

Title	アンチヒーロー「ベックメッサー」の「名誉」をめぐって
Author(s)	奥田, 敏広
Citation	ドイツ文学研究 (2006), 51: 25-47
Issue Date	2006-03-10
URL	http://hdl.handle.net/2433/185481
Right	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

アンチヒーロー「ベックメツサー」の「名誉」をめぐる

奥田敏広

第一章 もっとも「人気」のある登場人物

ボードレールやマラルメの絶賛に始まりアドルノが愛憎を込めて執拗に分析する一方、ルトトヴィヒ二世の傾倒からヒトラーとナチスによるいわば御用音楽化を経て現代も続くバイロイト詣に至るまで、良くも悪くも世界的に圧倒的な影響を与えてきたヴァーグナーの音楽の中でも、『ニュルンベルクのマイスタージンガー』（以後『マイスタージンガー』と略記する）は、いくつかの点で特異な作品である。というのも、まず第一に、神話や抽象的な中世を舞台とした作品群の中で、『マイスタージンガー』は例外的に一六世紀のニュルンベルクという明確な「歴史」を舞台とし、ハンス・ザックスという「歴史」上の人物を主役として⁽¹⁾いるからである。そして二番目には、陰鬱な没落と「黄昏」を基調とする楽劇の中で、音楽家自身によってはっきりと「喜劇」と銘打たれ、晴れがましい行進曲風の主導楽句をともなう明朗な長調の音楽とハッピーエンドのストーリーを持っていることが挙げられる。そし

て、この二番目の喜劇的にして堂々とした明朗さという特徴は、冒頭に言及したような圧倒的な影響の中でも、たとえばトーマス・マンが玄人受けと俗受けの「二重光学」と呼んだ、その後者において決定的な寄与をなしてきたのは言うまでもない。後述するようにヒトラーのナチス第三帝国において実際に国民オペラの役割を担っていたこの作品は、そもそも伝統的にもしばしば新年を祝して上演される、ある種のドイツ国民オペラであったといつても過言ではないであろう^③。とりわけ、杓子定規に作歌法の規則にしがみつく狭量なあらゆる捜しやの典型であり、策略を弄して若い娘を得ようとするが、そのうすのろさゆえに失敗し万人の嘲笑的となる「歌の判定者」ベックメッサこそは、若いカップルに横恋慕する年配の権力者という伝統的な民衆喜劇の定番にもびったりはまる、ヴァーグナーの数多い登場人物たちの中でもある意味でもっとも「人気」のある人物に違いない。そういう意味で、次のような見方は、古今東西のベックメッサ観の基調にある、もっとも基本的な見解であろう。

笑止千万な輩であり、彼には嘲りの呪いが体に纏わりついている。まさにこの長所にこそその偉大な人氣の源泉があるのかもしれない。観客は、笑える場面というものを一番愛するものなので、威圧的なヴァーグナーの真剣さのただ中において、衷心から解放の一息をつきながら彼を滑稽な人物として歓迎するのである^④。

しかし、ベックメッサは単に「笑止千万な輩」に過ぎず、せいぜいコミックリリーフと呼ばれる息抜きの場面のように、「滑稽な」ほど観客が溜飲を下げ満足する存在に過ぎないのだろうか。

答えは明らかに否である。というのも、シェイクスピアにも悪徳に満ちた卑劣漢フォルスタッフのような深みを

持ったアンチヒーローが存在するように、笑うべき人気者が重要な意味と役割を持っていることもまれではないからである。それにまたベックメッサーの場合、ヴァーグナーの音楽を論じる上で避けて通れないナチズムとの関係という点から言っても、以下で述べるようにきわめて問題を孕んだ存在であり、この作品に存在する共同体の理念を解釈する上でも重要性をもってくる。しかも、音楽やドラマにおいては演奏や演出という過程を通じて、場合によっては「創作者の意志に反する」⁵⁾ほどの変化を作品自身に与えることが可能であり、ベックメッサーの場合も、以下で見るように、現在に至るまでに実にさまざまのベックメッサーが創造されてきている。そういう意味で、「笑止千万な輩」という上述の要約も、なるほど多くの見方の基調となるものではあるが、数あるベックメッサー像のあくまでひとつに過ぎない。それで本稿においては、歴史上のさまざまな異なった演出を顧慮しつつ、この何といってももっとも「人気」のあるヴァーグナーの登場人物をめぐって、そのさまざまな可能性と在りうべき姿について考察したい。

第二章 反ユダヤ主義とナシヨナリズム

ところで、周知のように、単に「笑止千万な輩」ではないベックメッサー観も実は古くから存在している。すなわち、自らの不毛さゆえに手厳しく攻撃的であり、貪欲ながら失敗ばかりしているこの書記にして求婚者である人物は、ユダヤ人の滑稽な戯画である、という解釈である。なるほど、ヴァーグナーがユダヤ人種を、真の創造性が欠如した民族として非難していることはよく知られている。たとえば『音楽におけるユダヤ性』において彼は、次

のように述べている。

内面的な感動、真の情熱というものは、理解を求めて伝えられる瞬間にその独自の言葉を見出すものであるが、この点に関するユダヤ人の性格をすでに詳しく述べたように、彼等は真の情熱といったものを持っていないし、芸術創造へと駆り立てられるような情熱はまったくもっていない。⁽⁵⁾

そして、その際ヴァーグナーが念頭に置いていたユダヤ人像は、『マイスタージンガー』におけるベックメッサーと驚くほど共通点があるのも確かである。すなわち、ペラペラと喋るその話し方や、乱雑でかん高い声のたわごとなどである。しかも、これまた有名な事実であるが、ベックメッサーは作品の草稿段階ではハンスリッヒという名前を付けられていたことも分かっている。ハンスリッヒは明らかに、ヴァーグナー自身が酷評されてきたウィーンの批評家にしてユダヤ人のハンスリックを思い出させるのであり、ここまできると、芸術家が『マイスタージンガー』において、日頃から蔑視してユダヤ人の戯画をベックメッサーとして創造しようとしたと考えるのは、ある意味で当然なことであろう。

しかし、これはいわば楽屋話的な事情であって、我々が問題にすべきはヴァーグナーが公表したテキストそのものでなければならぬ。たとえヴァーグナー自身がどれほど反ユダヤ主義思想を持っていたにせよ、それが作品自体の中に表れているとは限らないからである。そして、テキストによるなら、後述するようにベックメッサーは必ずしもユダヤ人の不毛性の戯画とばかりは考えられないのである。そういう意味で、「ヴァーグナーの作品のなか

で退けられる者たちはすべてユダヤ人のカリカチュアである」と述べ、ヴァーグナーの反ユダヤ主義を厳しく糾弾するアドルノが、その後のヴァーグナー論において、

(ヴァーグナーの)音楽ドラマをミーメとベックメッサの厭うべきユダヤ人カリカチュアという烙印から解放すべきであろう。⁽⁹⁾

と語っているのは(アドルノによれば『ニーベルングの指輪』のミーメはベックメッサの末裔である)、まさに正論であると言わねばならない。ましてや、ウィーンの評家ハンスリックへの「個人的」な「復讐」と結び付ける見方など、作品を矮小化する悪例の最たるものに違いない。すでに二〇世紀初頭のある批評家は次のように非難している。

リヒャルト・ヴァーグナーのような人が、道化男に復讐したなどということを考えることが許されるだろうか？ 偉大な人物は、個人的な、あまりに個人的なことが絡んでいることにおいてもそれほど深く墮落することはないのである。⁽¹⁰⁾

とはいえ、ベックメッサリーユダヤ人観が根強く存在する背景には、そのような作品以外の事情だけではなく、作品そのものにも原因の一端があることもまた否定できない。すなわち、「ドイツ的にして真実」であり「ドイツ

的にして真正な」、「聖なるドイツの芸術」と、それを「はぐくみ」、「守ってきた」。「ドイツのマイスターたち」を褒め称え、「外国のがらくた」を貶す最終場面におけるハンス・ザックスの演説には、⁽¹⁾紛れもなくドイツ国粹主義の息吹が感ぜられるのは確かであるし、そのようなドイツ国粹主義の立場に立てば、不能の知的批評家ベックメッサーはドイツ人でなくユダヤ人であるのが自然だからである。確かに「deutsch」という形容詞が執拗に繰り返されるザックスの演説と、その結末の「聖なるドイツの芸術」の永続性を称える語句を舞台一同全員が大円団となつてくり返し歓呼しながら終わる作品の結末は、戦後も二〇年経った時期においてすらアドルノに、ドイツの聴衆にある種の「自己保証」をあたえることによって「荒狂うような拍手歓声」をおこさせる、⁽²⁾と言わせるほど陶酔的で強烈なものである。このような作品のアンチヒーローであるベックメッサーがユダヤ人と見なされても不思議なことではないし、反ユダヤ主義とナシヨナリズムを第一のスローガンに掲げるナチズムが、ヴァーグナーの作品の中でも特にこの『マイスター・ジンガー』に注目したのもまたきわめて当然のことである。

実際また、第三帝国時代にこの作品は、ナチスのニュルンベルクにおける党大会のオペラであり、政治祭典オペラとしていたるところで濫用された。たとえば、一九三三年のヒトラーが訪れたバイロイトにおける『マイスター・ジンガー』は、幕間時間にゲッベルスによる『リヒャルト・ヴァーグナーと今日の芸術体験』と題する演説が行われたが、上述の「聖なるドイツの芸術」を称えるフィナーレの場面は、八〇〇人近くの歌い手を動員し、壮大華麗なスペクタクルオペラ風の演出で盛り上げられ強調されたという。⁽³⁾また戦況も逼迫した一九四三年から一九四四年にかけては、『マイスター・ジンガー』がそもそも上演プランにのぼった唯一の作品だったが、その上演は『勝利への確信表明と貢献』と題され、舞台にはあのナチスの鍵十字の旗が登場し、観客には「総統の招待客」と呼ばれ

た兵士や労働者で溢れていたといふ。⁽¹⁴⁾

しかしながら、このような演出と上演がまさに作品の歪曲であり濫用であるのは、エゴン・フォスも言うように、「聖なるドイツの芸術」が褒め称えられるコンテキストを忠実に理解するなら明らかなことである。すなわち、まずザックスによって、そして次にはすべてのマイスターたちと、ヴァルター・シュトルツィングとエーファという出来たばかりの若いカップル、そしてすべての従弟や民衆たちによって唱和される詩句は、

たとえ神聖ローマ帝国が塵と消えても、聖なるドイツの芸術は永遠に存在し続ける。⁽¹⁶⁾

となっているのであり、これはドイツの政治的なヘゲモニーは問題ではなく、ただ「聖なるドイツの芸術」だけが大切であり価値あるものだとする、ある種の芸術至上主義であって、政治的ナシヨナリズムとははっきりと一線を画しているからである。あのニーチェが『善悪の彼岸』の「民族と祖国」と題した第八章冒頭において、『マイスター・ジンガー』序曲について述べた、ドイツ人の現実感覚の欠如を愛情を込めつつ嘆いている次のような有名な言葉も、このような非政治性を指していると思われる。

これこそは最善また最悪な意味のドイツ的なものであり、ドイツ式に複雑で不恰好で割り切れず汲みつくせないものである。ここにはまた靈魂の驕慢と横溢があるが、これは頹廢的巧緻の下に隠れていて、しかもここにあってこそもっともその所を得ている。「中略」この種の音楽こそは、私がドイツ人について考えているとこ

ろのものを、もっともよく表現している。すなわち、ドイツ人は一昨日と明後日の人間であって——今日を持つていない。¹⁷⁾

ただし、非政治的なものとはいえ、このニーチェの言葉にも明かなように、この作品にある種のナシヨナリズムが存在するのは否定できないのであり、それはまた、あのホフマンスタールが、「国民的パトス」として感じ取ったものでもあった。¹⁸⁾そして、この「国民的パトス」の内実は、この作品のアンチヒーローであるベックメッサーの解釈とも大きくかかわってくる。たとえば、彼を単なるユダヤ人の戯画だと考えるなら、ここで描かれているのは、排他的で攻撃的なまさに悪しきナシヨナリズムということになるであろうが、ベックメッサーというアンチヒーローはそう単純な人物ではない、と私は考えている。その後の上演史をたどりながら、ベックメッサーについてさらに検討したい。

第三章 「名誉の救済」？

前章で概観したようなナチズムによる濫用と歪曲を経た戦後の『マイスタージンガー』上演の大きな流れは、そのような過去との対決の歴史として跡付けることができる。すなわち、一九五〇年代から七〇年代にかけて反ユダヤ主義的ナシヨナリズムとのさまざまの清算と決別の試みがなされてきた。その中心をなすのは、一九五六年の作曲家自身の孫でありバイロイトの主権者であったヴィーラント・ヴァーグナーによる徹底的に抽象的・非歴史的な

演出と、一九六〇年のライプツィヒにおけるヨアヒム・ヘルツによる演出、それを擁護したヴァルター・イェンスのエッセイにおける解釈等であるが、一九五六年の演出は本稿のテーマと直接は関係ないので註に譲ることにして、ここでは改作とさえ言えるヘルツの大胆な変更について見ていきたい。それは、本稿のテーマでもあるベックメッサーをめぐるものであり、その理論的解説と云うべきイェンスのエッセイの題名に端的に表れているように、「ベックメッサーの名誉の救済」を試みるものである。すなわち、本稿冒頭でも言及したような、

男として詩人として不能者のベックメッサー。敗北者ベックメッサー。その傲慢さと独我論は数知れぬ敗北と屈辱、それに病的恐怖心を示すばかり。「中略」かつて世界文学史上今日に至るまで、この男にたいしてほど解釈者が鬱憤を晴らし歎喜にひたれた人物がいただろうか、⁽¹⁹⁾

というほど否定的人物として解釈されてきた人物の、「名誉を救済」しようとするものである。これは、単に第二章でみたようなベックメッサーをユダヤ人とするナチズムによる政治的な歪曲に対する抗議であると同時に、また第一章でみたような徹底的にアンチヒーロー的なベックメッサー観に対する抗議でもあり、政治的な意味に限らずそもそもこの作品を解釈し直そうとする試みと言える。⁽²⁰⁾ このことは、たとえばイェンスの主張ときわめて類似する点の多い『救済の試み』と題するリヒャルト・ローテのエッセイが、ナチズムの登場するずっと前の一九一〇年すでに「音楽」誌に載っているのを見ても分かる。第一章で引用したベックメッサー観も、実はこのローテの引用であり、彼が反論し「救済」ようとしたものも、徹底的に否定的存在としてのベックメッサー観であった。

ところで、そのようなローテとイュンスがまず共通して強調するのが、「市の書記」としてまたマイスターのひとりとしてベックメッサーがいかに有能であり実際また人々の尊敬を受けていたかということ、それに対して彼の敵視する青年騎士ヴァルター・シュトルツィングが、結末でマイスターの冠を授けられるものの、本来いかに教養がなく無謀であるかということである。イュンスによれば、そもそも中世における「市の書記」というのは、

ひとりで弁護士と公文書保管人を兼ねており、記録を登録し、法律行為を書式にし、市の官房が公布する文書の書き方を指示し、また生徒たちが文書の書き方の規則を習得できるように配慮もしなければならぬ。⁽²²⁾

きわめて重要な職業であるが、ベックメッサーはそれをやり遂げているのである。またローテも言うように、マイスターたちのなかでもひとときは誉れ高い「歌の判定者」の任務をまかされているのは、

我が友ザックスよ、君はりっぱな詩人だ……

しかし、音と旋律に関しては、白状しろ、

俺に勝るものは誰もないと⁽²³⁾

という彼の言葉通り、その能力を皆が認めているからに他ならない。そういうベックメッサーを信頼しているからこそ、財産と娘を歌競への優勝者に与えようとする計画をボーグナーはまず彼に知らせるのである。第一幕結末で

彼が恋敵となる騎士ヴァルターに手ひどい歌い損ねの判定をくだすのもまた、意地悪な狭量でもなければ底意を秘めた策略でもなく、実際に規則通りに歌わなかった「ユンカーの無謀」なふるまいに対する「誠実な憤慨」に他ならない。だからこそ他のマイスターたちもそれに同調するのである。

このような目でベックメッサーを見ていくなら、ヘルツの演出を継承した上演が行なっているように、第二幕で自分の恋人に言い寄っていると勘違いした従弟のダーウィットが引き起こす民衆の騒動に巻き込まれてひどい暴力を受けるベックメッサーの苦悩を、結末でライトをあてて強調し幕を閉じる演出も、きわめて当然に思えるし、第三幕でベックメッサーが歌競べの場で歌い、聴衆の大きな嘲笑を買うあのグロテスクな歌を、ヴァルターの着想をザックスが書き留めたものを借りてきたために歌い間違ったのではなく、表現主義的な現代詩の傑作とするエルンスト・ブロッホの解釈もまた、それほど突飛で不自然なものとは思われなくなってくる。

しかし、このような「ベックメッサーの名誉の救済」の総仕上げともいうべきは、ヘルツの演出によって試みられ、その後もヴィーラント・ヴァーグナーを始めとする数々の演出に取り入れられ、またイエンスによって熱烈に支持された、作品全体の結末におけるベックメッサーの再登場であろう。すなわち、歌競べの歌において失敗し聴衆の失笑と嘲りをかけて舞台から消えてしまったベックメッサーは、作曲者自身の指示によればそれ以後二度と再び姿を現すことはないが、ヘルツの演出は結末で民衆の歓呼をうけるザックスによって彼を舞台中央に呼び出させ、ヴァルターとともにザックスを中心として並べせるのである。これは、それ以外の「救済」の試みがすべてどちらかという解釈の違いによるものだったのに対して、明確に作者であるリヒャルト・ヴァーグナー自身の指示に反して行われた紛れもない改作である点でも際立っている。

それにしても、なぜまた「ベックメッサー」は最後の場面で消えてしまっただけならぬのか。それはイェンスによれば「ヘーゲルの意味」における「総合」がここで描かれなければならないからである。しかもそれは、詩人であるザックスによって。つまり、

シュトルツィングもベックメッサーも、ともにその論拠は不充分だ。一方の男は芸術にあまりに大きな価値を与え、自然にはあまりにわずかの価値しか与えないためであり、他方の男は靈感のために規定を過小評価するためである。「中略」こういう状況下で総合を目指すよう指示するのは他ならぬザックスの任務である。すなわち、芸術と自然の、組合と民衆の、法と自由の大いなる和解を。²⁵

なるほど、このヘルツの結末の改作によって視覚的に印象深く表現された「ヘーゲルの」な対立する二者の「総合」という明晰な解釈は、「ベックメッサーの名誉の救済」を実現すると同時に、ベックメッサーを共同体に取り入れることによって、前章で論じたような反ユダヤ主義とナシヨナリズムの問題も解決する、きわめて重宝なものだと言える。ベックメッサーも仲間になり、すべては解決され問題はもはや何もないように見える。しかし、本当に何も無いのだろうか？

たとえば、清水多吉は、一九六〇年代から七〇年代のヴァーグナーの演出について『マイスタージンガー』を「明るい反戦平和劇にしてしまっている」と述べ、その「翳り」のなさに不満をもらしている。²⁶清水は具体的にどのような演出のことを言っているのか名前を挙げていないし、またヘルツの演出が「反戦平和劇」と言えるのか疑問

であるが、後者の演出に「翳り」、あるいはアドルの言うような「毒」が希薄なのは確かであろう。すなわち、ベックメッサーがかつてはあまりにも極端に攻撃され排除されたとすれば、いまではあまりにも安易に手なずけられ取り込まれてしまっているのである。それは過去との対決とその真摯な反省に基づくというよりも、むしろその単純な反動に過ぎないように思われる。そしてそのように安易に手なずけられ取り込まれるのは、アンチヒーローたるベックメッサーの真の「名譽」にもむしろ反することではないのだろうか。実際また、最近の演出や解釈は、結末の改作を再び是正しつつある。すなわち、一九八〇年代のバイロイトにおけるホルスト・シュタインによる演出では、イェンスの言うようにベックメッサーが「ザックスにうながされて、ためらいながらも歩み寄ってくる」ことはもはやなく、退場するザックスと一瞬の握手をするだけであり、二〇〇二年のメトロポリタンにおけるオットー・シェンク演出では、最後の場面でベックメッサーは、もはやまったく登場しないのである。

第四章 「Wahn」と理性

イェンスのエッセイを注意深く読むなら、前章で問題にしたような点以外にも、重要な指摘を行っていることが分かる。なるほど、結末での改作が彼の結論であることは確かであるが、そのような解釈に至る過程というか前提として彼が言及していることで、独立した解釈として考えるなら、非常に注目すべきかつ妥当な指摘である。すなわち、「ベックメッサーはリヒャルト・ヴァーグナーその人である」というのである。これはまた、前章で見たような「ベックメッサーの名譽の救済」を、すなわち彼を「歌の判定者」としての実質と声望を兼ね備えた人物と評

価するなら必然的に至る見方でもある。実際にこの時代のヴァーグナーはもはや革命児というよりも、確立された權威であり、守るべき規範であつて、それはマイスターゲザングの權威たるベックメッサーと重なるのである。

しかし、このふたりの類似性に注目するのなら、イェンスはその前提として存在するもうひとつの類似性、すなわちベックメッサーとザックスの類似性も指摘すべきであつたろう。なぜなら、ベックメッサーとザックスこそともに、榮えあるマイスターの組合の譽れ高い一員であり、マイスターの規則と伝統の守護者であると同時に、孤独に苦しんでいる年老いつつある独身男であり、ふたりだけがマイスターたちの中でもエーファに思いを寄せている点も共通だからである。この類似性については、前章でも言及したローテが実は「対をなすもの」としてすでに指摘している。⁽²⁸⁾たとえば、マイスターの組合の譽れ高い一員という点はすでに前章で詳しく取り上げたが、後者の年老いつつある独身男の憧れについては、エーファの結婚に関して自らとベックメッサーを指しつつ「求婚者は、私や君より若くなければならない」と牽制するザックスに対して、ベックメッサーが「俺も年寄の仲間なのか」と怒つて答えているのを見て分かる。⁽²⁹⁾ベックメッサーによって否定されているものの、この組み合わせは作品全体の中ではしっかりと踏まえられているのである。

しかし、ローテは指摘していないが、ベックメッサーとザックスの類似性をもっとも決定的にそして端的に表しているのは、作品全体を通じて繰り返し使われている「Wahn」という古いドイツ語であろう。すなわち、この「Wahn」は、現在では「Wahnsinn」のような合成語としてしか使われないが、この作品では、ヴァルターの着想になる歌をザックスが書き留めたものをザックスの作と勘違いしたベックメッサーに関して繰り返し使われると同時に、エーファに魅かれる気持ちを持ちながらも、それを最終的に諦めて若く一途なヴァルターに譲るザックスが

第三幕冒頭で歌うモノローグにおいても繰り返して使われている。しかも重要なのは、前者は「ひどい思い込み」、後者は「迷い」という風に日本語で訳し分けられるのが普通なこの語は、グリムの説明する、「それらの呪縛のもので状況の明晰な思考と正しい判断ができないような、人間的な情熱、高慢や誇り、思い込みと熱狂、愛情と憎悪、希望と絶望等に関して使われる」という意味において、ザックスの「Wahn」にもベックメッサーの「Wahn」にも当てはまるということである。後者の「Wahn」は軽率な「思い込みや先入観」を意味しているに過ぎないように見えるが、その「思い込み」もエーファへの「愛情」故のことなのであり、ザックスの言う「Wahn」とそれほど違っているわけではない。そういう意味で、このような「Wahn」に捉えられた者たちの苦悩と葛藤の物語というのが、実は『マイスタージンガー』という作品の隠れたテーマである、と言っても過言ではないであろう。ここでバイロイトにおける居所をヴァーグナーが「Wanted」と名づけたことを思い出していいかもしれない。これらに注目するなら、ヴァーグナー自身がザックスとベックメッサーの双方に自らの姿を託していることが見えてくる。実際また、この作品を創作中、ヴァーグナーはこの「Wahn」という自らの心境をザックスとベックメッサーに託したことを、次のように述べている。

いくら逃れようと試みても Wahn はいつも私を見つけ出すべを心得ています、自らの店である靴屋の中にあるハンス・ザックスのようにトリープシェンの安全な邸宅の中にいる時でさえです。それで『マイスタージンガー』においてはこの Wahn をいたるところで響かせています。「中略」ベックメッサーの滑稽な絶望でさえこの魔法の箔をつけているのです。

しかしながら、ザックスとベックメッサは、もちろん同一人物ではない。ヒーローとアンチヒーローとしてあまりにも対照的に見なされがちな両者への新たな視点として、両者の類似性をこの章では強調してきたが、ローテも指摘しているように、この作品の中で次第にふたりは大きく袂を分かっていく。すなわち、Wahnが支配するこの世界を嘆く「Wahn! Wahn! Überall Wahn! (いたる所 Wahn ばかりだ、)」に始まる有名な「Wahnのモノローグ」

なぜまた血をみるまで

人々は苦しめ合い虐待し合うのか

むだに激しい怒りにかられて?

報償もなければ

報いもないのに。

逃がっているのに

追いかけている思い込み (wähnt)

自らの苦悶の

金切り声を聞かず、

自らの肉を穿ちながら

喜びと思い込む (wähnt) ⁽⁴³⁾

の最後でザックスは、

さあ見てみよう、いかにハンス・ザックスが

Wahnをうまく操って

気高い仕事をするのかを、

と言うように、「Wahnをうまく操って」いくのに対して、「鋭い精神の鎧に守られ、規則の杖に支えられて、これまで芸術と人生を威厳を持ち確固として歩んできた哀れな書記は、ヨハネ祭における衝動の沸き立ちにすっかり足を踏み外し、彼の唯一の武器たる理性を失ってしまった」のである。これは、どちらかと言えば自然と衝動のよき理解者だった「詩人」たるザックスが、無謀なヴァルターへの歌の手ほどきに示されているように規則の側に身を置くのに対して、元来は規則の番人たる書記の方が、自然の衝動に身を任せてしまった、ということに他ならない。そういう意味で、「ベックメッサーはあまりに厳密に自分の規則を守ったがために失敗したのではなく、規則をすててしまったがために、人々の物笑いになった」のであり「彼が規則に頼るのではなくインスピレーションに頼ったその瞬間、靴屋や新たなミューズの女神、他人の紙片や幸運に頼ったその瞬間、彼は道化師になる」というインスの指摘もまた、ザックスとの相対関係という肝心な点を突いた重要なものだと言わねばならない。

ただし、このようなベックメッサーは、イエンスの主張するように、結末において呼び戻され「救出」されるべきではなく、むしろヒーローたるザックスの負の側面、可能性としては有り得た危険な姿としてあくまで否定され

なければならぬ、と私は考える。なぜなら、自然児ヴァルターの無知と無謀が、結末のザックスの訓戒によって比較的容易に矯正することができるのに対して、元來ザックスと同等であり理性を武器に規則に精通しているはずのベックメッサーが、自然と衝動へ無批判的に傾倒していくのは、ずっと始末におえないものだからである。絶望した理性の寝返りは、単純な衝動よりはるかに危険である。それは徹底的に否定される必要がある。そういう意味で、ローテも言うように、この「喜劇」においてベックメッサーはあくまで「失墜した理性の悲劇」を、すなわち、規則と理性に立つ人間にとつて、自然の衝動がいかに誘惑的な魅力であり、また危険であるかを体現し続けなければならぬのである。彼は単なる「笑止千wan輩」でもなければ、安易に和解して仲間に入り入れるべき人間でもなく、主人公たるザックスのあくまでネガティブな姿に留まり続けなければならない。具体的には、第一幕では十分な威厳をもったザックスと対等な姿を、そして第二幕以降においては理性と分別を失っていく哀れな姿を演じなければならない。それでこそアンチヒーローたる彼の真の「名譽」になると、私は考える。

それはまた、「聖なるドイツの芸術」を称えるザックスと民衆によつて表現される国粹主義が、理性を放棄した自然への屈服によつて生じるものではなく、ヴァルターへの教育に表れているように衝動の馴致によつて、すなわち「Wan」をうまく操ることによつてこそ実現できるものであることを、明確に示すことにもなる。ベックメッサーに、単に「笑止千wan輩」を見て、「失墜した理性の悲劇」を見ることのできなかつたかつての解釈こそが、この作品をナチズムによる排他的国粹主義の道具にさせたのであり、かといつてまた、安易にベックメッサーを取り込む解釈は、一見、国粹主義の排他性の解決のように見えて、実は非常に危険な解釈でもある。なぜなら、規則と理性の守護神から一転して理性を放棄し自然へ屈服したベックメッサーと「和解」することは、むしろ危険なナ

シヨナリズムの復活を許す無責任になるからである。アンチヒーローは徹底的に否定されなければならないのであり、安易な妥協は問題の放棄に他ならない。実際またここ十年來の演出は、ネオナチを連想させる従弟たちを登場させるなど、作品の中に再びナシヨナリズムを読み取るうとするさまさまの試みが行われつつ現在に至っている。⁽³⁸⁾ そういう中で、結末で「自然と芸術」と大書された大きな垂れ幕が現われ、それに向かって一同が畏敬の念を表す一方、「否」と書かれたプラカードを持って（呼び出されてではなく）あつかましくも再び登場してくるベックメッサーをザックスが追い払う、ベルント・ヴァイクルの二〇〇五年日本における演出は、ベックメッサーをあくまで否定するという形で、「自然と芸術」、ないし自然と理性の「総合」を描きつつ、共同体のあり得べき姿も示唆したすぐれた演出だと言わねばならないであろう。

註

ヴァーグナーの『ニュルンベルクのマイスタージンガー』の上演については、一九八四年のバイロイト音楽祭におけるホルスト・シュタイン演出、ベルリンドイツオペラのゲッツ・フリードリヒ演出、メトロポリタン歌劇場におけるオットー・シエンク演出をDVDとテレビ録画で、二〇〇五年の新国立劇場におけるベルント・ヴァイクル演出は実際に観劇して参照した

(1) Udo Bernbach: 〈Blühendes Leid〉 — Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen. Metzler, Stuttgart

アンチヒーロー「ベックメッサー」の「名譽」をめぐる

und Weimar 2003, S. 247.

- (2) Thomas Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen. In: Gesammelte Werke in 13 Bänden. S. Fischer, Frankfurt am Main 1974, Bd. 12, S. 109.

(3) 吉田真『フーツナー』（音楽之友社、二〇〇五年）二二三頁。初演の地であるミュンヘンのバイエルン国立歌劇場では毎年この曲でシーズンを開幕し、また夏のオペラ祭のフィナーレを飾る。かつては元旦に上演するという時期もあった。

- (4) Richard Rote: 〈Beckmesser〉 Ein Rettungsversuch. In: Die Meistersinger und Richard Wagner. Die Rezeptionsschichte einer Oper von 1868 bis heute. Germanisches Nationalmuseum in Nürnberg, 1981, S. 319.

(5) Walter Jens: Ehrenrettung eines Kritikers: Sixtus Beckmesser. In: Republikanische Reden. München 1976, S. 97.

(6) Richard Wagner: Das Judentum in der Musik. In: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig 1907ff., Bd.5, S. 78.

(7) Walter Jens, a. a. O., S. 94.

(8) Theodor W. Adorno: Versuch über Wagner. In: Gesammelte Schriften. Suhrkamp, 1971, Bd. 13, Musikalische Monographien. S. 21.

(9) Theodor W. Adorno: Wagners Aktualität. In: Gesammelte Schriften. Suhrkamp, 1971, Bd. 16, Musikalische Schriften I. III. S. 562.

(10) Richard Rote, a. a. O., S. 319.

(11) Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg. In: Gesammelte Schriften und Dichtungen. a. a. O., Bd. 7, S. 270.

(12) Theodor W. Adorno: Wagners Aktualität. a. a. O., S. 544.

(13) Reinhold Brinkmann: Wagners Aktualität für den Nationalsozialismus. In: Richard Wagner im Dritten Reich. Hrsg. S.

Friedländer und J. Rüsen, C. H. Beck, München 2000, S. 126f. Hermann Danuser: *Universalität oder Partikularität?*
In: Richard Wagner und die Juden. Hrsg. D. Borchmeyer, Metzler, Stuttgart und Weimar 2000.

(14) 清水多吉『ヴァーグナー家の人々——三〇年代バイロイトとナチズム』(中公新書、一九八〇年) 一三二頁。

(15) エゴン・フォス『ドイツ市民階級オペラとしてのワーグナーの「マイスタージンガー」』(『ニュルンベルクのマイスタージンガー』音楽之友社、一九八八年) 四〇頁。

(16) Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*. a. a. O., S. 270.

(17) Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*. In: *Werke in sechs Bänden*. Hrsg. Karl Schlechta, München und Wien 1980, S. 705f.

(18) Richard Strauss u. Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel*. Hrsg. Willi Schuh, Atlantis, 1970, S. 577.

(19) 本文冒頭で言及したようなこの作品の歴史的リアリズム性が徹底的に排除され、歴史上のニュルンベルクを思わせるものだけ舞台から取り除き、純粹な精神的空間の現出に腐心されたという。たとえば、第二幕でもザックスの靴の作業場とエーファ・ボーグナーの家を中心にしたニュルンベルクの街並みはほとんど再現されず、かろうじて敷石が中世を思わせるのみである。道具だてはいたって限られており、詩的創造を表す譜面台とベンチと脇掛椅子ぐらいである。このようなわずかの道具だての中で、もともとヴァーグナーによる指示のあるライラックの木が、巨大な球として上方からぶら下がっているなど、すべてが様式化され象徴化されている。これは、『マイスタージンガー』に自分たちの祖先であるつつましかで堅実な中世の職人たちのいわば生活の臭いを嗅ぎ取ってきたドイツ人たちにとっては、あたかも聖遺物を傷つけられるかのような衝撃を与えたに違いなく、「ヴィーラント・ヴァーグナー事件」として賛否両論のすさまじい応酬を引き起こした。同じニュルンベルクで行われたナチスの党大会と、ナチズムによるドイツの過去の濫用を清算するためには、一度は必要な作業であったと思われるが、後述

アンチヒーロー「ベックメッサー」の「名譽」をめぐる

するような、ナシヨナリスムの問題を放棄していると意味で、私には物足りない気がする。

- (20) Walter Jens, a. a. O., S. 93.
- (21) たとえば、荒井秀直『ヴェルディとワグナー』一九九四年、東京書籍)も、この流れに沿ったものである。
- (22) Walter Jens, a. a. O., S. 95.
- (23) Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg, a. a. O., S. 248.
- (24) Ernst Bloch: Über Beckmessers Preislied-Text. In: Gesamtausgabe. Bd. 9, Literarische Aufsätze. Suhrkamp, 1965, S. 208-213.
- (25) Walter Jens, a. a. O., S. 99.
- (26) 清水冬吉『ヴァーグナーとナチス』(音楽の手帳『ワグナー』青土社、一九八一年)一九〇頁。
- (27) Walter Jens, a. a. O., S.
- (28) Richard Rote, a. a. O., S. 319.
- (29) Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg, a. a. O., S. 176.
- (30) Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Leipzig 1854-1960.
- (31) Vgl. Nike Wagner: Wagner Theater. Insel, Frankfurt am Main und Leipzig 1998, S. 320.
- (32) Richard Wagner, König Ludwig II von Bayern u. Kurt Wölfel: Briefwechsel. Haye Cantz Verlag, 1993.
- (33) Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg, a. a. O., S. 233f.
- (34) Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg, a. a. O., S. 234.
- (35) Richard Rote, a. a. O., S. 320.
- (36) Walter Jens, a. a. O., S. 96f.

(37) 松村朋彦『書記と詩人——ドイツロマン主義と書くことの自己反省』(『希土』第二九号、二〇〇四年)も、ヘルツの演出を紹介し、承認しつつも、「書記」として登場するドイツロマン主義文学における批判的認識精神の系譜を取り上げ、ベックメッサーをその系譜に並べつつ、「ザックスが詩人から書記へとその役割を転じていくのとは対照的に、ベックメッサーは書記から詩人への道をのぼりつめようところをみる」という解釈を述べており、大いに参考になった。ただし、この「書記から詩人への道」がいかに危険であるかという本稿のテーマに言及がないのは残念である。

(38) この流れで取り上げるべき一九九三年のフランクフルトにおける演出は参照できなかった。また、やはりこの種の試みのひとつである、作品初演の地のバイエルン国立歌劇場で二〇〇四年からはじまった、ベックメッサーを「企業の総元締め」としているという演出(二〇〇五年九月二十九日の朝日新聞の片山社秀の評『ネット時代の世界像を投影』参照)も見えていない。また稿を改めせひ取り上げたいと考えている。