

戦後ドイツ映画演劇における挑発の系譜

—ファスピンダー、シュリングゲンズィーフから
〈フェイク・ヒトラー〉へ

渋谷 哲也

1 『帰ってきたヒトラー』における挑発

2012年にドイツで刊行されたティムール・ヴェルメシュの小説『帰ってきたヒトラー』は、アドルフ・ヒトラーを喜劇的語り手にするという戦後ドイツのタブーに挑戦した作品として大きな話題を呼んだ。現代のベルリンに蘇ったヒトラーが目の前の政治・社会・メディア状況に対し辛辣なコメントを加えてゆく物語内容は、ポピュリズムや排外主義の溢れる現代社会への痛烈な諷刺として見ればまさにアクチュアルな着想の勝利といえる。ベストセラーとなった同書は、2015年にドイツで映画化され、国内では観客動員250万人に迫る大ヒットを記録した⁽¹⁾。果たして『帰ってきたヒトラー』の成功は戦後ドイツにおけるタブーが変化しつつあることを示しているのだろうか。ここで原作よりむしろ映画化に注目したい理由はいくつかある。まず、映画版ではヒトラーがメディア・スターとなってゆく過程がより具体的に描写されることだ。テレビやネットを通じて「ヒトラー」というキャラクターが次第に注目を集めてゆき、称賛、批判、野次馬的発言をも含めて瞬く間にイメージが増殖してゆく。しかも、原作の一人称語りが映画化の劇的対話場面となることで、路上やTVバラエティショーの中でヒトラーと対面した者たちの反応が克明に捉えられる。また、劇中のヒトラー自身が自伝『帰ってきたヒトラー』を出版し大成功するという設定が追加され、原作小説がドイツに巻き起こした反応そのものも映画の主題となる。つまり映画化の描くヒトラーは、センセーショナルな事件を貪欲に取り込み見世物化してしまうメディアの実態を露わにするための仕掛けとなっているのだ。では、映画『帰ってきたヒトラー』におけるヒトラー登場は「タブー破り」としてどのような挑発的意義を持ちうるのか。その問いに答えるには、これまでタブーに挑戦してきたドイツの映画作家や作品を参照する必要があるだろう。

1960-70年代の西ドイツでは、先立つナチ時代や戦後復興期において隠蔽または無害化されてきた過去を暴き出す過激な挑発が展開された。とりわけニュージャーマンシネマはドイツのネガティブな自画像を提示する映画として国際的な注目を集めた。そこでは、主流映画における感情移入型ナラティヴやイリュエ

(1) 映画動員数については以下のサイトを参照した。FFA Filmförderungsanstalt. <http://www.ffa.de/filmhitlisten.html> (最終閲覧日2018年1月31日)

ジョニズムを打破するため、演じられる出来事から観客を距離化させ自身の現実と向かい合わせるプレヒト的異化効果を取り入れられた。そもそも芸術作品は、日常の常識的価値観を揺さぶる思考と感覚の自由が保持されるべき場である。だが60-70年代においてナチスに関わるテーマが扱われる際には、常に慎重な態度が取られてきた。例えばヒトラーを直接映画で取り上げる場合は、その描き方について論議を呼び起こした⁽²⁾。戦後ドイツを通じて戦後民主主義を守るためにも、ヒトラーとナチズムを気軽に取り上げられない社会的タブーとすることが過去への反省の身振りとなってきたのだ。

タブーへの挑戦は日常の中で禁じられたものを露呈させる行為である。例えば性的倒錯、人肉食、拷問のような主題を可視化することは、大多数の観客には直視しがたいものを眼前に突きつける行為となるだろう。アルトの残酷演劇を持ち出すまでもなく、映画演劇において観客の美食趣味や常識的思考を転覆させて芸術のラディカルな力を呼び出そうとする試みは様々な形で展開してきた。こうした挑発的芸術の系譜において、ニュージャーマンシネマではあまり顧みられることのなかったある美学に注目したい。それは1960年代アメリカで〈キャンプ〉と称された、キッチュで素人的なアンダーグラウンド美学の影響である。そもそも主流映画への対抗文化であったニュージャーマンシネマが次第にドイツの国民映画として世界的に承認されてゆく中で、敢えて良識や道徳性に反する悪趣味な表現にこだわり続けた作家たちが存在した。それはエリートの批判にも体制順応的な映画制度にも根本的に対立する俗悪さの表現者なのだが、作品自体には独自の実験的美学や様式性が貫かれている。実際にニュージャーマンシネマは抵抗文化として興隆したものであり、大半の映画作家において現状への反感と技術的な未熟さが共通の特徴であることは見逃せない。

アンダーグラウンドと高尚芸術、キッチュと真摯な社会批判の共存をもっとも体現した人物がライナー・ヴェルナー・ファスビンダーである。彼は小劇場の演劇人として出発し、やがてメジャーの映画演劇テレビに進出した。だが彼は全ての創作活動に一貫して、社会の良識に挑戦するような題材を扱い続けた。そしてファスビンダーの一般大衆への挑発者としてのポジションを受け継いだのが、クリストフ・シュリンゲンブリーフである。彼はニュージャーマンシネマの終焉以

(2) 興味深いことに、1950年代には第二次大戦末期に総統地下壕の最後の日々を扱った『最終幕』(監督: G・W・パブスト)のような商業的な作品が戦争映画として製作されている。だがニュージャーマンシネマの時代には、映像におけるヒトラーの表象をめぐる絶えず論争が巻き起こることになる。もっとも知られた例は、ヨアヒム・フェストが過去の記録映像だけで構成した伝記映画『ヒトラー ある生涯』(1977)と、ハンス=ユルゲン・ジーバーベルクによる『ヒトラー あるドイツ製映画』(1978)であろう。どちらもヒトラーとナチスを一方的に否定するのではない多面的な扱い方をしている点が争点となった。

後に映画監督としてデビューし、やがて演劇やテレビショーや街頭のアクションなどに活動場所を移した。さてこれらの挑発者たちの系譜の延長上に『帰ってきたヒトラー』を眺めたとき、この作品がもたらした論争は何を意味するのだろうか。いかなるタブーや俗悪なテーマであっても消費可能な娯楽商品に変えてしまう現代のメディア状況において、ヒトラーを取り上げるタブーへの挑戦は今でもなお有効な問題提起となりうるのだろうか。

2 ニュージャーマンシネマにおける俗悪なるものの傾向

1960年代は、世界各国の映画産業がテレビの普及や娯楽の多様化によって急速に斜陽化し、一方、制度の外側で新たな映画作りを標榜する若者たちが活動を始めた時代である。とりわけドイツでは既存の映画産業がナチ時代の影響を色濃く残していたため、戦後世代にとって新しい映画とは、ナチ時代の負の遺産との決別をも意味していた。それは映画の作り手だけでなく観客にも向けられた問題である。当時ドイツ国内で観客を集めた映画はナチ時代のスタイルとスターを継承した娯楽映画が大勢を占めていたため、新しい映画にとっては現実に向けた観客の意識をどう呼び覚ますかが課題となった。その理論的支柱となったのは、ナチ時代にアメリカに亡命したユダヤ人知識人による著作である。ジークフリート・クラカウアーの『カリガリからヒトラーへ』とホルクハイマー/アドルノによる『啓蒙の弁証法』の「文化産業」批判は、ドイツやハリウッドの主流の娯楽産業の欺瞞に対する批判的視野をもたらすことになった。

そもそもニューシネマの台頭は、1940年代にイタリアで興隆したファシズムへの抵抗としての文学・映画のネオリアリズムにその端緒を見出すことができる。徹底したリアリズムとドキュメンタリー的手法で市民の抵抗運動や貧しい労働者の日常を映し出す映画が作られ、とりわけロベルト・ロッセリーニは、自国イタリアだけでなく、敗戦後の瓦礫となったベルリンで撮影された『ドイツ零年』(1948)や50年代復興期のミュンヘンを舞台にシュテファン・ツヴァイクの小説を脚色映画化した『不安』(1954)で、戦後ドイツの赤裸々な表情を映像に記録した。徹底したロケ撮影、素人俳優の起用、日常的な場面、規則に囚われない撮影などの映画スタイルはフランスの映画青年たちに受け継がれ、1950年代末からジャン＝リュック・ゴダールを筆頭としてヌーヴェル・ヴァーグの鮮烈な映画作品を生み出した。また批評家時代のフランソワ・トリュフォーは自国フランスのいわゆる良質な映画の伝統に対する徹底した批判を展開し、それまで芸術的評価を受けなかったハリウッドのジャンル映画の巨匠たちを優れた映画作家として称揚するなど、映画美学的にも伝統を覆す新たな主張を展開した。こうした影響のもと、西ドイツでは1962年に「オーバーハウゼン宣言」が発表され、若い映画人たちは「古い映画は死んだ、我々は新しい映画を信じる」というスローガンを掲

げて映画文化の刷新を訴えることになった。

だが、オーバーハウゼン宣言に謳われた「新しい映画」の具体的な手本は存在せず、戦後ドイツのニューシネマは、一見するとネオリアリズムとは関わりを持たない極めて多様なスタイルの作品を生み出した。例えば、直線的な語り構造を拒否し、断片化や文学テキストの活用によりプレヒトの様式を映画に活用したアレクサンダー・クルーゲ、ストロブ＝ユイレ、日常世界を超える新しい感性経験を求めるロマン主義的傾向を持つヴェルナー・ヘルツォーク、ハンス＝ユルゲン・ジーバーベルク、一般観客にも近づきやすいオーソドックスなドラマ演出で社会問題を作品化したフォルカー・シュレンドルフ、マルガレーテ・フォン・トロッタなど、個別の作家を見れば政治的傾向や美学性においてむしろ相違点の方が多い。彼らの共通点をネオレアリズムの影響下で見出そうとすれば、ファシズムに対する抵抗を戦後ドイツ社会と既存の映画産業への批判として実践している点につきる。

ここで、戦後ドイツにおける正統的なニューシネマの潮流の陰で、いわば異端の系譜が存在してきたことに敢えて注目したい。それはアメリカ合衆国のアンダーグラウンド映画の影響を受けた映画作家たちである。60年代のアメリカでは、ジャック・スミス、クッチャー兄弟、アンディ・ウォーホルなど、極めてユニークかつ過激な低予算自主製作映画の作家たちがいた。彼らの作品は、過剰さや俗悪さを特徴とした人工的で仮装的な世界を志向する実験映画である。異性装、ポルノ的描写、激しい暴力など主流映画では忌避されがちな反道徳的要素を好んで取り入れ、しかもそこには実験精神や審美性も備わっている。高尚なものと俗悪なものとの境界を揺さぶるキッチュと悪趣味の美学であり、60年代アメリカでは〈キャンプ〉と称された文化現象に属する。スーザン・ソントグの「〈キャンプ〉についてのノート」には、「それは『失敗した真面目さ』の感覚であり、経験を演劇化する感覚である。キャンプは、伝統的な真面目さがもたらす調和と、極限状態の感情に完全に共感してしまうことの危険の双方を、拒絶するのである」⁽³⁾とあり、〈キャンプ〉には知的な遊戯性による現状体制の価値観への批判を見出すことができる。例えば、社会で忌避された同性愛者の可視化において、マイノリティの人権運動のコンテクストと結びつけることも可能かもしれない。しかし、例えばウォーホルやケネス・アンガーらの作品における同性愛的イメージは、性の解放といった政治的表明とは程遠い美的戯れである。あくまでも美的趣味の強調と非政治性が60年代アメリカのキャンプカルチャーの主たる特徴なのである。

この耽美性と実験精神が戦後ドイツで紹介された時、政治的な批判性が結びつ

(3) Susan Sontag, *Against Interpretation*, New York: Picador, 1966, p.287. [高橋康也他訳『反解釈』(ちくま学芸文庫, 1996), 452頁。]

いた作品を生み出したことが興味深い。その代表的な映画作家として、ローザ・フォン・ブラウンハイム、ヴェルナー・シュレーター、ダニエル・シュミット、そしてライナー・ヴェルナー・ファスビンダーの名を挙げることができる。彼らはオペラ、古典劇、名作映画、テレビのソープオペラなどを自由に引用してキッチュな演劇性による映像を作り上げているが、とりわけブラウンハイムは性的マイノリティの人権運動に積極的に加担する作品を数多く発表している。その典型例が、『同性愛者が倒錯でなく、彼らが生きる状況が倒錯しているのだ』(1971)のような啓蒙的メッセージを題名に冠した映画である。ここでは、日常から隠された同性愛者たちの生活を再現ドラマで提示することが、キッチュな美的遊戯であるとともに同性愛者を可視化するという社会的な意義も獲得する。一方、シュレーターはずっと耽美的な実験映像のスタイルを持つ映画作家であり、〈キャンプ〉的な仮装と演劇性の傾向が強い。『爆撃機パイロット』(1971)ではナチ時代のカバレットで活躍した3人の女芸人の戦後の彷徨を寸劇的場面の連続で提示しており、そこではナチ時代の流行歌やファッション、そしてヒトラー式敬礼さえも俗悪かつ不真面目なキャンプ美学の要素とした。それは、ナチ時代の文化を戦後も変わらず受け入れるドイツの現実を映す歪んだ自画像となる。このように、戦後ドイツのニューシネマには実験的アンダーグラウンドが批判的リアリズムと共鳴するという特殊な傾向が見られるのだ。

こうしたニュージャーマンシネマのハイブリッド性を明瞭に刻印した映画作家がファスビンダーであり、その過激さの後継者がシュリンゲンブリーフであると位置づけることができる。彼らは68年世代の知的な左翼文化からは一線を画する、いわば「恐るべき子供たち」と見なされてきた。社会のタブーを暴くことで観客に衝撃や不快感を与えることが挑発者の使命となる。そこで、それぞれの作家における最も目立った挑発的作品を時代や社会の変化に即して素描してみたい。

3 ファスビンダーの場合 『ゴミ、都市そして死』

ライナー・ヴェルナー・ファスビンダーは1945年生まれで、60年代の政治の季節の中で映画演劇活動を始めた。当初から社会のタブーに果敢に挑戦するような題材を選んだ。1966年に21歳で執筆した戯曲『一切れのパン』は、アウシュヴィッツを劇映画化しようとする監督が直面する様々なトラブルを描いたドラマである。68年の作『出稼ぎ野郎』では、ミュンヘンの若者たちの鬱憤がギリシャから来た外国人労働者への偏見や暴力となって噴出する様を描き出した。またファスビンダー作品には同性愛的な要素が必ず盛り込まれ、刑法175条が施行されていたドイツ社会においては反社会的な要素とみなされるものである。ただし、ファスビンダーの作品は観客を直接政治活動へと喚起するものではなく、あくまでも様式化された台詞と演技スタイルを一貫させたフィクションの枠組みを守っ

ている。やがて映画製作に乗り出すと、ゴダールやハリウッ드의犯罪映画、文芸映画、西部劇などを独自に解体翻案した実験的な作品を生み出し、そこに黒人差別、女性の抑圧、同性愛、階級対立などの厄介な社会的テーマを盛り込んだ。だが、その物語で中心的に描かれるのは友情、愛、裏切り、搾取といった人間関係のドラマである。

そもそも演劇的な空間での人間関係の描写を好んだファスビンダーが、70年代になって通俗的なメロドラマを志向したのは驚くに当たらない。そこにファスビンダーの〈キャンプ〉的な特性が反映されていると思われる。しかも彼は、19世紀の演劇文学の伝統から市民悲劇やリアリズム作品としてイブセンの『人形の家』やフォンターネの『エフィ・ブリスト』など市民社会の女性主人公を取り上げ、家族や夫婦という制度の抑圧構造を可視化する映画演劇作品を数多く発表している。しかし、抑圧されるヒロインは一方向的に同情や共感の対象となるのではなく、社会の規範に囚われた中でヒステリックに硬直し歪んだマリオネットとなる。ファスビンダーは高尚芸術の題材であっても〈キャンプ〉の精神で演出する。また、ファスビンダーは社会のタブーとしてのテロリズムや同性愛もあからさまに取り上げたが、そこで描かれるのも、他のメロドラマ作品と同様に人間関係における支配と隷属の力学である。テロリストも同性愛者も、他の人間と同様に欠点や弱点を抱えながら社会制度の網の目に絡め取られた操り人形だ。こうした作風からファスビンダーの二律背反的な作家性を見出すことができる。一方で通俗的な題材やジャンル映画の枠組みによって幅広い観客に開かれながら、他方では演技や演出スタイルにおいてアンチリアリズムを徹底し、描写には〈キャンプ〉的な悪趣味を盛り込んで一般観客に居心地の悪さを与えるのだ。だが、そもそも古典的ハリウッド映画こそが様式的であり、それを真似る素人の美学が〈キャンプ〉を生み出したともいえる。ファスビンダーはウォーホルが無名の仲間たちを主演にしたように、当初自身の小劇団仲間をスターのように振り付け、やがて公立劇場や商業映画テレビシステムの中でも同様にベテラン俳優たちと接した。ファスビンダーはアンダーグラウンドの精神を保持しながら、1970年代の西ドイツ映画におけるスター監督の地位を獲得したのである。『リリー・マルレーン』(1980)ではナチ時代のショー映画を豪華に再現しつつ、ショービジネスと戦争が緊密に絡み合う様をモンタージュで描き出した。また、『ローラ』(1981)では40-50年代の総天然色カラー映画の色彩を、人工的な照明を用いて、戦後復興期ドイツを狂騒的な社会としてビジュアル化した。このように、ファスビンダーは主流の映画テレビ作品においても、ウェルメイドな娯楽性とは一線を画した異化的演出を施すことで悪趣味な文化による批判精神を貫いている。したがって、ファスビンダーが常にスキャンダルを仕掛けていたというよりも、彼が好んで取り上げる題材に社会のタブーや暗部に触れる起爆剤が含まれていたとい

うべきだろう。

だが、こうした作家の自由を尊重する傾向は80年代以降の西ドイツ映画界からは急速に失われてゆくことになる。奇しくもファスビンダーは82年に没し、その死がニュージャーマンシネマの終焉と見なされた。83年の政権交代の後、西ドイツ映画は国際的なマーケットを狙った大作娯楽映画や他愛のないコメディ映画が主流の傾向となる。インディペンデント映画製作にとっても困難な時代となった。80年代にクルーゲやジーバーベルクは映画製作から撤退し、ヴェンダースやシュレンドルフはドイツを離れて映画製作の可能性を探った。アンダーグラウンド的な価値倒壊的な美学が主流映画文化に入り込めるチャンスは次第に失われていった。

ところで、ファスビンダーをもってしても社会の反撥によって実現に至らなかった企画がある。それは反ユダヤ主義に関わるものだ。彼がフランクフルトのテアター・アム・トゥルム (TAT) の芸術監督に就任した1974-75年に、戦後ドイツ演劇史における最大のスキャンダルの一つである戯曲『ゴミ、都市そして死』をめぐる騒動が起こった。ファスビンダーは自らが執筆した戯曲をTATで上演しようと試みたが、この戯曲が反ユダヤ主義的であるとして上演反対運動と激しい批判論争が起こった。出来事の概要を纏めた文献がドイツで出版されているため詳細はそちらに譲り⁽⁴⁾、ここではファスビンダーの作風に照らして『ゴミ、都市そして死』におけるタブーとの関わり方に焦点を当ててみたい。

まずこの戯曲で最も問題視されたのが、主要人物の一人として「金持ちユダヤ人」と呼ばれる匿名の土地買収業者が登場することである。貧しい市民の住居を容赦なく収奪してゆくこの人物は、街の再開発のために政財界の後押しでわざと悪役を引き受けている。それが『ヴェニス商人』に遡るユダヤ人の残忍な拝金主義のステレオタイプに合致する。しかもこのユダヤ人に対する嫌悪や侮蔑の言葉は戦後ドイツ社会の屈折も含んでいる。ユダヤ人に対するネガティブな表明をしてはならないという道徳的禁止に強迫的に囚われた人物の声として、以下のような独白が登場する。

そうだ、悪いのはユダヤ人だ、あいつがいるせいで俺たちは悪者にされちゃう。あいつが元いた場所に留まっていりゃよかったんだ。さもなきゃあいつをガスで殺していれば、俺は今夜もぐっすり眠れるんだ。あいつをガス室送りにするのを忘れた奴がいる。ジョークじゃない、俺の心に居座ってる考えだ。あいつがガス室で息を詰まらせてるところを想像すると、俺は嬉しくて両手をこ

(4) *Die Fassbinder-Kontroverse oder Das Ende der Schonzeit*, Heiner Lichtenstein (Hrsg.), Königstein/Ts.: Athenäum, 1986; Wanja Hargens, *Der Müll, die Stadt und der Tod. Rainer Werner Fassbinder und ein Stück deutscher Zeitgeschichte*, Metropolis: Berlin, 2010.

すり合わせてしまう。そしてまた俺は両手をこすり、こすってうめく⁽⁵⁾。

背徳的であると同時に猥褻さを含意したテキストは、シニカルだが真摯な心情吐露でもあり、ファスビンダーの〈キャンプ〉的美学を典型的に示している。だが、この反ユダヤ的部分だけが一人歩きして劇場外の人々にも知られるところとなり、上演に反対する騒ぎが過熱していった。ただしこの戯曲全体は、都市に生きる権力者と貧しい者たちの対立と陰謀のドラマであり、そこには売春、同性愛、警察の腐敗、障害者差別など様々な要素が盛り込まれている。つまり「金持ちユダヤ人」だけがネガティブな登場人物ではなく、むしろ彼のキャラクターを触媒として日常社会の中で一見隠された反ユダヤ的言説が暴露的に提示される。ファスビンダーの他作品と同様に、社会の偏見や抑圧を露呈させるための仕掛けがステレオタイプの「金持ちユダヤ人」なのだ。しかも、TATでの騒動は表面上の反ユダヤ主義一般に対する批判というだけでは理解されるものではなく、フランクフルトという都市に固有に関わる個人の問題があったことも見逃せない⁽⁶⁾。この戯曲をめぐる論争の最中に、ファスビンダーの友人であるスイス人ダニエル・シュミット監督は『天使の影』と題してこの戯曲を忠実に映画化し、その作品はドイツで問題なく劇場公開されている。

ここで確認しておくべきは、ファスビンダーが戦後ドイツ社会の反ユダヤ的傾向に対する議論の深化を目的とはしていないことだろう。あくまでも『ゴミ、都市そして死』のドラマは、都市の格差社会の中での、金持ちユダヤ人とその愛人となった娼婦の愛の不可能性をめぐるメロドラマである。愛と搾取の関係はファスビンダーの全作を通底するテーマである。したがって、『ゴミ、都市そして死』が反ユダヤ主義的な作品かどうかという、これまで論争の焦点となっていた問いは、著者の意図や作品の内的構造に注目しているだけでは答えられない。ファスビンダー自身も、創作における絶対的な自由を守ろうとする立場から以下のように言明しているのが徴候的だ。「この戯曲はある種の予防措置を無視しているが、それは全く正しいことだと思う。自分の現実に対しては何の配慮もなく反応することが必要だ。もしそれを禁じられるとしたら、何もすることができなくな

(5) Rainer Werner Fassbinder, *Der Müll, die Stadt und der Tod*, In: Fassbinder Sämtliche Stücke, Verlag der Autoren: Frankfurt a.M., 1991, S.696.〔渋谷哲也訳『ゴミ、都市そして死』(論創社, 2006年), 59頁。〕

(6) 問題は「金持ちユダヤ人」が実在の人物をモデルにしたと思いき点だった。ドイツのユダヤ人コミュニティの指導的存在だったイグナツ・ブービスは、実際にフランクフルトのヴェストエンド地区で土地買収を行っていた。ファスビンダーは当時フランクフルトで見聞したことを戯曲に取り入れたと公言しているため、むしろこの実在モデルスキャンダルが論争を過熱させたと見るのが妥当だろう。詳細については以下を参照。 Hargens, *Der Müll, die Stadt und der Tod*, S.54-62.

る。』⁽⁷⁾ 彼は戦後ドイツのタブーに触れることを承知のうえで、反ユダヤ主義的な言説を利用した。それが彼にとって予想外の強硬な否定的反応を呼び起こしたというわけだ。

ファスビンダー存命中の75年だけでなく、彼の死後にフランクフルトで本作を上演しようとした84、85年にも抗議運動により上演は頓挫した。だが、ドイツ以外で『ゴミ、都市そして死』はニューヨーク、パリを始め世界各国の都市で上演されている。イスラエルでの上演もドイツ国内のような騒動を巻き起こすことはなく、ファスビンダー作品の一つとして観客に受け入れられた。また、ドイツでも2009年にミュールハイムで『ゴミ、都市そして死』はようやく一般上演されたが、いくつかの批判記事が新聞に掲載された以外は、初演は好意的に迎えられている。だが、この戯曲の持つ本来の挑発力が果たして現代では効力を失ってしまったのかどうか早急な判断はできない⁽⁸⁾。

補足しておきたいのは、ファスビンダーのマイノリティの描き方がリベラルな政治的正しさとは異なる特徴をもつということだ。例えばファスビンダーが同性愛者を取り上げる際には、同性愛者への露骨な差別や侮辱的な発言は慎重に回避される。人種差別など政治的に危険な発言をする人物を描く際も、演技者に人間らしさを与えて書割的なキャラクターに見せないよう工夫を加えた。ファスビンダーは登場人物を社会的存在として観察素描するのではなく、彼の個人的な感情を投影させて役柄を生み出すのだ。だからファスビンダーにおいては登場人物をカリカチュア的に笑いのめす喜劇的暴力性は希薄だ。ところが、例外的に「金持ちユダヤ人」はネガティブなステレオタイプばかりが強調されたことで批判を呼び込みやすくなった側面はある。彼がメロドラマとして金持ちユダヤ人と娼婦のドラマを演出したならば、おそらくそれはテレビショーマ的な戯画化とは異なる真摯さと叙情性をもちうるはずだ。それこそがファスビンダーの〈キャンプ〉の俗悪さの美学の実践でもあり、同時にメロドラマ作家としての大衆性への志向を表すものだ。ファスビンダーにとって虚構がまさに虚構として映し出されていることが方法論的な基盤となる。その違和感や居心地悪さゆえにファスビンダー作品は決して現状肯定的に消費される商品にならない。それが彼の現代社会に向けて発する批判的リアリズムの核心なのだ。

(7) Rainer Werner Fassbinder, *Die Anarchie der Phantasie Gespräche und Interviews*, Michael Töteberg (Hrsg.), Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1986, S.84.

(8) この上演では「金持ちユダヤ人」は女優によって演じられ、また先の引用の反ユダヤ的な独白を行う登場人物はカットされ、ガス殺についての台詞はユダヤ人の部下である「小人」によって語られる。こうした過剰な意匠によりファスビンダーのテキストの持つリアルな挑発的要因が減殺された可能性は否定できない。ミュールハイムでの初演についての詳細は以下を参照。Hargens, *Der Müll, die Stadt und der Tod*, S.146-153.

4 シュリンゲンズィーフの場合 『どうかオーストリアを愛して!』

クリストフ・シュリンゲンズィーフは1960年生まれであり、10代の頃から地元オーバーハウゼン短編映画祭で上映される新しいドイツ映画のアンチ娯楽的傾向に反感を持ち、ジャンル映画を模倣する映画マニア的作品を撮り始めた。やがてインディペンデントの映画監督となり、80年代末からドイツ三部作を発表したことが注目を集めた。『100年のアドルフ・ヒトラー 総統地下壕の最後の日々』(1988/89)は、地下室だけを舞台にヒトラーやゲッベルス夫妻などが登場してグロテスクな笑劇を展開する。『ドイツチェーンソー大量虐殺』(1990)は、東西ドイツの国境が開いた際に西側に向かった東独民の一部が国境の肉屋に捕まり食肉にされてしまうというショッキングな内容を持つスプラッター映画である。そして『テロ2000年』(1992)は、統一後の旧東独地区でネオナチが難民相手に起こす暴力事件と刑事の捜査をコント風に描き、ナチスの鍵十字の旗を大量に画面に映し出した。まさにアンダーグラウンドの俗悪な美学スタイルで満ち溢れた映画ばかりだ。

シュリンゲンズィーフの不運は、アンダーグラウンド美学がもはやシリアスな社会批判の様式としては成立しなくなってゆく時代に活動を始めたしたことにある。ヒトラーや鉤十字をこれみよがしに取り上げたとしても、不真面目な素人的作品であれば社会的議論に広がることは期待できない。しかも、ナチスの表象をめぐって戦後ドイツ社会の反応も次第に変化していった。とりわけ、78年にアメリカで製作された連続TVドラマ『ホロコースト—戦争と家族』が79年に西ドイツでテレビ放映されたことは、エポックメイキングな出来事となった。分かりやすく感情移入的な作劇法によって、ホロコーストの犠牲者となったユダヤ人一家と加害者である親衛隊将校一家のドラマが年代記的に描かれ、帝国水晶の夜、列車による強制収容所への移送、そしてガス室に入れられる様子などショッキングな場面も直接的に映像化された。もちろんメロドラマ的な手法で描かれたホロコーストの陳腐化を批判する声は上がったが、テレビという大衆メディアによって「ソープオペラ」という通俗的な形で、これまでタブー視されてきたナチ時代の戦争犯罪を幅広く一般大衆に知らしめた効果は絶大だった⁽⁹⁾。もはやナチスと戦争犯罪は対抗文化の中で取り上げられるべきタブーの主題ではなくなっていったのだ。

シュリンゲンズィーフが映画監督としてメジャー進出できなかったもう一つの理由は、70年代には主流映画やテレビで容認されていた素人的な映像が、撮影機

(9) 『ホロコースト』のアメリカおよび西ドイツでのテレビ放映がもたらした反響については以下の文献を参照。Peter Novick, *Nach dem Holocaust, Der Umgang mit dem Massenmord*. Aus dem englischen von Irmela Arnsperger und Boike Rehbein, Deutscher Taschenbuch Verlag: München, 2003, S.270-275.

材の進歩などの要因と共に90年代にはもはや通用しなくなり、自主映画にも技術的洗練が求められるようになったことである。シュリンゲンズィーフの素人的な粗さの目立つ映像技法は、もはや時代にそぐわぬものになった。やがてシュリンゲンズィーフは映画から舞台へ、そしてTVショーや芸術アクションへと活動場所を移行する。90年代半ば以降はむしろ舞台演出家として、またあくなき挑発を行うパフォーマーとして次第に高い評価を得るようになる。むしろシュリンゲンズィーフにとっては、同時代の厄介な政治的題材を取り上げて公のメディアに登場する方が彼の挑発のスタイルにより適していたといえる。

そこで、彼が行ったもっとも過激なメディアイベントの一つを取り上げたい。2000年10月のウィーン芸術週間において、市街中心部に位置する国立オペラ劇場前広場で行われたパフォーマンス『どうかオーストリアを愛して!』である。1999年にオランダで放映された『ビッグ・ブラザー』という人気番組のスタイルに着想を得た、リアリティTV形式の芸術アクションである。観光客でにぎわうウィーンオペラ座前にコンテナハウスを設置し、中で12名の難民申請者が6日間寝泊りする。コンテナの中には6台のライブカメラが設置され、難民申請者の日常生活が24時間体制でインターネットにライブ中継される。コンテナの周囲には板塀が立てられ、細い隙間を通して中の住人の姿を覗き見できるようになっている。塀やコンテナの側面には、当時連立政権を樹立していた極右政党の排外主義的な新聞記事や極右政治家のポスターが貼られ、コンテナの一番上にはオーストリア自由党の党旗がはためく横に、「外国人よ出て行け」と大きく書かれた看板文字が掲げられる。そしてネット視聴者にとっては参加型のイベントが仕掛けられる。彼らは日々の配信を見ながらコンテナ内の難民申請者の中で国外退去させたい人物を一人選んで投票を行うのだ。連日得票数の多かった2名が選出され、「セキュリティ」と書かれたTシャツを着た男たちにガードされながらコンテナ前につけられた車に乗せられ、そのまま連れ去られる。車はオーストリア国境まで難民申請者を移送してゆくという設定だ。最後に1人残った難民申請者が高額の賞金を得るとというのが、このショーの大団円である。もちろんこれは全て仕組まれたイベントである。ただしコンテナに入る12名は現実にも難民申請者であり、イベント内で公表される彼らの履歴も本物である。その意味でこのイベントの有無とは関係なく、彼らがオーストリアに滞在し続けられるかどうかは予断を許さぬ状態にある。

シュリンゲンズィーフは、連日コンテナから通行人に向けて、このイベントの政治的メッセージを挑発的に語りかける。つまり、このナチスの再来のような排外主義のモットーが現在のオーストリアを象徴しているというわけだ。最初は事情が掴めず静観していた通行人たちも、次第にシュリンゲンズィーフの挑発に応えるように自身の意見を発するようになり、時に声高な論争や抗議行動を引き起

こしてゆく。また、このアクション期間中にシュリングエンズィーフは地元のテレビ番組にも出演し、モデレーターやオーストリア自由党の議員たちとも論争を展開する。このアクションには多くの政治家や芸術家が訪問して参加者となり、それぞれ印象や考察を発表した⁽¹⁰⁾。アクション自体にシナリオが存在しないため、どのようなハプニングが起こるかは予想できない。シュリングエンズィーフとしては極右政権側から何らかの抗議行動が来ることを予想していたようだが、実際には開始4日目にして反排外主義を訴える左翼のデモ隊に襲撃されることになった。彼らはコンテナに上って「外国人よ出て行け」の看板を破壊し、難民申請者たちを解放しようとした。つまりデモ参加者は、シュリングエンズィーフのアクションを止めさせることがオーストリアの政治状況に対する正しい抗議と考えたわけだ。だが、それはこの芸術アクションの本来の挑発的意図からすると欺瞞的な解決に過ぎない。コンテナを破壊しても現実の極右政権のモットーは存続し、現実の難民申請者の国外退去は起こり続けるからだ。結局、難民申請者は一時的にホテルに避難し、翌日には看板を修復してパフォーマンスは継続され、最終日までアクションは続いた。こうした顛末をリアルに記録したドキュメンタリー映画『外国人よ出て行け!』⁽¹¹⁾を見ると、いかにシュリングエンズィーフ自身が人々の過激な反応を引き出し、議論を広げるために挑発を続けているかがよく分かる。

この過激な芸術アクションは、関わった人々にオーストリアの現状を越えて社会全般についての批判的認識をもたらす。その点で、プレヒト的意味での街頭パフォーマンスの政治性として評価することが可能だろう⁽¹²⁾。だが、彼の挑発は人々にどこまで徹底した思考や行動を喚起しうるのだろうか。実はアクションがそれ自体として受け入れられてしまえば、そこで行為の意義は完結してしまう。あくなき挑発者シュリングエンズィーフにとって、アクションの成功はジレンマとなる。実際に、ウィーンのコンテナアクションは多方面から称賛され、シュリングエンズィーフの評価を一気に高めることになったが、その称賛は彼の挑発の真意を皆が誤解したことに基づいているのではないかと彼は述懐している。

僕は今日まで、オーストリアをここまで散々にこき下ろしたことに対して多くの人が凄いとやっているに過ぎないと考えている。だが大事なものはオースト

(10) このアクションをめぐる様々な人物の考察および6日間の出来事の記録は一冊の本に纏められている。以下を参照。Schlingensief's *Ausländer Raus, Bitte Liebt Österreich*, Dokumentation von Matthias Lilienthal und Claus Philipp, Suhrkamp: Frankfurt a.M., 2000.

(11) *Ausländer Raus, Schlingensief's Container*, Ein Film von Paul Poet, Filmgalerie 451: Berlin, 2015. (DVD)

(12) Solveig Gade, "Right Now Austria looks ridiculous': Please Love Austria! - Reforming the Interaction between Art and Politics", In: Christoph Schlingensief Art without Borders ed. by Tara Forrest and Anna Teresa Scheer, intellect Bristol, 2010, p.114.

リアがいかに極右のクソであるかを提示することではなかった。僕はイメージの破壊装置を作りたかったのだ。つまり僕の考えでは、オーストリア自由党とオーストリア国民党の連立政権の演出によるイメージが僕には耐えがたいと思うからこそ、その一見清潔を装ったクソなイメージを耐えがたいものであると示してやろうと考えたのだ。そしておそらくそれには成功したと思う。

だが後になって僕はとても心穏やかではいられなかった。なぜなら核心の部分で何が問題になっているかが全く議論されなかったからだ。例えばグローバル経済の時代には排外主義や人種主義はどのみち消えてしまうもので、そんなことで興奮するのは不要なのかというような⁽¹³⁾。

まさにホルクハイマー／アドルノの文化産業批判が指摘していた通り、体制批判的な挑発行為がたやすく芸術制度内で刺激剤として利用され、本来は問題提起的なパフォーマンスが容易に消費可能な見世物に転じてしまう。おそらくこのジレンマは21世紀のメディアの多様な展開により、なおさら制御できない事態へとつながる危険を孕んでいるだろう。ファスピンダーが容易に消費できない商品を提供したアナーキーかつ規則破りの表現者だったこととは対照的に、シュリンゲンズィーフは政治的道化として演劇やテレビの制度内でも公共的な議論の文化に与する知識人のポジションを目指そうとする。彼が公立劇場や芸術祭に招聘されるのも、エリート的な芸術の業界に求められる挑発者のポジションを真摯に演じるからだ。だが、もし2000年のコンテナイベントを現代の高度に発展したネット環境で実行した場合、はたして彼が望んだような批判的な意図がどのように曲解され危険な意見や行動を誘発するのか、もはや想像もつかない。シュリンゲンズィーフの真摯な冗舌さは、現代メディアの中では容易に消費材とされてしまう危うい地点を指し示している。

5 リアリティ・ショーとしての〈フェイク・ヒトラー〉

シュリンゲンズィーフが手本としたリアリティTVの延長上に映画版『帰ってきたヒトラー』を置いてみると、どこにこの映画の型破りな特徴があるのだろうか。シュリンゲンズィーフのアクションにおいてカメラが捉えるのは本物の難民申請者たちであり、「外国人よ出て行け」という看板はオーストリアの極右政権のモットーを忠実に引用したものだ。演じられるショーを不道徳だと抗議する者に対してはゲームの規則が実は現実でもあることを突きつけるのだ。だが、『帰ってきたヒトラー』が提示するゲームが明らかなフェイクであることは自明の前提である。映画に参加する人々は、あたかも本物のヒトラーが現代に蘇ったかのような擬似体験の空間に入ること、このゲームの共犯者になる。そこで人々の口

(13) Christoph Schlingensiefel, „Ich weiß, ich war's“, btb Verlag: München, 2014, S.104-105.

から発せられる外国人嫌悪や民主主義への懐疑など政治的な問題発言は、真実の吐露と見なされるべきなのだろうか。それとも、あたかも本音を語るかのようなショーの一部としての、フェイクの見世物に過ぎないのだろうか。そこに居心地の悪い瞬間がもたらされるとしたら、ヒトラー役がフェイクであることの現実を暴露し、ゲームの規則が放棄されるときだろう。だがこの映画のフェイク・ヒトラーが演技を中断しメイクを落とすことは決してない。このフェイクの徹底性が、映画の中でゲームの規則を強固なものにする。

だが、この映画はヒトラーを取り上げることが戦後ドイツのタブーに触れる危険を持つことも如実に示している。それは映画オリジナルの場面として、ヒトラーがドイツ中を巡り、一般人と対話するエピソードである。人々はヒトラーを囲んで記念撮影し、自身の排外主義的な意見を語り、ヒトラーはそれに優しく耳を傾ける。ドイツのある映画評では以下のように説明される。「(ドイツの一般人は) ヒトラーを舞台上の人物として関わる。それは彼が極めて力強い意見を提示した人物だからであり、彼が体現した歴史はまだ終焉を迎えていないからだ。だからこの映画のヒトラーは個体としての映画の登場人物というよりむしろ『国民の身体』(中略)に近づいてゆくゾンデなのだ。」⁽¹⁴⁾ これは、従来のヒトラー描写における狂気の扇動者というステレオタイプとは180度異なっている。しかも、この映画で口を開くのはヒトラーよりもむしろ彼に関わる人々の方である。街頭の人々の語る言説のほとんどがシナリオなしのアドリブだったと監督は述べているが、この場面にはリアリティ・ショーの仕掛けがタブーの後ろ暗さを取り払いネガティブな現実を露呈させる様が記録される。そこにはシュリンゲンズィーフのようなタブー破りの激しい身振りは必要とされない。優しく耳を傾けてくれる人物がいるだけでよいのだ。「人々は彼がまじめに聞いてくれると感じている。しかもその彼は抵抗なく偏見を言葉にする。そこに魅了されてしまう。」⁽¹⁵⁾ ヒトラーを人間味のある人物と描くことは60年代以降のドイツ映画ではまさに禁忌手だったわけだが、この手法を全面的に展開した結果を示したのが『帰ってきたヒトラー』なのだ。

ただし、映画化ではこの危険なゲームに対してバランスを取るように、独裁者の恐るべき実体を警告するシリアスな場面を挿入する。それはテレビ局勤務の若い女性の部屋をヒトラーが訪れた際、彼女と同居していた車椅子の祖母と対面する場面である。祖母はかつて家族の多くを強制収容所で失った。部屋に入ってきた

(14) Peter Kümmel, *War er je weg?*, Zeit Online, 5. Oktober, 2015. <http://www.zeit.de/2015/40/er-ist-wieder-da-kino-hitler-buchverfilmung> (最終閲覧日2018年1月31日。)

(15) Ein Interview mit David Wnendt von Sophie Albers Ben Chamo, *Ich sehe Deutschland jetzt anders*, Stern, 06. Oktober, 2015. <https://www.stern.de/kultur/film/er-ist-wieder-da-regisseur-david-wnendt-im-gespraech-6487520.html> (最終閲覧日2018年1月31日)

たヒトラーを見て、彼女は声を振るわせて呪詛の声をあげる。この場面はドラマとして緻密に演出・編集され、プロの俳優（グドルン・リッター）による演技的な見せ場ともなっている。リアリティ・ショーの遊戯的な軽さと明確な対比をもたらすこの場面は、映画の道徳的なメッセージ性を伝えるためには徹底したフィクションの演出場面を必要とすることを示している。戦後ドイツがナチの過去を繰り返さないために公的な議論の場で構築してきたヒトラー批判の声は、いまやフィクションでなければ主張しえないのだろうか。一方、優しく国民の不満に寄り添うヒトラーというタブーに軽やかに触れるだけで一般市民は政治的な問題発言を軽々と口にしてしまう。それはフェイクドキュメンタリーの遊戯性をもたらした過剰反応なのか。

『帰ってきたヒトラー』が観客に居心地の悪さを感じさせるとしたら、おそらくヒトラーを登場させるタブー破りゆえでも、普通の人々が政治的な問題発言を口にするからでもない。なぜならヒトラーは過去に何度もスクリーン上のスターであり続けたのであり（シュリンゲンズィーフ参照）、普通の市民たちはこれまでも外国人排斥や反ユダヤ主義的言説を語ってきたからだ（ファスビンダー参照）。観客が居心地の悪さを感じるとしたら、むしろヒトラーを触媒として登場させる手法により、ナチスの全体主義や排外主義に対する批判的な言論形成の歴史がいとも簡単に転覆してしまう事態を目の当たりにさせられるからではなかろうか。

ここで思い出しておきたいのは、ファスビンダーは決してヒトラーを映像化しなかったことだ。その一方で民主主義よりも優しい独裁者を求めるという声をファスビンダーが自身の母から引き出して映像に記録している⁽¹⁶⁾。ファスビンダーの描く世界は虚構のドラマではあるが、決してフェイクのリアルさで観客を眩惑することはない。台詞や身振りの奥に演技者の現実の人間を透かし見せるからだ。この二重化の戦略は、リアリティTVショーが目指すまがいもののリアルの感覚とは対極の手法である。演じられたもの＝フィクションであることが、その発言や行動の悪趣味や不道徳性を粹取り、観客や視聴者に批判的な距離感をもたらすのだ。ファスビンダーやシュリンゲンズィーフの中では、民主主義に対するヒトラー容認の声はどこまでも危険なタブーの領域を示している。

現代のメディアは価値観の相対化を進めるあまり、距離化がもたらす違和感でさえ消去する力を行使する。『帰ってきたヒトラー』の最大の問題点は、この映画の成功要因と見なされる部分にあると逆説的に主張したい。つまり、ヒトラーのフェイクが違和感をもたらさないことである。だが、この見事なメイクと演技

(16) 共同監督映画『秋のドイツ』の中ファスビンダーが監督したパートである。このパートはファスビンダー自身のアパートメントで本人として出演する擬似ドキュメンタリーの手法で作られている。撮影や編集の技法によりそれが演出されたものであることが分る。つまり会話が自発的に行われたかのように演出されている。

があればこそ、戦後ドイツにおいてヒトラーをタブーとしてきたことの政治的意義の重さが認識されることも確かだろう。その際、現代においてファスビンダーらのアンダーグラウンド的な俗悪なるものの美学による挑発の戦略とともに見直されてもいいのではないか。『ゴミ、都市そして死』が反ユダヤ主義的な思想を抱えた厄介な芸術作品であるという事実は、もっと真剣に受け止められるべきだ。