

【論文】

フリッツ・ラングと『ハラキリ』 —ドイツにおける「蝶々夫人」の運命—

マイケル・チャブレン 羽 田 美也子

Fritz Lang and *Harakiri*

—Destiny of Madame Butterfly in Germany—

CHAPLAN, Michael and HADA, Miyako

フィルム・ノワールの巨匠と呼ばれるドイツ人映画監督フリッツ・ラング (Fritz Lang, 1890-1976) の最初期の作品に、『ハラキリ』(1919)がある。彼の初期の代表作である『ドクトル・マブゼ』(1922)、『メトロポリス』(1927)、『M』(1931)のような作品とは明らかに一線を画しているロマンチズムの極致のような『ハラキリ』は、内容的にはまさにドイツ版「蝶々夫人」である。

「蝶々夫人」は、原作はアメリカ人ジョン・ルーサー・ロングによる短編小説で、初出は1898年『センチュリー・マガジン』誌1月号である。これが大評判となってアメリカ人劇作家デイビッド・ペラスコが戯曲化、この舞台をイギリスで観て感激したイタリア人ブッチェニが1904年にオペラ化したものが、全世界を席卷したという経緯がある。19世紀後半から20世紀初頭にかけてのジャポニスム全盛期の象徴的作品と言っても過言ではない。この作品を「ハラキリ」というタイトルで、1919年というジャポニスムも下火になりつつある時期に製作したフリッツ・ラングの意図は、どこにあったのであろう。また、以後時代を風刺する作品を撮り続け、社会や人間に対する不信感を抱き続けたラングにとって、この作品はどのような意味を持っていたのであろうか。

彼の描く悪役には通底するモチーフがあり、それは最初期に制作された『ハラキリ』にも見て取れる。一見その後の作品とは指向が全く違っているかのように見える『ハラキリ』であるが、他作品と同様に人間への不信感というものが独特の味わいで描かれている。本稿では、これらの点につき、表象文化(映像)の観点からの分析と、ジャポニスムを軸とした検証を各自が担当し、可能な限り多角的視点で論じることを試みた。

1. Fritz Lang's Background

“I believe that it is necessary to fight destiny. It is the battle that is important, not the goal.”¹

Fritz Lang was one of the world's great filmmakers. His best films include *Die Niebelungen* (1924), *Metropolis* (1926), *M* (1931), *Das Testament der Dr. Mabuse* (1933), *Fury* (1936) and *The Big Heat* (1953). Lang's films contain constant characters, symbols, and themes. They were present from his earliest films.

Lang directed his first film in 1919. He directed four others in the same year.² His first two films are lost, but the two episodes of *Die Spinnen* and *Harakiri* are available on DVD. No reasons are given in any of the references as to why Lang decided to (or was ordered to) direct *Harakiri*. He mentions in the interviews that the “plot was based on the famous opera *Madame Butterfly*.”³

What did Lang know about Japan? He said that when he was about 22 he “went to Paris and on through Marseilles and on to Asia Minor, the South Seas, Africa, China, Japan and Russia for almost a year.”⁴ Lang's biographer, however, suggests that Lang had never been to Japan. Could he really afford such travel, and did he in fact journey to these far-flung places? As the course of his life would prove, Lang liked to play tricks with his passport as well as his vitae. Curt Riess wrote in one of his books that ‘Fritz Lang never told me how he paid for this [time of global travel], not even later, when we were close friends.’

Even the Parisian cineaste and press attaché Pierre Rissient, one of Lang's confidants in his twilight years and among his staunchest defenders, doubts the director traveled as far and wide as claimed.⁵ On the other hand, McGilligan writes the following:

“ . . . Published sources indicate (Lang) was preparing a public exhibition of his work, together with a collection of Oriental and oceanic objects d’art acquired on his trip to the far east.” when newspaper headlines intervened to force his departure from Paris, but this, without any proof, must be considered suspicious exaggeration.⁶

Considering that Lang’s previous two films (the two episodes of *Die Spinnen*) were fantastic adventure films, it seems likely that Lang was simply trying to make a movie about an exotic place, and Japan was still considered pretty exotic in the early twentieth century. (Puccini’s famous opera *Madame Butterfly* first opened in 1904.)

Lang used producer Joe May’s property on Woltersdorf Lake (20 km from Berlin) for the breathtaking Nagasaki exteriors,⁷ but the authentic (Japanese) costumes and decorations were supplied by the Ethnographical Museum run by I.F.G. Umlauff.⁸ It might be interesting to compare the differences between the plot of the film and that of the story / opera. There are some surprises here that throw light on Lang as a director. As Andrew Sarris explained about Fritz Lang, “Lang is determinism. . . . Lang is obsessed with the structure of the trap. . . (Lang’s films have) the bleak view of the universe where man grapples with his destiny and inevitably loses.”⁹

2. The movie *Harakiri*

The movie itself surprises the audience with its pictorial quality. . . the house near the shore covered with flowers is quite beautiful. It is like no Japan that the American co-author of this paper has ever seen!¹⁰ The most interesting character of the movie. . . and one who doesn’t appear as prominently in the opera. . . is the Buddhist priest. In the opera, the Buddhist priest objects loudly to the heroine’s conversion to

Christianity at her wedding. In the film, however, he acts as custodian for O-take-san while her father is abroad. He expects her to become a priestess in the forbidden forest, but O-take-san tells her father (on his return from abroad) that she doesn't like the priest, because he has evil intentions. The priest criticizes the foreign goods O-take-san's father has bought and declares that O-take-san will become a priestess. Her father replies that O-take-san is free to do as she pleases. The priest then curses O-take-san's father for having forgotten Buddha and later denounces O-take-san's father to the emperor. O-take-san's father is forced to commit ritual suicide.

While O-take-san is serving as an apprentice to the priest, she meets a Scandinavian sailor, Olav J. Anderson, who had climbed the wall into the forbidden forest. The priest discovers O-take-san and Olav together and imprisons O-take-san in a cave. However, the assistant priest takes pity on O-take-san, frees her and takes her to a teahouse. Why would the assistant priest help O-take-san? Does the assistant priest fear that O-take-san's fate would be worse if the priest had his way with her than if she worked in a teahouse? By chance, Olav comes to the teahouse, and meets O-take-san there. They are soon married, which is the only time O-take-san is happy. The priest tries to take O-take-san back to the forbidden forest, but Olav throws him out.

The next time we meet the priest, Olav has abandoned O-take-san, who now has a three-year-old child. The four-year marriage of Olav and O-take-san is over, and the priest wants to have her thrown out of the house Olav had set her up in. A young Japanese bureaucrat, Prince Matahari, tries to intervene and fights the priest. At one point, Matahari describes the motives of the priest in this way: "It was never about Buddha's holy service; you just wanted revenge." The audience might

well be confused at this point. For what crime did the priest want revenge? Was it revenge because O-take-san's father prevented O-take-san from working in the forbidden forest? Was it because O-take-san herself did not want to work in the forbidden forest? Does it matter? The priest's entire existence seems to be as an agent of unhappiness. It seems that the priest is the very symbol of O-take-san's fate. Sometimes he destroys O-take-san's happiness. Sometimes he facilitates the things that destroy O-take-san's happiness.

Lang made three films about a master criminal named Dr. Mabuse. In the second of these films, *The Testament of Dr. Mabuse* (1933), Lang's Mabuse explains the reason for all of the bank robberies, murders etc. that he has caused to happen. Mabuse does not want the money. His main goal is chaos. He wants nothing less than the breakdown of society.¹¹ (The Nazis had been working toward the same end... total collapse of society so that they could take power in Germany.) It is fitting that after Lang made this movie, he had a meeting with the Nazi Reich Minister of Propaganda Goebbels, and Lang decided that he had better leave Germany as soon as possible.

The villains in many of Lang's films seem to have the same motivation, which is no motivation at all. These people do not use chaos as a tool to get their goal: chaos **is** their goal. Even the child-murderer in Lang's masterpiece *M* (1931) does not kill children for any other reason... he himself does not know why he kills. The resultant chaos is so serious that even the criminal gangs realize that society is spinning out of control.¹²

The most interesting (and important character) in most of Lang's films is the villain. The villain in Lang's *Spione* (1928), Haghi, is a banker, so he clearly does not need more money. His goal

seems to be control of other people's lives. . . But for what purpose? Does Haghi reward loyalty? His promise to the female character, Sonia, that he will spare her boyfriend if she performs one more task for him, is a lie. Sonia is disposable. So is everybody else. Sonia is a Russian, and perhaps trying to serve the Russian government. . . But Haghi himself does not take the Russian cause seriously. His goal is chaos for the sake of Chaos!¹³

Andrew Sarris explains the *auteur* theory (作家主義理論) in his masterpiece, *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968*:¹⁴ he explains that, in order to really understand how to judge a film, it is essential to look at the body of work of the director of the film. When the great majority of the films of a director are outstanding, then one knows that one is in the presence of a director who deserves to be studied more deeply.

According to Sarris, Fritz Lang is a great director, worthy of such study. In his German films, his French film and in his American films, one can trace the same sensibility. Lang can take a story and make it his own. In a sense, a great director makes the same film again and again, and imprints each film with his own personality. This is the reason why, according to the *auteur* theory, one can learn more from an inferior film by a great director than one can learn from a superior film by an insignificant director.

Fritz Lang's early *Harakiri* has only been widely known for about 20 years, when it was discovered in a Dutch library. While the film is based on *Madame Butterfly*, that story is less important to Lang than the story of how O-take-san deals with her destiny, as personified by the priest. For those who take the *auteur* theory seriously, this film is a revelation; one can see clearly in this film the beginning of what became the

center of Lang's films we now judge as masterpieces.

3. 美術へのこだわり

外国人によるジャポニズム作品の例に漏れず、舞台は怪しげなナガサキという街、そこになぜかヨシワラがある。登場人物は全て非日本人であるから、キモノの着方やしぐさ、習俗におかしいところがあるのは勿論であるが、他の多くの作品に比べると許容範囲内である。撮影はハンブルク＝シュテリンゲンのカール・ハーゲンベック動物園で行った大掛かりなもので、部屋の調度品などは、ハインリヒ・ウムラウフを美術顧問としてウムラウフ民俗博物館から本物を持ち込み、当時としては舞台装置にかなり力を入れたものである。監督を務めたラングの美術的構成へのこだわりがいかんなく発揮されているサイレント映画と言えよう。

ラングの構図や配置に対する美術的なこだわりは、彼の育った時代のウィーンの空気が大いに影響しているだろう。当時のウィーンは、史上稀にみる爛熟した多様な文化が花開き、政治、経済、文芸も含めてこれらの文化事象の総称が後に「世紀末ウィーン」と呼ばれている。美術では、分離派のグスタフ・クリムトやその影響を受けたエゴン・シーレが活躍していた。1890年12月5日に生まれたラングは、初等教育を終えると帝立レアルシューレ（実科学校）に進む。卒業後、建築家だった父親の勧めでウィーン工科大学に進学したが、どうしても画家になりたかったため1年で工科大学を退学している。画家を目指したラングはウィーンのグラフィック・アート学院に、次いで1911年からはアール・ヌーボー繚乱のミュンヘンでユーリウス・ディーツ芸術学校に通う¹⁵。この頃特に彼が好んだのはエゴン・シーレだと言われている。意図的に捻じ曲げられた人物画にみられるように、非常に直観的で強烈な個性を見る者に感じさせるシーレの作風は、同い年のラングに強い影響を与えたようだ。

そもそも『ハラキリ』が誕生するに至った背景は、どのようなものであったのだろうか。周知のように19世紀後半から20世紀初頭にかけては空前の

日本ブームが世界を席卷している。ヨーロッパにおいても1862年のロンドン万博で日本コーナーが設けられ、実際にはイギリス公使オールコックの個人的な収集品が大半ではあったものの、900点近くにわたる幅広い種類の品々が展示された。また、開幕式のパレードには羽織袴に脇差し、ちょんまげ姿の使節団も加わり、話題を集めている¹⁶。1867年のパリ万博では3人のキモノ姿の日本女性が茶店で接待するなどジャポニスムの流行に大きな役割を果たしている。1873年のウィーン万博は明治政府が初めて参加したということもあり、新政府の意気込みが強く感じられるものであった。広大な敷地に神社や鳥居、橋を配置した日本庭園を造り、鎌倉の大仏を模した張り子や五重塔の模型、ドイツ人お雇い外国人ワグネルの監修のもとにエキゾチシズム満載のプレゼンテーションであった。特に絹のハンカチ、うちわ、扇子、漆器、陶器、銅器などの雑貨を競うようにして人々が買い漁っていく様子が報告されている¹⁷。

時を同じくして、20世紀最初の10年間、ヨーロッパでは世界一周ブームがおこっている。新聞社や大手出版社がスポンサーとなって、競って世界各地に作家などを派遣した。この風潮に影響されたのだろうか、ラングは間もなく世界一周の旅に出る。ドイツ、ベルギー、オランダ、ロシア、北アフリカ、中国、日本なども訪れたと彼自身が語っているが、これはどこまで本当かはわからない。その後彼はパリに移り、アカデミー・ジュリアンでモリス・ドニの絵画講座に通い、1914年6月には自身の絵と、放浪の旅で収集した美術工芸品を含んだ展覧会を開いている。第一次世界大戦に、オーストリア＝ハンガリー帝国軍の兵士として参加するまで、ラングは一貫して画家としての修業時代を送ったのである。明石政紀はその著『フリッツ・ラングまたは伯林＝聖林』でこう述べている。

ラングの映画を観てみると、構図や配置は見事でも大体において映画全体としての流れが悪い。つまり、ラングの映画は、図柄として美術的に凍結した瞬間瞬間は優れているのだが、リズムやテンポと

いった音楽的な横の流れには鈍感なのである。最初のうちはリズムがよくても、途中で淀んでしまうことが多いし、特定のシーンだけが唐突にテンポ感があったりする。言ってみれば凍てついた視覚の連続のようなもので、目に見える像としての美術的構成感は優れているのだが、目に見えない流れとしての音楽的構成感が貧弱なのだ。¹⁸

確かに明石の言うように、ラングは映画監督としてカメラのファインダーをのぞく時、そこに美術的瞬間を求めるのであろう。永らく画家としての修業を積むことで培ってきた彼の感性が自然にそれを求めてしまうのである。この点は後に彼の欠点となるのであるが、しかし考えてみるとこの音楽的構成感の欠如は、サイレント映画においては欠点ではあり得ない。否、それどころか切り取ったシーンの瞬間的美しさが際立てば際立つほど、観るものの心を打つ。例えば、園遊会の最中、ミカドの使いから刀を受け取り、切腹するために別室に行こうとする父親に娘が怪訝そうな眼差しを向ける。その娘に対して、「この刀はミカドが忠誠を誓う私へのご褒美に下さったものだよ」と誤魔化し、手を挙げてさりげなく娘に別れを告げる時の父親の寂しそうな、慈愛に満ちた表情。こっそりと邸内に忍び込んできたオラフ（ヨーロッパのどこかの国の海軍士官らしい）と一目で恋に落ち、彼を見上げるときのオタケさんの幸せに満ちた表情。自分を捨てて帰国したオラフを待つ幼い金髪の子供とともに浜辺を散歩するオタケさん。待ちに待った夫が帰宅するのを、家中花で飾り立て、障子に穴を開けて今か今かと待つオタケさんと子供の後ろ姿。いずれも絵画のように抒情的で印象的なシーンに仕上がっている。後の彼の作風からは考えられないような、純粹で繊細なカメラワークである。

4. 宿命・復讐・自死

ドイツ版「蝶々夫人」が、全世界の人を夢中にさせた版と決定的に異なっ

ているのは、父親の存在と僧侶の役割である。原作「蝶々夫人」では、父親は先の内戦で敗れたことにより、すでに切腹して命を絶っており、そのために残された蝶々さんはゲイシャとして売られている、という設定で物語は始まる。つまり父親は登場しないのである。僧侶は、蝶々さんが属する旧世界である日本＝東洋的価値観の代表として登場し、先祖を捨てて、新世界＝西洋的価値観を選び取った蝶々さんを、親戚一同引き連れて諫めにやってくる。だが、新しい世界に夢中になっている蝶々さんには何の効果も及ぼさない。『ハラキリ』では、オタケさんの父親である大名トクヤワは最初から登場する。非常に開明的な君主であり、度々ヨーロッパに出かけては珍しい文物を持ち帰り、なかでもオタケさんには可愛らしいお土産を山ほど持ち帰る。僧侶は、仏の名のもとに大名でさえ意のままに操ることができる絶対的権力を過信する存在として描かれる。(彼のオタケさんに対する下心も透けて見える。)ところが、オタケさんを厄にするよう勧める僧侶に対して父大名は、彼女の気持ち次第だと返事する。常々外国に対してオープンすぎる大名に苦々しい思いを抱いていた僧侶は、自分の意見に楯突く大名父娘に怒りを覚え、ここにきて奸計を思いつく。外国の考えに毒された大名トクヤワは、ミカドの教えに対する忠義心を失っていると密告する手紙を送るのである。数週間後、ミカドの密使が賜りものの刀を持ってやってくる。忠誠心を証明するため、その刀で自害するやうにという天皇からの暗黙のメッセージを受け取ったトクヤワは、自邸での園遊会の最中、別室でひっそりと切腹する。

ミカドに対する忠義心を示すために切腹する大名という設定は、この映画の中ではかなり重要なパートを占める。別室の襖の陰で父親のハラキリは行われ、見ている我々にはそのシーンを想像させるだけであるが、そこに向かう父親にはこれから行おうとしている行為への一筋の迷いもみられない。原作でも蝶々さんの亡くなった父親は切腹したことが述べられたが、あくまで設定上の必要からの説明だけであった。しかし、日本には「ハラキリ」というセンセーショナルな自殺の方法があるということは夙に有名

であり、ロングの原作でも亡くなった父親は切腹している。古くはイギリス公使アーネスト・サトウの『一外交官の見た明治維新』の中でも彼が実際に臨席したという切腹の様子が具に紹介されており¹⁹、海外でベストセラーとなった新渡戸稲造の『武士道』にもその所以が詳細に語られている²⁰。海外を巡業した川上音二郎、貞奴のような旅役者の興行でも、歓迎されたのは切腹シーンのある出し物であったことが述べられている²¹。信義のために切腹する、あるいは名誉を汚されることを嫌って死を選ぶ、という切腹の与えるインパクトは海外では大きかった。蝶々夫人もオタケさんも物語最後には、夫の裏切りに絶望して喉に刃をあてて自害するという悲劇がこの物語の山場であるが、男女を問わず、「恥ずべき生よりも名誉の死を」選び取る日本人の死生観は、よく理解できないながらも、西洋において高邁なる精神の表れとして大いなる畏怖の念をもって受け取られていたのである。(因みに、ラングは後の作品『スピオーネ』の中で、秘密スパイ組織の首領ハギの奸計に陥った日本人外交官マツモトの切腹シーンをかなり詳細に描いている。)

ジョン・ルーサー・ロングの原作が書かれた1898年と違い、この映画の撮られた1919年は、日露戦争も第1次世界大戦も経た後であるということに注目したい。「大和魂」という言葉に代表される日本兵の戦いぶりが、西洋においてかなり奇異な精神性として語られるようになり、その精神性を支えているのが天皇の存在であるということは世界にも広く知られた。それより前すでに19世紀末から20世紀初頭にかけてのジャポニズムの流行のなかで、美術工芸品ばかりでなく、日本および日本人の暮らしぶりから精神生活に至るまでが、あまねく好奇心をもって語られるようになっていた²²。「おとぎの国」に花開いたエキゾチックなロマンスとして、アメリカで生まれた「蝶々夫人」は、あくまで彼女の悲恋に焦点があてられた涙を誘うロマンチズムの産物だが、ドイツにおける「蝶々夫人」の運命には、宿命、復讐というラング的脚色に自死というショッキングな主題が加わる。後に犯罪映画で手腕をふるうラングの才能の片鱗が既にみてとれる作品な

のである。

5. まとめ

以上『ハラキリ』について論じてきたが、1919年というジャポニズムも下火となった時期のドイツで、このような映画が製作される意味はあったのであろうか。ラングがベルリンに移り、まずは脚本家として映画製作に関わり始めたのは1916年であるとされている。『鞭』(1916)『異端クラブの結婚式』(1917)『ヨーエ・デーブス』(1917)『ヒルデ・ヴァレンと死神』(1917)などの作品がヨーエ・マイ監督の下で撮られている。その後ラングが初めて脚本も書き、監督も務めた作品に『混血児』(1919)がある。フィルムは残っていないのだが、あらすじは、混血女性と結婚した白人男性が妻を伴ってヨーロッパに帰国。混血児は両方の劣った遺伝子だけを受け継ぐのだから愛人にするのはいいとしても、結婚などするべきでないと友人に諫められる。それに対して何も言い返さない夫と友人の会話を妻は立ち聞きしてしまい、この二人に妻が復讐するという物語である²³。人種をめぐる議論は当時先進諸国の間では盛んであった。黄色人種を対象に「黄禍論」なるものも論じられたが、もっと広範囲には19世紀後半頃、西欧諸国においては社会ダーウィン主義という理念が流布していた。これはダーウィンの自然淘汰説を適用して社会現象を説明する立場に立つものであり、それによると、それぞれの人種には先史時代に人類が登場した時点から遺伝的に伝えられてきた固有の特徴があり、継承された特徴は内面にも反映されるものだと考えられていた。それゆえに優性人種が劣性人種と混合すると人種の粗悪化や退化が進み、ひいては絶滅の危機に瀕すると信じられていた。ラングの監督としての初デビュー作品が『混血児』だったということは、彼自身が当時流布していた遺伝学を疑っていなかったことを示していよう。当時の映画評は、混血児の劣等性を盛んに言い立て、白人種にある愛と敬虔さが混血種には欠けていることをこの映画は証明してみせたと述べている²⁴。ラングが斯様な人種観を持っていたとすると、異人種間

の恋愛（結婚）を描いた『ハラキリ』の伝えるメッセージもまた単なるロマンスとして読み解くわけにはいかない。ラングは異人種間のロマンスに焦点をあてたのではなく、異人種間の結婚の宿命、権力への抵抗（西欧の男性に対する非力なアジアの女性）としての切腹に焦点をあてたのではないだろうか。この時期のドイツにおいて描かれた蝶々夫人を、製作した側も観客の側ももっと冷めた眼差しで予定調和的な悲劇の結末としてみていたというほうが正しいかもしれない。

20世紀初頭のドイツでは、「表現主義」と呼ばれる前衛芸術運動が、文学、絵画、建築、演劇などジャンルを問わず席卷していた。この自然主義と象徴主義に異を唱える運動は、映画においてはファンタジックなビジュアル・イメージを魅力とし、暗くて怪奇趣味の強い、極端にデフォルメされた、今までにない斬新な迫力ある様式を作り出した。フリッツ・ラングの後の作品『ニーベルンゲン』（1926）、『メトロポリス』（1928）、『M』などは表現主義の賜物と言われている。後にラングはナチスから逃れるためにアメリカに亡命し（1934年）、ハリウッドで活躍するようになる。ハリウッドでの仕事は、『激怒』（1936）、『暗黒街の弾痕』（1937）、『死刑執行人もまた死す』（1943）のような注目すべき作品も残したが、多くはB級映画だと言われている。それだけに、彼のドイツ時代の作品の素晴らしさが際立つのであるが、特に犯罪映画史に残る傑作は、その芸術性ととも高く評価されている。それらの作品に描かれる社会の暗い影、そのなかに潜む犯罪、権力への反感、人間と社会への不信感などは、作品中の悪役の狂気と相俟って、彼の作品に独特の味わいを醸し出している。そして、こういった特徴は、すでに彼の最初期の作品である『ハラキリ』にもその萌芽が見られるのである。

〈註〉

- 1 Grant, Barry Keith. *Fritz Lang Interviews*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 2003. 96.
- 2 Jensen, Paul M. *The Cinema of Fritz Lang*. New York: A.S. Barnes and company, 1969. 205.
- 3 Grant, 177.
- 4 Grant, 176.
- 5 MacGilligan, Patrick. *Fritz Lang: the Nature of the Beast*. New York: Saint Martin's Press, 1997. 28-29.
- 6 MacGilligan. 30.
- 7 MacGilligan, 60.
- 8 Eisner, Lotte H. *Fritz Lang*. New York: Da Capo Press, 1976. 25.
- 9 Sarris, Andrew. *The American Cinema*. New York: E. P. Dutton and Company, 1968. 64.
- 10 *Harakiri*. Sc. Max Jungk, based on the David Belasco play and the John Luther Long short story. Dir. Fritz Lang. Perf. Paul Biensfeldt, Lil Dagover, Georg John and Niels Prien. Decla-Bioscop AG. 1919.
- 11 *Das Testament des Dr. Mabuse*. Sc. Thea von Harbou. Dir. Fritz Lang. Perf. Rudolf Klein-Rogge, Otto Vernicke, Vera Liessem. 1933.
- 12 *M*. Sc. Thea von Harbou. Dir. Fritz Lang. Perf. Peter Lorre, Ernest Stahl-Nachbaur, Gerhardt Bienert 1931.
- 13 *Spione*. Sc. Thea von Harbou. Dir. Fritz Lang. Perf. Rudolf Klein-Rogge, Willy Fritsch, Gerda Maurus 1928.
- 14 Sarris. 25-37.
- 15 ラングの経歴については明石政紀『フリッツ・ラングまたは伯林＝聖林』（アルファベータ、2002）およびピーター・ボグダノヴィッチ著、井上正昭訳『映画監督に著作権はない』（筑摩書房、1995）を参照した。
- 16 “The Opening of International Exhibition,” *Illustrated London News*, May3, 1862.
- 17 久米邦武編『米欧回覧実記』（五）（岩波文庫2003）43-52頁
- 18 明石政紀『フリッツ・ラングまたは伯林＝聖林』14頁
- 19 アーネスト・サトウ『一外交官の見た明治維新』（下）（岩波文庫、1960）161-171頁には堺事件の首謀者であった滝善三郎の切腹が各国公使の立ち合いの下で行われた様子がつぶさに書かれている。この件に関しては同席していた英国公使A. B. ミットフォード著長岡祥三訳の『英国外交官の見た幕末維新』（講談社学術文庫、1998）134-155頁にもその経緯が書かれている。
- 20 新渡戸稲造著、矢内原忠雄訳『武士道』（岩波文庫、1938）では、特に「勇」「仁」「名誉」の項目で首尾一貫した内的な規範、つまり倫理の問題として「ハラキリ」という行為を弁護している。
- 21 レズリー・ダウナー著、木村英明訳『マダム貞奴』（集英社、2007）178頁
- 22 ドイツ人が作り上げた日本イメージについては中埜芳之著『ドイツ人がみた日本

ドイツ人の日本観形成に関する史的研究』（三修社、2005）を参照した。

- 23 明石政紀、34、35頁。この作品では、混血女性と出会ったのはサンタフェの阿片窟という設定である。
- 24 明石政紀、34、35頁