

映画にみる20世紀ドイツの諸相 ——表現主義から移民をめぐる社会問題まで——

青地 伯水 須藤 秀平
杉山 東洋 ポルドゥニャク エドワルド
(共著)

本論集は、京都府立大学リカレント学習講座「映画で学ぶ 20世紀ドイツの多様性」と題して、2023年1月7日から隔週で4回行われた公開講座（於、キャンパスプラザ京都）の講演内容をもとにしています。ディスカッションの時間をもうけたことから、会場からも様々な意見、質問をいただきました。その一部はこの論集に反映されています。

以下がこの論集の構成となります。

第1章 「社会」の反映、構築、不在 ——ドイツ表現主義映画とナチズム——

杉山 東洋

第2章 1930年代から戦後へ リーフェンシュタールとディートリヒ

青地 伯水

第3章 68年の学生運動とテロリズム

ポルドゥニャク エドワルド

第4章 移民を描くドイツ／移民が描くドイツ

——移民をめぐる社会問題をドイツ映画から学ぶ——

須藤 秀平

第1章 「社会」の反映、構築、不在 ——ドイツ表現主義映画とナチズム——

杉山 東洋

はじめに ——社会を映し出すもの

「社会」という日本語は多義的です。たとえば就労している人間を「社会人」と呼ぶからといって、子供や病人が社会に属していないわけではありません。また、「社会問題」と言っても、その内実は様々です。あらためて考えてみると、この言葉は実に曖昧なのです。

そんな曖昧な「社会」という言葉の実感を私たちに届ける媒介者が、この世には存在します。かつて哲学者プラトンは、私たちが生きる現実には理想の世界の影絵であるという主張を、洞窟の比喩によって言い表しました。それと同様に、私たちの眼前に「社会」なるものの影絵を映し出

す媒体が、この世界にはあり、映画館という洞窟に映し出される映画は、そのひとつでしょう（Kerlen 188）。さらに映画は、劇場へ赴く人々を、ある種の連帯感をもった観客集団に変えます。映画は「社会」を届けると同時に、「社会」を構築しさえもするのです。

もっとも、映画と社会のつながりを考える場合、大切なのはそれらがどのように関係を結んでいるかという部分です。この問題は映画の誕生から今日に至るまで議論されてきました。その中であって、ドイツで一世を風靡した表現主義映画を対象とした研究は、ひとつの有力な見方を提示しています。そうした事情を踏まえ、以下では映画と社会のつながりについて表現主義映画を題材に考えてみたいと思います。

1. 表現主義の先駆者、代表者、そして後継者

そもそも表現主義とは何なのか。残念ながら、この問いへの明確な答えは存在しません。表現主義という用語は、映画に限らず文学や絵画といったあらゆる芸術活動に対して用いられた呼称です。特に最初期においては、その名はもっぱら絵画表現や文学作品に対して用いられていました（菊盛 20ff.; 土肥 52ff.）。多様な展開を遂げた「表現主義」という呼称は、当時のドイツの普遍的な気分を反映するものでした。飛躍的な経済発展を遂げた帝国が、第一次世界大戦の敗戦によって巨額の賠償金を課せられ、記録的インフレを迎えます。このような価値崩壊の時代を反映するものとして、禍々しい現実を捉えようとする当時の表現主義的な絵画、文学が熱狂的に支持されたと考えられます。

以上の背景を踏まえここからは、具体的に作品を確認していきましょう。まずはムルナウの映画『ファウスト』（1926）を取り上げます。F・W・ムルナウ、本名フリードリヒ・ヴィルヘルム・ブルンベは、芸術史や文献学を学んだのち、学生演劇に参加しました。この時期に彼は、当時のドイツ演劇界で活躍していたマックス・ラインハルトと出会います。ムルナウはラインハルトが本拠地としていたベルリンで役者として活動しますが、第一次大戦の開戦により徴兵され、戦後から映画監督としてのキャリアを開始します。数々の作品を撮る中で、ムルナウは同時代の有力な映画人たちと知り合い、また国際的な名声を得ていきました（Koebner 524）。そんな彼に持ち込まれた企画のひとつが、ゲーテの『ファウスト』（第一部、1808；第二部、1832）でした。

非常に有名なドイツ語文学作品である『ファウスト』は、錬金術師ファウストを題材とした悲劇となります。しかしこの映像作品は、単にゲーテの劇作品を映像化したものではなく、大胆に省略されたものとなっています。また、映画の字幕をノーベル賞作家であったゲアハルト・ハウプトマンが担当しました。そうした現代化の試みと同時に、同作には原作にない場面が見受けられます。同じくゲーテの有名な書簡体小説である『若きヴェルターへの悩み』（1774）における、子供たちに取り巻かれた女性の姿が、映画『ファウスト』では悲劇に見舞われる女性グレートヒェンのものとして描かれているのです。映画『ファウスト』はとかく否定的な評価を下されやすいですが（岡田 52f.）、当時まだ通俗的な見世物の印象があった映画というジャンルの、芸術としての可能性を示した作品だったと言えます。

表現主義映画の共通項であるドッベルゲンガー・モチーフについても確認するために、最初の表現主義映画ともいえる『ブラークの大学生』（1913）にも触れておきましょう。この映画は、恰幅のいい主演俳優パウル・ヴェゲナーが、友人の小説家ハンス・ハインツ・エーヴェルスと共に書き上げたシナリオに基づきます。『ブラークの大学生』では、主人公の貧しい男子学生バルドウィンの鏡像がひとりで動き出し、もう一人の自分として鏡から抜け出します。もう一人の自分、すなわちドッベルゲンガーのモチーフは、ロマン主義の作家 E・T・A・ホフマンの作品にも登場したものであり、実際『ブラークの大学生』を撮ったヴェゲナーも、ホフマンの世界を視覚的に再現できる点に映画の可能性をみていました（Gruber 122）。また、自分の姿を大金と引き換えに売り渡すという筋書きは、その結果主人公が不幸に陥るという点も含めて、ホフマンと同じロマン主義の作家シャミッソーの作品『ベーター・シュレミールの不思議な物語』（1814）と重なっています。初期映画の担い手たちの想像力が、100 年近く前に書かれた文学によって養われていたのです。

伝統的かつ幻想的な登場人物は、ドイツ表現主義映画において発展を続けます。フリッツ・ラングが監督したトーキー映画『M』（1931）は「殺人者」を意味する単語の頭文字であり、都市の連続殺人鬼をめぐるサスペンスドラマとなっています。この作品では、悪魔や鏡から出た分身とは異なり、現実的な恐怖を掻き立てるキャラクターが物語の中心人物となります。『M』は実際の連続殺人事件に基づいて制作された映画であり、戦後の無秩序なドイツ社会とも対応しています（渋谷 143ff）。他方で、『ブラークの大学生』との連続性も見いだせます。最終盤になって街のならず者たちに捕らえられる小太りの殺人鬼は、以下のように自己弁護を展開します。

迫ってくる影を感じるんだ / 自分の影から逃げたい / でも決して逃げられない / 影に追われるまま先へ進む / 僕はどんどん走り続ける / 逃げたい一心で / 気づくと亡霊も走ってる / 母親と子どもの亡霊だ / いつまでも走り続ける / 永遠に / どこまでも永遠に (01:42:11-01:42:48)¹

自分の中の別人格が殺人を行ったのだという男の主張から、彼もまたドッベルゲンガーの系譜に位置付けられます。もともとは見えざる殺人鬼それ自体が恐怖の対象となっていたのですが、その犯罪者が確固たる一個人ではなかったことで、悪人に明確な裁きを下すことができないという事態に観客は直面します。その不気味な事態が、明暗の対比が鋭い画面作りとともに、この映画を表現主義的なものとしているのです。

人間の内面的な恐怖というテーマに関して言えば、『M』の影響はサスペンスの巨匠にも見出せます。第一次大戦後のイギリスでキャリアを開始したアルフレッド・ヒッチコックは、アメリカ渡航前最大のヒット作となった作品『暗殺者の家』（1934）に、『M』で殺人者を演じたピーター・ローレを起用しました。後年のインタビューの中で彼は、「『暗殺者の家』でわたしがどうしても使いたかった俳優は、暗殺団の首領を演じたピーター・ローレだ」と告白しています（ヒッチコッ

ク／トリュフォー 76)。

さて、近代以前の悪魔から現代の殺人鬼に至るまで、表現主義映画は過去と現在の「ドイツ」を描き出しました。そして未来の「ドイツ」もスクリーン上に登場します。『M』と同じくフリッツ・ラングが監督したSF映画『メトロポリス』(1926)がそれにあたります。同作に登場するアンドロイドは、純粹無垢な労働者の女性と瓜二つであるという点で、やはりドッペルゲンガーのモチーフを更新させています。そしてそれを産み出す変わり者の博士は、魔法使いの発展形だと考えられるでしょう。この映画もまた『M』と同様に、後年の映画史に影響を与えています。今回挙げたい例は、スタンリー・キューブリック監督の映画『博士の異常な愛情』(1963)です。アメリカの將軍タージドソンは、自身の妄想から独断でソ連に向けた核爆弾の発射を命じます。ずさんな管理体制の結果、爆弾はソ連の基地に落下し、その影響でソ連が開発していた生物兵器が作動します。その過程をブラック・コメディとして描いたのがこの作品です。

この映画で注目したいのは、後半から存在感を増すストレンジラブ博士という登場人物です。彼はドイツからアメリカへ帰化した人物であると語られ、しばしば大統領のことを「総統(Führer)」と呼び間違えています。これがまさにヒトラーを指すドイツ語の呼び方であることから、ストレンジラブ博士がアメリカへ来る以前はナチスに親和的であったと推測できます。生物兵器の起動を受け、博士は人間を選別し、生物兵器の効力が弱まるまで地下で生活させることを提案します。人種差別に基づく虐殺という人道に反する罪を犯したナチスの人間たちと酷似した価値観を、彼は保持しているのです。

ストレンジラブ博士は右手に黒い手袋をしており、その手でしばしばナチス式敬礼のポーズをとります。黒い手袋を右手にはめた科学者という姿は、実は『メトロポリス』におけるアンドロイドの発明家と一致しています。『博士の異常な愛情』は、表現主義映画における悪役をナチスのイメージと結びつけているのです。またキャスティングからは、ドッペルゲンガーのモチーフも読み取れます。この映画に登場する大統領と博士、そして將軍の側にいる副官は、俳優ピーター・セラーズが一人三役で演じているのです。このキャスティングは、ドイツ表現主義との関連から解釈すると、『M』における殺人鬼の責任能力の曖昧さと似た、国家の意思決定主体の不安定さを描くためのものだと考えられるのではないのでしょうか。

ドイツ表現主義は、このようにドイツ以外の国の世界的映画監督たちによって創造的に受容されていきました。ここからはナチスとドイツ表現主義映画との関連に焦点を当てたいと思います。

2. 表現主義映画とナチズムの結びつき／結び付け

『M』や『メトロポリス』を作り上げたフリッツ・ラングは、陰に陽にナチスとの関係性をもっています。『M』の制作中、撮影所の使用を断られたラングは、撮影所の支配人に対し作品内容を説明しました。すると、支配人はすぐ撮影所の鍵を渡してくれました。この時ラングは、支配人の襟の裏に国民社会主義ドイツ労働者党、すなわちナチスのバッジを確認します。そして、「殺人者はわれわれのなかにいる」という『M』の元々の題名を、ナチスは自分たちのことだと誤解

したのだと推測したそうです。また、ある地方での上映で、ナチスの最高権力者であったヒトラーやゲッベルスが『メトロポリス』を鑑賞した際、ナチスが政権をとった際には、ラングに党のプロパガンダ映画を撮らせようという話をしたとされています（岡田 55）。ラングは他にもドイツの古い叙事詩を映像化した『ニーベルンゲン』（1924）を撮影していますが、これもまたゲッベルスやヒトラーに気に入られた作品となっています（飯田 46; ニーヴン 33）。様々な形でナチスに評価され、その存在を認知されていたユダヤ系ドイツ人のラングは、ナチスの犯罪をほうふつとさせる『怪人マブセ博士』（1933）を撮り、それが上映禁止となったのちにドイツを去りました。ラングの映画人生は、ナチスの歴史と不可分に結びついているのです。

ナチスとドイツ表現主義映画のメンタリティの同一性を論じ、世界の映画研究に影響を与えたのがジークフリート・クラカウアー（1889-1966）という人物になります。彼が文筆家として仕事を始めた 20 世紀初頭には、「宗教あるいは哲学的な世界観の、美学的な、あるいは社会心理学的な」方向の文学研究が議論の中心となっていました（Vosskamp 291）。クラカウアーも同様の関心から文学、社会学を学んだのち、ドイツで社会学的な映画批評を打ち立てます。その後、ナチスの台頭を受けクラカウアーは、亡命生活を余儀なくされます。彼の映画についての主著は、亡命先のアメリカで書き継がれました（Bundschuh 9）。それが『カリガリからヒトラーまで』（1947）です。同書においてクラカウアーは、「ある国の映画技術や、物語の内容や、映画の発展過程は、その国の実際の心理的パターンとの関連においてしか、完全には理解できない」という立場から、映画に反映された「大衆のメンタリティの深層」を分析、考察します（Kracauer 11; クラカウアー 10f.）。彼にとっては、『プラークの大学生』における学生ボルドウィンとその鏡像は、ドイツの中産階級と支配層との対立関係を表すものとなり、『ファウスト』は「文化的記念碑」というよりも、「国民文化の威光の上に投資された術策の記念碑的誇示」と見なされます（Ebd. 158; 同上 147）。近代ドイツの歴史に基づき、クラカウアーは数々の映画を意味づけていったのです。

こうしたクラカウアーの議論を貫いているのは、表現主義をはじめとするこの時期のドイツ映画が、「社会」を描いていないという指摘です。『プラークの大学生』が幻想的な舞台で物語を展開させているのも、ドイツの中産階級が、経済的、社会的に自分たちの状況を分析することを拒絶するが故であると彼は主張します。第一次大戦後の映画にみられる個人への内省という傾向に関しても、クラカウアーは実社会との対決を回避するものだと指摘しました。その後人々の生活が安定したのちの、実際の社会を対象とする 1920 年代の映画についても、社会的現実を無視し、「麻痺」に陥っていると彼は論じました（Ebd. 198; 同上 184）。

このようなクラカウアーの議論は、社会と映画を結びつける初めてのまとまった研究であり、今日ではナチスと同じ時代を生きた人間の記録としても価値あるものと見なされ得るでしょう。キューブリックが『博士の異常な愛情』の中でナチスと表現主義を結びつけた裏には、クラカウアーの影響があったのかもしれませんが。ただし、その闊達な書物にはこれまで無数の批判が為されており、クラカウアーの見立てが部分的には強引であったと言わざるを得ないのが今日優勢な

見方です（Elsaesser 21）。「社会」が描かれていないという主張にも、検証すべき部分があることは否めません。例えば、クラカウアーにおける「社会」のないドイツ映画というテーゼは、19世紀ドイツの小説を巡る議論の延長線上にあるものです²。彼の映画論が必ずしも同時代の社会分析のみに依拠してはなかったという点は考慮されるべきでしょう。

近年ではクラカウアーの研究から距離を取り、当時の映画製作の具体的な状況を把握しようとする研究が進められています。たとえば2010年に刊行されたドイツ表現主義に関する大部の研究書は、「総合芸術作品」という語を書名に掲げています（Beil u. a.）。その中で各論者は、当時の製作現場が造形芸術、文学、演劇、舞踏や建築といった諸分野との相互作用の中にあっという点を最大限取り上げています。そのようなジャンル混交的な側面は、クリエイター間の衝突にも通じかねないものです。とはいえそれは必ずしも否定的に語られるべきではなく、創作者の意図しない芸術的な効果につながるものでもあります。そうした大人数の製作体制がもたらす不調和は、ヴァイマル期以降に訪れる第三帝国時代の映画製作の現場にも見出されるものでもありました。ナチス支配下の映画産業といえますと、宣伝省の長を務めたゲッベルスの徹底的なプロパガンダ政策が有名です。しかしその渦中には、レニ・リーフェンシュタールのような予算を度外視し理想を追求する監督もいました。また、ゲッベルスその人が女優とのスキャンダルを起こしたこともありました（ニーヴン 168ff.）。そうした事柄に限らず、ナチス支配下の映画製作の現場は、彼らの理想や今日の先入観からは程遠い「カオス」なものだったとされています（Bruns 495）。このような知見を踏まえますと、映画制作の状況と同時に、映画作品そのものにおける均質化されていない部分に着目することで、ファシズムに回収され切らない表現主義映画の意義が見出せるのではないのでしょうか。以下ではその実践として、ドイツ表現主義映画の代表作『カリガリ博士』（1919）を分析してみます。

3. 映画『カリガリ博士』の可能性

『カリガリ博士』の脚本を担当したハンス・ヤノヴィッツは、表現主義系の文学雑誌に作品を投稿した経験があり、また共同脚本家であったカール・マイヤーは劇場で働いていました。舞台装置を手掛けたヴァルター・レーリヒは、表現主義の芸術グループに属していたといい、表現主義のジャンル横断的な面が、製作陣の顔ぶれから分かります。プロデューサーのエーリヒ・ポマーを大変慕っていた映画人の中に、フリッツ・ラングがいました。彼が元々『カリガリ博士』の監督となる予定でしたが、その仕事はロベルト・ヴィーネに譲られることとなります。

この作品冒頭の画面には、寂れた庭に座る二人の男が映し出されます。幽霊に関して話をする二人の前を、白いドレスを着た女性が通り過ぎていきます。座っていた二人のうち若い方の男が、それは私の婚約者だと言い、彼ら二人に降りかかった恐ろしい体験を語りだすのです。ここからは、語り手の青年フランシスの回想となります。あるとき彼の故郷の祭りに、旅の興行師がやってきました。陰気な風貌のその老人こそ、夢遊病者チェーザレを操る催眠術師、カリガリ博士です。博士とチェーザレは見物客の前でパフォーマンスを披露します。しかしその裏では、奇妙な

連続殺人が起こり始めていました。

映像を見ると、この映画が前衛的な美術によって構成されていることが一目瞭然です。他方でまた、写実的なセットに比べるとコスト・パフォーマンスに優れていたというのも、街の造形について言えることです (Eisner 19)。芸術的挑戦と経済的配慮が、この映画の製作では両立されていたのです。

また夢遊病者というモチーフは、ドイツ・ロマン主義からの影響を感じさせる点です。ロマン主義の時代、夢遊病者は精神分析の創始者であるフロイトに 100 年近く先んじての研究対象でした³。ちなみに、『チャーリーとチョコレート工場』などで知られる映像作家ティム・バートンの作品を見ますと、夢遊病者チェーザレを思わせるキャラクターが散見されます。従来は恐ろしい悪役として登場していた不気味な青年を、バートンはどこか憎めない存在へと巧みに発展させていたのです。

さて、物語をさらに追っていきましょう。作品中盤、主人公フランシスの友人が、カリガリ博士の見世物小屋で死を宣告され、翌日死体となって発見されます。それがきっかけとなり、フランシスは連続殺人鬼を捕まえようと動き出します。そんななか、フランシスの婚約者ジェーンが偶然カリガリ博士の見世物小屋に迷い込みます。恐ろしい怪物と美女との出会いは今もホラー映画のお約束ですが、ここにも興行的成功を狙う当時の映画製作者の意図が感じられるでしょう。初期の無声映画には、映像の刺激だけで観客を呼び込むものが多かったそうです (Wessels 70)。

その後、ジェーンはチェーザレによって寝込みを襲われます。ここからのシーンは、表現主義映画の本質的要素を多大に含んだ歴史的映像が続きます (00:38:05-00:41:55)⁴。からくも婚約者を取り戻すことができたフランシスは、誘拐犯の正体が夢遊病者だったことをジェーンから知らされます。暗躍するカリガリ博士を捕まえようとするフランシスと警官たちは、彼の住処を突き止め、そこで彼の手記を開き見ることとなります。そこには、博士が夢遊病者の研究にのめり込む様子が記されていました。カリガリは夢遊病者を操ることで、万能の人間になろうとしていたのです。連続殺人事件の裏側を知ってしまい、フランシスたちは呆然とするのでした。

さて終盤、画面は再び冒頭の二人に戻り、青年フランシスの語りは終了します。その後青年はゆっくりと歩きだし、開けた場所へ。そこには、フランシスの婚約者ジェーンやチェーザレがいるではありませんか。そのほか好き勝手に踊っている人々もいるその場所は、なんと精神病院だったのです。そこに現れた院長はカリガリ博士と瓜二つ。ここで院長は、フランシスが妄想に囚われており、院長のことをカリガリ博士だと誤認しているのだと診断を下すのでした。この「夢オチ」とも言えそうな展開によって映画は幕を下ろします。

この終盤の急展開は、もともと脚本を執筆したマイヤーとヤノヴィッツが考案したものではありません。製作が始まった時に、プロデューサーであったポマーか、元々メガホンをとる予定だったラングが提案したとされています。勝手にシナリオを改変されたマイヤー達は、当然激怒し、抗議を行いました。結局「夢オチ」の枠を付けられた形で映画は完成しました。このアイデアをフリッツ・ラングは弁護しました。「観客を全くの新しい芸術家の発想で侮辱しないために、

また、観る者に予め、表現主義様式が狂人の歪んだ世界を表現しているのだということを、最初の「正常な人の」シーンとそれに直接続くシーンとの対比を通じて理解する可能性を与えるために「このラストは必要だった、というのが彼の意見です（Töteberg 23f.）。

『カリガリ博士』のラストに関する当時の意見として、今回は日本の声に耳を傾けてみましょう。『表現派の映画』という当時最先端の研究書を著した工藤信之助は、物語に外枠を与えたことを批判しています。「〔狂人の世界として物語を枠づけたことは〕卑怯な妥協と云はなければなりません。それが為めに、全體に渡つての作者の主観の燃焼がなく、グロテスクな形式で示された一種の物語に墮して居ります」（工藤 88）と語る工藤は、主観の表現という表現主義の理解に沿って、『カリガリ博士』を批判したのでしょうか。もうひとつ、日本の有名作家の意見を変わり種としてご紹介したいと思います。小説家谷崎潤一郎もまた、『カリガリ博士』にコメントを寄せていました。「此の數年來見たもの、うちでは傑出した寫眞であつた」（谷崎 107）という賞賛に続き、谷崎は映画のラストをより過激にすべきだったと主張します。

「観客の見たのは或る一人の狂人の幻覺であるが、同時に無数の狂人の幻覺を考へさせられる。」（同上 108）

「俳優の動作をもつとあの装置と一致するやうに、即ち其の演技をもつと不自然に、もつと繪畫的にさせた方がいゝ。」（同上 109）

こう述べることで、谷崎は虚実を曖昧にする筋書きを好意的に受け止め、その方向に沿った作品の更なる発展を求めたのです⁵。

このような谷崎の主張は、『カリガリ博士』という作品からナチスに支配されたドイツ国民の様子を読み取ったクラカウアーの見方とは、観点も立場も大きく異なります。しかし、世間一般の秩序に回収されない個々人の世界観の存在を肯定する谷崎は、画一化された支配を前提としないという意味で、この映画の反ファシズム的な側面を言い当てているのではないのでしょうか。そのような作品として成立した理由がプロデューサーによる予期せぬ介入にあったという事実も、映画制作の無秩序さを思い起こさせ、ナチスの規律あるイメージへのカウンターとして機能するように思われます。精神病院が映し出される場面の映像を見てみますと、画面の中央、開けた場所の中心には誰もいません（01:02:31-01:02:33）⁶。中心に位置する人物がないというイメージそれ自体を考慮しても、特定の世界観を主軸に据えない谷崎の主張は的外れでないように思われます⁷。

おわりに

今回はドイツ表現主義映画の概観に始まり、その歴史的な展開と政治的な文脈について確認してきました。そのうえで、ナチスと表現主義映画とを結びつける研究を紹介し、それとは異なる現代の研究状況をお伝えしました。このような事柄を踏まえて『カリガリ博士』を分析したことで、作品の新しい見方を示せたのではないのでしょうか。

とはいえ、映画の見方に絶対はありません。時代や前提情報によって、様々な見方が映画にあ

ることもまた、今回の議論で示せたはずです。ドイツの哲学者ハーバーマスは、『公共性の構造転換』(1962) という研究書の中で、映画メディアがそれ以前の小説とは異なり、受け手の議論を促さないものだとして述べています。「集団的な映画鑑賞」のような「文化を消費するレジャー活動は、そもそも群居的な雰囲気できとまされ、しかも討論へともちこされる必要はない」と言うのです (Habermas 251f.; ハーバーマス 219)。しかし、例えば『カリガリ博士』のような作品を観た場合、果たして観客はそれを単純に消費できるでしょうか。様々な解釈を許容する複雑な映画であれば、観客はただそれを消費するのではなく、論議の対象とすることもできるのではないのでしょうか。そのような話し合いの中で映画は、複数の個人が寄り集まる「社会」を各人に再認識させてくれるように思われます。とりわけドイツ表現主義映画は、国民社会主義 (ナチズム) と絡めて理解されてきた歴史がある一方、あるいはそうであるがゆえに、観る者に「社会」のあり様を考えさせてくれる存在となり得るのです。

註

¹ コズミック出版『ミステリー・サスペンスコレクション』(2011) 収録の DVD を参照。以下映画作品の参照にあたっては、発行会社と発行年を注で示し、当該場面の経過時間を括弧に入れて本文に記します。

² 革命に成功しなかったドイツ特有の一体感のなさについて、クラカウアーは英仏と比較して述べていますが、その際イギリスのディケンズやフランスのバルザックといった小説家の名が挙げられます (Kracauer 39)。このような 19 世紀文学理解は、ドイツ文芸批評史における定説に従うものです (z. B. アウエルバッハ 320)。

³ なお、フロイト自身は表現主義映画について目立った記述を残していませんが、『不気味なもの』(1919) というドッペルゲンガーを扱った論文の中で、『プラークの大学生』の原作小説に言及しています (フロイト 29)。

⁴ 株式会社アイ・ヴィー・シー『カリガリ博士』(2002) の DVD を参照。

⁵ ちなみにドイツ表現主義映画盛期の頃、日本文学の伝統に則りドッペルゲンガーを取り上げた小説作品として、泉鏡花の『眉かくしの霊』(1924) が挙げられます。この点について京都府立大学の青地伯水先生より示唆を受けたことを、感謝の意をもってここに記します。

⁶ 注 4 に同じ。

⁷ このようなショットの分析とは対照的に、映画中の様々な文字情報に集中した分析実践として、Yoshikazu [2011] を参照。

参考文献

Beil, Ralf / Dillmann, Clauica: Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925. Ostfildern 2010.

Bundschuh, Jörg: Als dauere die Gegenwart eine Ewigkeit. Notizen zu Leben und Werk von Siegfried Kracauer. In: TEXT+KRITIK. Heft 68: Siegfried Kracauer (1980), S. 4-11.

Bruns, Karin: Film und Kino. In: Haefs, Wilhelm (Hg.): Nationalsozialismus und Exil 1933-1945. München / Wien 2009, 495-515.

Eisner, Lotte H.: The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt. Berkeley / Los Angeles Translated from the French by Roger Graves 2008 [1969].

Elsaesser, Thomas: Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary. New York 2000.

Gruber, Bettina: Hoffmann, Chamisso, Caligari. Der Student von Prag und Das Cabinet des Doktor Caligari: zu den romantischen Prämissen zweier deutscher Stummfilme. In: E. T. A. Hoffmann Jahrbuch. Bd. 13 (2005), S. 117-132.

Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990. Frankfurt am Main 1990. (ハーバーマス、ユルゲン著 (細谷貞雄、山田正行 訳) 『公共性の構造転換 市民社会の二カテゴリーについての探究 第2版』 未来社、2020年 [1994年]。)

Kerlen, Dietrich: Einführung in die Medienkunde. Stuttgart 2003.

Koebner, Thomas: Friedrich Wilhelm Murnau. In: Ders. (Hg.): Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien. Stuttgart 2008 [1999], S. 524-532.

Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt am Main 1979. (クラカウアー、ジークフリート著 (平井正 訳) 『カリガリからヒトラーまで』 せりか書房、1980年 [1971年]。)

Kurtz, Rudolf: Expressionismus und Film. Berlin 1926.

Töteberg, Michael: Fritz Lang. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1985.

Vosskamp, Wilhelm: Literatursoziologie: Eine Alternative zur Geistesgeschichte? »Sozialliterarische Methoden« in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. In: König, Christoph / Lämmert, Eberhard (Hg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925. Frankfurt am Main 1993, S. 291-303.

Wessels, Wolfram: Die Neuen Medien und die Literatur. In: Weyergraf, Bernhard (Hg.): Literatur der Weimarer Republik. 1918-1933. München / Wien 1995, S. 65-98.

Yoshikazu, Takemine: DU MUSST CALIGARI WERDEN ! Selbstverlust und Rausch im Weimarer Kino. 『桜文論叢』 80号 (2011)、121 ~ 131頁所収。

飯田道子著 『ナチスと映画』 中公新書、2008年。

岡田晋ほか編著 『世界の映画作家 34 ドイツ・北欧・ポーランド映画史』 キネマ旬報社、1981年 [1977年]。

菊盛英夫著 『文学的表現主義』 中央大学出版部、1960年。

工藤信之助著 「表現派の映画」 牧野守監修 『日本映画言説大系 第II期 映画のモダニズム期

15] ゆまに書房、2004 年、7～168 頁所収。

渋谷哲也著『ドイツ映画零年』共和国、2015 年。

谷崎潤一郎著「「カリガリ博士」を見る」『谷崎潤一郎全集 第二十二巻』中央公論社、1983 年、107～112 頁所収。

土肥美夫著『ドイツ表現主義の芸術』岩波書店、1991 年。

アウエルバッハ、エーリヒ著（篠田一士、川村二郎 訳）『ミメシス（下）』ちくま学芸文庫、2022 年 [1994 年]。

ニーヴン、ビル著（若林美佐知 訳）『ヒトラーと映画』白水社、2022 年。

ヒッチコック／トリュフォー著（山田宏一、蓮實重彦 訳）『定本 映画術』晶文社、2022 年 [1990 年]。

フロイト、ジークムント著（藤野寛 訳）「不気味なもの」『フロイト全集 17』岩波書店、2006 年、1～52 頁所収。

第2章 1930年代から戦後へ リーフェンシュタールとディートリヒ

青地 伯水

第1節 ナチス時代（1933-45）に活躍した女性映画監督レニ・リーフェンシュタール

1. 『意志の勝利』への道

映画『意志の勝利』の冒頭、雲の中を飛行機が飛びます。その飛行機の影が地表に映ると、まるで救世主の到来を告げるかのような映像となります。ニュルンベルクの飛行場にヒトラーが到着すると、老若男女がごぞつて、ヒトラーを歓迎します。ドイツ国民がみんなヒトラーを支持しているかのように見えます。しかしそんなはずはありません。ヒトラーの政策に最初から疑問をもっていた人もいました。そんな人は当然ここに姿を現しません。その結果、ヒトラーを歓迎する人しかドイツにはいないかのような映像となります。この映像をとったのがレニ・リーフェンシュタール（1902-2003）でした。

1933年1月に始まったナチスの時代、ヒトラーは最初から軍事を強化し、戦争体制を準備していきます。野蛮な軍国主義においては、家父長制と結びついて「男性は軍人、兵士となり、女性は家庭で子供（次世代の兵士）を育てる」という役割価値観が支配的となります。男性優位の時代でした。女性が社会に進出する機会は、当然少ないです。

男性優位の時代に人生の盛りを迎えたレニは、ナチス社会のなかで人生の大きな花を咲かせます。しかし後年振り返れば、それはあだ花であったかもしれません。

レニは、ドイツ・ベルリンの中産階級に生まれます。父親は配管工事会社を経営し、ドイツ社会の発展に寄り添い、社会的に成りあがっていき、それに応じてベルリンでより裕福な地域へと引っ越します。父親は家父長的であったので、レニに仕事を手伝わせ、金持ちの嫁にしたかったのです。

レニは、父親から良妻賢母教育を強いられます。しかしバレリーナになる夢を捨てられず、20歳を過ぎてからダンサーとなり、20代半ばで舞踏家として有名になります。ところが結果を急ぎすぎ、ひざを痛めてダンスができなくなります。

さて、レニを知るうえで重要な資料となる映画は、レニ・リーフェンシュタールのインタビューを中心とする、レイ・ミュラーが監督したドキュメンタリー映画『レニ』（1993）です。この映画では、踊れなくなったレニは、アーノルト・ファンク監督の映画の自然描写に感動して彼に手紙を出します。この時代、劇映画はスタジオのセットで撮るのが常識であったのですが、ファンクはカメラを山岳地域に持ち出し、自然光のもとで魅力的な映像を撮影しました。ファンク監督はのちにナチとなりますが、当時、山岳映画の巨匠として知られていました。

山岳映画（Bergefilm）に出演してから彼女の人生は大きく変化します。映画『レニ』では、レニがファンクに会いに行ったが会えず、ファンク映画に出ていた俳優イス・トレンカーと知り合いになり、口をきいてもらったことになっています。

実のところは、ダンサーであったレニの大ファンであったユダヤ人銀行家が、ファンクの映画の費用の半分以上を出資して、レニのために主演を買取ったのでした。しかし実際に映画『レ

ニ』のなかで見られるように、雪崩を起こして、それにレニが巻き込まれるほとんど危険と隣り合わせの撮影が行われます。レニはこれに耐えて、女優として名をあげていきます。

レニは、ファンク映画に出演を重ねるなかで、様々な撮影技術、ロケの手法を学びます。スタンバーグ監督の『嘆きの天使』の主役は逃しますが、レニは自らメガホンをとった『青い光』で成功をおさめます。この映画がヒトラーの目に留まります。映画『レニ』によれば、ナチスが台頭する時代に、彼女は政治集会にたまたま出かけ、ヒトラーにまた手紙を書いて知己を得ています。レニは、ヒトラーにデモニッシュなものを感じておりました。悪魔的な魅力を感じたのです。ヒトラーを醜男などと評するのは、のちになってからのことです。

また、宣伝相ゲッベルスともある時期までは親しかったようです。ゲッベルスは日記でレニと一緒に夜会に出たと書いていますが、レニは映画のなかで徹底的に否定して、ゲッベルスをうそつきだといいます。事実は、今やわかりませんが、二人のあいだにいざこざが多々あったことは、確実です。

2. 『オリンピア』

1933 年、党大会の記録『信念の勝利』を撮影したレニは、さらに『意志の勝利』（1934）で飛躍をとげます。ここでは多角的なカメラワークが見られ、技術的にも向上した作品となっています。この成功がさらにヒトラーのレニへの関心を高め、レニは 1936 年ベルリンオリンピックの記録映画も依頼されます。

『オリンピア』（1938 年、第一部『民族の祭典』、第二部『美の祭典』）は、ベルリンオリンピックから 2 年後のヒトラーの誕生日に公開されました。この事実からも、この映画がプロパガンダと無縁ではなかったことがわかります。評判となったこの映画は、世界中を駆け巡り、本国ドイツのみならず、フランス、イタリアでも映画賞に浴しました。

『オリンピア』の第一部『民族の祭典』は、ギリシアの廃墟から始まります。廃墟に眠る石像に命が吹き込まれ、躍動を始めます。ナチスの解釈によると、ドイツ人の祖先は、ギリシア人と同じアリア人です。ここには、イタリア、フランス、スペインの起源が、古代ローマ人であるという事実に対抗するナチスの考え方がありました。そのアリア人が動き出し、聖火に火をともすのです。

廃墟のギリシア神殿のなかでトーチに火をともした第 1 走者が、その火を第 2 走者に受け渡します。海辺を駆け抜け、街なかで人々に迎えられた若者は、次走者へと聖火を繋ぎます。ランナーの背景には、経由する国々の名、首都名、その風景が浮かび上がります。

ドイツの文字が現れ、そして大観衆が待ち構えるベルリンのオリンピックスタジアム、そこは入場行進のただなか、興奮のるつぼです。ヒトラーの開会宣言、いまだどり着いた、たくましい若者が聖火台へ点火します。映像を見る者の興奮は、頂点に達します。

ただ、この聖火リレーが廻った国々チェコ、オーストリアなどを、1 年半後からナチスドイツが次々に侵略したことを忘れてはなりません。

このレニ・リーフェンシュタール監督が作り上げた、聖火リレーのイメージの力がのちに受け継がれていきます。その後、第2次世界大戦のため2度オリンピックは中止になりましたが、16年後のヘルシンキ大会で、聖火リレーはオリンピック憲章に明記され「伝統」となります。

『民族の祭典』のクライマックスは、棒高跳びの決勝です。日本選手とアメリカ選手の熱戦のうちに、試合は日没後に及びました。当時の技術では、日没後の野外撮影は光度が足りず不可能でした。ところが『民族の祭典』には、迫力ある映像が収録されています。映画の映像は、日米両国の選手に懇願し、翌日に撮影し直したものです。この映画はドキュメンタリーではなかったのです。

『美の祭典』に収録されている男子の高飛込競技では、選手名すら挙げられていません。競技の内容よりも、美しい映像そのものが主役に躍り出ます。そのために、高飛び込み競技を踏板の上、世界で初めて水中から、そして望遠レンズの3台のカメラでとらえました。人間が鳥のように空中を舞います。レニはこの人間の飛翔を表現するために、編集時にフィルムを逆回しに繋ぐこともやっています。もちろん普通に鑑賞者が見れば、気づくこともないので、レニの持つイメージの力に鑑賞者は酔いしれることになります。

しかし映画『レニ』のなかで彼女は、ヒトラーはオリンピックが嫌いだったといっています。根っからの人種主義者にとっては、オーエンスのようなアフリカ系アメリカ人の活躍に耐えられなかったというのです。

映画『レニ』のなかで、レニは、1938年11月の最初のユダヤ人虐殺、「水晶の夜」事件もアメリカ滞在中で知らなかったといい、こんなことは報道関係の作った嘘だと主張したといっています。1934年のヒトラーによる盟友レームを含む突撃隊の粛清事件、レーム事件の時もレニは外国にいました。しかしそれは真実を知ろうとしなかった、無関心を装って、関与を避けたのでしょう。彼女のようなダンサーで挫折した結果、雪山の決死の撮影で名をあげたような女優にとっては、ナチスの力で今までの序列をひっくり返すという発想は、歓迎すべきものだったはずです。

また、映画『レニ』のなかで、自らの政治的関与は徹底的に否定します。オリンピックが行われた36年の時点では、イギリス首相チャーチルもヒトラーをほめそやしていたとレニは言います。そんな状況下で、政治的に無知な自分がどうしてヒトラーを否定的に考えるだろうかというのです。たしかに、あとで論じるマレーネ・ディートリヒ出演のこの時期のアメリカ映画を見ても、ソ連共産主義への敵対のほうが目を引きます。

『意志の勝利』には、後にアウシュビッツの所長となるヘスが演説する場面が収録されています。そこではヘスは、ナチスの運動を平和主義だと言ってたたえています。この時点では、多くの国民は当時、ナチス運動を平和運動だと本当に信じていたのであり、レニの映画『意志の勝利』の作成意図もナチスの平和性を広めることだといっています。レニが軍事をナチスが強化することで平和が得られると考えていたとすれば、確かにそれは現代日本の人々とあまり変わらないかもしれません。しかし、軍備増強が平和をもたらすことはない、歴史は繰り返し教えています。

3. 戦後の美学

レニは、大戦中から『低地』という未完成映画の撮影と編集に取り組んで、チロルに暮らしていました。そのため強制収容所の存在すら、戦後になるまで知らなかったといいます。まさに知ろうとしない生き方を貫いたのです。ナチのしたことは、すまないではすまないと言いながら、自分には一切罪がないと言い続けます。

戦後、映画『オリンピア』がもつて、レニは数々の誹謗中傷を受けます。共演した俳優ルイス・トレンカーをはじめとして多くの人が、レニのことをヒトラーやナチスと面白おかしく絡めて、売文業で利益をえます。そのたびに、レニは名誉棄損で訴えなければなりません。

その一方で、映画の企画が次々と持ち込まれるのですが、実現しそうになるとユダヤ人の団体などから、抗議がなされます。ナチスに協力した女性が監督なのか、彼女は人種主義者ではないのか、といった事実とも中傷ともとれる言説が繰り返されます。そして、レニを使うのなら出資しないという結論に至るのです。これは映画界からの実質的な追放です。

しかしレニはこれに屈しません。60年代には、ヌバ族というアフリカの部族の撮影を始めます。60歳をこえて、アフリカ、スーダン南部のヌバ族のもとに一人で8か月間滞在し、言葉を覚え、ヌバ族を繰り返し訪ね、彼らの生活の中に入り込み、写真を撮ります。そして写真集を出版しました。

彼らの筋肉美と野性味は、たしかにレニがオリンピック関連で撮った映像と通じるものがあります。だからといって、スーザン・ソントグのように、肉体美表現をファシズムの美学だなどというのは、論理的な飛躍が大きすぎます。しかし、レニが裸体美にひかれていたことは確かです。

70年代には、40歳年下の生涯の伴侶をえます。彼とともに今度は水中の世界、水深30メートルの美しいサンゴや小動物、そしてサメやエイなどを撮影します。男が撮影をし、レニは光を当てるのです。90歳になってもダイビングをし続けた姿は、驚異です。そして水中生物保護のために、彼女はグリーンピースにはいります。いつもすることは、ラディカルです。

レニは97歳で、かつて親交を結んだヌバ族の長老を再訪しますが、すでに鬼籍に入ったと知らされます。彼女は号泣しました。ところがその場をカメラマンは撮影し忘れました。激怒のうち、彼女は同じ場面を演じて、カメラマンに撮影させました。レニは自分のイメージを作品化するためには、再現も逆回しもしました。現実のなかに自分のイメージを持ち込む筋金入りの映画人といえます。そして彼女のイメージには、妥協を許さない鮮烈な美意識がありました。

すでに述べたように、レニは女性に逆風が吹いていた時代に活躍した女性として、価値ある業績を残したと言えるでしょう。それは芸術家としての美意識に裏打ちされたものであると、フランスやイタリアの映画賞が証明しています。

とはいえ、ただ一人ナチス時代に活躍した女性として、毀誉褒貶を被ることになります。非難を浴びた時に、政治的な無知に逃げ場を見出そうとするレニの姿は、決して褒められたものでなく、むしろ人間の醜さを感じさせます。しかしそれは、少しでもナチスに加担した人間が、だれしもたどらなければならなかった道でもあります。

第2節 祖国ドイツと戦った女性 マレーネ・ディートリヒ（1901-1992）

1. アンチ共産主義映画『上海特急』まで

マレーネ・ディートリヒは、1901年12月27日ベルリンでドイツ人として生まれ、1992年5月6日、アメリカ人歌手・俳優としてパリで亡くなりました。

中産階級家庭の二女としてマレーネは生まれました。ふたつ年上の姉エリーザベトは、のち小学校教師となるも結婚退職、ナチスの親衛隊将校のための映画館を夫と経営することになります。二人の娘の父は、警察官でしたが、放蕩者で、家にはたまにしか帰ってこず、売春宿に寝泊まりしていました。とはいえたまに家に帰ってくると、二人の娘をとてまかわいがりました。しかし末路は悲惨で、梅毒でなくなります。二人の母は、夫の死後、さらに2度の結婚をし、最後は貴族男性であったので貴族となります。

マレーネは、母の勧める大学進学を拒絶します。そして21歳のときベルリンで初舞台を踏み、複数の劇場を掛け持ちしますが、どれも端役以上ではありませんでした。そして同じ俳優業に携わる男性と結婚し、一人娘マリアをもうけます。

転機は27歳のときでした。ウィーン生まれのユダヤ系で、アメリカ人となったジョセフ・フォン・スタンバーグ監督によって、ドイツ映画『嘆きの天使』の主演ローラに抜擢されました。この映画は、ベルリンで大成功をおさめます。公開された夜、マレーネは夫と娘を残してアメリカへ旅立ちます。フォン・スタンバーグによってハリウッドへと導かれたのです。ちなみにレニ・リーフェンシュタールは、マレーネが『嘆きの天使』のローラ役のオーディションを受けていたころ、すでに名があり、レストランでフォン・スタンバーグと直談判に及んだそうですが、主演の座を射止めることはできませんでした。

マレーネの次回作、ハリウッド第一作は、スタンバーグ監督のアメリカ映画『モロッコ』でした。ゲーリー・クーパーと共演したマレーネは、一躍世界的スターとなりました。マレーネ主演で、都合7本の映画でメガホンをとったスタンバーグ監督との蜜月も、しかし1935年には終わりを迎えます。どれも他愛のない娯楽作品に見えますが、共産主義社会に対してかなり拒絶的な立場をとっている作品もあります。これらの映画はこの時代の世論を語っています。

たとえば『上海特急』（1932）です。この映画は、マレーネ最大のヒット作です。その成功は、スリリングな展開だけによるものではなく、この作品の持つ反共産主義的立場が、当時の多くのアメリカ人にとって受け入れやすかったのです。

『上海特急』という映画を少し細かく見てみましょう。北京から上海に行く列車に、上海リリーと呼ばれる札付きの歌手、医師ハーヴェイ大尉が乗り合わせます。リリーとハーヴェイは5年前恋仲でした。今もハーヴェイの時計のふたには、リリーの写真があります。リリーはこの5年のうちに名前も変え、すっかり上海リリーの悪名を馳せています。同乗の客は、西洋との混血の中国人チャン、フランス人、イギリス人牧師、イギリス人宝石商、ドイツ人アヘン商人、犬を連れてイギリス人老婦人、中国人女性と国際色豊かな面々です。

途中の駅で共産主義革命軍に襲われ、列車は乗っ取られます。首謀者チャンは、外国人たちを人質にして、捕らわれの身である自分の副官との交換をもくろみます。リリーに言い寄るチャンをハーヴェイは殴ります。イギリス総督の手術に向かうハーヴェイが、チャンによって人質にされます。ここでははっきりと、中国を西洋列強から解放しようとする共産主義者たちが、悪者扱いされています。

翌日人質の交換後も、ハーヴェイは解放されません。殴られたことへの私怨を晴らそうと、チャンはハーヴェイの目をつぶすといえます。共産主義者は約束も守らなければ、残虐な行為を好む輩と描かれます。仕方なく、リリーはチャンの申し出を受けて、チャンに同行するといえます。解放されたハーヴェイは、リリーがチャンの囲い者になる事態に驚きます。リリーがハーヴェイを救ったことをハーヴェイは知らないのです。

ところが捕らわれていた中国女性が、チャンを賞金目当てに殺害します。これにより、リリーが脱出に成功します。ハーヴェイのリリーへの誤解は解けないまま、上海に到着します、リリーは時計を失ったハーヴェイのために時計を買います。ハーヴェイが時計をうけとり、二人は愛を確かめあい、ハッピーエンドです。

リリーとハーヴェイの恋物語を中心に見れば、スリリングな事件に巻き込まれる娯楽映画です。しかし、チャンという人物に焦点を当ててみましょう。列車を乗っ取り、ハーヴェイ他の人々を人質に取ります。ハーヴェイ解放の約束を破り、引き換えにリリーという美女を手に入れます。約束を反故にして、美女を手に入れようとする共産主義者。ところが同国人の女に賞金目当てに殺されます。歌舞伎か西部劇にみるような、一方的な勧善懲悪の発想の上に、この作品は成り立っています。そしてその悪は、まがうことなく共産主義だということです。これは完全に政治的プロパガンダ映画です。

2. ドイツによるロシア支配の正当化『恋のページェント』

さて、『上海特急』が公開された年の翌年 1933 年 1 月ドイツでは、ナチスが政権を掌握します。次に、1934 年に公開された『恋のページェント』を見てみましょう。これは歴史上の人物エカテリーナ二世が、ドイツの公女からロシアの皇帝になる過程を描いた作品です。しかし、この時代にわざわざこの歴史モチーフが映画化されるには、十分な理由があります。

ドレスデンのザクセン公女ゾフィーは、ロシア女帝から請われて、嫁入りをします。迎えに来たアレクセイ閣下は、皇太子は立派な人だといえます。しかしロシアへの途上、公女をアレクセイは誘惑します。

ロシア宮廷に着くと、ゾフィーはエカテリーナと改名を強いられます。また、皇太子が知的障害者であることが明らかになります。皇太子とのあいだに夫婦関係を築けないために腹を立てた女帝は、エカテリーナを侍女のように扱います。皇太子に絶望したエカテリーナは、アレクセイとの逢う瀬を楽しみにしていました。ところが、アレクセイは女帝の恋人でした。

エカテリーナは、アレクセイの肖像の入ったペンダントを窓から捨てますが、思いを断ち切れ

ず、庭に拾いに行きます。そこで護衛の兵隊に見つかり、その兵隊を誘惑して身ごもります。跡継ぎが生まれ、エカテリーナは国民の人気をえます。

女帝はなくなり、皇太子はピョートル3世となり、昔のお世話係の女を呼び寄せ、テロ政治を行います。軍隊はエカテリーナに肩入れしており、兵隊である、子供の父親が重用されます。アレクセイは、エカテリーナに取り入ろうと試みますが、皇太子の父親である兵士をエカテリーナはアレクセイに見せつけます。

エカテリーナとの最後の晩餐で、聖職者が求める寄付活動にエカテリーナが大いに寄付を行うのに、キリスト教の聖職者にピョートル3世は寄付を拒みます。ピョートルはロシアに貧者はいないといいます。これは、社会主義ソ連が対外的に発していたメッセージと重なります。ピョートルの現実と齟齬をきたす発言は、アメリカによるソ連の反キリスト教的政策への批判かもしれません。

ピョートルはおつきの女を皇后にするため、エカテリーナに逮捕命令を出します。しかし、エカテリーナは謀反を計画して宮廷を脱出し、軍隊を引き連れて戻ってきます。エカテリーナの息子の父親が、皇帝を暗殺し、エカテリーナは女帝エカテリーナ2世となります。

この映画では、ロシアが極端に野蛮国と描かれています。米ソ対立をここにはっきりと読み取ることができます。また、この映画は、ドイツ人エカテリーナによるロシア支配を描くことで、数年後に起こるナチスドイツによるソ連侵略を正当化しているともいえます。

1934年当時の政治地図を考えてみましょう。社会主義ソ連が1917年に成立して以来、ヨーロッパの国々はこのキリスト教を否定する全く新しい社会システムをもった国を脅威と見なしていました。社会主義の拡大を恐れる国々は、ソ連を敵視するナチスのファシズム運動を容認していました。ナチスがソ連の社会主義への防波堤になることを望んでいたのです。

アメリカ合衆国は、39年に戦争が始まったのちも、ヨーロッパの戦争に不干渉という立場をとります。下院非米活動調査委員会が、国内で中立に反対するものを「早計な反ファシスト」として取り締まります。つまり、ソ連を敵視するあまり、ドイツのファシストを泳がせておこうと考えていたのです。もちろんこの考えは、41年12月の日本による真珠湾攻撃以降、撤回されます。アメリカはファシズムとの戦いへと入り、終戦間際には戦争終結のためには社会主義ソ連と手を結びます。

3. アメリカ人となったマレーネ

1937年、まだヨーロッパでの戦争は始まっていません。ナチスドイツ宣伝相ゲッベルスは、マレーネにドイツ映画への出演を熱望します。しかしマレーネは、ユダヤ人問題などを根拠にナチスドイツを人間の自由を蹂躪する人種差別の国と見なし、帰国を拒みます。この年、マレーネはアメリカの市民権を申請し、2年後の39年にアメリカ人となります。

アメリカ人マレーネは、44年4月、第二次世界大戦下のアルジェリアに米軍を慰問します。ショーのあとマレーネが見たのは、イタリア上陸を目指す連合軍と祖国ドイツのあいだの空中砲

火でした。マレーネは野戦病院を慰問し、米兵ばかりか傷ついたドイツ兵にも声をかけました。ドイツ語で話しかけられた若い兵士は、「本当にマレーネ・ディートリヒ？」と尋ねました。マレーネはドイツ人に何の恨みもありません。マレーネが憎んだのは、侵略戦争を行う支配体制、軍国主義とナチスの面々です。

44年6月マレーネは、イタリアでの慰問公演の舞台上で紙切れを渡されます。そこには連合軍がノルマンディー海岸から上陸を果たしたと書かれていました。マレーネは、こらえても涙を止めることができませんでした。

44年10月マレーネは、米軍にしたがい、小楽団とともにベルギーへと向かいます。テント、掘立小屋、星空の下など、さっきまで銃声がしていた前線で兵士たちをまえに慰問公演を行いました。40歳をこえたこの大スターは、カーキ色のGI軍服を衣装にして歌いました。テントの中の寝床では、高額保険のかかった脚のうえをネズミが走りました。

祖国ドイツをまえにして戦線は膠着し、マレーネはパリにもどり、旧友ヘミングウェイと会います。マレーネはヘミングウェイにノートルダム寺院での自分の葬儀とその参列者リストについて語ります。戦死は覚悟の上でした。しかしマレーネは戦争を生き抜き、45年5月戦争が終わったドイツの強制収容所ベルゲン・ベルゼン近くで姉エリーザベトとの再会を果たします。

さて、アメリカの反共主義的なプロパガンダ映画にも出演したマレーネですが、48年ビリー・ワイルダー監督の『異国の出来事』に出演します。ビリー・ワイルダーは、ユダヤ系オーストリア人でウィーン生まれでした。新聞社に勤め、ジークムント・フロイトの原稿取りをしたこともありました。ナチス政権以前はベルリンで映画産業に携わっていました。その後アメリカに逃亡しますが、逃げなかった母を強制収容所で殺されます。

『異国の出来事』は、占領下の第二次世界大戦後のベルリンを描いています。アメリカの視察団が飛行機で到着します。雲間を飛ぶ飛行機は、明らかに『意志の勝利』の冒頭を意識しています。そして飛行機の影が『意志の勝利』と同じように地面に映ります。しかしヒトラーの到着した美しいニュルンベルクの街の上ではなく、ヒトラーの戦争によって廃墟と化したベルリンの上をその影は動いていきます。これは、辛辣なパロディです。

この視察団は占領軍が、風紀を乱していないかを調査に来たのです。そのなかにオハイオ出身の保守的女性議員ミス・フロストがいます。フロストは非合法バーに潜入して、そこで歌手のマレーネ演じるエリカを見出します。エリカは戦争中、ナチの大物の愛人でした。そして、現在もそのナチの大物は、どこかで生きていられるかもしれません。エリカはアメリカ軍の誰かと付き合っており、そのおかげで安穩に暮らしているといえます。フロスト議員は部下の大尉を連れて、エリカの張り込みを始めます。必ずナチの大物が現れるはずだと考えています。

ところがその大尉その人が、エリカの愛人です。エリカを救おうとするあまり、大尉はフロスト議員を誘惑し、のぼせ上がらせてしまいます。フロスト議員にドイツ人エリカが長セリフで、生きることについて語る場面があります。

野蛮なことよ。でも、ここで私たちが何を経験したか、あんたも理解すべきだわ。誰もが獣になってしまった。残ったのはたった一つの本能、自衛本能ってやつよ。私のことを話すわね、ミス、フロスト。何十回も空襲を受け、何もかも崩れ、もっていたものを全部失くした。祖国、財産、信念。それでもなんとか生きてきた。何か月も防空壕の中に詰め込まれて暮らしたわ。見も知らぬ5千人と一緒にね。それでも生きてきた。ロシア軍の第一陣が襲ってきたとき、この街に女一人でいるってことがどんなだったか、あんたに想像がつく？ そのなかで生き抜いたのよ。まるで生き地獄だったわ。そんなとき、一人の男を見つけた。その男が住む場所と仕事と食べ物をくれた。そんな男を手放せっこないわ。（『異国の出来事』より）

ビリー・ワイルダーが終戦後まもなく、ドイツ人の不幸を描く映画を作ったことは驚きです。ナチスに恨みのあるワイルダーが、ドイツ人女性に苦難を語らせます。ナチスと一般ドイツ人を区別して語っているようにも見えます。しかしエリカもナチスと懇意であるというグレーな人物です。

アメリカに帰る前晩に、フロスト議員はエリカの働くバー「ローレイ」に行きます。ここにナチスの大物が現れて、拳銃騒ぎとなり、ナチは射殺され、エリカは逮捕されます。現実にはナチスと敵対して戦ったマレーネは、ここではナチスに頼らざるをえなかったドイツ人を演じ、ドイツ人への共感を示します。ヒトラーの親衛隊相手に映画を上映して金儲けをしていた男、そんな男を夫にもったマレーネのエリーザベトとエリカは、共通点もっています。

ワイルダーも母を殺したナチスに恨みを晴らすというより、ドイツ人女性にむしろ肩入れしています。アメリカ人女性を滑稽に描き、ドイツ人女性に肩入れする演出は、諧謔に満ちています。

マレーネは1960年に西ドイツで公演ツアーをし、おおむね成功を収めます。かつてナチスと敵対したマレーネを裏切り者と誹謗する西ドイツ国民もいました。マレーネは70代半に表舞台から姿を消し、冷戦終結、ドイツ統一後に亡くなりました。マレーネは民主主義こそが自由、平等、平和の前提であることを知っていました。

20世紀初頭のドイツには一方には、ナチス時代にあだ花を咲かせて、戦後は映画界から追われたレニ・リーフェンシュタールがいて、他方には戦前はアメリカで反社会主義勢力に力を貸し、戦中には反ナチとなったマレーネ・ディートリヒがいました。二人の人生は1930年ごろの一時点でクロスし、そして離れていきました。戦争をへて長い年月を生き抜くことの難しさを二人の人生はおしえてくれます。

レニのナチス体験から、積極的な武装が、軍備増強が平和へと結びつかないことは明白です。これは私たちも肝に銘じておかねばなりません。アメリカ側についたマレーネの人生を全面的に肯定することは難しいです。反共プロパガンダに与っていたことは否めません。しかしまた彼女の人生は、民主主義の尊さと民主主義以外からは平和は生まれないことを気づかせてくれます。

<参考文献>

Riefenstahl, Leni: Memoiren Köln (Evergreen) 1987. (リーフェンシュタール、レニ:回想 上・下 糀島則子訳 文芸春秋 (文春文庫) 1995 年。)

Salber Linde : Marlene Dietrich Hamburg (Reinbek) Rowohlt Taschenbuch 2001.

Thies, Heinrich: Fesche Lola, Brave Liesel Marlene Dietrich und ihre verleugnete Schwester Hamburg (Hofmann und Campe) 2018.

Trimborn, Jürgen : Riefenstahl eine deutsche Karriere Biographie Berlin (Aufbau) 2002.

ディートリッヒ、マレーネ:ディートリッヒ自伝 石井栄子他訳、未来社 1990 年。

バック、スティーブン:マレーネ・ディートリッヒ 上・下 野中邦子訳、ベネッセ、1995 年。

バック、スティーブン (2) :レニ・リーフェンシュタールの嘘と真実 野中邦子訳、清流出版、2009 年。

第3章 68年の学生運動とテロリズム

ポルドウニャク エドワルド

1. 「68年」という時代

今回の講演においては、映画『バーダー・マインホフ 理想の果てに』（ウリ・エデル監督 2008 ドイツ／フランス／チェコ）を取り上げました。「映画で見る 20 世紀ドイツの多様性」というテーマの連続講演の中の、20 世紀後半部、戦後昭和すなわち冷戦期のドイツを扱うものです。¹

私がこの時代の、新左翼学生運動を取り扱ったのには個人的な関心と事情があります。私の父は 1950 年にポーランド人民共和国に生まれ、いわゆる「団塊の世代」の当事者として 1968 年前後の学生運動に直接関与した人でした。父からこの時代のことを幼い頃より聞かされてきた身として、ではドイツにおいてはどのようなことが起きていたのかに関心を抱いた次第です。

この「1968 年」というテーマは、また日独に共通する部分が多々あるものです。両国において新左翼諸勢力による学生運動が興隆し、そして衰退していきました。これらの運動が何をもちたらし、残したのかということとはもはや「戦前」のことを語るものと同等に「歴史」の領域にあるものと考えます。奇しくも 5 年前に「68 年」から半世紀が経過し、また当時の運動の最重要の当事者の一人であった重信房子が刑期を終えたこのタイミングにおいて「68 年」とは何であったかを考えることは、十分に意義のあることだと思われれます。

では、ドイツにおける「68 年」とは、どのような時代だったのでしょうか。

この時代における学生運動を担ったのは、1930 年～1950 年生まれの世代の若者たちでした。東西冷戦の中で、両方の陣営に暮らす若者たちが息苦しい政治システムを打破し、変革を起こそうと試みました。それらの変革の試みは文化大革命やパリ 5 月革命、ベトナム反戦運動やプラハの春、そして本邦における日大闘争などの形で現れました。ドイツ連邦共和国、通称西ドイツにおきましては、学生たちが「議会外野党勢力」を組織して時のキージンガー政権に対する反対運動を展開しました。

しかしながら 1969 年になり学生運動がひと段落すると、これらの新左翼諸勢力の中で運動を継続しようとした人々はより先鋭化し、テロリズムを主要な運動手段として用いるようになっていきます。今回の講演で取り上げます映画は、この 1970 年代のテロリズムを中心に描いたものとなっています。

2. 学生運動の期間（-1969 年）

まず、西ドイツにおける 68 年運動にいたるまでの政治情勢と背景に関して若干の説明を行いたいと思います。

1949 年に独立を回復して以降、西ドイツは 20 年間の長期にわたり保守政権が存続しました。特に 1949 年から 1963 年までの 14 年間は「アデナウアー時代」とも呼称され、キリスト教民主同盟の創設者でもあった初代首相、コンラート・アデナウアー（1876-1967）が長期にわたって政権を担った期間でした。その後保守政党を中心とした政権は、1969 年にキージンガー政権が

崩壊するまで存続します。

この期間の西ドイツは極めて高い経済成長率を誇り、安定した外交のため戦争を経験することもなく非常に豊かな国家へと成長していきました。しかしながら、同時に若い世代には不満が溜まっていきました。なぜなら、この間の西ドイツは政権政党たるキリスト教民主同盟に少なからぬ元ナチス党员を受け入れており、若い世代には西ドイツという国家がナチス・ドイツとほとんど変わっていないように思われたからです。

また、学生たちは 20 世紀初頭からほとんど体制が変わらない旧態依然とした大学組織のあり方にも強い不満を抱いていました。学生たちは大学の「民主化」を要求するようになり、ここにベトナム戦争における米軍の振る舞いに対する反対運動が加わる形で、そういった不満が爆発することになります。

本映画作品においてまず非常に克明に描かれますのは、1967 年 6 月 2 日の、当時のイラン皇帝及び皇后ファラによるベルリン・オペラの訪問の場面です。当時のイランはパフレイヴィー朝君主の下で親米姿勢をとり、イスラム国家であったイランの世俗化と欧米化を推進していました。この訪問に対し左派の学生は反発、オペラ前で抗議活動を行います。この抗議活動は激化し、学生らが警官隊と衝突しました。その際、ベルリン自由大学の学生だったベンノ・オーネゾルク (1950-1967) が警察官のカール・ハインツ・クラス (1927-2014) に射殺される、という事件が起きてしまいます。ⁱⁱ 同年クラスは起訴されますが、11 月の一審判決において銃撃の正当性が認められ無罪判決が下されます。この判決に対して学生らは強く反発し、抗議運動は激化していきます。そして繰り返し学生側を批判してきた保守系の大手出版社であったアクセル・シュプリングァー社に対して反感が高まり、同出版社の印刷所に対する襲撃などに繋がります。

これら 1967 年の一連の出来事を発端として、1968 年には西ドイツにおける学生運動はその勢いが最高潮に達します。特に西側諸国において盛り上がりを見せていたベトナム反戦運動は西ドイツにおいても大いに盛り上がることとなり、その主な舞台は各大学のキャンパスとなります。本映画作品において描かれますのは、「議会外野党勢力」の指導者的立場にあったルディ・ドゥチュケ (1940-1979) が大学構内においてベトナム反戦の演説を行っている様子です。しかしながらこのドゥチュケは 68 年に極右青年による銃撃を受け、重傷を負ってしまうことで運動の第一線から身を引かざるを得なくなります。

このように 1968 年に大いに盛り上がった西ドイツにおける学生運動でしたが、1969 年には早くも転機を迎えます。

繰り返すように、西ドイツにおける学生運動の反発の重要な対象は当時の保守政権でした。そして 1968 年の時点において首相であったクルト・キージンガー (1904-1988) は完全なる元ナチス党员であり、学生たちの強い反発が向かうのは当然でした。しかしながら 1969 年の総選挙で中道左派のドイツ社会民主党が勝利し、初めての政権交代がなされます。この結果首相には西ドイツ左派のスターであった元西ベルリン市長のヴィリー・ブランツ (1913-1992) が就任します。ブランツは、本映画作品においても当時の連邦議会演説の映像が用いられていますが、議会にお

いて「より民主主義を拡張する」と宣言します。これは学生運動の「大学民主化」要求への応答でもあり、激化した学生運動との融和を打ち出した宣言でもありました。

これは西ドイツにおける学生運動の重要な転換点となりました。なぜなら、このブランド首相はそもそも第二次大戦中に亡命していた反ナチスのジャーナリストであり、生粋の反ナチス党的立場をとる政治家でもあったからです。これにより学生運動にはナチス的な保守政権と対峙するという大義が消失し、運動自体が方向性を見失って迷走し、鎮静化していきます。他の西側諸国と同様、1968年を一つの頂点として興隆した学生運動は翌年の時点でもはやその盛り上がりを失ってしまいました。しかしながら、学生運動の盛り上がりが失われたあとにもその政治目的を徹底的に追求しようと試みた一群の人々は、テロリズムというラディカルな手段に訴え出ていくことになるのです。

3. テロリズムの時代：ドイツ赤軍「第一世代」の活動（1969-1972年）

1970年代初頭において新左翼組織の中でも特に活発にテロ活動を行ったのは、本映画作品における主人公たちでもあります。「バーダー・マインホフ・グループ」という集団であり、のちに彼らは「ドイツ赤軍」を名乗るようになります。この組織の主な指導的立場にあった構成員は左派系ジャーナリストであったウルリーケ・マインホフ（1934-1976）、活動家のアンドレアス・バーダー（1943-1977）、そしてその恋人であるグドルン・エンスリン（1940-1977）の3名です。彼らは1970年、ヨルダンを本拠地としていたパレスチナ解放機構傘下の政党ファタハの下で軍事訓練を受けるべく、中東へと向かいます。これは1971年にパレスチナへと渡航し、同じくパレスチナ解放機構傘下のパレスチナ解放人民戦線の下で軍事訓練を積んだ重信房子（1945-）ら「日本赤軍」と同じ動機によるものでした。すなわち、パレスチナ人民を「抑圧」し、「アメリカ帝国主義」の側に立つイスラエルとの闘争を目的としたものだったのです。

このようにして一定程度の軍事訓練を中東で積んだマインホフらは同年に帰国すると西ドイツで「都市ゲリラの綱領」という文書を公表します。この文書の中でドイツ赤軍の設立が公に宣言され、西ドイツ国家及び政府に対する武装闘争が布告されるのです。この「都市ゲリラの綱領」におきましては、キューバ革命のような社会主義革命を実現することが目標とされました。

1972年になると、ドイツ赤軍は「5月攻勢」にできるようになり、西ドイツ国内のアメリカ軍基地に対する爆弾テロを複数実施します。またかねてから敵対していたアクセル・シュプリングラー社の本社に対する爆弾テロも実施します。しかしながら同年、連邦警察の捜査も厳しくなったことでドイツ赤軍のメンバーは次々と逮捕され、ついにマインホフ・バーダー・エンスリンの主要構成員3名もが逮捕されることとなり、ここにドイツ赤軍の「第一世代」は事実上壊滅することとなるのです。

ここでドイツ赤軍及び日本赤軍の両者に通底する一つの重大な問題に関して述べたいと思います。

学生運動が既に鎮静化し新左翼諸勢力の運動手法がテロリズムへと転換していた1969年の11

月 9 日、西ベルリン市を震撼させるとある事件が発生します。この日、西ベルリン市内のシャルロテンブルク区にあるユダヤ人共同体宿舎において、ナチス政権がユダヤ人によって経営される店舗などを襲撃した「クリスタル・ナハト（水晶の夜）」から 31 年となり犠牲者を追悼する式典が計画されていました。しかしながら爆発が起きる前に宿舎内で爆弾が発見されます。この爆弾は無事に処理されテロ自体は未然に防がれますが、もしも爆発を防げなかった場合、延べ 250 人以上の死傷者が出ていただろうとされています。

この爆弾テロを画策したのは主に西ベルリン市内で活動していた「テュパマロス・ヴェストベルリン」ⁱⁱⁱという組織であり、この組織は人脈及び活動手法に関してドイツ赤軍の前身のような組織であったとされています。テュパマロスがこのようなテロ攻撃を画策したのは、既に申しましたようにパレスチナ人民がイスラエル国家のような「アメリカ帝国主義」の手先によって抑圧されており、パレスチナ人民と「連帯」する上でイスラエル国民であるユダヤ人を攻撃すべきだ、という論理があったからです。

しかしながら、繰り返しますように、テュパマロスが攻撃の場所及び日時として選択したのはよりにもよってクリスタル・ナハトの追悼行事会場でした。まず、あるエスニシティの集団を無差別に殺害するということ自体、到底許されることではありませんが、何より卑劣であったのはこのようなナチス政権の被害者の尊厳を踏みにじるような攻撃を画策したことであったのです。このようなテュパマロスによるテロ攻撃の計画自体、以上のことから明確に反ユダヤ主義に基づくものでありましたが、ここに西ドイツ新左翼の反体制運動の重大な矛盾が露呈することとなります。すなわち、「反ナチス」の大義に関わる矛盾です。

繰り返しますように、西ドイツにおける 68 年運動を担った若者たちの反発は、ナチスに加担しながら、その加担の事実を十分に反省せずのうのと生き延びている親世代に対して向けられたものでした。この反発の中には当然ナチスの反ユダヤ主義に対する批判も含まれていたはずですが、1969 年の時点でそのような批判は既にあるようなものでないようなものになり果ててしまっていたのが実情でした。そしてテュパマロスの計画はその証左なのです。すなわち、本来反ナチスを唱えていた新左翼の活動自体がナチスとほとんど変わらない反ユダヤ主義に陥ってしまったのです。^{iv}

バーダーらはパレスチナ人民との連帯の名の下にヨルダンへと向かいそこで軍事訓練を受けたのですが、そこに反ユダヤ主義の自覚はありません。ただ暴力による反体制運動を楽しもうという意識しかなく、自身たちの行いの非倫理性は一切自覚できていないのです。

このようなドイツ赤軍に対する批判は、当然重信ら日本赤軍にも向けられるものです。日本赤軍もドイツ赤軍の「5 月攻勢」とほとんど同時期の 1972 年 5 月 8 日にイスラエル・テルアビブ市のテルアビブ国際空港において「テルアビブ空港乱射事件」を起こし 26 名の死者を出しますが、このテロ攻撃もイスラエルの一般市民を狙ったものでした。これもドイツ赤軍と同様「パレスチナ人民との連帯」の名の下に行われたテロ攻撃でしたが、一般市民に対する無差別攻撃という全く正当化され得ないものでした。そして本来はユダヤ人を標的にしたテロ攻撃であったという点

においても、反ユダヤ主義の批判を免れうるものではありません。

このように、日独両国において新左翼諸勢力のテロ組織が行った活動は、反ユダヤ主義の問題という観点から強い批判の対象となるべきであったことは、今一度強調したいと思います。

4. ドイツ赤軍「第二世代」の活動と「ドイツの秋」（1972-1977年）

このように1972年の時点でマインホフやバーダー、エンスリンなど主要な構成員がほとんど逮捕され事実上壊滅状態に追い込まれるドイツ赤軍の「第一世代」ですが、これでドイツ赤軍の活動が終了するわけではありません。むしろ、ここから1977年にかけて彼らの後継者たるドイツ赤軍「第二世代」がテロ活動を活発化させ、ドイツ連邦共和国史上最大級の政治的危機を引き起こすこととなります。この危機こそが、通称「ドイツの秋」と呼称されるものです。

このドイツ赤軍「第二世代」の一つの特徴は、主要な構成員がいわゆる「団塊の世代」に属する人々であった、ということです。例えば「第一世代」の主要人物であったバーダーやマインホフらは1930年代の生まれでしたが、「第二世代」の主要人物であったペーター・ユルゲン・ボーク（1951-）は例えば1951年に生まれており、「第一世代」の構成員らに比べて二回り若い世代に属していました。この「第二世代」の活動の主要な目標は革命の成功というよりもむしろその前段階の、逮捕された「第一世代」の釈放と解放でした。この目標を達成するために彼らは様々な人質誘拐事件を起こして西ドイツ政府にバーダーらの解放を要求しますが、これらの試みはほとんど全て西ドイツ政府が一切の取引を拒否したことで失敗に追い込まれます。

そのため1976年にはマインホフが捕らえられていたシュタムハイム刑務所内において状況に絶望し、裁判進行中に自殺します。これを受けた「第二世代」の構成員らはマインホフが「西ドイツ国家に殺害された」と主張し、報復のテロ攻撃を画策することになります。そして実行に移される1977年に発生した様々なテロ事件が総称して「ドイツの秋」と呼称されるのです。

まず1977年4月7日、連邦検察長官ジークフリート・ブーバック（1920-1977）が何者かに殺害されます。6月30日にはドレスデン銀行役員のユルゲン・ポント（1923-1977）が人質として捕えられることを拒否して抵抗したことで殺害され、9月5日にはドイツ連邦経営者同好会会長のハンス・マルティン・シュライアー（1915-1977）が人質として誘拐されます。さらには10月13日、ルフトハンザ航空機「ランツフト」が、ドイツ赤軍と協働していたパレスチナ解放人民戦線のテロリストらにハイジャックされ、乗客たちは人質にとられます。こうしてシュライアー及び「ランツフト」機の乗客という2つの人質を得た「第二世代」らは強い立場から西ドイツ政府に圧力をかけることに一時的に成功します。しかしながら「ランツフト」機内の乗客らは連邦警察特殊部隊によって解放され、ドイツ赤軍の目論見は破綻します。そしてこの失敗を受けてシュタムハイム刑務所内の「第一世代」構成員らの大半が自殺し、報復としてシュライアーは「第二世代」に殺害されます。こうして「第一世代」が壊滅したことで「第二世代」の活動目的そのものが消失し、「ドイツの秋」は事実上西ドイツ政府側の勝利に終わるのです。

5. 若者たちの見た「夢」とその廃墟

以上が、基本的な西ドイツにおける「68年」の経過になります。そして特に1969年以降のテロリズムを中心としたドイツ赤軍の「第一世代」及び「第二世代」により政治運動は、惨憺たる結果に終わるのです。彼らの目標とした「革命」は一切果たされず、主要な運動目標は一つ達成することはできませんでした。無駄で必要のない犠牲が積み重なっていったのが、残念ながら彼らの活動の「成果」だったのです。

では、具体的に何がこのような惨憺たる帰結をもたらしたドイツ赤軍の抱えた問題だったのでしょうか。

繰り返しますように、西ドイツにおける新左翼学生運動の根底にはファシズムに加担した親世代に対する反発があり、そのようなファシズムに加担した人々が西ドイツ国家の指導層であり続けていることに対する抗議の意思がありました。このような反発はさらには冷戦構造の西側諸国に対する、特にアメリカ合衆国に対する反発へとつながっていき、ベトナム戦争に見出されるような「アメリカ帝国主義」からの世界の解放を謳うものとなっていきました。

この解放の具体的な模範例というのは、これも繰り返しますように、カストロによるキューバ革命であり、本映画作品を御覧になって頂いてもわかるようにドイツ赤軍の憧れの対象はチェ・ゲバラでした。実際、映画内においてもバーダーらはゲバラを模した服装でヨルダンに入り革命家を気取っています。

しかしながら、これが第一の問題になりますが、ドイツ赤軍らは革命後のキューバにおける人権状況や自由選挙が存在しない状況に対する批判は一切行いませんでした。このような基本的自由に対する抑圧が行われている状況を彼らは模範としたわけですが、これを「解放」と称することの矛盾をドイツ赤軍は最後まで自覚することはありませんでした。

また、こちらの第二の問題に関しては第三章で論じましたが、本来ナチスに反発しながらナチスの抱えていたそれとほとんど大差のない反ユダヤ主義に無自覚であったものです。^v

反ユダヤ主義と資本主義批判の合一はナチスら国家社会主義者たちが用いた論理でしたが、結果としてドイツ赤軍らが用いていたテロの論理もほとんどそれと変わらないものとなりました。そしてドイツ赤軍らはナチスと同様、自由民主主義に対する暴力による攻撃を行い、最後までその非倫理性を反省することはありませんでした。あまつさえ、彼らはこういった卑劣な攻撃を崇高な「闘争」と呼称することさえしたのです。

このような新左翼諸勢力の暴走を前に、路線転換を行い民主的な議会政治へと参入していった人々がいたこともまた、忘れてはならない事実であると考えます。例えば1998~2005年のシュレーダー政権において外務大臣を務めた元「緑の党」党首のヨシユカ・フィッシャー（1948）は議会外野党勢力の運動に参加し、1970年代においては暴力的な抗議運動にも参加していました。しかしながらフィッシャーは「ドイツの秋」の惨憺たる結果を前にして暴力路線を放棄し、議会内政治家としてのキャリアを歩んで行くこととなるのです。^{vi}

「ドイツ赤軍」とフィッシャーのどちらが成熟した政治運動家であったか、ということは言う

までもないでしょう。厳しい表現になりますが、「ドイツ赤軍」の政治運動とそれが見た「夢」は所詮未熟な若者のみだ夢でしかなく、それゆえ彼らが掲げた革命が破綻したのは当然のことでした。しかしその破綻に至るまで、どれだけの犠牲が出たことでしょうか。

この一連の西ドイツにおける「68年」の運動から引き出せる教訓があるとするならば、それはもし我々が「成熟した政治」の側に立つのであるならば、「未熟な政治」の犯した罪とそれに対する言い訳は徹底的に批判しなければならない、そしてそれによって自由民主主義を守り抜かねばならないという、その一点に尽きると考えます。

註

ⁱ 本論は京都キャンパス・プラザ第4講義室において2023年2月4日に行われた、本論筆者による講演『68年の学生運動とテロリズム』を基にこれを論文化したものです。本講演においては、本文中にあるように映画『バーダー・マインホフ 理想の果てに』（ウリ・エデル監督2008 ドイツ/フランス/チェコ）を取り上げました。本論における歴史的事実や経緯に関しては基本的に本映画作品及び Winkler, Willi: Die Geschichte der RAF, Berlin 2007 を参照しました。また本邦における新左翼運動と西ドイツにおける新左翼運動を比較する上では、Knaut, Till: Von Revolution zu Befreiung. Studentenbewegung, Antiimperialismus und Terrorismus in Japan (1968-1975), 2016 Frankfurt am Main を参照しました。

ⁱⁱ 2000年代に、このクラスが東ドイツのスパイであったことが判明しました。

ⁱⁱⁱ Winkler が説明しているように、「テュパマロス・ヴェストベルリン」という組織名はウルグアイの左派系テロ組織「テュパマロス」にちなんで付けられたものでした。このテュパマロスという組織名は最後のインカ帝国皇帝であったトゥパク・アマル一世（1545-1572）から取られたものでしたが、このトゥパク・アマル一世はスペイン王国の征服者たちに対して最後まで抵抗したインカ帝国君主でした。すなわち、テュパマロスという組織自体が「西欧の帝国主義・植民地支配からの解放」を理念として掲げていた組織であったことが、このことからわかります。ポスト・コロニアリズムという議論が成立していくきっかけは68年運動にありましたが、テュパマロス・ヴェストベルリンもその系譜にある組織だったと言えるでしょう。Vgl. Winkler, Willi: Die Geschichte der RAF, Berlin 2007, S. 143f.

^{iv} ここには、既に西ドイツ新左翼運動の主目標が「革命」から「解放」へと転換していたこと、そしてそれに伴い別種の問題点が浮上したこと見て取れます。運動目標が革命である限りにおいては、新左翼運動の対峙する相手は西ドイツ政府に限られていましたが、西ドイツ国外における「抑圧」からの「解放」を目指す場合（この場合はイスラエル政府からのパレスチナ人の解放になりますが）、西ドイツ国内の「抑圧者」側に立つ国民・民族も必然的に攻撃対象となることになりました。その結果、革命においては直接打倒対象とならないユダヤ人のような少数派が攻撃の対象となったのですが、これにより西ドイツの新左翼運動は少数派に対する差別に直接加担することになったのです。Ebd., S. 147.

^v Winkler が述べるように、本来親世代、すなわちナチス世代の反ユダヤ主義とホロコーストへの加担に強く反発しながら、無意識かつ無自覚に明確な反ユダヤ主義に加担していった、という重大な矛盾が特に「テュパマロス」以後の西ドイツ新左翼にはありました。そして残念ながら、そのような反ユダヤ主義に対する自己批判が行われることはほとんどなかったのです。Ebd., S. 148.

^{vi} 同じく Winkler が述べているように、そもそもヨシュカ・フィッシャーはマインホフの獄中死に強く反発し、この出来事を「国家による抑圧」と捉え暴力的な抗議運動に参加した青年の一人でした。しかしながらその後フィッシャーは「武器を置くように」と新左翼に呼びかけ、運動の非暴力化を主導する人物となっていくのです。Ebd., S. 265.

第4章 移民を描くドイツ／移民が描くドイツ —— 移民をめぐる社会問題をドイツ映画から学ぶ ——

須藤 秀平

1. はじめに

現代ドイツにおける社会問題の一つに、移民との共生という課題があります。世界でも有数の「移民国」であるドイツでは、移民をめぐる社会問題への対応においてしばしば「先進的」であるとみなされます。もちろん、これは移民（もしくは難民）を受け入れる側の視点に立った表現であり、移民としてドイツに暮らすことを余儀なくされた人々は、また違った形でドイツという国を見ているはずで

す。本稿では、『おじいちゃんの里帰り』『女は二度決断する』『ロストックの長い夜』という三本のドイツ映画を通じて、現代ドイツにおける移民をめぐる問題——移民による問題という意味ではなく、移民と呼ばれる人たちが直面する問題や、具体的な問題として顕在化する前の人々の考え方や感じ方も含みます——について考えます。

2. ドイツと移民 —— 現状とその背景

ドイツは「移民先進国」として知られています。例えばGoogleで「ドイツ 移民」と検索すると、ドイツの移民政策について肯定的な見解を示したウェブ記事が数多くヒットします。それらの多くに共通するのは、ドイツが移民の「受け入れ」を成功させており、日本もそれに倣うべきだという考え方です。あるいは他方で、ドイツを外国人受け入れの先例とみなしつつ、そこで生じている問題の方に目を向けたものもあります。いずれにせよ、日本でも技能実習生をはじめ、国内に住む外国人という存在が身近なものになりつつある中、それに伴って生じるであろう問題のためのヒントとして、ドイツの現状や政策に注目が集まっていると言えます。

このとき、いかなる立場でいかなる意見を持つにせよ、まずはドイツにおける移民の実情について知ることが重要です。さらに言えば、現在のドイツの状況は当然ながらそれまでの歴史を背景としています。ここでドイツの現状と、その背景となる歴史について確認しておきましょう。

2-1. ドイツに暮らす移民の割合

そもそも現代のドイツにはどのくらいの数の外国人が暮らしているのでしょうか。ドイツ連邦統計局（Statistisches Bundesamt）のデータによれば、¹ 2020年12月のドイツの総人口は8315万5031人です。そのうちドイツ国籍を持たない者は1058万5053人とされています。つまり、ドイツに住む人々の12.7%は外国人ということになります。ちなみに日本に住む外国人は、2020年10月に出入国在留管理局が発表したデータによれば288万5904人ですので、² 総人口を1億2630万人とするとその割合は約2.3%です。これだけでもドイツに住む外国人の割合がいかに大きいかがわかります。

しかし、実はそれだけではありません。ドイツの場合、ドイツ国籍を持つ人の中にもルーツが

外国にある人たちがたくさんいます。これを表すのが「移民の背景を持つ人 (Personen mit Migrationshintergrund)」という定義です。これはドイツ連邦統計局が 2005 年の国勢調査で初めて用いた言葉で、「自分自身ないし両親の一人が生まれながらにドイツ国籍を持たない人」のことを指します。そうした人々は 2020 年で 1356 万 1000 人とされており、³ これを上記の外国人と加えると 1925 万 9000 人となります。これは総人口の約 29% ですから、ドイツに暮らす人たちの 4 人に 1 人以上は外国からの移住者かその子孫ということになります。なお、その中で最も割合が高いのはトルコ系です。

2-2. ドイツにおける移民の歴史

次に、こうした現状の背景となる歴史について見ていきましょう。大まかに言えば、現在のドイツにおける「移民の背景を持つ人」の歴史は 1950 年代半ば以降、旧西ドイツで戦後の復興に向けた労働力の確保のために、働き手となる人々を国外から大勢呼び込んだことに始まります。その後、1970 年代頃から外国人労働者の定住化が進んだことによって実質上の「移民国」化が始まりました。

しかしそうした状況に、政府はすぐに対処したわけではありませんでした。ドイツで移民に関する法制度が作られ始めたのは実は再統一後の 1990 年代後半になってから、それも数回に渡る——つまり相当に揉めた——法改正を経て、少しずつ作られていったのです。現在のドイツをどのように評価するにせよ、こうして少しずつ変化してきた結果として今があるということは強調しておきたいと思います。

さて、ドイツで移民が増加した経緯について、もう少し詳しく見てみましょう。⁴ 先述の戦後西ドイツにおける外国人労働者の募集は、1955 年にイタリア、そして 1960 年にスペインおよびギリシャとのあいだに結ばれた協定により開始されました。加えてこの頃には旧東ドイツからの移民も数多くいたと言われていました。しかし 1961 年 8 月、ベルリンの壁の建設により旧東ドイツからの移民の流入が途絶えたことにより、旧西ドイツは労働者の募集を非ヨーロッパ地域にも広げ、トルコ (1961 年) やモロッコ (1963 年)、チュニジア (1965 年) といった国々と協定を結ぶことで、より幅広い文化圏からの人々を呼び込むようになりました (ちなみに旧東ドイツも 1968 年に、同じ共産圏のハンガリー、ポーランド、アルジェリア、キューバ、モザンビーク、ベトナムと外国人労働者募集に関する協定を結んでいます)。

このときドイツにやって来た人々は、ドイツ語で「ガストアルバイター (Gastarbeiter = ゲスト労働者)」と呼ばれていました。つまり、雇用期間が終わればすぐに帰国するものと考えられていたわけです。しかし、1973 年のオイルショック以降、状況は一変します。経済危機により安定的な雇用先が確保できなくなったことから、外国人労働者の新規募集停止措置がとられたのです。このことはしかし、すでにドイツ国内にいた外国人労働者にとって、かえって永住を決意させるきっかけとなりました。というのも、もし彼らが労働契約を終えて一時的にでも故国に帰った場合、もはや新たにドイツに入国できる望みは薄く、それよりも仕事も居住権もある今の状態

のまま住み続ける方が得策だと多くの人が考えたからです。事業主側にとっても、すでに労働経験を持つ彼らを継続的に雇用する方が有益なわけで、その点で双方の利害は一致していたと言えます。こうして元来「ゲスト」であったはずの労働者の定住化が進み、さらには故国から家族を呼び寄せる者たちも増え、西ドイツにおける外国人居住者の数はむしろ増加することとなりました。

このときの外国人人口の推移について簡単に整理しておきましょう。まず全体としては、募集が始まった1950年代の終わり頃から1973年の新規募集停止まで、約1400万人の外国人労働者がドイツに入り、そのうち約1100万人が再び故国に帰ったとされています。このときドイツに残った人々が家族を呼び寄せたことになりませんが、この1973年以降の定住化の実態については、数の上では次のようにまとめることができます。すなわち、外国人被用者の数は、1973年の時点で約260万人だったのが、1977年には約180万人、1989年には約160万人までに減少しました。それに対し外国人居住者の数は、1973年の約397万人に対し、1979年には約414万人、1989年には約490万人へと増加しています。景気の低迷とともに労働者の数が減少したのに対し、その家族の流入により外国人居住者自体の数は増加したということです。住民数における割合で見ると、旧西ドイツに暮らす外国人の割合は、1960年に1.2%（現在の日本よりも低い数値）であったのが、1970年には4.9%、さらに1980年には7.2%に達しました。なお、このときすでに約33%がトルコ国籍保有者でした。

3. いかなる問題が生じたか —— 『おじいちゃんの里帰り』

この頃になると、ドイツ国内でも移民をめぐる状況を一種の社会問題とみなし、それに対処せざるをえない状況になっていました。とはいえ、これはあくまでドイツの側から見た見方です。このとき生じた問題について、移民とされる人々の視点から考えてみましょう。

ヤセミン・サムデレリ（1973-）というトルコ系移民三世の女性監督による映画『おじいちゃんの里帰り』（2011）は、現代ドイツに生きるトルコ系移民の家族の姿を描いた作品です。彼女が身内の体験をもとに制作したこの映画には、1960年代に「ガストアルバイター」としてトルコからドイツに移り住んだ労働者の生活の様子が「おじいちゃん」ことフセインの若い頃の話として作中にうまく盛り込まれています。

例えば冒頭の場面では、若く働き盛りの頃のフセインが外国人労働者の募集を受け、ドイツの地を初めて踏んだときの状況が描かれます。このとき、当時の実際の写真や映像も組み合わせた形で、記念すべき100万人目の「ガストアルバイター」の入国に沸く1964年のドイツの人々の様子が映し出されます。この場面は、フセインがふとしたきっかけで100万人目となり、隣に並んでいた100万人目の人物が報道陣に取り囲まれるのを尻目に拍子抜けした表情で立ち去るという姿を通じてコメディタッチに描かれてはいますが、一方では当時ドイツで「ガストアルバイター」に対し国を挙げた歓迎ムードが漂っていたこと、そしてその後ドイツに定住することとなった彼らやその家族は元々ドイツが国策により招いた人々であることを思い起こさせるものとなっ

ています。

こうしてストーリーは作中の現在である 21 世紀のドイツと、回想として描かれる 1960 年代のドイツの風景を行き来する形で進行していきますが、この映画の面白いところは、回想場面においてトルコ人家族を描く際に、言語に関してちょっとした仕掛けがなされるという点です。それはフセインらトルコ人が話す言葉はドイツ語で、反対に彼らが出会うドイツ人が話す言葉はトルコ語で表現されるというものです。つまり映画の観客である現実のドイツ人は作中のトルコ人の方に感情移入するように促され、それにより「移民」の目を通じてドイツを「外国」として認識することになるのです。ちなみに作品の原題は「Almanya. Willkommen in Deutschland」ですが、「Almanya」はトルコ語で「ドイツ」を、そして「Willkommen in Deutschland」はドイツ語で「ドイツへようこそ」を表します。つまり、題名においてもトルコ人とドイツ人の双方の視点が表現されているわけです。

さて、「おじいちゃん」とその家族の回想場面を通じて、1960 年代以降に移民が置かれた状況についてももう少し詳しく見てみましょう。100 万 1 人目の「ガストアルバイター」としてドイツで働き始めたフセインは、トルコに一時帰国したのち、妻と子どもたちを連れ、ドイツに再び戻ります。言葉も文化も全く異なるドイツで家族が戸惑いながら生活を始める様子は観客の笑いを誘います。言葉がわからない母親は日用品を一つ買うのにも一苦勞、子どもたちもドイツの生活習慣に逐一困惑します。しかし、例えばキリスト像が奇妙なものとして揶揄される場面などは、観客に「気づき」をもたらすものでもあります。異文化的他者から見れば、宗教を含めその国の常識やモラルといったものは不可解な慣習に過ぎないのです。

もっとも、その後彼らはドイツでの暮らしに徐々に馴染んでいきます。しかし、そのことにより問題はかえって深刻化していきます。まず浮き彫りになるのは、新たな土地の文化に対する親子間の適応のギャップです。ドイツでの暮らしが長くなるにつれ、子どもたちはその環境に早く順応し、ドイツの文化に染まっていきます。キリスト像を軽視していた子どもがその後クリスマスを家で祝いたいと両親にお願いする様子は、外部から見るとは微笑ましくもありますが、イスラム教を信仰する両親にすればそれは相当に衝撃的な出来事であるはずですが、さらに子どもたちはすぐにドイツ語を習得し、家の中でも両親が理解できない言葉で会話し始めます。これには両親も戸惑いを隠せません。

こうして自分たちの文化的アイデンティティに悩み始めた家族はトルコへの帰国を考えます。しかし実際にトルコに戻ってみると、ドイツでの生活に慣れてしまっていた彼らは、今度は自分たちの故郷に様々な隔たりを感じるようになります。そうして結局彼らはドイツに舞い戻り、移民として暮らし続けることになるのです。

4. ドイツの対応 ——移民法制定の経緯と現状

『おじいちゃんの里帰り』はフィクションですが、1960 年代のトルコ人労働者とその家族が置かれた状況をかかなりリアルに表現していると思います。また「おじいちゃん」の子や孫たち、す

なわち現代ドイツを生きる移民二世や三世が抱える問題についても、それぞれの人物の視点からコミカルながらも切実なものとして描かれています。とはいえ、彼らが問題を抱えながらもドイツに住み続けることができているとすれば、ドイツの対応にもやはり評価すべき点があったはずで、ここで一度映画を離れ、移民に対する現実のドイツの対応の歴史について見ておきましょう。

もっとも先に述べたように、ドイツが移民に対し制度的な対応を始めたのは、最初の定住化からかなり時間が経ってからのことでした。すでに1970年代に西ドイツは実質的な移民状態になっていたわけですが、政府は1980年11月の時点で「ドイツは移民国ではない」と明言しています。具体的な対応がなされたのは、東西再統一が果たされた1990年以降のことです。かいつまんで言えば、1999年の国籍法改正、2000年の移民に関する独立委員会の設置、2004年の移民法制定が大きな出来事となります。順を追って詳述します。

まず1999年の国籍法改正についてですが、端的に言えばこれにより移民の子どもがより容易にドイツ国籍を取得できるようになりました。重要な点としてしばしば指摘されるのは、それまでの「血統主義」的な（誰から生まれたのかを重視する）国民の定義に「出生地主義」（どこで生まれたのかを重視する）という要素が加えられたということです。重要な条項の一つに、「2000年以降にドイツで生まれた外国人の子は、両親のどちらかが8年以上ドイツに合法的に滞在し、かつ、無期限の滞在資格を有している場合には、ドイツ国籍を取得できる」というものがあります。要するに、移民の子は自分が選びさえすれば「ドイツ人」になれるようになったのです。しかしそれは裏を返せば、「当該子は18歳から23歳までに、ドイツ国籍又は親の国籍のいずれかを選択しなければならぬ」とされるように、若く多感な時期に国籍の選択を迫られるということでもあります。このときドイツ国籍を選ぶということは親の国の文化的なルーツを失うことに、反対に親の国籍を選ぶことは自分が生まれ育ったドイツへの所属感を失うことにつながりかねません。こうした問題を受け、国籍法はその後2014年に再び改正され、現在では二重国籍も可能になっています。

2000年9月に設置された移民に関する独立委員会は、外国人や移民に関する新しい政策のために調査や提案をおこなう機関です。特筆すべき事柄として、2001年の報告書で「すでに長い間ドイツは移民受け入れ国である」との立場を明示したことが挙げられます。当委員会の働きかけにより、次に述べる移民法は作成されました。もっともその制定までは、2002年3月の連邦議会で一度可決されたものが反対する6つの州により提訴され、違憲とされるなど、相当に揉めた経緯があります。その後、幾度も修正を重ね、2004年7月に移民法はようやく制定され、2005年1月1日に施行されました。

この移民法は、移民の受け入れの管理と、彼らのドイツ社会への統合を柱とするものです。細かい説明は省きますが、重要な変化としては、ITを中心とした「専門技術人材」の受け入れが緩和されたこと、そして「統合コース」の受講が義務化されたことが挙げられます。この「統合コース」とは、ドイツに滞在する外国人全員を対象に、600時間のドイツ語授業と、ドイツで生

活するための権利や義務（信仰の自由や男女同権など）について学ぶ 45 時間のオリエンテーションを設けたものです。⁵ 受講料は格安で（国の補助により実際の支払いは 1 時間当たり 1 ユーロ、さらに失業者などには免除申請もある）、肯定的に見るなら、ドイツでの生活の質を向上させる機会を国が用意してくれる仕組みとして評価することもできます。2010 年 4 月の時点で 60 万 374 人がこれを受講し、31 万 9456 人が修了試験に合格しています。この修了試験は努力義務のようなもので、不合格であっても帰国が命じられるわけではありません。とはいえ、合格できない者が「統合拒否者」として差別されることもあることから、この制度自体が「移民に対する統合への圧力」を強化するものとして批判的に捉えられることもあります。⁶

5. ドイツにおける排外主義 ——『女は二度決断する』『ロストックの長い夜』

いずれにせよ、一つの傾向として、「移民の背景を持つ人」が学業や就職の面でうまくいかないケースが多いのは事実です。2010 年の資料によれば、彼らの中途退学率は 13.3%、失業率は 12.4% であり、いずれも「ドイツ人」の約 2 倍となっています。また残念なことに、統計としては「移民男性」による犯罪率が高いという調査結果も出ています。⁷ 極端な事例としては、2015 年の大みそかから元旦にかけ、ケルンなどで性的暴行や窃盗事件が相次ぎ、一夜で約 1200 件もの被害が出たという事件が挙げられましょう。実際に特定された犯人の多くが北アメリカ系やアラブ系（イスラム系）の難民であったことから、ドイツ国内では移民や難民を一括りにして異質で危険な他者とみなす風潮が高まりました。

もっとも、こうした排外主義の風潮は近年になって初めて生まれたものではありません。それ以前にも、特にベルリンの壁が崩壊した 1990 年代には、失業者の急増と再統一によるナショナリズムの高まりを受け、移民に対する排斥運動が激化していました。このとき、極右団体による移民を標的にしたテロ事件も起こっています。中でも最も悪名高いのは、ネオナチ組織「国民社会主義地下組織（Nationalsozialistischer Untergrund、通称 NSU）」です。その中心メンバーは 1990 年代よりイエーナで民衆煽動等の活動をしていましたが、その後 2000 年代にはドイツ各地で連続殺人事件やテロ事件を引き起こしました。

映画『女は二度決断する』（2017）は、この NSU による爆弾テロ事件を下敷きにしたシリアスな作品です。監督は世界三大映画祭のすべてにおいて受賞歴を持つ、トルコ系移民二世のファティ・アキン（1973-）。移民街を狙った無差別爆弾テロにより、クルド系移民の夫と幼い息子を奪われたドイツ人女性カティヤを主人公に、裁判を通じた犯人との緊迫した戦いと、行き場のない怒りや悲しみを描きます。

史実をもとにした本作において注目したいのは、テロ事件に対する警察の捜査の場面です。事件後のある朝、途方に暮れるカティヤの自宅に突然何人もの警官が訪ねてきます。彼らは令状を手在宅捜索を始めます。そしてその後カティヤは警察署で事情聴取を受けます。担当刑事は彼女にあくまで紳士的に接しますが、言葉の端々からは彼らが被害者であるはずの夫をトルコ系マフィアの重要人物として疑っていることが伝わってきます。警察は事件を外国人マフィアの抗争

という線で捜査していたのです。

実際の2000年代のNSUによる事件においても、先入観から移民に対する負のバイアスのなかった捜査がなされたことがわかっています。それどころか、事件はNSUの犯行であることが判明するまでトルコ人同士の抗争によるものとみなされ、トルコ人による治安の悪化を非難するような報道も相次いでなされました。

映画の話に戻ると、裁判の席でカティヤが被告であるネオナチの若い男女と対峙する場面もまた、胸をえぐるものではありませんが、映画としては見どころの一つです。特に実行犯の女性が裁判のあいだ終始涼しい顔で前を見つめる様子は、自分がしたことに対する罪悪感を微塵も感じていないようで不気味です。それとは対照的に、夫と息子を失ったカティヤが感情をむき出しにする姿はとても痛ましいものです。

この映画における（あるいは史実となった）テロ事件はそうした確信的な思想犯によるものであり、その意味では特殊な人が引き起こした稀有な事例と思われるかもしれません。しかし近年では、そうした極右勢力に限定されない「普通の人」による排外主義もまた問題になっています。

これに関して注目すべきデータがあります。1997年に実施されたEU加盟国の世論調査「ユーロバロメーター」によると、⁸ヨーロッパの人々の多くは「様々な人種、宗教、文化からなる多文化社会」を良いことと捉えており（66%）、それを悪いことと捉える人（21%）の数を大きく上回っていることがわかります。さらに「外国人も原住民と同等の社会的権利を持つ」という設問に「はい」と答えた人の割合は70%であり、その点では多文化主義や他者に対する寛容という考えが共有されていることが伺えます。しかし、生活上の意識や実感に関わる問題となると回答は変わってきます。例えば「マイノリティ集団が治安を悪化させている」と考える人の割合は37%、さらに「マイノリティは社会保障制度を乱用している」と考える人の割合は48%に上り、「いいえ」と答えた人の割合（33%）を上回ります。そして「マイノリティ人口を受け入れる自国の能力が限界に達している」という設問に対しては、65%の人が「はい」と答える結果となりました。

つまり、理想としては移民に対する寛容をよしとしながら、現実にはそれが——おそらく多くは経済的観点から——果たせないとする見方が広まっているということになります。むしろ移民が制度的に「統合」され、「外国人」ではなく「国内マイノリティ」となった現在では、かえって人々の不満や不安は高まっているとさえ言えます。こうした状況の中では、移民に対する排斥が必ずしもネオナチのような極右に限定されない形で、もっと言えばごく「普通」の人々によってもたらされることも十分にありえるのです。

映画『ロストックの長い夜』（2014）は、こうした「普通」の人による排外主義を描いたものと言えるでしょう。アフガン系ドイツ人として移民の背景を持つ監督ブルハン・クルバニ（1980-）による本作もまた、旧東ドイツのロストックで起こった実際の暴動事件を題材とした作品です。その事件とは、1992年8月24日に難民の庇護住宅およびベトナム人契約労働者が住む高層アパートに石や火炎瓶が投げ込まれたというものです。実行犯は極右思想を持つ若者たちでしたが、お

そろしいのは彼らとは元々つながりのない「普通の」近隣住民がこのときアパートを取り囲んで警察を妨害し、ガラスが割られ、火が燃え上がる様を嬉々として眺めたということです。次から次へと押し寄せる人波に警察はなす術もなく、あろうことかアパートの住民を置き去りにして撤退します。幸い死傷者は出なかったようですが、住居に放火され、ひたすら上階へと逃げ続けた住民たちの恐怖は計り知れません。

映画の前半では、主人公を含めた実行犯の若い男女や被害者となるベトナム人労働者の日常の風景や、移民や難民に対する住民たちの不満を察しながら事なかれ主義を決め込む警察や行政の有り様がモノクロの映像で淡々と映し出されます。そして少しずつ実行犯の青年たちの関係性やそれぞれの思惑が、感情移入も可能な等身大の姿で描かれていきます。原題は「Wir sind jung. Wir sind stark.」、直訳すると「我々は若い。我々は強い。」となります。この点で若者の暴力がテーマであることは明白ですが、とはいえ若者による「強い」主張が描かれるわけではありません。本作が描くのは、むしろごく「普通」の若者が攻撃性を持つようになっていく様です。

興味深い場面を二つ挙げてみたいと思います。一つはまだ暴動事件が起こる前、主人公の青年シュテファンが、警察のパトロールカーに投石し捕まった仲間を警察署で待つあいだ、たまたま再会した高校時代の同級生と会話を交わす場面です。ここでは次のようなやりとりがなされます。

同級生　ねえ、あなたって左なの、右なの？

シュテファン　わかんないな、

全部がいつも右とか左とかいうわけじゃないだろ。

僕は普通だよ。〔中略〕

(声を荒げながら) 単に普通っていうんじゃだめなのかよ! ?

シュテファンは不良には程遠い「普通の」若者ですが、一方で鬱屈した生活を送っており、いわゆる不良グループとも付き合いがあります。そのグループの中には極右思想に染まった者もいますが、シュテファン自身はそうした思想を共有しているわけではありません。むしろ彼はあくまで明確な思想を持たず「普通」でいようとし続け、その結果溜め込んだ不満の矛先がかえって罪のない移民に向くことになるのです。

もう一つは事件が起こる日の夕方、外国人労働者が住む高層アパートの周りに人だかりができ、警察も配備され不穏な空気が立ち込める中、シュテファンを含む実行犯の青年たちがテレビの取材に応じる場面です。彼らはお祭り騒ぎで浮かれながら警察を挑発し、テレビクルーに対しても卑猥な言葉をぶつけます。演出として印象的なのは、このとき一度画面が暗転し、それまでモノクロだった映像が取材カメラを通じて初めてカラー映像になるという点です。ここでの会話は次のようなものです。

インタビュアー　どうしてここに集まったの？

若者たち ……（目が泳ぐ者も）

若者1 集まりがあったからだよ。

クソ野郎ども〔移民・難民を指す〕が出ていけばいいなと思ってるよ。

インタビュアー 君たちは夢ってある？

若者1（口ごもりながら）あるけどな…

ダサイし、言いたくないね。

若者2（はっきりと）おれは夢なんかいらんぜ。

欲しいのは家と結婚相手と仕事だよ。

誰だってそうだろう。

若者3 僕はあります。

ここから何かが変わること、そしてどうにかして進むこと。

つまり、ここで何をしているかって、これが一番の目的じゃないんだ。

僕らは実際、悪い人間じゃないし、犯罪者でもない。

僕らはこの国のことを考えているんです。

汚い言葉で移民を罵る若者1は極右思想に染まった青年ですが、真面目な口調で国の将来について語る若者3は、むしろグループの中ではからかいの対象となるような気弱な「いい子」です。彼らは決して移民に対する敵対感情を共有していたわけではありません。それよりも現状に対する不満や将来への不安により、何か意味のある「行動」をしたいという意欲を掻き立てられていたと言えます。そして結果としてわかりやすい標的となる移民に対し、意味のある行動と信じて暴力を振るってしまったのです。

6. おわりに —— 個人にできること

日本で記者やコメンテーターとして活躍するドイツ人のM・メントラインは、ドイツにおける本当の「移民問題」とは生活習慣の違いにより揉め事が起こるというような話ではないと述べています。⁹ その背後には、EUにおける、あるいは全世界レベルでの経済的問題があります。根本的解決のためには、移民はこう「あるかもしれない」、こう「あるべき」といった感情に従うのではなく、背景にある構造自体を理解する必要があります。少なくとも、移民とされる人々がそうした状況に置かれた背景には個人に帰すことができない問題があるということを意識しなければなりません。そして相手のルーツや文化様式、考え方などがわかれば、そこには必ず共感の余地が生まれます。今回紹介した映画は、そうした理解の助けになるはずで

また、今回扱った映画はすべて「移民の背景を持つ」監督によるドイツ映画です。その意味では、こうした映画が多数制作され受容されていること自体、ドイツの文化的な多様性や豊かさを表すものとも言えるかもしれません。

一つだけ付け加えるなら、「多文化」という考え方は、人々を「文化的集団」という括りで捉

える限り、かえって差別や排外の意識を高めてしまうおそれもあります。私たちが他者に対し、「異なる文化圏の人」としてではなく、顔の見える「固有のその人」として接することができれば、少なくとも「移民」をその人の名前も知らずに迫害するといったことは避けられるのではないのでしょうか。そうした本来の意味での「多様性」の意識を持ち続けるためにも、映画をはじめとした様々な作品に日頃から触れ、想像力を絶やさないことが重要なかもしれません。

註

- ¹ <https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bevoelkerung/Bevoelkerungsstand/Tabellen/zensus-geschlecht-staatsangehoerigkeit-2020.html>.
- ² https://www.moj.go.jp/isa/publications/press/nyuukokukanri04_00018.html.
- ³ <https://www.bamf.de/DE/Themen/Forschung/Veroeffentlichungen/Migrationsbericht2020/PersonenMigrationshintergrund/personenmigrationshintergrund-node.html>
- ⁴ 以下の記述について、クラウス・J・バーデ編、増谷英樹他訳『移民のヨーロッパ史——ドイツ・オーストリア・スイス』東京外国語大学出版会、2021年、138-141頁以下を参照。
- ⁵ 「統合コース」の仕組みと現状について、「ドイツ生活情報満載！ ニュースダイジェスト：移民問題とドイツの課題」(<http://www.newsdigest.de/newsde/backnumber/3074-840/>)を参照。
- ⁶ 佐藤成基「ドイツの排外主義」、小林真生編「移民・ディアスポラ研究3 レイシズムと外国人嫌悪」明石書店、2013年。
- ⁷ 「ドイツ生活情報満載！ ニュースダイジェスト：移民問題とドイツの課題」(<http://www.newsdigest.de/newsde/backnumber/3074-840/>)を参照。
- ⁸ 佐藤、前掲論文、137頁以下を参照。
- ⁹ マライ・メントライン「どうせデイスるならちゃんとデイスって…ドイツ人が「言われたら本当に謝るしかない」ツボとは」文春オンライン、2021年12月7日 (<https://bunshun.jp/articles/-/50459>)

(2023年10月2日受理)

(あおじ はくすい 欧米言語文化学科)

(すとう しゅうへい 京都大学人間・環境学研究所)

(すぎやま とうよう 京都大学文学研究科大学院生)

(ポルドゥニャク エドワルド 京都大学文学研究科大学院生)

