



Title	東ドイツ映画における建築物のイメージ：『殺人者は我々の中にいる』から『建築家たち』まで
Author(s)	山本, 佳樹
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2019, 2018, p. 59-68
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/72722">https://doi.org/10.18910/72722</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

## 東ドイツ映画における建築物のイメージ

—『殺人者は我々の中にいる』から『建築家たち』まで—

山本佳樹

ペーター・カハーネの映画『建築家たち』*Die Architekten* (1990) がプレミアを迎えたのは、すでにベルリンの壁が崩壊した後の1990年6月のことだった。若い建築家たちの希望と野心が東ドイツの政治体制のなかで押しつぶされていく様子を淡々と描いたこの作品は、公開時にはその鋭い批判の対象をすでに失い、憂鬱でくすんだトーンは滅びゆく国へのレクイエムとなった。

この映画における建築物は、東ドイツの政治体制や社会制度、さらには映画製作など、さまざまなものの比喩となっている。戦後最初のドイツ映画である『殺人者は我々の中にいる』*Die Mörder sind unter uns* (ヴォルフガング・シュタウテ、1946) に印象的に映しだされた瓦礫から、社会主義の繁栄を誇示する高層ビル、画一的な集合住宅、そしてベルリンの壁にいたるまで、建築物は東ドイツ映画においてつねにある種の象徴性を帯びて表象されてきたといえるだろう。ここでは、映画史をたどりつつ、東ドイツ映画における建築物のイメージについて考察したい。

### 1. 瓦礫のなかから—『殺人者は我々の中にいる』

第二次世界大戦後、連合国は映画産業をナチ・イデオロギーの広告塔と見なし、その代名詞となっていた映画会社ウーファの解体に躍起になっていた。とりわけアメリカをはじめとする西側占領国は、ドイツ人はすべて有罪であり、国際社会に復帰する前に国民全員が再教育を受けなければならない、と考えて、ドイツ人に再び映画を作らせることには慎重だった。ヴォルフガング・シュタウテが『殺人者は我々の中にいる』の脚本を携えて各国軍政府を訪ねたとき、イギリス、フランス、アメリカには問答無用で拒否された。アメリカ軍の文化担当者ペーター・ヴァン・アイクはシュタウテに、ドイツ人はこの先20年にわたって新しい映画を作ることはない、とさえ宣言したといわれている。<sup>1</sup>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り、シュタウテに映画製作を許可した。1946年5月17日には、ウーファがあったポツダム＝バーベルスベルクにドイツ映画株式会社(デーファ)が設立され、『殺人者は我々の中にいる』はそこで撮影された。

<sup>1</sup> ハイドゥッシュケ、ゼバスティアン(山本佳樹訳)『東ドイツ映画—デーファと映画史』鳥影社、2018年、73ページ。

デーファ・スタジオを認可するにあたって、ソヴィエト軍政府のセルゲイ・トゥルパノフ大佐は、その目的を次のように述べている。「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一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。」<sup>2</sup>この時点で東ドイツという国家はまだ成立していないが、デーファはのちに東ドイツ唯一の映画スタジオとなるため、通例、東ドイツ映画史とデーファの活動は同一視される。デーファは東西ドイツ統一後の1992年2月まで生き延びるので、東ドイツ映画史は東ドイツ史より前後に数年ずつ長いことになる。この意味で、『殺人者は我々の中にいる』は戦後に製作された最初のドイツの劇映画であると同時に、東ドイツ最初の劇映画でもある。この映画のプレミアは1946年10月15日。ニュルンベルク裁判で下された判決が実行される前夜のことだった。プレミアの会場となったベルリン国立歌劇場には、ドイツ人に再び映画を作らせてよいかどうかを判断する試金石にしようと、占領地区を越えて連合国の要人が顔をそろえた。<sup>3</sup>

『殺人者はわれわれのなかにいる』の舞台は終戦直後のベルリンである。従軍中の悪夢のような経験によって精神の平衡を失った外科医メルテンス（エルンスト・ヴィルヘルム・ボルヘルト）は、幽霊アパートに住みかを見だし、酒浸りの日を過ごしている。そこにアパートの正当な所有者であるズザンネ（ヒルデガルト・クネフ）が強制収容所から生還し、ふたりは同居し、しだいに愛しあうようになる。メルテンスのトラウマは、1942年のクリスマス・イヴにブリュックナー大尉（アルノー・パウルゼン）の命令で行なわれたポーランドの村での大虐殺であり、それを阻止できなかったことが彼を苦しめていた。ブリュックナーがベルリンに住んでいて、ヘルメットをフライパンに変える工場の社長として裕福で幸福な暮らしをしていることを知ったメルテンスは、激しい怒りを覚え、彼の殺害を2度試みる。2度目は1945年のクリスマス・イヴであった。メルテンスの決意を察したズザンネが現場に駆けつけると、メルテンスは拳銃を手から落とし、告発することは個人の義務であるが、正義を行使するのは裁判制度であることを認める。犠牲者（強制収容所に入れられていたズザンネ）、加害者（虐殺を指令したブリュックナー）、傍観者（それを阻止できなかったメルテンス）とい



図1 『殺人者は我々の中にいる』(0:01:42)

ドの村での大虐殺であり、それを阻止できなかったことが彼を苦しめていた。ブリュックナーがベルリンに住んでいて、ヘルメットをフライパンに変える工場の社長として裕福で幸福な暮らしをしていることを知ったメルテンスは、激しい怒りを覚え、彼の殺害を2度試みる。2度目は1945年のクリスマス・イヴであった。メルテンスの決意を察したズザンネが現場に駆けつけると、メルテンスは拳銃を手から落とし、告発することは個人の義務であるが、正義を行使する

のは裁判制度であることを認める。犠牲者（強制収容所に入れられていたズザンネ）、加害者（虐殺を指令したブリュックナー）、傍観者（それを阻止できなかったメルテンス）とい

<sup>2</sup> 同上、23 ページ。

<sup>3</sup> Reimer, Robert C. / Reinhard Zachau / Margit Sinka: *German Culture Through Film. An Introduction to German Cinema*. Newburyport: Focus Publishing 2005, S. 79.

う役割を主要登場人物に代表させたこの映画は、ナチ時代にかかわる罪の問題と対決した最初のドイツ映画でもあった。『殺人者は我々の中にいる』は、この問題に正面から取り組むことによって連合国を納得させ、戦後ドイツ映画の道を拓くことができたのである。



図2 『殺人者は我々の中にいる』(0:11:17)

不安定に傾斜した環境、影の多用など、様式面ではドイツ表現主義の伝統に連なることでナチ映画との差異化を図ろうとしたこの映画はまた、1948年ごろまで製作される「瓦礫映画」の最初の作品でもあった。同時期のイタリアのネオレアリスマと共通するテーマや雰囲気をもつ「瓦礫映画」では、<sup>5</sup> 廃墟のように破壊された町がくりかえし印象的に提示され、まるで瓦礫こそが映画の主人公と思えるほどである。冒頭部のショットを見てみよう。破壊された家屋、うず高く積まれた石や煉瓦、焼けつきた戦車、木の十字架とヘルメットなどが並ぶ通り、遊んでいる子どもたち。そこをメルテンスが画面左上から歩いてきて、キャバレーを見つけて入るま



図3 『殺人者は我々の中にいる』(0:53:25)

で、カメラを移動させながら約50秒のロングテイク(0:01:23-0:02:17)<sup>6</sup>で撮られている。ロングテイクは瓦礫の空間がすべてを包みこんでいることを感じさせ、傾いたカメラ・アングルは動揺した世界で方向感覚を失っている人びとの不安定な心理を伝えている(図1)。この場面にディゾルヴして現れる機関車で帰還するズザンネは、強制収容所に入れられていたという設定だが、映画では明示されていないものの、おそらく彼女はユダヤ人ではなく、共産主義者かその家族だったためと思われる。<sup>7</sup>一貫して明るい照明を施されるズザンネは、<sup>8</sup>正義感と相互理解の能力をもつ純粋な人物として理想化されており、焼きつくされた町の瓦礫のなかから反ファシズムの新しいドイツ国家を築くことができるのは彼女のような共産主義者であ

<sup>4</sup> ハイドゥシュケ、71ページ。

<sup>5</sup> 同上、74、192ページ。

<sup>6</sup> 時間とキャプチャー写真は以下のDVDによる。『殺人者は我々の中にいる』ヴォルフガング・シュタウテ監督、1946年、DVD(丸善出版株式会社映像事業部、2017年)。

<sup>7</sup> ハイドゥシュケ、71、192ページ。

<sup>8</sup> 同上、77ページ。

る、というメッセージが込められているのだろう。<sup>9</sup>いずれにせよ、東ドイツ映画は瓦礫、すなわち、破壊された建築物のなかから誕生したのである。

ハンスとズザンネが暮らすアパートは半壊状態で窓ガラスも破れている(図2)。しかし、生活の再出発の第一歩としてズザンネは、ハンスが荒れたまま放置していた部屋の片づけを始める。この映画はまた、瓦礫を黙々とバケツ・リレーで運び出す「瓦礫の女たち」<sup>10</sup>の姿も捉えている(図3)。廃墟と瓦礫はこうして、崩壊した過去を清算し、未来を構築していく「再生の美学」<sup>11</sup>の意味を帯びることになった。

## 2. 都市と住宅の建設—『暑い夏』と『パウルとパウラの伝説』

東ドイツは1949年10月7日に建国された。文字どおり瓦礫のなかから国家を建設することが目標となる。奇跡の経済復興を遂げる西ドイツに経済力で大きく水を開けられながらも、1961年のベルリンの壁建設以降は東ドイツ社会も比較的安定した時期に入った。1968年に公開されたヨーアヒム・ハスラー監督の映画『暑い夏』*Heißer Sommer* (1968)は、バルト海で休暇を過ごす若者たちの夏の冒険を追ったミュージカル映画である。ヒツクハイクで海岸を目指す男性のグループが、同じことを考えている女性のグループとライブツィヒで出くわし、どちらが先に目的地に着くか賭けをすることになる。

映画の冒頭部で、最初は女性の、次に男性のグループが、タイトル曲を歌いながら、ライブツィヒの主だった公共空間を踊り抜ける(0:00:13-0:02:00)<sup>12</sup>。カメラはまず、好天の下、新型の路面電車や自家用車や大勢の人々で賑わう色鮮やかな広場を捉え、それから右にパ



図4 『暑い夏』(0:00:55)

ンながら噴水のところで止まる。市の新しい郵便局の正面に立つ若い女性(クリス・デルク)がテーマ曲を歌い始めると、メンバーが次々に加わり、ライブツィヒのオペラ座の前で歌の1番が終わる。間奏の後、男性のグループが登場して歌の2番を歌う。この間にカメラは市の中心部にある改修された歴史的建造物を映す。明るい色調で撮られた国際交易都市ライブツィヒの中心部は、東ドイツの表看板としてショーケースの役割を果たしているといえる。新築の高層ビルと改修された建築物が併存する広々とした空間と快活な若者たち(図4)は、東ドイツが都市整備に成功し、国民に高いレヴェルの生活を提供できる社会主義国家とな

<sup>9</sup> 同上、78ページ。

<sup>10</sup> 高橋秀寿『時間／空間の戦後ドイツ史—いかに「ひとつの国民」は形成されたのか』ミネルヴァ書房、2018年、21、35-37ページ。

<sup>11</sup> 同上、34ページ。

<sup>12</sup> 時間とキャプチャー写真は以下のDVDによる。*Heißer Sommer*: Dir. Joachim Hasler. 1968. DVD (Icestorm 2003).

ったことを誇示しているかのようである。<sup>13</sup>

ちなみにこのような映画が撮られた背景には、ベルリンの壁の建設に象徴される国境封鎖があった。西側の娯楽映画の輸入が減少したために、デーファはSF、西部劇、ミュージカルといったジャンル映画の製作に自ら乗り出すことになったのである。<sup>14</sup>また、国外旅行の制限が厳しくなったことによる欲求不満に風穴を開ける意図で、バルト海などの国内でバカンスを楽しめる場所が宣伝されたという側面もあった。



図5 『パウルとパウラの伝説』(0:00:15)

東ドイツ政府は住環境の改善にも力を入れ、集合住宅を建設する。1972年の住宅建設プログラムによって、いわゆるプラッテンバウというブロック式建築法が主流となった。ウルリヒ・プレントドルフの脚本をハイナー・カーロウが映画化した『パウルとパウラの伝説』*Die Legende von Paul und Paula* (1973)のタイトルバック(0:00:09-

0:02:53)<sup>15</sup>には、新築のためベルリンの古い

アパートが爆破される様子が映しだされる。第1ショットは1分20秒のロングテイクで古い建物の爆破を示している。背後には建設中のプラッテンバウがそびえている(図5)。崩れ落ちた建物の煙が立ちのぼるなか、クレジットが現れ、東ドイツのロックバンド、プーデイズの歌が流れ始める。続く第2ショットでは、男性主人公パウル(ヴィンフリート・グラツェダー)が爆破予定のビルに残っている食器などを地面に投げ捨てている。パウルは社会主義統一党の若手党员である。別のビルが破壊される第3ショットの後、さらに工事関係者と子どもたちがそれを笑顔で見ている第4ショットに切り替わる。



図6 『パウルとパウラの伝説』(0:23:34)

『パウルとパウラの伝説』はいずれも子どものいるパウルとパウラ(アンゲリカ・ドムレーゼ)を主人公とするラヴストーリーである。1971年に国家元首ホーネッカーが、東ドイツは十分に発展した社会主義国家であり、芸術におけるタブーはもはや存在しない、と宣言した後の作品であるだけに、この映画はスタイルの斬新さのみならず、公式には達成

されているとされていたジェンダーや階級間の不平等などにも鋭いメスを入れている。たとえば、パウルはエリート党员で新築のアパート(図6)に住んでいる。一方、パウラはスーパーのレジ打ちという典型的な女性の職業

<sup>13</sup> ハイドウシュケ、121ページ。

<sup>14</sup> 同上、119ページ。

<sup>15</sup> 時間とキャプチャー写真は以下のDVDによる。*Die Legende von Paul und Paula*. Dir. Heiner Carow. 1973. DVD (Art Haus 2009).



図7 『パウルとパウラの伝説』(0:24:15)

に就いており、パウルのアパートの向かいにある彼女のアパート(図7)は古びた建物で、セントラルヒーティングなどの設備がない。<sup>16</sup>この映画は主にベルリン・フリードリヒスハインのジンガー通りで撮影されたが、そこは当時、実際に、道路の片側には昔ながらのベルリンの賃貸住宅が残っており、道路のもう一方側には新築のプラッテンバウが並んでいた。このラヴ・ストーリーは、

都市開発に伴うふたつの世界のせめぎあいを映像にとどめた、時代の証言でもある。<sup>17</sup>

冒頭場面の工事関係者の屈託のない笑顔が示しているように、この映画は古いビルの破壊と新しい住宅の建築とを、進歩的なこととして肯定的に捉えているように見える。西ドイツ映画『ベルリン・シャミッソー広場』*Berlin Chamissoplatz*(ルードルフ・トーマ、1980)が、ベルリン・クロイツベルクの再開発に反対する若者たちに共感を寄せていたのとは対照的である。社会主義が描く未来像への楽天的な信頼が、この時点においてはまだ失われていなかったといえるだろう。<sup>18</sup>

### 3. 疎外の風景—『建築家たち』

ペーター・カハーネの『建築家たち』(1990)は、硬直した東ドイツの体制に抵抗しようとして挫折する若い建築家たちの物語である。<sup>19</sup>優秀な成績で建築科を卒業した主人公のダニエル(クルト・ナウマン)は、38歳にしてまだ大きな仕事をもらえずにいた。古い世代の建築家が依然として重要な仕事の圧倒的多数を独占していたからだ。結果として、最新の開発地でさえ、既存の建築物の複製のようなものになっていた。かつての指導教授の推薦で、ついにダニエルは、ベルリン郊外の住宅地にショッピングセンターを作る計画を任されることになる。大学時代の仲間を集めたダニエルは、<sup>20</sup>広場やレストランや映画館や彫刻や庭園をもつ快適で住みやすい空間を設計する。しかし彼らが提出した野心的な開発計画に対して、当局は設計の変更を要求する。経費のかかる施設が削られ、効率的でないと思なされ

<sup>16</sup> ハイドゥシュケ、136ページ。

<sup>17</sup> Zander, Peter: „Paul und Paula“: Ein Filmklassiker von Honeckers Gnaden. <https://www.morgenpost.de/kultur/article212710033/Paul-und-Paula-Ein-Filmklassiker-von-Honeckers-Gnaden.html> (1.5.2019).

<sup>18</sup> もちろんこの映画自体はそれほど単純ではない。パウラに惹かれたパウルがそれまでの生活を捨ててパウラのアパートに移り住むことは、古い生活スタイルや歴史的な街の景観が失われていくことへの批判とも受けとれる。

<sup>19</sup> ローター・ヴァルネケ監督の『われらの短い人生』*Unser kurzes Leben* (1981)も、建築の構想に挫折する若い女性建築家を主人公とした映画である。

<sup>20</sup> 集まった仲間はダニエルを含めて7人(男性3人、女性4人)であり、ある目的のために同志を募るという設定は『七人の侍』(黒澤明、1954)を連想させる。実際、「7はいい数字です」(0:13:30)というダニエルに対して、上司は『七人の侍』に言及している。なおこの上司は続けて、「英雄(=侍)は3人だけだね」(0:13:34-0:13:35)と女性差別的な発言をしている。

たアイデアが退けられ、こうした修正が何度も重ねられていくうちに、結局はこの新しい住宅地も従来の開発地の複製のようなものになるしかないことがあきらかになる。

元来は東ドイツの住宅事情を改善するために建てられた新築の集合住宅は、しだいに進歩の象徴ではなく、匿名性と苦痛を表す記念碑のようになっていった。<sup>21</sup>ダニエルに開発が任された町はずれの高層住宅は画一的なデザインで、周囲には何もなく、荒地が殺風景に広がっている。そこに移り住んだダニエルは、娘と自転車に乗りながら、自分の頭のなかの薔薇色の都市計画を披露する。彼はもう新築の商業施設のなかにいるつもりになって、娘に空想上のアイスクリームを買ってやったりするが、実際にそこにあるのは人間を疎外する



図8 『建築家たち』(0:14:32)

ような風景である。<sup>22</sup>妻のヴァンダ(リタ・フェルトマイヤー)は最後には輪に加わるものの、それまでは夫や娘から距離を取って現実を見つめている。ダニエルに集められた建築家チームが現地を視察したとき、ダニエル以外のメンバーは当惑の色を隠せない。途方に暮れて高層住宅を見下ろす彼らの頭上には灰色の雲が立ちこめている。(図8)<sup>23</sup>ダニエルたちの理想はスケッチ

や図面や模型のかたちでしか実現することはない。しばらくするとヴァンダは環境の単調さのために鬱になり、仕事に夢中になって都心に戻ってくれないダニエルと離婚して、娘を連れてスイスに移住してしまう。途中でチームから降りるダニエルの友人は次のように言う。「僕が建築家になったのは、暮らしやすい町を作りたかったからであって、墓地を作りたかったんじゃない。」(0:57:45-0:57:51)『ソロシンガー』*Solo Sunny*(コンラート・ヴォルフ、1980)の女性主人公サニーのよう



図9 『ソロシンガー』(0:54:11)

な社会に反抗的な人物は、ベルリンのプレントラウアー・ベルク地区にある、19世紀に労働者のアパートとして設計された廃墟のようなアパート(図9)<sup>24</sup>に住んでいたことが思いだされる。たとえ老朽化して設備が整っていないなくても、画一化されたプラッテンbauより人間が住むのにふさわしい空間だと、彼女は主張しているのだろう。

<sup>21</sup> ハイドウシュケ、166 ページ。

<sup>22</sup> 同上。

<sup>23</sup> キャプチャー写真と時間は以下の DVD による。*Die Architekten*. Dir. Peter Kahane. 1990. DVD (Icestorm 2004).

<sup>24</sup> キャプチャー写真と時間は以下の DVD による。*Solo Sunny*. Dir. Konrad Wolf. 1980. DVD (Icestorm 2003).

ダニエルに妥協の必要性を説く教授は、「建築は政治だ。力の提示だ。望もうが望むまいが、どの建築物もなんらかの地位を反映しているのだ」(1:07:03-1:07:09)と諭す。この言葉は、政治が東ドイツ人の生活のあらゆる局面に浸透していたことを言い表わしている。さらにまた、この映画の建築家たちは東ドイツの芸術家たちの代表者でもある。絶え間ない統制や検閲や古い課題への回帰というかたちで強要された命令や指示への抑圧的服従によって、芸術家たちの創造力はつねに抑えこまれていた。<sup>25</sup>ダニエルは、順応と不服従の板挟みになりながらも、社会の役に立てると信じて、いつか仕事で力を発揮するために体制にとどまっている人物であり、彼の葛藤には、やはり30代後半まで長編映画の監督の仕事がもらえなかったカハーネ自身の経験が投影されているのだ。<sup>26</sup>



図10 『建築家たち』(1:28:40)

東ドイツ人たちの自分の国に対する憂鬱な気持ちや失望を反映したこのような映画は、もう少し前であれば、製作を許可されることはなかっただろう。<sup>27</sup>この映画の脚本が受理されたのは1988年、撮影が開始されたのは1989年10月3日だった。東西ドイツ統一のちょうど1年前になる。クランクインの約1ヶ月後の11月9日にベルリンの壁が開放されると、より自由な政策が実施されるようになり、カハーネはそれまで東ドイツの劇映画ではタブーであったベルリンの壁を撮影する許可を与えられた。映画の終盤、家族を失い、建設計画も中止を告げられて、失意したダニエルが車で帰宅する場面(1:28:14-1:29:27)の最初に、ベルリンの壁が映される。

(図10)「私たちの祖国は村や町だけではない、森のすべての木々も、野原のすべての草も、



図11 『建築家たち』(1:29:12)

私たちの祖国」というピオニール団の歌『私たちの祖国』<sup>28</sup>が皮肉に流れるなか、車窓から見える風景は、ベルリンの壁にせよ、最後にたどり着く高層住宅にせよ、人間を寄せつけないような無機的な建築物で、住宅自体がまるで眼前に立ちはだかる壁のようにみえる。(図11)そして、修学旅行で西ベルリンにやってきた娘ヨハンナの姿を一目見ようと、ダニエルがブランデンブルク門の

<sup>25</sup> ハイドウシュケ、168ページ。

<sup>26</sup> 同上、162-163、168ページ。

<sup>27</sup> とはいえ、建築と社会主義のヴィジョンとを結びつけるという点では、この映画はまさしくデーファの伝統に沿ったものである。ハーケ、ザビーネ(山本佳樹訳)『ドイツ映画』鳥影社、2010年、228ページ。

<sup>28</sup> ピオニール団の代表的な曲であるこの歌は、ヴォルフガング・ベッカー監督の『グッバイ、レーニン!』*Good Bye, Lenin!*(2003)でも何度か歌われている。

東側に立つ場面では、門の向こうにかろうじて見える壁は、ふたつの世界を分断する非人間的な建築物である。目印にした紺のセーターを娘に見せようとコートを広げるダニエルだが、壁の向こうはあまりにも遠くて、親子が互いを見つめることはできそうにない。

撮影当時、現実世界では日々目まぐるしい変化が起こっていた。周囲の状況に逆行して、無傷のベルリンの壁がある分断されたベルリンを装い、壁に囲まれた絶望の雰囲気をつかえることは、むしろカハーネにとって野心的なフィクションとなった。<sup>29</sup>この映画は撮影中に時代に追い越されてしまったのだ。創造性を抑圧し、家族を引き裂く政治体制をかつてないほど痛烈に批判したものの、その政治体制がその間に消滅してしまったのだから。東西ドイツ統一直前の1990年6月21日にプレミアを迎えた『建築家たち』のチケット売り上げ枚数は、わずか5354枚だったという。<sup>30</sup>しかしいまの目で見れば、崩壊へといたる東ドイツ社会の窒息しそうな閉塞感をこれほど見事に捉えた映画はほかにない。この映画の製作が始まった1989年は東ドイツ建国40周年の年であった。主人公のダニエルは38歳、東ドイツで生まれた最初の世代である。『建築家たち』は、それまでのどの映画にもないほどに、東ドイツで当時40歳だった世代の希望と憧憬と努力と諦念とを描いている。彼らは混乱し、かさぶたのようになった社会構造のなかに自分たちの道を見だし、故郷を創りだそうとした世代であり—彼らが精神をすり減らし、打ちのめされ、駆逐されるさまを、この映画は描いているのである<sup>31</sup>と指摘されるとおり、この映画は、瓦礫のなかからの再生と新たな故郷の創出を目指したひとつの国家のなれの果てを記録している。物語のスローなテンポ、灰色にくすんだ全体のトーン、主人公たちのやつれた沈痛な表情<sup>32</sup>は、停滞に押しつぶされそうな社会の重苦しさを、いまに伝えている。そこには、東ドイツという国家そのものが瓦礫になってしまったような、救いようのない終末の雰囲気<sup>33</sup>が漂っている。<sup>34</sup>

東ドイツ映画において建築物はさまざまな意味を担って表象されてきた。東ドイツ最初の映画『殺人者は我々の中にいる』では、破壊された建築物の瓦礫は、新しいよりよいドイ

---

<sup>29</sup> ハイドゥッシュケ、165 ページ。

<sup>30</sup> 同上、169 ページ。

<sup>31</sup> Schieber, Elke: Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns. 1980 bis 1989. In: Schenk, Ralf (Red.): *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*. Berlin: Henschel 1994, S. 305.

<sup>32</sup> Zahlmann, Stefan: "Nur wer wählen kann, hat Heimatgefühle." Die Lebensqualität in Großstädten der DDR am Beispiel des Films „Die Architekten“. In: Waterkamp, Rainer (Hg.): *Heimat in DDR-Medien*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1998, S. 44.

<sup>33</sup> Finke, Klaus: Utopie und Heimat. Peter Kahanes Film „Die Architekten“. In: Finke, Klaus (Hg.): *DEFA-Film als nationales Kulturerbe? (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Bd. 58)* Berlin: Vistas 2001, S. 53.

<sup>34</sup> カハーネが統一後の1999年に撮った『地平線の彼方まで』*Bis zum Horizont und weiter*では、失業中の主人公は恋人に有罪判決を下した西出身の女判事を誘拐し、かつての自分の職場であるラウジッツ地方の露天掘り炭鉱跡に連れていく。打ち捨てられた巨大なクレーンと採掘機が、月面のように草木のない、死に絶えたような地平線に散在している。統一後しばらくのあいだ、東ドイツ出身の映画監督たちは、このように東地域の廃業した工場地帯をしばしば描いた。それは没落した世界のメタファーであった。拙稿「記憶のなかの国—再統一後のドイツ映画が描く東ドイツ」、[加藤幹郎(監)、杉野健太郎(編著)『映画のなかの社会/社会のなかの映画』ミネルヴァ書房、2011年、281-317ページ] 291ページ。

ツの出発のために再建されるのを待っていた。1960年代から70年代にかけての映画になると、『暑い夏』でのライプツィヒの復旧された都市景観にせよ、『パウルとパウラの伝説』における改築のための家屋爆破にせよ、いずれも社会主義への信頼のもとに、東ドイツの進歩と技術力を見せつけようとする楽観性にあふれている。しかし、東ドイツの断末魔に製作された『建築家たち』では、政治に統制された画一的で無機質な建築物は疎外の風景を現出させる。それはベルリンの壁を思わせるような、人間を寄せつけないコンクリートの塊である。その風景は、新しい理想的な国家を建設するという夢が無残にも破れたことを如実に物語っている。建築は国家の建設を容易に連想させる。映画も建築と同様に政治の影響下にあったのだから、東ドイツ映画が映しだしてきた建築物のイメージが、東ドイツ国家のそのつどの表情を捉えてきたのは自然なことなのかもしれない。『建築家たち』では建築家は芸術家の比喩であり、建築物は東ドイツの芸術や社会そのものの比喩となっている。この映画はそれ自身の運命についての映画であり、東ドイツ映画についての映画でもある、という自己言及性を備えており、まさに東ドイツの白鳥の歌としてふさわしい作品であったといえるだろう。

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