

パウル・オモンティスのシュラーガーに現れるヴァイマル期の時代現象：78回転レコード、同性愛、ユダヤ人問題

相 原 剣

広範な分野のベストセラー商品を表す商用語であった「シュラーガー」という概念が、音楽に特化して使用されるようになったのは19世紀後半のことである。記述された言葉としては、アン・デア・ウィーン劇場で1881年11月25日に初演されたヨハン・シュトラウスのオペレッタ「愉快的戦争」のなかで爆発的な反響を得た第二幕のワルツ「自然こそ彼女の喜び」に対する批評記事に初めて現れるとされる¹。その稲光の如く「キャッチーなメロディー（zündende Melodie）」をウィーンっ子達が「Schlager」と呼んだのだという。初演で三度のアンコールを受けたアレクサンダー・ジラルディはこの曲の歌唱でウィーンオペレッタのスターとしての地位を確立する。そのメロディーはアレンジを施され、新たに「キス・ワルツ」として翌年の宮廷舞踏会で披露され、文字通り「シュラーガー（ヒット曲）」となった。

以降1910年代まではオペレッタやレビュー由来の流行歌という側面が強かったシュラーガーは、所謂「黄金の20年代」にレコードという新しいメディアの興隆と共に独立した音楽ジャンルとして機能し始める。同時にヴァイマル期の心情を反映してそのテーマを拡大し、またその担い手の多くがユダヤ人であったことから台頭するナチによる迫害を如実に反映するに至る。本論は、パウル・オモンティス（Paul O'Montis, 1894-1940）のシュラーガーを手掛かりに、レコード産業の発展、同性愛、ユダヤ人問題といったヴァイマル期の時代現象を跡付けていく試みである。

シュラーガー歌手パウル・オモンティス

その歌手は、モノクルを左眼に嵌め、純白の蝶ネクタイをひけらかし、慇懃な物腰でステージへと進み出る。彼はエレガントで風刺の効いた歌を意のままに操るという。1926年11月26日付の「ベルリン日報」によれば、「当節評判のその人の名は、オモンティス」だ²。彼は、1894年4月3日にブダペストで本名 Paul Wendel として生まれ、ハノーファーで育った。ラトビアのリガで建築を学んだ後、戦時捕虜としてシベリアに行き初めてカバレット・ソングを歌ったという。1917年にペトログラードへ逃れ、翌年東プロイセンへ辿り着く。1920年頃にベルリンに移り、まずは二本の無声映画と一本のオペレッタの台本を書いている。同時期、推理小説や出版楽譜のイラストを数冊手がけて糊口を凌いだ。トゥルーデ・ヘスターベルクのカバレット「騒乱舞台」で司会を務めていた作家フランク・ギュンター（Frank Günther）に誘われベルリンでカバレットの舞台に立ったのは1924年のことになる。翌年10月にはクーダムのシャルロッテ・カジノに出演して二曲を歌い、その技術が絶賛された。本格的にその名がベルリンに知れ渡るのは、1926年2月にルネサンス劇場で初日を迎えたフリードリヒ・ホレンダーのレビュー「ラテルナ・マジカ」に出演した時だ。作家マックス・ヘルマン＝ナイセがこのベルリンに登場した新しいスターについて連日書き立てる。曰く、オモンティスは「それ自体取るに足らぬものをチャームな手法で面白おかし

く変える」³。当時のレコード会社の宣伝文句はオモンティスを「シャンソンの半神」⁴、「囁きのシャンソニエ」⁵と褒めそやす。「カバレティスト」としてキャリアをスタートさせ、ここで「シャンソニエ」と形容されるオモンティスを、本論の企図する「シュラーガー歌手」として定位させる為には、まずシュラーガーというジャンルの発展と彼のキャリアのリンケージを探る必要があろう。

「シュラーガー」という言葉以前にも、フォルクスリートや大衆向けのクープレ、ガッセンハウアー (Gassenhauer) など人々が愛唱し愛聴する音楽は数多くあった。ヘルマン・パウジンガーはシュラーガーの源流として、17～18世紀に流行したベンケルザング (Bänkelsang) を挙げている⁶。しかし、それらはいずれも明確な商業的な意図のもとで制作されたものではない。音楽ジャンルとしてのシュラーガーは、「その製造と販売が商売になるところに始まる」⁷という点に大きな違いがある。1920年代以降シュラーガーは「商品」としての流通量を飛躍的に増大させていくことになるが、その起爆剤となったのはレコード産業の発展である。エミール・ベルリーナによって1887年に発明された円盤式蓄音機グラモフォンとディスク・レコードによってプレスによる複製が可能となり、ドイツにおいてはスウェーデン出身のカール・リントシュトレームが1897年に「音楽と会話の為の機械工房」をベルリンに開業して蓄音機製造を始め、ヨーロッパ有数のレコード・コンツェルンの礎を築いた。1904年以降辣腕のユダヤ人銀行家マックス・シュトラウスによってリントシュトレーム社は急速に成長していき、1926年時点でリントシュトレーム社クロイツベルク工場一日当たりのレコード生産量は15万枚に達していたという⁸。レコードというメディアによってシュラーガーは、オペレッタ由来の流行歌や、素朴に歌い継がれると信じられるフォルクスリートやガッセンハウアーから離れ、「初めから独り立ちしたシュラーガー」⁹として、保存され商業的に流通可能な新しいポピュラー音楽となったと言える。

裏返せば、シュラーガーこそがレコードという当時の最新メディアのメインコンテンツであった。ヴァルター・ハースは、シュラーガーが新しい音楽産業の「牽引車」¹⁰になったと指摘している。このレコード産業の牽引車としてのシュラーガー歌手の典型がオモンティスである。確かに彼は20年代の終わりにはベルリンのカバレットシーンの大物に数え入れられており、スカラ座、ヴィンターガルテンといった有名劇場へ出演をしていたが、例えばクレール・ヴァルドフやクルト・ゲロン等の当時第一線の人物と比べれば知名度として一段落ちると言わざるを得ない。それにもかかわらず、彼の歌声が格別多くレコードに録音された背景には急成長するレコード産業の要請がある。ドイツ国内のレコード総売上は1927年には2,500万枚、1928年及び1929年には年間3,000万枚まで上昇した¹¹。1929年のドイツ国内での蓄音機の販売台数も43万台に達している¹²。そのような状況のなか、1926年に英コロムビア (後の英EMI) の傘下となったリントシュトレーム社は、「パーロフォン」、「オデオン」など多数のレーベルを抱えており、市場規模の拡大に伴ってコンテンツの拡充が当時急務となっていた。そのニーズに、大劇場での大規模公演に過度にスケジュールを縛られることのないオモンティスが良くマッチしたと考えられる。1927年12月にオデオン・レーベルで最初のレコード録音を行って以来、オモンティスは1932年までに約70枚のレコードの録音を行った。僅か五年ほどの短期間でこれほど沢山のレコード録音を行った歌手は、ヴァルドフやコメディアン・ハーモニスツを除けば他にはほとんどいない。ちょうど彼がレコードの録音を始めた時期に、ドイツにおいても旧来の機械式のアコースティック録音から、マイクロフォンを使用した電気録音が実用化され、技巧的で囁くような彼の歌声の録音も可能となった。それまでは76回転から80回転までまちまちだったレコードの回転数も78回転で統一され音質も安定する。結果として、ちょうどシュラーガーがレコード産業との相互作用によって急激に発展した時期の、文字通り「ヒット曲」のほとんどが的確にそのレパートリーに含まれることとなった。その頻繁なレコード録音がオモンティスを紛う方なき「シュラーガー歌

パウル・オモンティスのシュラーガーに現れるヴァイマル期の時代現象：78回転レコード、同性愛、ユダヤ人問題手」にしたと言える。

時代を色濃く反映するシュラーガー歌手としてのオモンティスの真骨頂である下品かつ辛辣な歌曲「ラモーナ・ツントロホ (Ramona Zündloch)」[O-11330a, 1930]¹³の歌詞を訳出する。

ラモーナ・ツントロホは他の女と異なっていませんでした、／アルフレート・ブラウン¹⁴を愛していました、彼はラジオの天才。／リヒャルト・タウバー¹⁵を魅力的で音楽の才もあると評価して、／エミール・ヤニングス¹⁶のお腹に夢中。／チャーリー・チャップリンでは一度も笑ったことがないけれど、／アマーヌッラー¹⁷のパレードの車には花を捧げたのです。

ラモーナ・ツントロホはほとんどまだ子供でした、／ただ愛のことにかけてはとんでもない阿魔、／ワッハッハ、／すぐそばに知識の泉があったのです。

なぜならラモーナのパパはエステサロンを経営していて、／そこで殿方をマッサージしていたのです、ハードな秘技で、／ある日一人のペルシア男がご令嬢をそこで見かけ、／連れ去りました、彼のボル…いや、えっと、ホテルへと。／彼はファン・デ・フェルデのテクニクを一滴ずつ覚え込ませようとしたのですが、／その娘は最初からもう完璧だったのです、彼がそうするより前に。

そこでこのペルシア男はますます倒錯的になっていきました、／ある日彼女には全く／分からなくなるまで、／自分が男の子か女の子かってことが。

それから彼女はピスカトール¹⁸の所で若さにまかせて無邪気に演技して／アルフレート・ケル¹⁹の所でポイントを獲得しました。／その後では彼女には救世軍以外の道はもう残っていませんでした、／そこで彼女は歌いました、「偉大なるは、ヤホーイ！我らが神様！」／するとベルト・ブレヒトは彼女を長椅子の上の三文とみなしたのです、／彼女に残されたものは、この歌以外には何もありませんでした。

ラモーナ・ツントロホは授かりました、わーい、なんとか一人の子供を。／今は見世物小屋の切符売り場に座っています、／ジャジャーン！／嗚呼、こんな乙女の人生がなんてさっさと／無造作に過ぎ去ってしまうのでありましょう。

ラモーナ、ラモーナ、トラララリヒー…

レコードに針を落とすと、まず「ラモーナ・ツントロホのリート、或いはドイツ語で『ソング』、それは大都会の泥沼から生まれたバラード」とオモンティスの前口上が始まる。アメリカナイズされたドイツ・シュラーガーを冷やかすジョークであろう。フォルクスリートやガッセンハウアーからシュラーガーを分かち要素としては、アメリカ文化の影響も大きい。20年代以降、ジャズに加えて、ワンステップ、ツーステップ、フォックストロット、チャールストン、シミー、ケークウォークなど様々なダンスのリズムがドイツにも流入した。オモンティスの代表曲「クロコダイルバーで (In der Bar zum Krokodil)」[O-2655, 1928] も典型的なワンステップのリズムで演奏される。このワンステップに緩急を付けて発展させたものがフォックストロットであるが、特にこのリズムは当時のシュラーガーを特徴付ける定番となった。オモンティスのヒット曲「あらまあ、素敵なお嬢さん、お一人？ (Nanu, schönes Fräulein, so allein?)」[O-11151a, 1929]²⁰でも典型的なフォックストロットを聞くことができる。アメリカでリリースされた曲のカバーも数多く行われている。オモンティスによってドイツ語で歌われた「週末とお日様 (Wochenend

und Sonnenschein)」[O-11303b, 1930] は、アメリカのレオ・レイズマンのオーケストラが1929年に録音した「めぐり来る幸せの日々 (Happy Days Are Here Again)」²¹の改作カバーである。ドイツ語詞は、「あらまあ、素敵なお嬢さん、お一人？」同様、チャールス・アムベルグ (Charles Amberg) が手がけている。このようなアメリカの影響を受けたシュラーガーについてアレクサンダー・シドーは、「インターナショナルに設えられた型にはまった生活の面白表現」であり、基盤を喪失してひたすら人生の享楽を追求する「音楽麻酔」²²であると形容している。また、アルフレート・ゲッツェは当時既に、都市やビルディングによって形成された「非民衆的」で「空疎」なものとしてシュラーガーを批判しているが²³、オモンティスは大方の狭量を茶化すように、この「ソング」の「大都会の泥沼」の出自を誇る。劇場での臨場感をそのままレコードというメディアに落とし込む演出により、聞き手はグラモフォンの前にあたかも歌手が現れたかのような気持ちを抱く。レコードの普及以前は、実際の歌手の歌唱はコンサートなどの現場を訪れなければ耳にすることはできず、個々の歌はそこで行われている上演全体と不可分であった。幅広い流通の唯一の手段は出版された楽譜であり、家でピアノ伴奏によって拙く再現されるしかなかった。当然、楽譜に記される作曲家や作詞家が受け手にとっても資本にとっても重要であり、目や耳にする機会の少ない歌手が注目されることはほとんどなかった。レコードという新しいメディアを得ることによって徐々に歌手による演出やパフォーマンスが焦点化し始めたと言える。彼の歌声は、少し鼻にかかったビブラートを基調に、時に陽気に跳ね回り、時に過度に感傷的に引き延ばされる。ギュンターが手がけた歌詞には、当時のニュースや舞台・レコード・ラジオ・映画の大物達の名前が引喩的に配置されている。1928年にベルリンを訪問したアフガニスタン国王アマーヌッラー・ハーンなど、その歌詞には同時代性が際立つ。ラモーナは、国王とヒンデンブルク大統領が同乗するパレードの車に歓迎の花束を投げ入れたのだろう。その姓 (Zündloch=点火口) に刻印された、流行にすぐ飛びつく当時どこにでもいたような、「他の女と異なって」いないラモーナの人物像が浮かび上がる。2 コーラス目では、「Bor... [省略部分dell] (売春宿)」と言いかけて慌てて「...äh, Hotel」と言い直す言葉遊びも見せる。性科学書『完全なる結婚』で知られるオランダの婦人科医の名前が「性のテクニク」の提喩として引っ張り出され、遂に自分が男の子なのか女の子なのかさえ分からなくなってしまうラモーナの波瀾万丈の人生について、聴く者の情緒を断ち切るようにさらなる急展開が性急に語り進められる。文字通り「キャッチー (zündend)」な「ラモーナ・ツェントロホ」のようなナンセンス・シュラーガーは、「しばしば皮肉でエロティックな言外の響きを持っており、インフレと世界経済危機の間に大いに流行した」²⁴という。アメリカナイズされたシュラーガーと自嘲しながら、むしろこの曲では聞き馴染みのある古き良き時代を彷彿とさせる歌唱スタイルが用いられ、その歌詞には当時ベルリンで誰もが知る事象が散りばめられている。ハンス・クリストフ・ヴォルプスは、刺激的で新しい要素だけではなく、「馴染みの見かけ (Schein des Bekannten)」がシュラーガーには不可欠としている²⁵。アドルノは当時のシュラーガーを「印象的ではあるが、同時に、誰もが知っている陳腐なもの」²⁶として檜玉にあげているが、オモンティスは少し前に流行した馴染みのオペレッタやいにしへのジグシュピールにただ追憶を込めた愛情を示しているのではない。彼は、誇張されたアーティキュレーションによって馴染みあるものを辛辣な揶揄を込めたパロディにし、時代をアイロニカルに切り取る。ヴァイマル後期に集中して数多くのレコード録音を行い、前景化する歌手としてのパフォーマンスをパロディとカリカチュアの技法で一際先鋭化させたオモンティスは、同時代のシュラーガーを文化的にも歴史的にも構造的にも象徴する歌手と言えるだろう。

同性愛を仄めかすシュラーガー

「黄金の20年代」には、アクチュアルで社会的なリアリティを持ったシュラーガーも数多く現れる。まず何よりも20年代初頭のインフレとそれに続く経済危機がシュラーガーのモチーフとなった。オデオン・オーケストラは1924年に、シミーのリズムで「僕も君も金が無い／破産だ、世界中が狂っている！」と陽気に歌う「破産、破産（Pleite, Pleite）」を録音している。家庭からの女性の解放や当時高まりつつあった同性愛解放運動を題材にしたシュラーガーも作られ始める。男性同性愛を「反自然的な猥褻行為」とする刑法175条は1871年以来引き続き存在していたが、「ヴァイマル共和国の間ずっと、同性愛というテーマは度々シュラーガーの焦点になった」²⁷と言える。その先駆かつ急進的な例は、1920年のシュラーガー「ラベンダー・ソング（Das Lila Lied）」であろう。マグヌス・ヒルシュフェルトとリヒャルト・オズヴァルトの共同脚本による1919年の映画「他の人々とは異なって（Anders als die Andern）」に触発された最初期の同性愛シュラーガーである。ヒルシュフェルトが発展させた概念「第三の性」を反映した歌詞は、多作で知られる作詞家クルト・シュヴァーバッハによるものだ。その歌詞によれば「他の人々」とは、「モラルと足並みを揃えてしか愛することができない／数えきれぬ奇跡が起こらねば好奇心を持って遍歴することもできない」者達のことである。「何故に他の人々の／モラルを我々に／押し付けて苦しめるのだ？／さっさと聞け、我々は／我々以外にはなれない、／たとえ我々を絞首刑にしようとも」と高らかに175条撤廃を訴える「ラベンダー・ソング」は、発表直後は楽譜の形で流通していたが、1921年にはリントシュトレーム社でも録音された。当時のレコードはその脆さ故に郵送を許さず、店頭で購入するという行為自体が当事者のカミングアウトを意味するものであったと考えられる²⁸。

制作者による異議申し立てが最初から意図された「ラベンダー・ソング」のような同性愛シュラーガーがある一方で、歌詞としてはホモセクシュアルなモチーフを感じさせないものが、歌手の解釈とパフォーマンスによって同性愛を仄めかす歌として流通していくというケースも数多い。当時オモンティスは、仄めかしに満ちた女性的な身振りをステージで多用することで知られており、レコードに遺された「ラモーナ・ツントロホ」からも、その「キャンプ」²⁹な振る舞いが窺い知れる。前口上に続けてオモンティスは、四歳しか年の変わらないピアノ伴奏のハンス・ブント（Hans Bund）に向けて「はじめてちょうだい、坊や！」と囁き、両者の親密な関係を聞き手に妄想させる仕掛けを作っている。すると途端に、冒頭の歌詞「ラモーナ・ツントロホは他の女と異なっていませんでした」は、10年前に作られた「ラベンダー・ソング」の「我々は他の人々とはとにかく異なっている」というフレーズを想起させる辛辣なパロディとなる。

オモンティス自身のセクシュアリティを暗示させる楽曲としては、「君の気持ちはどうなの？モーリッツ（Was hast du für Gefühle, Moritz）」[O-2351a, 1927]が挙げられる。この曲でピアノ伴奏を務めているのは「ラベンダー・ソング」の曲を書いたミーシャ・シュボリアンスキー（Micha Spoliansky）である。筆名ベダ（Beda）で知られる当代きってのナンセンス詞の大家フリッツ・レーナー（Fritz Löhner）による歌詞を訳出する。

あなたもきっと映画でご存じの／あのステキなヴァレンティノ／そして、たぶんもう何度も何度も／ハロルド・ロイドに感銘を受けたでしょ／その二人をミックスした人／私はささやかな告白をします／そして宣誓だってできます／それが彼だってことを／彼が五時のハイ・ティーに現れると、／スパッツ、ネクタイ、カッタウェイコート／略して、身なりすべて／それがモーリッツ・ヴァイス／足取り、眼差し、微かな足音／エレガントなズボンの仕立て／皆の心が一緒に跳ねる／皆が小声で囁く

君の気持ちはどうなの？モーリッツ、モーリッツ、モーリッツ／女が好きなの？男が好きなの？モーリッツ、モーリッツ、モーリッツ／君はイエスと言わない、君はノーと言わない／君はとってもお上品、なのにお下品／君は気が多いんだね、モーリッツ、モーリッツ、モーリッツ／貞淑であるには、ステキすぎる

美しきカミラ夫人が／お屋敷で彼をお出迎え／彼女は、お立ち寄りになってと／しきりに彼に頼んでいた／そしてカラフルな蝶のように／かなりトウが立ったご様子で／ブラジャーを着けて／彼女はそこに座ってる／でも彼は彼女に手を付けなかった／お腹の上で両手を組み合わせ／鼻を通る煙草の煙だけ／それは彼女をナーバスにする／彼女はもう全部出し尽くした／スイッチを握って、回して、灯りを消した／彼女は待ちに待っている／でも動くものは何もし／もお、いったいどうしたの？
君の気持ちはどうなの？モーリッツ、モーリッツ、モーリッツ／女が好きなの？男が好きなの？モーリッツ、モーリッツ、モーリッツ／君はイエスと言わない、君はノーと言わない／それなら、何かアヤシイに違いない／君は気が多いんだね、モーリッツ、モーリッツ、モーリッツ／貞淑であるには、バカすぎる

君は額にしわを寄せて、／とても不機嫌な表情を浮かべてる／ヴァリッシュ夫人の所ではどうだった？／君はそこでもそんなに身持ちが堅かったの？／それに兄貴が私に言ってたよ／君が香水と白粉を買ったって／パーのこましゃくれた小娘の為にね／さらにあのイカれ女ラウテルベックが／その人は首に青痣があるんだけど／皆に図々しく言ってたよ／彼女はその青痣³⁰を君から貰ったんだって／そしてリリ・コントーア嬢には／君はいつも耳の後ろにキスをする／それから昨日は門の所で／ドアマンに色目を使ってたよね

まず第一節では、皆の話題を独占するモーリッツの風体が描写される。ちょうど録音の前年に31歳で亡くなったイタリアの美男俳優ルドルフ・ヴァレンティノとカンカン帽に「ロイド眼鏡」のスタイルで知られる喜劇役者ハロルド・ロイドを併せたような魅力を持つモーリッツは、英国流のハイ・ティーに颯爽と登場する。「スパッツ、ネクタイ、カッタウェイコート」その他諸々のモーリッツの身なりはダンディかつエレガントであり、同時に「微かな足音」と形容されるその振る舞いは軽やかで女性的な印象をもたらす。ここで言うスパッツ (Gamaschen) は、ピーダーマイヤー調ファッションのリバイバルとして二十世紀初頭に流行したもので、短靴の上に被せてボタンで留め踝を覆うものを指す³¹。カッタウェイコートの粋な着こなしに欠かせないアイテムとされ、エレガントな男性の象徴であった。歌詞中のモーリッツは、ヴァイマル期初頭には廃れていた僅かに時代遅れのスパッツを、早くも1927年に甦らせようと試みる。スーザン・ソントグは「キャンプ」的なものに必須な要素として「時の経過」を挙げ、廃りの過程で「必要な距離が生まれたり、必要な共感が呼びさまされたり」³²すると説明しているが、この歌が当時先取りした「キャンプ」な感覚は、実際にこの後1930年代のベルリンでスパッツが再流行するきっかけともなった。

男女問わず惹きつけるモーリッツは、第二節で準備万端待ち構える「美しきカミラ夫人」を前に、ナルシスティックに煙草を燻らせるのみである。そんなモーリッツは果たして女が好きなのか男が好きなのか、皆の気持ちを惑わせる。ペーダによる戯れに満ちた歌詞はここに訳出したように第三節まで存在しているが³³、結論めいたオチを露わにする第三節をオモンティスはレコード録音に際して割愛し、この曲の両義性を高める。ここでオモンティスは、ソントグが「キャンプ」的感覚の要諦として挙げた「二重の解釈

パウル・オモンティスのシュラーガーに現れるヴァイマル期の時代現象：78回転レコード、同性愛、ユダヤ人問題ができそうな華やかな手管」³⁴を駆使しているのだ。ドアマンを誘惑するオチで同性愛者としてモーリッツを限定する描写がなくなり、男女問わず移り気なモーリッツの行状の噂話もカットされる。結果として一節でのモーリッツのエレガントな装いと、二節での女性に対する冷遇が際立つ。モーリッツのホモセクシュアリティを曖昧にする一方で、同時にそこはかとなく強調する。これによりオモンティスは一層自由に歌唱で表現できる余地を獲得し、モーリッツを通して自らの性的指向を聞き手に上手く勘ぐらせる演出を行っている。その際、彼がその振る舞いと歌唱に込めるのは、何よりも自分自身へのアイロニカルな視点である。ソントグの言う「時の経過」は、オモンティスが精力的に録音を行っていたレコードにも、当時既に一定の「距離」を付加し始めていた。ラモーナ嬢の愛するアルフレート・ブラウンが在籍するラジオ局が1923年にドイツ初のラジオ番組をベルリンからの電波に乗せて以来、シュラーガーを聴衆に届けるメディアとしてのラジオの普及は、ハードとソフト双方を必要とするレコードと比べて急速であった。オモンティスも度々ラジオに出演しているが、早くも廃れを胚胎するレコードとグラモフォンにこそ彼の歌声は似つかわしい。その先進的な「後進性」こそが、彼のシュラーガーを特徴付けるものとなっている。「君の気持ちはどうなの？モーリッツ」でのオモンティスの両義的なパフォーマンスは、ヴァイマル期における同性愛をテーマにしたシュラーガーの一方の到達点として、「ラベンダー・ソング」と対置されるべきものだと考える。

シュラーガーの担い手としてのユダヤ人

オモンティスによるレコード録音は1929年に最も数多く行われている。同年は大舞台への出演も多く、ウィーンのカバレー・ジンプル、ベルリンのスカラ座と出演を続け、10月にはヴィンターガルテンでの大規模なチャリティーコンサート、12月1日にはタウバー、ヴァルドフ等と共に「コメディアン達のカバレット（通称Kadeko）」の五周年記念祭にも出演している³⁵。その後、経済情勢の深刻化に伴うレコード生産の縮小と共に彼のレコード録音は減少していく。かつて称賛されたオモンティスの熟練の技巧は聴衆を食傷気味にするのも早かったと推察できよう。おそらくは経済的な理由から1929年以降、ドイツ・グラモフォンでもポール・ゴドウィンのオーケストラのリフレイン歌手³⁶として録音を行っている。しかしその細々とした活動も間もなく終わりを告げる。

1933年9月に帝国文化院法が決議され、帝国音楽院が設立された。これによりユダヤ人音楽家の公の出演は著しく制限されることになる。カバレットのアーティストやシュラーガーに携わる音楽家にユダヤ人が多かったことは、その喪失によって可視化される。この時期オデオンのカタログは、「非アーリア人」の音楽家の削除故にほぼ半分に減ってしまったという³⁷。実に約8,000人ものユダヤ人音楽家が帝国音楽院から閉め出された。タウバーも例外ではなかった。リントシュトレーム社を切り盛りしていたシュトラウスも1936年にはイギリスに亡命を決めた。本論でここまで挙げてきた楽曲のほとんどもユダヤ人の手によるものだ。名前のクレジットのないリフレイン歌手としてオデオン・ダンス・オーケストラと録音した行進曲「私のドイツのことをとやかく言わせない（Ich lasse nichts auf mein Deutschland kommen）」[O-2476b, 1928]では、「私はドイツ人だ」と誇らしげに唄っていたオモンティスもまた、「ユダヤ人」だとされる³⁸。「君の気持ちはどうなの？モーリッツ」で、同性愛者と仄めかされるモーリッツの姓「ヴァイス（Weiß）」は、モーリッツがユダヤ人であることを暗示させる仕掛けとなっている。

ヴァイマル期のドイツ・シュラーガーにおいて、ユダヤ的な主題を明確に扱ったものはそれほど多くないが、オモンティスにはポーランドのユダヤ人家族の苦難を描く「カディッシュ（Kaddisch）」[O-2656a, 1928]と「ゲッター（Ghetto）」[O-2656b, 1928]という二曲の録音があり、その他の彼の活動とは一見

印象の異なるものとなっている。ピアノ伴奏は、タウバーによって歌われるタンゴ「奥様お手をどうぞ」を翌年に作曲することになるラルフ・エルヴィン (Ralph Erwin) である。エルヴィンは、オーストリア領シレジアのビェルスコ (現ポーランド) 出身であり、ウィーンからベルリンへと移った直後にオモンティスとこの二曲の録音をしている。ここでは、「ゲッター」の歌詞を訳出する。

遙か、遙か遠いポーランド、ドニエストル川の岸辺に、／そこに私の故郷がある。／そこには私の妻と娘エステルがいた、／二人が私の天国だった。／私たちの所では商売にならなかったの／私はほんの少しバイオリンを習った、／村で結婚式があると、／バイオリン弾きをすぐ呼びに走ったもんだ。私はただのポーランドのユダヤ人／自分の歌で／自分のパンを稼ぐ。／私の財産はフィドル、／私の幸せの全ては、エステルの／少し赤みを帯びた頬にあった。

遙か、遙か遠いポーランド、ドニエストル川の岸辺で、／戦争が始まった。／夜の闇に紛れて私はエステルと一緒に／そして妻と一緒にそこから走って逃げた。／何週間も石と野原の上、／昼も夜も身も凍るような寒さの中、／それを二人は耐えることができなかった。／いま私はこの世界に独りきり。(サビ繰り返し)

この歌の原曲が作られたのは第一次世界大戦直後であり、元々はイデッシュ語で書かれていたようだ。エルヴィンによるドイツ語詞にも、「Techterle (= Töchterle)」、「gerennt (= gerannt)」など母音がeになる名残が看取される。当時あからさまなユダヤ性を纏った歌は、商業的な観点からも、さらにはまさにオモンティスが象徴するアイロニカルなシュラーガーの作法としても忌避されるべきものであったが、自身の人気が確実になった1928年にオモンティスは「カディッシュ」と「ゲッター」の録音を敢行した。実際この試みは物議を醸し³⁹、特に、反ユダヤ主義に対する自衛を目的として組織された「ユダヤの信仰を持つドイツ国民中央協会 (Central-Verein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens)」は、敬虔な祈りの言葉を不敬なカバレットの文脈で使用したとしてオモンティスを強く非難している⁴⁰。「ゲッター」で扱われているのは、直接的にはポーランド・ソビエト戦争さなかのユダヤ人の運命であると思われる。ヨーゼフ・ロートは、東方ユダヤ人の音楽を「シナゴグの荘重さと通俗的な素朴さを備え持つ」⁴¹と描写しているが、この歌はその特徴を良く体现している。歌の素朴な始まりと2コーラス目の哀切なパフォーマンスでオモンティスが意図するのは、高まりつつある反ユダヤ主義に対する異議申し立てを声高に叫ぶことではない。哀感に満ちたエルヴィンのピアノに伴われたオモンティスは、そこで描かれる東方ユダヤ人の運命に、本来信仰を同じくする者に対する優越を揺籃の地を離れた自らの生存保障として誇る同化ユダヤ人の運命を重ね、その共感と嘲弄をぎりぎりの自己カリカチュアとして遂行しているのだ。

オモンティスの代表曲を作った才能溢れる作家達は、その多くがユダヤ人として苛酷な運命を辿ることになる。ラルフ・エルヴィンは1933年にフランスに亡命し映画音楽を手がけるが、ドイツ進駐後のフランスで捕らえられ、1943年にロワレのボヌ＝ラ＝ロランド移送キャンプ近くの隠れ家で手榴弾の破片による腹部銃創の結果、死亡した。オモンティスに数々の曲と伴奏を提供⁴²したヴィリー・ローゼン (Willy Rosen) は1944年、アウシュヴィッツで命を落とした。人気曲「僕の兄さんはトーキー映画を見ながら効果音を鳴らす (Mein Bruder macht beim Tonfilm die Geräusche)」[O-11330b, 1930] の歌詞を手がけ、カバー曲「週末とお日様」、「あらまあ、素敵なお嬢さん、お一人？」のドイツ語詞を担当した作詞家アムベルグは第二次大戦中ノイエンガンメ強制収容所に拘禁された。「ラモーナ・ツェントロホ」の曲を書い

パウル・オモンティスのシュラーガーに現れるヴァイマル期の時代現象：78回転レコード、同性愛、ユダヤ人問題
エルヴィン・ライヒ（Erwin Reich）は、「非アーリア的な音楽に勤しむ者」としてリストアップされ、その後の消息は不明のまま。『クロコダイルバー』や『君の気持ちはどうなの？ モーリッツ』の作詞を手がけたベーダは、アンシュルス直後に、まずはダッハウへ、続いてブーヘンヴァルトへ送られた。フランツ・レハールの代表作『微笑みの国』のドイツ語台本も彼の手によるものであるが、1940年にはその上演に際してベーダの名前がクレジットされることはなくなった。後にその一節をヴィクトール・フランクルが無名の囚人達の歌として著作のタイトル⁴³にする『ブーヘンヴァルトの歌（Das Buchenwaldlied）』は、ベーダが収容所で作詞したものである。しかし、その歌詞に託された「それでも我々は人生にイエスと言おう」というベーダの希望は、裏切られることになる。1942年にベーダはアウシュヴィッツに移送され、激しい殴打が原因で死亡した。『君の気持ちはどうなの？ モーリッツ』の曲を書いたりヒャルト・ファル（Richard Fall）⁴⁴もまた1945年、アウシュヴィッツで殺害された。

パウル・オモンティス、或いはモーリッツ・ヴァイスの運命

オモンティスは1933年10月に、既にナチに煙たがられていたオットー・ヴァルブルクやヴェルナー・フィנק等と共に一ヶ月間公演を行った。ゲッベルスはその催しを「いかがわしい人物達のフェスティバル」⁴⁵と呼んで非難した。その後12月にオモンティスは同性愛行為をしたとしてケルンで逮捕され、家宅搜索の末、秘書共々売春斡旋の罪を着せられた⁴⁶。これらの出来事がドイツを離れる直接のきっかけとなり、1933年末にドイツ国籍を捨ててウィーンへ亡命した。

1933年の段階では同性愛者に対する迫害はオモンティスなど著名人を狙ったものに留まっていたが、1935年9月発効の刑法典改正で175条が強化され、同性愛者の逮捕数は劇的に上昇していく⁴⁷。所謂ニュルンベルク法の導入も同年である。逮捕・予防拘禁された者の内、ユダヤ人に関しては特に厳しく前科が追求され、同性愛の前科のある者が特定されていった。例えばヒルシュフェルトに対してそのユダヤ人としての出自が殊更にクローズアップされるなど、反ユダヤ主義とホモフォビアは折に触れて巧妙に結託をしてきた。同性愛者の「罪」が裁かれる際には往々にしてユダヤ人であることが参照され、「ユダヤ人同性愛者に対しては他より厳しい判決が出るのが常であった」⁴⁸という。

オモンティスは1935年に公式にドイツでの出演禁止命令を受けることになる。この年ドイツ国内のレコード総売上は500万枚にまで落ち込んだ。オモンティスはウィーンで一枚のレコードを録音し、スイスやオランダでの客演仕事の他、フォルクステアターやローナッハー劇場と雇用契約を結んだ時期もあったようだ。アンシュルス直後にプラハへと逃れたが、1939年3月にドイツがチェコスロバキア西部を制圧すると逮捕された。その後まずはクロアチアのザグレブへ、続いてポーランドのウッチへと約一年に渡って連れ回され、1940年5月30日にザクセンハウゼン強制収容所に移送された⁴⁹。

ザクセンハウゼン強制収容所において同性愛者は、エホバの証人伝道者同様、ドイツの若者を危機に陥れる「伝染病」を蔓延させる者として特に厳しく扱われ、懲罰隊や累犯者や人種恥辱罪に問われた者達と共に有刺鉄線で囲まれた隔離区域に収容された。点呼広場を中心にして同心半円状に並んだ囚人居住ブロックの内、内周のブロック11と12及び外周のブロック35と36が常設の隔離区域であった⁵⁰。この隔離区域の責任者である親衛隊大尉リヒャルト・バクダリーや、懲罰隊を指揮する親衛隊ブロック長フリッツ・フィッカーやマルティン・クニットラー等の指揮の下、「囚人」であるブロック古参達によって虐待や殺人が行われていた。ひたすら直立の姿勢をとらせ続ける「シュテーコマンド（Stehkommando）」、軍用靴の耐久性を調べる為だけに一日中セメントや砂利や水たまりの上を行進させる「シューロイファーコ

マンド (Schuhläuferkommando)」、何時間も冷たいシャワーを浴びせ続け心臓や腎臓の機能を止める「アップシュプリッツェン (Abspritzen)」などの虐待が日常化していたという⁵¹。囚人ナンバー25131のオモンティスはブロック35に収容された。

一方、ザクセンハウゼンでは文化活動の一環として主に夕方に囚人達による音楽演奏・講演などが行われていた。創設間もない1937年の段階で既にザクセンハウゼン収容所内の囚人楽団の存在が確認できる⁵²。囚人による音楽活動は他の収容所でも頻繁に行われていた。例えばマウトハウゼン強制収容所には、シュラーガー歌手・アコーディオン奏者としてドイツ・スイスで人気を博したヴィルヘルム・ヘックマン (Wilhelm Heckmann) が、同性愛者として1939年から収容されていた。その音楽性はゲッベルスの文化構想に元来非常に良く合致していたようで、ヘックマンは収容所内のジプシー楽団を指揮し、後には収容所オーケストラでハーモニカ奏者兼歌手として活動を続け、その功績により強制収容所を生き延び、戦後を1995年まで沈黙のままに生きた⁵³。

ザクセンハウゼンでは小規模ながらカバレットの上演もなされており、ピンク・トライアングルの胸章を付けたオモンティスも歌声を響かせたという⁵⁴。しかし彼は、その歌手としての名声にもかかわらず、ヘックマンとは全く異なった最期を迎える事になる。オモンティスの死に関して、オラニエンブルク戸籍役場の死亡登録簿には「1940年7月17日2時。首吊りによる自殺」とだけ記されている⁵⁵。収容から僅か一ヶ月半で訪れたオモンティスの死の実相は、ザクセンハウゼン強制収容所古参ローベルト・プリンの宣誓供述書が伝えている。

「ブロック35には同性愛者達がありました。[中略] ある日曜日の午後、Paul Remontesと呼ばれていた有名な音楽家が私の所に来て保護を求めました。ブロック古参ルッペルから次の晩にとどめを刺すと脅されていたからです。私はこの件について信頼の置ける同室の古参パウル・ボンネマンと話し合いました。私達は内密に、奴にその殺人仕事をどうしたらやめさせられるか、夜になるまで相談しました。結果は以下のようにになりました。次の日に私は自らの生命を賭して、実際にその夜に行われた Paul Remontes の殺害に憤り鼓舞され、パクダリーの所へ行ったのです。」⁵⁶

今では再び古びたように感じられる「キャンプ」な感覚を体現するシュラーガー歌手パウル・オモンティスは、レコードという音楽メディアの興隆期に居合わせ、数多くの歌声を遺した。78回転レコードに刻まれた「聞こえる過去」⁵⁷が、今新たにオモンティスを「シュラーガーの半神」にする。

(謝辞：本研究はJSPS科研費 16K02575の助成を受けたものです。)

注

- 1 その起源は1867年2月15日にディアナ・ザールで初演された「美しき青きドナウ」に遡るなど諸説ある。Vgl. Oliver Bekermann: „Wunder gibt es immer wieder“. Norderstedt 2007, S.19f.
- 2 Max Herrmann-Neiße: Berliner Kabarett im November. In: Berliner Tageblatt, 26. 11. 1926, S.2.
- 3 Max Herrmann-Neiße: Berliner Kabarett im April. In: Berliner Tageblatt, 24. 4. 1928, S.2.
- 4 Ralf Jörg Raber: Der Sänger Paul O'Montis. In: *Homosexuelle Männer im KZ Sachsenhausen*. Joachim Müller, Andreas Sternweiler, Schwules Museum (Hrsg.) Berlin 2000, S.208.
- 5 Ralf Jörg Raber: *Wir sind wie wir sind. Ein Jahrhundert homosexuelle Liebe auf Schallplatte und CD*,

- Hamburg 2010, S.46.
- 6 Hermann Bausinger: Schlager und Volkslied. In: *Handbuch des Volksliedes, Band 1: Die Gattung des Volksliedes*. München 1973, S.682.
 - 7 Matthias Bardong, Hermann Demmler, Christian Pfarr (Hrsg.): *Das Lexikon des deutschen Schlagers*. Mainz 1993, S.9.
 - 8 Etwas Wissen über die Carl Lindström AG. <<http://www.hifimuseum.de/die-carl-lindstroem-ag.html>> (5. Dezember 2016)
 - 9 Werner Mezger: *Schlager. Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der Bundesrepublik Deutschland*. Tübingen 1975, S.20.
 - 10 Walter Haas: *Das Schlagerbuch. Vom Minnesang zum Rock'n'Roll*. München 1957, S.61.
 - 11 Martin Fischer: *Faszination Schellack: Grammophone, Schellackplatten, Nadeldosen*. Regenstauf 2006, S.74f.
 - 12 Herbert Haffner: *His Master's Voice. Die Geschichte der Schallplatte*. Berlin 2011, S.81.
 - 13 以下、オモンティスのレコードに関しては曲名訳の後に原題とレコード番号及びリリース年を記す。
 - 14 Alfred Braun (1888-1978) ドイツにおけるラジオ放送文化のパイオニアとして知られる。ドイツ初のラジオ放送局であるベルリン・フンクシュトゥンデ株式会社で1933年までラジオドラマ部門のトップを務めた。
 - 15 Richard Tauber (1891-1948) 「ベルカントの王」、「モノクルの男」と称されたユダヤ系オーストリア人テナー。「微笑みの国」、「ジュディッタ」などフランツ・レハールのオペレッタで数多く主役を務めた。アンシュルスの後、1938年のワールドツアーの折にロンドンに移住し、1940年には英国の市民権を得た。
 - 16 Emil Jannings (1884-1950) 1927年にドイツからハリウッドに進出し、二本の無声映画で第一回アカデミー主演男優賞を受賞した。1929年に帰国して「嘆きの天使」に出演し、ナチ党の権力掌握後は熱心な支持者となる。
 - 17 Amanullah Khan (1892-1960) 1919年に独立を宣言したアマーヌッラー・ハーンは、第三次英・アフガン戦争に勝利し、チャードル着用義務の撤廃など西洋化政策を推し進めたが、国内に反乱が起き1929年にイタリアへ亡命した。ベルリン訪問時に地下鉄の最新車両の操縦を一人で行って話題となり、「Amanullah-Wagen」が彼の操縦したタイプの車両の愛称となった。
 - 18 Erwin Piscator (1893-1966) ここでラモーナが踏んだ舞台は、1927年に開幕したノレンドルフ広場のピスカートル舞台が想起される。若しくはヴァルター・グロピウスと共に計画するも実現が叶わなかった全体劇場の舞台であろうか。
 - 19 Alfred Kerr (1867-1948) この描写は、ケルが1933年まで「ベルリン日報」に執筆していた劇評でラモーナが評価されたことを示す。
 - 20 イギリスのシンガーソングライター、レスリー・サロニーの「I Lift Up My Finger (and I Say "Tweet Tweet")」のカバー。
 - 21 この曲は1933年に禁酒法撤廃を掲げたフランクリン・ルーズベルトの大統領選キャンペーンソングになる。
 - 22 Alexander Sydow: *Das Lied - Ursprung, Wesen und Wandel*. Göttingen 1962, S.98.
 - 23 Alfred Götze: *Das deutsche Volkslied*. Leipzig 1929, S.24.
 - 24 Bardong 1993, S.16.
 - 25 Hans Christoph Worbs: *Der Schlager*. Bremen 1963, S.38.
 - 26 Theodor W. Adorno: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. Gesammelte Schriften: Band 14*. Rolf Tiedemann (Hrsg.) Frankfurt am Main 1973, S.210.
 - 27 Ingo Grabowsky, Martin Lücke: *Schlager. Eine musikalische Zeitreise von A bis Z*. Erlangen 2010, S.31.
 - 28 Vgl. Raber 2010, S.22.
 - 29 1909年版オックスフォード英語辞典初出時の定義では、「仰々しく、誇張された、気障で、芝居じみた、女々しく同性愛的な」振る舞いのことを指す。
 - 30 所謂キスマークのこと。
 - 31 日本語の「スパッツ」は伸縮性のある素材で腰から足に密着するタイツ状の衣類を指すが、本義と異なる誤用である。

- 32 スーザン・ソントグ：《キャンプ》についてのノート（1964年）『反解釈』（原著1966年）（高橋康也、由良君美、出淵博、海老名宏、河村錠一郎、喜志哲雄訳）筑摩書房 1996年、448-449頁。
- 33 Vgl. Raber 2010, S.44.
- 34 ソントグ 1996, 442頁。
- 35 Vgl. Raber 2000, S.209.
- 36 ソロ歌手としてではなく、楽団の専属として印象的なフレーズのみを歌う歌手を指す。
- 37 Vgl. André Porte le roi: *Schlager lügen nicht: Deutscher Schlager und Politik in ihrer Zeit*. Essen 1998, S.25.
- 38 書類としてオモンティスの出自・来歴を証拠付ける資料はほとんど存在しない。死亡登録簿によれば、オモンティスは信仰としてはevangelischであったという。
- 39 Vgl. Peter Jelavich: When Are Jewish Jokes No Longer Funny? Ethnic Humour in Imperial and Republican Berlin. In: *The Politics of Humour: Laughter, Inclusion, and Exclusion in the Twentieth Century*. Martina Kessel and Patrick Merziger (Eds.) Toronto 2012, pp.41ff.
- 40 1893年の設立以来、同化したユダヤ教徒としてドイツ国民たらんとする立場をとってきた同協会は、ヴァイマル期に入ると、先鋭化する同化傾向にむしろ歯止めを掛け、「ユダヤ的信念の涵養」に向かう方針をとるようになっていた。長田浩彰：あるべき「ドイツ・ユダヤ人」像の模索『史學研究』広島史学研究会 1995年、41頁、49頁参照。
- 41 Joseph Roth: *Juden auf Wanderschaft*. (Erstdruck: Berlin 1927), Berliner Ausgabe, 2016, S.46.
- 42 「アーデルハイト、君にはセックスアピールがある (Adelheid, du hast den „Sex appeal“)」[O-2988b, 1930] など。
- 43 V.E.フランクル：『それでも人生にイエスと言う』春秋社 1993年、161頁。
- 44 リヒャルトは、オペレッタ黄金期を代表する作曲家レオ・ファルの弟にあたる。
- 45 Raber 2000, S.210.
- 46 Vgl. Raber 2010, S.46.
- 47 Vgl. Jürgen Baumann: *Paragraph 175*. Berlin und Neuwied 1968, S.61ff.
- 48 Andreas Sternweiler: Homosexuelle Juden. In: *Homosexuelle Männer im KZ Sachsenhausen*. Berlin 2000, S.173.
- 49 Vgl. Raber 2000, S.210. アンシュルス直前の1938年1月にポーランドのウッチを経由してブラハへと逃れたとする説もある。Vgl. Kay Weniger: *Zwischen Bühne und Baracke. Lexikon der verfolgten Theater-, Film- und Musikkünstler 1933-1945*. Berlin 2008, S.267.
- 50 Joachim Müller: Die Isolierung der Homosexuellen. In: *Homosexuelle Männer im KZ Sachsenhausen*. Berlin 2000, S.89.
- 51 Alexander Zinn: Das Schicksal von Paul O'Montis. Rede bei der Gedenkfeier für die schwulen Opfer des KZ Sachsenhausen am 20. April 2008.
- 52 Vgl. Juliane Brauer: *Musik im Konzentrationslager Sachsenhausen*. Berlin, 2009, S.421.
- 53 ヘックマンの甥にあたるKlaus Stanjekが2012年に発表したドキュメントフィルム「沈黙の調べ (Klänge des Verschweigens)」参照。そこでは叔父ヘックマンと家族のタブーが描かれる。
- 54 Andreas Sternweiler: Chronologischer Versuch zur Situation der Homosexuellen im KZ Sachsenhausen. In: *Homosexuelle Männer im KZ Sachsenhausen*. Berlin 2000, S.46
- 55 Vgl. Günter Morsch (Ed.) : *The concentration camp SS 1936-1945: Excess and direct perpetrators in Sachsenhausen concentration camp*. Berlin 2016, p.92.
- 56 Müller 2000, S.103. この1946年のブッパータール・エルバーフェルト警察でのプリנקの宣誓供述における「Paul Remontes」は、パウル・オモンティスであることがMüllerによって確認されている。
- 57 ジョナサン・スターン：『聞こえる過去—音響再生産の文化的起源』（中川克志、金子智太郎、谷口文和訳）インスクリプト 2015年、12頁。