ルネ・ポレシュ作・演出『上がって下がるカーテンとその間の彼の人生（Aufstieg und Fall eines Vorhangs und sein Leben dazwischen）』 フォルクスビューネのルネ・ポレシュ新体制はこの作品で始まった。©Christian Thiel

［ドイツ］

過酷な時代を反映し、解決策を探る演劇

エーファ・ベーレント

2021/22年のシーズンは大きな安堵のため息とともに始まった。ドイツ人の約70%がこの時点ですでに2回ワクチン接種を受けていて、劇場は楽観的に、当面はさらなるロックダウンがその扉を再び閉めはしないと見積もっていた。2020/21シーズンは事実上中止となったが、それでも多くのアンサンブルは稽古をしていたので、一連の作品が積もり積もって、いまや――キーワードは《初日の渋滞》だ――ようやく日の目を見るのを待っていた。演じ手たちは、やっと再びライヴで観客を前にして演じられると意気込んでいたが、観客はためらっていた。それは当初はさほど目立たなかった。なぜなら、多くの劇場がさしあたり、パンデミックに応じた、空席を入れた座席配置を保っていたからだ。だが、観客のためらいは、シーズン

が進むにつれて次第に明らかになってきた。2019年まで比較的安定して年間550万人の入場者を確保しているドイツの劇場は、現在、ベルリンの壁崩壊以来、もしかすると最悪の観客減を経験している。一部の観測筋は、8割だったのが6割になったとも口にしているが、信頼できる数値はまだ得られていない。それに、ひょっとして本当にCovid-19だけのせいだったのか?

確かに、2020/21年のシーズン、そして2021/22年の冬もなお、関係者の病気による延期や中止が相次いでいて、それが劇場の年間会員制にも影響したかもしれない。しかし別の原因も、過去に、また今まさに議論されている。たとえばパンデミックによる生活習慣の変化、ウクライナへのロシアの侵略戦争、プラス10%前後にまで上昇したインフレ率とエネルギー危機の脅威だ。加えて、リベラル保守系の新聞も文化面で、劇場やその政治的な素材自体の《ウォークネス(wokeness/社会正義の解決につながる気づき)》が問題であって、中流層の中核的観客をひるませているかもしれないと推測した。だがおそらくここでは、新聞社自身の防衛的反射神経だけが予測されている。

制度の変容

実際、かなりの数の市立・州立の劇場が、また民営の劇場も、構造的・芸術的な再編成の過程にある。劇場は、より多様で、差別に対してより敏感で、より持続可能であるべきであり、そうでなければならない。よりジェンダーの点で公正で、より家族に優しい労働環境を提供すべきであり、そうでなければならない——そう望むのは、パンデミック下の計3年間、フリーの舞台芸術家に約1億6000万ユーロの連邦の資金を提供した舞台芸術基金(Fonds Darstellende Künste)や、アンサンブル・ネットワーク(ensemble-netzwerk)、ドイツ舞台関係者協同組合(Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger)、民営劇場連邦協会(Bundesverband Freier Theater)、国際製作主体連合(Bündnis Internationaler Produktionshäuser/ドイツ国内にある7つの劇場のネットワーク)といった団体だが、連邦の政治もそうだ——昨秋から文化担当国務大臣の職を手にしているのは、緑の党の政治家クラウディア・ロート(Claudia Roth)である。

多くの芸術監督たち、たとえばミュンヘン・カンマーシュピーレ(Münchner Kammerspiele)のバルバラ・ムンデル(Barbara Mundel)、ドルトムント劇場(Theater Dortmund)のユリア・ヴィッサート(Julia Wissert)、マンハイム国立劇場(Nationaltheater Mannheim)のクリスティアン・ホルツハウアー(Christian Holtzhauer)、ハノーファー劇場(Schauspiel Hannover)のゾーニャ・アンダース(Sonja Anders)が公に主張しているのは、俳優アンサンブルの、より多様かつ包括的な編成だ。その手段として、彼らは意図的に、心身障がいや、

移住ないしクィアの体験を持つ俳優を起用する。芸術監督も集団で任されることが多くなった。そのことは、たとえばマクデブルク劇場（Theater Magdeburg）の芸術監督トリオ、マールブルク劇場（Theater Marburg）の双頭体制、シーズン終了後にベルリン演劇祭（テアタートレッフェン、Theatertreffen）の監督を引き継いだ４人のチームに見て取れる。

この展開は、解放を求める社会的な議論と関連していて、その議論の一部は、依然として厳しいヒエラルキーで男性が指導的立場の多数派だった劇場で火がついた。そうして、たとえばすでに2012年（それ以前も！）、ドイツの舞台での顔の黒塗り行為が批判され、その際、劇場での黒人アーティストの構造的な不足が言及された。また、MeToo運動の流れの中で、2020年、文化芸術およびメディア業界における暴力やセクシュアルハラスメントに対応するための業界団体テミス（Themis）による苦情相談室が設置されたが、個々の劇場でも実に具体的なスキャンダルがあった。2021年には185人の俳優・女優が、ハッシュタグ#actoutや南ドイツ新聞（Süddeutsche Zeitung）の特集号で、LGBTQであることをカミングアウトした。さらに、連邦文化財団(Kulturstiftung des Bundes)は、2018年から2025年までの期間で〈360°－新しい都市社会の文化のための基金(360°- Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft)〉を設立し、いくつかの劇場のダイバーシティ担当の代理人に出資している。活動家たちの運動が、具体的な改革の方策として実ったのだった。

ドイツの劇場制度は良くも悪くも、非常に多額の公的資金で賄われていることで知られる。このことも、演劇が白人の特権的中流層のための芸術ばかりを生み出してはならないということの、重みのある、おそらく最も重要な根拠である。だが、まさに市立劇場の俳優やアシスタントがしばしば学歴に見合った報酬を得られず、そこで同様に働く技術系・事務系職員より低い賃金だということも驚きだ。だから、ドイツ舞台協会（Deutscher Bühnenverein）所属の雇用者とドイツ舞台関係者協同組合所属の被雇用者とのあいだで妥協が成立し、2022年夏、最低賃金が２,000ユーロから２,715ユーロに引き上げられた。予算が限られている小劇場にとっては本当に挑戦的なことで、これが可能になるのは、（同じく予算が限られている）自治体が相応の資金を増額する場合だけだ。

フォルクスビューネでのルネ・ポレシュ

大きく胸を高鳴らせて、演劇界とベルリンの観衆は、ルネ・ポレシュ（René Pollesch）がベルリン・フォルクスビューネで芸術監督の仕事を始めるのを待ち望んでいた―― 1990年代に最も影響力を持ち、2000年代、2010年代も注目を集めた劇場だ。２人の前任者、クリス・デルコン（Chris Dercon、マネジメントのミス）とクラウス・デル（Klaus Dörr、同僚へのセクハラ疑惑）が任期満了前に退いた後、多くの観客が望んでいたのは、フランク・カストル

フ（Frank Castorf）のもとでの、伝説のフォルクスビューネ時代への回帰だ。というのも、カストルフとポレシュはすでに17年間、この劇場で協働していたからだ。とはいえ実際のところ、1962年生まれのポレシュは芸術監督のポストに慣れるまで1シーズンが必要だった。

ポレシュは常に、劇場を集団で運営することを強調していたが、シーズン前半の舞台で見られたのは、主にポレシュ自身の作品の初演であり、その中に、パンデミック後のヒット作、ファビアン・ヒンリヒス（Fabian Hinrichs）主演の『元気?（Geht es dir gut?）』があった。国外のアーティスト、たとえばコーネル・ムンドルッツォ（Kornél Mundruczo, ハンガリー）やケヴィン・デ・ラ・クルス（Khavn de la Cruz, フィリピン）、ジュリアン・ゴセラン（Julien Gosselin, フランス）の作品が続いたのは2022年になってからで、批評家や観客の反応はむしろ芳しくなかった。その代わりに、ウィーンの振付家フロレンティーナ・ホルツィンガー（Florentina Holzinger）がフォルクスビューネの新しいスターになりつつある。昨シーズンの『ある神曲（A Divine Comedy）』の後、今シーズン初の彼女の作は、2022年9月の過剰主義的なショー『オフィーリアズ・ゴット・タレント（Ophelia's Got Talent）』で、無呼吸潜水、綱渡り、ボディー・サスペンションといった危険な身体実践を、『ハムレット』でのオフィーリアの自殺と重ね合わせるものだった。

このようにフォルクスビューネは、一方ではカストルフや彼の代々のドラマトゥルクたちのもとでの国外の作家による演劇、他方ではクリス・デルコンとマリエッタ・ピーペンブロック（Marietta Piepenbrock）のもとでの分野横断的な志向と結びついている。ただ、夏に他界した演劇学者ハンス=ティース・レーマン（Hans-Thies Lehmann、1944.9.22〜2022.7.16）の教え子として、ポレシュ自身はもちろん、ポストドラマ演劇を代表する人物であり、ポストドラマ演劇はますます、野心的なドイツの演劇界でまさに支配的になっている。だが、もう少し詳しく見てみよう。フォルクスビューネという枠の外に出てみたい。

規範（カノン）の上書き

もう長いこと、古典的な、20世紀を席巻した演出家主導の演出演劇（レジーテアター）（Regietheater）は退潮している。しかし、だからといって消えたわけではまったくない。かつての演出演劇では、ヨーロッパの書き手による規範的な戯曲が、現在との関連で検討され、時に舞台美術や衣装を通じて新たに文脈づけられるにとどまっていたが、今は、受け継がれたテクストや素材がさらに自由に扱われるようになっている（このようなやり方はまったく新しいというわけでもない。たとえばギリシャ神話やゲルマン神話の翻案は、何世紀にもわたって行なわれ、しばしば規範となった）。このことは、公演スケジュールの数々から読み取れる。古典的な劇の素材や同時代の演劇テクストと並んで、ますます、ワークインプログレス作品、ドキュメンタリー

演劇、小説や映画の翻案が提供されている。ベルリン演劇祭の招聘作品も同様だ。作品は毎年、批評家たちの審査委員会が発表する。2012年は全10作品のうち半数がシェイクスピア、ゲーテ、チェーホフやイプセンだったが、2022年は、こうした規範と関わるものは2作品だけだった。

そのひとつがフリードリヒ・シラーの『オルレアンの処女』で、作家でドラマトゥルクのヨアンナ・ベドナルチク（Joanna Bednarczyk）が脚色を、若いポーランド人の演出家エヴェリナ・マルチニャク（Ewelina Marciniak）が演出をし、マンハイム国立劇場で、2021年のシラー演劇祭のために上演された。本作でマルチニャクとベドナルチクがとりわけ関心を寄せているのは、フランスの中世という設定でありつつ非常に現代的な、父権主義的な宮廷・農村社会に向けられた女性の視点と、ヒロインの《強い》処女像が男性的・ナショナリズム的な目的のために利用されている点だ。似ているようでまったく異なるアプローチをしたのは演出家のフォルカー・レッシュ（Volker Lösch）と劇作家のゼーレン・ヴォイマ（Soeren Voima）で、彼らはドレスデン州立劇場（Staatsschauspiel Dresden）のモリエール作『タルチュフ』を、新自由主義的な原則の体現として再解釈した（『タルチュフあるいは資本とイデオロギー（Der Tartuffe oder Kapital und Ideologie）』）。あるドイツのシェアハウスが例となって、1970年代から現代まで、変転に満ちたその歴史が語られる。レッシュとヴォイマは、風刺

ヨアンナ・ベドナルチク脚色、エヴェリナ・マルチニャク演出『オルレアンの処女』 © Natalia Mieczak

を際立たせ、かつ韻を踏みながら、過去数十年に、資本、イデオロギー、マネーの教祖タルチュフがどう動いたかを描いている。

階層の物語、オートフィクション

ベルリン・シャウビューネは以前から、階層やオートフィクション（自伝的創作）の概念を戯曲や舞台にもたらしたフランスの現代作家たちに関心を寄せている。ディディエ・エリボン（Didier Eribon）、エドゥアール・ルイ（Édouard Louis）、ノーベル賞受賞者アニー・エルノー（Annie Ernaux）の書籍を舞台化した後の目玉は、エドゥアール・ルイが、自伝的エッセイ『誰が私の父を殺したのか？（独：Wer hat meinen Vater umgebracht? /仏：Qui a tué mon père）』を、自ら舞台で演じたことだった。ルイは、素朴で教養とは縁遠い労働者である父親の物語を語る。父親は、自分の階層における男らしさの規範に自分を合わせるしかなかった――そしてそれを同性愛者の息子にも求めるしかなかった。芸術監督トーマス・オスターマイヤー（Thomas Ostermeier）の演出で、作家は、印象的な舞台の才能を顕わにし、堂々と、集中力をもって、フランス語でソロの夕べをつとめた。また自分の母親についてのルイのエッセイ『ある女の自由（Die Freiheit einer Frau）』も、2021/22年にハンブルク・ドイツ劇場（Deutsches Schauspielhaus Hamburg/ファルク・リヒター［Falk Richter］演出）とミュンヘン・カンマーシュピーレ（フェリーツィタス・ブルッカー［Felicitas Brucker］演出）で舞台化された。

ここしばらく、ドイツの書店では回想録が平積みになっている。特に、これまで文学や演劇ではどちらかというと不釣り合いに少なかった視点からの回想録だ。たとえば、いわゆる下層に位置付けられる人々のそれである。そこでは、貧困やアルコール依存症、家庭内暴力が、重苦しく、断ち切りにくい人間関係と結びつくことが多い。ジャーナリストのクリスティアン・バロン（Christian Baron）は、飲酒癖のある父とカイザースラウテルンで過ごした幼少期について

エドゥアール・ルイ原作・出演『誰が私の父を殺したのか？』
© Jean-Louis Fernandez

の小説『ある男、その階層の（Ein Mann seiner Klasse）』（2020年）を著し、これを演出家ルーカス・ホルツハウゼン（Lukas Holzhausen）は、ハノーファー劇場で、俗受けする社会的なキッチュ（Sozialkitsch）にとらわれず舞台化した。その手立てとして、ホルツハウゼンは本物の引っ越し作業員を父親役に見立てて舞台装置の設営をライヴで行なわせた。そのあいだ、語り手のクリスティアン（ニコライ・ゲメル［Nikolai Gemel］）は遊戯的に、弟や、不治の病の母親、救いとなったおばを思い起こした。

リミニ・プロトコル（Rimini Protokoll）のメンバー、ヘルガルト・ハウク（Helgard Haug）の出自はこのような階層ではないが―― 父親はプロテスタントの牧師だった――、彼女も親密な物語を語る。『All right. Good night』がそれだ。ベルリン演劇祭とミュールハイムの戯曲祭（Mülheimer Theatertage “Stücke”）に招待された同作は、ベルリンの劇場ヘッベル・アム・ウーファー（Hebbel am Ufer）がさまざまな劇場と共同で製作した作品で、ここでハウクは、消失に関するふたつの物語を相互に切り結ぶ。ひとつは彼女の認知症の父の晩年についてで、彼の人格はどんどん変わっていく。もうひとつはマレーシア航空の旅客機MH370についてで、これは2014年、離陸後に跡形もなく消えた。ベルリンのザフラアン・アンサンブル（Zafraan Ensemble）が、読み物として舞台へ投影されるテクストをパフォーマティヴに伴奏する。作曲はバルバラ・モルゲンシュテルン（Barbara Morgenstern）による。

リミニ・プロトコル 『All right. Good night』 © Merlin Nadj-Torma

声の数々が人物たちの代わりに

最も生産的な分野のひとつが、新しい劇作だ。これは注目に値する。というのも、演劇テクストは、ネット配信シリーズで人気のリアリズムからどんどんかけ離れていっているからだ。そのようなリアリズムとは逆に、演劇テクストはしばしば、前提条件が多く、実験的で、散文や詩、戯曲、オートフィクション、エッセイのジャンルを混在させ、具体的な登場人物の代わりに声が語り手となって、特定のアイデンティティ、経験、視点を代弁する。またプロットも――そもそもそれがある限りにおいてだが――もはや劇の詩学に従っていない。

最も成功している新進劇作家のひとりは、テルアビブ出身のシヴァン・ベン・イシャイ（Sivan Ben Yishai、1978年～）だ。昨年5月、『Wounds Are Forever（Selbstporträt als Nationaldichterin/英題：self-portrait as national poet）（傷は永遠に［国民詩人としての自画像］）』でミュールハイム劇作賞（Mülheimer Dramatikerpreis）を受賞したのに加えて、同月、ピナ・カラブルート（Pinar Karabulut）の演出で初演された『Like Lovers Do』でベルリン演劇祭に招聘された。

イシャイは、英独翻訳家マーレン・カメス（Maren Kames）と緊密に協働する。『Wounds Are Forever』では、自身と同じシヴァン・ベン・イシャイという名を持つ変幻自在のスーパーヒロインを、20世紀をつらぬくタイムトラベルへと、戦争、虐殺、抵抗、占領の現場へと送り出す。そこでは重層的に、他の声や視点からの注釈や反論が行なわれる。その際、彼女は、ドイツ、イスラエル、パレスチナの非常に複雑な三角関係を主題にするだけではなく、自分の現実の役割についての皮肉を示してもいる。つまり、マリー・ビュース（Marie Bues）がこの作品を演出した場であるマンハイム国立劇場の、（イスラエル人の）座付き作家という役割だ。

また『Like Lovers Do』でイシャイが示すのは、性暴力行為の無慈悲なカタログだ。合意の上に見える暴行から残忍なレイプまで、そのカタログは陰湿に、加害者たち（何人かは女性だ）に対する賛美の捧げ物として姿を現す。

シヴァン・ベン・イシャイ、あるいはザシャ・マリアン

シヴァン・ベン・イシャイ作、ピナ・カラブルート演出
『Like Lovers Do』 撮影:Krafft Angerer

ナ・ザルツマン（Sasha Marianna Salzmann）、エムレ・アカル（Emre Akal）、ザラ・キルター（Sarah Kilter）、メーディ・モラドプール（Mehdi Moradpour）、エーヴェ・ベンベネク（Ewe Benbenek）、マリア・ミリサヴリェヴィッチ（Maria Milisavljevic）、アキン・シパル（Akin Sipal）ほかの人々が示すのは、《ドイツ語の劇作》がきわめて多様化したということである。多くの作家が、移民であるか、移民の両親の子供としてドイツで生まれ、彼らは（主に）ドイツ語で書き、彼ら自身の、多数派の社会とは時に相容れない経験を主題にすることが多い。

しかし、そうではない例もある。それはたとえば、ノーラ・アブデル＝マクスード（Nora Abdel-Maksoud）の、形式としてはむしろ因襲的な、社会的階層を扱う喜劇に見て取れる。ここでは、誇張して描かれた登場人物たちが生気あふれる対話で殴り合うのだが、ミュンヘン・カンマーシュピーレ制作の『ジープ（Jeeps）』（2021）でのように、喫緊の社会的な問いについて話し合う。すなわち、もしも相続人/非相続人が遺伝という偶然性ではなく、本当に国家による抽選によって決まったら、という問いだ。

ウクライナでの戦争

ウクライナでの戦争はドイツの社会に、また結果として劇場にも、不意打ちとショックを与えた。驚くほど少数の人しか、この戦争が2022年2月24日に勃発したのではなく、すでに2014年に始まっていたのだということを認識していなかった。また同様、ドイツの政治・経済が、近年、いや、この数十年、どれほど深く、構造的に、ロシアのガスに依存するようにこの国を動かしていたか、そしてこの国がどれほど長くその恩恵を受けてきたかということも、多くの人にとって、ほとんど明らかでなかった。開戦直後には、なにか力になりたいという思いの波があり、演劇人たちによる自発的な朗読会やウクライナの作家たちとの議論が行なわれ、そこでしばしばウクライナの演劇界が初めて見出された。その後は、ウクライナとの連帯が自動的にロシアの（反体制）アーティストたちの排除を意味するのかということが特に議論されるが、結論は出ない。ウクライナの演劇人もロシアの演劇人も（後者のほうがドイツではよく知られている）、ドイツの舞台で書き、演出をし、キュレーションをし続けている。

それに、おそらく、この戦争の痕跡を芸術の中に読み取るのはまだ早すぎる。とはいえ、この戦争を通じて、また将来にわたっても、毒々しくなるであろう別のテーマが、多くのアーティストたちを駆り立てる。それは、戦争が悪化させるエネルギー危機というテーマだ。このエネルギー危機は、化石燃料への私たちの依存が二重の宿命を負っているという現実を突き付ける。二重の宿命とはすなわち、気候変動と種の絶滅であり、これらは資源の乱開発や拙速な利益追求の結果だ。気候変動と種の絶滅というこのふたつの主題は、すでに昨シーズン（2020/2021年）、演劇テクストや演出のための素材となり、頻繁に終末論的シナリオで

扱われているが、それだけにとどまらない。数多くのパフォーマンスや、オルタナティヴな作品ないし体感型アートのための素材でもある。その例として、7月に化学工業都市ビッターフェルトで開かれた新しいフェスティバル《イースト・フェスティバル（Osten-Festival）》や、10月にベルリンで開かれた《reEDOcate me!》での実践がある。

《reEDOcate me!》は、建築家集団の〈ラウムラボア・ベルリン（raumlaborberlin）〉が設立した〈浮遊~~夫学~~（Floating ~~University~~）〉の催しとして行なわれた〔打消し線ママ〕。17世紀から19世紀にかけての江戸時代、極度の緊縮財政の時代であると同時に文化が花開いたという背景のもと、アリョーシャ・ベークリヒ（Aljoscha Begrich）、山口真樹子、クリスティアン・チルナー（Christian Tschirner）、ベンヤミン・フェルスター＝バルデニウス（Benjamin Foerster-Baldenius）、ディド・アキランティ（Dido Aquilanti）によるチームとゆかりのあるアーティストたちが、《洗脳》という皮肉もなしとせずに、ベルリンのテンペルホーファー・フェルト〔元飛行場〕にほど近い、ほぼ乾燥しきった雨水貯留池へと、観客を招き寄せた。枯れた街路樹から下駄を作り、俳句を吟じ、観客の炭化させた排泄物を燃料にして足湯を温めることで、観衆は循環経済を自分の身体で訓練した。実に楽しくもあったのだが、特に得られた確信というのが、過酷な時代が私たちの前にある、ということだった。

Behrendt, Eva

1973年ヴァイプリンゲン生まれ。歴史学、ドイツ文献学、演劇学をマインツ、ディジョン（仏）、ベルリンの3都市で学ぶ。2001年より「テアター・ホイテ（「今日の演劇」）」誌で編集を行なう傍ら、フリーランスの批評家として「TAZ」「Die Zeit」他多数の紙誌に寄稿。ベルリン自由大学演劇学研究所では客員講師を務める。ベルリン演劇祭（テアタートレッフェン）審査員。

（翻訳：萩原　健）