
ストローブ＝ユイレにおける

脚色映画のラディカルなスタイル

渋谷 哲也

1. ニュージャーマンシネマと脚色映画

ニュージャーマンシネマは作家性の強い映画群として知られるが、実際には既存の小説や戯曲を脚色した作品が少なくない。主要な監督のフィルモグラフィを見ると、フォルカー・シュレンドルフにはとりわけ文学の映画化が目立ち、デビュー作『若きテルレス』はロベルト・ムージルの『寄宿生テルレスの惑い』を、代表作『ブリキの太鼓』はギュンター・グラスのベストセラー小説を映画化したものである。ヴィム・ヴェンダースはペーター・ハントケの小説を映画化した『ゴールキーパーの不安』で商業映画デビューし、その後もハントケが執筆した文学的なシナリオを元に『まわり道』や『ベルリン・天使の詩』を監督した。またヴェルナー・ヘルツォークはサイレント時代の名作映画『ノスフェラトゥ』をブラム・ストーカーの原作小説『ドラキュラ』の設定に近づけて再映画化し、さらにビュヒナーの戯曲『ヴォイツェク』を原作テキストに忠実に映画化している。ライナー・ヴェルナー・ファスビンダーはフォンターネの『エフィ・ブリスト』やデーブリーンの『ベルリン・アレクサンダー広場』など過去の名作小説を映画化しただけでなく、自身や他者の戯曲映画化も行った。またアレクサンダー・クルーゲのような独自のエッセイ的スタイルの映画作家も、長編デビュー作『昨日からの別れ』は彼自身が執筆した短編小説集『履歴』の中の一つの話を下敷きにしている。このように多くの監督において文学作品を基盤にした映画化例が見いだせるのだが、それが最も顕著な映画作家はストローブ＝ユイレ（ジャン＝マリイ・ストローブ、ダニエル・ユイレ）である。彼らの映画はほぼ全作が既存の文学テキストに依拠しているからだ。60年代に台頭した「若いドイツ映画」におい

て最も過激で独自の映画スタイルによって知られる作家ストロープ＝ユイレが、オリジナルの脚本ではなく常に他者のテキストを映画化してきたという事実は興味深い。

ただ映画の歴史を紐解くと、小説や演劇の脚色はあらゆる時代に行われてきた。先行する芸術を新しいメディアの映画に取り入れて芸術的表現を拡張する目的だけでなく、原作の知名度が映画の宣伝に利用できるという興行的思惑もあってのことである。また独立映画製作では常に資金調達に苦闘したが、原作ものの映画化は出資者に対する有効なアピールにもなった。

ただし現代に至るまで脚色映画に対する評価は両義的である。原作と映画化を比較して後者を批判する風潮は現代でも珍しくはない。だがその一方で映画が自律した作品として評価されるべきという考え方に賛同する者も少なくないだろう。そこで原作小説の脚色という行為を原作に対する一つの解釈またはコメントと見なして、原作と映画の関係性をどちらかの優位において評価するのではない見方が必要となる¹⁾。そもそも映画は文学、演劇、絵画、音楽など先行する様々な芸術の要素を組み合わせた芸術と見なされてきた。それは映画が小説や演劇のストーリーをただ映像に置き換える以上の表現形態を持つことを意味するだろう。小説に対して各読者が持つイメージが千差万別である限り、原作を的確に脚色しているかという評価基準は恣意的なものに過ぎない。映画化において原作の当該箇所をく忠実>に再現することを目指した場合でも、その忠実さはページの上に並んだ文字とは違った表現要素によって創造的に実現されるのである。とはいえ映画の下敷きにはテキストがある事が多い。なぜなら映画製作ではまず脚本が書かれ、それを基にして演出されるのが通例だからだ。ただしもちろんシナリオはあくまで設計図に過ぎず、撮影の現場で変更されることも多い。またカメラとマイクが記録するものはシナリオに書かれたものの再現だけではない。演技のディテール、背景の映像や音など多くのものを記録する。そして編集や音声の調整によって最終的に映像と音声を組み合わせることで映画は完成する。小説のテキスト

1) リンダ・ハッチオンによると、アダプテーションは独立した作品であるが、それをアダプテーションとして解釈することは、ロラン・バルトに依拠しつつ、それを「作品」ではなく様々な模倣や引用の絡み合う「テキスト」として扱うことである。その二重の性質を見る場合のみアダプテーションは理論化されると述べる。ハッチオン『アダプテーションの理論』8-9 頁参照。

は映画化の工程で何度も解体と取捨選択と再構成を繰返して変容しつつ、映画の中に埋めこまれる。そしてその作業を行うのは小説家ではなく映画作家なのだ。

本稿で明らかにしたいのは、ストロープ＝ユイレの映画が既存のテキストを忠実に使用しているにもかかわらず、それが独自の「作家映画」になるというに事情を明らかにすることである。そもそも既存の脚色映画において原作を映画への変換する際に手法としてストーリーの大幅な省略や変更が行われることは稀ではない。だとすればなおさら脚色映画の評価は原作への忠実さの度合いではなく、映画そのものによって決まる。ストロープ＝ユイレはすでに形成された他者のテキストを出発点とするが、彼らの映画で実践されているのは場面を現実味あるドラマへと構成することではなく、書かれた文字の朗唱すなわち再現されたテキストの音声化である。つまり文学的テキスト、演じる俳優、舞台を一つのドラマへと溶け合わせるのではなく、むしろ映画の映像、音声、言語を多層的なままで提示するのだ。彼らの映画のラディカルなスタイルは脚色映画のみならず映画そのものの特性とは何かを鋭く問いかける。

ストロープ＝ユイレの手法は映画美学的な視点から考察されるべきものであり、原作の当該箇所と一字一句比較する行為によってではない。むしろ彼らがどのように原作のテキストを尊重して映画に用いているか、すなわち原作解釈のあり方に着目することにより、それを敷衍した映画手法の内包する普遍的な問題提起が見えてくるはずだ。

2. ストロープ＝ユイレの映画の特徴

ジャン＝マリー・ストロープとダニエル・ユイレの映画製作の特徴について、とりわけ初期を中心に概観してみよう。両者はフランスの出身である。ストロープは1933年アルザス＝ロレーヌ地方の都市メス（ドイツ語名：メッツ）に生まれた。ナチス＝ドイツによる併合でドイツ語を第一言語とする教育を受けた後、戦後はシネフィルとして地元で上映会を組織し、パリにも通うようになる。そこでアベル・ガンスやロベール・ブレッソンなど様々な監督の撮影現場に立ち会っている。一方ユイレは1936年パリに生まれ、映画を志してパリの高等映画学院（IDHEC）を受験するが、入試問題の内容に憤慨して回答を拒否し、映画学校に背を向ける。その頃にストロープと出会い、その後二人は公私ともにパートナー

として共同で映画製作を行うようになった。その関係は 2006 年のユイレの死去まで継続している。一貫して共同監督を行ったが、初期の作品では監督名としてストローブ個人名のみがクレジットされている。婚姻関係は結んでおらず、両者の姓を連ねたストローブ＝ユイレと呼ばれることが多い²⁾。作業においてストローブが撮影と演出、ユイレが制作主任と編集を主に担当するといった一応の分業体制はあったようだが、映画のクレジットには作者名として必ず両者の名が連なって登場する。

彼らの最初の映画企画は 50 年代に遡る。これは彼らの 3 番目の監督作『アンナ・マクダレーナ・バッハの年代記』（劇場公開題名：『アンナ・マクダレーナ・バッハの日記』）（1969）として結実した。当初はフランスで準備を始めていたが、1954 年にアルジェリア独立戦争が始まりストローブはフランス軍に徴兵されることになる。彼はそれを忌避して 58 年にドイツに出国し、やがて後を追って来たユイレと共にミュンヘンに本拠を据える。そこで数多くの若手映画作家たちとの交流が生まれたが、戦後ドイツの新しい映画の始まりとして知られる「オーバーハウゼン宣言」（1962）のメンバーとの関係はなかった。

現在でもインデペンデントの映画製作は数多く実践されているが、膨大な映画製作費を確保するのは至難の業である。従って「オーバーハウゼン宣言」の署名者たちは、戦後ドイツに助成金や映画学校など新しい映画制度を作ることにもまず腐心したが、それとは対照的に、ストローブ＝ユイレは当初から独力で映画を製作する道を模索した。既存の映画産業の大物にも話を持ちかけたが、出資者は映画の商品価値を高めるために内容に介入する場合も多い。ストローブ＝ユイレはそうしたプロデューサーの意向に左右されない自律的な映画作りの場を守ろうとした。それまで映画製作経験のなかった彼らが出資を得ることは困難を極めたが、たとえ高額出資の提案があった場合でも、映画の内容について不本意な要請を受けた場合は申し出を断っている³⁾。

バッハ映画の製作が難航したため、彼らは個人的に知己を得たハインリヒ・ベ

2) ストローブ＝ユイレの経歴については以下の文献を参照した。

Herzog/ Kluge/ Straub. S. 241f.

3) 『アンナ・マクダレーナ・バッハの年代記』では、フランツ・ザイツから製作費を全額出資する申し出があったが、その条件はバッハ役をヘルベルト・フォン・カラヤンが演じることだったという。ザイツは後に『ブリキの太鼓』を製作し、アカデミー賞外国語映画賞を獲得した。

ルの小説を映画化することを決意する。ベル本人も口頭で映画化を実現するよう励まし、彼らに映画化権を無償で譲ったという。すでに当時のベルは第二次大戦とナチ時代の過去と対峙した戦後ドイツの良心とも呼べる著名な作家であり、その小説にはドイツ社会の現状と歴史への批判が顕著に表明されていた。また彼の小説の映画化『過日のパン』(1961、監督：ヘルベルト・ヴェセリ)にはベル自身が脚本で関わっており、当初はストローブ＝ユイレによる映画化にも好意的だった。先ず長編小説『九時半の玉突き』の映画化が企画されるが、その前に短編小説『首都日誌』を原作とした短編映画『マホルカ＝ムフ』(1963)が先に製作されることになる。こうして彼らの監督デビュー作となった『マホルカ＝ムフ』は、「オーバーハウゼン宣言」翌年のオーバーハウゼン短編映画祭に応募したが落選し、結局ストローブたちの強い要望で映画祭期間中に半ば公式の特別枠で上映されている。この映画は例外的に既存の映画プロダクションの製作になるもので、上映やテレビ放映に関わる交渉権は全てプロダクションが所有していたが、この映画を評価しなかったため劇場上映は極めて限定的なもので終わった。後にストローブ＝ユイレは映画会社に権利料を支払って、自身の所有作品としている。その後『九時半の玉突き』を原作とした長編映画『和解せず』(映画祭公開題名：妥協せざる人々) (1964-65)が監督自身の製作で完成し、65年のベルリン国際映画祭の特別枠で上映された。しかしこの映画もあらゆる陣営から非常な酷評を浴びることとなった⁴⁾。

こうした酷評を受ける理由は、何よりもストローブ＝ユイレの演出方法が一般的な劇映画とは大きく異なっていたからである。場面は極端に断片化され、物語の背景や設定などの説明も大胆に省略される。カメラアングルも極端な俯瞰やディテール・ショットなど奇をてらった構図が多く、固定カメラや極端な長回しが目立つ。しかも素人俳優が主に起用され、身振りは厳密にコントロールされ台詞の抑揚は棒読み調である。また完全同時録音の音声は、時に環境音の方が大きくなり台詞の聴取を妨げる。『和解せず』では、物語の筋書きや台詞は全てベルのテキストから取られてはいるのだが、極めて省略が多く、場面は断片化されている

4) 2009年に『和解せず』のシナリオ付DVDが発売された際の記事でも、この作品が初演以来受けてきた酷評をまとめているが、この記事自体もその酷評の論調を繰返しており、この半世紀間の大勢の評価に変化がないことを示唆している。

<http://www.berliner-zeitung.de/archiv/der-schlechteste-film-seit-1895-,10810590,10656288.html>

といってよい。原作小説『九時半の玉突き』は半世紀にわたる一家の歴史を交錯させる複雑な筋書きを持つが、映画版は55分という極めて短い尺数に収められ、演じる俳優も年齢によって変わるため人物を特定することすら難しい。小説が分かり易くダイジェストされるのではなく、むしろ原作小説の知識を前提条件として映画の物語がようやく理解できるものになる。これらの映画化は原作者ベルにとっても出版社にとっても好ましくない作品と見なされた。ベルの著作権を管理するヴィッチュは当初からストローブ＝ユイレの映画化に懐疑的で、『和解せず』のシナリオについて以下のようにコメントしている。そこには小説関係者の側から映画化に何を求めているのかが端的に示されている。「この先ベルの映画が作られるとしたら、目立つ作りで国際的なトップスターで配役し、実際に小説のエッセンスを映画の中に実現しているシナリオでなくてはならない。あなたのシナリオは、心苦しいながら言わせてもらえば、本の書き写しで、ただ本を書き写しただけではいい映画は作れない。」⁵⁾そしてヴィッチュは完成された『和解せず』の上映中止そしてフィルムの破棄を訴え、監督との激しいやり取りの後、映画化が原作小説とは無関係の作品であることを明記した契約書によって限定的な上映を認めるに至った⁶⁾。

続いて製作された『アンナ・マクダレーナ・バッハの年代記』(1967)は、大バッハの2人目の妻の視点により彼の後半生を綴った伝記映画である。ただしアンナ・マクダレーナの名で出版されていた『バッハの思い出』は偽書のため映画のテキストとしては使用されず、当時の手紙や記録文献を用いて映画の台詞やナレーションが作成された。画面にはそれら手紙や総譜の表紙や楽譜などのオリジナル文面が大写しで挿入され、その間にバッハをめぐる家族や宮廷の場面が寸劇として演じられる。だがこの映画の大部分は演奏場面で成り立っている。バッハを演じたオランダ人音楽家グスタフ・レオンハルトを始めプロの音楽家が俳優に起用され、宮廷や教会などを舞台に当時の衣装で演奏する様子が同時録音される。ベルの映画化では小説のテキストが一字一句そのまま台詞として音声化されたように、ここではバッハの総譜というテキストが実演されて映画の音声となる。こ

5) この手紙の内容は以下の文献より引用した。

Reiner Rother, *Das mühsame Geschäft des Filmmachens*. S.72.

6) Reiner Rother, *Das mühsame Geschäft des Filmmachens*. S.76f.

の作品はバッハの音楽を全面的に用いた事にもより、ストロープ＝ユイレの名を知らしめる決定的な役割を果たした。彼らの映画の斬新さは60年代の新しいドイツ映画にとっての大きな指標と見なされるに至ったが、それは映画を批評するための言説も大きく変わったことも意味した。「映画に関する旧来の言説は映画に対しエッセイ的に近づくことを避けていた。かつてはテーマ、発言、演技的確かさを明快に判断したのに対し、いまや視覚的形式、映画の構造、構成やスタイルが語られるようになった。物語、作劇、社会的な重要度ではなく、テキストと映像の関係、映画の連続性の効果、現実とフィクションの緊張関係、視覚・想起・知覚の現実性、《個々の瞬間》を見ることの冒険といった事柄の考察となった。」⁷⁾

続く『花婿、女優そしてヒモ』(1969)は23分の短編映画であり、ストロープ＝ユイレがドイツ在住中に撮った最後の作品となった。その後彼らはローマに居住地を移している。この短編は3つの異なる映像ブロックが並置され、それぞれに独立してはいるが緩やかに関連のある3部構成となっている。最初の部分は自動車の車窓からの夜の路上の眺めをワンカットの移動撮影で捉えた約3分間の映像で、人通りのほとんどない暗い路上が車窓を流れてゆくが、次第に街娼が立っている姿がポツリポツリと見え始め、やがて乗用車の客と交渉しているらしき姿が画面を流れてゆく。いわば長回しの記録映像である。それに続きストロープがミュンヘンの小劇団アクションテアターで演出した舞台『青年の病気』の全編が舞台全景の収まる固定アングルからの長回し撮影で捉えられる。この公演用台本はストロープ自身が作成したもので、そのまま上演すれば2時間以上かかる戯曲のエッセンスだけに切り詰めて10分足らずの舞台になっている。この極端な省略は『和解せず』でベルの原作に対して行なった作業とも共通する。そして第3部はストロープ＝ユイレとしては珍しくオリジナルのストーリーである。ブルックナーの舞台に出演した一人の女優と結婚相手の黒人男性、そして女優に付きまとう男優(ヒモ)の三人関係がアクション映画のカット連鎖で物語られる。結末は付きまとう男優(ヒモ)を女優がピストルで撃ち殺す。このパートに登場する台詞の大半はファン・デ・ラ・クルスの詩である。また婚礼の場面では教会での儀式が長回しで収録されており、ここでも台詞はほぼ既存のテキストを引用し朗唱する形となる。この舞台上演と映画は当時アクションテアターに所属していたファス

7) Norbert Grob, Film der sechziger Jahre. In: Geschichte des Deutschen Films. S.224.

ビンダーがストローブ＝ユイレと直接関わり合った唯一の機会であり、ファスビンダーはこの経験から強い感銘を受け、とりわけ彼の初期映画作品にはストローブ＝ユイレの強い影響が見て取れる⁸⁾。

ストローブ＝ユイレは 69 年にドイツを離れ、移住先であるイタリアのローマで映画製作を続けた。映画の手法はさらに先鋭化し、次作ではフランスの古典劇作家コルネイユの戯曲『オトン』を完全映画化した。ローマ市内の公園で古代ローマの衣装をつけた俳優たちにより演じられるが、映画冒頭は丘の上から自動車の行き交う現代ローマの街並みを見下ろす映像で始まり、そこから古代遺跡の残る公園内に場所を移して劇が始まる。やはり演じるのは素人俳優たちであり、しかもフランス語母語話者ではないため全て外国語訛りで早口の棒読み口調で演じている。古代ローマという物語の舞台、コルネイユのフランス語テキスト、演じるのが現代ローマの人々という多層的な上演状況が可視化された演出だといえる。またドイツ時代の映画は全てモノクロ撮影だったが、『オトン』(1969)はストローブ＝ユイレにとって初めてのカラー作品である。彼らはローマをモチーフとした映画化を継続し、続いて再びドイツ語のテキストを取り上げた。ベルトルト・ブレヒトの未完の小説『ユリウス・カエサル氏の商売』を基にした映画『歴史の授業』(1972)である。ブレヒトの小説は古代ローマ時代を舞台に、カエサルについて論文執筆を目論む青年が、カエサルと個人的に知合いだった銀行家や元兵士、法律家たちのもとを訪れてインタビューするという設定の物語で、映画では彼らの語りの部分のみが抜き出され、文字通り歴史の講義が展開する。ここでも素人俳優が起用されているがドイツ語ネイティブ話者である。また銀行家などカエサルについての証言者たちは古代ローマ時代の衣装を着ているが、聞き役の青年は現代のワイシャツとズボンを着用し、二つの時代の相違を映像に明示する。そして語られるテキストはブレヒトが 1930 年代の亡命の最中に記した小説の言葉である。またこの映画では、インタビューの合間に 3 度、現代ローマの市街地を車で移動する際、車窓の眺めをそれぞれワンカットで 8 分 35 秒、10 分 20 秒、10 分 39 秒続く映像として挿入している⁹⁾。この映像が何を意味するかは映画中では説明されない。『花婿、女優そしてヒモ』のようにそれぞれの映像ブロックは独立

8) Vgl. Fassbinder über Fassbinder, S.66.

9) この持続時間は以下の文献を参照した。細川晋『ストローブ＝ユイレの映画』56 頁。

しつつ関係しあい、しかも衣装や風景からも提示される時代の不統一が露わとなる。それぞれの要素の関係性を観客自身が読み解くことが求められる。

このようにストローブ＝ユイレの映画は、通常の劇映画の要素を次第に切り詰めながら独自の手法を先鋭化させていった。その後彼らが製作したドイツ語による映画を見てゆくと、シェーンベルクの未完のオペラ『モーゼとアロン』の映画化(1974)があり、未作曲のまま残された第3幕を台詞で演じた完全上演版となっている。またヘルダーリンの『エンペドクレスの死』(1986)やソフォクレスの古典悲劇をヘルダーリンが翻訳した者をプレヒトが改作した『アンティゴネ』(1991)も戯曲の言語を忠実に用いた野外上演として映画化された。また小説を原作とした映画化ではカフカの未完の小説『失踪者』を下敷きにした『階級関係』(1983)が再びドイツで撮影されている。その後時間を経ると共にイタリア語での映画が増え、とりわけヴィットリーニやパヴェーゼのテキストを用いた映画化を数多く発表している。

以上のように概観すると、それぞれ作家や作品に応じて原典のテキストの引用の仕方は異なっているものの、ストローブ＝ユイレは他者のテキストをそのまま映画中の言語として活用するという方法論は一貫している。そこで次章では彼ら自身の発言に主に注目しつつ、一方でテキストに忠実に、他方で全く独自の映像美学を展開するストローブ＝ユイレのラディカルな脚色のスタイルについて考察を進めてみたい。

3. 物語と映像 ストローブ＝ユイレの脚色法

原作テキストを極端に短縮したり台詞のない長回しショットを用いるなど、一見すると実験映画を指向するように思われるストローブ＝ユイレだが、彼らの映画には必ず明確なストーリーがある。彼らにとって物語はどのような意味を持つのだろうか。また物語の言語と映像はどのような関係に置かれるのか。まずはストローブ自身の言葉を引いてみたい。

「とても強度のある物語が必要だと思う、だが物語は映像で語られるのではない。サイレント映画が映像で物語ろうと試みたことは決してなかったし、そんなことはしなかったのだ。出発点にはとても複雑に絡み合った物語があり、それは

映画に内包される。だがそこで提示されるものは、その物語に反した、またはそれと並行した何かであり、物語より以上の、また時にはそれ以下の何かだった。そこには常に対立関係がある。」¹⁰⁾

この発言でとりわけ注目されるのは、映画の出発点として物語を置いているが、映画の映像はそれと異なる次元にあると見なされる点である。そしてその実例をストロープはサイレント映画時代の巨匠ラング、グリフィス、シュトロハイムらに見出している。ストロープによればそのような映画において、「物語は決定的なものにとっての土壌でしかない。出発点としてある物語を選んだら、その土壌から物語を映像に変換しないよう試みるべきだ。それではただの同語反復となってしまう、互いが互いを邪魔しあってしまうからだ。」ではどのような映像を対置せればよいのか。ストロープは、「映像を慎ましいものとし、画家を演じようとし、ないこと」だと述べる。ただ美しいものを鑑賞させるだけの映像や物語に観客を取込むような見世物的映像を求めるのではなく、「ただ光の変転や作用を記録することであり、それはもはや物語とは無関係なものだ。」¹¹⁾つまり映像はそれ自体として、テキストの提示する文学的な物語とは異質なままに映画の中で提示されるというのだ。小説のテキストが語ることと、映像が語ることの間の齟齬は、いわば相互の異化効果をもたらす。このように映画のリアリティのイリュージョンを破壊する手法は、戦後ドイツのニューシネマで例えばクルーゲ、ジーバーベルクらによるエッセイ的な実験映画で試みられてきた。だがストロープ＝ユイレの場合、彼らが指標とするラングやシュトロハイムは明確に物語に依拠する映画監督たちだ。つまりストロープ＝ユイレの前衛性は物語映画の伝統の否定に成り立っているのではなく、初期の映画がもっていたラディカルなスタイルを独自の手法によって継承することである。つまりこれまで製作されてきた数多くの映画が忘却している古典的映画が示唆している方向性、すなわち物語を映像でなぞるのではなく、映像それ自体を提示するという行為である。

ではストロープ＝ユイレはなぜ自身のラディカルなスタイルの実現のために既存のテキストを使用するのだろうか。そしてなぜ出来事や事件などスペクタクル

10) Reinhold Rauh, Gespräch mit Jean-Marie Straub und Daniel Huillet. In: Machorka-Muff. S.79.

11) Rauh, Gespräch mit J.-M. S. und D. H. S.79.

を提示するやり方を取らないのか。そこには彼らの考える映画メディアの本質への示唆がある。そこにあるリアリティは写像に過ぎず、その現前性はイリュージョンだという事実である。以下はストロープの言葉である。

「人々に、映画が上映されている瞬間に何かが起こっているという印象を与えることがそもそも虚偽の始まりだ。それはアクションと呼ばれるようなものだ。だがそれは違う。この虚偽に拠らない映画が上映されるとき、そこでは何も起こらない。それはただ観客の中で起こる。映像と音を組み合わせることによって…」¹²⁾

映画の中で何かが起こっていると言うことは、そこにアクションや見世物が実演されているということだが、そこに観客を巻き込み同化させようとする既存の映画の技法は、彼らにとっては虚偽として拒絶される。つまり既存の意味で《映画の》なものを取り去ってゆく行為が彼らのスタイルを決定づけている。その対比例としてユイレはフォン・トロッタとシュレンドルフ監督の『カタリーナ・ブルームの失われた名誉』の映画化を挙げつつ、以下のように述べる。

『カタリーナ・ブルーム』のような映画のコードで作られた映画は、ただの映画でしかない。このコードを理解しなければそこで起こっていることは何も理解できない。まさしく路上の赤と緑の光を理解できないのと同じことだ。私たちが試みているのは、このコードを理解しなくとも何が起こっているか理解できる映画だ。」¹³⁾

彼らの映画の中では文学テキストが映画的手法に塗りこめられるのではなく、テキストそのものとして独自の価値を保持し続ける。ではなぜ彼ら自身でテキストを書くのではなく、既存のテキストを選ぶのか。それに対してストロープは、「我々はすでに過去において形式化されたものを示したい。我々にショックを与えたものを人々に提示しそれと格闘してもらいたい。まさに我々が映画を作って

12) Interview von Karsten Witte. In: Herzog/ Kluge/ Straub. S.209.

13) Interview von Karsten Witte. In: Herzog/ Kluge/ Straub. S.207.

いる時に行ったように」¹⁴⁾と述べている。彼らは自身が原作と対峙しそれを脚色する過程を、映画の中に提示しようとする。だからテキストと映画との関連性がなければ、そもそも脚色を行う意味がない。ではストローブ＝ユイレが原作テキストを脚本化する基準は何なのか。以下にストローブの言葉を引用したい。

「まず自分がどこに関心を持つかを知らねばならない。(中略)そして何が自身の経験に関わるかを知らねばならない。つまり自分が衝撃を受けるかどうかだ。なぜならこの行為は本を《映画化する》ことではなく、本と格闘することだからだ。ある本から映画を作ろうとするのは、その本が自身の経験、自身の問い、自身の怒りの発露、自身の愛の告白と関係するからだ。」¹⁵⁾

例えばベルの小説を映画化しようと考えた理由は、1950年代半ばの政治状況に対する憤激があったとストローブは述べる。第二次大戦後の再軍備を否定していた西ドイツが国防軍を保持することになり、当時学生だったストローブは怒りを感じ、その時に読んだベルの小説を映画化しようと考えたという¹⁶⁾。ベルの短編小説『首都日誌』は「風刺劇」という副題を持ち、戦後復興の中で首都ボンに召喚されたマホルカ＝ムフが戦後に新設される軍事学校に就任するという顛末を主人公の日記形式で綴る物語である。ドイツ語を母語としないストローブたちは、戦争を体験し戦後ドイツに生きる人物のネイティヴの言葉を欲したがゆえにベルの小説を使用したのだと語っている¹⁷⁾。そこで『マホルカ＝ムフ』を手掛かりにストローブ＝ユイレのテキストと映像の相互の異化効果が際立つ部分を見ていきたい。

小説は主人公マホルカ＝ムフの一人称の物語で、タイトル通り日誌スタイルを取っている。映画ではその言葉が主人公のオフのナレーションとして使用され、他の人物との対話の部分にも活用される。これは映画への脚色ではよくみられる手法であるが、明らかに通常の映画化方法から逸脱する演出は、小さな場面ではあるが文学と映像での時間経過の相違が際立つ箇所である。ホテルのロビーで主

14) Interview von Karsten Witte. In: Herzog/ Kluge/ Straub. S.211.

15) Schütte, Gespräch mit J-M. S.und D. H. S.46.

16) Rauh, Gespräch mit J-M. S. und D. H. S.87.

17) Rauh, Gespräch mit J-M. S. und D. H. S.92.

人公マホルカ＝ムフが偶然再会した戦友のために酒を注文する場面がある。原作では、

『「ヘフリング！」と私は声を上げ、彼の肩を叩いて彼のためにダブルの穀物酒を注文した。彼は給仕の盆から蒸留酒を受取る間も姿勢を崩さなかった。』¹⁸⁾

以上の描写が映画では約1分間の長い場面となる。すなわち隣のテーブルを片付けていた給仕が注文を受けてからロビーを去ってバーのカウンターに戻るカット(25秒)、カウンターで注文の酒を注いだグラスを受取りバーから出るカット(22秒)、客のテーブルに酒を置くとヘフリングが「ありがとう」と言うまで(7秒)の一連の動作が途中時間の省略なしに提示されるのだ¹⁹⁾。小説ではただ「給仕」という一言で言及されるだけで、しかもマホルカ＝ムフのその後の行動と関わりあうこともない。小説では当然のように行われる時間やアクションの省略は映画においても同様の省略技法でとして実践されることが多い。だがストロープ＝ユイレは場面の中心に給仕を置く。この描写は物語における時間感覚が文字と映像では異なったものになりうることを明確に提示した例だろう²⁰⁾。もし小説通りに給仕が酒を運ぶ時間が省略されてしまったら、「もはや給仕は給仕として存在しない。主要人物である主人公だけになってしまう」²¹⁾とストロープは述べる。

原作は主人公マホルカ＝ムフの一人称語りのため、映画では彼の言動を相対化するような他者の言説はない。そのためのこの小説の副題にある「風刺」を映画で際立たせるための演出上の工夫がなされている。物語中盤で、ボンの市街地を散歩するマホルカ＝ムフがカフェで新聞記事にざっと目を落とす件は、映画においては16種類の新聞記事が画面に次々と大書きで登場し、そこにはドイツ再軍備を肯定する見出しや本文の文字が次々と流れてゆく。そこに不協和音に満ちたオ

18) Heinrich Böll, *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1958, S.113.

19) 以上の秒数は紀伊國屋 DVD『和解せず／マホルカ＝ムフ』で計測した。

20) この方法について Reinhold Rauh はストロープ＝ユイレへのインタビューで以下のように説明している。「あなた方が行っていることは、言語による時間短縮や抽象化をせずに映像にすることで、言葉が現実に対してどのような関係にあるのかを示している。」Rauh, Gespräch mit J-M. S. und D. H. In: *Machorka-Muff*. S.83.

21) Rauh, Gespräch mit J-M. S. und D. H. In: *Machorka-Muff*. S.83.

ルガンの音楽が伴奏音楽として響き、不穏で緊迫したムードを掻き立てる²²⁾。ここではマホルカ=ムフの物語というフィクションに、現実の新聞記事というドキュメンタリー要素がコラージュされ、しかもその内容へのコメント機能を持った伴奏音楽も付されている。このように異質の要素をコラージュして表現する手法は、ストローブ=ユイレが現実に対して政治的メッセージを発信するというよりも、むしろフィクションの形式の中に多様な表現を混在させ、その中にアクチュアルな政治的コンテクスト性を現出させるものである。以下に両者の言葉を引用する。

「ユイレ： 私達にはやはりフィクションが重要だ。なぜならドキュメンタリー映像やドキュメンタリー状況に混合されると、そこに矛盾が生じ、火花が散るかもしれない。そこに何とか火をつけるにはやはりどうしてもフィクションがとても重要になる。

ストローブ： 我々の関心は、複数の層を提示することだと思う…。

ユイレ： 痕跡を抹消せず、その上に積み上げてゆく。」²³⁾

以上のように、ホテルの給仕のアクションをことさら丁寧に追った演出、フィクションのドラマへの記録文書の挿入、これらの解釈として考えうることは、既存の映画のヒエラルキーに対するストローブ=ユイレの異議申し立てである。それは社会の中の身分や階級関係だけでなく、人間と他の事物の関係にもあてはまる。つまり「人間は宇宙の中心ではない」²⁴⁾ということだ。映画において画面の中心に人物が、さらにいえば主要人物の顔が君臨するという価値体系を解体し、画面上に写る全てのものが等価であるというストローブ=ユイレの映像の基本理念となる。それは人間中心に構築された近代絵画の技法に対する異議申し立てでもあり、そこでストローブ=ユイレは映画の画面でも小道具や身体の一部を強調して切り取る構図や遠近法的構図を拒絶する映像を意図的に用いている²⁵⁾。つま

22) 映画には Francois Louis のオルガン曲と記される。

23) Interview von Karsten Witte. In: Herzog/ Kluge/ Straub. S.210.

24) Rauh, Gespräch mit J.-M. S. und D. H. In: Machorka-Muff. S.85.

25) 例えば消失点を画面内に置かない構図や、あるディテールを極端に強調するカットが目立つ。

り空間の中に人物や事物をいかに配置するかについて、既存の芸術のコードに拠らずその都度考えるということである²⁶⁾。それは上述したように映画のコードへの異議申し立てでもある。例えば新聞記事の見出しを連続して写し出す場面は、映画において文字を読む行為を取り入れることで、サイレント期以来映画で副次的であった字幕機能を他の映像要素と同列に扱うものと見ることができだろう。また物語の構造においても、ホテルのロビーの場面でドイツ再軍備を担う要人マホルカ＝ムフでなく彼に仕える名もない給仕を主要人物とすることは、社会の権力関係のささやかな転倒でもあるだろう。こうしたヒエラルキーの相対化は映画の中での文学テキストの台詞化についてもあてはまる。

4. テキストと朗唱形式

前章で見たように、ストローブ＝ユイレの映画は既存の映画手法に挑戦し、撮影された場所・人物・テキスト・音楽など異なる要素を一つのドラマへと溶融させることなく、むしろ各要素の歴史性や社会的コンテキストの多様性を明示しつつ提示することの特徴としている。そこでテキストは登場人物の感情や心理の表現手段であることには違いないが、俳優の演技法は極めて異化的である。そこでの原作テキストはどのように映画の台詞として機能するのかを見てみよう。

原作テキストからエッセンスとなる部分だけを抜き出し台詞化するストローブ＝ユイレの方法は、語彙に注目すると原典に忠実だが、説明を極端に省略するミニマルな作劇法のため、場面の自然さの点では特殊な脚色だといえる。彼らは映画のコードだけでなく原作小説の滑らかなナラティブの流れをも解体し、切り詰められたテキストで物語構造を構築するのである。とはいえ原作テキストの筋書きを全く別のコンテキストに書き換えるような脚色は行わない。例えば商業映画において、原作の時代・場所設定また登場人物の性格設定を大胆に変更する映画化が見られるが、それでは原作を単なる口実に用いただけの新たな創作となってしまう。その意味ではストローブ＝ユイレの映画では原作の語彙以外に時代や設定についての忠実さも認められる。

ストローブ＝ユイレが映画に使用するテキストの選別には独自の基準がある。彼らは原作小説を書き写しながら、映画に用いられる強い言葉を選び出し、それ

26) Vgl. Rauh, Gespräch mit J.-M. S. und D. H. In: Machorka-Muff. S.85.

が実際に映画で使えるかどうかを吟味する。「素晴らしいものであっても、ただスクリーンには持ち込めないものがある。美しい映画なのにテキストがあり得ない代物という場合がある。そのテキストは悪い文学だったり、そもそも文学的ではなかったり、ただ激情や偽りの感情をスクリーンにもたらしようなのだ。」²⁷⁾そこで彼らは映画に取り入れうる小説のもっとも強い文章だけを<核>として選び出す。それは「空虚な文学ではなく、感情を内包し、表現が際立ったものである。」²⁸⁾ また会話のリアリティを醸し出すために敢えて用いられる呼びかけや相槌なども省略される。このように飾られたリアルさと冗漫な説明をそぎ落とした台詞を、登場人物に特定のリズムに乗って朗唱するように発話させる。またそれに付随する身振りの振り付けもあらかじめ厳密に決定される。

ただしベルを映画化した初期作品において、ストローブ=ユイレの様式化はまだ厳格には適用されておらず、俳優の台詞の語りは厳密にコントロールされていない。身振り演技に関しても、異なった俳優が同一の役柄を演じていることを明示するために、同じ身振りを繰返させるなど、通常の劇映画でも見られる映画のコード化が存在している²⁹⁾。ただし原作テキストの使用に関しては、すでにストローブ=ユイレ独自の構成理念が示されている。『九時半の玉突き』では、リアリズム小説として一族3世代の様々なエピソードが丁寧に描写されている。しかし監督たちは牧歌的また感傷的な家族の情景や20世紀ドイツ史を絵解きの説明する部分は一切省略し、政治的に先鋭化された言説を繋ぎ合わせていった。とりわけ強調されたのが体制に反発する者たちの行動である。映画の後半では老フェーメルの子ヨハンナが主要人物となる。映画中でもっともモノトーンな台詞の発話を徹底しているのが彼女である。彼女はすでに戦前から第一次大戦を始めた皇帝に対する非難を公言し、精神を病んでいるとされて施設に収容されている。つまり彼女の独特の喋り方には設定上の意味づけもある。第二次大戦後になって、かつて戦時中に暴虐を働いた知人が政界に進出しようとしているのを知り、ヨハンナは秘密に所持していた銃を取り出し、ホテルのバルコニーに姿を現したその

27) Wolfram Schütte, Gespräch mit J.-M. S. und D. H. S.47.

28) Ebd.

29) 『和解せず』では、一家の2世ロベルトが吸い終わったタバコを指に挟んで弾いて飛ばす身振りが繰返され、戦前と戦後で異なる俳優が演じたロベルト役に一貫性を与えている。

知人に発砲する。『マホルカ＝ムフ』と同じく再軍備の道を進むドイツへの憤激が強烈に表現される。そして『和解せず』でもヨハンナの行動について小説テキストを逸脱する長回しの映像が登場する。それは上述の射撃場面に関連しており、ヨハンナが身づくろいをして隠し場所からピストルを取り出すという全編で2分半ある長いシーンである。クライマックスの銃撃を準備するような儀式的な静けさと共にこの箇所は台詞のないアクションとして映像化される。この映画の副題「暴力の支配するところ暴力のみが助けとなる」はこのヨハンナの行動を裏打ちするのだが、もともとこの言葉はブレヒトの戯曲『屠殺場の聖ヨハンナ』に登場する一節である。実は映画の題名と原作の題名が同一な作品は全てのテキストを映画中で再現した『モーゼとアロン』や『今日から明日まで』のみであることも重要であり、ストローブ＝ユイレにおいて映画の題名も原作解釈の一部として、既存のテキストの引用によって間テキスト的な相関関係を生み出している。

ストローブ＝ユイレの台詞には音楽の朗唱のような一定のリズムと形式が与えられる。棒読み的な発話とはいえ、そこには彼らの求める音楽的なリズムと形式性への指向がある。それは韻文の戯曲の映画化を見るとより明らかになるだろう。テキストには韻律があり、映画の台詞化ではそれが厳格に守られる。『オトン』や『エンペドクレスの死』が韻文にあたるが、そこでは意味的な切れ目とは全く異なった箇所に強勢や間が置かれることになる。いわゆる自然な流れに抵抗するかのように韻律が刻まれるのだ。そしてストローブ＝ユイレは意味に即した強勢や間合いに反してまでも戯曲の韻律に従った発話をさせるほどに、テキストの形式を尊重する。そのスタイルが散文小説を台詞化する際にも踏襲される。意味論には回収されない強勢や間を置くことで、いわゆる自然な台詞の流れを寸断し、演技者の台詞への感情移入を封じるのである。

監督デビュー当初である 60 年代の映画では韻文のようなリズム化は徹底されていないが、80 年代ドイツに一時滞在しつつ製作された『階級関係』³⁰⁾では、カフカのテキストを独特のリズムで発話させる手法が用いられている。そこで映画

30) カフカの『失踪者』の映画タイトルを『階級関係』とした理由は、ストローブ＝ユイレが原作からどの観点を抽出したかをはっきりと物語っている。この物語の新大陸は資本主義の中で皆が自分の居場所や職場を失う不安に怖れている社会である。そこに雇用者と被雇用者の階級関係が絶えず生まれ、搾取の連鎖が続いてゆく。映画でのカール・ロスマンはそうした理不尽な関係性に静かに反抗する人物という側面が強調される。

冒頭でアメリカに着いたばかりの主人公カール・ロスマンの台詞において、間の置き方と強勢を例示してみたい。

Karl: aber ich habe ja fast kein Geld /zum Studieren. /Außerdem / war ich kein besonders guter Schüler, /der Abschied von der Schule /ist mir wirklich nicht schwer geworden. /Und die Schulen hier /sind vielleicht noch strenger. /Englisch /kann ich fast gar nicht. /Überhaupt ist man hier /gegen Fremde /so eingenommen, glaube ich.³¹⁾

斜線の入っていない箇所では、コンマが置かれていても間をあけずに一気に話す。また下線部はアクセントをつけて発話される箇所である。場面では演技者の表情や声の表情から主人公の困惑は伝わるのだが、そのテキスト自体に感情を乗せることなく音楽的な形式感を生み出していることに注目したい。とりわけ上述の箇所では一文が全て2分割されるが、最後の文のみ3分割され、しかも強勢が多い。「大体ここはよそ者に対して偏見が多いと思う」という最後の一文が明らかに感情的なアクセントを伴って伝わる。このようにストローブ=ユイレの朗唱法はテキストとの内容とも連動しているのだ³²⁾。

ストローブ=ユイレの異化は感情や情報を媒介するメディアとしての言語ではなく、言語そのものの社会的な重要性へと向かう。ここにも映画のヒエラルキーの転倒がある。映画において言語は常に映像よりも劣位に置かれてきた。映画の吹替えは外国語版の製作では日常的に行われ、つまり映像の同一性は重視されるが、台詞の音声は常に軽視されてきた。ストローブ=ユイレが同時録音に固執する時、映像の中の話者と発せられる声の同一性は絶対的に守られる。しかしその同一性は別の亀裂を内包している。すなわち話す人物と話される言語は自己同一的ではなく、言語とは話者が社会の中で身に付けた手段に過ぎないということだ。『アンナ・マクダレーナ・バッハの年代記』において、オランダ人レオンハルトの話すドイツ語は外国語訛りを伴う。それは画面上に見られる人物がバッハで

31) この台詞の分節は DVD『階級関係 カフカ「アメリカ」より』紀伊國屋書店、2005年を参照して行った。

32) この点については以下の拙稿を参照されたい。『歴史の授業』の結末部分において、ブレヒトの台詞と映像の演出がどのように絡み合っているかを分析している。渋谷哲也『朗唱する映画』日本独文学会研究叢書

はなくレオンハルトであること、そして彼のドイツ語は彼自身のネイティブ言語ではないことの標となるだろう。しかし画面上で展開する情景はバッハの日常であり、台詞化されるのは彼の手紙等から引用されたオリジナルの言語である。文字が音声化されるとき、映画は文字テキストから離れて発話する人物の声の記録となる。そしてその音声は話者の出自をも明らかにし、ときにそれが演じられたものであることも暴露するだろう。テキストと話者を同一化せず、発話された音声はむしろその裂け目を明示する。テキストは偽りのリアルさの演技によってフィクションのドラマの中に取り込まれるのではなく、独自の音楽的な形式による朗唱として、しかも話者自身の個性が聞き取れるような提示にこそ真の感情表現があるのだというのが彼らの考えである³³⁾。発話行為を異化こうした手法は、映画のみならず日常においても言語の社会性に対する高度な意識化を要求するだろう。

5. 結論：映像と言語と物語の新たな関係性に向けて

ストローブ＝ユイレの映画における文学テキストの使用法を検証してきたが、彼らが通常の映画とは明らかに異なる手法を極度に先鋭化させてきたことについては、彼らに近いニューシネマの陣営からも拒絶する声が発せられている³⁴⁾。ストローブ＝ユイレの映画はあまりにエリート的で観客はおろか映画人にも受け入れがたいものなのだろうか。彼らの試みは映画史的にも類例のないものなのか。これらは脚色映画論という範疇を越えた問いかけである。とはいえここまで考察してきた中で、ストローブ＝ユイレの根本的な製作態度には一見するよりも多く伝統的な映画芸術または物語映画と接点があることが明らかになった。そこで最

33) これについてストローブの以下の発言を参照されたい。「(我々の同僚の中に) いる者たちには、(何と言ったか、ああ、競争だけに依拠する市場経済、つまり自由の反対だ) の人々より悪質な者がいる。彼らがスクリーンを通してもたらす感情は市場のために製造されているものよりずっと悪質だ。例えばタヴィアーニ兄弟、そして残念ながらファスビンダーの大多数もそうだ。(中略) 彼らは言語、しかも自らの言語に対して破廉恥な行為を行っている。おそらく彼らが自分の言語の外側で生きてきたか、今生きているからだろう。」Wolfram Schütte, Gespräch mit J.-M. S. und D. H. S.48. ここではファスビンダーの様式性が虚偽の感情であると名指されているが、ファスビンダーが主題化したのはまさに人々の感情への囚われであった。ここに両者の作家を大きく分かつラインが浮かび上がる。

34) 例えばファスビンダーも『オトン』以降の彼らの作品を、大衆に反して製作しているので興味を持てない」と述べた。Fassbinder über Fassbinder. S.303.

後に改めて彼らの独自の映画美学が指し示す方向性について考えてみたい。

ストローブ＝ユイレの抑揚や身振りを限定する俳優術は、映画における俳優の表現に大げさな感情表出の身振りが盛り込まれてしまうことを阻止する。そこには一見リアルさをもたらす技巧的な感情表現に対するアンチテーゼとして素人俳優の起用や朗唱的な台詞回しがあると考えられる。こうした様式的演技は初期のアメリカ映画で展開されてきたものでもある。演劇の反イリュージョニズムを進めたブレヒトは20年代アメリカの犯罪映画を好んでおり、彼の革新的な演劇実践としての「演劇の文学化」には当時のサイレント映画の影響を多く見て取ることができる。しかも俳優に自由な感情の発露を演じさせるのではなく、限定されたカメラのフレームの中でポーズ、表情、動きを厳密に決めてゆくのはそもそも映画の演技スタイルである。またトーキー初期の映画とりわけスクリーンボールコメディにおいて、台詞を無表情にリズムカルに話すスタイルもハリウッド映画では常套的な手段となっていた。伝統的な映画スタイルは実は高度に様式化された演技法に依拠してきたのである。

またストローブ＝ユイレの取り上げる物語は常に具体的な設定や筋書きがあり、そこに必ず劇的な展開がある点は見逃してはならない。しかもその物語は説明的な台詞や大げさな感情演技で示されるのではなく、個々の映像や音楽や文学テキストのコラージュの中から観客自身が読み取るべきものとなっている。一つ典型的な例を示すなら、『アンナ・マクダレーナ・バッハの年代記』では寸劇的な家族のドラマと音楽演奏が互いに関係づけられる。この映画の物語はバッハの宮廷での困難と、妻や子供たち家族の置かれた状況を語っている。そこにはバッハの宮廷音楽家としての仕事の内容、身内の死、そして夫婦や家族の愛情関係が常に中心的な事柄となる。この映画は通常の映画とは様式的には異なっているものの、内容は紛れもなくバッハ一家のファミリーメロドラマに他ならない。しかもそれぞれの場面に用いられる音楽は場面の内容にさりげなく結びつけられている。例えばアンナが体調を崩してバッハの演奏旅行に同行できなかったことを語る場面では、彼女が寝床に横たわってフレームの外側の明るい方に目をやり、その後天井に目を向けるカットが切り替わると、木立と明るい空を長回しで映す映像となり、カンタータ『目覚めよ、とわれらに呼ばれる物見らの声』から第3曲の二重唱が流れる。女声またはボーイソプラノが「いつあなたはやって来る、わが救

いよ」、男声が「今行く、わが一部よ」という掛け合いの歌である。木立と空の映像は病床のアンナ・マクダレーナが窓から見た光景の主観ショットとも解釈されるが、同時に雲や枝葉の繊細な動きを捉える記録映像でもあり、しかも音楽の愛の呼びかけと相まって夫婦の再会への希望を感じさせるイメージショットとしての象徴的な読みも許容する。大半がカメラの前での演奏場面として音楽を用いているこの映画だが、実は多くの映画で実践されるイメージショット的な手法も用いられており、しかし映像は大枠のストーリーのみに奉仕することなく多様な読みを誘う。映像・音声・テキストそれぞれの要素が同一の重要度で並列された中でドラマが生まれるのだ。そして細部のドラマは映画全体の展開とも有機的に結びつく。ストロープ＝ユイレの映画の多層性は映画という表現形式の多層性を白日に晒すものであり、それはさらに世界そのものの多層性へと開かれている。そしてその世界はカオスではなく必ず確たる形式を備えている。文学や音楽だけでなく、自然の事物全てを素材とするのが映画であり、映画作家はそれを記録し独自に構成することで作品を生み出す。この工程はストロープ＝ユイレにおいては原作テキストの説明的な脚色としてではなく、テキストに誘発される世界と歴史の素材の再構築と呼べるようなものだ。そこに彼らの映画における古典的な佇まいと斬新さの共存という特徴を読み解く鍵があるのかもしれない。

※本研究論文は JSPS 科研費 24520172 の助成を受けて執筆したものです。

参考文献

- Böll, Heinrich: Doktor Murkes gesammeltes Schweigen. Satiren. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1987 [1958].
- Böser, Ursula: The Art of Seeing, the Art of Listening. The Politics of Representation in the Work of Jean-Marie Straub and Daniele Huillet. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2004.
- Byg, Barton: Landscape of Resistance. The German Films of Danielle Huillet and Jean-Marie Straub. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 1995.
- Elsaesser, Thomas: Der Neue Deutsche Film. Deutsche Erstausgabe. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1994.
- Fischer, Robert (Hrsg.): Fassbinder über Fassbinder. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 2004.
- Fischer, Robert/ Hembus, Joe: Der Neue Deutsche Film 1960-1980. München: Goldmann Verlag, 1981.
- Grob, Norbert/ Kiefer, Bernd/ Mauer, Roman/ Rauscher, Josef (Hrsg.): Kino des Minimalismus. Mainz: Ventil Verlag KG, 2009.
- Hake, Sabine: Film in Deutschland, Geschichte und Geschichten seit 1895. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004.
- Hembus, Joe: Der deutsche Film kann gar nicht besser sein. Ein Pamphlet von gestern. Ein Abrechnung von heute. München: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins, 1981.
- Jakobsen, Wolfgang/ Kaes, Anton/ Rrintzler, Hans Helmut: Geschichte des Deutschen Films. Stuttgart/ Weimar: Verlag J.B.Metzler, 1992.
- Pflaum, Hans Günther/ Printzler, Hans Helmut: Film in der Bundesrepublik Deutschland. Erweiterte Neuausgabe. München/ Wien: Carl Hanser Verlag, 1992.
- Rauh, Reinhold (Hrsg.): Machorka- Muff. Jean-Marie Straubs und Daniele Huillets Verfilmung einer Satire von Heinrich Böll. Münster: MAkS Publikationen, 1988.
- Schütte, Wolfram (Hrsg.): Klassenverhältnisse. Von Daniele Huillet und Jean- Marie Straub nach dem Amerika- Roman >Der Verschollene< von Franz Kafka. Frankfurt

a.M.: Fischer, 1984.

Stiftung deutsche Kinemathek/ Peter. W. Jansen/ Wolfram Schütte (Hrsg.): Herzog, Kluge,

Straub: Reihe Filme 9. München/ Wien: Carl Hanser Verlag, 1976.

ハッチオン、リンダ『アダプテーションの理論』（片淵悦久、鴨川啓信、武田雅史
訳）晃洋書房、2012 年。

細川晋『ストロープ=ユイレの映画』アテネ・フランセ文化センター、1997 年。

DVD『アンナ・マクダレーナ・バッハの年代記』紀伊國屋書店、2002 年。

DVD『階級関係 カフカ「アメリカ」より』紀伊國屋書店、2005 年。

DVD『和解せず／マホルカ＝ムフ』紀伊國屋書店、2008 年。

（しふたに・てつや 東京国際大学人間社会学部准教授）

Die radikale Stilisierung der filmischen Adaption bei Straub/Huillet

TETSUYA SHIBUTANI

Unter den Repräsentanten des jungen deutschen Films ist das Filmemacher-Paar Jean-Marie Straub und Daniel Huillet besonders bekannt für ihre radikale Filmästhetik. Aber interessanterweise ist fast kein Film von ihnen aus originalem Stoff entwickelt, sondern sie stützen sich immer auf die existierenden Texte, die verschiedene Sorten wie Romane, Theaterstücke, Opern, Briefe, Essays und Musikstücke behandeln. Aber ihre Art und Weise der filmischen Adaption hebt sich wegen der drastischen Reduzierung auf das Wesentliche und der minimalistischen Schauspielführung von der „normalen“ Literaturverfilmung radikal ab. Nichtsdestoweniger ist ihr eine gewisse Originaltreue zuzuweisen, weil die Handlungszeit, der -ort und der -ablauf zum größten Teil von der Vorlage abgeleitet ist und der Text der Rollen vom Originaltext wörtlich herausgenommen, genauer zitiert, ist. Da kommt eine einschlägige Frage vor: In welcher Hinsicht behauptet der literalische Text im Film von Straub/Huillet seinen besonderen Stellenwert.

Die Verwendung der Originaltexte hängt davon ab, ob der Text nach Ansicht der Filmemacher einen starken Ausdruck hat und auf die Leinwand zu überführen ist. Ihre ersten zwei Filme basieren auf den literarischen Werken von Heinrich Böll, wobei nur die essentiellen Sätze aus dem jeweiligen Text herausgenommen sind und der Handlungsablauf kaum nachvollziehbar ist. Die Filme haben bei zeitgenössischen Kritiken kaum Resonanz gefunden, aber im Laufe ihres Filmeschaffens hat sich herausgestellt, dass ihre filmische Intention eindeutige Ziele hat: gegen die cinematographischen Codes zu arbeiten und anhand eines vorformulierten Texts die Vielschichtigkeit der Welt offen zu legen. D.h., der Originaltext ist ein Ansatzpunkt, der als solches mit den anderen Elementen wie Bildern und Tönen verbunden wird, und aus all diesen Elementen wird eine subtile Struktur gebildet. Da wird der scheinhaftige Realitätseindruck kategorisch abge-

lehnt. Bei der „Chronik der Anna Magdalena Bach“ wird diese Machart noch weiter getrieben, so dass das Spielen der Bachschen Partitur das Hauptanliegen des Films darstellt, und zugleich mit diesem Musizieren werden die dramatischen Begebenheiten der Bachschen Familie dramaturgisch verbunden.

Es wäre sinnvoll, die eigentümliche Sprechweise der Rollen mit der musikalischen Ausübung zu vergleichen. Wie ein Gedicht in Versen intoniert wird, wird auch ein Prosatext mit rhythmischer Akzentuierung wie Verse stilisiert. Das macht den Zuschauern stets bewusst, dass die Sprache nicht aus dem Inneren der Figur kommt, sondern dass sie eine soziale und geschichtliche Konstruktion, die jeweils vom Menschen herbeizitiert wird, ist. Die radikale Stilisierung von Straub/Huillet hat nicht nur innerhalb der Filmästhetik ihren kritischen Sinn. Sie ist vielmehr eine Darstellung der neuen Sichtweise auf die Geschichte und die Gesellschaft selbst.

