

## ドイツ映画、越境と分断へのまなざし

名古屋外国語大学世界教養学部 白井史人

はじめに

本稿のタイトルの冒頭に、ドイツ映画という言葉を選びました<sup>1</sup>。ただし、そこでまず問うべきは、「ドイツ」という国単位で映画を捉える視点がどの程度まで有効であるのか、ということです。こうした視点は映画の「ナショナルな文化」としての側面を明らかにするために有効な枠組みといえる一方で<sup>2</sup>、映像メディアがその起源から内包する「グローバル」で、「トランスナショナル」で、「越境的」な性格を捉えにくくするものでもあるからです。

私が共編著を務めた書籍『世界は映画でできている』（石田聖子・白井史人共編著、名古屋外国語大学出版会、2021年）の構成は、こうした問題をより明確に示しています。本書は「フランス」「イタリア」「ドイツ」「アメリカ」、「スペイン・ラテンアメリカ」「ロシア・ソ連、東欧」「中国・香港・台湾」という7章からなっています。とりわけ後半の三つの章のタイトルを見てみましょう。「スペイン」と「ラテンアメリカ」という国も地域も大きく異なる映画をスペイン語という枠組みを通して一つの章に組み込み、中国語圏の映画は中国、香港、台湾という政治的、文化的にきわめて複雑な問題を共有している国家や都市を一つにまとめる必要がありました。ドイツに関しても、2022年現在の「国」としての「ドイツ連邦共和国」が存在する一方で、「ドイツ語圏」という言語単位で考える枠組みもあります。オーストリアやスイスなどの特徴ある映画文化を考慮に入れるか否かによって、その歴史記述は大きく異なってきます<sup>3</sup>。

「ドイツ映画」という枠組みのこうした曖昧さを意識するなかで、本稿のタイトル

- 
- 1 本稿は、南山大学ヨーロッパ研究センター、外国語学部ドイツ学科主催講演会（2022年5月20日「ドイツ映画、越境と分断へのまなざし」）を基にまとめたものである。
  - 2 映画会社の歴史に着目したクラウス・クライマイアー『ウーファ映画——ある映画コンツェルンの歴史』（平田達治ほか訳、鳥影社、2005年）は、20世紀前半のドイツの国家としての変化と映画との関係を考える重要な著書である。
  - 3 オーストリア映画に関しては、日本語文献としては瀬川裕司『映画都市ウィーンの光芒—オーストリア映画全史』（青土社、2003年）など。

の後半の「越境と分断へのまなざし」という視点が生まれてきました。20世紀のドイツの社会と取り巻く情勢抜きに、国としての「ドイツ映画」の歴史を捉えることはできません。ただし映画と社会との関係は、社会の変化を映像が中立的に記録し、その記録を一定の距離を取って眺めることで観客がドイツの歴史を追体験できる、といった安定し硬直したものではまったくありません。映像文化そのものが社会の変化のなかに深く入り込み、時に社会を大きく変える一要因ともなる相互的でダイナミックな側面があります。本日の講演では、あえて「ドイツ映画」という枠組みを設定し、その歴史や問題を検討することで、国、言語、社会制度の境界を不断に侵犯し、そのことによって形を更新していく映画と社会とのあり方を明らかにすることを目指します。映画がドイツに向けた「まなざし」を分析的に見つめることで、「映画とは何か」という問題と、「ドイツとは何か」という問題を同時に考えることができるのではないかと、という問題意識が本稿の出発点です。

本稿の構成は、はじめにドイツ映画史の流れを概観します。できる限り圧縮したドイツ映画史の見取り図を示すため、ベルリンという一つの都市がどのような形で映画の舞台となってきたのかに着目します。つづいてドイツ映画における「越境」をめぐる事例として、『そして、私たちは愛に帰る』*Auf der anderen Seite*（ファティ・アキン監督、2008年）における視線の演出と、『水を抱く女』*Undine*（クリスティアン・ペッツォルト監督、2020年）における都市や水の描写を分析します。以上の議論を通して、現在のドイツ映画の潮流から、分断と越境をめぐるドイツ映画の問題がどのように変化しつつあるのかを示すことが本稿の目的です。

## 1. ドイツ映画史を駆け抜ける——映像となったベルリン

### 1.1 初期映画から無声映画の黄金期へ

19世紀末に誕生した映像メディアは、その後、第一次世界大戦、ヴァイマル共和国、第二次世界大戦、さらには東西分断から再統一へといたるドイツ社会の動きのなかで、さまざまな変化を遂げました。本節ではベルリンを中心に、ドイツ映画史を足早に概観していきたいと思います<sup>4</sup>。

4 本節の内容は、拙論『世界は映画でできている』テイク3の第1節「影が奏でる歴史のプリズム ドイツ映画史」（116～128頁）を、ベルリンという一つの街へ焦点を当てて要約したものである。ドイツ映画史に関するクライマイヤーらの著作のほか（注2）、瀬川裕司『物語としてのドイツ映画史——ドイツ映画の10の相貌』（明治大学出版会、2021年）の第3章「戦前のドイツ映画における首都ベルリン」、竹峰義和「映画都市ベルリン——ドイツ映画小史 1985-

映画史の始まりをフランスのリュミエール兄弟によるものとするか、アメリカのエジソンによるものかは、何を「映画」と考えるのかによって異なります。スクリーンに投影され、大人数で鑑賞できる映画興行を現在の映画へとつながる映像文化の端緒とするならば、1895年12月28日のパリのグラン・カフェにおけるリュミエール兄弟によるシネマトグラフの上映が映画の起源ということになるでしょう。しかし、「ドイツ映画」に焦点を絞れば、グラン・カフェでの上映に先立つ11月、スクラダノフスキー兄弟によるベルリンのヴァリエテ劇場ヴィンターガルテンでの見世物の一つとしての上映に、その起源をさかのぼることができます。スクラダノフスキー兄弟が開発した「ビオスコープ」の最初の上映では、「ボクシングをするカンガルー」など、カメラの前でシンプルな動きをする人物たちが捉えられていました<sup>5</sup>。ただし、リュミエール社の世界進出の勢いはすさまじく、「ビオスコープ」は衰退しリュミエール社のシネマトグラフがドイツでも人気を博します。1896年にシネマトグラフが記録したベルリンの街景を見ると、大通りを左右対称に捉え前後左右へと行きかう人々や路面電車の動きが収められています。初期映画において観客を引き付けた「運動」を記録するのにふさわしい構図が、ベルリンに対しても向けられていることが分かります<sup>6</sup>。

その後、第一次世界大戦が終結し1919年にヴァイマル共和国が成立すると、ドイツの社会は大きな変化を遂げます。映画会社の「ウーファ」で大規模な映画が製作され、多くの監督が活躍していく「黄金期」を迎える時期です。

この時期のドイツ映画の世界的なヒットのきっかけとなったのは、『カリガリ博士』*Das Cabinet des Dr. Caligari*（ローベルト・ヴィーネ監督、1920年）です。「表現主義映画」と総称されるこれらの映画の特徴は、『世界映画大事典』では「現実の自然主義的再現ではなく、歪曲化や単純化、誇張をとおして心的世界を主観的に表現しようとする

---

2014）『紫明』第36号、2015年、11～15頁や、Aggio, Regina. 2007. *Filmstadt Berlin 1895-2006*. Berlin:Verlag Jena.などを参照しつつ、本稿は個別の作品の場面に関する分析を行った。

5 スクラダノフスキー兄弟によるビオスコープ上映に関しては、瀬川『物語としてのドイツ映画史』（2021年、8～27頁）に詳しい。

6 「どこで」「何を」撮るかという撮影対象ではなく、その対象を「いかに」撮るか、というシネマトグラフのスタイルが地域を超えてすでに生じていることは、シネマトグラフが記録した名古屋駅の映像が「ラ・シオタ駅への列車の到着」とほとんど同じ構図となっていることから窺い知ることができる。シネマトグラフが撮影した名古屋駅の映像は、DVD『吉田喜重 短編ドキュメンタリー集2』（ジェネオンエンタテインメント、2005年）に所収されたドキュメンタリー作品『夢のシネマ、東京の夢』（1995年）参照。

反リアリズム運動」とまとめられています<sup>7</sup>。1910年代のヨーロッパ映画を牽引した絢爛豪華なイタリア史劇や、アメリカの壮大な物語映画と異なり、書割による特殊な舞台美術や登場人物の心理的な狂気を描く面が大きく着目され、『カリガリ博士』以降も多くの作品が生み出されました。

その主な舞台となったのは、ベルリン近郊のバーベルスベルクに居を構えたウーファの巨大なスタジオでした。そこで頭角を現してきた監督たちのなかにはF. W. ムルナウ (1888～1931)、フリッツ・ラング (1890～1976)、エルンスト・ルビッチュ (1892～1947) らがいます。彼らはどのようにベルリンを描いたのでしょうか。ここでは、ベルリンの一流ホテルで働くホテルマンの没落を通して、変わりゆく時代の変化を描いた『最後の人』*Der letzte Mann* (F. W. ムルナウ監督、1924年) 冒頭を検討してみたいと思います。

ホテルのエレベーターが下りてきて、人とものがごった返すロビーを滑らかなカメラの動きで捉えていく冒頭のショットを検討してみましょう。ホテルの入口の奥に見える外景や雨に打たれる窓、内装が反射する室内光など、幾層にも重なる光と陰影の表現には、映画が、初期の見世物的な要素の強い娯楽から、独自の芸術的表現の水準へと高められてきたことが如実に示されています。『最後の人』のこの冒頭のショットは、ムルナウらによって推し進められたカメラによる無声映画期の映像表現の一つの到達点と言えるでしょう<sup>8</sup>。

また無声映画期のカメラは、このように作り込まれた画面としてベルリンを描き出したわけではありません。瀬川の指摘によれば、1920年代の半ばに、『除夜 (除夜の悲劇)』*Sylvester* (ルーパー・ピック監督、1924年) や『いかがわしい者たち (第五階級)』*Die Verrufenen* (ゲルハルト・ランプレヒト監督) など、ベルリンの都市でロケを行う映画が急激に増加しました<sup>9</sup>。こうした映画群のなかでも、ヴァルター・ロットマン監督の『伯林——大都会交響楽』*Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) は、ベルリンの街と都市に生きる人々のさまざまな場面を撮影し、早朝から深夜にいたる街の変化を一日の物語のようにまとめた記録映画でした。そのなかの一場面を検討してみ

7 奥村賢「表現主義映画」『世界映画大事典』(日本図書センター、2008年)、707頁を参照。

8 本作の伴奏音楽に関しては、白井前掲書のテイク3第2節を参照。本稿の下敷きとなった講演では、後半にテイク3第2節に該当する伴奏音楽の比較などを論じたが、既に刊行した内容のため本稿からは割愛した。

9 瀬川の集計によれば、1924年は220本中8本であったベルリンを舞台とした映画は、1925年に212本中35本へ増加し、その後1932年まで30～40本近いフィルムが確認できる(瀬川『物語としてのドイツ映画史』、84～85頁)

ましよう。映画の中盤では、カフェでくつろぐ市民たち、黒々とした光沢を放ち運動する新聞の輪転機、さらに印刷された新聞をただちに街にゆく人たちに届ける交通網など、近代都市の先端的な風景を収めるショットが続きます。こうした近代都市としてのベルリンの表象は、文学、写真、絵画などにも共通する要素でもあります<sup>10</sup>。

しかし、カメラ自体がジェットコースターのような乗り物に乗ってアトラクションを楽しむ人びととともに激しく運動し始める時、映像技術は都市を中立的にまなざす客観的記録装置であることを放棄します。激しいスピードで回転し突き進むカメラが撮影した映像が生み出す眩暈そのものが、近代都市を形成するスピードそのものと一致しているとも言えるでしょう。さらに『伯林——大都会交響楽』の夜の場面では、そうした映画が上映されるベルリンの大きな映画館が、ネオンサインとともに描き出されます。その映画館は、まさにベルリンを舞台とした多くの映画が上映された場でもあったはずです。こうした映画と都市と観客との再帰的關係こそが、映画と社会との相互作用を形作る大きな要素の一つでした。

## 1.2 トーキー化、第2次世界大戦から東西分断へ

それでは無声映画期からトーキー技術の転換に伴う変化は、ドイツ映画にいかなる影響を及ぼしたのでしょうか。1927年のアメリカでの『ジャズ・シンガー』（アラン・クロスランド監督）の成功の波はヨーロッパにも瞬く間に波及し、ドイツでは1929年にウーファがトーキー用のスタジオを設立します。『ガソリン・ボーイ三人組』*Die Drei von der Tankstelle*（ヴィルヘルム・ティーレ監督、1930年）や『会議は踊る』*Der Kongress tanzt*（エリック・シャレル監督、1931年）などの音楽映画が人気を博しますが、ここでは特に、トーキー化による製作や上映の規模の拡大に伴う、映画の社会的作用の増大に焦点を当てて考えてみたいと思います。

トーキー化が進展する1930年代に、映画と既存の芸術との差異を見極め、映像という新しい技術が大衆へ及ぼす影響に着目した人物としては、思想家のヴァルター・ベンヤミンが代表的な存在です。ベンヤミンの著名な論文「複製技術時代の芸術作品」（1936）における以下の指摘を検討してみましょう。

芸術作品が技術的に複製可能となった時代に衰退してゆくもの、それは芸術作品のアウラである。この過程は徴候的だ。すなわちこの過程の持つ意味は、芸術

---

10 Berghorn, Detlef. 2019. *The Roaring Twenties: Die wilde Welt der 20er*. Theiss in Wissenschaftliche Buchgesellschaft. などを参照。

の分野をはるかに超えて広がってゆく。複製技術は——一般論としてこう定式化できよう——複製される対象を伝統の領域から引き離す。複製技術は複製を数多く作り出すことによって、複製の対象となるものをこれまでと違って一回限り出現させるのではなく、大量に出現させる。そして複製技術は複製に、それぞれの状況のなかにいる受け手のほうへ近づいてゆく可能性を与え、それによって複製される対象をアクチュアルなものにする<sup>11</sup>。

ベンヤミンがこの文章で取り上げるのは具体的には無声映画が多いのですが、文章が執筆された時期は、トーキー技術の普及が決定的となった1930年代初頭です<sup>12</sup>。1930年代に映画の社会的影響力の増大を決定づけたのは、アドルフ・ヒトラー率いるファシズム政権のなかで、ゲッベルスによって推進された映画によるプロパガンダでした。そのなかで頭角を現したレーニ・リーフェンシュタール（1902～2003）は、もともとはベルリン等の劇場で活動する舞踊家でした<sup>13</sup>。ドイツのナショナリズムとも大きく結びつく山岳映画のジャンルで成功を収めたアルノルト・ファンク（1889～1874）作品の女優として映画界に進出したリーフェンシュタールは、ナチスのニュルンベルクの党大会の模様を収めた『意志の勝利』*Der Triumph des Willens*（1935）などで記録映画の審美的側面を推し進め、プロパガンダとしての映画の機能的価値を高めることになります。

ベンヤミンが先の「複製技術時代の芸術作品」で警告したような「政治の審美化」を体現するリーフェンシュタールがベルリンにカメラを向けたのは、1936年のベルリン・オリンピックを記録した映画『オリンピア』*Olympia*（1938）でした。この作品の冒頭をあらためて検討してみましょう。ギリシャのアクロポリスを仰ぎ見るような角度から滑らかに移動するカメラに導かれて、画面上にはギリシャ彫刻が現れます。その彫刻がいつのまにか動き出し、聖火を持ったランナーの映像から、ハンガリー、チェコ、ポーランドなどの都市を航空機で鳥瞰する映像へと移行していきます。カメラが最後にたどり着くのは、ベルリンのオリンピック・スタジアムを埋め尽くす満員の大観衆とその歓声です。ヒトラー式敬礼をする観衆の視線の先には、各国を代表す

11 ヴァルター・ベンヤミン『ベンヤミン・コレクションI』（浅井健次郎訳、筑摩書房、1995年、590頁）

12 無声映画期からトーキー初期にかけてのベンヤミンらの議論と映画館との関係の考察には、ミリアム・ハンセンによる『映画と経験——クラカウアー、ベンヤミン、アドルノ』（竹峰義和訳、法政大学出版局、2007年）らも参照。

13 リーフェンシュタールに関しては、日本語文献としては以下のものなど。瀬川裕司『美の魔力——レーニ・リーフェンシュタールの真実』（パンドラ、2001年）

るアスリートだけではなくヒトラーその人がいることは言うまでもありません。

この冒頭の場面の映像上の演出の恐ろしいまでの滑らかさを、我々はどうのように見つめれば良いのでしょうか。航空機の視点から撮られたベルリンは、『クーレ・ヴァンペ』*Kuhle Wampe oder wem gehört die Welt?*（スラタン・ドウドフ監督、1932年）などが収めた街路を埋め尽くす職にあぶれた失業者たちを徹底的に無視して、アクロポリスからベルリンのスタジアムまでの空間と、古代から近代へのオリンピックの時間を繋げてしまうのです。映像と音声の組み合わせや、後撮りを厭わない徹底的な撮影と編集によって実現されている理念的な「人類」の表象が、ファシズムが標榜する排除の原理と同期していることを見逃すことはできないでしょう<sup>14</sup>。

第二次世界大戦直後のベルリンを舞台に撮影され、戦後のドイツ映画の出発点となった作品は『殺人者は我々の中にいる』*Die Mörder sind unter uns*（ヴォルフガング・シュタウテ監督、1946年）です。戦後ドイツの荒廃した風景のもとで展開する「瓦礫映画」の出発点となったこの作品は、強制収容所から帰還する女性と、戦地で上官の命による虐殺行為を止めることができなかつたトラウマと向き合う軍医が次第に惹かれ合う恋愛映画の形をとっています。そのなかで、過去と向き合うことを訴える本作は、戦後すぐに製作されたという歴史的意義とともに、ドイツの無声映画黄金期を彷彿とさせる綿密で劇的な照明の効果なども際立つ作品です。泥に満ちた水たまりに映る瓦礫のショットが象徴する本作のベルリンの外景は、俯瞰する視点を徹底的に避けた構成となっています<sup>15</sup>。

第二次世界大戦後の映画では、ベルリンはどのように描かれたのでしょうか。ここでは東西ドイツで作られた多くの映画のうち、西ドイツのニュー・ジャーマン・シネマを代表する監督の一人であるヴィム・ヴェンダース（1945～）による作品を検討してみたいと思います。ベルリンの壁が崩壊する直前の街を、モノクロ映像を中心に収めた『ベルリン、天使の詩』*Der Himmel über Berlin*（1987年）は、『都会のアリス』

14 さらに、ファシズムと映画との関係を検討する上では、映像を残すことさえも拒否された人々がいたことを忘れる訳にはいかない。イメージ研究のディディ・ユベルマンが『イメージ、それでもなお——アウシュヴィッツからもぎ取られた四枚の写真』（橋本一径訳、平凡社、2006年）で指摘するように、記憶を抹殺した暴力行為の痕跡自体を抹消しようとする根源的なイメージの禁止が、ホロコーストの最も恐ろしい側面の一つであった。ホロコーストと映画との関係は、以下の文献なども参照。Kerner, Aaron. 2011. *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. London/New York: Continuum.

15 本作における映像の分析は、山本佳樹「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』『言語文化共同研究プロジェクト』2018年、59～68頁や、渋谷哲也『ドイツ映画零年』（共和国、2015年、31～33頁）などを参照のこと。

*Alice in den Städten* (1974年) や『東京画』*Tokyo-Ga* (1985年) など都市へのさまざまな視線を向けてきたヴェンダースの作品のなかでも、とりわけ街の映像が強い印象を残す作品です。

冒頭のベルリンを俯瞰するショットから、大人たちの内面の声を聞くことができる天使に導かれて、流れるように移動するカメラがベルリンを生きる人々の生活と声を映し出していきます。そのなかでもベルリン州立図書館を捉えた場面は、フロアを仕切る壁を排した開放的な空間を流れるようなカメラの技巧が最大限の効果を発揮する部分です。

しかし、そうした映像が流麗にスクリーンの上を流れれば流れるほど、かえってベルリンという都市が経験した断絶が浮かび上がってくるような仕掛けになっていることを見逃すわけにはいきません。州立図書館を出て、かつてポツダム広場があった場所を老人と天使がともに歩く場面では、その背景に、都市を分断していたベルリンの壁がはっきりと映ります。さらに、ポツダム広場の20年代の隆盛を記憶する老人の内的独白や、戦後すぐに『殺人者は我々の中にいる』が捉えたような瓦礫の記録映像が挿入されることで、重層的な都市の姿が提示されます。この映画は、ベルリンという都市を空間・時間的に安定した視覚的イメージとして提示することはせず、過去と現在や、主観と客観が混じりあう編集によって、その混沌とした視聴覚的イメージを投げ出しているのです。

ここまで、初期映画から第二次世界大戦、さらにドイツの分断と再統一まで、ベルリンという都市がカメラにいかに関し出されてきたのかを足早に追いかけてきました。映し出されるベルリンという都市の変化と、その都市へ向ける映画の視線の変化が交錯するところに、ドイツ史と映画史とのダイナミックな関係が現れていると言えるでしょう。

## 2. 「まなざし」への視線

それではここから、映画が都市や人々に向ける「視線」をいかに分析するのか、その際に、映画特有の技法が物語や社会とどのように関わっているのかを、映画の一場面をより具体的に取り上げることで考えてみたいと思います。とりわけ、登場人物たちの「まなざし」自体を分析してみましょう。

映画における「視線」の分析は、加藤幹郎『映画 視線のポリティクス——古典的ハリウッド映画の戦い』(筑摩書房、1996年)などが範例的な分析を試みています。視線の編集においては、向かい合う人物を交互に撮影する際に、いわゆる「イマジナ

リー・ライン」をカメラが超えないという180度システムのルールがあります。しかし、このルールを遵守している場面においても、その視線のぶつかりの「角度」の微細な変化によって、人物関係が繊細に表現されていることを確認してみたいと思います<sup>16</sup>。

とりあげるのはトルコ系のルーツを持つファティ・アキン（1973～）の『そして、私たちは愛に帰る』という作品の一場面です。この映画は、トルコからの移民として暮らす親子を最初の主人公として、つながりのある人物たちの三つのエピソードを連ねた群像劇です。

そのなかの最初のエピソードでは、トルコから移住してハンブルクで暮らす父親アリと、ドイツで生まれた2世の息子の父子関係が描かれます。ドイツ語とトルコ語を使う息子ネジャットは、ハンブルク大学でドイツ文学の教授職に就いているという設定ですが、父親はトルコ語を中心に生活し、売春婦として知り合ったトルコ系移民のイエテルと恋仲となり、結婚を計画しています。このエピソードのなかで、2世の息子と父親の恋人イエテルとの関係が、映像でどのように演出されているかを見てみましょう。

父親の紹介によって中庭の机で二人が初めて顔を合わせる場面では、ネジャットは父親とイエテルの双方にドイツ語で話しかけます。イエテルとネジャットが残されて向かい合って話す場面では、カメラはテーブルに正対する二人の顔をそれぞれほぼ真横から取めて、視線がぶつかるような形でフレーミングされます【図1.1、1.2】。照明に着目すると、カメラに向けられている側がほんやりと明るくなっていますが、目元は暗く、顔全体の表情は読み取れません。

【図1.1】<sup>17</sup> ネジャット（0:17:45）



【図1.2】 イエテル（0:18:09）



16 180度システムに関しては、デイヴィッド・ボードウェルらの『フィルム・アート——映画芸術入門』（藤木秀朗監訳、名古屋大学出版会）の296～297頁などを参照。

17 スクリーンショットは、本作の市販DVD『そして、私たちは愛に帰る』（ポニーキャニオン、2009年）より筆者が作成した。

しかしこの場面で、泥酔し眠りについた父親が、発作で倒れるという事件が起きます。場面は緊急搬送された病院の病室へと切り替わり、診察の結果を聴く二人をロングショットで捉えます。その後、病院に父親を預けて帰宅するバス車内が、二度目の二人の会話の場面です。バス車内で隣り合わせに座った二人を捉えるこの場面では、視線が合う瞬間は多くはありませんが、ここでイエテルがトルコに残した娘を育てるためにドイツに出稼ぎに来ているという身の上を打ち明け、二人の距離が縮まっていきます。場面の照明は明るく、二人の表情の動きが良く分かります【図2】。

この場面が続いて、父がいなくなった部屋に二人が戻り、あらためて中庭で向かい合わせて座る場面では、二人は先ほどと同じ位置に座りますが、その二人を捉えるカメラの角度はやや正面よりになっています。顔の奥の半分は照明が当たり、顔全体の表情の動きが分かるように、二人を見つめるカメラのまなざしに微妙な変化が加えられているのです【図3.1、3.2】。そして興味深いことに、イエテルはトルコ語、息子はドイツ語と、それぞれ自分が生まれた国の言語へと移行しています。二つの言語が行きかうこの会話には、それまでの二人の場面にはなかった親密さが満ちています。

【図2】 バス車内のネジャットとイエテル (0:19:50)



【図3.1】 ドイツ語での呼びかけ (0:21:55)



【図3.2】 トルコ語での答え (0:22:01)



本作の親子関係について論じた文献として、古川裕朗による『ドイツ映画史の基礎概念』（九州大学出版会、2022年）があります。そこでは、ネジャットとアリ、アイテンとイエテルら、物語内での生物学的な親子関係の「すれ違い」が指摘されています（29～31頁）。ただし、上記の場面などでは、ネジャットとイエテルという本来は親子ではないはずの二人の間に通うまなざしの交わりが、疑似的な家族関係の束の間の成立を示しているともみることができるともできるでしょう。映像上での視線と、その視線を捉えるカメラの位置の変化によって確かに示されている疑似的な「母と息子」との関係の生成こそが、——これも内的な越境の一つではないでしょうか——その後のネジャットのイスタンブール行きなどを含めた物語の展開を駆動していくのです。

### 3. ドイツ映画の現在——『水を抱く女』が描くベルリンの古層

さらにもう一つ、現代のドイツと映画との関係を、ベルリンの都市像を更新するような新しい作品を通して考えてみたいと思います。

本稿の第1節で触れた通り、ベルリンは、ヴィルヘルム期の帝都からヴァイマル期のモダンな大都市、さらにはファシズムの震源地から第二次世界大戦後の廃墟をへて、冷戦を象徴する分断を経験した都市として、さまざまな顔を見せています。このような都市の集団的経験とその想起をめぐる問題を象徴するのが、ベルリン王宮再建をめぐる議論です<sup>18</sup>。プロイセンによって建設された王宮は、第二次世界大戦の爆撃と地上戦で破壊され、その後、東ドイツ時代に爆破され代わりに国会議事堂が建設されました。再統一後、この場所への王宮の再建をめぐる大いに議論が交わされ、2020年、フンボルト・フォーラムという新たな文化施設として王宮を再現した形で再建されました。こうした都市をめぐる現実の議論は、映画においてどのように描かれているのでしょうか。

『イエラ』 *Yella*（2007年）などの幽霊三部作や、『東ベルリンから来た女』 *Barbara*（2012年）などを監督したクリスティアン・ペッツォルト（1960～）が2020年に発表した映画『水を抱く女』 *Undine* は、自らの求愛を拒否した恋人を水に引き込んで殺してしまう水の精・ウンディーネの民話を下敷きにしています。ウンディーネという名を持つ主人公の女性が、博物館のガイドとして働くベルリンの歴史家として描

---

18 ベルリン王宮の再建とフンボルト・フォーラムの設立にいたる議論に関しては、アライダ・アスマン『記憶のなかの歴史——個人的経験から公的演出へ』（磯崎康太郎訳、松籟社、2011年）などを参照。

かれていることは、映画とベルリンという都市の関係を考慮すれば偶然ではありません。この作品で主人公は、ベルリン市の「住宅都市開発省（Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Bauen und Wohnen）」が管理しているベルリンの街の模型の解説を行う過程で、クリストフという潜水士と知り合います。この「ベルリン市模型」は、実際に当省の建物内で展示されており、東西分断からその後の都市開発にいたる街の変化を俯瞰するために格好の模型です。本作の冒頭が、ベルリンが町として成立する際の起源となったシュプレー川沿いの地域のカフェに設定されていることは、本作がベルリンを古層から掘り起こすことを試みていることをさりげなく示しています。

本作はベルリンを舞台としていますが、ブランデンブルク門、ベルリンの壁、ヴァイマル期の発展の象徴であるポツダム広場やクアフュルステンダムなどの象徴的な建築物や地域を、注意深く回避しています。主人公ウンディーネが住む賃貸住宅の一室は、ベルリンのハッケッシャー広場に位置していることが映画後半のセリフから示唆されます。しかし、たびたび映画に登場する部屋のバルコニーからのベルリンの外景のショットは、旧東ベルリンのアレクサンダー広場に隣接する百貨店ガレリアや高層ホテルを、鉄道の線路を挟んで南側から映しだすにすぎません【図4】<sup>19</sup>。ウンディーネがクリストフに講演を朗読する場面でも、フンボルト・フォーラムが立っている方向にカメラが向けられるものの、その現場を映す部分は示されません。

【図4】 ウンディーネの部屋からの眺め(0:37:28)



ここで本作における都市と人物たちとの関係を、「水」の描写に着目して追いかけてみたいと思います。この作品がウンディーネ伝説を下敷きとしている以上、水が作品の主題となることは必然のように思うかもしれませんが、細部に張り巡らされた本

19 以下、『水を抱く女』のスクリーンショットはDVD『水を抱く女』（TCエンタテインメント、2021年）より筆者が作成した。

作の水の描写と演出を細かくみていくと、本作の主人公が、現代の都市に潜む「水」に導かれていくことで物語が進んでいくことが分かります。

冒頭の場面を検討してみましょう。カフェで向かい合って座り、ボーイフレンドのヨハネスが別れを切り出します。思いつめた二人の顔のアップが交互に切り替えされる重い緊張感に満ちた場面は、しばしの沈黙ののち「コーヒーを飲むか」とヨハネスが切り出すことで会話が始まります。ここで顔のアップのショットでは分かりませんが、テーブルが映し出されると二人はコーヒーをすでに飲み干しています。そしてもう一杯を飲み干したら、それを最後に別れることをヨハネスは提案します。

ここで着目されるのは、飲み干されたコーヒーカップの横に、水が注がれたグラスも置かれていることです【図5】。この場面を出発点に、都市のなかでのウンディーネの渇きを慰めようとするかのように、彼女が登場する場面には水が頻出します。

表 ウンディーネの場面に登場する水

カフェのグラス【図5】	0:02:42
ベルリン模型解説前の更衣室の机の上のグラス【図6】	0:06:47
ホテルから出発するウンディーネの水筒	0:30:26
更衣室で水筒の水を飲み眠るウンディーネ【図7】	0:35:11
ベルリンの部屋でのワイン	0:38:46
更衣室でのウォーターサーバー・水筒	0:48:09
電話ののちの枕元の瓶	0:57:12

【図5】



【図6】



【図7】



奇妙なことに、彼女が水を飲む場面は描写されません。しかし、こうした水の誘惑は、物語の展開を左右する重要な場面では、より明示的に描かれています。

まずクリストフとウンディーネの出会いの場面では、水槽が崩壊しウンディーネとクリストフが水浸しになることで二人の関係が決定づけられます。カフェの建物の内部にウンディーネが入っていく直前の場面では、滴る水の音がフレーム外から聞こえており、最終的にその音は開いたままで放置された洗面所の水道の水の音であること

が分かります【図8】。クリストフとの出会いの場面には常になんらかの水の音や映像が場面に配置されており、この建物内部への移動を水が導いていることになります。

【図8】 水の音に導かれるウンディーネ  
(00:13:38)



次に、クリストフとウンディーネがベルリンの部屋で一晩を過ごし、翌朝を迎える場面を検討しましょう。ウンディーネの部屋を出た二人は、寄り添ってシュプレー川沿い、ベルリン中央駅の南側を歩いていきます。再開発が進む地域の新しい建物や工事現場が背景に移り込み、ベルリン中央駅が画面の奥に見えてくる頃、ウンディーネは映画冒頭で別れた恋人とすれ違います。この場面は、映画全体のなかでも、ベルリンの街の成立のもととなったシュプレー川が映り込む重要なところ（0:45:17）。ここで新たな恋人と歩くヨハネスとすれ違うことになり、のちの電話でのやり取りへとつながっていきます。

そして、ウンディーネ伝説のクライマックスともいえる恋人の殺害の場面が、屋外プールであることは極めて示唆的です。不自然に水色の光が反射するプールの水面は、現代の都市のなかで馴致された水の力が、ウンディーネの狂気とともにシュプレー川の高層から染み出しているかのようです（1:06:20）。ベルリンなどの都市で急速に進展した都市開発の象徴ともいえるモダンな住宅やホテルなどの一角のこうした風景は、東西格差とはまた異なる、強いグローバルな力のもとでの格差と街景の変化を感じさせるものです。

こうした都市のなかにおいて描かれる水のさまざまな様態は、ウンディーネとともに映画のもう一人の主人公のように機能します。都市のなかで限定的に区画され、グラス、瓶、水槽、ウォーターサーバー、プールなどに囲い込まれた水の描写は、潜水士のクリストフの潜水場面のようなふんだんな水に満ちた場面と対比させられています。最終的に、プールでの殺人を成就させた後に、ウンディーネが沼のなかへ入水する場面は、神話的な枠組みを用いた物語の必然的帰結であるとともに、映像表現の主

題上の帰結として説得力を持って演出されていることが分かります。

物語の内容や構造に着目してドイツ映画史を広く論じている瀬川は、ペッツォルトのほか、トーマス・アルスラン（1962～）、アンゲラ・シャーネレク（1960～）らを総称する「ベルリン派」の特徴を以下のようにまとめています。

彼らに共通するのは、〈場所・土地〉の雰囲気重視するという姿勢だ。[…]  
どこが舞台に選ばれるにせよ、彼らはその場所の空気感をとらえることに最新の注意を払う。その地域での印象的な緑地、河川、広場などの映像を挿入し、たとえ台詞が少々聞きづらくなろうとも、風によるざわめきなどのノイズをたっぷりと入れるのが彼らのやり方である<sup>20</sup>。

こうした特徴は、主としてアルスラン、シャーネレクらの作品に関して述べられています。しかし、本稿で確認した『ウンディーネ』におけるペッツォルトの水に対する映像・音声上の注意深い選択と演出をみると、それが「雰囲気」や「印象的な」場所の表現といった茫漠とした効果を狙ったものではなく、映像表現上の必然性に沿ったものであると捉えるべきでしょう<sup>21</sup>。近代の国家や都市が区画する境界など存在しないかのように遍在する水を通してベルリンの変化を捉えながら、クリシェとなった表現を神話という枠組みを活用して更新する本作の批判的意識を見ることができます。

## むすび

本稿はここまで、東西冷戦期までのドイツ映画史を映像となったベルリンに着目することで概観し、視線の演出や「水」に着目した具体的な作品の分析を通して、映画と社会の相互関係を検討してきました。「ドイツ」という枠組みの境界の曖昧さを意識しながら、社会の分断と越境が映像表現の細部にどのように表現されているのか、二つの作品の事例分析を通して明らかになったのではないのでしょうか。

2020年代には、『水を抱く女』におけるベルリンの描写のほか、デーブリンの小説の主人公を現代の北アフリカからの移民として読み替えた『ベルリン・アレクサンダープラッツ』（ブルハン・クルバニ監督、2020年）や、ヴァイマル期のベルリンを舞台に、

---

20 瀬川『物語としてのドイツ映画史』、370頁より。

21 この点を、ペッツォルトの変化と捉えるのか、「ベルリン派」全体における都市や自然の描写の捉え方の再考を迫るものかは、本稿の枠を超える問題としてさらなる検討が必要になる。

現代のクラブ・ミュージックなどを使用しながら現代的に描き直すテレビシリーズ『バビロン・ベルリン』（トム・ティクヴァ監督、2017年～）など、東西分断や再統一といった問題とは異なる視点からベルリンを新たに捉える映像作品も多く生まれています。移民、都市開発、街の記憶などのさまざまな社会的問題ともリンクしながら、ベルリンという都市は新しい映像を生み出し続けています。また現代の映像文化がストーリーミングやスマートフォンの普及などで変化するなかで、映画館と都市との結びつきや、それを描き出す映像との関係も変化を遂げていくでしょう。分断と越境を繰り返しながら変遷し続けるドイツ映画へ向けるべき「まなざし」を、我々はさらに研ぎ澄ませる必要がありそうです。

## 注記

本稿はJSPS科研費（19K12990）の助成を受けたものである