

ヴァイマル期のチャップリン映画と映画批評

— 『世界舞台』の映画評論を中心に—

秋山千恵

実践女子大学人間社会学部

はじめに

ドイツで、大衆文化が広まり、私的並びに公的な生活を根本的に変えたのはヴァイマル期である。大衆文化とは、工業的-技術的に生産された文化商品としての性格を持った、広範囲にわたって大きな影響力を持つ文化形態と理解される。それは、ラジオ、レコード、ジャズ、廉価な通俗小説、観衆スポーツ、モード、ダンス、映画などである。これら新しい大衆文化は、ヴァイマル期には「アメリカニズム」を代表するものととらえられた¹。

「アメリカ化」、「アメリカニズム」は、世紀転換期からアメリカの政治的・経済的・技術的な圧倒的影響力を表す言葉として使用され、「近代（現代）」を総称する表現でもあり、ヨーロッパではごくまれたアメリカ神話でもあった。ここには、二つの異なる精神のありようがあった。ひとつは、技術的・経済的精神態度で、アメリカを工業化され合理化された未来の原型とみなし、工業生産の合理化とりわけフォーディズムに対する期待を表すものである。この期待は主に生産現場（使用者も被用者も）から発生した。もうひとつは、文化的な精神態度である。これは、アメリカ化が経済的工業的な組織化の分野に重要な革新をもたらしてきたが、そのことにより生じた疎外的な諸々の作用に、つまり「近代化」において拒否するものに、「アメリカ的」というレッテルをはって、アンチテーゼとする態度である²。

ドイツにおける「アメリカ」イメージは、ヨーロッパにおいてこのような状況にあったが、大戦間期には、特に極端な反応を引き起こした。アメリカニズムは、経済界では、第一次世界大戦後ドイツの経済再建のために、受け継ぐべき工業の新しい組織化形態としてモデルとされた。しかし他方で、多くの知識人に代表されるように、第一次世界大戦に際して強く正当化された、西洋の大衆民主主義と退廃に対して闘う文化国民としてのドイツ、という自己理解を持つ人々は、アメリカニズムを、生活の機械化・合理化、物質主義ととらえ、アメリカを文化なき国として弾劾した。彼らは、「ビジネス国家」「成功第一主義」「精神の束縛」「ドル帝国主義」などの反アメリカニズムの決まり文句を繰り返し唱えた。彼らによれば、アメリカニズムは、ドイツ文化を脅かし、人間的なものを死滅させるという³。

こうした「アメリカニズム」の言説には、進歩へのオプティミズムと文化批判という多くの矛盾するものが含まれていた。アメリカへの経済的な従属と文化的なルサンチマンという相反するふたつの要素が、第一次世界大戦と続くインフレで打撃を受けた市民層の大部分の中で併存した。ヴァイマル期には、アメリカ的な自由民主主義の政治的諸価値を含む、広い意味での文化的な諸価値は拒否された。そして、とくに、工業の合理化と政治的民主主義化は、ヴァイマル共和国の公的な政治とみなされたので、アメリカニズムに対する闘争とこの新しい共和国に対する闘争とが、相互に重なり合うことになった⁴。とはいえ、ザルデルンは、政治的右翼の人々がアメリカニズムに対して否定的で、自由主義的民主主義的な志向を持った人々が肯定的であると明確に分けることはできないこと、時期によって反アメリカニズムは異なるアクセントを持っていることを指摘している⁵。

文化の面でアメリカニズムを代表する大衆文化は、ドイツ市民層に異文化の過度の影響に対する不安の感情をひきおこした。とくに、相対的安定期にはドーゾプランに代表されるように、政治的経済的分野で独米関係が積極的に展開されたがゆえに、アメリカニズムとのつきあいは、「文化ボルシェヴィキ」としてレットテルをはることで、わきへ押しやることができたソビエト・ロシアの文化的影響とのつきあいよりも難しかった⁶。

ザルデルンは、大衆文化の諸現象に対する市民層のかかわり方を、3つのグループに分けている⁷。文化保守主義、文化ナショナリズム、文化自由主義である。

まず、文化保守主義は、文化的モラルを議論の中心におく。あらゆる市民諸党派の文化政策者たちを文化保守主義に含めることができる。文化保守主義者は、一部の文化ペシミストを別にすれば、新しい大衆文化を阻止するのではなく、これを洗練させて、社会的に規律化され秩序づけられた現代社会組織に適合させようとした。放縦に見える大衆文化商業の「非道德的」「低俗な」活動をおさえて、「清潔な」現代性や「価値の高い」新しい大衆文化を望んだ。いわゆるモデルネとの「正しい」つきあいにとって模範として役立つべきものを正しく選択することを重視する。

文化ナショナリズムは、文化保守主義の道德主義と理想主義とに攻撃的な文化ショーヴィニズムをかけ合わせた。ドイツ民族を「詩人と思索家の民族」と評価し、「ドイツ精神」、「ドイツの心情」「ドイツ的特徴」、「労働のドイツ的意味」など、「ドイツ性」を強調する。文化ナショナリストの目標は、「ドイツ的家族、ドイツ文化の擁護と再建」であった。ヴァイマル末期には、公の議論や公の文化生活への文化ナショナリストの影響は強まっていく。たとえば1920年施行のライヒ映画法は、次第に政治的に反動的に解釈されていき、1931年の改正法で実質的に「政治的」検閲となり、『戦艦ポチョムキン』(1925)『西部戦線異状なし』(1930)が上映禁止となる。ドイツの映画産業はその始まりからドイツの特殊性を強調する民族主義的政治的反動の映画をも制作していたが、映画産業最大手のユニヴェルズム映画株式会社(以下ウーファ)が、1927年にシェルル・グループをとおしてドイツ出版界を牛耳っていたアルフレート・フーゲンベルク(1865-1951元クルップ社の取締役でドイツ国家人民党)の手に渡ると、この傾向はヴァイマル末期に強まる⁸。

文化自由主義は、芸術的アヴァンギャルドや批判的知識人の中にみられる。彼らは、第二帝政の国家に個人を対置したのと同様に、迫り来る「大衆化」に自由な個人を対置した。彼らは、「個

人」から出発したが、既成の道徳的倫理的な規範を自発的に認めて、自己を規定していたので、場合によっては、文化保守主義へと移行することも可能であり、その境界線はきわめて流動的であった。大きな相違は、文化保守主義者の行動様式が、教養市民の規範だけではなく文化的な支配要求から出ている一方で、文化自由主義的心情を持つ芸術的アヴァンギャルドや批判的知識人の多くは、新しい大衆文化によって、広範な下層大衆の見かけ上の「文化的不足」を小さくして、文化の「民主化」を達成しようとしたことであった。

本稿は、この文化自由主義に属する批判的知識人が、いかに大衆文化を、ひいてはアメリカニズムを受け入れたのか、文化の「民主化」をどのようにとらえていたのかについて、映画批評を手がかりにして考える。

映画批評は、様々な新聞・雑誌上にみられた。ヴァイマル期には、映画と出版の複合企業による商業雑誌をはじめとして、映画関連の出版物が劇的に増加した。『キネマトグラフ』は1923年以来シェルル出版社の刊行で、ウーファの半公的な機関誌になった。リベラルな『映画舞台』は、1924年以降ウルシュタイン社が出版した。『ベルリン画報』も、1920年代初めには映画についての記事を掲載するようになり、他の商業雑誌は有名な俳優や監督のプライベートな生活、封切り風景やスキャンダルなどの記事を載せるようになった。映画批評では、とくに、『映画新報』（1919-1944年約12,000部）、ジークフリート・クラカウアー(1889-1966)が文芸欄を担当した『フランクフルト新聞』、ヘルベルト・イエーリンク(1888-1977)の『ベルリン株式新報』、『フォッシェ新聞』などの日刊紙が、「教養ある観客」のための情報源として、また評価基準として重要性を増していった⁹。社会主義労働運動側でも、第一次世界大戦前からその機関誌で映画批評を扱う重要性を説いていたが¹⁰、社会民主党および自由労働組合の『前進』や『社会主義教育』においても大戦直後から映画評論の記事が掲載されるようになった¹¹。

本稿では、カール・フォン・オシエツキー(1889-1938)が平和主義の論説を展開し、多くの左翼の知識人が寄稿した『世界舞台』¹²(週刊1918-1933年、最大部数約15,000)に掲載されたチャップリン映画についての評論を追っていく。

ヴァイマル共和国におけるチャップリン受容についてのヘイクの研究¹³は、1920年代30年代初頭のチャップリン(および彼の映画)とリベラルな知識人とのかかわりを再構成し、ドイツの知識人がチャップリンに彼らのどんな願望を見ようとしたのかに着目しながら、チャップリンが示す像—「ヒューマニズム」や「断片化と疎外をあらゆる近代的人間」など—をめぐって公共空間の代表者たち(保守主義者から共産主義者まで)が表明した相反する評価を考察している。本稿はこの研究の成果に基づきつつ、ヴァイマル共和国の時期的要素を加味しながら、大衆文化・アメリカニズムとの関係に焦点をあてていく。

『世界舞台』の執筆者には、クルト・トゥホルスキー(1890-1935)、ハンス・ジームゼン(1891-1969)、アクセル・エッグブレヒト(1889-1991)、ルドルフ・アルンハイム(1904-2007)、アルフレート・ポルガー(1873-1955)、ハインツ・ポル(1901-1972)、ローランド・シャハト(1888-1961)が含まれていた。クルト・トゥホルスキーは、イグナーツ・ヴローベル、テオバルト・ティーガー、ペーター・パンターというペンネームで寄稿した¹⁴。

1. 映画産業の発展

はじめに、ヴァイマル期の映画産業、観客と上映映画との関係に簡単に触れたい。映画産業は、当初の小規模な家内工業から、制作スタジオ設備・映画館チェーン・出版事業を含む大規模な複合産業へと急速に発展していく。この集中化の過程で、第一次世界大戦のさなか 1917 年に、映画をプロパガンダの手段として利用すべく、最高軍司令部のエーリヒ・ルーデンドルフ(1865-1937)の指導下に、映画産業のすべての部門(制作・配給・劇場運営・フィルム製造販売)を扱うウーファが設立された。ドイツ革命時に、ウーファは最高軍司令部から引き離されて、帝国総理府の管轄下に入り、国も資本参加したが、1921年に国はウーファへの出資分を放棄してこれをドイツ銀行に引き渡した。戦後直後には、インフレの進行によりマルク価値が低下したことから、ドイツの映画作品を安く輸出することができたために、比較的小さな映画会社が多数出現した。その一方で、映画が利益を生む投資になりうるという認識が、銀行の参加と巨大な資金の流れを導き、資本の蓄積とコンツェルンの形成が進んでいった。ウーファは次々と映画会社を併合して拡大し続け、1922年にはドイツ第二の映画会社であったデークラ・ビオスコープ社を傘下に入れて、配給および劇場部門を含む一大コンツェルンになっていった¹⁵。

インフレが収束した 1924 年に、アメリカの投資資本がドイツに流入してきた。ドイツ映画産業は新しい外国の競争相手によって脅かされるようになった。インフレ時のウーファの拡大戦略と、1924-26 年にかけて制作されたフリッツ・ラングの『ニーベルンゲン』と『メトロポリス』の商業的失敗が、財政危機を招くことになった。1925 年にはウーファは、アメリカ側の信用貸し(1,700 万ライヒスマルク)の提案を受けて、アメリカのメトロ=ゴールドウィン社とパラマウント社の両社と配給権に関するパルファメト協定を結んだ。この協定は、ウーファが両社からそれぞれ年間 20 本の映画を買い取り、ウーファ所属の映画館の上映時間の 75%をアメリカ映画のために確保するというものであった。この協定によりアメリカ側はドイツにおける市場を拡大した。1925 年にドイツの映画館で上映された映画の 40%はアメリカ映画であった。1920 年代の終わりにはアメリカが世界市場の 97%を支配するようになった。このパルファメト協定によってもウーファの経営は改善せず、1927 年に破産寸前に陥ったウーファは、フーゲンベルクの手に入った。

さらに、ドイツ映画産業の集中化をもたらしたのが、トーキー映画の導入であった。トービスとクラングフィルムがトーキー特許の多数を確保していたが、ウーファは、クラングフィルムと盟約を結び、ウーファ専属の映画館の装置を短期間でトーキー用に変更することができた。トーキー映画への転換費用や映写設備費用が高額であったため数多くの会社が倒産した。しかし、トーキーにより新たに生じた言語上の障害が、ドイツ語映画の国内需要をもたらし、世界恐慌を生き残った、ウーファ、トービス、テラの三大コンツェルンに、相対的な経済的安定をもたらした。なかでもウーファはぬきんでており、フーゲンベルクは、その経済的優位を基盤に政治的権力政策を露骨に推し進めていくことになる¹⁶。

ヴァイマル期の映画館数は、概算では、1925 年に 3,878、約 150 万座席、1930 年には 5,000 以上、総計約 200 万座席であった¹⁷。ドイツの映画館の 4 分の 1 は、人口 10 万人以上の 45 の都市

にあり、ドイツの映画館のほぼ1割が首都ベルリンにあった¹⁸。映画館総収入の約21%（1927年）をベルリンの映画館が占めていた。ベルリンのような大都市とは異なって、小都市にはそもそも映画館がなかった¹⁹。1929年以降のトーキー映画の導入は、この構造をいっそう強めることになった。映画配給数が大都市に集中し、採算がとれない地方の小映画館は閉鎖されて、映画経済の重心は、中・大都市へとさらに移動した。また映画館の地域・立地条件によって映画観客の社会層は異なっていた。市民層は、市内の繁華街にある封切り映画館に行き、労働者層は、労働者地区の映画館を自分たちの映画館にしていた。労働者層からなる観客は、最新の映画が彼らの「基幹映画館」で上映されるまで辛抱強く待ったのである²⁰。

ヴァイマル期の映画観客数の進展が継続的に記録されるのは、1926年以降である。1926年には総計約3億3,200万人が映画館に行った。総人口6,200万人のドイツ人が5回以上映画を見に行ったことになる。相対的安定期にはさらに増大して、1929年には3億5,200万人になった。1930年には2億9,000万人に、1932/33年には2億3,800万人に減少するが、それでも450万人のドイツ人が週に1回映画を見ていたことになる。

2. ヴァイマル共和国初期のチャップリン映画

ヴァイマル期には、上述のように映画館と観客は結びついていた。ところが、この映画館の枠を越えてまで封切りを見ようとするほどに、階層を横断する人気があったのが、チャップリンの映画であったといわれる²¹。

チャップリンの映画は、ヨーロッパの他の諸国に比べて、遅れて1921年にドイツに入ってきた。最初にドイツで上映されたチャップリンの映画は、初期の、『チャップリンの放浪者』（1916）、『移民』（1917）、『犬の生活』（1918）などの大戦中の作品であった（『偽牧師』（1917）と反ドイツ映画『担え銃』（1918）はこのときは含まれていない）。『キッド』（1921）は1923年に、『黄金狂時代』（1925）は1926年にドイツで封切られた²²。

1921年にドイツでチャップリン映画が封切られると、チャップリンは熱狂的に迎えられた²³。

『世界舞台』においては、まず、映画の可能性に注目して、映画芸術という点からチャップリンは絶賛された。評者（記名なし）は、アメリカ映画を、たわいない内容ながらも楽しめるという点で、ドイツ映画よりも評価していたが、チャップリンの映画を、アメリカ映画の中で最高のものとみなした。その評では、チャップリンは、映画俳優であると同時に監督であり、作家であり、映画の限界や可能性を把握した最初の映画芸術家で、映画のスタイルを発見し創り出した、と絶賛する。チャップリンは、こっけいで涙ぐましい衣装（小さい山高帽、ぼろズボン、大きすぎる靴）と、外股のおかしな足の運びと、マリオネットのような非現実的な動きで、日常世界の真ん中に、これまで存在しなかったものを創り上げている、という。一方、ドイツ映画は、劇場の俳優が演じ、教養と結びついた劇場の効果を求めるあまりに、原作を重視しすぎて、映画本来の可能性を切り開いていない、と批評している²⁴。他の評者も、非常に文学的に創られた『破片』（1921）をとりあげて、ドイツ映画の問題点を指摘している。このドイツの作品は、良質な、教養ある、文学的に価値ある原作に依っていても、ヴェルナー・クラウスの演技がすばらしいものであって

も、けっして映画に幸福をもたらしていないという。評者によれば、チャップリン映画は、ドイツ的ではない映画、反-ドイツ映画、非ドイツ映画である²⁵。

上記と同じように、ジームゼンも、チャップリンを作家・俳優・監督として高く評価しているが、彼は、作家・俳優としてはチャップリンが古典ギリシア喜劇につらなっているとみている。彼の評によれば、『移民』で、チャップリンは、映画の手段を用いて、日常のつましい人間の物語を語っている。喜劇作家チャップリンだけが、現実と非現実とを混じえて、日常からメルヘンを発生させ、現実から夢を生み出すことができるという。また、俳優としては、「おかしさの頂」から、悲劇の奈落を、ユーモアの低地を見下ろす喜劇俳優で、鍛錬された肉体による卓越した身体表現には、観客に息をつかせないほどのテンポがある。ドイツの俳優は顔の表情によって感情を表すが、チャップリンは背中と足だけで、複雑な感情や絶望に対する闘いを表現することができる、という。ジームゼンは、チャップリンの演技の卓越性を、彼が「超俗的な」舞台俳優の伝統を継続するのではなく、イタリアやフランスの古い喜劇から発生した、アルルカン（イタリア喜劇の男性道化師）、謝肉祭劇の道化役、曲芸師たちの肉体的な伝統を継続していることに求めている。そして、そこから、チャップリンは映画表現の新しいスタイルを創り出し、可能性を切り開いてきたとみる。さらに、チャップリンが制作のすべての段階（脚本、俳優、監督、プロデューサー、作曲）に参加していることも、ジームゼンにとっては、チャップリンを、大量生産されるスタジオ制作に従属しない、一人の独立した映画芸術家と認める一因であった。ジームゼンは、大量生産の規格品とは全く異なる映画芸術作品の将来をチャップリン映画に期待した²⁶。

チャップリンは映画が公開されるやすぐに、ベルリンの、全ドイツの人気者になり、チャップリン映画に共通する登場人物「小さな放浪者」の姿が、ドイツの観客に親しいものとなった²⁷。このチャップリンの人気について、ヘイクは次のように分析している²⁸。ドイツの観客は、ヘニー・ポルテンやエーミール・ヤニングスのようなドイツの俳優にも心酔していた。しかし、彼らは、代わる代わる喜劇や劇映画で、異なる役を演じた。性格俳優たちの映画ごとに変化するアイデンティティよりも、どの映画でも容易に見分けがつくチャップリンの姿に、ドイツの俳優からは経験することのできない安心感や親しさを抱くことができたのだ、と。たしかに、『世界舞台』でチャップリンについて書かれた評論には、どの映画作品のことを指しているのか不明瞭なままであることが多いが、その解釈は、すべてこの「小さな放浪者」というひとつの点に向けられている。チャップリンの身体的ユーモアは、多くのドイツの映画俳優たちの重々しい演技に対する、同様に、多くの同時代のドイツ映画の陰鬱な雰囲気に対する反対物を提供した²⁹。

そして、なによりも、「放浪者」が、あらゆる階級のしるしをまとっている、ということが観客の人気を呼び込んだ。この人気の理由を『世界舞台』では次のように分析している³⁰。まず、この放浪者は、山高帽、チョッキ、ステッキなどの衣装から、理想的な中産階級の男性として認められる。しかし、これらの衣装を特徴づけている属性（小さい帽子、ぼろぼろの衣服、大きすぎる靴、半分だけのちょびひげ）は、以前の生活の豪華さと現在の状態の相違を、つまり社会的経済的な没落を暗示している。映画の中のチャップリンは、中産階級の礼儀やテーブルマナーを堅持している。これは、生存状況の変化という現実を不承不承受け入れているにすぎないと思わせ

るものである。社会的地位の主張として、「形式」を強調することは、1920年代の多くの中産階級の知識人の振る舞いに似ている。こうして、チャップリンは、インフレ期に経済的に逼迫した観客の多くが同一視できる経験であった。さらに、ジームゼンは、チャップリンが、お金を盗まれて困っている娘のポケットにそっと手持ちのお金をすべりこませた後、考え直してそのお金をとりもどし、そこから2ドル抜いて、再び娘のポケットに入れなおす、というシーンを取り上げる。そして、この場面にすべての人間に共通の「人間らしさ」をみた。チャップリンは、観客の現実の状況を理解し、「人間」を理解し、かつ笑いをもって観客自身に共感してくれる存在であった。

『世界舞台』をめぐる論説では、こうして、チャップリンの身体ユーモア、社会風刺、普遍的なヒューマニズムが論じられた。ヘイクが指摘するように、『世界舞台』は、チャップリン映画の登場人物が社会的に主流から排斥される存在であることによって、観客がこれと同一化できること、チャップリンの映画は、笑いという生活の喜びを損なうことなく、かつ批判的であること、そして視覚的な楽しみを無視することなく、ドイツ映画の伝統的な表現形態に挑戦していること、これらを強調している。伝統的なエリート層は、ドイツ的劇場とアメリカ映画とに二分して、劇場を優位に置いて、文化を序列化したが、チャップリン映画の芸術性は、『世界舞台』の知識人には、このような「高級文化」と「低級文化」という文化の序列を掘りくずすものであった。

ジームゼンやアルンハイムは、チャップリンの映画だけではなく、ハロルド・ロイドやバスター・キートン、ジャッキー・クーガンなど、広くアメリカ映画一般を、単純ながらも「楽しませる」という点で好ましく見ていた³¹。この視線は、ジャズにも向けられ、これからは書物ではなく、ジャズ、黒人霊歌、アメリカ民謡を批評することを公表した³²。ジームゼンによれば、ジャズは、現代の都市の生活スタイルのテンポとリズムの表現であるという³³。そして、このテンポをチャップリンの映画も持っている。このテンポとリズムがまさに、現代性を象徴するものであった。そして、このようなアメリカの大衆文化を、「大衆のための文化」の模範と見なした。アメリカニズムの持つこの現代性がドイツ映画に、そしてドイツにないものであった³⁴。

チャップリンの映画の芸術性と並んで、政治性もまた注目された。ポルガーは、チャップリンが世界の不正に対する抵抗者であると見た³⁵。ジームゼンは、チャップリンの映画作品の内容を、抑圧者に対する虐げられたものの闘いとみている。彼らによれば、チャップリンは、虐げられた者、弱者、つましい者、迫害される者である。ただし、チャップリンの作品にはすべて悪意がないようにみえる。しかしこれこそが、「まさに今日、威信、職責、尊敬とみられているものすべてを内部から崩し続ける」ことになる、とジームゼンはみた。チャップリン映画では、チャップリンが、消防夫として、警官として、あるいは塹壕の中の兵士として、きわめて複雑に足をもつれさせて回れ右をするシーンが頻繁に出てくる。ジームゼンは、このシーンを見た後では、軍隊や軍事訓練は全く馬鹿馬鹿しく思えてくるが、こうして、既存の制度や権威・権力の正体が、悪意なくかつ否定的にあばかれる、という。また、ある銀行の使用人であるチャップリンが、巨大な世界を支配する大型金庫を開けて、そこからバケツと床掃除ブラシを取り出して掃除を始める場面は、「強力な邪神である資本から」、「その全能の威厳を取り去り、嘲弄している」という。この

ようなシーンを見た人は、銀行の壮麗な建物にもはや尊敬を抱くことはできなくなる。こうしたチャップリンの映画こそが「現在の社会秩序に対する唯一の闘争」である、とジームゼンはみた³⁶。こうしてチャップリンは、「最も単純で人間的なもの」以外のことを真に受ける必要はないということ、銀行を、将軍や下士官を、威厳を、権力を恐れてはならないということを教えている。ジームゼンは、この点で、チャップリンを「革命家」とみる³⁷。

そしてジームゼンは、何よりも、チャップリン映画が、その明確で気持ちの良い「単純さ」によって、「基本的な議論の余地のないおかしさ」によって、「洗練された」人からも最も「単純な」人々からも、誰からも理解できること、笑いとともに理解を共有することができることに目を向けている。彼は、友人とその小間使いがお互いに知らないまま同じ日、同じ時間に、同じチャップリン映画を見た後、映画館の前で出くわして、お互いに控えめな連帯感を抱いた、という話に触れている。ここから、チャップリンは、人間の間にある「身分や教養や教育の垣根、威厳や自尊心や権力や無知の垣根」を壊して、まさに「人間をうみだす」という。ジームゼンは、映画を見る人間が数百万人にもものぼり、その影響力が及ぶ範囲は広く、かつ何度も上映されるという点から、映画というメディア自体に革命性をみていた³⁸。とはいうものの、映画が示す社会批判は、映画館という限定された空間の中に閉じこめることができた。ところが、チャップリンの「小さな放浪者」は、階層を越えて人々の間に共感呼び起こすことによって、その枠を越えていくことができた。この意味で、彼はチャップリンを「世界改革者」として絶賛する³⁹。

このようなチャップリンの革命性に同じく注目していたクルト・ピントゥス(1886-1975)は、観客はスクリーン上のチャップリンに、彼ら自身の存在の限界と権利剥奪を重ね合わせてみることができ、そして、この状況に怒りや悲しみをもって反応するというよりは、笑いという革命的な力をおして、この認識の瞬間を現実のものとする事ができる、と考えた。彼は、チャップリンを、喜劇スタイルという手段によって現実に対する「公認の考え」に挑戦すると同時に、貧しい者たちや抑圧された人々と連帯する、「二重の革命家」と呼んだ⁴⁰。

トゥホルスキーは、『キッド』および『担え銃』についての批評で⁴¹、「最も誠実な人間性と心の深遠な論理」が、「すべての威厳とすべてのドイツ性」を喪失させること、この二つの映画が、「世界は、ドイツではなく、バイエルンではなく、全く別のものである」ことを教えてくれる、という。ジームゼンも、ドイツにないもの、ドイツ性とは全く反対のものに注目した。ジームゼンは「(ドイツ以外の一筆者) 他の世界の国民的英雄はチャーリー・チャップリンである」と述べた。そして、ドイツにおいては国民的英雄は依然としてヒンデンプルクであり、この相違が、「ドイツと他の世界が理解し合えない理由のひとつ」となっている、と指摘する。彼は、「戦闘的ではない、英雄的ではない、悲壮なというよりはおずおずとした」道化師チャップリンが、ヒンデンプルクとその追従者を、その「見開いたまなざしで、臆病な手の動きでぬぐい消す」ことを願っている。そのときには「ドイツで人々は再び生きていくことができ、呼吸をすることができ、考えることができるだろう」という⁴²。チャップリンの映画は、そのインターナショナル性によって、トゥホルスキーやジームゼンにとっては、ドイツが敗北し帝制が崩壊したにもかかわらず、依然として存続している、旧来の政治秩序と結びついていた伝統的なエリートの文化的

な支配・秩序構造を崩壊させることができる、という意味を持っていた。

トゥホルスキーもジームゼンも、ナショナルなものを越えるチャップリン映画ひいては大衆文化が、国民国家の倫理的文化的な構造を暗黙の内に掘り崩すこと、そして第一次世界大戦の好戦的な愛国主義に対する解毒剤であると考えた。これはある種の代替革命を意味した⁴³。1919年の政治的革命が失敗した後、そしてつづく革命的衝撃が静まったあと、批判的知識人は実際的な政治生活から後退し、その関心を政治から文化とその社会的機能へと移した。彼らは、ドイツ文化とドイツの生活スタイルの急進的な現代化がエネルギーとダイナミズムを解き放って、ドイツの生活および文学や劇場のような伝統的にかさぶたになった諸制度を改編することができるだろう、という希望を抱いた。彼らは、チャップリンの人氣が国境を越えて広がり、諸国民の多くが膨大な同時代の観衆へと変わるとともに、チャップリン映画を見ることでひとつになる、ということ重視した。ヘイクは、このことを、チャップリン映画は、大衆民主主義とモダニズムとを和解させ、世界を真に民主主義的で平等なものへと変えていくとみなされた、と述べている⁴⁴。

3. 相対的安定期におけるチャップリン

1920年代半ばからの相対的な政治的経済的安定期に、ひとつのアメリカイメージが前面に押し出されるようになる。アメリカと結びつくのは、第一に技術革新と合理化になった。とくにフォーディズムは資本主義的経済体制の安全装置として、「白い社会主義」として、経済界で肯定的に評価された。この経済のアメリカニズムは、ドイツの状況に合わせて調整され、効率、規律、統制の意味を強めていった⁴⁵。一方、文化保守主義者たちは、現代的なドイツ文化を発展させること、ドイツの伝統を現代化することに目を向けるようになった。そして外国文化の輸入が妨げられないのなら、侵入してくるアメリカ文化をドイツ化し、「ドイツ的なモデルネ」を追求しようという動きが彼らの間に生じてきた⁴⁶。

この時期、膨大な量のアメリカ映画が流れ込んでくると、保守的な批評家の間だけではなく、左翼の知識人の間でも、彼らが抱くアメリカイメージに、否定的な面が強く出てくるようになった。彼らは、資本主義的市場が、平準化、集中化、そして費用効果的な一様化に基づいた映画制作状況を生み出してきたことを認め、この平準化・集中化作用をもたらす「文化アメリカニズム」に対する批判を強めていくようになった。ヘルベルト・イエーリンクは、アメリカ映画について「新しい世界軍国主義」と表現した。「この軍国主義はプロイセン軍国主義よりも危険である。それは個々人を飲み込むのではなく、それぞれの集団をのみこむ」と⁴⁷。

ジームゼンらは、チャップリンを賛美することをとおして、アメリカ映画を喜んで迎え入れていたが、「アメリカ」を無条件で礼賛したわけではない。『移民』では、移民船がニューヨーク港の輝かしい自由の女神のそばを航行するとき、ガリツィアのユダヤ人、ポーランド人労働者、ロシアの農民たちが、驚きと希望とこれからの運命に対する不安を顔に浮かべて、この新しい地のシンボルをじっと見つめ、その後、検疫所の職員が縄を持ってやってきて、移民たちを雄羊の群れのようにぎゅうぎゅう詰めに押し込むシーンがある。ジームゼンは、このシーンで、チャップリンが、アメリカという自由の国の現実を、「財布」民主主義として暴露しているとみた⁴⁸。と

はいえ、このようなアメリカ批判は、チャップリン映画をアメリカ映画の代表とみる中では小さいトーンであった。『世界舞台』をめぐる批評家たちは、理想主義的に、文化の「民主化」と近代化にとって進歩的な潜在力を持っているものとして「アメリカ」と大衆文化の展開に期待していた。しかし、ハリウッド映画がドイツにおける覇権闘争を推し進めるようになると、彼らもまた、アメリカに対する批判を強めていくようになる。その批判は、ドイツの映画産業と重ね合わせて展開された。

1927年にウーファがフーゲンベルクの手に渡ると、エッゲブレヒトは、ドイツ映画産業の状況に危機感を抱いた⁴⁹。彼の危機感は、クラカウアーの大衆文化についての見解と重なり合っている。クラカウアーは、大衆民主主義と技術的進歩の論理的拡大として、大衆文化に賛成してきたが、1929年に、文化アメリカニズムを、「宿無し」の職員大衆を搾取について啓蒙するかわりに、娯楽によって現実の真相から彼らの目を背けさせることに役立っているひとつの流行として批判した⁵⁰。両者は、一方で、大衆文化の虚構の世界によって、現実認識に批判的な視野とユートピア的な選択肢を提供することができると考えた。しかし、他方では、大衆文化が、社会的統制と願望操作の装置として機能しているという認識をもった。エッゲブレヒトは、後者の認識を強く持つようになった。

1920年代半ばのドイツ国内市場では、外国映画の氾濫をおさえるための共和国政府の割り当て措置によって、ドイツ映画の市場占有率は約40%であった。しかし、この40%を配分していたのは、ウーファ、ドイリヒ、ミュンヘン・エメルカ、テラ、ナツィオンなどの少数の大企業であった。このうち、ウーファ配下の配給量（ウーファ配給社、ハンザ配給社、デークラ配給社）の割合が17%を占めた。この優位は、傘下の制作会社の企画に対するウーファの影響力を決定的なものとした⁵¹。このウーファが、1927年にフーゲンベルクの大出版業界に組み入れられることになった。エッゲブレヒトは、フーゲンベルクのメディア帝国が、政治的経済的闘争で、非常に大きな衝撃力を持つことを危険視したのである。エッゲブレヒトにとって、君主制か共和制か、戦争か平和か、植民地を有するか有さないか、という問題がたてられたならば、ウーファがどのような方向をとることになるかは、明らかであった。彼は、ウーファがナショナリストの手に渡ったことによって、まがりなりにも存在していた芸術性豊かなドイツの映画の試みが圧殺されたと考えた。そして、ウーファがパルファメト協定に従って、世界市場でのアメリカのヘゲモニーに表向き服従しながら、ハリウッドの成功の秘密をドイツの状況に合わせて写し取り、確実に利益をもたらす安価で劣悪な俗物主義の商品を氾濫させていることを批判した。彼にとって、ウーファは、今や批判すべきアメリカニズムが「ドイツ化」した存在であった。トゥホルスキーもまた、映画配給制度によって、オペレッタと軍隊映画ばかりを上映し、チャップリンやポチョムキンが排除されていること⁵²、さらに、フーゲンベルクの戦争映画が反ドイツ的な影響を外国に及ぼすことを心配した⁵³。彼は反民主主義・反共和国の官吏やウーファ在外代理店に対するヴァイマル共和国政府の寛容を憤っている。

ウーファと「低劣」なアメリカ映画の氾濫とをむすびつける批判以外に、チャップリンの離婚問題にからんでアメリカ資本主義批判が出てきた⁵⁴。ヒュルゼンベックは、アメリカ人を、勘定

書に記入することに毎日を費やし、日曜日には、教会の後、洗車しラジオを組み立てるか、あるいはパーティを開く、申し分のない集団的人間とみなした。そしてチャップリンの離婚原因を、チャップリンがこのような平均的アメリカ人になることを拒否したこと、物質的なあこがれを持たなかったことにあるとみた。チャップリンが離婚訴訟で、金銭上の解決をはかったとき、ヒュルゼンベックは「この国にある自由は、法律と道徳によって保証された、一人の人間を他の人間が搾取する権利である」と断じた。彼にとってアメリカ女性は、宣伝と流行に左右される消費という大資本主義的環境のただ中であつた。チャップリンの離婚訴訟の時、モラルを説いてチャップリンの妻を支援したアメリカ人女性団体のプロパガンダが、「贅沢な生活への見込みをもたらす金銭的決着の前に静まっていった」と批判した。そして、「アメリカ人はすべて、行動するが考えない」、考えることを「フォードやロックフェラー」にゆだねているという。彼にとって、アメリカの「ガール文化」と「女性賛美」は資本主義的市場と密接にかかわっていた。

ジームゼンらは、離婚訴訟で反チャップリンに傾いたアメリカ世論とアメリカ映画の「低劣さ」からチャップリンを救おうとした。『偽牧師』や離婚スキャンダルの後上映された『サーカス』（1928）を詳しく紹介し、これらの映画が、キートンやロイドよりもはるかにすばらしく、ヤニングスのユーモアをしのいでいることを強調する。そして、チャップリン映画は、全世界の「モラル」よりも重要であり、道徳的であるとみた⁵⁵。さらに、アルンハイムは、チャップリンを、平準化・集中化をもたらすハリウッド式大量生産の映画制作から独立した孤高の存在とし、「非アメリカ的」とみるとみた⁵⁶。

だからといって、『世界舞台』の論評が、映画のドイツ化をめざしたり、アメリカのすべてを否定する方向に傾いているのではない。アルンハイムは、ヴァイマル共和国の現状を憂いながら、古い国家形態は24時間で崩壊させることができるが、新しい国家形態を発展させるためには数十年が必要である、と説き、ヨーロッパより長い実践経験のあるアメリカの民主主義の歴史から、若いドイツの民主主義は学ばねばならないという。そしてアメリカの技術・科学面での開放性を認める。お互いに歴史ある最良のものは模倣しても表面的なものでしかない。アメリカがヨーロッパの哲学大系や図書館や音楽や絵画を輸入しても、ヨーロッパ文化をおおっている「古光りするつや」をまねることはできないし、反対に、労働方法や摩天楼をヨーロッパに移植しても、輸入品のままである。ヨーロッパのペシミズムにとってアメリカ人の楽観主義が神経にさわるのだと指摘する⁵⁷。

1920年代半ばになると表現主義が後退して、新しいリアリズムを探求する「新即物主義」の潮流が出てくるが、これは、国民的な高級文化に映画を同化させていく動きともいうことができる⁵⁸。しかし、アルンハイムは、映画の使命はありのままのリアリズムであるという「即物主義」が、事物が持つ意味を逆に埋没させていることを批判する。新即物主義の映画に対して、チャップリンの映画には、自然のままの顔も、手の動きもないが、しかし、それらを見る価値のあるものにして、そこに意味を付与している、と彼は主張する。アルンハイムの新即物主義に対する批判は、意味喪失・「心情のアナーキー」というクラカウアーの批判⁵⁹と共通していた。アルンハイムにとって、チャップリンの映画こそが芸術作品であつた⁶⁰。

こうしてチャップリン映画の批評では、その革命性よりは、芸術性が前面に押し出されるようになった。『世界舞台』でのアメリカ批判は、「大衆」や「インターナショナリズム」をアメリカニズムと見て、民主主義的諸価値を否定するアメリカニズム批判とは異なっている。しかしアメリカ映画産業批判は、アメリカの大衆文化批判ともなり、ヴァイマル初期には同一視していたアメリカ大衆文化からチャップリンを切り離していった。

4. 世界恐慌期もしくはトーキー映画移行期におけるチャップリン

1930年代になって、『世界舞台』には、ヴァイマル共和国初期においては革命性をもっていた映画が、社会の安全弁の役割を果たすことになったという認識が強く表れてくる。1930年の8月にベラ・バラージュの「小市民の映画」と題する論説が掲載される⁶¹。それによると、映画産業は、最大限の売れ行きをめざすために、最も広範な大衆のイデオロギーに歩み寄らねばならないが、しかし自身のイデオロギーを放棄しはしないし、支配階級の利益を危険にさらすことはしない。映画産業がターゲットにするのは、ひとつの大きな統一された映画観客である、階級意識をもたない小市民である。映画制作において最も基本となるのが、「小市民を安心させる」ということである。最も刺激的なセンセーションの描写においても、このことにとくに留意している。そのために扱うテーマは恋愛である。恋愛は、階級の相違に橋渡しをする。愛情がすべての階級的差異を融和させて、階級対立が最後には決定的ではないということによって、観客を安心させるのである。もうひとつ、家族の感情も普遍的である。この感情はすべての階級に共通のもので、それゆえ規格化できる。母性愛は、国際的にあらゆる社会層に受ける商品である。アメリカ映画が、とくにこれを、油田や炭坑と同様に食いものにしていく。それは、過度に組織化され機械化されたアメリカ生活の営みの中で、家族が、人間がなお自然の人間関係を体験する唯一の安全地帯であるからである。家族の幸福はあらゆる不正に対する慰めであり、すべてを埋め合わせてくれる、そうあるべきだ、と映画は語っている。もう一つのテーマがパロディである。パロディは、観客が自尊心を傷つける現実に対して反抗しないように、よりみずばらしい状態を笑わせることで、観客に元気をふるいおこさせる。これらをテーマとした映画は、イデオロギー的安全弁となっている。さらに彼は、新即物主義の映画は、事実を熱狂し、小さな現実を喜び、日常の諸要素を強調しているが、それはつまり全体を恐れて個別へと逃走しているのだという。全体のみが意味を持つのに、個別の事実へ逃れることにより、事実が持つ意味を隠しているという。

このバラージュの見解とも共通して、アルンハイムは、1929年から1930年にかけて、悲観的に映画の将来をみている。彼は、人々の間に生じた映像崇拜が、この間に精神的な流行病にまで成長し、かつては思考があったのに、今や粗野な意味のない視覚しかない、と嘆いた。そして、視覚の娯楽供給者は、才能ある映画芸術家たちにくだらない商品を作らせてきた、とその責任を映画産業に帰している。アルンハイムはまだトーキー映画の可能性には懐疑的であり、バラージュが指摘した社会の安全弁としての映画の方向が、トーキー映画の導入によって強まったと考えた⁶²。ポルもまた、ウーファは映画という手段によって感情に訴えることを通して人々に影響を及ぼしている、と批判する⁶³。こうした状況のなかで、ルドルフ・レオンハルトは、「観衆といわれ

る同質ではない大衆の基本的な特徴の一般的な解釈どおり、観衆は、暗示にかかりやすい」と認めたが、それでも彼は、チャップリン映画の人気や『喜びなき街』(1925)や『パリの屋根の下』(1930)の成功に救いを求めた。ウーファの支配人エーリヒ・ポマーが口にする「傾向なく描かれる」映画ということに対して、文化的・社会的・歴史的事実が傾向なく描かれるということは不可能であり、どんな傾向も持たないものは、保守主義の傾向を消極的に支持することになり、映画内容を放棄すること、映画の破産を意味すると非難した⁶⁴。

トーキー映画化を、アメリカ資本主義批判に結びつける論調も現れた⁶⁵。それは、アメリカの資本主義は、常に工業生産を増大しつづけ、市場を拡大し続けねばならないという強迫観念にとりつかれた永久運動であり、映画産業はその永久運動の嫡子であるというものである。この論説によると、映画産業は、経済発展の法則にしたがって、ロックフェラーから学んで、非公式の独占を形成してきた。ヨーロッパの映画産業もこの集中化の法則にならった(ドイツでは1928年制作会社78、総資本7,300万マルク、1929年制作会社66、総資本8,500万マルク)。サイレント映画からトーキー映画への転換はとくに強く集中化に一役買うことになり、ドイツとアメリカの電機会社が、トーキー映画制作を包括して世界的に独占(トービスとクラング)している。トーキー映画の浸透は、ヨーロッパをアメリカの経済的植民地にしようというアメリカの数多くの試みのひとつにすぎない。アメリカがヨーロッパを支配すると、ハリウッド方式がいたるところで貫徹されることになる。その結果は、新鮮なアイデアが欠如することになる。集中化は組織化を必要とするが、「組織」によって結びつけられた監督も原作者も俳優も、完全に非人格的な生産方法の中で自由に働くことはできなくなる。経営の合理化は、最も新鮮で多様な芸術でありうるものを、工場製品に、シリーズ作品にし、同じような生彩のない映画ばかりにする。アメリカ人の目標は、もはや良い映画をつくることにはなく、ただ組織を潤滑に機能させるということにしかない。そして、宣伝が映画産業の本来の活動になり、宣伝の催眠作用によって、映画商品の生産者たちは、作為的な成功を楽しんでいるのだ。このように、この論説では、映画作品に及ぼすアメリカ資本主義の弊害を述べている。

ヴァイマル共和国最後の年月には、政治議論は両極化していくが、チャップリンについての多くの批評が、この政治議論に利用された。とくに1931年に『街の灯』の宣伝のためにチャップリンがベルリンを訪れると、ベルリンの人々は熱狂的に彼を迎えたが、同時に彼をめぐる政治議論も加熱した。『赤旗』はチャップリンの共産主義的信条を掲載した⁶⁶。これに対して右翼の新聞は、反資本主義的感情とユダヤ出自とみなされていたチャップリンとを混合させて、感情的な表現で、「ユダヤ人共産主義者の百万長者」や「ユダヤ映画の道化」の役割を割り当て、離婚問題をとりあげてチャップリンを非難した⁶⁷。

こうした両極の議論が沸騰するなかで、そしてトーキー映画への転換が進展するなかで、サイレントのままのチャップリンの『街の灯』(1931、音楽のみ同時録音)が上映された。この映画の評で、アルンハイムは、時代は進歩したが、チャップリンを越えてはいないという。チャップリンの一連の傑作『街の灯』、『サーカス』、『黄金狂時代』のテーマは変わっておらず、この音を発しない静かな芸術は、トーキー装置一式をめぐる映画産業との闘争で勝利した、とアルンハ

イムはみた⁶⁸。また、先のアメリカ資本主義を非難する論説においても、この集中化・組織化の進展に、チャップリンを対置させている⁶⁹。組織内で工場生産的に非個人的に創られない映画は、組織にとって危険ものとなるが、その危険なものが、チャップリンであるという。チャップリンは映画の水準を高めて、観客によりよいものに対する嗜好を呼び起こすからである。

このように『世界舞台』の映画批評は、世界恐慌とほぼ同時に進行した映画のトーキー化の時期に、トーキー映画の展開を見通すことができないことに対する不安を抱きながら、映画産業自体への批判を強めていった。ハリウッドへの批判は、アメリカ映画の代表とみなしていたチャップリンを完全に「アメリカ」から引き離すことになった。そして、大衆文化としての映画全体ではなく、チャップリン映画に希望をたくすようになっていったといえる。

おわりに

『世界舞台』の論者たちは、戦後直後は、その大衆性と世界的な広がりゆえに、それまでの硬直した教養市民層の文化を打破する力を映画にみた。そしてアメリカ映画を代表すると彼らがみなしたチャップリンは、新しい文化的実践や表現形態と同様に、伝統的なドイツ文化とは異なるもうひとつの文化を求める彼らに、大きな批評的枠組みを提供した。

彼らはチャップリンを近代の民主的な芸術形態を創造した芸術家と認めた。チャップリンは、階級間の平等を生みだし、娯楽と社会批判とを融合させ、大衆的人気と刷新とを結びつける人とみなされた。とくにチャップリン映画は、動きと笑いとをとおして、どの国民にも、どの階層にも、社会の矛盾に対する共通の感情を引き起こした。ここに、左翼の知識人たちは革命性をみたのである。『世界舞台』は、「今日の社会秩序に対する継続闘争」、「抑圧者に対する抑圧されたものの闘い」という言い回し、「最後は敵意ある現実には勝利して現れる、単純で、害のない、小さい男」という描写に満ちている。チャップリンの映画は、貧困、失業、不正、暴力のような現代社会の危機の典型的状況を描写しているのだから、彼らはこれを社会批判的に解釈し理解した。チャップリンの映画は、スクリーンに投影された「無力の経験」⁷⁰をとおして、彼らの真実の願望を実現させることができた⁷¹。

ヴァイマル初期における『世界舞台』の映画評は、チャップリンとアメリカニズムとの諸現象とをつなげようとしている。この場合、アメリカニズムとは、生活、現世、現代的形態に対する熱狂であり、現在から目を背けて現世から逃げようとするロマンチズムに敵対することととらえることができる⁷²。そこには、チャップリンの映画が持つ普遍的なヒューマニズムや「人間らしさ」が、チャップリン映画の世界的広がりとともに、全世界の人々をつなげていく、という未来への強い願望が示されている。

そして、それは一方で、ドイツ文化の伝統、ドイツ性を否定する発言となった。『世界舞台』の映画批評家たちは、中産階級の文化的エリートたちの確信や諸制度を攻撃した。彼らが大衆文化の可能性を考えると、映画は、ドイツ教養市民層の伝統的文化に対するひとつの選択肢として称揚された。しかし、映画が、『ニーベルンゲン』(1924)のように何かドイツ的なものと結合して現れるときにはいつでも、文化のみせかけだと批判した。彼らは、ドイツ映画を、創造的では

なく、深刻ぶっているものの、洗練されていないものとして退けることが多かった⁷³。

ドイツの左翼知識人に対するチャップリンの魅力は、矛盾しているように見える彼らの願望を満たしていることであろう。たとえば、解放的な大衆文化と映画芸術の発展、笑いと革命的政治性、これらをチャップリンの映画は融合させていた。彼らには、チャップリンは、その作品をとおして、見事に自己表現し、映画を芸術的に完成させているように思われた。それと同時に、チャップリンは、文化的社会的変革のための闘いの先頭にたっているのだと、彼らは確信した。このような天才であり革命家であるという二重の性格によって、ドイツの左翼知識人は、彼を自分たちの芸術的偶像にした。このような大衆文化の解放性や革命性は、現実の政治的革命が方向性を失った共和国初期において、強調された。

相対的安定期以降、『世界舞台』では、世界にその影響力を強めていくアメリカ資本主義に対する批判が、ドイツに氾濫するアメリカ映画への批判とともに強まっていった。アメリカ映画批判は、ドイツ映画産業批判と重なった。ウーファが1927年にフーゲンベルクの手に渡ると、商業ベースにのって画一化された映画を、ウーファによるドイツ化されたアメリカニズムとみるようになった。そして、ウーファのメディア戦略に強い危機感を抱き、映画をはじめとする大衆文化が内包する、革命性とは矛盾するもうひとつの社会的作用を強く意識するようになっていった。この中で、アメリカ映画一般からチャップリンを切り離して、その芸術性を論じるようになった。

1930年代になると、この傾向はいつそう進んだ。世界恐慌の原因をアメリカに代表される資本主義とみて、合理化を推進した経営陣、労働組合にその責任の一端をみた⁷⁴。そして文化的に大量生産・大量消費のフォーディズムを体現しているとみなしたハリウッド映画そのものを否定し、資本主義的映画産業に対峙する孤高の芸術家へとチャップリンを押し上げていった。しかし、芸術性を強調することは、芸術性と大衆性とを対概念的にはみなしていなかった『世界舞台』の評論にとって、危うさを伴うことになった。芸術性の強調は、映画というメディアに、何か独立した普遍的なもの高級なものという、芸術に対する、初期には否定していた伝統的な考えを導入することになり、社会的に変革力をもつはずの諸力を高級文化の分野にとじこめることにつながり、文化的保守主義者による文化的正統化や情動的な反アメリカニズムを有利にしてしまうという危険性のなかにあったといえるだろう。

ヴァイマル共和国末期に政治議論が両極化していくなかで、チャップリン映画の批評もまた両極化していった。最左翼の知識人の「労働者階級の友」や「プロレタリアの芸術家」という評価⁷⁵や、右翼の出版物などにみられる、情動的なチャップリン批判の反アメリカニズムや人種主義的な言動に比べて、あくまでも理性に訴えて、政治性・革命性ではなく、芸術性を強調する『世界舞台』の論説は、トーキー映画への転換期に、チャップリンがトーキー映画を制作しなかったこととも関連して、人々の耳には届きにくいものとなったのではないだろうか。

本稿では、ドイツ映画に対する批評には詳しく立ち入らなかった。また社会主義労働運動側の映画評や、実際の観客の反応についても全く言及しなかった。別稿にて考察したい。

註

- 1 Adelheid von Saldern, Massenfreizeitkultur im Visier: Ein Beitrag zu den Deutungs- und Einwirkungsversuchen während der Weimarer Republik, *Archiv für Sozialgeschichte*, 33, 1993, S.21-58 (以下 *AfS*).
- 2 Frank Trommler, Aufstieg und Fall des Amerikanismus in Deutschland, in: ders., (Hrsg.), *Amerika und die Deutschen. Bestandaufnahme einer 300jährigen Geschichte*, Opladen 1986, S.666-676. 「アメリカ化」と「アメリカニズム」このふたつの語の使用に際しては特に相違はなく、「アメリカ化」はもともとは、移民の合衆国への同化と理解されていた。ヴァイマル共和国における「近代(化)」概念については、田村栄子/星野治彦編『ヴァイマル共和国の光芒—ナチズムと近代の相克』昭和堂 2007年、序章参照。
- 3 Ebenda, S.668.
- 4 斎藤哲『消費生活と女性—ドイツ社会史(1920~70年)の一側面』日本経済評論社 2007年、137-141頁。デートレフ・ポイカート著小野清美/田村栄子/原田一美訳『ワイマル共和国—古典的近代の危機』名古屋大学出版会 1993年、151-161頁。Anselm Doering-Manteuffel, Dimensionen von Amerikanisierung in der deutschen Gesellschaft, *AfS.*, 35, 1995, S.1-34; Kraus Schwabe, Anti-Americanism within the German Right 1917-1933, *Jahrbuch für Amerika-Studien* 21 (1976), S.89-107.
- 5 Adelheid von Saldern, Überfremdungsängste. Gegen die Amerikanisierung der deutschen Kultur, in: Alf Lütke (Hrsg.), *Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1996, S.212-244.
- 6 Saldern, 註1, S.22.
- 7 Ebenda, S.26-44.
- 8 クラウス・クライマイアー著平田達治/山本佳樹他訳『ウーファ物語—ある映画コンツェルンの歴史—』鳥影社 2005年。1927年からすぐにウーファ制作の映画がすべて右傾化したわけではない。経営陣の政治的志向とは異なる映画人たちのある程度自由な活動が描かれている。フーゲンベルクとシェルル出版社については、Dankwart Guratzsch, *Macht durch Organisation. Die Grundlegung des Hugenbergischen Presseimperiums*, Düsseldorf 1974.
- 9 以下評論雑誌については、Sabine Hake, *The cinema's 3rd Machine. Writing on Film in Germany 1907-1933*, Lincoln/London 1993. 1919年だけで、消費者向けの17の新しい映画雑誌が出版された。その多くは市場変動の影響を受けて消えていったが、技術雑誌は、映画技術の進歩に適しながら長命を保った。
- 10 Franz Förster, Das Kinoproblem und die Arbeiter, *Die Neue Zeit*, 32.Jg. Nr.13, 1913, S.483-487; S. Drucker, Das Kinoproblem und unsere politischen Gegner, *Die Neue Zeit*, 32.Jg.Nr.23, 1914, S.867-872.
- 11 Dieter Langewiesche, Das neue Massenmedium Film und die deutsche Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik, in: ders., *Liberalismus und Sozialismus – Ausgewählte Beiträge*, Bonn 2003, S.387-409.
- 12 Siegfried Jacobsohn (Hrsg.), *Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft*, Berlin 1918-1933. 編集長はのちに、Carl von Ossietzky と Kurt Tucholsky. 『世界舞台』については、Istvan Diek, *Weimar Germany's left-Wing Intellectuals. A Political History of the Weltbühne and Its Circle*, Berkeley/Los Angeles 1968. この雑誌とオシエツキーの平和主義については、竹本真希子「カール・フォン・オシエツキーの平和主義」『歴史学研究』第786号(2004年3月)、18-33頁。
- 13 Sabine Hake, Chaplin Reception in Weimar Germany, *New German Critique* 51 (1990), S.87-111.

- ¹⁴ 各人物についての詳細は、Hans-Michael Bock (Hrsg.), *Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*. I-VII, München 1984; Hake, 註 9, S.126; Diek, 註 12.を参照。
- ¹⁵ クライマイアー、註 8、72-238 頁。
- ¹⁶ Hake, 註 13, S.108-111. ウーファのトーキー映画事業の展開については、クライマイアー、註 8、311-331 頁。ウーファは、140 の子会社、アムステルダム、ブタペスト、ヘルシンキ、ロンドン、プラハ、ローマ、ストックホルム、ウィーン、チューリヒ、ニューヨークの他、世界の 27 都市に営業所を置き、国内外に 134 の映画館を持ち、テンベルホーフとノイバーベルスベルクにスタジオを所有した。同 237 頁。
- ¹⁷ Karl Christian Führer, Auf dem Weg zur „Massenkultur“? Kino und Rundfunk in der Weimarer Republik, *Historische Zeitschrift*, 262, 1996, S.739-781 (HZ). ヴァイマル期ドイツの映画館数および開館時間、上映作品は、都市と農村、大都市と中小都市、北ドイツと南ドイツ、プロテスタント地域とカトリック地域によって大きく異なっていた。1,000 以上の座席を持つ映画館は 179 で、主に 10 万人以上の大都市に出現した。1929 年竣工のハンブルクの「ウーファ・パラスト」は 2,667 座席の当時ヨーロッパ最大の映画館であった。映画館の 54% は 300 席以下であった。毎日上映している映画館は 2,181 (12 万 8,000 座席) であった。
- ¹⁸ Alexander Jason, *Der Film in Ziffern und Zahlen. Die Statistik der Lichtspielhäuser in Deutschland 1895-1925*, Berlin 1925, S.65.
- ¹⁹ 以下は観客数も含めて Führer, 註 17; Lynn Abrams, From Control to Commercialization: the Triumph of Mass Entertainment in Germany 1900-25? *German History*, 8. 1990, S. 278-293 を参照。1925 年には、オルデンブルクでは、住民 2,000 人以上のゲマインデ 75 があったが、映画館はそのうち 21 のゲマインデにしかなかった。ザクセンでも、同年には住民 2,000 人以上のゲマインデが 322 あったが、そのうち 181 にしか映画館はなかった。映画館は住民 1 万人以上のゲマインデにあり、住民 5,000 人以下で映画館があるのは例外であった。
- ²⁰ Karl Christian Führer/Kurt Hickethier/Axel Schild, Öffentlichkeit-Medien-Geschichte. Konzepte der modernen Öffentlichkeit und Zugänge zu ihrer Erforschung, *AfS*. 41, 2001, S.1-38.
- ²¹ Führer, 註 17, S.756.
- ²² Hake, 註 13, S.89.
- ²³ *Weltbühne*, 17.Jg.28.April 1921, Nr.17, S.469-470.
- ²⁴ *Ebenda*, 17.Jg.1.Sep. 1921, Nr.35, S.219-222.
- ²⁵ *Ebenda*, 18.Jg.6.April 1922, Nr.14, S.348-352.
- ²⁶ *Ebenda*, 18.Jg.26.Okt.1922, Nr.43, S.447-448.
- ²⁷ *Ebenda*, 18.Jg.5.Okt.1922, Nr.40, S.368.
- ²⁸ Hake, 註 13, S.90.
- ²⁹ *Weltbühne*, 17.Jg.1.Sep.1921, Nr.35, S.218-222.
- ³⁰ *Ebenda*, 18.Jg.5.Okt.1922, Nr.40, S.367-368.
- ³¹ *Ebenda*, 17.Jg.1.Sep.1921, Nr.35, S.219-222; 18.Jg. 6.April 1922, Nr.14, S.348-352.
- ³² *Ebenda*, 19.Jg.1923, Nr.21, S.858.
- ³³ *Ebenda*, 17.Jg.1921, Nr.10, S.287.
- ³⁴ *Ebenda*, 18.Jg.26.Okt.1922, Nr.43, S.447-448.

- 35 *Ebenda*, 20.Jg.3.Juli 1924, Nr.27, S.28-29.
- 36 *Ebenda*, 18.Jg.19.Okt.1922, Nr.42, S.415.
- 37 *Ebenda*, S.416.
- 38 *Ebenda*, 18.Jg.2.Nov.1922, Nr.44, S.473-474.
- 39 *Ebenda*, 20.Jg.3.Juli 1924, Nr.27, S.28-29.
- 40 Kurt Pintus, Der amerikanische Film, *Das Dreieck* (September 1924), H.1.S.26-27, in: Anton Kaes(Hrsg.), *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933*, Stuttgart 1983, S.243-245.
- 41 *Weltbühne*, 19.Jg.6.Dez.1923, Nr.49, S.564-566.
- 42 *Ebenda*, 18.Jg.5.Okt.1922, Nr.40, S.367-368.
- 43 Anton Kaes, Massenkultur und Modernität. Notizen zu einer Sozialgeschichte des frühen amerikanischen und deutschen Films, in: Trommler(Hrsg.), 註 2, S.651-665.
- 44 Hake, 註 13, S.91.
- 45 F. V. Gottl=Ottlilienfeld, *Fordismus? Von frederick W. Taylor zu Henry Ford*, Jena 1925. 山崎敏夫著『ヴァイマル期ドイツ合理化運動の展開』森山書店 2001年。
- 46 Saldern, 註 5, S.238-240.
- 47 Kaes, 註 43, S.662.
- 48 *Weltbühne*, 18.Jg.19.Okt.1922, Nr.42, S.416.
- 49 *Ebenda*, 23.Jg.10.Mai 1927, Nr.19, S.754-756.
- 50 ジークフリート・クラカウアー著神崎巖訳『サラリーマン』法政大学出版局 1979年。
- 51 クライマイアー、註 8, 226-227頁。
- 52 *Weltbühne*, 23.Jg.10.Mai 1927, Nr.19, S.760-761.
- 53 *Ebenda*, 23.Jg.7.Juni 1927, Nr.23, S.899-901.
- 54 *Ebenda*, 23.Jg.22.Feb.1927.Nr.8. S.305-306.
- 55 *Ebenda*, 23.Jg.6.Dez.1927 Nr.49, S.866-868; 24.Jg.14.Feb.1928, Nr.7, S. 258-260.
- 56 *Ebenda*, 25.Jg.2.Juli 1929, Nr.27, S.20-23. Klaus Kreimeier(Hrsg.), *Zeitgenosse Chaplin*, Berlin 1978, S.61-64にも収録されている。
- 57 *Weltbühne*, 24.Jg.5.Juni 1928, Nr.23, S.861-866.
- 58 Saldern, 註 5, S.239.
- 59 ジークフリート・クラカウアー著丸尾定訳『カリガリからヒトラーへ』みすず書房 1970年。
- 60 *Weltbühne*, 25.Jg.2.Juli 1929, Nr.27, S.21-23.
- 61 *Ebenda*, 26.Jg.12.Aug.1930, Nr.33, S.232-237. 第一次世界大戦前の映画と映画観客との関係については、拙稿「映画の社会史：第一次世界大戦前のドイツ社会-E・アルテンロー著『映画の社会学：映画経営と観客の社会層』から-」『駿台史学』第110号(2000年8月),77-101頁を参照。
- 62 *Weltbühne*, 26.Jg.9.Sep.1930, Nr.37, S.402-404.
- 63 *Ebenda*, S.419-421.
- 64 *Ebenda*, 27.Jg.13.Jan.1931, Nr.2, S.55-57.
- 65 *Ebenda*, 27.Jg.11.Aug.1931, Nr.32, S.219-224.
- 66 Anonym, Die Rote Fahne bei Chaplin, *Die Rote Fahne*,15. 3. 1931, in; Kreimeier, 註 56, S. 94-97.

- ⁶⁷ Hake, 註 13, S.103.
- ⁶⁸ *Weltbühne*, 27.Jg.31.März 1931, Nr.13, S.467-468. クラカウアーの批評については、Siegfried Kracauer, *Chaplins Triumph*, *Die Neue Rundschau*, 1931, Jg. 42, Bd. I, in: Kreimeier, 註 56, S. 44-47; Ders, *Lichter der Großstadt*, *Frankfurter Zeitung*, 28.3.1931, in: *Ebenda*, S.65-67.
- ⁶⁹ *Weltbühne*, 27.Jg.11.Aug.1931, Nr.32, S.219-224.
- ⁷⁰ Siegfried Kracauer, *Chaplins Triumph*, in: Kreimeier, 註 68, S.44-47; Ders, *Lichter der Großstadt*, in: *Ebenda*, S.65-67.
- ⁷¹ Hake, 註 13, S.96.
- ⁷² Rudolf Kayser, *Amerikanismus*, *Vossische Zeitung*, 27.September 1925, Nr.458, in: Kaes (Hrsg.), 註 43, S.265-268. もアメリカニズムを同じようにとらえている。
- ⁷³ *Weltbühne*, 20.Jg.28.Feb.1924, Nr.9, S.276. ここでは『ニーベルンゲン』を「平板で、凍りつい」ていて「趣味の悪い」ものと酷評している。
- ⁷⁴ *Ebenda*, 28.Jg.15.März 1932, Nr.11, S.407-410; 28.Jg.9.Aug.1932,Nr.32, S.207-212.
- ⁷⁵ Hilde Kr(amer?), *Goldrausch*, *Die Rote Fahne*, 21.2.1926, in: Kreimeier, 註 56, S.81-82; Mersus, *St.Charlie oder Ein Chaplinfilm, der nie gedreht wird*, *Arbeiterbühne und Film*, 18.Jg.Nr.4, April 1931, in: *Ebenda*, S.91-93.