The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	東ドイツにおける文学作品の映画化 ： 『ヴァイマルのロッテ』を例に
Author(s)	山本, 佳樹
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2018, 2017, p. 33-42
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/69975
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

東ドイツにおける文学作品の映画化

―『ヴァイマルのロッテ』を例に―

山　本　佳　樹

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て、映画アダプテーションという現象のもつ映画社会学的な側面に光を当てる試みの一環として、[1]今回は東ドイツ時代をとりあげる。具体的には、トーマス・マンの小説『ヴァイマルのロッテ』*Lotte in Weimar*（1939）の映画化（エーゴン・ギュンター、1975）について検討していく。

小論ではまず、東ドイツの映画製作状況について概観する。続いて、東ドイツの政治的・文化的文脈をふまえつつ、『ヴァイマルのロッテ』の映画化という題材選択がもっていた複数の側面を指摘する。そのうえで、アダプテーションの手法や映像表現を分析し、この映画を例として、東ドイツにおける文学作品の映画化の特徴について考察したい。

１．東ドイツにおける映画製作―デーファ物語

東ドイツにおける文学作品の映画化という問題に立ちいる前に、まずは東ドイツの映画製作について概観しておきたい。[2]

東ドイツの映画史は、まだ国家としての東ドイツ（ドイツ民主共和国）が存在していなかった時代に始まる。1945 年にナチス・ドイツが崩壊し、ドイツが（そして首都ベルリンも）4 つの占領区域に分割されると、連合国軍が映画産業の主導権を握った。連合国はまず自国の映画をドイツ語に吹き替えて上映した。とりわけアメリカをはじめとする西側占領国は、ドイツ映画がナチ・イデオロギーの広告塔となっていたとみなして、ドイツ人に再び映画を作らせることに慎重だった。それに対して、ソヴィエトは、政治的に信用できるドイツ人映画関係者を選んで、彼らを新しいドイツ映画産業の指導者にしようという方針をとった。亡命していた共産主義者たちを中心としたフィルム・アクティーフというグループが、ソヴィエト軍政府に承認されて、1946 年 1 月 1 日からベルリンの瓦礫のなかでニュース映画の製作を始める。フィルム・アクティーフはさらに劇映画製作の許可を求めて、ポツダム=バー

---

[1] 拙稿「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」［『「文化」の解読（17）―移動と衝突の文化現象』（大阪大学大学院言語文化研究科）2017、S. 31-40］では、筆者はエーリヒ・ケストナーの児童文学（『エーミールと探偵たち』など）の 2 度のブーム（1950 年代の西ドイツと再統一後のドイツ）について論じた。

[2] 第 1 節の記述は、とくに注記していないところも含め、主に以下を参照した。Heiduschke, Sebastian: *East German Cinema. DEFA and Film History*. New York: Palgrave Macmillan 2013, S. 9-18.

ベルスベルクの旧ウーファ・スタジオの一角にドイツ映画株式会社（デーファ）Deutsche Filmaktiengesellschaft (DEFA)を設立し、同年 5 月 17 日、ソヴィエト軍政府のセルゲイ・トゥルパノフ大佐は次のような指令とともにそれを認可した。「ドイツに民主主義を復活させ、ドイツ人ひとりひとりの心のなかからファシズム的・軍国主義的イデオロギーの痕跡を取り除くこと。ドイツの人々—とりわけ若者—を本物の民主主義とヒューマニズムへの真の理解へと再教育するよう取り組むこと。そして、そうすることで、他者や他国に対する敬意の念を促進すること。」[3]この年の末までに、デーファは数多くのニュース映画を製作するとともに、第二次世界大戦後に製作された最初のドイツ映画となる『殺人者はわれわれのなかにいる』*Die Mörder sind unter uns*（ヴォルフガング・シュタウテ、1946）を含む 3 本の長編劇映画を完成させた。

ソヴィエト軍政府はほかの映画会社に認可を与えなかったばかりか、1946 年 4 月に組織された独裁政党である社会主義統一党（SED）とデーファを結びつける方策をとった。社会主義統一党はデーファの株を購入し、党内に映画委員会を設置して、デーファの映画製作と人事を管理した。1949 年 10 月 7 日にドイツ民主共和国が誕生すると、デーファは国内で唯一の映画会社となり、その活動は社会主義統一党の政治方針に常に左右されることになった。1952 年には映画産業の再編が行なわれ、デーファは 5 つのスタジオに分けられた。それは、デーファ劇映画スタジオ、デーファ・アニメーション・スタジオ、デーファ通俗科学映画スタジオ、デーファ・ニュース映画・ドキュメンタリー映画スタジオ、デーファ吹き替えスタジオである。ソヴィエトはデーファの株を徐々に手離し、1953 年にデーファは国営化された。[4]

国営化によって、政治がスタジオの現実に本格的に影響を及ぼし始める。西ベルリン在住でスタジオに通っていた従業員、監督、俳優たちとの契約は更新されなかった。映画の内容の点でも、戦前のスタイルを踏襲した娯楽映画から、より政治的な主題に目を向けるように方向づけられた。だだし、政治的主題の場合、党の路線に合わなければ禁止される危険性があり、独占企業デーファでブラックリストに載せられることは失業を意味した。1957 年の文化会議と 1958 年の映画会議によって、締めつけはさらに厳しくなり、あるべき社会主義の姿をリアリスティックに描写することを要求する社会主義リアリズムが、映画製作における主導的理念となった。政治的規制の高まりとともに、デーファ映画はしだいに退屈で図式的なものとなり、観客動員数が大幅に減少した。

この状況を変えたのは、1961 年 8 月のベルリンの壁建設である。東ベルリン市民は西側の映画館に行くことができなくなり、東側の映画館に戻ってきた。西側からの輸入映画が減少する一方で、アンジェイ・ワイダ、ミロス・フォアマンらの東欧の監督たちの進歩的な映画がデーファの監督たちに刺激を与えた。デーファの映画製作者たちは活気を取り戻し、ス

---

[3] Heiduschke: a. a. O., S. 10.

[4] 先述のようにデーファはドイツ映画株式会社の略称であるが、株式市場のない東ドイツ経済になっても、略称のままスタジオの正式名称に組みこまれた。

タジオのなかにいくつかの芸術家作業集団（KAGs）を作って、フランスのヌーヴェル・ヴァーグを思わせるような作品が生まれた。

だが、この「新しい波」も束の間だった。1965 年 12 月の社会主義統一党中央委員会第 11 回総会で、公開予定だった 2 本の長編映画『私はウサギ』*Das Kaninchen bin ich*（クルト・メースィヒ、1965）と『泣いてなんかいない』*Denk bloß nicht, ich heule*（フランク・フォーゲル、1965）が激しい議論の俎上に載せられた挙句、無意味なストーリー展開をもち、ニヒリスティックな世界観を助長し、社会主義の発展を妨げる映画として禁止されたのである。それを口火に、結局、この総会で、1965 年にデーファが製作した 12 本の長編劇映画がすべて禁止されることになった。この事件はデーファの芸術家たちに深い傷を残し、リスクを回避する「内なる検閲」によって、SF やミュージカルなどのジャンル映画への逃避が目立つようになった。

新しい雪解けをもたらしたのは、社会主義統一党首脳部の交替である。1971 年、ヴァルター・ウルブリヒトが更迭されて、エーリヒ・ホーネッカーが政権を握る。同年 12 月の演説で、ホーネッカーは、東ドイツは十分に発展した社会主義国家であり、芸術と文学におけるタブーはもはやない、と宣言した。デーファの映画製作者たちは、ふたたび「現代映画」に立ちかえり、社会主義の日常生活に取り組んで、その問題点を指摘し、公私が交錯するような領域についての物語を見いだすことができるようになる。これを受けて『パウルとパウラの伝説』*Die Legende von Paul und Paula*（ハイナー・カーロウ、1973）のような大ヒット作が生まれた。ところが、国内での反響の大きさにたじろいだホーネッカーは、1973 年 5 月には、自らの文化政策の路線を修正し、主人公の行為がいちじるしく組織から離れてプライベートな領域に埋没していくような作品への反対を表明した。[5]さらに 1976 年には、党批判をした作家兼歌手のヴォルフ・ビーアマンに対して、社会主義統一党が市民権剥奪という措置をとったことで文化人の不満が爆発した。人気俳優のマンフレート・クルークやユッタ・ホフマン、『ヴァイマルのロッテ』の監督エーゴン・ギュンターをはじめとする多くの映画人が、それに抗議して次々と西側に亡命した。

多くのスターや監督の国外逃亡は 80 年代のデーファにとって深刻な痛手となった。そうしたなかで、いくつかの女性映画や男性同性愛を扱った『カミング・アウト』*Coming Out*（ハイナー・カーロウ、1989）など、ジェンダーに関する注目すべき映画が生まれた。壁崩壊後の 1990 年、独立したデーファ・スタジオ劇映画有限会社となった短い期間には、まるで遅咲きの花のように、『ダ・ダ・エルの近況』*Letztes aus Da-Da-eR*（イェルク・フォート、1990）のような「転換映画」と呼ばれる、規制も検閲も受けていない、創造力に富んだ一連の映画が製作された。デーファは東ドイツよりも 2 年だけ長生きし、1992 年 12 月にその歴史の幕を下ろした。

1946 年から 1992 年までの 46 年間に、デーファは 700 本以上の劇映画、2000 本以上

---

[5] 早崎守俊「解説」［ウルリヒ・プレンツドルフ（早崎守俊訳）『若き W のあらたな悩み』（白水社）1984 年、165-179 ページ］176 ページを参照。

ドキュメンタリー映画、800 本以上のアニメーション映画などを製作した。デーファの映画製作者たちは党の方針を無理強いされていた抵抗者とはかぎらなかったが、政治に翻弄されるままに無個性な映画ばかりを作っていたわけでもなかった。セリフや映像に反体制的な符牒が忍びこまされていることもあるし、当時の観客はその解読を楽しんでいた。デーファの映画は語りやテンポやユーモアなどの点において独特であり、東ドイツという国が存在しなくなってしばらくしてから、オスタルギーの波にも乗って、ドイツでカルト的なブームを引き起こした。[6]その根強い人気は、過去を懐かしむ旧東ドイツ国民のあいだだけではなく、西側だった人々にも、また再統一ドイツを知らない若い世代にも、さらにはドイツ以外の国の人々にもしだいに広まっている。

２．東ドイツにおける文学作品の映画化―『ヴァイマルのロッテ』の場合

ほかのどの国の映画とも同様に、デーファの映画にも文学作品の映画化は多い。同時代の文学を含めれば相当の数にのぼる。ここでは『ヴァイマルのロッテ』の映画化に絞って、その題材選択の要因を探るなかで、東ドイツにおける文学作品の映画化の特徴を浮かびあがらせたい。[7]

『ヴァイマルのロッテ』が映画化された第 1 の要因は、1975 年が原作者トーマス・マンの生誕 100 年の年にあたっていたことである。文化的伝統との連なりは国民アイデンティティを形成するよりどころとして東ドイツの文化政策において重視され、芸術家の記念祭は盛大に祝賀された。共産主義者だった兄のハインリヒ・マンほど東側と直接的なつながりはなかったにせよ、[8]ノーベル賞作家トーマス・マンの名声は東ドイツがその記念の年にオマージュを送るのに十分であった。トーマス・マンの小説のなかから『ヴァイマルのロッテ』が選ばれたのは、[9]その舞台であるヴァイマルが東ドイツ側にあったことが大きい。マンはこの町を 1949 年のゲーテ年[10]と 1955 年のシラー年[11]に 2 度公式訪問し、名誉市民の称号

---

[6] Heiduschke: a. a. O., S. 33-40.

[7] 第 2 節の記述は、とくに注記していないところも含め、主に以下を参照した。Berghahn, Daniela: “The Re-Evaluation of Goethe and the Classical Tradition in the Films of Egon Günther and Siegfried Kühn”. In: Allan, Seán / John Sandford: *DEFA. East German Cinema, 1946-1992*. New York / Oxford: Berghahn Books 1999, S. 222-244; Berghahn, Daniela: *Hollywood behind the Wall. The Cinema of East Germany*. Manchester / New York: Manchester University Press 2005, 114-118; Zander, Peter: *Thomas Mann im Kino*. Berlin: Bertz+Fischer 2005.

[8] ハインリヒ・マンの小説『臣下』*Der Untertan*（1918）をデーファは 1951 年に映画化し、デーファ初期の傑作のひとつとなっている。監督はヴォルフガング・シュタウテが務めた。

[9] トーマス・マンの作品は生前には 2 度しか映画化されなかったが（『ブデンブローク家の人々』*Die Buddenbrooks*（ゲルハルト・ランプレヒト、1923）と『大公殿下』*Königliche Hoheit*（ハラルト・ブラウン、1953））、いまではそのほとんどが映画化され、複数回映画化されているものもある。『ヴァイマルのロッテ』の映画化は現在のところ 1975 年のデーファによるこの 1 度だけで、デーファがトーマス・マンの作品を映画化したのもこの 1 度だけである。トーマス・マンと映画とのかかわりについては以下を参照。拙稿「ハンス・カストルプの映画見物―トーマス・マンと〈映画論争〉」［加藤幹郎監修・杉野健太郎編『交錯する映画―アニメ・映画・文学』（ミネルヴァ書房）2013 年、63-113 ページ］。

[10] 1949 年にはヨーハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ（1749-1832）生誕 200 年祭が行なわれた。

[11] 1955 年にはフリードリヒ・フォン・シラー（1759-1805）150 年忌が行なわれた。マンはヴァイマルでシラーについての記念講演を行なったおよそ 4 か月後の 8 月 12 日に、スイスで永眠した。

を授与されていた。さらに 1975 年はヴァイマルという地名になってから 1000 年目となる祝典の年でもあった。こうして、同様にこの作家の生誕 100 年を祝うであろう西ドイツに対して優位に立てる映画化企画として、『ヴァイマルのロッテ』が選ばれたと考えられる。威信をかけたこのプロジェクトにデーファは 400 万マルクの大枚を投じ、主役のロッテには、ハリウッドでのキャリアももつ国際的名優リリー・パルマーを起用した。この映画は、1975 年 6 月 6 日、トーマス・マンの 100 回目の誕生日にヴァイマルでプレミアを迎え、東ドイツでは 600 万人を超える観客を動員する大成功を収めた。ただし、鳴り物入りで宣伝されたにもかかわらず、西側での評判は芳しくなかった。『ヴァイマルのロッテ』はカンヌ国際映画祭に出品された最初の東ドイツ映画であったが、賞を獲得することはできなかった。

『ヴァイマルのロッテ』映画化の第 2 の要因は、それがゲーテを扱うものだったことである。最大の国民詩人とみなされたゲーテは、東ドイツ建国時の反ファシズム的・民主主義的再教育において特別な位置におかれた。「ゲーテとともに前進しよう」というのが、1949 年に文化大臣ヨハネス・R・ベッヒャーが掲げたスローガンであった。[12]この大詩人は、「国民文化遺産」nationales Kulturerbe（東ドイツの俗語では頭文字で NKE と呼ばれた）の象徴となり、躍進する市民階級の卓越した人物として、その著作と人生のなかで示された偉大な理想を労働者運動と調和させることが社会主義国家の課題とされた。このマルクス主義的ゲーテ像は少なくとも 20 年にわたって続き、東ドイツの芸術家たちはあえてそれに手を出そうとはしなかった。

風向きが変わるのは 1960 年代末からである。1969 年から 1970 年代初頭にかけて、東ドイツの文学雑誌「ヴァイマル論集」*Weimarer Beiträge* や「意味と形式」*Sinn und Form* において、過去の芸術作品の社会主義的受容が論争の的になった。[13]それまで連続的だとみなされてきたブルジョワ的文化伝統と社会主義的人間像の非連続性が強調され、ゲーテとシラーによるヴァイマル古典主義のユートピア的理想が疑問に付されて、ロマン派などの再評価が起こる。こうした思潮を受けて、ホーネッカー下で国民教育を担当していたクルト・ハーガーは、1972 年の社会主義統一党中央委員会総会で「国民文化遺産」の「批判的利用」kritische Aneignung を擁護する発言をした。すなわち、過去の偉大な文学作品や文学者に対して硬直した受容をするのではなく、社会主義の進歩に合わせてたえず再解釈してそれに適合させていくことを認めたのである。これによって書籍としての出版が可能になったウルリヒ・プレンツドルフの小説『若き W のあらたな悩み』*Die neuen Leiden des jungen W.*（1973）はめざましい成功を収め、ゲーテの『若きヴェルターの悩み』*Die Leiden des jungen Werthers*（1774）を過激に現代化したこの作品は、東西ドイツで新たなゲーテ・ブームを巻き起こすことになった。[14]両ドイツの劇場でゲーテの戯曲が現代的な演出であいつ

---

[12] Zander: a. a. O., S. 206.

[13] Berghahn: “The Re-Evaluation of Goethe and the Classical Tradition in the Films of Egon Günther and Siegfried Kühn”, S. 223.

[14] 『若き W のあらたな悩み』は 1968 年に映画脚本として成立したが、デーファは映画化を拒んだ。そ

いで上演され、それは映画やテレビにも波汲した。[15]1974 年に東ドイツでジークフリート・キューンが『親和力』*Wahlverwandtschaften* を映画化すると、翌 1975 年には西ドイツでヴィム・ヴェンダースがゲーテの小説『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』*Wilhelm Meisters Lehrjahre*（1795-96）にもとづいた『まわり道』*Falsche Bewegung* を撮った。ゲーテを主人公のひとりとする『ヴァイマルのロッテ』の映画化も、この文脈のなかで捉えられるべきであろう。なお、エーゴン・ギュンターは『ヴァイマルのロッテ』製作の翌年の 1976 年には、『若きヴェルターの悩み』を映画化している。[16]

『ヴァイマルのロッテ』映画化の第 3 の要因は、権威ある文学作品の映画化が監督のエーゴン・ギュンターに比較的安全な避難所を提供したことである。「私は本当に作りたかった映画を作ったのではない」と、ギュンターはあるインタヴューで告白している。「『ヴァイマルのロッテ』や『若きヴェルターの悩み』といった文学作品の映画化―もちろん、私は喜んでこうした映画を撮った。しかしそのあいだに、私はいつも東ドイツの日常を扱った映画の脚本を手にしていた。それは実現できなかった。」[17]現代社会の問題を扱うギュンターの映画はかならずしも社会主義統一党の綱領にしたがうものではなく、そのため、常にトラブルに見舞われてきた。ギュンターが脚本を書き、コンラート・ペツォルトの監督助手を務めた『衣装』*Das Kleid*（1962）は、ウルブリヒト政権への風刺とみなされて、完成後に禁止された。監督デビュー作『ロトの妻』*Lots Weib*（1964）は成功を収めたが、監督第 2 作『アダム、お前が大きくなったら』*Wenn du groß bist, lieber Adam*（1965）は前述の悪名高い第 11 回総会で、ほかの 11 本の映画とともに禁止になっていた。ドイツとポーランドを舞台にした監督第 4 作の『鍵』*Die Schlüssel*（1974）も党の不興を買い、出品予定だったヴェネツィア国際映画祭からも引っ込められた。このような状況のギュンターが次回作に選んだのが、『ヴァイマルのロッテ』の映画化であった。

トーマス・マンの記念の年に、ゲーテとヴァイマルにちなんだマンの作品を映画化することは、「国民文化遺産」の「批判的利用」を推奨していた当時の党首脳部の路線に合致するものであり、ギュンターはリスクを避けて安全地帯に逃げこんだように見える。だが、政治的に無害に思われるこの領域にも、カムフラージュされたイデオロギー批判のための機会は存在した。トーマス・マンの作品中のままのセリフであれば検閲官は文句を言えなかったし、演出によってそこに観客に伝わるような別の意味を付与することも可能だったのであ

の後、1972 年 3 月に雑誌「意味と形式」に短い散文版が掲載され、同年 5 月には舞台版が初演されている。1973 年に東西ドイツで小説として出版され、話題を呼んだ。1976 年には西ドイツでテレビ映画として映画化されている（監督エーバーハルト・イーツェンプリッツ）。東ドイツにおける『若き W のあらたな悩み』の反響については以下を参照。エメリヒ、ヴォルフガング（津村正樹監訳）『東ドイツ文学小史』（鳥影社）1999 年、311-314 ページ。

[15] 1973 年ごろから 1980 年代初頭にかけてのゲーテ・ブームについては以下を参照。Zander: a. a. O., S. 207f.

[16] エーゴン・ギュンターは 1978 年に西ドイツに移住した後も（1990 年に帰還）、ドキュメンタリー映画『すばらしきヴァイマル』*Weimar, du Wunderbare*（1978）を含む 3 本のゲーテ関係の映画を作っている。Ebd., S. 208.

[17] Ebd., S. 209.

る。ダニエラ・ベルクハーンは次のように述べている。

> イデオロギーの承認を得たテクスト受容と、公的な解釈からの意図的な逸脱とのあいだに存在する緊張は、映画アダプテーションに埋め込まれた体制的な、あるいは、反体制的なイデオロギーへの鍵を提供する点において、きわめて興味深いものである。[18]

体制の要求に応じる姿勢を示しつつ、それを掘り崩すような二重性をもちうることは、東ドイツにおける文学作品の映画化が担っていた重要な機能のひとつだといえよう。以下では、『ヴァイマルのロッテ』の映画アダプテーションの分析から、そうした特徴を示す点をいくつかとりだしてみたい。

3.『ヴァイマルのロッテ』―小説と映画

トーマス・マンの『ヴァイマルのロッテ』は、1936 年に最初の亡命地であるスイスで執筆が開始され、1939 年 10 月にアメリカで完成した。この小説は『若きヴェルターの悩み』のヒロインのモデルとなったシャルロッテ・ケストナー、旧姓ブフが、60 歳をすぎてからヴァイマルにゲーテを訪ねてきた、という歴史的事実にもとづいているが、当時の記録は乏しく、この大きな枠組み以外はほぼマンの自由な創作である。全 9 章で構成されており、各章のおよその内容は以下のようになっている。

1 章　ロッテがヴァイマル（ホテル・エレファント）に到着
2 章　休息するロッテ（過去の回想）。イギリス人カズル嬢の絵のモデルになる
3 章　14 年間ゲーテの秘書を務めているリーマーとロッテの会話
4 章　アデーレ・ショーペンハウアーとロッテの会話
5 章　アデーレが語る物語（彼女の友人オティーリエとゲーテの息子アウグストの関係）
6 章　アウグストとロッテの会話
第 7 章[19]　同じ朝のゲーテの様子。ロッテを昼食会に招待することになる
8 章　3 日後。ゲーテ宅での昼食会
9 章　その後のロッテ。観劇帰りの馬車でのゲーテとの会話

エーゴン・ギュンターによる映画化作品には章立てはないが、ほぼ同じ構成で同じ順序で語られる。だが、力点の置き方は同じではない。比較の手がかりとして、各章（映画の場合はそれにあたる部分）の配分を数量化してみよう。小説の各章のページ数は以下のとおりであ

---

[18] Berghahn: “The Re-Evaluation of Goethe and the Classical Tradition in the Films of Egon Günther and Siegfried Kühn”, S. 227.
[19] マンは第 7 章にだけ定冠詞をつけて Das siebente Kapitel としているので、このように表記した。なお映画では、同じ朝ではなく、翌朝になっている。

る（括弧内はページ数）。[20]1 章（19）、2 章（14）、3 章（72）、4 章（21）、5 章（63）、6 章（59）、第 7 章（79）、8 章（53）、9 章（16）。映画の時間は以下のとおりである。（括弧内は時間）。[21]1 章（16 分 57 秒）、2 章（11 分 40 秒）、3 章（13 分 48 秒）、4 章（10 分 24 秒）、5 章（26 分 54 秒）、6 章（3 分 37 秒）、第 7 章（6 分 55 秒）、8 章（19 分 32 秒）、9 章（9 分 36 秒）。全体のなかでの比率がわかるように円グラフにしてみた（図 1、図 2）。

図1：小説各章の比率

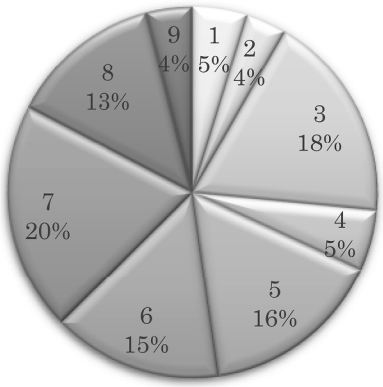
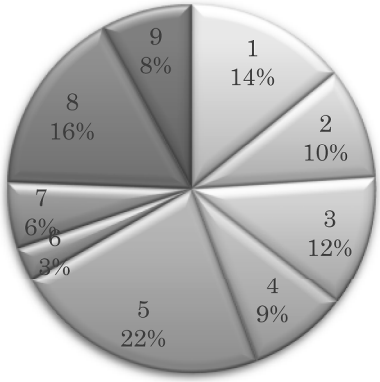


図2：映画各章の比率



ふたつの図を見比べて目につくことのひとつは、1 章と 2 章が映画では小説の 2～3 倍にも引き延ばされていることである。その大きな要因はフラッシュバックにある。2 章の部分ではフラッシュバックが章全体の 73 パーセントを占めているのである。ここでのフラッシュバックはいずれもロッテがゲーテとの過去を回想するという内容で、1 章の部分に 1 度（2 分 14 秒）、2 章の部分に 3 度（それぞれ、34 秒、5 分 1 秒、3 分 2 秒）現れる。[22]それは『若きヴェルターの悩み』執筆のもとになった現実ということになるが、映像で表現されるのは、黄色いチョッキに青の燕尾服というヴェルターの格好から個々の場面にいたるまで、まさに『若きヴェルターの悩み』の引用といえるものである。フラッシュバックのなかでは、色彩がソフトに霞み、ロングショットが多用されて牧歌的な自然が登場人物たちを包みこみ、マーラーの交響曲第 6 番第 1 楽章[23]の旋律が感傷を高める。これはロッテ自身が詩と真実の区別を失っていることを示唆しているともいえよう。なお、映画で最も長い 5 章の部分は、小説ではショーペンハウアー嬢が語り手となる物語内物語であるが（彼女の友人オティーリエとゲーテの息子アウグストとの婚約、プロイセンの兵士フェルディナントへ

---

[20] テクストは以下を利用した。Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in 13 Bänden*. Frankfurt a. M.: Fischer 1974, Bd. 2.

[21] 時間は以下の DVD による。*Lotte in Weimar*. Dir. Egon Günther. Perf. Lilli Palmer, Martin Hellberg. 1975. DVD (Icestorm, 2017) .

[22] ロッテの回想としてのフラッシュバック（『若きヴェルターの悩み』の映画化ともいえる）は、この後も 3 章の部分に 1 度（1 分 35 秒）、9 章の部分に 2 度（それぞれ、43 秒、1 分）、計 7 回現れる。合計時間は 14 分 5 秒となり、映画全体の 12 パーセントを占める。

[23] ルキノ・ヴィスコンティによるトーマス・マンの小説の名高い映画化『ベニスに死す』*Morte a Venezia*（1971）でマーラーの交響曲第 5 番第 4 楽章が使用されたことを意識してのことであろう。

の淡い恋心などが語られる)、映画では一種のフラッシュバックになっており、やはり小説よりも比率が高められている。

ふたつの図を見比べて気づくもうひとつの点は、6 章と第 7 章の比率が映画では大幅に低下していることである。とくにゲーテ自身の内的独白を中心とした第 7 章は、小説では最も長い章であるが、映画ではその比率が 3 分の 1 以下になっている。トーマス・マンが『ヴァイマルのロッテ』を執筆した動機のひとつは、ゲーテをナチスに利用されないようにすることであった。それゆえに、第 7 章では自分自身と重ねあわせるかのようにゲーテをその弱点もろとも人間らしく描き、8 章の昼食会ではゲーテにユダヤ人迫害の歴史を語らせる[24]のである。エーゴン・ギュンターの意図は別のところにあった。ギュンターは、社会主義の国民遺産にまつりあげられたゲーテ像の格下げを狙ったのである。映画のなかで初めて老ゲーテが登場するのは、5 章にあたる部分のショーペンハウアー嬢の物語のなかで、ナポレオンと戦うための志願兵に応募した息子アウグストを叱る場面であるが(1:10:44-1:11:35)、姿は現さず、ヒステリックな大声だけである。政治的立場はともかく、助手として自分に仕えさせるために、同世代の青年たちのなかで息子を孤立させてしまう、ゲーテのエゴイストぶりが強調されている。ゲーテが姿を見せるのは、第 7 章にあたる部分の冒頭である。まず、寝ているゲーテの横顔がモノクロで示される (1:24:13-1:24:47)。カラーに戻って最初に映るゲーテの姿は、召使に整髪させている最中の鏡のなかにある(図 3)。整えられ、枠に閉じ込められたゲーテは卑小化された肖像画になる。こうしてマルクス主義的ゲーテ像が時代遅れの遺物であることが映像的に示される。約 2 時間の映画の 3 分の 2 をすぎてからやっと登場したものの、リリー・パルマーが演じるロッテの高貴さに比べて、マルティン・ヘルベルクが演じるゲーテはいかにも俗物的である。ギュンターはここでマンのテクストにほとんど何も付け加えていないが、長大な第 7 章の内省的独白をできるだけ再現しないという方法で、自らの目的を達成しているのである。

図 3 (1:25:30)

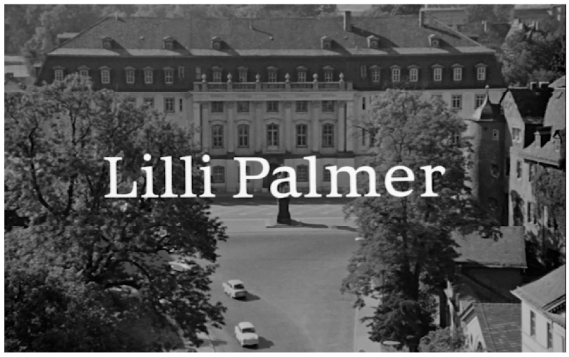


図 4 (0:03:51)

ギュンターの体制批判精神が読みとれる例を、あとふたつ挙げておきたい。そのひとつは、1 章にあたる部分に含まれるタイトルクレジット (0:03:00-0:05:08) の背景である (図 4)。この前にフラッシュバック、および、ヴァイマルに向かう馬車のなかのロッ

[24] Mann: a. a. O., S. 727-733. なお、映画では昼食会でこの話題は出されない。

テが描かれているのだが、ここではリスト音楽院の前をトラバントが走っている。この映画が現代にも関連していることを、冒頭部で観客に目配せしているように思われる。

もうひとつは8章にあたる昼食会の場面である。16人がテーブルに着いた後、カメラはぎこちない動きのパンで、会食者たちの表情を順に映す。パンは同じ空間を共有していることを示すのに有効なカメラワークだが、ここではむしろ共有している空間の居心地の悪さや寒々しさを感じさせる。自然な会話が成立していないことは、4度はさまれるフェイド・アウトによっても効果的に表現されている。話しているのはほとんどゲーテだけで、ほかの人は聞いているだけか、相槌を打つか、追従を言うか、である。ときおりゲーテの言葉で皆が笑うが、それも奴隷根性から出た不自然な反応であり、観客が感情移入できるロッテだけがそれに違和感を表明している（図5）。ゲーテが「偉人は社会の不幸なり」という中国のことわざを紹介したとき、一同の笑いは度を越したものになる。机をたたき、椅子を床にたたきつけ、食器が割れる。笑いだけで1分20秒も続き（1:44:02-1:45:23）、ナレーターがマンのテクスト[25]を引用する。マンもこの場面の哄笑はかなり大げさに描写しているが、ギュンターの映像はそれをさらにグロテスクなほど強めている。途方もない偉人から日々抑圧を受け続けている人たちが、その本人を前にして笑う、自虐の笑いである。スターリンに対するような、社会主義の個人崇拝へのあてこすりだといえよう。[26]この後、カメラはティルトダウンしてゲーテの勲章を捉え（図6）、尊大な教育者ゲーテと東ドイツの高官たちの連想のつながりも作りだされている。[27]

図5（1:42:53）

図6（1:45:40）

もちろん、こうした体制批判はあくまでも隠れたものであり、少なくとも公式には存在しないものであった。『ヴァイマルのロッテ』は、トーマス・マン生誕100年の記念映画であり、「国民文化遺産」ゲーテを扱う映画であり、国家のお墨付きのプロジェクトであったのだから。神話に寄り添う表向きの従順さと、それを解体する隠れた批判性とのあいだを揺れ動くような話法。それこそが、東ドイツの映画監督たちが文学作品の映画化のなかで編みだしていったものだといえるだろう。

＊本稿はJSPS科研費（T16K025690）の助成を受けたものである。

---

[25] Ebd., S. 734.

[26] Zander: a. a. O., S. 212.

[27] Berghahn: “The Re-Evaluation of Goethe and the Classical Tradition in the Films of Egon Günther and Siegfried Kühn”, S. 230.