

我ら、歴史を吹き込まれた人形

——ファスビンダーのアルト―受容について——

荒井 泰

1

映画監督として、それまでのドイツにはない斬新な作風ではなばなく登場したにもかかわらず、1969年以降ファスビンダーは、古風にしかみえないメロドラマ的作品づくりに精をだしはじめた。この転向を、おおくの人が大衆迎合だと考え、新時代の監督として期待されていたファスビンダーの評価が落ちることは避けられなかった。なぜなら、彼が属しているようにみえた「ニュー・ジャーマン・シネマ」という映画運動は、アレクサンダー・クルーゲやストロブ＝ユイレなどに代表される左翼的な前衛映画監督らの作品によって形づくられていたからだ。それはまた「プレヒト主義」という側面をもっていた、とエルセッサーは指摘している。映画における「プレヒト主義」の特徴は、「観客におこる異化作用の映画的形式を発達させると同時に、快楽とスペクタクルの問題を再考し、映画のなかで／をとおして表象の政治を探求」¹⁾することにある。ハリウッド商業主義は、観客の思考を停止させ、自分のみているものをそのままうけいれる筋だてがあってこそ成りたつ。技術的には、ショット同士の結合によって、擬似的に均質な空間と時間の構築が必要とされるが、そのような観客を惑わす虚構に反対する「プレヒト主義者」は、映画のもつ幻想そのものを提示し、また破壊することをくわだてた。

いったいなぜ、映画にプレヒトを持ちこまなければならなかったのかというと、彼らがゴダールからの影響を少なからずうけていたことによる。ゴダール自身がさまざまなかたちでプレヒトを参照していたのだ。もちろん、ファスビンダーが映画監督をこころざすためにも、ゴダールに傾倒することが必要な条件であった。初期のファスビンダー映画も、映画のなかで起こっていることから観客を引きはなす「表情のない演技 *dead-pan*」や、それぞれの動作を個々のショットに分割する技法などによって「プレヒト主義」に分類されることがあり、同時に、「ギャング映画」といった映画ジャンル、ファム・ファタル的な筋立て、そして映像空間を平面的に映しだすタブロー・ショットなどの撮影方法などは、ゴダールからの影響とみることはできる²⁾。しかし、それらの要因のどれが「プレヒト主義」でどれがゴダール的な手法なのかを区別することはできず、むしろ、ゴダール＝プレ

1) Thomas Elsaesser: *Political Filmmaking after Brecht: Harun Farocki, for Example*. In: Thomas Elsaesser (Hrsg.): *Harun Farocki*. Amsterdam (Amsterdam University Press) 2004. S. 133.

2) Vgl. Thomas Elsaesser: *New German Cinema*. New Brunswick / New Jersey (Rutgers University Press) 1989. S. 136 ff. Dazu s. Elsaesser: *Political Filmmaking after Brecht: Harun Farocki, for Example*, S. 134.

ヒト主義であると考えたほうがわかりやすい。

1960年代後半、あらたな文化をつくろうと野心を抱く若者たちは実験的芸術に魅せられていた。商業演劇からの決別をうたうプレヒト、身体と言語の問題を前景化させたアルトーがその手本であった。映画監督として世界的名声をえているものの、ファスビンダーが映画人となる第一歩は演劇を学ぶことであり、同時代の流れにやはり敏感であった彼もまた、プレヒトとアルトーの批判的な舞台づくりから影響をうけた。しかし、プレヒトを生みだしたドイツはアルトーに関してはだいたい時代の遅れをとり、代表的な演劇論『演劇とその分身』のドイツ語訳が出版されたのは、原著の初版が刊行されてから約30年後の1969年のことだ。ファスビンダーが演劇にかかわりはじめた60年代、アルトーに関する知識は間接的なものに過ぎなかったにちがいない。つまり、アルトーから多大な影響をうけていたといわれるジュリアン・ベック率いるニューヨークのアヴァンギャルド劇団リビング・シアターの仲介があったと考えられる。たとえば、リビング・シアターが1968年8月『パラダイス・ナウ *Paradise now*』をアヴィニヨン演劇祭で発表した半年後、アンチ・テアターに属するファスビンダーが『プレパラダイス・ソーリー・ナウ *Preparadise sorry now*』を上演しているという事実があげられる。

演劇と映画、双方において時代の先端である前衛的な表現方法で作品づくりにとりくんでいたにもかかわらず、ファスビンダーは商業映画、メロドラマへと寝がえった。「ファスビンダーはこの（プレヒトとアルトーから継承した実験的な）道をさらに進むことはなく、演劇においてもまた、彼はメロドラマへと向かった」³⁾といった見方はいまだに残っているかもしれない。だが、今日では、このようなかつて流布した見解が誤りであったということは、トーマス・エルセッサーによるメロドラマ研究などによってあきらかにされている⁴⁾。ヴィンセント・ミネリやダグラス・サークなどの監督が代表するメロドラマという分野は、一見すると単純明快な大衆娯楽にみえるが、実は社会への批判的なまなざしに貫かれている。なぜなら、メロドラマ映画は、プロットの連続的構造が失われることをもいとわず、登場人物たちの心理的次元と出来事の因果関係を拒否し、それぞれの社会的属性によって人生を左右される人物たちの悲劇を描くものであるからだ。その点で、社会の階級構造を前景化させるプレヒトの「教育劇」との関係も考えられよう。当然、ファスビンダーにとってもメロドラマは一つの戦略であったにちがいない。

とはいえ、メロドラマ理論の社会的属性間の闘争という観点ばかりにとらわれすぎてもならない。ファスビンダーがなにをどのようにアルトーからうけとったのかということを、わたしたちはそろそろ考えはじめるべきだ。奇妙なことに、メロドラマ路線への転向は、翻訳の出版によってアルトーの演劇論にじかに触れることができるようになった時期とか

3) Michael Töteberg: *Das Theater der Grausamkeit als Lehrstück*. In: *Text + Kritik*. Heft 103 Juli 1989. S. 24.

4) トーマス・エルセッサー「響きと怒りの物語」（石田美樹／加藤幹郎訳）『「新」映画理集成 第二巻』（岩本憲児ほか編、フィルムアート社、1998年）を参照。

なっている。自身の演劇を映像におさめた『シアター・イン・トランス Theater in Trance』(1981)における、ファスビンダー自身の『演劇とその分身』の朗読が、単なる気まぐれで組みこまれたはずはない。ファスビンダーがアルトー的批判精神を忘れるといったことはなかっただろう。

これまでみてきたように、たしかにファスビンダーはプレヒト映画とアルトー思想との「雑種」⁵⁾ではあったが、しかし、この両者から受けた影響の区別をしっかりとすることが必要だろう。いわゆるプレヒト的な手法を通過し、言語的理性からの脱出不可能性というアルトーの煩悶を引きうけたという点に目をむけることで、ファスビンダー哲学のあらたな一面をひらいてみたい。

2

「残酷」とは、西欧における伝統的な模倣としての演劇を破壊することである。アルトーは、この残酷という概念を自分の演劇の中心にすえ、反復可能な理性的身振りと言語によらない独自の表現にたどりつくことをめざした。とはいえ、単に劇を過激化し、舞台のうえに血みどろの暴力的行為をのせたとしても、それがアルトーのいう残酷の実践にはならない。彼は、わたしたちの理性によって奪われてしまうできごとの一回性をどうにか回復したいのだ。だが、ジャック・デリダがアルトー論「残酷劇と上演の封鎖」のなかでいうように、アルトーは演劇という行為を、歴史的に形成された言語使用のもとから解きはなち、その独自の肉体と精神の行為を取りかえそうとした。その他方で、劇的形式において、いくら原初的なものをめざしたとしても、それが演劇であるかぎり模倣、反復によってしか成りたちえないという限界につき当たってしまう。その意味で、アルトーのこころざした演劇は、「反復されえないものの反復としての演劇」⁶⁾であった。

『プレパラダイス・ソーリー・ナウ』の上演にあたりおこなわれたインタビューのなかで、ファスビンダーもまた「世界は絶えざる残酷からなりたっているのでしょうか」⁷⁾と発言しているが、その言葉はアルトーのものとは異なる響きをもっている。そもそも盗作にもみえる『プレパラダイス・ソーリー・ナウ』という作品は、リビング・シアターのものとはおおきく異なっている⁸⁾。リビング・シアターはアルトー演劇論をうけつぎ、その儀式的な反演劇によって社会的抑圧を弾劾する。そこでは意味に回収されない身体がもとめられ、観客までもが巻きこまれて服を脱ぐ。彼らはそこで、観客／役者といった古くからの演劇という枠組みをこわすことを目的としている。ファスビンダーは演劇、つまり対話による

5) Benjamin Henrichs: Rainer Werner Fassbinder. In: Theater Heute. Jahressonderheft 1972. S. 69 f.

6) ジャック・デリダ「残酷劇と上演の封鎖」『エクリチュールと差異(下)』(梶谷温子ほか訳、法政大学出版局、1983年)154頁。

7) Sibylle Maus: Gespräch mit Rainer Werner Fassbinder. Die Gesellschaft ändern? – aber wie? In: Stuttgarter Nachrichten. 30. Januar 1970.

8) Vgl. Michael Töteberg: Das Theater der Grausamkeit als Lehrstück.

できごとの提示を放棄しない。彼の戯曲の大半は、アルファベット一文字をつけられた人物三人によるやりとりと殺人カップルであるイアンとミラとの会話からできている。このアルファベット一文字の人物たちの場面では、幕ごとにそれぞれ三人ずつ登場し、二人の人物が第三の人物に対して暴力的に振る舞うことにより、「日常におけるファシズム的な基本態度」⁹⁾が上演される。観客は、支配関係そのものをくりかえしめせられるが、ファスビンダーによれば、「それらのシーンは反復によって、ただの演劇であることをやめる」¹⁰⁾のだという。この発言はアルトーの考える演劇の一回性を否定していると同時に、反復を演劇の根本と考えているという点で大切にしなければならない。

アルトーが発した残酷という言葉は、リビング・シアターを経由し、ファスビンダーのなかで別の関心と呼びおこしたといえそうだ。それは言語、またそれにもとづく権力関係への関心である。権力関係とは、特定の権力者から発せられる暴力にまつわるものだけでなく、むしろ、どの関係にでも忍びこむ力のやりとりなのである。アルトーの実験が身体と言語の苦しみからの解放をめざしていたとしても、言語の呪縛から逃れる道はなかったのではないか、とファスビンダーは答えているかのようにきこえる。ファスビンダー作品は、生を賭した理性への挑戦をえがくのではなく、それらに緊縛されることによってしか生は生きられることがない、と私たちに教えるのではないか。

そのような言語の牢獄という考えが、いくつかの作品のなかでは詩人のイメージによって象徴的にあらわされている。『悪魔のやから *Satansbraten*』(1975/76)の主人公ヴァルターは、詩人になることを夢みながらも、書きあげる作品はどれもこれも目もあてられないものばかり、書き倦んでいるとはいえ、妻と知恵おくれの兄弟をほったらかしに、酒と女に溺れている。ところがある日、自分でも目を疑うような美しい詩ができる。賞賛されるにちがいないと友人たちに聞かせてまわるが、家に戻り、その詩が皮肉にもシュテファン・ゲオルゲの詩、しかもボードレール『悪の華』に収められた「あほう鳥 *Albatros*」のゲオルゲによる翻訳とまったく同じものであることを知る。それでもヴァルターは自分の無能さに気づくどころか、ゲオルゲになれるはずだと勘違いし、ゲオルゲの伝記のおこないを模倣することに専念する。この作品には、『マルタ *Martha*』(1973/74)に盗作疑惑がかけられたのちに自己嘲笑的につくられたという一面があるが¹¹⁾、それに還元することで満足するべきではない。なぜなら、どこまでも逃れることのできない反復こそがこの作品の主題となっているからである。

ヴァルターは、変装だけにとどまらず、役者をやとって秘教的なサークルをつくってみる。さまざまなことに挑戦してはみるが、彼はゲオルゲになどなれない。なぜなら、女好きのヴァルターはホモセクシュアルに変わることが不可能なのだ。だいいち、どれだけ

9) Fassbinder: *Preparadise sorry now*. In: *Fassbinder Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main (Verlag der Autoren) 1991. S. 192.

10) Sibylle Maus: Gespräch mit Rainer Werner Fassbinder. *Die Gesellschaft ändern? – aber wie?*

11) Vgl. Christian Braad Thomsen: *Fassbinder*. Minneapolis (University of Minnesota Press) 2004. S. 164.

娼婦を追いかけて妻をないがしろにしたとしても、彼の生活は妻の尻拭いがあるからこそ成りたっている。この映画では、家族、すなわち異性関係を中心としてヴァルターは生きているが、それがまた、彼が夢みるゲオルグになることを妨げる障壁になる。実際、妻を発作でなくす、つまり家族関係が解消することによって、彼は作家としての道をあゆみはじめられる¹²⁾。

ところで、『悪魔のやから』の冒頭とラストシーンには、フランス語オリジナル版とドイツ語版の『ヘリオガバルス』の引用がそれぞれあらわれる。ここで私たちは狂ったローマ皇帝であった「ヘリオガバルス」を通してふたたびアルトーへとつながる道にでる。

異教徒と我々の相違は、彼らの信仰の起源には、全的創造つまり神聖と接触を保つために、人間として思考しないでおこうとする恐るべき努力が存在するところにある¹³⁾

「人間として思考しない」、つまり言語にもとづく理性の外に身をおくことのできた異教徒は、生の根源的な創造力を発揮しえた者たちといえる。アルトーによれば、14歳にして皇帝の座についたヘリオガバルスは、快楽を追求するなかで倒錯的行為を公然と犯した。さらに、ローマの多神教を排して太陽神を唯一の神とたたえ、そしてその神とみずからが一体であると称した。ヘリオガバルスは、人間によって名づけられた神々を統一し、さらに自身がその神と一体化する。もちろん同時に複数の性をもつ。それは表象秩序、つまり言語にもとづく理性をこえた力の混沌そのものになろうという野望であったといえる。彼からみれば、構築された法、あらゆる形式は破壊されるべきだというのだ。そのことをアルトーは「アナーキー」と定義した¹⁴⁾。あらゆるできごとがヘリオガバルスにおいて生

- 12) ファスビンダー映画におけるすれ違いの人間関係のなかでも、とりわけ社会的、肉体的な性別にかかわる苦しみをひき起こす関係に注目する必要がある。その極端な例として、『十三回の新月がある年に *In einem Jahr mit 13 Monden*』(1978)に触れておくべきだろう。アントン・ザイツを愛するエルヴィンは、家族を捨て、性転換までもして彼に愛を捧げる。だが、戻ってきたエルヴィン／エルヴィラは見向きもされない。彼／彼女は男と暮らすも捨てられ、男娼として働こうにも、性転換をしていることを理由に客から暴力をうける。彼／彼女自身はもはや自分の同一性との齟齬をきたし、社会で生きることができなくなる。この作品でも、生の不可能性が詩人のイメージによって担われている。屠殺場の映像に、主人公エルヴィン／エルヴィラの叫び声がオフで響くシーンがある。そこで自分の過去を語るなかに、ゲーテ『トルクヴァート・タッソー』の一部が挿入される。鉤につられた牛の映像に悲しみのナレーションを加えるという演出もまた、社会的な関係性が、彼女の声つまり理念と身体を分離してしまうことをしめす。ここで詩人としてあらわれるタッソーは、情熱的な愛と創造力によって生きようとのぞむがゆえに、秩序のなかで生きることが許されない。エルヴィン／エルヴィラもタッソー同様に社会的、身体的な関係を愛によって乗り越えることを企てたがゆえ、自らその不可能性に押しつぶされ、命を絶つたかない。
- 13) アントナン・アルトー『アントナン・アルトー著作集Ⅱ ヘリオガバルス または戴冠せるアナーキスト』(多田智満子訳、白水社、1996年) 63頁。
- 14) Vgl. Fassbinder: *Michael Curtiz-Anarchist in Hollywood?* In: Michael Töteberg (Hrsg.): *Filme befreien den Kopf*. Frankfurt am Main (Fischer) 1984. このエッセイのなかでファスビンダー

起する。しかし、ファスビンダーの『デスペア *Despair*』(1977/78)のなかで、逃避した主人公の泊まる安宿に掛けられた空の鳥かごは、「ヘリオガバルス」という名の鳥が死んだあとに残された形跡でしかない。この映画において、「ヘリオガバルス」は、世界のなかで一度肉体をもってしまったがゆえに死ななければならない。そこにはまるで、「ヘリオガバルス」という空虚な名まえだけ、つまり存在していたことをかろうじてしめす痕跡の殻だけがのこされているかのようだ。

さらに、『ヘリオガバルス』は『シナのルーレット *Chinesisches Roulett*』(1976)のなかでも引用されている¹⁵⁾。舞台となる別荘をとりしきる女管理人の息子ガブリエルは晩餐の席で、自作の詩を朗読する。にもかかわらず、彼が自作と称してよみあげた作品はまったくの盗作、アルトー『ヘリオガバルス』から抜きだされたもので、悪質にも、ヘリオガバルスまたはエラガバルスの固有名は「私 *Ich*」に置き換えられてしまっている。アルトーは自分の思想を実際に歴史上存在した一人の皇帝ヘリオガバルスという唯一のできごとにと託したが、それはガブリエルによって変形され、転用されてしまう。ファスビンダー独自の皮肉のようにおもえるが、このような変形と転用は、アルトー思想そのもののなかに、その基礎をもっていた。

一回的なできごとを夢みるにもかかわらず、アルトーもまた歴史的なできごとを自分の思想として描こうとした。つまり、アルトーのなかにもまた反復につながる要素があったのだ。そのように、アルトーが史実を書こうとした背景には、「力をめぐるできごとは、すでに起きており、これから起こるのではなく、むしろ再発見することだけが問題」という思考が潜んでいたため、「新しい表象を作りだそうとするのではなく、書かれた物語の与える表象をこえて、力の表出としての事件と、そこに記された力の配置を再発見」¹⁶⁾することが必要だった、という宇野邦一の指摘は私たちの興味をひく。この反響を『ベルリン・アレクサンダー広場』についてのファスビンダーの言葉に聞きとるとすれば、読みこみ過ぎであらうか。

……(小説『ベルリン・アレクサンダー広場』は)わたしの目を覚まさせてひとつ

は、みずからアルトー『ヘリオガバルス』における「アナーキー」について言及している。ファスビンダーによれば、「権力者」は「自分の本当の欲求」を追い求め、「アナーキー」になることができるが、そこには危険も存在する。社会のなかに生きる人々は、彼の願望と行動に反発と恐れを抱き、彼の「美しき狂気の自由への夢」と「権力」を同一視してしまう可能性があるという。

- 15) この作品ではガブリエルとは対照的に、アンゲラはあるランボーの手紙(宇佐見齊訳『ランボー全詩集』、ちくま文庫、1996年、450-464頁)から「私というのは一個の他者なのです」という文章で始まる一部を引用する。それは、ランボーが詩人とはなにかについて考えている手紙である。彼によれば詩人とは、「あらゆる感覚」を「狂気」によって解放することで「未知のもの」へとたどり着くことができる者である。そこから、一般的に使用する言語によって成りたつ私たちの意識への反抗者として詩人をとらえることができるだろう。ここでもまた、ファスビンダーが明確に言語の反復から逃れることをめざす詩人とその不可能性について考えていたということを知ることができる。
- 16) 宇野邦一『アルトー 思考と身体』(白水社、1997年)、164頁。

の経験をさせた。それがふたたび「わたし」とは何であろうか、ということについておおくを理解する助けをしてくれた。……わたし自身、わたしの振る舞い方そしてわたしの反応の非常におおくの部分、つまりわたしがわたしだと、自分自身だと思っていたそのようなおおくのものが、デーブリンの『ベルリン・アレクサンダー広場』に書かれていること以外の何ものでもなかったということが、よりいっそうはっきりとしたのだ¹⁷⁾。

彼は、その小説を意識することなく反復していたことに気づき、さらに未来までもが書き込まれていると考えた。ファスビンダーは既存のもののなかに自分自身を発見してしまったのだ。不可避の反復は、ファスビンダー自身までも襲い、一回性というアルトー的野望を抱いたとしても、自分自身の生もまた『ベルリン・アレクサンダー広場』の世界に吸いこまれてしまう。盗作、つまり意識的にも無意識的にも自分の行為がすでに他人によっておこなわれたものにすぎないという運命は、ファスビンダーにとって人生におけるただの悪夢のひとつでは済まされない、彼の生そのものを蝕むものであった。

やはり私たちは、言語的理性にもとづいた模倣によっておこる本来の生の搾取をまえに、彼の悲観的な姿勢しかみることなく、この事態を打開するすべを知ることはないのだろうか。

3

ファスビンダーの反復概念の舞台となる「歴史」についてここで考えてみたい。テアター・アム・トゥルムでの上演のためにファスビンダーが用意した戯曲『ゴミ、都市、そして死 *Der Müll, die Stadt und der Tod*』(1975)は、今日においてもなお、そのスクランダラス性ばかりによって認知されているようだ。ゲアハート・ツヴェレンツの小説を下敷きにしたこの戯曲は、金融都市フランクフルトを舞台に、いわゆる地上げ屋をなりわいとして一財産を築いた「A. 通称金持ちのユダヤ人 A., genannt *Der reiche Jude*」の不可能な愛を物語の中心にすえる。しかし、ホロコーストというおもしろすぎる負の記憶は、ドイツでなくとも、ユダヤ人を否定的にえがくことを許しはしない。「金持ちのユダヤ人」などの挑発的な言葉、また劇中でくり返される反ユダヤ主義的言動だけが戯曲から切りはなしてとりざたされたために議論がまきおこり、この作品は上演することがかなわず、さらに戯曲の出版も停止される。ファスビンダーもまた「反ユダヤ主義者」のレッテルを逃れえなかった。さらに、ドイツでの上演禁止以降、ファスビンダーによる脚本にもとづき友人ダニエル・シュミットが映画化した『天使の影 *Schatten der Engel*』(1975)も上映をめぐる議

17) Fassbinder: *Die Städte des Menschen und seine Seele*. Alfred Döblins Roman »Berlin Alexander Platz«. In: *Filme befreien den Kopf*. S. 84.

論がおこり、この作品のスクandal性をより高めた。だが、映画上映の禁止に抗議したドゥルーズがいうように、作品に対する「反ユダヤ主義」という非難は、単に「金持ちのユダヤ人」などの挑発的言葉ばかりに気をとられた作品そのものへの無理解からくるもので、その挑発に対する過剰な反応は、あらたな抑圧的言説といえる¹⁸⁾。そもそも、作中人物の発言が作者の意見と同一視されることなどあるべきではない。ファスビンダーが挑発的に浮き彫りにしようとしたのは、ファスビンダー自身の言葉をつかえば「新たな反ユダヤ主義」である。つまり、戦後ドイツは「ユダヤ人」をタブー化し、安易に言及することを禁止したが、現実にはユダヤ人の不利な環境はいまだに続いており、そのような現実を認識すること自体が抑圧されているというのだ¹⁹⁾。この作品を肯定的にとらえる批評のおおくもまた、「タブーの侵犯」を評価する点では一致しているようにおもえる。だが、ファスビンダーの自己解説はどうであれ、今では紋切り型となってしまったそのとらえ方だけでは、『ゴミ、都市そして死』という作品の豊かさを切りつめてしまわないだろうか。この作品のなかでは、すでに『プレパラダイス・ソーリー・ナウ』にみる事ができた、個人名を欠いた登場人物があらわれる。劇中ではかつてナチ黨員だった父をもつ娼婦ローマBがあらわれ、そしてローマBの両親は個性のないドイツの典型的な名字ミュラーと名付けられる。さらに、警察署長のミュラーII、金持ちのユダヤ人の子分として小さな王子 *Der Kleine Prinz* や小人 *Zwerg* と呼ばれる人物が登場する。ここでは登場人物の特性をになうはずの個人名は捨て去られ、ステレオタイプな属性をあらわす言葉に置き換えられている。

「金持ちのユダヤ人」にまつわるこの物語が、フリートレンダーが喚起したように、あらたなナチズムの言説におちいつているのかどうか、という問題から考えはじめるのがいいだろう。彼は、『リリー・マルレーン *Lili Marleen*』(1980/81)と『天使の影』(『ゴミ、都市そして死』)からナチズムの匂いを嗅ぎとっている²⁰⁾。

フリートレンダーによれば、『リリー・マルレーン』は、すべてが「キッチュ」からできている。「キッチュ」はナチズムの美学の原理であるが、複雑な構造を持っているわけではなく、むしろ単純なものであるために誰にも受け入れられる卑俗的なイメージからなるというのだ。なるほど、この映画には「ハーケンクロイツ」などの一目で分かるナチの「キッチュ」が多用されている。また、スイスであるとはいえ、ナチ時代においても多大な財産と権力を有するメンデルスゾーン一家は、社会を裏であやつる「金持ちのユダヤ人」であり、そのような一面を強調しても、この映画の反ユダヤ性を糾弾できるのかもしれない。それでは、フリートレンダーの目に、『天使の影』がどのように映っているのかとい

18) ジル・ドゥルーズ「金持ちのユダヤ人」『狂人の二つの体制 (1975-1982)』(宇野邦一ほか訳、河出書房新社、2004年)を参照。

19) Vgl. Fassbinder: *Stellungnahme zu »Der Müll, die Stadt und der Tod«*. In: *Filme befreien den Kopf*. S.126 f.

20) Vgl. Saul Friedländer: *Reflections of Nazism*. Translated from French by Thomas Weyer. Bloomington / Indianapolis (Indiana University Press) 1993.

うと、「金持ちのユダヤ人」は都市構造の一部として種々の権力と癒着し、利益を共有している、その限りでユダヤ人に対して嫌悪感をおこさせうるものだとみとめるだけにとどまっているようにみえる。その非常にあいまいな批判には、なにか理由があるのではないか。おそらく、『リリー・マルレーン』と『ゴミ、都市、そして死』に関するフリートレーンダーの批判の色合いの差は、ファスビンダーの戦略に由来するようにおもえる。「金持ちのユダヤ人」というイメージは、『リリー・マルレーン』と『ゴミ、都市、そして死』とのあいだにある断絶によってしか考えることはできないのだ。

フリートレーンダーの「キッチュ」の定義を追ってみると、「神話」にたどりつく。「質の低い形式の神話」²¹⁾という言葉によって「キッチュ」が言い換えられるとき、フリートレーンダーの批判の眼差しは、神話そのものに向かっている。神話とは、起源としてのできごとの原型をあらわし、おおくのそれは戦争についてのものである。まぎれもなく、それはナチズムのイメージが機能するために利用されたものだ。神話は、歴史的な時間を超えたところを舞台にした、起源としての虚構の物語である。その根拠をそれ自体がはらむものであるかぎり、絶対的、全体主義的なものとなる危険性をぬぐいきれない。フリートレーンダーが『リリー・マルレーン』について、「ここで語られる物語は単なるひとつの挿話」ではなく「ステレオタイプ（の人物設定）によって表象される永遠の真理の表現である」ということを、時間の神話的な無化²²⁾があきらかにしてくれるというとき、彼はファスビンダー作品の性質をみごとに見抜いている。ファスビンダー映画の登場人物たちは、特定の時代のなかで、それぞれの特性をもった諸個人ではなく、普遍的な属性をあらわすものであるというのだ。

しかし、「詩人」と「言語」の関係が反復による一回性の否定によってしか存在しえないように、「神話」は「歴史」と関係することでしか具体化されえず、その絶対性を開花することなどできない。つまり、起源という虚構の捏造に失敗しなければならない。ファスビンダーが「金持ちのユダヤ人」を舞台に登場させるとき、彼は反ユダヤ主義的なイメージとしてのそれを普遍化しようと企てているわけではない。「金持ちのユダヤ人」というひとつの記号は、歴史上の一時代の言説によって差別化され、その意味が固定されることで、特定の時代の属性として機能する。ナチ時代の言説は、「ユダヤ人」を「金持ち」すなわち自分たちの社会を蝕み搾取するものとすることで、排除の根拠を作りだした。そのようなナチ言説が消えさるとともに、「金持ちのユダヤ人」という記号もまた消滅するわけではなく、消えるのはその記号の中身をきめるコンテキストだけである。どのような時代であれ、できごととは歴史のなかで形成されたひとつの言葉に書き込まれる。現代において、「金持ちのユダヤ人」は、ユダヤ人を排除するためにはたらくのではなく、歴史のなかで起こったできごとを含みもちつつ、「ドイツ人」と「ユダヤ人」との関係の不可能性をし

21) Ebd., S. 49.

22) Ebd.

めすものとなる。「金持ちのユダヤ人」という言葉そのものは歴史を超えて作用するといえるが、それは歴史のなかで発明され、そして反復されるという限りでのことなのだ。

このように歴史のなかでうまれる差別的な属性が、ある人物に押しつけられ、正常に機能するためには、主体の自己同一性を安定させ、社会的な位置を明確にしなければならないだろう。だが『ゴミ、都市そして死』のなかでは、ひとりの人物の他者への暴力が、一方的なものとして固定されることはない。暴力の主体は不確定性を帯びている。つまり、彼は簡単に被害者へと変わるかもしれず、必ずしも暴力行為は相手を痛めつける結果とはならない。その意味で、主体は自身の位置を確立することができない。さらに、それは主体と言語との関係の次元においても起こっている。

ミュラーとローマBの客であるハンス・フォン・グルックとは異なるタイプの反ユダヤ主義者である。ミュラーのかつて仕えたナチズムからやってくる反ユダヤ主義は、時代遅れのイデオロギーでありもはや効力はない。他方、ハンス・フォン・グルックの吐く反ユダヤ主義的言辞のなかに、„so denkt es in mir“²³⁾ という一言がある。それを「俺のなかでそれがそういうふうを考えるんだ」と直訳しても、意味がわからない。デイヴィッド・バーネットのいうとおり、この台詞は「行為体を宙づりにする非人称構文」²⁴⁾ である。考える主体が「俺」ではなく非人称主語としての「それ es」であり、ハンス・フォン・グルックは主体として発話行為を確定的におこなうことができない、と解釈するのがいいだろう。別のいい方をすれば、登場人物たちは、その中身である言説を主体的に取り入れられない。さらに、フロイトが唱える無意識としての「エス Es」、つまりハンス・フォン・グルックのなかで抑圧されたものとしての反ユダヤ主義が声を獲得し、彼を支配するのだと解釈することもできるだろう。だが、この発言が「理性的な意識」によって制御されえないものと認めたとしても、主語である「それ」は個人史のなかで形成される無意識ではない、というノイバウアーに耳をかすべきだろう²⁵⁾。ノイバウアーは「集合的無意識」という言葉でもって、「それ」を主語とした文章が「共通の神話、偏見そしてイデオロギー」²⁶⁾ であると指摘している。ここでは、先にみた主体の属性としての記号の誕生とは逆に、その中身となる言説が問題となっているのだ。それは、かつて彼らを大量虐殺へとみちびいた当のものであるが、ハンス・フォン・グルックのモノローグのなかでは無益に消えさるしかない。だが、そのような声はいつでもどこかに潜在している。反ユダヤ的なコンテクストが、虚構と幻想をとおして身体、それを表現する記号を獲得することこそが歴史の危険である。ファスビンダーは、ハンスのモノローグにおいて、それらのずれを利用すること

23) Fassbinder: *Der Müll, die Stadt und der Tod*. In: *Fassbinder Sämtliche Werke*, S. 696.

24) Vgl. David Barnett: *Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre*. Cambridge / New York (Cambridge University Press) 2005. S. 229.

25) Vgl. John Neubauer: »Re-shovelling Schutt«. *Ruinen eines unaufgeführten Theatertextes*. In: Malte Hagener, Johann N. Schmidt, Michael Wedel (Hrsg.): *Die Spur durch den Spiegel*. Berlin (Bertz-Verlag) 2004. S. 124 f.

26) Ebd., S. 125.

で、その問題を前景化させている。歴史を超える言葉や記号と、それを具現化する現在との間の亀裂がいつわりに埋められることによって、コンテキストが成立してはいけなないのだ。

ここでファスビンダーが取りあげる、マイノリティの属性に少し目を向けておいた方がよいだろう。「社会的寓話としてのメロドラマ *melodrama as social parable*」²⁷⁾ という言葉でエルセッサーがあらわしているように、ファスビンダー映画は、とりわけマイノリティに属する登場人物たちの自己同一性とその不可能性を問題としている。外国人労働者²⁸⁾、同性愛者²⁹⁾、性転換者³⁰⁾そしてテロリスト³¹⁾といった属性の人物たちが、自ら犠牲となり、共同体のなかの抑圧や排除構造を見えるようにする。マイノリティにはもちろんユダヤ人というカテゴリーも含まれているが、ファスビンダー映画をみる際に、ユダヤ人と他のマイノリティとの差は考慮にいれるべきだろう。ゲルトルート・コッホのいうとおり³²⁾、ファスビンダー作品のなかでは、ほかのマイノリティと違い、ユダヤ人だけは犠牲者となることがないからである。そのことをファスビンダー自身もたしかに意識している。

そうです、ただ痛みをこらえることよりも、痛みを楽しむことのほうがずっと良いのです。ところで、そのことはすべてのマイノリティに当てはまりますが、私が考えるかぎり、ただユダヤ人だけはほかのマイノリティと比べて、より苦しみに適応したのです。ほかのマイノリティは、ユダヤ人と同じだけ苦しんだのではなく、はるかにたくさん自分の自己憐憫を抱いていたのです。そのために、その苦しみから得るものが、ユダヤ人と比べて、非常に少ないものになってしまったのです³³⁾。

被抑圧者をマゾヒストととらえ、その痛みは楽しみや利点になりうるのだという考えは、必ずしも反ユダヤ主義と直結するものではないとはいえ、ユダヤ人の抑圧を正当化する理論になりうるおそれも否めない。ファスビンダーはどうして、ユダヤ人の民族性を強調するのか。彼がフロイト『モーゼと一神教』に興味を抱いていたということがその答えをみつけるヒントになる³⁴⁾。フロイトはユダヤ人の民族性を規定する、いわば神話的な物語としての「モーゼ殺し」のなかに、人間の意識と無意識の発達史を読みとろうとした。

27) Thomas Elsaesser: *Fassbinder's Germany*. Amsterdam (Amsterdam University Press) 1996. S. 156.

28) Vgl. Fassbinders Filme: *Katzelmacher* (1969), *Angst essen Seele auf* (1974).

29) Vgl. Fassbinders Filme: *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972), *Faustrecht der Freiheit* (1974).

30) Vgl. Fassbinders Film: *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978).

31) Vgl. Fassbinders Film: *Dritte Generation* (1979).

32) Vgl. Gertrud Koch: *Torments of Fresh, Coldness of Sprit: Jewish Figures in the Films of Rainer Werner Fassbinder*. In: *New German Critique*. 38 Spring / Summer 1986. S. 37.

33) Fassbinder: *Es ist besser, Schmerzen zu genießen, als sie nur zu erleiden* (1977). In: Robert Fischer (Hrsg.): *Fassbinder über Fassbinder*. Frankfurt am Main (Verlag der Autoren) 2004. S. 393.

34) Vgl. ebd., S. 402.

社会的な属性とは違い、民族的な起源は歴史を越えたところにあるにもかかわらず、歴史のなかでの抑圧的關係（マゾ／サド的關係）のなかでしか実現されえないことにファスビンダーは気づいていたのだ。つまり、民族の起源となるできごとと民族そのものとの關係は、歴史のなかでしか觀察できないということである。

『ゴミ、都市そして死』や『十三回の新月がある年に』に登場するドイツ人とユダヤ人の關係に関していえば、ドイツ人はユダヤ人によって破滅の道をたどるしかない。ホロコーストをひき起こした一時代の権力關係は、ファスビンダー作品のなかで逆転する。この限りでは、ファスビンダー作品のなかでの「ユダヤ人」というあり方が「反ユダヤ主義」としてはたらく余地はあるが、それを承知のうえでも、彼は歴史のなかでおこる關係の不可能性そのものを描くために、そしてそれにもとづく悲惨なできごとがくり返されないためにこそ、その關係を起こりうる可能性でもって描かなければならなかった。ホロコーストは一回的であると同時に歴史的に反復されうるできごとである。彼はその間に身をおき、その悲劇に思いをめぐらせた。そこに、ただひたすら受難の途にいる「ユダヤ人」というあり方そのものをみたがゆえに先のような発言をしたのだろう。

4

私たちが歴史のなかで、偏在する關係の不可能性の悪夢からさめることなどあるのだろうか。この結論において、私たちは以前とは異なるかたちで、ふたたびアルトーと出会い、さらにメロドラマをみいだす。

アルトーは言語によって舞台上に「夢」を持ちこもうとする点でメロドラマ理論にちかづいた。彼の「舞台の言語」とは、ひとつに「音節による言語を廃止するのではなく、語が夢のなかで持っているのとほぼ同じ重要性を与えること」³⁵⁾である。彼は、ほかのところでそれを「象形文字」³⁶⁾と呼んでいるが、ある言語なり記号なりを現実的コンテクストで縛らずに舞台上に配置することで、そのもつ潜在的な意味を浮きあがらせようとするのである。これは言語とはいっても、聴覚的なものではなく、視覚的なものである。他方、すでに述べたように、メロドラマとは劇的連続性の断絶を恐れず、登場人物が自分の社会的属性という運命によって翻弄される物語のことをいう。また、運命が神的力量ではなく、あくまでも共同体内の人間關係によっておこる近代悲劇であり、その基本には家族がおかれる。そこでメロドラマは精神分析的解釈、夢判断を誘い出すが、それはただ家族という要素だけによってではない。エルセッサーによれば、メロドラマそのものの構造が夢に似ているという。なぜなら、夢が日常的できごとを「素材」として、それらに夢のなかでのみ連続しているとおもえる異なる配置をあたえるように、メロドラマも社会的、家族的な

35) アルトー「残酷の演劇（第一宣言）」『演劇とその分身』（安堂信也訳、白水社、1996年）153頁。

36) 同書145頁以下参照。

構造をもとにした素材を異なる形にくみあわせることで、普段は隠された社会的亀裂に光をあてるからだ³⁷⁾。その映画的手法として、ファスビンダーはダグラス・サークから隠喩的映像、すなわち主人公のその後の悲劇を先取り、それを視覚的にあらわす手法をもうけとった。『フォンターネ・エフィ・ブリースト *Fontane Effi Briest*』(1972-74)のなかで、主人公エフィーが墓地をおとずれるシーンがある。彼女だけは動かぬまま、カメラだけが動くことで、墓石が彼女にかぶさるのは典型的なその例だろう (Abb. 1)。



Abb. 1

しかし、ファスビンダーは「サーク主義者 *Sirkian*」という自分の殻をやぶり、夢とのさらなる関係をむすんでいた。夢と現実の交差点は、ウラジミール・ナボコフの同名小説を原作にした『デスベア』のなかにあらわれる。『デスベア』は、アルトーとアルトーが「社会による自殺者」³⁸⁾と呼んだヴァン・ゴッホへ捧げられた作品であることも見逃せない。ファスビンダーによるほかの文芸作品の映画化とくらべ、ストーリーがわかりやすくできている分あまり取りあげられることの少ないこの作品は、ナチが台頭してくる1920年代のベルリンを舞台に、チョコレート工場をいとなむ移民ヘルマン・ヘルマンが、自分の分身に見つめられるという妄想にとり憑かれることによって自己同一性を崩壊させる様を描いている。ヘルマンが徐々に自壊するこの姿に、ドイツがナチズムという破局へと向かう歴史がたしかに反映している。だが、それよりも重要なのは、ヘルマンが自分自身のイメージを「誤読する」ことによってみづから自己同一性を破壊させていく、というありようだ。作品前半に彼は映画館を訪れる。ながれているのは一種の犯罪映画で、主人公らしき男が、銃をもって家に立てこもり警官と対峙している。逃げ道はないようにおもわれるが、彼は警官の一人が自分にそっくりであることに気がつき、入れ替わることで逃走をはかる。が、もう一步のところで警官の同僚によって偽物であることが見

37) 前掲、エルセッサー「響きと怒りの物語」を参照。

38) アルトー「ヴァン・ゴッホ 社会による自殺者」『神の裁きと決別するため』（鈴木創士／宇野 邦一訳、河出文庫、2006年）を参照。

抜かれ、射殺されてしまう。これは似ても似つかぬ分身を殺し、入れ替わることで保険金を得ようと画策するも失敗に終るヘルマンと分身との関係を暗示している。ここで『男と女のいる舗道 *Vivre sa vie*』(1962年)³⁹⁾の主人公ナナも映画館を訪れ、カール・ドライヤー『裁かるゝジャンヌ *La Passion de Jeanne d'Arc*』(1928)をみて涙するシーンが思いだされる。ナナの場合、その映画のなかに自分の悲劇的結末をただしく解釈する。分身妄想によって、ヘルマンが自分の結末を誤読するのとは反対である。

現実ではなく夢のなかでのみ、ヘルマンと分身との関係は正常な状態となる。ストーリー展開上どうでもいい一場面であるが、彼はうたたねをしながら夢のなかで、自分の分身が似ても似つかぬ別人であることを知る。彼は、妄想による間違っただけの対象と同一化しているが、それがもたらすのは破局だけなのだ。

『演劇とその分身』という著作名からもわかるように、「分身」はアルトーの演劇論の中心的な概念でもある。

錬金術がその象徴の数々によって現実の次元でしか効力を持たないある操作の精神的な〈分身〉であるように、演劇もまた、ある危険で典型的な現実の〈分身〉として考えられなければならない。演劇は次第に日常的で直接的な現実の無気力な模写にすぎなくなってきているが、ここで言うのはそれとは別の現実であって、そこでは〈数々の原理〉がまるでイルカのように、ちょっと顔を出してはたちまち海の暗闇のなかに帰っていく⁴⁰⁾。

分身という言葉によって、私たち自身でありながらも私たちではない、つまり未だ現在の私たちが現実化できていない潜在性のことをいっている。だが、一回性と反復において、アルトーとは正反対の立場をファスビンダーはとるように、『デスベア』にあらわれる分身は、私たちの潜在性を呼びおこすどころか、むしろ私たちの無能さを露呈させる。おそらくファスビンダーの確信していたことは、滑稽なまでに、わたしたちがそのような生の限界にとらわれていることである。だからこそ世界は残酷になる。ヘルマンが取引のために訪れたチョコレート工場で、ベルトコンベアーの上に無情に流れてゆくたくさんの人形チョコレートは、合理性によって人間たちが物理的に処理される強制収容所のシステムを連想させる。また、彼らは歴史がこれから迎える悲劇を暗示しているだけでなく、ファスビンダー映画のなかで幾度となくあらわれるモチーフである人形たちと同様に、私たち

39) ファスビンダー自身も、ゴダール映画のなかでもとりわけ『男と女のいる舗道』から影響を受けていたことを語っている。Vgl. *Ich lasse die Zuschauer fühlen und denken*. (1977) In: *Fassbinder über Fassbinder*, S. 412 f. また彼は『プレパラティス・ソーリー・ナウ』のなかでも、「幸福はいつも愉快だとはかぎらない」という言葉を『男と女のいる舗道』からそのまま引用している。Vgl. Töteberg: *Das Theater der Grausamkeit als Lehrstück*, S. 27.

40) アルトー「錬金術的演劇」『演劇とその分身』77-78頁。

自身の姿であるといえる⁴¹⁾。さらに、それらチョコレート人形は、『デスベア』の鳥かごのように、歴史のなかでうまれる記号のようだといえるのではないか。私たちは、自己の生そのものによって生きるのではなく、ただ生産され、そののち出荷され、おのおのの場所に陳列されによって居場所をみつけ、ようやく意味をもつことができる。アール・デコ調につくられたヘルマンの家もまた、ヘルマンそして私たちが平面的で大量生産されるデザインのような存在でしかない、生そのものが幾何学的枠組、もっといえば、言語的枠組によって切りとられてしまうことを視覚的にあらわしている (Abb. 2)。



Abb. 2

ようやくここで、わたしたちはファスビンダーにおける関係の不可能性に疑問を投げかけることができる。わたしたちを、そしてわたしたちと属性をあらわす記号を結びつける関係を破壊することはできるのだろうか。

ファスビンダーの不可能性にみちた世界のなかで、いわばすべてをみている者、全能者として登場する者たちがいる。それは、身障者と知恵おくれの者である。『シナのルーレット』において、その人間関係のゲームはアンゲラと聾啞の教育係トラウニッツによって一貫して主導権が握られている。そもそも、郊外の別荘での互いに愛人を連れた両親の邂逅そのものが彼女たちによって仕組まれていたかのようでもあり、最終的にアンゲラが母を激昂させて銃の引き金をひかせる。また、似非詩人のガブリエルの盗作を知っているのもおなじ娘アンゲラである。しかし、彼らの全知は不具であることによって实际的な効力をもっていないかにみえる。また『悪魔のやから』に登場するヴァルターの弟エルンストは社会的生活をおくれず、性的にも倒錯した行動をとる。彼の趣味は蠅を捕まえ、集めることである。だがエルンストは、現実であるのか夢であるのか区別のできないヴァルターの苦しい現状を終らせることができる。映画前半で彼が金を盗むために使った銃は偽物であって、殺人の容疑者であるというのは周囲の悪いいたずらであったという事実が、映画

41) Vgl. Sang-Joon Bae: *Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung*. Remscheid (Gardez! Verlag) 2005. S. 159 ff.

の終盤になって、エルンストがヴァルターを撃つことによってあきらかとなる。それはまるで悪夢から覚めたかのようなのだ。振りかえれば、彼が金を奪うためにあけたひきだしには銃とペニスをかたどった性具がつまっております、私たちはまるで嫌みなまでに典型的なフロイトの夢をみさせられていたのかとおもわずにはいられない。

エルンストはまた、蠅が集められた箱のなかに隠されたにせものの銃によって救いをもたらす。その蠅を人間と解釈するなら⁴²⁾、銃はわたしたちの世界にある最大の暴力で、その暴力には関係を壊す可能性があるのだと考えられるのかもしれない。まるで世界のなかにある冷たい暴力によってのみ、その苦しみは取りのぞかれ、偽りが偽りであることを教えてくれるかのようなのだ。だがそのような救済はありえない。他の作品のなかでも銃はたびたび現われるが、『ペトラ・フォン・カントの苦い涙』における持っているでも使われない銃のように、銃それだけでは何の効力ももたない。むしろ、奇形的存在がすべてを知る位置にいらながらも、関係のなかにおいて何も作用することができない、関係のなかのありえない場所、零の場所にいるからこそ、関係を一時的に停止できるといえる。つまり、関係の一時停止はファスビンダーにとってのひとつのユートピアなのだ。

奇形的存在が暴力的に関係を停止することは、主人公のこれからの人生そのものの救済を意味しない。ヴァルターの現実への回帰は、あらたな関係の受難のはじまりなのだとしかおもえない。『十三回の新月がある年に』のなかで、アントンにふられ悲しみにくれつつベッドに横たわるエルヴィン／エルヴィラはダニエル・F・ガロイのSF小説『模造世界 *Simulacron-3 (Counterfeit World)*』(1964)⁴³⁾を手になっている。ファスビンダーはこの小説を1973年『操り糸の世界』というタイトルで、テレビ映画化もしている。主人公ダグラス・ホールはコンピューター内に仮想世界をつくり、現実のシミュレーションをおこなっている。だが、ダグラスのまわりで不可解な事件が起りはじめたために、自分たちの住む世界もまた、実はコンピューター内につくられた仮想世界であると気がつく。小説の場合、物語は仮想世界での身体を死によって消滅させ、真実の愛の世界へたどり着くというハッピー・エンディングで結ばれている。だがファスビンダーは、この世を越えたところに、もしくはこの世界を諦めることによってはじめて到達可能なユートピアをみつめてはいなかっただろう。

「十三回の新月がある年」とは一般的な暦、時間のそとにこの物語があるとの暗示であ

42) もしかすると、エルンストの場所とは、監督であるファスビンダーのそれであったのかもしれない。ファスビンダーはかつてクロード・シャブロールに関するエッセーのなかで、「シャブロールの見地は、しばしば非難されるように、昆虫学者のそれではなく、ガラスケースのなかに昆虫を集め、不安やよるこびといった交互におこる驚きとともに、彼の小さな生き物たちのおどろくべき行動様式を観察する子供の見地なのだ」(Fassbinder: *Insects in a glass case*. Translated from German by Derek Prouse. In: *Sight and Sound*. 45 / 4 Autumn 1976)と書いている。シャブロールによる生物の観察とは異なり、エルンストは死んだ蠅を集めている。これは『デスペア』における人形チョコレートのように、ファスビンダーが生きている人間ではなく、記号や言語によってあらわされるしかない、自分自身の生を生きられない者たちを描いているということをしめしているのだろう。

43) 『模造世界』(中村融訳、創元SF文庫、2000年)を参照した。

るが、そこでも世界に存在する者の悲劇は避けようがない。また、ゲームセンターのシーンにおいて、映し出されるゲーム機のなかでくり返し激突してはまた走りだすレーシングカーは、コンピューターの外の世界もその内とおなじく脱出不可能な悲劇に支配されている、としめているのではないか。ファスビンダーの作品は、そのような気休めを許さぬほどにこの世は残酷なのだといっている。

悲劇はくり返され、それがくり返されようとする瞬間だけが救いの瞬間、ユートピアなのだ。ファスビンダーはいうのだ。夢がさめたとしても、ふたたび夢のごとき世界はやってくるに違いない。幻想、夢が覚める瞬間、それこそファスビンダーのユートピアであって、歴史とあらゆる権力関係を停止する一点の可能性だったのだ。虚無主義的な彼のなかで、それが、かろうじてのこされた輝く一点である。彼は作品のなかでのみ起こるべきであったアルトーの不可能性を、自分の生のなかにひきうけてしまった。だからアルトーのように、彼もまた苦悩のうちに人生の幕をはやばやととじなければならなかった。

Wir, geschichtliche Puppen.

Zu Fassbinders Übernahme von Artauds Philosophie

ARAI Hiroshi

Das Jahr 1969 war ein großer Wendepunkt bei Fassbinder, weil er nun melodramatische Werke zu schaffen begann. Das Melodrama war für ihn eine Strategie. In einer Untersuchung zum Melodrama von Thomas Elsaesser hatte er entdeckt, dass dieses keine vulgäre Darstellungsform ist, sondern dass es uns die Konflikte zwischen den Klassen in der Gesellschaft kritisch aufzeigt. Fassbinder behandelt in seinen melodramatischen Werken aber nicht nur den sozialen Kontext, sondern auch die Geschichte. Im vorliegenden Aufsatz wird daher die Frage nach der Geschichte, und zwar nach dem über die Sprache sich artikulierenden Dasein in der Geschichte anhand von Fassbinders Beziehung zu Antonin Artaud thematisiert.

Mit dem Begriff „Grausamkeit“ kämpfte Artaud gegen das Leitprinzip der europäischen Kunst, d. h. die Mimesis. Alle Theaterstücke müssen nach diesem Leitprinzip auf der Bühne aufzuführen, also wiederholbar sein. Gleichwohl strebte Artaud danach, eine unwiederholbare Aufführung zu schaffen und versuchte dadurch die Einmaligkeit des Daseins und der Kunst in seinen Werken herzustellen. Im Gegensatz dazu bemerkte Fassbinder, dass das grausame Theater von Artaud ein unmöglicher Versuch war, weil das aufführbare Theater auf Sprache gegründet ist, die in der Geschichte konstruiert und wiederholt werden muss. Fassbinder hat nicht das grausame Theater selbst als einen unmöglichen Versuch, sondern den schmerzhaften Konflikt zwischen Einmaligkeit oder Intensität

und Wiederholbarkeit von Artaud übernommen. Diesen Konflikt nannte er „Grausamkeit“. Die Intensität der Philosophie Artauds kristallisiert sich in der Figur „Heliogabal“, und sie erscheint in Fassbinders Filmen *Satansbraten* (1975/76), *Chinesisches Roulett* (1976) und *Despair* (1977/78). Zum Beispiel wurde am Anfang und am Ende von *Satansbraten* ein Zitat aus Artauds *Heliogabal* (1934) als Insert übernommen. Artaud beschrieb die Figur als einen Menschen, androgyn und Gott zugleich, d. h., sie ist die Intensität des Daseins selbst, die von menschlicher Vernunft oder Sprache nicht beherrscht wird. Walter in *Satansbraten* ist ein Dichter und hat ein schönes Gedicht geschrieben. Dieses Gedicht ist aber identisch mit Stefan Georges Übersetzung von Baudelaires *Albatros*, Walter hat nämlich Georges Gedicht unbewusst wiederholt. Für Fassbinder bedeutet die Sprache das Gefängnis, in dem man mit seinen eigenen Worten keine einzigartigen Ereignisse ausdrücken kann. Die Figur „Dichter“ stellt symbolisch das im Gefängnis der Sprache eingeschlossene Sein dar.

Ein anderes sehr wichtiges Motiv Fassbinders sind die auf der Förderanlage der Fabrik in *Despair* hergestellten Schokoladenpuppen, die nicht nur bestimmte Menschen, die im Konzentrationslager einmal rationell geschlachtet wurden, darstellen, sondern die Urform aller Menschen, die keinen Geist hat. In der Sprache gründen die unterschiedlichen Verhältnisse der Menschen in jeder Gesellschaft, d. h. die Identitäten. Es sind die Verhältnisse in der Sprache, die den menschlichen Geist schaffen.

In einer Situation wird einer Figur (Puppe) ein gesellschaftlicher Name gegeben, z. B. den Juden, die das provokativste Bild in Fassbinders Werken und hier keine Opfer sind. In Fassbinders Theaterstück *Der Müll, die Stadt und der Tod* erwürgt „der reiche Jude“ in Frankfurt nach dem Krieg eine deutsche Prostituierte. Das Stück stellt keinen Antisemitismus, sondern das gewaltsame Verhältnis selbst dar, das sich in der Geschichte wiederholt und wendet. In dieser Hinsicht zeigt Fassbinder uns die Allegorie des sado-masochistischen Machtverhältnisses aus der Sprache selbst auf.

In Fassbinders grausamer Welt dürfen die Figuren nicht aus ihren Verhältnissen fliehen. Fassbinder glaubt, dass man nicht in eine andere Welt gerettet werden kann und die Verhältnisse sich notwendigerweise nur wiederholen. Wenn es eine Möglichkeit der Rettung geben soll, ist das der Augenblick, die Verhältnisse aufzuheben, d. h. der Augenblick des Todes oder des Erwachens aus dem Traum.