

## 映画における同時代的文脈と翻訳技法の変遷

ーフリッツ・ラング作品の社会的、言語学的検討を通してー

三木 恒治・藤城 孝輔\*

岡山理科大学教育推進機構基盤教育センター外国語教育部門

\*岡山理科大学教育推進機構基盤教育センター学習支援部門

(2020年10月15日受付、2020年12月11日受理)

### 序

ジークフリート・クラカウアーは名著『カリガリからヒトラーへ』で、フリッツ・ラングの『ドクトル・マブゼ』（1922年）を「この映画が提供する数多くのスリルよりもそのドキュメンタリ価値によって国際的な成功を収め得た」と語っている。『ドクトル・マブゼ』はルクセンブルク出身の作家ノルベルト・ジャックの時代批評的な同名の小説（1921年、ベルリン絵入り新聞に連載）を、翌年ジャックと旧知の仲であるフリッツ・ラングがテア・フォン・ハルプ<sup>2)</sup>とともに脚色して映画化した作品である。原作ではマブゼ博士とヴェンク検事の対決が心理的な葛藤を交えて展開されるが、映画では舞台効果、装飾意匠によって緊迫したサスペンス劇へと仕上げられている。

映画が封切られた1922年、第一次大戦敗戦後の混乱のさなかにあつて、ドイツの市民社会は深刻な状況に置かれていた。マブゼ博士はショーペンハウアーを思い起こさせる思想的風貌で、演説する姿はマルクスに通じるものがある。こうした知識人の一面を持ち合わせながら、催眠術を駆使して民衆をコントロールし、賭博と賈金づくりによって富を蓄えるというアンダーグラウンドの世界の暴君として振舞っている。この映画はサブタイトルが「大賭博師、時代の鏡像」と銘打たれ、第一次大戦後の虚無感、マブゼに象徴される犯罪の脅威、不安な世相といった時代の闇が映し出されている。社会の病理を深い陰影を刻んで描くという手法はドイツ表現主義映画と相通じる特徴であるし、催眠術を行使する自然科学者という人物設定はカリガリ博士の後継者ともいえよう。そもそも『カリガリ博士』（1920年）はウーファ社のエーリヒ・ポマーがラングに制作依頼予定であつた。ところがラングは当時人気作『蜘蛛』（1919年）を制作中だつたこともあり、代わりにロベルト・ヴィーネが監督を担当することになったという経緯がある。『M』（1931年）でも顕著にうかがわれる国家警察の迷走ぶりは『ドクトル・マブゼ』でも浮き彫りにされているが、ここでは言葉の応酬、視線の衝突を劇的に絡め、サスペンスタッチの追跡劇となっている。こうした視点からクラカウアーはヒッチコックのスリラー映画の先駆者としてラングを評価している。<sup>3)</sup>内包するテーマも「賈金づくり」はハイパーインフレの背景、ヨーロッパの通貨の下落、貨幣の価値観への市民の不信感を反映しているし、際限のない権力欲求の権化としての主人公の人物像はヴェルサイユ体制以後の国家の求心力の低下とその現状打破を願う社会の歪んだ方向性を暗示している。マブゼは株価も操作し、為替市場をも支配下に置こうとする。

（社会の混乱に乗じて人心を掌握する彼の姿にヒトラーを重ね合わせる見方もできるだろう。）つまり、他の表現主義映画よりも広範にヴァイマル期の時代背景を映し出し、かつダイナミックな作品に仕上がっているのである。本論ではまずマブゼの人物像について考察し、次に『ドクトル・マブゼ』のリメイク版ともいわれている『スピオーネ』（1928年）に言及し、主人公のハーギとマブゼの人物像を比較してみたい。

### 1.

マブゼの多彩な顔は、社会、個人のアイデンティティ崩壊の裏返しであり、それを通じて混迷を極める世相を垣間見ることができるが、原作に比べると筋立てそのものはかなり簡略化されている。原作のマブゼはより神出鬼没であり、新たな登場人物はすべて主人公の化身かと疑心暗鬼にならざるを得ない印象を与える。映画では表現の制約の問題もあり、原作のような茫漠としたイメージはない。まずは心理学者、医者 of 姿を纏って登場、またカジノにも足を運びギャンブラーとして客を破滅に導き、役者、催眠術師として人々

を幻惑する。ギャンブル熱は20年代のドイツ、特に病的な刺激を求める貴族層、成金の間で流行し、退廃的な風潮をもたらしていた。マブゼは物質主義と理想主義を往来し、相反するアイデンティティーを備えている。こうした多面性、仮象性を象徴するのが、劇場の楽屋の鏡の前に座って化粧、変装して七変化する場面である。つまり、すべてが仮の姿であり、どこにも根を下ろすことがないという役者的な性格、ホモ・ルーデンス（遊戯する人間）がマブゼの本質であるともいえる。マブゼが操作する賭博場は、警察が現れると機械仕掛けで演芸場に早変わりするのである。彼は世界観を固定しないが、計算ずくめで自分と対峙する者のあらゆる動きを察知し、冷酷に彼らを無力化し支配を強める。ヴェルトマンは彼の究極の姿であるが、世界劇場さながら運命のすべての意図を手の内で操っているかのように振る舞い、彼のエンターテインメントは大衆の警戒感を喚起するどころか、喜びと拍手喝采をもたらしている。「時計」は時間軸に沿って淡々と企みを実行するマブゼの冷徹さを表す小道具ともなっている。マブゼは犯罪者のドッペルゲンガーとなって社会を脅かし、あらゆる手を使って富を蓄えるが、その目的が今一つ明確とはなっていない。国家警察を嘲笑うかのように暗躍を繰り返すありさまは、個人の利害を超えて民主国家の信用を失墜させるのが一番の狙いのようにも思える。原作では南米に自分の王国を打ち立てるという夢が語られている（ジャックは1907年ブラジルを旅行し、南米の文化に感銘を受けている）が、映画では目的が示されないままヴェンクに追い詰められ、最後マブゼは狂気に沈んでゆく。

舞台となっているのは、クラブのカジノ、ホテルなどの都市の書割である。ラングは「インフレにのたうち回っているベルリン、賭博クラブ、麻薬窟、倒錯、ミドルティーンの売春婦、街頭闘争のベルリン」<sup>4)</sup>を示そうとした。物語は賭博のシーンで始まる。検事のヴェンクは自身の賭博体験から、これが伝染病となって都市を冒しているのを痛感し、「賭博が心臓の鼓動を促し、経済活動に脈動を与えるという憂うべき事態を打開しようとする。マブゼもヴェンクもどちらもミュンヘンを拠点に活動していることが原作からはうかがわれる。そして最後は最大の悪徳の巣窟であるベルリン近郊に舞台を移し、二人の対決はクライマックスを迎える。しかし、ここでは都市の具体名はさほど意味を持たない。ホテルやカジノで繰り広げられる勝負の駆け引き、人間模様など、都市一般の実相がここで表象されているといえよう。映画は都市ならではのメディアであり、大衆を誘導するモデルネとして様式化されつつあった。ここでは映画が重層化され、舞台と観客が一体化している。二次元のフィクションが、三次元のリアリティーを帯びてくる。ヴェルサイユ体制のドイツは国家秩序が破綻し、ギャンブルによる一攫千金狙い、アルコール依存症、過剰な飲食、麻薬摂取、降霊会の流行など、都市の生態の病理的側面が露わとなる。ラングはそうした社会風潮を巧みに映画に織り込んでいる。そして病理的側面の中心となっているのが、催眠術という小道具である。マブゼは医者、心理学者の仮面をかぶった催眠術師のマイスターであり、そのすべを使って支配を強める。彼は映画のプロパガンダ効果を熟知しており、集団への暗示作用を逆説的に演出していたのではないだろうか。つまり、「ドクトル・マブゼ」は全体主義、独裁制への警告であり、また映像の誤用を暗に戒めていた節がある。ナチに殉じるようにドイツにとどまったテア・フォン・ハルプと異なり、ラングは正常な政治的嗅覚を持ち合わせていた。というより、原作の作者ジャックが明らかにヴァイマル体制に批判的であったのに対して、ラングは政治的部分の色を薄めようとしたように思える。マブゼが狂気に沈むという結末は、政治的、社会的な要素から切り離された人間の本質的な部分を垣間見せてくれるのである。では、マブゼの周辺の人物像について、他のラング作品の登場人物とも比較して触れておきたい。

## 2.

『ドクトル・マブゼ』の骨格を形成しているのは、八面六臂のマブゼ博士とヴェンク検事との対決の構図である。これは犯罪組織とそれを追跡する国家権力というサスペンス映画の特徴的な図式であるが、両者の対決は宇宙的な広がりを持ち、文明の英雄とカオスとの戦い、神話的な位相としては聖ゲオルクと悪魔との戦いを連想させるものがある。二人は対極的な構図に置かれてはいるが、「演技する人間」という共通項がみられる。マブゼはあらゆる姿に身をやつし世間を幻惑の渦に巻きこむが、ヴェンクも闇取引人に扮してマブゼに接近する。ヴェンクが鏡を前にして扮装するシーンは、劇場の楽屋裏で鏡の前に座って化粧するマブゼの姿と重なり合う。またトルド伯爵夫人に寄せる思いも似たものが感じられる。両者が目的を遂げるために「擬態」という同じ手法を選択するのである。犯罪と司法の境界が融解し衝突しながら物語を結末に導いてゆくという構図は『M』に通じるものがあるし、両者の言葉、視線の応酬は『ニーベルンゲン』（1924年）第2部終末のクリームヒルトとハーゲンのやり取りを先取りした感がある。ラング映画の敵役となる人物たち

は、社会から排除されている側面を持っているが、その外的特徴として「不具」という性格を負わされている。マブゼは傷痍軍人であり、『スピオーネ』のハーギは回転椅子に始終腰かけ不動の姿勢を保っているが、これは彼が下半身不随であることを連想させる。ハーゲンは隻眼であり、『メトロポリス』（1927年）のロートヴァング博士は義手である。ラングはオーストリア軍の兵士として従軍して負傷しており、自身の体験と社会的確執が作品に映し出されている部分があるのかもしれない。いずれにしても戦争の傷痕、敗戦による閉塞感という社会背景が、主要人物の身体的な性格で暗示されているといえよう。

マブゼの手下に目を向けると、参謀格のシュペリはコカイン中毒でマブゼに隷従している。愛人と思しきカーロもマブゼに心酔しており、マブゼに見捨てられて牢獄につながれても最後まで彼を庇い続ける。しかしマブゼは彼らを自身の目的達成のための道具としか考えていない。地下工場で贖金づくりに精を出す労働者たちはマブゼへの盲従を強いられており、実際彼らは盲目という設定である。

大衆を操作する犯罪集団の領袖、国家警察との対決という類似の構図で『ドクトル・マブゼ』のリメイク版と評されているのが、1927年に制作が開始された『スピオーネ』である。『ドクトル・マブゼ』の人物像の意味を探るためにも、次にこの作品に注目してみたい。

### 3.

1928年3月22日、『スピオーネ』が「ウーファ・パラスト・アム・ツォー」で公開されたとき、魔法のようにキラキラ光る巨大な眼がファサードの中央を飾ったと伝えられている。<sup>5)</sup>これはマブゼとも共通する主人公の大衆を支配する射すくめるような眼を表現したものと解釈できる。映画館は豪華に飾り立てられ、サーチライトに照らされていた。映画の宣伝も当時としては非常に斬新な飛行機による上空旋回によって行われた。『スピオーネ』はドイツ表現主義とは趣を変え、恐ろしい未来の象徴や示唆として綿密な構成、運動形態に重点を置き、新即物主義が亡霊のように痕跡を残しているといわれる。<sup>6)</sup>前作の『メトロポリス』と『ニーベルンゲン』は特に莫大な費用と大掛かりな効果技術が用いられているが、『スピオーネ』では列車の衝突シーンにスペクタクルな演出が見られるものの、全体的には規模が縮小されている。ロングショットもボクシングの場面の俯瞰撮影や交差する鉄製階段場面などごく部分的なものにとどまり、壮大なパノラマ映像に代わり、近写の度重なるテイクを巧みに編集することにより、低予算で効率的に仕上げられた。そうした事情もあってか、『ニーベルンゲン』の重厚さ、様式美は破棄されていると批評されている。しかしながら、この作品にはカメラワークと演技の調和によって『ドクトル・マブゼ』の進化した姿を認めることができる。ラングはこの映画製作の直前、『メトロポリス』の興行失敗をめぐってウーファ社と対立していた。そして制作費を最小限（80万マルク以下）に抑えるという条件で次回作『スピオーネ』の監督を引き受けた。<sup>7)</sup>犯罪ものを扱ったのは、英米向けの最重要ジャンルであるミステリーを意識してのことであろう。特に326号の上司の諜報部長には英国俳優クレイグホール・シェリーを配し、英国の配給会社には最良のネガを提供したと伝えられている。当時ラングはウーファ社とリスクを分散することもあり、独立プロ（フリッツ・ラング・フィルム）を設立していた。『スピオーネ』はフリッツ・ラング・フィルムのデビュー作ともなったのである。それだけに従来の表現主義風のウーファ社の流儀とは異なるラング独自の演出法の発展形をこの作品に認めることができるだろう。主人公を演じたのも、両作ともにテア・フォン・ハルブの前夫で個性派俳優のルドルフ・クライン＝ログゲである。『カリガリからヒトラーへ』では、この二作品の共通点と相違点が列挙されている。<sup>8)</sup>まず共通点はどちらもスパイの首領が主人公、法律の代理人に道徳的な優位性を与えるのを控えている点、相違点は『スピオーネ』のハーギにとってスパイ行為そのものが唯一の目的であるかのように、本格的なスパイ団を指揮しているのに対し、マブゼにとってスパイは副業に過ぎない点である。

『スピオーネ』のスパイ映画の方向性は、警察署に浮浪者に身をやつた326号が姿を現す場面で決定づけられる。326号は様々な姿に扮装し、一見胡散臭い犯罪者の体であるが実のところは国家警察の側の人間である。彼が諜報部の使喚であることが判明し、逆に諜報部に潜入したヴィンセントの正体（ハーギの一味）が暴露される。スパイ映画の「裏切り」という特徴が、序の部分から既に表面化するのである。社会の秩序を乱すハーギは最初から実体を晒している。銀行頭取の顔も持つハーギにとっては、財力を手段とした社会の操作が目的であるが、道化師としても登場し、文字通り人心を手玉に取り、捜査を攪乱する。彼は機械に囲まれた隠れ家から遠隔操作によって部下を動かし、自らが手を汚すことはない。ボタン一つで世界と向き合うという無機質で人間臭を欠いた人物像は、自らアクションを起こし情欲にも左右されるマブゼとは程遠いものがある。ハーギの身体性は希薄で、車椅子に乗りほとんどデスクから離れることはない。そのデスクは彼

と他者の世界を隔てる境界線としての役割を果たしており、人との血の通った接触を意識的に避けているようにも思える。誇大妄想狂の気配があるマブゼとは違い、彼は冷静に犯罪指令を出す。

『ドクトル・マブゼ』同様、『スピオーネ』では第一次大戦後の社会不安、やがて訪れる世界恐慌の予感が時代背景となっているが、主人公ハーギは、マブゼとは違い催眠術ではなく近代的な通信技術を目的達成の手段としている。映画の冒頭で電波塔（1926年、ベルリンで敷設された）が登場しバイクが疾走する場面は、通信技術とスピードが支配する映画の基調を先取りしている。彼にとっての必須アイテムは電話機である。証拠の隠蔽、捜査の攪乱などの情報操作が彼のやり口の特徴であるが、自らが手を下すことはほとんどなく、事あるごとに受話器を手にし、的確かつスピーディに配下を動かす。ハーギ以外の登場人物、特に諜報部長のジェイソンもハーギと同様の構図で机上の電話で部下に命令を下し、ハーギを追跡する。いずれにしても「電話」は、それぞれの立場で自己実現を成就するための重要な小道具となっているのである。また、フリッツ・アルノ・ヴァーグナーのカメラワークもスピードに加え、列車の衝突などスペクタクルも多用している。この作品は国外配給を見込んで製作されたのであるが、恰もハリウッドを意識したかのようなラングの演出は目を見張るものがある。彼は、ソーニャを演じた舞台女優ゲルダ・マウルス（クロアチア出身）にはアクション重視の観点からボクシングを習うよう勧めたという逸話が残されている。<sup>9)</sup>彼女は訓練された身体感覚で、数々の間一髪の場面を演じきった。こうした大掛かりな仕掛けもこの映画には導入されているが、一般的には低予算によるスケール縮小をラングはきめ細かい編集によってカバーしている印象が強い。

『スピオーネ』は、1925年ロンドンのソヴィエト通商代表部がスコットランドヤードに急襲されたという実話（いわゆる「アルコス襲撃事件」、ソヴィエト政府が関係したスパイ事件としてスキャンダルを巻き起こした）がヒントになっているともされている。ラングは新聞の記事を切り抜き、映画に生かそうとしたといわれるが、アルコスの委員長がその風貌も含めて主人公ハーギのモデルだとされている。また、マブゼの閉じられた世界とは異なり、ハーギは国際的な謀略を事とし、彼に対抗する国家権力も諜報機関のプロが登場する。追う者も追われる者も、いずれもスパイ活動という同質性のもとに駆け引きを展開する。これはマブゼ博士とヴェンク検事の対決の図式と同じだが、スケールがより大規模となり手段も近代化されている。そして女性の配置が絶妙となっている。当初ハーギの手先として働くソーニャ・パラニコウヴァは、帝政ロシアの秘密警察オクラナに父と兄を殺された女性という設定である。ハーギの背後にはソ連の影が見え隠れしているが、アメリカでの需要ということ想定すれば、当時のドイツでは反ユダヤ主義よりも反ボリシェヴィキの方が好都合であったという事情が考慮されたと推察される。1922年、ソ連とラップロ条約を締結した国務大臣ラーテナウが暗殺されたが、映画の導入部で政府首脳と思いき人物が車中で射殺される場面はこの事件を想起させる。他にも、1924年オーストリア軍大佐レードルがソ連スパイであったことが発覚し自殺した事件は、イエルシッチ大佐が金と女に目が眩んで祖国を裏切り、自殺する場面と相通じるものがある。映画の中では、秘密文書をハーギに渡すというイエルシッチのスパイ行為が発覚して自身に被害が及ぶのを察知したハーギが、彼を封じ込めるために参謀本部に密告するという筋立てになっている。こうした史実を下敷きに、社会の不安定な局面を見事に切り取ったところが『スピオーネ』の成功の要因であるが、映画の小道具としても現代的な要素である「新聞」を巧みに使用している。新聞記事が映画に着想を与えたわけであるが、ラングはこの作品で記事を映画にうまく取り込み、日常の雑多な事象をストーリー展開に効果的に組み込む手法を使っている。まずは号外シーンで商務大臣の暗殺計画と負傷、そして重要書類紛失を伝えて導入部を形成しており、ソーニャと326号の恋が発展する場面ではアハトウアー・アーベントブラットという夕刊紙が大寫しになる。そして夕刊の最終版はイエルシッチ大佐の自決を見出しで伝え、さらにハーギの指名手配書と懸賞金も夕刊に掲載される。つまり、物語の発端、展開、結末を具象的に伝達する機能を果たしているのである。この手法は『M』にも引き継がれ、社会不安を誘発するのに一役買っている。文字、記号の使用はこの作品の大きな特徴となっているが、こうした小道具が犯罪や裏切りを引き起こし、それを通じて人間模様が繰り広げられる。ハーギの操作する偽札の通し番号、326号が乗車する列車番号など、要所で小道具が記号化され、プロットの展開と登場人物の運命を決定づける。スパイ団の領袖ハーギはマブゼの後継者ともいべき人物像であり、権力にとりつかれ自らを神格化しているが、ハーギの演技的な性格はさらに精度を高めている。鏡に自身の貌を映し出す場面は頻出し、道化師ネモとしても登場する。犯罪とエンターテインメントが一体となり、株価操作がここでは社会を混乱に陥れる手段と化し、民主国家の信用を失墜させる。時計はここでも重要な小道具として使われ、すべてを的確に監視し、犯行を数学的な正確さで実行するハーギの超合理性を象徴している。彼の組織は完全にシステム化され、マブゼ以上に隙がない。彼の部下は

個性に乏しいが、無条件に従順な協力者となり、ハーギの歯車となって効率的に行動する。ハーギ銀行の奥座敷となっている指令室から彼は通信技術を使って部下たちを意のままに操るが、この建物は牢獄の様相を呈している。吹き抜けの鉄製の階段は全体を監視下に置くことを可能にし、そこを機械的に右往左往する部下たちは四人の様相を呈している。囚われ人という構図は、最終局面でマブゼの指令室に手足を縛られて閉じ込められるソーニャの姿で増幅され頂点を迎える。ハーギもマブゼ同様女性たちを道具として利用するが、女性に溺れることはない。下半身不随という当初の設定は、彼の性的不能を示唆している。（もっとも最後に彼は道化として手足を自由に動かし、それが欺瞞であったことが判明するわけであるが。）女スパイを使ったハニートラップはスパイ映画では常套手段である。最初に登場するレスレインは、ハーギの部下が撮った写真（半裸で麻薬に溺れるシーン）を種に脅迫され、彼の言いなりになる。プライドの高さと自制心の欠如が共存したレスレインの人間的脆さが、ヘルタ・フォン・ヴァルターの演技によって見事に表現されている。ソーニャもキティーも彼の手足となって要人に接触する。キティーは哀れな女性を装い、日本大使館の諜報部主任マツモト博士に近づき条約締結書を盗み出し、結果的に博士を切腹による自決へ追い込む。この一連の行為の裏には、条約書を間違った手に渡し、東側での戦争を誘発しようとするハーギの企みが見え隠れする。そしてソーニャは326号を籠絡するよう命令されて彼に接近するが、意外にも二人は恋に落ちそれが契機となりハーギの野望は潰え去ってゆく。このようにハーギの周辺には数々の女性が登場する。いずれも、身寄りのなさ、貧困、墮落という弱みに付けこまれてハーギの意のままに悪事に加担する。ただしマブゼがトルド伯爵夫人に抱いた情欲からはハーギは解放されている。『ドクトル・マブゼ』でも扱われている麻薬がここでは脅迫の種にはなるものの、当のハーギ自身は麻薬に溺れることはない。ハーギの部下たちの連絡の場として賭博場も登場するが、マブゼのように陰謀の主舞台として設定されているのではなく副次的な書割に後退している。彼はよりストイックな姿勢を保ち、世界の情勢をコントロールする。『ドクトル・マブゼ』に顕著な表現主義特有の光と影の戯れは『スピオーネ』では影を潜め、新しいテクノロジーが生活空間を支配しているイメージが強い。マブゼを追跡するヴェンク検事の役割を担うのは、諜報部長のジェイソンというより、彼の懐刀のヴィリー・フリッチュ演じる326号という匿名の諜報員である。彼はヴェンクと異なり表情が温かく、人間的な側面を持つ。またマブゼに心酔しているカーラに相当するのはソーニャであるが、彼女はカーラほどボスに従順ではないし、ボスの意に反して326号と恋に落ちるといふ人情味も持ち合わせている。そして最終的には彼女の裏切りがハーギを破滅へと導くことになるのである。ハーギは演技者としてのアイデンティティを全うするかのように道化師として舞台の上で自らに銃口を向け絶命する。

『スピオーネ』のカメラワークでは、ロングショットは減少し、対象に接近するクローズアップショットとアクションシーンが圧倒的に増えている。また全編を不安が覆い尽くす『ドクトル・マブゼ』と違って、混乱の時代を通り過ぎた安定性が感じられる。ハーギは326号とソーニャをめぐる争いが、マブゼのように卑劣な手段には訴えない。脚本家のハルプ独特のロマンティシズムの表れかもしれない。またマブゼに比べて直線的な筋立てではなく、複雑な構成、脇筋の多用など、映画の全体の流れが断片化されているところがある。そして当時の風潮として、急速なテンポとスピードが映画に導入されている。大都市の喧騒と自由自在な空間移動は、ドイツのみならず映画が庶民の日常に浸透しつつあるこの時代の流行でもあった。『スピオーネ』では前作までの大掛かりなセット撮影は影を潜めているが、それを補って余りある屋外ロケでの迫力溢れるシーンを生み出している。列車の追突場面と車での追跡シーンは、いずれも映画のハイライトを構成している。追突場面の列車の爆走シーンでは、左から右、右から左へと横断する列車の疾走シーンがスクリーンを覆い尽くし、列車番号の文字も激走する動輪と二重写しとなって、恋人の危機を案じ不安に揺れ動くソーニャの心理を効果的に表現している。これは、表現主義の陰影を使った心理サスペンスとは一味異なる手法である。もっとも実際の追突を撮影したのではなく、幾多のショットをモンタージュしてリアリティーを醸し出しており、それが低予算でも質感を生み出すことのできるラングの編集能力の高さを証明している。また車での追跡シーンはその後のアクション映画に不可欠のカーチェースシーンの原型ともなっている。電信柱、密集した建物を縫うように車が疾走し、果てはホテルに激突する一連のシークエンスは迫真性と緊迫感に溢れている。その力動性とダイナミズムは、ハーギの陰謀に主導される閉塞的な展開に風穴を開ける転換点ともなり、それまでの鬱憤を一気に晴らすかのように映画を一気に結末へと導く原動力ともなっている。

数字や記号の配列もサスペンス性を高めるのに一役買っている。スパイが実際に使っていた乱数表をラングは映画に取り込んだとされている。彼は画家を目指した青春時代世界を旅したが、パリに滞在中映画への関心を高めたといわれる。特に「フランスのグリフィス」とも言われたフランス映画草創期の大御所、ゴー

モン社の総監督を務めていたルイ・フィヤードの連続活劇映画『ファントマ』シリーズ（1913-14年）は、『ドクトル・マブゼ』『スピオーネ』などの犯罪映画の製作法に影響を与えたようだ。フィヤードはピエール・スヴェストル、マルセル・アランが1911年に刊行したベルエポックの世相を映し出した犯罪小説『ファントマ』を映画化し、主役を演じた名優ルネ・ナヴァールを監督として育成した点も評価されている。ナヴァールの射るような眼差しと端正な顔立ちは、マブゼ、ハーギを演じたルドルフ・クライン＝ロッゲにも通じるものがある。フィヤードのスピーディでテンポの良い演出、奇想天外なサスペンスの手法には定評があった。世紀末のパリは低所得の労働者が急増し、犯罪率も上昇していた。都市に潜む犯罪集団の首領ファントマの変装を重ねる姿は、マブゼ、ハーギと二重写しとなる。手足となって動く実働部隊も「労働者崩れ」の者たちで構成されている。<sup>10</sup>ベルエポックのパリと第一次大戦後の混乱期のドイツという違いはあるが、正体不明の正装した怪盗紳士が上流社会に潜入して、変幻自在に犯罪を繰り返すという筋立てと時代の暗部に焦点を当てたストーリー、そして何より映画による匿名性の犯罪の視覚化がラングにも影響を与えたと思われる。鉄道や通信といった科学技術の世界が照らしだされる反面、歪んだ欲望、精神疾患など時代の病理、影の部分も露わとなる。大規模なギャング集団が、現代文明の進歩に貢献するはずの科学の力を使って犯罪を成し遂げるのである。シュルレアリストやアヴァンギャルドの芸術家は、ファントマの超人性、偏在性、アナキズムに強く惹かれたという。ファントマは、カリガリ博士、怪人マブゼの先駆的存在である。ファントマもドイツ民族のマブゼ、ハーギ同様表情の演技で劇場の空気を震撼させ、悲劇役者と道化師を同時に演じ分けることができ、敏腕警部との追跡劇と対決という映画の構図も相似している。第一次大戦でラングの映画活動は一時中断するが、その間の戦争体験と人間観察（局面が変わると裏の顔を覗かせるという二面性）がのちの映画に反映されている。

ただし『ファントマ』やハリウッドのサスペンス映画の多くが用いた推理仕立てや、その醍醐味であるどんでん返しの手法は回避されている。最初に種明かしをすることにより、探偵小説につきものの犯人捜しのスリルは減殺されるが、事件の展開、ハーギの個性と手際の良さ、マブゼとの相関性が浮き彫りにされる。もっとも英米版ではハーギは後ろ姿しか写されておらず、結末に近づきようやく正体を明かされる。こうした犯人探しの視点からの映画再構成は、商業的収益を見込んだものでもあるのだが、膨大なネガを撮りためて編集を重視したラングのこの映画に対する思いがあったからこそ可能となったのである。

スパイものでは登場人物の国籍も大きな意味を持つてくる。そのあたりの仕掛けは『ドクトル・マブゼ』よりも手が込んでおり、さまざまな書割を使って帰属性、性格の特徴を明らかにしている。ソーニャを取り巻くロシア正教の祭壇、彼女がお守りとしている携帯用のアイコン、マツモト博士が切腹するのは仏間で、仏像は彼の宗教的アイデンティティの証左となっている。またイエルシッチの部屋に飾られている肖像画は、彼の虚栄心を表しており、彼がいかに実利の誘惑に弱いかを暗示している。こうした細部の背景構成の工夫は、美術担当のフンテに負うところが大きい。

1932年、ラングは『ドクトル・マブゼ』の続編の『怪人マブゼ博士』（マブゼ博士の遺言）を制作するが、これはむしろ『スピオーネ』に近い演出が見られる。例えばセントとリリーの恋愛劇と結末の苦境からの脱出は、326号とソーニャの辿った道筋と酷似しているし、車中でクラム博士が銃撃される場面は、『スピオーネ』の冒頭シーンを思い起こさせる。銀行と金融界の混乱を意図した犯罪が両者ともストーリーの軸となっている。また車での追跡劇、通話シーンの多さも両者共通の特徴である。国家権力と闇世界の支配者という構図は、『ドクトル・マブゼ』でも顕著であるが、ヴェンク検事に代わり『M』でも登場したローマン警部の名前が使われている。

#### 4.

『ドクトル・マブゼ』に端を発するフリッツ・ラングの「マブゼ」シリーズは第一次大戦後のドイツにおける社会的な混乱と治安の悪化を反映するのみにとどまらない。サイレント期からサウンドの登場にかけての映画史における翻訳手法の変遷をたどる上でも重要なテキストとして観ることができる。『ドクトル・マブゼ』における中間字幕、『怪人マブゼ博士』におけるサウンドと多言語バージョンの制作、第二次大戦後の冷戦時代を背景とする『怪人マブゼ博士』（マブゼ博士の千の眼、1960年）における吹替技術といった具合に、「マブゼ」シリーズは映画技術史をも鏡像のように映し出す。ラングは各時代における映画翻訳の技法、そして映画史に決定的な転換点をもたらした新技術であるサウンドを劇的効果を引き出す素材として積極的に自作に取り入れることによって、『スピオーネ』にも通底する本シリーズの主題——テクノロジーとコミュニ

ケーション——をさらに重層的に表現している。この点において、ゲオルク・ヴィルヘルム・パープストが現実を記録する手段としてサウンドを用いたのに対し、ラングにとってのサウンドがモンタージュの一要素であったことを看破したノエル・キャロルの卓見は示唆に富むものである。<sup>11)</sup> モンタージュはセルゲイ・エイゼンシュテインによって理論化されたとおり、不調和な要素同士の衝突から意味を生成するサイレント映画の技法である。テクノロジーを駆使したハーギや数々の変装に身を隠して悪事を繰り返すマブゼ博士のように、ラングの映画はその時々最新の技術を採用して多彩に変容していくが、その基調にあるものはサイレント映画に根ざした編集の意匠に他ならない。

『ドクトル・マブゼ』では、サイレント映画においてセリフを伝える役割を担う言語的要素である中間字幕が演出のために活用されている例を見ることができる。第1部「時代の鏡像」の中盤、ヴェンク検事が闇賭博場でマブゼ博士と対決するシーンにおいて、老人に扮したマブゼは差し向かいに座ったヴェンクに向けて中国製の眼鏡をチラつかせ、催眠状態に陥れようとする。マブゼが眼鏡を買ったとされる中国の都市名 „Tsi Nan Fu“（済南府、現在の山東省済南市周辺）がまず中間字幕の中で „TSI-NAN-FU-!“ という感嘆符を伴ったアルファベットの大文字で提示されたあと、その言葉がヴェンクの頭にこびりついたことを示すかのように、ヴェンクの目線ショットで手中のトランプの図柄が „TSI NAN FU“ へと変わり、テーブルの上で „TSI NAN FU“ の文字が発光する。さらに、暗転した画面の中でマブゼの顔が迫ってくるトリック撮影に合わせ、 „SIE NEHMEN-!“（[カードを]引け!）というセリフを示す中間字幕が画面奥から手前に迫ってくる動きとともに表示され、ディゾルヴを挟んで3度繰り返される。そしてマブゼのクローズアップの直後に挿入される „SIE NEHMEN-!“ の中間字幕は画面を覆いつくすかのように縦長に引き伸ばされた字体で表示され、あたかも聞こえることのないマブゼの絶叫が表現されているかのようである（図1）。



図1 『ドクトル・マブゼ』ドイツ語中間字幕



図2 同英語中間字幕

中間字幕は物語内世界から独立した注釈であるにもかかわらず、ラングは催眠に陥れられたヴェンクの主観を表現する手段として、字幕をトリック撮影の映像と有機的に組み合わせ用いている。このような字幕演出は、フリードリッヒ・ヴィルヘルム・ムルナウがアメリカで初めて撮った『サンライズ』（1927年）における文字の溶解する中間字幕などにも見られ、内面の視覚化に主眼を置いたドイツ表現主義の影響であると考えられる。しかし、提示方法や文字サイズという字幕のパラ言語的な要素に頼った表現は、他言語への翻訳を経たときに必ずしも再現されるとは限らない。1964年、ドイツの配給会社アトラス・フィルムによって本作が大幅な短縮の上で再公開されることになったさい、中間字幕を英語に差し替えた英語版が制作された。<sup>12)</sup> この1964年版の中間字幕には装飾的な縁取りが施され、1922年のオリジナル版で手書きだった文字は読みやすい活字になっている。ところが、その一方で文字の大きさは画一化され、中間字幕の提示に動きが用いられることもなくなった。上で論じたシーンにおける、画面手前に迫ってくる3枚の中間字幕をディゾルヴでつないだ演出は失われ、カットで挿入される1枚の中間字幕に置き換えられた。また、画面いっぱいに文字を拡大することもなくなり、アルファベットの大文字によってマブゼが大声を出していることを示唆するのみにとどまっている（図2）。外国語への翻訳において映像テキストの差し替えが必要とされるサイレント映画では、字幕の言語外の要素を活用した表現が翻訳によって損なわれ得ることを示す好例であろう。

1933年に公開された続編『怪人マブゼ博士』は、ラングにとっては2作目のトーキー映画として制作された。サウンド映画の技術は1920年代末にヨーロッパへと広がり、ラングは1931年の『M』で初めてトーキーを監督した。サウンドの導入によって、映画翻訳の手法も大きな転換期を迎えることとなった。『M』では主に吹替が行われたものの、映像内のテキストを映したシーンや、多言語話者であるペーター・ローレ演じる主人公が群衆に吊り上げられて罪を告白するクライマックスのシーンなどが部分的にフランス語で撮り直された。<sup>13)</sup>しかし、1930年代初頭の時点では吹替の技術がまだ十分に発達していなかったことから、吹替版の映画を観た観客が違和感を抱くことも少なくなかった。これにより考案されたのが、同じ映画を異なる言語を話すキャストで撮り直す多言語バージョンである。吹替や字幕に比べて莫大な予算がかかるために、多言語バージョンは世界恐慌とともにわずかに数年で下火になっていった。それでも、フランス語版がパリでヒットしたパープストの『三文オペラ』（1931年）やエミール・ヤニングスのドイツ語訛りの英語が不評を呼んだジョセフ・フォン・スタンバーグの『嘆きの天使』（1930年）などドイツ映画にも例は多く残っている。ラングの『怪人マブゼ博士』はドイツ語版とともにフランス語版が制作された。ドイツ版が122分であったのに対してパリで編集されたフランス語版は95分しかないものの、ゲッベルスが大臣に就任した国民啓蒙・宣伝省によってドイツ語版が公開禁止にされたことからヨーロッパではフランス語版でしか本作を観られない時期が続いた。

フランス語版はシーンの切り詰めが目立つものの、ドイツ語版のストーリーをほぼ完全な形で再現している。キャストの中では、映画の序盤でマブゼの一味に襲われて正気を失うホフマイスター刑事を演じるカール・マイクスナーが多言語話者であり、フランス語版でも同じ役を演じている。前作『ドクトル・マブゼ』でマブゼ博士を演じ、本作でも引き続きマブゼ役を務めたルドルフ・クライン＝ロッゲはフランス語版でもマブゼを演じているが、彼はフランス語を話せないために吹替を行う必要があった。ラングは吹替の不自然さを目立たなくするため、発狂して精神病院に入院しているマブゼを生きている間は一言もセリフを発することのない人物として設定している。生前のマブゼは誰とも話すことなく、一心不乱に犯罪計画——マブゼの「遺言」——を書き綴るばかりである。マブゼの死後、彼が膨大に書き遺した文章を読む精神病院のバウム院長の前に幽霊として現れるシーンで初めてマブゼは言葉を発する。フィルムの多重露光によって透けて見えるマブゼの姿に重なるささやき声は、実体を持った肉体が発する声というよりは院長の頭の中に響く幻聴であるかのように聞こえる。このシーンでラングは初期の吹替技術の限界を逆手に取り、個人としてのマブゼ博士の肉体が消滅したあともマブゼの悪意が継承されていくという「マブゼ」シリーズを貫くテーマを象徴的に描く手段として効果的にサウンドを用いているといえる。

ミシェル・シオンは『怪人マブゼ博士』を「アクスメートル」（acousmètre）という独自の概念を用いて読み解いている。<sup>14)</sup>アクスメートルは声を発する身体が視覚化されることのない状態を意味し、声と身体が断絶したアクスメートルこそが本作のマブゼの特徴であるとシオンは指摘する。カーテンの裏から聞こえる犯罪集団の親玉の録音の声とバウム院長の声が同一であることは、当初作中人物も観客も認識することができない。男性的で力強い親玉の声は、マブゼの幽霊が発する声ともバウム医師の肉声とも明確に異なるものである。声の正体が明かされるのは親玉の声が蓄音機から発せられる機械の声である事実が明かされ、彼の手下であったケントが精神病院で院長室のドア越しに別の録音の声を聴いた瞬間である。しかし、カメラがないにもかかわらず、カーテンの裏側から聞こえる親玉の声が手下の挙動に反応している点、そして親玉が手下に指示を出すシーンとバウムが院長室でマブゼの文章を読むシーンが同時刻の出来事であるかのように編集されている点をシオンは挙げ、本作における首謀者はマブゼやバウム医師といった肉体を持つ個人というよりも、むしろ肉体を持たない声としてのアクスメートルそのものであると主張する。声と身体の不一致はラングがリアリズムではなくモンタージュの手法に基づいてサウンドを映画テキストに取り入れていたことの証左であろう。『スピオーネ』で通信テクノロジーがハーギの暗躍の鍵であったのと同様に、『怪人マブゼ博士』では映画の新しいテクノロジーであるサウンドが悪意の伝播の道具であり、恐怖の根源として機能しているのである。

1933年の『怪人マブゼ博士』と同じ邦題を持つ1960年の『怪人マブゼ博士』は1933年版から27年の歳月を経た冷戦時代の西ドイツを舞台とする続編かつラングの遺作であると同時に、ヴォルフガング・プライスが新たなマブゼ博士を演じる新「マブゼ」シリーズの第1作目でもある。吹替技術が未熟だった1930年代初頭とは異なり、1960年までには吹替は字幕と並ぶ映画翻訳の主要な方法として既に定着していた。また、特にドイツにおいては外国映画の受容において字幕翻訳よりも吹替翻訳がはるかに一般的であったという事情もあ



り、ドイツの観客は吹替の慣習を広く受け入れていた。本作はドイツ語のオリジナルとともに国外市場に向けてラングの監修の下で英語吹替版が制作されたが、オリジナル版自体もドイツ語でアフレコが行われている。ヒロインとなるマリオンを演じたイギリス人のドーン・アダムズやホテルの警備員を演じたイタリア人のアンドレア・ケッキをはじめ多国籍の俳優陣でキャストが構成されていたことから、撮影時に彼らがそれぞれの母語で発したセリフをドイツ語に吹き替える必要があったためだ。吹替技術の進歩と定着により、声と身体的一致というリアリズムを前提とした概念そのものが突き崩され、「オリジナル」の音声自体が他言語からの吹替であることもこの時代には珍しくなくなっていた。フランス人俳優ピエール・ブリースを主演に迎えたカール・マイ原作のドイツ製西部劇や、イタリアやスペインで撮影され、1960年代半ばに全盛期を迎えるマカロニ・ウエスタンが吹替翻訳を映画制作の欠かすことのできない工程の一つとして取り入れた顕著な例であるといえよう。

もちろんこれらの映画における吹替は、多言語を統一してモノリンガルの観客に内容を理解させる必要性に基づいて行われる。しかし、1960年版『怪人マブゼ博士』の中でラングは吹替を劇的効果を引き立てる道具としても用いている。本作でマブゼの遺志の継承者を演じるヴォルフガング・プライスは、表の顔としてマリオンの主治医ヨルダンと盲目の霊能力者コルネリウスという二つのアイデンティティを使い分けている。前者は口ひげを生やした中年男性、後者は白いコンタクトレンズで盲目を偽装した白髪頭の老人といった具合に、二つの変装は外見上の特徴によって明確に区別されている。『ドクトル・マブゼ』では第1部の冒頭でマブゼが変装した自分の写真の数々をランプのカードのように手中で広げてみせる演出により、マブゼの犯罪の遊戯性が強調されるとともに、劇中に登場するすべての変装が同一人物であることが観客に早々と示される。ところが、1960年版『怪人マブゼ博士』では第1作とは対照的にマブゼの正体は伏せられ、ヨルダン医師とコルネリウスが同一人物であることはクライマックスまで明かされることのない秘密である。この謎解きの核心を観客に見破られないようにするために、ラングはコルネリウスを演じるプライスの声をドイツ人声優のクルト・アッカーマンに吹き替えさせている。<sup>15)</sup>いわば、本作においては吹替技術もまたマブゼの変装道具の一つであるといえる。1933年版『怪人マブゼ博士』ではバウム医師と犯罪集団の親玉の声の違いには録音機械を経由した声と肉声の違いという建前が用意されていたが、本作にはそのような物語上での整合性を取り繕う試みすらもはや存在しない。観客を欺くトリックとしての映画技術は、催眠術や最新テクノロジーを駆使して数々の策略を実行に移してきたマブゼ博士と明白な共犯関係を結んでいる。このことこそが、フリッツ・ラングの「マブゼ」シリーズが映画技術史を照らし出す鏡像たり得る所以に他ならない。

## 結び

『ドクトル・マブゼ』のシリーズはラングの死後も継続し、第6作まで制作される。しかし、荒唐無稽な仕掛けやスペクタクル性、娯楽性に重点を置き、当初の緊迫感は薄れたものとなっている。マブゼ博士と『スピオーネ』のハーギはともに20世紀前半のヴァイマル時代の混沌が生んだ怪物的な存在であり、スパイ映画の意匠も展望の不透明さを巧みに体現した装置となっており、両作品ともに現実の拠り所を失い刹那的な日々を追われる大衆の実相を映し出したところに意味があったのである。「犯罪の帝国」の建設を目指したこれらの怪物に第二次大戦後の観客がヒトラーの登場の予言を見出したことは当然無理からぬことであろう。1960年版『怪人マブゼ博士』において忘れられたおぞましい過去としてマブゼを描いたラングは明らかにナチズム思想の残滓をマブゼの記憶に重ねていた。ヒトラー政権下にあってはテロリズムを煽動し得る作品として危険視されたマブゼの物語は、ラングが時代に突きつけた鏡像だったともいえる。ラングが退いたのちの「マブゼ」シリーズにあってはこのような時代との接点は失われ、イギリスの007シリーズと比される犯罪娯楽映画シリーズ、あるいはクロード・シャブロールやジュス・フランコをはじめとする後世の映画作家にオマージュを捧げられるノスタルジアの対象へと化していく。

一方、翻訳技術の変遷という点に目を向けると、ラングの映画は異なる容貌を見せる。「マブゼ」シリーズはサイレント映画からトーキーへの転換期を経験し、時代の移り変わりに合わせて中間字幕の差し替え、多言語バージョンの制作、セリフの吹替という三者三様の翻訳技法を採用してきた。ラングはこのようなテクノロジーの発達に応答する形で、マブゼの物語に豊かな表現の手段を加えていった。『ドクトル・マブゼ』におけるマブゼの催眠術の力を強調する表現主義的な中間字幕の演出、1933年版『怪人マブゼ博士』においてマブゼが体現する悪の伝播を姿のない声として描いたサウンドの活用、そして1960年版『怪人マブゼ博士』でマブゼの変装に加担する吹替の技法は、いずれも映画の劇的効果を高めるだけでなく「マブゼ」シリーズ

が本質的に近代テクノロジーに対する偏執を描いた物語であることを示唆するものである。もちろん近代性への執着と不安は、同シリーズと共通する部分の多い『スピオーネ』や未来都市を描いたSF作品『メトロポリス』にも通底するドイツ時代のラングの一貫したテーマであった。第一次世界大戦の敗北と帝政の崩壊という近代のトラウマを抱えたドイツにおいて、テクノロジーによって具象化されるマブゼは近代性の脅威を象徴する存在であったといえる。

## 注

- 1) ジークフリート・クラカウアー著、丸尾定訳、『カリガリからヒトラーへ』、みすず書房、1970年、82頁参照
- 2) 明石政紀著、『フリッツ・ラングまたは伯林＝聖林』、アルファベータ、2002年、48頁参照　ここではHarbouの発音について言及されており、一般的に日本で呼ばれている「ハルボウ」より「ハルプー」の方が原音に近いことが説明されているが、本論文では『世界映画大辞典』（日本図書センター発行）や『ウーファ物語』で記載されている「ハルプ」の呼称で統一している。
- 3) 『カリガリからヒトラーへ』、155頁参照
- 4) 平井正著、『ベルリン 1918-1922 悲劇と幻影の時代』、せりか書房、1985年、344頁参照
- 5) クラウス・クライマイヤー著、平田達治他訳、『ウーファ物語—ある映画コンツェルンの歴史—』、鳥影社、2005年、214頁参照
- 6) 『ウーファ物語—ある映画コンツェルンの歴史—』、314頁参照
- 7) 小松弘著、「数字・暗号・記号のスパイ戦—『スピオーネ』をめぐる—」、『スピオーネ クリティカル・エディション』、紀伊國屋書店、2003年、6頁参照
- 8) 『カリガリからヒトラーへ』、154頁参照
- 9) クルト・リース著、平井正 柴田陽弘共訳、『ドイツ映画の偉大な時代』、フィルム・アート社、1981年、246頁参照
- 10) ピエール・スヴェストル マルセル・アラン著、赤塚敬子訳、『ファントマ』、風濤社、2017年、418頁参照
- 11) Noël Carroll, “Lang, Pabst and Sound,” *Cine-Tracts* 2, no. 2 (1978): 23.
- 12) Hervé de La Haye, “Docteur Mabuse et Mister Elfers,” April 9, 2014, accessed October 5, 2020, <http://hervedelahaye.blogspot.com/2014/04/docteur-mabuse-et-mister-elfers.html>.
- 13) David Kalat, “Three Faces of Dr. Mabuse,” video, 19:47, *The Testament of Dr. Mabuse*, The Criterion Collection, 2004.
- 14) Michel Chion, *The Voice in Cinema*, trans. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 1999), 31-47.
- 15) Wolfgang Preiss, “A Conversation with Dr. M,” interview by Uwe Huber, Cumberland Film, November 2, 2002, video, 15:11, *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*, Eureka, 2009.

## 上記以外の主な参考文献

- ノルベルト・ジャック著、平井吉夫訳、『ドクトル・マブゼ』、早川書房、2004年  
 ジョルジュ・サドゥール著、丸尾定 小松弘訳、『世界映画全史10 無声映画芸術の成熟』国書刊行会、1994年  
 三浦哲哉著、『サスペンス映画史』、みすず書房、2012年  
 Vincendeau, Ginette. “Hollywood Babel: The Coming of Sound and the Multiple-Language Version.” In *“Film Europe” and “Film America”: Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939*, edited by Andrew Higson and Richard Maltby, 207-224. Exeter: University of Exeter Press, 1999.

# Cinema, Its Contemporaneous Contexts, and the Evolution of Translation Methods

—Through a Sociological and Linguistic Examination of the Films  
of Fritz Lang—

Koji MIKI and Kosuke FUJIKI\*

*Foreign Language Education Section, Center for Fundamental Education, Institute for the  
Advancement of Higher Education,*

*\*Learning Support Section, Center for Fundamental Education, Institute for the Advancement of  
Higher Education,*

*Okayama University of Science,*

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

(Received October 15, 2020; accepted December 11, 2020)

This article analyzes from both sociological and linguistic perspectives the films of German filmmaker Fritz Lang. We begin by situating within the social context of the Weimar era the two-part suspense film, *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) and its de facto self-remake, *Spione* (1928). Whereas the variability of Mabuse's identity corresponds to the fragility of German national identity, which had been recently damaged by the country's defeat in World War I, the urban settings of hotels and casinos are recognizably representative of the moral decadence of Germany's interwar period, most notably characterized by the spread of gambling, alcoholism, drug abuse, and occultism. Through the eponymous arch-villain's series of crimes followed by his eventual descent into madness, Lang's *Dr. Mabuse* offers a critique of the country's then-current social conditions, thereby foreshadowing the subsequent advent of totalitarianism.

We then focus on the linguistic aspects of Lang's films, particularly *Dr. Mabuse* and its sequels, *The Testament of Dr. Mabuse* (1933) and *The Thousand Eyes of Dr. Mabuse* (1960). The trilogy is notable for having witnessed one of the crucial moments in the history of cinema, namely the transition from silent to sound film, which posed a problem to translation of dialogues and other linguistic elements in the films. In each period, Lang responded to such changes in translation methods by incorporating them into his films for dramatic effects. His creative treatment of various linguistic elements in the films can be observed particularly in the use of intertitles in *Dr. Mabuse*, the production of multiple-language versions of *Testament*, and voice dubbing in *Thousand Eyes*. We argue that Lang's lifelong obsession with technology, as seen in the variety of translation methods employed in the *Mabuse* trilogy, ultimately constitutes a prophetic response to modernity.

**Keywords:** *Dr. Mabuse*; *Spione*; the Weimar Republic; translation; intertitles; voice dubbing; multiple-language versions.