

社会実践としての映画復元

—『ユダヤ人のいない街』をめぐる¹⁾

常石史子

1. はじめに

本稿は、ハンス・カール・プレスラウアー監督 (Hans Karl Breslauer, 1888–1965) による無声映画『ユダヤ人のいない街』 (*Die Stadt ohne Juden*, 1924) の復元プロジェクトに関する考察である。フィルムアルヒーフ・オーストリア (Filmarchiv Austria, 以下 FAA) において同プロジェクトに携わった立場から²⁾その全容を提示し、さらに原作小説とその映画化の歴史的経緯についても検討する。そのうえで、一個の映画作品を復元し同時代および未来の観客に向けて新たに提示する活動に、現在と過去とを結びつける社会実践³⁾としての可能性を見出そうとするものである。

-
- 1) 本稿は、Resisting Xenophobia: Restoring *Die Stadt ohne Juden* を和訳の上、大幅に加筆改稿したものであり、2019年の国立映画アーカイブにおける『ユダヤ人のいない街』上映に際して寄稿した「排外主義に抗って—『ユダヤ人のいない街』復元版完成までの道のり」を骨子としている。
 - 2) プロジェクトの総指揮は FAA 館長の Ernst Kieninger が執り、再構成 (リコンストラクション) を副館長の Nikolaus Wostry が、デジタル復元および色彩再現を筆者が統括した。
 - 3) ここでの「社会実践」は、現代美術の分野を中心に近年急速に実践と理論化が進みつつある social practice の概念を念頭に置いている。その概要については星野 (2018) を参照した。

2. 市民参加型の映画復元

2.1. フィルムの発見

『ユダヤ人のいない街』は、戦間期のオーストリア映画の中で最も重要な作品のひとつと考えられている。架空の共和国「ユートピア」において、失業と貧困にあえぐ民衆の熱狂的な支持を得てユダヤ人の国外追放政策が議会で可決され、実行に移されるという政治的な寓話であり、今日の視点からは、およそ10年後、より残酷な形で現実のものとなるナチスによるユダヤ人迫害を予兆したものと評価される。本作は完全に失われたものと長らく考えられていたが、アムステルダムのEYE映画博物館でオランダ語版のプリント（上映用フィルム）が確認され、1991年にFAAに供与された。これは一度ならず短縮をこうむり、エンディングも欠いた不完全なヴァージョンであり、物語やメッセージは少なからず損なわれていたため、中間字幕 (intertitle/ Zwischentitel)⁴⁾をドイツ語へ翻訳したうえで、欠落のため物語がわかりにくくなっている部分にも字幕を追加するなどして2000年に公開された。

2015年の秋、同作のフランス語版とみられる4巻のプリントがパリのフリーマーケットに現れたとの一報が、とあるフランスのコレクターからFAAにもたらされた。オーストリアの名優、ハンス・モーザー (Hans Moser, 1880-1964) が映っていることは確認済みという。『ユダヤ人のいない街』に間違いなく、かつ既存のオランダ語版のコピーではないと確かめられたのち、2016年春、ウィーンにフィルムが到着した。調査が進むにつれ、それまで知られていなかった場面が相当量含まれていることが明らかになり、この映画の評価を大きく変える重要な発見となることが予想された。既存のヴァージョンと組み合

4) 1930年頃まで製作されていた無声映画においては、サウンドトラックがない代わりにテキストを主とする（画像や装飾を伴うこともある）静止画面を随所に挿入して物語や台詞を補った。日本では過去には弁士によって読まれたことから「スポークンタイトル」という呼称も用いられる。

わせ、失われたオリジナルにできる限り近い新たなヴァージョンを作成する、いわゆる再構成（リコンストラクション）を行う必要があった。

2.2. クラウドファンディング

この映画の復元プロジェクトはしかし、オーストリア連邦政府とウィーン市のいずれからも公的支援を拒絶された⁵⁾。FAA は 2005 年以來、デジタル復元を基本的に組織内部の設備とチームで行っているため、自己資金での遂行が不可能だったわけではないが、初のクラウドファンディング・キャンペーン⁶⁾に踏み切り、市民参加型のプロジェクトとすることとした。キャンペーンは 1 本の映画の復元資金獲得という当初の直接的な目的を超え、「フィルム救済 — 未来のために過去を救おう」“#filmretten - Save the Past for the Future” をスローガンに掲げた。『ユダヤ人のいない街』のプリント発見という「事件」を直接の契機としながらも、より幅広く映画フィルムというメディアそのものを保存することの重要性を訴え、そこに記録されている過去の記憶を市民の手で未来に繋げてゆくためのアクションとして、クラウドファンディングを位置づけたのである。参加者の主体的なコミットメントを重視し、リターンには、復元完成前の“Work in Progress”版の上映会、完成後のプレミア上映会、館長のガイド付きでウィーンのユダヤ人地区を巡る徒歩ツアー、展覧会のガイドツアー、オンライン・カンファレンス、映画のデジタル復元ワークショップなど、もっぱらイベントの参加権を用意した。

著名俳優が登壇するわけでもないこうしたイベントに果たして喚起力があるのかとの筆者の危惧をよそに、各イベントへの参加率はきわめて高かった。一

5) FAA は総予算の半分を公的資金で、残りを事業収益でまかなう形の協会 (Verein) であり、大きな予算規模のプロジェクトについては別個に補助金等を獲得して実現に結びつけている。

6) プロジェクト終了後もウェブサイトはアーカイヴされ閲覧可能な状態におかれている。

<https://wemakeit.com/projects/filmrettung-stadt-ohne-juden> (2022 年 2 月 10 日最終閲覧)

例を挙げれば、筆者が運営したデジタル復元ワークショップは、求められる寄付金額が450ユーロと比較的高額であったにもかかわらず6名の支援者を集め、その全員が実際にワークショップに参加した。アーカイヴ内で同定されないまま保存されている多数の無声映画の断片のうち、1分程度のフッテージを各自に1本ずつ割り振り、フィルムのスキャニング、画像修復、グレーディング（階調補正）、エンコーディングなどの一連の作業の体験後、「修復後」の映像をDVDとして持ち帰ってもらうという内容で、一度に受け入れられる人数は2人が限度の一日がかりの作業となり、スタッフの負担も少なくなかったが、参加者の熱意は映画の修復という活動そのものに対する関心の高さをうかがわせるに十分だった。

結果として714人の支援者から、目標額75,500ユーロの114%にあたる86,419ユーロの寄付が寄せられたが、このキャンペーンに対する予想を超えた反響には、実は「映画」の外側の社会状況も大きく関わっていた。

2.3. 欧州難民危機と排外主義の激化

『ユダヤ人のいない街』のプリントがパリで姿を現した2015年秋、折しも



図1 アーカイヴ内でのドイツ語講座

(“OPEN Archive: Filmarchiv Austria Refugee Project” Facebook より)

オーストリアではシリア等からの難民の大量流入を受け（いわゆる「欧州難民危機」）、世論は受容と排斥との間で二極化を深めていた。「西ヨーロッパの東端」に位置するウィーンは、難民流入の最先端にあった都市のひとつである。連日

ウィーンの鉄道駅に降り立ち、行き場を探していた無数の人々の姿は筆者の記憶にも深く刻まれている。日に日に秋の深まる季節、今夜を過ごす屋根がない、毛布がない、赤ん坊のおむつがないといった切迫した声が次々に届けられる中、FAAは難民支援の方針をいち早く発表し、さまざまな具体的な支援策を直ちに実行に移した。「オープン・アーカイヴ」と名付けられたプロジェクトではその後1年以上にわたり、通算で20家族余りの難民に住居を提供し、難民申請のための身元保証人の役割も引き受けた。使用されたのはウィーン2区にある本部事務所のうち、試写室、夏季の野外映画祭の際にチケット売り場や映写室として使われるコンテナなどであったが、場所が不足してくると事務所の一画を整理し空き部屋を作って提供したこともある。カリタス等の救援団体と連携して、成人難民のためのドイツ語講座を開催し(図1)、自立支援を目的に、難民が作った料理を職員に有償で提供する食堂なども設置した。こうした活動と並行して本来の映画文化領域においても、ウィーン1区にある直営の上映・展示施設、メトロ映画文化センター(Metro Kinokulturhaus)で早くも同年11月にシリア映画の緊急上映を行っている⁷⁾。

草の根的な難民支援活動が急速な拡がりを見せる一方で、排外主義的な世論もまた急激に高まり、極右政党が勢力を強めていた。2016年4月に実施されたオーストリア連邦共和国大統領選挙において、対難民強硬策を掲げる極右政党、自由党のノルベルト・ホーフア(Norbert Hofer)が35%を得票したことは国内外に大きな衝撃を与えた。5月に行われた上位二候補の決選投票では、緑の党のアレクサンダー・ファン・デア・ベレン(Alexander Van der Bellen)が僅差で勝利したものの、ホーフアが主張した開票手続きの不備が認められ、結果は12月5日の再投票に持ち越された。FAAのクラウドファンディングが実施されたのは2016年10月から12月の50日間で、再投票を前にした活発な論戦のまさに渦中であった。

クラウドファンディングのプロモーション活動のなかで、FAAは『ユダヤ

7) „Land in Sicht. Flucht.Kino – Das bewegt“. 2015年11月9日～12月4日。

人のいない街』という題名のうちの「ユダヤ人」を、いままさに抑圧されているさまざまな民族や集団へと拡張した。そのことによって「ユダヤ人のいない街」という言葉は一本の映画を離れ、世界中さまざまな形で蔓延する排外主義に対抗する象徴性をもつ概念に変化していった。そうした意味づけをより明確にするものとして、復元版の完成および一般公開に合わせ、「ユダヤ人、イスラム教徒、難民、外国人—のいない街」(Die Stadt ohne Juden Muslime Flüchtlinge Ausländer) と題し、広く排外主義一般に疑義を呈する特別展を開催した⁸⁾。これはオーストリア国内だけでなく国外、特に英語圏において大きな反響を呼び、メディアからの取材もきわめて多かった。国際的な知名度は高いとはとうてい言い難い、オーストリアの一本の無声映画の復元という地味な話題から発したアクションであったが、映画というメディウムに保存された記憶を未来へ伝えてゆくことの重要性を訴える中で市民参加型のプロジェクトへと発展し、これが当時のオーストリアにとって具体的な脅威であった難民排斥運動に対抗する動きと繋がり、ひいては難民問題に限らず広く排外主義に抗う運動としての拡がりに至ったのである。

3. 原作小説⁹⁾から映画へ

3.1. フーゴ・ベッターウアーと原作小説

一方でまた『ユダヤ人のいない街』が、そのような一般化を容易に許す作品でないこともまた確かである。この映画の原作小説は、1920年代初頭のウィーンの具体的な社会情勢、とりわけ反ユダヤ主義の世相を如実に反映しているか

8) 於メトロ映画文化センター、2018年3月2日～12月30日。展覧会の図録は Brunner et al. (2018)、ミュンヘン巡回時の図録は Brunner et al. (2019)。デジタル展示としてウェブサイト上でも視聴できる。

<https://www.filmarchiv.at/digital/die-stadt-ohne> (2022年2月10日最終閲覧)

9) Bettauer (1922)。本作はパブリック・ドメインであることから、電子書籍を含め多種多様な版が出版されているため、引用・参照部分については部-章 (Teil-Kapitel) を示す。日本語訳は筆者による。

らだ。

小説『ユダヤ人のいない街』の著者、フーゴ・ベッタウアー (Hugo Bettauer, 1872-1925, 図2) はウィーン郊外バーデン生まれで、1890年にプロテスタントに改宗したいわゆる改宗ユダヤ人である。ジャーナリストとしてアメリカ、ドイツを渡り歩いた後、1910年にウィーンに戻った。ワイマール時代の女性の急速な社会進出を背景に、離婚や中絶における女性の自由、同性愛を含む性的自由を訴えて精力的な執筆活動を展開し、1920年には社会批判を伴う大衆的な小説、主に犯罪小説の執筆を開始して人気作家となった。「生活文化と性愛」を副題にもつ週刊誌『彼と彼女』(Er und Sie, 1924, 図3)、自身の名を冠した『週刊ベッタウアー』(Bettauers Wochenschrift, 1924-1925) など、性を堂々とテーマに掲げるジャーナリスティックな雑誌を刊行し、センセーショナルな話題を提供しつづけていた。

そうした中で『ユダヤ人のいない街』は、彼の活動のいまひとつの重要な側面、すなわち反ユダヤ主義との対決姿勢を代表する作品である。2部構成のうちの第1部は、ユダヤ人をオーストリアから追放する「ユダヤ人排斥法」と憲法改正法案が議会で可決され、これに従って定められた期限までにすべてのユダヤ人がオーストリアを立ち去るまでを描く。

19世紀半ば以降、ウィーンのユダヤ人人口は急増しつづけ¹⁰⁾、とりわけ資本



図2 フーゴ・ベッタウアー
(オーストリア国立図書館蔵)



図3 『彼と彼女』(Er und Sie)
6号表紙(タイトル部分)、
1924年4月3日
(ウィーン市庁舎図書館蔵)

10) 1848年の三月革命以降、ユダヤ人のウィーン移入が解禁され、また1867年の立憲体制の樹立(12月憲法)以降、政教分離が進み、主として東欧からユダヤ人が大

家、弁護士、医師、劇作家、ジャーナリストなど、社会的な影響力の高い職種においてその比率は高まっていた。これにともなって非ユダヤ人からの反感は日に日に高まり、映画の中に見られるような反ユダヤ人街頭デモも実際に行われていた。原作は近未来小説という形を取っているが、舞台がウィーンであることは明言されており、当時の読者が日々直面していた具体的な光景を反映したものだ。

「ユダヤ人排斥法」の立案者シュヴェルトフェーガー首相のモデルが、反ユダヤ主義を前面に出した弁舌で絶大な人気を博し、1897年から1910年までウィーン市長の地位にあり、ヒトラーに多大な影響を与えた人物としても知られるカール・ルエーガー (Karl Lueger, 1844-1910) であることは論を俟たない。シュヴェルトフェーガーが議会での演説で「この5年間、いわゆるリベラル系の新聞や社会民主党系の新聞、つまりユダヤ人が書いたすべての新聞が、私をある種の厄介者、ユダヤ人の熱狂的な敵、ユダヤ教とユダヤ人を狂信的に憎悪する者として描いてきた」(1-1) と述べるのもそのことを裏打ちする。彼自身はユダヤ人の才能を高く評価し、好感を持ってさえいることが併せて強調されるのもまた、ルエーガーの対ユダヤ政策の二面性というよく知られたイメージに合致する¹¹⁾。評価していればこそ、能力的に劣るオーストリアの非ユダヤ人を、少数派であるユダヤ人による支配から救い出すため、ユダヤ人排斥という強硬策を採らざるを得ないというのである。とはいえ、ユダヤ人の財産権は侵害されない、私有財産を持ち出すことは許されるし、国内の事業は私的に売却する、または国に継承させることができるとされ、作者が1922年の時点で発想しえた非道は、その数十年後に現実に起こったことに比べればまだ人道的と思えるほどだ。その一方で、保護されるのは税務署に申告されている額に厳格に限られ、申告されていないものは没収されるとし、ユダヤ人の資産の申告漏れがいかに多いかという揶揄ともなっており、ユダヤ人を一方的な被害者として描くまいとする作者の意図も感じられる。

量に移入したことによる。それでも最大で全人口の10%程度に過ぎなかった。

11) ルエーガーによる反ユダヤ主義の政治利用については Hödl (2006), S. 63-66.

日常的に繰り返されていたユダヤ人への暴行 (1-1) やボグロム (1-1, 1-3) への言及は随所にありながら、追放されるユダヤ人の悲惨さの描写は抑制的で、政策に対する人道的な観点からの非難もさほど声高には叫ばれない。ウィーンでなければ詩作を続けることができないという若い詩人が唐突に自殺する場面が数少ない例外であろうか (1-4)。描写の力点はむしろ、ユダヤ人排斥によって非ユダヤ人の側がこうむる不利益の方に置かれる。金払いの良いユダヤ人客を失って収入を絶たれる娼婦 (1-5)、ユダヤ人が去ってウィーンの住宅不足が解消され、借家人保護法が撤廃された結果、家賃の高騰に苦しむ借家人 (1-6)、ユダヤ人劇作家の作品が上演できなくなり、質の高い新作を書ける非ユダヤ人作家もいないため閉鎖に追い込まれる劇場 (2-1) などである。財政的にも、国外の反ユダヤ的な投資家に期待していた支援は得られず、ユダヤ人が所有していた国内事業の売却や継承も機能せずに経済は空洞化し、八方塞がりの状況に陥ってゆく。

第2部は、物語の中心人物であるユダヤ人画家レオ・シュトラコシュが、ユダヤ人排斥法に従っていったんパリに逃れた後、カトリック教徒のフランス人、アンリ・デュフレヌと身分を偽って再入国し、排斥法を議会で正式に廃止させるべく暗躍する物語である。アンリことレオは「キリスト者同盟」なる団体名義で、ユダヤ人との友好的共生を呼びかけるポスターを極秘裏に刷り、ウィーンの街に貼ってまわるなどして世論を盛り上げる。裕福なユダヤ人がいなくなって商売が立ち行かない高級衣料品店の経営者を焼きつけ、リベラルな新党「活動的な市民の党」(Partei der tätigen Bürger) を結成させる。議会を解散に持ち込み、選挙で新党の党勢を拡大するが、それでも憲法改正に必要な3分の2の議席数には1票だけ不足していたことから、ある保守派の議員を泥酔させて議会での採決に欠席させ、見事目的を達する。

法案可決に至るまでの経緯や法案の細部、その後にかかるさまざまな社会の不具合はじつに詳細かつ具体的で、シニカルながら軽妙な筆致もあいまって、人道的な憤りよりも先にユダヤ人を追放したら何が起るのかという壮大な社会実験の結末への興味を掻き立てる。そしてその実験が必然的に破綻に行き着

くこと、共生が唯一の道であることを、声高な訴えを差し挟むことなく、冷静沈着に読む者に納得させるのである。

3.2. 小説から映画へ

痛烈な風刺を交えながらも、作品を大衆小説として成り立たせる仕掛けの部分にも十分に意識的で、娯楽の要素をふんだんに盛り込んで絶大な人気を博していたベッタウアーの小説作品は、映画にも格好の素材を提供していた。『自衛権』(*Faustrecht*, 1920) は1922年にドイツで同名映画化され、『思いのままに』(*Hemmungslos*, 1920) は『億万長者の娘の運命』(*Das Schicksal einer Milliardärstochter*, 1923) として、『ボビーの探索』(*Bobbie auf der Fährte*, 1921) は『ゲルティ・ゼアリングの謎』(*Das Rätsel der Gerty Sering*, 1921) として、それぞれオーストリアで映画化された。1922年6月に出版された『ユダヤ人のいない街』も例外ではなく、映画化権は出版後直ちに買い取られた¹²⁾。『喜びなき街』(*Die Freudlose Gasse*, 1924)、『世界で一番美しい女性』(*Die Schönste Frau der Welt*, 1924) もそれぞれ1925年、1924年にドイツで同名映画化と、長篇小説は軒並み映画化されているのである。

これは無論ベッタウアー人気の現れではあるが、当時の映画産業の特殊な状況にも大きく依拠している¹³⁾。第一次世界大戦の敗戦後、国土を大幅に縮小する形で始まった第一共和政下のオーストリアにおいて、1920年代前半はハイパーインフレーションによる極貧の時代である。とりわけ一極集中がはなはだしい大都市ウィーンにおいて市民の窮状は比類のないものであり、『ユダヤ人のいない街』や『喜びなき街』はそうした街の姿を活写したリアリズム小説としての側面ももつ。そのような中で映画産業は、外貨獲得に直結する輸出産業であるために極端なまでに好況を謳歌していた例外的な業種の一つであった。

12) Loacker (2019), S. 27.

13) ここでは『ユダヤ人のいない街』の映画化に直接関わる事情として、オーストリアの映画産業に言及しているが、ドイツにおいても敗戦後のハイパーインフレーションおよび輸出産業としての映画産業の活況という基本的な構造は共通している。

国外、主にアメリカとフランスに輸出することを至上命題とし、一攫千金を狙う映画製作会社が乱立し、製作本数が急増した。国内での製作費に糸目をつけず、アメリカ映画を模して娯楽に徹した大作が次々に誕生した。『サムソンとデリラ』(*Samson und Delila*, 1922)、『ソドムとゴモラ』(*Sodom und Gomorrha*, 1922)、『イスラエルの月¹⁴⁾』(*Die Sklavenkönigin*, 1924)はその代表的なもので、いずれも大量のエキストラを使い、巨大なセットを建て、巨額の予算を注ぎ込んだ歴史大作であり、ドイツ語では「モニュメンタル映画」(Monumentarfilme)と呼ばれる。しかし戦後の混乱が一段落し、国内のインフレーションが収束しはじめると、映画界の状況も激変する。アメリカ映画の輸入が回復するにつれて国内の製作事情は急速に悪化し、泡沫映画会社の倒産が相次いだ。年間の製作本数も、一時は最大130本程度にまで増えていたところから、バブル以前の水準の30本程度に一気に戻ってしまった。『ユダヤ人のいない街』の製作時期はまさにこの映画産業の再編の渦中であり、映画化権の買い取りから完成まで、度々の中断を挟んで2年もかかっている一方で、いったん決定していた公開スケジュールが逆に数ヶ月前倒しされ、あえて集客が難しい真夏に公開されるなど¹⁵⁾、経済状況に製作・配給が翻弄されたことが窺われる。

原作小説と映画とを内容面で比較するならば、舞台がウィーンから「ユートピア」という架空の国の首都へと変えられていること、またその国名によって虚構性がとりわけ強調されていることがまずは大きな変更点である。出版物以上に制約の厳しい映画検閲との兼ね合いで、止むに止まれぬ変更ではあったのだろう。屋外の場面はウィーン市内や近郊の各所で撮影されており¹⁶⁾、ウィーンであることが隠されてはいないが、この変更によって物語の抽象度が高められ、ウィーンのルポルターージュとしての原作のジャーナリスティックな価値が削がれていることは否めない。そして原作がウィーンに暮らす様々な階層の、

14) 原題は「奴隷の女王」であるが、『イスラエルの月』は英題 *Moon of Israel* に由来する日本公開題名。

15) Loacker (2019), S. 28.

16) 建物の特徴から撮影場所を特定し現在と比較する論考 Vana (2000) を参照。

ユダヤ人・非ユダヤ人双方の人々の生活を描写しながら、ユダヤ人の国外追放がもたらす影響を多角的に描いているのに対し、映画においては世界の投資家や銀行から融資を得られなくなるという経済的な不都合が、追放政策を考え直すための主要な動機として前景化される。またユダヤ人排斥法の撤廃が議会で可決されるか否かのサスペンスがプロットの主軸となる。

こうした意味で、原作が持っていた先鋭性が映画においてさまざまに鈍化させられていることは無視できない。しかしながら、1991年に確認されたフィルムによってのみ知られていた『ユダヤ人のいない街』という映画は、今回新たに出現したフィルムによって、幾分か相貌を変えた。本稿はここでいったんベッタウアーと1920年代前半のウィーンを離れ、この映画が本来持っていたはずの「オリジナル」の形に、新発見のフィルムを用いて様々な方面から接近しようとした試みについて述べる。

4. 復元

4.1. デジタル化

本作の復元には、既述のようにオランダ語版とフランス語版のふたつのソース(Quelle)を用いている。最初のステップは、それぞれの可燃性プリント¹⁷⁾を精査し、必要な補修を施したのち4K解像度でスキャンし、一コマ一コマを静止画像のデジタルデータに変換することである。新たに発見されたフランス語版の状態が比較的安定していたのに対し、オランダ語版は部分的にはあるが可燃性フィルム特有の化学的劣化の症状を示しており、スキャンを断念せざるを得ない箇所もあっ



図4 乳剤の液状化

17) 1950年代前半までは可燃性の硝酸セルロース(セルロイド)を支持体に用いたものが35mmフィルムでは主流だった。

た。乳剤が溶けてベタつき（液状化）、剥がれることで、そこに結像している画像が失われてしまうのである。図4はオランダ語版の一部であるが、右端から劣化が進み、画像が失われていっているのがわかる。1991年当時に作られた複製フィルムに残されている画像と2016年時点でのソースの状態とを比較してみると、当時すでに始まっていたとみられる劣化症状は、以来理想的な温湿度環境下に保存されていたにもかかわらず、四半世紀を経てさらに幾分か進行したようであった。フィルムの巻の中央部に位置し、化学分解により排出される硝酸ガスが充満しやすく、また湾曲による物理的ストレスも受けやすい箇所や、青調色¹⁸⁾がほどこされた箇所はとりわけ劣化が著しかった。

4.2. 再構成

スキャンによって得られたデジタルデータを編集し、最も「オリジナルに近い」バージョンを再構成する作業、いわゆるリコンストラクションがこれに続く。両バージョンをコマ単位で仔細に比較・分析し、ジェネレーション（何世代目のコピーであるか）、ショットの長さ、劣化の度合、傷やコマ飛びの有無などを基準に、それぞれのショットにどちらのソースを使用するかを決めてゆき、さらに物語として最も辻褃が合う順番に並べ替える。ドイツ語圏の無声映画の復元にあたっては、ドイツ語の中間字幕のテキスト全文を含む検閲記録が、ドイツ連邦公文書館フィルムアーカイヴ (Bundesarchiv Filmarchiv) 等に保存されている例が多く、編集を一義的に確定する上での有用なガイドラインとなるが、残念ながら本作については現存が確認できなかった¹⁹⁾。脚本も現存せず、両ソース間の編集の相違も大きかったため、一義的な指針を欠く困難な作業になったが、幸い残っているプリントはどちらも同一のカメラネガに由来し²⁰⁾、わずかな例外をのぞいてジェネレーションも同じであったため、一方

18) 色彩については4.5.で詳述する。特に註25を参照。

19) ベルリンでの公開に向けた検閲記録は残されている (1926.6.7, B.13027, Berlin)。

20) この時期のドイツ語圏の無声映画においては、国内向けのほかにアメリカ輸出向け等を念頭に、撮影段階から複数のネガを同時進行で作るケースが多い。現存する複数のプリントが異なるネガに由来する場合、アングル等が一致しないため、同一

のプリントの欠落部分や破損部分を他方から補うことができ、コマ飛びもコマ単位で埋めることが可能だった。オランダ語版で乳剤の液状化などのダメージが見られる箇所も、大部分をよりダメージの少ないフランス語版由来の画像で置換することができた。



図5 新たに発見された場面の一例

フランス語版で新たに確認された場面には一定の傾向が認められる。街頭でユダヤ人が非ユダヤ人に包囲され、暴行を受ける場面(図5)はオランダ語版では完全に欠落していた。非ユダヤ市民が国会に入って困窮を訴える場面はオランダ語版にも存在したが、窮状をユダヤ人の責に帰し、その追放を要求する部分はなかった。オランダ語版にとりわけこうした場面が欠落していたのは、反ユダヤ主義を糾弾する政治性を薄めるためであったと推測されるが、それが配給者の自発的な意図によるものだったのか、検閲によるのかは不明である。そのほか、シナゴークでの祈祷風景やユダヤ人の貧しい家庭のアパートでの生活の様子など、ユダヤ人の日常の描写にも、フランス語版で初めて見つかった部分が多くある。こうした細部が充実したことにより、映画は失われた「オリジナル」に大きく一歩近づいたと言える。

中間字幕については、前述の通りドイツ語のテキストが残されていないため、オランダ語版とフランス語版のテキストをドイツ語に翻訳した上で、原作小説を参照しながら新たに作成している。各字幕の長さ(持続時間)は映画のリズムに大きく影響する要素であり、これまでのプロジェクトでは復元者が感覚的に決定することが多かったが、今回はテキストの文字数に応じて統一基準を設け、厳密な算出を行った。

ショット内での編集は事実上不可能であり、リコンストラクション作業はさらに困難になる。



図6 ビアホールの場面（左）とケーキサロンの場面（右）

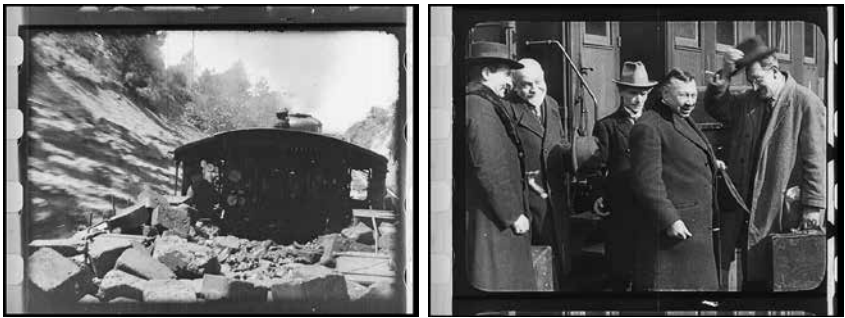


図7 紛れ込んでいた『鉄路の白薔薇』の場面（左）と、隣接する駅で別れを惜しむ人々の場面（右）

4.3. 「繋ぎ間違い」

興味深いことに、フランス語版ソースでは各シークエンスの前後関係がかなり錯綜しており、明らかに「間違っただ」編集が散見された。たとえば序盤の、議員たちが口角泡を飛ばして政治談義に熱中する場末のビアホールの場面に、中盤の、優雅な身なりの紳士淑女やユダヤの老人がコーヒーとケーキを楽しむケーキサロンの場面が一部紛れこんでいた（図6）。大勢のユダヤ人が家族や親しい人との別れを惜しみ、列車に乗りこんで旅立つ首都の駅から、列車の走

行に繋がる場面に至っては、まったくの別作品、アベル・ガンスの『鉄路の白薔薇』(*La Roue*, 1923) のフッテージが相当量繋ぎ込まれていたのである(図7)。いったいどういった経緯でこのようなことが起こるのだろうか。

前者の「間違い」は、正しい前後関係がなんらかの理由で失われ、何者かが自らの主観的な判断で繋いでしまった結果、このふたつの、絵柄からするとたしかに似通ってはいるがまったく意味合いの異なるシークエンスが隣り合うことになったものと推測される。後者は、フランス語版プリントを制作していたフランスの現像所か配給会社が、同じ頃に流通していた『鉄路の白薔薇』のプリントから、おそらくは長さを引き伸ばす目的で適当なシーンを繋ぎ込んだものだろうか。あるいはこのプリントをフランス配給後に入手した人物が、自らの他の作品と混ぜて編集したものか。機関士が石炭をくべる場面や疾走する列車の車輪をテンポよく繋ぎ込むその編集は、美学的にはよく機能していたが、フレームの形状(カメラおよびプリンターの違いに由来する)、生フィルムの製造元などが作品本来の部分と明らかに異なることから、別作品に由来することが裏付けられたため、本復元版では切除した。

とはいえ、文献学的に「誤り」と断じざるを得ないような部分を修正はしても、フランス語版ソースがこのように独自の部分を少なからず含んでいたことは、確実に記録に残しておく必要がある。別言語版プリントの制作が一体どこで、どのように行われていたのか、具体的なプロセスが現在では非常に見えにくくなっている中で、多くの示唆を与えてくれる資料だからである。映画作品というものは、いつどこでその単線的な流れを切断され別の文脈に接続されるかわからない、きわめて不安定なフィルムという物質にもっぱら支えられてきた。製作以来さまざまな理由で加えられてきた人々の手の痕跡が、「誤り」を含むひとつひとつのサプライズ(繋ぎ目)には残されており、映画復元とはそうした痕跡をひとつひとつ逆に辿り返して、オリジナルのほうへと一歩一歩近づく心細い歩みなのである。

4.4. 画像修復

2017年春に最終的なバージョンを確定したのち、約3ヶ月間を費やして映画修復専用のソフトウェア Diamant による画像修復（レストレーション）作業を行った。画面の揺れを補正し、チラつきを除去し、キズを除去する作業である。両ソース間での画質の差が大きいいため、その間の遷移をできるだけ目立たなくすることが最大の課題で、ソースを切り替えるたびに、コントラストや濃度といった画像の特性や位置を調整する必要があった。

フランス語版プリントではテキストの大半が中間字幕として提示される中で、どういうわけか一部がサブタイトル²¹⁾として焼き込まれていた（図8）。画面に焼き込まれたテキストが非常に目障りであるだけでなく、そうした部分は通常以上にコピーを重ねているために、画像の精細度そのものも著しく低下して粗い画質になっている²²⁾。そのため可能な限り字幕の焼き込まれた部分の使用を避け、該当する場面については極力オランダ語版を採用したものの、どうしても代替が効かず、使用せざるを得なかった場面が2つだけ残った。そうした部分に限り、通常は行わな



図8 フランス語サブタイトルが焼き込まれた場面

-
- 21) 独立した中間字幕（註4を参照）に対して、画面に焼き込まれた字幕のことをサブタイトル（subtitle/ Untertitel）と呼ぶ。ただし無声映画期においては subtitle の語が中間字幕の意味で用いられることもあった。
- 22) 通常の部分はカメラで撮影したオリジナルネガ（第1世代）から上映用のプリント（第2世代）を直接焼いているのに対し、字幕入りの部分はオリジナルネガ（第1世代）からマスターポジ（第2世代）を焼き、これに字幕を重ねてデュープネガ（第3世代）を作成し、上映用プリント（第4世代）を焼くという工程をたどる。

いようなより踏み込んだ修復を行っている。字幕の部分が画面に残らないようにトリミングすることで、画面の周辺部を大きく捨て去ることになる。そしてその結果、残った部分は拡大されて画質がさらに粗くなるため、リグレイニングと呼ばれる処理を行う。粗びた画像を高精細に見えるように加工するのである。ソースに存在しない精細性を作り出すことは原理的に不可能で、機械的な補間に過ぎないので、アーカイヴ目的の修復ではこのような例外的な場合を除いては使用すべきでない技術と考えるが、近年特に技術革新が進んでいる分野でもある。

4.5. 色彩の再現

映画は1895年の誕生時には白黒であり、現在も使用されているカラーネガフィルムの原型²³⁾が1950年代初頭に登場するまでには長い年月を要したが、それまでの間もスクリーンに色彩を再現する方法はじつにさまざまに編み出されてきた。1920年代の無声映画において最も広く用いられていたのは染色(tinting/ Virage)²⁴⁾と調色(toning/ Tonung)²⁵⁾と呼ばれる二つの技法で、『ユダヤ人のいない街』のオランダ語版にはその双方および両者のコンビネーションがふんだんに用いられている。

現存するプリントに残された色彩には、当初からのものと考えられる色ムラに加え、経年劣化による色褪せや変色が著しく、無限のヴァリエーションとグラデーションが生じている。元が何色であったか推測することすら難しくなっている箇所も少なくない。それでも全体を通して見ると、同じロケーションで生起するシークエンスは同じ色を持つという基本原則はほぼ一貫していた。衣

23) イーストマン・コダック社(米)が1950年に初めてリリースしたイーストマンカラー(Eastmancolor)。

24) 硝酸セルロース製のベースに塗布された、主にゼラチンから成る乳剤の部分を染料で着色する技法。画面の白い部分が着色されて見える。

25) 乳剤の層に形成された塩化銀(銀塩)を他の金属と化合させて色を変化させる技法。画面の黒い部分が着色されて見える。たとえば鉄と化合させると青に、銅と化合させるとセビア色に変色する。

料品店のシークエンスは一貫してオレンジ染色、レオ・ストラコシュの恋人であるロッテの一家のリビングルームはピンク染色、シナゴークは青調色と黄染色のコンビネーションといった具合である。こうした分析にもとづけば、たとえば図4²⁶⁾は画面中央のみを見れば黄染色と茶調色のように見えるが、フィルム両端（エッジ）に注目すれば、他のシナゴークのシークエンスと同様、ピンク染色と青調色であったと判断される。エッジの部分は映写時の光の影響を受けにくく、したがって変色しにくいいため、オリジナルの色を探求する際には信頼性が高いのである。同時期の他の無声映画における色彩の適用例、*Agfa Kino-Handbuch*²⁷⁾ や *Timeline of Historical Film Colors*²⁸⁾ といった文献資料も参照しながら、本作の色彩として以下12のパターンを抽出した²⁹⁾。

- 白黒
- 染色：黄、紫、ピンク、赤、オレンジ、深緑、薄緑
- 調色：青、茶
- 染調色：青調色+ピンク染色、青調色+黄染色

現在残されている色彩を、ばらつきも変色もそのままに残すべきという考え方もあるが、本復元ではデジタル技術を活用し、「オリジナル」に存在したはずの色彩を合理的な根拠にもとづいて「再現」する方針を採っている。ポストプロダクション用のソフトウェア DaVinci Resolve を用いた実作業では、オランダ語版の画像からいったん色彩情報を取り除いて白黒にした上で、新たに均一に色彩をほどこした³⁰⁾。この方法の利点は、調色と染色とを相互に干渉しない形で別々に加えることができること、個々のイメージの特性（明暗やコントラストなど）に応じてショットごとの微調整が可能なことである。こうしてこ

26) Tsuneishi (2021) p. 120, Fig.3 のカラー図版を参照のこと。

27) Actien-Gesellschaft für Anilin-Fabrikation (ca. 1925)

28) <https://filmcolors.org/> (2022年2月10日最終閲覧)

29) Tsuneishi (2021) p. 121, Fig.4 のカラー図版を参照のこと。

30) Tsuneishi (2021) p. 122-124, Fig. 5-7 のカラー図版を参照のこと。

れまでに試みたどの手法よりも³¹⁾、真正性の高い色彩を再現することができた。全篇白黒のフランス語版から採った部分についても、同じシークエンスがオランダ語版では彩色されているならば、それに合わせる形で新たに色彩を加えているが、フランス語版にしか残っていないシークエンスなど、色彩に関する手がかりがなければ白黒のまま残した。

問題は1ロケーションにつき1色という基本的な原則が機能しない場合であった。たとえば議場の場面には白黒と黄染色が混在している。単なる染色し忘れである可能性もあるが、オランダ語版の中で白黒のまま残されていた部分はあえて黄色に統一せず、白黒のまま残した。貧しいユダヤ人家族のアパートの場面も、ほとんどすべてが濃い緑色に染色されている中、わずかに黄染色の部分があった。「誤り」ではないかと推論できるこうした部分を、前述の「繋ぎ間違い」と同様に「修正」することも可能だったが、ソースの非一貫性を尊重する意味でそのままに残した。ただしこうした点については当然、別の判断も可能ならずであり、昨今では復元者がより自由な裁量で行う例も増えてきている。

4.6. 復元版の公開

2018年3月に復元版が完成してプレミア上映が行われ、10月にはファン・デア・ベレン大統領官邸での上映が実現し、11月にはオーストリアの著名な現代音楽作曲家、オルガ・ノイヴィルト (Olga Neuwirth, 1968-) の作曲にもとづく生演奏付き上映がウィーンのコントツェルトハウスで初演された。上映の要望はその後世界各國から引きもきらず続き、新型コロナウイルスの感染拡大前までのおよそ2年の間に、およそ20カ国、70以上の映画祭、アーカイヴ、大学などで上映機会を得た。FAAがそれまでに経験した数多の無声映画の復

31) そのままでは上映に用いることができない可燃性フィルムを復元する際、色彩を可能な限りオリジナルに忠実に再現する方法については、1990年代以降の映画保存活動の中でさまざまな試みがある。筆者も日本とオーストリアそれぞれのアーカイヴにおいて、インターネガ、デスメット・カラー、染料染色など種々のメソッドを適用してきた。こうした試みについてはたとえば常石 (2006) を参照のこと。

元とは異なる次元での国際的な注目だったと言える。このプロジェクトのコンセプトは、ユダヤ人をテーマとする、あるいはユダヤ人自身による作品を調査・復元してウィーンの映画祭ヴィエンナーレなどで公開するプロジェクト、Surviving Images に引き継がれ、FAA の活動の一つの核をなすものに発展した。

5. 現在および過去との連帯——結びにかえて

本作のケースのように復元対象の作品がすでにアクセス可能であった場合³²⁾、それでもあえて新たに復元を行う目的は、画質、編集、完全度などにおいて問題をはらんだ既存の版を新たな版によって更新し、より良い形で現在および未来の観客へ手渡すことである。著作権者自らが旧作品を新たな著作物として流通させることを目的に新しい版を制作するようなケース³³⁾は別として、公的なアーカイヴがその役割を担う場合、復元作業は何よりもまず真正性 (authenticity/ Authentizität) を、換言すれば失われたオリジナルに少しでも接近することを主眼とする。そのため、復元者はできる限り「中立」で「客観的」であろうとするのが常であり、『ユダヤ人のいない街』も例外ではない。

本復元版にはしかし、本篇終了後、復元に関するクレジットの前に、どちらのソースにも由来しない3枚の字幕が挿入されている。

1925年3月10日、原作小説『ユダヤ人のいない街』の作者フーゴ・ベッタウアーは、ナチ党員オットー・ロートシュトックにより襲撃され、

32) 2000年復元版はさまざまな上映機会に提供させていただきだけでなく、有力な全国紙 *Der Standard* と提携して重要なオーストリア映画をこれまで350作以上リリースしてきたDVDシリーズ „Der österreichische Film – Edition Der Standard“ (オーストリア映画スタンダード・エディション) の1本にも選出されており、2008年の発売以来、書店等で広く流通していた。

33) 「スター・ウォーズ」シリーズ3部作(1977, 1980, 1983)を製作(・監督)者のジョージ・ルーカス自身が修復・改変して新たに「特別篇」(1997)としてリリースし、「オリジナル」版の方を流通させないようにしている例などがこれにあたる。

数日の後、その時の刺傷がもとで死去した。

行為の違法性は全員一致で認定されたにもかかわらず、心神喪失により責任能力がなかったものとして、ロートシュトックは無罪判決を受け、強制入院に処せられた。

1927年5月28日、裁判所の決定により退院を許され、保護観察もなく自由の身となった。

これは明らかに映画外の事実であり、こうした言及は復元者の「中立性」「客観性」を阻害するものと解釈される危険をはらんでいる。少なくとも、一般的に映画復元に際して字幕として加えられる類の情報ではない。

既述のように、女性や同性愛者の性的解放にとりわけ熱心だったベッターは、保守派から「商業ポルノ作家」と揶揄され、モラルの低下をもたらす存在として激しい誹謗中傷に晒されていた。殺害者のオットー・ロートシュトック (Otto Rothstock, 1904-1990) は、市民の中で高まる一方であった反ユダヤの世論を味方につけて裁判を有利に進め、収監を免れた。強制入院後もロートシュトック解放を求める抗議行動が活発に展開され、わずか2年足らずで退院している。

1977年にオーストリアのテレビ局 ORF が行ったインタビューの映像が残されており、ロートシュトック自らその「動機」を明らかにしている³⁴⁾。

私の目的は、ドイツ人、ドイツの若者に性愛を吹き込んでいたあの思い上がった男の悪行をやめさせることだった。それが動機だ。

— 彼を殺害する意図はあったのですか？

あった。(中略) あの男は消え失せるべきだという確信があった。そし

34) この映像は Metro Kinokulturhaus における展覧会 (註8を参照) およびその後の巡回展でも展示された。現在、註8に示したデジタル展示上で、あるいは <https://www.youtube.com/watch?v=R8oy7g7m478> でその一部を見ることができる (2022年2月10日最終閲覧)。

て(中略)それが同時に、青少年にもっと注意を払えという、立法者に対する警告ともなると考えた。

(中略)率直に言って、私は錯乱していたことなどない。自分のしていることも自分の意図も、常に自覚していた。

無論、わが身の自由のために闘いはした。正義のために行ったことのために、10年だか何年だか知らないが、刑務所に入って自身の人生を無駄にするなどくだらぬことだからな。

今の私であれば、そんな取るに足らない小説家などをターゲットにしようとは、まあ思わないだろうがね。

老いてもなお意気軒昂に、ポルノグラフィーが蔓延する現代の出版状況に憤るロートシュトックは、反省や悔恨の念など微塵もない様子で、その後1990年まで生きて天寿を全うした。

同じベッタウアー原作の映画『喜びなき街』が、ウィーンの最底辺の人々の生活をサディスティックなまでに冷徹に描いて今なお底知れぬ喚起力を持ち、その評価に何の留保も要さないのに対し、『ユダヤ人のいない街』はあらゆる意味で不完全であり、不徹底であり、弱い。原作から思想的には後退していると言わざるを得ないこの映画を、その不完全さ、不徹底さ、弱さを含めていかにして肯定するのか。復元者にとっては切実なこの問いに対し、映画復元を社会実践として推進するというひとつの道筋を示してくれたのがこのいわゆる「ベッタウアー事件」³⁵⁾だったのであり、我々はそのことをプロジェクトの最終的な成果物に明示する必要があると考えた。我々にとってそれはベッタウアー追悼のひとつの表現であった。

既存の版では見えにくくなっていた、反ユダヤ主義に抵抗する映画としての側面を、新発見のソースに含まれていたフッターによって可能な限り明確に

35) Hall (2018), S. 228-231.

したことは、本復元において最も際立った成果として注目を集めた点であった。それは画像の精細度、編集、中間字幕のテキスト、色彩など、考えうるあらゆる審級においてこの作品の真正性を追求する営みの一部にすぎないが、その一部分が、プロジェクトを見たことになかった高みにまで導いたと言える。



図9 クラウドファンディング支援者のクレジット

映画の公開から100年の時を経て、再び全世界で猛威を振るいつつある排外主義に一石を投じようとするこの試みにおいて、クラウドファンディングの支援者たちとの連帯の印が、エンドロールに流れる彼ら全員の名前のクレジット(図9)に刻まれているとするならば、ベッタウアー事件を伝える3枚の字幕は、具体的な生命の危険に晒されながら100年前にこの物語を生み出した原作者との連帯の印である。現在との連帯と、過去との連帯が、ここに具体的に接続されている。

謝辞

出典の記載がない図版は筆者自身の作成によるものであり、掲載につき Filmarchiv Austria の許諾を得ている。Illustrations by Fumiko Tsuneishi, Courtesy of Filmarchiv Austria.

筆者の前所属先 Filmarchiv Austria の館長 Ernst Kieninger および副館長 Nikolaus Wostry の理解と協力に感謝する。

本研究は科研費 (JP21K00115) の助成を受けたものである。

参考文献

- Agfa Kino-Handbuch*. Berlin: Actien-Gesellschaft für Anilin-Fabrikation ca.1925.
 Bettauer, Hugo: *Die Stadt ohne Juden. Ein Roman von übermorgen*. Wien: Gloriette-Verlag 1922.
 Hall, Murray G.: Der „Fall Bettauer“. In: Brunner, Andreas/ Staudinger, Barbara/

- Sulzenbacher, Hannes (Hrsg.): *Die Stadt ohne Juden Muslime Flüchtlinge Ausländer*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2018, S. 228–231.
- Hödl, Klaus: *Wiener Juden – jüdische Wiener*. Innsbruck: Studienverlag 2006.
- 星野太「ソーシャル・プラクティスをめぐる理論の現状—社会的転回、パフォーマンス的転回」アート&ソサイエティ研究センター SEA 研究会編『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践』フィルムアート社、2018年、121–152頁。
- Loacker, Armin: *Die Stadt ohne Juden*. Produktion – Rezeption – Überlieferung. In: Brunner, Andreas/ Staudinger, Barbara/ Sulzenbacher, Hannes/ Zadoff, Mirjam (Hrsg.): *Die Stadt ohne. Juden Ausländer Muslime Flüchtlinge*. München: Hirmer 2019, S. 27–31.
- 常石史子「『不壊の白珠』の復元」『NFC NEWSLETTER』68号、2006年8月、9頁。
- Tsuneishi, Fumiko: Digitale Restaurierung. In: DVD-Booklet von *Die Stadt ohne Juden*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2018, S. 16–17.
- 常石史子「排外主義に抗って—『ユダヤ人のいない街』復元版完成までの道のり」『NFAJ NEWSLETTER』7号、2019年10月、7頁。
- Tsuneishi, Fumiko: Resisting Xenophobia: Restoring *Die Stadt ohne Juden*. In: *Journal of Film Preservation* 105 (Nov. 2021), pp. 115–125.
<https://www.calameo.com/fiaf/read/0009185409ed8d6cf156b> (2022年2月10日最終閲覧)
- Vana, Gerhard: nieW - Wien. Anmerkungen zur Ausstattung von STADT OHNE JUDEN. In: Geser, Guntram/ Loacker, Armin (Hrsg.): *Edition Film und Text 3, Die Stadt ohne Juden*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2000, S. 241–272.