慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	言語, 身体, 主体 : 喜劇と悲劇のはざまのルネ・ポレシュ演劇
Sub Title	Sprache, Körper und Subjekt : das Theater René Polleschs zwischen Komödie und Tragödie
Author	Siegmund, Gerald 針貝, 真理子(Harigai, Mariko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2019
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.59 (2019.) ,p.107- 131
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	鈴村直樹教授追悼記念号 = Sonderheft zum Andenken an Prof. Naoki Suzumura
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20191031-0107

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

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

言語，身体，主体
――喜劇と悲劇のはざまのルネ・ポレシュ演劇[1)]――

著：ゲラルト・ジークムント
訳：針　貝　真理子

1. 身振りをする

俳優マルティン・ヴトケが激しい身振りをしている。両手で何度も繰り返し身体をさすりながら，上体を軽く前に曲げて。まるで，自分の身体がまだそこにあるかどうかを調べているかのように。軽い絶望を発するその不機嫌な流儀が，共演者たちをいらだたせる。「あいつら，せかせかとうろつきまわってる」あるいはのちに「あいつら，もうまたせかせかうろつきまわってる」というセリフをはねつけて，ヴトケはこう言う。「おれは全然せかせかしてなんかいない。そんな言葉はただの発話されない発言だね。」（Pollesch 2014, 201）彼は自分を不機嫌だ［自らを保てずにいる］とは思っていない。彼は自分の身体への注意を喚起し，自分の身体について言い表し，それに固執さえしているまさにあの瞬間に，自分の身体を言い表し損なっている。しかし彼はそもそも身体を持っているのだろうか？持っているのだとしたら，それは古いキリスト教的伝統に即して，魂の容

1）［訳注］本稿は，2019 年 1 月 26 日に，科研プロジェクト「越境文化演劇研究――異他の視点からの演劇文化論」（代表：慶應義塾大学文学部教授平田栄一朗）および慶應義塾学事振興資金プロジェクト「横断領域としての文化と人文学の研究」の主催で開催されたシンポジウム「主体化のパラドックス――文化の視点から――Paradoxie der Subjektivierung in kulturellen Räumen」での発表原稿を，論文の形に改稿したものの翻訳である。

れ物にすぎないのだろうか？　身体とは，身体のうちでそして身体の場において自らを表す，人間の自己や主体の保証人ではないのだろうか？　なんにせよコロスは，マルギット・カーステンセンという登場人物[2]による，「やはりどうぞその人自身でいてください」という要請を，鋭く思い返すのだ。「君はここでやっぱりまた，主体性とか，モラルの充足が成功するような人格が構築されることしか望んでないんだね。」(210)

2011 年 1 月にベルリンのフォルクスビューネで初演されたルネ・ポレシュの『おまえのエゴを捨てやがれ！　*Schmeiß dein Ego weg!*』では，身体と主体との関係が試験台に乗っている。ヴトケという登場人物が 200 年以上も冷凍されており，いま再び目覚めるという SF 的シナリオの中で，ヴトケは舞台上をうろつきまわり，そこに，昔はひとつの言い回ししかなかったところに，突然堅固な第四の壁がぐるりと建設されているのをいぶかしく思うのだ。舞台美術家ベルト・ノイマンは，この壁を，フォルクスビューネの観客席を囲む木製の壁を舞台上へと延長するかたちでつくりあげた。登場人物が話しているあいだ，――シナリオからはそう読み取れるのだが――，俳優たちは自分自身の行為についても話している。演技と，それが行われる場所，つまり舞台について。ポレシュのテクストは，市民演劇の真実主義的な演技の上にある魂と身体との関係を扱っているのだが，その市民演劇とは，創造的な第四の壁の後ろを細心に観察することによって，外面的身振りから，登場人物やその演技の道徳的真実味がもつ内面的生を推し量ることを観客に許可するものなのだ。舞台上にあらわれるひとりの人格やひとりの登場人物に備わった，モラルを成す本質というのは，ここではコロスによって，――コロスであるがゆえに個々人ではあり得ず，

2)［訳注］Figur（フィグーア）は本来，演劇学の用語で，俳優身体とそれが演じる役とが渾然一体となった「形姿」を指すが，文脈上あえて「登場人物」や「人物像」と訳し分けた。ポレシュの演劇では，俳優が実名で「登場人物」として登場しており，「マルギット・カーステンセン」も「マルティン・ヴトケ」も「登場人物」の名であると同時に俳優本人の名である。

またそれゆえに「自ら」を表現する主体でもあり得ないコロスによって疑問に付される。

何度も繰り返し，ヴトケという登場人物（フィグーア）は共演者たちを説得する。魂とは人間の外面なのであり，ゆえに，［外に向かって］表現されねばならないような魂の閉ざされた内部などないのだということを。そのとき彼は以下のような疑念にぶつかる。「内面的美しさっていったい何？」とマルギット・カーステンセンが知りたがるのだ。「愛しいおまえ，内面的な美しさなどないのだよ」とヴトケは答える。「おまえはここにあるこれを見なくちゃいけない。おまえの前にあるこれを。それが魂だよ。僕なんだよ。魂ってのは。」がっかりして，くすんだバラ色をした，床につくほどのロングドレスをまとって椅子に座ったマルギット・カーステンセンと同様に，観客もまた，青色の士官服の中にしまいこまれて，まるで時代から取り残されたかのようなヴトケの身体を一瞬目の当たりにする。［そこで］想像を裏切られた観客は大笑いするのだ。なぜポレシュの作品は，この箇所や，この作品に限らず，他の作品におけるこれに匹敵するような多くの箇所で，笑いの対象になるのだろうか？　ヴトケという形姿（フィグーア）の，表現［発話］されつつ表現［発話］し損なっている絶望の，何がそんなにも喜劇的なのだろうか？

本論で私が試みるのは，身振りをすること，すなわち「せかせかすること」のようにして目につく些細な事柄を，喜劇的構造の要素として捉えることである。喜劇は，ポレシュにとって，市民演劇やその演技法について語るための手段［乗り物］なのだ。それと結びついているのが，市民悲劇とは別の，同時代的な主体性の形式なのだが，古い主体性はとうの昔に新自由主義経済の場になってしまっている。周知のように，ヴァルター・ベンヤミンにとって，バロック演劇が古代ギリシャ悲劇の反復であったとしたら，ポレシュの演劇は，別の歴史的徴候のもとでの，市民演劇の反復なのである。ポレシュの場合，カール・マルクスにゆるやかに依拠したかたちで，歴史は笑劇（ファルス）として繰り返される。あらゆる舞台装置はまやかしであ

り，あらゆる衣装は舞台装置の一部であり，あらゆる感情はどうやら，演じられ，つくりだされた演劇効果のようなのだ。『おまえのエゴを捨てやがれ！』のコロスは，自らの涙をただ化粧として顔に上書きするか，もしくは観客にも見えるように目薬をさすことで涙を生産している。本物の対話はなく，心理的に動機づけられた人格を探しても無駄に終わる。ゆえに私のテーゼは，ポレシュがポストドラマ演劇の笑劇（ファルス）作家だということである。自らの演劇によって，ポレシュは主体性のイメージをデザインするのだ。その主体性は，彼の演劇が陳列するあらゆる悲劇的アポリアにおいて，根本的に喜劇的に構成されているのである。このテーゼをもって，私は以前 2004 年にウィーンで開かれた演劇学会で発表した古い原稿を再び取り上げることにしたい。（Siegmund 2006）そこで私はポレシュのテクストをフランスの劇作家ジョルジュ・フェドーによる風俗喜劇（ブールヴァール）あるいは笑劇（ファルス）と比較して，その喜劇性を舞台上における身体と言語の関係の中に位置付けようと試みた。以下では，あらためてこの考察からはじめてみたいと思う。

2. 研究状況

ポレシュを喜劇作家そして喜劇の演出家として見ることは，これまでの研究においてほとんど反響を得られていない。ポレシュの演劇は言説演劇あるいはポップ演劇として捉えられることが多いのだ。彼の作品は実際，たとえばいわゆるクリップにおいて――［ポレシュ演劇の］クリップとは出来事の不意の中断であり，ビデオクリップやコマーシャルのフォーマットを舞台に適応させるものである――有名なポップ・ミュージックを流すことによって，ポップ・カルチャーからの引用を組み込んでいる。ポレシュのテクストは，資本主義の状況や，それが産み出す主体性の変化といったアクチュアルな理論的言説に取り組んでいる。『おまえのエゴを捨てやがれ！』では，ジャン＝リュック・ナンシーによる『共同体（コルプス）』や『複数にして単数の存在』といった身体哲学が，あるときは引用として，あるときは連想空間として用いられており，ポレシュによって書かれたテクストに

流れ込んでいるのだ。ここに見られるように，彼が文学のみならず，演劇の手法によって続行する理論的言説は，批評家のディートリヒ・ディーデリクセンがすでに 2002 年に気づいていたように，語りの場所そして起源を求める問いを投げかけている。なぜなら，「学術的テクストの，まったく異質で人工的な言語」（2002, 13）が，俳優たちによって体現されることはないからだ。理論的テクストの言語を解き放つ［俳優たちの］抵抗は，審議されている思考の習得や行動化における抵抗として理解することができるだろう。ディーデリクセンにとって，ポレシュの演劇は，形式的にも内容的にも，20 世紀後半におこった規律社会から管理社会への移行の反映なのである。「フォーディズム的生産方式による支配からポストフォーディズム的生産方式による支配へ，抑圧から強制的参加へ，消費と大衆文化によって沈静化された貸方への計上からマクドナルドでのアルバイトや相互行為的大衆文化によって活性化された過剰な自己同一化へ，役を演じなければならないということから本物らしくあらねばならないということへ（中略）」。（12）しかしポレシュが行なっている批判の形式は，アーヒム・ガイゼンハンスリューケ（2006, 254）やティム・シュースター（2013, 150）が気づいているように，アクチュアルな社会情勢を［上から目線で］批判することができるような超越論的立ち位置を拒んでいる。ポレシュのテクストは 1968 年のユートピアや自己実現への要請から離反しているのだが，ガイゼンハンスリューケはそうしたポレシュの批判にみられる，肯定的な性質を強調している。（2006, 255）

［ポレシュ］研究にとっては，社会的矛盾との取り組みに並んで，演劇の自己省察という点も重要である。ブリギット・レンガースは，彼女の論文で，ポレシュ演劇におけるメディアの導入について研究しており，ポレシュのメディア的越境において，演劇それ自体が省察されているというテーゼを提示している。（2004）ベッティーネ・メンケは，ポレシュの演劇を，のぞき箱舞台の閉ざされた空間と人物形姿（フィグーア）をこじ開ける，市民演劇装置の脱構築としている。（2015）パトリック・プリマヴェジは，彼のテク

ストのなかで，［ポレシュ演劇において］いくつもの現実が衝突し合っていることを繰り返し強調している。それらいくつもの現実はポレシュの作品群において交差し，演劇と現実との境界を解体しはじめるのである。（Primavesi 2012）プリマヴェジはまた，ブレヒトの「教育劇」に関連して，2009 年以降のポレシュの仕事は，「集団的振舞い」の持つ潜在力を新自由主義的イデオロギーのかなたで汲み取るためのコロスの復活でありコロスの制作なのだとしている。（Primavesi 2015, 267）

［ポレシュの］あらゆる試みのなかに，喜劇への歩みを――批判の形式として，市民的主体性の脱構築として――自然と推測することができる。しかしこの歩みは，作り手の側としては，ためらいがちに踏み出したものでしかない[3)]。ポレシュは自分の演出のなかで，「陳腐な喜劇」というベッティーネ・メンケの言葉を引用している。（Menke 2015, 233）パトリック・プリマヴェジは，特に強調することなく，ポレシュの作品群を「集団的喜劇」と呼び，現代演劇において，コロスに「（喜劇的）閃光」という活気を呼ぶ可能性を認めている。（267）ただしどの場合においても不明確なのは，この喜劇性というものが，何において構造的に基礎付けられているのか，それは演出において具体的にはどのように作動するのか，それはアクチュアルな言説との取り組みにおいて，何に寄与しているのか，ということである。こうした不備に対して，私は本論でいくらかの措置を講じたいと思う。ルネ・ポレシュは，どの種類の主体性を，雇われて自己実現している主体のかなたでデザインしているのだろうか。演劇は，そのこととどう関係しているのだろうか。本論の最初に引用した，マルティン・ヴトケのシーンで見られたように，ドラマは身体の場において演じられる。あるいは，もっと正確に言うならば，言語と，言語に埋没しない身体との

3）ポレシュが 1990 年代にフランクフルトの TAT 劇場で実現した初期作品に関して言うならば，アルント・ヴェーゼマンが「喜劇王」としてのポレシュについて手短に描写している。（Wesemann　1997）のちのポレシュにおける，自らの初期作との関連については，Siegmund 2006 も参照のこと。

関係において。見ることと聞くこと，イメージとテクストとのこうした矛盾は，人間の主体と全く同様に，演劇制作にとっても構造上特徴的なものである。喜劇性とは，互いに依存しあいながらも排斥しあっている，ロゴス［理性的思考および言葉］と自然との誤解から結果的に生じるものなのである。

3. 詰め物としての笑劇（ファルス）

ゼロ年代中盤以降，ポレシュ［の作品］に市民演劇が登場するようになる。シュレージエンの地主貴族である，フォン・ヘンケル・ツー・ドナースマルク一家のサロンを描く『マルタン事件！　*L'Affaire Martin!*』（ベルリン・フォルクスビューネ，2006）における風俗喜劇（ブールヴァール）の家具付きインテリアに，恋愛喜劇を背景にした『コロス，ひどく道を誤る　*Ein Chor irrt sich gewaltig*』（フォルクスビューネ，ベルリン，2009）における，たっぷりと贅沢に作られた花模様のカーテン，そして『おまえのエゴを捨てやがれ！』における，実際に作られた第四の壁に至るまで，ポレシュは市民演劇の形式や舞台道具を引用しているのだが，そこからはまずどんな意味もいったんはがれ落ちているように見える。「近年実際に，わたしたちは風俗喜劇（ブールヴァール）に取り組んでいます。」と，ポレシュは2006年のインタビューで述べている。「フェドーやラビッシェの喜劇は，あれこれと遊んでみることのできるフォーマットなのです。それは演出の代用品として使うこともできます。わたしたちが言いたいことを走らせてくれる乗り物なのです。」（Pollesch 2009，357）さらに，沈黙した引用のかたちをとって，ブレヒト演劇との取り組みがなされる。『キル・ユア・ダーリンズ！ストリート・オブ・ベルラデルフィア *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*』（フォルクスビューネ，ベルリン，2012）のために，［舞台美術家］ベルト・ノイマンは，ブレヒトの『肝っ玉おっ母』演出で使われた従軍商人車を模造した。その舞台の一方で，半分の高さしかないブレヒト幕の上に，ブレヒトの教育劇『ファッツァー』のタイトルが書かれている。チューリ

ヒ・シャウシュピールハウスでは，2016年に『ミック・レフチクに道をあけろ！　*Bühne frei für Mick Levčik!*』で［舞台美術家］カスパー・ネーアーがブレヒト演出によるソフォクレスの『アンティゴネー』のためにつくった1947年の舞台装置を用いている。

笑劇（ファルス）という言葉は料理から来ている。それは詰め込むことを意味するラテン語の「ファルチーレ farcire」に由来しており，ガチョウなどの肉に詰められる詰め物を指す。そして同時に「茶番劇（ポッセ）」も意味している。デゥーデンの語源辞典によれば，「こうした意味の発展は，茶番劇（ポッセ）がしばしば，喜劇的，道化的な着想で休憩時間のすきまを『詰める』ために，真面目な劇の幕間に差しはさまれたことから説明がつく。」とある。（Duden 1989, 176）それによれば，笑劇（ファルス）というのは，あいだにくる何かなのである。その何か，たとえば身体は，何か他のもので満たされるのだ。しかし笑劇（ファルス）というこの詰め物は，それがつなぎ満たしているものを切り離しもする。この定義から出発すると，風俗喜劇（ブールヴァール）についてのポレシュの発言は，笑劇（ファルス）の手段［乗り物］としても，笑劇（ファルス）の構造としても理解することができる。すなわちポレシュは，古い演劇を，その外部や異質なもの，まさに寄生的な形式の笑劇（ファルス）で満たすのだ。さらにポレシュの諸作品はそれ自体が，既成の演劇興行の，喜劇的な幕間劇になっているとみなすこともできる。上演プログラムを満たしている作品群は，リハーサルをし，制作し，テクストにとりかかる［独自の］仕方を通して，通常の流れを乱す。あるいはパトリック・プリマヴェジが強調するように，中断するのである。（2011, 174）［上演］例が示すように，それらは風俗喜劇（ブールヴァール）の古い舞台装置を占拠しており，その中に，まるで異物のように巣くっている。ポレシュの演劇は原初的ではなく，寄生的に作動する。それは，すでにある演劇の構造や形式に接ぎ木されたものなのだ。それらを移－動して狂わせ［verrücken］，もとの場所からずらすために。そのようにして演劇それ自体を詰め満たし，中断するのである。

笑劇（ファルス）とは，あいだでずらされたものであるだけではない。良い笑劇（ファルス）は同

時に，合間にやってくる出来事と絶えず共同作業を行うものである。間違った時と場所に人が登場することによって，計画はずらされ，本来の筋を延期し，脇道へそらしてしまうような方便のうそが考え出されねばならない。サロン喜劇の舞台でさえも，そうした登場・退場の戯れをすることができるのだ。ほとんどお決まりとなったドアが開き――閉まる――笑劇（ファルス）のからくりは，『お前のエゴを捨てやがれ！』において，登場人物（フィグーア）たちが輪の中に出入りすることのできる，第四の壁の突破によって繰り返される。その際彼らは，自分自身をテーマに話している。ヴトケは，「やつらにはおれのことが見えないだろうよ」と，今しがた第四の壁の向こうに消えたカーステンセンに向かって叫ぶ。ベッティーネ・メンケは『おまえのエゴを捨てやがれ！』を分析し，第四の壁の表裏との戯れによって，人物（フィグーア）たちの登場がいかにして絶えず延期され，宙吊りにされるかを示している。外部と内部，すなわち壁のうしろ側と前側のからみあいによって，登場人物（フィグーア）たちはそれ自体として［自らの像の中に］閉じこもることができなくなっているのだ。その潜在力は，登場人物（フィグーア）たちの前提条件として舞台外（オフ）になければならず，その舞台外（オフ）から彼らは可視化されながら入れかわり立ちかわり舞台に登場する。舞台上に侵入してくるのはこうした潜在力なのだ。不在のものは現存のものとして舞台上に持ち出され，舞台が分断され，ずらされ，非本来的なものになるという結果をもたらす。この作品にみられるこうした試験的配置は，さらなる問題を併発する。というのも，観客にとって第四の壁のうしろになくてはならない本来の出来事が，観客席からは見えないままだからである。この［ポレシュの舞台に物理的に設置された］第四の壁は，本来の舞台への観客の視線を遮ってしまう。第四の壁がかつて 18 世紀に成し遂げるはずだったことは，実際にはプロセニアムで，つまり第四の壁の前，舞台を観客席とつなぐ領域で行われたということが，ここで戯れに裏返されているのだ。［市民演劇では］俳優の本来的な心理的・感情的演技を観察することで，第四の壁というのが可能になるはずなのだが，その演技がなされるのは第四の壁のうしろである。［ポレシュの

舞台では］それを舞台空間で可視化するために，壁の上に古い豪華な額縁に縁取られたキャンバスがかけられ，そこにカメラの助けをかりて舞台外の出来事が映し出される。魂の内的空間の，外面への投影は，ここではこうして言葉通りにとられ，他のメディア，つまりビデオフィルムに移しかえられて，調和的・写実主義的に振舞う俳優たちのイメージを映し出すのだ。メンケが気づいているように（2015, 235），ポレシュはこうしてプロセニアムで可視化されながら行動し，語る身体からそのイメージをはぎとっている。つまり彼は，物理的身体とその語りから身体イメージを切り離し，そうした方法で再度，文字通りに自己の外部――すなわちイメージ――にある身体を構築しているのだ。ポレシュは，語り，身体，イメージのはざまに，――私はこう主張したいのだが――演出の喜劇性を引き起こす不在をぴたりとはめこむのである。場面は「いま」と「ここ」だけではなく，「あのとき」と「それから」および「あそこ」――舞台のうしろ，別のメディアのなか――で演じられる[4)]。ここで以下のような問いが生じる。なぜポレシュによる語りと身体の分離は喜劇性を生みだすのだろうか。次の章ではそれについて論じたいと思う。

4. ひとつにならない

2002 年のインタビューで，ポレシュは自分の作品がもつ喜劇的な効果の手がかりをつかもうとしている。彼は，テクスト中で言及されている「複数のテーマ」が互いに「ぶつかり合う」から，観客は笑うのではないかと推測しているのだ。「［テーマの］編集がこれほど非現実的なのは，接続が変だからです。テクストが生み出す効果というのはもちろんあるでし

4）哲学者サミュエル・ウェーバーは，配置転換や移動，それらと結びついて起こる既成秩序の撹乱から導き出される演劇の系譜学を発展させた。こうした事柄によって演劇は自らの場所と時のいまここを抹消し，また同様に，その運命において過去，現在，未来が絶対的な現在へと濃縮する主人公の自己現前をも消し去ることになる。Weber 2004, 97–120.

ょう。喜劇性を生み出す，こうした不条理のなかで。そしてこうした突然の離脱。こういうことに慣れてないなら。つまり，誰かが話していて，叫ぶ。そしてまたあっさり続けて話す。こういうのが，ただおもしろい［喜劇的な］のです。」とポレシュは述べている。（Pollesch 2009, 318）ポレシュは自分のテクストと演出の喜劇的な効果は編集によってもたらされるとしている。つまり，ベンヤミンが映画やラジオについて主張したように，技術的メディアのモデルネ的方法のためだとしている。（Benjamin, 1991, 519）しかし，イリュージョンと統一的物語のためになされる編集を隠してしまう大衆映画とは反対に，ポレシュは自らの編集をテーマ化するのである[5)]。

スロヴェニアの哲学者アレンカ・ズパンチチは，彼女の本『喜劇の精神』（2014）のなかで，喜劇は「あらゆる種類の短絡」によって命脈を保っていると指摘している。一番わかりやすいのは，ある人物が，ただそこにいるというだけで他の人物と取り違えられているときである。この短絡，あるいはポレシュの概念で捉えるならば，この編集は，筋行動の論理や登場人物（フィグーア）の説得力によってなされるものであるが，ポレシュ演劇の中では写実主義的演技によって誇張されることなく，ただ陳列されるのだ。これらのエピソードを結びつける唯一のものは，言語的秩序の論理を貫く編集あるいは亀裂である。生活と同様，市民演劇においては筋の通った原因・結果の因果関係として現れるものが，突然無意味で矛盾したものとして現れる。それによって，短絡を生み出す編集は，ロゴスそれ自体が筋の通らないものであること，理解に不可欠な措定，つまり秩序は，原理的に別様に見える可能性があるということを示しているのである。秩序の非一貫性への見通しが，喜劇性を生むのだ。

しかし，先述のように笑劇（ファルス）を物質的詰め物とするとき，編集には何が起こっているのだろうか？　短絡は［通常］閃光やアイデア，着想を生み出

5）ポレシュが 1997 年に ZDF のために制作したテレビ番組のタイトルは，『僕はもっと速く編集する　*Ich schneide schneller*』だった。

すものだが，ポレシュ演劇では具体的な物体(オブジェクト)[6]を生み出す。マルティン・ヴトケが，せかせかすることを「発話されない発言」と呼んで自らの読解可能性にバツ印をつけるとき，彼はこのことを指摘しているのである。この指摘は，『私は君の目を見つめる。社会的眩惑連関　*Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang*』（フォルクスビューネ，ベルリン，2010）で俳優ファビアン・ヒンリクスも強調している。この逆説的な言い回し（発言はどうやって発話されずにすまされるのだろうか？）は，解読の瞬間に自らの読解可能性に再びバツ印をつけるような無意味な発言を際立たせている。それによって意味と理解の権威は宙吊りにされるのである。そのかわりに，アレンカ・ズパンチチが「喜劇的物体(オブジェクト)」と呼ぶものが前景化する。なにか物質的なもの，つまり物体(オブジェクト)が，そのはざまにはまりこみ，不在化され宙吊りにされた意味の代わりをつとめるのだ。「宙吊りにされているあいだ，他のものは単に場面から不在になっているわけではありません。それは意味の象徴的な枠組みとして不在ですが，いわば無意味の剰余対象(オブジェクト)としてとても大きな存在感を放っているのです。」（108）喜劇的物体(オブジェクト)は，意味の代わりをつとめる。それは，別の方法で，すなわち無意味として，意味を生み出すのである。「テクストの中でまだ不完全なものとともに」とポレシュが強調するとき，彼がそのようなテクストを持ってリハーサルに来るとき，最終的な知あるいは演出可能な意味など彼にはないということもまた，同時に強調されているのだ。こうしてテクストや演劇の制作は問いとして示される。その問いは，消費資本主義における現代的主体性のアポリアにも，自らの演劇制作と搾取のメカニズムがはらむ矛盾と強制にも向けられているのである。

ポレシュの演出は，同時に自らの原因かつ結果である，そうした「喜劇的物体(オブジェクト)」に満ちている。それはロゴスにおける非論理的なものを結びつ

6）［訳注］Objekt は，文脈に応じて「物体」「対象物」と訳し分けた。わかりやすさを重視して，どちらにも「オブジェクト」とあえて英語風のルビをふったが，元のドイツ語発音で表記するならば「オプイェクト」である。

け，それをこうしたやり方によってはじめて可視化するのである。目的にとらわれないことがここでは効果を発揮しており，その中でこの喜劇的対象物は完璧な美的対象なのだ。それは『私は君の目を見つめる。社会的眩惑連関』のスポットライトが反射するミラーボールのようにきらめいている。それは，俳優ファビアン・ヒンリクスが半裸でこのミラーボールにぶらさがっているように，意味に依存しつつも，そのばかばかしさにおいて自らを示し，それによって意味の不在を示すのである。それは誤って憶測された全体，ひとつ，本物そして自己同一的なものを補足しながら，同時にその分裂をしるしづけている。ポレシュ演劇は，誤って憶測された自然的なもの，統一的なものを分裂させ，自身から隔離する小さな詰め物が絶えず仲介者としてそこに登場するがゆえに，これほど喜劇的なのである。

本論の目的のために，四つのそうした対象物を挙げることができる。一つ目は無意味な「せかせか」や自らの身体を絶えず指し示すような身振りである。そこには俳優の突然の叫びも入るが，これはポレシュの初期作品を特徴付けるものであり，すでに長いこと彼の舞台から消えてしまっている。二つ目には，突如として別の現実を［舞台の］出来事の中に挿入する，いわゆるクリップをこうした仲介者として理解することができるだろう。三つ目に，ポレシュ演劇は，『キル・ユア・ダーリンズ！』の最後に［俳優］ファビアン・ヒンリクスが何分ものあいだ舞台上をころげまわる際にまとっている，まったく何の機能も果たさない怪物イカの衣装のような，意味にとらわれない対象物を導入することにふけっている。舞台上で自らの喜劇的な効果を発揮するこれらの対象物でもって，ヒンリクスは絶えずすばらしい演劇効果を生み出している。そのうちの一例が，ミラーボールにターザンのようにぶらさがる場面である。卓球台がゴロゴロと引っ張られてきて，衣装の一部がわけもなく着脱される。［演劇学者］イェンス・ローゼルトはそれゆえヒンリクスを「舞台ばな野郎 Rampensau」と呼び，彼を 19 世紀の偉大な名優たちの列に加えている。（Roselt 2015）

四つ目に，喜劇的物体（オブジェクト）は，言葉が文字通りに取られることによっても

生じることが挙げられる。そこから生じる効果の上に，『おまえのエゴを捨てやがれ！』の演出が構築されているのである。というのも，［第四の壁の］発明者ドゥニ・ディドロにとってはメタファーつまりひとつの言い回しにすぎなかった第四の壁が，ここでは突如として物体（オブジェクト）として登場するからである。語りが具体的に舞台上に伝達されたとき，登場人物の語りから，誇張された意味が生じる。言い回しにすぎず，それによって「本来的に」意味されているものを指すにすぎない喜劇的物体（オブジェクト）は，自らを越えていくのである。『マルタン事件！』では，勘違いの産物である自己の個性について広く支持されている言説の中で「他者」が消えるということがテーマになっており，そこでマルティン・ヴトケは実際に書き割りの中に消えてしまう。彼の衣装の前面・背面には，舞台後方の壁の一部が描かれており，彼が［その絵に］一致する壁の前に立つと，［壁の］装飾に完璧にとけこんでしまうのだ。『キル・ユア・ダーリンズ！』では，体操選手のコロスが常にネットワークとして示されており，その体操服の生地にはお札が印刷されている。ここでもまた，ネットワークとはもともと新自由主義的な勤務方式のメタファーだったのが，体操選手のコロスで物質化されており，それゆえに喜劇的なのである。抽象的なものが具体的になり，観念の純粋性を抹消してしまう。ヒンリクスは言う。「資本主義はいまやネットワークとしてやってくる。それは長いこと隠されてた。目指す方向をなくしてしまった批判をすり抜けるために。かつて俺らが批判できたこの資本主義がどこへ行くのか，長いこと誰も知らなかった。俺ら左翼はやっと，やつがどういうふうに見えるかわかったんだ。」（Pollesch 2014, 293/294）この，数人の無害な体操選手から成る，肉となったネットワーク資本主義の前では，本当に誰も不安を感じることはないに違いない。さらに言うならば，このコロスを旧左翼的集団から区別しているのは，実際何なのだろうか。印刷された紙幣の表面か何かだろうか。コロスであり，ネットワークを体現している体操選手たちが，左翼的集団とどう異なるのかは，舞台上で見るかぎりわからない。こうして，喜劇的物体（オブジェクト）は変化を

遂げながら，ロゴスそしてそれについてわたしたちが抱くイメージに働きかけるのである。

ここで，喜劇性と，その主体性との関わりに一歩近づいてみよう。文字通りにするというポレシュのやり方は，言語を，言説を，ロゴスを，身体において，具体的物質において審査する。テクストが言い，青写真を描くものと，舞台上での具体的な成り行きとの隔たりにおいて，その共起不可能性が目につくようになる。意味は物質において壊れるが，それでも示されようとしており，しかし最終的には決して示され得ない。物理的身体はせかせかと動き，一義的でなく，「発言されない」のだが，それでもなお目に見えてそこに存在する。ナルシスティックな自己最善化を通して無限の消費と無限の自己実現を約束する現代の資本主義において，主体は意味深長に誇張されるのだが，それは身体において限界にぶつかる。身体は決して，言説が望むもので身を隠したりはしない。身体は疲れたり，つかみどころなくせかせかとうろつきまわったり，すでにふたたび別のものになっていたりする。身体と言語のずらしと分離によって，思考と想像の自由な空間が生じるのだ。生活世界から再認できる人物像（フィグーア）を生み出すために，市民演劇が身体と言語とを覆い隠している一方で，ポレシュはこの自己同一化を拒んでいるのである。演劇学的視点から見るならば，自ら現前する主体の不在から，結果的に喜劇性が生じるのだと言える。それはしかし意味の延期の帰結として生じるだけではない。むしろここでの喜劇性は，意味論と現象学との矛盾から生じる。というのも，『おまえのエゴを捨てやがれ！』で，ジャン＝リュック・ナンシーの理論を書き換えるかのように，精神は外にあり，身体は開かれていて閉ざされておらず，複数にして単数なのだということを，テクストが倦まずたゆまず主張したとしても，やはり舞台上には，ゆったりとソファに座る，全く閉ざされた身体を目にすることになるからだ。ポレシュ演劇はこうした矛盾を満喫するのである。経済化された新自由主義的ネットワークでは満足な関係は築けないと言われていたにもかかわらず（「ネットワークであるおまえは，これで関係を築

けると言う。だがな，それはおまえにはできない。それはみんな，個人的な特色のない関係だ。」(Pollesch 2014, 295))，ファビアン・ヒンリクスと体操コロスは上演のあいだじゅう，愉快なしかたで，やはり個人的関係が築かれることを示している。コロスはヒンリクスを，自分たちの頭上に注意深く掲げ，何度もくりかえし彼に近づき，彼と一緒に，遊んでいる子供のように濡れた舞台の上をすべりまわる。ヒンリクスが，［彼の発話する］テクストが主張しているように（294）「左翼」としてネットワークとねんごろになるわけにはいかないと［口で］言うにもかかわらず，彼はまさにそういう行為をしてしまうのだ。ロラン・バルトはブレヒト演劇に依拠して，彼が演劇に本質的とみなしている，意味と物質の非同一性という発見から，演劇性についての彼なりの理解を導き出している。［それによれば,］互いに依存しあい，また互いに排除しあっている身体と言語の分裂から，その結果として，言語も身体も変容させる，感覚的な書き換えが起こるのである[7)]。ポレシュのテクストは舞台を必要としている。なぜならそれは理論を身体において審査し，書き換えるからである。

5. 主体性

演劇の自己中断は，自我の中断でもある。「ここで扱われているのとは別の主体性が問題になっているんだ」とポレシュは言う。「登場人物（フィグーア）が心理化されるなら，それはテクストへの裏切りだ。」(Pollesch 2009, 313) ポレシュは言語を超主体的なものだと理解している。「それは主体によって内面化されえない」のである。(328) それでも彼の俳優たちは言語に，そして演出家が俳優たちに「態度表明に」と与える「テーゼ」に依存している。ベンヤミンが叙事演劇に関連して定式化したように，(Benjamin

7）バルトはすでに 1954 年の時点で，詩人シャルル・ボードレールの演劇と失敗に終わった戯曲草稿についての論文の中で，自らの演劇観を発展させている。ロラン・バルトの演劇性については Siegmund 2017，82–92 を参照のこと。

1991, 520）ブレヒトばりにポレシュに当てはまる，炯眼な定式が与えられるのだ。「自分自身の自我は全く表現されないまま」と，ゾフィー・ロイスは『マルタン事件！』で言う。どのようにして，それとは別様でいられるだろうか。俳優たちの身体は絶えず，舞台に登場するとある人物の自我がもつ首尾一貫したイリュージョンを打ち砕くような，それとはまた別の名をつけられるのだから。マルティン・ヴトケは，あるときは壁に消え去る実習生で，そしてまたあるときはイギリスの霊長類研究者ジェーン・グッドオールの自然映画から出てきたチンパンジーになる。『お前のエゴを捨てやがれ！』に出てくるミス・ピーターゼンという名前は，まず女優のクリスティーネ・グロース演じる個人の形姿（フィグーア）を表しているが，ミス・ピーターゼンの複数にして単数の身体を表すコロスへと乗り移る。ひとつの身体にふたつの名，ふたつの身体にひとつの名。取り違え喜劇に典型的な，こうしたやり方から見えてくるのは，肉体が，自ら依存しているロゴスからころがり落ちてしまっているということである。

私の定式化からは，演劇学者ハンス＝ティース・レーマンによる，悲劇の主体についての有名な定義が思い起こされる。（Lehmann 1991）実際［ここで］説明されねばならないのは，悲劇の主体と喜劇の主体のどちらもがロゴスからの脱退によって表われ出るのだとするなら，それらはどの観点から区別されるのかということである。

> 悲劇は，主体自らに認められていることへの帰依や依存，そのことの不確実性，両義性の経験から，主体を「出産」する。悲劇がそれほどまでに，答えのない問いの場としての主体を，常に何らかの性質をもったポジションとしてではなく定めるということ，そこにおいて悲劇は，「私が語りのなかに探しているものは，他のものの答えである。私を主体として構築しているものは，私の問いである。」という主体論の基本的特徴と一致するのだ。（Lehmann 1991, 141）

ここでハンス＝ティース・レーマンが，ジャック・ラカンの主体論を参照しながら描き出している，問いとしての主体は，「自らの行為の意味を自ら意のままにすること」ができない。（133）行為の意味と主体の意味は剥奪され，不可解な神託のうちに意思を隠し，時すでに遅しとなってはじめてその意思を開示する神々の沈黙のただなかにある。悲劇的な主体は，レーマンいわく，それがロゴスから産まれたのだということに再びバツ印をつけることがほとんどないのである[8)]。彼の苦痛は，彼には手の届かない，彼の手から離れゆくままにならざるを得ない何事かのシニフィアンとして機能している。しかし，演劇的主体として同じくロゴスからころげ落ちているにもかかわらず，マンガの登場人物（フィグーア）のように全く痛みなく振舞っている喜劇的主体はどうだろうか。

オーストリアの文化学者ロベルト・プファラーは，欲動経済的視点から，私たちの文脈において示唆に富む仕方で，悲劇と喜劇とのジャンル分けに視線を投げかけている。（Pfaller 2006）悲劇の観客が悲劇のヒーローと自己同一化し，カタルシスが生じる一方で，喜劇では自己同一化は起こらぬままであり，代わりに出来事を観察する一定の距離が生じる。パトスの代わりに笑いが起こるのである。プファラーいわく，「反対に悲劇では根本的に，演じ手は，存在するものや演じられたもの，目に見えるものや見たところ正しそうなものに対して，自らの意図や感情，確信のほうを正しいと思っている。」（50）それに対して喜劇は，目に見えるものに信頼を置いている。

取り違えや，目に見えるものと比べて，喜劇は［登場人物の］人格を

8）悲劇的主体とは，そこから意味が逃れ去ってしまうものであるというレーマンの定義は，哲学者クリストフ・メンケが美的主体とするものに類似している。（Menke 2013）レーマンが悲劇的経験として挙げている，意味の脱去，中断による衝撃的な経験，価値観の宙吊り，アンビバレントなものの生成は，美的機能において，原則的に芸術に特有のものではないだろうか。

つねに構造の効果に限定してしまう――誰もが，何らかの場所を占めている者と見なされるのである。（例えば，本当の恋人。）喜劇はそれによって主体の錯覚的な「過剰決定」をテーマ化するのである。おまえたちは，自分で思っているよりもはるかにまぎらわしい［唯一無二ではない］ものなのだ，と。喜劇はその限りで「構造的」である。それは象徴的な構造に，居場所の秩序に，まさに想像的なものに反して，個人の自己イメージを与えるのである。（50）

ポレシュの登場人物（フィグーア）たちもまた，目に見えるものに信頼を置いている。彼らは，人から付与されたものを演じるということを一瞬たりともためらわない。どのみち皆が，まぎらわしさにおいては同じなのだから，特定の登場人物（フィギュール）との自己同一化など起こらないのだ。その代わり，主体が構造に依存しているという性質を，距離を置きつつ見通す認識によって，まさにその構造への愉快な省察を引き起こすことが可能になるのである。それゆえ観客は，主人公ではなく，それが遊戯だとすでに見抜いている取り違えの構造に自己同一化するのである。観客は，一見無意味（ナンセンス）を生産しているように見える「象徴的連関性」を笑っているのだ。悲劇的主体は，最終的には自分自身のナルシシズムにおいて失敗する。そのナルシシズムは，ロゴスと意味の全体性とを再びわがものとすることができるという思い込みによって命脈を保っているのだが，そのようなことは，人間存在には成功し得ないのである。それに対して喜劇的主体はロゴスの嘘を明らかにし，それを楽しんでいるのだ。ポレシュに関連する別の種類の主体性については，以下のようなことが言えるだろう。象徴的秩序や社会的規範，そしてそれらの言語化が，自分自身でいられるのは消費において，自己最善化を通した創造性（クリエイティヴィティ）の投入においてなのだということを，絶えず主体に約束し，あるいは巧妙な仕方で命じるのだとすれば，象徴的秩序を顧慮すればわたしたち皆がまぎらわしいものでしかないということを思い出したとしても，何の損害も生じないのである。象徴的秩序はわたしたちの自我になど興味

がない。規範を顧慮するならば，わたしたちは自我など持たないのだ。このことをいったん理解するとき，主体化についての本当の作業が始まる。

というのも，主体は秩序と根本的に取り組むことができるからだ。なぜなら，主体は自らを度外視することができ，自らがロゴスの意味ではなくロゴスの効果にすぎないことを知っているからである。主体は，ロゴスと自己同一化することなく，自らが依存している他でもないロゴスへの距離から意味を獲得する。まさにこのことが，ポレシュ演劇における言語と身体の分裂をわたしたちに見せてくれるのである。最終的には，『マルタン事件！』における実習生ヴトケの身体は，いかに書き割りに体を押し付けても，つねにそこから離れてしまう。彼が余すところなく書き割りの幻想に埋没してしまうことはない。わたしたちは皆，主体として象徴的秩序に屈している。subjectus［「下に投げる」という意味のラテン語が文字通り示しているように］。悲劇的主体とは逆に，喜劇的主体は，ロゴスによる姿の見えない答えで壊れはしない。それは秩序から，屈従行為によって奪われた快楽を取り戻し，それによって自身から距離をおいた自律性と，個性と唯一無二性というナルシスティックなイメージのかなたでもたらされる構造を獲得するのである。ここで，ポレシュ演劇に欠けている超越論的な批判的立ち位置に関する文学研究的な話題に，演劇学的見地から以下のような事実を追加することができる。つまり，ポレシュ演劇には，やはり外部の審級が存在するということだ。すなわち，平土間席の空間的な距離から舞台上の出来事を追いかけている，観客という審級である。この距離は，喜劇の展開には重要だ。というのも，それこそが観客に，作品の思い違いやアポリアをのぞき見させ，笑わせるポジションを可能にするからである。

統一性のイリュージョンが仲介者，つまりシニフィアンの出現によって打ち抜かれるとき，喜劇的になるのは，場面とその主体である。喜劇的物体（オブジェクト）において，舞台と観客席とを，笑いを越えたところで別様に結びつけるような享楽の核や胚細胞となりうる快楽に火がつく。この物体（オブジェクト）は，

無意味（ナンセンス）として意味をなす別の論理を明示するのである。俳優が演劇制作において取り戻すのと同じように，観客もまた，観客席から舞台へと向けられた，距離を置いた自らのまなざしを通して，行為と思考の自由を取り戻すのである。

6. 身振りと喜劇性

ヴァルター・ベンヤミンがブレヒトの叙事演劇について言うには，「身振りは，筋行動を中断すればするほど多く受け取られるものである。」（1991, 521）ヴァルター・ベンヤミンを正しいとするなら，ルネ・ポレシュ演劇は第一級の身振り生産者であり，叙事演劇であると言える。しかしそれは同時に，私が述べてきたことによれば，疑いなく喜劇的演劇でもある。新メディアおよび新生産技術を取り上げるという点に関連した，ブレヒトとポレシュの結びつきを，とりわけパトリック・プリマヴェジは繰り返し指摘している。（Primavesi 2011, 159–164）最後に，少なくとも手短に，批判的行為としての身振りと，アレンカ・ズパンチチによればラカンのいう対象（オブジェ）a と密接に結びついているという喜劇的物体（オブジェクト）とを結びつけてみたい。（2014, 117）ポレシュのブレヒトとの根本的取り組みに，ポレシュ批評もブレヒト批評も忘れがちな喜劇性の問題を追加するために，喜劇的物体（オブジェクト）とラカンの対象（オブジェ）a，そしてブレヒトの喜劇とをひとつのラインに並べてみようと思う。それによって，喜劇性と，それに結びついている快楽は，ルネ・ポレシュが意識的に拒んでいる教訓的性質のかなたにあるブレヒト演劇においても，根本的なものとして表れ出るのである。（vgl. Pollesch 2009, 317）

喜劇は，劇としての状況の作り物っぽさを示すことによって，観客のイリュージョンを壊す。喜劇はまったくもってブレヒトのいうような意味で身振りを生産するのである。その身振りはヴァルター・ベンヤミンが主張しているように，自然だと思い込まれている状況の中断によって生じ，反復可能であるということを特徴としている。ここで，パントマイムの曲芸

師やコメディアンの文脈では，振舞うこと，自分自身を見せることを意味している，Gestus［身振り］という言葉の起源が思いおこされるだろう[9]。身振りの引用可能性に特有なのは，特有のものを何も持たないということであり，別の言い方で表現するならば，本質的に何ものでもないということなのだ。ベンヤミンの考えでは，ある布置（コンステラツィオーン）において，反復されるその他の要素とともに身振りが登場するどんな状況においても，認識は試験的秩序を模倣するかたちで反映されるのではなく，試験的秩序を構築する方向でまったく新たに生産される。その「状態」はまず一度「発見」されねばならない。（Benjamin 1991, 535）身振りは，記号価値はシステム内，つまり自らを取り巻く環境内での位置付けに完全に左右されるという構造主義的原理を顧慮している。即自的にも向自的にも，それは価値を持たないのである。まさにこのことが，喜劇の登場人物（フィグーア）に起こっているのだ。彼らは内面を持たず，純粋に表面的である。ロベルト・プファラーにとって，喜劇の原理――誰か俳優が他の誰かに見える，取り違え――とは，同時に演劇の原理でもあるのだ。（Pfaller 2006, 52）それによって，喜劇は常にメディアとしての演劇を共にテーマ化しているとも言われている。

喜劇的演劇が喜劇的物体（オブジェクト）を産出するのと同じように，叙事演劇は反復可能な身振りを産出し，それら産出物は構造を機能させ続ける。身振りと対象物（オブジェクト）は連続体の編集によって生じる。それによって一方では，自己同一化の提供によって完結し閉ざされた世界の慣例的なイリュージョンを中断する。しかし他方では，完結した世界のイリュージョンよりもはるかに根本的な，別種のイリュージョンを促進するのである[10]。身振りと対象物（オブジェクト）は，

9）独文学者ウーヴェ・ヴィルトは，未刊行の講演「純粋な楽しみ？　現実的風刺としての喜劇」において，叙事的演劇と喜劇的作用との密接な関連を指摘している。

10）ニコラウス・ミュラー＝ショルは，演劇におけるイリュージョンとの戯れと，イリュージョンを信じることそのものとの戯れとしてのイリュージョンの中断について論じている。イリュージョンを信じることは，そもそも主体に世界への入り口を開くために不可欠なのである。（Müller-Schöll 2007）

そもそも世界を築き，他の因果関係にそって，古い因果の連鎖を喜劇的に中断するなかで輝きだす他の秩序の潜在力を役立てるのに不可欠な，根本的なイリュージョンを確立する。ズパンチチにとって対象(オブジェ) a は，他の多くのものと同様に，わたしたちの文化においては象徴的秩序すなわち他者のもたらす結果でしかないが，同時にまったく特別な点でもあるのだ。「実のところそれは，効果が象徴的構造への『開かれた結びつき』を生み出し，維持する結果，この結びつきがこの効果に左右され，『傷つきやすいもの』のままでいるような点である。」(2014, 117) 対象(オブジェ) a の観点から見ると，この構造は対象物(オブジェクト)に左右されており，その対象物(オブジェクト)の浮上によって「傷つきやすい」もの，すなわち可変的なものにさえなるのである。この対象物(オブジェクト)は原因と作用の一致であり，いわば演技する舞台ばな野郎どもの演劇的明証効果でありながら，別の連鎖を生むことができる。この新たな因果連鎖には，異質なものとしての対象物(オブジェクト)が根底にある。錯覚的な作用を展開するには，対象物(オブジェクト)が因果の連鎖から締め出されていなければならないように。

ポレシュ演劇にとっての喜劇性の意味は，本論考に関連して言うならば，自己搾取による自己実現が求める，わたしたちの象徴的秩序の不一致を可視化することにある。身体と言語の分離が，その方法だ。その方法は，その間隙に，身振りやクリップ，事物や言語の物質化といった喜劇的物体(オブジェクト)が現れるような編集を生み出す。そこでは俳優も観客も，他の意味を生産し，秩序とは距離を置いたところからそれを獲得する。そして，構造を意識的に抱え込む自由，『キル・ユア・ダーリンズ！』のファビアン・ヒンリクスのように，左翼的思想を主張するにもかかわらず，ネットワークを愛する自由が含みもつ危険へも向かっていくのである。

参考文献

Benjamin, Walter. 1991. „Was ist das epische Theater? (1)“. In *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften Band II.2. Aufsätze, Essays, Vorträge,* hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 519–531. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Diederichsen, Dietrich. 2002. „Denn Sie wissen, was sie nicht leben wollen. René Polleschs kulturtheoretisches Theater erfindet die Serienkunst neu“. *Theater Heute 43* (3): 56–63.

Diederichsen, Dietrich. 2014. „Laudatio auf René Pollesch zur Verleihung des Else-Lasker- Schüler-Preises 2012“. In *René Polesch. Kill Your Darlings. Stücke,* 7–14, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Duden „Etymologie“. 1989. *Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache,* hg. von Günther Drosdowski. Mannheim, Wien und Zürich: Duden Verlag.

Geisenhanslüke, Achim. 2006. „Schreie und Flüstern. René Pollesch und das politische Theater in der Postmoderne“. In *Politisches Theater nach 1968.* Regie, Dramatik und Organisation, hg. von Ingrid Glicher-Holtey, Dorothea Kraus und Franziska Schößler, 254–268. Frankfurt a.M.: Campus Verlag.

Lehmann, Hans-Thies. 1991. *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie.* Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.

Lengers, Birgit. 2004. „Ein PS im Medienzeitalter. Mediale Mittel, Masken und Metaphern im Theater von René Pollesch“. In *Text +Kritik. Sonderband. Theater für das 21. Jahrhundert*, 143–155. München: Verlag Text + Kritik.

Menke, Bettine. 2015. „Suspension des Auftritts. Lulu – Pollesch“. In *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*, hg. von Annemarie Matzke, Ulf Otto und Jens Roselt, 213–244. Bielefeld: transcript Verlag.

Menke, Christoph. 2013. *Die Kraft der Kunst.* Berlin Suhrkamp Verlag.

Müller-Schöll, Nikolaus. 2007. „(Un)Glauben. Das Spiel mit der Illusion“. *Forum modernes Theater 22 (2) Band 22*: 141–151. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Pfaller, Robert. 2006. „Die Komödie der Psychoanalyse“. *Maske und Kothurn. Sonderband. Mit Freud,* 37–52. Wien: Böhlau Verlag.

Pollesch, René. 2009. *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews.* Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Pollesch, René. 2014. *Kill your Darlings. Stücke.* Reinbek. b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Primavesi, Patrick. 2011. „Schauspielen (das gab es doch mal) bei René Pollesch.“ In *Schauspielen heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten,* hg. von Jens Roselt und Christel Weiler, 157–176. Bielefeld: transcript Verlag.

Primavesi, Patrick. 2012. „Theater als Teil der Wirklichkeit. René Polleschs

Arbeit an der Lesbarkeit von Konflikten“. In *Die Kunst der Bühne. Positionen des zeitgenössischen Theaters*, hg. von Marion Tiedke und Philipp Schulte, 96–109. Berlin: Verlag Theater der Zeit.

Primavesi, Patrick. 2015. „Macht es für Euch! – Zum Echo des Chores im Theater von René Pollesch“. In *Die Praxis der/des Echo. Zum Theater des Widerhalls,* hg. von Veronika Darian, Micha Braun, Jeanne Bindernagel und Miroslaw Kocur, 249–268. Frankfurt a.M.: Peter Lang Edition.

Roselt, Jens. 2015. „Phänomenologie der Rampensau“. In *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien,* hg. von Annemarie Matzke, Ulf Otto und Jens Roselt, 141–156. Bielefeld: transcript Verlag.

Schuster, Tim. 2013. *Räume, Denken. Das Theater René Polleschs und Laurent Chétouanes.* Berlin: Neofelis Verlag.

Siegmund, Gerald. 2006. „Der Skandal des Körpers. Zum Verhältnis von Körper und Sprache in der Farce von Feydeau und René Pollesch“. In *Komik. Ästhetik - Theorien – Strategien,* hg. von Hilde Haider-Pregler und Monika Meister, 249–262. Wien: Böhlau Verlag.

Siegmund, Gerald. 2017. *Jérôme Bel. Dance, Theatre, and the Subject.* London: Palgrave Macmillan.

Weber, Samuel. 2004. *Theatricality as Medium.* New York Fordham University Press.

Wesemann, Arnd. 1997. „Der König der Komödie“. In *Stück-Werk. Arbeistbuch,* hg. von Frank Hörnigk, 87–89. Berlin: Verlag Theater der Zeit.

Zupančič, Alenka. 2014. *Der Geist der Komödie.* Berlin: Merve.