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

Title	「我々」批判の演技：ルネ・ポレシュ,,Kill your darlings! streets of Berladelphia"上演分析
Sub Title	Schauspiel als Kritik des ,,Wir" : eine Aufführungsanalyse von René Polleschs ,,Kill your darlings! streets of Berladelphia"
Author	寺尾, 恵仁(Terao, Ehito)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2015
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.32 (2015. 3) ,p.82- 106
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	特集：「戦争と人間」
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20150331-0082

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.

「我々」批判の演技

――ルネ・ポレシュ „Kill your Darlings! Streets of Berladelphia“ 上演分析

寺尾恵仁

序論：ルネ・ポレシュの「政治的」演技

劇作家・演出家ルネ・ポレシュは、ドイツ語圏の演劇シーンにおけるグローバル資本主義批判の担い手として名高い。彼の舞台作品の特徴は、ネオリベラリズム批判の言説のパロディ・引用を多用した膨大な台詞と、映画やテレビドラマを下敷きにした異化的なメディア技術の利用によって、演劇マーケットにおける俳優の商品化[1]のプロセスを明らかにする事で、グローバル資本主義に対する問題提起をなす作劇法である。しかし、ポレシュ演劇の批評性は、単純な意味でのグローバル資本主義ないしネオリベラリズム批判に留まるものではない。確かに彼の戯曲にはそうした「政治的」な言説が満ちているが、実際の上演では、俳優のメタ的な演技や自己言及的な演技によって、発語される内容が相対化され、問いに付されるのである。俳優達は、通常の演劇のように統一的人格としての役を演じるのではなく自分自身として舞台に登場し、難解な理論的言説に満ちた膨大な台詞を語る。俳優の確かな語りの技量は、「名人芸（Virtuosität）」と呼ぶに値するものである。しかし、ポレシュ演劇の主演俳優達は、そのつど自

---

1) ポレシュ演劇では、しばしば舞台上でビデオカメラが回され、その映像がスクリーンに投影される。パトリック・プリマヴェジは、こうした手法によって、俳優のアウラの消失とマスメディアにおける製品化のプロセスが観客の目前に露呈され、その事が逆説的に俳優の魅力を生み出す要素ともなる、「脱魔術化と新たな魔術化のプロセス」として論じている。Patrick Primavesi: *Schauspielen (das gab es doch mal) bei René Pollesch*. In: Jens Roselt, Christel Weiler (Hg.) *Schauspielen heute*. Bielefeld 2001, 168-174 頁参照。

分の発語や行為をパロディ・引用・自己反駁によって反転させ、俳優とテクストの関係を不安定化していく。その結果生じるのは、通常の演劇では観客が感じる事のない、「役を演じる」という行為そのものについての問いに他ならない。

つまり、ポレシュ演劇においてテーマ化されているのは、資本主義批判という言説のレベルでの主題を反転・無化・脱措定していく演技そのもののあり方である。演劇学者パトリック・プリマヴェジは、ポレシュの演劇を「俳優そのものが繰り返しテーマ化される省察の緊張野」[2] と呼び、それを担う「ポレシュ役者」の能力を「アレゴリカルであり同時にコミカルでもある自己パロディ」によって「繰り返し自身を問いに付し、それに加えて（多様にアイロニカルに）社会的実践として省察する」[3] ことだと指摘する。プリマヴェジが論じるように、ポレシュの上演に登場する俳優達は、戯曲の内容や演出のコンセプトを観客に伝達するメディアではなく、と言って国民劇場運動において想定された[4] ような、自律的な芸術制作主体としての俳優でもない。彼らは常に、自身の言動を自身で訂正・反駁・否定し、措定と「脱措定」（ヴェルナー・ハーマッハー）を繰り返す逆説的な俳優存在である。彼らは通常の意味での名人芸に留まる事はなく、むしろ自身の名人芸的な演技を利用して名優という存在について問題提起を行っているのだと言える。[5] 例えば俳優が存在感のある演技をすることで、カリスマ的な雰囲気を醸し出したとしても、後述するようにそれはむしろ「カリスマ（的演技）とは何か」を観客に対して問いかける働きを担うのである。

故に、ポレシュの演劇を分析するためには、戯曲の分析だけではなく、演技と演出によって、テクストの意味内容がいかに解体・脱構築され、上

---

2) 同書、157 頁。

3) 同書、171 頁。

4) ドイツの国民劇場運動における俳優像については、Erika Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. 2. Aufl. Tübingen und Basel 1999, 144-164 頁, Andreas Kotte: *Theatergeschichte*. Köln, Weimar und Wien 2013, 354-362 頁参照。

5) ポレシュ演劇の名人芸については Bettina Brandl-Risi: „*Ich bin nicht bei mir, ich bin außer mir*.“ In: *Schauspielen heute*. 137-155 頁参照。

演としての美的経験が生み出されているかに注目する必要がある。2012年初演の „Kill your Darlings! Streets of Berladelphia“[6]（以下 „Kill...“）では、単数／複数ないし個人／集団の関係性が俳優の演技を通じてテーマ化されている。この上演では、一人の俳優と 15 人の体操選手（コロス）が登場するのだが、ポレシュが自らの演出において多用する映像演出は用いられない。一見すると、俳優の語りによって資本主義批判が展開されるように思われるのだが、その実俳優とコロスとの独特の関係性によって、その批判は次第に対象を見失い、多様な意味が生み出される。俳優は、コロスに対して「お前達ネットワーク」と呼びかけ、彼らを脱中心化されたネットワークとして全世界を席巻する資本主義の象徴と見立てて論戦を挑む。一方でコロスの側は、彼に敵対するでも協調するでもなく、つかみどころのない「集団」として彼との関係を様々に遊戯化する。俳優自身も繰り返し自分の言動を中断し、訂正し、否定する事によって、次第に方向性を失い、迷走していく。と言うのも、彼自身が独立した個人であるのと同時にネットワークの一部でもあるが故に、彼のネットワーク批判も最終的には空転せざるを得ないからである。その結果、観客も彼の言動に感情移入する事が困難になる。俳優とコロスとの共同作業によって舞台上の出来事はめまぐるしく変転し、舞台上で起こる出来事が何かの「再現／代理表象（Repräsentation）」なのか、それとも出来事そのものの「現前／呈示（Präsentation）」なのか、観客には次第に判断がつかなくなっていく。

一見すると、こうした俳優・コロス・観客の関係における「再現／代理表象」と「現前／呈示」の混在は、合理的な一貫性と連続性を欠いた単なる悪ふざけと思えるかもしれない。ところが、俳優とコロスの演技における政治的な意味を考えると、この上演が単なる資本主義批判やポップカルチャーの低劣なパロディに留まらない、演劇形式と社会構造そのものに対

---

6) タイトルには様々なパロディが織り込まれていると思われる。アーサー・キラークーチの作家への箴言「お前の恋人達を殺せ（murder your darlings）」をもじった映画 “Kill your darlings“（2006 年スウェーデン）のパロディか。後半部はブルース・スプリングスティーンによる、映画『フィラデルフィア』の主題歌 “Streets of Philadelphia” にポレシュ自身の活動拠点としてのベルリンを混合したものか。

する重要な問題提起の可能性を持つ事が明らかになる。と言うのも、この上演における俳優とコロスは、代理表象システムを揺るがし、観客に新たな政治性について問いかける役割を担うからだ。古代アテネ以来の代理表象システムとは、劇場では俳優が劇的人物を演じ、コロスは観客の代表として登場する演劇的な代理表象が機能する一方、議会では為政者や王が権力を代行し、代議士が国民を代表する政治的な代理表象が働くという、政治と演劇の相似的な構造を指す。ところが、ベンヤミンが『複製技術時代の芸術作品』で論じるように、20 世紀のメディア社会ではこの構造はもはや機能しない。何故なら、映画や写真といったメディアによって、「人間が器械装置によって代理され」[7] る状況となり、メディアが代理表象における真正さを保証するという逆転現象が生じているからだ。

「人間としての真実性」[8] がメディアによって形作られ、再現されるというパラドクシカルな権力のメカニズムを意識的に用いたのは、言うまでもなくファシズムやナチズムのカリスマ的指導者である。彼らは、メディアによって自身のイメージを効果的に作り上げ、「何か超人的なものを再現する」[9]。第 2 章で後述するが、政治的カリスマは、政治的理念や宗教的神性や合法性によってカリスマとなるのではなく、自己の存在の顕示によって、自己呈示と自己再現の相関関係としての振る舞いにおいて、大衆からカリスマとして認識される。つまりカリスマをカリスマならしめているのは、彼らの言説や行為の内容ではなく、カリスマとしてのあり方そのものに他ならない。

ただし、政治哲学者ディルク・テンツラーが指摘するように、現代社会においてメディアはすでにカリスマ的政治家の自己顕示のための道具に留まらず、メディアそのものが自らの権力を持つに至っている。メディアは政治家の振る舞いを大衆に仲介するだけではなく、メディア自体とそれに

---

7) ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術作品』浅井健二郎編訳『ベンヤミン・コレクション 1』所収、筑摩書房、2013、610 頁。

8) Dirk Tänzler: *Theatrokratie*. In: Erika Fischer-Lichte u. a. (Hg.) *Diskurse des Theatralen*. Tübingen und Basel 2005, 141 頁。

9) 同書、141 頁。

対する振る舞いを抜きにして、政治家と大衆との関係は成り立たないのである。[10] „Kill...“ においてコロスに対抗するように振る舞う俳優ファビアン・ヒンリクスもまた、単なるカリスマ的俳優に留まらない。彼は一方でカリスマとして、コロスおよび観客に対して圧倒的な存在感と人間的魅力を見せつけ、空間を支配する。しかしその一方で、カリスマとしての振る舞いを自ら否定する。すなわち彼は、通常であればメディアによってカリスマとしてのアイデンティティが構成されていくはずのそのプロセスを明示し、再現と呈示の矛盾・ズレをも様々に示す事で、カリスマであると同時にその限界をも体現するのである。観客は彼に対して感情移入し熱狂すると同時に突き放され、奇異な印象を受ける。本論考では、資本主義批判の言説を積み上げ、かつそれを解体していくプロセスを通じて、現実社会のカリスマ的なあり方に対する痛烈な批判としても機能する、パラドクシカルな演技について分析する。

本論： „Kill your Darlings! Streets of Berladelphia“ 上演分析

１．俳優とコロス

本章では、„Kill...“ の主に上演前半部における俳優とコロスの多様な関係性に基づき、演技の「政治性」について考察する。俳優ファビアン・ヒンリクスと 15 人の「体操選手コロス」の関係は、ギリシャ悲劇のそれとは異なる。ギリシャ悲劇のコロスが、（作品・作家・時代背景によって異なるとは言え）原則として俳優の演じる人物と観客との間を、語りや合唱舞踊によって仲介するのに対して、„Kill...“ のコロスは、観客に対して働きかける事はない。彼らはしばしば舞台上で体操の技術を披露するように、あくまで身体的な専門家集団として登場するのであり、ギリシャ悲劇におけるような市民の代表としてのコロスではない。むしろ、脱中心化された「ネットワーク」としての資本主義を演じる演技集団として捉えられる。一方で俳優ヒンリクスは、誰か特定の劇的人物を演じるのではなく、誰とも不明なある一つの主体として、抽象的に語る。彼はコロス達を「ネット

10) 同書、142-148 頁参照。

ワーク」と呼び、ネットワークとしての資本主義がいかに全世界を覆っているかを語る。

上演の冒頭、舞台上方からロープで宙吊りになって現れるヒンリクスは、しばらくコロス達の間を駆け回った末に、舞台前面にカーテン（いわゆる「ブレヒト幕」）を引き、舞台を覆い隠す。カーテンには「ファッツァー」と書かれ、ヒンリクスはそこから顔だけ出して観客に向かって次のように語る。

我々は労働者のコロス達を目にした、
我々はプロレタリアのコロス達を目にした
そして
共産主義の同志達の、
だが我々はいまだ目にしていない、
資本主義を代理表象するコロスを、だが
それと
我々には何の関わりもない
その
ネットワークと！！！[11)]

これに続いてカーテンが開けられ、一度退場していた体操選手のコロス達が再登場する。ヒンリクスは彼らに向かって「俺はお前とは寝ない。お前はネットワークだ」と言いながら走り回る。この場面では、個人としての俳優ヒンリクスと、集団としての体操選手コロスの対立構図という、この上演の大まかな枠組みが了解される。コロスはヒンリクスに対して明確に敵対する訳ではないが、彼を取り囲み、抱え上げ、順々に手渡していく。一方ヒンリクスは、彼らから逃れ、語り続けようとする。彼はコロスに向かって、ネットワークは「資本主義を正当化する非道徳的プロセス」であり「不条理なシステム」だと非難する。さらに床に頭を付け、拳で床を叩

11) René Pollesch: *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*. In: *René Pollesch Stücke Kill your Darlings*. Hamburg 2014, 292-293 頁。

きながら「個人（Individualität）　個人　個人」と悲痛な叫び声を上げる。こうした彼らの身振りは、（抽象的ではあるが）俳優ヒンリクスがファッツァーに象徴される、集団／社会／共同体に対立する個人を演じ、それに対してコロスが、個人を取り込み支配しようとするネットワークとしての資本主義を再現する、という関係として理解する事ができる。ヒンリクスは上半身が裸なのに対して、コロスの衣装の表面に紙幣がデザインされているのも象徴的だと言える。すなわち、この場面でのヒンリクスは、国家ないし軍隊という巨大なネットワークに抵抗するドラマ的個人、主人公ないし狂言回し的存在としてのファッツァーを演じていると、ひとまず仮定する事ができる。

しかし、この関係性は繰り返し現れると同時に消え去る。それは例えば、個人を代理表象するはずのヒンリクスが、自身の語りの中で繰り返し逆説の接続詞を用いる事で、語りの内容を目まぐるしく反転させる劇作法に表れている（「一体なぜ俺はあらかじめ知らなかったのか？　いや実は知っている。お前達の犬と遊んでいるこの誰でもない誰かを俺は見た、なのに分かっているんだ、これは違う、これは違う、これは違う。だがそれでも俺は望む、俺はこの誰でもない誰かになりたい」[12)]）。このように彼は、もっぱら逆説や否定の形式によって、コロスに対して発語する。それはすなわち、彼の語る「個人」が、実は「国家ではない」「集団ではない」「ネットワークではない」という否定的な形でしか措定できない事を示唆している。何故なら個人と集団ないしネットワークは対立するものではなく、むしろ個人が集団／ネットワークを形成する一部である以上、個人としての俳優ヒンリクスのネットワーク批判は、彼自身に対しても反転していくからである。故に「資本主義批判」という、通常の意味での「政治的言説」が、その根拠を失い、矛盾や限界を曝け出してしまう事になる。

すなわちこの上演における「政治的な」言説や身振りは、通常「政治的演劇（politisches Theater）」という言葉に含意される、特定のイデオロギーや政治的措定（Setzung）によって、観客を特定の方向に導くものではない。むしろ、そうした政治的な位置付けを繰り返し中断（Aussetzung）し、転

---

12) 同書、299 頁。

移（Umsetzung）し、脱措定（Entsetzung）する事で、観客に新たな「可能性の空間」としての演劇空間を経験させるものである。

演劇学者ハンス＝ティース・レーマンが言うように、ポレシュ演劇における「政治的なもの」は、「政治的なものの中断」[13] としての政治性である。レーマンは、演劇の政治性とは、ドラマにおける対立や葛藤にあるのではなく、言説として置き換える事が不可能な、秩序が震撼した状態、規範や法が中断した「例外状態」としての特殊な視聴覚状況にあるとする。

> 演劇の「政治的なものの中断」は、こうした条件下において、舞台上で日常生活と同様にいわゆる政治的なリアリティのドラマ化されたシミュラークルを見出せるという慣例を揺るがし、そうした欲求を失望させるという形式を取って現れる。（中略）それ故に演劇が政治的であるのは、個人と結び付けられた道徳性を揺るがすように機能する場においてである。[14]

ポレシュの演劇では常に、戯曲に記された架空の役に対して俳優が同一化せず、「リアリティのドラマ化されたシミュラークル」が生み出されない。文学と演劇のヒエラルキーや役と俳優の同一性といった文学的演劇の規範が宙吊りにされ、「演劇の言説が演劇の役を問い直し、皮肉り、注釈をつけるメタ演劇」[15] としての例外状態を観客は経験するのである。

レーマンは『ファッツァー』における放棄と中断に、脱措定の試みとしての「政治的なもの」を読み取る[16] が、ヒンリクスも同様に、あらゆる措定を一時中断し、ネットワークからの逃走を図る。上演中盤、ヒンリクスは「時を止めなければならない、だが止める事ができるのはただ…車だけだ」と語り、舞台上手袖から小型ショベルカーに乗って現れる。すると

---

13) Hans-Thies Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater?* In: Hans-Thies Lehmann. *Das politische Schreiben*. Berlin 2002, 17 頁。

14) 同書、18 頁。

15) Wolf-Dieter Ernst: *Der affektive Schauspieler*. Berlin 2012, 184 頁。

16) Hans-Thies Lehmann: *Versuch über Fatzer*. In: *Das politische Schreiben*. 254 頁参照。

舞台上の照明は彼へのスポットライトを残して落とされる。コロスは退場し、彼はフード付きのオーバー（そこには ”I slept so hard, I tired myself out.” と記されている）を着てフードをかぶる。彼は誰とも知らぬ「君」について呟く。

すごく疲れた、
すごく疲れた、
あまりそわそわするから。
なんて退屈なんだ、
なんて退屈なんだ。
子供の頃いつも俺は 1000 まで数えた、
退屈だったから。
（中略）
俺が今君の事を思うと、思うのはあの最初の、君がＴシャツをまくり上げた時。
それからあの場面、君が別れを告げた、今はもうないあの居酒屋で、あるいはイタリアンだったかな？
それからいくつかの事、君の自転車事故、色々な知らせ、そして君の母親からの電話とそれから君の埋葬、君が衝突した木の事を俺がどんな風に想像したか[17)]

彼の語りは、真剣で抒情的ではあるが、Ｔシャツの文面やショベルカーの存在と相まって、どこかズレた、おかしみを誘うものである。およそ 30 分間にわたってコロスの間を駆け回りながら語り続けた彼は、この場面でようやく、あらゆるネットワークを遮断して、孤独な時間を得る事ができたように見えるが、彼の語る内容と彼自身の存在の不可思議な緊張関係は相変わらず継続している。

ベンヤミンは叙事演劇における再現と呈示の相関関係について、「呈示される舞台上の出来事と呈示する舞台の態度とのあいだの、絶えざる対決

17) *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*. 305 頁。

的緊張関係」[18] と言い当てている。すなわちベンヤミンは、叙事演劇の特性は状況の再現にあるのではなく、出来事の流れの中断による状況の発見だと指摘する。この意味で、ポレシュはブレヒトの正当な後継者である。ポレシュ演劇においては、俳優が何事か——例えば資本主義批判、恋人の死、孤独——を再現／代理表象しようと試みるものの、語りの内容と俳優存在とのズレによって、あるいは度重なる中断と自己否定によって、再現／代理表象システムの無効性が暴露されるのである。その結果、俳優に感情移入しようとする観客の試みは成功せず、自己呈示と再現／代理表象との間を揺らぐ俳優の身体的状況が発見される。

ただしブレヒトが中断を観客の主体化と自律化のための肯定的機会として捉え、そこに革命への希望を見出したのに対して、ポレシュはむしろシニカルに、「逃げ場なし（Ausweglosigkeit）」の状況を生み出す効果として中断を用いる。そこでは何ら具体的な行為は生まれず、ブレヒトが想定していたような現実社会の変革のための契機も存在しない。ヒンリクスの逃走は「逃げ場なし」の状況への一時的な宙吊り状態に過ぎず、またネットワークに帰還しなければならない。やがて中断は終了し、舞台上は再び明るくなり、コロスが戻って来る。彼らはショベルカーの前に座り込む。ヒンリクスは彼らの眼前までショベルを近づけ、「逃げろ！」と叫ぶ。しかし彼らは動かない。先ほどヒンリクスが閉じこもる小部屋であったはずのショベルカーは、今度は大衆を挑発し、踏みつぶそうとするマシーンに早変わりする。ヒンリクスは「自由を求める」ネットワークを愛していると告白する。「俺にもよく分かっているんだ、俺がお前を愛していると」[19]。

このように、ヒンリクスとコロスとの関係は決して一様ではない。個人と集団の多様な関係性によって観客の知覚を揺るがすこの上演のスタイルは、ドイツでも多くの劇評が注目するところである。[20] 時にヒンリクスは

---

18) ヴァルター・ベンヤミン『叙事演劇とは何か』浅井健二郎編訳『ベンヤミン・コレクション 5』所収、筑摩書房、2010、355 頁。

19) *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*. 308 頁。

20) 例えばクリスティーネ・ヴァールは、ポレシュに影響を与えたジャン＝リュック・ナンシー『複数にして単数の存在』を引き合いに出し、「同時に無数

巨大なネットワークの問題を指摘する批判者であり、時に民衆を圧殺する独裁者でもある。俳優ファビアン・ヒンリクスは、言わば英雄や支配者のような政治的カリスマのアイロニカルなパロディなのである。彼の演技もまた、時に大仰な時代がかった身振りであり、時にひどく卑小で日常的なそれでもある。こうした常に変化し続ける関係性および演技のあり方によって、観客には単純な感情移入や政治的措定が許されない。次章では、ヒンリクスのこうした脱措定としての「政治的な」演技のあり方を、観客との関係における特殊なカリスマ的存在として考察する。

2．カリスマと大衆

ヒンリクスは、上演の全編にわたって語り続ける。彼は、15 人のコロスに対していささかも引けを取らず、むしろ圧倒するかのような存在感を見せつけて、上演を展開させる力を発揮する。確かに 15 人のコロスは優れた体操選手であり、時に目を見張るような身体能力を見せるのに対して、彼自身の身体性はそれほど特殊なものではない。コロスにまとわりつかれてつい笑ってしまったり、着替えに手間取って助けてもらったりと、舞台上でささやかな弱さも見せる。しかし、その事がかえって観客に親しみを感じさせ、俳優の魅力としても働くのである。彼の俳優としての魅力は、ネットワークとしての資本主義および「数の論理」の欺瞞に対して様々に批判を試みる個人としての一面と、（弱さや人間的魅力も併せ持った）英雄としての一面の双方から生じる。マックス・ヴェーバーが論じるように、カリスマの社会に対する影響力と権力を決定づけるのは、カリスマが「何を」語り行為するかよりも、「いかに」行動し、認知されるかという事に他ならない。カリスマの身振りを遡って観察すれば、カリスマが発する魅力に合理的な因果関係は存在せず、むしろ「その人が魅力的なのはその人だからだ」といったトートロジカルな無根拠性にたどり着く。その意味でカリスマは、権力を自身の身体で代理表象すると共に、その自己呈示にお

の領域において読み解く事ができるという事実」がこの上演の卓越した点だとしている。（http://www.tagesspiegel.de/kultur/rene-polleschs-kill-your-darlings-salto-capitale/6086954.html、2014 年 10 月 28 日確認。）

いては、本質的な空虚ないし無内容を露呈する俳優としての存在だと言う事ができる。ヒンリクスのカリスマ性によって、観客は無意識に彼への感情移入と同一化を求める。ところが彼の特殊なカリスマは、むしろそれを拒む方向にも働くのである。

上演の後半部において、雷鳴が鳴り響き、モリッシーの “Life is a Pigsty” が流れると共に舞台上部から水が降り注ぐ場面がある。ヒンリクスもコロスも、三〇年戦争の状況下で行商する女とその子供たちを描いたブレヒトの『肝っ玉おっ母』を思わせる引き車（開演時から舞台に置かれている）の下に隠れて雨をしのぐ。やがてヒンリクスはそこを出て、観客に向かって拳を広げたり握ったりする身振りを行うと、コロスもそれを模倣する。ヒンリクスは一度舞台袖に退場し、ジャガイモの袋を持って現れ、それを頬張りながら舞台上にぶちまける。コロスも車の下からまた現れ、水が降り注ぐ中、好き放題にふざけ合い、転げ回る。ヒンリクスは観客に向かって「上がって来い」という様な仕草を見せ[21)]、引き車を引くと、舞台が回り始める。

ドラマチックな曲調、舞台上を縦横に滑るコロス、回り舞台、そして降り注ぐ水と、それまでとは打って変わってスペクタクルショーのような様相を呈すこの場面は、舞台と観客が祝祭的な一体感を感じる場面である。突如現れた苦難とも天災とも解釈可能な、雷鳴と降り注ぐ水は、ヒンリクスの主導によって、むしろ解放的・祝祭的な雰囲気のための要素となる。ヒンリクスの「個人」としての側面も、「英雄」としての側面も、この場面では一つに融合し、ヒンリクス・コロス・観客全ての間で融和的・統一的時空間が形成される。もちろん全ての観客が同一化を感じた訳でもなく、むしろ行動によって彼らに応答した観客の方が数の上では少数派である事は間違いない。しかし、実際に一人の観客が舞台に上がる事で、他の観客もまた、潜在的な出演者であり、上演に創造的関与を果たしている事が明らかにされる。すなわち、実際に舞台に上がる事だけではなく、拍手や笑い声、さらに沈黙ですら、ヒンリクスの招きとコロスの戯れへの様々な応

---

21) 実際に筆者が観劇した 2013 年 5 月の上演では、観客が一人舞台に上がってコロスと共に転げ回った。

答としてこの上演の一部分を形成しているのである。

演劇学者イェンス・ローゼルトは、ヴェーバーのカリスマ論とアロン・ギュルヴィッチの現象学を関連させ、カリスマとしての俳優と集団としての観客との相互作用について論じた。ローゼルトによれば、カリスマ的俳優によって形成される「大衆」としての観客は、個々の総体としての「量的現象」ではなく、むしろ連合としての「質的現象」なのである。そこでは観客は特定の個人であると言うよりも、「我々」という共同体性を獲得する。[22] 加えて „Kill...“ においては、ヒンリクスを中心に観客とコロスとが共に「我々」を体験するという、さらに発展的な構図が存在すると言えるだろう。そこで問題になるのは、観客およびコロスという「大衆」における「質的現象」ないし「経験の現象」に他ならない。ローゼルトは、観客の個々人が「個人性を放棄せざるを得ないという意味において、ある種の共生への自由を獲得する」[23] というパラドクシカルな形で、「我々」へと変容するプロセスを指摘する。[24]

すなわちこの場面では、ヒンリクスがコロスおよび観客を支配下に置き、「我々」という統一的・同質的な「経験の現象」を現出させる。彼の演技がカリスマ的魅力と感じられるのは、それが「資本主義批判」や「ネットワーク批判」といった論理によるものではなく、むしろ名状しがたい、観客との相互作用に基づく「ラディカルな意味でのプレゼンス」[25] が存在するからに他ならない。

しかし、この場面での解放感・祝祭感あるいは救済の予感は、次の瞬間裏切られる。ヒンリクス自身が次のように語ると、鳴り響いていた音楽も

---

22) Jens Roselt: *Phänomenologie des Theaters*. München 2008, 321-362 頁参照。

23) Aron Gurwitsch: *Die mitmenschlichen Begegnungen in der Milieuwelt*. Berlin, New York 1977, 205 頁。

24) *Phänomenologie des Theaters*. 327 頁参照。

25) 演劇学者エリカ・フィッシャー＝リヒテは、舞台上の俳優の存在感を事実上の存在としての「弱いプレゼンス」、空間を支配する「強いプレゼンス」、観客とのエネルギー循環を生み出す「ラディカルなプレゼンス」に分類している。エリカ・フィッシャー＝リヒテ『パフォーマンスの美学』中島裕昭他訳、論創社、2009、139-147 頁参照。

降り注ぐ水も止まる。

違う！
ストップ！
こいつは良すぎる。
何かがおかしい。
こいつはあまりに喜びが多過ぎる。　クソッタレ！
こんな風に我々は生きる事はできない！
我々はこんなものは耐えられない。
カーチャ、ここはカットだと
言ったじゃないか！　一体なぜここがまだ
あるんだ？[26)]

ヒンリクスの語り全体がメタ演劇的要素を含んでいる事が、ここでは顕著である。もちろんこの台詞自体台本に記載されているのだが、観客の目にはヒンリクスが上演を統括する劇作家・演出家のようにも映る。[27)]

カリスマ的俳優の存在によって、コロスおよび観客が個人から集団、「私」から「我々」への変容を果たし、解放感・祝祭感を覚えるが、次の瞬間それがメタ演劇的・異化的演技によって裏切られる。観客が盛り上がれば盛り上がるほど、この落差は大きくなる。この場面で描かれるのは、カリスマ的身振りによって、個人とネットワークとの弁証法的和解、幻想の共同体が成立してしまう事、それを観客が予感または期待している事のアイロニカルな戯画化である。ポレシュの辛辣な眼差しは、資本主義批判を繰り返しながらそのネットワークに取り込まれている俳優ヒンリクスを通して、カリスマ／英雄を待望する観客の心性に向かっていると言うべきだろう。

---

26) *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*. 314 頁。
27) 「カーチャ」が具体的に何者なのか、戯曲および上演においては明らかにされない。ポレシュの他の上演では、しばしばプロンプターも俳優と共に舞台上に登場するが、ここでもプロンプターを指しているとも考えられる。

故に観客は、完全にヒンリクスに同調する事はできず、魅了されると同時に彼の存在を奇異なものにも感じる。上演の終盤、コロスは私服に着替え、舞台上にマットレスを持ち出して一人ずつ体操の技を披露する。ヒンリクスは「この 15 人はベルリンで最高の体操選手達だ」と言いつつ、「でもあなた方はそのために 45 ユーロ払って体操の技を見に行くか？」と観客に問いかける。「資本主義にとって重要なのは剰余価値を生み出す事だ」と語り、黒い蛸の衣装を（コロスの一人の助けを借りながら）身に着ける。

我々は意味を必要とする
我々は資本主義の精神を必要とする
我々は剰余価値を必要とする！

体操ホール！
剰余価値！[28)]

彼が「剰余価値！」と言う度に照明が派手になり、アップテンポの音楽が流れ、「体操ホール！」と言うと元の地明かりに戻る、という展開が何度も繰り返される。その間コロスは、変わらず体操の技を行い続ける。「剰余価値！」の度に自身も激しく踊り回っていたヒンリクスは、やがてぐったりと床に倒れ伏し、「我々はなぜこんな事をやっているのか？」と繰り返し自問する。

こうした彼の身振りは、非常に滑稽で、道化的なものである。もちろん彼の行為は、空虚から剰余価値を生み出し、終わりのない自己増殖を目的とする「資本主義の精神」[29)] を戯画化したものである事は理解できる。だがヒンリクスの身振りは、カリスマとしてコロス／観客に対する圧倒的な

---

28) *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*. 317 頁。
29) Luc Boltanski, Ève Chiapello: *Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel*. In: Christoph Menke, Juliane Rebentisch (Hg.) *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Berlin, 2011 参照。

影響力を行使する反面、あたかも道化のように決定的に「無為」でもある。それは、彼自身の語りと行為が「不在の何か」に依存している事に由来する。開演直後から、彼は「何かが足りない」「充分じゃない」と繰り返し発語する。その「何か」を埋めようと繰り返される彼の試みは、これまで確認してきたように、「何か」が始まろうとする度に、彼自身によって中断される。一体彼は何者なのか？　彼の語る事をどこまで真剣に受け止めるべきなのか？　観客は、彼の存在に魅力を感じていればいるほど、こうした答えの出ない問いに突き当たる事になる。これは、現実社会におけるカリスマが、「擬制」によって権力構造の空白を覆い隠し、観客としての大衆に熱狂と陶酔をもたらすのとは異なり、むしろ「擬制」のプロセスを明らかにする事で、大衆がカリスマに陶酔するその構造そのものを問いに付す、独自のアイロニカルなカリスマ的演技なのである。

3．権力の二重構造

„Kill...“ におけるヒンリクスの演技の「政治性」は、政治的なテーマや言説によって観客を特定のイデオロギーに導くような「政治演劇」とは異なり、演劇と政治の関係を新たに問い直す「政治的なもの」である。それは、西洋の統治システムに内在する演劇性に着目したジョルジョ・アガンベンの権力論との関係において論じる事ができる。[30] アガンベンは演劇学者ではないが、彼の言わば「身体的権力論」は、（ファシズムやナチズムが意識的に利用した）西洋の権力システムに内在される演劇性に着目したものである。

アリストテレスが『政治学』において「（事実としての）生きる事」と「（政治的な質を持った）善く生きる事」を区別し、家政（オイコス）を政治（ポリス）の領域から排除したのに対して、フーコーが現代政治を「生

30) アガンベンは『ホモ・サケル』でビオスとゾーエーの相関関係について、『開かれ』で人間と動物の差異について論じるが、双方とも重要なのは、両者の境界は確定されたものではなく、あくまで中間休止を前提とした「出来事」として政治的に決定されるという事である。ティム・シュスターは、ポレシュの多くの作品において、アガンベンの政治理論が重要な役割を果たしていると指摘する。Tim Schuster: *Räume, Denken*. Berlin 2013, 109-110 頁参照。

政治」概念によって、人間の生が政治の中心に包含された状態として論じた事はよく知られている。アガンベンは『ホモ・サケル』『例外状態』『王国と栄光』の一連の論考で、フーコーの「生政治」概念を受け継ぎながら、フーコーが論じ切る事のなかった、生に内包される矛盾する両極端の構造を指摘する。すなわちアガンベンは、排除される事によって包含され、聖化される事によって忌避されるという「ホモ・サケル（聖なる人間）」の特性を我々の生に見出し、その相矛盾する両義的な構造が最も露顕する瞬間を、空白の「例外状態」として論じるのである。

古代ローマにおける「ホモ・サケル」とは、殺害されても殺人罪に問われず、しかし儀式において生贄にする事が許されない人間であり、「殺害可能性と犠牲化不可能性」という両義性、聖潔と不浄の両義性を持つ人間だとされる。アガンベンは、「ホモ・サケル」が「すぐれて政治的な性格」を持ち、「主権権力を基礎づける土台との本質的な結びつきを示している」[31] と論じる。「例外状態に関して決定を下す」[32] 主権者が法秩序から逸脱すると同時に法秩序を体現するというパラドクシカルな二重性を持つように、「ホモ・サケル」は神の法からも人間の法からも逸脱した二重に例外化された存在なのである。

> 法的秩序の一方の極にある主権者とは、彼に対してはすべての人間が潜勢的にはホモ・サケルであるようなものであり、他方の極にあるホモ・サケルは、彼に対してはすべての人間が主権者として振る舞うような者である。その意味で、主権者とホモ・サケルは、同一の構造をもち互いに相関関係にある正反対の二つの形象を提示するものである。[33]

排除される事によって法的・政治的次元に包含されるという「ホモ・サケル」の両義性は、『例外状態』において、古代ローマの都市国家の法政治の次元におけるノモス（規範）とアノミー（無規範）の関係として位置

---

31) ジョルジョ・アガンベン『ホモ・サケル』高桑和巳訳、以文社、2007、143 頁。
32) カール・シュミット『政治神学』田中浩・原田武雄訳、未来社、2009、11 頁。
33) 『ホモ・サケル』、121-122 頁。

づけられる。アガンベンによれば、貴族制に基づく古代ローマ政治の国王、すなわち主権者は生きた法律であり、法律によって拘束されない以上、その内部に潜在的なアノミーをも包含する。と言うのも、主権者の死によって、あらゆる法と規範は中断され、その適用から引き離される例外状態が生まれるからである。すなわち「規範とその適用とのあいだの対立が極点にまで高まった場所」[34] としての例外状態とは、ノモスとアノミーとが対立しながら交錯するという両義的な構造として捉えられる。

しかしベンヤミンが「非常事態が通常の状態である」[35] と述べるように、主権者が国王ではなく不特定の「我々」である現代の民主制においては、例外状態は法秩序のパラダイムとして、「生政治」の中心的な機能として存在する。何故なら主権者としての「我々」は、潜在的なアノミーをノモスによって覆い隠し、権力を正当なものとして行使するのであり、主権者の代理としての政治家にも、そうした振る舞いが要求されるからである。結果として「我々」主権者は、そうしたノモスとアノミーとの交点としての例外状態に置かれており、それ故に潜在的な「ホモ・サケル」に他ならないとアガンベンは指摘する。

それでは、「我々」主権者がノモスとアノミーとの閾に置かれているとすれば、一体なぜ法や権力といったノモスが効果を発揮する事ができるのか？ アガンベンはそこに、究極的には無根拠であり、無根拠であるからこそ意味を持つ「擬制」という演劇的機能を見出す。すなわち、相互に補完し合う関係にある、権力の代理表象としての権限／運営／統治と、権力の呈示としての権威／儀礼／君臨の二重構造である。ある権力が正当な権限を獲得するためには特定の権威を必要とし、その権威は権限によって保障される。この両者が統一的に現出されるのが、例えば総統や統領といった「生政治」における人格的カリスマの身体なのである。

---

34) ジョルジョ・アガンベン『例外状態』、上村忠男・中村勝己訳、未来社、2007、74 頁。

35) ヴァルター・ベンヤミン『歴史の概念について』、『ベンヤミン・コレクション 1』所収、浅井健二郎編訳、筑摩書房、2013、652 頁。

規範的要素は、自らを適用できるようにするためにはアノミー的な要素を必要とする。が、他方で権威は、権限が効力を発揮しているか停止しているかということとの関連においてのみ、自らを主張することができる。（中略）例外状態は、究極においては、アノミーとノモス、生と法、権威と権限とがどちらともつかない決定不能性の状態にある閾を設けることによって、法的－政治的な機械の二つの側面を分節すると同時にともに保持するための装置である。それは、アノミーが――権威という形態、生きた法律あるいは法－の－力という形態において――なおも法秩序との関係を保っており、そして規範を停止する権力が生を直接的に掌握しているというような、ひとつの本質的な擬制に基礎を置いている。[36)]

『王国と栄光』では、権力の中心に存在する「擬制」すなわち無根拠性は、よりラディカルに、権力と権威の境界の空虚、「無為」として論じられる（「統治装置の中心は、つまり王国と統治がたえず通いあいたえず互いを区別する境界線は、じつは空虚だということである」[37)]）のだが、とりわけ西洋における「無為の王」の系譜は、まさにこの統治機構の二重性とその中心の空虚をむき出しにする存在として論じられる。「無為の王」は、怪我や病気などの身体的欠損あるいは精神的悪徳といった無能力性すなわち統治の不可能性によって、統治と君臨との間の矛盾を露呈させる。「政治的なビオスでも自然的なゾーエーでもなく、ゾーエーとビオスとが包含しあい排除しあうことで互いを構成する不分明地帯」[38)] としての「ホモ・サケル」は、「権限」と「権威」の相関関係における例外状態としての主権者と関連付けられ、「無為の王」という形象に結実するのである。

アガンベンの権力論が演劇論にとって重要なのは、ノモスとアノミーとの相関関係において、無根拠・無為の振る舞いによって権力が行使されるという構造が、演劇における俳優の身振りとパラレルである事を明らかに

---

36) 『例外状態』、173 － 174 頁。
37) ジョルジョ・アガンベン『王国と栄光』高桑和巳訳、青土社、2010、456 頁。
38) 『ホモ・サケル』130 頁。

した点にある。ヒンリクスのカリスマ的演技に見られる構造こそ、権力者の無為の身振りに他ならない。この点は、例えばジャック・ランシエールが「政治的活動は、人目を惹くものであろうとなかろうとつねにある様式の示威行動」[39] であると述べている事と比較する事ができる。ランシエールは、「分け前なき者」たちが自身の自由を表出する示威行動（マニフェスタシオン）を行うことによって、分配に関わるコンセンサスというポリス的秩序が切断・中断され、「政治の主体化の様式」[40] としての民主主義が始まるとする。アガンベンと同様に、ランシエールもまた、（必ずしも否定的にではなく）政治システムの中枢に演劇的な自己表出のあり方を見出すのである。ランシエールにとって、政治的芸術としてのパフォーマンスの可能性とは、事実を見せかけによって隠蔽する事でも、逆に見せかけを否定して事実を暴露する事でもなく、相互に複数の立場が対立する緊張関係としての「アゴラ」を呈示し、単純な因果関係や論理の連続性を切断する事にある。[41]

ランシエールが言うように、政治権力がある種の演劇的アゴラだとするならば、そこに内包される演劇性は「権限」と「権威」の異なる二つの関係性によるものだと考えられる。一つは、ファシズムやナチズムの権力者が利用したように、この両者を一つの人格の内に統一し、自己呈示があたかも代理表象されるべき「権力」そのものであるかのように見せかける、相互補完的な演劇性である。もう一つは、この「権限」と「権威」の間の空白状態に現れ、再現／代理表象の矛盾を露呈させる無為の演劇性とも言うべきものである。無為の演劇性は、見せかけを見せかけそのものとして現出させる事で、再現／代理表象システムを揺るがす潜在的な可能性を持つ。すなわち権力の二重構造の露呈によって、権力を誇示し、発揮するのと同時に、それを無効化する機能も有しているのである。

---

39) ジャック・ランシエール『不和あるいは了解なき了解』松葉祥一ほか訳、インスクリプト、2010、60 頁。
40) 同書、166 頁。
41) ジャック・ランシエール『解放された観客』梶田裕訳、法政大学出版局、2013、63-106 頁参照。

脱措定としての「政治的」演劇、特にポレシュ演劇において批評的に利用されるのは、後者すなわち意図的に再現と呈示のズレを示し、カリスマ的俳優が観客を魅了していくそのプロセスそのものをあえて露顕させる事によって、同化と異化双方の効果を生み出す演劇性である。ヒンリクスはカリスマとして振る舞い、コロスおよび観客に対して圧倒的な影響力を及ぼすことで、観客は彼に陶酔し、感情移入の欲求を持つ。しかし同時に、繰り返される彼の自己否定によって、彼の措定的行為は常に脱措定的な中断として現れ、その結果観客は突き放され、異様で奇異な印象をも受ける。そうした両極端の認識の間を決定不能のまま揺らぐ事で、観客は常に自らの立ち位置や認識を問い直す事になる。そうした演劇性は、観客に「決定」を迫るのではなく、「ためらい」[42] へと導くのである。言うまでもなく「決定」に対する「ためらい」、「措定」に対する「脱措定」は、前者の存在を前提としており、両者は相互に補完し合う二重構造である。再現／代理表象と現前／呈示の閾で揺れ動くヒンリクスは、観客に驚きと現実に対する批評的視座をもたらす叙事的俳優ではなく、専制君主の戯画化されたパロディである。あるいは彼は再現／代理表象と自己呈示との間の裂け目を露呈させる、演劇的な「無為の王」なのである。

結論：「我々」への疑い

„Kill...“ では、俳優とコロスという個人と集団の相関関係が様々に展開される事で、「我々」すなわち脱中心化されたネットワークとしてのグローバル資本主義のあり方が問いに付される。俳優ファビアン・ヒンリクスは、一方では資本主義に抵抗する個人として語り、他方では自身の発言を繰り返し否定し、上演を中断する。一方で、大衆に対する政治権力の代理人として振る舞い、他方で、滑稽で無為な道化として権力の無根拠・無為を露顕させる。こうした演技の二重性は、政治的なテーゼやイデオロギー

---

42) ヨーゼフ・フォーグルは、カール・シュミットの「決定」のテーゼに対して「ためらい」の重要性を指摘する。「ためらい」とは認識と行為のはざまに生じる「間」の空間であり、通常ポジティヴに考えられる「決定」の持つ問題性や危うさを捉え直す可能性を持つ。Joseph Vogl: *Über das Zaudern*. 2. Aufl. Zürich-Berlin 2008 参照。

の措定ではなく、むしろそれを中断し、問い直す脱措定として機能する身振りに他ならない。もちろん彼の卓越した存在感と語りの力によって、観客は熱狂と陶酔を覚える。その意味で彼は、政治システムにおける法の空白状態をもたらすカリスマのそれと比較可能である。ただし、現実のカリスマとは異なり、彼の演技は常に中断と自己否定を伴い、「カリスマを演じる俳優ファビアン・ヒンリクス」という姿をも同時に示す。そこではファビアン・ヒンリクスという個人が、最終的には何を演じているのかが不明瞭になり、舞台上での彼の行為全てが、「演じる」という行為そのもののメタ的な現れとして観客に理解されるのである。

ジョルジョ・アガンベンが西洋の政治権力の中枢に発見した、権威と権限の間に存在する空白の「擬制」、すなわち無根拠な見せかけによる演劇性は、ファシズムやナチズムのカリスマ的指導者が効果的に用いたものでもある。ヒンリクスは、そうしたカリスマ的演技によって観客を魅了し、自己同一視させる。しかし、同時に彼は、政治の場における空虚な演劇性に基づくからくりを、自身の脱措定的身振りによって暴露してしまう。その結果、観客はカリスマ的存在に魅了される「我々」主権者としての存在を今一度問い直さざるを得なくなるのである。

すなわち „Kill...“ におけるヒンリクスの演技が、自己の身体に権威と権限を統一する専制君主ないしその統一を再現しようとするカリスマをアイロニカルに戯画化して、その無為のあり方を露呈させるものであるとすれば、そこで提起される問いとは、そうしたヒンリクスに対してカリスマを投影する「我々」観客の問題に他ならない。だからこそ、最後の場面でヒンリクスはコロスと一直線に並んで観客に向かい合い、「これはお前達のためじゃない、全て我々のためだ」[43] と叫ぶのである。主権者としての「我々」と、専制君主としての個人、相互に関連し合う双方の緊張関係に生じる空白の例外状態こそ、„Kill...“ における「政治的」演技を特徴づけている。それは、ブレヒトが『ファッツァー』において最終的に挫折せざるを得なかった、絶えざる脱措定によって措定行為を問い直す政治的人物

---

43) *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*. 322 頁。

を描くという課題に対する、演技論に基づく応答なのである。

（慶應義塾大学文学研究科独文学専攻後期博士課程、
日本学術振興会特別研究員ＤＣ１）

Schauspiel als Kritik des „Wir“

— eine Aufführungsanalyse von René Polleschs „Kill your Darlings! Streets of Berladelphia“

TERAO, Ehito

In den Aufführungen des deutschen Regisseurs und Dramatikers René Pollesch wird stets das Handeln „Schauspielen“ selbst thematisiert. Die Schauspieler spielen keine Rollen, sondern erscheinen als Selbst auf der Bühne. Indem sie den umfangreichen Text erzählen, in den viele theoretische Diskurse verflochten sind, dekonstruieren sie ihre eigene Position durch vielfältige Selbstverleugnung und Verschiebung. Um solch paradoxes Schauspiel zu analysieren, wird in diesem Aufsatz „das Politische“ des Theaters im anderen Sinne als dem des „politischen Theaters“ in 1960er Jahren betrachtet.

In der Inszenierung „Kill your Darlings! Streets of Berladelphia“ (2012) erscheinen ein Schauspieler und 15 Turner. Der Protagonist nennt die Turner „Kapitalismus als Netzwerk“ und versucht, dem globalisierten Kapitalismus zu widersprechen. Aber seine Kritik am Kapitalismus wird immer fragwürdiger, weil er selbst in Wirklichkeit zum Netzwerk gehört und seine Kritik sich gegen die eigene Person wendet. So wird die Selbstverständlichkeit des theatralischen und politischen Repräsentationssystems erschüttert. „Das Politische“ wird also in dieser Inszenierung nicht als Geste der Setzung, sondern der „Entsetzung“ (um mit W. Hamacher zu sprechen) in einen Ausnahmezustand verstanden, wo die theatralischen Regeln suspendiert sind.

Außerdem inszeniert René Pollesch „das politische“ Schauspiel als ein paradoxes Charisma. Der Hauptdarsteller zieht durch seine Erzählung und Präsenz das Publikum an. Aber gleichzeitig ist sein Dasein eine Art Leere. Wenn er etwas entscheiden will, oder es mindestens so aussieht, dann wird der Verlauf immer von

ihm unterbrochen, so dass das Publikum zur Unentscheidbarkeit verurteilt wird. Je verführerischer sein Dasein ist, desto großer wird das Zaudern des Publikums. Wie Walter Benjamin es schon gefunden hat, dass in der medialen Gesellschaft das Medium die Authentizität der Menschen sichert, ist der Schauspieler, Fabian Hinrichs, kein reales Charisma, sondern ein Dasein, das den Riss zwischen Präsentation und Repräsentation entblößt.

Giorgio Agamben untersucht die Leere oder die Grundlosigkeit im Zentrum der Macht in den westlichen Ländern. Seiner Theorie nach stehen „Wir" als Souverän im „Ausnahmezustand" zwischen Norm und Anomie. Es ist im Wesentlichen die Fiktion, die das politische System, die Doppelstruktur der Repräsentation und Präsentation der Macht, funktionieren lässt. Seine politische Theorie über die Fiktion oder die Theatralität der Macht bietet uns eine Perspektive an, um das Schauspiel von René Pollesch als einen Prozess zu analysieren, wo die politische Setzung vorläufig suspendiert und das schauspielerische Handeln in Frage gestellt wird. Fabian Hinrichs vertritt einerseits das Publikum als die Masse. Anderseits provoziert er das politische und theatralische Repräsentationssystem durch sein Zaudern und Oszillieren, also durch seine „Untätigkeit". Solche untätige Theatralität soll von der Theatralität des Machtsytems, die die Charismen von Faschismus oder Nazismus verwendet haben, unterschieden werden.

Die Kritik von „Kill your Darlings!" wendet sich sowohl gegen den Kapitalismus als auch gegen das Publikum, das ein charismatisches Wesen bewusstlos verlangt. Die ironische Kritik des „Wir" erscheint durch das Schauspiel, das durch Entsetzung und Unterbrechung die Politik in/an/mit dem Theater radikal thematisiert. Das ist die Antwort des Schauspiels auf die Herausforderung, einen Menschen darzustellen, der durch wiederholende Entsetzung die politische Setzung in Frage stellt, woran Brecht zuletzt scheitern musste.