

東ドイツ映画音楽実験工房 —統一ドイツポピュラー文化の意外な起源

高岡 智子

はじめに

ペーター・シンメルプフェニヒ (Peter Schimmelpfennig) は住まいのあるハンブルクからベルリンへと向かう道すがらラジオ番組「東ドイツの声 (Stimme der DDR)」から流れたある曲が忘れられなかった。東ドイツのロックバンド、プディーズ (Puhdys) の「生きるということ (Wenn ein Mensch lebt)」だ。ハンブルクのレコードレーベル、フォノグラム (Phonogram) のプロモーターをしていた彼は、帰るとすぐにバンドの西ドイツデビューを上司に進言するがまったく相手にされなかった。納得できないシンメルプフェニヒは3か月後に退職。東ドイツ唯一のレコードレーベル、ドイツ・レコード・ベルリン (VEB Deutsche Schallplatten Berlin) と事業契約を交わし、貯金をつぎ込んでプディーズのアルバム制作をはじめた。1973年暮れ、こうして東ドイツのロックバンドの西ドイツへの進撃がはじまった⁽¹⁾。

プディーズをはじめとする東ドイツ・ロックは、同時代の西ドイツに広まっただけではない。空間だけでなく時間を超えて2000年代のドイツでリバイバルを果たした。2006年以降、ドイツ各地で東ドイツ・ロックのフェスティバル「オスト・ロック・イン・クラシック」が開催されるようになった。会場には東ドイツで青春時代を過ごした年配のファンが集い、思い出の曲をみんなで口ずさむ。とはいっても東ドイツの政治体制やイデオロギーを肯定しているわけでも、当時に戻りたいと思っているわけでもない。これらの曲を懐メロとして聴いたり歌ったりしているのだ。

東ドイツにおけるロックは政治と無縁の無害な音楽であったわけではない。誕生に至るプロセスにははっきりとした政治的な意図があり、そのための文化政策が導入されてもいた。1971年にホーネッカーが第一書記に就任すると、ロックは青少年政策の一環として国家が支援すべき対象になる。また「娯楽芸術」という東ドイツ特有の奇妙なジャンルが考案され、ロックはそのひとつとして非難の対象から外れることができた。さらにロックは「単なる娯楽」であることが許されない存在だった。言い換えれば、完全な娯楽でもなければ芸術至上主義的な芸術でもなく、娯楽と芸術の中間に位置する「オルタナティブ芸術」として位置づ

(1) Jürgen Balitzki (Hrsg.), *Geschichten aus 60 Jahren Amiga: Vom Lipsi-Schritt zur Jugendliebe 1947-1977*, Berlin: SUPERillu Verlag, 2007, S. 83-85.

けられたのである。他方で国家は「ロックすること」は支援しても「ロックするミュージシャンの自由」は認めなかった。彼らを国家公認のミュージシャンとして登録し、雇用関係を結ぶことで音楽シーン全体を把握しつつ、演奏家たちを積極的に管理・統制しようとしていたのだった。

ベルリンの壁崩壊後にリバイバルしたのは1970年代の一連の国策から誕生した東ドイツ・ロックであった⁽²⁾。その代表格であるプディーズは、大ヒット映画『パウルとパウラの伝説 (Die Legende von Paul und Paula)』(1973)の音楽に採用され、1982年にロックバンドではじめて東ドイツの国家賞を受賞した。映画音楽をきっかけに国民的ロックバンドへと成長したのである。映画音楽は、国家の文化政策方針だけでなく、アメリカ音楽の影響を受けて独自の道を切り開いた東ドイツ特有の音楽事情を反映したジャンルであった。東ドイツ・ロック誕生の実験工房のひとつになったのが映画音楽だったのである。

本稿では、50年代から70年代までの映画音楽を取り上げ、東ドイツ・ロックが誕生したプロセスとその底流にあるオルタナティブな芸術観について文化政策、映画史、映画音楽の3つの観点から分析する。とりわけ、70年代に突如現れ、東ドイツ・ロックの理念的柱となった「娯楽芸術」をワイマール共和国時代の実用音楽からつづく「オルタナティブ芸術」として解釈する。それによって実用音楽から娯楽芸術へと至る「オルタナティブ芸術」の変遷と東ドイツ・ロック誕生との関係性をあきらかにする。

1. 芸術としての映画音楽—デッサウとアイスラー

第二次世界大戦後、ドイツ語圏の亡命ユダヤ人作曲家のなかには新天地、東ドイツでワイマール共和国時代の夢を実現しようとした人物がいた。ハンス・アイスラー (Hanns Eisler) とパウル・デッサウ (Paul Dessau) だ。1950年代、ソ連軍政当局 (SMAD) が世界各地に散らばった亡命ユダヤ人を東ドイツに招聘することを決定すると⁽³⁾、彼らはその流れにのって帰還した⁽⁴⁾。ワイマール共和国時

(2) 東ドイツでも80年代後半になると、反体制的なミュージシャンやバンドが出現し、それが壁崩壊に至る動きの一助となったと指摘する向きもある。しかし興味深いことに、再統一後のドイツで再評価されたのはそうしたアングラ音楽ではなく、政治的にも音楽的にも東ドイツのメインストリームにいたロックバンドだったのである。Peter Wicke, "The Times They Are A-Changin': Rock Music and Political Change in East Germany", Reebee Garofalo (ed.), *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*, Cambridge: South End Press, 1992, pp. 81-92.

(3) ヴォルフガング・シベルプシュ (福本義憲訳) 『ベルリン文化戦争—1945-48 鉄のカーテンが閉じるまで』(法政大学出版, 2000年); 伊豆田俊輔「東ドイツの文化政策と知識人(1948-1953) —『フォルマリズム論争』を中心に」『年報地域文化研究』14号(2011年), 24-48頁参照。

(4) ハンス・アイスラーは、弟のゲルハルト・アイスラーが共産党系の雑誌のジャーナリ

代のアイスラーは、師匠であるアルノルト・シェーンベルクのエリート主義で芸術至上主義的な芸術観に抵抗した。労働者の闘争歌など日常に根ざした機能的な音楽を目指していたのだ。一方、デッサウは映画のためのオリジナル音楽を作曲し、クラシック音楽より劣るとされた映画音楽を芸術の領域にまで高めようとした。その後、ナチス・ドイツ台頭によるアメリカ亡命、東ドイツへの帰還と同じような道を歩んできた彼らは、東ドイツの映画音楽の分野でなにを試みたのだろうか⁽⁵⁾。

『神々の審判 (Der Rat der Götter)』(1950) は、アイスラーの映画音楽による反・ファシズム映画である。この映画では、資本家と知識人と労働者のそれぞれの視点から第二次世界大戦前の世界的化学工業トラスト、イーゲー・ファルベン社 (I.G. Farbenindustrie AG) の顛末が描かれている。この会社の研究所で働く主人公、ショルツ博士はユダヤ人を殺すためとは知らずに毒ガスの製造に加担していたことに気づくと、自責の念にかられて研究所を辞める。第二次世界大戦後、戦時犯罪を裁く国際軍事裁判でショルツ博士は工場の上層部について証言し、労働者と一丸となってこれに抗議、勝利する。映画の全体は、戦場の兵士が映し出されるドキュメンタリー部分と、資本家と知識人と労働者の戦時中の生活が描かれる劇映画部分で構成されている。

東ドイツ時代のアイスラーは「新しいわかりやすさ」と「現代性」を追究していた⁽⁶⁾。「新しいわかりやすさ」とは、ワイマール共和国時代にアイスラーがベルトルト・ブレヒトとの協働作品や闘争歌によって目指そうとした実用音楽の試みを発展させたものだ。わかる人にだけわかればよいとする芸術至上主義ではなく、大衆が理解できるわかりやすい音楽によって社会を変革しようとする試みである。また 12 音技法のような小難しい現代音楽の語法を映画の恐怖シーンなどに適用し、新しい映画音楽を模索することもアイスラーの言う「現代性」のひとつであった⁽⁷⁾。20 世紀初頭に音楽が大衆や社会から切り離される様子を目の当た

ストであったこと、ベルトルト・ブレヒトとの作品があることを理由に、戦後、赤狩りの審問を受けた。国外追放されたアイスラーは 1948 年に東ドイツに帰還する。一方、パウエル・デッサウは、亡命時代は映画音楽のゴーストライターで生計を立てていた。アメリカの文化産業に辞職した彼は、戦後、同じく 1948 年に東ドイツに帰還する。

- (5) アイスラーとデッサウのワイマール共和国時代からアメリカ亡命期、東ドイツへと至った経緯と彼らの映画音楽分野での活躍の詳細については、以下を参照。拙著『亡命ユダヤ人の映画音楽—20 世紀のドイツ音楽からハリウッド、東ドイツへの軌跡』(ナカニシヤ出版、2014 年)。
- (6) Wolfgang Thiel, „Modern und volkstümlich zugleich? Hanns Eislers Spielfilmmusiken nach 1946“, *Archiv zur Musik des 20. Jahrhunderts Band 3 Hanns Eisler*, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Wolke Verlag: Hofheim, 1998, S. 92.
- (7) Hanns Eisler, „Statement über die Untersuchungen von Musik und Film“, *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1973, S. 176.

りにして、アイスラーはそれとは異なる「実用音楽」という名の「オルタナティブ芸術」を目指したのである。

『神々の審判』の音楽は、アイスラーの音楽理念を実践にまで落とし込んでいる。冒頭部分のフレーズには、電子楽器であるミクスチュア・トラトニウム⁽⁸⁾が使われている。電子楽器の冷たい響きと無機質で人工的な連続したリズムによって、映像の「冷たさ」や「鋭さ」を引き立てるためである⁽⁹⁾。1950年の時点で電子楽器はもはや現代的とは言えないが、戦時中の市民や労働者の生活が映し出されるシーンでは、労働歌やフォークソングが挿入されている。一方、資本家の登場するパーティーのシーンには、エドワード・エルガー (Edward William Elgar) の《愛の挨拶》作品12が挿入されるなど、音楽によって階級が示唆されている。ハリウッド映画音楽のように音楽によって過剰に演出するのではなく、観客の耳を惹きつける音や楽曲を挿入することで、映画の内容について考えるきっかけを付与する、これがアイスラーの意図した映画音楽であったのだ。

一方、デッサウも反・ファシズム映画『汝 多くの戦友たち (Du und mancher Kamerad)』(1956)の音楽を作曲している。アンネリー・トルンディケとアンドリュー・トルンディケ (Annelie Thorndike, Andrew Thorndike) 監督によるこの映画は、兩大戦期ドイツの40年間にわたる戦争体験をモンタージュ形式で描いたドキュメンタリーである。東ドイツという新しい視点からこれまでの戦争の歴史を再構成することが映画の目的であった。

この映画音楽の特徴は2つある。まずナレーションが男声と女声による歌になっていることだ。デッサウは、ドキュメンタリーが単調にならないように、ナレーションを男声と女声による対話形式の歌にすることを提案した。男声にはフォルクスビューネの俳優ゲリー・ヴォルフ (Gerry Wolf), 女声にはドイツ演劇の女優マチルデ・ダネガー (Mathilde Danegger) を抜擢した。このナレーションの歌は、デッサウがオペラの歌手パートと同じくらいむずかしいと断言するほどのレベルであった⁽¹⁰⁾。次に、闘争歌やクラシック音楽の既成曲を挿入していることである。第二次世界大戦中までソ連の国歌であった代表的な革命歌「インターナショナル (Die Internationale)」のほか、「犠牲者は倒れぬ (Unsterbliche Opfer)」、「兄弟よ、太陽と自由へ (Brüder zur Sonne, zur Freiheit)」、「統一戦線の

(8) ミクスチュア・トラトニウムは、1930年に技術者フリードリヒ・トラウトヴァイン (Friedrich Trautwein) がテルミンやオンド・マルトノをモデルに発明した電子楽器トラトニウムをもとに、オスカー・ザラが開発した電子楽器。ザラは300本以上の映画音楽も作曲しており、バーナード・ハーマンとともにアルフレッド・ヒッチコック監督の映画『鳥』(1963年)の音楽も手がけた。

(9) Theodor W. Adorno / Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976, S. 122.

(10) Paul Dessau, „Meine Filmmusik“, *Du und mancher Kamerad*. Progress-Presseheft, 1965.

歌 (Das Einheitsfrontlied)」といった社会主義にかかわる歌を映像に合わせて挿入したのだ⁽¹¹⁾。

デッサウが東ドイツで目指したのは、ワイマール共和国時代に映画音楽でおこなった実験の再現であった。1920年代後半、デッサウはディズニー映画『アリス』シリーズやロシアのアニメーション映画にオリジナルの映画音楽を作曲していた。1928年10月にベルリンのアルハンブラ映画館でおこなわれた「映画音楽と室内楽」コンサートは、デッサウが映画音楽をクラシック音楽とおなじ領域へと引き上げようとした実験であった。「映画伴奏音楽を作曲する者にとって、映像とはオペラ作曲家にとっての台本と同じ」⁽¹²⁾と言うデッサウは、映画音楽を芸術のひとつとして捉えていたのだ。東ドイツに帰った彼は、『汝 多くの戦友たち』でも同じく映画音楽を芸術へと昇華しようとしたのである。

アイスラーとデッサウが東ドイツで映画音楽を作曲していた1950年代、1940年代後半のアンチ・ファシズム映画期を経て、デーファ (DEFA) 映画は社会主義構築を目指した映画政策をはじめていた。彼らが映画に挿入した闘争歌や労働歌は党の映画政策にふさわしい音楽であったが、実際には映画音楽はほとんど問題にされることはなかった。アイスラーとデッサウがおこなった芸術としての映画音楽という試みは、国の映画政策とは関係のない領域に属していたのだ。この時代の2人はワイマール共和国時代からの「オルタナティブ芸術」を映画音楽の分野で実践しようとしていた。言い換えれば、時と場所を変えて1920年代の実用音楽の理念を実現に取り組んでいたのである。東ドイツの映画音楽は、50年代の実験的な音楽をつくる工房にはならなかったが、20年代の実用音楽に端を発する「オルタナティブ芸術」という理念を継承する実験工房として機能していたのだ。

2. 東ドイツの娯楽? —ミュージカル映画とエルビス・プレスリー

60年代前半、東ドイツではミュージカル映画が最盛期を迎えていた。アメリカ文化から影響を受けた娯楽映画が製作され、映画のストーリーだけでなく音楽にもアメリカの影響が色濃く反映された。しかしここで重要なのは、アメリカ文化を東ドイツ風にアレンジしながら受容した点にある。

ミュージカル映画としてヒットした『暑い夏 (Heißer Sommer)』(1968)は、東ドイツ版『ウェスト・サイド物語』とも言える作品である。シュラーガー歌手として活躍していたフランク・シェーベル (Frank Schöbel) が登場するこの映画は、青年グループと少女グループが歌で掛け合いをするシーンで幕を開ける。

(11) Daniela Reinhold, *Paul Dessau 1894-1979 Dokumente zu Leben und Werk*, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin: Henschel Verlag, 1995, S. 101.

(12) Paul Dessau, „Versuch, etwas über Filmmusik zu sagen“, *Film-Kurier*, Nr. 13, 14.1.1929.

ライプツィヒから来た少女 11 人組とカール・マルクス・シュタットから来た青年 10 人は、夏の休暇でバルト海に浮かぶリュージュン島にヒッチハイクで向かう。彼らはどちらのグループが先に目的地に着くか競い合ったり、喧嘩したりしながら互いの距離を縮めていく。映画音楽やミュージカルの分野で活躍したゲルト・ナチンスキ (Gerd Natschinski) と、ロックバンドを結成し、テレビの音楽も手がけたトーマス・ナチンスキ (Thomas Natschinski) の親子が音楽を手がけた。ストーリー的にも音楽的にも東ドイツの若者の状況を考慮しつつ、ハリウッドを意識した映画になっている。

このようなミュージカル映画が製作されたのは、1961年にベルリンの壁が建設されたことと関係がある。1961年から64年の4年間、東ドイツではミュージカル映画の最盛期を迎えていた。『真夜中のレビュー (Revue um Mitternacht)』(1962) や『サン・マレンゴの盗人 (Der Dieb von San Marengo)』(1963) などのミュージカル映画が製作され、後者にいたっては8週間に80万人もの観客を記録したという。ベルリンの壁が建設され、西側から漏れてくる若者向けの娯楽がシャットアウトされたことで、東ドイツにもいよいよ独自の大衆娯楽が必要になったのである。

ところが1965年、ドイツ社会主義統一党 (SED) の第11回中央委員会総会で芸術一般への検閲が本格的に導入されることが決まった。ベルリンの壁建設は、結果的に西側の影響を遮断するどころか、そこにはないものへの欲望をかき立てた。検閲の本格化はそれに対する応急措置だったのである。中央委員会の映画部門には文化政策審査会が設置され、新しい映画を製作するための審査機関としての役割を担うようになった。また映画監督や製作関係者は作品の思想やコンセプトについてインタビューを受けることが義務づけられた⁽¹³⁾。文化政策が緩和策と引締策のあいだを行ったり来たりするなかで、東ドイツのミュージカル映画を代表する『暑い夏』が製作されていたのである。

東ドイツの若者向けの娯楽について議論するうえでもうひとつ重要な出来事は、エルビス・プレスリーの影響である。1950年代のアメリカで巻き起こったロックンロール旋風は、ヨーロッパ全土、そして社会主義国家である東ドイツにまで伝播した。東ドイツでも若者はこぞってプレスリーと同じ髪型をし、腰を振って踊ったのである。その様子が描かれている映画が、ゲアハルト・クライン監督の『ベルリン・シェーンハウザー通りの街角 (Berlin Ecke Schönhauser)』(1956) だ。主人公はディーター、コーレ、カールハインツの3人で、シェーンハウザー通りでたむろする不良グループだ。3人の主人公たちが西への亡命、恋愛、友人の死、

(13) このときに上映禁止になった映画に *Das Kaninchen bin ich* (1965) や *Denk bloß nicht, ich heule* (1965) がある。

恋人の妊娠などの出来事に翻弄されながらもたくましく生きる姿が描かれている。ベルリンの壁が建設される前のベルリンの若者を描いたドキュメントとも言える作品である。

この映画では、若者が聴いたり踊ったりする音楽のなかに自然とアメリカ文化が入り込んでいる。たとえば、シェーンハウザー通りの高架下でたむろする主人公たちは、鼻歌まじりにブギを踊る。そこでの彼らの会話には、「街角にタムロしていると不良と呼ばれる。シャツをズボンから出していると、政治的に間違っているとと言われる。ブギウギを踊っていると、アメリカかぶれと呼ばれる」⁽¹⁴⁾とある。ブギは1950年代のヨーロッパでロックンロールを指す言葉として使われていた。また飲み屋のシーンではジャズが流れ、主人公の恋人アンゲラが身支度をやるシーンではラジオからスイングが流れる。部屋に入ってきた母親はラジオをとめる。彼女にとっては聴くに堪えない音楽だったのだ。つまり、若者にとってアメリカの音楽はモダンなものであっても、母親世代にとっては禁止すべき対象だったのである。この映画は、壁建設前のベルリンの様子だけでなく、若者とアメリカ音楽との親密な関係も描いているのだ。

このような状況を背景にベルリンの壁建設がすすめられたわけだが、ロックンロールをはじめアメリカの音楽が浸透するのを国家が容認していたわけではない。1959年1月、ラウフハンマーで開かれたダンス音楽会議で「リプシ (Lipsi)」がロックンロールに替わるダンス音楽に認定された⁽¹⁵⁾。しかしこの政策はうまくいかなかった。リプシは、ラテンアメリカのカリプソの音楽にのって、社交ダンスさながらの服装で難しいダンスステップを踏む旧態依然としたダンス音楽であった。ロックンロールのオルタナティブとしてはあまりに古めかしかったのである。

1959年11月、ライブツィヒでついに若者によるリプシ反対のデモが起こり、発案から1年にも満たずしてリプシは姿を消した。そこで国はミュージシャンを取り締まるべくライセンス制度の導入を決めた。1964年にプロのミュージシャンに対するライセンス制度が導入され、翌年にはその範囲がアマチュアのミュージシャンにまで広まったのである。

50年代のロックンロール批判、そしてリプシ政策の失敗、1961年のベルリンの壁建設とつづき、60年代の東ドイツが求めたのは独自の大衆文化であった。

(14) 字幕翻訳家の吉川美奈子によるサイト <http://deutschali.exblog.jp/22761222/> (2016年11月10日閲覧)

(15) リプシは、作曲家レネ・ドビアンスキ (Rene Dobianski) とダンス教師ザイフェルト夫妻の振り付けによるダンス音楽である。3人の出身地がライブツィヒであったことからライブツィヒのラテン語表記の「リプシア」にちなんで「リプシ」と命名されたとも、ドビアンスキがライブツィヒ大学の前で「アルマ・マテル・リプシエンシス (Alma mater Lipsiensis)」というラテン語を目にしたことから「リプシ」と命名したとも言われている。

文化政策としてミュージカル映画のような娯楽を奨励する一方で、他方ではミュージシャンの資格制度を導入して統制を強めるというように鉛と鞭を使い分けた。60年代は、西側の娯楽に学びながらも東ドイツ独自の薫りを残そうともがき苦しんだ時代であったのである。

3. 「娯楽芸術」になったロック—ロック映画『パウルとパウラの伝説』(1973)

1973年の映画『パウルとパウラの伝説』は、東ドイツの国営映画会社デーファキッテの大ヒット作になった。この映画には東ドイツのロックバンド、プディーズの「生きるということ」をはじめ、彼らの演奏する楽曲が様々なシーンに挿入されている。社会主義国家では映画は文化政策的に重要なメディアであったし、ロックは資本主義の音楽あるいは敵国の音楽として批判されてきたはずだ。それがなぜこの映画では正々堂々とロックが映画音楽のなかに入り込んでいるのだろうか。

70年代になると「娯楽芸術」という奇妙な言葉が発明され、国家公認の芸術ジャンルとして定着した。ロックはこのジャンルと見なされ、非難の対象から外れ、社会主義的に正当な音楽として国家が支援すべき対象となった。70年代の東ドイツ映画から聞こえるロックは、国家公認の音楽となったロックだったのである。

まず、映画のあらすじを要約してみよう。シングルマザーのパウラはエリート官僚の既婚者パウルとディスコで出会い、恋に落ちる。許されない恋を諦めきれないパウラ、キャリアも妻子も捨てることのできないパウル。2人は結ばれ結婚するが、パウルの子どもを妊娠したパウラは出産によって帰らぬ人となる。ベッドでパウルが子どもたちに囲まれたショットで幕を閉じる。この作品がヒットした理由は3つ考えられる。まず、官僚とシングルマザーの不倫からはじまるラブストーリーであること。次に、レジ打ちをするパウラ、官僚パーティーに参加するパウル、コテージを所有する年金生活者など東ドイツの日常の様子が描かれていること。そして映画音楽にロックを使ったことだ。これによってハイナー・カーロウ (Heiner Carow) 監督の目指した観客の心を惹きつける映画が完成したのである。

この映画の音楽を作曲したのはペーター・ゴットハルト (Peter Gotthardt) である。クラシック音楽を専門としていた彼は、はじめのうちはオーケストラ編成による映画音楽を作曲しようと考えていた。ところが、その音楽をパウラのシーンにシンクロさせた映像をカーロウに聴かせたところ、あまりの違和感に「これはほんとうにありえない」⁽¹⁶⁾ と2人で目を見合わせたという。シングルマザーで、

(16) Peter Gotthardt, „Die Legende von Paul und Paula“, *Neue Berlinische Musikzeitung*, 1990

ディスコも楽しみ、自由奔放に生きるパウラにクラシック音楽は似合わなかったのだ。そこでゴットハルトはラジオを聴いてロックを勉強し、デーファとの契約や音響設備を考慮したうえで、東ドイツのロックバンド、プディーズを起用することに決めたのである⁽¹⁷⁾。

冒頭の大きなビルが崩壊するシーンで流れる「生きるということ」は、重要なシーンで何度も流れ、この映画のライトモチーフ⁽¹⁸⁾とも言える楽曲である。この曲は、再統一後のドイツでもプディーズの定番曲として人気がある。ズンズンズンという前ノリのリズムに合わせて、牧歌的ともいえるメロディーが流れる。ロックという言葉とはすぐに結びつかないようなこの楽曲は、しかしながら東ドイツでも再統一後のドイツでも「ロック」と呼ばれる。反体制的でアフタービートの効いたロックとはかけ離れた東ドイツのロックはどのように誕生したのだろうか⁽¹⁹⁾。

1971年、ドイツ社会主義統一党の指導者がヴァルター・ウルブリヒトからエーリッヒ・ホーネッカーへと変わった。若者を啓蒙し、正しい社会主義の道へと導くために西側の文化を批判してきたウルブリヒトとは対照的に、ホーネッカーは検閲を強化して本気で東ドイツの娯楽をつくろうと画策していた。若者政策に重要な音楽としてロックを位置づけ、国家を挙げてロックを支援する方向に転換したのだ。とはいえ、東ドイツのラジオやコンサートでは、東側と西側の音楽の割合が6対4と制限されていたし、批評家や政治家はこぞって西側のロックを批判していた。ではなぜロックが国から支援されたのだろうか。

1970年代の東ドイツの若者は、国家が想像した以上に社会主義への興味を失っていた。青少年に社会主義を浸透させるべく結成された自由ドイツ青年団(FDJ)は、1980年代後半には加入率が66パーセントに増加するが、その実態は形骸化していた。1970年2月3日の調査では、「学校のなかでも優秀な自由ドイツ青年団のおおよそ75パーセントが、定期的に西側のテレビ番組やラジオ放送を見聞

(1), S. 21.

(17) 西ドイツのハンブルクで活躍するレス・ハンフリーズ・シンガーズ(The Les Humphries Singers)やイギリスのグラムロックバンド、スレイド(Slade)、ビージーズ(The Bee Gees)も候補に挙がったが、デーファに西側のバンドとの交渉権がなかったり、彼らが必要な機材を調達できなかったりという理由で断念した。Peter Gotthardt, „Die Legende von Paul und Paula“, S. 23.

(18) ライトモチーフとは、ワーグナーの楽劇のなかで想念、感情、物事、特定の人物に結びつけられ、繰り返し使われるモチーフを指す。映画音楽の分野では、この結びつきはほぼ視覚的なものに限定して使用され、同じくライトモチーフと呼ばれる。

(19) 東ドイツ・ロックの誕生と文化政策との関係については、次を参照。拙著『『国民音楽』としての東ドイツロック—文化政策が生み出したポピュラー音楽』第2集、『演劇映像学』(2012年)、21-40頁。

きしている」⁽²⁰⁾ という状況だった。模範的な社会主義の青少年となるはずのドイツ青年団の大半が、敵国とされている西側の文化に興味を持っていたのだ。こうした由々しき状況を打破するべく、ホーネッカーは文化政策の方針を転換し、東ドイツ人による東ドイツ人のためのロックを国家公認の音楽として認定したのである。

ここで問題となったのが、社会主義国家として娯楽をどう解釈するかであった。社会主義的な娯楽解釈の理論化に貢献したのが、党の幹部で研究者でもあったホルスト・スロムマ (Horst Sломма) である。彼は、1971年に博士論文をもとにした著書『娯楽の意味と娯楽芸術 (Sinn und Kunst der Unterhaltung)』⁽²¹⁾ を刊行し、社会主義にふさわしい娯楽を提唱した。これまで資本主義的で退廃的として非難されてきた娯楽を、社会主義の人間形成にも必要な有意義な時間として再解釈し、正当化したのだ。

彼の理論をもとに、「娯楽」と「芸術」という言葉を組み合わせた「娯楽芸術」というジャンルがつくられ、「ダンス音楽、大衆音楽、レビューダンス、推理小説、犯罪映画、道化芝居、風刺画など」⁽²²⁾ など娯楽全般が「娯楽芸術」と名付けられた。ここでいう「娯楽芸術」とは、わかる人だけにわかればよいとする「芸術至上主義」的な芸術とは異なり、「大衆を教育し、楽しませもする」芸術を指していた。芸術と娯楽を融合させ、娯楽を社会主義的に再解釈することで、東ドイツはようやく大手を振ってロックを支援することができるようになったのである。

70年代になると、東ドイツで生まれ育った「東ドイツっ子」が若者世代の大部分を占めるようになった。彼らの関心が西側の娯楽へと向かうのを阻止するために、東ドイツは「娯楽芸術」というジャンルをつくった。娯楽芸術は社会主義的に正当なジャンルであるだけでなく、娯楽と芸術の中間に位置する「オルタナティブ芸術」として大衆文化の一翼を担うようになる。東ドイツ・ロックはこのようなプロセスのなかで国家公認の音楽となったのである。

4. まとめ

東ドイツ・ロックは、国家主導の文化政策により誕生した音楽である。反体制的な歌詞ももたなければ、アフタービートでもない、シュラーガーのような国家公認のロックだった。80年代になると、反体制的なミュージシャンやバンドが出現し、それが壁崩壊へと向かう活動の一助になったという議論もある。たしか

(20) SAMPO-Barch, DY24/6771, zitiert nach Michael Rauhut, *Rock in der DDR*, Paderborn: Bonafatius Druck Buch Verlag, 2002, S. 52.

(21) Horst Sломма, *Sinn und Kunst der Unterhaltung*, Berlin: Henschelverlag, 1971.

(22) Harald Bühl (Hrsg.), *Kulturpolitisches Wörterbuch*, Berlin: Dietz Verlag, 1970, S. 534.

に東ドイツ・ロック研究で取り上げられるのは、冷戦体制崩壊への原動力となり、国際的な音楽シーンと連動していた80年代の音楽である。だが、オスタルギーと呼ばれる東ドイツブームにのって2000年代にリバイバルしたのは、80年代ではなく70年代の東ドイツ・ロックであった。

東ドイツ・ロックの芸術観の系譜に目を向けると、2000年代にリバイバルしたのが国家公認のロックであった理由がわかる。70年代の東ドイツでは、文化政策の一環として娯楽芸術というあたらしいジャンルがつくられた。この政策により、ロックは娯楽芸術という芸術と娯楽の間にあるような「オルタナティブ芸術」として位置づけられた。この「オルタナティブ芸術」は、20年代のワイマール共和国時代、50年代の東ドイツで活躍したアイスラーやデッサウの芸術観を引き継いでいるものと考えられる。再統一後にリバイバルを果たした東ドイツ・ロックには、20世紀初頭のドイツの芸術観が息づいていたのである。

本稿で取り上げた東ドイツの映画音楽は、大衆娯楽という映画の機能に見合うよう大衆的で現代的な音楽を取り入れていた。ゆえに映画音楽という場は、前衛的あるいは実験的な音楽の工房ではなく、20世紀初頭のワイマール共和国時代の芸術観を継承するための実験工房であった。現在、リバイバルしているのは「オルタナティブ芸術」として位置づけられた70年代の東ドイツ・ロックだ。そう考えると、ワイマール共和国時代の実用音楽という考え方が、東ドイツを経由して再統一後のドイツに生きているということになる。統一ドイツのポピュラー文化の根底には、東ドイツ由来の「オルタナティブ芸術」の起源である20世紀初頭のドイツの芸術観が息づいているのである。