

## 失われた夢を夢みること

—H. J. ジーバーベルク『デミン歌篇』と『夜の歌』について

荒井 泰

### 0. はじめに

ニュー・ジャーマン・シネマを代表する監督の一人、ハンス＝ユルゲン・ジーバーベルクは、2026年の現在もなお、90歳を迎えてなお創作活動を続けている。A. クルーゲ、R. W. ファスビンダー、W. ヘルツォーク、V. シュレンドルフ、W. ヴェンダースらとともに戦後ドイツ映画の刷新を担った世代に属しながらも、ジーバーベルクはつねに孤立した存在であった。というのも彼は、代表作『ヒトラー、ドイツ生まれの映画』をはじめとする映画作品だけでなく、著作や日記の社会批評において、戦後ドイツ社会が求める規範の枠に収まりきらず、常に論争的となる異端者であり続けたからだ。2025年11月3日の日記の中で、ポール・ヴェルレーヌがランボーやマラルメをそう称したように、彼は自らを「呪われた(maudit)」存在だと呼んでいる。しかし、この呼称は中身のないたんなるレッテルではない。それは、彼の芸術が主流の映画産業や文化的制度から繰り返し排除されてきた歴史的事実を指し示すとともに、その排除そのものが作品の意味を深める逆説的な構造を有していることをも含意している。



近年、ジーバーベルクは故郷ノッセンドルフ近郊の町デミンで第二次世界大戦末期に生じた集団自決を主題に、二つの映画を発表した——『デミン歌篇(Demminer Gesänge)』(2023年)と『夜の歌(Nachtgesang)』(2025年)である。前者はベルリン国際映画祭での上映を拒否され、後者は監督自ら作品を携えてモスクワでプレミア上映を行った。この二作品は、その内容のみならず、実際の上映空間と受容のされ方においても、ジーバーベルクの「呪われた」映画監督としての現在地を端的に示している。

本発表では、この二作品を彼の創作活動全体のなかに位置づけることを試みる。具体的には、デミン連作がジーバーベルクの作品に通底する「哀しむこと(Trauer)」ならびに「夢(Traum)」という主題をいかに発展的に描いているのかを考察し、その上で、1982年の映画『パルジファル』によって始まった「世界の終わり」という光景——歴史的なカタストロフによる傷と「中心」なき文化的荒廃——に対して、いかなる芸術的「救済」がもたらされるのかを、著作や日記を含む彼の活動全体を見渡しながらかき解きたい。

発表のタイトルに込めた意味について、ここで一言触れておきたい。「失われた夢を夢みること」というこの表現は、三つの層で理解されるべきものである。第一に、「夢を夢みる」という言いまわしそれ自体がメタ構造を示している。ジーバーベルクは、他者の悲劇や失われた世界を直接に語るのではなく、それを夢みる自分自身を作品化する。すなわち夢についての夢、哀しみについての哀しみという「オートフィクショナル」な二重化が、この表現には含まれている。

第二に、「失われた夢」が指すのは、特定の死者や歴史的出来事だけではない。それは、本発表でのち

に触れる画家カール・シュレッサー(Karl Schlösser)の言葉を借りれば、「夢の国(Traumland)」として生きられていたかつての生活、かつての文化そのものである。

第三に、そうした喪失を、合理的な歴史記述や直接的な再現によってではなく、「夢みる」という独自の認識の働きによって再び捕え直すこと——これがジーバーベルクの試みの核心である。本発表は、この三層の意味が、『デミン歌篇』と『夜の歌』という具体的な作品においていかに実現されているかを明らかにする営みでもある。

ジーバーベルク自身が、『デミン歌篇』をどのように規定しているかは、2025年9月3日の日記に最も凝縮された形で記されている。

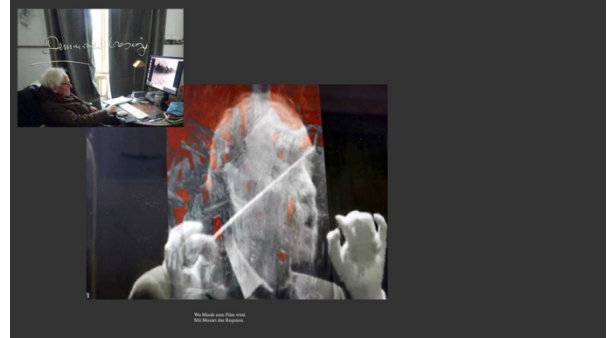
Demminer Gesänge. Es ist die Geschichte des /Jungen, der nach 80 Jahren zurückkommt. / Mit der Kamera in der Hand, all der Jahre dazwischen, / In die Stadt, die damals er brennen sah, in der letzten Schlacht des Krieges 1945 / Ohne Blut mit hunderten von Toten, in einer Welt die seitdem eine andere ist, / Die Stadt, noch immer ohne Zentrum, dieses wieder aufzubauen als Film, / Mit den Bewohnern singend den Fluch zu lösen, über allem. / Als filmisches Poem, in der Küche montiert des Hauses, aus dem er kam.

この自己規定は、本発表が取り組むすべての問題——故郷喪失者としてのジーバーベルクの帰還、失われた「中心」の再建、いまだに解除されぬままの「呪い」の解除、そしてノッセンドルフの台所での編集という自伝的性質にいたるまで——を、たった数行の中で予告している。以下の各章は、この規定の展開として読まれうるだろう。



## 1. 二つのデミン映画

デミンは、メクレンブルク＝フォアポンメルン州中央部、パーネ川・トレーベル川・トレンゼ川の合流点に位置する小さな町である。1945年5月はじめ、東部戦線の崩壊とともにソ連軍がこの地域に侵攻した際、数百名から千名を超えるとされる住民が自ら命を絶つたとされるが、



詳細は未だ不明である。東独史を研究するエマニュエル・ドロワ『デミンの自殺者たち』（剣持久木／藤森晶子訳、人文書院、2023年）に依れば、公文書と目撃者らによる証言とでこの事件の規模は異なるが、「墓地と市役所の名簿を合わせてみると、5月についてだけでも」「溺死」や「毒死」による自殺者が50人以上もいるという。さらに「このうちの七五%が、女性、思春期の若者、子供」（27-28ページ）であった。この集団自決は、戦争末期のドイツ東部で生じた多くの悲劇のひとつであったが、東ドイツ時代には公的な記憶から排除され、統一後もなお十分に語られてこなかった出来事である。

ジーバーベルクにとって、デミンは個人的な記憶と深く結びついた土地である。彼の故郷ノッセンドルフはデミンからわずか8キロの距離に位置していた。1945年の敗戦後、父親が所有していた領地は、ソ連占領下の土地改革（Bodenreform）によって強制的に収用され、最終的には農業生産組合（LPG）へと再分配（Umverteilung / Neuaufteilung）されるという、社会構造の根本的な破壊に直面した。こうした、根こそぎにされた経験を経て、一家は1947年にロストックへの移住を余儀なくされる。終戦間際、ソ連軍の進駐による混沌と恐怖を間近で目撃した彼にとって、デミンの悲劇は抽象的な歴史的事実ではなく、自らの幼少期の記憶と密接に重なる出来事であった。こうした痛切な個人的結びつきこそが、後に彼をデミンにおける芸術的プロジェクト、失われた記憶の風景を芸術によって再構築する壮大な試みへと導くことになったのである。

『デミン歌篇』（2023年）は、ジーバーベルクが2015年と2017年にデミンで行ったインスタレーションを軸に構成された映画である。本作の特異性を捉えるためには、二つの相補的な観点から考察を進める必要がある。

第一に、二つのインスタレーションが、実際の物理的な「場」においていかに実践されたのかについての検討である。第二に、自律した映画的经验として『デミン歌篇』を考察することである。この作品は二つのインスタレーションを記録しただけの、いわゆるドキュメンタリー作品ではない。そのため、この映画が映画として私たちに提示するものはなにか、



を明らかにする必要がある。私たちは、スクリーンに投射される光と音の運動を、いま・ここにおける視聴覚的な「出来事」として直接的に体験する。それは単なる「過去の再現」ではなく、もう一つの「別種の現実」であるといえる。したがって、本作を考察することは、記録された過去の対象を追認することではなく、映像という装置が「喪失」という主題にいかなる現在の形を与え、私たちに提示されるのかを明らかにすることに他ならない。

まず、実際のインスタレーションについて言えば、それらは町の中心広場(Marktplatz)を舞台にした追悼と空間再生の試みであり、ジーバーベルク自身が日記の中で言及しているように、ヨーゼフ・ボイスの「社会彫刻(Soziale Plastik)」の概念を想起させる実践であった。すなわち、芸術作品が美術館やスクリーンのなかに閉じられるのではなく、現実の社会的空間そのものを変容させる行為として構想されていたのである。2015年のプロジェクトでは、ジーバーベルクは布地のプロスペクト(建築的な書き割り)をマルクト広場に設置することによって、第二次世界大戦末期に破壊されたかつての広場の姿を再現した。このプロジェクトについて、ジーバーベルクは2015年8月27日の日記に次のように記している。

Nach dem Fall der Mauern der Versuch dem / Marktplatz wieder sein Zentrum zu geben in Gestalt / des alten Rathauses, den historischen Grundriss / wieder zu entdecken.

他方2017年、かつてマルクト広場の一角に存在していたカフェ・ツィルムが、やはり足場とプロスペクトを使って簡易的に復元された。この「カフェ・ツィルム」と呼ばれるプロジェクトの一環として、この会場内では映画の上映も行われた。上映作品はジーバーベルク自身の映画に限られず、フリッツ・ラング『月世界の女』、タルコフスキー『アンドレイ・ルブリョフ』、ソクーロフ『ファウスト』など、さらには、マリインスキー劇場管弦楽団によるパルミラでのコンサート映像など、デミーンの悲劇を現在において捧えなおすための芸術的視点を提供する作品群が選ばれた。ここでタルコフスキーとソクーロフという二人のロシアの監督が選ばれていることは見過ごせない。デミーンの集団自決はソ連軍の侵攻を直接のきっかけとして生じた出来事であり、加害者の側に位置するロシアの映画作家を上映プログラムに招き入れることは、加害と被害の単純な対立を超えた地点で記憶を引き受けようとする姿勢にほかならない。この姿勢は、後にジーバーベルクが『夜の歌』をモスクワでプレミア上映するという選択にも一貫して通底するものである。



開催期間中の2017年10月1日の日記には、タルコフスキー作品の上映に触れて次のように記されている。

Aus Russland selbst nämlich Tarkowski/ /Rubliow mit der Geschichte von Krieg und / Vergewaltigung und Kunst, und dann am / Ende auch die FS Übertragung aus gerade / aus Palmyra, dem Kreuzungspunkt Europs / und des Morgenlandes, wo die Russen nun / J.S.Bach als Sieger mitbrachten aktuell. / Putin aber wusste als er nach Palmyra JSB / schickte, dass er den moralischen Sieg von / Stalingrad retten musste.

ここで言及されている「パルミラのバッハ」とは、2016年5月、シリアのパルミラ遺跡においてイスラム国からの「解放」を記念してロシアのマリンスキー劇場管弦楽団がバッハを演奏した、あの政治的に強く演出されたコンサートを指している。ジーバーベルクはこの日記からの引用に続けて、この出来事をデミーンとの記憶と重ね合わせる。

ach wären sie doch damals gekommen mit / Johann Sebastian Bach. Nur, da hätte ich ihn / nicht erkannt. Was alles musste das Leben / danach bringen, das zu verstehen. Aber die / Russen heute haben auch viel gelernt. Selbst / den Hohn aus Deutschland dafür heute zu / ertragen. Wenn sie nun als Sieger von Palmyra / mit Bach kommen.

タルコフスキーの『アンドレイ・ルブリョフ』が描いた「戦争と強姦と芸術」という主題、パルミラにおけるバッハの政治的演出、そして1945年のノッセンドルフ周辺で起きたソ連兵による組織的な性暴力の記憶——これらが日記のなかで重層的に結びつけられている。



同じ主題は、上映されたもう一本のロシア映画、ソクーロフの『ファウスト』をめぐる記述においても反復される。ジーバーベルクは2017年10月10日の日記に次のように書き留めている。

gestern  
ein russischer Faust also - / in Demmin  
und es war als ob die Stadt noch mal / brenne so rot flammte das Licht  
durch die / offenstehenden Fenster  
in dem die Schändung eines / Mädchens eine zentrale Stelle / einnimmt.  
Mit teuflischem / Pakt.  
der Film folgt Goethes Anmerkungen, der viele Szenen / zwischen Teufel  
und Faust im Gebirge anzusiedeln / empfiehlt, im Theater nicht so  
eindringlich zu realisieren.  
was die beiden da / auszuhandeln haben, führt zur / Steinigung des  
Feufels

so war es wie ein Gericht

wenn in der Leben zeugenden / Urszene der Teufel sich das / Heilige  
höhnend und / schändend mitmischt

und ab heute wird die Fassade des Hauses zum Cafe Zilm / wieder  
montiert. Vormittags die innere / Untergrund-Folie und am Nachmittag  
dann die / historische Gestalt darüber.

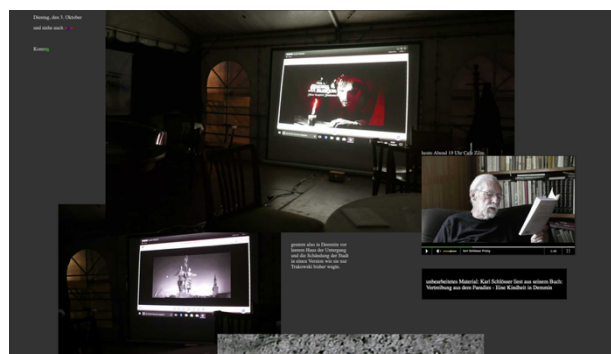
und wenn das Laub fällt, wird auch / der Turm wieder aus dem Fenster  
des / Hauses unten zu sehen sein.

ここでは、上映されている『ファウスト』のなかの「少女への辱め」と「燃える街」のイメージが、デミーンの会場の窓から差し込む赤い光を介して、1945年のデミーン——集団自決の前夜に燃えていた街——の幻影と重ね合わされる。映画の鑑賞という現在の経験があたかも、過去の歴史的カタストロフの「審判」であるかのように記録されている。そしてその記述は、カフェ・ツイルムのファサード再建という極めて具体的な現在の作業の報告へと、切れ目なく連続している。過去の記憶と現在の手仕事、悪夢と修復、審判と再生——これらが切り離されることなく、同じひとつの営みのなかに織り込まれている。

ジーバーベルク自身は、『ファウスト』の上映に先立つ2017年10月3日の日記の中で、タルコフスキー映画の映像に関する記述につづけて、デミーンのプロジェクト全体の意図を次のように要約している。

so gehört es zum karthatischen Prozess / dieses Projekts, dass die  
Reinigung durch die / Schuldigen selbst zu leisten ist. Und wenn / es  
die anderen es nicht annehmen durch / mangelndes Verstehen, werden sie  
noch etwas / brauchen, ihren Teil zu verstehen, bis die / Stadt wieder  
leben kann.

「カタルシスのプロセス」「浄化」「当事者たち自身」という語が示しているのは、追悼が外部から与えられるものではなく、デミーンの住民たち自身の手によって、彼ら自身の場所で営まなければならない、という根本的な確信である。「街が再び生きることができるようになるまで」——この一文は、マルクト広場のインスタレーション、上映プログラム、そして後の『デミーン歌篇』『夜の歌』へと至る一連の試みの、最終的な目的地を端的に示している。



ジーバーベルクは上映する作品のなかに『ロミー・シュナイダー』を含めた。これは見過ごしえない選択である。というのも、この作品は現在の「ジーバーベルク」の誕生を告げる転回点をなすものだからである。ジーバーベルクはテレビ放映のためにシュナイダーのインタビューを撮影したが、当時の夫であり、彼女の仕事に深く関与していた人物が映像編集に介入したため、作品を完成させることができなかった。この経験こそが自身で映像の権利を所有する独立した監督になるという決断へと彼を導いたのである。デミンにおいて『ロミー・シュナイダー』を上映するという選択には、自らの出発点に立ち戻るといふ身ぶりが含まれている。このプロジェクトにはすでに自伝的な側面が含まれていたことがわかる。

さて、こうした2つのプロジェクトを映し出す映画『デミン歌篇』は、内容的に、三層の入れ子構造になっている。まずインスタレーションについて記述する日記——これはインスタレーションに先行することもあれば、事後的に回想されることもある——、そして実際のインスタレーション、さらに日記を動画撮影するジーバーベルクである。この映画の形式面でもっとも特異な点は、ジーバーベルク自身がオンライン日記をスクロールする映像が多用されていることである。スクリーン上でテキストが流れていく映像は、伝統的な映画の語り的手法とは根本的に異なり、自分自身を作品の一部とする意味でのオートフィクションの性格を作品に付与している。

『デミン歌篇』はベルリン国際映画祭(ベルリナーレ)への出品を試みたが、上映を拒否された。拒否された理由は公式に明らかにされていない。とはいえ、FAZ、Die Zeit、ならびに批評誌 Artechock では、総じて、ドイツ映画史に残る映画監督の作品を安易に拒絶してしまう映画祭の態度に疑義が呈された。この拒否は、ジーバーベルクの作品受容の歴史において繰り返されてきたパターンの延長線上にある。彼の作品は、その思想的な複雑さと政治的な両義性のゆえに、しばしば制度的な排除の対象となってきた。しかし、まさにこの排除こそが、「呪われた」映画監督としての彼の立場を再確認するものであった。

『デミン歌篇』に続いて発表された『夜の歌』は、前者がインスタレーションの記録と日記映像を中心に構成されていたのに対し、本作はより音楽的・儀式的な性格を前面に打ち出している。

作品は大きく分けて二つのパートから成り立っている。前半は、死者名簿の映像と聖バルトロマイ教会内で死者の名が読み上げられる映像が多重露光のように重なり合う。後半は、ジーバーベルク自身が死者名簿をめくる自身の手元を映すところから始まる。以下、代表作『ヒトラー、ドイツからの映画』で使用されたヒトラー人形、妻ヘルガ・ジーバーベルク、「リュベッカー・シュパイヒェル(Lübecker Speicher)」における展示の映像、ジーバーベルク自身のモノログが合わさる。『デミン歌篇』のインスタレーションの映像の自己引用、日記におけるジーバーベルク自身の画像、トマス・ベック指揮によるモーツァルトの《レクイエム》の演奏、ヴァレリー・ゲルギエフ指揮によるブラームスの《ドイツ・レクイエム》、そしてノッセンドルフの教会で保存されているキリストの磔刑像——その絵の身体的、精神的な苦しみに添えられた朱色は、『デミン歌篇』中に登場するカール・シュレッサーが描いた燃え上がるデミンを想起させる。これらの映像が重なり合いながら、浮かんでは消えていく。



この後半の構造は、これまで論じてきたいくつかの論点の具体的実現として読むことができる。第一に、『ヒトラー、ドイツ生まれの映画』のヒトラー人形、リュベックでの展示の映像、そして『デミーン歌篇』のインスタレーション映像の自己引用は、先に論じた「パルジファル以来の作品群の円環構造」と「一作品内部での自己閲覧の循環」という、二重の循環の具体的な実現である。ジーバーベルクが自らの過去の作品と妻の画像、自らの日記に映る自身の画像を、映画内部にして閲覧するという構造がここで成立している。

第二に、ノッセンドルフの磔刑像の朱色とシュレッサーが描いた燃えるデミーンの絵のあいだに結ばれる「苦しみ」の連関は、パルジファル的な「共苦(Mitleid)」の主題を映像的に示すものとして理解される。キリストの磔刑が象徴する身体的・精神的な苦しみと、デミーンの街を覇いた炒熱と「哀しみ」が、同じ朱色によって結び付けられる。これは後で論じる「救済」の問題に対して、『夜の歌』が映像的に与える答の一つである。

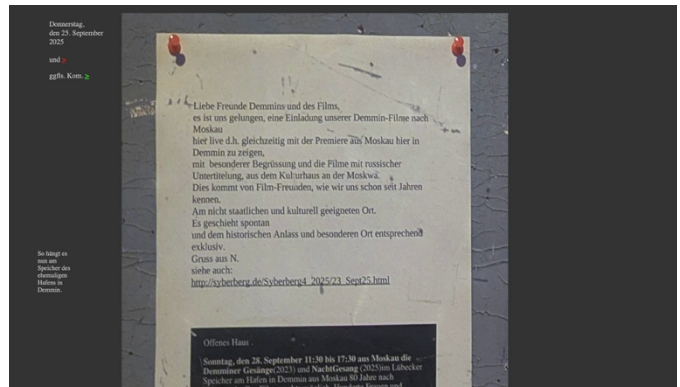
第三に、「浮かんでは消えていく」という映像の運動は、後で論じる楽譜と音楽、名簿と死者の形而上学的関係の具体的な現れである。映像は定着した表象としてではなく、流動する痕跡として画面に現れ、それを介して何か——歴史、死者、自らの創作史——が想起される。まるで監督自身が見ている「覚めたままの夢」そのものが映像化されたかのようなのである。「共有された内的空間」としての映像の営みが、ここで既に実現されている。

本作について、さらに注目すべきは、ジーバーベルクが自ら本作を携えてモスクワでプレミア上映を行ったことである。ドイツの戦争末期の悲劇をロシアの首都で上映するという行為は、明らかに政治的な意味合いを帯びている。それは単純な挑発ではなく、加害と被害、記憶と忘却の境界線を意図的に攪乱する行為として理解されるべきであろう。ベルリンでの上映拒否とモスクワでのプレミアという対比は、この二作品の受容をめぐる状況そのものが、ジーバーベルク的な問題提起の一部をなしていることを示唆している。



## 2. デミン・サイクル

デミン連作を理解するためには、それを単独の作品としてではなく、ジーバーベルクのフィルモグラフィ全体の中に位置づける必要がある。とりわけ重要なのは、『夜(Die Nacht)』(1985年)と『夢、ほかになにが？(Ein Traum, was sonst?)』(1994年)という二つの先行作品との関係である。



『夜』は、エディット・クレヴァーによる朗読を中心とした約6時間のモノログ作品である。ヴァーグナーの手紙や『トリスタンとイゾルデ』などをコラージュして、ドイツの文化的・精神的な荒廃を「夜」の比喩のもとに描き出している。

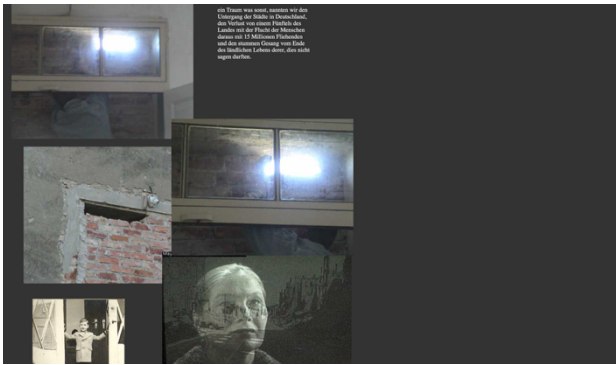
一方、『夢、ほかになにが？』は、ドイツ統一直後の1994年に発表された作品であり、タイトルはクライストの『ホムブルクの公子』の台詞からとられている。

約二十分間にもおよぶ沈黙のから始まるこの映画では、エディット・クレヴァーの顔に、牧歌的な田園の情景、廃墟と化した街、宮廷生活を思わせる古い写真が次々と重ね合わされていく。その静けさを破るのは、ラジオから漏れ出るノイズである。第二次世界大戦末期のアメリカ軍によるアーヘン占領の報、終戦直前のゲルリッツにおけるゲッベルスの演説、戦闘機の音と空襲警報。冒頭に置かれた土とシャベルのイメージは、歴史を掘り返す、というイメージを喚起する。

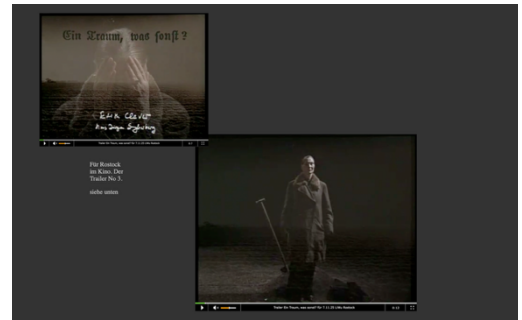
この映画は、複数のテキストの引用から構成されている。エウリピデスの悲劇『ヘカベ』、『トロイアの女たち』、ゲーテ『ファウスト』第二部、そして題名の出典であるクライスト『ホムブルクの公子』。トロイア陥落後、夫と息子たちを失い、奴隷として連行されるヘカベ。アガメムノンの墓のために娘ポリュクセネーを犠牲とされ、末息子ポリュドーロスの遺体と対面することになる、戦争と国家権力の犠牲となった母。一説では犬と化したとも伝えられるヘカベの形象は、『ペンテジレーア』との連続性をも持つ。さらにジーバーベルクは、クレヴァーが演じる女性のうちにアンティゴネーの姿をも宿らせる。国家権力の禁じる嘆きを、それでもなお敢えて担う者としてのアンティゴネー。これらの神話的な女性たちと交錯するもうひとつの形象が、東プロイセンのフリードリヒシュタイン城に生まれ育った伯爵令嬢マリオン・デーネホフである。戦後『ツァイト』誌の記者として活躍し、ナチへの抵抗者でもあった彼女は、ヒトラーの戦争によって故郷東プロイセンを失った。故郷喪失者としてのデーネホフは、同じくプロイセンの一部であったポメルンのノッセンドルフを故郷とするジーバーベルク自身の記憶をも呼び起こす。ヘカベ、アンティゴネー、デーネホフ——これらの形象が共有しているのは、「哀しむ権利」、すなわち戦争による喪失を悲劇として語り継ぐ営みである。

注目すべきは、ジーバーベルク自身がこの映画について残した自作解説である。2003年10月9日のノッセンドルフ日記で彼はこう書いている。

ein Traum was sonst, nannten wir den / Untergang der Städte in Deutschland, /  
den Verlust von einem Fünftels des / Landes mit der Flucht der Menschen /  
daraus mit 15 Millionen Fliehenden / und den stummen Gesang vom Ende / des  
ländlichen Lebens derer, dies nicht / sagen durften.



ここで  
「夢、ほ  
かになに  
が」と呼  
ばれてい  
るのは、  
ドイツが



自身の被った悲劇を語る能力——戦争によって失われたその能力——の問題である。前作『夜』に引き続き、この作品でもジーバーベルクは自分自身をも作品として提示している。第二次世界大戦の悲劇は、ノッセンドルフからの追放を経験した彼自身の体験でもあるからだ。連作「モノローグ」の掉尾を飾るこの映画において、喪失の芸術はそのまま想起の芸術となる。映画全体を貫くベートーヴェンの「田園」(1807/08年)は、近代によって失われた牧歌的文化の時代を呼び戻す音楽として、すなわち「想起が芸術となるためにもう一度懇願される音楽(die noch einmal beschworene Musik, in der die Erinnerung Kunst werden kann)」(Programmhft zu *Ein Traum, was sonst?*, S. 9.)として機能している。

『夢、ほかになにが?』においてジーバーベルクが探求した諸主題——シャベルと土による「掘りかえし」としての想起、神話的女性たちによる「哀しむ権利」の代理、語ることを許されなかった者たちの「声なき歌」、加害と被害双方の側からドイツの悲劇を語るための「夢のような空間」、そして音楽による想起の支え——は、デミン連作にそのまま、しかしより具体的かつ場所に根ざした形で実践的に受け継がれている。マルクト広場における布地のプロスペクトによるかつての街並みの呼び戻しは、まさに「掘りかえし」の身ぶりにほかならない。『夜の歌』における死者名簿の朗読は、「語ることを許されなかった者たち」——1945年4月のデミンで自死した数百名の住民たち——に声を与える試みである。そして同作におけるモーツァルトとブラームスの「レクイエム」の使用は、「想起が芸術となるためにもう一度懇願される音楽」というジーバーベルク自身の音楽＝映画論の、もう一つの実現である。

デミン連作は、これらの先行作品からの自己引用を含みながらも、「哀しむこと」と「夢」という二つの主題を新たな歴史的文脈のなかで再構築している。『夜』において、私たちが歴史的・文化的荒廃の暗闇のなかでいたとすれば、『夜の歌』は、具体的な歴史的・自伝的事実に対するジーバーベルク自身の哀しみが映画となり、まるで一曲の音楽のように、それを観る私たちの内的世界において共有され、同様の感情を生々しく形成する。

ジーバーベルクは 2025 年、自身が 1982 年に映画化した R. ヴァーグナーの歌劇『パルジファル』の前奏曲を用いて、『デミーン歌篇』と『夜の歌』に新たなプロローグを追加する計画を立てた。この計画は、単なる編集上の改訂ではなく、自身の創作の全体像を再構築する行為である。

『パルジファル』は、ジーバーベルクの作品のなかでもっとも国際的に知られた映画の一つであり、聖杯伝説を通じて「救済(Erlösung)」の問題を中心に据えた作品である。この映画の前奏曲をデミーン連作の冒頭に据えることによって、1982 年から 2026 年に至る 40 年以上の創作活動がひとつの円環を形成することになる。すなわち、『パルジファル』のプロローグにおいて提示された「世界の終わり」の光景が、デミーンの集団自決という具体的な歴史的カタストロフと接続され、そしてその哀しみの先に芸術的な「救済」が探求される、というサイクルが完成するのである。

ジーバーベルクの作品群に通底するもうひとつの重要な主題は、「中心(Mitte)」の喪失と回復の問題である。ここで想起されるのは、ジーバーベルク自身がミュンヘン大学で教えを受けた美術史家ハンス・ゼードルマイヤーの古典的著作『中心の喪失(Verlust der Mitte)』(1948 年)である。ゼードルマイヤーは同書において、近代芸術のさまざまな症状を総合的に観察した結果として「中心の喪失」という診断を導き出した。芸術はあらゆる意味において「脱中心的(エキセントリック)」になり、人間的なものから、そして中庸から遠ざかっている。そしてこの傾向は芸術の世界にとどまらず、人間全般における「中心」からの離反の象徴的表現にほかならない、と。

ジーバーベルクがデミーンにマルクト広場という「中心をふたたび甦らせようとする」行為は、まさにゼードルマイヤー的な問題意識の延長線上にある。それは物理的な都市空間の修復にとどまらず、文化的・精神的な「中心」の回復を志向する象徴的な行為である。

この「中心」の問題は、ジーバーベルクの日記においてベルリン王宮の再建をめぐる省察とも深く結びついている。東ベルリンの共和国宮殿(Palast der Republik)が撤去され、その跡地にフンボルト・フォーラムとして再建された王宮に対して、ジーバーベルクはきわめて批判的である。2022 年 4 月 9 日の日記では、「フンボルト・フォーラム」とも呼ばれる再建王宮を「恥さらしで退屈極まりない『世紀の大失敗』(dem langweiligen Flop No1 eines peinlich gewordenen Schlosses)」と手厳しく断じている。そしてその延長線上で、ドイツ歴史博物館で開催されたヴァーグナー展を取り上げ、次のように書いている。

RW ohne Musik / und ohne Raum müsste hier gesagt werden / mehr als was jedes einschlägige Buch wohlfeiler und bequemer kann

ジーバーベルクにとって、再建王宮もヴァーグナー展も、制度化された文化が「中心」を回復するどころかそれを空洞化させている症候にほかならない。これに対して彼は、補助金漬けの文化産業から離れ「根源の荒地(ブラーヘ)から音と像を新しく見出すこと。終末の時代、そして無の中から授けられたエピファニー(顕現)から、最高かつ純化された要求において、それらを新たに見出す(aus der Brache / des Urgrunds die Töne und / Bilder neu finden in zum / höchsten und gereinigten / Anspruch, neu aus den / Endzeiten und des Nichts / beschiedener Epiphanien)」のだと自身の対抗モデルを提示している。

一方で、ここで想起すべきは、ジーバーベルクのベルリン王宮への関心が、近年突如として現れたものではないという事実である。1989年の『O侯爵夫人』において、ジーバーベルクはすでに、廃墟と化したベルリン王宮を舞台背景として設置し、そこにシャドウによる王妃ルイーゼとフリーデリケ姉妹の彫像(1797年)を配していた。



2024年の日記でフリードリヒの失われた絵画とルイーゼ王妃を想起するとき、ジーバーベルクは30年以上にわたって自らが向き合い続けてきた形象に、再び立ち戻っているのである。「中心」への希求は、彼の創作を貫く持続的な主題であった。

一方で、2024年2月5日の日記では、同じ王宮をめぐる異なる相貌が現れる。ジーバーベルクは、カスパー・ダーヴィット・フリードリヒの失われた絵画——1945年以来行方不明となっている作品——に思いを馳せ、それがかつてルイーゼ王妃の死後、娘の願いによりベルリン王宮に収められていたことに触れる。そしてこう問いかける。「そうでなければ、一体何のために(王宮は)もう一度再建されたというのか。私たち全員の記憶のために。そしてこの街の客人たちのためにも。(Wofür wäre es sonst noch mal gebaut. Uns allen zu Gedächtnis. Auch den Gästen der Stadt.)」。ここでは王宮が、フンボルト・フォーラムという現実の文化施設としてではなく、失われた記憶が本来帰属すべき場所として、すなわち真の意味での「中心」として語られている。さらに注目すべきは、この日記の記述がクライストやC. D. フリードリヒへの言及を経たのち、次のような一節で締めくくられていることである。

Und warum CDF wieder auftauchte und wann und heute / so wichtig, mit der Markierung in den Seiten mit der / Premierenkarte zu Parsifal in Berlin, der Akademie, vor 40 / Jahren, das gibt zu denken auf.

フリードリヒの失われた絵画、ベルリン王宮、そして『パルジファル』初演のチケット——これらが日記のなかでひとつの連想の糸によって結びつけられている。ここに、デミン連作に『パルジファル』前奏曲をプロローグとして追加するという構想の精神的な根を見出すことができるだろう。「中心」の回復とは、失われたものたちの記憶を、それが本来あるべき場所に呼び戻すことにほかならない。デミンのマルクト広場においてジーバーベルクが試みたのは、まさにそのような行為であった。

### 3. 「哀しむこと」と「夢」

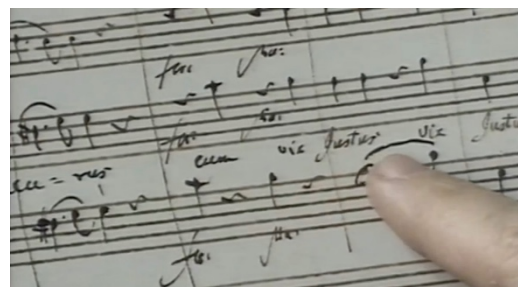
ジーバーベルクにおける「哀しむこと」を論じるにあたり、ドイツ語圏における「喪の仕事 (Trauerarbeit)」の知的伝統に簡潔に触れておくことは有益であろう。フロイトが「喪とメランコリー」(1917年)において定式化した「喪の仕事」の概念、そしてアレクサンダーとマルガレーテのミッチャーリヒ夫妻が『喪失を悲しむ能力なき社会 (Die Unfähigkeit zu trauern)』(1967年)において戦後ドイツ社会に対して投げかけた問いは、ジーバーベルクの作品を理解するための重要な背景をなしている。もっとも、ジーバーベルクの「哀しむこと」は、精神分析的な枠組みに還元されるものではない。それはむしろ、美学的かつ政治的な行為として、芸術作品のなかで独自の形をとっている。

デミーンの死者に対する追悼は、戦後ドイツにおける「喪失を悲しむ能力の欠如」がいまだに克服されていないことを示唆するとともに、その克服の試みそのものでもある。『夜の歌』における死者名簿の朗読は、名前を呼ぶという最も根源的な追悼の行為を通じて、忘却に抗おうとする営みである。

ここでレクイエムの使用が決定的な意味を持つ。モーツァルトとブラームスのレクイエムは、キリスト教的な死者のための祈りであると同時に、西洋音楽の伝統における追悼の最も崇高な形式でもある。死者名簿の朗読という素朴な行為と、レクイエムという高度に様式化された音楽形式との組み合わせは、個々の死者の具体性と、追悼という行為の普遍性とを架橋する試みとして理解しうる。

この形而上学的次元は、外部から持ち込まれる解釈枠組みではない。『夜』においてジーバーベルクは、クレヴァーに、プラトン『国家』第7巻の「洞窟の比喩」を演じさせている。囚われた人々が洞窟の壁に映る影を実在と信じているが、真の現実(イデア)は洞窟の外にある。囚人が束縛を解かれ、洞窟の外へと出て真の現実を見る——この有名な比喩を作品のなかに引き入れることによって、ジーバーベルクは自らの営みの哲学的地盤を作品内部に明示している。見方を変えれば、洞窟の比喩は「救済」の比喩とも言える。囚われた人は、儚いながらも想起において、束縛を解かれ、影の世界から真の現実へと導かれる。この洞窟の比喩の朗読を踏まえると、死者名簿の朗読とレクイエムの組み合わせは、ジーバーベルクが1997年にカッセルのドクメンタにおいて行ったインスタレーション「想起の洞窟 (Höhle der Erinnerung)」の一部として制作した映像作品『指で読むモーツァルトのレクイエム (Mozart Requiem mit dem Finger gelesen)』と、構造的な共通性を持っている。この作品では、モーツァルトのレクイエムの楽譜を、その音楽にあわせてなぞっていく指の動きだけが映される。ここで問われているのは、形而上学的な問いである。すなわち、音楽は楽譜に従って再現されるのか、それとも音楽が楽譜に書き写されているのか、という問いである。楽譜は音楽そのものではなく、その書き写し(痕跡)である。しかし楽譜を指でなぞり、それを音楽として聞くと、わたしたちは楽譜という物質的な痕跡を介して、音楽そのものに触れる。

『夜の歌』における死者名簿の朗読は、この構造を死者へと広げる。死者名簿に記された一つひとつの名前は、それ自体としては単なる文字列である。しかし朗読によって音声化されるとき、その名前は単なる記号ではなく、かつて生きていた一人の人間の存在の痕跡として立ち上がる。モーツァルトのレクイエムが楽譜を介してなお音楽として鳴り響くように、死者の



名は名簿を介してなお一人の人間として呼び戻される。死者はどこにいるのか。物理的なこの世界には、もう存在しない。名簿という紙の上にある名前は、死者そのものではない。しかし朗読の行為が、その名前を通じて死者を——死者の存在そのものを——呼び出す。楽譜の音符を指でなぞることで、そこにはない音楽が立ち上がるのと同じ構造である。

ここには、プラトンの形而上学の残響を識別することができる。プラトンにおいて、真の現実(イデア)は合理的推論によって直接把握されるのではなく、「想起(アナムネーシス)」によって捕えられる。魂はかつてイデアを見ていたが、肉体に宿ることで忘れてしまった。芸術的経験は、この忘却を破り、真の現実を想起させる働きである。誤解を恐れずにいけば、ジーバーベルクの「夢みる」という営みは、このプラトンの想起のもう一つの形と言えるのではないか。死者名簿を朗読するとき、楽譜を指でなぞるとき、わたしたちは物質的な痕跡を介して、それを越えた真の現実を想起する。この形而上学的次元は、後に論じる「救済」の問題にも直接つながるものである。

こうした以上の論点は、ジーバーベルク自身によっても確認されている。2025年9月15日の日記で彼は、自らの創作の一貫した方法論を以下のように振り返っている。

Wenn Winifred Wagner, die alte freund Hitlers, spricht 5 Stunden - ohne Hitler im Bild, / wenn ein Koch erzählt von dem König in den Schlössern Ludwigs - ohne künstliches Licht, / Ein Monolog mit Bomben in den Städten - ohne Bilder der Explosionen. / Parsifal ohne RW wie sonst. / Hölderlin, Kleist ohne nichts / als ihn in dem, was sie hervorbringt, 6 Stunden im Dunkeln >Die Worte selbst.

ここでジーバーベルクは、かつての自身の作品が一貫して、映像の見せ物を作り出す「中心」を再現することなく、言葉自体によって形作られてきたと理解している。また2024年12月19日の日記においては、『夜』について「言葉は空間となり、音楽の響きは動きとなった(So wurden die Worte zum Raum und die Töne der Musik zu Bewegungen 5 Stunden und zweimal mit Einführungen in unserer realen Welt vor den zwei Teilen des Ganzen.)」との表現している。この一貫性は、『夜の歌』においても維持されている。2025年9月15日の日記で彼は、『夜の歌』の構造を次のように簡潔に記述している。

Und nun hunderte von Namen und / die Umstände ihres Todes - gelesen im leeren / Raum einer Kirche, von namenlos sich / abwechselnden Stimmen in der Ferne. Zu / lesen die Umstände ihres Auffindens mit / der Hand geschrieben, und dann Musik / des Todes in Chören. Aus.

Bilder aus unsichtbaren Instrumenten / die das festhalten - einfach so  
von / verschiedenen Seiten. Aneinander gefügt.

この記述は、先に論じた楽譜と音楽の形而上学的関係を、『夜の歌』においてジーバーベルク自身が実践していることを示している。「目に見えない楽器から生み出されるイメージ(Bilder aus unsichtbaren Instrumenten)」という定式は、楽譜という痕跡を介して音楽そのものに触れることと、名簿という痕跡を介して死者そのものと呼び戻すこととの構造的相同性を、ジーバーベルク自身の言葉で確認するものである。

ここから「オートフィクション」という語を鍵としてデミン連作を読み解いてみたい。この語の用法について、慎重に扱う必要がある。文学理論において通常、オートフィクションは、自分自身の人生を素材としながら、その語りにも虚構的な操作を加える形式として理解されてきた。作者自身の経験を核としつつ、出来事の水準においては事実と虚構が混ざり合う書き方である。すなわち、自伝的素材の虚構化がその核心をなしている。

この通常の定義を前提にデミン連作を見ると、一見その定義は当てはまらない。インスタレーション、日記、住民の参加、死者名簿の朗読、レクイエム、実在の舞台——これらすべては実在する素材であり、虚構化された挿話も架空の人物も存在しない。表面的にはむしろドキュメンタリーの性格を帯びている。

ただしここで一点、注意しておかねばならないことがある。かつては、映画は世界を透明に切り取る装置として理解されることもあった。しかし現代の映画理論において、この素朴な映画観はすでに否定されている。編集、視点、選別、音響——これらによって構成される以上、ドキュメンタリーすら、それ自体として一つの作品世界を構成する営みである。この認識は、後で詳しく論じるジーバーベルク自身の映像観——「人間の内なる世界劇場」としての映画という見方——とも完全に一致する。

ジーバーベルク自身は、デミン連作をまさにこの意味において「フィクション」と呼んでいる。2023年11月20日の日記で彼は、「映画『デミンの歌』は一つの「フィクション」となった (So ist dieser Film von den Demminer Stimmen eine Fiktion geworden.)」と述べた上で、次のように記している。

Wenn wir also mit einiger Erfahrung in dem, / was man Dokumentarfilm  
nennt und was als / Spielfilm gehandelt wird, auch in sich /  
entwickelnder Form und Technik, also anderen / Möglichkeiten, und wozu,  
nun uns nochmal / aufmachen zu etwas Anderem und das nun / vorstellen  
an zentraler Stelle, aus solchen / Vorstufen, braucht es ein paar Worte  
zu sagen, / was das denn ist.

ここで彼が「フィクション」と言うとき、それは通常の意味での「虚構」を意味していない。事実を記録したとしても、それは一つの作品世界——作者自身の内面を通して再構成された作品世界——として立ち上がっており、その意味において「フィクション」である、という理解である。ドキュメンタリーとフィクションの区別は、「記録か創作か」という素材の水準ではなく、「事実を事実として並べるか、事実を一つの作品世界のなかに編成するか」という構成の水準で引き直されている。

この作品世界への変換を可能にする決定的な操作が、作者自身が作品の内部に入り込むことである。作者が外部に立って事実を記録する構えである限り、作品はドキュメンタリーのカテゴリーに留まる。しかし作者自身が作品の内部に入り込むとき、記録された事実は「作者自身の内面を通して構成された作品世界」として再編成される。この身ぶりは、本節でこのあと詳しく論じる「自己包含の身ぶり」の最も根本的な意義として理解される。それは単なる技法的選択ではなく、ドキュメンタリーをフィクションへと存在論的に変換する決定的な操作である。

したがってデミン連作におけるオートフィクション性は、通常のオートフィクションのような「自伝的素材の虚構化」ではなく、「事実を素材としながら、作者自身の作品世界として再構成する」という、反対方向の操作として理解される。事実は事実のままでありつつ、同時に作者の内面を通して一つの作品世界を構成する——この二重性がジーバーベルクのオートフィクションの特異性である。以下の議論は、この定式の具体的な展開として読まれうる。

2023年11月20日の日記で彼は、次のようにも書いている。

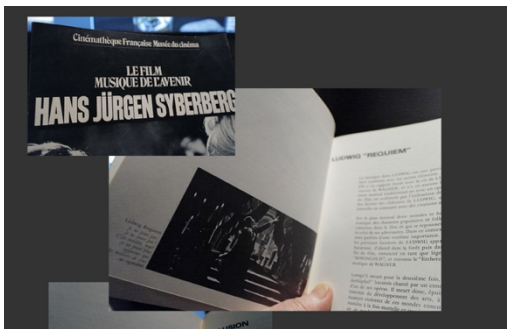
Das alles wurde gebaut, organisiert, installiert, entstand also geplant wie / geschrieben und aus Kenntnis der Regie und Produktion, in der Küche in / Nossendorf, woher der Verein kam, der das trug, wurde da her zusammen / montiert, aus digitalen Tagebüchern, Erzählungen, dass eine Autofiktion / entstand, dessen, der das erlebte, kannte, barg im Sinn von Alters her, mit / neuen Mitteln der Digitalitäten. Man nennt es nicht einen Spielfilm, denn / niemand wurde besetzt nach Bezahlung und geschriebenen Worten, besetzt / war das mit den Menschen der Stadt und Freunden mit viel Nein oder aus / der Stadt und von den Sendern und ohne Mithilfe der Kirche und auch / dagegen, am Ende aber Hilfen auch.

ここでジーバーベルクは、「オートフィクション」を、デジタル日記や語りという素材を繋ぎ合わせる方法として規定している。その中心には、「経験した者」「知る者」「精神の中に保存してきた者」——すなわちジーバーベルク自身——がいる。さらに重要なのは、彼がこの身ぶりを「劇映画(Spielfilm)ではない」と明確に区別していることである。出演料で配役された俳優は一人もいない。「配役されたのは、この町の人々、友人たち、あるいは町や放送局からの「拒絶(Nein)」」であったのだ。つまりオートフィクションは、劇映画と

も単純なドキュメンタリーとも異なる第三の категорияとして位置づけられている。これは、既以上で確認した認識論的な二重の視点——『デミーン歌篇』はインスタレーションを記録しただけのドキュメンタリー作品ではないという認識——とも完全に一致する。

この方法論の起源について、ジーバーベルクは2024年1月7日の日記で重要な証言を残している。

Da seit 1975 hier in einem Manifest (LE FILM, MUSIQUE DE L' / AVENIR- Film als Musik der Zukunft) erklärt wurde wie sehr Filme dieser / Art eher der Musik ähnlich sind als denen, die erzählen, Geschichten oder / Informationen vermitteln, wird man dies Erzählen hier als ein Komponieren / verstehen. Als ein Fliesen, auch mit Wiederholungen, angereichert in / vorigen Bildern zu einem Ziel des Fragens Woher und Wozu das alles und / wir.



この日記には複数の決定的な認識が含まれている。第一に、ジーバーベルクは自身の創作方法を、1975年のマニフェスト『LE FILM, MUSIQUE DE L' AVENIR(未来の音楽としての映画)』に端を発するものとして理解している。すなわち、半世紀にわたる方法論の一貫性が作家自身によって明示されている。第二に、映画における「語り」は「作曲(Komponieren)」として理解される。物語的・情報伝達的な映画ではなく、音楽的な流れとしての映画。この定式は、先に論じた「人間の内なる世界劇場」における「流れ(Fließen)」の概念と直接接続する。ジーバーベルクにとって、「流動(Fliessen)」は映画論の中核概念として1975年から現在まで一貫して使われている。

第三に、この日記は作品の目的地を存在論的な問いに設定している。かつて『ヒトラー、ドイツ生まれの映画』において使用されたエルンスト・ブロッホ的な言葉「私たちがどこから来て、何のために存在するのか、そもそもなぜ存在するのか」——これは、先に言及したプラトン『国家』の洞窟の比喩が問うのと同じ形而上学的問いである。そしてジーバーベルクはこの営みを「老いの特性などではない(Das ist keine Eigenschaft der Alters)」と明示的に留保している。彼は自らの現在の方法論を、老齢による回想趣味や反復趣味として理解されることを拒否しているのである。この留保は、後にもう一度参照することになる。

『デミーン歌篇』において多用される日記映像のスクロールは、本発表のタイトルである「失われた夢を夢みること」という問題に直接関わっている。画面上を流れていくテキストは、過去に書かれた言葉が現在の視覚的経験として再現される場であり、記憶と現在、私的な記録と公的な表現の境界が融解する空間を作り出している。

ここには「夢」に固有の構造との類似がある。夢においては、過去の経験の断片が現在の意識のなかで再配置され、新たな意味が生まれる。ジーバーベルクの日記映像もまた、過去に書かれたテキストの断片を映像という現在のメディアのなかで再配置する行為であり、その意味において「夢みること」の映像的等価物とみなすことができる。

『デミン歌篇』において、この「夢」の主題は映像的形式に留まらず、作品内部において言葉としても現れている。特に注目すべきは、画家カール・シュレッサー(Karl Schlessler)が自身の回想録を朗読するシーンである。シュレッサーは1945年5月のデミンにおける幼少期の経験を、次のように語り出す。

Ich sah Maria beten. Ich stand umgeben von Leichen. Um mich herum brennende Häuser stürzten in sich zusammen, Frauen schrien, Kinder. In welche Zeit war ich hineingefallen, ohne Vorbereitung? Ich dachte bisher, es gäbe nur das Traumland, aus dem ich kam, mein schwereloses Leben im großelterlichen Paradies.

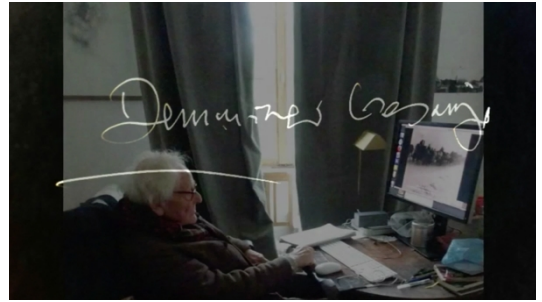
Der Fluss war eigentlich eingehüllt in Rauch. Meine Augen brannten und trännten, so viel sah ich noch, verschleiert und scharf. Die Brücken vor mir lagen zerstört. Wie oft bin ich über sie gegangen mit den Großeltern in den Wald, der vertraut war bis ins Letzte. Das ging jetzt nicht mehr. Es gab kein Vorwärtskommen.

ここで語られているのは、祖父母のパラダイスとしての「夢の国」が、ある日突如として暴力によって失われる瞬間である。この朗読は、本発表のタイトル「失われた夢を夢みること」が、決して抽象的な定式に留まるものではなく、映画内部において証言される具体的な言葉であることを示している。失われたのは、単なる地理的な故郷や歴史的過去ではない。「重力のない生活」を生きることができた、その状態そのものである。

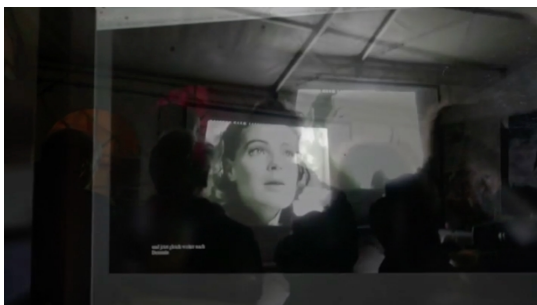
さらに注目すべきは、シュレッサーが目の前の事態を「理解しがたい恣意(Unbegreifliche Willkür)」と定式化していることである。敵はそのなかの数人を救助した。なぜか。他の者たちには発砲した。なぜか。この恣意には理由がない。この定式は、本発表の結論で論じる「類似による連想」の論理と鏡像の関係にある。悲劇に絶対的な根拠はない。だからこそ、すべての悲劇が悲劇として哀しまれる必要があるのである。シュレッサーの言葉は、映画内部からこの論理を裏書きしている。

さらに重要なのは、「失われた夢を夢みること」という表現に含まれる二重性である。それは第一に、失われた歴史——デミンの死者たち、追放された故郷、破壊された文化的中心——を夢みること、すなわち回復不可能なものを想像力によって呼び戻す行為を意味する。しかし第二に、それは「夢みること」そのものの喪失と回復をも意味している。現代の合理化された世界において、夢みる能力そのものが失われつつあるのではないか。ジーバーベルクの映画は、その失われた能力の回復を試みるものでもある。

『デミーン歌篇』におけるオートフィクション的な性格は、日記映像のスクロールという映像的手法に限定されるものではない。より根本的には、ジーバーベルクがこれまで作品の外部にいた監督としての自身をも、作品の内部に取り込んでしまふという身ぶりである。かつての「モノログ作品」において、ジーバーベルク自身の出自や幼年時代への言及はエディト・クレヴァーという女優の身体を媒介として語られていた。ジーバーベルクの声は、直接には聞こえなかった。しかしデミーン連作において、この媒介は外される。日記はジーバーベルク自身のものとして画面上を流れ、カフェ・ツィルムのファサード再建作業は現在進行形の彼の生活として記録される。先行作『ロミー・シュナイダー』の上映もまた、自らの監督としての出発点を作品内部に呼び戻す身ぶりである。こうして『デミーン歌篇』は、ジーバーベルクが60年以上にわたって続けてきた



た創作活動、見てきたもの、体験してきたもののすべてを、一つの「夢」として作品のなかに置き換えてしまう。



この身ぶりについて、ジーバーベルク自身が2025年10月19日の日記で明確な自己省察を残している。この上で彼は、「完全なる作家主義映画(Autorenfilm)」と「文学においてオートフィクション的な語りと呼ばれるもの」とを並置し

ながら、自らの到達点を次のように記述している。

nämlich nach / dem Filmen / mit dem Stift / und Papier in / der Hand  
nun / mit der / Kamera / selbst dazu / und selbst / davor auch /  
zuweilen das / zusammenzufügen, / was dann / Welt und / Leben und /  
sich selbst / zur Linie und / Frabe und / Körper mit / Raum macht, /  
ohne Spiel / und / Dokumentation / und zu einer / neuen Einheit / wird.  
Als / Film.

ここで明示的に語られているのは、「自らカメラを持ち、時には自らそのカメラの前に立ちながら」という身ぶり、すなわち、作家としての自分を作品の内部に含めると先ほど確認した身ぶりである。さらに注目すべきは、同日の日記の結びにおいて、ジーバーベルクがこの作品を「エポス(Epos、叙事詩)」という概念に結びつけていることである。

(…) Aus tief Erfahrenem / und hoch gehalten. Hier des hohen Tons,  
aus / dem Profunden kommend. Mit Stoff der / Geschichte. Am eigenen  
BeiSpiel.

この「自らを一つの『例(BeiSpiel)』』としながら、歴史という素材を用いて」という定式化は極めて示唆的である。ドイツ語の BeiSpiel は「例」であると同時に、「Bei-Spiel」すなわち「横に置かれた遊び／演技」とも分解しうる。ジーバーベルクは、自らを歴史の「横に置かれた」一つの例として差し出す。これは、後に論じる「哀しむ自分自身を作品化する」という身ぶりの、ジーバーベルク自身による自己規定そのものである。

この自己包含的な身ぶりは、『デミン歌篇』において一つの新たな構造を生み出している。すなわち、ジーバーベルク自身が撮った日記映像や先行作の閲覧が、映画内でジーバーベルク自身によって行われるという構造である。ここでジーバーベルクは、作品を撮る者でありながら同時に、作品内において過去の自らの作品を閲覧する者として現れる。作品の外部にいたはずの作家が作品内に包含されるという身ぶりだけではない。作品が自らの外部にあったはずの作家を含みつつ、その作家がその作品を参照するという自己言及的な循環が、ここに成立している。

この循環の構造は、先に指摘した『パルジファル』以来の作品群の円環構造と同型である点が重要である。デミン連作に『パルジファル』の前奏曲をプロローグとして追加する計画は、1982年から2026年に至る44年間の創作史を一つの円環として閉じる身ぶりであった。一方、『デミン歌篇』内部における自己閲覧の循環は、一作品のなかで作家と作品の関係を円環として構造化する身ぶりである。巨視的な円環(創作史全体の自己参照)と微視的な円環(一作品内部での自己参照)。この二つの同型の循環が、デミン連作において同時に実現している。ジーバーベルクのオートフィクション性は、この二重の循環のなかで「完結」している。

ここでひとつの問いが生じる。夢とはそもそも、夢見る者当人にしか属さないものではないか。他者の夢をわたしたちが共有することは常には不可能であるはずだ。だとすれば、ジーバーベルクの映画が「失われた夢を夢みる」営みとして観客にとって意味をもちうるのは、どのようにしてだろうか。ここで美学者アーサー・ダントーの芸術定義は示唆に富む。ダントーは芸術を「具現された意味(embodied meaning)」と「覚めたままの夢(wakeful dream)」の二つによって定義した(A. C. Danto, What Art Is, New Haven/London 2013, pp. 48-49)。通常の夢が眠りのなかにしか生じず、夢見る者当人しか知りえないのに対して、「覚めたままの夢」としての芸術作品は、観る者が覚醒状態にありながら共有される。夢に固有の論理——現実的には存在しないものが存在するものとして現れる、過去と現在が交錯している、失われたものが生きたものとして立ち現れる——それらが、観客という他者の前で実現するのである。デミン連作が失われた死者たち、失われた町の中心、失われた故郷を夢みる時、それはジーバーベルク個人の内面に閉じられた夢ではなく、観客とともに共有される「覚めたままの夢」となる。「哀しむこと」も同様である。他者の哀しみに原理的に屈折なく参入することは不可能であるにもかかわらず、芸術作品はその哀しみを共有されるものに変容する。ここに、デミン連作における芸術的「救済」の可能性を導く確固とした足場がある。

「救済」の問題に立ち入る前に、ジーバーベルク自身の映像

#### Theatrum Mundi

The *Theatrum Mundi* is an early modern "commonplace" or *topos* (an article of wisdom based on ancient texts) wherein the world is likened to a stage. The formula is always morally inflected. Its most usual sense is that human life is as vain and empty as a comedy.



Pageant stage for a Royal Entry into Antwerp, 1594, influenced by the *Theatrum Mundi*

観を確認しておかなければならない。彼にとって映画とは、外部世界の記録でも、観客が外から眺める認知対象でもない。それは人間の内なる世界劇場(das innere Welttheater des Menschen)であり、観客の思考の場所そのものを占める「流れ(Fließen)」である。ジーバーベルクが1992年の『空間についての手紙(Briefe über Raum)』において定式化した映像観は、「映画は世界をひとつに引き寄せ、断片化された現実を互いに切り合わせる——私たちの投影を、頭の中の思考の場所へと。(Er [Der Film]holt die Welt zusammen, schneidet Realitäten in Versatzstücken aneinander, unsere Projektionen, an den Ort unserer Gedanken im Kopf...)」というものであった(*Briefe über Raum*, In: *Theater Schrift*. Heft 4, S. 154.)。すなわち、映画は観客が外側から分析する対象ではなく、観客の内的空間において世界を生成させる場なのである。この映像観は、デミン連作においても貫徹されている。日記がスクリーン上をスクロールするとき、あるいはレクイエムの響きのなかで死者の名前が読み上げられるとき、観客はそれを「再現」として外から読み解くのではなく、追悼という行為そのものに巻き込まれる。「哀しむこと」も「夢みること」も、この共有された内的空間のなかでこそ成立するのである。

ここに至って、先に論じた二重の循環の構造が、観客との関係においても一つの独特な帰結を持つことが見えてくる。ジーバーベルクの作品は、その作家と作品の循環において「完結」している。この「完結」は、作品を外部に対して閉ざすことを意味しない。逆に、完結した循環だからこそ、観客はその循環のなかへと参入しうる。開放的で外向きの作品は、観客に対して「外から提示される」ととどまる。しかし自己閉鎖的に循環している作品は、観客がその循環のなかに「入り込む」ことによるのみ経験される。ジーバーベルクの表現を借りれば、観客は作品を音楽的な「流れ」として受け取り、その流れのなかに身を委ねる。空間的な対象物として作品を眺める態度ではなく、時間の流れとしての作品に参与する態度である。

ここで、先ほど論じた「内なる世界劇場」という映画観の意義があらためて確認される。観客は作品を外部の対象として分析するのではなく、作品が作家のなかで循環的に完結しているその世界に、自らの内的空間において参入する。そこで観客は、ジーバーベルクの哀しみ、ジーバーベルクの夢、ジーバーベルクの創作史全体を、内側から共有しうる。観客は内部的な観客となり、身をもって作品の流れと一体化する。「哀しむこと」や「夢みること」が観客と共有されうるのは、まさにこの循環への参入を通じてであり、デミン連作における「救済」の可能性もこの観客の参入を前提としている。

この映画観は、デミン連作におけるオートフィクショナルな性格にもう一つの、より深い含意を与える。歴史的悲劇を追悼することは、本来、一個人の手に余る営みである。デミンの集団自決、千人近い人々の自死——これを「哀しむ」権利を、誰が持ちうるのか。当事者ではない者が、他者の悲劇を「私は哀しむ」と言うとき、その言葉はいかにしてその傲慢さを免れうるのか。とりわけ「表象不可能性(Unvorstellbarkeit)」の言説が長く支配してきた戦後ドイツの文脈において、この問いの重みは無視しがたい。

ジーバーベルクの応答は独特である。彼は歴史的悲劇を正面から追悼するのではなく、「その悲劇の前で哀しむ自分自身」を作品として差し出す。「デミンの集団自決を哀しむ」のではなく、「デミンの集団自決を前に哀しむ自分自身」を映画化するのである。すなわち彼は、自らの「哀しみ」というオートフィクショナル性を經由することによって、あくまで自分自身を通して、その歴史的な事象を引き受けようとしている。そし

てこの個人的な引き受けを、彼は一種の「救済」として認識している。表象可能か不可能かという二項対立、あるいは「語る資格があるか否か」という倫理的問いに対して、ジーバーベルクは第三の道を開いている。彼は「語る資格がある」と主張するのでも、「語る資格がない」と沈黙するのでもなく、「自分が哀しむという事実そのもの」を作品として差し出すのである。

この点を踏まえた上で、「救済(Erlösung)」の問題に立ち戻ろう。ヴァーグナーの『パルジファル』において、救済は「共苦(Mitleid)」を通じて実現される。パルジファルは、他者の苦しみを自らのものとして引き受けることによって、荒廃した聖杯の王国を回復する。ジーバーベルクの映画化はこの「共苦による救済」の主題を継承しつつ、それを映画という近代的メディアのなかで再構築した。

デミン連作において、この「救済」はいかなる形をとるのか。ここでは安易な回答を避けなければならない。死者名簿の朗読やレクイエムの使用が、死者を「救済」するわけではない。しかし、それらの行為が「哀しむこと」の空間を開き、忘却されていた死者の名前を現在に呼び戻すとき、そこにはある種の芸術的「救済」が生じているといえるのではないだろうか。そしてその経験は、先に述べたように、観客が映像世界を共有することを通じて初めて成立するものである。

『パルジファル』の前奏曲がデミン連作のプロローグとして追加されることは、この「救済」の問いに新たな次元を加える。それは、パルジファル的な「共苦による救済」の物語がデミンの集団自決という歴史的現実と接続されることによって、芸術と歴史の関係そのものが問い直されることを意味する。「世界の終わり」の光景に対して芸術がなしうることは何か。その問いは、ジーバーベルクの創作活動全体を貫くものであり、デミン連作はその問いに対する、現時点でもっとも深い応答であるように思われる。

さらに付け加えるならば、この自己包含的な身ぶりは、長年の創作活動の集大成という地点に立つ作家のものであることを忘れてはならない。90歳を迎えた作家にとって、デミン連作、そこに『パルジファル』前奏曲をプロローグとして追加する計画、『夜の歌』のレクイエム形式——これらはいずれも、自らの生と創作を一つの「完結」へと向かわせる身ぶりでもある。この「完結」には二重性がある。作品としての完結であると同時に、彼自身の人生そのものが一つの作品として完結することへの希求でもある。自分自身を映画に含めること、哀しむ自分を作品化すること——これらは、作家が自らを歴史的イメージのなかへと送り届ける準備であるのかもしれない。

ただしここで、先に参照した2024年1月7日の日記におけるジーバーベルク自身の留保を思い起こさねばならない。彼は日記のなかで、自らの現在の方法論を「老いの特性などではない」と明示的に注意を促していた。つまり、ここで述べた「完結」の身ぶりは、高齢の作家による回想趣味や繰り返しに収まるものとして理解されるべきではない。むしろそれは、1975年以来の一貫した方法論の必然的な到達点として、あるいは「私たちがどこから来て、何のために存在するのか」という存在論的問いへの応答として理解されるべきである。

#### 4. さいごに

本発表では、ジーバーベルクの『デミン歌篇』と『夜の歌』を、彼の40年以上にわたる創作活動のサイクルのなかに位置づけることを試みてきた。第1章では、デミンの集団自決という歴史的背景と二作品の概要を示し、ベルリナーレでの上映拒否とモスクワでのプレミアという受容の問題が、作品の意味を構成する不可欠の要素であることを確認した。第2章では、『夜』『夢、ほかになにが?』『パルジファル』といった先行作品との関係を辿り、デミン連作がジーバーベルクの創作における一つのサイクルを完結させるものであることを論じた。特に、パルジファルの前奏曲をプロローグとして追加する計画は、1982年から2026年に至る円環構造を形成する点で決定的な意義を持つ。第3章では、「哀しむこと」と「夢」という二つの主題がデミン連作においていかに発展的に描かれているかを考察し、芸術的「救済」の可能性について問うた。

最後に、この二作品が現代において持つ意義について、より広い視点から述べておきたい。

ジーバーベルクにおける「哀しむこと」は、ある一つの歴史的事象に類似の悲劇を重ね合わせ、ひとつのモデルを提示する営みである。デミンの集団自決が、そのまま他の戦争の悲劇、他の集団的暴力の記憶を連想的に呼び起こす。想起する現在において、自分自身の悲劇的経験が、他の類似する悲劇と重なり合う。重要なのは、この「類似による連想」を、各事象の独立性や規模の矮小化として理解してはならないという点である。ある悲劇と別の悲劇をランク付けするように比較するのではなく、すべての悲劇が悲劇として哀しまれる必要があると考えること——そうした思考の様式と、それにもとづく感情的表現を、ジーバーベルクは芸術作品のかたちで提示している。

この身ぶりは、戦後ドイツの歴史観の制度化に対する節度色の強い応答として読むことができる。1986年から87年にかけて展開された「歴史家論争(Historikerstreit)」において、J.ハーバーマスを心とする立場から、ナチスの犯罪を他の歴史的暴力と比較することは、その特異な重みを希薄化させ「相対化」するものとして批判された。「ドイツの過去を相対化してはならない」というこの規範は、その後のドイツにおける歴史言説の基調をなすものとなった。映画学の領域においても同様の論理が作用した。S.フリードレンダーやC.ランズマンらに代表される「表象不可能性(Unvorstellbarkeit)」の議論は、ホロコーストの表象を原則的に再現厳禁とする姿勢を取り、『ヒトラー、ドイツからの映画』のジーバーベルクはこの規範を侵害する者として批判されることもあった。

しかし現在の地点から振り返るとき、ハーバーマスの規範性やフリードレンダー的「表象不可能性」の論理そのものに対して、疑義を呈する余地が生まれている。事実、固有な利害関係に基づくべきでないという歴史観は、他の歴史的悲劇——ドイツ人の被害、追放、空襲、そしてデミンの集団自決——を語りにくくしてきた。特定の事象のみを「相対化してはならない」特権的存在として社会的に持ち上げ、その他のすべてを歴史的な次位的存在に落とす——こうした経緯を自明な規範として受け入れることは、私たちが世界の他の場所で日々目にしている悲劇、とりわけ中東における現在進行形の悲劇への感性を折り曲げることも無関係ではない。



こうした文脈において、ジーバーベルクの姿勢は、「表象不可能性」の言説を初めとする「一つの事象のみを特権化する」発想に対する、もっとも力強い対抗モデルのひとつとして評価されるべきである。ある特定の事象を恣意的に選び出し、それにのみ特権的な特異性を与え、その他すべてを排除する——こうした発想は、政治の領域にとどまらず、広く文化に携わる人々の「無配慮な正義」によって拡散されてきた。それが

いかなる事態に寄与しうるかを、私たちは今日の世界、とりわけ中東の状況において目の当たりにしている。ジーバーベルクが「呪われた」監督として制度的な枠組みから排除されてきたこと、そしてその彼が、ドイツ人の被害という、ドイツ国内では長く語ることが禁じられてきた主題にあえて取り組んでいることは、この文脈においてあらためて省みられる必要がある。

この問題について、ジーバーベルク自身が 2025 年 11 月 3 日の日記で重要な思索を残している。そこで彼はまず、自身の故郷ノッセンドルフの喪失とイスラエルの建国が同じ年に起きたという歴史的事実を指摘し、「個人的な歴史観における歴史の損益計算として (als Verlust und Gewinn-Rechnung einer persönlichen Geschichtsperspektive der Geschichte)」この二つの出来事を関連づけて思考する。ジーバーベルクにとってドイツ人の被害と中東の今日の状況は、抽象的な対照ではなく、彼自身の個人的な体験に貫かれた二つの歴史の交点なのである。

そして同じ日記の末尾で彼は、「呪われたもの (maudit)」という語を、既存の制度的排除の結果として受け入れるのではなく、自ら能動的に再定義し直している。

Manchmal ist das / Schicksal des Richtigen / maudit zu sein. Vor den / Beharrlichkeiten des / Falschen alltäglicher faks / auf den ersten Seiten.

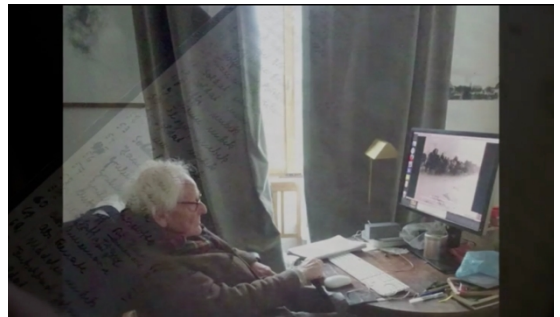
ここでジーバーベルクは、「呪われたもの」を単なる受身的状態ではなく、「日常的なフェイクの執拗さを前にした正しいものの運命」として再定義している。この定式は、「maudit」という呼称を、戦後ドイツの言説におけるジーバーベルクの位置づけをめぐる読みにとどまらず、より広い認識論的・倫理的次元へと拡げている。「呪われたもの」とは、支配的なフェイクに屈しないもの、すなわち真実に関わるものが必然的に引き受けさせられる運命なのである。

我々が、ドイツ文化学を、本国とは異なる文化圏から研究するということには、まさにこのような場面においてこそ意義がある。本国では、ドイツ第一主義に陥ることもあれば、戦後の特定の歴史的タブーのゆえに語れないこともある。私たち日本からドイツ文化を研究する者は、そうした本国の言説の磁場から相対的に自由な位置に立つことができる。「呪われた」映画監督がなぜそのように扱われてきたのか、本国の枠組みの外から評価しうる可能性はないのか——こうした問いを発することができる立場に、私たちはいる。そしてそれによって獲得した知見を、私たち自身の文化へとフィードバックする可能性もまた開かれている。

ジーバーベルク自身もまた、過去と現在を「類似による連想」によって結ぶ作業を続けている。2025年11月4日の日記で彼は、『夢、ほかになにが？』のロストックでの上映告知について触れ、デーホフ伯爵夫人の古い友人ジビュレ・フォン・ビスマルクが1945年に赤軍の到来を前に自死を選んだことを語る。そして続けて、クライストの『ホムブルクの公子』における死と、それを「夢」として迎え入れる場面へと話を転じる。

In dem Trailer dazu sehen wir die beschriebene Szene nicht . Aber dafür den Tod des Prinzen von Homburg bei Kleist, wie ihm nochmal das Leben geschenkt wird und wie er es begrüsst als einen Traum. Sehr nachdenklich, als ob er wüsste warum. Wir wissen es nun täglich.

「今日、私たちはそれを日々思い知らされている」——この一文は、現在進行形の歴史的悲劇への間接的な言及であると読める。1945年に赤軍の到来を前に死を選んだデーホフの友人、クライストの公子が死を夢として迎え入れる場面、そして現在の世界で日々思い知らされているもの——これらすべてが「類似による連想」という論理によって結び付けられる。ジーバーベルクの身ぶりは、デミーン連作においてだけでなく、彼の日々の思索においても維持されている。過去は現在を照らし、現在は過去を再び呼ぶ。この往来のなかにこそ、映画という芸術が現代に持ちうる力があるのではないか。



ジーバーベルクは、失われたものを「復活」させようとしているのではない。それはもはや不可能だからである。彼が行っているのは、芸術の喪失を「喪失の芸術(Kunst des Verlusts)」によって受けとめなおすという作業である。死者は戻らず、失われた故郷は回復されず、文化的な「中心」は容易には取り戻されない。それでもなお、死者の名前を呼び、哀しみのための空間を開き、夢みることを通じて失われたものに形を与えること——それがジーバーベルクの芸術がもたらす「救済」であるとすれば、それは完結する救済ではなく、永続的に繰り返される営みとしての救済である。「失われた夢を夢みること」が、いまだ終わっていない営みであること——このことを、デミーン連作は証している。



## 追記——プロローグについて

本稿の脱稿後、ジーバーベルク氏より、デミーン連作のために新たに制作されたプロローグの試作データを共有していただいた。本論で論じてきた円環構造——『パルジファル』(1982年)からデミーン連作(2026年)に至る44年の創作のサイクルが、まさにそのプロローグによって閉じられる——を、実際に映像として体験する機会を得たことになる。以下、その短い応答を本論への追記として記しておきたい。

何よりもまず、一つのサイクルがほかでもない「プロローグ」によって閉じられるという、その逆説的な構造に深い感銘を受けた。終わりが始まりとなり、始まりが終わりをすでに自らのうちに含んでいる——これこそ、ジーバーベルクが「モノローグ作品」以来追求してきた神話的時間の構造そのものではないだろうか。それは直線的な歴史的時間ではなく、あらゆる出来事が想起のうちで反復され、絶えず変容しつづける「夢の空間」である。このプロローグにおいて、まさにそのような時間がふたたび開かれているように感じられる。繰り返される悲劇に対して、芸術による哀悼の作業(Trauerarbeit)を通じた救済が、ここではあらかじめ約束されているかのようである。破壊と再生とが、ひとつの循環として描き出されている。

『パルジファル』が告げる「世界の終わり」、『0 侯爵夫人』に響くかつての精神文化の喪失、そして『夜』におけるジーバーベルク自身の過去への言及——これらが幾重にも重なり合い、あらゆる次元における喪失を内側から体験するエピファニーのような感覚をもたらす。それはたんなる引用や自己回顧ではなく「掘りかえし(Umgraben)」としての想起の身ぶりとして現れる。過去の作品群が地層のように積み重なり、その層を貫いていくことで、いまここに新たな意味として立ちあらわれる。ジーバーベルクが『夢、ほかになにが?』において提示した、想起こそが芸術となるという理念が、このプロローグにおいて新たな結晶のかたちを得たのを感じとることができる。

このプロローグは、ジーバーベルクのこれまでの作品群を回想しながら、同時に、これから始まるデミーンの悲劇に対する哀悼と救済を予告するものでもある。過去と未来の双方に同時に開かれた、稀有な序奏である。