

## エルザの沈黙

—「ローエン格林」に見るワーグナーの政治思想について— (3)

皆川 泰雄

### 4. 言葉を奪われた「女」—故郷の自然とは何か

ワーグナーがパリ体験以降三月革命以前に完成したオペラ、『さまよえるオランダ人』と『ローエン格林』のドラマとしての骨格をみると、いずれも「男は逃げる、あるいは「救われる」。そして女は死ぬ」という構図が通底していることに気づく。オランダ人は「死に至るまでの愛(貞節) Treue」(31)を誓うゼンタを陸地に残し、海へ戻ろうとする。それは決してゼンタが「貞節」を裏切ったからなどではなく、「死」にしか救いを見いだせない己の道連れにしたくなかったからである。「さようなら、私はあなたを破滅させたくない！」(38)しかしゼンタはオランダ人を追って海に身を投げて、死ぬ。ローエン格林はエルザに問い詰められ「聖杯の騎士」である己の素性を公に明かした後、いわば神話の地へと帰っていく。「どうしても、どうしても行かねばならない！遠く離れていることに聖杯はすでに怒っている！」(195)後に残された、いや捨てられたといってもいいエルザは悶死する。

この置き去りにされたヒロインたち、ゼンタやエルザに共通するのは、いずれも「愛」を通して自己を回復しよう、自己を解放しようという強い欲求をいだいていることである。しかし男たち、オランダ人もローエン格林も、ヒロインの胸のうちにいだかれた強い自己解放への情熱を受けとめることができない。出自である神話の地へと去っていく。そしてどのようなかたちであれ、後に残された女性<sup>1)</sup>は死ぬ。

## \*

『さまよえるオランダ人』第二幕冒頭で、ゼンタは、父や夫、恋人の帰りを待ちながらただ糸紡ぎ仕事に精を出す娘たちの圏外に、ただ一人孤立し、夢に憑かれたように伝説のオランダ人の肖像画を見つめている。すでにゼンタの父は一方的に娘の結婚を決め、凡庸な恋人は結婚と貞節を無理強いする。オペラ『さまよえるオランダ人』(1841年)の時代背景である近代市民社会の「家父長制」という枠組みの中で、糸紡ぎが象徴する女の役割・義務とされる家庭内の仕事に狭く閉じ込められた生活、それがゼンタの現在であり、恋人エーリックとの未来でもある。

第3節で伝説の歌詞を変えて、永遠に海を彷徨する「あなた」を救うのは他ならぬ「私」(23)と歌うゼンタのバラード、そのために「死にいたるまでの愛(貞節)」を捧げんと誓うゼンタから強烈に印象づけられるのは、何といっても、自分を閉じ込めている環境から解放されたいと願う激情、自由への脱出の強い決意である。ゼンタがオランダ人を救うために「死に至るまで」と誓う「貞節」は、ここでは、近代市民社会の女性規範というより、むしろ市民社会の桎梏から自己を解放しようという独自の強い願いを意味している。ゼンタはその意味でオランダ人への「愛」を誓うのである。「ゼンタは新しいもの、未知のもの、現在と環境からの脱出への憧れを一身に具現している。ゼンタは、よくそう言われ、舞台でも演じられるような、愚かな女やヒステリー女ではない。彼女は、精神的に平板な狭い世界に生きる、若く情熱的な、孤独な人間である<sup>2)</sup>」。このゼンタ像は「若いドイツと三月革命前の時代、若いワーグナーに強い精神的影響をあたえた精神的潮流」、政治的自由と女性解放という背景があって創造されたことをバイツェルは指摘している<sup>3)</sup>。

さらに『ローエン格林』では、エルザは亡き父王が後事をたくした貴族フリードリヒとの結婚を拒み、「夢」の中で出会った騎士に「私のすべてを捧げる」(159)愛を誓う。ゼンタが伝説のオランダ人の肖像画に解放

への情熱をかきたてられ「永遠の愛」を誓うのと同じ構図だといえる。いずれも家父長制的な社会構造の桎梏を越えようという強い革命性をもっている。しかしエルザと騎士は、ゼンタとオランダ人の間にも不可能であった、現世での結婚をおこなわねばならない。騎士は現世で政治的指導者となる使命をもつ。いったん弟殺しという誣告で窮地に陥ったエルザが「夢」の中で歩み寄ってきた騎士に現世で救われた後、騎士が結婚の条件として繰り返しエルザに命じたのが、彼の出自、名前、素性にたいする「質問の禁止」(162)、妻エルザの夫にたいする貞淑な沈黙の要求であった。沈黙の強要はエルザの言葉、自己主張とアイデンティティとを奪う。第三幕の婚礼の夜はじめて騎士と二人になったエルザは、この絶対の従順、寡黙と自己犠牲の強要に反抗するのである。エルザは夫ローエングリンに妻となる決意を披瀝する。

あなたの妻にふさわしいものになりますには、  
ただ溶けて消え去るだけでは済みますまい！

...

私に誇りを与えてください、あなたの信頼によって、  
私がただ何の価値もなく消え去るだけの女とならないように！(187f.)

無実の罪で裁きの場に引き出され、神判の場で騎士ローエングリンに救われたエルザが、「あなたの中に私は消え去らずにはいられません、／あなたの前で私は無になります！／私を幸せにしてくれるのであれば、／私のすべてをお受けとり下さい！」(165)と夫となる騎士に無私と献身を誓った後だけに、たとえオルトルートの教唆があったとはいえ、エルザの態度の歴然たる変化は第一幕の恭順の誓いとあざやかなコントラストをなし、聴く者の心をうつ。

わたしが愛するためには

あなたの高貴な素性が暴かれねばなりません！

あなたが何処からいらっしゃったのか、おっしゃってください、後悔はさせません：－

私の沈黙の力をお目にかけます！（188）

決して他者には秘密を明かさないという「沈黙」、これは夫の命令に盲目的にしたがう妻の「沈黙」ではない。この「沈黙の力」は相手と対等な人格をえて行使できる「力」、回復しようとするエルザの「誇り」である。

三月革命の女性研究者ザビーネ・キーニッツは、フランス革命時に男性との同権をも視野にいたった女性の果敢な政治活動に比べ、ほぼ半世紀後のドイツの女性たちの慎ましい行動を弁護して次のように述べる。

「フランス革命後の、ドイツのビーダーマイヤー期の復古的な年月が、ドイツの大地のうで、女性の〈政治〉を考えるパースペクティヴを根本的に変化させた<sup>4)</sup>。三月革命時のドイツの「女性の政治参加を公正に評価しようとするれば、女性がやっと数年前に男性による〈後見制度〉から解放されたばかりだ、という事実は重要だ。女性はもはや如何なる決定においても後見人の助言を求める必要はなくなった。しかし、女性はこの経済的な成年を認められたこと以外に、この時まで何ら市民的権利を有していなかった。むろん選挙権も」。それにもかかわらず、キーニッツは、たとえその行動が現代の視点からは政治的権利、同権の要求などは到底言いえないものであったとしても、「市民層の女性に対して当時公的に当然とされていた行動の可能性を考えれば、彼女たちの公然たる革命参加は、同時代の人々によって〈女である性の限界〉として認められ要求されてきた枠組みをはるかに越えたものであった」ことを強調している<sup>5)</sup>。

ところで、1851年にワイマールで初演を見た古典文献学者アードルフ・シュタールは、聖杯の騎士が去りエルザは死ぬ結末を鋭く批判する劇評を新聞に公表した。批判の骨子は「超人間的なもののもつ残酷さ」<sup>6)</sup>にあった。ワーグナーはこの劇評を読み、創作時（1846年）の友人の批判、「ローエ

ングリンは最後は人間になるべきだ」を思い出し、再度結末の正当性に疑問をいだく。「これこそまさしくあなたの非難の核をなしていました」とシュタール宛の書簡で、ワーグナーは作品の問題性を指摘してくれたことに感謝している<sup>7)</sup>。

シュタールは、奇蹟によって現われた騎士に対する「王や貴族、民衆」たちの盲目的な信従と、「人間」である自分同様にあなたも「すべてを」かけて愛してほしいと主張するエルザの態度とを峻別し、明確に対比している。そしてエルザの側にこそ「真に人間的な感情の力」があり、それこそが「民話的要素、奇蹟、一言でいえば超越的なもの」を前提とするこの「詩」の中で、作者のもつ「世界観の現代的要素」の表われなのだとする。

ただエルザだけが以前に見た夢を一人で胸にしまっている。他の人々、王や貴族、民衆たちは、彼らがいま見ているものだけを、いま見ているという理由だけで信じる。不吉な魔術かもしれぬと疑うことなく、自分を神から遣わされたと告げる者の見かけと言葉に従って、まったく恣意的に、断を下す。

ただエルザ一人だけが、真に人間的な感情の力に動かされているように思われる。エルザこそ、自分を救ってくれた、愛する者を信じて不思議ではないのに、まさにそのエルザが他の人々のような恣意的な信仰から遠く離れている。これは驚くほど詩的で、人間的に真実である。彼女の見た夢が騎士の出現を予言し、予言が実現したことなど、彼女に何の力ももっていないのだ。彼が勝利をおさめ、汚辱と死から彼女を救ったこと、彼が彼女を愛し、彼女が彼を愛していることなど何の力もない。というのは、まさに彼女が愛しているから、「わたしのすべて」を彼に捧げようとしているからこそ、エルザも同じものを愛する人に求めるからだ。．．エルザは人間的に愛する．．彼女の人間的な感情と愛の中のみ、この詩人のもつ世界観の現代的な要素が表われている。エルザは、口には出さないが、決して神のごとき存在ではなく、自分と同じ人間を

愛していると感じている。だからこそ彼が誰なのかを知らうとするのだ。<sup>8)</sup>

しかしワーグナーは迷い、作品の一貫した音楽性を強く擁護するリストの論評にも説得され、逡巡した末に、結局最後の構図を変えることはしなかった。「私は深い陶酔を味わいながら、この作品を音楽の中に浸しました。それ以外この作品に私のできることは何もなかったのです」とシュタールに答えている。<sup>9)</sup>つまりワーグナーはローエン格林に（そしてオランダ人に）、シュタールのいう「真に人間的な感情の力」—「何よりも第一に、わたしは一個の人間です、あなたと同じように」<sup>10)</sup>という30年後のノラの叫び、ゼンタやエルザの自己回復と自己解放への情熱を受けとめさせることができなかった。「死」にしか救いのないオランダ人は、ゼンタの情熱をうけとめ、愛の実現を強行できず、救済の放棄、永遠の彷徨を選択する。つまり神話の呪われたデーモンに戻る。しかしこのデーモンは、後を追いついに身を投ずる女の死によって救われる。エルザは、「聖杯の城」という神話の地に去っていくローエン格林に離別されて、死ぬ。女、エルザの個人としての意志と訴えは男に受け入れられず、罰せられる。

ゼンタもエルザも胸の内に激しい情熱をいだいているのに、協力してそれを解放してくれる「現実の人間」(50)の男性をワーグナーは準備できなかった。<sup>11)</sup>それは一面、三月前期のドイツの市民社会のありかたを反映しているといえる。

逃げる男—神話（幽霊船として呪われた海へ、聖杯の城へ）へ逃げる—女の死によって救済される。結局ワーグナーは神話・伝説として伝えられたと彼が信じる構図を変えようとしなかった。ワーグナーはシュタールのいう「世界観の現代的要素」を去り、「神話」の側についたのだともいえる。人間エルザ（ゼンタ）の死は、ワーグナーの求めるもの、「救済」が、女性の解放の情熱の実現とは相容れないことを証明しているのだといえる。

## \*

ワーグナーが『さまよえるオランダ人』以後の作品を以前と区別して「民族の神話詩」(VI.238)ととらえていたことはすでに書いた。「『さまよえるオランダ人』によって、. . . 私は新たな道を歩み始めた。私自身が、民族伝説として粗野な特徴のままの題材にとりくむ、芸術家としての詩人になった。私は、このとき以来、すべてのドラマの仕事において初めに詩人であり、その詩を完全に仕上げるために再び音楽家となったのである」。(VI.295)

ところでワーグナーがパリで『さまよえるオランダ人』制作にうちこんでいた時期(1840~41年)に、ヴェーバーの『魔弾の射手』が新しいフランス語訳とベルリオーズのレチタティーヴォ編曲でパリのオペラ座で上演されることになった(1841年6月)。ワーグナーは数回にわたりパリの音楽紙に寄稿し、本来の形で上演されないことを嘆き、『魔弾の射手』が本来そなえているドイツの民族的性格の独自性をパリの読者に訴えようと試みている。<sup>12)</sup>

ワーグナーによれば『魔弾の射手』の素材は素朴な伝説—すなわち、「人間の心とそれを取り囲む本来の自然との神秘に富むつながりがまだ捨て去られていない」奥深い層から生まれた「民族詩」である。ヴェーバーがこの神話的題材を選んだこと、故郷の土地の「古い民族伝説を賛えた」ことが、ドイツで『魔弾の射手』が前例のない成功をおさめた理由である。「このようにしてこの自然伝説は、詩人にとっては、自分の民族とのつながりをえる永遠に尽きない要素となるのです」。「『魔弾の射手』伝説を生み出し、また今なおこの伝説に魅力を感じている民族からのみ、この伝説を基にした劇から、偉大な音楽作品を創り出すことを考える、才気に富む作曲家が生まれ出るのです」<sup>13)</sup>と、ワーグナーはすでに後の芸術理論を予想させる論旨さえ展開している。パリで『さまよえるオランダ人』を作曲することで、ワーグナーは「自分と民族とのつながり」を得ようとしていた。

ヴェーバーの『魔弾の射手』はその師表、先達となるべき作品であった。以後「民族の本源の詩的要素である神話」がワーグナーのオペラの芸術形式を「根拠づけ、正当化する」ものになる<sup>14)</sup>。

ワーグナーが『さまよえるオランダ人』に取り組む20年前、1821年に『魔弾の射手』はベルリンで初演された。初演の際の聴衆の熱狂的な感激、とくにかつての解放戦争の愛国者たちに熱狂的に支持されたことを後年ヴェーバーの息子、マックス・マリア・フォン・ヴェーバーが伝えている。「平土間席には人々がぎっしり詰まり、若者たちの知性、燃えるような愛国心、外国に対するあからさまな反抗心などで満たされた。というのも、8年前にフランス人を撃退するために武器をとった学生や少壮の知識人、芸術家、官僚、実業家が詰めかけていたのだ<sup>15)</sup>」。上演は当時ドイツを席卷していたイタリア・オペラの代表者「スポンティーニに対する解放戦争」とまで称揚された。この間の事情を論じたヨアヒム・ライバーは、『魔弾の射手』が解放戦争後の復古のイデオロギーに適合したこと、それは実現しなかったドイツという「祖国の代用品」となり、ナショナルな運動は政治性から切り離され、劇場・文化の領域に、「作品の深みへと撤退した」のだと推測している。「行動」という理念は断念され、「文化ナショナリズム」という内なる世界へ引きこもった。「アガーテの深い感動へと内面化され、花嫁の花冠と狩人の合唱という牧歌に沈みこみ、神秘の森へと潜りこんだ。…これらは皆、政治活動とは、ドイツの歴史を能動的に形成することとは無縁であった<sup>17)</sup>」。『魔弾の射手』は、ドイツのナショナリズムが、政治改革、社会改革との実践的な関わりを失い、後方へ、過去へ、内部へ、神話へと「引きこもって」いった「変質過程」を反映するオペラなのである。それがナショナルな願望を抱きながら復古の時代を迎えた聴衆たちの根本的欲求だった<sup>18)</sup>。

ところでライバーによれば、ヴェーバーの民族オペラと、20年後、ワーグナーがヴェーバーを先達として意図した「詩人と民族との結合」との間には決定的な相違があった。ヴェーバーは「様式としての民族音を得よう

とし、それにふさわしい情緒的形式から出ようとしなさい。アガーテの待つ森林官の家庭には「懐しい居心地のよさ」がある。大団円では「異常な状況から再び」家父長的秩序の調和する「平穏な日常へと救出される」。それに対し、ワーグナーが民族とのつながり（オランダ人の「故郷」での救い）を聴く者に納得させるのは最期に二人が抱擁し昇天する「神々しい変容」(40)の音楽を作り出すこと、つまり「芸術哲学的方法」によってではない。<sup>19)</sup>ゼンタの父ダーラントと乳母マリー、糸紡ぎの娘たちの社会は、海へ逃れたオランダ人と彼を追って死ぬゼンタの異様さに立ちすくむばかりである。ライバーのいうように、『魔弾の射手』でナショナルな運動が（政治的社会的改革と切り離された文化ナショナリズムとなって）ドイツの森の奥へ、狼谷の底へ沈んでいったとするなら、『さまよえるオランダ人』と『ローエン格林』ではいわばナショナリズムが「作られた自然」へと変容させられた。

テオドール・W・アドルノは『ワーグナー試論』の中で、和音と音響によって聴衆を眩惑する「ファンタスマゴリー」（幻影、まぼろし）について次のように論じている。「作られたものの美的な外観によってそれが実際には作られた物であることを隠蔽する」と。それは完璧な仮象の「自然」をつくりだす。和音と器楽の眩惑の響きが社会的なモデルにいわば魔法をかけ自然そのものへと変える。<sup>20)</sup>同様にファンタスマゴリーは、「時間という製作される作品の決定的要素」を「永遠のまがいもの」に変えて「欺く」。アドルノはローエン格林前奏曲を例にとり、その音楽的構造を説明した後で、神話のオランダ人が肖像画の中から歩み出る一瞬に経験的時間を永遠へと変える「魔術」が凝縮されているという。「永遠」という仮象をおびた「作られた自然」が作品全体の展開へと変えられるこの「一瞬」のエネルギーを、アドルノは次のように語る。神話とファンタスマゴリーの結合として。

ファンタスマゴリーは一瞬を持続として表わすことができる。これが

さまよえるオランダ人の場合である。このオペラは元来一幕物として構想され、ゼンタのバラードから生まれた。完成された作品さえ、オランダ人がその肖像の下で一肖像の中からと考えてもいい一歩み出るその一瞬に還元できる。エルザが騎士を呼び出すように、オランダ人を呼び出したゼンタが目と目を見つめあう瞬間に。オペラ全体は、この瞬間を時間の中へ展開する試み以外のなにものでもない。<sup>21)</sup>

実際に出会い、言葉を交す以前にすでに定められている「愛の合意」(1. 「さまよえるオランダ人」) —いわば経験される時間以前の愛として、前世に「愛の合意」がなされていたかのようにゼンタとエルザの前に男たちが現われる—いずれも「民族の神話詩」を体現した人物(デーモン)として、先験的な民族(国民)という結合、「愛の合意」が実在するかのよう<sup>22)</sup>に。民族神話と音響によるファンタスマゴリー(眩惑)の結合。アドルノが「経験的時間の止揚」というこの一瞬。アドルノが音楽的に立証したこの「偽造された自然」こそ、ワーグナーが得ようと努めた自然としての「民族」であり、オランダ人(やローエン格林)が切望する救い、「故郷の自然」はこれ以外にない。ローエン格林がドイツ王とともに外敵から守ろうとする「ドイツの国土」(192)はこの政治的延長線上にある。

伝説のオランダ人を「救うのは私」といわば「前世」にさだめられた「愛(貞節)」を自覚しオランダ人の前にたつゼンタに、オランダ人が最初に歌う言葉は次のようなものだ。

遠く過ぎ去った過去のなかから  
語りかけるようなこの娘の姿だ。

...

暗い炎がいまも胸に燃えたつのおほえるが  
ああ不幸なおれは、これを愛と呼んでいいのか。

否、これこそ救いを求める憧れだ。(29)

ワーグナーのオペラでは、男は女の「個」としての解放の情熱をうけとめ、それに応えるために来るのではない。救いを求めに来るのだ。トーマス・マンはこのオランダ人の独語(ゼンタを前にしての)に表われた深層心理的機微を見事に説き明かしている。

「呪われた男はひと目みてこの少女を愛するが、自分の愛はもともと彼女に向けられているのではなく、救済、つまり呪いからの解放に向けられている、と独語する。．．．すなわち彼は救済のなかでこの少女を愛しているのである。二重のものの何たる絡み合い、感情の微妙な深所への何たる炯眼。これこそ分析である。．．．そこには母との結びつき、性的欲求、そして不安。．．の潜在意識のなかからきらめき現われる、予感にみちたコンプレックス。．<sup>23)</sup>」

ここで「分析」といわれているのはむしろフロイトの心理学であり、オランダ人(ローエングリン)の切望する救済の本質が、幼児期の至福への退行、自我形成以前、いわゆる前エディプス期の自他未分離の融合状態への心理的退行にあることをマンは示唆している。肖像画の憑依であれ、夢の予言であれ、出会い以前に「愛の合意」がすでにオペラの男女二人に用意されているのはそのためである。ここでは、男に救いを求められる「女」は言葉を奪われ、自我を奪われている。二人の人間が成長し、出会い、固有の社会環境の中で共同の経験をつみ、相互の信頼と愛を育んでいくのではない。本来個人の自由な選択が前提となる「愛」の結びつきに、ここでは強固な非選択性が「自然」であるかのように虚構されている。政治的にいえば、先験的な民族(国民)という結合、「愛の合意」が実在するかのように(「経験的時間の止揚」アドルノ)「故郷の自然」が偽造される。政治・社会改革により実体的につくり出されていく共同感情から国民がうまれていくのではない。

## \*

ところでローエングリンは、東方からの異民族の侵入という民族的危機と、それと密接に関係して窮地にたつエルザの危機を救う「カリスマ的指導者」として要請されて舞台に登場する。

マックス・ヴェーバーによれば、「カリスマ」とは伝統的権威や合法的根拠にもとづかない「非日常的」とみなされる人物の資質をいう。超自然的、超人間的な、「始原的には奇蹟によって保証」される人格的資質に対する被支配者の認知、承認が「カリスマ支配の正当性」となる。したがって「カリスマの支配は、非日常的なものとして、合理的な支配、とりわけ官僚制的支配とも、伝統的な支配、とりわけ家父長制的・家産制的または身分制的支配とも、鋭く対立している。両者は支配の特殊日常的な形式であり―カリスマの支配はその対立物なのである<sup>24)</sup>」。ローエングリンの権威の正当性は、「奇蹟」によって現れた人物の非日常的な資質と、伝統的および合理的支配の拒否、その革命性にある。

「ローエングリン」において伝統的原理の典型的な体现者はブラバントの貴族、フリードリヒ・テルラムントであり、「合理性」を体现するのは、作者自らが神話に拠らずに創造したオルトルートであろう。

テルラムントは伝来の「家名」と「名誉」に固執する人物である。決闘に敗れた後、妻オルトルートを「私はおまえのおかげで／すべての名誉と名声を失ってしまった。．．／一門の紋章は破られ、／普代の家名には汚名が着せられた」(167)と面罵する。このテルラムントを「神判」で打ち破り、氏素性への問いを禁じ、オペラ中盤の第2幕で「ブラバントの保護者」(176)と名乗る騎士自身伝統的権威を破壊する革命性をもつ。封建的爵位を拒んだローエングリンが意図するのは「すべての男たちと女たち」が「王」と一体となつてつくる身分制を解消した社会である。(3. 歴史と神話の結合)

政治的支配としてのカリスマの権威は、指導者とそれを信奉する支持者

たちとの「関係」の中でしか存在しえない。指導者の人格的資質のみが、被支配者、「帰依者」によってどのように評価されるかということだけが問題なのである。<sup>26)</sup>「カリスマの人間関係の核心、．指導者の正当性基盤は彼の奇蹟的な資質に対する直接的な『認知』にある。そしてその弟子は、そうした資質の所有者に対する完全な人格的献身、「苦難と熱狂から生まれる献身」(M. ウェーバー)に没頭する。自己犠牲はカリスマ信奉者の最も重要な美德であり、利己主義は最大の悪徳なのだ<sup>27)</sup>」。被支配者の自己を無にした愛と賛同の「歓呼」(165)がカリスマ的指導者の権威を支えるのである。

エルザは自らを救ってくれた騎士の足元にひざまずき「私のすべてをお受けとり下さい」(165)と歌う。さらに奇蹟によって出現したカリスマ的指導者の中に「消え入りたい」と願うのはエルザだけではない。「王、男たちや女たち」も騎士の出現を目のあたりにして「ああ、優しい奇蹟! / 私は魔にでも魅せられたらどうか? / あの神々しい歓喜に満ちた方を見ると、/ 私の心は溶けて消えそうに思う」(163)と唱和する。カリスマ現象のもっとも深い源泉には「自己喪失の願望」があるとリンドホルムはいう。<sup>28)</sup>

「カリスマの魅力には主体における個人的な意志とアイデンティティの喪失が含まれている」。「集団と指導者をつないでいるのは愛情だ<sup>29)</sup>」とさえいわれる。

そうであればローエングリンの最大の敵対者は「愛を知らない女」オルトルートに他ならない。権力を得るための政治手段を駆使し、ローエングリン出現の「奇蹟」を最初から信じない「合理主義者」<sup>30)</sup>であるオルトルート。ワーグナーが革命後1851年に書いた書簡はこの彼女の特質を集約して表している。

オルトルートは愛を知らぬ女性だ、という言葉にすべてが尽くされていますし、これは実に恐ろしいことなのです。オルトルートの本質は政治です。政治的な男性は嫌悪すべきものですが、政治的な女性は恐ろし

いものです。私は、この政治的な女性の恐ろしさを表現しなければなら  
<sup>31)</sup>  
 なかった。

ハンス・マイヤーはここに示されたワーグナーの思考は、若きドイツ派の思考過程との結びつきを残しているという。女性解放は当時の呼び方では「女性の政治化」であり、若きドイツ派の主要テーマのひとつだ<sup>32)</sup>った。オルトルートはエルザの解放への情熱にいわば点火し、自己回復へとかきたてる女性である。1851年に、ワーグナーが革命前に自ら創作したオルトルートを「恐ろしい」と感じているのは、彼女が沈黙ではなく発言する女、市民社会の「女である性の限界」を逸脱し、政治に参加し、行動する「個」としての女性だからだ。男（権威）に「愛」（献身、自己犠牲）を捧げ、「自己喪失」のうちにカリスマ支配に服する女ではない。しかしこの書簡にワーグナーの「深い情動」を感じとっているマイヤーは、ワーグナーが彼女を「恐れ、同時に感嘆している」というアンビヴァレントな感情を暗示<sup>33)</sup>してもいる。

以上のようなローエン格林の「カリスマ的指導者」としての伝統的権威に対する革命性、合理的政治形態への敵対は、オペラの「政治論文」化といえる『共和主義の運動は王制にたいしてどのような態度をとるべきか』の主題でもある。ここで論じられている政治形態は、オペラでは、ローエン格林が去った後、カリスマ的権威の象徴ともいえる角笛と剣と指輪を受け継いだゴットフリートが大公位につき、「ドイツ国王」のもと「ドイツの国土」（195）を守るために出陣するオペラの終極に対応する。

ワーグナーが『ローエン格林』完成直後、三月革命勃発という政治状況下でおこなった講演で理想の政治体制として論じているのは、伝統的支配（君主制）でもなく、合理的支配（立憲君主制／本来の共和制）でもない。ワーグナーによれば、「最高の執行権は（ザクセンの）ヴェッティン王家にあって、この王家は長子権にしたがって代を重ねていく。「新し

い時代」は「君主制の没落」をもたらすと同時に「王制の解放」をも表明する。しかし「立憲君主制」は君主にとっては屈辱であり、立憲政体においてどうして君主への「愛と信頼」が栄えるだろうか。「王制を解放しよう！自由国家（共和国）の先頭にたつて世襲の国王が、民衆のうちの第一人者、自由な者たちのうちの最も自由な者となるであろう」。(V. 219f.)

世襲の王が、共和主義の筆頭者、民衆の第一人者、すなわちカリスマ的権威をもつ指導者として待望されている。

民主派の「祖国協会」や自由主義派の「ドイツ協会」から非難され、宮廷の貴族保守派からも激しく排斥されたという講演の論旨は、ヴェーバーが「カリスマの日常化」なる項目で論じているカリスマの一形態としての「世襲カリスマ」<sup>34)</sup>に通じている。ヴェーバーによればカリスマ的支配が「不壊の力・統一性および強度をもって作用するのはただその誕生期」においてだけにすぎない。したがって「カリスマ的に指導された一群の人々を日常の循環から超越させるに至った動きが、再び日常の軌道に退潮していくときには、少なくともカリスマの純粋な支配は原則として破られ、＜制度的なもの＞<sup>35)</sup>に移され・曲げられる」。カリスマを受け継いだ「制度」は革命性を失って「聖なるものとの結びつき」を主張し、それは「制度や個人を正当化する力」、伝統的権力を補強する「聖なるアウラ」となる。「あらゆる伝統的なものに対抗して革命的な作用を発揮する代わりに、今や、<sup>36)</sup>それ自体が、正に逆に、＜既得権＞の法的根拠として機能することになる」。

ところで『ローエングリン』の現在の一般的な演出では、「聖杯の騎士」であることが明かされた直後に迎える白鳥が現われ、その間の省略がおこなわれるのが普通である。ユルゲン・シュレーダーはこの「聖杯語り」の後に続く、カリスマ的権威が「世襲カリスマ」(プラバント公とドイツ王)に譲渡される重要な場面の直前、「告知」の箇所を焦点をあて、オペラ全体の結構を整える部分が一般の上演で削除されることの問題性を指摘する。

ワーグナーのオペラ『ローエングリン』にあつては、ナショナリズムは

ローエングリンのカリスマ的權威によって担われる。ナショナリズムが「民族の神話詩」を体現するローエングリンが背負って来たカリスマ（神の恩寵の賜物）だ。シュレーダーが指摘するのは、三月革命挫折後にワーグナーによって勧められ、その後モットルのピアノ譜によって一般的な上演形態となった聖杯語りの後の「告知」の部分の削除である。<sup>37)</sup>とくにバイロイトの演出では、ローエングリンが神に仕える騎士であることを明かした後すぐ白鳥が現われ、エルザの処罰の告知と「ドイツの国土」の繁栄の予言が明確に対比されるこの部分がつねに省略される。削除されるのは全体で39行におよぶ箇所であり、その最初と最後を次に示す。

エルザ、おまえは私に何をしたのだ？

．．．おまえの罪に、罰はただひとつしかない．．．

私たちは別れなければならない、

これが罰であり、償いだ！

．．．

しかし、偉大な王よ、予言させてください：

汚れなき王には、大いなる勝利が与えられます！

ドイツの国土には、未来永劫

東方の粗暴な軍勢が侵入し、勝利することは決してありません！

(195f.)

この削除によって、「ナショナルな統一と生活圏の保護は、個人の犠牲という代価によってのみ贖われる<sup>38)</sup>」というワーグナーの明確なメッセージが読み取れない、とシュレーダーはいう。「民族の神話詩」を体現するローエングリン、このナショナリズムのカリスマ的權威がエルザ以外の「王や貴族、民衆たち」によって受け入れられ、それに対して承認できなかった者、エルザは処罰される。三月前期の「ドキュメント」として、ナショナリズムの高揚と個人の犠牲死を明確に対比する『ローエングリン』を復

活させるべきだ、というのがシュレーダーの論文の骨子である。

人間エルザを死なせ、神話の地へと帰っていくローエン格林の救いとは何だったのか？ 個人の愛を優先させたエルザの処罰が告げられた後に、「ドイツの国土」の繁栄が予言される。「個人を処罰し、ネーションを救済する」<sup>39)</sup>、これが「カリスマ的指導者」の登場するオペラ『ローエン格林』における救済である。この予言が削除されてしまえば、このオペラに救済はない。「個」を主張する女、エルザの死によって、男たち（権力者たち）の社会（「ドイツの国土」）が、危機から救済されるのだといえる。救済は「女」の死によって社会全体に訪れよ！——『ローエン格林』が三月前期のナショナリズムの劇であるとすれば、それはドイツ連邦体制の政治的展望の行き詰まりの、ネーションによる政治的救済を待望するものであった。個人の解放の情熱を訴えるエルザは死に、男たちの権力社会は残った。ナショナリズムに救われた（補強された）ものとなって。エルザの愛に応えられなかった「カリスマ」が去った後に、「国民（ネーション）」<sup>40)</sup>となって体現された宗教が残る」のである。

\*

シュタールの批判によって引き起こされたワーグナーの深刻な動揺。ゼンタを死から救うためにオランダ人を永遠の彷徨へ帰らせ、エルザのためにローエン格林を「人間」に変えようとワーグナーは迷い、ためらった。シュタールは「この詩人のもつ世界観の現代的要素」をここに認めている。それは「夢を見ないエルザ（ゼンタ）」の構想であった。しかしワーグナーは結局ゼンタとエルザを死なせ、「民族の神話詩」の結構に従う。「夢（奇蹟）」を見ないオルトルートに対するアンビヴァレントな葛藤を考えれば、ここに「若いドイツ」の影響を受けたワーグナーの転向を確認することができるだろうか。

革命の挫折後、1851年に書かれた『友人たちへの告知』には、ローエン格林に「人間」であること求め、対等な愛を要求したエルザはもういな

い。「エルザ、この女性は私を完全な革命家にした。彼女は民族の精神だった。私はこの民族の精神を、芸術的な人間としても、自己の救済のために求めていた」。(VI.278) ゼンタ、エルザの「個」としての強い解放への情熱はすでになく、「民族の精神」という集合的政治的な表象へと融合させられている。「どのような超越性も、すなわち超人間的なものは皆、同時に残酷で非人間的であることの証明が必要であるとすれば、ワーグナーは彼の詩によってこれを立証したと言えよう<sup>41)</sup>」という初演時の古典学者の批判は、すでにローエン格林とその後を継ぐ者たちのカリスマ支配の権力的な本質を見抜いていたといえよう。

ワーグナーが三月革命直前の政治・社会状況のもとで完成した『ローエン格林』は、世襲カリスマとして、「ドイツ王」の統一ドイツ支配の正当性を構想しようとした作品である。家父長的権威による伝統的支配(ダーラント、フリードリヒ、領邦の王朝君主、貴族たち、.)は廃止される。それに代わってワーグナーが構想したのは、男女が社会的にも対等な構成員となって築く合理的に形成される政治共同体ではなく、民族(国民)という先験的な「愛の合意」にもとづく権力支配、同質性にもとづく共同体であった。そこでは「女」は(男も含めた被支配者は)、独立した人格、政治的権利を喪失して権力者に「溶け込み」、そうすることで同質で平等な民族の構成員と見なされる。『ローエン格林』は後に「民主主義のドイツ的理解<sup>43)</sup>」といわれる政治思想を予見したオペラであるように、私には思える。

#### 註

[テキスト] Richard Wagner: Dichtungen und Schriften. 10 Bde. Hrsg. von Dieter Borchmeyer. Insel, Frankfurt a.M. 1983. ここからの引用は括弧内に巻数とページ数を記した。ただし Bd. 2 からの引用はページ数のみを示した。(『さまよえるオランダ人』(29)の引用のみ、高木卓訳をそのまま使わせていただいた)

- 1) 「タンホイザー」にも基本的な骨格の一致がいえる。エリーザベトはタンホイザーの官能的な情熱を歌う詩に共感しており、彼がヴェーヌスベルクへ逃げた理由もそこから推測できるように思う。歌合戦では彼女はタンホイザーの歌を弁護しており、彼はローマへ去り、結局救われる。エリーザベトは死ぬ。三つのオペラを通して「女性の死が媒介となって、男性(たち)に罪の赦しをもたらされる」という共通のテーマを指摘できる。
  - 2) Hans Mayer: Richard Wagner. Suhrkamp Verlag, 1998. S. 78.
  - 3) エドガー・パイツェル『ミュンヘン新演出(1981)の演出法について』、山本宏訳、音楽乃友社、1988年、320頁(名作オペラブックス18)
  - 4) Sabine Kienitz: Frauen. In: 1848 Revolution in Deutschland. Hrsg. von Christof Dipper u. Ulrich Speck. Insel, 1998. S. 274.
  - 5) ibid. S. 280.
  - 6) Adolf Stahr: Richard Wagner's "Lohengrin". In: Helmut Kirchmeyer, Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland, dargestellt vom Ausgang des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhundert. Gustav Boss Verlag, Regensburg 1985. S. 154.
  - 7) ワーグナー『ローエングリン』(名作オペラブックス31)、宇野道義他訳、音楽乃友社、1990年、226頁
  - 8) Adolf Stahr: ibid. S. 150.
  - 9) ワーグナー『ローエングリン』(名作オペラブックス31)、前掲書、226頁
  - 10) ヘンリック・イブセン『人形の家』、山室静訳、講談社、1970年、212頁
  - 11) むろんロマン主義オペラの伝統を考慮すべきである。しかしヨアヒム・ライバーはシュポーア『山の霊 Der Berggeist』(1825)を典型例として挙げ、「人間であれ、霊であれ、各人はその身分にとどまり、満足することを学べし! 秩序が勝利する。デーモンは地上から消え去り、人間は解放され、安堵の息をもらす」というその伝統に対して、「リヒャルト・ワーグナーはこの束縛を断ち切った」と断定する。「多用されたドラマトゥルギー上のモデル—霊界と人間界の衝突—はワーグナーにより新たな内容で満たされた。シュポーアが二つの圏の分離を強調したとすれば、ワーグナーにとって問題なのは相互浸透だった。シュポーアは依然としてデーモンからの人間の解放を描いていたのに、ワーグナーが示したのは一人の人間によるデーモンの解放だった。
- Joachim Reiber: Wo sich die Geister scheiden. Wagners Holländer und die romantische Oper. In: "Die Wirklichkeit erfinden ist besser". Opern des 19. Jahrhunderts von Beethoven bis Verdi. Hrsg. von Hanspeter Krellmann u. Jürgen Schläder. Metzler, 2002. S. 70.

ライバーのいう「一人の人間によるデーモンの解放」はまた、デーモンによる一人の人間(ゼンタ)の自由への解放へのワーグナーの願望でもあった、と

いえよう。この点で、ゼンタの死を避けるために海へ去ろうとするとき、オランダ人は「現実の人間」になるのだとワーグナーが書いていることは興味深い。むろん後を追って身を投げるゼンタの死によって、デーモンであるオランダ人は救済されるのだが。「ゼンタに対する彼の愛は、ゼンタが彼に救済の手をさしおぼすことで曝される運命への不安の中に現われる。彼の運命に関わることを思いとどまるように彼が訴えるとき、それまで幽霊のような恐ろしい印象を与えていた彼は完全に現実の人間になる」。(『さまよえるオランダ人(上演のための注釈) 50。)

- 12) Joahim Reiber: *ibid.* S. 74.
- 13) *Der Freischütz: Texte, Materialien, Kommentare* / Carl Maria von Weber; hrsg. von Attila Csampai u. Dietmar Holland. Rowohlt, 1981. S. 124 f.
- 14) Joahim Reiber: *ibid.* S. 75.
- 15) Zitiert nach Joahim Reiber: *Mit schwarz-rot-goldner Seide. Webers Freischütz zwischen Aufbruch und Rückzug.* In: "Die Wirklichkeit erfinden ist besser". S. 9.
- 16) Joahim Reiber: *ibid.* S. 13 f.
- 17) Joahim Reiber: *ibid.* S. 15.
- 18) Joahim Reiber: *ibid.* S. 13.
- 19) Joahim Reiber: *ibid.* S. 15. 及び Joahim Reiber: *Wo sich die Geister scheiden. Wagners Holländer und die romantische Oper.* In: "Die Wirklichkeit erfinden ist besser". S. 75.
- 20) Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften.* Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp, 1997. Bd. 13. S. 82.
- 21) Theodor W. Adorno: *ibid.* S. 84.
- 22) Theodor W. Adorno: *ibid.* S. 85.
- 23) Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden.* Fischer Verlag. Bd. 9. S. 369. (トーマス・マン『ワーグナーと現代』小塚敏夫訳、みすず書房、1985年【第2版】、73頁)
- 24) マックス・ウェーバー『支配の諸類型』、世良晃志郎訳、創文社、1983年、70-71頁
- 25) マックス・ウェーバー『支配の諸類型』、前掲書、73頁
- 26) マックス・ウェーバー『支配の諸類型』、前掲書、70頁
- 27) Ch.リンドホルム『カリスマ：出会いのエロティシズム』、森下伸也訳、新曜社、1992年、43頁
- 28) Ch.リンドホルム『カリスマ：出会いのエロティシズム』、前掲書、111頁
- 29) Ch.リンドホルム『カリスマ：出会いのエロティシズム』、前掲書、62頁
- 30) Ulrich Siegele: *Das Drama der Themen am Beispiel des Lohengrin.* In:

- Richard Wagner. *Werk und Wirkung*. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1971. S. 44.
- 31) Zitiert nach Hans Mayer: Richard Wagner. Rowohlt, 1995. S. 50.
- 32) Hans Mayer: *ibid.* S. 50.
- 33) Hans Mayer: Aussenseiter. Suhrkamp, 1977. S. 86.
- 34) マックス・ウェーバー『支配の諸類型』、前掲書、83頁
- 35) マックス・ウェーバー『支配の社会学2』、世良晃志郎訳、創文社、1984年、425-426頁
- 36) マックス・ウェーバー『支配の社会学2』、前掲書、428頁
- 37) Jürgen Schläder: Politik - in Kunst umgedeutet. Über die Gralserzählung in Wagners Lohengrin. In: "Die Wirklichkeit erfinden ist besser". Metzler, 2002. S. 111.
- 38) Jürgen Schläder: *ibid.* S. 107.
- 39) Jürgen Schläder: *ibid.* S. 112.
- 40) Ulrich Siegele: *ibid.* S. 45.
- 41) Adolf Stahr: *ibid.* S. 154.
- 42) Peter Peil: Die Krise des neuzeitlichen Menschen im Werk Richard Wagners. Böhlau Verlag, 1990. S. 286.
- 43) 山口定『現代ヨーロッパ政治史I』、福村出版、1979年、132頁