

ハンス＝ティース・レーマン 「ドイツ統一後の舞台芸術」

総合文化研究所主催 特別講演
翻訳 小松原由理

◆講師紹介

ハンス＝ティース・レーマン
(Hans-Thies Lehmann)

1944年生まれ。ベルリン自由大学でベーター・シヨンデイに師事。ギーゼン大学を経て1988年からフランクフルト大学演劇・映画・メディア学科主任教授。ドイツ演劇のみならず世界の表象文化研究の第一人者で、1992年から96年まではドイツ演劇学会会長をつとめた。プレヒトやハイナー・ミュラーの専門家でもあり、論文や著書も「演劇と神話」をはじめ多数。また70年代以降のロバート・ウィルソン、ヤン・ファーブル、ピナ・バウシュといった国境を超えるさまざまな舞台実践を「ポストドラマ演劇」(99年)が、2002年秋に日本でも翻訳刊行された(谷川道子他訳・同学社)。2002年9月20日から11月7日まで日本学術振興会の外国人招聘研究者として来日し、この講演もその滞在中の2002年10月29日(火)東京外国語大学総合文化研究所会議室に於いて行われた。

講演をはじめるまえに、まずこのような機会を与えてくださった総合文化研究所のみなさんに、そしてまた、今秋日本において私の『ポストドラマ演劇』の翻訳刊行を果たし、それを機に三度の来日の機会を与えてくれた、翻訳者であり私の旧来の友人でもある谷川道子教授に、深く感謝したいと思います。しかしながら今日の私の話は、その本に書かれていることだけでなく、なによりみなさんがおそらくは直に知る事が難しいであろう現代ドイツにおける演劇状況についての紹介です。それらのビデオも少しだけお見せしますので、東京外国語大学の皆さんが用意してくださいましたお手元にある参考資料とともに、私の講演を理解しつつ楽しんでいただければと思います。

最初に強調しておきたいのは、芸術というものは固有の発展論理をもつていて、ピタリと政治的な歴史に並行するものではないということです。これからお話しする、例えばピナ・バウシュや

ラインヒルト・ホフマン²のようなダンスとシアターが一緒になったタンツテアター、オペラにたいする新たな関心、ユーロピア信仰の喪失といった舞台芸術の展開も、すでに八〇年代に始まっていたものです。統一後のドイツ演劇においてもっとも重要な一人であるアイナー・シュレーフ³も、八〇年代にフランクフルトでその演出活動を開始し、九〇年代に入ってからベルリナー・アンサンブル⁴で活動をはじめました。

さて、そのドイツにおける演劇状況をまずはベルリンからお話していきましょう。壁崩壊以前の西ベルリンでは、ヘッベル劇場⁵やベルリン・シャウビュネ⁶が国際的な影響力をもったきわめて活発な場となっていました。東ベルリンの先進的でハイレベルな劇場も、それに匹敵する演劇風景を示していました。フォルクスビュネ⁷ではダイナミックな演劇がなされていましたし、ハイナー・ミュラー⁸のドイツ劇場⁹での演出活動をはじめ、数多くの重要な演劇人が活躍していたのです。もっ

とも彼らの多くが西側に移住したり、西側で活動したりしていましたが。たとえばスイスに亡命したベンノ・ベッソンや、八〇年代にフランスへ行ってランス劇場を引き継いだマティアス・ラングホーフなど。あるいは、アレクサンダー・ラングやマンフレート・カルゲにも言及すべきでしょう。二人はボーフム市でのミュラー作『メデアマテリアル』やシエイクスピア原作ミュラー改作による『タイタス・アンドロニコス』など、重要なハイナー・ミュラー作品の演出家であり、ベルリナー・アンサンブル様式の政治演劇の伝統を引き継ぎ、西側でも活躍の場を得ていました。トーマス・ラングホーフやクリストフ・シュロートなど、他にも色々な名前をあげることができます。明らかなのは、東ドイツの演劇が西側にとつても強烈な影響をもっていたということ。日本でもおなじみのヒルマール・ターテヤカターリーナ・タールバッハのような人気俳優だけでなく、多くの東ドイツ出身者が当時の西ドイツで働いていましたし、評価を得ていたのですから。そういった特別な例がアイナー・シュレーフでしょう。

すなわち統一前からすでに、ドイツの西側と東側にはきわめて実りの多い交流と競争関係があったのですが、ただ東ドイツには、アメリカやベルギー、イタリア、フランス、その他の国々の国際的な演劇革新の受容というものは欠けていました。西側ではとくに、アメリカの極めてヴィジュアルでポストドラマ的なロバート・ウィルソン¹⁰やリチャード・フォアマン¹¹の演劇、ウースター・グループ¹²、イタリアのテアトロ・ドゥエ¹³、テアトル・デュ・ラド¹⁴、ベルギーのヤン・ファアブル¹⁵やヤン・ローワース¹⁶といった演劇が体験されていたのです。フランクフルトは壁崩壊以前から西側アヴァンギャルド演劇受容の中心地の一つでし

たし、他にもこういった国際的な新しい演劇の場としては、ハンプルクのカンプナーゲル劇場¹⁷や西ベルリンのヘッベル劇場などがあり、ミュンヘンでも数々の劇場や演劇祭があり、ビツク・モーシヨンというザルツブルク・シーン等の場もありました。こういったものはすべてすでに演劇了解の変容を刻銘にしてはいましたが、九〇年代半ばにいたって、とりわけ壁崩壊に関連した経済的な劇場危機が起こつてきています。それがいまの状況だと言えるでしょう。

「ベルリンの壁」崩壊は、そういう間に位置してもいます。たとえば一九八八年にハイナー・ミュラーは自作『賃金を抑えるもの』を演出したのですが、それは東ドイツにおいて、東ドイツ終焉直前にしてようやくミュラーが偉大な作家であることが受け入れられた、同時に壁の崩壊を予告することになった、悲劇的な上演でもありました。この作品は五〇年代に書かれ、東ドイツ創設時の当初には、東ドイツ建国への貢献として理解されていたのです。また私は、一九九〇年に一七日間にわたってハイナー・ミュラーだけを特集したフランクフルトの実験演劇祭「エクスペリメンター¹⁸」の準備委員でもあったのですが、彼の作品の演出を東西から集める初の試みとなるはずであったこの演劇祭が開催されたときには、「壁」は崩れ去っていたのです。

ここですでに、ドイツ統一後の九〇年代の演劇状況の特徴をいくつかまとめておきたいと思えます。

1 七〇〜八〇年代をリードしたペーター・シュタイン¹⁹やクラウス・ミヒヤエル・グリューバー²⁰のような一時代前の偉大な演出家はいまだドイツ国外で、たとえばザルツブルクやフランクフルト、イタリアなどで国際的な演出活動をしているという。壁崩壊以前のドイツ演劇の代表者であった彼らは外国に行ってしまった。ひとつの時代が終わったというシンボルです。

2 対して若い、そして旧東ドイツの演劇に影響を受けた演劇人たちが、統一後のベルリンにおいて重要な役割を果たしているということ。フランク・カストルフ²¹の舞台が旧東西ドイツ観客を魅了し、かつマティアス・リーリエントールとカール・ヘーゲマンが文芸部員をつとめているフォルクスビューネは、演劇におけるかつてないほどの質的政治的なコミュニケーションを勝ち得ていますし、ここまでの域に達したところは他にはないとさえ言えます。

3 ユートピアの喪失と社会変革に対するある種の脱イリュージョン化がいまだに残っているということ。一九九五年のミュラーの死は、まさにそれを象徴しています。彼の声もはや聞けないことほどに、痛切に悔やまれるものはないでしょう。

4 社会における劇場の位置についての議論が続いているということ。すでに述べたように、東西ドイツ統一による経済的な負担からきている予算削減の劇場危機は同時に、古典的な芸術演劇の正当性への問いかけのシグナルともなりました。

5 しかしこうした状況にもかかわらず、興味深い事に、オペラ、ミュージック・シアター²²、タンツテアターへの関心

はますます高まっているということ。これらの形式は、伝統的な台詞劇と違って、とくに若い観客達の期待と関心に応えているようです。すでに伝説となったアクセル・マンタイ²³とルート・ベルグハウスの八〇年代におけるフランクフルトでのオペラ演出や、一九九三年のハイナー・ミューラーによるバイロイト音楽祭でのワーグナー作『トリスタンとイゾルデ』の演出、九〇年代のシュトウツガルトでは二度も年間最優秀オペラ賞に選ばれたヨッシー・ヴィーラーの演出、クリストフ・ネル²⁴やコンヴェイツチニー等、あるいはその他多くの東ドイツ出身の演出家の名前もあげることができるようでしょう。演劇の演出家たちがオペラを演出する際にはことに、政治的、精神分析的、または脱構築的な作品のラディカルな読みが行われるのが顕著です。

6 今日の若い演出家や劇作家の名前もたくさんあげることができるのですが、ここではそれをパノラマ的に眺めるのではなく、典型的と思える例を、以下で順次とりあげていきたいと思えます。

昨年、トム・ストロムベルクがハンブルク・シャウシュピールハウスの劇場監督に就任しました。彼はそれまでフランクフルトのTAT劇場²⁵において、国際的で実験的な演劇を提供する役割を何年も続けていたのですが、その彼がハンブルグ市のシャウシュピールハウスに移ったのは、ドイツ演劇にとつても画期的なことでした。公立劇場の監督に就任したことでストロムベルクはいまや、アヴァンギャルド演劇だけではなく市民的観客に対して、つまり本質において古典的で「ドラマ的

な演劇」の領域でも、応えなければならなくなつたわけです。新しい状況での思考錯誤を経た二〇〇二年以降のその彼の活動は、以下に紹介するように、注目すべきものだといえるでしょう。

たとえばフランクフルトでも、昨年からエリザベート・シュヴェーガーによる新監督の時代が始まっているのですが、ハンブルクに比肩する例としても、ここで少しだけ描写しておきます。彼女も新監督として変革の意欲をもって、マスコミや舞台上で、あるいはロビーで、ジャン・リュック・ナンシーのような哲学的なゲストと議論したり、演劇を国境を越えた自問自答の場、思考する空間、境界を探る場として理解しようとしていることは、明らかだからです。すでに最初の年から、難しい条件にもかかわらず、一連のスリリングな演出や実践が行われました。なかでもフランス出身のダンサーで振付家である演出家ワンダ・ゴロンカの舞台は、とても印象的なものでした。それはまさに「ポストドラマ様式」に属するもので、ハイナー・ミュラーやサラ・ケーンなどのテキストを使い、それをダンスや空間インスタレーション、コンサートの間位置づけたものでした。

演劇においても確かに、若いというだけで質的に劣っていると思われがちなのですが、少なくとも明らかなのは、ドイツの演劇においていま、世代交代が顕著な問題となつてきているということです。それは単に年齢の問題というだけではありません。年配の人々が演劇に求めていることの多くを、若い人々は現実離れした、虚構の偽りものであると感じていますし、反対に若い人々の表現模索の多くを、新しい説得力ある形式がそこで模索され、内省され、試されているとしても、年配の人々は、それを伝統に

そむく鼻持ちならないものだとしかたらえず、それゆえきちんと耳をかたむけることも目を向ける事もせず、ほとんど盲目的に、不当にも彼らの試みを拒絶してしまつていくのです。

演劇をどう見るかというところに、どのように現実を見るのかということが示されます。それゆえハンブルク・シャウシュピールハウスでの活動においても、「演劇」そのものがその独自なテーマとして、一本の赤い糸のようなものになっています。しばしば言われていることですが、そこで大事なものは、演劇的・美学的なナルシズムではなく、劇場を訪ねるということ、世界を知覚する記号として、コミュニケーションの状況例として、劇場の外で社会的に行われていることを共同で考える場としてとらえ、演劇の場でそれを内省する、ということなのです。

その二〇〇二年のハンブルク・シャウシュピールハウスでの上演例を、ここでいくつかご紹介したいと思います。まず、セバステイアン・ハルトマン²⁶演出によるマックス・フライツシュ作『ピーダーマンと放火犯』があげられるでしょう。今日の演劇における典型として、ここには二つの要因があります。ひとつは、カストルフ様式とでも言うべきもの。ドラマ的なものを打ち破り、美的でないものや、顕著な身体言語、ぶつきらほうで投げやりな話し方、ものまね風に茶化された身振りや滑稽で癪に障る繰り返しによって、半ば風刺的で半ばヒステリック化された日常性を強調する、というやりかたです。そこでの俳優は、パフォーマーとして完全に役になつていくわけではありませんが、生身の役者自身というわけでもない、その間の存在と言えます。二つ目は、生の舞台と、写真や映画音楽、映画

や映画からの引用、モンタージュ美学、ポップ・ミュージック、映画館の意識といったものとの共演が、この作品のビーターマンの屋敷に侵入した放火犯のように、演劇美学に侵入しているということでしょう。ハルトマンはここでビデオと連続挿入される映画からの引用を使って、カストルフの舞台を完全に自分の様式として再現したのです。これは、現実の模写とは何かを問いかけて、映画の現実や演劇論的な現実を不確かなものにする様式といえます。

次に、それとはまったく対照的な例をあげてみます。「レオン」とレーナ」のシュテファン・プーハー²⁷演出で、原作者ビュヒナーの主人公レオンズや従者ヴァレリオの世界と演出家プーハーの世界が、あたかも乾杯しているような舞台です。この一九世紀前半に書かれた『レオンズとレーナ』は、今日の「あきらめ」といった精神状況を映しだし問題化することに成功しているだけでなく、また単にプーハー世代にも通じる詩人を（ビュヒナーは二三歳で夭折しています）楽しむというだけでもない。ここで一貫して問題となっていてるのは、演劇する事をそのまま楽しむ事、つまり表現自体のありかたです。それは、舞台機構を強調する事をこえて、意識的に引用でありつつも、それとつかず離れずになされる観客へのあてこすりや、ビュヒナーの一九世紀前半の時代の流行であった影絵的な様式や、喜劇にのみゆるされるような種類の戯言にまでいたりします。ビュヒナー的でお堅い婦警さんが登場したり、恋愛シーンで興ざめなほどのコメントを付け加えたり。この作品を選ぶ事で、二重の意味で、ともに考え、ともに歩いていく空間がつけられるのです。若い世代に属する演出家の手による、共感しつつも懐疑的なまなざしをもった、批判的な世界的戯

曲の受容の例を、ここに見ることができましょう。プーハーの才能は何年も前から認められ賞賛されてきましたが、そういった若い才能が、しだいに多くの観客にも疑う余地のないものとなってきています。さらにそこでは、現実というものを分断された見方で見るのがうながされるのですが、こういった見方は、一見ネオリベラルな社会の楽観的な自己表現のなかでは、起こり得ないものでしょう。私のもともとドイツ文学を勉強したこのシュテファン・プーハーの仕事は私は初期からフォロワーしてきているのですが、彼は何年か、とくにイギリスのグループ、ゴブ・スクワットなどとともに実験的なプロジェクトを重ねたあとで、スイス（バーゼル、チューリッヒ）やドイツ（ベルリン、ハンブルク、フランクフルト）の公立劇場でも演出し、評価されるようになりました。そのプーハーの舞台で、主人公レオンズと従者ヴァレリオがビートルズの曲をデュエットする場面と、プーハーのこれまでの活動のTVでの（ドクメンタ10での招待パフォーマンスも含めた）紹介番組の一部をビデオでお見せします。

【ビデオ上映挿入：ビュヒナー作シュテファン・プーハー演出の「レオンズとレーナ」と、ZDF制作編集「シュテファン・プーハー」】

もうひとつ別の角度から、サラ・ケーン作の『精神異常四時四十八分』のローラン・シャトールによる素晴らしい演出をとりあげてみたいと思います。これは二〇〇〇年に若くして自殺したイギリスの女性作家サラ・ケーンの、死後出版された最後のテキストです。この断片的で暴力的で規範を打ち破る、モノローグ的でポストドラマ的なテキストにむきあうために、若き

演出家シャトールと女優ウルズラ・ドールは、非常に凝縮した基本的な身振りをつくりだしました。手や腕、肩や口、身体の硬直や歩きなど、全ての身振りにおいて、俳優の身体が危険なほどに開示され、亡霊のようにそこにいながらもない他者に向かつて、問いかけたり、耳をそばだてたり、様子をうかがったり、といった身振りでの対話が行われるのです。自分の前やまわりの、地上から見える月の他にはなにもない空間、観客が座っている場所が、目には見えない対話の相手にとつての鏡になり、言葉はその見えない他者から語り掛けられ、同時にテクストはそのことによつて不気味な次元を得る。それはまるで、世界に対して受け入れられることのない無限のオフアアがなされるようで、しかも同時に、それを受け入れる事の不可能性、無力さを思い知らされるようでもあります。ケーンの作品の、不可能な愛から生まれる狂気と崩壊と怒りの恐ろしい語りのイメージが、容赦なく精密に、やりすぎを恐れることなく、すべての言葉、すべての身振りにおいて、正確な意味における現実のオフアアとして、顕示として現れるのです。同時にそれは、この上演をあらゆる心理劇という次元をこえたものにし、テクストは形式によつて厳密に異化され、語る人はその源ではなく、むしろその通過点であるかのようにみえてくるのです。この上演もまた、そういつた究極の発話が提供される場としての演劇を、そしてその真実性と可能性というものを、根本から問いかけるものでした。そこではすべての小細工や手口や効果というものが否定され、言葉の厳密さやテクストの形式を通して、演劇的なコミュニケーションが再び真実としての価値を得ることができるといふことが、証明されたのです。それはドラマのない、モノローグ的で直接的な呼びかけや語りかけ

であり、言葉による出来事なのです。サラ・ケーンのポストドラマ的なテクストだけでなく、今日の演劇言語に典型的なものとして、モノローグへの傾向をあげることができるといふでしょう。モノローグは、舞台と観客の演劇的なコミュニケーションを強調するのです。シャトール演出によるそのビデオが入手できませんでしたので、代わりに同様の演出手法でもあった、ワンダ・ゴロンカ²⁸演出によるフランクフルト・シャウシュピールハウスでの舞台ビデオをここでお見せします。これも観客をたくさんのブランコが吊られた同じ舞台上に招きいれて女優一人によるモノローグ的語りを聞かせるという、独特な上演でした。

【ビデオ上映挿入：サラ・ケーン作ワンダ・ゴロンカ演出の『精神異常四時四十八分』】

さらに、ハンブルクを離れますが、もう一人注目すべき演劇人ルネ・ポレッツシュ²⁹も、ここ何年かのうちにまったく独自の演劇傾向をうちだした一人で、いま多くの演劇批評でもとりあげられ、評価を得ています。彼の作品には、九月一日のテロ事件が多かれ少なかれ前兆としてあらわれていると言えます。新しい不確かさ、内的な空虚、ますます希薄化していくこの社会の空白状態を感じるために、彼が作品に用いるのはしかし、事件そのものではありません。彼の滑稽でもあり悲壮でもあるその語りや怒鳴りや説明や引用の演劇は、はかりしれない空虚さや、自己を封じ込めているものを表現しているのです。それは、新しい教化と理解の演劇 (Belehr- und Versch-Theater) ともいえるでしょうが、不条理なものを見つけ出すというようなものではないと思います。そこで使われているのは、ポレッツシュとそのた

えず変わる上演チームによってつくられる場面感覚や、リズムミカルに音楽を挿入する技術、ガートルード・シュタインにも似たウィットやアリアの叫びの哀しみであり、そしてまた、すべての個人が自らのキャラクターの仮面ではないような、生活上の、思考上の、そしてセクシャリティー上の存在様式の枠組みをふみこえていく表現や、自己への鼓舞なのです。そこには従来の意味での「自己」は、どこにもないとも言えます。基調としてきこえてくるのは、私はそもそも生きることができるとか、できるとすればどんな風になるのか、という絶望的な問いかけです。それは彼の『ワールドワイド・ウェブ・スラム』や『ハイジ・ホー・シリール』といった作品などに共通にみとれる特徴でもあります。そのポレッシュュのフォルクスビューネのプラッター（遊園地劇場）で上演された『ハイジ・ホー』の上演ビデオを、ここで少しだけ見ていただきます。

【ビデオ上映挿入…ルネ・ポレッシュュ作・演出の「ハイジ・ホー」】

この舞台にも、演劇の独自なやりかたが見てとれるでしょう。表面上は純粹な台詞劇でありながら、実際にその独自性を最大限に発揮しているのは、個別にあらわれるものの間の共通性といったものです。その共通性は、上演のリズムや共通のジェスチャー、雰囲気や音楽によって集団的な「私」となるものの間から、そして一見個別に見えるものの並行性と重なり合いの間から、見えてくるものなのです。演劇ははからずもポップとトラッシュの精神から、日常体験として、生きた実践として、再政治化されるのです。そこで政治的に語られているのは、金やコンピュータによる支配、境界付けし規範化していくシステムと

いったものだけでなく、とりわけ芸術家や演劇人や観客も含めた、「社会的な主体性」といったものもつ、特殊でよるべのない形式なのです。

古典的な演劇人たちがこれまで、例えばカントやヘーゲルの観念論などの哲学的なディスクールを作品の言葉や思想世界にとりあげ、市民的演劇の規範となったりアリズムを高度の芸術的な様式化と哲学的なディスクール化によって克服しようとしたことは、周知のことでしょう。対してポレッシュュにおいて顕著なのは、その見事な演劇言語の発見が、哲学的なディスクールではなく、社会学的な分析としてとりあげられていることです。そこには演劇のディスクールや、キャッチ・コピー的な言葉、概念やシンタックスさえもが人物の語りに変化し、関係性の狂気が決定的にたちあらわれてくるような、メタモルフォーゼが存在しているのです。

こういう新しい演劇言語をまえにして、観客がその演劇を理解し楽しむために必要な知覚とはどういうものなのか、ということがいま、新しい演劇をとりまく議論において無視できない問題となってきました。この演劇美学のパラダイム・チェンジにおいておこっているのは、これまで虚構や演じられた世界、役やドラマといった概念によって語られてきたものが、「演劇」という形式の背後に後退してしまったということ、そこでは「いま・ここ」という演劇的な特徴の方が、かつてのどこかの虚構の世界よりもずっと面白いということ、演ずるということや演劇の場でのコミュニケーションの凝縮された「いま」の方が、いつかどこかで演じられたことよりもずっと大事なのだという

こと、なのです。演劇はいま、ドラマよりもパフォーマンスに、インスタレーションやモノローグに、いいかえれば身体性の集約された現存というものに、近づいているのです。

最後にここで、音楽的でダンス的な演劇の典例として、いま評判のクリストフ・マルターラー³⁰の舞台ビデオをお見せして、私の講演をしめくりたいと思います。ご清聴ありがとうございました。

【ビデオ上映挿入：クリストフ・マルターラー作・演出の『零時あるいはサービスの技法』】

※なお以下の注は『ポストドラマ演劇』所収の「関連固有名リスト」を参照しつつ作られたものである。

- 1 ピナ・バウシュ (Pina Bausch)：ドイツのダンサー・振付家（一九四〇～）。「タンツテアター・ヴッパタール」（ヴッパタール舞踊団）の芸術監督・振付家（七三～）。今世紀初頭に始まったノイエ・タンツ（モダン・ダンス）の様式をさらに発展させ、演劇的手法で表現するオリジナルな舞踊芸術を確立。来日公演も多い。代表作は『カフェ・ミュラー』（七八）、『カーネーション』（八二）、『炎のマズルカ』（九八）、『緑の大地』（〇〇）など。
- 2 ラインヒルト・ホフマン (Reinhold Hoffmann)：ドイツのダンサー・振付家（一九四三～）。フォルクヴァング・ダンススタジオ（七五～七八）、タンツテアター・プレーメン（七八～八一）などの芸術監督を歴任し、九六年からはフリーとして活動。
- 3 アイナー・シュレーフ (Einer Schlegel)：ドイツの作家・演出家・舞台美術家（一九四四～二〇〇一）。七二年から七五年までベル

リナー・アンサンブルで舞台美術、演出を務め、七六年に西ドイツに移住し、フランクフルト劇場で演出を手がける（八五～九〇）。ドイツ統一後はフリーで活動した。

- 4 ベルリーナー・アンサンブル (Berliner Ensemble)：劇作家ベルトルト・ブレヒトが亡命から帰国した一九四九年に東ベルリンに創設した劇団で、『三文オペラ』が初演されたシフパウアー劇場を本拠地とする。
- 5 ヘッベル劇場 (Hebbel Theater)：ベルリンの劇場で、現在はディレクターのネーレ・ヘルトリングが主宰。専属団員を置かず、様々な共同プロジェクトで若い芸術家やグループを支援している。

- 6 ベルリン・シャウビューネ (Berliner Schaubühne)：演出家ペーター・シュタインを中心にした集団創造の見事な舞台装置で七〇年代には伝説的黃金時代を築いた。八〇年代から旧西ベルリンの繁華街クラーダムにある最新設備の劇場を西ベルリン市から提供され、二〇〇〇年からは若いサブカルチャー出身のオスターマイヤーや振付家サーシャ・ヴァルツを中心にしたアンサンブルとして新生。
- 7 フォルクスビューネ (Volksbühne)：一八八〇年代に民衆のための劇場運動を起源に一九一四年に演劇好きの労働者たちの寄付によって建てられ、一九二〇年代にはエルヴィン・ピスカールも活躍した歴史的な劇場。旧東ベルリンのローザ・ルクセンブルク広場があり、ドイツ統一後は演出家フランク・カストルフの大胆な舞台によって世界的な名声を得る。

- 8 ハイナー・ミュラー (Heiner Müller)：ドイツの劇作家・演出家（一九二九～九五）。ブレヒトの後継者として東ベルリンの演劇界に登場するが、社会主義建設を描いた作品が批判的にすぎるとして出版・上演禁止となる中で古典の改作にむかい、脱構築的なテクストが西側で評判となる。壁崩壊直前に東ドイツでも認められて『賃金を抑える者』や自作とシェイクスピアの原作を合体させた七時間余の『ハムレット／マシーン』を演出、

統一後にはベルリナー・アンサンブルの劇場監督も務めた(一九〇〇〜九五)。

- 9 ベルリン・ドイツ劇場 (Deutsches Theater Berlin) : 一八五〇年頃に建てられたベルリンで最も古い由緒ある劇場。ナチス政権まではオットー・ブラームやマックス・ラインハルトなどの演出家を擁し、古典や新作劇上演で確固たる地位を築く。戦後は東ベルリンの代表的な劇場として再開され、統一後はトーマス・ラングホーフが芸術監督を務めていた。

- 10 ロバート・ウィルソン (Robert Wilson) : アメリカの演出家・演劇作家(一九三七〜)。絵画を学んだ後、六〇年代半ばにニューヨークに拠点を移し、七〇年代からそのポストモダン的な舞台で世界的な評判を呼ぶ。来日公演や演出も多い。代表作には『聾者の視線』(七二)、『浜辺のアインシュタイン』(七六)、『ブラック・ライダー』(九一)など。

- 11 リチャード・フォアマン (Richard Foreman) : アメリカの劇作家・演出家(一九四〇〜)。六八年に劇団「オントロジカル・ヒステリック・シアター」を設立。アメリカでは五冊の戯曲集が出版されている。主要作品は『マインドキング』、『パーマネント・ブレイン・ダメージ』など。『バッドマン・ニイチェ』は来日公演された。

- 12 ウースター・グループ (Wooster Group) : リチャード・シエクナーのパフォーマンス・グループを母体とし、演出家のエリザベス・ルコントやスポルディング・グレイなどを中心にして一九七五年に結成された演劇集団。マルチメディアの可能性を追求しつつ、古典の読み直し作業を並行して行い、アメリカの実験演劇における中心的役割を果たしている。ニューヨークのソーホーにある「パフォーミング・ガレージ」を拠点にしている。

- 13 テアトロ・ドゥエ (Teatro Due) : イタリアのパルマで、一九八〇〜九〇年代に活動して評判をよんだが、現在はずでに解散した演劇グループ。政治的かつ美学的な実験的上演を行った。

- 14 テアトル・ドゥ・ラドゥー (Théâtre du Radeau) : 劇作家・演出家

であるフランソワ・タンギーが芸術監督を務める、フランスのル・マンにある劇団。

- 15 ヤン・ファープル (Jan Fabre) : ベルギーの演出家・美術家(一九五八〜)。アントワープを拠点に活動するヴィジュアル・アーティスト。昆虫を使った彫刻や素描で世界的に有名だが、パフォーマンス・アーティストとしても活動している。主要作に『頭の中のコップはガラスで出来ている』(八七)、『青の時間』(九二)などがあるが、特に八四年の『劇的狂気の力』は衝撃を与えた。

- 16 ヤン・ローワース (Jan Lauwers) : ベルギーの演出家。ゲントのロイヤル・アカデミー・オブ・アートで絵画を学んだ後、一九七九年にパフォーミング・アートの世界に入り、八五年に『カンパニー』を創設。ダンスから料理まであらゆるものを取り入れ、演劇とその意義を再考する先駆けとなる。

- 17 カンプナーゲル (Kampanagel) : ハンブルクのかつての鉄工場が閉鎖されたのを機にさまざまなグループが使いはじめ、夏の演劇祭も定期化し、八〇年代半ばよりそれが市の助成により恒常的な複合劇場施設となる。二〇〇一年より「ラオコーン」と命名された二〇〇二年夏の国際演劇祭では鴻英良が主宰者を務め、評判を呼んだ。

- 18 エクスペリメンタ (Experimenta) : 一九六〇年代にカッセルの実験美術祭ドクメンタに対抗してフランクフルトで始まった実験演劇祭。六八、六九年には寺山修司の天井桟敷も含めて国際的な地平のアヴァンギャルド演劇の作品が上演されて画期的な役割を果たし、九〇年には七回目が一五年ぶりに再開され、ハイナー・ミュラーの作品だけが一七日間にわたって特集され話題となった。

- 19 ペーター・シュタイン (Peter Stein) : ドイツを代表する演出家の一人(一九三七〜)。一九六九年にシャウビュルネを結成、劇団員全員の集団創作にもとづきテキストを多面的に深く読み解く手法で優れた舞台を生み出し七〇年代に伝説的な名声を得

た。その後はザルツブルク芸術祭の演劇部門総監督を務めたり(一九一―九七)、ハノーファー万博(〇〇)では二〇時間もかかるゲーテの『ファウスト』の完全上演を行った。

20 クラウス・ミヒヤエル・グリューバー (Klaus-Michael Grüber) : ドイツの演出家・映画監督(一九四一―)。六七年にプレヒトの『聖ヨハンナ』演出でデビュー、七〇年代からシャウビューネを中心に独自の演劇活動を行い、近年はオペラの演出も手がけている。代表演出作品に『ウィーンの森の物語』(七二)、オリンピック・スタジアムで上演された『冬の旅』(七七)など。

21 フランク・カストルフ (Frank Castorf) : ドイツの演出家(一九五一―)。九一年のフォルクスビューネの総監督就任後は次々にドイツ統一後の東側出身者に対する暗黙の差別構造を告発し、西側資本主義社会を弾劾する作品を演出して評判をよぶ。古典的なテキストを様々な政治的ドキュメントと組み合わせ政治化しつつ、グロテスクな笑いへと転化させる手法は、九〇年代に新世代の演出家としての評価を不動のものとした。代表舞台作品にはシラーの『群盗』(九〇)、テネシー・ウィリアムズ作の『終着駅アメリカ』(〇〇)などがある。

22 ミュージック・シアター (Musiktheater) : ドイツの音楽家であるハイナー・ゲツベルス(何度か来日)が一九八〇年代より手がけ始めたテキストと音楽を用いた新ジャンル。様々なヴァリエーションでテキストの論理と音楽や他の素材が組み合わせられ照明やビデオその他の視覚的空間と歌や朗読、楽器、演奏、ダンスといった音楽的・言語的手法が相互に関わりあっている。

23 アクセル・マンタイ (Axel Manthey) : ドイツの舞台美術家(一九四五―一九九五)。演劇、オペラ、バレエなどのさまざまな舞台美術を手がける。八五年からはウィーン応用美術アカデミーの教授を務めた。

24 クリストフ・ネル (Christof Nel) : ドイツの演出家(一九四四―)。ハンブルク大学演劇演出部教授もつとめる。八〇年代よりオペラの演出も手がけ、主要作には『祖国の涙』(八六、ハイナー・

ゲツベルスとの共作)、『言葉のベスト』(九〇、クライスト・プロジエクト)などがある。

25 TAT劇場 (Theater am Turm) : 一九六六年フランクフルトに「エクスペリメンタ」が創設された際に並行して設立された劇場劇団。実験精神あふれる演劇活動に劇場を提供すると共に、自らの劇団活動も意欲的に行っている。現在財政的理由による市からの閉鎖勧告を受け、反対運動が起きている。

26 セバスチャン・ハルトマン (Sebastian Hartmann) : ドイツの舞台・映画俳優。ライプチヒの劇場で学んだ後、一九九〇年代半ばより演出も手がけ始める。フォルクスビューネでのイブソンの『幽霊』演出でも成功を収めた。

27 シュテファン・プーハー (Stefan Pucher) : ドイツの演出家。ギーセン大学で学び、TATの劇場監督トム・ストロームベルクに見出される。『ゾンビー』、『ドリームシテイ』といった自作で、大都市のパーティ・シーンやポップ的クリシエ、同世代の都市ノイローゼを、音楽・テキスト・ヴィデオのカラーージュとして描いた作品で評判をよんだ。近年はイブセンやビュヒナーなどの古典演出でも評価が高い。

28 ワンダ・ゴロンカ (Wanda Golonka) : フランス生まれでドイツで活躍するダンサー・振付家・演出家(一九五八―)。八六年にダンスグループ「ノイエ・タンツ」を創設し、ダンサーで振付家として活動の後、二〇〇一年からフランクフルトのシャウシュピールハウスの演出家・振付家となり、その斬新な舞台が評判を集めている。

29 ルネ・ポレッツシュ (Rene Pollesch) : ドイツの劇作家・演出家(一九六二―)。ギーセン大学で学び、二〇〇一年ミュールハイム劇作家賞を『ワールド・ワイド・ウェアスラム』で受賞。この作品は、テレビシリーズのように二話から七話までを一週間ずつ上演するものであった。『プラーター三部作』は二〇〇二年度ベルリン演劇祭受賞作品。

30 クリストフ・マルターラー (Christoph Marthaler) : スイスの演

出家（一九五一〜）。現在はチューリヒ劇場の劇場監督（二〇〇〜）。八〇年代よりタダイズムにインスパイアされた音楽劇プロジェクトを開始。九〇年代以降のバーゼル、ザルツブルク、ベルリンでの演出活動は演劇と音楽劇を止揚した革新的な演劇言語を作り上げ、高い評価を受けている。代表作に『零時』、『ムルクス』、『十戒』、『美しき水車小屋の娘』など。

