

映画におけるエミール・ヤニングスの身体と扮装（2）

— 『タルチュフ』と『ファウスト』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

(2013年9月27日受付、2013年11月5日受理)

はじめに

前回の論考（「岡山理科大学紀要第48号B」所収）では、エーリヒ・ポマー Erich Pommer がプロデュースしたウーファ社製作の映画『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）を取り上げ、ドイツ・サイレント時代を代表する俳優エミール・ヤニングス Emil Jannings の演技的特徴を分析した。『最後の人』でのヤニングスは人生の晴れ舞台を去りゆく老いたホテルマンの悲哀を熱演し、『ヴァリエテ』では嫉妬と憎悪に苛まれ破滅する中年の空中ブランコ芸人の悲劇を演じている。いずれの作品でもヤニングスは、自身の身体と扮装を駆使したイメージの落差を通じて、主人公の運命の変転を印象的に演じてみせた。特に『最後の人』では、ヤニングスの演技に加えてカメラを自在に駆使したカール・フロイント Karl Freund の撮影と、ドイツ表現主義映画 expressionistischer Film の伝統を感じさせる、F.W.ムルナウ Friedrich Wilhelm Murnau 監督の「光」と「影」による演出が、映画のテーマを効果的に浮かび上がらせていた。

『最後の人』と『ヴァリエテ』が、社会の底辺に暮らす主人公に降りかかる悲劇を現代の日常的な光景の中でリアルに描いたものだったのに対し、本稿で取り上げる『タルチュフ Tartüff』（1925）と『ファウスト Faust』（1926）でのヤニングスは、人生におけるやり場のない情念や下層大衆的な悲哀とは異なるテーマに挑戦することになる。この二作品もまたポマーのプロデュースによるもので、監督はどちらも『最後の人』でコンビを組んだムルナウが引き受けた。ポマーは同時期にフリッツ・ラング Fritz Lang の大作『メトロポリス Metropolis』（1927）もプロデュースしているが、この敏腕プロデューサーがムルナウに委ねたのはラングのような社会派近未来SFではなく、文学史に名前が刻まれている古典的演劇作品を映像化することだった。

モリエール Molière の有名な戯曲を原作とする『タルチュフ』が、いわゆる室内劇映画 Kammerspielfilm の系譜に属しているのに対し、ゲーテ Johann Wolfgang von Goethe の戯曲や民衆本を原作とする『ファウスト』は大がかりなセットや仕掛け、場面合成や特殊撮影などを多用したスペクタクル大作だ。印象は対照的な両作品だが、いずれもヤニングスが得意とする歴史劇 Kostümfilm の要素を持っている。そうした舞台背景の中で、ヤニングスは独裁者を思わせるふてぶてしさや陰湿かつ狡猾な人間像、あるいは剽軽な自由闊達さなどを自在に演じ分けている。本稿ではこの二作品を中心に、原作と映画の構造的比較を踏まえながらサイレント映画の晩期におけるヤニングスの身体表現について「静」と「動」の観点から考察を試みる。

1 映画『タルチュフ』の構造

最初にモリエールの原作劇の概略について触れておきたい。「タルチュフもしくはペテン師 Le Tartuffe ou L'Imposteur」はモリエールが1664年に書き、ヴェルサイユ宮殿で国王ルイ14世のために初演された。その際は三幕のものであったとされるが、初演後数年は上演が禁じられている。一般の劇場で初めて公開されたのは1667年のパレー・ロワイヤル劇場で、上演に際してタイトルが「ペテン師」と改題された。しかしながら直後に再び時のパリ高等法院長やパリ大司教が本作の上演を禁止する。こうした相次ぐ上演禁止の背景には、当時のフランスで大きな政治勢力となっていた「聖体秘蹟協会」の存在があった。これは有力な聖職者や要

職にある信者らの保守的なカトリック秘密結社で、前記の高等法院長もその主要メンバーの一人だった。従って敬虔を装うカトリック信者の偽善を描いた本作については、モリエールを手厚く庇護した国王といえども一定の配慮をせざるを得ない状況だったのだ。実際、モリエール自身もそうした勢力に対する批判をこめて「タルチュフ」を書いていたはずだ。再度にわたる国王への請願を経て「タルチュフ」の一般上演が再び実現するのは聖体秘蹟協会の政治的影響力が排除された後の1669年であった。「タルチュフ」は行きすぎたカトリック信仰に対する批判として広く支持を集め、モリエール喜劇の中でも特に人気が高く、興行成績の良かった作品として知られている。¹⁾

現在の全五幕の脚本は1669年以後のもので、まず第一幕では裕福な市民オルゴンがタルチュフという貧者を聖人として崇拜し、自宅に居候させていることから、家族の間に軋みが生じている様子が描かれる。オルゴンの母親はタルチュフを敬っているが、他の家族はその胡散臭さを見抜いている。だがオルゴンはタルチュフによってすっかり洗脳されており、妻のエルミールにも関心を示さず、義兄の忠告を無視し、娘マリアーナの婚約見直しを考えている。続く第二幕ではオルゴンがマリアーナにタルチュフとの結婚を提案する。それが原因でマリアーナは婚約者と仲違いするが、小間使のドリーナが若い二人を仲裁する。タルチュフが登場するのは第三幕に入ってからで、彼は大胆にもエルミールを誘惑しようとする。これを隠れ見していた前妻の息子ダミスが父オルゴンに訴えるが、オルゴンは逆にダミスの嘘と決めつけて追い出し、タルチュフに謝罪して全財産の譲渡を申し出る。第四幕ではマリアーナがオルゴンからタルチュフとの結婚を命じられる。エルミールはオルゴンをテーブルの下に潜ませてからタルチュフを招く。気を許してエルミールを口説くタルチュフを見たオルゴンは激怒し、彼を叩き出そうとする。だが家も財産もすでにタルチュフに譲渡されており、逆にタルチュフから「出て行くのはお前の方だ」と宣告される。第五幕ではオルゴンが執達吏から立ち退きを迫られ、さらに証拠を押さえたタルチュフがオルゴンを国家反逆罪で訴える。しかし国王はかつて自分に忠誠を尽くしたオルゴンを許し、タルチュフの悪事を暴いて逮捕させる。²⁾

この原作を元にカール・マイヤー Carl Mayer が書いた脚本は、当初リヒャルト・オスヴァルト Richard Oswald の監督で映画化が予定され、タルチュフ役にはコンラート・ファイト Conrad Veidt の名前が挙がっていた。³⁾ それをムルナウが監督することになった背景にはムルナウが『ファウスト』の監督を望んだことやヤニングスの希望、加えてウーファ社の思惑などが絡んでいる。それはともかく本作では、脚本のカール・マイヤー、監督のムルナウ、カメラのカール・フロイント、そして主演のヤニングスという『最後の人』の四人が再び顔を合わせるようになった。美術を担当したロベルト・ヘルルト Robert Herlth とヴァルター・レーリヒ Walter Röhrig のコンビも『最後の人』と同じだ。そして映画化に際してはモリエールの原作に二つの大きな変更が加えられている。一つは、タルチュフの物語をそのまま映画にするのではなく、劇中劇ならぬ「映画中映画」、つまり映画の中で上映される教訓映画として取り込んでいる点だ。タルチュフの物語をはさむプロローグおよびエピローグとして、現代(=映画が製作された1920年代前後)の場面が枠物語の形で加えられ、タルチュフの物語はその間で演じられる昔の教訓劇という役割を果たしている。

物語のプロローグとなる部分は以下のような内容だ。ある老主人(ヘルマン・ピヒャ Hermann Picha)が家政婦(ローザ・ヴァレット Rosa Valetti)と二人で暮らしている。老主人のたった一人の肉親である孫(アンドレ・マットーニ André Mattoni)は俳優になっているが、家政婦からその不品行が報告されたため、老主人は孫を嫌って全財産を家政婦に譲ろうとしている。だが家政婦のやさしさは見せかけで、孫を讒言して財産を自分のものにすべく画策していた。家政婦が公証人に宛てた老主人の遺言状を投函するために出かけようとしたところへ久しぶりに孫がやってくるが、老主人は彼を冷たく追い返す。一計を案じた孫は俳優という職業を活かして巡回映画興行師に変装し、再び老主人の屋敷へとやってくる。そして老主人と家政婦の前で、タルチュフの映画が上映されるのだ。当時の巡回上映が室内で、しかもたった二人を相手に商売したのかどうかは不明だが、マイヤーとムルナウはここで巡回映画という興行スタイルにオマージュを捧げるとともに、俳優という孫の職業にはムルナウ自身の来歴が投影されている。

モリエールの原作に対する大きな変更点の二つ目は、タルチュフをめぐる物語そのものの簡略化だ。孫が上映する映画のあらすじは以下のような内容になっている。裕福な城主オルゴン(ヴェルナー・クラウス Werner Krauss)は、旅先で知り合った貧しいタルチュフ(ヤニングス)を聖者のように崇拜し、大切な客人として自分の城へ連れ帰る。そして敬虔なタルチュフに感化されて妻エルミール(リル・ダゴファー Lil Dagover)とのキスさえ拒み、信心深い生活に入ろうとする。タルチュフをもてなし、彼の意にかなうことをすべてに優先させるオルゴンは、自分の身なりや妻のことに関心を失ってゆく。タルチュフは人格者を装

っているが、実は怠惰、大食で女好き、金品にも貪欲という人物だ。そのことは最初から観客にわかるように描かれている。エルミールや小間使のドリーヌ（ルツィア・ヘーフリヒ Lucie Höflich⁴⁾）はすぐにタルチュフのいかがわしさを見抜き、警戒するようオルゴンに忠告するが、彼はタルチュフを信用しきって一向に耳を貸そうとしない。やむを得ずエルミールは、色仕掛けでタルチュフの本性を暴こうと策略をめぐらせる。一度はその策略に気づいて欲望を隠すタルチュフだが、結局は正体をさらけ出してしまふ。遺産をすべてタルチュフに譲ろうとさえしていたオルゴンは、それを覗き見てようやく事態を悟る。オルゴンに散々打ち据えられたタルチュフは、ほうほうの体で城を逃げ出した。

以上のあらすじからも判るように、大雑把に言えば映画では登場人物の数と場面の数が大幅に削減され、筋も単純化されている。映画の登場人物は実質的にタルチュフ、オルゴン、エルミール、ドリーヌの4人に絞られ、また原作ではオルゴンの娘マリアーナに仕えていたドリーヌが、映画ではエルミールの小間使となっている。またこれに伴って場面や筋も簡略化され、オルゴンの息子ダミスの遺産相続やマリアーナとタルチュフの結婚をめぐるストーリーはすべて削られている。原作の第四章終盤から第五章にかけての、タルチュフによる財産権主張や国王によるオルゴン救済なども全面的に削除された。削除された筋のうち、息子の財産相続をめぐるエピソードは、枠物語の部分での老主人と孫の関係に反映されている。そしてこの劇中劇が終わると、エピローグとなる後半の枠物語の部分が始まり、家政婦が老主人に遅効性の毒薬を盛っていたことが露見する。家政婦が追放された後、老主人は自分に人を見る目がなかったことを悔いて孫と和解し、物語はハッピーエンドのうちに幕を閉じる。

2 ヤニングスの演技とムルナウの演出

次に枠物語で前後を挟まれた劇中劇の部分におけるヤニングスの演技とムルナウの演出を詳しく見てゆくことにする。ヤニングスの肥満体と質素な僧服とのアンバランスや聖者をきどった身ぶりとは裏腹の意地汚い眼差しは、物語の最初から主人公の人格偽装を示唆している。まず聖職者の黒いコスチュームで登場するタルチュフは、必要以上に背筋を伸ばした直立の姿勢でわざとゆっくり歩行し、常に祈禱書を読んで信心深く禁欲的なふりをしている。その様子は彫塑的で、まるで人形のように静かだ。ところが朝食の席でオルゴンの給仕を受けながら肉を食らい酒杯を飲み干す姿は、卑しくて動物的だ。その装った「静」あるいは瞑想のポーズの裏で、タルチュフは目ざとく視線を走らせ、オルゴンの指輪やエルミールの胸元に欲望の眼差しを向ける。そして物語の終盤、エルミールに対する欲望が剥き出しになる場面では、彼女の寝室で聖職者の黒衣を脱ぎ、白シャツをはだけて哄笑しながらワインを飲む。満足そうにベッドに身を横たえて何も知らないオルゴンを馬鹿にし、エルミールを抱き寄せようとする。この「静」から「動」への豹変ぶりは、ヤニングスが得意とする身体演技と扮装によってその対比が極限まで追求されている。

彼は相好を崩し、すっかりくつろいでだらしない格好になり、目をギラつかせて好色な仕種を見せた挙げ句に自らの素性を露わにする。タルチュフが「動」へと転じると同時に、それまで「動」を演じていたエルミールが「静」へと転じ、彫像のように佇むことでタルチュフの「動」を際立たせる。テンションの高いヤニングスのオーバーアクションは、『ヴァリエテ』中盤のボスの有頂天になっている姿や『最後の人』のダイヤモンドが見せる得意気な姿、あるいは本稿の後半で取り上げる『ファウスト』におけるメフィストの喜劇的な演技にも通じている。そして興味深いことにヤニングスが演じるタルチュフは、計算高く欲の皮の突っ張った悪役でありながら、随所で愚直に本音や欲望をさらけ出す。その結果、観客には偽善者としての側面よりも、むしろエルミールやドリーヌにまんまとやらされる不器用で子どもっぽい、単純な人物という印象が残る。同じような憎めない印象は『ファウスト』で演じたメフィストにも幾分か共通しているだろう。メフィストもせっかく苦勞して手にしかけたご褒美を、結局は「神」と「愛」によって掠われてしまうのだから。

こうしたヤニングスのお調子者のオーバーアクションは、モリエールの饒舌なセリフ劇をサイレント映画として翻案するために必要だったとも言えるが、同時にまたモリエールが原作に込めたカトリック批判の意図を派手な演技の背後に隠して見えなくするための、ウーファ社による商業的戦略が見え隠れしているのかも知れない。⁵⁾ ヤニングス自身も文学的で高尚な世界ではなく、通俗的な娯楽映画の世界を作り出したいと考えていたようだが、⁶⁾ 作品の宗教的テーマや古風な教訓劇というスタイル、室内劇としての演出といった要素がそれを阻んでおり、本作の出来は『最後の人』や『ヴァリエテ』の持つアクチュアルな魅力に比べて後退した印象を免れない。そしてタルチュフを熱演するヤニングスの姿には、演技と扮装に淫したこの世

界的名優の、観念性も思想性も宗教性も見当たらない通俗的で大衆受けを欲する本質が露呈している。

ここでムルナウの演出に注目すると、粹物語のプロローグ部分の映像は「現代」という時代設定に見合ったリアリズムに重点が置かれている。老主人の脱いだ靴をローアングルで撮った場面や、喧しく鳴り響く呼び鈴のクローズアップなどがその好例だ。けれどもタルチュフの物語が始まると、映像はリアリズムを失って装飾的になり「遠近法に頓着しない舞台装置と人物の姿かたちのアンサンブルが前面に出てくる」。⁷⁾そして粹内物語の方は時代設定が定かでないものの、イメージ的にはロココ調が画面を支配している。エルミールやドリーヌの衣装と強調された胸の丸味、そしてタルチュフの太った体型が、曲がりくねった階段や手すり、瀟洒な家具や寝具などの舞台装置とも呼応して教訓映画の世界をロココ風の装飾性で特徴づけている。さらにはムルナウが得意とする「光」と「影」の演出も健在だ。ドリーヌや執事たち、あるいはオルゴンなどが蠟燭の灯りを持って階段を上り下りする時に生じる幻想的な影は、生身の肉体以上に当人の心理を壁に映し出している。タルチュフがエルミールの部屋に忍んで行く場面でも、同様に淡い影が効果をもたらしていた。『タルチュフ』はウーファ社のテンペルホーフ・スタジオで撮影され、城のミニチュア特撮など一部の場面を除けばいかにも古典演劇にふさわしい室内セットが使われた。本作の美術を担当したロベルト・ヘルルトとヴァルター・レーリヒは、続く『ファウスト』では一転して大がかりな舞台装置に取り組むことになる。⁸⁾

『最後の人』や『ヴァリエテ』で自由自在に動き回ったカール・フロイントのカメラは、本作では固定されてあまり動かないが、⁹⁾タルチュフの顔をクローズアップすることで、そのいかがわしい正体を映し出している。¹⁰⁾またタルチュフがかぶった聖者の仮面からは常に偽善者の視線が漏れており、カメラはその視線となってエルミールの胸、手、脚を欲望の対象として捉えている。そしてムルナウは最終的に「静」から「動」へヤニングスの身体を180度急転させ、衣装も「黒」から「白」へと180度反転させることによって、偽善と一体化したロココ風の装飾的で調和的な空間を破り、物語の劇的展開を導き出している。タルチュフが登場する教訓映画はロココ調を舞台背景として演じられる室内劇風の間人喜劇ではあるが、ムルナウはそれを単に舞台劇として再現するのではなく、「光」と「影」、「白」と「黒」、そして「静」と「動」といった要素を織り交ぜながら映画的な演出を加えているのだ。

映画ではタルチュフの欺瞞がさまざまな形で暴かれるが、中でもムルナウが力を注いでいるのは性をめぐる偽善の描出だ。モリエールの原作では主人公はオルゴンであり、タルチュフがエルミールに抱く欲望はオルゴンと息子の遺産相続についての確執やオルゴンの娘の結婚問題などとポリフォニックに絡んでいる。けれどもムルナウの映画ではオルゴンはむしろ脇役に回り、タルチュフの性的欲望が物語に大きな比重を占めている。そこにはおそらく、キリスト教的な権威による性の抑圧とその裏にある性の欺瞞に対する批判が込められていたに違いない。その意味で興味深いのは、タルチュフとオルゴンの関係を同性愛的に解釈した舞台演出が存在することだ。¹¹⁾ただし映画の中では、オルゴンだけが同性愛的かつ禁欲的に描かれており、自らタルチュフの食事を世話し、満足そうに眠るタルチュフの顔を見つめながらそっとハンモックを揺らしている。これに対してタルチュフは、エルミールの誘いに乗って好色に言い寄るただの女たらしだ。そしてヤニングスが「静」から「動」への急転によってタルチュフの偽装と本質を演じ分けている一方で、オルゴンとタルチュフの関係もまた「静」と「動」の対照性によって印象づけられていた。しかもそこには同性愛的な禁欲主義者ムルナウと異性愛的な快楽主義者ヤニングスという、監督と主演俳優が持つ性的に対照的なイメージがそのまま重なり合うのだ。¹²⁾

本作におけるムルナウの演出でもう一つ指摘しておきたいのは、エピローグで追放される家政婦の描き方だ。偽善と悪事が暴かれた彼女は老主人の屋敷前に集まっていた子どもたちから「女タルチュフ！」と罵られながら去って行くのだが、この場面は『最後の人』で町の人々が主人公のトイレ番への転落を嘲り、『ファウスト』で人々が悪魔に魂を売ったファウストに石を投げ、またグレートヒェンが墮落を指弾され、嬰兒殺しとして吊し上げられる場面の群衆描写を連想させる。ムルナウは繰り返し大衆の悪意や残酷な群衆心理を表現しており、裏返せばタルチュフ同様この貧しい独り者の家政婦もどこか哀れな同情を誘う存在なのだ。そしてむしろオルゴンや老主人の方こそ偏屈で不快な、しかも思慮のないはた迷惑な人物として描かれているとも言えるのではないか。¹³⁾

3 映画『ファウスト』の構造

続いてヤニングスが挑戦したのは『ファウスト』におけるメフィスト役であった。この題材は映画草創期

にルイ・リュミエール Louis Lumière、ジョルジュ・メリエス Georges Méliès らがその幻想性に着目して映像化しているが、¹⁴⁾ ウーファ社ではこれを「国民の文化的な記念碑」にしようと考えて製作を計画していた。¹⁵⁾ 当初監督にはルートヴィヒ・ベルガー Ludwig Berger が候補に上がり、彼はコンラート・ファイトをメフィスト役に起用しようとしていた。ところが国際的な知名度を持ち、1922年にレッシング劇場でメフィストを演じた経験のあるヤニングス¹⁶⁾ がこの役に並々ならぬ関心を寄せ、しかも監督にはお気に入りのムルナウを強く推薦し、強引に自分のわがままを実現させてしまう。¹⁷⁾

映画は、大天使ガブリエル (ヴェルナー・フュッテラー Werner Fuetterer) と悪魔メフィストフェレスが人間の善悪を巡って天上で賭をする場面から始まる。手始めにメフィストはマントを広げて地上にペストを蔓延させ、数日で町の半数が死に絶えるという状況を作り出す。年老いた学者ファウスト (イエスタ・エクマン Gösta Ekman) は、ペストを鎮めようと日夜思案をめぐらす、人々の嘆き悲しむ姿を前に為す術がない。万策尽きたファウストは月明かりの中で藁にもすがる思いでメフィストを呼び出し、力を借りることにする。炎とともに出現したメフィストは書齋でファウストを待ち受け、魔術を使って呪文をあぶり出し、契約書に血でサインさせる。その内容は、砂時計が落ちるまでの東の間ファウストが無力感から解放されるというものだ。奇蹟を願う人々は救世主出現の噂を聞きつけ、病人を彼のもとに運び込むが、十字架を直視できないファウストを訝り、彼が悪魔と結託していると疑い、石つぶてを浴びせて町から追い出す。

再び絶望の淵に沈むファウストを、「享樂こそが人生」とメフィストは唆し、その源泉である若さを一日だけという条件付きでファウストに与える。そして若返ったファウストを連れて南の国へと向かう。空中を飛ぶ二人の視点からの一連の俯瞰ショットを経て、舞台はパルマ公国へと変わる。二人は奇妙な客人として婚礼の場に出現し、「最高の美に敬意を払うため財宝を献上する」と称して珠玉の発する光で周囲を眩惑する。その隙にファウストは公妃 (ハンナ・ラルフ Hanna Ralph) を連れ去り、メフィストは公爵 (エリック・バルクレイ Eric Barclay) を殺害する。そして公妃との恋によって人生の快樂を味わい尽くしたファウストは、若さを保ちたいがために猶予期間を延長させる。やがて故郷の光景を目にしたファウストは、郷愁に駆られメフィストとともに故郷の町に帰る。

故郷に帰ったファウストは復活祭で人々が集まっている教会でグレートヒェン (カミラ・ホルン Camilla Horn) を見初め、ここでもメフィストの助けを借りて恋を成就させる。しかしグレートヒェンの母 (フリーダ・リヒャルト Frieda Richard) は娘の貞操が奪われたことを嘆き悲しんで死に、兄のヴァレンティン (ヴィルヘルム・ディターレ Wilhelm Dieterle) もメフィストに挑発されてファウストに決闘を挑み、命を落とす。自身の色恋のせいで家族に災厄をもたらした形となったグレートヒェンは墮落した女として晒し者となり、群衆の嘲笑を浴びる。縛めを解かれた後、彼女はファウストとの間にできた赤ん坊を抱いたまま吹雪の中をさすらう。そして力尽きて雪だまりに赤ん坊を寝かせて死なせてしまう。彼女は嬰兒殺しの罪で、火あぶりの刑に処せられることになる。ファウストは、愛する者とその家族を不幸のどん底に突き落とした自身の若さを呪う。するとメフィストは、彼を元の老人の姿に戻す。ファウストは、それでもなりふり構わずメフィストとともに空飛ぶ馬で刑場に駆けつける。老いた姿のファウストを、死の直前のグレートヒェンははっきりと悟る。彼女の眼差しの中でファウストは再び若返り、二人は永遠の愛を誓う。一方メフィストはファウストを我が意のままに操り墮落させたがゆえに、天使との賭に勝って世界を我がものにしたと確信するが、ファウストとグレートヒェンの崇高な愛情が最後に勝利を収めたこととされ、脆くもその夢はついで去る。

脚本は当初カール・マイヤーが担当するはずであったが、映画化不可能ということで辞退し、急遽ハンス・キューザー Hans Kyser が引き受けることになった。しかしこれが十分なものではなく、ウーファ社脚本部主任のテア・フォン・ハルボウ Thea von Harbou が改訂を依頼された。それでも満足しなかったムルナウは、シナリオのほとんどを自ら修正したと言われている。¹⁸⁾ ドイツの民衆の間で古くから語り伝えられてきたファウスト博士の伝承は、さまざまな作家が取り上げ文学作品に仕立てられているが、ゲーテのものももっとも著名であり、映画『ファウスト』もゲーテの「ファウスト第一部」を下地としている。しかしゲーテが主人公ファウストの内面の二元論的葛藤を中心に物語を展開しているのに対して、映画では哲学的な思索は影を潜め、メフィストもファウストの隠された暗黒面という分身的な性格を喪失している。¹⁹⁾ 元々小説や戯曲に比べ登場人物の内面を掘り下げる時間が限定され、表面的なダイナミズムを追究するのがサイレント映画の醍醐味の一つであることを考えると、これは当然の改変であったといえよう。筋の展開も、ゲーテのようにファウストとメフィストの対決を軸とした一貫性を持ったものではなくなっている。前半部ではゲーテの「ファウスト」では言及されていないペストが主要モチーフとして導入されている。ペストの蔓延に

については、ムルナウが監督した『吸血鬼ノスフェラトゥ *Nosferatu*』（1922）でも取り上げられ、第一次大戦後の不安な世相が反映されていた。

本作でのファウストは個人的な次元で苦悩する老学者というより、奇蹟を実現する民衆の救世主イエス・キリストのような性格を与えられて登場する。いわば「知識の探求者から救いの探求者」への変化が見られ、「人道的なファウスト」²⁰⁾の姿をそこに認めることができる。ただし前半部と後半部の幕間劇的な位置付けとなっているパルマ公国の婚礼（これもゲーテの「ファウスト」にはない）の場面以降、ファウストは民衆の救済者から「恋愛」という個の快楽を追い求める者へと変容し、前半部での求道者的な苦悩は影を潜めている。後半部はゲーテのグレートヒェン悲劇を下敷きとした男女の恋の顛末が中心となっており、民衆の救済をテーマとした前半部との連続性は明確ではない。つまり映画では人格の一貫性、事象の連続性よりも、場面毎に完結したスペクトルに比重が置かれた形となっているのだ。したがってストーリーの展開も深みを追い求めるというより、表層の世界をヴィジュアル感覚で描くものとなっている。こうした脚色、演出には、簡潔な筋立てと大衆的な娯楽性を重視した民衆本や人形芝居のファウストとの類似性が認められる。空中を浮遊して諸国を遍歴するファウストの姿、カメラの俯瞰ショットが捉える異国の町並みも、民衆本からイメージを借りてきたと思われる。しかし、ファウスト、メフィストなど主要な人物像の造形方法は、映画と民衆本とは随分と異なっている。

短い逸話が集成された民衆本と戯曲の原型である人形芝居では、形式が多少異なるものの、いずれもファウストの錬金術が描かれる魔術師伝説と、肉欲を満たそうとする者を戒める教訓物語の両面が折衷されている。そこでは登場人物の形而上的な内面性は極力排除され、ファウストも己の快楽を追究するのに余念がない。そのために悪魔に魂を売り渡した彼は、当然の事ながら地獄に堕ち悲惨な結末で幕を閉じる。「魔術」「性の快楽」が物語の骨格となっている点や人物の内面描写に拘泥しない点は、民衆本、人形芝居と映画との共通点である。空中浮遊の場面の挿入で、歳月の速やかな経過と主要テーマの転換を示唆している部分も両者は似通っている。しかし映画では主人公ファウストの背徳者的性格は薄められ、彼は最後にグレートヒェンを破滅へと追いやった自分の業を悔い、二人の魂は「愛」の名の下に救済される。映画のクライマックスとなるこの場面は、民衆本ではなくゲーテの「ファウスト第一部」を踏襲している。他にも、パルマ公爵の婚礼の場面は人形芝居にも登場するが、映画と異なりファウストは己の欲望が成就する前に身の危険を察知して公国を立ち去らねばならない羽目になり、公妃との情事は未遂に終わる。またペストについての言及は民衆本にも確かに見られるが、映画のように物語の動因ではなく、単なる時代背景の描写にとどまっている。何よりも民衆本、人形芝居では、ファウストが際限のない欲求を満たすためにこの世のものではない悪魔や霊を自身で呼び出すといったファウスト主導で物語が進められ、メフィストも複数の霊の一つにすぎない。一方映画では、正義漢ファウストに道を踏み誤るよう仕向ける黒子的使命がメフィストに課せられており、メフィストの匙加減によってファウストの運命が左右される筋立てとなっている。

このように映画『ファウスト』は民衆本、人形芝居とゲーテの「ファウスト第一部」を抜粋劇風に包摂した形となっている。主人公ファウストの軌跡を辿ってみると、前半部では禁欲的にペスト禍に立ち向かうが、後半部では自身の我欲を拡張し生身の欲望をさらけ出すに至る。その反転の構図は、『タルチュフ』とも通底している。もちろん変貌の経緯、質は両者で様相を異にするが、いずれにおいても人間の欺瞞性、信仰の無力さに批判の目を向けたムルナウの反カトリックのスタンスを認めることができるだろう。こうした革新的な試みは、旧弊に囚われることの少ない映画というジャンルだからこそ可能であったのかもしれない。そこには人間の本質的な部分を白日の下に晒すヤニングスの巧妙な演技が、とりわけ大きく関与していることは言うまでもない。次章では『タルチュフ』とは一味異なる『ファウスト』でのヤニングスの身体表現について考察することとする。

4 『ファウスト』におけるヤニングスの身体表現

「ヤニングスは世界でもっとも偉大な役者の一人で、彼の力の秘密は暗示するために全身を使うことにある。地上の権力者を演じるときには一つの山のように巨大になれるし、貧しいものを演じるときにはいじけてしまうことができる」とムルナウはヤニングスを評している。²¹⁾ 1924年、『最後の人』の売り込みのため、ムルナウは渡米する。その折、ユニバーサル・スタジオを訪問し、当時制作中であった『オペラ座の怪人 *The Phantom of the Opera*』（1925）を見学し、次回作『ファウスト』の着想を得たとされている。²²⁾ 『オペラ座の怪人』の主役は、特異な扮装と巧みな演技で「千の貌を持つ男」²³⁾の異名を取ったロン・チェイニ

一 Lon Chaney であったが、ムルナウはこの怪優とヤニングスの姿を重ね合わせていたのかもしれない。ムルナウの思惑はともかくとして、ヤニングスの横車で監督がムルナウに変更されたという経緯は、ウーファ内での力関係を明らかにすると同時に、映画『ファウスト』の方向性を決定するものであった。つまり、ヤニングスの強烈な個性が前面に押し出される形で制作が開始されることになったのである。

ヤニングスによるメフィストの演技に関しては、映画完成前から既に評判になっていた。²⁴⁾ 『最後の人』で威風堂々とした巨漢が零落後は卑屈なまでに萎縮してしまうという落差をみごとに演じきったヤニングスは、『ファウスト』では滑稽なまでの大仰な演技によって終始圧倒的な存在感を見せている。しかもヤニングスの演技の特徴は巨体を生かした身体表現にとどまらない。サイレント映画の後期になると、撮影技術の進化により人間の顔のクローズアップがますます大きな表現力を持つに至る。²⁵⁾ こうした微視的な観点でもヤニングスは真価を発揮する。彼の饒舌で多彩な表情、仕草は、場合によっては不自然でわざとらしく見え、作品内容の如何を問わず常に映像を活性化するというわけではないかもしれない。しかし、『ファウスト』という虚構の世界においては、彼の持ち味でもある過剰気味のアクションも違和感なく見る者に許容され、むしろ場面の緊迫感を高める作用をしている。

「ヤニングスが演じる喜劇的なメフィストフェレスは、タルチュフと同じような性格を持っている」とジョルジュ・サドゥール Georges Sadour は述べている。²⁶⁾ またユリーウス・バーブ Julius Bab も、「彼のメフィストはキリスト教的な悪魔であるよりもむしろ、より多くフォーン (サチュロス) である」と語り、その情欲的な体質を指摘している。²⁷⁾ ただし、前作の『タルチュフ』では「静」の演技が基調となって「動」の部分が引き出されているのに対し、『ファウスト』では「動」の演技が主体となって物語が組み立てられている。幻想性の中で彼の「動」の演技がどのように展開されているのか、具体的な場面に注目して考察してみよう。

まず映画の冒頭で、人間の善悪をめぐる天使と論争した直後、メフィストはマントを広げて町を覆い尽くしペストを蔓延させるが、これはヤニングスの巨体を生かした演出が功を奏した代表的なシーンである。もっとも彼は煙のアンモニア臭を嫌ったため、代役を立てたという説もある。²⁸⁾

しかしそれ以外では、巨体を強調するよりも多彩な表情と変化に富んだ動きが目を引く場面のほうが明らかに多い。後半部の骨格を成しているファウストとグレートヒェンの恋は、メフィストがお膳立てすることになる。彼は「恋に落ちる」という効き目があるとされる金の首飾りをグレートヒェンの小箱に忍び込ませるが、まずは彼女の伯母のマルテ (イベット・ギルベール Yvette Guilbert) で試してみようとする。メフィストとマルテの間で繰り広げられる丁々発止のやり取りは「愛をほとんどサディスティックに諷刺した」²⁹⁾ ファルスとなり、ファウストとグレートヒェンの愛の逢瀬とほぼ平行して展開されている。ここでメフィストは悪企みでファウストを操るだけでなく、小細工の効いた魔術で悪戯をしようとするが逆にマルテ伯母さんに翻弄されるといった人間的な姿も晒しており、ヤニングスの演技の剽軽な側面を垣間見ることができる。一枚上手のしたたかな女性に振り回されるという図式は『ヴァリエテ』や『タルチュフ』でも見られるが、本作ではヤニングスの大柄な体躯との対照効果も手伝い、物語の緊迫感を一時的に緩和し、映画にメリハリを与えている。また階段や斜面によって立体感と奥行きを与えられたセットを所狭しと慌ただしく動き回り、至る所に颯爽と出没する彼の軽快さは、背景の書き割りに躍動感を与え、ゲーテの「ファウスト」が持つ哲学的な重苦しさを払拭している。映画全体の中間部を形成しているこの場面は、ヤニングスの芸域の広さを見せつけるものとなっており、それがこの映画の全般的な性格を規定しているといっても過言ではあるまい。

また小道具と一体となった演技も、ヤニングスの特徴として注目される点である。アクロバティックな離れ業こそ見られないものの、呪術、立ち回り、細工物などの見世物的な要素がヤニングスの身体芸には統合されている。メフィストは「砂時計」を自在に操って時間を支配しファウストを衝き動かしてゆくが、砂時計にへばりつくようにして顔を歪め狂喜するヤニングスの誇らしげな相貌はライトモチーフのように繰り返され、場面の新たな展開を予感させる役割を果たしている。またパルマ公爵やグレートヒェンの兄ヴァレンティンを殺害する場面は、ヤニングスの太刀さばきが見られる珍しいシーンである。ダグラス・フェアバンクス Douglas Fairbanks のような豪快かつ華麗な剣戟とは異なるが、ヤニングスの身体の垂直線と彼がふるう「剣」の水平性 (フェンシングの「突き」のスタイル) はフレーム空間に大きな広がりとしスピードを生み出し、メフィストの暴力性を印象的なものとしている。こうした「時間の支配」、「暴力による威嚇」と並んでメフィストを性格付けているのが「魔法を使った詐術」である。その小道具として「炎」が効果的

に使用されている。彼は炎とともに地上に姿を現し、契約書も炎によってあぶり出されている。他にも酒場でヴァレンティンらを煙に巻く場面や、マルテ伯母さんに飲み物を調合する場面など、物語の要所で炎が効果的に使用されている。炎とオーバーラップするメフィストの不気味な姿態は、特撮も功を奏して現実世界を劇的に倒錯させ、ヤニングスの怪優ぶりをみごとに際立たせている。古代伝承の呪術的な力を反映させるという点で映画は恰好のジャンルだが、ヤニングスの異様な出で立ちと威嚇的な表情、身振りはファウストのみならず見る者を呪縛してしまう効果があったのではないだろうか。そこには、ヤニングスの持ち味である「人間性に潜む獣的な原力」³⁰⁾が遺憾なく発揮されているのだ。ファウスト役のイエスタ・エクマンがドイツではさほど知られていない若手であり、グレートヒェン役のカミラ・ホルンも無名に近い新人であったことも、彼らの傀儡的性格とヤニングス扮するメフィストの大胆不敵さを強調するのに一役買ったことは確かであろう。

『最後の人』で顕著な扮装による身体演技は、ここでも効果的に繰り広げられている。冒頭の場面では頭から角を出した鬼を想起させる出で立ちで登場し、地上に降り立つと人間を装うためヨレヨレの白シャツ姿に身をやつてファウストに近づく。ちなみに民衆本では修道士の白服をまとして登場するが、本作では『最後の人』でトイレ番に降格させられた主人公とほぼ同じ衣装だ。そしてファウストとの契約を交わした直後、黒づくめのサタン服姿に変身する。この場面では、二人のメフィストが同一画面の中で相前後して現れては消えるというディゾルブ（溶暗）の手法で表現されており、メフィストの妖魔ぶりが増幅されている。ファウストの情欲を満たすときには、メフィストはこの姿で随所に出没する。この黒づくめの衣装は、暗がりでは闇と同化してメフィストの姿を隠す働きをする一方、白塗りの貌をくっきりと浮かび上がらせる効果を發揮している。例えばパルマ公国で公妃とファウストの逢瀬をカーテンの陰から見守る場面では、自ら灯をともした燭台を振り子のように左右に揺らすショットがあるが、微光の中でメフィストの貌が不気味に明滅している。メフィストはこの衣装で暗躍を重ねた後、最後の場面では角を生やした冒頭の姿に戻る。彼の纏う衣装は、いずれも社会的秩序からの逸脱を表し、物語におけるメフィストの悪玉ぶりを視覚的に認知させる手段となっている。『ファウスト』でのヤニングスの扮装による身体演技も『最後の人』と同じように「自己顕示」と「自己隠蔽」の相反性を孕んでドラマを推し進めて行く装置となっているが、ここでは深刻さ、哀愁とは程遠い怪しさと可笑しさに包まれたものとなっている。

一方、ローラーコースターを使用した空中飛行の撮影シーンや数々のトリック撮影は、確かにこの映画を画期的なものとしている。しかし全体的に移動撮影は必要最小限に抑えられ、大掛かりなセットが物語の求心力を担っているというよりも、写実的な書き割りが陰翳の襞を与えられることによって筋の展開を推進する心理効果をもたらしている。たとえば立ちこめる霧から光が射し込み、天使とメフィストが登場する冒頭のシーンについて、ロッテ・アイスナー Lotte H. Eisner は「ドイツ映画における光と影の使用法の到達点」と称賛している。³¹⁾『タルチュフ』同様、ここでも「光」と「影」の対照は大きな意味を持っている。ムルナウは表現主義を前面に出そうとしたわけではないが、その影響を見過ごすことはできない。斜めに傾いた急勾配の屋根、曲がりくねった路地といった書き割りなどの典型的な舞台意匠よりも、カメラワークにより強く表現主義的手法が窺われるのだ。撮影担当のカール・ホフマン Carl Hoffman も、よくムルナウの期待に答えている。たとえばヴァレンティンとファウストの決闘の場面では、街路や階段などの書き割りは「影」によって深みと奥行きを与えられている。他方、決闘する両者とメフィストの身体と動作はスポットライトの「光」の中で浮き彫りにされている。³²⁾立体感を帯びた背景と、それに包まれた人物の織りなす「光」と「影」の相乗効果によって場面は活性化され、グレートヒェンの悲劇へとつながってゆく転回点を形成している。こうした照明効果は全編にわたって散見され、映画の場面展開を背後から演出している。また変幻自在に動き回るメフィストと彼に翻弄されるファウストの姿は、ロングで全体を俯瞰するショットとクローズアップで微妙な表情を映し出すショットを巧みに組み合わせることによって描き出されている。ホフマンのカメラはそうにして物語の客観性と人物の内面世界の距離感を浮き彫りにし、個人の思惑を超えた運命の力を顕在化させてゆく。彼のカメラワークにヤニングスの身体は上手く共振しており、異次元の世界を自己の空間に取り込んでいるのだ。

結び

近代科学の粋を駆使した特撮等で封切り前は相当期待された『ファウスト』であったが、予想していたほどの反響はなく、ドイツ本国においては多大な出費も手伝って冷たくあしらわれる結果となった。映画は外

国向けにさまざまなバージョンが作成されたが、アメリカ向けのものが最良との評価がある。³³⁾ 渡米を前にして、ハリウッドと競合しようとするムルナウの意識が強かったせいかもしれない。そうした事情が幸いしたのか、映画自体はアメリカでは一定の観客数を獲得することができた。しかし、『ファウスト』が評価される場合はヤニングスを初めとする演技が対象ではなく、むしろ映像の技術的な革新性に負うところが大きい。ただし、グレートヒェンを演じたカミラ・ホルンの清楚な初々しさは各国で称賛された。³⁴⁾ 彼女はリアン・ギッシュ Lillian Gish の代役としてグレートヒェン役に起用されたのだが、³⁵⁾ 元々はレビューダンサー出身で、『タルチュフ』ではエルミールを演じたリル・ダゴファーの「足」の代役を務めた駆け出しの女優であった。ムルナウは「映画に大舞台経験は不必要、むしろ全くの素人を用います」³⁶⁾ と語っていたが、結果的には彼に先見の明があったということであろうか。日本でも1928年には「ファウスト合評会」が開催されており、³⁷⁾ ファウストの注目度の大きさが推し量られるが、そこではヤニングスのメフィストの演技が話題をさらっている。

この後名プロデューサー、エーリヒ・ポマーはウーファ社を去り、ムルナウはフォックス社からオファーを受け、ヤニングスはパラマウント社と契約して、ウーファの主要なプロデューサー、監督、俳優の三人が相次いで渡米した。そして『ファウスト』が1926年10月14日にウーファ・パラスト・アム・ツォー Ufa-Palast am Zoo で初演された際、ムルナウもヤニングスもすでにドイツにはいなかった。³⁸⁾ しかもムルナウは『ファウスト』の原版をアメリカに持ち去ったため、予備用のものだけがドイツに残り、ポマーの後継者グラウを憤慨させることとなる。³⁹⁾ 『タルチュフ』と『ファウスト』についての評価はいずれも毀誉褒貶半ばするところではあるが、上述したように表現主義の流れを汲む光と影の明暗法がこの二作品では極められた形となっており、いずれもドイツ・サイレント映画の集大成的作品であることは間違いないであろう。そしてヤニングスは『最後の人』や『ヴァリエテ』での下層大衆のリアルな悲劇や悲哀に続いて、この二作品でも自らの身体表現と扮装表現を通じて躍動し、多彩なイメージとダイナミックな演技を見せた。けれども前回の論考で指摘したように、古典劇への回帰は映画という新しい大衆娯楽、発展途上の表現ジャンルにとって、一種の袋小路であった。ヤニングスが熟演すればするほど映画はその演技力の豊かさと同時に行き詰まりを感じさせ、そしてまた撮影の技法が円熟すればするほど映画はサイレントとしての限界を露呈してしまう。『タルチュフ』と『ファウスト』をめぐる評価の微妙さの一端はそのあたりにも由来しているのではあるまいか。ムルナウとヤニングスがこの二作をウーファ社への置き土産としてハリウッドからの招きに応じたのも、そうした停滞感からの脱出と刺激を求めていることではなかったか。

【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た。

- 1) この段については小場瀬卓三「モリエールのドラマツルギー」1957 白水社 51頁、鈴木康司「わが名はモリエール」1999 大修館書店 137頁以下およびモリエール(鈴木力衛訳)「タルチュフ」2010 岩波文庫 143頁以下の解説参照。
- 2) モリエール(鈴木力衛訳)「タルチュフ」参照。
- 3) 小松弘「球形の小宇宙 ムルナウの『タルチュフ』」5頁参照。TARTÜFF (Critical Edition F.W.MURNAU Collection DVD) 2005 紀伊國屋書店 所収。
- 4) ルツィア・ヘーフリヒはヤニングスと結婚していた時期がある。
- 5) ジョルジュ・サドゥール「世界映画全史」第10巻 丸尾定、小松弘訳 1999 国書刊行会 391頁参照。
- 6) 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 152頁参照。
- 7) 小松弘 同上16頁参照。
- 8) ヘルルトとレーリヒのコンビは数多くの映画で美術を担当したが、『幸福なハンス Hans im Glück』(1936)では脚本と監督を共同で担当している。
- 9) Vgl. Frank Noack: Emil Jannings Der erste deutsche Weltstar. 2012 by Collection Rolf Heyne GmbH & Co. KG, München S.167
- 10) Vgl. Lotte H. Eisner: Die dämonische Leinwand. 1980 Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main S.270

- 11) 小島達雄「モリエールと〈状況のなかの演劇〉」2001 関西学院大学出版会 74頁・77頁参照。
- 12) Vgl. Frank Noack: a.a.O. S.168
- 13) Vgl. Frank Noack: a.a.O. S.168
- 14) Vgl. Dieter Krusche: Reclams Filmführer neu bearb. Aufl. 2000 Reclam, Stuttgart S.233 1896年にはリュミエールが「ファウスト」を初めて映画化し、翌年にはメリエスがそれに続いた。
- 15) Vgl. Klaus Kreimeier: Die Ufa-Story Geschichte eines Filmkonzerns. 2002. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main. S.145
- 16) Vgl. Frank Noack: a.a.O. S.164 彼の舞台でのメフィストについては、日本でも「ファウスト合評会」で高く評価されている。
- 17) 小松弘「絵画としての映画 ムルナウの『ファウスト』」5-6頁参照。Faust (Critical Edition F.W.MURNAU Collection DVD) 2005 紀伊国屋書店 所収。
- 18) FAUST (Critical Edition F. W. MURNAU Collection DVD 2005 紀伊国屋書店)参照。
- 19) Vgl. Willy Haas: Die Literarische Welt. Nr. 44 1926 in Jacques Aumont: »Mehr Licht! Zu Murnaus Faust« in Literaturverfilmungen 1989, Frankfurt a. M. S.62
ヴィリー・ハースも映画にはゲーテの精神世界が反映されていないことを指摘している。
- 20) 「映画時代」(文藝春秋社)1928年4月号 46頁参照。
- 21) ジョルジュ・サドゥール 同上 396頁参照。このムルナウの言葉は日本でも「映画往来」(1926年11月号)で紹介されている。
- 22) FAUST (Critical Edition F. W. MURNAU Collection DVD)参照。
- 23) 「世界映画大事典」2008 日本図書センター 507頁参照。
- 24) Vgl. Frank Noack: a.a.O. S.164
- 25) ベラ・バラージュ「映画の理論」佐々木基一訳 1992 学藝書林 97-98頁参照。この点については前回の論考でも指摘した。
- 26) ジョルジュ・サドゥール 同上 396頁参照。
- 27) ユリウス・バーブ「エミール・ヤニングス」武田忠哉訳 「映画往来」(1927年7月号)所収 62頁参照。
- 28) FAUST (Critical Edition F. W. MURNAU Collection DVD)参照。
- 29) ジョルジュ・サドゥール 同上 396頁参照。
- 30) ユリウス・バーブ 同上 62頁参照。
- 31) Vgl. Lotte H. Eisner: a.a.O. S.297
- 32) Vgl. Lotte H. Eisner: a.a.O. S.300
- 33) FAUST (Critical Edition F. W. MURNAU Collection DVD)参照。
- 34) 「キネマ旬報」(キネマ旬報社)1926年7月号 40頁参照。
- 35) Vgl. Frank Noack: a.a.O. S. 163 リリアン・ギッシュがお気に入りのカメラマン、チャールズ・ロッシューCharles Rosherを撮影担当にと強く推薦したため、ワーファ社は彼女の起用を断念したと伝えられている。
- 36) 「映画往来」(キネマ旬報社)1926年11月号 27頁参照。
- 37) 「映画時代」(文藝春秋社)1928年4月号 46-47頁参照。
- 38) Vgl. Frank Noack: a.a.O. S. 170
- 39) FAUST (Critical Edition F. W. MURNAU Collection DVD)参照。

【主な参考文献】

- FAUST (Critical Edition F. W. MURNAU Collection DVD) 2005 紀伊国屋書店
 TARTÜFF (Critical Edition F.W.MURNAU Collection DVD) 2005 紀伊国屋書店
 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
 F.Beyer: Die Gesichter der UFA Starportraits einer Epoche. 1992 Wilhelm Heyne Verlag GmbH & Co. KG, München
 Lotte H. Eisner: Die dämonische Leinwand. 1980 Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main
 H.Holba, G.Knorr, P.Spiegel: Reclams deutsches Filmlexikon. 1984 Philipp Reclam jung, Stuttgart

- Klaus Kreimeier: Die Ufa-Story Geschichte eines Filmkonzerns. 2002 Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main
- Frank Noack: "Emil Jannings Der erste deutsche Weltstar". 2012 by Collection Rolf Heyne GmbH & Co. KG, München
- Willy Haas: Die Literarische Welt. Nr. 44 1926 in Jacques Aumont: »Mehr Licht! Zu Murnaus Faust« in Literaturverfilmungen 1989, Frankfurt a. M.
- Wolfgang Jacobsen: Geschichte des deutschen Films. 1993 Metzler, Stuttgart Weimar
- Dieter Krusche: Reclams Filmführer neu bearb. Aufl. 2000 Reclam, Stuttgart
- モリエール (鈴木力衛訳) 「タルチュフ」2010 岩波文庫
- ゲーテ「ファウスト第一部」(池内紀訳) 2004 集英社文庫
- 「ファウスト博士 付、人形芝居ファウスト」(松浦純訳) 1988 国書刊行会
- 「映画往来」キネマ旬報社
- 「映画時代」文藝春秋社
- 「キネマ旬報」キネマ旬報社
- 「世界映画大事典」2008 日本図書センター
- 「世界映画人名事典 女優編」1974 キネマ旬報社
- 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
- 小島達雄「モリエールと〈状況のなかの演劇〉」2001 関西学院大学出版会
- ジョルジュ・サドゥール (丸尾定、小松弘訳) 「世界映画全史」1999 国書刊行会
- オディール・デュスッド (伊藤洋監修) 「フランス17世紀演劇事典」2011 中央公論新社
- 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

Körper und Kostüme von Emil Jannings im Film (2)

—*Tartüff* und *Faust*—

Koji MIKI und Toshikazu SERA*

Department of Applied Mathematics, Faculty of Science

Okayama University of Science

** Okayama University of Science, Docent*

1-1 Ridaicho, Kita-ku, Okayama 700-0005, Japan

(Received September 27, 2013; accepted November 5, 2013)

Dieser Aufsatz behandelt die Spielweise des berühmten deutschen Filmstars Emil Jannings, unter Bezug auf Spielbewegung und Verwandlungskunst in den zwei Stummfilmen *Tartüff* und *Faust*. Beide Werke gehören zu den wenigen erfolgreichen Verfilmungen der klassischen Literaturtexte. Der Regisseur F. W. Murnau arbeitete Molières *Tartüff* zum burlesken Film und Goethes *Faust* zur kinematographischen Attraktion um. In *Tartüff* wird die Stillstellung der Körper durch wenige Kameranäherungen eingeleitet. Die Hauptperson *Tartüff* erscheint zuerst als bescheidener Geistlicher, aber er verliert allmählich die Kontrolle über seine sinnlichen Begierden und zeigt später sein wahres Gesicht. Im Film wird das Hauptthema „Heuchelei“ im Zusammenspiel von Rahmen- und Haupthandlung entlarvt. In *Faust* kann man viele tricktechnische Bildverfahren wie Doppelbelichtung, Überblendung oder Bildmontage sehen. Z. B. die Szenen von Fausts Flug mit Mephisto über die Alpen, von Mephistos Beschwörung und Erscheinung, von Fausts Verjüngung im Blick Gretchens, u.s.w. In

diesen Szenen werden diese Filmtricks kunstvoll angewendet. Die meisten davon erinnern uns an malerische Kunstwerke.

Im Gegensatz zu *Der letzte Mann* oder *Variété* spielt Jannings hier keine tragische, Mitleid erweckende Figur, sondern heuchelisch, lüstern, scheußlich und gewalttätig den Intriganten Tartüff oder Mephisto. Seine eigenartige Verkleidungskunst spielt dabei natürlich eine wichtige Rolle. Außerdem ist der Kontrast von seiner statischen Gebärde und aktiven Körperbewegung bemerkenswert. Jannings drückt meisterhaft Tartüffs Verwandlung mit der Veränderung seiner Spielweise aus, nämlich mit dem Übergang vom statischen zum beweglichen Spiel. Andererseits spielt er als Mephisto konsequent beweglich und beschwört damit eine magische und phantastische Welt. Wir möchten hauptsächlich diese wundervolle Kombination des Bewegungsspiels und der Verkleidungsweise von Jannings in den beiden Werken betrachten.