6)という独白の最後の言葉は明確な彼の決心というよりも動

揺した彼の心情をあらわす。外部的悲劇状況に対しては娘殺しの想念にまで至るが、いざ娘と対面すれば、子供を手にかける苦悩に内心動揺するオドアルドの姿は真に悲劇的人物として同情の対象となる。しかしここでも彼の性格の弱点がはたらいで、エミーリアの決意の真諦を見抜かず、自分の決意も定かならないままに悲劇の速度を早める。彼自身の過失から起る恐怖の事件は、娘の死の決意と相俟ってその恐ろしさを一層深める。そこに観客の目を向けることによって、恐怖の同情をよびさますことができると作者は考えたのである。

結 び

この作品の悲劇性は人間と人間との関係及び人間の性格から生ずるそれである。その根底をなすものは人間の有する自然性である。領主の陰微な情熱に端を発して、それが激情にまで高まり、激情は激情を呼びおこし、互に渦巻き激突して、カタストローフェに至るまでそのはたらきをやめない。はじめから自然性に与みし、用意周到に企てられた意図も最後にはその対象を失って打撃を打けなければならない。倫理性に与する者も自然性を無視するがために、自然性からの逆襲をうけなければならない。人間は自己の自由な意志の決定によって行動すると信じて疑わないが、人間と人間との関係によって外部から、いなそれよりもさらに深刻に人間の性格そのものの内部から、自然性の脅威に曝らされている。この意味では人間存在に潜む永遠の謎を、人間性の普遍的問題を呈示している。

レッシングは啓蒙主義者として理性によって認識されうる世界秩序を認め、人間の究極の善意を信頼したが、その背後に開口する人間存在の深淵をこの作品で覗かしている。理性主義の反動として人間の自然性を人間の本性として肯定し、それを無限にまで拡大することを主張した疾風怒濤時代のゲーテは、この期の最後の作品の中で、主人公ヴェルテルの死後に「エミーリア・ガロッチィ」が机の上に開かれてあった、としている。エ

ミーリアの自然性の怖れからの死の決意はヴェルテルの自殺の意味を暗示している。それは同時にゲーテの新たな転換を象徴するものでもあった。

主な参考文献

- E. L. Stahl: Lessing Emila Galotti. In: „Das deutsche Drama“ 1962 S. 101-112
- B. v. Wiese: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. 1961 5. Auflage S. 23-50
- W. Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung. 1922 S. 61-84
- O. Mann: Lessing Sein und Leistung. 1961
- O. Mann: Geschichte des deutschen Dramas KTA. Bd. 296
- Lessing: Hanburgische Dramaturgie. Mit Einleitung und Kommentar von Otto Mann. 1963 KTA. Bd. 267
- P. Rilla: Lessing und sein Zeitalter. 1958 Gesammelte Werke. Bd. 10 Aufbau.
- K. S. Guthke: Lessing-Forschung 1932 bis 1962. In „DVjs“ Sonderheft 1964
- H. Schneider: Das Buch Lessing. 1961
- W. Drews: Lessing. 1962
- アリストテレス: 詩学 村治能就訳 世界大思想2 河出書房新社
- アリストテレス: 詩学 松浦嘉一訳 岩波文庫