

# 不在の演劇

— 演劇と音楽の境界を超えるハイナー・ゲッベルスの活動 —<sup>1)</sup>

## Theater of Absence

— Heiner Goebbels: Beyond the Boundary between Theatre and Music

新野守広

NIINO Morihito



**Key words:** ドイツ演劇、音楽劇、ポストドラマ、ハイナー・ゲッベルス、シュティフター  
music theatre, Musiktheater, Heiner Goebbels, Heiner Müller, Stifters Dinge

### Abstract

Heiner Goebbels is a multifaceted artist. He is widely known for playing keyboards in the legendary rock band *Cassiber*, which was formed in the 1970s. He is further regarded as a leading figure in the realm of music-theater (Musiktheater), staging *Die Befreiung des Prometheus* and *Ou Bien Le Débarquement Désastreux* in Japan in 1996 and '97 respectively. As a playwright he is presently in great demand at theaters and festivals around the world, and works as a professor at the Institute of Applied Theatre Studies of the Justus Liebig University in Giessen, Germany. Heiner Goebbels can be considered as a key person who revolutionized theater in the German-speaking world. In this article I sum up Goebbels's works from his days in Frankfurt in the 1970s, up to the piece *Stifters Dinge* performed 2013 in Yamaguchi, Japan.

## 1. はじめに

ハイナー・ゲッベルス (Heiner Goebbels, 1952-) は複数のジャンルを横断して活躍する多彩なアーティストである。彼はまず、1970年代に結成された伝説のロックバンド、カシーバー (Cassiber) のキーボード奏者として知られている。ミュージシャンとしてのゲッベルスの活動は、1990年代に「カシーバー」が来日公演を行ったことで、日本の音楽愛好者の間でも広く知られるようになった。ゲッベルス自身も大友良英や巻上公一、デイヴィット・モス等と六本木で共演している。

しかしヨーロッパでゲッベルスの名をもっとも有名にしているのは、音楽と演劇という2つのジャンルの複合領域であるムジークテアター (Musiktheater, music theatre) の活動である。現在、ドイツ語圏におけるムジークテアターの第一人者と見なされている彼は、ほぼ毎年新作を発表するばかりか、世界各地の劇場や演劇フェスティバルで引く手あまたの演出家であり、ドイツ最大規模の演劇祭「ルール・トリエンナーレ 2012-2014」の芸術監督を務め、1999年からはギーセン大学応用演劇学科の教授として後進の指導に力を注いでいる。彼の指導の下、ギーセン大学からリミニ・プロトコルをはじめ、今をときめくポストドラマ演劇の担い手たちが巣立ったことは、ユニークな教育方針が演劇の現場に新風を吹き込んだ好例として記憶されるだろう。

このように多方面に精力的な活動を続けるゲッベルスだが、日本ではあまり知られてこなかった。もっとも彼のムジークテアターは、来日公演が3回実現している。その最初は1996年に彩の国さいたま芸術劇場が招聘した『プロメテウスの解放 (Die Befreiung des Prometheus)』(1993年初演) だった。これは前年の大晦日前日に死去した東ドイツ出身の劇作家ハイナー・ミュラー (Heiner Müller, 1929-1995) の原作を素材に、パーカッションと語りを組み合わせた1時間強のライブ・パフォーマンスであり、パワフルなパーカッション奏者と俳優が舞台で共演する作品だった。続いて翌1997年には、やはり彩の国さいたま芸術劇場が『あるいは不幸なる上陸 (Ou bien le débarquement désastreux)』(1993年初演) を招聘した。これは素材として使われるテキストが英国の小説家ジョゼフ・コンラッド (Joseph Conrad, 1857-1924) やハイナー・ミュラーなど複数あり、上演時間も前年の作品と比べるとやや長かったが、やはり音楽とテキストがミュージシャンと俳優のパフォーマンスを通してライブ上演される作品だった。

その後、16年の月日が流れ、2013年に3回目の来日公演が実現した。山口情報芸術センター (YCAM) が招聘した『シュティフターズ・ディング (Stifters Dinge)』(2007年初演、コンセプト・音楽・演出: ハイナー・ゲッベルス) である。これは作品のタイトルの一部にもなっているオーストリアの小説家アダルベルト・シュティフター (Adalbert Stifter, 1805-1868) の『曾祖父の遺稿 (Die Mappe meines Urgroßvaters)』(公演で引用されたのは第3稿の一部) をはじめとして、クロード・レヴィ=ストロース (Claude Lévi-Strauss, 1908-2009) のエッセイ、マルコム X (Malcolm X, 1925-1965) のテレビインタビュー、コロンビアの先住民の交唱、ヨハン・セバスティアン・バッハ (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) の『イタリヤ協奏曲』、ヤーコブ・

ファン・ロイスダール（Jacob Izaaksz van Ruisdael, 1628 頃-1682）の油絵『沼地』など、さまざまなジャンルのテキスト、音源、絵画を素材に構成されたインスタレーション・パフォーマンスだった。

この公演における特記すべきところは、俳優、演奏家、パフォーマーなどの「演者（Spieler, player）」が一人も登場しないという点にあった。約 70 分の上演時間中、観客が体験するのは、決められた手順にしたがってスタッフが操作する舞台上の装置の動きと、装置から発生する泡や霧、そしてスピーカーから流れて来る音声と舞台に投影される映像である。通例の舞台公演ではかならず存在するパフォーマーの「不在」が公演を成立させるという、大変興味深い公演だった。

このような実験的な舞台は、どのような背景から作られたのだろうか。パフォーマー不在の舞台は、観客の芸術体験にどのような可能性を拓くのだろうか。本稿ではゲッベルス個人のアーティストとしての活動を 1970 年代のフランクフルト時代から 2000 年代までたどりながら、パフォーマー不在の演劇の可能性を考えてみたい。

## 2. 出発点：1970 年代フランクフルトのサブカルチャー・シーン

『ハイナー・ゲッベルス—演出としての作曲（Heiner Goebbels—Komposition als Inszenierung）』（2002）を編集した音楽評論家ヴォルフガング・ザントナー（Wolfgang Sandner）は、ゲッベルスが学生時代を過ごした 1970 年代のフランクフルト市の社会的環境が、彼のその後の表現活動に大きな影響を与えたことを同書で指摘している（Sandner, 2002, S. 15）。以下、ザントナー（2002）にしたがって、ゲッベルスのフランクフルト時代を簡潔に素描してみよう。

1972 年、20 歳になったゲッベルスは、中世の面影を残す小都市フライブルクからフランクフルトに移った。フランクフルト大学ではまず社会学を専攻した。当時のフランクフルトは 1968 年以降の学生運動の担い手たちが世代交代を始めた時期で、とくに非党派左翼集団の「自発派（Sponti）」が活発に活動を展開していた。ベトナム反戦デモ、反原発デモ、空室占拠運動、保守ジャーナリズムへの抗議運動などの街頭運動が盛んに行われており、反体制的なサブカルチャーの雰囲気は濃厚な街だった。

フランクフルト大学は、テオドル・アドルノ（Theodor Ludwig Adorno-Wiesengrund, 1903-1969）やマックス・ホルクハイマー（Max Horkheimer, 1895-1973）ら著名な社会学者や哲学者を擁したフランクフルト学派の拠点として名高かった。アドルノはすでに 1969 年に亡くなっていたが、議論を好む学風はフランクフルト大学の特徴になっていたという。ゲッベルスは音楽も専攻するが、卒論は社会学で書いた。取り上げたのは作曲家ハンス・アイスラー（Hanns Eisler, 1898-1962）である。第二次大戦前に劇作家ベルトルト・ブレヒト（Bertolt Brecht, 1898-1956）とともに仕事をした後、アメリカに亡命し、70 年代には東ドイツに戻っていたアイスラーは、音楽と社会批判の接点を模索した作曲家として、当時の西ドイツで注目を集めていた。

1976 年、ゲッベルスはアルフレート・ハルト（Alfred Harth, 1949-、「大友良英ニュー・ジャ

ズ・オーケストラ」の一員)とともに「いわゆる極左吹奏楽団(Das Sogenannte Linksradikale Blasorchester)」を結成する。このユーモラスな名前を持つ総勢20名程のバンドには、演奏家や作曲家に加えて、音楽の専門教育を受けていないジャーナリスト、俳優なども参加していた。室内ホールでのコンサートばかりでなく街頭にも繰り出して、ジャズと接点を保ちながらクラシックからオペレッタ、タンゴ、サーカス、歌謡曲、さらには革命歌までを自在に織り交ぜて演奏するスタイルを採用し、完璧な演奏を追求するよりもリズムや即興を重視することで、社会批判の内容を広範囲な観客層に伝えようとした。彼らの活動は、映画監督のライナー・ヴェルナー・ファスビンダー(Rainer Werner Fassbinder, 1945-1982)やテアター・アム・トゥルム劇場と並んで、フランクフルトの反権威主義的なサブカルチャーに欠かせない存在になったという。

一方ゲッベルスは、アマチュアリズムにもとづく「いわゆる極左吹奏楽団」の集団制作とは一線を画して、実験ロックバンド・カシーバー(Cassiber)を結成し、純粋に音楽性を追求する活動も行った。今や伝説的実験ロックバンドとなったカシーバーではキーボードを担当し、1992年には篠田昌巳をゲストに迎えて来日公演を行い、その演奏はCD化されている。さらにゲッベルスはハルトとデュオを組み、コンサート活動も行った。ハルトとのデュオでピアノを担当した彼は、叩きつけるタッチを特色とする演奏を行い、サクスのハルトとともにフリージャズを追求している。

ゲッベルスが演劇に関わるきっかけとなったのは、1979年にフランクフルト市立劇場で上演されたブレヒト作『三文オペラ(Die Dreigroschenoper)』だった。ゲッベルスの音楽活動に注目した同劇場の芸術監督ペーター・パリツシュ(Peter Palitzsch, 1918-2004)が彼にアレンジを依頼したのである。一台のピアノと四人の管楽器奏者による『三文オペラ』を実現させたゲッベルスは、この仕事を契機に舞台と関わり続けることになった。

### 3. 1980年代：ハイナー・ミュラーとの出会い

1980年代に入ると、ゲッベルスはシンセサイザーとリズムマシンを用いて電子音を使いはじめ、コラージュやサンプリングの手法を積極的に取り入れた。以後、ポップ・ミュージックとニュー・ウェイヴの特徴が現れる。

1980年代の彼の活動は、音楽だけにとどまらなかった。まず彼は、電子的に保存された声や音をコラージュする技術を利用して、ラジオドラマを作り始めた。学生時代に興味を持ち、卒論で取り組んだベルトルト・ブレヒトとハンス・アイスラーの影響もあっただろう。戦前のブレヒトは、自然に対する人間の優位を観客に学ばせる『リンダバークたちの飛行(Flug der Lindberghs)』(1929年初演)をはじめ、いくつかの教育劇をラジオドラマで作ったが、戦後に入るとこのような楽観的な進歩観は疑問に付せられ、ブレヒトを批判的に継承する重要性が唱えられた。1977年、ブレヒトの教育劇は受け手を失って孤立している、孤立したテキストは歴史を待っていると述べたのが、当時の西ドイツでその活動が注目され始めていた東ドイツの劇作家ハイナー・ミュ

ラーである (Müller, 1988)。

ゲッベルスはミュラーの『落魄の岸辺 (Verkommenes Ufer)』(1984年)、『プロメテウスの解放 (Die Befreiung des Prometheus)』(1985年)、『MAeLSTOMSÜDPOL』(1988年)、『ヴォロコラムスク街道 I-V (Wolokolamsker Chaussee I-V)』(1989年/90年)をラジオドラマ化している。ミュラーのテキストをオペラ化した作品としては、作曲家ヴォルフガング・リーム (Wolfgang Rihm, 1952-) の『ハムレットマシン (Hamletmaschine)』(1987年、マンハイム劇場初演)が有名だが、リームの場合はあくまでもオペラであり、ミュラーのテキストはリブレット (上演台本) として使われているにすぎない。一方、ゲッベルスのラジオドラマでは、原作の文章は街頭で蒐集された音源やスタジオで制作された電子音とともに、いったん音声素材に還元される。その後コーラージュやフェードアウトを駆使して全体が再構成され、音楽と言葉の微妙なバランスを生み出す仕組みである。

さらにゲッベルスの関心は、ムジークテアター (Musiktheater) に向かった。ところで、一般に「音楽劇」と訳されるドイツ語のムジークテアターは、オペラ (Oper) に比べると、ジャンルを示す用語としては曖昧である。たとえば先述のヴォルフガング・ザントナーはゲッベルスの舞台の特徴を記述する際に、ムジークテアターという曖昧な用語よりも、ポリフォニー的視点を強調して次のように述べている。

ゲッベルス自身は全体芸術 (Gesamtkunstwerk) という概念に反対しているが、彼の作品の多く、とくに、いわゆるムジークテアターに明確に分類される作品群には、全体芸術の概念が当てはまる。しかしここでの全体芸術は、トーマスマンがリヒャルト・ヴァーグナーの作品の特徴を念頭に—感嘆すべきことではあるが—「音楽的な雰囲気」と名付けたように理解されるものではなく、照明、振付、言葉の身振りといった、作品に重要な諸変数を考慮する意味において理解されるものである。ハイナー・ゲッベルスはホモフォニー (単声) の作曲家ではない。彼の興味はポリフォニー (多声) にある。しかもゲッベルスのポリフォニーは、音楽的感覚の多声に限定されない。聴覚や視覚の信号、平面と空間、色彩と光、言葉の響きと音楽の構成などから成る統合感覚的な (synästhetisch) 協同作用として、多元的な作品を描くのが彼のポリフォニーである。したがって彼の作品では、すべての感覚とすべての芸術とがともに作用する。たとえば、これまで定義されてこなかった光の演出といった事柄も、彼の作品に含まれる (Sandner, 2002, S. 30)。

このようにザントナーは、音楽的感覚の多声に限定されず、舞台上の聴覚的、視覚的なすべての要素が統合感覚的に (synästhetisch) 協同作用するところに、ゲッベルスのポリフォニーの特性を見出している。彼のようにヴァーグナーの「全体芸術 (Gesamtkunstwerk)」を出発点にしながらも、それを批判的に継承し、舞台の体験を照明、振付、言葉の身振り、聴覚や視覚の信号、

平面と空間、色彩と光、言葉の響きと音楽の構成といった諸変数の関数として統合感覚的に考察する視点は、1999年に公刊されたハンス＝ティース・レーマンの『ポストドラマ演劇 (Postdramatisches Theater)』でも強調されている (Lehmann, 1999, S. 143. [邦訳, p. 108])。このような学術研究の文脈に沿ってゲッベルスの活動を考えると、彼のミュージックテアターが音声信号が時間軸に沿って展開される音楽芸術としてだけでなく、色彩や光などの視覚上の要素も意識し、文学、演劇、音楽、造形芸術などのさまざまな芸術ジャンルの要素を取り込んだポストドラマ演劇として評価される背景を見て取ることができるだろう。

たとえば彼が演出した『エレベーターの男 (Der Mann im Fahrstuhl)』(1987年初演)を例に挙げよう (Goebbels, 1988)。この作品は作家ハイナー・ミュラーが執筆した戯曲『指令 (Der Auftrag)』の一部から採られたテキストを素材にしており、舞台はギター、ベース、ドラム、トロンボーン、サクソ、ピアノ、シンセサイザーを演奏するミュージシャンたちとテキストを発声する俳優との間で行われる言葉と音楽のセッションである。しかも舞台上には、テキストを執筆した作家ハイナー・ミュラー本人も登場し、テキストを自ら朗読するのである。難解なことで知られるミュラーのテキストを使っただけでも、ボーカルも兼ねるミュージシャンはミュラーのテキストを聞きやすいメロディに乗せて歌うため、けっして難解な印象はない。作家ミュラーもこのようなジャンル横断的なセッションが実現できたことを喜んでいたという。

この舞台に関連して、ゲッベルスはミュラーの次の言葉を引いている。

ドイツの演劇はテキストを現実についての表現として利用しているだけで、テキストを現実とは認めていない。そうやってテキストを貶めているのだ (Goebbels, 2002, S. 62)。

『エレベーターの男』では、作家のテキストは音楽と対等なものとして提示されているため、現実についての代理表象として利用されることを免れている。作家の言葉と音楽のどちらかに優位があることはなく、言葉と音楽はそれぞれ自立し、対等な存在として発話・演奏されているため、作家のテキストは舞台の外の現実を舞台上に表現するための代理表象の機能から自由になっていると言ってもよい。

ゲッベルスはテキストの代理表象を好まない。彼のみならず、一般に20世紀初頭のアヴァンギャルド運動を踏まえて活動している今日のヨーロッパの演劇人たちは、代理表象にもとづく近代演劇に批判的である。彼らは近代演劇が台本に指定された物語や役柄を再現しているにすぎないと批判し、舞台自体がひとつの現実になる演劇の可能性を探っている。1980年代以降、演劇と音楽の境界を超えようとしたゲッベルスのミュージックテアターは、演劇の独自性を追求する今日のポストドラマ的な演劇の傾向と重なるのである<sup>2)</sup>。

そもそもミュージシャンとして出発したゲッベルスは、あらかじめ演劇というジャンルを外からの見る視点を持っていたと言える。彼が大学生になる以前の1960年代、カールハインツ・シ



ユトックハウゼンらの現代音楽の作曲家は、無調音楽からセリエリズムにいたる新しい音を試しながら、音楽的な感覚世界の可能性と豊かさを切り開こうと活動を始めていた。1970年代のフランクフルト時代、政治運動やサブカルチャーなどの体験を背景に現代音楽の転換期を生きたゲッベルスは、1980年代に入るとさまざまな音源やテキスト、パフォーマーを駆使すると同時に、音源、テキスト、パフォーマーをその独自性を保ったまま構成するようになった。そこには、先行世代の現代音楽の作曲家やアーティストたちにも共通する、ジャンル横断的な冒険を試みる実験的な志向を見出すことができる。

#### 4. 1990年代以降のミュージックテアター：不在というテーマ――

本稿の末尾に掲げたゲッベルスのミュージックテアター作品リストを見てもわかるように、90年代以降のゲッベルスはほぼ毎年のようにミュージックテアターの新作を制作し、その作曲と演出を担当している。これらの作品一つひとつにはそれぞれ独自のコンセプトと特徴があり、丁寧に紹介したい誘惑にかられるが、ここでは不在というテーマに絞り、舞台上に一人のパフォーマーも登場しない『シュティフターズ・ディンゲ (Stifters Dinge)』へいたる道のりをたどってみよう。

不在というテーマは作者の死と関連して、ゲッベルスのミュージックテアターの大きな特徴を成している。たとえば『ブラック・オン・ホワイト (Schwarz auf Weiß)』(1996年初演)を例にとってみよう (Goebbels, 2008)。この作品はフランクフルト時代の「いわゆる極左吹奏楽団」の舞台を彷彿させる。舞台上にはたくさんのベンチが置かれており、そこに室内合奏団「アンサンブル・モダン (Ensemble Modern)」の18人の演奏家と1人のパフォーマー(「書記」という役柄を務める)が現れ、現代音楽の無調音楽やフリージャズ、メロディアスなポピュラー音楽などを次々と演奏していく。演奏者は楽器を演奏するだけでなく、テキストを読み上げたり、歌ったり、文字を書いたり、バドミントンをしたりする。ゲッベルスによれば、演奏家たちは「集団による主人公」(Goebbels, 2012a, S. 14)を実践しているという。つまり演劇というジャンルが常識としている劇作家、演出家、俳優、観客という序列の存在と、音楽における作曲家、指揮者、演奏者の序列の存在を否定しているのだ。通常のコンサートではオーケストラ・ボックスで演奏している演奏家たちが舞台に現れ、観客の視線に姿をさらしながら、専門である音楽演奏以外のさまざまなパフォーマンスを行う。これが舞台で行われるすべてである。ときどきエドガー・アラン・ポーの次の言葉がスピーカーから流れて来るのが聞こえる。

読む人はまだ生存の世界にある。されど、書く私はずっと前に影の世界へはいつい  
るであろう。(エドガー・アラン・ポー作『影』より、[ポー、1970、p. 117])

このように暗示された書く人(作者)の死は、ゲッベルスの舞台では単なるレトリックに留まらない。作者の不在を宣告された舞台は、ジャンル内における序列という権威から解放され、豊か

で自由な連想を生んでいる。『ブラック・オン・ホワイト』には、舞台という虚構の時間を統制する権威がない。専門教育を受けた俳優もいない。舞台への集中を観客に要求する近代演劇に代わって、観客の側のゆるやかで主体的な受容と、即興を重ねる演奏家たちの喜びが静かに溢れている。

2004年に制作された『Eraritjaritjaka』（オーストラリアのアボリジニの言葉で「失われたものを求めて」という意味）は、不在というテーマそのものを取り上げた興味深い作品である。舞台が始まるとカルテットが入場し、ショスタコーヴィッチをはじめとする弦楽四重奏曲の著名な曲を演奏し始める。舞台に入ってきた俳優（アンドレ・ヴィルムス）は、演奏中にエリアス・カネッティの『群衆と権力』や『日記』などからの文章を観客に向かってモノローグした後、舞台を去る。彼は劇場を出て車に乗り、しばらく市内を走らせた後、車を降りてとあるアパートに入り、日記を書き、完全にくつろいで新聞を読み、簡単な料理を作って食事をし、テレビを見る。その間、ハンディ・カメラを持ったカメラマンがヴィルムスを追いかける。つまり彼の一举一動は、リアルタイムで、舞台奥の三階建て一軒家のセットに投影されるのである。こうして観客は、かなり長い間、舞台上で情熱的に演奏される弦楽四重奏を聞きながら、舞台上の家のセットの壁面に投影される俳優の姿を見つづけることになる。

主役である俳優は劇場の外に出ていったまま、帰ってこない。もっとも彼の姿はリアルタイムで中継されて舞台上に映されているので、観客にその存在は見えてはいるが、彼は舞台上に文字通り「不在」である。虚構として提示される物語もない。観客は、いつまでこの状態が続くのか見当がつかないまま、舞台上の弦楽四重奏団の演奏を聞き続ける。

このように俳優も物語も不在である状態は、観客の期待を宙づりにする。宙づりは解放であると同時に、戸惑いでもある。俳優に集中し、かつ物語を理解しなければならないというプレッシャーから観客は解放されるが、いつまでも俳優が戻らないので戸惑いと不安も覚えるのである。実際には、公演の後半に驚くべき仕掛けが用意されており、それが徐々に明らかになるにつれて、四重奏団の熱演と非演劇的な舞台の展開との間のギャップに戸惑う観客の気持ちは収まるのだが、それまでのかなり長い時間、観客の期待は宙吊りにされ、戸惑いは膨らむ。

演劇を成り立たせている俳優と物語という二つの要素の不在こそが、『Eraritjaritjaka』の主題である。俳優と物語のどちらもが欠けていても、公演は成立する。そのことを映像を駆使して、ややアクロバットの的に示してみせたのがこの公演だった。

## 5. 『シュティフターズ・ディング（Stifters Dinge）』：自然への畏怖

俳優がいない。物語がない。これまで演劇に不可欠と見なされてきた構成要素が存在しない。このような不在の演劇は可能だろうか。こう問いかけるゲッベルスの試みは、演劇の否定とみなすよりも、むしろ観客を演劇の束縛から解放し、舞台の一方的な享受者から主体的な鑑賞者に変える可能性を秘めているととらえるべきだろう。実際、『Eraritjaritjaka』を制作した後、ゲッベルスと彼のチームはさらに不在というテーマを追求しようと考えたという（Goebbels, 2012a, S.



18)。こうして不在というテーマを突き詰めて出来上がったのが『シュティフターズ・ディング』(2007年初演。2013年に山口情報芸術センター[YCAM]にて公演)である。

タイトル中のシュティフターは19世紀の小説家アーダルベルト・シュティフターを指す。ディング(Dinge)は英語で言えばthings。したがってタイトルを直訳すれば、『シュティフターの事物』となる。一見奇妙なタイトルだが、舞台を観れば合点がいく。というのもこの舞台では「事物」が主人公なのだ。俳優は登場しない。擬人化された形象(たとえば人形や動物たち)もいない。舞台には5台のピアノ、金属板、円筒、液体の入った三つの水槽などが置かれているだけである。開演するとスタッフの操作で装置が動き出し、泡や霧などが発生し、さまざまな音声、音楽、テキストを朗読する声が聞こえ、絵画が投影される。通常の舞台では、観客の注意を引きつけ、劇的体験へと誘導する俳優やパフォーマーが登場するが、彼らは不在である。この舞台では、劇的体験を発見する自由と楽しみは観客にゆだねられている。

日本公演の当日パンフレットによると、公演中に聞こえてくる音声と映像は以下のとおりである。

- ・1905年にオーストリアの人類学者ルドルフ・ペヒ(Rudolf Pöch, 1870-1921)が録音した、パプアニューギニアの船乗りが南西の風を呼ぶ呪文:<音声>。
- ・ヤーコブ・ファン・ロイスダール作『沼地』(1660年制作):<映像>。
- ・シュティフターの『曾祖父の遺稿』(第3稿)の一節より「氷の話」:<音声>。
- ・ヨハン・セバスティアン・バッハ『イタリヤ協奏曲』第2章:<音声>。  
1988年にフランスのラジオ番組Radioscopieで放送されたクロード・レヴィ=ストロースとジャック・シャンセルとの対談の一部:<音声>。
- ・映画『Towers Open Fire』でウィリアム・バロウズが朗読する彼の著書『ノヴァ急報』の一部。
- ・1960年代初めに収録されたマルコムXのテレビインタビュー:<音声>。
- ・パオロ・ウッチェロ作『森の中の狩り』(1460年頃制作):<映像>。
- ・ラジオ向けにカセットテープに録音されたコロンビアの先住民による交唱(1985年にゲッベルスが南米を旅行中に入手したという):<音声>。
- ・ギリシャのカリムノス島の女性たちが碾き臼で作業をするときに歌うという民謡カリメリスマ。歌い手はエカテリーニ・マンゴリア(1930年録音):<音声>。
- ・シュティフターの『曾祖父の遺稿』(第3稿)の手書き原稿の映像:<映像>。

このように森、人類学、音楽学、政治変革に関連するテキスト、音声、映像が使われている。これらの素材のなかで重要な位置を占めているのは、シュティフター(1805-1868)の『曾祖父の遺稿』だろう。シュティフターはこの小説にとりわけ深い愛着を抱き、1840年代から最晩年まで長い期間にわたって手を入れ続けたため、4つの稿が残っている(公演で朗読されたのは、第3稿の一節<sup>3)</sup>)。これは、曾祖父アウグスティヌスの遺稿を発見した語り手である「私」がその遺稿

を紹介するという体裁の小説で、ボヘミアの森で医者として活動した若き日の曾祖父の日々が「私」が発見した遺稿のなかで描かれている。とくに厳寒の森の描写は静謐で力強く、曾祖父アウグスティヌスが出会った大佐の波乱に満ちた生涯とともに、自然と人間の関係を静かに考えさせる。

とはいえ、観客は当日来場してから開演までの短い時間にはじめてパンフレットを手にするため、シュティフターはおるか、ウィリアム・パロウズやクロード・レヴィ＝ストロースなどのすべてを熟知して公演にのぞむことなどありえない。1時間強の公演中にこれらの音声と映像に触れた観客ができることは、多様な素材から得られる連想を一人ひとりが心に抱くことだけであろう。日本公演では、『曾祖父の遺稿』の朗読とレヴィ＝ストロースの音声には字幕がつき<sup>4)</sup>、パロウズのテキストは当日パンフレットに和訳が掲載されていた。これらの文字情報のおかげで、観客が舞台に接する手掛かりを得たことは間違いないが、それでも舞台上で示されるすべての出来事の全体像を把握することは困難であったことは言うまでもない。

では観客は、不完全な理解のまま、公演終了後の客席に取り残されるのだろうか。

この点に関して、ゲッベルスは次のように述べている。

この公演を『シュティフターズ・ディング (Stifters Dinge)』と名付けたのは、観客の皆さんが舞台上の出来事に向ける観察の態度が、自然の要素や素材に対する注意や敬意(シュティフターにならば「謙遜 (Demut)」ということになるでしょう)と重なり合うからだけではありません。『シュティフターズ・ディング』の舞台には誰も登場しません。俳優も、ミュージシャンも、ダンサーも、パフォーマーも登場しません。(…)観客の皆さんは、事物の出来事を見ることになります。シュティフターの事物です。公演中、パプアニューギニア、コロンビア、ギリシャの人々の声を録音した音声記録や人類学者レヴィ・ストロースのインタビュー、マルコム X の演説が流れ、作品の民俗学的な側面を示します。これらの要素も、シュティフターの「事物 (Dinge)」と関係があります。

というのもシュティフターの小説では、そのほぼすべてのページごとに、事物が立ち現れてくるからです。これらの事物は、たとえば石の蒐集家が未知の石を発見して命名するように名づけられるだけではありません。シュティフターは未知のものすべてを「事物」と名付けたのです。それは、大自然の力や生態系の破壊、未知の文化、未知の人々でした。シュティフターの小説では、突然の雷雨、突発的な豪雨、雹、氷結といった天候の激変が前触れなく起こります。そればかりか、見知らぬ社会からの来訪者やよその文化に属する人々も「事物」の名を与えられます。これらの現象には詳しい説明もなく、よそ者への事情聴取もなされません (Goebbels, 2012b, S. 66-67)。

つまりゲッベルスがこの公演のタイトルを『シュティフターズ・ディング (シュティフターの事物)』と名付けたのは、観客が自然現象に対する注意や敬意をもって舞台上の出来事に接すること

ができるように、あらかじめ受容の方向を暗示しようとしたためである。観客は公演を「事物の出来事」として、注意や敬意とともに（そして願わくはシュティフターにならって謙遜して）、観劇する。実際、一人の俳優もパフォーマーも登場しない公演には、観客を謙虚な観察者の態度に導くところが確かにあった。

ゲッベルスはシュティフターの小説における「突然の雷雨、突発的な豪雨、雹、氷結といった天候の激変」や「見知らぬ社会からの来訪者やよその文化に属する人々」を例に挙げ、これらの現象には詳しい説明もなく、よそ者への事情聴取もなされないと語る。ちょうどこれらの自然現象が説明もなしに起こり、見知らぬ者やよそ者が突然来訪するように、彼の舞台における出来事は生起するというのである。それならば、これらの出来事を不完全に理解したまま公演が終了しても、観客が公演終了後の客席に取り残されることはないだろう。むしろ観客は、あらかじめ作家や演出家が設定した虚構の道筋にしたがって舞台を鑑賞するという束縛から解放され、自ら舞台上の出来事の連関をつむぐ主体的な鑑賞者になることができるからである。

「不在の演劇」を構想したゲッベルスは、従来の演劇やダンスにおける俳優やダンサーの在り方を次のように批判している。

舞台上で俳優や音楽家、ダンサーらがナルシスト的に演技している場合、見続けるのは耐えられません。そういう舞台は私たち観客との近さを偽装するのですが、観客の時間とシンクロすることはないからです。(…)一方『シュティフターズ・ディング』ではこのような反映は拒まれています。舞台と観客が触れ合うことはありませんし、時間的な展開の期待もありません。舞台上のすべての出来事は予知できない性格を持っています (Goebbels, 2012b, S. 68)。

あらかじめ与えられた筋書きに沿って演技を行い、演奏をし、ダンスを踊る俳優、音楽家、ダンサーは、ゲッベルスには耐えられない。なぜならその演技は「ナルシスト的」であるばかりか、彼らは観客との近さを「偽装」するからだという。批判されているのは、舞台と観客との一体感に支えられて成立する舞台芸術の在り方である。このような批判は、観客の俳優への感情移入を資本主義とファシズムを増長するものとして否定し、異化効果に基づいて観客の社会意識の自覚を促す叙事演劇を提唱した1920年代後半以降のブレヒトを連想させる。フランクフルト時代のゲッベルスが卒論のテーマに取り上げたのは、ブレヒトとともに活動した作曲家ハンス・アイスラーだった。

もっともゲッベルスにとっては、イデオロギーよりも、舞台経験の新しい可能性を拓く実践を続けることの方が大切であろう。「不在の演劇」は直接的な資本主義批判ではなく、ゆるやかな時間の流れに身を置きながら、事物という「他者性を通じての経験」を拓く試みである。

(…)「不在の演劇」は表現者と観客の双方に芸術的な経験世界を拓きます。俳優との

直接的な出会いから生まれる経験はかならずしも重要ではない。重要なのは、他者性を通じての経験なのです (Goebbels, 2012a, S. 20)。

ゲッベルスは、直接的な関係を結んで対象を理解する二者関係よりも、演劇的な同一化を第三項で置き替えるような、間接的な三者関係の方が重要であると考えている。しかもそのような間接性は、媒介する第三項との不安に満ちた向かい合いであるという。そのような第三項を、ゲッベルスは「他者」と呼ぶ (Goebbels, 2012a, S. 20)。「他者」と聞くとなにやら不気味な感じがするが、私たち観客は、むしろゆったりとリラックスした気持ちになって、舞台上で起こるいろいろな出来事に耳を澄まし、目をこらして、面白いと思えるものをゆるやかに発見していければ良いのだろう。一人ひとりの発見は異なるので、その人だけの喜びにつながる。舞台を流れる時間は、目の前に生じる出来事を私たち一人ひとりが持つ時間なのだ。その場にいる観客全員がともに共有する一つの時間は想定されていない。観客はそれぞれバラバラである。個々人の時間を一つにまとめようとする意識は、ゲッベルスにはない。

シュティフターは画家としても活動していたためか、彼の文体には風景をさまざまな角度から俯瞰して切り取り、緻密かつ自在に描く特徴がある。その丁寧で静謐な文章は、読者を語り手と共に森や畑や村の人々を見つめる感覚に誘うところがあり、自然の時間に合わせて生きる人々の恐怖や驚きが読者の心にまざまざと想起される。ゲッベルスはこのようなシュティフター文学の特徴を「自己内省 (Selbstreflexivität)」と呼んでいる (Goebbels, 2012b, S. 61)。

シュティフターは『曾祖父の遺稿』の改稿にこだわり、死の直前まで手を入れ続けた。そのため4つの稿が生まれたが、ゲッベルスの舞台上で語られたのは、これまで一般に公刊されることのなかった第3稿である。シュティフターとともに、私たちは氷結した厳寒の森に足を踏み入れる。人間が退き、人間の影響の外にある力が感じられる。2007年に初演された作品だが、人類の未来や環境を強く意識するまなざしは、フクシマの森を痛いほど思わせた。俳優が不在の舞台上で語られる酷寒の森の風景は、現代に生きる私たちの心に自然への畏怖を引き起こしたのである。

**【ハイナー・ゲッベルスのムジークテアター作品一覧 (本稿で扱った作品には仮の邦題を付けた。括弧内は初演年<sup>5)</sup>)】**

Die Abrazzo-Oper (1981)

MATERIALAUSGABE-COMPILATION one minute each (1985)

Thraenen des Vaterlands (concert for dancers) (1986)

MAeLSTROMSÜDPOL (1987)

Der Mann im Fahrstuhl (エレベーターの男) (1987)

An der Donau (opera for actors) (1987)

Looking upon the wide waste of Liquid Ebony (staged concert) (1988)

Newtons Casino (1990)

Roemische Hunde (1991)  
 Ou bien le débarquement désastreux (あるいは不幸なる上陸) (1993)  
 Die Befreiung des Prometheus (プロメテウスの解放) (Staged Concert with words by Heiner Müller) (1993)  
 Die Wiederholung (1995)  
 Schwarz auf Weiß (ブラック・オン・ホワイト) (1996)  
 Schliemann's Scaffolding (1997)  
 Landscape with man being killed by a snake (1997)  
 Max Black (1998)  
 Eislermaterial (Staged Concert) (1998)  
 Hashirigaki (2000)  
 ...même soir.- (Staged Concert) (2000)  
 No Arrival No Parking navigation part three (2001)  
 Landschaft mit entfernten Verwandten (Opera for Ensemble, Choir and Soloist) (2002)  
 Eraritjaritjaka musée des phrases (2004)  
 Surrogate Cities Venezia (2005)  
 Stifiers Dinge (シュティフターズ・ディング) (a performative Installation / music theatre) (2007)  
 Songs of Wars I have seen (Staged Concert with words by Gertrude Stein) (2007)  
 I went to the house but did not enter (staged concert with the Hilliard Ensemble) (2008)  
 Industry and Idleness (Staged Concert for Ensemble) (2010)  
 When the Mountain changed its clothing (Music theatre with Carmina Slovenica) (2012)  
 John Cage: Europeras 1&2 (2012)  
 Harry Partch: Delusion of the Fury A Ritual of Dream and Delusion (2013)  
 Louis Andriessen: De Materie (2014)  
 подпереть голову рукой (2015)  
 Max Black or 62 ways of supporting the head with a hand Макс Блэк или 62 способа (2015)  
 Louis Andriessen: De Materie (staged concert version) (2016)

## 注

- 1) 本稿は、2013年7月13日から15日にかけて山口情報芸術センター（YCAM）で開催された『シュティフターズ・ディング（Stifiers Dinge）』（コンセプト・音楽・演出：ハイナー・ゲッベルス）公演の当日パンフレットに掲載された拙稿『不在の演劇、自然への畏怖』に大幅な加筆を加えたものである。貴重な資料を閲覧する機会をいただいた同センターに感謝します。
- 2) 一方、近年の移民・難民の大量流入やEU内の経済格差の拡大、英国のEU離脱などの諸問題で揺れる社会情勢は、たとえば劇作家兼演出家のミロ・ラウ（Milo Rau, 1977-）の舞台活動にみられるように、ポストドラマ的な傾向は社会の周縁に暮らす人びとの苦しみを見ていないという批判を生んでいる。
- 3) 出版されている邦訳（シュティフター著『曾祖父の遺稿』玉置保巳訳、シュティフター作品集第1巻『習作集I』松籟社1983年所収）は第2稿にもとづいている。
- 4) 『曾祖父の遺稿』の字幕は拙訳。レヴィ=ストロースの音声の字幕は國分功一郎訳。



- 5) [http://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/music\\_theatre\\_staged\\_concerts](http://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/music_theatre_staged_concerts) の記載による (2016年10月28日アクセス)

**【参考文献】**

- Goebbels, Heiner (1988). *Der Mann im Fahrstuhl*. DVD. München, ECM Records GmbH.
- Goebbels, Heiner (2002). Gegen das Verschwinden des Menschen: Zum Tod des Schriftstellers Heiner Müller. In: *Heiner Goebbels Komposition als Inszenierung*. (S. 62-63). Berlin, Henschel.
- Goebbels, Heiner (2008). Schwarz auf Weiß. In: *Heiner Goebbels "Schwarz auf Weiß" " ...mème soir.- " 2 Musiktheaterstücke*. DVD. München, B.O.A. Videofilmkunst.
- Goebbels, Heiner (2012a). Ästhetik der Abwesenheit. In: *Heiner Goebbels. Ästhetik der Abwesenheit*. (S. 11-21). Berlin, Theater der Zeit.
- Goebbels, Heiner (2012b). Real Time in Oberplan. Stifters Dinge als ein Theater der Entschleunigung. In: *Heiner Goebbels: Ästhetik der Abwesenheit*. (S. 59-70). Berlin, Theater der Zeit.
- Lehmann, Hans-Thies (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.  
[邦訳: レーマン、ハンス＝ティース (2002) 『ポストドラマ演劇』(谷川道子他訳) 同学社.]
- Müller, Heiner (1988). Verabschiedung des Lehrstücks. In: *Mauser*. (S. 85). Berlin, Rotbuch/Verlag der Autoren
- ポー、エドガー・アラン (1970) 『影』(谷崎精二訳) 『エドガー・アラン・ポー全集 第4巻』春秋社 pp. 117-120
- Sandner, Wolfgang (2002). Heiner Goebbels, Komponist im 21. Jahrhundert. In: Wolfgang Sandner (Hg.), *Heiner Goebbels Komposition als Inszenierung*. (S. 9-44). Berlin, Henschel.