

ベルリン…〈異郷／異境〉への解体——ベンヤミンの主題による三つの変奏

山口裕之

ミューズの女神は、母たちのもとではないとしても、ひとつの過去へと下ってゆく。その過去は、作者自身「フ란ツ・ヘッセル」の私的な過去にとどまらぬがゆえに、いつそう呪縛的なものとなりうるのだ。彼が街のアスファルトを渡って歩いてゆくと、そこに彼の足は驚くべき共鳴を喚び起こす。舗道を上から照らすガス灯は、この二重の層をもつ地面のうえに曖昧な（二義的な）光を投げかける。孤独な散歩者の記憶術的方便としての都市、それは、散歩者の幼年時代や青春時代以上のものを、都市自身の歴史以上のものを呼び起こすのである。

巨大な記念物、戦慄すべき歴史の数々——それらは真の散歩者にとっては、一種の物乞いにほかならない。散歩者はそんな物乞いなど、よろこんで旅行者にまかせてしまふ。芸術家の寓居、生誕の地、王侯の私邸などについての知識のすべてを、かれは、ただひとつの敷居を探り出す嗅覚や、ただひとつの装飾タイルの触感と引き換えにくれてやる。¹

1 伯林—大都会交響楽

一九二〇年代には、都市ベルリンについて語るテキストが、あたかもひとつのジャンルを形成しているかのごとく、ある種の同質性をもつて存在していた。例えばジークフリート・クラウアーやヨーゼフ・ロートが新聞に掲載するために書いた、ベルリンを描く数多くの短文だけでなく、書籍として刊行されたフランク・ヘッセルの『ベルリン散歩』（一九二九年）やベンヤミンの『一方通行路』（一九二六年）、『ベルリンの幼年時代』（一九三四年）にしても、ベルリンはいわば小さな断片のうちに切り取られ、都市の姿はそれら個々の断片のうちに映し出されると同時に、それらの断片が構成するある全体的なイメージとして浮かび上がる。書籍として独立した形態をもつヘッセルやベンヤミンのテキストも、もちろんジャーナリズムのスタイルを意識することなしに成り立つということは考えられない。しかし、こういった「小さな形式」²は、単に（ジャーナリズムによって要求されるような）テキストの短さという外的条件によつて生み出されたものというよりは、むしろこれらのテキストの内的な、より根本的な特徴の次元に関わっているように思われる。それは、些細なもの、取るに足らないものへのまな

ざしである。このことはもちろん、これらの書物が描こうとしている「遊歩(Flanieren)」のもっとも基本的な特徴でもある。遊歩者は何に目を向け、それをどのように捉えているのか。「散歩」と題されたロートのエッセイは、このことがきわめて具体的に描かれている端的な例の一つである。

私が見ているのは、街路や日常が見せる顔のなかの、取るに足らないような目立たない表情である。首を下に傾け、カラスムギがいつぱいに詰まった袋を覗き込んでいる一頭の馬がそうである。この馬は辻馬車の前に繋ぎ止められ、馬というものはもともと馬車なしで生まれてきたのだということを知りもしない。街路脇にいるひとりの子供がそうである。その子は、ひとりごとをつぶやいて遊びながら、大人たちが目的をもつて歩くその雑踏の混乱をじつと見つめている。そして——無益であることへの衝動に満たされて——そこには被造物の完全性が現れているのだと予感するのではなく、反対に、大人になりたいと憧れている。『一』

私が見ているのは、クアフュルステンダムにいる薄っぺらなブリキのラッパを持った老人である。その男はひとりの物乞いなのだが、このトランペットの音が聞こえないがために、この男の醸し出す悲壮感はこのラッパの所有者に人々の注意をひきつけてしまう。時折、このラッパ、つまり白いブリキでできた小さなトランペットは、クアフュルステンダム全体よりもっと力強く、効果に満ちているときもある。また、カフェテラスで一匹の蠅を叩こうとしているあるボーイの手の動きは、このカフェテラスにいるあ

らゆる客の運命をひつくるめたものよりも、もっと豊かな内容に満ちている。蠅はまんまと逃げおおせ、ボーイは落胆する。³

「私が見ているのは」、クアフュルステンダムあるいはその他の街路にいる馬、子供、警官、窓枠の中におさまる少女、もく拾いをする男、シガーをくわえた太った紳士、あるいはリトファス広告塔、色とりどりのご婦人たちが集まるカフェテラス、白い服に身を包んだボーイ、青い服の守衛、新聞売り、ホテル、エレベーターボーイ、黒人等々、さらにはもっと細かく、物乞いの「トランペット」であり、カフェテラスにいるボーイの「手の動き」や、物乞いをする傷痍軍人がたまたま座っていた路上で見つけたご婦人用の「爪やすり」、また、犬が追いかけていたが、今は動いていない「子供用のボール」である。遊歩者ロートにとっては、「世界史のなかの偉大な悲劇」などかけ離れたものであり、逆に「微視的な出来事を目にしては、どんなパトスも空回りし、やるかたなくさめてしまう」。⁴ ロートが目にする「微視的な出来事」は単に些細なものにとどまるのではなく、むしろそういった事物を通じてこれらの現象を支える背後の世界を描き出すものとして捉えられている。ご婦人の落とした爪やすりで自分の爪を研ぎ始めた物乞いの傷痍軍人は、そのようにして、「象徴的に何千もの社会的階層を一気に飛び越えたことになる」。

ロートと同じように普通は目を向けられない些細なことがらを捉える遊歩者の視線をもちながらも、クラカウアーはもう少し概念的な区分によって都市の姿を捉えようとしている。

われわれは二種類の都市像を区別して考えることができるだろう。ひとつは、意識的に形成された都市像であり、もうひとつはある特定の意図なしに生じる都市像である。前者は芸術的な意思に端を発するものであるが、こういった意思はさまざまな広場や眺望、一群の建築物や遠近法的な効果を与える場所などのうちに実現されている。これらの場所は、ベーデカー旅行案内書では一般に星印がついている。それに対して後者は、あらかじめ何らかの計画がなされるということなくできあがるものである。そういった都市像は、例えばパリ広場「ブランデンブルグ門前」やコンコルド広場のように、ある統一的な建築思想によつて存在しているような構成体^{コンポジション}ではなく、何らかの説明を必要としない偶然の産物である。建物の石の塊と街路の道並みが一緒に見られ、それらのさまざまな要素がまったく異なつた方向の関心から生じているような場所であればどこであれ、そういった都市像が生まれている。このような都市像自体が何らかの関心の対象となつたことはこれまでまったくなかつた。⁵

「ベルリンの風景」と題されたこのクラカウアーのエッセイ（これも先に引用されたロートのエッセイと同じく新聞に寄稿されたものである）では、この前置きに続いて、彼が自宅の窓から目にするベルリンの街並みが描写されている。クラカウアーが住んでいたシャルロットテンブルク付近には列車の引込み線が連なる場所もある。その周辺の街並みは決して「芸術的な意思」によるものなどではなく、むしろ無作為に発展してで

きたような景観をもっている。クラカウアーにとつても、そのようなベルリンの普段の街並みの細かな事物に目を向けることによつて、ベルリンの真の姿が浮かび上がる。「こういった風景は、気取らないベルリンの姿である。ひとりでに発生してきたこの風景のうちに、ベルリンのさまざまな対立要素、苛酷さ、オープンさ、雑居性、そして輝きが、特に何かを目論むことなく現れ出ている。都市の姿を捉えるということは、夢のなかのように軽く思い浮かべられた像^{イメージ}を解読することと結びついている。」⁶ 夢の中の像と現実の都市の像をパラレルに捉えようとするこの語り口は、ベンヤミンのテクストを読んでいるかのような錯覚さえ一瞬生じさせる。クラカウアーあるいはロートは、ベンヤミンのような歴史哲学を背後に擁しているわけではないにせよ、微細な事物への視線によつていわば都市を解体し、それによつて本来の都市像を浮かび上がらせようとする。遊歩者に共通して見られる、旅行ガイド的な視点に対して意図的に距離をとる姿勢は、こういった遊歩者の都市へのまなざしの表面的な現れの一つである。

それとともに、新たな都市像の構成要素として描かれる微細な事物のそれぞれが「像」の性格をもっているということも、遊歩者のまなざしに共通する特徴といえるかもしれない。ベンヤミンが「遊歩者の回帰」と位置づけたヘッセルの『ベルリン散歩』では、テクストとしての都市のうちにあるそれぞれの構成要素は、「文字」に喩えられている。「遊歩とは、一種の街路を読む行為である。街をこのように読むとき、人々の顔や陳列品、ショーウィンドウ、カフェテラス、鉄道、自動車、樹木といったものは、等しく権利をもった単なる文字となり、これら

は集まって、つねに新たに書き換えられていく書物の言葉、文、ページを生み出していく。⁷ それらの構成要素自体がとりあえずひとつの意味をもつものとして存在しているという本来の性格からして、——ベンヤミンの思考に沿って述べるならば——その「文字」は表音的なアルファベットではなく、表意的な性格を持つもの、さらにいえばアレゴリー的な性格をもつもののはずである。ベンヤミンが都市について語る場合、現実の都市の中で断片・破片として存在するアレゴリーの事物を素材として取り上げつつも、その構成によって織り成される新たな意味連関によって、われわれが「現実」のものとして生きているこの世界とは別の次元の世界、この現象の世界を根底で支えているある理念的な世界が想定されている。遊歩者の眼に、都市はどのようにして「二重の層」をもつものとして映る。ベンヤミンにとって遊歩とは、いわば地下の都市への入り口、「ただひとつの敷居」、「ただひとつの装飾タイル」を「現実」の都市の中で見つけ出し、それによってこの世界においてもうひとつの世界を読み解く行為である。⁸

ヴァルター・ルットマン監督による『伯林——大都会交響楽』（一九二七年）でカメラがとる視線は、遊歩者のまなざしという言葉で連想されるような、どちらかといえば緩慢で浸透するようなテンポではなく、むしろ、ルットマンがおそらく影響を受けているジガ・ヴェルトフの「映画眼」^{キノ・グラーズ}の視線がもつような、現実を機敏にそして客観的に切り取る敏捷性を備えている。とはいえ、大都市ベルリンのごく日常的で些細な情景を断片化して、ときにきわめてリズムミツクな編集によって構成してゆくこの映画の特質は、ベルリンを語る二〇年代の文学テクストがも

つ基本的な特徴と多くの部分で呼応しあっているように思われる。⁹

『一方通行路』では、各断片の見出しとして登場する「ガソリンスタンド」、「朝食室」といった街路の形象たちは、事物そのものとしての意味をほとんど失い、本来は隠された意味であるはずのものがテクストとなつて前景化している。『一方通行路』を通る読者が体験する表象は、記号としてのアレゴリーそのものではなく、すでに顕在化されたアレゴリーの意味の集合体によって形成されたものである。これはベンヤミンにおいてさえかなり極端な例だが、いずれにせよルットマンは、ベンヤミンのように都市をアレゴリーのにとらえるわけではない。ルットマンのコンセプトははるかに素朴である。大都市ベルリンのさまざまな場所、さまざまな時間、さまざまな社会層の多彩な局面を描き出し、とりわけ通常は特に注意を払うこともないような対象へと視線を向け、断片を構成し、ときにクローズ・アップすることによって、一般の人間が経験する限られた生活範囲を越えたベルリン像の全体を描き出す、それがここで意図されていることである。ここで描き出されるのはベルリンを通じて捉えられるある何ものかというよりも、現実の都市ベルリンそのものといえるだろう。しかしそれは、遊歩者のまなざしのみが捉え得ていたような真のベルリン像、一般の人のまなざしにとつてはいわば「異郷／異境」とも映るようなベルリン像を提示しようとするものである。その意味で、ルットマンの映画は、直接にベンヤミンのアレゴリーの・歴史哲学的コンセプトにつながるものをもつかどうかは別として、少なくとも遊歩者によって描かれる文学テクストの志向や方法と大きく重なる

り合っている。

遊歩者たちの文学テキスト、そしてこれらの文学テキストとの親近性をもつヴァルター・ルットマンの映画を、ベンヤミンの都市に対するまなざしと関連づけて考えようとするとき、これらの文学・映画テキストがそれ自体としてベンヤミン的な思想的方向性を要素としてもつかどうかということは、いずれにせよ必ずしも重要なことではない。ベンヤミンが「技術的複製可能性の時代の芸術作品」として素朴な期待を抱いていた映画や、とりわけそこでの「モニタージュ」の技法にしても、われわれの視点からすればベンヤミンの理論的コンセプトとして意味を持つものであるにせよ、実際の製作者は必ずしもそのように意図して製作しているわけではない。ベンヤミンにとって重要なのは、素材がそのうちに位置づけられている現実の志向そのものというよりも、むしろそれらの素材がもつ潜在的な可能性である。なぜなら、素材の置かれるもとの連関は、「引用」によつて破壊され、新たな連関へと生まれ変わるのだから。¹⁰

ベンヤミンにとつて映画における「モニタージュ」¹¹の概念は、批評の領域における「引用」、ブレヒトの叙事的演劇における「中断」、「新聞」の編集方法と機能的に同一視されているように、¹² もともとあつた連関を断ち切り、新たな連関のうちに対象を組み込むことによつて別の次元において新しい像を獲得する構成原理あるいは思考の原理という性格を強く持っている。ベンヤミンのいう「モニタージュ」の思想的原理は、『ドイツ悲劇の根源』で明確に示されたアレゴリー的思考——つまり、われわれが生きているこの現象の世界の中で断片として存在するアレゴリー的形象を見出し、それらの断片

が理念の世界において本来的に有していた構造的性に基づいて再構成することによつて、理念の世界を新たな次元で描き出す思考のあり方——が、三〇年代になって顕在的に弁証法的唯物論と結びつくことによつて生まれたものである。それによつて、いわばアレゴリー的思考の実践的方法としての「モニタージュ」においては、『ドイツ悲劇の根源』での神学的な歴史哲学と、弁証法的唯物論の歴史哲学という両極が同居することになった。つまりここでは、罪の連関にとらわれたわれわれの世界から「根源」の世界へと現象を新たな次元で「救済」することと、資本主義の呪縛圏にとらわれた世界を弁証法的唯物論によつて規定される社会・文化・芸術へと「救済」することが重ね合わされている。¹³

それとともに、『ドイツ悲劇の根源』におけるアレゴリー的思考の目指しているものが、何をおいても思考のパラダイム転換であることをもちろん忘れるわけにはいかない。彼がこの挑戦的な著作で提起した、概念・文字によつて世界を記述する思考から、画像的断片の再構成によるモザイク像という思考への転換は、『一方通行路』では——マクルーハンをはるかに先取りして——書物世界のパラダイムの終焉と、新たな画像メディアの拡大を宣言する言葉となつてさらに押し進められることになる。¹⁴ ベンヤミンにとつて、モニタージュ（編集）を本質的な技術的特質とする映画は、まさにその意味での新しいメディアであつた。

映画理論史におけるモニタージュ／編集の概念を、連続的で均質な現実・物語の自然な叙述のために、ショットの不連続性をできるだけ隠蔽する「透明性」の要請（とりわけアンドレ・

バザン」と、新たな意味の創造（とりわけエイゼンシュテインが提起するような弁証法的な意味創造）のための手段という両極のうちにとらえたとすれば、¹⁵ ベンヤミンの考えるモンタージュは明らかに後者の側にあるばかりでなく、まさに後者の極そのものの位置を占めているといえるだろう。実際の映画製作に携わるわけではないベンヤミンのモンタージュ概念は、具体的な映像の扱いに言及している場合でも、思考モデルとしてのコンセプトをつねに感じさせる。ヴェルトフの映画『世界の六番目の州』（一九二六年）のレビューという性格をもつ『ロシア映画芸術の現状』（一九二七年）では、全体としてこの映画の欠点が前面に押し出されているのだが、冒頭の編集についてだけは肯定的に語られている。「数秒の断片的ショットで、作業場の映像（回転に合わせて動くピストン、収穫する苦力、輸送作業）と資本階級の享楽の場（バー、ラウンジ、クラブ）の映像が次々に入れ替わる。社交界をあつかった近年の映画から、個々の些細な場面（それらはおおむね、愛撫する手やダンスをしている脚の細部、ヘア・スタイルやネックレスをつけた首もとにすぎない）を取り出し、それらが絶えず汗水垂らして働くプロレタリアの映像のあいだに入り込むようにモンタージュされているのである。」¹⁶ ベンヤミンがそこに期待していたのは、細断された世界の断片像の衝突によって形成される世界の新しい表象ということになるだろう。こういった映像表現が続いていかないことにベンヤミンは不満を漏らしているのだが、仮にヴェルトフがこの映画でベンヤミンの期待に沿うような映像を提示したとしても、当然のことながら、ベンヤミンがヴェルトフの映画のうちに見て取るコンセプトは、もちろん

ベンヤミン自身に由来するものである。同じように、ここではルトマンの『伯林——大都会交響楽』にベンヤミンのコンセプトを重ねてみよう。

ルトマンの『伯林——大都会交響楽』は、素材的には先にあげたヴェルトフの映画と同じような情景を描きながらも、そのような政治的方向性を明確に示しているわけではない。¹⁷ しかし、ベンヤミンが『複製技術時代の芸術作品』の政治的コンテキストにおいて映画（とりわけモンタージュ）の本質的な特性として指摘していることのいくつかは、あたかもルトマンの映画について述べられた言葉であるかのようにさえ見える。「映画は、周囲の世界にあるいろいろなものをクローズ・アップし、私たちになじみの小道具の隠れた細部を強調し、レインズの独創的な使用によって卑近な生活環境を徹底的に調査し、そうすることで一面では私たちの生活を支配しているものもろの必然性をよりいっそう理解させてくれ、他の面では広大な規模の、これまで予想もしなかった自由な活動の空間を私たちに約束してくれることになる。私たちの知っている酒場や大都市の街路、オフィスや家具つきの部屋、駅や工場は、私たちを絶望的に閉じ込めているように思われた。そこに映画がやってきて、この牢獄の世界を十分の一秒のダイナマイトで爆破してしまった。その結果私たちはいまや、その遠くまで飛び散った瓦礫のあいだで、悠々と冒険旅行を行うのである。」¹⁸ ここでのベンヤミンの指摘は、映画におけるクローズ・アップやスロー・モーションなどによってわれわれの知覚のあり方が深化し、精神分析に比されるような「視覚における無意識」を認識することが可能となったという——映画の技術的指摘としては

一般的な¹⁹——文脈においてとりあえず理解することができ。しかし、まさにルットマンの映画（あるいは、その二年後に製作されたヴェルトフの『カメラをもった男』）のいくつかのショットに当てはまるようにも思われるここでの表現には、きわめてベンヤミンの思考のあり方が随所に埋め込まれている。われわれにとつてなじみの事物の細部にまでまなざしを向ける場合にも、ベンヤミンはそれらの事物を、「私たちを絶望的に閉じ込めているよう」なものと捉えている。複製技術論のもつ弁証法的唯物論のコンテクストからすれば、この言葉はさしあたり資本主義の下で搾取されている人間の視点から語られているようでもある。しかし、この言葉は資本家に対しても同じようにあてはまる。というのも、ここに重ね合わされた神学的な歴史哲学にとつて、資本主義の社会はそれ自体が罪の圏域だからである。神の世界（あるいは「根源」の世界）から離反することによつて時間の流れの中で事物が滅びる「歴史」の世界、そしてそこからの「救済」を待ち望む世界は、ベンヤミンにとつてそのような罪の圏域なのである。

まさにその意味での「牢獄の世界」からの開放をもたらすが、ベンヤミンにとつては、映画における「十分の一秒のダイナマイト」である。ここでこの言葉が意味する高速度撮影によるスロー・モーションにせよ、あるいは歴史哲学的思考のコンテクストでベンヤミンが折に触れて言及する低速度撮影によるファースト・モーションにせよ、われわれの感覚性において捉えられているのとは異なる時間の流れを提示することによつて、映画は事物の認識を破壊する。このことは「高速度撮影」を表すドイツ語 *Zeidrupe*（時間のループ）の表現が端的に

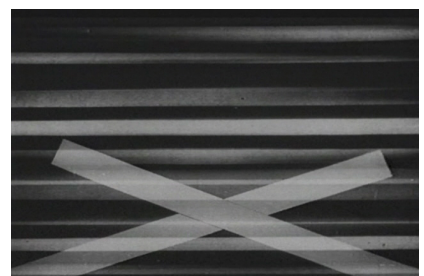
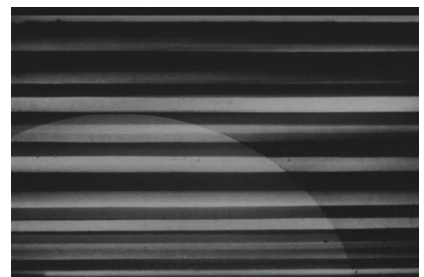
示すように、まさに時間を拡大することによつて通常の感覚によつては認識されえない細部を認識するという、メディア論的な意味での知覚の転換のコンテクストにおいてひとまず語られている。しかしそれと同時に、ここに見られるのはベンヤミンに特有の「時間性の空間化」²⁰の思考である。ベンヤミンにとつて、罪の圏域としてのわれわれの「歴史」の世界からの救済の可能性は、とりわけ「廃墟」というアレゴリー的形象がはつきりと示しているように、「滅び」という時間的経過を内包する空間的形象としてのアレゴリーのうちに胚胎されている。アレゴリーはこの歴史・現象の世界のうちに存在するものとして、通常の時間の流れのなかに存在しつつも、歴史が自然という空間性のうちに組み込まれた「自然史(Naturgeschichte)」、つまり、いわば時間が凝固して空間的存在となった様態をとっている。

ベンヤミンがしばしば言及する低速度撮影は、「廃墟」のうちに体现されるような極めて長いスパンの時間を一挙に凝縮することによつて、究極的には時間性がほとんど捨象されたイメージを生み出す。また、高速度撮影によるスロー・モーションも、これに対置される時間の操作を行うものでありながら、究極的には事物の停止というイメージにつながってゆく。あるいは、「十分の一秒のダイナマイト」という言葉をもつとフィルムそのもののありように即して考えるならば、それは一秒十六コマで撮影された当時の映画にあつて、それぞれのフレームのなかで十六分の一秒の世界となつて停止している像でもあるだろう。「酒場や大都市の街路、オフィスや家具つきの部屋、駅や工場」といった、都市の中でアレゴリーとして存在す

る形象たちは、時間が凝固した映像となつて歴史の流れから破碎され、「瓦礫」(きわめて歴史哲学なコノテーションを伴う)としてイメージの構成のうちに読み込まれることになる。「技術的複製可能性の時代における芸術作品」としての「映画」を、十九世紀的な美学の観念を代表する「絵画」と対置して論じる文脈において、ベンヤミンは次のように画家とカメラマンの作り出す像を対比している。「画家によるイメージが全体的なものであるのに対し、カメラマンによるイメージはばらばらに寸断されたものであり、その諸部分は、のちにある新しい法則にしたがつて集められる。」²¹ この言葉は単に、断片的映像の編集という今から見れば自明のこととも思われる映画の技術的特質についてふれたものというよりも、むしろ映画のモンタージュにおいて技術的な可能性を与えられたベンヤミンのアレゴリー的思考のありかたを言い表している。

これまでとりわけモンタージュに焦点を当てることによつて、ルットマンの『伯林——大都会交響楽』のうちにベンヤミンのアレゴリー的思考を読み込んできたが、こういった可能性はさらに、この映画がもつ非物語的特質にも顕著に現れているように思われる。『伯林——大都会交響楽』は実験的なドキュメンタリーとして、もちろんいわゆる物語的な映画ではない。しかしながら同時に、街の目覚め(早朝5時)から都会の夜までのベルリンの一日を時間軸に沿った五部構成で描くというある種物語的な要素も枠組みとして残している。(こういった伝統的な枠組みは、例えば『コヤニスカッツィ』、『ポワカッツィ』、『ナコイカッツィ』の断片化された映像と音の連鎖が生み出すイメージと比較して考えるならば、よりはっきりとする

だろう。)さらには、導入部分でのベルリンへの「列車の到着」が、その運動モーションそのものによつてひとつの物語を準備しているかのようなものもある。²² しかし、物語的要素をも含むこの導入部にはひとつの非物語的な仕掛けがある。タイトルとクレジットに続くこの映画の冒頭の映像は漣を立てる水面だが、それに引き続き、比較的シンプリな線や図形による幾何学的な映像が現れる。さまざまな太さで水平方向に横切るいくつもの線が上から下へとゆつくりと、しかしいくぶん神経質な振動を伴いつつ移動し(冒頭の波の速さに対応している)、ときおり円や四角形が画面を流れてゆく。そして、互いに反対方向に回転する二つの棒が現れたところで、マッチ・カット的に踏み切りの遮断機の実写映像へと受け渡される。観客はそれによつて、それまでの幾何学的映像を現実の映像と重ね合わせて受け取る水路を準備される。そして、それに続いて目にする何本もの送電線や、クローズ・アップされる車輪、後ろに流れてゆく建物などの小刻みなテンポで組み込まれた断片的なショットが、先の幾何学的な線や図形とイメージのなかで(場合によっては無意識のう



など初期の実験的な抽象映画で表現しようとした「動きのある絵」を現実の世界における形象に求めていった、その橋渡しの過程そのものの表現であるかのようにも感じられる。そのようにみるならば、例えば、クローズ・アップされることによつて強調される街の中の建物や事物の幾何学的なライン、工場が稼動し始めたときの機械のリズミックで幾何学的な動きも、ある抽象的で本質的な運動や構造的な視覚的表現として捉えることも可能だろう。こういったパラダイグマティックなイメージと意味の重層性は、都市の細部を断片のうちに描き出す『伯林——大都会交響楽』のような非物語的映画においてもつとも効果的なもので表現されうる。²³ 仕事場に向かう労働者の群集、街路で列をなす牛の群れ、同じく街路を行進する軍人たちのイメージが重ね合わされ、さまざまな形で食事をする人々や動物たちのさまが並列されるといったような素朴な重層性もたしかにこの映画のパラダイグマティックな表現を支えている。しかし、個々の断片における意味・イメージの重層性だけが問題となるのではない。むしろそれらの断片の構成によつて生み出



ちに）響きあうことになるのである。

この導入部は、もともと画家としての修行を積み、クレイやファイニンガーとも交友のあつたルットマンが、『光の戯れ作品I』（一九二二年）

される重層性こそが、作品のもつ力を規定する。遊歩者のまなざしによつて都市とは、そのようなアレゴリーの断片を構成することによつて異郷／異境を現出させる場にほかならない。

2 ベルリン・天使の詩

『ベルリン・天使の詩』（一九八七年）の「ストーリー」を語ることは、もちろん可能である。どこに重点を置くかにもよるが、例えば次のように要約することもできるだろう。——二人の天使が東西に分断された都市ベルリンで、世界に対して働きかける力をほとんど持たないまま人間と世界を観察し、記録している。彼らのうち一人、ダミエルは、天使として永遠のうちに漂うのではなく、人間の世界の時間の流れの中で身体的な感覚を持った存在として生きることへの憧れを語る。あるとき、ダミエルはサーカス小屋で目にした曲芸ブランコ乗りの女性マリオンに惹きつけられ、人間となつて五感で世界を感じることにますます強い憧れを抱くようになっていく。実はかつて天使だったピーター・フォークも、ダミエルに人間となつて世界を感じるすばらしさを話す。ダミエルはもう一人の天使カシエルにその憧れを語るが、その会話のさなか、カシエルの前から忽然と姿を消したダミエルは、気がつくともはや天使ではなく、人間として人間の世界のうちにいる。ダミエルはマリオンを探してベルリンの街を歩くが、サーカスはすでに撤収し、彼女の姿もない。しかし、ダミエルはなんとかマリオンを探し当て、二人は結ばれる。

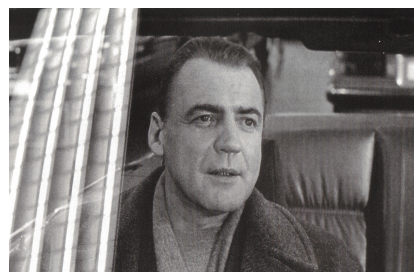
映画全体のうち、こういった「ストーリー」に直接組み込ま

れる部分は、時間的におそらく半分にも満たない。私が試みたこの「あらずじ」では、ダミエルが人間になるまでの、天使のまなざしで世界がとらえられている白黒の部分（時間的には全体の約三分の二にあたる）が大半を占めることになってしまったが、実際に映画を見ている人間にとって「物語」が動き始めるのは、むしろダミエルが人間となり、映像がカラーとなった部分である。右のあらずじで、むしろ映画の前半部分の分量が多くなってしまったのは、天使のダミエルが人間のマリオンに恋をし、人間となつて結ばれるという「物語」の軸に組み込むように前半部分に対して説明を与えるためであつて、後半部分がそうした説明を必要としないのは、その部分が物語的だからこそといえるかもしれない。映画のとくに前半では、こういった物語の軸に直接的に組み込まれることによつて物語に流れを与えるのではないシークエンスが、実際には大部分を占めている。これらのシークエンスが間接的なかたちであれ「物語」のうちに統合して理解されるのは、ダミエルが人間となる終わりの三分の一の部分を見ることによつておそらくはじめて可能になる。²⁴

監督のヴィム・ヴェンダースは、前半部分にとくに関わる設定に対して、ひとつの「前史／先立つ物語 (Vorgeschichte)」を与えている。「神が、限らない失望のゆえ永久に地球を見捨て、人間を運命の手に委ねる準備を始めたとき、天使たちの一部が神に反抗して人間たちの弁護をした。彼らは、人間たちにもう一度だけチャンスを与えるべきだと申し立てたのである。／神は彼らの反論に怒つて、彼らを当時世界でもっとも恐ろしい土地に追放した。即ちベルリンに。そして神は立ち去つ

ていった。／これはすべて、今日では「第二次世界大戦末期」と呼ばれている時期に起こったことである。それ以来、「第二の天使墜落」の墮天使たちはこの都市に捕らえられている。永久に。救済や天への帰還の希望もなく。彼ら天使たちは、証人であり続けるという呪いを受けているのだ。永遠に傍観者以外の何ものでもあり得ず、ほんのわずかも人間に作用したり歴史の経過に介入したりすることもできない。一粒の砂ですら動かすことはできないのだ……」²⁵ こういった説明によつて、物語が停滞するかのように感じられる前半部分もひとつの物語のうちに組み込まれ、理解しやすいものとはなるだろう。しかし、この映画に特別の力を与えているのは——ストーリーの流れを構成原理とする『シティ・オブ・エンジェル』（『ベルリン・天使の詩』の「リメイク」とされる）とは対照的に——モノクロで撮影されたこの映画の前半部分においてまさに物語が停止しているということなのである。映画の後半、カラーになった部分で物語が動き始めるのは、単に脚本上の問題ではなく（といつても、撮影に際して脚本は存在していなかったのだが）、むしろこの映画の最も本質的なことに関わっている。『ベルリン・天使の詩』において、たとえ同じベルリンという街が映し出されるにせよ、天使と人間がそれぞれ別の世界のうちに存在しているということは、この映画の物語を構成する前提となっている。しかし、空間的、時間的に遍在し浮遊する特有のまなざしによつて、モノクロの映像で表現される天使の世界がときおりわれわれの通常感覚に刺激を与えるものの、大半のショットがわれわれ人間の生きている時間の流れとともに世界を捉えているために、われわれはこの二つの世界が

いかに根本的に異なる世界であるかというところをおそらくそれほど明確には意識しない。映画の中では、天使は時間の流れとともにある「現実」のベルリンのうちに存在しているかのように描かれざるを得ない。いやあるいは、そのような認識は、あくまでも人間の世界の側から天使の存在を考える場合において問題になるだけかもしれない。いずれにせよ、天使にとって人間の世界におけるような時間は存在しない。BMWのショールームでお互いに「報告」をする冒頭近くのシーンで、ダミエルは自分の「報告」を途中でやめ、霊的な存在として生きることのすばらしさを認めながらも、人間の世界の中で生きることへの憧れを語り始める。「一歩あるくたびに、あるいは風が一吹きするたびに〈今だ!〉ということを感じたい、そして、いつも〈昔からずっと〉とか〈永遠に〉というのではなく、〈今だ、今だ!〉といえるようになりたい。」²⁶「永遠」とは悠久の時間を意味するのではなく、むしろ時間の流れが存在しない世界である。天使たちは、人間の〈歴史〉の世界にまなざしを向けるとしても、本質的に非時間的・非歴史的な存在である。ダミエルとカシエルの「報告」のなかで語られるさまざまなことから（そのなかには冒頭のシークエンスでダミエルのまなざしが捉える出来事もある）は、空間的には確かに「ベルリン」という記憶の場に呪縛されているかもしれない。しかし、時間的にも因果的にも、それぞれの出来事のあいだには何の結びつきもない。非歴史的な世界のうちにある彼ら天使の語



る報告が、物語／歴史を生み出すことはないのである。このことは天使の世界を描くモノクロの映像部分の全般に関して、基本的にあてはまる。

歴史の始原から人間の誕生、そして「もうひとつ別の歴史」である「戦争の歴史」の始まりについて語る²⁷ダミエルとカシエルの遍在的なまなざしにとって、人間の「歴史」における出来事は、いわば天使の記憶のうちに書きとめられたものである。映画では、それらの記憶の断片がいわば天使のイメージを通じて映像の中で重ね合わされることになる。撮影所に向かう車の外の景色は一九四五年のベルリンにすりかわり、凱旋記念塔の上の天使像から飛び降りるカシエルの記憶には、第二次世界大戦中のさまざまなイメージの断片が次々と重ねられてゆく。戦後四〇年を経てもなお、分断されたベルリンのいたるところで、記憶の中に書きとめられた異界への入口が口を開け、それらの像が別のベルリンを描き出している。



ホメロスが映画のなかで現れるのは、まさにもうひとつのベルリンが語られる箇所である。ホメロスは天使とは異なり、あくまでも「人間」として（といつても、ほとんど不死の命を保っていることにな）るのだが、悠久の歴史を体験し、そして、その物語を語り伝えてきた。ホメロスは人類の幼年時代の歴史を物語り、かつてはその記憶の伝達としての物語を子供たちが車座になって聞いていた。この映画は、そうしたいわばユートピアとしての子供時代を一方の極として掲げている。天



よって語られなければならなかった。

歴史／物語を物語る(erzählen)とは、その原初的なあり方において、本来子供時代と結びついている。しかし、もはや「語り」に誰も耳を傾けることなく、「書物」と孤独に向き合う現代の図書館で、ホメロスは記憶の新たな伝達形式を手にしながら、戦争によつて殺害された子供たちのイメージを（カシエルとともに）現在と重ね合わせる。「しかし、平和の叙事詩をうまく歌えたものはまだだれもない。人々がずっと平和は本当にいいものだと思うのでなく、平和の物語を語ることはほとんど無理だというのであれば、平和などといった何になるというのだ。もう私もあきらめるべきなのか？ 私があきら



めてしまえば、人類は語り手を失つてしまふだろう。そして人類がいったん語り手を失つてしまえば、子供時代をも失つてしまうということになる。」²⁹

ユートピアとしての子供時代を一方の極とするならば、もう一方の極をなしているのは第二次世界大戦である。ホメロスの歩く、いまだに実際に「廃墟」と重ね合わされるベルリン——とくにポツダム



広場——は、殺害された子供たちのイメージとなつて現れる戦争の記憶への入口をいたるところで保っている。しかしそれと同時に、この都市は子供時代のイメージも十分に残しているのである。この映画の前半部分はつまり、時間の流れの中で現代のベルリンを描きつつ、天使の記憶の中でベルリンの都市像が重ね合わせるように抱いている、子供時代と戦争の記憶という両極的なイメージを提示していることになる。それらのイメージは、いわば天使が集めた、いまだ物語とはなりえない歴史の断片である。

ダミエルが人間世界の時間の流れのなかに降り立ったとき、ここではじめて本来の意味での物語が始まる。ここからの後半部分（時間的には全体の三分の一）は、ダミエルとマリオンが人間の世界のなかで出会う物語である。しかし、それは明らかに単なる恋愛の物語ではない。ニック・ケイヴのコンサート会場から出て先にバーに腰掛けていたダミエルに、マリオンは一人で語り続ける。これまで偶然のなかで生きてきたかもしれない彼女が、ここで新しい始まりへと「決断」する。「今日は新

月だと思う。この日ほど静かな夜はない。街中で血が流れなくなる夜よ。」³⁰ 新月の

夜は、生命のリズムを支配する月が新たにその運動を開始するまさにその瞬間、根源の律動が開始するまさにその瞬間である。「偶然はもう終わりにしましょう。決

断の新月！ 運命があるかどうか知らないけれど、決断はあるわ。決断して。私たちがいまや時となるのよ。」³¹ ダミエルと

マリオン自身が、決断によつて「時」の動きを作り出し、ひとつの物語／歴史を生み出す。それは一人の男と一人の女の物語ではなく、全人類の歴史を体現する物語である。「私たち二人の物語、〈男〉と〈女〉の物語より大きな物語はない。それは巨人たちの物語になる。目に見えないけれど、受け渡していくことのできる巨人たちの。あるいは新しい始祖の物語になるのよ。」³² この二人の出会いと「決断」により、「何かが起こった(geschehen)」³³。天使が人間の〈歴史〉の世界に降り立つことによつて始まったこの映画の物語はつまり、物語／歴史が開始する物語なのである。

3 ベルリン・バビロン

一九九六年から二〇〇〇年にかけて、激変する統一後のベルリンの相貌を撮影したドキュメンタリー映画『ベルリン・バビロン』の映像に登場するのは、その大部分が、新都市の建設に関わる建築家、政府関係者、建築主といった「主役たち」、そ



して建築現場とそこで働く作業員たちである。監督のフーベルトウス・ジーゲルトは、著名人でカメラ慣れした「登場人物」を描くにあたり、インタビュや不自然な撮影状況を避け、自分の持ち場で実際に働いている彼らの身振りそのものや会話の断片によつて都市計画のおかれた社会的・政治的・歴史的状况、あるいは力関係の構図を描き出そうとしている。つまり、発言の内容そのものによつてあるテーマを提示するのではなく、「それ自体から読み取ることができるよう素材、そしてモニタージュに対して必然的な形成の余地を与えるような素材を集めること」を目指し、その素材が「特定の意見を表すのでなく、数多くのパースペクティヴを一つにまとめる」構成が意図されている。³⁴

そういった意図は、フーベルトウス・ジーゲルトを惹きつけている、ベルリンという都市がもつ三つの特質を映像において示す試みのうちにも浸透している。³⁵ 第一の特質として監督が挙げているのは、ベルリンの建築物がある状態から他の新しい状態へと急激に移行しているということである。監督自身、この映画はそのあまりに速いテンポを緩める試みであると述べている。監督が描き出そうとした第二の特質は、ベルリン・プロジェクト全体が持つバビロンの性格である。そして第三に、「新旧のベルリンにおいてドイツの歴史が驚くべき重層性をもちつつたて現れている」という特質が挙げられている。

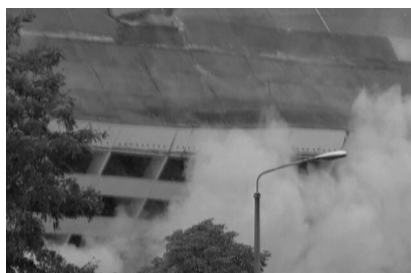
この映画の示す方向性は、「主役たち」の対話の断片が積み重ねられてゆく映像とともに、音楽によつて明確に示されている。この映画の方向性を観客に決定づけているのは、そのバンド名がこの映画のコンセプトと「偶然のアナロジー」をもつ

Einstürzende Neubauten(「崩壊的新建築」)の音楽の力によるところが極めて大きい。しかし、それとともに、Einstürzende Neubautenに音楽を依頼する以前に選び出されていたとされる何曲かのクラシック作品も、現在進みつつある新建築の祝祭的な雰囲気映像との奇妙なコントラストを形成しつつ、解体・廃墟に向けられたまなざしをそこに重ね合わせている。



Einstürzende Neubautenの音楽はもちろんのこと、この映画で使われる音楽に基本的に通じているのは「哀悼」である。ベルリンの前衛芸術家が集まる廃墟同然のタヘレスを前にして再開発を語る役人たちの会話に続いて、一九八九年、壁崩壊直後のブランデンブルク門前の祝祭的映像が映し出される。そこで流

れているのは、ベートーベンの「英雄」交響曲第二楽章の葬送行進曲である。そのまなざしは、分断が解かれたことへの喜びではなく、破壊された壁が瓦礫として処理されていく



過程に注がれ、さらに映像は解体される建築物一般に結び付けられていく。あるいは、一九九九年に国会議事堂の上のドームが完成した際の晴れがましい記念式典の映像(歴史的映像であるかのようにモノクロで撮られている)に先立つ、工事中の国会議事堂の映像には、ブラームスの「ドイツ・レクイエム」が重ね合わされる。



ウンター・デン・リンデンをはさんでベルリン大聖堂の向かいにかつて立っていた宮殿は、ベルリンの中でもおそらくポツダム広場とならんで、ベルリンという都市の地層がとりわけ剥き出しになっている地点かもしれない。宮殿をテーマとするシックエンスでは、廃墟となった一九五〇年の宮殿およびその爆破をとらえたモノクロの歴史的映像と、宮殿跡地に建設され、統一後はさしあたり廃墟ともなりえず放置された旧東ドイツの「共和国宮殿(Palast der Republik)」の一九九八年の映像が並置されてゆくことになるのだが、それらのイメージを結びつけるのはジークフリートの葬送行進曲である。これらのシーンに先立って提示される宮殿再建プロジェクトに関わる建築家という一つの「現在」は、この二つの



「過去」と切り離して存在することはできない。東独時代の「マルクス・エンゲルス広場」が再び「宮殿広場(Schlossplatz)」と改称されたこの場所にプロイセン時代の宮殿が再建されたとしても、この場所はずねにそれらの過去を指し示しているのである。

「バビロン」としてのベルリンというイメージを最も喚起するのは、おそらくポツダム広場であろう。ここではもはや歴



史的映像は呼び起こされない。工事現場の変転が急速な時間的推移によって示され、工事現場の作業員、とりわけ水中の工事という、表層の華美な構造物からはもつとも隠れた基盤へとまなざしが向けられる。一方に現場作業員、他方にダイムラー・クライスラーやソニーセンターの建築家や建築主という両極に支えられながら現出したポツダ

ム広場の建築物は、バビロンのイメージを予感させながらも、とりわけハ長調という調性によって古典的な美しさと祝祭的華やぎを際立たせているベートーベンのピアノ協奏曲第一番第三楽章と奇妙に重ね合わせられる。

突如挿入されるベンヤミンの『歴史の概念について』からの朗読のシーンは、ファー



スト・モーションで描かれるポツダム広場落成記念祝典の映像・音楽と明確なコントラストを作り出しつつ、宮殿とポツダム広場のシークエンスで作り出されてゆくバビロンのイメージを一つの頂点にまで先鋭化することになる。

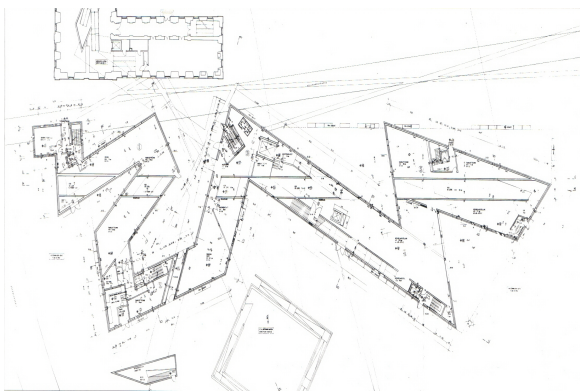
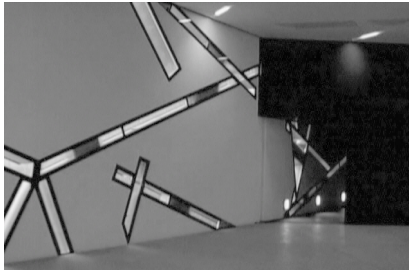
一人の天使が、じつと見つめている何かから、今まさに遠ざかろうとしているかに見える。その目は大きく見開かれ、口はあき、そして翼は拡げられている。歴史の天使はこのような姿をしているに違いない。彼は顔を過去のほうに向けている。私たちの目には出来事の連鎖が立ち現れてくるところに、彼はただひとつ、破局だけを見るのだ。その破局はひっきりなしに瓦礫の上に瓦礫を積み重ねて、それを彼の足元に投げつけている。きつと彼は、なろうことならそこにとどまり、死者たちを目覚めさせ、破壊されたものを寄せ集めて繋ぎ合わせたいのだろう。ところが楽園から嵐が吹き付けていて、それが彼の翼にはらまれ、あまりの激しさに天使はもはや翼を閉じることができない。この嵐が彼を、背を向けている未来のほうへ引き留めがたく押し流してゆき、その間にも彼の眼前では、瓦礫の山が積み上がりつつ天にも届かんばかりである。私たちが進歩と呼んでいるもの、それがこの嵐なのだ。³⁶

工事現場から空を見上げるようにして撮ったこのショットでは、背景の青い空をファースト・モーションで雲が次々と流れて行く。この速い雲の流れは「嵐」であるとともに、バビロンのイメージとしての急速な時間の推移やそれに伴う凋



落、破局、そしてその最も顕著な視覚的表現であり、「自然史」のアレゴリーである廃墟のイメージを呼び起こす。「廃墟」において体现される時間性の空間化、時間が静止状態となることによって生まれる空間的形象（「弁証法的形象」というこのベンヤミン特有の思考法は、映画においてはストップ・モーションではなく、むしろファースト・モーション（低速度撮影 Zeitraffer）と結び付けられている。³⁷「ベルリン・バビロン」がベルリンという都市の中で流れる時間の経緯を一つの映画という形象のうちにとらえるとき、必ずしもファースト・モーションによるものでなくとも、とりわけモンタージュによってそれはいわば時間の襞を折りたたむように縮約して (raffen) 提示されたイメージとなっている。そのようにして、この映画では、歴史が都市空間のうちに、あるいは一つの建築物のうちに凝固しているのである。

ベンヤミンの引用の直後に示される、ダニエル・リベスキンドのベルリン・ユダヤ博物館の映像（一九九九年）は、先行する「嵐」のシーンとはまったく異なる表現をもちながらも、同じ歴史哲学的コンセプトによって支えられた同一のシークエンスを形成し、まさにこの凝固した歴史を視覚化するものとなっている。リベスキンド自身は *Between the Lines* と

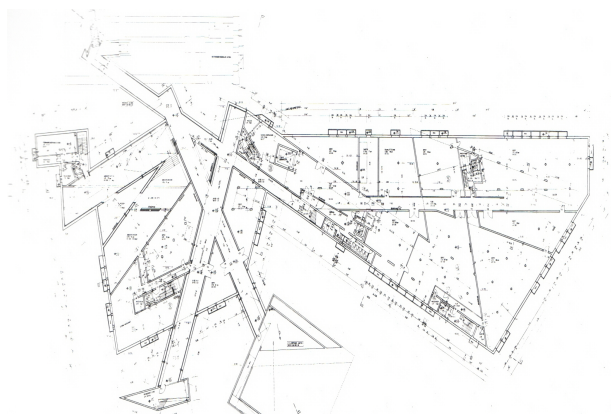


名づけたこの建築物がとるジグザグ状のラインは、リベスキンドによれば、クライスト、ハイネ、ファルンハーゲン、E. T. A. ホフマン、シェーンベルク、ツェラン、ベンヤミン、ミース・ファン・デル・ローエといった、ベルリンに住んでいた重要なユダヤ人やドイツ人の住所を結んでいくことによって浮かび上がった「ダビデの星」のラインと関連づけられている。³⁸時代を異にするそれらの人々の点を結びつける行為によって生み出される線は、確かに「かなり非合理的な線の体系」³⁹のようにみえるのだが、ベルリンと



いう都市の地層における「さまざまなコネクションの不可視のマトリックス」⁴⁰を可視的な構造物として提示することが、まさにこの建築物を支える重要なコンセプトのひとつとなっている。

しかしそれ以上に文字通りこの建築物の核をなしているのは、そのように可視化された構造物となってもなお、本来的には不可視のままとどまる部分、つまりリベスキンドが「ヴォイド」と名づ

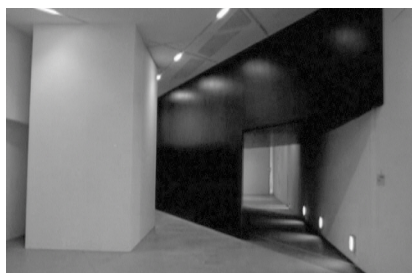


けたものである。ユダヤ博物館の外観を特徴づけているジグザグのラインに対して、ヴォイドと呼ばれる部分はこの建築物の軸をなすかのようにまっすぐに建物を貫いている。ユダヤ博物館の中を歩くとき、訪問者はさまざまな方向に導かれることによって（また、垂直方向では、さまざまな大きさと方向で現れるスリット状の窓によっても）、おそらく方向感覚を喪失することになる。本来、ベルリンという都市における不可視の関係性を可視化したものであるこれらのラインの多種多様な方向は、ユダヤの歴史を概観するこの博物館を歩く者にとって、さまざまな時代のさまざまなユダヤ人がとることになった多種多様な人生の方向に重ね合わされることになるかもしれない。博物館の入場者は、まず建物の地下部分に導かれ、「連続性の軸」、「亡命の軸」、「ホロコーストの軸」という、第二次世界大戦中にユダヤ人がたどった

三つの運命の軸をたどって歩き、それらの運命の交錯や岐路を体験することになるのだが、こういった無数の人々の運命として感じ取られるさまざまな方向性の交錯は、そのまま上階の博物館を歩くときに体験する方向感覚の錯綜にも持ち越されることになるだろう。展示されているきわめて多様なユダヤの歴史の断面は、確かにさまざまな方向をとって感じ取られる。しかし、

こういった複数の方向性の錯綜は、必ずしも展示物そのものと結びついている必要はない。（その意味で、このユダヤ博物館で目にすることができるユダヤの歴史の展示のコンセプトが、リベスキンドの建築のコンセプトと合致するかどうかということは問題ではない。）ジグザグの空間となつて現出しているものは、そういった個々の現象が生み出され、積み重ねられていった、この歴史の世界そのものである。それに対比される位置づけをヴォイドに与えるとすれば、ヴォイドは現象が立ち現れる歴史の世界における個々人の運命や出来事の方向性からはほとんど読み取ることが不可能であるような、非歴史的・根源的な領域といつてよい。個々のユダヤ人の運命は歴史の世界の中できわめて多様な方向をとるにせよ、いわば理念的存在としての〈ユダヤ〉が、〈歴史〉の世界とは異なる層において、全体として定められているひとつの方向に向かう——ヴォイドとして可視的な空間の場に表現されているものは、異質な層としてこのように〈歴史〉の世界を貫いている。⁴¹ ユダヤ博物館においてヴォイドはとりわけホロコーストの記憶の場として現出している。ホロコーストは確かにこの歴史の世界のなかで生じた出来事でありながらも、この建築物においては、非歴史的な領域がぼつかりと露呈することになったヴォイドの場として空間化されることになったのである。

リベスキンド自身の言葉によつて、この建築物がジグザグの線とヴォイドの直線という二種の線によつて構成されてい



ることが広く知られるようになったために、この博物館を訪れる多くの人は、〈歴史〉の空間である展示場を歩きつつ、黒色の地層のように現れるヴォイドに注意を払うことになる。しかし、そうであるとしても、〈歴史〉の場を歩むものにとつて、歴史の断面にいわば断片として現れる黒いヴォイドが、全体としてどこに向かうのかを認識することはほとんどできない。『ベルリン・バビロン』の映像は、まだ何も 展示されていないユダヤ博物館の内部をたどりつつ、切断面として現れるそのようなヴォイドにまなざしを向けている。

ユダヤ博物館の映像に直接つながる廃墟のベルリンのシーン（航空機からの映像と地上での廃墟の爆破の映像）は、『歴史の概念について』とユダヤ博物館のシーンに続き、ベンヤミンの歴史哲学的なまなざしをそのまま引き継いでいる。一九四五年の映像に表れる廃墟は、確かに戦争の帰結として歴史の場で生じた事物であるにせよ、この映画においてはつねにそうであるように、まさにこの〈歴史〉の世界の中で、その「脆さ」、「移ろいやすさ」という「とどまるところを知らない



凋落の過程」が、この瓦礫のような空間的形象のうちに凝結した「自然史」のアレゴリーとして存在する。執拗に繰り返される廃墟の爆破シーンに続き、現在も廃墟として立ち続けるアンハルター駅の壁を目にするとき、廃墟という形象は都市の地層のなかで突出する形象として感じ取られることになる。廃墟が示しているのは半世紀の時間の流れを凝縮したも

のであるとともに、歴史の世界の中での滅びそのもの、さらには歴史の世界そのものでもある。『ベルリン・バビロン』は、一九九六年から二〇〇〇年にかけての急激に変化しつつある都市の相貌を描き出しながら、まさにその急激な変化によって凝縮された時間とその流れの中で形成されてゆく都市の地層を体感させる。われわれが現在のベルリンの表層に触れつつ感じとっているのは、いわば地下に埋もれたベルリンの姿なのだが、それは時間の流れの中であつて過去に存在したものであるとともに、ちょうどユダヤ博物館のヴォイドのように、歴史の流れとは異なる次元で存在する層につながるものなのかもしれない。



1 Walter Benjamin, *Die Wiederkehr des Flaneurs. Gesammelte Schriften Band III*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 194, 195. 以降、ベンヤミンの著作集からの引用は、BGSの略号、ローマ数字による巻数、アラビア数字によるページ数によつて略記する。(翻訳は『ベンヤミン著作集¹³ 新しい天使』晶文社、一九七九年、八三、八四頁に拠りつつ、適宜変更を加えている。)

2 Cf. Eckhardt Köhn, *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs von 1830 - 1933*. Berlin: Das Arsenal, 1989, pp. 7-8, 177-178.

3 Michael Bienert (Hg.), *Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1996, pp. 65-66. (Spaziergang, [Berliner Börsen-Courier, 24. 5. 1921])

- 4 Ibid, p. 66.
- 5 Siegfried Kracauer, *Straßen in Berlin und anderswo*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1964, p.51. (*Aus dem Fenster gesehen*. [F.Z., 8. 11. 1931. Originaltitel: *Berliner Landschaft*.])
- 6 Ibid., p.53.
- 7 Franz Hessel, *Ein Flaneur in Berlin*. Berlin: Das Arsenal, 1984, p.145. (Neuauflage von *Spazieren in Berlin*, 1929.)
- 8 山口裕之「敷居を越える——都市の形象たちにおける〈想起(Eingedenken)〉」『総合文化研究』(東京外国語大学総合文化研究所) vol.7 (2003) 二〇〇四年三月、六八—八四頁参照。
- 9 ベンヤミンの「モンタージュ」の概念を「伯林——大都会交響楽」との関係において考察するというアイディアは、加藤幹郎氏との会話の際に得た示唆によるところが大きい。ここに記して感謝したい。
- 10 BGS II, 363.
- 11 日本語における「モンタージュ」という言葉は、通常の「編集」を意味する言葉として montage を用いるフランス語圏での用語法と異なるだけでなく、おそらく「編集」という言葉のために editing や Schnitt を用いる英語圏やドイツ語圏以上に、ロシアの「モンタージュ派」の思想を強く指し示している。(岩本憲児『ロシア・アヴァンギャルドの映画と演劇』水声社、一九九八年、三〇五頁以降参照。) しかし、本文で見えていくように、ベンヤミンの「モンタージュ」はロシア映画のモンタージュを基本的に念頭に置いたものであり、この日本語を使っていくことは差し支えないだろう。
- 12 「引用は言葉を名指しで呼び、それを連関から破壊的に引き離す。まさにこのことによつて引用はこの言葉を再びその根源へと呼び戻すのだ。」(『カール・クラウス』BGS II, 363.) 「引用の基盤をなしているのは[...] 中断である。あるテキストを引用することは、テキストの連関を中断するということを包摂する。」(『叙事的演劇とは何か(2)』BGS II, 536) 「叙事的演劇はここで——中断の原理を用いて——近年、映画やラジオ、新聞や写真でおなじみの方法を取り上げる。私が話しているのはつまり、モンタージュの方法のことである。組み込まれたもの (das Montierte) が、その組み込まれている連関を断ち切るのである。」(『生産者としての作家』(BGS II, 697.))
- 13 山口裕之『ベンヤミンのアレゴリー的思考』人文書院、二〇〇三年参照。
- 14 BGS IV, 102-104. また、山口『ベンヤミンのアレゴリー的思考』二二六頁以降参照。
- 15 J. オーモン他(武田潔訳)『映画理論講義』勁草書房、二〇〇〇年、八二頁以降、ロートマン「モンタージュ論」、岩本憲児・波多野哲朗編『映画理論集』フィルムアート社、一九八二年、三三五頁以降参照。
- 16 BGS II, 749.
- 17 「この映画は一般観衆から非常に喝采をもって迎えられたが、批判的な意見も数多く見られた。批判の論点は、ルットマンには社会的・政治的参与の姿勢が見られないというものであり、この映画はベルリンという都市を不適切な仕方で描き出したもので、ルットマンはあまりにも都市の表層面に魅入られてしまったために、その形式に見合った内容をもたないものとなってしまった、ということであった。」(<http://www.deutsches-filminstitut.de/dt2p0051.htm>, accessed on September 1, 2005)
- 18 BGS I, 499-500. (訳は、浅井健次郎編訳『ベンヤミン・コレクション』筑摩書房、一九九五年、六一八—六一九頁による。)
- 19 Cf. James Monaco, *How to Read a Film. The World of Movies, Movies, Media, Multimedia*. 3rd edition. Oxford University Press, 2000, pp. 94-96.
- 20 山口『ベンヤミンのアレゴリー的思考』特に一五四頁以降参照。
- 21 BGS I, 496. (訳は、浅井健次郎編訳『ベンヤミン・コレクション』筑摩書房、一九九五年、六一六頁による。)
- 22 列車と映画の結合については、加藤幹郎『映画とは何か』みすず書房、二〇〇一年、一一五頁以降(第四章 列車の映画あるいは映画の列車 モ

ーション・ピクチュアの文化史」参照。

23 ヴェルトフの『カメラを持った男』についていわれている次の言葉は、ほぼそのまま『伯林——大都会交響楽』にも当てはまるだろう。「それは時間よりも空間を、縦の流れ（通時）よりも横の世界（共時）を、サンタム（連辞関係）よりもパラディグム（範列関係）を、物語ることよりも提示することを、安定や秩序よりも絶えざる運動や変化や混沌（…）をキノグラーズで貫き通し、めくるめくモンタージュの世界へ観客を巻き込む映画だった。」（岩本憲児『ロシア・アヴァンギャルドの映画と演劇』六八—六九頁。）

24 この映画を授業で二〇〇人程度の学生に見せた際に、一回の授業ではいずれにせよ全編を上映することができないため、中ほど（「第4部」の間、ダミエルが人間になるよりも前の部分）で中断した。この第一回目の授業終了後に学生が提出した感想からは、この映画を初めて見た大半の学生が、それぞれの映像の断片を物語へと統合することができないためにかなり困惑していることがうかがえた。

25 ヴィム・ヴェンダース『映像（イメージ）の論理』河出書房新社、一九九二年、一八七—一八八頁。実際の映画では、神に呪われた存在としての天使という位置づけは放棄されているように思われる。

26 *Der Himmel über Berlin. Ein Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998, p. 20.

27 Ibid. pp. 82-85.

28 ヴェンダース『映像（イメージ）の論理』二五一頁以降参照。（「天使に關しては、言葉が特に重要だった。天使たちは詩的な言葉を駆使しなければならぬ。」）

29 *Der Himmel über Berlin*, p. 57.

30 Ibid., p. 160.

31 Ibid., p. 161.

32 Ibid., p. 163.

33 Ibid., p. 165.

34 Cf. Berlin Babylon(Official Site): [http://www.berlinbabylon.de/Pages/berlinbabylon2.html](http://www.berlinbabylon.de/http://www.berlinbabylon.de/Pages/berlinbabylon2.html) (accessed on September 9, 2005)

35 Cf. <http://www.berlinbabylon.de/Pages/berlinbabylon3.html> (accessed on September 9, 2005)

36 BGS I, 697-698. 映画の朗読では、原文の冒頭の箇所が少し変更されている。翻訳は、『ペンヤミン・コレクシオンI』六五三頁を基にしている。
37 「歴史の連続性を打ち砕いてこじ開けようとする意識は、行動の瞬間にある革命的な階級に特有のものである。フランス大革命は新しい暦を導入した。一つの暦が始まるその最初の一日は、歴史の低速度撮影という意味合いを担っている。そして、祝祭の日——それは想起(Eingedenken)の日にほかならない——として繰り返し回帰するのも、根本的には、これと同じ日なのだ。」（「歴史の概念について」、『ペンヤミン・コレクシオンI』六六〇頁(BGS I, 701)）「パリの市街地図から一本の刺激的な映画を作り出すことができるのではあるまいか。パリのさまざまな姿をその時間的な順序に従って展開していくことによって、街路や目抜き通りやパサージュや広場のここ数世紀における動きを三〇分という時間に凝縮することによってそれができるのではあるまいか。それに、遊歩者が行っていることも、まさにこれ以外のなにものでもないのである。」（『パサーージュ論』一六二頁(BGS V, 135)）

38 Cf. Daniel Libeskind, *Radix Matrix. Architekturen und Schriften*. New York: Prestel, 1994, p. 100.

39 Ibid., p. 100.

40 Daniel Libeskind, *The Space of Encounter*. London: Thames & Hudson, 2001, p. 26.

41 歴史の世界とヴォイドという二つの異なる次元の関係は、リベスキンドがユダヤ博物館のコンセプトに通底する四つ（テキストによつては三つ）の局面(Cf. Daniel Libeskind, *Radix Matrix*, p. 100-102; Daniel Libeskind, *The Space of Encounter*, p. 26-28) によって表現される。

うちのひとつ、シェーンベルクのオペラ『モーゼとアロン』ととりわけ深い関係を持つているように思われる。シェーンベルク自身によるこのオペラのテキストは、聖書を素材としながらも、この現象の世界において表象可能なもの・知覚可能なものに基づいて行動し、ユダヤの民を導こうとするアロンと、現象の世界におけるかたちとしては「不可視」であり「思い浮かべることができない」神を純粹に思惟においてのみ求めようとするモーゼの相克を軸として展開する思想ドラマとなっている。純粹な「思惟 (Gedanke)」において神をとらえ、崇めようとするモーゼにとって、「ことば (Wort)」はすでにこの世界の表象可能な「像 (Bild)」のかたちをとつたものであるのだが、ユダヤの民を導くという実際的な要請の前に立たされているアロンにとつては、モーゼの「思惟」を伝えるための「ことば」が不可欠のものであり、この現象の世界においては、必然的にモーゼの嚴格な要請から逸脱してしまうことになる。この世界において純粹な思惟に基づいて神を崇めることは不可能であるという現実を前にして、モーゼが絶望のあまり口にしたことば、「ああ言葉よ、ああ言葉よ、我に欠けたるもの！」によつてこのオペラは締めくくられているが、リベスキンドによれば、この未完のオペラを建築によつて補完することが、ユダヤ博物館において構想されていることのひとつとなっている。(Cf. Daniel Libeskind, *The Space of Encounter*, p. 26.)