

オイディプス・コンプレックスの夢？
-ヴィーン・ミュージカル『フロイディアーナ』（1990）の目論見とその「失敗」-

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学大学院 公開日: 2018-09-28 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 田中, 里奈 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/19603

オイディプス・コンプレックスの夢？

——ウィーン・ミュージカル『フロイディアーナ』（1990）の
目論見とその「失敗」——

Beyond the Oedipus Complex

——The Viennese Musical Project *Freudiana* (1990) and its “Flop”?——

博士前期課程 国際日本学専攻 2015年度入学

田 中 里 奈

TANAKA Rina

【論文要旨】

本稿は、これまで評価されてこなかったミュージカル『フロイディアーナ (*Freudiana*)』を、のちに世界的な成功を収めるようになったウィーン・ミュージカルの萌芽として位置づけ、その目論見と上演、反響を検討することで、1980年代末から90年代初めにかけてのオーストリア・ウィーンにおけるミュージカルの展開を明らかにするものである。

1990年12月にウィーンの劇場テアター・アン・デア・ヴィーンで上演された同作は、オーストリアのミュージカル制作会社ウィーン劇場協会が総力を挙げて着手した一大プロジェクトだった。だが、英米に席卷されたグローバル・マーケットに加えてウィーンのインテリ層にも照準を合わせ、「オーストリアのミュージカル」を樹立するという計画は虻蜂取らずに終わった。

ただし、結果的に「失敗」とされた同作の試みは、一方で新たなミュージカル像を示した。すなわち、国や都市の歴史や精神性と深く結びついたテーマを、あえてエンターテインメントの典型を用いたキッチュ仕立ての夢幻的なレビューとして描き出し、カタルシスとアンチ・カタルシスを絶妙のバランスで共存させた、娯楽的であると同時に社会批判的でもあるミュージカルである。

【キーワード】 フロイディアーナ、ミュージカル、エリーザベト、ウィーン劇場協会 (VBW)、テアター・アン・デア・ヴィーン

0. 序

1990年12月、オーストリア・ウィーンの劇場テアター・アン・デア・ウィーン（以下「TadW」と略記）で、ある野心的なミュージカルが上演された。『フロイディアーナ (*Freudiana*)』である。

同作はオーストリアのミュージカル制作会社ウィーン劇場協会（Vereinigte Bühnen Wien, 以下「VBW」と略記）が全力を傾けて取り組んだ一大プロジェクトであり、のちに日本をはじめ世界各国で上演されるようになったウィーン・ミュージカルと呼ばれる一ジャンルの先駆的作品¹だった。

だが『フロイディアーナ』はミュージカルを取り巻くウィーンでの多様な思惑を汲み取りつつ、それぞれのあいだの齟齬を解消しきれぬまま舞台上に上げられ、その結果、一大センセーションこそ巻き起こしたものの賛否両論を呼び、2年にわたる公演の末、永久にお蔵入りとなった。

とはいえ、この失敗は以後のウィーン・ミュージカルの流れを方向づけた。というのも、同作において目論まれた、ウィーンおよびオーストリアの歴史と精神性に根差した難解なテーマを、あえてエンターテインメントの形式を援用しながら描き出す様式は、その直後に上演された『エリザベト (*Elisabeth*)』(1992-98)をはじめ、以後のウィーン・ミュージカルに継承され発展していったからである。一方、『フロイディアーナ』の問題点として浮かび上がったテーマの難解さやミュージカルに対するウィーンの人々のコンプレックスに向けられた挑発的な側面は、以後の作品では改められ、あるいはオブラートに包まれ、万人受けしそうでわかりやすい、いわゆる「キッチュ」な表層の下に隠された状態で示されることとなった。

このようにウィーン・ミュージカルの先駆けとしての役割を果たした『フロイディアーナ』だが、同作についての言及はこれまで驚くほどされてこなかった。なるほどウィーン・ミュージカルを俯瞰的に論じた先行研究で断片的には紹介されているが（Arens 2006；Back-Vega 2008；Gruber 2010；Lang 2001；Pelz 1995；Tolar 1991ほか）、同作に焦点を当てたものは多くない。とりわけ日本では、『エリザベト』の翻案である『エリザベト² 愛と死の輪舞』を1996年に宝塚歌劇団が上演して以来、ウィーン・ミュージカル関連の研究はされているが、多くは『エリザベト』に焦点を絞ったものである（小山内 2007；鈴木 2012；渡辺 2008, 2010a, 2010b）。『フロイディアーナ』の名前を挙げているのは後藤（2005）のみであり、その後藤も同作について十分に述べているとは言い難い。

『フロイディアーナ』はほとんど評価の対象とされてこなかった。しかし実際には、ウィーンという都市におけるミュージカル受容のあり方を考えるうえで、非常に重要な位置を占めている。本稿の目的は、この見地から『フロイディアーナ』プロジェクトの目論見、および上演とその反響を検討することで先行研究の不備を補うと共に、同作をウィーン・ミュージカルの萌芽として位置づけることにある。ミュージカルに対するウィーンでの期待と反発をふまえて独自の応答を示そうと

試みた同作とそれにまつわる動きに着目することで、1980年代末から90年代初めにかけてのヴィーン・ミュージカルの黎明期の動向がここに浮かび上がる³。

以下は『フロイディアーナ』について、公演前、公演期間中、そして公演後の3つの時期に分けて検討していく。まず公演前の、ミュージカルに対するヴィーンでの期待と反発に焦点を当て、『フロイディアーナ』プロジェクトの成立背景を明らかにする。次に同作の演出とその意図を詳らかにし、上演が当時の観客にどのように受け入れられ（なかっ）たのかを検討する。そして最後に、後続作『エリーザベト』への影響について考察し、ヴィーン・ミュージカルにおける『フロイディアーナ』の役割を追究する。

1. プロジェクトの成立

本章では第二次世界大戦以後のヴィーンにおけるミュージカル事情に焦点を当て、中でも、同市におけるミュージカルの中心地であると同時に、公的な文化の拠点のひとつとして認知されてきた劇場、TadWに注目する。そして『フロイディアーナ』の公演より前にヴィーンの観客が抱いていたミュージカルに対する認識と、そこから浮かび上がる『フロイディアーナ』プロジェクトへの期待を明らかにする。

1-1. ヴィーンにおける英米ミュージカルの流行——テアター・アン・デア・ヴィーンを中心に

第二次世界大戦後のヴィーンでは、ミュージカルの主流はアメリカとイギリスであるという認識の下、そこでヒットしたミュージカルが輸入される構造が出来上がっていった（Arens 2006: 77）⁴。具体的には1956年2月、米ブロードウェイ・ミュージカル『キス・ミー・ケイト（*Kiss me Kate*）』がフォルクスオーパーで上演されたのを契機として、英米ミュージカルがヴィーンに輸入されるようになった（Rommel 2007: 15；Schmittner 2005: 28-29；後藤 2005: 8）。

ヴィーンにおけるミュージカル・ブームのひとつの引き金になったのは、1965年のTadWの方針転換であった。この年、芸術監督に就任したロルフ・クッチェラ（Rolf Kutschera）が、「ミュージカルのあの大きい時代。こんにちまで勢いを保ち、かつ古き伝統に連続した時代」（Bartosch 1997: 458）を標榜し、オペラやオペレッタといった従来の演目に英米ミュージカルを加える方針を定めたのである。かつて同劇場は一時その存続を危ぶまれていたが⁵、世界的な演劇・音楽・美術祭であるヴィーン芸術週間（Wiener Festwochen）の会場としての役割（1962-）に加え、この1965年以降は輸入ミュージカルの公演でも注目を集めるようになった。

1983年にクッチェラの後任に選ばれたペーター・ヴェック（Peter Weck）もミュージカル路線を重視し、その拡大を図った。同年9月からの英ウエストエンド・ミュージカル『キャッツ（*Cats*）』の公演は7年のロングランを記録、1988年7月には『オペラ座の怪人（*Das Phantom der Oper*）』が、1990年6月には『42nd ストリート（*42nd Street*）』が立て続けに上演された（Lang 2001: 214-215）⁶。

特筆すべきは、これらの輸入ミュージカルがあくまでも「本場」の制作スタッフおよびキャストによって——すなわち、ブロードウェイあるいはウエストエンドのメソッドに従って——上演されたことである。そのおかげでウィーンでのミュージカル公演は世界的水準に到達し得たわけだが、「そこに地元出身の芸術家が一人たりとも認められない」（Tolar 1991: 260）状況は、ウィーンにおけるミュージカルの上演をめぐる論争の火種になった。

事実、ウィーンにおける輸入ミュージカルの流行は、その人気とは裏腹に否定的な論調で語られることが多い⁷。だがその中心地となった TadW を取り巻いていた経済的環境に鑑みれば、これは無理からぬことであった。同劇場は創立以来「エンターテインメント劇場」（Tolar 1991: 266）として知られてきたが、1960年にウィーン市に買収され、運営資金の約50%から60%が公的な助成金で購われるようになったことで（Pelz 1995: 91）、ウィーン芸術週間の会場あるいはオペラ劇場として、公的な「文化史的課題」（Back-Vega 2008: 122）を担う拠点のひとつとなっていた。そのような劇場で、商業主義的なミュージカルの中でもとりわけ海外資本の諸作品が人気を博すことに、多くの批評家たちが眉をひそめていたのである。

しかしその一方、すでにミュージカルはウィーンの観光政策に大いに寄与していた。『キャッツ』の成功により、1987年の時点で劇場の収入と劇場への公的助成はほぼ同額に達した（Pelz 1995: 92）⁸。ウィーンを訪れた観光客の半数がミュージカルの観劇を目的とするような状況で、もはやミュージカルはウィーンに欠かすことの出来ない広告塔だった（Back-Vega 2008: 122）。ゆえに TadW は、集客率の高いミュージカル公演を充実させると同時に、ウィーンという都市の文化的面子が保たれるように取り計らわなくてはならなかった。このような状況下で国産ミュージカルの計画が立ち上がったのは、ある意味当然の成り行きであった。

1-2. ミュージカルに対する期待と反発

上記のような1960年代以来のウィーンにおける輸入ミュージカルの流行、およびそれに対する反発を背景に生まれたのが、「世界初演」を掲げた『フロイディアーナ』プロジェクトであった。独週刊誌『シュピーゲル（Der Spiegel）』は、同プロジェクトへの期待を以下のようにまとめている。

輸入ものばかりだったあとで、ついに国産品（ein landeseigenes Produkt）が、現地向けのものとしてだけでなく、同時に世界的なマーケティング（eine weltweite Vermarktung）向けのものとして、歓声で迎えられる。（略）ウィーンはこの極めて重要な、街の聖人フロイトについてのジングシュピール（ドイツ語で書かれた民衆向け音楽劇）を、長らく国を挙げたプロジェクトとして宣言していた。（Der Spiegel 1990: 154）⁹

この記述からはまさに、これまでウィーンを席卷してきた英米ミュージカルに対抗するものとし

て『フロイディアーナ』が認識されていたことがわかる。他紙も同様、「オーストリア発の作品によって、アンドリュー・ロイド＝ウェバーという潮流を打ち破」(Die Zeit 1990)る、あるいは「ヨーロッパだけでなく、ブロードウェイの舞台までも席卷する」(Nürnberger Nachrichten 1992a)という期待をプロジェクトに寄せている。「ウィーンをミュージカルの中心地として決定づける」(Bühne 1991: 38)という同作の狙いは、各メディア間でしっかりと共有されていた。

またメディアに後押しされたばかりでなく、『フロイディアーナ』は「国を挙げたプロジェクト」として位置付けられてもいた。そこには350万マルク（日本円で当時約3.2億円¹⁰）もの制作費が投入されたが (Der Spiegel 1990: 154)、先述の通り、その5割以上がウィーン市からの助成金であった。国産ミュージカルの上演による観光政策の盛り上がり期待されていたことは言うまでもない¹¹。

ただし、ミュージカルへのこのような期待は、ウィーンにおける演劇やオペラといった他のジャンルに対する期待とは趣を異にしていた。『シュピーゲル』による「国産品」や「世界的なマーケティング」といった商業主義的な言葉の選択からもわかるように、ミュージカルというジャンルのいかなる成功も、オペラや演劇といった「真面目なもの (Ernst)」を重視するウィーンの批評家にとっては、芸術的な評価に値するものではなかった¹²。

1-3. プロジェクトに期待されたもの

ところで、『フロイディアーナ』には具体的にいったい何が求められていたのだろうか。

まず、それまでウィーンをはじめ世界各国を席卷してきた英米ミュージカルの特徴に対抗しうる「ウィーンらしさ」が挙げられる。国際的に認知されうるウィーン的な特質を有した作品が求められたのである。「フロイトに関するもの (freudiana)」¹³ という意味のタイトルからもわかるように、ウィーンに縁の深い精神分析学者ゾーグムント・フロイトとその精神分析がテーマとされたが、その背景には、フロイトとその精神分析の世界的認知度、そして彼の足跡を辿ろうとしてウィーンを訪れる観光客が生み出す経済効果があった (Lang 2001: 151 ; Weck 2010: 294)。

次いで、各メディアや観光産業の期待や目的に即した、商業的なエンターテインメントとしての成功が挙げられる。そこに求められていたのは、既存の英米ミュージカル並の国際的成功であり、またウィーンへの観光客を増やすための広告塔としての役割であった。ただこのような期待は演劇やオペラといった「真面目なもの」に対するそれとは明確に区別された。よって、とりわけ批評家たちによる評価（次章で詳述）については、一定の距離が置かれたままだった。

そして最後に、ウィーン市からの助成を存続させるための、かつ TadW が担い続けてきた「エンターテインメント劇場」としての役割を復活させるための文化的要素である。『フロイディアーナ』では、たとえばオペラやバレエ出身の制作スタッフおよび俳優が起用されたが（次項で詳述）、これはミュージカルに対して批判的なウィーンの知識人への撒き餌であると同時に、「劇場の持つ技術的手段によって実現可能なあらゆるイリュージョンを大衆に提供するという伝統」(Tolar

1991: 265) ——TadW が創立以来有しながら、公的事业という「お墨付き」のためにすっかり忘れられていたモットー——を再び現代に知らしめる要素でもあった。

英米ミュージカルに対抗しうる「ヴィーンらしさ」、商業的エンターテインメントとしての成功、そして文化史的要素という、これら3つの要素が『フロイディアーナ』への期待として複合的に絡み合っていた。すなわちプロジェクトは、上演前からすでに数多くのもつれを抱えていたのである。

2. 公演とその結果

さて、ミュージカルに対するヴィーンの人々の上記のような期待と反感を一身に受けた『フロイディアーナ』は、世界規模で行った宣伝の効果も手伝って、一大センセーションを巻き起こした。前売り券は初日から約半年先まで完売となり、国内外の演劇およびミュージカル関係者が同作を一目見ようとヴィーンに集ったのである (Back-Vega 2008: 126 ; Tolar 1991: 264)。

しかし、前章で述べたプロジェクトの綻びが浮き出た公演は、ヴィーンにおけるミュージカルの位置づけを如実に反映した劇評のもとで賛否両論だった。本章では『フロイディアーナ』の上演を検討し、同作がヴィーン内外の観客にどのように受容されたのかを追究する。

2-1. 作品について

2-1-1. 制作スタッフと俳優

制作の端緒は、英ロック・バンド〈アラン・パーソンズ・プロジェクト (The Alan Parsons Project)〉のメンバー、エリック・ウールフソン (Eric Woolfson) とアラン・パーソンズ (Alan Parsons) による上演を視野に入れた原案と、ヴィーン発のミュージカルを目論んでいた当時のTadWの芸術監督ヴェックの目論見が一致したことだった (VBW 1991: 7)。そこへアンドリュー・ロイド＝ウェバー (Andrew Lloyd Webber) のもとでミュージカル制作に携わっていたブライアン・ブローリー (Brian Broly) が共同制作者として、またテレビドラマの翻訳で名を馳せていたリダ・ヴィニーヴィツ (Lida Winiewicz) が脚本家兼翻訳家として加わった (Lang 2001: 151 ; Tolar 1991: 264)。この中核メンバーを一瞥するだけでも、『フロイディアーナ』には分野の枠を越えて多種多様な人材が携わっていたことがわかる。

分野横断的な方針は制作スタッフおよびキャストの選出に際しても共通していた。制作に関して言えば、これまで数多くの映画を手掛けてきたヴェック自身が演出を受け持ち、舞台美術にはオペラ界からハンス・シャーファーノホ (Hans Schavernoch) が、振付にはバレエ界からハインツ・スポエリ (Heinz Spoerli) が、衣装にはテレビ・舞台で幅広く活躍していたアンネット・ボーフェ (Annette Beaufays) が選ばれた。ヴィーンでの従来のミュージカル公演では英米ミュージカルのスタッフがそのまま起用されていたことに鑑みると、本作での特異性が窺える。

俳優の選ばれ方も特徴的だった。主役のエリックに、当時台詞劇のスターであったウルリヒ・ト

ックール (Ulrich Tukur) とジャック・ブロイアー (Jacques Breuer) が起用されたのである¹⁴。さらにミュージカル俳優ばかりでなくオペラ俳優もキャストに加えられている¹⁵。演劇界、オペラ界、そしてミュージカル界の棲み分けがとりわけ厳しいヴィーンにおいて、このように異なる背景を持った出演者を集めた点でも本作の試みは画期的であった。

2-1-2. あらすじと場面構成, ソングナンバー

次に構成について見てみよう。『フロイディアーナ』は現代を舞台にし、夢を通して成長する一人の若者を全二幕の中に描き出す¹⁶。団体旅行でロンドンのフロイト博物館を訪れたアメリカ人青年エリックは、アクシデントによってひとり館内に閉じ込められてしまう。フロイトが実際に治療に用いた長椅子でまどろんでいると、刻一刻と移り変わっていく迷路のような夢の世界に迷い込み、そこでかつてのフロイトの患者たちと出会う。夢の中をさまよううちに、エリックはこの患者たちが自分自身の幻影であることに気づき、また自分の内にあるオイディプス・コンプレックスと向き合う。翌朝に目覚め、飛行機の出発にちょうど間に合ったエリックは、恋する女性ドーラに空港のランウェイで初めて声を掛け、再会を約束する。

約2時間半におよぶ上演の大部分はエリックの夢の描写に割かれている。現実世界が描かれる冒頭(博物館の場面)と末尾(滑走路の場面)を除いて、舞台上では主人公エリックの見る夢の世界——フロイト的に言えば、無意識の世界——が展開される(表1)。

エリックの夢の世界はドライアイスの煙の中に姿を現し、実際の夢がそうであるように、ある状況が瞬時に次の状況に移り変わる。このためには素早い場面転換が必要だが、これを可能にしたのが、舞台の天井まで届く高さの複数枚の鏡の壁であった(図1)。これらは舞台上を移動し、あるいは分解され折り畳まれてひとつの巨大な箱になる。この鏡の壁、あるいはそれによって構成された箱のあちらこちらから、様々な登場人物たちが現れては消えていく(Der Spiegel 1990: 154)。また舞台の背面を覆う鏡が傾斜しているために、舞台上に現れるオブジェがあたかも宙に浮いているかのような錯覚も引き起こされた(Weck 2010: 295)。このように舞台装置と俳優の登退場が効果的に組み合わせられ、舞台上で巧みに夢の表象が示された。

音楽は、「ロック・オペラの」(The Times 1990)でありつつ、39名で編成されたオーケストラ¹⁷に支えられた交響曲的な重厚さと、シンセサイザーを使ったいかにも現代的な性質とを兼ね備えており、「初期のウェバーのショーを連想させる」(Gruber 2010: 115)ものに仕上がった。細かく見ると、全18曲のソングナンバーのジャンルは、ポップス、ロック、ボレロ、クラシック、オペレッタと多岐にわたり、またそれらがダンス担当の俳優とは区別される歌担当の俳優¹⁸によって歌われた点も特徴的であった(Gruber 2010: 115-118 ; Pelz 1995: 89)。

ソングナンバーの歌詞には、フロイトの精神分析にまつわる要素が数多く散りばめられた¹⁹。タイトルには「小さなハンス」や「ドーラ」といった、フロイトが実際に抱えていた患者の名前が冠され、患者役の俳優も舞台上に姿を見せたほか、「シャルコー博士」や「水曜会」といった、フロ

表1 場面および楽曲一覧 (VBW 1991: 14-19をもとに加筆, 下線はフロイトにまつわる実在の人物)

幕	場面タイトル	登場人物	楽曲 (歌手)
I	1. ロンドンのフロイト博物館にて (Im Londoner Freud-Museum)	ケイト, ビリー, ビリーの母親, アダムス夫妻, ドーラと彼女の父親, パイプを持った男, スーザン, エリック, カードで遊ぶ3人の男, 9人のボーイスカウトたち	—
	2. 長椅子 (Die Couch)	エリック, (舞台上に現れないが) 犬を連れた男, 2人の女の子	—
	3. 迷宮 (Das Labyrinth)	エリック, ダンスグループ エリック, 保母	①フロイディアーナ (歌なし)
	4. サーカス (Der Zirkus)	エリック, <u>小さなハンス</u> (子役), 狼男, <u>ねずみ男</u> , <u>判事</u> , エリックの両親 (ピエロとして), <u>馬</u> , クラウン博士, ダンスグループと楽隊	②小さなハンス (サーカス長) ③私は君の鏡 (クラウン博士)
	5. 探し求めて (Auf der Suche)	エリック, <u>判事</u> , <u>ねずみ男</u> , <u>狼男</u>	④それは決して立証されない (エリック, 判事, ねずみ男, 狼男)
	6. 試練 (Die Belästigung)	エリック, <u>ドーラ*</u> , <u>K</u> 夫妻, <u>ドーラの父親</u>	⑤ドーラ (エリック)
	7. ナイトクラブ (Der Nachtclub)	アンサンブル全員, ダンスグループ アンサンブル全員 シャルコー博士	⑥君は独りぼっち (ナイトクラブのシンガー) ⑦ピアノ・ラグ (歌なし) ⑧追放されて (四重奏) ⑨シャルコー博士 (シャルコー)
—幕 間—			
	8. 間奏曲 (Entreacte)	蝶々夫人, コーラス	⑩蝶々夫人 (蝶々夫人, コーラス)
II	9. 水曜会 (Mittwoch-Gesellschaft)	9人の水曜会メンバー (エリックを含む)	⑪リング (水曜会のメンバー)
	10. 遭遇 (Begegnungen)	エリック, <u>ドーラ</u> , ダンスグループ	⑫それは決して立証されない (リブライズ: エリック, 判事, ねずみ男, 狼男) ⑬ドーラの幻影 (歌なし) ⑭こんなに幸せに近い人はいない (ドーラ)
	11. 地下鉄 (U-Bahn)	エリックとアンサンブル全員 エリック, シャーロック・ホームズ, ヴァイオリン・ソロ	⑮地下鉄 (エリック, コロス, ダンスグループ) ⑯道を知る者 (エリック, コロス)
	12. トンネル (Der Tunnel)		⑰三重奏 (エリック, エリックの両親, コロス)
	13. 滑走路 (Der Rollfeld)	アンサンブル全員	
	14. フィナーレ (Finale)		⑱フロイディアーナ (エリック, アンサンブル全員)

* 過去にフロイトが抱えていた患者であり, かつ現代を生きるエリックの思い人である同名の女性ドーラは, 一人の俳優によって演じられた。

図1 第4場サーカスの場面における鏡の舞台装置 (VBW 1991: 24-25)

舞台の天井にまで達する鏡の壁で、舞台奥が全面にわたって覆われていることがわかる。

イトに関係する人物およびキーワードも多々登場した(表1)。また「自由連想法」や「催眠療法」、「オイディプス・コンプレックス」といった精神分析の概念は、説明もなく唐突に示された。『フロイディアーナ』という作品は「精神分析も、その「父」[たるフロイト]も説明しようとするものではない」(VBW 1991: 3)と位置づけられており、これらのコンテクストを制作者たちはおそらく、観客のあいだである程度共有されているものと理解していた。それを裏付けるように、本公演のプログラムは、著名なウィーンの精神医学者エルヴィーン・リングエル (Erwin Ringel) の序文に始まり、フロイトの精神分析に関するペーター・バック＝ヴェガ (Peter Back-Vega)²⁰の解説を6ページにわたって掲載している (VBW 1991: 2, 8-13)²¹。

さらに、一般的なミュージカルの幕開きでは作中のテーマナンバーをメドレーに再構成した序曲が演奏されるが (McMillin 2006, 訳書: 144), 『フロイディアーナ』では異例なことに、開始から20分間は音楽がなく、「ミュージカルというよりもむしろ台詞劇の導入部」(Gruber 2010: 111)と評されるような場面が展開され、音楽はエリックが夢の世界に没入していく段階でようやく流れ出した(後年ヴェックはこの演出について、普通のミュージカルらしくない導入を意図したアイデアだったと説明している (Weck 2010: 295))。

このように、制作スタッフやキャスト、場面構成といった基本的要素からは、従来の英米ミュージカルとは異なった、ヴェック曰く「初めて私たち [=ヴェックほかウィーンの人々] 自身によって創造されたミュージカル」(Weck 2010: 295)としての側面が見て取れる。だがその一方、音楽的

図2 第11場地下鉄の場面 (VBW 1991: 36-37)

下手側中央奥でスポットライトを浴びているのがエリック。

構成にはやはり英米ミュージカルからの影響がみられもする。すなわち『フロイディアーナ』は、基礎づくりの段階ですでに、それまでのミュージカル「らしくない」側面と「らしい」側面を併せ持つ、矛盾した性格を有した作品であることを運命づけられていた。

2-2. 反響

2-2-1. 真っ二つに割れた評価

さて、上記のように異種混合的な性質を持った『フロイディアーナ』は、「25分間のスタンディング・オーバーション」(Tolar 1991: 264) という大盛況の初日を迎えた²²。

とりわけ観衆の目を引いたのが、「批評の中でほぼつねに最初に言及された」(Tolar 1991: 265) 舞台美術だった。ある評は、「完璧な技術と、息を呑むほど精密かつ自然で、きらきらと輝くレビュー」(Die Presse: 1990) とすら形容した。この舞台美術の実現はオペラ出身のシャーファーノホに因るところが大きい、市からの潤沢な助成のおかげで制作費に糸目をつける必要が無かったことを看過してはならない²³。

一方、筋の展開や登場人物といった内容面に対する評価はいま一つだった。アウトラインは「フロイトの患者の物語の断片から成るどちらかと言えば貧相なストーリーの粹組み」(Bühne 1991: 38) と伝えられ、その中での各場面のつながりは、「一つひとつのエピソードがまさに夢のように無秩序に並べられ、(…)クライマックスのないまま散漫と流れていく」(Die Zeit 1990) と表現された。さらに、「退屈な対話の中に出て来る、夥しい数のどこかで聞いたことのあるような表現と、いくらかの稚拙なジョークや深い意味がありそうでないなぞかけ」という評を見るに、細部の工夫が一貫性のなさに拍車をかけるものとして捉えられていた観がある (Die Zeit 1990)。

本来物語の中心となる主人公エリックの位置づけにも批判が集中した。ある評は「素晴らしいウツの大木が突っ立っている」(Der Spiegel 1990: 155)と揶揄し、またある評は彼を「成長することも、感情を爆発させることもない」どころか、目の前の出来事に「ほとんど介入できず、ともに何かを形作ることができず、それどころかコントロールすらできない」(Die Zeit 1990)キャラクターと言いつつ、また前者の評は彼を「見る価値がない」(Der Spiegel 1990: 155)とまで一刀両断にした。

この主人公に加え、作品の軸となりうる音楽についても評価が分かれた。変化に富んだパーソンズとウルフソンの音楽は「忘れられないメロディー」(Die Presse 1990)と評された一方、「本来不可欠なドライブ感に欠ける」(Die Zeit 1990)との指摘も受けた。また音楽が流れない20分の導入部も不評だった²⁴。つまり、音楽は舞台美術ほど作品に寄与しなかった(Der Spiegel 1990: 155; Gruber 2010: 119)。冒頭で作品の世界観を示すはずの序曲が欠けたことで、作品全体に対して本来発揮するはずの支配力を十分に行使し得なかったためだと判断される²⁵。

非論理的な筋の展開、それを傍観するだけの主人公、そして音楽を伴わない導入部といった諸要素に特徴づけられた『フロイディアーナ』はこうして、ドラマ性を欠いた支離滅裂な作品だとみなされた²⁶。ただ裏を返せば、同作のテーマであるフロイトとその精神分析が、まさにそれにふさわしい形式——すなわち、一見すると非論理的にすら見える連想の羅列——によって示されたことになる。

2-2-2. 矛盾した意図、「失敗」した作品

以上のように、舞台美術に対する賛辞の数々は『フロイディアーナ』の評価を押し上げたものの、物語や登場人物、音楽等への賛否両論を覆すほどではなかった(Bühne 1991: 39; Die Presse 1990; Gruber 2010: 119)。塊全国紙『ツァイト (Die Zeit)』は、舞台美術も「演出の不味さを隠し通すことはできなかった」(Die Zeit 1990)としたうえで、評を以下のように結んでいる。

この作品はあまりに難解かつ支離滅裂で、大衆の趣味 (Massengeschmack) から大きくかけ離れてしまっている。それに、悪夢ではあまりカネは稼げない。(Die Zeit 1990)

「大衆の趣味」とは、いわゆるミュージカルらしさと言っていい。言い換えれば、1990年までにウィーンで上演され、商業的に成功してきた英米ミュージカル作品におけるスタンダードだ。つまり、『フロイディアーナ』のミュージカル「らしくなさ」は、同作のミュージカルとしての評価を損なうものとして機能した。

だがその逸脱はむしろ意図的なものだった。公演プログラムでは以下のような説明がされている。

このミュージカルは精神分析も、その「父」[たるフロイト]も説明しようとするものでは

ない。いわんや、それらの暗示さえも。それは、むしろ一つのつながりを作ろうとしている。すなわち、ゾーグムント・フロイトの世界と演劇世界のあいだのつながりだ。(VBW 1991: 3)

この説明に即して言えば、『フロイディアーナ』は、フロイト、もしくは彼の提唱した精神分析を理解するための作品としてではなく、むしろそれらに対する演劇的な応答として位置づけられていた。目論まれていたのは、「夢幻的な世界を視覚化する」ことによって、「エンターテインメントであると同時に自己省察を起こさせるような」作品を作り出すことだった (The Independent 1990)。

つまり『フロイディアーナ』の中には、従来のミュージカルの商業的成功の波に乗ろうとするベクトルと、既存のミュージカルらしさを脱却しようとするベクトルとが共存していた。だが、相互に作用することが期待されていた両ベクトルは乖離してしまい、結果として虻蜂取らずに終わったように見える。喫演劇誌『ビューネ (Die Bühne)』は、「人々はおそらくこのノイローゼ・ショーの、エンターテインメントとしての価値を、また成長のチャンスを過大評価していた」と振り返る (Bühne 1991: 39)。あるいは英『タイムズ (The Times)』紙は、モリエールの『病は気から』以来の、ヨーロッパにおける医療実践の楽劇化の歴史を示したうえで、「そのコンセプトに対する批評が暗示したかもしれない大失敗からはほど遠い」と一定の評価をする一方、「ウエストエンドやブロードウェイの土俵に上がるなら、それ相応の治療がいっそう必要になる」と皮肉っている。(The Times 1990)。

こうした劇評を見る限り、フロイトとその精神分析の視覚化という点では『フロイディアーナ』の試みは成功した。しかし、本来エンターテインメント性を付与するはずの要素は、舞台美術を除いて評価されず、文字通り夢のようにドラマ性を欠いた演出の意図も理解されなかった。ウィーンおよびドイツ語圏では、舞台美術のスペクタクルのみが賛美されるか、テーマ自体がミュージカルらしくないと拒絶されるかのどちらかだった。ドイツ語圏外についてみると、「初めてのウィーン産メガミュージカル」(The Times 1990) と騒がれた初日のセンセーションを含むプロジェクト自体から、英米ミュージカルに対するウィーンのコンプレックスが見透かされ、作品は「国際的ヒットというよりは完全に地元向け」(The Times 1990) とみなされた。

またこれら内外の劇評には、作品それ自体に対する評価というよりもむしろ、ウィーンのミュージカルを取り巻く状況が色濃く反映されているように見える。事実、ミュージカルをめぐるウィーンでの両極端の意見を反映するように、媒体の発信地がウィーンに近づけば近づくほど、好評と酷評との差は極端だった。

ただしこれらの賛否両論は、『フロイディアーナ』が最終的に380回の上演回数と32万人の集客を記録し、その公演を終える頃²⁷、一つの明らかな着地点に収束した。すなわち、輸出不可能な「失敗作 (Flop)」という結論だった (Nürnberger Nachrichten 1992a ; Süddeutsche Zeitung

1992a, 1992b)。

3. プロジェクトの意義

3-1. 『フロイディアーナ』から『エリーザベト』へ

『フロイディアーナ』は本当に失敗作だったのか。たしかに、直後に上演された『エリーザベト』の世界的成功²⁸と比べてしまえば、再演も国外輸出も叶わなかった²⁹ 同作が失敗作とされるのは止むを得まい。事実、『エリーザベト』初日の翌々日付のある記事では、同作の「題材は、『フロイディアーナ』の時とは違って輸出のポテンシャルを持っている」と明言されている (Süddeutsche Zeitung 1992b)。ただ両作品のあいだの連続性を考慮せず、まったく別個に評価してしまっは、『エリーザベト』が成功した背景を見落とすことになる。

『エリーザベト』もグローバル・マーケットへの進出という目的を掲げていた。公演前の、メディアを巻き込んだ世界規模での宣伝も『フロイディアーナ』の場合と共通している (Nürnberger Nachrichten 1992a ; VBW 1992: 2)。さらに、『フロイディアーナ』で高く評価された舞台美術はシャーファーノホの続投によって継承された。

一方、『フロイディアーナ』で槍玉に挙げられていた点——とりわけ、ミュージカルらしくない難解なテーマ設定やコンテクストなしには十全に理解し難い演出——は、『エリーザベト』ではある程度克服された。コンテクストを共有する一部の観客のみ理解可能な「『インテリの』ままごと („intellektuellen“ Spielereien)」ではなく、「大衆だけでなく文学および現代史に関心のある人々が気に入るような」テーマと内容が設定されたのである (Lang 2001: 151)。すなわち、19世紀末のオーストリア皇妃エリーザベトの人生を、ドイツ語圏で広く知られた映画『シシー (Sissi)』三部作をなぞるよりもむしろ、近年の調査で明らかにされた、死に対する彼女の憧憬から捉え直し、擬人化された死との恋物語として描き出すというアイデアだ。

この「オーストリア的題材」(VBW 1997: 3) がウィーン内外の観客に受け入れられるべく、『エリーザベト』には地域色とエンターテインメント性の双方がふんだんに盛り込まれた。一方では、19世紀末ハプスブルク帝国の史的イメージが効果的に用いられ、かつ「死の舞踏 (Totentanz)」といういかにもヨーロッパ的なモチーフに基づく演出がされた。他方、全29場のうち14場がウィーンの場合で、そこで示される帝国の滅亡はあたかもサイエンス・フィクションのように脚色された (Kunze und Levay 1996 ; Rommel 2007: 84-86)³⁰。これを可能にしたのが、ドイツ語圏で活動した経験のある制作スタッフだった³¹。とりわけ脚本家のミヒャエル・クンツェ (Michael Kunze) と音楽のシルヴェスター・リーヴァイ (Sylvester Levay) はドイツ語圏・英語圏の双方で活動しており、かつクンツェは英米ミュージカルの翻訳を数多くこなしていた点でも適任だった。

加えて特徴的だったのが、ドイツの著名なオペラ劇場であるコーミッシェ・オーパー・ベルリートの首席演出家だったハリー・クプファー (Harry Kupfer) が演出に迎えられた点だった。クプファーの起用によって、「芸術的に劣ると一般的に見なされるミュージカルの地位を (…) 高め」

(VBW 1992: 2), 楽劇 (Musikdrama) からの流れを汲む「ヨーロッパ独自のミュージカルというカテゴリー」(VBW 2012) の内実を伴わせることが期待されたのだった。

また『エリーザベト』は「単なるエンターテインメント」としてだけでなく、ヨーロッパでのミュージカルの地位を高めうる「社会批判的なミュージカル」(Nürnberger Nachrichten 1992b) として機能することが目論まれた。つまり一見従来通りのミュージカルだが、文化史的コンテキストを共有する観客はそこに「ヴィーン・デカダンスからシェーネラーの反ユダヤ主義を経てナショナリズムへ向かう放物線を描」(Nürnberger Nachrichten 1992b) いた、ヴィーン独特の文学的・現代史的な側面を見て取るのだ。一方には地域的なコンテキストを重視したテーマ、他方にはミュージカルというジャンルの持ち味——ヴェックの言葉を借りれば、「耳に快く、かつ見栄えのするもので、プロットを二の次にして夢中にさせるようなもの」(VBW 1992: 2) ——、これらが掛け合わされ、活かされたのが『エリーザベト』だった³²。

3-2. 「オーストリアのミュージカル」問題 ——ミュージカル・ジャンルの再検討？

ところでこのミュージカルというジャンルについて、ヴェックは『エリーザベト』の公演プログラムの序文で以下のように問いかけている。

オーストリアン・ミュージカル (An Austrian Musical) ! ——オーストリアのミュージカル (ein österreichisches Musical) ? ——そんなものがあるのか? 「ミュージカル」は翻訳不可能で、ドイツあるいはオーストリアの概念ではないだろうに。(VBW 1992: 2)

つまり、少なくともそれまでヴィーンで上演されてきたミュージカルは「オーストリアのミュージカル」ではなかった。TadW の芸術監督として9年間ミュージカルの推進に努めてきたヴェックが、彼の引退作であると同時に、『フロイディアーナ』のときのような共同制作ではないという意味で「完全に我々独自の」(VBW 1992: 2) 作品の世界初演に際して、自らの業績を疑問視するような発言をしたことは注目に値する。

もう少しヴェックの言葉を追ってみよう。ヴィーンで上演されたこれまでの英米ミュージカルが「オリジナリティからナショナリティを摘み取ってクオリティへ」向かう性質を持っていたと彼は指摘し、「ミュージカルにおける料簡の狭いすべてのことが、作品の成功を妨げている」と断言する (VBW 1992: 2)。要するに「ナショナリティ」はたいがい邪魔なのだ。また彼によれば、ミュージカルはプロットから気をそらすことを観客に許してしまうような、「ダンスやレビュー、歌、あるいは趣向を変えた演劇」といった要素の数々が際立つ複合的な舞台の形態で、そこでは本来「いかなるテーマもいかなる音楽的形式も許される」(VBW 1992: 2)。そしてそれがオーストリアに持ち込まれると、ミュージカルは変容し、「この国の気質やアイデンティティ以上のことを、つまりその歴史と精神性の底知れなさ (Abgründige) について物語る」ものに「高められる (adeln)」

(VBW 1992: 2)。

ヴェックのこの主張は、ミュージカルとは何かという本質的な問いに応えるためのある補助線を提供する。すなわちミュージカルというジャンルの持つ、変容と展開のポテンシャルである。

この関連で注目したいのはスコット・マクミリン (Scott McMillin) の指摘だ。彼によれば、従来理想とされてきた「セリフとナンバーが統一されている状態」³³よりもむしろ、「いろいろな要素がそれぞれの差異性を失うことなく併存する」ことで生み出される「調和」こそが、ミュージカルをパフォーマティブなものに、つまり一回性豊かなものにする (McMillin 2006, 訳書: 89, 225)。また作品の軸となるドラマが様々な手法で中断され、またドラマに戻るという往復——プレヒト的に言えば、カタルシスとアンチ・カタルシスの絶妙な共存³⁴——が観客の注意を引き付け、ミュージカルを観る時特有の感覚がもたらされる。観る側に高揚感を与えられると同時に、既成の規範を覆す政治性が、あくまで大衆の目の高さから示されるのである (McMillin 2006, 訳書: 200)。

『エリーザベト』では、楽劇の伝統を有した「オーストリアのミュージカル」らしく、「(そこにジャンルの多様性こそ認められるものの) オペラの形式に基づいて首尾一貫した」(Gruber 2010: 132) 音楽性が示されると同時に、豪華な舞台美術と地域色の強いテーマも前面に出された (VBW 2012)。一方、「モンスター・キッチュ」³⁵にすらなり得たドラマ性は、演出によってそうなることを免れた (Süddeutsche Zeitung 1992b)。すなわち、全体は政治的場面あるいは批判的なコメントが合間に差し挟まれることで意図的に中断され、登場人物も、ウィーンで培われてきた史的イメージを裏切って、現代に即した形で描き出された (Gruber 2010: 145 ; Rommel 2007: 66-82 ; VBW 2012)。すべての観客が制作側の期待通りに同作を理解したわけではないにせよ (Rommel 2007: 66-67), 5年半にわたるロングランとオーストリア国外への輸出の成功は、結果として「オーストリアのミュージカル」を確立した。

3-3. 「親離れ」のための契機として

以上を踏まえて、もう一度『フロイディアーナ』を振り返ってみよう。同作では、ウィーンに縁の深いフロイトとその精神分析というインテリ的なテーマが、散漫ながら実にそれらしく描き出された一方で、「初めてのウィーン産メガミュージカル」として輸出すべく「大衆向けに整えられ (populär aufbereitet)」(Pelz 1995: 88) もした。豪華かつ精密な舞台美術と支離滅裂なプロット、そしてコンテキストありきの演出に特徴づけられた同作はレビュー的な側面の強い作品に仕上げられたが³⁶, 過度に消極的な主人公や序曲を欠いた音楽などが原因で、カタルシスは機能しなかった。

こうして、ウィーンでそれまで成功してきた英米ミュージカルを凌駕し、かつウィーンの一部の人々に不評だったミュージカルらしさを脱却しようと試行錯誤した『フロイディアーナ』は最終的に、英米ミュージカルの影から抜け出せないまま既存のミュージカルの枠を打ち破ろうとした挙句、方向性の異なったベクトルのあいだで引き裂かれてしまった。同作には成功のための多くの可能性がおそらくあったが、ウィーンの観客に受け入れられるには逸脱が過ぎた一方、国外の観客に

はウィーンのミュージカル・コンプレックスが透けて見えてしまっていた。

ただ、同作の試みは結果として一つのことを導き出した。前項で確認した、『エリーザベト』の上演に際してヴェックが導き出した一つの答えと言ってもいい。すなわち、ウィーンのミュージカル（それがあるとして）はあくまでウィーンの観客向けの「ウィーンとオーストリアの歴史 [や精神性] と深く結びついたテーマ」（Pelz 1995: 94）を描き出すものだとする、いわば縦方向的な構想と、そのようなコンテキストを共有しない国外の観客も取り込む、エンターテインメントとしてのミュージカルに即した、いわば横方向的な許容である。これを実現するには、制作者と観客の双方が依拠していた英米ミュージカルという尺度を、よりウィーンに根差したものに一度改める必要があった。

つまり、『フロイディアーナ』は、当時のウィーンで制作されるミュージカルの限界に突き当たることで、むしろその可能性を開いた。言い換えれば、同作はウィーンのミュージカル関係者にとって、ブロードウェイとウエストエンドという戦後ミュージカルの「親」——ちょうどフロイトが言及するオイディプスの父のような——と決別する契機に位置づけられるものだった³⁷。

4. 結 論

ここまで、『フロイディアーナ』を公演の前と最中、そしてその後の三つの時期に分け、同作の制作意図とその反響について検討してきた。

まず第1章では、『フロイディアーナ』プロジェクトの成立とその背景を、ウィーンにおけるミュージカルの位置づけから確認した。第二次世界大戦後の TadW における英米ミュージカルの上演とその流行は、経営難に陥っていた同劇場の集客に寄与しつつも、文化を支える拠点としての役割——市からの助成を受ける代わりに同劇場が担った——とは相容れないものとして、とりわけウィーンの批評家たちに批判的に受け止められていた。この前史から、『フロイディアーナ』プロジェクトの立ち上げにあたって、さしあたり以下の3つの点が要求された。すなわち、従来の英米ミュージカルに対抗しうる「ウィーンらしさ」、商業的エンターテインメントとしての成功、そして助成を存続させるための文化史的要素である。

次いで第2章では、『フロイディアーナ』の上演とその反響を、旧来のミュージカルからの脱却/継承という点に着目し、検討した。分野の枠を越えた人材を集めて作られた同作では、従来のミュージカルの枠を越える演出が随所で行われた。一方、大がかりな舞台美術や序曲を欠いた音楽、過度に消極的な主人公といった要素は、フロイトとその精神分析に対する演劇的応答というコンセプトのもと、筋を統一するよりも、むしろ解体する方向に機能した。支離滅裂としばしば見なされた演出——コンテキストを観客が共有してはじめてその効果を発揮するような——は、その視覚的效果のみが称えられたか、あるいは大衆向けのジャンルには不釣り合いだとして切り捨てられた。その背景には、ウィーンではミュージカルがあくまで「大衆の趣味」に即した商業的な娯楽産業として低く見なされていた実情があった。

結果的に「失敗作」とみなされた『フロイディアーナ』だったが、一方、その試みは後続作『エリーザベト』に継承され、昇華された。この連続性を、マクミリンのミュージカル論を引きながら追い、そして両作品を通じて精練されていった新たなミュージカル像の究明を試みたのが第3章である。この新たなミュージカル像とはすなわち、ウィーンおよびオーストリアの歴史や精神性と深く結びついたテーマを、あえてエンターテインメントの典型に則ったわざとらしいキッシュとして仕立て上げ、夢幻的なイメージを次々と繰り出すレビューの形式を援用しながら描き出すミュージカルの在りようだ。ここに、カタルシスとアンチ・カタルシスを絶妙のバランスで共存させる、娯楽的であると同時に社会批判的でもある「オーストリアのミュージカル」像が示された。

ただその意義とは別に、事実として『フロイディアーナ』は決して再演されない。英米ミュージカルに対するウィーンのコМПレックスから生み出された同作は、一方では英米ミュージカルに席卷されていたグローバル・マーケットを狙い、他方ではミュージカル・ファンに加え、劇場への助成を決定づけるウィーンのインテリ層も受け手として想定し、そうして国内外に「オーストリアのミュージカル」を印象付けようとした。だが質の大きく異なる客層にそれぞれ向けられた、相反するベクトルに結果として引き裂かれ、また評価の環境にも恵まれなかった。『フロイディアーナ』は最終的に、世界的な成功という夢の実現には至らず、ウィーンという長椅子の中で、永久にその夢から覚めることはなかったのである。

参考文献

公演資料

Freudiana: Deutsche Originalaufnahme (1991). EMI Electrola: CDP 1C 568-796 512 2. (CD)

VBW (Vereinigte Bühnen Wien 1990, 1991). *Freudiana*. (公演プログラム)

VBW (Vereinigte Bühnen Wien 1992, 1997, 2012). *Elisabeth*. (公演プログラム)

外国語文献

Arens, K. (2006). "Glücklich ist, wer [nicht] vergisst: From Museum Culture to Broadway-an-der-Wien". In: Bayer, G. ed., *Mediating Germany: Popular Culture between Tradition and Innovation*, Newcastle: Cambridge Scholars Press: 73-91.

Back-Vega, P. (2008). *Theater an der Wien: 40 Jahre Musical*. Wien: Amarth Verlag.

Bartosch, G. (1997). *Das ist Musical! —Eine Kunstform erobert die Welt*. Bottrop, Essen: Porup-Verlag.

Blickpunkt musical (2013). *Blickpunkt musical Sonderheft No. 2 —Elisabeth*. Berlin: Blickpunkt musical.

Bühne (1991). „Kritik zu Freudiana,“ Februar, Wien: Zeitschriftenverlag Austria International: 38-39.

Călinescu, M. (1987). *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham: Duke University Press. (カリネスク, M. 1995. 『モダンの五つの顔——モダン・アヴァンギャルド・デカダンス・キッシュ・ポストモダン』 富山英俊, 榎正行訳, せりか書房)

Der Spiegel (1990). „Doktorspiele mit Kakteen,“ Nr. 52: 154-155.

Die Presse (1990). „Ein Ohrwürmchen, allein im Lichterdom,“ Dezember 21.

Die Zeit (1990). „Freudiana —der Traum ist aus,“ Dezember 28.

Gruber, M. E. (2010). „Die Vereinigten Bühnen Wien und ihre Musicalproduktionen,“ Dissertation, Universität Wien.

Kinsky-Weinfurter, G. (2009). *Der europäische Ernst: Identität im Zeitalter populärkultureller Dislozierung*. Ein

- Beitrag zur audiovisuellen Anthropologie*. Wien: Passagen Verlag.
- Kunze, M. und Levay, S. (1996). *Elisabeth: Ein Musical von Michael Kunze und Sylvester Levay, Textbuch (Wiener Originalfassung)*, Hamburg: Edition Butterfly.
- Kurier (2012). „Begründer der Wiener Musical-Ära ist tot,“ Januar 23.
- McMillin, S. (2006). *The Musical as Drama*, Princeton and Oxford: Princeton University Press. (マクミリン, S. 2015. 『ドラマとしてのミュージカル』有泉学宙訳, 彩流社)
- Moles, A. (1977). *Psychologie du Kitsch: L'art du bonheur*. Paris: Denoël-Gonthier. (モル, A. 1986. 『キツチュの心理学』万沢正美訳, 法政大学出版局)
- Lang, A. E. (2001). *200 Jahre Theater an der Wien*. Wien: Holzhausen.
- Nürnberg Nachrichten (1992a). „Rückkehr zur Kreativität; Die Musical-Metropole Wien zum Ende der Ära Peter Wecks Werbetrommel,“ Juli 18.
- Nürnberg Nachrichten (1992b). „Sissis Sehnsucht nach dem Tod; Unglückliche Kaiserin: Harry Kupfer inszenierte die Uraufführung des Musicals ‚Elisabeth‘ am Theater an der Wien“, September 5.
- ORF (Österreichischer Rundfunk) (2012). „Rolf Kutschera verstorben,“ Januar 23, <http://wien.orf.at/news/stories/2518187/> (Accessed in December 30, 2015).
- Pelz, M. (1995). „Historischer Abriss der Entwicklung des Musicals in Wien- dargestellt am Beispiel von Volksoper, Theater an der Wien und Raimundtheater,“ Diplomarbeit, Universität Wien.
- Rommel, B. (2007). *Aus der „Schwarzen Möve“ wird „Elisabeth“: Entstehung und Inszenierungsgeschichte des Musicals über die Kaiserin von Österreich*. Hamburg: Diplomica Verlag.
- Schmittner, A. (2005). *Entwicklung des Musical-Tourismus im deutschsprachigen Raum*, München: Der GRIN Verlag.
- Süddeutsche Zeitung (1992a). „Neue Führung an der Wien: Peter Wecks Nachfolger wird Rudi Klausnitzer“, Juli 16.
- Süddeutsche Zeitung (1992b). „Eine alternative Sissi: Das ‚Elisabeth‘-Musical bei Peter Weck in Wien“, September 5.
- The Independent (1990). „Dreams are made of this; Your mother wouldn't like it: Michael Wise reports from Vienna on Freudiana, a new musical about the work of Freud,“ December 20: 12.
- The Times (1990). „Freudiana,“ December 31.
- Tolar, G. (1991). *So ein Theater: Die Geschichte des Theater an der Wien*, Wien: Carl Ueberreuter.
- VBW (Vereinigte Bühnen Wien, online1) „Freudiana: Inhalt,“ <http://www.musicalvienna.at/index.php/de/spielplan/production/59842/content> (Accessed in December 25, 2015).
- VBW (Vereinigte Bühnen Wien, online2) „Elisabeth,“ <http://vbw-international.at/elisabeth/> (Accessed in March 9, 2016).
- Weck, P. (2010). *War's das? Erinnerungen*, Wien: Amalthea Signum.

日本語文献

- 小山内伸 (2007) 「『エリザベート』」収録: 『進化するミュージカル』論創社: 78-85.
- 川島 健 (2016) 『演出家の誕生 演劇の近代とその変遷』彩流社.
- 後藤綾香 (2005) 「ミハエル・クンツェの〈ドラマ・ミュージカル〉研究」修士論文, 東京藝術大学.
- 鈴木国男 (2012) 「エリザベート変容」共立女子大学文芸学部紀要 vol. 58: 59-74.
- 総務省統計局 (2012) 「総合統計書」.
- 山本邦彦 (2005) 「アリストテレス『詩学』に挑む20世紀演劇の冒険 —サミュエル・ベケット・寺山修司・ベルトルト・ブレヒト—」奈良女子大学文学部研究教育年報, 1: 89-99.
- 渡辺芳敬 (2008) 「ヨーロッパ発ミュージカルの現在 —ロック・オペラからスペクタクル・ミュージカルへ—」早稲田大学教育学部学術研究 (複合文化学編) vol. 56: 37-55.
- 渡辺芳敬 (2010a) 「ウィーン発ミュージカル『エリザベート』」早稲田大学教育学部学術研究 (複合文化学編)

一般注

- ¹ 本稿での作品名・人名等の固有名詞は慣用的表記に従わず、原語の発音に近い表記とした。
- ² すでに翻訳があるものを除き、英語およびドイツ語文献からの引用の日本語訳は筆者による。

脚注

- ¹ 本稿でいう「ヴィーン・ミュージカル」は、1990年以降に VBW によって独自に制作されたドイツ語ミュージカルの総称とする。なおヴィーンで作られた最初のミュージカルは、1973年に TadW で初演された『ヒーローズ、ヒーローズ (*Helden, Helden*)』(原作バーナード・ショー、作曲ウードー・ユルゲンス)とされている (Lang 2001: 151 ; ORF 2012)。
- ² 本稿ではこの表記ではなく、より原語の発音に近い「エリーザベト」の表記を原則として用いている。
- ³ 研究に際しては、上演プログラム、録音資料、舞台写真、および1990年代のドイツ語圏各紙の劇評を参考にした。また資料の収集には、VBW、オーストリア国立演劇博物館、およびヴィーン大学の協力を得た。
- ⁴ これに対して、19世紀末から第二次世界大戦にかけてのヴィーンでは、ヨーロッパ―アメリカ間での盛んな文化交流の結果、一部の興行でオペレッタからミュージカルへの移行が起きた (Arens 2006: 76-77)。
- ⁵ TadW は1955年、ヴィーン国立歌劇場が再開場し、その代替劇場としての役割を終えたことによって第一線の劇場としての地位を失い、一時は取り壊しの危機に瀕していた。それを救ったのが、クッチェラのこの新たな指針であった (Kurier 2012 ; Pelz 1995: 91)。
- ⁶ TadW のみならず、VBW が運営する劇場ライメント・テアターにおいてもミュージカルが上演された。ここでは1987年10月に『コーラス・ライン (*A Chorus Line*)』が、1988年9月に『レ・ミゼラブル (*Les Miserables*)』が上演されている (Tolar 1991: 260)。
- ⁷ 1980年代後半から90年代前半にかけてのヴィーンでの、ミュージカルに対する批判的論調、とりわけ TadW での「ミュージカルの独り占め (Musical-Monopols)」問題については以下の文献に詳しい。Back-Vega 2008: 122-123 ; Pelz 1995: 91-94。
- ⁸ 『キャッツ』のヴィーン初演ではヴィーン市観光局との協力体制が敷かれた (Schmittner 2005: 36)。
- ⁹ 同様の指摘は以下の文献および記事にも見られる (Die Zeit 1990 ; Schmittner 2005: 31)。
- ¹⁰ 総務省統計局の1990年当時のレートによる算出 (総務省統計局 2012)。
- ¹¹ ドイツ語圏のミュージカルと観光政策の関係について、詳細は以下を参照のこと。Pelz 1995: 91-92 ; Schmittner 2005。
- ¹² ミュージカルと商業主義とを結びつける見方は、ヨーロッパにおける「真面目なもの (Ernst)」と「娯楽 (Unterhaltung)」の問題、そして「音楽の都」とも呼ばれるヴィーンの文化政策に端を発する。詳しくは以下を参照のこと。Back-Vega 2008: 122 ; Kinsky-Weinfurter 2009: 25 ; Rommel 2007: 16-17。
- ¹³ 公演プログラムによれば、この語には2つの意味が含まれる。すなわち、「フロイトが収集した考古学的な発掘品、図書および美術品に対する特別な概念 (これらの品々の観察からフロイトが多くの着想を得たことは有名である)」という狭義の意味と、「フロイトの生涯と仕事、そこから派生したものすべて」を指す広義の意味である (VBW 1991: 13)。
- ¹⁴ 契約期間の都合上、2年間のロングランのうち、前半にトゥクールが、後半にプロイアーがエリック役を演じた (Weck 2010: 297)。またいずれにも、歌手の経歴を持ち、ミュージカル俳優としても活躍していたカイ・ペーターソン (Kai Peterson) がダブルキャストとして入った (VBW 1990, 1991)。
- ¹⁵ 蝶々夫人 (Frau Schmetterling) 役にカウンターテナーのグラハム・プシー (Graham Pushee) とアレクサンダー・プルスト (Alexander Plust) が起用されている (VBW 1990, 1991)。
- ¹⁶ あらすじおよび場面構成の記述には以下を参考にした。Gruber 2010: 110 ; VBW 1991 ; VBW online1。
- ¹⁷ 『フロイディアーナ』のオーケストラは、弦楽器奏者13名、木管楽器奏者7名、金管楽器奏者9名、撥弦楽器奏者4名、キーボード奏者2名、パーカッショニスト4名で編成された (Gruber 2010: 115)。

- 18 以後のヴィーン・ミュージカルにも見られる特徴だが、『フロイディアーナ』における俳優は歌の担当者とダンスの担当者に区別され、とりわけ前者が主要な登場人物を担っている。
- 19 『フロイディアーナ』の歌詞についてはCDを参考にした (Freudiana 1991)。
- 20 バック＝ヴェガは1989年以降、VBWのドラマトゥルク(舞台制作・上演におけるブレン)を務めている。『フロイディアーナ』では解説の執筆のほか、公演プログラムの編集も行っている (VBW 1991)。
- 21 このような解説の多いプログラム構成は、歴史上の人物を扱った『エリーザベト』や『モーツァルト!』といったヴィーン・ミュージカルの諸作品にも見られる。
- 22 初日の熱狂ぶりは、12月20日と21日両日付の『クローネン・ツァイトゥング (Die Kronen Zeitung)』、21日付の『プレッセ (Die Presse)』および『南ドイツ新聞 (Süddeutsche Zeitung)』で詳しく報じられている (Tolar 1991: 264-266)。
- 23 ブロードウェイのミュージカル作品は、ロングランやメディア展開があって辛うじて元が取れる環境で制作される。大がかりな舞台装置を要する作品の制作には莫大な費用が掛かるため、資金調達はとりわけ困難になる (McMillin 2006, 訳書: 172-173)。またドイツのミュージカル制作でも、助成金は運営資金全体の三分の一は超えない (Pelz 1995: 91)。その経済資本に鑑みると、1990年代当時のヴィーンでのミュージカル作品は、従来のミュージカルとまったく異なった環境で生まれ育ったことがわかる。
- 24 この演出は、ヴィーン芸術週間による中断を挟んだ1991年夏以降の上演で10分に短縮された (Back-Vega 2008: 126)。
- 25 ミュージカルにおける音楽の役割に関してはマクミリンのオーケストラ論を参考にした (McMillin 2006, 訳書: 144)。
- 26 以上の要因に加えて、舞台装置も本来はミュージカル作品に一貫性をもたらしようが、『フロイディアーナ』の場合、その視覚効果は圧倒的なスペクタクルを支えると同時に、場面の非連続性を助長する役割を果たしてしまうため、従来のミュージカルでのように一貫性を与える効果は期待できなかつたとみられる。
- 27 1991年のヴィーン芸術週間による休演明け以降、湾岸戦争とユーゴスラヴィア危機の影響で観光客が減り、集客は捗々しくなかつた (Back-Vega 2008: 126 ; Pelz 1995: 89-90)。
- 28 2016年3月の時点で、『エリーザベト』は13カ国で翻案・上演されている (VBW online2)。
- 29 公演期間中にプロリーとウールフソンとの間で同作の利益分配を巡る争いが起こり、約3年にわたる裁判の結果、同作の著作権が製作者間で分け持たれることになった。しかも2006年にプロリーが死去したために、同作の再演は事実上不可能となった (Back-Vega 2008: 125)。
- 30 これに対して『フロイディアーナ』の作品世界は、ロンドンのフロイト博物館に始まり、夢の中でパリのサロンやロンドンの地下鉄を巡り、再びイギリスへ戻る。そこにはフロイトのみならず、ヴィーンすら不在であった。
- 31 当初『エリーザベト』の制作スタッフだったイタリア人作曲家とアメリカ人プロデューサー兼演出家は採用されなかつた (Blickpunkt 2013: 4 ; Rommel 2007: 30)。
- 32 『エリーザベト』はプロジェクトの段階で何度も頓挫しかけており、このために却って作品の表現手段を当代の観客向けに改良する余地を残していたとも判断される。同作の上演までの変遷については Rommel (2007: 27-31) を参照した。
- 33 McMillin (2006) の訳者、有泉学宙による解説 (247-253) からの引用 (マクミリン 2015: 249)。
- 34 カタルシスとアンチ・カタルシスの関係については川島 (2016) および山本 (2005) を参考にした。
- 35 キッチュについての議論は、Călinescu (1987) および Moles (1977) に詳しい。
- 36 これらの特徴のほかに、フロイトの精神分析に対するパロディの要素が散りばめられている点においても、『フロイディアーナ』は風刺性の強いレビューに近いと言える。また本文中で先述の通り、本来なら作品に一貫性を付与しうる音楽を供するオーケストラが冒頭で沈黙するという演出も、同作をミュージカルらしさから遠ざける一因となった。
- 37 とはいえ、『フロイディアーナ』後のヴィーン発の作品が独立した制作形態を取ったわけではなく、ミュージカル作品の基準が英米のみに求められなくなった、というのが実情のように思われる。具体的には、各国への輸出が推奨され、輸出先での自由な翻案が認められ、そこでの新演出がヴィーン版に採り入れられると

いうプロセスを経ることで作品が成長している。つまり、英米に独占されていたミュージカル市場を開くとともに、地域間の関係を相対化する可能性を開いた点で、『フロイディアーナ』の「失敗」は「親離れ」の契機だった。