

〔論文〕

フリッツ・ラング『死滅の谷』（1921）の構造分析 ——ドイツ国民映画の展開——

田 中 雄 次

Die Strukturanalyse in Fritz Langs *Der müde Tod* (1921) —Die Entwicklung des deutschen Nationalfilms—

Yuji TANAKA

Der Film *Der müde Tod*, den die Franzosen als typisch deutsch lobten, ist einer der ersten deutschen Filme, die ein internationales Publikum interessieren konnten. Der Film bezeichnet sich als „ein deutsches Volkslied in sechs Versen“. Die ersten beiden (d.h. die Reise in der Kutsche und der Aufenthalt in der Stadt) und der letzte (die Suche nach einem Sterbewilligen) bilden einen Rahmen für die drei in sich geschlossenen Episoden, die im Orient, in Venedig und in China spielen.

Der müde Tod ist der Kampf der jungen Frau gegen den Tod. In den Episoden wird dieselbe Geschichte um Liebe, Tod und Eifersucht immer wieder aufgenommen und variiert. Der Tod erscheint als Wanderer im schwarzen Mantelcape, mit Stock und dem Stundenglas und der Kerze als Symbol für werdendes und erlöschendes Leben. Schließlich kann die junge Frau den Geliebten vom Tod nicht retten, aber sie rettet einen Säugling vom Siechenhaus, das in Flammen gerät, und sie weigert sich, den Säugling dem Tod zu übergeben. Ihm opfert sie lieber das eigene Leben. Der Tod vereinigt sie in seinem Reich mit dem Geliebten. Die tragische Erfüllung eines vorgegebenen Schicksals ist ein Grundthema Langs.

Die realistischen Schauplätze der Rahmenhandlung präsentieren eine bizzare romantische Natur, die drei Episoden dagegen sind in eine Atmosphäre zwischen Märchen und Traum gehüllt. Am schönsten äußert sich dieser Filmstil in der chinesischen Episode, die tricktechnisch recht gelungen ist.

キーワード フリッツ・ラング、国民映画、枠構造、舞台装置、ドイツ・ロマン派、宿命

はじめに

『死滅の谷』の原題は「疲れた死神 *Der müde Tod*」であり、さらに「六節のドイツ民謡 *Ein deutsches Volkslied in sechs Versen*」という副題がついている。この作品は、グリム童話の中の「死神の名づけ親」(*Der Gevatter Tod*)と「死神のおつかいたち」(*Die Boten des Todes*)を主な素材にして、カリフの国バグダッド、ルネサンスのヴェネチアそれに古代中国といった異国情緒あふれるエピソードを物語の中に挿みこんだ枠物語の形式をとっている。この枠形式は『カリガリ博士』(1919)においても用いられているが、それはまたドイツ語の文法構造の最大の特徴である点において、きわめてドイツ的なものである。

また、『死滅の谷』は第一次大戦の敗戦と屈辱的なヴェルサイユ条約に加えて、政治・経済的混乱に苦しむドイツ国民の自尊心に訴えようとした作品である。そうしたドイツ性の強調は、ワイマール初期(1919-1924)の表現主義映画や室内劇映画にも多く見られるが、それはロッテ・アイスナーが指摘する、グリム童話やE・T・A・ホフマンなどのドイツ・ロマン派に当時の映画人たちが深く傾倒したことと関係している¹⁾。その傾向はすでに1910年代初めの『プラークの大学生』(1913)、『ゴーレム』(1915)や『もう一人の男』(1915)などに見られる二重身や怪奇の作品に見られるが、ワイマール初期の映画もその伝統を受け継ぎ、二重身とともに恐怖や死のモチーフが好んで用いられている。『死滅の谷』は、F・W・ムルナウの『ノスフェラトゥ』(1922)と並ぶ、恐怖を愛と死のモチーフにくるんで描いたドイツの国民性を見事な形象化である。

この小論は、『死滅の谷』の内容を分析し、舞台装置の特徴を明らかにすると同時に、その評価をめぐる問題性を検討することで、ドイツ国民映画の特質はどのようなものであったかを明らかにしていくことを目的としている。

1. 作品成立の背景

『死滅の谷』には、先に触れたグリム童話のほかにも、ドイツ・後期ロマン派の詩人で、怪奇と幻想を描いたE.T.A. ホフマン(1776-1822)や、愛と憧れ、旅の生活を叙情豊かに歌ったJ.F. アイヒェンドルフ(1788-1857)な



図1 中世の死神の姿 Carl Otto Czeschka.
Gerlach Jugendbücherei 1920, S.16

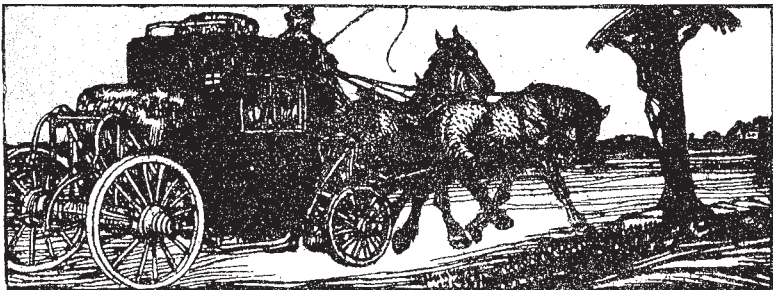


図2 同上書 S.16

どの影響、それに後期ゴシック時代の画家、デューラー（1471-1528）や M. グリュネヴァルト（1455頃-1528）、それにドイツ美術特有の幻想的側面と古典主義的側面を結合して独自の象徴的世界を形成し『死者の島 Toteninsel』などの作品を残した A. ベックリー（1827-1901）の影響が認められる。

旅人としての死神 (der Tod als Wanderer) の登場は、この作品を読み解くひとつの重要なキーワードである（図 1, 2）。グリム童話の「死神の名づけ親」の死神は女性であるが、背が高く、恐ろしく痩せていて、黒い面ぎぬに包まれている²⁾。その死神は中世の小都市（の十字路）に現われ、墓地のすぐ近くに住んでおり、夜の仕事に専念している。グリム童話と同様に、ドイツ・ロマン派の作品に登場する多くの死神は旅人の姿をしていて、黒いマントに身を包み、杖を持ち、つばの広いソフト帽をかぶり、砂時計を持ち、命の生誕と消滅の象徴としての蠟燭を管理する存在である。『死滅の谷』の死神を演じている B. ゲツケは、厳しい無表情、やせた体つき、薄い唇、骨ばった頬と伝統的な死神の風貌そのものである。死神はドイツ的な深い憂愁を湛えており、外枠における死神だけでなく、内枠のエピソードにおいても神の使いとして主人公を死に追いやる役割を演じているが、決して勝利者としての榮譽を得ることはない。死神は神の下僕として、ファウストに対するメフィストフェレスのように主人公の最終的な勝利を手助けする存在ということができる。

また、ホフマンの幻想が生かされているひとつの例として、L.H. アイスマーは次のように述べている。

「『死滅の谷』の小さな薬剤師の実験室は、窓のよい戸が閉められた薄暗い部屋であり、奇妙なきらめきに満たされ、フラスコや道具類、動物の詰め込まれた瓶や骸骨からは燐光が発している。」³⁾

また、様式化された舞台装置は静謐で静的な映像を下支えしており、そこにはデューラーやグリュネヴァルトの命が吹き込まれている。外枠の場面で、死神の厳しい無表情と対比的に描かれている町のお偉方のレストランでのあさましい食事風景には、小市民の生活をユーモラスに描いたドイツの画家 C. シュピッツヴェーク（1808-85）の影響が見られる⁴⁾。

ところで、先に触れたドイツ人に屈辱的であり死神のようなものであった

ヴェルサイユ条約と並んで、ドイツ人にとって重要な出来事が1921年に起っていることにも注意を向ける必要がある。それはオランダ亡命中に死去したドイツ帝国最後の皇后アウグスタ・ヴィクトリア(1859-1921)の葬儀である⁵⁾。それはその年の最大の事件であり、この作品にも有形無形の影響を与えているように思われる。葬儀には20万人以上の人々がベルリンの街角を埋めたことが記録されている。墓地のそばにはヒンデンプルクやルーデンドルフなど旧帝国軍の将校8,000人が整列した。亡き皇后は、永遠に失われた帝国の象徴としてだけではなく、帝国再生の希望の象徴でもあったことが、当時作られた次の詩句からも窺える。

「われらはいつまでも墓守としてお側に仕えます。プロイセンが新たな力を獲得し、あなたのお耳にその雄叫びが聞こえる時代が来るまで。」⁶⁾

この出来事は、1921年を生きた人々にとって、文化的にも政治的にもほかの何にもまして重要なできごとであったと思われる。

2. 内容分析

1-1 作品の構成——副題「六節のドイツ民謡」の具体的内容

副題に「六節のドイツ民謡」とあるように、この作品は次のような構成となっている。

第一節(Einstellung 1-94)は、第二節とともに外枠を形成している。若い恋人たちが道の交差点で黒装束の不気味な男(=死神)と出会い、死神が恋人たちと馬車に乗ってロマンチックなたたずまいの町に向かっている場面と、市参事会から死神が以前近くの墓地に隣接した土地を買収し、巨大な塀でそこを囲ってしまったことが参事会のお偉方たちによって話し合われている場面である。

いまひとつの外枠を形成する第二節(Einstellung 95-219)は、次のような内容である。恋人たちの馬車が町に到着し、宿で食事をしていると、テーブルの隣の席に例の不気味な男も座り、二人を執拗にじろじろと見つめる。男の前のビールジョッキが一瞬、人生の残りを計る砂時計に変わり、その脇に骸骨の姿が映って恋人たちを驚かせる。そして、娘が少し席をはずしている間に、男は若者を連れ去ってしまう。

娘の恋人探しが始まる。疲労困憊し、希望もなくした娘が、年老いた薬剤師の所で毒薬を飲もうとしたとき、彼女は幻影を見る。不気味な男が死神となって現われ、入口も出口もない巨大な壁の中にある彼女を無数の蠟燭が点る広間へと連れて行く。それぞれの蠟燭は人生の持ち時間を表わすのだと死神は言い、一人の赤ん坊の蠟燭の火が消えていく様を見せる。

恋人の命の火が消えるときも近いと死神に告げられた娘は、「愛は死に負けないほど強い」と何度も恋人の命乞いをする。死を仕事にすることに疲れてはいるが、神の命令を実行しなければならない自分としては、死にかかっている三人の命の蠟燭のどれかを救うことができれば、恋人の命を助けてやることができると死神は言う。娘は若者を捜すうちに巨大な塀のそばにたどり着き、死んだ若者がこの塀の中に入っていく幻影を見て、気を失う。薬剤師が彼女を見つけ自分のところに連れてくる。薬局で娘は毒薬を飲もうと杯を上げる (Einstellung 185)。しかしその瞬間に彼女は塀の前に立っていて、杯は消えている。彼女は気を失う (Einstellung 186)。

ここから内枠の物語が始まる。娘は塀の門を見つけ、死神に会いに中に入る。死神は娘を人の命を表わす蠟燭の火が点る地下室に連れて行く。死神は娘に三つの今にも消えようとしている蠟燭を見せ、どれか一つの命でも救うことができれば、恋人の命は返そうと約束する。第二節は三つの蠟燭のクローズ・アップと虹彩紋り (Irisblende) で終わる。

内枠の最初のエピソードを物語る第三節 (Einstellung 220-381) は、オリエントが舞台である。娘はヨーロッパ人の若者を愛するオリエントの王女の役で現われる。若者は異邦人の彼が踏み入れてはならないモスクに入ってしまう。死刑を宣告された若者を救おうとする王女の試みは失敗する。この節は、三つの蠟燭の最初の蠟燭が消えていくクローズ・アップで終わる。

内枠の二つ目のエピソードを物語る第四節 (Einstellung 382-505) の舞台は、ルネサンス期のヴェネチアである。娘はジョヴァンフランチェスコを愛しているが、邪悪なジローラモとの結婚を強いられるフィアメッタの役で登場する。フィアメッタはジローラモを殺そうとするが、逆にジローラモの姦策によって誤って恋人を殺めてしまう。この節も三つの蠟燭の二つ目の蠟燭が消えていくクローズ・アップで終わる。

内枠の最後のエピソードを物語る第五節(Einstellung 506-720)の舞台は中国である。娘は皇帝の宮殿に呼ばれる魔法使いの娘の役である。彼女は魔法使いの助手の若者と婚約しているが、皇帝は美しい娘を所望する。皇帝の言いなりになる魔法使いの父に娘は反抗し、父から魔法の杖を奪い、その杖の力で呼び出した巨象に乗って若者と一緒に逃げ出すが、若者は同じ魔法の馬に乗った射手に殺される。消えていく三つ目の蠟燭のクローズ・アップで第五節は終わる。

外枠の第六節(Einstellung 721-874)のはじめに娘はふたたびたくさんの蠟燭の点る地下室にいる。彼女は死神と新たな契約を結ぶ。救おうとした三つの蠟燭の火は消えたが、それでもなお娘は恋人を救ってくれるように死神に嘆願する。最後のチャンスが娘に与えられる。疲れた死神は折れて、一時間以内にはかの人間の命を持ってくれば恋人の命を助けてやろうと言う。

娘は古い先短い薬剤師や、道端の乞食、さらには人生に疲れたという施療院の老人たちにも命をくれと頼むが、すべてに断られる。しかし、その施療院で蠟燭の火が原因で火事が発生し、赤ん坊が取り残される。娘は火の中に飛び込み、赤ん坊を救い上げ死神に渡そうとするが、結局渡さずに自分の命を死神にゆだねぬ炎の中で死んでいく。死神は娘と若者の手を結び合わせる。こうして二人はあの世で結ばれる。

構成をまとめると、二つの外枠の現実の場面から死神の支配する空間へ、そして内枠の三つのエピソードの場へと、さらにそこから現実に戻ったあとあの世への旅立ちで終わっている。

1-2 物語の時間と場所の構造

枠物語それぞれの上映時間のパーセンテージは次のようになっている。外枠の第一節と第二節は15%、内枠の第三節と第四節はそれぞれ15%、第五節は25%、そして最後の外枠の第六節は15%となっている。ここからラングが最も力を入れたのは第五節の中国のエピソードであることが分かる。

また、物語は同じ日の夜10時に始まり真夜中に終わる。つまり、夜10時までは時間の経過は具体的に述べられることはなく、ちょうど10時に娘は塀のそばで幻影を見る。そして、夜警が「11時」と叫ぶと、娘は死神の世界に誘

われ、三つの内枠のエピソードを体験し、そしてまた現実の世界に戻ってくる。内枠の物語は現実の時間の中では行われない。娘の死はちょうど真夜中に起きる。それは時計のクローズ・アップだけでなく、午前零時を告げる夜警のクローズ・アップでも確認される。時間の進行は直線的な経過を辿って展開されていることが分かる。

物語の場所は円環的に構成されている。恋人たちと死神の三者による物語は、町の郊外から始まり、町に到着する。やがて娘は死神の世界に入って行き、オリエント、ヴェネチア、中国を巡り、また死神の世界に戻り、最後は町に戻ってきて、赤ん坊を救う自己犠牲によって恋人と結ばれて新たな世界に赴く。物語は、(第一節および第二節の) 幸せな結びつきが、(三つのエピソードそれぞれで) 運命によって断ち切られるが、(第六節における幼き命を救うことで) ふたたびより高い地平において結び付けられるという弁証法的で円環的な構成になっている。

また、同じ内容の物語が繰り返されることで、この作品は並行的で変奏曲のようなものになっている。三つのエピソードは例外なく三つの蠟燭のクローズ・アップで終わることと、エピソードそれぞれで恋人たちと死神が衣装と役柄を代えて登場する点に典型的に示されている。

1-3 宿命と犠牲

『死滅の谷』は宿命と犠牲をテーマにした作品である。「生まれるたびに死が予告される」、「人は生きている限り死ぬ」、「人はたやすく滅んでいく」、「死はすべての家の戸を叩く、皇帝も乞食も関係なく」、といった字幕が数多く現われることでもそれは分かる。

死神が墓場のそばに作る見通すこともできない巨大な塀は、宿命あるいは死の象徴である。娘が塀の前に立つとき、塀の巨大さと娘の小さな形姿の対照は、近づきたいものとしての宿命の形象化である。塀の中に入り込み、死神との契約を実行し恋人を救い出そうとする三つのエピソードの中の娘の行動は、宿命と闘い結局は宿命に敗れることになる。ヴェネチアのエピソードの次の字幕には、この作品のモットーが簡潔に語られている。

「人間たちは死がいかに近くにあるとも、そのことを少しも予感しな

い。永遠が目の前にあると信じているが、自分がともに戯れている薔薇の命よりも永らえることはないのだ。』⁷⁾

また、中国のエピソードでは、恋人たちが皇帝の復讐を恐れ魔法の杖で巨象を呼び出して逃げるが、皇帝の命を受けた宿命の代理人である魔法の馬に乗った魔弾の射手の矢に当たって若者は命を落とすのである。誰も宿命から逃れることはできないということは、ジョヴァンフランチェスコがオリエントのエピソードの後半部分で逃走に失敗して殺される場面にも示されている。



図3 死神（ベルンハルト・ゲツケ）と娘（リル・ダゴファー）

しかし、宿命に対するとき、果敢な行為が成功に導くとは限らず、消極的と見える行為が思わぬ結果をもたらすことが、三つの幻視のエピソードが語られたあとの現実の外枠の場面で明らかにされる。それは次の場面である。娘が自らの敗北を死神に告白しなければならなくなったとき、仕事に疲れた死神は別の契約を提示する。一時間以内にほかの命を持ってくれば、恋人の命を返そうと言う。恋人を救おうという一心で娘は燃えさかる施療院に駆け込んで残された赤ん坊を抱き上げ、死神にその子を渡そうとする（図3）。結局、娘は恋人を救う使命を諦め赤ん坊を外の母のところに綱に結んで降ろすのだが、その行為は死神に対する闘いの敗北に見えながらも、自己犠牲に

よって現世での死は来世での生となって甦るのである。最終場面に示される聖書の中の言葉、「自分の命を投げ打つものは、命を得る」は、娘の死が犠牲であると同時に再生への契機となっていることを示している。それは再生の後、恋人たちが死神の手から離れ自由な野原の中で甦る映像で示される。ここにこの作品のテーマである「愛は死に負けないほど強い」というメッセージが込められていると見ることができる。

3. 舞台装置を創り出した人たち

『死滅の谷』の舞台装置の役割を担ったのは、表現主義映画『カリガリ博士』(1919)の舞台を担当したヘルマン・ヴァルム、ワルター・ヘーリヒおよび以後のラングの映画作りに積極的に関ったローベルト・ヘルルトである。しかし、『死滅の谷』は『カリガリ博士』とは違って演劇的な書き割りではなく、幻想的なそれである。確かに、外枠においては根のない木々、ごつごつした枝、背後にゴシックの教会建築のある無限に続くかに見える塀や蠟燭の林立する場面など奇妙なロマン主義的な書き割りが見える。しかし、内枠のエピソードにおいては、メールヒェンと夢の間の雰囲気包まれ、エキゾチックな恋の冒険と幻想的なメロドラマの要素が濃厚である。そこには葱花ドーム、きらびやかな金襴緞子、あでやかな装飾文様などがちりばめられている。

この作品のテーマである宿命の舞台装置に関して、S. クラカウアーは次のように述べている。

「空を隠した上に、＜死＞が構築した巨大な塀はスクリーンと並行して走っているので、輪郭は消えてしまい、この塀の大きさは推測できなくなってしまう。娘がこの塀の前に立つとき、塀の巨大さと彼女の小さな人物像との対照は、人間的な懇願には近づきたいものとしての＜宿命＞を象徴化している。この近づきがたさはまた、娘が＜死＞に会うために昇る数限りない階段の段数によっても表わされているのである。」⁸⁾

絵画や建築に造詣の深いラングは、H. ヴァルム、W. ヘーリヒ、R. ヘルルトとの協力によって、映像の技術革新だけではなく、映画の美学をも革新したのである。

4. 舞台装置の特徴

この作品の魅力は、内容と舞台装置が見事に融合していることである。この点に関しては、E. ローレンツのすぐれた研究も参考にして論を進めることにする⁹⁾。

まず、巨大な塀の正面入口(das Portal)について考えてみる(図4)。入口も出口もないと思われた塀は、ヒロインの娘が塀を通過しようと決意すると、突然塀に入口が現われる。この狭い高い尖塔アーチの入口の奥には、階段がある。入口が狭いために階段の広さは隠されているが、次の場面では階段はとてつもなく広く、観客には想像もできない。この尖塔アーチは、死神の領域にしか現われない。塀を通過するだけでは死神の居場所には行き着けない。想像を絶する階段を上っていかなくてはならないのである。尖塔アーチも広大な階段もこの世のものではない死の支配する国を象徴する形像なのである。



図4 巨大な塀の前の死神

次に、場を狭める装置としての幕(Vorhänge)と階段(Treppen)について見てみよう。

ヴェネチアのエピソードにおいて、ジョヴァンフランチェスコがフィアメッ

タの広間に入っていくと、突然黒い幕が閉められ場が狭められる。その幕からはフィアメッタが現われ、ジョヴァンフランチェスコを剣で威嚇する。この幕の後ろにはもう一つの幕があり、短剣を持ったモール人が待ち伏せしている。ジョヴァンフランチェスコはフィアメッタに次第にモール人の隠れている隅へと追い詰められ、背後から刺し殺される。このように幕は場を狭める機能を持った装置として機能している。

また、オリエントのエピソードにおいて、場を狭める舞台装置としての階段がある。ヨーロッパの若者が、罠にかかり神聖なラマダンの儀式に入り込んで追われる身になり、カリフの宮殿の階段で彼の多数の部下たちに取り囲まれて捕まり、生き埋めにされてしまう。宮殿の広い階段は構造物ではなく、大勢のカリフの部下たちによって狭められ、若者は逃げ場を失うのである。ヴェネチアのエピソードにおいてフィアメッタの密使が殺害される場面においても、階段は場を狭める機能を果たしている。密使が階段を下りているとその両側の三分の一ずつがカットされ狭められる。そして、そこで四方から暗殺者に襲われ殺される。

それぞれのエピソードには、一見救いとなる開かれた空間が現われる。たとえば、中国のエピソードにおける鬱蒼とした竹藪や大河の岸である。しかし、大河は追われる恋人たちの行く手を阻み、二人は竹藪を通り抜けることができない。このように、場を狭める仕掛けはすべて、恋人たちを死に追い込んでいくための死神の業である。

次に、人や物を隠したり顕にしたりする舞台装置について考えてみる。先に触れた幕は隠れ場としての機能をもつ。ヴェネチアのエピソードにおける、幕は暗殺者たちの隠れ場になっているし、奴隷女はカリフの話を盗み聞きするために幕の後ろに隠れている。また、塀の張り出しや窓も同じ機能を持っている。オリエントのエピソードにおいて、修行僧はヨーロッパ人の若者の仮面をはぐために塀の張り出しの背後に隠れていたり、開いた窓から若者を監視したりしている。

さらに、内部と外部、上部と下部を結びつける機能を持つものに階段と窓と橋がある。階段は、追われたとき人は上か下へ行くしかない。多くの場合、階段を使つての逃走は失敗に終わる。オリエントのエピソードでは、ヨーロッ

パの若者は階段を昇って逃げようとしたときに捕われる。ヴェネチアのエピソードでは、階段で密使は殺され、中国のエピソードでは、魔法使いの助手が捕まる。

外枠の施療院の火事では階段は崩れ落ち、娘は上の階に逃れる。しかし地上に降りる手段を奪われた娘は、開かれた窓から赤ん坊を綱に結んで母親の下に降ろし、その命を救う。この火事によって、すべてを遮断していた塀は崩れ落ち、内と外の境界は無くなったように見える。しかし、内と外を結び付けていた窓が火に包まれたとき、死神との闘いを諦め、地上に飛び降りることをせずに死に赴いていく。

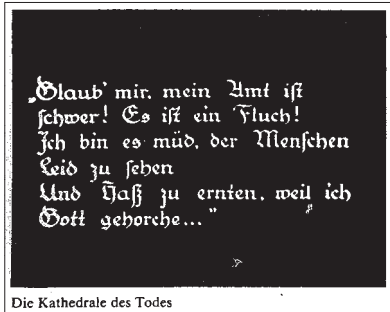


図5 疲れた死神の本音を語る字幕

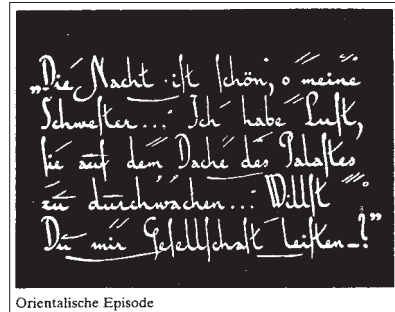


図6 オリエントのエピソードの字幕

映画のテーマの字幕を含め、字幕にも工夫が凝らされている(図5)。オリエントのエピソードにおいては、会話の文字がアラビア文字で書かれ(図6)、ヴェネチアのエピソードにおいては、手紙の文字が筆記体で挿入されており、中国のエピソードでは、漢字にも似た飾り文字の字幕が現われる。会話体の場合は引用符や感嘆符、疑問符が用いられている。すべてはラテン文字を飾るように独特の文体で書かれているのが特徴である。

また、絵画のモチーフを連想させるものも使われる。娘が死神に懇願するときには、彼女は円形牌のマリアに変容し、ヴェネチアのエピソードにおいては、繰り返しルネッサンスの肖像画が現われる。

以上のように、人間の宿命との闘いを中心テーマにして、追跡と逃走、恋の冒険と変装、明るい昼間と暗い夜といった対立する構図を持ったこの作品

にふさわしい舞台装置が随所に配置されていることが分かる。

5. 評価をめぐる

『死滅の谷』の初演は、おおむね好評を持って迎えられた。それらは主に絵画的な美しさ、詩情豊かな形像群、完成された牧歌的風景や真に魂を与えられた芸術といった内容の批評であった。しかし、「退屈な死」といった皮肉を込めた否定的な評価もあった。

「象徴性は不明確で、いかにも奇異であり理解しがたい。ドイツの民謡はカリフや中国人を扱ったりしない。場面、場面はきわめて効果的だが、真実ではない。」¹⁰⁾

しかし、フランスでこの作品は真にドイツ的であるという高い評価を得て、興行的にも大成功を取めたとき、ドイツにおいてもその真価が認められ、興行的に完全な勝利を得ることができたのである¹¹⁾。批評家のO. カルプスは「映画の未来を信じる者たちはこの映画を見るがよい！映画に不信をもつ者たちにこそ見て欲しい」¹²⁾と、この映画を高く評価した。アメリカでは数年遅れて公開されたが、それはD. フェアバンクスが公開前に自身が主演する『バグダッドの盗賊』(1924) 製作のために、ラングの中国のエピソードの中の素晴らしい技巧を凝らした魔法の馬、小人の国の軍隊や空飛ぶ絨毯のトリック撮影の権利を買い取ったためである。F. W. ムルナウも『ファウスト』(1926) において、このトリック撮影を活用したことはよく知られている。また、この作品は、若いスペインの劇場監督であったL. ブニユエルをして映画に開眼させたという意味でも画期的なものであった¹³⁾。

むすびに

ロッテ・アイスナーは『死滅の谷』の批評の中で、「ドイツ人は破壊の幻想に取りつかれている。死への恐怖のあまり、宿命を逃れる手段を求めることに身も心も疲れ果てている」¹⁴⁾ことが、この作品を読み解く鍵であると述べている。さらに、彼女はドイツ的な感受性と夢想性を極度に解放して、自己の内面を無限の世界に飛翔させた、ドイツ・ロマン派の小説家ジャン・パウルの『第五年級の教師フィックスライン』(1796) の次の文章を引用して

いる。

「私たちが死と呼ぶ最後の時の天使は天使の中の最善で最もやさしい天使であり、優美なしぐさで萎れていく人の魂を集めるために選ばれた天使なのだ。その魂を生命から引き離し、凍りついた胸から引き抜いては行くが、魂を傷つけることなく、優しい手でエデンへと導き、そこで魂はふたたび温められるのだ。」¹⁵⁾

『死滅の谷』の外枠の場面（第二節）において、死神が限らない配慮を込めて、子供の魂をその体からそっと分離させながら、蠟燭の光を持ち上げる仕草には、恋人を救いたいと懇願する娘に与える条件と同じようなやさしさが込められていないであろうか。それは「彼に課された義務に対する内面的な反抗」¹⁶⁾とも取れるし、「疲れた死神」の偽らざる行為であったのであろう。

死神はまた＜宿命＞(Das Schicksal)の別名でもある。第一次大戦後の混沌の中に生きる当時のドイツ人たちは、宿命というギリシャ以来の概念に逃げ道を求めた。宿命の無情と恐怖はドイツ人の精神の上に重くのしかかっていたのである。『死滅の谷』はそうした宿命の引き起こす無情と恐怖を視覚的なものによって人々に示したのである。フランス人がこの作品を真にドイツ的なものであると賞賛したのも、まさにその点にあったのである。

（付記）

本稿は、平成18年度—19年度科学研究費補助金・基盤研究（C）の研究課題「ワイマール映画の中のハリウッド—ドイツ国民映画の変容と展開—」（研究課題番号18520219、研究代表者：田中雄次）の成果の一部である。

注

- 1) Eisner, *The Haunted Screen*. S.89.
- 2) Die Märchen der Brüder Grimm; München 1957, S.158f.
- 3) Eisner, a.a.O., S.90.
- 4) Waldekranz, Rune: *Fritz Lang und die deutsche Malerschule*. In: *Atlas Filmheft* 38, 1964 (o.P.)
- 5) Der grosse DECLA-BIOSCOP-FILM *Der müde Tod*, S.20.
- 6) a.a.o., S.20.
- 7) a.a.o., S.14.
- 8) Krakauer, S.99. (丸尾学訳『カリガリからヒトラーへ、ドイツ映画1918-1933における集団心理の構造分析』みすず書房、1970年、93頁)

- 9) Lorenz, 117ff.
- 10) Vgl. Die Zusammenstellung positiver Kritiker-Zitate in der Decla-Anzeige in: *Der Film*, Nr.43, 23. Oktober 1921, S.34f; F.Podehl: *Der müde Tod*. In: *Der Film*, Nr.41, 9.Oktober 1921, S.63; Balthasar: *Hier gibts Keile*. In: *Das Blaue Heft*, Nr.4, 22. Oktober 1921, S.109f.
- 11) Zaddach, Gerhard: *Die literarische Film. Ein Beitrag zur Geschichte der Lichtspielkunst*, Inaugural Dissertation, Breslau, Berlin, 1929
- 12) Zit.n. Kalbus, Oskar: *Vom Werden deutscher Filmkunst*, Teil 1. Altona-Bahrenfeld 1935, S.64f.
- 13) Vgl. Schwarze, Michael: *Luis Buñuel*. Reinbek 1981, S.24
- 14) Eisner, a.a.O., S.89
- 15) Vgl. a.a.O., S.89
- 16) Krakauer, S.99

主要参考文献

- 明石政紀『フリッツ・ラングまたは伯林＝聖林』アルファベータ、2002年
- Bock, Hans-Michel (Hg): *Cinegraph*, Stichwort: *Fritz Lang*; München 1984
- Böhm, Ekkehard, u.a.: *Kulturtagebuch, 1900 bis heute*. Braunschweig 1984
- Brennicke, Ilona, und Hembus, Joe: *Klassiker des Deutschen Stummfilms, 1910-1930*; München 1983
- Eisner, Lotte H.: *Die Dämonische Leinwand*. Überarbeitete Neuausgabe: Frankfurt a.M. 1975 und 1980
- Elsaesser, Thomas: *Weimar Cinema and after*, London and New York 2000
- Der grosse DECLA-BIOSCOP-FILM* “Der müde Tod”; Frankfurt a.M.: Deutsches Institut für Filmkunde, 1992
- Gregor, Ulrich, und Palatas, Enno: *Geschichte des Films*. Gütersloh 1962, Neudruck 1978
- Hake, Sabine: *German National Cinema*, London and New York 2002
- Harenberg, Bodo (Hg): *Chronik des XX Jahrhunderts*. Braunschweig 1982
- Koebner, Thomas (Hg): *Filmklassiker*, Bd.1. : 1913-1946. Stuttgart 1995
- Krakauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler*. Schriften, Bd.2, hg.v. Karsten Witte; Frankfurt 1979 (丸尾学訳『カリガリからヒトラーへ、ドイツ映画1918-1933における集団心理の構造分析』みすず書房、1970年)
- Lorenz, Hildegard: *Raumstruktur und Filmarchitektur in Fritz Langs „Der müde Tod“ (1921)*; in: diskurs film, Nr.2: *Der Stummfilm*, hg.v. Elfriede Ledig; München 1988
- Müller, Helmut M.: *Schlaglichter der Deutschen Geschichte*. Bonn 1991
- Overesch, Manfred, und Saal, Friedrich Wilhelm: *Droste Geschichts-Kalendarium, Chronik der Deutschen Zeitgeschichte*, Bd.1 Die Weimarer Republik; Düsseldorf 1982
- Schwarz, Alexander: *Der Geschriebene Film. Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*; München 1994
- Schönemann, Heide: *Fritz Lang. Filmbilder-Vorbilder*, Filmmuseum Potsdam 1992
- Toepflitz, Jerzy: *Geschichte des Films*, Bd.1: 1895-1928; Berlin 1972, Neudruck München 1987
- Töteberg, Michael: *Fritz Lang*. Reinbek bei Hamburg 1985
- Zeller, Bernhard (Hg): *Hätte ich das Kino!* München 1976
- Zglinicki, Friedrich v.: *Der Weg des Films*. Berlin 1956, Neudruck Hildesheim 1979