

戦後 60 年という節目の年にあたり、その起点となる 1945 年とそれに続く占領期を当時の映画がどう記録したかを検証したい。映像イメージは歴史的記録であるだけでなく、集団的記憶となって時代の象徴的な相貌を与えるものでもある。そのイメージの力は当事者性から遠く離れた場にいる受容者にも直接的なインパクトをもって作用する。現在の我々の立場でこうした映像を考察するとき、なにより映像を取り巻く多様な文脈にも意識的であらねばならない。

映画は多面的な切り口を持つメディアである。その物語は客観的な叙述でありつつ、しかも作り手や受け手の願望、トラウマ、自己認識を必ず反映させている。また映画は撮影や映写に際して必ず他者のまなざしを介在させる。映画の作り手と被写体の関係性、それが刻み付けられた映像に対峙する観客のまなざしの関与、こうした網目の中で映画イメージは幾度も価値を屈折させる。たとえ歴史的に評価の定まった映画であっても、そこに内包されたまなざしの多層性を読み解く行為によって、思いも寄らぬアクチュアルな問題性を取り出すことが可能となる。

今回の報告で取り上げるのはすべて劇映画である。すなわち虚構のストーリーを持ち、俳優によって役が演じられる作品だ。だがフィクションとはいえ必ずしも 100%の虚構ではない。なぜならそこには物語が語られる社会の現実との関係性が必ず織り込まれている

からだ。カメラという機械装置が記録する映像は、作り手や演じ手の意識や意図を越えたものまでも映像に定着させる。その意味であらゆる映像はドキュメンタリー映像だということもできる。だがその一方、ドキュメンタリー映画と呼ばれる作品にも作り手の主観的な価値判断や演出が必ず入りこむ。映画は社会の現状を写し出す鏡だといわれるが、それは事実関係をそのまま保存する記録紙のようなものだという意味ではない。つまりあらゆる種類の映画において問題となるのは構築されたリアリティなのだ。

戦後ドイツにおいて前史であるナチ時代が問題となるのは、戦後の「ゼロ時」というリセットにもかかわらず過去との断絶と連続性という二重の関係性が存在するからだ。この問題は戦後当時の映像作品においても見出すことができる。このセッションの隠れた主役はアドルフ・ヒトラーということになるだろう。彼ほど映画史上で利用されつくしたキャラクターはいない。近年公開された映画『ヒトラー・最後の 12 日間』のようなフィクション映画の登場人物だけでなく、そのイメージ、声、思想までも様々に映画の素材とされてきた。これから紹介する映画にはあまねくヒトラーの影が纏わりついている。それが映画という鏡に写し出された戦後ドイツ社会のリアリティだといわんばかりである。そこでこの報告のモットーとして、以下の文章をまず挙げておきたい。これは、1995 年にジャン

- リュック・ゴダールのアドルノ賞受賞の際に、クラウス・テーヴェライトが行なった演説であり、ゴダールの「アウシュヴィッツを撮影しなかったためにドイツ映画は存在しない」という極めて挑発的な発言をふまえている。

「ヒトラーは実際には罪のない国民たちを《誘惑した煽動者》だったという考えが、今日までドイツ人の頭の中に巣食っている。ヒトラーが、ドイツ人の身体に深く根ざした殺人機構を組織し、1933-45年の間に大多数のドイツ人の抱くもっとも純粹で同時に汚れきった願望の表出者だと見なされることはなかった。ゴダールがかつて作られたもっとも賞賛すべき作品の一つという映画（『ドイツ零年』）は、ドイツ人の手によって作られるべきではなかったか。1945年、またはその後。それは今日まで作られていない。同じく強制収容所についてのドイツ映画もほとんどない。だから現在「ドイツ映画」は存在しないと言うことができるのだ。ドイツの現実の政治も同様に存在しない。今あるのはほとんど化け物じみた現実なのだから。」

ただしこのセッションでは、上記テキストのモットーをできる限り距離化しつつ、映像を批判的に検証することを試みたい。つまり重要なことは、映画が国民的な統一イメージを形成するというのは過去も現在もけっして自明の事柄ではないこと、実際にはあらゆる映像を手がかりに歴史や社会の多様性を考察しうること、そして各々の映画の美的価値もそれが生み出された様々なコンテキストの中で再検証されねばならないことである。つまりここで批判的に問われねばならないのは、「戦後」という時代、「ドイツ」という国民的共同体、そして「映画」という制度化されたメディア、これら全てである。

■廃墟の風景 - 1945年直後の映像

まず戦後間もない瓦礫の風景を捉えた三つ

の映画を紹介したい。それぞれ同じ時代と場所を極めて異なる立場から記録した作品である。一つはドイツ人による内側からの視点、また一つは占領国アメリカの視点、そして最後にイタリア人監督によるいわば中立的な視点である。

最初の映写作品は、戦後最初に製作されたドイツ映画となった『殺人者は我々の中にいる』（Die Mörder sind unter uns）（1946）である。監督はヴォルフガング・シュタウテ、主演はヒルデガルト・クネフ、エルンスト・ヴィルヘルム・ボルヒェルトである。シュタウテは占領下のベルリンで、この企画を当初アメリカ、フランス占領地域の映画管轄の部に持ち込んだが許可されず、結局ソ連軍占領地域で映画化されることになった。この作品は後の東ドイツの国営映画会社となるDEFA映画の第1作となる。

映画の内容は以下の通り。「強制収容所から帰ってきた女と、戦争中上官の命令で民間人殺害に加担させられた男。二人は廃墟となったベルリンで出会い、それぞれに生活を立て直そうとする。彼はかつてその非情な命令を下した上官が過去を隠蔽して戦後復興の波に乗ろうとする姿を目撃し、制裁のために殺害を決心するが、最後の瞬間に彼女に引き止められる。」

映画は冒頭からベルリンの廃墟とその中で生きる人々を写し出すが、それらは点描的に背景を形成するに過ぎない。またクレーンを用いた上昇移動や列車の移動撮影などの多彩な映像表現は、ワイマール時代における大都市ベルリンを描写したヴァルター・ルットマンの『ベルリン・大都会交響楽』を彷彿とさせる。またやや仰角気味に捉えられる廃墟の映像は、晴れわたる空を背景にフォトジェニックな美しさを印象付ける。また室内場面はスタジオでのセット撮影であり、光と影のコントラストは極めて計算され、小道具や窓ガラスの割れ具合までも美的に設計されている。

まさに 20 年代のドイツ表現主義映画を想起させるだろう。そして主演者はすべてプロの俳優たちである。つまりこの映画は戦後の混乱期を舞台とはしているが、映画の技術的要因や画面構成はかつてのドイツ映画のスタイルとの連続性をはっきり刻印している。

内容に関して、ナチ時代の戦争犯罪を糾弾する意図が明確にされている点は注目に値する。だがここにはナチ体制に加担したドイツ人全体の罪という視点はない。この映画のクライマックスは、主人公メルテンスがかつての上官に銃を向け、いよいよ射殺しようとする瞬間、彼を追ってきたヒロインの制止の声で思い止まる。そして二人は安堵して顔を寄せ合い、この二人が新生活に踏み出すことを暗示する。

戦争責任を他者にのみ向ける主人公のあり方は、すでに 1946 年の映画公開当時においても厳しく批判されていた。ヴォルフディートリヒ・シュヌレによる批評の一部を以下に引用する。「殺人者は我々の中にいる？我々が殺人者なのだ。メルテンス博士は映画中二度も判決を下そうとするが、彼だって殺人者だ。彼はクリスマスの夜の虐殺を容認してしまったのだから。(略)彼は暴力に屈してしまった。彼は肩をすくめたまま女性や子供たちの殺害を実行させ、彼らを助けようと行動することはない。よりによってこんなく無実の>罪深い平均的ドイツ人が、名誉回復する主人公として提示されるのだ。」

映画の中でこの批判が徹底されなかったことに対応するように、戦時中のディテールについて慎重かつ婉曲な表現が多用されることになった。例えばヒロインが強制収容所で体験したことの詳細は結局語られない。この後に紹介する映画の戯画的または記録的なまなざしと異なり、ドイツ人自身の視点で描かれる戦後の姿には厳しい現実を耐えやすくし、しかも未来への展望を持たせる描写が不可欠だったのではないかと。戦後が遠のくに連れ、

敗戦直後の時代を懐かしむ映画がドイツでも数多く生み出されてきた。2005 年日本でも公開された『ベルンの奇跡』は、そうした回顧趣味が露骨に表れた作品となっているが、実は同時代の作品の中にもそうした美化の傾向は見てとることができる。だがいわばオブラートに包まれた描写を、映画においてもアウシュヴィッツ以降詩的な映像を作ることは野蛮だといわんばかりに一面的に否定してしまえるのだろうか。むしろその背後に隠蔽された人々の経験を意識しつつ、戦後ドイツの生活をさらに詳細に検証する重要な素材だと見なすべきではないか。

二番目の映写作品は、占領軍アメリカの視点から捉えたベルリンの光景を提示する。オーストリア出身でナチ時代にアメリカに亡命したビリー・ワイルダー監督の『異国の出来事 < 占領地の恋 >』(A Foreign Affair) (1948) である。主演はジーン・アーサー、マレーネ・ディートリヒ、ジョン・ランドである。内容は以下の通り。「アメリカ軍占領下のベルリンに合衆国の議員派遣団がやってくる。駐留軍プリングル大尉は、ドイツ人のキャパレー歌手エリカと恋仲であるが、この事実を派遣団から隠さねばならない。議員団中唯一の女性フロストは道徳的な堅物であり、やがて彼女はエリカがナチスの要人の愛人であり、その人物は現在も潜伏中であることを突き止める。米軍はプリングルとエリカの関係を利用して、ナチスの人物をおびき出すとする。」

この映画はベルリンの廃墟をラブストーリーの背景として利用する。『殺人者は我々の中にいる』が廃墟の中で生きる人々の視線の高さにカメラを据えたのとは対照的に、この映画冒頭のベルリンはまず飛行機による空撮で捉えられる。当時アメリカ軍の許可を得て使用された記録映像だが、その所轄担当者はかつてのドイツ映画会社ウーファのプロデューサーであり、ナチ時代にアメリカに亡命した

エーリヒ・ボマーだった。占領者によって見下ろされる映像は都市の破壊の凄まじさを雄弁に示しているが、オーケストラの伴奏音楽を付されることでリアリティは後退する。その傾向は、続く米軍将校がジープに乗って廃墟の中を走る移動場面でさらに顕著になる。彼はドイツ人の恋人のもとヘマットレスをプレゼントしに行くところだ。ラブソングのメロディが華麗な伴奏音楽となって流れる中、瓦礫の山は逢引きの場への道筋を彩るエキゾチックな背景に変貌する。

ここではハリウッドの娯楽映画にふさわしく、戦後の困窮や絶望感など観客を当惑させる要素は画面から消され、すべて喜劇的なエピソードの装いを取る。闇市の取引ではミッキーマウスの時計やチョコレートケーキに感嘆する人々の姿が描き出された。また議員団がベルリンの路上をジープで案内される場所では、随所に見られるのが米兵とドイツ女性のカップルの姿である。これこそ占領軍アメリカによるドイツ人教育の実情というわけだ。ワイルダー監督の特徴であるこうした諷刺の効いた描写は、戦後のアメリカの占領統治に対する皮肉なコメントとしてのみ機能するのではない。ここで示される活気に満ちたドイツ人の姿は、他の映画例が提示する陰鬱なドイツ人のステレオタイプ化への抵抗と読むことができる。しかもアメリカを消費する行為は歴史的な連続性の中にある。ドイツではすでにワイマール時代からアメリカ音楽、映画、ファッションなどが数多く輸入され、ナチ時代においてもジャズ音楽やディズニーアニメは人気があった事実を考えるなら、ワイルダー監督の描く戦後ドイツの光景は決して非現実的な戯画化とは言い切れない。

ところで米軍将校の恋人のドイツ人エリカを演じるのは、ナチ時代直前にハリウッドに渡り、第二次大戦中は米兵の前線慰問活動をしていたマレーネ・ディートリヒである。彼女はこの映画唯一のドイツ人主要人物として、

あろうことかナチスの生き残りの役を演じた。しかも本編中に挿入されるナチス・ドイツの週間ニュース映画を模した映像では、優雅なドレス姿の彼女がヒトラーと談笑する場面が登場する。こうした設定をドイツ在住の女優に演技させるのはあまりに現実の重みが伴うかもしれない。またこの映像からは、ナチ時代を挟んで転身するドイツの文化人への糾弾が読み取られるだけでなく、かつての上流階級の優雅な交流と現在の廃墟の中での困難な生活との落差が強調される点も見逃せない。エリカという人物はナチ時代も戦後も変わりなく、思想やモラルを越えてたくましく生き続けてゆく一人のドイツ人の姿を代表しているのである。

ディートリヒは映画中で復興の希望を託した歌「ベルリンの廃墟に花が咲きはじめる」を歌う。作詞作曲はフリードリヒ・ホルンダーであり、彼はディートリヒの出世作『嘆きの天使』の歌曲も提供した人物だ。彼女演じるエリカの歌う酒場にその愛人だったナチスの要人が現れて銃撃戦となる場面では、銃を構えた男たちをシルエットで捉える。スリリングな映像効果はフィルムノワールの伝統だが、こうした映像技法はかつてドイツ表現主義映画を支えた映画人がハリウッドで開花させたものである。

第三の映写作品は『ドイツ零年』(Germania Anno Zero) (1948) である。ワイルダーの映画と同年製作であるが、ハリウッドに代表される娯楽性や華麗なレトリックはまったく見られない。とりわけ夜間シーンは本当に夜間のロケ撮影を行なったために画面の暗さが強調され、映像においてもリアルさが重視されている。カメラは主人公であるエドムント少年に随伴し、一人物の視点から瓦礫の山、墓掘り作業現場、アパート、闇市、不良たちの溜まり場などを辿ってゆく。脚本・監督はロベルト・ロッセリーニ、出演は主人公の少年役のエドムント・メシュケを始

め、素人俳優が集められた。

ストーリーは以下の通り。「エドムントは12歳。父は病床にあり、国防軍で戦った兄は占領軍に捕えられるのを恐れて家に隠れている。姉が酒場に出て家計を支えている。エドムントは再会した教師に勧められ、闇商売に手を出す。ある日教師はエドムントに生き延びるには弱者を犠牲にすべきだという。それを真に受けたエドムントは病気の父親に毒を飲ませて殺してしまう。そのことを教師に報告するが、逆に教師にも拒絶され、エドムントは絶望の中で廃墟の建物から身を投げて自殺する。」

ロッセリーニは『戦火のかなた』等のイタリアのネオ・レアリズムで知られる監督である。彼は現実の場所にカメラを持ち込み、そこに生きる人々に実演させる方法を取った。彼はそれまで自国イタリアの反ファシズム運動を映画化していたが、この『ドイツ零年』では同じファシズムの席卷したベルリンの戦後の困窮を赤裸々に写し出した。ただし室内シーンはローマで撮影され、そのため内装がドイツのものとは異なっている。

映画の冒頭にはナレーションが置かれ、この作品がドイツ人への擁護でも糾弾でもなく事実の記録であると説明される。その後写し出される戦後2年たったベルリンの風景は『殺人者は我々の中にいる』とも『異国の出来事』とも異なり、人々は互いにエゴイズムを剥き出しに生きています。またエドムントの教師のように、ナチ時代を懐かしみつつ戦後を生き延びている者たちの姿も不気味に見え隠れする。

印象深いエピソードは、この教師がエドムントや他の少年たちにヒトラーの演説のレコードを売らせるところだ。彼らはヒトラーの大本営の跡地でアメリカ兵を呼びとめ、蓄音機にかけてレコードを再生する。廃墟の光景の中にヒトラーの力強い演説がドイツの輝かしい未来を謳いあげる。テーヴェライトの述

べた戦後ドイツの幽霊的な現実をまざまざと感じさせる場面だ。

この映画は主人公たちの行動や思考がいかになチ時代の過去に捕らわれているかを克明に記録する。エドムントはナチスに批判的な病気の父でなく、戦争で最後まで闘った兄に共感している。また彼はかつての学校教師に会ったときも背筋を伸ばして礼儀正しく、規律を重んじるドイツ人の身振りを崩さない。父に毒を飲ませる場面ではまさに悪魔的な表情すら浮べる。こうしてエドムント少年の悲劇は廃墟の光景と相俟って、ドイツのある世代全体の悲劇へと普遍化される。

フランスの映画理論家アンドレ・バザンは、この映画を以下のように評価した。「これはテーマのリアリズムでなく、スタイルのリアリズムだ。ロッセリーニは（中略）行為をその環境と同じ演出上のレベルに客観的なまま留めることで私たちの関心を引くことができる。私たちは理性によって熟慮することを強いらられるため、その感情的高揚はどんな感傷にとられることもない、私たちが揺り動かすのは演技者や事件ではなく、私たちがそこに読み取った意味なのだ。こうした演出では道徳的また劇的な意味はけっして現実の表層に現われてこない。にもかかわらず私たちが意識を持っていたなら、その意味をどうしても知ってしまうのだ。」

ハリウッド的な虚飾を排したロッセリーニ映画のインパクトが戦後のニューシネマを準備したことはよく知られた事実だろう。フランスのヌーヴェル・ヴァーグに遅れること約10年、ドイツでも映画の新しい波は60年代末から大きな展開を見せる。そこにファスビンダー、ヴェンダース、ヘルツォークといった映画作家たちが登場し、戦後ドイツという特殊な時代を映画的に再考する作業を始めた。だがその時代に目を向ける前に、彼らに先立つ戦後復興期のドイツがいかにな映画に記録されたかを振り返ってみたい。

■50 - 60年代

1950年代ドイツは過去の傷跡を忘却し、経済復興を成し遂げた。映画においても安逸な娯楽性が求められた時代である。都会を舞台にした作品では数々のスリラーや風俗映画が製作され、無国籍的なビル街をバックにした娯楽ストーリーが展開されていた。しかし非政治的な外見が装われながらも、その映像には過去から目を逸らした戦後ドイツ社会の歪みを見出すことは難しくない。『スキャンダル』(Das Mädchen Rosemarie) (1958) (監督: ロルフ・ティール) は、経済復興の背後で起こった汚職や娼婦殺害事件の実話を基にした風俗劇である。俳優の極端な振り付けや挿入されるミュージカル場面など娯楽的な様式性は、日常の沈鬱なリアリティとの接触を回避する身振りのように見える。しかし同時にその映像は、寒々と建ち並ぶビルの情景や裏通りの修復されないビルの側壁などを写し出し、その重苦しい背景の前で展開する俳優たちの演技も、感情のないマリオネットを思わせる。

ドイツ映画が直視しなかった荒涼とした現実の風景は、またしてもロッセリーニによって映像に記録されることになった。『不安』(Non credo piv' all' amore(La Paura)) (1954) は経済復興さなかのミュンヘンを舞台に化学工場主の妻の姦通をめぐる物語である。原作はシュテファン・ツヴァイクの同名小説であり、当時ロッセリーニの妻だったイングリッド・バーグマンが主役を演じる。この映画でもロッセリーニの手法は『ドイツ零年』と同様、都市の風景とそこに生きる人間たちを同列に記録する。バーグマンはハリウッドでの装いとは対照的にスターのオーラを剥ぎ取られ、重苦しいドイツの街並みと冷淡な表情のドイツ人俳優たちに囲まれてほとんど窒息しかけているようだ。

戦後ドイツの映画界にもアメリカ映画の影響は浸透してきた。アメリカ亡命より帰国し

たフリッツ・ラングは、ワイマール期の名作マブゼを復活させた映画『マブゼ博士の1000の目』(Die tausend Augen des Dr.Mabuse) (1960)を監督した。ハリウッドの巨匠であったラングは、彼独自の厳格な演出法でドイツを舞台に現代的な活劇を生み出したが、その背景となる都市の光景は同時期のドイツ映画に通じる荒涼感を漂わせている。ただし影を強調する演出や異形のキャラクターを効果的に用いる手法はワイマール時代の映画美学を引き継いでいる。アメリカとドイツ映画の黄金時代を経た多様な様式性の折衷がこの一本の作品の中に見て取れるだろう。

50 - 60年代の映画は、後の戦後世代の映画人たちにはナチスの過去を引きずった「パパの映画」として全面的に否定され、その対比として「ニュージャーマンシネマ」の名で知られる新しい映画が興隆した。しかし経済復興期の商業映画も詳細に検討してみるなら、戦後ドイツにおける歴史的かつ美的な要因の絡み合いを様々に読み取ることができる。今回の報告ではそこに立ち入る余裕はないが、80年代に「ニュージャーマンシネマ」が終焉し、再び商業主義的な映画がドイツを代表する状況となった現在、そのある種反動的な傾向を論及するためにも戦後60年のドイツの歴史において大衆文化としての映画の果たした役割をさらに深く検証する必要があるだろう。

■70年代における戦後時代の批判的回顧

最後に戦後世代の映画作家による過去の再構築の例に目を向けてみたい。ライナー・ヴェルナー・ファスビンダー監督による経済復興3部作より『ローラ』と『マリア・ブラウンの結婚』を取り上げる。

ファスビンダーは1945年生まれである。大抵の戦後世代の監督たちが50年代ドイツの大衆文化を拒絶し距離を取ってきたのに対し、彼はほとんど例外的にドイツ史の連続性

に自覚的な映画を作りつづけてきた。とりわけ70年代末から20世紀ドイツ史を再構築する作品群として『デスペア』と『ベルリン・アレクサンダー広場』(ワイマール時代)、『リリー・マルレーン』(ナチ時代)、『マリア・ブラウンの結婚』(40年代後半から54年)、『ローラ』(50年代後半)を次々と発表した。ここではファスビンダーの生きた70年代との連続性が明示されるだけでなく、自国の過去に対する批判的な検討も行なわれる。社会を露悪的に提示するのがファスビンダーの常套手段であり、当時の流行歌やファッションはアナクロさや悪趣味さを露骨に表しながら引用される。それらはニュージャーマンシネマが避けて通ってきた過去の遺産なのだ。ファスビンダーはニューシネマの作家でありながら、ハリウッドのメロドラマ映画からの影響を受け、しかもドイツの過去の娯楽映画までも利用することで、それらを折衷した独自の映像美学を生み出した。

最初の映写作品は50年代復興期を舞台にした映画『ローラ』(Lola)(1981)である。主演はバーバラ・ズコヴァ、マリオ・アドルフ、アルミン＝ミュラー＝シュタール。物語は以下の通り。「東独から渡ってきた建築家ポームは、地方都市の再開発工事の任につく。だが地元の財界と政治家の癒着を見て汚職を暴露しようと決心。一方彼は偶然知り合ったローラに惹かれてゆく。彼女は酒場の歌姫であり、しかも地元の土地所有者シュッカートの愛人でもあった。やがてポームはローラと結婚。彼も汚職の網の中に取り込まれてしまう。」

クサーヴァー・シュヴァルツェンベルガーによる撮影は、赤、橙、ピンク、ブルーなど極彩色の照明を多用して息詰まるようなカラー映像を生み出している。これはドイツやハリウッドの50年代の総天然色映画へのオマージュである一方、経済復興期という時代の狂気を強調する効果をもたらしている。路上やオフィスにも様々な色照明が使用されるが、

もっとも特徴的なのが娯館の内部だろう。そこでヒロインのローラは当時の流行歌「カプリの漁師」(歌:ルディ・シュリッケ)を極めて挑発的な歌いっぷりで披露する。彼女の愛人シュッカートを演じるマリオ・アドルフは、50年代当時のドイツ製娯楽映画で活躍したスターであり、ファスビンダーは歴史の再現にできる限りの本物らしさの相貌と、それを異化する極端な様式性を混合させた。

その一方で、ファスビンダーの代表作とされる『マリア・ブラウンの結婚』(Die Ehe der Maria Braun)(1979)においては、むしろ戦後の混乱期を極めてリアルに捉える渋い色調が特徴的だ。この映画の撮影監督ミヒャエル・バルハウスは長年のファスビンダー作品のカメラを務めた人物である。物語は以下の通り。「戦争さなかにヘルマンと結婚したマリアは、夫が前線から戻らず、戦後の混乱を自力で生き抜かねばならない。黒人GIの愛人になるが、そこへ夫が帰還してくる。マリアはこのアメリカ兵を殴り殺し、夫は罪を被って服役する。やがてマリアはフランス人企業家と知り合い、彼の秘書兼愛人として経済復興の中を成り上がってゆく。だが内心は夫を待ち続けるマリア。やがてドイツが戦後を脱して普通の国家となったとき、ヘルマンが帰ってくる。だがその日、マリアとヘルマンの結婚は文字通り木っ端微塵に砕け散る。」

この映画はファスビンダーが「我々の両親の結婚」と題して他の監督たちとのオムニバス映画として企画したものだが、結局彼の単独作となった。ここで注目されるのは、戦後世代の彼がナチスや第二次大戦と関わった両親の世代に正面から向き合ったことだけでなく、その生き様を後世の視点で批判せずむしろ等身大の姿として再現して見せたことである。ナチスや戦争の過去に対する過剰な告発や反省の身振りは織り込まれず、むしろ戦後の苦境を無気力と絶望の中で生きる人々の姿を冷徹かつエモーショナルに描き出す。その

結果ドイツ国内では公開時 40 万人の観客を動員するヒットとなり、ファスビンダー作品としては例外的に賛辞に包まれた。主演のハンナ・シグラはベルリン国際映画祭で銀熊賞（主演女優賞）を受賞している。

映画は画面いっぱいに写ったヒトラーの肖像画が爆音とともに吹き飛ばされる象徴的な映像から始まる。そしてその背後に婚礼衣装のマリアと軍服のヘルマンの姿が現れる。戦争さなかの彼らの結婚生活は半日と一晩で中断される。やがて戦後、生活のためには全てを打算で解決せねばならない状況で、マリアもモラルや貞節に縛られてはいられない。映画はこの時代の特殊な状況をリアリスティックに描き出す。廃墟を見渡すパノラマ映像がない代わりに、音声（ラジオ、バーの音楽、工事現場のハンマー音）によって時代の雰囲気は伝えられる。

映画は社会全般の状況を俯瞰する視点は取らず、マリアに寄り添って彼女の生き方を追ってゆく。その意味では『ドイツ零年』の描き方に近い。だがマリアの行動はかなり劇的に誇張されていることも確かだ。シナリオを執筆したペーター・メルテスハイマーのコメントを以下に紹介する。「マリアは確かにリアルな人物ではなく、映画の人物だと言えるようなものだ。それはどういうことかという、この人物には観客の願望や特性やあこがれが非常に圧縮されたかたちで体现されているということだ。(略)私が重要だと思うところは、この人物がやってきた全てのことにもかかわらずやはり正しいという点にある。つまり結
《主要参考文献》

Robert Fischer/ Joe Hembus: Der Neue Deutsche Film 1960-1980. Goldmann Verlag, München, 1981

Hans Helmut Prinzler: Chronik des deutschen Films 1895-1994. Verlag J.B.Metzler, Stuttgart, Weimar, 1995

Sabine Hake: Film in Deutschland. Geschichte

局こんな具合にこの世から消えることもやはり正しい。だが彼女が送ってきた人生もやはり正しいものだった。彼女は楽な生き方を拒否したのだ。」

映画の中で時代背景は点描的にしか示されず、またマリアの決断や行動も容易に理解されるものではない。むしろ観客の想像力によって物語を完成させることが要請される。黒人の愛人と寝室にいるところが夫が急に帰還してくる場面では、この三者がそれぞれどのような反応をするか固唾を飲んで見守るようなスタンスが取られた。またヒロインの価値観も単純に共感や反感で捉えることを許さない。マリアのサクセス・ストーリーは、自身を追い詰めてゆく過程でもある。また愛人との自由な付き合いは、本当の愛は夫のためだけに取っておくという彼女のモラルと背中合わせなのだ。そんな彼女の生き方に対し、ファスビンダーは唐突な死を演出することで報いる。結局のところ戦後時代は美しく回想される時代ではありえないこと、そこでは肯定的な主人公はけっして描けないということが、戦後世代のファスビンダーによる親の世代への批判の核心ではなからうか。しかしこうした問題提起的な映画製作の傾向も、ニュージャーマンシネマの終焉する 80 年代初頭にあからさまに周辺部へと押しやられてゆく。だが戦後時代の多面性を再考するには、娯楽映画の再評価とあわせて今一度ニューシネマによる社会・歴史批判を徹底的に再検証することが求められるだろう。

und Geschichten seit 1895. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2004

Egon Netenjakob u.a.: Staudte. Edition Filme im Wissenschaftsverlag Volker Spiess, Berlin, 1991

Rainer Werner Fassbinder, Hrsg.v. Peter W. Jansen und Wolfram Schütte. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1992

Robert Rossellini. Eine Retrospektive der Viennale
in Zusammenarbeit mit dem österreichischen
Filmmuseum. Wien, 1997

Jean-Luc Gadard. Eine Retrospektive der

Viennale in Zusammenarbeit mit dem
österreichischen Filmmuseum. Wien, 1998

ヘルムート・カラゼク『ビリー・ワイルダー自作自
伝』瀬川裕司訳 1995年 文藝春秋