

公共の記憶をめぐる抗争

—旧西ドイツにおける『ホロコースト』放映—

Streit um die öffentliche Erinnerung
— *Die Holocaust-Sendung im Westdeutschland* —

丸山 佳佑・中尾 健二
Keisuke MARUYAMA, Kenji NAKAO

過去という本にはひそかな索引が付されていて・・・
Walter Benjamin

1

2004年8月、東京都教育委員会は2005年春に開校する都立中高一貫校に扶桑社版歴史教科書を採用することに決定した。この教科書の採択率は全国的にきわめて低い、いや例外的と聞いていいだろうが、民間の運動体と行政権力が連携してすすめる採択の動きは日本における〈記憶をめぐる政治〉の光景をあらためて浮き彫りにした。この動きは生徒たちにかなる記憶を共有させ、生徒たちからいかなる記憶を抹消しようとしているのだろうか。

記憶とは、過去の出来事の想起と意味づけの営みである。それは一般に個人の心の作用と見なされている。しかし個人は社会的な存在として集団の中で生き、アイデンティティを獲得しているがゆえに、記憶には集団的な側面がある。すなわち「公共の記憶 (public memory)」の側面がある。本稿は、この「公共の記憶」をめぐる、旧西ドイツのあるメディア事件の考察を通じて、そこでいかなる問題が提起されたのかを

明らかにしようとするものである。

日本では2001年春、一冊の歴史教科書——藤岡信勝・西尾幹二を中心とする「新しい歴史教科書をつくる会」(以下「つくる会」)が編纂した歴史教科書の検定合格が国内外において大きな物議をかもした。「つくる会」は現行の歴史(主として日本史)教科書はどれも、自国の歴史の暗部を好んで記述する「自虐史観」に陥っていると非難する一方、かつての植民地支配や一五年戦争での侵略行為をアジア諸民族に勇気を与えたと独善的に(少なくとも中国や韓国の合意をえてはいまい)正当化する自惚れ史観に立ち、日本民族とその文化の優秀さを一貫して主張している。上記の採用を決めた中高一貫校も「日本の伝統文化の教育に力を入れる」というふれこみである。ここでは伝統文化が、苦痛をあたえる重大な記憶を隠蔽するスクリーン・メモリーの役割を担わされているわけである。

さらに「つくる会」は、歴史は民族のロマンであるという持論を展開し、歴史を自由でとらわれのない目で眺める自分たちの立場を「自由主義史観」と名乗っている。なんのことはない、

「自由主義」とは歴史事実からフリーであるということのようだ。この物語志向と文化志向が密接に関連していることはいうまでもない。歴史記述は事実の直視ではなく、日本人が大活躍するエンターテインメントになるのである。そういう意味では、NHKのテレビ番組『プロジェクトX』も高度成長期日本のさまざまな小さな成功物語をパターン化して構成することによって、この時代のスクリーン・メモリーを提供している。その反復はほとんど強迫的ですからある。「つくる会」の脱政治化版といえよう。

ところで歴史教科書問題を考えるときに、その内容のほかにもうひとつ、見過ごすことのできない論点がある。国家による教科書検定制である。

1949年に小・中等教科書はすべて、国家が独占的に教科書を作成する「国定制」から多様な教科書の登場を促すことを目的とした「検定制」に移行した。しかしそれはあくまでも表向きの方針であって、実際には文部省（現・文部科学省）による検定において政権政党の意向が反映されやすい実態がある。一時期をのぞいて長期的に存続している自由民主党政権の下で形成された政・官・財の癒着構造が背景にある。また当初は教育の民主化を企図して設置された教育委員会制度も、そのようなものとしては機能しておらず、行政機構の一環となり果てている。近代国家の建前からして国民の文化的な活動を統制することはできないがゆえに、教科書検定は行政権力が文化的な領域に介入する絶好の回路のひとつを提供している。

国家という共同体において、このように過去は、いま述べた教科書をはじめとして、記念碑や記念日、博物館、メディアなどを通じて、国家・政府から国家の構成員つまり国民に選択的に提示される。行政権力を通じてということであれば、ヘゲモニーに提示されるといってもいいだろう。日本におけるその典型的な事例は、靖国神社をめぐる問題である。内外からの批判のために現在その参拝は国家的行事には

至っていないものの、それに向けて脱宗教化した新たな施設をつくろうとする改革派とあくまで靖国神社という文化的資源にこだわる伝統派の動きが渦巻いている。いずれにせよ戦死者を国家として記憶に刻むことで「これからも国民は国家のために死んでほしい」というパフォーマンスの権威づけをねらっているわけである。

エルネスト・ルナンが1882年に行った講演「国民とは何か」のなかで、「国民」は種族、言語、宗教、利害、地理などの自然的基盤の上に成り立つものではなく、「日々の人民投票だ」と喝破したことはよく知られている。しかし同時に国民は「すべての個人が多く的事柄を共有」することで生まれる「大いなる連帯心」でもあって、「過去を前提」にしているともいう。つまり、その連帯心を担うものとしてルナンが想定しているものがまさに公共の記憶なのである。「国民的追憶に関しては、哀悼は勝利以上に価値あるものです。というのも、哀悼は義務を課し、共通の努力を命ずるのですから。」(1) フランス型共和制であっても、つまり一種の誓約共同体であっても、共同の哀悼という文化的行為は欠かせないということであろう。

「ヘゲモニーに提示される」ということからわかるように、ここでいう「公共」は、タカシ・フジタニもいうように、ユルゲン・ハーバーマスが『公共性の構造転換』で論じたような「公共」ではない。つまり公共の記憶は、個人（市民）が自由で平等な立場で参加できる討論空間を通じて生まれてくるものではなく、政治的社会的な要請や利害関係に基づいて権力の側からさしあたり提示されるものなのである。それゆえ、「記憶するに値しない」、つまり権力側にとって支配の正統性を揺るがしかねないと判断されたものがそこから排除され隠蔽される可能性を否定できない（日本の歴史教科書が往々にして問題になるのはまさにこの点に起因している）。それは、共同体のメンバーにとっては「忘却」を意味する。この意味で、公共の記憶は無数の忘却のうえに成立するといえる。忘却は、精神分

析的には抑圧と同義である。そして抑圧をとり
のぞくことが精神分析の使命であったとすれば、
忘却を、つまり支配的な記憶をゆり動かすこと
が学問の使命であるのかもしれない。

2

そのタカシ・フジタニは公共の記憶に関して
次のように述べている。

記憶、公共性、そして記憶の創造のための
技術テクノロジに対する省察が、20世紀を通じて存在し
続けていたことに疑いはない。しかし、以下
のように論じてみることもあながち無茶では
あるまい。1980年代の後半から、とりわけ1990
年代になって、私たちはふたたび公共の記憶
のあり方についてひたすら関心を寄せるよう
になったと。多くの記憶が、ホロコースト、ヒ
ロシマ、沖縄戦、植民地主義、征服、奴隷制、
ヴェトナム、南京大虐殺、「慰安婦」など、
深い傷を残す事件や時代を刻んでいる。そう
したさまざまな記憶を生み出しているのは、
かつて19世紀から20世紀初頭にかけて、公的
な記憶パブリック・メモリーを作成する技術において、支配的な力
を及ぼしている現場、すなわち、博物館、記
念碑、記念日、教科書、一般向けのさまざま
な読み物、映画、などである。(2)

1980、90年代はフジタニがいうように、世界
的に公共の記憶についての議論が活発になった
時期である。その背景にあるのは、20世紀が終
わりを迎えるにあたり、その歴史を、排除され
隠蔽され公共の記憶となっていないものも含め
て顧みようとする社会的ダイナミクスであり、
また、グローバリゼーションや地域統合、ヨー
ロッパにおける移民問題、冷戦終結後に各地で
解き放たれた民族紛争(3)が、人びとに「国家」
とはなにか、国家が喧伝する記憶とはなにかを
問う契機を与え始めたことも大きく関係してい
る。近代国民国家のゆらぎが、それとむすびつ

いていた公共の記憶をも問題化させ、「対抗的記
憶の形成」の波が澎湃と高まったのである。

とくに膨大な死者を生み出した、2度にわた
る世界大戦は、記憶の文化の観点からも大きな
歴史の転換点となっている。これら死者たちに
どう立ち向かうのかで、たしかにここ数十年に
地殻変動が起きているようだ。たとえルナンの
それであれ、従来の国民国家のマスター・ナラ
ティヴであるならば、国家のために死んだ兵士
たちの追悼が先ず優先されるであろう。しかし、
そこで死んだのは、ホロコースト（ユダヤ人大
量虐殺）であれヒロシマであれ、圧倒的に一般
市民であった。名誉の戦死という国家のマス
ター・ナラティヴに無数の遺族たちのプライ
ベート・メモリーが包摂され、並存し、そして
対峙している。素っ気ない数字からだけでも、そ
の死の主要な性格を「戦死」から「難死」（小田
実）へと転換させねばならないことは、誰が、い
かなるシステムがそうした災難をつくり出した
かの究明をふくめて今や明白なのである。

ところで20世紀の戦争を考えると、真っ
先に連想されるのは「ナチス」であろう。ヒロ
ヒトやムッソリーニではなく、ヒトラーが今で
も極悪な独裁者の代名詞になっている。映画や
テレビなどのメディアを通じて「悪役」として
人びとの記憶にしっかり登録されているわけだ
である。周辺諸国に甚大な災厄を及ぼし、ひとつ
の民族の殲滅を画策したナチスは、その崩壊と
ともにきわめて特異な歴史の暗部になり果てた。
それに関わり続けていくことが戦後ドイツに課
せられた責務となり、その責務に対する態度は
常に世界から注目もしくは監視されている。そ
のドイツの戦後責任の履行は、記憶の問題があ
らためて浮上してきた80年代から90年代にかけ
ては記念碑の建造ブームというかたちをとった。
空間的に固定した位置にすえられる記念碑は、
訪ねる、弔う、祈るといった振る舞い方を人び
とに指定することによって、戦争の記憶、加害
の記憶を賦活し水路づける役割を果たしうるの
である。もちろん、世界的にも話題にならずに

はいなかった。

そのもっとも著名な例は、ベルリンのウンター・デン・リンデン通り、フンボルト大学に隣接する新衛兵所 (Neue Wache) が1993年コール政権下で模様替えをし、ケーテ・コルヴィッツのピエタ像をすえ、「戦争と暴力支配の犠牲者に」という碑文を添えたことである。このシケル作の施設 (1818年建造) はもともとその名のおり衛兵所であったが、1931年からは第一次世界大戦の戦死者のための警告碑、ドイツ民主共和国時代の1969年からはウルブリヒトの考えでファシズムと軍国主義の犠牲者にささげられていた。コルヴィッツの彫刻自体が伝統的な宗教的モチーフの読みかえ＝現在化であったが、40センチあまりの彫刻を大きくしたことは美学的な観点から批判があり、碑文の抽象性——加害者も被害者も限定されていない——にも非難の声があがった。(4) とはいえ、「戦死」から「難死」への重心移動はもはや否定しがたい流れのように思える。

この他にも1933年5月10日のナチスによる焚書を記憶にとどめるためにベルリンのペーベル広場につくられた、イスラエルのアーティスト、ミハ・ウルマン作の記念碑「図書館」(5) や、ポーランド出身の建築家ダニエル・リベスキンド設計によるベルリン・ユダヤ博物館 (6)、そして現在首都ベルリンのど真ん中、旧帝国議会＝現連邦議会とブランデンブルク門の間に建設中の、ニューヨークの建築家ピーター・アイゼンマン作「ホロコースト警告碑」(7) など、ドイツではホロコーストやナチスに関する記念碑、警告碑がいくつも建てられ、建設にあたってはその都度大規模な論争を巻き起こしている。これらの例からうかがえるように、加害の歴史を記憶させる造形に芸術的モダニズムないしポストモダニズムが関わっていることは注目されてよい。これらの造形のひとを峻拒するような有り様は、起こった出来事が筆舌につくしがたいことを表現していると同時に、そのような出来事を許した世界への違和感をも表現している。

それは芸術的モダニズムを頹廢芸術として迫害し、伝統的でキッチュなりアリズムを好んだナチスへの復讐のようでもある。また、記念碑という方法以外にも、1996年から旧ソ連軍によってアウシュヴィッツ強制収容所が解放された1月27日を「ナチス犠牲者記念日」と定め、ナチスが行った数百万人の大虐殺や拷問・処刑による犠牲をいつまでも忘れてはならないことをあらためて認識する機会がつけられている。

ただし、80年代からドイツでナチス時代への批判と反省を深めようとする記念碑の建造を中心とする、こういったムーブメントがみられたのは、単にそれが20世紀を回顧しようとする時代の気分に触発されたからだけではない。あるメディア事件が、ドイツがナチス時代の過去と取り組む上で決定的な転機となったように思える。

そのメディア事件は『ホロコースト』というタイトルがつけられたテレビ映画によって引き起こされた。このテレビ映画はアメリカのテレビ局NBCがハリウッドにつくらせた、4部構成で全編8時間近くのテレビ用娯楽作品で、原作者はアメリカ人のジェラルド・グリーン。何百万のヨーロッパ・ユダヤ人の迫害と組織的な大量虐殺を、同じドイツ市民でありながら全く対照的な運命をたどる2つの家族の物語を軸に描いている。アメリカで1978年4月に放映され、ほぼ7千万人のアメリカ人が見たことになる視聴率を獲得し、「テレビ界のアカデミー賞」であるエミー賞の8部門に輝き、大成功を収める。

その後WDR (西部ドイツ放送) が放映権を獲得し、1979年1月22日から5日間、中1日の休みを入れて連日夜の9時から約2時間、旧西ドイツの第三放送で放映された。視聴者からの問い合わせや意見表明を受けつけるために、各回の放送中、番組に専用の電話番号が挿入され、また放送終了後にはジャーナリストや歴史家、大学の専門家と視聴者との討論番組も設定された。

『ホロコースト』のなかで視聴者は、ユダヤ系ドイツ人である医師ヨーゼフ・ヴァイスとその

家族を通して、1935年から45年にいたる第三帝国における組織的なユダヤ人の迫害と絶滅の諸段階を見ることになる。つまり、ニュルンベルク法の影響、「帝国の水晶の夜」、安楽死計画、強制収容所での労働、ユダヤ人パルチザンの抵抗運動、ガス室、強制収容所からの逃亡を体験するのである。このヴァイス家に対置されているのが、エリック・ドルフとその一家である。失業中であったエリックは妻に尻を叩かれ、しぶしぶナチスに入党する。エリックはもともと法律家であったため、その手腕を活かし、「効率的な」ユダヤ人絶滅計画を提案し、認められ、出世街道を歩んでいく。しかし、第三帝国の崩壊後、アメリカ軍に逮捕され、ホロコーストの証拠資料を見せつけられたとき、監視の目を盗んで自殺する。ヴァイス家とドルフ家という虚構の家族の物語が、ホロコーストに対する被害者の視点と加害者の視点を差し出している。そして視聴者はその視点から実際に起こった歴史を目の当たりにするのである。

とくにこの作品の成功の鍵は、加害者であるエリック・ドルフの造形にあったかもしれない。家庭ではよき夫であり、父であるごく普通のドイツ人が、まさによき家庭人であるがゆえに、また実務家としての有能さゆえにホロコーストに重要な役割を演じることになるからだ。「悪の凡庸さ (the banality of evil)」のソープオペラ化である。多くのドイツ人は思ったことだろう——わたしもエリックになったかもしれないと。このエリックの対照項が、「アリア系」でありながらヴァイス家の長男カールと結婚する、メリル・ストリープ演じるインガである。けっきょく夫カールは強制収容所で命を落とすことになるが、インガは夫とコンタクトをとるために体売りをし、ついには自らも強制収容所に入れてもらう(!)のである。夫への愛を貫き通す、ヒューマニティの権化のような、この人物は極端な理想化をこうむっていて、リアルというよりは将来への範例といった印象をあたえる。戦争が終わったとき、インガはユダヤ系の夫との間に

きた子供を身ごもっている (guter Hoffnung sein)。

ところで、旧西ドイツは戦後、ナチス期を反省し、そこから教訓を学ぶためのさまざまな取り組みを行ってきている。そのような道義的精神的姿勢は「過去の克服」——Vergangenheitsbewältigung——と呼ばれている。先述した記念碑も「過去の克服」のひとつの形態である。しかし旧西ドイツの戦後を振り返ると、「過去の克服」をめぐる複雑な心理の葛藤があったことが見えてくる。実は、『ホロコースト』の放映をめぐる議論にもそれが顕著にあらわれている。その放映にいたるまでの経緯は決して平坦ではなかったのである。

3

戦後、西側連合国は旧西ドイツで「非ナチ化」政策を行い、ナチスに加担していたものを審査し、公職から追放したりしたが、膨大な対象者を処理しきれず、戦後数年のうちに恩赦や無罪とされた元ナチス関係者は数百万人におよんだ。また、冷戦が始まったことにより、「非ナチ化」政策を中断せざるをえなくなり、けっきょく元ナチス関係者の処分は手ぬるいものとなった。そのため、1950、60年代までは、元ナチス関係者は「温存」され、社会の各分野で活躍していた。たとえば1951年に発足した外務省では、職員の約66パーセントが元ナチス黨員によって占められていて、同じ年にはナチス期の活動が理由で公務から罷免された約15万人が、恩給を請求できたり、ふたたび公務につく可能性を認められたりするまでになった。(8) また、ニュルンベルク裁判や戦後数年間の連合国によるすべての公共メディアと公共機関の支配は、ドイツ人が自由に彼ら自身の過去と対決することを支援したというよりはむしろ妨げる結果となった。

戦後間もない旧西ドイツのこうした社会状況は、アーデナウアー、エアハルト政権下における復古主義の風潮へと接続していく。古き良き

ドイツの文化と伝統を復活させることで、ドイツの最近の過去をことさら取り立てて自己批判の対象にはするまいというメンタリティが、まず一部の指導層や教養人によって強調され、やがて「過去に終止符を打つ (einen Schlussstrich unter die Vergangenheit ziehen)」といういわれ方が人口に膾炙していった。

たとえば「ハイマート映画」と「戦争映画」という映画ジャンルはその復古主義を象徴するものである。ハイマート映画は50年代に300本以上も制作され、それぞれ細かい部分は違うが、ほとんど同じ物語のパターンにしたがっている。典型的なプロットはこうだ。ある風光明媚な村に健気で美しい娘がいる。そこに都会（あるいは他所）から誰かがやってきて事件が起きたり、その娘を中心に男女何人かが二転三転の恋愛沙汰を繰り返したりする。最後には、その娘が誰からも祝福される幸せな結婚をする・・・めでたしめでたし。(9) このハイマート映画は20、30年代のアルノルト・ファンク、ルイス・トレンカー、レニ・リーフェンシュタールの自然神話的な山岳映画に起源をもち、物語は必ずドイツの山々やドイツの草原といった、慣れ親しんだ美しいドイツの風景のなかで展開される。(10) 敗戦の現実を思い出させる傷だらけの都市と対極に位置するその理想郷に、人びとはつかの間のよこびや安心感を見出したのである。

ハイマート映画と同じように愛好され、戦後の精神的負担をしょいこんだのが戦争映画であった。その映像言語と表現において戦争映画はナチス時代のプロパガンダ映画との連続性が認められた。描かれているテーマは、男の勇気と英雄精神、服従と名誉、犠牲的死と祖国愛といった古い軍人の徳目であり、それゆえそこには古き良きドイツが存在していた。さらに、誠実な兵士たちは往々にして、狂気に満ちた総統と冷酷な参謀本部の哀れな犠牲者として提示されている。(11) それは、悪行の限りを尽くしたのはヒトラーとその一味であって、ドイツ市民はむしろ被害者であるということを観るものに

意識させたのである。

こうした文脈で考えると、無駄な戦闘のなかで死んでいく少年たちを描いた、反戦映画の傑作とされるバルンハルト・ヴィッキの『橋』(1959)の評価も両義的なものとなる。「全体はいかに不条理であっても少年たちは勇敢に戦ったのではないか」という評価が導かれる可能性は十分にあるからである。「ナチスは悪かったが、国防軍は立派だった」という戦後ドイツの神話の形成にこれらの映画も関わっていたかもしれない（この神話におおやけに挑戦したのは、ハンブルク社会研究所が1995年から始めた「国防軍の犯罪 (Verbrechen der Wehrmacht)」という巡回展覧会であって、多くの観衆を集めている一方、タブーにふれているがゆえに何度か極右の攻撃にさらされている）。

復古主義により強調された「古き良きドイツの復活」は、1973年のオイルショックや第四次中東戦争による社会不安とあいまって70年代に「ヒトラー・ブーム」という社会現象を招喚した。ワルター・ケンポウスキ編『君はヒトラーを見たか』、ヨアヒム・フェストの伝記『ヒトラー』（のちに『ヒトラー―あるキャリア』として映画化され、空前のヒットとなった）などが出版されてベストセラーとなり、また、イギリスの歴史家トレヴァー・ローパーの『ヒトラーの最後の日』が独訳されたりして、初期においては出版界の動きが目立っていた。これらの著作はヒトラーについての情報を世に喧伝する役割を果たした。また、『君はヒトラーを見たか』と『ヒトラー』はドイツ人の手によるものであるが、その点で別の効果をもたらした。ヒトラー関連本がドイツ人によって書かれたということが、ドイツ人が自らナチズムやヒトラーについて広く語る気運を生み出したのである。大衆のレベルにおいて、沈黙し続けていた60年代までとは状況が変わりつつあった。そして、ハーケンクロイツやナチスの行進風景など刺激的な表紙とグラビアで飾られた雑誌『第三帝国』の発刊や、古物商によるヒトラーやナチス幹部の所持品の高

値販売、フランクフルトでのナチス美術展の開催など、ナチス期を懐かしんだり美化したりするためのさまざまなサブカルチャー的試みが繰り返されるようになった。ユダヤ人を標的とするテロ事件も頻発した。「ヒトラー・ブーム」が最終的に促進したのは、なんの罪の意識も伴わない「ヒトラー」の大衆的風俗化であり、ナチスのプロパガンダ映画の映像との連続性が認められるようなイメージが人びとに想起され、当時の公共の記憶の一部となっていた。

4

こうした最中、アメリカから『ホロコースト』のニュースが入ってきた。WDR はすぐに飛びつき、放映時に偶然アメリカにいてすさまじい反響を目の当たりにした SPD(ドイツ社会民主党)の政治家ゲオルク・レーバー、ホルスト・エムケ、ディートリッヒ・シュトッペらの尽力もあって、1978年6月に120万マルクで放映権を獲得した。そして同時にARD(ドイツ連邦共和国公営放送連合)内での論争を引き起こした。放映反対派の筆頭に立ったのはBR(バイエルン放送)であった。BRの局長ヘルムート・オーラーは『ホロコースト』をARDの共同番組として放映した場合は、BRはARDから離脱すると脅した。ホロコーストというテーマをテレビ映画という商業主義的な形式であつかうことに対して、ためらいの態度を示す局も少なくなかった。しかしWDRはこれに怯むことなく、番組主任ヴェルナー・ヒューブナーは、『ホロコースト』は旧西ドイツの視聴者に見せられるし、見せなければならないといい切り、『ホロコースト』放映の必要性を強く主張した。そしてARD内の対立が深刻になるのを避けるために、応急策として第三放送の全局で『ホロコースト』を放映することが決定された。(12)

「ヒトラー・ブーム」を温床として組織されたネオナチが放映を阻止するためテレビ送信塔を爆破し、一部の地域では放映が中断したという

事件があったが、『ホロコースト』の旧西ドイツでの放映は実現された。そして視聴者の激しい反応を引き起こした。2千万人以上のドイツ人、すなわち成人の2人に1人が見た計算になる視聴率を獲得し、放映中も放映後もWDRに何万もの電話が寄せられた。(13) 各種世論調査によると、視聴者の65パーセントが内容にショックを受け、45パーセントが恥を感じ、81パーセントが放送後に家族や友人や同僚と『ホロコースト』について話しあった。ナチズムのイメージも変化した。それまではナチズムと聞くとアウトバーン、秩序、安寧を想起するケースが多かったのに対し、放映後はユダヤ人迫害、安楽死作戦、秘密警察、収容所生活など、ナチス時代の負の側面がそれらにとって代わった。『ホロコースト』の放映は、その前後で隔世の感があるといわれるほど、ナチス時代の過去に対する人びとの意識を変えたとすらする評価もある。(14)

ホロコーストを主題とする作品はこれまでもいくつかあった。たとえばロルフ・ホーホフートの戯曲『神の代理人』やペーター・ヴァイスの戯曲『追求』などが好例である。また、ライナー・ヴェルナー・ファスビンダーやアレクサンダー・クルーゲといったニュー・ジャーマン・シネマを代表する監督9人が制作した共同ステートメント映画『秋のドイツ』(15)は、70年代の旧西ドイツ社会に浸透していたナチスの過去の健忘に対して警鐘を鳴らすことを意識して企画された作品である。しかし、これらは教養のある階層に向けられていたのであり、また、芸術批評という観点では高く評価されても、一般には生真面目で面白みのないという印象を与えがちであったために『ホロコースト』ほどの影響力は大衆に対してもたなかった。ホロコーストを人びとに身近なものとしたのは、娯楽性のある『ホロコースト』のドラマトゥルギー、つまりテレビ映画というドメスティックな形態、実際の強制収容所の写真や映像がおりおりに挿入されるリアリスティックな表現スタイル、家族と夫婦の愛、家族の離散と死、組織内での出

世、迫害とそれへの抵抗といったわかりやすいテーマだったからである。また、ドイツ人に対する憎悪を含んでおらず、ドイツ人一般が犯罪者として提示されていないという一貫したトーンも多くの視聴者をとらえた。

『ホロコースト』は芸術的観点から見ればキツチュな作品であろう。生き残ったヴァイス家の末息子の明るく希望に満ちた表情でエンディングを迎える、こういった手法はまさにハリウッド製ソープオペラに典型的なものである。おまけにテレビ放映であるために強制収容所のシーンがコマーシャル・スポットによって中断されたりもする。ベルゲン—ベルゼン強制収容所から生還したノーベル賞作家のエリー・ヴィーゼルのその点を痛烈に批判している。ヴィーゼルはアメリカで『ホロコースト』の放映が開始された1978年4月16日、「ホロコーストのトリビアル化：半分は事実、半分は虚構（Die Trivialisierung des Holocaust: Halb Factum und halb Fiktion）」というタイトルの記事をニューヨーク・タイムズ紙に掲載した。この記事のなかでヴィーゼルは、この映画は単に商業主義的計算から制作されたソープオペラであり、「命を失った人びとと生き残った人びとに対する侮辱」と酷評し、激しい嫌悪感を示した。(16) FAZ（フランクフルター・アルゲマイネ・ツァイトUNG紙）のアメリカ特派員だったザビーナ・リーツマンも4月20日同紙にほぼ同じ立場から、ホロコーストは長期にわたって公共の場で想起されねばならないが、しかしそれは「テレビ・ショーとしてではない」と書いた。(17) また、歴史学からの「このテレビ映画は細部に誤りを含んでいる」という批判や、「なぜ自前で制作できないのか」という旧西ドイツ国内の不満もあった。

もちろんこういった批判的な評価は決して無視することはできない。しかし、『ホロコースト』の放映は別の観点——70年代末においても過去の総括にいかなる欠落があったかを露呈させ、長きにわたって忘却・抑圧されてきた自己の歴史と対決するチャンスを大衆に与え、戦後ドイ

ツの世論にきわめて大きな影響を及ぼしたという観点——からは、肯定的にとらえざるをえないのである。ジャーナリストや研究者たちの論調も予期せぬ圧倒的な反響に臨んで変化せざるをえなかった。たとえば、守勢にまわった歴史学のサイドからは、ハンス・モムゼンの学問研究と世論とを媒介する作業がこれまで欠けていたことを認める発言があった。(18)

ナチスが行ったホロコーストには2つの側面がある。ひとつはユダヤ人の抹殺、もうひとつはその犠牲者に関する個々のプライベート・メモリーの抹消である。ナチスは、銃殺やガス室でユダヤ人の身体的な殲滅を図り、それと同時に、ユダヤ人がそもそもこの世界に存在していなかったかのように、その犠牲者に関する記憶をも徹底的に消し去ろうとした。実際、あるユダヤ人自治体の全員を殺し、その家財を消却してしまったら、そこで連綿として続いてきた生活史を、誰が記憶にとどめ、証言するであろうか。つまり、ユダヤ人を完全に「忘却の穴」（ハンナ・アーレント）に落とし込めようとしたのである。そのため、ホロコーストに関する文献や史料はほとんど残っておらず、ホロコーストを経験した生存者や証人もわずかである。また、その数少ない生存者から証言を得ることも難しい。それは、生存者にとってホロコーストの記憶はトラウマ的なものであり、それを語る言葉を見つけないことができず、沈黙しがちだからである。

戦後ドイツの課題はホロコーストの全貌をつかむことが困難ながらも、ナチスがこしらえた「忘却の穴」からユダヤ人を救い出すことであった。しかし、復古主義や「ヒトラー・ブーム」の現出が示唆しているのは、その「忘却の穴」が思いのほか深く、戦後の世論と政治文化を支配してきたということなのである。

『ホロコースト』がようやく決定的な契機を与えた。しかしそれは、すぐにユダヤ人が「忘却の穴」から救い出されるという契機ではない。ペーター・ライヒェルは『ホロコースト』が放

映された週に「ドイツ人がテレビを前にした集団的な学習過程のなかで、まさしくなにを獲得することになったかはもちろん未決定のままである」と、世論が『ホロコースト』をどう受けとめたかは簡単には見定めることはできないとしている。(19) つまり、『ホロコースト』は直接にユダヤ人に対する謝罪や哀悼に結びついたり、ナチス期に対する態度変更をせまったりしたという意味で影響が大きかったと短絡的にいうことはできないのである(一時的にはそういう効果があったにしても)。実際、先述の世論調査を見ても、ナチスの過去に恥を感じた視聴者は45パーセントとそれほど多くはない。むしろ注目すべきは、視聴者の81パーセントが放送後に周囲と『ホロコースト』についての討論をしたということである。『ホロコースト』によって、旧西ドイツの人びとは「過去の克服」のスタートラインに立ったように見えた。つまり、「忘却の穴」を「覗く」心構えができたのである。ホロコーストについての会話が初めて家庭へ、学校へ、職場へ持ち込まれた。ようやく過去を思い起こし、過去に向き合うメンタリティが形成された。アントン・カエスはそれを「映画『ホロコースト』は水門を開いた」と象徴的にいっている。(20)

そして、現在からふりかえると『ホロコースト』は、過去との対決における「里程碑」(ライヒェル)となったように見えるのである。それは、旧西ドイツ社会のメンタリティの歴史に大きな影をなげかけ、たとえば放映から半年あまり経った連邦議会におけるナチス戦犯追及の時効廃止決議(21)に、90年代の記念碑建造ブームにつながっていないとはいえないのである。

5

はからずも抑圧された自己の記憶=加害の過去に直面させられた数晩の国民的学習過程以降、この記憶をめぐる抗争はさまざまな論争のかたちをとって顕在化しつつ、今も続いている。た

しかに多くの人びとは、こうした過去をふたたび忘却=抑圧してしまい、それに真摯に向かい合おうとした人びとは少数派にとどまったかもしれない。前者の極端なあらわれは、アウシュヴィッツそのものがなかったとする、いわゆる「歴史修正主義」である。しかしながら、日本との違いは、少なくとも現政権(SPDと緑の党の連立政権)下では、加害の歴史を直視することは当然のことと見なされていることである。これは法的にも環境がととのえられており、中国や韓国から抗議をうける日本の閣僚や都知事の発言は、ドイツであれば刑法に抵触しうる立派な犯罪なのである。1998年に起きたヴァルザー=ブービス論争(22)におけるM・ヴァルザーの問題提起も、それがあまりにも建前と化し、押しつけられることは、かえって逆の効果をうむのではないかという文学者らしい懸念からであった。これに対して今は亡きドイツ・ユダヤ人協会の長ブービスが「その建前くずすことまかりならぬ」と憤ったのもわかるけれども、これでは論争はすれ違いに終わってしまうことになろう。ヴァルザーに問題があったとすれば、語る場所と語り方を間違えた、つまりお歴々が居並ぶドイツ書籍協会平和賞受賞の場でアイロニーを語るべきではなかったことである。

この他にも「過去の克服」の線上で、歴史家論争やゴールドハーゲン論争など、それ自体が大きなテーマとなりうる重要な論争があった。しかしながら、本稿でとりあげた『ホロコースト』放映は、一般の人びとの言語化されない心の深層に触れ、その言語化をうながしたという意味で独自の位相をもっている。これもライヒェルが紹介しているのであるが、視聴者からの電話をうけ、それを記録するアルバイトをした、ある女子学生はそのときの印象をこう語っている。「多くが泣いていました。そしてそのことを記録にとることはできないのです(Viele weinen. Und das Weinen kann man nicht protokollieren.)」(23) なにがそれを可能にしたのだろうか。まず形式的には、それが慣れ親し

んだ物語パターン＝メロドラマだったからであり、視聴者は被害者と加害者の立場に容易に感情移入することができたからである。そして内容的には、知らされていなかった事実を知らされたこと、しかもそれが激しい情動的な反応を引き起こしたのは、自らが抑圧し、忘却したものの対面だったからである。＜抑圧されたものの回帰＞という精神分析の概念——カエスの本のライトモチーフにもなっている——は、抑圧されたものは必ず症候として回帰する、したがってそれからの治癒はそれと直面するほかはない、というものである。その先導的な役割を映画の分野で担ったのがニュー・ジャーマン・シネマであったが、それを量的には途方もない尺度で実現してしまったのが『ホロコースト』だった。これは高級文化的な観点にたった論者を困惑させずにはおこななかった。なぜこんな凡庸な作品が、というわけだが、凡庸な作品だからこそ、と答えることもまた可能である。『ホロコースト』放映をめぐる論争は、作品に関わる芸術批評と世論形成に関わる実践的討議との間の深い溝を露呈させることになった。

ハーバーマスは『公共性の構造転換』で、ひどく粗っぽくいうと、市民的公共圏はマスメディアのなかで窒息させられてしまった、という議論を展開した（「文化を論議する公衆から文化を消費する公衆へ」）。（24）一般市民はせいぜいメディアに登場するアクターに共感したり、憤ったりするだけの存在＝オーディエンスになってしまったというのだ。これが市民的公共圏の要件、すなわち役割の相互交換＝対等性の要件をみだしていないことはいうまでもない。しかし、市民的公共圏が歴史の実態として当初もっていた限定——教養と財産のある家父長からなる社会圏——と、すべての人びとがその成員とみなされる公共圏を想定しなければならない現在とを考慮すると、この「文化を論議する公衆から消費する公衆へ」の直線的な展開という見方を導きだすことは妥当性を欠いている。ハーバーマス自身も1990年に付された新しい序

文で、その見方が「事態を把握しきれていない」（25）と述べているが、その発言の背景にあったのは「東欧革命」と「新しい社会運動」であった。62年に公開された『公共性の構造転換』には、高度成長と復古主義に彩られる50年代の旧西ドイツ社会とアドルノの文化産業論が影をおとしているのであるが、70年代末の『ホロコースト』放映が引き起こした事態がすでに、その見方の改訂をせまるひとつの例題を提供していたのではないだろうか。

ハーバーマスが描き出したように、近代初期に市民的公共圏への水路を切り開いたのは文芸的公共圏の形成であった。そこは文学作品の解釈のかたちをとって原理的に万人がヒューマニティについて論議しうる空間であった。そこでの議論がいかんにして政治的な世論形成に変換されていくのか、文芸的公共圏が政治的公共圏に向けていかなる出力をなしうるのかを一般的に記述することは困難である。しかし、『ホロコースト』放映をめぐる「深い溝」が露呈された原因を指摘しておくことは可能だろう。ひとつには芸術批評の側にテレビというメディアに対する偏見があったこと、ならびに『ホロコースト』のような作品をあつかう方法論が洗練されていなかったことである。もうひとつには、政治的世論形成をあつかう側の視野にそうした作品（美的・感性的な領域からの入力）が入っておらず、せいぜい世論への影響というかたちで結果評価的に問題とすることしかできなかったことである。（26）歴史的出来事の作品化（Ästhetisierung）の意味を考察する観点をそもそももたなかったのである。こうした議論の前線配置はその後20年以上をへて大きく変わってきている。

考えてみれば、近代初期の文芸的公共圏のなかで里程標とみなされている作品、リチャードソンの『バミラ』もまた、その後このジャンルがゲーテやルソーによって深化・洗練されたにせよ、通俗的な作品だったのではないだろうか。このことが『ホロコースト』にもあてはまる。同

じハリウッド・スタイルで同じモチーフをあつかったスピルバーグの『シンドラのリスト』やボランスキーの『戦場のピアニスト』には、確実に表現の深化と洗練が見られるからである。(27) われわれのホロコーストの記憶は、こうしたマスメディアに依存しているし、こうしたマスメディアに媒介されて、この20世紀のトラウマ的出来事を考えていかざるをえないのである。

注

- (1) エルネスト・ルナン「国民とは何か」鶴飼哲訳（エルネスト・ルナンほか著、鶴飼哲ほか訳『国民とは何か』所収、インスクリプト、1997）62ページ。
- (2) タカシ・フジタニ（「思想の言葉」公共の記憶をめぐる闘争」梅森直之訳（『思想』1998年8月号所収、岩波書店、1998）3ページ。
- (3) 旧ユーゴスラビアではセルビア人勢力がサラエヴォの図書館を爆撃することで民族の記憶を奪おうとした。これはほんの一例にすぎない。この戦争は「記憶をめぐる戦争」でもあったし、それがいかに残酷になりうるかも世界に示した。
- (4) Vgl. Peter Reichel, *Politik mit der Erinnerung - Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit*, München Wien 1995, S.231ff.
- (5) 地中に埋もれていて、ガラス張りになった地表面から覗き見る作品である。24時間地下から光が放たれていて、下を覗くと、空っぽの白い本棚で埋めつくされた正方形の部屋がみえる。焚書によって焼かれた本の不在が暗示されている。1995年完成。
- (6) メタリックな外観にひっかき傷のような開口部を無数にもつ。内部は方向感覚を喪失させる傾斜した通路、行き止まり、鋭角に曲がる壁面などからなり、吹き抜けの空間は、なにも展示しないことにより、逆説的にホロコーストの悲劇やベルリンの歴史におけるユダヤ人の不在を示している。1988年に国際コンペが行われ、リベスキンドの設計案が選ばれた。1999年竣工、2001年開館。
- (7) サッカー場2つが入る程の広さのところ合計で2,751本の高さの異なるコンクリートの柱が建ち並び、ドイツ語では「Holocaust-Mahnmal」というが、記念碑「Denkmal」ではなく警告碑「Mahnmal」と呼ばれるところが重要である。この警告碑の建設に携わっている欧州最大の化学製品会社デュサグが戦時中、ホロコーストに加担していたことが分かり、建設が一時ストップするという問題も起こった。2005年5月完成予定。
- (8) 望月幸男『ナチス追及－ドイツの戦後』、講談社、1990、129ページ。
- (9) 佐藤裕子「ドイツとドイツ人を知るために③不思議な映画－Heimatfilmの世界」（日本放送協会・日本放送出版協会編『NHKラジオドイツ語講座』2003年6月号所収、NHK出版、2003）115ページ。
- (10) Anton Kaes, *Deutschlandbilder - Die Wiederkehr der Geschichte als Film-*, München, 1987.S.22-23.
- (11) Ebd.S.23-24.
- (12) Peter Reichel, *Erfundene Erinnerung - Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*, München Wien, 2004.S.253-254.
- (13) Kaes,S.37-38.
- (14) 石田勇治『過去の克服－ヒトラー後のドイツ』、白水社、2002、240ページ。
- (15) ニュー・ジャーマン・シネマとは、既成の映画作法からの脱却と新しい映画表現の創出をめざす「異議申し立て」の運動である。いつ始まったかを明確に規定することはできないが、「オーバーハウゼン宣言」がひとつの指標になる。これは1962年2月28日、オーバーハウゼンの第8回西ドイツ短編映画祭でアレクサンダー・クルーゲやエドガー・ライツら26人の映画制作者、ジャーナリストによって発せられたマニフェストで、「古い映画は死んだ」という言葉で過去のドイツ映画との訣別を謳い、自由に映画を創作する権利が主張されている。「古い映画」とされていたのがハイマート映画や戦争映画である。『秋のドイツ』は9人の監督が、1977年秋に起こったドイツ赤軍派による連続テロ事件とそれに呼応してあらわれた旧西ドイツ社会のヒステリックな雰囲気に対する政治的主張をそれぞれもち寄って、まとめあげられた作品である。『ホロコースト』放映の前年、1978年に公開された。
- (16) Zit. nach Reichel(2004),S.253.
- (17) Zit. nach Reichel(2004),S.253.
- (18) Reichel(2004),S.261. Hans Mommsen, *Haben die Historiker versagt?* In: *Materialien zur politischen Bildung 2/1979*,S.56-62.
- (19) Reichel(2004),S.259-260.
- (20) Kaes,S.40.
- (21) 当初1965年に迎えることになっていたナチス戦犯の時効は、4度の論争をへて、1979年7月に廃止された。ナチス戦犯は生物的死滅に近い今も追及

されている。実際、2002年7月にはハンブルク地裁が元ナチス親衛隊将校フリードリヒ・エンゲル被告(93歳)に対し、ナチスがイタリア人捕虜59人を虐殺した事件に地元責任者として加わった罪で禁固7年の有罪判決を言いわたしている。

(22) Vgl. Frank Schirmacher, *Die Walser-Bubis-Debatte*, 2002, Frankfurt a. M.

(23) Reichel(2004),S.258.

(24) Vgl. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit - Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1962/1990,S.248ff.

(細谷貞雄・山田正行訳『公共性の構造転換—市民社会の一カテゴリーについての探求』、未来社、1994、215ページ以下参照。)

(25) Habermas,S.30. (xxi ページ)

(26) ちなみに現在ドイツで一般的に視聴できるテレビ・チャンネルのなかに市民の政治的啓蒙に資する PHOENIX という専門チャンネルがある。ニュース、ドキュメンタリー、討論番組が3本柱

で、議会や政党の大会のぶっ通しの中継もある。基本的に劇映画は放映されていない。こうしたチャンネルの存在自体は、テレビが政治的な啓蒙に有効なメディアと認められている証拠であるが、そこに劇映画＝ミメシスがないことは、プラトンがその国家から芸術を追放したことを思い起こさせる。

(27) ミリアム・プラトゥ・ハンセンは『シンドラーのリスト』を論じるなかで、モダニズム／マスカルチャーの二分法を打破するポピュラー・モダニズムという概念を導入している。

Miriam Bratu Hansen, *Schindler's List Is not Shoah: Second Commandant, Popular Modernism, and Public Memory. In: Spielberg's Holocaust: critical perspectives on Schindler's List / edited by Yosefa Loshitzky, Bloomington and Indianapolis 1997,pp.77-103.*

(畠山宗明訳『『シンドラーのリスト』は『ショアー』ではない—第二戒、ポピュラー・モダニズム、公共の記憶』、『映画の政治学』所収、青弓社、2003、219—262ページ。)