

Title	表象と参加の狭間で：演劇の社会的状況に向けて
Sub Title	Zwischen Repräsentation und Partizipation : zur gesellschaftlichen Lage des Theaters
Author	Siegmund, Gerald 宮下, 寛司(Miyashita, Kanji)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2021
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.翻訳特集号 (2021. 5) ,p.91- 135
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	翻訳
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20210531-0091

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

表象と参加の狭間で

——演劇の社会的状況に向けて¹⁾

ゲラルト・ジークムント

訳：宮下寛司

(慶應義塾大学非常勤講師)

演劇は、教育問題に関する全国都市連絡協議会の助役であったリュディガー・ロベルト・ベアが1963年にはまだ主張することができたところによれば、観客を前にした遊戯と理解されるのだという。演劇は「全体性」を目指し、フリードリヒ・デュレンマットやもしくはロルフ・ホーフートの劇作のように、個人的な解決だけではなく社会的な解決を求める。「確かに、今日のドイツ演劇はこれまでの道徳的制度にはないような真剣さをもって同時代人に対して堂々とその問題を指摘する。ここに国家－社会－演劇をめぐる関係の本当の中心がある。²⁾」演劇は社会の問題を堂々と指摘するが、社会がその内に自身の似姿をかりうじて認識できるにすぎないとしてもである。

1945年以降のドイツ連邦共和国における演劇は文学に対する奉仕として定義され、その社会的な使命とは、精神的教化のために全人的なものをみせることでドイツ人を再教育することにあるとすれば、このような精神的な理想は1950年代に復古的な理念へと発展していった。そのことを、当時の全国都市連絡協議会の議長であったヘルマン・グラザーは論争的な言い方で簡単に言い表した。「再教育から、より美しい生き方へ。³⁾」

1) [訳注] 本稿の引用・参考の形式は、原文と異なり、『研究年報』の形式を採用する。本文中に直接または参照引用されていない資料の書誌は本稿末に【参考文献】としてまとめて記載する。

2) Beer, Rüdiger Robert: Gesellschaft - Theater. In: Die Deutsche Bühne (34) 6. 1963, S. 103-106, hier S. 106.

3) Glaser, Hermann: Bildungs- und Kulturpolitik - Von der Reeducation zum

「教養演劇」とは、かつてのフランクフルト文化長官であるヒルマー・ホフマンによれば、「諸関係の合意と表現された内容が観客によって引き受けられることを目指していた。演劇は普遍的陶冶をよりどころにしたが、それは周知のとおり普遍的でなく、排他的であった。⁴⁾」

こうした合意は1960年代に台頭してきた抵抗運動によって崩壊した。変革の時代においてホフマンはある文化・教養概念に全幅の信頼を寄せたのだが、これは多様な市民階層の「解放的な再陶冶」を目指したもので、彼はそれを1979年に「すべての人への文化」という有名な標語でもってまとめた。美術館や映画と並び演劇もまた文化的学びの場であるべきとされたのだが、その社会的な機能は主として諸々の抑圧からの解放にあるとみなされ、もはや文化財の継承にあるとはみなされなかった。ホフマンによれば、こうした解放にいかによれば寄与できるのかを、演劇は批判的に自己を検証しなければならないのだという。——「解放とは個々の人間に関係するものとして理解されるよりは、社会全体を変容させる努力として理解されるべきだ。⁵⁾」ホフマンは、演劇が社会全体の努力に関して将来的に引き受けるべき役割を主として観客の空想の形成、すなわちその感性的知覚と判断力の修練に見出している。他のメディアとの協働において、「社会的現実性 (Wirklichkeit) を舞台上の現実性に置き換える⁶⁾」演劇は、「社会的かつ政治的状况を背景として、対案としてのパースペクティブあるいは具体的なユートピアを構想できる。⁷⁾」1972年にデュッセルドルフ劇場での談話でヴィリー・ブラント首相もまた、芸術全般に「意識の陶冶」の機能が備わっていることを認めた。ただ演劇には、ブラントによれば、「さ

Schönerleben. In: Die Kultur unseres Jahrhunderts, Band 4. Hrsg. von Hilmar Hoffmann u. Volker Klotz. Düsseldorf, Wien u. New York 1991, S. 27-43.

4) Hoffmann, Hilmar: Kultur für alle. Perspektiven und Modelle. Frankfurt a. M. 1979, S. 45.

5) Ebd., S. 36.

6) Ebd., S. 51.

7) Ebd.

らに別のことが付け加わる。先験的に演劇を政治的なものとする性質である。それは演劇がよって立つ原理、すなわち対話の原則である。⁸⁾「政治の姉妹」としての演劇は政治と同様に対立と討論や対決に基づく。「政治の対立項である舞台は、対立を表現しそれを観客に意識させる。」それはブランドンにとって、ともに考えることとともに話すことを志向する民主主義的な事象にほかならない。⁹⁾

異なる観客の諸相に開かれ、自らの民主主義的使命を果たすために、「演劇は人々のもとへ来なければならない。¹⁰⁾」演劇はしたがって、人々が自然と集まる場所へやってこなければならない。街中へ、企業へ、学校へ、そして人々のもとへやってこなければならないのである。公共劇場 (Stadttheater) は今日まで、いくつかの試みや事業は行われていたものの、しかしながらむしろ内に閉じこもっている。すなわちきれいなガラス張りの透明性を約束した新しい劇場建築の中から出てこないのである。各州や地方自治体は、その約束のために1970年代に至るまでより高次の教化と解放的な努力のための場所としてそれぞれの街にそうした劇場建築を設立したのであった。このことは当時においてすでに、一部の左翼からの自己欺瞞をなすものだという評価を演劇にもたらした。

ハーバート・マルクーゼによれば、「もし美が芸術の本質的な形式要素であるならば、このように結論づけられるだろう。芸術は自らに備わったもっとも固有的な機能において間違いであり、欺瞞的で目的に齟齬があった。というのも芸術は確かに幻想であり、存在しないものの表現である。そんな芸術は楽しいだろう、芸術はこの惨めな世界を埋め合わせてくれる慰めをもたらすのだから。¹¹⁾」

そのような呼び声に呼応した、つまり解放を旨とする演劇の「批判的自己

8) Brandt, Willy: Theater als Politikum. In: Theater Heute (13) 10. 1972, S. 1-3, hier S. 2.

9) Ebd.

10) Ebd., S. 3.

11) Razum, Hannes: Kulturrevolution in Erlangen. In: Die Deutsche Bühne (38) 9. 1968, S. 167.

検証」は1970年代には芸術的な次元において、さまざまに変容した表現方法をもたらしたが、それらは後に「演出演劇」という言葉で総称された。原作であるテキストを解体したうえで、それにアクチュアルな社会的コンテキストや、変容したドラマトゥルギーや身体を強調した演技、並びに目に飛び込むような舞台空間を付け加えることは、演劇的手段の拡張をもたらし、演劇を当時にしてすでに他の芸術形式へと解放した。

今日においても演劇はまたしてもその実践を「批判的に自己検証すること」で社会的課題の解決に寄与しようとしている。その際に、演劇は自らを演劇そのものとして、危機にさらしている。このような関心事は、やっかいだと感じられた社会的現実 (Realität) へと直面した多くの芸術家のアクチュアルな無力感にとりわけ由来する。芸術の社会的参加は、芸術自身もまたその社会的重要性をますます証明せねばならない時代において、公衆による助成を受けることを正統化するための理由として用いられる。しかし演劇はまた、この社会に対してこれまでとは異なる態度で向き合い、これまでとは異なる関係を持つことを試してみるために、みずからのメディアムの諸前提と諸条件に対する批判的分析としても用いられる。演劇と社会の関係に関して、あらたに行われている議論のための思想的パラメーターが1960年代の終わりにおけるそれと同様であることはこの際には驚くに値しない。演劇をめぐる現代的な論争は依然として1960年代の地平において演劇に持ち込まれた解放の約束にある。今日でも、ペーター・ハントケが1968年に「演劇的演劇」と「街頭演劇」との間の対立と名付けたのと同じような緊張の場が見られる。¹²⁾ 一方では世界を変革できるという信念をもった空想を形成する美的演劇があり、他方では演劇的表象の伝統的形式に対する懐疑、すなわち現実逃避主義と思われるようなイリュージョンの創出あるいは製品としての演出を特徴とするようなあらゆる試みがある。1960年代初頭にはまだ、リュディガー・ロベルト・ベアが上の引用箇所ですべていたように、『全体性』というのがあると語ることはできたのであり、それが演劇を支え産み出していた。

12) Vgl. Handke, Peter: Straßentheater und Theatertheater. In: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt a. M. 1972, S. 56-62.

しかしながら演劇から全体性の観念が失われ、観客はもはや「この」社会的公共性を代表しないならば、演劇に何が起こるのか。デジタルフォーマットによって諸メディア間の競争が激しくなったために、若い人たちはもはや演劇へと足を向けようとしないうということに、演劇はどのように対処するのか。2005年から2006年にかけての演劇シーズンでは、住民1000人あたりの演劇動員数は422人であるが、これは一人の住民が0.4回観劇することに相当する。それに対して各住民には1.7回の映画鑑賞が該当する。¹³⁾ アレンスパッハによるアンケートによれば、2016年において14歳以上のドイツ国民にあたる3996万人は自発的に演劇には向かわなかったものであり、対して259万人が習慣的に演劇やオペラ、芝居に足を運んでいる。¹⁴⁾ ある都市のどれほどの人口のために公共劇場は演劇を作っているのか。公共劇場によって自分が代理=表象されていると、それどころか、自分に話しかけられているとだけでも、誰が思うことができるのだろうか。

これによって浮かび上がる問題は以下の問いへと関わる。いかにして、人は結びつけるような働きをもったもの、ということは必然的に普遍的であるものへと係留していられるのか。その際個別の関心は消失する必要がなく、それによって辺境的と言わないまでも局所的にさえならずである。アドルノは1960年にフランクフルトノートへのある寄稿で、50年代の復古的な文化、すなわち「田舎じみたものに包まれていることによる両義的な慰め¹⁵⁾」への郷愁を以下のように批判した。「世界のたがは外れ、しかしそのつなぎ目は怠慢な大衆で満たされている。[...]」¹⁶⁾ 今日では大衆はしかしながら多様な遠心力によってまさしくそのつなぎ目か

13) Vgl. Statistischer Ämter des Bundes und der Länder: Kulturindikatoren auf einen Blick. Ein Ländervergleich. Wiesbaden 2008, S. 24.

14) Statistik-Portal: Theater, Oper, Schauspiel besuchen - Häufigkeit in Deutschland 2016. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/171174> [2020年9月30日 訳者確認。]

15) Adorno, Theodor W.: Die auferstandene Kultur. In: Gesammelte Schriften 20.2.: Vermischte Schriften II. Frankfurt a. M. 1997, S. 453-466, hier S. 456.

16) Ebd., S. 461.

ら飛び出したように見える。現ドイツ連邦共和国大統領フランク＝ヴァルター・シュタインマイアーの言を借りるならば、私達の今日の社会をなおもつなぎとめるのは一体何だということかという問いが立てられる。社会的な芸術形式としての演劇にこだわろうとするのならば、この問いは演劇創造の核心にも当てはまる。演劇は自ら提供するものを向ける公共圏が同質的なものであることを、今日ではもはや前提にできない。それによって、観客をもはや前提なしに統一的に捉えず、そのような共同体がもつ可能性の条件を問い、この問いにおいて解放的な潜在性を拡張できる形式が出来る。この潜在性の検証において演劇は自らを賭ける。演劇がこれを成すのは、自らの構成的条件を持ち出すことによってである。一方では日常と芸術の間の二重の分裂の形式と他方では芸術的空間それ自体における観客席と舞台の分裂による形式という自らの形式が位置する位相と演劇は戯れるのである。¹⁷⁾ 演劇とは共に集まる人間の社会的現実性を美的芸術空間へと結びつける形式である。演劇は今日ではその美的次元も、社会的次元も等しく用いているが、その比重を互いに移動させている。演劇と社会のアクチュアルな関係を思案するこれからの試論はこのテーゼを、三つの対概念を手掛かりに主張するが、それらは表象と社会的状況という二つの側面が演劇において根本的に分裂していることに根差すのである。その際、それぞれの両概念の一方はもう一方へと緊密に関係する。一つ目は公共劇場 (Stadttheater) とフリー・シーン (freie Szene) であり、社会的関係を制度的水準において追及する。二つ目の組はリアリズムとポストドラマ演劇でありコンセプトの水準において、そして最後に三つ目の組は記録演劇と参加形式であり、芸術的－美的水準において、既成の公共劇場は同質的な公共性が失われたことをインクルージョンプログラムと教育的プロジェクトを通じて埋め合わせようとする。フリー・シーンはますます遊戯的な実験配置に賭けるようになり、それはもはや見るべきものをもたらずのでなく、同じ権利を持った参加者間による共同の交換へと誘うような状況を作り出す。

17) Vgl. Wihstutz, Benjamin: Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater. Berlin/Zürich 2012.

制度について：公共劇場とフリー・シーン

フリー・シーンとは、ヒルマー・ホフマンの回顧によれば、1970年代と19780年代において後へ影響を残すような独自の演劇美学への寄与はなしえなかったのだが、¹⁸⁾このような状況は、1990年のドイツ再統合後には根本的に変わることになる。新しく登場したかあるいは新しく編成した制作所とともに——当時それはドイツではおよそ10ほどであったが——公共劇場に対する競争相手が登場してきたが、それは最初から純ドイツ的な自己陶醉を拒否し、その演劇観を、一方では伝えるべき文学カノンをもったドイツの教養理念にも、もう一方ではその批判にも、もはや合わせなかった。国際的な客演と共同制作は、例えばフランクフルト劇場ではすでに1980年代初頭から行われており、それは公共劇場では柔軟性がなく硬直的な装置ゆえにもう実現が難しかったものであるが、そういったことを通じて演劇は、ハンス・マグヌス・エンツェンスベルガーがまだ1960年代終わりにはドイツ文化には否認しえた、かの国際性へと応分に寄与した。

彼ら（戦後知識人 [著者注]）を結びつけた唯一の理論的基礎は漠然とした拒否、すなわちアンチファシズムである。1945年の歴史的トラウマに知識人はとらわれたままであり、ドイツに特有の複雑さと現象に固執した。それはすなわち、集団的な罪の意識からベルリンの壁にまでおよぶものであり、民族的協調のレトリックを越え出たかもしれない国際主義へはいたれなかったことである。¹⁹⁾

今日ではほとんどのフェスティバルや制作プロダクションではその演目を定期的に世界各地から演劇集団を招待することで構成しているが、そうすることによって、ドイツ的それどころかヨーロッパ中心的なパースペク

18) Vgl. Hoffmann, Hilmar: Kulturpolitik - Auf dem Weg zur Kulturgesellschaft. In: Die Kultur unseres Jahrhunderts, Band 6. Hrsg. von Hilmar Hoffmann u. Volker Klotz. Düsseldorf, Wien u. New York 1990, S. 33-53, hier S. 42.

19) Glaser: a. a. O., S. 40.

タイプの縁をこえて見やることを観客に可能としている。演出演劇が1960年代の終わりからナチズムの過去を社会的に抑圧することに対してははっきり表明した批判は、個人やその望みのありか、社会的な規範化や疎外に束縛された創造性、国家的抑圧からの解放の可能性あるいは不可能性への問いとも結びつくものであったが、1980年代にはすでに美的にも社会的にもその推進力を失った。ナチズムの過去との付き合い方が連邦共和国の公式な想起の文化になるにつれて、演劇が取り組む（国家的）アイデンティティへの批判的問いは変遷している。こうした地平を前に劇場ととりわけフリー・シーンの国際性への開放はアイデンティティへの問いへの異なるパースペクティブを形成しているようである。この問いはグローバルなネットワーク化と責任の時代において、70年代のはまだそうであったのとは異なって現れている。

この時代の演劇美学の変化のために、ハンス＝ティース・レーマンは1999年に「ポストドラマ演劇」概念を打ち出したのであるが、バーゼルの制作プロダクションであるカゼルナで10年間で監督を務めたカレナ・シュレヴィットはそれについて回顧しながら、以下のようにまとめている。

ドイツの公共劇場は1990年代半ばに、新しいイギリスの劇文学によって刺激されながら（たとえばベルリンドイツ座のバラックにおいて）、現代テキストへの信頼を強め、演出演劇をさらに拡充した。フリー・シーンはその間にも観客との異なるコミュニケーション形式へと賭け、芸術や応用芸術、文化的実践のさらなる分野を取り上げた。内容や制作方法、演劇の形式を根本的に変えたのであった。すなわちポップ演劇やライブ・アート、記録演劇である。メディア演劇や国際的ネットワーク化そして市街プロジェクトはフリー・シーンにすべてその先駆者がいる。公共劇場が追従するより前に、1990年代にはそこでこれらのフォーマットが誕生していたのである。²⁰⁾

20) Schlewitt, Carena: Das Theater schwärmt aus. Ein Plädoyer für ein nomadisches Gegenwartstheater. In: Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Hrsg. von Josef Mackert u.a. Berlin 2011, S. 54-58, hier S. 55f.

公共劇場の国際化は、いまだに1950年からの演劇の伝統に引き継がれており、外国のドラマテキストの上演に限定されたままであったが、一方でフリー・シーンは新しい制作形式を発展させた。フリー・シーンがリビング・シアターといったような集団から学んだのは、異なる共同制作の形式は可能であるということ、それは1960年代のような集団的な生活形式ではもはやないとしても、すくなくとも集団的な制作形式をもたらしたのであるが、そこではだれが演出家で、パフォーマーで技術者でドラマトウルクなのかということは必ずしもはっきり決めなくてよいということである。さらに多くの劇場が手がける作品の共同制作によって、より柔軟で、理想的な場合には芸術家の必要と感じた制作形式が登場した。フリー・シーンではしかしながら財政的には公共劇場とは比較にならないほど乏しい資金で作品を作らねばならないため、芸術家に対して新たな重圧がここで登場する。芸術家はしばしば困難な条件の下で、状況に強いられて柔軟に対応せざるをえない創造性を兼ね備えた主体の典型例となってしまう。それでもなお、作品はツアーができ、様々な場所で上演され、国内にも国際的にも広まり、そのことが演劇の受容状況とその通用する領域を根本的に変えたという事実は揺るがないままである。

このような発展に直面した公共劇場にとって、いくつかの大きな劇場を除けば、比較的難しいのは、自分自身および、自ら担いそのために上演するような国際化社会と自分との関係を新しく規定することである。観客との接点を欠いていることを、劇場はイベント数と体験講座の増加でもって埋め合わせようと試みている。ドイツ劇場連盟の演劇統計によれば、実際に2007/08のシーズンでは8000ものイベントが提供されているのだが、およそ140の市立や公立、国立劇場ではそれらのイベントが、コミュニケーションやディスカッション、プレトークやさらなる教育機会といった、通常のただでさえ過密な上演プランに追加されるかたちで、追加の人員もなく、当座の予算からまかなわれている。²¹⁾

21) Bolvin, Rolf: Zwischen Bildungsarbeit und soziale Projekten. Theater und Orchester. In: inter|kultur 10. Regelmäßige Beilage zur Zeitung Politik und Kultur. 2010, S. 2.

国際化は一方では演劇の状況を外へと開くことを意味する。それと結びついているのは、しかしまた内への国際化であり、具体的には、アンサンブルと観客の構成にかかわることである。移民によって生じた近代の（都市）社会の異質性は、社会と演劇の関係にも新たな要求を課す。公共劇場は1945年以降にまづもって（文化的）アイデンティティの再創出をめざし、それは1970年代と80年代の演出演劇において、そのあらゆるアポリアに関して批判的に議論された。公共劇場という組織化の形式は、同質的な公共圏から出発しているが、アイデンティティというものが経済的、メディア的そして社会的条件に直面して流動化しはじめると、自らの立場を正統化しなければならないという重圧にさらされるようになる。その際、1960年代から、公共劇場にはすでに観客の閉鎖性という問題がつきまとい、また他者、すなわち市民的でない社会層——とりわけ労働階級を——観客として獲得したいという願望がともなっている。文化的に異質な観客を受け入れることは、アイデンティティとはいったい何であるかを議論せねばならないという意味で、公共劇場にとっての挑戦を急進的にする。「アイデンティティ」は、テルケシディスがこの現象について述べているところによれば、「しばしばコルセットとして理解される。すべての個人は、引き出しにしまった自らの複雑な個別性で大切に扱われていないという感情を持つ。²²⁾」家族のきずなが国境を越えて広がり、複層的な文化的特徴が個人の経験を基礎付けるのであれば、実のところ疑われてしかるべきなのは、ケルン、ベルリン、フランクフルトのような都市で生きる人々が、ヒルマー・ホフマンが1971年に認めることができたように、その都市や社会の一員であると感じるということである。このことを背景とすると、公共劇場が、依然として教養ある白人中間層の観客とその問題を標的とした伝統的な作品演出の手法にしがみついているさまは、安心とアイデンティティの最後の部分へフェティッシュにしがみついているのと同じように思われる。その変容した演目、小さな実験的舞臺、そして学校や工場

22) Terkessidis, Mark: Die Heimsuchung der Migration. Die Frage der interkulturellen Öffnung des Theaters. In: Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Hrsg. von Josef Mackert u. a. Berlin 2011, S. 42-47, hier S. 47.

のホールでの演劇を企画する試みなどでもって演出演劇はかつては批判的議論を呼び起こしたが、それらの形式は今日ではもはや既存のものであり、理解しやすく予測がつくのである。興味深いことにさらに別の市民集団を包摂することをめぐる議論は、依然として公共劇場に1945年からともなっていた教養パラダイムを背景として主導されていた。「ドイツのアンサンブルやレパートリー運営」による芸術制作は、元ドイツ演劇連盟の会長であるロルフ・ボルヴィンによれば、「戯曲あるいは音楽をともなう戯曲の世界文学と、また数百年来のコンサート音楽と観客が会うのを可能にするのである。²³⁾」私たちの現代的な「多様性を擁護する」(テルケシディス)ことの代わりとなるような共用施設としての公共劇場は以下の疑いをぬぐい切れない。すなわち、演劇はもっぱらドイツの教養理解を「他者」に飲み込ませようとばかりしているが、その際には他者を固有の伝統と欲求をもち、同等の権利をもったパートナーだと理解することなく、彼らに不足していることをはっきり示すためなのではないか、という疑念である。公共劇場自体は歴史的に発展してきた多様な要求と期待の力の場であり、良い時もあれば、悪い時もあるが、演劇を変容した社会的な条件へと適合させなければならない。

ドイツ連邦共和国の人口の20%は移民の背景を持つ。連邦教育・研究省が2009年に行ったインフラ調査によれば、9%の劇場が「異文化圏」のための教育の提供を申し出ており、調査ではまた同時に、移民の背景を持つ個人がある集団へと同質化させられる場合の「ステレオタイプ化」を警告している。たとえば、提供されたものの多くは意図的に、問題を抱えた地区の学校予算やドイツ語知識を目指すものであった。「しかしながら、移民背景をもつ市民集団は、社会人口統計での表現やその人が教養をつける文脈において、はるかに多様である」と調査の執筆者であるスザンネ・コイヒェルが注意を喚起する。²⁴⁾ 調査を受けた劇場の64%が移民背景を持

23) Bolvin: a. a. O., S. 2.

24) Keuchel, Susanne: Interkulturelle Bildung. Handlungsfeld in „klassischen“ Kultureinrichtungen? In: inter|kultur 10. Regelmäßige Beilage zur Zeitung Politik und Kultur. 2010, S. 1.

つ演劇人に、技術や組織運営、そして芸術的領域で職を与えているとしても、調査はとりわけ、文化施設がアイデンティティ形成の機会提供と広報担当者を欠いていると非難している。そういった役割を担う者がいれば、制度の提供を適切な市民階層に持ちこむことができたであろう。

もっとも顕著なアイデンティティ形成の形象は、もちろん毎晩舞台上に立つ俳優たちである。さしあたり 2008 年からのナウニンシュトラーセ・バルハウルにおいて、それから 2013 年からのベルリンにおけるマキシム・ゴロキ劇場における芸術監督として、演出家シェルミン・ラングホフがおこなった多元文化的アンサンブルとの仕事は、ドイツにおけるポスト移民演劇の同義語となった。カリン・バイアーも 2007 年から 2013 年におけるケルン・劇場での芸術監督時代において似たようなことを模索した。ミュンヒナー・カンマーシュピーレでは、オランダ人劇場監督ヨハン・シモンズ (2010-2015) のもとで、たしかにまだドイツ語を話してはいるものの、その聞きなれないアクセントと訛りは聞き逃しようがない。

演劇と社会の関係に関する基本的な問題を少し変えるためには、みかけの門戸上にある線引きと接触不安をただ解体するだけのマーケティングは必要ない。フライブルク劇場の支配人であるバーバラ・ムンデルとヨゼフ・マッケルトの主張はまさしくそうであり、2006 年から 2017 年にいたるムンデル芸術監督のもとでは同劇場が、街へと劇場を開くこととくに力を入れていた。マーケティングよりむしろ、芸術的理念や、それどころか公共劇場という制度の進化を促進できるような「芸術的プロジェクト」が必要なのだという。多くの芸術家や多くの劇場監督にとって、このことは最近の 10 年におけるフリー・シーンが持つ戦略への接近を意味した。公共劇場もフリー・シーンも、町とその市民との新しい接点を作り出す出すために 10 年間街における上演の場を模索し、公共空間において上演している。舞台空間の箱にとどまる代わりに、非常に多くの演劇プロジェクトは人間の生活世界へと直接介入し、これらを自らを取り巻く生きた環境の一部であると理解しようとしている。近代的な都市社会と演劇の間のきずなは、例えばドレスデン劇場のように、数ある中でも例えば場所特有のパフォーマンスや、「創作過程を動かし、そこでは両者は新しいことを学び経験できる²⁵⁾」ような参加形態を経て結びつく。それにもなって表現

者と一緒には状況を作り出す参加者となる観客へ焦点を当てれば、演出による虚構的な世界内部でドラマの登場人物同士が行う舞台内のコミュニケーションは背景に退くことになる。それにかわって視野に入るのは、ハンス＝ティース・レーマンが観客席を意味するギリシャ語「テアトロン」に依拠して定式化したように、演劇のテアトロン軸²⁶⁾であり、この軸はあらゆる演劇の形式に原則的に固有のものであるが、今や主流となっている。「演劇は『社会的状況』となり、そこでは観客が経験することはその人のみならず他の人にかほどに依存しているのかということを経験する。²⁷⁾」それによって伝統的な舞台の状況は不安定となる。すなわち、演出と現実、遊戯と現実性の間にある境界がどこに引かれているかが不明瞭となるのであるが、そのことと結びついているのは、異なる知覚と経験を産み出す機会であり、それによって変容した行為がもたらされる。観客軸の強調が暗示するのは、観客が語られなければならない演劇の問題となることである。当初述べたテーゼによれば、このことは包摂と排除のメカニズム自体における主題となるのであり、それゆえに演劇が形式に応じて義務を感じるような社会全体の努力を公に開かれたままにしておく。

コンセプトについて：リアリズムとポストドラマ

かなり以前から現実 (Realität) の再来が告げられている。それは演劇制作者たちにおいて、ある種の正統化をしなければならないという重圧となっており、演劇は再び、不十分に感じ取られる私たちの現実性へと介入し、それを変えるべきだという要求において最高潮に達している。演劇が「な

25) Mundel, Barbara u. Mackert, Josef: Fluxus für Stadt und Theater. Über neue Begegnungen zwischen Stadt und Theater - und ihre Folgen für die Institution. In: Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Hrsg. von Josef Mackert u. a. Berlin 2011, S.128-136, hier S. 132f.

26) Lehman, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt. a. M. 1999, S. 230. [訳注: 日本語訳は以下の通り。ハンス＝ティース・レーマン『ポストドラマ演劇』谷川道子ほか訳、同学社、2002年。]

27) Ebd., S. 183.

さねばならないのは、今や政治的な行為だ」、2016年ベルリンにおけるドラマトゥルク協会の大会でのテーマである。コンセプトショナルにはこの関連において、新しいリアリズムへの要請が懸案となっているのだが、それは誤認されているポストモダン的な相対化と、演劇がもつ自分自身との自己言及的な関係へ向けられている。リアリズムというスローガンは、芸術制作者としても社会に関与し、および社会の発展に寄与するという切望を、演劇制作者の間で以前から呼び起こしていた。ゲルハルト・ハウプトマンの自然主義的ドラマ、つまり1892年の『織工』がそうであったように、突如として財産を奪われた社会的集団と階級を舞台上へもたらしたことであれ、エルヴィン・ピスカトーアの1920年代の階級闘争に関するアジテーションレビューであれ、常に演劇の社会的現実への関係こそが、演劇と社会のきずなを新しく結ぶことになるのだ。「今日ではリアリズムは社会の異なる立場で思い切って新生されている。」長年ベルリンのシャウビューネのドラマトゥルク長であり、ベルリンの「エルンスト・ブッシュ」俳優学校の教授であったベルント・シュテーゲマンが、自著『リアリズム礼賛』で書いたところによれば、「そしてポストモダン的な文化の中心で認識可能なものと変革可能なものへの信頼を新たに生じさせることを手助けすることは魅力にあふれる。²⁸⁾」シュテーゲマンにとってリアリズムへと結びつくのは、人間がその生をもはや破局や干渉できない連続性として経験するのではなく、「その変えられる可能性を思い描くことができるように²⁹⁾」、遊戯の法則として理解しようとするという希望である。分岐して矛盾を示すこの概念の歴史から、シュテーゲマンはプレヒトに依拠したリアリズムの定義を抽出しているのだが、それによれば、舞台上では対立する何かを認識することは十分ではないのである。

依然として、二つ目の出会いが必要とされる。この出会いによって、認識は拡張を経験し、その結果として、再認識されたものは、同時にまだそのようなものとしては認識されたことがない何かとしても見つ

28) Stegemann, Bernd: Lob des Realismus. Berlin 2015, S. 8.

29) Ebd.

められることができる。こうしたリアリズム的経験には希望にあふれた見解が含まれる。それはすなわち、自身の不安および依存とだけ、ともにあるのではない、という見解である。³⁰⁾

このようにして現代によみがえったブレヒトのリアリズムによって事物は今日ではただ反映されるべきというだけでなく、その関係性と矛盾において把握され、理解され、それによって変えられうるようになる。演劇はそれゆえ、現実がみずから可能にしてくれるわけではない世界への認識を可能にする。演劇は矛盾を弁証法的な意味でどちらとも決めがたいものとして実演し、そこから矛盾をみつめるような自己の立ち位置を産み出す。このようなパースペクティブはしかしながら純粹に主観的であるだけでなく、例えば階級のような大勢に共有される普遍的な歴史的発展にすでに埋め込まれている。

社会主義は個々人を千の糸によって環境へと結びつくものとして理解する。その中で操り人形のようにじたばたしないようにするためにも、この糸を見つめることができるようになることがリアリズムの使命である。市民的な文化は糸の中でもがくことを個人の表現へと理想化するが、従属関係の持つ現実を無視しようとするのである。³¹⁾

演劇はここでは社会主義的努力、すなわち芸術を通じて他なるよりよき社会を構築することへと結びつけられているのだが、上述のような主張の仕方によって演劇は、イメージとメディアで飽和した我々の時代においてもいうちど、それが19世紀に、そしてまた社会的危機（1920年／1930年代、1968年）の時代に少なくとも短期間は占めていた主要メディアの地位へと高められる。結局のところ演劇はつねに、ベアが1963年に述べたように、「全体的なもの」を語らなければならないのである。

そのような全体的なものにとっての基礎とはシュテューゲマンにとって

30) Ebd., S. 11.

31) Ebd., S. 17.

は、「人間的表現者」としての俳優が体現するような、演劇的代理=表象である。俳優にとって大切なのは、芸術の枠内にとどまり、これをすべての一般的な遊戯によって置き換えようとしなないことである。この枠があるからこそ、俳優は手段、テクニックや方法論を通じて自己を占有することができるのである。異他的なものや役、形象との戯れへと主権的に入り込み、観客による観察へとそれらについての判断をゆだねることができるようにするためである。³²⁾

それに対置されるのは、シュテューゲマンにとってパフォーマーであり、シュテューゲマンはそれを自己同一的なものとして説明している。こうした二値的対立でもって、俳優にとって典型的に理想的な場所としての公共劇場とパフォーマーにとっての場所であるフリーシーンの間にある二分法は、コンセプトの次元において存続しつづける。シュテューゲマンのパフォーマンス的でポストドラマ的な演劇形式に対する拒否はこの関連にある。というのも、この演劇形式は代理=表象に対立するからだ。古典的代理=表象への批判もまたブレヒトの伝統に則っていることをシュテューゲマンは、あえて語ろうとはしない。というのもポストドラマ演劇の数多くの形式はブレヒトのいう意味で、演劇装置を徹底的に主題化しているからである。俳優身体と表現されたものの差異を否定せず曝しだすことでこのことを行っている。この差異から呈示の関係が生じるのだが、この関係によって、演劇的代理=表象とその指示対象が作られたもの、したがって変えられるものであることが示される。演劇はシュテューゲマンにとってその反対に、表向きはすべての表現関係を自己同一的な現前のために無効にするパフォーマーの形象において、現実性を表現しそれによって働きかけるという自負を失うのである。

パフォーマーの登場によって舞台は、根源的な主体性を讃えるような演技の場となった。すなわち、現実の表現からその場に居合わせる人のライブ経験となる。ドラマ的なコンフリクトから二律背反的な判じ

32) Engler, Wolfgang u. Raddatz, Frank M.: Entfremdung verboten! Authentizität oder Freiheit des Spiels? In: Lettre International (29) 114, 2016, S. 60-65, hier S. 62.

絵となるのであり、矛盾の弁証法からパラドクスと自己省察の相対主義が生じる。³³⁾

パフォーマーは、シュテゲマンによれば、新自由主義的な主体の典型を表現しつつ、映し出すものなのだが、そのことからしてすでに、社会の変革へは何も寄与することができないのである。国際化する労働世界における変容はとりわけ、生存の成功と失敗を個々人それ自体へと背負わせることを目指す。「資本主義の新たな精神」について、エヴ・シャロペとリュック・ボルタンスキーが1999年に同名の著書のなかで論じているのだが、³⁴⁾ それは変革と創造性の絶え間ない変転に拠るネットワークの思想に基づいている。モジュール化された生産と組織化の形式において、ネットワークは労働を請け負う人に安全を提供することはますます減っており、上手に自己制御するための「ツール」をゆだねるだけである。³⁵⁾ 「経営者の主体³⁶⁾」は市場のために、そしてそれにおいて常に自己を最適化せねばならないが、市場は解放的な約束として主体の創造性と柔軟性を一方では促進するものの、それは他方で、生産性と消費可能性の増大のために用いるためなのである。これを保証するためには、個人化があまりにも推し進められて、それが社会的かつ経済的にもはや接続不可能になり、それによって、同形化へと到達する新たな規範化が生じることがあってはならない。³⁷⁾ 「もし俳優がパフォーマーによってとってかわられえるのであ

33) Stegemann, Bernd: Achtung, Echte Menschen! In: Süddeutsche Zeitung (3. Jan. 2017) <https://www.sueddeutsche.de/kultur/essay-achtung-echte-menschen-1.3318236> [2020年9月30日記者確認。]

34) Boltanski, Luc u. Chiapello, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus. Übers. von Michael Tillmann. Konstanz, 2006. [訳注：日本語訳は以下の通り。リュック・ボルタンスキー／エヴ・シャペロ『資本主義の新たな精神 上／下』三浦直希ほか訳、ナカニシヤ出版、2013年。]

35) Boltanski, Luc u. Chiapello, Ève: Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel. In: Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus. Hrsg. von Christoph Menke u. Juliane Rebentisch. Berlin 2010, S. 18-37, hier S. 22.

36) Bröckling, Ulrich: Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform. Frankfurt a. M. 2007.

れば」、シュテゲマンはそのような現代の分析から演繹するのだが、「演劇は、常に適応でき柔軟な人間を求めるような労働世界の再構築を繰り返す。³⁸⁾」また、1970年代から、新自由主義的な労働世界の柔軟性の獲得とパフォーマーという形象が同時に登場したことが、両者の現象の結びつきを納得させるのだとしても、それも両者は同じ認識論的な空間に属するという意味でそうなのだとしても、両者をただちに同一視することには、異論を唱えなければならない。

シュテゲマンはこうした問いを、彼の著書である『リアリズム礼讃』において投げかけたのであるが、彼にとって、俳優と公共劇場は普遍的で包括的なものの保証である。それによって彼は最終的に1970年代における古びた解釈の典型に回帰しているのであるが、それは批判的な（反）公共性としての公共劇場のうちに、まさにその体験という性質ゆえに、社会的啓蒙と解放を一手に担うという自負を見出していた。しかしそのような立場は今日でもいまだ取ることはできるのか。このようにして、ポストドラマ的演劇の自己言及とポストモダンの相対主義に反対するシュテゲマンの主張に異を唱えることは簡単である。リアリズムとは、現実性との「第二の出会い」に基づくものであり、この出会いによって、すなわち現実性において、以前はまだ経験されなかったものである何かが見つめられるよう、また理解できるようになるのであれば、新しいものへの指示作用とは決して現実性ではありえない。むしろそれは、この経験を産み出す演劇の形式であり、それゆえリアリズムも含むあらゆる芸術にとって固有な自己言及でしかありえない。パフォーマンス性の構築主義的な理論はまた、現実性を粉砕して、たんなる現実の効果と化すことを目指さない。むしろパフォーマンス性の理論ではまさに、変えられるものとして把握させるために、現実性が作られたものであることを明示しようとする。つねに新しい差異化を導入することでより複雑にかつ性格に記述可能にするため

37) Vgl. Bublitz, Hannelore: Vermessung und Modi der Sichtbarmachung des Subjekts in Medien-/Datenlandschaften. In: Nebulosa. Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität (2) 4. 2013, S. 21-32.

38) Stegemann: 2017, a. a. O.

に、理論は規範化する過程を通じてその構築性を追求する。

ジル・ドゥルーズが「管理社会についてのあとがき³⁹⁾」という短いテキストにおいて注意を促したのは、私たちはもはやミシェル・フーコーが記述したような規律社会に生きておらず、デジタルデータと金融の流れによって管理社会へと移行したのであり、この社会では、例えばデジタルコードによって異なるメカニズムの社会管理が作用している、ということである。そのようなメカニズムは、ドゥルーズが名付けたわけではないが演劇の分野ではまさしく明白である。それはパフォーマンスであり、経済から芸術をへて個々の主体にいたるまで、あらゆる社会的な経済領域における絶対的な要求となってしまった。フーコーの言葉を借りれば、それはパフォーマンス-装置と呼ぶことさえできる。⁴⁰⁾ パフォーマンス-装置は、演劇の特定の組織化形式（フリー・シーン）や特定の主体のタイプ（パフォーマー）そして、特定の知の形式（上演中にその場で知を生産するために、開かれており、プロセスにおかれ、関係的な形式であるが、他の知の形式から明瞭には区別できない。）を産み出すのである。パフォーマティブに行使され教え込まれた管理への発展はたしかに、ジョン・マッケンジー⁴¹⁾が示したように、すでに1945年から始まっているが、冷戦後の1990年代の中ごろから、いたるところで身につくようになったのであり、そのことはまさにこの時代からパフォーマンス的なものの文化が形成されることへの注目が高まったことを説明する。シュテーゲマンの批判が権力の形式（自己-管理）と芸術的過程における結びつきと一致を指摘する限りは、批判はさしあたり確たる論理を有している。もっとも、この論理を真に受けるならば、俳優の対立する立場を自由および主権性とただちに同一視することはできない。むしろそれもまた権力装置の表出であり、

39) Vgl. Deleuze, Gilles: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften. Übers. von Gustav Roßler. In: Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus. Hrsg. von Christoph Menke u. Juliane Rebentisch. Berlin 2010, S. 11-17.

40) Vgl. Foucault, Michel: Ein Spiel um die Psychoanalyse. Übers. von Monika Metzger. In: Dispositive der Macht. Berlin 1987, S. 119-125.

41) McKenzie, Jon: Perform or Else: Form Discipline to Performance. London/New York 2010.

ボルタンスキーとシャペロの言を借りれば、この装置はもっとはっきりと資本主義のより古い市民－経営的な段階を志向している。演出演劇の装置はパフォーマンス－装置とは反対にとりわけ目的志向な制御（舞台上演という生産物）と個人にとっての権力的な選択権（演出家とそれに従う俳優）によって際立っており、父権的な配慮（芸術監督）によって制作過程に参加する人たちの安全が約束される。⁴²⁾ 公共劇場が演出を生産し、その受容メカニズムは規律に基づいている（観客は静かに座り黙っていなければいけない）一方で、パフォーマンス演劇は自己規定的で、遊戯の規則によって定められた管理のメカニズムに従うのだが、このメカニズムは参加者によるフィードバックループを通して可能性の空間の輪郭を定め限定するのだ。

フーコーの装置に関する思想にさらに従えば、権力が形作られる中から産み出されて、それへと還元することができる主体は存在しない。装置はその構成的な諸要素を方向づけ、それらを装置のうちで消耗することなく、それらの行為に特定の戦略的な方向性を与える。⁴³⁾ それによって諸要素は、ドゥルーズが強調して示したように、自身固有の外側を産み出す。装置の内側で作動する諸力が、その外側で装置の再構成および新しい方向付けのために用いらうるのだ。⁴⁴⁾ ある種の質的な飛躍を通じて自由空間、逃走線そして装置の変容を導入するために、主体は権力を自分のために用いることができる。労働市場における過程の肯定的な反復と同一視されるのは、したがって人間の表現者やデモンストレーターとしての伝統的俳優でも現代的なパフォーマーそれ自身でもないのである。表象＝代理の演劇が空想を通じて過剰を産み出すならば、パフォーマンス演劇は予期せぬ出会いを準備している。パフォーマーは変容した労働世界の単なる表出ではな

42) Boltanski u. Chiapello: 2010, S. 22.

43) Siegmund, Gerald, Aggermann, Lorenz u. Döcker, Georg(Hg.): Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung. Frankfurt a. M. 2017, S. 14f.

44) Vgl. Deleuze, Gilles: Foucault. Übers. von Hermann Kocyba. Frankfurt a. M. 2013, S.100-133. [訳注：日本語訳は以下の通り。ジル・ドゥルーズ『フーコー』宇野邦一訳、河出書房新社、2007年。]

く、同時にそれへの働きかけと、距離をもって批判的である反省の諸方式をもたらすのである。

ポストドラマ演劇にとって意識的にも無意識的にも「経営者主体」の肯定が問題ではないことを見つけ出すためには、舞台に目を向けるだけで充分である。そこで問題になっているのはむしろ主体の壊れやすさとアポリアであり、すなわちアイデンティティと真正さへの渴望を問い直すことであるが、それらは舞台上で常に産み出されなければならない、⁴⁵⁾ 特定のパフォーマーの振る舞いをもたらし、⁴⁶⁾ それはまさしく俳優におけるように反省的な距離と遊戯を可能にする。俳優が古い装置にとらわれながらも、そこから徐々にその役に立ち向かう主権的な支配者の身振りを引き出す一方で、パフォーマーは変容した問題の状態から生じた不確実性、もろさ、そして決定不可能性と戯れる。こうした状況へ社会的なディスクールと模範に関する知も属するのであり、それらは不可避的に固有の主体の原型へ流れ込み、それによって真正さあるいは固有の存在の形式を打ち砕く。ユリア・メディンクはスイス人演出家ボリス・ニキーティンによるハムレットのパフォーマンスで軽快に踊るような足取りで舞台端へと勇んで出てきて、そこで観客にはすぐさま主体と演劇理論に関する知をなげつけたのであるが、彼はそうすることによって、非現代的な主体性の不可欠な条件として、自身の「真正な非真正性⁴⁷⁾」を主題化しているのだ。メディンクはクィア的で——彼が言うには——ピクセルのように素描されたアイデンティティとして自己を演出し示しており、このアイデンティティの輪郭は消え去り再描写される。他方では彼や彼女をメディンクとし作り出すもの

45) Vgl. Wartemann, Gesche: Theater der Erfahrung. Authentizität als Forderung und als Darstellungsform. Hildesheim 2002; Berg, Jan, Hügel, Hans-Otto und Kurzenberger, Hajo(Hg.): Authentizität als Darstellung. Hildesheim 1997.

46) Vgl. Matzke, Annemarie: Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater. Hildesheim 2005.

47) Liebl, Franz: Strategien zur Erzeugung von Glaubwürdigkeit. Von der Erregung zum Misstrauen. In: Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater. Hrsg. von Boris Nikitin u. a. Berlin 2014, S. 141ff.

を求めることはつねに窮地としても現れる。すなわち、ファウンド・フッテージ映画と音楽的な夾雑物のただ中ではやり遂げるのが難しいということが分かっている中で自己自身を先占するという疑わしい試みであることが分かるのだ。

フリー・シーンのインパルス・フェスティバルの監督であるフロリアン・マルツァッハーはシュテューゲマンの主張へと応答して、社会の鏡という演劇の古いメタファーを退け、「今日の政治的演劇」の模索へ取り掛かっている。⁴⁸⁾ マルツァッハーは、資本の新しい精神とそれが産み出すひずみをいかにうまく処理するかという解いに対して、異なる解決の提案を準備できている。このことは一方では演劇的表象＝代理の伝統的な形式への批判、もう一方では集団的な経験と対決の場所としての演劇のイメージ、すなわちアゴーンと対立の場としての演劇を目指している。シュテューゲマン同様にマルツァッハーも個人化された受容、すなわち開かれた経験への傾向を批判的に評価している。演劇における個々人の受容経験を強調する理論を視野に入れ、彼は批判的にコメントする。

観客に、自身の経験を共同で創り上げるものとしての権限を与えることは重要な機会であったが、しかし重大な副作用があった。すなわち、観客は可能な集団ではなくむしろ個人の集合としてみなされていた。⁴⁹⁾

個々の受容者に語りかける演劇の形式は、新自由主義的主体のようにその活発な消費を通じて自己を規定する主体を産み出した。⁵⁰⁾ どの程度まで美的経験の生産と消費の振る舞いが同一のものであるかを、マルツァッハーはこれ以上詳述しない。演劇が社会に関わるものとなり、それによって常に政治的なものにもなるのは、演劇が参加者に集団として、すなわち可能

48) Malzacher, Florian: Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today. Berlin 2015.

49) Ebd., S. 19.

50) Vgl. ebd.

な集団として積極的に語りかけ、演劇を集合の場所として提供するこの集団的状况を用いるときだけである。演劇のライブ状況は、ここではまさに社会における意見の相違を徹底的に話し合う機会可能性となる。「公的空間としての〔…〕アートは、演劇が提供しうるなかで最も重要なものの一つである。⁵¹⁾」シャントル・ムフの「アゴニズム的複数性⁵²⁾」というコンセプトに依拠しながら、演劇空間はここではアンタゴニズムの立ち位置、ヘゲモニーを持つ立ち位置や意見、関心を戦わせる場所になる。ひとつの解決策や和解をもたらす妥協を見つける必然性から解放されると、多様な立ち位置は融和不可能なまでに互いに並び立ったままになり、反省へとその判断を委ねられる。マルツァッハーによる集合的経験の場所としての演劇への回帰はしかしながら、それはあくまでも演劇であって、もはや祭祀的な儀式ではないために、演劇はその集合的受容の情況をつねに公的に問うものでもあるということを見落としている。観客はまさしく、自己同一的な集団とはみなされておらず、このイメージによって、マルツァッハーはシュテューゲマンに近づいている。むしろ観客は公共の言説において、自身の社会的文化的前提のもと主題化されるのであり、それはもはや同質なものとして前提とされえないためである。公共性を主題化する形式として現代演劇は、その前提を問うために集合性と決別している。そうすることによって演劇には、個別の者を無視することなく、普遍的なものに根を下ろす可能性が開かれる。

異質に理解されうる観客の異なる社会的背景をめぐる反省は、演劇の形式によって引き立てられる。

演劇とは、そこで物が現実的であると同時に非現実的であることができる場所である。私たちがパフォーマンスの一部でありながらも、外側から自分を観察できる場所である。象徴的であり同時にアクチュアルである実践と状況を創造するのは、このパラドクスなのだ。⁵³⁾

51) Ebd., S. 27.

52) Mouffe, Chantal: Agonistik. Die Welt politisch denken. Berlin 2014.

53) Malzacher: a. a. O., S. 30.

演劇はただフィクショナルな空間であるだけでなく、常に同時に実際に遂行もされているのであるからこそ、芸術と生の間や、象徴的行為と現実的行為の間の境界を深く探り、問いに付することができるのであり、それどころか恐らくは瞬間的に越境もしてしまう。マルツァッハーは例としてオランダ人のヨナス・スタールの活動を挙げており、彼は2012年から自身のシリーズ「新世界サミット」を芸術家会議として開催しており、彼は国際的組織や集団の代表者を招待したが、彼らは各々の地元国でテロリストとしてみなされているために、政治的な言説から抜け落ちているのである。

新世界サミットが手を差し伸べたのはクルド人女性運動、バスク地方独立運動、アザワドの国家解放運動、そしてフィリピンの国家民主化運動の代表者たち、また米国での愛国運動が発生した後の注目度の高い事案に関わった弁護士と検事や裁判官、政府のアドバイザーなどである。⁵⁴⁾

スタールは組織の代表たちを互いに対峙させ、それに加えて彼らの関心を観客の多様な姿勢と意見とも対峙させた。観客を巻き込んで、まさにリベラルを自認する西洋的な公共性においては拒絶に遭うような政治的要求と実践をつきつけることで、スタールは情動的でまた知的な抵抗あるいは、熟慮を呼び起こしてしまう予想外の共感をひき起こす。私たちはどのように一緒にになれるのか、そしてどのような前提であれば果たして合意に至れるのか。私たちの意見表明の自由はどこに限界があるのか。その限界はシュタールによれば、民主主義の境をなすものでもあるのだが、それはどこにあるのか。

俳優が持つ自由の身振りとしての演劇的代理=表象をシュテューゲマンが礼讃していることに対するマルツァッハーの反論もこの関連にある。俳優は、すべてを演じることができるということで定義されるという考え方は、

54) Staal, Jonas: <https://www.newworldsummit.eu/> [訳注：以上のURLは、失効しているため確認できなかった（2020年9月30日現在）。]

肯定的な方法で端的に社会的ヒエラルキーと排除のメカニズムを反復しているというのだ。というのも、この考え方では代理＝表象それ自体における政治的次元が見落されているからだという。マルツァッハーによれば、「演劇はじつのところ私たちの社会と何らかの関係があるということを私たちが信じるとすれば、誰が誰をどのような方法で、そしていかなる権利をもって舞台上で代理＝表象するのかという問いは必然的となる。⁵⁵⁾」「他者」の経験を追憶し、それを我がものとして表現することができるという思い上がりから逃れるために、1990年代初頭以来ギーゼン大学の応用演劇学研究所を出た演劇制作者や集団は、代理＝表象の問題と対決を強めた。ルネ・ポレシュはギーゼンの卒業生であり、この問題を以下のように簡潔にまとめる。「表象＝代理の演劇は概して普遍性を主張する。それは万人のために語っているかのように振舞い、しかしながら白人、男性的、ヘテロセクシャルでないものは消え去っている。異なるパースペクティブは顧みられない。それらは普遍性へと従属させられなければならない。⁵⁶⁾」ポレシュの演劇は役の表象を拒む。彼は俳優たちをアクチュアルな社会的言説に関する演じることのできない理論的テキストへ対峙させ、俳優たちはそれに対して、演技と言説を通じて自分なりの態度を見つけ出さなければならぬ。このことはしばしばパラドキシカルでもあり喜劇的な状況へと向かうが、そこでは身体と声、テキストは対立し互いに退けあう。一方におけるテキストおよび言説と、もう一方における俳優身体との間で行動と思考の遊戯空間が開かれるのだが、それが生み出されるのはまさに、俳優が表現できるような伝統的な意味での役がないときなのだ。論証的に著述され、ドラマ的でないテキストとの取り組みを通じて演劇は現実性との取り組みとしても体験可能となるのだが、現実性は抵抗を示し、その複雑性の中で決して表現できないものとして、俳優による習得と完全な裁量から逃れるのである。俳優はテキストの現実性を表現できないために、彼らは

55) Frense, Matthias u. Brohn, Sebastian: Zwischen Tahir-Platz und Stadttheater. Ein Gespräch mit Florian Malzacher und Bernd Stegemann. In: Theater der Zeit (24) 6. 2016, S.20-25, hier S. 21.

56) Mackert, Josef, Goebbels, Heiner u. Mundel, Barbara(Hg.): Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Berlin 2011, S. 45.

その内容、問いや問題を扱っているうちに疲弊してしまう。シー・シー・ポップのパフォーマーも従来のな意味で役を演じない。彼女らは自身の経験と一生の記録を主題に関する探求のために出発点にとるのだが、2010年の作品『テストメント』のようにドラマ的テキストに完全に基づくことができるのである。シェイクスピアの『リア王』に基づいてグループは自分たちの世代間の争い、すなわち彼女たちの父親たちとの主観的な関係を探求するが、この父親たちは彼女たちと一緒に「彼ら自身」として舞台上上がるのである。もっとも有名なのはリミニ・プロトコルの作品であり、数多くの制作においていわゆる「日常のエキスパート」を登場させるのである。すなわち、素人や専門的な教育を受けていない表現者であり、グループは彼らを主題のためにキャスティングするのである。たとえばヒトラーの『我が闘争』について、彼らもまた自分の事情で語り、自分自身のパースペクティブを表現するのである。プロジェクトの出発点は2016年の著作権失効と批判版の出版であり、それはミュンヘンとベルリンの現代史研究所により編纂された。書店員からラッパーにいたる6人の「エキスパート」は、ヒトラーの扇動文書との個人的な出会いを報告することで、『我が闘争』の神話と、それから生じる危険性について問うのだ。それによって演劇は、ヴァルター・ベンヤミンが論文「生産者としての作者⁵⁷⁾」で的確に論じたように、現前するものを暴露する。演劇は、個人的な声、身体そして身振りを示し、それらは簡単に普遍性へと包摂されるのではなく、紛うかたなき規範化されえない単独性にとどまり続けるのである。彼らはしかしこのことを観客の前の公共空間で行うので、それによって、彼らがそのために演じている公共性の構築についての問いを立てることもなるのである。彼らの個人的な視点と射程は依然として公共の言説の一部であり、それと同時に部分として自己自身を越えたところで機能するのである。あらゆる像に囲まれて私たちは乗り越え不可能な残余としての私た

57) Vgl. Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent. In: Gesammelte Schriften. Band II. 2: Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt a. M. 1977, S. 683-701. [訳注：日本語訳は以下の通り。ヴァルター・ベンヤミン「生産者としての〈作者〉」浅井健二郎編訳ほか『ベンヤミン・コレクション5 思考のスペクトル』筑摩書房、2010年、385-420頁。]

ちの身体とそのはかなさを思い出すのであり、それらと共に私たちは生きねばならない。⁵⁸⁾

ボリス・ニキーティンが別の作品のひとつである『汝であるべからず』で見たように、俳優とパフォーマーとはなるほどおそらくはこの観点からすると本質的には互いに分けられるものではない。彼らは舞台上上がるやいなや、もはや全くもって「自己」ではありえない。というのも彼らの登場とは依然として異他的観察に曝されており、それは演出された役の振る舞いを呼び起こすからであり、その振る舞いは真正な「自己」から差異化されるからだ。それと同時に舞台上がる人は自己自身でありえない、なぜなら彼ら自身は演じる声や身体であるからだ。⁵⁹⁾ それゆえニキーティンだけでなく、またリミニ・プロトコルも数多くの制作において、欺瞞あるいはフィクションと戯れるのであり、ある点において、真正なものとしてのパフォーマーの表現に疑念を持つのである。それとともに結局のところ、真正なものとして認められるべきは、現実性でも表現者の人格でもなく、誰をなぜ疑うのかもしくは疑わないのかを見きわめなければならない観客である。観客は自分の判断の基礎と含意を意識できるのである。

新しいリアリズムとポストドラマの両方の立場は、しかしながら同等に演劇の有効性に関する問いを受けて立たねばならず、その問いを「第二の出会い」や反省性という明確な表現において示すようなあらゆる慎重さにもかかわらず、両者は共有しているのである。あらゆる修辭的な立場をめぐる争いと論争的な先鋭化がどれほどなされようとも、両者の立場はある点においては互いに区別されないのである。すなわち、両者とも、政治的行為を通じて演劇が社会と関わっていることを定式化しているのであり、それに関しては両者とも、実現することを望むことしかできないのである。シュテューゲマンとマルツァッハーの異なる立場にあらわれているのは、アクチュアルな民主主義の基本的な対立である。それはすなわち、生の形式

58) Müller-Schöll, Nikolaus: Das postfaktische Ich. Die Selbst-Inszenierung und ihr körperlicher Rest im digitalen Zeitalter. In: Theater Heute (58) 2. 2017, S. 32-37.

59) Vgl. Schechner, Richard: Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich. Reinbek 1989, S. 10.

がいたるところで差異化されていてもなお、すべての人に有効な決断を下すことはできるのだろうか、という問いをめぐるものである。それに対するどちらの応答にも、ジャック・ランシエールがプレヒトの演劇との関係で批判的に定式化したように、演劇的状况の外部で社会の変革へ積極的に参加するために教化された観客の欲望をかきたてしかなるべき集合としての演劇共同体の表象が含意されている。⁶⁰⁾ シュテューゲマンが諸関係の客観性を視野に入れて、観客を統一的に考えていたのに対して、マルツァッハーは観客に諸主体を超えた一般的関心があると想定していた。ポストドラマ演劇の例がしかし示すのは、集合的な関心は意のままに使用できるようにされているということである。観客は、その共通なものを求める異質な実在となる。共通なものは共通の問いとなるのだが、この問いに、演劇的状况と上演においてすでに答えが与えられているわけではない。さらに言えば、共同体の条件に関する反省は美的反省においてのみ行われるのであり、ここでは他の何にもまして、演劇の形式においてそれが行われているのである。演劇は、常に流動的で偶然的にのみ共同体が一緒になる演劇空間の共有=分割において範例的に現れる共有=分割のメディアムであるために、構造に応じてすでに共同体への問いが書き込まれているのである。

リアリズムのおよびポストドラマ的プロジェクトとそれらの上演は、美的差異、すなわち日常に対するプロジェクトの差異にこだわることは避けられないが、それによって概して差異はプロジェクトに特有の生産的な効果を発揮することができる。二律背反に屈せず、感情的な二律背反、すなわち欲望と嫌気にも耐えること、決定不可能性の不安定化、弁証法的矛盾と自らの判断および、決着のつかない立ち位置に関する反省的な再検討はある前提に基づく。それは上演は美的な領域において成り立つということであり、そこで二律背反的な価値は帰結することも目的もなく展開されうる。素材や状況の二律背反的な価値がそもそも可視化され経験可能になるためには、上演は行為への自らの結びつきをさしあたりカッコに入れな

60) Vgl. Rancière, Jacques: Der emanzipierte Zuschauer. Übers. von Richard Steuer. Wien 2009, S. 18. [訳注: 日本語訳は以下の通り。ジャック・ランシエール『解放された観客』梶田裕訳、法政大学出版局、2013年。]

ればならない。——素材の選択と構造化を通じて、社会的現実性への近さをどれほど求めるとしても、そうしなければならないのである。

ランシエールはもっともなことに、いわゆる「美的レジーム」において芸術作品の制作と受容の間にある因果関係のある結びつきは分離されるのであり、それが芸術と受容の自由を作り出すと指摘している。制作者の意図と受容者の解釈は互いに反映し合うことなく、それゆえ、観劇に訪れることで社会的行為が予見されるという意味での効果を計算することは不可能なのである。このことが不可能なのであるならば、観客はある集合と同等ではない、演劇的状况で共に受容していたとしてもである。

集合的な権力は、観客にとって共通であるが、集合的身体の一員であるとか交流の特定の形式にあるという自らの特性に存するのではない。その人が有する権力とは、彼らが知覚するものであり、自らの方法で特別な知的冒険へと結びつけることであり、その冒険がいかなる他者とも同様でない限りであらゆる他者を類似させるものである。⁶¹⁾

個人的な受容は共有されつつも結びつけられていないことを通じて結びついており、消費の身振りではないのだ、上演がその矛盾を含んだ美的な潜在的可能性を演じつくし、演劇的公共性に関する反省という「知的な冒険」をこのような公共性それ自体において可能とするならば。このような開かれてあることは任意へと同一視できない、というのもそれは、上演が最終的には遊戯へともたらし生産するものにおいて常にかき立てられるからだ。

形式について：記録と参加

現代演劇は、演劇的状况と観客及び俳優が共にいることの方法に関してその社会的重要性を定義しようと試みている。その際に問題となっているのは、完結した形式としての上演と演出である。その形式が持ち出されてい

61) Ebd., S. 27.

るのだが、芸術の美的次元はしかし、完全に排除することもできないのである。それがなければ演劇は演劇として有効でないだろう、つまり、それは教育（リアリズム）か社会的労働（ポストドラマ）であろう。上演が演劇のリアリズム的な構想化においてと同様に芸術的關係性として明白に主張されたとしても、芸術が仕えるべき目的によって上演はその關係性を手放す。その目的とは、社会的変革への教育的要求である。現代演劇は演劇の教育的であり社会的な要素を意識的に承認している。演劇が教育学的、社会学的そして美的次元を相互にどのように関係づけるかによって、演劇のそれぞれに個別的で社会的な關係性がそこで確立されるのだ。このタブローのうちで二つの形式が形成される。他者への言及と自己言及の間、演劇に関する他律的な定義と自律的な定義の間にある分裂を範例的に対立させる形式である。一方では記録演劇があり、もう10年ほど前からルネサンスを迎えている。他方では数えきれないほどの参加型プロジェクトがあり、社会的なものを習得しようとしている。ふたつの形式は公共劇場の文脈でもフリー・シーンにおいも見出すことができる。両者は自らの裁量で閉ざされた舞台上の關係か、あるいは状況の創出を目指している。ランシエールによる演劇における集合的身体とされるものへの批判と関連して、後述において両者は相容れない。それどころか全く偽代替案として理解されるべきでは決してない。つまり記録演劇と参加は2つの形式であり、同質でない観客の形象を公共性の形式として実験し反省する方法なのである。記録的なものはこれを、まさしく、歴史的な真実を再び謎めかし、汲みつくせないものとして持ち出す程度に応じて行う。参加型の形式はこれを、コミュニケーションの交渉に関わるプロセスにはりつき、舞台へともたらすことで行う。

現代的な記録演劇も、それによって普遍的な真実を求めているわけではない。現代的な記録演劇はむしろ、内容と効果について改めて交渉するために歴史的所与性についての確かな解釈とそれに対する観察方法をひらくことを試みる。記録的なものはそれによって、アンドレアス・トブラーが言うように、現実性へと干渉するために用いられる身振りとなるのだ。⁶²⁾ 記録はこうした要求を裏付ける戦略である。トブラーが示したのは、記録的身振りが歴史的にいかに変容したかということである。エルヴィン・ピ

スカトールにとってマルクス主義的政治を背景とした1920年代において以下のことははっきりしていた。現実性の客観的な真実があり、学問的に貫徹し、ドキュメント映画を撮影し、あるいは統計的な一覧表の力を借りてそれは舞台上にもたらされうる、ということである。「歴史的現実性の表現でもって『革命的な』真実は尤も、手を加えられた素材から認識されるべきで、そうした真実は社会の新しい秩序へと結実する。⁶³⁾」1960年代における記録演劇の第二波では、第二次世界大戦とホロコーストの危機を出発点としていたが、モラルある真実の希求が中心的な位置を占めていた。ロルフ・ホーフートやハイナー・キップハルト、ペーター・ヴァイスといった作家たちの作品は史料に基づいた。彼らは意識的に資料に美的形式を与えているのだが、この形式は、歴史的事実にはつねに忠実であるとは限らなかった。歴史記述的研究の力をかりて現実性へと干渉でき、プレヒトの後継となる演劇を社会的変革のための学問的時代に捧げるべく実りあるものとするのだという彼らの自負は、そのことによっていささかも損なわれはしなかった。

例えばハンス＝ヴェルナー・クレジンガー、リミニ・プロトコル、そして何よりもスイス人演出家ミロ・ラウにおいてみられるように、記録の形式へあらためて関心が寄せられるようになるにもなって多数の目的と効果をもたらす意図が、時を同じくしてあらわれた。ボリス・ニキーティン は、我々自身の観察位置を離れた客観的な現実性はなく、それゆえ我々の現実性の経験は錯覚と情念的な伝達に依存することははっきり示すために、上述されたように演劇をまさに道具として用いる。ハンス＝ヴェルナー・クレジンガーは断片と矛盾を指摘し、実体への多様なパースペクティブを取ることをこの方法で観客に可能とさせるために、記録の新たな文脈化へと取り組む。ミロ・ラウはそれに対して記録との取り組みにおいて自身の表明によれば、「分析的なアプローチ」を探求していない。彼は歴史的事

62) Vgl. Tobler, Andreas: Kontingente Evidenzen. Über Möglichkeiten dokumentarischen Theaters. In: Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater. Hrsg. von Boris Nikitin u. a. Berlin 2014, S.147-161, hier S. 148.

63) Ebd.

件のリエントアクトメントでもって単にモラルに関する評価を行い先入観を強化しようとしているのではないかという疑惑をあらかじめ免れるためである。俳優たちによって再演されたラジオ放送という形式においてルワンダの民族虐殺を取り上げた『ヘイトラジオ』のような作品は、2年にもおよぶ集中的な準備期間から生まれたものであり、その最中にラウは資料を集め当事者にインタビューを行った。それゆえ確かに作品中すべての発言は典拠に基づいているのだが、巧妙なモンタージュによってこれらはある種の反復された第二の真実となっている。それによって、『チャウシエスクの最後の日々』におけるように、1989年の独裁者夫婦ニコラエ／エレナ・チャウシエスクに対する刑事裁判を再現したり、ノルウェー人右派テロリストアンネシュ・ブレイビクに対して2012年オスロにて行われた裁判での供述を女優サシャ・Ö・ソイダンによって読み上げたりする（『ブレイビクの供述』）ような彼のリエントアクトメントは、観客にとっていわばセラピーのようなカタルシスの効果を得ている。美的に圧縮された反復において、矛盾ある経験が可能となり、出来事は事後的に構築され経験可能となる。それによって状況との感情的なつきあいのような意味付けの新たな可能性が生じる。「状況を再度創り上げる」ことによって「情動」を引き起こそうと試みられ、それによって社会的に未だ取り組まれていないことの二律背反が反復において、いわば精神分析的に取り組まれうるのである。⁶⁴⁾

過去を忘却し、拒絶することにもあまりにも成功した社会において、作者は当然のことながら、あまりにも可動性のある観客にどのようにして、再び足を止めて、耳を傾けさせればよいかについて、熟慮する。[...] 記録演劇はこうした状況の発明である。逃げるな。お前が観ていることは分かっているんだ。⁶⁵⁾

64) Vgl. Wahl, Christiane u. Rau, Milo: Die Wahrheit der Wiederholung. In: Theater Heute (53) 4. 2012, S. 24-27; Wahl, Christiane: »Es gibt keinen Ort, der sich schlechter für Moral eignet, wie das Theater.« Ein Arbeitsporträt des Regisseurs Milo Rau. In: Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater. Hrsg. von Boris Nikitin u. a. Berlin 2014, S. 201-210.

作家であり批評家であるギュンター・リューレが1960年代における記録演劇の身振りについて書いたことは、フェイク・ニュースをめぐる議論に形作られたアクチュアルな社会的状況にもはや条件付きでしか合致しない。トラウマ的な歴史に基づく社会的抑圧をうちやぶろうとする試みは、今日においては啓蒙的でモラルあるやり方での記録への取り組みをもはや正統化せず、情報の洪水ゆえに一般的に聞かれえないことをむしろ正統化するが、その情報の信頼性はますます検証しづらくなっている。一体どの記録が未だ私たちに達するのか。どれに対して信用を与えればよいのか、そしてどのような影響が一体まだ私たちの生活に及ぼされるのか。現代的な記録演劇は記録の持つ影響方法を検証するが、非個人的で無限であるデータと情報の洪水の帰結のなさから重要性がまた取り出され、おそらくさらには結論が導き出されるようにするためである。

似たような問題を参加型形式との取り組みがもたらす。社会学者ディルク・ベッカーが主張するように、我々の社会がコンピューター社会すなわち「次の社会」へと変化することが正しいならば、このことは「かつては言語、文字、活版印刷の導入がそうしたように、社会にとって劇的な帰結ももたらす。⁶⁶⁾」新しい主要メディアの導入は社会を「コミュニケーションの新しく過剰な可能性と向き合わせるのだが、これらの可能性を取捨選択するには旧来的な社会の構造と文化は十分ではないのである。⁶⁷⁾」コンピューターとインターネットは情報の洪水をおこし、それについて社会はどのようにこの洪水を処理し管理されるべきかについては未だ分からないのである。恒常的な過剰という開かれた領域において、ベッカーにとって演劇はハイパーメディアとして何がいまでもってコミュニケーションしているのかという課題を試すことを引き受けるものである。フランク・カストルフの仕事におけるように、ライブカメラによって撮られた像と本当の

65) Rühle, Günther: Das dokumentarische Drama und die deutsche Gesellschaft. In: Theater in unserer Zeit. Frankfurt a. M. 1976, S. 119-152, hier S. 130.

66) Baecker, Dirk: Studien zur nächsten Gesellschaft. Frankfurt a. M. 2007, S. 7.

67) Ebd.

身体、分割された空間と図像的空間、接近と隔たり、すなわち現前と不在の持続的な変換によって接続が求められる。小道具やその断片すべてのただなかからコミュニケーションを生み出し機能させるようなものを見つけ出すためである。社会的状況としての演劇は社会的な状況におけるコミュニケーションの振る舞いを分析しその場において自己を観察する。これを背景にして交流のフォーマットもまた、コミュニケーションと社会的なものを習得する。そして以下のような問いを立てる。人間の関与さえなしに、今や互いにコミュニケーションをするような機械の時代において我々は伝達についての社会的な振る舞いの基礎条件をいかに再創造できるのか。

リミニ・プロトコルによる多くのプロジェクトにはきわめて多種多様な参加形式の一覧がそろっている。参加型の舞台作品（『100%都市』）や、さらにウォークスルーのインスタレーション（『シチュエーション・ルームズ』）もあり、私的な住居でのイベント（『家庭訪問ヨーロッパ』）あるいはオーディオウォーク（『リモートX』）にまで及ぶ。『100%都市』のために都市のポートレートや像はその市民の手によって舞台上へもたらされる。統計学者による抽象的な一覧表および円グラフを各人の個人的な歴史という具体的な経験と対立させるために、都市に住む100人の住人は公的な人口統計的の割合に応じて選ばれた。『家庭訪問』ではそれに対して舞台を断念している。15人の出演者は、それまでは互いを知らなかったが、招待者の私的な住居へ集まって卓を囲み、現在の精神状態や政治的行動そしてヨーロッパに関する自分の立場に関して互いに質問をしあった。問いを手掛かりに互いに価値を与えることが企図され、姿勢や意見が議論され共同の決定が議決されたが、それによって参加者はヨーロッパの生きる一部として自己を理解できる。似たようなことをするために、異なる場所にやってくる多くの人は、影響力を行使できる個々、すなわちドラマのプロタゴニストに対して優位を獲得する。市民演劇の舞台上と似たように、そうした人々は古代ギリシアのコロスの現代的形式を創り上げ、コロスは自分の姿を、ただし全体として目にはすることは決してできない。参加者間、諸都市間、パフォーマンス間の、素材的で身体的でもあり非物質的でヴァーチャルでもあるネットワークとして、完結した表象を与えることなく、彼らはヨーロッパの市民を代理=表象する。主人公とともに作品美学

は決行を告げられているのだが、そうした美学は市民演劇にとっては、完結して照明を落とした上演の形式において中心的であった。作品にかかわってプロセスが登場するが、このプロセスには始まりも終わりもないのである。リミニ・プロトコルによる『家庭訪問』のようなフォーマットはさらに先へ進んでおり、そのフォーマットは個人を、多数への関係へと埋め込まれ、「演出」が形成し管理統治するような多数派の環境に埋め込まれているものとして提示している。

そのような参加形式とともに、ハンス＝ティース・レーマンが指摘しているように、演劇がもつ演出としての性質が、またそれとともに芸術としての性質一般への問いが試験台に立たされている。観客なき演劇としてのプレヒトによる教育劇のコンセプトにならい、レーマンは数多くの現代的演劇形式のためのモデルとしてそれを認めるのだが、『家庭訪問』のようなフォーマットは俳優がいなくてもパフォーマさえいない演劇も開発する。「見ることの遊戯／演技」にかかわって「シーン、環境、状況、プレゼンテーションが現れる。そこでは、将来の／潜在的な観客（しかしかれらはまだ観客だろうか）のとりわけ知覚や身振り、態度表明や姿勢が演出の対象となる。⁶⁸⁾美的なものが、こうした芸術の「芸術的でなくなること」において、レーマンにとっては「残余⁶⁹⁾」以上のものとしてあらわれる。それは感覚的な残余であり、芸術が異なる社会的領域の一部であることを証明するのである。レーマンは彼の主張において不十分なやり方で美的なものを感覚的なものと同一視する。それに対して美的なものを、知覚を可能にしながら、それと同時に知覚の創出に対する自らの手段と方法を反省的に明らかにするという機能としての芸術との関連で理解すれば、美的なものの残余は、芸術と生の間のとりわけ避けては通れない基本的な差異でありつづけ、『家庭訪問』のようなプロジェクトが注釈もなく日常へと消えてしまうこともないのである。

68) Lehmann, Hans-Thies: Lehrstück und Möglichkeitsraum. In: Das Politische Schreiben. Berlin 2002, S. 366-380, hier S. 368.

69) Lehmann: 1999, a. a. O., S. 279.

新しいフォーマット

演劇は今日ではもはや劇場においてのみ行われるわけではない。観客との直接的な出会いを求めるために、建物から立ち去るのである。屋外と現場において観客を前にして、1970年代にはまだそうであったのとは異なり、みずから固有の生活世界から採用されたテーマの作品をもはや上演せず、参加を可能とする形式を発展させようと試みるのである。出来事はまず交流において生じ、それによって経験と反省が同時にひき起こされるのである。演劇が今日ではまたしたがって劇場の中でのみ行われるわけではないのは、演劇は多様なフォーマットとメディアにおいて自らを素材化するからでもある。ミロ・ラウは幅広く書籍を出版することによって彼のプロジェクトを記録し議論するが、それは上演と同じく演出に属するのである。リミニ・プロトコルは、フォーマットの名手であり、たくさんの舞台作品から放送劇を作ったり、『100%都市』を展示に変えたり、街中のオーディオウォークの際には特定の場所で歴史を呼び起こすことを助けるようなアプリを作成する。『家庭訪問、ヨーロッパ』のような作品は、「手荷物で持ち運ばれる上演」であるが、原作や初演のない上演であり、これまで350以上のヨーロッパ内の都市において実現し、今やアメリカでも行われる柔軟なフォーマットである。これはトランスナショナルに地方の文脈へと書き込まれ、しかしグローバルに振る舞うのである。リミニ・プロトコルはそれによって以下のような領域で活動する。それはイギリスの哲学者ピーター・オズボーンがアクチュアルな現代芸術のしるしとみなしたものである。すなわち「グローバルなトランスナショナル⁷⁰⁾」だ。彼らの演劇理解はその制作や流通、受容方法において今日の我々がおかれたグローバル化した世界の基本的条件を取り上げ、その中で活動し、それと取り組むのである。したがって、演劇がいたるところで行われているのは、我々が「演出社会⁷¹⁾」に生きており、その中では日常の演劇性が支配的になったから

70) Osborne, Peter: *Anywhere or Not At All. Philosophy of Contemporary Art.* London/ New York 2013, S. 27.

71) Willems, Herbert u. Jurga, Martin(Hg.): *Inszenierungsgesellschaft.* Opladen/ Wiesbaden 1998.

だけではないのである。演劇はまた強調された意味において、演劇としてどこでも行われうる。というのも、演劇は美的機能を保持しながら、観客と表現者、生と芸術の間にある演劇固有の差異化をどこでもそして何度も改めて実行できる、こうした方法で異なる虚構的空間あるいは反省と参加のための空間を生成するからである。⁷²⁾

ディルク・ベッカーによれば、一度きりの創作としての演劇は、その組織的形態（公共劇場かフリー・シーンか）や、コンセプトに関する違い（リアリズムかポストドラマ演劇か）、それに結びつく美的実践（記録演劇か参加型の形式）の以前にある制度であり、ひとたび下された差異化への決断を——観客と表現者という基礎的な区別から、それは始まっている——改めて演劇システムの内部の遊戯へと送り返す機会を有するが、それは行為において、そして状況において、決断を新しく交渉し、異なるパースペクティブを持つためである。⁷³⁾ 演劇と社会の間の境界線を交渉によって新たに決定するために、排斥されたものはシステムの内部へ帰ってくる。観客と表現者のあいだの状況としての演劇はこのようにして、隔たりと近さの間、そして形式の措定と形式の解体の間の遊戯において、自らを問いなおし変容させるために、特定の内容をこえたところで形式的な構造によってのみ自分自身の観察を改めて観察できる。すべての生活様式やアイデンティティそして文化の必然的な多数性と多様性を今日再び結束できるような、演劇にとってこれほど必要不可欠な共同性に関する初めの問いへの答えは、演劇制度自体が与える。演劇制度が観客の立ち位置それ自体をテーマ化することを可能にすることによって、観客という複合体を取り扱い、それによって何が今日の公共性を形成するのかという問いを立てる。演劇は公共性においてこのような問いを立てることによって、個別なものを一般的なものへと結びつけ、一般的なものとはそれとともに、個別なものを消滅させるような誤った普遍性であることをやめる。もはや均一なもの

72) Féral, Josette: Theatricality. The Specificity of Theatrical Language. In: SubStance 31. ¾. 2002, S. 94-108.

73) Baecker, Dirk: Das Theater als Trope. Von der Einheit der Institution zur Differenz der Formate. In: Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Hrsg. von Josef Mackert u. a. Berlin 2011, S. 10-18.

として前提できない公共性と交渉し討議によって決断することは、その際、演劇メディアとその構造的条件の自己反省を通じて行われる。そのことは観ることと演じることの可能性を試すことを経て行われるのだ。そこで演劇の美的機能は、公共性の構築について公共性それ自体において思案することを可能とする機能であることが分かる。

【参考文献】

Baecker, Dirk: Wozu Theater? Berlin 2013.

Balme, Christopher B.: The Theatrical Public Sphere. Cambridge 2014.

Dreyse, Miriam u. Malzacher, Florian(Hg.): Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin 2007.

<https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/hausbesuch-usa> [2020年9月30日 訳者確認。]

<https://www.homevisiteurope.org/index.php?id=5> [2020年9月30日 訳者確認。]

本論文は次の論集に収録されている。

Siegmund, Gerald: Zwischen Repräsentation und Partizipation. Zur gesellschaftlichen Lage des Theaters. In: WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung (2) 2017, S. 27-52.

「表象と参加の狭間で——演劇の社会的状況に向けて」 訳者解説

宮下 寛司

本稿はギーゼン大学応用演劇学科教授ゲラルト・ジークムントによる論文の翻訳である。論文はフランクフルト大学の社会研究所 (Institut für Sozialforschung) の機関誌『WestEnd』2017年第2号に投稿された。この機関はいわゆるフランクフルト学派の拠点であり、批判理論と呼ばれる哲学理論の拠点である。ジークムントは演劇学と舞踊学を専門としており、この論文では標題にて一目瞭然のように演劇と社会の関係性を論じている。ドイツ語圏における現代演劇や舞踊の研究者のうちでこのようなテーマを本格的に論じる者は少なく、さらにこのテーマは現代においてより喫緊の研究課題となっているために、この度翻訳する意義が大いにあると考えられた。ドイツ語圏の現代演劇や舞踊に関する重要な研究は若干ではあるものの日本語圏でもすでに紹介されているが、新しい傾向の言説として議論されうるだろう。

ゲラルト・ジークムントは、戦後60年代の演出演劇から現代の演劇・舞踊・パフォーマンスまでの上演芸術 (Darstellende Kunst) 全般を専門とし、ドイツ語圏のみならず欧米の研究を牽引する代表的な演劇学者の一人である。フランクフルト大学において演劇学者ハンス＝ティース・レーマンのもとで『記憶としての演劇』¹⁾によって博士号を取得。その後ギーゼン大学において演劇学者ヘルガ・フィンターおよび演出家であり同研究所の教授であるハイナー・ゲッベルスのもとで『不在』²⁾によって教授資格を取得した。その後は同大学の応用演劇学研究所の教授として着任している。この研究所はヨーロッパでも珍しい実践と理論の両方が学べる機関である。この論文でも触れられたシー・シー・ポップヤルネ・ポレシュ、リミニ・プロトコルはこの研究所でかつて学んでいる。現在でも多くの制作

- 1) Siegmund, Gerald: Theater als Gedächtnis: Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas. Tübingen 1996.
- 2) Siegmund, Gerald: Abwesenheit: Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld 2006.

者や批評家などを輩出している先駆的な機関である。

『不在』は90年代以降のヨーロッパの舞踊を語るならば欠かすことのできない舞踊家たちを幅広く取り上げて独自の舞踊美学理論を展開した。ウィリアム・フォーサイス、ジェローム・ベル、メグ・スチュアートなどを論じているが、名前を並べられただけではその共通する要素を見出すことは難しい。彼はモダンダンスの時代にまで遡って舞踊美学を批判的に検討したうえで、ラカン派の精神分析に基づくフレームワークを用いて個々の上演を丹念に分析している。彼が取り上げたような90年代以降のいわゆる「コンテンポラリーダンス」に共通するのは、我々が通常無意識的に前提とする舞踊の受容の仕方が通用しないという点である。このような受容の仕方、すなわち知覚は文化的に構築されているのであり、規範化されているということだ。ジークムントがモダンダンス以降の舞踊美学の系譜を追うことは、現代において通用する規範の成立過程を具体的に確かめるためであった。そして彼は、個々の舞踊家が上演において戦略的に規範化された美学に対して批判や挑発を試みているとみなしている。論文タイトルにある「不在」とは、単に動く身体が舞台上に現れないということではなく、個々の上演に現れる具体的な規範的舞踊美学の機能不全を意味している。その意味での不在が顕著となる舞踊はもはや流麗な身体運動を観る快樂のみをもたらさないだろう。そこから先において何が舞踊を受容するための基準となりうるかは開かれた問いとなる。ジークムントによれば、「コンテンポラリーダンス」の身体とは、自分はいかにして身体を観るのかということを観客に反省させ、そのために必要な言説を観客のうちで動員させるがゆえに、文化的・社会的言説の織物だとみなしている。精神分析的理論を必要としたのは身体と言語を構造的に結ぶためであった。以上から分かるのは、ジークムントは演劇や舞踊のメEDIUM固有性 (medium specificity) への探求と意識的に取り組んでいることであり、演劇を文化的・社会的言説の紐帯とみなしていることである。それらは個々の上演において個別にかつ具体的に検討される。「コンテンポラリーダンス」をめぐる研究では上演分析ではなく理論的言説や批評などの言説分析が主流となっている中で、ジークムントの成果はそれらとは一線を画す理論を構築しているといえるだろう。そして、『不在』におけるこれらの方法論はジーク

メントのそれ以降の研究を基礎づけている。さらに言えば、演劇と社会的なものをめぐる研究は博士論文においてすでに主題化されており、研究の方法論とテーマは一貫してきていたといえる。

ジークメントはドイツ研究振興協会（DFG）による助成を受け、ギーゼン大学の若手研究者であるエファ・ホリンクやロレンツ・アッガーマンとともに「亡霊」を主題とした研究プロジェクト³⁾を率いた。後には、アッガーマンと同じく若手研究者であるゲオルク・デュッカーとともに「装置としての演劇」⁴⁾というテーマの研究プロジェクトを率いている。このプロジェクトの成果は本論考にも反映されている。フランス哲学者ミシェル・フーコーが研究活動の後期において用いるようになった「装置」という方法論的概念を演劇にも援用しているのだが、社会において多様な主体が関係する権力関係が産出する言説と実践の形式を上演における受容と表現においても認め、演劇の批判的能力を拡張するのが狙いであった。彼がドイツ演劇学会長として2016年にギーゼン大学とフランクフルト大学と共同して学会大会を開催した際には「批判としての演劇」⁵⁾をテーマとして掲げた。そこでも「装置」論に連なる課題を探求している。さらに振付家ジェローム・バルに関する英語での単著⁶⁾においても「装置」論は用いられている。かねてよりアンドレ・レベッキやマーク・フランコといった英語圏の著名な舞踊学者との交流はあるが、こうしたドイツ語圏における研究の蓄積を英語圏の研究言説へと紹介した意義は大きいだろう。以上から一貫した研究の方向性のもと広い学術交流において多様なテーマを扱っていることが分かるが、残念ながら彼の仕事は日本へほとんど紹介されていないのが現状である。⁷⁾ このことは、日本の演劇（学）に関する言説に

3) Aggermann, Lorenz u. a.(Hg.): „Lernen, mit den Gespenstern zu leben“: Das Gespenstische als Figur, Metapher und Wahrnehmungsdispositiv in Theorie und Ästhetik. Berlin 2015.

4) Aggermann, Lorenz u. a.(Hg.): Theater als Dispositiv: Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung. Frankfurt a. M. 2017.

5) Ebert, Olivia u. a.(Hg.): Theater als Kritik: Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung. Bielefeld 2018.

6) Siegmund, Gerald: Jérôme Bel Dance, Theatre, and the Subject. London 2017.

においてドイツ語圏の演劇学研究が批判的に検討されることなく表層的に理解されることがしばしばあることから察せられる。

本論考の問題意識は、異なるアイデンティティや階級の間の交流によって複雑化する社会において多様な市民を観客として演劇がいかに包摂できるかをめぐっており、その分析のために演劇を三つの位相から分析している。戦後から現代までの演劇をめぐる動向を追っておりその射程は広いが素描にとどまる言及もあるため、本論の議論を追うための前提としてドイツ演劇における制度的および理論的現状についてここで説明を加えておきたい。

一つ目の制度的な位相では公共劇場とそれらから独立したフリー・シーンが対置されている。この対置はドイツにおいて殊更重要である。なぜならば、ドイツでは国の文化政策のみならず各州の裁量において劇場文化は手厚く支援されているからだ。それゆえ公共劇場は安定してアンサンブルを運営し、レパートリーを上演できる。さらに公共政策によって舞台芸術が支援されているとしても、内容への強い干渉は行われず自律的な制作が可能となっている。それゆえ公共劇場において革新的な作品が誕生してきた。その反面、いかなる革新的な活動もあくまで公的支援が続く限りで可能である。例えば、アメリカ出身の振付家ウィリアム・フォーサイスはフランクフルトバレエ団において長らく活動してバレエの拡張と刷新を続けたが、市が政策を方針転換したことによって支援を打ち切られ活動が継続できなくなったことは大きな話題となった。また近年、ベルリンのフォルクス・ビューネでは芸術監督の後任をめぐってベルリン市側と劇場側が激しく対立したこともあった。ざりとて公共劇場の制度は多様な舞台形式の存続を保証するため、インディペンデントな舞台芸術が制作されるフリー・シーンはドイツの舞台芸術において周辺に位置する。しかし、本論考で指摘されているように舞台芸術の機能と定義がより広まる中で、フリー・シーンで展開された実験的形式を公共劇場が取り込むようになっている。

7) 平田栄一郎は、近年のドイツ語圏における演劇美学においてジークムントの『不在』が議論の中心的な役割を占めていると指摘している。平田栄一郎『在と不在のパラドックス：日欧の現代演劇研究』三元社、2016年、44-56頁を参照。

これはまた公共劇場の生存をかけた戦略でもある。近年ではより広い市民層へとアプローチするために、必ずしも作品を上演せず直接的な方法で社会的なインフラを提供するようになってきた。本論考をきっかけにこうしたアプローチをどのように分析するかは今後も検討されるべきだろう。

ポストドラマ演劇とリアリズム演劇が論中二番目に対置されている。ポストドラマ演劇とは、西洋においては戯曲の世界観を正しく表象するために演劇の表現が秩序つけられていたことを反省し、舞台上のあらゆる要素の特権的役割を批判し、個々の上演においてその要素の役割と結びつきまたは構成を新たに検討するような理論である。したがってポストドラマ演劇には固有の表現様式はなく、演劇の系譜学的な反省の形式をもたらしただ。こうした理論はジークムントが『不在』において展開した理論と相似であるといえる。

一方で演劇批評家バルント・シュテーゲマンは、ポストドラマ演劇からの反動的な理論として新しいリアリズムを企図している。⁸⁾ このような対立的姿勢はポストドラマ演劇への一面的な解釈に基づくのだが、それ自体はシュテーゲマンに特有ではなくドイツ語圏の演劇研究と実践の言説において散見される。そのため彼の理論も一定の支持を得ている。そこではポストドラマ演劇は必ずしも適切に理解されているとはいえず、そのような誤解に基づく批判も展開されている。例えば、ポストドラマ演劇はいわゆるドラマ演劇の表象体系の否定として捉えられるが、これはすでに 60 年代の演出演劇が試みていたものであり、ポストドラマ演劇が帰結するのは演出演劇の形式ではない。また、ドラマ演劇を否定することが演劇をもはや何でもありに定義しているというポストモダンの理論としても攻撃されるが、これはドラマ演劇のみを演劇の規範として前提していることによってなされる批判である。そしてシュテーゲマンは俳優の演技や身体性が持つ表象の能力を演劇の根源的能力とみなし、すなわち特権化しており、それ故にポストドラマ演劇が俳優による表象の位置を軽んじているとして批判しているのである。こうしてみてもわかるのはポストドラマ演劇の一見して分かりづらい理論が反動的な演劇観を呼び起こしてしまうことである。

8) Stegemann, Bernd: Lob des Realismus. Berlin 2015.

さらには複雑化する社会的状況に対して直接的な方法論を求め、とりわけ演劇そのものが持つ「魅力」を用いたいと考える読者には不十分とみえることは想像に難くない。

最後に対置されるのは、参加型演劇と記録演劇である。近年欧米のみならず日本でも定着した参加型形式は、社会的状況へ演劇やパフォーマンスがより直接的に社会へ応答するために用いられる形式である。参加の程度は様々であり、観客と舞台の俳優たちとの掛け合いがあるような参加の仕方から、上演の行方を決定するような行為を求められるような仕方もあり、さらに制作の段階からプロフェッショナルな俳優や舞踊家でない市民が参加することもある。しかしジークムントが注意を促すように、参加型形式を用いるからといって表現者と観客という二項対立が解消され、演劇の限界が乗り越えられるわけではない。というのも、表現者と観客との差異はやはり残存するのであり、参加型を用いさえすればすべての人々の平等が達成され、社会的参加を平等に可能にするわけではないからだ。⁹⁾ 演劇はむしろその差異を問題視しテーマとして用い反省を促さなければならぬ。

公共空間における集団内の差異を考慮しなければ、演劇は社会的な包摂を達成できないとジークムントは指摘する。そのためにはまず演劇内に固有な差異を経験可能とし、観客自身がそれを認識し反省できるようにすることが必要だろう。したがって、観客という立場はいまだ必要といえる。ただしこれは参加型から劇場への回帰を意味するものではない。重要なのは参加型あるいは劇場型一方で事足りるとせず、ある形式が演劇それ自体のあり方と可能性を反省させるような思考の余地を残せるかどうかである。社会的包摂をめぐるこのような議論は、社会的課題を解決する具体的な演劇形式を提案するわけではない。反省とはまず上演に立ち会うことで生まれるのであり、実践に先んじた新しい形式を理論化できるわけではないからである。現代においては多種多様な形式の演劇上演が可能になって

9) Siegmund, Gerald: Against Participation, or: From a Distance. In: Being-With in Contemporary Performing Arts. Hrsg. von Eliane Beaufils u. Eva Holling. Berlin 2018, S. 59-74.

おり、その使用目的もプロジェクトによって異なる。そのような時代でいかなる形式を演劇として正統であるかと論じることは演劇制作の実態を見逃してしまうために無益であろう。この時代においていかにして演劇が社会へと積極的に関わることができるのか。演劇学の観点からすれば、演劇を制作者や観客、制度を含めた上演にかかわる諸主体の関係性を描き出すように分析しすることが求められる。そこでは、演劇の社会における有用性を目的として論じず、美的実践としての演劇における行為の関係性が探求されるべきであろう。ジークムントの本論文における主張に即せば、演劇の自己規定を分析し議論するための言説空間が開かれて初めて、演劇と社会の関係性あるいは（不）可能性を検討することができる。

最後に、論文の日本語翻訳をご快諾いただいたゲラルト・ジークムント教授、『WestEnd』誌の編集ベルント・シュヴィブス氏、そして訳文の校正にご協力いただいた津崎正行氏と針貝真理子氏に感謝申し上げます。

（慶應義塾大学非常勤講師）