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

Title	再認される風景とその歴史性 : ハイナー・ミュラー『モーゼル』を例に
Sub Title	Wiedererkannte Landschaft und ihre Geschichtlichkeit : Am Beispiel »Mauser« von Heiner Müller
Author	石見, 舟(Ishimi, Shū)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2019
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.36 (2019. 3) ,p.1- 27
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	論文
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20190331-0001

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.

再認される風景とその歴史性

――ハイナー・ミュラー『モーゼル』を例に[1)]

石見　舟

導入

山に登ったり、海に出たりすると私たちの目の前には風景が広がる。そうでなくても、街路をぶらつくだけで私たちは都市の風景に出会う。とりわけ普段見慣れぬ風景は、そのときの匂いや音、気温などと共に人の記憶に強く焼き付けられる。その強烈な印象は人々を触発し、様々な文学や芸術作品を生み出してきた。またそれらの作品に触れることで、人々は新しい風景に出会ったような気持ちになるのである。しかし、こうした風景をめぐる芸術活動のなかに、演劇は大きな比重を占めてこなかった。誤解を恐れず言えば、演劇は――後述するように「背景」を扱うことはあっても――風景を前にしての経験を扱うことを不得手としており、実際のところほとんど扱ってこなかったのだ。その原因は、演劇を成立させる条件にあると思われる。演劇は、観客が舞台上の出来事に出会う空間と時間を設計する。つまり観客は居るべき場所、見るべき物をなかば方向付けられるのである。したがって、そこに現れるのはあくまでも人為的な所産にすぎない。「風景に出会う」という、人為を超えた「自然」に圧倒される経験は、演劇空間でなされる場合はどこまでも模倣的で、二次的なものであらざるをえず、したがって本来の風景的経験は演劇の外にあると言われてきた。

---

1) 本論文は、2018 年 6 月 13 日に催された藝文学会研究発表会（於・慶應義塾大学三田キャンパス）での口頭発表「演劇における風景――ハイナー・ミュラーを例に」を元に大幅に加筆修正したものである。発表の場では出席者の方々から貴重なご意見ご質問をたまわり、本論文執筆のさい参考にさせていただいた。記して感謝申し上げる。

このような困難にもかかわらず20世紀の欧米において、風景を題材にした演劇が創作された。それらは、演劇と風景の余所余所しい関係をあえて取り込むことで、演劇の方法論を発展させ、風景の経験そのものの意義を再発見することとなった。しかし演劇理論の方は、風景を中心的に論じて、充分な議論の土台を形成するには至っていないのが実情である。

本論文は、演劇と風景の逆説的関係とその可能性を明らかにするため、ハイナー・ミュラー（1929 - 1995）の創作に注目する。彼は自身の演劇作品の中核に風景があることを明言した数少ない演劇人の一人である。本論文は、なかでも1970年に執筆された戯曲『モーゼル（*Mauser*）』[2)] をテクストとして読むことによって、演劇における風景的経験がどのような問題系と結びつきうるのかについて検討したい。本作は一見すると風景描写がほとんどなく、したがって風景を本作の主題と見なすことはできないように思われる。しかし、風景が描写されていないということ、正にこのことによって風景的経験はかえって重要となることを指摘したい。つまり、ミュラーの演劇における風景は、台詞や大道具等によって描写されるものとして、すなわち描写行為の対象物としてはない。むしろ、演劇で遂行されている知覚や語る行為が変質をこうむり、その反省が余儀なくされるような出来事を呼び寄せる契機として、風景の経験は考えられるべきなのだ。本作『モーゼル』においてもミュラーは、そうした瞬間が生じるようにいくつかの仕掛けをテクストに施している。それらを取り上げ考察することで、演劇における風景論の糸口を捉えたい。

分析のためには、まず芸術の領域で風景がどのように論じられてきたのか、風景一般についての議論を確認する必要がある。そしてそれが演劇の理論として応用可能なのか、その場合、どのような点が演劇に独特なものとして浮かび上がるか考察する。ミュラーの作品に特徴的なのは、風景を通して歴史性（Geschichtlichkeit）への視点が現れる点である。本論文で扱う「歴史性」とは、私たちが自明視している時間観念やそれに基づく知覚

2) Müller, Heiner: Werke. Bd. 4. Frankfurt am Main 2001, S. 243-260.［ハイナー・ミュラー『ゲルマーニア　ベルリンの死』市川明他訳、早稲田大学出版部、1991年、255-285頁所収。］以下、本作と呼び、引用文の末尾に原文の頁数を示した。なお引用については邦訳を参照し、文脈に応じて適宜変更を加えた。

行為や語る行為を問いに付すことで、それらについて反省し、私たちに別な視点をもたらすものである。

1. 風景論の諸相

1. 1. 概論および演劇への応用

芸術の領野における定説として、風景は「再発見」されたと言う。[3] それはどういうことか。たとえば西洋の絵画史に焦点を当てた場合、風景画の起点は 15 世紀に置かれる。また文学で風景が重要な位置を占めるようになったのは 18 世紀と言われる。では、それ以前に風景は存在しなかったとでも言うのだろうか。無論、それ以前に山や海、木々や空など自然は存在していたし、人々はそれを目にしていた。しかし、今私たちが「風景」と呼ぶ認識の枠組みは当時まだ存在していなかった。それは近代に発明され整備された比較的新しい枠組みなのだ。以下に風景論の軌跡をたどりたい。

「〈風景論〉の古典」[4] とも呼ぶべき論考「風景の哲学」をゲオルク・ジンメルは 1913 年に記している。彼は以下のように風景を簡潔に定義する。すなわち、風景が

> 生じるには、視野に映じる個々の内容がもはやわれわれの感覚を把えていてはいけないのである。個々の要素を超えたところに、それらの特殊な意味と結びつきもせず、またそれらから機械的に寄せ集められたのでもない、一つの新しい全体を、統一的なものを、われわれの意識は所有しなければならない。[5]

風景を見ることは、木々や山々を見ることと同義ではない。たとえば、山の風景は、山肌に立ち並ぶ樹木の一本一本、あるいは枝の一本一本、茂る

---

3) 続く記述は以下の文献を参照した。Joachim Ritter u. a. (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 5. Kolumne 11-28, besonders Kolumne 16.

4) 安彦一恵他編『風景の哲学』ナカニシヤ出版、2002 年、239 頁。

5) ゲオルク・ジンメル「風景の哲学」『ジンメル著作集』第 12 巻、酒田健一他訳、白水社、2004 年、165-179 頁所収、ここは 165 頁。

葉の一枚一枚を認識し尽くし、それを統合したうえでようやく得られるべきものではない。そうではなく風景は、何らかの仕方でそれらを「統一的なもの」として認識することなのである。しかし、風景は統一体としての自然と同義ではない。というのも、自然が境界線を持たない統一である一方、風景は観察者の視界によって限定付けられるものだからだ。しかも、この限界付けは風景を眺める経験の本質的な契機である。彼はこうした風景が、人間の情緒や気分といった心的状態と深く関わりがあることを認める。そしてこの捉えがたき経験を形象化する役目を芸術家に求めたのである。[6)]

このように、風景を眺める行為は、自然を分析的に観察する行為とは相容れない。たとえば、自然を資源と見なし、その有用性を尺度とする労働の枠組みからでは風景は現れないのだ。木々が建材や薪として、川が飲み水の供給や水車の動力として見なされる限り、労働者は山を風景としては享受しないのである。つまり風景は、有用性といった実践の次元を越え出たところで現れると言える。たとえば、ポール・セザンヌが「サント・ヴィクトワール山」（1904 - 1906）を描くまで、その山を風景として眺める者はいなかったと言われる。[7)] なぜならば、その山は周辺住人にとっては資源の供給源としてしか認識されなかったからだ。あるいは、国木田独歩が『武蔵野』[8)]（1898）で記すように、桜の時期に多くの客を迎える茶屋の老婆は、いくら作者が説いても夏の武蔵野の風景の美しさを解さない。作者が夏らしさを感じた茶屋脇の水流は、彼女にとっては鍋を洗うための用水路にすぎないのである。

絵画や文学が再発見という仕方で風景を題材とし、ジンメルの述べる通り一定の成果を上げているとすれば、その要因は表現と鑑賞者との関係性の柔軟さにあると言えるだろう。つまりこれらの形式の鑑賞者は、注意を引く一部をじっくり見たり、別の部分を見たあとでそこにまた戻ったりするということができる。表現と鑑賞者との空間的距離かつその関係を持続

---

6) 同上、179 頁参照。
7) 安彦他編、前掲書、41 頁参照。
8) 国木田独歩『武蔵野』岩波書店、1972 年改版、20 頁。

させる時間の長さは、鑑賞者によって自由に設定されうる。他方、演劇の表現は今ここにのみ生起する。つまり、演劇の鑑賞者は舞台表現に曝される仕方で作品に接するので、時空間的関係性は一方的に決定されているのである。したがって演劇が、風景を表現するのに不得手で、他の芸術形式に比べて大きく遅れを取ったのもうなずける。演劇における風景との出会いはどういった枠組みのもとに生起しうるのだろうか。この問いに答えるためにまずは、演劇において通常何が見られているのかを振り返り、次に20 世紀以降の試みと研究について確認しよう。

西洋の語で演劇ないし劇場を指す「シアター」という語が、古代ギリシア語の「見る場所」から成っているように、視覚あるいは見るという行為の内実を問うことは演劇において本質的な問いである。古代ギリシア演劇で言えば、シアターにおいて観客が見ていたのは「アゴーン」であった。これは、登場人物たちの争いを指すが、のみならず、スポーツ選手たちの競り合い、弁論家たちの論争をもまた意味する。別の言い方をすれば、演劇において観客は、相争う人々がある場所に集い構成する「場面」、シーンを見ていたのだ。しかし場面はそれ単独では成立しない。人々の関係という図を描くためには地としての「背景」が必要だからだ。注意したいのは、いま背景と呼んだものは、場面を成立させるために要請されるものであって、風景とは異なるものであるということだ。いわば風景とは、場面から目を逸らし、それを成立させる背景へ向けられる視線をしてもなお、そこから逃れていくもの、そうした視線では捉え尽くせない別な時空間のあり様なのである。

初めて風景と演劇の関係について明言し、「風景劇（landscape play）」の創作を企図したのは、アメリカ合衆国の作家ガートルード・スタイン――とりわけ初期の作品――であった。[9] この宣言をもって彼女が打ち出したのは、劇行動の否定である。それはアゴーンあるいは場面の否定とも言えるだろう。初期の戯曲『起こったこと（*What Happened*）』[10]（1913）では、

9) 楠原偕子「もう一つの道の先駆者　ガートルード・スタイン」、一ノ瀬和夫他編著『境界を越えるアメリカ演劇』ミネルヴァ書房、2001 年、198-217 頁参照。

10) Stein, Gertrude: Geography and Plays. The University of Wisconsin Press 1993, pp.

パーティーの喧騒らしき言葉の数々が、ト書きや人物の指定なく羅列される。ここで主題となっているのは、人物間の主義主張のぶつかり合いでも、個人の内面の開陳でもなく、複数の人間が入り乱れる空間の雰囲気の醸成であった。ドイツの演劇学者ハンス＝ティース・レーマンが 1999 年に現代演劇の試みに対して適切な語彙を用意しようとして『ポストドラマ演劇』[11] を執筆したとき、スタインの風景劇は現代演劇の水源のひとつに位置付けられた。[12] 彼は風景劇が、それまで劇演劇が観客に強いてきたような緊張を伴う知覚のあり方を疑うものだったと総括する。そしてスタインが予見した風景劇の特徴は、「各部分の脱焦点化と同権化、つまり目的論的な時間観念からの離反と、ドラマ的で物語的な進行形に対する〈雰囲気〉の優位」[13] だった。風景劇は、演劇で自明とされる時間観念から観客を解放し、別の時間性へといざなう。ここに風景と歴史性が演劇において密接に関連しうる地平が開かれるのだ。

1. 2.　風景一般の特徴

ここでこれまでの議論を整理して、風景論が扱う主題について考えたい。演劇における風景が歴史性の問いと関連するとはどういうことか、差し当たっての定義を試みよう。さて、風景をめぐる自然と――芸術もそのうちに含まれる――人為との関係を二点に整理して、風景論の一般的な特徴と呼びたい。

第一点、風景は自然でもあり、また人工物でもある。風景が成立するためには、観察者が自然に任意の枠付けを施す必要があるが、しかし他方で、それは自然に触発される形でなされる。つまり、この枠付けは観察者の完全に恣意的な操作のみによってはなされないのだ。こうした事態は、別の言い方をすれば、観察者が風景に対して優位な立場を取りえないことを意味する。つまり、観察する主体は確かに風景を作り出してはいるが、同時

205-209.

11) ハンス＝ティース・レーマン『ポストドラマ演劇』谷川道子他訳、同学社、2002 年。

12) 同上、63 頁参照。

13) 同上、80 頁。強調は原文。

に風景によって主体の地位を保障されているのだ。風景は一方で主体の恣意的で操作の及ばない所に位置し、それを規定すらしていることになる。第二点、風景は「そこに風景があった」という気付き、すなわち再認によって初めて意識される。たとえば、故郷に帰ってきた人が、慣れ親しんでいた光景がどこにでもあるような一般的なものではなく、何か特別なもののように感じることがある。このとき、その人は時間的、空間的に距離を取ることを経て故郷という風景に気付いたと言える。あるいは、焼け野原を前にして人は、つい先ほどまでそこにあったものと今眼前に広がるものとの激しい相違を経験し、そこに見るべき風景があったと実感する。このときには時間的隔たりを経由して再認のメカニズムが働いていると言えよう。

第二点については、第一点との関連から論理的にも裏付けることができる。上で見たように、主体と風景の関係は、主体が風景を見ると同時に風景が主体を基礎付けるという二重の関係としてある。だとすれば、主体が、図としての自然物でも、また図を成立させるための地である背景でもない仕方で風景を見るというのは極めて稀な出来事だと言える。なぜならば、主体が支障なく円滑に知覚行為を遂行することができる場合、それを成立させる条件は意識されえないからだ。つまり風景を意識的に眺めることが可能になるためには、通常の知覚や認識行為が機能不全となる瞬間、すなわち主体性が中断される瞬間が必要となる。これらを踏まえると、風景を眺めるという出来事の危うさ、はかなさが露わになってくる。風景の再認とは、何かを「普通に」見る主体的行為が揺らぎ、それを自覚した者がそれでもなお知覚を働かせるときに可能となる。明確な目標や目的を持って対象を認識する主体的行為が中断されてもなお知覚行為が遂行されるとき。そのとき人は風景を眺めることとなる。

上の風景の特徴二点に基づく状況――主体と風景の二重の関係を再認すること――を作り出すことで、演劇においても風景的経験は可能となる。したがって、ここで述べられている風景的経験というものは――精密に描かれた書割などのように――自然を再現前（リプレゼンテーション）しようとする行為によっては成立しない。第一点を見れば分かるように、風景は主体による操作の対象のみには還元されえないからだ。むしろ、人工と

自然の対立関係を何らかの仕方で越え出る瞬間に、経験は可能になる。そこで第二点の再認のメカニズムが重要となる。このとき、観察者は自身の行為を批判的に検討することとなり、彼を条件付けている「風景的なもの」を意識することができるのだ。

1. 3. 廃墟モデルと歴史性

ここで、演劇における風景のモデルとして廃墟を挙げたい。というのも、この空間において、人工と自然とは対立関係を越え出て、奇妙な仕方で混交するからだ。これは次章で触れるようにミュラーにとっての風景的経験と深く結び付くために、『モーゼル』分析に対しても適切なモデルである。のみならず、演劇における風景全般の問題を考えるうえでも参考になるだろう。[14] 人間は建物を建てるが、たとえば管理修繕する人間が去った後、建物はやがて朽ち、廃墟となる場合がある。そこには人為の断片あるいは痕跡が残存する。廃墟は、人為なくしてはありえないが、また人為のみによっても存在しえない。つまり廃墟とは、自然の循環する過程のなかで人為が凋落した場なのである。このように廃墟は、人為と自然が混交する場であると言える。したがって廃墟を前にして認識される人為とは、建築物を築こうとした過去の営為を指すのである。つまり、それは当初の目的からすれば不本意な形で私たちの眼前に残っているために、絶えず過去と現在の落差を示すのだ。一方、廃墟における自然とは、ひとりの人間やその建築物を必要とした人間集団の生よりもはるかに長く続く止めどない循環運動を指す。たとえば風雨や地震、植物の繁茂などは、建物を廃墟にさせる要因と言えよう。人間の営為は、目的（建設や修繕）のために自然物（森や石切り場など）から資源（建材）を調達し、それを活用する。自

---

14) 廃墟についての基本的な考察は、以下を大いに参照した。ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源』下巻、浅井健二郎訳、筑摩書房、1999 年、50-61 頁。しかしながら、ベンヤミンの廃墟が発明や救済の議論へと歩を進めていく段で、本論文の関心はそれから逸れていくように思われる。というのもベンヤミンの廃墟は、現在の詩人にとっての「素材」と成りうるために、そこにある種の有用性が認められるからだ。一方、本論文が後ほど扱う石切り場という廃墟のような空間は、有用性の残余としてのみ理解可能になる。

然は一方で資源を提供しながらも、他方で人為を打ち消していく。その過程を可視化するのが廃墟なのである。

今ここに廃墟があるという現在性を通して過去の人為が認識されることで、特殊な時間経験が可能になる。ここでは、現在と過去という異なる二つの時間の位相が同時に認識されるのだ。これは、目的のために手段を講じるときに採用される、過去、現在、未来を一本の直線でつなぐ、不可逆的な時間観念とは異なるものである。別な言い方をすれば、廃墟のもとでは、複数の時間の位相が併存しているのである。直線的な時間観念から見たとき、過去の事物は、現在の事物の原因として認識される。つまり、過去の営為の結果として現在はある。一方、廃墟が可能にする時間観念では、現在と過去との因果関係を認めることはできない。確かにそこに建築物があったからこそ今廃墟が存在しうるけれども、むしろそれは目標を持ってなされる人為そのもののはかなさを示すことになるだろう。廃墟を前にした観察者はかつての人々の営為を追体験すること、すなわち時間の数直線を遡行するようにして「かつての現在」を見出そうとする。しかしその試みは、あくまで現在に残存する断片、あるいは今ここに留まる人為の痕跡を通してのみ可能なのである。このように廃墟が今ここに特殊な手法で過去を闖入させるために、もはや歴史は過去の正確な記述としては機能しなくなる。なぜならば過去の事物を認識する試みは、常に現在性を経由してなされるということが廃墟によって露わになるからだ。別な言い方をすれば、過去とは現在とかかわりを持たずに、すなわち絶対的に存在するのではなく、むしろ相対的にしか捉えることができないのである。

では、過去を表現しようとする行為はどのように可能なのだろうか。ドイツの演劇学者のギュンター・ヘーグは、過去とそれにかかわる表現が換喩的関係にあることを指摘することによって、歴史叙述の別なあり方に注意を促す。[15] 換喩は、一部分を示すことで全体を表現する（pars pro toto）比喩の一方法であるが、これは別の言い方をすれば、比喩表現とその対象とのあいだに埋めがたく存在する間隙が意識化されるということである。

15) Vgl. Heeg, Günther: Reenacting History: Das Theater der Wiederholung. In: Reenacting History: Theater & Geschichte. Berlin 2014, S. 18, 32.

つまりこれはメタファーの不全に他ならないのだが、まさにこの瞬間において歴史と歴史叙述のごくわずかな接点を見出すことができるのである。ヘーグは換喩的関係を風景とテクストのあいだにも認める。「テクスト風景」と呼ばれるテクストの独特なあり方は、風景が図像（Bild）によっては表現されえないことを意味する。[16] すでに見たように風景は再認の過程を通して経験されるものであるならば、目を見開いたその瞬間に図像によって風景の全体が与えられるということはないのである。時として矛盾を生じさせもする時間の複層的なあり方を許容する風景を経験可能にするのは、テクストによる換喩的表現なのである。

ミュラーはテクスト中に様々な仕掛けを用意することでこうした風景的経験を可能にする。さらにそれが近現代史における革命という題材と結びつくことで、私たちに歴史性を意識させるのである。ミュラー作品において扱われるこの問題系は、とりわけ戯曲テクストにおいてよりラディカルに問われることとなる。本論は戯曲『モーゼル』の分析を通してそれを探ろうとするものであるが、その前に次章では『モーゼル』以降に書かれたいくつかのテクストを中心に、彼が風景をどのように捉えていたのかを確認したい。

2. ミュラーにおける風景

まずは本論文がなぜ『モーゼル』を研究対象としたかについて弁明せねばならぬだろう。というのも、ミュラーの活動全体を見渡したとき、本作の占める位置、および私たちの関心から本作をことさら採り上げることの正当性は自明ではないからだ。本作『モーゼル』より 5 年後、すなわち 1975 年のアメリカ旅行を回想して、ミュラーは「私の人生で初めて風景に対しての感覚［…］を覚えた」[17] と述べている。したがって、『モーゼ

---

16) Vgl. Heeg, Günther: Das Gedächtnis der Text/Landschaften. DDR Welt/Entgrenzungen bei Jenny Erpenbeck und Heiner Müller. In: Geografia dell'Avanguardia – Geographie der Avantgarden. Hrsg. von Francesco Fiorentino u. a. Rom 2019 (im Erscheinen). このたび、ギュンター・ヘーグ教授のご厚意により出版前の原稿を頂戴し参照することができた。記して感謝申し上げる。

17) Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Frankfurt am Main 2005, S. 222. ちなみにこ

ル』に風景的経験の契機を読み込むことは、作者の経歴からは正当化しえない。しかし、風景的経験が常に再認を経由して得られるならば、作者が意識するよりも以前の作品である本作にその契機が見出されることも充分ありうるだろう。このことは、執筆当時に目されていたような共産主義革命のかかえる問題やスターリン政権下での粛清といった「正当な歴史的文脈」には沿わない読みの可能性を開くことにもなる。

本章ではミュラー自身が風景をどのように捉えていたかを、『モーゼル』以降に執筆された散文、戯曲、詩から確認したい。[18] すでに見たように、ミュラーが初めて風景に注目したのは 1975 年のアメリカ旅行であったと、自伝的書『闘いなき戦い』で述べられている。改めて引用したい。

> アメリカ合衆国での私の基礎的な経験は風景だった。私の人生で初めて風景に対しての感覚、空間についての感覚を覚えた。元来のアメリカの次元は時間ではなくて、空間だったのだ。[…] ミシシッピー・デルタを汽船で行く。ぼろぼろになった穿孔塔、工業地帯一帯はなかば沼に沈み、錆び付いている。そして岸には朽ち果てた古いプランテーションの家々。とても奇妙なことだ。周縁部（Ränder）にある資本主義。ヨーロッパにはもはや周縁がない、あるいは、周縁を見るということは極めて難しい。アメリカでは周縁がまだ生き生きとしている。至る所にまだ占有されていない風景、社会的にもまだ占有されて

の渡航で、ミュラーはテキサス州オースティンでの『モーゼル』世界初演に立ち会った。

18) 1970 年代後半以降風景はより重要性を増すため、ここでその全てを網羅できなかったことを断っておく。Vgl. Weber, Carl: Landschaft, Natur. In: Heiner Müller-Handbuch. Hrsg. von Hans-Thies Lehmann u. a. Stuttgart u. Weimar 2003, S. 108-113. この項では、初期ミュラーが自然を有用性から了解していたこと、それが後に大きな転換を経て創作の核となるという議論がなされており、本論文も大いに参照している。しかし、筆者は風景と自然の関係を充分に定義しないまま議論を進めているため、しばしば風景と自然を混同して語っており、風景のどのような側面がミュラーの創作と関係があるかを充分に指摘できていないように思われる。

いない風景。手なずけられていない風景の数々。[19]

ここで注目すべきは、ミュラーがアメリカを巡ったなかで、とりわけ廃墟に注目している点である。この「周縁」とは、人間によっては（もはや）占有されていない領野のことを指す。東ドイツに籍を置くミュラーのアメリカ渡航は一大事であった。その彼が驚いたのは、ヨーロッパでは見ることのできない「周縁部」の野性的な自然の光景ではなくて、都市から遠く隔たってもなお資本主義の痕跡を読み取ることができるということであった。すなわち、廃墟の光景のもとに、政治や歴史が普段とは別な仕方で現れたのである。

その後 1979 年に執筆された戯曲『指令――ある革命への追憶（*Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution*）』[20] では途中に「エレベータの男」という場面がある。フランス革命期のジャマイカから戯曲は飛躍して、上昇するエレベータのなかの男が描かれる。彼は上司から極秘の指令を受け取るべくエレベータに乗っているのだが、なかなか目的階に着かない。男の焦燥は徐々に激しくなり、それが頂点に達するところで、彼は突然ペルーの一本道に放り出される。最初その風景は男にとって敵意に満ちたものとして映っていたが、次第に彼は指令からの解放感に恍惚を覚える。場面の最後、彼は「人間が消え去ることを待つ以外に他に仕事のない風景のなかへとさらに進んでいく」。[21] ここで風景は、人為の彼方にあるものとして捉えられている。

こうした風景観は一方で、作家の限界の告白であるようにも思われる。なぜならば、こうした認識は風景に解決を求めるにもかかわらず、それが究極の意味で描写不可能であることを指し示すからだ。名指される「風景」

---

19) Müller: Krieg ohne Schlacht, S. 222-223.

20) Müller, Heiner: Werke. Bd. 5. Frankfurt am Main 2002, S. 11-42. なお、『指令』における風景描写を契機とした身体性への疑い、そしてそこから現象する亡霊という形姿については拙論を参照されたい。石見舟「風景の戦争――ミュラー『指令』における亡霊的身体」『慶應義塾大学日吉紀要　ドイツ語学・文学』第 56 号、2018 年、107-136 頁。

21) Müller: Werke. Bd. 5, S. 33.

には描写の対象となりうるような部分すらなく、ほとんど抽象概念として存在し、あらゆる芸術的営為を拒むかのように思われる。1992 年に出版された彼の詩集に収録されている一編の詩は、私たちの問題意識から読むと非常に興味深い。この詩は、エレベータの男が風景へと歩みを進めていく箇所を自己引用し、画家について語るものだ。以下に詩を全文引用する。

> ……人間が消え去ることを／待つ／以外に他に仕事のない／風景のなかへとさらに進んでいく……／画家は瞬間を、それが消え去る前に／しっかりと描き留める、身体が／色調へと縮んでいく、その冷たい一刻を、／忘却によってなされるのと同じように、絵具の層によって窒息させられるときの最期の息を。／画家は忘却を塗り付ける。画は／その対象を忘却する。画家とはカロンだ。／一筆／一漕ぎ毎にその／乗客は実体を失う。乗ることが目的だ／死ぬことが死であるように。彼岸では／誰も降りないだろう。[22)]

エレベータの男の言葉を通奏低音として、画家が登場する。エレベータの男が風景に覚えた解放感を、この画家は共有しない。彼は風景のなかへ消え去っていく人間を画面に描き留めようとする。しかし正に描く行為自体が、すぐさま対象の本来の姿を忘却させるのである。画を完成させるために動かす筆は、冥府の渡し守カロンの櫂に比せられて、画として完成に近づけば近づくほど最初の生き生きとした経験からは決定的に遠ざかることとなる。ここに、風景を扱おうとする芸術家の逆説的なあり方を見て取ることができる。すなわち、風景を作品に落とし込もうとする試みは、かえって風景的経験の忘却を促進させるのだ。私たちがこれまで見てきた風景における問題点はここにも妥当する。それを克服しなおもその可能性を見るとき、ミュラーの創作は多くの閃きを私たちに与えてくれる。のみならず、そうした探求を通してミュラー作品の別な角度からの再読も可能となるのだ。[23)]

---

22) Müller: Werke. Bd. 1, S. 309.

23) ミュラーにおける風景とテクストの関係については、ハンス＝ティース・

3. 『モーゼル』分析

3. 1. 先行研究――ブレヒト『処置』との関連から

本作『モーゼル』[24] は、ミハイル・ショーロホフの『静かなドン』から設定を借り、ロシアの都市ヴィテブスクを舞台に、革命を目指す党における処刑ないし粛清を題材とする。革命の敵を処刑するという仕事を党より指令されたAだったが、次第にその仕事に耐えられなくなり党に自らの職の解任を求める。それが却下されると、突然Aは革命の敵と認定することなしに殺人を行う。すぐさま彼は尋問に掛けられ、自らの粛清を是認するよう求められる。テクストは、Aと前任者B、党の成員として複数の人間から成るコロス（合唱隊）の掛け合いを基本とする。テクストはAに粛清の是認を求める所から始まり、一旦時間を遡って前任者Bの粛清――これが処刑人Aの初仕事となる――、解任の申し出、機械的殺人――Aは殺した人間の上で踊る――、尋問、是認の要求と進む。

多くの箇所で「A（コロス）」や「コロス（A）」など役割分担が曖昧にされているため、共同体と個人という対立関係がありながらも、同時に自

レーマンやウルリケ・ハースの仕事が重要である。Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Müllers Gespenster. In: Ders.: Das Politische Schreiben. 2. Aufl. Berlin 2012, S. 329-346, hier S. 333. ハースは、言語が本質的に抱える沈黙という契機を風景と結びつけて論じている。Haß, Ulrike: Schlaf, Traum, Schrei. Von den Grenzen der Sprache. In: Theatrographie. Hrsg. von Günther Heeg u. a. Berlin 2009, S. 73-81.

24) 予備的に、題名の意味について述べておきたい。（原語に近い発音は「マウザー」である。）第一に、これはモーゼル銃という兵器の名称である。（しかし本作で用いられるのはリボルバー銃で、モーゼル銃とは異なる。）第二に、この語は「鳥の羽毛の生え替わり」を意味する一般的なドイツ語の名詞である。これは処刑人が粛清されては新しく任命されていく連鎖を連想させ、本作の基調として重要である。また、ニコラウス・ミュラー＝シェルが指摘しているように、トロツキーの言葉「社会は自らの羽を換えていく（Die Gesellschaft mausert sich）」やマヤコフスキーの詩『左翼行進曲』からの引用でもありうる。ちなみに、本作執筆にあたる準備段階で、ミュラーは処刑人Aに「モーゼル」という固有名を与えていた。Vgl. Müller-Schöll, Nikolaus: Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«. Frankfurt am Main u. Basel 2002, S. 542-543.

問自答のようにもなりうる。また文体は、報告文のように感情表現が極力抑えられたものであり、報告の最中に党のモットーや処刑の手順などの語句が反復して何度も挿入されるのが特徴的である。風景描写も非常に抑制的で、色など見ることで得られる情報についてさえもほとんど書かれていない。それだけに一層、ごくまれに言及がなされるとき、私たち受容者は非常に強い印象を受けることになる。

本作は、ミュラー作品のなかで、東ドイツ政府が明確に出版、上演を禁止した唯一の作としても注目される。[25] それは当時の文脈から見れば、共産主義国における粛清の直接的言及であるから、もっともな判断であっただろう。それゆえに先行研究では、本作とブレヒトの教育劇『処置（*Die Maßnahme*）』[26] との参照関係をさらい、革命のためには手段を選ばないという姿勢とその弁証法的解決について本作でミュラーが思索したと解釈する向きがあった。[27] しかし、最近の研究[28] が指摘するように、『処置』との関連から私たちが注目すべき点は、戯曲の時間軸の構成とその構成を採用した動機であろう。

ブレヒトの『処置』は、中国での非合法活動を終えたアジテーター四人が党であるコロスに報告するという筋立てである。そこでアジテーターたちはまず党から賞賛を受けるが、それをさえぎり自分たちが中国で行った同志の殺害を報告する。その処置の是非について判断を乞うため、四人は、粛清された同志を交替で演じながら、非合法活動をコロスの前で再現する。この再現の諸場面が『処置』の大部分を成すのだが、重要なのはこれが事後報告であるということだ。つまり、彼らが議題に上げる処置は過去にすでになされたものである。ここである疑問が浮上する。[29] 戯曲の最終場

25) Müller: Krieg ohne Schlacht, S. 203.

26) Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 3. Berlin u. Frankfurt am Main 1988, S. 99-125.

27) Vgl. Schulz, Genia: Heiner Müller. Stuttgart 1980, S. 108-109.

28) Vgl. Etzold, Jörn: Arbeit/Sprechen: Überlegungen zu »Mauser«. In: Heiner Müller Sprechen. Hrsg. von Nikolaus Müller-Schöll u. a. Berlin 2009, S. 99-112.

29)『処置』については以下の論考を参照されたい。Vgl. Lehmann: Die Rücknahme der Maßgabe. Schuld, Maß und Überschreitung bei Bertolt Brecht. In: Ders.: a. a. O., S. 307-323.

面で党によって判断されるように、粛清がやむを得ない最善の処置であったと、もしアジテーターたちも考えていたのならば、同志の殺害は報告すべき事項ではありえない。一方でそれが許されざる処置であったと彼らが考える根拠もない。というのも、その後も革命運動が良い方向へと進んでいることが作品の冒頭で確認されているように、党の成員たちは同志の殺害を罪としては断じえないからだ。ではなぜ彼らは同志の殺害を演技ではあっても反復しようとしたのか。そこに、党の決定では計ることのできない何かが存在することを彼らが予感していたからではなかろうか。つまり、党が綴る正史としての歴史からは漏れる、歴史の「残余（Überreste）」[30] がそこに存在するのである。

ミュラーの『モーゼル』もまた歴史の残余を扱っている。Aの粛清はほとんど決定事項としてある。それでもなお、時間を遡るようにして過去の処刑が繰り返し述べられるのは、そこに時間の進行を中断し、現在へと解消されない過去を反復しなければならないという強迫があるからだ。その点で、本作の末尾がぎりぎりのところで粛清是認の局面を回避していることは非常に興味深い。[31] つまり、本作を行動にだけ注目して見てみると――『処置』もまったく同様なのだが――党の判断が下されたところから舞台は始まり、回想を経て、その判断が繰り返されるだけで、新しい行動は劇中には皆無である。こうした視点から見たとき、Aの破綻は、共同体の目的のために犠牲になった個人の受苦のドラマとしては解されない。代

---

30) Heeg: Reenacting History: Das Theater der Wiederholung, S. 24. この論文でヘーグは、歴史叙述が当初目する意味からは逸れるものを「痕跡、欠如、残余」（S. 31）と呼び、それが演劇の本質的側面である反復によって意識化される過程を描く。同様に演劇学者イェルン・エツォルトは、死に抗ってなされる語る行為を「再録（Wiederaufnahme）」することを悲劇の特徴として挙げ、『モーゼル』の再読を試みている。Vgl. Etzold: a. a. O., S. 108-109.

31) 本作の結末については多くの先行研究が指摘するところである。なかでも、ヴァルター・ヒンデラーは、Aが自らの粛清を是認したか否かのドラマの内容にまつわる議論を越えて、決定が下されないこと、戯曲の構成として和解が当初から望まれていないことの意味について論じている。Vgl. Hinderer, Walter: Arbeit an der Gegenwart. Zur deutschen Literatur nach 1945. Würzburg 1994, S. 333-334.

わりに、瞬間ごとに知覚をし、行為を行う主体というものの限界を、演劇という知覚行為の実験場で検証するためのテクストとして本作は読まれうるのではないか。そしてミュラーは、この実験を――意識的あるいは無意識的に――風景に引きつけることで行っているのだ。

3. 2.　知識と知覚――人間像への疑い

「顔は石切り場に向けて（Gesicht zum Steinbruch）」（247 他）。この句は本作のなかで何度も繰り返し現れる。空間の描写すら乏しいなかで、この表現が 7 回も繰り返されるのは特徴的である――他に空間を指定しうる語は、粛清されるＡとＢが背にする「壁」ほどしか見当たらない。石切り場は、革命の敵を処刑する場所である。したがって、この場は処刑という場面を成立させる背景のように思われる。しかしテクストを詳細に見ていくと、石切り場は風景として私たち受容者の前に現れてくるのである。

石切り場に顔を向ける所作は、処刑の手順の最終段階を指すものだ。処刑される者の体をそちらに向け、背後から射殺し、そのまま突き落とす。つまり、処刑がなされるその瞬間に、被処刑人と処刑人は石切り場の光景を共に視野に収めるのである。しかしこの「石切り場」は単に名指されるのみで、この場所の詳細については言及されない。したがって、受容者には、この語によって喚起される印象を膨らませることが求められる。[32)]

この句を執拗に繰り返すＡの言説は、彼が処刑人としての任務を遂行することを失敗した後でなされるものである。それはつまり、石切り場を見ていたことが失敗と何らかの仕方で関連することを意味する。実際にテク

---

32) たとえば、石切り場における処刑は、ただちに『処置』の若き同志の石灰坑での粛清を連想させる。Vgl. Brecht: a. a. O., S. 123-125. そこでの描写も、本作『モーゼル』同様、極めて簡素である。しかし『処置』においては隠密行動のために露見してはいけない同志の顔を、石灰の作用で焼き尽くすことが言及されるので、石灰坑は彼らの企てにおいて有用な土地と見なされる。一方、本作ではそうした有用性を見出すことはできない。確かに日々増える死体を投げ込む場として、石切り場は広大な空間を提供してはくれるだろう。しかしそれは処刑場が石切り場以外の場所であってはならないことの説明にはならない。

ストを分析すると、処刑の正当性への疑いが見る行為を通して生まれたことが分かる。「顔は石切り場に向けて」と同様何度も唱えられる党のモットーは以下のようなものだ。

> 他の町々と同じくこの町ヴィテブスクにおける／革命の日々のパンが／敵の死であることを知りながら、／緑のままに保つためには／なおも草をむしらなければならないことを知りながら（245）

党という共同体に所属することで、その成員はすでに「知っている」状態にあることが明言される。すなわち、その知の具体的な内容は明らかにされぬまま、その前提である見聞きする行為は不要と断じられるのである。別な言い方をすれば、知覚行為は日々瞬間ごとに個人によって行われているにもかかわらず、それは共同体によって規制されており、それから逸脱することは「私有化」として追及されるのである。

処刑人Ａの前任者であり、彼も違反行為を犯したために粛清されたＢが、戯曲の途中、時系列を戻すようにして現れるのは先にも触れたとおりである。彼の犯した違反行為とは――Ａとは正反対に――革命の敵を殺さず逃がしたことだった。そのきっかけは、まさに彼が見る行為を個人的に行ったことにある。

> Ｂ　私のリボルバーの前に三人の農民／無知（Unwissenheit）ゆえに革命の敵／彼らの背に手、縄で縛られて／その手は労働のために節くれだっている、リボルバーに縛られているのは／革命の指令を受けた私の手／私のリボルバーが彼らの首に向けられる／革命の敵どもは私の敵ども、私はそれを知っている／しかし私の前に立つ者たちは、顔は石切り場に向けて／それを知らない、私はそれを知る者／そして彼らの無知に対して他に教え方はない／弾丸以外には。［…］私の手で革命が殺すことを知りながら。／私はそれをもう知らない、私はもう殺せない。（248）

彼は、これから処刑する相手の手を偶然にも見る。そのときに共同体に

よって規制されている知の体系が激しく揺さぶられることとなる。なぜならば、その手は見紛いようもなく労働者の手であり、Ｂは彼らに共感するからだ。そのとき、Ｂと彼らを分かつ知と無知の基準の恣意性が露わになる。その基準はそもそも共同体から押し付けられるようにして設定されたものではなかったのか。Ｂは偶然的な仕方で見る行為を行った結果、知に対する疑念を抱くようになり、「知らない」という状況に陥る。彼のこうした行為に対して、コロスは三人の農民の言説を簒奪するようにして以下のような判断を下す。

> コロス（三人の農民を演じる者たち）［…］というのも無知は人を殺しうるから／鋼鉄が殺しうるように、あるいは熱が／しかし知は足りることがなく、むしろ無知は／すっかり無くなってしまわなければならない、そして殺人が足りることはない／むしろ殺人は学問なのだ／それは学ばれなければならない、それをすっかり廃絶するために（248）

Ｂが述べた「弾丸による教え」が、ここで農民の声を借りるコロスによってより先鋭化される。「学問（Wissenschaft）」は「知の創造（Wissen schaffen）」とも分解しうる語である。つまりここでは、ある知識のもとに処刑が手段として選択され、遂行されるのではなく、むしろ処刑を遂行することそのことによって知が確かめられ、学知として整備される、という逆転が起こっているのだ。処刑の当事者であるにもかかわらず学知を構築できず、「知らない」状態にＢは陥った。これは、共同体の理論から見れば、彼が処刑や革命の意義を理解しておらず、処刑者として失格ということになる。このような人間に対しては職の解任では足らない。まさにこうした無知な人間を処刑することにこそ処刑の意義がある。そうして彼の粛清は正当化されるのである。

Ａも当初は処刑される者の顔や手が見えなかった――「そして私は彼［Ｂ――引用者］の手を見る目を持たなかった」（249）。しかし、ある日突然それが見えてしまう――「七日目の朝私は彼らの顔を見た」（250）。この瞬間、Ａの自我は分裂し、次第に指令を実行できなくなってしまう。つ

まり、Aもまた自分の知覚行為が党によって規制されていたことに気付き、自分がルーティンとして行っている殺人が「なにか特別な仕事」(250)であることを認識するのだ。そうして彼は機械的殺人へと走る。

Aの経験する知への疑いは、図像として認識される人間、すなわち人間像へと向けられる。つまり、Aにとって、敵か仲間かを問う以前に、人間一人をひとつの単位として認識することに問題が生じるのだ。処刑が円滑に執行できなくなった瞬間のことをAは「指と引き金のあいだに疑いが座を占めた」(250)と語る。こうした極端に微視的な視線が、まとまった図像としての人間の生成を阻害する端緒にもなっている。

人間像の定義をめぐっても、共同体と個人のあいだで齟齬が生じる。コロスは人間と敵とを別のものと見なすという詭弁でもってAの懐疑を打ち消そうとする。

> 人間を殺すことは君への指令ではない／敵をだ。なぜなら人間は未知(unbekannt)のものだから。／我々は知っている、殺人は単なる仕事にすぎぬが／人間というのは君の仕事以上のものだ／他の町々と同じくこの町ヴィテブスクで／革命が最終的に勝利するまでは／人間というものが何たるかを我々が知ることはないだろう。(253)

真の人間像は、未来における到達点となる。つまり現時点では、その具体的なあり様は知ることができないのだ。それだからこそ一層人間像の獲得は、未完の企図として重要な意味を持ち、現在それを求めることは時期尚早として拒否される。人間像の定義が先送りにされてもなお敵を認定し、処刑を行わなければならないという状況において、処刑はそうした判断を欠いた機械的な殺人へと変貌していく。これは党や革命の理論によっては正当化されない私的な殺人行為である。Aの叙述は、殺す側、殺される側双方における人間像の解体をありありと示している。

> 私は見た／私であったその人が何かを殺すのをそれは肉血／そして他の素材から成っている［…］人間というもの、それは人がそれに撃ち込むもの／人間が人間の残骸から起き上がるまで。(254)

こうして、石切り場を背景にして人間の図像を正しく認識し、処刑行為を行うことがAにとって不可能となってしまう。主体が図としてあるべき客体を見定めることができなくなってしまうとき、同時に地としてあったはずの背景も変容をきたす。

ここで注意したいのは、主体性が機能不全を起こしたとしても、知覚行為はなおも別な仕方で働いていることだ。機械的殺人を証言し終わった後で、Aは沈黙について言及する。聞こえる音もまた、Aたちの気分を規定するものであった。石切り場と同様に戯曲中に反復して言及されるのは「戦場の騒音（Schlachtlärm）」（246 他）という語であった。これは「だんだんと増していき、そして今もなお増す」（253 他）とも言われる音である。聴くともなく聞こえてくる音の経験は、彼らが戦闘状態に投げ込まれているという、いわば包囲された状況を示唆する。処刑人に指令を与える声も、最終的にそれに抵抗するAとBの叫び声も、この騒音と共に聞かれるのである。終盤でAは「一瞬（einen Augenblick lang）」（256）起こった沈黙について言及する。それは「戦場の騒音よりも音の大きな」（256）沈黙だった。さらに、Aは以下のように言う。「黒い雪のような戦場の騒音を後景にして／私を待っているのは沈黙だ」（256）。生起する時間の長さの表現に「目（Auge）」が使われ、音の修飾語として視覚的な特徴である色が用いられている。ここで視覚と聴覚が混交し、それまでの部分とはやや趣の異なる詩的な表現が現れる。この「沈黙」や「黒」、「私の人生よりも長」（256）い「沈黙」あるいは「私に機械の眠りを与えろ」（256）といった言葉は、一般的に見て死を暗示するように見える。しかしなおもAは自らの死を受け入れることはなく、むしろ生に拘泥して粛清の是認に抵抗する。となれば、ここで言及される沈黙は死の婉曲表現には留まらないものだろう。戦場の騒音を凌駕し、Aに、彼が置かれた状況を忘却させる沈黙は、聴覚の対象とはなりえないものである。それでもなお騒音を後景にして沈黙が図のように考えられるとき。このとき、主体的な知覚行為は機能停止し、代わりに風景的なものが現れるのではないだろうか。

3. 3.　反復と風景――石切り場

過去の出来事を執拗に反復する行為は、歴史の残余、過ぎ去らずに現在に留まるなにものかを指し示す。被処刑人が最期に石切り場を見ていたこと、そしてＡ自らも同じ風景を見ていたという事実が繰り返し述べられる。つまり、処刑の最終局面において行使されていた見る行為が、事後的に重要性を帯びてくるのである。Ａは、石切り場をずっと視野に収めていて、風景を見続けていたことに気付く。ここで石切り場を、先に見た廃墟のモデルに即して見てみたい。それによって、これまでの議論で見てきた不調の契機が風景を眺めることのうちに織り込まれていることが確認できよう。この風景によって認識されるのは、人為の虚しさと自然の危うさである。

まず石切り場は人為と自然の混交した場である。なぜならば、石切り場は自然に生じるものではありえず、人間がそこから資源を調達するために手を加えた場所であるからだ。しかし人為的な場としても、石切り場は建築物とは違う。というのも、そこに残存するのは人為の痕跡のみだからである。[33] こうした場で行われる殺人は、死体が土へと還っていくという自然の循環的な時間のうちに回収されることがない。また、それによって共同体が革命へと前進していくのだという進歩的な時間にも統合されない。

党が革命の敵の処刑を正当化するために繰り返し謳うモットーは「革命の日々のパンが／敵の死であることを知りながら、／緑のままに保つためには／なおも草をむしらなければならないことを知りながら」（245）であった。色を用いたこの比喩表現は、革命の実現と繁茂する草原の図像を重ね合わせることを企図するものである。しかし、実際に革命に「日々のパン」を提供するはずの処刑は、植物とは無縁の無機質な石切り場で行われる。これは当事者である処刑人にとっては耐えがたい図像の相違として現れるだろう。そして革命を実現させようとして日々なされる行為の虚しさが感ぜられるようになるのだ。こうした段階において、処刑は糧である

33) 石切り場という空間の複雑なあり様は、ドイツ語の語感に求めることもできるだろう。„Steinbruch“ という語は、「石（Stein）」と「破砕（Bruch）」から成る。そこに「場」に相当する語はないので、この句が発されるときの語感は、場所の指定のみならず、「石の破砕」という暴力的な営為としても響く。

ところの「日々のパン」とはなりえず、死体の生産としての意味合いを強めていく。つまり敵の死は過去のものとなっても、決して今ここから過ぎ去らず、見えない残余として石切り場に留まるのだ。こうして石切り場という「廃墟」的場所は、風景として現れる。つまりそれ自体は積極的に何かの図像を提示することはしないが、現在に死者たちの過去を招き入れ、その前に立つ者を戸惑わせ、その人が主体的に引き受けてきたはずの処刑執行を中断させるのだ。眼前に風景があることへの気付きはまた、彼に未来をも予感させ、特殊な歴史叙述を可能にさせる。ここで言う未来とは、人為を無化し、歴史の残余が反復される時間である。Aは実際に石切り場の風景から、過去、現在、未来の時間の位相を同時に引き出す。

> そして私の同志たちも二千年のあいだ［殺された――引用者］／車刑　絞首台　絞首縄　首枷　鞭　強制労働でもって／そして彼の敵である私の敵たちも／そして私のリボルバーは今彼のうなじに向けられている／私　車刑　絞首台　絞首縄　首枷　鞭　強制労働／私は私のリボルバーの前に　顔は石切り場に向けて／私は　私のリボルバーを私のうなじに向けている（252-253）

彼が描き出す未来は、共同体である党のそれとは大きく異なる。党はモットーなどを通して未来の革命を描き続けるが、その具体的な様子を描写することは周到に避けている。その代わりに「パン」や「草」の「緑」など有機的な像を革命と結びつけることで、肯定的な印象をもたらすよう方向付けている。一方、彼の描く未来は、現在からより近い時点を指し具体的であるとともに、有機的な像と結びつかない。処刑が反復されることを通して、Aは自身の処刑とその後もなお続く処刑の連鎖を想定することができる。彼の語る歴史は、こうして、未来の革命のために現在処刑を迫る共同体の「正史」的歴史観への異議となりうる。しかしこの異議は、「より正しい」歴史叙述を促しはしない。彼の歴史叙述は、人為による改良一切を疑うからだ。反復される言葉をどのようなものとして了解するか、共同体とAとの対称がここで明確になる。共同体は、反復によって革命や処刑の正当性を確かなものにしようとした。しかしAは反復を通して未来の目

標を無化し、また解消されずに残余となる人為を示したのである。正史やその改良を疑うことを通して、私たちに歴史性への意識を可能にさせるAの特殊な歴史叙述は、人為と自然、現在、過去、未来が互いに侵食する風景的経験を通して初めて可能となるのだ。

まとめ

ミュラーが場面として描き出した党と処刑人の対立はたしかに共産主義における粛清の問題とかかわる。しかし、それを共同体における手段と目的の連関として、現代史的文脈から距離を取って捉えてみたい。すなわち、変革を期してある共同体を組織し、理念に基づき実際に行動を起こすときに生じる構造的な問題を本作に見出すとき、作中の党と処刑人の対立のあり様は寓意的であり、現在においても充分検討に値するものであることが分かるであろう。ミュラーは、寓意の教訓となるべき対立の決着には関心を払わない。その代わりに、対立の発端を再認しようとする。それこそ、石切り場という空間が惹起する風景的経験であった。これを通して、手段として機能しようと努める当事者の主体性は崩壊し、組織の構造的欠陥が浮き彫りになる。組織はモットーや言説を反復することで自身の正当性を主張するが、それが繰り返し語られ聴かれる正にそのときに――正史には回収されない――過去の残余がかえって鮮明になるのだった。この残余に向き合うとき、私たちは第一に知覚行為の具体的なあり様を反省する必要がある。

私たちは目を開き、音に囲まれて生きているが、平時においてどのように知覚し、語るべきかは慣習等によって知らずのうちに規制されている。既存の社会の現状に満足せず、その変革の必要性を唱えるとき、それらの行為を規制する仕組みもまた変更されねばならない。しかしこの変更は、もっぱら人為的に改良されるのみではない。というのも変更の試みは、主体的行為を成り立たせる条件そのものをも変質させるからだ。本論文はその条件であるところの風景を挙げ、再認される風景の経験が、歴史叙述のあり様を問い直す歴史性と密接に関わることを示した。戯曲テクストが、今ここでなされる演劇上演へ働きかける過去の残余の一形態であるとするならば、それに応える演劇の諸相を研究するためには、作中の風景的なも

のについてまず探究せねばならない。

（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・
ライプツィヒ大学演劇学科博士課程在籍）

Wiedererkannte Landschaft und ihre Geschichtlichkeit

– Am Beispiel »Mauser« von Heiner Müller

ISHIMI, Shu

Diese Arbeit zentriert sich auf eine Textanalyse von Heiner Müllers »Mauser« (1970) unter dem Aspekt der Landschaft. Die landschaftliche Erfahrung im Theater ermöglicht dem Zuschauer über seine alltägliche Weltwahrnehmung und Geschichtsschreibung nachzudenken. Müller ist dabei einer der wenigen TheatermacherInnen, der die Landschaft ganz bewusst in seinen Stücken be- und verhandelt. Ein gutes Beispiel hierfür ist der 1970 entstandene Stücktext »Mauser«, der im Folgenden eine Re-Lektüre erhalten soll.

Der Begriff der Landschaft charakterisiert sich durch zwei Aspekte: (1) Die Landschaft ist nicht nur natürlich, sondern auch künstlich. Sie entsteht, indem ein Subjekt auf der nicht begrenzbaren Natur einen Rahmen setzt. Im Umkehrschluss bedingt die Landschaft die subjektive Wahrnehmung. (2) Ebendiese doppelte Bewegung wird erst hervorgebracht, wenn das Subjekt seine alltägliche, konventionelle Wahrnehmung unterbricht und sein Status, d.h. die eigene Subjektivität, erschüttert wird. In diesem Zusammenhang wird die Landschaft erst im Nachhinein anerkannt. Für diese Zeitlichkeit ist die Ruine ein gutes Beispiel. Dort sind die in dem natürlichen Vorgang verfallenen Artefakte, d.h. die vergangenen menschlichen Bauwerke nur durch die gegenwärtigen fragmentarischen Überreste vorstellbar. Wenn man versucht, mit ihnen die Vergangenheit nachzuvollziehen, werden die Zeitschichten ausgesetzt und stattdessen die unterschiedlichen Zeitebenen – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – sichtbar. Diese sichtbare Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Zeitebenen unterläuft eine lineare irreversible Zeitvorstellung und somit eine konventionelle

Geschichtsschreibung.

In »Mauser« wird ein Satz mehrmals wiederholt: „Gesicht zum Steinbruch“. Dieser Satz von einem entlassenen und vor das Parteigericht geführten Berufshenker A bedeutet, dass Zweifel an seinem Auftrag aufkommt, als er die von der Arbeit zerschundenen Hände der angeblichen Feinde erblickt. Die Wiederholung dieses Satzes weist auf einen Überrest hin, der nicht mit der zu verwirklichenden Revolution vereinbar ist. Im Gegenteil: Das Sehen als solches erschüttert das Parteimotto mit üppigen Bildern. Normalerweise wird das Wissen ausgehend von den Wahrnehmungen gebildet. Hier jedoch nehmen alle das Wissen an, sobald sie Mitglieder von der Partei sind. Nachdem A jedoch die zerschundenen Hände sieht, kann er dem von der Partei gewünschten Menschenbild nicht mehr vertrauen. In seinem Verstand verliert der Mensch eine einheitliche Gestalt und wird nicht mehr als ein Objekt verstanden. Die Wahrnehmung von A unterbricht die von der Partei kontrollierte Wissenssyntax. Obwohl er keine Gestalt als solche sieht, nimmt er dennoch etwas wahr: Er erfährt die Landschaft des Steinbruchs.

Der Steinbruch ist ein natürlicher Ort, an dem menschliche Arbeit verrichtet wird. Er ist somit kein geeigneter Ort für das Henken. Nachdem im Stück der Akt des Henkens misslingt, tritt der Steinbruch im Bewusstsein des Henkers zu Tage. Deswegen spricht er immer wieder von diesem Ort. Ein Unterschied zwischen der tatsächlich wahrnehmenden Sicht des Henkers und den durch das Parteimotto hervorgebrachten Bildern ist dabei so groß, dass der Henker seine Arbeit nicht als einen Fortschritt für eine bessere Gesellschaft versteht. In diesem Moment werden ihm vielmehr die in der Vergangenheit Getöteten bewusst, als die Bleibenden in der Gegenwart. Jene können sich nicht mit der Geschichte versöhnen. Diese Erfahrung der unterschiedlichen Zeitschichten lässt ihn an der „richtigen“ Geschichte zweifeln und an eine mögliche andere Geschichte, d.h. an die eigene Geschichtlichkeit denken.