

ヴァイマル期ドイツの映画批評と 『世界舞台』

秋山千恵
実践女子大学人間社会学部

はじめに

映画は、ヴァイマル共和国時代に 20 世紀のドイツ文化の一翼を担うものとして認められるようになった。このヴァイマル共和国期の映画は、芸術史やカルチュラル・スタディーズにおける分析対象となり、その研究を刺激してきた。研究史の上では、ヴァイマル映画を前ファシズム映画としてとらえるクラカウアの社会心理学的アプローチによる分析が大きな影響を及ぼしてきた。現在は、これに加えて、ヴァイマル文化の統合的な部分としてヴァイマル映画をとらえ、戦争、都市化、モダニティと視覚的な受容の間の密接な関係に目が向けられてきている⁽¹⁾。

ヴァイマル期には映画の普及とともに、日刊紙・専門雑誌上に映画批評が出現した⁽²⁾。多様な立場から展開される映画批評の相違は、批評そのものに限られるだけではなく、映画ひいては大衆文化の機能や、それを受容する態度をめぐる広範な問題にかかわる相違でもある。前号では、左翼の批判的知識人が多く寄稿した『世界舞台 Weltbühne』（最大発行部数 16,000）のチャップリン映画の批評を手がかりにして、ヴァイマル期の批判的知識人と大衆文化とのかかわりをアメリカニズムという点に注目して論じたが⁽³⁾、本稿は、この視点を踏まえつつ、同じ『世界舞台』の映画批評をとおして、ヴァイマル期の映画と時代との関係性を検討しながら、ヴァイマル期の批判的知識人が政治社会状況とどのように切り結んでいったのかを考えたい。

『世界舞台』は、ジークフリート・ヤーコプゾーン（1881-1926）、クルト・トゥホルスキー（1890-1935）、カール・フォン・オシエツキー（1889-1938）が編集者となるが、自由主義から社会民主主義そして共産主義的な方向性をもった、既存諸政党からは独立した人々による、反軍国主義、平和主義の週刊誌であった。この雑誌の主要な執筆者たち（75 名、総計 300 名）は、三つの世代に分けられるが、3 人の編集者を含めて多くは、第一次世界大戦で前線に動員された前線世代と呼ばれる世代に属していた。この世代の多くは、前世代がもつ学問的知識に疑問を持ち、第一次世界大戦をとおして、その文化的な反抗を政治的の改革運動へと転換していったといわれている⁽⁴⁾。

ここで、『世界舞台』がドイツの左翼の中でどのような位置にあったのかに触れておきたい。

デアークは、『世界舞台』の活動を、社会主義者の統一（1918-1923）を目指した時期、新左翼（1924-1927）の時期、ファシズムに対する革命（1928-1932）の時期に分けている。インフレ期に『世界舞台』は、議論に広く開かれた雑誌であると自認して、両社会主義政党およびマルクス主義のイデオロギーと自分たちとの容易ならざる関係を批判的に議論することをとおして、社会主義者を統一していくことをめざした。社会主義は平和においてのみ、かつ民主主義的の革命を通して建設されると主張して、労働者階級の政党によるあらゆる議会外的運動に反対した。1923年のザクセンの労働者政府に社会主義の実現と労働者の統合への希望をみたが、これをライヒ政府の軍隊が弾圧したとき、希望は潰え、『世界舞台』はより急進的になり、新しいドイツの左翼をめざして、政府批判を展開した。経済再建と「合理化」の犠牲となった労働者に対して、福祉法をもって対応する政府を「賢明な専制」と批判した。1928年にミュラー内閣が成立し、社会民主党政権になると、『世界舞台』はさらに左傾化した。しかし同年夏の第6回コミンテルン会議で、社会民主党が社会ファシズムと批難され、共産党は社会民主党および第二インターに属する労働組合と提携しないという政策がうたげられると、『世界舞台』は動揺した。それでも共産党と社会民主党の労働組合にナチに対する統一戦線を形成するよう求め続けた。こうして、『世界舞台』は左へと動きながら、最後まで社会主義諸政党の統合を希求していた⁽⁵⁾。一方社会民主党と共産党は、このような『世界舞台』の人々を、その執筆者のほとんどが中・上流階級出身で、高い教育を受けていたためもあり、大衆と接触しないブルジョワとみなしていた⁽⁶⁾。

1. ライヒ映画法とインフレ期のドイツ映画

ドイツ帝国が崩壊し、共和国宣言がなされた3日後、1918年11月12日に、臨時人民委員政府は、最初の行政措置のひとつとして、ドイツ帝国時代に政治的機能を果たしていたすべての検閲の廃止を布告した。政治的・経済的・社会的変革によって生まれた、共和国初期の不安定な権力状況のなかで、ドイツのサイレント映画が続々と生まれた。ヴァイマル初期の数年間、インフレで平価が切り下げられ生産コストが低かったために、さらには外国の競争相手がいなかったためもあり、多くの映画会社が映画市場に流れ込んで増大する需要を満たした⁽⁷⁾。

第一次世界大戦後すぐに、『世界舞台』は、このように氾濫する映画を大いに歓迎している。「鉄の規律としつけ」という、「ブランデンブルク=ホーエンツォレルンがしてきた仕事は、映画という大きな奇跡の前では、あまりに貧弱である」という『世界舞台』の映画に対する高い評価には、新しく生まれた共和国を支える民主主義と映画を関連させて、映画は、男女同権の要求に応えるものであり、一部の市民層に独占されていた文化を「民主化」するものであるという希望が含まれていた⁽⁸⁾。映画は、観る側の教養を重視しないので、階層の壁を越えることができ、「国際言語」である「表情と身振りの言語」によって、言葉の壁を越えて、男女を問わず全世界の人々に理解できるからである。そして、科学技術の発展を軍事に利用してきたドイツ帝国と比較して、その科学技術を平和的に大衆化するものをアメリカニズムととらえ、映画ひいては大衆文化を、肯定できるアメリカニズムとして歓迎した⁽⁹⁾。『世界舞台』は、映画に、技術と民主主義・平和主義の精神の融合をみたといえる。

この時期、商業的に成功した映画の多くは、検閲が廃止されたことにより、売春と性病を扱った官能的な内容のものであった。この種の映画は、性の啓蒙運動を装って「啓蒙映画」と自称した。この「啓蒙映画」の氾濫に接して、各方面から、この状況に対処する必要性が唱えられた。映画改良運動は戦前から活発であったが、ここにあらたに強まった。戦前から主張されていた、映画の青少年におよぼすモラル的危険性が打ち出されるようになった⁽¹⁰⁾。

この「啓蒙映画」については、『世界舞台』では賛否両方の見解がある。啓蒙映画を否定しない評論は、啓蒙映画を、いわば戦時中の「強制経済」から自由経済への転換期における「過渡期の現象」とみた。そして戦前からの、映画に教育的目的を求める映画改良の動きを「改良伝染病」と呼び、観客は教育を受けるために映画館に行くわけではないので、「映画-大衆文学」に改良はいらないと主張した⁽¹¹⁾。さらに映画芸術をいかに発展させるには、なによりも言論・表現の自由が重要であると述べている⁽¹²⁾。他方、「啓蒙映画」に対する否定的な批評は、道徳的かどうかという教育的見方から批判しているのではない。「啓蒙映画」は、まがいもの（キッチュ）にすぎず、観客を過小評価している、このような映画ばかりだといずれ観客は映画館から遠のくだろう、と映画としてのできばえを問題としている⁽¹³⁾。これら賛否両論に共通していることは、映画は興行的成功を見込んでつくられるので、どのような映画が提供されるかは、観る側の欲求および鑑賞力によって決まる、提供する側と受容する側双方からの共同作業によって映画という芸術の運命は決まっていくという考えであった。ベラ・バラージュ（1884-1949）もこのような考えから映画を「社会的芸術」と呼んでいる⁽¹⁴⁾。『世界舞台』は、その普及だけでなく、受容する側もかかわっていくという面からも、映画を文化の「民主化」ととらえていた。そして、精神的価値と大衆性とを相反する関係にあるとはみなしていなかった。

「啓蒙映画」の氾濫は、映画改良運動を強めたが、中央党の保守層、ドイツ国家人民党、ドイツ人民党を検閲の再導入へと動かした。改良の必要ということだけからではなく、映画が革命的大衆の道具になることをおそれていたからである。社会民主党は労働者文化の「高尚化」という伝統にたっていたので、映画の改良には反対しなかった⁽¹⁵⁾。採択されたヴァイマル憲法には将来の映画検閲についての備え（第118条）が含まれていた。映画法をめぐる議論には映画の「社会化」問題（映画館所有の認可制・自治体所有化、映画会社の社会化）が絡んでいた。映画を利益優先の私企業から公的な運営のもとにおけば、青少年を害する映画を阻止することにもなる、というのが「社会化」の理由のひとつであった。独立社会民主党をのぞく他の諸政党にとって、社会化により引き起こされる大きな経済的政治的問題を回避するには、検閲の導入が手っ取り早い方法であった。独立社会民主党は、検閲が社会化の必要性を回避するものだとして非難し、未成年者を保護するための検閲だけを認めようとしたが、結局は大企業の不当利益を抑えるために、検閲の導入という形の早急の対策を優先させた。こうして1920年5月にライヒ映画法が制定され、全国的な統一検閲が設けられた。新聞雑誌、演劇、文学には検閲はないが、映画法により、同じメディアである映画に検閲が課されることになった。

この映画法の第1条は、「公序良俗を乱し、宗教感情を傷つけ、粗野で不道徳な影響を与え、ドイツの威信あるいはドイツと外国との関係を危うくする」傾向が認められるときには上映が禁止

される、と規定した。また、上映の許可は、「政治的、社会的、宗教的、倫理的あるいは世界観的傾向それ自体ゆえに拒否されてはならない。映画の内容以外の理由から拒否されてはならない」とされた。映画検閲局がベルリンとミュンヘンに、最終検閲機関として上級検閲局がベルリンに設置された。検閲官は、内務大臣によって任命されるが、委員長1名、委員4名からなった。委員4名のうち2名は、国民福祉、国民教育あるいは青少年福祉の関係者で、他は映画産業界から1名、芸術・文学分野から1名であった。18歳以下の映画の検閲は厳しく実施され、青少年局あるいはゲマインデが、その管区の映画検閲のための厳密な原則を確定した。管区警察署は、検閲局とともに、この法律の原則に従って映画宣伝を規制し、ニュース映画と風景映画については、独自に許可することができた。この映画法は、その後1922年、1931年、1934年に新しい条項が追加され、1931年には、禁止理由が「国家のきわめて重大な利害に危険を及ぼす」にまで拡大されることになる。

この法律について、『世界舞台』でトゥホルスキーは、第1条の適用が検閲官の解釈如何にかかっていること、そして「ドイツの威信を危険にさらす」という文言が、一定の政治的傾向をもった映画の上映を全く不可能にすることができることを指摘した。彼は、「悪いものの拡大を防ぐ」というのは、「偽装された主観的な価値判断」にすぎない、と映画法を制定した全政党的議員たちを批判した。彼には、「啓蒙映画」のような「小さな卑猥な言動」よりも、「道徳的で十分に市民的な」「数千人の見解に害を与える大きなまがいもの」の方が危険であった⁽¹⁶⁾。

1921年以降、外国映画の輸入禁止解除とともに、外国映画とくにアメリカ映画がドイツに入ってきた。『世界舞台』のアメリカ映画に対する評価は、ドイツ映画よりも高かった。とりわけ1921年からドイツ国内でも上映されることになったチャップリン映画は、芸術性・大衆文化両面で、『世界舞台』の評者たちが確信する映画の可能性を具体化するものであり、真に民主的な大衆文化を具現するものであった。しかし、保守主義者たちは、チャップリンのどたばた喜劇の独特のユーモアを、現代的疎外の痛烈な表現とみて、ドイツの伝統や価値へ回帰することによってのみ、この疎外を克服できると考えた⁽¹⁷⁾。

数多くのアメリカ映画に接して、『世界舞台』の評者たちは、アメリカ人は映画の本質を鋭く把握しており、平均的なアメリカ映画の方が、多くの「よりよい」ドイツ映画よりもずっと「面白い」と感じた⁽¹⁸⁾。トゥホルスキーは、『カリガリ博士』をのぞく多くのドイツ映画は、「まがいもの」だと嘆いている⁽¹⁹⁾。ハンス・ジームゼン(1891-1969)は、ドイツの映画人は誤った道を歩いているという⁽²⁰⁾。彼によれば、映画は非常に多くの人々に影響を及ぼすことができるので、世界を変革する大きな改善能力がある。にもかかわらず、ドイツの映画産業は、制作会社も映画館主も、よい収益をあげることが重要で、作品の質を問うていない。(セット撮影の)「セメント映画」と「恋愛映画」ばかりである。『パッション』(1919)や『デセプション』(1920)などのスペクタクル映画は、ストーリーが陳腐で、ただ壮大に見せているだけにすぎない。セットは費用をかけた張りぼてで、ヴィルヘルム時代の壮麗ではあるが無味乾燥の建物をみているようである。群衆シーンは、カメラに必ずしも収まっておらず、全く不自然である。このようにジームゼンは、映画制作会社の制作姿勢を批判する。もうひとつの批判は、「室内劇」に多くみられるように、映

画独自の手法を追求せずに演劇の手法を用いていることに向けられた。たとえば、『裏階段』(1921)は、日常的な話に、むりやりに非日常的なセンセーショナルな結末(殺人と小間使いの娘の自殺)をつけたもので、登場人物3人、少ないシーン転換、心理的な動作などにより、映画ではなくて、映画化された演劇であった。ジームゼンは、このような映画は、「劇場再生産装置」以外のなものでもないという。ジームゼンもトゥホルスキーも、他の映画批評家たちが、「室内劇」映画を映画の「高尚化」ととらえ、ドイツ映画を、「深奥」、「内的な美」、「本来の魂」、「ドイツ映画の心情」という言葉を使って評価することを批判する。二人にとって、映画の芸術性を高めることは映画を「高尚化」(＝「演劇化」)することではなかった。このような「室内劇」に対置して評価した映画は、『スキーの驚異』(1920)であった。その理由は、この映画がセメントのセットや仰々しい衣装やかつらなどを必要とせず、綿密な構成とスローモーションを駆使して、リアルでかつ刺激的でドラマチックなものとなっているからであった。この点に、映画が持つ映像表現の可能性を見ていた。

2. 『フリードリヒ大王』映画と対仏解放戦争映画

インフレ期に制作された映画のなかでも人気を博した歴史映画は、ウーファ⁽²¹⁾のフリードリヒ大王を扱った『ライン悲愴曲』(1922)であった。中産階級が主な観客である数千座席のウーファ大劇場が、この映画上映時にはいつも満席となった。この映画がヒットしたことによって、二番煎じ、三番煎じのいわゆる「フリードリヒ大王もの」と呼ばれる映画がヴァイマル期をとおして量産された⁽²²⁾。

ジームゼンは、この映画の制作者たちが、この世で最もすばらしいものは皇帝のパレードであると思っている、という⁽²³⁾。トゥホルスキーによると、この映画のフリードリヒ大王は、働き、拷問を廃止し、貴族たちに税金を課し、王権神授説を退け、詩をつくり、フルートを吹く。撮影は独創的で、押しつけがましがなく、悪趣味でもない。けっして芸術とはいえないが、映像は美しく、オットー・ゲビュールが大王を高貴に演じている。こうして、この映画は、以前とは全く異なる君主制のプロパガンダとなっている、という⁽²⁴⁾。クルト・ローゼンベルクは、この映画の魅力を、軍隊の過去の栄光、現在との関係、現在多くの人々があこがれている強い男性の理想像である大王という幻想、この三つにあるとみる。ローゼンベルクは、戦前には、皇帝のパレードを目にする機会があったが、今はそのパレード自体がないので、その代替物を映画が提供しているのだという。実際に大王の大隊が行進する場面では、ウーファ大劇場のような映画館ではめづらしいことに、拍手が起こっている。彼は、軍隊の行進などは、理性では批判できても、何か人々の心を奪うものを持っているので、このような映画を無視することはできないと考えた。そして、このような「軍隊映画」が「ドイツ小市民」の理想になっているとみた⁽²⁵⁾。

さらに、ローゼンベルクは、この映画が持つ重要性は、最近の過去の歴史との比較にあるという。彼によれば、この映画は、7年戦争の原因と第一次世界大戦の原因とを重ねて解釈していて、7年戦争は、ザクセンを占領するためにフリードリヒが始めたのではなく、敵国の連合によってプロイセンに強いられたものと描かれている。この主張がきわめて効果的に映像で描かれている

ので、第一次世界大戦をドイツ国家人民党的に解釈するためのプロパガンダ映画となっている。観客は、スクリーン上の規律に疲れた兵士たちの抵抗から、ヒ首伝説を想起し、和平を勧める伯爵に休戦調停に調印したエルツベルガーを見る。そして、戦闘シーンに熱狂して拍手喝采しながら、自分たちが再びそうできたなら、と考えるだろう。こうして、ローゼンベルクは、国民の中に深く根づいている、「名誉ある歴史や英雄」に対する感覚や本能がいかに危険であり、根絶しがたいかを感じ取っていた⁽²⁶⁾。ルドルフ・ゲルデルンもまた、不可量物（感情など）が決定的な価値を持っていること、伝説が、歴史的事実や他のすべてのものよりも国民に強く根づいていることを認識し、この映画の危険性を感じ取っている⁽²⁷⁾。

ヴァイマル期の歴史戦争映画には、フリードリヒ大王ものの他に、対仏解放戦争ものがあった。『ルイーゼ女王』（1927）は、フリードリヒ大王映画のあとを継ぐ映画で、ドイツで同じように大ヒットした。ジームゼンは、ルイーゼ女王がプロイセン・ドイツの殉教者として非常にうまく描かれているがゆえに、批評家たちが、「非政治的な映画で、モーツァルト的軽快さをもつ」と評していることを危惧している。彼によれば、この映画では、フランス革命が、マインツの自由の木のまわりで半裸の酔っぱらった女たちが踊る場面で象徴されており、プロイセンの大砲がこのばかげた行為を終わらせることになっている。彼は、このようにフランス革命の無秩序とプロイセンの規律が対比されていることに、「フランスから新しい理念と思想の嵐の風が世界中にいきわたったのではないのか」と憤っている。そして、このような映画が、技術的・芸術的にうまくできているがゆえになおさら危険であり、これを君主主義の直接的な選挙プロパガンダ映画とみた⁽²⁸⁾。

『世界舞台』では、映画独自の芸術的な発展を期待していたが、フリードリヒ大王ものや対仏解放戦争ものように、極端なナショナリズムを鼓舞するイデオロギーを観客に強く印象づける映画には危機感を抱いた。さらに、これらの映画をとおして、観る側の心情にも眼を向けるようになった。ローゼンベルクは先の批評で、軍隊映画を好む人々を「ドイツ的小市民」と呼んだ。ゲルデルンは、人々がこういった心情を持つようになったのは、ドイツ帝国の時代に、19世紀前半に人々がよりよい未来を求めて獲得してきたすべてが、国民の記憶から徹底的に消し去られたせいだとみた。そして、今こそその記憶を映画化するべきではないか、と提案する。それは、自由主義運動、ヴァルトブルク祭、フランクフルト議会、カールスバート決議、ハイネの書物の禁止、国民自由主義運動の弾圧、革命の弾圧などである⁽²⁹⁾。

『世界舞台』の批評家たちは、文化をけっして非政治的なものとはみなしていなかった。彼らはヒューマニティと芸術性をチャップリン映画にみたが、それとともにその「政治性」も同等に評価した。ジームゼンは、多くの批評家たちから「芸術的」で「非政治的」と絶賛される映画がもつ危険性に対する嗅覚をみがき、これを指摘することが、映画批評の使命であると考えた⁽³⁰⁾。

3. 相対的安定期のドイツ映画とロシア映画

相対的安定期になると、アメリカ映画がいよいよヨーロッパを席卷するようになった。『世界舞台』は、アメリカ映画の増大と文化的覇権に直面して、チャップリン映画は別として、アメリカ

映画産業は、世界の映画に平準化・集中化、費用効果的な一様化をもたらす、とアメリカ映画批判に転じ、資本主義的映画産業批判を強めていく⁽³¹⁾。この時期には、映画評論でも、ドイツ映画産業最大手のウーファの経営危機とバルファメト協約の実態が分析された⁽³²⁾。そして 1927 年にウーファがドイツ国家人民党のアルフレート・フーゲンベルクの手にはわたると、『世界舞台』は、ドイツ映画産業に対する危機感をつのらせた⁽³³⁾。

社会主義運動側は、映画が商業資本の手に委ねられていく状況に接して、新しいメディア対策をうちだすようになった。社会民主党側では、1922 年にドイツ労働組合総同盟の映画グループ「民衆映画舞台」が独自の映画を製作し、1925 年には「映画-スライドサービス」が社会民主党の映画プロダクションとなった。このプロダクションは一般観客用よりも、社会民主党が使用するための映画を制作した⁽³⁴⁾。

共産党系では、ドイツへのロシア映画の輸入促進を目標に、1925 年設立のプロメテウス映画社が、ヴィリー・ミュンツェンベルク (1889-1940) の出版帝国や国際労働者救援会と並んで、共産主義のメディア戦略の一部として活動した⁽³⁵⁾。

さらに、フーゲンベルクのウーファに対抗するために、1928 年 1 月には、政党には属さず、広い政治路線で仕事をする民主主義者、社会主義者、革命的左翼、急進的芸術家の「人民映画同盟」が設立された。その目的は、映画の芸術的・社会的・政治的保守主義に反対し、政治的左翼の様々なグループを統一することであった。人民映画同盟は、『映画と人民』を発行し、ハインリヒ・マン (1871-1950)、ケーテ・コルヴィッツ (1867-1945)、エルヴィン・ピスカートル (1893-1966)、ベラ・バラージュなどがその委員会メンバーとなった。『映画と人民』創刊号で、「敵は右にいる。映画の敵も」というスローガンを掲げて、映画の領域で、政党政治からは独立して左翼の統一戦線を動員する、資本主義映画産業に対する闘いを開始した。『世界舞台』の寄稿者たちは、これらの活動に個人的にかかわっていった⁽³⁶⁾。

新即物主義の芸術潮流が出てくる相対的安定期に、多くの映画は、ロマン主義と表現主義の怪奇的で空想的な領域からリアリズムへと転換した。『最後の人』(1924) や『ヴァリエテ』(1925) は、ドイツだけではなくアメリカでもヒットした。『世界舞台』は、『ヴァリエテ』におけるエミール・ヤニングスとリア・ディ・プティの存在がこの映画に「生命とテンポ」を与えていると、俳優たちを評価している。ただし、嫉妬から殺人にいたる最後のシーンにはリアリティが欠けると評している⁽³⁷⁾。フランク・ヴァルシャウアー (1892-1940) は、ホテルの年老いたドアマンの物語『最後の人』を、その技術・カメラワークも含めて映画としての完成度を評価し、「ドイツ映画には滅多に見いだせない、直接有効に強く訴えかけるもの」「特別な詩情」があると賞賛する。さらに、この映画は、「探求しようという明敏な意識」をもって、時代の典型的なできごとを、また、現実とつながっている「正確で、真実で明確な輪郭をもった人物」を描いているという。彼によれば、たとえば、太鼓腹の賓客としてのヘルマン・ファレンティンは、長靴のかかとの動きで、まさにプロイセンの近衛連隊の尊大さをやんわりとそれとわからせている。また、ロケ現場の角にある映画人なじみの飲食店の高齢の給仕が実際に出演して、その年齢、その欠点を感動的に自然に表現している。さらに、移動カメラによって、突然小道が、スクリーンから観客席へと

続き、そしてそこから通りへ、軒を連ねた家並みへつながっていく。このような場面から、この物語が、自分たちをとりまく様々な出来事のひとつであることを想起させているという。ルドルフ・アルンハイム（1904-2007）は、映画の使命はありのままのリアリズムであるという新即物主義が、事物が持つ意味を逆に埋没させていることを批判し、「即物性」イコール「真実性」ではないと述べて、いわゆるリアリズム映画と呼ばれる映画を批判した。アルンハイムと同じように、ヴァルシャウアーも「事実」がもつ諸連関の意義に注目して、『最後の人』は現実を描いているが、それだけではなく、現実のうちにある「真実性」を可視化していると、この映画を高く評価している⁽³⁸⁾。

『ニーベルンゲン』（1924）と『メトロポリス』（1926/27）はフリッツ・ラングの監督作品である。『ニーベルンゲン』はその第一面に「ドイツ国民に告ぐ」とあり、テーマの選択からしても「国民的作品」という主張をした作品であった。それゆえヴァルシャウアーは、ヴァーグナーによって愚かしい人形にされてしまった人物から脱却して、新たに創造された「ゲルマンの人間」や「ゲルマン的性質」が映像によって表現され可視化されることを期待した。ところが、彼からみると、この映画はオペラ歌手から俳優に代わっただけのヴァーグナー化されたもののみであり、特に第一部の『ジークフリートの死』は、「ヴィルヘルム時代の鏡像」を提供しているにすぎず、クリームヒルトは感情にとらわれた味気ない金髪の胸像になっていた。ヴァルシャウアーによると、古いニーベルンゲンの叙事詩は、単純ではなく、多様であるが簡素であるのに、ラングの映像は、「平板」で「表情がなく」、「凍てついた」ものになっている、という。逆に第二部の『クリームヒルトの復讐』は、「ゲルマン的な世界から離れるほどに、生き生きとして、動的で、魅力的である。エッツェル王のフン族の国で、監督ははるかに多くの可能性」を用いているという。そして、凍てついたクリームヒルトらに比べて、独特な結髪と奇抜な頭飾りをつけたルドルフ・クラインロゲのエッツェル王は、幼稚で粗野な性格をもった生き生きとした存在となっている。フン族が狩りをしてステップを移動する、フン族の祭りを祝う、あるいはエッツェル城の階段を上り下りする場面は、大衆の動きと個々人の動きがリズムカルで、テンポとアクセントを変化させて芸術作品らしい表現となっている。そして、城の火事や、燃え上がる大広間や城壁上や城壁内での戦いは、昔の叙事詩を思わせ、陰鬱さと深刻さを高めている。このようにヴァルシャウアーは、「ドイツ的」なものといわれるシーンよりも、第二部のエキゾチックなシーンの方を評価した。彼は、偉大な文学作品に依拠することによって映画を正当化しようという考え、そうすることによって映画に権威と文句のつけようのないものを持ち込もうという考えは時代遅れだと、制作者たちを批判した⁽³⁹⁾。

ジームゼンは、『メトロポリス』が描いている未来都市とその社会構造の完全な垂直編成が全くの時代遅れのナンセンスであることに驚きを表明した。この映画に描かれている社会思想（階級闘争問題は、使用者や資本家が少し「親切」であれば解決する）の陳腐さにあきれながら、こう書いている。「自分自身についての途方もない確信や自己満足、観客をおびき寄せる大げさな宣伝の力への確信、まじめな批評に対する恐れのないさ、自分たちの視野のそとにある学問や見解を少しも知らないこと」、このようなドイツ映画の「伝統によって、彼らは、巨大なスタジオで、長々

とこの無知な流行遅れのたわごとを生産し、よりよいすべての映画のための市場を破壊するという仕事に取りかかった。…これは何か？ これは「メトロポリス」であるだけではなく、ドイツ映画であるだけではなく、…我々が見聞きし、自分の身体で毎日経験している、公式のドイツ全体なのだ。『メトロポリス』とドイツ映画産業全体は、その特異な目に見える徴候にすぎない。」⁽⁴⁰⁾。アルンハイムは、この映画がアメリカとドイツとが不真面目に融合したものであるとみた。一方には、摩天楼や電光広告、自動車道、押しボタンの上に指をおいた筋肉のかたい工業家という「極端なエンジニア-アメリカニズム」があり、他方で、恋人たちのたどたどしさ、ごてごてした装飾のドイツ文字が印刷されている招待状、グレートヒェンの衣装を着て現れる理想の少女、ゴチック様式の大聖堂の祭壇の前で十字を切る敬虔な人々など、「ヨーロッパの感情生活の集塵機のような工芸芸術」があるという。そして、彼は、映画でいうところの「頭と手の間の仲介者である心」は、脈打っている生命のシンボルではなく、ブリギッテ・ヘルムという「魅惑的な」砂糖がかけられた丸菓であるので、観客はこれを飲み込むのだという⁽⁴¹⁾。アルンハイムは、外国にとってドイツ映画といえばラングとみなされるのは、この映画や『月世界の女』(1929)での「ラングの幼稚な巨大なおもちゃが、幸運にもドイツの御伽話のロマンチズムと物思いに沈むという古くから定着しているイメージにうまく適応している」からだともみた。そして、ドイツの映画産業の莫大な資金を投入して制作したラングの映画は、なんら「ドイツ性」を表しているものではなく、「シェルル社のまがいもの」であり、数百人の勤勉な労働力を浪費している、と批判した⁽⁴²⁾。

さらに、ジームゼンはH.G.ウェルズの批評を引用している。ウェルズは、この映画と同じように希望がないのは、ドイツの映画産業と映画人と、そして何も言わない映画批評である、という。ジームゼンは、ドイツ映画の惨めさの根本原因は、ドイツにおいては映画批評が不可能となっていることだとウェルズに賛同する。こうして、『世界舞台』は、ドイツ映画の「不振」を、ドイツ映画産業・映画人だけではなく、ドイツの映画批評界の責任でもあるとみた⁽⁴³⁾。

ドイツおよび世界の映画界に衝撃を与えたのが、ロシア映画『戦艦ポチョムキン』であった。この映画は、ソヴィエト・ロシアでは1925年に制作公開されていた。ドイツでは、プロメテウス映画社がその配給権を獲得した。ドイツでロシア映画を上映するには障害があった。ひとつは、ドイツの映画館がウーファのように保守的な会社の支配下にあった（ベルリンのウーファ系列の映画館は24）ことと、もうひとつが検閲であった。『ポチョムキン』は、1926年3月24日、ベルリンの検閲局により、「公共の秩序と安寧に継続的に危険を及ぼす」という理由で上映許可されなかった。これに対して、数多くの激しい抗議が起り、2週間後の4月10日に、上級検閲局により、200mものフィルムが削除された形で許可された。国防軍関係者には鑑賞禁止命令が出された。4月29日に、『ポチョムキン』はようやく、西区の大手封切り映画館ではなく、アポロ劇場で公開された。翌日には、すべての批評が、積極的に「映画史の転換点、総じて最大の映画、この冬最大の経験」、「大傑作」であると賞賛した。毎晩映画館に入りきれない人が数百人にもおよび、警察が通行遮断しなければならないほどであった。これをみて西区の映画館もこの映画を奪い合った⁽⁴⁴⁾。アクセル・エッゲブレヒト(1889-1991)は、ドイツもアメリカもこの映画叙事詩を凌駕することができないと述べた。そして、この映画を、「組織的な新しいロシアの知的連帯責任か

ら生じた、スターのない映画、共同作業の映画」と特徴づけた。彼は、エイゼンシュテインは、「プロレトクリト」のリーダーの一人であるが、「群衆による圧倒的にすぐれた仕事」によって「西洋の個人主義」の嘲笑、疑い、反感をふりすてていると絶賛した。そして、この映画は、集団となった大衆の訓練された、成熟した力なくしてはありえない、という。彼は『パッション』や『イントレランス』(1916)の「群衆」とロシアの「人民」との違いに注目する。エッゲブレヒトは、監督と大衆のこの前例のない協力から偉大な叙事詩が作られたことを重視した。また、重要なのは「ストーリー」でも「作劇法」の意味での改善でもなく、エイゼンシュテインのモンタージュである、このモンタージュによって「具象化」を経験する、と述べる⁽⁴⁵⁾。さらにポチョムキン人気は非常に大きく、山奥で休暇中の人々もこの映画を食卓の話題にするほどで、検閲で大幅にカットされていることに憤慨するものが多かった、とも彼は伝えている⁽⁴⁶⁾。

『世界舞台』は、映画批評で幾度となくエイゼンシュテインの『ポチョムキン』とブドフキンの『母』(1927)を高く評価した。同じエイゼンシュテインでも『十月』(1928)は、その映像表現が硬直化しているとみた。1927年の12月には、ポチョムキンの主要シーンの構成について、エイゼンシュテイン本人による記事を掲載した。エイゼンシュテインはこう書いている。「一度も個人あるいは三角関係を題材にしていない。我々は、俳優ではなく、大衆を示したい」「集団精神はこの国のいたるところを支配している」「細部の技術一対象の撮影とクローズアップの交替、側面投影、イメージの浸透一が我々の仕事で最も重要である。このような方法は演劇から引き継がれることはできない」「映画は高度に組織化された工業の設計図」「この映画は大衆の中の人間を世界史と同一視している。」⁽⁴⁷⁾アルンハイムは、ブドフキンの社会主義リアリズム映画『母』について、裁判所の建物を映すカメラワークや、刑務所の窓から扉にさえぎられてみえる空の映像などによって、映画が語るものごと自体が、現実の感情の強さを持ち、そのことによって、観る側が、映画の中の人々とその物語を直接共に体験するのだ、と評価した⁽⁴⁸⁾。『世界舞台』にも寄稿しているベラ・バラージュは1931年刊行の『映画の精神』で、ロシア映画に言及している。彼はロシア映画の功績は、階級の超個人的な顔を発見したことにあるという。それは外面的に区別されるだけではなく、「階級に規定された心情の内密」を表現しており、「顔と顔とが相対しただけで、二つの世界観がぶつかり合うのである。」人間は「周囲の世界に対するすべての共感をもって、事実としての現実の一部に属している」ので、同じ即物性も、「内的体験をもつ人間を締め出すならば、反動的イデオロギーと化す」と述べている。そして、人間個人の運命の中にも普遍妥当なもの、代表的なものを示さなければ、具体的個人の問題を解決したことにならず、それを回避することになる、という⁽⁴⁹⁾。

『世界舞台』の批評家たちにとって、エイゼンシュテインやブドフキンは、資本主義の営利追求に左右されずに制作し、モンタージュなど映画独自の技法を用いた映画芸術を確立して、個人ではなく集団に焦点をあてながらも、観る側がそこに登場する人々とともに体験し、現実の重みをもって共感することができる映像芸術を創り出したという点で、資本主義的映画産業に対する別の選択肢を示すものであった。エイゼンシュテインも、ハリウッドの大量生産式映画制作から独立し、「放浪者」の姿をとおして映画を芸術作品にしたチャップリンも、映画芸術をそれぞれの

方法で確立し、資本主義的商業映画を超越して、かつ全世界の人々に影響を与える映画人であった。そして、両者の映画が大ヒットしたことで、『戦艦ポチョムキン』の上映禁止を、検閲に対する大々的な抗議行動によって撤回させたことから、『世界舞台』の批評が、観客の嗜好とけっして乖離していないと、彼らはとらえた⁽⁵⁰⁾。

ベラ・バラージュも含めて『世界舞台』の批評家は、このようにロシア映画を評価する一方で、リアリティをうたうドイツのいわゆる「街路」映画やウーファ映画のセンチメンタルなメロドラマを批判した。アルフレート・ポルガー（1873-1955）は、まず、ウーファのメロドラマの「リアリズム」の欠如を指摘する。ウーファの映画にみられる「貧しい人々」が、現実の日常的闘争にある内的体験を持った人々を締め出して、全く対照的に、美しく、清潔で、身だしなみよく、困難な状況の中で善良で柔和で哲学的に調和しているように描かれていることを、そして必ずハッピーエンドを迎えることを批判する⁽⁵¹⁾。ベラ・バラージュも『映画の精神』で、「街路」映画が、恵まれない人々のその貧しさや失業や犯罪を描きながら、それを単に「ミリュー」のせいにしてしまい、失業や貧困が生まれる原因をけっして問わないと指摘する。そして映画批評家たちが、政治的関連性を失った「非政治的」で「中立的」なヒューマニズムを「芸術」であると評価すること自体、保守的なイデオロギーに加担することになる、と指摘した。

4. 検閲の強化とトーキー映画

ヴァイマル末期に、大恐慌とトーキー映画への転換が重なって現れると、ウーファはますます大規模化し、映画産業内におけるその地位を強めていくことになった⁽⁵²⁾。

世界恐慌の時期に、ライヒ映画法が制定されたときに『世界舞台』が危惧していたことが、現実のものとなっていった。大統領政府のもとで「保守的な世論」の動員が有効性を強めていき、検閲はますます右傾化していった。左翼の作品や『西部戦線異状なし』（1930）に対する検閲の態度はますます厳しくなっていった。『世界舞台』は、『西部戦線異状なし』が、これまでに例をみないほど激しい右翼のプロパガンダと上映妨害によって、封切りから1週間経って上映禁止になったことに憤った⁽⁵³⁾。一方で、『ケーレ・ワンペ』（1932）は、多く削除されながらも、民主主義的なジャーナリズムの圧力によって上映にこぎつけることができた。『シアンカリ』（1930）は、刑法第218条の墮胎条項に反対する論拠を示す、社会批判的-告発的な映画であるが、国家人民党と中央党に組織されたキャンペーンとボイコットの呼びかけで、バイエルン・ヴュルテンベルク・バーデンの州政府が禁止したが、多くのフィルムが削除され非常に歪められた形で、上級検閲局によってようやく上映を許可された⁽⁵⁴⁾。

この検閲の問題は、遊興税の緩和措置の権限をもった「ランペ委員会」と結びついていた。「ランペ委員会」は、「教育と授業のための中央研究所映画局の専門的な評価委員会」の委員長の名をとった略称であるが、ミュンヘンにもこれに対応する委員会があった。この委員会は、上映映画を三つの評価（「教育映画」、「民衆教育的」、「芸術的」）に分けた。そして「教育映画」と評価された映画には遊興税が課されなかった。この委員会が、「教育映画」という評価を得るための映画を制作するにあたって、その内容に大きな影響を及ぼしていることが、次第に明らかになった⁽⁵⁵⁾。

『世界舞台』は検閲とランベ委員会の問題性をことあるごとに訴えた。ランベ委員会の評価基準は、映画専門の批評とは大きくかけ離れていた。国粹主義的な『大戦』(1927/28)、『ルイーゼ女王』、『死の銀嶺』(1929)などは、批評家からは批判を受けていたが、ランベ委員会の評価は「教育映画」であった。『世界舞台』をはじめとする批評家からみると、数多くの月並みな作品やナショナルリスティックな傾向を持った作品に、「教育映画」という評価が下されていた。一方反戦映画『西部戦線 1918』(1930)は「芸術的に価値がある」とされた。ランベ委員会の活動は厳密な客観的基準に基づいておらず、背後に世界観的・政治的な傾向があると疑われていた⁽⁵⁶⁾。

アルンハイムは、検閲の問題とは、言論の自由という民主主義的原則が無制限に適用されるべきなのか、あるいは、国家にこれを制限する権利が認められるのかという問題であるとしている。そして言論の自由という原則はなにものからも制約されてはならず、検閲は廃止されるべきと説き、とくに映画に必要なのは批評であることを強調する⁽⁵⁷⁾。彼は、映画産業が、巨大な商業資本の支配下に入り、映画が社会の安全弁としての役割を強めていることに危惧の念を抱きながらも⁽⁵⁸⁾、映画批評の意義についてこう答えている。「批評家は、採算を考える芸術生産者への影響力をお金を支払う観客という回り道をとおして得ることができる。批評家は、読者の美的センスを導びこうとする、読者は自分たちで支出を決定するとともに、それによって配給者の願望や最後には制作指導者の決断を決定づける。」そして特に重要なのは、「小市民の新聞雑誌と労働者の新聞雑誌における映画批評」であると述べている⁽⁵⁹⁾。

検閲問題では、民主主義的な新聞雑誌から左翼のジャーナリズムを含めてかなり広い統一的な抗議行動をとることができた。また、政治的左翼の映画制作は1929年に頂点を迎えた。人民映画同盟と国際労働者救援会によって支援され、プロメテウス映画社によって制作された『クラウゼ小母さんの幸福』(1930)は、『赤旗』では「ほんもののツィレ映画」で最初のプロレタリア革命映画とみなされた⁽⁶⁰⁾。しかし、こうした動きがある中で、1928年第6回コミンテルン大会以降の共産党と社会民主党との対立の激化は、人民映画同盟と国際労働者救援会などの相互協力を不可能とし、1929年以降の左翼の間の映画をめぐる議論にも反映されるようになった⁽⁶¹⁾。

ミュンツェンベルクは、ウーファに代表されるブルジョワ映画との競争において、必ずしも教条主義的に考えているわけではなかったが、映画を娯楽としてだけではなく、階級闘争の武器とみていた。『赤旗』は、映画を評価するときに、芸術の問題ではなく、一貫して、その作品が持つ政治的メッセージにおいて判断した。そして政治的に異なるアクセントを持つ映画を、表層的で客観的ではないと退けた。さらに芸術的に高い評価を得ている映画でも、その裏に隠された現状肯定で弁明的な傾向を暴こうとした。こうした共産党の態度を受けて、共産党系の配給会社である世界映画社は、ソヴィエト映画、プロメテウス制作映画、他の商業映画会社の映画(『喜びなき街』(1925)、『ベルリン大都会交響楽』(1927)など)は配給したが、社会民主党の映画は配給しなかった。1931年になると、国際労働者救援会は、ボイコットなどの組織された活動を通して反動的な映画に抵抗する政策を追求したが、人民映画同盟を政治的な熱情がないと批判した。共産党は、人民映画同盟の人道主義的改良主義的な方向を向いた映画は、既存体制を変革することなく映画制作を変えようとする試みにすぎない、と批判した。こうして、左翼陣営は、一時的に統

一的な行動の頂点をみたものの、映画という大衆文化にも政治的分裂を持ち込み、その対立を先鋭化させた⁽⁶²⁾。

この社会主義両陣営の対立のさなかに、トーキー映画が出現する。『世界舞台』は、トーキー映画登場当初トーキー映画とサイレント映画の表現方法の相違にとまどいを隠せなかった。そしてトーキー映画がそのまま演劇の引き写しになってしまうことをおそれた。その点で『三文オペラ』（1931）を、演劇作品の音楽上の長所がスクリーンで大衆化されたと評価した。ただし、原作が持つ社会風刺、叙情性が単なる風俗描写になってしまい、かつその風俗描写も突然中断してしまっていると批判した⁽⁶³⁾。

『嘆きの天使』（1930）は、ハインリヒ・マンの『ウンラート教授』（1905）を下敷きにしたウーファ作品である。これをオシエツキーは、作家ハインリヒ・マンに対するキリスト教的-ゲルマン的勝利とみなした。映画化に際して有名な監督とすぐれた俳優が演じることから、今後のドイツのトーキー映画の路線を描くことになる作品になると期待したが、完成作は興味をそそらない俗物的作品になっている、という。オシエツキーによれば、文学作品を映画化するには、その精神の本質をすくいとることが重要であるのに、この映画には、その精神の痕跡はどこにもなく、原作のリアリズムが失われている。原作では知識人の意識的構造物で、学校経営におけるすべての病が明示されたような悪意ある人物が、奇妙な年老いたみずぼらしい紳士になってしまっている。とくに、ドアチャイムの「常に誠実で実直であれ」という文言が、ヤニングス扮するラート教授の以前の秩序正しい生活と結びついて、規律・節度・秩序というヴィルヘルム期の諸価値を意味するものとなっている。マンの輝くばかりの風刺文学が、保守的なメッセージを持った感傷的で悲観的な物語へと希釈化され矮小化されてしまった。マレーネ・ディートリヒだけが、ハインリヒ・マンの精神を守っている。オシエツキーはこのようにウーファ作品を批判した⁽⁶⁴⁾。

アルンハイムは、マレーネ・ディートリヒの魅力を認めながらも、観客を魅了するその形のよい絹につつまれた「足」を、「国際的な映画企業が、飢えたエキストラを搾取しながら、働く大衆の頭脳をもうろうとさせるために操作している」、「階級闘争の道具」とみた⁽⁶⁵⁾。

『M』（1931）については、『世界舞台』はふたつの異なる見解を掲載している。ひとつは、ガブリエレ・テルギット（1894-1982）による批評で、彼女は、国家が嘲られ、犯罪者一味が英雄視されていること、映画の中の秘密裁判が人間の最も野蛮な本能を刺激すること、そして殺人を道化の芝居でくるみこむというおそろしいユーモアを持っていること、以上からこの映画はサディズムの映画であるとみた。実際に事件が起こったデュッセルドルフでこの映画を上映できるものかどうか、と疑問をなげかけている⁽⁶⁶⁾。

アルンハイムはトーキー映画初期には、トーキーを懐疑的に見ていた。しかし、『M』の殺人者が、彼自身の主導動機（楽句）を口笛で吹くときや殺人の間接的な描写に、トーキー映画の手法が巧みに利用されて、全く重要な瞬間が現前化されていることから、トーキーの発展可能性を認めるようになった。また、アルンハイムは、この映画で、それまでドイツ映画産業のイデオロギーを映画化する監督と脚本家とみなしていた、ラングとテア・フォン・ハルブを初めて評価し、テルギットの批評に反論した。テルギットが持ち出している理由、犯罪者一味が英雄視され、国家

が嘲られているという論拠は、検閲局がこの映画を上映禁止にするときに用いる論拠だという。彼は、シェークスピアからヴェデキントまで、高尚な歌は、非社会的な人々や犯罪者に向けて歌われてきた、ということを指摘した⁽⁶⁷⁾。

『世界舞台』の発禁直前には、アルンハイムは、『アルプスの血煙』(1933)で描かれる軍国主義を批判し、ルネ・クレールの『パリの屋根の下』(1930)と『巴里祭』(1932)が民衆劇の枠組みを維持しながら、「現代の生活のばかげたことや不気味なことに対する彼の深い感情」をチャップリンのようなユーモアで形作っている、と評価する。そして、『巴里祭』には、「バステューユの精神」が生きているという⁽⁶⁸⁾。

おわりに

社会主義陣営は、すべての映画芸術は内在的に政治的なものを持たねばならないと解釈していたが、これに対して、自由主義・民主主義系の日刊紙や専門誌は、映画は芸術であり、真の偉大な芸術は、ヒューマニズムを描かなければならないと主張し、人間の問題が、普遍的な性格をもつのであり、すべてにかかわる問題であるととらえた。そして、一定の政治的主張を持つ映画を「傾向映画」とみなした。チャップリンはヒューマニティを具現するものとしてあるいはプロレタリアートとして、どちらの側からも評価された。自由主義・民主主義系の日刊紙や専門誌は、ロシア映画の中で、エイゼンシュテインとポドフキンを、芸術家として大いに尊敬したが、それは、両者の映画を審美的に肯定することによって、それが意味しているものを排除することができたからであった。両者以外のロシア映画は、全くのプロパガンダとみなした。彼らにとって、よい映画は、人間、個人、普遍にかかわる芸術であった。これは、芸術は政治の問題よりも上位にある、そこから分離し独立した領域であるという伝統的考えを映画に適用したものであった⁽⁶⁹⁾。

『世界舞台』は、民主主義陣営から社会主義陣営までが、自由な議論をとおして、政治的・文化的につながる場となることをめざした。『世界舞台』の批評家たちは、共和国初期には、映画は、伝統的で高尚な文化＝芸術という考えを破壊して大衆を解放する役割を持つ芸術になることができると考えていた。しかし、相対的安定期以降の、ハリウッド映画のヨーロッパ市場における席卷と、ワーファに代表されるドイツ映画産業の右傾化によって、『世界舞台』の批評家たちは、映画会社の政治的社会的な基本姿勢が、イデオロギー的な特性となって映画に現れていること、そして、そのような映画を無自覚に受け入れる映画批評や観客への影響に強い危機感を抱くようになった。トーキー映画時代に入って、『世界舞台』は、進歩的-諸国民和解の平和主義的心情を示している『炭坑』(1931)の興行的失敗をみて、観客の嗜好や心情がオットー・ゲビュール(フリードリヒ大王の俳優)に汚染されてしまったと嘆いている。そして、検閲の右傾化、映画館所有者内のナチの細胞形成、映画館での右翼の抗議デモに対する心配などから、映画人が「みせかけ」の映画へと逃亡しているとみる。そうすることで現実の恐怖から非現実の恐怖へと逃れているという⁽⁷⁰⁾。

とはいえ、『世界舞台』は、このような状況に対抗して、資本主義の矛盾を暴露して、体制全体

の改革の必要性を明言することだけを映画に求める共産党系の批評の一翼を担うつもりはなかった。この姿勢は、『クラウゼ小母さんの幸福』を、『赤旗』のように革命的プロレタリア映画として評価するのではなく、サウンドトラックの新しい方向を開発して、かつよい俳優を起用したツイレ映画と批評したことにも現れている⁽⁷¹⁾。『世界舞台』は、社会主義陣営の対立が激化し、一時的に極左と極右が手を結ぶという動揺と、ヴァイマルの民主的制度が右傾化の解釈にのまれていくなかで、自由と理性のために戦っているひとの多くが仲間うちで争い、友人が友人を殴っていると批判する。互いに争っている彼らは高いバリケードの向こう側を見ることができないし、彼らが語る言葉は仲間内にしか響かない。そこでは論拠ではなく口調に注意が向けられていて、モノローグの混沌が世論といわれている。このように『世界舞台』は1930年代の危機的状況に警鐘をならした⁽⁷²⁾。政治議論も映画批評も両極化していくなかで、『世界舞台』は、一方で、非政治的文化概念をかざして、ヒューマニティと芸術性のみを見る映画批評と、他方で政治的主張とイデオロギーへの芸術の奉仕とを重視する映画批評との間に立つことになった。『世界舞台』は、映画がもつ政治性を認識しながら芸術性を問うが、その際に、あくまでも自由・平等という普遍的な価値観を下じきに、スクリーンに描かれる「事実」の「真実性」や時代との関連性を重視し、資本主義社会の問題性を解き明かそうとした。彼らの観客の「理性」に訴える映画評論は、ロシア映画もアメリカ映画もドイツ映画も受け入れて熱狂する大衆の映画受容の感覚と乖離していくというディレンマに直面する。

『世界舞台』の映画批評家たちは、「フリードリヒ大王」ものや「オペレッタ」などに熱狂する人々の心に根づいている「感情」に気づいていた。彼らはこの「感情」を「小市民的」と呼んだ。ベラ・バラージュは、この「小市民」のメンタリティが多くのプロレタリアートの中にも、知識人の中にも、大ブルジョワの中にもひそんでいるという。小市民は、近視眼的であり、直接に隣接しているものだけが彼らにとってリアリティをもち、そして、彼らはこの枠内に安全さを求め、遠くにあるものをロマンチックなものにした、と指摘した。彼は、この「ロマンチックなものにする」ことが、小市民の防御措置であり、いかなる恐怖もその生活基盤の不可侵性に対する信仰を揺るがしてはならず、この信仰を堅持するためにハッピー・エンドがあるのだ、通俗物とはロマンチックにされた感情なのだと言及する⁽⁷³⁾。エルンスト・ブロッホ (1885-1977) は、この「小市民的」なものを「非同時代性」から生まれる小市民の意識の内部の「空洞」ととらえ、この「空洞」こそが、小市民を映画やレビューなどの気散じやゲルマン神話などへの陶醉に感染されやすくしているのだという。そして、マルクス主義が軽視してきたこの「非合理性」の領域に踏み込んで、この意識の動きにひそむよりよい世界への夢を目覚めさせ、活性化させることが必要であると説いた⁽⁷⁴⁾。しかるに『世界舞台』は、チャップリン映画や『ポチョムキン』などに対する観客の「共感」に希望をもったが、ヴァイマル後半の厳しい政治・社会状況のなかで、観客の「小市民的感情」に踏みこめず、これを、ドイツ映画産業によってかきたてられたヴィルヘルム時代的なものへの郷愁ととらえることで、大衆の「夢への欲求」に答える想像力を自ら閉ざしてしまったといえよう。

なお、ヴァイマル期に政権政党となり、文化の「高尚化」の伝統にたっていた社会民主党が、

ヴァイマル期の映画をどのように評価していたのかについては、観客側の受容の問題も含めて今後の課題としたい。

註

- (1) Sabine Hake, *German National Cinema*, London/New York, 2002.
- (2) Dies., *The Cinema's 3rd Machine. Writing on Film in Germany 1907-1933*, Linkoln/London, 1993.
- (3) 拙稿「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 —」『実践女子大学人間社会学部紀要』第4集、2004年、121-139頁。
- (4) Elmar E. Holly, *Die Weltbühne 1918-1933. Ein Register sämtlicher Autoren und Beiträge*, Berlin 1989; Stefanie Oswalt (Hrsg.), *Die Weltbühne. Zur Tradition und Kontinuität demokratischer Publizistik. Dokumentation der Tagung „Wieder gilt: Der Feind steht rechts!“*, St. Ingbert 2003.
- (5) Istvan Deak, *Weimar Germany's left-Wing Intellectuals. A Political History of the Weltbühne and Its Circle*, Berkeley/Los Angeles 1968.
- (6) Holly, 註(4).
- (7) Hermann Korte, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik*, Göttingen 1998, S.97.
- (8) Siegfried Jacobsohn (Hrsg.), *Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft*, Berlin 1918-1933, 16. Jg. Nr. 29, 15. Juli 1920, S.84-86.
- (9) 拙稿註(3); Vctor Otto, Kulturkritik zwischen Chaplin und Jass. Die Weltbühne, die USA und der Amerikanismus, in: Oswalt, 註(4), S.51-64; Sabine Hake, Chaplin Reception in Weimar Germany, *New German Critique* 51(1990), S.87-111.
- (10) Thomas J. Saunders, *Hollywood in Berlin. American Cinema and Weimar Germany*, Berkeley/Los Angeles/London 1994, S.25-26; Korte, 註(7), S.97.
- (11) *Weltbühne*, 15. Jg. Nr. 5, 30. Jan. 1919, S.117-119.
- (12) *Ebenda*, 15. Jg. Nr. 33, 7. Aug. 1919, S.176-177.
- (13) *Ebenda*, 15. Jg. Nr. 29, 10. Juli 1919, S.55-56.
- (14) ベラ・バラージュ著佐々木基一/高村宏訳『視覚的人間—映画のドラマツルギー—』岩波文庫 1986年。
- (15) 以下 *Weltbühne*, 16. Jg.Nr. 38, 16. Sep.1920, S.308-310; Korte, 註(7), S. 97-99; Saunders, 註(10), S.26-29. ラジオ放送と社会民主党の教養主義については佐藤卓己「ワイマール期ドイツの社会民主党の「ニューメディア」観と「教養」の崩壊」『思想』No.810, 1991年12月、52-75頁。
- (16) *Weltbühne*, 16. Jg. Nr.38, 16. Sep.1920, S.308-310.
- (17) 拙稿註(3)参照。
- (18) *Weltbühne*, 17. Jg. Nr. 47, 24. Nov.1921, S.530-534.
- (19) *Ebenda*, 17. Jg. Nr. 6, 10. Feb.1921, S.166-170.
- (20) *Ebenda*, 17. Jg. Nr. 4, 27. Jan.1921, S.101-105.
- (21) ユニヴェルズム映画株式会社、以下ウーファと呼ぶ。クラウス・クライマイアー著平田達治他訳『ウーファ物語—ある映画コンツェルンの歴史—』鳥影社 2005。
- (22) ジークフリート・クラカウアー著丸山定訳『カリガリからヒトラーまで』みすず書房 1995。

- (23) *Weltbühne*, 18. Jg. Nr. 14, 6. April 1922, S.348-349.
- (24) *Ebenda*, 19. Jg. Nr. 13, 29. März 1923, S.374-375.
- (25) *Ebenda*, 19. Jg. Nr. 27, 5. Juli 1923, S.13-14.
- (26) *Ebenda*.
- (27) *Ebenda*, 19. Jg. Nr. 23. 20. Sep.1923, S.298.
- (28) *Ebenda*, 24. Jg. Nr. 1. 3. June.1928, S.23-25.
- (29) *Ebenda*, 19. Jg. Nr. 23. 20. Sep.1923, S.298.
- (30) *Ebenda*, 24. Jg. Nr. 1. 3. June.1928, S.23-25
- (31) 拙稿註(3)参照。
- (32) *Weltbühne*, 22. Jg. Nr. 32, 10. Aug.1926, S.226-228.
- (33) *Ebenda*, 23. Jg. Nr. 19, 10. Mai.1927, S.754-756.
- (34) *Ebenda*, 22. Jg. Nr. 1, 5. Jan.1926, S. 36-37; Laurie Loomis Perry, A Survey of Leftist Film Activity in the Weimar Republic, in: Thomas G. Plummer (Hrsg.), *Film and Politics in the Weimar Republic*, New York/London 1982, S.35-45. 「民衆映画舞台」は1922-1924年に活動し、2本の映画『鍛工場』(1924)と『自由な人々』(1925)を制作した。映画-スライドサーヴィスは1929年に、1896年のハンブルク港湾労働者ストライキを描いた『同志』を制作した。
- (35) *Ebenda*. 国際労働者救援会は、1926年に、革命からレーニンの死までのソヴィエトロシアの軌跡を描いた『警告』を制作した。
- (36) *Ebenda*.
- (37) *Weltbühne*, 21. Jg. Nr. 49, 8. Dez.1925, S.870-872.
- (38) *Ebenda*, 21. Jg. Nr. 2, 13. Jan.1925, S.62-64; 25. Jg. Nr. 27, 2. Juli 1929, S.21-23.
- (39) *Ebenda*, 20. Jg. Nr. 9, 28. Feb.1924, S.276; 20. Jg. Nr.22, 29. Mai 1924, S.742-744. .
- (40) *Ebenda*, 23. Jg. Nr. 24, 14. Juni.1927, S.947-950.
- (41) *Stachelschwein*, Nr. 2, 1. 2. 1927, S.52-53, in: Helmut H.Diederichs (Hrsg.), *Rudolf Arnheim Kritiken und Aufsätze zum Film*, München/Wien 1977, S.184-186. アルンハイムの映画評論は1928-33年に『世界舞台』に掲載される。
- (42) *Weltbühne*, 25. Jg. Nr. 43, 22. Okt.1929, S.629-630.
- (43) *Ebenda*, 23. Jg. Nr. 24, 14. Juni.1927, S.947-950.
- (44) Korte, 註(7), S. 99.
- (45) *Weltbühne*, 22. Jg. Nr. 19, 11. Mai 1926, S.735-737.
- (46) *Ebenda*, 22. Jg. Nr. 29, 20. Juli 1926, S.116-117.
- (47) *Ebenda*, 23. Jg. Nr. 49, 6. Dez.1927, S.858-860.
- (48) *Stachelschwein*, Nr. 4, 1. 4. 1927, S.54, in: Diederichs, 註(41), S.188-189.
- (49) ベラ・バラージュ著佐々木基一/高村宏訳『映画の精神』創樹社 1984年、38-39, 249-266頁。
- (50) *Weltbühne*, 22. Jg. Nr. 29, 20. Juli 1926, S.116-117.
- (51) *Ebenda*, 28. Jg. Nr. 32, 9. Aug.1932, S.553-554.
- (52) クライマイアー前掲書、註(21)、226-227頁。
- (53) *Weltbühne*, 28. Jg.12. April. 1932, Nr. 15, S.548-550.
- (54) Korte, 註(7), S. 102.
- (55) ランベ委員会については Korte, 註(7), S.101-102.
- (56) *Weltbühne*, 28. Jg. Nr. 13, 29. März 1932, S.486-488.

- (57) *Ebenda*.
- (58) *Ebenda*, 26. Jg. Nr. 37, 9. Sep. 1930, S.402-404.
- (59) *Reichsfilmblatt (Berlin)*, Nr. 8, 20. 2. 1932, in: Diederichs, 註(41), S.321-322.
- (60) Th.Plummer/B.Murray/L.Schulte-Sasse/A.Munson, Conservative and Revolutionary Attitudes in Weimar Film, in: F.Hirschbach/F.Achberger/S.Bryant-Bertail/R.-E.Joeres/Th.Plummer/W.Taraba (Hrsg.), *Germany in the Twenties. The Artist as social critic*, Minneapolis 1980, S.75-85.
- (61) Perry, 註(34), S. 23-34.
- (62) *Ebenda*.
- (63) *Weltbühne*, 27. Jg. Nr. 9, 3. März 1931, S.332-333.
- (64) *Ebenda*, 26. Jg. Nr. 18, 29. April 1930, S.665-666.
- (65) *Ebenda*, 28. Jg. Nr. 25, 21. Juni 1932, S.938-939.
- (66) *Ebenda*, 27. Jg. Nr. 23, 9. Juni 1931, S.844-845.
- (67) *Ebenda*, 27. Jg. Nr.20, 19. Mai 1931, S.730-732; 27. Jg. Nr. 23, 9. Juni 1931, S.846-848.
- (68) *Ebenda*, 29. Jg. Nr. 4, 24. Jan.1933, S.135-136.
- (69) Linda Schulte-Sasse, Ein Criticism in the Weimar Press, in: Plummer, 註(34), S.47-60.
- (70) *Weltbühne*, 28. Jg. Nr. 37, 13. Sep.1932, S.398-400.
- (71) *Ebenda*, 26. Jg, Nr. 3, 14. Januar 1930, S.102-104.
- (72) *Ebenda*, 27.Jg. Nr. 23, 9. Juni 1931, S.846-848.
- (73) *Ebenda*, 26. Jg. Nr. 37, 12. Aug. 1930, S.232-237; ベラ・バラージュ『映画の精神』、註(49)、225-240頁。
- (74) エルンスト・ブロッホ著池田浩士訳『この時代の遺産』三一書房 1982年、37-153年。