

# TUMSAT-OACIS Repository - Tokyo

University of Marine Science and Technology

(東京海洋大学)

シャウビューネの新しい出発

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2008-03-19 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 新野, 守広 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://oacis.repo.nii.ac.jp/records/598">https://oacis.repo.nii.ac.jp/records/598</a>

# シャウビューネの新しい出発

新野 守広

## Der neue Start der Berliner Schaubühne

Morihiro NIINO

### Zusammenfassung

Im Januar 2000 hat ein neuer Abschnitt in der Geschichte der Berliner Schaubühne am Lehninger Platz begonnen. Die alten Leute haben das Theater verlassen. Ausschließlich Künstler aus der jüngeren Generation bilden nun das Ensemble, zu dem sowohl Schauspieler als auch Tänzer gehören. Ebenso die künstlerische Leitung: Thomas Ostermeier, Jens Hillje, Jochen Sandig und Sascha Walz.

Die Schaubühne war das wichtigste Ensemble der siebziger Jahre in Westdeutschland. Das Theater der siebziger Jahre Westdeutschlands war geprägt von einer Generation, die in sehr jungen Jahren im Nachschlag zur 68er Revolte die damals alten Intendanten von ihren Sesseln gefegt haben. Die Schlagworte damals lauteten: Mitbestimmung, der Kampf gegen das amerikanische Vietnamengagement und die Polemik gegen die fünfziger-Jahre-Ästhetik. Am stärksten hat das die Schaubühne am Halleschen Ufer formuliert. Hier wurden Einheitslöhne bezahlt und die Stücke durch Mitbestimmung des Ensembles realisiert. Mit der typischen psychologisch realistischen Inszenierungsweise von Peter Stein war die Schaubühne Vorbild im gesamten deutschsprachigen Raum.

Die Zeiten ändern sich. Das neue Ensemble der Schaubühne muß sich nun mit der allgemeinen Entpolitisierung kreativ auseinandersetzen. Die einst in den siebziger Jahren behauptete Bedeutung eines kritischen Stadt- und Staatstheaters ist mittlerweile obsolet. In dieser großen Orientierungslosigkeit, die gleichzeitig zur Explosion verschiedener gleichberechtigter Wirklichkeiten führt, versucht die junge Generation, das Theater als Ort der Bewußtwerdung und der Repolitisierung wiederherzustellen, indem sie diese Gleichzeitigkeit von Wirklichkeit in den Werken zeitgenössischer Autoren, ob im Schauspiel oder im Tanz, widerspiegeln: „Körper“ von Sascha Walz, „Personenkreis 3.1“ von Lars Noren, „Das Kontingent“ von Tom Kühnel und Robert Schuster (TAT), „Gier“ von Sarah Kane und „Shoppen und Ficken“ von Mark Ravenhill.

### 1. 新しいシャウビューネのスタート

ベルリンの劇団シャウビューネの構成メンバーが一新された。拠点となる劇場は以前と同じ建物で、一九八一年に改装された二十年代の有名な映画館『ウニヴェルズム』（エーリヒ・メンデルスゾーン設計）である。しかし、内装は取り外され、コンクリート壁はむき出しになった。客席に座り、若返った新しいアンサンブルのシンプルな芝居を見ていると、これまでのシャウビューネが、いかに美的に美しい舞台を作り続けてきたかが実感される。ペーター・シュタイン、ミヒャエル・グリューパー、リュック・ボンディ、ロバート・ウィルソンらが作り続けてきた美的に洗練された舞台は、今、建物と同じく裸にされ、若い世代の前に晒されている。

## (1) 七十年代、八十年代のシャウビューネ

そもそも劇団シャウビューネの名は、七十年代、八十年代のドイツ演劇を語る上で欠かすことが出来ない。一九七〇年に当時の西ベルリンのオルタナティヴ・カルチャーの中心地クロイツベルク地区に誕生したシャウビューネは、技術スタッフを含めた劇団構成員全員が運営・上演活動の共同決定権を持つ平等主義の集団として発足した。卓越した演出家ペーター・シュタインのリーダーシップのもとに、テキストの批判的解釈に基づく完成度の高い公演が次々に生みだされ、六十年代のドイツ演劇とは一線を画す知的な傾向を代表する劇団となった。ブレメンで初演されたゲーテの『タッソー』の再演とブレヒトの『母』の初演でスタートしたシャウビューネは、ハントケ作『ボーデン湖畔の騎乗』(七一年)、エンツェンスベルガー作『ハバナの審問』(七一年)、クライスト作『公子ホンブルク』(七二年)、フライサー作『インゴルシュタットの業火』(七二年)等々をとりあげ、上演自体が審美的鑑賞の欲求に十分耐え、かつ同時代の芸術をめぐる状況の知的考察に観客を導く議論の素材としてもすぐれた上演を次々に打ち出していった。創作過程は集団原理に貫かれ、演出、装置、ドラマトゥルグ、俳優が入念にテキストを読み、関連文献をめぐる討論を繰り返す。しかもその過程を朗読会、講演会、討論会、公開ゼミナールといった形で公開し、観客は俳優とともに上演までの思考プロセスを共有する機会をもつ。その記録は分厚い公演パンフレットに生かされる。加えて、西ベルリンのメッセ会場を借りて上演された『パール・ギュント I + II』(二晩計八時間上演：七一年)や『バッコス信女』(七三年)、ヒトラー政権下の三六年にオリンピックが行われたスタジアムを会場に行われた真冬の野外公演『冬の旅』(テキストはヘルダーリンの『ヒュペリオン』が使用された：七七年)等、劇場以外の空間も上演会場として積極的に採用した。シャウビューネの演劇はまず第一に審美的体験であり、同時に古典から現代に至るヨーロッパ演劇の分厚い伝統を同時代の関心から緻密に読み解き、他者と共有する学習の機会でもあった。ここには審美体験を核にした学習素材としての演劇というブレヒトの教育劇のテーゼが生かされており、ブレヒトの影響下に出発した戦後世代の最もすぐれた達成をみることが出来るだろう。

七八年のボート・シュトラウス作『グロス・ウント・クライン』が転機となる。かつて精神的にも金銭的にも豊かな生活を送った一人の女性の転落と絶望を描くこの戯曲は、もちろん現代社会の孤独と不安一般をテーマにしている。その一方で、七七年に多発した赤軍派の誘拐殺人事件(西ドイツ工業連盟会長が誘拐され殺された事件、ドイツ人観光客を乗せたルフトハンザ機がハイジャックされたが特殊部隊の手で解放、ハイジャック犯は全員射殺された事件等々)、拘留中の赤軍派メンバーの刑務所内での不審死、そして西ドイツ全土にわたって超法規的に行われた左翼狩りという暗く屈折した左翼運動の結末への無力感とあきらめの演劇的表現でもあった。「ドイツの秋」と呼ばれる一連の出来事は、政治体制外部に立ち体制を批判するという西ドイツ左翼運動の試みが完全に挫折したことを示していた。この挫折感と無力感を戯曲は告白している。これは、七十年代のシャウビューネの活動を支持した人々が共有する挫折感でもあった。

一九八一年、シャウビューネの活動に多額の助成金を与えて活動を保障してきたベルリン市は、二十年代に建築家メンデルスゾーンが設計した住居兼商業複合施設を八千万マルクかけて改修し、その一角の映画館<ユニヴェルズム>の建物をシャウビューネに提供した。シャウビューネは文字通り体制の内部に入り、以後、名実ともにドイツを代表する芸術劇場の道を歩むことになった。八四年のシュタイン演出『三人姉妹』は、戯曲の忠実な再現と華麗な舞台でベルリン市民の熱狂的な支持を得た。高度経済成長を達成し豊かになったベルリン市民に格好の自尊心の鏡を提供したのである。七十年代の舞台の特徴から、観客と共有する学習という側面が切り捨てられ、美的完璧主義へ傾斜したのであった。八五年にシュタインがシャウビューネの主宰者をやめてフリーになって以後も、ロバート・ウィルソン、リュック・ボンディ、アンドレア・ブレトラの演出が生み出すシャウビューネの舞台は、シュタインの実現した完璧主義を路線変更するものではなかった。九十年代に入り、どの公演も満席となる見かけ上の活況の背後で、その路線は明らかに行き詰まった。壁崩壊後のベルリンのアクチュアルな状

況は、ハイナー・ミュラーの作品を上演する旧東ベルリンのドイツ座やベルリーナー・アンサンブル、フランク・カストルフの登場で若く生きのいい観客層を集めるフォルクスビューネを活性化し、シャウビューネの行き詰まりは誰の目にも明らかであった。ベルリンの壁が崩壊したことで、六八年世代が先頭に立ち続けたシャウビューネは、その芸術活動の根拠を失ったと言える。そして昨年十一月のゲーテ作『シュテラ』の公演を最後にとうとう解散してしまったのである。

## (2) 新しいシャウビューネの構成。レパートリー。

昨年の解散後、ディレクターのシットヘルムや俳優のディールなど少数の例外を除いてメンバーが一掃され、ドイツ座に付属する小スペース「バラック」でブレヒトやイギリスの若手劇作家レイヴンヒルの戯曲を演出して話題となった演出家トーマス・オスターマイアーを中心とする新シャウビューネが誕生した。さらに、新たにダンス部門を加えることになり、一九九三年に結成され、旧東ベルリンのミッテ地区のゾフィーエンゼーレという小空間を拠点に活動していたサシャ・ヴァルツと彼女のカンパニーが、ドラマトウルグのヨッヘン・ザンディヒとともにシャウビューネに移った。六八年世代から、九十年代に入って旧東ベルリンのミッテ地区のサブカルチャー・シーンで活動をはじめた三十代の若いアンサンブルに世代交代したことになる。二十三人の俳優と十三人のダンサーで構成される新しいアンサンブルを率いるのは：

演出家：トーマス・オスターマイアー(Thomas Ostermeier)

演出兼脚本家：バルバラ・フライ(Barbara Frey)

ドラマトウルグ：ヨッヘン・ザンディヒ(Jochen Sandig)、イエンス・ヒルイエ(Jens Hillje)、ロラント・シンメルプフェニツヒ(Roland Schimmelpfennig)

客演出家(フランクフルトのTAT劇場所属)：ロベルト・シュースター(Robert Schuster)、トム・キューネル(Tom Kühnel)

コレオグラファー：サシャ・ヴァルツ(Sascha Walz)

コレオグラファー兼ダンサー：リュック・ダンベリー(Luc Dunberry)、Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola(DV8)。

新しいシャウビューネは、2000年1月22日にサシャ・ヴァルツ振付『ケルパー(身体)』をもって幕を開け、続いて以下の作品の初演が続いた。

2000年1月22日、ダンス作品『ケルパー(身体)』。振付：サシャ・ヴァルツ。

同年1月24日、劇作品『Personenkreis 3.1』。原作：ラルス・ノレン(Lars Noren、1944年生、スウェーデンの劇作家)。演出：トーマス・オスターマイアー。

同年2月1日、劇作品『ユビュ王』。原作：アルフレッド・ジャリ。演出：バルバラ・フライ。

同年2月2日、劇作品『派遣(Das Kontingent)』。フランクフルト在住の若手作家たちによる共同脚本。演出：ロベルト・シュースターとトム・キューネル。

さらにドイツ座「バラック」時代のオスターマイアーの演出作品『ショッピング&ファッキング』、「ゾフィーエンゼーレ」時代のヴァルツとダンベリーのダンス作品『ナゼミイエ(Na Zemlje)』、『エニーシング・エルス』もレパートリーとして継承している。現在のレパートリーは以下の通り：

## 劇作品

『Personenkreis 3.1』原作：ラルス・ノレン。演出：トーマス・オスターマイアー。題名は、浮浪者や麻薬中毒者を指すスウェーデンの官庁用語。

『ユビュ王』原作：アルフレッド・ジャリ。演出：バルバラ・フライ。

『派遣(Das Kontingent)』。フランクフルト在住の若手作家たちによる共同脚本。演出：ロベルト・シュースターとトム・キューネル（フランクフルトのTAT劇場所属）。

『お話—お話の歌(Das Lied vom Sag-Sager)』原作：ダニエル・ダニ（Daniel Danis、1962年生、カナダの劇作家）。演出：ペーター・ヴィッテンベルク。

『名前(Der Name)』原作：ジョン・フォセ（Jon Fosse、1959年生、ベルギーの作家）。演出：トーマス・オスターマイアー。

『渴望(Gier)』原作：サラ・ケイン（Sarah Kane、1971年生、イギリスの劇作家）。演出：トーマス・オスターマイアー。

『火の顔(Feuergesicht)』原作：マリウス・フォン・マイエンブルク（Marius von Mayenburg、1972年生、ドイツの劇作家）。演出：トーマス・オスターマイアー。

『臭い(Gestank)』原作：マリウス・フォン・マイエンブルク。演出：トーマス・オスターマイアー。

『平和(Peace)』原作：ファルク・リヒター（Falk Richter、1969年生、ドイツの劇作家）。演出：ファルク・リヒター。

『五月の長い時を前に(Vor langer Zeit im Mai)』原作：ロラント・シンメルプエニツヒ（1967年生、シャウビューネ所屬）。演出：バルバラ・フライ。

『MEZ』原作：ロラント・シンメルプエニツヒ。演出：ギアン・マニュエル・ラオ。モノローグドラマ。

『ミスターマン(Misterman)』原作：エンダ・ワルシュ（Enda Walsh、アイルランドの若手劇作家）。モノローグドラマ。

## ドイツ座「バラック」からの継承劇作品

『ショッピング&ファッキング(Shoppen & Ficken)』原作：マーク・レイヴンヒル（Mark Ravenhill、イギリスの若手劇作家）。演出：トーマス・オスターマイアー。

『ディスコ・ピッグス(Disco Pigs)』原作：エンダ・ワルシュ。演出：トーマス・オスターマイアー。

『男は男だ(Mann ist Mann)』原作：バルトルト・ブレヒト。演出：トーマス・オスターマイアー。

## ダンス作品

『ケルパー(身体)』振付：サシャ・ヴァルツ。

『ザ・レスト・オブ・ユー』振付：リュック・ダンベリー。

## 「ゾフィーエンゼーレ」からの継承ダンス作品

『ツヴァイラント(Zweiland)』振付：サシャ・ヴァルツ。

『ナ ツェムリエ』振付：サシャ・ヴァルツ。

『エニーシング・エルス』振付：リュック・ダンベリー。

## 2. 新しいシャウビューネの理念

新シャウビューネのコンセプトは明解である。新しいアンサンブルは次のように宣言している：

「ドイツの演劇人は、使命を失っている。啓蒙主義を頂点に続いてきた二百年の歴史の後、1968年に再び持ち出された批判的都市劇場、批判的国立劇場という主張は、失われ、その死を悼まれている。なぜならこの社会は、街角の居酒屋から大統領府に至るまで、完全に非政治化されているからだ。明確なイデオロギーの前線、オルターナティブな思考は、方向喪失に席を譲った。私たちは何となく、散漫な不快感の中に日々を送っている。私たちは、前方から始めなければならない。別の生き方を求める気持ち、ネオリベラルな資本主義の中で、経済効率という価値と法を超えた本当の自由とともに住みたいという願いは、依然として存在する。個人として社会として、別の生き方をまさにそのようなものとして生きる可能性と必然性への意識なくして、諸関係は変わり得ない。

演劇は、意識化をおこなう場所、同時に再政治化をおこなう場所となることが出来る。

そのためには、この世界に生きる人間の個的生存と社会的経済的な闘いを物語ろうとする同時代劇場が必要である。ただそう試みることのみ、市場の法則に完全に従属しているシステムの内部で、個々人の自由が極端に許されていると誤解されている歴史的状況において、演劇は次の問いを立てることが出来る。—そもそも私たちはいかにして生きるべきか？—

演劇と世界をつなぐ結節点は、作家である。大きなイデオロギーと政治状況が失われ、それとともに、同等の権利を有する様々の現実が爆発的に飛び散っている現状は、様々の同時代作家の相異なる世界観と世界企図においてのみ反映され得るのだ。それは、ダンスと演劇を区別しない。」(劇団パンフレットより)

ここには、九十年代の旧シャウビューネに対する明確な批判が表明されている。七十年代の旧シャウビューネは、劇場での美的体験を中核に据えるとともに、それを政治的反省思考と切り離さない点に優れた特質を発揮した。しかし八十年代後半からは、政治的反省思考は希薄になり、美的体験の質を高める方向に大きく舵が切られた。それは、八十年代に豊かになった西ドイツ社会の市民意識の反映でもあった。新しいシャウビューネの旧シャウビューネへの批判は、豊かになった社会の中で「いかに生きるべきか」と問う作業を忘れたという点に尽きるだろう。

実際、旧シャウビューネが一九七〇年以来、延々と一九九九年まで実に三十年の間演劇界に君臨し続けたこと自体驚くべき事である。この間シャウビューネの舞台が、六八年世代の自己像を映す鏡として機能してきた点を見落とすべきではない。社会体制の外側からの批判というラディカリズムを掲げて登場した六八世代は、七十年代後半にスタンスを変更し、体制の内側に入り、内部から社会を変えていくようになった。シャウビューネが七九年に上演したボート・シュトラウス作『グロス・ウント・クライン』は、この転換を明瞭に作品化している。作品が描く一人の女性の苦い孤独と絶望は、現代社会の病理の一般的表現であると同時に、社会体制の外に立って体制を変革する試みの挫折の表現でもあった。この上演の直後にベルリン市からの申し出を受け、現在のレーニン広場に面した繁華街に移転したが、これは西ドイツの反体制運動のスタンスの変化と軌を一にする象徴的な出来事であった。

このように旧シャウビューネの美学を批判する新シャウビューネであるが、劇団員全員が劇団の決定の参加に等しい権利を持つという共同決定を採用し、劇団員全員の平等を主張した旧シャウビューネのスタート時点の志ざしを受け継いでいる。さらに、新シャウビューネは劇団員の給料を全員一律にした。劇場監督を頂点とする現行の劇場システムのヒエラルキーに対する痛烈な批判である。

また、作家主義を掲げることで念頭に置かれている批判の対象は、フランク・カストルフに代表される九十年代の演出家の演劇、テキストの原形をとどめないほど切り刻むそのやり方であろう。というのは、テキストのモンタージュで構成されるカストルフの演出は、演劇の内部でのみ通用する特殊な世界の言語でもあるからである。旧シャウビューネは六八年世代の内面を映す鏡として三十年間支持を受けてきたと言って良い。これに対して、新しいシャウビューネは、現在三十才前後の世代の支持を得ようとしている。興味深いのは、若い世代の支持を

得るために、イギリスやアイルランドの若い劇作家やスウェーデン、カナダの劇作家の作品を上演している点である。以下にいくつかの作品の概要をしるす。

### (1) オスターマイアーの選ぶ作家たち—レイヴンヒル『ショッピング&ファッキング』

オスターマイアーは、シャウビューネに移る前のドイツ座の「バラック」時代に、イギリスの若い劇作家レイヴンヒルの『ショッピング&ファッキング(Schoppen & Ficken)』を演出して話題になった(一九九八年一月初演)。この戯曲は、消費社会に育ち、消費社会以外に外部のない若者たちの日常の閉塞感と孤立感を描いている。登場する若者たちは、電子レンジ用のインスタント食品以外に食事の摂り方を知らない。愛に飢え、ちょっとしたささいな事柄で罵り合いの喧嘩をするルル、ロビー、マーク。ロビーはマークを愛しているが、マークはガリーという14才の少年に恋する。義父から性的虐待を受けて育ったガリーは、マークが自分を愛していると知るやいなやマークの心をもてあそぶ。マークはガリーをルルとロビーに会わせ、三人はガリーの心の中の「男」に形を与える劇で遊び始める。ガリーの心の中の「男」とは、失われた父である。劇はシリアスになり、耐えられなくなったルルとロビーは去る。ガリーを愛するマークは、ガリーの望む「ナイフで貫かれる喜び」、すなわち父なるものを回復する喜び(=死)をガリーに与えるために残り、死にいたるまで劇を続ける。この戯曲の描くのは、フロイトの神経症理論のグロテスクな実現の中にしか生きる実感が見出せないという倒錯した状況であるが、この状況には、90年代の消費社会に生きる若者の切実な姿が映し出されていると言えるだろう。

痛みは、シミュラークル化した社会の中で自己を見失った存在がその生存を実感する唯一の手段である。レイヴンヒルの戯曲はこのテーマを俳優の身体を使って提示する。この点でレイヴンヒルの戯曲は、七十年代の自虐的パフォーマンス・アートの九十年代末のヴァージョンである。ただ当時は、自虐による痛みが存在の原型を見出す志向は感覚の先鋭化により社会を批評するアートの世界の出来事であったのに対し、今日では、ピアッシングやタトゥーを始めとするモードとなって社会の表面に現れ、本来の残酷さがオブラートに包まれた状態で流通している。レイヴンヒルやサラ・ケインといったイギリスの若い劇作家たちは、時には耐えられないと感じられるほどの強い感情を観客に引き起こす戯曲を書き、自らも演出することで、オブラートの殻を破り、内部に包まれた残酷さを引きだそうと努めているようだ。彼らの戯曲では死は美化されない。主人公が死の衝動に身を任すのは、死の衝動という欲望充足とそれに伴うエロスが人間のあらゆる行為に優先するとしたフロイトの神経症理論そのものである。観客の感情移入も考慮されない。フロイトの理論に則って極限まで進行する舞台では、観客はいわば舞台から置いてきぼりをくらう。死は生の本来のあり方としてグロテスクに提示され、その直截さが舞台の内実をなす。オスターマイアーがこの直截さに魅力を感じたことは疑いない。

### (2) オスターマイアーの選ぶ作家たち—ノレン『Personenkreis 3.1』

オスターマイアーは、新しいシャウビューネの演劇公演第一作に、スウェーデンの劇作家ラルス・ノレン(一九四四年生)の『Personenkreis 3.1』を取り上げた。題名の『Personenkreis 3.1』は、浮浪者、失業者、麻薬中毒者等を指すスウェーデンの官庁用語である。舞台は、駅のコンコースとおぼしき公共の場で、そこに、ジャンキー、ヒモ、売春婦、失業者など社会の脱落者が集まってくる。4時間にも及ぶこの劇では、駅のコンコースに集まる社会の脱落者の日常が描かれ、彼らの個人史が浮かび上がってくる。「意識化をおこなう場所、同時に再政治化をおこなう場所」としての劇場という新シャウビューネの宣言に合致する第一作であるが、『ショッピング&ファッキング』にみられる内面への集中度はなく、全体を統括する物語もない。休憩を含めて4時間強も続く舞台に、観客は舞台とどう関係したらよいのか途方に暮れてしまうというのが実情である。

### (3) シュースター&キューネル『派遣(Das Kontingent)』

フランクフルトのTAT劇場に所属する二人の客演出家のシュースターとキューネルは、フランクフルト在住の若手作家たちによる共同脚本にもとづく『派遣(Das Kontingent)』という作品を上演している。この作品の設定は2040年、現在の国連の平和維持軍に該当する「派遣」軍という名の多国籍軍が世界各地で地域紛争を抑えるべく駐屯している。アメリカ出身の「派遣」軍のエリート兵士が、世界平和の達成という正義のためには武力行使も止むを得ないという「派遣」軍の理念を教育されて、コーカサス地方に派遣される。彼はそこで地元の人の立場と「派遣」軍の理念の板挟みになり、ついに「派遣」軍の命令を拒む。「派遣」軍は任務遂行のため彼を射殺し、その遺体を星条旗で包む。劇は、帰国した「派遣」軍の兵士たちが、彼を射殺した行為の正当性を観客に問うという形式で上演される。ブレヒトの『処置』の現代版であるが、『処置』で高らかに歌われる共産主義に該当する国際正義は此处にはない。ブレヒトとは対照的に、国際正義の名の下にコーカサス地方の紛争を武力で解決しようとする姿勢が大きな疑問符とともに提示されている。

このほかにも新しいシャウビューネは、夜10時からホワイエでアイルランドの若手劇作家エンダ・ワルシュのモノローグドラマ『ミスターマン』(一時間ほどの小品)を上演したりするなど、都市生活に密着した形での新しい劇場のあり方を探っている。

### 3. 演劇の停滞

以上の試みは、宣言に盛り込まれた批判精神の忠実な試行といつてよい。しかしここには、非常に大きな問題がある。六八年世代が体制に反旗を翻したとき、演劇は時代の中心に位置していた。身体と言葉で構成される演劇という表現形態は言葉による専制を攻撃する拠り所として身体を提示し、ロゴス中心主義を批判する時代の思潮のなかで演劇はその中心に位置した。しかし二十一世紀を迎える現在、演劇を支持する観客層はそれほど多くはない。たしかに、観客はいる。だがそれはドイツ座の脇に建つ百人も入れば一杯になる「バラック」とよばれる小劇場を満たすに過ぎず、シャウビューネのホールを満たすに足る厚い層にはなっていない。メディア時代に育った世代は、劇場に足を運ぶよりも音楽や美術、映画、ビデオアートといったジャンルに親近感を覚える。劇場から遠ざかった彼らを劇場に呼び戻す苦戦は、これからも続けられるだろう。

### 4. ダンスの興隆。サシャ・ヴァルツ振付『ケルパー(身体)』—空間の歴史性と身体

今日のようなメディア時代に、演劇にかわってダンスが多く観客の支持を集めているのは、ある意味で避けられない事態とも言える。振付家サシャ・ヴァルツはポストモダン・ダンスに特徴的な少林寺拳法や合気道を思わせるコンタクト・インプロヴィゼーションの激しい動きをベースに振り付けを行い、ピナ・バウシュに代表されるドイツ表現主義舞踊の伝統を明確に否定してきた。新シャウビューネの落とし『ケルパー(身体)』は、ベルリンに新しく完成したユダヤ博物館新館を設計した建築家ダニエル・リベスキンドとの対話『ダイアローグ 99』というダンス作品を発展させた作品である。彼女は、ユダヤ博物館新館を訪れた自身の体験を元に、アウシュビッツを持つドイツの過去と地域紛争の勃発する現在の世界をつなぐ深刻なテーマを、振付の中心に据えている。一九九九年の東京国際演劇祭での招待公演『アレー・デア・コスモナウテン(宇宙飛行士通り)』では旧東ベルリンに実在する「宇宙飛行士通り」に住む人々の日常生活に振付の発想の土台が置かれていたが、『ケルパー(身体)』の舞台はユダヤ博物館新館という建築物の空間性と歴史性からすべてが発想されている。



## (1) 再統一後のベルリンとリベスキンド設計のベルリン・ユダヤ博物館新館

ドイツ再統一以来「ヨーロッパの建築現場」と形容され、冷戦時代の痕跡を消し去るために膨大な資本が投入されてきたベルリンの新しい外観がようやく姿をあらわしつつある。ポツダム広場の新しい地下駅から地上に出ると、イタリアの建築家レンゾ・ピアノや磯崎新らが設計したビル群が立ち並ぶ街区に吸い込まれる。ダイムラークライスラー社が開発したこの一角は、平行直線を基調に構成されたいわばユークリッド空間であり、オープンカフェに憩う人々はヨーロッパ風の落ち着いたモダンな調和に安らぎを見出している。これと対照的に道路を隔てた向かいには、アメリカで活躍するドイツ生まれの建築家ヘルムート・ヤーンが設計したソニーセンターの奇抜な大屋根が威容を誇っている。大屋根の下にはガラスのオフィス棟に囲まれた楕円形の広場があり、映像娯楽施設「メディアージュ」をはじめとする最新のメディアテクノロジーを体感できる非ユークリッド的祝祭空間として外界から自らを隔離している。北に足向けると、ブランデンブルク門周囲のホテルや大使館は改装され、連邦議会議事堂の屋上には巨大なガラスのドームが出現した。隣接するシュプレー河畔の官庁街には、低層棟のオフィスビル群が雨後のタケノコのようにきれいに生えそろうだした。つい十年前までは壁と壁にはさまれた何もない更地であり、東から西への逃亡者を見張る監視塔とサーチライトだけしかなかった空白の一角は、緩慢なスピードではあるが、ゆっくりと変貌を遂げつつある。

この変貌は、再統一後のドイツにふさわしい外観を付与するための国家的プロジェクトの官民挙げての成果に他ならない。そしてこの巨大プロジェクトがドイツ史のなかで必然的に持つてしまう意味は、繰り返し論争で指摘されてきた。

ベルリンの経済的な繁栄は一九二〇年代をピークに、ナチ時代以降戦争による荒廃と冷戦下の分断のため衰退した。現在進行中のプロジェクトは、一九二〇年代の往時の繁栄をふたたび実現しようというナショナリズムに支えられている部分が大い。

このナショナリズムが厄介なのは、一九二〇年代のベルリンを改造しようとしたヒトラーの情熱とシンクロするからである。ブランデンブルク門から連邦議会議事堂にかけての一角を官庁街、ポツダム広場を商業地区の中心とし、両者をつなぐ南北軸に遠距離高速鉄道の幹線を新設するという現在進行中の都市計画は、ナチ時代の建築家シュペーアが計画したベルリン大改造計画をいくらか縮小したヴァージョンである。この都市計画に沿って建築される限り、それぞれの建築物が一九二〇年代の繁栄を再現しようという健全さにとどまるのか、シュペーアの大改造計画を反復しようという暗い欲望を喚起するのか明確に確定できない。建築家の都市観とは無関係に、すべての建築物が歴史の暗い裏面に晒されざるを得ないところに問題の厄介さがある。ポツダム広場を緑地化するとか、官庁街を他の場所に移すといったさまざまな選択肢が可能だったにもかかわらずシュペーアの大改造計画に近い案が行政によって採用された後となつては、すでに建築され、またこれからも建築されるであろう建築物は、すべてこの問題に晒されている。このような状況の中で唯一の例外として挙げられるのが、アメリカ在住のユダヤ人建築家リベスキンドが設計したユダヤ博物館新館である。

ユダヤ博物館新館は、再統一後のドイツ・ナショナリティの強化に対して、真っ向から異議を唱えている。実はこの新館には、強制収容所をはじめとするユダヤ人の苦難の歴史を具体的に示す展示資料は何一つ置かれていない。建物の形態という抽象的な力だけで、ベルリンの都市風景にユダヤの歴史を刻み込もうとするのである。

建物は八八・八九年の公募で選ばれたリベスキンドの設計に基づき、九二年建築工事が開始され、九九年完成した。当初、リベスキンドの設計のあまりに奇抜な外観に、完成を危ぶむ声もあったという。垂鉛で覆われたくさび形の巨大な建造物。この建物を平面図で見ると、ギザギザの折れ曲がった蛇のような形をしている。ドイツに住むユダヤ人が一九四一年九月一日から胸につけねばならなかった黄色いダビデの星の変形とも、モーセをシナイ山上で迎えた雷光とも、あるいはナチ親衛隊(SS)のギザギザの徽章Sとも思えるこの形は、傷ついた直線と形容できるだろう。建物を外から見ると、銀色に輝く垂鉛の基体が無数の線分で抉られ、それらの線分は星形や、

十字架を形成しそうにも思える。建物の外観のみならず、採光窓、廊下、展示用ケース、展示用空間の形状といった建物内部の細部も、無数の線分で構成されている。リベスキンド自身はこの構成原理を“Between the Lines”と名づけている。訪れる者が実際に眼にするのは、様々な線分に分割されて折れ曲がり傷ついた直線であるが、リベスキンドはそのラインの背後に、分割を超えて無限を志向する一本の直線を存在させている。傷ついた線分(ユダヤの歴史)と無限の直線(ユダヤの精神性)。無数の線分は、切断された無限性の空間表象にほかならない。建物自体が、『一方通行路』に集められたヴァルター・ベンヤミンの六十の断章にパースペクティブを与えようとしている。「パウル・ツェランの庭」と名づけられた小空間は、ツェランの妻ジゼルが描いたエッチング、すなわち線分の芸術をモチーフにしている。

さらにこれらの線分の形状は、ベンヤミンをはじめとして大戦間期にベルリンに住んだユダヤ人たちの住居を地図上で結んだ線分をイメージさせる。傷だらけの線分に修飾された建物は、図像的にもベルリンのユダヤ文化の記憶の集積なのだ。このことに思い至るとき、建物の内部にいる訪問者は、建物のそこかしこに散見される線分がベルリンの市街図という形象を経由して抽象性を投げ捨て、一人一人の姿形は未知であるにも関わらず、彼らの具体的な一生、それも強制収容所へ送られることで暴力的に中断させられた彼らの生涯を垣間見るかのような思いに圧倒され、非常に生々しいなにかに触れそうになる。何も展示されていない建物の内部の空虚さが、本来抽象であるべきはずの空虚さが、中断された歴史の空白を実に生々しく訴えかけるに及んで、その空虚さのただなかに居続けることに耐えられなくなるのだ。

一方でリベスキンドは、博物館がユダヤ文化の排他的なシンボルと化すことを避けるため、ドイツとユダヤの対話を旧館と新館を結ぶ地下通路で象徴させている。旧館はもともと一七三五年にフィリップ・ゲルラッハの設計で建てられたバロック様式の建物で、プロイセン時代は役所として使われ、ドイツロマン派の作家にして音楽家ホフマンが判事として勤務していた上級地方裁判所もこのなかにあった。一九四五年二月の空襲で破壊され、六三年に再建され、ベルリン市の博物館として使われてきた。古風な旧館と対照的に、尖った鋭角と直線で刻まれ、窓の極端に限られた要塞を思わせる新館の垂鉛に覆われた外観は、旧館に対して巨大な異和そのものである。表面上何の対話もないように思える両者の間を、地下通路だけが繋いでいる。地下通路は、表面上対立し合うドイツとユダヤが、見えないところで深く密接に結びついていることを暗示する。

新館を訪れる訪問者は、旧館からこの地下通路を通して入るようになっている。地下通路は傾斜がかかっており、平衡感覚があやふやになる。歴史を遡行するために必要な地下方向への沈思が空間化されている。地下通路は、新館への登ぼる階段へつながる「連続性の軸(希望)」と呼ばれており、しばらく進むと、途中から二本の通路が交差する。それらは、「亡命の庭」と呼ばれるホフマンの庭につながる「亡命の軸」、ホロコースト塔へつながる「死の軸(絶滅の軸)」と名づけられている。「亡命の庭」には水平から十六度傾斜した正方形の平面に縦横七×七の四九本のコンクリート柱が十六度傾斜して立ち並ぶ。この庭にドイツ人ホフマンの名を与えた設計者リベスキンドは、ここにもドイツとユダヤの和解の可能性を秘かに滑り込ませている。「死の軸」の突き当たりにあるホロコースト塔は、歴史的事実としても、終着点である。塔は、訪れる者が一人で内部にたち、静かに瞑想するためにある。建物の内部に重苦しく充満している歴史の空虚は、天に向かって高く伸びる塔を終点に、あたらしく生まれ変わる予感に包まれる。

このように新館の垂鉛に覆われた近未来的建物は、鋭角や線分という抽象形態を通して、ホロコーストを体験したユダヤ人の生々しい現実をあらわにする。ここにあるのは、抽象と具体という単純な二分法ではなく、場の歴史性を抽象的に造形した建築物の内部に立つ人間が感じる歴史的交感である。これは、サシャ・ヴァルツがダンサーの身体を使って行った作業の基礎にある感覚に他ならない。

## (2) サシャ・ヴァルツ振付『ケルパー(身体)』

サシャ・ヴァルツはユダヤ博物館新館に足を踏み入れたとき、建物のエネルギーを痛みの感覚と同じほど強く感じたという。

現在サシャ・ヴァルツが活動している劇団シャウビューネの建物はもともと、『アインシュタイン塔』（一九二〇・二一年）などの表現主義建築で有名なエーリヒ・メンデルスゾーンが設計し一九二八年に完成した住居・映画館・店舗の複合施設の中核をなす映画館ユニヴェルズムである。ナチスの政権掌握とともに一九三三年にアメリカへ亡命しなければならなかったメンデルスゾーンの個人史は、劇場の建物の設計者という回路を通して、シャウビューネの空間性の一部を構成している。サシャ・ヴァルツがリベスキンド設計のユダヤ博物館新館を発想の原点に置いたとき、当然劇場設計者メンデルスゾーンの個人史もカウントされていただろう。

サシャ・ヴァルツ振付の『ケルパー(身体)』は、シャウビューネの一番北側のホールのコンクリート壁に囲まれた空間を使って上演される。ホールに入場すると三人のダンサーが少林寺拳法の体技のようなアクロバットを見事なアンサンブルで踊っている。さらに二人のダンサーが加わり、五人が一個の集合生命体に見えるほどダンスのスピードが加速される。『宇宙飛行士通り』でも見られたコンタクト・インプロヴィゼーションの見事なダンスであるが、今回ダンサーは役柄を演ずるのではなく、抽象的存在としてユダヤ博物館新館の傷ついた直線を踊る。ダンサーの身体に比べて、空間はあまりに大きい。その空洞を鋭角に切るように高い天井まで届く薄いくさび形状のパネルが聳え立つ。黒いパネルに開いた穴からは、手が、腕が、脚が、イソギンチャクの触手のように出たり入ったりしている。また、パネルの客席に向けた面には、ユダヤ博物館の地下通路に設けられていた展示用ケースを連想させる窓が設えてある。超スローの動きで裸のダンサーたちがそのなかに入り込み、重なり合いひしめき合い、まるで海底を泳ぐかのようにゆっくりと動く。人体にマイクを入れて採取した人体音がスピーカを通して観客の耳に鈍く響き、死と再生のイメージを強調する。このシーンは、ユダヤ博物館の旧館と新館をつなぐ地下通路を想起させる。ユダヤ博物館を訪れる者は、旧館から地下の廊下を通らなければ新館へは辿り着けない。地下へ降り、奇妙に歪んだ通路を歩くことで、記憶の世界に踏み入り、死者との対話が始まる。

窓から出てきたダンサーたちは、裸の女性の皮膚に値札をつけたり、その皮膚の表面をつまんでダンサーを持ち上げ、ゆっくりと投げ、さらには皮膚を引っ張って捻げてピンポン玉を隠したり水を出したりといった皮膚をテーマにする一連のパフォーマンスを行う。飛行機の救命用具の使い方を説明する乗務員のように身体を説明する女性ダンサー。しかしその説明ではへそが口になり、腹と背中が逆になる。そして一人ずつダンサーが横向きに抱きかかえられて次々と黒いパネルの前に連れて行かれ、チョークで身の丈を測定される。小型電光板に名前と体重が表示され、アナウンスされる。ケンタウロスを思わせる格好で奇妙にくっついた男女が二組登場する。皮膚、測定、人体合成といういやでもアウシュビッツを想起させる重いシーンが、ゆっくりとユーモラスに進行する。

次いでダンサーは広い舞台に散り、パネルに落書きをする者、前屈みの姿勢で腰に皿を載せて一枚一枚慎重に降ろす者、声高に話し出す者、手を振る者、正座する者、服を脱ぐ者、バルコニーで皿を割る者、スプレーを撒く者、目覚まし時計の針を回す者など同時進行的に勝手な動作を行う。黒いパネルの上からは、ロープに支えられてスキーで降りてくる者すらいる。熊のぬいぐるみを分解し、ぬいぐるみの頭部をかぶる男。この混乱も、全員が徐々に立って座するという単一の動作に収束する。照明が点滅し、音が耳を聳る中、巨大なパネルが倒れる。

歩くダンサーの足元を裸のダンサーたちが集合生物のように取り囲む。ダンサーたちは倒れたパネルの縁に一列に寝ころび、ペアになり、壁際に散る。さらに三つの塊の人体サンドイッチが構成される。つづいて立ち上がり一列に並んで歩む彼らの軌跡は、ユダヤ博物館新館の特徴である鋭角に折れ曲がる傷ついた直線を示す。

半円筒形の壁の周囲を両手を上げた五人の女性たちがつま先で跳ねるように移動することで、舞台空間は儀式的性質を帯びる。女性たちが倒れたパネルの背後にダイビングして消えると、水滴音が聞こえはじめ、長く伸びた髪の毛を二つに束ね、その先に長い棒を結わえて運ぶ女性ダンサーが現れる。静寂の中での息を呑むような密やかなダンス。その静けさを破るように「イエス、イエス」と連呼する集団が現れる。彼らは「ノー、ノー」と

も連呼しながら舞台上に散り、同じリズムで上体を左右に回転しながら、「イエス」と「ノー」を連呼する。個の消滅と全体主義が暗示されている。

一時間強の公演は、形式的には皮膚をはじめとする身体の測定、検証、個としての身体から複数の身体への集合化の様々なバリエーションであり、舞台上でダンサーたちが移動するラインは、ユダヤ博物館新館の建物の内外にひかれている様々な線分に対応する。内容的には過去との対話、死と再生の儀式、個の消滅と全体主義が表現されている。シーンの中には裸のダンサーたちがサンドイッチ状に重なり合うといったアウシュビッツを直接想起させる振付もあるが、全体はユダヤへのこだわりを超えて死と再生という普遍的サイクルの一つとして提示されている。

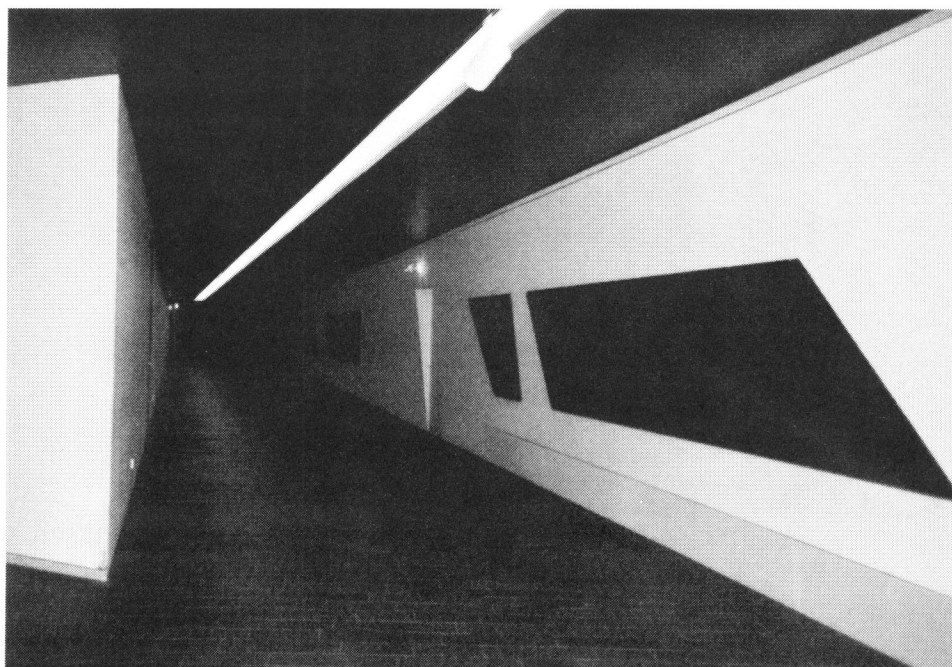
指摘すべきは、それぞれのダンサーが身体の記憶へのこだわりを通して歴史性を作動させているのではないという点であるだろう。ヴァルツのカンパニーの身体は、環境に内面的な反応をしない。一個の反応体として空間の歴史性に反応するダンサーは、空間に揺らぎを与えるくさび形の鋭角な切り込みである。しかもこの反応は徹頭徹尾形式的なものであって、そのスピードと他のダンサーとのアクロバティックなコンタクトの正確さが内実のほぼすべてである。構成的な抽象作業の結果として空間の生々しい歴史性が浮かび上がってくる。同時に、身体が様々な強制力の下に置かれる際の反応の微細な反応を探求する舞台は、ドイツの歴史という過去との対話を超えて、地域紛争の勃発する冷戦後の現在のリアリティーへの拡大する。ここにこのダンス作品のすぐれた特質を見て取ることが出来るだろう。



写真①：『ケルパー(身体)』の舞台より © Bernd Uhlig



写真②：ユダヤ博物館。左手が新館、右手が旧館



写真③：ユダヤ博物館。旧館と新館を結ぶ地下通路