

Title	アイナー・シュレーフ演出「スポーツ劇」における共同体経験としてのコロス
Sub Title	Der Chor als Gemeinschaftserfahrung zu Einar Schleefs Inszenierung von Elfriede Jelineks „Ein Sportstück“
Author	宮下, 寛司(Miyashita, Kanji)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2017
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.34 (2017. 3) ,p.26- 47
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20170331-0026">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20170331-0026</a>

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.

# アイナー・シュレーフ演出「スポーツ劇」 における共同体経験としてのコロス

宮下寛司

## 0.

アイナー・シュレーフ (Einar Schlee 1944- 2001) は 80 年代から 90 年代にかけて活躍した演出家である。彼は全面的なコロスの使用により、ドイツ現代演劇において特異な立場を示した。舞台上における集団性の表現は 20 世紀に入ってからの一つの大きな傾向であったが、彼のコロス劇が取りざたされたのは攻撃性と徹底された全体性の印象のためである。上演のたびにブーイングが巻き起こり、辛辣な批評がよせられた。その批判は主にファシズム的な印象を受けたことによるものだった。こうした批判に対して当時から何人かの演劇学者によってシュレーフを擁護する声が上がっている。<sup>1)</sup>

シュレーフも、自身の上演がこうした論争的になっていることを理解し、『ドラッグ・ファウスト・パルジファル (Droge Faust Parsifal)』を著した。この中では、コロスと個人をめぐる闘争の歴史を中心に、とりわけ社会における共同体と主体的個人の関係が批判・検討されている。詳しくは後述するが、彼によれば、近代以降のドイツ演劇は、古代ギリシア演劇にあらわれていたようなコロスを舞台に登場させることがもはやできなくなってしまった。近代的個人が、コロスを舞台から締め出してしまったのである。そのため、共同体と個人は不完全になり、両者はそれぞれに社会的あるいは政治的な問題を抱えるようになった。シュレーフはそれを「病」

---

1) Vgl. Behrens, Wolfgang: *Einar Schlee Werk und Person*, Berlin: Theater der Zeit, 2003.

と呼ぶ。彼がコロスを舞台にあげるのは、共同体と個人との関係を止揚した新たな共同体の姿をみせるためではなく、むしろコロスを通じて共同体と個人が互いに排斥しあう闘争を示し、共同体が排斥によって一層排他的になる傾向を暴こうとしたのである。したがってシュレーフのコロスは両者の間の事態であって、ひとつの共同体として名指すことはできない。演劇学者ギュンター・ヘーグはこのコロスの性格を「亡霊的」と名づけた。コロスが確かなアイデンティティを持っているわけでもなく、舞台上に固有の場所を与えられているわけでもないからである。<sup>2)</sup>

こうした特異な共同体の姿は、現代フランス哲学における共同体の議論により理解することができる。バタイユを端緒として20世紀におけるフランスの哲学思想は共同体をめぐるディスクールを形成してきた。この形成の運動は現実問題を強く意識しながら現代にまで至る。彼らは西洋、とりわけヨーロッパにおける共同体の問題に批判的にとりくんだが、この点がまずシュレーフの共同体思想と共通する<sup>3)</sup>。彼らの議論において共有されていたのは、戦後の政治運動や共産主義の敗北によって決定づけられてしまった、共同体の不可能性である。共同体をユートピアとして描くことの不可能性ともいえる。ジャン＝リュック・ナンシーは、最もラディカルに共同体の思考を進めた一人である。彼によれば、もはや諸個人どうしの連帯として、共同体は限界を迎えた。より正確に言えば、彼はこうした連帯を共同体と呼ぶことに限界を見出したのである。人間は予め共同体の存在として見出されなければならない、というのがナンシーによる共同体論のテーゼである。彼によれば、主体はすでに他者を織り込んだうえでのみ成り立つ。したがって、共同体が諸個人の行為の結果としてあらわれることはない。のちに確認する通り、シュレーフの理論と実践にあらわれる特異な共同体は、この主張によって説明することができる。

本論では、シュレーフによって演出された「スポーツ劇」を例にとり、

- 
- 2) Heeg, Günther: »Chorzeit Sechs Miniaturen zur Wiederkehr des Chors in der Gegenwart« in *Zeitschrift Theater der Zeit* 04/2006, Berlin: Theater der Zeit, 2006.
  - 3) Vgl. 岩野幸司編『共にあることの哲学——フランス現代思想が問う〈共同体の危険と希望〉1理論編』書肆心水、2016年。

この新たな共同体の現れを確認する。『スポーツ劇 (Ein Sportstück)』はオーストリアの作家エルフリーデ・イエリネク (Elfriede Jelinek 1946-) によって書かれた戯曲である。これが上演されるまでに、シュレーフとイエリネクは共同作業を重ねており、アレクサンダー・カーリンによれば、イエリネクがシュレーフのためにささげた戯曲と言っても過言ではない<sup>4)</sup>。戯曲中の主要な登場人物は、様々な引用によって構成されている。しかし、シュレーフはこうした登場人物の複層性を忠実には再現せず、コロスを用いてテキストから距離をとっている。「コロス劇」で観客は様々なズレを経験する。それは、舞台上の知覚における統一性や連続性に対する中断といえる。身体や声といった演劇要素を、近代演劇における表現の統一は抑圧したり、等閑視したりしていたが、「スポーツ劇」のコロスの場面ではこうした統一性が中断され、舞台上における各演劇要素がその特性を提示する。シュレーフを擁護した演劇学者の多くは、こうした演劇要素のあらわれに着目した。ハンス＝ティース・レーマンは、各演劇要素が統一的関係ではなく、並列関係かつ対立関係にあることに着目していた<sup>5)</sup>。また、ミリアム・ドライゼは、実際にシュレーフの下で制作にかかわった経験から、上演中の演劇要素がテキストの表象という役割から離れ、それぞれの要素が強く観客に対立していることを述べている<sup>6)</sup>。さらに、ヘーグは身体と言語の対立関係とそれによってあらわれる異質な身体へ言及し<sup>7)</sup>、ウルリケ・ハースとドリス・コレシュは、「スポーツ劇」における身体や声

---

4) Vgl. Kerlin, Alexander: »Hand in Hand durch den Text – Zur Zusammenarbeit von Elfriede Jelinek und Einar Schleeff« in theater-wissenschaft.de(<http://www.theater-wissenschaft.de/hand-in-hand-durch-den-text-zur-zusammenarbeit-von-elfriede-jelinek-und-einar-schleeff/>), 2008. (閲覧日 2016 年 11 月 1 日)

5) Lehmann, Hans-Thies: »Theater des Konflikts« in *Das Politische Schreiben*, Berlin: Theater der Zeit, 2002, S.192-213.

6) Dreyse, Miriam: *Szene vor dem Palast Die Theatralisierung des Chores im Theater Einar Schleeffs*, Frankfurt am Mein: Peter Lang, 1999.

7) Heeg, Günther: »Bruchstücke zur Politik des Chors bei Einar Schleeff« in theater-wissenschaft.de(<http://www.theater-wissenschaft.de/bruchstuecke-zur-politik-des-chors-bei-einar-schleeff/>), 2008. (閲覧日 2016 年 11 月 1 日)

アイナー・シュレーフ演出「スポーツ劇」における共同体経験としてのコロスの異質性への移行の過程を取り上げている<sup>8)</sup>。これらの先行研究をまとめたのが、クリスティナ・シュミットである。彼女はスポーツ劇においてとりわけフィグアの解体に注目し、その(脱)形成を担う舞台上の視覚的要素の変容を綿密に記している<sup>9)</sup>。本論ではシュレーフ独自の共同体論、ヘーグやハースらの先行研究に依拠しつつ、ナンシーの共同体論と比較し、シュレーフのいう共同体が上演において、新たな共同体認識への移行によってはじめて開かれることを示す。

### 1. アイナー・シュレーフにおける共同体批判

アイナー・シュレーフは自著『ドラッグ、ファウスト、パルジファル』で独自の演劇理論を展開した。近代演劇におけるコロスの排斥とその使用が中心的なテーマとなる。ただし厳密な学問的理論書というよりはエッセイのような筆致であるためにそのまま受け取るには多少の困難がともなう。彼の演劇史の記述は一面的で、独自のテーゼのために歴史を簡略化していると捉えられかねない。だが、それゆえになおこの著作は近代演劇への批判書として読むべき価値を有している。以下ではその批判の有効性を検討する。

著作のタイトルに挙げられた「ドラッグ」と「ファウスト」、そして「パルジファル」は、理論の中心的モチーフをなしている。すなわち、コロスの成立とその後の展開がこの三つに象徴されているのだ。シュレーフによれば、古代悲劇の時代の後コロスが衰退してしまった原因は、近代的個人の成立に求められる。彼はシェイクスピア劇にその成立をみており、その影響を多分に受けたドイツ演劇も、この流れを汲んでいるとする<sup>10)</sup>。

---

8) Kolesch, Doris: »Ästhetik des Präsenz« in *Transformationen*, Hg. v. Erika Fischer-Lichte, Berlin: Theater der Zeit, 1999, S.57-69.

9) Schmidt, Christina: *Tragödie als Bühnenform Einar Schleef's Chor-Theater*, Bielefeld: transcript, 2010, S.35-S.104.

10) 「ドイツ古典劇は二つの起源から育まれた。古代悲劇とシェイクスピアの作品である。ドイツ悲劇はシェイクスピアの個人化を古代のコロス劇と結び付けようとした。」Schleef, Einar: *Droge Faust Parsifal*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S.7.

ゲーテの『ファウスト』は、この流れの中にありながら、古代ギリシアのコロス劇が融合された例として言及される。

しかし、単に劇作の歴史を辿るだけで、コロスから個人への交代を立証するのは難しい。確かに、ドイツ古典がシェイクスピアの影響を多分に受けているのは事実だが、コロスの排斥を決定づけたとまではいい難い。しかし、舞台構造の歴史からは、その交代をはっきりと確認することができる。古代の祝祭劇において、コロスは舞台の全体を占めていた。舞台とコロスは不即不離であったため、都市の権力者が住まう「宮殿」へ直接演劇的効果を伝えることができた。そのため、古代の祝祭劇は舞踊と歌唱により祝祭的である一方で、市民的政治の場でもあった。オルケストラはギリシア悲劇の舞台における観客席の前の円形の場所をさす言葉だが、当初はこれとコロスがほぼ同義であった。しかしながら、後方のスケーネが徐々に表現の場として用いられるようになると、コロスのはじき出されるようにして前進する。特に、スケーネ中のプロセニウムと呼ばれる部分が徐々に悲劇上演の場所として重要視されるようになり、それがやがて近代演劇における、いわゆるプロセニウムアーチとなった。こうして、近代演劇の舞台構造は整えられていったのである<sup>11)</sup>。プロセニウムにより、悲劇の筋を担う個人が舞台上に登場するようになり、近代演劇の上演でコロスが用いられることは少なくなった。つまり、共同体が抹消され、個人が「宮殿」の前へ出るようになったことで、政治の中心は個人へと移されたのである。

したがって、シュレーフがいう「個人」とは、近代哲学における「主体」と考えることができる。古代演劇でコロスと対立関係にあった「英雄」で

---

11) Vgl. 清水裕之『劇場の構図』(SD 選書 195) 鹿島出版、1985年、100-116頁。および、Schmidt, Christina: »Prosenium, Orchestra und Orchester. Zur Topographie fragiler Theaterorte« in theater-wissenschaft.de (<http://www.theater-wissenschaft.de/prosenium-orchestra-und-orchester-zur-topographie-fragiler-theaterorte/>), 2008。(閲覧日 2016年11月1日) コロスの抹消は実際に行われたわけではなく、近代劇においてその役割がきわめて小さくなってしまった。実際コロスの理論家としてシラーや、オーケストラピットにおいて一部の復権を認めたワーグナーがいる。

はなく、近代演劇の舞台でいえば、市民劇の登場人物たちが、そのような「個人」に該当する。彼らは、近代哲学において世界の起点として想定された主体である。したがって、シュレーフによる「個人」批判は、近代の主体批判と軌を一にしている。その点で、彼はニーチェの後継者であるともいえよう<sup>12)</sup>。しかし、彼はまた、かつて排斥された存在としてその痛みを訴えていた主体的個人が社会で中心的役割を得ると、今度は他者を排除しようとするようになる、とも指摘している。このような主体的個人のナルシズム的な傾向を、シュレーフは近代における病として批判したのである<sup>13)</sup>。

近代における主体的個人への有効な批判手段として、共同体意識の復活を考えることもできよう。しかし、シュレーフの関心はコロスの復権にあったわけではない。なぜならば、古代コロスもまた問題含みであり、共同体のユートピアをもちや示しえないからである。コロスは「麻薬」摂取と密接に関係している<sup>14)</sup>。麻薬は共同体を形成し、西洋の共同体の起源のモチーフとして述べられている。アルコールのように、個人で享受される中毒は麻薬摂取の共同体を形成しない。集団でなければ取引や摂取のできない麻薬によってのみ、陶酔の感覚が集団で経験されるのである。シュレーフは麻薬を、具体的なイメージを超えて西洋における共同体を形成するモチーフとして象徴的に語る。彼は、キリスト教文化がこうした麻薬摂取のモチーフを受け継いでいったとして、「最後の晩餐」をそのもっとも典型

---

12) Ebeling, Knut: »Nietzsches Monster. Bataille, Schleef, Kittler« in *Nietzsches Perspektiven: Denken Und Dichten in der Moderne* Hg.v. Steffen Dietzsch. Berlin: De Gruyter, 2014, S.332-345.

13) 「主体的個人はうそをつく。というのも、主体的個人は自分の病の下にいないからである。彼はこの病を抑圧し、忘れようとするが、密かにそれに苦しんでいて、それに対して格闘するが、しかし病は自分への犠牲を要求し、内部から形象を破壊する。この崩壊は個的形象に対してその出現によってカウンターを放つ。個的形象は他者とのあらゆる出会いのために備えなければならず、彼らを欺くためである。出会った者たちはお互いに欺きあっているのだ。」Schleef, 1997, S.277.

14) 「麻薬摂取とコロスの形成は互いに一つであり、お互いを生じさせるのである。」Ebd. S.18.

的な例として挙げた<sup>15)</sup>。麻薬を仲立ちとする共同体では、摂取者とそれ以外が極めて明確に分けられ、コロスの外側からの脅威に対して、つねに排他的に振る舞おうとする。こうした排斥は、現実の様々な共同体においても見られる。シュレーフは、現実の共同体の運動を意識して自身のコロス論を書いているのである。共同体は集団の同一性を維持するため、必ず誰かを閉め出さざるをえない。例えば、ドイツ演劇では女性がコロスから締め出された。シュレーフは共同体としてのコロスではなく、排斥された存在である女性を拠り所にして近代的個人を批判する。ワーグナーのオペラ『パルジファル』におけるクンドリーは、その特異な例として扱われている<sup>16)</sup>。そして、ハウプトマンがコロスの歴史における転換点であるとされる<sup>17)</sup>。かつて個人を排斥するはずであったコロスは、ハウプトマンにおいて「プロレタリアート」という排斥された人間の集団となった。すなわち、排斥の関係性が近代の社会化にともない逆転した、とシュレーフは述べているのである。

以上からわかるように、シュレーフは演劇史におけるコロスの変遷を政治的な原理に即して解釈しなおしているといえる。重要なのはその際、古代のコロスが最終的に失われた過去として、ノスタルジックに振り返られていない点である。古代のコロスもまた、共同体の内と外の戦いを自身の存続のために繰り広げたからである。排斥の運動に駆られた共同体はペストに感染しているとシュレーフは述べる<sup>18)</sup>。彼は、麻薬共同体にみられる陶酔の情動的なつながりや、近代個人のナルシズム的病と同様、コロスにおける他者への強い排斥の力も批判した。ここでシュレーフがコロスを通じて示そうとしたのは、共同体の内における排斥の運動のあり方であった。彼のいうコロスは、内へと強くつながりを持つとうとする何かしらの集団ではなく、すでに排斥された外側の存在を常に示そうとし続ける運動なのである。つまり、彼にとってコロスとは、ひとつの名指された共同体で

---

15) Ebd. S.2.

16) Ebd. S.10.

17) Ebd. S.12.

18) »Chor-Pest: Chor-Krankheit. Volk vor dem Palast« Ebd. S.274-277.



はなく、共同体が持たざるをえないこうした境界の現象を示す手掛かりなのである。こうした共同体の定義に、ジャン＝リュック・ナンシーとの共通点を見出すことができる。ナンシーは、主体の限界はどこにあるのか、限界ある主体が共同的存在であるとはどういうことか、と問いかけた。この問いを出発点とする彼の共同体の定義は、シュレーフのクロスを理解する補助線となるだろう。

## 2. ナンシーにおける特異存在の共同体

ジャン＝リュック・ナンシーの共同体論は、共産主義の敗北を分析するところから始まっている。彼はまず、共産主義の敗北でもって共同体という理想が限界を迎えてしまった、という言説を批判する。なぜなら、彼によれば両者はどちらも「内在性」によって成り立っているからだ。「内在性」とは、ひとりでに本質を体現しうる存在である。このような内在性は人間主義とも呼ばれる。近代は人間主義の下に個人と社会を形成していた。しかし、内在性はこの本質を完成させることができるために絶対的だが、それゆえに、内在性を突き詰めていくほど他者からの分離は推し進められる<sup>19)</sup>。ナンシーはこの点を問題視し、内在性と近代を批判した。

ナンシーは内在性批判のためにバタイユの共同体論を検討する。そこで彼はバタイユが最も共同体の思考を突き詰めた思想家だと評価する一方、その限界を内在性の批判に至らなかった点に見て、この限界を乗り越えた共同体論を以下のように検討する。ここで彼が批判したのは、内在的な主体の能力である。内在的主体は他者をわがものとし、究極的な合一の運動へ至る。というのも、主体は表象において他者を客体として従属させるからである<sup>20)</sup>。ナンシーはここで、限界を脱するために主体と共同体との

---

19) 「だがまさしく人間の人間に対する内在、あるいはさらに、絶対的に、すぐれて内在的存在であるとみなされた人間こそが、共同体の思考にとっての躓きの石となっている。」ジャン＝リュック・ナンシー『無為の共同体——哲学を問い直す分有の思考』西谷修、安原伸一朗訳、以文社、2001年、7頁。

20) 「コミュニケーションとその条件をなす他性は、客体の、つまり他性を欠いた外部性の、否定的なしかし鏡像的な同一性を主体に関係づける思考の中では、原理的に道具としての役割と位階しかもちえず、存在論的な役割と位階

パースペクティブを逆転させる。主体は他者を認識する起点ではない。主体は他者との合一的な関わりではなく、むしろ他者と布置されることによってはじめて生起する。

ナンシーによればこの主体の存在は「有限」である。内在的な主体は、客体としての他者との関係を止揚し続けることによって世界を無限に合一化する。一方で主体は、共同での存在として、コミュニケーションによって分離されたあるひとつの在り方としてしか存在しえない。したがって、主体は必然的に他者を前提とせざるをえない。コミュニケーションによって開かれる他者と布置されることでしか主体と言えない状態を、ナンシーは「有限」と呼び、コミュニケーションを起点と考えられた有限な主体をナンシーは特異存在（Singularität）と名づけた<sup>21)</sup>。

特異存在は、ナンシーによって提案された非内在的な主体である。そして、特異存在は彼のいう意味でのコミュニケーションによってのみあらわれる<sup>22)</sup>。ゆえにナンシーにおける共同体とは、特異存在が顕在化されるコミュニケーションのことである。共同体は運動として名指されたり、合一的運動の目的や結果として生じるのではない。また具体的な共同体形成の手引きを示すようなマニフェストでもない。彼における共同体論は、合一的集団から共同での存在であることの認識への転換を慎重に、しかしながら明確に示したものであった。共同体は、コミュニケーションそれ自体があらわれることによって認識可能となる。

以上で確認したように、ナンシーにおける共同体とは、特異存在を顕在化させるコミュニケーションに他ならない。これは、内在的主体の活動の

---

をもつことはできない。」同上、44頁。

- 21) 「特異存在は、諸存在の混沌とした同一性という基底 […] から取り上げられるものでも、そこから生い立つものでもない。それは有限性そのものとして出現するのだ。」同上、51頁。
- 22) 「特異存在は、こうしたコミュニケーションのうちでしか与えられない。つまりそれは合一と絆とを同時に欠き、外部からの接合とか連結といったモチーフからも、融合を想定した共通の内部といったモチーフからも等しく隔たったところに与えられるのである。コミュニケーションとは、特異性を定義する外への露呈を構成しているものである。」同上、54頁。

結果としての集団という論点から、私たちを共同の存在とみなす存在論的認識へ論点を転換することを意味する。したがって、具体的な共同体のイメージを提示するものではない。では、いかに認識として共同体は開かれるのか。この問いに答えるためには、ナンシーが共同体は無為としてあらわれる、と考えたことに注目せねばならない<sup>23)</sup>。通常、コミュニケーションは意味を措定 (Setzung) する行為と考えられている。措定によって、新たな意味がコミュニケーションの参加者に共有される。この場合、コミュニケーションは意味の措定のための手段であるので前景化しない。措定すべき目的に対して、手段が問題なく遂行される。この目的論的關係を中断させることが、ナンシーが唱えた無為である。目的が中断される場所において、手段それ自体への反省が始まる。いわば、コミュニケーションそのものが露わになるのである。これは、意味や行為を支える目的論的行為の中断であって、意味の否定ではない。なぜならば、意味の否定もまた目的論的行為、すなわち措定だからである。つまり、ナンシーの無為とは脱措定 (Ent-setzung) であり、中断や断絶と言った場合にのみあらわれるものなのである<sup>24)</sup>。演劇には、ナンシーのいう共同体を開くため、いかにして中断や断絶を持ち込むことができるのかが問われている。

こうした思弁的にも、イメージとしても理解可能な共同体論がいかにし

- 
- 23) 「共同体は、ブランショが無為と名付けたもののうちに必然的に生起する。営み-作品の手前あるいはその彼方であって、営み-作品から身を引き、生産することとも何事かを成就することともはや関わりを持たず、中断と断片化と宙づりのみを事とするもの。」同上、57頁。
- 24) こうした脱措定は意味を措定するパフォーマンスに先行すると哲学者ヴェルナー・ハーマッハーは述べている。彼はベンヤミンにおける言語論と暴力論を読む中で、脱措定的事態をアフォーマティブとして提案している。言語行為は通常措定行為、すなわちパフォーマンスとして捉えられる。しかしながらベンヤミンが例として挙げたストライキは意味の措定的事態としての暴力ではない。したがって措定的行為の関連とは異なる事態や行為といえる。これこそがアフォーマティブであり、パフォーマンスの前提でありながら、時間的に先行する意味での前提ではない。あくまで関連の中断においてのみ出来する。Vgl. Hamacher, Werner: »Affirmativ, Streik«, in *Was heißt ‚Darstellen‘?* Hg. v. Christiaan Hart Nibbrig, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 340-374.

て現実にもたらされうるかについて、ナンシーは明言を避けているように思われる。しかし、ナンシーの共同体論が思弁的には完結していることを、シュレーフは演劇によって示してみせた。彼の演劇における中断が効果的といえるのは、演劇に自明であった構造を揺るがすためである。この中断によってシュレーフのコロス劇は特異性があらわれる共同体の場を提示する。つまり、ナンシーのいうコミュニケーションが前景化し、「見る主体」という観客の意識は中断される。ただし、観客は上演中のラディカルな中断を通じて何事もなく共同体の経験を得るわけではない。これが可能になるかは、従来の自己からの変容を許容できるかどうかにかかっているのである。共同体をテーマとする演劇のうちで、シュレーフによって演出された「スポーツ劇」が際立つのは、このような変容を極めて深刻に観客へ突きつけるからだといえる。以下では、それを詳しく検討したい。

### 3. 「スポーツ劇」における共同体的身体の経験

アイナー・シュレーフ演出の「スポーツ劇」はオーストリア・ウィーンのブルク劇場にて1998年初演を迎えたが、これは法律で定められた終演時刻23時を破るものであり、上演時間としても5時間を超えた。この後にドイツ・ベルリンのベルリナー・アンサンブルで内容に一部変更を加えて上演された。ドイツの公共放送局である3satはベルリンでの上演を放送しており<sup>25)</sup>、筆者もこれを確認している。以下で言及する場面はどちらにおいても実際に上演された共通の場面である。

『スポーツ劇』はオーストリアの作家エルフリーデ・イエリネクによって1998年に書かれた戯曲である。様々な時代の人物が登場する。たとえば、古代ギリシア悲劇からよびおこされた復讐の女性であるエレクトラや、アキレスやヘクトールが登場する。ボディビルディングのための過剰な薬物接種によって死に至ったアンディやその母親。すべての登場人物に名前が当てられているわけではなく、コロスや加害者、被害者といった抽象的な名前の人物たちも登場する。彼らは、主に対話として成立していない語りを披露するだけで、ひとつの筋を共有しているのではない。対立や決闘

---

25) 1998年12月28日放映。

アイナー・シュレーフ演出「スポーツ劇」における共同体経験としてのコロスというテーマに沿って、古代のアリーナや現代におけるマスメディア、戦争、スポーツなどについて語ったり、それが誰によってどのように繰り返られるかについて説明するにすぎない。

イエリネクは戯曲の初めのト書きにおいて、以下のような指示を出している。「好きなようにすればよい。何としてもあらねばならない唯一のこと、それはギリシアのコロスである。(Machen Sie was Sie wollen. Das einzige, was unbedingt sein muß, ist: griechische Chöre.)」<sup>26)</sup> イェリネクはここで、厳しい社会批判やフェミニズム的言説を展開するのみならず、通常想定されるような演劇的表現に対しての批判を企てていたのである。俳優が登場人物の内的な感情や心理を内面化し、外的に表現するような舞台を彼女は拒否した。演劇についてのエッセイ、「薄っぺらくありたい」で彼女は以下のように語っている。

私は演じないし、誰かをそこで見ることもしない。私は誰かをそのために演じさせようともしない。私は俳優の顔の上で間違った統一が映し出されているのを見たくはない。すなわち生の統一である。[…]動きと声を統一させようとは思わない。[…]演劇はいらないのである。<sup>27)</sup>

テキストに書かれた人物の内面と、それを表現する外面の自然な結合を拒否し、俳優それ自身が自律した演劇的要素であるよう要請したのである。彼女は、「俳優は発話である。何かを話すのではない。(Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht)」<sup>28)</sup>とも語っている。内面をそなえた人物に代わる俳優とは、声や身体といったテキストに従属しない演劇メディアそのものと考えられる。シュレーフが演出する際、これをどの程度厳密に受け取ったかは、定かではない。しかし、少なくともこのト書き

---

26) Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1998, S.7.

27) Jelinek, Elfriede: »Ich möchte seicht sein« in *Theater Heute Jahrbuch* 1983, Berlin: *Theater der Zeit*, 1983, S. 102.

28) Jelinek, Elfriede: »Sinn egal Körper zwecklos« in *Theaterschrift* Nr.11, 1996, S.24.

とシュレーフのコロス論は呼応している。

この上演ではモノロゲ的な発話が非常に目立つが、クロスも観客に相對して並びながら発話することが多い。また、激しい運動を繰り返すことも多く、観客はこの身体酷使に圧倒される。以下で注目するクロスの場面はこれらが顕著であり、クロスが最も効果的に用いられている。

上演も中盤を過ぎたところに場面が暗転する。舞台は暗いままに、ぞろぞろと舞台上へ登場する集団の足音が聞こえる。ホイッスルの合図とともに、男女48人で構成されたクロスが舞台端から後ろの壁に向かって平行に列をなし、待機する。彼らは全員半袖半ズボンの真っ白なボクシングウェアを着用している。舞台上にはクロスの列に沿って、照らされている列とそうでない列が交互にあらわれ、縞模様のようにになっている。「5, 6, 7, 8 (Fünf!, Sechs!, Sieben!, Acht!)」という男性の掛け声のあと、一斉に運動と発声が始まる。この掛け声が以降の運動と発声のリズムを決定づけるのである。運動中にはきはきした声を全員があげている。皆繰り出す運動は同じであり、キックやパンチ、旋回など、ボクシングトレーニングのような身体動作をワンセットずつ繰り返す。発話されるテキストごとにこのセットは変わっていくが、動作が止むことはない。この間、クロスは照明の当たる列と当たらない列を行き来する。したがって、観客はクロス動きを追うことしかできない。全体像がとらえられることはないのである。例えば、最初は「今日ドアの戸口に置かれたものは何だ。まだ動いているじゃないか。何か垂れている！良心が呼び起こされたんじゃないか。なんといってもいい気分だ。収集家のような良心だ。7! 8! (Was hat man uns da heute auf die Türschwelle gelegt? Das bewegt sich ja noch! Das tropft! / Hat sich da etwa ein Gewissen geregt. / Immerhin ein gutes Gefühl, / soviel Gewissen nach Sammlertätigkeit / Sieben!, Acht!)<sup>29)</sup>」の一節が全員によって3度繰り返される。その後は、発話する集団とテキストにヴァリエーションが増えていく。女性集団が「7! 8! (Sieben! Acht!)」や「驚愕！驚愕！（Entsetzen! Entsetzen!）」とリズムカルに発声する一方、男性集団はメインとなるテキストの発声を

---

29) Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*, S.161. ここではテキストの一部省略等があり、正確な発話された内容については以下を参照した。Schmidt, 2010, S.79.

アイナー・シュレーフ演出「スポーツ劇」における共同体経験としてのコロス  
続ける。さらにリズムの強調は強まり、本来の意味的な分節よりもリズム  
のための分節が優先されるようになる。その後語られるテキストは、男性  
/女性のいずれもがメインとなったり、個々人が発話したりと、徐々にヴァ  
リエーションを増していく。これに伴い、コロス自体も流動的に分節化  
されていくが、身体的運動は統一を保たれたままである。この場面は40  
分以上も続くので、疲労から徐々にコロスの成員間で差異が顕著となって  
くる。リズムの強制的な統一に対して、身体的限界が露呈してくるのである。  
ようやくこの場面が終わると、コロスたちはその場に一斉に倒れこむ。  
観客は、この過酷な演技に圧倒され拍手を送るが、拍手が止んでなお彼ら  
は舞台に倒れこんだままである。舞台を沈黙が包むと、今度はコロスの中  
から男女が1名ずつ立ち上がり、ヴェルディのオペラ『椿姫』より「乾杯  
の歌」を歌う。その後さらにホイッスルが鳴って、舞台がまた暗転する。  
やがて仄暗い照明とともに、先ほどと同様、コロスが舞台にあらわれる。  
しかし、先ほどとは極めて対照的に、今回彼らは平行に何列もなして胡坐  
をかいて座り、数分間も沈黙を続けるのである。劇場全体に、緊張した静  
寂が数分間張り詰めることになる。



30)

演劇学者ヘルガ・フィンターは、演劇上演で視覚と聴覚にズレが必然的に生じることを論じている。通常の上演では登場人物を表象するために、声や身体振りは統一される。また、戯曲の世界が自然に見えるよう、通常はテキストを頂点として舞台全体がヒエラルキー化される。しかし、各演劇要素は本来異質なものである。彼女によれば、演劇における知覚とは、視聴覚 (Audiovision)<sup>31)</sup> による個々の差異の経験であるという。

前述したコロスの場面にも、視聴覚の経験が存在する。コロスの身体を通じて現れる視覚的経験と、発話による聴覚的経験は統一されておらず、別々のものとして受け取られざるを得ない。彼らは皆真っ白なスポーツウェアを着て、同じ身体的動作を繰り返すために、視覚的なリズムが全体として形成される。発話はその都度のグループに割り当てられるために、聴覚的には様々な声を聞き取ることができるが、身体的運動と発話の割り当て、ならびに、テキストの内容との間には連関が見出されない。そのため、観客はコロスの身体的運動と発話を分裂したものとして知覚せざるを得ない。その後コロスの沈黙が続くと、沈黙して座る身体以外には何も見えないため、前の場面との強いコントラストを経験する。前半における圧倒的な身体運動ならびに発声と、後半の沈黙するコロスは、同じコロスでありながら異なった視聴覚の経験を与える。これにより通常の上演における知覚経験は中断される。個別の演劇要素が前景化され、脱措定としての中断が準備されるのである。こうした中断は、身体とテキストの関係においてさらにはっきりとあらわれる。

コロスがテキストを発話する際には、「7!, 8!」という掛け声などのリズムと強く結び付けられており、通常の語りのリズムから大きく逸脱するばかりか、アクセントや語の分節もゆがめられる。また、リズムに従って何度も反復されるため、この発話が通常の意味でのコミュニケーションと受け止められることもない。したがって、語りを問題なく聞き取ることは非

---

30) ビデオよりキャプチャ。

31) Finter, Helga: »Audiovision: Zur Diprotik von Text, Bühne und Zuschauer« in *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Hg. v. Erika Fischer-Lichte, Wolfgang Greisengger und Hans-Thies Lehmann, Tübingen: Gunter Narr, 1994, S.183-192.



アイナー・シュレーフ演出「スポーツ劇」における共同体経験としてのコロシアムに困難である。その意味で、シュレーフのコロシアムはテキストの言説と対立している。ただし、この語りによって発話の意味内容が観客に伝わらないわけではない。テキストの言語は、コロシアムたちによって、まず語られた言語として私たちへ伝達される。

演劇学者ギュンター・ヘーグは、こうした事態がテキストと身体との裂け目において生じることを指摘した。ヘーグが目にしたのは、言語を伝達するうえで背景へ退く演劇のメディアである。通常、演劇において伝達されるのは戯曲テキストである。この伝達のため、声や身体、舞台上の装置などは可能な限りテキストの理解を阻害しないようにふるまう。例えば、戯曲にあらわれる登場人物の心理を伝えるため、身振りや声の調子を整えることが考えられる。しかしながら、演劇メディアは必ずしもテキストに完全に従属するわけではない。なぜならば、身体はテキスト内容を伝達するための単なるメディアではなく、それ自体独自の領域を有するからである。すなわち、身体も独自の質を伝達するのである。ヘーグによれば、シュレーフの演劇は、この身体独自の伝達をテキスト内容の伝達と対立させようとしているのである。

[...] ドラマ的意味の体現の演劇のうちでは暴力の内面化は秘匿される。アイナー・シュレーフの演劇は言語秩序に結び付けられ目につくことのない表現の暴力を反復し解き放とうと取り組むのである。そのための前提とは（詩的）テキストの理解であり、意味の伝達者としてのドラマ的言語の理解を超える理解である。言語の物質性と身体性、音響的質、発話音調の豊富な可能性、そしてリズムを構造化するための変動幅を考えさせるような理解である。このような射程の広い詩的テキストの考え方はまずはテキスト/身体として示される。ここで語られるテキスト/身体は身体的なものは、テキスト内における書くことの身体の痕跡であり、書き記す身体の痕跡である。[...] したがってテキストにおける書くことの身体とは全体的で統一的でいきいきとした現前性ではなく、意味を阻害し揺らがせ意味を歪曲する痕跡なのである。<sup>32)</sup>

身体とテキストの対立は、お互いが秩序を有しているために生じる。身体はそれ自体として秩序を有し、テキストは言語秩序のうちに書かれる。通常の演劇ではテキストが優先されるために、言語秩序が身体秩序へと内面化させようと介入するが、それが完遂されることはない。身体がこの過程において抵抗し、対立するからである。身体は言語秩序の背景に完全に退いてしまうのではなく、独自の在り方をなおも示そうとするのだ。シュレーフの演劇は、この対立関係を積極的に暴こうとしている。

上の意味での身体は、通常想起される舞台上の身体とは異なり、完全に客観的な対象とは捉えられなくなる。観客も俳優も、確かに同じく「身体」をもつ存在ではあるが、「じぶん」とは異なる身体を目の当たりにした観客は、俳優の身体と、それを見ることの関係性を再考せざるをえなくなる。このようにラディカルな身体理解への要請を、レーマンは以下のように説明する。

こうした状況は、過去や現在の演劇に関する指向ではプレゼンスや信頼性のある人間主体の演劇におけるイデオロギー化を満足させ、それは不在の何重にもわたる効果をそのうちに抑圧しているのである。[…] 身体は交差点であり、そこでは再三再四生あるものと死せるものとの間の境界が問題やテーマになるのである。[…] 演劇美学は徹底して人間的なものとモノ的なものの境界領域を動くのである。モノの幻想のポテンシャルは人間のモノの世界への接近によってもう一度認識可能になる。

[…] 演劇経験とは常に疑われるべき身体の生命力とプレゼンスの経験である。D.W ウィニコットは「移行的客体」の概念を発展させ、客体において私たちを実際に魅了するものを説明した。すなわち主体になるものとそれによって気分を刺激するものであり、私たち自身も却って単純な生き生きとした主体ではありえないかもしれず、部品の一部になりうる——すなわち客体である。境界が消えれば、主体がモノへと向かい、生と死、主体と客体が確実に分離し得るという確実性

---

32) Heeg, 2008.

アイナー・シュレーフ演出「スポーツ劇」における共同体経験としてのコロスが失われれば、モノは生き生きとした存在へと向かうというのは魅力的である。<sup>33)</sup>

こうした身体は従来の主体-客体の関係を揺るがし、特異存在としての身体を示す。それはもはや、俳優の主体性を表現しない。身体の経験は他者の経験であり、通常考えられる身体観が徐々に開かれていく過程において可能となる。通常の演劇表現であるテキスト内容の意味伝達が不可能になったところで、身体は身体そのものを伝達するようになる。しかしながら、そこに現れる身体は限りなく他者的であり、それまでの身体に対する了解を覆す。様々な中断を経て、身体が他者として再度、観客の前に現れるのである。

コロスの身体は、個々の成員たちとの差異の間で認識される。身体運動や声は互いの差異によってのみ認識される。とりわけ、コロスの同時的発話は特異存在のありかたを示す。なぜなら、一つの発話内容を大勢が語るのではなく、多くの声と同時に語るためである。声は統一されておらず、個々の声は聴きとられ、差異を示す。コロスの声は響き合うようにして場を形成する。ただし、この場は身体と声と言語がまとまるような場ではない。すでに見たように、舞台上では様々な経験が対立している。したがって、声もまたそれ以外の何かに従属しているわけではなく、自己自身の経験を要請する。こうした独自の場としてのコロスの身体を、ハースは以下のように述べる。

コロスは身体と言語が出会うが一つにはならない場所の形式としてあらわれる。コロスの身体は言語の容れ物ではなく、言語にとっての必然的な物質的前提でもない。コロスの身体はむしろ生起する第三の身体であり「意味の音楽」を実現する。<sup>34)</sup>

---

33) Lehmann, Hans-Thies: *Tragödie und Dramatisches Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2013, S.167.

34) Haß, Ulrike: »Im Körper des Chores« in *Transformationen*. Hg. v. Erika Fischer-Lichte. Berlin: Theater der Zeit, 1999, S.79-80.

このようなクロスの結合点は、ナンシーがいう特異性のあらわれる共同体でもある。そして、これを経験するために必然的に観客主体も揺るがされる。そして、自身もまた特異性であることを受け止めざるをえないのである。したがって、こうした主体の変容を主体の抹消として捉え、集団性の中へと解消してしまうことはできない。また、何か攻撃的な恐ろしい体験として見過ごすこともできない。個々の観客は、このような主体変容の経験を反省しなければならないのである。

レーマンは浩瀚な研究書、『悲劇とドラマ演劇』において悲劇の定義を再考し、「自己からの越境」と結論づけた。悲劇的といえるのは、通常考えられていたような自己了解を逸脱することなのである。ここでいう自己は、人間主体のみならず、システムや法など、文化や社会の前提となるものも含む。レーマンは悲劇を文学の一ジャンルのみならず、上演とその経験も含め、総合的に再定義したのだ。彼が導入した「悲劇的経験」という概念は、「スポーツ劇」における主体の変容を反省するために重要である。悲劇的経験は芸術における「美的経験」といくらかは同一視できる。悲劇的経験でも、美的経験同様、芸術的対象の経験が経験それ自体の反省を促す。すなわち、自己反省的な契機が含まれる。しかしながら、以下の点で決定的に異なるとされる。

美的経験の一つの例としての悲劇的経験はとりわけ、文化的（社会的）意識のうちの確固として抱えられていた側面への「強力」な震撼にあるのである。滑稽で、グロテスクな、もしくはただ斬新で批判的な側面ではなく、死をもたらすような（自己）破壊的なポテンシャルとして現れる震撼にあるのである。<sup>35)</sup>

スポーツ劇における観客主体の変容とは悲劇的経験といえる。なぜならば、観客は変容によって自己破壊的契機へと近づいているためである。必然的に生じる震撼のプロセスにおいて、観客は自己への問いを受け止めな

---

35) Lehmann, 2013, S.184.

アイナー・シュレーフ演出「スポーツ劇」における共同体経験としてのクロス  
ければならない。破壊的とまで言えるこうした震撼の経験は、観客に集団  
主義的印象を与え、強い拒否感を生むかもしれない。しかしこれは、自己  
の変容、あるいはレーマンのいう「越境」の認識によって集団主義とは区  
別される。中断のプロセスは上演において最終的に観客主体へと向けられ  
るが、これに気づき、許容できるかは、観客ひとりひとりに委ねられてい  
る。個々人の反省の度量次第ではあるが、シュレーフやナンシーが説いた  
共同体への道を開くには、こうした徹底的な越境のプロセスを自己のうち  
で認識しなければならないのである。

#### 4. 結論

シュレーフが理論と実践において示そうとしたのは、ナンシーのいう特  
異性が現れる共同体であった。実際の上演で彼は、近代演劇のシステムに  
対するラディカルな中断を行い、通常とは異なる演劇要素の受け取り方を  
提示した。安定的な主体-客体の関係を失った観客は、自己自身に対する  
中断を経験し、異質な存在と向き合わざるをえなくなる。この時あらわれ  
るのが、観客と舞台を巻き込んだコミュニケーションである。これはナン  
シーのいう意味でのコミュニケーションであって、観客もまたひとつの特  
異存在となる。こうした主体から特異存在への移行は、レーマンが示した  
通り危険や衝撃を伴う。この悲劇的経験を認識し許容できるかは、観客ひ  
たりひとりに委ねられている。共同体論において、観客には悲劇的経験を  
反省し、新たに経験されあらわれる自己にとどまることが求められている  
のである。

(慶應義塾大学大学院 文学研究科 独文学専攻 後期博士課程1年)

# Der Chor als Gemeinschaftserfahrung zu Einar Schleefs Inszenierung von Elfriede Jelineks „Ein Sportstück“

MIYASHITA, Kanji

Ich analysiere in diesem Aufsatz die Inszenierung von Elfriede Jelineks EIN SPORTSTÜCK durch Einar Schleef. Der Text ist 1998 erschienen und die Uraufführung fand am 25. Januar 1998 am Wiener Burgtheater statt. Der moderne Körper und die Konsumgesellschaft sind Motive des Texts, die kaleidoskopisch be- und gesprochen, kommentiert und verworfen werden, indem die Figuren auf undialogische Weise auftreten. Jelineks Schreibweise stellt die traditionelle bzw. moderne Dramaturgie, innerhalb derer psychologisch nachvollziehbare und somit identifizierbare Figuren auftreten, an die das Vermögen von subjektiver Handlung geknüpft ist, in Frage und entwickelt vielmehr eine eigene theatralische Sprache und Ästhetik.

Einar Schleef folgt nicht nur der Anweisung des Stückes, unbedingt auf der Bühne einen Chor zu gebrauchen, sondern setzt Jelineks Stück als ein Chor-Theater um. Wie er in seinem theoretischen Buch „Droge Faust Parsifal“ schreibt, versucht er eine seit der Moderne vergessene antike Bühnenform hervorzurufen. Für Schleef ist der Chor der Ort des ewigen Kampfs über Ausschluss aus der Gemeinschaft. Zwar hat Schleef versucht, auf modernen Bühnen wieder eine antike Bühnenform umzusetzen, sein Rückbezug auf den Chor ist jedoch weder nostalgisch geprägt, noch begreift er den Chor als ursprünglichen Ort. Denn folgt man Schleef weiter in seinen Ausführungen, ist der Chor immer schon pestkrank gewesen und hat das Andere ausgeschlossen. Auf diesem Prinzip des Ausschlusses gründet sich jede Form von Identität, die sich vom Anderen oder Fremden abgrenzt. Die Inszenierung Schleefs setzt sich mit diesem Prinzip der Identität kritisch

auseinander. Unter den gegenwärtigen Philosophen in Frankreich stellt der Begriff der Gemeinschaft schon seit längerem ein gemeinsames Interesse dar; unter ihnen wird die (Un)möglichkeit der Gemeinschaft angesichts der sozialen und politischen Lage diskutiert. Jean-Luc Nancy treibt die Gemeinschaftstheorie voran. Nach Nancy war das Ziel des menschlichen Daseins, geschlossene Innerlichkeit zu vollenden. Solche Formen des geschlossenen Daseins sollten zusammenkommen um eine gemeinsame Identität, eine Gemeinschaft zu gründen. Jede geschichtliche Gemeinschaft scheiterte auf Grund ihrer narzisstischen Geschlossenheit. Wir sind immer dem Anderen oder dem Fremden ausgesetzt, in diesem Sinne sind wir endlich. Nancy bezeichnet unser endliches (Mit)sein als Singularität.

Die Gemeinschaftstheorie Nancys korrespondiert geradezu mit den Gedanken und der theatralen Arbeit Schleefs. Schleef versucht während der Aufführung die geschlossene Identität zu unterbrechen, um Singularität in Erscheinung treten zu lassen. Der Chor bewegt sich und spricht 40 Minuten lang in anhaltender Heftigkeit frontal gegen die Zuschauer. In diesem Prozess entzieht sich jeder Körper dem herkömmlichen Körperbild und stellt den dinghaften Körper dar. Somit wird die Fähigkeit der Kommunikation des Zuschauers stark erschüttert. Der Zuschauer steht im Sinne von Lehmann sowohl der Fremdheit der Darsteller als auch der eigenen Fremdheit tragisch gegenüber. Vor dem Hintergrund dieser tragischen Erfahrung sollen die Zuschauer die eigene Identität reflektieren und versuchen sich selbst als Singularität im (Mit)sein zu begreifen.