

## ドイツの〈アメリカ化〉と国民映画の諸問題 —〈パルファメト〉協定の歴史的意義—

田 中 雄 次

### はじめに—ドイツ映画のグローバル化

ドイツ映画のグローバル化は、後で述べるドイツの〈アメリカ化〉の象徴である〈パルファメト〉協定よりずっと前の第一次大戦中の1917年12月のウーファ社設立にさかのぼる。設立の中心人物カール・ブラッツは次のように述べている<sup>1)</sup>。

「戦争のさなかにウーファ社が設立された時、人々はこの会社にパトリア・フィルム（愛国映画社）という名称をつけたがりました。私はこの名称に反対し、映画の国際性、世界性の原因を説明しました。こうしてパトリア・フィルムよりもウーファ（Universum-Film AG）という名称が選ばれ、これがUFAという頭文字で使われるようになったのです。実際私は、映画産業は第一に国際的であり、その繁栄はより大きな国際化しないと確信していました」

敗戦後のヴェルサイユ条約による制裁措置で、ドイツ映画は全面封鎖に追い詰められたが、1919年のエルンスト・ルビッチュの『パッション』（Madame Dubarry）のアメリカでの大成功がその封鎖を解くきっかけを与えた。その後ウーファ社を任されたエーリヒ・ボマーの指揮のもとにさらに国際主義的な路線を走るようになった。その代表作品がフリッツ・ラングの『ニーベルンゲン』（1924）であり、『美と力への道』（1925）をはじめとする〈文化映画〉であった。ボマーと同様に映画のグローバル化を目指したのは、ヴェスティ社のウラジミール・ヴェンゲロフであった。1924年10月に〈シネ=マガジン〉誌上で彼は次のように述べている<sup>2)</sup>。

「私は〈ヨーロッパ企業協会〉の考えを打ち出した。ヨーロッパで映画を作っている4つの大国、フランス、ドイツ、イギリス、スウェーデンは、毎年各国で2本の映画を作ることになるだろう。イタリア、オーストリア、スペイン、ロシアはそれぞれ毎年一本ずつ作ることになる。全部で12本の映画が作られることになる。これらの映画は、アメリカとヨーロッパの最も偉大な監督と、有名な俳優が参加して作られるだろう。各作品の製作費は15万から20万ドルまで引き上げられる」

しかし、不安定な時代に属したヴェンゲロフの企ては成功しなかった。ドイツ映画のグローバル化に成功したのはウーファ社のボマーであった。彼はパリのオベール社と契約し、『ニーベルンゲン』の成功によってドイツ映画の名を世界に高めたのである。しかし、量から質への転換に伴って、ドイツの長編映画数は1921年の646本をピークにして徐々に減少し、1923年には347本に、1925年には228

本の製作に留まった。他方、アメリカ映画のドイツ国内での割合は1923年の102本（24.5%）から1926年には216本（44.3%）と飛躍的に増加したのである。ともかくも安定していたドイツの映画産業を根本から不安定化させたのが、アメリカのドーズ案などの融資によるインフレの収束とマルクの安定であった。輸出の激減によって収益は悪化し、法外な利子を払えず身売りする映画会社が急増したのである。1920年代前半の世界の映画界をリードしていたドイツの映画会社、ウーファ社も例外ではなかった。深刻なインフレのために経営危機に陥ったウーファ社は、アメリカの二大映画会社であるパラマウント（Paramount）とメトロ・ゴールドウィン・メイヤー（Metro-Goldwyn-Mayer）とくパルファメト協定（Par·ufa·met）を結ぶことになったのである。この小論は、くパルファメト協定がドイツの映画のグローバル化に果たした役割と、ワイマール時代の国民映画にとってどのような意味をもったかを、当時の映画資料をもとに検討していくことにする。

## 1. くパルファメト協定前後のドイツ映画界の状況

### 1. ウーファ社の成立と発展

ドイツ映画の歴史ともいえる映画会社ウーファ（Universum-Film AG）は、第一次世界大戦中の1917年12月18日、世界に向けてドイツ文化の特性をアピールし、ドイツ国民を教育するという明確な目的のもとに設立された。当時の主要な映画会社が合併され、映画製作から配給、映画館経営にいたるまで一手に引き受ける国立の映画会社がウーファであった。敗戦後は私営企業になり、娯楽に飢えていた国民に多くの作品を提供していくことになる。

ウーファ社の発展の大きな契機となったのが、1921年2月の私立銀行であるドイツ銀行によるウーファ社に対する2500万マルクから1億マルクへの増資であった。当時の映画界最高のプロデューサーであり、1923年2月にウーファ社の製作管理の責任者になったエーリッヒ・ポマーは、この増資がこの会社の生き残りと発展のために必要であったことを次のように述べている<sup>31</sup>。

「第一次大戦後にウーファ社が行った最初のことは、国家の保護から離れ、国家が負担していたものを返済し、私企業として活動を行うことでした。国から独立し、規約の定めによって融資された映画会社は、技術の発展と次第に高まる芸術水準によって、国内に新たな観客を獲得できるであろうと、人々は確信していました。

また、このようなドイツ映画は国際市場に対して、第一次大戦中に失われた外国市場の開放を促進するために、最もよい導入であり、それはドイツの映画産業にとっても非常によいことだと人々は考えました。こうしてドイツの無声映画の黄金時代に到る道が作られました。それはデクラ社、つまりデクラ・ビオスコプ社がウーファ・トラストと合併した後、1924年から25年にかけて絶頂に達するものでした」

1925年、ベルリンには342館の映画館があり、うち22館は収容人員1,000人を超える豪華館であった。ウーファ直営の映画館は、収容人員1,200人以上を誇るグローリア・パラストを始め、ドイツ国内に91館あった。そうした豪華な映画館は、観客を日常から夢の世界へと誘う装置であった。ハリウッドのドイツ映画界への進出は、こうしたウーファ社を始めとする映画産業の隆盛に向けられたものである。

ドイツ映画の国際化を進めるために、ポマーはパリのオベール社と契約を結んだ。ポマーはこのこ

とを次のように述べている<sup>4)</sup>。

「オベル社との私たちの協定は、もっと大切である。私たちの映画はもはや、互いの国境の手前に閉じ込められずにすむだろう。その広がりは大なるものとなる。今日まで映画の交換に際してあった困難は、私が思うに現在では取り払われた。私たちの映画を外国の映画と交換するには、ドイツの輸入割当制度が大きな障害であると言っている人がいる。これは幻覚である。ドイツ政府は、私たちの映画の相互輸出を考慮に入れて、外国映画の輸入のためのあらゆる困難を排除してくれている。交換される映画は、約四万メートルある。私たちはここで一連のフランス映画を公開し、それらがロンドンでの「ニーベルンゲン」の上映を伴って成功をおさめることを期待している」

しかし、ウーファ社の経営危機はハリウッドに挑戦するかのような1920年代前半のアメリカ市場への積極的な参入のさなかにすでに見えていた。ウーファ社の作品数はアメリカの大会社のそれと比較すれば、ごくわずかなものであった。1924年に、ウーファ社はアメリカでの配給権を維持するためにニューヨークに支店を開設し、ドイツにおける劇場の持ち株を拡大するため努力を開始したのである。エーリヒ・ポマーのもと、ウーファ社は多くの芸術作品、それも莫大な予算のスペクタクル映画を製作した。その代表的な例が「ニーベルンゲン」(1924)、『最後の人』(1924)、『タルチュフ』(1925)、『ファウスト』(1926)、『メトロポリス』(1926)であった。しかし、ポマーの予想に反してまったく採算に合わない結果となり、ウーファ社は深刻な経営難に陥り、それが<バルファメト>協定締結の直接のきっかけともなったのである。1925年初めには支払能力ぎりぎりの1500万マルクを借りており、その年の終わりにはウーファ社の主力銀行であるドイツ銀行はそのローンを回収することになり、ウーファ社はパラマウントとメトロ・ゴールドウィンからその額に相当する資金を借り入れたのである。しかし、借り入れに関しては次のような条件がついていたのである<sup>5)</sup>。

1. ウーファ社を含めた三社はそれぞれの最良の作品を取り扱う共同の配給会社をドイツに設立する。
2. ウーファ社の指揮のもとにドイツ国内で共同の作品を製作する。
3. ウーファ社の作品のかなりの割合をアメリカに輸出する。

こうした経過を辿って、ウーファ社はパラマウントとメトロ・ゴールドウィンとの協定に踏み切ることになるのである。ただ、この協定はウーファ社の経営の建て直しに主眼があるように見えても、ハリウッド側にもドイツ国内への自国の映画の売り込みと、当時世界最高の陣容を擁したドイツの映画作家や技術者をハリウッドに引き抜く狙いもあったことに留意しなくてはならない。

これらの点についてはのちに述べることにするが、その前に、第一次世界大戦直後からドイツが安定期を迎えた1925年までのドイツ映画の状況を概観しておくことにする。

## 2. ドイツの<アメリカ化>とドイツ映画の変容

戦後のアメリカでのドイツ映画の最初の成功は、ルビッチュの『パッション』(1919)であった。1921年にアメリカで公開されたこの映画の大成功は、降伏による連合軍によるドイツ映画の全面封鎖を破ることに貢献した。アメリカでの熱狂振りを見て帰国した演出家兼俳優のアンリ・ルーセルは、『アメリカにおけるドイツ映画』のなかで次のように書いている<sup>6)</sup>。

「アメリカではあまり好かれていないドイツが、瞬間にスクリーン上で非常に大きな位置を占めた。アメリカの全くムーヴィング・ピクチャーにおけるその大きさのために、ドイツ映画の侵入に対する抗議運動が組織されたほどだ。連合国におけるこの恐るべきドイツのプロパガンダの危険に対して、公権力の目を開く目的で、映画同業組合その他の団結した訴えや宣伝が、毎日のように大新聞に掲載されている！」

1921年中頃までに、ドイツがアメリカに売った165本の映画のうち、実際に公開されたのはわずかに4本であった。しかし、3万5千ドルで購入し、1921年にはそのアメリカでの興行によってドイツ・マルクにして3千万マルクも儲けたルビッチュの映画のおかげで、ドイツ映画の相場は急速に上昇したのである。

『パッション』以外にも、『カリガリ博士』（1920）をはじめとする表現派の映画や、フリッツ・ラングの『死滅の谷』（1921）、『ニーベルンゲン』（1924）は、アメリカをはじめとする連合国においてセンセーショナルに迎えられ、ドイツ映画の名声を不動なものにしてきたのである。それらの作品は、アメリカ人の顔色を失わせる技術的の巧妙さと比類なき製作のうまさがあるばかりではなく、ヨーロッパ文化の圧倒的な優位性が特に見出されるとの評価を得た。またラング自身も、「アメリカ人にはないものを見せたい。真似できないもの、ユニークでとてつもないもの、国際的で平凡なものではなく、民族的で一様でないものを見せたい」と語っている<sup>71</sup>。1920年代前半におけるドイツ映画には、ドイツの国民映画への溢れるような自信があふれていたのである。

しかしドーズ・ブラン時代の開始とともに、ドイツ映画の性格は著しく変化していく。世間に繁栄が蘇ってくると、その影響は映画の世界にも顕著に現われ始めた。第一次世界大戦直後の映画に見られた幻想的なものに代わって＜新しい客観性＞を重視するものへ、空想的な風景から自然の環境へと重点を移し、外界へと向かっていく。その代表作が、アメリカはじめ世界的に＜白熱した熱狂＞を巻き起こしたE. A. デュボンの『ヴァリエテ』（1925）であり、W. ムルナウの『最後の人』（1925）であった。いずれの監督もやがてハリウッドに招かれてドイツを後にしていくことになる。

『ヴァリエテ』については、ハリー・アラン・ボタムキンが述べているように、「アメリカ合衆国を通じてその行く手を焼き尽くし、ハリウッドの平凡なテクニクをほとんど士気阻喪させんばかりであった」<sup>72</sup>。平凡なテクニクに慣れていたアメリカの映画観客は『ヴァリエテ』の中でとられた密度の濃い日常生活の描写に驚かされたのであった。ミュージックホール、喫茶店、古ぼけたホテルの廊下といった見慣れたセットも、内面から輝いているように思われたのであろう。

『最後の人』は、ドイツ版は不幸な結末、アメリカ版はハッピー・エンドと二つの結末を用意して、筋書きのなかで逃げを打ち、それぞれの国民性に配慮した作品である。この映画はまた、完全なカメラの移動によってハリウッドの映画技巧に大きな影響を及ぼした。「執拗なまでのパン、移動撮影、俯瞰撮影などによって、映像による叙述に完全な流動性を与えただけでなく、観客がさまざまな視点から事件の成行きを見守ることを可能にしている」<sup>73</sup>のである。

また、アメリカ市場を狙った作品には、後にアメリカにわたることになるF. ラングの『ニーベルンゲン』（1923）、『メトロポリス』（1926）、ムルナウの『タルチュフ』（1925）、『ファウスト』（1926）などの大作があった。

しかし、1926年以降、ポール・ローサの言う「真のドイツ映画は静かに死に絶えて」行く経過を辿っていく。その理由の一つは、ドイツ映画界の＜アメリカ化＞という傾向の中に見出すことができる。

写真1 『ヴァリエテ』；出典：Hg.G.Dahlke. *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933*, S.122, 1988



ドイツ映画界の<アメリカ化>は、次のドイツ国内における1921-1929年までのドイツ映画とアメリカ映画の市場占有率に顕著に認めることができる<sup>10)</sup>。

ドイツとアメリカ映画の占有率 (1921-1929)

	<u>Feature Films</u>		<u>Shorts</u>		<u>Totals</u>	
	German	American	German	American	German	American
1921	—	—	—	—	646	136
1922	—	—	—	—	474	202
1923	253	102	94	149	347	251
1924	220	186	51	155	271	341
1925	212	216	16	391	228	607
1926	185	216	4	337	189	553
1927	243	190	3	394	246	584
1928	224	199	8	422	232	621
1929	183	142	5	316	188	458

1921-22年の短編および長編映画の内訳は利用できない。

ドイツ国内の短編映画は長編映画と違って、クォーター保護を受けていなかったため、激減している。ドイツのプロジューサーたちは産業や教育や広告映画などの〈文化映画〉によって退潮の流れを食い止めようとしたが、1925年からはチャップリン、ロイド、キートンなどのアメリカのスラップスティック映画によって占有されたドイツの短編映画は事実上その製作を終えることになった。さらに重要なことは、ハリウッドの長編映画の飛躍的な配給の増加であり、反対に1924年のインフレの終結とともに起きたドイツの輸出の不振であった。市場における長編映画の比率については、ドイツとアメリカはほぼ同率の割合のまま20年代末まで続いた。

ドイツ映画の〈アメリカ化〉の傾向は、輸出の必要性から発しており、「ハリウッドが世界中を喜ばせる秘密を発見したように思われたので、ドイツのプロジューサーたちは、彼らが真のハリウッド方式であると信じたものを真似することを夢想した」<sup>13)</sup>のである。その結果は惨憺たるものであり、ドイツ映画の衰退を早めることになったことは否めない。

ドイツ映画衰退のいまひとつの理由は、20年代の中ごろ、ドイツ映画の卓越した映画作家たちや技術者たちが数多く国外へ流出したことである。20年代初頭のルビッチュ、ヨーエ・マイ、ポーラ・ネグリ、ハンス・クレリ、プロウエツキに続き、1925年と26年には、E. A. デュボン、ルトヴィッヒ・ベルガー、ルプ・ピック、パウル・レニ、ムルナウなどの一流監督や、コンラート・ファイト、エーミール・ヤニングスといった俳優がハリウッドに渡った。ドイツ映画界最高のプロジューサーであるエーリヒ・ボマーも摩天楼の誘惑に抗することができなかった。こうした大規模な映画人の移入は、ハリウッドが自らの芸術水準を高めるためではなく、「主たる目的は当時非常に危険な競争相手を排除することであった」。そのことを、アメリカの映画作家ハーバート・ブレナンはすでに1921年6月10日発行の「シネア」誌のなかで、次のように述べている<sup>14)</sup>。

「ドイツ人は私たちの唯一の重大な競争相手だと思われま。彼らは発展を追及するためのあらゆる理性を持っています。もちろん、有能な技術者がいて、たいへん聡明に、自分たち自身の国境の外を見ています。彼らは全世界に向けた映画を作るでしょうし、またすでに作っています。」

上に述べた理由以上に、ドイツ映画の衰退を決定付けたのが、次章で述べる〈パルファメト〉協定の成立である。

## II. 〈パルファメト〉協定の成立とその背景

1923年に首相に就任したシュトレゼマンは不動産を担保とする不換紙幣レンテンマルク（翌年にはライヒスマルクに移行）を発行して、それまでの一兆マルクを一レンテンマルクと交換することでインフレの収束を図り、さらに同年のドイツの賠償金支払いを当面軽減して、ドイツに巨額の外資を貸与して経済の復興を図る意図で出されたドーズ案によって通貨は安定し、経済的に一応の落ち着きをみせることになった。

経済が安定すると、映画産業は輸出全般の急激な停止に起因する挫折を味わうことになった。いわゆる〈安定の危機〉であった。1924年から25年に多くの新設株式会社が破産したことで、映画配給業者たちは大きな打撃を受けた。減少する収益と法外な利子率を要求する銀行を抱えた残りの映画会社は進むべき方向にとまどうことになったのである。そこに登場し、救いの手を差し伸べたのがハリ

ウッドである。

ハリウッドの実業家たちは、ドイツに金本位制が確立されたあとで、ドイツの映画市場が彼らにとって魅力的なものになりうると確信し、ハリウッド映画を次々とドイツ市場に殺到させ始めた。この大規模な侵入のさなかに、彼らはドイツに配給代理店を設立しただけでなく、ドイツの映画劇場を買収するとともに、新しい映画館も建設した。そうしたハリウッドの攻勢に対して、ドイツ政府は外国映画が一本公開されるためには、ドイツ映画が一本製作されなければならないという、いわゆる<クォーター映画>の方針を布告した。

数多くのクォーター映画は、その所有者に外国映画を一本輸入することを許可する<クォーター証明書>を入手させるのが目的であった。証明書は株のように取り引きされ、それらを手に入れるためにハリウッドの実業家は、ドイツで彼ら自身のクォーター映画を製作し、さらには多くのドイツ映画会社を援助したり、買収したりした。そしてこうした無遠慮な浸透方法がドイツの映画産業を危機から救うことにも役だったのである。

ハリウッドの映画会社が提携の対象にしたのが、ドイツ最大の映画会社ウーファ社であった。1925年の終わりのウーファ社は、3600万マルクという当時莫大な借財を抱えてきわめて嘆かわしい窮境にあった。1500万マルクの債権発行によっても、状況の打開には成功しなかった。そこに介入したのがアメリカの二大会社パラマウントとメトロ・ゴールドウィン・メイヤー社であった。

1925年のウーファ社の年次報告書は、新しい経営による最初の方策を次のように説明した<sup>13)</sup>。

「アメリカで作られる映画の製作費は、国内市場だけで償却できるのが一般的なため、大変な競争がドイツ国内でのわが社を脅かしている」

アメリカには実際17,000の映画館があり、その大半が常設館であったのに対し、ドイツの3,700の映画館の多くは、1日ごとの上映に限られていた。それゆえ大変安価で映画を売っても、アメリカ映画はヨーロッパで利益を上げられたのである。報告書は、次のように続けている<sup>14)</sup>。

「この争いを避けるために、そしてわが国独自の作品を、それまで閉ざされていたアメリカ市場に送り出すために、私たちは1925年12月に、フェイマス・プレイヤーズ=ラスキ（パラマウント社）、メトロ・ゴールドウィン・メイヤー社と二つの補足契約を結ぶことになった」

契約に至る段階は、次のように立案された。

1. 1925年12月19日、パラマウント社とメトロ社がウーファ社に1680万マルク（400万ドル）を出資する準備をする。
2. 12月31日、これらの会社間で製作・配給契約を結ぶ。
3. 1926年2月6日、ドイツに配給を行う共同会社パルファメト社を設立する。

この最終契約の条件は、次のようなものであった<sup>15)</sup>。

「パルファメト社は、ドイツに年間60本の映画を配給する。そのうち20本はウーファ社、20本はパラマウント社、20本はメトロ・ゴールドウィン・メイヤー社の作品である。この3つの会社は、配給するための

最良の20本の作品をそれぞれパルファメト社に与える契約をした。ウーファ社は割り当てに基づいて、年間40本のアメリカ映画を輸入できる認可を得る契約をした。ウーファ社はパラマウント社とメトロ・ゴールドウィン・メイヤー社に、「映画館全体の週替り上映の75%を当てにすることを契約した」

割り当ては、1本のドイツ映画につき1本の映画を基本として作られていた。それゆえこの契約は、結ばれた契約のほかに、ウーファ社がさらに自力で年間20本のドイツ映画を配給しなければならないことを意味した。この契約を守るために、ウーファ社はさらに多くの映画を作らねばならず、結局は映画をより安い製作費で作らざるを得なくなった。

このようにこの協定は、相当額の借款の見返りとして、ウーファ社は数多くの映画館をアメリカの債権者の使用に供すると同時に、そのクォータ証明書を提供することを規定していた。これらの規定は、ウーファ社が入手した数百万ドルの金で、その新しい義務を遂行しなければならないだけでなく、ドイツ銀行への古い負債をも清算しなければならなかっただけに損害は大きなものであった。そのために、外部からの圧力と内部の経営の不手際の結果、1927年にウーファ社は再び破産し、その経営はプロイセンの保守派のフーゲンベルクの手ゆだねられることになったのである。

本章では、数々の問題点を抱えた<パルファメト>協定に対するドイツ国内の反響を、当時の資料を基に検証してみることにする。

### Ⅲ. <パルファメト>協定をめぐるドイツ国内の反響

<パルファメト>協定に対するドイツ国内の反応は複雑なものがあつた。協定締結のしばらくは、それがウーファにとって利益になるものであり、ドイツ映画を待望したアメリカの劇場で上演する絶好の機会と捉らえた論評も少数ながらあつた。協定に積極的に関わつたポマーの努力を是認し、協定はウーファをアメリカに屈服することから救つたのであり、ウーファのビジネスの強化に寄与するものと解釈されたのである。

しかし一方で、それはドイツ国内外でのハリウッドの役割に対する批判的な反発ともなつたのである。協定は上に述べたように、販売会社「パルファメト」の目的は、一年にドイツの60本の作品を販売することである。三つの会社のそれぞれが20本ずつである。ウーファ直営館の上映時間の75%が、アメリカ人の要求どおり、「パルファメト」の作品に確保されなければならなかつた。書類上では、ウーファ社は10本の映画をアメリカに輸出する権利を持っていた。しかし、アメリカの共同経営者たちには、ニューヨークのプロードウェイの封切館や、シカゴ、ロス・アンジェルズ、フィラデルフィアの映画館でそれらを上映したり、巨大な劇場網を通じて地方で配給する義務はなかつた。上映はほとんどがニューヨークのドイツ語地区であるヨークヴィルの三流映画館で行われ、観客も移民や職人、それに労働者たちであつた。實際上、1926年はじめには、ウーファ映画はアメリカで全然大きく上映されていないことを幹部連は確認しなくてはならなかつたのである<sup>10)</sup>。

また、協定はウーファ社の作品のアメリカ化にはなんら言及していなかつたが、ハリウッドの影響についてのドイツ人一般の悲観的な憶測を確認するような非公式の条項を含んでいたのである。パラマウントとメトロ・ゴールドウィン・メイヤーの両社は、ウーファ社の作品をアメリカにリリースするに際しては予備審査をする権利を事実上保有していたのである。それはウーファ社にアメリカの観客に気に入られる映画作りを強制する結果になり、ウーファ社やドイツ製作であることを疑わせるようなことは



しないという条件以外は、再編集やカットやタイトル変更の権利をアメリカ側が持つまでになるのである。一方で、両社はウーファ社が輸入するアメリカの長編映画を作り直す自由を認めなかった<sup>17)</sup>。

〈パルファメト〉協定に対するドイツ国内の反響に関して、当時の有力な批評家三人の意見を紹介しておこう。三人は一律にアメリカ映画に敵対する立場を取り、世論の動向を示していた。

クルト・ビントゥスは〈ターゲブーフ〉誌のなかで、アメリカ主導の下の配給と生産は自由な芸術と大衆の力としての、ドイツ映画にとって破局的な悲劇を招来するであろうと確信した<sup>18)</sup>。また、ヘルベルト・イエーリングは〈ベルリーナ・ベールセン＝クリアー〉誌のなかで、アメリカとの協定は明確な文化的・芸術的な実在としてのドイツ映画を消し去ってしまうだろう懸念を表明した。彼はアメリカ映画を、世界の国々を味気ない、甘ったるい、平板な映画によって屈服させ、世界中を画一的なアメリカの趣味を押し付ける、一種の新たなミリタリズムと規定したのである<sup>19)</sup>。さらに、ローラント・シャハトは〈ヴェルトビューネ〉紙のなかで、アメリカ映画によってドイツの自立が消滅していく恐れと、一級のドイツの芸術家がアメリカの生産方式に屈服せざるを得ないことへの失望の念を表明した。ハリウッドと協力することは、観客に受け入れやすい映画を作り上げる要素の押し付けなのであった。シャハトはまた、高レベルのヨーロッパの映画作品を排除して、特徴のないアメリカ映画を数多く輸入することを拒絶した。また、三者はドイツの芸術家がアメリカ的な映画を作るように強制され、結果としてアメリカの映画文化を引き受けざるをえなくなることへの強い懸念を表明したのである<sup>20)</sup>。

〈パルファメト〉協定はまた、アメリカがドイツ映画を乗っ取るのではないかという長年の恐れを具体的に示すものと受け取られた。国家主義者たちは、協定を国家的な裏切りと見なしたし、ドイツの優れた映画人たちが大量に流出する事態から、ドイツ映画の黄金時代の終焉と見る批評家も多かった。彼らはウーファ社をドイツ映画界の代表と考えていて、その盛衰はドイツの産業全体の衰退を決定付けるものと考えていたのである。いったんウーファ社がアメリカの影響下に入れば、残りの映画社の運命は時間の問題であった。

ドイツ人の誇りを傷つけるものとして協定にもっとも激しく反発したのが、〈ライヒスフィルムブラット〉紙である。1926年のはじめにその論説委員たちは、反アメリカの痛烈な意見を発表し、ウーファ社はアメリカの会社であり、アメリカ人はドイツ文化の自主性を破壊する組織的なたくらみを持っていると非難した。同紙の主幹であるフェリックス・ヘンゼライトは、陳腐な映画でドイツの劇場ビジネスを破壊するものだとアメリカ人を弾劾するまでになった<sup>21)</sup>。

〈ライヒスフィルムブラット〉紙と対照的に、ほかの映画の商業紙（〈フィルム〉、〈フィルム・クリアー〉、〈キネマトグラフ〉、〈リヒトビルトビューネ〉など）は、融和的な論陣を張った。ハリウッドを正面きって攻撃するのではなく、アメリカのリリースのやり方や形式の問題点を突いたのである。1926年春に、〈フィルム〉はベルリンの一流のウーファの劇場で上映されたアメリカの長編映画がその劇場より劣る劇場で封切られたドイツ映画より質的に落ちるものであることを繰り返し論評した。協定を結んだウーファ社は近視眼的であったし、アメリカの二大会社と結託することで必ずや自滅するだろうと考えたのである。〈フィルム・クリアー〉、〈リヒトビルトビューネ〉それに〈キネマトグラフ〉も同様の方針で臨んだ。各誌はアメリカ作品の選別とその上映館を強く勧告し、ドイツ人の感性に精通した映画編集者によるアメリカ作品の入念な改訂と字幕スーパーを推奨したのである<sup>22)</sup>。

一方で、〈パルファメト〉協定を評価する意見も少数ながらあった。アルフレート・ローゼンター

ルは、《キネマトグラフ》のなかで、国内の会社が経営の独立を保持し、ドイツの芸術家たちがドイツ人の好みに合った映画を作り上げられる自由を十分に享受できるならば、資本がどこから来ようが関係はないと主張して、＜パルファメト＞協定以後も相次いだドイツとアメリカの会社間の協定に理解を示した。また、こうした協定によって資金調達してできたクォーター映画は、ドイツ映画の質と名声を掘り崩すものであるが、そうした危険は、アメリカの資本なしにはドイツ映画産業は意味のないものになってしまうということを考えればやむをえないことである。さらにロゼンタールは、もし劇場所有者が真剣にもっと多くのドイツ映画の上映を望むならば、アメリカ映画を上映することはやむをえないことであるし、ドイツの映画産業がアメリカの助成金によってのみ機能している現実を直視しないことは自殺行為であると結論づけている<sup>23)</sup>。

多くの映画人はアメリカ映画の大量輸入に不安を覚え、国内映画の保護を求めた。しかし、ドイツとアメリカの双方の会社の堅い結びつきを強調して、協定の否定的な要素を軽視する人々がいる一方で、弱みに付け込んでドイツ映画を蹂躪するハリウッドを激しく糾弾する人々が圧倒的に多くいたのである。このことは、＜パルファメト＞協定がドイツ国内で《勝者の命令》と見なされたヴェルサイユ条約を受け入れたことによる屈辱感と同じものが大多数のドイツ人の心を捉えていた事実を示している。他方で、アメリカとの協調を評価する意見の背景には、1924年にまとめられたドーズ案による経済の安定があり、首相シュトレゼマンに主導され調印されたロカルノ条約による国際連盟など国際社会へのドイツの仲間入りが実現したことが挙げられる。こうした背景を踏まえて、ヘルベルト・イェーリングは皮肉を込めて、ドイツ的なものを外国に広めるために設立された会社が、いまやドイツの＜アメリカ化＞に奉仕したとコメントした<sup>24)</sup>。相互互恵的であったはずの協定はアメリカの一方的な勝利に終わったという意味では、＜パルファメト＞協定はロカルノではなく、一方の価値と方法を他方に押し付けるヴェルサイユを象徴するものであった。しかし他方で、《ベルリーナー・ターゲブラット》紙は、ウーファ社がアメリカの二大会社との提携を得られたことは幸運であり、芸術的にも商業的にも協定はウーファ社へのハリウッドの参加を保証するものであるとして支持した。その意味では、協定はヴェルサイユ条約よりはむしろドーズ案に似ていたのである。結論的に言えば、＜パルファメト＞協定はヴェルサイユ条約のようにドイツ映画のアメリカ化を象徴したと同時に、ドーズ案のようにドイツのアメリカへの従属とドイツ問題へのアメリカの影響を表象してもいたのである。

### 結びにかえて—＜パルファメト＞協定の歴史的意義

1924年のドーズ案の発効と通貨の安定化に伴って、ドイツ経済は上昇気流に乗り始めたが、中小の映画配給会社のほとんどが、マルクの安定による輸出の急減で収益が悪化し、法外な利子を払えず次々とハリウッド資本の支配下に入り、国内のマーケットも急速にアメリカ映画で占められていくことになる。すでに述べたように、ドイツ最大のウーファ社も例外ではなく、アメリカの二大会社と＜パルファメト＞協定を結び、アメリカ映画の国内配給と自社映画のアメリカでの配給に活路を見出そうとした。経営を担当したフェルディナント・バウスバックは、協定調印直後にウーファ社の拡大と大胆な実験は終わったと宣言したが、その実アメリカ市場を諦めたわけではなかった。彼は公然とアメリカびいきの経営を推し進め、今後はすべてのウーファ社の長編映画はアメリカ人の心性に合うものになるだろうと宣言したのである。すべてはアメリカ市場向けの打算に基づくものであった。バウスバックの後を襲ったフーゲンベルクも同じ戦略を踏襲した。アメリカ市場に真正面から見据えた戦

略のもと、彼は1926年3月にウーファ社を去ってアメリカに渡っていたエーリヒ・ポマーを再度雇用し、アメリカ人に合うウーファ映画を作る特別の権限を彼に与えたのである。ワイマール時代最高の映画プロデューサーであったポマーのベルリンからハリウッドへそしてまたベルリンへとといった歩みは、ワイマール映画が経験した競争と敗北、そして協調といった大きな循環とパラレルなものであった<sup>25)</sup>。しかし、ポマーの努力にもかかわらず、結果は、ドイツ映画の卓越した監督や技術者たちのアメリカへの大量流出を生んだだけでなく、ウーファ社の映画がアメリカで全くと言っていいほど上映されないといった惨憺たるものに終わったのである。<バルファメト>協定は、ドイツ最大の映画会社の一時の息抜きにはなつた。しかしまもなく、ウーファ社の実権を握った保守政治家フーゲンベルクの国家主義的な方向づけによって、ウーファ社は<バルファメト>協定締結の際結んだ国際的契約を清算し、ドイツ銀行によってアメリカからの借入金を返済させた。こうして、<バルファメト>協定は1932年に解消されることになったのである。

しかし、ドイツ映画が1920年代前半の『カリガリ博士』、『ニーベルンゲン』、『ヴァリエテ』といった黄金期の作品を生んで以降衰退していったのは、安っぽい〈クォーター映画〉の大量生産や、ハリウッドが当時非常に危険な競争相手を排除する目的で行ったドイツ映画人の大量引き抜き、それに1925年以降に顕著に登場するドイツ映画の<アメリカ化>だけではなかった。確かに、G. W. パブストは、『喜びなき街』(1925)や『懐かしの巴里』(1927)をアメリカ映画のスタイルで演出することを強いられはしたが、それらを魅惑的な作品に仕上げることに成功したのである。ハリウッド方式を求める傾向はドイツ映画の衰退を早める結果になったにせよ、すべてをそこに帰するわけにはいかない。ハリー・A・ポタムキンの言うように、ドイツ国内に蔓延する「内面的な無気力」<sup>26)</sup>にこそ、ドイツ映画衰退の最大の原因を求めるべきかもしれない。ドイツの大衆は、20年代前半と同じように安定期に入っても根本的には「独裁主義的な傾向」を持っていた。しかし一方で、安定期の共和派政府は、こういった大衆の諸傾向を拒否する民主的な原則に依存していた。出口を見つけるのを妨げられ、しかも屈服するにはあまりにもしつこすぎる独裁主義を求める大衆の傾向は、無気力状態に陥っていった。これが大衆の精神全体に影響を及ぼしていったのである。共和派の制度に生命を吹き込む代わりに、大衆は生命を枯渇させてしまった。ドイツ映画の衰退は、ワイマールの安定期に「蔓延した内面的無気力の反映」に過ぎないのである<sup>27)</sup>。

#### (付記)

本稿は、平成14年度-平成15年度科学研究費補助金(萌芽研究)の研究課題「映画のグローバル化と国民映画の諸問題—<バルファメト>協定の歴史的意義」(研究課題番号14651090-00, 研究代表者 田中雄次)の成果の一部である。

#### 注

- 1) ジョルジュ・サドゥール 『世界映画史⑩』, 国書刊行会 1999 255頁
- 2) 同上書 275頁
- 3) Erich Pommer, 《Fritz Lang》 Paris 1964 S. 188
- 4) サドゥール, 前掲書 276-278頁参照
- 5) Thomas J. Saunders, 《Hollywood in Berlin—American Cinema and Weimar Germany》, Berkeley 1994

pp.69-70

- 6) アンリ・ルーセル『アメリカにおけるドイツ映画』（《シネ・マガジン》誌、1921. 8. 12）  
 7) ジョルジュ・サドゥール『世界映画史⑩』。国書刊行会 418-9頁参照：これは、ラング自身の『ニーベルンゲン』に関する発言であるが、1924年2月に当時の外務大臣グスタフ・シュトレーゼンは、その映画を「他民族の中にドイツ精神の精確な理解を本質的に作り上げた」と評価し、次のように述べている（同上書、421頁参照）。

「原始的感情と伝説の英雄とを外国の人たちに理解させることをこの映画に求めるのは、酷かもしれないが、この映画はゲルマン民族の精神の原動力と感情を表現することに大変成功しており、人々は役者とともに体験し、役者とともに感じた。だからこそ、この映画は到るところで熱烈に歓迎されると私は思う」

- 8) Harry Alan Potamkin,《The Rise and Fall of the German Film》, *Cinema*, I (New York, April 1930) no.3:p.24  
 9) サドゥール、前掲書 380-389頁参照  
 10) Wolffsohn (hrsg.), *Jahrbuch der Filmindustrie*, Bd.III, S. 256-257  
 11) Vgl. Kracauer, S. 145  
 12) サドゥール、前掲書 246頁  
 13) ジョルジュ・サドゥール『世界映画史⑩』。国書刊行会1999 283頁  
 14) 同上書 283頁  
 15) Vgl. Ursula Hardt, 《From Caligari to California - Eric Pommer's Life in the Internatinal Film Wars》, Berhhahn Books 1996, p. 88 : 協定の五つの取り決めのうち、ポマーは重要な三つに調印している。  
 1. Agreement of 29 December 1925 between Universum-Film AG (UFA) and Famous Player-Lasky Corporation, regarding a \$ 2 million loan from each company. Repayment was scheduled to begin 1 January 1928 in monthly installments of \$20,833.33 on account of principals plus interest. *Vorstandsdirektoren* Pommer and Eugen Stauß signed.  
 2. Agreement of 31 December 1925 between the same partners, regarding Ufa film distribution in the United States. Pommer and *Vorstandsdirektor* Siegmund Jacob signed.  
 3. Agreement between Universum-Film AG (UFA) and Ufa Film-Vertriebsgesellschaft mbH (Ufa's distribution company) regarding distribution in Germany. Pommer and *Vorstandsdirektor* Alexander Grau signed.  
 16) クルト・リース『ドイツ映画の偉大な時代』。フィルムアート社 1985 204-5頁参照  
 17) Vgl. BA-UFA R1091/121  
 “The Licensor [UFA] will submit from time to time copy of story, continuity, cast and proposed director for such pictures as they believe suitable for the American market and will carry out such criticism, suggestions, alterations and changes made by the Licensee [Paramount or Metro-Goldwyn] with respect to such proposed picture[s].”  
 “Licensee [UFA] agrees to exhibit or cause said productions [of Paramount or Metro-Goldwyn] to be exhibited under such titles as shall be requested by Licensor, and in their original continuity of subject and in identically the same form as delivered to Licensee, and that no changes, interpolations, additions or eliminations shall be made therein without the written consent of Licensor first obtained, except insofar as may be necessary to conform to the requirements or laws of the said territory.”  
 18) Vgl. Kurt Pinthus, 《Deutscher oder amerikanischer Film?》 *Das Tagebuch* 6 (1925), S.1699-1703  
 19) Vgl. Herbert Ihering, 《Vom Reinhardt bis Brecht: vier Jahrzehnte Theater und Film》, 3 vols.

Vol.II,S.508- 9

- 20) Vgl. See Schacht's remarks in 《Blick auf die Walstatt》, Das blaue Heft, 8 (1926), S.23-26; 《Der Anmarsch der Sieger》, ibid,57.
- 21) Vgl. *Reichsfilmblatt*, 23 Februar 1924, S. 9 -10, S.35-36 usw; *Lichtbühne*, 15 März 1924, S.16-17; *Film-Kurier*, 10 Mai 1926
- 22) Vgl. *Kinematograph*, 23 Mai 1926, S. 2 - 3
- 23) Vgl. Rosenthal,《Antiamerikanische Offensive》, ibid., 9 März 1926, S. 5 - 6 ; 《Die amerikanische Gefahr》, ibid., 9 Mai 1926, S. 5 - 6
- 24) Vgl. Herbert Ihering, 《Die Zukunft der UFA》, Berliner Börsen-Courier, 11 Januar 1926, S.2
- 25) Vgl. Saunders, S.82
- 26) Harry A. Potamkin, 《The Rise and Fall of the German Film》, Cinema, I (New York, April 1930, no.3,p.30; Vgl. Siegfried Kracauer, 《Von Caligari zu Hitler》. Suhrkamp Frankfurt am Main S.146
- 27) Vgl. Kracauer, S.147

#### 主要参考文献

- 飯田道子『映画の中のベルリン、ウィーン』。三修社 2003年8月
- ジョルジュ・サドゥール『無声映画芸術の成熟—第1次大戦後のヨーロッパ映画〔2〕1919-1929』（世界映画史⑩）。国書刊行会 1999年4月
- ジョルジュ・サドゥール『無声映画芸術の成熟—トーキーの足音1919-1929』（世界映画史⑫）。国書刊行会 2000年7月
- 平井正・岩村行雄・木村靖二『ワイマール文化—早熟な《大衆文化》のゆくえ』。有斐閣 1987年4月
- ミヒャエル・ハーニッシュ『ドイツ映画の誕生』。高科書店 1995年3月
- リタ・タルマン『ヴァイマル共和国』。白水社 2003年8月
- Eisner,L: The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt. University of California Press Berkeley 1965
- Elsaesser,Th.: Weimar Cinema and after Germany's Historical Imaginary. Routledge London and New York 2000
- Kracauer,S.: Von Caligari zu Hitler. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1979
- Saunders,Thomas J.: Hollywood in Berlin. American Cinema and Weimar Germany.University of California Press Berkeley 1994
- Hardt,U.: From Caligari to California. Eric Pommer's Life in the International Film Wars. Berghahn Books Oxford 1996
- Toeplitz,J.: Geschichte des Films. Band 1 1985-1928. Henschel Verlag Berlin 1992
- Kreimeier,K.: Die UFA-Story. Geschichte eines Filmkonzerns. Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt am Main 2002

Die <Amerikanisierung> in Deutschland  
und die Probleme des Nationalen Films  
— Die historische Bedeutung des <Parfamet-Abkommens> —

TANAKA Yuji

Ab 1924 begann sich die Wirtschaftslage in Deutschland wieder zu "normalisieren". Aber als Folge der Verbesserung der wirtschaftlichen Situation suchte die Kinematografie eine spezifische Krise. Während der Inflation waren die deutschen Filme billig und leicht auf dem Auslandsmarkt abzusetzen. Nun hatte sich die Lage geändert. Die bedeutend teureren deutschen Filme reizten die ausländischen Käufer nicht. Viele spekulierenden Produzenten machten Bankrott.

Als sich die UFA (Universum-Film AG) 1925 in beträchtlichen Finanzschwierigkeiten befand und die Reichsregierung ihr kaum helfen konnte, kamen schnell die großen amerikanischen Filmkonzerne Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer(MGM) mit einigen Millionen Dollar zu Hilfe. Die Paramount und MGM schlossen mit der UFA ein Abkommen ab, als dessen Folge die Verleihgesellschaft Parfamet [= Par(mount), Ufa, Met(ro)] gegründet wurde. Die Parfamet sollte jährlich sechzig Filme, zwanzig von jeder Firma verleihen. Die Kinos der Ufa, die über hundert waren, verpflichteten sich, der Parfamet 75 Prozent ihrer Vorführkapazität zur Verfügung zu stellen. Als Ausgleich verpflichteten sich die amerikanischen Partner, in den USA zehn Filme der Ufa aufzuführen, wobei sie sich das Recht vorbehalten, die zehn Filme selbst auszuwählen. Ein ähnliches Recht, das die Auswahl der amerikanischen Filme für den deutschen Markt betraf, wurde der Ufa jedoch nicht eingeräumt. Infolge dieses Abkommens strömten nun die Filme aus Hollywood in die deutschen Kinos. So wurde die Amerikanisierung des deutschen Films weit verbreitet. Die zahlreicher prominenter deutscher Filmkünstler und -techniker wanderten auch Mitte der zwanziger Jahre nach Amerika ab. Aber die Amerikanisierung und die Abwanderung sind nicht der Grund für den Verfall des deutschen Films. Der wahre Grund des Verfalls ist "ein innerer" (Potamkin); anders ausgedrückt, der Verfall ist "nichts anderes als die Widerspiegelung der weitverbreiteten inneren Lähmung" (Kracauer).