

「この殿堂はあなたの王国」⁽¹⁾

——ヴァーグナーの『タンホイザー』と

ヴァルトブルクの歌合戦』における芸術家像

奥田敏広

第一章 タンホイザー伝説、あるいはヴェーヌスとマリーア

ヴァーグナーのオペラ『タンホイザー』とヴァルトブルクの歌合戦』（以後『歌合戦』と表記）に接した者は誰でもまず、それが対立するふたつの対照的な世界、ヴェーヌスとマリーアによって象徴されるふたつの世界から成り立っていることに気づかざるをえないであろう。前者は、ヴェーヌスベルクの洞窟の享樂的で官能的な性愛の世界、古代ギリシアの形象に彩られた古代的・異教的な官能の世界であり、後者は、森と谷に囲まれたヴァルトブルク城の禁欲的で精神的な愛の世界、キリスト教信仰の世界である。そして、それぞれの世界を代表する女性、洞窟に君臨する女神ヴェーヌスと領主テューリンゲン方伯の姪エリーザベトのふたりは、ともに主人公タンホイザーの愛を

求めており、タンホイザーはこれらふたつの世界の間を揺れ動き、引き裂かれて死んで行く。結局のところ、このような作品において、そもそも作者ヴァーグナーはヴェーヌスとマリアのどちらの肩を持ちどちらを支持しているのかという問題をめぐっては、実にさまざまな解釈があり、現在に至るまでこのオペラの批評を二分してきたのであった。

なるほど、このオペラの下敷きとなったのは、ヴァーグナー自身述べているように、中世のタンホイザー伝説であり、それによればヴェーヌスベルクとは、官能的な快楽がはびこる罪の巢窟以外の何者でもない。グリムの『ドイツ伝説集』によれば、その巢窟で暮らすという罪を犯したタンホイザーは、贖罪の巡礼に加わりローマまでいくが、枯れ木に緑が芽吹くという奇跡が起こらない限り罪は許されないという宣告を教皇から受ける。それでタンホイザーは贖罪を断念するが、その後、枯れ木に緑が芽吹くという奇跡が実際におこり、決して恩寵を諦めるべきではないという教訓で伝説は締めくくられている。⁽²⁾そして、このような伝説を下敷きにしたヴァーグナーのオペラ『歌合戦』も、大枠においては、そのような姿勢を受け継いでいるように一見は思われる。『歌合戦』のタンホイザーも、恩寵を求めて参加したローマへの巡礼で、同じように絶望的な宣告を教皇から受けながらも、そしてさまざまな誘惑や苦悩にもかかわらず、最終的には救済されるからである。ただ、『歌合戦』における救済にあたっては、精神的な愛の権化たるエリーザベトの「祈り」が大きな役割を演じている点が違っているが、むしろこれによって、禁欲的な愛の世界が強調され、相対的にヴェーヌスベルクの否定性も強まっているように思われる。すなわち、最終場面で絶望したタンホイザーは、ヴェーヌスの世界に戻ろうとしヴェーヌスをふたたび呼び出そうとするが、無二の親友であるヴォルフラムは、タンホイザーを念い続けて死んでいったエリーザベトの名を挙げ、こう叫ぶ。

おまえの天使が神の座に向かっておまえのために祈っている。

それは聞き取られた——ハインリヒ、おまえは救済されたのだ。⁽³⁾

そしてこの言葉とともに、ヴェーヌスは「私はおしまいよ」といういわば敗北宣言を吐きつつ最終的に消え去ってしまうのであり、エリーザベトの禁欲的な愛と死が、タンホイザーをヴェーヌスの邪悪な誘惑から救った、と作者ヴァーグナーは言っているように見える。

しかし、しばしば指摘されるように、そのようなエリザベトの「祈り」に感動したヴォルフラムが「もっとも愛らしい星」として称える宵の明星の別名は、他ならないヴェーヌスなのである。すなわち、『歌合戦』の結末は、ヴェーヌスベルクが一義的に否定されるものとして現れるタンホイザー伝説とは明らかに異なっている。さらに、そもそもこのオペラは、「ヴァーグナーのすべての作品の中でもっとも変転と改作を経た」作品であり、一八四五年の初演に至るまでも四回も書き換えられているが、このいわゆるドレスデン版に加えて、さらに後の一八六〇年にパリ公演にあたって書き直されたパリ版もある。⁽⁴⁾パリ版では冒頭に新たにバレエ音楽が挿入され、ギリシア神話の形象の部分も拡張されて、それらは、あのポードレルを庄倒したように、印象的な存在感をもってヴェーヌスベルクを魅力的に引き立たせている。なるほど、この改作は、バレエを第二幕で取り入れるという当時の慣例に配慮した興行主側からの要請に端を発するもので、ヴァーグナーは当初それを拒否していたが、バレエ音楽を冒頭に挿入するという妥協案はヴァーグナー自身の発案であり、全集出版者のカップによれば、それはまた、冒頭部分が「弱い」ためにヴェーヌスとエリーザベトを「対等」に表現できないというヴァーグナーの以前からの不満を解

決するものでもあったという⁵⁾。要するに、ヴァーグナーの『歌合戦』がもとの伝説のように、必ずしも官能的な愛を断罪していると結論するのは早計だと言わねばならない。

またたとえば、ヴェーヌスベルクには、野心と欲望に燃えた若きヴァーグナーが成功を夢見てむなしくもがいていた頽廃と享樂の大都市パリのことが踏まえられている、という解釈があるが、この場合も対立する二つの世界の最終的な関係が問題になるのは同じことである。中世ドイツの伝説に基づいたある種の秘境であり、パッコス的女やシレーネなどの古代ギリシアの形象がふんだんに散りばめられた神話的舞台でもあるヴェーヌスベルクを、現実の都市と結びつけるこの解釈は、いささか唐突で強引な感も免れないが、第一幕第三場でヴェーヌスから「逃れた」タンホイザーが、テューリングンの森と谷を前にして深い安堵を感じるあの前場との鮮やかな対照で有名な場面は、自伝で述べられているように、パリを「逃れた」ヴァーグナーが、故郷であるドイツに戻りテューリングンの自然の新鮮な生命力から受けた深い感動と実によく符合するし、実際そのときからヴァーグナーはこの作品に着手したのであった⁶⁾。それにまた、ヴァーグナーがパリのことを「娼婦」になぞらえていたこともよく知られている。第二幕第三場でヴァルトブルクの宮廷とそこに集う貴人たちを褒め称える歌人ヴォルフラムの「勇敢にして、ドイツ的で賢明な」⁷⁾という言葉は、このオペラと対をなす『ニルンベルクのマイスタージンガー』のようにナシヨナリズムを強調してはいないが、ヴェーヌスベルクが異国のパリでありヴァルトブルクをドイツの代表として解釈してこそ意味を持つてくるに違いない。ヴェーヌスが誘惑の手練手管を繰り広げる悦楽郷たるヴェーヌスベルクに現実の享樂都市パリを重層的に見ることは、必ずしも間違いでないであろう。そして、このような解釈はまた、放浪と帰郷というあの『オデッセウス』以来の普遍的モチーフに作品を繋げるものでもある。ヴェーヌスのさま

さまの誘惑と哀願を振り切ってヴェーヌスベルクの享樂生活を「逃れ」、かつての恋人エリーザベトや、テューリゲン方伯らにその帰還を（少なくとも最初は）歓迎されるタンホイザーはまた、数あるオデッセウスの末裔のひとりでもあるに違いない。

ただし、その場合も、先にも述べたように、それら二つの世界の対立関係の決着が問題である。すなわち、ヴェーヌスベルクを現実の都市パリと結び付けてそれを腐敗と悪徳の巢窟として完全に否定し、対照的に澆刺とした自然と「勇敢にして、ドイツ的で賢明な」ヴァルトブルクを讃えることは、このオペラにきわめて国粹的な要素を見ることになるであろう。なるほど、そのような解釈も行われてきたのは事実であり、そのために、ルターやドイツ学生同盟の町であるヴァルトブルクが、ドイツナシヨナリズムの聖地のひとつになることにこのオペラが貢献したのも事実である。しかし、ヴァーグナーがパリを「娼婦」と非難する一方、生涯にわたってむなしくそこでの成功を追い続けたのもまた事実である。彼が成功を夢見た町は、決してウイーンやベルリンやミュンヘンではなかった。実際また上述したように、このオペラ創作のきっかけとなった最初のパリ滞在のほぼ二十年後にもまた、ヴァーグナーは他でもないこのオペラを掲げてパリへ乗り込んだのであった。パリは、いかに頹廢や悪徳と結びついているにせよ、その現世的榮華と文化的爛熟ゆえに、ヴァーグナーを惹き付けてやまなかった。彼にとって、文字通り愛憎相半ばする存在であった。

第二章 ティーク、あるいは「幻想」の分析

それにしても、前章で見たように、二つの世界の対立の帰趨は、一筋縄ではいかないやっかいな問題であるが、私はさしあたってまず、ヴァーグナーが自伝的文章において自作の成立に関して述べている次のような個所を、その際の大きな鍵として注目したい。

私は、ティークのまったく近代的な詩を今や再び読み通したが、その神秘的に媚びカトリック的に浮薄な傾向がなぜ私に関心を起こさせないかが今や分かった。それは、民衆本や純朴なタンホイザー歌謡から分かったのであるが、そこからタンホイザーの姿を歪めることなくすぐに理解できるように描いた素朴で真正な民衆詩が私を迎えてくれた。⁽⁹⁾

ちなみに、ロマン派の代表的な散文家であるルートヴィヒ・ティークは、親友でありその遺稿出版者である天逝のノヴァーリスらとは違い、ヴァーグナーがその活動を始めたころもまだ存命であり、文壇のいわば大御所として、また新興の大国プロイセンのフリードリヒ・ヴィルヘルム四世からサン・スーシー宮の新劇場の演出を任された実力者として大きな影響力をもっていたので、ヴァーグナーは『歌合戦』に関しても自作上演を頼み込んでいた。結局それが実現しなかったことをみても、老ティークが、駆出しの音楽家の作品である『歌合戦』に対して、好印象を持たなかったことはたしかであるが、そのようなティーク自身が半世紀近く前の若い頃に、同じタンホイザー伝

説をもとに『忠臣エックルトとタンネンホイザー』（以後『タンネンホイザー』と表記）という創作メルヒェンないし、メルヒェン小説を書いているのである。

ところで、先のような伝説の「素朴で真正」な姿に対立する「まったく近代的な」テイクの作品『タンネンホイザー』に対するヴァーグナーの批評は、オペラ『歌合戦』においてヴェーヌスカマリニアのどちらが最終的に支持されているのか、という問題に関しても大きな示唆を与えてくれるものと、私には思われる。というのも、上述のように『歌合戦』も普通の意味では伝説を「素朴で真正」に継承しているとは考えられないのであるが、にもかかわらずヴァーグナーが言う「素朴で真正」な姿とは、いったいいかなる意味なのか、それはオペラ『歌合戦』の重要な特徴と関係があり、当然また、そこにおけるヴェーヌスとマリニアの関係にも関わってくると考えられるからである。そして、そこで引き合いに出されているテイクの作品『タンネンホイザー』が、重要になってくる。

なるほど、この作品は、ゲーテ亡き後の詩王とも言うべき存在であったテイク自身、今日ではあまり注目されない作家であり、その中でもまた影の薄い作品であって、せいぜいヴァーグナーの作品の素材史的な関係で言及される程度である。⁽¹⁰⁾ また、一九世紀前半には、このテイクの作品以外にも、すでに言及したように、や『ドイツ伝説集』や『少年の魔法の角笛』に収められたもの、およびフーケやハイネの創作など、タンホイザー伝説を素材とする多くの作品が創られている。しかし、それらの内の最初の試みであり、またヴァーグナー自身が、その存在をはっきりと意識し、上述のような批評を書き残しているテイクの『タンネンホイザー』は、ヴァーグナーの『歌合戦』を理解する上でその詳しい論及が不可欠なものだと、私には思われるのである。

ところで、『タンネンホイザー』は、その題名が示すように、忠臣エックルトをめぐる前半と、罪深い騎士タン

ネンホイザーをめぐる後半という二部から成り立っている。後者の素材になったのがタンホイザー伝説であり、前者は、北欧のティードレク伝説やドイツのハルルンゲン伝説に登場する忠臣エツカルト伝説を踏まえていて、この元来はまったく接点のない別の伝説である両者をティークの作品は結び付けている。ただ、共に一三世紀に成立した民間伝説であり、さらに後者の忠臣エツカルトは、エアマンリヒ王に対する幼いハルルンゲン兄弟の庇護者であり警告者という元来の英雄伝説の文脈から外れ、中世後期にはすでに、一般の危険に対する「警告者」、とりわけヴェーヌスベルクに対する警告者としても言い伝えられている。したがって、元来別の伝説であった両者を結びつけたのは、必ずしもティークの独創ではないのであるが、しかし、その際、両者を単にヴェーヌスベルクの誘惑という共通のモチーフを通して結び付けているだけではなく、一見まさに対照的なその二つの世界の本質的共通性を描き出しているところに、創作メールヒュン『タンネンホイザー』におけるティークの真骨頂がある。

実際、「四百年以上」の時を隔てた物語として語られる二つの世界は、一見きわめて対照的な世界であり、ティークもそのような対照性を一方でははっきりと踏まえている、というか、まずそれを強調している。たとえば、そもそも形式からして、あのニーベルンゲン詩節を連想させる韻文を多く含み中世の民衆本の文体を思い出させる前半の忠臣エツカルトをめぐる第一部と、技巧的にして簡潔な第二部は対照的である。そしてこの形式からして対照的で別の時代に属する二つの物語は、内容的にも、ヴェーヌスベルクの誘惑という共通のモチーフに対してまさに対照的なエツカルトとタンネンホイザーの反応を語っている。すなわち、かつて戦場における獅子奮迅の戦いにより瀕死の主君を助けた騎士エツカルトは、その名声故に王位篡奪を恐れる主君に疎まれ、そのために実の子供を主君に殺されてもお忠節を曲げず、最後には亡き主君の子供たちをヴェーヌスベルクの誘惑から文字通り一命を投

げうって守り通す。このような恐れを知らぬ武人にして忠義一筋のエックルトに対し、元来夢想がちな若者タンネンホイザーは、ヴェーヌスベルクの誘惑にあえなく屈し、自身が幻想と狂気の世界に沈み込むのみならず、その幻想ゆえに愛する女性エマを殺し、親友のフリードリヒも狂気の世界に道連れにすることによって、周囲に災厄をもたらす。しかし、このような形式も内容もおよそ違ふたつの物語をヴェーヌスベルクを接点として強引に結びつけることによって、作品が分裂してしまっている、という非難は的外れであるし、かといってまた、そのような構造によって、ふたつの世界の対照性をより明確で印象的にする点にこそ作者テイクの意図があった、というようにも私は考えない。というのも、この創作メールヒュンを注意深く読むなら、その異質で対照的な二つの世界の共通性もまたたしかに見えてくるからである。

そもそも、ヴェーヌスベルクの誘惑に対して結果的には正反対の対応をするエックルトとタンネンホイザーではあるが、二人にとってヴェーヌスベルクが邪悪な存在である、ということでは両者の考えは一致している。すなわち、それは「悪魔達が逃げ込んだ山」であり、「呪われた山」⁽¹⁴⁾なのである。なるほど、登場人物であるタンネンホイザー自身は、ヴェーヌスベルクを

花が乙女の魅惑、悦楽の魅惑で燃えるかと思えば、乙女のからだに花の魔力が咲きほこる⁽¹⁵⁾

という「栄華の世界」と感じることもあるが、そういうタンネンホイザーを描く語り手は、明らかに、「呪われた山」に捕われた者として彼の物語を語っている。もっとも、この点でテイクの『タンネンホイザー』は、むしろ

伝説の大枠に従っているものであり、伝説の「素朴で真正」な姿を歪めるというヴァーグナーの批評はこの点ではあてはまらない。この「素朴で真正」な姿を歪めるといふヴァーグナーの批評と関係するのは、実は次のようなエックルトとタンネンホイザーの物語の共通性である。

エックルトとタンネンホイザーは二人とも、およそ人が現実世界で遭遇するもつとも困難な状況、理不尽という不条理なめぐりあわせで選択困難な二者択一の状況に置かれている。すなわち、片や、主君のために勇敢に戦ったばかりに、その主君から疎まれ、息子たちを殺されてしまい、親として子供の仇を討つべきか、あくまで主君に仕えるべきかの選択を迫られるエックルトと、ひとりの女性エマをめぐって親友フリードリヒと競うはめになるタンネンホイザーである。しかも、このような困難な状況から逃避することしかできないタンネンホイザーはもちろん、勇猛な忠臣エックルトもまた躊躇なく忠義を尽くすのではなく、息子たちを見殺しにして何の復讐もできないでいる自分を絶えず責め後悔に耽っている。彼もまた、決して懷疑や煩悶を知らない単純な人間ではない。もちろん、そのようなよく似た経過をたどりながらも、最後の一线で踏みとどまるエックルトと結局は狂気に逃避するタンネンホイザーは、紙一重の差かもしれないが、その紙一重が決定的なものなのだ、と言うこともできるであろう。たしかに、そのような意味でふたりの物語はあくまで対照的ではある。ただ、その対照性が一方では、今見たように紙一重のものでもあることに注目するなら、この対照的な二つの世界に共通する本質的同質性もまた見えてくるに違いない。すなわち、両者において、ヴェーヌスベルクという存在が、ともに非現実的な幻想の産物として設定されているという、作者の意図である。

テイクのメールヒェン小説によるなら、後半の第二部におけるヴェーヌスベルクが、狂気に陥ったタンネンホ

イザールの幻想の産物であり、現実ではないことは疑う余地がない。結末近くでタンネンホイザーは、愛する女性エマを自分から奪ったフリードリヒを殺してしまい、その後ヴェーヌスベルクで暮らしていたと過去を振り返るが、それを聞かされるのは、他でもない殺されているはずのフリードリヒで、彼は驚きのあまり「それらはすべて君の空想にすぎない」と答える以外にない。つまり、愛する女性をめぐる厳しい現実に耐え切れず、いたたまれなくなつてタンネンホイザーは、狂気と幻想の世界に逃避したのであり、この物語によつて作者ティークは、ヴェーヌスベルクの虚構性をタンネンホイザーの狂気の産物として暴き出していると言える。一方、ヴェーヌスベルクの誘惑を最後の一線で退けるエツカルトは、ヴェーヌスベルクのそのような虚構性を彼自ら薄々感じている。すなわち、息子たちを殺されて後悔に暮れるエツカルトは、同じく子供たちを亡くしたある老人が、悲嘆にむせびながら、

ヴェーヌスが宮廷を主宰し、現世の歓楽やら禁制の欲望といった地獄の軍勢をすべてまわりに集め、そのためはるか遠い昔から呪われた山となっている⁽¹⁾

ところに行ってしまったと嘆くのを聞いて、「老人は気がふれているのだ」と思う。エツカルトは、そのような「呪われた山」たるヴェーヌスベルクを、老人が悲嘆のあまり生み出した妄想だと考えているのである。そして、このように、中世伝説の世界を人間の深層心理の問題として、謎解きめいた鮮やかな切り口で解剖することによつて作者ティークは、タンホイザー伝説におけるヴェーヌスベルクの虚構性を暴き出し、分析し解釈していると言える。

それにしても、以上で見てきたような「まったく近代的な」テイクの伝説に対する分析と解釈は、何と云っても分析的精神の時代である近代以降の人間に対して、たしかに魅力的な説得力を持っていることは否定できないであろう。それは、気の利いた鮮やかな分析で、近代人の心に入り込む。たとえば、ヴァーグナーを神話の継承者であると同時に、その破壊者であり解体者と看做し、良くも悪くも徹底的な近代人と捉えるアドルノは、ヴァーグナーの『歌合戦』も、基本的にはこのテイクの解釈に沿って読み解こうとする。そこでのアドルノのキーワードは「幻想」であり、彼にとってヴァーグナーのタンホイザーが住む世界も「夢」であり「病氣」に他ならない（もつとも、弁証法的唯物論者であるアドルノにとって、「幻想」であるのはヴェーヌスベルクだけではなく、近代以降の資本主義社会においてすべては物象化されてしまい、従ってヴァルトブルクの宮廷社会もまたやはり「幻想」に過ぎないのだが¹⁹）。

しかしながら、ヴェーヌスベルクを「幻想」とするこのような分析と解釈こそ、本章の冒頭で引用したような、ヴァーグナー自身が「素朴で真正」な姿を歪めるものとして批評しているまさにそのものである、と私は考える。もちろんヴァーグナーとて伝説を「素朴で真正」な姿のまま復活させようとしたのではなく、伝説を分析的精神と心理学によって解剖し、それを「幻想」として暴き出しはいる。『歌合戦』の第一幕第三場の「マリーア」という呼びかけや第三幕第三場での「エリーザベト」という呼びかけのたった一言によって、ヴェーヌスベルクが文字通り雲散霧消する場面など、その「幻想」性をよく表している。また、しばしば指摘されるように、タンホイザーが

ここにどれほど居たか、私はその時間を計ることができない。月日——それは私には存在しない。——というのも私はもはや太陽も天空のやさしい星々も見ないからだ。⁽²⁰⁾

と形容するまったく「時間もなければもの区別もなく」自然の消失したヴェーヌスベルクもまた、「幻想」の霧に包まれている。しかし、テイクに代表されるような分析的解釈は、一見複雑そうに見えながら、ヴェーヌスベルクからそのリアルな迫真性を奪うことによって、実は「素朴」な伝説よりも安易な解決をもたらす。一方、ヴァーグナーの『歌合戦』においては、ヴェーヌスベルクが先のような「幻想」性にもかかわらず、その実在性をまだかろうじて保つことによって、精神的な愛の世界との対立がますます根源的なものとして現われていると言わねばならない。その実在性を表現しているのが、本稿の冒頭でも指摘した、延々と続く『歌合戦』始めのヴェーヌスベルクの音楽であり、エリーザベトの「祈り」を前にして親友ヴォルフラムが称える、ヴェーヌスの別名である宵の明星に他ならない。ヴァーグナーが分析によっていくらその幻想性を暴き出そうとしても、決してその実在性を否定できない世界、それが『歌合戦』におけるヴェーヌスベルクであり、それが、ヴァーグナーの言う伝説の「真正」さと「素朴」さである、と言わねばならない。

もちろん作者だからといってヴァーグナーの発言は絶対的なものではないが（前述したようなテイクとの接触による個人的・人間的恨みが関係していたかもしれない）、そもそもヴァーグナーは、『タンネンホイザー』にかぎらず、テイクが「偉大な詩人の特徴たる簡素さが欠けている」と折にふれて非難している。そういう意味では、『歌合戦』のヴェーヌスベルクに実にリアルな「肉欲の享楽」を感じた『悪の華』の詩人ボードレールの方が、ヴァー

グナーに従えば「偉大な詩人」により近い位置にいたと言わねばならないであろう。

第三章 ハイネ、あるいは「官能的愛」による社会批判

ところで、ヴェーヌスベルクの官能の世界は、伝説でのように一義的に罪の巢窟として忌避されるものでもなければ、またその後の分析的解釈によるように単なる「幻想」として否定されるものでもないことよって、『歌合戦』においてヴァルトブルクの精神的愛の世界とまさに対等の存在として立ち現れてくる。そういう意味で、タンホイザーがヴェーヌスに、

あなたの甘美な魅力はあらゆる美の根源だ。「中略」全世界に対して今後たゆまずあなたのために闘いたい⁽²³⁾

というのは、ヴェーヌスから解放されたいばかりのお世辞や出まかせではなく、彼の本心であるに違いない。それがいかに頹廢や罪と結びついているにせよ、「大胆な歌人」たる芸術家タンホイザーは、ヴェーヌスの官能の世界にもまた足を踏み込まなければならぬのである。だからこそ彼は、かつてヴァルトブルクの宮廷において歌人として比類なき名誉と賞賛を受けていたにもかかわらず、そしてまた領主の姪であるエリーザベトの愛という人間的幸福と世間的榮譽の双方を手にしていたにもかかわらず、あえてヴェーヌスベルクに向かうのである。

お前はおもい上がって傲慢にも去っていったその世界に戻ってくるのか？⁽²⁾

しかし、このヴェーヌスベルクから戻ってきたタンホイザーとの再会に際してヘルマン方伯のもらす言葉からは、「大胆な歌人」たるタンホイザーに対するヴァルトブルク宮廷の人たちの少なからぬ怒りと恐怖もまたたしかに感じ取れる。つまり、彼らにとってタンホイザーとは、宮廷社会とその禁欲的理想に対する反逆者なのである。そして、『歌合戦』のこのような個所に注目するならば、あのハイネが同じタンホイザー伝説に基づき、ヴァーグナーの十年ばかり前にすでに書いていた物語詩との共通点が見えてくる。すなわち、ハイネはそこで、元の伝説とはまさに逆に、換骨奪胎とも言うべく、官能的愛を賞賛しキリスト教や禁欲的愛の独善性を、そしてひいてはそれに基づく現実社会全体を批判しているが、ヴァーグナーの『歌合戦』も、そのような社会性と必ずしも無縁ではない。たとえば、ハイネのタンホイザーがウルバン教皇の前で行う次のような「懺悔」は、名ばかりのもので、むしろ挑発的なヴェーヌス賛歌であり、それへの帰依の表明に他ならない。

私が天空を支配しているなら、

喜んでヴェーヌスに天空を贈りたい、

太陽もあげたい、月もあげたい、

星空をそっくりそのままあげてしまいたい。

私は彼女を全身全霊で愛しています、

激しく奔放な炎で愛しています。

これがもう地獄の火なのでしょうか？

私は神に永劫に罰せられるのでしょうか？⁽²⁵⁾

ハイネのタンホイザーは、このようなヴェーヌス賛歌と求愛に他ならない「懺悔」を行った後、当然のことながら破門されて再びヴェーヌスベルクに戻っていくが、もちろん彼には後悔の気持ちは露ほどもない。それどころか、帰途の道中談という形で、後進国ドイツの現状に対する、次のような挑発的社會批判をヴェーヌスに語って聞かせ、ふたりに楽しむ始末である。

聖ゴットハルトの峠に立つと、

ドイツがいびきを掻いて寝ているのが聞こえた。

三十六人の独裁君主の保護のもとで

安らかに眠っていた。⁽²⁶⁾

このような、ヴェーヌスが登場する伝説の世界から当時の現実のドイツ社会に移行する展開は、いささか不自然な感²⁷は免れないが、そこには、官能性が禁欲かという美学的問題は、必然的に社会的・政治的問題と結びついている

というハイネの根本姿勢が窺える。すなわち、この物語詩を再録したエッセイ『精霊物語』においても説明されているように、

問題は、ナザレ人の陰気な、やせ細った、反感覺的、超精神的なユダヤ教が世界を支配すべきか、それともヘレニズムの快活と美を愛する心と匂うがごとき生命の喜びが世界を支配すべきであるかということ、⁽²⁷⁾

であり、この世界「支配」と権力の問題において、ハイネはキリスト教を、「古代の自然信仰を悪魔への奉仕であると作り変え、異教の勤行を魔術に作り変える」という「神々の悪魔化」⁽²⁸⁾を成し遂げた独善的権力として告発しているのである。

ところで、ヴァーグナーの『歌合戦』も、このような社会的視野から読み解き、「大胆な歌人」タンホイザーの中に反逆児としての革命性を見ようとする解釈が、さまざま『歌合戦』批評の中でも少なからぬ位置を占めてきたのであった。それは、冒頭で言及したようなヴェーヌスカマリーアかという問題において、後者への社会的批判を行い、むしろ前者を賞賛する解釈で、もとのタンホイザー伝説や、さまざまの誘惑や体験のあとで清らかな精神的愛の尊さをエリーザベトと通じて実感するタンホイザーという、いわば教養小説的解釈の、まさに反対の読み方と言えるであろう。

たとえば、旧東ドイツで活動しながら比較的自由的な見解を展開した戦後を代表するドイツ文学者のひとりハンス・マイヤーも、『アウトサイダー』としてのタンホイザー』においてヴァーグナーのタンホイザーの中に社会的反逆者

を読み取っている。その「アウトサイダー」の代表として、ハイネではなくゲーテのタッソーが挙げられているが、そこで示されているタッソー像は、アントーニオとの友情によって宮廷社会との和解と調和を目指す古典主義的なものではなく、宮廷社会のさまざまな因習に対して反発し、公爵令嬢レオノーレとの愛における決定的障害を身分差以外にはないと考える革命的なタッソーである（いわゆる『ウァ・タッソー』はそのようなものであったとマイアーは推測する²⁹）。マイアーは、ヴァーグナーの『歌合戦』におけるヘルマン公宮廷のタンホイザーもまた、「貴族」の中の「市民」として設定されている点に注目し、「市民の貴族世界との合体に対する欲望が、社会的に決定される宗教的に動機付けられた罪³⁰」として描かれているのであり、そのような「宗教的」にして「社会的」な偽りの「罪」に対する反逆者が、タッソーでありタンホイザーに他ならないと主張する。もっとも、このようなヴァルトブルクの世界に対する反発の結果タンホイザーが向かうヴェーヌスの世界の中でもまた彼は「エロスという地獄の規則を重視しない」がゆえに「アウトサイダー」であり続けるのであり、ヴェーヌスベルクの世界を肯定的に評価するということとまでマイアーは行かないのではあるが。

それに対し、ヴァーグナーの『歌合戦』に、因習的な社会に対する批判と同時に、さらに理想とすべき社会の基盤としての「官能的愛」の賛美をみる研究者もおり、たとえば、一八四八年のドレスデン革命への参加を頂点とする革命的思想やグループとのヴァーグナーの接触がオペラ作曲の時期と近いこともあり、それらからの直接的・間接的影響をオペラ『歌合戦』に読み込もうとするベルムバッハなどがそうである。彼によれば、タンホイザーは、確かにあらゆる旧弊の社会組織や制度、そして体制の容赦ない反逆者であるが、「アナキスト」でもなければ、ましてや単なる「エゴイスト」ではなく、建設的な新しい社会の志向者であり、その来るべき新しい社会の基盤を

「愛」に期待していたと言う。「ヴァーグナーは、愛の力を非常に高く評価しており、新しい人間の共同体のための革命的役割をそれに帰していた」のである。⁽³¹⁾ しかも大切なのは、この新しい社会の基盤としての「愛」が何らかの超越的な「愛」ではなく、「官能的愛」であった点である。そこで彼は、当時ヴァーグナーが大きな影響を受けていたフォイアーバッハの哲学を援用している。すなわち、フォイアーバッハによれば、

心が欲するものは、抽象的で形而上学的な、あるいは神学的なものではなく、現実的にして官能的な対象⁽³²⁾

なのである。したがってベルムバッハによれば、そのような「官能的愛」が支配するオペラ『歌合戦』の冒頭のヴェーヌスベルクの世界とは、罪の巢窟であるどころか、むしろ抑圧的なさまざまな社会的束縛や規範が存在しないという意味でルソー流の自然状態であり、ある種の理想的なユートピアに他ならない。そして彼によれば、にもかかわらずタンホイザーが「もう十分だ」と漏らし、そこから解放されたいと考えるのも、それが「神ならぬ身の精神的・肉体的能力の過重となる」からであって、普通解釈されるようなヴェーヌスベルクへの否定的評価を意味するものでは決してない。⁽³³⁾ 神々ならぬタンホイザーの生きる場所は地上以外にないのであり、その地上で彼は既存の因習的な社会に敢然と戦いを挑んで死んでいく。そういう「官能的愛」による革命家タンホイザーの社会制度とタブーに対する挑戦と、その結果としての壮絶な死を描いているのが、ヴァーグナーの『歌合戦』だと、ベルムバッハは言うのである。

しかしながら、ヴェーヌスベルクは社会的束縛が存在しないという意味で自然状態に近いと言えるかもしれない

が、前章で述べたように、そしてまたベルムバツハも認めているように、「太陽も天空のやさしい星々」もなく「時間もなければものの区別もなく」、官能的悦楽に終始するその世界を、普通の意味ではやはり「自然」とは言えないであろう。それはせいぜい、ボードレールも言うような「人工の天国」であって、この「人工の天国」は、前章でも述べたように決して「幻想」として忌避されるものではないが、かといって何一つ欠けるところのないユートピアでもないであろう。なぜなら、すでに言及したように、ヴァーグナーは伝説の「素朴で真正」な姿を何らかの形で生かしたいと考えていたのであり、そういう意図を持った作者が、伝説とは真っ向から衝突する、官能的愛を礼賛する作品を創るとは考えられないからである。実際また、作品は、ヴェーヌスの世界に対抗すべく精神的な愛の代表者としてエリーザベトという女性を登場させており、結末部分で息絶えるタンホイザーに、わざわざ「聖」を冠した彼女の名前を叫ばせていて、主人公タンホイザーの最終的な思いは、やはりヴェーヌスではなくこのエリーザベトに捧げられていることが分かる。もとのタンホイザー伝説でも登場しないし、次章で述べるこの作品の下敷きとなったもうひとつの伝説「ヴァルトブルクの歌合戦」でも別の名前で出てくるこのヴァルトブルク宮廷の女性を、エリーザベトという名前にしているのは、明らかにヴァルトブルクを舞台とした「聖エリーザベト」の聖女伝説をヴァーグナーがはっきりと意識していたからである。

なるほど『歌合戦』において、一度離反したヴァルトブルク宮廷に帰ってきた第二幕のタンホイザーが、それ故に自重を旨としながら、つつい肉の愛を歌ってはならないという宮廷社会のタブーを犯してヴェーヌスを賛美する点に彼の社会的反逆児としての性格を読み取ることは可能であろう。しかしながら、市民としてのタンホイザーとヴァルトブルク宮廷社会の間に、マイアーが言うような持続的で構造的な敵対関係が描かれているかどうかは大

いに疑問であると言わねばならない。そもそも、ベルムバッハなどが挙げているオペラ『歌合戦』の成立時期とヴァーグナーが参加した三月革命のの時間的一致は、ニーケ・ヴァーグナーも言うように少しずれているのであり、これは時代とともに政治的姿勢を大きくかえていったヴァーグナーの生涯を考えると、両者の政治姿勢の一致の根拠にはならないであろう。それにまた何よりも、オペラ『歌合戦』においては、次章で詳しく見るように、第二章で扱ったテイクにおける現実社会における不遇者としての忠臣エックルトやタンネンホイザーの姿とは決定的に違う、宮廷社会の寵児としてのタンホイザーもまたたしかに描かれているのである。

第四章 「ハーメルンの笛吹き男」と「ヴァルトブルクの歌合戦」の伝説

第二章で扱ったテイクの『タンネンホイザー』において、ハルルンゲン伝説等の英雄伝説がタンホイザー伝説と並んで下敷きになっていることはすでに述べたが、多少とも注意深く作品を読むならすぐに分かるように、それらに加えてさらにグリムの『子供と家庭のメールヒュン集』でも有名な「ハーメルンの笛吹き男」の伝説もまたその下敷きになっていることはよく指摘される。⁽³⁵⁾ すなわち、テイクの『タンネンホイザー』の前半においても後半においても、ヴェーヌスベルクの誘惑は、「楽師」と「その奏でるえも言えぬ調べ」を通して行われる。それは、

聞く者すべての心に深い憧憬と烈しい願望を呼び起こすのだ。そのためみな抗いがたい音色にひき寄せられ、その山に迷い込んでしまう。⁽³⁶⁾

「地獄の住人どもが使者として遣わした」この「楽師」は、正当な報酬を得られなかったばかりに、その「笛」の音楽によって町の一三〇人の子供たちを連れ去り消えてしまった、あのハーメルンの鼠捕り男を思い出させる。しかし、私が注目したのは、この「ハーメルンの笛吹き男」伝説とテイクの創作メーテルヒエン『タンネンホイザー』の双方に共通して見られる、芸術観ないし芸術家像である。すなわち、その両者によれば、「笛の調べ」という芸術は、没我的な陶醉状態に人を陥れて自立を奪うきわめて危険なものであり、「楽師」という名の芸術家は、もともと正体の分からぬよそ者で社会的に怪しげな存在であり、人さらいとさえ考えられるのであった。これは、ヨーロッパ市民社会の芸術崇拜の一方に根強く存在し続けた芸術家像であり、たとえば作家トーマス・マンが終生否定しきることができなかった芸術家像、「緑の馬車に乗ったジプシー」⁽³⁸⁾に対する不信感という形で表明した芸術家像であるばかりか、さらに二〇世紀において、賤民としての芸人たちという、社会史研究が描き出す中世社会における現実の姿でもある。

ミンデンの牧師ハインリヒ・フォン・ヘルフォルトが一三七〇年に書いた『年代記』やそれを短縮してまとめた一五世紀の『リュートネブルク写本』によれば、一二八四年六月二六日にハーメルンのヴェーザー門から「珍しい銀の笛」を持った「美しく着飾ったひとりの若者」がやってきたが、彼がその笛を吹くと「それを聞いた子供たち、数にしてほとんど一三〇人が彼についてしまった」という⁽³⁹⁾。今日の定説によれば、このハーメルンの笛吹き男の話には、歴史的事実が根底にある。それは、中世における東方殖民のための人集めという歴史的状况を表現したもので、一三世紀のハーメルンの場合、それはオルミュッツの司教の指図によるものであったが、そういう人集めには、人々の注目を惹き付け、殖民の魅力を熱く語る現場の人材も必要であり、それが「笛吹き男」だと

④
いのである。つまり、定住の農民や市民とは区別された最下層の流浪のさまざまな芸人たちが、そのような各種の斡旋業者としても機能していたのであった。諸国を渡り歩く彼らの情報力と、その魅力的な「芸」は、そのような斡旋にまさしく適していた。しかし、一般の民衆にとって彼ら流浪の芸人たちは、信用のおけない怪しげなよそ者であり、実際またこの人集めにおいても、口先ばかりの詐欺師であり、人さらいでさえあった。このような賤民としての芸人たちという歴史的現実を反映しているのが、「ハーメルンの笛吹き男」の伝説であり、ティークにおけるヴェーヌスベルクの誘惑者としての「楽師」たちもこの芸術家像を基本的には踏襲していると言える。

しかしながら、『歌合戦』における、「大胆な歌人」タンホイザーの形姿は、そのような怪しげな賤民のイメージとは一線を画していると言わねばならない。我々は、タンホイザーが何といつても支配者であるヘルマン公とその姪エリーザベトの寵愛を受ける宮廷の寵児であり、ゲーテのタッソーとは違って二人の結婚を妨げる決定的な障害は何もない、という点に注意しなければならない。そしてタンホイザーをこのような寵児として描き出すために、作者ヴァーグナーが利用しているのが、吟遊詩人たちが集い、華やかできらびやかな文化が咲き誇る中世宮廷絵巻の世界である。すなわち、題名にもあるように、ヴァーグナーのオペラ『歌合戦』はタンホイザー伝説ばかりではなく、それと並んで中世の宮廷を舞台にした「ヴァルトブルクの歌合戦」伝説を下敷きしている。トランペットによって始まる『歌合戦』第二幕第三場の歌合戦への「貴人たちの入場」の行進曲は、そのような華やかな中世絵巻を鮮やかに描き出している。

しかも、ヴァーグナーのタンホイザーが、宮廷においていかに恵まれた地位と立場に在るか、グリム兄弟の『ドイツ伝説集』やE・T・A・ホフマンの『ゼラーピオン同盟会員』における、ヴァーゲンザイルの中世年代記

をもとにした部分と比較すれば、さらに明白である。すなわち、同じ伝説に基づきながらも、名前がオフターディングンからタンホイザーに変わっているだけではなく、『歌合戦』のタンホイザーと宮廷社会、とくに彼が思いを寄せる女性との関係は、グリム兄弟の「ヴァルトブルクの戦い」やホフマンの「歌人たちの戦い」におけるそれとはかなり趣を異にしている。タンホイザーは、ウェーヌスを賛美してはならないという宮廷社会のタブーを破ったからこそ宮廷を追われるが、グリムの「ヴァルトブルクの戦い」においては、他の歌人たちはもともとオフターディングンを「嫉妬」していたのであり、その敵対的な悪意がはっきりと表現されている。

他の歌人たちは、嫉妬ゆえにオフターディングンをテューリングンの宮廷から追い出したかったので、狡猾なことばで彼を策略にかけた。⁽⁴¹⁾

またホフマンの「歌人たちの戦い」においては、エリーザベトと相思相愛のタンホイザーと違い、伯爵未亡人マティルデへの叶わぬ愛ゆえにオフターディングンは病気になるひとり寂しく宮廷を去っていく。⁽⁴²⁾ このような部分から分かるのは、宮廷歌人といえども、他の歌人たちとの激しい競争にさらされており、しかも彼らの運命はわがままな領主の気まぐれにかかっているという、その存在の不確かな側面である。しかし、ヴァーグナーの『歌合戦』は、もっぱら宮廷の華やかな側面しか描いていないのである。

日本の中世ヨーロッパ社会史家である阿部は、伝説「ハーメルンの笛吹き男」を対象とした研究において、いわゆる歴史的事件よりも庶民の現実、すなわち、「民衆が長い年月の間にその生活の苦しみのなかから吐き出し、語

り伝えてきた」ものの重要性を力説している。そして彼は、そのような庶民の生活と息遣いを伝説の中に読み取ろうとするのであり、その成果はたしかに歴史学ないし社会学のきわめて優れた仕事であろう。それによるなら、各地の宮廷を渡り歩く宮廷歌人と、前述したような最下層の流浪の芸人たちとは本質的にそれほど違っていないのであり、両者の境界はいまいで流動的である。とするなら、もっぱら、きらびやかな宮廷と「人口の天国」たるヴェーヌスベルクから成っており、同じ作者の創造した『ニュルンベルクのマイスター・ジンガー』の職人や民衆の闊歩する世界と比べても、民衆や庶民、「生活の苦しみ」を背負った芸術家の影はおどろくほど薄い、というか皆無に近いヴァーグナーのオペラ『歌合戦』は、芸術的に劣った作品なのだろうか。

しかしながら、芸術作品の価値は、必ずしもそこに含まれる庶民の現実としての歴史的眞実の有無によって決まるものではない。なるほど、たとえば日本の古代神話と文学を論じた考察において石母田は、ヘーゲルの『美学講義』を援用しつつ、作品の価値を決めるものは、唯物論的な意味での（従って必ずしも歴史的な大事件ではない）時代と社会の現実をどれほど反映しているかにかかっている、と述べているが、たしかに彼の対象とする叙事詩に關しては、それはある程度当てはまるであろう。しかし、ヴァーグナーの『歌合戦』は、時代の叙事詩ではない。それは、芸術と芸術家のあり方をテーマとする、ある意味で非社会的（反社会的ではない）な作品であり、その主人公である「大胆な歌人」たるタンホイザーは、結局のところ自分の芸術の問題しか考えていないという意味でナルシストであり「実存的アウトサイダー」であった。

第五章 ニーチェ、あるいは「俳優」としての芸術家

すでに引用した「お前はおもい上がって傲慢にも去っていったその世界に戻ってくるのか」というヴァルトブルク宮廷の人たちの密かな恐れを表すヘルマン方伯の言葉は、「大胆な歌人」たるタンホイザーの誇らかな自覚と自負に対して発せられた言葉であり、またその後のタンホイザーの悲劇の根源的理由を説明する言葉でもある。なぜなら、それは、タンホイザーが、破格の敬意と厚遇を受け、何一つ不満はないはずの宮廷と恋人をあえて捨てヴェーヌスベルクへ向かったこと、そして、にもかかわらずまたかつて捨てたその宮廷に帰ってきたことを伝えているからである。すなわち、ここで問題なのは、何らかの社会的強制や事情ではなく、「大胆な歌人」としてのタンホイザーの個人的な意志だけである。そして、そういうタンホイザーにとって、ヴェーヌスとマリーアの世界の対立は、まさに選択不可能で調停不可能なものとして存在している、と言わねばならず、上述してきたように、それは作品を通して結末に至るまで決着のあやふやなままである。『歌合戦』におけるタンホイザーは、この選択不可能な世界の間を揺れ動き、立ち尽くし、双方の世界に引き裂かれる苦悩の果てに死んでいく。まさに、この二つの対立する世界の優劣を付けず、対立したまま併置するのが、オペラ『歌合戦』の意図であるといっても過言ではないであろう。

それにしても、彼はなぜこの官能の世界と禁欲の世界のどちらかに選択できないのか。それは、それら双方とも「大胆な歌人」たるタンホイザーの芸術にとって欠けてはならない必須の要素だからである。ここでタンホイザーという形で現れている芸術家とは、世界の分析者や解釈者でもなければ、唯一の真理の探求者ではなく、むしろ、

あれもこれもという世界の多様性の貪欲な表現者であり、またそういうあり方しかなかった存在である。

そういう意味で、ニーチェがヴァーグナーに、当初はキリスト教道徳に毒されないディオニソスの理想の体现者を見て心酔しながら、『パルジファル』に代表されるようなある種の禁欲的理想をヴァーグナーが描くことがあるのを次第に気付く、結局は節操のない「俳優」として失望したのも、当然といえば当然であった。ニーチェの場合、調和を排し混沌を称えながらも、そしてそれがあらゆる「価値の転倒」をもたらすべきだと主張するにせよ、あくまで人間は評価する存在でなければならず、「無条件的な者たち」とは「ある卑しむべき病んだ種族、ある賤民的な種族」であり、ニヒリズムとデカダンの根源に他ならない。しかし、ヴァーグナーが『歌合戦』において、二つの世界の間を揺れ動き居場所を持たない芸術家タンホイザーとして示している者こそ、一面において、まさにそのような「ある卑しむべき病んだ種族、ある賤民的な種族」なのである。

ハンス・マイアーがヴァーグナーのタンホイザーをゲーテのタッソーと社会的「アウトサイダー」という点で比較していることはすでに言及したが、彼はまた、タンホイザーを「実存的アウトサイダー」とも呼んでいる。マイアーはこの「実存的アウトサイダー」についてそれ以上説明していないが、次のようなタッソーの言葉を、芸術の祝福としてではなく、むしろ「あらゆるものに対するアウトサイダー」としてのあり方を強いる芸術の呪いとして解釈するなら、それは取りも直さずまさに、二つの世界に引き裂かれる『歌合戦』における芸術家像といえるであろう。

人はその苦悩において沈黙するが、

ひとりの神が私に、私の苦しみを言うすべを与えてくださった。⁽⁶⁾

この「苦しみを言う」というのは、『歌合戦』における芸術家にとって、第二章で見たティークのような「苦しみの分析や解釈でもなければ、その評価でもなく、ましてや「苦しみ」の処方箋でもない。この「言う」というのは魂のぎりぎりの叫びとしての表現である。ニーチェによれば、もはや評価しない「最後の人間」は何も創造できない人間であった。しかし、ヴァーグナーが『歌合戦』において描き出したのは、「あらゆるものに対するアウトサイダー」という掟を自らに課しつつ「歌の殿堂」における創造に生きる、誇らしくも悲劇的な芸術家の姿であった。

註

ヴァーグナーのテキストについては、Richard Wagners gesammelte Schriften und Briefe. Hrsg. von Julius Kapp, 16 Bde. Hesse & Becker Verlag, Leipzig 1914. を使用した。

- (一) Richard Wagner: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. a.a.O., 3. Bd., S. 168.
- (二) Deutsche Sagen. Hrsg. von Brüdern Grimm. Editiert und kommentiert von Heinz Rölleke. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1994, S. 218f.
- (三) Richard Wagner: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. a.a.O., S. 187.
- (四) Julius Kapp: Einleitung des Herausgebers. In: Richard Wagners gesammelte Schriften und Briefe. a.a.O., 3. Bd., S. 149.

本稿で使用したテキストでは、ドレスデン版とパリ版の異なる部分が左右に並んで載せられているのに加え、ドレスデン版の草稿段階での結末部分が『ウァ・タンホイザー』として載せられている。ちなみに、ドレスデン版とパリ版ともに結末の部分でウェーヌストエリーザベト(死体で)が再登場するが、その『ウァ・タンホイザー』においては、二人とも直接登場することは無く、再いの合唱によってエリーザベトの死が暗示される。

- (5) Julius Kapp: *Einleitung des Herausgebers*. aa.O., S. 150.
- (6) Richard Wagner: *Mittelungen für meine Freunde*. aa.O., 3. Bd., S. 99.
- (7) Richard Wagner: *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*. aa.O., S. 172.
- (8) Vgl. Erika von Dellingshausen: *Die Wartburg*. Stuttgart 1983.
- (9) Richard Wagner: *Mittelungen für meine Freunde*. aa.O., S. 98.
- (10) Kommentar von Herausgebers Manfred Frank der Ludwig Tieck Schriften Bd. 6, Phantasia. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1985, S. 1274.
- (11) Kommentar von Herausgebers Manfred Frank der Ludwig Tieck Schriften Bd. 6. aa.O., S. 1269f.
- (12) Kommentar von Herausgebers Manfred Frank der Ludwig Tieck Schriften Bd. 6. aa.O., S. 1269f.
- (13) Ludwig Tieck: *Der treue Eckard und Tannenhäuser*. In: Ludwig Tieck Schriften Bd. 6. aa.O., S. 171.
- (14) Ludwig Tieck: *Der treue Eckard und Tannenhäuser*. aa.O., S. 156.
- (15) Ludwig Tieck: *Der treue Eckard und Tannenhäuser*. aa.O., S. 180f.
- (16) Ludwig Tieck: *Der treue Eckard und Tannenhäuser*. aa.O., S. 181.
- (17) Ludwig Tieck: *Der treue Eckard und Tannenhäuser*. aa.O., S. 156.
- (18) 「ヴァーグナーが神話を支持しながらも、具現化によってまったく神話を告訴していることは、彼の二重性を説く

鍵かもしれない。」Theodor W. Adorno: *Wagners Aktualität*. In: *Gesammelte Schriften*. Suhrkamp, 1971, Bd. 16,

Musikalische Schriften I-III. S. 550.

- (19) Theodor W. Adorno: *Versuch über Wagner*. a.a.O., Bd. 13, *Musikalische Monographien*. S. 88.
- (20) Richard Wagner: *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*. a.a.O., S. 156.
- (21) 妻コージマの一八六九年六月一五日の日記による。「ティークには偉大な詩人の特徴である痛ましい簡潔さが欠けつつある」Cosima Wagner: *Tagebücher*. Bd. 1, 1869-1877. München und Zürich 1976.
- (22) 『歌合戦』に震撼されたポードレールは「その序曲について「肉欲の享樂が、不可避の悪魔的論理に導かれて、罪惡の至上の快樂にたつとる」と述べている。『ポードレール全集』第三卷『リヒルト・ワグナーと「タンホイザー」のペリ公演』（白井健三郎訳、人文書院、一九六三年）一五二頁。
- (23) Richard Wagner: *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*. a.a.O., S. 159.
- (24) Richard Wagner: *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*. a.a.O., S. 165.
- (25) Heinrich Heine: *Elementargeister*. In: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* Bd. 9, Hoffmann und Campe, Hamburg 1987, S. 61.
- (26) Heinrich Heine: *Elementargeister*. a.a.O., S. 62.
- (27) Heinrich Heine: *Elementargeister*. a.a.O., S. 47.
- (28) Heinrich Heine: *Götter im Exil*. a.a.O., S. 125.
- (29) Hans Mayer: *Tannhäuser als Außenseiter*. In: Richard Wagner. Frankfurt am Main und Leipzig 1998, S. 98f.
- (30) Hans Mayer: *Tannhäuser als Außenseiter*. a.a.O., S. 98.
- (31) Udo Bernbach: <Blühendes Leid> - Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen. Metzler, Stuttgart

und Weimar 2003, S. 103.

- (32) Udo Bernbach: <Blühendes Leid> - Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen. a.a.O., S. 102.
- (33) Udo Bernbach: <Blühendes Leid> - Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen. a.a.O., S. 105.
- (34) ホーメル『入江の天國』(徳語書籍'九一頁)。
- (35) Nike Wagner: Wagner Theater. Insel, Frankfurt am Main und Leipzig 1998, S. 43.
- (36) Kommentar von Herausgebers Manfred Frank der Ludwig Tieck Schriften Bd. 6. a.a.O., S. 1270.
- (37) Ludwig Tieck: Der treue Eckard und Tannenhäuser. a.a.O., S. 173.
- (38) Thoma Mann: Tonio Kröger. In: Gesammelte Werke in 13 Bänden. S.Fischer, Frankfurt am Main 1974, Bd. 8, S. 291.
- (39) Kommentar von Herausgebers Manfred Frank der Ludwig Tieck Schriften Bd. 6. a.a.O., S. 1271.
- (40) Kommentar von Herausgebers Manfred Frank der Ludwig Tieck Schriften Bd. 6. a.a.O., S. 1271.
- (41) Deutsche Sagen. Hrsg. von Brüdern Grimm. a.a.O., S. 658.
- (42) E.T.A. Hoffmann: Serapionsbrüder. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1985, S. 341-344.
- (43) 阿部謹也『ホーメルンの笛吹き男——伝説とその世界』(平凡社 一九七四年) 一七六〜二〇八頁。
- (44) 石母田正『神話と文学』(岩波現代文庫'二〇〇〇年)
- (45) Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner. In: Werke in 6 Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta, Carl Hanser Verlag, München, Wien 1980, S. 921.
- (46) Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. a.a.O., S. 529.
- (47) Hans Mayer: Tannhäuser als Außenseiter. a.a.O., S. 102.
- (48) Johann Wolfgang von Goethe: Torquato Tasso. In: Goethes Werke Bd. 5. Hamburgerausgabe. 8. Auflage, C.H.Beck,

「この殿堂はあなたの王国」

München 1977, S. 93.