

ドイツ語圏の演劇における共同製作

——ベルリン芸術祭テアタートレッフエン選出作品の分析を通して——

Co-Production in German Theatre:
Analyzing annual selection of Berliner Festspiele's Theatertreffen

横 堀 応 彦

Masahiko YOKOBORI

要 旨

本論文では2004年から2023年の20年間にベルリン芸術祭テアタートレッフエンに選出された作品の調査を通して現代ドイツ語圏における演劇の傾向を分析し、共同製作によって生み出された舞台芸術作品の事例に着目しながら、そのドラマトゥルギーの特徴を明らかにした。分析の結果、ドイツ語圏の演劇では従来通りレパートリー型の公立劇場が単独で作品を製作することが多数を占める一方で、近年では個人やグループのアーティストからなるカンパニーが複数の劇場やフェスティバルと共同製作を行う製作形態が増加していることが明らかになった。その背景には制度化された公立劇場における作品製作システムにアーティストたちが限界を感じており、創作活動のレジリエンスを確保するために新たな製作形態を必要としていることが関係している。上記の創作環境の変化を通して、従来の「作品」概念には揺らぎがみられ、小さなパートが結合した形で構成される新たな舞台芸術作品の形式が増加していることを指摘した。

キーワード：ドイツ演劇、共同製作、ベルリン芸術祭

はじめに

ドイツ語で共同製作¹を意味する *Koproduktion* という語は、現代ドイツ語圏の演劇において重要な戦略の1つになっている。相馬千秋と藤井慎太郎は共同製作を「フェスティヴァル、劇場、

劇団など複数の作品製作の母体同士が連携し、共同で出資をしてひとつの舞台作品を製作すること」と定義し、「この20年間ほどで、作品創造の現場で、ヨーロッパを中心に定着した」と論じているが²、現代ドイツ語圏の演劇において共同製作によって作られた作品はどの程度の割合を占め、その製作主体はどのような組み合わせによるものだろうか。また共同製作によって作られた舞台芸術作品のドラマトゥルギーには何か共通する特徴があるのだろうか。

以上の問題意識に基づき、本論文は2004年から2023年の20年間にベルリン芸術祭テアタートレッフェンに選出された作品を定量的に調査することを通して現代ドイツ語圏における演劇の傾向を分析し、共同製作によって生み出された舞台芸術作品の事例に着目しながら、そのドラマトゥルギーの特徴を明らかにすることを目的とする。

本論文は全3章から構成される。第1章ではテアタートレッフェンに選出された作品の定量調査を通して、その選出傾向を分析する。第2章ではその中でも共同製作によってつくられた作品を製作形態ごとに分類することを通して、現代ドイツ語圏における製作主体の変化を明らかにする。第3章では共同製作による具体的な作品事例を参照しながら、共同製作によって生み出された舞台芸術作品のドラマトゥルギーの特徴を示す。

1. ベルリン芸術祭テアタートレッフェン

ベルリン芸術祭 (Berliner Festspiele) はドイツの首都ベルリンで行われる8つのフェスティバルの総称であり、テアタートレッフェン (Theatertreffen³) はその中の1つの演劇祭の名称である⁴。1964年にベルリン演劇コンクールとして始まって以来、毎年批評家数名からなる審査員が1年間にドイツ語圏 (ドイツ、オーストリア、ドイツ語圏スイス) で上演された約450の作品から10の注目すべき演出を選出し、選ばれた作品は毎年5月にベルリン芸術祭の主会場ほかで数ヶ所の劇場で行われるテアタートレッフェンに招待される⁵。例えば2023年のテアタートレッフェンの選出方法は7名の審査員が2022年1月29日から2023年1月20日まで58都市で上演された461作品をアナログもしくはデジタルで観劇し、投票数840から33作品が候補作となり議論の結果10作品が選出された⁶。

テアタートレッフェンはウェブサイトのアーカイブが充実しており、過去に選出された全ての

1 本論文では、劇場、フェスティバル、カンパニーが金銭的な投資を行って作品創作に関わることを「製作」と呼び、劇場に勤務するなどして作品創作に関わるスタッフを「制作」と呼ぶことで、「製作」と「制作」を使い分ける。

2 相馬千秋・藤井慎太郎 (2009) 「フェスティバル試論」『演劇映像学 2008』、pp.455-456。

3 英語では theatre (演劇) と encounter (出会い) の意味を合わせた造語で、直訳すると「演劇の出会い」。

ドイツ語圏の演劇における共同製作

作品を検索できるデータベースも設けられている。より詳細なデータが残っているのは2004年以降であることに伴い、本論文では2004年から2023年までの20年間を調査対象としてこの期間に選出された作品をリストアップし、作品種別、演出、製作形態の3つのカテゴリごとに集計した。表1はその集計結果を示したものである。

表1 テアタートレッフェン 2004年～2023年の選出傾向

	作品種別			演出			製作形態	
	既存戯曲	翻案	新作	男性	女性	グループ	単独	共同
2004年	7	0	3	8	1	1	7	3
2005年	7	1	2	8	2	0	9	1
2006年 ⁷	5	1	5	9	1	1	9	2
2007年	6	2	2	10	0	0	10	0
2008年	6	2	2	9	0	1	8	2
2009年	5	1	4	9	1	0	7	3
2010年	4	1	5	8	1	1	7	3
2011年	5	1	4	7	2	1	7	3
2012年	7	0	3	7	1	2	6	4
2013年	6	2	2	7	2	1	8	2
2014年	3	3	4	7	2	1	8	2
2015年	4	2	4	7	3	0	9	1
2016年	4	3	3	5	4	1	9	1
2017年	3	1	6	9	1	0	8	2
2018年	4	4	2	7	2	1	7	3
2019年	0	6	4	7	2	1	5	5
2020年	4	1	5	4	6	0	7	3
2021年	4	2	4	3	5	2	7	3
2022年	2	3	5	4	6	0	9	1
2023年	4	3	3	4	5	1	8	2
小計 (割合)	90 (44.8%)	39 (19.4%)	72 (35.8%)	139 (69.1%)	47 (23.4%)	15 (7.5%)	155 (77.1%)	46 (22.9%)

出所：筆者作成

4 テアタートレッフェンはベルリン演劇祭と訳出されることもある。市川明 (2012) 「第49回ベルリン演劇祭——演劇の新しい可能性を探って」『シアターアーツ 51』 pp.96-106。なおベルリン芸術祭の他のフェスティバルにベルリン音楽祭 (Musikfest Berlin)、3月の音楽 (MaerzMusik)、ジャズフェスト・ベルリン (Jazzfest Berlin)、若いシーンとの出会い (Treffen junge Szene)、グロピウス・バウ (Gropius Bau) がある。グロピウス・バウはコレクションを持たない美術館で、大規模な企画展が行われる。なおベルリン芸術祭の組織構造についてはアンネグレート・ベルクマン / 藤野一夫 (2017) 「ベルリンの首都文化政策——ベルリン芸術祭とフンボルト・フォーラムを中心に」藤野一夫 / 秋野友紀 / マティアス・テオドア・フォークト 『地域主権の国ドイツの文化政策』 (美学出版) pp.101-124 および現在の総裁を務めるマティアス・ペースのインタビュー記事を参照。「マティアス・ペース ベルリン芸術祭新総裁に聞く」 https://performingarts.jpf.go.jp/J/pre_interview/2303/1.html (2023年4月1日最終アクセス)

作品種別

作品種別を厳密に分類することは難しいが、古典から現代劇まで既存の戯曲を演出した作品を「既存戯曲」、演劇の戯曲ではなく小説や映画の原作を題材にして演劇化した作品を「翻案」、公演のために書き下ろされた新作戯曲もしくは戯曲を用いない形式のプロジェクトを「新作」とし、この3つに分類することを試みた。

現代日本の公立劇場では新作主義が定着しているが⁸、ドイツ語圏の公立劇場では1960年代以降、古典から20世紀までの既存戯曲を演出家が現代的に解釈して演出する「演出家の演劇 (Regietheater)」が主流となっている⁹。このことは2004年から2013年までは選出作品のうち半数以上が既存戯曲を演出した作品であることから明らかである。既存戯曲のなかではチェーホフ (11作品)、イプセン (8作品)、シェイクスピア (8作品)、シラー (7作品) の戯曲が多く取り上げられている¹⁰。ところが2014年以降、既存戯曲の数字は半数を下回り減少傾向にある。特に2019年は既存戯曲の選出作品は0作品であり、翻案作品の増加が見られた¹¹。

新作の数に特段の変化は見られないが、新作戯曲の中ではエルフリーデ・イエリネクの戯曲が20年間で6作品選出されており最多である。戯曲を題材にしない作品としては「〇〇によるプロジェクト」と題されたりサーチに基づいて構成される作品や、ダンス作品と思われるような作品、「パフォーマンス・インスタレーション」と称される観客回遊型の作品も含まれる。

演出

テアタートレッフェンの作品が発表される際には演出家のポジションにあたる人物の名前が作

5 例年フェスティバル開催の66~14週前に上演された作品が選出対象となり、14~12週前に作品名が発表されることがベルリン芸術祭ホームページに記載されている。 <https://www.berlinerfestspiele.de/de/theatertreffen/das-festival/inszenierungen/start.html> (2023年4月1日最終アクセス)

6 ベルリン芸術祭ホームページより。 <https://www.berlinerfestspiele.de/de/theatertreffen/programm/2023/inszenierungen/10-inszenierungen.html> (2023年4月1日最終アクセス)

7 2006年のみ11作品が選出されている。

8 横堀広彦 (2021) 「劇場がオペラをつくる——東京芸術劇場シアターオペラの事例から——」『跡見学園女子大学マネジメント学部紀要 第31号』p.88。

9 新野守広 (2010) 「ドイツ語圏の演劇のポストドラマ的な傾向について」『ことば・文化・コミュニケーション 2』p.35。

10 高橋慎也は1990年から2011年までにドイツ語圏の劇場で上演された作品の劇作家数を分析した論文の中で、シェイクスピアの戯曲の上演回数が群を抜いて多いことを示している。高橋慎也 (2015) 「近年のドイツ演劇上演データ分析：ドラマ演劇からポストドラマ演劇への転換」『ドイツ文化 70』pp.144-146。

11 翻案の例として、同年にはイングマール・ベルイマンの映画『仮面/ペルソナ』を原作とした作品やアゴタ・クリストフの小説『悪童日記』を原作とした作品が選出されている。

品毎に示されている。表1ではその人物が男性、女性、2名以上のグループのいずれかで分類を行った¹²。その結果、20年間で選出された作品のうち女性の演出家によるものは47作品(23.4%)に留まっており、男性演出家による作品の選出割合が69.1%と圧倒的に多いことが明らかになった。この不均衡な状況は芸術祭内部でも議論になり、テアターレツフェンの責任者を務めるイヴォンス・ビューデンヘルツァーは2019年4月に翌年からは女性演出家による選出作品の割合を一定期間50%まで引き上げることを以下のコメントとともに発表した。

私は1964年以来テアターレツフェンで選出される10作品における男性演出家と女性演出家との露骨な不均衡に反応したいと思います。ドイツ語圏の劇場環境における全演出の約70%は未だに男性演出家が支配しており、このことは現下のテアターレツフェン選出作品において演出を担当する立場の性別の比率にも合致しています。演劇における男女平等の変化を他の組織やプレイヤーに責任転嫁し、少しずつ動くのを待つことは容易に考えられます。単なる意図の説明だけではもはや十分ではありません。私にとってこの割合は男女平等に向けた意思表示以上のもので、全般的な構造変化のための道具なのです¹³。

その結果、2020年から2023年までの4年間に選出された40作品のうち、女性演出家による作品は22作品となった(55%)。ビューデンヘルツァーは2022年に責任者を退任したが、この方針は2024年まで継続される予定である¹⁴。表2は20年間で2作品以上選出された演出家(あるいはグループ)を性別とグループが分かる形でリストアップしたものである。なお2003年以前の数字は含めていないため、ここに示した数字は生涯選出作品数とは異なることに留意されたい。

20年間で選出された作品のうちグループによる演出は15作品だが、そのうち半数以上の9作品はリミニ・プロトコル、ゴブ・スクワッド、シー・シー・ポップの3つのグループが占めている。また表2に挙げた44名の演出家のうち、多くはドイツ語圏を拠点に活動している者たちだが、中にはケイティ・ミッチェル(英国拠点)、岡田利規(日本拠点)、アラン・プラテル(ベルギー拠点)など他の国を拠点にしている者たちもいる。

日本の現代演劇では劇作と演出を一人の人物が兼ねることが多いが、ドイツ語圏の演劇ではそ

12 2名の場合でも1名がメインの演出を担当し、もう1名が共同演出のためクレジットされていると思われた場合にはメインの演出家の性別に応じて分類した。

13 https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16707:50-prozent-frauenquote-beim-theatertreffen&catid=126&Itemid=100890 (2023年4月1日最終アクセス)。これ以降、断りの無い限り翻訳は筆者自身のものによる。

14 なお規定によると複数名で演出にあたるグループ(Regiekollektiv)の場合、メンバーの半数以上が女性からなるグループは女性としてカウントされる。<https://www.berlinerfestspiele.de/de/theatertreffen/das-festival/verfahrensordnung/start.html> (2023年4月1日最終アクセス)

表2 テアタートレフエン 2004年～2023年に選出された演出家¹⁵

(下線は女性演出家、二重下線はグループ)

8作品	ユルゲン・ゴッシュ
7作品	ヨハン・ジームンス ¹⁶ 、ヘルベルト・フリッチュ、 <u>カリン・ヘンケル</u>
6作品	ニコラス・シュテーマン
5作品	アンドレアス・クリーゲンブルク、セバスチャン・ニュープリンク、ステファン・プーハー、クリストフ・マルターラー、クリストファー・リュウピング、 <u>リミニ・プロトコル</u> ¹⁷
4作品	ディミター・ゴツチェフ、ミヒヤエル・タールハイマー、 <u>カリン・バイアー</u> 、 <u>クラウディア・パウアー</u> 、セバスチャン・ハートマン、ヤン・ボッセ
3作品	トーマス・オスターマイアー、フランク・カストルフ、クリストフ・シュリンゲンジーフ、サイモン・ストーン、 <u>ケイティ・ミッチェル</u> 、 <u>ヤエル・ロネン</u> 、エルザン・モンダーク、ウルリヒ・ラッシュェ、トム・ルス
2作品	岡田利規、ステファン・キミヒ、 <u>シグナ・ケストラ</u> ¹⁸ 、 <u>スザンネ・ケネディ</u> 、アントウ・ロメオ・ヌネス、ルク・パーシヴァル、 <u>バーバラ・フライ</u> 、アラン・プラテル、アルミン・ペトラス、アルヴィス・ヘルマニス、ロベルト・ボルクマン、 <u>フロレンティナ・ホルツィンガー</u> 、フォルカー・レシュ、 <u>アンタ・ヘレナ・レッケ</u> 、 <u>アンネ・レンク</u> 、ミロ・ラウ、 <u>ゴブ・スタワッド</u> 、 <u>シー・シー・ポップ</u>

出所：筆者作成

のような役割の兼務は例外的であり、兼務して選出されている人物はヘルベルト・フリッチュ、クリストフ・マルターラー、リミニ・プロトコル、クリストフ・シュリンゲンジーフ、ヤエル・ロネン、岡田利規、ルネ・ポレシュ、フロレンティナ・ホルツィンガー、ミロ・ラウ、ゴブ・スタワッド、シー・シー・ポップらに限られる。これらのアーティストの作品は日本公演が行われている場合が多く、劇作と演出を兼ねた個人もしくはグループが演出のみを担う者よりも日本でよく知られている現象は日本におけるドイツ演劇の受容の傾向として注目に値する。

製作形態

製作形態は劇場もしくはフェスティバルが単独で製作した作品と、複数の組織が共同製作した作品に分類した。単独が多数を占める状況に変わりはないが、2008年までは共同製作による作品は毎年1作品ないし2作品に留まっていたところ、2010年代には最大5作品まで増加している。

表3は20年間で5作品以上選出された劇場を都市の居住人口順に列挙したものである。

15 カタカナ表記での姓の五十音順とし、グループは各行の最後に記載した。

16 うち1回はポール・クークとの共同演出。

17 うち2回はメンバーのヘルガルド・ハウグ名義で選出されている。

18 うち1回はカンパニーのSIGNA名義で選出されている。

表3 テアタートレッフェン 2004年～2023年に5作品以上選出された劇場

都市名 (居住人口)	劇場名	選出作品数
ベルリン (367万人)	ドイツ座 (Deutsches Theater)	12
	フォルクスビューネ (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz)	10
ウィーン (192万人)	ブルク劇場 (Burgtheater)	17
ハンブルク (185万人)	タリア劇場 (Thalia Theater)	13
	ドイツ劇場 (Deutsches Schauspielhaus)	8
ミュンヘン (148万人)	カンマーシュピーレ (Münchner Kammerspiele)	23
	レジデンツ劇場 (Residenztheater)	7
ケルン (107万人)	市立劇場 (Schauspiel Köln)	8
ハノーファー (53万人)	州立劇場 (Schauspiel Hannover)	5
チューリッヒ (38万人)	市立劇場 (Schauspielhaus Zürich)	15
バーゼル (17万人)	市立劇場 (Theater Basel)	5

出所：筆者作成

ベルリンからケルンまでの4都市はドイツの第1から第4の人口の都市であり、ウィーンはオーストリアの首都、チューリッヒとバーゼルはスイスの第1と第3（ドイツ語圏では第2）の都市である。表3の作品数は合計123となり、テアタートレッフェンにおいて20年間に選出された201作品のうち、大都市に位置するこれら11劇場の作品が61.1%を占めていることは、大都市に所在する劇場からの選出が多い傾向を示している¹⁹。ドイツ語圏の場合、5年程度を1つの任期として、劇場の芸術監督やドラマトゥルクをはじめとする芸術チームは交替することが一般的である。そのためチームが交替すると劇場のラインナップも大幅に変化するが、金銭力を持った都市の劇場は知名度が高く実績のある芸術監督を別の町から新たに招聘するので、結果としてこれらの劇場が選出され続ける傾向が見られる。

2. ドイツ語圏の演劇における共同製作

前章では3つのカテゴリを設けてテアタートレッフェンの選出傾向を分析したが、本章ではその中でも製作形態に着目し、特に共同製作における製作主体の組み合わせについて分析する。

ドイツ語圏の劇場のうち専属のアンサンブルを有しレパートリー上演が可能な劇場を「レパートリー型劇場」、実演家を雇用せずにプロジェクト単位で作品を製作し、作品の招聘を行う劇場を「プロダクション型劇場」と呼ぶと²⁰、共同製作に参画する組織は、この2つの他に時期を限定し

19 なおハノーファーの人口はドイツ国内で13番目である。

表4 共同製作の分類

タイプ	レパートリー型劇場	プロダクション型劇場	フェスティバル	カンパニー	作品数
RR	○	—	—	—	5
RP	○	○	—	—	1
RF	○	—	○	—	10
RC	○	—	—	○	6
RPF	○	○	○	—	1
RPC	○	○	—	○	5
RPFC	○	○	○	○	1
PP	—	○	—	—	2
PF	—	○	○	—	3
PC	—	○	—	○	5
PFC	—	○	○	○	3
FF	—	—	○	—	2
FC	—	—	○	○	2

出所：筆者作成

で開催される「フェスティバル」、そしてアーティストが個人もしくはグループで主宰する「カンパニー」（日本の劇団に相当）を加えた4種類である。

表4は共同製作に参加している組織ごとに共同製作をタイプ分けし、表1で共同製作と分類した46作品をタイプ別に集計したものである。例えばRRタイプは複数のレパートリー型劇場による共同製作であることを示し、RPタイプはレパートリー型劇場とプロダクション型劇場による共同製作であることを示している。集計の結果、レパートリー型劇場とフェスティバルの共同製作（RF）が10作品と最も多く、続いてレパートリー型劇場とカンパニーの共同製作（RC）²¹、そしてレパートリー型劇場同士の共同製作（RR）、レパートリー型劇場とプロダクション型劇場とカンパニーの共同製作（RPC）、プロダクション型劇場とカンパニー（PC）の共同製作が次いで多いことが分かる。

表5は2004年～2023年のテアターレツフェンに選出された共同製作による作品を列挙し、本稿執筆時点で過去に来日公演が行われているものはその年と都市名を示したものである。46作品の作品種別の内訳は、既存戯曲9作品、翻案7作品、新作30作品である。共同製作における新作の比率（65.2%）はテアターレツフェン全体の割合（35.8%）を大きく上回り、アーティスト

20 プロダクション型劇場はドイツ語では **Produktionshaus** にあたる。横堀広彦 (2018) 「<フェスティバル化>する時代におけるドラマツルギー」『演劇学論集 66』 p.14。なお前出のマティアス・ベースのインタビュー記事には「プロダクションハウス」とカタカナでの記載がある。

21 RCタイプの代表的なレパートリー型劇場としてはミュンヘン・カンマーシュピーレやボーフム市立劇場などがあり、これらの劇場の取り組みには新しい製作傾向が見られる。

ドイツ語圏の演劇における共同製作

表5 テアタートレップェン 2004年～2023年に選出された共同製作作品

年	作品名 ²²	作品種別	演出家名	タイプ	作品 来日歴
2004年	デッドライン	新作	リミニ・プロトコル	RPF	—
	未開人	新作	セバスチャン・ニューブリ ンク	RF	—
	ウルフ	新作	アラン・プラテル	RF	—
2005年	芸術と野菜	新作	クリストフ・シュリンゲン ジーフ	RC	—
2006年	キック	新作	アンドレス・ファイエル	RR	—
	未来の予防	新作	クリストフ・マルターラー	FF	—
2007年					
2008年	ボルノグラフィ	既存戯曲	セバスチャン・ニューブリ ンク	RF	—
	場所の不足	新作	クリストフ・マルターラー	PC	—
2009年	私の中の異物に対する不安の教会	新作	クリストフ・シュリンゲン ジーフ	FC	—
	かもめ	既存戯曲	ユルゲン・ゴッシュ	RR	—
	群盗	既存戯曲	ニコラス・シュテーマン	RF	—
2010年	カジミーアとカロリーネ	既存戯曲	ヨハン・ジーモンズ、ポー ル・クーク	RC	—
	ライフ・アンド・タイムズ—エ ピソード1	新作	ネイチャー・シアター・オ ブ・オクラホマ	RC	2012 静岡
	巨大なるブッツバッハ村	新作	クリストフ・マルターラー、 アンナ・フィーブロック	FF	2010 東京
2011年	Testament (遺言/誓約)	新作	シー・シー・ポップ	PP	2011 横浜
	狂った血	翻案	ヌルカン・エアブラット、 イエンス・ヒリエ	PF	—
	ヴィア・イントレランツァII	新作	クリストフ・シュリンゲン ジーフ	PFC	—
2012年	ヨーン・ガブリエル・ボルクマ ン	既存戯曲	ヴェガルト・ヴィンゲ、イー ダ・ミュラー、トロン・ラ インホルトセン	RF	—
	ファウスト I+II	既存戯曲	ニコラス・シュテーマン	RF	2014 静岡 ²³
	ヘイト・ラジオ	新作	ミロ・ラウ	PC	2013 静岡
	Before Your Very Eyes	新作	ゴブ・スクワッド	PC	2012 山口

22 作品名に副題がある場合、副題は省略した。作品名の和訳は既に訳されているものはそれに倣った。日本での上演の際に原題を残しているもの、および翻訳が困難なものは原題のまま記載した。

23 静岡では第1部のみ上演された。

2013年	戦争と平和	翻案	セバスチャン・ハートマン	RF	—
	Disabled Theater	新作	ジェローム・ベル	PF	—
2014年	タウバーバッハ	新作	アラン・プラテル	RC	—
	シチュエーション・ルームズ	新作	リミニ・プロトコル	PF	—
2015年	ゴドーを待ちながら	既存戯曲	イヴァン・パンテレーエフ	RF	—
2016年	ヨーン・ガブリエル・ポルクマン	既存戯曲	サイモン・ストーン	RF	—
2017年	リアル・マジック	新作	フォースド・エンターテイメント	PP	2022 京都
	5つのやさしい小品	新作	ミロ・ラウ	PFC	2019 愛知
2018年	ランスへの帰郷	翻案	トーマス・オスターマイアー	RF	—
	Mittelreich	既存戯曲	アンタ・ヘレナ・レッケ	RC	—
	ライニッケンドルフ国立劇場	新作	ヴェガルト・ヴィンゲ、イーダ・ミュラー	FC	—
2019年	ホテル・ストリンドベリ	翻案	サイモン・ストーン	RR	—
	無限の喜び	翻案	トルステン・レンシング	RPC	—
	フォグマシーン工場からの少女	新作	トム・ルッツ	RPC	—
	仮面/バルソナ	翻案	アンナ・ベルクマン	RR	—
	オラトリウム	新作	シー・シー・ポップ	RPF	—
2020年	チンチラクそつたれ、何だ何だ	新作	リミニ・プロトコル	RPC	—
	自己愛神経症	新作	アンタ・ヘレナ・レッケ	RRPC	—
	TANZ (タンツ)	新作	フロレンティナ・ホルツィンガー	PFC	2022 京都
2021年 ²⁴	Show Me A Good Time	新作	ゴブ・スクワッド	PC	—
	エーデルランド伯爵	翻案	ステファン・バッハマン	RR	—
	彼女に名前を	新作	マリー・シュリーフ	RPC	—
2022年	Allright. Goodnight.	新作	リミニ・プロトコル	PC	—
2023年	ダッハウ行きのバス	新作	デ・ヴァーメ・ヴィンケル	RC	—
	オフィーリアズ・ゴット・タレント	新作	フロレンティナ・ホルツィンガー	RP	—

出所：筆者作成

が新作を製作したい場合に共同製作が戦略的に選択される傾向がうかがえる。またこれまで共同製作はレパートリー型劇場が他の劇場やフェスティバルと協働する RR、RP、RF、RPF の 4 タイプが主流であったが、カンパニーが主体となり他の組織と協働する形で行うタイプ名に C が加

24 2021年はこの3作品のほかに共同製作ではないがミュンヘン市の民間企業である Rat & Tat Kulturbüro が製作した SCORES THAT SHAPED OUR FRIENDSHIP (Ein Projekt von und mit Lucy Wilke und Paweł Duduś mit Musik von Kim Twiddle) が選出されており、公立劇場の外部から注目すべき作品が製作されている一例である。

わった形の共同製作が、2018年以降は毎年2〜3作品を数えるようになっている。この増加傾向はテアターレツフェンの選出作品に限らず、ドイツ語圏の演劇全体においても見られることが推測できる。

レパトリー型劇場同士による共同製作（RR）は、各劇場が所在する都市でのみ上演されることを前提としているが、カンパニーが製作主体に加わっている作品はドイツ語圏だけでなく世界各地でのツアーを前提としている場合も多い。表5に示したように、来日公演が静岡（SPAC・静岡県舞台芸術センター）、東京（フェスティバル／トーキョー）、横浜（国際舞台芸術ミーティング in 横浜²⁵）、山口（山口情報芸術センター [YCAM]）、京都（KYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭）、愛知（あいちトリエンナーレ）で行われた作品もある。第3章で後述するように、これらの作品は戦略的に作品のモビリティを軽くすることで、ツアーを前提として創作されていることが関係している。

カンパニーが製作主体となる作品が増加している要因

ここまでカンパニーが加わった共同製作タイプが近年増加していることを確認したが、その要因はどこにあるのだろうか。リミニ・プロトコル、ゴブ・スクワッド、シー・シー・ポップの3グループ²⁶は、いずれもギーセン大学応用演劇学科の卒業生たちが1990年代に結成したグループであり、従来のレパトリー型劇場の枠外で活動を始めた。ハンス＝ティース・レーマンが今世紀初頭のドイツ演劇の傾向として「グループ」を取り上げ「トップの天才個人から、劇場内外のコラボレーションからグループワークへと重点が移動した」と指摘しているように²⁷、現代ドイツ演劇における創作プロセスには個人が一方向に指令するツリー型組織から参加アーティストたちのアイデアが交錯しあうリズム型組織へと変化している傾向が見られる²⁸。ドイツのレパー

25 「世界の小劇場～vol.1 ドイツ編～」はNPO 法人 Drifters International、国際舞台芸術ミーティング in 横浜 2011 実行委員会による主催。<http://drifters-intl.org/event/category/performance/55> (2023年4月1日最終アクセス)

26 リミニ・プロトコルは2004年、2006年、2014年、2020年、2022年に選出され、2020年に選出された『チンチラクそったれ、何だ何だ』について言及した論考として萩原健（2021）「再考を迫られる演劇（制度）の在り方、その持続可能性——コロナ禍を受けたドイツの演劇」『「COVID-19 影響下の舞台芸術と文化政策——欧米圏の場合」報告冊子』がある。ゴブ・スクワッドは2012年と2021年に選出され、2021年に選出された『ショウ・ミー・ア・グッド・タイム』について言及した報告として田中里奈（2021）「オンライン上での劇場的空間の創造：ドイツ語圏における試み」『西洋比較演劇研究 20号』がある。またシー・シー・ポップは2011年と2019年に選出され、2019年に選出された『オラトリウム』について言及した論考として古後奈緒子（2019）「She She Pop の集団性」『Arts and Media 9号』がある。

27 ハンス＝ティース・レーマン（2011）（津崎正行・平田栄一朗訳）『「ポストドラマ演劇」の十二年後』『シアターアーツ 49号』、p.6。

トリ型劇場における問題点について、シー・シー・ポップの創設メンバーの1人であり、ヒルデスハイム大学教授のアンネマリー・マツケは筆者が2013年に行ったインタビューで次のように語っている。

公立劇場制度の問題は、仕事がとても強く制度化されているということです。それはつまり、作品が初日を迎えるまでの進行スケジュールが非常に明確であるということです。最も典型的な問題はバウプロベです。これは、舞台美術装置が点検される稽古ですが、この稽古は大抵本来の稽古よりも前に行われます。これはつまり、稽古が始まる前から常に舞台美術のあるコンセプトを持っていないといけないということなのです。そしてそれはすなわち、いつどの仕事が行われるかがとても強く割り振られているということです。私たちの働き方は全く違います。私たちはあるコンセプトを作り上げ、そのあとで空間を作り上げます。公立劇場の問題はまた、俳優たちが劇場に非常に依存してしまうということです。[中略] 俳優たちはどうしても劇場に左右されてしまいます。私たちの場合は明快で、演出家あるいは俳優という古典的なヒエラルキーを望んでいません。そうではなく、創作プロセスについてはできる限り自律的に決めたいのです²⁹。

制度化された公立劇場において、確固たるスケジューリングは作品製作のシステムを守るために必要なものである一方、そのようなルールに縛られることによってアーティスト側の自由な発想が奪われてしまうことも事実である。特にバウプロベ (Bauprobe) の問題は——例外的に長い稽古期間を確保できる一部の演出家を除けば——稽古場に入ってから色々な演出コンセプトを試すことの自由をも奪ってしまう一因となる。このような従来のシステムに限界を感じたアーティストが近年増加しており、カンパニー自体が作品製作の主体となって理想的な創作環境を実現することを目指すことに繋がっている。

作品を製作する際の事業予算は公演制作にかかるプロダクションコストと毎公演ごとにかかるランニングコストに二分することができるが、このうちプロダクションコストを複数の組織が共同製作費として拠出することで、単独で公演を製作するレパートリー型劇場ほどの潤沢な予算がなくとも一定規模の作品の創作に関与することが可能となる。またアーティスト側にとっても通常よりも多くのプロダクションコストが必要な作品創作に取り組むことが可能になるほか、1度創作した作品は少なくとも共同製作主体の劇場やフェスティバルが所在する複数の都市において上演する機会を得られるメリットが生まれる。共同製作によって初演された作品はまず共同製作

28 横堀 (2018)、p.11。

29 アンネマリー・マツケ、筆者とのインタビュー (2013年4月5日、ベルリンにて)。

ドイツ語圏の演劇における共同製作

に参画した劇場やフェスティバルを巡回し、その後それ以外の都市でも上演されることになる。レパトリー型劇場から固定給を得ることができないフリーランスのアーティストたちにとって上演回数を重ねることは重要な収入源となる。

共同製作によって作られた作品は作品がそのままツアーされるタイプと、その都市にあわせて出演者や内容を少しずつ変えて対応するタイプに大別できる。前者の引越し公演タイプは主催者側にとってキャストやスタッフの旅費交通費や舞台装置の輸送費など金銭的負担が大きいため、特に数十人規模の移動を伴う大規模な作品の場合はフェスティバルにとって券売に繋がるブランド力のある一部の演出家の作品に限られる³⁰。そのため多くのカンパニーには出演者をはじめとしてツアーに帯同するスタッフの人数をできるだけ少なくし、場合によっては現地キャストを起用し、舞台装置をできるだけ持ち運びやすいものにするなど、作品自体のモビリティを軽くする戦略が求められている。これまでドイツ語圏の「公立劇場（公企業）」³¹ではその都市の劇場で作った作品にはその劇場に雇用されている専属俳優が出演し、その町でしか上演されないことが殆どであった。しかし共同製作の増加により、ドイツ演劇における公立劇場の伝統的な前提は崩れ、シュテファニー・カープが「ノマド的で定住しない演劇」³²と呼ぶように、現代のドイツ語圏の演劇はノマド的で一つの都市に根付かないものへと変化している。

3. 共同製作のドラマトゥルギー

前章で確認したように共同製作にも様々なタイプがあるが、本章ではその中でもカンパニーが製作主体に参画する共同製作作品のうち、上演される都市にあわせて少しずつ内容を変えて対応するタイプに着目し、これらの作品のドラマトゥルギーの特徴を明らかにする。

「Xプロジェクト」

このタイプの作品の代表的な事例として『X住宅（X Wohnungen）』がある。これはマティア

30 その中でもテアタートレップフェンはフェスティバル側がベルリン公演の会場を提供するため、他の都市で上演が行える貴重な機会となっている。

31 秋野友紀（2017）「現代ドイツの劇場改革」『地域主権の国 ドイツの文化政策』p.314。ここで秋野が分類している「公立劇場並みの補助金をもらい公立劇場を主な活動拠点」としている「有限責任会社型の劇団（私企業）」では、例えばベルリン・シャウビューネ劇場がそうであるように海外公演での上演料が重要な収入源となっている。

32 Berliner Festspiele (Hrsg.) : Fünfzig Theatertreffen 1964-2013, Theater der Zeit 2013, S.156 及び横堀（2018）p.12を参照。

ス・リリエントールが2002年の世界演劇祭³³で考案して以来、世界中で上演され続けているプロジェクトである。これは開催地の街中に実際にある住宅の中で、参加アーティストたちによる作品が上演される作品で、Xに世界の都市名を代入する形でヨーロッパを中心に世界中で上演された。参加アーティストには主催者から上演場所（住宅など）が与えられ、彼らはその会場で短い作品を創作する。観客は上演会場を順々に移動しながら、各アーティストの作品を体験して回る。同作品は2002年にドイツのデュースブルクで初演された後、2004年および2005年にはベルリン、2006年にはベネズエラのカラカス、その後は『Xアパート』や『X家』と名前を変えて、ウィーン、サンパウロ、ヨハネスブルク、ワルシャワ、イスタンブール、バイルトで上演された。

このように様々な都市においてインストール可能な1つのフォーマットを開発し、そこに都市名を代入するプロジェクトを仮に「Xプロジェクト」と呼ぶならば、現在世界各地で様々な「Xプロジェクト」を上演している代表的なグループはテアタートレフエンでの選出回数も多いリミニ・プロトコルである。彼らが製作した代表的なプロジェクトとしては物流をテーマとして観客たちがトラックに乗りながら移動する『カーゴソフィア-X』や人口学的に選ばれた100人の住民をその町の住民の縮図として舞台上に上げる『100%都市』などがある³⁴。

2013年にベルリンで初演された『リモートX』³⁵は、現代の生活がいかにコンピュータによって制御されているかを映し出すことに主眼が置かれた作品で、共同製作先での上演後、2021年に至るまで約70都市³⁶で各都市の文脈に合わせてツアー上演されているサイト・スペシフィック演劇である。リミニ・アパルトが製作し、共同製作にはベルリン HAU 劇場、マリアマトス劇場（リスボン）、ゲーテ・インスティトゥートポルトガル、フェスティバル・テアターフォルメン（ハノーファー/ブラウンシュヴァイク）、アヴィニョン演劇祭、チューリッヒ・シアター・スペクタクル、カゼルネ劇場（バーゼル）が名を連ねた。この作品では毎回約50名の観客が集合場所に集まってヘッドホンを着用し、観客はヘッドホンから流れる音声³⁷に従って皆揃って街中を移動する。同作品でコンセプト・スクリプト・演出を担当したシュテファン・ケーギは「この作品はベ

33 世界演劇祭（Theater der Welt）とはドイツ国内で3年に1度開催される演劇祭。国際演劇協会ドイツセンターが主催しディレクターと開催地が毎回変わるのが特徴で、16回目の演劇祭は相馬千秋がディレクターを務め、2023年6月29日から7月16日までフランクフルトとオッフェンバッハで開催される。

34 日本でもフェスティバル/トーキョーで2009年に『Cargo Tokyo-Yokohama』が、2013年に『100%トーキョー』が上演された。

35 同作品のトレイラーは <https://vimeo.com/72739699> で、ドキュメント映像は <https://vimeo.com/203111473> で閲覧可能（2023年4月1日最終アクセス）。なお筆者は本作品を2013年にベルリン、ハノーファー、バーゼル、2015年にニューヨークの計4都市で観劇した。

36 2021年5月末までに計70都市で上演されており、うち数都市では再演もしくはレパートリー上演されている。 <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/remote-x>（2023年4月1日最終アクセス）

37 ヘッドホンから聞こえる声は100名の女性の声が合成された人工的なものである。

ルリンでの初演の後、サイズ、レイアウト、歩きやすさの大きく異なる諸都市で上演されるが、異なる都市のシナリオにどのように移し変えていくのか」という質問に対して、次のように答えている。

従来の演劇は舞台装置を輸送するトラックや出演者を次の目的地へと輸送する飛行機を必要としてきました。我々の場合は、既に存在する都市が舞台を兼ねるので、その都市について知る必要があります。大抵の場合3名の小グループが次に『リモート X』で訪れる都市に2～3週間滞在します。我々は人工知能の観点からその都市を眺めます。教会や墓地、ショッピングモールなど、人類が不合理な行動を発展させた場所を特定するためにこのような馴染みのない見方を用います。私たちはまた病院、武器販売店、エレベーターや地下鉄など人間が機械と協力する空間のパターンを探ります³⁸。

ここでケーギが述べているように『リモート X』では各都市で細かい順路は異なるものの、訪れる場所は教会、墓地、ショッピングモール、病院などと共通しており、『X 住宅』のように明示的にパート分けされていないものの、作品全体は停留所ごとの短いシークエンスによって構成されている。また公演地によっては上演の間に地下鉄に乗車して次の目的地へと移動することもある。「ノマド的で定住しない演劇」(カーブ)を体現したものといえる本作品は作品自体のモビリティが軽いことに加え、各都市の主催者にとっては地元の協力者を見つける労力が必要である一方、劇場やフェスティバルを社会へと開く利点もあり³⁹、カンパニーと主催者それぞれの利益が合致したプロジェクトであるといえるだろう。

ドラマトゥルギーの変化

演劇の本質や方法に関する理論の総称であるドラマトゥルギーという語は、レッシングが『ハンプルク演劇論』を著した1767年のハンプルクを歴史的起源とし、長くドイツ語圏演劇の代名詞のように見なされてきた。一方、日本国内では『演劇百科大事典』「ドラマトゥルギー」の項に以下の記述が見られる。

ギリシア語を語源とするドイツ語で、ふつう、劇術・戯曲作法などと訳されているが、このことばの本質的な内容は、単に技術・技法というよりはるかに複雑で、他のジャンルの文学・

38 シュテファン・ケーギのインタビュー(2013年11月18日)。<https://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/interviewing-stefan-kaegi> (2023年4月1日最終アクセス)

39 都市によっては地域おこしを通じた助成金の獲得にも繋がることが考えられる。

芸術作品に対して、ドラマがドラマとして成立するための本質的条件を意味する。[中略] このようにしてドラマトゥルギーは、ドラマを構築する技法であると同時に、根本的には劇作家が、それをもって、人間をこえる巨大な力に対立するための思想の根源となるものである⁴⁰。

ここに記されているように、かつてドラマトゥルギーは「劇術・戯曲作法」を意味する言葉であったが、現代の舞台芸術作品においては、ある作品の創作プロセス全体を意味するものへと変容している⁴¹。この変化についてマリアヌ・ファン・ケルクホーフェンは稽古開始前に演出家とドラマトゥルクが解釈のコンセプトを作り上げる従来の作業哲学を「コンセプトのドラマトゥルギー」と呼び、それに対して演出家や振付家が色々な素材を用意した上で、稽古のプロセスにおいてドラマトゥルクと協働しながら制作するタイプの作業哲学を「プロセスのドラマトゥルギー」と呼んでいる⁴²。既存戯曲を題材としない新作の作品が近年のテアタートレッフエンで多く選出されている傾向も、この変化の1つの現れである。ここでは先に参照した『リモートX』の事例を手がかりとして、共同製作された舞台芸術作品におけるドラマトゥルギーの特徴を2点示したい。

1点目は、現代アートの文脈において従来の「作品」概念に揺らぎが見られることについて指摘されているように⁴³、共同製作された舞台芸術作品はこれまでの「作品」概念では捉えきれなくなり、「プロジェクト」あるいは「プロダクト」（製品/商品）と呼ぶべきものへと変移していることだ。現代の劇場環境が〈フェスティバル化〉していることに伴いサービスの提供者である劇場は、顧客である観客に対して、〈多様性〉のある選択肢（作品）を提供する必要があるが⁴⁴、ドイツ国内において中長期的な経営計画を有するレパートリー型劇場とは異なり、1~2年を一区切りとする助成金に基づいて経営戦略を練る必要があるカンパニーにとっては、創作活動のレジリエンスを確保する側面から複数の都市でツアー可能なプロジェクト、言い換えるならば複数の都市でツアー可能なプロダクトを戦略的に製作する必要がある。マツケが「プロジェクトに取り組んでいるアーティストはプロジェクトに関与している期間のみ支払われる」と述べているように⁴⁵、フリーランスのアーティストたちは常に何かしらのプロジェクトに関与していることが自身の芸術活動を続けていく上で重要な要件となる。作品のモビリティを軽くした結果、現地キャ

40 木下順二（1960）「ドラマトゥルギー」『演劇百科大事典』（白水社）。

41 横堀応彦（2013）「創作プロセスとドラマトゥルギーの変容に関する研究—1990年代以降のドイツ語圏および日本における事例を中心に—」東京藝術大学大学院音楽研究科課程博士学位論文、p.164。

42 Marianne van Kerkhoven（1997）Le Processus dramaturgique, *Nouvelles de danse*, no.31, «Danse et dramaturgie», pp.18-25.

43 美術分野における「関係性の美学」（ニコラ・ブリオー）や音楽分野における「ミュージッキング」（クリストファー・スモール）など。

44 横堀（2018）、p.9。

ストと行う稽古期間は必要最低限のものとなり⁴⁶、これまでの作品創作で多く用いられてきた連日長時間の稽古を行い、劇場入りしてからも初日の開演直前まで調整を重ねて最大限の芸術的成果を目指すスタイルを採用することは困難となる。その結果、作品の完成度に従来の意味での完璧さを求めることは難しく、作品のドラマツルギーは観客に多様な作品解釈の可能性を持たせる緩やかなものへと変化する⁴⁷。

2点目は、1つの作品が複数の部分に切断されて、小さなパートが結合した形で構成される作品形式が見られる点である。ニコラウス・ミュラー＝ショルはリミニ・プロトコルの作品におけるテキストがスクリプトと称されるべきものであると指摘し⁴⁸、同じ論文内で2016年にリミニ・プロトコルが初演した美術館を舞台とした作品『トップ・シークレット・インターナショナル』のフローチャートを示しているが⁴⁹、共同製作先の各地での上演を前提とした作品においては、市民などの現地キャストが参加するパートをインストールする余白を残す必要がある。限られた稽古時間の中で最大限の芸術的成果を出すためにはリハーサルを効率的に進行する必要がある、そのため作品の中に編集点を設けて複数のパートに分割しパートごとにリハーサルを進める戦略が採用されている。その結果、従来演劇作品の構成要素となっていた戯曲（テキスト）は複数のスクリプトへと分割され、それぞれのスクリプトに基づいたパートがフローチャートの的に構成された作品が製作される。前述の『リモート X』においても教会、墓地、ショッピングモール、病院など場所ごとのシーケンスが設けられ、それらが繋ぎ合わせることで1つの作品が構成されていた。

結語

本論文では現代ドイツ語圏の演劇において共同製作によって作られた作品の割合および共同製作によって作られた作品のドラマツルギーの特徴を解明する問題意識のもと、近年カンパニー

45 Annemarie Matzke (2020) Internationale Produktionshäuser: ein Zuhause für die freien darstellenden Künste, Bündnis internationaler Produktionshäuser Ein Modell für vernetzte Kulturarbeit in den Performing Arts, S.16.

46 例えば『100%トーキョー』のリハーサル日数は、同作品の出演者募集要項によると計5日間であった。<https://www.festival-tokyo.jp/13/news/2013/10/ft13-100percentcast-1018.html> (2023年4月1日最終アクセス)

47 これは他方で観客には作品の粗さ／不完全さを許容する姿勢が求められているということもできるだろう。

48 Nikolaus Müller-Schöll (2020) Skript-basiertes Theater, in: TogetherText –Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater, Theater der Zeit, S.79.

49 Müller-Schöll (2020), S.80-83.

が主体となりプロダクション型劇場やフェスティバルと協働する形で行う共同製作作品が増加傾向にあることを指摘した上でミニ・プロトコル『リモート X』の事例を手がかりに、共同製作のドラマツルギーの特徴を示した。舞台芸術作品のドラマツルギーが、演出家の強いリーダーシップのもとに産み出されていた堅牢なものから観客に多様な作品解釈の可能性を持たせる緩やかなものへと変化している背景には、劇場環境の変化に伴って共同製作作品が増えた結果、「強度」⁵⁰が重要な評価基準の1つとして考えられてきた従来の作品から、短いシークエンスが結合して1つのフローチャートを構成するものへと変化していることが関係している。その結果、従来の「作品」概念は揺らぎ、このようにして創作される舞台芸術作品は「プロジェクト」や「プロダクト」と称される新たな形へ変移していくと思われる。

付記

本論文は2021年度日本演劇学会全国大会における研究発表の内容を発展させたものである。

謝辞

本論文はJSPS科学研究費（JP21K12902）の助成を受けた研究成果である。

50 内野儀は近代の定住性の高い舞台芸術の強みとして「『強度』の高い作品で観客を圧倒させられること」を挙げている。「国境を越える舞台芸術——移動するアーティストと変化する舞台表現 日米現代演劇・パフォーマンス研究、内野儀氏インタビュー」<https://synodos.jp/culture/20186>（2023年4月1日最終アクセス）