

Title	第一次大戦期ベルリン・ドイツ劇場のレパートリーに みる民衆劇：ライムント喜劇『ラッペルコップ』演 出
Author(s)	大林, のり子
Citation	演劇学論叢. 2015, 14, p. 79-99
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97429
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

第一次大戦期ベルリン・ドイツ劇場のレパートリーにみる民衆劇

——ライムント喜劇『ラッペルコップ』演出——

大林 のり子

一 はじめに

第一次大戦の開戦前後、ドイツ国内の演劇や文学は、色々な形でその社会状況に反応し、賛否の両面を含めて政治参加の傾向を強めたと言われる。そしてマックス・ラインハルト率いるベルリン・ドイツ劇場のレパートリーにおいても、一九一四年八月の開戦後まもなくその影響が現れていく。本稿ではラインハルトがその状況下において政治や戦争に一定の距離を保ちつつ、協力者たちと共に新たな民衆劇や祝祭劇を構想しつづけたこと。そしてその創造活動の連続性と断絶について考察を試みたい。まずはラインハルトが一九一五年に、北欧へ客演公演で行った講演の最後に述べた言葉を挙げておこう。

戦争が始まった時、私たちはこの世界に不安を感じ

た。しかしまもなく、芸術は自立した星であることが明らかになった。つまり現実の世界の光と影を受け取る。しかしこの現世の贈り物は、神の恵みとして再び与えられたものだ。私たちは知っている。芸術家は独自の道をあゆみ、永遠の星座のように傷つけられはしないということ。それは——この一九一五年の——ドイツにおいて一般的に認められており、私たちの芸術の財産は、まるで平和の中にあるかのように守られ保たれている。恐ろしい嵐の中にある時代、まだ私たちは力を自由にしている、この事実はまだ希望を与えている。⁽¹⁾

この楽観的にも見える彼の言葉は、一九一五年という戦況が悪化する前の時期のもの、という見方もできようが、むしろ芸術が戦争と切り離され、独立した位置を保つことの困難さに対し、あえて希望を見いだそうとした

言葉のようにも思われる。なぜなら、後で考察するように、ドイツ劇場は開戦後すぐに演目の変更を強いられ、決して平和な「独自の道」を歩んでいたわけではなかったからである。

ではまず本題に入る前に当時のドイツ劇場の状況について概観しておきたい。この時期のドイツ劇場は、小劇場と中劇場を有しており、それぞれ異なったタイプの演目が上演されていた。ちなみにラインハルトといえれば三つめの劇場、円形大劇場やサーカス場を利用した上演でも知られるが、一九一〇年より展開された円形劇場演出『オイディプス王』（ホーフマンスタール翻案）のヨーロッパ各地巡演は、戦争開始と共に中断する。そして戦後一九一九年、ベルリンに五千人大劇場（グロッセ・シャウシュピール）が完成するまで、大劇場の活動は停止している。

さて、この異なるタイプの劇場の併設は、ラインハルトが演出した演目の多様性に繋がり、その空間や作品に合わせて採用された異なる演出様式の上演記録が数多く残されることに結びつく。たとえば戦前、中劇場では、主に彼が得意としたシエクスピア作品などが廻り舞台を使用した大がかりなスペクタクルとして上演される一方、小劇場ではイブセンやヴェデキントをはじめ、現代作家の実験的な作品が採用された。今回注目する戦間期

について言えば、現代劇として表現主義演劇の勢いがドイツ国内で増していく時期にあたる。その表現主義演劇の発展へのラインハルトの貢献も、すでに広く語られているところであろう。ドイツ劇場では戦争終結間近の一九一八年三月に、ゲーリングの『海戦』がラインハルト演出によって上演されている。この作品は、ラインハルトが去った後のドイツ劇場に学んだ土方与志が、帰国後に上演したことも知られる。またラインハルトがいち早く一九〇六年にヴェデキント『春の目覚め』を演出し、一九一三年以来、ドイツ劇場ではヴェデキントによる夏期公演も行われ、同じ一三年にゾルゲ『乞食』の上演が企画されるなど、表現主義的な作品への取り組みは早い時期から少なからずあった。しかしながらラインハルト自身は、新しい表現主義の戯曲を継続して演出しようとはせず、戦後には、次世代の表現主義演劇の演出家の勢いに対し、ベルリンでの活動自体を徐々に縮小していくことになる。参考に、別表1には、ラインハルトの大戦前後（一九〇九年～一九二〇年）の活動概要をまとめた。本論に関連する演目を中心に整理したものとして適宜参照いただければと思う。

当時の表現主義演劇の台頭については、デビッド・キューンズが次のように記している。

ラインハルトは、二〇世紀の最初の二〇年間、多くの地域や地方都市の劇場が概して彼の仕事を模倣していたという状況において、ドイツの劇場を支配した。しかしながら、いくつかの地方のディレクター（Intendants）や演出家はラインハルトの伝説に抵抗する姿勢を見せていた。ギンター・リユーレによれば、ベルリンから離れた地域で表現主義が発展したのは、「ラインハルトから離れて」いるという自由を意味するものでもあった。²⁾

戦前までのラインハルトはドイツやオーストリアの複数の都市の劇場に経営や芸術監督の立場で関わっており、また国際的な巡演にも精力的に取り組んで、その影響力はドイツ国内にとどまらず欧米の劇場にまで及んでいた。一方で、表現主義演劇の新しい潮流は、ラインハルトの影響から離れた地方において進んだという。つまり表現主義の戯曲は、ベルリンよりも地方都市の劇場でいち早く上演の機会を得て、その一連の活動は大都市の劇場を支配するラインハルトの呪縛から解放されようとする若い力の台頭を意味するものもなっていたということである。

第一次大戦期の刻々と変化する時世においては、ライ

ンハルトが当時すでに円熟期を迎え、追われる立場になっていたこと、加えてユダヤ系オーストリア人であるという出自によって、ベルリンにおける彼の活動には、さまざまな逆風が吹き始める時期でもあった。

本論に入る前にもう一点確認しておきたいのは、当時の劇場のレパトリー選択の背景についてである。たとえばドイツ劇場での表現主義戯曲の上演について、その経緯はどのようなものであったろうか。例えば、この時期のレパトリーが、様々な制限のもとで選定されていたことに何か関係するのだろうか。

次の引用は、一九三〇年にラインハルト率いるドイツ劇場二五周年を記念して出版された本の劇場小史の記述である。

一九一七年はハインツ・ヘラルドの提案で「青年ドイツ」組合が結成。若い世代の作家たち、シュテルンハイム、カイザー、ウンルーなどが、ドイツ劇場のマチネで上演された。ラインハルト演出によるゾルゲの『乞食』に始まり、ゲーリングの『海戦』も（後略）³⁾。

つまり一九一七年一二月からドイツ劇場のレパトリーに登場する「青年ドイツ」シリーズは、ハインツ・

ヘラルドの提案により始まったとある。ヘラルドは、当時、ドイツ劇場で劇作やドラマトゥルクを務めたというが、ラインハルトに関する著書を残すなど出版に関わる仕事にも携わった人物である。彼の発案により、若い世代の作家の作品が一二本取りあげられることになった。その中でラインハルトが演出したのは最初の二作品『乞食』『海戦』ということになる。そして「マチネで上演」とあるように、「青年ドイツ」シリーズは、当時のスタンダードな演目としてではなく、あくまで先鋭的な作品群として上演されたものだったと考えられる。

このように当時のレパトリーを見ると、そこには同時代の劇作家や批評家たちのコミュニティの影響関係が見え隠れする。次項で詳しく見ていくが、劇場のレパトリーをあらためて見ると、たとえば小劇場は、実験的な現代の演目が並ぶと同時に、新しい流行に敏感に反応する傾向も見られるように思う。また、比較的スタンダードな演目が並ぶ中劇場においても、開戦後には体制側や社会的な要求をある程度反映させた内容へと変化していく。その背後に複数の提案者によるアイデアや助言の存在が想定され、劇場レパトリーはそうしたアイデアの集合体であるということを今一度確認しておく必要がある。

その中で特に本稿で注目するのは、開戦後まもなく新たなレパトリーとして企画上演された一九一五年一月一八日初演の『ラッペルコップ』である。本作はウィーンの俳優であり喜劇作家のフェルディナンド・ライムント（一七九〇―一八三〇）が書き上げた『アルプス王と人間嫌い』（二八二八年）のテキストに、ラインハルトがアレンジを加え、「ラッペルコップ（石頭）」という主人公の名をタイトルとして上演された。ラインハルトやその協力者による戦前からの継続的な創造活動の一例として興味深い作品である。この演目を手がかりとして、戦時下での試行錯誤の一端を明らかにし、その後の活動の連続性と断絶についても言及できればと思う。

二 民衆劇と愛国劇、その転換点

——一九一四年―一九一五年シーズン

まずは開戦直後のシーズン（一九一四年九月―一九一五年五月）のドイツ劇場のレパトリーに関して、それを取り巻く状況を概観しながら、『ラッペルコップ』上演へいたる経緯を検証する。

一九一四年の開戦後しばらくの間、ドイツ国内は特別な高揚感に沸いていたという。その状況を示すために、

まずは「ドイツ文筆家保護連盟」の動向を参照してみよう。この「連盟」をはじめ類似の組織が、当時はいくつも設立されていた。それらは劇場と縁の深い劇作家や批評家、出版関係者によって構成されており、彼らの雑誌や著述の中には、劇場との関係を云々した内容もしばしば見られる。そしてこうした組織の動向が、先のハイイツ・ヘラルドのように、少なからず、劇場の企画に影響を及ぼしていた可能性も見て取れるのである。この「ドイツ文筆家保護連盟」の活動内容については、真貝恒平の先行研究を参照することができる。

この組織は、一九〇九年に、そもそも非政治的立場で、商業化が進み始めた文筆家の経済状態を安定させる目的で作られた団体であった。たとえば興味深い話題として、ウォルター・フレートが一九一一年に出した小冊子『商品としての文学』には、文筆家の収入の一例として戯曲を書くことで得られる収入についての具体的な数字が記されている。

当時、文芸市場、出版社、新聞社でもそうであったように、劇場においても、商業化は進んでいた。劇場幹旋者 (Theateragentur) と脚本出版者 (Bühnenverleger) が、文筆家と劇場の間との契約を円滑に取り結ぶ方向

へと導き、それによって劇作家たちに支払われる報酬も改善されていた。小劇場では通常一回の上演につき50〜200マルクの報酬が見込めた。さらに大劇場における晩の上演となると、劇作家は上演で劇場が得る総収入の5〜20%の利益配当を得ることができたのであった。

このように劇場の周辺には、ペンで生計を立てようとする文筆家たちの存在があり「劇場幹旋者」「脚本出版社」といった仲介者が関わっていたことが分かる。

ところが非政治的立場を取っていた「連盟」も、一四四年からの約二年間の活動では様相が変わっていく。急激に戦争支援・讚美の傾向を持つことになっていったのである。その背景を真貝は次のように説明する。

開戦直前の7月末頃から、ベルリンでは学生や愛国団体を中心に戦争支持のデモが行われ始め、各新聞の論調もそれらに呼応した。8月1日の動員令布告後には、王宮前広場に10万人以上の群集が集まり、愛国歌「ラインの守り (Die Wacht am Rhein)」やその他の様々なドイツの歌を合唱し、皇帝に歓呼を送った。このときヴィルヘルム2世が行った演説「国民の中にもはや

党派はない、ただドイツ人だけがいる (Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur Deutsche)」との言葉があった。これがドイツ国民の団結を表現するスローガンとなったのである。多くの政治家、知識人、国粋主義者が、開戦時のこうした「団結」をドイツ国家の理想的状態と位置付け、これを1914年の理念 (Die Ideen von 1914) と称揚し、西欧諸国の近代個人主義思想に對置しようとした。

ここに示されている開戦直後の、国内をひとつにまとめようとする動きに呼応するかのように、「連盟」は、文筆家の存在意義と社会的な地位を獲得すべく、国民の意思統一のために尽力する活動を促進していく。そしてこのような動きは、当時、特別なことではなく、むしろ一般的なものであったという。

SDS (ドイツ文筆家保護連盟) のような文筆家の経済問題を扱う代表機関が、戦争勃発によってその本来の機能を停止し、一転して戦争プロパガンダ機関となったことは、当時のドイツにおいて稀なことではなかった。つまり、社会におけるさまざまな組織が、SDSと同様に戦争という非合理的な状況・事態への介

入、さらには、全ドイツ国民の意思統一へと導いたのであった。SDS代表ラウシャアの理想主義・国家主義的態度への方向転換は、第一次世界大戦によるドイツ全体の精神的高揚、さらには社会民主党の戦争賛成、労働組合活動の休止といった事態と同じものであった。

さらに文筆家たちは、生業とする「言葉」を国家のために役立てるべきだと思意表明をする。次の引用は、当時、連盟代表であったウルリッヒ・ラウシャアの声明である。ここにはドイツ語に根ざした民族性、民族共同体を言葉によって実現するといったスローガンが掲げられている。

言葉が自らの仕事道具である詩人や文筆家は、民衆の思いを鼓舞するためにドイツの言葉を呼び覚ますのだ。フィヒテが我々民族共同体の証と見なした、国家の統一の財産である「言葉」を今こそ呼び覚ますのだ！ 我々文筆家は、時代が与えた苦しみや偉大さを後世に伝える役割を担っている。だから今こそ、我々は詩人の言葉を通じて、この苦しみを背負い、これを力に変えて民族の喜びへ導く神の言葉を発するのだ！

さらに、すこし時代がくだと、開戦初期の高揚感と戦争讃美の雰囲気は落ち着くものの、新たな方向性を打ち出していく。次の引用にある通り、続いて「連盟」が取り組んだのは、検閲闘争のことであり、さらには「舞台文筆家」の経済的困窮の打破が議題とされ、「外国作品の抑制と若い世代の促進」に取り組むべきであると考えた。

第一次世界大戦前にミュンヘンを拠点に積極的に行われたSDSの検閲闘争は、戦争勃発から数年の間、一時停止状態であったが、戦争の熱狂から覚め始めた1916年末頃からSDSベルリン本部を中心に徐々に盛り上がってくる。1917年5月に、SDS主催によって開かれた他団体との会議の焦点は、「舞台文筆家の経済的困窮の打破」であった。この難題を解決する方法として掲げたのが、「検閲の有害性」と「外国作品の抑制と若い世代の促進」である。⁸³

こうしたベルリンの文筆家の動向から、ドイツ劇場を取り巻く当時の環境が明らかになってくる。つまり、開戦後、強化された検閲。そしてドイツの言葉に根ざした精神を鼓舞する方向性。さらに「外国作品の抑制と若い

世代の促進」である。

冒頭に上げたドイツ劇場にヘラルドの提案で設立された一九一七年の「青年ドイツ」は、こうした流れに呼応したものであろう。雑誌の発刊には当時の文筆家の詩やエッセイが寄せられ、「若い劇作家の作品を新しい演出によって促進する」として、ラインハルトをはじめ多くの演劇人が企画にメンバーとして名を連ねた。

一方、外国作品の抑制については、当時の状況をドイツ劇場の小史では次のように記している。

「ドイツの舞台における外国」(雑誌 *Berliner Borsen-Couriers*, 1915年6-7月号のアンケート)との戦いの結果、「敵国」の人気作家の「ドイツ劇場の国際的な演目」が減少する中で、シェイクスピアはレパートリーの重要な位置にありつづけた。戦争開始で検閲が厳しくなり、警察署の許可の他に、どの上演も最高司令官 (Oberkommando) のチェックを必要とした。いくつかの作品はテキストを変更しても許可されなかった。⁸⁴

ここで注目しておきたいのは「雑誌のアンケート」という記載である。検閲の強化もさることながら、むしろ

前述の文筆家連盟の会議での議論も含め、メデアアによって形成される世論という形で、外国戯曲の排斥、ドイツ語圏の古典作家や若手作家を重視する論調が強まっていたことが分かる。もちろん、もうひとつここには外国戯曲の上演が制限される一方で、シェイクスピアはレパトリーに残されたという興味深い記述があるのだが、それについては今回の論点とはしなくておきたい。

さて、こうした背景に照らしながらドイツ劇場の一四一四年〜一四一五年シーズンのレパトリーを検証してみよう。開戦直後について、ドイツ劇場の小史には次のように記されている。

一四一四年の戦争勃発をラインハルトはイタリアで知る。彼がベルリンに戻った時、劇場はきわめて混乱状態にあった。不確定要素として、明日も上演できるのか。劇場での上演は許されるのか。閉鎖することにならないか。俳優達を奪わないだろうか。そして、いったい劇場に楽しみにくる人はいるのか。人は今日から明日へ生活するのに精一杯。(中略)それは長くは続かなかつた。劇場は以前よりも出かける場所となつた。劇場の職務は「国家の職務」と見なされた。戦線の後方で、人々はいよいよ雰囲気求めた。この意識で最

初の週のレパトリーを実施した。愛国的なプロローグが流行り、『ホムブルク公子』を考え、ゲツコーの『紐と剣』をホコリの中から掘りおこしたが、さらにラインハルトは一〇月と十一月に『ヴァレンシユタイン三部作』を演出し、一〇月に陽気な『ドイツの小市民』を上演した。この年の劇場は新しい喜びや賞賛を集めることになった。¹¹

前半では、開戦直後の混乱と不安が記されているが、注目すべきは後半部分である。ここには劇場を「国家の職務」として、最初の週のレパトリーには「愛国的なプロローグ」が流行った、とある。そして「作品をホコリの中から掘りおこした」という点も興味深い。つまり、急遽、時代の要求にあう演目を選び直す必要性に迫られた、ということが読み取れるのである。

別表2には、このシーズンのレパトリーをまとめておいた。●印を付したのは、このシーズンに初めて取りあげられた演目である。つまり、ほとんどの演目が初演であることが分かるだろう。

そして「最初の週のレパトリー」の「愛国的な」ものには、八月二八日の開戦直後の演目クライストの『ホムブルク公子』や、九月一〇日のドイツ文学の朗読など

が盛り込まれ、はっきりとその傾向が示されている。まず『ホンブルク公子』は、岩淵達治によれば、第二次大戦の頃まで「クライストの戯曲、特に『ホンブルク公子』と『ヘルマン戦争』は国粹劇に強い影響を与えた」¹² 演目であったという。ただし、開戦直後にドイツ劇場で上演されたこの演目が、国粹的な演出によるものであったかどうかは疑わしい。一九〇七年にすでにラインハルトが演出しており、愛国的な本作をレパトリーに急遽採用したことは確かだろうが、時期的に見て新演出であったとは思われない。

そもそも戦前までのクライストの評価としては、一九〇三年に書かれたロマン・ロラン（二八六―一九四四）の『民衆劇場』の中に、民衆劇の要素をもつ古典作品として取りあげられている。ロランのこの著述と、ラインハルトの活動との接点については、後ほどまた触れることになるが、少なくとも大戦前後のラインハルトの活動には、このロランの理論との共感関係が少なからず見出されるように思う。

この時代の民衆劇の中では、シラーの『ヴィルヘルム・テル』と、ドイツの悲劇作家中もっとも力強いハインリッヒ・フォン・クライストの『ホムブルク公子』

を卓越したものとして私は挙げるであろう。クライストの作は激烈で壮大であり、今日もなおドイツ大衆の熱狂をおおっている。…この戯曲は、低級な熱狂的愛国心のない、群衆の低劣な本能にへつらうところのない、高尚な意味の愛国劇のほとんど唯一のタイプとして価値をもっている。¹³

このロランによるクライストに関する記述にも「愛国劇」という言葉が見られるものの、むしろここでは新しい民衆劇の手法とするにふさわしい作品の一つとする文脈に置かれている。

とはいうものの、一九一四年という時期のレパトリーにおける本作の選択は、少なからず民族意識を高める愛国劇の顔を帯びることになる。

次いで、九月一〇日付けの小劇場で開催された詩の朗読の試みである。その作品タイトルを次に挙げてみる。

Das Göttliche, Goethe

ゲーテ 『神々』

Der Tote Soldat, Johann Gabriel Seidl

ザイドル 『死し兵士』

Sein Nebenmann, Elisabeth Weirauch

ヴァイラウフ 『隣人』

Reden an die Deutsche Nation, Johann Gottlieb Fichte
フョクト 『ドイツ国民に告ぐ』

Der Knabe der Fahnenträger, Rainer Maria Rilke
リルケ 『少年旗手』

An den Mistral, Friedrich Nietzsche
ニーチェ 『ミストラルにて』

ニールヘ 『ミストラルにて』

Lied für Landwehrmänner, Joseph Freiherr von Eichendorf
アイフエンドルフ 『軍人たちの歌』

Cincinnatus, Detlev von Liliencron
リーリェンクローン 『キンキナトゥス』

クライスト 『逸話』

Anekdote, Heinrich von Kleist
クライスト 『逸話』

Deutschlands Fahnenlied, Richard Demmel
デーメル 『ドイツ旗の歌』

デーメル 『ドイツ旗の歌』

Die Schlacht, Friedrich von Schiller
シラー 『戦』

Die Fahne der 61ger, Julius Wolf
ヴォルフ 『61本の旗』

ヴォルフ 『61本の旗』

Kriegslied der Deutschen, Heinrich von Kleist
クライスト 『ドイツ人の戦歌』

クライスト 『ドイツ人の戦歌』

Die Deutschen, Johann Wolfgang von Goethe
ゲーテ 『ドイツ人』

ゲーテ 『ドイツ人』

Fahnenlied, Elisabeth Weirauch
ヴァイラウフ 『国旗歌』

ヴァイラウフ 『国旗歌』

明らかに戦争をテーマにしたドイツの詩が並んでいるのが分かる。それはまさに前述のラウシャーの声明にも見られた「国家の統一的財産である言葉を今こそ呼び覚ます」というスローガンを思い起こさせ、時事性に富んだ企画であったといえよう。

こうしてシーズンの前半の演目には、劇場存続の意義を「国家の職務」とする姿勢を示すかのように、ドイツを代表する新旧の劇作家たちの演目ならぶことになる。そして年末によくシェイクスピアの『冬物語』の上演が加わり、次いで、今回注目の『ラッペルコップ』へと続いていく。

三 民衆喜劇『ラッペルコップ』上演の意図

このシーズンのレパートリーで、喜劇『ラッペルコップ』に注目する理由は大きく二つある。まず第一には、この上演が、舞踊や音楽を盛り込んで、新たに創られた演目だという点である。これは一九一〇年頃から、ラインハルトやホーフマンスタールが取り組んでいた一連の、共同制作を基盤とした舞台創造の文脈に位置づけられるものと考ええる。いわば戯曲の文学性よりも舞台特有の創造性、つまりシアトリカリティに関心の重点を移し、複数

の芸術家の共同によって舞台テキストを創出しようとする取り組みである。それは、戦前にラインハルトあるいはホーフマンスタールらが共に構想していた、さまざまにジャンルが混ざり合う祝祭的な舞台を標榜している。まずは、一九一五年初演時の共同製作の状況をスタツプリストから確認しておこう。

『ラッペルコップ』あるいはアルプス王と人間嫌い』

三幕のロマンティックで喜劇的なメルヘン（九場）

フェルディナント・ライムント

一九一五年一月一八日ドイツ劇場（中劇場）

演出：マックス・ラインハルト

美術：衣裳・エルンスト・シユテルン

音楽：アドルフ・ミュラー

音楽指導・指揮：アイナー・ニルソン

振付：グレート・ヴィーゼンタール

技術：ルドルフ・ドゥヴォルスキー¹⁵

ここには一九一〇年前後から、ラインハルト演出により、特に共同製作に重点をおいた演目、たとえば『ズムルン』（一九一〇年）や『強制結婚』（一九一〇年）、『町人貴族とナクソス島のアリアドネ』（一九一二年）などに名を連

ねてきたエルンスト・シユテルン、アイナー・ニルソン、グレート・ヴィーゼンタールといった名前を見ることが¹⁶できる。

そして第二には、ウィーンの民衆劇とされる劇作家への新たな取り組みであることにある。戦前のラインハルトやホーフマンスタールによる舞台は、彼らのオーストリア出身という事実、そして次に示すように、特に一九一一年に作られたオペラ『ばらの騎士』の成功により、彼らの気質の中にあるウィーンの伝統的な演劇との関わりは自明のこととされていた。

「ばらの騎士」によってホーフマンスタールには、まじめさと戯れ、精神的なものと感じ的なものを、喜劇においてほぼ破綻なく結びつけることが初めて成功した。オーストリアの、ウィーンの伝統の遺産——筋の込み入った喜劇、変装喜劇、パロディ的な無言劇——を利用しながら、作者はこの「音楽のための喜劇」によって演劇への鍵を見いだした。¹⁷

しかしながら、そのウィーン気質は作風に見られる喜劇的な雰囲気や要素であって、実際に、ウィーン民衆劇の演出、あるいはそれを題材とした創作は、これまでむ

しろ希なことであった。たとえば戦前のドイツ劇場でアンツェングルーバーやネストロイといったオーストリアの劇作家の作品が演出された記録は数回あるものの、少なくとも一九一〇年以降はまったく手をつけられていない。むしろ彼らの共同制作に見られる折衷的な資質は、外国の戯曲や道德劇を題材としながら、そこにウィーン気質を盛り込んで、芸術の異なるジャンルを折衷し、祝祭的な空間を創出することに関心が向いていたように見える。

したがって一九一四年になってあらためて取りあげられたウィーン喜劇の作家ライムントという選択を、その背景も含めて再検討してみる必要がある。たとえば外国の作品の制限によって、彼らが当時関心を持っていたモリエールの代わりとして「掘りおこされた」という可能性も考えられる。『オイディプス王』が上演された一九一〇年前後に、ホーフマンスタールがモリエールのコメディ・バレエに強い関心をしめしていた事については拙論「ラインハルト演出『強制結婚』とモリエールのコメディ・バレエ」¹⁸でも、すでに論じた通りである。

ちなみにホーフマンスタールがライムント作品の翻案にも着手していたという記録もある。それは次の引用に語られているが、同書の年譜に一九一八年に「カルデロ

ンを計画的に読書する」と記され、『ラッペルコップ』上演よりも後のことである。

モリエールやカルデロンと並んで、決して見失われることのない、あのウィーンの民衆劇や、仮面劇の世界も再び現れる。ホーフマンスタールはライムントの魔法劇「妖精王のダイヤ」の自由な編曲の仕事にとりかかる。この「ライムントの一テーマによる幻想曲——題材はまったく偉大なもの、ファウスト的なものに入っていきます。ウィーン風の衣裳で——これは未完に終わった」¹⁹。

以上のように、開戦後のシーズンに新たに企画上演された『ラッペルコップ』は、同時期のレパートリーにシラーやクライスト、ゲーテなどドイツの劇作家が並ぶ中において、少々異色なものに見える。そこでこの作品が、戦前までのラインハルトやホーフマンスタールが外国の戯曲をもとに構想し、芸術の異なるジャンルを折衷する祝祭的な舞台創出の流れの中に位置づけられる演目の一つではないかと考えた。

一九一五年にラインハルトが作成した『ラッペルコップ』の演出台本の表紙には、ラインハルトの筆跡で次の

ようなメモが記されている。一幕三場アストラガルスのような言葉から「こうして戦争は引き起こされ、世界に苦悩を絡みつかせ…けれども私は精霊の平和を愛す」と。この「精霊の平和」は、たとえばシエイクスピアの喜劇作品における森の世界が、さまざまな混乱を和解へと導く調整の場として機能するのと同様、ライムントの喜劇においてもアストラガルス率いる精霊の世界は、現世に調和をもたらず役割を果たす。

ラインハルトのこうした平和主義的な立場は、たとえ一九二〇年に完成した五人人劇場ではロマン・ロランの革命劇『ダントン』を上演することへ繋がっていくと考えられる。ハインツ・キングスマンは、この上演について「同時代のドイツにおけるロランへの高い評価を思い起こす必要がある」と指摘する。そして同じ頃にはシュテファン・ツヴァイク（一八八八―一九四二）による伝記『ロマン・ロラン』（一九二二年）も出版されている。ちなみにツヴァイクは、三〇年代にホーフマンスタール亡き後、リヒャルト・シュトラウスと共同制作のパートナーとしてオペラ『無口な女』の制作を行ったことも知られる。一九二〇年にザルツブルグ音楽祭の立ち上げに深く関わったラインハルト、ホーフマンスタールとシュトラウスが、国際的な祝祭劇の創出を志向し、そこで民衆演劇

の創造という方向が模索された背景に、戦間期を通じて少なからずロマン・ロランとの共感関係が見出されることは興味深い点である。

そしてライムントが、ロランの『民衆劇場』において言及されている点についても、ここで指摘しておきたい。ロランは「民衆のため」の劇を書いた数少ない劇作家の一人としてライムントの名を挙げている。

私たちの身近くでは、若干の作家が民衆のために直接に書くことを努めた。オーストリアには、ライムント、アンツェンゲルバーがあり、ロシアにはトルストイとゴリキーがあり、ドイツにはハウプトマンがある。⁽²⁸⁾

あらためて一九一四―一五年のレパートリーを見ると、ライムントの『ラッペルコップ』に続いてハウプトマン『シュルツクとヤウ』の上演も見られる。これらの演目は、ナシヨナリズムが強まっていくドイツ国内においてドイツ語の作品の上演が求められる中で、あくまでも「愛国劇」ではなく「民衆劇」を志向する姿勢を明らかにしているようにも思われる。

ただしロマン・ロランが『民衆劇場』において使用す

る「民衆」あるいは「民衆劇」という言葉には、後の時代から見れば解釈の異なる要素が混在していることも事実である。たとえば一部の階層の人々のものであった舞台芸術を多くの民衆に開かれたものにするという考えを基礎にはしているものの、民衆を教育するという啓蒙的な視点と、民衆の中で根づいている芸術を高めていくという視点の混在、あるいはラインハルトらの実践に見られるような、近代に失われた共同体を再生させ、異質な物事が共に集うことを理想とするような祝祭的な民衆劇への賞揚もあれば、ドイツでいち早く組織された民衆劇場（フォルクスビュネ）のような組合組織による劇場運営への言及もある。

むしろこのロランの中にみられる「民衆」という概念の幅の広さや揺らぎを、戦前や革命前夜の社会状況に重ねてみることで、第一次大戦前後のドイツ劇場におけるラインハルトの活動の効果や意味を再考してみることも必要だろう。

たとえばラインハルトが戦前から試みていた異種混合の共同体としての創作活動と、戦後の五千人劇場で見せた群衆演出は、民衆がひとつに纏まろうとする「民衆劇」という枠組みで結びつけられているとはいえず、後者は、同種の共同体意識を鼓舞する方向性を喚起しているよう

にも感じられ、両者には根本的な性質において大きな違いが見られるのではないかと考える。

ただし、当時、国際的に反戦の立場を取り、理想の民衆演劇についての理念を語るロランとの関係が、当時のドイツ劇場のレパートリーにおいて示唆されていることは、ナシヨナリズムが高まる状況下、芸術家による「独自の道」の模索の一端を示すものであろう。

四 『ラツペルコップ』の舞台演出

一九一四年の『ラツペルコップ』では、ラインハルトによって一八二八年に書かれた作品に改訂を加え、新しい時代感覚を組み合わせる演出が試みられた。

まずはもともとなった『アルプス王と人間嫌い』について、作家の概要と作品の特徴などを確認しておきたい。この作品は一八二八年秋にウィーンのレオポルトシュタット劇場で上演された。

ライムントは、俳優として活躍する傍ら一八二三年からは作者としても頭角を現し、ウィーンの市民の世界と妖精の世界の交錯する魔法劇を得意とした。バロック劇の二元構造とシェイクスピアやグリルパルツァーの文学性も備えたといわれる。代表作には『百万長者になった

『百姓』（二八二六）、『アルプス王と人間嫌い』（二八二八）、『浪費家』（二八三四）などがある。当時の音楽については、劇場の座付き作家兼楽長のヴェンツェル・ミュラー（二七六七―一八三五）が音楽や歌の作曲を担当していた。

『アルプス王と人間嫌い』は、「二幕のロマンチックコメディ風オリジナル魔法劇」で、一幕では裕福な農場主であるラッペルコップ（石頭）が、人間不信が過ぎて家を飛び出し、森でアルプス王と出会うところまでが描かれる。彼は同居する四人目の妻ソフィーと三人目の妻の娘マールヒェンや、そのフィアンセらの献身にもかかわらず、周囲の人々の事が信用できず、いつも不機嫌に当たり散らしている。そしてとうとう人間嫌いが講じて森に住む貧しい家族の家を買い上げて、ひとり暮らしをすることを決める。そこへアルプス王・アストラガルスが登場し、ラッペルコップを妻の兄の姿に変えて、自宅へ戻し、家族の本心を探るよう指南するのである。次いで二幕では、義兄の姿になって家に戻ったラッペルコップが、家族の本心を初めて知ることになる。そしてアストラガルスが身代わりとなっているラッペルコップ自身の頑固な姿を外から見ること、態度を改めることを約束し大団円となる。

次に、当時の評価についても触れておきたい。ライム

ント研究者荒井裕により次のように記されている。

韻文の荘重な文体を残しながらも、散文の部分は拡大された。舞台も、ウィーンの観客になじみの深い低地アルプスとその周辺とした。その上演回数（二八三回）が物語るように、この劇は最も人気であった『百姓』に次ぐ大ヒットとなった。ミュラー作曲の（こぎげんよう、静かなる家よ）はたちまち流行歌となり、ピアノ変奏曲までもが作られ、販売される。この作品は魔法劇の滑稽さを保ちながらも、同時に人間の持っている自我、もう一人の自分を視覚化することに見事に成功している。²³

流行歌となり、ピアノ用の曲までも販売されたという。この喜劇の娯楽性の高さとも人気ぶりがうかがえる。そしてこの作品の見せ場に「もう一人の自分を視覚化する」仕掛けがある。ラッペルコップ演じる俳優が二幕で義兄になりすますと、その目の前に自分自身が登場するのである。映画であれば、同じ俳優が二役を演じることで解決するところであろうが、舞台ではアストラガルス役の俳優によって演じられ、その俳優がラッペルコップの似姿を演じる面白さも滑稽な見せ場となっていた。

そして生き生きとした民衆の姿が描かれている点でも賞賛を得ている。

当時、ウイーンのジャーナリストであったジーラスはライムントの作品が「人情味に溢れ」「道徳的な理念」を備えているものであったと報告しているが、そのような誉め言葉の中でも特に劇作家たちの賞賛が集中するのが、作家の描いた民衆像である。²⁸

このように「アルプス王と人間嫌い」という民衆を描いた喜劇は、それ自体、シエクスピア喜劇の持つ陽気さや構成にも共通する点が見られ、民衆劇としての評価も高い。しかしながら、ラインハルトは、この喜劇をそのまま上演することは選ばず、あくまでも共同製作のためのテキストとして取り扱う。

まずタイトルの変更に加えて、幕の数や場面の数が変更されていることが記録から見取れる。原作は「二幕の魔法劇」となっているが、『ラッペルコップ』では三幕九場と記されている。当時ドラマトウルクを務めたアーサー・カハネによれば、ラインハルトによる鋭いドラマチックな編集がなされたという。そのカハネによる記述から、当時の演出内容を確認していく。

中心に据えるのは人間、それはライムントによって意図的に隠されたものを抽出すること、彼の論理や弁証法を強調する、さらに少々もたつく喜劇性を広げ、流れを良くする。これらのことは、我々の時代の精神に即して処理する作業であった。²⁹

この記述には『ラッペルコップ』を作る上での方向性がいくつか示されている。劇作家によって「意図的に隠されたものを抽出」するとあるように、基本的には劇作家の意図した作品の本筋に従うのである。ただし、「隠されたものを抽出」し「強調」や拡大、あるいは流れを良くするための変更が施された。「時代の精神に即して処理する」ことを基本精神としていたと述べられているように、たとえば「隠されたもの」という部分は、ラインハルトが現代の戯曲を演出する上で培った演技を想起させる。たとえばカハネの記述に、演技について次のような記述がある。

石炭小屋の前の森のモノローグの絶望的なメランコリックな調子、ハバククの会話の喜劇性、つねに繰り返される家族の場面でのあふれ出る心理的な深さ、無意識化された人物のドッペルゲンガーパントマイ

ム（中略）それらは、ラッペルコップを今日の内面的な世界で満たした。ラッペルコップをドイツ劇場ではマックス・パレンベルクが演じた⁽²⁸⁾。

ここには「心理的な深さ」や「内面的な世界」といった言及が見られる。それは例えば自然主義演劇の演出において培われた現代的な演技の手法を思わせるものである。さらにここで興味深いのは、自分の分身と出会うドッペルゲンガー現象への言及である。ドッペルゲンガーは、ドイツ表現主義の映画で好まれた題材としても知られる。この場面は、馬鹿げた態度を取っている自分の姿を他者として見ることで主人公が反省するという滑稽な場面である。それに対してラインハルトの演出は、次の引用にもあるとおり、不気味さを強調することを目指している。

アルプス王アストラガルスを演じた俳優は、白い光る雪のマンントで登場し、（主演の俳優）パレンベルクを可能なかぎり真似て、主人公自身の目前に「私」として気味悪く立ち上がった⁽²⁹⁾。

おそらく当時の小劇場で上演されていた作品、たとえばヴェデキントやストリンドベリ、あるいは表現主義的

な演劇にも共有される要素が組み込まれていたと見ることもできる。さらにカハネの記述では、それぞれの異なる要素、つまり喜劇性と不気味さと、そして祝祭的な雰囲気⁽³⁰⁾を合わせ持たせる方法の模索について述べられる。

方法を生み出さなければならない。もっと喜劇的で、不気味さはより不気味で、最終的には飛び出してくる人間性が善良で、愛に満ちて、感動的に造形される⁽³¹⁾。

このように喜劇でありながらも不気味さを強調する方向性が増えられ、さらに祝祭的な幸福を分かち合う精霊の場面には舞踊によるロマンチックな演出が施されている。この精霊たちの場面は、舞踊家ヴィーゼンタールによつて構成されたと思われる優雅で神々しい空間構成である。

雪に覆われた山頂、氷河、凍った木々が装置になつて、中心的な人間嫌いのテーマの孤独に雰囲気⁽³²⁾を調和させている。

（中略）

頭にはつららの王冠、手にはつららの王笏、長くて白い髪、白く沸き立つヒゲ、氷のクリスタルの煌めき：

彼は山の精霊、コボルト、雪男、雪の結晶の民衆たちを支配する。彼らはこの環境の中でフォークダンスをして、雪投げをして、転げ回り、滑り、転んでいる。恋人を冷やかす、ラッペルコップを怒らせ、作品の終幕をいたずらっぽく優雅に、朗らかに生き生きと、空間を神々しくする。²⁸⁾

こうして舞踊や音楽をふんだんに組み入れて、それまでのシェイクスピアやモリエール、無言劇などにおいて繰り返し試みられた手法が『ラッペルコップ』においても実践されている。そこには確かにラインハルトらが志向していた芸術の異なるジャンルを折衷し、祝祭的な空間を創出するという理想への追求を見ることができ

五 結び——祝祭から革命へ

以上の考察を通して、この『ラッペルコップ』が一九五一年という時期に企画上演されたことが、ラインハルトにとって、いかなる意味を持ったのかを検証してきた。それはドイツ国民に限られた民族主義的な共同体の形成が進んでいく時代において、ライムントという民衆

劇のイメージを利用しながら、ラインハルトが、劇場における祝祭的な共同体の理想を再提示しようとした試みの一つであったと考えられる。加えて、この時期のレパトリリーを、ロマン・ロランの『民衆劇場』の内容と照らしてみることで、そこに少なからず影響関係を見出されることも分かった。今後の課題としては、こうした制作者側の意図が、どの程度同時代に理解されていたのかという点、そしてむしろ興味深いのは、受容者との間に生まれる思想的なずれ、あるいは制作者の意図を越えて受容されていく仕組みについて、さらに明らかにしていくことであろう。

『ラッペルコップ』初演の後、戦況が悪化する情勢の中で、徐々に彼らの構想する民衆劇も、特にベルリンのドイツ劇場ではその内容を変質させていったようにも思われる。ライムント演出に見られた、音楽や舞踊とのコラボレーションは、翌年のホーフマンスタールと製作するバレエパントマイム『緑の笛』（モーツァルト作曲）により、再びドイツ劇場の舞台に上げられているが、その後は、この方向性の創作活動は低調になっていく。

一方で、開戦後三年目のシーズンの劇場レパトリリーには次のような変化が現れる。まずは一九一六年一〇月から、ドイツの劇作家を連続上演する「ドイツシリーズ」

の企画がはじまり、続く一九一七年一二月には、最初にも挙げた「青年ドイツ」という若い劇作家を取りあげる企画が続くことになる。

ドイツシリーズで最初にラインハルトが取りあげた作品は、レントツの喜劇『軍人たち』である。ライムント喜劇と同様、この時期になって初めてドイツ劇場に登場する「掘りおこされた」演目である。続いて一二月にビュヒナーの『ダントンの死』が演出される。この『ダントンの死』についても、演出において改作が進められた。本稿で検討してきたことを踏まえれば、外国戯曲が制限されていた状況からたとえばロマン・ロランの革命劇『ダントン』への意識から、ビュヒナーの本作が取りあげられたという仮説も立つかもしれない。いずれにしても、今回の考察を踏まえて、さらに継続して同時期の演目についても調査を進めたい。

最後になるが、今回の考察では、戦時下のベルリン・ドイツ劇場において、多くの逆風を受けながら、そこでラインハルトがいかに「独自の道」を模索しようとしたのかを追った。そこには決して独立独歩の平和な状況があったのではなく、静かな抵抗の姿勢を見ることができたように思う。一方で、観客無くしては成立しない芸術としての演劇、または劇場が、戦時下において時代のう

ねりに抗いながらも図らずも併走していく状況についても今後、さらに検証を続けていければと考えている。

注

- (1) Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler (1915) im Hrsg. Franz Hadamowsky, *Max Reinhardt*, Wien 1963, S.72
- (2) David F. Kuhns, *German Expressionist Theater*, Cambridge UP 1997, P.98
- (3) Hrsg. Hans Rothe, *Max Reinhardt 25 Jahre Deutsches Theater*, München 1930, S.55
- (4) 真貝恒平「文学の商業性：一九一〇年頃における文学作品の価値をめぐる」『独語独文学研究年報』北海道大学、二〇〇四年一二月、一〇二頁
- (5) 真貝恒平「文筆家による組織的な戦争プロパガンダ：第一次世界大戦における「ドイツ文筆家保護連盟」の活動から」『独語独文学研究年報』北海道大学、二〇〇五年二月、一八頁
- (6) 同右、二二頁
- (7) Ulrich Rauscher, *Der Krieg und Literatur*, München und Berlin 1914, S.5 同右、一九頁
- (8) 真貝恒平「ドイツ文筆家保護連盟」(Schutzverband Deutscher Schriftsteller) 活動史(一九〇九—一九三三)——文学研究における社会的試み——『独語独文学研究年報』二〇〇六年一二

- 月、三二—三三頁
- (9) Stephen Shearier, *Das Junge Deutschland 1917-1920*, New York 1988, P.13
- (10) Alexander Weigel, *Das Deutsche Theater : Eine Geschichte in Bildern*, Propyläen 1999, S.108
- (11) Hrgg. Hans Rothe, op. cit., S.55
- (12) 岩淵達治「ドイツの文芸におけるナショナリズムの発端と終演」『演劇の「近代」——近代劇の成立と展開』中央大学人文科学研究所、一九九六年、一七—二頁
- (13) ロマン・ロラン「民衆劇論」初版一九〇三年、第二版一九二三年「ロマン・ロラン全集11 フランシス革命劇2」みすず書房、一九八二年、四五—九頁
- (14) Heinrich Huesmann, *Welt Theater Reinhardt*, Prestel 1983, Daten Nr.761-775
- (15) *Ibid.*, Daten Nr.789
- (16) 拙論「ライントハルト演出『強制結婚』とモリエールのコメディ・バレエ」『演劇学論叢』第二三号、大阪大学大学院文学研究科演劇学研究室、二〇二三年七月、四一—四三頁
- (17) ヴェルナー・フォルケル「ホフマンスタール」理想社、一九七一年、一四五頁
- (18) 前掲拙論、四五頁
- (19) フォルケル前掲書、一五二頁
- (20) Hreg.Edda Fuhrich und Gisela Prossnitz, *Max Reinhardt-Ein Theater, das den Menschen wieder Freide gibt...*, Langen Müller 1987, S.80
- (21) Heinz Kindermann, *Theater Geschichte Europas VIII* (Transparenz des Wirklichen: Von Raimund bis Maeterlinck), Salzburg 1968, S.525
- (22) ロラン前掲書、四六〇頁
- (23) 新井裕「天空を舞う、世に揉まれ、奈落に沈む(解題)」『ライント喜劇全集(下)』ウーニン民衆劇研究会、二〇〇〇年、三四—三頁
- (24) 新井裕「ライムント劇における多様な民衆」『ドイツ演劇・文学の万華鏡』同出版社、一九九七年、三四頁
- (25) Arther Kahane, 'Rappelkopf', in Ernst Stern und Heinz Herald, *Reinhardt und Seine Bühne*, Berlin 1920, S.99
- (26) *Ibid.*, S.103-104
- (27) Heinz Kindermann, op.sit., S.531
- (28) Kahane, op.sit., S.103
- (29) *Ibid.*, S.104

別表1: 第一次大戦前後のラインハルトの活動概要

(注) KS カンマーシュピレ (小劇場)
 DT ドイツ劇場 (中劇場)
 GS グローゼスシャウシュピールハウス (大劇場)
 VB フォルクスビューネ

1909-1912	1909年より、ミュンヘン芸術家劇場への夏引越公演 1910年、ミュンヘンにて『オイディプス王』『ズムルン』『強制結婚』		1911年 ロンドンで『奇蹟』 1912年 NYで『ズムルン』
1913	11月 Sheakespear Zyklus シェイクスピアシリーズ上演 (-1916, DT,VB) 14作品	9月 企画 (新作演目) の中止が多い	1913年 ソルゲ『乞食』企画も 1917年まで上演されず。 1913-14年 『奇蹟』アメリカ公演 企画 (戦争で中止)
1914	6月 サラエボ事件 6月 Wedekind Zyklus (-1916, KS)	1912-16年ヴェデキントの夏期公演 (KS)	--検閲の強化--
1914 ↓ 1915	9月 ドイツ語の詩の朗読会 Vortrag vaterländischer Dichtungen (KS)		
	1月 ライムントの喜劇『ラッベルコップ(アルプス王と人間嫌い)』(DT)		1915年に上演許可申請書類が多く残る
1915 ↓ 1916	ドイツ語圏の古典を中心とした演目		1915-1918 ベルリン・フォルクスビューネの芸術監督として契約 --戦時下の体制ゆりのみ--
	2月 『マクベス』(DT) 4月 ホーフマンスタールのバレエ公演 『緑の笛』(DT)	3月 『病は氣から』(KS) 4月 バレエ『Die Schäferinnen』(KS)	
1916 ↓ 1917	Deutschland Zyklus ドイツの劇作家シリーズ(10月-) 10月 レントツの喜劇『軍人たち』(DT) 12月 ビュヒナーの革命劇『ダントンの死』(DT)		10月『朝から夜中まで』企画のみ。 19カイザー-19年まで上演されず。
1917 ↓ 1918	9月 『生ける屍』(DT, 1913年の禁止以来) Das Junge Deutschland 若きドイツシリーズ(12月-) 12月 ソルゲ『乞食』(DT) 3月 ゲーリング『海戦』(DT)	12月 『ラッベルコップ』(VB)	1917. 10. 12 GS (大劇場) 改築の申し立て
1918	11月 ドイツ革命		
1920	ロマン・ロラン『ダントン』GS		1920年 ザルツブルグ演劇祭 『イエーダーマン』

別表2: ベルリン・ドイツ劇場 1914年~1915年シーズンのレパートリー

	DT 中劇場	KS 小劇場
1914	28-Aug クライスト『ホンブルク公子』	
	5-Sep	●レッシング『エミリア・ガロッティ』
	10-Sep	ゲーテ『兄妹』(演出 FH)
	10-Sep	●ドイツ文学の朗読(Vortrag vaterländischer Dichtungen)
	12-Sep ●ゲツコー『組紐と剣』(演出FH)	
	19-Sep	ホーフマンスタール『イエーダーマン』
	25-Sep ●シラー『ヴァレンシュタインの陣営』	
	9-Oct ●シラー『ピッコロミニ父子』	
	30-Oct	●コッツェブー『ドイツの小市民』
	13-Nov ●シラー『ヴァレンシュタインの死』	
	8-Dec ●ヘッベル『ジェノヴェーバ』(演出FH)	
	30-Dec シェイクスピア『冬物語』	
1915	18-Jan ●ライムント『ラッベルコップ』	
	18-Mar ●ハウプトマン『シュルックとヤウ』	
	1-Apr	ホーフマンスタール『イエーダーマン』
	6-Apr	●カール・シェーンヘア『悪い魔女』 (Karl Schönherr "Der Weibsteufel")
	5-May ●ヘッベル『マリア・マクダレーナ』(演出FH)	
	21-May ●ゲーテ『ブルンダースヴァイルンの年の市 (Jahrmaktsfest zu Plundersweilern)』	

●は、初演作品
 演出の FH・・・フェリックス・ホレンダー