

アドルフ、あるいは 限りなく増殖するイメージ

—— ナチズムをめぐる演劇的想像力 ——

高 田 里 恵 子

チャップリンとヒトラーはどちらが先か

少々でき過ぎた話を紹介したい。ナチズムやヒトラーについては、掃いて捨てたいほど、「でき過ぎた話」が溢れ、映画や小説に題材を提供しつづけていること、あるいは反対に、後の映画的フィクションのほうがその「でき過ぎた話」の源泉になってしまうという転倒が罷り通っていることは、先刻承知の上だか、しかし、それにしても、この話はでき過ぎているのではないかと思わせる。というのも、たとえばレニー・リーフェンシュタールに象徴される、映像とナチズムとの不思議な関係をこれほどまでに見事に表わしている話は他にはないからだ。

ゲッベルスが芸術としての映画の偉大さを讃える演説の中で、「アカ」と「ユダヤ人」とが結託して作った映画『戦艦ポチョムキン』をついうっかり激賞してしまったことは、有名なエピソードだが、そのゲッベルスが、第三帝国の崩壊直前に側近たちの前で、今回は次のような「正しい」演説をしたという。

百年後、われわれが耐え抜いたこの苛酷な日々を描いた素晴らしいカラー映画が作られるだろう。君たちはこの映画に出演し、一役、演じてみたことはないのか。君たちが銀幕に登場したときに、百年後の観客が野次を飛ばしたり、口笛を吹いたりしないように、そう、この百年後の映画のために、今、頑張ってくれたまえ。¹⁾

百年後の映画化を希望するこの宣伝相自身は、フランス・ナポレオン軍と戦い抜き、故郷の町を守ったプロイセン・コルベルク市民たちの活躍をおよそ百年後に、超大作カラー映画として、そして第三帝国最後のプロパガンダ映画として再現させた。演説の数日後に自殺することになるゲッベルスの頭に浮かんでいたのは、この『コルベルク』という映画だったにちがいない。『コルベルク』は、1945年1月30日、ナチス党政権把握12周年記念日に、わざわざ飛行機でフランスの前線ラロシェルに運ばれ、そこで初上演された。皮肉なことに、その直後に、ラロシェルは連合軍の手に落ちる。そして『コルベルク』が、1945年の冬から春にかけて各地で上演され、青少年推奨の映画とされ、「国民映画」と呼ばれているとき、コルベルクもまたソ連軍によって陥落した。²⁾

だが、これ以上にナチス的皮肉と倒錯に満ちているのは、この映画に投入された莫大な金と人である。当時としては破格の九百万マルクの金がつぎ込まれ、二十万人近くの兵士が、戦闘シーンのためのエキストラとして、前線からかき集められた。歴史上の「コルベルクの戦い」にはそれほど多くの兵士はいなかったにもかかわらず、と付け加えるより、第三帝国の資金や人員はすでにかなり枯渇していたにもかかわらず、と言ったほうがよいだろう。これだけの金と人力があるなら、フィクションの戦闘ではなく、本物の戦争のほうにつき込めばよいのに、という「健全な」考えを易々と蹴散らしてしまうこの倒錯。これはやはり「でき過ぎた話」と言うしかない。映像・虚像に対するナチスの偏愛については、よく知っている（あるいは、知らされている）われわれが安易にイメージする「ナチズムの倒錯」を、あまりにも「でき過ぎ」に証明してしまう話ではないか……

ここで取り上げていこうと思うのは、しかし、コルベルク・エピソードなどによって語り継がれようとする「事実」ではない。そういった「でき過ぎた話」を密かに愛したが、堂々と告発したがるわれわれ自身のほうが、むしろ問題なのである。ナチズムがそもそももっていたと言われる、シミュレーションやフィクションへの執着、イメージによる大衆操作術などではなく、

そのようなものとしてイメージされ、映像化されるナチズムを喜々として受け入れようとする人々の心のメカニズムが解剖されるべきなのではないか。

たとえばハンス・ユルゲン・ジーバーベルクは、このような視点に立って、『ヒトラー、ドイツからの映画』（1977年）という奇妙な映画を撮った。実録のヒトラーの声や姿も含めて、様々なすでに映像化されたヒトラー、そして、そうした映像の効果によって、われわれ自身の記憶の中に住み着いてしまったヒトラーのイメージが登場するこの映画は、蓮實・四方田の系譜の映画用語を使えば、「映画の記憶」と「映画の引用」に満ちみちた作品であると言えよう³⁾。しかし、こうした引用は、既存の映画や演劇によって捏造されてしまったヒトラーやナチスのイメージを振り払うために、行われることになる。だから、ジーバーベルクは「今まで映画で見たり聞いたりしたことをすべて、忘れていただきたい」⁴⁾と観客に言う。忘れるために、もう一度すべてを蘇らせてみせるのが、彼の仕事だった。

最初期にヒトラーを映像化した、あのチャップリンの『独裁者』（1940年）などは、真っ先に忘れられねばならないのかもしれない。この独裁者には、すでにそれじたいで様々な神話がまとわりついている。ジーバーベルクの映画の最初のほうに登場するチャップリン＝ヒトラー⁵⁾を見て、われわれは改めて、チャップリンとヒトラーのソックリさんぶりに驚かされるのだが、そもそも、アンドレ・バザンの有名な指摘によれば、チャップリンがこの映画を作ったのは、口髭やぎくしゃくした動きなどの点でチャーリーの真似をしたヒトラーから、自らの特徴を奪い返すためだったという⁶⁾。だから、最初に真似をしたのは、ヒトラーのほうだったというわけだ。それが事実なのかどうかは問題なのではなく（おそらく事実だろう）、この話が、「映画好きのヒトラーは大衆を魅きつけるために、常に映画（フィクション・シミュレーション）の中の人物を模倣した」という伝説でわれわれを必要以上に納得させてしまうことに今は注目しよう。ジーバーベルクが映像の中に織り込んでみせたのは、このようなエピソードそのものに他ならない。自分の模倣を模倣するという形でヒトラーを演じたと言われる「チャップリンの独裁者」を

再び模倣するジーバーベルクのヒトラーは、歴史上の实在のヒトラーではなく、「われわれ自身のイメージの中のヒトラー」を呼び起こすのである。

もうひとつのキッチュ

たとえばチャップリンの『独裁者』のような作品が無条件に賞賛されている理由は、もうひとつあるだろう。「ナチスをコケにできた喜劇の偉大さ」とか「ヒトラーの野望を見抜いた喜劇王の慧眼」とかいう言い方は、実は何も考えることを要求しないゆえに、便利な紋切型として横行する。どうやらわれわれは、ヒトラーやナチスを告発するという身振りにはあまりにも弱く、自己を告発者の側に易々と同化してしまうらしい。この告発者の立場さえあれば、たとえば「強制収容所ポルノ」に描かれるサドマゾ・シーンだろうと何だろうと心置きなく(?) 楽しめるというわけだ。かくて、ヒトラーとナチス・ドイツは映画ビジネスのための永遠のドル箱となる。

もちろん、ヒトラーを賛美したりしちゃいけません。だけど、ビジネスは許されるでしょう。これは新しい職場も作ってくれるし、余暇の息抜きにもなりますからね。われわれが学んだデモクラシーの意志を分かってもらおう重要な境界石です。⁷⁾

7時間に及ぶジーバーベルクの映画の最終章に登場し、このように言うベレヒテスガーデン市長は、同市にあったヒトラーの有名な別荘をヒトラー博物館として、つまり「ドイツのディズニーランド」⁸⁾として再建したのである。市長と連れだって博物館をまわる観光局長の説明が、市長の言葉に続く。

これが、フリードリヒ大王の肖像画の前でヒトラーが自殺したときのピストルです。まあ、あまり怖がらないでくださいな。(中略) もちろん、犠牲者のことも考慮されるでしょう。償いのためです。ちょっとしたミニ・ショーもあって、ほら、あのすぐ横のところに、ボガー氏考案ブランコ型

拷問機を備えたミニ・ダッハウ強制収容所が見えるでしょ。⁹⁾

ナチズムを主題にすれば、左翼風にも、ポルノ風にも「お好み次第に」どうとでも描け¹⁰⁾、しかも確実に儲かると豪語し、強制収容所の拷問もひとつの見世物にしてしまう観光局長の言葉の中に、ナチズムが映画や演劇にとって、常に魅力的な、あるいはもっと正確に言えば、便利なテーマであり続けているひとつの理由が潜んでいる。つまり、ナチズムを背景に据えさえすれば、たとえば愛、憎しみ、別れ、運命、戦争、抵抗、没落、死……なぞという「人間ドラマ」をもっともらしく演出できるということだ。しかし、ジーバーベルクがアメリカのテレビドラマ『ホロコースト』（1978年）のキッチュな演出を激しく批判したように、こういう「人間ドラマ」は、金儲けのために大衆受けを狙っている以上、忽ちのうちにキッチュなものとならざるを得ず、やがてわれわれは、あの有名な親衛隊の制服を見ただけで、キッチュな「人間ドラマ」をイメージするようになる。

このイメージの連鎖を断ち切ることに成功した例を今、ひとつだけ挙げるとすれば、ヴィム・ヴェンダースが『ベルリン・天使の詩』（1987年）に登場させた、映画の撮影所のシーンだろう。この映画の中で撮られつつある映画には、ナチスの将校やヒトラーユーゲントの少年や黄色い星を付けたユダヤ人などが出てくるが、それらはあくまで映画の中の（正確に言えば、映画の中の映画の）役柄にすぎず、その背後には何の物語も存在しない。「（撮影所のシーンで）SSの将校が黒い帽子を被った女に煙草の火を貸すシーンだけでもまさに完璧だ」と言ったのは浅田彰¹¹⁾だが、たしかに、出番を待つ親衛隊の将校役の俳優（エキストラ？）がユダヤ人女性役の煙草に火を付ける短いシーンほど、既成のイメージ連鎖に対する強烈なパンチはなかった。映画の中の映画というメタ構造が（実は、ジーバーベルクの映画もこの構造をもっているのだか）、真に機能を発揮した幸福なケースのひとつだろう。

ところで、そもそもナチズムがドロドロした「人間ドラマ」と結び付いて登場しだしたのは、1970年前後からで、それ以前は、悪玉と言えばナチス、

善玉と言えばレジスタンスまたはアメリカ軍という図式が主流を占めていた。この図式を打ち破りナチズムの新しい側面を描く映画として、『地獄に堕ちた勇者ども』(ルキノ・ヴィスコンティ監督・1969年),『ルシアン青春』(ルイ・マル監督・1973年),『愛の嵐』(リリアーナ・カヴァーニ監督・1973年)などは当時、大きな反響を呼んだそうだが、今ではそのキッチュぶりにこそ眼を向けざるを得ない(まさか映画の邦題が必要以上にセンチメンタルなものだった所為ではあるまい)。

これらの映画は、勧善懲悪の物語を破綻させると同時に、ナチズムと異常なセックスあるいは限界状況におけるセックスとを結び付けて描くことから産まれた新たな物語を捏造した。やがては「強制収容所ポルノ」や「親衛隊ポルノ」に吸収されることになるナチズムを背景とした異常なセックス(特にサディズム・マゾヒズム・ホモセクシュアル)という構図が、「正常な」われわれがセックスに対して抱く、いささかも異常ではなく、むしろ陳腐とすら言えるイメージのパターンを踏襲していることに特に注意を払っておきたい。ここに描かれている、戦争と強姦、独裁者と性奴隷、ファシズムとホモセクシャルといった物語は、すでにわれわれの頭の中で消費されつくし、パターン化されたイメージになっている。いかにもそれらしく作られた映像、「ああやはりそうであったか」と怠惰で貧困な想像力だけを満足させてしまう映像は一見、新しそうに思われても、キッチュの範囲を一步も出ていない。しかも、ナチズムを「告発」するという身振りは、堅持されている。

ナチスが大衆を動員するために用いた道具がキッチュの魅力であったことは、すでにしばしば指摘されてきているが、そのナチズムを「告発」するはずのものが、同じようにキッチュになるという事実は、見逃してはならないだろう¹²⁾。ジーバーベルクが「ドイツのディズニーランド」として攻撃したのは、後者のキッチュ、つまり、ナチズムについてのディスクールにまつわるキッチュであった。

アンドレ・または戦争の傷跡

「ドイツのディズニーランド」。「あの犯罪」から逃れられないという不幸を背負うドイツ人は、もちろんここで遊ぶことはできない。ちょうどこの『ヒトラー、ドイツからの映画』が作られた1977年ころから、「戦争には直接、責任のない世代」¹³⁾からの発言が目立ってきたという。戦後三十年を過ぎたとき、彼らにとって、親の世代の「犯罪」が避けて通れないテーマとして浮かび上がってきたのである。この1977年の秋、西ドイツ赤軍派によるテロ事件が相次いで起きているのも偶然ではなかろう。日本では全共闘世代にあたる年頃のドイツ青年たちが行った、人命を無視したこのテロ行為が一見したところ、ヒトラーの末裔の残虐性を表わしているように思えても、彼ら自身にとっては、ナチス・ドイツの後継者に他ならない（と彼らが考える）現在の西ドイツに対しての抵抗運動、あの時に何も抵抗しなかった親の罪を遅ればせながら償う行為だった¹⁴⁾。かつて「共同の罪」(Kollektivschuld)ということが声高に叫ばれた。戦争中の「犯罪」は、一部のナチスのものではなく、ドイツ人全体の罪だというのである。赤軍派のテロ行為も、実はそのような考え方の上に立っている。

しかし、戦争が始まる直前や戦争中に生まれたドイツ人たちもこの「共同の罪」を背負っているなどと主張するのは馬鹿げています。まったくナンセンスでしょう。この世代のドイツ人には、「共同の罪」なんてありえないと、僕は思います。だけど、もうひとつ別のものがある。つまり、自分の国の歴史に対して責任を負うということです。この作業をやっていかねばなりません。困難から眼を背けず、しっかりと見つめる、これがいつでも最善のことなのです。¹⁵⁾

このように発言するのは、『ショアー』(1985年)というドキュメンタリー調の映画を撮ったフランス人監督・作家クロード・ランズマンである。ヘブライ語で「大きな災い」という意味の題名をもつこの映画は、ユダヤ人虐殺

に関わったドイツ人、目撃者あるいは傍観者であったポーランド人、そして、生き残ったユダヤ人に対するインタビューから構成されている。だが、画面は「残虐なナチス」・「かわいそうなユダヤ人」という大雑把な物語をけっして語ろうとはしない。そうではなくて、日常的とさえ言える、グロテスクな細部の積み重ねによって、この民族虐殺の模様を浮かび上がらせていくのである。監督が自らの作品を「ドイツ人にとっては、敗戦以来、初めての解放をもたらす映画」¹⁶⁾と呼ぶとき、この解放は「過去の罪」からの解放ではなく、身振りだけの反省や懺悔からの解放を意味しているにちがいない。

たしかに、大雑把な物語が捏造してしまう懺悔のイメージは危険だ。『生まれながらに罪を背負って・ナチス一家の子供たち』(1987年)という題名でまとめられた、過去の重圧を受けている戦後のドイツ人たちの告白集は、その危険性をよく伝えている¹⁷⁾。たとえば、高校時代の思い出を語るシュテファニー(19歳)の告白は、各世代の態度を浮き彫りにして興味深い。彼女の祖父はナチスの将校として処刑され、その子供たち(つまりシュテファニーの両親)は親の罪の大きさに怯え、「エホバの証人」の信者となって毎日を祈り暮しており、そういう懺悔の生活を子供にも強いた。だが、シュテファニーのほうは、亡くなった夫の素晴らしい思い出の中に生きる、言わば心情的にナチスの残党とも形容できる祖母と密かに連帯している。ある日、高校で「ドイツ人のあの犯罪」について学んでいるとき、一人の生徒が反乱を起こす。悪いのはいつでもドイツ人だけなのか、いつもいつも犠牲者の話ばかりでうんざりだ。そしてこの反乱がきっかけとなって、クラス全体が騒然としてしまう。「まるで自分が迫害されたかのように」「今でもナチスが迫ってきているかのように」あの犯罪の歴史を教えようとしていた若い教師、シュテファニーの表現を借りれば、「68年世代の左翼がかったソフト派」は、「権力に対しては歯向かわなくてはいけないなぞといつもは偉そうにしているくせに、あわてて校長センセイのもとへ助けを求めにいく」しかない¹⁸⁾。

多少、能天気でナイーブなだけで、基本的には善良なこの高校教師は、まさに善良であるがゆえに、いったいどのような危険性をもっているのだろうか

か。そのことについて考えてみるために、まずは次の会話を見てみよう。辛口ジャーナリスト、アンドレ・ミュラーによる、ブルク劇場総監督・演出家クラウス・パイマンのロングインタビュー記事の一部であるこの会話の背景となっているのは、1986年に世界中を騒がせたヴァルトハイム事件だ。それは、「ナチス戦犯説」という不利な状況にもかかわらず（あるいは、それ故）、ヴァルトハイムがオーストリア大統領選挙に勝ってしまうという出来事であった。

アンドレ・ミュラー ヴァルトハイム問題については、今まで公の発言を控えていましたね。

クラウス・パイマン まあね。左の立場の人間から攻撃されたりすると、むしろ彼はそれを利用するだろうから。だけど、仕事では、もうこの問題を取り上げたよ。

アンドレ・ミュラー ホッフフートの『神の代理人』を上演させたということですか。

クラウス・パイマン たとえばね。

アンドレ・ミュラー あの作品がよい作品だと思いますか。

クラウス・パイマン いや、ひどい作品だ。僕なら演出したくない。だけど、ちょうどぴったりだったからね。これ以上よくは、今の状況に対して反応できなかった。悪臭ふんぷんたるカトリックの人事政策が罷り通るこの国で、カトリック主義という口実で本当にすべてが合法化されちまう逆行する国オーストリアで、おまけに法王までおでましになる年というなら、この作品を上演することが、唯一、モラルから見て正しい解答だった。

アンドレ・ミュラー それなら、ちょっと異論がありますね。

クラウス・パイマン どうして。

アンドレ・ミュラー 本物のモラリストは、他人の中にではなく、自分自身の中に人殺しを見出すものでしょう。

クラウス・パイマン それは、まったく同感だな。だから、シェイクスピアは劇文学の最高峰なんだ。シェイクスピア劇の人殺しは、たいてい、彼自身の中から生まれているからね。それにひきかえ、ホッフフートは単なる駄目なジャーナリストか、せいぜい通俗小説家ってとこだよ。

アンドレ・ミュラー 彼は他人の告発者として登場しますからね、自分自身を暴き出すことはしない。

クラウス・パイマン その通り。

アンドレ・ミュラー だけど、それはあなただってそうでしょ。

クラウス・パイマン そんなことはないさ、僕は、演出の仕事の中で、いつも自分自身を暴いてみせている。¹⁹⁾

このインタビューが西独『ツァイト紙』に載る前に、ヴァルトハイム大統領に関する部分は、名誉毀損等の法律的な理由によって大幅にカットされたのだから、にもかかわらず、多くのオーストリア人、特に、ブルク劇場のあるウィーンに住む人々を怒らせ、事態はパイマンの辞任騒動にまで発展する。それは、パイマンがドイツ人であることや、オーストリアとナチス・ドイツとの複雑な歴史と関係しているのだろう。だが今は、戦前のオーストリアの微妙な立場について論ずる余裕はないし、非難の対象となるべき現在のオーストリアの健忘症ぶりを取り上げるつもりもない。批判的態度を取れというなら、あの高校教師の例でも分かるように、拷問も迫害もない場所に生きる「進歩的インテリ」には、意外と容易い芸当なのだ。パイマンの長いインタビューの中で、上記の部分を引用したのは、そこでは、そのような容易さこそが問題になっているからである。自分を告発者の立場に置かないこと、自分の中の人殺しを暴いてみせること²⁰⁾。だが、本当はこんな気張ったメッセージより、アンドレ・ミュラーの意地悪い語り口のほうが、読者には楽しいにちがいない。インタヴューア―としての彼の方法は、相手の逃げ場を次々と塞いでしまう、相手がかっこよくキメた途端にまぜっかえすというものだ。こうして彼は、けっしてありふれた大雑把な物語に収斂しない「戦後のドイツ

人」の姿を、パイマンから引き出してみせる。そういえば、一時期はナチスの御用作家とも言われたエルンスト・ユンガー、この鉄十字勲章をもった老戦士から、ファシストなどという呼称で括ることはできない生きた言葉を導き出してみせたのもアンドレ・ミュラーだった²¹⁾。

ここで話題になっているホッホフートの戯曲『神の代理人』(1963年)は、ユダヤ人虐殺に関する、ナチス・ドイツと教皇ピウス十二世の黙約を取り上げ、カトリック教会を告発することによって、その昔ヨーロッパ(特にカトリック国)とアメリカに大反響を引き起こした。しかし、このような主題の重さ、大掛かりな舞台装置が、批判的ポーズを作るためのアリバイ提供にもなりうることに、今やわれわれはもっと自覚的になる必要があるだろう。人は、何も深く考えないために、批判的な言葉を口走ることもできるのだ。『ユーディット』(1984年)という劇作品の裏表紙に、作者ホッホフートの写真が掲載されている。地面に腰を降ろし若者たちと話をしている「行動する劇作家」の写真の下には、「ホッホフート、1983年9月1日第44回開戦記念日、ムートランゲンにて、ベルリンのデモ隊とともに」と書いてある²²⁾。作者自ら「狂ったような軍拡競争を批判する芝居」と呼ぶ作品の内容にふさわしい写真だろう。だが、われわれはこのセンチメンタルな写真に感情移入するのを自らに禁じることから始めねばならないのではないか。

アンドレ・ミュラーの写真は、自分の母親を最初で最後の無名人ゲストとしてインタビューしたときの、母親の前で顔を手で覆い隠している写真である²³⁾。インタビューの中で、母親は淡々と自分の無名人としての人生を語ってみせた—わけも分からぬままにナチスに逮捕された父親、労働収容所での生活、そして戦後、フランス兵に犯され、未婚の母になったこと……息子のアドレというフランス語の名前は、ここから来ているらしい。

ファシストの逆襲

極悪非道なものとして描かれたナチス、つまり批判的な眼差しによって、すでに解説しつくされ断罪されたナチスというのは、キッチュな「人間ドラ

マ」あるいはキッチュなポルノの筋を進める原動力にはなるが、われわれの頭を怠惰なものにする。なにしろ、そこでは、われわれに馴れ親しんだイメージだけが繰り広げられるのだから、うまくそれに乗って興奮したり悲しんだり批判していたりすればよい。アンドレ・ミュラーがからかっているのは、このような気楽さだったし、ジーバーベルクの映画が目指したのは、この怠惰な頭を攪乱することであった。

演劇については、当然のことだが、テーマが「あの犯罪」になると真面目な意志を前面に押し出してくる傾向があるようだ。ツックマイヤー、ヴァルザー、ホッホフート、キップハルトなど、どの場合でも真面目な作品ばかりで、作者の善き意志は明らかである。「ファシストだ!」「ナチスだ!」などと誤解されでもしたら、この国では命取りになりかねないではないか。たとえば、ファスビンダーのスカンダルを思い出してみるがいい。

あのユダヤ人が僕らを搾り取り、僕らの血をすすっているくせに、悪いのは僕らのほうだってことにする。あいつがユダヤ人で、僕らが罪を背負っているからなんだ。(中略) もし、あいつが生まれ故郷にそのままいたら、それか、あの人たちがあいつをガス室送りにでもしていてくれたら、僕は今ごろもっとよく眠れていたはずだ。だけど、あの人たちはあいつをガス死させるのを忘れちゃった。²⁴⁾

わたしのような信念をもっていれば、ユダヤ人殺しの罪なんて、少しも重荷なんかじゃない。(中略) われわれは死に絶えはしない。われわれに押し付けられたこのひとつひとつの痛みが、われわれをもっと自由にしてくれる、強くしてくれるんだ。今に、ファシズムが勝つ。²⁵⁾

ファスビンダーの劇『塵・町・死』(1976年)に登場する「金持ちのユダヤ人」は、かつての犠牲者である立場を利用し、あらゆる権力機構に影響力をもつ資本家にのし上がった。彼は古い建物を買い取り、貧しい人々を追い

出しては、そこに新しいビルを建て、「金持ちのユダヤ人」になったのだ。その昔キリスト教世界においてはユダヤ人だけに許されていた高利貸しによって、ユダヤ人が富みそして憎まれた状況が、今また繰り返されようとしている。劇に描かれているこの状況は事実であるらしい。もちろん、上記のような台詞をもつこの劇は、出版（版元のズールカンプ社は結局、この本を回収した）直後から物議をかもし、1985年の10月には、この劇の初演を阻止するために、ユダヤ人たちが大挙してフランクフルト劇場に抗議にでかけるという事件が起きている。ファスビンダーの言い分はこうだ。

ある特定の状況が批判の対象になるようにと、ある劇作品の作家が登場人物のために台詞を創作する。その台詞がどうのこうのと作家に文句をつけるのは、何故なのか、しかも実際の状況がどうなっているのかは調べようともせずに、台詞を創った作家を批判するのは何故なのか、こちらのほうを調べてみるべきではないのか。

この劇の中には、反ユダヤ主義者も登場する。しかし、反ユダヤ主義者はこの劇にだけではなく、たとえばフランクフルトにもいるのだ。もちろん、こんなことを言うのも本当は不必要なんだが、こういう反ユダヤ主義者の登場人物が、作者の意見を代弁しているのではない。作者が抑圧された少数者に対してどういう態度を取ってきているかは、他の作品を見てもらって、明らかにはずだろう。議論の中で、なにか大雑把な中傷をいくつか耳にすると、「新たなファシズム」を恐れる気持ちがますます強くなってくる。こういう恐れ of の気持ちから、この作品を書いたのだ。²⁶⁾

作者の「誠実な」意図が見事に裏切られることを前提にしている作品（特に娯楽映画）というのは、実は少なくない。たとえば、戦争を扱ったある種の日本映画が、反戦を標榜しながら、その壮大な戦闘シーンによって愛国心やら反共精神やらを密かな期待通り、謳い上げてしまうこともあるし、暴力を告発する映画や小説が、まさに暴力シーンの過激な描写によって観客

を興奮させることを狙う場合もある。しかし、この点については、ファスビンダーに疑惑の眼を向けることはできまい。ファスビンダーが何に苛立っているか、分からないわけではないのだ。ナチスを扱ったブレヒトの作品の単純さや図式性に、今となってはやはり少々辟易させられるし、敗戦直後もっとも熱狂的に支持されたツックマイヤーの『悪魔の将軍』（1946年）についても、当時この暢気な作品を厳しく批判したパウル・リラのほうに軍配をあげたくなるだろう²⁷⁾。ヒトラーの帝国が崩壊し、デモクラシーがやって来たという興奮は、もうとっくに醒めてしまっているし、「ドイツの良心」たる作家が何でもかでも反省したり懺悔したりしていれば、それでよいという時期は終わった。ファシストとか反ユダヤ主義者とか呼ばれたくないから、真実に対して眼を閉じてしまうという欺瞞的態度のほうがファシズムではないか、とファスビンダーは主張しているのである。

だが、フリートレンダーが指摘するように、この作品でも、あるいはナチス・ドイツ時代を扱った『リリー・マルレーン』（1981年）でも、筋書の根本にあるのは、搾取された心優しき庶民や貧民や兵士と「あくどい権力者」との対立というキッチュな構図だということも忘れてはなるまい²⁸⁾。この図式のキッチュとしての魅力は、これを前にすると、自分は「正しい庶民」の側にいると観客が思い込めるところから出てくるということを忘れてはならないのである。権力者がナチスの高官であれユダヤ人の資本家であれ、やつらへの攻撃の手をゆるめない。それがファスビンダーの信念だったが、もし、その彼に向けられた「左翼ファシズム」という非難がどこかに当てはまってしまったら、それは、彼がナイーブに信じているように見えるこの図式に対してであろう。

トマス・ベルンハルトの『退官を前にして』（1980年）にも、『塵・町・死』と同じような台詞が登場するが、どこかファスビンダーとは違う。

戦争の時も戦時利得者がいたけれど／平和の時代の商売人のほうがもっと質が悪い／ユダヤ人はこの地表を破壊して破壊して／いつか徹底的に破

壊しつくしてしまうだろう／ユダヤ人は自然まで高く売りつけているから
な／デモクラシーなんて詐欺だよ／けれども悲しいかな今じゃ声を上げ
て／こういう真実を口走ったら／一巻の終わり／（クララを見て）だけど
もちろん／例外が規則を証明するってやつさ／わたしも何百何千という／
誠実なユダヤ人を見てきたよ／こういう人たちのことを言っているんじゃ
ない／わたしが言っているのは／犯罪者みたいなユダヤ人たちのことだ／
デモクラシーを隠れ蓑にして／自然を搾取して地表を破壊する／恥知らず
のあのユダヤ人のことだ／良心なぞかけらもない／²⁹⁾

この言葉を口にするルドルフの考え方は、一見したところ、まともそうにも思われる。ここには、狂気のようなユダヤ人憎悪はない。しかし、多くのユダヤ人を殺したあのアイヒマンが、一方ではユダヤ人の友人たちの逃亡の手助けをしていたというエピソードを思い出させはしないだろうか。かつて強制収容所の副官だったルドルフもまた、「基本的にはわたしはユダヤ人に対して何も悪い感情をもっていなかった／いつだってユダヤ人の友人がいたからね」³⁰⁾と語る。もちろん、こうした人間の矛盾じたいは凡庸なものにすぎない。「善良なユダヤ人の存在も知っているけれど」などというルドルフの言い種は、陳腐な決り文句にすぎないのである。

「地表を破壊する」という台詞が出てきた背景にあるのは、美しい風景を台無しにする化学工場の建設問題なのだが、裁判官でも代議員でもあるルドルフは、自分の家の前に建つ予定だった、毒物を製造する化学工場を他の地域に建てるよう、市に働きかけて予定を変更させてしまう。戦争中、上司の親衛隊長ヒムラーも、ルドルフの両親の家の前に建つはずだった工場を移転させてくれたではないか。この単なる予定変更が、ルドルフにとって、自然を守ったということの意味するらしい。だが、彼は自分のこのような欺瞞にはけっして気づこうとはしない。上記の台詞によって、あるいはこの劇全体によって暴かれるのは、ファスビンダーが真実を見よとばかりに突きつけた、たとえば戦後のユダヤ人についてのなにがしかの苦い現実でなく、自らの欺

瞞に気づかない「ドイツ的心情の喜劇」(この劇の副題)である。ここでは、台詞が伝えるのは、言われている内容ではない。われわれに提示されるのは、言っていることと行っていることの「喜劇的な」ズレだけなのである。

主人公ルドルフの自己欺瞞も、彼のファシストぶりも、彼のキッチュ趣味も観客には明らかだ。しかし、ルドルフは観客の批判的眼差しを、そのまま観客自身に返してやろうと意地悪く様子を窺っているかのように見える。

強制収容所の副官を務めたルドルフは、戦後、にせのパスポートと、彼を十年間地下室に匿った妹ベラの近親相姦的献身によって、世間の眼をごまかすことに成功した、それどころか皆に信頼され尊敬される裁判官となった。実際、ルドルフは、あの工場問題のように自分に関わることでさえなければ、常に(戦争中から)公正で誠実な裁判官であった。たしかに彼ら兄妹は、三十年間も世間を欺いてきた「隠れナチス」だが、しかし、彼らに言わせれば、世間の人間たちも本当は彼らと同じように演技をしているだけにすぎないという。いや、他の人間は自分の演技を認めないのだから、もっと質が悪いのではないか。

たいていの人たちがあたしたちと同じ考えよ／だけど人知れずこっそりとやるしかない／たとえあの人たちがまったく正反対のことを主張してたって／本当はみんなナチスなんだから／こんなことどこでだって明らかじゃない／ただあの人たちはそれを認めようとしただけね／³¹⁾

ルドルフとベラは一年に一日だけこっそりと彼らの本当の姿に戻るために、毎年10月7日、かつての上司ヒムラーの誕生パーティーを開く。ルドルフは親衛隊の制服と鉄十字勲章をつけ、ベラはおさげ髪を結って、素晴らしかった彼らの青春時代の思い出に浸るのである。もう一人の妹クララは、戦争中から兄とナチスに対して批判的だったが、アメリカ軍の空襲(しかも、卑劣にも学校を攻撃したのだとルドルフは繰り返し言う)によって傷つき、車椅子の生活を余儀なくされており、結局、戦中戦後をとおして、ただ左翼新聞

を読むだけの無力な存在にすぎない。去年の10月7日にはアドルフの命令によって、あの時代の雰囲気演出するためにと、頭を坊主にされ、強制収容所の囚人服を着せられてしまったクララは、今年10月7日は、黙り戦術で兄たちに抵抗しようとする。酒を飲み興奮したアドルフが心臓発作を起こして倒れてしまう、というのがこのすぐれて「演劇的」な芝居の結末だ。ベラは慌てて兄を介抱しながら、クララを大声で罵倒し続ける。

あなたの所為よ／あなたが黙っているから／あなたがそんなふうに永遠に黙っているからいけないのよ／³²⁾

こうして、批判的登場人物に感情移入しようとした観客も、劇の最後になって、「あなたが黙っているからいけない」と、他ならぬファシスト自身から逆襲される。

敵を引用する

ナチスを支えた人々のキッチュ趣味と、何も考えずに自分をナチスを告発する側においてしまう戦後の人々のキッチュな心の動き。この敵とどのように闘ったらよいのか。ベルンハルトは、敵そのものになる、つまり敵自身を引用してしまう、敵自身にそのまま語らせてしまうという方法で、敵と闘おうとした。敵を解説し、批判する眼差しが忽ちのうちに陳腐なもの・気楽なものへと堕ちてゆかざるを得ないならば、こうするしかないだろう。言うまでもなく、意識的に引用されたキッチュだけが、逆説的にキッチュから逃れることができるのであり³³⁾、このような意識的キッチュによって、ナチズムという微妙なテーマが、はじめて生真面目さの呪縛から解放され、最も皮肉な「喜劇」となり得た。

ベルンハルトと同じオーストリアの作家エルフリーデ・イエリネクは、はっきりと、この敵の引用という方法を宣言している。ナチス・ドイツとの併合時代のオーストリアを扱ったイエリネクの劇『ブルク劇場』（1982年）も、

「歌付き道化芝居」と銘打たれた「喜劇」である。

最新作『ブルク劇場』に関しては、わたしはまず、キッチュ映画やナチス時代のプロパガンダ映画（『帰郷』）をじっくり観て、会話や独白を抜き書きした。ナチス芸術の「血と大地の神話」のプロパガンダ言語と、1950年代つまり反動の時代に作られた郷土映画の言葉のキッチュとが、いかに似通っているか、言葉という方法で示す、これがわたしの重要な仕事だった。愛とか愛国心とかドイツ魂とか、あるいは、女なんていうのは、女中、母、産む性、英雄に甲斐々々しく従ったり、悪いのはいつでもあたしよと言ったり、男の言いなりになったりする者なんだと決めつける考え方とか、そういうものがドロドロになった沼、戦争が終わっても、なおすっきりとは乾くことのないこの泥沼が、わたしの素材だった。これを素材にして、一種の人工言語を創りあげたのだ。とにかく、キッチュと嘘にかけては、この素材に優るものはないのだから。この言語は、パロディにはならない。それじたいですでにパロディなのである。だから、わたし自身はもはや言葉を発する必要はなかった。³⁴⁾

『ブルク劇場』は、実在した俳優一家をモデルにしているが、個人攻撃の劇ではない。有名人のスキャンダルではなく、彼らの戦中戦後の生き方が象徴するものを描き出そうとしていると言えるだろう。この俳優一家（夫婦と夫側の弟）は、ナチス・ドイツのプロパガンダ映画に出演し、大きな声望を得たが、戦後は一転して、今度はブレヒト劇に出演し、また、迫害されるユダヤ人役を演じて、好評を博す。弟がたまたま一度レジスタンス組織に寄付していたことから、敗戦直前にゲシュタポの取り調べを受け、それが都合のよいアリバイになって、彼らは戦後もうまく時勢に乗ることができたのである。

もっとも、この劇はリアリスティックな筋書をもたないし、登場人物も心理を備えた等身大の人間ではない（しかも、作者が人工言語と呼ぶほど、ひ

どいオーストリア訛りである)。彼らは、派手な民族衣装や舞台衣装をつけ、かつて出演した映画の台詞や有名な映画のポーズを引用し、大袈裟な身振りを決め、ト書きを自ら話しながら動き、時にオペラのように台詞を歌う。つまり、この芝居では、すべてが芝居がかっているのである。あるいは、芝居と言うより、オペラかオペレッタ風と言ったほうが、この劇の陽気なキッチュ趣味をよく表わしてくれるかもしれない。様々な台詞やポーズが、本来それが属していた空間から引き離され、そのまま（つまり、パロディとしてではなく）、しかし前後の脈絡を欠いてコラージュされているのである。そして、本来属していた空間というのが、ナチスのプロパガンダ映画であった。

ここに名の挙がっている『帰郷』（1941年）は、今では最も恥ずべきナチ映画として知られているが、この『ブルク劇場』のモデルとなった俳優夫婦が主演を演じた。劣等人種であるスラブ民族とユダヤ人のあいだでさんざん迫害された高潔なドイツ人たちが、あわや機関銃で処刑かというときに、進軍してきたドイツ軍に助けられ、ヒトラー率いる第三帝国にめでたく帰郷できたというのが映画の筋書である。可憐なドイツ人少女からハーケンクロイツのネックレスをもぎ取り、乱暴しようとする卑劣なポーランド人、映画館でポーランド国歌を歌うことを毅然として拒否したために、殴られるドイツ青年、傷ついたその青年を無慈悲にも映画館から追い出す強欲なユダヤ人といったエピソードがこれでもかこれでもかと繰り出されてくる中を、われらがヒロインたる女教師も、ポーランド人たちに学校を奪われ、婚約者を殺され、牢屋に閉じ込められるが、最後まで希望と誇りを失わず、勇気あるドイツ女性の鑑として行動する³⁵⁾。勧善懲悪の分かりやすいストーリーといい、ステレオタイプの人物像といい、ありふれた連想といい、キッチュ映画の代表と言えるだろう³⁶⁾。（もっとも、よく考えてみれば、われわれが抱くナチスのイメージを育ててくれた映画との違いは、ポーランド人とドイツ人との役割が入れ替わっていることだけだが。）

『ブルク劇場』の登場人物たちは、スラブ民族やユダヤ人や共産主義者に対する紋切型の偏見を並べたて、ドイツ民族の美德とオーストリア魂を謳い

上げる。もし彼らがある種の信念をもって、そのような偏見を口にするならば、腹立たしい話にはなっても、滑稽なものにはならないだろう。『帰郷』は、たしかに恥ずべき内容をもつが、それじたいとしてはけっして滑稽ではない。悪名高きナチスの映画だと最初から教え込まれていなかったなら、牢獄の中での主人公の態度などには、ついうっかり感激してしまうことすらあるかもしれない。キッチュの魅力とは、そのようなものだ。しかし、『ブルク劇場』の人物たちはそれらの言葉を俳優に与えられた台詞として口にしてにすぎない。引用された台詞として文脈から切り離されたときにはじめて、言葉のグロテスクな姿が明らかになる。言うまでもないことだが、俳優が芝居や映画の中で台詞を話したとき、それはあくまで台詞であって、その俳優の考えを表わす言葉ではない。この意味で、『ブルク劇場』の中の言葉はすべて、あらかじめ単なる台詞にすぎず、だから事態が一変すれば、今度は、投獄された「レジスタンスの闘士」³⁷⁾の言葉が、たまたま逮捕されただけの弟ショルシュによって感動的に引用されてもよいというわけだ。

(ナチスの牢獄の中での) 三週間、本当に永遠のように長かった。人間、自由を失うってことは、失ってはならないものを失うことなんだ。³⁸⁾

ソ連軍によるウィーン陥落を目前にしたとき、登場人物たちは速やかに役柄と台詞を変えることに成功した。役柄は「レジスタンスの闘士」で、語るべきことは「ナチスの牢獄でのアドベンチャー」³⁹⁾になったのである。ただ一人、妻のケーテだけが、夫に殴られながらも、時代遅れの役から抜けられずに死んでいく。もっとも、現実には敵軍が迫ってきたときには、映画では最も重要だったはずの毅然とした「ドイツ的」態度はもはやなく、ただ惨めなだけの死であったが。

『ブルク劇場』に描かれているのは、ナチスやその協力者の悪ではなく、必要とあらば何にでも、まんまとなりおおせてしまうことの恐ろしさである。ナチスの協力者とナチスの批判者とを易々と自分の中に同居させてしまうこ

の「演劇性」。それは、現実に数多くあった反ナチス運動の闘士の悲劇も、またそれなりに悲劇であったはずのナチスの運命も、ナチズムという過去と真剣に対決していこうとする姿勢も台無しにするだろう。この劇の「ハッピーエンド」に奏でられる「こんにちは、さあ、皆さんと一緒に、と一緒に、と一緒に」⁴⁰⁾という底抜けに明るい歌と踊りとともに、敵の勝利宣言が下される。どうやら、敵は悪の権化としてイメージされたナチスにあるのではないようだ。それとも、敵とか味方とかいう分類じたいが無効になるのか。

ナチズムを支えたキッチュな心の動きを、すでに戦前いち早く見抜いたと言われるエデン・フォン・ホルヴァートの劇『イタリアの夜』（1931年）に次のような台詞がある。この劇は、反ナチス・グループの人間たちの密かなエゴイズムとキッチュぶりを描いているのだが、そのグループのリーダーに対して、彼の妻がこう叫ぶのだ。

あなたは外ではプロレタリアづらして、ウチの中じゃ資本家よ。ここに
いる皆さんによく知ってもらおうといい。この人は、あたしを搾取してるん
です。あたしを、三十年間も、三十年間もですよ。⁴¹⁾

ファシズムへの抵抗運動とか迫害されたユダヤ人とかいうのは、「ドイツ文学研究」の分野でも人気のあるテーマなのかもしれない。もし、その研究者が、たとえば家庭や職場の中で密かな独裁者であったなら、これがたぶん最も恐ろしい話ではないだろうか。

〔注〕

1. Erwin Leiser, *Deutschland erwache! Propaganda im Film des Dritten Reiches*, 1968, Rowohlt. S.120.
2. Vgl. Leiser, a.a.O., S.110-121.

Anton Kaes, *Deutschland Bilder. Die Wiederkehr der Geschichte*

- als Film*, 1987, edition text+kritik, S.11.
- David Welch, *Propaganda and German Cinema 1933-1945*, 1983, Oxford. p.221-237.
3. 蓮實重彦『シネマの記憶装置』, 1988, フィルムアート社。蓮實重彦『映画はいかにして死ぬか』, 1985, フィルムアート社。四方田犬彦『映像の招喚』, 1983, 青土社。
 4. Hans-Jürgen Syberberg, *Hitler, ein Film aus Deutschland*, 1978, Rowohlt.
 5. Syberberg, a.a.O., S.94.
 6. アンドレ・バザン『映画とは何か』(小海永二訳), 1967, 美術出版社, 128ページ。
 7. Syberberg, a.a.O., S.259.
 8. Syberberg, a.a.O., S.259.
 9. Syberberg, a.a.O., S.259.
 10. Syberberg, a.a.O., S.260.
 11. 浅田彰・島田雅彦「ヴェンダース, 廃墟の光」, 『天使が通る』, 1988, 新潮社, 256ページ。
 12. Vgl. Saul Friedländer, *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*, 1986, DTV.
 13. 1935年生まれのジーバーベルクも, この世代に属していると言えるだろう。
 14. Vgl. Kaes, a.a.O., S.30ff.
 15. Claude Lanzmann, *Shoah*, 1986, Classen. S.270.
 16. Lanzmann, a.a.O., S.277.
 17. Peter Sichrovsky, *Schuldig geboren. Kinder aus Nazifamilien*, 1987, Kippenheuer & Witsch.
 18. Sichrovsky, a.a.O., S.41ff.
 19. "Ich bin ein Sonntagskind. André Müller spricht mit Claus Peymann," in *Zeit*, Nr.22. 27.Mai.1988.

20. パイマン騒動について意見を求められたアンドレ・ミュラーは、「僕にとって大切なのは、自分自身を暴き出すという作業によって、権力を解体することです。そうやって、権力を阻止できるのだと思います」と発言している。
“Streit um Peymann.” in *Theater Heute* 7/1988. S. 9.
21. “Ja, gut. André Müller spricht mit dem Dichter Ernst Jünger,” in *Zeit*, Nr.50. 8.Dezember 1989.
22. Rolf Hochhuth, *Judith*, 1984, Rowohlt.
23. “Man lebt, weil man geboren ist. André Müller spricht mit seiner Mutter,” in *Zeit*. Nr.40. 29.September 1989.
24. Rainer Werner Fassbinder, *Der Müll, die Stadt und der Tod*, 1984, Verlag der Autoren, S.88.
25. Fassbinder, a.a.O., S.96.
26. Fassbinder, a.a.O., S.108f.
27. Vgl. Paul Rilla, “Zuckmayer und die Uniform,” in *Literatur, Kritik und Polemik*, 1950, Verlag Bruno Henschel und Sohn.
28. Friedländer, a.a.O., S.43. S.100.
29. Thomas Bernhard, *Vor dem Ruhestand*, 1983, Suhrkamp. S.64f.
30. Bernhard, a.a.O., S.82.
31. Bernhard, a.a.O., S.116.
32. Bernhard, a.a.O., S.121.
33. それにしても、引用という用語じたい、意識的引用として使うしかないほど、氾濫しているが。
34. Elfriede Jelinek, “Ich schlage sozusagen mit der Axt drein,” in *Theaterzeitschrift* 7, 1984. S.15f.
35. この映画の粗筋については、下記の文献を参照した。
Boguslaw Drewniak, *Der deutsche Film 1938-1945*, 1987, Droste.S.322 ff.
36. キッチュの特徴については、アブラアム・モル『キッチュの心理学』（万沢正美

訳), 法政大学出版会, 石子順造『キッチュ論』, 1986, 北冬書房, などを参照されたい。

37. Elfriede Jelinek, *Burgtheater*, 1984, Prometh, S.144.
38. Jelinek, a.a.O., S.142.
39. Jelinek, a.a.O., S.144.
40. Jelinek, a.a.O., S.150.
41. Ödön von Horváth, *Italienische Nacht*, 1984, Suhrkamp. S.119f.

(たかだ・りえこ／文学部／1990. 4. 27 受理)

Nazismus und Kitsch

Rieko TAKADA

Während es schon bekannt ist, daß das Dritte Reich die Faszination des Kitsches benutzte, um die Massen zu manipulieren und zu mobilisieren, sind wir uns heute oft der Tatsache nicht so sehr bewußt, daß viele (besonders pornographische) Bücher und Filme Bilder des Nazismus verkitschen und zugleich kommerzialisieren, und zwar in der Pose des den Faschismus verurteilenden Kritikers, der stets ohne Selbstreflexion als Ankläger auftritt. Mir scheint dieses kitschige Nazi-Image in den gegenwärtigen literarischen und filmischen Werken, das uns insgeheim faszinieren könnte, äußerst gefährlich zu sein. In der vorliegenden Arbeit gilt meine Analyse zuerst den eingefahrenen kitschigen Nazismus-Diskursen, die uns zur psychologischen Einfühlung führen und eine sentimentale Identifikation mit den Opfern (sogar manchmal mit den Tätern) ermöglichen, statt "Hitler in uns" zu evozieren. Aufgrund dieser Analyse beschäftige ich mich dann mit dem Problem, wie man die Verführungskraft des Kitsches überwinden kann, indem ich vor allem die künstlerischen Verfahrensweisen von H. J. Syberberg, Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard untersuche.

Syberberg, der einst die kitschige Machart des amerikanischen Spielfilms *Holocaust* kritisiert hat, führt uns in *Hitler, ein Film aus Deutschland* eine neue Möglichkeit vor, dem Kitsch zu entkommen : das bewußte Zitieren aus der Welt des Kitsches, die Syberberg vorfand. Diese Methode ist freilich nicht neu. Schon Surrealisten oder Popart-Künstler hatten gezeigt, daß gewollter oder simulierter Kitsch paradoxerweise nicht mehr kitschig wirkt.

Verfremdung durch bewußten Kitsch oder ironische Simulation – eine solche Technik verwenden z.B. auch Jelinek in ihrem Stück *Burgtheater* und Bernhard in *Vor dem Ruhestand*. Hier treten die Nazi-Elite oder -Anhänger entdämonisiert, banalisiert und entpsychologisiert auf, und darin zeigt sich der deutliche Unterschied von anderen Dramen, die Nazismus “todernst” darstellen: Walsers *Der schwarze Schwan*, Zuckmayers *Des Teufels General*, Kipphardts *Bruder Eichmann*, Hochhuts *Der Stellvertreter* usw.

Es laßt sich zwar leicht erkennen, daß die Technik der Verfremdung oder des Lächerlichmachens von Brecht herkommt; man kann Jelineks und Bernhards Darstellungsweise sozusagen postmodern nennen. Aber ich sehe besonders in Horváth, der wahrscheinlich als erster die Verwandtschaft von Nazismus und Kitsch erfaßt hat, den Vorläufer dieser Strategie : das ironische Zitieren der Feinde als Waffe.