

ポピュラー・カルチャーにおける破局の風景

——日独比較

高橋秀寿

はじめに

2011年3月、日本は「破局」に襲われた。いうまでもなく、2万人近い死者・行方不明者を出した東日本大震災、そして福島第一原子力発電所の大事故である。あれから7年の月日が経ったが、復興という名の公共事業が展開され、震災の犠牲となった東北は資本の餌食とされたのちに、いまや資本の関心は東京オリンピックに向けられている。また、福島原発の事故は収拾のめどさえ立っていないにもかかわらず、いまや停止していた各地の原発が再稼働に向けて動き出し、いくつかの原発はすでに運転されている。一方、地球の裏側で起きたこの原発事故はドイツにとって対岸の火事ではなかった。メルケル首相は2022年までに原子力発電所の稼働を停止することを決定したが、この決断を何よりも促したのは同年3月に「フクシマ」のニュースが報じられるなかで行われたバーデン・ヴュルテンベルク州議会選挙の結果であった。この選挙で与党のキリスト教民主同盟と自由民主党はともに前回の選挙より5ポイント以上も得票率を下げた一方で、急進的な反原発政策を掲げつづけてきた緑の党が12.5ポイントも得票率を上げ、社会民主党を抜いて第二党に躍進し、緑の党が社会民主党と連立を組んだ結果、ドイツ政治史上初めて緑の党の州首相が生まれることになったからである。つまりメルケルの決定は、政府が原発政策を継続すれば同じような選挙の敗北がつづきかねないことを恐れた結果でもあり、その意味で民意を汲み入れた決断だったといえる。日本は当事者であるにもかかわらず、どうしてこのような違いが生じてしまったのであろうか。

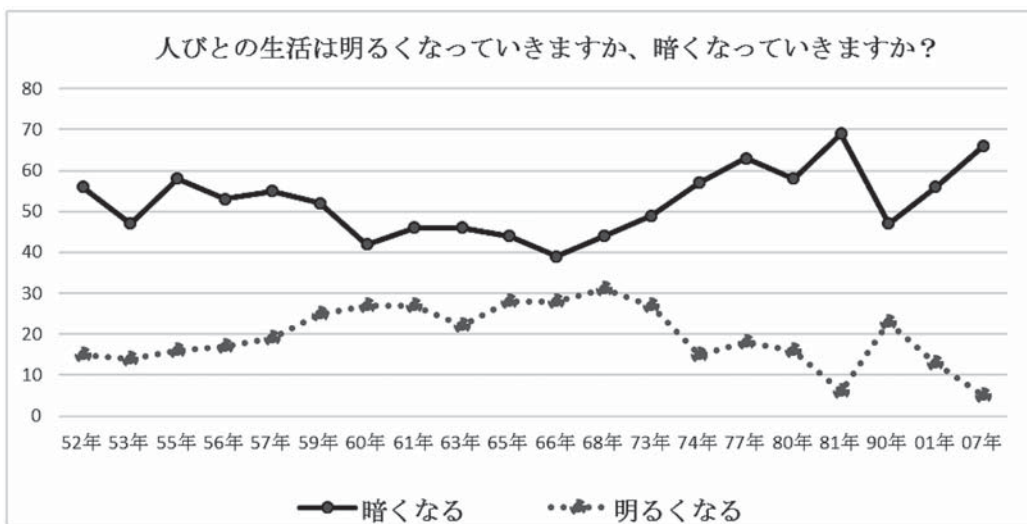
この疑問に直接答えるものではないが、山本昭宏は『核と日本人』（中公新書、2015年）のなかで興味深い分析を行っている。「核」をめぐるこの言説研究のなかで山本は、アニメ化された連載漫画『AKIRA』と『北斗の拳』を取り上げながら、1980年代前半のポピュラー・カルチャーが核戦争後の世界を描くことに主眼を置いていることに着目し、宮崎駿の『風の谷のナウシカ』にも類似したテーマを見出しながら、これらの作品が「冒頭で核戦争が勃発するのは、世界を滅亡させるためではなく、世界をいったんリセットするため」なのだと指摘している。ちなみに、山本はそこで取り上げていないが、宮崎駿はすでに1978年に核戦争後の世界を描いたテレビ・アニメ『未来少年コナン』全26話を制作している。本論の主題となる概念を用いるならば、80年代前半のポピュラー・カルチャーは「破局」にいたる過程ではなく、「破局」後の世界を描いていることになるが、ここからいくつかの疑問が生じる。そもそも「破局」が描かれるようになったのはなぜなのだろうか。そしてこの現象はなぜ1980年代に生じているのであろうか。さらに、この「リセット」は何を意味しているのであろうか。

このような疑問を解くことによって、前述した原発事故という「破局」への対応にみられる

日独の相違の問題にアプローチすることが本稿の目的である。ただし、筆者の専門はドイツ現代史であるので、ドイツのポピュラー・カルチャーの現象との比較において、「破局」後を描く日本の現象に光を当ててみたい。

1. 時間／空間の構造転換

図表1¹⁾は1950年代から2000年代までの未来観に関する世論調査の結果である。ここからは、悲観的な未来観は戦後（西）ドイツに一貫している特徴であることが理解できるが、そのなかにはいくつかの波が見られる。すなわち、50年代の初期には悲観的予測が楽観的予測を大きく上回っていたが、50年代後半からの復興と「経済の奇跡」とともにその差は徐々に狭まっていった。しかし第一次オイルショックの時期を契機にふたたび悲観的予測が上昇し、ドイツ統一期に楽観的予測が頭をもたげるものの、2000年代にふたたび悲観的観測が浸透している。日本の概念を用いれば、「高度経済成長期」において未来は楽観視されていたが、70年代末から悲観的雰囲気が一時期を除いてドイツを覆いつづけているのである。



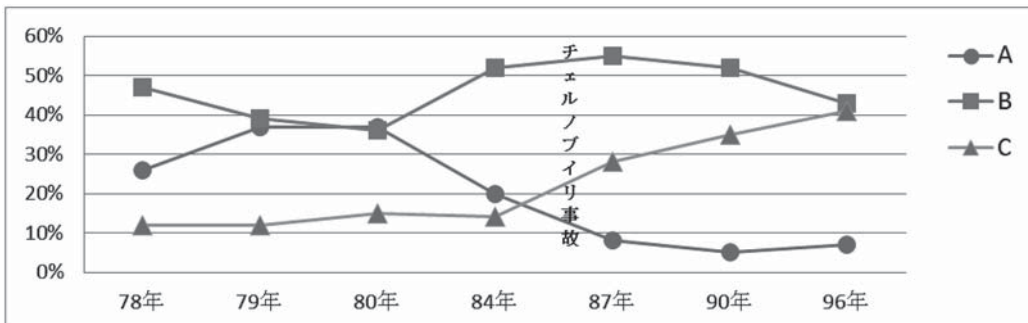
図表 1

悲観的雰囲気の一つの大きな原因がエコロジー危機であることはいうまでもない。この雰囲気の特徴を理解するために、50年代後半から広がりつつあった楽観的未来観を原子力の平和利用との関連で表現しているドキュメントを紹介しておこう。1957年に『私たちは原子によって生きるであろう』がジャーナリストによって編集され、ノーベル賞受賞者のO・ハーンが前書きを寄稿しているが、当時の原子力問題大臣F・J・シュトラウスは序文のなかで、「核兵器のもっている恐ろしい破壊力といった支配的な印象」を「ここで転換し、別のよりよい原子のイメージが示されるときだ」²⁾とその目的を明示している。そこで示されている原子力時代の未来は次のようなものである。

「私たちの前には新しい時代があり、その時代のなかで雇用と投資の新しい機会が作られ、新

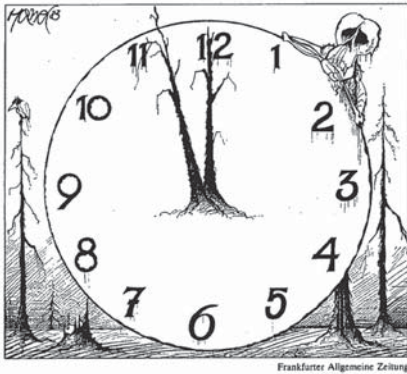
しい製品が作り出され、新しい市場で経営が行われ、新しい人命救助の方法が医学に導入されることになる。原子力時代はしたがって希望に満ち、繁栄した幸福な時代、私たちが原子によって生きる時代になりえるのである。こんな時代が私たちに到来しているのだ！」³⁾（傍点は原文）

このような楽観的雰囲気の中で核エネルギーの平和利用に関して「原子力多幸症」とよばれる状況が生み出され、原発政策は推し進められた。しかし70年代半ばにヴィールでくり広げられた激しい反原発運動を経て、80年ごろから原発の危険性の認識は広がっていく。この年に「原発建設続行」派（図表2のA）と「新たな建造なしの既存原発の稼働」派（図表2のB）の割合はほぼ同率であったが、84年には後者が過半数をこえ、チェルノブイリ原発事故後の87年以降にはそれまで一割程度の少数派であった「既存の原発も停止」派（図表2のC）が三割から四割を占めるようになり、「続行」派は一割以下に転落していくのである。（図表2参照⁴⁾）原子力は「希望に満ち、繁栄した幸福な」未来を切り拓くのではなく、未来に「破局」をもたらす魔物とみなす市民が増加していった。



図表2

70年代まで原発問題はまだ一部の左翼の政治課題であったが、80年代に酸性雨の問題がジャーナリズムで盛んに取り上げられ、「森の死」がキャッチフレーズとして広がっていくと、環境問題は政治的境界線をこえて取り組むべき問題として認識され、エコロジー危機があまねく意識されるようになった。この危機意識のなかで新しい時間観念が顕現していくことになる。つまり、エコロジー危機が未来の「破局」としてイメージされていくなかで、未来とその「破局」は現在が「昨日」に行なったことの直接的な結果となり、未来は現在が処理しなければならない時制となったために、現在と未来が接近していったのである。このことを可視化したのが、「12時5分前」のレトリックである。すでに「破局」は訪れており、もはや救済しようがないと諦めた人たちは現在の時刻を「12時5分過ぎ」と表現したが、まだわずかな希望を抱く人びとは「12時5分前」に現在を設定し、未来の「破局」を回避する措置の緊急性を意識したのである。このレトリックは『シュピーゲル』誌が転載した「死の時計」のカリカチュア（図表3⁵⁾）に表現された。連邦郵便局が発行した「森を救え」の記念切手（図表4）にも同じ時刻を示す時計が描かれており、この時間感覚が西ドイツ市民に広く浸透していたことを物語っているだろう。この感覚をヘッセン州のある自然保護委員は「時限爆弾がカチカチ鳴っている」と表現している。⁶⁾ こうして、かつては「四カ年計画」や「五カ年計画」の規模で計られていた現在と未来の時間



図表 3



図表 4

差は「五分」に短縮された。

過去・現在から未来へと進む「進歩」の時間「破局」のイメージで意識されていった一方で、環境問題では自然破壊はまさに空間の破壊として問題にされていった。空間は「破局」の犠牲者として立ち現われると同時に、「破局」に対する防御の原理として評価されることになったのである。そのことをもっとも明確に示しているのが環境問題の対象として救われるべき「森」とその景観であろう。このような時間／空間の関係を歌手のウド・ユルゲンスは1982年に『12時5分前』で次のように歌っている。

「そして私は森を見た、そこにはいま飛行場が建築されている／私は毒のような雨を見た、その雨が降り注ぐところで木の葉が死んだ／そして私は柵を見た、以前そこには自由しなかった／私は灰色のコンクリートを見た、そこには少し前には草原があった／そして私は浜辺を見た、それは石油とタールで真っ黒だ／そして私は都市を見た、そこにはもはや人がいなかった／だけど私は咲き誇る花々でいっぱいの谷間も見た／ひとけのない湖が鏡のように明るく、澄んでいるのを見た／そして私は時計を見た、12時5分前〔……〕」

こうして「破局」を回避するために12時に向かって進む時間を停止し、空間を守ることが政治課題となった。1983年の「緑の党」の連邦議会選挙のための声明はこの課題を明確に提起している。

「私たちの子供たちが森を見ることができるのか疑わしい。食物、水、大気の中の毒が私たちの健康を害しています。そして爆弾が落ちる危険が増しています。工業の経済様式は東でも西でも、南でも北でも人間と地球を破壊しています。既存の政治の安全な道が行きづまりであることが明らかになりました。〔……〕緑の党は、エコロジーと経済の危機から抜け出す新しい道を切り開こうとしています。戦争の起こる危機を払いのけようとしています。破局の回避がまだ可能であることを人びとに示そうとしています。」⁷⁾

2. 80年代以降のドイツのポピュラー・カルチャーと「破局」

70年代末から80年代前半にかけて、ドイツでNDW (Neue Deutsche Welle = ニュー・ジャー

マン・ウェーヴ)⁸⁾と呼ばれる音楽運動が展開された。それに先行して成立したパンクとニュー・ウェーヴがドイツ・ポップス界のこのような動きに影響を与えたが、以前のロックン・ロールやロックとは異なり、NDWはドイツ語の歌詞で歌われ、それに合致したサウンドをもつことで、外来音楽の模造的性格を払拭した独自の音楽潮流となった。ドイツ語ヴァージョンで84年にイギリスとアメリカでヒット・チャートの一位および二位を獲得したネーナの『99の気球』（83年、邦題『ロックバルーンは99』）のヒットでNDWの存在は国外にも知られることになる。そしてこの音楽潮流は当時の時代精神を取り入れ、前述の悲観主義的未来観と「破局」をさまざまに表現した。

「壁の都市のなかのケバップ〔トルコ風サンドイッチ〕の夢／有刺鉄線の背後のトルコ文化協会／新しいイズミール〔トルコの都市〕が東ドイツに／アタチュルクが新しい支配者／ソ連のためのミリエット紙〔トルコの週間新聞〕／どの簡易食堂にもスパイ／強制収容所にはトルコから来た情報部員／ドイツ、ドイツ、みんなおしまいだ／ドイツ、ドイツ、みんなおしまいだ／ドイツ、ドイツ、みんなおしまいだ／私たちは明日のトルコ人、私たちは明日のトルコ人、私たちは明日のトルコ人…」〔 〕内は引用者）

ミッタークパウゼの『ミリトルコ』（79年）として知られていたこの曲は、ファールフェルベンとDAFによって『ケバップの夢』のタイトルでカバーされたNDWの代表作である。NDWのスーパースター、ネーナの世界的なヒット曲『99の気球』も、最終的には「世界が瓦礫となる」姿を描いた反戦歌である。五〇万枚以上の売り上げを記録したアルバムのなかでイデアールは81年に『氷河期』（「氷河期——私に氷河期が始まる／氷河期の迷路——氷点下90度」）を歌っているが、翌年にはペーター・マーファイが同名のタイトル曲（氷河期——氷河期／それは海が没し、大地が裂くとき／そして大陸が瞬間にぶつかり合う／この爆発の最後の電光をいったい誰が見るというのだ）をヒットさせている。DAFと同様にオルターナティヴ音楽として国外でも高い評価を受けることになるアインシュトゥルツェンデ・ノイバウテンは、81年に『没落と崩壊』を公表している。「没落と崩壊」の原因は時間である。

「私たちは空っぽだ／私を信じてくれ／私たちは空っぽだ／時間はその子供をとっくの昔に食いつぶした／そして時間は腹いっぱいだ／おいで、ついておいで／眺めてごらん、いかに時間が／私たちの目の前で崩壊していくのかを／おいで、ついておいで／私たちは空っぽだ——不安なしに／私たちは空っぽだ／最終的に、完全に、空っぽだ／没落と崩壊」

このような風潮によってベストセラーに押し上げられた文学作品がこの時期の社会現象となった。「虚無（Nichts）」によって破壊されていくおとぎの国「ファンタージェン」を救うために闘う少年アトレイユを主人公に据えたM・エンデの『はてしない物語』である。出版された七九年当初、この作品は児童向けの読み物として成人が手にすることが憚られていたが、翌年の夏からベストセラーのリストに名を連ねつづけ、四年後の八四年には一五〇万部の売り上げを記録するにいたった。⁹⁾ 数十カ国語に翻訳されて国外でも読者を獲得した『はてしない物語』は、この年にアメリカとの合作でW・ペーターゼンの監督のもとで映画化され、『ネバーエンディング・ストーリー』の名で世界的に知られていくことになる。この映画は69年以来、15年ぶりで西ドイツの年間観客動員数でトップの座にたどり着いたドイツ映画¹⁰⁾となった。

原作者のエンデにとって、この物語のなかの「虚無」はニヒリズムや意味喪失、疎外、空想

力の衰弱といった精神的な現象のメタファーであったが、ペーターゼン監督と制作責任者のB・アイヒンガーはこの「虚無」を現実世界の崩壊として描き出した。当時ドイツ史上もっとも高額な制作費を投じ、ハリウッ드의最新技術を駆使したこの映画は、「森の死」や核戦争後の世界を彷彿させる情景を写し出しているだけではなく、それすらも消滅させていく「虚無」の破壊力をリアルに表現した。このような黙示録的な映像とストーリーが多くの人びとの共感と呼んだようである。たとえば『シュピーゲル』誌は、この映画の紹介のために月の側から撮影された「危機にひんした惑星、地球」、並び立つ「核ミサイル」、「死滅する森」、原爆投下後の「ヒロシマ」といったこの映画とは直接的には無関係の写真も掲載しながら、「全面的な消滅の虚無に脅かされている世界、死滅しつつある森、アトレイユが迷い込んだ破壊された「妖怪の都市」は同じ時代を生きる人びとにとってまったく異質な表象ではないと論評し、「地球の住民はファンタージェンとまさに同様に虚無に直面していないのか」と問いかけている。¹¹⁾

新しい時間／空間観念と時代精神を政治的に先鋭化して組織された政党が「緑の党」であるゆえに、このようなポピュラー・カルチャーをこれから「緑」の名称をつけてよぶことにしよう。一方、90年代になって労働者階級を中心に「極右」とよびうるサブカルチャー¹²⁾が形成されてきた。ボウズ頭、ジーンズ、サスペンダー、ミリタリーなジャケットとブーツを身に着けた独自のスタイルと、マッチョ性や暴力性、暴飲を特徴とするこの日常文化では、ルーネ（古代ゲルマン文字）、トール（北欧神）のハンマー、黒い太陽、ケルトの十字、隠語としての数字（たとえば「88」は8番目のアルファベットの「HH」で「ハイル・ヒトラー」を意味する）などが象徴として用いられ、それはTシャツなどの衣服やアクセサリに用いられてモード化されている。このサブカルチャーに介在されて、「スキンヘッド」と呼ばれる集団が形成・確立していった。しかしこのサブカルチャーで特別な役割を果たしているのは音楽¹³⁾である。その音楽のジャンルは「パンク・ロック」、「オイ！ロック」（oiというかけ声に由来）、「ハード・ロック」、「メタル・ロック」だけではなく、バラード系の音楽なども存在するなど多様であるが、ここでは一括して「右翼ロック」と総称しておこう。80年に結成されたベーゼ・オンケルツを先駆けとして、90年代に次々と右翼ロックバンドが生まれ、公表された右翼ロックのLP／CDの数は80年代に年間10枚以下だったのに対して、その後は90年の15枚から年ごとに増加していき、96年には121枚、97年には136枚、98年には140枚を記録している。¹⁴⁾

この集団とサブカルチャーにとって「破局」はエコロジー危機ではなく、移民の増加と多文化社会の形成によって引き起こされている。移民は「私たち」の空間の不当な占領者であるとみなされ、その排斥を訴えるモチーフが極右ロックでは頻繁にみられる。たとえば、ドイツ右翼ロックの草分け的存在であるベーゼ・オンケルツの伝説的デビュー作『トルコ人出ていけ』では、トルコ人とは「ドイツの占領者、ビニール袋を持ち歩くやつらよ／古着収集者、保菌者たち」であり、ランザーの『外国人野郎、くたばれ』も「下賤なるくでなし以外の何者でもない／おまえは破廉恥の極みで、たんなるクソだ／おまえはたんなるクズ」として外国人の排除を叫んでいる。移民のいるベルリンの風景を、極右ロックの代表的歌手であり、極右政党のドイツ国民民主党の大統領推薦候補にも選ばれたフランツ・レンニッケが1989年に『ベルリンで日曜の晩に』で歌っているが、これをNDWの代表的バンドのイデアールが1980年の『ベルリン』で描いた都市風景と比較しながら見ていただきたい。

- イデアール『ベルリン』：「二人の検札係が無賃乗車に気づく／すごい速さでエスカレーターを昇り／二人のトルコ人を職員が押しとどめる／オラニエン通り、ここではコーランが生きている／その下でベルリンの壁が始まっている／マリアンネン広場は赤だと評判が悪い／私は気分がいい、ベルリンにいるんだ／気分がいい（ベルリンにいるんだ）／気分がいい（ベルリンにいるんだ）／灰色の家屋、ぼんやりしている麻薬常習者／オリーブとマヨナラが匂う／廃墟のある運河へと降りていく／その下に政党事務所／歩道に犬の糞／私は朝焼けのなかでコーヒーを飲む／その後で古い工場へ／ここでは東西が見通せる／四番目の中庭の三階／私の隣には哲学者が住んでいる／窓を開け、私はトルコのメロディーを聴く」
- フランツ・ライニッケ『ベルリンで日曜の晩に』：「ベルリンで日曜の晩に、ベルリンで日曜の晩に、トルコ人がクロイツベルクを徘徊するときに、トルコ人がクロイツベルクを徘徊するときに、激しい怒りが、夜には不安が私を襲う——わが民族よ、どうされちゃったんだい。でも誰も気づいていない、こんなことでいいのかい〔……〕この辺りを見回してみると、私はすぐに何もかにもうんざりしてしまう／ベルリンで日曜の晩に、ベルリンで日曜の晩に、私はブランデンブルク門のそばに立ち止まる／ブランデンブルク門のそばに立つ／君はかつてよりよき時代を見たが、いまベルリンが新たに破滅していくのを見ている／だが、そんなことがあってはいけない、私はそんなこと望んじやないのだから／でも私の声はこんなにもか細いのだ！／ベルリンで日曜の晩に、君はドイツ全体を象徴させられている／私たちの故郷はこの都市と同じように崩壊した／この都市のように未来はない」

たしかにイデアールの描くベルリンは「灰色の家屋」や「麻薬常習犯」，「廃墟」，「犬の糞」が見られ，「麻薬常習犯」がいるように，小市民が理想とする「小ざれいな」都市ではない。しかし早朝にベルリンに着いて，トルコ移民が不可欠の要素として組み込まれている日常風景を目の前にしたイデアールは「ベルリンにいるんだ」と帰郷の喜び（「気分がいい」）を吐露している。一方，ライニッケは同じベルリンの風景を「激しい怒り」や「不安」とともに見つめ，この都市に「未来はない」ことを確認している。ベルリンがイデアールにとって故郷として感じられているのに対して，ライニッケにとって故郷はすでに「崩壊」している。いまやこの都市は異郷なのであり，極右勢力はここに「破局」を見ているのである。この「破局」の意味を極右ロックなどの極右主義者の言説を通してこれから詳しく分析してみよう。

3. 極右主義者にとっての「破局」

いうまでもなく，「破局」の元凶とみなされているのは移民である。たとえばオイドクシーの『鎖を粉碎せよ』（1998年）では「我が国のよからぬ状況／それは誰もが知っている／異民族が群れを成して入ってくる／どんどん増えているが／あってはならないことだ／私たちが支払わなければならない金は積み重なるばかり」といった「苦難」に「誇り高きドイツ人」が苛まれている状況を訴えている。しかしクラフトシュラークの『フェニックス』（2011年）では，「私たちの国の人ではなく，けっしてそうはならないような人間が群がっている落書きだらけの汚れた都市」だけが嘆かれているのではない。そのあとに嘆きの対象に「エゴイズム，デカダンス，腐敗，すべての習俗規範的・道徳的価値の崩落。この（ドイツ）民族と（ヨーロッパの）兄弟

民族のマジョリティに貧困と失業の生活を余儀なくさせている経済犯罪者のマイノリティにおける思い上がりと過度の欲望」があげられている。移民の導入と外国人・異教徒の過剰状態はこうした精神的墮落と物質的欲望によってドイツ人自身によってもたらされたのであり、前者の「墮落」では緑の党などの左翼、後者の「欲望」では政治・経済エリートが首謀者として極右主義者の念頭にある。この歌では「正気の人誰も政治を信頼せず、その代わりに抵抗と批判の怒りがつのっていく」のだと言うが、この「抵抗と批判の怒り」はペギーダのような反外国人、反ムスリム、反左翼、反エリートの右翼ポピュリズム運動へと結実していくことになる。

したがって極右主義はたんなる反移民運動ではなく、既存の政治・社会的状況に対する不満と批判を表明するイデオロギーであり、移民というマイノリティと共存しようとする多文化社会はこのような状況を体現するシンボリックな状態として、ライニッケのような極右主義者には映っている。そして極右主義者がこの状態を「破局」としてイメージしているのは、この勢力が敵対する左翼や「緑」と類似した時間観念を抱いているからである。たとえば、ヴァイセ・ヴェルフの『ドイツよ、目覚めよ』（1997年）では、「時計、それは12時5分前で止まっている／私たちは未来を見なければならぬ／さもないと私たちは多文化主義の妄想のなかで没落するだろう」と訴えており、またこのバンドの2011年のアルバムではタイトルに『12時5分前』が使用され、そのジャケットにはその時刻を差している時計（図表5）が描かれている。そしてそこに収められている『暴力の呼びかけではない』では「民族の死」が語られているのである。



図表5

「俺たちの故国のために時計はカチカチと音を立てる、俺たちの文化の没落だ／移民によって引き起こされ、ハゲタカがすでに待っている／嘆き悲しむ声も、叫びも聞かれない／民族の死が招き入れられている／誰も俺たちの死を悲しんで泣いていないことを耳にする／こうして私たちはまもなく歴史になるだろう」

シュテークラフトはすでに1991年の『立ち上がれ』で、「立ち上がれ、抵抗しろ／時計が12時を告げる、立ち上がる時を／立ち上がれ、抵抗しろ／手遅れになる前に、その日が過ぎ去る前に／その日が過ぎ去る、その日が過ぎ去る前に」と「12時5分前」のレトリックを使って「おまえの未来もこの行動にかかっているのだから」と「破局」の回避のために「祖国のための行動」が呼びかけている。しかし曲が進むと「いや、もう遅すぎる」と事態がすでに手遅れであることが告げられ、「おそろくいまやゆっくりとおまえは認識するだろう／おまえが慎重だったことが誤りだったことを」と「おまえ」（＝ドイツ人）の責任が問われている。つまり、現時点は「破局」の5分前ではなく、すでに12時を過ぎており、その責任を取ることが訴えられているのである。

ベルリンのクロイツベルク区を描いたシュテールゲヴィッターの『喪服の師団』（2003年）でも「ドイツの領土のうえのトルコの町／ここで荒れ狂っている数百万の異国人〔……〕多文化主義、犯罪／死にゆく都市、もうほとんど手遅れだ」とすでに12時が過ぎていることが認識さ

れている。そしてこのバンドもその責任をドイツ人に帰している。「俺たち」は「癌性潰瘍を入れた／そして毒ヘビを自分の胸元で育てた」ことで「最低最悪の時代」と「ドイツ最大の悲惨」の目撃者になってしまったからである。

このように多くの極右主義者は現時点を「12時5分前」よりも、12時過ぎ、すなわち「破局」後に設定し、その責任を移民よりもむしろ「ドイツ人」に帰している。つまり、「破局」を回避することではなく、それを克服する使命を「ドイツ人」に自覚させようとしているのである。この自覚のために頻繁に用いられているレトリックが「目覚めよ (Erwach / Wach auf!)」である。ヴェアヴォルフの『民族よ、立ち上がれ』（1990年）では「ドイツの救済者」として「ドイツよ、ドイツ、おまえは目覚めなければならない」と説かれ、シュテークラフトの『ドイツのためのパワー』（1991年）では「俺たちの抵抗のための機は熟している〔……〕時を逸するな、闘争精神を静めるな／だからドイツよ、目覚めよ」と呼びかけられ、ブリックリークの『さあ、もう目覚めろ』（2004年）では「世界の諸民族を前に瓦礫と灰に化しているわれわれの国／この国は全世界の侮蔑と嘲弄にひたすらひれ伏している／さあ、もう目覚めろ！」と訴えられている。そして、「不死鳥」が極右ロックに頻繁に登場するが、いうまでもなくそれは、この架空の動物が死から目覚める復活の象徴であるからだ。いくつか引用してみよう。

- シュテークラフト『灰からよみがえる不死鳥』（1990年）：「ドイツ、灰からよみがえる不死鳥／ドイツ、俺たちはおまえの報復」
- フォルクスツォルン『赤色戦線、くたばれ』（1990年）：「白い拳は力のしるし／俺たちはドイツを暗黒の夜から救出する／救済の炎は歩を進める／そして灰からよみがえる不死鳥のようにドイツは立ち上がる」
- オイドクシー『祖国よ、目覚めよ』（1998年）：「俺たちは共に歩まなければならないのだ、正当なことのために／そのときドイツは灰からよみがえる不死鳥のように立ち上がるだろう／祖国よ、目覚めよ」
- クラフトシュラーク『不死鳥』（2011年）：「灰のなかからよみがえる不死鳥のように立ち上がる／新しい時代を、新しい国を私たちは身をもって知るだろう」

「破局」は未来において生じるのではなく、すでに訪れているのであるから、「目覚め」のあとに不死鳥が待ち受けているのは「夜明け」である。それは「夜」や「暗闇」、「寒さ」に耐えたのちにやってくる未来の状態である。シュラハトハウスの『愛国者の時』（2004年）は「新しい朝が目覚めている、暗闇が過ぎ去っている／最後の影が急速に消え失せ、われらが民族はいまや自由だ／苦しみぬいた長い年月のあとに新しい時代が始まる／理想と誠実と結束が刻み込まれた時代が」と謳い、フォースカミング・ファイアーの『ゲルマニアの匿名女』（1995年）では「俺たち」は不死鳥として朝焼けのなかを帰郷する。

「俺の目が炎のように輝き、俺の聲が上がり／俺の言葉から太陽が立ち上がり／俺の暗闇が引き裂かれ、俺の意識が燃え上るときに／俺のなかで不死鳥が目覚めた／〔……〕俺たちには冬はこんなにも寒くなり、夜はこんなにも長かった／こんなにも長く愛を失っていた／朝焼けとともに俺たちは帰郷した」

しかし、極右ロックは夜明け後の未来の世界をあまり描こうとはしない。描かれるとしても、それは「北欧にかつてある国があった／団結して敵に抵抗していた人種／誇り高く、統一して、

その国のために行動していた民族／ドイツとよばれた一つの国民、一つの統一」（コマンド・ペルノート『ドイツよ、目覚めよ』（1988年））といったように、失われた理想郷、あるいは神話的世界の抽象的な姿においてである。その意味で極右主義者は過去志向の時間観念を抱いている。過去と現在をこえたところに未来を構築するのではなく、現在を克服して、移民とデカダンスとは無縁の理想の過去を取り戻そうとしているからである。

以上のように、「極右」のサブカルチャーは「緑」と類似した「破局」観をもっているが、後者のサブカルチャーと政党がほんらいの「破局」を未来に設定して、それを回避することをめざしているのに対して、「極右」は「破局」を現在の状態とみて、その克服を訴え、過去とそこで有していたとされる「秩序」を取り戻そうとしているのである。

この「秩序」志向において「極右」は「緑」と対極にあることを、共和党の1987年綱領の第15条「災害防止および民間救護活動」は示している。そこでは、極右主義の破局観から導き出された「破局」後のもう一つの姿である「緊急事態／例外状態」が描かれているからである。たとえば、この条項は「大惨事と防衛のための災害防止活動」の強化を求め、人員、組織、教育、設備の観点でこの課題が実現されることを——具体的には「迅速な出動準備」、「その部隊と設備の協力作業」、「大きな損害個所のために、そして大惨事の場合にその指導部が部隊を投入できるようにすること」——を要請している。とくに「医療業務」の重要性が強調され、医薬品や医療施設を備え、「放射線障害の治療を可能にし、その準備を強化すること」が訴えられている。そして、このような活動を効率的に行うために、「威嚇と戦争防止に役立つ軍事的防衛準備には必要不可欠」である「中央から統制された十分な民間救護活動」の設立が求められ、中央の監督にもとづいて配備された諸州と地方自治体が連邦の指示で法と規定を実行していくことが主張されているのである。

ここで描かれているのは「破局」後にあらわれ出る極右主義者の理想郷である。カール・シュミット流に言えば、敵と味方が明確に区分されたこの「例外状態」において、決定を下す主権者が明確に立ち上げられ、その主権のもとで秩序が回復され、各人に責務が明白に提示され、強力な共同体が現前しているからである。そこは極右主義者が好む「英雄」が所を得る世界である。極右主義者のこのような英雄崇拝は兵士崇拝と同一の現象といえる。たとえば、極右バンドのオイドクシーは以下の歌詞のように『ドイツのための英雄』（2005年）をたたえ、『ドイツ国防軍の名誉』（2006年）を守ろうとしているが、ここからは、極右主義者がなぜ「破局」後の世界を好んで描こうとするのか、理解できるであろう。「破局」は極右主義者にとって「英雄」を自演して活躍できるシチュエーションなのである。

「多くの国民に対して孤独に／彼らは故郷を護衛した／そしてかつてわが身をかえりみることもなく／英雄としてその行為を成し遂げた／臆病者が黙っていようと／俺たちは真実のために進撃する／そして敬意を表するであろう／世界でもっとも勇敢な男たちに／／ドイツのための英雄に」

「彼らはすべての前線で勇ましく、勇敢に、力強く戦った／来る日も来る日もドイツのために命の危険を冒した／／ドイツ国防軍の榮譽／私たちは世界でもっともよき兵士たちのことを想起する／ドイツ国防軍の榮譽／おまえたちの誰もが英雄だったし、英雄のままなのだ／／家族、民族、祖国のために／肩を並べて、手を取りあって／その多くが氷のなかで凍死したけれど／

誰もが誓いを守った」

4. 日本のポピュラー・カルチャーと「破局」——「世界の終わり」？

「はじめに」で述べたように、日本でも70年代末から80年代にわたって「破局」をテーマとするアニメが盛んに制作されていったが、そこにはドイツと同じように時間／空間表象、とりわけ未来観の大きな転換が背景にあったことは容易に理解できるであろう。日本でもこの時期に「進歩」観に支えられた高度経済成長の時代が終わり、新たな時間／空間観念が模索されていたからである。「まわる、まわるよ、時代はまわる／別れと出会いをくり返し／今日は倒れた旅人たちも／生まれ変わって歩き出すよ」と中島みゆきが1975年に『時代』で直進・上昇的時間ではなく、循環的時間のなかで恋愛と旅を歌ったことは、この模索の開始を象徴的に表現していたといえる。

日本のポピュラー・カルチャーで描かれた「破局」は、目前に迫った「破局」を回避するための物語ではなく、「破局」後の世界を生きる物語であったことも先に確認した。これまでのドイツにおける「破局」観念の分析にしたがえば、日本における「破局」の物語はどちらかといえば「緑」ではなく、「極右」の類型に属することになる。さらに、福島原発事故という「破局」に対する日独の対応にこの類型を当てはめてみると、ここでも日本は「極右」の類型に属していることが理解できよう。となれば、80年代の日本における「破局」の表象はいまなおアクチュアルな現象でありつづけているといえる。

このことを如実に示しているのが、2016年にゴジラを主役としてスクリーンにあらわれた「破局」である。東日本大震災を明らかに意識して制作されたこの映画では、「例外状態」に関して決定を下すことができなかった主権者（首相を含む閣僚）はゴジラにあっけなく消され、首都圏は瓦礫と化していく。アメリカに主権が侵食されていることが訴えられながら、政府スタッフの一部に実質的に決定権はゆだねられ、自衛隊がその決定を英雄的に実行するなかで、この映画はゴジラの「凍結」に成功していく過程を辿っていく。こうしてゴジラは「アンダー・コントロール」状態に置かれ、「破局」は収拾されていくのであるが、ここで描かれているのはまさに「極右」型の「破局」とその克服の物語である。しかも、ゴジラという比喻を通して、東日本大震災と「フクシマ」に対する日本政府の対応が辛辣に詰られ、ほんらいあるべき対応が暗示されることで、「破局」後の主権国家のあり方が問われているのである。

2010年代にポピュラー・カルチャーに登場し、新たな観点から戦争と平和を歌っている「SEKAI NO OWARI」（以下「セカオワ」と略称）の歌は、3.11以後における日本の「破局」観を考えるうえで興味深いテキストであるので、これからこのテキストを分析してみよう。

まず、セカオワにとって「終わり」＝「破局」は未来にあるのではなく、むしろ常態であり、必然である。たとえば、『アースチャイルド』では「何もかもなくしてしまった日は／「世界の終わり」のようで／僕らはそこから始めようと／名前をつけてはじめて夢を見たんだ／世界の終わりのような日が来ても／僕らは戦い続ける／また「終わり」の中に「始まり」を探しに行こうよ」と歌われているが、ここでは「世界の終わり」はいつでも到来するものとして想定されている。しかも「破局」＝「終わり」を前提にして「始まり」が探求されているが、この「始

まり」は未来とはいいがたい。「終わり」が必然であるセカオワにとって未来はすでに喪失しているからである。そのためにセカオワの時間観念は、「WOW 始まったものはいつかは終わっていくんだ／「今」を生きるということはソレを受け入れて生きること／〔……〕／WOW 僕は過去も未来もこんな好きなのに／どうして「今」を愛せないんだろう」（『死の魔法』）や「明日を夢見るから今日が変わらないんだ／僕らが動かせるのは今日だけなのさ／今日こそは必ず何か始めてみよう」（『銀河街の悪夢』）と表現されているように、徹底した現在志向をとっている。そして、「終わり」＝「破局」は「イマ」＝現在を無意味にしていくのではない。「大切な「イマ」はどんどん変わっていく／忘れていく思い出もたくさんあるけど／終わりの時間は確かに近づいてきてる／だけど今夜だけは「イマ」が愛おしく思えそうなんだ」（『TONIGHT』）というように、「破局」が必然であるために現在はむしろ充実したものとして実感されているのである。

したがって——『アースチャイルド』の歌詞から理解できるように——セカオワの「戦い」は「破局」を回避することも、さらに「破局」から脱出することも目的にしていない。そこでは常態となった「破局」のなかでただただ「戦い続ける」ことが決意されている。セカオワもドイツの極右ロックと同じように「不死鳥」を登場させているが、この概念を「破局」からの脱出や救済のシンボルとして使用してはいないのはそのためである。「神様 私にも死の魔法をかけて／永遠なんていないから終わりがくれる今を愛したいの／不死鳥のように美しい君にいつか終わりが訪れますように」（『不死鳥』）というように、むしろ「不死鳥」は「今」の救済者としての「終わり」を象徴している。

「僕が「今」を起こして「過去」を眠りにつかせる／「未来」は部屋に来ないから僕が迎えに行かなくちゃ／朝 夜／朝 夜／朝 夜の繰り返し／寂しくて空を見上げてみる／朝 夜の繰り返し／夜に眠る僕の夢を見る／朝 夜／朝 夜／もうすぐ僕の部屋に太陽が来る／もうすぐ僕の部屋に太陽が来る」（『白昼の夢』）

ここにおける「夜明け」のイメージは「極右」の類型に近いように思えるかもしれないが、「夜明け」は忍耐と闘争の結果としてやってくるというよりも、「迎えに行く」ものである点において「極右」とは大きく異なる。そして「闘い」ではなく、「支え合うこと」が「破局」を生きる戦術である。なぜなら「何か」が終わってしまったけれど／それは同時に「何か」が始まって／「始まり」はいつでも怖いけど／だからこそ「僕ら」は手を繋ごう／We are with you」（『Never Ending World』）としているからである。ここでも何を闘うのか、何のために闘うのか、理由は明示されておらず、「破局」の回避や克服ではなく、「破局」のなかでの生き方が問題とされているのである。

このような時間観念において「戦争」や「平和」はどのように語られているのだろうか。まず、20世紀後半の反戦歌では「戦争」は日本人が体験した太平洋戦争であることが想定されていたが、祖父母世代が戦争の記憶をもたないような年齢層にあたるセカオワがイメージしている戦争は、「僕は戦うために作られた軍用ロボットとして生まれた／たくさんの人を傷付けて、勝つたびに褒められた」（『ERROR』）や「機械仕掛けの「僕らの真実」はいつか／音声も映像も調整された戦争」（『Illusion』）といった描写からわかるように、世界各地で起こっていて、ニュース映像を通して目にしている戦争にほかならない。したがってセカオワの歌では、かつての反戦歌が前提としていた「戦争＝過去／平和＝現在」という思考の構図が崩れている。そのため、「戦争」

は常態であり、「平和」は戦争のない偶然的な状態としてあらわれている。

さらに戦争／平和はもはや対概念としてはあらわれていない。『世界平和』では「THE WORLD PEACE WAR（世界平和戦争）」概念が提起され、「猟奇的な一般の市民」が「世界平和」のために「『世界』の中で血の雨を降らし」ていることが訴えられている。また『Love the warz』では「世界が唱える Love & Peace」が「Peace の Peace による Peace のための Peace」であり、「Peace の対義語の戦争を無くすため何回だって行う戦争」であり、これまで「Peace を守るためにいつしかみんなて悪をミナゴロシにして僕らは愛を忘れてきた」ことが指摘されている。こうして、「戦争を知らない子供たち」（北山修）世代が戦争のない状態として平和を求めるというこれまでの反戦歌の前提が崩されている。

「今宵は百万年に一度太陽が沈んで夜が訪れる日／終わりのないような戦いも今宵は休戦して祝杯をあげる／人はそれぞれ「正義」があって、争い合うのは仕方がないのかもしれない／だけど僕の嫌いな「彼」も彼なりの理由があるとおもうんだ／ドラゴンナイト／今宵、僕たちは友達のように歌うだろう／ムーンライト、スターリースカイ、ファイアーバード／今宵、僕たちは友達のように踊るんだ」（『Dragon Night』）

ここでは、未来喪失と現在志向にもとづく「破局」観が戦争観にも反映されている。恒常的な非戦争状態としての「平和」ではなく、一時的な非戦闘状態としての「休戦」が語られているからである。つまり、休戦という平和が過去と未来の戦争状態に挟まれ、「終わり」＝「破局」と同様に戦争が常態として設定されている。ここでは「戦い」が語られているが、「破局」の場合と同様に、その目的は明示されていない。環境を守ることも、多文化社会を解消することも、すなわち「破局」の回避も、「破局」からの救済も、戦争目的として、あるいは戦争を反対する目的として掲げられていない。ここでは「破局」と戦争状態のなかで「イマ」を充実させながら、手を取りあう方策が模索されているだけなのである。

5. おわりに

日独のポピュラー・カルチャーにおける「破局」観を比較してみて、明らかになった点をまとめよう。

日独いずれにおいても、戦後しばらく未来志向的で、楽観主義的な時間観念が広がっていたが、とくに 80 年代になってその時間観念は崩れ始め、「破局」的未来が描かれるようになった。本稿で触れることはできなかったが、産業構造の転換、すなわちフォードイズムの体制からポスト・フォードイズムの体制への転換がその背景として指摘することができる。比較的長期的な計画と国家規制にもとづいて市場を統制しながら大量生産・大量消費という目的を達成しようとする体制から、規制緩和によって市場によって統制されながら短期的に多品種を少量生産・少量消費していく体制へと転換するなかで、これらの文化現象は生じたのである。

環境問題に「破局」を見ていた「緑」の左翼勢力は、進歩や成長と「破局」の有機的関連を直視し、ほんらいの「破局」の前にある現在においてその回避という課題を設定して、「破局」なき未来、つまり進歩・成長から帰結しない「オルタナティヴな未来」のための政治運動を展開したが、多文化社会を「破局」とみなしていた「極右」の右翼勢力は、進歩・成長と非ドイ

ツ分子の移民によるドイツ空間の「侵略」と「汚染」のあいだに有機的関連を見て、「破局」後の現在の克服の運動を展開し、未来の構築というよりも、むしろ国家と社会の浄化をめざしている。しかしいずれの場合でも、ドイツでは「緑」と「極右」はともに、「12時5分前／5分後」の時間的レトリックに表現された新たな終末的時間にもとづいていていることをここで強調しておきたい。このレトリックでは時間の流れに身を任せるのではなく、この流れを押しとどめようとする意志が表明されているからである。そしてこの意志がポピュラー・カルチャーにおいて表象されているだけではなく、政党政治のレベルで組織化されている点が、日本とは大きく異なる点である。というのも、日本のポピュラー・カルチャーは「破局」後を好んで描いている点で、ドイツの「極右」型に類似しているが、そこでは「破局」にいたらぬように時間を停止させる筋書きも、「破局」にいたった時間を押し戻そうとする物語もめったに見られないからである。つまり、「破局」に向かい、そこにいたった時間の流れに抗うことなく、まさに身を任せて、「破局」後の世界の生き方を模索しているのである。日本における「破局」的時間観念が政治化されていないことはその結果である。

このような「破局」観こそが、東日本大震災という「破局」後の日本の状況をもたらしているといえないだろうか。つまり私たちは、「破局」を回避するために、進歩や発展の観念にもとづいた旧来の社会構造を時間に抗って根本的に見直すことなく、防潮堤や原発の安全対策のような手段で、「破局」から身を守ることができる「破局」に強い国家と社会の構築を目指し、「破局」によって中断された進歩や発展がふたたび可能になるような「元の状態」に国家と社会を「除染」などによって「復興」させることが課題とされているのである。そして、進歩していく時間の先に未来を見て、そこに潜在し、体験したばかりの「破局」から目をそらすために、東日本大震災は「破局」の物語ではなく、「復興」の物語として語られつつある。アベノミクスといった目先のテーマで政治は展開される一方で、テロ対策、自衛隊の軍隊への昇格といった「安全」の問題は、「破局」後に決定を下す主権者の問題として立ち上げられ、「破局」を克服していく強い国家がめざされ、憲法9条の遵守を主張する「平和主義者」は非現実的だと嘲諷されている。しかし、「破局」の回避を視野に入れた未来のヴィジョンは不在のままで、史上最大級の原発事故を体験した国で原発問題が「電力需要」や「電力不足」の問題として非政治化されているのである。

W・ベンヤミンは『歴史の概念について』のなかで「歴史の天使」を、進歩という強風に翼を閉じることができずに未来に吹き飛ばされ、その眼前で瓦礫の山が積み重ねられている「破局」を見つめている姿でイメージした。この天使が東日本大震災にみているものは何だろうか。撒き散らかされ、そして除染で積み上げられた放射能のゴミ、溜まりつづける放射能汚染水、かつて豊かな生活のために世界の隅々から運ばれてきて、日常生活を組み立てていた生活物質がゴミと瓦礫として積み上げられている姿。そしていまや、さらに上積みされようとしている防潮堤という名のコンクリートの壁、原発の再稼働でふたたび生み出され、数千年以上も毒を吐きつづける核のゴミ。この天使は震災を復興の物語のなかで見つめることはない。復興は天使を未来へ吹き飛ばそうとする強風であり、その眼前でまたもや瓦礫は積み上げられ、震災という「破局」はつづいているからだ。「アンダー・コントロール」と言いつくろわれた復興後の「フクシマ」だけではなく、震災前の日常生活自体がもうすでに「非常事態」だったのだと天使は

告げる。「均質で空虚な時間」に身を任せて「流れとともに泳ぐ（schwimmen mit dem Strom）」という考えをコンフォーミズムと批判するこの天使は、迎えてしまった「12時」を一時的な災難とみなし、ふたたび「流れとともに」時を刻んでいくのではなく、時間を「12時5分前」に揺り戻し、「流れ」に逆らって「破局」を政治化することを私たちに教えている。この天使は、東京オリンピックでテロを未然に防ぐ方法を議論したり、二年後の有望選手に夢を託したりすることは決してしない。むしろ、収拾できずに燃えつづけていく原子炉の行く末を憂いながら、瓦礫と化してしまった過去の日常生活を思い起こし、そこに埋もれ、あるいは津波に流されてしまった死者たちと向き合い、放射能に汚された風景を見つめつづけるだろう。

注

- 1) Elisabeth Noelle-Neumann / Renate Köcher (Hg.), Allensbacher Jahrbuch der Demoskopie 1993 – 1997, Band 10, München, 1997, S. 15. Elisabeth Noelle-Neumann / Renate Köcher (Hg.), Allensbacher Jahrbuch der Demoskopie 1998 - 2002, Band 11, München 2002, S.11. Elisabeth Noelle-Neumann / Renate Köcher (Hg.), Allensbacher Jahrbuch der Demoskopie 2003 - 2009, Band 12, München 2009, S. 859. より作成。
- 2) Gerhard Löwenthal / Josef Hausen, Wir werden durch Atom leben, Berlin 1956, S. 13.
- 3) Ibid., S. 18.
- 4) Elisabeth Noelle-Neumann / Edgar Piel (Hg.), Allensbacher Jahrbuch der Demoskopie 1978 – 1983, Band 8, 1983, S. 527. Allensbacher Jahrbuch 10, S. 1037. より作成。対象は旧西ドイツ市民のみ。
- 5) Der Spiegel vom 14. 2. 1983, S. 92.
- 6) Der Spiegel vom 16. 11. 1981, S. 97.
- 7) https://www.boell.de/sites/default/files/assets/boell.de/images/download_de/publikationen/1983_Wahlaufuf_kurz_Bundestagswahl.pdf
- 8) NDW に関しては Winfried Longenrich, „Da Da Da“ Zur Standortbestimmung der Neuen Deutschen Welle, Freiburg 1988. Didi Zill, Neue deutsche Welle, Berlin 2003. を参照。
- 9) Ulrich Greiner, Ende und kein Ende, in: Die Zeit vom 6. 4. 1984.
- 10) Klaus Sigl / Werner Schneider / Ingo Torw, Jede Menge Kohle? Kunst und Kommerz auf dem deutschen Filmmarkt der Nachkriegszeit. Filmprise und Kassenerfolge 1949-1985, München, 1986, S. 158.
- 11) Wilhelm Bittorf, Fabel für eine bedrohte Welt, in: Der Spiegel vom 15. 8. 1984.
- 12) Vgl., Martin Langebach / Jan Raabe, Zwischen Freizeit, Politik und Partei: RechtsRock, in: Stephan Braun / Alexander Geisler / Martin Gerster (Hg.), Strategien der extremen Rechten, Wiesbaden 2009. Martin Langebach / Jan Raabe, Die Genese einer extrem rechten Jugendkultur, in: Jan Schedler / Alexander Häusler (Hg.), Autonome Nationalisten. Neonazismus in Bewegung, Wiesbaden 2011.
- 13) Dieter Baacke / Klaus Farin / Jürgen Lauffer, Rock von Rechts II . Milieus, Hintergründe und Materialien, Bielefeld 1999. Michael Weiss, Begleitmusik zu Mord und Totschlag, in: Searchlight – Antifaschistisches Infoblatt – Enough ist enough – rat (Hg.), White Noise. Rechts-Rock, Skinhead-Musik, Blood & Honour – Einblick in die internationale Neonazi-Musik-Szene, Hamburg / Münster 2000. Christian Dornbusch / Jan Raabe (Hg.), RechtsRock. Bestandaufnahme und Gegenstrategien, München 2002. Jana Funke, Populärmusik als Ausdrucksmittel rechter Ideologie. Eine Bestandaufnahme rechtsextremer Musik in Deutschland, Grin 2004. Thomas Pfeiffer, Menschenverachtung mit Unterhaltungswert. Musik, Symbolik, Internet – der Rechtsextremismus als Erlebniswelt, in: Stefan Glaser / Thomas Pfeiffer (Hg.), Erlebniswelt Rechtsextremismus. Menschenverachtung mit

Unterhaltungswert, Schwalbach / Ts., 4. Aufl. 2014.

- 14) Christian Dornbusch / Jan Raabe, 20 Jahre RechtsRock. Vom Skinhead-Rock zur Alltagskultur, in:
Dornbusch / Raabe (Hg.), RechtsRock, 2002, S. 36.