OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ケストナー児童文学の映画化にみる社会学 : 1950年代と再統一後の2度のブームを中心に
Author(s)	山本, 佳樹
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2017, 2016, p. 31-40
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/62091
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

ケストナー児童文学の映画化にみる社会学

―1950年代と再統一後の2度のブームを中心に―

山　本　佳　樹

映画ほどアダプテーションが創作原理として定着している芸術形式はまれであろう。文学作品の映画化や映画作品のリメイクは日常茶飯事であるし、同じ文学作品が何度も映画化されることもある。アカデミックな領域でも、文学作品の映画化については、ジョージ・ブルーストーンの『小説から映画へ』(1957)[1]などの古典的名著があり、ドイツではドイツ語圏における文学作品の映画化を網羅した『文学作品映画化事典　ドイツ語映画目録 1945-2000』(2001)[2]が出版されている。近年の理論的成果としては、デボラ・カートメルほか編の『スクリーン上の文学』(2007)[3]や、広く改作という現象を扱ったリンダ・ハッチオンの『アダプテーションの理論』(2006)[4]などが優れている。文学作品の映画化は映画の最初期から行なわれ、長年にわたって重要性が認識されてきたテーマではあるが、従来の研究のほとんどが個々の映画化についてのケーススタディであるか比較メディア論的な見地による理論書であり、まだまだ開拓の余地が豊かに残っている分野であるといえる。

そこで小論では、視点を少しずらして、どのような時代にどのような文学作品がどのような意図でどのように映画化されたか、という問題に焦点をあわせる。映画は多大な資金を投じて製作される商品であり、興行的な面を無視することは難しい。クラカウアーの有名なテーゼのとおり、映画は「他の芸術媒体よりもより直接的な方法で、その国民の心理状態を反映している」[5]のである。それゆえ、映画の題材の選択にあたっては、プロパガンダや啓蒙的な目的が明瞭でない場合でも、その時代の政治・社会状況や国民心理との関連がなんらかのかたちで反映されていると考えられる。ここでは、映画アダプテーションという現象のもつ、こうした映画社会学的な側面に光を当ててみたい。

こうした小論の目論見に格好の事例を提供してくれるのが、ケストナーの児童文学の映画化である。なかでも代表的な4つの作品『エーミールと探偵たち』*Emil und Detektive*(1929)、『点子ちゃんとアントン』*Pünktchen und Anton*(1931)、『飛ぶ教室』*Das fliegende*

---

1 Bluestone, George: *Novels into Film*. Baltimore / London (The Johns Hopkins University Press) 1957.

2 Schmidt, Klaus M. / Ingrid Schmidt: *Lexikon Literaturverfilmungen. Verzeichnis deutschsprachger Filme 1945-2000. 2., erweierte und aktualisierte Auflage*. Stuttgart / Weimar (Metzler) 2001.

3 Cartmell, Deborah / Imelda Whelehan: *Literature on Screen*. Cambridge (Cambridge University Press) 2007.

4 Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*. New York (Routledge) 2006.

5 クラカウアー、ジークフリート（丸尾定訳）『カリガリからヒトラーへ―ドイツ映画 1918-33 における集団心理の構造分析』みすず書房、1970 年（原著 1947 年）、7 ページ。

Klassenzimmer（1933）、『ふたりのロッテ』*Das doppelte Lottchen*（1949）のドイツでの映画化には、2 度の目立った波がある。まず、1950 年代のいわゆるアーデナウアー時代の西ドイツで、この 4 作品は次々に映画化された（『ふたりのロッテ』1950、『点子ちゃんとアントン』1953、『飛ぶ教室』1954、『エーミールと探偵たち』1954）。その後、ドイツ再統一からしばらくして、この 4 作品はまたもや続けて映画化されることになった（『ふたりのロッテ』1994、『点子ちゃんとアントン』1999、『エーミールと探偵たち』2001、『飛ぶ教室』2002）。ケストナー児童文学の 1950 年代の映画化ブームについて、ザビーネ・ハーケは、戦後の混乱期の後で、伝統的な家族の価値観や保守的な社会政策の肯定に役立つものであった、と述べている。[6]再統一後の混乱期における映画化ブームの再来にも、類似のことがあてはまるかもしれない。小論は、この 2 度のブームを中心に、ケストナーの児童文学の映画化とその都度の時代背景との関係を素描してみたい。

１．ケストナーと映画

ケストナーと映画とのかかわりは深い。多くの人にメッセージを伝えるために、有名になるために、お金を稼ぐために、脚本家として、批評家として、ケストナーは映画とかかわった。ナチ時代には、映画は生きのびる助けにもなった。まずは、ケストナーと映画との関係を概観しておこう。[7]

1931 年にケストナーは、『むかつく奴』*Das Ekel*（フランツ・ヴェンツラーほか、1931）など、いくつかの映画脚本を手掛けている。そのうちのひとつが自作の『エーミールと探偵たち』の映画化であった。当初、ケストナーと友人エメリヒ・プレスブルガーが脚本を手掛けたが、その後何人かの手が加わり、最終的にはビリー・ワイルダーの名前だけがクレジットに記載された。[8]このウーファ映画『エーミールと探偵たち』（ゲルハルト・ランプレヒト、1931。邦題は『少年探偵団』）は大ヒットし、ドイツのみならずイギリスやアメリカでも成功を収めた。[9]

---

6 ハーケ、ザビーネ（山本佳樹訳）『ドイツ映画』鳥影社、2010 年（原著［第 2 版］1974 年）、172 ページ。

7 ケストナーと映画のかかわり全般については、以下を参照した。Tornow, Ingo: *Erich Kästner und der Film*. München (DTV) 1998; Anz, Thomas: Nachwort. Erich Kästner zwischen den Medien. In: Kästner, Erich: *Werke.* Bd. 5. hg. v. Thomas Anz. München (Carl Hanser Verlag) 1998, S. 775-788; Schmidt, Johannes: *Erich Kästner-Verfilmung und ihre Remakes*. Nordested (Grin) 2000, S. 18-23.

8 ケストナーはワイルダーによる改変が気に入らず、『カリガリ博士』*Das Kabinett des Doktor Caligari*（ローベルト・ヴィーネ、1920）の脚本家であるカール・マイアーなども参加して、さらに手が加えられた。この経緯については以下に詳しい。Jatho, Gabriere: „Mann, wir drehen doch hier einen Film!“ Zur Entstehung von EMIL UND DIE DETEKTIVE. In: Wilder, Billie: *Emil und die Detektive. Drehbuch von Billie Wilder frei nach dem Roman von Erich Kästner zu Gerhard Lamprechts Film von 1931*. München (text+kritik) 1998, S. 159-163.

9 『エーミールと探偵たち』の続編として書かれた『エーミールと三人のふたご』*Emil und die drei Zwillinge* (1935)では、『エーミールと探偵たち』が映画化されたことになっており、その映画がストーリー展開のうえで重要な役割を果たす。もちろんケストナーは 1931 年版の映画を念頭においていたであろう。

順風満帆に見えたケストナーだったが、1933 年にナチスが政権を握ると、ケストナーの本も焚書の対象となり、[10]ケストナーは執筆禁止令を受ける。宣伝省がドイツの外貨獲得のために外国での出版をケストナーに認めると、彼はすぐに『雪の中の三人男』*Drei Männer im Schnee*（1934）をスイスで出版した。ハリウッドメジャーのひとつ MGM がこの小説の映画化の権利を買い、1938 年に *Paradise for Three* の題名で映画化している（監督はエドワード・バゼル)。

1942 年、ケストナーはウーファ 25 周年記念映画の脚本の執筆を依頼される。[11]ウーファの記念映画は国威発動にうってつけの機会であり、絶対に失敗が許されない企画であった。そのため、ナチスに抵抗し続けていたとはいえ、作家としてのその実力を認めざるをえないケストナーに白羽の矢が立ったのだろう。ケストナーはベルトルト・ビュルガーの偽名で『ほら男爵の冒険』の脚本を書き、そこにはナチへの風刺ととれるようなセリフもこっそり織りまぜた。[12]試写を見たヒトラーは、ベルトルト・ビュルガーがケストナーだと知ると激怒して、その名前をクレジットから外させた。[13]しかし映画自体は禁止にならず、当時としては破格の 660 万マルク製作費をつぎ込み、ヴェニスでロケを行なうなど 8 か月の撮影期間をかけた、スター総出演のカラー大作『ほら男爵の冒険』*Münchhausen*（ヨーゼフ・フォン・バキ、1943）は、1943 年 3 月 3 日のウーファ・パラスト・アム・ツォーでの豪華なプレミアで喝采をもって迎えられた。[14]その後もケストナーは『ささやかな国境往来』*Der kleine Grenzverkehr*（ハンス・デッペ、1943）[15]などの脚本に携わったが、1943 年 1 月 14 日、ケストナーに再び執筆禁止令が出され、映画の脚本を書くことも禁じられてしまう。

1945 年 3 月、『ほら男爵の冒険』で知り合ったウーファのプロデューサー、エーバーハルト・シュミットの助けで、ケストナーは、戦火の迫るベルリンを逃れ、映画の撮影隊に紛れてチロル地方のマイアーホーフェンに行くことになる。[16]シュミットは、ウーファのスタッフや俳優たちの命を守るために、映画のロケと称して、空爆にさらされている大都市から彼らを疎開させていたのである。こうしてケストナーは、1945 年 5 月 8 日の終戦を、アルプ

---

10 『エーミールと探偵たち』だけは禁止されなかったという。ゴードン、クラウス（那須田淳／木本栄訳）『ケストナー―ナチスに抵抗し続けた作家』偕成社、1999 年（原著 1994 年)、181 ページ。

11 クライマイアー、クラウス（平田達治／山本佳樹ほか訳）『ウーファ物語（ストーリー)』鳥影社、2005 年（原著 1992 年)、583 ページ。

12 ゴードン、前掲書、229-230 ページ。

13 同上、229 ページ。

14 『ほら男爵の冒険』は日本で DVD が発売されている数少ないナチ時代のドイツ映画のひとつである。『ほら男爵の冒険』DVD、ジュネス企画、2005 年。なお、三谷幸喜による 2011 年の演劇『国民の映画』では、1941 年に理想の映画を作るためにゲッベルス邸に集められた大臣やスターや監督たちに混じって、執筆禁止中のケストナーもいるという設定になっており、ケストナーと『ほら男爵の冒険』とのかかわりを念頭においたもののように思われる。

15 小説版の邦題は『一杯の珈琲から』である。ケストナー、エーリヒ（小松太郎訳）『一杯の珈琲から』創元推理文庫、1975 年。

16 ケストナー、エーリヒ（高橋健二訳）『ケストナーの終戦日記』駸駸堂、1985 年（原著 1961 年)、65-66 ページ。なお、このとき製作中ということになっていた映画は『失われた顔』*Das verlorene Gesicht* という題名だった。同上、74 ページ。

スの美しい渓谷で迎えることになった。[17]

1945 年以降、ケストナーと映画とのかかわりは、おもに映画の原作者としてのものになる。シュミットによれば、1998 年の時点で、ケストナーが脚本を書いた映画が 11 本、そのうち 8 本が自作の映画化である。また、ケストナーの原作にもとづくが、ケストナー自身は製作にかかわっていない映画が、11 か国にわたって 37 本存在するという。[18]それからすでに 20 年近く経過しているので、その数はさらに増えており、大手映画データベース IMDB で脚本家および原作者としてのケストナーを検索すると、66 件がヒットする。[19]2016 年には、『エーミールと探偵たち』に感激した少年とケストナーとの友情を題材にしたテレビ映画『ケストナーとちびのディーンスターク』*Kästner und der kleine Dienstag*（ヴォルフガング・ムルンベルガー、2016）も製作されている。

２．1950 年代のケストナー児童文学映画化ブーム

1950 年 11 月 27 日、映画『ふたりのロッテ』（ヨーゼフ・フォン・バキ、1950。邦題は『双児のロッテ』）がプレミアを迎えた。ケストナーに関係する戦後最初の映画であった。『ふたりのロッテ』と映画との関係は単純ではない。ナチによる執筆禁止中の 1937 年、ケストナーはほぼ同じ題材の映画草案『瓜ふたつ』*Zum Verwechseln ähnlich* を、シャーリー・テンプルの一人二役という提案とともに、20 世紀フォックスに送っている。[20]採用されないとみると、ケストナーはさらに手を加えて『大きな秘密』*Das große Geheimnis* というシナリオに仕上げ、『ほら男爵の冒険』の監督であるヨーゼフ・フォン・バキに映画化をもちかけた。このときこの企画が成立しなかったのは、直後にケストナーが再び全面的に執筆を禁じられたためとみられる。[21]終戦から一息ついた 1949 年、ケストナーは児童文学『ふたりのロッテ』を発表し、翌年、映画が公開された。製作会社は『エーミールと探偵たち』映画化の際の製作主任ギュンター・シュターペンホルストが設立したカールトン映画社、監督はフォン・バキであった。

このように、『ふたりのロッテ』はもともと映画が想定されており、書籍が先行して発売されてから映画製作にとりかかったのは、メディアミックスによる販売上の戦略だった可能性もある。小説はシナリオと同様に現在形で書かれており、両者のテクスト間の差異も小さい。[22]ケストナー自身の脚本にもとづくうえに、作家本人が語り手として映画に登場して直接に、また、オフの声で、小説と同じ言葉を語るため、1950 年の映画『ふたりのロッテ』は、ケストナー児童文学関係の映画中、原作に最も近い印象を与える。しかし、この場合、そもそも原作とか映画化とかいう概念があてはまるだろうか。それはともかく、子ども向け

---

17 同上、151-152 ページ。
18 Schmidt, a. a. O., S. 23.
19 http://www.imdb.com/name/nm0477696/?ref_=fn_al_nm_1#writer. (2017/05/05)
20 Doderer, Klaus: *Erich Kästner. Lebensphasen – politisches Engagement – literarisches Wirken.* München (Beltz Juventa) 2002, S. 19.
21 Schmidt, a. a. O., S. 56, 61.
22 Ebd., S. 57.

の映画で両親の離婚を扱うことへの非難はあったが、応募した 120 組の双子たちから選ばれた主役のギュンター姉妹は生き生きとした演技を見せ、観客の評判は上々で、興行的にも大成功となった。この映画は、この年に始まったドイツ映画賞の作品賞、監督賞、脚本賞に輝いている。[23]

1953 年にはケストナー児童文学関係の 3 本目の映画が誕生した。1931 年の『点子ちゃんとアントン』の映画化作品（トーマス・エンゲル、1953）である。1930 年代初頭にケストナーは『点子ちゃんとアントン』の映画用脚本を書き、何人かの映画監督に映画化を打診していたらしい。そのうちのひとりがエーリヒ・エンゲルであったが、その息子トーマス・エンゲルが戦後にこの作品を映画化することになったのである。エンゲル自身とマリア・フォン・デア・オステン＝ザッケンがケストナーの脚本に手を入れたが、脚本に加えられた改変に立腹し、ケストナーはこの映画の製作には一切かかわらなかった。[24]1930 年代の原作を 1950 年代の現代に移したこともあって、設定のうえで原作と比べていくつか重要な変更点がある。たとえば、アントンは（靴ひもを売るのではなく）カフェで（病気療養中の母親が失業しないように、母親の代わりに）働いている／点子ちゃんのマッチ売りは（家庭教師といっしょではなく）単独で、アントンのため／アントンの母親が怒るのは息子が（自分の誕生日を忘れたからではなく）店のお金を盗んだと誤解したから、などが挙げられる。また、原作にない場面として、点子ちゃんが母親と動物園に行くエピソードがある。母親はそこで若い恋人（原作にはいない人物）と逢引きをし、点子ちゃんは寂しい思いをするのである。全体に、点子ちゃんと母親との関係を強調する変更が多い。[25]

続いて 1954 年 9 月には 1933 年の児童文学『飛ぶ教室』の映画化作品（クルト・ホフマン、1954）が公開された。ケストナーは本の出版後すぐに映画化を望んでおり、ギュンター・シュターペンホルストに相談していたという。[26]およそ 20 年後、『ふたりのロッテ』（1950）を製作したシュターペンホルストのカールトン映画社で、『飛ぶ教室』の映画化が実現した。監督のクルト・ホフマンにケストナーは 1943 年の『妻をよろしく』*Ich vertraue dir meine Frau an* で脚本を書いており、ケストナーにとっては気心の知れた仲間との楽しい仕事となった。脚本も自分で書き、語り手として作家本人が映画に登場する『ふたりのロッテ』（1950）のスタイルで、禁煙さんに若い看護婦の恋人ができる以外は、ほぼ原作に忠実な映画化である。

1931 年版の映画が伝説的な成功を収めた『エーミールと探偵たち』には、1954 年 10 月にドイツでの 2 度目の映画化作品（ロベルト・A・シュテムレ、1954、邦題は『エミールと少年探偵団』）が誕生した。ケストナーは製作にほとんど関わらなかったが、子どもたちの追跡を見て窓から植木鉢を投げ落とす男性として、カメオ出演している。ビリー・ワイルダ

---

23 ハヌシュク、スヴェン（藤川芳朗訳）『エーリヒ・ケストナー―謎を秘めた啓蒙化の生涯』白水社、2010 年（原著 1999 年）、433 ページ。
24 Schmidt, a. a. O., S. 92-94.
25 Ebd., S. 104-105.
26 Ebd., S. 93.

ーの名前がクレジットに出てくるように、1954 年版は 1931 年版のリメイクでもある。原作になくて 1931 年版にあるいくつかの設定、たとえば、エーミールが泥棒グルントアイスのホテルの部屋に忍び込み、ベッドの下に隠れるスリリングな場面／ディーンスタークが犬を連れていること／ポニーをめぐるエーミールとグスタフのライバル関係、などは、1931 年版でも（最初のふたつは後の 2001 年版でも）踏襲されている。1954 年版の独自な点は、冒頭部のエーミールのいたずらがアザラシの赤ちゃんを海に逃がすという比較的大がかりなものであること、グルントアイスの悪党仲間が登場することなどで、アクション面が強化されている。また、1931 年版と比べると、子どもたちの群れのなかに女の子たちが混じっていること、子どもたちの多くが自転車やローラーボードに乗っていることなどが目につく。ケストナー児童文学映画としては初めてカラーで撮られた作品ではあったが、1931 年版の魅力のひとつであった、田舎から出てきたエーミールの目に映る、めくるめく大都市ベルリンの躍動の表現は影を潜め、やや精彩を欠いた映画となった印象は否めない。

1950 年代のケストナー児童文学の映画化ブームのうち最初の 3 本は、ナチスの支配と戦争によって中断されていた 1930 年代の企画が、戦後の安定期にようやく成立したものとみなすことができる。また、1954 年版の『エーミールと探偵たち』については、1950 年代における 1930 年代の初期トーキーのリメイクブームの流れに属する作品でもある。[27]したがって、一見映画化ブームのように見えても、1950 年代にとくにケストナーの児童文学が求められたのだ、と安易な結論を出すことはできない。だがもちろん、ケストナー児童文学の映画化が、1950 年代の西ドイツに支配的であった保守的な政治風潮や小市民的な嗜好に合致していたことも事実であろう。親と子の愛情と絆の大切さというケストナー児童文学の教育的テーマは、この時期のケストナー映画のいずれにもしっかりと刻印されており、子供のための映画というより、家族のための映画となっている。[28]

4 つの映画に共通するもうひとつの特徴は、非政治性である。たとえば、『エーミールと探偵たち』（1954）おいては、ベルリンの壁がまだなかった時代にせよ、西ドイツの町から陸の孤島であった西ベルリンにやってきたエーミールは、ドイツ領域通過列車という特殊な列車に乗ってきたはずなのに、東西分割にはほとんど触れられることがない。1931 年版ではまだ無傷だったカイザーヴィルヘルム教会が廃墟となり、子どもたちの基地に使われていることが、戦争の傷跡をかろうじて伝えている程度である。

3．再統一後のケストナー児童文学映画化ブーム

ミュンヒェンのプロデューサー、ペーター・ツェンクは、1986 年に設立したルナリス映画社のために、ドイツ再統一直前の 1989 年にケストナー児童文学の映画化権を獲得してい

---

[27] 1950 年代半ばには、『ガソリンボーイ三人組』*Die Drei von der Tankstelle*（ヴィルヘルム・ティーレ、1930）、『会議は踊る』*Der Kongress tanzt*（エリック・シャレル、1931）などの 1930 年代初頭の初期トーキーの名作が次々にリメイクされた（例に挙げた 2 作のリメイクはいずれも 1955 年）。このリメイクブームの背景にあったのは、まだ経済基盤が弱かった映画会社のリスク回避であった。Ebd., S. 32.

[28] Ebd., S. 60.

た。[29]大手バヴァリア映画社との提携のもと、最初の映画化作品として『ふたりのロッテ』が選ばれ、監督は『秋のミルク』*Herbstmilch*（1988）、『スターリングラード』*Stalingrad*（1993）などでドイツ史と取り組んでいたヨーゼフ・フィルスマイアー[30]に決定した。ツェンクの手になる第一作『ふたりのロッテ』*Charlie & Louise – Das doppelte Lottchen* は1994 年に完成し、63 万人の観客を動員するまずまずのヒットとなり、バイエルン映画賞のプロデューサー賞などを受賞した。[31]

50 年ないしは 70 年近く前の原作を現代の舞台に移すということもあって、再統一後のケストナー児童文学映画は、1950 年代の映画と比べて、原作の設定にかなり手が加えられている場合が多い。さらに、2 度目、3 度目の映画化ということで、先行する映画のリメイクともなり、独自性を打ちだそうとする面もある。結論を先取りすれば、ツェンクによる再統一後のケストナー児童文学映画化の特徴として、①ジェンダーに関わる変更、②多民族国家となったドイツの状況への示唆、③スペクタクル要素の強調・追加、④音楽の重要性の拡大、の 4 点が挙げられる。フィルスマイアーの『ふたりのロッテ』（1994）においても、4 つの点をそれぞれ以下のように指摘できる。①離婚の理由。作曲家の父親だけでなく、学位取得を目指す母親の方も忙しくしていて時間がない／離婚後、父親だけでなく、母親にも恋人がいる（会社の上司。再婚を考えている）／母親の方が父親より稼ぎが多く裕福／サマースクールには女子生徒だけでなく、男子生徒もいる。②父親の友人で犬を連れているのはトルコ人（アリ）。③列車を急停車させる（最初はシャルロッテ、最後は父親）／両親の再婚が難しいと知ると、双子の姉妹はスコットランドの灯台に立てこもり、嵐に遭って、両親による救出劇が行なわれる。④父親がかつて作曲した曲がカセットテープに録音されて、ストーリー展開上重要な役割を担う。

①に関して、とりわけ広告代理店で成功しているキャリアウーマンの母親は、再統一直後に流行した若くて魅力的な専門職の人々の仕事や恋愛を描く「関係コメディ」[32]に出てくるような人物であり、原作や 1950 年版と比較して、両親の生き方の問題にも観客の共感を得ようとしていることがわかる。とはいえ、最終的に両親が和解して 4 人で暮らすことになるハッピーエンドには手が加えられず、親子の愛情というケストナーの根本的なテーマは保たれている。そして、1950 年版と同様に、1994 年版も非政治的である。父親はベルリン、母親はハンブルクに住んでいる（原作ではそれぞれウィーンとミュンヒェン）。どちらかを

---

29 Ebd., S. 66.

30 ハーケ、前掲書、317 ページ。

31 『ふたりのロッテ』は、ケストナーの作品中で最も多く映画化されている作品である。テレビドラマやアニメを含めると 2017 年までに世界各国で 13 回映画化されており、そこには美空ひばりが一人二役を演じた『ひばりの子守歌』（島耕二、1951）も含まれている。ちなみに、『エーミールと探偵たち』の映画化は、日本映画『小さな探偵たち』（若杉光夫、1956）を含めて、これまでに 12 回、『点子ちゃんとアントン』は 4 回、『飛ぶ教室』は 3 回である。http://www.imdb.com/title/tt1013757/?ref_=nm_flmg_wr_24. (2017/05/05); Tornow, a. a. O., S. 132-133.

32 Schmidt, a. a. O., S. 77; ハーケ、前掲書、295-299 ページ。映画の終盤で、嵐のなかスコットランドの灯台に立てこもった双子を救出するとき、頼りになるのは父親であり、伝統的な男性性が復旧する。これも「関係コメディ」のひとつのパターンである。同上、296 ページ。

東からの逃亡者にして、再統一によって初めて姉妹が巡りあうことになる、という設定も可能であったように思われるが、東西分断や再統一を感じさせるような要素は映画ではほとんど見当たらない。

ツェンクは、共同プロデューサーにバヴァリア映画社のウシ・ライヒを迎え、1999年のケストナー生誕100周年にあわせて、次なる映画化にとりかかった。監督は、『ビヨンド・サイレンス』*Jenseits der Stille*（1966）で多感な少女を見事に描いたカロリーネ・リンクが担当した。リンクは『点子ちゃんとアントン』と『エーミールと探偵たち』のどちらを映画化したいかと尋ねられて、完成度の高い1931年版のある後者を避けて、『点子ちゃんとアントン』を選んだという。[33]1999年2月にプレミアを迎えたこの映画は、『ふたりのロッテ』（1994）を大きく上回る170万人の観客を集める大ヒットとなり、ドイツ映画賞の音楽賞、バイエルン映画賞の児童映画賞などを受賞した。

『点子ちゃんとアントン』（1999）の特徴を先述の4点に即して整理すると、以下のようになる。①点子ちゃんの母親は社交だけに夢中なのではなく、世界の貧困児童を援助する運動家として世界を飛びまわっている／アントンの父は生きている／学校は共学で点子ちゃんとアントンは同じ学校に通っている。②点子ちゃんの養育係はフランス人オーペアガールのローレンス／ローレンスの恋人はイタリア人。③12歳のアントンはアイスクリーム店のワゴン車を自分で運転して父親に会いに行こうとする。警察が出動してヘリコプターでそれを追う。④点子ちゃんは夜の路上で、マッチを売るのではなく、歌のパフォーマンスをする／ローレンスと太っちょのベルタは家でミュージカルのように歌を披露する。

ケストナー児童文学特有の、母親思いで勇気がある非の打ちどころのない少年主人公のひとりであるアントンは、この映画では、母親思いという点では変わらないが、出来心で金のライターを盗んだり、無免許で車を運転したりする、やや衝動的な性格を与えられている。また、点子ちゃんの母親も、家を空けてばかりいるのは有名なボランティア活動家だからということになっているが、点子ちゃんからその偽善性を非難される。男に利用されるだけの滑稽な養育係アンダハトは、1999年版ではフランス人オーペアガールのローレンスになり、男運が悪い点は同じだが、点子ちゃんとも友情で結ばれる魅力ある人物になっている。このように、人物造形において単純化が回避されており、善悪の境が曖昧にされることで、原作や1953年版の古臭く感じられかねない道徳臭が取り除かれている。なお、点子ちゃんと両親とアントンと母親の5人が1台の車で出かけるラストシーンは、1953年版を踏襲したものである。

ツェンクとライヒは次なる企画にとりかかり、リンクに続いて女性監督のフランツィスカ・ブーフを起用した。ブーフは脚本も書いて、『エーミールと探偵たち』のドイツでの3度目の映画化が実現した。2001年2月に完成したこの映画はまたもや大ヒットとなり、180万人の観客を動員して、バイエルン映画賞の脚本賞などを受賞した。

『エーミールと探偵たち』（2001）についても、特徴を4点にまとめてみる。①エーミー

33 Schmidt, a. a. O., S. 132.

ルとふたりで暮らしているのは母親ではなく父親／母親は再婚して裕福に暮らしており、エーミールに養育費を送ってくる／グスタフとポニーの役割が交換されている／子どもたちのリーダーは女性のポニーであり、ポニーは行動力においてずばぬけている／子どもたちの群れはもちろん、「探偵たち」のなかにも女の子がいる。②子どもたちのエスニシティは多様で、たとえば、学校友だちのハソウナはアフリカ系、エーミールに扮してフンメル家に泊まるジプシーはルーマニア人、ケバブはトルコ人。③エーミールの父親の交通事故／古着コンテナから服を盗もうとして警察に追われるエーミールとハソウナ／ホテルの窓から自室に戻るグルントアイス／列車での追跡劇／誘拐されるポニー。④ポニーが仲間を集めるとき、ポニーのテーマ曲が流れる。

『エーミールと探偵たち』（2001）でとくに目を引くのは①であり、ジェンダーの逆転ともいえるほどの大幅な変更が行なわれている。ポニーの役割が高まったことで男女のバランスがとれ、現代の観客に受け入れられやすくなったといえる。また、②についても、小論で扱う映画化作品のなかで最も顕著である。多民族国家となった再統一ドイツにふさわしく、子どもたちの国籍はさまざまだが、彼らは国籍や民族を軽々と超えて友情を結び、団結し、助けあう。それは理想の多文化共生モデルとなっている。このように、時代にあわせてさまざまな変更が施されてはいるが、エーミールの冒険がすべて父親（原作やそれまでの映画化作品では母親）への愛情から発したものである点では、この映画もやはりケストナーの原作のメッセージに忠実だといえる。また、まるでベルリン観光案内であるかのようにブランデンブルク門や博物館島などの名所が映されるのは、大都市ベルリンの肖像を示した1931年版へのオマージュなのかもしれない。[34]

ツェンクとライヒによるケストナー児童文学の映画化の最後を飾ったのは、『飛ぶ教室』である。[35]監督にはテレビ映画で活躍していたトミー・ヴィーガントが抜擢された。『飛ぶ教室』には、先述した1954年版の後、1973年にカラーによる映画化（監督はヴェルナー・ヤーコプス）があり、これが3度目の映画化であった。2003年1月に封切られると好調な出足を見せ、200万人の観客を動員して、再統一後のケストナー児童文学映画化シリーズ中、興行的に最も成功した作品となった。

『飛ぶ教室』（2003）についても、4つの観点から特徴をとりだしてみよう。①学校は共学／主人公の少年たち（寄宿生）と対立する通学生側のリーダーはモナという女生徒。②特になし。③モナが服を万引きして逃げる場面／劇の練習中の火災。④主人公たちはライプツィヒ聖トーマス教会の少年合唱団に属している／ベク先生と禁煙さんが学生時代に書いた（原作や1973年版ではヨナタンが書く）「飛ぶ教室」は、ただの戯曲ではなくミュージカ

34 子どもたちが追跡をはじめるとき、3つの版のすべてがよく似た構図で、グルントアイスは画面を右から左に逃げる。これも1931年版が模範になっているのだろう。ちなみに、ジアネッティによれば、画面を右から左へ横切る動きは観客に緊張と不快感を与え、悪役はしばしばこの向きに動く。ジアネッティ、ルイス（堤和子／増田珠子／堤龍一郎訳）『映画技法のリテラシー1―映像の法則』フィルムアート社、2003年（原著［第9版］2002年）、108-109ページ。

35 ツェンクはその後、『ふたりのロッテ』のアニメ版（トビアス・ゲンケル、2007）を製作している。

ル／少年たちはクリスマス会の舞台で「飛ぶ教室」ではなくラップ音楽を披露する。

②がない代わりに、『飛ぶ教室』（2003）では、珍しく東西分断について言及されている。舞台は旧東ドイツのライプツィヒに設定されており、ベク先生が禁煙さんの消息をずっと知らなかったのは、禁煙さんが西へ逃亡したためである。また、この映画では、貧しい両親をもつマルティンの比重が低くなり、親子の愛情というケストナーのテーマはやや後退している感がある。むしろ両親に捨てられたヨナタンが主人公となって、彼とモナとの淡い恋心が前面に出ている。

再統一後のケストナー児童文学映画化ブームの仕掛け人はペーター・ツェンクであり、彼はおそらく 1999 年のケストナー生誕 100 周年を見越して、事前に映画化の権利を取得していたのであろう。したがって、再統一後のケストナー児童文学映画化ブームも、けっして自然発生的なものではない。だが、映画化作品はいずれも興行的に大成功し、ツェンクの先見の明を証明することになったのであり、そこにはある程度、時代精神との共鳴があったことは否定できないであろう。再統一後の映画化には、これまでの記述で枠組みとした 4 つの特徴が認められる。①と②、すなわち、ジェンダーに関わる変更、および、多民族国家となったドイツの状況への示唆は、半世紀近く前の題材を現代のドイツに適合させ、観客にジェンダーやエスニシティに関する差別や違和感を感じさせないための、いわばアップデートであろう。③と④、すなわち、スペクタクル要素の強調・追加、および、音楽の重要性の拡大は、娯楽性を高め、ポップな感覚をもたらすための工夫だといえる。全体に非政治的な作品群であるが、そのなかで『飛ぶ教室』（2003）が、東西分断の歴史に触れ、親子の愛情というケストナー児童文学の核心をいくらか薄めてみせたことは興味深い。

以上に見てきたように、1950 年代のケストナー児童文学映画化ブームは、ナチスの支配と戦争によって中断されていた映画化の再開であったし、再統一後のケストナー児童文学映画化ブームは、ひとりの嗅覚の鋭いプロデューサーによって仕掛けられたものであった。その成立事情を見ると、いずれのブームも、時代の要請に直接反応して生じたものとは言い難い。しかし、戦後の混乱期と再統一後の混乱期に、こうした作品がいずれもその時代の観客に歓迎され、ヒットしたことは事実であるし、そうでなければ連続して製作されることもなかったであろう。これらの作品には、混乱の時代に人を楽しませ、安心させる何かがあったはずである。それは、ケストナーが考えだしたプロットの抜群の面白さであると同時に、家族、とりわけ親子の愛情であり、子どもがいかに親の愛情を必要としているか、という保守的で市民的な、しかしまた普遍的な道徳規範だといえよう。ケストナーの児童文学は、その都度の時代のモードや問題をたっぷり盛りこみつつ、飽きさせないストーリーのなかに変わらない価値観を提示できる、魔法の器なのかもしれない。

＊本稿は JSPS 科研費（T16K025690）の助成を受けたものである。