

ハリウッド時代のヤニングスとムルナウ

— 『最後の命令』と『サンライズ』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

(2014年9月30日受付、2014年11月6日受理)

はじめに

前回の論考『映画におけるエミール・ヤニングスの身体と扮装 (2)』の最後でも触れたように、ウーファ社のスペクタクル大作『ファウスト Faust』(1926)が1926年10月14日にベルリンのウーファ・パラスト・アム・ツォーで封切られた時¹⁾、同作のプロデューサーを務めたエーリヒ・ポマー Erich Pommer、監督のフリードリヒ・ヴィルヘルム・ムルナウ Friedrich Wilhelm Murnau、そしてメフィストフェレスを演じた実質的な主演男優エミール・ヤニングス Emil Jannings の三人は、すでにドイツを離れていた。このうちフォックス社に招かれたムルナウは『ファウスト』の最良の編集版を携えてアメリカに渡り、一方パラマウント社に招かれたヤニングスはニューヨークに到着すると、映画関係者やマスコミから大スターとして扱われながらハリウッドへ向かった。当時、映画の都・ハリウッドには世界中から監督、俳優、製作者など多種多彩な才能が集まり、サイレント映画は最後の爛熟期を迎えていた。俳優ではイタリア出身のルドルフ・ヴァレンティノ Rudolph Valentino、スウェーデン出身のグレタ・ガルボ Greta Garbo、ポーランド出身のポーラ・ネグリ Pola Negri やハンガリー出身のリア・デ・プッティ Lya De Putti らが活躍し、ドイツ語圏からはエルンスト・ルビッチュ Ernst Lubitsch やウィーン出身のエーリヒ・フォン・シュトロハイム Erich von Stroheim といった監督が渡米し、すでにハリウッドで作品を撮っていた。同じくウィーン出身のジョセフ・フォン・スタンバーグ Josef von Sternbergも自主制作した『救ひを求むる人々 The Salvation Hunters』(1925)でチャールズ・チャップリン Charles Chaplin に認められ、続いてギャング映画の嚆矢となる『暗黒街 Underworld』(1927)を監督して脚光を浴びる。日本人では早川雪洲と青木鶴子の夫婦が活躍し、上山草人がこれに続いた。

もちろんこうした多国籍で人種のるつぼ的なハリウッドの状況は、映画がまだサイレント時代で言葉の制約をあまり持たなかったために可能となった側面がある。トーキー時代への移行を目前に控えたいわばサイレント時代の「世紀末」に、ドイツ無声映画の黄金期を築いたヤニングスとムルナウは何を求め、また何を求められてハリウッドへ渡ったのだろうか。以下本稿ではヤニングスの主演作『最後の命令 The Last Command』(1928)とムルナウの監督作『サンライズ Sunrise』(1927)を中心に取り上げながら、この二人がハリウッドに残した足跡とその意味を考察してみたい。

1 ヤニングスの渡米と『最後の命令』

そもそもアメリカ、とりわけハリウッドはヤニングスにとって縁もゆかりもない見知らぬ世界というわけではなかった。父親はドイツ系アメリカ人だったし、彼自身についても「ニューヨークのブルックリン生まれ」という噂が流布していた時期がある。ハリウッドにはヤニングスの初期出演作品を数多く監督したルビッチュを筆頭にドイツ出身の監督が何人も招かれ、また俳優仲間ではコンラート・ファイト Conrad Veidt がヤニングスの少し前に渡米しており、ネグリやデ・プッティなどもドイツ時代に共演したことのある女優だった。一方、ハリウッドの映画業界やアメリカの観客にとって、ヤニングスは『パッション Madame Dubarry [英語タイトルはPassion]』(1919)や『最後の人 Der letzte Mann [英語タイトルはThe Last Laugh]』(1924)、『ヴァリエテ Varieté』(1925)などで既にお馴染みの存在だった。演技派の名優としてパラマ

ウントに招かれたヤニングスは当初半年の契約を結び、1926年10月8日にアルバート・ボーリン号でドイツを離れている。アメリカに到着したヤニングスはハリウッドのブルバード7367番地に「王宮のような」²⁾住居を構えて暮らした。彼の渡米第1作はヴィクター・フレミング Victor Fleming が監督した『肉体の道 The Way of All Flesh』(1927)だが、残念ながらフィルムの実存は確認できない。公開当時の資料によればヤニングスが演じるアウグスト・シラーはドイツ系アメリカ人で、ミルウォーキーの銀行に20年勤務し、平和な家庭を築いている。彼は仕事で巨額の有価証券をシカゴへ持って行くことになるが、メイミという性悪女に魅入られて証券を奪われてしまう。争いの末にアウグストが投げ倒したメイミの情夫は通過する列車に轢かれて死亡した。家族には誤ってアウグストの死亡が伝えられ、彼はそのまま姿を消してシカゴの片隅で生き続ける。ある日、成長した息子の姿を見た彼はクリスマスにミルウォーキーの自宅へと向かう。だが一家団欒の様子を眺めただけで名乗ることはできず、雪の降る中を立ち去る。岩崎昶は本作について「ヤニングスは背中を丸めて、彼の今迄の幾多の傑作のそのままの復習を命じられる」³⁾と評したが、平和に暮らしていた男が女の色香に身を滅ぼすという物語は『ヴァリエテ』に近いし、スチルが残るアウグストの落ちぶれた姿はトイレ番に配置転換された『最後の人』の主人公を思わせる⁴⁾。本作はフレミングの優れた演出もあって成功を収め、日本では1927年のキネマ旬報ベストテン第5位にランクインしている。

続くヤニングスの渡米第2作『最後の命令』はスタンバーグが監督することになったが、二人は1925年にスタンバーグが短期間ドイツを訪れた際、オーストリア出身で作家・脚本家のカール・フォルメラール Karl Vollmöller に紹介されて旧知の間柄だった。後の回想録の中でスタンバーグはヤニングスを「私の俳優リストの中で最も才能があると同時に最もやっかいな一人」⁵⁾と評している。原案者として『肉体の道』と同じくハンガリー出身のラヨス・ピロ Lajos Biro の名前がスタンバーグとともにクレジットされ、脚本はジョン・F・グッドリッチ John F. Goodrich が担当した。ヤニングスのハリウッド時代の出演作は全部で6本確認できるが、そのほとんどのフィルムが現存しないと推定される中で、本作は唯一奇跡的に残っている貴重な作品だ。本作以外では先述の『肉体の道』とルビッチュが監督した『愛国者 The Patriot』(1928)⁶⁾、そして『父と子 Sins of the Fathers』(1928)のわずかな断片が確認できるに過ぎない。『最後の命令』ではヤニングスが扮するエキストラを主人公にしながらハリウッドの楽屋裏が描き出されるが、スタンバーグはこの「映画内映画 a film-within-a-film」のアイデアを自分の手柄だと述べている⁷⁾。

『最後の命令』の冒頭、映画監督のレオがエキストラの登録写真を次々に見ているが、イメージに合うエキストラが見つからなくて苛立っている。彼の座る椅子の周囲には助監督たちが立ち、レオがタバコをくわえると何本ものライターが差し出される。その独裁者的な姿は撮影所に君臨したスタンバーグ自身を連想させる。やがてレオは一枚の写真に目を止め、セルギウス・アレキサンダーという名前を確かめると助監督に採用を命ずる。セルギウスは安アパートに一人で暮らし、その不安そうに疲れた表情は助監督から仕事の電話をもらっても変わらない。

翌早朝、撮影所の前では大勢のエキストラたちが開門を待っている。ハリウッド名物の「Bread Line (パンを待つ行列)」だ。セルギウスはその群れに混ざって次々と窓口を移りながら貸出票を提示し、出演用の衣装、靴、銃などを受け取ってゆく。他の連中が下士官などの衣装であるのに対し、セルギウスには将軍用の衣装とピカピカの長靴、サーベルが渡される。それを受け取りながら何の感動もなく人の波に押されるセルギウスの無表情は、空虚な抜け殻のようだ。また係が窓口で「将軍ひとつ」と後方に怒鳴ると、その衣装がぞんざいに投げつけられて中継されるどころや、エキストラが押し合いへし合いする様子は、いかにも撮影所の内幕といった雰囲気だ。ようやくエキストラ用の楽屋にたどりついてメイクに取り掛かるセルギウスだが、彼の頭はいつも嫌々をするように軽く左右に揺れている。過去に受けた大きなショックが原因だった。将軍用の制服を前にしたセルギウスは、自前の十字勲章を取り出して襟下に取り付ける。その勲章を見た隣の男の問いにセルギウスが「ツァーが直々に下さったのだ」とまじめに答えると、楽屋中が大笑いして彼をからかう。そしてセルギウスがメイク用の鏡をじっと覗き込んだところで場面はフェードアウトし、まるで鏡の向こうにもう一つの人生が写し出されるかのように回想の物語が始まる。

物語の舞台は1917年冬の帝政ロシアだ。戦いに疲弊した政府軍の兵士たちは、前線に近い街でわずかなスーブの配給にありついている。やがてセルギウス・アレキサンダー将軍が車で乗り付け、閲兵する。高価な毛皮の襟つき外套を羽織り、高級タバコをくわえて副官に火をつけてもらうセルギウスはツァーの従兄弟で、「Highness (殿下)」と呼ばれる身分だ。そんなセルギウスの様子を建物の窓から冷ややかに見下ろす男女の姿があった。劇場演出家のレオと女優のナタリーだ。二人が革命家だという報告を受けた将軍は女の写真

に興味を示し、にやけながら二人を部屋へ連れて来させる。将軍は肺が弱いというレオの顔にタバコの煙を吹きかけ、彼が発した侮辱的な言葉に激怒して鞭で顔を打ち据え、逮捕を命じる。この時、一人の下級兵士が部屋の外でこっそりセルギウスの外套を羽織ってタバコを吸っているところを見つかるが、これは後の場面への伏線となっている。一方、女に対してセルギウスは椅子とタバコを勧め、火までつけてやる。ブーツを履いた脚を組んで平然とタバコをふかすナタリーの姿には、スタンバーグ好みの倒錯したサディズムとヤニングスが得意とするマゾヒズム気質がくっきりと映し出されている。

その後セルギウスはナタリーを連れて豪華な屋敷に駐屯し、参謀たちに囲まれて作戦会議を開く。前線では厳しい戦況が続いているが、セルギウスは視察にやって来るツァーのために兵力の一部を呼び戻した。状況も知らぬまま満足そうに閲兵するツァーを眺めながら、セルギウスは前線からの悲痛な要請を伝える副官に「ショーはすぐに終わる」とつぶやく。だがその言葉は皮肉なことに彼自身の運命と革命戦争の結果までも暗示していた。戦闘が一段落した後の晩餐会の時、セルギウスはナタリーに高価な真珠のネックレスをプレゼントする。その様子が盗み聞きされていることに気付いたセルギウスがいきなりドアを開けると、将校たちが折り重なって倒れ込んで来る。この滑稽な場面では、セルギウスも将校たちもそしてナタリーさえも心の底からおかしそうに笑い、これをきっかけにセルギウスと彼女の間には新しい感情が流れ始める。ナタリーは注がれるままにワインを飲み、笑顔で乾杯に応えているが、決して心を許しているわけではない。しかし「ツァーを楽しませるためだけに兵士を犠牲にはできない」とツァーの前線視察を断ったセルギウスに心動かされ、彼の深い愛国心を知る。ナタリーの部屋を訪れたセルギウスは、彼女がクッションの下に拳銃を隠し持っているのを知りながら、取って背中を向ける。ここで再び鏡が効果的に使われる。セルギウスが洗面台の大鏡の前に立った時、鏡の中には拳銃を構えたナタリーの姿があるのだ。自分に心を開いたと思った女がただ演技していたのだという事実を、セルギウスは運命として受け入れようとする。だがナタリーは引き金を引くことができぬまま崩れ落ち、「なぜ撃たなかった？」というセルギウスの問いに「あなたのようにロシアを愛している人を殺すことはできない」と答える。この場面はいささか唐突で芝居がかかっており、安っぽいメロドラマに墮している。そもそもセルギウスはキザで好色でうぬぼれの強い高圧的な人物として描かれていた。そんな男を相手に革命家のナタリーがあっさり恋に落ちるといふ展開は物語の大きな瑕疵と言える。そしてナタリーはセルギウスとともに特別仕立てのサロン列車で決戦の前線へと向かう。

一方、逮捕されたレオは仲間になった番兵の協力で囚人たちと監獄を破る。革命指導部の作戦で機関士たちと連携した群衆は、前線へ向かうセルギウス一行の特別列車を取り囲み、降りてきた将軍を罵る。セルギウスは堂々と群衆に対峙して鞭を振るうが、毛皮の襟つき外套をあの下級兵士によって奪われたことで、急に威厳を失う。するとナタリーが寝返って赤旗を持ちながら群衆を扇動し、セルギウスはもみくちゃにされて小突き回される。将校たちはその場で処刑され、ショックと屈辱で一気に老け込んだセルギウスの顔にナタリーは唾を吐き、ペテルスブルクまで機関車の石炭係をさせようと提案した。だがそれは彼を救うための演技だった。セルギウスは釜焚きの過酷な労働を強要されるが、その襟元にはあの十字勲章がぶらさがっている。やがてナタリーは隙を見て機関車まで行き、セルギウスに列車から飛び降りるよう促して、逃走の費用にと真珠のネックレスを返す。そして彼が雪の積もった沿線に飛び降りた直後、ナタリーを乗せた列車は崩れ落ちた鉄橋とともに大破してしまう。セルギウスの首が左右に揺れ始めたのはこの時からだった。ここで回想は終わり、場面は再びハリウッドの撮影所へと戻る。

2 『最後の命令』の構造

『最後の命令』は回想部分を現在の話ではさんだ枠構成になっているが、回想と現在の間にはいくつもの相似形が埋め込まれている。たとえばセルギウスが作戦会議で参謀に囲まれている場面は、冒頭でレオが助監督に囲まれているのと同じ構図だ。そして革命群衆と下級兵士は現在のエキストラたちに置き換えられ、セルギウスが将軍として閲兵する様子は、整列した兵隊姿のエキストラを前にしたレオの姿として再現されている。つまり回想の中の将軍セルギウスと現在の監督レオは表裏一体の存在なのだ。メイクと衣装ですっかり帝政ロシアの将軍の威厳を取り戻したセルギウスに、助監督の一人が大きなひまわり型の勲章を取り付けるが、セルギウスは勝手にその位置を左に付け替えてしまう。それを見咎めた助監督にセルギウスが「ロシアでは左につけていた、私はロシアの将軍だったから良く知っている」と説明すると、助監督は「俺は20本もロシア映画を作って来たんだ」と怒りながら右の位置に戻してしまう。映画の虚構性に対するアイロニカルな場面だ。やがてレオが将軍姿のセルギウスの前に立ち、セルギウスも相手が誰であるか気づく。その

一瞬だけセルギウスの首振りは一瞬と止まる。しかもすぐにまた揺れ始めることで、却って静止の一瞬が強く印象づけられている。流転の人生に疲れ果てた老エキストラの動揺の激しさを示しているのか、あるいは旧敵を前に人間としての尊厳を取り戻したのか、いずれにしてもここでのスタンバーグの演出は優れた心理描写となっている。そしてかつての尋問の時とは立場を逆にして二人が対峙する時、両者の表裏一体性が改めて浮き彫りになる。今度はレオがセルギウスの顔にタバコの煙を吐きかけ、無言のまま自らの手でセルギウスの勲章の位置を左に直し、はずれていた制服のボタンを留めてやる。そしてスタッフにわざわざ鞭を持って来させると、ロシア時代と同じ毛皮の襟つき外套を着せられたセルギウスに「私は10年間この時を待っていた」と告げる。そして演技の説明をしてから「あなたはこれが使えないはずだ」と因縁の鞭を渡すのだ。

映画の撮影現場では冬のロシアの平原を模したセットに塹壕が作られ、ライトや送風機を準備して大勢のスタッフが忙しく動き回っている。そしてロシア国歌が演奏されて撮影が始まると、セルギウスは栄光に包まれたかつての自分とエキストラに過ぎない現在の自分との区別を見失ってしまう。戦争に疲れうんざりしている部下が銃を投げ捨てて反抗すると、セルギウスは怒ってその部下を鞭で打ち、自ら国旗を手に激しい風の中で突撃命令を下す。この時、セルギウスはかつて自分を小突き回して笑い者にした革命群衆の幻を見ていた。彼の愛国的興奮と迫力ある存在感はとても落ちぶれた老エキストラの演技とは思えず、レオを含む現場の誰もが驚きの表情を浮かべる。だが激しい興奮の果てに彼は倒れて撮影が中断され、レオは真っ先にセルギウスに駆け寄りその身体を膝に抱きかかえる。最後にセルギウスが「我々は勝ったのか」とつぶやくように尋ねるとレオはうなずいて「あなたは勝った」と答え、憎んでいたはずの相手を偉大な人間として讃えながらロシア国旗で包んでやる⁹⁾。このラストにおけるレオの言動も、ナタリーが恋に落ちる場面と同様にいささか唐突な変容であり、ハリウッドが好む安易なハッピーエンドに思える。しかし上述したようにスタンバーグは、帝政ロシアで政府軍を指揮するセルギウスと映画の都ハリウッドで撮影を指揮するレオを表裏一体の存在として描いており、セルギウスの行動原理である愛国心にはレオ（あるいはスタンバーグ自身）の映画愛が対置されている。そして亡命ロシア人という二人の経歴にはドイツからやって来たヤニングスの立場とウィーン出身のユダヤ系移民というスタンバーグの来歴が重ねられているのだ。

『最後の命令』はタイトルも、そしてまた制服へのこだわりという点でも『最後の人』を連想させる。その『最後の人』や『ファラオの恋 *Das Weib des Pharao*』（1922）、『ヴァリエテ』といったヤニングスの主要作を見ていた⁹⁾というスタンバーグは、ヤニングスの既存のイメージを踏まえながら「将軍／老エキストラ」という主人公像を作り上げている。フレミングが監督した前作『肉体の道』では妻と子どもに囲まれた小市民的な日常の平穏から一転して、殺人の罪を負う逃亡者となった男の苦難が描かれたが、この『最後の命令』ではロシアの革命戦争やハリウッドの撮影所といった非日常的な状況の中で、絶大な権力を持つ将軍から生きる意味を見失った老エキストラへの転落という対照性が描かれ、そこに人間の宿命的なドラマが展開する。どちらの場合もターニングポイントとなるのは若くて美しい女との出会いだ。さらに『最後の命令』では栄光と没落という対立項が、ヤニングスの身体表現と扮装によって二重三重に構成されている。軍の最高司令官として君臨していたセルギウスは、名も無い民衆や兵士によって罵られ、毛皮の襟つき外套を奪われて機関車の釜焚き係に貶められるが、そのみじめな凋落ぶりはまさしく『最後の人』と同じパターンだ。以前にセルギウスの外套をこっそり着て叱責された下級兵士が今度は堂々とその外套を奪い、しかも「この女（ナタリー）は外套に付いて来るんだ」と言い放つ時、下級兵士や革命大衆と帝政ロシアの将軍の関係が外見だけの入れ替え可能な存在として提示される。そしてサロン列車を乗った連中の馬鹿騒ぎは政府軍将校の贅沢三昧と何ら変わるところがない。逆に落ちぶれたセルギウスが映画という虚構の中でかつての栄光を取り戻し、満足そうに死んでゆく姿には、権力者を外見だけのカリカチュアとして描くスタンバーグの冷めた視点が表れていると同時に、映画という「夢」に対する温かい思いと監督としての自負心が感じられる。最後のセット撮影の場面でレオの横に立つカメラマンは、顔つきも髭の様子もスタンバーグそっくりの俳優が演じており、おそらく意図的に配されているのではないか。

本作に続く第三作以降、ヤニングスはロンドンの犯罪街を舞台にした『罪の街 *Street of Sin*』（1928）で救世軍の美しい女性士官に魂を救済される悪漢、ルビッチュ監督の『愛国者』では宰相の命令で暗殺される狂気のロシア皇帝に扮した。また禁酒時代を背景にした『父と子』では密造酒によって巨万の富を得たドイツ系移民の挫折と宿命を、そして自身初のサウンドトラック版となった『裏切者 *Betrayal*』（1929）では雪深いスイスの田舎を舞台に、妻が残した秘密に苦悩する人の好い村長を演じた。いずれも最初の二作と同様、ヤニングスがドイツ時代に積み重ねてきた役柄に近いものであった。ハリウッドがヤニングスに求めたのは

渡米直前の『タルチュフTartuff』(1925)や『ファウスト』のような喜劇風味の演技ではなく、またこの巨体を持つ演技派の名優に新境地が期待されていたわけでもなかったことがわかる。そして物語の多くにはいかにもアメリカの観客が好むさやかなハッピーエンドが用意されていた。ヤニングスはハリウッドで主演した第1作『肉体の道』と第2作『最後の命令』の演技によって1929年に発表された第1回アカデミー賞主演男優賞を授与されたが、授賞式が行われた時にはすでにドイツへの帰途についていた。

3 『サンライズ』における光の技法

映画『サンライズ』は、ムルナウがアメリカに渡ってフォックス社と契約し、初めて手掛けた監督作品である。1927年秋に発表されたこのハリウッドデビュー作は、「新たな映画時代の幕開け」¹⁰⁾と呼ばれ、映画史上初のサウンドトラック版としても知られており、ヤニングスが主演男優賞を受賞した第1回アカデミー賞で芸術作品賞を受賞している。日本公開は翌28年9月で、「キネマ旬報」でも大々的に紹介されて多くの称賛の声寄せられた¹¹⁾。

映画の筋立ては、平穏に暮らす農家の夫婦が、都会の怪しげな女の出現によっていったんは関係崩壊の危機に陥るが、逆にそれを機に絆が強まり、幸福な結末を迎えるというものであり、その経緯が二日間という短時日の出来事として綴られている。原作は、ヘルマン・ズーダーマン Hermann Sudermann の短編小説「ティルジットへの旅Die Reise nach Tilsit」(1917)である。脚本を担当したのは『最後の人』(1924)や『タルチュフ』(1925)でもムルナウとコンビを組んだカール・マイヤー Carl Mayer だが、彼はズーダーマンのテーマをまったく映画的に新しいシナリオとして創作した¹²⁾。自然主義作家ズーダーマンは、因習に縛られた村社会を若者の姿を通してリアリズムタッチで描いているが、映画では村や街の具体的な地名は言及されず、また主人公夫婦(アンザス、インドゥレ)も、単に「男」「女」と呼ばれるにすぎない。つまり、映画では郷土色も写実性も捨象され、夫婦と都会の女という三つの相反する人物像と理念が並行して描かれることで類型性が強調されている。ロッテ・アイスナー Lotte Henriette Eisner は、映画はメロドラマから悲劇への翻案だと指摘している¹³⁾。また主人公アンザスの心をかき乱す家政婦のプスツェは、インドゥレの殺害は唆すものの際立った個性に乏しく、存在感が薄い。そして彼女は途中で表舞台から姿を消し、後半部分はほとんどインドゥレの内面の葛藤を中心に物語が展開している。一方映画では夫婦の仲を引き裂こうとする女により大きな役割が与えられ、彼女が都会のヴァンプとして男を誘惑する場面は反復して強調され、いわば悪魔の化身として描かれている。ここでは男女の三角関係の図式が、夫婦に象徴される牧歌的な村と蠱惑的な都会という対立の構図に包摂されて、心象風景は映像という具体性を帯びて展開される。そして男の内面の葛藤は、照明効果とカメラワークによって、背景と巧みに融合してスクリーンに映し出されている。とりわけ、原作と映画は結末の形を異にしている。前者はアンザスの溺死で幕を閉じるが、後者では溺死したと思われた妻が村人に救出され、夫婦で日の出(サンライズ)を迎え喜び合うというハッピーエンドとなっている¹⁴⁾。これはフォックス社の意向を酌んだ措置とも言われている。因みに後年ヒトラー政権下でファイト・ハーラン Veit Harlanが監督した作品『ティルジットへの旅 Die Reise nach Tilsit』(1939)は小説と同名のタイトルで、舞台も小説と同じメーメル地方である。ただし時局を反映してか敵役はポーランド女性という設定で、農村の純朴さと家庭的な美德が称揚される内容となっている¹⁵⁾。

本作でのムルナウは、『最後の人』など他の作品の場合ほどマイヤーには依存しなかった。マイヤーが書いた元の脚本には音響効果の指示しかなかったと言われている¹⁶⁾。作品の性格を大きく決定することになった照明効果と軽妙な即興劇的シーンは、ムルナウ独自の演出によっている。三角関係が織り成す人間模様はドイツ時代に監督した『ノスフェラトゥ Nosferatu』(1922)でも馴染みのテーマであり、遺作となった『タブー Tabu』(1931)でも繰り返されることになる。また第三者の女を通じて「都会」と「村落」の対立が浮き彫りにされるという構図は、『シティの女の子 City Girl』¹⁷⁾においても主要テーマとなっている。いわばムルナウ好みの手法がこの作品に凝縮されているのだ。

ムルナウはハリウッドに移る際、「未来の映画はスクリーンの英雄や人気スターの代わりに、人間、ヒューマニズムを映し出さなければならない」と語り、俳優の個性よりも人間の普遍的な本質を優先的に表現することを表明している¹⁸⁾。つまり、『最後の人』や『ファウスト』のように大物俳優(たとえばヤニングス)の独特の演技に頼るのではなく、演出や照明効果によって映像に深みを与えようとしたのである。そのためか、『サンライズ』ではカメラワークに一層の磨きがかかり、ドイツ時代からのムルナウ映画の特徴でもある背景の処理、光と影の演出効果が頂点に達したものとなっている。この作品でムルナウは、ジョージ・オ

ブライエン George O'Brien、ジャネット・ゲイナー Janet Gaynor というさほど知名度の高くない俳優を主演の夫婦に起用し、演技指導にもかなりの力を注いだようだ。オブライエンには20ポンドの鉛を背負わせて重苦しさを演出し、ヤニングスばりの背中で見せる演技を要求している。またゲイナーは第二のカミラ・ホルン Camilla Horn に仕立てようとしたとも言われている¹⁹⁾。彼女は愛らしい無邪気な農婦の演技が認められ、ムルナウの次回作『四匹の悪魔 Four Devils』(1928)でも主演に起用されている。

『サンライズ』は、カリフォルニア近郊のアローヘッド湖のロケなど戸外での撮影シーンも随所に見られるが、多くはスタジオでのセットシーンであり、主要な登場人物も夫婦と都会の女に限られている²⁰⁾。前述の『ティルジットへの旅』がほとんど屋外ロケとなっているのとは対照的だ。『サンライズ』では精緻なカメラワークによって、背景が人物や物語の筋立てと一体化して重要性を帯びている。特にドリー(移動式撮影台)や小型のハンドカメラが駆使され、人物の躍動感や心理の壁を巧みに導き出す²¹⁾。その微妙なぶれすら、ここでは心の揺れを映し出す効果をもたらしている。そして全体の映像と近写がコラージュとなって独特の質感を生み出している。以下ではその演出効果について、照明の工夫を中心に考察してみよう。

この映画を特徴づけている最大の要素は、『ファウスト』など他のムルナウ作品でも馴染みとなっている「光」である。二日間という限られた時間、湖によって隔てられた都会と村落の往復という狭小な行動空間は、光と闇の交錯によってその限界が溶解する。そして物語の焦点は、次第に人間の内実へと向かって深まってゆく。たとえば都会の女に唆された男が、帰宅して夫婦の寝室へ入る場面では、妻の姿とベッドが明るい光の中に置かれているのに対し、男は暗闇に沈み込むように映されている²²⁾。これは妻の純潔と男の苦悩、疾しさを光と影のコントラストによって強調したショットである。また逃げる妻を追いかけてトラムに乗り込んだ男の顔には光と影が反射し、男の内面の葛藤を陰影豊かに演出している。ここでムルナウは意図的にゆっくりとした動きと動作の静止によって時間の流れを中断し、男の深層意識を表面に出そうと試みている。また都会の女が仮住まいの部屋の窓に近づくと街灯が反射し、彼女が纏っている黒い衣服、黒髪とも相俟って、不気味なヴァンプの表情を浮き立たせている。風に舞う葉陰が顔で光り戯れる様子は、彼女の妖艶で怪しい雰囲気強調しているようだ²³⁾。そして夫婦が和解し、街から村へ帰る場面では、月の光が湖面に影を落としているが、その歪んだ形は嵐の到来の不吉な前触れとなっており、また二人の遭難後、捜索船のカンテラの灯が浮き沈みする葦草を白骨と見まがうかのように照らし出す場面は、救出の望みが絶たれたことを暗示している。

光と闇の戯れ、ショットの奥行はドイツ時代からのムルナウ独特の手法であるが、『サンライズ』では全編を通じてスクリーンの表面が光に覆われる形となっている。二人の和解の契機となった教会の場面では、ステンドグラスの窓越しに光が室内に射し込み、物語の好転を暗示している²⁴⁾。ルナパークの場面は花火やイルミネーションといった光の乱舞と数々のアトラクション、人の波で満たされ、旋回するジェットコースターのスピード感も手伝い、幻想的な光景が展開される。数千のアーケ灯から発せられた光が拡散し、ガラスに反射するさまは圧巻である。あたかも光が物語の主演であるかのようだが、何よりもタイトルとなっている「日の出」で物語が締め括られていることは、ムルナウが「光」を物語推進の核に据えた証左と言えよう。曙光が窓から二人の寝室に射し込み、窓枠の十字模様をベッドのシーツに投げかけるラストの場面は、キリスト教的救済を象徴しており二人に祝福をもたらしている²⁵⁾。物語は、結果的に「光」が大団円へとつながる主演だという印象を見る者に訴えているようでもある。キリスト教的観点からムルナウの作品を解釈することには異論があるかもしれないが、『サンライズ』を「受難劇映画の原点」²⁶⁾とみなす立場もあり、天地創造の原初の闇と光の図式をこの映画に認めるのはさほどの外れではないだろう²⁷⁾。

4 『サンライズ』におけるさまざまな装置

『サンライズ』では、「光」以外にもさまざまな小道具が物語の展開に大きな役割を果たしている。サスペンス仕立ての前半部で大きな意味をもっているのは「葦草(パピルス)」だ。妻を溺死させて自分だけが助かるようにと都会の女に唆されて舟底に隠しておいた葦草の束は、男の懊悩の印であり、妻の疑心暗鬼と符合する仕掛けとして使われている。結局本来の目的で使われることはなかったが、皮肉にも嵐が到来したとき、男はその葦草の束を妻の体に巻きつけて、彼女を守ろうとする。そして遭難後、葦草は男の後悔と絶望感を誘発するような装置となっている。結局その葦草が命綱となり、妻は一命を取り留める。湖面を漂流している瀕死状態の彼女が、捜索船の灯に照らされて浮かび上がる場面は印象的である。

また先述した「教会」は明らかに物語の中では夫婦が和解する転換点、カタルシスの場を形成し、男はそ

こで神の子、つまりまっとうな人間として再生する。通常のメロドラマであれば回心の場合である「教会」はたいてい最終局面に設定され²⁸⁾、物語の着地点を形成するものだが、本作では物語の中間に登場し、ハッピーエンドが重層構造となっている。二人はカフェや花屋に足を運ぶなどして街を徘徊した挙句、たまたま迷い込んだ教会で結婚式に遭遇する。「花嫁は若いし未熟だ。彼女を正しい方向に導き愛したまえ」という牧師の言葉を男は自分に向けられたメッセージと受け止め、自身の心の乱れを悔い改め、号泣して妻の膝に倒れこむ。妻は男を抱きかかえて慰め、二人は鐘の音に合わせてキスをかわし、愛を確かめ合う。そして自分たちが結婚式の主役であるかのように、二人はそろって教会の扉から出てくる。そして新郎新婦の姿と重なりあうかたちで、新たな気持ちで世界に歩み出す。その後、和解した二人は理髪店、写真館、ルナパークを楽しむように訪ね歩く。

この映画は全般的に簡潔な筋立てとなっており、どの映像もほぼもれなく効果的に意味を付与されている。時間構造はシンプルなプロットに対応しており、昼と夜の交互の繰り返しが対照性を強調している。また個々の場面が間断なく連鎖するよう字幕は最小限に抑えられ、フェードアウトが多用されている。ムルナウの演出は、さまざまな背景、自然、小道具に簡潔で明瞭なイメージを与え、スピーディーな展開によって登場人物を流動的に突き動かしてゆくのが大きな特徴である。男がヴァンプに魅了され自身を制御できなくなるという図式はその一例であるが、それは映画『ファウスト』においてメフィストに翻弄される主人公ファウストの姿を想起させる。また馴致されていないワイルドな自然に翻弄されるというルートヴィヒ・ティーク Ludwig Tieck やヨーゼフ・フォン・アイヒェンドルフ Joseph Karl Benedikt Freiherr von Eichendorff らドイツロマン派小説のダークメルヘンに通じるものがあり、「村落」と「都会」という二元論的対極という枠組みはムルナウのロマン主義的手法が窺われる部分でもある²⁹⁾。

さらには、乗り物を使った移動シーンが頻出し、この映画の大きな枠組みを形成していることも注目に値する。たとえば冒頭シーンでは、列車や汽船の往来と、避暑地の海水浴場の風景がオーバーラップして物語の導入部となっているが、これは物語の主要テーマである「村落」と「都会」の邂逅、二人の運命を翻弄する「水」のモチーフを先取りしたものとなっている。ここでは一コマのショットに複数の画像が重ねられ、体験、出来事がフラッシュバック、フラッシュフォワードとして喚起され、物語に深みを与えている³⁰⁾。次に男が都会の女に誘惑され、妻の殺害を唆される場面では、女が身をくねらせてヴァンプぶりを誇示するが、そこでは都会の雑踏とダンスホールが二重写しにされ、すさまじい迫力で男を呑み込んでゆく。引き続き、帰宅して苦悩する男の脳裏を、犯行現場になるであろう湖面の波がよぎる場面が映し出される。それは、彼の動揺をそのまま表している。そして夫婦が打ち解けて足を運ぶルナパークで、ダンスに興じた二人が食卓に着いてビールを飲む場面では、酔い心地を示唆するかのように遊技場の乗り物が背後で旋回している。またディープフォーカスが現実の境界線を不明瞭にぼかし、劇的展開を予感させる役割を果たしている³¹⁾。ボートの航行シーンやトラムによる移動は、観る者に緊張感と動的力感を与え、都会の女は緩慢な動作の夫婦とは対照的に敏捷なしぐさと抜け目ない表情によって映像に躍動感をもたらしている。車と人が絶え間なく行き交い、喧騒に包まれた空間として夫婦を圧倒する都会の場面では、ジャズ音楽や効果音が巧みに取り込まれている。夫婦の視線からは、「都会」がその躍動感が全体を包み込むように映る。一方夫婦が暮らす「村」は、都会の女の出現によって素朴なピトレスク的光景として浮かび上がる。つまり、それぞれ別の空間の住人のパースペクティブから二つの世界の異質性が明らかとなり、コントラストを強めながら物語は展開されるのだ。

この映画では、「写真」も物語に多層性を持たせるのに一役買っている。和解した夫婦は「写真館」に立ち寄り、再出発の記念写真を撮ってもらうことになる。二人が背景に選んだのが、都市ではなく牧歌的風景であることも印象的だ。カメラのファインダーがフレームの役割を果たし、そこに二人が抱擁する倒立像が映し出される。ここでのイメージと写真の融合のシーンは、現実を象徴化して深みを持たせる装置となっている。撮影の間二人は無邪気に戯れるが、その折にトルソー（断片像）を発見、てっきり自分たちが彫像を壊したと勘違いし、ゴルフボールを頭部にくっつけてその場を取り繕おうとするが、これは芸術を解さない彼らの素朴さと無邪気さを表している。このあたりから物語は、子豚が飛び出す場面をはじめ、スラップスティック風な色合いを帯びてくる。ルナパークでは、拍手喝采と音楽の中、あまり洗練されていない動きで農民風のダンスを披露し、その後の食卓でボーイが持ってきた勘定書に困惑したりして、ほほえましい田舎者ぶりを露呈する。そうした彼らの所作と重なり合うようにメリーゴーラウンドが回り、全体が陶酔の渦に呑み込まれてゆく。撮影担当のチャールズ・ロッシュャー Charles Rosher は、ここで都市の光景を背景に後

退させて小さく見せることで前景の二人を大きく見せ、同時に映像に奥行を与えるという技法を使っている。背後ではすべてが目まぐるしく変転するが、二人の確固とした絆は永遠のものであるというこの作品の核心部分を、彼は巧妙なカメラワークによって映し出しているのだ。

ムルナウ映画で背景、書割が重要な意味を持っていることは一般的によく指摘されるが、『サンライズ』ではそれが単なる静的なものではなく、人物も含めた空間にリズム感、躍動感が滲み出ている³²⁾。しかも映像のテンポ、リズムの強弱の妙、「動」と「静」の基調の転換も物語を支える大きな要素となっている。ルナパークでの喧騒を後にして帰路に就く夫婦を、街灯が静かに照らし出す。「新婚を思い出して月明かりの中を舟で帰ろう」と語り合う二人。そして先刻までの饗宴は背景へと後退し、舟に乗った二人は喧騒から切り離される。月明かりを物思いにふけて眺める男は、眠り込んだ妻に毛布を掛けてやる。ここで物語の様相はいったん「動」から「静」へと退却したかに見えるが、直後に場面は再び反転する。突如嵐が吹き荒れ、街もルナパークも混乱する。稲光が走り、波がうねりを増し、ボートが大きく揺さぶられる。男は妻を守ろうと必死にボートを漕ぎ、一刻も早く岸に着こうとする。このあたりの急転回は、物語を一気に結末へと導く迫力に満ちている。嵐が収まった後、男は何とか岸にたどり着く。湖面には浮遊物が散乱し、事態の由々しさを無言のうちに物語っている。男は大声で妻を呼ぶが、返事はない。一方、男の帰りを待ち侘びていた都会の女は、村人たちが右往左往するさまを見て、外へ出て様子を伺う。やがて憔悴しきって帰ってきた男のもとに忍び寄るものの、男の形相を見て慌てふためき逃げ出す。男はそれを追いかけて彼女の首を絞めようとする。そこへ妻が無事であるという朗報が届く。男は家に引き返し、ベッドに横たわっている妻にやさしく寄り添う。この場面は図像学的にはピエタ（キリスト殉教像）を想起させる。夫を抱きかかえる妻はまるで聖母マリアであり、デモーニッシュなヴィーナスを思わせる都会のヴァンプと対極の人間像を提示し、何やら「純潔の勝利」を意味する結末である。そしてヴァンプは馬車で逃げるように立ち去って、秩序が村に戻ってくる。村の古老が妻を救出する場面は、語りの字幕から回想シーンへとディゾルブし、字幕と映像の相乗効果が巧みに発揮されており³³⁾、内容的には日常の限界を乗り越える共同体の絆の強さと人情味を改めて知らしめる。その点では主人公の凋落を冷ややかに嘲笑する『最後の人』の都会の隣人たちと好対照を成している。

結び

ハリウッドでムルナウは、テーマの自由な選択権を求め、またどんな芸術上の検閲もしないことを要請したと言われている。しかしムルナウが自由に製作できたのは『サンライズ』だけであった³⁴⁾。確かにハリウッドでの最初の二作『サンライズ』『4匹の悪魔』は成功作として評判が高いが、少なくとも後者においてはムルナウの意向が全面的に反映されているわけではない。「自分の映画をどのようにカット編集するべきかということさえ、決めることが許されなかった。そのためにカッター（編集者）がいたのである。彼らは組合を持っていて、監督が演出以外のことを何もしないようにしていた」³⁵⁾のである。特に『シティの女の子』の編集はかなり執拗なものだったと伝えられている³⁶⁾。アメリカでは芸術性よりも大衆性が優先されたことは疑うべくもない。『サンライズ』の脚本を手掛けたカール・マイヤーもフォックス社の経営陣と方針が合わず、その後まもなくお払い箱にされハリウッドを去った³⁷⁾。行きづまりの状況に置かれて、ムルナウは一時ドイツへの帰国を考えたが、わずかな展望を南海の楽園に見出そうとした。そして遺作となった『タブー』を製作すべく南の島へと旅立った。

一方、ヤニングスが三年足らずでドイツへと帰還した背景には、パラマウントおよびUFAとの契約期間や彼自身の郷愁、そして何よりもトーキー時代の到来という大きな変化があった。しかしながら、ヤニングスがハリウッドで演じたのがすべて外国人もしくは移民系の役であったことを考えれば、スターとして遇されながらも結局は「外来者」として扱われ続けたことになり、この名優には役柄の上からも映画の都に根付く下地が用意されていなかったと言えるのではないか。ドイツに戻ったヤニングスは一本のサイレント映画に出演した後、自身初のトーキー作品『嘆きの天使 *Der blaue Engel*』（1930）に挑むことになる。同じくアメリカから戻ったボマーがプロデュースを担当し、監督には『最後の命令』のスタンバーグを迎えたこの作品は、ヤニングスにとって新たなキャリアのスタートとなるはずだった。だが結果的にはそれまでほとんど無名だったマレーネ・ディートリッヒ *Marlene Dietrich* という女優のための作品となり、ヤニングスはいわば彼女がハリウッドへ旅立って世界的スターになるための踏み台となってしまふ³⁸⁾。

ヤニングスとムルナウがハリウッドで活躍したのは短い期間であった。ヤニングスがニューヨークからハ

リウッドへ向かう途中、ムルナウが列車に乗り込んできたというエピソードが伝えられているが³⁹⁾、体質の異なる二人がハリウッドでの映画製作で接点を持つことはなかったようだ。しかしながら、彼らがそれぞれの個性を通じて初期アメリカ映画史に遺した功績は、見過ごすことができないだろう。そして『最後の命令』と『サンライズ』は、映画の都における異邦人であったがゆえに捉えることのできた人間の情念を今なお私たちに垣間見せてくれるのではないだろうか。

【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) 本作はベルリンより一カ月早い1926年9月14日にオーストリアで公開されている。
- 2) Vgl. Josef von Sternberg: *Fun in a Chinese Laundry*. Mercury House. 1988 San Francisco S. 133
- 3) 「キネマ旬報」277号 46頁参照。
- 4) 飯島正は「映画時代」1928年11月号 13頁で『肉体の道』について、大ヒットした家庭悲劇『ステラ・ダラス Stella Dallas』(1925)的なテイストを指摘している。ちなみに『ステラ・ダラス』でステラに扮したベル・ベネット Belle Bennett が『肉体の道』ではアウグストの妻を演じた。
- 5) Vgl. Josef von Sternberg: a.a.O. S.123
- 6) 『愛国者』は日本では内務省の検閲によって公開が全面的に禁止された。
- 7) Vgl. Josef von Sternberg: a.a.O. S.126
- 8) 本作は日本公開時にロシア革命を描いた部分が検閲で大幅にカットされた。今回取り上げたプロットは上映時間90分の8ミリ英語字幕版および1987年発売のアメリカ版VHSに基づいている。
- 9) Vgl. Josef von Sternberg: a.a.O. S.124
- 10) Vgl. Friedrich Wilhelm Murnau. *Ein Melanchoriker des Films*. hrsg. von Hans Helmut Prinzler 2003 by Stiftung Deutsche Kinemathek und Bertz Verlag GbR, Berlin S.193
- 11) 「キネマ旬報」308号25頁参照。他にも「映画時代」1928年9月号、「映画評論」1928年9月号合評記録で取り上げられ、高い評価を受けている。
- 12) Vgl. L. H. Eisner: Murnau. *Der Klassiker des deutschen Films*. 1967 Friedrich Verlag Velber/Hannover 1. Auflage S. 85
- 13) Vgl. L. H. Eisner: a.a.O. S. 95
- 14) Vgl. Mark Bozza, Michael Hermann(Hg.): *Schattenbilder--Lichtgestalten: Das Kino von Fritz Lang und F. W. Murnau*. 2009 transcript Verlag, Bielefeld S. 140 この点に関しては、L.アイスナーをはじめ多くの映画研究者が指摘している。
- 15) 平井正編「ドイツ映画史7 鉤十字の支配下で—『第三帝国』の映画 *Unterm Hakenkreuz. Filme des Dritten Reichs*」1984 16・18頁参照。
- 16) Vgl. L. H. Eisner: a.a.O. S.86
- 17) 原題はOur Daily Bread (1929-30)である。
- 18) Vgl. M. Hermann: a.a.O. S.139
- 19) Vgl. L. H. Eisner: a.a.O. S.92 カミラ・ホルンはムルナウに見出され、映画『ファウスト』でグレートヒェンを演じたドイツの女優。
- 20) 『サンライズ』を、『カリガリ博士』から『最後の人』に至るドイツ表現主義の室内劇映画の系譜に連なる作品とみなす論考もある。『映画学』第7号(1997年発行)所収「波の干渉—ムルナウ的ミニマリズムの投げかける波紋」谷昌親著 80頁参照。
- 21) Vgl. Friedrich Wilhelm Murnau. *Ein Melanchoriker des Films*. : a.a.O. S.201
- 22) Vgl. Friedrich Wilhelm Murnau. *Ein Melanchoriker des Films*. : a.a.O. S.196
- 23) Vgl. L. H. Eisner: a.a.O. S.86
- 24) Vgl. L. H. Eisner: a.a.O. S.90

- 25) Vgl. L. H. Eisner: a.a.O. S.91
 26) Vgl. Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melanchoriker des Films. : a.a.O. S.199
 27) Vgl. M. Hermann: a.a.O. S.147-8
 28) Vgl. M. Hermann: a.a.O. S.134
 29) Vgl. M. Hermann: a.a.O. S.150
 30) Vgl. Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melanchoriker des Films. : a.a.O. S.201
 31) Vgl. L. H. Eisner: a.a.O. S.88
 32) Vgl. M. Hermann: a.a.O. S.140
 33) Vgl. Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melanchoriker des Films. : a.a.O. S.201
 34) Vgl. L. H. Eisner: a.a.O. S.85
 35) 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 330頁参照。
 36) Vgl. Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melanchoriker des Films. : a.a.O. S.208. タイトルの変更もフォックス社の強い要請によるものであったし、物語の根幹部分のパン作りのプロセスもムルナウの意向に反して大幅に縮小されたと言われている。こうした編集部の度重なる干渉により、映画の最終的な完成形をムルナウは他者に委ねざるを得なかったらしい。
 37) クルト・リース 同上 233頁参照
 38) 世良利和「映画『嘆きの天使』とその周辺① ヤニングスの帰独とディートリヒの『発見』」1991 福山大学教養部紀要第15巻 71-87頁参照。
 39) Vgl. Frank Noack: Emil Jannings. Der erste deutsche Weltstar. 2012 Collection Rolf Heyne GmbH & Co. KG, München S.177

【主な参考資料】

- Josef von Sternberg: Fun in a Chinese Laundry. Mercury House. 1988 San Francisco
 Frank Noack: Emil Jannings. Der erste deutsche Weltstar. 2012 Collection Rolf Heyne GmbH & Co. KG, München
 Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melanchoriker des Films. hrsg. von Hans Helmut Prinzler 2003 by Stiftung Deutsche Kinemathek und Bertz Verlag GbR, Berlin
 L. H. Eisner: Murnau. Der Klassiker des deutschen Films. 1967 Friedrich Verlag Velber/Hannover 1. Auflage
 Mark Bozza, Michael Hermann(Hg.): Schattenbilder - Lichtgestalten: Das Kino von Fritz Lang und F. W. Murnau. 2009 transcript Verlag, Bielefeld
 Hermann Sudermann : Die Reise nach Tilsit. Litauische Geschichten. Deutsche Buch Gemeinschaft, 1917 Berlin
 The Last Command [VHS 88min.] (Digitally Recorded Score by Gaylord Carter) Paramount Studio, 1987
 「サンライズ」VHS 90分 1993年 ジュネス企画
 「映画往来」キネマ旬報社
 「映画時代」文藝春秋社
 「映画評論」映画評論社
 「キネマ旬報」キネマ旬報社
 「キネマ旬報 世界映画作品大辞典」1970年 キネマ旬報社
 「世界映画大事典」2008年 日本図書センター
 「日本映画年鑑」昭和2・3年版 朝日新聞社
 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年 フィルムアート社
 平井正編「ドイツ映画史7 鉤十字の支配下で—『第三帝国』の映画 Unterm Hakenkreuz. Filme des Dritten Reichs」1984 東京ドイツ文化センター
 世良利和「映画『嘆きの天使』とその周辺① 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巻所収 1991年)

Emil Jannings und F.W.Murnau in Hollywood — *The Last Command* und *Sunrise* —

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 30, 2014; accepted November 6, 2014)

In diesem Aufsatz möchten wir die Spielweise von Jannings und die Inszenierung von Murnau in Hollywood, hauptsächlich in den zwei berühmten Filmen *The Last Command* und *Sunrise* betrachten. Mit diesen Filmen haben sie beide einen guten Ruf bekommen. Jannings spielte in Amerika insgesamt in sechs Filmwerken, in denen nur ein einziges jetzt aufbewahrt ist. Das ist *The Last Command* von J. v. Sternberg. Jannings stand dabei im Rampenlicht, indem er geschickt einen russischen General und zugleich einen untergangenen Bürger darstellte. *Sunrise* ist Murnaus erster Film in Hollywood. Er hat die Novelle des deutschen Schriftstellers Hermann Sudermann *Die Reise nach Tilsit* verfilmt. Murnau hat das Melodramatische in der Novelle zum Tragischen umgedichtet und doch das märchenhafte Happy End in die Handlung integriert. Die Stimmungen werden durch Ausleuchtung, Kamerabewegung oder traumhafte Sequenzen erzeugt. Das Wechselspiel von Licht und Dunkel ist auch hier grundlegend. Zudem wird der Gegensatz zwischen Stadt und Dorf stark betont. Zwei antagonistische Ideen spiegeln sich darin wieder und dieser Konflikt macht den Film dynamisch und interessant. Jannings und Murnau haben zur frühen amerikanischen Filmgeschichte viel beigetragen, aber ihre Tätigkeit in Hollywood ist kurz beendet.