

映画におけるエミール・ヤニングスの身体と扮装

—『最後の人』と『ヴァリエテ』を中心に—

三木 恒治・世良 利和*

岡山理科大学理学部応用数学科

*岡山理科大学非常勤講師

(2012年9月28日受付、2012年11月1日受理)

はじめに

「彼にはいつも人々の同情をよぶ点がある。我々がどうしても愛さないではおれない何か、この顔にはある」¹⁾ — 映画評論家のベラ・バラージュ Balázs Béla (1884-1949) はドイツ映画の草創期を代表する俳優エミール・ヤニングス Emil Jannings (1884-1950) についてそう述べている。ヤニングスの顔が「愛さないでおれない」かどうかについては異論もあろうし、またバラージュが具体的にどういった作品を念頭においているのか、あるいは素顔について言っているのか、演技中に見せる表情について言っているのかもさだかではない。ただし、ここでバラージュの言う「顔」を「身体」に置き換えるならば、おそらく多くの人の賛同を得ることだろう。大柄で小太りの体軀がヤニングスの第一の特徴であり、その身体性に茶目っ気のある仕草や情感溢れる表情が加わることで、映画の中のヤニングスは存在感を発揮している。

ヤニングスのもう一つの特徴として挙げられるのは、衣装とメイキャップによる扮装だ。アメリカとドイツの両方でヤニングスの主演作を監督したジョゼフ・フォン・スタンバーグ Josef von Sternberg (1894-1969) は、回想録の中でこの俳優を「外面だけでなく内面的にもメイキャップの名人だった」²⁾ と評したが、ヤニングスはしばしば特徴的な衣装と素顔が判らないほどのメイキャップに身を包み、激しく感情を移入して役柄を演じた。

しかしヤニングスをヤニングスたらしめているのは、そうした彼自身の身体性や扮装だけではなく、映画としての演出やカメラワーク、映像処理に負うところが少なくない。ヤニングスが台頭してくるのはまさしくサイレント映画の盛期だが、この頃にはクロースアップ、クロスカットなどさまざまな技法の一般化も相俟って、映画はテーマや物語性、洗練された字幕科白だけでなく、演技者の表情や身振りに依存する傾向を強めてくる。³⁾ ヤニングスの身体性と表現力は、そうした映画技術の成熟という時代背景に支えられて脚光を浴びることになったと言えよう。

以下本稿では、ヤニングスがドイツ時代に主演したサイレント映画の代表作とされる『最後の人 Der letzte Mann [英語タイトルはThe Last Laugh]』(1924)と『ヴァリエテ Varieté』(1925)の二作を取り上げ、彼の身体性と扮装について映画技法と関連させながら論じてみたい。

1 ヤニングスの銀幕デビューと出演作の系譜

まずヤニングスの初期出演作について概観し、前記二作の位置づけを探っておこう。ヤニングスの本名はテオドア・フリードリヒ・エミール・ヤネンツ Theodor Friedrich Emil Janenz、スイスのロールシャッハでドイツ系アメリカ人の父とシュヴァーベン出身の母の間に生まれる。下級船員から演劇の世界に転じ、マックス・ラインハルト Max Reinhardt (1873-1943) のドイツ劇場にも出演していたが、生活はかなり苦しかったようだ。残念ながら、彼の銀幕デビューについて明確なことはわかっていない。ただ、映画界における彼の神話性を物語るエピソードがいくつか伝わっている。ベルリンのカフェ・デス・ヴェステンズによく出入りしていたヤニングスは、グラス入り卵二個（これは後年の名作『嘆きの天使 Der Blaue Engel』(1930)で、ヤニングス扮する老教授が卵を頭で割られるマゾヒスティックな場面を考えると興味深い）と

パンで食事を済ませるのが常であったらしい。それほど金に困っているのなら映画俳優にでもなれば、とボーイに勧められたのが映画界入りの契機だという。⁴⁾ 当時のドイツでは、一般に映画は演劇の舞台より低級なもので見られていたが、それは日本の映画草創期に、地面で演じて撮影する映画が「泥芝居」と呼ばれ、桧舞台で演技する歌舞伎役者から蔑まれたのと同じ状況だ。それでも生活のためにはやむを得ず、ヤニングスは映画会社の事務所を訪ねて回りながら面接を受け、映画界のある大立者の目に止まった。全然俳優らしく見えないヤニングスの、大きくて胸幅が広く、人の良い童顔をした少々野暮ったい⁵⁾ 感じを気に入ったのだ。ところがボーデン湖畔出身で船員の経験もあるヤニングスに与えられたのは水中に飛び込む役だったため、彼は役を断り、この大立者を憤慨させている。⁶⁾

1914年にスクリーンデビューしたヤニングスの名前は『Passionels Tagebuch』(1914)や『塹壕の中で Im Schützengraben』(1914)にクレジットされている。そして彼が出演した『Arme Eva』(1914)や『人生は夢 Das Leben ein Traum』(1916)は、後に『カリガリ博士 Das Cabinet des Dr. Caligari』(1920)を手がけるロベルト・ヴィーネ Robert Wiene (1880-1938)の監督作品だった。またフランク・ヴェーデキント Frank Wedekind (1864-1918)原作による『ルルLulu』(1917)は、後にG.W.パプストGeorg Wilhelm Pabst (1885-1967)監督がルイーゼ・ブルックス Louise Brooks (1906-1985)主演の『パンドラの箱 Die Büchse der Pandora』(1929)として再映画化している。ヤニングスが映画に出演し始めた1910年代後半は、やがて世界的な評価を受けるドイツ映画が、様々な才能や素材、可能性を育んだ胎動期でもあったと言える。そうした中で、男やもめを演じた『四人が同じことをすれば Wenn vier dasselbe tun』(1917)や看守を演じた『陽気な監獄 Das fidele Gefängnis』(1917)以降、相次いでエルンスト・ルビッチュ Ernst Lubitsch (1892-1947)の監督作品に出演していたヤニングスは、同監督の『呪いの眼 Die Augen der Mumie Ma』(1918)でポーラ・ネグリ Pola Negri (1897-1987)、ハリー・リートケ Harry Liedtke (1882-1945)と共演して注目を集める。これはエジプトのエキゾシズムを売りにした三角関係の怪奇物語で、ヤニングスはメイキャップを施してアラブの男に扮している。

そして彼の名が世界的に知られるのは、同じくポーラ・ネグリ、ハリー・リートケと共演した『パッション Madame Dubarry [英語タイトルはPassion]』(1919)においてで、監督はやはりルビッチュだった。これはフランス大革命を、ジャンヌという明るくて屈託のないお針子の気まぐれと偶然に始まる誤解と欲望の連鎖として描いた作品で、ルビッチュらしいテンポのよいコメディ部分と大量のエキストラを動員した群衆のダイナミズムが印象的だ。ルビッチュはここで、王や支配階級はもちろん、革命蜂起のラディカリズムにも「正義」を与えていない。⁷⁾ その中でヤニングスが演じたのは絶対権力者のルイ15世だった。金モールのついたピロードの上着に身を包み、手にはレースの袖飾り、足には舞踏靴と絹の靴下をつけた出で立ちで登場したヤニングスは、ジャンヌを見るために柄付きの片眼鏡を目に当てる仕種の中で王の威厳と尊大、無頓着と近寄りたさを見事に表現し、監督のルビッチュを唸らせたという⁸⁾。そしてこの作品は、以後のヤニングスが演じる役柄の三つの大きな方向性を併せ持つ原点と位置づけることができよう。

その一つは歴史大作における権力者という役だ。『デセプション Anna Boleyn [英語タイトルはDeception]』(1920)のヘンリー8世、『ピョートル大帝 Peter der Große』(1922)のピョートル大帝、『ファラオの恋 Das Weib des Pharaos』(1922)におけるエジプトのファラオ、『クオ・ヴァディス Quo Vadis』(1925)の皇帝ネロといった役がこの系譜に属している。このほかにも、パウル・レニ Paul Leni (1885-1929)監督による三話のオムニバス映画『裏街の怪老窟 Das Wachsfingernkabinett』(1924)の一編で、ヤニングスはバグダッドのカリフに扮している。ヤニングスの威厳ある身体性はこうした好色な絶対権力者役にうってつけと考えられたに違いない。『クオ・ヴァディス』の撮影でイタリアに滞在しているときにはムッソリーニも見学を訪れたし、政府要人たちに「この男には大きな未来がある」言わしめたエピソードも残っている。⁹⁾ 歴史に題材を得たこうした作品は、ドイツ語でKostümfilm(歴史劇)と呼ばれるが、それは文字通り衣装とメイキャップにこだわったヤニングスの演技スタイルをも言い表している。

二つ目の方向性は奔放な女の前に跪き、やがては身を滅ぼす男の役だ。『パッション』の中で、ヤニングス演じるルイ15世がジャンヌの前に跪いて脚にキスし、足の裏まで舐める場面があるが、結果的に彼はジャンヌの魅力に溺れたまま死を迎える。こうしたタイプの男をヤニングスはヨーエ・マイ Joe May (1880-1954)監督の『愛の悲劇 Tragödie der Liebe』(1923)、パウル・ツィンナー Paul Czinner (1890-1972)監督の『ニュー Nju』(1924)から、ハリウッドでヴィクター・フレミング Victor Fleming (1883-1949)が監督した『肉体の道 The Way of All Flesh』(1927)、そしてスタンバーグ監督によるヤニングスのトーキー

第一作『嘆きの天使』、ロベルト・ジオドマーク Robert Siodmak (1900-1973) 監督の『情熱の嵐 Stürme der Leidenschaft』(1932)などで繰り返し演じ続けた。

方向性の三つ目は『パッション』の前半でルビッチュがテンポよく演出したコメディの系譜だ。同じくルビッチュが監督を手がけた恋愛コメディ『白黒姉妹 Kohlhiesels Töchter』(1920)、F.W.ムルナウ Friedrich Wilhelm Murnau(1888-1931)が監督した『タルチュフ Tartüff』(1925)と『ファウスト Faust』(1926)の一部にも、人生教訓めいたコメディの要素が含まれているが、ヤニングスはあの大柄で小太りな体型でこうしたコメディをしばしば表情豊かに、かつ軽快にこなしている。

もちろんこの三つの系譜は、必ずしも明確に区分されているわけではなく、相互に重複しているケースも少なくない。たとえば「権力者の転落」と「宿命の女」という二つの要素は、『パッション』や『デセプション』から、ハリウッドでスタンバーグが監督した『最後の命令 The Last Command』(1928)を経て、ギムナジウムの教授という権威ある立場の中年男が、安酒場に君臨する美脚の歌姫に溺れて破滅する『嘆きの天使』まで受け継がれている。そして本稿で取り上げる『最後の人』では、Kostümfilmのいわばパロディとして「権力者の転落」というテーマが、金モール付きの立派な制服に身を包んだドアマンからトイレ番への配転という小市民的悲哀を綴った物語の中で演じられている。そしてその前半とラストのどんでん返しの部分では、ヤニングスがコメディプレイヤーとしての軽快な演技を見せている。またもう一つの『ヴァリエテ』では、自ら若い女に溺れて家庭を捨てた男が、今度はその女の浮気に激しく嫉妬して自分を見失い、殺人者となるまでが描かれるが、『最後の人』と同様の小市民的転落が身体性と扮装による立場のコントラストで象徴されている。

2 『最後の人』 — ヤニングスの威厳と悲哀

1924年の暮れにベルリンのウーファ・パラスト・アム・ツォーで封切りされた『最後の人』は、サイレント時代のヤニングスの名声を確立した代表作である。豪華ホテル「アトランティック」のドアマンとして勤務する主人公は、きらびやかな上流階級相手の仕事に生き甲斐を感じる一方で、下層大衆が暮らす安アパートに帰れば婚礼間近の姪と一緒に平和に暮らしている。近隣の主婦たちも威風堂々たる主人公を自分たちの誇りとしている。しかし、ある日トランクを担いで息切れし、座り込んで一服しているところを支配人に目撃され、体力の衰えを理由にトイレ番へと降格される。それを契機に、アパートの隣人たちからも手のひらを返すように蔑まれ、地下のトイレの片隅で孤独と汚辱のうちに打ちひしがれる。

ここでエミール・ヤニングスは、誇り高さドアマンと悲哀に打ち沈むトイレ番をみごとに演じ分けている。しかも両極のキャラクターに成りきっているだけではなく、トイレ番に降格されたにもかかわらず世間体を気にしてドアマンを装う、という内面の葛藤を通じて、個人が内包する複雑なパトスを同時に表現している。立派な制服に身を包んだ大柄で恰幅の良いヤニングスは、戦場で指揮を執る將軍の風格があるが、真相が暴露されるのを恐れた落ち着きのない眼差しは、それと好対照を成している。主人公の威厳に満ちた容姿が、脆弱な眼差しによって異化され、制服に支えられた威厳の虚飾性が炙り出されてゆく。¹⁰⁾ 身振り眼差しのコントラストが強者と弱者の混在をヤニングスの身体に映し出し、それが共感や憐憫などのさまざまな感情を観る者に呼び起こす。

「制服」はヤニングス演じる主人公にとって不可欠のアイテムであり、彼の身体所作と一体となっている。主人公のドアマン(兼ポーター)のカーニバルのような出で立ちは、ヤニングスの大柄で大仰な身振りや立派な髭とも相俟って、映画の中で他者を圧倒している。周囲の登場人物はその存在感を前に影を潜め、スクリーンの背後に後退している。しかしこの制服に支えられていた存在感が、配置転換後は逆に主人公を滑稽な道化者へと変えて行く。いわば、制服が主人公にとっての「コスモスとカオスの領域」、¹¹⁾ つまり人生の勝者と敗者を分断する構図となっているのだ。

トイレ番に降格となった後も主人公は制服に異常な執着を示し、人目を忍んでこっそりとクローゼットから制服を持ち出す。そして駅の手荷物係に預け、帰宅する時には受け出して着用する。このようにして彼は、ホテル以外の場所で制服を脱ぎやしない。職場と関わりのないところでしか制服を着用しないこと自体、矛盾に満ちたアイロニーだ。さらに見せかけの世界を抛り所として現実を否定し、自身をも欺いて自意識を拡大していこうとする主人公の姿からは、もはや威厳は失われ、世間体に囚われ不安に怯える有様は蔑みというよりも哀れみを誘う。制服を剥奪されたことによって主人公は自分自身のアイデンティティーを喪失し、その苦境を克服しようとする代わりに自己欺瞞に陥ってしまうのだ。¹²⁾

そして真相が発覚して近隣住人の敬意が軽蔑へと反転する時、その欺瞞と虚像は脆くもついで去る。この作品は制服や階級章に与えられている社会的な意味を強調するとともに、その倒錯像を暴露し、「制服信仰」の虚飾性、形骸化を批判するものとなっている。その意味で本作は、すでに述べたようにヤニングスがそれまでにたびたび演じて得意としてきたKostümfilmの小市民的なパロディともなっている。ヤニングスの扮装に対するこだわりによって、外見に執着する人間の弱さが観る者に痛々しく迫ってくるのだ。

こうしたヤニングスの演技を巧みに引き出しているのが、ムルナウの演出と編集、そしてカール・フロイントKarl Freund(1890-1969)のカメラワークである。特に劇中ではカメラがしばしば主人公の視線と同一化する主観ショットが用いられ、それが映し出すのは客観的な現実というより、「彼の精神によって感じ取られ、彼の心で体験された現実」¹³⁾だ。そしてカメラは高級ホテルというきらびやかな仮象の世界と主人公が現実にも暮らす安アパートという二つの対極の世界を巧みに絡め取ってゆく。

社会的観点からムルナウが意識しているのは、年老いたドアマンが若いドアマンの出現によって零落を余儀なくされる件である。それは、新旧ドアマンが回転ドアですれ違うシーンで象徴的に描き出されている。人間の能力は個性的なものではなく、集団の機能的価値基準によって計られ、他者との関係によって決まるというのが近代産業社会の一つの特質であり、大勢の従業員が勤務し、さまざまな客が出入りする高級ホテルはそうした文明の合理的部分の典型でもある。¹⁴⁾見知らぬ者が出入りを繰り返すというホテルの無機質な性格を、ムルナウは導入部の正面玄関の回転ドアのシークエンスですでに浮き彫りにしていた。¹⁵⁾そして大柄なドアマンに比べミニチュアのようにしか見えなかったホテルの正面（ファサード）が、やがて主人公を圧倒し押し潰して行く。¹⁶⁾

合理的な管理の中核であるホテルの事務室は、主人公にとって降格を言い渡される屈辱の舞台となるが、ここでは個別の正方形に分解されたガラス戸を通して、事務室内部が映し出されていた。ガラスの枠組みを効果的に使用したショットは、たとえ人間的なやさしさを持っていても効率を優先して非情に徹するほかない支配人の姿を冷たく描き出し、権力の領域の閉鎖性、不透明性を強調している。¹⁷⁾本作は一人の年老いたドアマンの配置転換を通じて近代産業社会の非人間的な一面を抉り出しているのだが、それをただ冷たく眺めるのではなく、主人公の運命にヤニングスという強烈な個性を重ね合わせることによって、事態の深刻さを訴えかけ、人生の悲哀と観る者の共感を誘い出しているように見える。個人が社会という仮象の周縁に追いやられることに対して、ムルナウは自分なりの抵抗を描き込んでいるのかも知れない。彼の社会批判的なスタンスを、弱者と化した主人公の末路に読みとることができるのではないだろうか。

一方、フロイントのカメラは、回転ドアを中心として縦横無尽に動く。冒頭の下降するリフトからの俯瞰、回転ドア越しの街路と人々など、自由自在に動くカメラは当時斬新な手法として注目された。¹⁸⁾ワイドな描写と移動カメラによって空間は動的となり、人物は空間に従属する様相を呈して行く。移動カメラはあらゆる境界を超えて、映像を多義的に変容し、主人公の内面と外界を溶解する。カメラはホテルという空虚な仮象の世界をパノラマとして描き出し、主人公の内面が崩壊して行く様を執拗に追っている。また移動カメラは主人公の足取りを追って、高級ホテルと安アパートという対照的な空間を往復し、かつホテル内でも華やかな正面玄関から暗鬱な地下のトイレへと降下する。活気に満ちた空間と孤独で惨めな空間との往復を水平運動と垂直運動を通じて増幅することで映像のダイナミズムが生まれ、主人公の運命が多角的に造形されている。¹⁹⁾またホテルとアパートの間に広がっている大都会の雑踏、絶えざる人や車の流れと街路の喧噪、光の横溢なども、主人公の孤独を一層際立たせる。さらに、夜の場面の光源に照らされる影の動きは、ドイツ・サイレント映画の特徴である光と影による心理描写の手法を受け継いでいる。また行き交う車と光の動きによる昼から夜への素早い場面の転換は、ドラマの舞台としての都市を動的な空間に仕立てている。テンポの早さと変化の激烈さは、主人公にとってはそのまま世界の解体であり、社会から離脱するプロセスを意味している。

前半部では、カメラはヤニングスの反り返った威風堂々たる姿を中心に据えている。制服にブラシを掛ける所作、鏡に見入るように自分の髭を手入れするシーンは、まるでヤニングス自身と一体化したナルシスト的なアクションとして映し出されている。²⁰⁾こうした主人公の得意満面の映像は下方から見上げる仰角の角度で撮ることで、主人公の優越感、勝者の立場を観る者に印象づける。彼がトイレ番に降格され、人生の敗残者へと転落する決定的な瞬間は、制服を脱がされた時に転がり落ちる一個のボタンのクローズアップによって象徴的に描かれている。そしてトイレ番を命じられた主人公は、それに抗うようにトランクを持ち上げようとして、その場に倒れ込む。この場面でのヤニングスの演技は、小柄な軽量の役者では表現できな

い落下の重量感を観る者に強く印象づけており、映像を通じて彼の身体性が力学的効果を上げている。そしてその直後、タオル類を渡され寂しく事務室を後にする。彼はきらびやかな表舞台を追われて薄暗い地下へと降りて行くのである。トイレという屈辱的な職場での主人公の威厳を奪われた様は、上から見下ろす（というより押し潰すような）俯瞰のアングルで、身体の動きものろのろとぎこちなく、意図的に卑小に映し出されている。²¹⁾ そして剥奪された制服と連動するように主人公は落胆し、表情も乏しくなる。カメラはさらに、だぶだぶのヴェスト、ジャケットのすり切れた襟、背中を丸めた前屈みの姿や歪なO脚を捉え、主人公の惨めさを浮き彫りにしてゆく。²²⁾

ムルナウは、同時代のフリッツ・ラングとは異なり、動きのある短いショットのモンタージュを好んだとされている。²³⁾ 本作でも、雨の中で車の上からトランクを降ろす場面などでクロスカッティング（笛を吹く主人公とトランクとの交互のショット）が用いられている。また主人公が作業着とタオル類を手渡される姿が、若くて屈強な新任ドアマンの働く姿と並行して映される場面があるが、このモンタージュは挫折した老人の内面の幻影を描き出しているようにも見える。一つのショットが多層性を帯びてくるのだ。「制服」が重要な小道具であることは先述したが、降格されてもはや不要となった、というより手の届かない世界の象徴となった制服を、主人公がふり返るシーンは印象的だ。

またフロントのカメラワークは、そうしたムルナウの演出とみごとに連携している。姪の婚礼が終わった後の場面で、移動するカメラは主人公の姿とオーバーラップするように彼の夢想の世界を照らし出す。現実の主人公と彼の夢想という二つのショットが交差することによって、主人公の内面を深化すると同時に引き裂いてもいる。主人公のほろ酔い気分をカメラは振り子運動と揺れで表現し、夢の中で彼は巨大なトランクを片手で軽々と持ち上げて拍手喝采を浴びる。この光景は幻影としてぼかしと歪みで表現主義的に描かれ、夢から覚めた主人公がコーヒーを飲む場面へと転換する。一方、ホテルのトイレでの主人公のしょげかえった姿は、鏡によって二重写しのように増幅されている。

さらにカメラは主人公だけでなく、周辺の人物たちの姿も暴き出している。トイレに来た客が、服にブラシをかけ、靴を磨くよう命ずる際の尊大さ、主人公の虚飾を知ってそれを声高に伝え合い、広まる噂に聞き耳を立てて意地悪く笑う近所の人々。主人公の動向を興味本位で注視する近所の主婦たちの好奇心に満ちた顔は、歪んだ表情として映し出され、前半部では背景に後退していた彼らの表情、身振りを、カメラは後半部ではクローズアップで捉え、主人公が追いつめられて行く様を冷酷に演出している。物語の終盤、家族からも見放された主人公が夜のホテルに制服を返しに戻り、よろけるようにトイレの椅子にすわる。そしてその主人公に夜警がやさしく接するラストが映画の余韻となって残る。

ところが『最後の人』には、カール・マイヤー Carl Mayer (1894-1944)の本来の脚本にはなかったハッピーエンドの結末が付け足されている。作品中唯一の字幕による説明が挿入された後、²⁴⁾ トイレ番となった主人公がアメリカの億万長者の最後を看取ったことで遺産を相続し、大富豪となってかつての職場であるホテルに凱旋するという内容が続くのだ。これは観客が少しでも救われた気持ちになるようにというヤニングスの要望に沿ったものだったと伝えられている。²⁵⁾ もしそうだとすれば、芸術性よりも娯楽性を重視するヤニングスの志向の表れということになろう。もちろん脚本を書いたマイヤーにとっては承服しがたい変更だったに違いないし、付け足し部分は無意味に長すぎてリアリティを失っているが、本作が『最後の笑い』というタイトルで公開されたアメリカでは歓迎されたようだ。²⁶⁾

3 『ヴァリエテ』 — 嫉妬の炎に身を焦がすヤニングス

『ヴァリエテ』でのヤニングスは、若い女の浮気をめぐって嫉妬に引き裂かれる空中ブランコ芸人を演じ、前年の『最後の人』とは種類の異なる人間像を提示している。この作品の前半には、ヤニングス演じる曲芸師が妻子を捨てて若い女ベルタと暮らし始めるという展開があるが、アメリカや日本での公開版では、姦通を描いているという理由でその部分がカットされた。すでに触れたように、ヤニングスは『ニュー』で別な男に妻を奪われる夫を演じ、『愛の悲劇』では嫉妬から妻の情婦を殺す夫を演じていた。女に翻弄される男という役柄は、『嘆きの天使』でローラ＝ローラに溺れて身を滅ぼすウンラート教授に連なる、小市民的な悲劇の系譜であり、歴史劇の権力者とともにヤニングスの本領とする役柄といえよう。この『ヴァリエテ』は当初ムルナウが監督する予定だったが、サーカスを舞台にしたアクションものであることや、男女の恋物語という題材にムルナウが不慣れという理由で、エーヴァルト・アンドレ・デュボン Eward André Dupont (1891-1956)がメガフォンを執ることになった。そして主演のヤニングスは、若い女に対する献身的な愛と、

彼女を巡る三角関係に苦悩する屈折した心理と暗い情念を、サイレント的な身体性と表情で表現してみせた。

ヤニングス演じる主人公のシュテファン・フラーは、映画の冒頭で囚人として登場する。まずは後ろ姿のみが映され、囚人服の背中に刻まれた「28」の番号がクローズアップになり、やや俯瞰のショットで薄暗い刑務所の奥へと消えて行く姿が続く。こうした閉塞感の中、映画は主人公が服役するに至った経緯を過去に遡って映し出す倒叙法の構成となっている。フラーはかつて妻とのコンビで名を馳せた空中ブランコの曲芸師だったが、妻が歳を取ったこともあり、ブランコをあきらめてくすぶっていた。そこへ若い娘ベルタ・マリーがやってくる。フラーは彼女にブランコの芸を仕込むと同時に、その肉体に溺れてしまう。彼は家庭を捨ててベルタと一緒に旅回りの一座を組み、ベルリンへ出て行く。フラーが捕まえ役、ベルタが飛ぶ役という二人の演技はベルリンで興行する一座の呼び物だった。トレーラーハウス（巡回興行などで芸人が生活するための移動小屋）での貧しい生活ながらも、フラーはベルタを溺愛して献身的に尽くしていた。

そんな二人の前に美男の人気ブランコ乗りのアルティネリが現れる。彼はコンビを組んでいた兄がロンドンの興行中に落下し、新たな共演者を探す必要があったのだ。フラーはアルティネリから誘われても、最初は気乗りがしない。ところがベッドにすわったベルタが脚を伸ばしてストッキングを履くと、その先が綻んで穴が空いており、フラーはストッキングを脱がせるとつま先を繕ってやる。²⁷⁾ この場面は二人の慎ましい暮らしを描くと同時に、彼女に少しはいい暮らしをさせたいというフラーの葛藤も映し出しており、ベルタの熱望に負けたフラーはアルティネリと組む決意をすることになる。三人の共演はベルリンのヴィンターガルテンで行われるサーカスの目玉となり、公演の成功によってアメリカからも誘いの声がかかる。若くて魅力的なベルタに加え、興行の成功と名声も手に入れたフラーは今や得意の絶頂だったが、やがてベルタとアルティネリが惹かれ合い、ただならぬ関係に陥ってしまう。それを仲間の揶揄から知って嫉妬し、証拠を目の当たりにしたフラーは、アルティネリを部屋で待ち受けてナイフで刺殺し、そのまま警察に出頭する。ここで場面は再び刑務所に戻り、「神は裁かず慈悲を掛けてくださる」という所長の言葉がフラーの仮釈放を暗示する結末となっている。

本作でのヤニングスの主な衣装は、囚人服、空中ブランコ実演中の体操着、楽屋のガウン姿、そしてカード遊びするカフェでのスーツとネクタイという正装である。漆黒の闇を背景にして躍動する白い体操着は、コントラストとスピード感を生み出し、物語の緊迫感を高めている。楽屋でのフラーは演技中の緊迫感とは一転して、ガウンに着替えてくつろいだ姿を見せ、ベルタと睦まじい仲であることを見せつける。またフォーマルな衣装に身を包んだフラーは得意満面で、人生での勝者を気取っているように見える。そしてこの正装のまま殺人を犯し、最後の場面ではその姿に囚人服がオーバーラップして冒頭の場面に戻る。これらの衣装は物語の心理的展開の重要な背景となっており、主人公を破局へと突き動かしていくプロセスを象徴する小道具となっている。

フラーとベルタの生活空間であるトレーラーハウスは雑然とした空間で、カメラは大柄なフラーを中央に据えることによってその狭隘さを強調している。画面からはみ出さんばかりのフラーのくつろいだ姿は、同時にベルタの鬱屈した思いをも示唆しており、それが物語の後半へ向けた緩やかな伏線ともなっている。美男子アルティネリの出現は、それまで平穏であった二人の間に微妙な亀裂を生む。フラーとベルタ二人だけのショットは減少し、ベルタを間に挟んでの三人のショットが増えてくるが、これはそのまま三角関係の構図を形成しており、フラーの嫉妬と苛立ちが高まる様子を反映している。逆にベルタはアルティネリの合流を機に澁刺として、表情も生気を帯びてくる。アルティネリが出演者全員を招待したパーティで、したたかに酔って上機嫌のフラーは、ベルタの脚を抱えて楽器代わりにかき鳴らす仕草をしている。酔いつぶれていたベルタは突然起き上がると、テーブルの上でダンスを始める。これは自由奔放に生きるジブシーとしての出自を想起させるとともに、彼女が羽目を外して迎えることになる悲劇的な結末を暗示している。そしてフラーが戯れに放り投げたベルタをアルティネリが受け止め、誰かが照明を切った瞬間、素早く彼女の頬にキスをする。

ある日の午後、ベルタは同じホテルのアルティネリの部屋に誘い込まれる。色事師のアルティネリは用意周到に計算し、ベルタは誘いと知りながら彼の部屋に足を踏み入れる。その間夫はカード遊びに興じているが、カメラは窓から部屋に吹き込む風と彼女がドアを閉める動作を映し出すことによって、ベルタとフラーの間に生まれた心の隙間とベルタとアルティネリの間で芽生えた情欲を巧みに表現している。²⁸⁾ また別な日、アルティネリが春祭の招待状を差し出すがフラーは出かけようとせず、アルティネリはベルタと二人で思惑通りの一夜を楽しむ。いつまでも帰らぬベルタにフラーは不安を隠せない。夜明け頃ホテルに帰ったベルタ

は、廊下でアルティネリに別れを告げると、コンパクトを取り出し口紅を引き直す。その時小さな鏡は、二人の男の間を揺れ動く女の情欲と後ろめたさを映し出している。鏡は現実を多様な側面から反射し、もう一つの表情を映し出す装置なのだ。フラーはベッドに潜り込んだベルタに嫉妬をぶつけるが、「ただ踊っていただけよ」という言い訳に自分を納得させ、そのまま彼女を抱いてキスする。

ところが春祭でアルティネリとベルタの様子を目撃していた男が、カフェのテーブルに三角関係を揶揄した落書きをする。常連客たちはそれを見て、女を寝取られたピエロ役のフラーを笑いものにするのだが、このあたりの様子は『最後の人』にも似ている。真相を知らないフラーは、カードに勝って得意気に「色恋にも強い」と自慢している。しかしその落書きを目にした途端にフラーは逆上し、テーブルを叩きつけて壊す。嫉妬に燃えるフラーが楽屋へ向かうと、アルティネリは何食わぬ顔で舞台化粧をしている。フラーはステージで憎悪と絶望の眼差しをアルティネリとベルタに向けるが、カメラはその眼差しにオーバーラップさせてフラーの胸中を映し出す。ブランコからブランコへと飛び移る決定的な瞬間、フラーはアルティネリをわざと受け止めず転落死させるのだが、これはフラーの心理描写であると同時に内面的な葛藤の表現ともなっている。現実の舞台ではそうした故意による事故は起こらないが、ここからカメラは主人公の実際の凶行へと至る重い足取りを追っていく。

カメラワークはこの作品でも重要な役割を果たしている。撮影は『最後の人』と同じくカール・フロイントが担当しているが、俯瞰と仰角のアンクル、オーバーラップなどの技法がここでも効果的に使用されている。とりわけ「空中ブランコ」という動的状況によって、移動カメラはさらなる威力とダイナミズムを獲得して、主人公の魂の動向を的確に捉えているのだ。空中ブランコの振り子のように往復運動を繰り返す様子は、歓喜と絶望の両極を行き来する人生の営みを示唆しているように思われる。ただしここで曲芸を実演しているのはヤニングスとは似ても似つかない、細身だが筋肉質の本物の芸人である。²⁹⁾しかしこの役の吹き替えが映画に重層的な意味合いを与えてくれる。ほっそりしたアルティネリとは対照的なヤニングスの重量感に満ちた巨体が宙を舞う姿を想像するとき、それはスリル溢れる格好良さとは程遠く、むしろ滑稽さを感じさせる。しかしながら写実的でスマートな演技よりも、この身体性によって物語の展開には欠かせない哀感が醸し出される。無骨な一途さというヤニングスの真骨頂が、『ヴァリエテ』では身体レベルでも発揮されていると言えよう。

映画の中で空中ブランコの実演シーンは三度見られる。そして見世物の目玉である空中ブランコでは、演技者と観客を交互に映し出すクロスカッティングが用いられている。アルティネリが参加していない最初の場面は短めのシークエンスで、観客は固唾を呑んで演技に釘付けとなり、演技終了後には拍手喝采を送っている。二度目の、三人が初めて共演する演技では少し長目のシークエンスとなり、ときおり観客の顔がクローズアップで映し出される。ここでは「眺めている者」の視線を通してカメラは三者の動きを追い、演技だけでなく彼らの人間模様をも明らかにしようとしているように思える。観客のオペラグラスを通して三人の姿がスターのプロマイドのように浮かび上がるシーンは印象的だ。こうした映像が主人公の内面の映し絵だとすれば、ここまでの二度の空中ブランコの場面では、主人公が観客を意識して演技に集中していること、演技を通して社会とのつながりを保っていることを意味している。一方、フラーがベルタの浮気に気づいた後の空中ブランコの場面は、前の二度の場面とはやや異なっている。描写は写実性に幻想性が加わり、観客の身振りや表情は、演技に集中できないフラーの胸中を象徴する眩暈（これは空中ブランコの回転と掛け合わされている）の渦中に霞んでしまう。³⁰⁾ 猜疑心に囚われた主人公にとって、外部世界や観客はもはや眼中にないのだ。彼の内面はブランコに乗った主観ショットそのままに揺れ、サーカスの観客だけでなく映画を見る観客にも緊張感をもたらす。こうして社会から脱落するという『最後の人』と同じ構図が、カメラワークによって巧みに表現されている。

最終局面に至る展開は一瀉千里のごとく繰り返され、カメラは物語の周縁部から核心へと一気に肉薄する。フラーの演技中の見せかけの笑顔は、演技終了と同時に落胆と憎悪の表情に反転する。二人の逢い引きの証拠をつかむためにわざとバーに足を運んだフラーは、ほろ酔い気分で帰ってきたアルティネリを部屋で待ち受ける。帽子を被ったフラーの大きな背中が無言の圧力となり、アルティネリの饒舌を照らし出す。最初は下から睨みつけていたフラーが、立ち上がって鍵を掛けると、憎しみをたぎらせた表情がクローズアップとなり、アルティネリの怯えた表情と並行して映し出される。ここではうろたえて慌てふためくアルティネリの「動」と憤怒の余り彫像のように固まったフラーの「静」が対置され、クライマックスへ向けての緊迫感が高められる。フラーは機械仕掛けのように歩を進めると、跪いたアルティネリを上から睨み、やがて

両者が掴み合って事が終わるまでをカメラは冷静にやや長回しでとらえる。感情を押し殺したような表情が、逆にフラーの煮えたぎる憤怒を印象づける。そして刺殺場面は直接描写されるのではなく、ナイフと手の部分ショットによって表現されている。隠された光景が、逆に観客の意識の中での連想作用を活性化するので。フラーが犯行後、血まみれの手を自室の洗面台で洗うとき、鏡にはその茫然自失とした狂気表情が映し出される。それは『最後の人』の主人公が後半で見せる惨めな姿と表情にも似た、現実の悪意の反映でもある。ベルタは事の次第に驚愕して、何物かに憑かれたようにフラーを追い、階段を転げ落ちる。ここでは滑稽とも映るサイレント的なオーバーアクションをベルタが一身に担い、ヤニングス演じる主人公のフラーはむしろ心理的動揺を一切表に出さない。

彼が夢遊病者のようにタクシーで警察へ出頭するという局面で本筋の部分が終わり、フラーの顔がオーバーラップして冒頭の刑務所のシーンに戻る。最後にフラーがクロスアップとなって神にすがるように上方を見上げるとき、その表情はアルティネリを見下ろす殺害の場面とは好対照で、怒りと憎悪の表情は神の手に一切をゆだねて救済を求める穏やかな眼差しに取って代わっている。過激なアクションだけではなく、多様な表情を交えた身体表現もヤニングスの持ち味であり、そうした幅の広さにヤニングスの演技の本質が凝縮されているのだ。ラストシーンでは門がフラーの前に大きく開かれ、そこに現れる空は彼が赦免されることを象徴的に物語っている。この開放感は、冒頭の閉塞感の対位法となっている。ハッピーエンドとも解釈できるこの結末は、『最後の人』と同じように陳腐な付け足しと見るネガティブな評価もあるが、これもヤニングスのキャラクターに沿った演出だったのではないだろうか。

『ヴァリエテ』は、カフェや酒場など日常と密接に関わった場面描写と、そこでの心理的葛藤を表現したりリアリズムが、アメリカの映画観客の反響を呼んだ。³¹⁾中でもホテルは『最後の人』と同様、人の出会いが繰り返される空虚な場所であり、階段や回転ドアは、情念の振幅と重なり合う舞台装置となっている。しかし衣装やメイキャップを含むヤニングスの身体表現を抜きにしては、このような背景も意味を持ち得なかったに違いない。本作では特にヤニングスの大きな背中が、冒頭の刑務所のシーンやアルティネリの部屋で待ち受ける終盤のシーンに見られるように、重要な役割を果たしている。ヤニングスの身体的重要性についてはロッテ・H・アイズナー Lotte・H・Eisner (1896-1983) も『悪魔のスクリーン』で強調し、冒頭の監獄では刑務所長が、またクライマックスの殺害場面ではアルティネリが、それぞれヤニングス演じるフラーの大きな背中といかつい肩に圧倒され、画面の片隅に追いやられていることを指摘している。³²⁾この作品でヤニングスは、多くを語らずとも持ち前の身体性とわずかな動き、表情の変化によって、本質的で微妙な人間の心理を演じきっている。そして『最後の人』におけるダイヤモンドとトイレ番の落差と同じように、衣装や表情を加えた人気芸人としての身体表現と、粹部分における囚人としての身体表現が、はっきりとしたコントラストを描いて、物語の構造を支えている。

監督のデュポンはジャーナリスト出身で、この作品を手がける前に一年間、実際のヴァリエテの監督を務めていた。³³⁾そのため、映画では楽屋裏に精通している者のみが描ける場面も数多く見受けられる。彼が最初の監督候補だったムルナウよりも現実社会の事情に明るかったことは確かである。映画の成功の背景には、テーマの普遍性や素材の国際性以外に、そうしたデュポンの実地での体験に裏打ちされた演出があったことは間違いない。³⁴⁾個人の心理的葛藤のドラマだった『最後の人』に対し、『ヴァリエテ』は男女のしがらみをめぐって裏切りや嫉妬が渦巻く複雑かつ大衆的な愛憎劇となっている。通俗的な世界を舞台にしたこの映画への出演は、ヤニングスにとってその後の演技の幅を広げる上で意義深い体験ではなかっただろう。

結び

『最後の人』と『ヴァリエテ』の演技によって、ヤニングスはドイツを代表する俳優としての地位を確立し、ハリウッドでも注目される。その後、モリエールの反宗教的な古典喜劇を映画化した『タルチュフ』と、ゲーテによって世界文学となったドイツ民衆伝説『ファウスト』という、ムルナウ監督の二作に相次いで出演したが、アメリカでの評価は必ずしも高くはなかった。ラインハルトのドイツ劇場出身のヤニングスにとって『タルチュフ』や『ファウスト』は、まさしく「かつて取った杵柄」的な素材であり、特に『ファウスト』のメフィスト役は、ドイツ劇場の舞台上で彼自身が演じた経験がある。けれどもKostümfilm (歴史劇) や expressionistischer Film (表現主義映画) からKammerspielfilm (室内劇映画) を経てStraßenfilm (街路映画) のリアリズムへと展開してきたドイツ・サイレント映画の円熟期において、『タルチュフ』や『ファウスト』のような作品は一種の先祖返りであり、停滞でしかなかった。そして何よりも、ヤニングスの身体

性や扮装による変身と役柄の落差は、ここまで見てきたような小市民的な日常における悲劇を演じてこそ存在感を発揮できたのだ。

それはアメリカでの評価にもはっきり現れている。『最後の人』と『ヴァリエテ』での演技によって、ヤニングスはパラマウント社と半年の契約を結び、1926年にハリウッドへ招かれた。契約は後に3年間に延長されるが、そこでヤニングスに求められたのは、まさしく『最後の人』や『ヴァリエテ』における演技と役柄だったのだ。ハリウッド第一作となった『肉体の道』では、女に惑わされて有価証券を巻き上げられ、その女の情夫と争った末に相手を殺してしまうまじめな銀行員を演じている。また『最後の命令』では、ヤニングス扮するロシア白軍の元将軍が亡命先のアメリカで映画のエキストラとしてロシア軍の将軍を演じるというマゾヒスティックな「権力者の転落」の物語に、捕らえた赤軍の若い女とのメロドラマ的な関係が組み込まれていた。その中で「制服」が果たす役割は『最後の人』そのものだが、ここでもヤニングスの身体性はロシア皇帝の信任厚い将軍役にふさわしかった。さらにルビッチュが監督した『愛国者 The Patriot』(1928)では暗殺される狂気のロシア皇帝パーヴェル一世を演じているが、言うまでもなくそれは、『パッション』以来ヤニングスが得意としてきた大がかりな歴史時代劇の権力者という系譜に連なる役柄だった。そして1929年、ヤニングスは『肉体の道』と『最後の命令』での演技により、新たに創設されたアメリカアカデミー賞の第一回主演男優賞を授与されている。ただし、英語が得意ではなかった彼はトーキー時代の本格化を前にアメリカを離れて帰独する予定だったため、オスカー像は授賞式に先立って手渡されていた。

本稿で取り上げた『最後の人』と『ヴァリエテ』は、『パッション』とともにアメリカで絶賛された数少ないドイツ・サイレント映画である。³⁵⁾「人生に挫折した者が抱く敗北感、プライドを奪われ侮辱を加えられてもお生きようとする者たちの意志を、役者の立場で十分汲み取って演じていた」³⁶⁾ ヤニングスにとって、この二作はドイツ国内だけでなく国際的にも大きな飛躍を果たす作品となった。

【注】

映画のタイトルは原則として一般的に使われる邦題で表記し、初出時のみ製作国でのタイトルを原語併記するとともに()で封切り年を示した。別タイトルがある場合は初出時に[]で併記し、邦題不明の作品については製作国でのタイトルのみを原語で示した。

人名については日本で一般に用いられるカタカナ表記を原則とし、初出のみ原語を併記して()で生年と没年を示した。

- 1) ベラ・バラージュ (佐々木基一・高村宏訳) 「視覚的人間」1986 岩波文庫 78頁参照。
- 2) Vgl. Josef von Sternberg: Fun in a Chinese Laundry, Mercury House, 1988 San Francisco S. 123
- 3) ベラ・バラージュ (佐々木基一訳) 「映画の理論」1992 学藝書林 97-98頁参照。
- 4) クルト・リース (平井正・柴田陽弘訳) 「ドイツ映画の偉大な時代」1981 フィルムアート社 28頁参照。
- 5) クルト・リース 29頁参照。
- 6) クルト・リース 30頁参照。
- 7) 『パッション』製作の社会的背景については、世良利和「ヤニングスの帰独とディートリヒの『発見』」(福山大学教養部紀要第15巻) 72-74頁参照。
- 8) クルト・リース 41頁参照。
- 9) クルト・リース 136頁参照。
- 10) Vgl. Karl Prümm: Die bewegliche Kamera im mobilen Raum *Der letzte Mann* von Friedrich Wilhelm Murnau. In: Diesseits der } Dämonischen Leinwand < Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino. Hrsg. von Thomas Koebner in Verbindung mit Norbert Grob und Bernd Kiefer. 2003 Richard Boorberg Verlag GmbH & Co.KG S. 47
- 11) 吉田眸 「ドアの映画史」2011 春風社 102頁参照。
- 12) Vgl. K. Prümm: a.a.O. S. 44
 プリュムは、「最後の人」における主人公の制服崇拝を、見せかけや体裁に拘るドイツ帝国の「ヴィルヘルム主義」の風刺的解体と捉えている。
- 13) クルト・リース 149頁参照。

- 14) Vgl. K. Prümm: a.a.O. S. 46
- 15) Vgl. K. Prümm: a.a.O. S. 48
- 16) Vgl. K. Prümm: a.a.O. S. 51
- 17) Vgl. K. Prümm: a.a.O. S. 51
- 18) Vgl. Lotte H. Eisner: Die dämonische Leinwand. Hrsg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert. 1980 Frankfurt am Main S. 211
- 19) Vgl. K. Prümm: a.a.O. S. 53
- 20) Vgl. Eisner: a.a.O. S. 209
鏡を取り出して髭をいじったり制服にブラシをかけたりする主人公の所作は、後にトイレで客が髪をなでつけて髭をいじり、着こなしを整える場面と対位法を成している。
- 21) Vgl. Eisner: a.a.O. S. 209-210
- 22) Vgl. Eisner: a.a.O. S. 211
- 23) Vgl. Eisner: a.a.O. S. 210
- 24) 本作も当初は字幕が用意されていたが使われなかった。また字幕ではないが、ケーキに描かれた文字や配置転換の辞令、新聞紙面などが字幕に代わって状況説明の役割を果たしている場面がある。
- 25) クルト・リース 146頁参照。
- 26) 本作のハッピーエンド部分が持つ意味とその背景については、世良利和「カリガリからウン＝ラートまで — 映画『嘆きの天使』とその周辺② —」（岡山大学独仏文学研究第11号）186頁の注（12）を参照。
- 27) これは『パッション』でルイ15世がジャンヌの足を舂める場面や『嘆きの天使』でラートがローラ＝ローラの前に跪いてストッキングを履かせる場面を連想させる。
- 28) Vgl. Eisner: a.a.O. S. 283
- 29) クルト・リース 155頁参照。
実演していたのは、当時ちょうどベルリンのヴィンターガルテンのブランコ曲芸に出演していたコドナスの一座の団員であった。
- 30) Vgl. Eisner: a.a.O. S. 280
- 31) S・クラカウアー（丸尾定訳）「カリガリからヒトラーまで」みすず書房 1970 128-129頁参照。
- 32) Vgl. Eisner: a.a.O. S. 278
- 33) クルト・リース 153頁参照。
- 34) クルト・リース 155頁参照。
- 35) Vgl. Klaus Kreimeier: Die Ufa-Story Geschichte eines Filmkonzerns. 2002 Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt am Main S. 346
- 36) Vgl. K. Kreimeier: a.a.O. S. 150

【主な参考文献】

- F.Beyer: Die Gesichter der UFA Starportraits einer Epoche, 1992, Wilhelm Heyne Verlag GmbH&Co.KG, München
- H.Holba,G.Knorr,P.Spiegel: Reclams deutsches Filmlexikon, 1984, Philipp Reclam jung, Stuttgart
- Josef von Sternberg: Fun in a Chinese Laundry, Mercury House, 1988, San Francisco
- Diesseits der Dämonischen Leinwand. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino. Hrsg. von Thomas Koebner in Verbindung mit Norbert Grob und Bernd Kiefer. 2003 Richard Boorberg Verlag GmbH& Co KG
- Lotte H. Eisner: Die dämonische Leinwand. Hrsg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert. 1980 Frankfurt am Main
- Klaus Kreimeier: Die Ufa-Story Geschichte eines Filmkonzerns. 2002 Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main
- キネマ旬報増刊「世界映画人名事典 男女優編」1974 キネマ旬報社
- 南部圭之助「続欧米映画史」1971 東京ブック
- ミヒャエル・ハーニッシュ（平井正他訳）「ドイツ映画の誕生」1995 高科書店
- ベラ・バラージュ（佐々木基一・高村宏訳）「視覚的人間」1986 岩波文庫
- ベラ・バラージュ（佐々木基一訳）「映画の理論」1992 学藝書林

クルト・リース（平井正・柴田陽弘訳）「ドイツ映画の偉大な時代」1981フィルムアート社
吉田暉「ドアの映画史」2011 春風社
S・クラカウアー（丸尾定訳）「カリガリからヒトラーまで」1970 みすず書房

Körper und Kostüme von Emil Jannings im Film —*Der letzte Mann* und *Variété*—

Koji MIKI und Toshikazu SERA*

Department of Applied Mathematics, Faculty of Science

Okayama University of Science,

** Okayama University of Science, Docent*

1-1 Ridai-cho, Kita-ku, Okayama 700-0005, Japan

(Received September 28, 2012; accepted November 1, 2012)

Dieser Aufsatz behandelt die Spielweise des deutschen berühmten Filmschauspielers Emil Jannings, hauptsächlich in den zwei Stummfilmen *Der letzte Mann* und *Variété*. Der Hotelportier in *Der letzte Mann*, der zu alt wird, um schwere Koffer zu tragen, wird plötzlich zum Toilettenwärter degradiert und verliert seine Identität mit der Uniform. *Variété* ist eine Dreiecksgeschichte unter Trapezkünstlern. In beiden Werken spielt Jannings die Hauptrolle. Wir sehen darin die kleinbürgerliche Tragödie. Sein mimisches Perfektum und seine Verwandlungsfähigkeit begeistern uns. Die Inszenierung und Kameraführung sind auch bemerkenswert. „Die entfesselte Kamera“ folgt dem Prozess vom Untergang der Hauptperson und enthüllt ihre Armseligkeit. Die Kameraeinstellungen machen ihr Entgleiten und Abrutschen vom normalen Zustand erfahrbar. Wir möchten die meisterhafte Art und Weise des Bewegungsspiels und der Verkleidung von Jannings im Zusammenhang mit dieser Inszenierungskunst betrachten.