

Title	1950年代におけるラジオドラマの文学化
Sub Title	Literarisierung des Hörspiels in den 1950er Jahren
Author	小林, 和貴子(Kobayashi, Wakiko)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2009
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.26 (2009. 3) ,p.12- 31
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20090331-0012

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

1950年代におけるラジオドラマの文学化

小林和貴子

はじめに

ドイツ連邦共和国における1950年代のラジオドラマは文学化した、と言われる。¹⁾メディアの本質からすれば音響芸術となる可能性を秘めたラジオドラマが規範化された「文学」の一部となったことから、その「文学化」が指摘されるのである。

この現象が注目に値するのは、それが決して自然に生じたのではなく人為的であったからである。文学的でない作品は1930年代前後のいわゆるラジオドラマの第一次隆盛期に誕生していた。²⁾さらに第二次世界大戦後、対話を基盤にしていたという点では文学的であったにせよ、「虚構」の物語ではなく「事実」によるモンタージュそのものを目指したという意味で実験的でもあったフィーチャーが開いたにもかかわらず、ラジオドラマはジャーナリスティックなこの形式をむしろ排除していった。それを象徴するのが、1950年における北西ドイツ放送協会のラジオドラマ制作部とフィーチャー制作部の分離である。

いわゆるラジオドラマの第二次隆盛期に生じたこの文学化に関して、そのマクロな心性史的あるいは放送制度史的背景や、文学化の結果として誕生した個々の作品がこれまでに論じられてきた一方で、番組の次元に関す

1) それゆえ1950年代のラジオドラマは「文学的ラジオドラマ」と呼ばれている。

2) 例えば『週末』（1930年、ヴァルター・ルットマン脚本・監督）。

る解明はほとんどなされていない。しかしながら当時のラジオドラマが放送という形式と不可分に結びついていた以上、その文学化は番組の次元においてもっとも明らかとなるはずである。そこで本稿では、ラジオ受容の全盛期に生じたラジオドラマの文学化について番組という視点から考察したい。

1. 脚本家と脚本の位置

1950年代のラジオドラマは唯一番組において受容可能であったにもかかわらず、放送という枠組みを超えて文学として社会に定着した。まずこの文学化の現象を、当時のラジオドラマをめぐる議論において中心的な位置を占めた脚本家と脚本に焦点をあてて振り返っておきたい。

ラジオドラマの文学化の第一歩は、番組制作における脚本家と監督の明確な区別に、そしてその区別における脚本家の優位に現れていた。なぜならそうした理解は、テキストを書くのはあくまで脚本家であり、監督はテキストに込められた脚本家の意図を汲んで演出するものだという暗黙の了解を含んでいたからである。実際、当時のラジオドラマは番組の中で「脚本家の作品」として発表されてきた。

その脚本家として活躍した人々こそ、第二次世界大戦後のドイツ文学を担った作家群であった。主にグループ47に代表される「若い世代」に属す作家が次々にラジオドラマでも名を成していった。ギュンター・アイヒ、ヴォルフガング・ヒルデスハイマー、ハインリッヒ・ベル、イルゼ・アイヒンガー、インゲボルク・バッハマンなど枚挙にいとまがないが、彼らは詩や戯曲、小説などの伝統的な文学形式においてすでに有名な人々であった。一方例えばディーター・ヴェラースホフなど、1950年代後半にまずラジオドラマの分野で注目を集め、その後小説などの散文形式でも活躍することになる作家もいた。

ここで重要なのは、1950年代のラジオドラマの脚本の多くが、当時の文脈におけるいわゆる高尚文学の作家によって執筆されたことである。つまり、「脚本家の作品」は「高尚文学作家の作品」と同義であった。もっとも当時は連邦共和国で毎年1000近くのラジオドラマが放送されていた。このうち約三分の二が再放送としても、膨大な数の作品が制作されていた

わけである。³⁾ これらの脚本の大半は「高尚文学」作家の筆によるものであったとしても、彼らの他にドラマトゥルグ自身や「娯楽文学」作家、ジャーナリストなども脚本を書いていた。しかしながら批評雑誌やプログラム冊子にラジオドラマの脚本家として紹介されるのは「高尚文学」作家ばかりであった。

完成したラジオドラマを一部の作家に象徴された脚本家の手に帰するだけでなく、作品そのものも規範化された文学美学に則ったものが大多数を占めた。目指されたのは内的舞台美学に基づくラジオドラマで、聞き手の心の中で幻想として想像される「不可視の演劇」であった。ラジオドラマを構成するのはあくまで台詞であり、音楽や効果音には二次的な意義しかなかった。

さらに文学としてのラジオドラマを決定付けたのが、1950年代から頻繁になった脚本の出版である。⁴⁾ 1950年から1960年まで毎年、主として南ドイツ放送協会によって編まれた『ラジオドラマ本』⁵⁾ や、1955/56年から1965年にかけてハンス・ブレドウ・インスティトゥートから出版された『現代のラジオドラマ』⁶⁾ などが代表的であるが、ラジオドラマにおける規範の創設にも影響を与えたこれらの出版物は、文学としての「読むラジオドラマ」を人々に提供していった。新たな才能を発掘するために放送協会によってしばしば主催されたラジオドラマ・コンテストも、脚本をベースに行われた。⁷⁾ もっとも当時はまだ個人用の録音・編集技術が普及してい

3) シュヴィツケの記述を参考にすれば、毎年100～300の作品が制作されていた。Vgl. Schwitzke, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln 1963, S.313f.

4) Vgl. Nickel, Gunther: Das Hörspiel als Buch. Strategien zur Legitimation und Förderung einer Funkform als Literatur. In: Estermann, Monika/Lersch, Edgar (Hrsg.): Buch, Buchhandel und Rundfunk 1950-1960. Wiesbaden 1999, S.230-246.

5) SDR/NWDR/WDR (Hrsg.): Hörspielbuch. Bd.1-12. Hamburg 1950-1961.

6) 『現代のラジオドラマ (Hörwerke der Zeit)』というシリーズタイトルのもと、全部で31作品がそれぞれ単独に出版された。

7) ただし1951年に設立された戦傷失明者のラジオドラマ賞 (Hörspielpreis der Kriegsblinden) などは、完成した作品である録音テープをもとに審査された。

なかった。

2. 番組の作者：ドラマトゥルグ

ラジオドラマに関する番組外での議論の主軸は脚本家として活躍した作家と「彼の作品」にあった一方で、ラジオ番組としてのラジオドラマの中心的作者とは実のところドラマトゥルグであった。⁸⁾ 作品の枠組みである番組そのものの作者である彼らこそ、同時に番組外での議論の主な担い手でもあったことは示唆的である。彼らは番組制作を現場で指揮する一方で、そこで生み出された作品を批評し、理論としてのラジオドラマ美学を構築したのであった。脚本の出版も彼らのイニシアチヴによるものであった。つまりドラマトゥルグは自らの「作品」であるラジオドラマ番組を文学として演出していった。

このようにラジオドラマの文学化に深く関わっていたドラマトゥルグとは、番組制作においてどのような位置を占めたのであろうか。1951年から1971年まで北ドイツ放送協会のラジオドラマ制作を統括したハインツ・シュヴィツケによれば、ラジオドラマのドラマトゥルグとは、「今日ではその主たる経済的基盤をラジオはとりわけラジオドラマに置くわれわれの作家に、刺激と助言を与える者、最初の批評者であり最初の聴取者、しばしば共同制作者でもあり産婆、それどころか共同執筆者でもある」⁹⁾。

脚本執筆を担った作家とドラマトゥルグの位置関係を量るときに留意すべきは、前者の後者に対する経済的な依存である。マス・メディアと文学の関係において特に第二次世界大戦後のラジオが作家に対して行った経済的援助は広く知られるが、ラジオドラマ制作においてそれは放送協会によ

8) ドラマトゥルグと並んで監督も番組の重要な作者であったが、1950年代のラジオドラマ監督に関する研究はほとんど存在しない。本稿では監督に関する細かい分析を断念せざるをえないが、当時の監督はドラマトゥルグ同様、放送協会に雇われる身であったので、番組制作者としてドラマトゥルグとほぼ同じ立場にあったであろうことは指摘しておく。

9) Schwitzke, Heinz: Vortrag des Hauptabteilungsleiters „Hörspiel“, Herrn Dr. Schwitzke, auf der 3. Sitzung des Programmbeirats am 29. Oktober 1956 in Hamburg. NDR-Hörspielabteilung. Ordner: Schwitzke, S.7.

る作家の囲い込みへとつながるものであった。各地域のラジオドラマ制作部は自らの指揮において芸術的に優れた作品ないし特徴ある番組を生み出そうと躍起になっていたからである。複数の制作部間のライバル意識はやがてギュンター・アイヒやフレッド・フォン・ホアシェルマン、ヴォルフガング・ヒルデスハイマーなどの売れっ子作家の獲得競争に発展していった。放送協会との間で専属契約が交わされない以上、理論的には作家は複数の制作部と自由に仕事することができたのであるが、現実には放送協会により「規制」が加えられていた。例えば北ドイツ放送協会はこの点で作家に心理的圧力を加えていた。¹⁰⁾

究極のところ脚本家が作品に関する最終的な決定権を握っていた一方で—なぜなら脚本家が永久に筆を置いてしまえば作品は成立しない—、番組に関する様々な決定権を握っていたのはドラマトゥルグであった。そもそも一つの作品が誕生するきっかけは脚本家から自発的に送られてくるエクスポゼないしほぼ完成した原稿にあったのであるが、そうした原稿を演出すなわち制作に回すかどうかの決定はドラマトゥルグの判断に委ねられていた。演出の際の監督や声優を選ぶのも、制作された作品をいつの時期に放送するか判断もドラマトゥルグが行った。¹¹⁾

シュヴィツケの先の言にも現れているように、ドラマトゥルグは共同執筆者ですらあった。彼らは脚本家に原稿の修正を求めるだけでなく、自ら台詞を書き直すことをも躊躇しなかった。作品を自らの美的コンセプトにあわせるため必要であったこうした修正は、次の二つの根拠を建前に行われた。すなわち、ドラマトゥルグ自身のほうが脚本家よりも技術的側面に通じているという前提から出発して、その原稿がそのままでは「ラジオドラマ的でない」からか、あるいは「聴取者がそういったものを求めている」からであった。ここでドラマトゥルグが本当に聴取者の要望を把握し

10) このテーマに関しては2009年にLIT Verlag 出版社より刊行予定の拙著を参照されたい。Kobayashi, Wakiko: Unterhaltung mit Anspruch. Das Hörspielprogramm des NWDR-Hamburg und NDR in den 1950er Jahren. Dissertation (Universität Hamburg) 2007, besonders das 6. Kapitel.

11) Vgl. ebd.

ていたかは問題でない。肝心なのは聴取者の反応を即座に知ることできたのが番組担当者であるドラマトゥルグであったことである。だからこそ彼らは脚本家との駆け引きにおいて「聴取者の好み」を代弁することができた。

3. ドラマトゥルギーの日常

番組制作の中心的存在であったドラマトゥルグがラジオドラマの文学化を目指していたならば、芸術ジャンルとしてのラジオドラマが文学化したのもうなずけよう。

そもそも1950年代のドラマトゥルギーにおける理想は、近代的な価値観の枠組みの中にあった。それを明瞭に示すのが、当時自明の前提とされたオリジナル・ラジオドラマとアダプテーション作品の区別である。¹²⁾つまり、ラジオというメディアの性質を考慮して「オリジナル」に書かれた脚本を基にした作品と、小説なり戯曲なり、すでに存在する文学テクストをラジオドラマ化した作品とが区別されたのである。その上で、ラジオドラマの芸術的可能性を探求するためには「オリジナル」な素材でなくてはならないと考えられた。

オリジナル・ラジオドラマとアダプテーション作品の差異はしかしながら、本来、素材の由来に関する問題であって形式とは関係がない。例えばどちらも時間的に同じ長さの作品として制作されうる。たとえ下敷きになっている文学テクストが長編であっても、メディアの文脈に合わせて大胆に短くすることも可能である。アダプテーション作品では過去のテクストを基にするとはいえ現在の文脈で解釈しなおされるのであるから、内容的に時代遅れなわけでもない。それでも当時この両者が区別されたのは、オリジナルなる本物が存在し、アダプテーションはあくまで本物のコピー、という図式が前提とされていたからである。

事実、この前提は当時のラジオドラマ制作において忠実に守られた。ア

12) Vgl. Bolik, Sibylle: Für ein „unreines“ Hörspiel. Zur (nicht gestellten) Frage der Literaturadaption im Radio. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Jg.28, 1998, H.111, S.154-161.

ダブテーション作品はその背後にある本物としての文学テキストを崩してはならないのだから、形式・内容ともにそれは原作に従うべきであった。自然、アダプテーションされたのは戯曲や短・中編小説が多かった。長編は当時の平均的な一回の放送時間 60～90分に収まりきらないことが多く、また連続作品 (Serie) としての制作は敬遠されたからである。この形式は連続可能な、すなわち陳腐なドラマトゥルギーを連想させた。¹³⁾

アダプテーションが原作に忠実であるべきならば、作品の作者がメディアの変換の仕方ではなく原作そのものにこだわったのは当然である。アダプテーション用に選ばれた原作こそ規範化された文学であった。例えばアダプテーション制作に力を入れた西ドイツ放送協会では、ソートン・ワイルダー、T・S・エリオット、ポール・クロードル、ジャン・アヌイ、ジャン・ジロドゥなどの世界現代文学が紹介された。これらの作家と並んで注目されたのは「古典文学、すなわちレッシング、グラッベ、ヘッベル、ハウプトマン、そして誰よりゲーテ」¹⁴⁾であった。

文学としてのラジオドラマというコンセプトは、一方の「オリジナル」な作品においても明瞭に現れている。オリジナル・ラジオドラマによって目指されたのは、内的舞台美学を通して近代的な意味での文学の仲間入りを果たすことであった。

当時支配的であった内的舞台美学に関して注目すべきは、作品の一貫性についてのドラマトゥルギーである。内的舞台美学の要は聞き手の心の中に構築される不可視の舞台であったから、そこでは作品の間中ずっと舞台が存続するために、作品の一貫性が重要であった。言い換えれば、作品はそこからなら全体を矛盾なく見渡せるという消点 (Fluchtpunkt) を持つべきであった。このことと対応しているのが、当時の作品において表現されるべき「深い意味 (Tiefsinn)」である。ラジオドラマの作者にとって結晶のごとく濾過されうる深い意味が作品の中に存在したことは、例えば当時の聴取者調査にも現れている。ウルリケ・シュリーパーは次のように指摘

13) Vgl. Hickethier, Knut: Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart 1998, S.160.

14) Katz, Klaus/Leder, Dietrich/Ries-Augustin, Ulrike: Am Puls der Zeit. 50 Jahre WDR. Bd.1. Die Vorläufer 1924-1955. Köln 2005, S.225.

している。「当時の調査では何度も、文字通りラジオドラマの『意味 (Sinn)』ないし『要点 (Anliegen)』が問われている。全体的な印象として『意味』とは聴取者調査担当者にとって、聴取者が明らかに『認識』すべきものとして、あたかも客観的に存在するものとみなされている。」¹⁵⁾ ドラマトゥルグの深い意味に対するこだわりは、ラジオドラマの社会的機能と関連していた。ラジオドラマも文学として、人々に精神的指針を与えるべきなのであった。

ドラマトゥルグが理想に掲げた内的舞台美学は具体的にまず、脚本家から送られてくる膨大なエクスポゼの取捨選択段階で作用した。当時の文学が政治的公共性とは切り離されていたように、ラジオドラマでも採択されたのはテーマを「私的」に扱うエクスポゼであった。第二次世界大戦の戦争責任や原子爆弾などの題材を正面から取り上げた作品案はそもそも許可されず、仮にこれらのテーマを扱うのであれば、あくまで登場人物の個人的な心理的葛藤が中心でなくてはならなかった。

人々に深い意味を与えることと対応して、内的舞台美学は人間中心のドラマトゥルギーであった。表現されるべきは内省的な人物であり、理想はフィクションの人物と聞き手が心理的に一体となることであった。これは「ネガティブ・ラジオ美学」¹⁶⁾によって、すなわち沈黙とフェードを巧みに用いてラジオというメディアの機械的存在を消そうとする美学を通して実現された。その究極は戦争を題材とした作品において明確に現れた。戦争を効果音によって表現しようとしたある作品案が、次の理由で却下されている。「ラジオドラマにおいて機関銃乱射と大砲でもって戦争を表現すること自体、好ましいことではありません。効果音の書割という不都合を避けるためには、非常に具体的で感動的な筋がなくてはならないのです。」

15) Schlieper, Ulrike: Das Hörspiel der 50er Jahre im Spiegel von Hörerbefragungen. Das Beispiel des NWDR. In: Rundfunk und Geschichte 30. 2004, S.93-100, S.97.

16) Siegert, Bernhard: Das Hörspiel als Vergangenheitsbewältigung. In: Schneider, Irmela/Spangenberg, Peter M. (Hrsg.): Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Bd.1. Wiesbaden 2002, S.287-298, S.287; 290f.

エクスポゼが採用されて制作にまわされた場合を、今日ではラジオドラマの「古典」に数えられる『エスペランサ号』（フレッド・フォン・ホアシェルマン脚本、北西ドイツ放送協会制作、初放送 1953 年）を例に見てみよう。¹⁸⁾ 父親と息子の間の葛藤を中心的主題とするこの作品は、エクスポゼの段階では不法入国を企てる複数の移民の運命を前景に描いたものであった。この作品案に感激したハンブルクのドラマトゥルグ、ゲルダ・フォン・ウズラーは、ホアシェルマンにエクスポゼ採用の旨を告げる手紙の中で、脚本執筆の際の重要事項を次のように記している。「肝心なのは、作品の伝えるべきメッセージが明確になることと、場合によっては結末に特別な展開を持つてくることでしょう。」¹⁹⁾ その後、作家は三バージョンの原稿を提出した。様々な移民の運命を描き、その背後に潜む超越的な存在をテーマ化した第一バージョンと、移民ではなく船の乗組員に焦点をあてて同じ主題を扱った第二バージョンは、作品を貫くひとつの明確な葛藤が描きづらい、あるいは超越的存在の登場によってドラマにおける現実が啓示的なものとなり聞き手の心に迫っていかないなどの理由で却下された。ドラマトゥルグとの協議の上で採用されたのは、船長とその息子という個人の葛藤を中心にした第三バージョンであった。

4. パラテキストによる番組の演出

ドラマトゥルグは個々の作品の次元を超えて、さらに番組の次元でもラジオドラマを演出することができた。ここで有効なのは、ジェラール・ジ

17) 北西ドイツ放送協会（ハンブルク）において。Heinz Schwitzke an Eberhard Meckel am 26.2.1953. NDR-Hörspielabteilung. Autorenkorrespondenz. Ordner: Autoren M-Q. 1.8.1952-28.2.1953.

18) Vgl. Wagner, Hans-Ulrich: Radio-Romancier. Fred von Hoerschelmann und die Entstehung des Hörspiels „Das Schiff Esperanza“. In: Tiefenschärfe. Zentrum für Medien und Medienkultur/Medienzentrum. Universität Hamburg. WS 2002/03. Hamburg 2002, S.22-24.

19) Ebd., S.23.

ユネットに由来するパラテキスト概念である。²⁰⁾ カバーやタイトルなど、あるテキストが本として読者の前に立ち現れるときに必要とする様々な付随的テキストを指すこの文学批評概念は、ラジオやテレビなどのメディア・テキスト分析の際にも応用可能である。ただし最近のメディア研究ではもとの概念に二つの修正が加えられている。第一に様々なパラテキストはテキストの作者ひとりの意図に帰せられるのではなく、むしろそこに複数の作者性が宿るとされる。第二にパラテキストはテキストを閉じてしまうのではなく、敷居のごとく作者と読者の領域を分けながらもつなぐ役割を果たすと考えられる。したがって分析ではパラテキストのコミュニケーションの側面が注目される。²¹⁾

1950年代のラジオ放送におけるパラテキストとは、個々の異種な番組をひとつの大きな番組の流れへと融合させる今日のような滑らかなものではなく、個々の番組の始まりと終わりをむしろ明確に印付ける性格のものであった。ラジオドラマ番組のパラテキストとして必ず存在したのは冒頭と番組終了のアナウンスであったが、長くてもたいていは数分のこのパラテキストは時に解説やインタビューなどによって重みを増し、極端な場合、番組は一時間のテキスト（作品）に一時間のパラテキストから構成された。これらの様々なパラテキストの主たる作者はドラマトウルグであったので、そこに彼らの番組コンセプトが明瞭に現れることになった。

当時のラジオドラマ番組のパラテキストは二次元に分けられる。放送毎の番組の組み立ての次元と、長期的な番組編成の次元である。以下に、1950年代のラジオドラマ制作において主導的存在であった北ドイツ放送協会の例を見ていく。²²⁾

放送毎のパラテキストにおいて重要なのは、そのライブ性とコミュニケーションの側面である。そもそも同時性のメディアであるラジオは常にア

20) Vgl. Genette, Gérard: Paratexte. Frankfurt/M 1989.

21) Vgl. Kreimeier, Klaus/Stanzitzek, Georg (Hrsg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Berlin 2004; Hickethier, Knut/Bleicher, Joan K. (Hrsg.): Trailer, Teaser, Appetizer. Programmverbindungen im Fernsehen. Hamburg 1997.

22) Vgl. Kobayashi, W.: a.a.O., das 5. Kapitel.

クチュアリティを持ち合わせており、過去の出来事もあたかも受容される「今」の時間に生じているような錯覚を生む。作品や解説は事前に録音されるのが通常であった当時でも、始まりと終わりのアナウンスはライブで語られた。こうして再放送の作品に対しても常に新鮮なパラテキストが添えられることで、番組全体があたかもライブであるかのような錯覚が生まれた。放送の際に番組の一回性が強調されることは内的舞台美学にも対応していた。そこでは証人（Ohrenzeuge）としての聞き手が理想的な聴取者とされていたからである。

パラテキストのコミュニケーション的要素は、「聴取者の皆さん!」、あるいはより親しみを込めて「ラジオドラマファンの皆さん!」という通常の番組冒頭アナウンスにおける呼びかけに明瞭であった。ここで重要なのは、パラテキストにおけるこのコミュニケーション空間で向かい合ったのがドラマトウグと聴取者であったことだ。そこでのドラマトウグの語りは「寡黙」な聴取者に対するメディアを通した一方的で間接的な報告というよりは、直接的なコミュニケーションを目指したものであった。「次の作品は皆さんからのリクエストにお応えした再放送です」という発言がしばしばなされたが、それは聴取者の好みを伝えるためではなく、彼らの望みに応じていることを示すための「ジェスチャー」であった。パラテキストにおける直接的コミュニケーションの演出は、メディアの機械的存在を消そうとするネガティブ・ラジオ美学と結びついていた。

文学としてのラジオドラマの演出は、パラテキストのコミュニケーション空間において解説者として登場するドラマトウグによってなされた。彼らは作品に包含されている決して明言することのできない深い意味の存在を暗示したり、また作品の解説を通してその文学性をアピールした。すなわち作品の「文学性」を解説することで、そこに文学性が創出され、それが証明されるというメディアの自省的論理である。例えばそれは次のような冒頭アナウンスに現れていた。「『森の男』は故郷を追われた男のドラマです。大都市になじめない彼は、途方にくれて動物の暴動を許してしまいます。もうこれ以上は言わないでおきましょう。(中略)ただ、一つ指摘させてください。作品を聴く間、貨物駅のレールの音がいかに大都市の雰囲気をかもし出しているか、一方でそれとは対照的に、ヴァルトホルン

のやわらかな音がいかに故郷シレジアの山林への思い出を呼び覚ましているか、ということに注意してください。」²³⁾

時事的な問題を主題とするオリジナル・ラジオドラマを制作した後で、作品の扱うテーマがいかにアクチュアルな関心事であるか、そして脚本家が作品に込めた「メッセージ」がいかに深遠なものであるかをパラテキストにおいて強調することもあった。一例を挙げよう。「この作品における出来事は、私たちの時代に、混乱に満ちた私たちの今日の世界の多くの場所で起きています。人間は誰も平等であり、どこでも同じ問いにぶつかります。黒人と白人の違いは単に外見上のものであり、内面的には私たちの誰もが恩恵を必要としています。ヴァランツ牧師と彼の黒人教区の物語はこのことを示しているのです。」²⁴⁾

さらに、普遍的な「真実」を見通す者としての作家という伝統的な作家像がパラテキストにおいて頻繁に描かれていることも見過ごせない。もっとも顕著なのはギュンター・アイヒの場合である。番組の中でアイヒは、聞き手を「卑近な日常的現実」から「高次の現実と高次の意義の領域」へと導く存在として紹介された。²⁵⁾このようにして様々なパラテキストを駆使して演出されたのは、時代の精神的指針であるべき文学としてのラジオドラマであった。

一方で間作品のパラテキストは、複数の作品が「レパートリー」や「シリーズ (Reihe)」などの形式であるテーマのもとに括られたことから生じた。今日まで継承されるこのような放送形式は、1950年代は画期的なものだった。この場合、該当する作品の放送毎に冒頭と終わりのアナウンスで

23) 『森の男 (Der Mann aus den Wäldern)』(ハインツ・オスカー・ヴッティヒ脚本、北西ドイツ放送協会制作、初放送1954年)の1954年10月10日の放送冒頭アナウンス(北西ドイツ放送協会)。Sendeprotokoll vom 10.10.1954. NDR-Hörspielabteilung.

24) 『国家と権力 (Das Reich und die Macht)』(エルンスト・シュナーベル脚本、北ドイツ放送協会制作、初放送1956年)の1956年5月9日の放送冒頭アナウンス(北ドイツ放送協会)。Sendeprotokoll vom 9.5.1956. NDR-Hörspielabteilung.

25) Sendeprotokoll vom 28.9.1952. NDR-Hörspielabteilung.

シリーズのタイトルが告知されたので、シリーズとしての作品の受容が意図されていたのは明白である。時には 20 もの作品があるひとつのテーマで括られ、その放送毎にテーマのコンセプトとその文脈における作品の意義が強調されたので、これらの間作品パラテキストはある種の作品を規範化させる働きも持った。

ここで興味深いのは、どの方向で規範化が行われたのかである。シリーズ化によってまず強調されたのはラジオドラマの現代性であった。例えば 12 作品からなるシリーズ「過去はまだ終わっていない」(1957 年)では、ラジオドラマがいかに現代史を反映し続けてきたかがテーマとなった。あるいは「ラジオドラマとその歴史」(1958 年)では、もともとラジオドラマとして成功し、その後映画やテレビなどでもアダプテーションされ人気を得た作品が取り上げられた。

現代性と並んでアピールされたのは、ラジオドラマの歴史性と国際性である。前者はとりわけ「初期のラジオドラマから」(1959 年)シリーズにおいて演出されたコンセプトで、第二次世界大戦以前の内的舞台美学に基づく作品が「伝統的」として紹介された。一方後者はその名も「国際ラジオドラマ芸術月間」(1958 年)なる大規模なシリーズに結実した。文学の「普遍性」をラジオドラマも所持すべく、その伝統(歴史性)と国際性が前面に押し出されたわけである。そして現代性によって「今日重要なメディア」としてのラジオドラマが印象付けられるべきであった。

5. 心性史のおよびメディア史的背景

以上までの議論においてラジオドラマの文学化という現象を番組の次元で検討してきたが、ここでその背景にもふれておきたい。

ラジオドラマの文学化の背景にあるのは、第二次世界大戦後のドイツ連邦共和国のラジオが背負っていた社会的使命である。1923 年に実質的な国営放送として誕生したドイツの地方分権型ラジオは、ナチス政権のもとで強制的同一化(Gleichschaltung)を許したことへの反省から、戦後は公共放送として再出発していた。放送は新たな制度的枠組みに置かれたのであったが、その連邦主義的体制と理念においてワイマール共和国時代との連続性も示していた。各地方の放送協会において何よりも目指されたのは、

文化的啓蒙メディアとしてのラジオであった。

1949年に亡命先のアメリカから戻ってきたテオドール・アドルノがドイツの精神的雰囲気について指摘したように、第二次世界大戦後の連邦共和国には「文化」が「蘇生」していた。²⁶⁾ ナチズムを乗り越え新たな民主主義国家を建設するために精神的支柱としての文化の重要性が至るところで叫ばれていたわけであるが、ここで問題なのはその際の文化が保守的な教養主義的芸術観と分かちがたく結びついていたことである。1950年代は芸術が社会の中で特別な位置を占め、その中で例えば演劇や文学受容において古典が復興した時代であった。²⁷⁾

こうした心性史的状况において、ラジオドラマも芸術番組として社会の刷新に寄与すべきと考えられた。主だった地域のラジオドラマ制作部長は1900～1910年代に生まれており、彼らはワイマール共和国のなかで青春時代を迎えた旧世代であった。²⁸⁾ 映画を始めとするマス・メディアにおける芸術ジャンルが文学や音楽とならぶ「芸術」として未だ社会的認知を得ていなかった当時、ラジオドラマがすでに規範化された文学と結びつくのはある意味で自然な流れであった。²⁹⁾

社会的使命感から番組制作者が提供した文学としてのラジオドラマを、聴取者の方は望んでいたのであろうか。1950年代のラジオドラマが好評を

26) Adorno, Theodor W.: Auferstehung der Kultur in Deutschland? In: Frankfurter Hefte. 1950, Nr.5, S.469-477.

27) 三島憲一『戦後ドイツ—その知的歴史—』1991年、岩波新書、59～64頁参照。演劇については以下を参照。Hickethier, Knut: Das Theater der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren. In: Faulstich, Werner (Hrsg.): Die Kultur der fünfziger Jahre. München 2002, S.35-51.

28) 例えばハインツ・シュヴィッツケ（ハンブルク）1908年生まれ、カール・フリードリヒ・コッペ（ミュンヘン）1892年生まれ、ハンスヨルク・シュミットヘナー（ミュンヘン）1908年生まれ、ヴァイルヘルム・ゼンメルロート（ケルン）1914年生まれ。

29) Hickethier, Knut: Literatur und Massenmedien. In: Fischer, Ludwig (Hrsg.): Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd.10. München 1986, S.125-141.

博したことからその辺りの事情が窺えるが、現代史家アクセル・シルトも指摘しているように、人々が好んだのは後の文学研究やメディア研究にとって重要となる文学的に芸術性の高い作品ではなく、「むしろこれらの研究者には注目されない、コメディータッチないしサスペンス筋の『軽快な』娯楽製品の大量生産」³⁰⁾のほうであった。つまり一般聴取者が歓迎したのは、文学は文学でも当時の規範から外れた「娯楽文学」であった。

1950年代のラジオドラマの内容を細かく分析すると、番組は常に「高尚」と「娯楽」の「矛盾」を乗り越えようとする試みであった。³¹⁾「高尚 (Ernst)」と「娯楽 (Unterhaltung)」とは1950年代のラジオ番組制作一般において明確に区別されたカテゴリーであったが、³²⁾相容れないとされたこの両者の調和がラジオドラマにおいて目指されたのである。具体的には、娯楽志向の強い作品も芸術性の高い作品に倣って制作されたわけである。こうした番組制作はしかしながら、芸術性の高い作品を支持するごく少数の聴取者の存在を考慮しても大多数は「気軽に楽しめる」娯楽作品を求めていただけに、権威主義的姿勢を伴っていた。例えばそれは番組パラテキストにおけるドラマトゥルグの作品解説にも現れていた。

それでもそのような番組制作が可能であったのは、当時のメディア史的状况と関係していた。かつての放送を取り巻く技術的条件は今日のそれに比べると非常に単純であった。境界地域に住む一部の人々を除いて、ほとんどの聴取者はそれぞれの地域に一つずつ存在する公共放送を受信できるだけであった。各放送協会が有していたのはせいぜい第三放送までであったので、人々は三種類の番組を享受できるだけであった。まだ個人用の録音・再生技術は普及しておらず、そもそもラジオ受信機も大型で携帯できる類ではなかったので、番組を聴くときには常にライブでラジオの傍に居

30) Schildt, Axel: Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und „Zeitgeist“ in der Bundesrepublik der 1950er Jahre. Hamburger Beiträge zur Sozial- und Zeitgeschichte. Hamburg 1995, S.257.

31) Vgl. Kobayashi, W.: a.a.O.

32) Vgl. Dussel, Konrad: Hörfunk in Deutschland. Politik, Programm, Publikum 1923-1960. Potsdam 2002, S.135; Maase, Kaspar: Grenzenlose Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970. Frankfurt/M 1997, S.25-32.

なくてはならなかった。

各地域の公共放送が放送そのものを独占していたのであるから、番組制作者が自らの立場を優位と解釈したのも納得がいく。一見、聴取者に与えられた選択肢はラジオ受信機のスイッチの操作だけであったからである。もちろん現実には聴取者にも様々な自由があったのだが、ここで重要なのは番組制作者の意識である。当時のメディア論が「人々はメディアで何をするか」ではなく「メディアは人々をどう操作するか」という問いから出発していたように、番組制作者の根底にあったのは「聴取者は何を求めているか」ではなく「聴取者は何を聴くべきか」³³⁾という問題意識であった。

終わりに

ラジオドラマの文学化とは究極のところ、ラジオというメディアにおける矛盾であった。ネガティブ・ラジオ美学によるラジオドラマはメディアの性質に反するものであったからである。番組はラジオの技術的特性を生かして何かまったく新しいものを出現させることなく、既存の文学の枠組みにおいて議論可能な範囲での「新たな文学ジャンル」を生むにとどまった。

しかしながら最後に指摘しておきたいのは、このような1950年代の復古的なラジオドラマが実のところ制作者のメディア批判に由来していたことである。ナチス政権下のマス・メディアが記憶に新しい彼らにとって、ラジオは使い方を誤ってしまえば人々を危険な思想や行動へと導いてしまう恐るべき装置であった。自らが経験したからこそ彼らはラジオの「脅威」を危惧し、人々をメディアから「守るための」番組制作を行おうとした。だからこそ第二次世界大戦後のラジオドラマは「芸術」番組として、「大衆」迎合的な「娯楽」に成り下がってはならなかった。番組制作者は自らに課せられた社会的使命を重んじたがゆえに、規範化された文学および伝統的美学への傾斜を深めたのである。ラジオドラマとは、知的エリートとしてのラジオドラマ制作者が規範化された文学を通して人々を啓蒙するた

33) Eberhard, Fritz: Der Rundfunkhörer und sein Programm. Ein Beitrag zur empirischen Sozialforschung. Berlin 1962, S.24.

めの空間でもあった。

(慶應義塾大学非常勤講師)

Literarisierung des Hörspiels in den 1950er Jahren

KOBAYASHI, Wakiko

Für die These der Literarisierung des bundesdeutschen Hörspiels in den 1950er Jahren liefert die bisherige Forschung Anhaltspunkte wie den dramaturgischen Anschluss an die „Innere Bühne“ sowie die Abkehr vom „journalistischen“ Feature. Die Literarisierung der auditiven Kunstform ist auch in der zeitgenössischen Diskussion der 1950er Jahre zu beobachten, in der allein Schriftsteller, nicht etwa Regisseure, als Autoren des Hörspiels im Zentrum standen, während als Schriftsteller wiederum meistens „Dichter“ der „hohen Literatur“ hervorgehoben wurden. Die Publikation von literarisch anspruchsvollen Hörspielen im Medium Buch trug ebenfalls zur Etablierung der Radiogattung als Teil der institutionalisierten „Literatur“ bei.

Initiatoren der Diskussion um das Hörspiel sowie der Veröffentlichung von Manuskripten waren hauptsächlich Hörspieldramaturgen, die sich überhaupt als zentrale „Autoren“ des Hörspielprogramms erwiesen. Denn sie trafen das Programm betreffende Entscheidungen über Fragen wie z.B., welche von den unaufgefordert zugeschickten Exposés zur Produktion gebracht werden sollten, welcher Regisseur inszenieren sollte sowie in welcher Reihenfolge fertige Hörspiele zu senden wären. Als Auftraggeber befanden sich die Dramaturgen in der Lage, bestimmte Schriftsteller an ihr Programm zu binden. Sie konnten außerdem als Mitautoren Hörspielmanuskripte „korrigieren“. Ihre Änderungen setzten sie oft mit der Begründung durch, dass das Manuskript ansonsten entweder nicht „funktisch“ genug sei, oder in der gegebenen Form keine „Hörerwünsche“ erfülle.

Die Literarisierung des Hörspiels wurde vor allem durch konservative

Weltvorstellungen der Dramaturgie bewirkt, die sich z.B. in der Teilung von Originalhörspiel und Adaption ausdrückten. Diese „Selbstverständlichkeit“ setzte die Annahme voraus, dass nur ein Hörspiel mit einem für das Radio „original“ verfassten Manuskript als echt gelte, während jede Adaption eine Kopie darstelle. Da man so in der Adaption noch das „Original“ hinter der Fassade erkennen wollte, ging es dabei in erster Linie nicht um den Prozess der medialen Transformation, sondern um den originalen literarischen Text selbst. Im Westdeutschen Rundfunk wurden z.B. Texte der modernen Weltliteratur von Thornton Wilder, T.S.Eliot, Paul Claudel, Jean Anouilh, Jean Giraudoux u.a. als Hörspiele adaptiert. Daneben kamen deutsche Klassiker wie Lessing, Grabbe, Hebbel, Hauptmann und vor allem Goethe zu Wort. Die Dramaturgie literarisierte das Hörspiel zugleich durch die „originalen“ Stücke, die vom ästhetischen Konzept der Inneren Bühne geprägt waren. Ein wesentliches Moment dieser Ästhetik lag in der perspektivischen Konstruktion, die dem idealen Hörer ermöglichen sollte, während des Hörspiels vor dem inneren Auge ununterbrochen eine imaginäre, innere Bühne aufzubauen. Dem Fluchtpunkt entsprach in einer perspektivischen Konstruktion der „Tiefsinn“ des Hörspiels, der als solcher für die Dramaturgen zwar unbeschreibbar, aber zu ahnen sein sollte.

Die Dramaturgen versahen die Hörspiele für die Sendung im Programm noch mit mehreren Paratexten wie einer An- und Absage, einer kurzen Einführung sowie einem kleinen Vortrag, um dort in eine „direkte“ Kommunikation mit den Hörern zu treten. Die Inszenierung der Hörspiele als „literarischer Werke“ wurde einerseits auf der Ebene der jeweiligen Sendungen betrieben, indem ein Dramaturg z.B. vor dem Beginn des Stücks seine „Literarizität“ begründete. So wiesen die Dramaturgen oft auch auf die Aktualität des im Hörspiel behandelten Problems und somit die Bedeutung seines „Tiefsinns“ hin, um pädagogisch einzuwirken, dass das Hörspiel den Hörern eine geistige Orientierung bieten konnte, was damals von der Literatur allgemein erwartet wurde. Der Topos des Dichters als Sehers war ebenfalls in den Paratexten auffällig. Andererseits wurden auf der seriellen Ebene mehrerer Sendungen bestimmte Kontexte dadurch hergestellt, dass manche Hörspiele etwa als

„Repertoire“ in einen thematischen Zusammenhang gebracht wurden. Durch diese Reihenbildung wurden vor allem Aktualität, Historizität und Internationalität des Hörspiels hervorgehoben, um die Allgemeingültigkeit der Kunstform zu bekräftigen.

Diese Literarisierung des Hörspiels stellte eigentlich einen Widerspruch zur Medialität des Radios dar. Sie verdankte sich jedoch einer Überdeterminierung durch die geistesgeschichtliche Situation der Nachkriegszeit. Die „Auferstehung der Kultur“ (Adorno) stand auf der Tagesordnung, wobei die konservativ aufgefasste Kunst, somit auch Literatur, eine besondere Bedeutung in der Gesellschaft gewann. Die Literarisierung des Hörspiels wäre jedoch ohne die autoritäre Haltung von Dramaturgen insbesondere kaum möglich gewesen, wie sie in den Paratexten deutlich zum Ausdruck kam. Im Hintergrund war es die mediengeschichtliche Situation der 1950er Jahre, die die Rundfunkmacher zur Annahme führte, dass sie sich in einer „mächtigeren“ Position als die Hörer befänden. Als demokratisch legitimierte „Machtinhaber“ wollten sie in vorderer Front der neuen Bundesrepublik dienen, indem sie sich nicht vom Hörerwunsch nach Unterhaltung „verleiten“ ließen, sondern sendungsbewusst die Hörer „aufzuklären“ versuchten.