



# ミュージカルがオーストリアのために 演じられるとき

—大衆興行をどうやって研究するか？ オーストリア編—

田中 里奈（明治大学国際日本学部助教／非文字資料研究センター 研究協力者）

2018年度から、非文字資料研究に研究協力者として参加させて頂いております。私の所属しているヨーロッパ班では、本年度より研究代表者を鳥越輝昭先生から熊谷謙介先生にバトンタッチし、「〈メディア〉と〈身体〉」から見る20世紀ヨーロッパのポピュラー・カルチャー」という研究題目のもと、第五期共同研究を始動しました。本年度の定例会は思いがけずリモートでの実施と相成りましたが、画面とスピーカー越しにお目にかかるたび、コロナ下で「できないこと」よりも「できること」が見えてきて、心より勇気づけられる思いです。

私は神奈川大学の旧・国際文化交流学科の卒業生で、現研究班で一緒にいる先生方には、学部生の頃より大変お世話になっております。卒業後は明治大学国際日本学研究科にてドイツ演劇学に取り組み、時にカルチュラル・スタディーズの助けを借りつつ、オーストリア国立音楽大学音楽社会学研究所で客員研究員を務めたのち、現職に至ります。このように、良く言えば学際的、悪く言えば浮気性の研究を続けてきたのは、偏に私の研究対象のためなのですが、これが一言では大変説明しづらく、毎度骨を折っています。本稿では、拙研究の見取り図をスケッチしつつ、それが、非文字資料研究センターでの共同研究にどのように結びつけられるのか、そして、文化と芸術の分野における焦眉の諸問題に対し、いかなる視点を共有できるのかを考えてみたいと思います。

私がこれまで研究してきた主な対象はミュージカルです。20世紀初めにアメリカ合衆国で成立した大衆興行と説明するよりも、『キャッツ』や『ライオン・キング』といった具体例を挙げた方がピンと来るかもしれません。そのミュージカルが、オーストリア共和国の首都ウィーンにやってきてから、当地で担ってきた社会的役割を調査してきました。

劇場で行われる上演を研究する方法は様々ですが、私は文字資料と非文字資料の双方を用います。ここで言う「非文字資料」には、上演（身体技法、音楽、演出、振付、舞台美術等）だけでなく、上演を記録した写真・音声・映像や、マスメディアやインターネット上での報道・PR、劇場機構とその周辺環境、そして関係者の証言等を含みます。上演分析は演劇学の範疇ですが、文化的価値の生成と受容を扱う際にカルチュラル・スタディ

ーズが有効となり、それがオーストリア・ウィーンという文化圏の中で生じた点に着目する時、芸術社会学的観点が求められます。

一般的に、ミュージカルは商業演劇として知られており、日本でも宝塚歌劇団や劇団四季といった民間企業が主催していますが、千人規模のウィーンの大劇場、例えば、フォルクスオーパーやライムント・テアター、ローナッハは、国や市の文化予算を用いてミュージカルを提供してきました。戦後期はアメリカ占領軍のプロパガンダとして、1955年に国として再び独立した後は経済復興とグローバル化の象徴として、そして2000年代半ば以降、国のアイデンティティと連帯を強化するための手段として。ウィーンにおけるミュージカル史は、外来文化とみなされてきた身体表現の一形態が、その土地の文化的意義と経済（および政治）的役割を獲得し、変化し続ける当該社会の中で絶え間なく更新されてきたプ

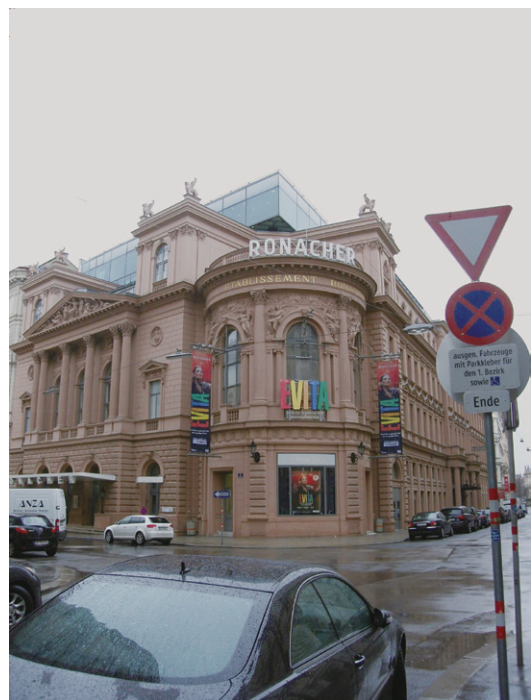


図1 ヴィーン版『エヴィータ』を上演中のローナッハ劇場  
（筆者撮影）

ロセスでもあります。

ここまでお読みになって、こう疑問に思われた方はいらっしゃるでしょうか——ウィーンは、時に「音楽の都」と呼ばれるように、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団やウィーン国立歌劇場、ウィーン少年合唱団が有名なので、音楽劇たるミュージカルも難なく受け容れられたのではないかと。

ところがどっこい、ミュージカルはウィーンの文化的景観における火種として、長らく燐り続けてきました。なぜなら現在のオーストリアは、1918年に解体したハプスブルク帝国の直系という意識を強く有しており、「音楽の都」という名称も、19世紀から20世紀にかけての帝都ウィーンを真っ先に思い起こさせる呼称だからです。ウィーンのこのような文化的世界観に外様のミュージカルが立ち入ることは、文化に明るい知識人層の多くにとって我慢ならないことでした。ちなみに同様の理由で、アメリカで作られたミュージカル『サウンド・オブ・ミュージック』もオーストリアではあまりいい顔をされません。

ひとつ、具体例を見てみましょう。日本でよく上演されているミュージカル『エリザベト』が1992年にウィーンで世界初演を迎えた時、この作品は「シュマレン (Schmarrn)」だと揶揄されました。「シュマレン」というのはオーストリア・ドイツ語で「ナンセンスでくだらないもの」という意味です。

当時の評価を文字通り見るだけでは、このミュージカルは単なる駄作としか言いようがありません。では、作品を分析すれば、駄作かどうか判るでしょうか。

ミハエル・クンツェによる脚本で主題となっているのは、20世紀のオーストリア＝ハプスブルク帝国皇妃エリザベトです（日本語では「エリザベト」という表記が一般的ですが、ここでは原語のアクセントを尊重します）。1950年代のオペレッタ映画におけるプリンセスのイメージと、1980年代の研究書で暴露された彼女の負の側面の二重性を縦糸とするなら、そこに注意深く織り込まれた世紀末文学の引用はさながら横糸です。さらに、ドイツのオペラ界で活躍していた演出家ハリー・クプファーが、皇妃と帝国の「死」という史実を、中世ヨーロッパのベスト流行を受けて広まった「死の舞踏」のモチーフを通じて、夢想的に描き出しました。作曲には、ハリウッドの映画音楽に携わっていたシルヴェスター・リーヴァイが呼ばれ、脚本家クンツェとの協働のもと、80年代のミュージカルにみられる通作的な構造が採用されました。

上演資料を見る限り、『エリザベト』は間テクスト性の高い作品として理解されますし、その性質を積極的に評価することも可能であるように思えます。そもそも



図2 『エリザベト』初演版（1992-1998）舞台写真  
（ウィーン市演劇博物館所蔵）

この作品は、オーストリアのオリジナル・ミュージカルとして初のロングランを実現し、初日から6年後の1998年に幕を下ろしました。それどころか、1996年には日本とハンガリーで大幅に翻案されたのち、興行的成功を収めてもいます。

ではどうして『エリザベト』が酷評されたのでしょうか。ここで、視点をメタレベルに——すなわち評価者の方に拵けてみましょう。話が飛びますが、オーストリアでドイツ語を習うとき、新聞への投書を書く練習をするのですが、その際に「博士どの (Herr Doktor)」という宛名の書き方を習います。近年では減ってきましたが、一昔前は博士号持ちの記者が多かった名残です（ちなみにこの書式、ドイツでは最早お目に掛かれないほど古めかしい形式です）。事実、文化欄を担当する記者にはインテリが多く、今日ハイカルチャーに数えられるオペラやオペレッタの公演、クラシック音楽のコンサートに精通している反面、ミュージカル嫌いの割合の高さで有名でした。ミュージカルの劇評を頼まれた批評家の一人が公演を見ないで作品を扱き下ろしたこともあったといので、その毛嫌いぶりがわかります<sup>(1)</sup>。

話を戻すと、『エリザベト』に向けられた批評は、作品に対する自立した評価と言い難い節があります。ウィーン市の文化予算に加えて、市観光局とオーストリア航空が公演のスポンサーを務めたこの公演は、一種の観光事業としての側面を有していました。観光はオースト





リアの重要な産業のひとつであり、文化と芸術は主な観光資源でもあります。なので、そこに公的資金が投入されることは決しておかしなことではありません。とはいえ、『エリーザベト』を制作したヴィーン劇場協会と、ヴィーン市政で発言力のある社会民主党との間の関係や、市議会における不透明な予算決定に対する批判的な言説が報道にたびたび登場してきたことから、80年代後半から自由化と民営化が加速していく中で、「ミュージカルが公金でオーストリアの国内外にプロモートされること」への違和感が窺えます。

このように、研究対象を作品それ自体から、作品が受容された環境に広げていくと、『エリーザベト』に対する批判に隠されていた、オーストリア社会におけるミュージカルの受容度という問題が浮かび上がってきます。「商業演劇として自立できるはずのミュージカルが、なぜ敢えて国や市の財源を持っていくのか」。報道や議事録にたびたび登場するこの文言には、このジャンルに対する偏見が含まれます。実際には、オーストリアで公的財源なしに規模の大きいミュージカルを制作することは概して困難です。それゆえ、公的財源をいかにして確保するか——言い換えると、国や市によって振興されるべき文化的価値がミュージカルに備わっていると社会的に認めさせること——が、ヴィーンのミュージカルにとって最も重要な任務の一つになりました。結果的に、『エリーザベト』を含む多くの作品の中には、新旧さまざまなご当地モチーフが積極的に取り込まれました。例えば、ミュージカル『ヴィヴァルディ——第五の季節』（2017）は、後期バロック音楽の巨匠でヴィーンに縁のあるアントーニオ・ヴィヴァルディをモチーフにした「バロック・オペラ」と自称して（「ロック・オペラ」はミュージカルの異名です）、ミュージカルを何とかして地域文化史の中で解釈し直そうと試みました。

このように、ヴィーンのミュージカルは、舞台上で供される内容だけ見ても、その全容が杳として掴めません。



図3 フォルクスオーバーで2017年に初演されたミュージカル『ヴィヴァルディ——第五の季節』（筆者撮影）

なぜなら、ある作品が何らかの財源を有した組織によって制作され、特定の観客層を狙って宣伝され、それが観客に届けられ、そして批評家やファンが観劇体験を特定のプラットフォームで発信するという一連のプロセスに、それぞれの個人や団体の背景や思惑が多層的に重なり合っているからです。

ところで、大衆興行の高度なメディア化は、19世紀から20世紀にかけての大都市文化、およびマスメディアの発達という社会現象と不可分に結びついています。あるジャンルに対して大衆が抱くイメージを再生産し、決定づけるメディアの働きは、ヴィーンのミュージカルのようにハイコンテクストな出し物を考えるうえで重要ですが、感染症の蔓延によって劇場がたびたび閉鎖される現代において、それ以上の意味を持つ場合があります。

新型コロナウイルス感染症の拡大を受けて、オーストリアでは3月16日からロックダウンが実施されました（この原稿を執筆している間に、11月3日より第二次ロックダウンが始まるというニュースが届きました）。

ロックダウンの間、劇場は閉鎖されました。このご時世なのだから、インターネット上で無観客公演が配信されていたらと思う方もいらっしゃるかもしれませんが、オーストリアは隣国ドイツほど配信システムが多く、多くの劇場で整っておらず、1カ月ほどの長い中断がありました。

そんな時、芸術活動の再開を印象付けるようなテレビ番組が、オーストリア放送協会によって催されました。「私たちはオーストリアのために演じている（Wir spielen für Österreich）」と題されたこの特別放送では、オーストリアを代表する芸術家たちが無観客コンサートを実施し、その様子が全国に放映されました。第一弾がオペラ、第二弾がオペレッタと来て、第三弾に選ばれたのはなんとミュージカルでした。これらのコンサートの主催者が公的助成を受けた劇場組織であることは、当地における芸術支援の問題とも深く関係していますが、ともあれ、オーストリアの文化と芸術を巡る価値観は、これまでの実践の積み重ねと、目まぐるしく変化する社会的動向を受けて、いま急速に変わりつつあるのです。

過去と現在が、身体とメディアを介して交錯し合い、そこに上演が立ち現れてくるヴィーンという磁場において、文化史的側面を含んだ多面的な分析を行うことが求められるとすれば、そこで参照されている「過去」が実際の過去とどのように違うのかを知ることは非常に重要です。20世紀のポピュラー・カルチャーがどのような形で営まれてきたのか。これから調査する中でしっかりと追究して参りたい所存です。

【注】

(1) Back-Vega, Peter (2008) *Theater an der Wien: 40 Jahre Musical*, Wien: Amarth Verlag, S. 122