



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	戦間期ベルリン・オペレッタの重層性：メロドラマ化と自己パロディ
Author(s)	小川, 佐和子
Citation	北海道大学文学研究院紀要, 161, 27(右)-62(右)
Issue Date	2020-12-18
DOI	https://doi.org/10.14943/bfhhs.161.r27
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/80044
Type	departmental bulletin paper
File Information	1003_bfhhs.161.r27.pdf



戦間期ベルリン・オペレッタの重層性

——メロドラマ化と自己パロディ——

小 川 佐 和 子

ぼくらは他の男たちとは少し毛色が違うんだ

モラルなどというものに足並みそろえて愛し合うだけの奴らとは違うのさ

ひたすら奇異なことを嗅ぎまわるような奴ら

それでいて陳腐なものにしかたどりつけない奴らとは住む世界が違うんだよ

でもいったいこの気持ちをどう言ったら良いのかしら

あたしらはみんな別の世界に住んでいる子供なのだから

ライラックの夜しか愛せない——

色ごとでむせかえるような *schmil* (※同性愛の *schmil*) 一夜しか

だってあたしらは他のオトコどもとはちよいと毛色が違うんだもの

〈リラの唄〉 *Das Lila Lied* (一九二一年)

はじめに

ヴァイマル期ドイツの娯楽文化と言えば、映画を筆頭にレヴューや流行歌、大衆演劇、^{カバレー}寄席が念頭に浮かぶ。⁽¹⁾ わけても映画文化については、第一次世界大戦の余波により映画先進国であったフランスやイタリアの映画産業は失墜したが、敗戦国ドイツはハリウッドと並び映画産業で大勝利をおさめていった。ヴァイルヘルム帝政末期の混乱と敗戦の悲惨な経験に由来する背徳の映画群を経て、表現主義映画『カリガリ博士』(一九二〇年)の登場とともにヴァイマル時代が幕を開く。黄金の二〇年代には、フリッツ・ラングやエルンスト・ルービッチュの華々しい、しかしきわめてキッチュな国民国家的大作映画(『ニーベルンゲン』二部作など)が国際市場を席巻する陰で、表現主義の反動としての室内劇映画、無字幕映画、街路映画といった地味で陰鬱なリアリズム映画が生み出されていった。こうした映画文化の重層性は他の隣接する娯楽文化にも見出すことができる。ここでは「唄とステージの世界」における「表と裏の意味」を探っていききたい。

巷では、人気の流行歌曲家ミッシャ・スポリアンスキーの⁽²⁾〈リラの唄〉や映画デビュー前のまだ無名のマレーネ・ディートリヒが唄う〈仲良しの女ともだち〉といったゲイ・レズビアン流行歌があふれ、同性愛者たちが夜な夜な集うカフェも賑わっていた。⁽³⁾冒頭の〈リラの唄〉の一節は、同性愛を扱った似非科学映画のタイトル『他の男とは違った男』*Anders als die Andern* (一九一九年)とも一致する。ヘテロセクシャルの世界においても、良家の子女は道を踏

み外すと娼婦に堕ちてしまうからお気をつけなさい、というようなお決まりの物語を持つ啓蒙映画（Aufklärungsfilm）もしくは性教育映画（Sittenfilm）と名を借りたポルノグラフィイーが入り乱れた。裸体を売り物にする豪華レヴェューも歯止めが効かないほど勢いを増すばかりだ。転々と変わる社会政治体制に連動するかのようになり、大衆娯楽の世界でもモラルや規範の価値観が根底から動揺していた。

表現主義と新即物主義、壮麗さとキツチュさ、異性愛と同性愛、モラルと反モラル、ロマンチックとグロテスクといった増大するさまざまな形の二重性が、先の流行歌の歌詞一つを例にみても *schwil*（官能的）と *schwil*（同性愛的）の掛詞に表れている。赤でも青でもない紫色のライラック畑が一面に広がる夢の世界。その夢想が現実には繰り広げられた舞台は首都ベルリンである。^④ このポリフォニックな特徴を、映画・流行歌・寄席・レヴェューいずれの領域とも密接に関わっており、当時ベルリンの大衆舞台の人気の頂点にあったオペレッタ文化に見出してみようというのが本論の狙いである。

本論では一九二〇年代から三〇年代にかけての戦間期ベルリン・オペレッタを射程とする。この時代区分は、オペレッタ作曲家の第三世代がベルリンを拠点に活躍した時期であり、オペレッタの「モダニズム」が加速した時期でもある。本論ではベルリン・オペレッタの歴史における「モダニズム」^⑤の実態に注目する。大枠の議論の流れとしては、メロドラマ化する情動的な路線と自己パロディとしての諷刺的な路線という、二つの相反する方向性が二〇年代後半以降のベルリン・オペレッタに顕著となってきたこと、それがナチスの台頭により一元化されていく過程まで——同時にそれはオペレッタの終焉を意味することになるのだが——を検討していく。

1. ベルリン・オペレッタの位置づけ

音楽劇の劇場と大都市との関わりに大衆化されたモダニティを見出そうとする取組の中で、ベルリンについてはこう述べられている。「想起の対象ともなりうる大都市」ベルリンにおいて、「年間レヴューの主題は、絶えずモダンな都市ベルリンそのものの表象をとり上げ、自己言及性と一般のイメージとの関係を提示する」⁶。年間レヴューの代表的な舞台の一つには、第一次大戦後にマックス・ラインハルトの持ち劇場となったベルリン大劇場 (Berlin Großes

Schauspielhaus, 一九一九—一九三二年)がある。本劇場

は、古代の円形劇場と近代の都市中間層のための劇場という二つの理想を結びつけたものとされ、別名「五千人劇場」と呼ばれた。一九二四—二五年シーズンのレヴュー《すべての人に…!》(図1)は、その理想を実現して大衆が主役となるプログラム構成であり、さらに第十六場の舞台は「大都市ベルリン」と題されている。この劇場で一九二〇年代に毎シーズン上演された年間レヴューでは、ベルリンという都市そのものも舞台化されていたのである。



図1 レヴュー《すべての人に…!》
プログラムの表紙
(KHM-Museumsverband,
Theatermuseum Vienna)

さて、ベルリン・オペレッタの煌びやかな怪しい舞台裏に踏み込む前に、まずはオペレッタ全体の時期区分を簡単に概観しておきたい。十九世紀半ばから後半のパリにおいてジャック・オッフエンバック Jacques Offenbach（一八一九年—一八八〇年）が登場し、オペレッタという音楽劇ジャンルを確立させた^⑦。オッフエンバックに続きウィーンにおけるヨハン・シュトラウス二世 Johann Strauss II.（一八二五年—一八九九年）らに代表される、いわゆる「金」の時代がオペレッタ作曲家の第一世代である。その後、彼らに代わって二〇世紀初頭から一九二〇年代にかけてウィーンを拠点にフランツ・レハール Franz Lehár（一八七〇年—一九四八年）やエメーリヒ・カールマーン Emmerich Kalman（一八八二年—一九五三年）ら東欧出身の作曲家が台頭し、彼ら時代の寵児たちが「銀」の時代といわれる第二次オペレッタ・ブームをもたらした。一般的に「ウィンナ・ワルツ」「ウィンナ・オペレッタ」というハプスブルク帝国の優雅なイメージと結びつけられているのは、シュトラウスからレハールにいたる時代のオペレッタ群である。その後、帝国崩壊に伴いベルリンを拠点にジャズやレヴェュー、映画といった大衆娯楽を代表する要素、潮流としては第一次大戦後のアメリカニズムがオペレッタに流入し、オペレッタが新たに展開していった「第三の時代」が訪れる。従来、二〇世紀以降のオペレッタは「銀の時代」と一括りにされてきた^⑧。だが、大戦後のアメリカニズムの影響下で登場したジャズ・オペレッタや、イギリス発のテイラー・ガールズを取り入れたレヴェュー・オペレッタは、大戦前の「ウィンナ・オペレッタ」とは形式的・内容的にきわめて異質なものである。一九二〇年代から三〇年代は「第三の時代」として区別した方が実態に即していると言えよう。ただし、最後に述べるようにこの時代はオペレッタの新たな発展期であると同時に、ナチス台頭によるオペレッタの衰退期ともなった。

早くも一九〇三年の時点で批評家のエーリヒ・ウアバンは次のように予告していた。

オペレッタの新たな国際的拠点を見つけようとするなら、それはベルリンになるだろう。パリ、そしてウィーンに続き、ベルリンのオペレッタ——われわれはすでに「ベルリン・オペレッタ」と呼ばれる作品と出会っている——その創設者はパウル・リンケである。「中略」私はベルリンにここ何世紀か生きているある精神について考えている。それは陽気で、大胆で、諷刺的な精神である。この精神はやがて「未来のオペレッタ」に浸透していくにちがいない。⁽¹⁰⁾

この予告から数十年後に、「陽気で、大胆で、諷刺的な精神」に満ちた「未来のオペレッタ」は、実際どのように実現されていたのだろうか。

ベルリン・オペレッタを中心的に扱った先行研究はそもそも少ないが、大きく三つに分類される。⁽¹¹⁾一つは、ヴァイマル文化の中でレヴューに重きが置かれ、部分集合の一つとしてオペレッタが扱われている。⁽¹²⁾二つ目は、レヴュー・オペレッタのナンセンスさを真正面に受け取り、古典的なオペレッタに比べて価値が低いものとみなすものである。⁽¹³⁾三つ目は反対に、レヴュー・オペレッタのグロテスクでキッチュな側面を重視し、同時代の他のオペレッタは対象外とされている。⁽¹⁴⁾本論では古典的なオペレッタとモダンなオペレッタに評価の価値基準は設けず、同じ時代と空間の平面上に表出した多声的な現象として両者を対等に捉えておきたい。

それを踏まえて、「ベルリン・オペレッタ」の定義を整理しておこう。狭義には、(1)ベルリンを中心に初演・上演された、ドイツ出身の作曲家が手がけたオペレッタを指す。これは主にパウル・リンケやエドゥアルト・キュネケら初期のベルリン・オペレッタに類される。⁽¹⁵⁾これに加えて(2)ベルリンを中心にドイツ国内で初演・上演されたオペレッタ

で、ウィーンやブダペストからベルリンに拠点を移した作曲家（フランツ・レハール、パウル・アブラハムら）の作品も含める。地域的区分とは別に形式的な特徴として挙げられるのは、(3)従来のオペレッタ・ジャンルには収まらない作品群、すなわちレビュー・オペレッタの拠点もベルリンだったという点である。

「第三の時代」では、領域横断的な協働製作や国際的展開の拡大、加速する人材流動、「モダニズム」の事例そのものがもたらした変容（ジャズ・オペレッタ、レビュー・オペレッタという形式への変容）や映画の登場により、大衆娯楽としての座を新たな文化に取って代われ、オペレッタというジャンル自体が揺らいできたとも言える。⁽¹⁶⁾その意味で第三の時代のオペレッタを特徴付ける「モダニティ」は、オペレッタに新たな展開を促すものであったと同時に、「オペレッタ」ジャンルのアイデンティティを揺るがす要因にもなりかねない諸刃の剣でもありえた。しかしながら実態としては、レビュー、映画、寄席といった複数の娯楽ジャンル、ワルツ、チャールダーシュ、チャールストン、シミ、スローフォックスといったコスモポリタンな音楽ジャンルが混在するオペレッタという場合は、音楽、歌詞、セリフ、身振り、ダンスによってスペクタクルなポリフォニーが花開くことにもなったのである。

以上のように一九二〇年代から三〇年代のベルリン・オペレッタは、一方では古典的な類型を完全には捨象せず、引き継ぎつつも、他方ではレビューやジャズや映画といった新要素を貪欲に飲み込んでいった。こうしたジャンルの重層性に注目し、ヴァイマル期におけるオペレッタの「モダニズム」のありようを、メロドラマ化と自己パロディの二極化として論じていく。

2. メロドラマ化するオペレッタ

アドルノが「ヨハン・シュトラウス以後のオペレッタから派生した軽音楽の白痴ぶり」であるとか、レハール作曲の《フリーデリケ》に対して「高慢なたわごとの極端というべきもの」、「可愛い児ちゃん、きみは僕の瞳だ」というメロディーが流行り唄になったベルリン風の残忍さ」などと辛辣な批判を向けているのは、このメロドラマ化路線にあるフランツ・レハールのオペレッタである。これらを「メロドラマ・オペレッタ」と呼んでおくこととする。

「メロドラマ・オペレッタ」という言葉は筆者の定義であるが、わざわざこのような表現をしたのは留保を要するからである。ここでメロドラマ・オペレッタとは、十八世紀フランスで誕生した狭義のメロドラマ演劇が、その後には小説やオペラ、映画、ミュージカルなど他の大衆娯楽領域のなかで一般化されていく現象の一つである。それらは共通して、過剰な情動を喚起する形式（主として音楽）が物語のクライマックスにおいて登場人物の感情描写と劇的効果を際立たせるために機能し、感情移入する観客にカタルシスをもたらすものである。

とはいえ本来オペレッタは、世相を揶揄しつつ人々に娯楽を提供してきたものだ。オッフェンバック以降、オペレッタは諷刺やパロディといった対象へのアイロニカルな要素と滑稽に満ちた大衆喜歌劇である。クラカウアーがオッフェンバックのオペレッタ《中央市場の女商人たち》に対して「因習的な家庭催涙劇を茶化している」と述べているように、オペレッタは、そのような客観的・反省的態度の欠如した、感受性や情動を刺激するメロドラマ演劇やその後の広義のメロドラマ作品群とは異質の娯楽ジャンルであった。当然ながらオペレッタの由来もメロドラマ演劇では

なく、オッフエンバックやウィーンにおけるヨハン・ネストロイらの音楽付き諷刺劇^セおよびベルリン・ポッセに源がある。むしろ民衆劇という同じ土俵においてオペレッタとメロドラマ演劇は興行的にはライヴアル関係にもあるジャンルであった。⁽²⁰⁾

たしかに、オッフエンバックに比べればウィーン・オペレッタは諷刺性が薄まり、一見無批判な娯楽性が高くなる。だが、それでも古典的オペレッタの金字塔であるヨハン・シュトラウス二世の《こもり》*Die Fledermaus*（一八七四年、アン・デア・ウィーン劇場初演）のキャラクター相関図を見ると、倦怠期の中年夫婦を主人公に据えて、友人のたわいもない復讐劇という形を取りつつ、じつはオーストリアとハンガリーがプロイセンに復讐をするという図式を取っていた。レハールの大ヒット作《メリー・ウィドウ》*Die lustige Witwe*（一九〇五年、アン・デア・ウィーン劇場初演）も、その後何度も映画化された点で通俗的メロドラマとも親和性の高い、男女のたわいもないロマンティック・コメディではあるが、こちらも裏を返せば、「結婚」と「浮気」というテーマを軸に据えて、第一次大戦直前の欧州同盟合戦を戲画的に描き変えた内容だった。こうしたオペレッタ本来の諷刺劇としての性質を考慮すると、「メロドラマ化するオペレッタ」とは語義矛盾を呈してさえもいるのである。

2-1. エメーリヒ・カールマーンのセンチメンタル・オペレッタ

ところが、大戦開戦後の一九一〇年台半ば頃から、センチメンタルなオペレッタが流行し始めた。その流れを推し進めたのは、東欧からの移民作曲家としてレハールに並ぶ人気を博していたハンガリー出身のエメーリヒ・カールマーンである。カールマーンのオペレッタは、故郷の民族舞踊音楽のチャールダーシュとウィンナ・ワルツを融合させて、

古き良きハプスブルク帝国の「多民族・多言語主義」のユートピアを音楽とダンスによって体现している見事な作例が多い。決定的なのは、大戦の最中にウィーンで初演を迎えたカールマーンの大ヒット作《チャールダーシュ侯爵夫人》*Die Csárdásfürstin*（一九一五年）である。物語は貴族の御曹司エドウィンとナイトクラブの歌姫シルヴァが繰り広げる身分違いのラヴ・ストーリー。両親に結婚を反対され、軍の召集もかかったエドウィンは、一度はシルヴァと別れるものの、アメリカ帰りのシルヴァと再会して最後はめでたく結ばれるという、よくある型である。シユテファン・フライの解説によると、台本を手がけたレオ・シユタインとベラ・イェンバッハは一九一四年五月にカールマーンに台本の草稿を渡した（そのときのタイトルは《愛に生きよ》*Es lebe die Liebe*であった）。それは第一次大戦が勃発する二ヶ月前のことであり、その時点では「平時の召集命令」という前提で台本を書いていたのである。だが、一九一五年の十一月一七日に初演を迎えたときには、観客は誰一人として主役の二人が別れるきっかけを作った「召集」という言葉を平時の意味で取ることはできなかった。すでに激戦となった第四次イゾンツォの戦いの真最中だったからだ。現実の戦争のイメージがこのオペレッタ全編に滲み出る結果とはなったが、あたかも「現実」の侵入から目を背けるかのように、シルヴァとエドウィンの仲を取り持つフェリ・バーチは歌う。「人々が踊って、キスして、笑っている愉快な雰囲気では、俺は世界の不幸なんて気にとめない。夜と昼も逆転だ！」。

当初、一九一四年のクリスマスまでには終わっているだろうと誰もが思っていた大戦は、じっさいには四年も長引くこととなった。《チャールダーシュ侯爵夫人》が初演されたウィーンのヨハン・シュトラウス劇場のプログラムを追っていくと、初演からほぼ毎晩のように上演され、大戦が終わる一九一八年までには六〇〇回以上ものロングランを記録している。人々を現実逃避させたのか、辛い現実の癒しとなったのか、あるいはその両方であったのだろうか。

ただし、物語世界から一步身を引いた狂言回しの役割も担うフェリ・バーチの歌は、「現実逃避」の虚構性そのものを異化する効果もあるだろう。

その十年後、カールマーン作曲《マリツァ伯爵夫人》*Gräfin Mariza*（一九二四年）がアン・デア・ウィーン劇場で初演を迎える。今度は反対に、裕福な伯爵夫人マリツァとその財産管理人のタシロの格差の恋物語を描く（タシロは没落した貴族であることが判明するので実は身分違いではない）。サブ・キャラクターとして登場するコロマン・ジュバン男爵がマリツァを口説くときに歌う愉快で滑稽な歌の内容はこうだ。「まだバラが花開いているうちに、ヴァラシュディンへ共に行こう。そこで僕たちは幸せになれる。そこには赤と白と緑の世界がまだあるのだから」。赤・白・緑はハンガリーの国旗を構成する色であり、それぞれ「血・純潔・希望」を表す。このオペレッタが初演された一九二四年は、当然のことながら「赤と白と緑」の世界、つまりオーストリア・ハンガリー二重帝国は「まだ」あるのではなく、「もはや」ない。ハプスブルク帝国の象徴である「バラ」はとくに枯れてしまい、ヴァラシュディンもトリアノン講和条約によってルーマニア領となつている。コロマン・ジュバンの陽気な歌は、観客に裏返した現実を突きつけつつ、笑い飛ばすことで現実を克服させるというよりも、第一次大戦後の、帝国を喪失した観客たちがいまだになおハプスブルク時代を懐かしみ、郷愁に浸るのを促している。大戦前の喜劇的で諷刺的なレハールのロマンティック・コメディから、郷愁へと観客を没入させるカールマーンのセンチメンタル・メロドラマへとオペレッタの流行は変容していったのである。

2-2. フランツ・レハールのメロドラマ・オペレッタ

その後もカールマーンはセンチメンタルなメロドラマ・オペレッタを作曲し続けるが、レハールの方にも変化が起こる。ベルリン初演のレハール三作品は世紀末から二〇世紀初頭のメロドラマ・オペラの類型を再び復元するような内容へと変容していった。レハール最後のオペレッタ《ジューディッタ》*Giuditta*（一九三四年）にいたっては、本来ならばオペレッタのような市民および中間層向けの音楽劇の上演は許されないオペラ専門の格式高いウィーン国立歌劇場で初演を迎えた。その内容もビゼーのオペラ《カルメン》（一八七五年）のリメイクと言われるほどであり、もはや軽佻浮薄な喜歌劇オペレッタとはかけ離れたドラマティックな悲劇的オペラとなっている。

ベルリン初演のレハール三作品とはすなわち、《ロシアの皇太子》*Der Zarewitsch*（一九二七年、ドイツ芸術劇場初演）、《フリーデリケ》*Friederike*（一九二八年、ベルリン・メトロポール劇場初演）、そして《微笑みの国》*Das Land des Lächelns*（一九二九年、ベルリン・メトロポール劇場初演）である。ゲーテの悲恋を扱った《フリーデリケ》は、「若きウエルテル」的世界のパロディではなく、「ゲーテ・オペレッタ」や「ロココ・オペレッタ」と呼ばれた。《ロシアの皇太子》は皇太子と踊り子の悲恋物語であり、《微笑みの国》は中国人の貴族男性とウィーンの伯爵令嬢の悲恋である。これらは何らかのイデオロギー（オリエンタリズム、男性優位社会、階級社会）の犠牲になるヒロイン、その障壁を前にして叶わぬロマンスに打ちひしがれる男性という、これまで何度もし繰り返されてきた二項対立を主軸にした悲劇的・感傷的メロドラマである。カールマーンのオペレッタでは、主人公カップルは障害を乗り越えてハッピーエンドを迎えるが、レハールの作品は遺作の《ジューディッタ》も含め、いずれもアン・ハッピーエンドとなる悲恋メロドラマである。

この背景にはレハール自身がオペラへと傾倒していったこともあり、彼が影響を受けたブッチーニのメロドラマ・オペラの主題への変容が見受けられ、題材面でオペラへの接近が顕著となる。たとえば《微笑みの国》は、《蝶々夫人》や《トゥーランドット》の焼き直しとも捉えられるだろう。

さらに、こうしたメロドラマ・オペラの類型を実現するには、観客に過剰な情動を喚起する歌い手が必要となった。それが当時の大オペラスターのリヒャルト・タウバー Richard Tauber（一八九一年—一九四八年）である。レハールのメロドラマ・オペレッタのほぼ全てに主演し、《微笑みの国》はむしろ彼のために一九二三年の《黄色いジャケット》*Die gelbe Jacke* を改作したレハールの自己リメイクでもあった。《微笑みの国》の代表曲〈君はわが心のすべて〉*Dein ist mein ganzes Herz*（フリッツ・レーナー＝ベード、J. ヘルツァー作詞）は、タウバー・リート（タウバーのために作曲された歌）と呼ばれるほど彼はレハールの専属歌手のような存在であった。皇帝の避暑地として有名なバート・イシュルにあるレハールの別荘は現在レハール博物館となっているが、そこに展示されていた本作の楽譜を見ると「これがタウバー・リートだ」と明記されている。

〈君はわが心のすべて〉

わたしの心のすべては君のもの

君なしでは生きていけない

陽の光がキスをしなければ

花々が枯れてしまうように

戦間期ベルリン・オペレッタの重層性

もつとも美しい歌を君に捧げよう

この歌は愛があつてこそ花咲くものだから

もう一度言つてほしい、わたしのただ一人の恋人よ

どうかもう一度

わたしはあなたを愛していると

一度聴いたら誰もが口ずさむことのできる馴染みやすいメロディーであり、アドルフはさぞかし忌み嫌つたであろうこの種の甘い歌詞を、オペラスター歌手が確かな技術と十二分な声量で歌い上げることで、大多数の観客を「感動」させたであろうことは想像に容易い。タウバーのような本格的なオペラ歌手の主演だったがゆえに、たとえ低俗なジャンルとみなされるオペレッタであつても知識人層は彼の舞台を臆することなく観にいくことができたのである。⁽²²⁾

このように、題材や人材の面からオペラへの接近が明らかとなり、本来のオペレッタに備わっていた表と裏の両義性や滑稽な諷刺性という特質は、二〇年代後半以降のレハールのベルリン・オペレッタには失われていった。不真面目でナンセンスな冗談や笑い、アイロニカルなコメディ要素がいつさなくなり、現体制や過去を批判的に異化することもない。かつての諷刺喜劇的オペレッタは、悲劇的なメロドラマ・オペラの類型を再び焼き直すものへと変わっていった。保守化Ⅱオペラ化Ⅱ悲劇化、すなわち十九世紀的価値観への回帰とも取れる現象は、オペレッタの発展過程においては、オペレッタ・ジャンルの「後退」となるのかもしれない。だがこれは、モラルや規範を持たない群衆のエネルギーをカオティックなパニックに陥らせることを避けるために、センチメンタルな感受性を喚起させ、乾い

た「笑い」ではなく「涙」の世界に没入させるという、かつての十九世紀的なメロドラマ的想像力が再度立ち現れた現象とも言える。これまでもフランス革命の時代にメロドラマ的想像力が顕著に立ち現れたように、そしてこの先も第二次世界大戦というさらなる深手を負った後の世界で現実逃避のメロドラマが流行したように、戦間期のベルリンにおいても、大戦と革命を経て、経済的安定期からハイパーインフレ、そして大恐慌への急変、ルール占領、毎年のように変わる政治体制、そしてファシズムへと、社会や政治体制の地盤が崩れ、日常生活の価値観や貨幣価値が混乱をきわめるなかで、行き場のない感情の拠りどころとして、かつ急速な近代化に伴う不安定さに対する安定した旧世界の物語としてメロドラマ類型への需要が——それがたとえどれほど陳腐な内容であつてもすでに使い古された、馴染みのある物語構造であつたからこそ——にわかに高まったのではないか。第一次大戦前の、世界の崩壊の予兆の時期における《メリー・ウイドウ》から、混乱の二〇年代ベルリンの《微笑みの国》へと銀の時代の巨匠フ란ツ・レハールの作風はこうして変化を遂げていった。

3. 自己パロディ化するオペレッタ

しかしながらすべてのベルリン・オペレッタがメロドラマ化したわけでも、諷刺的な要素を失つたわけでもない。《微笑みの国》というタイトルがいみじくも示しているように、それは目の前の不幸に対しても感情を押し殺して微笑むという「硬直した笑い」であつた。それとは反対に、「痙攣する笑い」とも捉えられる爆発的な笑い、むしろ叫びに近いような反応を引き起こしていたのも、ベルリン・オペレッタが持っていたもう一つの「モダン・オペレッタ」の

表 エリック・シャルル芸術監督時代(ベルリン大劇場)のプログラム

シーズン	初演	タイトル	ジャンル
1924-25	1924.10.21.	《すべての人へ!》 <i>An Alle...!</i> [*]	レヴュー
1925	1925.5.1.	《主席係長》 <i>Der Obersteiger</i>	古典オペレッタの 翻案
1925-26	1925.9.1.	《君のために!》 <i>Für Dich!</i> [*]	レヴュー
1926	1926.4.30.	《アルト・ハイデルベルク》 <i>Alt-Heidelberg</i>	オペレッタ
1926-27	1926.9.1.	《唇から唇へ》 <i>Von Mund zu Mund</i> [*]	レヴュー
1927	1927.3.2.	《かつて五月に》 <i>Wie einst im Mai</i>	ベルリン・ポッセ
1927-28	1927.8.30.	《ミカド》 <i>Der Mikado</i>	古典オペレッタの 翻案
1927-28	1927.12.25.	《マダム・ボンパドゥール》 <i>Madame Pompadour</i> [*]	古典オペレッタの 翻案
1928	1928.5.1.	《三人娘の家》 <i>Das Dreimäderlhaus</i>	古典オペレッタの 新演出
1928-29	1928.9.1.	《カサノヴァ》 <i>Casanova</i> [*]	レヴュー・オペ レッタ
1929	1929.3.2.	《愛しのアウグスティン》 <i>Der liebe Augustin</i>	古典オペレッタの 新演出
1929-30	1929.8.31.	《三銃士》 <i>Drei Musketiere</i> [*]	レヴュー・オペ レッタ
1930	1930.5.1.	《メリー・ウィドウ》 <i>Die lustige Witwe</i> [*]	古典オペレッタの 翻案
1930-31	1930.11.8.	《白馬亭にて》 <i>Im Weißen Rössl</i> [*]	レヴュー・オペ レッタ
1932-33	1932.12.23.	《サヴォイの舞踏会》 <i>Ball im Savoy</i>	オペレッタ

※シャルルが演出を手がけた舞台

顔である。それがパロディ路線である。

3-1. 古典的オペレッタの翻案

および新演出

「モダン・オペレッタ」は、古典的なオペレッタの新演出と過去のオペレッタのレヴュー形式による翻案も推し進めた。それはベルリン大劇場におけるエリック・シャルル Erik Charell (一八九四年—一九七四年) とラルフ・ベナツキー Ralph Benatzky (一八八四年—一九五七年) のコンビによる一連のシリーズとして結実した(表)。

シャルルは、一九二四年にマックス・ラインハルトによりベルリン



図2 レヴュー《君のために！》
*Cabaret Berlin: Revue, Kabarett
 and Film Music between the
 Wars, p. 68.*

大劇場の芸術監督に任命され、一九三一年までのおよそ七年間にわたり表にあるプログラムを手がける。

テイラー・ガールズによるレヴューを製作したことも知られるシャレルが、芸術監督就任期間中に手がけた上演作品は大きく四つに分類される。「レヴュー」「古典オペレッタの新演出」「古典オペレッタの翻案」「レヴュー・オペレッタ」である。⁽²⁵⁾ シャレルはこの順にレヴューとオペレッタの関係を深化させていった。ベルリン大劇場における「レヴュー」とは、全体を統一する特定のテーマのもとに組み合わせられた、歌・ダンス・ショー・映画・小芝居・漫才の総合プログラムを意味する⁽²⁶⁾（図2）。すべてのレヴューの演出をシャレルが手がけている。次に「古典オペレッタの新演出」とは、初演とは別の劇場および別の演出家・舞台装置家が担当

しているが、オリジナルの設定や舞台、キャラクターの変更はない作品群を指す。部分的にレヴューの要素が加わることもある。古典オペレッタの新演出プログラムに関しては、シャレル以外のスタッフが演出している。三つ目の「古典オペレッタの翻案」とは、設定や場所、キャラクターがオリジナルから大幅に変更され、かつレヴューの要素が強化されたものである。これらはシャレルがほとんどの演出を手がける。「レヴュー・オペレッタ」については次節で言及する。

「古典オペレッタの新演出」と「古典オペレッタの翻案」を比較すると、原型をより留めているのは新演出の方であり、翻案にはかなりの改訂が加えられた。たとえば、一九二八年の新演出版《三人娘の家》



図3 シャレル翻案版
《メリー・ウイドウ》
プログラムの表紙
(KHM-Museumsverband,
Theatermuseum Vienna)

はハンナ・グラヴァリオス、ダニロはダニロスに名前が変更され、カーボーイによるジャズのダンスや、カバレティストのポール・モルガン演じる黒人のショーもあり、幕の終わりには必ず「ガールズ」と「ボーイズ」によるダンスが繰り広げられる。さらに第四場にいたっては、舞台はベルリンのキャバレー「ヴィンターガルトン」（ベルリンで最初に映画が上映された場所でもある）へと移る。最終場はオリジナルと同じくパリのマキシムが舞台だが、ガールズによるジャズのダンスがクライマックスを飾り、幕は閉じる。このように翻案の方にはかなりの改訂が加えられており、もともとこのオペレッタが有していた歴史的意義、すなわちハプスブルク帝国の政治社会状況に対する多義的なアイロニーは失効している⁽²⁷⁾。

さらに映画女優や映画俳優の出演が目立つこともシャレル時代の特徴である。まだうら若いマレーネ・ディートリ

はオリジナルのオペレッタの各幕の最後に「サンシャイン・ガールズ」によるダンスの場面が加わっているだけである。他方で、一九三〇年のシャレルによる翻案版《メリー・ウイドウ》は、プログラム構成も舞台も変更されている（図3）。オリジナルは三幕構成であるのに対し、シャレル版は六場構成へと変更され、舞台は架空の国ポンテヴェドロ（モンテネグロを揶揄している）からホンジュラスへと変更されている。それに従ってハンナ・グラヴァリ

ヒ（《唇から唇へ》《マダム・ボンパドール》出演）をはじめ、カミラ・スピラやハンニ・ヴァイゼ、リアネ・ハイドなど特に女優が多い。レヴューで見出されたディートリヒは、ドイツにおける初期のトーキー映画『嘆きの天使』（一九三〇年）に主演し、キャバレーで活躍していた作曲家フリードリヒ・ホレンダーがその映画音楽を担当するなど、映画界が来るトーキー映画の発展に備えて、スター発掘の場としてシャレルのレヴューに注目していたことが分かる。他方で、フリッツィ・マサリーなど同時代のオペレッタ・スター歌手も出演しており（《マダム・ボンパドール》主演）、映画と舞台を越境するタイプの女優と、オペレッタ・プロバールの歌手とが混在していた。

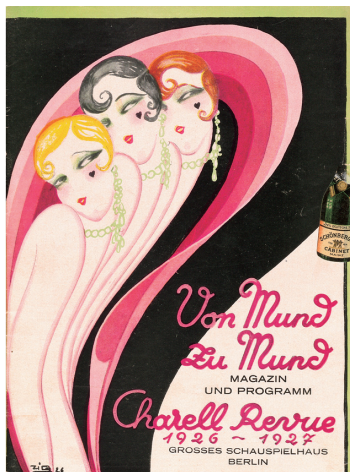


図4 《唇から唇へ》プログラムの表紙（上）、出演者広告（下）左上にマレーネ・ディートリヒ（KHM-Museumsverband, Theatermuseum Vienna）

3-2. アメリカニズムの導入：ジャズ・オペレッタとレヴュー・オペレッタの流行

オペレッタにおける「モダンニズム」の波は、過去のオペレッタの翻案としてだけではなく、当時の新作オペレッタにも押し寄せてくる。パウル・アブラハム Paul Abraham (一八九二年—一九六〇年) やラルフ・ベナツキーといった新参のオペレッタ作曲家、もしくはこれまであまり売れていなかったオペレッタ作曲家らが、ジャズ・オペレッタやレヴュー・オペレッタといった、モダンなオペレッタを世に出して成功を収め、新たな流行を生み出していくからである。⁽²⁸⁾

本格的にジャズ・オペレッタで大ヒットの先鞭をつけた作曲家の一人が、またしてもエメーリヒ・カールマーンである。カールマーンの《シカゴの公爵夫人》*Die Herzogin von Chicago* (一九二八年、アン・デア・ウイーン劇場初演) は分かりやすい例だ。本作は、《チャールダーシュ侯爵夫人》《マリツァ伯爵夫人》と来て、それから四年後の作品である。台本はユリウス・ブラマーとアルフレート・グリュンヴァルトのコンビである。主題歌の一つ〈今日みんながチャールストンを踊る〉*Charleston, Charleston tanzt man heute!* では、「ジャズこそモード」と高らかに歌われることから分かるとおり、アメリカ音楽に影響を受けたカールマーンの新しい側面が出ており、全面的にジャズが導入されている。貴族と平民、都市と地方とさまざまな対立を軸にしてメロドラマ・オペレッタを書き綴ってきたカールマーンの、今度は第一次大戦後のアメリカとヨーロッパという新旧大陸の対比を軸にした作品である。アメリカの富豪の娘メアリーとバルカンの架空のシルヴァリア公国の皇太子ボリスをめぐるドタバタ恋愛劇。このメアリーとボリスの二人のツンデレな対立は、アメリカとヨーロッパの対立として描かれていく。旧世界ヨーロッパを体现するワルツおよびチャールダーシュ(ボリス側)と、新世界アメリカを体现するジャズとスローフォックス(メアリー側)が混じ

り合い、音楽合戦を繰り広げるところは特に見所だ。最終的にはボリスが折れて、ジャズのダンスを受け入れることでメアリーと結ばれるハッピー・エンディングになっている。ユダヤ系ハンガリー人のカールマーンがウィーンで活躍し、その後ナチスの弾圧を避けて渡米し、アメリカの音楽に熱狂してそれを果敢にとり入れつつも、祖国の旋律も忘れることができなかったこの作曲家のマジナル性が、すでに本作の序曲からして作品全体にあふれている。晩年にブロードウェイで発表された《マリнка》*Marinka*（一九四五年）においても、カールマーンはハプスブルク帝国時代への郷愁を忘れていない。皇太子ルドルフとマリー・ヴェツエラ男爵令嬢（愛称マリнка）のマイヤーリンクでの心中事件が、本作ではハッピーエンドに書き換えられているのである。ルドルフはフランツ・ヨーゼフ一世の許しも得て、晴れてマリнкаと一緒にいることが叶う。第二次世界大戦を経てもなお、へもし二度とワルツが踊れなかったら」という主題歌がニューヨークに響き、歴史を都合よく歪曲するような虚構の物語が演じられていたことを思うと、カールマーンの過去への憧憬がいかほどのものだったか想像するだけに胸が詰まる。《シカゴの公爵夫人》の音楽構成はヨーロッパ文化がアメリカの侵食を受けたというよりもヨーロッパ文化とアメリカ文化の融合と捉えられよう。複数の民族と共生していた旧帝国時代の感覚を保持したまま、カールマーンは「融和」の対象をアメリカにずらしたのである。

さて、《シカゴの公爵夫人》を皮切りに、カールマーンの次の世代のオペレッタ作曲家、すなわちパウル・アブラハムやラルフ・ベナツキーが続き、彼らがジャズ・オペレッタやレヴュー・オペレッタの製作を始めニュー・ウエーヴを引き起こす。ベルリン大劇場におけるシャレルとベナツキーのコンビは、「歴史物シリーズ」と称したレヴュー・オペレッタ三部作《カサノヴァ》《三銃士》《白馬亭にて》を世に出す。ここでレヴュー・オペレッタとは、先ほど言及した過去のオペレッタのレヴューによる翻案ではなく、はじめからレヴュー形式を組み込むことを念頭に置かれた新

作のオペレッタ群を指す。なかでも《白馬亭にて》(図5)は大ヒットし、その後、ロンドン(一九三一年)、パリ(一九三二年)、ニューヨーク(一九三六年)でシャレルによるそれぞれ異なる演出版で初演を迎えた。《カサノヴァ》はヨハン・シュトラウス二世の音楽の再利用であり、《白馬亭にて》は、それまで一人の作曲家が創造上のイニシアティブを担っていた構図を突き崩した(しかもベナツキーは過去の自分の作品をも再利用しており、

『Benutzky 使い回し屋』と揶揄された)。総勢四人の作

曲家による総合的なオペレッタは、複数のスタッフによる協働製作という面を推し進めた点でも新しい。⁽²⁹⁾あるいは、特定の音楽の創造的な帰属者としての作家性の後景化と、演出家としての作家性の前景化とも考えられる。毎回演出を変える国際的な成功という点でも演出家の力量に依拠しているところが大きい。

その後、一九三一年六月までシャレルが芸術監督をつとめ、以後ラインハルトが復帰するが、翌一九三二―三三年のシーズンにはさらに新作のオペレッタ《サヴォイの舞踏会》が初演を迎える。作曲を手がけたパウル・アブラハムは、すでに一九三〇年に彼の二作目のオペレッタである《ヴィクトリアと軽騎兵》*Victoria und ihr Husar* や一九三一年の《ハワイの花》*Die Blumen von Hawaii* で成功を収めており、いずれも古典的オペレッタの典型的なワルツとジャズを融合させたモダンなオペレッタであった。



図5 《白馬亭にて》プログラムの表紙
(KHM-Museumsverband, Theatermuseum Vienna)

以下、中心的に分析する『白馬亭にて』の成立過程を簡潔にまとめておく。カルロ・ゴルドーニ作『ミランドリーナ』(一七五三年、ヴェネツィア初演)を、オスカー・ブルーメンタールとグスタフ・カーデルブルクが脚色し、一八九七年にベルリンで初演を迎えた。それを原作にハンス・ミュラーとエリック・シャレルがオペレッタ用の台本を執筆する。演出家兼プロデューサー的な立場としてのシャレル、総合作曲家としてのベナツキーという役割分担のもと、創作チームおよびキャスト陣を構成するのはさまざまな出自のアーティストたちであり、彼らの協働製作にもとづく総合娯楽音楽劇としてのレヴュー・オペレッタと言える。

3-3. パロディによる両義性・重層性

このようなレヴューやレヴュー・オペレッタは、その絢爛豪華な舞台装置やコスチューム、多数の場からなる場面切り替わりの贅沢さなどから、資本主義的・帝国主義的文化のシンボルと目され、そこには何ら批判性はない陳腐な娯楽とみなされることが多い。⁽³⁰⁾ スペクタクル・レヴューを批判したエルヴィン・ピスカートアの政治的カバレーやアンチ・レヴュー、クルト・ヴァイル & ブレヒトらの社会派時事オペラ『三文オペラ』における痛烈な社会諷刺と比べれば、これらのレヴュー・オペレッタは贅を尽くした娯楽の一つであり、オペレッタ研究のパイオニアのフォルカー・クロツですらもそこに「アイロニカルな仕掛けはない」と述べている。⁽³¹⁾ だが、はたして実態はどうなのだろうか。

まず作り手側の意識を確認したい。ベナツキーは、『君のために!』のプログラムの「流行歌の秘密」という記事のなかで歌詞について次のように指南している。ウィットに富み、辛辣な寸評を加えるような、時代に即した言葉を用いるアクチュアリティが必要とされること、そして日常会話のなかで使い慣らされている表現を、一般的ではない

(奇妙な)言葉と結びつけて滑稽さと驚きをもたらすようにすること、である。⁽³²⁾ここでベナツキーは、歌詞の次元で滑稽で辛辣な批評の役割を持つこと、そして現実逃避ではなく現実を異化することを意識していることがわかる。

続いて、そうした性質を持つ歌詞をじっさいに観客に届ける演者・歌手に目を向け、彼らの身振りとかラクター造形に注目してみよう。レヴュー・オペレッタの歌い手は先のメロドラマ・オペレッタにおけるリヒャルト・タウバーのような本格派の専属オペラ歌手とはまったく異なる領域に属しており、キツチュなバリディを得意とする大衆芸人たちや映画スターなど多岐にわたっていた。具体的に大衆芸人とは「歌役者」*Singende Schauspieler*と呼ばれる領域越境型舞台人たちや寄席芸人たちである。^{カバレティスト}「歌役者」たちの活躍の場はいわゆる「クラインクンスト」*Kleinkunst*と呼ばれる、日本で言うところの寄席演芸の領域であった。「クラインクンスト」とは直訳すれば「小さな芸術」である。つまり数千人規模で観客を収容できるような巨大な劇場や本格的なオペラスターが出演するような高級なプログラムではなく、^{カバレット}寄席と呼ばれる観客との距離が近い小規模の芝居小屋の興行であり、出演者も市民と感覚を共有できる芸人たちであった。

なかでもマックス・ハンセン Max Hansen (一八九七年—一九六一年)は、戦間期にウィーンとベルリンでもっとも人気を博したオペレッタ・スターの一人であり、『マリツァ伯爵夫人』の初演でジュパン役に抜擢され、『白馬亭にて』のレオポルト役で大成功をおさめた歌役者の一人である。コミカルな二枚目半や三枚目の配役で人気を獲得した点から、いわばハンセンはシュトラウス時代の喜劇役者アレクサンダー・ジラルディ Alexander Girardi (一八五〇年—一九一八年)の後継者の立ち位置となった。ハンセンはユダヤ系ではなかったが、ヒトラーがゲイだからかかった諷刺的な流行歌(もう惚れちゃいやよ) *War'n Sie schon mal in mich verliebt?* (一九三二年)でもヒットを飛ばしたた

め、後にナチスに目をつけられることになる。⁽³³⁾ 他に特徴的な出演者としては、パウル・モルガンや映画俳優のパウル・ヴェゲナーである。《白馬亭にて》のキャストを見ると、オペラ歌手はヴァルター・ヤンクーン一人のみで、それ以外は上述の領域越境型の舞台人で占められている。

キャラクター設定も以前のような貴族中心ではない。物語としては、オーストリアの避暑地ザルツカンマーゲートを舞台に、《白馬亭》という名の宿屋の女主人ヨゼファとその給仕レオボルト、ベルリンから来た弁護士ギーゼケの三角関係が軸となっている。⁽³⁴⁾ 主役カップルのほかに二組のカップルがサブプロットを飾る。

主役を演じたマックス・ハンセンと同じくパロディの達人ジークフリート・アルノー演じるジギスムントをとりあげてみよう。⁽³⁵⁾ ジギスムントのシーンでは「s」の発音ができない舌足らずな恋人クレールヒエンに対して、どのようにして「s」を発音するかを教えながら口説くというタンゴ・デュエット〈神様が五月を創り給うとき〉 *Und als der Herrgott Mai gemacht* が歌われる。作曲はラルフ・ベナツキー、歌詞はロベルト・ギルベルトが担当している。

〈神様が五月を創り給うとき〉

神様が五月を創り給うとき

ぼくはようやく彼女にそれを教えた

小鳥がさえずり

彼女はすぐにそのコツをつかんだ

春が彼女に勇気を与える

そうしたらきつと彼女はそれをうまくできるようになる

今となつては不思議なことに

それについては彼女の方が僕よりうまいのさ⁽³⁶⁾（強調筆者）

一見すると恋人たちのたわいもないデュエットだが、「それ」³⁶とは何なのか。歌詞における言葉の異化は、アルノの舞台上の演技により性的諷刺のウィットに満ちたものとなる。ケヴィン・クラークによると、ここでアルノは男性器を弄ぶ身振りをしながら歌ったのである。つまり「それ」³⁶とばかすことで、「s」の発音ができるようになることとエロティックな戯れが巧くなることとがかけられているのだ。こうした性的な両義性に基づくエロティックなウィットは、アルノがそうしたキャラクターであることがすでに定着していたので、観客に理解されることが可能であつたとされる。観客層の複層性については、よく知られているような「ガールズ」⁽³⁷⁾だけでなく、じつは「ボーイズ」のダンスもほぼ必ず見せ場となつている点からも、性の両義性が見受けられる。

物語内容にも注目してみたい。ここでは歴史のパロディ化が行われ、具体的にはメロドラマ的な物語類型のなかでカリカチュアを演じる歴史上の人物「フランツ・ヨーゼフ一世」が鍵となる。《白馬亭にて》では、フランツ・ヨーゼフ一世のパロディ・キャラクターとして「フランツ・ヨーゼフ二世」が登場するのだ。しかも、物語の因果関係上は皇帝が登場する必然性は全くなく、そもそも本作を「歴史物シリーズ」とするためにわざわざでっち上げたキャラクターであつた。第三幕第十九場のその名も「皇帝のメロドラマ」で焦点が当てられる。

第三幕第十九場〈皇帝のメロドラマ〉

皇帝…人生とは単にそういうものだ

誰しも同じこと

一番欲しいものは

手に届かないところにある

もしも欲しいものをすべて手に入れてしまったら

努力もせずにゴールにたどり着けたら

それはその方が楽だろう

でも人はそのうちに理解してくる

謙虚であるべきこと、口をつぐむことを

諦めて満たされることを

微笑んで受け入れるのだ

人生とは単にそういうものなのだ

誰でも同じこと

一番美しい夢でさえ

何も残らない⁽³⁸⁾

本命の男性との恋が実らないヒロインのヨゼファに対して、皇帝は「手に届かないものは諦める」よう諭す。ヨゼファとヨージェフという分身関係にある両者は、舞台上では恋愛の断念を了解しつつ、そのじつ過去と化した帝国の栄光時代に対する諸念を揶揄しており、この歌詞にも二重性が見られる。さらにこの場面を「メロドラマ」と題することで、メロドラマ的物語類型そのもののパロディともなっている。ここで皇帝はあくまでメロドラマのなかで役を与えられたカリカチュアにすぎないのである⁽³⁹⁾。

以上のように、ベルリン・オペレッタは自己言及的諷刺をも特徴としていた。二〇年代前半のシャレル・レヴューにおけるベルリンそのものの舞台上の再現は、「モダン都市ベルリン」のパロディでもあった。シャレル以後もこの傾向は引き継がれていく。ベルリン大劇場で初演されたパウル・アブラハム作曲《サヴォイの舞踏会》は、その内容自体がオペレッタの古典中の古典である《こうもり》のプロットのパロディとなっており、オペレッタ・ジャンルの過去を再利用し、異化している。かつてオッフエンバックがオペラの権威グルックの《オルフェオとエウリディーチェ》をパロディにした《地獄のオルフェウス》のように過去の異化が繰り返されているのだ。過去のパロディは、シャレルによる古典オペレッタの翻案版《メリー・ウイドウ》の配役（ハンナをグロテスクなトルーデ・ヘスターベルク、カミーユをコケティッシュなマックス・ハンセンが演じる）にも見られ、キツチュな脱古典化がはかられている。

以上のような両義性を観客は理解して鑑賞していることが前提である。十九世紀のオッフエンバック時代のオペレッタは外部への諷刺であり、権威的なもの——政治や社会、すなわち第二帝政、ナポレオン三世、貴族文化、そして古典オペラという伝統芸術——への揶揄という表向き仮想敵ありきの諷刺だったが、ベルリン・オペレッタは外部の敵の不在のもと自己パロディに満ちている。ブレヒトやピスカートアのように明確な政治的諷刺をすることを目的

とはせず、自己も含めた現実に対して批判的に距離を取ること、ナンセンスな自己言及的諷刺パロディ集の寄せ集めを謳歌しつつ、現実に対して斜に構える態度がうかがわれる。

戦間期のベルリン・オペレッタは、メロドラマ化とパロディ化という両極端の方向を目指しており、急速な近代化に伴う都市中間層の分裂した精神性を反映していた。カールマーンやレハールのオペレッタにおいて過去への郷愁やメロドラマの復権が進む一方で、モダン・オペレッタとしてのベルリン・オペレッタは、形式的にはレヴュー化やジャズ化が進み、舞台も大劇場化していったが、オペレッタに本来備わるパロディの効力、社会批判力のあるアイロニカルな諷刺性、性的に二義的なユーモア、重層する娯楽領域の担い手たち——それらによる多義的な性質は、一貫して保持されていたと言えるのではないか。そして、このような重層性を一元化したのはナチスであり、そのことがオペレッタの終焉へとつながっていくことになる。

4. ベルリン・オペレッタの終焉..

多義的なオペレッタから一義的なナチ・オペレッタへ、そして現在

このようにオペレッタ「第三の時代」の新たな展開が伸びやかに進んでいったのと比例してナチス政権も権力を強めていった。オペレッタの終焉は、その背景としてナチスの台頭がきわめて大きな要因である。二〇世紀以降のオペレッタ製作を担う人々の多くがユダヤ系、もしくはユダヤ人を妻に持つ者であり、かつこの時代のベルリン・オペレッタの特徴であった「ジャズ」やアメリカのダンスはナチスにより退廃音楽の烙印を押され、「政治諷刺」「性的表現」

「ゲイ」などはいずれもナチスが禁じた要素であつたため、オペレッタの新たな発展は物理的に遮断された。ナチスの文化面を担当していたハンス・ゼヴェールス・ツィーグラーは次のように述べる。「当然のことながら第三帝国はこの典型的にユダヤ的で強力にジャズ化されたオペレッタを排除していかなくてはならない」⁽⁴⁰⁾。それまでのオペレッタは、表向き検閲はあつたものの、自由に時代や社会を揶揄し、即興的に政治的パロディを表現してきたが、もはやベルリン・オペレッタの担い手たちは亡命するか、収容所で亡くなるか、ナチス側につくかという選択肢しか残されていなかったのである。

ベナツキー（妻がユダヤ人）やエリツク・シャレルをはじめ、ほぼ最後のベルリン・オペレッタを手がけたパウル・アブラハム、脚本のフリッツ・レーナー＝ベード、主演のジッタ・アルパーはいずれもユダヤ人であり、当劇場がゲッペルスに委譲される頃には上演は禁止された。その後、ベナツキーはスイスへ、シャレルはニューヨークへ、アブラハムは故郷のハンガリーへ戻り、レーナー＝ベードは大战中に収容所で亡くなり、ジッタ・アルパーもオペレッタで上り詰めたキャリアを断たれてオーストリアへ赴く。ベルリンに集結していたモダン・オペレッタの推進者たちの才能は散り散りとなり、新たな潮流はひとまずは途絶えることになる。ここで「ひとまずは」と留保したのは、その後一時的にウィーンで再集結し、最後に短期間の復活を遂げるからだ、それについてはまた稿を改めて述べたい。

ナチス台頭以降、上演が許されたのは「アーリア人の」オペレッタに限られた。「アーリア人の」オペレッタを選別し、ときには事実や台本を歪曲し、プロパガンダとして利用していった過程が見られる。オッフェンバックはユダヤ人であつたため、彼のオペレッタは即座に禁止された。活躍の場を奪われたベルリン・オペレッタの作り手に引き換え、十九世紀の古典的なオペレッタは、相対的にユダヤ色が希薄だった。とりわけヨハン・シュトラウス二世の忘れ

られたオペレッタ作品やドイツのジングシュピール（モーツァルトの《魔笛》のような民衆的音楽劇）、シュピールオーパー Spieloper（演劇的要素を重視する軽音楽劇）の原作に忠実なりバイバル上演が増加する。じつはヨハン・シュトラウス二世にはユダヤの血が入っていたのだが、この事実はゲツペルスによって隠蔽された。出演者についても、ベルリン・オペレッタを特徴付けていた寄席芸人^{カバレティスト}ではなく著名なオペラスターが起用され、オペレッタのオーケストラもベルリン・フィルやウィーン・フィルが中心となっていた。

以上のように、一九三三年以降は古典オペレッタへの強制的な回帰や十九世紀オペレッタの「カノン化」が進み、それまでのリベラルな上演や即興の演技、さまざまなパロディによる複層性や両義性は禁じられ、オペレッタの意義は平板な一元化されたものへと変化せざるを得なくなった。こうしてベルリン・オペレッタは長らく忘れ去られていくこととなる。

現在では、ベルリン・コミッシェ・オーパー（元メトロポール劇場）やテント劇場ティピなどがナチス台頭以前のベルリン・オペレッタの復活上演を意識的に企画し、当時のオリジナルの性質を復権させようとしている。コミッシェ・オーパーは総監督バリー・コスキーの意向により、ユダヤ系作曲家のオペレッタを積極的に上演すると同時に、キツチュな両義性の演出を施している。例えば近年の上演では《自分が欲するものを知っている女》（オスカー・シュトラウス、一九三二年、コミッシェ・オーパー初演：二〇一五年、バリー・コスキー演出）、《クレオパトラの真珠》（オスカー・シュトラウス、一九三三年、コミッシェ・オーパー初演：二〇一六年、バリー・コスキー演出）、《ロキシーとヴァンダーチーム》（パウル・アブラハム、一九三七年、コミッシェ・オーパー初演：二〇一九年）である。《自分が欲するものを知っている女》と《ロキシーとヴァンダーチーム》では、男性キャラクターを女性歌手が、女性キヤ

戦間期ベルリン・オペレッタの重層性

ラクターを男性歌手がそれぞれ演じていた。テント劇場ティピでは、『月夫人』（ティピ初演：二〇一六年）がキッチュな演出で人気を得た。このように、ベルリン・オペレッタの「真正さ」とは何なのかという議論は、今日の生の舞台上でも実践が試みられ続けている。

注

- (1) たとえば以下の文献でも同列に扱われている。Cabaret Berlin: Revue, Kabarett and Film Music between the Wars, Edel Germany GmbH, 2005.
- (2) 『リラの歌』では実名を隠して、『アルノー・ビーリング』という偽名を使っていた。
- (3) 石井香江「集う…ベルリンに花開いた『女ともだち』のサブカルチャー」香川檀・田丸理砂編『ベルリンのモダンガール…一九二〇年代を駆け抜けた女たち』三修社、二〇〇四年、二二四―二五八頁。同性愛や「エロ」の流行歌については復刻版CDが多く刊行されている。
- (4) ベルリンには一九八四年に開館した世界でも珍しい同性愛博物館 Schwules Museum Berlin がある。筆者が訪れたときは、ライナー・ウェルナー・ファスビンダーにそっくりな男性が受付をしていた。
- (5) オペレッタのモダニズムについてはすでに『メリー・ウイドウ』（一九〇五年）の登場時から指摘されていたが、同時代の批評の言葉を使うと「モダン・オペレッタ」や「新しいオペレッタ」と表現されている。Herausgegeben von Marion Linhardt, *Stimmen zur Unterhaltung: Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906-1933)*, Verlag Lehner, Wien, 2009.
- (6) Introduction, Len Platt/Tobias Becker/David Linton (eds.), *Popular Musical Theatre in London and Berlin: 1890 to 1939*, Cambridge University Press, 2014, p. 7.
- (7) オップエンバックについては以下に詳しい。森佳子『オップエンバックと大衆芸術…パリジャンが愛した夢幻オペレッタ』早稲田大学出版部、二〇一四年。同『オペレッタの幕開け…オップエンバックと日本近代』青弓社、二〇一七年。ジークフリート・クラカ

- ウアー（平井正訳）『天国と地獄：ジャック・オフエンバックと同時代のバリ』ちくま学芸文庫、二〇一〇年（一九六二年）。
- (8) Richard Traubner: *Operetta: A Theatrical History*, Routledge, 2003.
 - (9) 大量生産・大量消費社会とティラー・ガールズの装飾的な身体との関係については、以下の批評に述べられている。ジークフリート・クラカウアー（船戸満之・野村美紀子訳）『大衆の装飾』法政大学出版局、一九九六年。
 - (10) Erich Urbán, 'Die Wiedergeburt der Operette', *Die Musik. Illustrierte Halbmonatsschrift*, 3/4 (1903/4), s. 280.
 - (11) Otto Schneider, *Berlin Wie es went und lacht: Spaziergänge durch Berlins Operettengeschichte*, VEB Lied zur Zeit, Musikverlag, Berlin, 1973.
 - (12) Franz-Peter Kothes, *Die theatrale Renaissance in Berlin und Wien 1900-1938: Typen, Inhalte, Funktionen*, Heinrichshofens Verlag Wilhelmshaven, 1977.
 - (13) Volker Klotz, *Operette: Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Bärenreiter, 2004.
 - (14) Kevin Clarke, 'Zurück in die Zukunft: Aspekte der Aufführungspraxis des Weißen Rössl', *Im weißen Rössl: Zwischen Kunst und Kommerz*, Musik-Konzepte 133/134, 2006, ss. 101-126.
 - (15) ウアバンの先の評でも名前が挙げられていたバウル・リンケはベルリン・オペレッタの嚆矢とされるSFオペレッタ『月夫人』*Frau Luna*（一八九九年）でよく知られている。本作中の〈ベルリンの空気〉*Berliner Luft* という行進曲は今でも親しまれている。定期的にジョルジュ・メリエスのSFトリック映画『月世界旅行』（一九〇二年）の流行と重なり、SFものが大衆娯楽の一つの主題となっていた。『月夫人』の脚本を手がけたハインリヒ・ボルテン＝ベッカースは、ドイツ初期映画を代表するメスター社でも映画監督を務めており、オペレッタと映画は草創期から内容・人材の両面で手を組んでいたことが分かる。
 - (16) 映画からオペレッタへの影響の初期の事例としては、ジャン・ギルバートのオペレッタ『映画の女王』*Die Kino-Königin*（一九二一年）がある。
 - (17) Th. W. アドルノ（高辻知義・渡辺健訳）『音楽社会学序説』平凡社、二〇一〇年（一九六二年）、七五頁。
 - (18) 同上、五六頁。
 - (19) クラカウアー『天国と地獄』、二六〇頁。ここでの「因習的な家庭催涙劇」とは狭義のメロドラマ演劇を指している。

戦間期ベルリン・オペレッタの重層性

- (20) 『オペラ／音楽劇研究ハンドブック』アルテスバブリッシング、二〇一七年、二七八頁。ウィーンのボッセについては以下の解説に詳しい。ウィーン民衆劇研究会編訳『オペラ・パロディの世界：もう一つのオペラの愉しみ』立教大学出版会、二〇〇七年。
- (21) Stefan Frey, 'Es lebe die Liebe in Zeiten des Krieges...: Emmerich Kálmáns Weltkriegsoperette *Die Csárdásfürstin*', *Programmhft "Die Csárdásfürstin"*, Saison 2010/11, Volksoper Wien, ss. 12-25.
- (22) 平井正『ベルリン 1923—1927：虚栄と倦怠の時代』せりか書房、一九八一年、一七五頁。同『ベルリン 1928—1933：破局と転換の時代』せりか書房、一九八二年、一八〇—一八一頁。
- (23) ビーター・ブルックス（四方田大彦・木村慧子訳）『メロドラマ的想像力』産業図書、二〇〇二年。
- (24) Clarke, 'Zurück in die Zukunft'.
- (25) Maria Berg, 'Det jerscht ist richtig! Die Revueoperetten des Erik Charrel. Im weißen Rössl: Zwischen Kunst und Kommerz', ss. 59-79.
- (26) レヴュー《君のためにー》の第七場ではウーファ製作の『麻醉』*Narkose*と題された映画が上映されている。
- (27) Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne: Ein kulturhistorischer Essay*, Böhlau Verlag, 1998, ss. 89-100.
- (28) この状況に対して、一九二〇年代半ば以降、新聞雑誌における言説の上でもオペレッタとレヴューをめぐる批評家や実作者らの記事が増えてくる。ここでは、レヴューを全面的に支持し、オペレッタはレヴューや映画の人氣に押しやられ、すでに過去のものとなった、オペレッタに未来はないというレヴュー派の意見や、レヴューは軽薄なものであり、きちんとした物語のある台本に基づいたオペレッタの方こそ質が上だとする意見（レハールやカールマーンら古参のオペレッタ作曲家に多い）、どちらにも組しない中立派の意見という三つの種類に大まかに分けられる（[Rundfrage] Operette oder Revue?, In: *Die Bühne* 3, 1926）。執筆者は、カバレティストのカール・ファークス、作曲家のカールマーン、コルンゴルト、レハール、コンフェランシエのアントン・クー、文筆家のエゴン・フリーデルほか。
- (29) オペレッタ創作における作者の複数性はすでに十九世紀半ばから始まっていたが、その潜在的な作家たちがスタッフとして明示されてはいなかった。なお、ラインハルトの「協働」の発想については以下に詳しい。大林のり子「マックス・ラインハルトのオペレッタ演出…新たな祝祭劇への接点（一）」『近現代演劇研究』vol.7、日本演劇学会分科会近現代演劇研究会、二〇一八年。

- (30) 萩原健「宝塚を二度迎えたベルリンの劇場・そのレビューの歩み」中野正昭編『ステージ・ショウの時代』森話社、二〇一五年、三〇六―三三二頁。
- (31) Klotz, *Operette*, ss. 266-268.
- (32) Ralph Benatzky, "Über das Geheimnis eines 'Schlagers'", *Magazin und Programm* 《Für Dich!》, Großes Schauspielhaus, 1925.
- (33) Marie-Theres Arbom, *War'n Sie schon mal in mich verliebt? Filmstars, Operettenliebhaber und Kabarettgroßen zwischen Wien und Berlin*, Wien・Köln・Weimar, 2006.
- (34) 第二次大戦後に流行した〈郷土映画〉や〈サルツカンマーグート映画〉というジャンルはこのオペレッタにも由来しているだろう。瀬川裕司『映画都市ウィーンの光景：オーストリア映画全史』青土社、二〇〇三年、一九二頁―二〇〇頁。なお『白馬亭』は現在もあり、建物の壁にはベナツキーの記念碑がある。
- (35) シギスムントの性的両義性については次の論考を参考にしよう。Clarke, 'Zurück' in die Zukunft.
- (36) *Regie und Soufflierbuch "Im Weißen Ross!"*, *Singspiel in 3 Akten*, Charivari Musikverlag, 1931, 2. s. 55.
- (37) 『三銃士』における男性ストリップ、『白馬亭にて』における民族ダンス、男女とも体のラインが強調されるオーストリア民族衣装、ブルでの水着姿といった場面は、ヘテロ・セクシャルだけではなく、ゲイ・レズビアンを観客層のまなざしも満たす。「半ズボン履いたみずみずしい男たちが、リズムに合わせてその尻を投げつけてくる。たくましい尻たぶ付きでー!」(『Für Dich』への批評。Erich Urban, *BZ am Mittag*, 9.19. 1925.)
- (38) *Regie und Soufflierbuch "Im Weißen Ross!"*, s. 76.
- (39) フォルカー・クロツは皇帝のウィットについて「馬鹿馬鹿しい未解決のメロドラマ」と述べており、「ウィーン王政復古劇場における小市民の『改悛劇』へのイデオロギー的な後退」と指摘している。これはパロディとしては捉えてない別の解釈である。Klotz, *Operette*, s. 266.
- (40) Kevin Clarke, 'Gefährliches Gift: Die "authentische" Operette und was aus ihr nach 1933 wurde', *Operetta Research Center*, 7.7. 2007, (二〇一六年九月一七日最終アクセス)

Zur Vielschichtigkeit der Berliner Operette: Melodramatisierung und Selbstparodie

Sawako OGAWA

Der vorliegende Beitrag legt den Fokus auf die Berliner Operette in der Zeit der 1920er bis 1930er Jahre. Die Berliner Operette der Weimarer Zeit hatte Elemente aus der Revue, dem Jazz oder dem Kino - also aus der typischen Populärunterhaltung - absorbiert und sich sehr rasch zu einer „modernen Operette“ gewandelt. Als konkrete Erscheinungsformen können die Melodramatisierung von Operetten, die Neuinszenierung von klassischen Operetten, die Adaptation von klassischen Operetten in Revue-Form, neue Produktionen von Revue-Operetten oder neue Operetten, die klassische parodieren, genannt werden. Die Operette diente auch als Sprungbrett für die Kinostars des aufkommenden Tonfilms und war ebenso Stoff für diesen.

Das Ziel dieses Beitrags ist, die Gegebenheiten der „Modernisierung“ der Operette, die in Berlin stattfand, darzulegen, wobei die von dem Bühnen- und Filmregisseur Erik Charell und dem Komponisten Ralph Benatzky gemeinsam geschaffene Operetten-Serie an dem großen Schauspielhaus Berlins im Zentrum steht und auch verschiedene Aspekte der Zusammenarbeit zwischen angrenzenden Unterhaltungsgenres eingeordnet werden. Es soll dabei auch die Entwicklung untersucht werden, wie zwei unterschiedliche Richtungen, nämlich die auf Emotionen setzende Tendenz zur Melodramatisierung und die satirische Tendenz zur Selbstparodie, die ab der zweiten Hälfte der 20er Jahre deutlich geworden waren, durch das Aufkommen des Nationalsozialismus nivelliert und vereinheitlicht wurden (was jedoch auch das Ende für die Operette bedeutete).