



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	<a href="https://doi.org/10.18910/97429">https://doi.org/10.18910/97429</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

# 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つ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つた。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。私たちは知つてはいる。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を。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る。

この樂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つたからである。

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、それぞれ異なる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ば三つの劇場、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『オイデイプス王』（ホーフマンスター翻案）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（グローセ・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ェイ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、小劇場ではイプ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でも知られる。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季公演も行われ、同じ一三年にブルグ『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つた。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、二〇世紀の最初の一〇年間、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。ギュンター・リューレによれば、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。<sup>2)</sup>

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をい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に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て、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、当時の劇場のレパー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、この時期のレパートリーが、様々な制限のもとで選定され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二十五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ブルゲの『乞食』に始まり、ゲーリングの『海戦』も(後略)。<sup>3)</sup>

つまり一九一七年一二月からドイツ劇場のレパートリーに登場する「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つたとある。ヘラルドは、當時、ドイツ劇場で劇作やドラマトウ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つた人物である。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つた。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つたと考えられる。

このように当時のレパートリーを見るとき、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、劇場のレパー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と思つ。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、劇場レパートリーはそつ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、開戦後もなく新たにレパー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。本作はウイ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（一七九〇～一八三六）が書き上げた『アルプス王と人間嫌い』（一八二八年）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ートリーに関して、それを取り巻く状況を概観しながら、『ラッペルコップ』上演へと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、先のハインツ・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。

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った。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<sup>④</sup>。

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「劇場斡旋者」「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、一九一四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・讃美の傾向を持つことになつていったのである。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られ始め、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10万人以上の群衆が集まり、愛国歌「ラインの守り (Die Wacht am Rhein)」やその他の様々などイツの歌を合唱し、皇帝に歓呼を送った。このときヴィルヘルム2世が行つた演説「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)」との言葉があつた。これがドイツ国民の団結を表現するスローガンとなつたのである。多くの政治家、知識人、国粹主義者が、開戦時こうした「団結」をドイツ国家の理想的な状態と位置付け、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。<sup>(5)</sup>

「」に示されている開戦直後の、国内をひとつにまとめる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つたといふ。

S D S (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、戦争勃発によつ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つたことは、当時のドイツにおいて稀なことではなかつた。つまり、社会におけるさまざまな組織が、S D S と同様に戦争という非合理的な状況・事態への介

入、あるいは、全ドイツ国民の意思統一へと導いたのであつた。S D S 代表ラウシャーの理想主義・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つた。<sup>(6)</sup>

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意思表明をする。次の引用は、当時、連盟代表であつたウルリッヒ・ラウシャーの声明である。ここにはドイツ語に根ざした民族性、民族共同体を「言葉」によつ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、國家の統一的財産である「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つてゐる。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！<sup>(7)</sup>

やるい、すこし時代がくどると、開戦初期の高揚感と

戦争讚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」を取り組んだのは、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、戦争勃発から数年之間、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徐々に盛り上がりてくる。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。<sup>⑧</sup>

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つて促進する」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 Börsen-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つた。<sup>⑩</sup>

「」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、メディアによつ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つ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ー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いでおきたい。

さて、こうした背景に照らしながらドイツ劇場の一九一四年（一九一五年）シーズンのレパー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。

一九一四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つた。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、いつ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「國家の職務」と見なされた。戦線の後方で、人々はよい雰囲気を求めた。この意識で最

初の週のレパートリーを実施した。愛国的なプロローグが流行り、『ホムブルク公子』を考え、グッコーの『組紐と剣』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一一月に『ヴァレンシュタイン三部作』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。<sup>11</sup>

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、最初の週のレパートリーには「愛国的なプロローグ」が流行つた、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、急速、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ー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「最初の週のレパートリー」の「愛国的な」ものには、八月二八日の開戦直後の演目クリエストの『ホンブルク公子』や、九月一〇日のドイツ文学の朗読など

が盛り込まれ、はつ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、第一次大戦の頃まで「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」<sup>(12)</sup> 演目であつたという。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つ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ートリーに急遽採用したこととは確かだらうが、時期的に見て新演出であつたとは思われない。

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（一八六六—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」とは、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と思う。

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あおつてゐる。…この戯曲は、低級な熱狂的愛國心のない、群衆の低劣な本能にくつむうところのない、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つてゐる。

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、むしろこのいでは新しい民衆劇の手本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。

とはいひものの、一九一四年と一九二〇年と二つの時期のレパー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」とにな。

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

ザイデル『死』兵士

Sein Nebenmann, Elisabeth Weinrauch

ヴァイラウフ『隣人』

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】

- Reden an die Deutsche Nation, Johann Gottlieb Fichte ハヤシル『徳ニハ國風ニ如ク』  
 Der Knabe der Fahnenträger, Rainer Maria Rilke ニルケ『少年旗手』  
 An den Mistral, Friedrich Nietzsche  
 ハーナー『ノーストローネンジト』  
 Lied für Landwehrmänner, Joseph Freiherr von Eichendorff ハーハムハルスヘ『軍人だわの謡』  
 Cincinnatus, Detlev von Liliencron  
 ニーハーハハローハ『ヤンキナムウス』  
 Anekdote, Heinrich von Kleist ハクイバト『劇謡』  
 Deutschlands Fahnenlied, Richard Dehmel  
 ハーベル『ニイツ旗の謡』  
 Die Schlacht, Friedrich von Schiller ハルー『戦』  
 Die Fahne der 61ger, Julius Wolff  
 ハカルト『61本の旗』  
 Kriegslied der Deutschen, Heinrich von Kleist ハハベト『徳ニハ人の戦歌』  
 Die Deutschen, Johann Wolfgang von Goethe ハーク『徳ニハ人』  
 Fahnenlied, Elisabeth Weirauch  
 ハトベラウト『国旗歌』

明らかに戦争をテーマにしたニイツの詩が並んでゐるのが分かる。それはまさに前述のラウシヤーの声明にも見られた「國家の統一的財産である韻葉を今ハセ呼び覚まサ」と云々スローガンを思ひ起りやセ、時事性に富んだ企画であつたと云ふもべ。

ハーベルハーベルの前半の演田には、劇場存続の意義を「國家の職務」とする姿勢を示すかのように、ニイツを代表する新田の劇作家たちの演田がなむ様になる。そして年末によつやハシュイクスピアの『冬物語』の上演が加わり、次いで、今回注田の『ハッペルコット』と続いて云々。

### III 武衆劇団『ハッペルコット』上演の意図

ハーベルハーベルのハッペルコットは、喜劇『ハッペルコット』に注目する理由は大體ハーベルのあら。おも第一には、ハーベルの上演が、舞踊や音楽を盛り込んで、新たに創られた演田だと云う所である。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である。云わば戯曲の文学性よりも舞台特有の創造性、つまりアートカリティに関心の重点を移し、複数

の芸術家の共同によつ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るらが共に構想していた、さまざまな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ッフ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・エルシスト・シュテルン

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・ヴィーゼンタール

技術・ルドルフ・ドゥヴォルスキ<sup>15</sup>

ねてきたエルンスト・シュテルン、アイナー・ニルソン、グレーテ・ヴィーゼンタールといった名前を見ることができる。<sup>16</sup>

そして第二には、ウイ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がある。戦前のラインハルトやホーフマンスターるによる舞台は、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イ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」によつてホーフマンスターるには、まじめさと戯れ、精神的なものと感覚的なものを、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、ウイーンの伝統の遺産——筋の込み入った喜劇、変装喜劇、パロディー的な無言劇——を利用してながら、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。<sup>17</sup>

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

しかしながら、そのウイーン気質は作風に見られる喜劇的な雰囲気や要素であつて、実際に、ウイーン民衆劇の演出、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ブ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、そこにウイ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。

したがつて一九一四年になつてあらためて取りあげられたウイ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つて、彼らが当時関心を持つ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。『オイディップス王』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く事については拙論「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」<sup>18</sup>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、あのウイーンの民衆劇や、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つていきます。ウイーン風の衣裳で」——これは未完に終わつた。<sup>19</sup>

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つて、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言葉から「こうして戦争は引き起され、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、たとえばシェ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す役割を果たす。

ラインハルトのこうした平和主義的な立場は、たとえば一九二〇年に完成した五千人劇場ではロマン・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へられる。ハインツ・キンダーマンは、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』（一九二一年）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<sup>22</sup>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』の制作を行つたことも知られる。

一九二〇年にザルツブルク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<sup>22</sup>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、アンツェンブルーバーがあり、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。

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『シユルックとヤウ』の上演も見られる。これらの演目は、ナショ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つ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方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（フォルクスピューネ）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搖らぎを、戦前や革命前夜の社会状況に重ねてみると、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、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、ナショ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、ラインハルトによつ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。

まずはもとになつた『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イ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、ウイ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『百万長者になつた

百姓』（一八二六）、「アルプス王と人間嫌い」（一八二八）、「浪費家」（一八三四）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エル・ミュラー（一七六七～一八三五）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エンや、そのファインセラ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、ひとりで暮らすことを決める。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、義兄の姿になつて家に戻つ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つ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で、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。

韻文の莊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、ウイーンの観客になじみの深い内地アルプスとその周辺とした。その上演回数（一八三回）が物語るよう、この劇は最も人気のあつた『百姓』に次ぐ大ヒットとなつた。ミュラー作曲の「*ごきげんよう、静かなる家よ*」はたちまち流行歌となり、ピアノ用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、同時に人間の持つてゐる自我、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。<sup>④</sup>

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つて演じられ、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つていた。

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つ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つたと報告しているが、そ

のようないいとく言葉の中でも特に劇作家たちの賞賛が集中するものが、作家の描いた民衆像である。<sup>(2)</sup>

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、シェイ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て取れる。原作は『二幕の魔法劇』となつていて、『ラッペルコップ』では三幕の魔術劇」となつていて、『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。これらのこととは、我々の時代の精神に即して処理する作業であった。<sup>(2)</sup>

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。劇作家によつて「意図的に隠されたものを抽出」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だ。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つ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。<sup>(26)</sup>

ここには「心理的な深さ」や「内面的な世界」といつた言及が見られる。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」として氣味悪く立ちはだかった。<sup>(27)</sup>

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。もつと喜劇的で、不気味さはより不気味で、最終的には飛び出していく人間性が善良で、愛に満ちて、感動的に造形される。<sup>(28)</sup>

このように喜劇でりながらも不気味さを強調する方向性が加えられ、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っ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、凍つ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霧囲気を調和させている。

（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……

彼は山の精靈、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ケダンスをして、雪投げをして、転げ回り、滑り、転んでいる。恋人を冷やかし、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、朗らかで生き生きと、空間を神々しくする。<sup>(29)</sup>

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っ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て取ることができ

る。

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つたと考えられる。加えて、この時期のレパートリーを、ロマン・ロランの『民衆劇場』の内容と照らしてみると、そこに少なからず影響関係を見出されることは分かつた。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と製作するバレエパントマイム『緑の笛』(モーツアルト作曲)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ート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、続く一九一七年一一月には、最初に挙げた「青年ドイツ」という若い劇作家を取りあげる企画が続く」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、この時期になつて初めてドイツ劇場に登場する「掘りおられた」演目である。続いて一一月に『ユーピチナーの『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。本稿で検討しておい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、ユーピチ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、やがて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つた。そこには決して独立独歩の平和な状況があつたのではなく、静かな抵抗の姿勢を見ることができたようと思う。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

なりに抗いながらも団体やも併走して「く状況にへじても今後、さらに検証を続けていければ」と考へてお。

## 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, CambridgeUP 1997, P.98
- (3) Hrsg. Hans Rothe, *Max Reinhardt 25 Jahre Deutsches Theater*, München 1930, S.55
- (4) 真田恒平「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って」『独語独文学研究年報』北海道大学、1100四年一一月、101頁
- (5) 真田恒平「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、1100五年一一月、18頁
- (6) 回右、11頁
- (7) Ulrich Rauscher, *Der Krieg und Literatur*. München und Berlin 1914, S.55 回右、19頁
- (8) 真田恒平「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史的読み——」『独語独文学研究年報』1100六年一一

四' 一一]—[二二]頁

(σ) Stephen Shearer, *Das Junge Deutschland 1917-1920*, New York 1988, P.13

(ο) Alexander Weigel, *Das Deutsche Theater. Eine Geschichte in Bildern*, Propyläen 1999, S.108

(η) Hrsg. Hans Rothe, op. cit. S.55

(λ) 紫雲龍治「マヘラの文部省におけるナーネーの経済と政治」『演劇』『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、一七一頁

(ε) ロマハ・ロハハ「民衆劇論」(初版一九〇〇年、第一版一九一〇年)『ロマハ・ロハハ全集』「ハハハ革命劇」みややか書房、一九八一年、四五九頁

(ι) Heinrich Huesmann, *Welt Theater Reinhardt*, Prestel 1983, Daten Nr.761-775

(κ) Ibid., Daten Nr.759

(η) 指籠「マハハヘルム演出『強制結婚』」『マハヘルムのロマハ』。『マハ』『演劇学論叢』第一二三号、大阪大学大学院文学研究科演劇学研究室、一〇一一年七月、四一—四二頁

(η) マハルナー・フォルケル『ホーハマヌスター』『理想社』一九七一年、一四五頁

(η) 前掲指論 四五頁

(η) フォルケル前掲書「マハ」頁

(η) HregEdda Führich und Gisela Prossnitz, *Max Reinhardt-Ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt...* Langen Müller 1987, S.80

(τ) Heinz Kindermann, *Theater Geschichte Europas VIII* (Transparenz des Wirklichen: Von Raimund bis Maeterlinck), Salzburg 1968, S.25

(η) ロマハ指籠「四大○頁

(η) 新井裕「天罰を舞ふ、ヰシ様あれ、奈落」沈む(解説)』『マハハルマ劇全集(一)』マハーハ民衆劇研究会、一〇〇〇年、一四二頁

(η) 新井裕「ハイマハル劇における多様な民衆」『マハハル演劇・文学の万華鏡』回出版社、一九九七年、一四二頁

(η) Arthur Kahane, 'Rappelkopf', in Ernst Stern und Heinz Herald, *Reinhardt und Seine Bühne*, Berlin 1920, S.99

(η) Ibid., S.103-104

(η) Heinz Kindermann, op. cit. S.531

(η) Kahane, op. cit. S.103

(η) 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 カンマーシュビーレ (小劇場)  
 DT ドイツ劇場 (中劇場)  
 GS グローセ・シャウブルーハウス (大劇場)  
 VB フォルクスピューネ

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『オイディップス王』『スムレン』『強制結婚』		1911年 ロンドンで『奇蹟』 1912年 NYで『スムレン』
1913	11月 <i>Sheakespear Zyklus</i> 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年まで上演されます。 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 <i>Wedekind Zyklus</i> (-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 ドイツ語の詩の朗説会 <i>Vortrag vaterländischer Dichtungen</i> (KS) 1月 ライムントの喜劇『ラッペルコップ』(アルブス王と人間嫌い) (DT)		1915年に上演許可申請文書が多く残る
1915 ↓ 1916	ドイツ語圏の古典を中心とした演目	1915-1918 ベルリン・フォルクスピューネの芸術監督として契約 --戦時下の体制のゆるみ--	
	2月 『マクベス』(DT) 4月 ホーフマンスタイルのバレエ公演 『緑の笛』(DT)	3月 『病は氣から』(KS) 4月 バレエ『Die Schäferinnen』(KS)	
1916 ↓ 1917	10月 <i>Deutschland Zyklus</i> ドイツの劇作家シリーズ(10月-) 10月 レンツの喜劇『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。
	9月 『生ける屍』(DT, 1913年の禁止以来) <i>Das Jüngste Deutschland</i> 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『海賊』(DT)	12月 『ラッペルコップ』(VB)	1917. 10. 12 GS (大劇場) 改革の申し立て
1918	11月 ドイツ革命		
1920	ロマン・ロラン『ダントン』GS		1920年 ザルツブルク演劇祭 『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		●ドイツ文学の朗説(Vortrag vaterländischer Dichtungen)
	12-Sep	●グツコー『組紐と剣』(演出FH)	
	19-Sep		ホーフマンスタイル『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	●ヘッペル『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『ラッペルコップ』	
	18-Mar	●ハウプトマン『シュルックとヤウ』	
	1-Apr		ホーフマンスタイル『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	●ヘッペル『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レルの年の市』 (Jahrmarktfest zu Plundersweilern)』	

●は、初演作品  
演出の FH…フェリックス・ホレンダー