

〔論文〕

タンホイザーと〈ヴァルトブルク〉の欺瞞<sup>1</sup>

杉谷 恭一

## Tannhäuser und der Betrug der ›Wartburg‹

Kyôichi SUGITANI

Es ist der prinzipiell-dualistische Kampf zwischen der Sinnlichkeit und dem asketischen Ideal, der Prinzipien ›Venusberg‹ und ›Wartburg‹, der das grundlegende Gerüst der Oper Richard Wagners *Tannhäuser* konstruiert. Der Dichter Wagner aber schiebt mehrere zweideutige Elemente, die das dualistische Gerüst ins Wanken bringen, unbemerkt und absichtlich in den Text ein, beispielsweise das Hirtenlied in der 3. Szene des 1. Aufzugs und Wolframs ›Abendsternlied‹ in der 2. Szene des 3. Aufzugs. Diese Elemente lässt Wagner als Zeichen dafür fungieren, dass der Dualismus der Sinnlichkeit und des asketischen Ideals eigentlich ungültig ist. Die Oper schließt mit der durch das Selbstopfer Elisabeths verwirklichten ›Erlösung‹, dem Tod des Libertin-Helden, d. h. mit dem Sieg des Prinzips ›Wartburg‹, und das bedeutet in Wirklichkeit, dass man den Häretiker Tannhäuser im Namen der ›Erlösung‹ heil beseitigt hat. Der Jubelruf am Schluss, mit dem die Leute der ›Wartburg‹ die Gnade Gottes verherrlichen, klingt daher eitel und betrügerisch, und doch sind sie sich dieses Betrugs nicht bewusst. So enthüllt Wagner unbemerkt das Wesen des asketischen Ideals als einen Betrug.

キーワード 禁欲主義 官能性 ヴァルトブルク ヴェーヌス タンホイザー伝説 歌合  
戦伝説 霊肉二元論 贖罪 救済

彼は、まだこの世に《タンホイザー》という借りがあると行った<sup>2</sup>。

コージマ・ヴァーグナー 『日記』

## I. 《タンホイザー》における二元論的闘争

リヒャルト・ヴァーグナーRichard Wagner (1813-83) のロマン派オペラ《タンホイザーとヴァルトブルクの歌合戦》*Tannhäuser und der Sängerkrieg*

*auf Wartburg* (以下、《タンホイザー》と略記)は、1843年5月22日に劇詩(台本)が、45年4月13日に総譜が完成した。初演は1845年10月19日にドレスデン宮廷歌劇場においてヴァーグナー自身の指揮により行われたが、終幕における暗示的な手法<sup>3</sup>が聴衆の十分な理解を得られず、不首尾に終わった。だが、47年の改訂<sup>4</sup>を経たのち、49年のフランツ・リスト指揮によるヴァイマル公演を契機に、1850年代末までに《タンホイザー》はドイツ・オーストリア各地の歌劇場を席卷し、59年にニューヨークでアメリカ初演、61年にはパリ初演<sup>5</sup>が行われるに至った。その後、《タンホイザー》がヴァーグナーの作品中で知名度も上演頻度も最も高いものの一つとなっていることは周知の事実である。

《タンホイザー》のドラマは、異教の女神ヴェーヌスが地底に築いた官能の王国ヴェーヌスベルクと、禁欲的理想が支配するヴァルトブルクの宮廷社会との間で引き裂かれた歌人タンホイザーをめぐる以下のように展開する。

タンホイザーは禁断の地ヴェーヌスベルクでヴェーヌスとの愛欲の日々を過ごしていたが、やがてその逸楽に満ちた生活に耐えられなくなり、引き止めるヴェーヌスを振り払ってヴァルトブルクに帰還する。彼は領主ヘルマンが主催する歌合戦に出場するが、その場を支配する禁欲主義的な芸術観に対する苛立ちを抑えられず、ヴェーヌスの官能愛を称える歌をうたったため、ヴェーヌスベルク滞在が露見する。憤激した騎士たちが彼を成敗しようとするが、領主の姪エリーザベトが決然として制止。タンホイザーは領主の勧めでローマへと悔悟の巡礼に旅立つ。だが法王は、自分の杖が二度と芽吹かないように、タンホイザーもけっして救済されることがないだろうと宣告して赦免を拒否。ヴァルトブルクに帰還したタンホイザーは自暴自棄になってヴェーヌスベルクに戻ろうとする。だが、ヴォルフラムが「エリーザベト」と叫ぶと彼は立ち尽す。そして彼女が彼の免罪を願って聖母に祈り続けた末に果て、それによって彼が救済されたことを知らされたとき、タンホイザーは息絶える。このとき、若い巡礼たちが芽吹いた杖を捧げて奇蹟を告げると、領主以下、ヴァルトブルクの一同は神の恩寵を讃える。

パリ初演に接したボードレールは、その直後の1861年4月1日、『欧州評論』*Revue européenne*に発表した評論「リヒャルト・ヴァーグナー」<sup>6</sup>にお

いて、「《タンホイザー》は、人間の心を主たる戦場として選んだ二つの原理、すなわち肉体と精神、地獄と天国、悪魔と神との闘争を描いている」<sup>7</sup>と直截に指摘している。ボードレールはさらにヴェーヌスを「正真正銘の、怖るべき、普遍的なヴェーヌス」<sup>8</sup>と呼び、ヴェーヌスに対するタンホイザーの愛を、「反宗数、悪魔的宗教の高みにまで引き上げられた、制御不能で際限のない、混沌とした愛」<sup>9</sup>としたうえで、このような愛に惑溺した主人公タンホイザーを、「美女から美女へと渡り歩く月並みな放蕩者」<sup>10</sup>、すなわちドン・ファンのたぐいではなく、「官能的快楽の絶対的な理想」<sup>11</sup>との身分違いの生活を共にする「一般的、普遍的な男」<sup>12</sup>と捉えている。

このように、ボードレールの批評眼は、個としての登場人物が繰り広げるドラマの表層を突き抜け、作品の根底に普遍的かつ原理的な二元論的闘争を洞察している。ボードレールに即していえば、《タンホイザー》のドラマはヴェーヌスが象徴する「官能性」とヴァルトブルクが体现する「禁欲主義」という対立的原理の闘争が、タンホイザーという人物を舞台に展開し、最終的にはエリーザベトの「自己犠牲」＝死によるタンホイザーの「救済」＝死という形で決着することによって、ヴェーヌスの世界＝官能性が葬り去られるのである。

ところで、ヴァーグナーの妻コージマは、夫が没する3週間前の1883年1月23日の日記に「彼は、まだこの世に《タンホイザー》という借りがあると言った」と記している。この記述は、ヴァーグナーが晩年においてなお、この旧作に対してある種の不満を覚え、改訂の意図を抱懐していたことを示すものである。不満の一つは、しばしば指摘されるように音楽様式の分裂に向けられていた<sup>13</sup>。すなわち、1861年のパリ初演のために、《トリスタンとイゾルデ》(1859)において到達した円熟した書法によって加筆・変更された部分の音楽と、旧来のオペラの要素が残存する1845年当時の部分の音楽とのあいだに存在する大きな落差を修正したいと考えていたのである。だが、さらに重要なのは、ペーター・ヴァプネフスキーが指摘しているように、「官能の世界」と「精神の世界」の相克を作者が十分に解決できなかったという問題である<sup>14</sup>。すなわち、《タンホイザー》の作品世界を支配する二元論的対立に、主人公の死と神の恩寵の讃美によるキリスト教的な決着をつけたこ

とに、ヴァーグナー自身が納得していなかったのである。このことを裏付けているのは、「肉体と精神、地獄と天国、悪魔と神」といった截然たる二元論に還元することのできない両義的な要素が《タンホイザー》のテキストに存在するという事実であり、これらの要素が作品の二元論的な枠組みを揺るがせ、そのために、ヴェーヌス＝官能性が一義的に否定の相のもとにあること、ひいてはエリーザベトの自己犠牲による救済というキリスト教的な結末の妥当性に対する疑念が生じるのである。

## II. 《タンホイザー》の素材と二元論的枠組みの構築

二元論を揺るがせる要素について論及する前に、《タンホイザー》の二元論的枠組みが構築された経緯を概観しておかなければならない。

カール・ダールハウスがいみじくも「オペラ台本作家中の文献学者」<sup>15</sup> と呼んだように、とりわけ《タンホイザー》以後のヴァーグナーは、劇詩の執筆に際して多くの文献を渉猟しているが、《タンホイザー》を構想する際にヴァーグナーが参照した主要な文献として以下のものがある<sup>16</sup>。

- (1) Ludwig Tieck: *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser* (1799)
- (2) Brüder Grimm (Hg.): *Der Tannhäuser*. In: *Deutsche Sagen* (1816-18)
- (3) E. T. A. Hoffmann: *Der Kampf der Sängler* (1819)
- (4) Ludwig Bechstein (Hg.): *Die Sagen von Eisenach und der Wartburg, dem Hörselberg und Reinhardsbrunn* (1835)
- (5) Heinrich Heine: *Elementargeister* (1837)
- (6) Christian Theodor Ludwig Lucas: *Über den Krieg von Wartburg* (1838)

周知のように、《タンホイザー》という作品は、「タンホイザー伝説」と「ヴァルトブルクの歌合戦伝説」という独立した二つの伝説を結合するというヴァーグナーの独創によって成立した。ヴァーグナーが参照した上記の文献のうち、「タンホイザー伝説」を扱っているのは、ティークのメールヒェン『忠臣エックアルトとタネンホイザー』（1）、グリム兄弟編の『ドイツ伝説集』（2）、ハイネのエッセイ『精霊たち』（5）であり、「歌合戦伝説」を扱っ

ているのは、ホフマンの小説『歌人たちの闘い』（3）である。そして、ベヒシュタインの『アイゼナハ、ヴァルトブルク、ヘルゼルベルクおよびラインハルツブルクの伝説』（4：以下、『伝説集』と略記）とルーカスの論文「ヴァルトブルクの合戦について」（6）に含まれる記述に触発されて、これら二つの伝説を結びつけるという着想が生まれたとされる。

ヴァーグナー自身は、自伝的創作論『友人たちへの報告』*Eine Mitteilung an meine Freunde*（1851）において、《タンホイザー》の素材として「民衆本」*Volksbuch*、ティーク『忠臣エックルトとタネンホイザー』、E. T. A. ホフマン『歌人たちの闘い』を挙げている。そこでヴァーグナーは、ティークとホフマンの作品に否定的な評価を下し、これらが《タンホイザー》の素材として用いるに耐えなかったかのように述べる一方で、「民衆本」と質朴な『タンホイザーの歌』*Tannhäuserlied*が彼の心を強く捉えたとしている<sup>17</sup>。だが、ディーター・ボルヒマイアーが詳細に論じている<sup>18</sup>ように、実のところ《タンホイザー》のテキストはティークとホフマンの物語から少なからぬ影響を受けているのであり、また「民衆本」にしても、同時代のベヒシュタインが編纂した『伝説集』を、ヴァーグナーが偽ってそう呼んでいるのである。さらに、ヴァーグナーがハイネの『精霊たち』にまったく言及していないことも不誠実の誇りを免れない<sup>19</sup>。なぜなら、元来は『少年の魔法の角笛』*Des Knaben Wunderhorn*（1805-08）中の一編である『タンホイザーの歌』をヴァーグナーが知ったのは、アルニム／ブレンターノ編の『角笛』によってではなく、ハイネの『精霊たち』における引用によってであり、またハイネが同書に記した『タンホイザーの歌』のパロディも《タンホイザー》テキストに看過できない影響を及ぼしているからである。そこで次に、『角笛』版『タンホイザーの歌』、ハイネのパロディ、ティーク『忠臣エックルトとタネンホイザー』、ホフマン『歌人たちの闘い』と《タンホイザー》テキストとの関連について考察する。

### 1. 『タンホイザーの歌』

『少年の魔法の角笛』に収められた『タンホイザーの歌』は1連4行、全26連からなるバラードであるが、以下、ヴァーグナーが読んだハイネによる

引用<sup>20</sup>によりその内容を要約しつつ、必要に応じて詩句を訳出する。

【第1～2連】前口上とタンホイザーの紹介：りっぱな騎士タンホイザーは、大いなる奇跡を見るためにヴェーヌスベルクの美しい女たちのもとへ赴いた。

【第3～14連】ヴェーヌスとタンホイザーの対話：ヴェーヌスはタンホイザーに、変わらぬ愛を誓ったことを思い出すよう求めるが、タンホイザーは誓ったことを否定して、「神よ、わたしを助けて正しい人のもとへ行かせ給え」と言う。ヴェーヌスはさまざまな甘言を弄して引き止めようとするが、タンホイザーはヴェーヌスの赤い唇が「いやになったのです／いまこそいとまをください」、「わたしの人生はすでに病んでいるのです／もうここにとどまることはできません／いとまをください／やさしい女性よ／あなたの誇らしい肉体から」などと繰り返しいとまごいをする。このようなタンホイザーをヴェーヌスは寝所に誘うが、タンホイザーはついに「あなたの愛は苦痛になった／わたしは心のなかで思っている／おお、ヴェーヌスよ、やさしく気高い乙女よ／あなたは魔女なのだ」と断言する。すると、怒りを含んだヴェーヌスは「あなたは国のどこを歩き回ろうと／わたしを賛美することになるのよ」と言ってタンホイザーを解放する。

【第15～16連】山を下りてローマに向かうタンホイザー：タンホイザーは山を下り、悲嘆と悔恨、そして法王ウルバンが自分を迎えてくれるだろうかという不安を胸にローマを目指す。

【第17～20連】タンホイザーの法王との対面：タンホイザーは法王に、ヴェーヌスのもとに滞在したことを告白して許しを請うが、法王は枯れ枝でできた自分の杖を指し、「この杖が芽吹くとき／おまえの罪は許されている」と言う。するとタンホイザーは、「もし一年しか生きられないならば／この世で一年しか／それなら悔悟と懺悔を行って／神の恩寵を得たいのです」と言って法王のもとを去る。

【第21～22連】ローマを去りヴェーヌスベルクを目指すタンホイザー：タンホイザーはローマを離れ、悲嘆と苦悩を胸に聖母マリアに別れを告げるとともに、「再び山に入ります／永遠に、いつまでも／わたしのやさしい女性、ヴェーヌスのもとへと／神がそう思し召すのです」と語りかける。

【第23連】タンホイザーの帰還を喜ぶヴェーヌスの言葉。

【第24連】 その三日後に法王の杖が芽を吹き、神が恩寵を与えてタンホイザーの罪を許したことが判明。タンホイザーの行方を求めて国中に使者が遣わされる。

【第25連】 だが、タンホイザーはすでにヴェーヌスベルクで再び悦楽の日々を迎え、最後の審判の日までとどまることになる。「彼をそこへ行かせたのは、神の思し召しなのだ。」

【第26連】 詩は「司祭はけっして人間を／絶望させてはならない／人が懺悔と悔悟を行おうとするならば／その罪は許されてあれ」という聖職者に対する戒めの言葉で結ばれる。

ヴァーグナーは、この詩の第3～14連を《タンホイザー》第1幕第2場のタンホイザーとヴェーヌスの対話に、また第15～22連を第3第3場におけるタンホイザーの長大な〈ローマ語り〉に改変している。ここで改変の詳細について論ずるいとまはないが、要するにこの詩は、《タンホイザー》のうち、当然のことながら、ヴァルトブルクの宮廷が関与しない部分の下敷きとなっているのである。

『タンホイザーの歌』は官能性への耽溺を罪であるとしながらも、最終的には、懺悔を行えば神の恩寵によって罪が許されることを示している。すなわち、神の恩寵が与えられたときには、すでにタンホイザーはヴェーヌスベルクに戻って永遠の悦楽を享受しており、これが第25連に記されているように「神の思し召し」であるなら、ヴァプネフスキーが指摘するように、この詩の結末はけっして悲劇的なものではなく、むしろハッピーエンドであるとすらいえるだろう<sup>21</sup>。聖職者（法王・教会）の厳格な姿勢に対する戒めの言葉で結ばれていることが示すように、この詩にあっては官能性と禁欲主義が悲劇をもたらすような厳しい二元論的対立をなしているわけではない。つまり、《タンホイザー》に悲劇的な結末を与えるためには、ヴァルトブルクの介入が必要であったことに注目しなければならない。ヴァーグナーの《タンホイザー》においても主人公はヴェーヌスベルクに戻ろうとするが、ヴァルトブルクの禁欲主義を体現する歌人ヴォルフラムが彼にエリーザベトの犠牲死を告げたときに思いとどまり、「救済」されて息絶えるのである。

## 2. ハイネの『タンホイザーの歌』パロディ

ハイネは『精霊たち』でこの『タンホイザーの歌』を引用したうえで、他人の作であるとして56連からなる長大なパロディ<sup>22</sup>を挿入している。このパロディ自体が精細な考察に値する興味深いものだが、本稿では全編を要約しつつ、必要に応じて詩句を訳出するとともに、『タンホイザーの歌』およびヴァーグナー《タンホイザー》との関連で注目すべき点を指摘するにとどめておく。

【第1～2連】前口上とタンホイザーの紹介：冒頭でハイネは、「善良なキリスト教徒よ／サタンの策略にたぶらかされないよう心せよ！」と呼びかけるが、先を読めばこれがハイネ一流のイロニーであることが判明する。

【第3～15連】タンホイザーとヴェーヌスの対話：『タンホイザーの歌』とは異なり、タンホイザーのいとまごいから始まる。ヴェーヌスが甘言を弄して引き止めようとする、タンホイザーは「甘いワインと口づけで／わたしの心は病んでいる／いまは苦いものが欲しくてたまらない／冗談も笑いももうたきんだ／涙が欲しい／薔薇の冠ではなく／とがった茨の冠が欲しい」と訴える。——『タンホイザーの歌』では「わたしの人生はすでに病んでいる」とあるが、ハイネでは「わたしの心は病んでいる」と、生き方の問題から心の問題へと内面化され、快樂に対する飽満感に加えて苦痛への欲求がヴェーヌスからの解放を求める動機となる。このモチーフはヴァーグナーのテキスト第1幕第2場のいわゆる〈ヴェーヌス讃歌1〉の結尾「わたしが心にかけるのは快樂だけではない／喜びのなかから、わたしは苦しみを憧れ求める／あなたの国から逃れて行かねばならない／おお、女王よ、女神よ、わたしを行かせてください！」<sup>23</sup>に反映している。——さて、苦痛を求めるタンホイザーの言葉を聞いたヴェーヌスは彼を寢所へと誘うが、タンホイザーはヴェーヌスの多情をあてこすって、「だが、かつてあなたを愛撫した／神々や英雄を思うと／あなたの百合のように白く美しい肉体が／まったくもっていやになる／百合のように白く美しいあなたの肉体は／わたしをぞっとさせるのだ／これからもどれほど多くの人間が／あなたの肉体を楽しむかと思うと！」と言う。——この言葉が示しているのは肉欲に対する嫌悪や罪の意識ではなく、嫉妬にほかならない。——それに対してヴェーヌスは、「いっそ、わた



しをぶってちょうだい／いままでもよくぶったように／わたしはむしろぶたれたい／あなたに侮辱の言葉を言われるよりも／恩知らずの冷たいキリスト教徒よ／あなたに心の誇りを碎かれるよりは」と、キリスト教から受けた迫害を暗示する言葉を述べてから、タンホイザーを解放する。——このヴェーヌスの言葉を、ヴァーグナーはヴェーヌスの台詞「自由にしてあげるわ！行きなさい！行きなさい！／あなたが望んでいるもの、それがあなたの運命になるがいい！／冷たい人間たちのもとへ逃れるがいい／彼らの愚かしく陰鬱な妄想を避けて／わたしたち喜びの神々は／底深い大地の暖かいふところに逃れたのよ／行きなさい、たわけ者！救いを求めるがいい！／救いを求めるがいい——でも絶対に見つかりはしないわ！」<sup>24</sup>へと改変している。「愚かしく陰鬱な妄想 blöder, trüber Wahn」とは、キリスト教あるいはキリスト教的禁欲主義にほかならないわけであり、この台詞によってキリスト教による肉欲＝官能性の抑圧という構図が明瞭に示されることになる。ヴェーヌスはさらに、地上でタンホイザーを待ち受けている運命に言及するが、ヴァーグナーはこれをタンホイザーのヴァルトブルクからの排斥とし、「絶対に見つかりはしない」救いはエリーザベトの自己犠牲による「救済」として見出されることになる。

【第16～17連】タンホイザーはローマに入る。法王の描写。

【第18～37連】タンホイザーと法王との対面：タンホイザーの法王への呼びかけと、遠巻きに見守る群集の描写。タンホイザーは法王に、「わたしを地獄の責め苦と／悪魔の力からお救いください！」——この言葉は『タンホイザーの歌』における「あなたの愛は苦痛になった〔中略〕あなたは魔女なのだ」と対応。——と嘆願し、ヴェーヌスベルクに7年間滞在したことを告白するが、その舌の根の乾かぬうちに、延々11連にわたり臆面もなくヴェーヌスを賛美し始める。「ヴェーヌスさまは美しい女性／魅惑的で優美です／声はさながら花の香り／いと柔らかな花の香のよう」で始まる詩句においてタンホイザーはヴェーヌスの美を賞賛し、その魅力の前では法王も息が詰まり金縛りになるだろうと言う。さらに「わたしは山から抜け出しましたが／いつどこにいてもあの美しい女の／眼差しがわたしを追いかけてきて／帰っておいでと合図するのです」と訴える。そしてついには、「わたしは彼女を

力の限り愛しています／何ものもこの愛を妨げることはできません！／それはまるで激しい滝のよう／あなたにもこの満ち溢れる流れをせき止めることはできないのです」と語る。タンホイザーの賛辞はますます熱を帯び、もし自分が満天を手に行っているなら、太陽も月も星も喜んでヴェーヌスに捧げるだろうと続く。そして「わたしは彼女を力の限り愛しています／荒々しく解き放たれた炎のように／これが地獄の業火でしょうか／神はわたしを地獄に落とすでしょうか？」という反語的疑問で結ばれる。——このヴェーヌス賛美は、『タンホイザーの歌』においてヴェーヌスがタンホイザーを解放するときの言葉「あなたは国のどこを歩き回ろうと／わたしを賛美することになるのよ」を受けたものであるが、これはまた《タンホイザー》第1幕第2場と第2幕第4場におけるタンホイザーの〈ヴェーヌス賛歌〉へとつながっていく。

【第33連】このように長々とヴェーヌスを讃えた末に、タンホイザーは法王にあらためて地獄の責め苦と悪魔の力からの救済を嘆願する。

【第34～36連】法王の言葉：これに対して法王はヴェーヌスを最悪の悪魔と呼び、「わたしはおまえをその美しい鉤爪から／けっして救い出すことはできない」と言って救済を拒否し、そして「おまえはいま魂をもって／肉欲の喜びを贖わねばならぬ／おまえは地獄の責め苦という／永劫の罰を下されるのだ」と宣告する。——ハイネは、明らかに意図的に「杖の芽吹き」のモチーフを無視しているが、それによって、タンホイザーが神の恩寵によって許される必要などないこと、すなわち、タンホイザーのヴェーヌスベルク滞在が罪ではないことを暗に示しているのである。

【第37～42連】タンホイザーのローマ退去とヴェーヌスとの再会：タンホイザーは足早にローマをあとにし、真夜中にヴェーヌスベルクに帰還する。——『タンホイザーの歌』とは異なり、このタンホイザーは悲哀も苦悩も感じていない。——目を覚ましたヴェーヌスはベッドから跳ね起きてタンホイザーを腕に抱き、涙と鼻血をタンホイザーの顔に注ぐ。そして台所に入ってスープを作るなど、まめまめしくタンホイザーの世話を焼いてから、タンホイザーがどこに行っていたのかを尋ねる。——ここでのヴェーヌスは完全に世俗化（脱神話化）されているが、おそらくそれは、このあとに続く旅物語（ドイツの現状報告・風刺）につなげるためである。

【第43～56連】タンホイザーの旅物語：タンホイザーは、「所用Geschäfte」でローマに行っていたと言い、「わたしはローマで法王にも会った／法王はあなたによるしくと書いていた」と告げる。次いでタンホイザーは、フィレンツェ、ミラノを経てアルプス越えにかかり、ザンクト・ゴットハルトの峠から36の領邦に守られて眠るドイツの軀を聞いたこと、フランクフルト、ドレーズデン、ヴァイマル、ポツダム、ゲッティンゲン、ツェレ、ハノーファー、ハンブルクで見聞したことを風刺的に報告する。そして「りっぱな町ハンブルクには／善からぬ連中がたむろしている／取引所に行ったとき／わたしはまだ監獄にいるのかと思った」という第55連に続き、最後の第56連「りっぱな町ハンブルクでは／誰からも姿を見られてはならない／わたしはいまヴェーヌスベルクにいるのだ／わたしの美しい女性のもとに」でこの長いバラードを締めくくる。

このように、ハイネのパロディには、青年ドイツ派的な官能性の肯定と反キリスト教的な精神が明瞭に表れている。そもそもハイネのタンホイザーに罪の意識はない。ヴェーヌスのもとを去ったのは、その深情けから逃れるためであり、したがってタンホイザーがローマに行った目的は贖罪ではなく、地獄の責め苦たるヴェーヌスの深情けからの救済を嘆願するためである。それゆえ、ヴェーヌスベルクに戻ったタンホイザーは、「所用」でローマに行ったのだとはぐらかすのである。——ヴァーグナーのタンホイザーも、罪の意識からではなく、快樂に対する飽満感からヴェーヌスのもとを離れようとするのである。彼が罪の意識に目覚めるのは、第3場で贖罪のためにローマへと向かう巡礼の歌声を耳にしたときが最初であることに注目しておかねばならない。——法王は、「魂をもって肉欲の喜びを贖え」という言葉からも明らかのように、文字どおりの地獄墮ちを宣告している。だが、ヴェーヌスの深情けを地獄の責め苦と訴えたタンホイザーにとって、この宣告は永遠にヴェーヌスベルクにとどまれという命令となる。そこでタンホイザーは悲哀も苦悩も感じることなくローマをあとにして、「力の限り愛する」ヴェーヌスのもとへと急ぐのである。こうして禁欲主義は皮肉にも官能性へと回収されることになり、それゆえ、ここに二元論対立が生じる余地はない。

### 3. ティーク『忠臣エッカルトとタネンホイザー』

ティークの作品は、中世ブルグントの英雄エッケハルトとヴェーヌスベルクにまつわる物語である第1部と、その400年後にヴェーヌスベルクに赴いた若者タネンホイザーをめぐる奇談である第2部からなる。第1部と第2部のそれぞれにヴェーヌスベルクに関する記述があり、『タンホイザー』との関連で無視することができないので、以下にそれらを提示する。

第1部より：あるとき、エッカルトの前を老人が通りかかり、ヴェーヌスベルクについて語る。

この山には悪魔たちが逃げ込んで、大地の中心の荒れ果てた場所に住みつきました。聖なるキリスト教が勢力を増して異教の偶像崇拜を滅ぼしたときのことです。うわさによると、ここではわけてもヴェーヌスが集会を開き、俗世の快樂と禁じられた欲望を求めるとあらゆる悪魔的な連中を集めているので、この山もはるか昔から呪われているとのことです。<sup>25</sup>

老人はさらに、ヴェーヌスベルクからは不思議な笛吹き男が遣わされ、その笛の音を耳にした者は、不可解な力に捕えられてヴェーヌスベルクに誘い込まれるのだと語る。

ここで語られているヴェーヌスベルクの由来は、ハイネの『精霊たち』にも記されているが、ヴァーグナーが最初にヴェーヌスベルクに関する知識を得たのはこの記述からであろう。

第2部より：ヴェーヌスベルクから地上に帰還し、贖罪のためローマへと向かう途上のタネンホイザーが、友人のフリードリヒにヴェーヌスベルクで体験したことを物語る。

荒れ放題の生活を送った末に、みずからの破滅を欲するようになったタネンホイザーが、真夜中に高い山に登って悪魔に呼びかけると悪魔が現われ、タネンホイザーにヴェーヌスベルクへと導く歌を教える。その歌をうたいな

がら歩いていくうちに、タネンホイザーはひとりでヴェーヌスベルクにたどり着き、地下の坑道のような狭い道を進んでいく。

やがて音楽が聞こえてきた。だがそれは、それまでぼくの耳に入ってきたのとはまったく異なるものだった。ぼくの心はこの音に抵抗した。ぼくは広い空間に出た。すると四方八方から驚くほど明るい光が輝いてきた。それはぼくがいつも願っていたものだった。以前から求めていた、そしてついに見つけた壮麗な光景が実在するのを目にして、感動が胸に迫った。そしてぼくは強烈な恍惚感に満たされたのだ。そのとき、快活な異教の神々の群れがこちらに向かって歩いてきた。ヴェーヌスを先頭にして全員がぼくに挨拶をした。彼らはキリスト教の神の力によって追放され、彼らに対する礼拝が地上から抹殺されたために、いまあの場所で密かに栄えているのだ。

この世が与えてくれるあらゆる喜びを、ぼくはそこで存分に楽しみ、味わった。ぼくの心は飽くことを知らず、享樂は尽きることがなかった。古の世界の名高い美女たちがそこにいた。ぼくの心が願うものは何でも手に入った。陶酔に次ぎ陶酔。世界はぼくの周りで日ごとに彩りを増して燃えているように思えた。おいしいワインの流れが激しい渴きを癒し、この上なく優雅な姿をしたものたちが宙を舞い、裸の娘たちの群れが誘うようにぼくをとり囲み、魅惑的な香気がぼくの頭の周りを漂い、至福の自然の奥底から響いているような音楽が聞こえてきて、そのさわやかな波でぼくの激しく淫らな欲望を冷ますのだった。花咲く野に忍び寄る薄明かりが、恍惚とした陶酔をかき立てた。こうして何年が過ぎ去ったのか、ぼくには分からない。そこには時間も区別も存在しなかったからだ。花々のなかで娘たちと快樂の魅力が燃え上がり、女たちの体のなかで花の魔力が咲いたのだ。そこでは色彩が異なる言葉を話し、音が新しい言葉を語った。そこでは感覚の世界全体がしっかりと束ねられて一つの花となり、精霊たちは情欲の勝利を永遠に賛美していた。

だが、なぜそうなったのかを言うことも理解することもできないのだが、安息を求める衝動が、ささやかな喜びのある昔ながらの無邪気な地

上への願望が、いまや罪深い栄華のなかにいたぼくの心を捕えた。かつて憧れがこの地底の国へとぼくを駆り立てたのと同じように。人間たちがまったく意識することなく、悲喜こもごものうちに送っているあの人生を再び送ることに、ぼくの心は引かれた。栄光で飽満したぼくは昔の故郷に帰りたくなつたのだ。すると不可解な神の恩寵が、ぼくを帰還させてくれた。ぼくは突如として再びこの世界にいたのだ。そしていま、ローマにいます至聖なる法王に許され、他の人々の仲間に数え入れてもらうために、この罪深い胸の内を法王の椅子の前で打ち明けようと思っている。<sup>26</sup>

ここでタネンホイザーが物語るヴェーヌスベルクの様相に比べると、ギリシア神話の形象で彩られた《タンホイザー》第1幕第1場（とくに「パリ版」）は、ギリシア的な色彩が濃厚であるが、官能の宴という点ではテークのものと同質を同じくしている。とりわけここで語られるヴェーヌスベルクの無時間性は、ヴァーグナーのテキストにも「ここで過ごした時間を、わたしはもう測ることができない！／日々も月々も、わたしにとっては／もう存在しない——太陽も空の親しい星たちも、もう目にしていないからだ」<sup>27</sup> というタンホイザーの言葉として記されている。また、タネンホイザーが享楽への飽満感から地上への帰還を願い、突如としてもこの世界に戻っている点も、ヴァーグナーのタンホイザーと共通している。

#### 4. ホフマン『歌人たちの闘い』

ホフマンの小説『歌人たちの闘い』は、ヴァーグナーが参照した文献のうち、「歌合戦伝説」を素材とする唯一のものであり、ここに初めてヴァルトブルクの宮廷が現れ、それが《タンホイザー》の舞台の下敷きとなっている。

芸術を愛好するテューリンゲンの領主ヘルマンは、居城ヴァルトブルクに7人の歌人を集めていたが、そのなかに物語の主人公であるハインリヒ・フォン・オプターディンゲンとヴォルフラム・フォン・エシンバハ<sup>28</sup>もいた。この小説において注目すべきなのは、この二人の歌人の芸術が対照的な性格を有し、それがヴァーグナーの《タンホイザー》に反映していることである。

ハインリヒ・フォン・オフターディングンの歌は魂の奥深くから生まれた。彼は苦悩に満ちた憧憬のうちにすっかり溶解し、誰の胸にも深い憂愁の火をつけることができた。だがしばしば、傷つき切り裂かれ、邪悪な嘲りを宿した心から発するような鋭く不快な響きが毒虫のように人の心を刺し貫くのだった。〔中略〕甘美な典雅と明晰さに満ちていたヴォルフラムの歌は、彼の郷里の澄んだ青空に似ていた。その調べは心地よい鐘やシャルマイの音を響かせたが、ときには荒々しく流れ落ちる滝や山峡に轟く雷鳴のような響きを聞かせることもあった。<sup>29</sup>

ある日、オフターディングンは忽然と姿を消し、ズィーベンビュルゲンに住む悪魔的な歌人クリングゾールの教えを請いに行く。そしてヴァルトブルクに帰還した彼の歌は以下のように変容していた。

まるで彼がその並はずれた調べで異郷の不吉な王国の暗い門をたたき、そこに住まう未知の力の秘密を呼び出したかのようだった。そして彼が星たちに呼びかけ、ラウテの音が静かにささやくと、天体が鳴り響きながら輪舞しているのを聴く思いがした。和音の響きが大きくなると、燃えるような香気が吹きつけてきて、そこに現れた快樂に満ちた楽園のなかで、淫蕩な愛の歓喜の幻影が燃え上がったので、聴く者はみな、心が得体の知れない戦慄のなかで昂揚するのを覚えた。オフターディングンがうたい終わったとき、一同は深い沈黙に陥ったが、すぐに嵐のような歓声と喝采が沸き起こった。<sup>30</sup>

その一年後、ヴォルフラムはクリングゾールが送り込んできたナシアスという赤い炎に包まれた悪魔と歌競べをする。ナシアスの風変わりな歌に、ヴォルフラムが敬虔な旋律のキリスト教的な歌で応酬すると、ナシアスは次のように言って歌いだす。

「おまえはすぐれた神学者で、おまえたちの分厚い本に記された杓子定規な教則に精通しているのかもしれない。しかし、だからこそ、おま

えはまだ俺や俺の師匠にかなう歌人ではないのだ。美しい愛の歌をうたおうではないか。そうすれば、おまえはすぐれた腕前を披露するかもしれないから。」こう言ってナシアスは美しいヘレナと、ヴェーヌスベルクに充満する官能的な歓喜の歌をうたい始めた。実際、その歌は誘惑的に響いた。それはまるで、ナシアスの体から発散する炎が淫らな欲望と愛欲を呼吸する香気となって、そのなかで甘美な音がひらひらと飛び回る愛の神々のように上下に波打つかのようであった。<sup>31</sup>

これに対してヴォルフラムが清らかな愛を包む天上の至福を讃える敬虔な歌を力強くうたい、キリストと聖者の名において即刻立ち去るよう命じると、ナシアスは退散する。そして歌合戦の日、オフターディングンは、まさに悪魔ナシアスがうたったのとまったく同じ歌をうたう。ヴォルフラムは見事な歌で立ち向い、一同は歓声を上げるが、領主の命令で、オフターディングンがさらうたうことになる。オフターディングンが現世の生の逸楽に溢れた歌をうたったので、満場は甘美な魔力に酔い痴れて茫然自失の状態となる。だが、ヴォルフラムは、ナシアスを退散させたときと同じ歌をうたい、聴衆は嵐のような喝采でヴォルフラムの勝利を認める。

## 5. 二つの伝説の結合と二元論の構築

ヴァーグナーは、ベヒシュタイン編の『伝説集』に収められた「騎士タンホイザーの話」*Die Mär von dem Ritter Tannhäuser*において、13世紀に実在した恋愛歌人タンホイザーが、ヴァルトブルクの歌合戦と関連づけられていること、すなわち、タンホイザーがヴァルトブルクに招かれていく途中、到着の前日にヴェーヌスベルクに誘惑されたと記されていること<sup>32</sup>に着目した。さらに、第1次パリ滞在期（1839～42）に友人の文献学者レールスを通じてケーニヒスベルクの文献学者ルーカスの論文「ヴァルトブルクの合戦について」を入手したが、そこに記された、タンホイザーと、オフターディングンが同一人物であるとする説に触発されて、この二つの伝説を結びつけたのである。また、ホフマンの小説においてナシアスがヴェーヌスベルクの官能をうたうことも、ヴァーグナーに強い示唆を与えたと考えて間違いない。ホフ



マンの小説におけるヴォルフラムの勝利がキリスト教的禁欲主義の勝利であることはいうまでもないが、ここではまだヴォルフラム個人の勝利である。だがヴァーグナーはこれをヴァルトブルクの勝利へと拡大し、ヴァルトブルクの宮廷社会を禁欲主義的原理によって硬直した制度として構想した。すなわち、宮廷社会としてのヴァルトブルクは原理ないし制度としての〈ヴァルトブルク〉へと抽象化されるのである。このように「タンホイザー／ヴェーヌスベルク伝説」と「ヴァルトブルクの歌合戦伝説」というまったく別の二つの伝説を結合し、一つの作品にまとめ上げたのはヴァーグナーの独創的な着想であるが、これによって、〈ヴェーヌスベルク〉（官能性）対〈ヴァルトブルク〉（禁欲主義）という、相互に排除し否定する原理の二元論的な対立の枠組みが構築されることになったのである。

### Ⅲ. 二元論を揺るがせるもの——《タンホイザー》における両義的・重層的要素

しかし、先に述べたように、《タンホイザー》の作品世界には、「官能性」と「禁欲主義」という二元論的対立の枠組みを揺るがせるような、いわば両義的・重層的な要素が存在する。次にそれらを検討していくが、その前に、ヴァーグナーが《タンホイザー》テキストの初版（1843成立、1845出版）に付した「まえがき」<sup>33</sup>に目を向けておかなければならない。注目すべきことに、この「まえがき」は作品全般についてでも主人公についてでもなく、もっぱらヴェーヌスの来歴について説明しているが、このことは、ヴァーグナーが作品中のヴェーヌスという存在を重視し、その正当な理解を読者・聴衆に求めていたことを示している。

この「まえがき」は以下の5点に要約することができる。

1. 古代ゲルマンの女神ホルダHolda——野山を渡り歩き、豊穡をもたらす優しい女神——が、キリスト教の布教とともに地底の地獄に追放されたこと。
2. ホルダの存在とその霊力は、ホルダ信仰が民衆の心に深く根づいていたので、完全に否定されたわけではないが、かつての幸福をもたらすはた

- らきは、疑わしいもの、邪悪なものとしたこと。
3. その後、底辺の民衆のあいだでは、自然に生命を与えるホルダの穏やかな支配に対する信仰が無意識のうちに生き続ける一方で、ホルダの名はヴェーヌスへと変わり、その名には悪しき官能の喜びへと誘惑する不吉な存在のイメージが結びつけられたこと。
  4. ヴェーヌスの根城の一つがテューリンゲンのアイゼナハ近郊ヘルゼルベルクの地下にあって、そこではヴェーヌスが肉欲の宴を催しており、心に官能への憧れを抱くものだけがそこにおびき寄せられること。
  5. ヴェルトブルクのハインリヒ・フォン・オフターディンゲンと同一人物とされるタンホイザーという騎士にして歌人が、ヴェーヌスベルクで1年間を過ごしたこと。

ハイネはホルダには言及していないので、ヴァーグナーがこの知識を得たのはハイネからではない。ちなみに、ヤーコブ・グリムは『ドイツ神話学』*Deutsche Mythologie* (1835) の第31章で、「ホルダとヴェーヌスの同一性に疑問の余地はない」<sup>34</sup> と述べている。『ドイツ神話学』はヴァーグナーの愛読書の一つで、コージマの日記においてもしばしば言及されるが、ヴァーグナーが初めてこの著作を読んだのは、《タンホイザー》テキスト完成の約2ヵ月後(1843年7月)であるとされている。それが正しいとすれば、ヴァーグナーはどこからこの知識を得たのかが疑問であるが、本稿ではこの問題に立ち入らないことにする。

この「まえがき」はのちの版では削除されたが、《タンホイザー》におけるヴェーヌス像の背後にはこのような認識があったことを、ここでまず確認しておきたい。

## 1. 牧童の歌

第1幕第2場の最後でヴェーヌスベルクが一瞬にして消滅し、場面が第3場の美しい谷間に急転すると、牧童の歌が聞こえてくる。

牧童 ホルダさまが山から出てきて／野辺や草地を進むと／甘い響きま

でがぼくの耳に聞こえてきて／そっちを見てみたくなった／すると、  
 楽しい夢をたくさん見て／目を開けたと思ったら／暖かい日が照って  
 いた／五月が、五月が来てたんだ／さあ、楽しい節をシャルマイで吹  
 こう／五月が来た、大好きな五月が！<sup>35</sup>。

これは一見したところ春の訪れを讃える素朴な牧歌のように思えるが、上で見た「まえがき」を前提にすると、ヴァーグナーがこの歌に巧妙な仕掛けを施していることが分かる。一つは、このホルダへの讃歌が同時にヴェーヌスへの讃歌でもあるという二重性を具えているということである。また、この牧歌によって、ヴァーグナーはタンホイザーを異教的な官能の王国から、ヴァルトブルクの禁欲的な「高きミンネ」の領域へと——急激な場面転換を緩和するかのように——なめらかに移行させている。すなわちここには、地底のギリシア異教的ヴェーヌス（官能性）から、谷間に息づくゲルマン異教的ホルダ（大地の恵み）への信仰を介在させて、山上のキリスト教的ヴァルトブルク（禁欲主義的原理）へ上昇するという重層的な構造が存在する。禁欲主義の牙城としてそびえ、テューリンゲンを睥睨するヴァルトブルクの麓には、このような官能性と紙一重の世界が存在すること、すなわちヴァルトブルクを支える禁欲主義的原理が牢固たる基盤に立っているわけではないことを示唆しているのである。

さらにこの牧歌を仔細に検討すると、「甘い響き」は、ティークの作品に語られているように、ヴェーヌスベルクへと人を誘惑する笛の音に対応し、「楽しい夢」はタンホイザーのヴェーヌスベルク体験を指し、「五月がきてたんだder Mai war kommen」という過去完了は、タンホイザーが地底のヴェーヌスベルクが天体の動き＝時のめぐりから遮断された領域にいたことを暗示していることに気づく。つまり、この牧歌はタンホイザーがヴェーヌスベルクに誘い込まれてから解放されるまでの経過を圧縮しているものであり、ヴァルトブルクの家においてなお、ヴェーヌスベルクの余韻が漂っていることが示されている。

## 2. エリーザベトに対するタンホイザーの Duzen

第2幕第2場で、エリーザベトがタンホイザーに対する二人称として*ihr*を用いているのに対して、タンホイザーは2個所を除いて、エリーザベトに対して*du*を用いている。以下、冒頭の部分のみを示す。

タンホイザー ああ、姫よ！O Fürstin!

エリーザベト まあ！お立ちなさい！そっとしておいてください！ここであなたに会ってはならないのよ！Gott! ? Steht auf! Laßt mich! Nicht darf ich euch hier seh'n!

タンホイザー いいんだ！ここにいて、ぼくをきみの足元にいさせてくれないか！Du darfst! O bleib' und laß zu deinen Füßen mich!<sup>36</sup>

筆者の知るかぎりでは、このことを問題にしている研究者は存在しないが、この二人称の不整合ないし混乱はやはり奇異であると言わざるを得ないし、むしろここにヴァーグナーの意図を認めるべきであろう。この問題の説明としては、タンホイザーの無意識にヴェーヌスの余韻が宿っているか、あるいは、タンホイザーが無意識のうちにヴェーヌスとエリーザベトを同一視していることが考えられる。これは、第2幕結末でタンホイザーが発する以下の言葉と呼応するものである。

タンホイザー 罪びとを救いへと導くために／神に遣わされた彼女が近づいてきたのだ／だが、ああ、邪心を抱いて彼女に触れようとして／わたしは冒瀆の眼差しで見上げてしまった！／ああ、地上をはるかに超えた天の高みから／救いの天使を遣わされたお方／わたしを憐れんでください。ああ！こんなにも深く罪に浸り／恥知らずにも、天の御使いを見誤ったわたしを！<sup>37</sup>

すなわち、このときになって初めてタンホイザーは、自分が救済者たるエリーザベトのなかにヴェーヌスを見ていたことに気づき、深い罪悪感を抱くのである。

### 3. エリーザベトの芸術観

このようなエリーザベトとヴェーヌスの重層性はエリーザベトの芸術観に反映している。その一端は、第2幕第2場におけるエリーザベトの言葉とタンホイザーの応答に窺うことができる。

エリーザベト この奇蹟を讃えましょう／この胸の奥底から！／お許し  
 ください／どうすればよいか、わからないのです／夢見心地で、子供  
 よりも愚かになっているのです——／なすすべもなく、奇蹟の力に身  
 を委ねているのです／自分がわからなくなっているのです。さあ、わ  
 たしの心の謎を解くために／力になってください！／歌人たちの巧緻  
 な調べに／かつて、わたしは好んでよく耳を傾けていました／あの人  
 たちの歌いぶりと賛美は／優雅な戯れのように思えたのです／でも、  
 なんと不思議なほど新しい命を／あなたの歌はわたしの胸に呼び起こ  
 したことでしょう！／あるときは苦痛のように、わたしの総身を震わ  
 せ／あるときは突然の喜びのように、わたしの胸に迫ったのです！／  
 それは、一度も感じたことのない感情／一度も知ったことのない憧れ  
 でした！／それまで好ましく思えたものが消え去り／一度も名づけら  
 れたことのない歓喜の前に消え失せたのです！／そして、あなたがわ  
 たしたちのもとを去ったとき——／安らぎも喜びも、わたしの心から  
 去っていったのです／歌人たちの歌う調べは／わたしには弱々しく聞  
 こえ、その意味はほやけてしまいました／夢のなかでわたしは鈍い痛  
 みを感じ／目覚めは悲しい妄想となったのです／喜びはわたしの心か  
 ら去りました——／ハインリヒ、ハインリヒ！わたしになんとという仕  
 打ちをしてくれたの？——

タンホイザー いまこそ、きみは愛の神を讃えたらいい／あの神がぼく  
 の心の弦を掻き鳴らし／ぼくの調べから神がきみに語りかけ／ぼくを  
 きみのもとへ導いたのだ！<sup>38</sup>

エリーザベトにとって、タンホイザー以外の歌人たちの「巧緻な調べ  
 kluge Weisen」、すなわち厳格な規則に則った「高きミンネ」の歌は「優雅

な戯れ」に思われた一方、タンホイザーの歌は喜びと苦痛とを併せもち、人の魂を全面的に揺さぶる、いわば「危険な魅力」のある革新的で型破りな異端の芸術なのであり、エリーザベトはそれに魅了されていた。こうしたタンホイザーの歌の特質は、先に引用した「魂の奥深くから生まれた……」というオプターディンゲンの歌に関するホフマンの記述と符合するものであり、一方、他の歌人たちの「巧緻な調べ」は、「分厚い本に記された杓子定規な教則に精通している」というヴォルフラムの歌に対するナシアスの批判と一致するものである。このことはまた、ヴァーグナー自身が「彼（ヴォルフラム）は主として詩人であり芸術家だが、それに対してタンホイザーは何よりも人間である」<sup>39</sup>と述べていることを想起させる。

このエリーザベトの言葉に対するタンホイザーの応答における「愛の神 Gott der Liebe」は男性形だが、タンホイザーの無意識のなかにヴェーヌスがあるのは明らかであり、エリーザベトはタンホイザーの歌に含まれるヴェーヌスの要素に感応したのである。

エリーザベトがタンホイザーの芸術に寄せる共感、歌合戦の場において言葉ではなく身振り（ト書き）によってさらに明瞭に表現される。それは、第2幕第4場（歌合戦）においてヴォルフラムに次いでタンホイザーがうたったあとに示される。

ヴォルフラム この高貴な一座を見渡せば／なんと気高い眺めにわが胸は燃え上がることか！／かくも多くの勇士は勇敢かつドイツ的にして賢く——／誇り高きオークの森さながらに、壮麗にして緑あざやかだ／また優美で貞潔な婦人がたを見ると——／馥郁と咲き香る花環さながら／この光景にわが眼差しは陶醉し／この優美さの輝きにわが歌は口をつぐむ／そこでわが眼差しは、まばゆい空にかかる／ただ一つの星を仰ぎ見る／わが精神は遙かなる諸方より集いきて／わが魂は敬虔なる祈りに沈む／すると、見よ！奇蹟の泉が現れる／わが精神は気高い驚きに満ちてそれに見入り／その泉から恵みに満ちた喜びを汲み取ると／わが胸はえもいわれぬ活気を得る／わたしはこの泉をけっして濁したくない／冒瀆の心でそれに触れたくない／崇拝しつつこの身を

泉に捧げ／喜んで心血の最後の一滴まで注ぎたい／高貴なかがたよ、  
どうかこの言の葉に読み取っていただきたい／わたしが愛の清らかな  
本質をどのように認めているかを！

タンホイザー ほくもまた自分を幸せと呼んでいいだろう／おまえが見  
た泉を、ヴォルフラムよ、ほくも見たのだから！／あの愛の泉を知ら  
ない者がどこにいるだろうか？／聴くがいい、あの泉の徳をほくが声  
高に讃えるのを！／だが、熱い憧れを感じることなく／ほくはその源  
に近づけない／燃えるような渴きを冷まさねばならぬ／怖れることな  
く唇をつけ／存分に歓喜を飲み下すのだ／そこにはなんのためらいも  
混じらない／この泉は涸れないからだ／ほくの欲望が燃え尽きないよ  
うに／ほくの憧れが永遠に燃える続けるために／ほくは永遠にこの泉  
の水を飲む／知るがいい、ヴォルフラムよ、こうしてほくは／愛の真  
の本質を認めるのだ！<sup>40</sup>

続くト書きによって、エリーザベトがこのタンホイザーの歌に賛意を表明  
しようとする様子が示される。

エリーザベトは賛意を示す身振りをする。だが、聴衆一同が厳粛な沈  
黙を守っているので、おずおずと自制する。<sup>41</sup>

ヴォルフラムの歌を評して、ハンス・マイアーは、「これ以上に保守的で  
緊張を欠く音楽を思い浮かべるのは困難だ」<sup>42</sup>と述べているが、それはヴァー  
グナーがタンホイザーの芸術と、ヴォルフラムを筆頭とするヴァルトブルク  
の歌人の芸術との対照を際立たせるために、ヴォルフラムの歌を故意に紋切  
り型の詩と、硬直した保守的な書法で作曲したからである。その背景には、  
中世騎士文学に対するヴァーグナーの批判的な眼差しがあるが、ヴァーグナー  
はそうした批判を、《タンホイザー》テキスト完成の6年後にあたる1849年  
に亡命先のチューリヒで書いた論文『芸術と革命』*Die Kunst und die  
Revolution*において以下のように記している。

キリスト教的ヨーロッパ世界の芸術は、ギリシア世界の芸術のような完璧に調和した世界の統一性の表現とはなりえなかったのだが、その理由はまさにキリスト教的ヨーロッパ世界が、深奥において、治癒も調停も不可能なほど、良心と生命衝動、空想と現実とに引き裂かれていたことにあったのである。中世の騎士文学は、騎士階級の制度そのものと同様、こうした分裂を調停すべきものであったが、そのきわめて独特な創造物においても、当の調停の欺瞞を明らかにすることしかできなかつた。<sup>43</sup>

「良心と生命衝動」は「禁欲と官能」と読み替えることができる。したがって、ヴァーグナーにとって禁欲は「空想」であり官能が「現実」であった。そして、ミンネザングという騎士文学に独自の芸術作品も、禁欲と官能を欺瞞的に調停することしかできなかつたというのである。禁欲的な愛である「高きミンネ」に愛の本質を認めるヴォルフラムの「優雅な戯れに思える巧緻な調べ」は、まさにこうした文脈において捉えなければならない。すなわち、ヴォルフラムの歌に代表される「騎士文学は、狂信がなす正直な偽善」<sup>44</sup>であった。

それに対して、官能的な愛に愛の本質を認めるタンホイザーの歌に心を打たれるエリーザベトは、タンホイザーの芸術の最大の理解者であり、ヴァルトブルクの禁欲主義から見ると、タンホイザーの潜在的共犯者にして異端者であった。

#### 4. 〈夕星の歌〉——ヴォルフラムの深層にひそむヴェーヌス

第3幕第2場で、エリザベトの死を予感したヴォルフラムは、あまりにも有名な〈夕星の歌〉をうたう。

ヴォルフラム 死の予感のように、夕闇が大地を覆い／谷に黒々とした衣をまとわせる／魂はあの高みに憧れているが／恐ろしい闇のなかを飛んでいくことに不安を感じている——／おまえはそこで輝いている。おお、こよなくいとしい星よ／穏やかな光をおまえは彼方から送ってくる／夜の薄闇をおまえのいとしい光は分けて／谷から通じる道を優



しく照らしている／おお、わが優しき夕星よ／わたしはいつもおまえに快い挨拶を送った／あの人を裏切ったことのない、この心の／挨拶を、あの人がおまえの前を通るときには伝えてくれ／あの人が地上の谷から飛び去り／かなたで至福の天使となるときは！<sup>45</sup>

夕星が金星Venusであることは、しばしば指摘される場所だが、この問題に関する立ち入った議論はなぜか見当たらない。ヴォルフラムは星の名がヴェーヌスだということを意識することなく、昇天するエリーザベトへの挨拶を夕星に託しているだけであるが、この歌はヴォルフラムのエリーザベトに対する官能的な愛を深層において含意している。このことは、〈夕星の歌〉のほとんど通俗的ともいえる甘美な曲想に反映しているように思われる。ヴァーグナーはこのような歌をうたわせることによって、禁欲主義的原理の権化のようなヴォルフラムすらも、無意識の領域においてはヴェーヌスに呪縛されていること、彼の「高きミンネ」の歌はそれと意識しない「正直な偽善」であることを示しているのであり、こうして〈ヴェーヌスベルク〉対〈ヴァルトブルク〉という二元論に揺らぎが生じることになる。また、「おお、わが優しき夕星よ O du mein holder Abendstern」においては形容詞holdが意識的に用いられている。すなわち、夕星がドイツのヴェーヌスであるホルダHoldaの属性をもつことを密かに示しているのである。

##### 5. 二元論を揺るがせるヴァーグナーの意図

このようにヴァーグナーは、二元論的対立の枠組みを揺るがせる要素を作品の随所に織り込んでいるわけであるが、これらは作品全体の二元論的な対立の枠組み自体が本質的に不毛であることを示すシグナルとして機能している。《タンホイザー》テキスト初版に、上で要約を示した「まえがき」を記した背後には、キリスト教の布教がなければ、ホルダはヴェーヌスへと邪悪化されることはなかったとのヴァーグナーの思いがある。《タンホイザー》という作品の舞台は、絶対的なキリスト教信仰が支配し、官能性を「悪」の原理として排斥した中世だが、作品が成立したのは近代であり、そこには当然ながらヴァーグナーの「近代性」が投影している。ヴァーグナーが《タン

《タンホイザー》のドラマで展開しようとしたのは、官能の世界と精神の世界の矛盾・対立とそのなかに投げ込まれた男の内面の分裂、そしてその統合・解決の試みという、すぐれて近代的な問題であった。そうした近代性は、18世紀の啓蒙主義以来、人々が「神」という存在の非合理性に気づき始めることによって、キリスト教信仰の絶対性が揺らぐと同時に、官能性の是認や、ハイネを代表とする青年ドイツ派などによるその賛美が行われるようになったことにも示されている。つまり、近代において「精神」と「官能」が拮抗するようになり、それらへの内面の分裂が意識されると同時に、分裂の克服による内面の統合が希求されるようになったのである。ヴァーグナー自身がこうした官能と精神への内面の分裂を抱えており、《タンホイザー》はまさにその分裂を芸術作品において統合し解決する試みであったといえる。すなわち、ヴァーグナーが作品に二元論的対立の枠組みを設定したのは、それを破壊し統合するためであった。このように、みずから構築した二元論的対立を内部構造から相対化・無効化しようとする手法は、《ニーベルングの指環》における神話の再興は破壊するためであったという、ダールハウスの論<sup>46</sup>を想起させる。だが、《タンホイザー》における二元論は、結局のところ破壊されることなく温存され、表面的には〈ヴァルトブルク〉の勝利という形で決着することになるのである。

#### IV. 〈ヴァルトブルク〉の勝利という欺瞞

終幕でタンホイザーがこときれると、若い巡礼たちが中央に緑に芽吹いた司祭の杖を捧げて小高い所に姿を現してうたい、領主や歌人たちをはじめとするヴァルトブルクの一団がそれに加わる。

若い巡礼たち ばんざい！ばんざい！恩寵の奇蹟に栄えあれ！／救いが  
 この世に与えられた！／聖なる夜の時刻に／主は奇蹟によって神意を  
 告げられた／司祭の手の枯れた杖を／緑したたる葉で飾られた／地獄  
 の情火にひたった罪びとに／こうして、あらたに救いが花と咲くがよ  
 い！／この罪びとに國中あまねく伝えよう！／彼はこの奇蹟により恩  
 寵に浴したのだ！／神はこの世のすべてをを超えて高くあり／その憐れ

みは嘲りではない！／ハレルヤ！ハレルヤ！ハレルヤ！  
 領主・歌人たち・騎士たち・年輩の巡礼たち 恩寵の救いは贖罪者に与えられた／いまや彼は至福なる者らの安らぎのうちに入る！<sup>47</sup>

幕切れで若い巡礼たちと領主や歌人たちはこのように歓呼をあげるが、いまやこの歌声は虚偽に満ちて響かざるを得ない。果たしてタンホイザーは本当に「救済」されたのだろうか。そもそも「救済」そのものが偽りなのではないだろうか。実のところ、タンホイザーもエリーザベトも〈ヴァルトブルク〉という硬直した制度・原理の前に敗れ去ったにすぎない。すなわち、〈ヴァルトブルク〉は異端のタンホイザーを「救済」という形で体よく葬り去ることに成功しただけでなく、アドルノが指摘するように、タンホイザーに連帯し、〈ヴァルトブルク〉という制度に抗議して死んだ<sup>48</sup>エリーザベトを「聖女」として祀り上げるのである。ただ、宮廷人たちがこの自己欺瞞を意識しているわけではない。したがって、この「ばんざい！ばんざい！Heil! Heil!」には、神の恩寵の賛美とタンホイザーを葬り去ったことへの喜びという二重の意味が込められているが、それはヴァーグナーの意識においてのみのものである。ここには、《タンホイザー》のドラマを外側から冷静に考察しているヴァーグナーの「近代人」の眼差しがある。すなわち、この勝利によって、結果的に制度・原理としての〈ヴァルトブルク〉は、これからも栄えることが保証されたのであるが、勝利という陽画は、タンホイザーとエリーザベトの死という陰画を必要としたのであり、ヴァーグナーは、この陰画の存在を恩寵の賛美によって無自覚的に糊塗する〈ヴァルトブルク〉の欺瞞を暗に告発しようとしているのである。ヴァーグナー本来の意図は、そのような〈ヴァルトブルク〉と〈ヴェーヌスベルク〉をタンホイザーという人物のうちに統合することにあった。だが、結局は、このドラマに〈ヴァルトブルク〉の勝利というキリスト教に妥協した結末を与え、〈ヴェーヌスベルク〉を否定性の闇に葬らざるを得なかったのである。

アドルノは、『ヴァーグナー試論』において以下のように述べている。

のちにヴァーグナーは自分自身を解釈して、彼の初期における「二つ

の方向の調停」、すなわち解き放たれたセクシュアリティと禁欲的理想の調停が「その後の自分の芸術的發展過程における作品」を作り出したのだと述べたが、この調停は死の名においてなされる。<sup>49</sup>

だが《タンホイザー》の場合、死の名において調停がなされたのではなく、タンホイザーとエリーザベトの死を代償としながらも、それを欺瞞的に美化する〈ヴェルトブルク〉が、〈ヴェーヌスベルク〉に対する空虚な凱歌を挙げるのである。

#### 【注】

- 1 本稿は、科学研究費補助金・基盤研究 B「ドイツ近・現代文学における〈否定性〉の契機とその働き」に基づき、2007年2月10日～12日に九州大学で開催された第2回九大独文科研研究会における同一題目の口頭発表（12日）の原稿に大幅な加筆・修正を施したものである。
- 2 Cosima Wagner: Die Tagebücher. Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin u. Dietrich Mack. 2 Bde. München 1976/77, Bd. 2, S. 1098.
- 3 主人公を再度ヴェーヌスベルクに誘うヴェーヌスが姿を現わさず、また彼に「救済」をもたらすエリーザベトの死が弔鐘のみによって示された。
- 4 この改訂により、ヴェーヌスが現われ、エリーザベトの葬列が舞台上に登場するようになった。また《タンホイザー》には、この改訂を含め、以下のように3度にわたる改訂が施された。第1次改訂：劇詩1847年春、音楽1851年9月。第2次改訂（パリ初演版）：劇詩（フランス語訳）1861年2／3月、音楽1861年3月。第3次改訂：劇詩1861年8／9月、1865年春、音楽1861年夏／秋以降。これらのうち第1次改訂による版を「ドレーズデン版」、第3次改訂による版を「パリ版」と呼ぶのが通例となっている。
- 5 皇帝ナポレオン3世の命令によって実現したパリ初演は、貴族の団体「ジョッキークラブ」による大規模な妨害行為という未曾有のスキャンダルのため、公演は3回で打ち切られた。
- 6 フランス・ヴァグネル主義の狼煙となったこの評論は、4月8日付の「付言」とともに、『リヒャルト・ヴァーグナーと《タンホイザー》パリ公演』と題する小冊子として刊行された。注7参照。
- 7 Charles Baudelaire: Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris. In: Œuvres complètes I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard 1976, p. 794.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd., p. 796.
- 10 Ebd.
- 11 Ebd.
- 12 Ebd.
- 13 Vgl. Carl Dahlhaus: Richard Wagners Musikdramen. Stuttgart 1996, S. 43f., Martin Gregor-Dellin: Richard Wagner. Sein Leben – Sein Werk – Sein Jahrhundert. München 1980, S. 196f.

- 14 Vgl. Peter Wapnewski: Die Oper Richard Wagners als Dichtung. In: Ulrich Müller u. Peter Wapnewski (Hg.) : Richard-Wagner-Handbuch. Stuttgart 1986, S. 255ff.
- 15 Dahlhaus: A.a.O., S. 163.
- 16 Vgl. Wapnewski: A.a.O., S. 254.
- 17 Vgl. Richard Wagner: Eine Mitteilung an meine Freunde. In: Sämtliche Schriften und Dichtungen (=SuD) . 16 Bde. Leipzig o. J. [1911], Bd. 4, S. 269.
- 18 Vgl. Dieter Borchmeyer: Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen. Frankfurt a. M. u. Leipzig 2002, S. 149ff. ボルヒマイアーは、「《タンホイザー》はティークの『タネンホイザー物語』とホフマンの『歌人たちの闘い』との一種の結合物である」とすら述べている。
- 19 ヴァーグナーは《さまよえるオランダ人》の構想をハイネの小説『フォン・シュナーベレヴォプスキー氏の回想録から』 *Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski* (1834) 第7章から得ただけでなく、第1次バリ滞在期 (1839-42) にはハイネの知遇を得て、さまざまな恩恵と刺激を受けた。当時のヴァーグナーはハイネに対する賛辞を惜しまなかったにもかかわらず、その後、こうした事実について黙して語らなくなる。このような事実の歪曲や隠蔽は、ボルヒマイアーの所論によれば、自作の源泉が近代文学ではなく「民衆精神」 Volksgeist に存するとするヴァーグナーの「芸術イデオロギー」の中心的なドグマに由来するものである。  
Vgl. Borchmeyer: A.a.O., S. 143. だが、ここにヴァーグナーの反ユダヤ主義が影を落としていることは否定できない。
- 20 Vgl. Heinrich Heine: Elementargeister. In: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. 14 Bde. Bd. 9. Hamburg 1987, S. 53 ff.
- 21 Vgl. Wapnewski: A.a.O., S. 254.
- 22 Vgl. Heine: A.a.O., S. 57ff.
- 23 Wagner: Tannhäuser. In: SuD, Bd. 2, S. 6.
- 24 Ebd., S. 9.
- 25 Ludwig Tieck: Der getreue Eckart und der Tannenhäuser. In: Schriften. Hrsg. v. Manfred Frank, Paul Gerhard Klussmann u.a. 6 Bde. Frankfurt a. M. 1985, Bd. 6, S. 156.
- 26 Ebd., S. 180f.
- 27 Wagner: Tannhäuser. A.a.O., S. 5f.
- 28 ホフマンは実在の歌人の名に若干の変更を加えて登場人物名としている。実在のヴォルフラム・フォン・エシェンバハ (Wolfram von Eschenbach) は Wollfram von Eschinbach という名で登場する。
- 29 E. T. A. Hoffmann: Der Kampf der Sänger. In: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht. 6 Bde. Frankfurt a. M. 2001, Bd. 4, S. 338.
- 30 Ebd., S. 353.
- 31 Ebd., S. 370.
- 32 Vgl. Ludwig Bechstein (Hg.) : Thüringens Sagenschatz. Erster Band. Sagen von Eisenach und der Wartburg, dem Hørselberg, Reinhardsbrunn und der Ruhl. Ludwig Bechstein und anderen nacherzählt und neu herausgegeben von Arthur Richter-Heimbach; Buchschmuck von Hanns Bock. 5. Aufl. Quedlinburg o.J. [1920], S. 109 ff.
- 33 Vgl. Wagner: Vorbemerkung zur Erfassung des Textbuchs von Tannhäuser. In: SuD, Bd. 16, S. 186.
- 34 Jacob Grimm: Deutsche Mythologie. 3 Bde. Darmstadt 1965, Bd. 2, S. 780.
- 35 Wagner: Tannhäuser. A.a.O., S. 11f.

- 36 Ebd., S. 17.
- 37 Ebd., S. 27f.
- 38 Ebd., S. 18f.
- 39 Wagner: Über die Aufführung des »Tannhäuser«. Eine Mittheilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper. In: SuD, Bd. 5, S. 158.
- 40 Wagner: Tannhäuser. A.a.O., S. 22f.
- 41 Ebd., S. 23.
- 42 Hans Mayer: Richard Wagner – Mitwelt und Nachwelt. Stuttgart 1978, S. 64.
- 43 Wagner: Die Kunst und die Revolution. In: SuD, Bd. 3, S. 16 f.
- 44 Ebd., S. 17.
- 45 Wagner: Tannhäuser. A.a.O., S. 33.
- 46 Vgl. Dahlhaus: A.a.O., S. 163.
- 47 Wagner: Tannhäuser. A.a.O., S. 40.
- 48 Vgl. Theodor W. Adorno: Versuch über Wagner. In: Gesammelte Schriften. Bd. 13, Frankfurt a. M. 1971, S. S. 13.
- 49 Ebd.