



東ドイツ映画「パウルとパウラの伝説」のメロドラマ的作劇法：ロックと映画音楽の社会史的考察

高岡, 智子

(Citation)

表現文化研究, 10(2):185-197

(Issue Date)

2011-03-14

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCDOI)

<https://doi.org/10.24546/81002918>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002918>



東ドイツ映画『パウルとパウラの伝説』のメロドラマ的作劇法 — ロックと映画音楽の社会史的一考察

Melodramatic Dramaturgy in an East German Film, "Die Legende von Paul und Paula": A Socio-historical Consideration on Rock and Film Music

高岡智子 Tomoko Takaoka

概要

1949年にソ連占領下に建国された東ドイツでは、プロパガンダやイデオロギーにまみれた映画のみが製作されていたのだろうか。1973年に公開された東ドイツ映画『パウルとパウラの伝説』は、デーファ映画(DEFA)史上最大の成功を収めた。1989年の東西ドイツ統一後、東ドイツ映画はドイツ国内のオスタルギー現象を喚起し、米国では、マサチューセッツ大学アムハースト校にデーファ映画ライブラリーが開設されるなど、国内外で再評価が進んできた。しかし、これまでの東ドイツ映画の研究は、イデオロギー研究に終始するか、他方では、自律した作品研究として論じられる傾向があった。本論文では、『パウルとパウラの伝説』に焦点を当てることで、従来のイデオロギー研究や作品研究からは見えてこなかった東ドイツ映画のメロドラマ的作劇法を明らかにすることを目的とする。

まず、1970年代のホーネッカーによる文化政策を概観しながら、メロドラマの特徴である「恋愛」と「過剰さ」という観点から『パウルとパウラの伝説』のメロドラマ的作劇法を分析する。次に、ホーネッカーによってロックが「娯楽音楽」として文化政策のなかに位置づけられたことを確認し、「恋愛」と「過剰さ」という観点から『パウルとパウラの伝説』の映画音楽に見られるメロドラマ的作劇法を分析する。以上の考察から、東ドイツ映画はプロパガンダ一辺倒であったわけではなく、メロドラマという文脈から読み解くことのできる側面を持ち合わせていたことを明らかにする。

キーワード: 映画音楽、ロック、メロドラマ、東ドイツ、デーファ映画

Abstract

Are East German film filled with propaganda or ideology? The purpose of this paper is to expose the melodramatic dramaturgy of East German film, from the view point of "romance" and the "excess". Existing researches of East German films mostly fall into either one of two categories: the ones which focus on the relationship between film and ideology (cultural politics and censorship), on the one hand, and the ones which analyze films from aesthetic point of view, on the other. By analyzing the melodramatic dramaturgy of "Die Legende von Paul und Paula" (1973), this paper aims to show a way in which films are interpreted apart from the political situation in GDR.

Firstly, the author will review Honecker's cultural policy in the 1970s and its influence on East German films. Taking into account this background, it will move on to analyze "romance" and the "excess" in the storytelling of "Die Legende von Paul und Paula".

Secondly, it will confirm that Honecker gave rock music an important place in his cultural policy as an "entertainment art", and against this background it will discuss the melodramatic dramaturgy in the film music of "Die Legende von Paul und Paula", composed by Peter Gotthardt, from the view point of "romance" and the "excess". It will be then be argued that East German films were not only serving as propaganda, but can also be understood as melodrama, which functioned as an entertainment for various audiences.

Keywords: Film Music, Rock Music, Melodrama, East Germany, DEFA

1. はじめに

1973年に公開された『パウルとパウラの伝説 (Die Legende von Paul und Puala)』は、様々な意味で東ドイツを代表する映画である。興行的にはデーファ¹ (DEFA) 史上最大の成功を収めたにもかかわらず、主演俳優のヴァインフリート・グラッツェダーとアンゲリカ・ドムレーゼの西ドイツ亡命以降、東ドイツでは上映が禁止された。しかし、この作品は初公開から20年後の1993年に「復活」を果たす。映画館での再上映により、東西ドイツ統一後のドイツで再び人気を博したからだ。登場人物たちのレトロなファッションやポップな生活雑貨などは、亡国となった東ドイツへの郷愁、すなわちオスタルギーを喚起した²。他方で、ベルリンの壁崩壊以降、米国でも東ドイツ映画の再評価が進んだ。1990年代前半、マサチューセッツ大学アムハースト校にデーファ映画ライブラリーが開設され、東ドイツ映画の貸し出しや回顧展などが頻繁に行われるようになった³。本論文では、様々な国や階級の人々に東ドイツ映画が享受されている状況を踏まえ、『パウルとパウラの伝説』の映画と映画音楽に見られるエンターテインメント的側面に注目する。ここでは、エンターテインメントの形式のひとつ、19世紀に流行した大衆演劇であるメロドラマの作劇法に基づいて考察を進める。

東ドイツ映画に関するこれまでの研究は、検閲や文化政策などの政治システムと映画との関係を論じるイデオロギー研究と、他方、作品の自律性に基づく作品研究とに大別できる⁴。また、映画音楽に関しては、東ドイツ出身者による東ドイツ時代の研究が存在するのみであり、事実の記述あるいは作品研究が中心であった⁵。このように、東ドイツ映画と映画音楽に関する研究は、イデオロギー研究や作品研究の枠組みのなかでのみ論じられる傾向にあった。イデオロギー研究の場合、「芸術作品は現実の反映 (Widerspiegelung)、模写 (Abbildung) あるいは模倣 (Nachahmung, Mimesis) の一種である⁶」とジェルジ・ルカーチ述べるようなマルクス主義的な反映論に陥る危険がある。一方、作品研究の場合は、作品の自律性という美学に基づくことで、最終的には作品論の観点からイデオロギーを説明することになりかねない。これも結局はイデオロギー研究のヴァリアントにすぎない。

そもそも東ドイツ唯一の国営映画企業デーファではプロパガンダやイデオロギーにまみれた映画のみが製作されていたのだろうか。東西ドイツ統一以降、東ドイツ映画が再評価されはじめている一方で、東ドイツ映

画のエンターテインメントとしての側面については見過ごされてきた。本論文では、この仮説を前提として、従来のイデオロギー研究や作品研究では論じられてこなかった東ドイツ映画のエンターテインメントとしての側面についてメロドラマ的作劇法に基づいて考察したい。メロドラマとは、フランス革命期に流行し、19世紀のヨーロッパで一世を風靡した大衆演劇である。映画は、このメロドラマが派生したジャンルとして理解できる。勸善懲悪、お涙頂戴、スペクタクルなどのメロドラマの特徴は、19世紀から現在に至るまで幅広い観客に受ける表現形式のひとつであった。「メロドラマには柔軟性と多様性があり、伝統的なジャンルの制約をも、ハイカルチャーと大衆娯楽の伝統的な境界をも超える想像的形式」とメロドラマ研究の大家、ピーター・ブルックスが述べるように、メロドラマは型にとられないエンターテインメントの形式のひとつと言えよう⁷。本論文では、メロドラマの特徴として「恋愛」と「過剰さ」という観点を取り上げる。

次章では、1970年代のホーネッカーによる文化政策を概観しながら、メロドラマの特徴である「恋愛」と「過剰さ」という観点から『パウルとパウラの伝説』のエンターテインメントとしての側面を分析する。第3章では、ホーネッカーによってロックが「娯楽音楽」として文化政策のなかに位置づけられたことを確認し、「恋愛」と「過剰さ」という観点から『パウルとパウラの伝説』映画音楽に見られるエンターテインメントとしての側面を考察したい。

2. 『パウルとパウラの伝説』

2.1. あらすじ

1973年に初公開されるやいなや大ヒットを記録した『パウルとパウラの伝説』は、もとはイングリッド・レシュケ (Ingrid Reschke, 1936-1971) 監督が製作することになっていた。ところが、1971年にレシュケが突然の自動車事故により帰らぬ人となったため、ハイナー・カーロウがその後を引き継いだ。映画の脚本はウルリッヒ・プレントツドルフ (Ulrich Plenzdorf, 1934-2007) が担当しており、1970年の段階ですでにシナリオを完成させていた。映画のストーリーを概観してみよう。

パウルとパウラは隣り合ったアパートに住んでいた。一人娘を女手ひとつで育てる若きシングルマザーのパウラは、ある日、お祭りの回転木馬で働くコリーと出会う。一方、学生のパウルは、射撃場で無教養ではあるが美しい女、イネスと出会う。彼女はパウルが卒業後に出世することを目当てに、彼に近づき、二人は結婚する。パウルもパウラもそれぞれのパートナーとはうまくいかな

かった。パウラはコリーの子を妊娠し、出産のために病院に行く。生まれた子どもと一緒に家に帰ったパウラは、若い女の子とレコードをかけながら裸でダンスするコリーを目の当たりにし、それでも平然としているコリーを家から追い出した。

それから3年、パウルはキャリアを積み出世の道を歩むが、イネスとの夫婦仲はうまくいっていなかった。パウラは二人の子どもを育てるために、一日中仕事に明け暮れ、いずれ訪れるかもしれぬ大恋愛を夢見ていた。しかし、パウラは彼女を気遣っていつも世話をやいてくれる年寄りのザフトとの結婚を決意する。失意のなかでパウラは独身最後の夜にディスコに繰り出す。パウラは妻と義理の両親から逃げるようにしてディスコにやってきたパウルと出会う。魅かれあった二人は互いの愛を確かめ合い、パウルのガレージで一夜を共にする。パウラはパウルへの愛をストレートに表すが、パウルは自分のキャリアと妻子を見捨てることに躊躇し、パウラの気持ちに答えることができなかった。パウルから拒絶されたパウラは子どもに八つ当たりをしてしまう。その直後、彼女のひとり息子は映画館の帰り道で交通事故に遭い、帰らぬ人となる。息子の死をパウルとの不実な恋に対する罰だと解釈したパウラはパウルとの関係を断ち切った。

パウラが年上のザフトと結婚することを決めたことを知ったパウルは、彼女のアパートのドアの前で一日を過ごすようになる。ドアの前で新聞を読み、ご飯を食べ、寝起きする浮浪者のような生活をするパウル。ある時、正気に戻ったかのように家に帰ったパウルは、イネスの浮気現場を取り押さえ、啖呵を切って家を出た。そのままパウラのアパートに向かったパウルは、住民たちに後押しされて斧でドアをこじ開けパウラとの再会を果たす。

パウラはパウルの子どもの身をこもる。医者は、今回の出産はパウラの命を落とすだろうと宣告する。その事実を知りながらもパウラは子どもを産むことを決心し、命を落とす。残された4人の子どもたちと一緒にパウルが仲良くベッドに横たわる場面で幕を閉じる。

2.2. 1970年代のホーネッカーによる文化政策

2.2.1. 自由化政策

ハイナー・カーロウ監督は、この映画によって「デーファ映画と観客との間の橋を作る⁸⁾」ことを目指していた。というのも、デーファ映画はこれまで、労働者による闘争という重苦しいテーマによって社会主義国家の理想を描くことに重点を置いてきたからだ。1970年代以降、

映画館の集客率が急速に減りはじめたのは、観客がもはやこのような映画に共感できなくなったことを示している⁹⁾。そのような状況のなかで、東ドイツの若者の恋愛と日常生活をコミカルかつアイロニカルに描いた『パウルとパウラの伝説』は、「デーファ映画と観客との架け橋」として大成功を収めることになった。

この映画が製作された1970年代、東ドイツではどのような文化政策が行われていたのだろうか。1971年5月3日、東ドイツの書記長を20年以上務めてきたヴァルター・ウルブリヒトが「健康上の問題」を理由に辞任を表明した。1950年代、60年代のウルブリヒト政権下では、社会主義国家としての東ドイツ構築を目指し、社会主義リアリズム芸術が推進されてきた。ウルブリヒトの辞任後、新しい指導者に任命されたのはエーリヒ・ホーネッカーであった。就任後、ホーネッカーは、1971年12月16、17日に開催された社会主義統一党の第4回中央委員会総会の席で次のような声明を発表した。

社会主義の立場をとる限りにおいては、私の考えによると文学と芸術の分野でのタブーはないものとする。これは具体的な内容の問題でもあり様式の問題でもある。つまり、何が芸術的にすぐれているかということが問題なのだ¹⁰⁾。

ホーネッカーは東ドイツ文化をウルブリヒト時代の社会主義リアリズムという「タブー」から解放し、自由な「余地(Spielraum)」を与えることを主張したのだ。

ホーネッカー政権の急激な自由化政策には次のような理由があった。1963年から1972年までの10年間、東ドイツの映画、演劇、コンサート会場の来場者数は著しく減少した¹¹⁾。東ドイツ文化への国民の無関心は、統計上にも明らかな数字として表れたのだ。この問題にいち早く目を向けたのが、文化・教育担当政治局員のクルト・ハーガーであった。彼は、ウルブリヒト時代のような労働者「集団」のための文化では立ち行かなくなると主張し、国民の需要にあった文化を創造しなければならないと述べた。つまり、芸術家が個性を生かした創作活動をすることで、国民の求める文化が形成されると考えたのだ¹²⁾。1971年6月に開催された第8回党大会では、今後5年間の経済計画について報告がなされ、続いて、社会主義の発展に応じて文化的な水準も向上すべきであるという決議が採択された¹³⁾。以降、東ドイツでは芸術家の個性が尊重され、文化受容者である国民の欲求に応じることが芸術家に求められるようになった。

しかし、ホーネッカーの政策方針の転換には2つの矛盾があった。第一に、ホーネッカーは自由化政策を掲げながらも、基本的にはウルブリヒト時代の方針を継承していた点である。社会主義統一党の党中央委員会集會では、芸術家に自由な「余地」を認めると通達しながらも、ブルジョワ的なイデオロギーと帝国主義的な芸術表現に対しては厳しく取り締まると宣言された¹⁴。つまり、アンチ資本主義思想という点では、ウルブリヒトの政策方針に依拠していたのだ。第二に、表向きは自由化を推進したホーネッカーの政策は、実際には検閲の強化につながった点である。芸術家に容認された自由な「余地」には、「社会主義の立場をとる限りにおいては」という前提条件が付いていたのだ。これは「社会主義の立場」を取らなかった場合、検閲による取り締まりが行われることを意味する。そして社会主義的な立場を証明する手段は唯一、社会主義の思想を持つこと、すなわち党への忠誠を誓うことであった。

2.2.2. 若者世代への政策

自由化政策と並んでホーネッカーが推し進めたのは、次世代を担う若者世代への政策であった。1950年代、60年代の東ドイツの人口の大半はナチス・ドイツ政権下で生き延びた人々や亡命者たちであった。この戦前生まれの世代が東ドイツの第一世代を形成し、戦後生まれの第二世代がその後続く。1970年代になると、第三世代である東ドイツで生まれ育った「生粋の東ドイツっ子」が人口の構成要因として大きな影響を持つようになる。「青少年の心を掴んだものに未来がある¹⁵」という1970年代のモットーが示すように、若者のハートを掴むことが政治的にも求められていたのだ。第一、第二世代の人々が東ドイツ以外の国を体験したことがあるのに対して、第三世代の若者たちは東ドイツの生活・文化がすべてであった。それゆえ、若者たちは未知の世界であるアメリカや西側諸国の文化に大きな期待と憧れを抱くようになっていた。このような世代を東ドイツの未来を担う人間に「正しく」育て上げることがホーネッカー政権の大きな使命のひとつであった。

では、ホーネッカーは若者世代に対してどのような政策を試みたのだろうか。東ドイツには、1950年以前から青少年のための団体が組織されていた。1946年には自由ドイツ青年団(FDJ)が、続く1947年にはピオニール団「エルンスト・テールマン(Ernst Thälmann)」が結成され、社会主義諸国の青少年を教育する機関として機能していた。党が唯一公認していた自由ドイツ青年

団は、表向きには課外活動による余暇の充実を目指しながらも、実際には「党の戦闘予備軍」として党の従属機関に管轄されていた。結成からしばらくは、青少年たちは社会主義的な信条のもとに自由ドイツ青年団に加入していた。ところが、戦後生まれの第二世代になると、自由ドイツ青年団は余暇活動の集団に変貌する。そして、メンバーに加入する青少年たちの政治信条は次第に希薄になりはじめた¹⁶。また、1950年代には「成人式」の部局が設置され、教会ではなく社会主義への忠誠を誓う儀式が執り行われるようになった。しかし、「成人式」は次第に青少年たちが家族や親戚から祝ってもらう場に変化した。1950年前後に結成された団体や儀式は、1970年代になると青少年の育成という役割が形骸化しはじめたのだ。

その一方で、1970年代になると、「余暇の充実」や「日常生活の向上」に重点を置いた団体が組織されるようになる。例えば、ドイツ体操・スポーツ連盟(DTSB)、移民、園芸を楽しむ人、小動物の飼育をする人たちの団体が立ち上げられた¹⁷。このような団体と並び、東ドイツの地域文化を担っていたのが文化館(Kulturhaus)であった¹⁸。文化館では、地域住民を中心とした文化・芸術・教育など様々なジャンルのサークル活動が行われていた。

ホーネッカー政権下では、条件付きの自由化政策が行われ、西側諸国に憧れる若者世代への懐柔政策が必死に模索されていた。1970年代の場当たりの政策方針は、東ドイツの明るい未来を保障するためのホーネッカーによる苦肉の策であったと言える。『パウルとパウラの伝説』は、このような政治状況のなかで製作された映画である。

2.3. イデオロギー批判

東ドイツの独裁政権であった社会主義統一党は『パウルとパウラの伝説』をどのように評価していたのだろうか。東ドイツには、国家検閲によって映画製作や上映が禁止されるのを防ぐために有識者による連盟が組織されていた。この連盟は国家と製作者の「仲介機関」であり、検閲にひっかかりそうな問題点を議論する場として機能していた。1973年1月18日、初公開前の『パウルとパウラの伝説』とエゴン・ギュンター監督の『鍵(Die Schlüssell)』は、東ドイツ映画・テレビ製作者連盟の幹部集會で審議される機会を得た。その席には、監督本人たちも同席し、映画批評家のコンラッド・シュヴァルベが前者を、ホルスト・クニーチュが後者について評価を

行った。この場では、それぞれの映画の評価できる点と批判すべき点についてコメントが加えられた。

まず、コンラッド・シュヴァルベは『パウルとパウラの伝説』の評価できる点として、主人公パウラの人物像を挙げた。彼はパウラが評価できる理由として次の3点を挙げた。第一に、我々の社会に極めてうまく適応する人物としてパウラを描いていること¹⁹。ここでは、シングルマザーという苦しい環境のなかで、スーパーのレジ係や石炭運びをしながら遅く生きるパウラの姿勢が評価された。第二に、女性の社会参加という観点からパウラが評価された²⁰。これは、パウラが労働者としての社会性を持っていることを意味している。第三に、パウラの自己決定能力が挙げられた²¹。つまり、パウラは社会主義国家が求める「自立した」女性として高く評価されたのだ。シュヴァルベの評価は、「労働」という点ではウルブリヒト政権下での労働賛美に影響を受けており、「社会性」と「自立」という点では個人を重視するホーネッカー政権の方針と一致している。東ドイツ映画・テレビ製作者連盟の幹部集会では、パウラの人物像は徹頭徹尾、文化政策の方針を踏まえて「的確に」評価されたのである。

次に、シュヴァルベは批判すべき点について指摘した²²。第一に、映画のなかに描かれた「東ドイツ社会」、第二に「パウルの人物像」、第三は「死」である。まず第一点目として、シュヴァルベは「ストーリーについて社会的な決定が不十分²³」であることを指摘し、映画や製作者たちのイデオロギーに疑問を投げかけている。例えば、パウルは家族と出世のために一時はパウラとの関係を断ち切ったにもかかわらず、なぜ全てを投げ出しパウラとの人生を選んだのか。シュヴァルベはこの点について政治的な理由が説明されるべきだと批判した。パウルをめぐる政治状況の曖昧な描写が、「非政治的」であるとしてやり玉に挙げられたのだ。

第二点目として、パウルの人物設定がわかりにくく、彼の興味がセクシュアルな問題に限定されている点が指摘された。パウルの内的描写が少ないことは、パウラの心理描写が細やかに描かれているのと対照的である。パウルは大学卒業後、兵役義務を経て出世道を歩むという模範的な人物である。その一方で、不倫の末に社会的地位を放棄してパウラと結婚するという反社会的な行動をとった。パウルの内面を詳細に描写することは、すなわち、模範的人間から反社会的人間への心情変化を吐露することになる。すなわち、それは東ドイツ社会を批判することを意味したのだ。このような経緯

で、パウルの心理描写は控えられ、その結果、パウラに対するセクシュアルな関心が強調された。

第三点目として指摘されたのがパウラの子どもとパウラ自身の死の問題である。東ドイツでは、一般的に映画のなかで死の問題を扱うことが好まれていなかった。そのため、登場人物の2人の死はストーリー上、本当に不可欠だったのかという疑問が呈された。リアリズムを重視した東ドイツでは、現実的ではない過剰な死の演出は好まれなかったのである。

シュヴァルベが批判した内容は、東ドイツ社会の「非政治的」な描き方、「反社会的」なパウルの人物像、「過剰な」死の演出の3点にまとめることができる。確かに、これらはすべて東ドイツの政策方針に適合しない。しかしながら視点を変えてみると、ここで指摘された点は、映画のメロドラマ的作劇法として重要な役割を持っている。

2.4. 映画のメロドラマ的作劇法

映画のなかで「非政治性」、「反社会的」、「過剰さ」はどのような役割を果たしているのだろうか。結論を先取りすると、「非政治性」と「反社会的」という特徴は、映画を「恋愛」中心のドラマティックなストーリーに集中させることに貢献するし、「過剰さ」という特徴は、現実世界とは離れた夢の世界あるいは幻想世界を描くことを可能にした。映画のなかで「恋愛」と「過剰さ」が強調されることで、「過度であること、紋切型、誇張、スペクタクルと劇的であること」を特徴とするメロドラマ的な要素が入り込み、メロドラマ的作劇法をもたらしたのだ²⁴。すなわち、映画のなかのメロドラマ的作劇法こそが、エンターテインメントとしての東ドイツ映画というあり方を可能にしたと言えよう。

「メロドラマ」とは、フランス革命期に流行しはじめ、時流に合わせてスタイルを変えつつも、19世紀にわたってヨーロッパで隆盛を極めた大衆演劇を指す。その後、メロドラマ研究家、ジャン＝マリ・トマソーが指摘するように、「今世紀初頭(20世紀初頭＝引用者注)から、メロドラマは映画にあらたな活路を見出してゆく」²⁵。すなわち、フランス革命期にブルジョワ市民を歓喜させた「メロドラマ」は、20世紀初頭に入ると視聴覚革命を起こした映画に取り込まれたのだ。では、「メロドラマ」とはいったい何を意味するのであろうか。メロドラマ研究の大家、ピーター・ブルックスの著書『メロドラマ的想像力』を参照すると、「メロドラマ」は「過度であること、紋切型、誇張、スペクタクルと劇的であること」という特徴を持つ²⁶。本論文では、「紋切型」と「スペクタクルと劇的であるこ

と」という特徴を「恋愛」に、「過度であること」と「誇張」を「過剰さ」というキーワードに置き換え、『パウラとパウラの伝説』に見られるメロドラマ的作劇法を考察する。

まず、東ドイツ時代の新聞や雑誌に掲載されたこの映画に関する批評のなかで、「恋愛」と「過剰さ」がどのように議論されているか見てみたい²⁷。この映画のストーリーは、主人公のパウルとパウラが「東ドイツ」で生活していることを除けば、波乱万丈な「恋愛」を描いた恋愛映画として理解できる。つまり、ファッション、建物、生活雑貨などはすべて東ドイツ製品であるものの、東ドイツの政治・社会状況についてはよほど注意深く観察しない限りほとんど意識されないのだ。ホルスト・クニーチュは次のように批評する。

私が思うに、その(この映画の弱点＝引用者注)原因は、シナリオのなかにすでに存在しているいくつかの美学的に不正確な社会的な枠組みと作り込まれた心的葛藤にある。この映画はパウラの内的な豊かさから想像できるように、印象的な場面も含まれているが、前面に押し出されるのは本能的な興味である²⁸。

クニーチュは、東ドイツ映画・テレビ製作者連盟の幹部集会の審査員でもあった。その点を考慮すると、この批評はイデオロギー的であると解釈することもできる。しかし彼の指摘は、映画のメロドラマ的作劇法の観点から解釈し直すことができる。例えば、確かに「作り込まれた心的葛藤」は弱点かもしれないが、「恋愛」という観点からすればストーリーをドラマティックに演出するという点で重要な役割を果たしている。また、「本能的な興味」として批判された点は、「恋愛」のストーリーを展開するうえで極めて重要である。

クニーチュの批評と対照的に、ヘルフリート・シュライターは「恋愛」を肯定的に捉えた。批評の一部を引用しよう。

この映画がとりわけ若者を映画館に呼び込んだのだとすれば、わたしはこの映画を「デーファ初のポルノ映画」や「社会主義ラブストーリー」といった口先だけの宣伝によって位置づけるのではなく、女主人公が彼女の愛を無条件に素直に認めたことを評価したい。というのも、これは私にとっては我々の社会の若い人々にとって本質的な特徴に思われるからだ²⁹。

シュライターは、この映画が女性の深い愛を描いたことを評価し、これは若者世代にとって重要なテーマとなると意見した。この主張は、若者世代の育成に力を入れたホーネッカー政権の方針に一致している。そう考えると、この批評もまた東ドイツイデオロギーに適合していると解釈できる。しかし、シュライターが「恋愛」に注目したことは、この映画のなかで「恋愛」が重要な機能を果たしていることを裏付けていると考えられる。クニーチュとシュライターの批評のポイントは、批判的であれ肯定的であれ、彼らが映画のなかの「恋愛」に注目した点にある。この事実は、「恋愛」というメロドラマ的要素が映画の作劇法として十分に機能していることを意味するのだ。

次に、映画のなかの「過剰さ」をめぐる問題について批評家たちの見解を見てみよう。その前に確認しておきたいのは、文化と教育を担当する中央委員会メンバー、クルト・ハーガーが1972年7月6日の第6回中央委員会で宣言したことである。この席でハーガーは、芸術家たちに「どうか創作上の試みをやりすぎないでほしい」と述べる³⁰。ホーネッカーによる自由化政策のもとでは、「余地」を認めながらも「やりすぎ(übertrieben)³¹」は好まれなかったのである。このような状況のもとで、映画のなかで2人の登場人物の死が描かれることは、批評家にとっては非難すべき由々しき問題であった。

そもそも、「死」をめぐる問題については、1973年1月の東ドイツ映画・テレビ製作者連盟の席でも非難されていた。ここでは、「芸術作品の死は、重大な根拠を必要とするのであり、……社会的な問題によるものでなければならない」と批判された³²。そして、映画公開後に書かれた批評でも「死」の問題は肯定的には評価されなかった。ペーター・アーレンスは、パウラの子供が死んだことでパウルがパウラへの愛を再確認するという場面を引き合いにだし、「パウルにとって心理的葛藤や困難につながるきっかけが他になかったのだろうか」と指摘している³³。一方、ヘルフリート・シュライターは、結末でパウラがパウルの子供を産んだことで死を迎えることについて次のように述べる。

この物語がパウラの死なしに構想されていたとしても、パウラの影響や彼女の感情になにも損害を与えなかったであろう。なぜなら、愛の強さは、死に対する心構えを必ずしも必要とはしないのであるから³⁴。

批評家たちが指摘するように、主人公を含む2人の死は「過剰さ」ゆえに後味の悪さをもたらす。しかしこの「過剰さ」は、ピーター・ブルックスが「メロドラマ」の特徴として挙げた「最後に美德の勝利」することにもつながる。パウラの子どもと彼女の死は、死によって彼らの美德が永遠になったと解釈できるのだ。つまり、『パウルとパウラの伝説』に描かれた死という「過剰さ」は、メロドラマ的な作劇法のひとつとして理解できるのである。

3. 映画音楽のメロドラマ的作劇法

3.1. 映画音楽とロック

『パウルとパウラの伝説』の音楽を担当したのは、東ドイツ出身の映画音楽作曲家ペーター・ゴットハルト (Peter Gotthardt, 1941-) である。彼は、東ベルリンのハンス・アイスラー音楽大学の作曲科を卒業後、映画音楽作曲家として活躍をはじめ、『ロシア人來たる (Die Russen kommen)』(1968) や『イカロス (Ikarus)』(1975) などハイナー・カーロウの映画を多く手掛けてきた。ゴットハルトはカーロウとの映画製作について「彼(カーロウ=引用者注)は、音楽、そして音楽が映画にもたらす感情について確かにとても具体的なイメージを持っていた」と述べている³⁵。『パウルとパウラの伝説』についても、彼らは共同制作に近いかたちで取り組んだ。

この映画のためにゴットハルトが作曲した音楽にはロックが含まれる。当初、彼はオーケストラ編成で書くことに決めており、カーロウもそれに同意していた。しかし問題が発生したのは、パウラ用に作曲したオーケストラとトランペットによる音楽をシンクロさせた時のことであった。ゴットハルトはその時の様子を次のように振り返る。「われわれ(カーロウとゴットハルト=引用者注)はお互いを見つめ、まずは言葉を失った。そして大きな声で笑いだし、『これはまあ本当にありえないだろう』と言った³⁶」。クラシック音楽をベースにしたパウラ用の音楽が彼女のキャラクターに全く合わなかったのだ。パウラは、東ベルリンに住むシングルマザーで、子どもを育てながらもスーパーのレジ係として働き、大恋愛を夢見る自由奔放な女性だ。東ドイツの「今どき」の女性として描かれたパウラにクラシック音楽は不釣り合いだったのだ。カーロウとゴットハルトは話し合いの末、パウラに合う音楽は若者に人気のある「現代的」音楽、すなわちロックであろうという意見で一致した。

いわゆるクラシック音楽を学んできたゴットハルトにとって、ロックは未知の音楽であった。そこで彼は、ラジ

オ放送から流れる曲を一日中聴いて、パウラのキャラクターに合ったロックを探すという地道な作業をはじめた。彼が最初に目を付けたのは、レス・ハンフリーズ・シンガーズ (The Les Humphries Singers) である。彼らは、1970年代初頭から半ばにかけて西ドイツのハンブルクを中心に活動していた多国籍メンバーによるロックグループだ。しかし、デーファ映画側が西ドイツのグループとの契約を許可するわけもなく、あえなく却下された。その後、イギリスのグラムロックバンドであるスレイド (Slade) やイギリス出身の3兄弟で結成されたビー・ジーズ (The Bee Gees) などが候補に挙がったものの、採用には至らなかった。なぜなら、西側のロックバンドを起用したとしても、東ドイツでは彼らの使用している電子楽器や録音機材が手に入らないからだ。そして、最後に名前が挙がったのが、東ドイツ出身のロックバンド、プディーズ (Puhdys) であった。ゴットハルトはプディーズのオリジナル曲「逃げずに風に向かへ (Geh dem Wind nicht aus dem Wege)」をラジオで聴き、その新鮮さとナイーブさを持ち合わせた音楽性に感銘を受けた³⁷。

ゴットハルトはまず、チューリンゲンやエルツゲビルゲで行われるプディーズのコンサート・ツアーに同行し、彼らのコンサートに来る観客とその反応を目の当たりにした。この体験を通して、ゴットハルトはロックがクラシック音楽とは作曲上も聴取体験としても全く異なることを悟ったのだ。彼によればロックは「スコアを書いてはいけなしい、楽譜を譜面台に置くこともできない。……彼らのサウンドを学ばなければならない」ものであったのだ³⁸。ジャンルの違いを認識したうえで、ゴットハルトはプディーズのためのロックを映画のために作曲することを決めた³⁹。

3.2. 「娯楽芸術」としてのロック

1950年代から60年代にかけて、ウルブリヒト政権のもとでは芸術は「階級闘争の武器」として位置づけられていた。そして「ブギウギ⁴⁰」や「ホットミュージック」と称されたロックは、西側諸国の悪しき音楽と見なされ、非難された。音楽学者のエルンスト・ヘルマン・マイヤーによれば、ロックは「労働者の脳みそに麻酔をかける」のであり、「野蛮なアメリカニズム」なのだとして猛烈に批判された⁴¹。ところが、1971年にホーネッカーが書記長に就任するとロックの位置づけは劇的に変化した。「青少年政策と文化政策の重要なファクター」と判断されたロックは、東ドイツの文化政策の要として重要視されるようになったのだ⁴²。ロックに対するドラスティックな変革

はなぜ起こったのであろうか。

この背景には、文化政策としてロックを「正統化」しなければならぬ緊迫した状況があった。1965年9月15日、西ベルリンのヴァルトビューネで行われたローリング・ストーンズのコンサートで、熱狂した観客たちが電車のなかで大騒動を起こした。西ドイツのロック熱は東にも飛び火し、同年10月31日、2500人のロックファンがライプツィヒのラウシュナー広場に集まり、青少年によるデモが行われた。ロックファンであることを強調するような髪型や服装で通りを行進する青少年たちを、社会主義統一党の党员、自由ドイツ青年団の役員などが見守っていたという⁴³。つまり、1960年代の後半以降、東ドイツの若者たちの西側文化に対する熱狂は、政府としても見過ごせない重大問題となったのだ。

1970年以降、東ドイツの音楽雑誌「メロディーとリズム (Melodie und Rhythmus)」や「娯楽芸術 (Unterhaltungskunst)」はロックに関する記事を頻繁に取り上げるようになる。後者の雑誌タイトル「娯楽芸術」が示すように、東ドイツではロックは「娯楽芸術」という枠組みのなかで位置づけられることになった。では、ロックはなぜ「娯楽音楽」ではなく「娯楽芸術」なのだろうか。これは、一般的に流布している高級文化と低俗文化という二分法に対する東ドイツ側のアンチテーゼとして理解できる。つまり、高級文化と低級文化の対立を認めることは、ブルジョワ階級を中心とした社会構造を肯定することにつながり、それは突き詰めると植民地での奴隷制度や略奪を正当化することに他ならないというわけだ⁴⁴。東ドイツ側の二分法批判は、徹頭徹尾、政治的理由に基づくものであった。

そこで東ドイツでは、高級文化と低俗文化を止揚(アウフヘーベン)し、それまで低俗文化に組み込まれていたものを「娯楽芸術」に押し上げることで、資本主義社会の文化システムに対抗しようとした。これは、表面的には対立する文化の境界線を取り去ったかのように見える。しかし東ドイツが高級文化と低俗文化の代わりに採用したのが、「社会主義の文化」と「ブルジョワ資本主義の文化」という二分法であった。ここで問題とされたのは、労働者階級の人々にとって実用的な文化であるか、あるいは商品的な価値が重視される資本主義社会の文化であるかであった。つまり、東ドイツの文化政策では、高級文化と低俗文化の二分法のアウフヘーベンを試みた一方で、他方では、それに代わる二分法を作り出したにすぎなかったのだ⁴⁵。

1978年3月13日、14日の2日間にわたり、第1回東ド

イツ娯楽芸術に関する会議が開催され、ロックミュージシャンをはじめ芸術家たちが集った。ホーネッカーはこの席で、「娯楽芸術」の使命は社会主義国家の豊かな感性や幸福感を国外に発信することであると述べた。「娯楽」ではなく「娯楽芸術」という概念を作り出したことは、ホーネッカーによる対外政策の戦略の一環であったとも考えられる。そして実際には、文化に携わる人たちでさえも依然としてモーツアルトのシンフォニーコンサートを「芸術」、流行歌フェスティバルやロックコンサートを単なる「娯楽」と見なすことが多かった⁴⁶。つまり、東ドイツ政府にとって娯楽芸術は、東ドイツ製のあらゆる文化を国外に発信する大義名分を作り出したにすぎなかったのだ。

3.3. 共同製作システムと検閲

東ドイツ時代のロックバンドのメンバーを見てみると、音楽大学の出身者が際立って多い⁴⁷。東ドイツでプロの音楽家として活動するためには、資格証明書が必要とされたのだ。そして証明書を入手するには、東ドイツの音楽大学に入学し、卒業試験を受けなければならなかった。証明書授与の基準は、実際の芸術性や技術力というよりも、音楽家の政治的立場と社会主義に相応しい音楽形式を踏襲しているかにかかっていた。ロックバンドもまた、プロとして活動するためにはこのような過程を経なければならなかった。

では、ロックバンドや音楽グループに対する検閲はどのように行われていたのだろうか。東ドイツで歌手、女優として活躍したアンジェリカ・マン (Angelika Mann, 1944-) は次のように回想している。

審査席には、ギゼラ・シュタイネッケルト、フレッド・ゲルツ、クラウス・ヒューゴー、ロタール・ケールといった有名人たちが陣取っていた。彼らは、曲をラジオ局で製作すべきか否かを判断し、変更可能な点や改善できる点に関して我々に助言するので。私が思うに、これはよい仕組みだと思うのです。というのも、彼らはその曲の内容や素材に精通しているのですから⁴⁸。

ここに登場するギゼラ・シュタイネッケルトは詩人、フレッド・ゲルツは流行歌作家、クラウス・ヒューゴーは作曲家、ロタール・ケールはラジオ局の音楽製作担当者である。東ドイツでの音楽制作は、個別ではなく共同作業に近いかたちで行われた。プロデューサー、作詞家、

作曲家、演奏家グループが一同に会し、音楽やテキストの内容に問題がないか議論されたのだ。この議論では、製作を続けても問題ないか、あるいは製作後に放送可能であるか意見交換が行われた。前述のゴットハルトは東ドイツ時代の映画製作を振り返って次のように述べている。

東ドイツ時代は、映画製作の現場では監督、作曲家、美術監督、俳優がみんなで議論しながら作品を作っていた。確かに、監督と意見が合わないこともあったが、今から考えるとあの環境はすばらしかったと思うよ⁴⁹。

東ドイツでは、共同で製作することによって、国家による検閲が行われる前に検閲にかかりそうな要素を修正する場が設けられていた。例えば、ラジオ局の音楽長であり検閲の審査部(Lektorat)のメンバーでもあったホルスト・フリーゲルは、ラルフ・ペーターセンというペンネームで流行歌の作詞をいくつも手掛けていた。審査部のメンバーである彼が詩を書くことで製作許可が出やすくなるというカラクリであった。つまり、共同制作というスタイルは、検閲審査部のメンバーが加わることで、国家検閲の「仲介機関」として機能していたのである。

3.4. 映画音楽のメロドラマ的作劇法

東ドイツでロックが「娯楽芸術」として文化政策の重要なファクターと見なされるようになったのは、ホーネッカー政権が樹立した1971年代以降のことだ。『パウルとパウラの伝説』は、まさにこの時期に世に出た映画である。プディーズは、映画に起用されたのを機に国内外で人気を博し、1982年にはロックバンドではじめて東ドイツ国家賞を受賞した。1950年代、60年代の東ドイツでは、映画にロックバンドが出演するなど到底不可能であった。とはいうものの、文化政策的にロックが認められたから映画音楽にロックが使用されたと考えるのは誤りである。カーロウもゴットハルトも東ドイツ政府に色目を使うためにロックを導入したわけではないだろう。彼らがロックを起用したのは、徹頭徹尾、自由奔放な女主人公、パウラに合った音楽を作るためであった。確かに、ホーネッカーによる自由化政策のもとで映画音楽としてロックが使用可能になったことはその通りだ。しかしその事実を指摘するだけでは、映画音楽が劇中で果たす役割や効果を説明したことにはならない。以下では、メロドラマ的作劇法という観点から『パウルとパウラ

の伝説』の映画音楽について考察してみたい。

全般的に、ロックが使用されるのは、登場人物たちが「恋愛」を繰り広げる「場」である。例えば、パウラの恋人であるコリーが、彼の子どもを産んで帰ってきたパウラを前に、浮気相手と裸でダンスをしている場面である。ここでは、ポーランドのロックシンガー、チェスワフ・ニエメン(Czeslaw Niemen, 1939-)の曲が起用されている⁵⁰。次に、パウラが年上のザフトとの結婚をやむなく決意し、その前に「どんちゃん騒ぎをしよう！」とディスコに向かった先でパウルに出会う場面である。ここでは、プディーズがバンドマンとして登場し、「時間と広がり(Zeiten und Weiten)」と「しばし眠りのなかで(Manchmal im Schlaf)」が演奏される。パウルとパウラはこの曲に合わせてそれぞれ違うパートナーとダンスをする。これらの場面でロックは、浮気現場という「恋愛」の修羅場、運命の恋人との出会いという「恋愛」のはじまりを演出するBGMとして使用されている。ストーリーの転換点でロックが挿入されることで、観客は「息をのむような運命の急変⁵¹」を予感し、印象的にその場面を強調することができるのだ。ある場面を強調し、劇的なストーリー展開を予感させるという点で、ロックの挿入は映画音楽のメロドラマ的作劇法として機能した。

次に、パウルがパウラの部屋で一夜を共にする場面である。ここでは、パウルとパウラが夢と現実の世界をいったりきたりする。パウルは、パウラの部屋に居るはずのないバンドマンたちの幻覚を見る。バンドマンたちは不協和音を奏でる。パウルとパウラはベッドに横たわり、小舟となったベッドに乗って河を下り始める。パウラの先祖たちがパウルとパウラを祝福する。結婚式のような場面が展開する。

パウラとパウルと夢という設定で描かれたこの場面は、会話はなく、音楽と映像のみで構成される。セックスシーンの代用とも考えられる。すなわち、検閲にひっかかるような露骨なセックスシーンを回避するための戦略というわけだ。しかし、視点を変えてみると、この戦略は、映像と音楽による「スペクタクル」を作り出したとも言える。登場人物たちの会話はなく、幻想的な映像と一緒に、プディーズのロックナンバー「彼女のもとへ(Geh zu ihr)」と「愛による歌(Von der Liebe ein Lied)」が流れる。ロックは、現実逃避的な雰囲気を加味したというよりも、幻想的な映像と融合することで音楽によるスペクタクル劇として機能したと考えられる。観客は、映像とロックによってスペクタクル世界へと誘われるのである。すなわち、ロックは映像とのコラボレーションにより「スペクタク

ル」世界を作り上げたという点で、映画音楽のメロドラマ的作劇法として機能した。

次に、映画音楽の「過剰さ」について考察したい。この映画には、ロックだけでなくクラシック音楽も使用されている。パウラがパウラを野外のクラシックコンサートに誘い、ベートーヴェンのヴァイオリン協奏曲の第1楽章の一部を鑑賞する場面では⁵²、パウラの顔の「クローズ・アップ」とオーケストラとヴァイオリン奏者の「ロング・ショット」が交互に映し出される。初期映画の監督デヴィット・ウォーク・グリフィス(David Wark Griffith, 1875-1948)は、「クローズ・アップ」、「ミディアム・ショット」、「ロング・ショット」、「クロス・カッティング」などの映画技法によってメロドラマ的な表現を編み出した。なかでも、「クローズ・アップ」では、顔などのアップを画面に映し出すことで人物の感情を外面化することに成功した⁵³。一方、「ロング・ショット」は、カメラと人物などの被写体との距離が遠いアングルであるため、観客に客観的に状況を把握させることに貢献した。こうしたグリフィス的なカメラワークが典型的かつ効果的に用いられているのが、コンサートのシーンである。

この場面では、表情の「クローズ・アップ」とオーケストラの「ロング・ショット」が交互に映し出される。カメラワークが何度も切り替わることで、リズムが生み出され、「クローズ・アップ」はパウラの表情を観客にわかりやすく伝える。そして、アレンジされたヴァイオリン協奏曲は、パウラの心情変化を「聴取体験」を通して観客に伝えることに成功した。具体的には、コンサートを聴いている間にパウラの想いは最高潮に達し、彼女はとっさに耳をふさぐ。ここでは、それまで普通に流れていたヴァイオリン協奏曲がピタッと止み、観客にはパウラの激しい息遣いだけが聴こえる。そしてパウラが耳から手を離すと、再び音楽が流れはじめる。つまり、観客は映画音楽を通してパウラの聴取体験を追体験するのだ。カメラワークのみならず映画音楽による聴取体験の共有は、パウラの「過剰な」感情をわかりやすくパラフレーズすることに貢献した。すなわち、コンサートの場面の映画音楽は、カメラワークの力を借りながらもメロドラマ的作劇法として機能したと言える。

4. おわりに

本論文では、東ドイツ映画『パウルとパウラの伝説』を取り上げ、映画と映画音楽のメロドラマ的作劇法について「恋愛」と「過剰さ」という観点から考察することで、東ドイツ映画のエンターテイメント的な側面を明らかに

した。これまでの研究は、イデオロギー研究と作品研究とに大別でき、東ドイツ映画のエンターテイメント的側面については議論されてこなかった。ただ、西ドイツのハーリー・ブランクが、東西ドイツ統一以前の段階で、『パウルとパウラの伝説』について新しい社会主義リアリズムという観点から論じていることは評価できる⁵⁴。とはいえ、ブランクの研究は、新しい社会主義リアリズムという観点をもち出したことで、かえって新しいイデオロギーに依拠することになった。そこで本論文では、従来の研究では見えてこなかった東ドイツ映画のエンターテイメント的側面に注目し、メロドラマ的作劇法の帰結としてエンターテイメントを定義づけた。

フランス革命期に流行したメロドラマは、19世紀にヨーロッパの大衆演劇として隆盛を極め、20世紀に入ると映画の分野へ派生するようになる。ハリウッド映画に典型的なお涙頂戴のストーリーもまた、メロドラマのひとつとして位置づけられる。メロドラマは、ハイカルチャーと大衆娯楽との境界線を越える想像形式として、今日に至るまで様々なジャンルのなかに息づいてきた。社会主義時代の文化あるいは映画を扱ううえで重要なのは、イデオロギーに寄り添いすぎず、一方では作品それ自体のみに没入しすぎないことだ。そもそも『パウルとパウラの伝説』は、東ドイツ時代にヒットしただけではなく、東西ドイツ統一後も再び人気を博した映画である⁵⁵。東ドイツ映画は、イデオロギー一辺倒であったわけでも、作品としてのみ価値があったわけでもない。本論文では、「ハイカルチャー」対「大衆娯楽」あるいは「資本主義の芸術」対「社会主義の芸術」の二項対立から離れ、メロドラマ的作劇法という観点から東ドイツ映画のエンターテイメント的側面に迫った。メロドラマの特徴として挙げられる「過度であること、紋切型、誇張、スペクタクルと劇的であること」を踏まえ、ここでは「恋愛」と「過剰さ」というキーワードに絞って、『パウルとパウラの伝説』の映画と映画音楽のメロドラマ的作劇法を読み解いた。

この映画は、東ドイツの政治社会的状況をほとんど描かないことで、「恋愛」をめぐるドラマティックなストーリー展開が可能になった。そして、主人公パウラと子どもは、東ドイツでは残忍であり「過剰」であるとして好まれなかった。しかし、映画のなかではその「過剰さ」ゆえに死による美德の勝利として効果的に機能した。映画音楽に目を向けると、ロックが挿入されており、「出会い」、「別れ」、「一夜を共にする」などの「恋愛」をめぐるストーリーの転換点で効果的に使用されている。さら

に、クラシックコンサートの場面は、メロドラマ的なカメラワークで撮影され、映画音楽はパウラの聴取体験を観客にも共有させる役割を果たした。つまり、『パウルとパウラの伝説』の映画と映画音楽は、「恋愛」と「過剰さ」というメロドラマ的作劇法によって、エンターテインメントとしての側面が付与されたのである。

自由奔放な女性パウラが主人公であるという設定は、多かれ少なかれ『パウルとパウラの伝説』のメロドラマ的作劇法に影響を与えた。1970年代から1980年代にかけて、東ドイツでは女性の日常、恋愛、自立を描く「女性映画」が一世を風靡することになる。『パウルとパウラの伝説』は、女性映画の萌芽としても解釈することができるのだ。東ドイツ映画の再評価を考える時、イデオロギーや作品という既存の枠組みではなく、新しい視点から映画の面白さを明らかにすることが求められているのではないだろうか。

本稿は科学研究費補助金「若手B」(課題番号22720071「文化政策的観点からの映画音楽研究——ハリウッドと東ドイツの比較——」)の研究成果の一部である。

注

- 1 デーファ(DEFA)はドイツ国営映画企業(Deutsche Film-Aktiengesellschaft)の略称で、東ドイツ唯一の映画製作会社。デーファはナチス・ドイツ時代のウーファ映画製作会社(UFA, Universum Film AGの略)の撮影所(ポツダムのバーベルスベルク)を譲り受け、そこを拠点として製作を開始した。
- 2 オスタルギー(Ostalgie)は、ドイツ語で東を意味する「オスト(Ost)」とノスタルジー(Nostalgie)を掛け合わせた造語。東ドイツへの郷愁を意味する。
- 3 デーファ映画ライブラリー(DEFA Film Library)は、1990年代前半に映画とドイツ文化を専門とするバートン・ビーグ(Barton Byg)教授によってマサチューセッツ大学アムハースト校に設立された。2005年10月にニューヨーク近代美術館(MOMA)で開催された東ドイツ映画の回顧展「大義ある反抗——東ドイツの映画——(Rebels with a Cause - The cinema of east Germany)」では、デーファ映画ライブラリーは協力施設として挙げられている。
- 4 イデオロギー研究としては以下を参照のこと。Ralf Forster, Volker Petzold, *Im Schatten der DEFA-Private Filmproduzenten in der DDR*, Konstanz: UVK Verlag 2010., Sabine Brummel, *Die Werktätigen in DEFA Spielfilmen Propaganda in den Filmen der DDR*, Dipromica Verlag Hamburg :GmbH 2010., Wolfgang Gersch, *Szene eines Landes - Die DDR und ihre Filme*, Berlin: Aufbau-Verlag 2006.
作品研究としては以下を参照のこと。Harry Blunk, Existentielle Aporie und poetische Gestalt-Inhaltliche und formale Aspekte einer neuen Realismuskonzeption im DEFA-Gegenwartsspielfilm „Die Legende von Paul und Paula“, in: *Die DDE in ihren Spielfilmen-Reproduktion und Konzeption der DDR-Gesellschaft in neueren DEFA-Gegenwartsspielfilm*, München: Profil Verlag GmbH 1987, S.234-259.
- 5 Wolfgang Thiel, „Filmmusik in der DDR- Ein historisch-kritischer Abriss-“, in: *Bulletin*, hrsg. v. Musikrat der deutschen demokratischen Republik Sektion DDR des internationalen Musikrates, März 1979, S.3-13., Vera Grützner, „Zum Filmmusikschaffen in der DDR, in: *Sammelbaende zur Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik Band 4*, hrsg. von Heinz Alfred Brockhaus und Konrad Niemann, Berlin: Verlag Neue Musik 1975, S.169-199., Vera Grützner, *Tradition, Stationen und Tendenzen der Musikdramaturgie, aufgezeigt anhand von Spielfilmen des DEFA-Studios für Spielfilme* (Dissertation), Kleinmachnow, Dezember 1974.
- 6 パーキンソン 『ルカーチ』 青木順三、針谷寛訳、未来社、1983年、235頁。
- 7 ピーター・ブルックス 『メロドラマ的想像力』 四方田大彦・木村慧子訳、産業図書、2002年、9頁。
- 8 In Verhör: Der Drehbuchautor. Gespräch mit dem

- Drehbuchautor der „Legende von Paul und Paula“ Ulrich Plenzdorf. In: *Kino DDR (Pressebulletin)* 1973, Nr. 3, S.34. zitiert nach Harry Blunk, Existentielle Aporie und poetische Gestalt-Inhaltliche und formale Aspekte einer neuen Realismuskonzeption im DEFA-Gegenwartsspielfilm „Die Legende von Paul und Paula“, a.a.O., S.237.
- 9 1970年代以降、東ドイツテレビ(Fernseh der DDR)が番組の充実を図ったことも要因のひとつとして考えられる。
- 10 Matthias Judt (Hrsg.), *DDR-Geschichte in Dokumenten: Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse*, Berlin: Links 1998, S.136.
- 11 1963年から1972年の10年間で、東ドイツでは文化施設への来場者数が急激に減少した。映画館49.2%、舞台演劇7.2%、コンサート21.7%の減少率であった。家で楽しむことのできるテレビの普及と番組の充実が要因のひとつとも考えられる。Manfred Jäger, *Kultur und Politik in der DDR: ein historischer Abriss*, Köln: Edition Deutschland Archiv 1982, S.141.
- 12 Manfred Jäger, a.a.O., S.143.
- 13 Vgl., Akademie für Gesellschaftswissenschaft beim ZK der SED (Hrsg.), *Unsere Kultur DDR-Zeitafel 1945-1987*, Dietz Verlag Berlin 1989, S.199.
- 14 文化・教育担当政治局員のクルト・ハーガーが1972年7月6日に開催された社会主義統一党の党中央委員会集會にて宣言した。Manfred Jäger, a.a.O., S.136.
- 15 Matthias Judt (hrsg.), a.a.O., S.177.
- 16 1980年代後半、東ドイツ国内の青少年の66%を占める190万人が自由ドイツ青年団のメンバーに加入していた。Michael Rauhut, *Rock in der DDR 1964 bis 1989*, Bonn: Buneszentrale für politische Bildung 2002, S.9.
- 17 Matthias Judt (hrsg.), a.a.O., S.172.
- 18 東ドイツの文化館のなかには、1980年頃になると、ディスコやロックコンサートを主催する青年館が登場しはじめた。その他、東ドイツの文化館の基本法規および状況については次の論文を参照のこと。谷和明「東ドイツ時代の文化館に関する法規 翻訳・解説」『社会文化研究』第9号所収、2007年1月、94-111頁。
- 19 Aktennotiz „Über eineerweiterte Sitzung des Präsidium des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden der DDR“, am 18. 1.1973., 5.2.1973; SAMPO-Barch, DY30/IV132/906/83. S.3.
- 20 Ibid.
- 21 Ibid.
- 22 Aktennotiz „Über eineerweiterte Sitzung des Präsidium des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden der DDR“, a.a.O., S.1-4.
- 23 Aktennotiz „Über eineerweiterte Sitzung des Präsidium des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden der DDR“, a.a.O., S.3.
- 24 ブルックスによれば、メロドラマの特徴は「強い感情への耽溺、道徳の分極化と図式化、極限的な存在状態、状況、行動。あからさまな悪行、善なる者たちへの迫害、そして、最後に美德の勝利。誇張された表現。いわくありげなプロット、サスペンス、息をのむような運命の急変」として記されている。ピーター・ブルックス『メロドラマ的想像力』四方田犬彦・木村慧子訳、産業図書、2002年、35頁。
- 25 ジャン＝マリ・トマソー『メロドラマ——フランスの大衆文化——』中條忍訳、晶文社、1991年、206頁。
- 26 ピーター・ブルックス『メロドラマ的想像力』、前掲書、35頁。
- 27 ここで参照するのは、ペーター・アーレンス、ヘルフリード・シュライター、ホルスト・クニーチュによる批評である。これらの批評は東ドイツで刊行された新聞や雑誌に掲載された。Horst Knietzsch, „Die Legende von Paul und Paula—Ein Film von Ulrich Plenzdorf und Heiner Carow“, in: *Neues Deutschland*, 31. 3. 1973., Helfried Schreiter, „Was dieser Liebe fehlt“, in: *Forum: Zeitschrift für das geistige Leben an den deutschen Hochschulen*, 1973(7), S. 6,11., Peter Ahrens, „Paulas Film“, in: *Weltbühne: Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft*, 4. 10. 1973 (15), S.462-464.
- 28 Horst Knietzsch, „Die Legende von Paul und Paula—Ein Film von Ulrich Plenzdorf und Heiner Carow“, a.a.O.
- 29 Helfried Schreiter, „Was dieser Liebe fehlt“, a.a.O., S. 6, 11.
- 30 Ibid.
- 31 Ibid.
- 32 Horst Knietzsch, „Die Legende von Paul und Paula—Ein Film von Ulrich Plenzdorf und Heiner Carow“, a.a.O.
- 33 Peter Ahrens, „Paulas Film“, a.a.O., S.464.
- 34 Helfried Schreiter, „Was dieser Liebe fehlt“, a.a.O., S.11.
- 35 Gotthardt, Peter. „Die Legende von Paul und Puala“, in: *Neue Berlinische Musikzeitung*, 1990(1), S.19.
- 36 Gotthardt, Peter. „Die Legende von Paul und Puala“, a.a.O., S.21.
- 37 Gotthardt, Peter. „Die Legende von Paul und Puala“, a.a.O., S.23.
- 38 Ibid.
- 39 『パウルとパウラの伝説』のなかで流れるプディーズの曲は、そのほとんどがゴットハルトによって作曲された。ダンスホールのシーンで演奏される「しばし眠りのなかで(Manchmal im Schlaf)」のみがプディーズによるオリジナル曲である。
- 40 ブギウギとは、1950年ごろのヨーロッパで「ロックンロール」の代わりに使用されていた言い回しである。
- 41 Ernst Hermann Meyer, *Musik im Zeitgeschehen*, Berlin: Verlag Bruno Henschel 1952, S.162.
- 42 Michael Rauhut, *Rock in der DDR 1964 bis 1989*, a.a.O., S.8.
- 43 BV PDS Leipzig, PA, IVA-2/16/464, zitiert nach Michael Rauhut, *Rock in der DDR*, a.a.O., S.34参照。
- 44 Olaf Leitner, *Rockszenen DDR Aspekte einer*

- Massenkultur im Sozialismus*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 1983, S.22.
- 45 文化を高級か低俗かで判断しないよう促す方針を定めたことは、東ドイツの文化政策の大きな特徴と言える。資本主義社会では「娯楽」として軽視されるものが、東ドイツでは「芸術」と見なされる。そればかりではなく、東ドイツでは娯楽を学問領域にまで高めようとする動きもあった。
- 46 Vgl. Olaf Leitner, *Rockszenen DDR Aspekte einer Massenkultur im Sozialismus*, a.a.O., S.22.
- 47 例えば、1961年に結成されたジャズバンド、テオ・シューマン・コンボのリーダーであり、作曲家、編曲家のテオ・シューマン(Theo Schumann, 1928-1990)は、ドレスデン音楽大学でクラシック音楽を専攻していたし、歌手や女優として活躍したヴェロニカ・フィッシャー(Veronika Fischer, 1951-)もドレスデン音楽大学でシャンソンとミュージカルを学んだ。1969年に結成されたドレスデン発のロックバンド、エレクトラ(electra)はメンバー全員がドレスデン音楽大学の出身者であった。
- 48 Udo Barsch (Hrsg), *Unterhaltungskunst A-Z, Reihe Taschenbuch der Künste*. Berlin/DDR: Henschel 1975, S.38. zitiert nach Olaf Leitner, *Rockszenen DDR Aspekte einer Massenkultur im Sozialismus*, a.a.O., S.177.
- 49 2007年7月24日、ベルリンのペーター・ゴットハルト宅にて執筆者がインタビューを行った時の音声録音による。
- 50 カーロウはゴットハルトがポピュラー音楽に精通していないことを知っていたため、パウラの最初の恋人役に俳優でミュージシャンのクリスティアン・スタイヤー(Christian Steyer, 1946-)を採用した。チェスワフ・ニエメンの曲を提案したのはスタイヤーであった。
- 51 ピーター・ブルックス 『メロドラマ的想像力』、前掲書、35頁。
- 52 マンフレッド・ローゼンベルク(Manfred Rosenberg)が指揮、ジョルジ・ガレイ(György Garay)のヴァイオリン独奏、オーケストラはデーファ交響楽団であった。
- 53 藤木秀朗 「メロドラマ演劇の映画への摂取——1908年のアメリカ映画産業の実践——」 『映像学』No.59、日本映像学会、1997年、26-27頁参照。
- 54 Harry Blunk, *Existentielle Aporie und poetische Gestalt-Inhaltliche und formale Aspekte einer neuen Realismuskonzeption im DEFA-Gegenwartsspielfilm „Die Legende von Paul und Paula“*, a.a.O.
- 55 『パウルとパウラの伝説』が東ドイツ時代に大ヒットしたことを考慮すると、そもそもメロドラマ的作劇法はイデオロギーとして機能していたのではないかという反論もあろう。また、ハリウッド映画のメロドラマ性は、資本主義的な大衆迎合というイデオロギーのもとに理解することもできる。このような状況を踏まえながらも、本論文では、ひとまず社会主義体制のイデオロギーから解放され、さらには自律した芸術作品という枠組みを抜け出すために、メロドラマに注目した。

■執筆者について

高岡智子(たかおか・ともこ)

神戸大学大学院総合人間科学研究科博士後期課程修了。博士(学術)。現在、甲南大学人間科学研究所博士研究員。専門分野は映画音楽、東ドイツ文化。

■Notes on the Contributor

Tomoko Takaoka, PhD. (Graduate School of Cultural Studies and Human Science, Kobe University). She is a postdoctoral fellow at Konan Institute of Human Sciences at Konan University. Her research fields are film music and East German culture.