

〈ニュー・ジャーマン・シネマ〉とは何だったか

瀬川 裕司

Die Hintergründe des Neuen Deutschen Films

Yuji SEGAWA

「〈ポスト・モダン〉だとか〈ポスト・ヌーヴェルヴァーグ〉だとか、人が〈ポスト〉という言葉を持ち出すとき、それはひとつの時代が終焉したのだと主張したいわけです」と語ったのはヴィム・ヴェンダースだが、〈ポスト・ニュー・ジャーマン・シネマ〉なる語句が当然のように囁かれ始めてから、はや十年もの歳月が経過しようとしている。こんなとき、「歴史」とはまことに恐ろしいもので、人がその過去形のものとなった「運動」の清算に戸惑っているうちに、ふと気づけば例の「壁開放」とやらのせいで、今では「ドイツ映画」、いや「ドイツ」という一語の持つ意味さえすっかり変更を余儀なくされてしまい、かねてより準備されていた「EC統合」も絡んでの「映画界再編成」の方に思いを巡らすことの方が急務だとされている有様である。

これほどの「歴史の激動」を眼前にすれば、映画観客とか映画愛好者などといった人々にしてみると、「やはり〈現実〉の前では映像文化なんて無力なもんですね」などといった陳腐な文句を自嘲的に呟きたくもなるというものだ。この一連の「歴史」のせいで、「敗戦」以来それなりの年輪を刻んできた「西ドイツ映画史」がとりあえずは決定的な終止符を獲得したことも動かしがたい事実である。だが、その総体についてひとつの完結体としてしたり顔で語るのはいささか早急に過ぎるかもしれぬとしても、ここでそれをただ黙って消え行くに任せてはならないという一種の義務感も我々をとらえずにはいないのだ。

ましてや、一国の映画史が、長かったのか短かったのか定かならぬ四十年間という枠を課せられて急速に過去化するとき、たかだかその些細な一部に過ぎぬ〈ニュー・ジャーマン・シネマ〉などというものが記憶の中で存在を弱めていくことを阻止することは難しい。しかし我々は、どうしようもなく瞼を閉じようとする睡魔と闘うがごとくに意識を磨ぎ澄ませ、瞳の奥にまだ生きる残像を掻き集め、それを参考書的に図式化するのでも後向きな回顧の姿勢に浸るのでもけっしてなく、ただ現時点において弱々しくとらえられるその後ろ姿を見えるがままに語りたいと思う。そのとき、またしても映像に対する言葉の無力が再確認されることは避けがたいだろうが、つい先程まで艶かしく我々の五感を刺激していたはずのフィルム群の存在感は、今もお息遣いが身近に感じられるほどの力強さで筆を動かさずにはいないであろう。〈若きドイツ映画〉。〈ニュー・ジャーマン・シネマ〉。〈ドイツの新しい映画〉。そんな名で呼ばれた作品とその作家たちが、

いささかも「若く」「新しい」ものでなくなろうとする今という瞬間、その映画の「若さ」「新しさ」に関してささやかに思いをめぐらすことがここでの目標となる。

〈始めと終り〉

まずは、ごく初歩的な映画史的復習から話を始めるべきであろうか。そもそも、〈若きドイツ映画〉とは、いつからいつまでのことをいうのか。人は従来、世界の文化史において何らかの概念もしくはジャンルの出発と終結の日時を正確に規定しようとするほど不毛な行為もまたとないとは知りつつも、その「始めと終り」についても何通りもの説を流通させてきた。一人の芸術家がある日突然「開始宣言」と共に「運動」を始め、そしてまた「終結宣言」を発してその幕を閉じるというのであればその年月日を特定することも可能だが、世代も出身地も異なる少なからぬ作家たちによって織り成された集合体、そんなものに無理矢理ひとつの境界を設定するなど無理な話に決まっている。とはいえ、「これより前にはそれはなく、これより後にはほぼ消えていた」と言えるような最大限の「始めと終り」の日付なら、我々はほぼ異論なく提出することが出来るように思われる。それは即ち、1962年2月28日と1982年6月10日というふたつの日付にほかならないが、このそれぞれが、例の〈オーバーハウゼン宣言〉の発せられた日と、さまざまな意味において一時代のドイツ映画を正しく代表した作家、ライナー・ヴェルナー・ファスビンダーの死去した日であることはよく知られているだろう。

だが、くどいようだが、ひとつのムーヴメントがある「宣言」の日に突然生じ、かつまた一人の作家の曖昧な死と共に跡形もなく消滅してしまったなどということはあるはずがない。そもそも毎年行われてきた「短篇映画祭」の場で「若手作家」によって発せられたその「宣言」は、今日から振り返れば、明らかに世界芸術史上有数の虚言もしくは恨み節といった感じのものであり、それは海のものと山のものともわからぬ「新人」たちが本来の「敵」であるはずの「体制」に対して、傍若無人というか居丈高に「自分たちに金をよこせ」と大見栄を切るという内容だったのだから、そこにはいささかの滑稽味さえ漂っていると言わざるを得まい。だが、やはりそれが存在しなかったとしたらその後もドイツの映画界に「新しい」波が打ち寄せるのが遅れたこと、もしくは打ち寄せさえしなかったかもしれぬことは衆目の一致するところであろう。

とはいえ、それが映画史上の里程碑のひとつとして記念碑的な意義を持つ記憶されるべき日付であったことは認められるとしても、実際の作品の誕生という点では、「新しい時代」の到来までには更に数年の歳月が必要であったことも動かせぬ事実だ。ただ、前年の61年にJ・ヘンブスの警告の書『ドイツ映画は良くなりようがない』が出版されていることに代表されるように、敗戦後、娯楽の王者の位置に君臨していた映画がTV普及等の影響を受け、56年をピークとして製作本数・観客動員数共にジリ貧となり、関係者のあいだにどうしようもない危機感が高まったのがこの時期であり、またまさに62年が、戦後ドイツ映画市場において年々減少しつつあったドイツ映画のシェアが、ついにアメリカ映画のそれに逆転された——言うまでもなくその後両者の差は拡大する一方であり、再逆転などとても考えられない状態である——ことは指摘できる。

即ち、49年の「ドイツ連邦共和国」成立と前後して、日本と同様に米国の強い指導と監視の下に映画界再編成の進められたドイツでは、米・英・仏の戦中・戦後の名作と共に、飽くまでも国内市場を目標とする国産映画がかなりの人気を呼んでいた。同じ「敗戦国」でありながら、「イタリアはネオ・レアリズムの隆盛によってあれほど早く国際的映画大国となり得たのに、なぜドイツは駄目だったのか」という論じ尽くされてきた話題をここでまた蒸し返す余裕はないが、ドイツ映画は終戦直後にはW・シュタウテやH・コイトナーらの手によってリアリズムを基調とする所謂〈瓦礫映画〉の秀作を生み出したものの、その後は現実逃避的な大量生産娯楽映画に大勢を占められるところとなっていた。勿論その中には今日でも鑑賞に耐える作品も少なからずあったことは否定できないが、国内の映画体制が五年、十年という歳月のうちに整備されるにつれて、何のことはない戦前・戦中と同じ顔触れのベテランスタッフによって、ベルトコンベアー式に無難な毒のない作品が送り出されるという硬直した状況が出現していたわけである。しかも、それが好況のうちはまだ良かったものの、50年代も終盤に近付くと、映画界全体の下降傾向は誰の目にも明らかとなっていた。もしも好況がそのまま続いていたとするなら、映画監督を志す青年たちにも「助監督から監督へ」という伝統的な道が開けていた可能性はあるが、今や大量の人員整理さえもが始まっていたドイツ映画界ではそれは望むべくもないことであった。更に隣国フランスでは、若者たちによって御存知〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉が世界に向けて発信されて名声が獲得されていたというのに、ドイツ映画にはいささかも希望の火が見えず、将来は映画に身を捧げたいと願う青年たちも焦燥感に身を焦がすばかりであったのだ。そうした意味で、62年2月28日という日付は、絶望的に鬱積したドイツ青年たちの不満が小爆発をした——いかにも不完全燃焼という感じで——瞬間と見る事が出来る。そしてそれを一応の発火点として、62年にはウルム造形大学、63年にはベルリンにドイチェ・キネマテーク、そして65年にはついに映画監督局が創立され、若者たちの映画作りの体制が一挙に整備されていくのであるから、やはりその捨て鉢な「宣言」にも、結果論としては積極的な意義があったことは認めざるを得ないだろう。

さて、次に問題となるのは、「では実体として〈若きドイツ映画〉が始動したのはいつか」である。この問いに明確な答を出すのは容易ではない。「予言的な作品」を産んだという意味で時を遡るなら、既に50年代のO・ドムニク、B. ヴィッキらが見せた先駆的な作業に「出発点」を求めることも可能である。一方、世界の注目を集めたという点では、ヴェネチア映画祭でクルーゲ『昨日からの別れ』が九つの賞を独占し、カンヌでシャモーニ『エス』、ストロブ&ユイレ『宥せるものか』が賞を与えられた66年を挙げてもよい。あるいは、仏・IDHECに相当する高等映画教育機関が整ったという意味で、ベルリンに映画・テレビアカデミー、そしてミュンヘンに映画・テレビ大学が出揃った67年。更には、やや遅れ馳せながらという感じで「シュピーゲル」誌が自国映画のただならぬ活況に目を向けて、初めて〈若きドイツ映画〉特集を組んだのが六七年であることを考えると、クルーゲ、シャモーニら〈オーバーハウゼン宣言〉にも参加した〈第一世代〉の作家たちが実際の作品で「若さ」を、見せつけた——ただし、「宣言」

に名を連ねた者の大半は一本の劇映画を撮ることもなく消え去ってることには別の注意が必要であろう——66年から67年あたりが「本当の」出発点と見るのがまずは穏当なところかもしれない。

では、「終り」の方はどうかといえば、こちらは「始め」を求める以上に曖昧な話題とならざるを得ず、前述したような「ファスビンダーの死と共に〈ニュー・ジャーマン・シネマ〉も完全に息の根がとまった」式の言い回しが一人歩きをするのも止むを得ない面もあるが、当時の雑誌類などを見ると、〈第二世代〉たるファスビンダー、ヘルツォーク、ヴェンダースらがヨーロッパのみならずアメリカや日本でも広い知名度を獲得するにいたった70年代後半、特に彼らに米国資本からも声の掛かり始めた78年頃には既に、若き作家たちは口々に「〈若きドイツ映画〉などというものは死んだ」とか「〈ニュー・ジャーマン・シネマ〉などそもそも存在しない」といった発言をしていることがわかる。どうやら、「体制」を打破せんとして始まったひとつの革新的な流れが、時を経るうちにいつのまにか「本流」となり変わり、商業主義のルールに乗せられているばかりか、新しもの好きの一般大衆にすら消費しつくされるといった、あらゆる「芸術運動」の末期に特有の状態がこの頃には始まっていると言ってよさそうだが、それでも〈第二のオーバーハウゼン〉と呼ばれる——「第二の」宣言が出されたということが、取りも直さず「第一の宣言」の精神が死にかけていたことを雄弁に物語っているわけだが——79年の〈ハンブルク宣言〉当時には、まだ〈若きドイツ映画〉の呼称は堂々と用いられている。とはいえ、この頃からその語句を口にするのはかなり恥ずかしいことにもなっていたようで、ヴェンダースが『ハメット』で、ヘルツォークが『フィッツカラルド』で苦闘し、国内では空前の予算の注ぎ込まれたペーターゼン『Uボート』が大成功を収めた82年ともなると、誰の目にもその流れは解体したと感じられていたようだ。そして、ライナー・ヴェルナーという名の作家の特別にスキャンダラスな死によって、人は安心して〈若きドイツ映画〉に別れを告げることが出来たというわけだ（ただし、英語圏や日本では現在でも〈ニュー・ジャーマン・シネマ〉の名称が単なる「ドイツ映画の新作」の意味で用いられることが少なくないのは周知の通りである）。

だとすると、ごく大雑把な理解として、その「連帯」が存在していたのは66年あたりから80年代初頭まで、と我々はひとまず結論づけられるように思われるが、ここで興味深いのは、この仮説的な「始めと終り」が、戦後「西ドイツ」経済の二度の大きな停滞と奇妙な一致を見せている事実である。即ち、前者ではアーデナウアーの下で〈奇跡の復興〉を成し遂げた経済・社会が初めて行き詰まりを見せた時期と重なっており、後者では、その不況をも克服して世界屈指の超大国となり、全世界への債務の増大していた西独が、世界的恐慌に巻き込まれるかたちで経済恐慌に陥り、二百万を超えるほどの失業者を抱えるようになった時期と一致しているのだ。ほかにもまだある。66年は、CDU=CSU が SPD との連合で政権を手中にしている年だが、一方82年には再び CDU=CSU が、今度は FDP と手を組んで政権を獲得し、やがて歴史的〈再統一〉を成功させることになるコールが首相となっているという意味で、「始めと終り」は、SPD & FDP の政権期をはさむ CDU=CSU の政権獲得時期と一致している。あるいは、「始

め」の時期には、不況とは直接の関係はないとされる学生運動が著しく活発化しているが、「終り」の時期には「緑の党」が議会へ代表を送り、反原発のデモが多くの参加者を集めるなど、環境問題への積極的な取り組みが始まっており、両者共に、社会への意識変革の流れが起った時期にあたる……。

だが、そんな「一致」を並べたてて、政治・経済・社会史と映画史の区切りが重なったからといって無邪気に喜ぶのがここでの目標ではないことも言うまでもない。文化状況が社会の動静をきわめて敏感に反映するものであることなど、子供でも知っている事実なのだ。ただし、ここでひとつ誰の目にも明らかなこと、猛スピードで走ってきた「戦後西独社会」が多くの痛みをも伴う劇的な転換期に差し掛り、その変貌を迫られていた時期に〈若きドイツ映画〉は実体として開始され、社会が再び次の変化を模索し始めたときに消え去っていることは確認してもよいように思われる。

そして、もはや我々には、〈ニュー・ジャーマン・シネマ〉を生み出していた時代のドイツの「空気」は明らかであるだろう。即ち、敗戦直後から経済復興期のドイツとは、アメリカの占領・支援による「非＝(ナチス)ドイツ化」の進められた国家であり、アメリカ的な「近代生活」が究極の目標とされ、子供たちはチューインガムを噛み、ラジオからはアメリカンポップスもしくはそれを模倣した国産の「シュラガー」が流され、「伝統ドイツ的」と考えられるような要素はきわめて不利な立場に置かれた。などと言うと、例えば「映画の世界では、美しい故郷の山河を賛美し、〈ドイツの風景〉をとらえようとした〈郷土映画〉が流行したではないか」といった異論を唱える人もいるかもしれないが、実際にはそれらは、たしかにドイツの田舎を背景とはしているものの、パターンもそれぞれに似通った、単に絵葉書的光景を映しだすだけの無個性なものであり、大抵は英語まじりの歌謡曲があふれる——劇中に、「アメリカで育った従兄弟」「アメリカから突如訪れた客」などがしばしば顔を見せていたことはいかにも特徴的だ——という代物だったのであり、それらを目にしたドイツ観客たちが失われた「愛国心」を回復しえたかといえればそれは大きな疑問であったのだ。今や、かつての「世界に冠たるドイツ映画」などはどこかに消えてしまった。放っておいても娯楽に飢えた大衆の詰め掛ける映画館には、ただプログラムに穴があかないように、軽く明るい「娯楽作品」を流しておけばよいのだ……。

ヘンブスの警告の書、そして「宣言」がこうした空気のもとに用意されたものであることは既に述べたが、それから更に数年を経て、〈若きドイツ映画〉が世に送られたとき、闘争の方針は一層明確になっていたと言えるだろう。即ち、〈真のドイツ映画〉を模索すること。文化二流国のコンプレックスから自らを解放し、映像において〈ドイツという問題〉を正面からとらえ直すこと。彼らには、映画史的な「父親」が存在しない。「黄金の20年代」はるか彼方にかすんで見えてはいるが、そこから自分たちの足元までには砂漠のような荒れ果てた空間が横たわっているばかりなのだ。隣国の〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉という名の歳の近い先輩、あるいは彼らを通じて知ったホークス、ヒッチコック、ラングといった偉大な先達からは励ましの声が届いているとしても、彼らはそのとき、文字通りの「遺棄された子供」として、無人地帯に立ち尽くしているよ

うな気分だったにちがいない。

しかも〈若きドイツ映画〉は、誕生まもなくに例の「学生反乱」の季節を迎えたことから、決定的な影響を受けざるをえなかった。もはや、偽りの「アメリカ型近代生活」などを信奉してはいられない。出来たばかりの映画大学の学生たちも、コミュニオンに住み、長髪をなびかせてデモに参加した。今や大学を含むあらゆる「体制」が敵となり、〈若きドイツ映画〉の先駆者でもあり恩人でもあるクルーゲやライツでさえ、教師＝体制側であるとの理由から学生たちから暴行を受け、授業の出来ない状態に追い込まれた。ヴェンダースは、のちにこの時期のことを「政治的問題のことで頭がいっぱいで、映画のことなどたいして重要に思えなかったほどでした」と述懐しているが、そうした戦後後有数の騒乱の時期が〈若きドイツ映画〉の黎明期と重なっていたことが各作品にも強烈な刻印を残さぬはずがなかった。初期の〈若きドイツ映画〉がやり場のない怒りと諦念にみちた「孤独な反乱」「抵抗と挫折」のドラマを数多く含んでいることはよく知られているだろうが、このとき例えば〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉最初期の作品群が、何ら非商業的ではないきわめて「面白い」フィルムであったのとは対照的に、東の隣国の〈新しい映画〉は、殆ど商業的な「面白さ」とは無縁な、あまりにも几帳面なものだったことは確認しておくべきであろう。

反乱と挫折

主人公による「反乱と挫折」が、68年にまさに学生生活を送っていた〈第二世代〉の作家たちのみならず、既に初期のクルーゲ、シャモーニ兄弟らの作品にも頻出するテーマであったことはもはや我々には自明のことである。ただしそれらは、社会批判性の強い後輩たちのフィルムに比較すると、闘う意欲はあっても、肝腎の「敵」が見当らぬままにひとりで暴走するという、いわば「闘わずして敗れる」パターンのものが多かったことが特徴である。彼らはまさしく「〈問題〉の不在」に苛立ちながら、「体制」に斬り込む突破口すら発見出来ずに必然的に敗北を繰り返していたのだ。ゴダール初期を思わせる投げ遣りな雰囲気、道化性もいかにも当時の「ドイツ映画の若手」たちの置かれた状況を反映していると言わざるを得まい。

それに対し、ベルリンとミュンヘンで学ぶ後輩たちは、ドイツ映画史の先例を批判的に継承することで、「闘争の映画」を作り上げた。即ちそれは、ベルリンの若者たちの手による〈労働者映画〉と、ミュンヘンを中心に作られた〈新＝郷土映画〉にはかならないが、まず前者がワイマル時代後期のプロレタリア映画を引き継ぐものであることはここで言うまでもないであろう。とはいえ、悲惨な環境に苦しむ労働者に共産主義思想や組合活動による救済が示唆される、という図式だった戦前の諸作品に対し、そこそこの生活は保証され、とりたてて不満も持たずにやっていくことも出来る主人公がひとり疑問を抱いて浮き上がっては結局惨めな敗北を味わうプロセスを描く〈労働者映画〉との差異は大きい。その意味で、ツィーヴァーらの「左翼的作品」は、ワイマル時代の伝統を守ると同時に、労働者たちが仕事を終えるとパリっとしたスーツに着替えて女の子と華麗に遊び回る、といった感じのアーデナウアー期に量産された「青春映画」の欺

瞞を暴くという色合いも強かっただろう。そして同時に、主に南ドイツで撮られたフライシュマンらの〈新＝郷土映画〉は、20年代終盤から脈々と続き、戦後にまた大流行した〈郷土映画〉の陰画であると言える。そもそも、あらゆる「故郷」が、農村社会が美しいはずがないのだ。ここでの「郷土」は、頑強な因習と保守意識によってすさまじく硬直化しており、そこでの秩序を少しでも乱そうとする者は容赦なく圧殺してしまう恐るべきシステムである。ここでも、どうしても共同体に馴染めない主人公がアウトサイダーの烙印を押されて排除されることは、都会での〈労働者映画〉と何ら変わるところがない。

また、「挫折」という点に関しては、〈若きドイツ映画〉の実に多くの主要人物が結末において自殺をするかそれに近い敗北を喫することは、よく指摘される事実である。実際、この時期の作家たちは、「ハッピーエンド」という言葉を知らぬのではないかと思われるほどにせっせと作中人物たちを滅ぼしてきた。ファスビンダーの所謂〈敗北のメロドラマ〉では、毎回境遇は異なれども、冷酷な裏切りの果てに人生の幕を閉じてしまう人物の姿をひたすら我々は目にしてきたのだし、一方の雄、ヘルツォークの作品においては、同一の主人公が次々と生まれ変わっては前世を反復しているかのごとくに、多くはK. キンスキーが演ずる中心人物が巨大な妄想に取り憑かれては滅びていったのではなかったか。その映画作家が〈新しいドイツ映画〉の特徴と見做される要素をことごとく兼ね備えた人物であることはこの後徐々に明らかにされるだろうが、「敗北」という点でも、ドン・キホーテ的ともいうべき規模の大きさ、その滑稽さにおいて彼に並ぶ者は見当らない。

「遺棄された子供」もしくは「父の不在」

「反乱と敗北」が〈若きドイツ映画〉の主人公たちの行動の最大の主題であるとすれば、作中の人物の構図におけるもっとも顕著な特徴が「遺棄されていること」、そのアウトサイダー性にあることは納得しやすい事実だと言える。前述したように主人公たちは職場やら学校やらで浮き上がった存在であるのだが、彼らは家庭においても家族との繋がりが見出せず、この世に一人遺棄されたように感じている。そもそも、主要人物には家庭が用意されていないことが多く、たとえ家族の姿が見えるとしても、せいぜい無力な母親などがいるばかりである。例えば、クルーゲのまったく身寄りのないヒロインたち。ヴェンダースの、父親との歪んだ絆が修復出来ずに心の傷となっている男たち。ファスビンダー作品の中心にいる男女にいたっては、ほとんどが孤児同然であった。希に親が顔を見せることがあるとすれば、彼らはことごとく子供を搾取の対象としてしか見ていないようなエゴイストばかりなのだ。

そんな中でも、ヘルツォークの主人公たちの「孤児性」が格別に高いことは誰もが気づいているところであろうが、彼らのうちでも特に印象が強く、〈若きドイツ映画〉の研究書などでも表紙などにそのスチールが用いられる頻度がきわめて高いのが、例の「野性児」ことカスパー・ハウザーである。「人間が存在する前の風景」「風景を生まれて初めて見るようなまなざしでとらえること」はその監督が追いつけているテーマであ

るが、言語も血統も奪われて、ある日突然人間社会に投げ出されて立ち尽くすカスパーこそは、あまりにもヘルツォーク作品の題材として相応しい存在であったし、また国内外の観客・批評家が、その無垢なる体制攪乱者の姿に、「映画史上の父」を知らずに育った〈若きドイツ映画〉の全体像を重ね合わせたいという誘惑にかられたとしても不思議ではないと言える。さらには、ヘルツォークがとりわけ強く「映画上の祖先」との繋がりを渴望した人物であることもよく知られている。「父の世代」を飛び越えた彼が、F・W・ムルナウへの敬意のあまり『ノスフェラトゥ』のリメイクを試みて大失敗作を作ってしまったことや、病気だったパリのL・アイスナーのところまでわざわざ徒歩旅行をして、「映画上の母」たる彼女に熱い思いを伝えたことなどは、かなり恥ずかしいエピソードながらも当時の空気を伝えてくれるように思う。

加えて、「父の不在」というテーマでは、我々は、ファスビンダーとヘルツォークが共に実生活において両親の離婚後に母に引き取られて育てられていることや、ヴェンダースが医師をしていた厳格な父の下で複雑な感情を抱いて成長したといったきわめて興味深い事実を頭から振り払うのは難しいが、ここでは残念ながら映画作家の精神分析をしている余裕はなく、それらについてはまた別の機会に改めて論じたい。

内なるアメリカ

では、そんな「戦後世代」の空白地帯に育った作家たちにとって、実生活を支配していたものは何だったのだろうか。このテーマを追求しようとする者は、まず最初に、ドイツの相貌を塗り替えてしまった圧倒的な「アメリカ文化」に行き当たらぬわけにはいかない。クルーゲらの戦中・敗戦直後を知る年配の者たちはまだしも、〈第二世代〉の連中の身边には、物心のつく前から「アメリカ」が氾濫していたのであり、もはやどこまでが「純粋ドイツ的」でどこからが「アメリカ」なのかを判別することなど不可能なほどの状態にあった。ロックに親しみ、ハリウッド映画に熱狂し、オートバイで疾走するのが「青春」と考えて成長した彼らにとっては、「ドイツ」「ドイツ映画」について真剣に考えようとするとき、まずこうした自分の内部に染みついた「アメリカ的なもの」もしくは「アメリカ憧憬」と徹底的に向き合う必要があったのだ。

といっても、〈若きドイツ作家〉たちは、最初からそうしたものに明確に「対決」姿勢を示していたわけではない。それどころか最初期の作品ではむしろ、〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉経由とはいえ、レムケ、トーマらによってアメリカB級映画の熱心な模倣が行われていたことは忘れてはなるまい。彼らに直接の影響を受けたファスビンダー、そしてヴェンダースも、作家キャリアの出発点では少々不条理な印象の残るギャング映画——ドイツにはもともと「ピストルを撃ち合うギャング」などというものは成立し難いので——を撮っていたのだったが、彼らを含めて70年代に入ってから、は「アメリカ」を異化して眺めようとする傾向が大きな流れとなっていく。

そのためのもっとも手っ取りばやい方法は、直接「憧れのアメリカ」に乗り込んでしまうことだ。ここでの代表者は、長年の夢だったアメリカ旅行を実現したものの幻滅の末に失意の帰国をするボックマイアー『燃える心』の主人公と、先入観のない状態で渡

米して散々な目に遭わされる、「現代のカスパー・ハウザー」たるヘルツォークのシュトロツェクであろう。自らの根無し草的な不安定の救済を「父たるアメリカ」に求めても無駄なのだ。そのあこがれの国は好きなように敗戦国を作り変えておきながら、いざ若者たちが頼っていかうとすれば、冷たく跳ね返されるだけというわけだ。

そのほか、ヴェンダース『都市の夏』を代表として、主人公が「アメリカへ行く」かたちで終了する映画、もしくは「アメリカから戻った」ところから開始される映画は数多い中で、ここで「ジュークボックスとピンボールマシンの世代」たるヴェンダースの主人公の「内なるアメリカの清算」について触れておかぬわけにはいかないだろう。その作家がアメリカ文化に浸りきった青春時代を送り、「ロックなしでは生きられなかった」などの発言をしていることは広く知られるところであるが、学生時代の処女作から八十年代の作品にいたるまで、彼のフィルムで「アメリカ」が意識されていないものはないと言ってよい。写真と言葉によって「アメリカ」ととらえようとして挫ける『都会のアリス』のレポーターや、自分たちの内部を掘り下げていくうちに「アメリカ」に突き当たってしまった『さすらい』の二人の主人公に典型的なように、この世代のドイツ人が自己を省察しようとするとき、それはとりもなおさず「アメリカ」を見つめることでもあるという構図がヴェンダースの場合ほど明らかにされることはない。

「ドイツ史」との対決

だが、そんな「アメリカ愛」ばかりが強調されがちであり、特に日本のジャーナリズムにおいては、「アメリカからの文化」への言及が数多いというだけの理由から「ドイツでももっとも〈非＝ドイツ的な作家〉」という相当に問題のあるレッテルの貼られることの多いヴェンダースではあるが、彼にとってすら、やはりもっとも重要な課題は「ドイツ」であったこと——当のドイツでは彼はむしろ「もっとも〈ドイツ的な作家〉とされている——は見落としてはなるまい。『さすらい』が、何よりもまず「ドイツ国境」の映画であったこと、また『まわり道』のテーマが「〈ドイツの風景〉を探ること」であったことを我々は知っているし、「アメリカ清算」の裏にあるのが「故郷喪失」の名状し難い憂鬱な感情であったことも明らかなのだ。

このとき、他の〈若きドイツ映画〉の作家たちがもっとストレートに「ドイツ史」にアプローチを試みていたことも言うまでもないだろう。中でも〈第一世代〉のクルーゲの絶望的なまでの苦闘には、ドイツという国のひとつの時代の精神的歪みを見て取る人が多い。クルーゲの作家的姿勢、それは要約して言うなら、「通常の手法では真の姿を顕にしようとせぬ〈ドイツ史〉に奇襲を試みること」である。具体的には、『愛国女性』の女教師のごとく、「歴史」の細部を自在に切り取り、構成し直すこと。そのことによって、「クルーゲはワイマル時代のコラージュ・モンタージュ作家と繋がろうとしたのだ」と言う人もあるが、彼にそうした意識があったかどうかはさておき、「断片化と再構成」のテクニックは、その人物に「〈若きドイツ映画〉でももっとも難解な作家」の称号を送ることにもなった。

一方、ただ題材として「ドイツ史」の曖昧な部分に光を当てようとする作業なら、大

多数の若き作家によって一通り試みられていると言って良いだろう。古くは『宥せるものか』から後期ファスビンダーの〈ドイツ連邦共和国三部作〉に至るまで、直接・間接に「ドイツ史」に斬り込もうとした映画は枚挙にいとまがない。中でも、「〈内なるナチス〉との対決」「被占領時代の真相の追求」はもっとも愛好されたテーマと言えるが、これらが六十年代前半までの、「臭いものに蓋をする」式のドイツ娯楽映画において隠蔽されていた部分を白日の下にさらそうとするものであることも言うまでもない。

ただ、ここでひとつ注意しておきたいのは、フォルカー・シュレーンドルフの存在についてである。たしかに彼は『若きテルレス』にしろ『カタリーナ・ブルームの失われた名誉』にしろ、古典的なものから現代の最先端の話題を取り扱うものまで、「ドイツ」を扱う文学作品の映画化に努めてきたし、例の『ブリキの太鼓』は〈ニュー・ジャーマン・シネマ・ブーム〉の頂点に立つ作品とされている。そうした意味で、彼が「ドイツ映画を代表した一人」であることに異論を挟む気はない。だが、彼が基本的には、IDHEC で学び、フランスの諸監督の下で修業を積んで帰還してきた「逆輸入作家」であり、彼の地で体得した揺るぎないテクニックによって与えられた原作を巧みに映像化する能力を誇るとしても、作品ごとにひどくスタイルの異なることをむしろ特徴とする、特別に「作家性の希薄な」人物であることには注意しなければならない。現在では「国際的映画監督」となったシュレーンドルフだが、彼は「ドイツを代表する」どころか、〈第一世代〉に遅れて割って入り、〈第二世代〉の連中とも深い断絶があるというきわめて例外的な存在なのである。その名高い「ドイツ史へのアプローチ」にしても、いかにも秀才的に観客好みの題材が料理されはするものの、真相まで掘り下げるといった力強さに欠ける点に物足りなさを感じる人も多いことだろう。

オペラ そして 〈ヴァーグナー的なもの〉

そろそろ、我々は、〈若きドイツ映画〉を強烈に刻印づけている「もうひとつの流れ」に触れる時が来たようだ。そう、それは「オペラ作品・作家からの影響」に他ならないが、実際、ドイツ作家たちの経歴を眺めると、お馴染みのシュレーター、ジューバーベルク、ヘルツォーク、アカレンといったメンバーばかりか、何とシュレーンドルフのような人物までもが過去にオペラ演出を手掛けていることがわかる。あるいは「オペラの教養」とは一見無縁に思われるファスビンダーですら、D・シュミットらとの交友から必ずしもその引力圏の外ではないと言ってもよいだろうが、やはりここで最初に目を引くのは、いわゆる「オペラ」とは一線を画す「楽劇」の作家、あまりに「ドイツ的」なる人物ヴァーグナーからの影響であろう。

まず、バイロイトでの演出まで行っているヘルツォーク。ムルナウを通じて「デモニッシュな」世界へアプローチを試みてもいる彼だが、その諸作品における一連の「超人」志向は、見る者のすべてにヴァーグナー＝ニーチェ的世界への繋がりを感じさせずにはまい。いわんや、ルートヴィヒⅡ世→ヴァーグナー→カール・マイ→ヒトラーという流れに乗せて究極の「総合芸術」を夢想するジューバーベルクが何よりもヴァーグナー・コンプレックスに取り憑かれた人物であることは疑いの余地がない。彼のオペラ

舞台の技術を応用した映像を「〈内なるヒトラー〉の解明のための壮大なる実験」と見做すことは誤ってはいないだろうが、バイロイト演出においても一切の装飾を排してヴァーグナーの「神話的世界」へのダイレクトな接近を試みたヘルツォークとは対照的に、彼がとりわけ「ヴァーグナーからナチズムへ」と至る「あまりにドイツ的部分」のキッチュ性、その魅力をアナーキーに映像に取り入れようとした作家であることは重要である。

そしてこのとき、「ナチズムの誘惑」を直截に示したという点ではジューバーベルクよりも早かったシュレーターの名を我々は口ずさまぬわけにはいくまい。彼はブラウンハイムと並んで「アメリカ実験映画の影響をもっとも強く受けた作家」とされているが、彼のフィルムが基本的にオペラの様式を下敷きにした「愛と死の誘惑のドラマ」であることは周知の事実である。ジューバーベルクと比較すれば「超人志向」の要素が薄い代わりに、観る者を身震いさせるような「頹廃美」が強調されているのがシュレーターである、とも言えるが、その俗悪性を希釈して商業的に修正したのがアカレン、キッチュな部分をさらに拡大してひたすらグロテスクな方向に走りだしてしまったのがブラウンハイム、といったふうに、背景として「オペラ的なもの」を共有しながらそれぞれの方向を模索している連中がいわゆる「ドイツ耽美派」と呼ばれるグループである。彼らにミケシュ、オッティンガーを加えたあたりは実際には「耽美」というよりは単純に「グロテスク作家」と呼ぶ方がはるかに相応しい感じだが、彼らの織り成す倒錯劇は〈若きドイツ映画〉全体に共通する自虐性のひとつの極致をなすものであり、多くの国外の観客にとって〈ニュー・ジャーマン・シネマ〉の「もう一方の代表者」と見做されていることは理解されやすい現象である。それはかつてトーマス・マンが「ドイツ的特徴」として列挙したような、「音楽的、内面的、神秘的、非合理的、デモーニッシュであること」といった諸要素、ひとことで言えば「ロマン主義的な」ドイツの側面がもっとも集約されて観察されるのが彼らのグループにほかならず、また自己破壊への抑え難い衝動と闘っているかに見える作家たちも、それぞれの独自のスタイルの確立に向けて厳しく自覚的であったためであろう。

なお、「オペラ演出」とは異なるが、偉大なる実験者ストロブ&ユイレがベルクの『モーゼとアロン』を映像化した後も原オペラの朗誦劇を思わせる作品を取り続けていること、またまったくの「反=ヴァーグナー」を旗印に、南独を舞台に「ドイツ神話の解体」という孤独な闘いを継続する才人アハテルンブッシュの存在もここで思い出しておきたい。

「多様性」を超えて

以上、あまりにも乱暴に〈若きドイツ映画〉の概観がなされてきたわけだが、ここで最後に我々を待っているのは、作家たち自身がしばしば誇らしげに主張していたように、本当に「ドイツ映画は多様」だったのか、という問いである。勿論、「多様」ではなかった、ということはあるはしない。ファスビンダー一人をとってみても初期の「疑似フィルム・ノワール」と後期の『リリー・マルレーン』等の「歴史大作」とのあいだにはほとんど共通点が見出せぬほどの変貌があるのだし、例えばシュレーターとヴェンダース

とクルーゲのレトロを同時に催して、これらはみなひとつの名称で括られる「運動」に属するものです、などと説明を行えば、予備知識のない観客なら、困惑を乗り越えて怒りだしてしまうにちがいない。

結局その答は、作家たち自身もよく口にしていたように「〈若きドイツ映画〉は『運動』でも何でもなかったのだ」というもうひとつの真実に求めるしかないだろう。〈若きドイツ作家〉の構成者の顔触れの最大の特徴は、〈第一世代〉の数人を除いては、異常なほどにベルリンとミュンヘンの映画・テレビ大学の開校当初の学生とその周辺の人々に独占されていることだが、それら〈第二世代〉の充実が後続の世代の頭を押さえた面もあるとしても、そこに読み取れるのは、50年代から60年代にかけての自国の映画状況を耐え難いと感じていた広い層の若者たちが、待ちに待った教育機関の開設にどっと結集したことで初めて十五年間にも及ぶ〈若きドイツ映画〉の充実が可能になったという事実にほかならない。「〈ニュー・ジャーマン・シネマ〉とは、情熱と才能のある作家がひとつの時期に現れ、みながそれぞれの道を模索した結果なのです」というのもヴェンダースの言葉だが、まさにこの、「〈真のドイツ映画〉を探す」ために若者たちが各々異なったアプローチを試みた、というのが今日の我々の目に映る〈若きドイツ映画〉の真相であることに異存のある者はいないだろう。たしかに、それらの作品は「多様」であった。ある者は「ロマン主義」に答を求め、またある者は「ワイマル時代の左翼映画」へ、そして「モンタージュ理論」へ。「戦後の真相」を探るために「アメリカという問題」に取り組んだ者もいれば、オペラの様式に答を求める者もいた……。だが、それらの拡張的な探求は、「ドイツ的なもの」「ドイツ映画のアイデンティティー」を究めるといふ強い求心力によって支えられていたのであり、その意味では〈若きドイツ映画〉は「多様」であると同時に、同じ目標を目指して連帯するという「ひとつの」闘争であったとも言えるのである。

しかし、本稿を終えるにあたり、誤解を防ぐためにどうしても強調しておかねばならないのは、そうした闘争の末に世界的な名声を獲得した作品群が、実は国内的には必ずしも「一般大衆に広く支持された」ものではなかったということだ。考えてみるがよい。ハリウッド式の「娯楽大作」に慣れてしまった観客が、今更どれほど「芸術的に価値が高い」と称賛されたとしても、キッチュな要素の充満する背景の中でひたすら主人公が反乱を起こしては滅びていく、といった自国の「芸術映画」に大挙して足を運ぶはずがないのだ。むしろ、『ブリキの太鼓』クラスの国外でも十分に称賛された評判の作品は別として、〈若きドイツ映画〉の殆どは「一般」からは遊離した、シネクラブの観客向けのものだったと言ってよい。では、なぜそれほどマイナーなものが十数年にもわたって持続され得たのかといえ、答は誰にもすぐにわかるように、何事にも「徹底性」のつきまとうこの国に相応しく、〈オーバーハウゼン世代〉の苦闘の末に整備された映画促進法が、極端な話が「客が入ろうが入るまいがかまわない」といった姿勢で強固に若き作家たちを保護したためだ、という事実につきるのだ。例えばジャンルとしての〈女性映画〉がドイツにおいて世界でも最先端ともいえるべきレベルに達したのはその「過保護」のおかげ以外の何物でもないし、我々が作品群の全体に対して抱く、「むしろ積極

的に大衆受けを拒絶している」という印象も、その行き届いた法律があったからこそ成立するのである。

だが、82年に就任した内相ツィンマーマンが、さすがにあまりに経済効率が悪いと気がついたか、「客の入る作品」を重視する路線を打ち出したこと、更にはアハテルンブッシュの『幽霊』が、ドイツ連邦映画賞を受けたものの内容が冒瀆的であるとして報奨金の支払いを拒否されたという所謂『『幽霊』事件』により、ドイツ映画は「娯楽的なもの」へと軌道修正を強いられ、さしもの〈若きドイツ映画〉も牙を抜かれ、死んでしまったと言われるようになる。このように見てくると、まさに〈ニュー・ジャーマン・シネマ〉とは、ふたつの経済不況期に挟まれた短い時期に、奇跡的に存在していた促進法のおかげで若者たちが思う存分に腕をふるった夢のような祝祭の場であったことが明らかとなる。そして、今や祭りはとうに終わってしまった。だが、我々はいつまでもファスビンダーの墓標の前に立ち尽くしているわけにはいかない。〈第二世代〉のほかの連中、それにまだ〈第一世代〉のメンバーも、それぞれに苦しい闘いを強いられながらも映画作りを続けている。映画資本の側では目下のところ、東西ドイツ統一、EC統合に伴う体制整備が緩慢に進行されており、「ドイツ映画」にこれからまたまったく新たな局面が開けるのは確実である。そもそもこれほどの大きな社会変革が起った場合、その影響をあらゆる芸術・文化ジャンルの中でもっとも敏感に受けるのが映画ではなかったか。次なる〈新しい波〉の予感はある。

[注]

本稿は、『ドイツ・ニューシネマを読む』（フィルムアート社、1992年）所収の拙論「『ニュー・ジャーマン・シネマ』の奇跡」を全面的に書き改めたものである。なお、文中に引用したヴィム・ヴェンダースの言葉は、筆者が「カイエ・デュ・シネマ・ジャポン」0号及び1号のために行ったインタビューの際の彼の発言によった。

[参考文献]

- Joe Hembus, Der deutsche Film kann gar nicht besser sein, Bremen 1961.
 Robert Fischer/Joe Hembus, Der Neue Deutsche Film 1960 - 1980, München 1981.
 Thomas Elsaesser, New German Cinema. A History, London 1989.
 Gerhard Bliersbach, So grün war die Heide: Der deutsche Nachkriegsfilm in neuer Sicht, Weinheim/Basel 1985.
 Barbara Bronnen/Corinna Brocher, Die Filmmacher, München 1973.
 Walther Schmieding, Kunst oder Kasse-der Ärger mit dem deutschen Film, Hamburg 1961.
 Hans Günther Pflaum/Hans Helmut Prinzler, Film in der Bundesrepublik Deutschland, München 1977.
 Heinz Müller(Hrsg.), Film in der BRD, Berlin 1990.
 Rainer Lewandowski, Die Filme von Volker Schlöndorff, Hildesheim 1981.
 Rainer Lewandowski, Die Filme von Alexander Kluge, Hildesheim 1980.

- Andrew Horton/Joan Magretta(Hrsg.), *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*, New York 1981.
- Timothy Corrigan, *New German Film*, University of Texas Press, 1983.
- Timothy Corrigan(Hrsg.), *The Films of Werner Herzog*, New York, 1986.
- Peter W. Jansen/Wolfram Schütte(Hrsg.),
Herzog/Kluge/Straub, München 1976.
Werner Herzog, München 1979.
Werner Schroeter, München 1980.
Herbert Achternbusch, München 1984.
Rosa von Praunheim, München 1984.
Rainer Werner Fassbinder, München 1985.
- Hans-Joachim Neumann, *Der deutsche Film heute*, Frankfurt/M 1986.
- Robert Fischer und Doris Dörrie, *Kino 78*, München 1978.
- Robert Fischer, *Kino 79/80, Kino 80/81, Kino 81/82, Kino 82/83*, München 1979, 1980, 1981, 1982.
- Gisela Hundertmark/Louis Saul(Hrsg.), *Förderung essen Filme auf...*, München 1984.
- Michael Bock(Hrsg.), *Cinegraph-Lexikon zum deutschsprachigen Film*, München 1984.
- Peter Buchka, *Augen kann man nicht kaufen*, Frankfurt/M 1985.
- Wim Wenders, *Emotion Pictures*, Frankfurt/M 1986.
- Wim Wenders, *Die Logik der Bilder*, Frankfurt/M 1988.
- Uwe Künzel, *Wim Wenders*, Freiburg 1988.