演劇の現象学(Ⅰ)-戦後ドイツのカバレット-

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 明治大学教養論集刊行会 公開日: 2012-05-16 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 遠山, 義孝 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/12196

演劇の現象学(I)

——戦後ドイツのカバレット——

遠山義孝

はじめに

最近になって，再び「世紀末」という表現が新聞の文化欄などに登場するようになった。そこでは一般に社会現象，文化現象としての世紀末が，後十数年で21世紀に移行する物理的事象との関連でとりあげられている。

しかしもともとはこの「世紀末」という言葉が，文化史，社会思想史の上で前世紀，つまり19世紀の終わりを指す言葉であったことは言をまたない。ところが今やそれは我々の世紀末の意味で使われることのほうが多くなった感じである。前世紀末と今世紀末との比較論もかまびすしい。

そこで私は不定形の大衆文化という視点から，ドイツを舞台にここ一世紀の文化的状況を浮彫りにしてみたい。前世紀末から今世紀末への連続性を認めることが可能か，それとも質的変換があったのか。具体的には，かつては存在せず世紀末に誕生したところのカバレットを直接の観察対象に据えて論究する予定である。なぜならカバレットは演劇の一ジャンルとして，政治・社会・文化全般を常に視界においてきたからである。

ドイツには，演劇は「世界を意味する舞台」という表現がある。世界そのものが演劇であると置き換えてもよい。すべてのパフォーマンスは演劇である。そこに世界解釈を演劇の現象学として捉える地平が生まれる。

カバレット（キャバレー）というのはシャンソンと踊りと寸劇がコンファランシエ（司会役）のもとに進行する即興的な持ち味に重きをおいた総合芸術であるが，その直接の起源は世紀末パリの「黒猫」である。ドイツではそれに遅れること20年，1901年に初のカバレットが出現した。誕生地はベルリンであった。

1900年当時のベルリンは建設途上の若き都市で，ヨーロッパの首都としては遅れて登場した。そのため一挙に他の世紀末都市の諸潮流が流れこむことになったのである。パリのデカダンとキャバレー文化，ヴィーンのユーゲントシュティルなどがそれである。

イタリアが原産地のオペラは，ドイツにおいては輸入文化の名残りもないほどに定着同化した。キャバレー文化もフランスからの輸入文化という出自はあるもののドイツにおいて独特な発展をとげていく。ドイツ最初のカバレットの名は「ユーバーブレットル」（超寄席）。これは当時ベストセラーになったビーアバウム編『ドイツのシャンソン』が引き金となってニーチェ崇拝者の作家ヴォルツォーゲンが開設したものである。

初期カバレットはシャンソンと踊り中心の構成であった。それが発展の過程で，正統芸術の影の部分として，政治風刺にも及ぶ独特なジャンルになっていった。またそこで歌われるドイツ語の「シャンソン」は，原語とまったく違うニュアンスで用いられる。つまり裏舞台のジャンルとしての「カバレット・シャンソン」である。

カバレットは1920年代に最盛期を迎えた。いわゆる「黄金の20年代」と称されるヴァイマール文化の陰の花形でもあった。

文化史的に見るならばカバレットは「世紀末」と「1920年代」をつなげている結び目ともいえよう。大衆娯楽が規範文化の価値基準を溶解しながら，新しい軽文化を生んでいった過程がそこにあるからである。

日本には漫才や落語はあるものの，ドイツのカバレットにあたるものは存在しない。それゆえ実際にその場で見ない限り，真にカバレット（芸術キャバレー）を理解することは困難である。こういう点が災いして，カバレットは日本

ではテーマとしてほとんど扱われることがなかった。少なからぬ関心が寄せられるようになったのはここ数年のことである。

私がカバレットなるものを初めて知ったのは，1960年代にドイツに留学した時のことである。始めのうちはカバレットを見てもドイツ人がなぜ笑うのかよくわからなかった。もっともこれはこちらのドイツ語力が不足していたためでもあった。しかし8年滞在するうちにはカバレットはすっかりなじみのものとなった。

カバレットの面白さは風刺芸術としての面白さ，批判精神，社会改革への志向，アマチュアリズムとしての面白さである。

ところがカバレットは即興性と時事性を特徴とする宿命のために，様式化された演劇やオペラのように重要視されることはなかった。したがって体系的な研究書はもとより，カバレット関連の書物もほとんど無きに等しかった。

そんな折，1967年に，初めて本格的なカバレット概観書『時代を意味する舞台―カバレットの文化史―』が，キーペンホイヤー・ヴィッチ出版社から出版された。著者はハインツ・グロイルである。私のグロイル氏との出会いはこの書が契機となった。

この書の訳出を思い立ち，一応の訳稿が完成して数年が経つが，何分にもカバレット特有の語呂合わせ，ダジャレ，言葉の揚げ足とりが無数にあり，ドイツ語では楽しめても日本語にするとその迫力がそがれるのはいかんともしがたいことであった。これはドイツ詩を日本語に訳す以上の困難さであった。それに時代の出来事，その場に居た者にしかわからぬ知識の欠落などもあり，やはり原著者に直接質問するにしくはないと，1984年の夏にはドイツに出かけて行った。

7月，8月と二か月にわたって，グロイル氏をミュンヘンの自宅にお訪ねし，時には深更にまで話がおよんだ。我々はすっかり意気投合し，私はグロイル氏のカバレットにまつわる秘話を採録した。数々の資料や，氏自身の作曲したトゥホルスキーの「日本の歌」の曲譜もいただいた。これらはいずれ分析評価の上，発表する予定である。

グロイル氏によると，1920年代に最盛期を迎えたカバレットは，第2次大戦後にルネッサンスを迎えたが，今やテレビの影響などもあって，かつての影響力は消え失せ，多くはツーリスト向けの娯楽センターになってしまったという。

かつての政治カバレットに脈うった反権威主義，反軍国主義，非暴力主義，女性解放などの精神的伝統が，途絶えてしまうのか，それともほそぼそながら生き永らえるのか，それらをこの小論の中で追究していくつもりである。

最初にグロイルの「ドイツ戦後カバレット」の訳出を掲げ，それに基づいてカバレット論を展開したい。

ドイツにおけるカバレット学の権威，ハインツ・グロイルの略歴を簡単に紹介しておこう。彼は1926年，ブレヒトと同じアウグスブルクに生まれた。ミュンヘン大学の学生時代はクッチャー・ゼミナールに所属し，それからシャオブーデ（「見世物小屋」）に。ミュンヘンのシャオブーデでは実際に自ら作曲し，演出をしたこともある根っからのカバレティストである。学生時代より，現在東ドイツ在住の作家ペーター・ハックスと協同でカバレット・シャンソンの作成にあたった。二人とも学生時代はドイツ文学専攻の学生であった。この関係はハックスが東ベルリンに移住するまで続いた。1957年にはカバレット学における業績により，カバレティストのヴェルナー・フィンクから，カバレット学の「名誉博士」号を授与されている。

現在ミュンヘンに本拠をおき，放送（「バイエルン放送局」）を通じて活躍している。翻訳の典拠は以下の2冊の書である。

1. Heinz Greul : Bretter, die die Zeit bedeuten—Die Kulturgeschichte des Kabaretts. Kiepenheuer & Witsch, Köln-Berlin 1967
2. Heinz Greul : Bretter, die die Zeit bedeuten—Die Kulturgeschichte des Kabaretts. dtv, München 1971

両書の相違は，前者がハードカバーで，後者がそれのペーパーバックス版ということである。だがところどころ書き換えなどによるヴァリエーションもある。現在いずれも絶版で入手は不可能である。訳出にあたっては，両書を比較

検討しながら，適当と思われる方を逐次選択した。今回の訳出範囲は，第2次大戦後のドイツの文化状況をあつかった „Das deutsche Nachkriegskabarett“ である。

ハインツ・グロイル「ドイツの戦後カバレット」

第二次世界大戦は終わりを告げた。この「全面戦争」には，その後に文字通り全面的な崩壊が続いた。かの「ドイツ帝国」はもはや存在しないのである。戦いに敗れた軍隊の兵員は，その後何か月にもわたって，幾千また幾万とひきもきらずに，泊まる場所と住まいとを求めて方々の街道を進んで行った。武器の音が止んだ時，骨の髄まで疲弊しきった国民は，純粋にただ生きるためだけの戦いを開始したのである。野営陣地，防空濠やバラック小屋，密売，廃墟，警察の手入れ，闇市などの表現がこの時期の世相をよく表現している。

フランクフルトのゲーテハウスの再建が何はともあれ始まった時，建築責任者は次のように語ったという。「屋根の木材を調達するために，我々はモーター用のベルトをその代償に工面しなければなりませんでした。そのベルトのためにはセメントを。セメントを得るためには我々はワインを，ワインのためには住まいを約束しなければなりませんでした。住まいはたまたま私がもう住む場所を必要としないあるご婦人を知っていましたので，我々は手に入れることができました。なぜならその婦人は自殺してしまったからです。」

空襲で半壊した劇場のマチネーでは，追放された作家たち，禁止された作家たち，焚書にされた作家たちの遺産が公開され陽(ひ)の目を見た。「預言者達」とは全く違った仕方で破局への道をはっきりと診断した人々の名前や詩などがそれであった。クルト・トゥホルスキー，エーリヒ・ケストナー，メーリング，ブレヒト等の名がそこにはあった。

バート・ライヒェンハルにおけるケストナーの夕べは，同じ志を抱く人達のあるグループをカバレット結成へと駆り立て，自分たちを「生き残った者たち(ヒンターブリーベネ)」と名づけることにした。こうして素人の芝居グループやカフェーの舞台から，生き残る勇気を与えるためのさゝやかな叙情詩的野戦病院や命の水を供給する

ガソリンスタンド（いづれもカバレットのこと）が生まれていったのである。

1. 最初の一歩——ミュンヘン「シャオブーデ」（見世物小屋）——

1945年8月15日にルドルフ・シュントラーとオットー・オストホフの両名は，それまでアメリカ人によって映画館や演芸場（ヴァリエテ）として使用されていた「ミュンヘン小劇場（カンマーシュピーレ）」で，彼らの「シャオブーデ」の旗上げ公演を催うした。それはまさにプログラムのタイトルと同じところの「最初の一歩」であった。

「それは非常にたくさんの踊りと，世界文学の素材からの借り物による暫定的なカバレットであった。だがそれは政治的カバレットを目指した。演者たちが責任感を自覚して敗戦直後の時事的話題を取りあげエネルギッシュに対決しようとした姿勢は大いに称賛に値した。そしてこの第一歩は実に非常な喝采をあびたのである。その結果カバレットの作者，作曲者，俳優たちが，ヒトラー治下の12年間にわたったカムフラージュや無節操主義に終わりを告げ，新しく出現したこの若き民主々義鼓吹の一大行進に，我々と一緒に参加することに同意したのである。我々は爆弾によって完全に破壊されたバイエルン国立劇場の待避先からひとまず劇場づくりを始めた。大部分が土地の者でなかった我々は，我々自身をシュヴァービングの環境に合わせたり，バイエルン風に同化するようなことはしなかった。多分そのために却って我々は友人たちの好意あふれる理解を得たのである」（ルドルフ・シュントラー談。北西ドイツ放送（NWDR）で1947年3月11日に）

このようにして1946年4月21日に，エーリヒ・ケストナー，アクセル・フォン・アンベッサー，ヘルムート・クリューガーならびにヘルバート・ヴィット（これらが常連メンバー）を作者に揃え，エドムント・ニックを主任作曲家兼音楽監督に，ヘルムート・クリューガーを司会者（コンフェランシエ）として，それにまたシュントラーがラジオ募集によってシュトラウビングで見つけたウルズラ・ヘルキングという陣容で，ライトモーア街の自前の小屋で公演のスタートがきられた。「生きのびて助かった人たち」を聴衆に幕は上がった。彼等はカバレットの舞台の彼ら自身の運命をじーっと食いいるように見つめた。その舞台というのは

今や「小さくもとにもどった」時代にまさにピッタリのものだった。ウルズラ・ヘルキングが歌った：

行進の歌　1945

（背景図：いなか道。野原に横たわっている砲撃で粉砕された戦車。その前に男物のズボンをはき，古びた外奪（とう）を着て，デコボコにへこんだトランクを持ち，リュックサックを背負った若い女が一人）

1.

こゝ30週間のあいだ
わたしはやみくもに進んだ，森や野原を通って．
そしてシャッツはボロボロに破れてしまった，
ほとんど信じられない位に．
わたしは底のぬけた靴をはいている，
そしてこのリュックサックがわたしのたんす．
家具はポーランド人のものに
そしてお金は「ドレスドナーバンク」のものにね．
故郷なし，親せきなし，
そして光沢なしのブーツ，——
ご存知これこそかの有名な
ヨーロッパの没落ではないかしら！

左足（リンクス），ニイ（ツヴァイ），サン（ドゥライ），シー（フィーア）
左足，ニイ，サン——
無くなったものは無くなったもの！　とにかくわたしの持ってるもの：
左足，ニイ，サン，シー，
左足，ニイ，サン——
わたしのもっているものは頭，そう頭だけ
まだしっかり首の上にのっているわ

2.

大都会の人間よ，わたしは.
今じゃ一文の価値も有りやしない.
りっぱでもないし，気高くもなし，誠実でもない，
せいぜいその逆というところ.
勿論，方々の都市が死んだ時……
空から爆弾が直撃した時……
爆弾や黄りん焼い弾のはざまで——
あの頃はまだがまんできると言われたものよ.
わたしたちが6年間生きたように——
他の人たちが生きなければいけないとしたら，
わたしたちはそんなことに胸(ブリュステン)を張りたくないわ.
胸（乳房(ブルスト)）はそのために有るのじゃないから.

左足，ニイ，サン，シー，
左足，ニイ，サン，
わたしは帽子がない．わたしはなにももってないの：
左足，ニイ，サン，シー，
左足，ニイ，サン—
わたしのもっているものは頭，頭を持っているわ
まだしっかりと首の上にのっているわ！

3.

わたしは底のぬけた靴をはいている.
ズボンの中を風がピューピュー吹きぬける.
もしもわたしが帰り着けなかったら.
悪魔よわたしを迎えに来るがいい，
窓という窓，暗闇の中に横たわる窓に，

ふたたび明かりがまたたく.
勿論すべての家というわけじゃないけど.
いゝえ，たしかにすべての家ではない……
1000年が過ぎ去った
口ひげ陛下とともに.
そして今やいう：最初から始めよう！
前へ進め！　そうしないと間に合わないぞ！

左足，ニイ，サン，シー，
左足，ニイ，サン一.
前へ進め，メーメルからプァルツまで！

（手にツバをつけトランクを持ちあげる）

左足，ニイ，サン，シー，
左足，ニイ，サン一
わたし達はたしかに頭をもっている，なぜってわたし達もっているわ
頭を
まだしっかりと首の上に！

（行進して舞台わきに消える）

ウルズラ・ヘルキングは語った。「この歌を歌った後，聴衆は気味の悪い位静まりかえってしまいました。わたしはてっきりだめだったと思った程です。その瞬間万雷の拍手が湧き起こったのです。それはものすごいものでした……」 エーリヒ・ケストナーのシャンソンはエドムント・ニックの音楽を得て，「時代の核心」にふれたのである。辛辣な「オプティミズム」，過去の瓦礫

の前での新時代へのアピール，それらはこのシャンソンをウルズラ・ヘルキングの忘れがたき歌いにおいてこの時代の永遠の記録に仕立てあげた（ポリドールレコード47832/33）

四つの占領地域のどの当局も，勝者の後見の下でのドイツ国民の最初の民主的な自主活動の表われとして，新しく生まれたカバレットを積極的に許可したのである。西側占領地域で活動するカバレットの責任者達は，必要な許可証が交付される前に，政治的に危険でないかどうかを「透視」された。占領軍自体は「劇場監督将校」をおいてその任にあたった。これらの将校達は通常ゲネプロ（総リハーサル）の場で，演目を検査し，必要な場合には変更を命じた。多くは聴衆の反応を見た上ですべてが決められた。劇場将校はかつてのドイツ亡命者であることが珍らしくなかった。たとえばミュンヘンでは，ヴァン・ルーン大尉の後にヴァルター・ベーアが来た。彼は「シャオブーデ」においてかつてのベルリン「カタコンベ」時代の同僚の幾人かに再会したのであった。

この「信頼関係」が一つの前提となって「シャオブーデ」は1947年に，特に東側の勝利国を意識して，ドイツ人捕虜の帰還を勇敢にも訴えるシャンソンを実らせたのであった。それは最後の一節で押し殺した悲鳴となってクライマックスに達した。つまりその一節とは「誰が500万人の男達に関する情報を与えることができるか？」というものであった。こんどもまた歌い手はウルズラ・ヘルキングであった。彼女は程なくして敗戦後のドイツカバレットの偉大な心暖かき話し手兼歌い手として，ディー・ヘルキング（ヘルキングその人）と称されるようになった。彼女はその頃ならどこでも見かけたボール紙の告知板を手に舞台に登場した。その厚紙の上には捕虜の名前と写真それに野戦郵便局の郵便番号が記されてあった。背景：帰還兵の行きかう駅のホール。（エドムント・ニックが，ここでもまたエーリッヒ・ケストナーの作詞にふさわしい格調高い曲を作った。）

待っている女の歌

1.

この五月で二年になる，
死神の踊りはもう終わっていた，
大いなる死はもう死んだ.
わたしたちは半分残った家の前に立った
そしてたゞわかった：戦争が終ったことが.
そして見たものはたゞ瓦礫(がれき)の山だけ
けれど教会の塔の残がいの上では
つぐみが気げんよく鳴いている，
そしてライラックは庭で咲いている.
木々は心の底にひびくほど強くざわつく.
希望は語った：「きっと良くなるよ！
がまんよ，わたしの心，がまんして，わたしの心よ.
おまえのほんの少しの幸せは待たねばならないの！」

五月で二年になる.
わたしの夫は捕まってしまった.
彼は捕虜の身，わたしは自由.
希望は我々のわきを通りすぎてしまった.
希望は過ぎ去ってしまった.

（その女はポスターを高く掲げ，次の詞文を朗読する）（大声で）
こっちを見て，夫の仲間達よ.
誰が情報を与えることができるの
上等兵ハンス・マイヤーのよ
ａとｉの綴りのマイヤーよ
誰が私のハンスの情報をもっている？

どうか近くに寄って見てちょうだい，そしてこの看板を読んでちょうだい.
わたしが自分で書いたの，そして右の下の方，
それが彼よ，それが彼の最後の写真だわ！
誰か彼と一緒の収容所に居た人いない？　あんた達どこから来たの？
ロシアから？　フランスから？　彼のこと誰が知ってるの？
彼はわたしの夫よ，そしてわたしは彼がとても要(い)るのよ
わたしを笑わないでちょうだい，
それともかまわないからわたしの後方から笑って！

わたしは立ちそして待つ，
そうすれば運命がわたしをかわいそうだと思ってくれる.
彼をどうか家に帰してちょうだい
どうか待たせずに彼をわたしの腕の中にもどしてちょうだい.

2.

どこを見渡しても同じような暗い待ちの苦しみが
はげ鷹のように至る所でうずくまっている
そしてわたし達をとらえている.
都会のもやの中，すごく遠い谷の中で，——
ドイツ全体が一つの待合室だわ
何百万の女たちがその中にいる.

つぐみが鳴いて花が咲き誇る，
麦が黄ばみ，むく鳥が渡っていく，
そして冬が庭を裸にする.
月が欠けはじめ，もう一つの月が近づく
そして心の廻りには鉄条網がまきついている
がまんして，わたしの心よ！　がまんしてわたしの痛みよ！

わたし達は生きているんじゃない，わたし達はたゞ待っている！
わたし達は黙って待っている，
世の中がわたし達をあわれんでくれるよう．
彼らをどうか家へ返して．
どうか彼らをじらさないでわたしの腕の中にもどして！
（女は再びポスターを高くかかげそして叫ぶ：）
このポスターを見て，戦友達よ
よく見てちょうだい！
誰が情報を与えることができる
500万人の男達の？

「シャオブーデ」を叙情的-精神的な時代劇場にまで高めたのが，エーリヒ・ケストナー1人の功績ではないにしても，彼の詩的才能に非常に多くを負っていることは事実である。ブローノ・E・ヴェルナーは「ヴェルト」紙で次の如く語った：「シャオブーデのプログラムはその重要さにおいて大劇場の初演と並び称されるまでになり，時々それ以上となることもある」（1947年3月14日）エーリヒ・ケストナーはまたあの舞台いっぱいに置かれた人物像（タブロー）の大部分をも作った。それらは定員680名のその劇場には，純粋に外面的な理由からも必要であった。例えば「シルトビュルガー」（管理官僚主義に合わせた）と「ドイツ的メリーゴーランド1947」などがそうであった。テキストによると，難民の女，金もうけ主義者，捕虜，「娼婦まがいの女」，詩人，「かわいそうな若者達」，政党政治家，チンピラ並びに反対者等の典型的な人物像が時代のアレゴリーのまわりをかけめぐった。詩人像にケストナーはこう語らせた：

最後の弾丸はとうに的をはずれた．
君達は地下室からそして塹壕から這い出て来た．
大いなる死は過ぎ去った．
死神は満腹だった，そして君達は生きることを始めた．
かつての五月のように．

私は詩人，君たちに心からお願いする．
君達は詩人達の言うことを決して聞こうとしない国民だ．
世界は今回は殆ど滅びるところだった．
世界は今回はほゞ打ちのめされるところだった．．
君達は最後の審判の一つ手前の審判を見たのだ．
けれども君達はこの悲しむべき時代の意味を
感じとっていない！
私は詩人，君たちに心からお願いする．
君達は詩人達の言うことを決して聞こうとしない国民だ．

ヘルムート・クリューガーの如才ないエレガントな司会の見事さ，アンベッサーの「真摯なユーモアの」のシーンの数々（例えば「ドイツの大棚卸し市」など），ヴィット氏のウィット，速く言えば，かつてのベルリン派が，自由な雰囲気での埋め合わせ作業つまりカバレットに寄与したのであった。ヘルバート・ヴィットは彼の「国際アマゾ族（インターアマツオーネ）」と「ミス・グリューン（緑嬢），気をつけて！」（新貨ドイツ・マルクの誕生後にわき起こったランク監督の犯罪映画ブームに照準をあわせた作品）の中で，舞台役者ヘルキングに怒りのエサを差し出した（デッカ版DX2087）。彼女は叫んだ。

わたしは，わたしの神経のためにそれが必要なの，
エキスとしての恐怖（グルーゼル）・残酷（グロイエル）・戦慄（グラウエン）剤を．
たまには神経を鋭く研ぎすましたっていいでしょう
だって15年間それらはやわらかなビロードに包まれていたんだもの……

ヘルバート・ヴィットは1947年に，オルフの「ベルナウアリン」（音楽はカール・フォン・ファイリッチ）——これはその少し前国立オペラ劇場で改めて上演された——を土台にしたところのバイエルン-党（パルタイ）-パロディーを作った。しかもミュンヘンでは「プロイセンの橋頭堡」と目されている「シャオブーデ」の

舞台で，この少し血の気の多い，土着の政党をその選挙スローガンをそっくりそのまゝ真似して物笑いの種にした。この上演に反対してバイエルン党党首フィッシュバッハーの女婿がある晩学生の一団を引きつれて，上演妨害を行なった。階上席からは牛の首につける大きな鈴がガンガン鳴り，悪臭弾が投げ込まれた。「だがその結果この事件によって人気がますます高まった。なぜならアメリカ当局が，公認許可を受けている我々のために，MPを劇場の治安監督に派遣したからである。我々はそのため，公演を誰にも邪魔されることなく続けることができた。もっとも第一回目の時には劇場のロビーでなぐり合いがあったのであるが……」（ルドルフ・シュントラー談。ラジオ放送でのグロイルとの対話）

オーストリアに目を転じてみよう。同じ時期に再生なったオーストリアもまた過去の問題とその克服の前に立たされていた。オーストリアはしかしこれらの問題を驚くべき速さで克服したのである。すべてを消し去ることによって。この成り行きは，結局のところ，オーストリア首相の「ドイツは二度ともとにもどってはならない」という演説によって決定的なものとなった。この演説は1946年になされたのであるが，地元でも激しい反響を呼び起こした。それは後にエーリヒ・ケストナーがヴィーンで「オー，わが祖国オーストリアよ」を上演した時の激しさに比肩できるものであった。（以下はケストナーによる書籍版の序言より引用）

我々はオストメルカー（プロイセン人のこと）いや失礼，オーストリア人です。
尊敬いたします，男爵どの！
我々はドイツの浮浪者どもを故郷に送り返します．
我々は勝利に輝やける国民です．

あなたは，新聞に書かれていることを信じてはいけません。
お手に接吻をさせて下さい，奥様！

青きドナウ(河)は決して褐色になったことはありません.
青きドナウはいつも青色でした.

(ここでシュープラッテルン〔脚叩(たた)きダンス〕の拍子)

我々は真先(まつさき)に言った:
「あの詐欺師に我々はだまされはしない!」
我々は帝国(ライヒ)を故郷にしたいなど思ったこともなかった.
せいぜい金持(ライヒ)ちとなって故郷に帰る夢くらい
たとえうわべはそうでないように見えたとしても
我々はいつもあいつには反対であった!

プロイセンをあいつは褐色に塗りたくってしまった.
だが見給え,我々のところではあいつはなんにもできはしなかった.
我々のうちの一人を信じこむという間違い,
同志よ,そんな間違いを犯さ……?
同志……?そんな間違い,そうたやすく犯しはしない!
ダッハシュタイン山の頂上からヴィーンにいたる迄:
我々はいつもあいつに反対だった!

ブラオナウの童話語りは我々に何と
喋ったか,実際多くを語ったものだ.
我々はたった一つの間違いを犯した:
我々は,なんといったってあいつを選んでしまったのだ.

だが我々は決定的な要素ではなかった.
その選択は言ってみりゃ小さな冗談のつもり
大切なことはオーストリア人の性格
そして黄金の心である!

（ヨーデル歌手と脚叩きダンサー登場）……

確かに「シャオビューネ」(Schaubühne) と「ショーブーデ」(Showbude) の間に必ずしも理想的なバランスが保たれていたわけではない。だがシュントラーの多才な監督手腕から，あの舞台向きの「芝居小屋的魅力」が生まれ出たことについては疑いがない。つまり感情のこもった時代描写，大胆な快活さ，粋な照明，それに魅力的な女性の語り手兼歌手達（ギゼラ・ファッケルダイ，モニカ・グレーヴィング，インゲ・バルチ，バルバラ・プライヤー），それらすべてを十分に頭に入れた上で作曲がなされたのであった。

ミュンヘン在住の演劇人たちの半数近くがプログラムに名を連ねた。たとえばヘルタ・ザール，カール・ヨーン，ゼップ・ニック，シャルル・レニュエ，ブルーノ・ヒュプナー，ローヴィッツ，フュルブリンガー等々である。その上エドムント・ニック，マルク・ロータール，ベルンハント・アイヒホルン，カール・フォン・ファイリッチが作曲家として，ヘルムート・M・バックハウス，ユルゲン・フォン・ホランダー，アルフ・エンゼリング等が若き作者として加わった。またハナ・ザイフェルトとクリステル・エプリングが，いわゆるグロテスクダンサーとして活躍した。「シャオブーデ」付設のスタジオではエーリヒ・ポントーがネープフートの「時を売る商人」を演じていた。カール・シェーンベックは変り身のはやい俳優兼歌手であった。ブム・クリューガーは誰にも好かれる魅力の喜劇役者で，彼の「プロイセンのとが負い小姓の歌」はいつまでも思い出に残るものとなった。この間に政治的事件としてベルリン封鎖の日々があった。（テキスト：ハインツ・パオスク，音楽：ヴェルナー・ボッホマン）

……私はプロイセン（人）
考えてごらん，私はどこに
プロイセンの境界があるのかさえ知らなかったのだ.
たとえばブラオナオ，
まさにあの有名なブラオナオ，

それがプロイセンにあることすら知らなかったのだ.

そして最初のナチスの連中がプロイセン(人)だったこと(も)
本当だとも，本当だとも，嘘なんか言わないよ！
将軍廟(フェルトヘルンハレ)，市民酒場(ビュルガーブロイ).
ちょうどあの頃バイエルン(人)が多く住んでいたけど，
あれもプロイセンだったのかしらん
これは私には全く新しいこと.

私はプロイセン(人)—
誰ひとり私を欲(ほ)しがらない，
しかし今のところ私はまだ消されてはいない
彼らが私を職権によって戸籍から抹殺したとしても，
とが負い小姓(プリューゲルクナーベ)として私はまだ必要なのだ.

私はプロセイン(人)
悪い時代
それは君が考えているのより
はやく変化する
私は鐘の音が再びちがう調子で鳴るのを耳にする
たとえ，君が論理をもねじまげようとも:
私は既に再びどこかで読んだ，
プロセインの連中がベルリンで旗を高く掲げているのを.
彼らは昔自由のためにいつでもそうしていた.
彼らは確実に勝利する，
彼らはきっと勝つ！

私もプロセイン(人)

誰もが私をのぞんでいる—
—部分は東側，一部分は西側
恐れることはただ一つ，
彼らが私をとらえれば，
その時私は死んでゆく自分で静かに，穏やかに．

「シャオブーデ」はひとまず通貨改革を生きのびた。通貨改革はすべての公的財政援助を受けていない劇場の恐怖の的であった。だが1949年の春に「シャオブーデ」はついに通貨改革後の影響から逃れられず，財政的に立ち行かなくなり，消滅の運命をたどった。

2. ミュンヘン・笑いの頂上会談

ミュンヘンの大劇場カバレットの枝分かれとして，1946年のカーニバルの折，ヴェルナー・フィンク，ヴァルター・キャウレーンとヘルムート・クリューガーの3人が集って，カバレット一座「シュムンツェルコレーク」（お笑い教室）を結成した。この年のカーニバル自体は，このカバレットを除けば特別に面白いものはなかった。この寄席公演はもともとはヴェルナー・フィンクが，強制収容所から自由の身になった時にと彼らが考えたものであった。ただしその時の計画ではベルリンの「コメーディエ」座で夜間公演として行われることになっていた。それが今や10年遅れでカナール街のR・A・シュテムレの率いる「ゴング-ハウス」で行われたのである。「大講堂」と書かれた会場—その名の通りかつての学生団体「ゲルマニア」の部屋がそのまゝ使われた—には黒板とチョークと黒板消しが，用意され，ダルマストーブが一つゴーゴーと音を立てて燃えていた。勉学意欲に燃えた訪問者達には一枚のプリントが入口で配布された。それには次のように書かれてあった。

お笑い講義

冗談，諷刺，アイロニーならびにより深遠なる意味をさぐるための実験コー

ス

コース指導者：ヴェルナー・フィンク

教授陣

ヘルムート・クリューガー，ヴァルター・キャウレーン，ヴェルナー・フィンク

題目一覧

第1コース：陽気さの平価切り下げ

「K. d. F.（喜びを通して力を）フレーション」について　ヴァルター・キャウレーン

カバレットで歌われる言葉の平価切り下げ　ヘルムート・クリューガー

ウィット，笑話の生成と弁護ならびに舞台上あるいは公共の場でのそれらの誤用についての解説　ヴァルター・キャウレーン

冗談を真面目に考察すれば（陽気さの復権）　ヴェルナー・フィンク

第2コース：笑いの学校

笑いの循環論法　ヴァルター・キャウレーン

強制されたユーモアの源泉　ヘルムート・クリューガー

政治的目標への手段としての笑い　ヴェルナー・フィンク

道化師から恐るべき子供まで　ヴァルター・キャウレーン

キャウレーンは後に振り返って次のように語った：「それはカバレットの根源ともいえるものだった。あの恐るべき困窮の時代のさ中にあって，目的は良い機嫌つまりスカッとした気分をかき立てることだけであった。それはニコチン，カフェイン，アルコールなどの力を借りずに崩壊してしまった笑いの世界

を取り戻す最初の試みであった。」

ヴァルター・キャウレーンはその後，主としてマスコミの仕事に従事するようになった。ヘルムート・クリューガーは1950年頃最も人気のあったラジオのコンファランシェであった。その後にヘルムート・M・バックハウスとフリッツ・ベンシャーの２人が続いたのであった。ヴェルナー・フィンクはというと，彼は在来のカバレットの枠から離れて，自分の道をさがし始めていた。振り返ればフィンクは1947年にはまだスイスのトゥルーディ・ショオプとマックス・ムーメンターラー等と一緒にツューリヒのニーダードルフでカバレット「霧笛（ネーベルホルン）」を率いていた。彼は1948年にはシュトゥットガルトのテュービンゲン通りとハンブルクのシュピタラー通りに同時に彼のカバレット「マオゼファレン（ねずみ捕り）」を創設した。シェークスピアのハムレットのシーンをふまえて彼は書いた。

王様：何（なん）にも問題は起こらないのだろうか？

ハムレット：起こりませんとも，彼らはたゞ冗談にやっているだけですから……問題になるような憤りの種なんてこの世の中には有りませんよ。

王様：その芝居の題名は何と言うのかね。

ハムレット：ねずみ捕りですよ……

フィンクはカバレット風演劇の道を開くことを考え，プリーストライの「アダムとイヴ以来」，アンベッサーの「ゲルステンベルク氏の不可解」あるいは，「黄泉（よみ）の国のオルフェウス」のような作品を上演した。フィンク自身の活動の重点もまた今やカバレットから演劇（ポロニウスやピスカートルの下での「避難民の対話」），映画並びにテレビの領域に移った。それは彼が人気番組「ワン・マン・ショウ」で得た評価をもとに，検討した演劇のジンテーゼの表われでもあった。既にマーク・ヘンリーとアントン・クー（ポルガーは彼を「プロー（マルキ・）ザ侯爵（プローザ）」と命名）は会場を借りて，時事問題について語った。トゥホルスキーはこの雄弁家アントン・クーに「話し家（シュプレッヒシュテラー）」という概念をあてはめた。フィ

ンクはこのシュプレッヒシュテラーという概念を更に高めて「話し芸役者」それから「俳優話術家」というそれ以上言いようのない形にまで言い換えた。こうしてヴェルナー・フィンクのまわりには舞台の雰囲気がついてまわった。彼は自身いろいろな役廻りで舞台に立つことが好きであった。たとえばザウル・シュタインベルクーフューラーとしてあるいは彼の講義「先生，何か良いお考えを……」における政治上の教師「警告者・フィンク」として舞台で活躍した。

「純粋非理性批判」(1946) のタイトルの下にフィンクは初めて，自分の半生の体験をもとにした自伝的テーマを語るようになった：アドリブのさえと，落ちから落ちへと，どもりながらも語りつぐという話芸とが結び合って，彼は喋りながら，自分の生涯の実話ロマン，戦争と平和における冒険，そしてオイレンシュピーゲルがそれらをいかに克服していったかを書き続ったのである。「チューリヒ劇場」での客演の後，ベルトルト・ブレヒトはフィンクに1947年11月14日の日付で次の詩を書き送った：

オイレンシュピーゲル戦争を生き残る

ヴェルナー・フィンクに捧ぐ

うじのわいた死体にも似て
12年王国は横たわった
500歳の，
オイレンシュピーゲルの恰好で
スイス人の前に姿を現わし
一飯のお礼にと次のように語った
ウィットを飛ばしながら，
いかに彼が偉大なる時代を生き延びたかを，
なぜならＳＳの連中ときたら
お笑い商売には笑わせにくい相手だった：
オイレンシュピーゲルの鏡よカガミ

この国で一番馬鹿なのは誰？
さて，そのうちに　笑いが
配給制になった，
バンドを窮屈に締めあげ
ゆるりとウィットを配給する
生きるのにどうしても必要な分量だけを，
野獣（ＳＳ）はせいぜい一回吠えただけ
噛(か)みつきはしなかった．そして偉大な
人の好い品位のない
笑い芸人がこの耐乏時代を
活写したとき，それはあたかも
幽霊のように，多くの
招集部隊の死者たちの手が
瓦礫と灰の山の下から
彼のために拍手をしているようであった．
そしてあたかも翼(つばさ)が
我々のドジなお客に生(は)えたかのごとく．
彼は偉大な時代にその所を得ず
そして，笑いをふりまき震えながら
庶民がその時代を
いかに生きのびたかを語った．

「純粋非理性批判」（1946～）に続いて「最良(アム ベステン)のところ異状(ニヒツ ノイエス)なし」（1953～），後に「勇敢なる兵士の沈黙」（1964～）などのヴァリエーションが現われた―それはつきることのない攻撃の数々であった。時事性のテーマは，休みなく物の見方を変えていく……ルドルフ・ペッヒェルと一緒に創設したフィンクの「ラディカーレ・ミッテ」（過激中道）というパロディー党（1950）は党章として安全ピンをスカートの折り返しの下にとめていた。あのテオドーア・ホイ

スとカルロ・シュミットもこの党に加入していた。「ラディカーレ・ミッテ」はドイツ連邦共和国の政治生活の分野に，ユーモアを手段に，寛容の精神と討論の余地を定着させるための最初の試みであった，またフィンクの「フレーゲル-協会」は，プライベートな主導によるすべての娯楽芸術の探究・叙述を意図するセンターづくりのための一環であった。この協会のフレーゲルという名は18世紀の学者カール・フリードリッヒ・フレーゲルに由来する。フレーゲルはグロテスク-滑稽小説というジャンルの最初の作者でもあった。

ミュンヘンの「ゴング・ハウス」からほど遠くない歓楽街（プラツツル）の一角に「ジンプル」座が再生した。これはシュヴァービングのロドルフェ・ザーリス2世といわれたテオ・プローゼルが1946年に改めて復活させたものである。以前のプローゼルの「ジンプル」は戦争中に爆撃で破壊されてしまっていた。旧「ジンプル」は第三帝国の時代にはそれ程の抵抗を示したわけではなかった。新「ジンプル」には昔の仲間からはコンフェランシェのカール・ポイケルト，カバレット作者のエルンスト・クロッツとE・L・シュトルツェンブルク，それにヴァルター・ヒルブリングが加わった，後者はシュヴァービングの文学的シャンソンの思いつきゆたかな権威者ヨッヘン・ファーバーに「鼓舞され」ていた。

1948年にカール・ヴァーレンティーンはここ「ジンプル」において最後の舞台を踏んだ：

「領主（ヘルツオーク）ハインリッヒ獅子王の1158年ミュンヘン入城を記念して，遅れ馳せながらバイオリン独奏をやらせて下さい……」

ヴァーレンティーンは謝肉祭（ローゼンモンターク）の月曜日に死んだ，そして灰（アッシヤー）の水曜日（ミツトヴオツホ）に埋葬された。

プローゼルの手もとから新たな作者たち，既にベルリンではお目見えの女流詩人インゲ・モーセンとルート・コンラトが初めて名を連ね，フリードル・トルンシァー，インゲボルク・オイラー，クラウス・ヴォルフ等が続いた。そしてここにほおのこけた一人のパントマイム俳優が現われた。内なる情熱の火に焼きつくされて，「死にいく炎（シュテルベンデ・フラメ）」としてまたモルゲンシュテルンによる「魚の夜の歌」の真似（まね）の得意な滑稽（こつけい）な夢想家（フアンタスト）として聴衆を魅了し尽した男，ゲルト・

フレーベその人であった。

シュヴァービングの「蜂の巣」ではエルフィー・ペルトラーマーがデビューし，ミュラー街のカール・ヴァルター・ポップのところでは，ヴォルフガング・ノイスという放浪のベルリーナーが世に出た。プライジング街の映画館を借りた「色つきさいころ」はヴィーン-バイエルン風の舞台であった。それは軽文学的家族的カバレットとして知られ，バルバラ・ガラウナー，フェー・フォン・ライヒリン，テオ・リークラー，ゲオルク・ローレンツ，フレッド・ラウホ，ボビー・ヨーン＝パウル・マール（「快活で美しき」），ウラ・トルプ＝パウル・ベース，ペーター・イーゲルホフ，ヴィル・ヘーネ，オルフ・フィッシャー，ヨゼフ・ニーセン……らを擁していた。開場記念公演にはクレレ・ヴァルドフが出演した。そのためにその雰囲気は全くのベルリンそのものであった。クレレ・ヴァルドフはそれから2年後に彼女の舞台生活40年記念公演を迎えた。レンバッハプラッツにあったミュンヘンのクロル氏所有のカバレット「クロル」でそれが行われたとき（1948），ヘルムート・クリューガーは彼女を「ノーベル平和賞受賞者」に指名したのであった。同じ年にクレレ・ヴァルドフは長い空白の後，戦後初めてベルリンを再訪した。西ベルリンの市参事会は彼女に特別功労金を贈ることになった。彼女の功に報いるには遅すぎた位である。それも東ドイツ側が彼女に寛大な援助を申し出たことに触発されての行為であった。しかしヴァルドフはその直後に重い病気の身となった。殆ど視力を失なって，かつての栄光も失せクレレ・ヴァルドフは1957年1月にバイエルン・グマインのヴァイスバッハの自宅で息をひきとった。

3. ドイツ旅廻りカバレット—キールとライヒェンハルの間で—

旅まわりのカバレット一座というのはなにも珍らしいわけではなく昔から存在した。しかし「住所不定的」な戦後ドイツにあっては，この旅まわり的職業は殆どシンボル的な意味合いを持つようになったのである。

我等あとに残されしもの，

あっちへやられたり，こっちに追われたり，
自由なる芸術の
不文律に則(のっと)って
棺(ひつぎ)の上に，ふたを
しっかりと打ちつけるものたち……　　（ハインツ・ハルトヴィク）

国の最南端のバート・ライヒェンハルにおいて—彼らはたまたま終戦の時にそこにたどりついたのであるが—1945年の夏おそく，ベルリンの作家兼詩人コピーライターのハインツ・ハルトヴィクとヴィーンの俳優ロマン・シュポーラーが，ラインラントの舞台監督であり，芸能エージェンシーのオーナーでもあったハンス・アルバート・シェーヴェと結んで，時事的なカバレットを創設することになった。そもそもケストナーの夕べがそのきっかけであった。シュポーラーは，亡命先のユーゴスラヴィアからライヒェンハルの近くに帰還していたゲアハルト・ヘルマン・モスタールをも一座に加えた。最終的には監督としてフリッツ・ペーター・ブーフが加わった。ゲアハルト・ヘルマン・モンスターは作者としてまたこの道の権威として，カバレットのプログラムに洗練さと重みをつけ加えた。「政治的に健全な人たちの心には，左(ひだり)の立場の方が正しい……」（モスタール）という当時の風潮があったから，設立と同時にそれはイデオロギーの立場となった。お揃いの紫色のマントをはおって黒のシリンダー帽子をかぶる舞台衣裳は，カバレティストの心情の共通性を強調するものであった。

そのため自称「生き残った者たち(ヒンターブリーベネン)」は，「失なわれた過去の伝統の笑いの遺産相続人」として，あたかも遺言を執行するところの時代の裁判官であるかのように感じていた。（つまり「時代審判執行吏(ゲリヒツフォルツイーアー)」である。そしてそのようなものとして常に旅廻りをしていく。）1945年のきしむような厳寒の12月に彼らは「我ら は 暖 房 す(ヴイーア・ハイツエン・アイン)」というプログラムをかかげて諸国に旅立った。実際には殆どの会場が暖房なしであったが，どこの会場も満員の盛況であった。これは何もプログラムのタイトルのせいばかりではなかった。

ここより南側，白ソーセージ地帯といわれるバイエルン州で「生き残った者(ヒンターブリーベネン)

たち」はバイエルンの「反動的な」文相アロイス・フントハンマーとの間にもしばしば問題を起こした。フントハンマーの体罰主義教育と宗教に拠る難民政策をとらえて彼らは痛快な即席四行詩(グスタンツルン)をつくって歌ったものである。これに激怒した文相は「我々はこのような文化の恥は許さん」と言った（ミュンヘン昼間新聞25. 7. 47）のであるが，それがそのまゝ格好のカバレットの当たり文句になっていった。

難民たちは今や
バイエルンの市民権を取得することができる。
二通りのやり方で，
バイエルンから外へ移住するか
あるいは死ぬかによって……

集団体制の「生き残った者たち(ヒンターブリーベネン)」は，舞台廻しのコンフェランシェのかわりに，テキストに忠実な解説者を登用した。辛辣な語り手ロマン・シュポラーがこの役にあたり，モスタールが彼のために転換韻(シュツテルライム)を駆使してテキストを書いた：

なるほどもう前進している，トップギアで：
非ナチ化裁判所はナチの時代の特権者狩りを始めている，
なんだって？　ナチの俳優だって？　そんな者はひとりもいなかった！
裁判所があまりきつくやらないようお願いする—
女優のゼーダーバウムは再び第三帝国の水死人(ライヒスヴァツサーライヒエン)を演じる
ヘルマンがかつて彼女に結婚指輪を与えたからといって，
あのエミー・ゲーリングを誰ものけ者になんかしはしない，
俳優のクラウスは歓呼の声をもって迎えられた.
なぜならクラウス氏はあの厳しくにがい時代を
我々のために「甘くして」くれたから.
たゞいつでも文句を言う奴だけが，Furtsbusch（フルツブッシュ）やKnap-

pertswängler（クナッパーツヴェングラー）にケチをつける
（注：Furtwängler と Knappertsbusch のもじり）
そしてもしも証人達がヴィーマン氏のせいで
またハインツ・リューマンとヨハネス・リーマンのせいで興奮し，
もしも再び演劇界がグリュントゲンス一味の登場を許すなら，
そのときははっきりしている：こゝに彼らは葬られる，犬ども達(ヒュントゲンス)よ！
けれど，もう既にそこでは過去の古い調子が始まる，
たとえ実直なヘルマンが生きてなくても，
東側の世界から我々をまもるために，
既にアメちゃんが，この地で戦争の準備をし始めた
またしても脳味噌を破壊された男達がいるから，
骨太(ほねぶと)のヒムラーの立派な額をした背後の脳味噌，
そして既に民主主義者達がヒトラーのように操作しているから
ふるえてる奴は安心して口をつぐむ!!

「これが一体どんなものであったか想像してほしい。彼らは2時間の長きにわたって，パロディーと風刺(ザティーレ)という芸術的誇張を駆使して，諸々の出来事を演じて見せたのである。誰もが例外なくこれを見て感極まって泣き出したい位であった。彼らはそれらの出来事を瑣事として扱うことをせず，一切美化することもなく，何人(なにびと)をも容赦することがなかった。簡単に言うなら，それはアリストファネス的演劇であった……党利党略を超えたレベルでの国民の民主的啓蒙と教育が，行われたのである。そしてそれは従来ドイツにおいて，どんな組織においてなされたものより，効果的で，気のきいた，空想豊かな，楽しいものであった」とエルンスト・レオポルト・シュタールが演劇誌『クヴェレ』（1948）の中で書き記した。これは今日では過大な評価と思えるかもしれない。しかし「生き残った者たち(ヒンターブリーベネン)」はともかく，ナチズムの明らかな遺物，その頃始まりつつあった抑圧や偽善的な転向に対して，明快な目的意識をもって対抗し，敗戦直後の最もきわだった政治カバレットとなった。1948年に彼らがド

イツの頭越しに生じた東西間の緊張をとりあげたとき，（プログラム「さあ，戦いへ」，演出：モスタール），占領軍の地区委員会などがそれに対して異議を唱えた。まだドイツのカバレットが，そのような問題を取りあげるには，時期尚早であるという見解であった。ことにモスタール演出による大々的なカルメンのパロディー「平和は二度とごめん（ニー・ヴィーダー・フリーデン）」は占領軍関係者を激怒させた。

カルメン

ジョルジュ・ビゼーのオペラ — ヘルマン・モスタールによる音楽上の短縮とテキスト上のわずかな改編あり

ドン・セデュウ，粉屋……イエンテ・フォン・ロソウ
ドン・エスペーデ，靴屋……ハンス・ベルヌート
ドン・エセーデ「スペイン統一」亭の主人……ハインツ・ハルトヴィヒ
人民……ハンス・ギュンター・ドゥツルコ
ミカエラ，政府に忠実な娘……ルート・フォン・ブラウゼ
児童-合唱団（キンダー・コーア）……ゼンタ・フォルティン
また一人の男……イエンテ・フォン・ロソウ
ドン・ホセ，占領地区境界監視官……ハンス・ギュンター・ドゥツルコ
カルメン，煙草売りの娘……マルガレーテ・トランペ
また一人の紳士……ハインツ・ハルトヴィヒ
難民……ハンス・ベルヌート
捕虜……イェンテ・フォン・ロソウ
若い女……ゼンタ・フォルティン
ドン・エスカミリヨ，勝利者……ハンス・ベルヌート
合唱……ドン・ホセ＝コザック合唱団

監視官，密輸人，煙草売り（娘），浮浪児，テロリスト，ジプシー，闇屋，平均的市民ならびにその他境界線近くに出没するあやしげな人たち。

劇の場所：第1景：セヴィーリャ（ということにしよう）
第2景：こんどは疑いもなく境界マリーエンボルン
とき：12時5分前

1949年の春，「生き残った者たち」もまた新貨Dマルクの誕生後に生じた混乱による演劇界の瀕死の重傷には抗しきれずゆっくりと滅んでいった。彼らは休むことなく動き続けた者たち，つまり「漂泊者達」であった。それは当時の良心の証しでもあった。

その時代，2番目に有名だった旅廻りカバレット「恩赦享受者たち」の方は，もっとしたたかに生き延びたと言ってもよい。1947年にキール大学の学生食堂の舞台でその初演は行われた。彼らはボロボロの今にもこわれそうな古いバスに乗って占領地域を演じて歩き，はてはイギリスやスウェーデンなどにも出かけた。そして彼らの出演するところはどこでも，笑いや怒りがうずまいた。1948年にはシュレスヴィヒ・ホルシュタイン州の劇場監督官が，彼らのキールでの公演を禁止した。その後，彼らは「恩赦された」。さらにそれ以後彼らは結びの歌で次のように歌ったものである。

我々に直接罪があるとは思わないもののの，ショックだった
最近の千年間（千年王国の），
我々は恩赦を授けられた，
けれどもドイツ人達は（ドイツ人だけだろうか？）
困難と危険から
相変らずまだ全治はしていない．

我々は今日ではたやすく理解することができる，
あの頃完全に正しいとはいえなかったことを，
けれどもなぜそんなに遠くの過去へ思いをめぐらすのか？
見てごらん，災厄はすぐ近くにある！

すべてをまったく別の角度から眺めることもできよう.
もしも他の者たちが，真剣に受けとめようとしないなら
理想など一体何の役に立つというのか？
機知だけではまだ何もなされたとはいえない！
まだ今は治療の段階である，——
しかし一刻の猶予もならない！

ヨアヒム・ハッケタール，エルンスト・ケーニヒ，ヤン・S・クンストリュク，ヴァルター・ニーブーア，ヴォルフガング・ノイキルヒナー等々が台本を書いた。旅廻りカバレットは旅から旅へと動き続ける為，その宿命としてどうしてもレベルの低下が避けられなかった。しかし方々から引く手はあまたにあった。ウルズラ・ノアク，ハンス・ユルゲン・ディートリヒ，ヴァルター・カーベルはそれらの旅廻りの系列の出身かもしくは（彼らのカバレット「プロミネンツ」の前には）「アムネスティールテン」に所属していた。ハネ・ヴィーダーも「喜劇の小框（コメードヒエン）」時代と「クライネ・フライハイト」の間の時期には同様であった。

イギリス海峡の島アスコットで，チャーリー・ミュラーは，まだ戦争の最中に捕虜の身でありながら収容所の娯楽の為に「大根キャバレー（カバレッテイヒエ）」を創設した。1946年3月にはそれは自由の中へ移し，植えかえられた。そして「大根キャバレー」はミュラーが1659年にミュンヘンで，「インティム・テアター」を引き継ぐまで，カバレット活動を続けたのである。ちなみにマリア・ライター，エルヴィン・フォークトそれにヴァルター・シュラーガーも最後の10年間は，この人気が高く，人々に愛されたカバレットに所属していた。

4. ベルリンのウーレンシュピーゲライ

1946年6月，フリードリヒ・パッシェは彼の「ウーレンシュピーゲル」の開演にあたって，「生き残った者たち（ヒンターブリーベネン）」をベルリンに呼びよせた。パッシェは当時芸能エージェンシーのオーナーであり，「ジン プル」時代のラール・アンダー

スン〔ラーレ・アンダーゼン〕のピアノ伴奏者として知られていた。初演の日（22. 6. 46）の幕間に見物に来ていたロシア人の士官達がこれ見よがしにホールから立ち去った。翌日連合国委員会の面々を前に「強制公演」が行われた：ロシア側とアメリカ側の通訳官（「ウーレンシュピーゲル」のあったニュルンベルガー通りはアメリカ占領地域内にあった）はプログラムの演目の最後の一語に至るまで徹底的に調べ上げた。理由はこうであった：東側の立場から見ると，小道具のロシアの熊の中に，豚の特徴を見い出したというのである。四つの占領国のこのようなセンシビリティーは，かつての「帝国首都」の土壌の上ということで，一応理解はできるものの，カバレットの最初のひとり立ちという試みに対しては，マイナスに働いたことは否めない。

見物人はカバレットを見ながらしばしば自問する，
なぜ我々は自分達を物笑いの対象としてだけ見るのか.
笑いに飢えている心の底には，海がある
しかし我々の演し物はたった三つ，四つのテーマのカクテルばかり：
諸政党と欠乏と闇取引と
「あの時代の」状態と，
我々の使えるユーモアには限界がある，
そして限界の背後にこそたくさん言いたいことがある

（ギュンター・ノイマン）

ウィットの思いつきが，まさに物理的に強制された制限の中から，つまり自由にならない状況の中で生まれていったことは，今考えれば実に驚くべきことである。ウーレンシュピーゲルが開業したとき，ギュンター・ノイマンはまだ捕虜収容所の鉄条網の中にいた。けれども間もなく天才的とも目されるようになったこの作詞兼作曲家—これは彼以前のホレンダーも同様であった—は「PW（捕虜）」として，「ホレンダーの夕べ」をテキストなしで，記憶のみを頼りに完全にやってのけるという離れ技を演じたのである。あの偉大なフリードリ

ヒ（ホレンダー）の最も利発な弟子がギュンター・ノイマンその人であった—しかしホレンダー自身はその事実を知らなかった。二人が初めて相まみえたのは，ようやく1960年になってのことであった。1946年の9月期プログラムでノイマンは，ヴェルナー・エールシュレーガーと共に，自分の妻タチヤナ・ザイスのピアノ伴奏をつとめた。その時彼女は「ナウな淑女」を演じていた。「連作シャンソン」ともいえるこの作品は実に20分間は続き，その時代にふさわしくなくなった，つまりアプツーデートでない「淑女」という女のタイプを用いての恋の冒険を描いたものだった。具体的にはその女の四つの恋の物語であった。

それに続いたヘルムート・クリューガーのプログラム「我々はもう一度生きのびた」（演出：ヴェルナー・エールシュレーガー）において，ロニー・ホイザーは自作のシャンソン「新聞売り娘（こ）」を歌い演じた。ロニー・ホイザーは長年にわたってヘルムート・クリューガーの理想的な寸劇パートナーでもあった。キャウレーンは当時は「シャオブーデ」でコンフェランシェをしていた。

ベルリンのカバレットはレヴュー「芝居一色（アレス・テアター）」—テキスト音楽ともギュンター・ノイマン—によって再びかつての偉大なカバレットのレベルに復帰した。芝居の初めにはたゞ「観客」が坐っているだけ，つまり全団員（アンサンブル）（エーテル・レシュケ，タチアナ・ザイス，エディト・ショルワー，マリア・ヴォルター，ハンス・デッペ，エーリク・オーデ，ヴェルナー・エールシュレーガー，エヴァルト・ヴェンク，クルト・シュトレーロー）が舞台の上で一段と高くしつらえられた最前列に，幕を見上げながら寄り添って坐っている。そして二台のピアノが前奏をかなでる；そうすると寒さと欠乏の時代を表わす決まり文句「寒いですねー」「腹がへった」ｅｔｃ．が，朗唱となって少しずつ聞こえてくる，それが繰り返される，そしてついには嘆き訴える声々のなんともグロテスクな昂まり，てんでんばらばらの声が，合流する……観客は腹をかかえて笑い，マントと毛布に身をつつんで坐っていることをしばし忘れるのであった。すべて芝居でしかないというのか？　いやフィクションでなく実際の話だ。現実が芝居の舞台で展開という次第！

その時代のグロテスクな混乱が，演劇活動の困難さのもとで，ごく耳新らし

いテーマであったドルシュ殴打事件（Dorsch-Ohrfeige）にまで照明があてられた。最後に演じられたのはシラー，イプセン，シェークスピア風な，それにチャルダシュのオペレッタの様式を取り入れたドラマ「送電停止（シュトロームシュペレ）」であった。そしてそれらすべてはなんとグスタフ・グリュントゲンスによって演出されたのである。これはグリュントゲンスにとっては戦後最初の演出であった。彼は俳優としてはちょうどその前に「ドイツ座」でシュテルンハイムの「俗物（スノッブ）」を演じ，戦後の演劇界へのカムバックを果たしていた。舞台の上は一「芝居一色（アレス（ヌア）テア（ター））」であって一黒人がたゝく太鼓のような菱形の物体と，様々に変化する三脚のつい立て以外，なんにも置かれていない殺風景さであった。演技者たちは，古いティンゲルタンゲルのスタイルの中，舞台上の装置の左と右に坐っている。自分の番が廻って来た者は立ち上がって，舞台中央に進む。さらに一歩一歩の歩調，あらゆる動き，あらゆる声の調子が，細部に至るまで考えられていた。「ノイマンとグリュンドゲンスのこの二人とともに，ベルリンのカバレットは新らしく生まれかわった」と「テレグラフ紙」は報じた（13. 2. 1947）。1947年の冬シーズンのベルリンの演劇ファンたちは，寒さでガタガタ震えながらも楽しんだのであった……

「闇の歳の市」

台本ならび音楽：ギュンター・ノイマン

以下タチアナ・ザイス — ブルーニ・レーベル — アン・ヘーリング，ゲオルギア・リント — ハンス・デッペ — フーベルト・フォン・マイアリンク — ハンス・ニールゼン — ヴェルナー・エールシュレガー — ヘルバート・ヴァイスバッハ

演出：カール＝ハインツ・シュロート

舞台装置兼衣裳：ヴォルフガング・ベトヒャー

ノイマンの２番目のレヴュー作品「闇の歳の市」はたいへんな傑作であった。歳の市の立つ広場を人生に見立てた趣向そのものは別に目新らしくはなかった

し，闇市，腐敗などのテーマも同様に新しいものではなかった。けれども人々はそれらすべてを，あたかも初めて聞いたり見たりしたかのように思ったのであった。

その魅力は演出の見事さや，しょっちゅう変わる舞台用の衣裳の洗練さにあった。小人(こども)乗車券で産院に通う占領軍の若いＧＩの「ママチ」（流行歌の名前）から，ヴァーグナー的多声音楽における反動的な「国民(フォルクスゲムルメル)のつぶやき」に至るまで，いわゆるドイツの音楽の森はパロディーによって切り倒された。悪化したベルリンの暗い倫理相が目の前に展開し，芸術的にも素晴らしい出来であった。フーベルト・フォン・マイヤリンクの根っからの演劇魂がハンス・デッペとのお化け屋敷にも似た射的場のシーンで真骨頂に達した：

男１：もしもし―いったいここには射的場は無いのかね？　腕がなまっちゃうよ，まったく．

男２：お客さん，射的場はここですよ．だけど，射撃はもうなしですわ．

男１：なんだって？　そんなこと言ったって，何か代わりのものがなきゃだめだろうが．

男２：お客さん，物を投げることならできますよ．布のボールが有りますから，缶詰めの空き缶をめがけて投げつけて下さい．なんともすごい音をたてますよ！

男１：なるほど――しかし本当の気分は出ないな．

男２：（ひらめいて）仰言る通りで，陸軍中佐殿！

男１：あれ，わしのことを知っているのかね？

男２‥（直立不動の姿勢で）はあ，はい，陸軍中佐殿！

男１：（きまり悪そうにてれて）休め！

男２：（ワルツの拍子(タクト)で動き出す）

男１：どの部隊に所属してたのか？

男２：中佐殿の部隊です，中佐殿！（ふたたび直立不動の姿勢）

男１：休め！

男２：（ワルツの拍子で，休めの姿勢をとる）

男１：おやおや，我々はとうとうこんなになってしまったのか！

男２：（再び直立不動），はい，中佐殿！

男１：休め！（男２，ワルツの拍子で動く），射つことさえもう許されんのか．まあそれが庶民の娯楽というのか！

男２：まったくその通りであります，中佐殿！

男１：休め！　気をつけ！　休め！　気をつけ！　休め！　気をつけ！　休め！　気をつけ！

（行進曲「戦友」のメロディーに歩調を合わせて，最初は短調で）

鉄砲は残念ながら今日(きょうび)はもう持てない，だがあきらめるようなことはしないぞ！

男２：全くその通りであります，中佐殿

男１：二列縦隊，三列縦隊に整列，

そして我々は旗の下に駆けつけよう，

どんな旗かは問題じゃない．始めからやり直すのだ！

男２：全くその通りであります．中佐殿！

男１：軍用トラック，ジープ，業務命令，出動などの言葉は，消えてしまったわけではない！

男２：全くその通りであります，中佐殿！

男１：まだ我々は弱くなったわけではない，

まだ勲章の時代である，たとえ，鉄砲なくとも気持は立て銃だ―

身についたものはそう簡単には忘れないものだ！

（中佐は舞台の上を昔の騎士風に格好をつけて歩く）

まだカイザー広場(プラッツ)，ヴィルヘルムプラッツ，リュツォープラッツ，ヘルマンプラッツ，クロンプリンツェンアレー（皇太子通り）が残っている！　カイザーダム，プロイセン公園，フリードリヒ町，ビスマルクプラッツそしてシュラハテンゼー（戦いの湖）！

まだあるカノニーアシュトラーセ（砲兵通り），グレナディーアシュ

トラーセ（歩兵通り），ホーエンツォレルンプラッツ！

また彼らはシュトレーゼマンを

持ち出す—

みんなくだらんこった！

頭，中！

（拍子をとる時，上着の下に隠れていた勲章がガチャガチャと鳴る。元中佐は気が狂ったかのようにその場で行進を始める）

我々の時代はまだ過ぎ去ったわけじゃない！

男２：（ハラハラして）どうか滅多なことは言わないで下さい！

男１：まだ我々は，かつての五月のように健在だ！

男２：どうか滅多なことは言わないで下さい！

男１：ひとまず世界戦争がやって来た，１と２！

男２：どうか滅多なことは言わないで下さい！

男１：２度あることは３度ある！

男２：どうか滅多なことは言わないで下さい！

男１：ところで民主々義というのはなんとも素晴らしい！

男２：どうか……やれやれ！

（熱気が彼に乗り移り，彼も一緒に行進を始める）

男１：たゞ，総統（フューラー）（指導者）が，上にいないことにはなあ！　何をしたらいいのだろうか？

男２：何をしたらよろしいでありますか？

男１：ドイツ男児として，

男２：ドイツ男児として，

両方一緒：忠実に服従すべき相手がまだ誰もいないのに……？

既に1945年から1946年にかけての冬には，ベルリンでカーテ・キュール，ローマ・バーン，ヒルデ・ザイプ，フーベルト・フォン・マイヤリンク，それにクルト・フラトウ等がカバレット集団「アウトサイダー」として登場した。た

いてい日曜のマチネーで演じられたが，それは水準の高い文学－政治カバレットであった。カーテ・キュールはトゥホルスキーの「赤いメロデー」「将軍！将軍！　2度とあぶない真似はやめて！」そして「塹壕（グラーベン）」をヘルバート・ヤルツィクの作曲で歌った：

同胞の手を差しのべよ
すべての贈り物の中で最もすばらしい手を
塹壕をこえて，諸君，
塹壕をこえて―！

ヴィリー・シェファースは1946年に，彼の「喜劇役者達のカバレット（カバレット・デア・コミカー）」をひとまず応急的に「トゥスクルム」劇場（テンペルホフ）で登場させた。その後ノレンドルフ広場のスモールハウスに移ったのである。ごく最近ではシェファースは時代的制約のあるカバレットよりもむしろ古めかしくなった小演芸（クラインクンスト）の方に顔を出している。そしてその演芸は，かつての全盛期のようにヴァラエティーに富んだ「色とりどりの夜」を目指していた。

ヴィリー・シェファースはさらに，グリュントゲンスが「ウーレンシュピーゲル」で演出を担当した時には「フェルゼンシュタイン」と同程度のレベルになるよう努めた。だがそれはわずか3番目のリハーサルまでのことであった。カデコ（「喜劇役者達のカバレット」）は「街のメロディー」（台本：ブルーノ・バルツ＝クルト・フラトウ，音楽：ハイノ・ガーツェ）で，400回公演という連続上演に成功した。この数には西ドイツへの空のかけはし公演も含まれている。定評あるタレント育成者シェファースのまわりには再び以下のような新しい顔ぶれが出現した：ルート・シュテファン，ルート・ペーター，ブリギッテ・ミーラ，ヴォルフガング・ミュラー，それにゲオルク・トマラ，ギュンター・カイル，クラウス・ギュンター・ノイマンさらにその他多勢の名前が挙げられよう。

これらは，自分の属する舞台を持たなかった者たちの名前で，「ダッハルー

ケ（天窓）」（ヘルムート・ブラッシュ主宰，座員ペトラ・ペータース，ギュンター・プフィッツマン，ウルフ・ヴォルター）や，旧「カタコンベ」の演目の「シュタウプザウガー（電気掃除機）」に出ているものは含まれない。東側では「新しい風（フリッシャーヴィント）」が，ヴァルター・グロスの下にウラ・フォス，シャルロッテ・ブルマーホフ，ヨハヒム・クリューガーが集って旗上げ公演をした。その上新しい，第3次「シャル・ウント・ラウホ」が寄席のサイズに縮小されたホールで，F・W・マルキィエヴィッチ指揮の下に出現した。彼のシャンソン「ベルリン・バラード」，はエーファ・シェフ（「新しい風」のウラ・フォスがやったように）によって朗読された。この詩はもともと戦時中の「無名なベルリンの婦人」に捧げられたものであったが，内容が時流にマッチして，観客に多大な感銘を与えたのであった。

1959年，ベルリン市当局はヴィリー・シェファースの75歳の誕生日にあたり，スポーツ宮殿において，心から彼を祝福したのである。ボンからは連邦功労十字勲章が贈られた。シェファースはパートナー，ドーラ・ドレッテと連れ立って何年にもわたって巡業をした。最後には彼は上品で親みつな昔の「ティンゲルタンゲル」の仲間とともにいかにも彼らしい里帰り公演を行い，1962年に死亡した。ピアノユーモリストのクラウス・ギュンター・ノイマン（ベルリンのギュンター・ノイマンとまぎらわしい）が1965年4月にカデコを新たにビーア・レストラン「チャルダシュ」で開いた時，かつてロビチェックによってつくられたコーミクという概念は，最終的にその最も深い水準に達した。

5. 「コメードヒェン」（喜劇の小框）—

あるいは：鉄多ければ，兜ももはや間近

戦後ドイツの初期の時代には，カバレットが雨後の筍のごとく誕生した。それはナチの時代にあゆるら種類の笑いから遠ざかっていた観客のお陰でもあった。それらすべての名前を挙げることは不可能である（そして不必要のように思われる）。

このようなカバレットのインフレ的な氾濫の中で，挙げるとすればハンブルクでは地元の「ボンボン入れ」がきわだっていた。それはロタール・オリアスの指導の下にイスカ・ゲリ，ディルクス・パウルン，ハインツ・エアハルト，アビ・フォン・ハーゼが加わって創設されたものであった。同様にハノーファーでは地元の「ウーレンシュピーゲル」，ケルンでは「いらくさ（ブレンネツセル）」，エッセンでは「ミューズ小屋（ムーゼンシュタル）」（ユスト・プタッハ），デュッセルドルフでは「ムッター・アイ」（ママさんアイ）などである。

カバレットがライン地方の陽気さの中にあって真面目に根づいたのは，勿論「コメードヒェン」のパイオニア的活躍のおかげであった。その歴史の始まりには一台のライカがあった。デュッセルドルフの学生夫婦カイとローレ・ローレンツはミュンヘンの闇市へ出向いて，このカメラを現金と交換したのである。この金がカバレットの開業資金の一部になった。当時闇市で現金を得るために人々はイザール－バベル（ミュンヘン）に彼ら同様ヒッチハイクをした。ローレンツ夫妻にはデュッセルドルフの郊外にカバレット「物干しヒモ」をつくった友人が，外的な刺激となった。さてこのようにしてフンスリュッケン通りの空襲で破壊された古い居酒屋の裏部屋から，文士や絵かき，役者たちの舞台「コメードヒェン」が誕生した。それはファティーのアトリエの斜め向かいに位置していた。

食通で有名なファティー自身も最初はこれに加わるつもりであった。「コメードヒェン」がオープンしたのは正確には1947年3月29日のことで，その時のプログラムは「断固反対（ポジテイフ・ダゲーゲン）」であった。同様の見解は実際またデュッセルドルフ警察のものでもあり，すぐに閉鎖措置がとられた。古い市街区には既に「ナイトクラブ」が十分にあるというのがその理由であった。そこでデュッセルドルフの新聞がそんなことはないとその必要性を説き，町の人々が「コメードヒェン」のために援護射撃をし，それが成功した。印刷の上では Kommödchen 第2番目の “m” が削除された。それゆえ小さなコメディーハウスが意図され，同時に精巧な装飾家具をも意味した。そしてそれは引き出しを備えていた。洒落（しゃれ），風刺，皮肉，より深い言葉の意味あいなどがその中に詰まってい

た。初めのうちはこの洗練されたアマチュア達も，偉大なお手本の呪縛の中で演技していた。その手本とは「青い鳥」である。ロシア芸術とコルニション装飾が，演目のあちこちに幽霊のようにさまよい出る。さらには集団演出の形において，一定の方向を見つけようとする実験がなされる。一座の若い女性歌手がパリの「ニュー・ルック」を時代批判にさらすため弁証法的に解きほぐそうとする。そしてヤケドをした者の痛みがよく実感できたのもこの時である。

あなた方は聞いたことがありますか，
女たちが長いズボンをはいているのを？
頭にスカーフ
そして青のブラウスを？
これは身体の線をひどく傷つけた！
彼女達もまた知っていたのだ
ねじまわしの使い方を，
彼女達が心配した時にも，
顔にはそのカゲすらも見えなかった．
最高のほめ言葉は，女たちに認めてやること
女たちがいつもどこでも
男まさりだったということを

……私たちはたしかに解放された，
私たちは女そのもの！
やがて—
そうやがて，私たちは再びその場の状況に応じて，
世間を楽しませるのだ，
長い工場の中で手りゅう弾をつくるのだ，
そのときはあんたたちなんかくそくらえ！

（ローレ・ローレンツ，1948）

「コメードヒェン」は通貨改革の新マルク問題を殆ど困難を感ずることなく切り抜けた。カイ・ローレンツは彼のけんらんたるコーラスの中で，音楽に見事に包み込んで新たに顔を出してきた右翼の連中を攻撃した。つづいて再軍備と兵役準備への傾向をも槍玉にあげた。

太鼓を打ち鳴らせ！
ラッパを吹け！
勧誘員が再び兵隊を求めて国中を駆けめぐる
たとえ理想が美しい音色をかなでなくても
我々は再び心と行動で
祖国のために
連邦国家のために
分裂国家のために
尽す用意ができている
我々はそこまで来ている
我々は既に再びそこまで来ている．

太鼓を打ち鳴らせ！
ラッパを吹け！
ライン河が　迎撃ラインだ
ヨーロッパは苦境にある
けれどこの戦争は神聖な戦いだ．
神聖な……
既にまたまた昔にもどったのだ
ドゥム，デルム，ドゥム，ドゥム
ドゥム，デルム，ドゥム，ドゥム
ドゥム，デルム……

小国はたとえ小さくとも
ＨＫＬ（主戦場）としてぴったりだ……
しかし可愛いい娘は考える，
たとえそれが大勝利であろうとも：
いかがわしい平和の方が
正義の戦争よりはまだましだ.

ここには初めの頃の勇壮な「コメードヒェン」の面目躍如たるものがある！1951年にはカバレット「コメードヒェン」は初めてロンドンに客演した。演目は「ウィスキーとウォトカの間」（ウォーターゲート劇場）であった。1952年には初めてオランダ－フェスティヴァルに参加，到る処で別の「より良き」ドイツのしるしとして，再びベートーヴェンをもち出し，ドイツの良さを訴えるというあのいとわしい習性よりも，はるかに信ずるに値するものと受け取られた。ドイツ再建の中心に位置する地勢が，演（だ）し物の調子を決めた：たとえば「それは困ったことになりかねない」（1952）—「鋼（はがね）と鉄（てつ）は容易にひきつけあう」（1952）—「パー・ザルド（残高）・モルターレ」〔命がけの残高〕（1953）等である。

ドットーレ：昔何やったっけ？
カピターノ：二人の主人に仕えていたよ
ドットーレ：今はどうしてるんだろう？
パンタローネ：二人の主人を利用して金もうけしてるよ.
ドットーレ：将来はどうなるんだろう？
アルレッチーノ：二人の主人に金を貸すさ！

ドイツの復興期の家族登場
父が語る：

たしかに，ヒトラーの下（もと）では

多くの誤ちが起こった.
しかし，母さんや，アウトーバーンはどうかね？
これを真似するものなんて今は誰もいないよ.
そして母が語る
その上バイロイトまでがつまらなくなった.
誰ももはや聖杯を守らない，
それは深くおびやかされ，
単なる光の効果になっている……
ヴァンフリート亭の豪華さなど
何の役に立つというのか
もしも白鳥がもはや小舟を引かないなら

最後に娘の出番：
お父さんはかつて言った！
金持ちの亭主をさがせと一
そのとき，鋼(はがね)とくず鉄(シュロット)を忘れるな一
できるだけルール工業地帯の奴を一
戦車の部品の注文は
結婚生活の上で非常に役に立つ。　（カイ・ローレンツ）

ドナウエッシング的な自信家でピアノとミニチェンバロの作曲家エーミル・シュッハルトは，特色のはっきりした取り違えようのない「コメードヒェン」調をつくるのに主として活躍した。ヴェルナー・クルーゼは後にシュッハルトを，引き継いだ。音楽に重きが置かれるため，ごく少ない視覚的な付属物の魅力が前面に押し出された（ブッツ，ルオディそれにヴォルフ・バルト）。なによりも鋼のような正確さで的を得た言葉がポンポンととび出た。

悩みや政治的なことには，人々はまもなく慣れてしまった。ケルンの大司教フリングスは，WDR（西ドイツ放送）に介入した。それは「喜劇の小框(コメードヒェン)」が，

司教教書によってかもし出された信仰の不寛容の問題をラジオ放送でもとりあげたためであった。1959年にはマルティン・モルロックの「フランツ－ヨゼフ－ストーリー」が管轄のテレビ局によって小さな国家的な事件にまでなってしまった。というのは心配したテレビ局が，用心深くシュトラウスに謝罪をしたからである。しかじかに言いつくろったものの，カバレット「コメードヒェン」は事実上1年間にわたって上演停止処分を受けた。モルロックの不敬罪的カンタータはバイエルン共同体の偉大なる息子シュトラウスに対する記念碑除幕にあてたもので，上演された履歴書(ストーリー)には信ずべきたくさんの引用がつめこまれていた。すなわち1949年の「鉄砲を再び手にとる者は，手が落ちよ」から1956年の十八番「我々は技術時代に生きている。技術時代というのは我々連邦国家の住民が統合団結した場合，ソ連という国家を地図の上から抹殺することができるほどの強さを示す時代のことである」に至る迄の発言である。ストーリーの中から，少し取り出してみよう。

父は雄牛，仔牛，豚などを屠殺する．
熟練した腕で，斧を前頭骨めがけてふり下(おろ)すとき，
フランツ－ヨゼフは自分の部屋に入って泣いたものだ，
やさしい気持がその光景を正視できなかったから．

ようやく昼になって，屠殺の肉が
いいにおいを発散させ，鍋(なべ)で煮られるとき，
彼は屠殺者の仕事に再び敬意を払った，
フランツ－ヨゼフの食欲は旺盛だったから

この葛藤（一方では現実へと向かい
他方ではそれからの帰結を恐れる傾向）
は　一年報によれば一
少年の成長過程にとって欠かせないという．

そして最後にこう結ばれる.

そういうわけで我々は有難く食べ，そして
もしもある日，我々の呼吸が止まるとき言おう：
えりの上に金糸をつけた将軍ではなく，
一人の市民こそが我々を苦しめたのだということを！

かなりの不振な期間が続いた後で，「コメードヒェン」は1965年に「オメデトウ選挙の時」（これは後に「投票はお済みになりましたでしょうね……」という活き活きしたタイトルになって内容は変わらずに続演された）という演し物で，改めて此の洗練された面を見せた。—たしかにこれはパンチのきいた作品であった。その後（1967）彼らはデュッセルドルフの政府のおえら方の関与によって新しい劇場に引越したのであった。この時のプログラムの作者はカイとローレ・ローレンツ，マルティン・モルロック，エッカルト・ハッハフェルト，Dr. ヴォルフガング・フランケとヴェルナー・フランケであった。ローレ・ローレンツは —死刑賛成者を論駁する激しい一人芝居（テキストはモルロック）の他に— 自分の故郷のはつらつとしたボヘミア口調で，日曜説教者として有名なハンス－クリストフ・ゼーボームという人物像との空想的対話を演じた。そこでは見えすいた（そして攻撃的な）郷党意識，すなわち故郷を追われた右寄りの者達の「ハイマート」イデオロギーが，皮肉まじりに攻撃された。

ヒットした重要シーンはことごとくエッカルト・ハッハフェルトが書いた。彼は「コメードヒェン」の枠を超えて戦後ドイツカバレットの最も重要な作者の一人である。これがテレビ放映されると脅迫の手紙がナダレのように舞い込んだという。有名なカバレティスト夫婦の身辺の安全があやぶまれたほどであった。故郷喪失同盟の役員ヴェンツェル・ヤクシュ（ＳＰＤ）は上記番組に続いた政治討論の中で激昂した抗議の気持を既に伝えていた。反駁の余地の無い叙唱でコメードヒェンはその常に緑の「ドイツの信念」（台本，音楽ともスイス人のヴェルナー・ヴォレンベルガーとロルフ・リーバーマンが担当。スイスをモデルに台本作成）をなんと見事に歌ったことか：

とにかく我々は信じる，我々がうまく行っていることを.
なぜなら我々はうまく行かねばならぬから，
だって我々は殆どいつもうまく行っていたではないか.
そしてそれ故我々はいつもうまく行くことであろう！
そして我々がいつもうまく行くであろうということ，
それはよいことである！　なぜって，もしも
善人がうまく行かないとしたら，誰が一体
うまく行くというのか？

カイ・ローレンツの監督のもと，それに理想的に補完しあう台本作成チーム，つまりカイとローレ・ローレンツ，マルティン・モルロック，エッカルト・ハッハフェルトの布陣で，「コメードヒェン」の地位は長いこと不動であった。アンサンブル（クラーゼン，ブッチュケ，シュトユルマー，ゲルデスマン）はよくかわったが，ローレ・ローレンツと並んで，ことにヴァルター・ゴッチョフ，ヴェルナー・フィールハーバーそれに後のたぬき（プフイフイクス）エルンスト・ヒルビッヒ等が，舞台の顔であった。またハネ・ヴィーダー，ウルズラ・ヘルキング，ガブリエル・ライスミュラー，マルギト・ザート，ヘルガ・クルック，インゲボルク・ヴェルマン等もフンスリュッケン通りの演目に顔を出した。1961年には「コメードヒェン」はニューヨークに14日間の客演を行い（バルビゾン・プラザ劇場）成功をおさめ，1966年には2回目のニューヨーク公演も行った。だが彼らのいわば彫像的な舞台様式，高度の様式化への名誉欲が，結局のところその発展をはばみ，他のカバレットに遅れをとる契機となった。けれどもその言葉の確実さに人々は信頼感を寄せていた。たとえばいつもあらかじめよく考えられてつけられた演目のタイトルは魅力であった。わけてもローレ・ローレンツの中にドイツの戦後カバレットは今も変らず最も重要な政治カバレットの語り手を見い出すのである。彼女の芸術は，思考の明晰さが彼女の規律のある人柄と融合することによって成り立っていた。（「コメードヒェン」と最近の論争でなされたそのカバレット的自己批判に関しては，最後の章でもっ

と詳しく報告する)。

6. ギュンター・ノイマンと「島国の住民(インズラーナー)」

戦争直後のベルリンカバレットの希望の星はギュンター・ノイマンであった。彼の書く台本はなんの苦もなく，その手から生まれ出るように思われた。オペラ，オペレッタ，流行歌などをパロディー化するときでも，それはあたかも彼自身がオペラ，オペレッタ，流行歌等を最もよく書けるかのようであった。それは原作者以上の出来栄えであった。たゞパロディー化の方が彼の好みであった。

そのような次第で既に1948年には，かろうじて息を吹き返したドイツ映画界も，ノイマンの才能に注目，その実力を確認したのである。その結果ベルリンを舞台にしたカバレット映画「ベルリン・バラード」が生まれた。この映画はR・A・シュテンムレとの共同製作になるものであった（最初のタイトルは，「闇(やみ)の年市(としいち)」であった)。撮影ロケはベルリン封鎖のまっ只中に行われた。この映画で帰還兵オットー・ノルマルフェアブラウハー（平均的消費者）を演じたゲルト・フレーベは忘れがたい。そこではドイツの現状がユーモアというオブラートに包まれて見事に描写されていた。そのためであろうか，この映画は戦後のドイツ映画として初めて外国でも成功を収めたのである。ベルリン封鎖中のベルリン市民達は，キオスクで最近号の「インズラーナー」を買い求めた。今やギュンター・ノイマンは，画家のコサツと共に雑誌製作にも手をひろげ，その名前がインズラーナー（島国の住民）というのであった。

1948年11月25日，ベルリンの米軍占領地域のラジオ放送（ＲＩＡＳ）で，初めて陽気な「島国住民達のクラブ(クルブ・デア・インズラーナー)」が電波に乗った。当時このまだ非常に「スィング音楽的」な娯楽放送番組で，サンシャイン・シスターズ（エディト・ショルワーの前任者）が未来志向のリフレーンを創り出した：

島国住民は落ち着きを失わない，
島国住民は大げさなふるまいがきらい

夜にはまた四発エンジンの飛行機がうなる，
わたしたちの耳にはそれは音楽・雑音なんていうのは誰？
島国住民はほゝえみながら夢を見るのがうまい，
再び電灯がともった，すべての列車が動き出したと，
島国住民は迷わず希望をいだく
彼の島が再び立派な大陸になることを.

1949年のベルリン封鎖がまだ続いていた頃，ルドルフ・ネルゾンが，初めのうちは訪問という形ではあったが，再びベルリンに戻って来た。彼のレヴュー「ベルリン・西区の悲しみ」は今やギュンター・ノイマンの新しい台本を得てエーリヒ・オーデ監督により，クアフュルステンダムで上演された。そしてエーテル・レシュケはもはや「タマーラン」ではなく，東側の勲章を着飾った労働人間（労働を鼻にかける人）「ヘネッケ」を演じた。

通貨改革後の困難な移行期，多くのカバレットやカバレティストたちは，ラジオ－イニシアティヴつまりラジオというメディアなしには消え去る運命にあったろう。ことに彼らを助けたのは管轄所長達であった。ロルフ・ディドチウン（ミュンヘン），ヴェルナー・エールシュレーガー（ベルリン），ペーター・コットマン（ケルン），そしてガイ・ヴァルター（バーデン－バーデン）等の放送関係所長たちの助力なしにはカバレティストたちはひあがってしまったことであろう。

「インズラーナー」は15年間の長きにわたって，専ら骨太の実用カバレット集団としてＲＩＡＳならびにベルリン関係の情宣のために働いたのであった。それは打撃を受けてもへこたれることのない強壮剤の役目を果たし，なにごとにもかまわないベルリン子気質を増幅し，一種の粋なオプティミズムをつくりあげた。政治の偽善をあばく機知は，そのまま東側に対する武器にもなった。タチヤナ・ザイス，エディト・ショルワー，アグネス・ヴィンデック，ヴァルター・グロス，ブルーノ・フリッツ，エヴァルト・ヴェンク，ジョー・フルトナー等が「インズラーナー」のアンサンブルを形成していた。ギュンター・ノ

イマンとオラーフ・ビーネルトが二台のグランドピアノで伴奏した。演出はヴェルナー・エールシュレーガーが担当した。台本と音楽は常にギュンター・ノイマンがあたった。「同志諸君」と東側占領地域の「同志党幹部」を演じるヴァルター・グロスが，どもりながら，準備された訓練用テキストを語り出す。「健康は目下の急務である！　病気の者はサボタージュの疑いがある。しかし幸いなことに我が国では健康な同胞達の健康な感化が一つのメンシェンティフス（人間のタイプと伝染病チフスのもじり）をつくりあげたのである。それは……。西側においてはすべてが腐敗している。すべてが崩壊現象を示している！　そこではいわゆる文化病なるものが蔓延している……我々のところには文化－などない。文化－病など……」 人工衛星「スプートニク」で，ついに東側は英雄的事業を達成した。インズラーナーたちは尋ねる「なぜスプートニクはのべつ幕無したゞピーピーと言い続けるのか？」答え「ソ連では，ひとはピーピーと言うことを許されるなら，もうそれだけで楽しくも嬉しいからだよ」

ノイマンは笑わせるにはどうしたらうまくいくかを知っている。ザクセンの居間（東ドイツ）向け用のノイマンの処方箋は，読みとり可能であり，次のようなものである。はっきりとねらいを定めた意図から生じる気がねのない大笑い。それには西ベルリンの「ショーウインドー幻想」がいくばくか混じっていた。登場人物：「同志党幹部」，「クヴァチニー（たわけ）教授」（ジョー・フルトナー），「クンマー（心配）氏」（ブルーノ・フリッフ），おしゃべり女（クラツチタンテン）（タチヤナ・ザイス，アグネス・ヴィンデック）等がその時々の演（だ）し物に対応する。「インズラーナー」たちは，彼らが，そのプログラムを「クアフュルステンダム劇場」で録音するときはいつでもその日の新しい出来事を種に実に多くのことを，インキのまだかわかぬような原稿を手にしながら，マイクに向かって喋ったのであった。エヴァルト・ヴェンクはクレイ役でエルンスト・ロイターのアメリカ旅行（1954）をテーマにできた寄せ集めのメロディーを歌った。

その中の一つ，アイ・ハヴ・ソー・ハイムヴェー・ナッハ・ザ・クアフュルステンダム……が始まると，一階正面席に陣取った家族まがいの地域の観客た

ちはそれが終わるのをいやがって床(ゆか)を踏みならしたのであった。この歌や多くの事柄が文字通りベルリン市民の琴線にふれたのであった。そのため「インズラーナー」の名声は高まり，アメリカの法務長官ロバート・F・ケネディーがベルリンを訪問した時には，彼にもＲＩＡＳ会館でのインズラーナーの録音風景が観覧に供された程である。ＳＥＤ（東ドイツ統一社会党）の広報担当官ゲアハルト・アイスラー（1961）は公式見解として「ＤＤＲ（東ドイツ）においては個人的領域で西側放送を聴くことは禁止されていない」と語った。けれども何人の者が６月17日事件直後の「インズラーナー」放送を耳をすましてあえて聞いたであろうか。その放送にはタチヤナ・ザイスの歌ったマルシャーフュネーブル－ソング（悲しみの歌）が含まれていた。歌詞は以下の通りである。

彼らは表敬行進を命じた，
彼らの面子を半ば救うために.
楽しくもなく隊列が疲れた足どりで行進する，
銃剣の２列の人垣の中.
パンコーのおえら方はこのゲームを楽しんでいる.
彼らは手を振って「ハロー」と言う……
やつらはそんなにも馬鹿なのか，それともそんな
ふりをしているのか？
もし彼らがそんなにも馬鹿なら，彼らは国民の代表ではない
もし彼らがそんなふりをしているなら，彼らは
裏切者である.

ノイマンは政治的な日常活動の埋め合わせをするかのように，さらに映画，ラジオ版レヴュー，ツィレの歌曲，オヴィディウスの詩の作曲などの執筆活動をも行なった。ノイマンが行なった「キス・ミー・ケイト」の素晴らしいドイツ(語)化は我々の舞台におけるこのアメリカ製ミュージカルの連続興行を可能にしたのであった。そしてよりにもよってＲＩＡＳ－ノイマンの「神童(ヴンダーキン)た

ち」（原作フゴー・ハルトゥング，監督クルト・ホフマン）が1961年モスクワ映画祭で受賞して帰って来た。東側の多くの正統派同志達はこの事実を顔をしかめて気の進まぬ思いで受けとめたに違いない。

「インズラーナー」は1948年のベルリン封鎖の状況下で世に出て，ＤＤＲに影響を与えるというＲＩＡＳの委託を受けた。そのうちにＲＩＡＳの委託の範囲を超えて，だんだんと画一的な戦闘集団に変化（退化）して行った。そのような仕事を15年間続けた後，インズラーナーの声はおし黙ってしまった。1968年３月に一種のカムバックを試みたときには，壁の向う側の敵のかわりに，彼らの前には，学生という壁の手前の敵が新たに現われたのであった。必要とあらば「ベルリンの学生達」をテーマにする硬派カバレットがあってもよいのではないか。しかしギュンター・ノイマンが一種の俗物根性から，学生一般に対して世間のひとがもつ月並な偏見の吹聴者の役目を受け持つとしたら。あまつさえ彼は寛容の問題について次のように問いかけたのである。「何て言いました？　民主々義の第一の徳は寛容ですって？　ポロヴェッツァーさん，昔ヒンデンブルクもヒトラーをドイツ国宰相にしたとき，そう言いましたよ」。その時このカバレットは自分自身で最後の告別の言葉を述べたのである。それは考えうるかぎりの不名誉な言辞であろう。

この場合も，多くはあの1968年のベルリン－ヒステリー（学生騒乱）の状況から説明されうるかもしれない。もっともこのヒステリーは左派の連中をもほおってはおかないだろうが。例えば「亡命者（エミグラント）」ノイスの短絡反応などがそれである；多くのことは説明され得ても勿論すべてが1968年によって説明され尽すわけではない。ギュンター・ノイマンと彼のインズラーナー（「シュピーゲル誌」によれば「ＲＩＡＳ－ユーモアキャンペーン隊」）は３度も繰り返すことになった気恥かしい登場だけはなんとしても避けるべきであった。そしてこの偉大なカバレットマン，ギュンター・ノイマンがそうこうしているうちにその芸術家的自主性を失なってしまったとしたら，ただ遺憾であるというだけではすまないであろう。

7. ベルリン—13時が打つ前—

「シュタッヘルシュヴァイネ」(やまあらし)

ベルリン封鎖をようやく耐え抜いた1949年，ベルリンの文化的生活は活気を見い出し，いたる所で新しい刺激が感じられた。とりわけ大小それぞれの舞台が新方針をかかげて動きだしたとき，暫らくの間，古いかつての首都がよみがえったかに見えた。ジャズホール「湯ぶね(バーデヴァンネ)」(ニュルンベルク通り)には，レディスケのリズムに熱狂する「スプレー川のサン・ジャルマン」の若者達が集まった。彼らは「被投性」の状態に身を置き，実存主義と実験的アバンギャルドの交錯する世界を形成していた。若き詩人たちはそこで難解な詩を朗誦した。ダンスの休憩時間にはオートバイがエンジンの不発音を出しダダダダッという音を立てる。同時に一人のヒゲを生やした「シュールレアリスト」が，レーヴェの詩「時計」を朗読するという具合であった。このような催し物はある晩ベルリンの一握りの若い俳優達が，これらのネオ・ダダイスト達をカバレットの手法で笑いのめした時に，あっけなく終わってしまった。

「楽しみを邪魔(シュピールフェルデルバー)した人達」の名前はドルレ・ヒンツェ，クラウス・ベッカー，アレクサンダー・ヴェルバートであった。それはクアフュルステンダム劇場の演出助手ロルフ・ウルリヒが台本を書き，テオ・ゴールドベルクが作曲したものであった。ゴールドベルクの音楽は殆どシュハルト的な野心的なものであった。ティエリイがこのグループに「シュタッヘルシュヴァイネ」(やまあらし)と命名した。「バーデヴァンネ」からとび出して彼らは半分こわれかかった記念教会の「ブルクケラー」で寄席興行を続けた。日中は寝巻姿でクアフュルステンダム通りを宣伝して歩く。入場料は「一人頭(あたま)ボタン一つ」で背広やマントから取りはずしたものがそれにあてられた。今回は「シュピールフェルデルバー」として建築基準監督署が現われ，そのぜい弱な建物の店を閉じさせたのであった。その翌日には実際に天井が落ちた。

グライフェンハーゲンのグライフ－バール(グライフのバーと手の届くグライフバールの語呂合わせ)「グライフィ」)は1950年に小規模な変化に富んだいくつかのレヴューを世に送り出した。出演者にはクラウス・ギュンター・ノイ

マン，ブリギッテ・ミラ，ルート・シュテファン，ヴァルター・グロス，ヴォルフガング・ミュラー，アレクサンダー・フンツィンガー，バルドウイン・バースその他が名を連ねた。野外劇場(ヴァルトビューネン)の王トゥンチュは通貨改革の時代に消えたニュルンベルク通りの「ウーレンシュピーゲル」のホールを使って，1951年に「我々はいたたまれない」という演(だ)し物で，ベルリンの新しい劇場カバレット「ニュルンベルガートゥリヒター」(誰にも分かる入門書）を始めた。

最初の三つの演し物はルドルフ・シュントラーが演出，続いての演出はヴィクトル・デ・コーワ，トゥンチュ自身，ティエリとヴォルフガング・シュペーアが担当した。台本はエッカルト・ハッハフェルト，ティエリー，ギュンター・ノイマン（「おーい，ロシア人がやって来たぞ！」），ヴォルフガング・ノイス，クルト・フラトウ，ジョー・ヘルプストとロルフ・ウルリヒが書き，音楽はオラーフ・ビーネルトとパウル・ミランが作曲した。出演者の名は以下の通りである。ウルズラ・ヘルキング，エディト・ショルヴァー，リタ・パウル，ノイス，ティエリー，ブルーノ・フリッツ。あるプログラムに客演としてパウル・ヘルビガーも加わった。

その頃，もともとはただ客演ということでベルリンに来たあのハンブルクの「ハーファーシュテンゲルス（麦の茎)」がルター通りの昔の「パレ・ドゥ・ダンス」に腰を落着けてしまった。この注目に値する集団にはひとまず以下の人達が名を連ねた。ヴォルフガング・ノイス，ティエリー，インゲボルク・ヴェルマン，ティリー・ラウエンシュタイン，マリナ・リート，カリン・ヒンボルト，ルディ・シュテール，ヘルバート・ヴァイスバッハ，ヘルムート・シャッテル。演出担当はかつてのハンブルクの「ボンボニエル」のヘルムート・シュトルトである。これらの名前が示すように座員構成の境界線ははっきりしていなかった。順序として言えば先ず初めに「ハーファーシュテンゲルス」が解散した。この「破産財団(コンクルスマツセ)」から，「シュタッヘルシュヴァイン」と同じく「ニュルンベルガー・トゥリヒター」が独立したのであった。前者は既に自分達の中でも分裂を経験していた。残ったグループの中から，後にミラーンがとび出し，「ラウホファング（換気フード)」という彼らの強力な競争相手をつくって

ゆく。「ラウホファング」ではとりわけウルズラ・ヘルキングとノイスがなんともすばらしい二人寄席（ツヴァイアーカバレット）を行った。

1953年には「シュタッヘルシュヴァイネ」はベルリンの代表的劇場カバレットとしての地位を築いていた。ベルリンの数字ロットー（宝くじ）の売り上げ金と，熱狂的カバレットファンである百貨店王ホルテン（デファカ）の一枚の小切手が，一座の活動の援助をしてくれた。「シュタッヘルシュヴァイネ」はさらにジョー・ヘルプスト，イングゲ・ヴォルフベルク，アヒム・シュトリーツェル，ギュンター・フィッツマン，ヴォルフガング・グルナーらを座員に加え，なおその間に彼らはランケ通りの「永遠のランプ（エーヴィゲ・ランペ）」に拠点を移した。しかし話の落ちのたねは相変らず「地下鉄から」であった。つまりごく身近な出来事が笑いの素材となった。彼らのそのような泥くささは一つの特徴的なスタイルとなった。

ヴォルフガング・ノイスは1951／52年に「大陸ベルリン」と「ナイロンとケムニッツの間」という二つの演し物を演出した。ヴォルフガング・ノイスは座員に圧倒的な厳しさでのぞみ，より大きな完成度を与え，瞬時に舞台転換をする離れ技をもやってのけた。ロルフ・ウルリヒ，ジョー・ヘルプストとティエリー（ティエリーは1946年ヴェルナー・フィンクによってベルリンの若い世代のコンファランシェとしての「お墨付きを得た」）が，座付台本作者であった。少し遅れてヴォルフガング・グルナーもまた座付き作者となった。ギュンター・プフィツマンのためにロルフ・ウルリヒは次のような詩をつくった（1953）。

一週に一度は僕はフリー—
僕はそれでついブラブラ歩き—通り行く（アンバツサン）人—
まったくついでのことながら—
古女房はいつも僕が馬鹿げた考えを持っていると思っている—
島中を横切って　—我らのわずかな残り場所ベルリン.
僕は全然センチメンタルなんかではない.
しかし何回かは

自分に向かって言う：人間は余りにも速く忘れすぎる……
……今やすべてが再建途上にある
クーダムに立てば，
君は塔を見るのみ—壊れて，超然として，
記憶の支えとしてそれは立っている．
僕は思う，それだけで十分であると
なぜなら人間が忘れるということは必要なんだ
そうでなけりゃ，新しいものなんてつくれやしない
だが自分自身を考えるなら—ひとは
小さな廃墟(ルイーネ)を心のうちにとどめておかねば—
—そうじゃないですか？

「復興」がカバレットの養ない親となった。だが分割された戦後のベルリンにとっては，常にとりわけ「旗色を鮮明にすること」が重要であった。つまり，こちらかあちらか。

「シュタッヘルシュヴァイネ」は，有名な歌手たちの東ベルリン国立オペラ座への蔵替え騒ぎによって「冷たい歌手戦争」(1955) が起こったとき，その芸術家的「グロッシェンゲジンヌング」(成金趣味) をとらえて，大がかりなブレヒトータブローを作成した。

なぜなら東側は
おあし(金)を持っているから，
それを連中は
顔にひっつけている．
けれどふつうは正面(おもて)だけが見えるのだ
その背後のものは眼に映らない．

彼らの明らさまな意図はしかしひとまず自陣営内における不都合を非難する

ことであった。そういうわけで彼らはＲＩＡＳ－インズラーナーの必然的な「補足体（エルゲンツング）」となった。舞台でのプログラムスタイルは，陽気な大騒ぎ（「シェーンブレーゼルー家」etc.）から，ベルリンの歌い手達に捧げたグルナー作コロラチュラのアリア（シュタッヘルシュヴァインのギャグ－フェスティヴァル）を含め，ウルリヒの効果ある的確なパンチ，つまりドキュメンタリー的手法を用いてまだ克服されていない「過去」との対決に至るまで実に幅の広いものであった。次席の座付作者ティエリーはプログラム「町の太っちょ」(1958)の中で，アヒム・シュトリーツェルとヨハヒム・レッカーが演じた見事なシーンで，ヒトラー時代のもろもろの勲章を再びつけることの是非を舞台の上で問うた。すなわちワルシャワゲットーの騒擾を鎮圧した「勝利者」をも表彰したあれらの勲章のことである。ついでながらこのワルシャワ虐殺事件は戦後になって記録フィルムによって世界中に知らされたのであった。

状況設定：我々の新生ドイツ社会の正面席で２人の男が会話中。以下短い抜き書き：

ケルマン：（燕尾服に騎士十字勲章）……わしは今日，戦争が犯罪であったと確信できる，この事実は動かしがたい――しかし我々の殆どの者が戦争の犠牲者であったこともまた事実である……

リーヴェン：（平服で）ケルマンさん，ご同情申し上げます，しかし心の問題はどうなんでしょう？　はっきりとした決定的な過去そのものに対する拒絶だけが，あなたにその心持をもたらすのではないでしょうか？

ケルマン：わしは過去を声高に，はっきりと心から否定する！

リーヴェン：しかし目には見えませんなあ：総統からの勲章はどうなんです？

ケルマン：どうぞご覧あれ：ハーケンクロイツはすべての勲章から取り払ってある……

リーヴェン：それじゃー，あの戦争が非ナチ化されたと見なされる。そういうわけですか？

ケルマン：そうとも一体なぜかね？　ハーケンクロイツをそのまゝにしておいた方がいいとでも言うのかね？

リーヴェン：その通りですとも！　ある程度の首尾一貫性はないと……失礼ですが安全ピンをお持ちでしょうか？

ケルマン：いや持っておらんが―いったい何のために―

リーヴェン：そいつは残念です……このレッテルも同じ時代の産物なんですがね……

（―ユダヤの星票を胸につける―）

（舞台暗転）

「シュタッヘルシュヴァイネ」は「コメードヒェン」とともにカバレットの立場から再軍備や過去への復帰に断固反対した。ここでは，詩人のヴォルフガング・ボルヒェルトが初めて若き戦後世代にかわって告白した多くのことが，そのまま受け入れられた。ボルヒャルトの帰還兵ドラマ「戸の外で」や彼のバラード風叙情詩の内容はカバレットに非常に近いものであった。このような政治や実生活にコミットする姿勢は，だが自分達が経済的に豊かになるにつれて変わっていった。熟練や勤勉さが欠けるようになり，年とともに多くの者が，いったいどの程度まで「シュタッヘルシュヴァイネ」がテキストの背後に身を置いているのかを疑問視するようになった。彼らはその頃毎晩２時間小舞台に立って，繰り返し同じことを演じていた。

1965年の夏には彼らは自前の小屋に引越した。それはヨーロッパ・センター地下の完ぺきといえる小劇場であった。そしてこのスタートは―この引越しの時点では―新しい始まり，新生の如くに映じた。「……そして20年前にすべてが終わった」これがその時の戦後ドイツを総括するプログラムのタイトルであった。大きくなった空間にマッチして彼らのタブロー・スタイルは更に発展した。プログラムは，終幕前の場面で，内容をまとめる口上があり，それは時代の状況をうまく考え構成してあった。大げさなしぐさや生き生きとしていない冗舌などは抑制されていた。ペーター・シルマン担当の音楽部門はそのレベルの高さによって既に数年来注目を浴びていた。彼の後継者はあの優れたヨッヘン・ブロイヤーである。また数多い女性出演者の中で，中心的存在のインゲ・

ヴォルフベルクと並んで，エディト・ハンケ，インゲボルク・ヴェルマン，エディト・エルスホルツがいた。その次にベアテ・ハーゼナウが加わり，それからイングリット・ファン・ベルゲンが続いた。ベルリンは粋な都会である！ルドルフ・シュントラーが今や再び彼らの監督となった。彼はすでに1953年と1956年に2つの重要なプログラムを演出していた。

1957年には「シュタッヘルシュヴァイネ」は「ベルリン文化賞」を受けたのであるが，このカバレットの舞台を引続き演出した人々の名前は以下の通りである：アレクサンダー・ヴェルバート，ヨアヒム・テーゲ，クリストフ・グロサー，ロルフ・フォン・シドウ，ヴォルフガング・シュピーア，既に名を挙げたヴォルフガング・ノイス，ハラルド・フィリップ，ヴェルナー・エールシュレーガー，ホルスト・ブラウン，エゴン・モンク，ディートマール・ベーンケ，トーマス・ケック。

「シュタッヘルシュヴァイネ」がその後たどった道は，予期されたこととは言え似非－政治的色彩を有した通俗演劇への下降であった。「シュタッヘルシュヴァイネの諸君よ，トゲをそり落さないでおくれ」とはエーリヒ・ケストナーがかつて来客記念名簿に書きこんだ言葉であるが，彼ら自身がそうこうするうちにこのことを実行してしまったのである。

またこのカバレットの最近の評価に関しては，もう一度最終章で触れるつもりである。西ベルリンのカバレットの総体的発展を更にたどる前に我々はひとまず占領境界線の向う側つまり東ドイツに眼を転じてみよう。

8. 「プロレタリアのひげのもとに……」もう一つのドイツのカバレット

「……我々は党派に加担する。これがすべての西側のカバレットと根本的に異なるところである。西側カバレットはせいぜいその逆というところである。そしてその限りにおいてアデナウアーのいう50%は味方もまた彼らの責任に帰するのである。その際我々は「シュタッヘルシュヴァイネ」の辛口の話術と「コメードヒェン」のあか抜けした洗練さを非常に高く評価する。「インズラ

ーナー」はと言えば，これは占領区域の境界線以上に我々から隔たっていると言えよう。このふとって品の落ちてしまった連中ときたら二重あごの背後で涙にうちふるえ，大口をあけて泡をとばし，まさに直接に戦争準備の加担をしているようなものである。後になって再びあの頃は反対するものは誰もいなかったと言うことであろう……我々は何を目指すのか？　我々はつまずきの石でありたい。討論のための……我々は良き事柄が悪い方向に向かうとき良心の呵責でありたい」

（東ベルリンのカバレット「ディステル（あざみ）」の「全カバレット的了解のための10のテーゼ」より抜粋，1957）

「ディステルが400以上の座席をもっているのは偶然ではない。我々はインテリ連中に対してだけ演じることは欲しない。一番値段の高い座席でも4マルク50である。切符は殆どいつも売り切れである」。ディステル創設者エーリヒ・ブレームの後継者，ディステルの座長ハンス・クラウゼ（ＳＥＤ）は1959年にこのように語った。（ディステルは1963年以来，かつてのＤＥＦＡ－諷刺詩のゲオルク・ホーニヒマン（ＳＥＤ）が率いていたが今日の座長はオットー・シュタルクである。）「あなた方のテキストはお仕着せですか？」――「いいえ，受け入れ委員会なるものがありまして我々は討議をします。その他の場合は自己の責任にまかされます。」クラウゼンの言明である。

アマチュア・カバレット，職場カバレットそれに地域ごとの学生カバレットなど無数の（約600位あると言われている）カバレットがあるなかで東ドイツで芸術的に評価できるカバレットというと次の三つである。ベルリンのディステル（フリードリヒ通り駅の「プレス・ハウス内」），ライプツィヒのトーマスキルヒホーフにある「こしようひき器」それにドレスデンのアルトマルクトの「ヘルクレスコイレ（山椒）」である。「進歩的な伝統をともなった市民の芸術形式としての」社会主義国におけるカバレット，その役割に関するディスカッションは「共和国」の誕生とともに始まったのであった。あの1953年の6月17日事件後の最初の緩和措置の結果，1953年10月2日に「ディステル」が「万才！ユーモアは出来合いのもの」というプログラムをスタートさせ，1954年4月23

日には「プフェッファー・ミューレ」がこれに続いた。カバレットの蘇生を確実な路線に乗せるために，両ケースの場合，市当局が信頼がおけるとみなしたカバレティスト達或いは党員資格のあるカバレティスト達にそれにふさわしい場所を提供して実現したのであった。このことは見方をかえれば，彼らは市当局のパートナーになったのであり，最終的に市職員になったということである。「ヘルクレスコイレ」は今までのところドレスデン劇場の俳優達によって，片手間に演じられている状況である。

だがカバレティスト達が，ようやく自由な空気を身近に感じるようになったのは，スターリン死後，そしてモスクワの第20回全国党大会の大会決議以後に生じた東側世界における「雪解け期間」に入ってのことである。

1956年にディステルは「いちどドジを踏んだ者は」というプログラムを演(や)った。そこではもはやウィットが「占領地域住民」の日常の耐乏生活や公的援助を受けているＤＥＦＡ事業への不満などに対する空気抜きの役目をする必要はなかった。およそ多くの大臣達のユーモアの無さや党役員達の精神的レベルの低さなどが，しばしば諷刺的に扱われた。「ディステル」（首席作者はエーリヒ・ブレームとハンス・ラッシャー，長年の主演者はゲルト・Ｅ・シェーファー）はこれらを辛辣なおどけの中で演じた。つまり舞台に連れだされて来た語り手達が，彼らの上演自体がもつ馬鹿さ加減を認識しないというやり方で演じたのであった。彼らは詩人ベッヒャーの詩魂を手玉にとり，ついには永遠にやまぬ路線変更の中で窮地に陥る１人の作家像をつくりあげる。だが，これらすべてが再び落ち着くところに落ち着くために，後節の終わりでアンサンブルが次のように語る：

我々は熱い鉄にさわるのを，
止(や)めるわけにはいかない
なぜなら我々は我々の共和国(レプブリーク)を愛しているから.

これはいわゆる国家肯定の諷刺なのだろうか？　実は情況はもっと複雑であ

った。なぜならとにかく見かけ上のパラドックスが生じたからである。つまり労働者－農民国家の機構に対する諷刺，からかいなどが刑務所送りになることもめずらしくなかったのに，ここでは当局が公然とそれを認めたからである。「ディステル」の考え出した気のきいた演し物「プロレタリアのヒゲのもとに」は勿論すぐに禁止措置を受けた。国家的タブー№1（ウルブリヒト）に対する連想があまりにも露骨であったためである。ライプツィヒの「プフェッファーミューレ」は同じ年（1956）に彼らの「休め！」（リユールト・オイヒ）という演し物の中で，サッカーチーム「実直08／15」（ヴアツカー）と「進歩ＩＡ」（フオルトシユリツト）戦の勝敗予想を占う二人の賭け屋の会話を舞台にのせた。それはパンコー（東独政府）がもともとごくためらいがちに承諾した例の社会主義への道における国家の自立と共存に関するモスクワの指令を当てこすったものであった。

「レフトウィングのウルブリヒトはどうプレイするのだろう？」
「あいつは心配ないさ，フルシチョフからのパスボールを受ければいいんだから」
「特に大事なのは余り長く待ちすぎないことだよ，彼もいちど自分自身のプレイを見せなきゃね」
「だが誰も彼にそのことを言いはしない」
「どうしてそうなのかお前知ってるかい？」
「うん想像はできるよ，しかし俺は言わない……」

この舞台は２ケ月以上にわたって拍手を浴び上演され続けた。ところが70回目の公演の夜，党の路線に忠実な連中の騒ぎによる混乱があって，この寸劇は舞台から取りはずされることになった。これは既に1957年に西側に逃げて来た「プフェッファーミューレ」の座長コンラット・ラインホルトが予期していた通りであった。ライプツィヒ市長ヴェンデはその翌日次のように語った。「このような状態のもとで，この演し物を更に続けることは適当でないように思う……」

ハンガリー動乱が鎮圧されてから少し経ってイエナのフリードリヒ・シラー大学の学生カバレット（主演兼作者：ペーター・ヘルマン）が，散歩中の通行人と狩人との間にかわされる狩人の犬に関しての会話を舞台に乗せた。会場はハンガリーの三色旗の色で飾りつけられていた。その犬は口輪をはめられており，短いヒモにつながれていた。狩人は通行人に説明する。「この口かせは蜂に刺されるのを防ぐためです。短いヒモは身近な友情の絆です」その時犬が突然逃げ出してしまう。しかし狩人の戻れの口笛を犬は聞こうともしない。そこで狩人は犬の足めがけて鉄砲をぶっ放す。通行人にとがめられて，狩人は答える，弾丸は蜂をめがけたものですよ。蜂が刺したおかげで狂犬病にあったんですからね。　―犬は感謝してもどって来た。

蜂の一刺のために
わしはわしの犬を治療せねばならぬ
口の悪い連中は言う
わしはわしのサルタン（犬の名前）を打ちのめすであろう……

上演後ひとまずなにごとも起こらなかった。ようやく1年後になって，例の演し物が忘れ去られた頃，関係した学生達が逮捕され，長期懲役刑に処せられたのである。イエナの抵抗グループのメンバー達のうちの何人かがのちにそれらのテクストを携えて西側へ逃亡した。

この種の謀叛人集団は，特に首都の関係当局者の監視下で栄えている「ディステル」には縁遠いものであった。だが彼らもその後の幾年かは勇気と適合の才気をもって，ことに相変わらずくり返される「建設的主人公」とか「建設的諷刺」などの幽霊が出て来たとき，主張すべきはきちんと主張したのであった：

「建設的諷刺を生産することなど今までのところどんな諷刺家も成功しなかった。もしもしかし建設的諷刺なるものが存在しないとしたら，当然のことながら非建設的なる諷刺もない筈である……諷刺家は，非建設的なるものをいく

ら描写してもポジティヴ（建設的）なものは生まれないという俗見に積極的に反対する……」（エーリヒ・ブレーム）

「建設的諷刺」の生産が時期尚早であることを知ったウルブリヒトは，1958年のＳＥＤ党大会で，ＤＤＲにおいてはカバレットは「主として」政治宣伝の術として，ならびに素人の芸術として行われるべきであると宣言した。例えば「アジプロ」とは，農業の集団化キャンペーンの枠内で，私的なわがままに閉じこもっている農民を「ユーモア」で，ＬＰＧ（農業生産組合）に加入させるよう努めるか，あるいはまた反動分子としての刻印を押すようなカバレットのことを意味した。同様なことは，あの全く奇妙な「トラクターの歌」のブームが過ぎ去った後で，地方の自治体においては巡業中のカバレットやラジオ放送によってもなされた。

「プフェッファーミューレ」や「ディステル」の舞台では，この間にカバレットの活動の場所を守るために，自主的に引き継がれた「ゾル（負債）」の部分が，反西側作品を演じていた。そして「ディステル」の場合にも「プフェッファーミューレ」同様，ベルリンの壁（1961）が築かれた後も二，三年は西側関係の演し物はただ一つとして舞台に上ることはなかった。それは見本市の時期の時だけではなかった。それではいったいもう一方のドイツ（東側）のカバレットの存在意義は何であろうか？　その可能性は？　その意図は？　ここでもまた答えは決まっているのである。諸々の「欠陥」は前もって自国内で克服するのだという希望をもって，楽しませること，批判することである。そうであるとしてもこれらをどこで見ることが許されるのか？　そしてどのような方向をとるのか？　これらすべては紛糾の火種，つまり永遠なる「危険境界線」を再びかたちづくるであろう。そしてＳＥＤと「ＳＥＤのユーモア」の間に生じる当然の緊張関係は既に日常の活動においても尽きることがないのである。ユーモアは「自由」を意味する。だからすべて規則で固められた国家においては象徴的な力を意味する。ユーモアを認めることは何ものにも束縛されない自由を与えることであり，一方それが与えられるとユーモアはその性質上更

にそういう雰囲気をつくりだしながら，その自由を求め続けるということになる。

1960年にエレン・ティートケはベルリンの娘っ子を演じた。彼女はジーナ・プレスゴット，ハナ・ドンナーと今や西側に亡命，当時東ベルリンカバレットの女性の目玉商品といわれたイングリット・オーレンシュレーガーとともに演じたのであるが，次のシーンは演出の上でことのほか成功した。それは西側のブルージーンズのボーイフレンドとＦＤＪ（自由ドイツ青年団）の同僚との間に揺れ動くゲーレの心情を描いたものであった。「ディステル」はこのシーンにはっきりとした結論を出さずに終えた。このことは青少年の心をとらえきれなかったＦＤＪに対する明白な判決を意味しただけでなく，同時に西側の影響で個人の自由に対する要求があることを告白するものであった。ここで注意しておきたいのはこの時期にはまだ東側がすべての西側の「不健全」な影響に対してプロパガンダによって戦っていたことである。この情景描写は決して単発では終わらなかった。カバレットはこの方向において，緩和の可能性の追究，つまり，生活環境の「人道化」を追究することになった。冷戦のタームでいうなら，それは人気獲得のための宣伝である。非正義国家の笑える弁明者達……となる。

ベルリンの壁事件がこの際これらの事実を，もう一度思い起こさせたのである。政治的に片寄った「かみさん達の歌」による激しいアジテーションやアンチ・ブラント・ソング，アンチ・アデナウアー・ソングがラジオや拡声器で，ベルリンの壁のもつ容易ならぬゆゆしさを繰り返し叫んだとき，「ディステル」は西側の「シュタッヘルシュヴァイネ」同様，「より穏健な立場」をとった。この日和見的姿勢で「シュタッヘルシュヴァイネ」（演し物は「こんなに泣いたことは滅多にない」）は批評家の一部から，攻撃を受けたのであった。「ディステル」の場合も同様で，いわゆる東ベルリンの当局付主任諷刺家のペーター・ネルケンによって諷刺誌「オイレンシュピーゲル」誌上で厳しく非難されたのであった。それは彼らがトゥホルスキーの「塹壕（「あらゆる授かりものなかで最もすばらしい兄弟の手をさしのべよ／塹壕を越えて，人々よ，塹壕

を超えて……」）をそのプログラムに取り入れたときに起こった。なぜなら聴衆は誰もが塹壕のかわりに「壁」を頭に描いたからであった。一般の国民は「上から」いわれることに必ずしもいつもすぐに同意するわけではなかったし，その気持をありのままにあらわす勇気をも持っていた。東ベルリン文化省のアレクサンダー・アーブッシュ次官がある報告書の中で，ＤＤＲの劇場（演劇界）は公演計画にもっと社会主義的な作品を演ずる必要ありとの要求を出した時，「ディステル」は皮肉まじりに次のように返答した。演劇にとっては，たとえ西側の「頽廃的な」ドラマであっても，面白いドラマの方が，ただ退屈させるだけの東側の社会主義演劇よりもましなのであると。勿論，カバレット「ディステル」に党機関紙「ノイエス・ドイッチュラント」が警告した箇所や，ブッシュ＝スケッチ（アーブッシュの寸劇）は結局のところ全面的に削除させられた。だが原則的にはますます以下のことがはっきりした：つまりＤＤＲの自己意識が誤ち，弱さ，時には熱い鉄さえ包み隠さずに公けにすることを許すまでに成長したということであり，それは「ディステル」が壁の構築を舌のもつれにかこつけて「我々の防壁」と呼んで一般に知らせることなどまで許した。そしてたとえば「ディステル」のピアニストが，ヴァーグナーを弾いていいかどうか―彼はヴェニスで死んだのだから言ってみれば西側に逃亡したのだから……などの質問を発してむしろ西側からの来訪者を驚かせる有様であった。またＦＤＪの一少女は会合の席で言ったものである。若者は世間を広く見て歩きなさいといつも言われる，だが外に出ることができないのに一体どうやって？　1965年２月「ディステル」はついにハンブルクでの２日間の客演公演のため壁を越えたのであった。その時のプログラムは「ここまでやって来たそして……」であった。

もちろんいつ次の破門の光がそのような軽い「浮かれ気分」の党（パルタイ・ヒンメル）の空からさく裂するかは同様に予見するのがむずかしかった。

再び近づきつつある振子の振り戻しを十分に予感して，「プフェッファーミューレ」（座長エドガー・キュロウ）は1963年にプログラムに一つのアジプロ－パロディーを受り入れた。プログラムのタイトルは「上の方はきっと！」で

ある。上演後観客と出演者は意見が一致する。もはや今日こんなものは本当に誰も見たくはないという。本当に見たくない？「上の方はきっと」見たいと思うよ。

すぐにというわけではなかったが，しかし翌年（1964）には「プフェッファーミューレ」のこのプログラムはライプツィヒ見本市の期間中，中断を余儀なくされた。そして取るに足らぬ「西側問題に対する作詞者セミナー」のようなものが，「ＳＥＤ内のカバレット中央会議」設立準備のために予告された。

60年代後半においても「プフェッファーミューレ」は反抗的な不従順な姿勢をとった。これは新たに当局の公式の批判にきっかけを与えることになり，座長の更迭にまで進んだ。1968年以来，座長はホルスト・ギュンターである。はるかに重大なのはなんと言っても主都の花形の国家カバレット「ディステル」を直撃した事件であった。それはＤＤＲ国家賞受賞者イングリット・オーレンシュレーガーの「共和国逃亡」事件である。（「ディステル」は一８人の座員のもとで一国家受賞者の数が際立っていた：そういうわけで現在もなお２名の受賞者を擁している）できるだけ速く「ディステル」の汚名をそそぐため，一座は事件が明らかになった直後に，観客と報道陣の前で，かつての同僚（イングリッド）の不可解な行動と自分達は一切無関係であることを宣言した。

そのようなＤＤＲに対する公式な忠誠告白　一演し物におけるそのような告白は「社会主義的党派性」の原理の強調にふさわしいのであるが一　は別のいくつかの機会にもまさにカバレットの中において期待されたものであった。このことは最近ではワルシャワ条約機構諸国のチェコ侵入の後にもあてはまった。事前にＤＤＲにおいても，ことに東ベルリンにおいて，侵入に反対するプロテスト表明が行われたのである。後になって，有罪宣告を受けたロベルト・ハーヴェマンの息子達のところから，ビーアマンの詩「プラハにはパリコミューンがある」の数多い写しも発見された。

「ディステル」一座ははじめてあたかも制服のように同じ服装で，舞台に登場した。そしてモルダオ(河)のメロディーで「ディステル」版リートをつくり，次のように歌った。

多くの者にはまだはっきりとわかっていないらしい：
モルダウ(河)はライン(河)には流れこまない。

ドイツ連邦共国和(西)の社会民主党 自由民主党連立政権のかかげる 東 方 政策という看板においても，そしてブラントとシュトーフのエアフルトとカッセルの相互訪問にもかかわらず，最近，最高権威筋から新たに西ドイツの報復主義，ネオナチズム，軍国主義に対する戦いが発せられ，義務的スローガンとしてカバレット活動に対してもそれが課せられた。そしてＤＤＲのカバレティスト達はこれらのスローガンと共に生きていくことを学んでいく。たとえ彼らがそれらのスローガンに文句をつけないとしても，現に自分たちがそうであるところのカバレティストとして，社会主義国家のカバレティストとしてそれらと一緒に生きてゆく知恵を身につけたのである。

9. シュヴァービングの小ルネッサンス

ボヘミアン文士達の避難所の感のあったミュンヘン・シュヴァービングも，第２次大戦後にもう一度控え目ながら花開いた。再生の契機となったのはあの古いシュヴァービング・キルヒライン（小教会）の隣の酒屋「水蓮亭（ツーア・ゼーローゼ）」であった。その奥のいろいろのクラブの旗が飾られた常連部屋では，かつての宮廷付き俳優のグストル・ヴァイゲルトやペーター・パウル・アルトハウス，グストル・ヴィスベック，マルティン・ランケス，ヴォルフガング・フォン・ヴェーバー，エルンスト・クロッツ，ヨッヘン（「ベビー」）・ファーバーそれに一匹狼的な詩人かつ翻訳家のマルセル・Ｂ・シュミット（そしてその他の人々）が寄りつどい，即興で「寄席を演じ（プレツテルテン）たのであった」。

これが原細胞となって，細胞分裂をくり返し増殖していったのである。テオ・プローゼルのカバレット「ブレットル・アム・プラッツル」に続いて，エルンスト・クロッツは1948年10月１日，トルコ街のあの歴史的場所に２番目のジンプルを開設した。今は創設者の名前をとって「カーティ・コーブス」と呼ばれている。

モリタート詩人として定評のあったクロッツは，本当に滑稽なグロテスク模様を，彼一流の陽気な雰囲気を漂よわせた悲愴な顔つきで演じて見せたのである。通貨改革直後シュヴァービングの芸術家達のオッカさん「ムッティー・ブロイ」のところでは画家達は自分の描いた抽象画をかたに栄養たっぷりのシュニッシェルやグーラシュ・ズッペ（牛肉シチュー）を食べさせてもらっていた。同じ場所で今は「ラッハ－ウント・シースゲゼルシャフト」が演じている。夢の町の設計者コルビジェと言われていたペーター・パウル・アルトハウスは，このムッティー・ブロイのもとで，彼の創設した「モノプテロス」に拍車をかけたのであった。

夢の町では笑みが立ち止まってしまった
誰もその笑みが誰の笑みなのか一人として知らない．
巡査はもう３回も書きとめた，
なぜなら，それが，立止まってしまったため，
あたりの交通を渋滞させているから……

アルトハウスが1965年９月に73歳で死んだとき，彼を知っていたすべての人々の頭の中に，その優雅さ，笑いとともにアルトハウスそのものもまた刻み込まれたのであった。すなわち「ＰＰＡ」（ペーター・パウル・アルトハウス），シュヴァービングの本物の詩人，ヴォルフスケール，リンゲルナッツそしてパパ・シュタイニッケ王国の最後の取締役として。アルトハウスのユーモア的精神は非現実と日常が奇妙に入りまじった一つの世界をつくりだした。（「夢の都市で」，「ドクター・エンチァン」，「われらやさしき狂人達」，「花物語」，「魂の遍歴ツァー」，「もう一度ＰＰＡのご挨拶」，カールスルーエ，1956年以降）。彼の詩は彼自身が朗読するのを聴いてこそその真価がわかるのであった。彼は自分の詩を自分の子供のように愛し，大切にした。そして彼は最後の死の床にあっても，子供のように顔を輝やかせながら，友達や親しい者達を自分のまわりに集めて自分の詩を語り聞かせたのであった。（アルトハウスが死んで５年後，

つまり1970年にエルンスト・クロッツと「ムッティー・ブロイ」も亡くなった。)

彼の「モノプテロス」演芸場で，新表現主義的シュトルム・ウント・ドラングが怒濤の波を打ったのは15年前のことであった。キンスキーがヴィロンをののしり，フレッド・デンガーは市民の顰蹙を買うほどにふるまった。カール・ハインツ・クラムベルクは彼のテイル詩の中から朗読し，アクセル・フォン・ハーンは彼の「神のオモチャ（ゴッテスシュピールツオイク）」を演じた。若きペーター・ハックスが明かるい笑いとともに演壇に登り，「叙情詩的な諷刺家」としてデビューした。

難民の歌

僕があとにした故郷を思い出すとき，
なんという心の痛み！　そしてそれにもかかわらずなんという甘美（かんび）；
それはもっとセンチメンタル
クルツ－マーラーの本よりも．

僕の故郷はすばらしい土地，
まだコロンブスが見つけなかったような土地；
山とそして谷と，
広々としてそしてまた狭くて．

その中に僕の故郷の町はある，
まだ誰もそれを見たことがない；
それは家が並んでできており，
小さい家々そして大きい家々も．

あなた方がこのことを聞き知るなら，わかるだろう，
僕が失なった大切なもの，そして昔がどうであったかを；
あなた方が僕の悲嘆を見て

それが故なきことでないことを.
多くの場所がたとえ豊かであっても
故郷の町は何物にもかえがたい
考えてごらんなさい！　その町の中で
僕は！　僕自身は！　生まれたのです.

ハックスが詩をつくり，私(グロイル)が作曲するという，長年のスタジオ・チームの中から，シャンソン，唱歌劇そしてカンタータが数多く生まれた。その中にはある晩のたわむれから生まれた，シュヴァービングの「素晴らしき」芸術保護者「ムッティー・ブロイ」に献げられたあのカンタータも含まれている。ジャズ化した頌歌がそれにはついていた：

誰もがみんな彼女のことを口にする.
われわれは彼女のどこからどこまでをも褒める.
彼女はどこからどこまでもまるい.
われわれは彼女の身体全体の重さを褒める.

ほめたたえよ
ほめたたえよ
彼女の身体全体の重さを……

ヴァルター・キャウレーンとゴンドレルは，「モノプテロス」で即興の司会をした。そして運のいい時には，深夜パメラ・ヴェーデキントが彼女のラウテ（ギター）をとりだした。ロダロダはかつて次のように書きしるした。「うす暗い部屋の壁にはフランク・ヴェーデキントのデスマスクが掛っている。このデスマスクのように心得顔に詩人はいつも微笑していた。しかしこんなにやさしい温和な顔はやはり生前にはなかった。デスマスクの下にはヴェーデキントの長女アンナ・パメラがすわっている。

アンナ・パメラ，我々に歌って聞かせて下さい！　するとこのびっくりする位ほんものの若きヴェーデキントの生き写しに一瞬かすかな笑みが浮かぶのである。彼女はヴェーデキントのラウテをつかむ。そしてその娘はその愛らしさにもかかわらず，ちょっと意地の悪い笑いをする父親そっくりなのである。またあらゆる調子，つまり声の上げ下げなどはフランク・ヴェーデキントの調子であり，彼の演技，表現そのものなのである；それはあたかもヴェーデキントが天上界から天使の声で歌っているかのようであった。死んだ者が，このように生き生きとその作品とその子供の中にとどまることができるということ，これはまさにすばらしいと同時に驚くべきことである。」

この小世界での即興の術はまだオスカール・ベゼームフェルダーやオルガ・リンネバッハもやっていたのであるが，まもなくすぐにラジオやコンサートホールの方に押しやられてしまったのである。このジャンルは，才能にめぐまれたパーフォーマーのヴィリー・エルフェスにおいてのみ，素人臭さで復活したのであった。すでにこの頃シュヴァービングの雰囲気はもはや求められにくくなっていた。P・P・アルトハウスは早い時期にこのこうるさく面倒臭い活動に嫌気がさして，彼自身のオリュンポスの頂きである屋根裏部屋に引きさがって，上から眺めていた。シュヴァービングの新らしい娯楽の女親分は「ギゼラ」であった。彼女はアットホームでしかも少しキワドイ女主人の歌をもっており，地区で今や牛耳をとっていた。テレーゼ・アンゲロフの功績は，彼女の「小魚たち（クライネ・フィッシェ）」によって再び時代批判的なカバレットをシュヴァービングに根づかせたことである。ジーゲストーアの「芸術家達の部屋（キュンストラークラウゼ）」で1953年にスタートしたあと「小魚たち（クライネ・フィッシェ）」は1959年の解散まで，様々な水族館（場所）で，流れに逆らって，しばしば心をスカッとさせながら，泳いだのであった。アンサンブルに属していたのは以下の者たちである。間もなく映画界で有名になったイングリット・ファン・ベルゲン，リア・パール，キンガ・フォン・フェルビンガー，アニタ・ブーハー，ハンネス・ガンツ，それにエーリヒ・ゼーンケ。

数年にわたってミュンヘンのカバレット界の健全なる常識の持主とされたテレーゼ・アンゲロフ（彼女の「時限爆弾（ツァイトツュンダー）」とともにＳＰＤの選挙活動でもその

常識を示す）は女主人，女監督兼座付作者であり，後には数多くの他のドイツのカバレットの協力者にもなった。

ミヒャエル・ブルクは1954年にブリーナー通りに「玉ねぎ（ツヴィーベル）」－地下室を開いたのであるが，それによってシュヴァービングの親密さとミュンヘンの都会的ブルヴァールが融けあわされたのである。カバレット「ツヴィーベル」の歌は次の如きである（リンゲルナッツの詩を土台にして）：

我々は小さな小さな玉ねぎ
我々を悪く思わないで……

本来の「ツヴィーベル」の中心は，家主自身であることがすぐに明らかになった。彼のバイエルン風の憎めないずるい感じの謙遜ぶりは，ミュンヘン・カバレットの特色になった。ブルクは「世界漫遊旅行者（グローベトロッター）たち」と一緒に以前長いこと旅に出ていたのであるが，文学カバレットを余り重く見ることをしないで，そのかわりに夜を賑やかにするきれいな女性群の魅力に比重を置いた。彼の女性たち（ルイゼ・ペトリ，カルラ・ハーゲン，エディト・タイヒマン，トプシー・キュッパーズその他）は，才能もあったので一応は客を喜ばせはしたが，そしてしばしば有名な作者たちが筆をとったが，完全燃焼することは実にまれであった。「ツヴィーベル」の地下室にはよく笑いが起こり，多くのきつい攻撃の矢がここで放たれた。そしてブルクの「酔払いの会話（ベゾツフエネン・ゲシュプレッヒエ）」は定評のあるフリッツ・クロッツを相手に演じられ，持続的な人気を博した。その魅力は殆ど私的－ズボラな調子で行われる硬軟とりまぜた「軽い」調合の妙にあった。

その後10周年目（1964）に「ツヴィーベル」は玉ねぎの皮をむき，政治的カバレットに徹することにした。プログラム「失うことを顧慮せずに」―誰が見ても失うものは余りなさそうであったが―の広告の中には次のように書かれていた。「このタイトルは……一般にカバレットでひろくなされている言葉遊びのタイトルとはっきりと一線を画するものである。我々はこの方法で，あなた方を，政治のウィットなどを主体とする今までやられてきたカバレットの道か

らひっぱりだすことを期待するものである。……サブタイトルはしたがってこうである：「このプログラムはテレビで放映することができません。」誰もが了承した。そして更に：「我々はドイツの政治的カバレットの最も困った敵は停滞であると考えている。残念ながら我々はドイツの政治カバレットが，ごくたやすくこの停滞におちいりやすいことを認めざるをえない。」その後実際に，具体的に（当時ちょうどエアルト首相の茶会からもどって来たばかりの）「ラッハーウント・シースゲゼルシャフト」を対象にした演し物の中で「たまねぎたち」は次のように歌った

なるほど，自分の意見を持っている者さえ，
ドイツカバレット界のように
残念ながら，その意見を他の意見に同化させてしまう
そしてテレビのディレクターの従僕となる

その番組はなるほどテレビでは放映される，
だがそうすればカバレットは…政治カバレットは死んでしまう．
この例が当を得ていないとは残念ながらいえはしない．
しばしば死体が臭いを発する頃にひとはそれが死んでいることに気づく．

カバレット対カバレットの戦いであったが，これは見物であった。ブルクとハッケタール（フランケ，ネッチュ，タミン，フックアウフそれに音楽はブロイアーの助けを借りた）が台本作者であった。そこには男だけの夜があった。飾り気もなく，女性の出演者もなく，男だけのカバレットが行なわれた。「祈りの前に首を切れ」，「まだドイツにも救いはある」など，その後に続いたプログラムでも基本的には一度決められた硬派路線が踏襲された。だがカバレットにおいて示される確信（説得）が，それにもかかわらず，演技の上で納得させる程度での得心であることをも示したのであった。ミヒャエル・ブルクが退却した後，ヴォルフ・ラーティエンが「ツヴィーベル」を引き受け，再び，よりや

わらかい調子にもどして続けたのであるが1970年7月に「ツヴィーベル」は創設以来の住居を失なったのであった。

10. ブルヴァールの政治：「小さな自由（クライネ・フライハイト）」

1949年の「シャオブーデ」の閉鎖とともに2年間にわたってミュンヘンには文学寄席が皆無となってしまった。そのようなカバレットを再びもつことに際して，シュヴァービングが一役買ったのである。1951年1月25日，英国亡命から戻って来たトゥルーデ・コルマンが，ベルリン時代から彼女とつながりのあったベアテ・フォン・モロの「アトリエ劇場」において，新しいカバレット「小さな自由（クライネ・フライハイト）」のお披露目を行なった。エリザベート通りにあるシュヴァービングの貸アパートの最上階に観客は訪ねて来た。それは戦禍をまぬかれた大邸宅なのであったが，その数ある部屋の中の一つに室内劇場が居を定めていたのである。エーリヒ・ケストナーと役者達ウルズラ・ヘルキング，ブム・クリューガー，カール・シェーンベック，オリヴァー・ハッセンカムプ（彼は他にライトモア通りでも名を成していた），それに女性群ハンネローレ・シュッツラーとクリスティアーネ・マイバッハが加わって，「シャオブーデ」座員の大部分が，この「小さな自由」の枠内に流れこんだのであった。とにかく出発当初はそうであった。新らしく加わったのは，作者としてパー・シュヴェンツェン，作者兼作曲家としてロベルト・ギルベール，それに伴奏者兼作曲者ヨッヘン・ブロイアーであった。ケストナーはシュヴァービング風かつカバレット的な開演場面を考えだし（後（のち）にラッハ－ウント・シースゲゼルシャフトがこれを体系的に模倣するようになった），そして座員全員が舞台に最初に登場する時に歌う歌をつくったのであった。

プログラムのタイトル—小さな自由—は
我々が，その意味がわかっているかのように響く．
プログラムのタイトル—小さな自由—は
我々が考えたのではない．タイトルを書いたのは—時代—．

大いなる自由にはならなかった.
どんなにしてもそうはならなかった.
夢とあこがれはあきらめになった.
星の輝きはネオンサインになった.
不安が第一の市民の本分となった,
大いなる自由にはならなかった,
小さな自由—多分—!

ウルズラ・ヘルキングは同じ番組(プログラム)の中でクルト・ブリイの「ダモクレスの剣」を歌った。この歌はもともとヒトラー以前のヴィーンで生まれたものである。だが今やだんだんと輪郭を露わにしつつある時代の進展を見て,「非ナチ化」された不安のシンボルとして同様に使われることになったのである。世界を根本から変えるカバレットあるいは,もっと適当には今回は世界をより良い方向で再び元通りにするというようなことを信ずるカバレットはもはや存在しない。これは殆ど論争放棄の守りの姿勢への後退のしるしの中での出発であった。

トゥルーデ・コルマンは最初からカバレット的演劇を目指したのである。このことはまた以下の場所の移り変わりを見てもわかる。シュヴァービングから,ひとまずプファントハウス通りのその頃ちょうど解散したばかりの「バルベリーナ」(そこではヴァルター・ブーゼ,イルムガルト・ヴェルトそれにゾーニヤ・エヴェルトが演じていた)の場所へ,ここからにぎやかな側のマクシミリアン通りの地下へ,そして最後に最終的な上演場所としてミュンヘンの劇場大通りの真中辺のところに居を定めたのである。

1952年にエーリヒ・ケストナーは「小さな自由」のために「見えない合唱付きのソロ」を書いた。これは彼の最も重要な政治シャンソンのうちの一つである(音楽:ヨハヒム・ファーバー),あの華麗な俳優兼シャンソン歌手ハンス・ニールゼンが過去の遺産を背負った軍人のタイプを演じた。冷たいごうまんな皮肉屋で,好機をかぎつけ,田舎の隠れ家から出てくるというタイプであ

る。同年に出たテキスト本「小さな自由」の中でケストナーはこのシャンソンに後になって書いた前置きをつけ加えた。「我々の国（新生ドイツ）では猟銃をもつことさえも刑罰で禁じられていたのに，ヒトラーの将軍達はボンへ呼び出され，秘密裡に政府に価値ある忠告を与えていたのである。—だが次のことを考えよ，本年度予算で決められた兵営建設のかわりに40万戸の家を建てることが可能な筈である。」

ペア・シュヴェンツェンの「ドイツ－冬物語」の中でハイネ役のカール・シェーンベックが小－ゲルマニア（ブルーニ・レーベル）と次のやりとりをした。

私はたゞ習い性で問う，
あの天才風の自堕落女が何をなせるか？
ドイツの文学のことだ，私の言っているのは.
そして私の出版社カンペは？

ゲルマニア：
出版社の名前は今ではロヴォルトとデッシュという，
自堕落女は教育しなおされている，
けれどまたもやだんだん厚かましくなる.
あなたはソロモンの問題用紙を知っている？

ロベルト・ギルベール（評判のミュージカル「マイ・フェア・レディー」のドイツ語訳者）がパロディーや寄せ集め娯楽の欠かせぬ存在であったとするなら，マルティン・モルロックは非常に質のよい政治カバレットの台本作者であった。彼はエーリヒ・ケストナーの後任である。後の「シュピーゲル」の「テレ(ビ)・マン」でもあるモルロックは「コメードヒェン」と「小さな自由」の両方に同時に所属していたのである。彼の「他人の興(シュピールフェルデルバー)そぎびと，アルトゥーア」など，純ドイツ的教育者精神に対する諷刺カバレットの極め付きである。

これはいたるところで勿論異なる演出によって上演された。ミュンヘンでは素朴なモリタートとして，デュッセルドルフでは12音音楽的な「異化効果の」たとえ話として。モルロックの洗練されたバラードやソング，その中には「小さな自由」のウルズラ・ヘルキングのために書いた「再び償われた」(「戦後10年」)もあるが，それらはドイツの戦後カバレットの文学的な最高到達点であるというのがケストナーの意見であった。

「しゅろの下のビール」(1954)—室内劇場がちょうどオニールの「楡の木蔭の欲望」を予告していた—はマルティン・モルロックがスイス人のヴェルナー・ヴォレンベルガー（音楽はかなりの演し物の音楽を作曲したヴァルター・バウムガルトナーが担当）と共同して作ったものであるが，これがまさにコロンブスの卵であった。それは従前のカバレットが筋のない即興形式をとっていたのに対し，彼らはふつうの劇と同じように筋と人物像の展開をともなったカバレット・レヴューを考えたのである。そしてこれが見事に成功したのであった。何人かのドイツ人が「奇跡の国」に背を向け，南洋の島に理想国家を建設しようとする。そして勿論，希望に満ちあふれた始めの時期が過ぎると，すべてはもとのもくあみ，再び最初から始まるのである……「逸したチャンスのソング」では，モルロックは次のように作詞した：

大きなチャンスはそうあるものではない.
その国，私の胸にあるその国，
それはいちど一つの……持っていた

ヘレン・ヴィタが，軽快な調子で「奇跡の経済復興の天才児」を演じる。やさしくそして厚かましく，肉欲的な上品さをそなえた彼女が，抜け目のない見かけとは裏腹のずるい子供を演じるのである：

奇跡の子供（神童）となって初めてわかる，
アメリカ製の神童として，

他の国の子供達がいかにも馬鹿であって
とるに足らぬものであり全く無であるかが！
トゥララララア……

ヘレン・ヴィタはしばしばあの賢明なコメディアン，オリヴァー・ハッセンカンプとのコンビで登場した。彼女は戦争末期にジュネーブ音楽院のフランソワーズ・ロセーの演劇クラスを卒業し，1945年が過ぎた後で（「仮面の仲間」と共に）パリに行き，その後ツューリヒの劇場で演じたのであるが，初めのうちはカバレットではなく「真面目な」領域であった。ブレヒトはツューリヒでの「プンティラ」のリハーサルの時に彼女を発見した。彼女はエーファをコミカルな演技者になって演じていたのであるが，ブレヒトは彼女に「1度カバレットなど」をやってみるようすすめた。ツューリヒの「フェデラル」劇場でのことであった。ここからトゥルーデ・コルマンが彼女をミュンヘンに連れて来た。ヘレン・ヴィタはこうしてミュンヘンでカバレット女優から，自分自身のTVショーのスターへの道をかけのぼったのであった。ヘレーネ・ヴィタはコレット・ルナール作になる古きフランスのシャンソンをヴァルター・ブランディンの絶妙な訳詞を得て歌った。これらのシャンソンの中味は少しわいせつがかって「あつかましく」「さらにあつかましく」，「最もあつかましく」そして「極めつきのあつかましさ」であったが，彼女の文句のない「すばらしい」歌唱演技は，当然のことながらドイツレコード評議会の認めるところとなり，同会賞を2回も受賞することになった（ドイツ・ヴォーグとメトロノーム）。

「小さな自由」の発展の跡をたどると初めの頃の厳しさから，適当に時代の状況にマッチした洗練されたふつうの芝居へと変化して行った。たとえば「賞賛をうるためのフィッシュング「ファッシング」のプログラムにははっきりとこう書かれていた。「我々は我々の立場が，バリケードの闘士ではなく，すべての側に対して時代批判的でありたい。これが我々の課題に最もふさわしい立場であることを信ずる。」

トゥールーデ・コールマンは政治的人間ではなかった。彼女は芝居のとりこ

になった芝居人間であった。その上彼女は非常なエネルギーと多様な趣味の持ち主であった。彼女は自分自身の性格の中に「小さな自由」をもち，その性格のために「小さな自由」をつくりだしていた。だが彼女の演出形式，あらゆるテキストを舞台の動きにしようとする傾向などは，政治－文学カバレットには必ずしも適してはいなかった。彼女はまた生まれながらの女親分であった。彼女のもとには次のような男優女優が集まっていた。ヘルタ・ザール，エーファ－マリア・マイネケ，シャルロッテ・ヴィットハウアー，ゲルトルート・キュッケルマン，モニカ・グレーヴィング，インゲボルク・ホッフマン，レナーテ・マンハルト，インゲ・シェック，ウルリヒ・バイガー，アロイス・マリア・ギアニ，ヨーン・パウルス－ハレディング，ライナー・ペンケルト，ヘルムート・ブラッシュ，エルンスト・スタンコフスキー等々—それにすでに名前を挙げた人達—である。彼らはうまく運営されている「俳優カバレット」という印象を確かなものとし，舞台の装置もセンスよく（パシャ，ヴィッキー，ツインマーマン），しばしばキレイすぎることもあったが，全体として殆どいつも水準以上の出来であった。この水準維持は「小さな自由」の実際上の功績に数えてよい。

フリードリヒ・ホレンダーが，ドイツへの最終的な帰国（1957）の後で，数年間（そしてレヴューのために）この「小さな自由」座に籍を置いたのもそういうわけで偶然ではなかった。ホレンダーのレヴューや彼のベルリン風の世俗的カバレット文化の様式は「小さな自由」に新たな魅力と輝やきを与えた。「ソファーへ，どっこい」，「大きなばくち（デア・グローセ・ドウレー）」，「食事の仕度完了」，「フチカト（なくなった！）」（かつてのベルリン時代の作品に手を加えたもの）などの演し物が矢つぎばやに上演された。（この間「上を下へ」がホレンダー自身の演出でミュンヘンの「インティム劇場」で，「ソファーへ，どっこい」が後にベルリンでも上演された。）ホレンダーは「黄金の20年代」を評価する当時のかしましさをからかって笑いの種にした。

「20年代，20年代，あなたは何かうさん臭（くさ）いと思いませんか……？」—ホレンダーはこの演し物をよくなす資格があった。そして彼の生産性は当分破れな

いかに見えた。彼はとびぬけたエレガンスと優雅さのシャンソンを再び書き始めた。たとえば「ツィルツェ」である。—そして男を骨抜きにしてしまう「ツィルツェ(妖婦)を演じる」のにハンネ・ヴィーダー以上の適役がいたろうか？

やせ細ったドイツのカバレットはもう一度ピリッとした生きのいい大型の歌い手を手中にしたのである。口の動きによる演技，からかうような目の動き—観客はよろこんでこの将軍の娘に耳を傾けたのであった（彼女のためにときどきヴュルテンベルクのカルロ・シュミット教授も作詞した)。ハンネ・ヴィーダーそれに堂々たる感じの俳優兼ダンサー兼カバレティストのルーカス・アンマンが社会的な優越さを誇示したがる人物像を演じてホレンダーの出演者たちの中の主役であった。

しかし天才的な「クラウン」，フリードリヒ・ホレンダーも政治においてはくたびれてしまった。「皮肉屋のたそがれ」—意味深長なタイトル—が彼のレヴュー・タブローの一つとなった。ギュンター・ノイマンによると「ホレンダーの演目にはひどい悪らつなトックリセーターを着たような人物は決して登場しなかった。したがって8マルクの最上席の観客に向かってののしることもなかった。セリフの静けさが，実に効果的であった。」

だが今やそんなことが問題なのではない。ホレンダーは2つの世代にわたる作詞家兼音楽家のものうい退屈さと慎重さをもって，彼の最後の歌，独り言—かつ二人言（対話)，をつくったのである。というのは偉大なる「皮肉屋のたそがれ」が立ち現われたからである：

再びあんた方が勲章をみがきだすのを見ると，
笑ってなぞいられない．
なぜなら輝ける星はそらせた胸を飾るべし—
今の胸はもはや全然おかしくもない……

お前の警句はさび始めている！
言葉遊びはこげくさい

人殺し遊びの世界の中で.
もうこれ以上我々にあじあわせるな
お前の陽気な冗談を
西側の世界，東側の世界についての！

皮肉屋(シュペッターデンメルング)のたそがれが
足音をしのばせてやってくる.
どんな愚弄(ぐろう)化も
冗談でもとにもどすことはできない！
ふさげ，ふさげ
お前の冗談－ラッパを！
オー(オー)，お前(ドウー)，ばかなアウグスティン(ドウンマー・アウグスティン)よ！
ばかなアウグスティンよ，止めなせい！

これについてトゥルーデ・コルマンは彼女の小屋「小さな自由」のために述べた。「私にホレンダーがここで彼の言葉を使って言ったことが，カバレットの質的に変化した観点に立って私が考えていたことと同じであると思う。つまり今日のドイツでの諷刺に対する困難さあるいは不可能性といったものを表現したのである。……もろもろの政治的決定は今や世界政治の枠内でなされる。キューバ，中国，アルジェリア問題を考えてみたらいい……そしてもはや陽気に面白おかしく扱うことのできない事柄，まさに決定的な事柄が存在するのである，例えば水爆などがそれである。こうなるともう手のつけようがない……だから私は社会的分野あるいは文化的分野での批判により多くをさいてきて良かったと思う。この社会・文化批判をしかもそれにふさわしい愛すべき形式を見つけて行なったのは，本当に良かったと思う」(著者グロイルとのラジオ対談で。1961年)

1960年代には「小さな自由」はまったくの通俗劇場になってしまった。その作品演出は，ケストナーが生みだした一座の当初の名前の意味とは殆ど縁のな

いものになってしまった。トゥルーデ・コルマンは他のいくつかの舞台でも，またテレビにおいても精力的に演出活動を続けた。そして彼女は1969年12月に亡くなった。

11. 「ミュンヘンの笑いと攻撃の協会」

ミュンヘン大学の挑発学校といわれたあの伝説的な「御者ゼミナール」がかつて「4人の通信隊員」（ならびにエミール・フィアリンガーの「大学の3人」）を生みだしたように，戦後エドガール・ヘデラー講師のカーニバルの夕べが，シュヴァービングの「古街灯」で1955年に一つのカバレットを誕生させた。適当な名前が見つからず，簡単に「名無したち」と名のった。彼らのさしあたりの精神的リーダー，ディーター・ヒルデブラントは既にアルバイト学生として「小さな自由」で座席案内人をしていたので，この道に初めてというわけではなかった。ヒルデブラントはある時ミュンヘン大学のアスタ（一般学生委員会）総会の席で，決闘クラブを認可するかどうか問題になった時手を挙げて言った。「私や他の多くの学生達，つまり我々は食べるために赤十字に行って30マルクで献血をする。それなのに連中は血をただでまき散らそうとするのだ……」彼の同級生クラウスペーター・シュライナーはもともとツヴァイブリュッケン出身の化学専攻の学生であったが，彼は先発の学生カバレット「ゼミナレン」（ゼミナールの馬鹿連中）の共同創設者でかつ共同解散者であった。他の「名無したち」は以下の通り。ハンス－ギド・ヴェーバー，ゲアト・ポティカ（後に長年「小さな自由」に在籍）ならびに既にかなり多くのカバレットの舞台で声価を得たコルディー・リッター。彼らはさまざまの場所で演じたあと，シュヴァービングにあるフレッド・カッセンの「山あらし」に落ちつき，ベルリンの戦後期にカバレットに熱中しだしたスポーツ記者サミー・ドゥレクセルの手にゆだねられた。ドゥレクセルは今や演出と支配人をかねていた。ディーター・ヒルデブラントは1956年に舞台でこう語った。

我々は1945年には18歳だった—

この世に生まれて18年.
我々は18歳より年をとっていた,
というのは16歳で兵隊に駆り出されたから.

そんなにも早く軍隊に入り
声を限りに叫び，かけまわった者には,
まだ時間がある，考えるための,
なぜ―なんのために―なんに反対して.

最初の成功の後で仲間同士の喧嘩があった。それでサミー・ドレクセルはヒルデブラント，シュライナーと語らって，新たなカバレットを考えた。シュライナーは一度はとび出したのであるが結局は戻って来たのであった（今は執筆に専念)。この3人にさらにウルズラ・ヘルキング，クラウス・ハーヴェンシュタイン，ハンス・ユルゲン・ディートリヒが加わって，今までと同じ場所に「ミュンヒナー・ラッハ－ウント・シースゲゼルシャフト」（ミュンヘン笑いと攻撃の協会）を旗上げした。ホールの所有者カッセン（ドレクセルが後に自分でこの居酒屋を買収）は最初ピアノをひいた。

初演のプログラム「なぜなら彼らがなすところのものを彼らはする必要がないから」は1956年12月12日，ハイムハウザー通りにある小さな舞台で行われた。すき間のないほどテーブルが詰め込まれたその前の6平方米の舞台はしかし，ドレクセルが思いえがいていたスタイルにまさにぴったりであった。大げさな勇ましい身振りを必要としないカバレットがそれで，カバレットでの行為をくそまじめに受けとらずに，まさにそのことによって観客の心をひらくというものである。あたかも偶然であるかのように，舞台上に立っている出演者たちの個人的な素質を見抜いてドレクセルは作劇していった。ウルズラ・ヘルキングは娘に手紙を書くために二つの場面の幕間に顔を出す。「……子供たちってのはそうなんだ，ようやく手紙を書けるようになったと思ったら，もう書こうとはしない。しかも彼女はようやく18歳。私はかまいませんからご心配なく

……お前は書いてよこした，今や自分自身好きなようにでき，またまさにそのような男を……「まさにそのような」は大文字で書いたかしら？…」

後に他の専属になったウルズラ・ヘルキングのかわりにウルズラ・ノアクがやって来た。彼女は自分と一緒に新しい座付音楽家ヴァルター・カーベルを連れて来た。これでチーム全員の顔ぶれがそろった。テレビ視聴者幾百万人の目になじみの顔ぶれである。几帳面で，でしゃばらないウルズラ・ノアクが，言葉の即興演者ヒルデブラントと並び，ずんぐりしたカバレットの純血種ともいうべきハーヴェンシュタインとハンス・ユルゲン・ディートリヒ（「ディーチュ」）がその脇に並んだ。ディートリは洗練された第1級の「室内カバレティスト」に育っていった。後半期のコメディアン的ななんでも屋ユルゲン・シェラーが加わったのはずーっと後のことであった。（最近の成長株：ホルスト・ユッセン）

見かけ上演技の際にアイデアが浮かぶという展開方法が，その後の彼らの演技の原則となった。そういうわけでヒュライナー（同時に一座の叙情詩人でもあった）は，たとえばシャーロック・ホームズと彼の助手ワトソンを使って，同時代の人たちのために，こみいってわかりにくいフィバク事件に少しでも光をあてようとした。ワトソン（ディートリヒ）はドイツ語をうまく話すことができない，シャーロック・ホームズ（ヒルデブラント）は根気よくその言葉を正してやらねばならない，そしておかしな誤解の中で真相の究明が少しずつなされていく。

開幕場面で，つまり本筋に入る前に前もって，プログラムのタイトルが現われる。そしてそれが分解され，解説され望ましい方向へ運ばれていくのである。「生き残って下さい」：—これはあの原爆から身を守るために発行された最初のパンフレットの子供だまし的注意書きを指している。

「……頭の上にかかげたアタッシェケースも，われわれを原爆から守ってくれるんだって」—

「だけど何かをその中に入れた方がもっと効果があるのでは…」—

「このパンフレットが最適！」—

（歌いながら）
すべてそんなにさわぐことでない.
もしも本当に事情がわかっているなら……
このことで憤慨するのは,
みんな素人であるから,　　（ヒルデブラント）

多くの問題が瞬時にあつかわれる。とくに，ヒルデブラントが大詰前（おおづめまえ）の一人舞台で変化のある道化衣裳に身をつつみ，たんたんと即物的に話していくのなどその典型である。

「あのシュトラウス（F・J・シュトラウスとシュトラウス（だ鳥）の語呂合わせ）は本当に新兵達の最良の父親である。あの男は彼らに生卵を扱うように注意深く接する。そして生卵たちは何をされるか？　彼らは裏切られるのである」（「嘘つきを選べ」（ヴェール・デン，デア・リュークト））。

この「ラッハ－ウント・シースゲゼルシャフト」独特のリラックスしたカバレット形式，すばやい場面転換，机と椅子だけの簡素な場面，「辛口の」おかしみ—　これらが一緒になって「全く新鮮なカバレット感覚」が生まれた……
1930年にヴェルナー・フィンクのベルリンの「地下納骨堂（カタコンベ）」と「4人の通信員（フィーア・ナハリヒター）」がその新鮮な気どりのなさで，お高くとまった俗物的なクーダムのカバレットに先んじたように，ドレクセル－チームは観客の人気の点で早くもそれまで指導的地位にあったミュンヘン，デュッセルドルフ，ベルリンの「舞台－カバレット」を追い抜いたのであった。特にウィットの質の高さ（ディーター・ヒルデブラントその人に「体現される」ところの），知的な輝き，けれど誰にもわかるウィットなどは同時にまた同業者の，それも東独にまで及ぶ文句ない承認を得たのであった。内容の面からすれば，彼らは多くの点で体制に順応し

た。特にオープニングの場面にその傾向が見られる。次のような批評にもそれが現われている。「形式はすばらしい，素材の料理の仕方も秀逸である。しかし本当にすばらしく楽しめるという事象だけで満足しないかぎり，もっと他に多くの舞台にのせられることが欠けている事実を指摘しないわけにはいかない」（アルバート・シュナイダー，東ベルリンの「ヴァリエテ」誌上で。1960年12月）また，「眠ることのできるものは眠れ」，「小さな力曲」などの「ディステル」や「プフェッファーミューレ」によるプログラムタイトルの使用もまた真似したものといってさしつかえなかろう。

「ラッハ－ウント・シースゲゼルシャフト」はドレクセルの目的追及志向型マネージメントの下で，上記のような才能とあらゆる意味においての特別なテレビ映りの良さのため，ドイツカバレット史上かつて無かったような最高級の人気度を獲得した。すい星のような上昇現象はミロヴィッチさえも追しのけるほどの途方もない人気視聴率をもたらした。だがこれは同時に時代批判的であることを欲する政治カバレットにとってはむしろ危険な要素でもあった。シャンペンに酔った有名人の前でなされる彼らの軽量級のお遊び，政治的なものを毅然として楽しむこと，拍手のためのお辞儀動作の連続，一言でいえば，すべての「笑い－と攻撃」の儀式は今や政治的諷刺のパロディーを演じるだけになり，社交上の優越機関として，本来政治カバレットをダメにする人々の愛顧を受けて輝いたのである。

彼らがボンのゲルステンマイアー，シュトラウス，エルラー，メンデらの大物政治家達とテレビで公式にわたりあうのを人々はそれだけに余計かたずをのんで見まもったのである。（「ああ，お前たちはどの位鋭く攻撃するか」，ＺＤＦ，1964年５月３日放映）。しかし予想とは裏腹にこれらの政治家達は始まってすぐにめったにない一致のもとにカバレットの弁護者にそしてなんでも好きなことが言えることの自由さの同調者になったのであった。先制攻撃を喰った「ラッハ－ウント・シース」のドレクセル，シュライナー，ヒルデブラント等代表者達等は度胆を抜かれて呆然とした。戦いはけりがついた。なぜなら戦いにならなかったからである。しかし決定的なことはまた「ラッハ－ウント・シ

ースゲゼルシャフト」が，自分たちの得意とする分野で何も言うことができず，すっかりお株を奪われてしまったことであった。

かつて一座の随一の理論家クラウスペーター・シュライナーは，観客を考えること，熟考することに導いてやる方が，変革を欲するよりはよいと言った。「我々は批判的な観察方法をおもしろく包装してやるのだ。そうすれば消費者はひとまずその面白さが気に入って商品を，その包装のために買うようになる……これは精神的な市民的勇気涵養のための教育と言ってもよかろう。」

だがこれさえまもなく問題にならなくなった。年始めのビールの樽抜きの喧操と大晦日の番組との間で往来する黄金色（こがねいろ）の娯楽マシーン。彼らのこのような実践はあらゆるより真面目な時代批判の意図というものを説得力のないものにしてしまった。最近数年間の「ラシッハ－ウント・シースゲゼルシャフト」の発展（および変革の試み）については最後の章でもう一度詳細に報告するつもりである。

12. フランクフルトの「安芝居（シュミーレ）」と「マインの人たち（マインニンガー）」

1950年に創設されたルドルフ・ロルフスのフランクフルトの「安芝居（シュミーレ）」（「世界最悪の劇場」）は「コメードヒエン」（1947）と「山あらし（シュタツヘルシュヴァイネ）」（1949）に次いで三番目に古いドイツの戦後カバレットである。もう20年も支配人のロルフスが，「シュミーレ」の作者兼主演俳優であり，それに夫人のレナーテ・リーバントとレグナウルト・ナンセンスが現在のところ全成員である（昔は一乃至二名の共演者がいた）。ロルフスはしかし今日豪華な劇場で出演しているデュッセルドルフやベルリンの先輩同業者とはちがって，相変らずカルメル会修道院の下の珍妙な飾りつけの円天井地下室で演じている。そこにはさまざまな形の100の椅子があり，前方の小さな舞台の前には少しぐらぐらする来賓用ソファーがあった。そしてここではロルフスは既に長い期間にわたって「おかしさなしの」，啓蒙的－アジ的な具体的に自分の意見をもつカバレットを実演した。その頃はまだこのようなことは今日とちがって，進歩的な規準にはなっていなかったのにである。ロルフスは人々をギャグ，ショック，当惑などによっ

て警醒し，彼らを刺激し，この国に借り物として与えられた民主々義を，真に完全なものにすることを欲した。彼は政治的なタブー，国家の宗教上のタブーならびに抑圧に真向から挑戦した。ロルフスの政治語録ＡＢＣから：

「連邦共和国」：仮の民主々義者たちをかかえた仮の国。

「民主主義者」：民主々義を利用しない者は，民主々義を廃止する者である。

「ドイツ人」：「我々ドイツ人がユダヤ人に加えた悪業に対して，我々はもはやユダヤ人のことを悪くとらない。」（逆説）

「自由」：自由とはひとがなんでもしていいということよりはるか多くのものである。

寸時の間に飛び去る的を射た警句とラディカルなミニ・シーンはロルフスのスペシャリティーである。

演説者：自由万歳！

や　じ：偽善者！

演説者：あのやじを言った男をすぐに逮捕せよ。

「私，ルドルフ・ロルフスは当時人間(敵)に弾丸を射つには十分な年だとみなされた世代に属する，そして今日では，この世代の者はもうたまを射つ気が全然ない。そのため愚直単純とみなされるのである。私は真理のために努力しこのことを知らしめようとするのである」(1962)

ロルフスは彼の平和主義的，社会主義的なアンガジュマンを彼のカバレットの枠外でも再三再四示した。殊にＳＤＳ（ドイツ社会主義学生同盟）の本流左派との出会いは見事であった。ロルフスはフランクフルトのレーマーベルクの会場で演説していたとき，ＳＤＳの連中に皮肉まじりにやじられ，ブーブーの不満の声でやめさせられたことがあった。そのとき彼は次のように返答したのである。「もしお前が，お前自身，社会主義的であることをＳＤＳによってじ

ゃまだてさせないとしたら，まだ救いはあるのだ」……

だが彼のカバレットの枠内では，この路線の明白な人物像は，容易にボヤけてしまうのであった。カバレティスト・ロルフスは自分自身をも好んで打ちのめした。ロルフスのがんこさ，わがまま，やりすぎの独創性は「シュミーレ」のスタイル(特徴)であったのだが，徐々にそれらは妥協としてたんに安芝居的な馬鹿馬鹿しさへと進んでいったのであった，―そして進みつつある―。この不条理的な馬鹿馬鹿しさは，観衆の心を本当に開くかわりに，かえって距離をおかせることにより，結局それほどの効果もあがらずむなしく終わったのであった。これはロルフス自身の責任でもあった。けれども「シュミーレ」のボスはまたこのやり方をなんらかえることなく，忠実にそのまま今日まで踏襲している。

ロルフスの地域的なライバルはフランクフルトのロートホフ通りのコンラット・ラインホルトである。ラインホルトはライプツィヒからの逃亡の後（ライプチヒでは彼は「プフェッファーミューレ」の支配人であった)，ベルリン，ミュンヘン，デュッセルドルフで活躍し，1960年にフランクフルトに居を定めたのであった。ラインホルトは彼のカバレットを「マイン(デイー・マイニンガー)の人たち」と名づけた―それはフランクフルトにおける「小レジスタンス劇場」であった。彼の地下カバレットの最重要メンバーは彼の夫人クリスタ・ブルゲルトであった。ロルフスが殆ど舞台上のアジを中心とする作家であるのに対して，ラインホルトは純然たるカバレティストであった，パロディーの才に恵まれ，言葉遊びを楽しみ，すべてのコメディアン的要素を駆使するカバレティストであった。「ドイツ(ドイツチユラントシユトライヒヤー)の放浪者」―というプログラム（1966）でラインホルトは夜のワンマンショーを見事に演じきったのである。ラインホルトは聴衆を好んでからかった。彼の遊びの精神の悪意の無さは，どうにでも利用できる二重底をもっており，しばしば「ヒドイガラクタ芝居」になった。ロルフスの場合はこのやり方ではできなかった。

ラインホルトは笑いを押し殺してしまわずに，廻り道をさせそれを対象のもとに凍結させる手法であった。

ラインホルトの東西の「二つの世界の驚ろき人」としての経験則は，「東側のカバレットは社会の変革を求められる，しかしなにひとつ言うことを許されない。西側ではカバレットは何を言ってもいい，しかしなにひとつ変革することは許されない」であった。

1966年ラインホルトはモンタージュフィルム（テレビでも放映さる）「ボン訪問のウルブリヒト」によってセンセーションをまきおこした。このフィルムはドキュメンタリーフィルムの中から技術的なトリックを駆使して製作したもので，ウルブリヒトが西ドイツ連邦政府の要人と架空の会談をするというものであった。1968年にはラインホルトはフランクフルトで社会主義的街頭演劇を行ない，あの頃同様にＤＤＲから逃げてきたゲアハルト・ツヴェーレンツと一緒にフランクフルト警察署の前でＤＤＲ承認のための署名を集めたのであった。

しかしこの間にフランクフルト国民劇場の支配人にも任命されていたラインホルトは自分の立場を明確にするために（そしてそれだけの理田ではないが），1968／69のプログラムのオープニングに本物そっくりに始まるＳＤＳ－ゴー・イン（全学連デモ）を「マイニンガー」の地下劇場でやってみせた。赤旗をかかげ「カバレットは商品である」などというパローレを口々に叫ぶ一団が騒々しく舞台に突き進み「路線変更」と「ディスカッション」を要求する。一座は，自分たちは街頭演劇もやっているのだ等々と主張するのであるが，最初のうちは防戦一方に追い込まれた。しかし闖入者たちに対して逆に，それならお前たちの考えでは，文句なく納得できるようなカバレットはどうやったらいいのか言ってみよと要求することによって結局は打ち勝ったのであった……

またラインホルトの，観客参加のもとでの防空訓練の演出はできるかぎり真実に近くなるようになされた。（「非常事態的ハップニング」）それによって観客に空襲の恐ろしさを教えようとしたのであるが，それだけのスケールの大きさがなく，最終的にはたわむれ，お遊びに転換してしまった。いわば社会主義的な「笑いと攻撃の協会」になる（ラインホルトは事実かつてミュンヘンの「ラッハ－ウント・シースゲゼルシャフト」でも演じた）という危険が彼の

気質に設定された抵当権であった。つまりラインホルトのカバレットはその活発な気性によって，社会主義的商業カバレットになる要素をもっていた。

13. カバレット全国めぐり

「我々の社会におけるカバレットにはどんな役割がふさわしいか？」「カバレットは我々の社会ではいつも同じ課題を背負っている — 50年前にも100年後にも。他のすべてのものと同じく，カバレットはひとまずこの世に生を受ける。そしてカバレットはこの世の出来事に悩む。カバレットはまわりの人間たちのことで悩む。カバレットは，この世の中に，憎悪，先入見，搾取並びに奴隷形態が存在すること，あまつさえ20世紀の世の中にもそれらが存在すること，これらの事実を見逃すことができない。カバレットは，これらと関係のない人たちに，再三再四その実態を目の前に提示することを試みる。これが我々の社会におけるカバレティスト達の課題であると私は思う。」

1969年，ハンス・ディーター・ヒュッシュはカバレットについて以上のように語った。ヒュッシュは戦後マインツで学生生活を送った。最初は学生カバレット「寛容な人達（デイー・トレランテン）」に所属し，1956年ルドルフ・ユルゲン・バルチと組んでマインツの地下酒場で，「ノヴァ（新）の方舟」をつくった。1962年の末にはヒュッシュは彼のカバレットを解散した（「すべてが営業になってしまった」）が，それは以後一人で活動するためでもあった。

（アルペッジョ－プリム……）
これは私の物語（ザツツ・マイ・ストーリイ）
これは子供たちの物語
彼らは服を脱いで，平和を乞い願う

（プリム－プリム……）
彼らのやり方で平和を.
なぜなら彼らは喜ぶから，

もはや我々が喜ぶことのできないことを.

（プリム－プリム……）
ザッツ・マイ・ストーリィー
それは私の白昼夢
子供たちは木の枝々とともに脱ぐ,
循(たて)と絵本とともに

（プリム）
彼らは自分たちの世界を我々の世界に歌いかける……

（「子供十字軍」）

「カルミナ・ウラーナ」。これは広島と新市民的サロンの間で，一人の感じやすい同時代人が歌った悪夢である。恥(ショイ)かし(シュピーラー)がりや，メランコミカー（うれいを含んだ喜劇役者），「室内劇(カンマーク)のクラウン(ラウン)」のヒュッシュは，すばらしき朗詠(ろうえい)家(か)でもあった。ピアノでシャンソン化された彼のテキストは芸術的に洗練されていた。

ところで「叙唱(シュプレッヒゲザング)」の音楽は，ややもすると付属品的な感じとなり，「騒音セット」と化しやすく，朗唱につきまとう単調さという危険を助長したのであった。

「シャンソニエ」ヒュッシュは，ペーター・インゲルホフ・スタイルの可愛らしさから出発し，結局優柔不断に（あるいは決心がつかず），詩的な時代のパトス，懐疑，それにロマン主義的からくりの間に定住した。ずっと後になって「子供十字軍」式の文学的カバレット道徳主義に批判的立場をとるようになった。

1968年初めにはハンス・ディートリヒ・ヒュッシュはフランツ・ヨゼフ・デーゲンハルト，ディーター・ジューファークリュプとチームを組んだ（「トリオ68」）。だが「トリオ68」が「社会主義的アンガジュマン」の特徴を出した今

でも，ヒュッシュは彼らから距離を置き一般的表明にとどまっている。彼の戦友たちが，個人的に尖鋭化した直接攻撃を繰り返しているのとは対照的である。ヒュッシュは革命やアジテーション向きの男ではなく，聴衆に取り入るような言い方は避けていた。同じ年の夏にヒュッシュがヴァルデッカー・フェスティヴァルに登場したとき，急進的な左翼の連中は無作法なくらい粗暴に彼を徹底追求した。だが全面的な「路線変更」つまりこの生粋の自由主義者を「同志化」する試みは挫折のうき目を見なければならなかった。

そうするうちに

そうするうちに20もの椅子の間にすわっている
そうするうちにもはやいい気分ではいられなくなる
そうするうちに友達の立場（色合い）がわからなくなる
そうするうちに多くのことから身を避けねばならない
なぜなら千にのぼる小さな団体，グループ，クラブがあるから
みんな自前のすばらしいスープをつくる
しかしもしもお前が，そのスープに対してスプーンでないなら（一緒にやらないなら）
お前はまったくあっさりとゴミの山に放り出される

誰ひとりとして一人でもがんばるぞという勇気がない
みんな一緒に泳ぎ，流れに身をまかせる
魚が彼らの心(臓)をついには食い破るまで
彼らはもうとっくに自分がどこから来たのかも忘れてしまった
なぜなら自分の出身地には千にものぼる小さな団体，グループ，クラブがあるから
みんな自前のすばらしいスープをつくる
しかしもしもお前がそのスープに対してスプーンでないなら
お前はまったくあっさりとゴミの山に放り出される

そしてそれからひとは全く大声で笑い始める
そしてそれからひとは全くながいこと黙り始める
そしてそれからひとは逃亡し始める
そしてそれからひとは一点を凝視し始める
そして幾夜も古い本をめくってみる（古い価値を探す）

そうするうちにしかしお前は発見された
そうするうちにお前は一つの椅子に縛られた
そうするうちにひとはお前が一体どんな立場なのかを尋ねる
そうするうちにお前はそれらの質問の矛先（ほこさき）を
どうかわしたらよいかを考える
なぜならそこには千にものぼる小さな団体，グループ，
クラブがやって来るから
みんな自前のすばらしいスープをつくる
しかしもしお前がそのスープに対してスプーンであることができないなら
その場合には，お前はひとりで踊る覚悟をしておきなさい

そうするうちについには生命にかかわってくる
そうするうちにお前はどんな人間にももうなんにもいうことができなくなる
そうするうちにお前は裸足でそこらをうろつくことになる
そうするうちにお前は錯乱状態におちいる
幾人かの同じようなアウトサイダーだけがときどきまだお前に狂った言葉で話しかけてくる
過去の道徳感から合図やサインを送ってくる
それらの信号の意味はわかるが，
ひとはできることならうけとりたくないのだ

そしてそれからひとは我々を孤立させ始める
そしてそれからひとは我々の居場所を割り当て始める
そしてそれからひとは我々を丸坊主にし始める
そしてそれからひとはもはや全然抵抗をしなくなる
そしてそれからひとは我々に最後のスプーンを手渡す
そしてそれからひとは我々をまったくあっさりと壁に押しつける

そうするうちにひとはついに墓の中に横たわる
我々の上には相変らずのわざとらしさが
真理とかすばらしい人間性とかについての
我々の下には非常に多くの時間を持った大地が
けれど千にものぼる小さな団体，グループ，クラブは
更に彼らのすばらしいスープをつくる
そしてスプーンをそこかしこに分配する
そうするうちに地球に人間がいなくなるまで

（「ソング」1／69より）

ハンス・ディーター・ヒュッシュは次のように語った。「我々はすべての前戦（フロント）で活動しなければならない！　そして幅の広い市民層観客はなんといっても私の観客である。ひとは彼らにも話しかけなければならない！　世界は街路や工場からだけではなく，いわゆる中産階級からも，教養ある市民層からも，いわゆる左翼の，いまだに自分がどこに属するのか完全にはわかっていないインテリ層からも成り立っているのである。」

そしてもうすでにドイツの俗物は再び跳ぶ用意をしている。
彼は後見人（フォアムーント）（前口）を軽くあけながら，
その辺で臭（にお）うものをのみこむために．
すでに老いも若きもクリスチャンも

安サラリーマンも彼の腕の中へ，
すべてが初めからくり返す．
ナチス的な皮ズボン的反動，
彼らの血に染まった斧(おの)はまだベッドの下に，
彼らはすでに，昔なつかしい調子で，要求する
ドイツのためにドイツにぴったりのコルセットを．

（ハンス・ディーター・ヒュッシュ）

1960年，ゲッティンゲン大学の学生カバレットとして，「悩む－記者達(ライトーアルテイクラー)」（サブタイトルは：「ネットなしのカバレット」）が誕生した。それはもともと旅廻りカバレットであったが，1964年にはハノーファーの「インティム・シアーター」に居を定めた。創設者であり支配人であるディートリヒ・キットナーが，新しい，才能あるソロ・カバレティストとして自立するのはその後のことである。

キットナーはギターを細縄で吊してもち，ひさしのついたプロレタリア帽をかぶって，愉快な叛逆者を名乗っていた。キットナーは政治に関して厳しく，外交辞令などなしにざっくばらんにありのままに話した。彼はだからといって駄洒落やきまり文句なども切り捨てはしなかった。ギター歌手としての彼の芸術上の目標はエルンスト・ブッシュであった。彼はしばしばブッシュの真似を細かいニュアンスにまでわたって行なった。キットナーの目指すところは大衆に影響を与えることであり，彼はそれをするのに適していた。キットナーは非常にわかりやすく，的確に表現することにたけていた。たとえば，マスコミの帝王シュプリンガーに影響を受けた「安サラリーマン」のファシスト的ルサンチマンに言及して次のように語らせた。

そういうわけで，僕はこのデモ隊の連中をみるだけで，
僕はただただ残念に思う：総統が過去(パッセ)のものであることを．
我々は強い男が必要だ，

髪の毛をきちんと刈ることのできる男が，
彼はお前たちゴロツキを手荒く扱う．
それから強制労働収容所送りだ！
さらば，さらば，さらば
……

僕はお前たち兄弟を見ても
その場合すぐにお前たちのことを無視する．
お前たちは精神というものをもちあわせていない．
お前たちはのべつ幕なしに交接するだけだ，
僕はお前たちルンペンをきっと改心さすだろう，
お前たちに必要なのは撲(なぐ)られること，それもしたたかに，
もっといいのは：すぐに首を切り落とせ！
あのシュトラウスという男は僕にはまだ生ぬるすぎる！
切り落とせ，切り落とせ，切り落とせ．
……

勿論，あのヒトラーという男はあそこで大きな失敗をしでかした……
そもそも外国に気兼ねをしたことなど……
どういたしまして；我々は！
外国に再びだまされたりはしないぞ！
しかし我々の世界観(ヴェルトビルト)に適さない者—世界観(ヴェルトビルト)
は我々のところでは今やヴェルト（新聞名）と
ビルト（新聞名）から成りたっているのだが—
そこに適さない者に，ドイツの市民は何というか，
さて，なんというかしら？
どうぞ向う（東側＝東独）へ行きなさい，
どうぞ向うへ行きなさい，

どうぞ向うへ行きなさい，
もしもここがあなたの気に入らないなら！
どうぞ向うへ行きなさい，
どうぞ向うへ行きなさい．
お前たちはガス室で殺されていれば良かったのに！

どうぞ向こうのあなたの友のところへ行きなさい，
山羊ひげ（ウルブリヒト）のところへ！　そこで
あなたはわかるでしょう！
彼らには食べるものさえない，実際かれらには
ジャガイモがない，あるのはぶよぶよの腹だけ！
彼らには南国の果物はない，本当にないのだ！
彼らにはオレンジがない，
彼らにはレモンがない，
もしレモンがあれば，
それらはおまけにすっぱいときている！
どうぞ向うへ行きなさい！

最後の部分は，キットナーでは首尾一貫，次のように表現されている。

汚点－宰相キージンガーがスペインに行ったという，
独裁者フランコにドイツの忠誠を誓いに．
古い精神（ナショナリズムの）は感染するらしい，
そしてすぐにその動向がわかる，
もしも，そっと友達の名前が挙げられるなら，
彼（キージンガー）が勲章をもって駆けつける友達の．
火事だ！　火事だ！

どうぞ向うへ行きなさい，
どうぞ向うへ行きなさい，
どうぞ向うへ行きなさい
非常事態下のマドリードへ.
どうぞ向うへ行きなさい，
どうぞ向うへ行きなさい，
あなたの古い党員証を同時にもって行きなさい！

キットナーは今日特に若い学生達の間に多くのファンがある。彼は1965年の夏のある日の午後，鉄カブトとガスマクスを身につけて，ハノーファーのシティーの満員のコーヒーレストランの店先で，すぐにも立法化されそうな非常事態法案に反対のデモを行なってセンセーションをまき起こし，顰蹙を買った。キットナーはまた後のハノーファーの市電スト，交通スト期間中に行われた街頭演劇の中心人物でもあった。

キットナーは彼の演(だ)し物の「……のために騎乗せよ」において，全国代表の「ホビー(ベルーフシュチツケンブフエルデライター)を職業にした騎乗者」たちにラデツキー行進曲のメロディーで歌わせた（「我らの騎士は東国へ」）：

なぜなら，なぜなら我々を背後から襲う者は，
ごろつきあるいは裏切者とみなされるから.

世界は我々のもの
エッチュからベルト海峡まで
たとえそれらが粉々になろうとも.

当分夢のような望みを心中に
ベッヒャーはしっかりと刻む，彼の団体も，
祖国の基礎的部分には

ヴァイクセル河岸も属する

我々は騎乗しそして戦う
ズデーテン地方のために.
ボヘミアの上等兵には
多くの事が成就した.
フィデラ!

我々は東に向かって騎乗する
約束の土地へ
刀というものはさびてはいけない
ドイツの男の手の中で.
フィデラ!
たとえ東征が危険であっても
ヴァルター氏は前進する.

それで我々は十字軍精神にあふれ騎乗(遠征)する
太鼓とファンファーレの響きも高らかに
あふれるばかりに
没落の淵(ふち)へ—
そしてこれらすべてをひとはよぶ
選挙運動と.

NPD(ドイツ国家民主党)的プロパガンダを通しての選挙運動(人気取り)はゲルト・クナーベの旅廻りカバレット「時代の報告者(ツァイトベリヒター)たち」(1952年以来,フランクフルトに定住)のためにとっておかれた感じであった。芸術的には地味でたわいのない感じであっても,「時代の報告者達」(クナーベと夫人のペピ・カウシュと男性ピアニストの3名)は,だが熱心さと根気をもって,茶

色の地下層（右翼層）をかきまわしたのであった。特にそれは地方の小都市や観光地などで目立った。クナーベはＮＰＤ専属カバレットと見做されることをいやがったが，偶然とは言えぬくらい，特に選挙の時期に右翼のＮＤＰの催物に，国家民主学生同盟や同じ系統の「ヨーロッパ精神のドイツ文化活動団」の招きに応じて登場した。プログラムの履歴欄にクナーベは彼の過去をヒトラー・ユーゲントの「小旗の旗手（フェンライン・ヒューラー）」と「抑留者」（1945年後）と記載し，舞台の上でルドルフ・ヘス一家と親交のあることを自慢した。ところでクナーベは，右翼的アジプロは絶対にやらない。彼のカバレットでは最初のうちひとまず手品なども出る楽しい夜というくつろいだ雰囲気があった。だがそれから徐々に活動し始めるのである。「研究のために次の場合だけ金が用意されている／もしもひとが過去について研究するなら」あるいは「なんといっても勉学のためにここにすわっている／のに結局外国人学生がまわりにいるだけ」　ドイツの若者はもはや理想というものを持ち合わせていない，祖国に対する信頼の念もない。そして兵隊達が組合の結成を許されて以来（1967）連邦国防軍は「赤軍への道」を歩んでいる。そして国防軍の「しごき」の変人に判決を下したかのナーゴルド訴訟への追伸として，クナーベは「ナーゴルト－リート」を演じる司令官にこう命令させたのである：「エリートを粉砕せよ／役立たず万歳！」（1968）

怪しげな亡命者達がいる。その先頭に立つのは首相フラーム（「ヴィリー・ヴァインブラント」とも）で戦争期間中「我々とは別の側で兵隊だった」，またドイツの東部領域（「ドイツの競売」）をハンマーと鎌のもとに売り渡す「放棄主義政治家達」がいる。そしてまた左翼文化人も―「しかし我々は最終的にダンツィヒを放棄する前に，そうなったらむしろギュンター・グラスを放棄したい……」。オシツキィーは謀叛人と中傷され，ヘスは1941年のひとにわかってもらえない平和の天使として間接的に讃美された。「時代の報告者達」の概括によると，1945年には英雄たちが犯罪者にされ，今や犯罪者が英雄にされている。司法当局と警察が老人達（高齢化してゆくナチの犯罪者たちのこと）の追跡に力をうばわれ疲れはてている間に暗黒街の連中は勝利に酔っていることで

あろう。一要するに次のようにである。

種が芽生えてきた
プロテストのポスターはどこにでも
紛争(騒ぎ)は到る所で
大黒柱が崩れはじめる
共和国は傾いてゆく
そしてゆっくりと夜が来る　　(「オープニング」1969)

これらのイデオロギーの文句の片々(へんぺん)は勿論すべて見事に配分され，小出しに登場したものであるが，しかしよく観察するならば彼の政治的傾向がよくわかるのである。クナーベは時折またより洗練された手段をも使った。その場合のやり方は例えば，こうである：ある一組の兄妹「リュディガーとウテ」の経歴がスケッチされる。

第三帝国の直前の時代背景とそして現在の状況との対比において，ポスターのような絵を通して説明が進む。(ヒトラーユーゲント一「ヒッピー(ガンムラー)」，BDM(ドイツ少女同盟)の娘たちとアナーキー的ビート－ファン)。そして青少年のために両者のどちらの環境的影響を優先させるべきかを判断するのは観客にまかされている……クナーベは勿論直接的反ユダヤ主義には携わらなかった。彼はアウシュヴィッツをドイツ人に対して行われた「追い出し犯罪」と比較し，数の上ではとんとんで相殺されていると言っただけであった。これは一例である。

このような「カバレット」に対して観客やジャーナリズムからの激しいプロテストがあった。

だがしばしば善良な，事情を知らない観客達の大部分は一この場合は実に適度に巧妙になされた一「デマゴギー」に従順に拍手をしながらだまされたのであった。(これらの叙述のもとになったのは個人的な観察や印象のほかには6年間にわたる新聞報道記事である。)

1958年に創られたヴォルフ・ラーティエンのハンブルクの巡業カバレット「審判者達」は，1960年代にシュトゥットガルト方面やミュンヘン方面に巡業しているうちに，つまり南ドイツで解散したのであった。それゆえ，驚くべきことであるがハンブルクのような規模と社会構造の都市に，ただ一つ，ペーター・アールヴァイラーの　一時々「鋭さ」はあるものの一　まったくでき合いの感じの「ランデヴー」があるだけである。ペーター・アールヴァイラーがこの一座の主役兼支配人であった。(ディルクス・パウルンのシュヴァービングの「らせん階段」は上記のカバレットに比べてもっと毛色が変わっていた。) ケルンについても長いこと，カバレット向きの都市ではないとか，ただドタバタ騒ぎ的演芸だけが可能であると言われて来た。

たとえばそれはフレッド・カッセンの「からしつぼ」においてそうであったのだが，それは「マハトヴェヒター」や「フロー・ド・ユローニュ」が現われるまで続いた。そういうわけで180万の人口を誇るハンザ都市ハンブルクには今日に到る迄諷刺の反体制的カバレットがないのである。あるのはあまりにも洗練された文化生活だけで，そこでは，ロッテ・レーニャがブレヒトとヴァイルを歌うと，高級ホテル「アトランティク」に招じ入れられるという具合である。

1961年には「恩赦を受けた者達」出身の作曲家ゲァハルト・ヴォイダが，シュトゥットガルト市に彼の「小反抗劇場」を旗上げした。そこでは勿論ケーニヒ街にあったときのレストラン形式同楽，味気のない演目が提供されるのであった。テレーゼ・アンゲロフ，ディートマール・ベーンケ，ソニヤ・ヴィルケンス，ラインホルト・ブランデス，ヴァルター・ネッチュ，ヨハヒス・ハッケタール，タドイス・トロル，アルフ・タミン等の人材や作家達が加わることによって，最初のうちは「反抗」-精神が根をおろした。そして1964年には彼らはロンドンのリバプール街駅のカバレット「貧しき百万長者」と交替にイギリスに客演したのであった。1960年代後半になって「反抗劇場」はだんだん巡業カバレットになっていったが，1969年にはヴォイダの考えでできた女性-カバレット（たとえ全く非政治的であったにせよ）によってもう一度，自作演

目によって長期的な成果をおさめたのである。

言葉の真の意味おける一層反抗的なものとしてはここではニュルンベルクのホルスト・W・ブローメが挙げられよう。彼は最初4人，それから3人，後に2人そして最後には1人カバレットになってしまったが，「裏階段（ヒンタートウレッペ）」の創設者であり，支配人である。ブローメは自分自身をアジテーターであり，プロパガンディストであると思っていた。「カバレット」という言葉は，彼自身の言明によれば，人々をひきつけるための道具であった。ブローメは革命を告知し，そしてマルクスと毛沢東を用いての「階級闘争諷刺」を要求した。しかし彼は彼自身の告白によると革命に対する具体的なイメージは持っていなかった。だがブローメに才能とひらめきのあるのは誰もが認めるところであった。彼の，NPDの化けの皮をはぐ試みから，イランのシャー訪問の時のハップニング，さらには彼が一種の壁新聞としてゼバルドゥス教会に貼りつけた95ケ条のテーゼに至る行動はニュルンベルク市で少なからぬセンセーションをまき起こした。しかし本当に挑戦するには彼のスケールは小さすぎた。1967年の終わりに（5年経過の後）ブローメは営業を止めねばならなかった。ブローメのニュルンベルクの「危険化（フェルウンジツヒエルング）」は演し物のストリップショーが警察に禁止されたことによって終わった。ブローメはこのストリップショーのBGM（下味）にチェンバレンの「19世紀の基盤」の中からいくつかを読んだ。ブローメはミュンヘンの夕刊新聞（アーベント・ツアイトウング）が彼になぜ脱ぐのかと質問した時，「ストリップはアジテーションの機能をもっている。私は自分が舞台上で何をしたらよいかもはやわからない境地に達した」と答えたのであった。ブローメはこの後地下（ウンターグルント）に消えた。

同じ時期，新しい方向を示したというわけではなかったが，芸術的にすがすがしかったのは文学的な万能役者フランツ・ヨゼフ・ボークナーの独演会であった。ボークナーは既にそれ以前に作者兼監督としてフランクフルトの学生カバレット「フライマウラー」（自由に不平を言う連中）にプロフィル（輪郭）を与えたことがあった。そのときボークナーは従来のカバレットの不合理さを証明しようとした。そのため彼は日常や政治の場面の語いをしばしばうまく改変

したダジャレをつくり，それがうまく成功していた。彼は，言語効果，パントマイム，道化そして政治を合一しようとしたが，しかし今までのところ刺激的な実験の域を出ていない。

学生カバレットに関して言えば，殆ど数えきれないほどのカバレットが生まれ，そして再び消えていった。たとえばミュンヘンの「ねずみ花火（クナルフロツシエ）」と「とげ魚」，ハンブルクの「腐った卵」，カールスルーエの「小国立劇場」，デュッセルドルフの「無器用なミューズ（トウランベルムーゼ）」，ベルリンの「ジーベン・シャーベン」（7つの油虫），リューベックの「原子炉」，アーヘンの「奇妙な鏡（ツエルシユビーゲル）」，フライブルクの「トロヤの小馬」，ハノーファーの「アルテ・ライヤー」（いつも同じこと），ハイデルベルクの「ラッハマット＝ゲゼルシャフト」（笑いの王手詰協会）と「やっとこ（クナイフツアンゲ）」，デュッセルドルフのかつての「メディツュニカー」（医学的諷刺家）とエアランゲンの「すずめばち（ホルニツセン）」，あるいは「火のし板（ビューゲルブレット）」，「フロー・ド・コローニュ」（ケルンののみ），「ハンマーゼンガー」（とんかち歌手）のようにプロのカバレットとしてよりも一層重要になったものもあった。デュッセルドルフとレーゲンスブルク間で生まれた高校生カバレットには，「ペンペルムーゼン」，「サイ（ナスヘルナー）たち」，「上級実科生（オーバーレアリステン）」があった。アマチュアカバレットとしては「爪揚枝（ツアーンシュトツハー）たち」（カイザーラウテルン），「カバラッテン（カバレットねずみ）」（シュトゥットガルト）が挙げられよう。

教会，労組，政党はその頃，競ってカバレットを招いた。カバレットなしの選挙は当時考えられなかった。これは民主主義のボディービルであろうか？今日約50あるアマチュアグループのひろがりはとにかく，デュイスブルクの先生達の「陽気な校僕達（フレーリツヒエ・シュールデイーナー）」からガイスリンゲン・アン・デア・シュタイゲの左官連中のカバレット「めまい無用（シユヴインデルフライ）」に至る迄に及んでいる。

ユルゲン・フォン・マンガーはヴェストファーレン地方の言葉のなまりから発展させた日常グロテスクをもって，　—彼はとっくにエンターティメントの「スター」であった—，独自のカバレット・アーベントをやっていた。そしてベルリンの器用な朗詠詩人ロベルト・T・オーデマンも同様に自分のカバレットアーベント（カバレットの夕べ）をもっていた。ドイツ古典のカバレット文

学の再現芸術家としてマルティン・ローゼンシュティール，ドーラ・ドレッテ，エディット・ラニウスそれにカーリン・ウルバンらがそれらのアーベントに客演した。ちゃっかりやの女パロディストでピアノのシャンソン歌手フィッフィ・ブリックス，ギターのシャンソン歌手ラインハルト・マイそして，一最後になってしまったが決して軽んじられない一あのポップとパロディーの軽い冗談で知られる「インスターブルク」は，またドイツの音楽カバレットの成長を促進し，新たなアクセントを加えたのであった。

14. ノイスとビーアマンの間：新たな焦点ベルリン

ドイツのカバレットの状況を我々は見てきたが，この概観は結局元へ戻ってベルリンに行きつくのである。ベルリンは60年代の過程で新たに重点地域となった。壁の町ベルリンのはっきりした立場を迫る雰囲気，他よりはフリーに発言できる精神生活がわけてもカバレットに刺激的に作用した。ハンネローレ・カウプは彼女のかつてのハイデルベルクの「火のし板（ビューゲルブレット）」とともにベルリンに居を定めたのであるが，その場所は，ハイデルベルク街のかつてポツダムから逃げて来た「召使たち（ベディーンテ）」の小屋であった。クルト・ノアクの「召使たち（ベディーンテ）」は（以前とは違った顔ぶれで）巡業カバレットになった後，フランスフルトに（ホルスト・トーマスの下（もと）で）定住しようと試みたが失敗した。

この「召使たち」の中から，既に以前に政治的な路線論争のあと「はたねずみ（ヴュールモイゼ）」がとびだし，後になっては（勿論それより重要でない）「射的場（シースブーデ）」がとびだした。1965年「火のし板（ビューゲルブレット）」のタンゲンテ劇場において，この一座と非常に密接な関係のもとに，ハッケタールその人によってもたらされた名前「恩赦を受（アムネス）けた人達（ティールテ）」を冠した一つの新しいグループが現われ，（そして再び消えて行った），その後1965年11月には同じ場所に「帝国カバレット（ライヒスカバレット）」が生まれた。「帝国カバレット」と「火のし板」は両方とも西ベルリンにおける最近10年間の決定的なカバレットであるが，これらについては後で独立して扱いたいと思う。

「はたねずみ（ヴュールモイゼ）」（ディーター・ハラーフォルデン）は1960年にスタートし，1966年，つまりヨーロッパーセンターの「山アラシ（シュタツヘルシュヴァイネ）」の1年後に，自前の

もっと大きな「リーツェンブルガー劇場」（ニュルンベルガー通りの角）において上演した。舞台の大きさに合わせて，最近はここでも「カバレット的演劇」が上演されている。「山アラシ」がしかし殆どの場合かなり大きなシーン（あるいはシーンのこまぎれ）のつぎ合わせのプログラムで満足しているのに対して，「はたねずみ」は連続的なそれだけで一晩を埋めるようなカバレット作品を目指した。そしてそれの実践がいかに難かしいものであるかはすぐに明らかになった。本来必要とされた筋書きや展開を備えた説得力あるテーマの組み立てやイデーのかわりに，変化のない雑然とした場面の成り行きにつけられた合図言葉的な「見出し（アウフヘンガー）」にとどまってしまい，それ以上に良い考えが浮かばなかった。そして選ばれた公分母つまり共通因数的な主題は殆どの場合，自然な感じというよりはむしろ強制に近いものであった。新しい小屋での開幕プログラム「あなたは…したい気分がありますか？」も同様であった。すべてのアクチュアルな快，不快の領域からなんでも言及された。「幸運な機械」は紀元2000年への予告編であり，ジョージ・オーウェルを茶番劇にしたものであった。ヨハヒム・レーリング（かつての「ハロー隣組さん」座所属）の筆になる後続のプログラム「従順なる民主々義者シュミット」と「人命救助」（生活援助）—これはコンラット・アーラースのつくったすばらしい言葉で彼によれば，ジャーナリストはまず第一に情報活動などによる「生活援助」をしなければならないというのであった— は本当にあのすごかったテレビカバレットの時代を悲しみの気持で思い出させるのであった。なぜならこの大型舞台で演じられたのは，ただ単に従順な，実直な，たくさんの衣裳で飾りつけられた，適度なウィットのある，そのかわりかなり古くさくなった娯楽劇であるにすぎなかったからである。

このようなカバレットのスタイルでもベルリンのような規模の大都市では客層をつかむことができるのである。それは訪問客が途切れないことでわかる。その上「はたねずみ達」は座長に優れた人物，物まねからパントマイムにいたる迄に精通した一人の喜劇人を擁していた。ディーター・ハラーフォルデンである。彼はまた一人芝居においても —スラヴォミール・ムロツェクの諷刺に

よって一　持続的な大入記録をつくったのであった。けれども時代の問題提起という使命を負ったカバレットの本流から「はたねずみ達」は離脱していったのであった。次のプログラム「人間,動物,攻撃」は一座のこの印象を変えるまでにはいたらなかったが，しかし少なくとも今回は対向路線の手掛りも模索しているのだということを知らしめた。「はたねずみ達」はこのテーマを立てる時に，動物行動学者のコンラット・ローレンツのすべての衝動の本源は攻撃衝動の中にあるという説を参考にしたのであった。舞台上でそれはどのように現われるのか？

出だしの場面では「はたねずみ達」はひらひらの袖のついた赤と黒のコウモリの衣裳を身にまとったおどけの吸血鬼バレー団として風のように「ヒューッ！」,「ヒュー！」と舞台せましととびまわり，叫ぶのである：「人類は我々を追い越した（人間の方が我々より悪くなった)。」あるいはまた：「我々の内の誰の中にも小さな吸血鬼(ヴァンピーア)がひそんでいる！」俳優の演ずるセーラー服姿の少年は笑いの目玉商品で必ず舞台に登場したものであるが，現役のかわいらしいはたねずみ(ヴュールモイスピエン)の演じる妖婦(ヴァンプ)－場面も同様に欠かせないものであった（小市民的実直さの出たこの場面は「妖婦」が実際にかつて「吸血鬼」に由来したということを思い出させた)。それと並んで同時に極めて厳しいアウシュヴィッツからビアフラにいたる迄の溶明(フェイドイン)，パトカーのサイレンのけたたましい音，光の照明効果，ステレオでのオーケストラのプレイバック……とくに撮影した８ミリフィルムのルポルタージュは，ベルリン市民の警察と学生というテーマに対する意見を集録していた。だがそれで何が残るというのか？　彼らはテロ，攻撃場面を示しはしたがなんら結論を出さなかった。観覧に供せられたものに対して観客の間に生じた当惑は，犠牲者達に対する市民的な憐憫の感情へとそらされてしまった。なぜなら「はたねずみ達」は自分たちの立場をはっきりとさせなかったからである。最後に彼らはこのことだけは要請した。すなわちこの前特にビアフラで活動した国際的な児童救済組織「テール・デ・ゾム（人類の地球)」のために寄附するようにと。そして彼らは募金箱を持って客席を集めてまわったのである。それはベルリーナーのヴォルフガング・ノイスがペーター

・ヴァイスの「ヴェエトナム論争」の後で，ヴィエトコンのために募金したのと同じであった。二つの極端な立場ではあったが，しかし二つの遠く離れた地点から，純然たる舞台の幕を超えて活動するという意図は同じであった。

ベルリンの60年代の中心的なカバレット役者は疑いもなくヴォルフガング・ノイスであった。ジャーナリズムから演劇，ミュージカル，映画に至るまでこの動くポリューブ（くらげ）は息をもつかせない活躍をしていた。カバレティスト達へという宛名の下にノイスはこう書きとめた：「演劇作品を書くことができない者，また社説執筆者の才能の無い者は，これらの才能の欠除をお互いに結びつけ，カバレットの作者になるのがよろしい。政治家にならずに，なおかつ，自分の行ないにあって模範を示すことなく，観客に影響を与えたいと思う者は，カバレットを開くのが最も良い。……カバレットはあらゆる存在の基本としての社会批判と不条理なものを意識化することである。カバレットは職人芸であり，時おり芸術であり，また時に天才である……しかし社会心理学的嗅覚を持ち合わせないカバレティストは嗅覚のない犬と同じである」（「ノイス・ドィッチュラント」，1965年８月）

知性的なオシャベリ屋のノイスはこの嗅覚を持ち合わせている（そしてまた時おり天才も）。このブレスラウ出身のベルリーナーは終戦後，舞台なしの旅廻りの大道芸人兼「不条理人（アブスルデイスト）」としてその活動を始めた。ミュンヘンでアメリカ人のベーアが彼に忠告した：「なんたることだ，いちどトゥホルスキーを読んだ方がいいよ……」と。50年代の始めにノイスが，かつての分身，つまり大きなティンパニーとともに出発したとき，「ノイス＝音楽」は激しい民衆調であった。ノイスは1960年に事故死したあのすばらしい性格喜劇役者のヴォルフガング・ミュラーと共にテレビシリーズを製作し，「神童達」のテーマソングを考え，「キス・ミー，ケイト」（「シェークスピアを参照しなさい」）に登場し，自分自身「テルよ私を射よ」を演じた。そして　一今回はヴォルフガング・グルナーと一緒に一　彼の「ギターの語り」で「パリの２人のベルリーナー」（1959）を演じたのである。その話というのは1940年のパリで二人の軍を慰問する兵士達が一つのギターを調達するというものであった。そのギターで彼ら

は後にロシアで，更にその後にはアメリカで演奏した；1959年に彼らは音楽の道化として再びパリに登場し，個人的な賠償の一種として，かつて調達したギターを返還しようとした。ところがそのギターは１人のフランス人が既に1813年にライプツィヒで調達したものであったことが判明したのである……ノイスはノイマンの「神童達」に対抗して「我ら地下室の子供達（ヴィーア・ケラーキンダー）」という映画をつくったのであるが（その「過激性」のために完全なる効果を相殺してしまった），また「同志ミュンヒハウゼン」ならびに今日の人気カバレティストのマネージャー的職業生活を諷刺した映画をつくり，1964年に映画部門のベルリン文化賞を受賞した。

1963年12月，ノイスはリュツオウプラッツの「住居（ドミツイル・ケラー）」地下室に彼の「最後の噂（ユングステス・グリュヒト）」をもって夜の部のワンマンショーのためにたてこもった。活動的な政治的クラウンのティンパニーは更に包括的な打楽器に変身した。その日の出来事の中から探し出してノイス流にかきまぜてできあがった大見出しを彼は序曲として朗詠的に，ジャズのほうきこすりのテクニックを使って歌い始めるのであった。それから弁証法的構成においてギャグまたギャグの連続であった：「我々ベルリーナーは三つの徳をもっている，我々は知的であり，正直であり，再統一を信じる。もしも我々が知的で且（かつ）正直である場合，その場合我々は再統一を信じない。もしも，我々が知的で，再統一を信じるなら，その場合我々は正直でない。あるいは我々は正直で，再統一を信じる，――その場合我々は知的でない……」 誰もが何かしらの当てこすりを受けた，特に新聞王シュプリンガーは徹底的にやられた（「商売の基盤としての反共主義」），しかしノイスを己れの陣営の中に数えあげたＳＰＤも批判をまぬかれなかった。「そしてもしも私がそんなにも大きなパルタイでないなら，と善良な年とった妖精がいう，その場合私は「私たちの下（シエ・ヌー）」において別の衣服を着ているだろう……」，ノイスが1965年の連邦議会選挙を前にドイツ中をめぐって，第一票はＳＰＤに，第二票はＤＦＵ（ドイツ平和同盟）に入れるよう宣伝していたとき，（「ＳＰＤは何にも無いよりはまし；ＤＦＵは私には必要」），ＳＰＤとその党員ノイスの間に最初の衝突が生じた。「誰でもいい―」と彼は彼の説教を閉

じた。「壁の向う（東側）のより大きな悪が，壁のこちら側のより小さな悪の栄える理由づけとなるようにして下さい。（＝向うがひどく悪ければこちらの方は少し悪くてもよいという態度），お休みなさい！」

カバレティスト的アジテーターの術は疑いもなくノイスの独壇場であった。彼のアイロニカルな言葉―　そして文の練り上げ，彼のグレイハウンドのような宙返り（ザルト・モルターレ）はまさに驚歎に値するものであったが，勿論また非常に容易にそれがわざとらしさにもなった。彼の政治的ウィットは決して愛想のよいものではなく，常に痛烈な激しい鋭いものであった。友人と敵とははっきりと名指しで区別され　―必要とあれば―　彼は判決を下した。ノイスは自分の好き嫌いをはっきりさせる「党派性（パルタイリヒカイト）」を実践した。

1967年，ミニー「亡命」から帰還した彼は同じ場所に同じスタイルで　―ジャズのほうきは今や警棒にとってかわられた―　彼のベルリン・プログラム「住まいの中の避難所（アジュル・イム・ドミツイル）」を上演した（「ティエリとハンス・マグヌス・エンツェンスベルガーの協力の下になされた革命家達への盛りだくさんの夕べ」）：

僕は再び近くにやって来た
過激な姿で，まったく畏怖の念など持ち合わせずに
黒のパジャマ姿で
ヴィエトコンとの連帯のため……
僕は再び近くにやって来た
アングラ－詩人として，ミニ－預言者として……

基本法は僕にあの老人達に反叛せよという
彼らは，必要とあらば首にピストルをつきつけ，
我々を再びナチ時代に引き戻そうとする，
立って，十分に憩ったバックボーンに支えられて
僕は告げ知らせる
トロツキー時代の幕明けだ……

これは見込みのある始まりであった。だが間もなく軽い失望が広がった：カバレットの素材のために人物や事実を手玉にとり，一夜を満杯にするような奇術師のヴォルフガング・ノイスも（ヴェルナー・フィンク同様），同じ技術の繰り返しによりその技術そのものを使い減らしてしまった。

その間に文学的色彩をもった大きな作品も生まれた。「ノイス・テスタメント」すなわち「ヴィヨン－ショー」(1965) がそれでＮＤＲ〔北ドイツ放送局〕（アンリ・レーニュエ）のＴＶ放映用のためにベルリンのコングレス・ハレで初演された。それから「クアフュルステンダム劇場」で続演となり，そして方々のドイツ全土公演が行われた（ハイライト編：フォンタナ 885 426 ＴＹ；非短縮版：プライザー・レコーズＰＲ3118／19）

ノイスは燕尾服とシリンダーハットで登場.

僕は今43歳である
かなりまるくなっている
習わしが欲し下半身（レンデン）も欲した
それで僕は妻をめとった
僕が生き残りチャンスの消えゆくのを感じとる間
僕は速くすることを欲する
僕は２番目の子供をつくる前に
僕の遺書をここに発表する.

間もなく小路のいたる所で人々は歌う
フランツェ・ヴィヨン
彼はノイスに何かを残していった.

一人の小人（こびと）がものすごく大きな本を舞台上にひきずって登場，そして本をパラパラめくる。ピンとした襟元（カラー），白の蝶ネクタイそして燕尾服が投げ捨てら

れ，ノイスは今や稿模様の労働者のシャツ姿に変身，偉大なる「被相続人」の詩的人物像を朗唱しながら，だんだんにつくっていく：

僕は涙がでるほど笑い，喜びに泣く
僕は多くの人の悲しみから慰みを得る
僕はみなぎる権力の男
破門と追放の身の男：
僕は
非常に，愛され
評判が悪い誰のところでも

僕にはZ．B．（たとえば）より確かなものは何もない
決して確かでないもの
僕にははっきりしないものも
それはあんた方みなさんにはごくはっきり．
僕があんた方に愛想よく挨拶するとき
その場合のそれはわざとやること
なぜなら僕はお金を持ってないから

僕のおろかな願い
ヴィヨンが僕を悪く思わず
今日ここでこれらすべてをすることが
彼の意にかなうこと

今は亡き詩人は大げさな振舞などしない
どんな庶民も叛乱を起したがらない
もしもグラスがブレヒトに関して芝居を書く場合
偽の遺書は僕にはふさわしくない

僕には，…
非常に愛され
評判が悪い誰のもとでも．

今ここで
あんた方の不透明な目
と耳
行進曲にむしばまれた耳を
お願いするところのものは
不平屋稼業の一人でございます
無礼な仕種で
まだ鋭い口をもった吊しマイクの下で—
新聞の評判が良くても悪くても今度は僕には
どうでもよいこと
狼たちの中での狼の歌を
陽気に歌いながら
毎日心配に濡れそぼれた奴を
絞りながら
ペテン師はあんた方にシャレを供給する
僕（イッケ）(Icke)
非常に愛され
評判の悪きこと誰のところでも

ヴィヨン－リフレーンとバラードのタイトルが同時代の人物群に適用された。相変らずの特定点追及は，今回はもっと厳格に制御されたものの，一種の副次的な重みのパノラマへとつながった：「議論に無愛想（デバッテンムッヘル）なエアハルト」から始まって，アプスならびに産業界の大立者達，日刊新聞やイラスト新聞，それにドイツサッカー協会，「ムッター・クレージュ」のヴァイゲルも一緒の俳優

組合に至るまで，誰もが彼の意地の悪い批評を受け，小判決を下されるのであった。その後すぐに続けてノイスは常に新しいヴァリエーションにおいてフランソワ・ヴィヨンを扱うのであった：

それじゃあ：フランソワ・ヴィヨンはいかにして，
ノイスによって，本当に同志(ゲノッセ)になることができるのか？
ヴィヨンは同志になれるでしょう
もしもひとが細かい，美学的な問題をあっさりと脇に置いて，
言うならば：
我々は飢えを人道的な
やり方で，つまり社会主義的なやり方で満足させたい
このことをあきらめずに
ドンキホーテとサンチョパンサに
初期資本主義的な寓話存在の国への
道を示しながらそして
おおこれは何という素晴らしい気持か
僕は民主々義が社会主義社会においてのみ可能と思いながら
（かがめ，こびとよかがめ，僕は仮面を落としてしまった）
僕は兄弟ヴィヨンを通して
自由市場経済の芝居，ラジオ，テレビ，映画そしてレコード，また出版社などの
ものすごい娯楽欲に対して
適切でない満腹を与えたい
（お腹(なか)をこわすのを楽しんでほしい）

舞台の上ではヴィーンのジャズミュージシャン，ファッテイ・ジョージが彼のバンドと共にノイスの手助けをした。彼はノイスが，H・C・アルトマンがヴィーンのアルゴットに適応するのを待って（1964），クヴァルティンガーの

ヴィヨンから引き抜いた人物で，リリプターナー（小人）の「のっぽ」という何でも屋の役柄を演じた：

彼はアルトホフ＝サーカスの火食いの手品師であった
彼はただ二つの可能性を持っていた.
グラスの影響下で大きくなるか
あるいは自分のもとで自分を越えて大きく育つか.

全ベルリンの新聞の反響（そしてベルリン以外でも）は，次のようなノイスの表現があったにもかかわらず，有頂天に感じる位好評であった：「新しいヒトラー少年クヴェックスの名はペーター・フェヒターである……」。しかし2，3週間後にはこの公然の「左翼アウトサイダー」は文字通り闘牛の赤布のように人々をカッカとさせる存在になった。人々はアメリカのヴィエトナム戦争遂行に対しての抗議行動へのノイスの参加やその際の言明のために彼をそしったのであった。特にノイスが彼の「ノイス・ドイッチュラント」の号外として街でバラまいた皮肉まじりの抗議文のために人々は怒った。そのプロテスト（抗議文）はヴィエトナムで戦死したアメリカの兵士達の遺族に慰めとして，陶器製の自由の鐘（ベルリンの象徴）を送ろうという呼びかけに向けられたものであった。すべての西ベルリンの日刊新聞は　―このクリスマスの寄附行為を共同で呼びかけたのはこれらの新聞であった―　ノイス及びノイスのプログムラに関する一切の広告掲載をボイコットする手段に出た。ノイスは（彼の気持にとって）ネオファシズム的熱気に襲われたベルリンを去り，スウェーデンに渡った。そして彼は彼の目に特にベルリンにおいてとっくに反動的になったと映ったＳＰＤとのいがみ合いを続けたのであった。ＳＰＤは今やノイスを彼らの陣営から閉め出した（ヴィリー・ブラントは公開状においてノイスが分別をとりもどすよう訴えた），――方同じ時期に東ベルリンではヴォルフ・ビーアマンが「古き同志達」のＳＥＤ－エスタブリッシュメントに対して前例のないたった一人の叛乱を行なっていた。

同志たちよ，僕をよく見てくれ
あんた達の疲れた目で
あんた達の硬直した目で
好意的な目で
僕を見てくれ，僕は不満だこの時代に
あんた方が僕に引き渡した今の時代に

あんた方は古い言葉で喋る
我々の階級の血ぬられた勝利について
あんた方は老いた手で指し示す
血まみれの戦闘のコレクションを，まったく嫉妬にかられて
僕はあんた方の苦難の報告を聞く
鉄条網の背後，収容所の中での闘いの幸運について
僕は自分自身，そういう話を聞いても幸せじゃない
僕は今の新しい秩序には不満をもっている

あんた方はしかし失望して立ちつくす
びっくりして
びっくりして
苦々しくこんなにたくさんの忘恩行為に対して
あんた方は当惑してまばらな髪の毛をかきあげる.

既に（1964年12月以来出版の）不定期刊誌「ノイス・ドイッチュラント」（「SED＝ザティリスティッシェ・アインハイツパルタイ・ドイッチュラント（ドイツ皮肉統一党）の中央コメディアンティームの機関誌」）は，—この名前は一見して東側の党機関誌「ノイエス・ドイッチュラント」のパロディーだとわかるが，—その初期の号で東ベルリンのヴォルフ・ビーアマンの名前も奥付の部

分に掲げ，そして彼の詩を印刷した。1965年のイースターの月曜日にノイスとビーアマンはフランクフルトにおいて「軍縮に対するキャンペーン」のための復活祭行進の最後の催し物の際に一緒に行動した。これは実に記念すべき晩であった。二人の男がドイツを歌ったのである。それぞれに自分の国を，批判的－激烈的なユーモアの中に一体となって。それから程なくして再び彼らの往来はできなくなった：つまりビーアマンは西と東へ，ヴォルフガング・ノイスはＤＤＲへ行くことがだめになったのである。二つに分かれたドイツ　―「全ドイツ的」ヴィヨン？　ヴィヨン？　先祖ヴィヨン，「偉大なる兄弟フランツ・ヴィヨン」。ヴォルフ・ビーアマンはかつて彼の最も重要な感動的な，また激烈なバラードの一つともいえる真に記録的なバラードをヴィヨンに献げた。

詩人フランソワ・ヴィヨンに献げるバラード

1.

僕の偉大なる兄弟フランツ・ヴィヨン
彼は僕の部屋に一緒に住んでいる
もし連中が僕のところにかぎまわりに来たら
ヴィヨンはいつでも隠れる
その場合彼はタンスの中で小さくなる
一本のワインとともに
そして怪しい気配が去るまで待つ
怪しい気配は完全にはなくならない

彼は悪臭を放っている，この詩人は，花のようにあまく
匂ったことにちがいない
彼らが当時彼を
犬のごとく埋葬する前には.
もしも一人の親友がそこにくる場合

あるいは３人の美しい女性がくる場合
その場合彼はタンスから出てきて
明け方まで一緒に飲む

多分ときには歌も歌う
バラードと物語
彼は彼のテキストを忘れる，僕は
彼のためにブレヒトの詩から教えてやる

2.

僕の偉大なる兄弟フランツ・ヴィヨン
彼はしばしば手の中にあった
教会のそして警察の手の中に
彼らは彼を吊(つる)したかった
彼は語り，彼は笑いそして泣いた
あの太っちょ女のマルゴトはその場合
いつでも悪態をついた
この老いた上にも老いた男に

僕は彼女が彼に何をしでかしたか知りたいものだ
けれど僕はあんまりきつく聞きたくはない
もう既にながいこと昔のことになった
彼はお願いの歌とともに
お願いの歌とともに
ヴィヨンはしばしばこっそりずらかった
債務拘留塔(シュルトトウルム)や監禁(ケルカーハフト)から
これは彼にはうまくいった

彼のお願いの歌とともに
彼はしばしばわなから逃れた
彼は彼の尻が
重しとなって首をくくられることを欲しなかった

3.

おえらい紳士達の虚栄心を
彼は何マイルも離れてかぎとることができた
彼は多くの人間を永遠化した
彼はこれらの人間にヘイコラせねばならなかった
けれどもフランソワ・ヴィヨンは全く不敵であった
僕の偉大な客人
彼は自由な空気と赤
ワインを飲み込み，ぜいたくに暮せるかぎり

それから彼は厚かましくも，すばらしく歌った
鳥たちのように森の中で自由に
セックスしたり，かっぱたりすることを
さて彼はそこにすわって回らない舌で喋る
アドラースホーフ産のヴォトカ
それは彼の脳を圧迫して頭をおかしくした
彼は骨を折りながら「N（ノイエス・ドイツチュラント）D」を読む
（そのドイツ語は彼を困惑させる）

なるほど彼は子供の時に，
あの高級な学校ラテン語を習った
大人になってはけれども，もっと多く
下の民（たみ）たちと関係を結ぶようになった

4.

もしも夜になってマリーが僕を訪ねてくると
ヴィヨンはその間中
壁の上で散歩しそして
そこの歩哨達をこわがらせた
弾丸が彼を貫き通した
けれどもそれらの穴から
フランツ・ヴィヨンの場合は血が流れ出さない
ただ赤ワインがこぼれるだけだった
それから彼は鉄条網の上で
冗談に大きなハープをひく
国境警備官はリズムに合わせて発砲する
必要に応じてさまざまに
もしもマリーが明け方頃僕を
殆ど吸いつくしてしまった場合か
またはマリーが非常に静かに起き出して
町へ仕事に行く場合

その場合ヴィヨンは帰って来て荒々しく咳をして
三ポンドの薬莢(やっきょう)の鉛を吐き出す
そしてののしり，つばを吐き，そしてなんといっても
我々二人のことをよく理解していてくれる

5.

もちろん事柄は明かるみに出てしまった
なんにも隠すことはできなかった
我々の国では秩序がしっかり守られている

７人の小人(こびと)たちの場合と同じに
僕のドアーが叩かれた
朝早く午前３時に
３人の紳士がやって来た
人民警察の多勢の中から

「ビーアマンさん」―彼らは僕に向かって言った―
「あなたは我々によく知られてます
ＤＤＲの忠実なる息子として
祖国があなたに呼びかけています
恐れることなく我々に白状しなさい
ここ１年来
あなたのところに赤毛の
フランツ・フィロンクなる人物が住んではいませんか？
彼は煽動者なんです，夜な夜な
挑発的なやり方で
我々の国境守備兵達をこわがらせているんです」
―僕は小さな声で答えた：

「仰言る通りです，彼は殆ど僕にけしかけんばかりでした
彼の厚かましい歌で
けれど僕はあなた方に内々にお話しします：
あの悪党は僕に吐き気を催させます
もし僕がここ数日来
クレラ氏（ＳＥＤ文化担当）の書いた
カフカやこうもりについてのものを読まなかったとしたら
僕はどうかなってしまっていたことでしょう
あの犬畜生めはタンスの中にすわってます，

あなた方がやっと彼を連れていってくれる，有難いことです
僕は彼の図々しい行為(フレッヒハイト)などもう
百も承知です
僕は敬けんな臣民です
僕は悪いことをしないやさしい男です
おとなしい一市民です。花の歌だけを
僕は安らかに歌います」

警察の紳士達は
この後すぐにタンスをこじ開けた
彼らが見つけたのは嘔吐物だけだった
それは口からだんだんに吐き出され，下に落ちていった

ヴォルフ・ビーアマンの人物像と彼の危険にさらされた地位については，後ほど別の箇所で詳細に扱うつもりである。