

筑波大学博士（文学）学位請求論文

《ニーベルングの指環》における  
脱民族主義的解釈の批判的考察

立石 拓也

# 凡例

1. 注・引用の表記は原則として、日本独文学会の学会誌『ドイツ文学』の執筆規定に従った。
2. 音楽作品は《 》で、文学作品・出版物のタイトルは『 』で括った。なお、ヴァーグナーの舞台作品については、音楽のついていない原稿段階のものも含め、表記を《 》で統一した。
3. 本文と注の（ ）ないし [ ] は筆者の補足説明を示す。引用文内の（ ）は原著の、[ ] は筆者による補足説明を示す。
4. 筆者による強調語句は < > で示した。欧文の引用文中でイタリック体によって強調された語句は、日本語訳の中で太字を当てた。
5. 外国語文献の引用と訳出は以下の方針で行った。原著が入手できた引用については、原文を併載した。英語・独語文献の訳出は基本的に筆者による。それ以外の言語で書かれた文献と定訳がある文献、そして原文を入手できなかった文献の場合は先行訳を使用した。その際は注で訳者名などを明記した。
6. 和文引用に際しては、内容に重大な変化を生じさせないと判断される場合に現代かな使いに準拠した変更を行い、漢字や送り仮名の用法に関する表記の統一を図った。
7. 人名・地名などの表記は原則として、その語の本来の発音に最も近いと思われるカタカナ表記をするように努めた。従って、例えば **Wagner** はヴァーグナーとするが、既に日本語の書名等の固有名詞として用いられている場合には、これらの名称（ワーグナー等）をそのまま用いた。
8. ヴァーグナー関係の人名表記と訳語（例えば雑誌 *»Bayreuther Blätter«* 等）は、基本的にバリー・ミントン監修『ヴァーグナー大事典』三宅幸夫／山崎太郎監訳、平凡社 1999 の表記に従った。
9. ギリシア神話関係の固有名詞は、呉茂一『ギリシア神話』（新装版）新潮社 1994 の索引表記に従った。
10. ヴァーグナーの生涯に関わる年月日は、特に異説が提唱されていない限り Karl-Heinz Kröplin (Hg.): *Richard Wagner 1813–1883. Eine Chronik*, Leipzig 1982 の記述に従った。
11. 《ニーベルングの指環》は以下、目次も含めて《指環》と略す。

## 博士論文概要

論文題目：《ニーベルングの指輪》における脱民族主義的解釈の批判的考察

英題：A Critical Approach to the Depoliticized Readings of *Der Ring des Nibelungen*

本論文は、19世紀ドイツの芸術家リヒャルト・ヴァーグナーのライフワークである舞台祝祭劇《ニーベルングの指輪》（以下《指輪》と略す）を研究対象に、今日のヴァーグナー研究の一般的な理解が、二度の世界大戦においてショーヴィニズムと結託したこの作品のゲルマン的な属性の否定ないしは過小評価に傾いている構図を指摘し、その構図がヴァーグナーを社会的・政治的なイデオロギー論争から解放することに繋がらないという認識をテキスト解釈から明らかにすることを目的とする。

本論文独自の用語として最初に断っておく必要があるのは、＜民族主義的＞なヴァーグナー解釈（受容）、そしてその反意語としての＜脱民族主義的＞なヴァーグナー解釈（受容）という概念である。ヴァーグナーの場合、＜民族主義的＞という形容詞は専ら、最終的にナチズムが行ったような、ゲルマン・アーリア的属性の強調を指す場合に用いられることがほとんどである。ナチス・ドイツの崩壊後、＜民族主義的＞なヴァーグナー像はその生存権を失った。今日ヴァーグナー研究者の多くは＜民族主義的＞ヴァーグナー解釈を可能な限り退けようとするが、そうしたメンタリティを本論文では＜脱民族主義的＞と呼ぶことにする。

本論文で証明しようとする仮説は次の2点である。まずひとつ目の仮説は、＜脱民族主義的＞解釈に立脚するヴァーグナー研究者は、ナチズムが行ったような民族的な属性を強調するヴァーグナー解釈に対して否定的な態度をとることにおいて共通していることは先に述べたが、これはヴァーグナーの作品や芸術理論の客観的な分析から導かれた＜事実＞というよりも、むしろそうあってほしいという希望的観測が彼らの判断の根拠にあるのではないかということである。もうひとつの仮説は、＜脱民族主義的＞ヴァーグナー解釈が＜民族主義的＞なヴァーグナー解釈と比較して今日の社会で説得力を持ちうるのは、彼の芸術を取り巻く時代環境が変化したからではなく、彼の作品の中に＜脱民族主義的＞な解釈を可能にする決定的な要素が内在しているからではないか、ということである。

本論文では3つの章を設ける。以下、序章と結論を除く各章の具体的内容に言及する。

## 第1章：《指輪》解釈史から見たヴァーグナー受容の変遷

この章では《指輪》が着想された1848年から今日に至るまでのヴァーグナー受容史を、とりわけ《指輪》解釈の変遷という視点から叙述する。

ヴァーグナー受容史には5つの特徴的な時期があると考えられる。①19世紀末 ②第一次世界大戦直前期 ③1920年代末期から第二次世界大戦期 ④〈新バイロイト様式〉時代(1951～1966年頃) ⑤1970年代中期～今日、という時代区分がそれである。各々の時期から代表的と思われるヴァーグナー受容(解釈)を挙げることで、ヴァーグナー研究の全般的傾向が見えてくる。

今日この作品を取り上げる研究者は、大きく分けて3つの立場(グループ)のいずれかに身を置いている。ひとつ目はこの作品の芸術作品としての価値を重視する人々である。彼らはこの作品を19世紀ヨーロッパの文学史や音楽史において正当に評価することに関心を寄せる。2つ目はこの作品の社会批判的な側面を重視する人々である。彼らによると、1848年革命の最中に構想された《指輪》は革命劇で、作者のユートピア志向が最も直裁に現れた作品であり、それがこの作品に今なおアクチュアリティを与えている。最近の《指輪》上演にはこうした社会批判的な解釈を前面に押し出したものが多いが、歴史的に見てこうした見解を示した研究者は少数派である。最後の3つ目はヴァーグナー芸術を、最終的にナチズムという形をとったドイツ・ナショナリズムや、そのひとつの陰画としての反ユダヤ主義の観点から問題視する人々である。彼らにとって、《指輪》はヴァーグナー芸術の〈民族主義的〉な性格が最も直裁的に現れている作品である。

この3つのグループのうち、最初のグループの行う《指環》あるいはヴァーグナー解釈を古典的解釈、第二のグループを社会批判的解釈、第三のグループを民族主義的解釈と便宜的に命名する。今日のヴァーグナー研究の動向は、古典的解釈と社会批判的解釈のグループが多数派の〈脱民族主義的〉解釈のグループを形作り、それに少数派の〈民族主義的解釈〉が、主にヴァーグナーの反ユダヤ主義をめぐって対立する図式であると本論文では捉える。この3つのグループの主張の根拠を探るのが続く第2・第3章である。

## 第2章：《指輪》のテキスト成立史とその背景

この章では《指輪》のテキスト成立史(1848-1856)が問題にされる。最も重要な年号は1853年である。この年に四部作が50部限定で印刷に付された。この年の前後に、《指環》は何段階も改稿を受けている。各創作段階のテキストを比較してみると改変の過程が明瞭となる。その中でも最も重要なのは、1852年段階で初めて導入された〈愛の呪詛〉という主題である。これによってアルベリヒの指輪を巡る権力闘争には〈権力と愛の相克〉という奥行きが与えられることになった。また権力と愛が両立しえない原理とされたことによって、既成秩序の破壊者と位置づけられていたジークフリートではなく、既成秩序の守護者としてのヴォータンの果たす役割が増大した。これは1848年革命当初の作者の社会批判的・無政府主義的な言動が、次第に社会に対する作者の幻滅／諦念へと転じてゆく

経緯と並行している。

ヴァーグナーは 1851 年に〈純粹に人間的なもの〉の希求という表現によってそれまでの創作活動を総括した。彼によると『ローエングリン』のエルザがこの概念の女性原理を体現するものであるのに対し、ジークフリートは男性原理を体現するものとされる。ジークフリート像の変遷を追うことで、《指環》の理念の変遷も見て取れる。アーリア主義者であり反ユダヤ主義者だったヴァーグナーの特殊な民族主義は、アイスキュロスのドラマやプルドンの財産論、フォイエルバッハの〈人間愛〉概念を等しく取り込みながら、最終的にジークフリート像へと集約されていった。《指輪》は前章で見た古典劇的性格、社会批判的性格、民族主義的性格を未分化に混在させた状態で構想されていたのであり、それゆえに作品成立史からこの 3 つのグループのどれが最も説得力を持つか明らかにすることはできない。この問題をテキスト解釈の見地から検討するのが第 3 章である。

### 第 3 章：《指輪》の脱民族主義的解釈批判

この章では《指環》の〈脱民族主義的〉解釈の限界と可能性とを探る。権力と愛の相克に基づくこの作品のドラマトゥルギーがまず問題にされるが、ここで注目されるのは、元来はフォイエルバッハの〈人間愛〉に由来するヴァーグナーの〈愛〉概念の理解が《ジークフリート》第 3 幕以降において、次第に〈愛の死〉(Liebestod) という別の概念と混同されていく過程である。権力に抑圧された人間性を解放する原理であり、その意味でこの作品に革命劇的な性格を与えていたはずのフォイエルバッハ的な〈愛〉の賛歌は、死を愛の究極の成就と見なす〈愛の死〉の介在によって、次第に魂の〈救済〉の問題に変質してゆくと〈脱民族主義的〉解釈を行う論者は考える。そして〈愛の死〉はヴァーグナーの信念である〈没落〉というもうひとつの概念と結び付けられることで、愛の究極の成就から国家・世界の必然的な滅亡へとオーバーラップされるのである。《指環》はこのようなヴァーグナーの信念が最も典型的な形で表出した作品であると彼らは考える。

ヴァーグナーは 1853 年以降、作品構想の変化に際してテキストの更なる改稿ではなく音楽の表現力によって調整を図った。テキストに対する音楽優位の構図は、作品のゲルマン的な属性を重視する〈民族主義的〉解釈にとって不都合であり、逆に〈脱民族主義的〉解釈にとって都合が良かった。なぜなら、テキストからゲルマン的な特徴を指摘することは容易でも、音楽からそれを行うことは不可能に近いからである。

だが《指環》のテキストを仔細に検討してみると、その中にはヴァーグナー独特の信念が反映された〈愛の死〉と〈没落〉との結びつきを阻み、この作品の主題を普遍的に人間的なものへと解放する契機が存在する。それはジークリンデによって表明されたもうひとつの愛の姿である。彼女は〈愛の死〉によって愛の成就を選ぶのではなく、胎内の子供のために生き伸びる道を選ぶ。ここで彼女が選んだ愛の姿は、エーリヒ・フロムのいうビオフィリアと同一のものを指していると考えられたので、それを〈愛の死〉との対照を明確にする意味で〈生命への愛〉と名づけた。

〈生命への愛〉という観点から《指環》を眺めた結果、それが〈愛の死〉と対立関係に

あることが新たに判明した。それが最も典型的に見て取れるのはブリュンヒルデである。彼女は最初、死をもたらす女神ヴァルキューレとして登場するが、ヴェルズング兄妹の愛に感動して<生命への愛>の陣営に身を移す。だがジークフリートとの<愛の死>の情熱に囚われた彼女は<生命への愛>を失念し、それがジークフリートの死に繋がる。彼女はすべての事情を悟り、自分の過ちを認める。従ってブリュンヒルデの自己犠牲の場面は、彼女が<愛の死>による夫との心身合一を図ったのではなく、彼女が自分の生命を犠牲にその他の生命を救ったと理解されなければならない。そのように解釈して初めて、<権力と愛の相克>というこの作品の主題は首尾一貫性を持ち、音楽とテキストは整合性を持ち、そして《指環》の<脱民族主義的>解釈は<民族主義的>解釈に対してより説得力を持ち、時代や民族、国家の境界を超えて受け継がれることができるのである。

## 論文要旨

本論文はゲルマニスティク（ドイツ文学）の分野で、リヒャルト・ヴァーグナーの楽劇四部作《ニーベルングの指環》（以下《指環》と略す）のテキスト解釈を問題にしている。本論文は従来の《指環》解釈の錯誤を指摘し、それに対して異なる観点に基づくテキスト解釈の可能性を提唱する目的で執筆されたものであるが、それは従来の解釈を退けるためではなく、むしろその読みが今日の社会においてなおアクチュアルである上での必要条件を示すためである。従って本論文の題目に見られる「批判的考察」とは、基本的に論考の対象に対する論者の肯定的な評価に基づいて用いられた表現である。

論者が批判的考察の対象として問題にするのは、「脱民族主義的」《指環》ないしはヴァーグナー解釈である。ヴァーグナーの芸術はドイツ第三帝国下で非常に好まれたが、その際にしばしば作品のゲルマン的な属性が強調されて解釈されたことは良く知られている。論者はそのようなヴァーグナー解釈を民族主義的解釈と呼んでいる。それに対して脱民族主義的解釈とは、ナチが行ったようなゲルマン的な属性の強調に対して意識的な距離感を保とうとするヴァーグナー解釈を指すために論者が導入したひとつの特殊な概念である。ここで論者が非・民族主義的という表現を用いないのは、「非」という接頭辞が単に対象を否定しているにすぎず、民族主義的なヴァーグナー解釈に対して単にその対案を出しているにすぎないというニュアンスが感じられるためであり、また反・民族主義的という呼称を用いないのは、「反」という接頭辞が逆に意味が強すぎ、あたかも民族主義的なヴァーグナー解釈が論理的に誤りであるかのようなニュアンスが含まれているからである。それに対して脱民族主義的という呼称では、民族主義的なヴァーグナー解釈という対象を完全に否定することなく、それでいてこの対象に対する研究者たちの距離感が表せるのではないかと論者が期待しているためである。

論者は脱民族主義的解釈の批判を通してこの解釈に内在する可能性を肯定的に評価するため、2つの仮説を立てそれを論考の出発点としている。ひとつの仮説は、脱民族主義的な《指環》ひいてはヴァーグナー解釈の拠り所が客観的な「事実」よりもむしろ主観的な「希望的観測」に基づいているのではないかというものである。もうひとつの仮説は最初

の仮説の延長線上にあり、《指環》の中には民族主義的解釈と比較して脱民族主義的解釈により説得力を持たせる決定的な要因が内在しているのではないか、というものである。

この2つの仮説を証明するために、論者は3つの章を設けている。第1章ではまずヴァーグナー受容史を概観し、それを更に《指環》解釈史という具体的作品に限定して眺めることになる。これはヴァーグナー存命中から今日に至るまでのヴァーグナー研究を様々なドキュメントを通して大局的に眺め、そこから1945年を転機とした民族主義的ヴァーグナー解釈と脱民族主義的ヴァーグナー解釈の極端な転回を実証しようとする意図による。概観の結果、脱民族主義的ヴァーグナー解釈には更に2つの異なる指向性をもった解釈の伝統があることが判明した。論者は一方を古典的解釈、他方を社会批判的解釈という名称で呼んでいる。古典的解釈の流派はヴァーグナーと彼の芸術を19世紀ヨーロッパの音楽史・文学史の潮流の中に正当に位置づけようとする。それに対して社会批判的解釈の流派はヴァーグナーの芸術、中でも1848年革命の気運の只中で着想された《指環》を、より良き社会を夢見た作者の社会批判とユートピア志向が生み出したものと理解する。従ってその芸術はある地点で充足して古典化することは許されず、絶えず批判的に読み直されることが求められていると彼らは考える。以上2つの異なるヴァーグナー解釈が、ナチズムが行ったような民族主義的ヴァーグナー解釈に対して共同戦線を張っていると考えるのが論者が第1章から導いた結論である。

第2章では《指環》のテキスト成立史が問題にされる。ここで論者は、複雑な成立過程を経て完成したこの作品のテキストから抜け落ちていったものと新たに作り込んでいったものを各草稿の比較を通して明らかにすることで、1848年から1856年という《指環》のテキスト創作期間の中で、作者が「民衆」と「純粋に人間的なもの」という2つの価値観を前面に押し出し、それを無条件に肯定的に見なしているという事実を導いている。作者にとって、《指環》の主人公のひとりジークフリートはこの2つの概念を一身に具現する人物である。それに対して作者が否定的に見なすすべての事物は、「民衆」に対する「支配者」や「権力」、「純粋に人間的なもの」に対する「国家」・「慣習」・「婚姻」、そして何よりも「私有財産」に仮託されて対置される。更に特徴的なのは、第1章で見たいずれのグループの《指環》解釈も、こうした単純な二元的価値観に則って説明がつくことである。つまり、《指環》は当初から古典的性格、社会批判的性格、民族主義的性格を未分化に混在させた状態で構想されていたことが第2章の考察から結論されることになる。

第3章では最初に脱民族主義的解釈に基づく《指環》解釈の問題点が提示され、それに対してその問題が生じてくる背景と、その問題点を克服する道を探ることが内容となる。古典的解釈に基づく読みでは、《指環》は「権力と愛の相克」という主題をめぐって展開されるドラマである。それに対して社会批判的解釈に基づく読みでは、音楽とテキストの齟齬がこの作品のドラマトゥルギーの出発点である。2つの読みは全く異なる地点から出発するが、その解釈の帰着点はいずれも音楽でありテキストではない。しかしながら、音楽優位の作品解釈は、同時に彼らのテキスト解釈に対する限界をも示している。

ここで注目されるのは、古典的解釈と社会批判的解釈が共に《ジークフリート》第3幕を境にして揃ってその解釈に無理を生じさせているということである。ここで問題となるのは、元来はフォイエルバッハの「人間愛」に由来するヴァーグナーの「愛」概念の理解が、次第に「愛の死」という別の概念と混同されていくことである。そして「愛の死」が

ヴァーグナー芸術の別のキーワードである「没落」という概念と結びつけられることで、男女間の愛の究極の成就是国家・世界の必然的な滅亡へとオーバーラップされていくことになる。そのことが《指環》のテキスト解釈を誤った方向に導いたと考えられる。

愛の死が《指環》のドラマに介在していく過程を検討し直すと、愛の死と没落との結びつきを阻み、この作品の主題を普遍的に人間的なものへと解放する契機が存在することが判明した。それはジークリンデによって表明された別の愛のあり方である。論者は彼女が選んだ愛の姿を愛の死との対照を明確にする意味で「生命への愛」と呼んでいる。

生命への愛という観点から《指環》を眺めた結果、それが愛の死と対立関係にあることが新たに判明した。この作品は「愛の死」と「生命への愛」の相克と読むことによって、初めて音楽とテキストに整合性が与えられ、脱民族主義的解釈は民族主義的解釈に対してより説得力を持つことができると考えられる、というのが論者の結論である。

# 目次

## 序論

1. ヴァーグナー研究の今日	1
2. 問題提起・仮説提示	5
3. 全体の構成・各章の内容	10
4. 《指環》あらすじ	16

## 第1章：《指環》解釈史から見たヴァーグナー受容の変遷

第1節：ヴァーグナー受容史の概観	22
1. 概念規定・研究対象の限定	22
2. ヴァーグナー受容史の概観	24
2. 1. 1945年以前	24
2. 2. 1945年以降	39
第2節：《指環》解釈史の概観	51
1. 1945年以前	51
2. 1945年以降	69
第3節：《指環》解釈の系譜	75
1. 民族主義的解釈	75
2. 古典的解釈	77
3. 社会批判的解釈	78
本章のまとめ	80

## 第2章：《指環》のテキスト成立史とその背景

第1節：《指環》のテキスト成立史	82
1. 用語・考察対象の限定	82
2. 1853年の私家版テキストの位置づけ	85
3. 私家版テキストの成立するまで	87
3. 1. 《指環》の原典	87
3. 2. 《指環》の原型	114

第2節:《指環》とその周辺	128
1. 理論的著作の意味合い	128
2. <民衆>という絶対的価値基準	129
3. <純粹に人間的なもの>をめぐって	133
本章のまとめ	138
第3章:《指環》の脱民族主義的解釈批判	
第1節:《指環》の脱民族主義的解釈の立場と問題点	141
1. 《指環》の古典的解釈	142
2. 《指環》の社会批判的解釈	151
第2節:<愛の死>と<没落>という思想	160
1. 作者自身による《指環》の論評	162
2. 1854年1月25-26日付の書簡の内容	166
3. <愛の死>と<没落>の交錯	173
第3節:<愛の死>と<救済>概念をめぐって	182
1. ヴァーグナーと<救済>という思想	183
2. <愛の死>と<救済>の接点について	184
3. <愛の死>に対抗するもうひとつの愛の原理	189
4. 《指環》における<生命に対する愛>	193
5. <救済>概念の救出	200
結論	207
注(章別)	I
参考文献一覧	XVII

# 序論

## 1. ヴァーグナー研究の今日

テオドール・W・アドルノが「リヒャルト・ヴァーグナーのアクチュアリティ」(*Wagners Aktualität*)と題された小論をバイロイト音楽祭のパンフレットに発表したのは1963年のことだった。1937年から翌年にかけて亡命先のイギリスとアメリカで執筆された『ヴァーグナー試論』(*Versuch über Wagner, 1952*)においてナチズムのイデオロギー的基盤の萌芽をヴァーグナー芸術の中に認めた<sup>1</sup>アドルノだが、この小論においてヴァーグナーに対する厳しい姿勢はさほど見受けられない。むしろヴァーグナー芸術に対して一定の距離を保ちつつ、その中にナチズムを予兆させる否定的な特性のみならず、19世紀ヨーロッパの市民社会という枠組みを乗り越えようとする肯定的な一面を見出そうとする姿勢が打ち出されているとあってよい。とりわけここでアドルノが示した次のような問題意識は多くのヴァーグナー研究者に受け継がれ、広く引用されることになった。

ヴァーグナーの神話、特に《指環》は、あらゆる凡庸で平板なリアリズムや擬古典主義的な芸術とは異なって、その神話的要因のうちに決定的な真実性を有している。すなわち暴力というものはその中で、史前世界において通用していたとおりの掟として現れ出ている。この極めて近代的な作品では、史前世界がなお<近代>そのものである。市民社会の表層はこの作品によって正面から破壊され、その破れ目を通して、今日に至ってようやく全貌が認められるようになった多くのものが顔を覗かせている。この一点だけでも、ヴァーグナーのアクチュアリティの証拠としては充分であろう。

Gleichwohl behält sie [=die Wagnersche Mythologie], zumal der ›Ring‹, gegenüber aller mittleren, abgeklärt realistischen, auch klassizistischen Kunst in jenem mythischen Moment ihre entscheidende Wahrheit: daß in ihr Gewalt durchbricht als das gleiche Gesetz, das sie in der Vorwelt war. In diesem überaus modernen Werk ist Vorwelt noch die Moderne selber. Das zerschlägt die Fassade der bürgerlichen Oberfläche, und durch die Risse scheint so viel von dem durch, was erst heute ganz sich entfaltet und erkennbar wurde, daß es allein schon als Beweis von Wagners Aktualität genügt.<sup>2</sup>

アドルノはヴァーグナー芸術の問題点と可能性の双方を神話に見出し、とりわけこの角度からのアプローチがヴァーグナー研究のアクチュアリティを証明することになると予言した。アドルノの見解は今日、世界中の様々なオペラハウスで多種多様なヴァーグナー上演が行われ、また様々な論者によって多様なヴァーグナー解釈が行われていることによってその卓見性が証明されている。ヴァーグナーに関する情報や知識は、既に膨大な数に上る二次文献となって蓄積されている。にもかかわらず、ヴァーグナー上演ないし解釈がもはやその可能性を汲み尽くされたと思えず劇場関係者や論者は少ない。確かにゲッツ・フリードリヒやハリー・クプファーら、1980年代から1990年代にかけて世界のヴァーグナー上演をリードした演出家のヴァーグナー解釈に関しては、現在多少のマンネリズムが認めうるかもしれない。しかしヴァーグナー研究に関してみると、アドルノの時代と比較すると遥かにヴァーグナーが人気のある研究対象となった今日でも、ヴァーグナー芸術は未だ論じ尽くされたという印象をわれわれに与えていない。

今日なお盛んなヴァーグナー芸術のアクチュアリティをめぐる議論に関して、とりわけ2つの観点についてここで触れておく必要があるだろう。ひとつには、彼の芸術の古典化という問題が挙げられる。ヴァーグナーの楽劇は今日、世界中のオペラハウスにおいて確固たるレパートリーの座を確保した。かつては世間の評価を文字通り二分するに至った革新的な彼の作品の評価もほぼ定まってきている。しかしこうした現状は、世間のヴァーグナー芸術に対する理解が深まることによって初めて達成可能となった。ヴァーグナーの楽劇は従来の社交や娯楽の興としてのオペラに対するアンチテーゼとして位置づけられ、バイロイト祝祭劇場は従来のレパートリー劇場に対するアンチテーゼとして建設された。翻って今日、バイロイト音楽祭は観光産業化して久しく、今日のバイロイトは<実験工房> (Werkstatt) としての性格をますます前面に押し出しているが、それはどの程度ヴァーグナー芸術のアクチュアリティに裏打ちされるものなのか疑わしい面もある。斬新な作品解釈に基づく新演出を打ち出すことがヴァーグナーのアクチュアリティを証明することにはならない。アドルノの議論の目的は元来、偏狭な民族主義的世界観に基づくヴァーグナー芸術の問題点を指摘し、そこに逆説的な意味でヴァーグナーの今日性を見出すことに向けられていたわけだが、今日のヴァーグナー上演の中にはこのような批判的認識の欠如を感じさせるものもある。このような上演の増加がヴァーグナーの古典化という傾向を推し進めているとすれば、それはヴァーグナーの芸術が、ブレヒトが「美食的」(kulinarisch)

と形容した従来のオペラと同質になっていくことを意味する。それゆえに、絶えず「ヴァーグナーのアクチュアリティ」が問われる必要性が生じることになる。

もうひとつには——こちらの方がより切実な問題であるが——ヴァーグナーの反ユダヤ主義と、ナチズムによるヴァーグナー芸術の政治利用をめぐる問題が挙げられる。これは第二次世界大戦以後のヴァーグナー研究者にとっていわばトラウマであり続けている極めてデリケートな問題である。ヴァーグナーに肯定的な人々の多くはこの問題にできることならば深入りせずに済ませたいと考えるのが普通であろうし、反対に批判的な人々の中には、一方でヴァーグナー＝ナチズムというステレオタイプの発想から抜けきれないあまり、この問題のゆえにヴァーグナーに対して全くの拒絶や軽蔑といった反応をみせる場合もあれば、他方でこの問題の追及にかけける熱意が自己目的化してしまう場合もある<sup>3</sup>。そもそも、第二次世界大戦から半世紀以上を経た今日、こうした問題がなおドイツやアメリカを中心に発せられ続ける理由は、この問題が単にナチズムによるヴァーグナーの政治利用という一方的な関わり合いに留まらず、むしろヴァーグナーがナチズムの思想的先駆者として無視しえぬ役割を演じたとする見方が存在するからである。とはいえ、こうした見方は実は少数派である。ヴァーグナーに肯定的な研究者の多くは、この芸術家がナチズムの思想的先駆者であるとする見方に対して懐疑的な立場をとってきた。つまり、反ユダヤ主義を標榜したヴァーグナーの政治的・社会的影響力は確かにナチズムの思想的先駆けとなったが、反ユダヤ主義はヴァーグナー芸術の一部のごく一面を特徴づけているにすぎず、総体としてヴァーグナーの楽劇は芸術として実政治と切り離して理解するべきだと彼らは主張するわけである。

ヴァーグナーと反ユダヤ主義をめぐる議論が今日なお活発なのは、過去にナチズムという負い目を持つドイツと、伝統的にユダヤ人の社会的発言力が強いアメリカである。この両国に対して、ヴァーグナー受容史という観点から見るとアメリカよりもヴァーグナーと縁のあるフランスやイギリスでは、少なくとも専門家レベルでは、この問題は比較的客観的に受け止められているようである。1950年代から1960年代にかけては、4巻本のヴァーグナー伝を著したアーネスト・ニューマンが、ナチズムによるヴァーグナー利用によって停滞したヴァーグナー研究を活性化させるのに大いに尽力した。今日では、バリー・ミリントンやステュワート・スペンサー、ジャン・ジャック・ナティエといった研究者が両国のヴァーグナー研究をリードしているが、彼らの関心は主に、ヴァーグナーという芸術家がある特定の角度からではなく「総体的に捉えること」に向けられているようである。

1992年に英語版が出版されて以来、各国語に翻訳された彼らの編纂になる『ヴァーグナー大事典』<sup>4</sup>は、ヴァーグナーをめぐるイデオロギー論争が先行しがちなドイツやアメリカのヴァーグナー研究とは明らかに一線を画した志向性を持っている。

ここで日本のヴァーグナー研究に目を転じてみると、わが国ではイギリスやフランス以上に、ヴァーグナーと反ユダヤ主義をめぐる問題に関して鷹揚とも無頓着ともいえる態度をとる研究者が多い。少なくとも第二次世界大戦後の日本では、ヴァーグナーとドイツ・ナショナリズムおよびそのひとつの陰画としての反ユダヤ主義の観点からヴァーグナーを論じたスタンダードな文献がほとんど見当たらない<sup>5</sup>。現実を重視すれば、日本のヴァーグナー研究界は世界的に見ても、この毀誉褒貶の激しい芸術家に対してあまりに好意的な反応を示してきたといえるだろう。むろん欧米社会における反ユダヤ主義という問題が、しばしば単一民族という幻想に基づいた一部政治家の発言を生む日本のような社会において極めて実感しにくいという事情は加味されなければならない。とはいえ、反ユダヤ主義やナチズムの問題がヴァーグナーを論ずる上で避けて通れない課題であるという意識が比較的強い国がドイツやアメリカであるのに対して、日本のヴァーグナー研究界はそうした意識がかなり弱いということは確かであると思われる。

第二次世界大戦後の世界のヴァーグナー研究を通観してみると、最終的にナチズムによる民族浄化とホロコーストに行き着いたようなドイツの、民族を核としたナショナリズムとヴァーグナー芸術の関連をめぐって、研究者の間に決定的な見解の相違が認められる。ヴァーグナーがナチズムの思想的先駆者のひとりであり、ヴァーグナー芸術の中にはナチズムを予兆させる幾つの特徴が内在しているのではないかと見なす研究者が一極をなす。こうした見解に同意しない研究者が対極を形作る。ここでゲルマン民族という求心力に基づく19世紀から20世紀前半にかけてのドイツのナショナリズム運動を〈民族主義〉という包括的な概念に代表させるとすれば、後者はヴァーグナー芸術を、前者が主張するようなく民族主義的〉な相から眺めない。だがそれは、正面きってヴァーグナー芸術に内在するゲルマン民族主義的な要素を否定する結果ではない。つまり彼らの立場は必ずしも非・民族主義的ないし反・民族主義的とは言えないまでも、脱・民族主義的ということは充分に考えられる。それゆえに本論文では以降、〈民族主義的〉なヴァーグナー理解に反対の立場をとる研究者たちを、〈脱民族主義的〉という名称で呼ぶことにする。

次項ではこの種のイデオロギー論争がヴァーグナー研究において占める位置を確認し、その上で本論文における問題提起と、それに対する仮説を提示したい。

## 2. 問題提起・仮説提示

ヴァーグナー芸術を専ら反ユダヤ主義やナチズムといった角度から論じようとする、それは極めてイデオロギー色が強く党派的に偏った印象を与えかねない。しかしながら、ヴァーグナーにおける、ひいては 19 世紀ドイツの反ユダヤ主義がナショナリズムの負の顕現であるという認識に立てば、この問題はかなりの広がりとお行きを有することになるだろう。ナショナリズムが国家やそのひとつの単位としての民族を統合しようとする運動である<sup>6</sup> とすれば、この時期の反ユダヤ主義はそうした統合を異端分子の排除によって達成しようとする運動と考えることができるからである。ヴァーグナーの楽劇はそもそも、1871 年になるまで統一国家を持たなかったドイツ人にとっての〈国民オペラ〉<sup>7</sup> となるべく構想されていた。1848 年革命の気運の高まりの中で創作された《ローエングリン》では、作劇上必ずしも必要ではない愛国的台詞<sup>8</sup> が幾箇所も挿入されているし、《ニュルンベルクのマイスタージンガー》は彼のどの作品にもまして、そしてヴェーバーの《魔弾の射手》を除くいかなるドイツ・オペラにもまして、〈国民オペラ〉の定義にふさわしい内容を持つべく構想されていた。作者の狙い通りの成功を初演時から収めたこれらの作品がナチズムに露骨な政治利用を受けた経緯については、既に幾つもの先行研究がある<sup>9</sup>。しかしながら《ローエングリン》と《マイスタージンガー》は共に、ヴァーグナーのドイツ・ナショナリズムに対する関係を表面的に証言しているにすぎない。というのも、これらの作品では、民衆（世間）と芸術家（天才）のあるべき関係を模索した点に明らかに作品本来の主題があると考えられるからである。

ヴァーグナーの楽劇の中で、最もドイツのナショナリズムとその陰面としての反ユダヤ主義と不即不離の関係にあると考えられるのが《指環》である。《指環》の原典のひとつである『ニーベルンゲンの歌』はドイツ人にとって一般的に国民的叙事詩に相当するものとされるが、1848 年から 1874 年にかけて創作された《指環》が、ナポレオン時代から 1871 年のドイツ帝国樹立までを通じて国民国家創設の方向に働いてきたドイツのナショナリズムの高まりと不即不離の関係にあることは容易に推察がつく。事実、1876 年にこの作品が一括初演された際に、カーテンコールが行われているまさにその場でヴァーグナーは次のような発言を行い、観客の当惑を招いた。

観客の皆さんのご厚意と、出演者の方々の惜しみない尽力によって、この上演は成し遂げられました。私がお皆さんに申し上げなければならないことがあるとすれば、それは次のようなごく短い言葉、公理の形で要約できましょう。皆さん方はたった今、われわれが何をなしえるのかご覧になりました。今や皆さんは欲することが求められています。そして皆さんが欲するならば、われわれはひとつの芸術を手にすることになるのです。

**Ihrer Gunst und den grenzenlosen Bemühungen der Mitwirkenden, meiner Künstler, verdanken Sie diese Tat. Was ich Ihnen noch zu sagen hätte, ließe sich in wenige Worte, in ein Axiom zusammenfassen. Sie haben jetzt gesehen, was wir können; nun ist es an Ihnen, zu wollen. Und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst.<sup>10</sup>**

ヴァーグナーはこの傲慢な発言によってさっそくジャーナリズムからその不遜さを攻撃されることになるのだが、今日定評あるヴァーグナーの伝記の著者であるクルト・フォン・ヴェステルンハーゲンとマルティン・グレゴール＝デリンによると、ヴァーグナーは翌日の晩餐会の席で、700人の出席者を前にして前日の発言に関する釈明を行ったという。ヴァーグナーが言わんとしたのは「これまでドイツに芸術といえるものがなかったのではなく、イタリア人やフランス人が持っているような国民芸術がドイツにはなかった」<sup>11</sup> ということだった。ヴェステルンハーゲンとグレゴール＝デリンは揃ってこの釈明の出典を注で明らかにしていないために、発言の信憑性については多少の疑問も残るが、いずれにしてもヴァーグナーが〈ひとつの芸術〉という表現で語っていることは実に重要である。その芸術とはこれまで存在しなかったものであり、《指環》の完成によって初めて存在することになった芸術のことである。また1876年の初演当時の観客の大半がドイツ人であったことを考えれば、ヴァーグナーが〈ひとつの芸術〉という表現で伝えようとしていた内容は明らかである。別の言葉でいえば、それは〈国民芸術〉と呼ばれるものを指している。

1860年代以降のドイツでは、政治レベルのドイツ統一の気運に対して各地で民族意識の高揚が見られた。ドイツの守護女神であるゲルマーニア、ドイツにおける偉大な王侯貴族、一昔前の著名なドイツ人——ゲーテやシラー、ベートーヴェンなど——の彫像がドイツ各地に相次いで建立され始めたのがこの時期の特徴である。ヴァーグナー自身も1870年のベートーヴェン生誕100年祭において記念論文『ベートーヴェン』を著すなど、積極的に

こうした社会風潮に關与していた。そして彼のライフ・ワークといえる《指環》は、1848年の着想当初から将来の〈国民オペラ〉・〈国民芸術〉となるべく構想されていた。初演時の彼の発言はあまりに率直に、それゆえに無用心に作者の思惑の表明となっているし、二度の世界大戦において為政者がこの作品をドイツ人の民族意識・連帯意識を刺激するのに利用したことは、否定すべくもない事実である。また非ドイツ人にとっては、この仕掛けがいかにも〈ドイツ的〉と思わせるように計算され、北欧神話とドイツの英雄伝説の情緒に浸れるように作られている。1876年の初演から1930年代までの《指環》の舞台衣装・小道具に欠かせなかったものは、鎧兜・槍・角笛・熊の毛皮といったいかにもゲルマン・北欧のヴァイキングの戦士を想起させるものだった。第二次世界大戦以前の《指環》の上演では、ほぼ例外なくジークフリートは上に挙げた衣装と小道具を身につけて舞台に登場した。この一例からも明らかなように、《指環》は〈国民オペラ〉・〈国民芸術〉の定義にふさわしい作品として上演されてきたし、実際にそのように受容されてきたのである。

状況が一変したのは第二次世界大戦の終結と、それに伴うドイツ社会の非ナチ化だった。ナチズムの行った民族主義的なヴァーグナー像の強調に対する反動として、大戦後のヴァーグナー解釈は極端なまでに民族色を抑えたものになった。これは大戦後の一時期の傾向としてはよく理解できる現象である。しかし、戦後半世紀以上を経た今日なおこうした傾向が続いているとすれば、ひとつの疑問が生じて不思議ではないだろう。つまり、ヴァーグナーの存命中からナチ時代までのゲルマン民族主義的なヴァーグナー理解は、今日どう理解されているのかという疑問である。それは完全な誤解であると証明されたのだろうか。多くのヴァーグナー研究者が主張するように、民族主義的なヴァーグナー理解は彼の芸術の一面しか見ていないという説明が仮に正しいとしても、彼の作品が19世紀から20世紀前半のドイツにおいて、明らかに〈国民オペラ〉としての機能を果たしていたことは疑いえない事実である。それでは第二次世界大戦以降のドイツ社会において、〈国民オペラ〉という観点からのヴァーグナー理解はどのような質的な変化を蒙ったのだろうか。こうした問題意識に対してヴァーグナー研究者から明確な回答が示されてきたとはいいがたい。そこで本論文では考察対象を《指環》に限定して、上に述べたことを問題提起に当てるものとした。

民族主義的な理解がなされてきた《指環》が第二次世界大戦後に一転して非民族主義的な解釈を受けることができた経緯、あるいは〈国民オペラ〉としての機能を付与されてきたこの作品が戦後のバイロイト音楽祭において多くの外国人を惹きつけることができた理

由、こうした問題提起に対して想定される解答のひとつは、民族主義的な《指環》理解が専らテキストの読みに基づく解釈であり、音楽はテキストの表面的な意味伝達より遥かに奥深い内容を伝えているというものである。実際に、《指環》のテキストが筋書きの上でゲルマンの神話・伝説に依拠し、19世紀において既に死語と化していた古語を多用し、また中世初期に既に廃れていた頭韻を全面的に採用するなど、中世以前のドイツの言語・風習を再現しようとする志向性は否定しがたいほど明らかなのに対して、《指環》の音楽から同様のゲルマン民族らしき特徴を指摘することは極めて困難である。例えば、〈ジークフリートの葬送行進曲〉は明らかに《指環》全曲の音楽的クライマックスを形作っている。そしてこの音楽は非業の死を遂げた英雄に対するオマージュとしての機能を有している。にも関わらず、その事実をもってこの音楽が民族主義的であると結論することはできない。音楽が議論の焦点となっている限り、《指環》のゲルマン民族主義色はほとんど意識されることはない。

作品成立史をみると、《指環》のテキストと音楽の関係はより容易に説明できる。そもそも1848年革命の気運に乗って構想されたこの作品は、ドラマの進行につれて音楽の表現力が次第に豊かになっている。1853年の時点で既に音楽が付されていた四部作の第一作《ラインの黄金》が、神々—巨人—小人という階級構造によって王侯貴族—ブルジョワ—プロレタリアートという当時の社会構造を映し出す鏡となり、その意味で1848年革命の精神を最も色濃く留めていることに対し、1874年になるまで音楽的完成を見なかった四部作の第四作《神々の黄昏》は、神々による世界支配を讃美する内容の詩句が、神々の滅亡を宣告する内容の詩句に置き換えられるなど、作品構想の完全な転回が図られた。にもかかわらず四部作の《指環》が構想の破綻を来すことなく完成を見ることができたのは、《トリスタンとイゾルデ》と《ニュルンベルクのマイスタージンガー》という2つの対照的な大作の作曲を経験したヴァーグナーの音楽表現力の充実による側面が大きい。そして脱民族主義的解釈に立脚する研究者たちがこの作品の解釈の最終的な拠り所としたのも、まず第一に音楽だった。テキストは彼らの主張に矛盾しない範囲で引き合いに出されてきた。しかしながら、ヴァーグナーを擁護する者が彼のテキストを擁護しないのは奇妙である。これは脱民族主義的解釈の論者が民族主義的解釈の論者の主張を遠まわしに認めているのと同じことではないだろうか。

以上のような事実を踏まえながら、私は先に挙げた問題提起に対して、2つの仮説を立ててみたい。まず、脱民族主義的解釈に立脚するヴァーグナー研究者は、ナチズムが行っ

たような民族的な属性を強調するヴァーグナー解釈に対して否定的な態度をとることにおいて共通していることは先に述べたが、これはヴァーグナーの作品や芸術理論の客観的な分析から導かれた<事実>というよりも、むしろそうあってほしいという希望的観測が彼らの判断の根拠にあるのではないかというのがひとつ目の仮説である。もうひとつの仮説は、脱民族主義的解釈が民族主義的なヴァーグナー解釈と比較して今日の社会において説得力を持ちうるのは、単にヴァーグナー芸術をとりまく時代環境が変化したからではなく、ヴァーグナーの作品の中に脱民族主義的な解釈を可能にする何らかの要素が内在しているからでもあるのではないか、ということである。従来の脱民族主義的解釈においては、こうした要素の解明に際して、とりわけ音楽面に焦点が当てられてきた。本論文では逆に、数多くの古語を多用し、ドイツにおいて中世初期に既に廃れた頭韻を全面的に採用して、古代のゲルマン民族の言語や風習、ものの考え方を再現しようとヴァーグナーが努めた《指環》のテキストに焦点を絞って、脱民族主義的な解釈に説得力を与える要素を抽出することに考察の重点を置いていきたい。

本論文は上に述べた2つの仮説を検証し、それに対する結論を提示することをその主要な内容とする。次節では本論文の構成と方法論について言及し、合わせて各章の内容を簡単に先取りしたい。

### 3. 全体の構成・各章の内容

本論文は次のような構成をとる。全体は3つの章と結論からなる。

第1章では「《指環》解釈史から見たヴァーグナー受容の変遷」と題して、ヴァーグナー存命中から今日に至るまでのヴァーグナー受容史を総括する。ヴァーグナーと彼の芸術、とりわけ《指環》が19世紀の半ばから今日に至るまでの150年余の間にどのような特徴的な解釈を受けてきたかについて目を配ると同時に、時代の節目ごとにヴァーグナー受容とこの作品の解釈に共通する傾向にも目を向けていくことがこの章の内容となる。ヴァーグナー受容史と《指環》解釈史を分けて考えているのは、両者の影響関係を明らかにする目的のためである。従って、《指環》解釈史とヴァーグナー受容史の相関関係が立証できれば、本章での狙いは十分に達成されたということができよう。なお、本章は方法論的にヴァーグナー受容史 (Rezeptionsgeschichte) という研究領域に立脚している。ヴァーグナーから影響を蒙った側の変容過程に関しては、その必要がある限りにおいて限定的に言及する。

ここで簡単に、ヴァーグナー受容史研究の傾向について触れておきたい。この領域に立脚した研究は大別して、次のいずれかのスタンスに基づいて行われることが多い。ひとつはある特定のテーマを設定することによって、かなりの幅を持つ調査年代と研究対象の裾野を確保する方法である。これはヴァーグナー受容史を広く浅く把握することに適している。このタイプの代表的な研究として、エルヴィン・コッペンの『デカダンのヴァグネリズム』 (*Dekadenter Wagnerismus*, 1973) が挙げられるだろう。デカダンスという包括的なテーマ設定によって、この研究は19世紀後期から世紀末にかけてのヨーロッパ文化全般に目配りした大作となった。もうひとつのスタンスは予め調査年代を厳密に設定することで、ヴァーグナー受容史を狭く深く掘り下げてゆく方法である。このタイプの代表的な研究として、ヘルムート・キルヒマイアーの『音楽批評——ヴァーグナー・ドキュメント』 (*Musikkritik. Wagner-Dokumente, Band 1-7ff, 1967ff*) が挙げられる。この研究では各巻ごとに調査年代を数年単位で限定した上で、新聞・雑誌・小冊子・書物などを問わず、ほとんどすべての印刷物からヴァーグナーに関する記事を収集し、それに通し番号をつけてドキュメント化したものである。先のコッペンの研究に対して、この研究はいわば基礎研究に相当する。

本論文の第1章は、方法的にはキルヒマイアーのスタンスに基づいている。ただし、目配りを行った時代が19世紀中葉から今日に至るまでの長期間に及んでいるために、必然的に各時代の掘り下げは表面的にならざるをえなかった。従って本章を《指環》受容史に関するドキュメントと位置づけることには無理がある。また、本章の第3節では《指環》受容史に関するひとつの図式化を行った。つまり、《指環》の解釈を3つの代表的なグループ、〈民族主義的解釈〉・〈古典的解釈〉・〈社会批判的解釈〉に分けたことがその図式化に当たる。なお、この3つの名称は便宜的に付与されたものであり、ヴァーグナー研究において共通理解を受けている用語ではないことを予め断っておく。

最初の〈民族主義的解釈〉とは《指環》のゲルマン的な属性を強調して読み込み、この作品をドイツ・ナショナリズムの相のもとに理解する立場を指す。第二次世界大戦時までの《指環》解釈はこのグループが最も優勢だった。第二次世界大戦後においてナチ的なヴァーグナー理解はその生存権を根絶され、民族主義的な《指環》解釈はそれまでの肯定的な文脈から一転して否定的な意味合いにおいて、ヴァーグナーのドイツ・ナショナリズム、そしてその否定的顕現である反ユダヤ主義を糾弾する研究者によって受け継がれている。この立場に立脚するグループの《指環》論を、本論文では〈民族主義的解釈〉と呼ぶことにする。なお、このグループに顕著な特徴として、彼らがヴァーグナーという研究対象を可能な限りドイツ・ナショナリズムや反ユダヤ主義の観点から論じようとする点が挙げられる。従って、ヴァーグナーを反ユダヤ主義者と断ずる研究者が例外なくこのグループの主張に共鳴するわけではない。彼らは今日、その主張の仮借のなさからヴァーグナー研究者の中で最も少数派となり、また彼らの多くが歴史・思想史に通暁している反面、音楽面からヴァーグナーにアプローチする学者は少ない。

2番目の古典的解釈とは、《指環》をヨーロッパの音楽史・文学史の伝統に照らし合わせ、その枠内で評価しようとする立場を指す。ニーチェが『悲劇の誕生』において《指環》をアイスキュロスの悲劇の19世紀ドイツにおける復興と見なしたように、従来この作品は近代から神話世界へという先祖返りを行っていると理解されてきた。しかしながら、実際のところこの作品はアイスキュロスのドラマ理論だけでなく、19世紀の音楽・文学の潮流を踏まえて創作されていることが最近の研究によって明らかになってきた。古典的解釈に拠る研究者は、ヴァーグナーと彼の代表作である《指環》を、19世紀ヨーロッパの音楽史・文学史の流れに正當に位置づけようとする志向性を持つ点において共通する。

最後の〈社会批判的解釈〉とは、この作品の中心主題を1848年革命期から1850年代前

半にかけてのヴァーグナーの思想・信条に探っていこうとする立場を指す。この時期の作者は 1849 年のドレスデン蜂起に積極的に関与して国外亡命を余儀なくされるなど、かなり過激な政治的言動が目立っていた。1860 年代に入ってバイエルン国王ルートヴィヒ II 世と懇意になり、また 1870 年の普仏戦争から暫くの間はむしろ国粹主義的といってもよい言動を示したヴァーグナーだが、少なくとも《指環》創作の黎明期においては、ドイツ語を話す人々が中心となった新しい国民国家を樹立しようとするナショナリストたちと思想的に近い位置におり、《指環》はこうした国民国家樹立の気運の高まりの中で構想された。社会批判的解釈に拠る研究者たちは、この時期のヴァーグナーの主張がヴァーグナーの芸術、とりわけ彼のライフ・ワークである《指環》の原点であり、また論理的な帰結であると主張する。このグループは 1960 年代まで〈民族主義的解釈〉のグループと並んで少数派だったが、1970 年代に入って演出家主導によるヴァーグナーのテキストの〈読み替え〉が主流になってから、次第にその勢力を増して今日に至っている。

この3つのグループのうち、最初の民族主義的解釈を除く古典的解釈と社会批判的解釈を、本論文では総称して〈脱民族主義的解釈〉と呼んでいる。第1章の考察は、この脱民族主義的という名称の是非をめぐる問題に向けられている。

続く第2章は、作品成立史 (Entstehungsgeschichte) という研究領域に属するものである。その言葉の意味どおり、ここでは《指環》という作品の成立過程のプロセスを後づけていくことがその内容となる。着想から完成までに 26 年間にわたるこの四部作の成立史に関しては、既に多くの研究書が様々な立場から叙述を行っている。この上、本章で先行研究の後追いになりかねないテーマを改めて取り上げる必要はどこにあるのだろうか。本章では以下のような考察対象の限定と考察内容の絞り込みを行った。

まず、《指環》成立史の調査は 1848 年から 1856 年までのテキスト成立史に限定した。1853 年から 1874 年の長期間にわたる作曲史の再構成作業は、ひとつにはその間に作曲者自身の音楽観ならびに芸術理論に重大な変更が生じたこと<sup>12</sup>、もうひとつは作曲スケッチからオーケストラスコアまでの創作プロセスを順序だてて再構成していくことが資料的な問題から困難であることから断念した。それに対して、テキスト成立史に関してはその改変の各段階が残されており、また 1848 年から 1856 年にかけては、ヴァーグナーの芸術理論が集中的に体系化された時期であることから、この時期の芸術理論の変遷過程を《指環》のテキストの変遷過程と比較して考察することは成果が期待できると判断した。

次に、未完の幾つかのドラマ草稿の内容検討のために一節を設けたことが従来の研究と異なる点である。1848年から1856年にかけてヴァーグナーは《指環》以外に5つの未完成ドラマ草稿を残しているが、従来のヴァーグナー研究においてこれらの作品は限定的に個別に言及されるだけだった。従来から注目されることの多かった彼の美学・政治論文と並んで、これらの未完成作品を《指環》成立史の一構成要素として重視したことが本論文独自の着眼点のひとつである。

以上2つの視点に基づいて、本章の第1節ではテキスト改作過程の前後を比較対照するという方法で考察を進める。1848年に成立した《ニーベルンゲン神話》と《ヴィーベルンゲン》と《ジークフリートの死》、1851年の《若きジークフリート》、そして1852年の《指環》四部作——《ラインの黄金》・《ヴァルキューレ》・《ジークフリート》・《神々の黄昏》——が改稿の各段階である。第2節では「《指環》とその周辺」と題して、この作品に直接の反映が見られないものの、間接的にテキスト成立史に寄与したと考えられる彼の美学・政治論文と未完成ドラマ草稿を《指環》のテキスト成立史との関係から検討する。以上2つの——ひとは《指環》内部の、もうひとは《指環》外部の——視点から作品主題の共通点と相違点を抽出することによって、《指環》のテキスト成立史の検証を進めていく。

最後の第3章は狭義の意味におけるテキスト分析に当たる。まず第1節において、これまでの脱民族主義的解釈が展開してきた《指環》解釈の再検討を行う。

《指環》の古典的解釈に拠る研究者は、この作品を自然状態からの派生、自然状態への還元という観点から解釈していく。彼らによれば、この作品で問題とされているのは自然と文明の衝突であり、自然と人間の関係をめぐってのドラマである。これは<権力と愛の相克>という図式によって表現されている。いったんは致命的なまでに損なわれた自然がもとの姿に回帰することができるのは、ブリュンヒルデの自己犠牲によって<愛>の原理が最終的な勝利を収めたためであるとされる。この作品が<愛による救済の動機>というライトモチーフによって締められることは、権力に対する愛の最終的な勝利を表現しているとされる。

こうした古典的解釈の《指環》論に対して、社会批判的解釈に拠る研究者はこの作品を自然状態からの派生、自然状態への回帰と読まない点から出発する。そのように見る時、無垢な自然という理想は神々によって最初から損なわれており、失われた自然状態は最後まで回復することはない。支配階級である神々は滅び行く定めであり、呪われた黄金によ

って経済力を得たアルベリヒの覇権も最終的に無に帰す。権力や財力や社会的束縛から解放された自由な人間として生を受けたジークフリートとブリュンヒルデも、初稿段階の輝かしい栄光の死から最終的に殉教者のごとく変更されたこととなる。このように《指環》のテキストの虚無主義的・悲観的な側面が強調されるのは、作者が 1854 年秋にショーペンハウアー哲学と出会い、それまで奉じていたフォイエルバッハ主義を捨てたためと説明される。未来に対する楽観主義はテキストから姿を消し、〈愛による救済の動機〉による暗示に留められるのだ、と社会批判的解釈に立脚する論者たちは考える。

脱民族主義的解釈に基づく上記2つの《指環》解釈は、ひとつの共通した問題点を抱えている。それは2つの解釈のいずれもが最終的に音楽に解釈の可能性を委ねてしまっており、そのことがこの2つのテキスト解釈の論理的一貫性を弱めているという点である。脱民族主義的な《指環》解釈の説得力を弱めている原因がテキスト自体にあるのではなく、テキストの解釈の錯誤——とりわけ〈愛の死〉という概念をめぐる誤解——にあることを指摘することが、第3章第1節の課題である。

第2節では作者による《指環》の自作解題が展開された 1854 年 1 月 25-26 日付の書簡から、この作品のテキストに対する作者の基本認識を確認することを目的とする。本節から明らかになることは、〈愛の死〉や〈没落〉に代表されるような、この作品を論じる上で不可欠の基本的な概念が、作者によって独自の意味合いを与えられていたという事実である。従来の《指環》研究は、作者の自己解題ということでこうした諸概念を比較的素直に受け入れてきた。その典型的な箇所が《ジークフリート》第3幕である。作者は〈愛の死〉によって男女の究極的な合一がなり、それが世界に救済をもたらすと考えていたが、実際に《指環》のドラマにおいてこの合一がもたらしたものは世界の滅亡だった。脱民族主義的解釈に論理的不整合をもたらしている最大の原因はこの幕の読み方にある。

上のような認識に基づいて、第3節では脱民族主義的な解釈に修正を加える。まず最初に、ヴァーグナーの〈救済〉概念を 19 世紀ヨーロッパの文学史（文化史）の文脈から把握することから出発する。次に《指環》においてこの概念が〈愛の死〉と結び合わされていく過程を、テキストならびに音楽分析と、『コジマの日記』などの伝記資料の検討を通じて明らかにする。続いて《指環》の〈愛〉概念が、フロイトのエロス・タナトス理論のいわば先駆けである〈愛の死〉と、エーリヒ・フロムが提示したような〈生命に対する愛〉というもうひとつの愛の相克にあるという、脱民族主義的な《指環》解釈に対する修正した見解を提示する。これまでの《指環》論者たちの行き詰まりは、〈愛の死〉と〈生命に

対する愛の質的な差異を見落とした結果、愛と権力の相克に基づくこの作品の構図を読み違えたことに起因する、という新たな見解を提示することが本節の議論の中心となる。

最後に民族主義的解釈に対する脱民族主義的解釈の可能性について検討する。民族主義的な解釈に拠る研究者はジークフリートをゲルマンの理想的な英雄像と見なし、アルベリヒやミーメ、ハーゲンにユダヤ人の陰面を読み取る。このようなステレオタイプの作品解釈は一面的であるものの、それゆえにまた強いアピール力を持つ。それに対して脱民族主義的解釈に基づく《指環》解釈が説得力を持つのは、この作品が民族主義的な土壌から成立したことを否定することではなく、むしろこの作品が偏狭な民族主義を克服する萌芽を同時に宿していることを明らかにすることである。そのことが第二次世界大戦の終わりから今日に至るまで、脱民族主義的解釈に最も求められていながら、今なお不足している視点なのである。

## 4. 《指環》 あらすじ

### 序夜 《ラインの黄金》

【第1場】ラインの河底。3人のラインの乙女たちが戯れている。そこへ地底のニーベルハイムから小人であるニーベルング族のアルベリヒが現れ、彼女たちに求愛する。3人の娘はアルベリヒをからかう。ふと陽光が河底に射し込み、ラインの乙女たちの宝物であるラインの黄金を照らし出す。無知なアルベリヒを軽く見て、乙女たちはこの黄金に秘められた潜在的な力について口を滑らす。愛を断念してこの黄金から指環を作った者は、世界の支配者となれるというのである。自分の真摯な求愛が決して報われることがないことを悟ったアルベリヒは愛を呪う決定的なひと言を発し、黄金を略奪する。

【第2場】山の高み。神々の夫妻ヴォータンとフリッカがまどろみから目覚めると、壮麗な城が山頂に聳え立っている。これはヴォータンが愛の女神フライアを報酬にする契約で巨人族の兄弟に請け負わせた仕事である。だがヴォータンにこの契約を遵守する気はなく、彼は腹心である火の神ローゲの代案をあてにしている。巨人族の兄弟が登場し、報酬の支払いをめぐる神々との間で押し問答になる。遅れてローゲが登場する。ローゲは愛より価値あるものがこの世に何ひとつ見つからなかったと報告した上で、ただひとりアルベリヒだけが愛を断念して黄金を選んだことを報告する。神々と巨人はともにラインの黄金に対する欲望を抱く。巨人族はラインの黄金をフライアの代償として要求し、彼女を人質にして退場する。

【第3場】ニーベルハイム。アルベリヒが弟ミーメに隠れ兜を作らせている。それは被る者に姿を変えたり隠したりする力を与える逸品である。これでアルベリヒは指環を奪われる心配もなく、支配者として君臨することができる。地底に降りたヴォータンとローゲはアルベリヒの虚栄心につけこみ、彼の捕縛に成功する。

【第4場】再び山の高み。アルベリヒは自分の身代金として彼の所有する財宝すべてを手放すはめになる。ヴォータンは隠れ兜と指環も要求し、力づくで指環を奪う。アルベリヒは指環を所有する者に死をもたらす呪いをかける。やがて巨人族が登場し、フライアの身代金が支払われる。巨人たちは指環も要求するが、ヴォータンは拒絶する。すると大地母神エルダが姿を現し、指環が神々の没落をもたらすという運命を予言し、指環を手放すようにヴォータンに警告する。その忠告に従ったヴォータンは、巨人たちがさっそく指環の

所有をめぐる争い始め、兄のファーズルトが弟のファーフナーに殺される瞬間を目の当たりにする。エルダの不吉な予言が気になったヴォータンは、新築の城をヴァルハラと名づけ、人間の英雄を育てて指環を奪還させる計画を胸に秘めながら、虹の橋を渡って入城する。他の神々は喜んでヴォータンに従うが、ローゲだけは神々のうわべの栄光と将来の没落を見通している。遙か下方のライン河からラインの乙女たちの嘆きの声が聞こえる。

## 第1夜《ヴァルキューレ》

【第1幕】フンディングの家。敵に追われたひとりの男が疲労困憊してフンディングの家に向き着く。フンディングの妻ジークリンデは男を介抱する。やがてフンディングが帰宅する。見知らぬ男は自分の生涯を物語る。フンディングはこの男が一族の仇敵であることに気づき、翌日の決闘を申し渡して退場する。男は父親ヴェルゼが約束してくれた名剣が見出せないことを嘆く。その夜、ジークリンデは夫に眠り薬を飲ませて男のもとにやってくる。彼女は自分の不幸な生涯と結婚生活を語り、この家のトネリコの木に旅人が剣を突き刺したこと、その剣を引き抜く英雄を彼女が待ちわびていることを明かす。ふと射し込んだ月明かりの中で、2人は互いに惹かれあう気持ちを告白する。ジークリンデは男の父親の名を尋ねる。それはヴェルゼだった。ジークリンデがこの男が血を分けた彼女の兄弟であることを知り、彼にジークムントという真の名を与える。ジークムントはトネリコの木から剣を引き抜き、その剣をノートゥングと名づける。2人は熱烈に抱擁しあう。

【第2幕】荒涼とした岩山。ヴォータンが愛娘であるヴァルキューレのブリュンヒルデにジークムントの助太刀を命じている。というのも、ジークムントの父ヴェルゼはヴォータンその人であるからである。神の指図を受けず、だがヴォータンの意志を実行できる英雄として、ヴォータンはジークムントにアルベリヒの指環を奪還させるつもりである。だが結婚を司る女神であるフリッカは、近親相姦が神々の権威の失墜に繋がると主張して譲らない。ジークムントが独立独歩の英雄ではなく単なる自分の操り人形にすぎないことを思い知らされたヴォータンは、ジークムントに懲罰の死を下すことに同意する。やがてブリュンヒルデと2人きりになったヴォータンは、自暴自棄的な胸の内をブリュンヒルデに打ち明ける。ブリュンヒルデはジークムントと会い彼のヴァルハラ行きを告げるが、ジークムントはジークリンデへの愛ゆえに死後の名誉を断り、地上に留まる決意を伝える。ジークリンデを思いやるジークムントの愛に感動したブリュンヒルデは、父親の命令に背いて

ジークムントに勝利をもたらす決心をする。やがてジークムントとフンディングの間で決闘が始まる。ブリュンヒルデはジークムントを援護するが、ヴォータンがフンディングに味方したためジークムントは討たれる。ブリュンヒルデはジークリンドを連れ、真っ二つに折れたノートゥングを持って逃走する。

【第3幕】岩山の頂。8人のヴァルキューレが戦死した英雄の屍を連れて集っている。そこへブリュンヒルデがジークリンドを連れて現れる。ジークリンドは死ぬ覚悟を決めている。ブリュンヒルデはジークリンドの胎内に英雄が宿っていることを告げる。ブリュンヒルデはその英雄にジークフリートという名を与える。生きる希望に目覚めたジークリンドはブリュンヒルデからノートゥングの破片を受け取り、ひとりで歩を進める。ブリュンヒルデは激怒するヴォータンと対峙する。ヴォータンは娘の神性を剥奪して眠りに閉ざし、彼女を行きずりの男に与えるつもりである。しかしブリュンヒルデの反抗の真意を汲んだヴォータンは最後に娘の嘆願を受け入れ、ローグを呼び出して炎の壁で彼女を保護することにする。この炎の壁を越えることができるのは神の力も恐れない英雄だけであることをヴォータンは宣言し、永い眠りにつけた娘を残して立ち去る。

### 第3夜《ジークフリート》

【第1幕】ミーメの洞窟。アルベリヒの弟で鍛冶屋のミーメはみなし児のジークフリートを育て、この若者を大蛇に変身した巨人族のファーフナーにけしかけてアルベリヒの指環の横取りを狙っている。ミーメはジークフリートにせがまれて何本も剣を鍛えるが、ジークフリートはミーメの作る剣をみな折ってしまう。ジークフリートに問い詰められ、ミーメはジークフリートの両親の話をしるべきをえなくなる。難産で亡くなった母が折れた剣を形見に残したことを知らされたジークフリートは、ミーメにノートゥングを鍛え直すように命じて退場する。入れ替わりさすらい人に身をやつしたヴォータンが登場する。さすらい人はミーメにお互いの首をかけた謎かけをもちかけ、ミーメをやり込める。ミーメはノートゥングを鍛え直すべしを知らないが、さすらい人は「恐れを知らない人間」にそれができると告げ、ミーメの首をその人間に委ねると告げる。ミーメはジークフリートに恐れを教えようとするがうまくいかず、ノートゥングはジークフリートが鍛え直す。ミーメは自分の命を救う算段を考えつき、毒薬作りに余念がない。

【第2幕】深い森の中。アルベリヒの指環とラインの黄金の所有者となり、大蛇に身を変

えたファーフナーの洞窟の前でアルベリヒが見張りをしている。そこへさすらい人が現れる。両者に身の危険を警告され指環を譲るように忠告されたファーフナーだが、今の彼は食欲を満たすことしか頭にない。やがてジークフリートとミーメが洞窟の前にやって来る。ファーフナーはジークフリートに倒される。ジークフリートは大蛇の血を舐めることで鳥の声が分かるようになる。ジークフリートは指環と隠れ兜を手に入れ、自分の毒殺を企むミーメを返り討ちにする。鳥が眠れるブリュンヒルデについて歌うのを聞いたジークフリートは、喜び勇んで彼女を求めに出発する。

【第3幕】《ヴァルキューレ》第3幕と同じ岩山。ヴォータンが大地母神エルダを眠りから呼び起こす。エルダはヴォータンの権力に対する執着心を非難するが、ヴォータンは自分の権力をジークフリートとブリュンヒルデに譲り渡す決意を語る。ヴォータンと対峙したジークフリートは、ヴォータンの権力の象徴である槍を真っ二つにする。今や無力となったヴォータンは身を引く。炎を乗り越えたジークフリートは眠るブリュンヒルデを目覚めさせる。女神としての誇りと人間的な愛の感情の闘い合うブリュンヒルデと、接吻によって初めて恐れを知ったジークフリートの意思疎通はうまくいかない。しかし2人は最後に互いを理解しあう。2人は高らかに＜愛の死＞を謳歌する。

### 第3夜《神々の黄昏》

【序幕】《ジークフリート》第3幕と同じ岩山。夜明け前、3人の運命の女神ノルンが運命の縄を紡ぎながら過去・現在・未来を物語っている。世界が続く限り決して切れることのない縄が断ち切れる。それはアルベリヒの呪いが世界を滅ぼす凶兆だった。ノルンたちは狼狽しながら姿を消す。夜が明けて、新たな勲を求めて旅立つジークフリートがブリュンヒルデと別れの挨拶を交わす。ジークフリートは指環をブリュンヒルデに与える。

【第1幕】ギービヒ家の館の大広間。ジークフリートはライン河を降り、ギービヒ族の館に姿を現す。アルベリヒの息子のハーゲンは、ギービヒ族の家長で異父母の兄弟グンターとその妹のグートルーネを騙して、ジークフリートをグートルーネに、グンターをブリュンヒルデに結婚させることで、ジークフリートとブリュンヒルデの仲を裂こうとする。ハーゲンの仕込んだ忘れ薬によって妻の記憶を失ったジークフリートはグンターと兄弟の誓いを交わし、グンターに代わってブリュンヒルデに求婚することを承諾する。一方、ブリュンヒルデはかつての姉妹ヴァルトラウテから指環を手放すように懇願されるが拒絶する。

やがて隠れ兜の力でグンターに身をやつしたジークフリートが炎の壁を乗り越えてくる。ブリュンヒルデは指環を奪われ、ジークフリートに屈服する。

【第2幕】ギービヒ家の館の前。寝ずの番をしているハーゲンの元にアルベリヒが現れ、指環奪還を促す。夜が明けると一足先にジークフリートが、後からグンターがブリュンヒルデを連れて帰る。ハーゲンのお膳立てによる華やいた結婚の祝宴の雰囲気は、ブリュンヒルデがグートルーネと連れ立ったジークフリートの姿を認めることで一変する。記憶を失ったジークフリートと、ハーゲンの企みを知らないブリュンヒルデの主張は食い違う。ジークフリートはハーゲンの槍にかけて偽証をしていないことを誓う。ジークフリートの偽証に憤るブリュンヒルデは、ハーゲンにジークフリートの唯一の弱点を明かす。

【第3幕】ライン川のほとり。ギービヒ一族と狩りに出かけたジークフリートは一行とはぐれ、ラインの乙女たちと出会う。ラインの乙女たちはジークフリートに指環の呪いについて警告しその返還を求めるが、ジークフリートは気にしない。やがてグンターらも現れ一息入れることになる。ジークフリートは乞われるままに自分の過去を語って聞かせる。ハーゲンの勧めた解毒酒を飲んで次第に過去の記憶を取り戻したジークフリートは、ブリュンヒルデと抱擁した事実を口にする。ハーゲンはジークフリートの背中に槍を突き立てる。ジークフリートは絶命し、遺体はギービヒ家の館に運ばれる。グンターとハーゲンは指環の所有をめぐる争う。グンターは殺される。そこへブリュンヒルデが姿を現す。彼女はラインの乙女たちから事の次第を打ち明けられ、今やすべての事情を理解している。彼女はライン川のほとりに薪の祭壇を築かせ、ジークフリートから指環を取り返し、彼の遺体を祭壇にまつ。祭壇に火を放った彼女はその中に身を投じる。ヴァルハラでも火の手が上がる。地上ではライン河が溢れて祭壇を飲み込む。ハーゲンは指環を追って溺れ死ぬ。ラインの乙女たちが指環を拾い上げて輪舞する。炎に包まれたヴァルハラが地平線の彼方で崩壊していく光景を人々が眺めつつ、幕。

## 注：序論

- 1 とりわけ『ヴァーグナー試論』の第1章「社会的性格」(Sozialcharakter)において、アドルノはヴァーグナーの反ユダヤ主義が彼の芸術において果たしている役割を重要視し、ヴァーグナー芸術に内在する暴力性を指摘し、またアルベリヒやミーメやベックメッサーがユダヤ人の戯画そのものであると断言している。T. W. Adorno: *Versuch über Wagner*, Berlin / Frankfurt/M 1952, S. 21-25 参照。
- 2 T. W. Adorno: *Wagners Aktualität*, in: *Richard Wagner. Das Betroffensein der Nachwelt. Beiträge zur Wirkungsgeschichte*, herausgegeben von Dietrich Mack, Darmstadt 1984, S. 256
- 3 例えば現在のヴァーグナー家の当主ヴォルフガング・ヴァーグナーの長男であるゴットフリート・ヴァーグナーはこの問題の追及に熱心なあまりバイロイトから追放処分を受け、彼の提唱したバイロイト音楽祭改革のプランは現在のところ机上の空論に終わっている。彼の提案の詳細については、小論「リアリティとヒューマニティーの喪失」(ゴットフリート・ヴァーグナー『ワグナーと人種差別問題——ワグナーの反ユダヤ主義。今日に至るまでの矛盾と一貫性』岩淵達治訳、ランドマークブックス6、1995、45-47頁参照。)
- 4 Barry Millington (Hg.): *The Wagner Compendium. A Guide to Wagner's Life and Music*, London 1992. 日本語版は平凡社より1999年に刊行済。
- 5 この種の問題を扱った代表的な邦語文献として、清水多吉『ヴァーグナー家の人々——30年代バイロイトとナチズム』(文庫版)中央公論社1999、が挙げられる程度である。
- 6 本論文ではナショナリズムという包括的概念の理解を、ドイツ・ナショナリズムに関する定評ある研究書を著したオットー・ダンの定義に求めたい。ダンにはナショナリズムを次のように定義している。「ナショナリズムとは、すべての人間と国民が平等に尊重されなければならないということを認めず、他の民族と国民を劣等とみなし、そのように扱う政治行動様式である。ナショナリズムは、平等という国民(ネーション)がよりどころとしている基本的な合意がもはや尊重されなくなったときに、そして、国民の枠をこえた文化共同体とその原理(基本的人権、文化の価値の尊重、宗教や世界観に基づく連帯)の価値が認められなくなったときに生じる。」(オットー・ダン『ドイツ国民とナショナリズム——1770-1990』末川清/姫岡とし子/高橋秀寿訳、名古屋大学出版会1999、7頁)
- 7 国民オペラという言葉の定義は様々であるが、ここでは19世紀オペラの歴史に詳しい岡田暁生の定義を挙げておこう。「まず音楽的に国民オペラは、自国語で歌われ、自国の民謡や舞曲を取り入れ、国民色を前面に押し出すのが特徴である。また<国民オペラ>と銘打つ以上、国民の同朋意識を高めるような高揚感をもつヒットナンバーが、少なくともひとつはなければならない。そして台本の点でそれは、国の誰にとっても懐かしい祖国の風物と伝説をちりばめ、たいていは国家建設の伝説の英雄や、国の失われた黄金時代を主題とする。」(『オペラの運命——19世紀を魅了した<一夜の夢>』中公新書、2001、130頁)。
- 8 たとえば《ローエングリン》第3幕において、ローエングリンは自らの素性を明かした後、ハインリヒ王にこう告げる。「偉大な王よ。ひとつだけ申し上げます。邪な心を持たないあなたには偉大な勝利がもたらされるでしょう。これから長き将来にわたって、東方の蛮族がドイツの地を踏みにじることは決してありません。」»Doch, großer König, laß mich dir weissen: dir Reinem ist ein großer Sieg verliehn. Nach Deutschland

---

sollen noch in fernsten Tagen des Ostens Horden siegreich niemals ziehn!« (aus: Richard Wagner: *Dichtungen und Schriften*, herausgegeben von Dieter Borchmeyer, Jubiläumsausgabe, Band 2, Frankfurt am Main 1983, S. 196) [以下 JA と略す。]

- 9 例えばナチの宣伝相ヨーゼフ・ゲッベルスが「リヒャルト・ヴァーグナーと今日の芸術体験」というラジオ演説の中で、作品の台詞を意図的に誤って引用することでこの作品の愛国主義的性格を強調したことは、ナチ時代の政治利用の典型例となった。この作品のフィナーレで、ハンス・ザックスは次のように歌う。「ゆえに皆さんに申し上げます。ドイツのマイスターを敬いなさいと。そうすれば良き心性があなたがたに宿るのです。そして彼らの業績に敬意を払いなさい。神聖ローマ帝国が塵となろうとも、われわれには神聖なドイツの芸術が残るのです!」*»Drum sag' ich euch / ehrt eure deutschen Meister, / dann bannt ihr gute Geister! / Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst, / zerging' in Dunst / das heil' ge röm' sche Reich, / uns bliebe gleich die heil' ge deutsche Kunst!«* (aus: JA, Band 4, S. 212) ここでゲッベルスは、仮定法の動詞形 *zerging'* (仮に滅びたなら) のアポストロフを意図的に取り去ることで、*zerging* (滅びたが) というように引用文の内容を歪めた。高辻友義『ワーグナー』新潮新書、1986、144-145 頁参照。また、初演からナチ時代までのこの作品とドイツ・ナショナリズムの関係を追った論文として、Harald Kisiedu: *Zur politischen Rezeption der »Meistersinger von Nürnberg«. Von der Uraufführung bis zum Nationalsozialismus*, in: Matthias Viertek (Hg.): *Achtet mir die Meister nicht! »Die Meistersinger von Nürnberg« im Brennpunkt*, Hofgeismar 1997 が挙げられる。
- 10 Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volksausgabe, Band 16, Leipzig o. J. [1911-1914], S. 161. [以下、SSD と略す]。
- 11 Curt von Westernhagen: *Wagner*, Zürich 1968, <sup>2</sup>1978, S. 467f; Martin Gregor-Dellin: *Richard Wagner. Sein Leben-Sein Werk-Sein Jahrhundert*, München 1991, S. 723
- 12 この問題については第2章第1節で詳しく扱うものとする。

第1章：《指環》解釈史から見た  
ヴァーグナー受容の変遷

## 第1節：ヴァーグナー受容史の概観

### 1. 概念規定・研究対象の限定

本章は《指環》解釈史という限定された視点からヴァーグナー受容史を再構成することを目的とする。本節で問題にするヴァーグナー受容史は、影響史とは区別される。影響を蒙った側に考察の重点が置かれるのが<影響史>の適用範囲であると見なすならば、本章で問題にする<受容史>とは、影響を与えた側に重点が置かれる。つまり、時代の変化に伴うヴァーグナー芸術の評価の変遷を辿ることが、本章の目的である。もっとも、ヴァーグナー受容に関して証言を残している者の多くは同時にヴァーグナーから多かれ少なかれ影響を蒙った者でもあり、その意味で受容史叙述の試みは同時に影響史研究の出発点となることもまた確かである。ヴァーグナーから影響を蒙った側の変容過程の調査もまた重要な研究課題であるが、この問題は必要に応じて注において言及するものとする。

本章でヴァーグナー受容史を問題にするにあたって、まず行われるべき作業は考察対象の限定である。そもそも、ヴァーグナーのいかなる側面を検討の対象とするかによって、調査方法はかなりの程度規定されてくる。ヴァーグナーの楽劇の解釈史が問題となるのか、それとも上演史に比重が置かれるのか、テキストクリティーク史、舞台装置史、演奏史といった分野に関しても、ヴァーグナー研究の中では比較的光の当たらない分野ながら、専門的に取り組んでいる研究者がいる。こうした先行研究を踏まえた上で、本論文ではヴァーグナー受容史の調査に次のような限定を行うものとする。まず、本章（本論文）の考察対象となる受容史は、実際の上演に伴うことで初めて遡及可能となる分野（上演史・演奏史・舞台装置・衣装史）を原則的に除外するものとする。この限定によって本章の内容はテキスト解釈史がベースとなることになるが、文学作品の解釈とは異なって舞台作品の解釈は必然的に上演を前提とする・必要とすることから、テキスト上の裏づけがとれる上演史も限定的に考察範囲に入れることにする。

次に行うべきは調査対象の限定である。そもそもヴァーグナーの10篇に上る楽劇を十把一絡げに研究対象にすること自体に、まず物理的な困難が当然ながら予想される。それに加えて、彼の多数の美学・政治論文が呼んだ反響を忘れることもできない。これらの論文は必ずしも良き読者と批評家に恵まれてきたとはいえないが、その難渋な文体と錯綜し

た議論、論理的裏づけを欠く主張といった共通の特徴にもかかわらず、ヴァーグナー受容に大きな役割を果たしてきた。とりわけ 1848 年革命からチューリヒ亡命時代（1849–1858）の初期の諸論文と、晩年の一般に〈再生論〉と呼ばれる諸論文は、ヴァーグナー受容史を考える上で必ず目配りしなければならない必読文献である。そこで、本章では調査対象について次のような限定を行った。本章で調査の対象とするヴァーグナーの楽劇は《指環》に限定する。他の作品、とりわけ《トリスタンとイゾルデ》から《パルジファル》に至るまでの後期作品は、いずれも特徴的な受容の歴史を辿ってきた点においては《指環》と大同小異だが、議論の焦点が拡散することから、その扱いは補説ないしは注という形で限定的に扱うものとする。

本章では次のような記述方針をとった。まず最初に、第 1 節としてヴァーグナーの存命中から今日に至るまでのヴァーグナー受容史を簡略なアウトラインとして提示した。その際に、ほぼ歴史的事実と認めうる事項に関しては一般論として扱い、必要に応じて注で説明を行うに留めた。また幾つかの項目に関して研究者の間で異論が存在する場合は、同じく注においてその相違について言及した。また 1945 年を転回点としてヴァーグナー受容史に大きな変化が起きることから、本節は 1. 1945 年以前 2. 1945 年以降、というように大きく二分した時代区分を採っている。

次に第 2 節において《指環》解釈史をまとめた。その際に資料的な裏づけがとれるものに関しては、可能な限りその資料の執筆背景、執筆当時の《指環》の上演史・演奏史を念頭に置きつつ引用することを心がけた。これは引用資料に関して客観性を保つと同時に、《指環》という複合的・多面的な作品のどこが議論の焦点になっているかを明らかにするためである。

最後の第 3 節では、上の 2 つの節で叙述した内容に対して分析を加え、《指環》解釈ならびにヴァーグナー受容の潮流を 3 つにまとめた。この要約に伴う問題点については第 3 節の冒頭において言及したので、ここでは取り上げない。

## 2. ヴァーグナー受容史の概観

### 2. 1. 1945年以前

ヴァーグナーが同時代人とそれ以降の世代に及ぼした影響は広範なものであるが、その影響力が実質的なものとなるのは実は1850年代に入ってからのことである。1849年までのヴァーグナーは、ドイツのザクセン地方のドレスデンという都市の宮廷楽長にすぎなかった。彼の名は、大当たりをとった《リエンツィ》の作者としてある程度の知名度を得ていたが、今日なお古典的ロマン派オペラとして評価の高い《さまよえるオランダ人》や《タンホイザー》は1840年代を通して人気・影響力のどちらの面でも、今日から考えると意外なほど低い評価しか与えられていなかった。彼が1849年5月のドレスデン蜂起に参画し、国事犯として指名手配を受け、以後10年間のスイス亡命を余儀なくされることによって、初めてヴァーグナーの影響力はヨーロッパ規模の広がりを持つようになる。ヴァーグナー不在のドイツでは、彼が1840年代に完成させた3つのロマン的オペラがドイツ各地の劇場の財政を潤し、従来は芸術家仲間に限られていたヴァーグナーの名がザクセンという領邦国家の国境を越え、ドイツ各地の領邦諸国の教養階級一般に浸透していったのが1850年代なのである。従ってヴァーグナー受容史を問題にする場合、1850年代を考察のスタートラインに設定することには十分な根拠がある。

そこで論考のスタートラインを1850年代、論考の便宜的な締めくくりを1945年に設定し、その間のヴァーグナー受容史を更に幾つかの特徴的な時期に区切ることで、論述の簡明化を図っていきたい。従来のヴァーグナー研究において、第二次世界大戦までのヴァーグナー受容史にはおよそ以下の5つの特徴的な時期があると考えられてきた。①1889年以前 ②19世紀末 ③第一次世界大戦前後 ④両大戦間 ⑤ドイツ第三帝国時代、の5つがそれである。本論文ではこの区分を議論のアウトラインとして採用し、各々の時期に分けて考えたことがなぜ重要であるか、その根拠を簡単に述べるとともに、各時代を代表すると思われるヴァーグナー受容のテキストを取り上げ、その内容を検討してみたい。

## 1850年代～1889年まで

まず第一に、1889年までという時期がヴァーグナー受容史にとって重要な理由として、3つの点が指摘できる。3つの観点に共通するのは、およそこの年を前後にして、ヴァーグナーの作品が、ヴァーグナーその人とは関係なく評価されるようになったということである。ヴァーグナーは1883年に亡くなったが、死後暫くの間、彼の芸術は激しい毀誉褒貶の只中に置かれていた。芸術家が亡くなることとすぐにその作品が古典に祭り上げられることも今日では珍しくないが、ヴァーグナーとその芸術に関しては、依然として極端なまでの崇拜と、その対蹠としての嫌悪が真っ向からぶつかり合う状況が暫く続いた。1889年に3度目の音楽祭が開催されることで、漸くヴァーグナーの芸術を客観的に論じる風潮が生じてきたといつてよい。ちなみにこの祝祭ではフランスから多くのヴァグネリアンが馳せ参じ、彼らのヴァーグナー体験は雑誌『ヴァーグナー評論』(*Revue Wagnérienne*, 1885-1887)に寄せられた様々な論稿に結実している。

しかし1889年にバイロイト音楽祭がヴァーグナーの死後初めて開催されたというだけでは、この年をヴァーグナー受容史の節目のひとつと見なすには根拠が弱い。この年が注目されるのは、ひとつには前年に『ヴァーグナーの場合』(*Der Fall Wagner*, 1888)を世に問うたニーチェがこの年に狂気に陥って、以降創作活動が途絶えたということが大きな役割を演じている。生前までのヴァーグナーの芸術は、常に激しい党派対立をもたらす宿命に置かれていたが<sup>1</sup>、中でもヴァーグナー対ニーチェという対立構図は第二次世界大戦に至るまでのヴァーグナー研究をいわば規定しつづけ、今日なお魅力的な研究テーマとして多くの二次文献を生み続けている。ニーチェが『ヴァーグナーの場合』で用いた<ディレタント>や<俳優>、<デカダンス>や<ヒステリー>といったキーワードは、第二次世界大戦までの間、ヴァーグナーをめぐる学界の論争の語彙を半ば規定することになる。しかしながら、議論が専門家レベルに移っていくことと並行して、ヴァーグナーもニーチェも支持者によって絶えず神格化されていった。その意味で1889年というのは、狂気に陥ったニーチェという新たな伝説を生み出した年として、ヴァーグナー受容史にとって重要な節目に数えられるのである。

最後に、1889年はドイツ文学史にとっては自然主義の勃興した年として記憶されることが多い。ベルリンの自由劇場で、ドイツ自然主義演劇の幕を開いたゲルハルト・ハウプトマンの戯曲『日の出前』(*Vor Sonnenaufgang*, 1889)が上演されたのがこの年である。そ

れまでヴァーグナー芸術が独占していた観のある「新しい」芸術としての地位は 1889 年以降、ハウプトマンのこの作品と、彼の推し進める自然主義演劇にとって代わられることになった。それは同時に、ヴァーグナーの作品がある程度評価の定まった古典として新たに認知されるということでもある。実際に 1889 年以降のヴァーグナー上演は、基本的に極めて伝統的なリアリズム風の上演方式に則って、1920 年代頃まで世界中で似通った上演を受け続けた。むろん、この事実の背後にはヴァーグナー上演の規範化を進めた彼の妻コジマの意向が働いているわけだが、いずれにしても 1889 年を境にしてヴァーグナーの作品が、ある程度評価の定まった古典として一般の評価を受け始めたという点については、ほぼ事実と見なしてよいと思われる。

1850 年代から 1889 年までのヴァーグナー受容史に関しては、実に多様な論者が様々な角度からヴァーグナーについて証言を残しており、ここで簡潔に叙述することは難しい。ここでは幾つかの基本的な受容傾向を列挙するにとどめたい。

まずこの時期のヴァーグナー受容として特徴的なのは、彼を「新しい」芸術の旗手と見なすグループが存在したことである。ライプツィヒの『音楽新時報』(*Neue Zeitschrift für Musik*, 1834ff) はリストやヴァーグナーの音楽を支持するグループのいわば機関誌の役割を果たすようになった。後にこの新聞よりも更にヴァーグナー本人の意向に沿った機関誌として『バイロイター・ブレッター』(*Bayreuther Blätter*, 1878-1938)<sup>2</sup> が創刊されるが、この雑誌は発刊当初から保守的な論者の寄稿が全体の基調を占め、ナチズムを生む思想的温床となったとの指摘がしばしばなされる<sup>3</sup>。ヴァーグナーを従来存在しなかったタイプの芸術の旗手として高く評価したのは、むしろフランスの芸術家である。1850 年に作家ネルヴァルがヴァイマルにおける《ローエングリン》上演を報告して以来、ヴァーグナーの名は年を追うごとにフランスで知名度を獲得していった<sup>4</sup>。芸術家としてのヴァーグナーの評判が、ドイツから発信されたというよりは、むしろフランスから次第に周辺諸国へと波及していったことも指摘されなければならない。

次にこの時期のヴァーグナー受容の特徴として挙げられるのが、彼の私生活がしばしばクローズアップされてくることである。それはしばしばカリカチュアや根拠のないゴシップでもって、19 世紀中葉に大きく発行部数を伸ばしていた大衆新聞やイラスト入り週刊誌の中で誇張されて宣伝された。ヴァーグナー自身の行動が標準的なブルジョワ市民の道徳基準を逸脱していたこともこうした針小棒大な誇張を生む理由のひとつとなった。軽ジャ

一ナリズムの中で誇張されたヴァーグナー像は、良くも悪くも彼の芸術の知名度を飛躍的に増大させた。およそヴァーグナーほどしばしばカリカチュアやパロディの対象となった芸術家は歴史上前例がないといってよいが、1850年代から1889年までの時期に、彼は世間に絶えず話題を提供し続けた芸術家だった<sup>5</sup>。

その他、1850年代から1889年までのヴァーグナー受容史を規定した幾つの特徴の中には、例えば遅咲きのロマン主義の権化としてのヴァーグナー観や、新しい神話=宗教の創始者としてのヴァーグナー観などもあった。前者はヴァーグナーを救いがたいロマン主義者と見なす立場であり、とりわけニーチェはそうしたヴァーグナー像を意図的に強調して世間に流布させるのに一役買った<sup>6</sup>。後者は特定の人物によって広められたヴァーグナー観というよりも、先に触れたカリカチュアでしばしばヴァーグナーが神や司祭、ヴァグネリアンが彼に跪く信者のように描かれたことが度重なって形成されていったイメージといった方が正確である<sup>7</sup>。

しかしながら、上に見たような様々なヴァーグナー受容の実例の中でも、反ユダヤ主義者ヴァーグナーというひとつのステレオタイプ的な図式ほど広く行き渡り、後世に影響を及ぼしたものはなかった。この問題は、表向きは<sup>8</sup> 1850年にヴァーグナーが『音楽新時報』において「自由思想」(Freigedank)という仮名で発表した「音楽におけるユダヤ性」という論文が激しい賛否両論を誘起したことによる。しかしながら、世間への影響という点ではむしろ1869年に彼がこの論文を若干の修正を経て小冊子として印刷させた事実の方が社会的な影響力は大きかった<sup>9</sup>。ヴァーグナー自身はユダヤ問題に関して世間の意識を覚醒させることに使命感を抱いており、その意味でドイツにおけるユダヤ人問題が風状態にあった1869年にこの問題を敢えて取り上げ、以降の反ユダヤ主義運動の高まりに対してはむしろ一定の距離をとり続けた<sup>10</sup>。

いずれにしても、この論文はヴァーグナーの名と評判(悪評)を一躍高めると同時に、彼自身の作品の評価に際してこの論文の論法がそのまま用いられるというヴァーグナーにとっては予期せぬ副作用を伴って作者に跳ね返ってきた。1869年当時、プロイセンを代表する作家として名を馳せていたグスタフ・フライタークの批評は、この問題に関するドイツでの議論の縮約となっており、その論旨はニーチェからアドルノに至るまでのヴァーグナー批判へと受け継がれることになった。フライタークは次のように論じている。

われわれは、キリスト教徒と同じ程度に時代の徴候に従っているユダヤ人の作曲家

や演奏家が、近代の音楽に恵みと不幸のどちらをより多くもたらしたのか検討するつもりはない。というのもわれわれ非ユダヤ人は音楽においても、ユダヤ人芸術家の一面性を非難する権利を失ってしまっているからであり、しかもまさにヴァーグナー氏が自らの作品において、しばしばユダヤ人芸術家が批判されるどころの特徴と弱点を、極度に鮮やかな方法で——他人とは少し違ったやり方で飾り立てているとはいえ——曝け出しているのではないかと危惧する。『音楽におけるユダヤ性』の中で、ヴァーグナー氏は最も典型的なユダヤ人の姿を見せている。

Wir haben gar nicht die Absicht, zu untersuchen, ob jüdische Komponisten und Virtuosen, welche dem Zuge der Zeit ebenso folgten wie die Christen, der modernen Musik mehr Segen oder Unsegen gebracht haben. Denn wir Nichtjuden haben auch in der Musik das Recht verloren, unseren jüdischen Künstlern Einseitigkeiten vorzuwerfen, und zwar befürchten wir, daß gerade Herr Wagner in seinen eigenen Werken die Eigentümlichkeiten und Schwächen, welche nicht selten an jüdischen Künstlern getadelt worden sind, in höchst ausgezeichneter Weise an den Tag gelegt hat, wenn er dieselben auch ein wenig anders drapiert zeigt, als seine Vorgänger. Im Sinne seiner Broschüre erscheint er selbst als der größte Jude.<sup>11</sup>

日本におけるヴァーグナー研究の草分け的存在である三光長治は、《指環》におけるミーメ像が、その小柄で必ずしも容姿端麗といえず、饒舌でゴシップ好きといった特性が、まさにヴァーグナー本人の忠実な描写であることを指摘しているが<sup>12</sup>、こうした発見の伝統は実はフライターク以来のものである。

## 19 世紀末のヴァーグナー受容

世紀末のヴァーグナー受容に関しては、《トリスタンとイゾルデ》を抜きに考えることはできない。《トリスタン熱》という言葉が流行るほどこの作品は頻繁に上演されたが、それ以外にも《タンホイザー》や《ヴァルキューレ》などは、エロスの全面的解放を描いた作品として同じように大人気を博した。ヴァーグナーはエロスの大家と見なされ、彼の楽劇

は性道德の厳しいブルジョワ社会の潜在的な願望を劇場の中で満たしてくれる作品としてもはやされた。若い頃熱烈なヴァグネリアンとして通っていたトーマス・マンの初期短編の中に『ヴェルズングの血』(*Wälsungenblut*, 1906) という作品があるが、この作品は裕福なブルジョワ家庭の兄妹の異常な関係を、《ヴァルキューレ》観劇中に舞台上で進行する近親相姦とだぶらせて描いて見せたものである。近親相姦は当時のブルジョワ社会においてカニバリズムと並ぶタブーであったはずだが、ヴァーグナーの音楽はこうした人類社会のタブーをも乗り越えさせる力を持つものとして描かれている。こうした世紀末当時のヴァーグナー観を最も典型的な代弁になっている文献として、マックス・ノルダウの『退廃論』(*Entartung*, 1892) が挙げられるだろう。その中でノルダウはヴァーグナーの楽劇について、《ヴァルキューレ》や《トリスタンとイゾルデ》における男女の露骨な愛情表現を示すト書きを列挙した上で、次のように記している。

妻や乙女は、顔を赤らめ、恥ずかしさのあまり大地に隠れてしまうということもなく、こうした作品を目の当たりにしたいという気分にあるときは、倒錯的であるなどとはとてもいえない。「売春宿」なら起こってもおかしくないようなことを描いたこのようなものを、自分の女どもが観に出かけるのを許してしまう夫や父親ですら、とても無邪気な存在であるに違いない。明らかにドイツ人観客は、ヴァーグナーに登場する人物たちの行動や態度に、全く疑いを抱いてはいないのである。

How unperturbed must wives and maidens be when they are in a state of mind to witness these pieces without blushing crimson, and sinking into the earth for shame! How innocent must even husbands and fathers be who allow their womankind to go to these representations of 'lupanar' incidents! Evidently the German audiences entertain no misgivings concerning the actions and attitudes of Wagnerian personages.<sup>13</sup>

今日、ヴァーグナーの上演が反道德的という理由で非難されたりすることはまずありえない話である。過去のバイロイト音楽祭においても幾つかの演出で歌手が全裸で出演したこともあるが、そうした措置が反道德的と非難されたことはなかった。そのことを考えると、いかに 19 世紀後半のヨーロッパの性道德が厳しく、ヴァーグナーの楽劇がそうした社会規範に対する一種のはげきとして受容されてきたか分かるだろう。例えばシュテファン・

ツヴァイクは回想記『昨日の世界』(*Die Welt von gestern*, 1944)の中で、彼の青少年時代の性道德の異常なまでの厳格さについて証言している<sup>14</sup>。

## 第一次世界大戦前後のヴァーグナー受容

ヴァーグナーの作品の上演とドイツの政治が初めて相互依存の接近を見せたのがこの時期である。それまでは、それが《ニュルンベルクのマイスタージンガー》のような作品であっても、基本的にヴァーグナーの上演は芸術の問題として見なされていたし、また事実その通りであった。晩年のヴァーグナーはビスマルクのドイツ第二帝国に対する失望感を隠さず、自らの作品が保守的なナショナリストによって担ぎ上げられる風潮があっても、超然とした態度でそうした傾向と距離を保っていた。『宗教と芸術』(*Religion und Kunst*, 1880)という論文とそれに付随するいわゆる<再生論>と呼ばれる晩年の論稿を通読してみると、ヴァーグナーの関心が実際の政治に向けられていなかったことはすぐに読み取れる。彼にとっては、社会における影響力の低下が著しいキリスト教教会に代わって、彼の芸術にいわば代替宗教としての機能を付与することの方が重要な課題だった。ヴァーグナーの死後ヴァーグナー家の当主となった未亡人コジマの関心事も政治にはなかった。しかしながら、1913年に相次いで2つの出来事——ヴァーグナー生誕100年祭、ならびに《パルジファル》著作権の消滅に伴う作品の保護論争——が生じたことで、バイロイトが純粋な芸術の領域に閉じこもっていれば済んだ時代は終わった。この時代の代表的なヴァーグナー派の論客はヴァーグナーの娘婿ヒューストン・ステュアート・チェンバレンである。イギリス人として生まれながら1907年にドイツに帰化したこの文芸史家は、何十版も版を重ねたその著書『リヒャルト・ヴァーグナー』(*Richard Wagner*, 1906)によって<ドイツの偉大な巨匠>というヴァーグナー像を流布させることに成功した。ヴァーグナーを神格化し、彼の業績を人種理論に引きつけて評価することはナチ時代に広く行われたが、その先駆者は明らかにチェンバレンである。例えば『リヒャルト・ヴァーグナー』の中の次の一文を見ればそのことは明らかだろう。

まず最初にリヒャルト・ヴァーグナーの政治観という問題に関して確認されなければならないのは、そのはっきりとしたドイツ的性格である。確かにヴァーグナーも

また、1848年革命期において多くの攻撃を受けたキリスト教の遺産として、まさに彼が敵対していた者の心に新たに花開いた新しい諸国民友愛思想の風潮に囚われたことはあった。また、情熱的な芸術家である彼が当初、人種問題について十分に配慮していなかったことは驚くべきことではない——それでも当時最も聡明な人々は、アーリア人種より高貴な人種はいないと説明していたのだ（フンボルト）。その後、このような立場から出発したヴァーグナーは、友人であるゴビノーの教示と自らの研究を通して、否定すべくもない人種間の相違について認識するに至り、あらゆる学問的権威主義に屈せず、インド・ゲルマン語族が最も優れた人種であるという認識に至った。——にもかかわらず、ヴァーグナーは祖国ドイツの栄光としては、ドイツが世界を征服することではなく、ドイツが世界をより気高くし救済することを夢見ていたのだ。しかし、だからといってこのことからヴァーグナーが世界市民的—急進主義的心情を抱いていたなどと決して結論してはならない。ここにヴァーグナーの—見矛盾する2つの心のもちようが現れている。ヴァーグナーは言葉の真の意味においてドイツ的であり、同時に彼はイエス・キリストのような普遍的な人間だったのである。

Das Erste nun, was in bezug auf Richard Wagner's Politik festgestellt werden muss, ist ihr ausgesprochen deutscher Charakter. Zwar wurde auch Wagner von jenem frischen Zug der Völkerverbrüderungsideen ergriffen, die zur Revolutionszeit als Erbschaft des so vielfach angefeindeten Christentums von neuem, und zwar im Herzen gerade seiner Gegner erblühten, und es ist nicht zu verwundern, dass der feurige Künstler sich zunächst nicht viel mit Untersuchungen über die Rassenfrage abgab – erklärten doch die weisesten Männer jener Zeit, es gebe keine edleren und weniger edlen Volksstämme (Humboldt); aber daraus und aus dem ferneren Umstand, dass auch später – als Wagner durch die Belehrung seines Freundes Gobineau und durch eigene Studien den unleugbaren Wertunterschied der Menschenrassen kennen gelernt und allem wissenschaftlichen Dogmatismus zum Trotz im indogermanischen Stamm den qualitativ höchsten erkannt hatte – daraus, sage ich, dass sein Herz auch dann noch stets die gesamte Menschheit umfasste und als den grössten Ruhm des deutschen Vaterlandes ersehnte, nicht dass es die Welt beherrschen, sondern

dass es „die Welt veredeln und erlösen“ sollte: daraus lässt sich doch wahrlich auf keine weltbürgerlich-radikale Gesinnung schliessen. Schon hier beherbergt sein Herz zwei scheinbar sich widersprechende Empfindungen: Wagner ist ein Deutscher im ausschliessenden Sinn des Wortes, und er ist zugleich Allmensch nach dem Vorbild Jesu Christi.<sup>15</sup>

チェンバレンの議論が回りくどいものとなっていることには相応の理由があると考えられる。チェンバレンは否定すべくもない反ユダヤ主義者・アーリア主義者で、ヴァーグナーの思想を時代的・思想的にヒトラーに仲介した思想家として一般に理解されているが、上の引用においてチェンバレンはヴァーグナーを自分の先駆者として論じつつ、なぜかヴァーグナーのコスモポリタンの性格をも強調している。ヴァーグナー評価に幅を持たせることによって、チェンバレンは自分のヴァーグナー論が一方的な反ユダヤ主義のパンフレットに墮すことに対して予防線を張り、更には政治的にリベラルな人々の取り込みを図ったといえるだろう。第二次世界大戦以前のドイツにおいてチェンバレンの偏狭な民族主義的世界観に基づくヴァーグナー伝が何十版も版を重ねたという事実は、チェンバレンの思想が広く各層に浸透していたことを物語るものではないだろうか。

## 両大戦間のヴァーグナー受容

第一次世界大戦後のヴァーグナー受容の中心層が依然として保守的なナショナリストやブルジョワであり続けたことは、とりわけ注目されなければならない問題である。一般に1920年代のドイツは、経済状況の低迷とは裏腹にベルリンやミュンヘンを中心に都市文化が花咲いた時代として知られている。この都市文化の主たる担い手はユダヤ人芸術家や左翼系の知識人、労働者階級出身の人々である。こうした人々が政治体制の民主化に伴って新しい都市文化の担い手として脚光を浴びることになる反面、従来の王侯貴族やブルジョワといった支配者階級は伝統的なドイツの文化への回帰傾向をますます強めた。バイロイト音楽祭は既に「伝統的なドイツの文化」を代表するものとしての地位を確立していた。

更に特徴的なのは、1920年代のバイロイトがドイツの新しい右翼勢力すなわちなチのいわば非公式な集会場と化し始めた事実である。既に1923年にはチェンバレンがヒトラー

をヴァーグナー家の面々に引き合わせているが、ヒトラーに限らずこの時期の極右勢力はヴァーグナーの占有をいわば公然と主張するようになる<sup>16</sup>。1924年にバイロイト音楽祭が再開された際に、《マイスタージンガー》のフィナーレでは全聴衆が起立し、ドイツ国歌の斉唱を始め、万歳が声高に叫ばれたという<sup>17</sup>。この年の観客の中でナチやその他の極右勢力がどの程度の割合を占めていたかについては伝えられていないが、明らかにこの出来事は彼らのイニシアチブによるものである。また同年の『バイロイター・ブレッター』（第47巻）の巻頭は、次のようなヒトラーの標語で始まる。「外部との闘争には内なる闘争が先行せねばならない。われわれの戦いは神聖なる意義のために行われる<sup>18</sup>」音楽祭の最中でのシュプレヒコールに対して、当時のヴァーグナー家の当主ジークフリート・ヴァーグナーは「どんなに善意のものであろうとも、すべての歌唱を御遠慮下さるようお願い致します。ここは芸術の場なのです<sup>19</sup>」という掲示を張り出すことで何とか事態を収拾することができた。だが、バイロイトの劇場の外にあって彼の管轄下でない領域に関しては、あからさまなヴァーグナーの政治利用がまかり通り始めた。1929年には、ドイツの隅々の市町村でヒトラーをジークフリートに模したポスターが張り出された。《指環》の一場面、森の中の鍛冶場で英雄ジークフリートが折れた名剣を鍛え直す場面を模したポスターである。清水多吉はこの折れた名剣を、第一次大戦の敗北によって傷つけられた民族の誇り、具体的にはあのヴェルサイユ条約による屈辱を指していると考え<sup>20</sup>、これは確かにその通りであろう。新たに鍛えられた名剣が振るわれる目標はドイツから奪った財宝を貯め込んだフランスを象徴する大蛇ファフナーであろうし、返す刀で成敗される小人ミーメはドイツのユダヤ人以外に考えられない。

このような露骨なヴァーグナーの政治利用に対する抗議の声は、ジークフリート・ヴァーグナーを当主とするヴァーグナー家からではなく、一部のリベラルな知識人と批評家から挙がった。エルンスト・ブロッホは「シュールレアリスムの三文小説を通じたリヒャルト・ヴァーグナーの救済」(*Rettung Richard Wagners durch surrealistische Kolportage*, 1929)<sup>21</sup>と題された彼の最初のヴァーグナー論を発表し、ヴァーグナーの楽劇をカール・マイの大衆小説や年の瀬の人形芝居のレベルに引き下げること、逆説的に右翼勢力の持ち上げる<偉大で高尚な芸術>としてのヴァーグナー像から救おうと試みた。また同じく1929年にベルンハルト・ディーボルトという批評家は、ナチ党に代表される民族主義政党によるヴァーグナーの政治利用が野放しになっている現状に警告を發し、その責任の一端がヴァーグナー芸術を論じることに及び腰なドイツの左翼系知識人たちにあると論じた<sup>22</sup>。

しかし、こうした一握りの論者の見解は世論を動かすことができずに忘れ去られていった。彼らの識見が再び注目されるのは 1950 年代に入ってからのこととなる。

## 第三帝国下のヴァーグナー受容

第三帝国下のヴァーグナー受容については既に多数の先行研究<sup>23</sup> が発表されており、限られた枚数で本論文がそれらの先行研究に更に何らかの新しい事実や見解を付け加えることは難しく、またそれが本節の狙いでもない。従って本節ではあくまで重要な事実関係の確認に記述を留めることにする。

この時期のヴァーグナー受容の基本的性格を明瞭に物語っているのは、何よりもナチの聖書として 40 版近く版を重ねたアルフレート・ローゼンベルクの『20 世紀の神話』(*Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, 1940) だった。この中でローゼンベルクは、次のようにヴァーグナーを評価している。

ヴァーグナーの闘争は品位を失った世界すべてに向けられ、そしてそれに勝利した。バイロイトという文化遺産はいつまでも歴史に残るであろう。(…) リヒャルト・ヴァーグナーは、それだけでわれわれの芸術生活全体の確固たる一部分を形作る 3 つの要素が結合している芸術家のひとりである。その 3 つの要素とはすなわち、外面的にはローエングリンとジークフリートにおいて現れているような、深い自然感情と結びついている北方的な美の理想、《トリスタンとイゾルデ》における人間の内面的意志性、そして北方的=西欧的な人間の最高価値をめぐる、すなわち内面的真実性と結びついた英雄の名誉をめぐる闘争である。この内面的な美の理想はヴォータン、マルケ王、およびハンス・ザックスにおいて実現されている。

Wagner kämpfte gegen eine ganze verpöbelte Welt und siegte; das Kulturwerk Bayreuth steht für ewig außer Frage ... Richard Wagner ist einer derjenigen Künstler, bei denen jene drei Faktoren zusammenfallen, die jeder für sich einen Teil unseres gesamten künstlerischen Lebens ausmachen: das nordische Schönheitsideal, wie es äußerlich im ›Lohengrin‹ und ›Siegfried‹ hervortritt, gebunden

an tiefstes Naturgefühl, die innere Willenhaftigkeit des Menschen in ›Tristan und Isolde‹ und das Ringen um den Höchstwert des nordisch-abendländischen Menschen, Heldenehre, verbunden mit innerer Wahrhaftigkeit. Dieses innere Schönheitsideal ist verwirklicht im Wotan, im König Marke und im Hans Sachs.<sup>24</sup>

次第に高まりゆくナチ的なヴァーグナー賛美に対して、1933年のヴァーグナー没後50年祭の直前にトーマス・マンがミュンヘン大学において行った講演「リヒャルト・ヴァーグナーの苦悩と偉大」(*Leiden und Größe Richard Wagners*, 1933)は、良く知られているようにマンの国外亡命の直接の原因となったほどの大きな政治的反響を呼んだ。この講演から2か月後に、「リヒャルト・ヴァーグナーの街ミュンヘンの抗議」と題された抗議声明がバイエルン州文部大臣、バイエルン州立劇場総監督以下、40人余の社会的地位のある文化人の署名とともにミュンヘンの地方紙に掲載された。この抗議文が有名になったのは、その中にリヒャルト・シュトラウス、ハンス・プフィッツナー、ハンス・クナッパーツブッシュといった著名な音楽家も含まれていたからである。なお、後にドイツの文化行政を一元的に取り締まることになるゲッベルスの名はこの中に見当たらないが、この抗議声明の背後にナチ指導部の意図が働いていた可能性は容易に想像できる。

この「リヒャルト・ヴァーグナーの苦悩と偉大」は数あるヴァーグナー論の中でもとりわけ優れた内容を持つ論文のひとつであり、しばしばヴァーグナー研究書に引用される。この講演の中でマンはヴァーグナーとその芸術に対して基本的に肯定的な見解を明らかにしている。この講演のどこにそれほど問題があったのだろうか。次に引用する抗議声明の一節には、抗議者の判断の基準が現れている。

マン氏は、かつての民族主義的心情を共和国の建設に際して失い、それを世界市民的・民主主義的見解と取り替えるという不幸に苦しみながら、恥を感じて身を引くという有益な教訓をそこから引き出すこともなく、外国でドイツ精神の代表者として評判になっている。氏はブリュッセルやアムステルダムやその他の都市で、ヴァーグナー劇の登場人物たちが「フロイトの精神分析にとっての宝庫」であると述べ、ヴァーグナーの芸術が「強力な意志の力によって記念碑的なものにまで推し進めたディレッタンティズム」であると称した。ヴァーグナーの音楽は、彼のテキストが

純粋な文学ではないのと同じように純粋な意味での音楽ではないという。それは氏によると「踊りの躍動感を欠いた、多くを背負った魂の音楽」で、その核には何か非音楽的なものがこびりついているというのである。

Herr Mann, der das Unglück erlitten hat, seine früher nationale Gesinnung bei der Errichtung der Republik einzubüßen und mit einer kosmopolitisch-demokratischen Auffassung zu vertauschen, hat daraus nicht die Nutzenanwendung einer schamhaften Zurückhaltung gezogen, sondern macht im Ausland als Vertreter des deutschen Geistes von sich reden. Er hat in Brüssel und Amsterdam und an anderen Orten Wagners Gestalten als „eine Fundgrube für die Freudsche Psycho-Analyse“ und sein Werk als einen „mit höchster Willenskraft ins Monumentale getriebene Dilettantismus“ bezeichnet. Seine Musik sei ebensowenig Musik im reinen Sinn, wie seine Operntexte reine Literatur seien. Es sei die „Musik einer beladenen Seele ohne tänzerischen Schwung“. Im Kern hatte ihm etwas Amusisches an.<sup>25</sup>

この声明文は次のような文章で締められている。

われわれは、偉大なドイツの天才音楽家に対して行われたこのような誹謗には我慢ならない。とりわけ「非政治的人間の考え」を共和主義者に転向してから訂正し、とりわけ重要な箇所については正反対のものにしてその本性を露わにしてしまったトーマス・マン氏に対してはとりわけそうである。自分の著作の中でかくも自ら不誠実で事情に疎いことを露呈してしまった人物などには、ドイツの精神界の巨匠に対して思慮分別めいた批判を行う権利などないのだ。

Wir lassen uns eine solche Herabsetzung unseres großen deutschen Musikgenies von keinem Menschen gefallen, ganz sicher aber nicht von Herrn Thomas Mann, der sich selbst am besten dadurch kritisiert und offenbart hat, daß er die „Gedanken eines Unpolitischen“ nach seiner Bekehrung zum republikanischen Systems umgearbeitet und an den wichtigsten Stellen in ihr Gegenteil verkehrt hat. Wer sich selbst als dermaßen unzuverlässig und unsachverständig in seinen Werken offenbart, hat kein Recht auf Kritik werkverständig deutscher

結びの箇所から明らかなように、トーマス・マンが糾弾されたのは、マンがヴァーグナーをユダヤ人であるフロイトの思想と関連づけて論じたり、ヴァーグナーの音楽的才能に否定的見解を述べたという直接的な事実よりも、マンが『非政治的人間の考察』で述べた見解を取り下げるばかりか、それと正反対の——「ドイツの音楽界の巨匠」という偶像を正面から否定するような——見解を堂々と打ち出したからにあることが分かる。更に言えば、ノーベル賞作家として国内外に名の知られたトーマス・マンの言辞はそれほどまで重みを持っていたということだろう。

この声明文に見られるように、ナチの独裁政権確立後はこのようなヴァーグナー聖像化の流れがもはや動かしがたいところまで来ていた。1933年のバイロイト音楽祭は、ユダヤ人芸術家ならびにナチの人種理論・文化政策に批判的な非ドイツ人の芸術家たちが半ば自発的に音楽祭から去ることで幕を開けた。この年以降、音楽祭のパンフレットには、「ハンス・ザックスのドイツ的性格、あるいは解放者としてのジークフリート、人種問題の恐るべき重要性の実例としての《指環》、ドイツ人が帰依しうる唯一の宗教としての《パルジファル》」<sup>27</sup> などといった側面に焦点が合わせられていく。その反面、貪欲と暴力の罪が愛によってのみ救われるとか、破滅への道を自ら望んで進むヴォータンなど、明らかにナチの文化理論にそぐわない解釈は見られるはずもなく、また第二次世界大戦の勃発以降は戦意高揚の妨げになるような解釈については一切触れられなくなってゆく。

## ヴァーグナーの反ユダヤ主義とホロコースト

ナチズムによるヴァーグナー芸術の政治利用が今日なおドイツやアメリカを中心に社会問題であり続けているのは、ヴァーグナーの反ユダヤ主義がナチズムによるホロコースト政策に間接的な示唆を与えたのではないか、という点をめぐって、この問題がヴァーグナー個人の思想信条に留まらず、彼の芸術作品の評価にまで拡大しかねない一面を有するからである。1883年に亡くなったヴァーグナーが、ナチ指導部の命令によるユダヤ人虐殺に対して責任を負えるはずがないのは自明である。にもかかわらず、今日なおヴァーグナーをヒトラーやナチズムとの関連で論じる研究者は多い。確かに彼の悪評高い『音楽におけ

るユダヤ性』( *Das Judentum in der Musik, 1850* ) の末尾の文章は、言葉の表面的な意味だけを問題にするならば、ユダヤ人の滅亡を半ば奨励しているかのような印象を読者に与えかねない。

自己否定を通じて生まれ変わる救済の事業に一切の顧慮を捨てて身を投じるのであれば、われわれは分け隔てなくひとつになれる。だが心せよ。お前たちに重くのしかかる呪いから解き放たれる道は、ただひとつしかないということ。さまよえるユダヤ人の解放——それは没落することだ。

Nehmt rücksichtslos an diesem, durch Selbstvernichtung wiedergebarenden Erlösungswerke teil, so sind wir einig und ununterschieden! Aber bedenkt, daß nur eines eure Erlösung von dem auf euch lastenden Fluche sein kann: die Erlösung Ahasvers, – *der Untergang!*<sup>28</sup>

実際にヒトラーがこの言葉を真に受けて、彼のいうところのユダヤ人問題の「最終解決」を強制収容所という形で実現したと見なす研究者の系譜が存在する。ところが、＜没落する＞<sup>29</sup> という言葉を肉体的な意味ではなくむしろ精神的な意味で解釈し、ヴァーグナーは単にユダヤ人にユダヤ教を捨ててキリスト教社会に同化することを勧めているにすぎないとする見方もまた存在する。先の引用文のすぐ直前では、ハインリヒ・ハイネやルードヴィヒ・ベルネら、改宗ユダヤ人の同化問題とその実態にヴァーグナーの筆が向いていることが、こうした読み方の根拠になっている。先の引用文も、それだけを取り出してみるのでもない限り、ヴァーグナーの意図をユダヤ人滅亡の意味に取ることは難しい。実際に第二次世界大戦後のヴァーグナー研究は、＜没落＞を精神的な意味にとる読み方にその趨勢が傾いていった。再びこの角度から解釈する試みは今日なお見受けられる。それについては後述する。

## 2. 2. 1945 年以降

### 新バイロイト様式下のヴァーグナー受容

戦時下の中で兵士や労働者を集めて 1944 年まで続けられたバイロイト音楽祭は、ヴァーグナー家に対する非ナチ化の審査が終了し、上演再開に必要な経済的基盤も整ったことで、1951 年に再開された。この年に始まる音楽祭は、それまでの音楽祭に対する新たな出発として、当初から「新バイロイト」と呼ばれることになった。もっとも、母親のヴィニフレート・ヴァーグナーに代わって音楽祭の実権を譲られたヴィーラントとヴォルフガングの兄弟がとった一連の措置は、一般に世間で受け取られているような新たな出発というには程遠く、せいぜいが再出発といえるくらいだった。確かに《パルジファル》と《指環》の新演出において、ヴィーラント・ヴァーグナーは舞台上から旧態然とした装飾を一切剥ぎ取って大きな反響を呼んだ。だが《ニュルンベルクのマイスタージンガー》において旧態依然としたルドルフ・ハルトマンの演出を採用し、フルトヴェングラーやクナッパーツブッシュ、カラヤンといったナチ政権下で高い地位にあった音楽家に指揮を委ねたことは、心機一転の新たな出発とはいえない。更にヴァーグナー兄弟は次のような掲示を貼り出すことすらしている。

音楽祭を円滑に遂行するために、本会場全体で政治的種類の会話や議論をすることは御遠慮下さるようお願い致します。「ここは芸術の場なのです」。音楽祭主催者  
**Im Interesse einer reibungslosen Durchführung der Festspiele bitten wir von Gesprächen und Debatten politischer Art auf dem Festspielhügel freundlichst absehen zu wollen. „Hier gilt's der Kunst.“ Die Festspielleitung<sup>30</sup>**

これは一見すると、無用な政治的スキャンダルを可能な限り避けようとするヴァーグナー兄弟の慎重さを示す好例として受け取られるかもしれない。最後の言葉が《ニュルンベルクのマイスタージンガー》のリブレットで何度か姿を見せる一節の引用であると分かっても分からなくても、バイロイトを訪れる者がバイロイトに政治ではなく芸術を求めることはごく自然な要望と思われる。ところが、ヴァーグナーとナチズムの内的関係を糾弾して

止まないハルトムート・ツェリンスキーのような研究者は、こうした事例にまでヒトラーの影を読み取るのである。ツェリンスキーは上の掲示のモデルが、1933年の音楽祭の際にヒトラーが音楽祭主催者を通じて聴衆に伝達させた通告に起源を持つと指摘している。ちなみに、ヒトラーは上演の最後に《ドイツ帝国歌》、あるいは《ホルスト・ヴェッセル歌》<sup>31</sup>の歌唱を控えるように通告した上で、「ここは芸術の場なのです」というザックスの言葉の代わりに、「ドイツ精神の表現としてまさに楽匠の不朽の作品にまさるものはない」(Es gibt keine herrlichere Äußerung des deutschen Geistes als die unsterblichen Werke des Meisters selbst!)という言葉添えた<sup>32</sup>。ツェリンスキーが主張するように、1951年の主張がヒトラーの指示による1933年のそれを意図的に模しているかどうかは定かではない。それが意識的な模倣であるとはおそらく考えられないが、特に深い意味を考えずに手近な例を採用したことは十分に考えられることである。そしてもしヴァーグナー兄弟がその程度の認識で戦後バイロイト音楽祭の再出発を考えていたとすれば、ヴァーグナーとナチズムをめぐる議論が今日なお繰り返されている責任の一端がヴァーグナー兄弟に帰せられたとしても当然である。

戦後バイロイト音楽祭の置かれた状況に対するヴァーグナー兄弟の認識がやや楽観的にすぎるのと同様に、バイロイトを訪れる観客のメンタリティも1930年代の観客のそれとあまり変化は見られない。確かに戦後バイロイト音楽祭は観客の半分以上が外国からの観光客で構成され、それに三割方のバイロイト・ファンと一割強の芸術家・ヴァーグナー研究者・学生などが加わる。清水多吉は、戦後バイロイト音楽祭の観客について次のような観察を行っている。

新バイロイトが営業的に軌道に乗れば乗るほど、その観客の6割は団体観光客になっている。少し割高の観光ルートに組みこまれて集められた客、しかも、一夜だけのタキシードにイヴニングという19世紀的伝統社会へのノスタルジーを楽しむ観光客。彼らに向かって象徴的手法やら表現主義的手法で、何を訴えようというのだろうか。(…)戦後の観客には、この大口団体観光客を加うるに、従来からの熱狂的な、しかも小うるさいバイロイト・ファンがいる。伝統社会の残光さえ潰えて久しいのに、なぜかバイロイト祭はタキシードにイヴニングである。7月下旬の北部フランケン地方は、かなり気温が上昇する。音響効果を重視するため、祝祭劇場はいまも冷房装置なしである。ためにタキシードの紳士が、時として、肉体的限界のた

めに退場をよぎなくされると聞く。ときたま西ドイツ大統領が外国人賓客とともに観劇しもある。バイロイト祭観客の上流意識だけは、どうやらあの19世紀末以来のものようである。だが、実際のところは、彼らは幕間に、ファッション・ショーさながらの衣裳のきらびやかさを競い合うだけであって、それ以上のものではない。もしかすると、「聴衆の退化」(アドルノ)は、ナチス第三帝国時代よりも、もっと深刻かもしれないのである<sup>33</sup>。

むしろ、こうした観察が一握りの生産的な目的意識を抱いて音楽祭に参加している人々を除外して述べられたものであることは言うまでもない。清水多吉がこうした疑問を呈したのが1980年のことであるが、1951年の当初の観客構成は、アメリカと日本からの観客がそのままドイツ人のヴァグネリアンにとって代わっていると見れば大体計算が合うだろう。つまり、観客のほとんどはヴァーグナー上演を楽しみたいのであって、ヴァーグナーを議論する場としてバイロイトが機能することなど、あってはならないことなのである。本来ならばこうした風潮に対して積極的に提言していくべき役割を持つ批評家も、バイロイトの場でヴァーグナーのイデオロギー的問題について発言することには及び腰だった。例えば、アーネスト・ニューマンと並んで1950年代から1960年代にかけてのイギリスのヴァーグナー研究家(批評家)の大家として名の知られたネヴィル・カルダスは、1964年にバイロイト音楽祭のパンフレットに次のような発言を寄せている。

ナチズムがジークフリートやヴォータンによって象徴されているかについて、納得のいく説明に出会ったためしはない。《指環》がナチ的な信仰告白を含んでいるという見解の支持者たちも、この点に関しては一枚岩ではないようだ。私個人としてはアルベリヒをヒトラーと同一視したい。しかしながら、《指環》の世界と登場人物すべてが悲惨な結末を迎えるということを取りあげてみても、そのどこにヴァーグナーのナチズムを見ようとするのか私にはあまり理解できない。G・B・ショーは《指環》の中に、ナチズムとは天と地ほども隔たった別のイデオロギーを見出していた。

Es ist mir nie gelungen, Aufklärung darüber zu erhalten, ob der Nazismus nun von Siegfried oder von Wotan symbolisiert worden sein soll; den Anhängern der Vorstellung, daß der »Ring« das nazistische Glaubensbekenntnis enthalte, scheint es in diesem Punkt an Einstimmigkeit zu fehlen. Ich für meine Person

möchte Alberich mit Hitler gleichsetzen. Doch in Anbetracht dessen, daß all und jeder im »Ring« ein böses Ende nimmt, sehe ich nicht recht ein, wo man da Wagners Nazismus entdecken will. G. B. Shaw fand im »Ring« eine Ideologie, die meilenweit vom Nazismus entfernt ist.<sup>34</sup>

カルダスはここでジョージ・バーナード・ショーの『完全なヴァーグナー主義者』(*The Perfect Wagnerite*, 1898)を引き合いに出し、《指環》の非ナチ的解釈の実例を挙げる。彼は次のように結論する。

仮にヴァーグナーはヒトラーと同程度にナチ的であったとしても、またスターリンと同程度に反ファシストであったとしても、彼の音楽はそのことに影響を受けなかっただろう。あらゆる政治信条、あらゆる理念、あらゆる〇〇主義は、ヴァーグナーの精神に取り込まれるとすぐに、全く違った豊かなものに姿を変えたのである。

Er hätte ebenso nazistisch sein können wie Hitler oder ebenso antifasistisch wie Stalin, seine Musik hätte das nicht beeinflusst; jedes politische Glaubensbekenntnis, jede Idee, jeder ...ismus wurde zu etwas ganz und gar anderem und Reichem verwandelt, sobald es in Wagners Geist eintrat.<sup>35</sup>

これではまるで、ヴァーグナーと反ユダヤ主義、ヴァーグナーとナショナリズム、ヴァーグナーとナチズムといったデリケートな問題はすべて、彼の芸術の前では意味をなさないとして断定しているようなものである。カルダスのこうした芸術至上主義的なヴァーグナー観は、1960年代のヴァーグナー受容の典型的な態度を代表することになった。カルダスのこの批評がバイロイト音楽祭のパンフレットに掲載されたという事実から、ヴァーグナーの音楽をヴァーグナーの政治的・人種的イデオロギーと切り離そうとする当時のバイロイト音楽祭主催者側の意向がその背後にあると考えても、あながち不当な見方ということではできないだろう。

このようにヴァーグナーの悪しきイデオロギー性とヴァーグナーの芸術を切り離して理解しようとする受容風潮は、第二次世界大戦中に書き留められながら 1952 年になって漸く日の目を見たアドルノの『ヴァーグナー試論』の議論から見るとかなりの距離があった。

アドルノのこのヴァーグナー論は、ヴァーグナー芸術に内在するナチ的な要素の存在を指摘し、彼の作品に潜む暴力性や退行性に厳しい目を向けた。アドルノは一方でヴァーグナーの音楽を不協和音の使用と無調性の先駆的採用という観点において高く評価する。というのもアドルノはこれらの技法の採用を、固定化へ向かおうとする市民社会に対するヴァーグナーの内的抵抗の表れと見なすからである。その意味でヴァーグナーの音楽は彼の政治的・人種的イデオロギーとは直接の関係を持たない。しかしながら、ヴァーグナーの音楽は同時に、楽劇の中で表現された神話的暴力の礼賛であり、聴衆の批判的認識を妨げる力があるとアドルノは見る。ナチズムがヴァーグナーの音楽に求めたのも、まさにこうしたヴァーグナー音楽の扇動効果だった。アドルノが『ヴァーグナー試論』においてヴァーグナー芸術に対して批判的分析を加えたのは、そのような背景による。

それだけにアドルノが、ネヴィル・カルダスの文章と同じ年、1964年の「ヴァーグナーのアクチュアリティ」においてヴァーグナー芸術の生産的な一面に言及し、ヴァーグナーの非政治化を抽象的な音と光の舞台表現によって推進する〈新バイロイト様式〉にいわばお墨付きを与える格好になったことは、ヴァーグナーの非政治化を目指す人々にとっては朗報だったし、逆にヴァーグナーのイデオロギー的疑わしさを問題にする人々にとっては心外なことだっただろう。

アドルノと同じく第二次世界大戦後のヴァーグナー研究に影響力を持ち、当時未だ少数派に留まっていたマルクス主義に基づくヴァーグナー解釈を終始一貫して貫いた人物がハンス・マイヤーであるが、その彼が1953年に著した論文「リヒャルト・ヴァーグナーの精神的発展」の最後には、既にその後のバイロイト音楽祭とヴァーグナー研究の基本的方向を先取りするような指摘がなされている。この論文は次の文で締め括られている。

しかしながら、ドイツ人ならびに今日の批評家の課題は、リヒャルト・ヴァーグナーの偉大で不滅の業績を、退廃に向かう悪評高い彼の世界観の一部と区別することになければならない。そのことはしかしながら、リヒャルト・ヴァーグナーの精神的発展を、その時代の中で明瞭にかつ具体的に認識しない限り不可能である。

Die Aufgabe des deutschen und heutigen Beurteilens aber muß darin bestehen, die großen und unvergänglichen Leistungen Richard Wagners von den verfallenden und brüchigen Partien seiner Weltanschauung und seiner Werke kritisch zu scheiden. Das aber ist nur möglich, wenn Richard Wagners geistige

マイヤーのこの文章はヴァーグナーの芸術に対してドイツのみならず世界中の目が警戒と不信をもって眺めていた時代に書かれたものである。従って、彼がヴァーグナーを高尚な芸術家とイデオロギー的に疑わしいデマゴグという区分法でもって色分けしたこと自体は、それなりの時代的必然性があった。ところが、マイヤーがドイツを代表する文芸史家として名を知られるようになり、彼のヴァーグナー論がスタンダードなヴァーグナー入門書として西ドイツのローヴォルト社刊の伝記シリーズで版を重ねるベストセラーとなった今日、彼が行った「高尚な芸術」と「イデオロギー的疑わしさ」の二分法は、すっかり社会に浸透してしまった観がある。この二分法によって、芸術家ヴァーグナーを免罪しようとする風潮が第二次世界大戦後のヴァーグナー研究の基調をなすこととなった。こうした趨勢を生んだ責任がカルダスやマイヤーにあるというのではない。人間としてのヴァーグナーは我慢がならないが、芸術家としてなら許容できることを認めるヴァグネリアンは多い。第二次世界大戦後のヴァーグナー研究は、こうした二分法を盾にとってヴァーグナーにおける芸術と政治の問題について折り合いをつけていったのである。

## ツェリンスキーの問題提起

第二次世界大戦後のヴァーグナー研究の一般的傾向が、芸術家ヴァーグナーを思想的・政治的にいろいろ疑わしい面のあるイデオログとしてのヴァーグナーからできる限り分離していくことにあることは既に述べた。そしてヴァーグナー研究者の多くは、トーマス・マンやピーター・ヴィーレック、テオドール・W・アドルノによって追及されたヴァーグナーとナチズムの親近性をめぐる議論を受け入れることによってヴァーグナーのイデオロギー的疑わしさについての問題に終止符を打ち、「芸術家」ヴァーグナーの問題に専念することになった。新バイロイト様式の国際的な成功が、そうした学界の傾向にとっての追い風になった。1968年には、第三帝国下で既に代表的なヴァーグナー研究者として知られていたクルト・フォン・ヴェステルンハーゲンが、彼の研究の集大成となる伝記『リヒャルト・ヴァーグナー』<sup>37</sup>を公表し、それから20年余りの間、この伝記は最もスタンダードなヴァーグナー伝として権威を持つことになる。ところで、ヴェステルンハーゲンがナチ

時代に発表していた文章は、この伝記の中で主張されている内容とおよそ相容れないものであった。例えば彼は『精神の他者支配に対するリヒャルト・ヴァーグナーの闘争』(*Richard Wagners Kampf gegen seelische Fremdherrschaft*, 1935) と題された彼の著書の序文において、次のように書いている。

誤解を可能な限り避けるためにいうと、ここではヴァーグナーの様々な見解が正しいかどうかは問題ではない。何が正しいかではなく、いかなる方向を指しているかということがここでは問題となっているのだ。例えば彼がギリシア精神との関係において、アジア的=ディオニュソス的な原理に従ったのではなく、北方的=アポロ的な原理に従ったということ、彼が宗教の問題でユダヤ=ローマ教会に隷属することなく、神学上の瑣末な字義の支配にも屈せず、ゲルマン的な良心の自由を求めたということ、これらがヴァーグナーの場合に最も肝心なことであり、彼の志向性を指し示すものなのである。

Um gleich einem möglichen Mißverständnis entgegenzuvertreten: es handelt sich nicht darum, ob Wagner mit dieser oder jener Ansicht recht hat. Was liegt am Rechthaben, – es kommt aufs Richtunggeben an! Daß er z. B. in seinem Verhältnis zum Griechentum nicht dem asiatisch–dionysischen Prinzip folgt, sondern dem nordisch–apollonischen; – daß er sich in der Religion weder einer jüdisch–römischen Knechtung noch einer theologischen Buchstaben–Herrschaft unterwirft, sondern die germanische Freiheit des Gewissens fordert, – das ist das Wesentliche, das Richtungsgebende seines Beispiels.<sup>38</sup>

この文章から約 30 年後、ヴェステルンハーゲンは次のように書いている。

だがヴァーグナーの芸術と人柄に接してディオニュソス的なものとアポロ的なものという問題をじかに体験することに比べれば、思考の刺激などいかにほどのものであろうか。このギリシア悲劇における問題を同時にヴァーグナーという現象の問題として認めたことは、若いニーチェの最大の功績だった。こうしてニーチェはギリシア人について、いわば耳学問による知識しか持たない文献学者とは違って、あたかも古代ギリシア人に混じって暮らしていた人間であるかのように語る事ができた

のであり、またヴァーグナーについては、19世紀の視点でこの人物を眺める同時代の文筆家とは違って、この人物があたかもアイスキュロスの同時代人であるかのように語ることができたのである。

Aber was wollen gedankliche Anregungen bedeuten gegenüber dem unmittelbaren Erleben des Problems des Dionysischen und Apollinischen im Umgang mit der Kunst und Persönlichkeit Wagners! Es macht dem jungen Nietzsche alle Ehre, daß er dieses Problem des Griechentums zugleich als das Problem der Erscheinung Wagners erkannt hat. So konnte er von den Griechen reden, nicht wie die Philologen, die sie gleichsam nur vom Hörensagen kennen, sondern wie einer, der unter ihnen gewandelt war; und von Wagner nicht wie die zeitgenössischen Schriftsteller, die ihn aus dem Blickwinkel des neunzehnten Jahrhunderts sahen, sondern als von einem Zeitgenossen des Aischylos.<sup>39</sup>

30年という時の間に研究者の見解が変遷して行くことは大いに考えられる。またナチ時代のヴェステルンハーゲンの著書が、どこまで彼の自由意志に基づいて書かれたものであるかも不明である。それでも、上に引いた2つの文章から窺えるのは、あまりにも極端な見解の豹変ではないだろうか。1968年のヴァーグナー伝の中でヴェステルンハーゲンが主張していることは、とりわけ本論文の考察対象である《指環》に限って言うと、「ギリシア精神に通暁したヴァーグナー」というイメージである。ヴェステルンハーゲン以降のヴァーグナー研究者は、そのイメージを特に疑念を持つことなく受け入れてきたといえる。ところがその論者はナチ時代に、正反対のヴァーグナー像の流布に努めていたのである。

ヴェステルンハーゲンの例は敗戦国ドイツ・日本の1960年代において、程度の差こそあれ多くの学者に降りかかった問題である。本論文が目指すのは研究者個人の見解の「転向」を糾弾することではなく、あくまでもヴァーグナー受容史という大枠の中にそうした個々の文章を生んだ時代背景を考えることにある。中でもヴェステルンハーゲンのケースは、1960年代のヴァーグナー研究の全般的傾向を最もよく象徴していると考えられる。

さて、芸術家ヴァーグナーをイデオログ・ヴァーグナーと分離して考える傾向に対して、1978年になって真っ向から糾弾の声が挙がった。ヴァーグナーとヒトラーの内的関連性を最初に指摘した研究者のひとりであるピーター・ヴィーレックの論文や、「リヒャル

ト・ヴァーグナーの〈火の療法〉、あるいは〈滅亡〉を通しての〈救済〉という〈新しい宗教〉」（*Die »Feuerkür« des Richard Wagner oder die »neue Religion« der »Erlösung« durch »Vernichtung«*）という刺激的な題目の論文を収めた論文集は、その表題が『リヒャルト・ヴァーグナー——どれほど芸術家は反ユダヤ的であることが許されるのか？』（*Richard Wagner. Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?, 1978*）というもので、先に述べた芸術家とイデオロギーを区別する風潮に対する疑問を提起して、ドイツに一大議論を巻き起こした。

この議論の火付け役となったのは、先の〈火の療法〉の論文の著者である文芸史家ハルトムート・ツェリンスキーである。『リヒャルト・ヴァーグナー、ひとつのドイツ的主题——1876年から1976年にかけてのヴァーグナー影響史に関するドキュメンテーション』（*Richard Wagner. Ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876–1976, 1983*）において、ツェリンスキーは実に多岐に渡る「客観的」証拠を提示することで、1976年までにヴァーグナーがドイツの社会に及ぼした「悪しき影響」を提示してみせた。ツェリンスキーは〈火の療法〉の論文において、《指環》と《パルジファル》に共通する主題を〈滅亡〉（*Vernichtung*）というヴァーグナーに特異な概念に据えた。〈滅亡〉の対象となるのはヴァーグナーがユダヤ的と見なす要素である。《指環》においてはロスチャイルド家に代表されるような国際的影響力を持つユダヤ資本がアルベリヒの指環に仮託され、金銭支配に毒された世界からの解放が〈滅亡〉を通じた再生によって達成されるとツェリンスキーは見る。アルベリヒの指環は一種の穢れと見なしうるもので、《指環》では炎による破壊として物質的に、《パルジファル》では聖金曜日の洗礼行為<sup>40</sup>によって精神的に、〈滅亡〉を通じてこうした穢れは浄化されることになる。ツェリンスキーはこうした穢れからの浄化という思想が作者の脳裏を支配していたことを強調する。ヴァーグナーの作品は彼の特異な民族主義的・アナーキズム的なイデオロギーと切り離して考えることができないということを彼は強調した<sup>41</sup>。

とりわけツェリンスキーが問題にしたのは《パルジファル》だった。《指環》がその否定すべくもないゲルマン神話・伝説譲りの筋書きや登場人物によって作者の民族主義的志向を、あるいは《神々の黄昏》終幕のヴァルハラの上と世界の崩壊の情景によって作者の無政府主義的な志向を指摘しうるのに対して、《パルジファル》はそれまでヴァーグナーをめぐるイデオロギー批判が浴びせられることの最も少ない、より正確に言えば、最も似つかわしくない作品と見なされてきた。そもそもこの作品は舞台神聖祝祭劇

(Bühnenweihfestspiel) と銘打たれたそのジャンル名からして、通常のオペラやヴァーグナーの他の楽劇とは違った位置づけを受けていた。その上演は初演から 30 年間はバイロイトでのみ保証され、この作品を観るためには、否が応でもバイロイトに来なければならなかった。今日依然として、ヴァーグナーの楽劇の中で《パルジファル》は特にバイロイトでの上演が意味を持っているが、それはこの作品がバイロイト祝祭劇場のために作られた特別な作品という過去を持つからである。

しかしながらツェリンスキーはこうした過去を、むしろこの作品の真の目的を隠匿するためのカモフラージュだと見る。彼によれば、この作品はアーリア人の血の純潔さを訴えたドラマに他ならず、アムフォルトス王はユダヤ人のクンドリと性的接触を持ったために血の混濁をもたらす不治の病に苦しみ、聖杯騎士団は指導者を欠いて衰退していくばかりである。今や清らかなアーリア人の救世主であるパルジファルがこうした人種混交によるアーリア人種滅亡の危機に対して、クンドリの誘惑をきっぱりと拒絶することによって彼の使命を認識し、聖杯騎士団の長となってこの集団を崩壊の危機から救わなければならない。ツェリンスキーはこのような《パルジファル》解釈を展開し、この作品が巧妙に隠蔽されたアーリア人種至上主義・反ユダヤ主義の福音書であると主張した<sup>42</sup>。

彼のテーゼは大変な議論を巻き起こしたが<sup>43</sup>、論争自体はツェリンスキーのテーゼが退けられて終わった。論争に敗れた形になったツェリンスキーは、別の論文で彼の論敵たちを次のように批判している。

ヴァーグナーをわがものと主張する>嘘つきのいかがわしいヴァーグナーの後継者が、ほかならぬヴァーグナー自身を<偉大なる芸術家>として隔離してしまうという事実は、注目に値する。これは今日もなお残っているやり方である。ヴァーグナー崇拝の致命的で危険な面が話題になるときはいつも、実に素早く<偉大なる芸術家>・<天才音楽家>なるものが強調される、という次第である<sup>44</sup>。

ヴァーグナーに肯定的な研究者が、程度の差こそあれ<偉大なる芸術家>や<天才音楽家>といったイメージを持たずに彼について論じることは、かなり難しい要求と言えるだろう。またそうした研究者の多くがヴァーグナーとナチズム、ヴァーグナーと反ユダヤ主義といった問題に対して一種の警戒感を持つこともまた自然である。それだけに、ツェリンスキーの問題提起はあまりに挑発的すぎる。『コジマの日記』の中に記録された幾つかの反

ユダヤ的言辞だけから彼の後期作品そのものを断罪することは、どのような立場から検討しても論理的な無理がある。ツェリンスキーはその後も様々な論文集、ジャーナリズムに寄稿をしているが、その挑発的な論法は最初から首尾一貫している。そのことがヴァーグナーとナチズムの内的関連をめぐる議論の進展に寄与していないのは残念である。

とはいえ、1980年代の後半から、ツェリンスキーの提示する問題意識に賛同する、あるいはそれに近い立場でヴァーグナーを論ずる研究者が何人か現れた。その中でもとりわけ、ポール・ローレンス・ローズの名が挙げられて然るべきである。彼はツェリンスキーのように、《パルジファル》が隠匿されたアーリア至上主義・反ユダヤ主義の福音書であるといった過激なテーゼを提示しない。それでも、ヴァーグナーの芸術がその比較的初期の作品において既にアナーキズムやレイシズム的な志向性を有し、それが晩年に至るまで一貫している点をローズは強調する<sup>45</sup>。これに対して政治学者ウド・ベルムバッハのヴァーグナー論ではヴァーグナーのユートピア志向が彼の初期作品から晩年の作品まで一貫していることが主張されていて<sup>46</sup>、両者の主張は政治的志向性の観点で対照をなしている。

両者の議論は共に首尾一貫性を持って展開されているが、ヴァーグナーを特定のステレオタイプのひとつの鋳型に入れて論じることの限界を、ローズとベルムバッハの著作は示しているようにも思われる。つまり、両者は共にヴァーグナーをある一面から眺め、ある一面から彼の全作品を論じていることにその特徴と意義があるのだが、それは結局のところ、ヴァーグナーという人物の特定の相貌をクローズアップして眺めているにすぎないのではないか、という疑問が生じるのである。こうした問題意識は、最近話題になったヨアヒム・ケーラーの『ヴァーグナーのヒトラー』(*Wagners Hitler*, 1997) をみるとより明らかとなる。この著書では、第二次世界大戦後のヴァーグナー家とバイロイト音楽祭当局がとってきた見解、つまりヒトラーのヴァーグナー崇拝が誤解と無知に基づくというものに対して、ヒトラーはヴァーグナーの芸術と著作に知悉しており、彼の教義を忠実に施行したにすぎないというテーゼが打ち出されているが、ケーラーの議論がヴァーグナー芸術からヒトラーやナチズムに関係ないすべての要素を切り捨てることによって、初めて首尾一貫した論理となることは明らかである。

一方では論理的な一貫性を求めて、その代償としてヴァーグナーという対象の複雑さ、多面さに目を瞑る研究がある。他方では論理的な一貫性を初めから放棄して、その代わりにヴァーグナーという矛盾の塊のような存在を、努めて総体的に把握しようとする研究の伝統がある。ハルトムート・ツェリンスキーやヨアヒム・ケーラーのような研究者は明ら

かに前者に属する。これに対して後者は、ニーチェやトーマス・マン、アドルノのような優れたヴァーグナー論を残した人物に共通するタイプながら、現在はあまり見受けられないように思われる。それは今日優れたヴァーグナー論が見当たらないという意味では全くない。そうではなく、われわれの時代がヴァーグナー研究者にたいし性急に立場を明らかにするよう求めすぎているように思える。一方ではヴァーグナーを反ユダヤ主義やナチズムとの関連から問題視するグループが存在し、ヴァーグナーに肯定的な立場をとる研究者は、そうしたヴァーグナー糾弾の議論に反論しなければならない。両グループの間に対立はあるが、それが生産的な議論に繋がっていくことは、ことにドイツにおいては極めて稀である。

今日のヴァーグナー受容を俯瞰してみると、現在のところヴァーグナー愛好者とヴァーグナーの非愛好者の間には、ニーチェやトーマス・マンの時代のような激しい賛否対立は見受けられず、巧妙な棲み分けがなされているように思われる。むしろこれは、現代社会における彼の作品の相対的な社会的位置が低下してきていることに起因する緊張緩和と見なされなければならない。ただ、ヴァーグナーをめぐるイデオロギー論争が今後も続くであろう中で、議論がいつまでも中途半端な状態で放置され続けることは望ましくない。ヴァーグナーをめぐるあらゆるイデオロギー論争を曖昧なままに放置しておかないことが、ヴァーグナー研究の課題として今日なお残されている。

## 第2節：《指環》解釈史の概観

### 1. 1945年以前

1850年代から1945年までの《指環》受容史を追うことは比較的容易である。というのも、この研究領域に関しては幾つかの信頼に足る基礎研究が存在し、19世紀から20世紀前半にかけてのドイツ語圏の文献調査に関する手間を省いてくれるからである。

1850年から1870年までの《指環》受容史に関しては、フーバルト・コランドによる先行研究が存在する<sup>47</sup>。元来が博士論文として計画されたこの研究は、序章においても触れたとおり、調査期間を限定することによって対象を狭く深く調査するタイプの受容史研究である。この作品がいかなる過程を経てヴァーグナーのライフ・ワークとして当時のドイツ社会に認知されるようになったかという点に関して、この作品に関する関連文献と、とりわけコンサートの批評を中心とした音楽面の受容との両面から調査を行っている。当時のコンサートの演目がいかなるものであったのか、といった問題に関心を持つ者にとっても、この研究は興味深い情報をもたらしてくれる。もっとも、この研究は1870年までという期間設定からも窺える通り、1871年4月に始まる作者のバイロイト音楽祭のプロジェクトに関しては全く触れていない。従ってこの年以降の《指環》受容史に関しては、グロスマン＝ヴェンドリィのドキュメント集『ドイツのジャーナリズムに映ったバイロイト』<sup>48</sup>を頼るしかない。

この全3巻計4冊になるグロスマン＝ヴェンドリィの労作は、1872年から1944年までに及ぶ調査期間を設定し、バイロイト音楽祭の上演を扱ったドイツのマスコミの記事の中から、各年毎に代表的と思われる批評記事を幾つか選定し、作者や記事の内容に関する編集者のコメントを付して集大成したものである。対象はあくまでバイロイト音楽祭に関する批評に限定されることから、1872年から1944年までの《指環》受容史の一面を網羅できるにすぎないが、第二次世界大戦時までのバイロイト音楽祭が今日以上にヴァーグナー上演に関して権威を有していた状況を考えると、このドキュメントだけで戦前の《指環》受容史に関するかなりの情報が得られることは確かである。

1945年までの《指環》受容史がグロスマン＝ヴェンドリィのドキュメント集によって

かなり容易に展望しうるのに対して、1945年以降の《指環》解釈史に関しては、全面的に依拠できるような先行研究は見当たらない。序章でも定義したように、本論文で問題にする解釈史とはテキスト解釈史のことである。《指環》の最大の音楽的な特徴であるライトモチーフの分析基準をめぐってすら未だに研究者の間に共通の方法論が確立していない音楽解釈や、演出家と歌手とオーケストラの相互協力によって初めて確立する上演を解釈史の範疇に含めることは、ひとつには方法論的な困難が存在し、他方では序章において提示した2つの仮説を実証していく過程で必ずしも必要不可欠な作業でもない。今日、ヴァーグナーの上演史研究の第一人者としてオスカー・ゲオルグ・バウアーの名が挙げられるが、彼の研究では主に舞台装置の変遷という視点から《指環》の解釈史が問題にされていて<sup>49</sup>、テキスト解釈・音楽解釈、演出家による上演コンセプト、更には舞台装置家のコンセプトがバランス良く目配りされているわけではない。

更にはヴァーグナー上演史に限っての特有な事情も存在する。コジマ・ヴァーグナー存命下のヴァーグナー上演は、今日通常となっているような意味における演出家の解釈などは存在しなかった。演出とはヴァーグナーのト書きをできる限り忠実に再現するものであるという彼女の方針が支配的であった以上、演出家による作品の〈読み替え〉など許されるべくもなかったのである。従って現実問題として、1930年前後までの《指環》解釈史はまず第一に〈テキスト解釈史〉のことを指していたと確認されなければならない。

以上のような前提条件を踏まえつつ、《指環》のテキスト解釈の中から特徴的と思われるものに関して言及していくことにする。

## 《指環》解釈の黎明期

《指環》のテキスト解釈の中で最初に注目すべき言辞を残したのは、ヴァーグナーのチューリヒ亡命時代(1849-1858)に彼の身近でこの作品が次第に形を成していくプロセスを観察することのできた、19世紀スイスを代表する作家・詩人のゴットフリート・ケラーである。1853年に50部限定で印刷に付された完成直後の《指環》のリブレットの1部は彼に献呈された。ケラーは本格的な《指環》論こそ残さなかったが、幾つかの書簡の中でこの作品を熱心に推薦している。「ヴァーグナーはとても才能のある男で好感が持てる。彼は疑いなく詩人であり、《指環》の中には始原の国民叙事詩の宝が含まれている」とか、「《指

環》を読む機会があったらぜひそうしなさい。その中には力強い始原ドイツの精神が、古代ギリシアの悲劇の精神によって浄化されて息づいている」<sup>50</sup> といった言葉が、ケラーが友人の文芸史家ヘルマン・ヘットナーに宛てた手紙の中に見出せる。ヴァーグナーの身近で《指環》の創作プロセスを観察することができただけあって、ケラーはこの作品の本質が作品を表面上規定しているゲルマン神話にのみ認められるのではなく、その表面を支える土台としてギリシア神話があることを認識していた。なお、ケラーのヴァーグナー観は後に多少距離を置いたものになる。先に紹介したヴェステルンハーゲンのヴァーグナー伝では、ケラーがヴァーグナーに対して「ペテン師」であるという評価を下していること、そしてトーマス・マンはケラーの冗談を真に受けて引用しているとして批判しているが<sup>51</sup>、ここではケラーを引き合いに出したヴァグネリアン同士の論争は無視してもよいだろう。重要なのは、ケラーが《指環》創作の最も重要な時期にヴァーグナーの傍らにあり、この作品が単なるゲルマンの神話・伝説のオマージュでないことを認識していたという点である。この認識がいかにか先見性のあるものだったかは、それから一世紀弱もの間、ドイツで民族主義的なヴァーグナー解釈が全盛だったことを考えれば納得できるだろう。

チューリヒ亡命時代にヴァーグナーが新たに得た知己のひとりに、ヘーゲル派の美学者として知られるフリードリヒ・テオドール・フィッシャーがいた。両者はケラーの紹介で、ヴァーグナーのパトロンとして名の知られたオットー・ヴェーゼンドンクの邸で一度だけ会っている。もっとも、ドイツ人のことを悪しざまに罵るヴァーグナーの姿にフィッシャーは不快感を抱いたという<sup>52</sup>。1844年にフィッシャーは『*Kritische Gänge*』（『批判の歩み』）という彼の編纂になる定期刊行物の中で「ひとつのオペラの提案」『*Ein Vorschlag zu einer Oper*』という提言を行い、そこで『ニーベルンゲンの歌』のオペラ化を勧めていた。ヴァーグナーがこの提言に触発されて《指環》の創作を思い立った可能性は今のところ否定されているが、少なくとも両者は古代中世ドイツの伝説の再評価という一点で共通の認識を有していた。それだけにこの一度限りの出会いにおいて《指環》や『ニーベルンゲンの歌』に関する会話が2人の口上にのぼった可能性は充分にある。もっとも、フィッシャーの想定していたニーベルンゲン伝説のオペラ化とは、むしろフリードリヒ・ヘッベルの悲劇三部作『ニーベルンゲン』（*Die Nibelungen*, 1860）に近いものだった。後にフィッシャーは長編小説『*Auch Einer*』<sup>53</sup>（1878）を著すが、これはヴァーグナーと《指環》に対する手厳しい批判の書となっている。

この小説は、語り手がスイス周遊中に主人公アルベルト・アインハルト (Albert Einhard) に会い、彼の人生を報告する形をとっている。作品の表題は主人公の頭文字に由来する。主人公が語り手に送った杵物語「訪問——ひとつの村外部落小説」(Der Besuch. Eine Pfahldorfgeschichte) が全体の大きな分量を占めているが、この物語の筋書きは意外と単純である。水辺に杭を打って建てた家 (Pfahlhaus) からなる小さな村を舞台に、石器時代を代表する保守主義者であるドルイド僧アングスが、進歩 (金属時代の訪れ) を代表するアルトゥールの対極として登場し、両者の衝突の末に後者は追放される。このドルイド僧アングスがヴァーグナーの戯画となっており、彼の執り行う儀式で発せられる奇声が、《指環》のテキストの中で最も嘲笑された箇所であるラインの乙女たちの歓声「Weia! Waga! Woge, du Welle, walle zur Wiege! Wagalaweia! Wallala weiala weia!」という、意味のない単語を頭韻で連ねていく作詞法のパロディとなっている<sup>54</sup>。アングスの尊大で空虚な物言いといい、一聴すると意味深げな祈祷のコーラスといい、ヴァーグナーに対する当てこすりは明瞭である。興行的には大赤字に終わったものの、少なくとも宣伝効果は十分に収めた 1876 年の《指環》初演が終わり、ヴァーグナーの破天荒な大作の認知が着実に進んでいく現状を、伝統的な価値基準を重んじるこの美学者は苦々しい思いで眺めていたに違いない。それだけに、19 世紀ヨーロッパ文化の革新者として脚光を浴びていたヴァーグナーがこの小説の中で保守主義の権化として戯画化されていることは、一見すると不思議に思える。保守と革新の闘いといった問題よりも、＜バイロイトの巨匠＞として君臨するヴァーグナーの独善的で居丈高な態度をフィッシャーはこの小説の中で風刺したと考えるのもよいだろう。

フィッシャーはパロディという形で当時の《指環》解釈のひとつの実例を見せた。これは《指環》初演直後の時期のヴァーグナー解釈としては、別に珍しい反応ではなかった。バイロイトでの初演を面白おかしく報告したパウル・リンダウの批評<sup>55</sup> に既にそうした傾向が認めうるし、マスコミは競ってドイツ文化史におけるこの一大プロジェクトの不首尾を取り上げていた。バイロイトでの上演は芸術的に失敗に終わったが、《指環》は 1878 年のライプツィヒにおける上演を皮切りに、確実にドイツのみならずヨーロッパ規模で浸透しつつあった。そうした状況を歓迎しない者にとって、嫌味を利かせたエッセイやパロディ、カリカチュアといった形でこの作品を揶揄することは、ひとつの鬱憤晴らしと言えるのである。そしておそらく、内容の辛辣さという点においてこれまでに作られたヴァーグナー・パロディの頂点に位置するのが、プラハの言語学者フリッツ・マウトナーの自作パ

ロディ集『*Nach berühmten Mustern* (1897)』の中で取り上げられている『無意識のアハスヴェール——あるいは、意志と表象としての物自体』(*Der unbewußte Ahasvers – oder Das Ding an sich als Wille und Vorstellung*, 1878) という作品である。

この作品のタイトルからして、強引にユダヤ伝説とショーペンハウアー哲学とカント哲学を結合させるヴァーグナーの風刺となっていて、マウトナーの批判が単に《指環》の否定的評価に留まらないことを示している。正確に言えば、このパロディは《指環》のリブレットの作詞スタイルである頭韻技法を全面的に採用した、ヴァーグナーの楽劇のイデオロギー的疑わしさを問題とした作品である。そこではヴァーグナーのショーペンハウアーかぶれや反ユダヤ主義のみならず、ハンス・フォン・ヴォルツォーゲンに代表されるヴァグネリアンの無知蒙昧ぶりが徹底した揶揄の対象となっている。表向きヴァーグナーの頭韻技法に肩入れすることで、マウトナーはそれがどれほど乱暴で恣意的な理論であるかを示そうとする。例えばそれは作品の注釈として欄外に記された次のような注釈にはっきりと見ることができるだろう。(なお、これらはほんの一例に過ぎない。こうした嫌味の利いたコメントが方々に脚注として加えられている。)

Jの頭韻は力・勇気・活気の炎などを表す。例えば狩猟馬 (Jagdpferd)、ジャガー (Jaguar)、喝采の叫び声 (Jucheh) など。ユダヤ人 (Juden) にこの名誉は与えられない。なぜなら、彼らは本来ヘブライ人 (Hebräer) というのだから。

Das J als Stabreim bedeutet Kraft, Mut, Feuer, zum Beispiel das mutige Jagtpferd, der Jaguar, der Ruf Jucheh. Die Juden haben kein Recht auf diesen ehrenden Stabreim; denn sie heißen eigentlich Hebräer.<sup>56</sup>

Mの頭韻は息苦しくなるもの、虐げられたものを指す。ゆえにマイヤーベアー、メンデルスゾーンなのである。モーツァルトも然り。

Das M bedeutet das Mühsame, Gequälte, so: Meyerbeer, Mendelssohn, auch Mozart.<sup>57</sup>

歴史的に見て、マウトナーのこのパロディは《指環》の頭韻技法に対して加えられた最も厳しい反対意見の表明となっている。マウトナーが言語学者だったことからこのパロディは一見すると確かな学問的省察から生まれたように思われるが、実際にマウトナーがどの

程度頭韻について学問的な裏づけを持っていたのか疑わしい。《指環》のリブレットによって一躍有名になった頭韻技法をめぐっては、ヴァーグナーを擁護する研究者による学問的貢献の方が大きかった。とりわけ『言語史原理』(*Prinzipien der Sprachgeschichte*, 1880)を著した 19 世紀後半のドイツの代表的な言語学者パウル・ヘルマンがヴァーグナーの頭韻技法に対して積極的な評価を与えたことは、その後類似の研究内容を規定していくことにもなった<sup>58</sup>。

## 1876 年の《指環》初演

1876 年 8 月のバイロイト祝祭劇場における《指環》全曲の初演は、興行的には大赤字に終わったが、人々の耳目を集める宣伝効果としては大成功であった。ルードヴィヒ 2 世の命令によって強引に《ラインの黄金》が上演された 1869 年以来、《指環》に関する二次文献は増加の一途を辿り、ヴァグネリアンとアンチ・ヴァグネリアンの論争は激化する一方だった。バイロイトの事業に関して言えば、一方でこの事業を泡沫会社乱立時代 (Gründerzeit) の風潮に便乗したヴァーグナーの金儲け商法<sup>59</sup> と批判的に眺めるグループがあり、もう一方でフリードリヒ・ニーチェやハインリヒ・ポルゲスといったヴァーグナーの身近にいる論者がバイロイトの事業の歴史的意義を強調した。またそれまでヴァーグナーをめぐる論争と無縁だった第三者がこの論争に参加するようになったのもこの時期である。ヴァーグナーをめぐる毀誉褒貶が激しくなるに伴ってヴァーグナーの知名度は飛躍的に増大し、ドイツ各地にヴァーグナー協会の設立が相次ぎ、それは外国の支部の設立にも繋がっていった。

もっともこの 1876 年の祝祭における観客の構成は実にいびつなものだった。ドイツ帝国皇帝ヴィルヘルム I 世を筆頭に上流階級に属する人間が多数臨席し、その意味で全ドイツ的なビッグイベントという側面が強調された反面、ヴァーグナーがかつて理想とした無料チケットの配布による民衆の祭典という当初の計画は完全な絵空事に終わった。多くの劇場関係者・音楽関係者、若手の音楽家——サン・サーンス、チャイコフスキー、グリーグ——らが集まった反面、ブラームスやヴェルディ、グノー、ルービンシュタインといった当時ヴァーグナーと名声を二分していた音楽家はひとりもこの音楽祭に姿を見せなかった。更に極端なケースを形作ったのが文学関係者である。《指環》初演を軽妙な筆遣いで報

告し人気を呼んだパウル・リンダウは、彼のエッセイ『バイロイトからの醒めた手紙』(*Nüchterne Briefe aus Bayreuth, 1876*)の中で次のような観察を行っている。

ところで詩人はどこにいるだろうか。グツコーはどこに？ フライタークは？ ハイゼ、シェッフエル、シュピールハーゲン、アウエルバッハ、ヴィルブラント、ゴットフリート・ケラーはどこに？ 溜息が出るばかりだ。どこに？ もっともニーチェは来ている。ポルゲスもだ。ヴァグネリアンにとっては、ポルゲスがいれば他のすべての作家の埋め合わせになる。[...] 多大な時間と費用を犠牲にして、ひとつの芸術上の目的のためだけに馳せ参じた 1500 人の観客の中に重要人物が名を連ねていることは当然の理である。にもかかわらず、私には欠席者のリストを見るのが、出席者のリストを見ることと同じくらい興味深いことに思われる。

Aber wo sind die Dichter? Wo ist Gutzkow? Wo Freytag? Heyse, Scheffel, Spielhagen, Auerbach, Willbrandt, Gottfried Keller? Und immer fragt der Seufzer: wo? Friedrich Nietzsche ist allerdings hier, auch Porges, und Porges entschädigt die Wagnerianer für alle. [...] Daß sich unter 1500 Leuten, die mit verhältnismäßig großen Opfern an Zeit und Geld sich hier lediglich zu einem künstlerischen Zweck versammeln, eine große Anzahl bedeutender Menschen befinden muß, liegt in der Natur der Sache; aber ich glaube trotzdem, daß die Absenzliste beinahe ebenso interessant ist wie die Präsenzliste.<sup>60</sup>

これは確かに興味深い観察である。ただし、この問題は当時のドイツ文学が置かれていたある事情が微妙な影響を及ぼしていたと考えられる。論争のポイントは、《指環》をドイツの一大民族叙事詩である『ニーベルンゲンの歌』に対してどう位置づけるか、という点にあった。もっと単純化して言えば、果たしてドイツ人にとってこの作品は『ニーベルンゲンの歌』のように国民的叙事詩となりうるか、という問いが論争の焦点となっていた。叙事詩ではない《指環》が『ニーベルンゲンの歌』の後継となりうるかという問題設定は今日からするとピン트가外れているように思われるだろう。しかしながらリアリズム期のドイツ文学においては、一方でフリードリヒ・ヘッベルの三部作戯曲『ニーベルンゲン』(*Die Nibelungen, 1860*)や、エマーヌエル・ガイベルの叙事詩『ブルンヒルト』(*Brunhild, 1857*)が存在し、他方でヴァーグナーの《指環》が並立していた。この三作がゲルマニストや批

評家に比較されることは不可避であるという事情があったのである。《指環》の初演後に、ベルリンの批評家グスタフ・エンゲルがリベラル派の新聞『*Vossische Zeitung*』に次のような書評を寄せていることは、こうした背景を抜きに語ることはできない。

ヴァーグナーの原初ドイツ性というものは非ドイツ的である。彼はわれわれの民族の生き様のあるひとつの方向を代表しているにすぎないのだ。それは頑固なドイツ的方向である。つまり、明晰さを欠いた深遠さの追求、美しさを欠いた真実性の追究、客観的な制約を欠いた主観性の解放である。一言で言えば、ヴァーグナーの仕事には、ゲーテがかつて用いたような意味においてどこかゴシック的なもの、野蛮なものがある。そしてこのゴシック的で野蛮なものから、われわれドイツ人は自由になるよう努力しなければならないのである。

Wagner's Urdeutschthum ist undeutsch; er vertritt nur eine einzelne Richtung in dem Leben unseres Volkes, die eigensinnig deutsche: das Streben nach Tiefe ohne Klarheit, nach Wahrheit ohne Schönheit, das Geltenlassen der losgebundenen Subjectivität ohne objective Schranke. Mit einem Wort: in Wagner's Schaffen ist etwas Gothisches, Barbarisches – in dem Sinn, wie Göthe diese Ausdrücke einstmals gebrauchte – und von diesem Gothischen, Barbarischen müssen wir frei zu werden suchen.<sup>61</sup>

エンゲルはゲーテを引き合いに出しているが、ここでエンゲルの念頭にあるのはおそらく1773年の「ドイツ建築について」という文章と思われる。この中でゲーテはシュトラスブールの大聖堂のゴシック建築に感動してそれを真正にドイツ的と呼んだのだが、後のイタリア紀行でパラディオら古典主義建築の美に開眼したゲーテは、ドイツ的なものについてのかつての見解を修正し、それを北方的なものギリシア・ローマ的なものの融合の中に見出すに至る。このような事情を踏まえて、エンゲルは《指環》をゴシック的と評したのである。

エンゲルが批判したゴシック的なものを積極的に評価した者もいる。1876年時のベストセラー、『ローマ攻防戦』(*Ein Kampf um Rom*, 1876) という小説の著者フェーリクス・ダーンは、ルードヴィヒ二世の勧めもあって、《指環》初演に際して文学者としては珍しく参列組に名を連ねた。全面的な礼賛とまではいかないが、彼は自らの回想記の中でこの作

品を優れた劇文学と考え、閉幕後に沸き起こった拍手喝采をゲルマン精神の勝利の歓声と見なした<sup>62</sup>。1880年代に入って彼は北欧神話の編纂に着手し、ドイツ民族にとっての北欧神話の意味合いを追求することになるが、彼のこうした問題意識はバイロイト音楽祭に臨席した時点で既に芽生えていたということができよう。また彼がバイロイトの聴衆の拍手喝采を「勝利の歓声」と表現したことは、不幸にして1924年のバイロイト音楽祭の際に再現されることになる。前節でも触れたように、この時に聴衆は総立ちになり、《ニュルンベルクのマイスタージンガー》の閉幕と同時にドイツ国歌を斉唱し始めたのだった。ダーンの観察が正しいとすれば、バイロイト祝祭とドイツ・ナショナリズムの融合は第1回の祝祭の時点で既に顕在化していたということができよう。

しかしながら1876年の祝祭から、第一次世界大戦時のヴォータン線、ジークフリート線、ブリュンヒルデ線、フンディング線と最高司令部が防衛線に命名したように直接に《指環》を戦争の道具に用いる<sup>63</sup>までの間には、そうしたナショナリスティックな発想とは全く関係ない次元で幾つか注目に値する《指環》論が書かれている。その中でもとりわけ秀逸なのが、ドイツの作家テオドール・フォンターネによるものと、イギリスの劇作家バーナード・ショーによるものである。以下にこの2人が、民族主義的な《指環》という当時の多数派の解釈に対してどのような読みを展開したのか見ていくことにしよう。

## フォンターネの《指環》解釈

19世紀のヴァーグナー受容は、その極端なまでの毀誉褒貶の激しさに特徴があった。芸術に関心を持つ人々は否応なく、ヴァーグナーの芸術に対して賛成か反対かの立場表明を余儀なくされたのがこの時期のヴァーグナー受容の特徴である。それほど前衛芸術として彼の作品は評価が割れることが常で、またスキャンダルに事欠かない彼の人生は時として彼の作品以上に議論を呼んだ。リアリズム期のドイツ文学において詩聖（Dichturfürst）と呼ばれ、ヴァーグナーの作品に対する忌避感を表明してはばからなかったパウル・ハイゼのミュンヘンの自宅玄関にはギリシア語で「バイロイト主義者（Bayreuther Anhänger）の出入りを禁ず」というプレートが取り付けられていたという逸話が伝えられているが<sup>64</sup>、この措置はほんの冗談で行われたものといい、実際に《パルジファル》初演の指揮者を勤めたヘルマン・レーヴィはヴァグネリアンであったにも関わらず、ハイゼと長年交友関係

を保っている。にもかかわらずこうした逸話が真実味を帯びてまことしやかに語られるのは、いかにヴァーグナーをめぐる好き嫌いの表明が、当時のブルジョワ社会の教養階層にとっての重大関心事であったかを物語っている。

こうした社会風潮の中、リアリズム期のドイツの著名な作家・詩人の中で例外的に中立の立場を堅持したのがテオドール・フォンターネだった。作家に転じる前の彼はジャーナリストとして活動していたが、報道の公平さが求められるこの職業がヴァーグナーをめぐる議論に一定の距離をおいて接する慎重さを彼にもたらしたとも言えるだろう。彼のヴァーグナーに対する距離が単なる無関心・無知とは違うことは、例えば彼の長男がヴァグネリアンであったという家庭事情からも、あるいは当時から既に民族主義的な論調が目立っていたヴァグネリアンの機関紙『バイロイター・ブレッター』1883年1月号に、ドイツの歴史小説家・劇作家であるヴィリバルド・アレクシスについての論考を發表していることにも窺える。ドイツの著名な作家・詩人の中でこの評判の芳しくない雑誌に寄稿したのはフォンターネただひとりである事実を考えれば、これは大胆な行動と言えるだろう。

いずれにしても、フォンターネは当時あまり真剣に読まれていなかった《指環》のテキストを熟読し、それに対するコメントを残した最初のひとりである。以下に引くのは、1881年6月28日に彼が妻に宛てた報告である。

昨日《ラインの黄金》を読み始めた。今日《ヴァルキューレ》に取り掛かることになるだろう。意外だが面白い。細かい部分では子供じみた部分が多く、興ざめの部分や、大げさな部分がたくさんあるが、全体としてみれば、しっかりと見事に構成された作品だ。深い思索や、音楽上の処理にきわめて適している。この作品の素材にはどこか神秘的な、意味深いメルヒェンのようなものがあり、その劇化はこうした性格を残している。しばしば聞かれる非難、「人間がいないではないか」はあまり意味を持たない。われわれの前に展開されるのは、人間の情熱や性格的特徴だ。つまり不安、勇気、狡賢さ、陰謀、とりわけ（ヴァーグナーの最大の功績だが）金銭欲と愛欲だ。金も権力も持ちながら＜愛＞を諦めようとせず、そのためには常にごまかしもするというのは、いかにもヴォータンらしい。こうした舞台形象にもヴァーグナーの姿が生きている。自分を隠すのが上手ではないとしか言いようがない。

Gestern hab ich mit ›Rheingold‹ begonnen, heute soll die ›Walküre‹ folgen. Es interessiert mich doch; im Detail ist vieles kindisch, geschmacklos, präventiös,

aufs Ganze hin angesehen scheint es aber doch eine große angelegte Sache, gedankenhaft, und für musikalische Behandlung eminent geeignet. Es ist etwas mystisch, tiefsinnig Märchenhaftes in diesem Stoff und die Behandlung hat ihm diesen Charakter gelassen. Der oft gemachte Vorwurf „es seien keine Menschen“ hat keine rechte Bedeutung; es sind menschliche Leidenschaften und Charakterzüge die uns vorgeführt werden: Angst, Muth, Schlauheit, Intrigue, vor allem (Wagners persönliche Hauptleistungen) Goldgier und Liebesgier. Es ist ganz Wotan, der Gold und Macht haben, aber auf ›Liebe‹ nicht verzichten will und zu diesem Zweck beständig mogelt. Auch hier lebt der Dichter in seinen Gestalten und man muß danach sagen: er schließt schlecht ab.<sup>65</sup>

フォンターネが金銭欲と愛欲の不並立というテーマにヴァーグナーの独創性を認めていることは注目されてよい。というのも、《ラインの黄金》第1場において早々と提示されるこのドラマの対立軸は、金銭＝権力を手にするものは愛を諦めなければならず、愛を求めるものは権力を諦めなければならないというテーゼが、一見すると普遍的なヨーロッパ文学のテーマのひとつであるとして軽く受け止められてしまい、これが災いしてか、これに十分な重みを認めそこなった受容の歴史がある。しかし三光長治はこの権力と愛の並立不可能という作品主題が、本来は古代ギリシアの哲学者エンペドクレスの愛憎二元説にまで遡ることができるのではと主張している<sup>66</sup>。この問題は世界像の認識をめぐる高度に哲学的な問題とも見なせるのである。フォンターネはそうした事情を踏まえて、ヴァーグナーの功績とそうでないものをきちんと峻別している。1881年7月13日付、友人のカール・ツェルナーに宛てた手紙において、フォンターネは更にもう一段階考察を進めている。

この作品は何を課題にしているのだろうか？ それは2つの伝承あるいは根本命題を混ぜ合わせていることだ。それらは単独でも既に充分それ自体の問題を含んでいるというのに。**第1の根本命題**：所有欲、勝手気ままな欲望が、罪と苦悩と死を呼ぶ。ニーベルンゲンの黄金の指環を手にするものは、常に不幸と破滅がついて回る。**第2の根本命題**：神々は契約によって制約されており、それに基づいてのみ統治することができる。天上の世界も不要とされうる。人間が成長すれば、神々は没落する。世界のそもそもの支配者は自由な精神と愛である。

私はこの2つのテーゼに対して反対するわけではない。しかしながら、ヴァーグナーの作品に込められた重苦しいもの、もやもやしたものを取り除いてみると、後に残るのは2つのありふれたテーゼにすぎないことが分かる。第一のテーゼは、例の太古のエヴァの物語だ。罪深い欲求と、よく知られた結末。第二のテーゼは、フオイエルバッハにおいてより先鋭に、より英気に富んだ形で表現されている。〈神が人間を創ったかどうかについては疑わしい。人間が神を創ったことについては疑いない〉。

さて、もう一度もとに戻ろう。ヴァーグナーが用いる2つのテーゼは、決して目新しい\*ものではないが、それでも受け入れてもいっこうに構わないものだ。受け入れられないのは、それらを溶け合わせてしてしまうことだ。ヴァーグナーが彼のオペラのリブレットをこの2つのテーゼの上に築いたのであれば——とりわけ第一のテーゼに基づいて全体を構成していく方が私にはふさわしいように思えるが——、大いなる才能を発揮してそれで物語全体を成功裏に展開していくヴァーグナーはたいした人物なのだが、ところが彼は遂行すべき**二重の課題**を同時に、しかも並行して扱おうとして失敗し、読者にたいし最終的な贈り物として、とどのつまり頭痛と混乱と不満足感しか与えてくれなかった。

\*この、新しいか、新しくないかという問い自体に私は重きを置いていない。〈目新しくあろうとするもの〉すべてに対して私はまず不信感を持つ。それにもかかわらず私がここで、新しいかそうでないかという問いに特に重要性を置いていないように見えるとしたら、それはヴァーグナーの使徒たちが、〈新しい福音書〉や〈新しい世界観〉や〈新しい生の内容〉といったお題目を唱えるのに倦まないからなのだ。

Und welches war nun diese Aufgabe? Die Verschmelzung zweier Sagen oder Fundamentalsätze, von denen jeder einzelne gerade Schwierigkeiten genug bot. **Erster Fundamentalsatz:** An der Gier, an dem rücksichtslosen Verlangen, hängt die Sünde, das Leid, der Tod. Wer den Goldring der Nibelungen hat, hat ihn immer nur zu Unheil und Verderben. **Zweiter Fundamentalsatz:** Die Götter sind gebunden und regieren nur durch Vertrag. Auch dem Himmel kann gekündigt werden. Wächst der Mensch, so sinken die Götter, der eigentliche Weltenherrscher ist der freie Geist und die Liebe.

Ich habe gegen beide Sätze nichts einzuwenden, aber wenn man sie des Schwulstes und der Dunkelheit entkleidet, worin sie sich bei Wagner geben, so bleiben zwei ganz gewöhnliche Sätze übrig. Satz 1 ist die alte Eva-Geschichte, sündiges Verlangen und die bekannten Consequenzen. Satz 2 hat durch Feuerbach einen viel prägnanteren und viel geistreicheren Ausdruck empfangen: „Ob Gott die Menschen schuf, ist fraglich, daß sich die Menschen ihren Gott schaffen, ist gewiß.“

So denn noch einmal, die beiden Sätze, mit denen Wagner operiert, sind zwar keineswegs\* neu aber doch durchaus acceptabel. Unacceptabel wurden sie erst durch ihre Verschmelzung. Hätte es Wagnern beliebt, seine vier Operntexte auf den einen oder andern dieser beiden Sätze zu stellen, besonderes auf den erstren der mir der geeigneteren scheint, so, glaube ich, wäre er bei seinem großen Talent der Mann gewesen, die Sache siegreich durchzuführen; an der gleichzeitig und nebeneinander zu lösenden **Doppelaufgabe** aber ist er gescheitert und hat seinem Leser als letztes Angebinde nichts weiter hinterlassen, als Kopfweh und Verwirrung und Unbefriedigtsein.

\*(auf dies Neu-sein oder Nicht neu-sein leg' ich an und für sich gar kein Gewicht, ja alles Neu-sein-wollen erregt zunächst nur meinen Verdacht. Wenn ich hier nichts desto weniger auf die Frage ›neu oder nicht‹ Gewicht zu legen scheine, so geschieht dies nur, weil die Wagner-Apostel, nicht müde werden von ›neuem Evangelium‹, ›neuer Weltanschauung‹, ›neuem Lebensinhalt‹ etc. zu faseln.)<sup>67</sup>

フォンターネのこの《指環》講釈は、テキストのみに基づいて著されたあらゆる《指環》論の中で、特に主要テーマに重点的に切り込んだ分析となった。フォンターネは、少なくともこの文章が書かれた 1881 年時点では《指環》の音楽を聴いたことがなかったと推測されるが、それが先入観のなさに繋がって、テキストの全体と細部を同時に眺めてそこから作品主題の発展過程を探る解釈学的な観察を可能にしたのだろう。なお、フォンターネが第 2 のテーゼに関して、それがフォイエルバッハの焼き直しにすぎないと論じていることに関して、主著『リヒャルト・ヴァーグナーの劇場』(*Das Theater Richard Wagners*,

1982)においてこの書簡を引用しているディーター・ボルヒマイアーは、フォンターネがヴァーグナーのフォイエールバッハに対する関係を知っていなかったと推測した上で、この書簡全体をフォンターネのヴァーグナーに対する〈マイナスの符合の付いた賛辞〉(Panegyrikus mit umgekehrtem Vorzeichen)と評価しているが<sup>68</sup>、《指環》成立史に関するあらゆる前提知識を持たなかったからこそ、このような遠慮のない作品の分析ができたという見方もまたできるのではないだろうか。

フォンターネが《指環》の主題を2つのテーゼに還元し、その並立に疑問を呈していることは、彼の読みの独創的な点であると同時に、フォイエールバッハの宗教批判がなお余震のように続いていた19世紀後半のドイツの思想状況の一端を捉えているように思われる。ニーチェが『ツァラトゥストラ』第一部を著したのが1883年のことだったが、フォンターネがヴァーグナーの滅び行く神々にフォイエールバッハの宗教批判を読み込んだことは、ニーチェがキリスト教の〈神〉の権威を否定したのと同じように、ひとつの絶対的な宗教的権威に対する懐疑心の表明となっている。

## バーナード・ショーの《指環》論

今日、バーナード・ショーの《指環》論を読まずして《指環》の演出史を論じることはほとんど不可能と思われる。それほどの説得力をもって、1976年にパトリス・シェローは徹頭徹尾ショーの《指環》論を舞台の上に具象化させた。シェロー以降、神話劇である《指環》を19世紀や20世紀、演出によっては21世紀といったように、完全に別の時代に置き換えて演出することは、この作品のアクチュアリティを顕わにする試みとして理解されるようになった。このように神話に題材をとった《指環》を現代の諸問題を扱ったドラマと見なす系譜を遡っていくと、バーナード・ショーに行き着く。

もともと、彼の著書が一躍脚光を浴びたのは、シェローによる舞台上の実践を契機にしてである。それまでは、社会主義者だったショーの《指環》論を取り上げるのは、エルンスト・ブロッホやハンス・マイヤーといった左翼系のヴァーグナー研究者に限られていた。1968年に大著『リヒャルト・ヴァーグナー』を著した当時の代表的なヴァーグナー研究者ヴェステルンハーゲンは、ヴァーグナーとバクナーニンの間の深刻な意見の対立を列挙した上で、バーナード・ショーのようにジークフリート像にバクナーニンの姿を見ようとする解

積を思いつきにすぎないとして退けた<sup>69</sup>。しかしヴェステルンハーゲンにとって不本意なことに、今日のヴァーグナー研究者の多くは、ショーが唱えたジークフリート＝バクーンという説に少なくとも抵抗感を抱いていないし、まして《指環》が資本主義批判のドラマであるというテーゼに対しては、より積極的な賛同が見出せると思われる。それでは、ショー自身は彼の主張の斬新さをどのようにアピールしたのだろうか。彼の著書『完全なヴァーグナー主義者』(*The Perfect Wagnerite*, 1898)は学術書ではなく、ユーモラスな筆致で読者を飽きさせないスタイルを貫いている。従ってどの箇所も引用文たりうるが、ここでは彼の主張が最もコンパクトに凝縮していると思われる箇所を引くことにしたい。それは第1版の反響を踏まえて書かれた第2版の序文である。

次のように教えられ、それに耐えられない人たちがいる。つまり、自分たちの英雄が、反乱の際に著名なアナキストと手を組んでいたこと。その英雄が、警察の「お尋ね者」として公表されていたこと。彼が革命的なパンフレットを書いていたこと。アルベリヒの治世下のニーベルンゲン国を描いた彼の作品は、規制を受けていない産業資本主義を詩的に描き直したものであり、その資本主義とは、19世紀中葉にエンゲルスの「イングランド労働者階級の状況」によって、ドイツで知られるようにされたものであること。こうした人々は、これらの事実を逆上して否定し、ついで、私が意識を欠いた倒錯の発作に襲われ、その事実をヴァーグナーと結びつけたのだと断言する。彼らの心を傷つけたことを私は申し訳ないと思う。だから私は、慈悲深い出版社にお願いして、ヴァーグナーの新しい伝記を出そうと考えている。この伝記では、彼は疑問の余地のない上流の正統な宮廷音楽家、および極めて排他的なドレスデンの社交界の中心人物として描かれるであろう。そうした作品はよく売れることであろうし、ヴァーグナー音楽の多くの愛好者たちによって、満足と安心をもって読まれることになろうと信じるものである。

There are people who cannot bear to be told that their hero was associated with a famous Anarchist in a rebellion; that he was proclaimed as “wanted” by the police; that he wrote revolutionary pamphlets; and that his picture of Niblungshome under the reign of Alberic is a poetic vision of unregulated industrial capitalism as it was made known in Germany in the middle of the nineteenth century by Engel’s Condition of the Laboring Classes in England. They frantically

deny these facts, and then declare that I have connected them with Wagner in a paroxysm of senseless perversity. I am sorry I have hurt them; and I appeal to charitable publishers to bring out a new life of Wagner, which shall describe him as a court musicians of unquestioned fashion and orthodoxy, and a pillar of the most exclusive Dresden circles. Such a work, would, I believe, have a large sale, and be read with satisfaction and reassurance by many lovers of Wagner's music.<sup>70</sup>

結果的に、ショーの予言はほぼ完全に的中することになった。この文章が書かれたのは1901年のことであるが、この年の5年後に前節で紹介したヒューストン・ステュアート・チェンバレンの民族主義的なヴァーグナー伝の初版が刊行され、着実に版を重ねて行くことになったからである。チェンバレンの著書でブルジョワの名士ヴァーグナーという像が強調されることはむろんなかったが、同様に社会主義者たちと氣息を通じた革命家ヴァーグナーという像が強調されることもなかった。ショーの解釈は19世紀末としては斬新な着眼点に基づいていたが、自説の浸透に関しての彼の見通しは甘かったといえるだろう。

バーナード・ショーの《指環》論(1898)からハンス・マイヤーの《指環》論(1953)が現れるまでの半世紀の間、《指環》のテキスト解釈は沈滞期を迎える。民族主義的な《指環》解釈がますます幅を利かすようになる社会において、非民族主義的、あるいは反民族主義的な《指環》解釈を世に問うことが次第に難しくなっていく事情はよく理解できる。それでも1898年から1953年にかけて、幾つかの注目すべき《指環》論が残されている。それらはすべてテキスト解釈と言うよりも音楽解釈に傾いているが、それは《指環》のテキストから次々と民族主義的なシンボルが政治的に利用されていく過程において、民族主義的ヴァーグナー解釈に反対する人々に残されたものが音楽だけだった、という実態を暗示しているのかもしれない。次に引くトーマス・マンの文章は、彼が1937年にスイスで講演を行った際原稿「リヒャルト・ヴァーグナーと《ニーベルングの指環》」の末尾部分である。

民族、剣、神話、北方的英雄精神、こういったものをある種の人々は口にしておりますが、それらはヴァーグナーの芸術家語彙からの恥ずべき剽窃にすぎません。《指

環》の創造者は、過去と未来に酔いしれた芸術と引き換えに、精神を殺害する国家全体性を手に入れるために市民教養の世紀を踏み出そうなどとは考えませんでした。ドイツ精神こそが彼にとってすべてであり、ドイツ国家は彼にとって何の意味も持たなかったのです。—— […] ヴァーグナーの真の予言は、〈財宝でも黄金でもなければ、支配者の栄華でもなく、疑わしい契約の欺瞞に満ちた絆でもない〉のです。それは《神々の黄昏》の掉尾で地上を支配する岩から立ち上る天上のメロディーであり、いまひとつのドイツが生んだ生命と世界の詩である作品の結語と同一のものを音によって表しているのです。

永遠に女性的なるもの、われらを高みに引きゆく。

Volk und Schwert und Mythos und nordische Heroik, das sind in gewissem Munde nur schnöde Entwendungen aus dem Vokabular von Wagners Künstler-Idiom. Der Schöpfer des ›Ringes‹ ist mit seiner vergangenheits- und zukunfts-trunkenen Kunst aus dem Zeitalter bürgerlicher Bildung nicht herausgetreten, um eine geistmörderische Staatstotalität dafür einzutauschen. Deutscher Geist war ihm alles, deutscher Staat nichts – […] Seine wahre Prophetie ist nicht ›Gut noch Gold noch herrischer Prunk, nicht trüber Verträge trüglicher Bund‹, – es ist die himmlische Melodie, die am Schluß der ›Götterdämmerung‹ aus der brennenden Trutzburg der Erdherrschaft emporsteigt und in Tönen dasselbe verkündet wie das Schlußwort des anderen deutschen Lebens- und Weltgedichts:

Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan.<sup>71</sup>

マンのいう「ある種の人々」「精神を殺害する国家全体性」といった言葉がナチズムに向けられていることは自明であるが、マンが「民族、剣、神話、北方的英雄精神」の宝庫である《指環》を擁護するために「生命と世界の詩」であるゲーテの『ファウスト』を引き合いに出していることは注目に値する。マンはここでナチズムが称揚するようなゲルマン民族主義的価値観に対してヒューマニズム的価値観を対置させているのであり、《指環》の終曲の音楽の中にマンはそれを聴こうとした。このような認識はマンの信念として亡命時代の彼の連年の著作や講演に共通して認められるものだが、第二次世界大戦後のヴァーグナー研究の大勢はこの単純ともいえる二分法を受け入れることによってナチズムによるヴ

アーグナー剽窃の問題に解答を与えようとしてきた。そしてその判断根拠の最終的な拠り所は音楽だった。そうした傾向は今日まで変わっていない。

## 2. 1945年以降

### ハンス・マイヤーの《指環》論

第二次世界大戦から暫くの間、ヴァーグナー研究の中心は完全にイギリスやアメリカといった戦勝国に移っていた。イギリスでは1947年にアーネスト・ニューマンが4巻本のヴァーグナー伝を完成させ、コジマ・ヴァーグナー公認のヴァーグナー伝の著者であるグラゼナップ<sup>72</sup>や前掲のチェンバレンの伝記がついに時代遅れのものとして退場した。大戦直後の十年間に最も活発にヴァーグナー研究に携わったのは、イギリスやアメリカの研究者の他には、ドイツから亡命を余儀なくされた知識人たちであった。多少の単純化を行うことが許されるとすれば、左翼系知識人たちによるナチ的・民族主義的なヴァーグナー解釈からの〈解放〉といった様相を呈していたのだ。

1953年に東ドイツの文芸誌『意味と形式』(*Sinn und Form*)誌に発表されたハンス・マイヤーのヴァーグナー論は、東ドイツよりはむしろ西ドイツで評価され、今日の《指環》研究の古典としての地位を得ることになった。エルンスト・ブロッホと同じように彼は後に東ドイツを追われることになるが、その予兆は既に彼の《指環》論の中に見えていた。〈社会主義的リアリズム〉<sup>73</sup>という社会主義建設の現実や典型を描くことを重視する東ドイツの文化当局にとって、マイヤーの描くヴァーグナー像はあまりにも奇麗事にすぎたのである。

新しい自然状態のための破壊、それはルソーにバクーニンの思想と新しい——革命後の——人間に関するフォイエルバッハのヴィジョンが重なったものだった。1840年から1848年にかけてのユートピア的社会主義そのものである。新しい世界は古い世界の廢墟から生まれる。金銭支配から解放された新しい共同体として再生する。そこでは独立した人間ジークムントもジークフリートももはや必要ではない。《神々の黄昏》のフィナーレのト書きには、まだこうした基本構想が残されているのが読み取れる。「大広間の瓦礫から人々が忽然として勢いを増しつつある上空の炎を見やる」古い支配関係——災厄をもたらす諸関係の没落の証人である新しい人間たちである。

Zerstörung im Dienst eines neuen Naturzustandes. Das war Rousseau plus Bakunin plus Ludwig Feuerbachs Vision vom neuen – nachrevolutionären – Menschen. Utopischer Sozialismus aus der Zeit von 1840 bis 1848 in reinster Form. Die neue Welt ersteht aus dem Brand der alten: als neue Gemeinschaft, die befreit ist von der Goldherrschaft, darum auch der Selbsthelfer Siegmund und Siegfried nicht mehr bedarf. Noch an der Schlußbemerkung zur Götterdämmerung kann man diese Grundkonzeption ablesen: »Aus den Trümmern der Halle sehen die Männer und Frauen in höchster Ergriffenheit dem wachsenden Feuerschein am Himmel zu«. Die neuen Menschen als Zeugen des Untergangs alter Herrschafts- und Unheilverhältnisse.<sup>74</sup>

マイヤーの《指環》解釈にとりわけ特徴的なのは、ヴァーグナーに影響を与えた思想の直接の反映をこの作品のテキストに見出そうとする姿勢である。詳しくは第2章第1節において言及するが、《指環》の現行版テキストと最終的に音楽が付されなかった2つの異稿をマイヤーはそれぞれ「バクーニンの」「フォイエルバッハ的」「ショーペンハウアー的」という表現で特徴づけを行い、それ以降これら3つのバージョンは、ヴァーグナー研究者に等しく「バクーニン版」「フォイエルバッハ版」「ショーペンハウアー版」として共通理解されるようになった。このレッテル付けによって、様々な異稿が雑然と存在する《指環》のテキスト研究は大いに簡明化された。しかしながら、この名称はマルキストとしてのマイヤーが便宜的に付与したものであるということは、常に念頭においておく必要があるだろう。とりわけ「バクーニン版」に関しては、クルト・フォン・ヴェステルンハーゲンに代表されるように、こうした名称を好まない研究者も一方で存在する。

## ヴォルフガング・シャーデヴァルトの《指環》論

前節で触れたように、1951年からヴィーラント、ヴォルフガングの兄弟によるバイロイト音楽祭の再出発が図られ、そこでは新バイロイト様式という演出スタイルが推進された。この演出は、舞台の上からリアルな細かな装飾や小道具を排除し、芸術的表現を専ら音楽と照明と可動可変な舞台装置に委ねた点に特色があった。こうした演出スタイルは既に

1920年代から世界の幾つかのオペラハウスで実験的に試みられており目新しさはなかったはずだが、ナチ時代の時代がかった示威的なヴァーグナー上演の記憶が未だ覚めやらなかった時代だけに、新バイロイト様式は世界的に画期的であるとの評価を勝ち得ることになる。

新バイロイト様式に最も適合したヴァーグナーの楽劇は《指環》だった。《指環》は何よりも神話に依拠したドラマであり、神話は民族性という衣を剥ぎ取ってしまえば、人間にとっての普遍的な問いかけを内に含んでいる。折しも構造主義が急速に世界の知の潮流に乗り、レヴィ＝ストロースによって神話の構造主義的分析が説得力を持つようになった時代である。各神話の差異ではなくむしろ共通項に目を向けようとした当時の思想潮流から考えれば、ゲルマン神話に依拠した《指環》からゲルマン的な要素をすべて取り去り、なおかつこの作品を一篇の普遍的な人間ドラマとして演出することは別段難しいことではなかった。更にもう一段階進んで、この作品からギリシア神話的な要素を抽出することも、各神話の共通項に関心に向けた構造主義の全盛期ではごく自然な発想と言えた。

ゲルマン神話に依拠した《指環》にギリシア神話的な要素を見出すという認識を決定づけたのが、1962年に古典学者ヴォルフガング・シャーデヴァルトによって発表された「リヒャルト・ヴァーグナーとギリシア人」という論文である。この論文を彼はヴィーラント・ヴァーグナーが編纂した論文集に寄稿し、その中で《指環》がアイスキュロスのプロメテウス三部作をパランプセスト（重ね書き）したものであることを明らかにした。この＜発見＞によって、ゲルマン神話に依拠した作品の筋書きは表層（衣装）にすぎず、作品の根幹はギリシア神話に依拠した深層（骨格）にあるとする見解が導かれるようになった。次に引くシャーデヴァルトの文章は、《指環》がどれほど『プロメテウス』三部作を下敷きにしているかを、十分な説得力でもって明らかにしている。

プロメテウスとブリュンヒルデは共に、賢くまた警告を発する大地母神——テミスとヴァラ＝エルダ——の子である。2人も共に深い知恵を持つ。プロメテウスとブリュンヒルデは共に人類に対するあまりに大きな愛のために罰せられる。2人は共に人里離れた岩の上に、「縛りつけられる」。プロメテウスは言葉通りの意味において、またブリュンヒルデはヴォータンによって眠りに沈められ、岩山を荒れ狂う炎に囲まれることによって縛られるのだ。「彼は私を岩に縛りつけた」この束縛の実行の任にあるのは、共に火の神、つまりヘファイストスとローゲである。プロメテ

ウスとブリュンヒルデは共に長い年月——あるいは何世紀——もの後にひとりの英雄によって縛めを解かれる。その英雄は神の血を引き、同時に死すべき定めにある人間の女の息子である。彼女たちは共に英雄を生んで亡くなる。プロメテウスにとっての解放の英雄はヘラクレス、より正確に言うと、ブリュンヒルデにとっては明らかに若きヘラクレスであるジークフリートだ。2人の英雄は共に地上の征討者であり、怪物の退治者である。

Beide, Prometheus und Brünnhilde, sind Kinder der wissenden und warnenden Erdgöttin, Themis und Wala-Erda. Beide sind sie tief Wissende. Beide, Prometheus wie Brünnhilde, werden bestraft für ihre zu große Menschenliebe. Beide werden in menschenferner Gegend an einen Felsen ›gefesselt‹: Prometheus im eigentlichen Sinn des Wortes, Brünnhilde dadurch, daß sie von Wotan in Schlaf versenkt und mit der Waberlohe umgeben wird: „Er fesselte mich auf den Fels“. Ausführendes Organ der Fesselung ist bei beiden der Feuergott, dort Hephaisstos, hier Loge. Beide, Prometheus wie Brünnhilde, werden nach Jahren – oder Jahrhunderten – gelöst von einem Helden, der göttlicher Abstammung und zugleich der Sohn einer sterblichen Frau ist, mit der beide in ihrem Leben zu tun bekamen. Der erlösende Held ist für Prometheus Herakles, für Brünnhilde Siegfried, deutlich ein junger Herakles, und wie dieser ein Reiniger der Erde und Bekämpfer von Ungeheuern.<sup>75</sup>

シャーデヴァルトの指摘は更に続く。そこでは《指環》の台詞の幾つかが、明らかに『プロメテウス』三部作からの引き写しであることが示されている。いずれにしても、これだけ連続して証拠を並べられると、《指環》はシャーデヴァルトのいうように完全に<重ね書き>されてなぞられたもののように思えてくるが、より厳密に検討してみれば、ヴァーグナーは『プロメテウス』三部作を明らかにドラマの<枠組み>として拝借しているものの、作品主題としては用いていないことが分かるだろう。権力と愛の相克という主題や近親相姦のモチーフは《指環》独自のものであって、アイスキュロスからの影響は全くないと考えてよい。

ところで、アイスキュロスとヴァーグナー、『プロメテウス』三部作と《指環》四部作の間の明らかな類似性は、なぜシャーデヴァルト以前の研究者に見逃されてきたのだろうか。

あるいはより正確に言うならば、重視されて来なかったのだろうか。というのも、《指環》にギリシア神話の要素を見出すこと自体はシャーデヴァルト以前にも前例があり、その意味ですべてを彼の功績に帰すことは事実と反するからである。ヴァーグナーと交友関係にあった時期のニーチェは、《指環》をアイスキュロス悲劇の19世紀ドイツにおける復興という視点から見ていた。このことは『悲劇の誕生』の中で、一方でギリシア悲劇の中でとりわけアイスキュロスの悲劇に高い評価が与えられたのと、他方でヴァーグナーが熱烈的な賞賛の対象となっていることにも表れている。また高辻知義によると、1907年にローベルト・ペッチュという研究者がシャーデヴァルトと類似の見解を表明しているという<sup>76</sup>。また部分的・限定的に《指環》とギリシア悲劇の関係に言及した研究者は確かに多い。《指環》の理論書といわれる『オペラとドラマ』の第2部がヴァーグナーによるギリシア悲劇論という体裁をとっているために、『オペラとドラマ』に言及することはギリシア悲劇について言及することと重なってくるからである。また、シャーデヴァルトに少し遅れてヴェステルンハーゲンのヴァーグナー伝が公刊されたが、ここでもシャーデヴァルトの見解は全面的な賛同を見ている。ヴェステルンハーゲンが1930年代からドイツ文学研究の立場からヴァーグナー研究者としての地位を築いてきた事実を考慮するならば、ヴェステルンハーゲンがシャーデヴァルト以前に同様の見解に達していた可能性は大いにある。

にもかかわらずシャーデヴァルトの論文がその後のヴァーグナー研究に決定的なインパクトを与えたのは、彼がヴァーグナー研究者ではなく古典学者だったという単純な事実にも拠る側面が大きかったと思われる。彼は新バイロイト様式がヴィーラント・ヴァーグナーの死によって一応の終焉を迎えた1966年以降にヴァーグナー研究から離れていった。つまりシャーデヴァルトは部外者であり、その彼が《指環》解釈に一石を投じたことが重要だった。《指環》のテキスト解釈がナチ時代の民族主義的解釈の反動から慎重な読みを余儀なくされ、音楽解釈に主導権を譲り渡した時代に、彼の論文は《指環》のテキスト解釈の出発点を明示したといえる。また新バイロイト様式の評価が世界的に固まったのは1960年代に入ってからであるが、1962年に初めてヴィーラント・ヴァーグナーの手による論文集に掲載されたシャーデヴァルトの論文は、《指環》を脱ゲルマン化して普遍的な心理劇として新たに演出しようとして試行錯誤していたヴァーグナー兄弟にとって、願ってもない側面援助となったのである。

## 演出家主導の《指環》解釈

1960年代までのヴァーグナー上演は〈新バイロイト様式〉の独壇場だったわけではない。ヴァーグナー解釈の基準を時代を超えた普遍的人間性、原型、アルカイクなものに設定する〈新バイロイト様式〉に対する反動として、ヴァルター・フェルゼンシュタインの一派と彼のいわゆる「リアリスティックな音楽演劇」は、ヴァーグナー芸術の持つ19世紀という時代性を強調し、作品をその成立した時代と共に捉え、作品の受容史さえも、作品が受け止められてきた歴史の一部として演出の中に取り込む方向性を打ち出した<sup>77</sup>。こうした傾向を代表する人物として、ヨアヒム・ヘルツの名を挙げることができるだろう。

1970年代に入ると《指環》のテキストは演出家によって大幅に読み替えられ、この作品はその社会批判的な一面や無政府主義的な一面が強調されて演出されるようになった<sup>78</sup>。

1980年代後半から1990年代を通して、環境破壊や管理社会といった作者自身おそらく想像もしなかった問題までもが《指環》に読み込まれるようになっていく。更に最近では、全体をひとつのコンセプトに押し込める1970年代以来の演出家主導による上演に対するアンチテーゼとして、細部に拘ることによってこの作品の喜劇的な側面を浮かび上がらせたり、意図的に様式上の不統一を強調する上演も見られるようになった。またこうした作品の読み替えを極力廃し、メトロポリタン歌劇場のオットー・シェンクによる《指環》上演に代表されるように、ト書きを朴訥なまでに遵守した《指環》上演も少数派ながら未だ世界の幾つかのオペラハウスで見かけることができる。

いずれにしても、《指環》は今日なお世界中の演出家の挑戦意欲をそそってやまない舞台作品である。こうした実演での《指環》の人気に対して、《指環》のテキスト解釈史は一種の停滞状況を迎えている。これはハリー・クプファーやゲッツ・フリードリヒといった演出家による、大胆なテキストの読み替えを行った《指環》上演のもたらしたひとつの弊害とも言えるだろう。人を瞠目させる作品の奇抜な読み替えに順応した観客にとって、一時代前までは憤激や侮蔑でもって扱われたジークフリート＝バクニンというバーナード・ショーのテーゼももはやインパクトを持ちえないし、トーマス・マンが説くようなヒューマニズム的《指環》解釈は上品にすぎるだろう。それでもなお《指環》のテキストには、今日なおブームが続いている作品の〈読み替え〉に対して、演出家に読み尽くされないだけの深みがあるものと考えたい。

### 第3節：《指環》解釈の系譜

これまで見てきたように、《指環》は時代ごとに全く性格の異なる受け取り方をされてきた。その多彩さはしばしばこの作品の論述に困難を来す。ここで問題の所在を明らかにするために、《指環》解釈史に関するひとつの図式化を行うことが必要だと考えられる。以下に示す図式化は、その基本的性格において共通する解釈をひとつのグループのもとに配したものである。グループは全部で3つある。各々のグループは、それぞれ私が定義した基本的性格を持つとともに、他のグループに対する相対的關係においてまとまりを構成する。基本的にひとりの研究者やひとつの《指環》論は3つのグループのうちのどれかに帰するものと見るが、その帰属は絶対的なものではなくむしろ便宜的なものとして捉えられるべきであり、その研究者と論文のどの面に着目するかによって分類がずれることもありうる。こうした色分けの困難さは、とりわけ現代の研究者において生じる場合が多い。この事実はとりもなおさず、ヴァーグナー研究が近年とみにドイツ文学や音楽の枠を超えた広がりを見せていることと、ヴァーグナー研究の進展に伴って研究者がよりアンビヴァレントで慎重な議論を強いられている事情が挙げられる。以下に3つのグループのそれぞれについてその基本的性格と、この立場に属する代表的な研究者の仕事の例、更には他のグループとの関係について述べていきたい。

#### 1. 民族主義的解釈

最初に挙げられるのは最も歴史が古く、また最も主張の過激なグループである。彼らはヴァーグナーの楽劇の基本的性格を、専らドイツあるいはゲルマンという民族的・国家的なカテゴリーと重ね合わせる。それは《指環》や《ニュルンベルクのマイスタージンガー》といった明らかに民族主義的な特徴を持った作品に留まらず、《さまよえるオランダ人》から《パルジファル》に至るまでのすべての作品を、何らかの形で民族・国家の問題とリンクさせようとするのがこのグループのヴァーグナー解釈の最大の特徴である。表面的・外面的に民族や国家の問題と結びつかない楽劇に関しては、ドイツ的美徳やドイツの謙譲といった表現が持ち出され、それでも関連づけが困難な場合は、反ユダヤ主義の問題が持ち

出されることになる。

第1節でも見たように、このグループはドイツの第二次世界大戦の敗戦に伴って、その主張の基盤を根底から崩される形になった。今日では、ナチ時代に大手を振って通用していた民族主義を前面に押し出したヴァーグナー解釈を肯定的な文脈で口にする研究者はいない。逆にこうした解釈を専ら否定的な文脈において用いることで、彼の芸術のイデオロギー的疑わしさを問題にする研究者の系譜が存在する。歴史的に見るとニーチェもこの系譜の先駆者に連なるが、とりわけこの系譜は、ピーター・ヴィーレックに始まり、ローベルト・グートマンらを経由して、ツェリンスキーへと受け継がれることでその戦闘的性格を先鋭化させていく。前節でも触れたが、ツェリンスキーが提示したテーゼはヴァーグナー研究界を二分する大論争へと発展し、それ以降民族主義的解釈は、残り2つの解釈との接点を半ば失うという損失を蒙りながらも、ヴァーグナー研究においてひとつの特化した地盤を築き上げてきた。ツェリンスキー以降、彼の議論を継承してこの問題を扱った研究書としてとりわけ大きな反響を呼んだものとして、ポール・ローレンス・ローズ<sup>79</sup>とヨアヒム・ケーラー<sup>80</sup>の著書が挙げられる。また最近ではヴァーグナー家内部の不協和音が表面化し、現在のヴォルフガング・ヴァーグナー体制下からはじかれた形のゴットフリート・ヴァーグナーやニケ・ヴァーグナーらが、相次いでヴァーグナー（家）の反ユダヤ主義などを問題とした書を世に問うた<sup>81</sup>。これらの書物はジャーナリズムによって大々的に報道されたが、話題に上らなくなるのもまた早かった。ヴァーグナーの楽劇とバイロイト（音楽祭）の一面をなす民族主義的な性格に批判の目を向けることは、敬虔なヴァグネリアンにとっては腹立たしいことに違いないが、今後なお検討すべき課題であり続けるだろう。ただしそれが一過性のものに終わらないためにも、ツェリンスキーやローズによって学問的な出発点を与えられたこの問題に関して、問題をヴァーグナー個人の反ユダヤ主義やナチズムとの関連に限定せず、具体的に作品に即して証明していくことが必要であると考えられる。つまり、ゲルマン民族主義的なヴァーグナー解釈がこの「総合芸術」を理解する上で無視しえぬ役割を果たしているという観点を、『コジマの日記』やヴァーグナーが書き残した美学・政治論文からのみならず、《指環》に代表される楽劇の文学的・音楽的な分析から明らかにすることが、現在このグループに求められている課題であるように思われる。

## 2. 古典的解釈

歴史的に見て、このグループはいわゆるヴァグネリアンと呼ばれる熱狂的なヴァーグナー支持者の大半と、第二次世界大戦後のヴァーグナー家とバイロイト体制に思想的に近い位置にいる研究者の多くを数えることができる。このグループに共通するのは、ヴァーグナーと彼の楽劇をヨーロッパの音楽史・文学史の中に正当に位置づけようとする志向である。ヴァーグナーの存命中においては、ヘッベル対ヴァーグナー、ニーチェ対ヴァーグナー、ブラームス対ヴァーグナーといった具合に、ヴァグネリアンとアンチ・ヴァグネリアンの対立は具体的な対象を伴って繰り広げられるのが通例だった。こうした対象は一種の神輿として担がれているにすぎず、中には対象に祭り上げられた本人の意に反してこうした対立図式が一人歩きする場合もあった。上の例では、ニーチェが実際にアンチ・ヴァグネリアンの旗頭として自負を抱いていたかどうか疑わしい面があるし、ヴァーグナーの方も疎遠となったニーチェを殊更に意識していた様子は、少なくとも『コジマの日記』の記述などからは窺えない。ブラームスに至っては本人がむしろヴァーグナーに親近感を抱いており、ヴァーグナーも一部で伝えられるほどブラームスの音楽に批判的だったわけではないのである<sup>82</sup>。ヴァグネリアンとアンチ・ヴァグネリアンの過熱化する論争がいわばこうした虚構の対立図式を必要としたといえるが、この対立を一般的な視点に置き換えると、ヴァーグナーの芸術をヨーロッパの音楽史・文学史においてどう評価するかという問題に繋がっていくわけである。

《指環》の古典的解釈の立場に拠る研究者は、ヴァグネリアンとアンチ・ヴァグネリアンの泥沼の論争が招いた後始末をつけることを自らの課題としている。またこのグループはヴァーグナーの文化史的重要性を強調することにとりわけ熱心なため、彼らの研究ではしばしばギリシア悲劇やシェークスピア、ゲーテ、シラー、クライスト、ホフマンスタールのドラマおよびその理論との比較考察や、ベートーヴェンやヴェーバーからの作曲技法の継承、ならびにヴァーグナー以降の作曲家に対する彼の音楽の影響、といった問題にその関心の重点が置かれることになる。1990年頃までの《指環》研究の成果を集大成したものとして白水社より刊行された《指環》の日本語版注釈本も、とりわけテキストの注釈に関してみると、このグループの立場を踏まえた研究スタンスと見なすことができる。

このグループのイニシアチブによってヴァーグナーの人物像が様々な角度から浮き彫りになってきたことは、このグループの何よりの功績である。ただし、彼らの研究が一昔前

のヴァグネリアンの認識関心と変わることがなければ、いずれこの種の方向性に基づく研究はその新鮮さを失っていくことだろう。今日、ヴァーグナーの古典的解釈を志向する研究者に求められているのは、本論文の冒頭に引いたアドルノの議論にもある通り、ヴァーグナーの楽劇に内在するアクチュアリティを顕在化させることである。

### 3. 社会批判的解釈

《指環》の社会批判的解釈とは、この作品の基本的性格を 1848 年から 1854 年頃までの作者の社会観・世界観に見ようとする立場を指す。詳しくは次章で触れるが、この時期のヴァーグナーは 1848 年革命に積極的に関与して、他のナショナリストと一応の共闘関係にあった。ところがルードヴィヒ二世の庇護の下に彼の社会的地位が高まったことと連動して、彼の社会観・世界観は次第に保守的・非共和主義的傾向を強めていく。そして 1874 年に最終的な完成を見、1876 年にバイロイトで上演された《指環》の初演は、ドイツ帝国皇帝ヴィルヘルム一世を筆頭に、ブラジル皇帝ドン・ペドロ、バイエルン王ルードヴィヒ二世、ヴィッテンベルク王、ザクセン・ヴァイマル大公アレクサンダーといった王侯貴族が多数参列し、さながら時代遅れのヴィーン会議といった様相を呈したのだった。第 1 回バイロイト祝祭の通しチケットは 300 ターラーだったが、これは平均的な手工業者の年収を遥かに上回る金額に相当した。従ってこの祝祭が王侯貴族や富裕なブルジョワの祭典となったのは半ば必然的なことだった。しかしながら、作者の本来の構想によると、この作品の本来の観客としてはドイツの一般民衆が想定されていたのであり、上演に際しては無料で民衆に入場券が配られることになっていた。従って作者の本来の構想を知るものにとつては、1876 年のバイロイトの祝祭はヴァーグナーの保守化・右傾化と映ったことであろう。ニーチェがこの祝祭の参加後にヴァーグナー批判の筆をとることになったのも、この祝祭においてヴァーグナーの変節が顕わになったことが影響していると思われる。

それゆえにこそ、このグループに分類される論者たちは、《指環》をブルジョワや右翼的ナショナリストたちの手から奪還すべく、この作品の原型に着目しようとしてきたのだった。彼らは解釈史上少数派であることが多かったが、彼らの残したヴァーグナー論、《指環》論は上に見てきた《指環》解釈史において、作品への洞察力において他の 2 つのグループよりも踏み込んだ解釈を見せている。具体的に名を挙げれば、バーナード・ショー、エル

ンスト・ブロッホ、ハンス・マイヤーといった論者がこのグループに名を連ねてきた。

1970年代に入って演出家主導のヴァーグナー上演が主流となり始め<sup>83</sup>、《指環》のテキストの〈読み替え〉が恒常的に行われるようになると、このグループの発言力は俄然増した。というのも、《指環》のテキストは1848年革命当時の社会構造を確かにその背後に持つからである。とりわけその構図が透けて見えるのは《ラインの黄金》であるが、バイロイトのパトリス・シェローを代表として、ロンドンのゲッツ・フリードリヒ、ライプツィヒのヨアヒム・ヘルツ、カッセルのウルリヒ・メルヒンガーといった新しい《指環》解釈者・演出家たちは、競ってこの作品の舞台を19世紀中葉のヨーロッパ社会に置き換えることによって、1848年革命の最中に着想されたこの作品の社会批判的性格を際立たせるような演出を行うようになった。更には、前節で触れたが、1980年代後半以降の《指環》解釈では、この作品の射程を19世紀中葉のヨーロッパ社会批判に見るのではなく、20世紀、更には21世紀の人類の問題に関連づけていこうとする試みまで登場してきた。これらも《指環》の社会批判的解釈の枠内に位置づけることができるだろう。

## 本章のまとめ

これまで見てきたように、ヴァーグナー受容史は第二次世界大戦を分水嶺として、民族主義的解釈から「非」民族主義的解釈あるいは「反」民族主義的解釈へと、その主導権な方向が明らかに入れ替わった。第二次世界大戦後において、ナチが行ったような民族主義的解釈は社会に許容されなくなり、今日ではもっぱらヴァーグナーの反ユダヤ主義やナチ的な思想信条を糾弾する研究者によってその主張が批判的に取り上げられるばかりである。ヴァーグナー研究者の大勢はこうした解釈を退けているが、それはヴァーグナーの楽劇が民族主義的な要素に頼らずとも芸術的に成り立ちうることで戦後バイロイト音楽祭の芸術的成功によって保証されたからである。こうした芸術的成功を先導したのが《指環》だった。ヴァーグナーとナショナリズム、ヴァーグナーと人種主義、ヴァーグナーとナチズムといったデリケートな問題を可能な限り避けようとする研究者たちは、ゆえに「脱」民族主義的解釈という表現のもとに総称することができるだろう。

脱民族主義的解釈の一言に総称されるヴァーグナー研究者たちのスタンスには、実際はかなりの振幅が見られる。一方でヴァーグナーをドイツ文学史・音楽史の伝統の継承者として位置づけることに関心を持つ研究者が存在し、他方でヴァーグナーを伝統文化の破壊者・革新者と位置づけることに関心を持つ研究者が存在する。両者の見解が最も鋭く対立を見せるのが《指環》である。前者の見方に従えば《指環》はアイスキュロスに始まり、『ニーベルンゲンの歌』やゲーテの『ファウスト』の精神を汲んだドラマとしての側面が強調される。後者の見方に従えば、《指環》は1848年革命の最中に構想された革命劇であり、未だ実現しないユートピアの姿を描いた未来の劇である。この2つの立場に、《指環》を作者の民族主義（そして反ユダヤ主義）とドイツ・ナショナリズムへの傾倒の証左と見なす民族主義的な解釈が加わる。そのいずれが最も説得力を持つ《指環》解釈であるかは、ヴァーグナー受容史のみから明らかにすることはできない。それに対する有効な解答のひとつは、《指環》の創作過程を追うことによって見えてくる。つまり作品成立史の再検討が求められているのである。

## 注：第1章

- 1 《タンホイザー》の初演はドイツ・カトリックとローマ教会の対立を受けて宗教問題化したし、《ローエングリン》の初演はナショナリストによる守旧派への攻撃と見なされた。《トリスタンとイゾルデ》はそれまでの調性音楽に対する挑戦として伝統的な音楽を評価する人々に受け止められたし、《ニュルンベルクのマイスタージンガー》はプロイセンに対するバイエルンの文化的示威行為として理解された。その他、ドイツオペラ対フランスオペラ、ヴァーグナー派對ブラームス派など、ヴァーグナーを焦点とする対立図式は枚挙に暇がないが、ここでは個々の図式には言及しない。
- 2 この機関紙の訳語は **»Bayreuther Blätter«** をカタカナ表記したものである。直訳すると『バイロイト草紙』といったニュアンスを持つこの言葉は、定訳が未だ確立していない用語のひとつである。『バイロイト通信』・『バイロイト新聞』・『バイロイト報告』などの訳例が見受けられるが、いずれも定訳とするには一面的な感じが否めない。本論文が人名表記などを依拠した『ヴァーグナー大事典』では、バイロイター・ブレッター（バイロイト通信）との表記がとられているため、ここではカタカナ表記を採用した。なお、この機関紙についての詳しい情報と、そこに掲載されたすべての論文の題目と掲載号、年月を網羅した研究書として、Annette Hein (Hg.): *»Es ist viel »Hitler« in Wagner«. Rassismus und antisemitische Deutschtumsideologie in den »Bayreuther Blättern« (1878-1938). Mit einem Verfasser- und Schlagwortregister*, Tübingen 1996 が挙げられる。
- 3 とりわけこうした問題意識に基づいて『バイロイター・ブレッター』掲載記事のテーマ別の分類と分析を試みたのが、先のアンネッテ・ハインの研究である。逆に、例えばメアリー・A・チコラはその博士論文において、『バイロイター・ブレッター』に掲載された《パルジファル》に関する記事を分析することで、バイロイター・クライス（ヴァーグナー家と親交のあったヴァーグナー信奉者を指す）がナチズムの《パルジファル》解釈に何ら影響を与えていないことを示して見せた。Mary A. Cicora: *Parsifal Reception in the Bayreuther Blätter*, New York 1987 参照。
- 4 フランスにおけるヴァーグナー受容については、優れた先行研究が多数存在する。ここではその中でも、本論文にとってとりわけ有益だったものを挙げるに留めたい。まずは、Annegret Fauser / Josef Mackert / Matthias Waschek (Hg.): *Korrespondenzen. Tendenzen der Ästhetik in Paris und Brüssel 1860-1917*, in: Storch, Wolfgang (Hg.): *Die Symbolisten und Richard Wagner*, Berlin 1991 の編年体資料が非常に有益である。これはフランス・ベルギーにおけるヴァーグナー受容の年表としての機能と、受容の実態を伺わせるテキスト（抜粋）のドキュメントとしての機能を兼ね備えている。また、ごく最近の研究としては、Annegret Fauser / Manuela Schwartz (Hg.): *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik – Literatur – Kunst – Musik*, Leipzig 1999 もよい。この研究書は多数の著者の論稿をひとつにまとめたものであるが、とりわけヴァーグナーとあるひとつの対象を比較した論文を多数収録している点が目を引く。
- 5 この分野に関しても幾つか参考文献を挙げるができる。まず、ヴァーグナーとパロディをめぐっては、Andrea Schneider: *Die parodierten Musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*, Anif / Salzburg 1996 がこの問題に関する基礎研究を成し遂げている。次にヴァーグナーとカリカチュアに関しては、研究とはいえないものの、Ernst Kreowski / Eduard Fuchs (Hg.): *Richard*

- Wagner in der Karikatur*, Berlin 1907 がヴァーグナーのカリカチュアを一手に収集した本として資料的価値が高い。なお、この書に関しては昨年、6巻本の業書の一冊として、日本の「本の友社」から復刻版が刊行されている。また現在パイロイトのリヒャルト・ヴァーグナー国立文書館の館長を勤めているスヴェン・フリードリヒによる論文「リヒャルト・ヴァーグナーのパロディとカリカチュア」(日本ワーグナー協会編『ワーグナーヤールブーフ 1997』東京書籍 1997、所収)は、この問題を俯瞰する際に役立つ。
- 6 とりわけ晩年の著作『ヴァーグナーの場合』(Der Fall Wagner, 1888)『ニーチェ対ヴァーグナー』(Nietzsche contra Wagner, 1888)にそうした傾向が認められる。
  - 7 この種のカリカチュアを集大成したものに、Eduard Fuchs / Ernst Kreowski (Hg.): *Richard Wagner in der Karikatur*, Berlin 1907 が挙げられる。
  - 8 「表向きは」と断ったのは理由がある。ヴァーグナーに肯定的な研究者がこの年を彼の反ユダヤ主義の顕在化した年と見なすのに対して、この問題に関して批判的という以上に攻撃的といってもよい態度をとる論者は、彼の反ユダヤ主義の萌芽を既に 1830 年代に認める。この仮定に従うと、ヴァーグナーの全作品が何らかの形で反ユダヤ主義に汚染されていると見なすこともできる。こうした立場に拠るひとりにゴットフリート・ヴァーグナーがいる。ゴットフリート・ヴァーグナー『ヴァーグナーと人種差別問題』岩淵達治訳、ランドマーク・ブックス 6、1995、8 頁参照。
  - 9 この論文の 1850 年と発表と 1869 年の公刊がもたらした論争と受容の諸相は現在、1 冊の本にまとめられている。Jens Malte Fischer (Hg.): *Richard Wagners ›Das Judentum in der Musik‹. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt/M / Leipzig 2000 参照。
  - 10 最も象徴的なのは、ニーチェの妹の夫であるベルンハルト・ヘルスター主導の「ユダヤ主義の蔓延に反対する大衆請願」に彼が署名を拒否したことである。この問題に関しても様々な受け取り方があるが、私はヴァーグナーが、反ユダヤ主義の先駆者としての自負心からこの署名を拒否したと考えている。この問題についての概略は『ヴァーグナー大事典』97 頁参照。
  - 11 Jens Malte Fischer, a. a. O., S. 270f
  - 12 三光長治『知られざるワーグナー』法政大学出版局 1997、66 頁。
  - 13 Max Nordau: *Degeneration*, New York 1895, p. 181. なお、原著は ›Entartung‹, Berlin 1892 であるが、この書が入手できなかった関係で、引用は英語版に依拠した。
  - 14 「われわれの世紀では [...] 性をひとつのアナーキスティックな、それゆえわずらわしい要素と感ずるようになった。それは彼らの倫理には組み入れられぬものであり、配偶者間以外の自由な愛はどんな形態のものにせよ市民的なく礼儀に矛盾するゆえに、それは白日の下で処理されることの許されぬものであった。この葛藤のなかにおいてかの時代はひとつの珍妙な妥協を発見した。その時代は道徳に限界を設けて、若い人々にその性生活を行うことを禁じはしないことにしたが、このきわどい事柄を何か人目につかぬやり方で済ませることを要求したのであった。性はすでに世の中から消し去ることはできなかったもので、それは少なくとも道徳の世界のなかでは、眼に見えてはいけなかったのである。それゆえ、その忌まわしいコンプレックスをすべて、学校でも家庭でも公けの場所でも口にしないし、それが存在するというのを思い出させるようなすべてのものを抑圧するという、暗黙の協定が結ばれたのであった。」(シュテファン・ツヴァイク『昨日の世界』ツヴァイク全集、第 19 巻、原田義人訳、みすず書房 1973、109 頁)
  - 15 H. S. Chamberlain: *Richard Wagner*, in: Berndt W. Wessling (Hg.): *Bayreuth im Dritten Reich. Richard Wagners politische Erben. Eine Dokumentation*, Weinheim / Basel 1983, S. 100f

- 
- 16 この問題に関しては、Hartmut Zelinsky (Hg.): *Richard Wagner. Ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876-1976*, Frankfurt/M 1976, Berlin / Wien <sup>2</sup>1983, S. 169ff 参照。
- 17 Ebd. S. 171f.
- 18 ハルトムート・ツェリンスキー「恐るべき<目覚め>、そしてヒトラーからのヴァーグナーの解放」(寺本まり子訳)、『音楽芸術』1994年10月号、33頁参照。Hartmut Zelinsky: *Das erschreckende »Erwachen«, und wie man Wagner von Hitler befreit*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 9. September 1983
- 19 前掲書、39頁
- 20 清水多吉「血と動乱の臭い?——ナチズムとの関連」(『ワーグナー』サントリー音楽文化展 '92 記念出版、134頁) 参照。
- 21 Ernst Bloch: *Rettung Wagners durch surrealistische Kolportage*, in: *Richard Wagner. Das Betroffensein der Nachwelt. Beiträge zur Wirkungsgeschichte*, herausgegeben von Dietrich Mack, Darmstadt 1984, S. 93-101
- 22 Susanna Großmann-Vendrey (Hg.): *Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele*, Band 3-2, Regensburg 1983, S. 209
- 23 最新の研究成果としては、Saul Friedländer / Jörn Rüsen (Hg.): *Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposium*, München 2000 が挙げられる。多少古いが使え勝手のよいドキュメント集として Berndt W. Wessling (Hg.): *Bayreuth im Dritten Reich. Richard Wagners politische Erben. Eine Dokumentation*, Weinheim / Basel 1983 の名もここに挙げておく。
- 24 Alfred Rosenberg: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, in: HZ 1976, a. a. O., S. 213
- 25 Berndt W. Wessling, a. a. O., S. 204.
- 26 Ebd.
- 27 アントニー・ギシュフォード『グランド・オペラ——世界の歌劇場にみるオペラの歴史』三浦淳史／中河原理訳、音楽之友社 1975、167頁による。
- 28 SSD, a. a. O., Bd. 5, S. 85. なお、池上純一によるこの論文の日本語訳では、通常<没落>と訳されることの多い *Untergang* について、「さまよえるユダヤ人の解放とは——亡びゆくことなり!」という訳語が当てられている。<没落>と<滅びゆく>、そして<亡びゆく>の使い分けを訳者が意図しているのか、またそうであるならばそれがいかなる文脈に基づく使い分けであるのか、疑問が残る。日本ワーグナー協会編『ワーグナー著作集 I』第三文明社、1990、90頁参照。
- 29 »*Untergang*« あるいはその動詞形の »*untergehen*« はヴァーグナーの著作にしばしば出てくる単語であるが、この単語に込められたコンテクションについては、第3章第2節で言及しているのでここでは説明を割愛する。なお、通常は<没落>と訳されるこの単語を岩淵達治は<滅亡>と訳しているが、(ゴットフリート・ヴァーグナー『ヴァーグナーと人種差別問題——ヴァーグナーの反ユダヤ主義。今日に至るまでの矛盾と一貫性』ランドマークブックス6、1995、16頁) 滅亡という用語からはナチズムのホロコーストが容易に連想されることから、訳語としてはいささか強すぎると思われる。
- 30 HZ 1976, a. a. O., S. 251.
- 31 ナチ時代に最も愛唱された、いわばナチの非公式の党歌。
- 32 ハルトムート・ツェリンスキー「恐るべき<目覚め>、そしてヒトラーからのヴァーグナーの解放」(*Der erschreckende »Erwachen«, und wie man Wagner von Hitler befreit*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, am 9. September 1983) 『音楽芸術』音楽之友社 1994、

- 
- 10月号所収、29-30頁。ドイツ語原文の出典は注15に掲載の文献、212頁。
- 33 清水多吉『ヴァーグナー一家の人々——30年代バイロイトとナチズム』中央公論社1980、1999（文庫版新訂）、208-209頁
- 34 Neville Cardus: *Richard Wagner*, in: Herbert Barth (Hg.): *Bayreuther Dramaturgie. »Der Ring des Nibelungen«*, Stuttgart u. a. 1980, S. 235
- 35 Ebd. S. 236
- 36 Hans Mayer: *Richard Wagners geistige Entwicklung*, in: Dietrich Mack, a. a. O., S. 237
- 37 Curt von Westernhagen: *Wagner*, Zürich 1968, <sup>2</sup>1978
- 38 Curt von Westernhagen: *Richard Wagners Kampf gegen seelische Fremdherrschaft*, in: Berndt W. Wessling, a. a. O., S. 241
- 39 Curt von Westernhagen, *Wagner*, a. a. O., S. 388
- 40 《パルジファル》第3幕において、老賢者グルネマンツは聖槍を奪還したパルジファルを洗礼によって浄化し、祝福を受ける。
- 41 Hartmut Zelinsky: *Die »Feuerkur« des Richard Wagner oder die »neue Religion« der »Erlösung« durch »Vernichtung«*, in: *Richard Wagner. Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?*, herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Musik-Konzepte 5, München 1978, S. 112
- 42 ハルトムート・ツェリンスキー「《パルジファル》の中の口外されない内容」、同「リヒャルト・ワーグナーの最後のカード」アッティラ・チャンパイ／ディートマル・ホラント編『ワーグナー パルジファル』宇野道義／尾田一正訳、名作オペラボックス20、音楽之友社1988、358-369頁、370-376頁参照。
- 43 この論争の詳細については、前掲書第4部：《パルジファル》におけるイデオロギー論争、319-394頁を参照。
- 44 ハルトムート・ツェリンスキー「ワーグナーとその遺産相続人たち」（ディートリヒ・マック編『《ニーベルングの指環》——その演出と解釈』宇野道義／檜山哲彦訳、音楽之友社1987）所収、314頁。
- 45 Paul Lawrence Rose: *Wagner. Race and Revolution*, London 1992, p. 177-181
- 46 Udo Bernbach: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Frankfurt/M 1994, S. 327f
- 47 Hubert Kolland: *Die kontroverse Rezeption von Wagners Nibelungen-Ring 1850-1870*, Köln 1995 参照。
- 48 Vgl: Susanna Großmann-Vendrey, a. a. O.
- 49 Oskar Georg Bauer: *Richard Wagner. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute*, Berlin 1982
- 50 Jürgen Jahn (Hg.): *Der Briefwechsel zwischen Gottfried Keller und Hermann Hettner*, Berlin u. a. 1964, S. 153, S. 159
- 51 クルト・フォン・ヴェステルンハーゲン、前掲書、292-293頁
- 52 Fritz Schlawe: *Friedrich Theodor Vischer*, Stuttgart 1959, S. 255
- 53 この書のタイトルは直訳すると『またひとり』といった意味だが、これまで調査した限りではこの作品の翻訳は存在せず、邦訳も確定していないために、原題のまま表記した。
- 54 Friedrich Theodor Vischer: *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft*, Leipzig 1920, S. 237f
- 55 Paul Lindau: *Nüchterne Briefe aus Bayreuth. Vergeblicher Versuch im Jahre 1876, Zeit und Geister Richard Wagner zu bannen*, herausgegeben von Hellmut Kotschenreuther, Berlin 1989

- 
- 56 Fritz Mauthner: *Nach berühmten Mustern. Parodistische Studien*, Stuttgart u. a. 1897, S. 185
- 57 Ebenda, S. 188
- 58 Paul Herrmann: *Richard Wagner und der Stabreim*, Leipzig 1883. 他に、頭韻に関する専門的研究として例えば Hermann Wiessner: *Der Stabreimvers in Richard Wagners »Ring des Nibelungen«*, Berlin 1924 や、最近では Jeffrey L. Buller: *The thematic Role of Stabreim in Richard Wagner's Der Ring des Nibelungen*, in: *The opera quarterly*, vol. 11, no. 4, North Carolina 1995 などが挙げられる。
- 59 Wilhelm Mohr: *Das Gründerthum in der Musik. Ein Epilog zur Bayreuther Grundsteinlegung*, Köln 1872 / Otto Gumprecht: *Richard Wagner und sein Bühnenfestspiel »Der Ring des Nibelungen«. Eine kritische Studie*, Leipzig 1873 など。
- 60 Paul Lindau, a. a. O., S. 41
- 61 Gustav Engel, *Vossische Zeitung*, 9. September 1876, in: *Richard Wagner. Dokumentarbiographie*, herausgegeben von Egon Voss, München 1982, S. 475
- 62 Felix Dahn: *Erinnerungen*, Band 4-2, Leipzig 1895, S. 378f
- 63 ハルトムート・ツェリンスキー「ワーグナーとその遺産相続人たち」(ディートリヒ・マック、前掲書) 所収、314 頁
- 64 Rainer Hillenbrand (Hg.): *Paul Heyse. Novellen*, Zürich 1998, S. 650f
- 65 Theodor Fontane: *Werke, Schriften und Briefe*, herausgegeben von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, Band 3, München 1980, S. 152
- 66 日本ワーグナー協会監修『ラインの黄金』白水社 1992、149 頁
- 67 Theodor Fontane, a. a. O., S. 156f
- 68 Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners. Idee-Dichtung-Wirkung*, Stuttgart 1982, S. 319
- 69 クルト・フォン・ヴェステルンハーゲン『ワーグナー』三光長治／高辻知義訳、白水社 1995、190 頁。
- 70 Bernard Shaw: *Ein Wagner-Brevier. Kommentar zum Ring des Nibelungen*, aus dem Englischen von Bruno Vondenhoff, Frankfurt/M 1973, S. 193f
- 71 Thomas Mann: Richard Wagner und »Der Ring des Nibelungen«, in: *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955*, herausgegeben von Hans Rudolf Veget, Hamburg 1999, S. 172f
- 72 C. F. Glasenapp: *Richard Wagners Leben und Wirken*, Kassel 1876/77, <sup>3</sup>1894-1911 überarbeitet und erweitert als: *Das Leben Richard Wagners*.
- 73 定評ある東ドイツ文学史を著したヴォルフガング・エメリヒは、その著書の中で社会主義的リアリズムを次のように説明している。「優先的に取り扱われるテーマは社会主義的生産である。読者を模倣へといざなうアイデンティティの提案として、積極的かつ模範的な主人公が文学作品の中心に立たねばならなかった。」(ヴォルフガング・エメリヒ『東ドイツ文学小史』津村正樹監訳、鳥影社 1999、145 頁)
- 74 Hans Mayer: *Der »Ring« als bürgerliches Parabelspiel. Wieland Wagners neue Konzeption und ihre Bayreuther Verwirklichung* [1966], in: Herbert Barth, a. a. O., S. 197
- 75 Wolfgang Schadewald: *Richard Wagner und die Griechen*, in: Dietrich Mack, a. a. O., S. 244f
- 76 高辻知義「パイロイトの精神的風土」(『音楽芸術』音楽之友社 1994、10 月号) 所収、44 頁
- 77 オスヴァルト・ゲオルグ・バウアー「ヴァーグナー演出史」大畑純一訳(『ワーグナー』

- 
- サントリー音楽文化展 '92 記念出版、前掲書) 所収、185 頁
- 78 1970 年代のヨーロッパ各地の《指環》新演出については、ディートリヒ・マック、前掲書、の中で、豊富な舞台写真と共にその演出の解釈が紹介されている。
- 79 Vgl.: Paul Lawrence Rose, a. a. O.
- 80 ヨアヒム・ケーラー『ワーグナーのヒトラー——「ユダヤ」にとり憑かれた預言者と執行者』橘正樹訳、三交社 1999 (原著 1997)
- 81 ゴットフリート・ヴァーグナー『ヴァーグナー家の黄昏』岩淵達治／狩野智洋、平凡社 1998、*Nike Wagner: Wagner Theater, Frankfurt/M 1998*
- 82 西原稔「批判者の鏡に映ったワーグナー」(『ワーグナー』サントリー音楽文化展 '92 記念出版、前掲書、138-143 頁参照。
- 83 この問題に関してはディートリヒ・マック、前掲書、参照。

## 第2章：《指環》のテクスト成立史と その背景

## 第1節：《指環》のテキスト成立史

### 1. 用語・考察対象の限定

初めに本章で用いるテキストという概念について定義を行っておきたい。一般にオペラの台本はリブレットと呼ばれるが、にもかかわらず本章で一貫してテキストという言葉を用いることにするのは、この作品のテキストが作者によって従来のオペラのリブレットに対するアンチテーゼとしての〈ドラマ〉という位置づけを受けているからである。この問題は《指環》のジャンル論という別の問題に辿りつくためここでは簡単に触れるに留めるが、ヴァーグナーは彼の芸術理論の中核をなす論文『オペラとドラマ』(*Oper und Drama*, 1851)の中でこの問題を考察している。ヴァーグナーにとってみれば、従来のオペラのリブレットは音楽の理解を容易にするための補助手段として機能しているにすぎなかった。それに対してヴァーグナーは、劇詩に文学テキストとしての自立的価値を持たせることを考えた。この意図が達成されているかどうかはさておき、本章で《指環》のテキスト成立史という表現を用いているのは、ヴァーグナーの問題意識を踏まえているからである。

さて、《指環》のテキストの成立史を取り上げるに際して、まず問題となるのはテキストの版の問題である。そもそも今日に至るまで、テキスト・クリティークの面で絶対的に信頼に値するヴァーグナーの著作集が編まれたことは一度もない。いわゆる〈原典批判版〉をヴァーグナーに関して編む試みは幾度となくドイツのヴァーグナー研究者たちの間に浮上してきたが、その度ごとに立ち消えになった。この数十年を要しかねないプロジェクトに必要と推定される時間とコストを考えれば、研究者と出版社が二の足を踏むのも首肯できる。現在進行中のオーケストラ・スコアを基にした『ヴァーグナー全集』<sup>1</sup>の刊行と、『書簡全集』<sup>2</sup>の刊行は共に編集作業が遅々として進んでおらず、ヴァーグナー研究者の間からも計画自体への疑問の声が上げられるほどである<sup>3</sup>。前者はカール・ダールハウスの死によって編集作業がエーゴン・フォスひとりの手に委ねられ、刊行ペースはますます鈍化している。後者は編集者の間で編集方針に不協和音があったとも伝えられ、1967年に開始されたこのプロジェクトは今日漸く11巻目、1858年までのヴァーグナーの書簡が公刊されているにすぎない。ヴァーグナーは1883年に亡くなったが、仮に彼の生涯の1年を

1 巻として換算し、今後毎年 1 冊のペースで刊行が行われたとしても、あと 25 年間もかかる事業となる。しかも今日なお、未公開のヴァーグナーの書簡が＜偶然＞発見されたり、オークションにかけられるなどして続々と日の目を見ている。これまでに刊行された『書簡全集』が実際のところ『書簡（仮）全集』にすぎないことも、これまた明らかである。従ってヴァーグナーの歴史批判版を編む試みをドイツのヴァーグナー研究者たちが非現実的と見なすのはもっともなことである。

上のような事情から、ヴァーグナーの作品・著作の参照は以下の限られた版に拠る必要がある。まず最初に、ヴァーグナー自身が編纂にも携わった『著作選集』[*Gesammelte Schriften und Dichtungen*] (全 10 巻、1871-1883) が挙げられる。この版はヴァーグナー自身のチェックを受けているだけに、他の版と比較すると権威を持つ。ただしこの版は幾つかの決定的な弱点を抱えている。それは、『著作選集』を編むにあたってヴァーグナーが一定した編集方針を立てずに作業を進めたことにある。従って《指環》のようなライフ・ワークというべき作品が音楽完成時の時点における台詞の微調整を踏まえずに 1863 年のテキスト公刊時のままに収録されたたかと思えば、1849 年に書かれた論文『ヴィーベルンゲン』は革命前夜のヴァーグナーの著作に共通する過激で直截的な表現が削られて収録されている。要するに作者による首尾一貫性を欠いた自己検閲がここでは問題となっているのである。また本論文の考察対象である《指環》に限ってみれば、問題ないとされた 1863 年版のテキストが、実際にはオーケストラスコア上でしばしば微妙なパンクチュエーションの変更を伴っているなど、点検作業の不徹底さも指摘しうる。この『著作選集』を一次資料と見なす場合は、そのあたりの事情について了承しておく必要がある。

ヴァーグナーの『著作全集』[*Sämtliche Schriften und Dichtungen, 1911-1914*] (全 16 巻) は、『著作選集』に 6 巻の補巻を付したものである。新たに収録されたヴァーグナーのテキストとして、例えば自伝『わが生涯』や折に触れて書き残された詩、彼の演説・講演草稿、走り書き、領収書に至るまでの細々とした伝記資料が詰め込まれており、その意味で確かに『全集』と称されるだけの内容を持っている。ただこの『全集』は最初の 10 巻を無修正のまま『著作選集』から引き継いでおり、『選集』が抱えていた編集上の問題も未解決のまま継承している。

『著作全集』以降、ドイツでは暫く本格的なヴァーグナーのテキストは編まれなかった。楽劇のテキストに関しては、たとえば批評家ヨアヒム・カイザーによるコンパクトな普及版<sup>4</sup> がその使い勝手の良さから広く利用されたが、テキストの信頼性に関しては相変わら

ず疑問符が付されていた。ヴァーグナー没後 100 年を記念して 1983 年に編まれたいわゆる『記念版』(Jubiläumsausgabe, 1983) は、編者ディーター・ボルヒマイアーによる各巻の解説が簡潔明瞭なヴァーグナー概観となっている点で評価が高く、また『著作選集』との相互対照表やヴァーグナー年代記の収録など、研究者の利便性を第一に考えた編纂となっている。その反面、『ヴィーベルンゲン』や『音楽におけるユダヤ性』といったヴァーグナーを論じる上で欠かすことのできない論文がこの著作集には収録されていない。そのことでこの『記念版』の学問的中立性が損なわれていると考える研究者もいる。ヴァーグナー自身が自信を持って『著作選集』に収録したほどの反ユダヤ主義の告白文書が、編纂準備期間の制約という事情にせよ結果として収録されなかったことで、この『記念版』はヴァーグナー家の意向が取り沙汰されることになった。こうした憶測が生まれることに、前章でも検討したような未だイデオロギー論争から抜けきれないヴァーグナー研究の現状を見ることができるだろう。また、実際に今日のヴァーグナー研究の中で最も引合いに出されることの多い著作のひとつが「音楽におけるユダヤ性」であるという事実もあり、この『記念版』はその優れた解説と利便性にも拘らず、あまり使用されないことにもなった。今日最も使用されることの多いヴァーグナーの原典は、結局のところ彼自身が編纂した『著作選集』となっている<sup>5</sup>。ただし、本論文では基本的にヴァーグナーの作品・著作からの引用はこの『記念版』に拠った。その理由は以下に述べる。『著作選集』などからの引用は、特に引用の理由がある場合に注でその旨を記した。

次に、本章で主に依拠した《指環》のテキストについて言及する。上に述べたヴァーグナーテキストの一般的な評価に従うなら、《指環》のテキストは『著作選集』に拠ることが最もオーソドックスと言える。しかしながら、この作品の複雑な成立史は、『著作選集』に依拠することを難しいものになっている。その理由としては先に述べたとおり、『著作選集』に収録されている《指環》のテキストが 1853 年の私家版、そしてその台本から幾つかの冗長な場面を削った 1863 年の公刊本を無修正のまま引き継いでいるという問題が挙げられる。白水社刊の《指環》のテキストクリティークを担当した高辻知義は、この引継ぎに際して明らかな誤植やパンクチュエーションの疑問点などが散見され、ヴァーグナーの意図的な語法であるかどうか見極めが必要な点が多々あると評価している<sup>6</sup>。作者自身の編纂になるといっても、それがそのまま信頼に値するということはできないというのが高辻の結論である。そのため高辻の手になる白水社刊の《指環》対訳本はこうした問題に対して

複数のテキストの比較検討を重ね、最終的に独自のテキストを編み出すことになった。少なくとも現在の日本のヴァーグナー研究界においては、このテキストの評価は非常に高い。にもかかわらず、本章ではこのテキストも典拠とはしない。なぜならば、《指環》のテキストの解釈史と成立史を扱った本論文、とりわけ本章では、作品解釈上最も誤解の余地のないテキストがどれかが問題ではなく、ヴァーグナーがこの作品を書いていく過程そのものを追求することが課題であるからである。その点で、すべての異稿を現行のテキストと共に1冊にまとめて利用の便を図ったボルヒマイア一編の『記念版』が、本章の考察にとって最も条件に適っているものと考えられる。以下、《指環》からの引用が、特に断りのない限り『記念版』に拠っているのはそうした事情を踏まえてのことである。

## 2. 1853年の私家版テキストの位置づけ

《指環》という作品はその原型が1848年4月に着想され、幾度かの書き直しを経て1852年暮れに四部作の形をとったテキストがまず完成した。このテキストは50部限定の私家版として翌年2月に印刷に付され、ヴァーグナーの友人たちに配られた。作曲が開始されたのはその年の秋であり、以降1874年の11月に至るまで、21年間にわたってヴァーグナーは作曲を続けることになる。バイロイトの地における全曲一括初演の着想は1871年春のことであり、普仏戦争の賠償金によって生じた泡沫会社乱立時代後の景気後退の余波をまともに受けながらも、1876年8月によりやく初演が行われた。初演に至るまでの過程も決して平坦であったとはいえず、1863年には様々な事情が重なって、作曲の完結まで出版しない予定だったテキストが公刊を余儀なくされているし<sup>7</sup>、ルードヴィヒ二世の命令によって1869年には《ラインの黄金》、1870年には《ヴァルキューレ》を先行上演しなくてはならなくなり、ヴァーグナー自らは総監督として四部作を一括初演することに固執したため、ルードヴィヒ二世との関係が決定的に悪化している。ヴァーグナーの懸念は、四部作が分割して上演されることによって、芸術史上に前例のないこの破天荒な作品の認知に重大な誤解や困難が伴うことになるところではないかという点にあった。確かに四部作をそれぞれ単独の作品と見ると、そこには彼の排斥するグランド・オペラや、彼が克服したと見なしたロマン的オペラの要素が未だ散見される。従って彼は、《ジークフリート》と《神々の黄昏》を同時並行して作曲することで作品の完成を先延ばしにするという対抗手

段をとることになり、こうした事情がこの作品の成立史を複雑なものにしてしまった。

上のような事件が《指環》成立史に影響を及ぼした外的な要因であるとすれば、**1859**年に突如として彼が作曲を中断したことは、どちらかといえば内的な要因によるものだった。従来のヴァーグナー伝が等しく指摘しているように、この時期の彼は完成しても上演の見通しが全くつかない《指環》よりも、手軽に地方の小劇場でも上演でき、彼の財政を継続的に潤してくれる作品の創造に心が傾いていた。具体的にそれは《トリスタンとイゾルデ》というコンパクトにまとまったひとつのストーリー (eine Handlung) <sup>8</sup> に結実した。ちょうどこの頃は、いわゆる〈隠れ家〉におけるマティルデ・ヴェーゼンドンク夫人との交際に最も熱を上げていた時期であったことも、彼が《ジークフリート》を中断し、《トリスタンとイゾルデ》に着手する原因になった。いずれにしても、**1859**年から**1868**年までの**10**年間はヴァーグナーが完全に《指環》創作の筆を置いた期間であり、実質的な創作期間は**1848**年から**1858**年までの前期**11**年間と、**1869**年から**1874**年までの後期**6**年間に分けられる。これまでのヴァーグナー研究は、この前期と後期の間に横たわる**10**年あまりの経験がヴァーグナーの芸術観、世界観、作曲技法に顕著な影響を及ぼしていると考え、重点的にこの問題を考察してきた。

一口に前期と後期の間に生じた彼の変化をまとめると、それは彼の音楽家としての自意識がより顕在化したということに要約される。**1854**年以降、音楽を諸芸術の頂点に置くショーペンハウアー哲学への傾倒を深めていったヴァーグナーは、一方では芸術理論の上で音楽を他の諸芸術に優先させる傾向を強め、他方ではかつて積極的に政治に関わりあった自らの過去を抑圧し、**1870**年以降しばしば生じるビスマルクの政治との関係においても、幾度か露骨な媚態を見せているとはいえ<sup>9</sup>、基本的には超然とした態度をとることになった。従って《指環》の前期と後期とでは彼自身のものの考え方にかかなりの違いが見られるのであり、とりわけそれは《ジークフリート》第3幕以降の作曲に反映されている。

本章が《指環》の成立史を問題にするにあたって音楽面を除外した理由もそこにある。つまり、この作品のイデオロギー的な核心は前期 (**1848**～**1856**年)の時点で既に固まっていると考えられるのであり、後期 (**1869**～**1874**年)はごく僅かな修正を除いて作品構想の根本に関わる訂正が加えられた事実はない。従って、本章で問題となるテキスト成立史は**1848**～**1856**年までの期間に限定するものとする。

**1848**～**1856**年に及ぶ《指環》のテキスト成立史は、**1853**年を境として明らかな質的対

照をみせることになる。つまり、1848年4月から1853年初頭までのテキスト改変史と、1853年秋に作曲が開始されてから1856年の時点でヴァーグナーがテキストに加えた微調整の時期は、同一の創作原理でもって見なすことはできないのである。前期（1848～1853年）においては単なるテキストの改稿のプロセスが問われるだけでなく、プルードンやバクーニン、フォイエルバッハといった当時の思想家のヴァーグナーに対する影響が問題となってくる。後期（1853～1856年）においては、時期的には前期よりも短いものの、ヴァーグナーのショーペンハウアー体験という決定的な出来事がこの作品のテキストにいかなる刻印を残したかという点に関して十分に検討がなされなければならない。この2つの時期の何よりの分水嶺となるのが、1853年初頭に50部限定で印刷に付された私家版テキストなのである。

### 3. 私家版テキストの成立するまで

#### 3. 1. 《指環》の原典

ドイツ・北欧諸国の英雄叙事詩・伝説（神話）にドラマの素材を依拠した《指環》は、複数の原典を持つ。これまで一部のゲルマニストのヴァーグナー研究者たちは、後述するように、《指環》の原典探しに情熱を傾けてきた。彼らはヴァーグナーの文献調査の足跡を辿り、この作品の創作過程を推測し、《指環》のテキストの各所に潜む引用の典拠を探すことに労力を費やしてきた。テキスト解釈の用語に従えば、彼らは新しいテキスト（イペルテキスト）を透かして見える古いテキスト（イポテキスト）の発見に努めてきたといえる。最近では、《指環》の音楽面を完全に考察対象から除外して、この作品を文学作品として受容することを提唱したヘルベルト・フーバー<sup>10</sup> や、白水社刊の《指環》対訳本においてテキスト注釈を担当した三光長治が、この方向からヴァーグナー研究の可能性を探っている。

《指環》の原典探しに勤しんだ研究者たちは、全くの白紙状態から調査を開始したわけではない。この問題と最初に取り組んだ研究者として、ヴァイマル王国の宮廷参事官（Hofrat）だったフランツ・ミュラーの名が挙げられる。彼は既に《タンホイザー》と《ローエングリン》の研究書を著しており、ヴァーグナーとは知己の間柄であった。ミュラーは1855



›Untersuchungen zur deutschen Heldensage‹ von Mone – (sehr wichtig)

10. 『ヘイムスクリングラ』<sup>12</sup> (モーニケ編——だと思ふ)

(ヴァハター編でない——良くない)

›Heimskringla‹ – übersetzt von Mohnike. (glaub' ich)

(nicht von Wachter – schlecht)<sup>13</sup>

ヴァーグナーが挙げた 10 の原典は、この書簡の編集者の注によるとそのほとんどがヴァーグナーのドレスデン時代の蔵書の中に見出すことができ、彼が所有していなかったものについてはドレスデン王立図書館の蔵書に確認できるという<sup>14</sup>。また、実際に彼がどの程度までそれらの文献を読み込んでいたかという問題に関しては、エリザベス・マギーによる綿密な調査が残されている。彼女はヴァーグナーの蔵書の書き込みなどから彼の読書の実態を探った。その結果、ここでは『エッダ』に話を限定するが、ヴァーグナーは『エッダ』を編集者ごとに読み比べている。マイヤー (Majer)、エットミュラー (Ettmüller)、グリム (Grimm)、ストゥーダッハ (Studach)、レギス (Legis)、ジムロック (Simrock) がそれら編集者である。例えばヴァーグナーは 1848 年 6 月 10 日から同年 9 月 13 日にかけてグリム編の『エッダ』を読んでいるが<sup>15</sup>、それはこの書の後半部分、『英雄の歌』(Heldenlieder) に関する部分に限定されている。この部分はジーフリトやブリュンヒルトが登場する箇所であり、《指環》と最も関係が深い箇所である。ちなみに《指環》の原型である《ジークフリートの死》が完成したのは同年 12 月のことである。興味深いことに、彼は『エッダ』に関しては 1851 年春のジムロック版だけでしか読んでいないという<sup>16</sup>。北欧神話に対するヴァーグナーの関心がジークフリート伝説を中心とした限定的なものだったことが、マギーの調査から明らかになった事実のひとつである。

いずれにしても、これまでの《指環》の原典探しが先のヴァーグナーの書簡と、それに教示を受けたミュラーの著書を出発点にしていることは疑いない。そして先に挙げられた 10 冊の中で筋書きの上で《指環》と最も似ているのは、『ニーベルンゲンの歌』と『ヴォルスンガ・サガ』である。『エッダ』は最重要文献であるが、『ヴォルスンガ・サガ』と内容の上——とりわけジーフリト伝説に関係する部分——でかなりの重複が見られ、散文体の『ヴォルスンガ・サガ』の方が明らかに細部の描写・脚色が詳しいことから、ここではサガと同系等の原典として考える。また、ヴァーグナーが「とても重要」として第 9 番目の項目に挙げているモーネの『ドイツの英雄伝説史研究』については、現時点で未だ原典

を入手していないことから比較考察を行っていない。もっとも、ヴァーグナーの問題意識の在処を確認する上で、今日では忘れられたこの研究書を紐解くことも意味がなくはないので、この問題については後日の課題として残しておきたい。

ヴァーグナーがいつ頃からドイツの一大民族叙事詩である『ニーベルンゲンの歌』や、19世紀中葉の時点では一部のゲルマニストにしか知られていなかった北欧・アイルランドの『エッダ』やサガへの興味を持ちはじめたのかという問いは、最近になるまで《指環》研究者の興味をかきたててきた。今日この問題に関しては、エリザベス・マギーによって客観的な証拠に基づく解答が示されている。彼女はドレスデン王立図書館（Hof-Bibliothek）の貸し出し記録から、ヴァーグナーの読書記録を調査した。その結果、ヴァーグナーは1844年1月17日から同年2月18日までの間、フォン・デア・ハーゲンの『ニーベルンゲン』（Von der Hagen: *Die Nibelungen*）を、1845年1月11日から同年2月1日までの間、ヒンスベルクの『ニーベルンゲンの歌』（Hinsberg: *Nibelungenlied*）を、また1845年2月1日から3月11日までの間、ラッハマンの『ニーベルンゲンの歌』（Lachmann: *Nibelungenlied*）をそれぞれ借り出していることが判明した<sup>17</sup>。この事実はヴァーグナーが自伝の中で回想している内容と符合する<sup>18</sup>。ヴァーグナーのドレスデン時代の蔵書リストをみると、更に多くのことが分かる。つまり彼はほとんど専門の研究者並みの蔵書を自分の書斎に備えていたのであり、ヤーコプ・グリムの1835年版の『ドイツ神話』（*Mythologie*）<sup>19</sup>を除いて、19世紀中期としてはほぼ望みうる限りの文献を収集していた。『ニーベルンゲンの歌』と『エッダ』に関する一次・二次文献をヴァーグナーは合計して30冊近く所有しているが、これはドイツ・北欧の神話伝説に対する彼の関心の深さを示している。文学や文献学の学問的検証のプロセスに捉われない自由なスタイルとはいえ、彼はアマチュアの研究者としてこの分野に関して独学で調査を積み重ねていたのである。その成果は2つの具体的な著作となって現れた。それは《ニーベルンゲン神話》と論文『ヴィーベルンゲン』である。前者は1848年の10月に完成され、後者はこれまで執筆時期をめぐって長い論争があったが、おそらく1849年の初頭に著されたのではないかと今日では考えられている<sup>20</sup>。両者は古代ゲルマン人の伝說的英雄であるシグルズ<sup>21</sup>に関する著述であることにおいて共通点を持っている。そこでまず、時期的にも早い《ニーベルンゲン神話》の内容を、とりわけ《指環》との比較の観点から検討していこう。

## 《ニーベルンゲン神話——ドラマの草稿として》

(*Der Nibelungen-Mythos. Als Entwurf zu einem Drama, 1848*)

そもそも<ニーベルンゲン>というのは、もともとは英語のドワーフ Dwarf やノーム Gnome、ドイツ語の小人 Zwerg と同じく、地下に住む小人の種族名を指していた。しかしジーフリトがこのニーベルンゲン族の王であるアルプリーヒ (Albrich) を屈服させ、この小人の所蔵する宝物を奪ったことから、ジーフリトがニーベルンゲン族と言われるようになる。つまりニーベルンゲンとは、本来の小人の種族名としての狭義の意味と、小人の持つ宝の継承者としての広義の意味の2つを有するということをまず確認しておく必要があるだろう。これは『エッダ』と『ヴォルスンガ・サガ』、『ニーベルンゲンの歌』などの《指環》原典に共通する要素であることも、ここで指摘されなければならない。なお<ニーベルンゲン>の語源については論文『ヴィーベルンゲン』でも考察されているが、そこでは広義の宝の継承者としての<ニーベルンゲン>が専ら考察の対象となっている。宝の継承者が具体的にはジーフリトのことを指していることは言うまでもない。

《ニーベルンゲン神話——ドラマの草稿》においてヴァーグナーが行っていることは、伝説上の英雄シグルズ (ジーフリト) をひとつの神話連関の中に取り込み、その中で彼の背負うべき使命を描いていくことにあった。このエッセイの後半は、とりわけ (ヴァーグナーが用いた表記で言えば) ジークフリート殺害に至るまでの筋書きの上で『ニーベルンゲンの歌』に拠っている点が少なくないが、ヴァーグナーが興味を抱いたのはこの叙事詩を忠実に戯曲化することでは毛頭なく、この叙事詩において最初からニーベルンゲンの宝の継承者、そして大蛇 (Drache, Wurm) 退治者の強者として登場するジーフリトに、彼が生まれるべくして生まれた出生の秘密と、彼の身に生まれながらにして課せられた使命を付加することにあった。『ニーベルンゲンの歌』において英雄ジーフリトは「クサンテンの王子」として登場するが<sup>22</sup>、現在のオランダ付近にあるとされるクサンテン (Xanten) という国はこの叙事詩においてグンテルの統治するヴォルムス (Worms) 国やエッツェル王の統治するフン族の国と同等の格が与えられているわけではなく、専らジーフリトの生まれの高貴さを証明するために持ち出された面が強い。英雄は神の血を引くか、ないしは王侯貴族といった高貴な生まれでなくてはならないのがギリシア悲劇以来の伝統である。ジーフリトのモデルがヴァイキングを連想させる荒々しい戦士に他ならなくても、その出

自は架空の王国と王族を設定することで高貴な生まれという格が与えられるのだ。

ヴァーグナーにあっては、生まれの高貴さは明らかに社会的身分ではなく、血統的純粋さに起因してくる。そのことを何よりも証明しているのが、『エッダ』や『ヴォルスンガ・サガ』においてジークフリートのモデルであるシグルズが近親相姦による出生を受けていないにもかかわらず、《指環》においてはジークフリートが近親相姦によって生まれてきたと設定されている点である。《指環》の原典においても、確かに近親相姦という主題は重要な役割を演じる。ただしそれはシグルズを焦点としたものではない。オーディンの血を引くヴォルスングの一族は、シグムントとシグニューの交わりによってシンフィヨトリという<血統的に純粋な>子を産む。だがこのシンフィヨトリは一族の仇であるシグゲイル王に復讐することで使命を終え、以降ヴォルスング一族の運命に関与してくることはない。シグルズはシグムントがヒョルディースという別の一族の女性と婚姻して生ませた息子であるが、シグムントをめぐる血縁関係・婚姻関係は実に錯綜としていて、これはシグルズの生まれに特殊な一回性を付与することに寄与していない。ヴァーグナーはこうした観点にすべて修正を加え、近親相姦により<至高の英雄> (der hehrste Held der Welt)<sup>23</sup> が生まれるという彼の信念を女神であるブリュンヒルデの口から語らせ、まだ母親の胎内にいる英雄を讃美する。テキスト上のこうした英雄讃美に対して音楽はここで全面的に追従を見せており、<ジークフリートの動機>がブリュンヒルデの台詞に合わせて、ジークフリート誕生以前に早くも完全な形で告知されていることにそれは明らかである<sup>24</sup>。

つまり、《ニーベルンゲン神話》ではそのタイトルに挙げられているようにニーベルンゲン族も神話も主題ではなく、実質的にはジークフリートの出生と生涯を扱ったドラマに他ならない。この作品の副題が「ドラマの草稿」となっていることは重視されなければならない。この作品は来るべきドラマ《ジークフリートの死》の散文章稿として構想されたのであり、ジークフリートとブリュンヒルデの別れから彼の死に至るまでのドラマの本筋が『ニーベルンゲンの歌』の忠実な改作といった様相を呈していることに対して、ドラマの前史はこの叙事詩とはほとんど接点がなく、『エッダ』や『ヴォルスンガ・サガ』と比較しても全く独創的なものになっているのである。以下、《指環》とその原典の類似点・相違点に関して、ごく簡単に要点のみを挙げていくことにする。というのも、この問題に関する研究状況はかなり進んでいるからである。とりわけ《指環》の全テキストに詳細な注釈を付したヘルベルト・フーバーの研究は、音楽面を完全に考察から除外した注釈内容に不満を感じさせる箇所も多いが、少なくとも語義・典拠上の説明に関しては充実している<sup>25</sup>。

## 《ニーベルンゲン神話》と『ニーベルンゲンの歌』の比較

まず一読して明らかなのは、ジーフリトとプリュンヒルト、グンテルとクリエムヒルトとハゲネという『ニーベルンゲンの歌』前編の主要登場人物と、ジークフリートとブリュンヒルデ、グンターとグードルーン、ハーゲンという《ニーベルンゲン神話》の主要登場人物における人物設定の類似点である。先に検討したように、ヴァーグナーのジークフリート伝説に対する関心がそもそも『ニーベルンゲンの歌』に端を発するものだったことから、これはある意味で当然の結果である。むしろ興味深いのは、彼が名前を微妙に改変していることである。語源から出発して多少の想像が許されるとするなら、ジークフリート (Siegfried) は<勝利と平和をもたらす者> (Sieg + Frieden)、ブリュンヒルデ (Brünnhilde) は<鎧を着て戦に臨む女> (Brünne + Hilta<sup>26</sup>)、グードルーン (Gutrune) は<良き秘法をもたらす女> (gut + Rune)、ハーゲン (Hagen) は後に《神々の黄昏》で兵士たちの合唱が明らかにするように、<山査子> (Hagedorn)、<年配の独身男> (Hagestolz) といった単語を連想させるべく多少のもじりが行われている<sup>27</sup>。グンターはグンテルとほとんど同語同音と見なして構わないだろう。このようにヴァーグナーは原典にほんの少しだけ手を加えることで、彼の創作が単なる叙事詩の再話でないことを示していると考えられる。

名前の表面的な類似や相違より重要なのは、女性主人公の比重の変化である。周知のように、『ニーベルンゲンの歌』においてプリュンヒルトはジーフリートの亡き後、もはやその消息が語られることはない。ジーフリトと結ばれなかった彼女の怨恨はクリエムヒルトとの間に競争意識を生み、それが彼の死の遠因となった。それに反して彼の正当な妻であるクリエムヒルトの復讐欲がこの叙事詩の後半部分を貫く主題となるが、ヴァーグナーはこの部分を全面的に無視した。ヘッベルの戯曲『ニーベルンゲン』が三部からなる連作形式をとることによって叙事詩の戯曲化という困難な命題を処理したことと比較すると、この設定ないし処理はヴァーグナーの問題意識を窺わせて興味深い。ヘッベルは叙事詩の時間を圧縮して戯曲化することは最初から考えていなかった。ヴァーグナーは《ニーベルンゲン神話》とその韻文稿である《ジークフリートの死》でそれを行おうとしたが、その限界に気づき、そのために三部作ではなく四部作にまで拡大させた。こうしてみると作品の構築性はヘッベルの方に分があるように見えるが、ヘッベルの作品が第1部『不死身のジークフリート』と第2部の『ジークフリートの死』と第3部の『クリエムヒルトの復讐』の

間に横たわる主題の一貫性が弱いことに対して、《指環》ではアルベリヒの作り出した指環が全体の統一性を生んでいる。前章で見たように、19世紀のドイツ文学界はヘッベル派とヴァーグナー派に分かれて彼らの作品の優劣論争に明け暮れてきた。ここでそれを繰り返す愚は避けたい。ここでは、ヴァーグナーがドラマをブリュンヒルト中心に構想している点を確認するに留めよう。

なお、彼が先のミュラー宛の書簡で原典として挙げていない文献であり、なおかつ今日原典である可能性が高いと見なされているド・ラ・モット・フケーの戯曲『大蛇殺しのジグルト』(*Sigurd, der Schlangentöter*, 1808)においても、『ニーベルンゲンの歌』におけるクリエムヒルトの復讐に相当するエピソードは省かれ、戯曲はジグルトの死とブリュンヒルドゥルの殉死によって幕を閉じる<sup>28</sup>。ヴァーグナーのドレスデン時代の蔵書目録<sup>29</sup>の中にフケーのこの作品は見当たらないが、石川栄作によるとヴァーグナーの叔父アードルフはフケーと親しく交わっており、それゆえフケーのこの書がヴァーグナーの手元にあった可能性は大いにありうるという<sup>30</sup>。そしておそらくこの推測は正しいと思われる。なぜならば、フケーのこの作品には『エッダ』や『ヴォルスンガ・サガ』には見受けられない彼独自の主題の脚色・解釈が何箇所か織り込まれているのだが、その多くはヴァーグナーに受け継がれているからである。その幾つかの例を挙げておくと、鍛冶屋ライギンが最初からジークフリートを利用する魂胆をもっていること、ジグルトが眠れるブリュンヒルドゥルの鎧を脱がせて彼女を女性だと認識すること、彼が忘れ薬を飲まされること、ブリュンヒルドゥルを焼く炎の中から運命の女神ノルンたちが出てくること<sup>31</sup>、などである。これらの特徴をヴァーグナーは更に部分的に改変して《指環》に採用している。つまり、ライギン(ミーメ)は<邪な>心を持っているのであり、ジグルト(ジークフリート)は眠れるブリュンヒルドゥル(ブリュンヒルデ)を見て<異性>を認識するのであり、忘れ薬は解毒剤を通じてしか効力を失わず、終幕の燃え立つ炎の場では運命の3人の女神でなくラインの乙女たち3人が登場する、といった具合である。こうした微妙な相違は、ヴァーグナーがフケーの作品を下敷きに《指環》を創作したことを逆説的に物語っている。

## ヴァーグナーによる《指環》原典の評価

『ニーベルンゲンの歌』が1200年頃にドナウ河沿いのパッサウ近郊で教養ある吟遊詩

人の手で成立したという説は、現在では研究者の一致した支持を受けている。またこの作品が古代ゲルマンの風俗や習慣を歌った詩節の中に、当時騎士文化が花咲いていた中世キリスト教的宮廷社会の精神——とりわけそれは辺境伯リュエデゲールの人格に現れている——を適度に織り込んでいることも、この叙事詩の特徴のひとつであると言われる<sup>32</sup>。ところがヴァーグナーにとって、キリスト教的価値観に基づく修正を施されたゲルマンの神話・伝説は、ゲルマン民族の精神的遺産に似つかわしくないように思われた。《ニーベルンゲン神話》が著されてから3年後の1851年に、ヴァーグナーはそれまでの芸術理論を集大成した主著『オペラとドラマ』を完成させるが、劇文学について扱った第二部においてヴァーグナーは古代ゲルマンの神話・伝説に興味を惹かれるに至った事情について次のように説明し、キリスト教の影響を受けた中世文学の批判を行っている。

キリスト教神話の対極に位置し、現代のものの方と芸術形成に決定的に作用したもうひとつの神話圏は、近代のヨーロッパ諸民族それ自身の、とりわけ**ドイツ民族自身の伝説**である。これらの民族の神話は、ギリシア神話と同様に自然観から発し、神々や英雄を形作るに至った。今日私たちはジークフリート伝説というひとつの伝説の根源的な萌芽までかなり明瞭に見通すことができるが、この萌芽は神話の本質そのものに関して少なからぬことを私たちに教示してくれる。[...] 従って、これら諸民族の詩的形成力も、無意識的に共有された宗教的なものであり、事物の本質に関する根源的直観に根ざすものである。この根はキリスト教によって絶たれてしまった。キリスト教徒の敬虔な熱意に満ちた布教活動は、ゲルマン民族という樹木に茂る並外れて豊かな枝や葉には手出しができなかった代わりに、この樹木が生存の基盤に下ろしていた**根**を絶やそうとした。[...] そのときまでこの活力から生育してきたもの、つまり測り知れないほど豊穡に形成された伝説が、幹と根から切り離された枝叢として、以後はその胚芽自体から養分を受け取ることなく民族そのものをかろうじて養うだけの果実として残り続けることになった。[...] 中世の生活を忠実に再現しているキリスト教的**騎士物語**は、様々な形で生き残った古代の英雄神話の残骸から派生したものである。これらの英雄神話は多くの筋を持っているが、その本当の心性は私たちには不可解で恣意的なものに見える。それはキリスト教のものとは全く異なる人生観に基づいたモチーフが詩人たちに見失われてしまったからである。

Der zweite, dem christlichen Mythos entgegengesetzte, auf die Anschauung und die Kunstgestaltung der neuen Zeit entscheidend einwirkende Mythenkreis, ist die *heimische* Sage der neueren europäischen, vor allem aber der *deutschen* Völker. Der Mythos dieser Völker wuchs, wie der der hellenischen aus der Naturanschauung zur Bildung von Göttern und Helden. In einer Sage – der Siegfriedssage – vermögen wir jetzt mit ziemlicher Deutlichkeit bis auf ihren ursprünglichen Keim zu blicken. [...] Die dichterisch gestaltende Kraft dieser Völker war also ebenfalls eine religiöse, unbewußt gemeinsame, in der Uran-schauung vom Wesen der Dinge wurzelnde. *An diese Wurzel* legte nun aber das Christentum die Hand: dem ungeheuren Reichtume der Zweige und Blätter des germanischen Volksbaumes vermochte der fromme Bekehrungseifer der Christen nicht beizukommen, aber die Wurzel suchte er auszurotten, mit der er in den Boden des Daseins gewachsen war. [...] Was aber dieser Kraft bisher entwachsen war, die unermesslich reich gestaltete Sage, dies blieb nun, als von dem Stamme und der Wurzel losgelöstes Geäst, die fortan aus ihrem Keime selbst ungenährte, das Volk selbst nur noch kümmerlich nährenden Frucht. [...] Der christliche *Ritterroman*, der hierin den getreuen Ausdruck des mittelalterlichen Lebens gibt, beginnt mit dem vielleibigen Leichenreste des alten Heldenmythos, mit einer Menge von Handlungen, deren wahre Gesinnung uns unbegreiflich und willkürlich erscheint, weil ihre Motive, die in einer ganz anderen als der christlichen Lebensanschauung beruhen, dem Dichter verlorengegangen sind.<sup>33</sup>

ヴァーグナーの議論は強引なまでの単純化や図式化が多いために、一見すると上の文章はナチの御用学者による文学史論かと思わせるほど一面的な議論となっている。文面だけを追えば、キリスト教布教以前のゲルマンの伝説は豊穡であり、キリスト教はそれを敵視して根絶しようとしたということになるだろう。だがヴァーグナーの弁護のために断っておけば、彼のこうした主張は古代ゲルマンの神話・伝説に対する絶対的な評価から生まれているということを踏まえる必要がある。ただしその評価を裏づける証拠が彼の主観的な思い込みに基づいているために、「ドイツ民族自身の伝説」というような誤解を生む断定が

生じて来るのである。また彼の議論と文体が錯綜として直線的に議論が進められていないことも、誤解を生む原因になるだろう。いずれにしても、ヴァーグナーは必ずしもキリスト教を敵視してこうした発言を行っているわけでないことは明らかである。ヴァーグナーの『ニーベルンゲンの歌』と比較しての『エッダ』・『ヴォルスンガ・サガ』の絶対的評価は、こうした彼の素朴な思い込み——ヴァーグナーの擁護者であれば、直観という用語を用いるであろうが——にかなりの程度規定されているのである。

なお、1840年頃にパリでヴァーグナーと親交があったハインリヒ・ハイネは、『精霊物語』(*Elementargeister*, 1835-36) や『流刑の神々』(*Götter im Exil*, 1853) といった作品において同じようにキリスト教の布教によってそれまでのゲルマン神話の信仰が次第に抑圧され希薄となっていった姿を描いている。1840年代のヴァーグナーの作品『さまよえるオランダ人』と『タンホイザー』の文学的素材はハイネの提供によるものであり、キリスト教布教がゲルマン神話に影響を与えたとするヴァーグナーの議論も、ハイネに触発されたアイデアである可能性は高い。ただし、ゲルマン神話が一方的に持ち上げられている点はいくまでヴァーグナー的である。

## 《ニーベルンゲン神話》と『エッダ』・『ヴォルスンガ・サガ』

『ニーベルンゲンの歌』と《ニーベルンゲン神話》の類似点はジークフリート（ジークフリート）とプリュンヒルト（ブリュンヒルデ）、グンテル（グンター）とクリエムヒルト（グートルーネ）、そしてハゲネ（ハーゲン）の五者の人間関係をめぐる設定に限定され、主にその関係は筋書上のものに限定される。『ニーベルンゲンの歌』では英雄ジークフリートが生まれながらにして担っている使命については一切物語っていないし、また彼の誕生を促した要因についても一切物語っていない。この叙事詩を残した詩人にとってジークフリートは無双の英雄であり、同時に非業の死を遂げる英雄であれば充分だった。ところがヴァーグナーにとってみれば、このような態度は前節の終わりの引用にあるように、ジークフリート伝説が本来帯びていた神話としての機能を詩人が見失っている証拠でしかなかった。彼の見解によれば、ジークフリート伝説の本質はこの英雄のアイデンティティをめぐるといえる。詳しくは後述するが、彼がジークフリートをある時は北欧神話で光明神とされたバルドルと同一視し、ある時は中世ドイツの伝説的皇帝であるフリー

ドリヒ I 世（赤髯王バルバロッサ）に重ね合わせ、またある時はイエス＝キリストの生まれ変わりであると主張し、こうした傾向が助長されて、最後にはブッダまでがジークフリートの性格を説明するために引き合いに出されることになるが、これはひとえにヴァーグナーがジークフリート伝説の本質とポテンシャルをジークフリートその人の素性に求めていたからに他ならない。そしてその過程でヴァーグナーが見出したのは、『エッダ』と『ヴォルスンガ・サガ』で登場する神々の王オーディン（ヴォータン）と、ニーベルンゲンの宝の守護者アンドヴァリ（アルベリヒ）だった。

ジークフリート伝説は、オーディンとアンドヴァリの間に対立関係があって初めて神話的な奥行きと射程を有するに至るとヴァーグナーは考えた。両者の登場によってニーベルンゲンの宝（腕輪<sup>34</sup>）を所有する者は死の運命を同時に背負うという主題が導入されるのであり、オーディンとシグルズは共にこの腕輪を手にする事で運命に翻弄される。もっとも、神々と巨人族の最終決戦ラグナレクの際にフェンリル狼に食い殺されるオーディンの没落ないし破滅がアンドヴァリの腕輪によってもたらされたと考えるのは、《指環》に引きずられた読み方である。神々の滅亡の運命は予め巫女によって予言されている。アンドヴァリの腕輪はオーディンの破滅をもたらすほどの力を持っていない。この腕輪は『エッダ』と『ヴォルスンガ・サガ』に見られる数多くのエピソードのひとつにすぎない。

ヴァーグナーの独創は、この腕輪のエピソードを他のすべてのエピソードよりも以前のこととして、ジークフリート伝説に発起点を設定したことにある。ジークフリートが生み出されたのは、ヴォータンが何の〈契約〉にも縛られない自由な人間の英雄を必要としたからである。《ニーベルンゲン神話》ではこの理由について次のように説明している。

ヴォータンは巨人たちと契約を結んで城を造らせ、その城から神々は安全かつ確実に世界を統治することができる。建築工事が完成したとき、巨人たちは報酬としてニーベルンゲンの財宝を要求した。神々はありったけの知恵を働かせてアルベリヒを生け捕りにすることに成功する。彼は自分の生命をニーベルンゲンの財宝と引き換える羽目になる。アルベリヒは指環だけは手放すまいとするが、彼の権力の秘密がそのなかにあることを察知した神々は、彼から指環も奪い取る。そこでアルベリヒは、指環を所有する者すべてに破滅をもたらすよう呪いをかける。ヴォータンは財宝を巨人たちに送り届け、万有の支配を確固たるものにするため、指環はとっておこうとする。巨人は指環を強引に要求し、ヴォータンは神々自身の没落を警告

する3人の運命の女神（ノルン）たちの助言に従う。[…]

今や神々はその高貴な活動により世界を統治し、賢明な掟によって自然を制御しながら人間たちを育て上げることに心を砕いている。神々の力はすべてに優越しているが、その権力を神々にもたらした平和は和解に基づいておらず、暴力と策略を通じて実現されたものである。より高い秩序を世界にもたらそうという神々の意図は道徳的意識に発したものではあるが、神々が追及してやまない不正そのものが、実は彼ら自身にまとりついている。[…]

だがヴォータン自身は新しい不正を行わないかぎり、この不正を抹消できない。ただ神々自身から独立した、あらゆる罪を自分に負って贖罪を果たすことのできる自由な意志の持ち主だけが呪いの魔力を解くことができるが、神々はこのような自由な意志の可能性が人間にあると見ている。それで神々は自分たちの神性を人間に移し替えてその力を確かめようとする。力を自覚した人間はその結果として神々の庇護そのものを払いのけて、己の自由な意志の導くまま、心に思い浮かんだ目的を遂げようとする。

今や神々は、彼ら自身の罪を抹消する役割という高い使命に向けて人間を育てている。そして、この人間という被造物において神々自身が否定される、つまり人間の自由な意識に神々の直接的な干渉が及ばなくなるとき、神々の意図が達成されたことになるだろう。

Wotan verträgt mit den Riesen, den Göttern die Burg zu bauen, von der aus sie sicher die Welt zu ordnen und zu beherrschen vermögen; nach vollendetem Bau fordern die Riesen als Lohn den Nibelungenhort. Der höchsten Klugheit der Götter gelingt es, Alberich zu fangen; er muß ihnen sein Leben mit dem Horte lösen; den einzigen Ring will er behalten: – die Götter, wohl wissend, daß in ihm das Geheimnis der Macht Alberichs beruhe, entreißen ihm auch den Ring; das verflucht er ihn; er soll das Verderben aller sein, die ihn besitzen. Wotan stellt den Hort den Riesen zu, den Ring will er behalten, damit seine Allherrschaft zu sichern: die Riesen ertrotzen ihn, und Wotan weicht auf den Rat der drei Schicksalsfrauen (Nornen), die ihn vor dem Untergange der Götter selbst warnen. [...]

In hoher Tätigkeit ordneten nun die Götter die Welt, banden die Elemente

durch weise Gesetze, und widmeten sich der sorgsamsten Pflege des Menschengeschlechtes. Ihre Kraft steht über allem. Doch der Friede, durch den sie zur Herrschaft gelangten, gründet sich nicht auf Versöhnung; er ist durch Gewalt und List vollbracht. Die Absicht ihrer höheren Weltordnung ist sittliches Bewußtsein: das Unrecht, das sie verfolgen, haftet aber an ihnen selber. [...]

Wotan selbst kann aber das Unrecht nicht tilgen, ohne ein neues Unrecht zu begehen: nun ein, von den Göttern selbst zu laden und zu büßen imstande ist, kann den Zauber lösen, und in dem Menschen ersehen die Götter die Fähigkeit zu solchem freien Willen. In den Menschen suchen sie also ihre Göttlichkeit überzutragen, um seine Kraft so hoch zu heben, daß er, zum Bewußtsein dieser Kraft gelangend, des göttlichen Schutzes selbst sich entschlägt, um nach eigenem freien Willen zu tun, was sein Sinn ihm eingibt.

Zu dieser hohen Bestimmung, Tilger ihrer eigenen Schuld zu sein, erziehen nun die Götter den Menschen, und ihre Absicht würde erreicht sein, wenn sie in dieser Menschenschöpfung sich selbst vernichteten, nämlich in der Freiheit des menschlichen Bewußtseins ihres unmittelbaren Einflusses sich selbst begehen müßten.<sup>35</sup>

とりわけ最後の段落には、1848年当時ヴァーグナーが信奉していたヘーゲル左派の哲学者ルードヴィヒ・フォイエルバッハの主著『キリスト教の本質』(*Das Wesen des Christentums*, 1841)で展開されている議論からの影響が色濃く刻印されている。ただし、ヴァーグナーはフォイエルバッハの議論を全面的に敷衍したわけではない。フォイエルバッハは神が人間を創ったことを否定し、逆に人間が神を創り上げてきたことを主張したわけであるが、ヴァーグナーはこの論理を巧みに逆転させ、神は自らの存在を人間に否認させるために人間を創った、という方向に議論を転換させた。先にも述べたように、ヴァーグナーはこのスケッチにおいてキリスト教批判を意図したわけでは毛頭ない。ヴォータンを始めとする神々はキリスト教の唯一神とは全くかけ離れた存在であるし、またギリシア神話のオリュポスの神々を想起させる特徴もあまり有していない。神々は万能の力を持っているわけではなく、高貴な生まれながら自分で自分の苦難を切り開くことができない存在である。それをすることができたのは神々の血を引きながら、なおかつ神々ではない

特別の人間、つまりジークフリートとブリュンヒルデの2人である。《ニーベルンゲン神話》の最後で、ブリュンヒルデは次のように語りかけて死んでいく。

輝かしい神々よ、お聞きください。あなた方の不正は消滅しました。あなた方の罪をその身に引き受けた英雄に感謝して下さい。事業の仕上げを英雄は私に委ねました。ニーベルンゲンたちは奴隷の身から解放されるべきで、指環にもはや彼らを束縛させてはなりません。アルベリヒに私は指環を与えません。アルベリヒはもはやあなた方を奴隷にすることがあってはなりません。その代わり、アルベリヒもニーベルンゲンたち同様に自由の身になりますように。

ゆえにこの指環はあなたたちに差し上げます、水底の賢い姉妹たちよ。私の身を焼く炎にこの不吉な宝を清めてもらいます。あなたたちはそれを溶かし、無害な形でラインの黄金を保存するのです。かつて黄金はあなた方から奪われて、それから隷属と災いが作り出されたのですから。

ヴォータンよ、万物の父たるあなた、ただひとり、輝かしいあなただけが支配なさってください。あなたの権勢が永遠に続くように、私はこの人を連れて参ります。彼を受け入れてください——それにふさわしい人ですから。

Hört denn, ihr herrlichen Götter, euer Unrecht ist getilgt: dankt ihm, dem Helden, der eure Schuld auf sich nahm. Er gab es nun in meine Hand, das Werk zu vollenden: gelöst sei der Nibelungen Knechtschaft, der Ring soll sie nicht mehr binden. Nicht soll ihn Alberich empfangen; der soll nicht mehr euch knechten; dafür sei er aber selbst auch frei wie ihr.

Denn diesen Ring stelle ich euch zu, weise Schwestern der Wassertiefe; die Glut, die mich verbrennt, soll das böse Kleinod reinigen; ihr löset es auf und bewahret es harmlos, das Rheingold, das euch geraubt, um Knechtschaft und Unheil daraus zu schmieden.

Nur einer herrsche, Allvater, herrlicher, du! Daß ewig deine Macht sei, führ' ich dir diesen zu: empfangе ihn wohl, er ist des wert!<sup>36</sup>

ここでヴォータンを始めとするヴァルハラの神々のモデルが 1848 年革命当時のドイツの王侯貴族であるという仮説を打ち出すとすれば、その仮説は全く突飛で根拠のない憶測と

して退けられるに違いない。実際に、ヴァーグナー研究者が表立ってこうしたテーゼを主張することはない。しかしながら、1970年代以降の《指環》上演において、とりわけ衣装面において、神々はしばしば19世紀当時の王侯貴族に擬せられてきた。また実際に1848年革命当時のヴァーグナーの言論と行動は、後にヴァーグナー研究者を悩ます問題のひとつになったほど矛盾に満ちたものだった。1848年革命当時のヴァーグナーの主義主張は、単に他のナショナリストたちと連帯して統一国家を作ること、あるいは共和主義者と連帯して君主制の打破に向かうこととは、根本的にどこか出発点が違っていた。その辺りの問題意識の違いを最もはっきりと伝えているのは、彼が1848年6月14日に〈祖国協会〉という共和主義者の集会で行った演説である<sup>37</sup>。「共和主義運動は王制に対していかなる態度をとるか？」（*Wie verhalten sich republikanischen Bestrebungen dem Königtum gegenüber?*）と題されたその講演は、王制の擁護者のみならず、彼の仲間であるはずの共和主義陣営からも非難の合唱を生んだ。この演説の中で最もよく知られたところ、つまり最も問題視された箇所は以下に引く部分である。

だが、と君たちは尋ねるだろう。お前は一切の共和主義運動を王制とともに達成しようと言うのか。ただのひと時も、私は王制の存続を見失う必要はなかった。君たちがそれを不可能と見なすならば、それは君たち自身で王制に死刑宣告を下すことになる！ だが君たちが王制の存続を可能と見なすのであれば——それは可能どころではなく当たり前のことだと私は考えているが——今や共和国が正統なものになるのである。そしてわれわれはただ、王が最初にして最も純粋な共和主義者であるべきである、と要求することができるのだ。そしてまさに君主以上に真正かつ誠実この上なく、共和主義者たるに適任の者があるだろうか？ *Res publica* とは、民衆の問題を意味する。君主以外のどんな個人に、その感覚と思案と企図のすべてをあげて、ひとえに民衆の問題に没頭すべき使命がありうるだろうか？

Aber, fragt ihr nun: willst du dies alles *mit* dem Königtum erreichen? – Nicht einen Augenblick habe ich sein Bestehen aus dem Auge verlieren müssen, – hieltet *ihr* es aber für unmöglich, so sprächet ihr selbst sein Todesurteil aus! Müßt ihr es aber für möglich erkennen, wie ich es für mehr als möglich erkenne, nun: so wäre die Republik ja das Rechte, und wir dürfen nur fordern, *daß der König der erste und allerechteste Republikaner* sein sollte. Und ist einer mehr

berufen, der *wahreste, getreueste* Republikaner zu sein, als gerade der Fürst? Res publica heißt: die Volkssache. Welcher einzelne kann mehr dazu bestimmt sein als der Fürst, mit seinem ganzen Fühlen, Sinnen und Trachten lediglich *nur der Volkssache* anzugehören?<sup>38</sup>

<共和主義的君主制>あるいは<君主制的共和主義>ともいうべき彼の主張の説得力はともかくとして、その主張の内容ははっきりしている。つまり彼は国王に共和主義運動の先頭に立つことを求めているが、それは王制の存続を前提にしてのものである。それは<立憲君主制>に近いものとも思えるが、ヴァーグナーは決してイギリス型の立憲君主制を祖国ドイツに願っていたわけでもなかった。彼がこの奇妙な演説において主張していたことがより具体化されたものが、先に挙げた《ニーベルンゲン神話》の末尾におけるブリュンヒルデの呼びかけである。神々の治世は彼女によって讃美されるが、これは少なくとも1848年の10月時点におけるヴァーグナーのザクセン王室に対する態度を仄めかしているように思われる。ヴァーグナーにとって、王室は是が非でも革命によって打倒すべき標的ではなかったのである。

## 《ニーベルンゲン神話》で顕在化していない作者の問題意識

これまで検討してきたのは、《ニーベルンゲン神話》の中に見られる後の《指環》四部作の基本的性格ないし特質だった。ひとつの文学作品の改作前と改作後、あるいはひとつの文学作品と別の作家によるその作品の改作を比較してそこから類似点を抽出することは、その作品の核となる主題の在り処を探る上で有効な手段である。これまでの考察では、《ニーベルンゲン神話》の前半部分が『エッダ』や『ヴォルスンガ・サガ』から主題の継承を受けており、後半部分は専ら『ニーベルンゲンの歌』から筋書きの継承を受けていることが判明した。性格の異なる前半部分と後半部分を繋いでいるのはアルベリヒ（アンドヴァリ）の指環という根本テーマであり、持ち主に破滅をもたらすというこの指環の所有をめぐるドラマは展開することになる。ところで、ひとつの文学作品の改作前と改作後を比較してそこから相違点を抽出することもまた、得るところの多い文学研究の方法である。指環の主題を例にとってみれば、《ニーベルンゲン神話》においてアルベリヒがこの指環を

鍛えることができた条件については何の言及もない。ところが 1852 年の段階において、新たに〈愛の呪詛〉という主題が導入されることによって、指環の主題をめぐって重大な改変が生じた。つまりアルベリヒは〈愛を呪う〉ことによって指環を鍛える力を手にするわけであり、ここに〈権力と愛〉という《指環》の根本テーマが導入されることになる。これは《ニーベルンゲン神話》から《指環》へと至る改作の過程において、とりわけ重要な相違点として指摘されなければならない。

それではその他に《ニーベルンゲン神話》と《指環》の間に相違点は見受けられるだろうか。先ほど確認したように、後に《ジークフリートの死》という韻文稿に結実していくことになる《ニーベルンゲン神話》の後半部分ではさほど重要な相違は見受けられない。しかし《ニーベルンゲン神話》の後半部分に比べれば分量の上ではその 3 分の 1 にすぎない前半部分が《指環》四部作の 4 分の 3 を占めるまでに拡大されていることからしても、必然的に重要な改変部分は《ニーベルンゲン神話》の前半部分に集中していると言える。

とりわけ注目されるのは、後の《指環》で重要な役割を演じることになる登場人物たちが、この散文稿において総じて名を挙げられているに留まっていることである。《指環》の中でとりわけ重要な役割が与えられているローグやエルダといった脇役は、このエッセイにおいて名前すら登場せず、何の役割も与えられていない。北欧神話でローグに相当する神はロキであり、火を司るこのトリックスターは最終的に光明神バルドルを死に至らしめ、ラグナレク（＝神々の黄昏）を招来するに至る。《ニーベルンゲン神話》において神々の没落という結末を全く想定していなかったヴァーグナーにとって、この神に言及していないことはむしろ当然の結果ともいえる。エルダに関する問題も同じように解釈することができるだろう。《指環》の中でエルダはヴォータンの権力欲を批判し、父権的秩序に対するいわば母権的秩序を主張する役割を与えられている。だが先のブリュンヒルデによる神々の治世の讃歌に見て取れるように、1848 年時点のヴァーグナーは明らかに父権制秩序による世界の救済を思い描いていた。ヴォータンによる世界支配に真っ向から異を唱えるエルダがこの時点で姿を見せていないのは、むしろ当然である。

また《指環》ではその登場機会以上にライトモチーフの反復効果によってしばしばその存在が印象的に回想されるラインの乙女たちも、《ニーベルンゲン神話》では〈白鳥の翼を持った水の精〉<sup>39</sup> として登場してジークフリートの死を告げる役目を与えられているが、これはヴァーグナーの独創ではなく、むしろ明らかに『ニーベルンゲンの歌』からのモチーフの継承である。この叙事詩の後編において、フン族の王エッツェルの招待に応

じてブルゴンド族はドナウ河をわたって遙か東方に旅立つ。その際にハゲネはく水鳥の姿をした3人の乙女に会い、そこでブルゴンド族はひとりの司祭を除いて誰も生きて帰れないという予言を受けることになる<sup>40</sup>。《ラインの黄金》冒頭でアルベリヒをからかい、彼を愛の呪詛という決断に追い込むきっかけを作ることになるラインの乙女たちであるが、《ニーベルンゲン神話》の時点では未だ作者の関心外にあったことはほぼ疑いない。

## 反ユダヤ主義の萌芽時期をめぐる問題

これまで見てきたローゲやエルダ、ラインの乙女たちといった脇役たちは、いずれも後の《指環》において、基本的に<肯定的な>属性を作者によって与えられて登場することになる。むしろ、いかなる基準によって文学作品の登場人物を肯定と否定の属性に分別するかは大きな問題であるが、少なくともこれらの登場人物は《マイスタージンガー》のベックメッサーのように、作者による明らかな悪意<sup>41</sup>でもって造形された登場人物ではない。むしろこれらの登場人物に共通する特性として、ヴォータンと彼の権力に対する懐疑心ないし不信感があることは注目されてよい。ゆえに《ニーベルンゲン神話》において彼らがほとんど言及の対象となっていないのは、**1848年10月**時点でヴァーグナーが神々の支配権について何ら疑念を抱いていなかったことの裏返しと言える。「共和主義運動は王制に対していかなる態度をとるか？」との関連から言えば、この時点でヴァーグナーは未だ王制に対する信頼感を捨て切れていなかったと見ることができるからである。

それでは、後にヴァーグナー受容史に独特の陰影を与えることになった反ユダヤ主義の問題はどうなっているだろうか。第1章でも確認したとおり、一般にヴァーグナーの反ユダヤ主義は**1850年**に著された論文「音楽におけるユダヤ性」で顕在化したとされている。逆に言えば、それまではヴァーグナーの言論・行動には反ユダヤ主義は認められない、あるいは少なくとも潜在的なものに留まっているとされている。こうした解釈を問題の矮小化と批判する一部の研究者は、ヴァーグナーの反ユダヤ主義の萌芽が既に**1830年代**にあることを証明すべく、彼の青年時代の書簡や、ヴァグネリアンにしか知られていないような彼のマイナーな作品を持ち出すことになる<sup>42</sup>。だが、ヴァーグナーが若気の至りで残した書簡や、今日では回顧されない音楽作品を持ち出してそこから彼の反ユダヤ主義を立証するよりは、彼の最重要作品に考察の目を向ける方がより必要であり、また理に適ってい

と思われる。そこでまず、《指環》において最も作者による反ユダヤ主義的な性格付与を受けている疑いの持たれる登場人物、ミーメの描写を見ておこう。

《ニーベルンゲン神話》においてミーメは、『エッダ』や『ヴォルスンガ・サガ』におけるミーメのモデルとなるライギンという名前と区別されずに紹介されており、その属性も原典のライギンのそれをほとんどそのままひき写ししている。《ニーベルンゲン神話》におけるミーメ（ライギン）の描写は次の通りである。

ライギンはジークフリートを養育し、彼に鍛冶の技術を教え、父の死を物語り、父の2つに折れた剣を探し出してくる。ジークフリートはミーメの指導をうけて、これをもとに名剣バルムングを鍛える。そこでミーメは、大蛇を殺すよう唆し、その行いで自分に感謝の心を示せという。

Reigin erzieht Siegfried, lehrt ihn schmieden, meldet ihm den Tod seines Vaters, und verschafft ihm die beiden Stücken von dessen zerschlagenem Schwerte, aus welchem Siegfried unter Mimes Anleitung das Schwert (Balmung) schmiedet. Nun reizt Mime den Jüngling zur Erlegung des Wurmtes, wodurch er sich ihm dankbar erzeigen soll.<sup>43</sup>

この短い文章から幾つかの興味深い事実が分かる。まず第一に、この文章は『ヴォルスンガ・サガ』の忠実な要約である。『ヴォルスンガ・サガ』では数頁にわたって語られていることを、ヴァーグナーは数行で圧縮して述べている。この時点で既にヴァーグナーは、原典である叙事詩からドラマの進行に必ずしも必要と思われない場面と要素をカットし、主題の操作を行っている。例えば『ヴォルスンガ・サガ』では、シグルズは2つに折れた剣グラムを鍛え直す前にひとりの老人（オーディン）とまみえ、そこで貴重な助言を受けて名馬グラニを獲得することになる。この場面はヴァーグナーの興味を惹かなかった。それに対して、シグルズが彼の父親の形見である剣から新たに剣を鍛え直す場面は彼の関心を惹いている。ここでは小さいながらも重要な改変がなされるので、これは注目に値する。

『ヴォルスンガ・サガ』において名剣グラムを鍛え直したのはライギンであるのに対して、ヴァーグナーはジークフリートにその栄誉を与えた。ヴァーグナーがミーメ（ライギン）の鍛冶屋としての実力に疑念を抱かせるためにこうした改変を行ったのか、あるいは逆に

ジークフリートの無双の力を印象づけるために剣の創造者を変更したのかは判断に苦しむところであるが、いずれにせよ剣の再創造という主題がこの時点で既に重要性を帯びていたことは確かである。

第二に、ライギンが養父としてジークフリートに受け入れられていることが上の文章から読み取れるだろう。これは後の《指環》と比較すると、決定的に重要な相違である。そもそも『ヴォルスンガ・サガ』におけるライギンは、《指環》においてあれほど強調されているような醜い小人では全くなく、むしろその名が<力ある者><sup>44</sup> という意味を有することから分かるように、諸芸に秀でた人物として登場する。『エッダ』では、「誰よりも器用で、身の丈は小人であったが、頭が良く、厳しく、魔術に長じており、シングルズを養育し、教え、とても可愛がった」<sup>45</sup> とある。この両書の記述を信じるならば、ジークフリートがミーメ（ライギン）に対して初めから悪い感情を持っていたとは考えにくい。つまり《指環》においてジークフリートが見せる生理的なまでのミーメ嫌悪の表現は、明らかに作者の作為的なものと見なせるのである。翻って《ニーベルンゲン神話》におけるミーメ（ライギン）の描写は、多少恩着せがましい傾向はあるにせよ、それほどネガティブな印象を読者に与えない。むしろ、わずか数行の描写から 1848 年の段階でヴァーグナーに反ユダヤ主義の萌芽がなかったと結論することはできない。だが、このエッセイから 3 年後に彼が次のような台詞をジークフリートに語らせるのを見ると、その萌芽が《ニーベルンゲン神話》においてその片鱗も姿を見せていないことは注目されてよい。

お前の様子を／目にするにつけ、／やることなすことすべてが／この俺にしてみれば気持ちが悪い。／ちょこちょこ歩いたり、／しきりにこっくりして見せたり、／目をぱちぱちやるのを見るにつけ、／こっくり野郎の／首根っこを押さえつけ、／ぱちぱち野郎の／息の根を止めてやりたくなるんだ！

Seh' ich dir erst / mit den Augen zu, / zu übel erkenn' ich, / was alles du tust: / seh' ich dich steh'n, / gangeln und geh'n, / knicken und nicken, / mit den Augen zwicken: / beim Genick möcht' ich / den Nicker packen, / den Garaus geben / dem garst'gen Zwicker!<sup>46</sup>

最後に、ライギン（ミーメ）が大蛇を殺すことで自分に感謝の心を示せと語っている点が興味を引く。『エッダ』・『ヴォルスンガ・サガ』を参照すれば判明することだが、ここで話

題となっている大蛇ファーヴニルは実はライギン(ミーメ)の兄ということになっており、彼は兄に遺産を横取りされたために、ジークフリートをけしかけて遺産の奪還を狙っている。財宝狙いという点で《ジークフリート》におけるミーメの思惑と似通っていることは確かであるが、ファーヴニルとライギンが血縁であり、ファーヴニルの財宝の一部がライギンのものであるという事実は、少なくとも彼の行動に彼なりの根拠を与えている。またファーヴニルがジークフリートによって倒された後に、ライギンが兄殺しという口実からジークフリートを裏切ろうとすることも《指環》と決定的に相違する点である。結果的に《ニーベルンゲン神話》と《ジークフリート》におけるミーメはいずれもジークフリートを利用し、裏切ることににおいては共通するが、《ジークフリート》におけるミーメの行動がより利己的な色彩を帯びて描かれていることは指摘されてよいだろう。そして《ニーベルンゲン神話》におけるミーメの描写は、いわば両者の中間をとったような曖昧な動機設定を受けている。この事実からも、ヴァーグナーが 1848 年時点ではまだミーメ像を完全にネガティブに捉えていなかったことが推察できるのではないだろうか。

ここではミーメに限定して《ニーベルンゲン神話》と《指環》における反ユダヤ主義の萌芽の問題を検討した。そして、まだこの時点でヴァーグナーの反ユダヤ主義的意識は顕在化していないという一応の結論が導かれた。これは従来のヴァーグナー研究の定説を裏づけるものである。ただし、この結論でもって 1850 年以前の彼が反ユダヤ主義者でなかったと結論することまでにはまだ距離がある。ここで確認できるのは、1848 年時点のヴァーグナーがその名からして<sup>47</sup> 否定的な属性を与えられたミーメという登場人物に対して、格別の意識を払っていなかったという事実だけである。ライギンとミーメという新旧 2 つの名前を無造作に混同させていることが、その何よりの証明となっている。

## 『ヴィーベルンゲン——伝説に発した世界史』

(*Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage*, 1848)

この論文は長らく、《指環》創作に際する捨て石として理解されてきた<sup>48</sup>。つまり、1848 年革命期のヴァーグナーは《ローエングリン》のような歴史的素材に基づいた新たなオペラの創作か、それとも神話——それもオペラの素材として使い古されたギリシア神話ではなく、当時まだ理解者の少なかった北欧神話——に素材を求めた新しいタイプのオペラか

という二者択一の決断を迫られており、『ヴィーベルンゲン』という歴史と神話の両領域にまたがる論文を書くことによって両者を秤にかけ、結果的に神話に進むべき道を見出したというのである。この論文は近年まで 1848 年の晩夏に書かれたとされてきたが、同年の 10 月に先に検討した《ニーベルンゲン神話》が、そして同年の 12 月に《ジークフリートの死》が完成したことを考えると、ヴァーグナーの関心がこの論文の執筆を機に歴史的な素材から神話的な素材に傾いたという説明は確かに理に適っている。

ただしこの説にはひとつ決定的な難点がある。それは、《ニーベルンゲン神話》の完成と同月に、『ヴィーベルンゲン』論文のドラマ化ともいえる『フリードリヒ I 世』のスケッチが完成していることである。この遙か昔の偉大な神聖ローマ帝国皇帝（赤髯王バルバロッサという名でも知られる）を主人公に据えたドラマ『フリードリヒ I 世』は明らかに《ローエングリン》の延長線上に構想された歴史劇であり、『ヴィーベルンゲン』で作者が歴史的素材に見切りをつけたという説は、この史劇のスケッチによってその根拠を失う。

更に事情を複雑にしているのは、『ヴィーベルンゲン』の執筆時期が作者によって意図的に前倒しされているのではないか、という説が一部の研究者から提唱されていることである。高辻知義によると、歴史的素材か神話的素材かという選択は 1850 年ごろまでヴァーグナーを悩ませており、それが『ヴィーベルンゲン』によってすんなり解決したように見えるのはヴァーグナーの行った自己虚飾であるという<sup>49</sup>。そしておそらくこの説は正しいと思われる。というのも、ひとつには彼は 1849 年の 9 月にこの論文の手直しを行い<sup>50</sup>、翌年にはこの論文を公刊しているからであり、これは池上純一のいうように彼自身がこの論文を単なる研究メモとは考えていなかったことの証左と考えられるからである<sup>51</sup>。

だが、ここでは『ヴィーベルンゲン』のテキストクリティークとヴァーグナーの自己虚飾をめぐる問題に立ち入ることは重要ではない。重要なのは、この論文と《ニーベルンゲン神話》との関連を探ることであり、《指環》のテキスト成立に際してこの論文が果たした役割を見極めることである。

## ジークフリート像の特質

この論文においてヴァーグナーが主張していることを簡略化すると、それは2つの要点に還元できる。ひとつは、神聖ローマ帝国の最盛期を築いたシュタウフェン朝のフリード

リヒ I 世（赤髯王バルバロッサ）が、古代ゲルマン民族の伝説的英雄であるジークフリートと同一人物であり、ジークフリートはキリストの生まれ変わりであるとの主張である。この言葉はあまりに突飛で過激であるが、ヴァーグナーはここで三者が同一人物であることを主張しようとしているわけではない。ヴァーグナーはジークフリートをドイツ民族の初代の王と位置づけ、ドイツの正統な王朝の後継者が抱くべき理念をフリードリヒ I 世の口から語らせている。

ドイツ民族は、世界で最も古く、最も由緒正しい王統を守ってきた。その開祖は神の子であり、一族の間ではジークフリートと呼ばれていたが、他の民族は彼をキリストと呼んだ。この神の子は、自分の一族だけではなく、そこから枝分かれして地上に広がった諸民族の繁栄と幸福のために輝かしい行いをなしたが、その行いゆえに死を遂げた。彼の功績と、それによって得られた力を最初に受け継いでくニーベルンゲンは、あらゆる民族を代表して、またあらゆる民族の幸福のために世界を手に入れた。ドイツ人は最古の民族である。ドイツ人と血縁の王はくニーベルンゲンであり、ドイツ人の先頭に立って世界支配を要求する義務がある。

Im deutschen Volke hat sich das älteste urberechtigte Königsgeschlecht der Welt erhalten: es stammt von einem Sohne Gottes her, der seinem nächsten Geschlechte selbst *Siegfried*, den übrigen Völkern der Erde aber Christus heißt; dieser hat für das Heil und Glück seines Geschlechtes, und der aus ihm entsprossenen Völker der Erde, die herrlichste Tat vollbracht, und um dieser Tat willen auch den Tod erlitten. Die nächsten Erben seiner Tat und der durch sie gewonnenen Macht sind die ›Nibelungen‹, denen im Namen und zum Glücke aller Völker die Welt gehört. Die Deutschen sind das älteste Volk, ihr blutsverwandter König ist ein ›Nibelung‹, und an ihrer Spitze hat dieser die Weltherrschaft zu behaupten.<sup>52</sup>

ヴァーグナーがフリードリヒ I 世に仮託したこの歴史観には、ナチのアーリア人至上主義を予兆させるイデオロギ的疑わしさと、歴史に対する無神経さ、更には史実と伝説・現実と空想の区別のつかないヴァーグナーの世界観が露骨に現れている。救いがたい戯言としてこの論文が片付けられてしまうことも故なしとしない。先に言及した『記念版』ヴァ

ヴァーグナー著作集の中にこの論文が収録されなかった真の理由がこの論文のイデオロギー的疑わしさの封印にあるのではないかと穿った推測を受けることも、それなりの根拠がある。実際に、第1章で既に紹介したヨアヒム・ケーラーの『ワーグナーのヒトラー』では、『ヴィーベルンゲン』からの引用が数多く見られる。ヴァーグナー芸術の中の民族主義的要素を否定しようとする研究者にとって、この論文はヴァーグナーの文章の中でもっとも始末に負えないものとなりかねない。

だが、先の引用部分だけからでも、《指環》へと結実していくヴァーグナーの関心の幾つかの萌芽が窺えるだろう。例えば彼がジークフリートのイモータルな特性ではなくむしろモータルな特性を強調しているということが目を引く。ホメロスの『イリアス』におけるアキレウスや『ニーベルンゲンの歌』のジーフリトのように、およそ無双の英雄は身体の特定の一箇所を除いて不死身であるという特質をもつ。だがヴァーグナーはこの問題に言及しておらず、むしろ死すべき定めにあるジークフリートの特性を強調する。どんな英雄でもいつかは死ななければならない。だが冬の後には必ず春がめぐってくるように、いつかは必ずジークフリートの意志を告ぐ英雄が出現するに違いない<sup>53</sup>。そしてその英雄とはフリードリヒ I 世に他ならない。彼はニーベルンゲンの宝の正統な継承者としてドイツの覇権を確立させる戦いに生涯を捧げ、十字軍の途上で志半ばにして倒れるのである。

先に挙げた引用の中で《指環》に引き継がれたもうひとつの問題意識は、ニーベルンゲンの宝の持つ意味合いについてである。そもそもニーベルンゲンの宝とは先に検討したように小人ニーベルンゲン族が所有する宝物のことを指していたが、やがてその宝の所有者そのものを指すことになった。従ってジークフリートもフリードリヒ I 世もヴァーグナーによるとニーベルンゲンである。そしてニーベルンゲンの宝の所有者は、世界支配を要求する権利と義務があるとされた。この宝の継承をめぐる果てしない闘争が繰り広げられる。このモチーフは《指環》に受け継がれていく。《ニーベルンゲン神話》を検討して明らかになったように、**1848**年時点のヴァーグナーはまだ理想の王制に幻想を抱いており、神々の世界支配の正統性とその責任に疑念を抱いていなかった。

ヴィーベルンゲンの滅亡とともに、人類はそれまで自分たちを何らかの形で自然と民族の根源に結びつけてきた最後の絆を断ち切られた。ニーベルンゲンの宝は詩と理念の世界へ飛び去り、その残り糟だけがこの世に**実際の所有**という形で残された。

我々はニーベルンゲン神話の中に、神話を創造し、展開させ、実現したすべての民族が抱いてきた**所有と財産の本質**に関する見解がきわめて鮮明に描かれているのを確認することができた。ニーベルングの宝は、最古の宗教的イメージにおいては太陽の光によって万人に開かれる素晴らしい地上世界を意味していたが、後に凝縮された神話形態においては、大胆で驚異的な行為によって恐るべき敵を打ち倒した英雄が戦利品として獲得した力の象徴として描かれるようになった。

Mit dem Untergange der Nibelungen war die Menschheit von der letzten Faser losgelassen worden, mit der sie gewissermaßen an ihrer geschlechtlich-natürlichen Herkunft gehangen hatte. Der Hort der Nibelungen hatte sich in das Reich der Dichtung und der Idee verflüchtigt; nur ein erdiger Niederschlag war als Bodensatz von ihm zurückgeblieben: *der reale Besitz*.

Im Nibelungenmythus konnten wir eine ungemein scharf gezeichnete Ansicht aller der menschlichen Geschlechter, welche ihn erfunden, entwickelt und betätigt hatten, von dem *Wesen des Besitzes, des Eigentumes* erkennen. Mochte in der ältesten religiösen Vorstellung der Hort als die durch das Tageslicht allen erschlossene Herrlichkeit der Erde erscheinen, so sehen wir ihn später in verdichteter Gestaltung als die machtgebende Beute des Helden, der ihn als Sohn der kühnsten und erstaunlichsten Tat einem überwundenen grauenhaften Gegner abgewann.<sup>54</sup>

一読して分かるとおり、この引用文は『ヴィーベルンゲン』と《指環》の主題上の親近性の緊密さを窺わせるに充分である。ヴァーグナーはニーベルンゲン神話の主題を所有と財産の本質にあると見ているが、ここで彼のいう〈所有と財産の本質〉とは、ピエール・ジョゼフ・プルドンのテーゼ、〈所有とは盗みである〉のパラフレーゼに他ならない。ヴァーグナーは1840年に刊行された『所有について』<sup>55</sup>に所有と財産に関する問題意識のほとんど負っているといつてよい。ニーベルングの宝は詩と理念の世界へ飛び去り、地上には現実的**所有**という残り糟だけが残されたと論じるヴァーグナーにとって、《ニーベルンゲン神話》から《指環》へと結実していく彼の神話劇は、詩と理念の世界から〈ニーベルングの宝〉を呼び戻し、この宝の持つ**本来的意味**を思い起こさせることにあった。つまり**正当な挑戦**によってこの宝を勝ち得た人間は世界支配を要求する**権利と義務**があり、また

いずれこの宝によって滅びの運命を辿ることになるという主題こそ、ヴァーグナーにとってニーベルンゲンの宝の意味に他ならなかった。この主題は《指環》のジークフリート像において全面的に継承されることになる。アルベリヒとヴォータン、ファフナーも一時的に宝の所有者となるが、彼らは世界支配を要求する権利も義務も持ちえない。なぜなら、彼らは強奪（盗み）や取引によって不当な宝の所持者となったからである。ヴァーグナーはこう説明している。

英雄的人間であったヴィーベルンゲンの没落後、あらゆる現状とこれから獲得するものの正当化の理由は、世襲化した所有、そして一般に所有それ自体、既得権としての所有であった。それまでは、所有権の拠ってきた源泉は人間自身のうちにあったが、今や所有が人間に権利を授けるようになったのである。

**Dieser erblich gewordene Besitz, dann überhaupt aber der Besitz, der tatsächliche Besitz, – war nach dem Falle der heldenhaft menschlichen Wibelungen nun die Berechtigung für alles Bestehende und zu Gewinnende; der Besitz gab nun dem Menschen das Recht, das bisher der Mensch von sich aus auf den Besitz übertragen.<sup>56</sup>**

ジークフリートはこうした不当な宝の所持者からニーベルンゲンの宝を奪還し、この宝の持つ本来の意味をわが身で示し、そして滅びていく過程を描くために、ヴァーグナーがゲルマンの伝説の世界から見出して血肉を与えた人物である。従って、この人物のゲルマン的な素性を不問に付したり、ニーベルンゲンの宝の効力をアルベリヒの指環に狭小化して理解することは、本来は画竜点睛を欠く解釈なのである。脱民族主義的な《指環》解釈に最も欠けていると思われる視点は、この『ヴィーベルンゲン』に見られるヴァーグナーのジークフリート伝説・ニーベルンゲン伝説からのモチーフの継承である。この極めて独創的な歴史論文が《指環》を論じる際の最も重要な一次文献のひとつに数えられることは確かである。

### 3. 2. 《指環》の原型

#### 《ニーベルンゲン神話》から《ジークフリートの死》へ

前述したように、《ニーベルンゲン神話》(1848年10月4日完成)は《ジークフリートの死》(1848年11月12-28日)の散文稿として構想された。両者の間に作品構想上決定的な意味を持つ相違点は見受けられない。《ニーベルンゲン神話》におけるブリュンヒルデの掉尾の台詞(101頁参照)はほとんど一字一句受け継がれていて、作品の根幹部分の構想が固まっていたことを窺わせる。むしろ、単なるスケッチが序幕と3つの幕を持つ本格的なドラマに拡大されたことによって、作品の細部の設定ではかなりの改変が生じた。例えば《ニーベルンゲン神話》ではわずか2箇所での名が挙げられただけの3人の運命の女神ノルンが、序幕の縄紡ぎの場面で《ニーベルンゲン神話》の前半部分を要約する形で登場している。同様の役割を与えられているのが《ジークフリートの死》第1幕でブリュンヒルデを訪れる8人のヴァルキューレたちと、第2幕でハーゲンを訪れるアルベリヒである。彼らは物語の前史を叙事詩的な語りで要約して聞かせるが、そのために劇的な緊張感は減退することになった。《ジークフリートの死》の朗読会に出席した演出家・俳優のエドゥアルド・ドゥヴリアン(Eduard Devrient)<sup>57</sup>は、舞台作品としての《ジークフリートの死》の致命的な欠点を登場人物たちの叙事詩的語り、とりわけノルンたちの語りの中に見たが<sup>58</sup>、彼の助言を受けたヴァーグナーはこの単独のドラマを四部作まで拡大させることになる。

《指環》との関連で興味深いのは、まず第一に作中の多くの場面で、様々な登場人物がヴォータンの名を口にする点である。彼らはヴォータンの名において誓い、行動し、復讐し、嘆く。これはヴォータンによる世界統治が行き届いていることを示していると同時に、この神の存在感を薄くしている。つまりこの神は人々によって崇められ、畏れられてはいるが、ドラマの進行に関わることは一切ない。それに対して、1852年12月15日の時点で完結した《ジークフリートの死》の決定稿——これが今日現行版となっている《神々の黄昏》のテキストとなる——においては、ヴォータンの名が登場人物によって口にされることは激減し、その代わり舞台上に登場しないこの神の存在感はかえって増す結果になっている。例えば《ジークフリートの死》第1幕では岩山のブリュンヒルデを8人のヴァ

ルキューレたちが訪れる場面があり、これはギリシア悲劇のコロス（合唱隊）の転用を思わせるが、《神々の黄昏》においてはブリュンヒルデを訪れるのはヴァルトラウテひとりであり、彼女によって次のようなヴォータンの姿が報告される。

私たちヴァルキューレは、／父上の膝元に群がって身を横たえていた。／私たちが懇願の眼差しを向けても／父上は見向きもしない。／その様子に、底なしの不安と怖れが／私たちの胸を苛んだ。／私が父上の胸に／すがりついて泣くと、／一瞬、父上の眼差しは和んだ——／ブリュンヒルデ、父上はあなたのことを思い出したのよ！／深い吐息をついて、／目を閉じ、／夢でも見ているかのように／父は呟いた。／「ラインの水底の娘たちに／あの子が指環を返してくれれば、／この身も世界も救われるのだが！」

Seine Knie umwindend / liegen wir Walküren: / blind bleibt er / den flehenden Blicken; uns alle verzehrt / Zagen und endlose Angst. / An seine Brust / preßt' ich mich weinend: da brach sich sein Blick / er gedachte, Brünnhilde, dein! / Tief seuchzte er auf, / schloß das Auge, / und wie im Traume / raunt' er das Wort: - / des tiefen Rheines Töchtern / gäbe den Ring sie zurück, / von des Fluches Last / erlöst wär' Gott und Welt!<sup>59</sup>

この言葉を受けてもブリュンヒルデは指環をく返さず、それが結果的にジークフリートと彼女の死をもたらすわけだが、権力の象徴である槍をジークフリートに真っ二つにされて以来すべての力を失った無力な神々の長であるヴォータンは、ロ々に人々の崇拝を受けるヴォータンの姿よりも遥かに真実味を持って迫ってくる。ヴァーグナーが1852年になって<神々の滅亡>というモチーフを導入することになった最大の原因は、1848年革命に対する幻滅した感情があった。民衆の先頭に立つことを期待したドイツの支配者階級が民衆を弾圧する側に回ったことが、作者にヴォータンの人道的な世界支配という《ジークフリートの死》の設定に対する反省を強いたことはほぼ疑いえない。だが、作品の根本的な精神を不本意な形で変更したことはドラマトゥルギー上の収穫を生んだ。1856年の夏にヴァーグナーは《ジークフリートの死》を《神々の黄昏》に改題するが、それはショーペンハウアー哲学の影響を受けた改題ではなく、1852年の《ジークフリートの死》の改訂版の作品主題にタイトルの意味を引きつけた結果と考えるのが自然である。

## 《若きジークフリート》と《ジークフリート》

《ジークフリートの死》の叙事詩的語りがドラマの統一性を損なっていることを友人のドゥヴリアンから指摘されたヴァーグナーは、1851年5月にジークフリートがブリュンヒルデと出会うまでの過程を描いたドラマ《若きジークフリート》の散文稿を書き上げる。翌月3日～24日にかけてこのスケッチは韻文に移された。この韻文稿は1852年12月15日付で改稿され、これが《ジークフリートの死》の決定稿と共に、1853年2月の私家版に収録されることになる。

《若きジークフリート》と《指環》の第3作《ジークフリート》とさほど変わらないと言ってよい。両者の相違点は主に冗長な部分を削った劇作上の処理の中に見られる。とりわけ以下の3つの場面にそれは集約されている。

ひとつ目はヴォータンと大地母神エルダの対峙を描いた《若きジークフリート》第3幕第1場である。ここでは新しいテキストが古いテキストより少し切り詰められている。具体的に言うと、《若きジークフリート》において250行ほどのこの場面は、《ジークフリート》において200行程度に縮められた。ここで短縮部分を逐一拾い出すことはしないが、重要な部分——例えばヴォータンがエルダに未来を予言するよう求める点、エルダがヴォータンの専横を批判する点、ヴォータンがエルダの無為を逆に批判する点、そして何よりも、ヴォータンが神々の滅亡を望んでいると宣言する点——などはすべて残されている。

2つ目はブリュンヒルデの目覚めの場面である。ヴァーグナーは彼女にこれまでの過去を振り返らせ、それを物語らせた。結果的に彼女は《ヴァルキューレ》の内容を圧縮して語ることになる。これは《ジークフリートの死》で問題となった叙事詩的語りを作者がまだ解決できていないことを意味した。ドラマトゥルギー上で明らかに不自然なこの語りをヴァーグナーは全面的にカットすることで解決を図った。

最後の3つ目は《若きジークフリート》第1幕におけるミーメとジークフリート、ミーメとさすらい人の間の対話がかかなり短縮されていることである。とりわけミーメとジークフリートの対話は、いったんは森の中に退場したジークフリートをミーメが呼び戻し、母親の遺言と言い含めてファフナーを倒すようこの英雄を唆す場面は全面的にカットされている。ミーメの語りは冗長であり劇的効果を損なっているということが削除の最大の理由と思われる。1853年の私家版のミーメは饒舌であり、しきりにジークフリートの母親を引

き合いに出すことで彼を説得している。また、《ジークフリート》で顕著に認められるジークフリートのミーメに対する生理的嫌悪感はさほど認められない。

怖れを俺は覚えたいし／覚えなければならない。／お前の知恵からじゃ／何も得られない。／だから森を出て／広い世界に出て行くんだ。／世界だけが俺に怖れを教えてくれる。／お前のそばに座って／一日を無駄に過ごしていると／俺は馬鹿で／耳が聞こえず、目が見えないままだ。／教われるところで教わるのでなければ、／いつまでもこのままだ。／だから今すぐ、／剣を鍛えてくれ。／堅い鋼のかけらを、／完全なものにしてくれ。／子供だましのがらくたで、／俺をごまかすなよ。／このかけらだけが／俺には信用できる。／お前が怠けていたら／気を悪くするぞ。／ごまかしのやっつけ仕事で／まずい仕事をしたら、／注意したほうがいいぞ！／怖れを学ぶために別れる前に、／思い知らせてやるからな！

Das Fürchten mag / und muß ich lernen: / durch deinen Witz / gewinn' ich's nie. / Drum aus dem Wald / fort in die Welt: sie lehrt mich das Fürchten allein! / Bei dir versäß' ich / säumig den Tag: / ich bleibe dumm, / taub und blind. / Und lern' ich es nicht, / wo man's lernt, da will ich doch sein! / Drum rat' ich dir jetzt, / rüste das Schwert, / schweiße die starken / Stücken zu ganz! / Täusche mich nicht / mit schlechtem Tand: / den Trümmern allein / trau' ich was zu. / Find' ich dich faul, / gefällt mir es nicht; machst du mir Flausen / und flickst es schlecht: / dir sag' ich, Alter, hab acht! / Denn scheid' ich, das Fürchten zu lernen, / dich lehr' ich das Fegen zuvor!<sup>60</sup>

《ジークフリート》では、この部分のジークフリートの台詞は次のように代えられている。「子供だましのがらくたで」から「気を悪くするぞ」までは変更がなく内容が重複するので略し、後半の相違部分だけを引用する。

ごまかしのやっつけ仕事で／堅い鋼をだめにしたら／意気地なしのお前の身体に／思い知らせてやるからな！」

flickst du mit Flausen / den festen Stahl, – / dir Feigem fahr' ich zu Leib' , / das Fegen lernst du von mir!<sup>61</sup>

両者にほとんど変化はないように見えるが、後者ではより明らかに肉体的な暴力行為が暗示されていて、この養い親に対するジークフリートの傍若無人さが際立っている。逆に、前者でのジークフリートの台詞からミーメに対する生理的嫌悪感を読み取ることは難しい。1998年にバイロイトで〈ヴァーグナーと反ユダヤ主義〉をテーマにシンポジウムが開かれ、発表者のひとりには《指環》のミーメに反ユダヤ主義の影が見られないことを主に音楽分析から証明して大方の賛同を得たというが<sup>62</sup>、《ニーベルンゲン神話》から《若きジークフリート》を経て《ジークフリート》に至るテキストの改作から窺えるのは、むしろこの問題に対するヴァーグナーの意識化・先鋭化である。ミーメはユダヤ人の戯画と言わなくとも、稿が進むにつれてジークフリートの目を通してネガティブな描写が強まる。《指環》の改稿を通じてヴァーグナーが次第にジークフリート—ミーメの關係に象徴される人種・民族の問題に対する意識を深めていったと推測できないだろうか。1855年4月にヴァーグナーはこの場面の音楽を付すが、その中に人種的な特徴を知覚させるライトモチーフが入っていなかったとあって、《ジークフリート》を根底から規定している作曲者の人種的・民族的な問題意識を否定することにはならないのである。

これまで見てきたように、《若きジークフリート》は《指環》四部作に拡大する単なる一過程としてではなく、明らかに《ジークフリートの死》へと続く二部作として構想されていた。このことは、《若きジークフリート》が未だ多くの叙事詩的語りやドラマ上で冗長な部分を含んでいることに見て取れる。1851年時点における二部作の主題上の最大の特徴は、神々の滅亡のモチーフがそこに織り込まれたことにある。これは1848年時点の《ニーベルンゲン神話》と《ジークフリートの死》には見られなかった主題であり、それだけにこの作品の主題変遷の第一段階と見なしてよい。

## 二部作から四部作へ

ヴァーグナーが二部作を一気に四部作へ拡大する必要性を認識したのは、1851年9月から11月にかけてのことだった。ちょうどこの時期にヴァーグナーの著作活動は一段落しており、再び創作活動に打ち込める環境が整っていた。彼は二部作を四部作に改変しな

ければならなかった理由を、ドレスデンの友人の音楽家テオドル・ウーリヒ<sup>63</sup>宛の書簡の中で次のように説明している。

私がいざ完全な音楽的仕上げを——その際に現存の劇場に目配りせざるをえなかったのだが——念頭においてみると、私の意図は不完全にしか表現されていないという気がした。つまり叙事詩的な語り、思考による伝達によってのみ、登場人物たちに決定的に重要な関係を与えることになる出来事があまりに残されすぎているということである。それゆえに、《ジークフリートの死》を成り立たせるため、私は《若きジークフリート》をまとめた。[...] 今や私には、上演によって完全にこの作品が理解されるためには、この作品の神話すべてが具象的に上演されなければならないことに思い至った。こうした配慮だけでなく、何よりも心を捉える素材の力——それは私が芸術家として成熟するのに与ったが——によって、私はこの新しい計画に打ち込んでいった。

Als ich nun an die volle musikalische ausführung ging, und ich dabei endlich fest unser theater in's auge fassen mußte, fühlte ich das unvollständige der beabsichtigten erscheinung; es blieb eben der große zusammenhang, der den gestalten erst ihre ungeheure, schlagende bedeutung giebt, nur durch epische erzählung, durch mittheilung an den Gedanken übrig. [...] Jetzt sehe ich, ich muß um vollkommen von der bühne herab verstanden zu werden, den ganzen Mythos plastisch ausführen. Nicht diese rücksicht allein bewog mich aber zu meinem neuen plane, sondern namentlich auch das hinreißend ergreifende des stoffes, den ich somit für die darstellung gewinne, und der mir einen reichthum für künstlerische bildung zuführt, den es sünde wäre, ungenützt zu lassen.<sup>64</sup>

このような認識に基づいて、ヴァーグナーは比較的短期間で《ラインの黄金》<sup>65</sup>と《ヴァルキューレ》<sup>66</sup>の散文稿を書き上げる。《指環》のテキスト成立史に関して、一般に《ヴァルキューレ》から《ラインの黄金》へとテキストが発展的に書かれたと理解されているが、これは半分しか正確でない。つまり韻文稿は確かにこの順番なのだが、散文稿は《ラインの黄金》から《ヴァルキューレ》<sup>67</sup>の順なのである。この事実から四部作が一部づつ

拡大していったのではなく、二部作に二部作が加わったことが分かる。ドラマトゥルギー上でこの二部+二部構造はひとつの特徴をもたらした。前半二部作の主人公はヴォータンであり、後半二部作の主人公はジークフリートである。新たに書き足されたヴォータン劇においては最初から神々の滅亡の主題が念頭に置かれていた。《ニーベルンゲン神話》において作者の構想外にあったローグやエルダ、フリッカといった登場人物たちが相次いで創造され、素材の制約によって作者が盛り込めなかった主題が相次いで取り上げられた。アルベリヒや神々は<盗み>を働き、フンディングはジークリンデを<所有>する。これらはプルードンの思想が反映されていると考えるのが自然である。また同様に、ジークムントとジークリンデの愛は若きドイツ派の<性の解放>の実践であると考えてよい。中でも決定的だったのは、《ニーベルンゲン神話》では見られなかった愛の呪詛という主題が四部作すべてに導入されたことである。そしてこの時点で作者の<愛>の理解は、フォイエルバッハの唱える楽天的な人間愛に多大の感化を蒙っていた。そのことを証明するために決まって引用されるのが、以下に掲げる《ジークフリートの死》の末尾のテキストである。ヴァーグナーはブリュンヒルデのこの台詞を、《指環》の私家版出版に先立つ 1852 年の 12 月に書き足した。なお、(\*) 印以下は作者が脚注として書き添えた文である。

神々の一族は／かすみのように消え去った。／支配するもののない世界を／私は後に残す。／私の最も神聖な知識の宝を／私はこの世界に置いていく。／財産でも黄金でもなく、／神々の壮麗さでもなく、／家でも屋敷でもなく、／けばけばしい装飾でもない。／はっきりしない契約による／欺瞞に満ちた同盟でもなく、／偽善ぶった道徳による／厳しい規則でもない。／喜びの時も悲しみの時も幸いなるもの、／それは愛である。(\*)

(\*) すでにこれらの語句によって、私はテキストの文脈の中でこの楽劇の音楽的効果を事前に補おうと試みたのだが、詩の音楽的仕上げから私が遠ざかっていた長い中断の間に、この最後の告別の言葉の、その効果により適合した改作へと心が動かされるのを感じた。それをまた同じくここに次のように伝えたい。

Verging wie Hauch / der Götter Geschlecht, / lass' ohne Walter / die Welt ich zurück: meines heiligsten Wissens Hort / weis' ich der Welt nun zu. – / Nicht Gut, nicht Gold, / noch göttliche Pracht; / nicht Haus, nicht Hof, / noch herrischer Prunk; / nicht trüber Verträge / trüglicher Bund, / nicht heuchelnder Sitte /

hartes Gesetz: / selig in Lust und Leid / läßt – die Liebe nur sein. –.(\*)

(\*) Hatte schon mit diesen Strophen der Dichter in sentenziösem Sinne die musikalische Wirkung des Dramas im voraus zu ersetzen versucht, so fühlte er im Verlaufe der langen Unterbrechungen, die ihn von der musikalischen Ausführung seines Gedichtes abhielten, zu einer, jener Wirkung noch besser entsprechenden Fassung der letzten Abschiedsstrophe sich bewogen, welche er hier folgend ebenfalls noch mitteilt.<sup>68</sup>

このテキストはハンス・マイヤーによって〈フォイエルバッハ版〉と命名され、今日まで広くこの名称で呼ばれている。《指環》の脱民族主義的解釈の立場をとる代表的な音楽学者カール・ダールハウスは、《神々の黄昏》最終場の音楽分析を通して、この1852年時点のテキストが《指環》の音楽的なメッセージを最も正確に反映した版であると結論した<sup>69</sup>。そしてこの見解は確かに説得力がある。詳しくは第3章第3部で述べるが、《指環》の終曲では〈愛による救済の動機〉と呼ばれるライトモチーフが、その他のすべてのモチーフとの複合的交響表現の中で、最後まで救済の福音を響かせているからである。

1852年12月の時点で四部作の改稿がすべて終了し、1853年2月に50部限定で印刷に付された《指環》のテキストは、その後ほとんど改稿されることはなかった。ヴァーグナーはこの私家版を親しい友人たちに贈ったが、序文の中で彼らにこの作品を文学作品として流布させないように念を押している<sup>70</sup>。これは彼が《指環》四部作をすべての作曲が完結し、理想的な環境のもとで彼自身の監督によって上演させる際に初めて作品として完成すると考えていたからである。その際にヴァーグナーが思い描いていた理想的な環境とは以下のようなものであった。これは前掲のテオドール・ウーリヒ宛ての書簡からの引用で、1851年11月12日付である。

上演は**革命の後に**しか考えることができません。革命が私に協力してくれる芸術家と観客をもたらしてくれるのです。次に起こる革命は必然的に、今日の**劇場経営**に引導を渡すことになるでしょう。来るべき革命はすべてを破壊しなければならず、また実際にそうすることになります。それは不可避のことです。瓦礫の中から私は必要なものすべてを組み上げます。そうやってようやく私は必要なものを見つけ出

すこととなります。それから私はライン河のほとりに劇場を建て、そこで大規模な祝祭を催します。1年間の準備の後に、私は**4日間**にわたってこの作品を上演させます。この作品でもって私は人々に革命を教え、それから革命の**意味合い**を教え、革命の最も崇高な意味について認識することを教えます。こうした**観客**は私を理解することでしょう。今の観客にはそれができません。

An eine *Aufführung* kann ich erst *nach der Revolution* denken: erst die Revolution kann mir die Künstler und die Zuhörer zuführen. Die nächste Revolution muß notwendig unserer ganzen *theaterwirtschaft* das Ende bringen: sie müssen und werden alle zusammenbrechen, dies ist unausbleiblich. Aus den Trümmern rufe ich mir dann zusammen, was ich brauche: ich werde, was ich bedarf, *dann* finden. Am Rheine schlage ich dann ein Theater auf, und lade zu einem großen dramatischen Feste ein: nach einem Jahre Vorbereitung führe ich dann im Laufe von *vier Tagen* mein ganzes Werk auf: *mit ihm* gebe ich den Menschen der Revolution dann die *Bedeutung* dieser Revolution, nach ihrem edelsten Sinne, zu erkennen. Dieses *Publikum* wird mich verstehen: das jetzige kann es nicht.<sup>71</sup>

1876年8月に実現した実際の上演は彼が上に夢想した通りにはならなかった。観客は彼が考えたような民衆ではなく、王侯貴族や大ブルジョワやジャーナリストが中心だった。劇場はライン河のほとりではなくドイツ帝国の地理的中心<sup>72</sup>に建てられた。何よりも決定的だったのは、上演が彼の考える意味での革命の後に起こらなかったことである。ヴァーグナーが1849年のドレスデン蜂起で叛旗を翻した時、その暴動の鎮圧に当たったヴィルヘルム I 世が初代ドイツ帝国皇帝となった。ヴァーグナーと政治について論じることはヴァーグナー研究の中でもとりわけ困難を伴う課題であるが、1852年前後の彼の政治的信条に限定した場合、彼がプルードンやフォイエルバッハといった左翼知識人の思想の影響下に依然としてあったことが結論されるだろう。1853年版の台本には彼らの思想が刻印されている。同時に、とりわけミーメの描写に見て取れるように、偏狭な人種主義の影もちらついていた。また何よりも、『ヴィーベルンゲン』で明確に打ち出されたニーベルンゲンの宝の奪取＝世界支配の権利と義務というモチーフが四部作の底流に流れていることが見逃せない。ジークフリートはその自覚がないまま世界の支配者となる。《ジークフリート》

第3幕でヴォータンはエルダにそのことを告げ<sup>73</sup>、《神々の黄昏》第1幕でハーゲンはグンターにその事実を告げる<sup>74</sup>。実際は何の意味も持たない<世界の支配者>という呼称に彼らが拘るのは、ニーベルンゲンの宝のモチーフが作品の根底を規定しているからである。そして作者がこの主題にゲルマン民族の起源と使命の問題を見ていたことは、『ヴィーベルンゲン』の項で既に述べたとおりである。従って、《指環》の脱民族主義的解釈に拠る研究者に共通するこの作品のゲルマン的な属性の否認には、ニーベルンゲンの宝のモチーフの否認が伴わなければならない。それはこの作品のタイトル——《ニーベルングの指環》*»Der Ring des Nibelungen«*——の解釈からして無理があるだろう。というのも、ニーベルングは単数形で具体的にはアルベリヒのことを指すからであり、アルベリヒはたとえ不当に黄金を強奪したとはいえ、ニーベルンゲンの宝の所持者に他ならないからである。

## ショーペンハウアー哲学と《指環》

ヴァーグナーが友人ゲオルグ・ヘルヴェークの勧めによってアルトゥール・ショーペンハウアーの主著『意志と表象としての世界』(*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818)を手にしたのは1854年9月のことだった。それから1年のうちに彼はこの分厚い哲学書の第1部を4度も読み直し、友人たちにこの書を推薦し回り、《指環》の台本をこの哲学者に献呈し、最終的にはチューリヒ大学の教授ポストをこの哲学者に与えるよう当局に働きかけもした<sup>75</sup>。ヴァーグナーのショーペンハウアーへの傾倒は、一時的な熱中ではなく最晩年に至るまで続いた。彼のショーペンハウアー理解は——それまでのヘーゲルやフォイエルバッハの哲学に対する彼の理解の程度に比べると——より本質的な地点に及んでいた。1854年以降のヴァーグナーをショーペンハウアー主義者と称することは、多少誇張気味ではあるが誤りではない。1854年以降、彼は明らかにこの厭世哲学者の影響の下に生きた。芸術活動の上では、音楽を諸芸術の頂点に据えるこの哲学者の主張に心惹かれてか、次第に音楽家としての自意識が強くなってきた<sup>76</sup>。またインド哲学に興味を持ち、《勝利者たち》(*Die Sieger*, 1856)というブッダを主人公にしたドラマをスケッチしたり、<共苦> (*Mitleiden*) という厭世哲学のテーマのひとつを後の《パルジファル》の中心モチーフとして取り上げたりもした。次に挙げるフランツ・リスト宛ての1854年12月16日付の書簡では、いささか誇張めいて思えるほど、ヴァーグナーのショーペンハウアー体験の

決定的意味が告知されている。

親愛なるフランツ、

私はますます、あなたが生来の哲学者であるように思えてきました。私にとってあなたは最良の道案内のように思えてきました。作曲を——遅々たる歩みであれ——先に進めることと並んで、私は今専らあるひとりの人物と関わりあっています。その人物は私にとって——テキストに過ぎないとはいえ——天からの贈り物のように孤独な私には思われました。その人物の名はアルトゥール・ショーペンハウアー、カント以来の最大の哲学者です。彼自身が語るによれば、彼はカントの思想をとことんまで考え尽くしたそうです。ドイツの教授たちは彼の哲学を——大いにありうることですが——40年もの間無視してきました。最近になって彼は——ドイツの恥ですが——あるイギリスの批評家に発見されました。あらゆるヘーゲル学派の何と山師めいたことか！彼の主要な思想、生への意志の究極的な否定は、非常に真剣で、これのみが救済を与えてくれます。私にはこの思想は、もちろん新しいものではありませんでした。誰でも自分が既にその内に生きている思想しか、そもそも考えることは全くできないのです。しかし、この哲学者は初めて私を、この思想のこうした明晰さにまで呼び覚ましてくれました。私が心の嵐を、意志に反して生への希望へしがみつこうとした恐ろしい痙攣を思い起こす時、そしてそれらは今もなおしばしば台風のように膨れ上がるのですが、それに対して私は、目覚めた夜でも、ただそれのみが私を究極的に、眠りへと助けてくれる鎮静剤を見出したのです。それは心からの、切なる死への憧憬です。完全な無意識、完全な無、すべての夢の消滅です。これが、唯一の究極的な救済なのです！

Lieber Franz!

ich komme immer mehr dahinter, daß Du eigentlich ein großer *Philosoph* bist! – wie ein rechter Fahrhanns komme ich mir dagegen oft vor. Neben dem – langsamen – Vorrücken meiner Musik habe ich mich jetzt ausschließlich mit einem Menschen beschäftigt, der mir – wenn auch nur literarisch – wie ein Himmels Geschenk in meine Einsamkeit gekommen ist. Es ist *Arthur Schopenhauer*, der größte Philosoph seit *Kant*, dessen Gedanken er – wie er sich ausdrückt – vollständig erst zu Ende gedacht hat. Die deutschen Professoren

haben ihn – wohlweislich – 40 Jahre lang ignoriert: neulich wurde er aber – zur Schmach Deutschlands – von einem englischen Kritiker entdeckt. Was sind von diesem alle *Hegels* etc. für Charlatans! Sein Hauptgedanke, die endliche Vernichtung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er wahrlich nicht neu, und niemand kann ihn überhaupt denken, indem er nicht bereits lebte. Aber zu dieser Klarheit erweckt hat mir ihn erst dieser Philosoph. Wenn ich auf die Stürme meines Herzens den furchtbaren Krampf, mit dem es sich – wider Willen – an die Lebenshoffnung anklammerte, zurückdenke, ja, wenn sie noch jetzt oft zum Orkan anschwellen – so habe ich dagegen doch nun ein Quietiv gefunden, das mir endlich in wachen Nächten einzig zu Schlaf verhilft; es ist die herzliche und innige Sehnsucht nach dem Tod: volle Bewußtlosigkeit, gänzlichliches Nichtsein, Verschwinden aller Träume – einzigste, endliche Erlösung! –<sup>77</sup>

《指環》に関して言えば、まさにヴォータンによる自己否定願望が語られる《ヴァルキューレ》第2幕の作曲が1854年9月1日に開始されたばかりだった。本章では《指環》の作曲史は考察対象から除外しているが、一般に《指環》の音楽は、とりわけ10年間の中断期間を置いた《ジークフリート》第3幕以降、テキストに対する音楽の優位性が高まった点に特徴があるとされる<sup>78</sup>。直接的には音楽家としてのヴァーグナーの成熟がこうした変化を生んだと言えるが、《指環》の理論的主著と言われる『オペラとドラマ』の中で詩（テキスト）と音楽が対等の関係に置かれた事実から考えれば、音楽の優位を是認する彼の態度には、やはりショーペンハウアーの影響があると考えerことは自然である。というのも、ショーペンハウアーはその主著『意思と表象の世界』の第3書第52節において、音楽を諸芸術のヒエラルキーの頂点に据え、音楽を意志の直接の発現と説明する芸術論を唱えているからである<sup>79</sup>。

ところが、《指環》のテキストはこのショーペンハウアー体験によって決定的な改変を蒙ることはなかった。既に台本が印刷に付されていた事実もあった。また、ヴァーグナーがショーペンハウアーに自信を持って《指環》のテキストを献呈した<sup>80</sup>ことから察せられるとおり、既に《指環》のテキストはショーペンハウアー哲学の根幹部分——意志の否定による救済——を部分的に先取りしていた。従って上の引用箇所にも表れているように、更

なる改稿の必要性をヴァーグナーは感じていなかったのである。結果的に《指環》のテキストの改変は、1856年夏に《若きジークフリート》を《ジークフリート》に、《ジークフリートの死》を《神々の黄昏》に改題した際にブリュンヒルデの掉尾の言葉が書き足されるだけに留まっている。それは今日<ショーペンハウアー版>として理解されている草稿である。その箇所は次のとおりである。なお、(\*)印の後に付記されてある文章は、1874年にヴァーグナーが『著作選集』の出版の際に書き足した演出上の注釈である。

私はもはや／ヴァルハラの砦には行きません。私がどこへ行くのか、あなた方には分かりますか？／希望の家から出発し、／迷いの家を永遠に逃げ出し、／永遠の生成へと／開かれた扉を、／私は自らの背後で閉じたのです。／希望も迷いもなく、／最も神聖な選ばれた国へ、／世界の変転の目的へ、／再生する義務から解放されて、／今や悟りを開いた私は出かけます。／すべて永遠なるものの、／至福なる終局を、／いかにして私が手に入れたのか、／分かりますか？／悲しみにくれる愛の／最も深い苦しみが、／私の眼を開かせたのです。／私は世界が終わるのを見たのです。

(\*) このテキストは、その意味が既に音楽的なドラマの効果において極めてはっきりと表現されているので実際の上演では省略せざるをえなかったのだが、これが表現を得ているという事実は、音楽家には自明なことだと思われる。

Führ' ich nun nicht mehr / nach Walhalls Feste, / wißt ihr, wohin ich fahre? / Aus Wunschheim zieh' ich fort, / Wahnheim flieh' ich auf immer; / des ew'gen Werdens / offne Tore / schließ' ich hinter mir zu: / nach dem wunsch- und wahnlos / heiligstem Wahlland, / der Welt-Wanderung Ziel / von Wiedergeburt erlöst, / zieht nun die Wissende hin. / Alles Ew'gen, / sel'ges Ende, / wißt ihr, wie ich's gewann? / Trauernder Liebe / tiefstes Leiden / schloß die Augen mir auf: / enden sah ich die Welt. –

(\*) Daß diese Strophen, weil ihr Sinn in der Wirkung des musikalischen ertönenden Dramas bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen wird, bei der lebendigen Ausführung hinwegzufallen hatten, durfte schließlich dem Musiker nicht entgehen.<sup>81</sup>

ヴァーグナーは《指環》の最終場面の音楽が決してショーペンハウアーの学説に矛盾するものとは考えておらず、むしろその率直な発露だと考えていたことが上の但し書きからも読み取れるが、今日の《指環》研究の大勢は——現在最もスタンダードな《指環》論として先に触れたカール・ダールハウスの著書が挙げられることから分かるとおりに——むしろ《指環》の最終場面の音楽からフォイエルバッハ的な愛の福音を聴こうとする。相異なる作品解釈のいずれが妥当であるかを問うことはここでは意味がないが、1856年に書き留められた〈ショーペンハウアー版〉の作曲が最終的に見送られたという事実が、《指環》の1853年版テキストの首尾一貫性を何よりも示している。

## 第2節：《指環》とその周辺

### 1. 理論的著作の意味合い

1848年革命期からチューリヒ亡命時代の初期(1849-1852)にかけて、ヴァーグナーは集中的に自らの芸術観・社会観・世界観を著作活動を通して体系化していった。彼が一時的に音楽家であることをやめたのは、《ローエングリン》の次に来るべき作品が彼自身読み切れていなかったためである。ヴァーグナーが次に取るべき方向として、2つの可能性が考えられた。ひとつは《ローエングリン》でそれと分からない形で提示された、芸術家と民衆のあるべき関係をめぐる彼の問題意識を更に突き詰めて考えて行くかという道であり、もうひとつは当時最盛期にあったグランド・オペラ様式に基づいた作品を創って、《リエントツィ》の大成功の再現を狙うかという可能性である。前者の候補作として《ジークフリートの死》(1848年12月)のテキストが、後者の候補作として《フリードリヒ I 世》(1848年10月)のスケッチがほぼ同時期に成立した。ジークフリートとフリードリヒ I 世は、論文『ヴィーベルンゲン』では同一人物であると主張されていたことについては既に述べた。だが《ジークフリートの死》がこれまで検討してきたように特定の時代の束縛を受けない神話的素材に依拠していることに対して、後者はシラーの『ヴァレンシュタイン』の路線を継承した国事劇で、第1回十字軍派遣直前の神聖ローマ帝国皇帝とローマ教皇の権力闘争という史実に依拠していたことから、ドラマトゥルギー上の両者の合体には無理があった。

ヴァーグナーにこの二者択一の最終的判断を強いたのは1849年5月のドレスデン蜂起の失敗と、それに伴う10年余のチューリヒ亡命だった。革命の失敗は彼の進むべき方向を明らかにした。もはやグランド・オペラ風の新作で従来のオペラハウスの慣習と従来の観客の嗜好に作者・作曲家が合わせることはドレスデン政府の指名手配の身の上となった身では難しかったし、実際合わせてはならなかった。作者・作曲者の要求にオペラハウスと観客は合わせるべきなのである。もしそれが当時の社会状況に即して実現不可能な要求であるならば、実現可能となるように社会は変革ないしは革命されるべきである。『人類と現在の社会』(*Der Mensch und die bestehende Gesellschaft*, 1849)<sup>82</sup>、『革命』(*Die Revolution*, 1849)、『芸術と革命』(*Die Kunst und die Revolution*, 1849)、『未来の芸術

作品』 (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849)、『芸術と風土』 (*Kunst und Klima*, 1850)、  
『音楽におけるユダヤ性』 (*Das Judentum in der Musik*, 1850, 21869)、『わが友人たちへ  
の報告』 (*Eine Mitteilung an meine Freunde*, 1851)、『オペラとドラマ』 (*Oper und  
Drama*, 1851)、『チューリヒの劇場』 (*Ein Theater in Zürich*, 1851)、『友人たちへの伝言』  
(*Eine Mitteilung an meine Freunde*, 1851) という順番で展開されていった彼の美学・  
政治論文すべてに共通する問題意識は、上のような結論にまとめられる。

だが、すべてを自分の思いのままに変革させることなど、想像上の絵空事にすぎない。  
夢想を現実のものにするには彼の主張に共鳴し協力してくれる人間が必要であり、そのた  
めには大義名分が求められた。それも、一握りの支持者にとどまっては意味がなかった。  
そこで彼が持ち出したのは、<民衆> (*Volk*) と<純粹に人間的なもの> (*Das Rein-  
menschliche*) という概念だった。彼はこの2つの価値判断の基準を提示することで、一  
方でドイツの<国民オペラ>の代表作であるヴェーバーと彼の《魔弾の射手》の後継者に  
自ら名乗り出たのであり、他方で民族性のみならず普遍的な人間性を強調することで、<  
民衆>が<民族>や<国民>といったナショナリズムの文脈に引きずられて狭小化しない  
ように予防線を張った。次項では、この2つの概念がどのようなニュアンスを与えられて  
最終的に《指環》へと組み込まれていったのか、その過程を探ってみたい。

## 2. <民衆>という絶対的価値基準

ヴァーグナーが<民衆>という言葉に特定のニュアンスを込めて用い始めるのは、やは  
り 1848 年革命をきっかけとしてである。彼はこの革命を期に、民衆を不変の、絶対的な  
価値判断の基準として把握するに至った。マルクスの社会主義思想が民衆を環境に規定さ  
れる存在と位置づけたことに対して、ヴァーグナーの民衆観はフォイエルバッハ譲りの抽  
象的なものだった。それは客観的で学問的な観察から導かれた事実とは異なり、いわば理  
想であり信念というべきものだった。従ってヴァーグナーは、民衆が時代や環境によって  
変貌することも、民衆が雑多な価値観を共有させることも理解できなかった。そこから民  
衆を革命の旗手に仕立て上げるまではほんの僅かな距離である。『未来の芸術作品』(1849)  
において、彼は<民衆>を次のように革命と関連づけている。

<民衆>は、ひとつの共同体の<苦難>を感じることでできるすべての人間を包括する総合概念である。<民衆>に属するのは、自分自身の苦難をその人物の属する共同体の<苦難>、あるいは共同体に根ざす<苦難>とを感じることでできるすべての人間であり、ゆえに自分自身の苦難を共同体の<苦難>の解決でもってのみ解決しようとするすべての人間であり、共同体の<苦難>を共同の課題と認識し、全力でもってその解決に当たる人間である。というのも、極端なまでに推し進められた<苦難>こそが真の苦難に他ならず、こうした<苦難>こそが真の要求の原動力である。そして共同の要求こそが真の要求である。真の要求を感じるものが、それを解決する権利を有している。真の要求を満足させることだけが必然性といえるのであって、<民衆>だけがそのような必然性に従って行動するのであり、それゆえ民衆を抑えることはできず、民衆は無敵で、唯一の真なるものである。

Das Volk ist der Inbegriff aller derjenigen, *welche eine gemeinschaftliche Not empfinden*. Zu ihm gehören daher alle diejenigen, welche ihre eigene Not als eine gemeinschaftliche erkennen, oder sie in einer gemeinschaftlichen begründet finden; somit alle diejenigen, welche die Stellung ihrer Not nur in der Stellung einer gemeinsamen Not verhoffen dürfen, und demnach ihre gesamte Lebenskraft auf die Stellung ihrer, als gemeinsam erkannten, Not verwenden; – denn nur die Not, welche zum Äußersten treibt, ist die wahre Not; nur diese Not ist aber die Kraft des wahren Bedürfnisses; nur ein gemeinsames Bedürfnis ist aber das wahre Bedürfnis; nur wer ein wahres Bedürfnis empfindet, hat aber ein Recht auf Befriedigung desselben; nur die Befriedigung eines wahren Bedürfnisses ist Notwendigkeit, und nur das Volk handelt nach Notwendigkeit, daher unwiderstehlich, siegreich und einzig wahr.<sup>83</sup>

この後も文章は続き、<民衆>でない者はつまり<苦難>を認識できない者だ、という方向に議論は展開していく。原文では<民衆>も<苦難>も強調を受けていないが、これらは明らかに特異にヴァーグナー的な概念を付与された用語である。とりわけ注意が必要なのは<苦難> (Not) という用語である。困窮、苦勞、必要といった意味も持つこの用語は、1848年革命時代のヴァーグナーの著作に頻出してくる。<苦難>と題された詩においては、この概念は擬人化された神となってこの世に再生のための破壊をもたらす。例えば

この詩の最終節にはこうある。

街々の瓦礫の上に、／新たな生の幸せが芽吹く。／人類は鎖から解き放たれ、／自然が戻ってきた。／自然と人間——それはひとつの元素！／かつて両者を分け隔てていたものは根絶された！／自由という曙の赤い輝きに／火を点じたのは——<苦難>なのだ！

Denn über allen Trümmerstätten / blüht auf des Lebens Glück: / es blieb die Menschheit, frei von Ketten, / und die Natur zurück. / Natur und Mensch – ein Elemente! / vernichtet ist, was je sie trennte! / Der Freiheit Morgenrot – entzündet hat's – die Not!<sup>84</sup>

<苦難>による破壊（革命）を通して人類と自然は再生するという無政府主義的な志向が表明されたこの詩の精神は、後の《指環》にそっくり受け継がれた。こうした<苦難>を<民衆>が認識する時、そこに<未来の芸術作品>の成立する条件が整う。こうした認識に基づいて、1850年3月に《鍛冶屋ヴィーラント》のテキストが成立した<sup>85</sup>。この作品はもともとパリでの新作発表を勧めるリストの助言を受けて構想されたものだが、完成した作品はむしろヴァーグナーのパリ（フランス）に対する絶縁状ともいえるものになった。なぜならこの作品は文明対自然、支配者対民衆といった明確な対立図式によって構築され、これは当時のフランスとドイツの力関係の陰画として読めるからである。

ごく簡単にこの作品のあらすじを要約するとこうなる。ヴィーラントは腕の良い鍛冶屋だった。その評判を聞きつけたナイディング（妬み）王によって拉致され、王室の財産である大地から鉱石を掘り出したという理屈によって奉仕を強いられる。逃亡を妨げるために王はヴィーラントの足の腱を切断する。復讐の念から彼は羽を創り出し、ナイディング王に復讐を遂げてから自由な大空に羽ばたいていく。元来はギリシア神話のダイダロス・イーカロス伝説に基づくこの筋書きに、ヴァーグナーは先の<苦難>のモチーフを埋め込んだ。《鍛冶屋ヴィーラント》の理論的裏づけとして書かれた論文『未来の芸術作品』において、彼は次の文章を論文の締め括りにあてている。

すると<苦難>そのものが力強い翼を広げ、責め苛まれたヴィーラントの胸に降り立ち、彼の頭脳を奮い立たせた。<苦難>から、恐るべき全能の<苦難>から、こ

の奴隷となった芸術家は未だかつて誰の精神も理解し得なかったものを発明した。ヴィーラントは翼を創る技術を編み出したのだ。翼、それは彼を大胆に宙に浮かび上がらせ、虐待者に対して復讐を行うことを許すものだった。翼、それは彼をここから連れ去り、妻のいる至福の島へと導くものだった。――

彼はそれを成し遂げた。最高の<苦難>が彼にそれをもたらした。彼の技で作られた翼に運ばれて、彼は高く飛び上がった。そこから彼は、ナイディングの心臓に致命的な一矢を射た。彼は喜ばしく思い切って大空を駆け、彼の青年時代の恋人を再び見出すところに飛んで行った。

――おお、唯一の輝かしい民族よ！ おまえがそれを詩作したのだ。おまえ自身がこのヴィーラントなのだ！ 翼を鍛え、高く飛び上がれ！

Da schwang die Not *selbst* ihre mächtigen Flügel in des gemarterten Wielands Brust, und wehte Begeisterung in sein sinnendes Hirn. Aus *Not*, aus furchtbar allgewaltiger Not lernte der geknechtete Künstler erfinden, was noch keines Menschen Geist begriffen hat. *Wieland fand es, wie er sich Flügel* schmiedete! Flügel, um kühn sich zu erheben zur Rache an seinem Peiniger, – Flügel, um weit hin sich zu schwingen zu dem seligen Eilande seines Weibes! –

Er tat es, er vollbrachte es, *was die höchste Not ihm eingegeben*. Getragen von *dem Werke seiner Kunst* flog er zu der Höhe, von da herab er Neidings Herz mit tödlichem Geschosse traf, – schwang er in wonnigen kühnem Fluge durch die Lüfte sich dahin, wo er die Geliebte seiner Jugend wiederfand. –

*O einziges, herrliches Volk! Das hast du gedichtet, und du selbst bist dieser Wieland! Schmiede deine Flügel, und schwinde dich auf!*<sup>86</sup>

ここで彼が<民族>という言葉を<ドイツ民族>の意味で用いていることはほぼ疑いえない。またドイツ語の<民族> (Volk) という言葉は<民衆>も意味するが、この作品では強欲な支配者と素朴な民衆がナイディングとヴィーラントのあり方に仮託されて表現されていることから考えて、作者は Volk の意味を民族と民衆の双方にかけている。いずれにしても、彼が政治的にも文化的にもフランスの影響下にあった 19 世紀中期のドイツ人のアイデンティティを、<苦難>に立たされた<民衆>の覚醒に見ていたことは間違いない。そしてとりわけ<苦難>のモチーフは、《指環》に受け継がれて行くことになる。権力に

対抗する自由と愛の象徴であり、ジークムントによって命名されジークフリートに継承される剣の名前がすべてを語っている。『ニーベルングの歌』ではバルムング、『ヴォルスンガ・サガ』ではグラムという名を持っていたこの剣は、今やノートゥング (Nothung) と名づけられた。この名前が<苦難> (Not) のいわば擬人化であることは疑いえない。そして《指環》の英雄一族は、この剣を振るって戦い、そして死んでいくのである。

### 3. <純粹に人間的なもの>をめぐって

王侯貴族や大ブルジョワがすべての富を牛耳る社会の打倒と、その後に来るべきユートピアを正統化する大義名分として彼が持ち出した2つ目の価値基準が、<人間>だった。1849年5月のドレスデン蜂起勃発の直前に匿名で発表された檄文「革命」(1849年4月8日)の中では、擬人化された革命の女神の口を通して、こうした素朴ともいえる彼の人間観が赤裸々に表明されている。

存在するものはすべて滅びなければならない。それが自然の掟である。それは生の定めである。常に破壊するものである私はその掟を執行し、永遠の若い生を生み出す。お前たちがその中で生きている物事の秩序を根本から打ち崩したい。秩序は罪から生まれ、その芽生えは悲惨そのものであり、犯罪の生んだ果実なのだ。収穫の期は熟した。その刈り手は私である。私はあらゆる人間のあらゆる妄想と暴力を打ち破りたい。私は人間の人間に対する支配と、死者の生者に対する支配と、物質の精神に対する支配を打ち破る。私は権力者と法律と所有の暴力を打ち破る。自己の意志が人間の主人となり、自己の欲望のみが掟となり、自己の力のみが全財産となるべきだ。なぜなら、神聖なのはただ自由な人間のみであり、それよりもより高貴なものは何もないからである。

Alles, was besteht, muß untergehen, das ist das ewige Gesetz der Natur, das ist die Bedingung des Lebens, und ich, die ewig Zerstörende, vollführe das Gesetz und schaffe das ewig junge Leben. Ich will zerstören von Grund aus die Ordnung der Dinge, in der ihr lebt, denn sie ist entsprossen der Sünde, ihre Blüte ist das Elend und die Frucht das Verbrechen; die Saat aber ist gereift und

der Schnitter bin ich. Ich will zerstören jeden Wahn, der Gewalt hat über den Menschen. Ich will zerstören die Herrschaft, des einen über die anderen, der Toten über die Lebendigen, des Stoffes über den Geist; ich will zerbrechen die Gewalt der Mächtigen, des Gesetzes und des Eigentums. Der eigne Wille sei der Herr des Menschen, die eigne Lust sein einzig Gesetz, die eigne Kraft sei ganzes Eigentum, denn das Heilige ist allein der freie Mensch, und nichts Höheres ist denn er.<sup>87</sup>

上に引いた部分の表現内容が《指環》の中に見出す類似点は数多い。これは《指環》の主題上の核心が《ニーベルンゲン神話》よりも更に半年前のこの時点で既に固まっていたことを示している。そしてその主題は、幾度かの改稿を経ながらも結局は最後までテキストに残された。ジークフリートという英雄が登場する限り、作者が 1848 年革命期に高揚感に包まれながら表明した理想的な人間像は生き続ける。ヴァーグナーの自作解題という色彩の強い『わが友人たちへの報告』の中では、彼の英雄は次のように美化される。

私にこの男の発見を教えたのはエルザだった。ジークフリートは私にとって、永遠に創造的な唯一の自然な意識が男性のかたちをとった精神であり、真に現実的な行為をなし遂げる者の精神であり、そして最高の直接的な力と疑う余地なき愛の気品に満ちた人間の精神だった。この明朗な人間の行動の中では、観念的な愛の願望はもはやなく、愛は肉体をもってそこで生き、この屈託のない人間のすべての血管を膨れ上がらせ、あらゆる筋肉を刺激し、こうして愛の本質が魅力的な働きを見せたのだった。

Mich hatte ›Elsa‹ diesen Mann finden gelehrt: er war mir der männlich verkörperte Geist der ewig und einzig zeugenden Unwillkür, des Wirkers wirklicher Taten, des Menschen in der Fülle höchster, unmittelbarster Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit. Hier, in der Bewegung dieses Menschen, war kein gedankenhaftes Wollen der Liebe mehr, sondern leibhaftig lebte sie da, schwellte jede Ader und regte jede Muskel des heiteren Menschen zur entzückenden Betätigung ihres Wesens auf.<sup>88</sup>

この文章の中に〈破壊者〉としてのジークフリートの役割が言及されていない点は奇妙に思われるかもしれない。「革命」においてあれほど強調された〈破壊を通じての再生〉という主題がここで影を潜めているのは、むしろ文脈の関係もあるが、失敗に終わった革命後も自らの無政府主義的信念を表明し続けることに対する作者の損得勘定もあっただろうと思われる。その代わりにジークフリートは〈愛の闘士〉とされ、作者によって美化された姿で《指環》に形象化された。1848年革命の作者の信念はこの人物に結晶して今日に至るまで《指環》のテキストに息づいているのである。

ところで、ドレスデンの政治状況が最も緊迫した1849年にヴァーグナーがジークフリートと並んでイエス＝キリストとアキレウスという2人の人物を主人公にしたドラマを構想していることは、これまでヴァーグナー研究者を除くとあまり知られて来なかったと見て差し支えないだろう。社会状況が最も切迫していた時期に、彼がアキレウスはともかくイエス＝キリストの生涯をドラマ化していたというのは、一見すると奇妙な事実のように思える。しかしプルドンとフォイエルバッハの信奉者ヴァーグナーにとって、イエスの唱える愛の福音は所有と法律が人間の可能性を束縛する近代社会の批判に似つかわしいと思われた。彼はイエスの説教の中で語らせる台詞の候補を付帯資料の中に数多く書き出しているが、聖書からの数多くの引用と並んで、そこには彼自身の肉声も混ぜられている。

あらゆる生き物は愛する。愛こそがあらゆる被造物の生の法則である。仮に人間が人間本来の性質にそぐわない目的——それこそが権力であり、支配であり、何よりもとりわけ**所有の保護**であるが——のために愛を制限しようとするならば、人間は自分自身の生の法則に対して罪を犯したことになる、それゆえに自らを殺すことになる。だがわれわれがもし愛を認識し、誤った精神の掟に対して愛を正当化するならば、われわれは太古の昔から唯一の力である永遠の掟を知識にすることによって、あらゆる知識を持たない被造物の上に立つことになるのである。

Jede Kreatur liebt, und die Liebe ist das Gesetz des Lebens für alles Erschaffene; schuf nun der Mensch ein Gesetz zur Beschränkung der Liebe, um einen Zweck zu erreichen, der außerhalb der menschlichen Natur liegt (– das ist Macht, Herrschaft – vor allem aber: der *Schutz des Besitzes*;) so sündigte er gegen das Gesetz seines eigenen Bestehens und tötete sich somit selbst: daß wir

nun aber die Liebe erkennen und rechtfertigen gegen das Gesetz des falschen Geistes, das macht, daß wir uns über die unwissende Kreatur erheben, indem wir zum Wissen des ewigen Gesetzes gelangen, welches von Uranfang an die einzige Kraft war.<sup>89</sup>

この文章から4ヵ月後、まさにヴァーグナーがドレスデン市内でのバリケード戦の只中にあり、敵であるプロイセン軍にビラを配ったり聖十字架教会で敵情視察の役を買って出るなどしていた5月3日から9日にかけて、アキレウス劇の断片がスケッチされた。今日残されているのは箴言風の走り書きにすぎないが、その中には次のような表現が見られる。

人間は神を完全にしたものである。永遠の神々は元素であり、それがはじめて人間を創るのだ。創造は人間の内に完結する。アキレウスは元素であるテティスよりも高く、より完成している。

Der Mensch ist die Vervollkommnung Gottes. Die ewigen Götter sind die Elemente, die erst den Menschen zeugen. In dem Menschen findet die Schöpfung somit ihren Abschluß. Achilleus ist höher und vollendeter als die Elemente Thetis.<sup>90</sup>

アキレウスは彼の母親が約束する不死性を断り、友の復讐を果たして栄光のうちに死ぬ方を選ぶ。人間があらゆる被造物の上に立ち、神をも超越する可能性がそこに開けている。彼のこのような人間観は先に挙げた一連の美学・政治論文の中で更に洗練され、最終的に<純粹に人間的なもの> (Das Reinmenschliche) という表現の中に純化されていった。それは国家、法律、慣習、道徳、論理、そして何よりも私有財産や所有といったものから解き放たれた人間像の理想であり、愛や自由、感情の赴くままに活動する人間像だった。1848年から1850年にかけて構想された諸々のドラマの主人公——フリードリヒ I 世、イエス＝キリスト、アキレウス、鍛冶屋ヴィーラント——よりも更に<純粹に人間的なもの>を一身に体現していたのが、ジークフリートに他ならなかった。彼は一連の美学・政治論文の締め括りとして書かれた自作解題の書『わが友人たちへの報告』において、ジークフリート劇の着想を次のように回顧している。

私は既に以前からジークフリートの素晴らしい人間像に惹かれていたが、彼の姿に完全に魅了されたのは、この人物に加えられた後世の脚色から彼を解放し、その中に息づく純粹に人間的なものの表出を認めることができるようになってからであった。その時に初めて私には、彼を主人公としたドラマを作る可能性が開けてきた。中世の『ニーベルンゲンの歌』に基づくジークフリート像しか知らなければ、そのような可能性に思い至ることは決してなかったであろう。

Hatte mich nun schon längst die herrliche Gestalt des Siegfried angezogen, so entzückte sie mich doch vollends erst, als es mir gelungen war, sie, von aller späteren Umkleidung befreit, in ihrer reinsten menschlichen Erscheinung vor mir zu sehen. Erst jetzt auch erkannte ich die Möglichkeit, ihn zum Helden eines Dramas zu machen, was mir nie eingefallen war, solange ich ihn nur aus dem mittelalterlichen Nibelungenliede kannte.<sup>91</sup>

## 本章のまとめ

《指環》のテキスト成立史を追ってきた本章の中で明らかになったことは、この作品のテキストに見られる作者の問題意識の単純さであり、その単純な問題意識が包括する問題の複雑さである。彼はジークフリートを主人公とする劇の構想によって、社会の芸術家に対する優位が、芸術家の社会に対する優位へと反転できると考えた。なぜならば、<純粹に人間的なもの>を一身に体現するジークフリートは、近代社会を構成する国家、法律、道徳、貨幣、財産といった人間性を束縛するあらゆる要素とは無縁の存在であり、ヴァルハラに象徴される既存の社会に引導を渡すことができるからである。

このような信念から 1848 年革命の動乱に身を投じたヴァーグナーだったが、社会情勢に対する絶対的な見通しの甘さから彼はお尋ね者の身になり、10 年余の亡命生活を余儀なくされることになった。自分の芸術を受け入れてくれるドイツの王侯貴族を求める仄かな期待感はやがて幻滅に変わり、それは神々の没落という新しい主題となって《指環》のテキストに刻印された。理想的な君主制に対する期待感が潰えた彼が新たなテーマとして持ち出したのは、フォイエルバッハ譲りの愛の福音だった。「喜びの時も悲しみの時も幸いなもの、それは愛である」という言葉で締められる 1852 年段階の《指環》のテキストは、当時の作者の理想主義志向を物語っている。しかし、現実を伴わない抽象的な人間愛は、異郷の地で失意の亡命生活を送る作者にとって、結局は重荷にしかならなかった。ショーペンハウアー哲学と出会った彼は、それまでのフォイエルバッハ崇拝を捨ててしまう。

だが《指環》のテキストは 1853 年時点のままで、それ以上の改変を受けなかった。それは 1853 年以降に作曲が行われた音楽とテキストの間に微妙な乖離を生んだだけでなく、テキスト自体に玉虫色の性格を与えることにもなった。ある論者はこのテキストからギリシアのラブダキダイ神話<sup>92</sup>の反映を読み取り、ある論者はプルドンの財産論やフォイエルバッハの人間愛の思想を読み込む。またある者はヴェルズング一族の近親相姦やジークフリートのミーメに対する生理的な反感、ハーゲンの劣等コンプレックスなどから、この作品に隠蔽された作者の人種主義・反ユダヤ主義を読み込む<sup>93</sup>。これらはそれなりに正当なものであるが、みな一面的である。というのも、《指環》のテキストは本来、第 1 章で見た古典的性格、社会批判的性格、民族主義的性格をジークフリートの中に未分化に混在させた状態で構想されていたからである。そしてこの未分化はジークフリートがこの作品の

主人公である限り解消できず、まして特定のひとつの要素だけをそこから抽出することはできないのである。

## 注：第2章

- <sup>1</sup> Richard Wagner: *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Carl Dahlhaus und Egon Voss, kritische Ausgabe, auf 31 Bände geplant, Mainz 1970ff
- <sup>2</sup> Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*, herausgegeben von G. Strobel, W. Wolf, H. J. Bauer und J. Forner, Leipzig 1967ff [以下、SB と略す。]
- <sup>3</sup> Borchmeyer, Dieter: *Wagner-Literatur. Eine deutsche Misere. Neue Ansichten zum »Fall Wagner«*, in: *Forschungsreferate*, 2. Folge, Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 3. Sonderheft, Tübingen 1993, S. 1ff 参照。
- <sup>4</sup> Richard Wagner: *Die Musikdramen*, herausgegeben von Joachim Kaiser, Hamburg 1971, München 1978
- <sup>5</sup> 『著作全集』は確かに現時点で最も本格的な版と言えるが、入手が非常に困難であることから、使用する研究者が限られている。その点、『著作選集』は1976年にリプリント版が登場したことから、比較的多くの図書館で閲覧可能である。
- <sup>6</sup> 《ラインの黄金》前掲書、4頁。
- <sup>7</sup> この年の初頭に《指環》のテキストだけが公刊された理由は、何よりもフリードリヒ・ヘッベルの三部作戯曲『ニーベルンゲン』が1861年にヴァイマルで初演されて大成功を収め、次いで1862年にベルリンで、1863年にヴィーンでも同様の成功を勝ちえたという事情が大きい。1860年以来、限定的な恩赦を受けてドイツに帰国することが許されながらも、決まった定住場所を持たずに放浪生活を続けていたヴァーグナーにとって、《指環》と同じ伝説に依拠して大成功を博するヘッベルの作品に対して到底無関心ではいられなかっただろうし、まして《指環》が『ニーベルンゲン』の二番煎じと評価されることは心外極まりなかったに違いない。また当時ヴァーグナーが《指環》の作曲の筆を折っていたという事情、また詳しくは本文の中で述べるが、1862年にフランツ・ミュラーが《指環》の最初の解説書をテキストに先行して公刊していたという事情も、1863年初頭という時期のテキスト出版に際するひとつの要因となった。なお、ヘッベルとヴァーグナーの関係については、Norbert Müller: *Die Nibelungendichter Hebbel und Wagner. Der Tragiker und seine »Nibelungen« im Widerstreit mit dem Musikdramatiker und dessen »Ring«*, Essen 1991, S. 62-64, が詳しい。なお、ヴァーグナーがヘッベルに対して競争意識を持っていたというのはこの著書で主張されていることであって、実際に一次資料から両者のライバル関係が証明されているというわけでは必ずしもない。
- <sup>8</sup> ヴァーグナーはこの作品にドラマでも楽劇でもオペラでもなく、単にひとつの筋 (*eine Handlung*) というジャンル名をあてがっている。舞台作品のジャンルとしては奇妙なこの呼称の持つ意味については、中世文学研究者のペーター・ヴァプネフスキによる詳細な解説が参考になる。Ulrich Müller / Peter Wapnewski (Hg.): *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart 1986, S. 315f. 参照。
- <sup>9</sup> 彼は1871年にドイツ帝国成立の偉業を祝って「皇帝行進曲」を作曲し、ドイツ皇帝とビスマルクに己の存在を印象づけようとして不首尾に終わった。またその後再度ビスマルクに取り入る試みも相手の丁重な辞退にあっている。彼の晩年の政治嫌いの根本には、こうした彼の苦い経験があった。
- <sup>10</sup> Herbert Huber: *Der Ring des Nibelungen. Kommentar*, Weinheim 1988 参照。
- <sup>11</sup> ミュラーの書簡はおそらくは公刊されていない。本文で述べた内容は、ヴァーグナーの返信から演繹的に内容を推測したものである。
- <sup>12</sup> 『ヘイムスクリングラ』は菅原邦城によるとサガ三大文学のひとつに数えられる。菅原

- 
- 邦城訳・解説『ゲルマン北欧の英雄伝説——ヴォルスンガ・サガ』東海大学出版会 1979、226 頁。
- 13 SB, a. a. O., Band 7, S. 337
- 14 Ebenda, S. 337
- 15 Elisabeth Magee: *Richard Wagner and the Nibelungs*, Oxford 1990, S. 214
- 16 Ebenda, S. 215
- 17 Ebenda, S. 213
- 18 Richard Wagner: *Mein Leben*, herausgegeben von Martin Gregor-Dellin, München / Mainz 1983, S. 356
- 19 蔵書リストによると、1844 年刊のヤーコプ・グリムの『ドイツ神話』は彼も所持している。ヴァーグナーは古本収集が趣味だったことから、おそらく『ドイツ神話』の初版本を探し求めていたものと思われる。
- 20 この問題については、『ヴィーベルンゲン』の内容を扱った段落で再度言及する。
- 21 ジーフリトは『ニーベルングの歌』における名称であり、『エッダ』ではシグルズという名称になる。ジークフリートはヴァーグナーの楽劇によって流布した名称であり、歴史的にこの名称がジーフリトの代わりに使われたことはない。
- 22 相良守峯訳『ニーベルンゲンの歌』（前編）岩波書店 1975、12 頁。
- 23 日本ワーグナー協会編《ヴァルキューレ》白水社 1993、114 頁。
- 24 同上、114 頁。
- 25 注 10 と同書。
- 26 石塚茂清『ニーベルンゲンリートの人名——表記と系譜』アレス 2001、64 頁
- 27 日本ワーグナー協会編《神々の黄昏》白水社 1996、75 頁。
- 28 この作品のあらすじは、石川栄作『《ニーベルンゲンの歌》を読む』講談社学術文庫、2001、256-264 頁、に掲載されている。
- 29 Curt von Westernhagen: *Richard Wagners Dresdners Bibliothek 1842-1849*, Wiesbaden 1966
- 30 石川栄作、前掲書、265 頁。
- 31 注 27 参照。
- 32 石川栄作、前掲書、227-231 頁。
- 33 JA, Band 7, S. 161f
- 34 『エッダ』と『ヴォルスンガ・サガ』の翻訳では<腕輪>と訳されている。《指環》における指環は Ring の訳語であるが、実際は腕輪に近いものと考えてよいのではないか。
- 35 JA, Band 2, S. 274-276
- 36 JA, Band 2, S. 284f
- 37 <祖国協会>の内実や 1840 年代から 1848 年革命期にかけてのドレスデンを中心としたドイツの社会・思想状況については、藤野一夫「若きドイツ派から青年ヘーゲル派へ——思想形成期にみる精神的位相」（日本ワーグナー協会編『ワーグナーヤールブーフ 1994』東京書籍 1995）所収、97-98 頁に詳しい。
- 38 JA, Band 5, S. 216
- 39 《ラインの黄金》前掲書、129 頁。
- 40 相良守峯訳『ニーベルンゲンの歌』（後編）岩波書店 1975、111 頁。
- 41 私はここで、ベックメッサーがユダヤ人の戯画であるとするアドルノやハンス・マイヤーの見解を肯定するわけではない。ただ、ヴァーグナーがベックメッサーのモデルとして論敵である批評家エドゥアルド・ハンスリックを選び、彼を台本の朗読会に招待するという行動には、ベックメッサーに対する作者の明らかな悪意が感じられる。

- 
- 42 例えばゴットフリート・ヴァーグナー『ヴァーグナーと人種差別問題——ヴァーグナーの反ユダヤ主義。今日に至るまでの矛盾と一貫性』前掲書、11 頁参照。
- 43 JA, Band 2, S. 277
- 44 菅原邦城、前掲書、162 頁。
- 45 谷口幸男『エッダ 古代北欧歌謡集』新潮社 1973、133 頁。
- 46 JA, Band 3, S. 161
- 47 Mime はドイツ語で<役者><俳優>を意味する。
- 48 池上純一「神話劇に見る現代批判——革命の坩堝から生まれて《指環》へ結晶した超歴史哲学的構想。R・ヴァーグナー『ヴィーベルンゲン』。伝説に発した世界史」（日本ワーグナー協会編『ワーグナーヤールブーフ 1992 革命』東京書籍 1992）所収、30 頁。
- 49 《ラインの黄金》、前掲書、126 頁。
- 50 Karl-Heinz Kröplin (Hg.): *Richard Wagner 1813-1883. Eine Chronik*, Leipzig 1982, S. 57
- 51 池上純一、前掲書、31 頁。
- 52 SSD, a. a. O., Band 2, S. 146
- 53 Ebenda, S. 131f
- 54 Ebenda, S. 153
- 55 日本語訳は P・J・プルードン『アナキズム叢書 プルードン III』長谷川進訳、三一書房 1971、を参照した。
- 56 SSD, a. a. O., Band 2, S. 154
- 57 『ヴァーグナー大事典』ではデフリーストとのドイツ語の読み方で紹介されているが、いずれも正しい。前掲書 335 頁参照。
- 58 《ラインの黄金》前掲書、126 頁。
- 59 JA, Band 3, S. 266
- 60 JA, Band 3, S. 318
- 61 JA, Band 3, S. 167
- 62 Dieter Borchmeyer / Ami Maayani / Susanne Vill (Hg.): *Richard Wagner und die Juden*, Stuttgart / Weimar 2000, S. 89, 101
- 63 ヴァイオリン奏者で音楽理論家、作曲家。詳細は『ヴァーグナー大事典』330 頁参照。
- 64 Richard Wagner: *Briefe*, Ausgewählt und herausgegeben von Hans-Joachim Bauer, Stuttgart 1995, S. 203
- 65 原題は《ラインの黄金の強奪》といった。改題時期は不明だが、1853 年版テキストでは《ラインの黄金》に変更されている。
- 66 原題は《ジークムントとジークリンデ、ヴァルキューレの処罰》。改題時期は《ラインの黄金の強奪》と同じく不明だが、1853 年版テキストでは《ヴァルキューレ》に変更されている。
- 67 以上の事実の確認は、Karl-Heinz Kröplin (Hg.): *Richard Wagner 1813-1883. Eine Chronik*, Leipzig 1982, S. 62f、による。
- 68 JA, Band 3, S. 313f
- 69 Carl Dahlhaus: *Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart 1985, S. 200-203
- 70 JA, Band 3, S. 334f
- 71 Richard Wagner: *Briefe*, a. a. O., S. 205
- 72 バイロイトはベルリンとミュンヘンのほぼ中間にあり、今日のチェコ共和国の領土を度外視すれば、ドイツ第二帝国のほぼ中心に位置していた。
- 73 JA, Band 3, S. 222
- 74 JA, Band 3, S. 254

- 
- 75 クルト・フォン・ヴェステルンハーゲン、前掲書、269-274 頁。
- 76 このことを最も窺わせるのは、論文『ベートーヴェン』の中で彼がショーペンハウアー哲学の音楽論に本格的に立ち入っていることである。JA, Band 9, S. 43-45 参照。
- 77 Hanjo Kesting (Hg.): *Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel*, Frankfurt/M / Leipzig 1988, S. 393f
- 78 日本ワーグナー協会編《ジークフリート》白水社 1994、171 頁。
- 79 アルトゥール・ショーペンハウアー『意志と表象としての世界』西尾幹二編訳、中央公論社 1980、475 頁。
- 80 クルト・フォン・ヴェステルンハーゲン、前掲書、272-273 頁。
- 81 JA, Band 3, S. 314
- 82 これはヴァーグナーの著作でなく、彼の友人アウグスト・レッケルの著作であるとする説もある。バリー・ミリントン編『ヴァーグナー大事典』平凡社 1999、234 頁参照。
- 83 JA, Band 6, S. 15
- 84 JA, Band 5, S. 270
- 85 このテキストは 1926 年にスロヴァキアの作曲家ベラ (Bella) によって音楽が付された。Karl-Heinz Kröplin (Hg.): *Richard Wagner 1813-1883. Eine Chronik*, Leipzig 1982, S. 58 の記述による。
- 86 JA, Band 6, S. 155-157
- 87 JA, Band 5, S. 238
- 88 JA, Band 6, S. 308
- 89 JA, Band 2, S. 230
- 90 JA, Band 2, S. 273
- 91 JA, Band 6, S. 290
- 92 ラブダキダイとはギリシア神話の王族のひとつで、この神話はオイディプスをめぐる一連の伝説のことを指す。ヴァーグナーとギリシア神話に関する問題については、キルステン・バイスヴェンガー「ワーグナーのギリシア理解に関する注釈」(日本ワーグナー協会編『ワーグナーヤールブーフ 1992』東京書籍、1992) 所収、98-131 頁に詳しい。
- 93 こうした解釈を示した例として、例えばアンソニー・アブラスター『ビバ リベルタ！——オペラの中の政治』田中治男／西崎文子訳、法政大学出版局 2001、239-246 頁、が挙げられる。この論者はヴァーグナーの民族主義・反ユダヤ主義を確かに問題視するが、この問題点からすべてを判断し、断罪していかない点で、第 1 章で紹介したツェリンスキーやローズの《指環》論に比べて説得力ある《指環》解釈を展開している。

### 第3章：《指環》の脱民族主義的解釈批判

## 第1節：《指環》の脱民族主義的解釈の立場と問題点

本章では《指環》をひとつの文学作品と見なし、この作品の脱民族主義的解釈を作品内部における整合性という観点から検証することを目的とする。ここでいう文学作品とは、ヴァーグナーの用語でいうドラマ、従来の文学用語でいうところの戯曲にあたる。この作品の音楽面はテキストの読みの手助けになる範囲内で検証対象に含める。序論でも触れたが、《指環》は理論的には文学と音楽が対等の関係に据えられているものの、実質上は明らかに音楽優位の構造に仕上がっている。こうした認識に基づく限り、《指環》研究は本来ならば音楽分析が主体的、テキスト分析が補助的な役割を与えられることになる。しかしながら、第1章で検討したように、この作品の解釈史はテキスト解釈史というべきものだった。本論文はこの議論の枠組みに基づく《指環》解釈に対するメタ分析である。その限りにおいて、以下の《指環》分析では、音楽の細緻な表現や上演時の効果などに関する問題については、必要な限りにおいてのみ顧慮するものとする。

第1章で確認されたように、《指環》の解釈には大別して3つのグループが認められる。1つ目はこの作品のゲルマン的属性を重視するグループ（民族主義的解釈）、2つ目はこの作品をヨーロッパ文学史・音楽史の伝統に組み込もうとするグループ（古典的解釈）、そして3つ目はこの作品の核を作者の近代批判や無政府主義に求めようとするグループ（社会批判的解釈）である。第一の解釈がゲルマン的属性を重視するのにたいし、この作品の汎ヨーロッパ的な要素を重視する第2、第3のグループの立場をまとめて〈脱民族主義的解釈〉と名づけた背景については既に述べた。この解釈に共通するのは、《指環》をゲルマン神話の束縛から解き放ち、汎ヨーロッパ的な普遍性をこの作品に与えようとする姿勢である。これは必ずしも従来の民族主義的解釈の反動・裏返しとしてのみ捉えられるわけではない。この解釈に拠る研究者の中にも、ジークフリートやブリュンヒルデに理想的なゲルマン人の英雄像を見出したり、アルベリヒやミーメの醜く貪欲な人物像にユダヤ的な属性を見出す立場をとる者がある。ただしそれはひとつの解釈の可能性として理解されるだけで、それ以外の解釈の可能性を排除するものではない。先の例をとれば、ジークフリートはゲルマン人であってもよいが、そうでなくても作品の理解に大差はない。同様にアルベリヒやミーメはユダヤ人の戯画と見なすこともできるが、彼らニーベルンゲン族がユダヤ人でなければならぬ必然性は全くない。こうした見方によって脱民族主義的な《指環》

解釈はこの作品の非ナチ化を達成し、今日未だ隆盛を極めているこの作品の〈読み替え〉の基礎を作ることになった。本章の第1節ではまずこうした《指環》解釈の一貫性を検証し、その限界を明らかにする。その上で、そこで明らかになった論旨の行き詰まりの原因を探るのが第2節の内容である。最後の第3節では、脱民族的解釈が重視しなかった観点から《指環》のテキストを再検討してみたい。

## 1. 《指環》の古典的解釈

繰り返しになるが、古典的解釈の立場をとるヴァーグナー研究者にとって最大の関心は《指環》をヨーロッパ文学史・音楽史の本流に位置づけることである。従って彼らの解釈では作品の革新的要素より伝統的要素が強調されることになる。一例を挙げよう。《指環》の最大の音楽的特徴としてライトモチーフの活用が指摘されることはほぼ間違いない。示導動機としても知られたこの音楽技法の評価をめぐって、例えば社会批判的解釈の立場に近いエルンスト・ブロッホは「過去を想起させるだけではなく未来を予見させる」<sup>1</sup> 機能にこの技法の斬新的な意義を見出した。ところが古典的解釈に拠る研究者は総じてこの技法をヴェーバーやマルシュナーといった先人からの発展的継承という文脈で取り上げる。全く新しい技法の創出ではなく、既存の技法の完成としてライトモチーフは評価の対象となるわけである。むろん、こうした図式化は一般的な傾向としてのみ理解されなければならない。こうした問題を踏まえつつ、様々なバリエーションがある《指環》の古典的解釈から幾つかの共通の着眼点を導き出してみることにする。

### 悲劇性の強調

前章でも触れたように、作曲者自身の回想によると《指環》の作曲は1853年9月5日、旅先イタリアのスペツィアで《ラインの黄金》の冒頭音を着想したことに遡る。この一件が作者の作り話であることが判明して久しいが、ライフ・ワークとなるべき大作の冒頭音に特別の意味合いを付与したいと願う創作者心理は理解できる。ひとつの世界の創世から

終末までを描いたストーリーに相応する音楽的統一をいかにして達成するか、作曲者は試行錯誤を繰り返していた。最終的に変ホの単和音から〈自然の生成〉という基本モチーフを導き出し、このモチーフを様々に変形・転調してゆくことで《指環》全曲のライトモチーフ体系を構築していく手法を彼は選んだ。《神々の黄昏》の序幕において、運命の女神である3人のノルンたちはヴォータンによるトネリコの木の破損<sup>2</sup> という事件を報告しており、自然の無垢性が既に損なわれているというテキストの内容はとりあえず不問にされる。ヴァーグナーにとって、テキストと音楽の間に整合性をつけることよりも、この巨大なドラマの端緒を音楽による創世記で始めることの方が大事だったのである。

こうした作者の意図を《指環》の古典的解釈に拠る研究者はそのまま受け入れる。《指環》はその表題<sup>3</sup> から明らかなように、世界支配を可能にする魔力を秘めたアルベリヒの指環をめぐるドラマである。権力欲に目覚めた彼がラインの黄金を強奪して指環を作り出すことで、ドラマ上のプロタゴニストであるヴォータンとアンタゴニストであるアルベリヒがはっきりする。一度は指環を手に入れながらそれを手放さざるをえないヴォータンのジレンマが、権力闘争のドラマに心理的奥行きを与える。ヴォータンは自分の愛する者を見殺しにしなければならず、自分の孫に当たるジークフリートによって彼の権力の源である槍を打ち砕かれる。こうした一連の悲劇を超然と甘受することで、ヴォータンには神としての威厳と気品が付与されることになる。〈新バイロイト期〉のヴォータンをハンス・ホッターという長身で容姿端麗な歌手が務めたことは古典的解釈にとって幸いだった。この歌手が演じたヴォータン像があまりに印象的だったことから、悲劇の支配者というイメージが広く行き渡り、それは同時に古典的なく悲劇>としての《指環》像の普及にプラスに働いたからである。

作品の悲劇的要素が強調されるのと反比例して、作品の幾箇所かに見受けられる喜劇的要素は霞んでしまった。例えばローゲとアルベリヒの化かしあいの場面（《ラインの黄金》第3景）やヴォータンとミーメの知恵比べの場面（《ジークフリート》第1幕）などである。こうした場面は作品の悲劇としての統一性にとってむしろマイナスに働きかねない。そこで古典的解釈に拠る研究者は、こうした場面を各幕（各場）ごとに設けられたドラマ上のクライマックスないしペリペティア（転換点）を構築する上で、必要不可欠な役割を演じていると見なした。《指環》のテキストに無駄はないと見なされた。それによってこの作品は、アイスキュロスの悲劇やシェークスピアの戯曲に匹敵するドラマとしての地位を主張しうるのである。

## 登場人物の再評価

《指環》の古典的解釈の登場によって第二次世界大戦までの民族主義的解釈と最も大きく異なることになったのは登場人物の性格づけだった。とりわけローゲとジークフリートの評価は全く変わってきた。

まずローゲから見ていこう。アルベリヒがドラマ上の表の「アンタゴニスト」とすると、民族主義的解釈が主流の時期のローゲはドラマの「表のアンタゴニスト」であるアルベリヒに対して「裏のアンタゴニスト」と見なされていた。ヴォータンにラインの黄金と指環を強奪するように薦め、ヴォータンの心に更なる権力欲を呼び起こしたこの神は、間接的に神々の没落の遠因を招いた張本人であるともいえる。民族主義的解釈においては、ヴォータンやその血を引くヴェルズング族はあくまで高貴で後ろめたいところがあってはならなかった<sup>4</sup>。従ってこの作品でヴォータンが陥る悲劇が自業自得であっては困るわけである。そこでローゲが悪玉にされることになる。幸いなことにローゲのモデルであり、語源からして既に「悪意」という名を持つ北欧神話のロキは、光明神バルドルを死に至らしめ、神々の黄昏（ラグナレク）を招来する張本人である。ヴァーグナーのローゲが単純にこのロキと重ね合わされるのも無理はなかった。

ローゲの復権を行ったのは《指環》の古典的解釈の代表者ヴィーラント・ヴァーグナーである。「ヴァーグナーのローゲ」という小論の中で、彼はローゲをむしろ優れた知能を持ち、自然の機微に通じた人物として称揚した。ローゲがアルベリヒから黄金と指環強奪を薦めたことは事実であるが、それはそれ以外に神々の窮地を救う手立てがないことを彼が知っていたためとされ、最終的にすべての責任はヴォータンの〈権力への意志〉にあるとされた<sup>5</sup>。ローゲは助言を無理強いされ、その助言の全責任を負わされている悲劇の人物として一転して肯定的評価を受けることになった。先の見えないヴォータンに付き従い、良心的な助言を行う役回りである。いわば伝統的な「道化」にあたる役割が彼に課せられたというわけである。

ジークフリートについてはローゲほど造形は容易ではなかった。何よりもナチ時代に金髪碧眼の理想的なアーリア人の英雄として熊の毛皮をまとい、剣一本で舞台を所狭しと駆け回る若者のイメージが流布しすぎていた。ヴィーラント・ヴァーグナーはヴォルフガング・ヴィントガッセンという演技派の歌手の力もあって、こうした破天荒な若者のイメー

ジに心理上の意味づけを与えていった。熊の毛皮や角笛といった古めかしい衣装や小道具が真っ先に破棄されたことは言うまでもない。大仰な身振りやナチ時代にごく当たり前だった朗々とした歌唱も行われなくなった。むしろ微妙な心理的变化を表現しうる演技力と歌唱力が求められるようになった。こうした演出の工夫によって、とりあえずジークフリートという役柄はナチ時代の固定観念から解放された。

実際の演出からこうしたジークフリートの造形が図られるのと並行して、古典的解釈に拠る研究者たちは次々とジークフリートの<モデル>を発見していった。例えば《ジークフリート》第1幕で小川を覗き込んでアイデンティティを確認するこの英雄はギリシア神話のナルシスのトポスである<sup>6</sup>とされ、また《ジークフリート》第3幕で祖父にあたるヴォータンと対峙する彼は、実の父親であることを知らずにライオスを殺めるオイディプスのトポスである<sup>7</sup>という具合である。こうした発見が古典的解釈にもたらした恩恵は大きかった。《指環》の中でも最もゲルマン的な属性の強いと見なされていたジークフリート役が、実際はギリシア神話の登場人物をかなり忠実になぞって造形されていることを、明言することこそできないまでも、控えめに主張することが可能になったからである。

## 『アンティゴネー』と『ファウスト』

ここでいう『アンティゴネー』はソフォクレスの悲劇であり、『ファウスト』はゲーテの同名の劇詩のことを指している。古典的解釈に拠る研究者にとって、《指環》はこの2つの作品の系譜に連なるべき作品だった。それはこの両作がヨーロッパ文学の古典中の古典として高く評価されているという理由だけではない。まずヴァーグナー自身がこの二作をとりわけ高く評価し、日誌や書簡の中でしばしば両作に関するコメントを残している<sup>8</sup>という事情が挙げられる。彼はまたさほど知られてはいないが、青年期に『ファウスト』序曲という管弦楽曲を残している。第2章でも触れたが、チューリヒ亡命時代の理論上の主著である『オペラとドラマ』の第二部は、ヴァーグナーの『アンティゴネー』注釈という観を呈している。またヴァーグナーは、『トリスタンとイゾルデ』を作曲中の1858年4月7日には、マティルデ・ヴェーゼンドク宛ての書簡の中でかなり踏み込んだ『ファウスト』論を残した。ここで彼が問題にしているのは、ファウストという常に活動を求めて止まな

い人物像に対する〈救済〉の表現が不十分<sup>9</sup> という一点に集約される。要はグレートヒェンがファウストの魂の救済にどれだけ寄与したかどうかが、ヴァーグナーにとっての関心事となっているわけである。

ヴァーグナーは生涯を通して女性による男性の救済、あるいはより抽象的に表現すると女性原理による男性原理の救済という問題を彼の作品の中で追い求め続けた。これは極めて身勝手な男性側の一方的な思い入れであるが、19世紀の芸術状況の中でヴァーグナーのような思い入れを抱いた男性芸術家はむしろ数多い。こうした問題設定の背景に関する考察は本章第3節に譲るとして、ここでは《指環》の中で、アンティゴネーとグレートヒェンの役割を二人分担わされた女性登場人物に話を向ける必要がある。言うまでもなく、その女性登場人物とはブリュンヒルデである。

ブリュンヒルデが「いわばヴァーグナーのアンティゴネー」<sup>10</sup> であり、同時にヴァーグナーにとってのグレートヒェンである<sup>11</sup>という主張を行ったのは、1980年代半ばからヴァーグナーの古典的解釈の指導的地位にあるディーター・ボルヒマイアーである。もっとも、ここではあくまでアンティゴネーがソフォクレスの作品において、グレートヒェンがゲーテの作品において果たしている役割が、ブリュンヒルデの《指環》における役割と重なり合う、ないし同じ機能を負わされているという文脈で理解されなければならない。アンティゴネーがブリュンヒルデの「モデル」であるとする彼の主張は、ヴァーグナー自身が『オペラとドラマ』の中で裏書していることもあって、今日まで広く受け入れられている。研究者の間で留保が見られるのは、『ファウスト』を《指環》と比較する議論の方である。ボルヒマイアーの議論の狙いは、《指環》の音楽の掉尾を締めるいわゆる〈救済の動機〉が、『ファウスト』における「永遠に女性的なるもの」を賛美する天使たちの合唱に相当するという見解を導き出すことにある。そのために両作品が比較対照されていく。もっとも、ボルヒマイアーの結論は一言で〈女性による／女性原理による救済という思想〉の枠組みに取り込んでしまえば、それで済むことである。『ファウスト』を持ち出すことによって、《指環》の古典的解釈に決定的な成果がもたらされたということはいえない。むしろこれによって、《指環》を文学作品として論じる前提が整えられたということが言えよう。

## 古典的解釈の問題点

これまで見てきた通り、《指環》の古典的解釈にとって最も重要なのは、この作品からギリシア神話やギリシア悲劇に端を発し、シェークスピアの戯曲を経由して、ゲーテ・シラーの古典主義へと受け継がれるヨーロッパ文学史のモチーフを抽出することだった。それによってこの作品は音楽作品としてだけでなく、文学作品としても然るべきバックボーンを有することが実証されることになる。こうした作品モチーフのアナロジーの抽出は、ヴァーグナーの教養と、《指環》のテキスト作成に際する彼の下準備の周到さを強調するに足る。少なくとも《指環》のテキストが様々な伝統的文学モチーフを意識的・無意識的に取り込んで作られているという意味で、この作品の懐の深さを主張できる。いずれにしても、この作品が文学テキストとしても十分に味読に耐えうることを、古典的解釈による研究者たちは主張しようとするわけである。

今日こうした古典的解釈の先端を行っているのは、ヴァーグナー研究のお膝元のドイツでも、近年ヴァーグナー文献・論文の発表件数が著しく増えているアメリカでもなく、日本である。1993年にディーター・ボルヒマイアーはゲルマニスティクの学会誌の中で、ドイツにおけるヴァーグナーのテキストクリティックが全く発展途上の段階にあることを慨嘆した上で、日本のヴァーグナー研究の活発さに驚きの念と賛辞を呈している<sup>12</sup>。その後、1992年から1996年にかけて白水社から刊行された《指環》注釈は、当時の世界における《指環》研究の最新の知見を集めたものだった。その後今日に至るまで、世界のヴァーグナー研究の主要国で《指環》の原典批判版や白水社版の対訳本に匹敵する注釈本が刊行された事実はないことから、この書は今日なお世界の《指環》研究の動向を概ねカバーしているとみてよい。

この注釈本のテキスト注釈を担当したのが三光長治である。本来がゲルマニストである三光が目指したのは、これまで述べてきた《指環》古典的解釈の着眼点を可能な限り拾い上げていくことだった。すなわち三光は、この作品に山積する古今東西に及ぶ引用の典拠を明らかにすることに精力を費やした。そうした原典探しの最大の発見が、注釈者自らの言によると「愛の呪詛という《指環》の主題がエンペドクレスの愛憎二元論に由来するのではないか」<sup>13</sup>ということであった。ヴァーグナーが1852年の段階で初めて導入した〈愛の呪詛〉の主題がエンペドクレスから触発されたものかどうかは、《指環》の古典的解釈

派にとっていかに重要な問題であろうとも、それが単なる発見や思いつきの次元に留まるならばさして意味はない。それならばエンペドクレスを引き合いに出すことで、いかなる新しい認識が導かれるというのだろうか。

## 《指環》における愛憎二元論

エンペドクレスの愛憎二元論とは、自然の四大元素（火・水・地・風）に愛（*Philia*）と憎（*Neikos*）という2つの心的エネルギーを加えることで成立する。愛は四大元素を統合させる働きがあり、憎は四大元素を分散させる働きがあるとされる。一方《指環》では確かに4大自然エネルギーと2大精神エネルギーがあることになっている。父なるライン河から生まれたラインの乙女たちは明らかに＜水＞の属性を持つ精霊であるし、ローゲは＜火＞の属性を持つ。残りの＜地＞と＜風＞については該当する登場人物が見当たらないが、《ラインの黄金》の中でローゲがわざわざ四大元素に言及している（命あるものすべて、水の中、地の中、風の中を私は尋ね回った。So weit Leben und Weben, / in Wasser, Erd' und Luft, viel frug ich ...）<sup>14</sup> ことを考えれば、＜地＞と＜風＞についても存在するものと仮定して構わないだろう。ローゲが＜火＞に言及していないのは、彼自身が火であるためその必要がないからである。

さて、残る2つの心的エネルギーである＜愛＞と＜憎＞については、ラインの乙女のひとりヴォークリンデの口からその秘密が明かされる。ここで初めて出てくるいわゆる＜愛の断念の動機＞を背景に彼女はこう歌う。

恋の力に囚われず、愛の喜びを断念した人。その人だけが秘法を学び、黄金を指環へと鍛える力を得ることができるのよ。

Nur wer der Minne / Macht versagt, / nur wer der Liebe / Lust verjagt, nur der erzielt sich den Zauber, / zum Reif zu zwingen das Gold.<sup>15</sup>

その指環が持ち主に無限の権力を授けてくれるものであることは既にラインの乙女たちが明らかにしている。この＜神託めいた＞台詞がドラマに愛と権力の闘ぎ合いという主題

を持ち込むことになるわけだが、この主題によって《指環》は初めて『エッダ』や『ヴォルスンガ・サガ』あるいは『ニーベルンゲンの歌』には見られないオリジナリティを獲得することになる。権力を迫及するものは愛を諦めなくてはならず、愛を迫及するものは権力の敵でなければならない。この二者択一はドラマの途中まで有効に機能している。つまり、愛の側に立つ登場人物、フライア・ファーズルト・ヴェルズングの兄妹たちと、権力の側に立つ登場人物、アルベリヒ・ファフナー・ヴォータンらの間には緊張関係が生まれ、ジークフリートの登場まで、愛の側は全面的な敗北を余儀なくされる。つまり愛の女神フライアは人身売買され、ファーズルトは兄弟に殺され、ヴェルズングの兄妹は抹殺される。一方、愛に対しては一時的な勝利を収める権力の側はもとより一枚岩ではなく、三すくみの状態を続けることとなり、結局はジークフリートによる指環奪還を許してしまう。彼はブリュンヒルデを目覚めさせ、2人は永遠の愛を誓い合う。ここに愛の逆転勝利が成立するはずだった。

ところが《神々の黄昏》の第1幕以降、決定的となったはずの愛の勝利はハーゲンの陰謀によって脆くも崩れ去る。葉を盛られてハーゲンの操り人形と化したジークフリートは愛の対象をグートルーネに切り替えるが、ラインの乙女たちと戯れあう彼の言動からその愛の真剣さを推し測ることはできない。彼はこう語るのである。「それにしても、グートルーネへの操がなければ、あの可愛い娘のひとりぐらいは、手早くものにできたのに！」

(Und doch, – / trüg' ich nicht Gutrun' Treu', / – der zieren Frauen eine / hätt' ich mir – frisch gezähmt!) <sup>16</sup> 一方のブリュンヒルデは、ジークフリートの愛の形見であるアルベリヒの指環を手放さなかったために、彼女のことを忘れたジークフリートによって精神的に、(そして粗暴な音楽から察するに、おそらくは肉体的にも) 陵辱される。彼女の愛は容易に憎しみへと転じ、それがジークフリートの死をもたらす。これは権力が愛を圧倒したということではない。《神々の黄昏》で描かれているのは愛が自滅していく姿であり、権力はそれを側から傍観しているだけなのである。

《神々の黄昏》の終幕において、ブリュンヒルデはすべての悲劇の因果関係を理解し、権力の最終的な勝利を阻む。だがそれは彼女の生命を要求する。すべてが炎上し洪水に呑み込まれていく中で、<愛による救済の動機>が彼女の崇高な犠牲行為を讃美する。ヴァイオリンの高音域によって奏でられるこのライトモチーフは、本来は《ヴァルキューレ》の第3幕において、ジークフリートを胎内に身籠っていることをブリュンヒルデから知らされたジークリンデが、愛がもたらした奇跡に感動して、ジークフリートを守り抜く決意

を表明するとき初めて奏でられる旋律である。この旋律はその後、《神々の黄昏》の幕切れの場面まで再び回帰することはないが、ヴァーグナーが上演に 15 時間を要するこの大作の最後の場面をこのライトモチーフで締めたことは、古い世界が滅亡してなお世界には新たな生命と希望が生まれるという作者のメッセージと見なせるだろう。

だが、ここで音楽によって表現されていることは、未来における一抹の救済の期待ないし願望にすぎない。音楽がどれほどより良き未来を予感させる旋律を奏でようとも、愛と権力の闘ぎ合いが世界に破局をもたらしたことは確かである。《指環》のドラマの終着点は、権力と愛が共に倒れ、後に残るものは猛火と洪水によって瓦礫の山となった廃墟であるというのだろうか。炎上するヴァルハラを眺めやる群集の姿は、ヴァーグナーの無政府主義的な破壊願望がいかなるものだったかを推測させるのに充分である。

このようなアナーキズムの率直な表現を是認することは、古典的解釈に拠る研究者にとってきわめて不都合である。だからブリュンヒルデの死は愛に殉じたものでなければならぬ。それによって初めて、《指環》は『ファウスト』にも比肩すべきドイツの生んだ福音書となるのである。古典的解釈に拠る研究者が〈愛による救済の動機〉をもっぱら〈永遠に女性的なるもの〉に喩える理由はそこにあるのである。

## 2. 《指環》の社会批判的解釈

古典主義的解釈の論者とは違って、《指環》の社会批判的解釈の論者たちは、この作品の核心を権力と愛の相克という主題に求めない。彼らはまず、古典的解釈の立脚する議論の出発点と帰着点の否定から出発する。つまり、この作品は決して無垢の自然から生まれ、再びすべての罪過が浄化された自然へと回帰するわけではないということが、この解釈の前提となる。作劇術の上では一見すると、この作品は音楽とテキストが共に調和を保った状態から展開していき、《神々の黄昏》の終曲において再び当初の自然状態へと回帰していく姿が表現されているようにも捉えることができる。社会批判的解釈はこうした見かけ上の音楽とテキストの調和と、それによってもたらされるドラマ上の見せかけの問題解決を排斥することから議論を始める。《指環》というドラマは決して無垢な自然状態から生まれ、再び無垢な自然へと解消していくものではない、というのが彼らの共通した認識である。この観点についてもう少し詳しく見ていこう。

まず彼らは、《ラインの黄金》の冒頭の変ホの和音が一種のまやかしであると主張する。音楽による創世記が鳴り響く以前に、無垢な自然というイメージはひとりの登場人物によって損なわれていると彼らは見なす。その人物とはヴォータンである。《神々の黄昏》の序幕において、運命の女神ノルンたちは次のように過去を想起する。

世界樹から／ヴォータンは1本の枝を折った。／その枝からこの強大な神は／槍の柄を削り出した。／年月が流れ、／傷がこの樹を弱らせていった。／葉は黄ばんで落ち、／幹は弱って枯れ果てた。

Von der Weltesche / brach da Wotan einen Ast; / eines Speeres Schaft / entschnitt der Starke dem Stamm. / In langer Zeiten Lauf / zehrte die Wunde den Wald; / falb fielen die Blätter, / dürr darbte der Baum.<sup>17</sup>

北欧神話では地下に根を張り、天上までその枝葉を伸ばすと伝えられる世界樹は、《指環》の世界では早々とヴォータンによって損なわれる。音楽が無垢の自然のイメージを演じて見せている裏側では、ヴォータンと彼の槍による世界支配が確立し、自然はその膝元に屈して傷ついている<sup>18</sup>。社会批判的解釈はまさにこの部分に文明による自然の抑圧と搾取と

いうモチーフを読み込む。正面からマルクス・エンゲルスの思想が引き合いに出されるわけではないが、この場面のバックボーンに 1848 年革命期当時の社会主義思想があることが暗黙の前提とされていることはほぼ疑いない。

神々の覇権の基盤は自然の毀損の上に築かれた。ヴォータンは世界樹の枝を折り、そこから世界を統べる槍を作った。槍に刻まれた契約のルーン文字によって世界には社会秩序がもたらされるが、毀損された自然は二度とその原初の姿を回復することなく、やがては回復不能なまでに損傷が進行して神々の治世をその土台から脅かすことになる。神々の覇権は巨人族や小人族に先んじて自然支配を達成した結果であるが、その覇権は英知が野蛮な暴力と結合することで達成されたものである。アルベリヒの指環は狡知と暴力によって強奪され、ヴァルハラはのどかなオリュンポスではなく、荒々しい死せる戦士たちがアルベリヒの率いる闇の軍勢を迎え撃つべく待機する城砦となる。自然が暴力的な英雄ジークフリートを生み出すに至って、『啓蒙の弁証法』で問題とされた〈啓蒙の退行〉は決定的となる。世界を滅亡の運命から救おうとするヴォータンの英知は、最終的に世界を滅亡へと追い込む英雄を生み出すことになるのである。

だが、第2章で見たように、《指環》の初稿は 100 年後に『啓蒙の弁証法』で予言されるような〈啓蒙の退行〉を内容としたものではなかった。ジークフリートが非業の死を遂げるのは、彼が神々の罪を自分ひとりの身に引き受けるからである。彼の犠牲死によって神々によって引き起こされた不正は購われ、アルベリヒの指環によって引き起こされる欲望と反目は解消される。社会批判的解釈に拠る研究者たちは、このヴァーグナーの本来の構想に基づいた《指環》像を重視する。その中に、1848 年革命の闘士のひとりだったヴァーグナーの——かなり空想主義的社会主義や無政府主義的な性格が濃厚とはいえ——現実変革の熱意を読み取るわけである。

ところが第2章で検討したように、ヴァーグナーは次第にこの作品から 1848 年革命の精神を後退させていった。それまで彼が信奉していたフォイエルバッハ哲学に代わって、1854 年からは全面的にショーペンハウアー哲学が彼の関心を占めることになる。しかし、どれほど《指環》はショーペンハウアー哲学から決定的な影響を受けたのだろうか。この厭世哲学の介在によって、《指環》の社会批判的解釈にはいかなる変化が生じることになるのだろうか。

## オプティミズムからペシミズムへ

《指環》とショーペンハウアー哲学との関連をめぐる問題に関して、これまで実に多くの研究者がほぼ同一の見解を提示してきた。それはごく簡単に言うと、オプティミズムからペシミズムへの転換ということである。第2章で検討したように、ヴァーグナーは既に1854年11月のショーペンハウアー体験より前に厭世主義に惹かれるものを感じていた。その事実が最もはっきり見受けられるのが、前年の初頭に既に印刷に付されていた《指環》の台本であり、とりわけ《ヴァルキューレ》第2幕のヴォータンのモノログである。妻のフリッカによってヴェルズング族による指環奪還の計画を阻止されたばかりか、近親相姦の咎で実の息子を死によって罰することを約束させられたヴォータンは、ブリュンヒルデの前で抑えつけた感情を爆発させる。

消え失せよ、華やかな栄華や、神々しい華麗さの誇りの恥辱は！ わが手で築いたものすべてが、崩れ去るがよい！ 私は自分のなした仕事などを放り出す。今望むのはただひとつだけ——終末、終末だけだ。

Fahre denn hin, / herrische Pracht, / göttlichen Prunkes / prahlende Schmach! /  
Zusammenbreche, / was ich gebaut! / Auf geb' ich mein Werk; / nur eines will ich  
noch: das Ende, / das Ende!<sup>19</sup>

この箇所を引用したのは、この部分が《ヴァルキューレ》第2幕前半の音楽的なクライマックスを形成しているからであるが、《ヴァルキューレ》第1幕までの筋書きを知らない人間がこのくだりを読んだ場合にまず受けるであろう印象は、自暴自棄となった神が癩癩を起こした程度のものではないだろうか。この部分からショーペンハウアー哲学の根底をなすペシミズムまでは、相当の距離がある。にもかかわらず古今より多くの研究者が、なぜこの場面でわざわざショーペンハウアー哲学を持ち出すのだろうか。これはあくまで推測であるが、この問題に関してはニーチェの影響力が甚大である。ニーチェがヴァーグナーとの交友期にショーペンハウアー哲学に傾倒していたことは良く知られているが、《指環》に関してみれば、彼はヴァーグナーがショーペンハウアーにかぶれて1848年革命の精神を捨ててしまったと考えており、表向きはヴァーグナーと《指環》を礼賛しつつも、心中

ではむしろ批判的な見解を抱いていた可能性も捨てきれない。少なくとも 1888 年に著されたニーチェのヴァーグナー批判の総決算の書『ヴァーグナーの場合』では、次のような比喻でヴァーグナーのショーペンハウアーかぶれが批判の対象となっている。少し長くなるが、この部分はよく引用される重要な箇所なので全文を引用しておきたい。

私は更に《ニーベルングの指環》の物語をしよう。それはこの場にふさわしい。この物語もまたひとつの救済物語であるが、ただ救済されるのが今度はヴァーグナー自身であるというにすぎない。——ヴァーグナーは半生の間、フランス人だけがそれを信じてきたように、**革命**を信じてきた。彼は神話のルーン文字のなかにそれを探し求め、彼はジークフリートにおいて典型的な革命家を見出したと信じた。——

「この世における一切の禍いはどこから来るのか？」とヴァーグナーは自問した。

「古い契約からである」と、すべての革命的空論家たちと同じく彼は答えた。はっきり言えば、習俗、律法、道徳、制度からであり、古い世界、古い社会の基礎になっている一切のものからである。「どうしたらこの禍いがこの世から排除されるか、どうしたら古い社会が廃されるか？」「契約」（因習、道徳）に戦いを宣することによってのみである。**まさにこのことをジークフリートがやってのける**。彼は若い頃、極めて若い頃にそれを始める。彼の出生がすでに道徳に対するひとつの宣戦布告である——彼は姦通から、近親相姦からこの世へ生まれ出てくる・・・伝説ではなくて、ヴァーグナーがこうした過激な特色を案出したのである。この点で彼は伝説を訂正した・・・ジークフリートは、彼が始めた通りに続けてゆく。つまり彼は最初の衝動にのみ従い、すべての伝統を、すべての畏敬を、すべての**恐怖**を投げすてるのである。気に入らないものを彼は刺し殺す。彼は古い神々を蹴散らす。しかし彼の最大な仕事は**女を解放すること**、「ブリュンヒルデを救済する」ことにある・・・ジークフリートとブリュンヒルデ、自由恋愛の讃歌、黄金時代の曙、古い道徳の黄昏——**禍悪は除去された**・・・ヴァーグナーの船は長いこと楽しげにこの航路を走った。ヴァーグナーがこの航路に頼って**彼の**最高の目標を求めたことは、疑いの余地がない。——何が起こったのか？ ひとつの不幸である。船が暗礁に乗りあげ、ヴァーグナーは動きがとれなくなった。暗礁はショーペンハウアーの哲学だった。ヴァーグナーはひとつの**反対**の世界観で動きがとれなくなったのである。彼が音楽の中へと移してきたのは何であったのだろうか——オプティミズムである。ヴァー

グナーは恥じた。ショーペンハウアーが悪しざまに形容しておいたオプティミズム——**悪評高い**オプティミズムである。ヴァーグナーは恥じた。彼は長いこと熟考した。状況は絶望的にみえた・・・最後に彼にはひとつの逃げ道が見えてきた。つまり彼が難破した暗礁、それを自分の旅路の**目標**として、底意として、本来の意味として解釈したら？　ここで難破すること——これこそひとつの目標でもあったのである。難船したので、良い航海ができた *Bene navigavi, cum naufragium feci*・・・そこで彼は《指環》をショーペンハウアー的なものへと翻訳した。何もかもうまくゆかず、一切が破滅し、新しい世界は古い世界同様にひどい。**無が**、インドのキルケーが手招きしている・・・以前の古い意図からすれば、「一切がよくなる」という社会主義的ユートピアに気を持たせながら、自由恋愛を讃える歌を歌って別れを告げるはずだったブリュンヒルデは、今や別の仕事を手に入れる。彼女はまずショーペンハウアーを研究しなければならない。彼女は『意志と表象としての世界』の第4部を韻文に移さなければならない。**ヴァーグナーは救済された**・・・大真面目な話、これこそひとつの救済だった。ヴァーグナーがショーペンハウアーに負っている恩恵は測りしれない。**デカダンスの哲学者**にして初めて、デカダンスの芸術家に**自分自身**を与え渡すのである<sup>20</sup>。

Ich erzähle noch die Geschichte des »Rings«. Sie gehört hierher. Auch sie ist eine Erlösungsgeschichte: nur dass dies Mal Wagner es ist, der erlöst wird. – Wagner hat, sein halbes Leben lang, an die *Revolution* geglaubt, wie nur irgend ein Franzose an sie geglaubt hat. Er suchte nach ihr in der Runenschrift des Mythos, er glaubte in *Siegfried* den typischen Revolutionär zu finden. – »Woher stammt alles Unheil in der Welt?« fragte sich Wagner. Von »alten Verträgen«: antwortete er, gleich allen Revolutions-Ideologen. Auf deutsch: von Sitten, Gesetzen, Moralen, Institutionen, von Alledem, worauf die alte Welt, die alte Gesellschaft ruht. »Wie schafft man das Unheil aus der Welt? Wie schafft man die alte Gesellschaft ab?« Nur dadurch, dass man den »Verträgen« (dem Herkommen, der Moral) den Krieg erklärt. *Das thut Siegfried*. Er beginnt früh damit, sehr früh: seine Entstehung ist bereits eine Kriegserklärung an die Moral – er kommt aus Ehebruch, aus Blutschande zur Welt... *Nicht* die Sage, sondern Wagner ist der Erfinder dieses radikalen Zugs; an diesem Punkt hat er

die Sage *corrigirt*... Siegfried fährt fort, wie er begonnen hat: er folgt nur dem ersten Impulse, er wirft alles Ueberlieferte, alle Ehrfurcht, alle *Furcht* über den Haufen. Was ihm missfällt, sticht er nieder. Er rennt alten Gottheiten unehrerbietig wider den Leib. Seine Hauptunternehmung aber geht dahin, *das Weib zu emancipiren* – »Brünnhilde zu erlösen« ... Siegfried und Brünnhilde; das Sakrament der freien Liebe; der Aufgang des goldnen Zeitalters; die Götterdämmerung der alten Moral – *das Uebel ist abgeschafft*... Wagner's Schiff lief lange Zeit lustig auf *dieser* Bahn. Kein Zweifel, Wagner suchte auf ihr *sein* höchstes Ziel. – Was geschah? Ein Unglück. Das Schiff fuhr auf ein Riff; Wagner sass fest. Das Riff war die Schopenhauerische Philosophie; Wagner sass auf einer *conträren* Weltansicht fest. Was hatte er in Musik gesetzt? Den Optimismus. Wagner schämte sich. Noch dazu einen Optimismus, für den Schopenhauer ein böses Beiwort geschaffen hatte – den *ruchlosen* Optimismus. Er schämte sich noch einmal. Er besann sich lange, seine Lage schien verzweifelt... Endlich dämmerte ihm ein Ausweg: das Riff, an dem er scheiterte, wie? Wenn er es als *Ziel*, als Hinterabsicht, als eigentlichen Sinn seiner Reise interpretierte? *Hier* zu scheitern – das war auch ein Ziel. Bene navigavi, cum naufragium feci... Und er übersetzte den »Ring« in's Schopenhauerische. Alles läuft schief, Alles geht zu Grunde, die neue Welt so schlimm, wie die alte: – das *Nichts*, die indische Circe winkt... Brünnhilde, die nach der ältern Absicht sich mit einem Liede zu Ehren der freien Liebe zu verabschieden hatte, die Welt auf eine socialistische Utopie verträöstend, mit der »Alles gut wird«, bekommt jetzt etwas Anderes zu thun. Sie muss erst Schopenhauer studiren; sie muss das vierte Buch der »Welt als Wille und Vorstellung« in Verse bringen. *Wagner war erlöst*... Allen Ernstes, dies *war* eine Erlösung. Die Wohlthat, die Wagner Schopenhauern verdankt, ist unermesslich. Erst *der Philosoph der décadence* gab dem Künstler der décadence *sich selbst*.<sup>21</sup>

ニーチェがヴァーグナーに浴びせるきつい表現には、彼自身が 1871 年から 1876 年の間にこの作品を極めて肯定的に評価していたという事情が影を落としている。その時期に気づ

かなかったこと、あるいはさして気に留めていなかったこと、あるいは気には留めてはいたが、ヴァーグナーに対する遠慮からか胸の内にしまっていたことが、この文章からは伝わってくる。これはフォイエルバッハ主義者からショーペンハウアー主義者へと転向したヴァーグナーをいたずらに批判した文章ではない。ニーチェ自身もヴァーグナーと交友関係にあった時代まではむしろショーペンハウアー主義者といってよかった。ニーチェが否定的に見るのは、ヴァーグナーがショーペンハウアー哲学にかぶれて、《指環》に本来与えられていたはずの社会改革的精神を、それとむしろ正反対のもの——つまり消極的な現実逃避の精神——にすり替えてしまった点である。後にニーチェが《パルジファル》を評して「ヴァーグナーは突如として十字架の前に跪いた」<sup>22</sup> と評した際の不当さ<sup>23</sup> がここでも繰り返されている。そもそも、《指環》はそれほど極端にフォイエルバッハ主義からショーペンハウアー主義、オプティミズムからペシミズムへと切り替えられるほど単純な作品だったのだろうか。ブリュンヒルデが『意志と表象としての世界』の第4部を翻訳して韻文に移さなければならないと皮肉るニーチェだが、第2章で検討したように《指環》の台本は1853年2月の時点で既に印刷に付されていたのであり、これはヴァーグナーがショーペンハウアー哲学と出会うよりも2年近く前の話である。明らかにヴァーグナーがショーペンハウアー哲学の影響のもとにテキストを書き直したことが推測されるのは、本論文の126頁に全文を掲載したいわゆる〈ショーペンハウアー版〉による1872年の異稿のみである。しかしヴァーグナーは結局この異稿を決定稿として採用しなかった。ヴァーグナーがショーペンハウアー哲学の影響のもとに《指環》の構想を変えたというのは、限定的にしか当たらない。にもかかわらずニーチェの提示する図式は、その単純さゆえにヴァーグナー＝ショーペンハウアー主義者という定式の流布に大きく貢献した。そしてこの定式は、《指環》が本来1848年革命の精神を直截に映し出した革命劇・社会批判劇として構想されたという明らかな事実を覆い隠すヴェールの役割をすることとなった。つい最近に至るまで、この作品の社会批判的解釈を行う論者が最も少数派だったという事実は、ヴァーグナー＝ショーペンハウアー主義者という固定観念の浸透力を物語っている。

## 社会批判的解釈の問題点

《指環》の社会批判的解釈が直面する問題は2つある。ひとつには、彼らの解釈がこの作品の核心を1848年革命時のヴァーグナーの言動に見ている点にある。プルドンの財産論を宣伝し、フォイエルバッハの人間愛を称揚し、バクーニンの無政府主義に惹かれるものを感じていたヴァーグナーは、ショーペンハウアー哲学との出会いによって、魂の救済の問題に興味を移すことになる。《指環》のテーマは今や、いかに世界の古き悪しき秩序を壊し、より良い社会に変革するかという建設的なものから、いかにこの世界から縁を切り、盲目的な「意志」から解放されるかという受動的な態度に後退していく。《指環》に資本化と工業化が加速度的に進む19世紀ヨーロッパ社会の縮図と、その社会の変革の意欲を読み取ろうとする論者にとって、こうした作者の方針転換は不本意である。それゆえ社会批判的な《指環》解釈は、ヴァーグナーの最初の着想と最終的な帰着点の乖離の説明に苦しむことになるのである。

更に問題なのは、彼らの作品解釈が結局はテキスト解釈の次元に留まってしまい、音楽と矛盾する結果となることにある。バーナード・ショーやハンス・マイヤー、パトリス・シェローといった第1章で取り上げたこの解釈の先駆者たちの《指環》論は、常にテキストの深い読みに支えられてきた。それは音楽解釈をとりあえず度外視することによって達成された。シェローや現代のハリー・クプファーなどの演出家はしばしば、意識的に音楽と正反対の所作を歌手に要求することで表現効果を狙ったりもする。むろんそれは奇を衒った気紛れではなく、テキストの読みに支えられての演出であることはほぼ間違いないと言えるのだが、それは音楽とテキストの間に横たわる齟齬を踏まえた上での読みなのである。こうした読みを実際の上演において破綻なく表現するには音楽家や歌手の協力が不可欠である。それと同時にテキストと音楽の関係を根本から問い直す作業が求められることになるだろう。例えば次の文章をみると、ヴァーグナーの楽劇において音楽とテキストの関係を問い直すことの必要性が良く分かる。以下の引用は高橋順一による浩瀚な《指環》論の末句である。

では《指環》における解放と救済の可能性の地平はついに姿を現さずに終わるのだろうか。ジークフリートの死もブリュンヒルデの自己犠牲もすべては徒労に終わってしまうのだろうか。ここですでに触れたように音楽（美＝芸術）の自律的機能が問われなければならない。ヴァーグナーはジークフリートの死が示唆する解放と救済のポテンシャルをドラマの進行にではなく、ドラマの進行が止まった瞬間に現出

する音楽そのものの美的・芸術的喚起力に委ねるのである。ドラマと音楽はこの瞬間完全に背反する。そして音楽の表現地平において、ドラマがついに逃れえなかった「啓蒙の弁証法」の運命連関からの解放が予兆されることになる。こうした音楽の機能をもっとも凝縮したかたちで示しているのが、ジークフリートの死を受けて第3幕第2場から第3場への移行のあいだに奏される「ジークフリートの葬送行進曲」にほかならない。[…中略…]にもかかわらず「葬送行進曲」の音楽が私たちに残す深い感性的印象は、ここが《指環》という複雑さを極めた作品の中において解放と救済の可能性の拓けるほとんど唯一の箇所だという確信を私たちに与えてくれるのである。これは「思考する芸術家」ヴァーグナーが《指環》に込めようとした「芸術＝革命」の理念のひとつの現れ方に他ならない<sup>24</sup>。

高橋はジークフリートの葬送行進曲が演奏される場面を、《指環》のドラマ内部のメカニズムからは決して生まれえない解放と救済の可能性を唯一垣間見させてくれる瞬間だという。これは確かにこの論者が一貫して展開してきた社会批判的解釈——とりわけマルクス／エンゲルスの『資本論』とアドルノ／ホルクマイマーの『啓蒙の弁証法』の議論を全面的に《指環》のテキストに当てはめる解釈——の文脈に添って考えれば、納得のいく見解である。アルベリヒとヴォータンの指環をめぐる争奪戦を「狡智—権力意志」の盲目的発現と見なすことで、世界は「啓蒙の弁証法」の運命連関から解放されることなく滅亡する。それでは、なぜ「ジークフリートの葬送行進曲」だけがこの作品において「解放と救済の可能性の拓けるほとんど唯一の場所だ」と言い切れるだろうか。1945年4月12日にベルリン・フィルハーモニーは「最後のコンサート」の演目として「ジークフリートの葬送行進曲」を演奏したというが<sup>25</sup>、空襲の絶え止まない中でその演奏に接した人々が、果たして高橋が聴くような意味においてこの曲を理解しただろうか。戦時下のドイツでこの曲をラジオで耳にした人々のうちどれだけが、ドイツの必然的な敗戦を覚悟しながらなお、ナチズムの支配から解放されたより良き未来の姿を脳裏に描きつつこの曲を聴いたと考えられるだろうか。むしろ士気高揚のためにこの曲は好んで演奏され、放送されたと考えるのが自然ではないのか。精緻なテキスト分析を展開しながら、「解放と救済の可能性の拓けるほとんど唯一の場所」が音楽の独壇場であっては、社会批判的解釈の立場はなくなるのではないだろうか。

## 第2節：〈愛の死〉と〈没落〉という思想

前節で明らかになった問題点は次の通りであった。つまり、《指環》の古典的解釈に拠る研究者はこの作品を無垢の自然から派生し、〈永遠に女性的なるもの〉を想起させる愛の讃歌によって締め括られるドラマと見なすことにおいて共通の見解を持つが、彼らは愛と権力の相克というテキストで提示された作品主題から出発しながら、《ジークフリート》第3幕以降のドラマの展開を合理的に説明できず、ブリュンヒルデが〈愛の死〉を讃美しながら死にゆくことに対して、音楽は新たな生命の誕生を告げるメロディーを奏でている事実に対して、納得のいく説明を与えることができないということである。逆に《指環》の社会批判的解釈に拠る研究者たちは、自然状態が権力意志によって当初から破損され、アルベリヒと神々の間に繰り広げられる権力闘争は、〈啓蒙の弁証法〉として暴力と退化を内在させているという認識のもとにこの作品を解釈する。しかしながら、こうした作品の読みは、1848年革命当時のヴァーグナーの革命志向・権力批判の構想が次第にショーペンハウアー的な救済論にとって代わられ、世界の〈没落〉が不可避免的に表現されることに対して、テキスト解釈の観点から有効な反論をなしえず、結局は音楽が奏でる擬似的な救済のヴィジョンに組み込まれることになってしまう。

こうした脱民族主義的な解釈の行き詰まりを問い直す際に、〈没落〉や〈愛の死〉といった言葉がキーワードとして注目されることになる。この2つの言葉はヴァーグナーによって極度に特異なニュアンスを付与された概念であって、1950年代の彼の作品と理論——とりわけ《指環》——を論じる上で不可欠の用語となっている。

〈没落〉(Untergang)という言葉がヴァーグナーに付きまとうのは、この用語が悪名高い「音楽におけるユダヤ性」の結びの一文——さまよえるユダヤ人の解放とは、滅びゆくことなり！」<sup>26</sup>(強調文字がUntergangの訳語)で用いられ、悪しき意味で広く市民権を得たからである。今日なお、ここで使われている〈没落〉がナチ時代のホロコーストの予言であるとする主張を行う研究者が存在するが、彼らはこの用語を、〈滅亡〉(Vernichtung)や、〈絶滅〉(Ausrottung)といった用語と混同している。『コジマの日記』が伝えるところによると、ヴァーグナーは自らを〈没落への全権を与えられた者〉(der Plenipotentarius des Unterganges)<sup>27</sup>と見なしていた。これだけではこの語のニュアンスは分からないままである。ただし『コジマの日記』には、この表現から3ヵ月後に、よ

り明瞭な、より《指環》の文脈に引きつけられた発言が記録されている。

金銭欲の呪い、およびそれと結びついた没落の完璧な像を《指環》の中で描き出せたといつて、この数日リヒャルトは喜んでいる。

**In diesen Tagen freute sich R., im Ring des Nibelungen das vollständige Bild des Fluches der Geld-Gier gegeben zu haben und des Unterganges, welcher daran geknüpft ist.**<sup>28</sup>

この例ではっきりするように、ヴァーグナーにとって<没落>とは、どちらかというわが国における栄枯盛衰の<滅び>のニュアンスを帯びた用語として理解されていた。栄華を極めた国家や個人に訪れる、必然的な運命としての<滅び>である。

他方、<愛の死>という言葉と概念の歴史は比較的浅く、おそらくは19世紀のドイツ・ロマン派の語彙の中に初めて登場してきたものと思われる。フリードリヒ・シュレーゲルの小説『ルツィンデ』(*Lucinde*, 1799) やノヴァーリスの詩篇『夜の讃歌』(*Hymnen an die Nacht*, 1802) などにその思想の萌芽が見受けられる。しかしながら、この言葉が市民権を得て文芸批評の用語に定着したのは、何と云ってもヴァーグナーの楽劇(とりわけ1859年に完成した《トリスタンとイゾルデ》)の影響が大きい。19世紀の人々は彼の楽劇をとりわけエロスという観点から眺めた<sup>29</sup>。とりわけ19世紀末には専らこの観点からヴァーグナーは理解され、受容されていたといつても過言ではない。しかしながら、ヴァーグナー自身はこの概念を更に突き詰めて考え、死を愛の究極の成就と見なす、当時としては独自の思想に結実させていた。彼は<愛の死>に関して次のような解説を行っている。これは1858年12月1日付の、マティルデ・ヴェーゼンドク宛の書簡からの抜粋である。ちょうどこの時期にヴァーグナーは《トリスタンとイゾルデ》第2幕、<愛の夜>のオーケストラスコアの作曲に没頭していた。

《トリスタンとイゾルデ》は途方もなく重要で、まさに私の人生のこの特別な一時期において、ひょっとすると私の特別な気質に、他の誰もが得ることのできなかつた洞察がとっておかれたものに違いありません。つまり、ここで問題となっているのは、意志の完璧な沈静化に至る救済への道が愛によって可能となるということを立て証することなのですが、この道程はいかなる哲学者も、ショーペンハウアーでさ

え認識できませんでした。しかもこの愛とは、抽象的な人間愛などではなく、真の、異性愛に基づくもの、つまり男と女の間が惹かれあうことから生じる愛によってなのです。

Der Gegenstand ist ungemein wichtig, und meiner ganz besonderen Natur mußte es, gerade in dieser ganz besonderen Lebensperiode, vielleicht vorbehalten sein, hier Einsichten zu gewinnen, die sich keinem andren erschließen konnten. Es handelt sich nämlich darum, den von keinem Philosophen, namentlich auch von Sch. nicht, erkannten Heilsweg zur vollkommenen Beruhigung des Willens durch die Liebe, und zwar nicht einer abstrakten Menschenliebe, sondern der wirklich, aus dem Grunde der Geschlechtsliebe, d. h. der Neigung zwischen Mann und Weib keimenden Liebe, nachzuweisen.<sup>30</sup>

つまりヴァーグナーにとって、必ずしもショーペンハウアー哲学で主張されているような盲目的な生の意志を放棄することが主要な関心事ではなく、むしろ愛の貫徹によって生の意志を昇華させ、その究極の到達地点に死があるというパラドックスを想定していたことがここから読み取れる。つまりトリスタンとイゾルデは生の意志を放棄するために忘我的な愛に沈溺するのではなく、逆に生=愛を貫き通すことで死の世界に足を踏み入れることになる。ここには、後にフロイトが<エロス・タナトス理論>で定式化することになる愛（エロス）とタナトス（死）の親近性が既に先取りされているが、ヴァーグナーが<愛の死>で考えていたことは、生の意志の否定という消極的な態度のおよそ逆であったことをここで確認しておく必要があるだろう。

## 1. 作者自身による《指環》の論評

さて、先の社会批判的な《指環》解釈の節で検証したように、この作品のテキストは作者が無意識のうちに抱いていたショーペンハウアー的厭世観によって、1848年革命当時のテキストの精神がある変質を余儀なくされていることが問題視されている。社会批判的な《指環》解釈に拠る研究者たちがこの質的变化の原因をとりわけ音楽に見ていることも、

これまで述べてきた通りである。第2章で検討したように、1853年の時点で完成していた《指環》のテキストに、ヴァーグナーは新たな変更を加えることを基本的にさし控えた。既に印刷に付されていたテキストを修正して再出版することは、常に金の問題に悩まされてきた彼にとって贅沢な願望だったという理由もある。だが、より重要なのは、ヴァーグナーが音楽を諸芸術の頂点に据えるショーペンハウアー哲学の影響を受けることで、より自らの音楽家としてのアイデンティティを深めていったという事実である。つまり彼はテキストの表層上の字句を音楽によって微調整することに何ら抵抗を感じなかったし、何よりも自らの音楽的な表現能力に疑念を抱いていなかった。これはあくまで憶測であり客観的に立証できる問題ではないが、仮にヴァーグナーが自らの音楽の表現能力に自信を持っていなかったならば、彼は1848年当時の楽観的な未来像を描いた《指環》のテキストを全面的に改稿したであろうし、また1874年に《指環》の最終場面を作曲するにあたって、並存する2つの草稿（フォイエルバッハ版、ショーペンハウアー版）のいずれかに音楽を付していただろう。彼がいずれの草稿をも破棄して、最終的に1848年革命時点の彼の無政府主義的ユートピア志向が最も直截に表明されたバクーニン版を採用したのは、それが最も分量的に短く劇的な効果を期待できるという計算もあっただろうが、フォイエルバッハ版とショーペンハウアー版のいずれのメッセージは、短いバクーニン版であっても音楽によって十分に表現できるので差し支えないという作者の計算と自信があればこそその選択だったと考えられる。

ところで、《指環》のテキスト自体は本当に1853年の時点で作者によって封印されてしまったのだろうか。既に述べたように、テキストが印刷に付され、それ以降の改変が1856年のタイトル変更と、1863年の台本公刊時の幾つかの場面の削除と、1874年の演出上の注釈という形における補足の3つの改定を除けば、確かにテキストは無変更のままである。ただしこれは、作者がこの3回の機会を除いて《指環》のテキストに無関心だったということの意味するわけではない。むしろ事情は逆であって、ヴァーグナーは事あるごとに友人たちと会話で《指環》を話題に取り上げている。彼が10年余も当時チューリヒで亡命生活を余儀なくされ、ドイツにいる多くの友人たちとの意思疎通を専ら書簡という手段に頼らざるをえなかったという事実は、自己顕示欲の強いヴァーグナーの性格<sup>31</sup>を考えるととりわけ意味を持ってくる。というのも、未だ電話がなく鉄道網が完成していない時代において、遠距離の通信には少なくとも1週間前後のタイムラグが生じるのであり、ヴァーグナーはほとんど毎日のように多数の友人と連絡をとりあっていたことから、手紙の

内容はしばしば彼の一方的な報告になりがちだったという事情があるからである。ヴァーグナーは明らかに語り手の役割を演じていた。1万通を遥かに越える彼の残した書簡は、書くことが彼にとって一種の日課となっていたことを物語っている。

このような書簡の中でもとりわけ重要性の高いもので、《指環》研究書の中では頻繁に引用される書簡が存在する。それは彼が1854年1月25-26日付でドイツのヴァルドハイムの監獄にいる1848年革命の同士アウグスト・レッケルに宛てた手紙がそれである。レッケルは1849年3月のドレスデン蜂起において革命側の中心人物のひとりとして指導的立場にあった。蜂起の失敗後、運良く国外逃亡に成功したヴァーグナーと違って、レッケルは早々とバクーニンと共に捕縛され、死刑の判決を受けた。後に恩赦によって終身刑に減刑された彼はヴァルドハイムの監獄に服役していたのである。ヴァーグナーは幾度かレッケルを通してドイツの新刊書を取り寄せていることから、終身刑の政治犯といってもある程度の行動の自由は保証されていたようである。ヴァーグナーはしばしばレッケルと連絡をとりあい、《指環》創作の進展状況について報告している。レッケルはヴァーグナーの最も心安い文通相手であり、《指環》の構想に対し理解力もあった。

ある時、そのレッケルがひとつ疑問を呈したことがあった。それはヴァルハラ(Valkyrie)の神々がなぜ滅びなければならないのか、という素朴ともいえる疑問だった。アルベリヒの指環はもともとラインの河底から強奪されたものであり、最終的に指環を手にするブリュンヒルデがそれをライン河に投げ込み、ラインの乙女たちの手にそれが渡りさえすれば、原理的には指環の呪いは解消されることになっている。指環の奪還を虎視眈々と狙うアルベリヒが最も恐れている事態がそれである。「万一あの女が勇士に入れ知恵をして、かつてわしを水底で蕩しこみ、こけにしたラインの乙女たちに指環を返すように勧めたら万事休す。指環は二度と戻ってこない」(Riet' es ihm je, / des Rheines Töchtern, / die in Wassers Tiefen / einst mich betört, / zurückzugeben den Ring: / verloren ging' mir das Gold.)<sup>32</sup>そしてアルベリヒの恐れる最悪の事態は現実のものとなり、ブリュンヒルデは指環がハーゲン(Hagen)の手に渡るのを阻止し、その最終的な所有者となる。彼女はただそれをギビフング族の館の脇に流れるライン河に投じさえすれば良い。その一投げだけですべての悲劇に片がつき、指環をめぐる長大なドラマには最終的な決着がつくのである。

ところが彼女はその単純な一投げを行わない。その代わりに彼女が行うのは、ラインの岸辺に薪の山を積み上げるように命じることであり、ジークフリートの遺骸と共に彼女自身の生命をその火葬台の中で散らすことである。「私を焦がす炎が、指環の呪いを清めてく

れるように！」(Das Feuer, das mich verbrennt, rein'ge den Ring von Fluch) <sup>33</sup> というブリュンヒルデの言葉は、彼女の死が世界の破滅とそれに伴う救済という段取りの前提になるという認識を示している。指環をライン河に投げ込むだけでは、指環にまつわるすべての災禍は浄化されないと彼女は考える。距離を置いて彼女の決意を眺めた場合、この場面は《指環》の原典のひとつである『ニーベルンゲンの歌』後編の最終場を彷彿とさせるような破滅的な様相が色濃い。《神々の黄昏》の終幕の場面はブリュンヒルデの自己犠牲によって美化されているものの、その内幕は強いものが生き残るといった弱肉強食の世界を描いたものであり、《指環》のドラマにおける最終的な勝者であるブリュンヒルデすら、この破滅の世界を生き残ることは許されていない。レッケルの疑問はこのようなヴァーグナーの信念に対して向けられていた。

このような親友のもっともな疑問に対してヴァーグナーが長大な解説を添えて送ったのが1854年1月25-26日付の書簡である。この手紙は《指環》の解釈に関してまとまった形の文章を残さなかった作者の、この作品のほとんど唯一の解説として権威を持つようになる。その理由もこの手紙を一読すれば納得できる。というのも、この手紙の中には次のような格言めいた言葉が頻出するからである。例えば、

「男性と女性としてのみ、人間はいちばん真実の愛が可能になる」

»Nur als Mann und Weib können wir Menschen am wirklichsten lieben.«

「われわれは死ぬことを学ばなければならない」

»Wir müssen sterben lernen.«

「愛とは本来<永遠に女性的なるもの>そのものである」

»die Liebe ist eigentlich ›das ewig Weibliche‹ selbst.«

「ヴォータンは現代の知性の総体である」

»er [=Wotan] ist die Summe der Intelligenz der Gegenwart.«<sup>34</sup>

などがそれである。こうした単純な断定表現は、しばしば難渋で錯綜とした文体に墮すことの多いヴァーグナーの文章にあって、例外的なほど分かりやすく、引用しやすい文章である。実際に、これらの言葉は前後の文脈から切り離されて、ヴァーグナーを論じる各論者の文脈に取り込まれて引用されることが多いが、その際に発言の前後の文脈が本文ないしは注や補足説明といった形で説明されることは稀である。しかしながら、文脈から切り

離された発言には、常に恣意的に解釈される危険が伴う。「われわれは死ぬことを学ばなければならない」という言葉にしても、前後の文脈を度外視すればどのようなようにも解釈しうる余地を持つ。従って、《指環》の作者自身による論評としてこの書簡を検討する際に最も求められるのは、この書簡の執筆背景と発言内容をひとつのまとまりとして把握することにある。こうした前提を踏まえた上で、初めてヴァーグナーによる論評の意図を問うことができるだろう。

以下、一節を費やしてヴァーグナー自身による《指環》の論評を検証していくにあたって、基本的に当該書簡以外の文献をとりあえず視野から除くものとする。なぜなら、ここでは「ヴァーグナー自身による《指環》の論評」が検討の中心にあるからである。また、この書簡だけでも相当の分量と内容があるために、作者のそれぞれの論評を、作者自身の解説を追いながら見ていきたいと思うからでもある。

## 2. 1854年1月25–26日付の書簡の内容

1854年1月当時、ヴァーグナーはチューリヒで6年目の亡命生活を送っていた。《指環》の創作過程との関わりから見ると、1853年2月に《指環》の私家本を自費出版した後に、ヴァーグナー自身の主張するところによると1853年9月5日に旅先イタリアで《ラインの黄金》の冒頭音を着想し、1854年1月15日には親友フランツ・リスト宛の書簡の中で《ラインの黄金》が完成した旨を伝え、同時に金の無心と死に憧れる心境を赤裸々に綴っている。「《ラインの黄金》は終わった。だが私も終わりだ!!!」(Das *Rheingold* ist fertig –: aber auch *ich* bin fertig!!!)<sup>35</sup> 心の拠り所を持たず、金の工面に困り、作曲に精魂を使い果たした孤独な亡命者の哀訴の声は甚だ暗い。レッケル宛ての手紙はこのような状況下で書かれた。10日前のリスト宛ての手紙に見られるような自暴自棄的な口調が失せていることから、多少は落ち着いた心境の下でこの手紙は書かれたものと推測される。まず最初に彼は、レッケルの問いかけに対して4ヶ月もの間返事を怠った事情について説明している。《指環》の台本に対して親友が加えてきた批判が彼にとって不本意だった様子が、様々な言い訳を連ねた行間から読み取れる。

第2段落から本格的にヴァーグナーは健筆を揮い始める。刑務所にいる親友の境遇の改

善を喜んだ後、彼は半ば人生の敗残者となってしまったわが身を嘆く。

とりわけ大切なのは自由だ。しかし「自由」とは何だろう？ 政治家が考えるような「恣意」のことか？いや、そんなはずはない。自由とはまことのことなのだ。まことな人間、つまり自分の本質に忠実で、自分の気質と完全に調和している人間、これこそが自由なのだ。

Eines steht über allem: die Freiheit! Was ist aber ›Freiheit‹? Etwa – wie unsere Politiker glauben – ›Willkür‹? – gewiss nicht? Die Freiheit ist: *Wahrhaftigkeit*. Wer wahrhaft, d. h. ganz seinem Wesen gemäss, vollkommen im Einklang mit seiner Natur ist, der ist *frei*.<sup>36</sup>

ここで問題となるのは、「まこと」(*Wahrhaftigkeit*)という言葉の意味である。*wahrhaftig*というドイツ語の形容詞は、「実際の」・「事実の」・「本当らしい」・「本物らしい」・「正直な」・「誠実な」など、実に様々な訳語を包括する単語であるが、ここでは人間の本質について述べられた文脈であることから、漢字で「真・実・誠」のいずれの字でも表記しうる上のような訳語を用いた。この書簡において、ヴァーグナーは専らこの類の哲学用語をフォイエルバッハから借用して用いている。彼は議論を続ける。

外的な強制は（その意味どおり）、強制された人間のまことを殺し、その人間が己を偽り、他人に対しても自分に対しても、自分があるがままの自分とは違うのだと信じ込ませようとする時に初めて効力を持つことになる。これこそ真の隷属だ。強制された人間は、進んで隷属状態を求めているといえる。逆に——強制されても——己のまことを守るものは、つまり自分の自由を守ることになるのだ。

Der äussere Zwang ist nur dann (seinem Sinne nach) erfolgreich, wenn er die Wahrhaftigkeit des Bezwungenen tödtet, wenn dieser heuchelt, und sich wie anderen glauben machen will, er sei ein anderer als er wirklich ist. Das ist die wahre Knechtschaft. Zu dieser braucht es aber der Gezwungene dennoch nicht kommen zu lassen: und wer – selbst unter dem Zwange – seine Wahrhaftigkeit sich wahrt, der wahrt sich im Grunde auch seine Freiheit.<sup>37</sup>

第2段落はここで終わる。ヴァーグナーが「Wahrhaftigkeit」という概念を重要視していることは明らかである。さて、第3段落に入ると、文章は急に難解になる。それも当然であって、この段落以降の議論は、明らかにフォイエルバッハの著作、より正確に言うと『将来の哲学の根本命題』（*Prinzipien der Philosophie der Zukunft*, 1843）を敷衍している。ヴァーグナーの議論は次のように続く。

この〈まこと〉は結局のところ、哲学者や神学者が問題にしているあらゆる〈真実性〉であるように思える。〈真実性〉とはひとつの概念であり、その本質上、対象化された〈まこと〉に他ならない。しかし、この〈まこと〉の本来の内容はただひとつ、〈現実性〉、もっと正確に言えば〈現実的なもの〉、〈現実存在しているもの〉であり、そして〈現実的〉なものは〈感性的なもの〉のみである。それに対し、〈感性的でないもの〉は、〈現実にはあらずるもの〉であり、つまり〈思考上のもの〉、〈想像されたもの〉にすぎない。

Ich glaube, diese ›Wahrhaftigkeit‹ ist im Grunde auch die ganze ›Wahrheit‹, von der in unsren Philosophien und Theologien die Rede ist. ›Wahrheit‹ ist ein Begriff, und der Natur nach nichts anderes, als die vergegenständlichte ›Wahrhaftigkeit‹; der eigentliche Inhalt dieser ›Wahrhaftigkeit‹ ist aber doch nur einzig die ›Wirklichkeit‹, oder besser: ›das Wirkliche‹, ›das wirklich Seiende‹, und ›wirklich‹ ist nur das, was ›sinnlich‹ ist, während das ›Unsinnliche‹ gewiss auch das ›Unwirkliche‹ ist, nämlich das nur ›Gedachte‹, ›Vorgestellte‹.<sup>38</sup>

議論はまだ続くが、これらの用語が「招来の哲学の根本命題」の第30節以降の内容を踏まえていることは、用語上の一致からほぼ疑いえない。例えばフォイエルバッハの前掲書第32節では、次のようなくだりが見られる。

その**現実性**においての、あるいはまた**現実的なもの**としての現実的なものとは、**感性の対象**としての現実的なものであり感性的なものである。**真理**、**現実性**、**感性**は同一である。ただ感性的存在だけが**真**であり、**現実的存在**である。感性だけが**真理**であり、**現実性**なのである<sup>39</sup>。

Das Wirkliche *in seiner Wirklichkeit* oder *als Wirkliches* ist das Wirkliche *als*

*Objekt des Sinnes, ist das Sinnliche. Wahrheit, Wirklichkeit, Sinnlichkeit sind identisch. Nur ein sinnliches Wesen ist ein Wahres, ein wirkliches Wesen, nur die Sinnlichkeit Wahrheit und Wirklichkeit.*<sup>40</sup>

ヴァーグナーは常日頃からこうした哲学の問題を芸術の問題に引きつけて考えていた。例えば彼は1847年1月1日、《タンホイザー》を称賛した批評家ハンスリックに宛てて次のように記している。後に犬猿の仲となる両者だが、この書簡は両者が未だ友好的な関係を維持していた頃にしたためられた。

反省の力をあまりに低く見積もらないでいただきたい。無意識のうちに生み出された芸術作品は、われわれの時代から遠く隔たった時代に属するものなのです。この上なく高度な教養の時代の芸術作品は、まさに意識のうちにおいてしか作り出されえぬものなのです。例えば中世のキリスト教文学はこうした直接的で無意識の芸術です。しかしながら、完全な芸術作品は当時生み出されませんでした。それはわれわれ客観性の時代のゲーテまで待たなくてはならなかったのです。

Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an; das bewußtlos produzierte Kunstwerk gehört Perioden an, die von der unseren fern ab liegen: das Kunstwerk der höchsten Bildungsperiode kann nicht anders als im Bewußtsein produziert werden. Die Christliche Dichtung des Mittelalter's z. B. war diese unmittelbare, bewußtlose: das vollgültige Kunstwerk wurde aber damals nicht geschaffen, – das war Goethe in unserer Zeit der Objectivität vorbehalten.<sup>41</sup>

ヴァーグナーのこうした認識は、ゲーテと協力してドイツ古典主義を完成させたフリードリヒ・シラーがその芸術論文「素朴文学と情感文学について」(*Über naive und sentimentale Dichtung*, 1795–96)において定式化した問題を全面的に受け継いでいる。ヴァーグナーにとって、芸術創造は高度に意識的で主観的な産物として捉えられていた。自分たちの生きる時を彼は<客観性の時代>と呼んでいるが、これは科学の発達によってすべてのものが目に見える基準によって測定され、評価される時代を指している。ヴァーグナーはこうした時代における芸術家のあり方を折に触れて考えていた。1840年代からショー

ペンハウアー哲学に出会う 1854 年秋までの間、彼がフォイエルバッハ哲学の全面的影響下にあったのは、彼がこの哲学者の議論を自分にとって切実なものとして受け止めていたことを示している。

この段落でフォイエルバッハを援用するヴァーグナーの意図ははっきりしている。頭で考えたものは真理ではなく、感覚で捉えたものこそ真理であると彼は述べる。(ただし、ここで言われている感覚は動物的な感覚のことではなく、人間的な感覚であると彼は断っている) 彼がフォイエルバッハを評価するのは、この哲学者が〈アイデア〉や〈真理〉、〈現実性〉といった概念の根拠を空虚な抽象性などにはなく、人間的な感覚ないし感性の領域に求めたからである。ところが人間は、自分の感覚を通してのみ真理を把握できることを忘れてしまっていると彼は指摘する。こうしてヴァーグナーは議論の核心に至る。

しかしかにはして——頭に描かれた全体像としては——概念によってのみ表され、感情によって表されるものではないものを再び把握することができるだろうか。それは明らかに、現実の本質は限りない多様さにおいて捉えうることを通してのみ可能なのだ。この汲み尽くせず、常に新たに生成する多様さは、感覚によって個々の常に変転する現象として受け取られる。この変転こそが現実的なものの本質的な部分なのであって、想像されたものはつまり変転のない——無限のものにすぎない。変転があるものだけが現実であり、実際に存在する。生きているということは生まれ、育ち、花咲き、萎れ、そして死ぬことなのだ。死の必然性なくして、生の可能性はない。終わりのないものは、始めがないものだけである。

Wie aber ist diese nun wieder zu erfassen, die sich – als eingebildetes Ganzes – eben nur dem Begriffe, nicht aber dem Gefühle darstellte? Gewiss nur dadurch, dass das Wesen der Wirklichkeit in unendlicher *Vielheit* erkannt wird. Diese unerschöpfliche, immer neu sich erzeugende und gebärende Vielheit wird vom Gefühle aber nur als einzelne, wechselnde Erscheinung empfunden: dieser Wechsel ist das Wesenhafte des Wirklichen, während nur das Eingebildete wechsellos-unendlich ist. Nur was Wechsel hat, ist wirklich: wirklich sein, leben – heisst: gezeugt werden, wachsen, blühen, welken und sterben: ohne Notwendigkeit des Todes keine Möglichkeit des Lebens.<sup>42</sup>

今までヴァーグナーが展開してきた議論は、すべて上の引用の最終文を導くための準備作業にすぎない。ただし先に断ったように、「死の必然性なくして生の可能性はない」という一文のみをその文脈から切り離すことはできない。フォイエルバッハを敷衍した議論の流れにおいてのみこの文章の発話意図は捉えられうる。ヴァーグナーを論じた文章にはこうした唐突な引用が多いように思われるが、それは無用な誤解を生むだけである。ここでは一般論が述べられているにすぎない。

さて、ここでヴァーグナーは少し方向転換する。つまり、いきなり〈死〉の問題に踏み込む前に、〈愛〉の問題に目を向けるのである。議論はこのように続けられる。

ある現象を真に〈理解する〉ことができるのは、われわれが完全にそれに身を任せるときであり、それをわれわれは完全に自分の中に取り込まなければならない。それでは、この完全なものに対する素晴らしい過程はいかに生じるのだろうか。愛を通してのみである！ 私が愛することができないものはすべて私の外にあり、私もその存在の外に留まっている。

*Wirklich >begreifen< können wir eine Erscheinung nur, wenn wir uns völlig von ihr einnehmen lassen können, wie wir sie völlig in uns aufzunehmen vermögen müssen. Wie geschieht dieser wundervolle Prozess auf das Vollständigste? Fragt die Natur! Nur durch die Liebe! – alles, was ich nicht lieben kann, bleibt ausser mir, und ich bleibe ausser ihm.*<sup>43</sup>

先に掲げた一文、「男性と女性としてのみ人間は真に愛することができる」というテーゼはこの直後に導かれる。彼が性愛をいかに絶対視していたかは、このテーゼの直後に、「他の愛はすべて男女の愛から派生したものか、それに触発されたものか、性愛と関連づけられたものか、あるいは性愛を人工的に模倣したものにすぎない」(nur als Mann und Weib können wir am wirklichsten lieben, während alle andere Liebe nur eine von dieser abgeleitete, von ihr herrührende, auf sie sich beziehende, oder ihr künstlich nachgebildete ist.)<sup>44</sup> という一文からも明らかだろう。なお、男女の愛(異性愛)を絶対視したこの一文はよく引用されるが、これは議論の自然な流れから導かれた一般論というよりも、ヴァーグナーの信念が抑えきれなかったものと見なすのが自然であるだろう。

むしろ興味深いのはこの段落の結びである。フォイエルバッハの所説の敷衍(前掲書第

62 節他) ながら、彼は我 (Ich) と汝 (Du) の統合の問題に触れている。神学者マルティン・ブーバーの『我と汝』 (*Ich und Du*, 1923) は、この問題のおそらく最も有名な解答として挙げられるだろうが、フォイエルバッハはブーバーの議論の先駆者としてこの問題と取り組んでいた。ヴァーグナーもまた、彼の師であるフォイエルバッハの議論を踏襲してこう続ける。

愛はいかなる想像も許さないことで永遠性を根絶する。こうして、現実的なものだけが永遠となる。しかし、完全に現実的なものは愛の享受の中でのみ訪れる。—— 実際のところ、利己心は<我>が<汝>の中に参画することで消滅する。だがこの<我>と<汝>は、私が世界の全体と共に存立するや否や、現れなくなる。<我>と<世界>は、<我>ひとりあることに他ならない。完全な現実性が私にとって初めて世界となるのは、それが私にとって<汝>となった時なのである。そしてこのことが起きるのは、愛する個人が出現することにおいてのみである。

Tritt die Wirklichkeit der Liebe dagegen in voller Gegenwart an uns heran, so hebt sie eben den ängstigenden Begriff auf, sie vernichtet die Endlichkeit, indem sie keine Vorstellung davon mehr aufkommen lässt. Somit ist nur das Wirkliche ewig, die vollste Wirklichkeit kommt uns aber nur im Genuss der Liebe; sie ist somit das Ewigste. – In Wahrheit hört der Egoismus nur beim Aufgehen des ›Ich‹ in das ›Du‹ auf: dieses ›Ich‹ und ›Du‹ stellt sich aber nicht dar, sobald ich mich mit dem Ganzen der Welt zusammenstelle: ›Ich‹ und die ›Welt‹ heisst nichts anderes, als ›Ich‹ allein; volle Wirklichkeit wird mir die Welt erst, wenn sie mir zum ›Du‹ geworden ist, und diess wird sie nur in der Erscheinung des geliebten Individuums.<sup>45</sup>

ここでヴァーグナーが論じている事柄は、ある点で極めて無視しがたい問題を提起している。それは男女の<愛>を通じた<世界>の把握という問題である。これまでの彼の議論を踏まえれば、ここでいう<愛>は<男女間の愛>以外には考えられないことは理解されるだろう。ところが<男女間の愛>を前面に出すことで、ヴァーグナーはフォイエルバッハに依拠した議論から離れてしまう。『将来の哲学の根本命題』では、せいぜい次のような表現が見られる程度である。「人間と共にある人間、<我>と<汝>との統一は、神であ

る」(Der Mensch mit Mensch – die Einheit von Ich und Du – ist Gott.)<sup>46</sup>

こうしてヴァーグナーはフォイエルバッハの所説を発展させるばかりか、そこからの自立を果たす。彼の議論が実作品に結実したのがジークフリートとブリュンヒルデであり、また後のトリスタンとイゾルデである。これらの恋人たちは究極の心身合一を求めて舞台上で死んでいく。彼らには互いの姿以外の世界は目に入っていない。ブリュンヒルデは世界の滅亡を願い、トリスタンはすべてを照らし出す太陽が輝く昼の世界を呪詛する。死にゆくジークフリートやイゾルデの目には、恋人の姿だけが浮かんでいる。愛を通じた世界の把握は、自らと異質なものの理解へと至るわけではない。ジークフリートは常に愛する人間としてヴァーグナーに位置づけられることになるが、その彼は自分が共感の持てない存在を暴力的に排除して良心の咎めを覚えることはない。ミーメもファフナーもヴォータンも、彼にとって<汝>になれなかったためにジークフリートによって排除された。常に苦楽を共にした従者クルヴェナールに付き添われながら、トリスタンはクルヴェナールの存在が目に入らないかのように妄想の世界に沈んだままである。ジークフリートやトリスタンにとっての<汝>になれるのは、あくまで特別な存在なのである。

ここでヴァーグナーが辿り着いた結論は、ヴァーグナーをめぐるすべての議論に適用できる問題を孕んでいる。とはいえ、当該のレッケルの書簡はまだ全体の3分の1も読み終わっていない。ここでは結論を保留して、ヴァーグナーの議論を再び辿ることにしたい。

## <愛の死>と<没落>の交錯

第4・第5段落においてヴァーグナーはレッケルが書き著したものに対して批判を加え、その後に《指環》の創作目的を明らかにしている。革命ではなく芸術という手段を用いた人類の教化がこの作品の目指すものとされ、この芸術は「愛を可能にする」という唯一の目的に奉仕するとされる<sup>47</sup>。ただし、この愛が感覚で捉えうるエロスとされている点が、あくまでもヴァーグナー流である。

私の目的をまだほとんどの人に気づかれていないだろう。だが私は、先にそれを指

し示した。その目的とはつまり、愛を可能にすることなのだ。現実性——真実性に完全に気づくということであって、頭で考えられた、抽象化された、非感覚的な（今のわれわれにはそれしか残されていない）愛のことではない。そうではなく〈我〉と〈汝〉の間の愛のことである。

Dieses Ziel wird aber von den Meisten eben noch nicht erkannt: ich habe es jedoch vorhin nachgewiesen; es ist: die Ermöglichung der Liebe, als des vollsten Innewerdens der Wirklichkeit – Wahrheit; nicht aber gedachten, abstrahirten, unsinnlichen (*jetzt uns einzig nur möglichen*) Liebe, sondern der Liebe des ›Ich‹ und ›Du‹.<sup>48</sup>

ここでヴァーグナーが彼の目的を〈愛〉であると説明していることは、一見すると唐突のように思われるかもしれない。しかしながら、《指環》の世界において権力に立ち向かう登場人物たち——ジークムントとジークリンデ、ジークフリートとブリュンヒルデ——は、まさにヴァーグナーがいう意味における現実的・真実の愛を貫いて、そして死んでいく。この2つの愛が共に近親相姦の間柄——兄妹、叔母と甥——の関係にあることは強調されてよい。人類社会の最大のタブーのひとつである近親相姦ですらも、その愛が現実性と真実性に基づくものであった場合は、ヴァーグナーにとって擁護すべきものとなる。彼は若い頃にハインリヒ・ハイネやハインリヒ・ラウベ、カール・グツコウといった〈若きドイツ派〉のメンバーと親しく交わり、このグループの主張する〈性の解放〉の理念に共鳴し、実際に《恋愛禁制》(*Liebesverbot*, 1836) という〈性の解放〉をテーマにした作品も残している。もっとも、その生涯に幾度も恋愛絡みのスキャンダルを起こした彼だけに、ビクトリア朝的性道徳の時代に自由恋愛や性の解放の問題を取り上げることに對する世間の抵抗は十分に承知していた。《指環》においても、近親相姦は兄妹の抱擁直後の急激な幕引きによってそれとなく暗示されるだけであるし、その行為は最終的にヴォータンによる制裁という結末を迎えることから、作者自身に非難の声が寄せられることがあっても弁明は可能である。ジークフリートとブリュンヒルデの近親関係に至っては、この問題は紙に書き出すことで漸く気づかされる程度の重要性に留めおかれている。この辺はヴァーグナーのしたたかな計算を感じさせる。

さて、第6段落に入って漸く彼は《指環》の解題に向かう。議論の発端として彼は大地

母神エルダの言葉を引き、よく引用される次の一文を導いている。

上に述べてきたことを書き表すところなる。「暗黒の日は神々に近づいています。指環を手放さないならば、恥辱のうちにあなた方高貴な種族は滅ぶのです」という台詞の代わりに、私はエルダにこれだけを言わせることにしよう。「存在するものはすべて終わります。暗黒の日は神々に近づいています。指環を避けるように私はあなたに忠告します」——つまり、われわれは死ぬことを学ばなければならないのだ。それも言葉の完全な意味において死ぬことを。死への怖れはあらゆる愛の欠如の源であり、その怖れは愛が既に色褪せているところに生じるのだ。

Darstellung der oben von mir bezeichneten Wirklichkeit. – Statt der Worte: ›ein düsterer Tag dämmert den Göttern: in Schmach doch endet Dein edles Geschlecht, lässt Du den Reif nicht los!‹ lasse ich jetzt *Erda* nur sagen: ›Alles was ist – endet: ein düsterer Tag dämmert den Göttern: Dir rath' ich, meide den Ring!‹ – Wir müssen *sterben* lernen, und zwar *sterben*, im vollständigsten Sinne des Wortes; dir Furcht vor dem Ende ist der Quell aller Lieblosigkeit, und sie erzeugt sich nur da, wo selbst bereits die Liebe erbleicht.<sup>49</sup>

こうしてヴァーグナーは自然界の法則を愛にも適用する。永遠に続く愛などありえない。それは頭で考えられた理想像にすぎず、現実を映し出すことはない。

アルベリヒがラインの乙女たちに拒絶されたこと——これは全く自然の道理なのだが——災いの源となったのではない。神々自身が災いを内に宿しているものでなければ、アルベリヒと彼の指環も神々を害せなかつたらう。それでは、この災いの萌芽はどこにあるのだろうか？ ヴォータンとフリッカの登場する最初の場面を見てほしい。これが《ヴァルキューレ》第2幕のあの場面に繋がっていく。2人を縛っている絆は、愛の無意識的な錯誤から生まれたものなのだ。愛につきものの盛衰を越えて自らを引き伸ばし、愛を確かめ合おうとする錯誤。この歩み寄りが、現象界の常に新しく常に多様に生成する世界においては、結婚によって縛られた2人の男女相互に、愛の欠如という苦悩をもたらすのだ。

Nicht aber dass Alberich von den Rheintöchtern abgestossen wurde – was

diesen ganz natürlich war – ist der entscheidende Quell des Unheils; Alberich und sein Ring konnten den Göttern nichts schaden, wenn diese nicht bereits für das Unheil empfänglich waren. Wo liegt nun der Keim dieses Unheils? Siehe die erste Szene zwischen Wotan und Fricka – die endlich bis zu der Scene im 2. Acte der Walküre führt. Das feste Band, das beide bindet, entsprungen dem unwillkürlichen Irrthume der Liebe, über den nothwendigen Wechsel hinaus sich zu verlängern, sich gegenseitig zu gewährleisten, dieses Entgegentreten dem ewig Neuen und Wechselvollen der Erscheinungswelt – bringt beide Verbundene bis zur gegenseitigen Qual der Lieblosigkeit.<sup>50</sup>

既に色褪せたヴォータンとフリッカの姿こそ、自然の道理に反しているとヴァーグナーは語る。それでは、最も崇高な愛でも自然に対して無力なのだろうか。いや、愛は自然の摂理に屈するわけではない。自然の最も厳粛な掟である死を愛が目指す限りにおいて。よって、愛の究極の成就とは<愛の死> (Liebestod) で燃え尽きることなのだ。むしろここでヴァーグナーは、若い頃ほど心が通わなくなった妻ミンナとの関係を念頭において語っている側面が強いだろうが、先ほど彼自身が表明した《指環》の創作目的が愛の貫徹だったことを想起してみると、彼のこの議論は極めて危険な傾向を内包していることが分かるだろう。ここに初めて<愛の死>は<没落>の両概念はその接点を見出すのである。<愛の死>に共感できる者は、世界の運命を理解する。存在するものはいつかは滅びる。ゆえに<愛の死>に共感できる者は<没落>を厭うことはなく、<没落>に直面した者は<愛の死>に焦がれるのである。ヴァーグナーは更に言葉を続ける。

ヴォータンは悲劇の高みに上りつめ、自らの没落を願うまでになる。このことはわれわれが人類の歴史から学ばなければならない総体なのだ。必然的なことを望み、自ら実行に移すこと。この至高で自己滅却的な意志の創造的な働きは、最終的に、怖れを知らない、常に愛する人間を生み出す——その人物こそジークフリートだ。これが最大の主題なのだ！

Wotan schwingt sich bis zu der tragischen Höhe, seinen Untergang – zu *wollen*. Diess ist Alles, was wir aus der Geschichte der Menschheit zu lernen haben: *das Nothwendige zu wollen* und selbst zu vollbringen. Das Schöpfungswerk dieses

höchsten, selbstvernichtenden Willens ist der endlich gewonnene *furchtlose, stets liebende Mensch: Siegfried*. – Das ist Alles.<sup>51</sup>

こうして〈愛の死〉と〈没落〉の両概念は結びつけられる。一見すると接点がないように思われるこの2つの概念は、ヴァーグナーの内部では堅く結びついている。自らの没落を願うヴォータンは、この作品のショーペンハウアー哲学との親近性を論じる際にしばしば引き合いに出される。この書簡がショーペンハウアーとの出会いから8ヵ月も前に記されたものであるだけに、なおさらその親近性はクローズアップされる。ヴァーグナーが長い間見捨てられてきた『意志と表象としての世界』を短期間であたかも自分の思想であるかのように理解したと主張することができるのは、彼自身が既に《指環》でこの問題を突き詰めて考えていたからである。

ところで、上の引用の後半部分はより厳密な検討を有する。ヴァーグナー自身が〈最大の主題〉と語るように、《指環》の最も本質的な問題がこの一文に凝縮されているからである。「怖れを知らない」ことは、ヴァーグナーによれば「死を怖れない」ことである。それゆえにジークフリートは大蛇ファフナーの姿を見て怖気づくことがないし、また逆に眠れるブリュンヒルデに口づけをして、初めて茫然自失とするのである。後にヴァーグナーはコジマに向かって、この場面の意味合いを次のように説明している。

愛の接吻は死の最初の知覚、個人性の終焉だ。それゆえあの男 [=ジークフリート] はあれほど驚くのだ。

Der Liebes-Kuß ist die erste Empfindung des Todes, das Aufhören der Individualität, darum erschreckt der Mensch [=Siegfried] dabei so sehr.<sup>52</sup>

〈死を怖れない〉という問題を《指環》に引きつけて言えば、その場面を最も象徴的に示しているのは《神々の黄昏》第3幕第1場、指環を返さないと今日にも死ぬ運命にあるとラインの乙女たちに予言されたジークフリートが、土塊を掴んで頭越しに投げ捨てる場面である。ヤーコプ・グリムによるとこのしぐさは「生きることから全く縁を切るしるし」であるという<sup>53</sup>。ヴァーグナー自身はこの場面を全く肯定的に見ている。

私はジークフリートの中に、自分が理解できる最も完全な人間を描き出そうと努め

た。彼の最高の意識は、あらゆる意識がまさに目の前にある生と行動の中に示されるという点に示されている。どれほど私がこの（語る事が許されない）意識を掲げたかは、ジークフリートがラインの乙女たちと出会う場面ではっきりと理解してもらえるだろう。ここで分かるのは、ジークフリートが何もかも知っているということだ。つまり彼は至高のもの、死ぬ方が怖れながら生きることよりも良いということを知っているのだ。彼は指環のことを知っているが、その力に注目したりはしない。なぜなら彼はより善いことをする必要があるからだ。彼は指環を単に怖れを学ばなかった記念として持っているにすぎない。この男を前にすれば、どんな神の栄光でも色褪せることだろう！

Im Siegfried habe ich vielmehr den mir begreiflichen vollkommensten Menschen darzustellen gesucht, dessen höchstes Bewusstsein darin sich äussert, dass alles Bewusstsein immer nur in gegenwärtigstem Leben und Handeln sich kundgibt: wie ungeheuer ich dieses Bewußtsein, *das fast nie ausgesprochen werden darf*, erhebe, wird Dir aus der Scene Siegfried's mit den Rheintöchtern klar werden; hier erfahren wir, dass Siegfried unendlich wissend ist, denn er weiss das Höchste, dass Tod besser ist, als Leben in Furcht: er kennt auch den Ring, aber er achtet seiner Macht nicht, weil er etwas Besseres zu thun hat; er wahrt ihn nur als Zeugnis dessen, das er – das Fürchten nicht gelernt hat. Gestehe, vor diesem Menschen muss alle Götterpracht erleichen!<sup>54</sup>

「この身など、そら——こんなふうには、思い切り良く投げ捨てるのさ！」(Denn Leben und Leib, seht: werf' ich sie weit von mir!)<sup>55</sup> こう言い捨てるジークフリートを、ヴァーグナーは極めて意識的に形象化したと語る。彼の理想の英雄は、愛の中に自らの生命を燃焼させ尽くすこと以外に生の意義を見出していない。自分の生命に対して無関心な彼は、世界の運命に対しても無関心である。そのような英雄をヴァーグナーは意識的に生み出した。個人の救済としての＜愛の死＞と、世界の不可避的な＜没落＞が作者の脳裏で不即不離の関係にあることは、以上の考察から明らかに指摘しうるだろう。

こうしてヴァーグナーは、本節の冒頭に挙げたレッケルの素朴な疑問に最終的な解答を与える。ライン河に黄金が返されてなお、神々は滅びなければならない。それは自然界の

摂理なのである。だがヴァーグナーはここでその根拠の説明を再び感覚に任せている。

もっとも、没落は対位法から導かれるものではなく、まさにわれわれの胸の奥深くの感情から育ってきたものなのだ——没落の必然性というものは——。ここで、感情からこの必然性を正当化することが必要になってくる。全ドラマの進行の端緒から、その全く単純で自然な音楽に伴われて、この感情はドラマに関わりあっている。ヴォータンが最終的に没落を口にする時に、彼はわれわれが既に必然的と見なしていることを語るだけなのだ。

Allerdings geht der Untergang nicht aus Conrtapunkten hervor [...]; sondern aus unserem innersten Gefühle – die Nothwendigkeit dieses Unterganges. Hier auf kam es an, *aus dem Gefühle* diese Nothwendigkeit zu rechtfertigen, und ihm geschieht diess ganz von selbst, wenn es vollkommen theilnehmend von Anfang an den Gang der ganzen Handlung mit all ihren einfachen, natürlichen Motiven verfolgt: wenn schliesslich Wotan diese Nothwendigkeit ausspricht, so sagt er nur das, was wir selbst bereits für nothwendig halten.<sup>56</sup>

「その全く単純で自然な音楽」が、ゆっくりと上昇したのち下降していく<エルダの動機>と、その派生モチーフである<神々の黄昏の動機>を指しているのは確かだが、更にはこれらすべてのライトモチーフの母胎である<自然の生成の動機>を彼が念頭においているということは、「全ドラマの進行の端緒」という表現から窺える。さて、ここで観察されるのは、ヴァーグナーの議論の強引さである。永遠に上昇し続ける音楽はありえない。音楽は上昇と下降の繰り返しである。従って、最初から音楽に耳を傾けていれば、神々が没落しなければならない必然性は感覚的に理解できるだろうと彼は語る。これでは《指環》が催眠術としての効果を狙っていると非難されることがあっても仕方がないと言えよう。例えばレフ・トルストイは、ヴァーグナー芸術を催眠術になぞらえている。

こんな状況に身を置きさえすれば、どんなものでも見えてくるはずだ。酒を浴びるほど飲むなり、阿片をふかすなりすれば、もっと簡単に目的を達することができるだろう。ヴァーグナーのオペラを聴く場合も、まさにこれと同じことである。さほど正常とは言えぬ連中のあいだに混じって四日間もぶっ続けに暗闇に座り、聴神経

を通して脳を苛立たせるよう充分計算された音の強烈な作用に脳髄を晒していれば、きっとあなた方でも異常な状態に陥り、子供だましのようなものに感激するようになるだろう<sup>57</sup>。

この論争はヴァーグナーに分が悪い。この種の批判にはヴァーグナー芸術に対する潜在的な先入観や反感の感情が働いていることが多いが、それを差し引いても、全ドラマを音楽の力によってヴァルハラの上=没落に対する理解へと導こうとする彼の意図は、観客の自然な共感を呼ぶというよりも、観客の必然的な共感を促すように計算されている。レツケルの素朴な疑問は、倫理学の領域から感覚美学とでも言うべき領域にすり替えられる。〈愛の死〉と〈没落〉がヴァーグナーの終始変わらぬ信念だったことは疑いえないが、これらの信念が全面的に仮託された彼の畢生の大作は、バイロイトの観客（=選ばれた人類）教化のための単なる教示手段に墮してしまったのだろうか。

書簡には更に続きがあるが、書き流されたという印象が強い内容になっている。ジークフリートとヴォータンについて更に幾点かを述べた後、ブリュンヒルデが指環を死守したことを批判するレツケルに対してヴァーグナーは反論している。幸福の極みから絶望の底に突き落とされた彼女の悲劇にこそ、指環の禍々しい力は象徴されているのだと彼は語る。黄金の災禍を頭で理解するだけでは不十分である。それをわが身で体験したからこそ、彼女は《指環》の終幕で、神々に対する弾劾を行う裁判官の役目を与えられることになるのである。

ヴァーグナーの《指環》解題はこれで終わる。あとは些事が述べられているにすぎない。《指環》の上演計画について、彼が当時没頭していた水治療法や、スイス・アルプス縦断といった冒険について、また8ヵ月後に『意志と表象としての世界』を彼に紹介することになる友人ヘルヴェークについて彼は書いている。この哲学全体をフォイエルバッハ哲学からショーペンハウアー哲学への無意識的な乗り換えと読むこと、先に全文を挙げたニーチェのように、この作品の創造を〈船の座礁〉の喩えで定式化したものであるとこの手紙を読むことは確かに可能である。ただしそれは、楽観主義から悲観主義というようなあまりに単純な図式で捉えることは難しく、白から黒というような明確なコントラストを見せているわけでもない。この手紙から明らかに読み取れるのは、栄枯盛衰という自然の定めをヴァーグナーが唯一の真理と見なし、それを《指環》という芸術作品の中で男女の〈愛

の死>に、また社会や国家の表象としての<没落>に具象化する意図を親友に伝えているということだけである。そして、<愛の死>や<没落>の意義を問いかける《指環》は、人類の教化という誇大妄想めいた目的の産みの苦しみを作者に与えていた。<愛の死>や<没落>が理想郷としてのニルヴァーナへと昇華される条件は揃っていた。

### 第3節：〈愛の死〉と〈救済〉概念をめぐって

本章の第2節で検討してきたことから、今や次のような認識が導かれた。つまり、作者は〈愛の死〉と〈没落〉という2つの概念を作品全体の理解の鍵と見ており、更には両概念をジークフリートとブリュンヒルデという登場人物の中で一体のものとして理解しているということである。これは第1節で検討した内容に照らし合わせれば、古典主義的解釈も社会批判的解釈も、実際は問題意識を共有しているということの意味している。つまり権力と愛の相克を《指環》の中心的主題と見る《指環》の古典的解釈は《ジークフリート》第3幕以降に有効に機能しなくなるが、これは権力と愛という対立図式の境界が曖昧になったことによる結果と考えるよりも、むしろ《ジークフリート》第3幕において唐突な形で〈愛の死〉という極めて作者によって特別な意味合いを与えられたひとつの〈理念〉がドラマに介在してきた結果と考えられるからである。また《指環》——とりわけ《ラインの黄金》の世界に1848年革命当時のヨーロッパ社会の資本主義化・工業化の縮図を見てとり、このドラマを作者による近代社会批判と見なす社会批判的解釈は、ヴァーグナーのショーペンハウアー哲学への傾倒によって著しく変質を余儀なくされる。そのことはとりわけ、世界の支配権を握りながら自らの没落を願うヴォータンの姿に見られるのであり、また世界の運命を変える力を持つ指環を手にしながらか世界に対して背を向け、〈愛の死〉を謳歌するジークフリートとブリュンヒルデの姿の中に予見されているからである。

こうした準備考察を踏まえた上で、この第3節では〈愛の死〉と〈没落〉の両概念を、とりわけ〈救済〉という、ヴァーグナーが生涯にわたって関心を寄せた問題との関連から改めて問い直してみることにしたい。

## 1. ヴァーグナーと〈救済〉という思想

ヴァーグナーの 10 つの楽劇は、ただひとつの例外もなく〈救済〉という問題をテーマにしている。文字通り主人公が救われる情景を描いた作品は《さまよえるオランダ人》、《タンホイザー》、《トリスタンとイゾルデ》、《神々の黄昏》そして《パルジファル》である。これに対して、《ローエングリン》と《ニュルンベルクのマイスタージンガー》は表面的には全く救済劇には見えないが、少なくとも作者によればこの二作はそれぞれローエングリンとハンス・ザックスの救済が問題となる作品であり、それは芸術家ヴァーグナーの存在意義とも関わる問題だった。つまりローエングリンは世間から超越した騎士（＝芸術家）で、それゆえ民衆（＝女性）に理解されたい（＝愛されたい）と願うものの、結局はそれが果たせない主人公の姿を描いたとされ<sup>58</sup>、これは 1848 年革命期において芸術家と民衆の幸福な関係を打ち立てるのに苦慮したヴァーグナー自身の投影だった。また終幕でドイツ芸術の崇高さを称える演説を行うハンス・ザックスは、これまた 50 代の半ばにさしかかった作者の自画像と言えないまでも、非常に忠実な形象化である。

このように〈救済〉という思想がすべての思想に優先する様相を見せるヴァーグナーの芸術であるが、この概念自体は彼の専売特許というわけではなかった。考察を 19 世紀のドイツ文学に限定しても、〈救済〉というテーマを扱った文学作品には事欠かない。中でもゲーテの『ファウスト』は、その後のドイツにおいて救済をテーマにした文学のいわば規範となった。この作品を音楽化した作曲家もベルリオーズ、リスト、グノーを始めとして枚挙に暇がなく、ヴァーグナーも若い頃《ファウスト》序曲なるものを作っている。

ゲーテの『ファウスト』が注目されるのは、それが〈救済〉の問題を、専ら〈女性原理による男性の救済〉という定式に限定することに寄与した点である。19 世紀のドイツ（ヨーロッパ）文学において、文学上の女性像は、〈運命の女〉（ファム・ファタール）という固定観念が示すとおり、男性を墮落させるものか、あるいはゲーテのグレートヒェンに代表されるように、男性を高みに導く聖女の役割を付与されるのが通例だった。女性という固定観念に極端なまでの二極化が生じたともいえる。《パルジファル》におけるクンドリーがこの両方の女性の形姿を併せ持った人物像として生を受けたことは、ヴァーグナーが最晩年に辿りついた究極の女性像というだけに留まらない意味合いを持つ。それは同時に、19 世紀ヨーロッパ文学が辿りついたひとつの典型的な女性像でもあったのである<sup>59</sup>。

ヴァーグナーの芸術において〈救済〉の問題が重要になるもうひとつの理由は、芸術の社会に対する優位という彼の信念がそこに介在してくることにある。これは後に芸術至上主義 (l'art pour l'art) と呼ばれる芸術家の心性の先駆けともなるが、ヴァーグナーにあつては、むしろこの問題は 18 世紀末の〈天才論〉の残滓として理解するのがふさわしい。〈天才論〉とは天才の自由な精神活動の中に社会の進歩と発展を見る思想であり、とりわけ芸術家の中にその信奉者が多く見出された。メッテルニヒ体制下では、自由な精神活動は制限され、場合によっては抑圧された。知識人や芸術家が 1848 年革命の一翼を担って立ち上がったのはメッテルニヒ体制に対する抵抗意志の表明とも言えるわけだが、およそヴァーグナーほどこの天才崇拜の残滓を引きずっていた芸術家はいなかった。1848 年革命期においておそらく彼と最も思想的に近接した位置にいたのは先の書簡の受取人アウグスト・レッケルであつただろうが、ヴァーグナーがこの友人と唯一見解を異にしていたのが、社会における芸術家の位置づけだった。レッケルが芸術家に特権を認めない平等な社会の実現を目指していたのに対し、ヴァーグナーはその見解を受け入れがたいものとして拒絶していた<sup>60</sup>。ヴァーグナーはドイツの僻地バイロイトに自分専用の劇場を建設したという歴史的な事実も、単にそこに立派な歌劇場があつたからでも、劇場建設に有利な条件が提示されたからだけではなかつた。彼は金銭支配の蔓延する大都会の芸術界と絶縁し、地方の小都市に自分の王国を作つた。芸術は一種の自己救済として彼の自負心を満足させた。ヴァーグナーの楽劇に共通する極端なまでの〈救済〉願望は、何よりもまず彼自身に向けられたものとして理解されなければならない。

## 2. 〈愛の死〉と〈救済〉の接点について

これまで厳密な検討を経ずに《指環》における〈愛の死〉を問題にしてきたが、救済の問題に足を踏み入れる前に、まずは〈愛の死〉の具体的内容を確認しておこう。

《指環》において〈愛の死〉を初めて高らかに歌い上げるのはジークフリートとブリュンヒルデである。2人は《ジークフリート》の幕切れの二重唱で〈愛の死〉を讃美する。

彼女 [彼] は私にとって永遠であり、／彼女 [彼] は私にとって不変であり、この

身の／かけがえのない宝であって、／唯一ですべてのもの。／輝かしい愛、／笑い  
ながらの死！

**Sie [er] ist mir ewig, / sie [er] ist mir immer, / Erb' und Eigen, / ein und all': /  
leuchtende Liebe, / lachender Tod!<sup>61</sup>**

完璧な心身合一を謳歌しているような二重唱であるが、皮肉なことにこの二重唱において、ジークフリートとブリュンヒルデが同一の—— [ ] で示した代名詞を除いて——台詞を歌うのは上に挙げたわずかな数節にすぎないのであり、その他の小節において2人の歌唱は見事なまでのアンバランスを見せている。実際の上演において、熱に浮かされたかのような高揚感に包まれたこの場面の歌詞はほとんど聞き取ることができない。音楽的には、一本調子のジークフリートと女神だった頃の記憶を未だ残しているブリュンヒルデの歌の間には、作曲者によって音楽技法上<sup>62</sup> も、またテキストの内容上もはっきりとした区別が設けられている。ブリュンヒルデを熱烈に讃美するだけのジークフリートに対して、彼女の台詞からは世界に対する痛烈な無関心が顔を覗かせている。

さらば、ヴァルハラ／光り輝く世界よ！／聳え立つその城も／粉微塵となって砕けるがよい！／さらば、栄華を誇る／神々の栄光よ！／神々の一族も、／喜びのうちに滅びるがよい！／ノルンたちよ、／運命の綱を断ち切っておくれ！／神々の黄昏が／世界に垂れ込め／霧の立ちこめる／滅亡の夜が訪れればいいのよ！

**Fahr hin, Walhalls / leuchtende Welt! / Zerfall' in Staub / deine stolze Burg! / Leb wohl, prangende / Götter-Pracht! / Ende in Wonne, / du ewig Geschlecht! / Zerreißt, ihr Nornen, / das Runenseil! / Götter-Dämmerung, / dunkle herauf! / Nacht der Vernichtung, / neble herein!<sup>63</sup>**

かつて彼女が属していた世界に対するこうした離別の言葉から、彼女が＜愛の死＞を今や至上のものと見なしていることは疑いえない。誤解のないように断っておくと、ここで問題となっている死とは肉体的な意味における死ではない。それは「個性の終焉」という意味における死のことである。この個性性が保たれる場とは昼・意識の領域であり、従って「個性の終焉」とは夜・無意識の領域に足を踏み入れることにほかならない<sup>64</sup>。これは後にヴァーグナーが《トリスタンとイゾルデ》においてより突き詰めて考え、ひとつの

形而上学的なレベルまで定式化した問題に他ならない。

このようにブリュンヒルデはジークフリートとの〈愛の死〉を謳歌し、昼・意識の領域からの決別を宣言するが、その彼女がジークフリートの口づけによって永い眠りから目覚めた時に初めて口にした言葉は、太陽と光に対する讃歌であった。

太陽に祝福を！／光に祝福を！／燦々と輝く今日この日に祝福を！／私の眠りは長かったが、／いま私はこうして目覚めた。／私の眠りを覚ました／勇ましい英雄はどなた？

Heil dir, Sonne! / Heil dir, Licht! / Heil dir, leuchtender Tag! / Lang' war mein Schlaf; / ich bin erwacht: / wer ist der Held, / der mich erweckt?<sup>65</sup>

それが彼女が名を与えたジークフリートだと分かると、彼女は高く身を起こし、こう歌う。

神々に祝福を！／世界に祝福を！／輝かしい大地に祝福を！／今や私の眠りは終わった。／目覚めた私が見るのは／ジークフリート。／彼が私を目覚めさせたのね！

Heil euch, Götter! / Heil dir, Welt! / Heil dir, prangende Erde! / Zu End' ist nun mein Schlaf; erwacht seh ich: Siegfried ist es, der mich erweckt!<sup>66</sup>

ジークフリートもブリュンヒルデの祝福に声を合わせる。ここでの二重唱は幕切れの二重唱と違って両者の音楽技法にも、テキストの内容にも齟齬はない。

私を産んだ／母に祝福あれ！／私を養った／大地に祝福あれ！／私があなたの、／幸せそうに微笑みかける瞳を目にするとは！

O Heil der Mutter, / die mich gebar; / Heil der Erde, / die mich genährt: / daß ich das Auge erschaut, / das jetzt mir Seligem strahlt!<sup>67</sup>

ここに聴かれる両者の二重唱は、幕切れに聴かれる二重唱とは全く異質のものであるように思われる。前者がいわば世界との決別を宣言した内容を持つものに対して、ここではいわばブリュンヒルデによって光り輝く世界讃歌が高らかに表明される。神々と、太陽と、大地に対する彼女の祝福は、純粹な感動の気持ちから発せられたものである。その中に、幕

切れの場面において神々と世界の黄昏の宣告を行った彼女の面影を読み取ることはできない。それではいかなる心境の変化がこれほどの豹変に繋がったのだろうか。それが強引なまでのジークフリートの求愛に対するブリュンヒルデの性愛の目覚めと結論することは、全くこの問題提起に対する解答にはならないだろう。ヴァーグナーが多少不自然に思われることを承知で幕切れの場面で彼女に神々の黄昏と〈愛の死〉の理想を宣告させたことには、いかなる意味合いが見出しうるのだろうか。以下、ブリュンヒルデの目覚めと幕切れの場面における表現内容の落差から生じる〈愛の死〉の特質について目配りしておきたい。これは《指環》における〈愛の死〉の問題を検討する際の準備作業となる。

ジークフリートとブリュンヒルデの幕切れの二重唱、「輝かしい愛／笑いながらの死！」を旋律の上で支えるのは一般に〈歓呼の動機〉<sup>68</sup> と称されるライトモチーフであるが、この動機は《ジークフリート》最終場の場面と同じく、ブリュンヒルデの目覚めの直後の場面でも演奏される。この両場面において〈歓呼の動機〉はいずれも変形を受けない完全な形で聞かれる。また両場面における〈歓呼の動機〉はともにハ長調という、《指環》において光や復活、日の出、剣、愛といった事象を表現する際に用いられる調性<sup>69</sup> があてられている。《指環》のライトモチーフは転調や変形を繰り返すことで性格の変化を表現する技法としての機能を持つが、この原則に従って考えると、作曲者は両場面のブリュンヒルデの心境に質的な変化を考えていない、とする結論が導かれることになる。「官能愛に目覚めた」ブリュンヒルデという意識は作者になかったことが推測される。

テキスト上のブリュンヒルデの台詞と音楽表現の落差を考える際に最も留意すべき点は、この落差が作者による意識的な操作であるかどうかを確認することである。ヴァーグナーは《指環》において、しばしば意識的にテキストと音楽の表現内容に落差を設けることで、観客の一義的な思い込みを排除する方向でこの作品を創り上げている。ある時はテキストの内容を注釈・補足し、ある時はテキストの内容に疑問を提示したり、またある時は現在のテキストを離れて過去を振り返ったり未来を予兆させる、三宅幸夫はシチュエーションごとにそのような示導動機の例を挙げている<sup>70</sup>。それらが総じて作者の意識的な操作であるのに対して、ブリュンヒルデの目覚めと幕切れの二重唱の場面におけるライトモチーフの変化の〈なさ〉は、作者がこの場面の質的差異をことさらに問題にしていなかったことを意味するのだろうか。

この問題の解釈に関して興味深い示唆を与えてくれるエピソードが、『コジマの日記』に

記録されている。そのエピソードは例外的にヴァーグナー自身が書き込むことで意味あるものになった。このエピソードは、法律上は未だ正式の婚姻関係になかったヴァーグナーとコジマ・ビュローとの間に長男ジークフリートが生まれてから3日後の1869年6月9日のものである。

ジークフリートはちょっと具合が悪そう。リヒャルトは5時過ぎに様子を見に来たが、私は眠っていた。彼は8時頃もう一度来て、今ちょうどふさわしいと思える詩句を一節口ずさんだ。

輝かしい——愛、笑いながらの死。

Siegef. etwas unruhig. R. erkundigt sich nach 5 Uhr und findet mich schlafend. Dann tritt er gegen 8 Uhr zu mir und sagt die Strophe, über welche er sich soeben mit sich geeignet hatte:

Leuchtende Lie – be, lachender Tod.<sup>71</sup>

「輝かしい——愛、笑いながらの死」の書き込みの真上に、ヴァーグナーは手書きで簡単な譜面を添えている。年齢56歳にして初めて待望の息子に恵まれた彼の喜びは理解できるが、それにしても自ら妻の日記に書き記したテキストの字句に対する無頓着さがこのエピソードから読み取れないだろうか。待望の息子が無事でいてくれさえすれば自分は「笑いながら死」んでも構わないということであろうが、死を愛の終焉ではなく愛の究極の成就と考える<愛の死>概念が《指環》において光や日の出を表すハ長調で表現され、それが<愛の死>の讚美に転用される結果、晴れやかなブリュンヒルデの世界讚歌と幕切れの場面に聞かれる彼女の世界呪詛との間の落差が、より一層際立つことになるのではないか。つまり、《ジークフリート》第3幕後半のブリュンヒルデ像は、音楽面では調性の一貫性をもって、テキスト面では光（昼）の世界の讚美に対する死（夜）の讚美という正反対の姿でもって現れてくることになるのである。これを三宅幸夫の言うとおりに、来るべき悲劇を予感させる作者の意識的な作劇法<sup>72</sup>と捉えることもできるし、エルンスト・ブロッホの言うとおりに、「生に目覚めるブリュンヒルデは死に目覚めるジークフリートを先取りしたとも言えるわけで、ここに合わせて幾多のライトモチーフの他の一面、まさしくその未来を先取りする特性が見て取れる」<sup>73</sup>と評することもできる。だが、こうした齟齬を生じさせる真の原因は、ヴァーグナーが意識しなかった音楽と台本の矛盾にあると考えるのが最も

自然であると考えられないだろうか。

### 3. <愛の死>に対抗するもうひとつの愛の原理

第1章でも引用したが、トーマス・マンは彼の亡命の契機となった講演『リヒャルト・ヴァーグナーの苦悩と偉大』の4年後に書かれた彼の《指環》論の中で、次のように論を締め括った。

ヴァーグナーの真の予言は、<財宝でも黄金でもなければ、支配者の栄華でもなく、疑わしい契約の欺瞞に満ちた絆でもない>のです。それは《神々の黄昏》の掉尾で、地上を支配する砦から立ち上る天上のメロディーであり、いまひとつのドイツが生んだ生命と世界の詩である作品の結語と同一のものを表しているのです。永遠に女性的なるもの、われらを高みに引きゆく。

Seine wahre Prophetie ist nicht ›Gut noch Gold noch herrischer Prunk, nicht trüber Verträge trüglicher Bund‹, – es ist die himmlische Melodie, die am Schluß der ›Götterdämmerung‹ aus der brennenden Trutzburg der Erdherrschaft emporsteigt und in Tönen dasselbe verkündet wie das Schlußwort des anderen deutschen Lebens- und Weltgedichts:

Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan.<sup>74</sup>

引用部分の最初の括弧 (<>) は、最終的に音楽を付されることのなかった 1852 年のいわゆる<フォイエルバッハ版>に見られるブリュンヒルデの辞世の台詞であり、引用文の最終文はゲーテの『ファウスト』の掉尾に聞かれる天使たちの合唱を指している。《神々の黄昏》の幕切れを『ファウスト』のそれになぞらえる見解は、何もマンをもって嚆矢とするわけではない。ヴァーグナー自身も折に触れてこの作品に言及していたことは、『コジマの日記』に残された記録から窺い知ることができる。とりわけ、彼の死の直前である 1882 年 4 月 11 日の記述は、ヴァーグナーの問題意識の所在を考える上で特に有益である。

話題の中心はやはり『ファウスト』に。一昨日、食事の最中にリヒャルトは、あの心を揺さぶられるようなグレートヒェン悲劇の後で、ファウストが彼女によって救われることが意図されているにも関わらず、彼に面白みのない活動をさせ、お粗末な業績でその生涯を終えさせたゲーテの意図が全く理解できないと私に語った。私はこの終わり方がいいときこちなく仄めかした。

Unser Hauptthema aber bleibt ›Faust‹. Bei Tisch vorgestern hatte R. gesagt, er könne nicht recht begreifen, wie nach dieser furchtbaren Erschütterung durch Gretchen und mit der Absicht, Faust durch Gretchen zu erlösen, er ihn durch alle Abgeschmacktheiten ziehen läßt und mit einer dürftigen Werkätigkeit enden; ziemlich ungeschickt deute ich an, daß mir dies schön erscheine.<sup>75</sup>

グレートヒェン悲劇を受けてなおファウストがメフィストフェレスと共に世界遍歴を続け、彼女に対する贖罪を行わないことに対してことにヴァーグナーが不満を抱いていたことがこの文章から読み取れるが、死にゆくジークフリートがブリュンヒルデに呼びかけながら息絶える場面などは、ゲーテのファウスト像に対するアンチテーゼとして理解することも可能であろうし、トーマス・マンのいう〈天上のメロディー〉、つまりヴァイオリンの高音域だけで演奏される〈愛による救済の動機〉は、——実際には2度しか演奏されない稀なモチーフであるにも関わらず——確かに〈永遠に女性的なるもの〉の旋律化と見なされるだけの存在感を持っている。ヴァーグナー自身はこのモチーフを、「いわば英雄たちに向けられた合唱」(gleichsam als Chorgesang auf die Helden)と説明しているが<sup>76</sup>、わざわざ〈合唱〉という表現を使うあたり、これもゲーテの《ファウスト》の最終場に登場し、ファウストを天上の世界に導く天使たちの合唱を意識した発言とも取れるだろう。また《指環》初演を前にした本稽古の場で、コジマは次のように回想している。この文は間接話法の形で書かれていないので彼女の感想と読むのが自然な文章だが、ヴァーグナー自身が彼女にそう漏らしたとも読める内容である。

私は言いようもなく感動した。《神々の黄昏》の終曲全部は、作曲されなかったテキスト、〈至福なのは […] 愛のみ〉<sup>77</sup>のパラフレーズそのものなのだ。——すべての神々と世界、自然、英雄たちはただひとつ、この上なく気高い女性を讃美することに仕えている！・・・本稽古の終わりに、リヒャルトは私にこう言った。「目覚め

させる者が近づく。私は常に君のことを考えさせられる。君がすべてを目覚めさせてくれた。愛、創造、すべてを」

Ich nam[en]los erschüttert, der ganze Schluß eigentlich die Paraphrase der nicht komponierten Worte: ›Nicht Goldesglanz etc., selig in Leid und Lust läßt Liebe nur sein.‹ – – Die gesamte Götter-Welt, die Naturmächte, die Heroen alle dienen gleichsam einzig dazu, das edelste Weib zu verherrlichen!... Beim Abschluß der Probe sagt mir R.: ›Der Wecker naht, da muß ich an dich immer denken, du hast alles wieder- erweckt in mir, Liebe, Schaffen, alles – ‹.<sup>78</sup>

前半部分の発話者が仮にヴァーグナーでないにせよ、この発言は疑問の余地なく、舞台上のすべての所作が終わった後で絡み合って演奏される4つのライトモチーフ、〈ラインの乙女たちの讃歌〉・〈ヴァルハラ〉・〈ジークフリート〉そして〈愛による救済〉の複合的交響表現のことを指しているのは確かである<sup>79</sup>。この4つの中から最初に姿を消すのは自然を象徴する〈ラインの乙女たちの讃歌〉であり、神々の力の象徴である〈ヴァルハラの動機〉も力強さを増した〈ジークフリートの動機〉に飲み込まれるが、その〈ジークフリートの動機〉も最後は〈愛による救済〉に吸収されて消えていく。最後まで残ってこの四部作全体の掉尾を飾るのは、〈愛による救済の動機〉である。ブリュンヒルデの自己犠牲の尊さが音楽によって讃美しきれているとコジマが考えるのは、何も彼女がブリュンヒルデの姿に自分を重ね合わせているためだけではない。4つのライトモチーフを識別することさえできれば、それらが最後に〈愛による救済〉に収斂していくことは明らかなのである。

ところがこの自明さに、本章のこれまでの議論で浮かび上がってきた《指環》の最も本質的な問題が凝縮されているのではないだろうか。というのも、舞台上のブリュンヒルデの所作が〈愛による救済の動機〉によって音楽面から讃美されているのは疑いないが、そもそもこの動機はジークリンデが命の恩人ブリュンヒルデに対して投げかけた感謝の表明の際に聞かれる動機であり、彼女が胎内に新たな生命を宿していることを知らされた場面で初めて響き渡る動機である。ブリュンヒルデから懐妊の事実を知らされるまで、ジークリンデはむしろ〈愛の死〉の情熱に捉われていたのである。

ジークムントを倒した／その武器で／私も死ねば、／あの人と一緒に成れたのに！

／ジークムントから私が離れ——／私からジークムントが離れてしまった！／死よ、抱きとってちょうだい、／あの人への想いを遂げるため！／あの場から連れ出されて／あなたを恨んでいるわ。／だからせめてここは言うことを聞いて！／剣をこの胸に突き刺して！

**von derselben Waffe, / der Siegmund fiel: / das Ende fand ich / vereint mit ihm! / Fern von Siegmund – / Siegmund, von mir! / O deckte mich der Tod, / daß ich's nicht denke! – / soll um die Flucht / dir Maid ich nicht fluchen, / so erhöre heilig mein Flehn – stoße dein Schwert mir ins Herz!<sup>80</sup>**

ジークリンデがここで語っている想いは、ジークフリートとブリュンヒルデが後に究極の心身合一を求めて謳歌することになる〈愛の死〉の想いに他ならない。ブリュンヒルデは死への情熱に捕われたこの女性の決心を挫かせることのできる唯一の言葉を口にする。

生きるのよ、／愛のために！／あの人から授かった／愛の形見を救うのよ！

**Lebe, o Weib, / um der Liebe willen, / Rette das Pfand, das von ihm empfangst!<sup>81</sup>**

ブリュンヒルデが口にした愛こそが、〈愛の死〉に対抗するもうひとつの愛の原理の確立を宣言している。この原理の本質を社会心理学者のエーリヒ・フロムは、〈愛するものの生命と成長を積極的に気にかける愛〉<sup>82</sup>と定式化した。ジークリンデの胸に目覚めた感情はこの愛に他ならない。西洋の愛の歴史を〈ロマンティック・ラブ〉という概念の変遷の歴史から叙述したドニ・ド・ルージュモンは、ヴァーグナー的なく愛の死〉について次のように説明している。「エロスは、われわれ被造物の終わりも限界もある条件の上に生命を高揚させようとするから死の奴隷となる。こうしてわれわれをして生命を崇めさせる衝動そのものが、われわれを生命の否定に追い込む<sup>83</sup>」つまり〈愛の死〉とは、ルージュモンの語る「生命の否定」が、愛の究極の成就と同一視される考え方と言うことができるだろう。これに対してもうひとつの愛、今後は〈愛の死〉に対する対極を表すために便宜的に〈生命に対する愛〉と表記するものは、生命に対する愛に他ならず、ブリュンヒルデが目覚めの直後に口にする世界讃歌であり、トーマス・マンがいみじくも〈生命の詩〉と呼び表したものである。ジークリンデは「一瞬仰天するが、すぐに無上の喜びに神々しく面変わりして」<sup>84</sup> 叫ぶ。

助けて、勇敢な乙女よ！／私の子供を救って！／皆さん、お願い、／あらん限りの  
力で私を庇って！

Rette mich, Kühne! / Rette mein Kind! / Schirmt mich, ihr Mädchen, / mit  
mächtigstem Schutz!<sup>85</sup>

先に述べたように、ヴァーグナー自身は《指環》の最も決定的な転換点を、ヴォータンが自己否定の境地に至る《ヴァルキューレ》第2幕と捉えていたが、《指環》にアイスキュロスのプロメテウス三部作を透かし見た古典文献学者ヴォルフガング・シャーデヴァルトは、その転換点をジークリンデの受胎告知の場面に見た<sup>86</sup>。《ヴァルキューレ》の原型にあたる『縛られたプロメテウス』において、ジークリンデに相当する登場人物はゼウスによって牝牛の姿に変身させられたイオであるが、プロメテウスに進むべき道を示された彼女は様々な苦難を堪え忍んで、やがては彼を解放する英雄ヘラクレスの祖先となるのである<sup>87</sup>。ヴォータンが己の無力を悟る《ヴァルキューレ》第2幕が《神々の黄昏》の大詰めでいわゆる〈ショーペンハウアー版〉の独白に結実したことは疑いないが、生きる希望をブリュンヒルデによって与えられたジークリンデは、〈愛の死〉を克服して〈生命に対する愛〉を守り通していくことに生きがいを見出した。ジークムントとジークリンデによって育まれ、ブリュンヒルデによって守られたこの〈生命に対する愛〉は、権力と愛の相克という《指環》の主題に照らして考えると、それまで〈権力〉から一方的に抑圧されていた〈愛〉の陣営が初めて表明した、毅然とした抵抗意志の宣言であると言えないだろうか。

次項では《指環》のテキストの中に眠っているこの〈生命に対する愛〉について更なる検討を行い、権力と愛の相克という《指環》のドラマの一翼を担う〈愛〉の概念を、これまでの考察結果を踏まえて、〈愛の死〉と〈生命に対する愛〉の相克という新たな視点から眺めて見ることにしたい。

#### 4. 《指環》における〈生命に対する愛〉

本章第1節においても触れたとおり、《指環》において最初に権力と愛の相克という中心

主題が提示されるのは、《ラインの黄金》第1場、ラインの乙女のひとりであるヴォークリンデの口を通してである。ここで再度、彼女の台詞を思い起こしておこう。

恋の力に囚われず、愛の喜びを断念した人。その人だけが秘法を学び、黄金を指環へと鍛える力を得ることができるのよ。

**Nur wer der Minne / Macht versagt, / nur wer der Liebe / Lust verjagt, nur der erzielt sich den Zauber, / zum Reif zu zwingen das Gold.<sup>88</sup>**

ここでヴォークリンデは恋 (Minne) と愛 (Liebe) を歌い分けているが、ここでは2つの単語に厳密な意味の相違を認める必要はないと思われる。というのも、ここでは明らかに《指環》のテキストに特有の音韻法である頭韻がテキストの字句選択を規定していると見なせるからであり、恋 (Minne) は権力 (Macht) に、愛 (Liebe) は喜び (Lust) と頭文字を揃えるために使い分けられたものと考えるのが最も自然な読み方と考えられる。ヴォークリンデの言葉を受けて、アルベリヒは次のように独白する。

世界の支配権が／黄金を通じて俺のものになるだって！／愛を手に入れることができなくとも、／賢く振舞えば快樂は俺のものだろ？

**Der Welt Erbe / gewänn' ich eigen durch dich! / Erzwäng' ich nicht Liebe, / doch listig erzwäng' ich mir Lust?<sup>89</sup>**

アルベリヒの予測は的中する。確かに彼はその生涯において二度と愛を経験することはできなくなったが、その代償として得たラインの黄金 (=財力) によって、グンターとグートルーネの母であるグリームヒルト (Grimhild) を籠絡して、息子ハーゲンを生ませた。《ヴァルキューレ》第2幕においてヴォータンはブリュンヒルデに対して、アルベリヒの行動を次のように説明している。

あの小人 [=アルベリヒ] について最近／ある噂を耳にした。／奴はひとりの女をものにした。／黄金のおかげによってな。[...] 奇跡が／愛を捨てた男に起きた。／愛を求めた私には／自由な人間が一度も恵まれないというのに！

**Vom Nibelung [=Alberich] jüngst / vernahm ich die Mär, / daß ein Weib der**

Zwerg bewältigt, / des Gunst Gold ihm erzwang. [...] das Wunder gelang / dem  
Liebelosen: doch der in Liebe ich freite, / den Freien erlang' ich mir nie!

現代風に言えば、アルベリヒは金の力で女を「買った」ということである。それに対してヴォータンは自分が愛を求め続けていたことを娘のブリュンヒルデに告白しているが、実際のヴォータンの行動はアルベリヒの行動と何ら大差がない。《ラインの黄金》において、ヴォータンは愛の女神であるフライアを、巨人族の兄弟にいったんは「売り渡し」、更にはラインの黄金と引き換えに、彼女を「買い戻した」。ヴォータンの妻のフリッカは実質的な人身売買を行う夫を詰問するが、それはもっともなことである。また《ヴァルキューレ》第2幕のモノログの場面で、ヴォータンはブリュンヒルデに対して、彼女が生まれるに至った経緯を次のように説明している。

大地の懐へと／私は分け入った。／愛の魔力で／私はヴァーラに強いて／彼女の知識の誇りを挫き、／彼女に口を開かせた。／知りたかったことを私は彼女から得た。  
／私から彼女は担保を受け取った。／世界で最も賢い女性は／ブリュンヒルデよ、  
／お前を私に産んでくれたのだ。

In den Schoß der Welt / schwang ich mich hinab, / mit Liebes-Zauber / zwang ich die Wala, / stört' ihres Wissens Stolz, / daß sie nun Rede mir stand. / Kunde empfang ich von ihr; / von mir doch barg sie ein Pfand: / der Welt weisestes Weib / gebar mir, / Brünnhilde, dich.<sup>90</sup>

ヴォータンが口にする一連の言葉「強いる」(zwingen)、「挫く」(stören)、「得る」(empfangen)、「担保」(ein Pfand)、「産む」(gebären)は、みなヴォータンの視点から発せられた言葉であり、いわばエルダを知識や子孫を得るための媒体(もの)と見なしているに等しい。愛によって生を受けたブリュンヒルデすら、ヴォータンのために戦場を駆け回る戦乙女(ヴァルキューレ)となり、ヴォータンのために屈強な死んだ戦士を集める仕事に従事させられているのである。ここでも女性はヴォータンにとって役に立つ「もの」・「道具」である。自分の手足となって働く人間の英雄を得るためにヴォータンは身をやつし、人間の女性にジークムントとジークリンデの双生児をさせた。この場合も全く女性の主体性や意志は無視されている。ヴォータンが語る<愛>が実際は極めて疑わしい

ものであり、〈生命に対する愛〉とも〈愛の死〉とも似つかぬものであることはこれらの例からも十分に納得できるだろう。

それでは女性の登場人物は愛についてどう考えているのだろうか。まず注目されるのは文字通り〈愛〉を司る女神と設定されているフライアであるが、彼女は《ラインの黄金》だけの登場であり、しかもヴァーグナーは彼女に嘆きの言葉を何箇所かで口にさせているだけである。作者はフライアを劇作上極めて個性の薄い登場人物に仕立てた。しかしそれでも、彼女は〈愛〉の女神である。とりわけ音楽的には、デリル・クックによるライトモチーフ分析でとりわけ綿密に分析されているとおり、〈フライアの動機〉は〈ヴェルズングの愛の動機〉や〈ブリュンヒルデの愛の動機〉・〈ジークフリートの動機〉といった諸動機が派生する原型となっている<sup>91</sup>。

更に注目すべきは、フライアが黄金の林檎を栽培できる唯一の人物であるという設定である。ギリシア神話でオリュンポスの神々がアンブロシアという食べ物とネクタルという飲み物によって不老不死を保ったが、ヴァーグナーの神々においては、ファーフナーがいみじくも指摘するように、フライアの栽培する林檎が神々に「決して歳をとることなく／青春を保つ」(Zu ewig nie / alternder Jugend)<sup>92</sup> ことを約束している。フライアの林檎はジークリンデのように必ずしも新しい生を育むものではないが、神々にとっては何ものにも代えがたいものである。《神々の黄昏》においてヴォータンは、フライアの林檎を口にしないことによって神々の滅亡を容認することになる。この林檎の設定ひとつをとってみても、フライアの体現する〈愛〉というものが〈生命に対する愛〉と密接な関係にあることは明らかであろう。

それではヴォータンの妻のフリッカはどうであるか。彼女は結婚を司る神であることが《ヴァルキューレ》第2幕第1場において彼女自身の口から表明されているが、〈生命に対する愛〉は彼女と縁がない。そもそもフリッカは、ヴォルフガング・シャーデヴァルトの指摘を待つまでもなく、ギリシア神話におけるゼウスの妻ヘラと性格設定が酷似していることは疑いない。しかしながら呉茂一によると、ヘラの職分は「結婚」であると同時に「産褥分娩」<sup>93</sup> でもあるのに対して、ヴァーグナーのフリッカは「結婚」だけが職分である。ヘラはゼウスとの間に何人もの子供を設けるが、フリッカとヴォータンの間には子供がいない。更に重要なのは、フリッカがフンディングとジークリンデの婚姻を「正当化」していることである。《ヴァルキューレ》第1幕におけるジークリンデの告白を信じるならば、フンディングは「頼まれもしないのに／乱暴者どもが差し出した女を／妻にした」(Er

freite ein Weib, / das ungefragt / Schächer ihm schenkten zur Frau) <sup>94</sup> という。それが仮にフリッカの定める婚礼の儀式に則った正当的なものであろうとも、ジークリンデの方は家族から引き裂かれ、盗賊たちに浚われて、強制的にフンディングの元に嫁がされた。彼女はジークムントに対してこう告げた。「この家と私は、フンディングのくもの>です。」

(Dies Haus und dies Weib / sind Hundings Eigen.) <sup>95</sup> この夫婦の間には当然ながら愛情は存在せず、子供もいない。《ヴァルキューレ》第2幕において、フリッカはその2人の不毛な婚姻を守るため、ジークムントとジークリンデの近親相姦の関係を罰するようヴォータンに求める。ヴォータンはフリッカの意志に屈するが、ブリュンヒルデはジークムントと出会って彼のジークリンデをいたわる愛情に心を動かされ、ヴォータンの命令に背くことになる。彼女はジークムントとジークリンデによって、初めて愛する相手を思いやる人間らしい感情を学ぶのである。それが<生命に対する愛>であることは、これまで見てきた議論からも明らかであろう。

これまでの議論から、<生命に対する愛>に関する重要な属性として「生命の創造ないし尊重」が指摘できることが明らかになった。《指環》において、フライア・ジークムント・ジークリンデ・ブリュンヒルデはいずれも「生命」を黄金や権力といった「もの」よりも価値を置く登場人物である。ファーフナーから奪った指環に装飾品としての価値しか認めないジークフリートや、フライアを妻に求めるためにヴァルハラ築城を請け負った巨人のファーズルトも、一応は<生命に対する愛>の側に属していると見なしても良いだろう。それに対してアルベリヒとミーメ、ヴォータンとフリッカ、ハーゲンはいずれも、黄金や権力といった「もの」を「愛」より優先することで共通の性格が指摘できる。更なる類似点として、彼らがいずれも破壊欲や復讐欲に突き動かされていることを指摘すれば、彼らが<生命に対する愛>の敵であることがより明瞭になる。アルベリヒは愛を呪い、ヴォータンを憎んでいる。ミーメは自分を蔑む世界を憎んでいる。ヴォータンは自己嫌悪と自己否定欲に囚われており、世界の破滅すら望んでいる。フリッカはヴォータンの不義の子であるヴェルズング族とブリュンヒルデを憎んでいる。そしてハーゲンは「私の血は、気難しく、冷たく、血管に澱んでいる」(störrisch und kalt, / stockt's in mir) <sup>96</sup> と自ら語るほど、激しい自己嫌悪に苛まれた人物であり、それゆえに「決して朗らかな気分になることなく、朗らかな人間を憎む」(hass' ich die Frohen / freue mich nie!) <sup>97</sup>。このような破壊欲や復讐欲に駆られた人間の心理を、エーリヒ・フロムは次のように説明している。

人間は希望なしでは生きられないが、まさにそのことのために、希望を完全に打ち砕かれた人間は生命を憎む。彼は生命を創造することができないので、生命を破壊しようとするのは少しも不思議ではない。そして破壊は創造よりも簡単に達成できるのである。

Eben weil der Mensch nicht ohne Hoffnung leben kann, haßt einer, dessen Hoffnung völlig zerschlagen wurde, das Leben. Da er kein Leben schaffen kann, will er zerstören – auch dies ist ein kaum kleineres Wunder, das aber viel leichter zu bewerkstelligen ist.<sup>98</sup>

エーリヒ・フロムが残したこのヒューマニズム的言辞は、権力と愛の相克という《指環》の主題が、実は<生命の破壊>と<生命の創造>の間の対立に他ならないことを代弁している。そのことをどの登場人物にもまして体現しているのが、《指環》の女性の最重要登場人物であるブリュンヒルデである。彼女は最初、死んだ英雄をヴァルハラに導く戦乙女としてのアイデンティティしか有していなかった。彼女は<生命の破壊>の最たるものである戦場における死の女神だった。だがジークムントと言葉を交わし、ジークリンデをヴォータンの復讐から匿ったブリュンヒルデは、<生命の創造>の陣営に身を移す。ところが先に見たとおり、《ジークフリート》第3幕以降で<愛の死>の情熱が彼女を捉えて以来、彼女はしばらく<生命に対する愛>を失念する。しかし抑えきれない復讐欲からジークフリートの殺害に手を貸した彼女は、ラインの乙女たちからアルベリヒの指環がもたらしたすべての災厄を教わり、いま一度<生命に対する愛>を思い出す。

私の嘆きを聞いて下さい、／輝かしい神よ！／あなたが望みをかけた／彼の勇敢き  
わまる行為によって、／あなたはその勇士を／あなたに及んだ呪いによって／破滅  
の暗い暴力の手に委ねてしまった。／——あの純粹無垢な人は／私——を裏切るは  
めになり／それによって私も目を見開かされたのです。

Mine Klage hör, / du hehrster Gott! / Durch seine tapferste Tat, / dir so tauglich  
erwünscht, / weihtest du den, / der sie gewirkt, / des Verderbens dunkler Gewalt:  
– / mich – mußte / der Reinste verraten / daß wissend würde ein Weib!<sup>99</sup>

ブリュンヒルデが「目を見開いた」と語るのは、＜愛の死＞が彼女の目を曇らせ、＜生命に対する愛＞を失念していたことを、ジークフリートの死によって彼女が認識したからに他ならない。彼女に委ねられた任務は、復讐欲と破壊欲によって生み出された指環とその災禍から、＜生命に対する愛＞を来るべき次の世代のために守り抜くことである。

＜女性＞という観点からヴァーグナーを論じた研究は近年とみに増えてきているが<sup>100</sup>、その中でも徹頭徹尾フェミニズムの問題意識からヴァーグナーの女性観・女性問題に考察の焦点を絞ったのがディーター・シクリングである。シクリングはジークリンデについて次のように論じている。

ジークリンデによって初めて愛の原理がもたらされた。＜姉妹＞が＜兄弟＞を愛し、テキストの意図するところによると、救われるのは＜母親＞である。これはヴァーグナー自身のひそかな性的願望の反映であると考えるに留まらず、高次の人間的な理想をも表していると考えべきである。すべての人間が愛において兄弟姉妹として結ばれること、ジークリンデは母親としてこの愛を守り抜いた。この愛を救うためにジークリンデは生を受けたのである。[...] 人間が自分自身のくびきから解放される可能性を、彼女の短い生涯は指し示している。ジークリンデはヴァーグナーの生み出した最も人間的な女性である。

Mit Sieglinde ist das Prinzip zum ersten Mal ins Leben getreten. Es ist die »Schwester«, die den »Bruder« geliebt hat, und es ist, so sagt der Text, die »Mutter«, die gerettet werden soll. Begriffe die nicht nur vordergründig Wagners eigene geschlechtliche Sehnsüchte spiegeln, sondern auch den übertragenen menschlichen Sinn ausdrücken: alle Menschen als Brüder und Schwestern verbunden in der Liebe, die als Mutter sie alle bewahrt. Zur Rettung dieser Liebe hat Sieglinde aufgerufen. [...] Ihr kurzes Leben hat gezeigt, daß den Menschen die Befreiung von ihren Zwängen möglich ist. Sieglinde ist Wagners menschlichste Frau.<sup>101</sup>

シクリングと類似の見解を示す研究者に、ヴァーグナーの曾孫であり、近年精力的にヴァーグナーに関する文章を発表しているニーケ・ヴァーグナーがいる。

すべての文化において、子供の中には生の理念が息づいている。ひとりの子供が常にジークフリートにはなりえないが、〈生の救済〉、あるいはむしろ〈救済される生〉とでも表現すべきあのメロディーは、《神々の黄昏》の本来の結末なのである。

**Im Kind verkörpert sich in allen Kulturen die Idee des Lebens: Es muß ja nicht immer ein Siegfried werden. Die »Melodie der Lebensrettung« oder vielmehr des »rettenden Lebens« ist der wirkliche Schluß der »Götterdämmerung«.**<sup>102</sup>

子供を産むことのないヴァーグナーのヒロインたちの本質を重視することで、子供を産んだジークリンデの存在意義は際立たせられる。とりわけシクリングの議論は対照関係がはっきりしている。引用文の後半では、いわばベートーヴェンの第九交響曲を彷彿とさせるようなキリスト教的な人間愛もが視野に入れられているが、これは《指環》のテキストから少し離れすぎた解釈にも思えるため、より時間をかけて検討すべき問題である。

いずれにしても、上に引いた2つのジークリンデ評は〈生命に対する愛〉と〈愛の死〉を混同していないむしろ例外的な見解であって、他の研究は程度の差こそあれ、ジークリンデとブリュンヒルデという2人の登場人物に仮託された愛の姿を正確に峻別しきれていない。〈生命に対する愛〉は明らかに〈愛の死〉と両立しえない概念であることが、これまでの考察から明らかにされたものと思う。

次の最終項では、この2つの概念の混同がもたらした混乱をいま一度取り上げ、ブリュンヒルデの自己犠牲の意義を問い直すことにしたい。

## 5. 〈救済〉概念の救出

前項までの議論で確認されたことは、〈愛の死〉を歌いつつ死んでいくブリュンヒルデの自己犠牲の行為が、〈生命に対する愛〉——を意味する〈愛による救済の動機〉のメッセージを曇らせてしまっていることであった。これは本章第1節でも確認したように、《指環》の古典的解釈の一番の躓きの石となっている問題である。また〈愛による救済の動機〉が結局は音楽による擬似救済のユートピア表現に留まっていることは、《指環》の社会批判的解釈にとってもこの動機は同じように躓きの石となる可能性があった。というのも、

《指環》の音楽が原初からの創造というまやかし（幻想）に立脚して構築されていることを否定し、その根拠をテキストに求めることからこのグループの解釈は出発するからである。従って、最終的にテキスト解釈の可能性を音楽に委ねてしまうことは、彼らの解釈の大前提を崩すことにも繋がりにかぬない。

前項で検討したとおり、《指環》のドラマは権力と愛の相克という表面上の主題の影に、＜生命に対する愛＞と＜愛の死＞の葛藤という別の主題が潜んでいると見ることも可能であることが分かった。とはいえ、この四部作ドラマの主題上の帰結点が＜愛の死＞に対する＜生命に対する愛＞の凱歌にあると見ることは行き過ぎである。既に第2章で検討したように、《神々の黄昏》の最終場面におけるブリュンヒルデの掉尾の台詞は5度も書き直された。それは作者が《指環》全体の縮図を彼女のメッセージに託そうとしたからに他ならない。本節では考察の対象をこの場面に絞って、《指環》という作品を総体的な観点から今一度眺め直すことにしたい。

《神々の黄昏》の最終場面は、一方ではブリュンヒルデの自己犠牲の行為が強くアピールされるが、他方でヴァルハラ炎上に象徴される神々の世界支配の崩壊が強く視覚的に印象づけられることになっている。この2つは別個に生じる出来事ではなく、ブリュンヒルデの死はヴァルハラの滅亡の直接の契機となる。ヴァーグナーの理解によれば、権力の否定はつまり愛の肯定となるはずだった。愛を呪うことで作り出された指環が愛に殉じるブリュンヒルデによってライン河に返されることで、愛は最終的な勝利を収めることになっていた。だが、実際に工夫を凝らした演出・舞台装置によって視覚化される情景は、何よりもヴァルハラ炎上の壮絶さである。ヴァーグナーはこうト書きに指定している。

天空の裂け目の間から、遠くから次第に、オーロラにも似た赤い輝きが差し込む。その光は次第にその色合いを強め、広がっていく。——男女は言葉にならないほど心を揺さぶられ、この光景に見入る。幕が下りる。

Am Himmel bricht zugleich von fern her eine, dem Nordlicht ähnliche, rötliche Glut aus, die sich immer weiter und stärker verbreitet. – Die Männer und Frauen schauen in sprachloser Erschütterung dem Vorgange und der Erscheinung zu. Der Vorhang fällt.<sup>103</sup>

ヴァーグナーはこの場面を明らかにヴァルハラValhallaの炎上という視覚的効果を最大限に計算して印象づけようとした。ブリュンヒルデの自己犠牲はこの大破局の情景をいわば誘起する手段に成り下がってしまっている。第2章に見た<苦難> (*Die Noth*) という詩は、炎による破壊 (= 革命) の讃美である<sup>104</sup>。この場面の破滅的な様相だけを強調することは、ちょうどヒトラーが第二次世界大戦の開始を《神々の黄昏》の開始と重ね合わせたと言われるように<sup>105</sup>、破滅へと突き進む英雄の力の讃美に繋がりがねない。そしてこの力の讃美を覆い隠すため、理想的なゲルマン女性としてのブリュンヒルデの英雄的な犠牲行為を作者が前面に押し出す意図であったならば、第二次世界大戦時まで主流を占めていた《指環》の民族主義的解釈も、あながち誤っていると断定することはできなくなるだろう。

しかしながら、ブリュンヒルデのモデルとされるアンティゴネー<sup>106</sup> は国家を崩壊させるために愛に殉じたのではなかった。そうではなく、アンティゴネーが愛に殉じたことがテーバイの国家崩壊を招いた。ヴァーグナーはこの命題を取り違えなかった。

アンティゴネーの愛は完全に自覚的なものであった。彼女には自分のしていることが分かっていた。——だが彼女はまた、自分がそうしなければならないということ、自分にはほかに選ぶ道はなく、愛の必然性に従って行動しなければならないことも知っていた。共感からする自己犠牲の抗いがたい無意識的な必然性に従わねばならないことを彼女は知っていたのである。

*Antigones Liebe war eine vollbewußte. Sie wußte, was sie tat, – sie wußte aber auch, daß sie es tun mußte, daß sie keine Wahl hatte und nach der Notwendigkeit der Liebe handeln mußte; sie wußte, daß sie dieser unbewußten zwingenden Notwendigkeit der Selbstvernichtung aus Sympathie zu gehorchen hatte.*<sup>107</sup>

ヴァーグナーのこの認識から、彼がテーバイの国家崩壊というひとつの破局に魅せられてオイディプス伝説を《指環》創作に生かしたわけでないことが分かるだろう。《指環》における炎の大破局がパリに象徴される近代文明の終焉を暗示であったことは、ヴァーグナー自身が1850年10月22日にテオドール・ウーリヒに宛てた書簡の中ではっきりと言明している。この書簡は後にコジマ・ヴァーグナーによる<検閲>を受けて焼却処分を受けることになったが、写しがとられていたことがこの貴重な資料の保存に繋がった。

もし強盗犯が一軒の家に放火すれば、それは卑劣で嫌悪すべき行為に思われるに違いない。しかしもしあの化け物じみた街パリが焦土と化し、炎が街から街へと飛び火し、ついにはわれわれ自身が新鮮な空気を吸うために、荒々しく熱狂しながらこの汚糞にまみれたアウゲイアースの牛小屋に火をつけるとしたらどうだろうか？ 今から君に言うことは十分に熟慮したことで、決して錯乱などしていないが、私はパリの炎上から始まる革命以外のいかなる革命も信じない、と君に保証する。

Wenn jetzt Raubmörder ein Haus anstecken, so muß uns dies mit Recht gemein und ekelhaft vorkommen: – wie wird es uns aber erscheinen, wenn das ungeheure Paris in Schutt gebrannt ist, wenn der Brand von Stadt zu Stadt hinzieht, wir selbst endlich in wilder Begeisterung diese unausmistbaren Augeasstätte anzünden, um gesunde Luft zu gewinnen? – Mit völligster Besonnenheit und ohne allen Schwindel versichere ich Dir, daß ich an keine andere Revolution mehr glaube, als an die, die mit dem Niederbrande von Paris beginnt.<sup>108</sup>

コジマがこの書簡をヴァーグナーの名誉に関わる問題と考へて焼却を試みたのも納得がいくほど、この手紙は 1848 年革命直後の彼の興奮した心境を物語っている。そして《神々の黄昏》の原型は、まさにこの書簡が記された時期に成立しているのである。ブリュンヒルデの自己犠牲は、まさにこうした壮大な炎の乱舞によって花を添えられた。この効果づけが彼女の犠牲行為の本質的な意味を失念させたとすれば、それは作者にとって遺憾な見込み違いということになるだろう。確かにヴァーグナーは一時期、炎による破壊（革命）というヴィジョンに魅了されていたが、ブリュンヒルデは破壊の女神として死にゆくことは作者の思惑にはなかった。ヴァイオリンの高音域によって演奏される＜愛による救済の動機＞から聞かれるのはむしろ、破壊欲とは正反対の静謐さである。このライトモチーフが陰惨な世界滅亡の悲劇に見入る観客にかすかな希望の芽吹きとして訴えかけるのは、まさしくこの＜生命に対する愛＞に他ならず、これは先に確認したような、＜輝ける愛、笑いながらの死＞を謳歌するブリュンヒルデの＜愛の死＞とは、根本的に相容れない思想なのである。

ジークフリート個人には呪いの力は及ばなかった。だが《ジークフリート》の終幕で完全な心身合一を謳い上げたブリュンヒルデとジークフリートの身に、結果的に呪いの力は

働いた。個人的な男女の愛がアルベリヒの呪いに対して無力だったことは明らかである。男女の間に働く排他的な愛は、結局のところ<救済>をもたらしえなかった。<愛の死>によりジークフリートと個人的な心身合一を図ることが<愛による救済>とはなりえないことを、今やブリュンヒルデは知っている。彼女の<愛の死>は個性性の束縛から解き放たれる。それは永遠の他者である未来に対して向けられている。彼女の自己犠牲はジークフリートに対しての行為でも、また今や滅亡を待つばかりの神々に対しての行為でもない。ある特定の対象に捧げられる愛は、その対象しか救済することができない。すべての生命に対する責任感が、彼女を自己犠牲へと駆り立てている。彼女の<愛の死>は、物質界に息づくすべての生命に捧げられなければならない。すべての生命に対する愛が、物質的な欲望の加速度的な世界破壊に対する唯一の防波堤となりうるからである。

黄金に対する欲望が最終的に世界を破滅に迫りやる《指環》の物語は、人間による自然搾取が限界点に近づいている今日の地球の姿を予見しているともいえる。だからこそ、演出家ハリー・クプファーに代表されるように《指環》を環境破壊のドラマとして解釈・演出する試みが 1980 年代の後半から見られるようになった際に、こうした演出家の極端な作品の読み替えが演出家の行き過ぎという非難をさほど受けることもなく認知されることにもなったのである。

ジークリンデによって歌われる<愛による救済の動機>をブリュンヒルデの<愛の死>と重ね合わせることができるのは、ブリュンヒルデの行為が<すべての生命に対する愛>に基づいているからである。翻って<愛による救済の動機>も、<すべての生命に対する愛>という精神を失念した瞬間に、天上のメロディーとしての資格を失って、真に英雄的な行為を為し遂げた女性としてのブリュンヒルデと、何にも束縛されない（暴）力を象徴する英雄ジークフリートの生誕を祝福する旋律になり果ててしまうことだろう。それは二度の世界大戦においてドイツの為政者たちに政治利用された理想的なゲルマン人としてのブリュンヒルデ像とジークフリート像に他ならない。第二次世界大戦後の《指環》の脱民族主義的解釈に拠る研究者たちが目指したものは、まさにこうしたステレオタイプの英雄像のヴェールを剥がすことだった。だがそのことは、《指環》の古典的解釈に拠る研究者が行ってきたように、この作品を権力と愛の相克と見ることだけでは説明がつかず、また社会批判的解釈に拠る研究者が主張するように、この作品を現実のものとならなかつた 1848 年革命の精神の残滓と見ることだけでも説明がつかない。ジークフリートとブリュンヒルデはあくまで作者によって理想視されたゲルマンの英雄であり、その属性を否定する

ことから何も生まれない。そうではなく、〈愛の死〉に殉じた彼らの行動がすべての人間に対するメッセージとなりうる可能性があることを音楽とテキストから救い出していく作業こそが、脱民族主義的な《指環》解釈に課せられた本来の課題なのである。

## 注：第3章

- 1 エルンスト・ブロッホ「すべてを知るライトモチーフの問題」船戸満之訳（『音楽の手帖——ワーグナー』青土社 1981、所収）、113 頁。
- 2 ヴォータンは宇宙のトネリコの樹から枝を一本切り取り、その枝から槍を作って自らの世界支配の権威を確立した。北欧神話ではこの世界樹は天と地上と地下を結ぶ世界の支柱であり、この樹の破損は最終的に世界秩序の崩壊に繋がる。この伝承は《指環》において忠実に表現されている。なお、1990年代に流行した《指環》を環境破壊のドラマと見る解釈／演出は、トネリコの大樹を常に舞台上に置くことで視覚的な効果を挙げていた。宇宙のトネリコの樹に関するテキストの該当部分は《神々の黄昏》前掲書、1-80 行。
- 3 ›Der Ring des Nibelungen‹ ——これは直訳すると、‹かのニーベルングの指環›という意味であり、かのニーベルング（単数形）とはアルベリヒを指す。つまりこの作品の表題は、第2章でも言及したが、‹アルベリヒの指環›という意味である。
- 4 ジークムントとジークリンデの近親相姦は初演直後の一時期こそ道義的非難の声が挙がることもあったが、両大戦期においてむしろ社会から疎外された英雄一族がとりうる唯一の自助策として理解されることになる。これは血の純潔の問題に拘ったナチズムの問題意識にも適っていたし、また外敵に対する民族の団結という事情にも適っていた。
- 5 Wieland Wagner: *Richard Wagners Loge*, in: *Richard Wagner und das neue Bayreuth*, herausgegeben von Wieland Wagner, München 1962, S. 21
- 6 例えば三光長治『知られざるワーグナー』法政大学出版局 1997、90 頁参照。
- 7 同上、86-88 頁参照。
- 8 こうした折に触れた言及は枚挙に暇がなく、ここで逐一その典拠は記さない。『コジマの日記』に記録された発言に一通り目を通せば問題の概観は掴める。
- 9 Richard Wagner, *Briefe*, a. a. O., S. 334-335
- 10 Dieter Borchmeyer: *Wagner Theater*, a. a. O., S. 243
- 11 Dieter Borchmeyer: ›Faust‹ und ›Der Ring des Nibelungen‹, in: *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner ›Der Ring‹ des Nibelungen*, herausgegeben von Dieter Borchmeyer, München 1987, S. 153
- 12 Dieter Borchmeyer: *Wagner-Literatur. Eine deutsche Misere*, a. a. O., S. 7
- 13 《ラインの黄金》前掲書、149 頁。
- 14 同上 46-48 頁。
- 15 同上 26-27 頁。
- 16 JA, Band 3, S. 298
- 17 JA, Band 3, S. 245
- 18 ちなみに 1990 年代に流行した自然破壊劇としての《指環》解釈は、専らこの部分を膨らませて作品を読み直したものである。
- 19 《ヴァルキューレ》前掲書、70-71 頁。
- 20 訳出に際し原佑訳『ニーチェ全集 14』ちくま学芸文庫、1994、297-299 頁を参照した。
- 21 Dieter Borchmeyer / Jörg Salaquarda (Hg.): *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*, 2 Bände, Frankfurt/M / Leipzig 1994, Band 2, S. 1064-1066
- 22 『ニーチェ全集 14』前掲書、372 頁。
- 23 《パルジファル》の散文スケッチは 1862 年の時点で既に完成しており、ヴァーグナーとの交友中にニーチェがこの作品の構想を‹全く›知りえなかったことはおよそ考えられない。従ってニーチェが『この人を見よ』で回想しているように《パルジファル》の

---

構想が彼の不意をついたというのは、おそらくは意図的な事実の歪曲である。

- 24 高橋順一『響きと思考のあいだ——リヒャルト・ヴァーグナーと19世紀近代』青弓社 1996、348-349頁。
- 25 ヨアヒム・ケーラー『ワーグナーのヒトラー——「ユダヤ」にとり憑かれた預言者と執行者』橋正樹訳、三交社 1999、34頁。
- 26 第1章注23参照。
- 27 Cosima Wagner: *Die Tagebücher*, Band 2, S. 624 [21. November 1880] [以下、CWと略す。]
- 28 CW, Band 2, S. 692f [15. Februar 1881]
- 29 第1章■頁で引用したマックス・ノルダウのヴァーグナー論は、その顕著な証言となっている。
- 30 Wolfgang Golther (Hg.): *Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853-1871*, Volksausgabe, Leipzig 1915, S. 130
- 31 福島章「精神分析から見たワーグナー」前掲書、126-131頁参照。
- 32 JA, Band 3, S. 274
- 33 JA, Band 3, S. 311
- 34 引用箇所はそれぞれ、Richard Wagner: *Briefe*, a. a. O., S. 258, 264, 266, 267による。
- 35 Ebenda, S. 249
- 36 Ebenda, S. 256
- 37 Ebenda.
- 38 Ebenda.
- 39 ルードヴィヒ・フォイエルバッハ『招来の哲学の根本命題』松村一人／和田楽訳、岩波文庫 1967、68頁。
- 40 Ludwig Feuerbach, *Gesammelte Werke*, herausgegeben von Werner Schuffenhauer, Band 9, Berlin 1982, S. 316
- 41 Richard Wagner: *Briefe*, a. a. O., S. 123
- 42 Ebenda, S. 257f
- 43 Ebenda, S. 258
- 44 Ebenda.
- 45 Ebenda, S. 260
- 46 フォイエルバッハ、前掲書、60節、94頁。Ludwig Feuerbach, a. a. O., S. 339
- 47 Richard Wagner, *Briefe*, a. a. O. S. 261
- 48 Ebenda, S. 261f
- 49 Ebenda, S. 264
- 50 Ebenda, S. 264f
- 51 Ebenda, S. 265
- 52 CW, Band 1, S. 140 [14. August 1869]
- 53 《神々の黄昏》前掲書、111頁。
- 54 Richard Wagner, *Briefe*, a. a. O., S. 267f
- 55 《神々の黄昏》前掲書、110頁。
- 56 Richard Wagner, *Briefe*, a. a. O., S. 268
- 57 遠山一行／内垣啓一編『ワーグナー変貌』白水社、1967、53頁。
- 58 Vgl., Richard Wagner: *Eine Mitteilung an meine Freunde*, in: JA, Band 6, S. 270f
- 59 19世紀の女性像に関する優れた考察に、今泉文子「19世紀の女性像——ロマン派からワーグナーへ」(日本ワーグナー協会編『ワーグナーヤールブーフ 1993』東京書籍 1994、所収)が挙げられる。

- 
- 60 藤野一夫「若きドイツ派から青年ヘーゲル派へ——思想形成期にみる精神的位相」  
『ワーグナーヤールブーフ 1994』前掲書所収)、100 頁参照。
- 61 JA, Band 3, S. 242
- 62 《ジークフリート》前掲書、162, 171 頁など。三宅幸夫の音楽注による。
- 63 JA, Band 3, S. 241
- 64 谷本慎介「《ジークフリート》の〈笑い死〉と《トリスタン》の〈愛の死〉」(日本ワーグナー協会編『ワーグナーヤールブーフ 2000』東京書籍 2000、所収) 27 頁。
- 65 JA, Band 3, S. 232
- 66 Ebenda.
- 67 Ebenda.
- 68 このモチーフの命名は三宅幸夫による白水社刊の《指環》対訳本の音楽注による。詳細は《ジークフリート》164 頁参照。ただ三宅はこの場面の音楽を、「何も知らない」ジークフリートと「何でも知っている」ブリュンヒルデの間の、音楽技法の落差が生み出す亀裂と合一の動きと捉えて分析していることから、〈歓呼の動機〉自体は音楽分析の対象となっていない。
- 69 渡辺護『リヒャルト・ワーグナーの芸術』音楽之友社 1987、389-390 頁。
- 70 三宅幸夫「〈示導動機〉再考」(日本ワーグナー協会編『ワーグナーヤールブーフ 1995』東京書籍 1996、所収) 30-33 頁。
- 71 CW, Band 1, S. 106 [9. Juni 1869]
- 72 『ジークフリート』前掲書、162・171 頁など。
- 73 エルンスト・ブロッホ、前掲書、114 頁。
- 74 Thomas Mann, a. a. O., S. 172f
- 75 CW, Band 2, S. 929 [11. April 1882]
- 76 CW, Band 1, S. 552 [23. Juli 1872]
- 77 いわゆる〈フォイエルバッハ版〉のテキスト草稿。全文は 114-115 頁に紹介済。
- 78 CW, Band 1, S. 912 [23. April 1875]
- 79 デリク・クックによるライトモチーフ解説(ロンドン、デッカ社)のトラック 193 番にこの場面の音楽サンプルが収録されている。
- 80 JA, Band 3, S. 133
- 81 Ebenda.
- 82 エーリッヒ・フロム『愛すること』鈴木晶訳、紀伊国屋書店 1991、48-49 頁。
- 83 ドニ・ド・ルージュモン『愛について——エロスとアガペ』鈴木健朗／川村克己訳、平凡社ライブラリー、1993、290 頁。
- 84 JA, Band 3, S. 133
- 85 JA, Band 3, S. 133f
- 86 『ワーグナー変貌』前掲書、387 頁。
- 87 呉茂一他訳『ギリシア悲劇 I』筑摩書房、1974、20 頁。
- 88 注 15 に同じ。
- 89 JA, Band 3, S. 22
- 90 Ebd. S. 107.
- 91 ロンドン・デッカ社の《指環》全曲版(G・ショルティ指揮／ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団)付属、デリク・クックのライトモチーフ解説集、全 40 トラックの Nr.15 以下を参考。
- 92 Ebd. S. 29
- 93 呉茂一『ギリシア神話』(新装版)新潮社 1994、113 頁
- 94 JA, Band 3, S. 88.

- 
- 95 Ebd. S. 77.
- 96 Ebd. S. 261.
- 97 Ebd. S. 272.
- 98 Erich Fromm: *Die Revolution der Hoffnung. Für eine Humanisierung der Technik*, in: *Erich Fromm Gesamtausgabe*, Band 4, München 1980f, S. 276f
- 99 JA, Band 3, S. 310
- 100 例えば Jeffrey Peter Bauer: *Women and the changing Concept of Salvation in the Operas of Richard Wagners*, Anif / Salzburg 1994; Susanne Vill (Hg.): *Das Weib der Zukunft. Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner*, Stuttgart / Weimar 2000 など。
- 101 Dieter Schickling: *Abschied von Walhall. Richard Wagners erotische Gesellschaft*, Stuttgart 1983, S. 212
- 102 Nike Wagner: *Wagner Theater*, Frankfurt/M 1998, S. 117
- 103 JA, Band 3, S. 313
- 104 JA, Band 5, S. 266-270
- 105 ピーター・ヴィーレック 『ロマン派からヒトラーへ』 西城信訳、紀伊国屋書店 1973、139 頁。
- 106 Dieter Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners*, a. a. O., S. 243
- 107 JA, Band 7, S. 187
- 108 Egon Voss (Hg.): *Richard Wagner. Dokumentarbiographie*, München 1982, S. 346

## 結論

本論文のこれまでの議論において検討されてきたのは、次の2つの仮説の妥当性だった。

まず、脱民族主義的なヴァーグナー解釈に立脚するヴァーグナー研究者が民族主義的なヴァーグナー解釈——とりわけ《指環》解釈——を退ける理由として、作品分析によって第三帝国時代のドイツで顕著に見られたような民族的特質を強調するヴァーグナー解釈が誤りであることが示されたからではなく、むしろ誤りであってほしいという希望的観測が彼らの判断の背後にあるのではないか、というのがひとつ目の仮説だった。

もうひとつの仮説は、脱民族主義的なヴァーグナー解釈が民族主義的なヴァーグナー解釈と比較して今日より説得力を持ち広く受け入れられているのは、ドイツ第三帝国の崩壊に伴って民族主義的なヴァーグナー解釈がその生存権をほとんど剥奪されたからではなく、むしろヴァーグナーの作品の中に脱民族主義的なヴァーグナー解釈を支える何らかの要素が内在しているのではないか、ということだった。

まず、最初の仮説に関して第1章と第2章において検討を行った。ヴァーグナー受容史を概観し、それを更に《指環》解釈史という具体的な事例に限定して観察した第1章で明らかになったことの中で最も重要なことは、《指環》がヴァーグナー受容史・解釈史双方の書き換えを促したという事実だった。バイロイトで一定のサイクルで上演されるヴァーグナーの10つの楽劇のうち、《指環》ほど1945年を境にその解釈が変わってしまった作品はなかった。ナチ時代に露骨なまでに政治的示威のために利用された《ニュルンベルクのマイスタージンガー》ですら、1951年の音楽祭ではルドルフ・ハルトマンの〈伝統的な〉演出が行われた。この喜劇はヴァーグナーの楽劇の中で最も解釈の余地が少ない。16世紀ドイツのニュルンベルクという厳密な時代設定を離れてこの作品を読むことはできない。同じくナチ政権に好まれた《ローエングリン》も、ひとつの解釈によって作品の評価自体が変わってしまうことはなかった。というのも、ハインリヒ王やローエングリンがたとえ歌唱上で東方の脅威に対するドイツの勝利を口にしようとも、それは演出上でアクセントを置かずに処理すれば済む問題であるからである。テキストから幾つかの愛国主義的字句を削除せずとも、この作品の本来の主題が世界各地の神話や伝説、民話に普遍的に見られる〈変身譚〉に、ヴァーグナーが〈芸術家〉と〈民衆〉の関係という独自の問題意識を織り込んだ点にあることは明らかである。また1978年のハルトムート・ツェリンスキーの

問題提起以来、ヴァーグナーの〈人種〉問題に対する解答が隠蔽されているとして論争を招いた《パルジファル》も、実際のところナチズムに好まれた作品とは言えなかった。この作品の表層を形作っているキリスト教の枠組みが、必ずしもナチの文化政策にとって都合の良いものとは言えなかったことが、ドイツ第三帝国時代におけるこの作品の積極的な評価を難しくした。それゆえに、第二次世界大戦後にそれまでと全く異なる新解釈を打ち出す必要性もなかったのである。

しかしながら、《指環》だけはナチ時代の解釈との差異を明確にする必要があった。ヴァーグナーの代表作ということで、いわばヴァーグナーの非ナチ化の模範を示すことがこの作品に求められたという見方もできるだろう。また、古代・中世のドイツの歴史から多くの政治的シンボル<sup>1</sup>を引いてきたナチズムのやり方に対して、同じく古代・中世のドイツ（ゲルマン）世界から単語や韻律、民俗から刑法に至るまでの素材を利用した《指環》を、ナチが称揚した〈血と大地〉の文化の規範から解放する必要があった。そのためにヴィーラント・ヴァーグナーとヴォルフガング・ヴァーグナーが行ったのは、この作品の〈神話的なもの〉、〈アルカイック〉なもの、〈元型的なもの〉そして〈深層心理的なもの〉を強調することだった。これらの要素はみな、特定の民族を想起させることなく、《指環》のドラマを人類に普遍的なドラマとして認知させるのに決定的な役割を果たした。1960年代に入ると、古典学者ヴォルフガング・シャーデヴァルトがアイスキュロスの『プロメテウス』悲劇を下敷きに《指環》が構想されたことを実証し、レヴィ＝ストロースが異なる神話から共通項を抽出する神話研究を推し進めて、シャーデヴァルトの〈発見〉によるゲルマン・北欧神話という表層とその底部にあるギリシア神話という深層の二層構造モデルの認知を理論面から後押しした。これによって《指環》は、〈ゲルマン民族〉らしさを強調した解釈から脱却することができたのである。

だが、特定の民族性を強調せずに普遍的に人間的な要素をクローズアップする《指環》ならびに他の楽劇の解釈は、1960年代にあらかたその可能性を汲み尽されてしまった。1970年代以降に主流となったのは、むしろこの作品を19世紀や20世紀といった特定の時代に引きつけて、その時代の枠内で解釈するグループである。1970年代には、ヴァーグナーの生きた19世紀という時代が、様々な視点からクローズアップされた。1980年代に入ると、われわれの時代の問題——例えば国家権力の肥大化、環境破壊、管理社会、難民など——が、ヴァーグナーの楽劇に〈読み込まれる〉ことになった。このような解釈は総じてテキストの大幅な〈読み替え〉によって初めて成立するものであり、ゆえに1980年

代から 1990 年代を通じた時代は、少なくともヴァーグナー解釈に関する限り、演出優位の時代として理解されてよい。それでも、演出主導によってこの作品に潜む民族主義的な要素が再び注目されることは、皆無といわないまでも極めて稀だった。意図的にこの作品の舞台をナチ時代に引きつけた解釈はあったが、ジークフリートやブリュンヒルデのゲルマン的属性を強調する解釈は今日に至るまで見かけられない。

このように、《指環》解釈史を眺めることで 1945 年以前と 1945 年以降のヴァーグナー受容史の全般的傾向を概観することができた。その傾向を、あくまで便宜的な命名であるが、《指環》ひいてはヴァーグナーの民族主義的解釈、古典的解釈そして社会批判的解釈という 3 つの研究者グループに分類した経緯については、第 1 章第 3 節において述べた。1945 年まで最も主流だった民族主義的なヴァーグナー解釈は第二次大戦後に影を潜め、1970 年を境にして多少傾向の変化が認められるとはいえ、古典的解釈と社会批判的解釈がそれに代わって、第二次世界大戦後のヴァーグナー上演・ヴァーグナー研究をリードすることになった。この両グループの志向性は異なっていたが、ドイツ第三帝国時代に国家のイニシアチブで実現したような、〈ドイツの偉大な芸術家〉としてのヴァーグナー像とは意識的に異なる〈汎ヨーロッパ的〉なヴァーグナー像を打ち立てようとする点においてこの両グループの立場は一致していた。バイロイト音楽祭は世界から観客を招き寄せ、ヴァーグナー研究は世界的に見て盛んになった。世界各地のオペラハウスで、ヴァーグナーの楽劇は今日なお劇場経営を支える人気演目の一部を担っている。

第二次大戦中から 1950 年代にかけて、ピーター・ヴィーレックやテオドール・W・アドルノ、ローベルト・グートマンといった一部の研究者によって取り上げられていたヴァーグナー芸術と反ユダヤ主義をめぐる問題は、ハルトムート・ツェリンスキーの一連の著作・論文に触発された形で、ナショナリズムやレイシズムの観点からヴァーグナーを論じるグループを生み出した。このグループは、1945 年まで最も主流だった民族主義的なヴァーグナー解釈と受容を、いわゆる〈ドイツの辿った特殊な道程〉(Sonderweg) と呼ばれる学説<sup>2</sup> の文脈で捉える。つまり彼らは、ルターに端を発し、ロマン派詩人たちやフィヒテの時代に花開き、ラガルドやラングベーンといった思想家の時代に反時代色を強めて、最終的にナチズムへと結実していくドイツ文化とドイツ・ナショナリズムの相関関係の中でヴァーグナーが果たした役割を最終的な考察課題とすることで共通している。従って、ヴァーグナーと反ユダヤ主義をめぐる問題の追及は本来そのひとつの具体例にすぎないの

だが、最近では専らこの問題が、民族主義的なヴァーグナー解釈を行う研究者と、それに反対する脱民族主義的な解釈を行う研究者との間で論争の火種となっている。

民族主義的なヴァーグナー解釈を問題にするグループは、彼らの主張の根拠をヴァーグナーの作品よりも、むしろ彼の美学・政治論文や『コジマの日記』などに求める。それに対して脱民族主義的なヴァーグナー解釈の側に立つ研究者は、その逆の傾向が見られる。つまり両者の議論は僅かな接点を持つだけで、すれ違ってしまふことが多い。論文や私生活の中で認められるヴァーグナーの国粹主義的な発言を彼の作品から探ろうとしても、その証明として作品から導かれる証明箇所は非常に限定されており（例えば序論の注 8-9 参照）、説得力に欠けることは否めない。逆に脱民族主義的なヴァーグナー解釈を行う研究者は、最終的に作品絶対主義に行き着く。楽劇のテキストの解釈は作者の創作意図に束縛されるものではなく、それは音楽においても同様である<sup>3</sup>。しかし、それでもヴァーグナーの創作意図が問われるべき作品が2つあった。ひとつは最晩年の《パルジファル》であり、もうひとつが《指環》だった。ツェリンスキーは《パルジファル》を〈隠匿された純血主義〉として問題にした（第1章第1節 47-48 頁）。そして《指環》はヴァーグナーの代表作として、またゲルマンの神話・英雄伝説に依拠したことからして、更には初演時の作者の〈国民芸術〉発言からして（序論 6 頁）、ヴァーグナーとゲルマン民族主義との関係を確認する上で最も重要な作品だったのである。

脱民族主義的なヴァーグナー解釈はゲルマンの民族的特質を強調するヴァーグナー解釈を希望的観測によって錯誤と見なしているのではないか、という本論文の最初の仮説は、第1章では解明できなかった。それを探るために、ヴァーグナーの《指環》創作の意図を確認する必要がある。第2章では、幾度もの改稿を受けたこの作品のテキスト成立史を再検討することで、第1章第3節で便宜的に分類した各グループの主張の根拠と着眼点を明らかにする目的があった。

そこでまず明らかとなったのは、この作品のテキストが一般に考えられているほど改作ごとに極端な変貌を蒙っていないという事実だった。確かに《指環》は《ジークフリートの死》という単独のドラマとして構想されながら、最終的に四部作にまで拡大することになった。また 1848 年の段階の草稿で見られる神々の治世を讃美する結末は、1852 年の段階で神々の滅亡する結末へと書き換えられた（第2章第1節 101,120-121 頁）。これらは

確かに重大な変化といえる。また 1852 年の段階で新たに導入された愛の呪詛のモチーフは、世界の覇権をもたらす指環をめぐる単なる権力闘争のドラマにすぎなかったこの作品に心理的な奥行きをもたらした（第 2 章第 1 節 104 頁）。これもまた重大な変化といえる。だが、持ち主に世界の支配権と死をもたらすというニーベルンゲンの宝のモチーフは一貫して継承された。それに伴って、この作品の主人公であるジークフリートの特性も一貫して保持された。ジークフリートは愛と自由以外に縛られるものがない自然児であり、秩序と慣習の破壊者であり、権力や財産の否定者であり、そして何よりもゲルマン人である。ヴァーグナーはゲルマン人だけがこうした美德を身につけていたと考え、彼が否定的に見なしたすべての要素に対立する存在としてジークフリートを創造した（第 2 章第 2 節 134-137 頁）。ジークフリートが主人公であり続ける限り、彼に仮託されたあらゆる要素——フォイエルバッハ譲りの人間愛、バクーニンの無政府主義、プルドン流の社会批判等々——は、等しくこの作品のテキストにその位置を占めることになる。

この作品が単独のドラマから二部作へ、そして最終的に四部作へと拡大し、作品の主人公がジークフリートからヴォータンへと移りかけたことは、しばしば指摘されるように作者のフォイエルバッハの楽観主義からショーペンハウアーの悲観主義へという 180 度の転換に相当する出来事ではない。少なくともテキスト成立史に関する限り、フォイエルバッハ的な人間愛の思想は作者のショーペンハウアー哲学との出会い以降も否定されることがなく、またその出会い以前にも意志の否定というショーペンハウアー哲学の主題はヴォータンの没落願望の中に既に先取りされていた。ジークフリートとヴォータンは共に相手を補い合う関係になったが、一方が他方に対して決定的に優位に立つことがなかった。そのことが《指環》の 1853 年私家版テキストの成立史から見て取れる事実である。

1848 年革命当初のヴァーグナーは、〈革命〉や〈民衆〉、〈人間〉といった概念に対して、単純化された問題意識しか抱いていなかった。これらの概念は彼によってすべて肯定的な意味合いを与えられ、彼が否定的と見なす概念——例えば〈国家〉・〈法律〉・〈慣習〉・〈結婚〉そして何よりも〈私有財産〉——に対置された（第 2 章第 2 節 136 頁他）。

《指環》が改作される過程で、ヴァーグナーはこの単純な問題図式に対して修正を図るか削除を行うかした。ヴァーグナーが〈革命〉や〈人間〉といった用語に込めた価値観をすべて一身に体現したジークフリート像の変遷の過程を辿ると、そこには革命家ヴァーグナーの思考の変遷が映し出されている。ゲルマン人の理想的な英雄としてのジークフリート像も、もはや重要ではなくなったかのように見える。《ジークフリートの死》においてジーク

クフリートの偉業とそれに伴う犠牲死を讃美して死に逝くブリュンヒルデは、1852年の草稿では愛の福音を残すことになる（第2章第1節120-121頁）。1852年から1854年にかけて、ヴァーグナーの関心がジークフリートよりヴォータンに傾斜するにつれて、この英雄の犠牲死に対する意味合いはますます軽くなり、その代わりに神々と世界の避けがたい没落がクローズアップされてくる。

《指環》の古典的解釈を行う研究者は、ヴァーグナーが《指環》のテキストから次第にジークフリートやブリュンヒルデのゲルマン的な属性を後退させ、代わりにアイスキュロスのプロメテウス三部作やラプダキダイ神話の忠実なパランプセスト（写し書き）をこの作品に加えていったと見る。それに対して、この作品の社会批判的解釈を行う研究者は、ヴァーグナーがプルードンやフォイエルバッハ、バクーニンからの思想的感化をこの作品に反映させていったと見る。そのいずれの見地がより説得力を持つかはさておき、これらの見方は《指環》のテキスト成立史の一面に着目しているにすぎない。というのも、確かにヴァーグナーは《指環》のテキストの改変に伴って、プロメテウス三部作もラプダキダイ神話もプルードンもフォイエルバッハもバクーニンも残らず取り込んでいったものの、それによって民族主義的な要素を後退させていったとは必ずしも言えないのである。むしろ、改稿が進むに従って作者の民族や人種についての意識は先鋭化していった（第2章第1節117-118頁）。近親相姦のモチーフが前面に押し出され、ジークフリートのミーメに対する態度はより生理的な嫌悪感という色彩を強めている。それらが目立たないのは、前述のように他の要素も合わせてこの作品に入り込んできているからである。《指環》のテキストはこのような雑多な思想の混合体の様相を呈している。それらは未分化の状態での作品に根付いており、とりわけジークフリート像に集中して現れている。従って、ある特定の要素を他の要素から分離して抽出することは、この作品のテキスト理解を極めて一面的なものにする危険がある。脱民族主義的な《指環》解釈は、この作品のテキスト成立史にジークフリート像やニーベルンゲンの宝のモチーフなどに一貫して認められるゲルマン的な属性を問題にしていない。ゆえに、彼らの判断の根拠は事実ではなく希望的観測に基づくものであると判断することができるだろう。

最初の仮説については一応の結論が得られた。第2章までの考察は、《指環》解釈の3つの方向性——古典的解釈・社会批判的解釈・民族主義的解釈——の可能性の一部をそれぞれ認めたことにはなった。残された課題は、脱民族主義的なヴァーグナー解釈と民族主義的なヴァーグナー解釈の対立の構図を、具体的な作品解釈に即して検討することである。

第3章における《指環》のテキスト解釈はこのような問題意識から出発した。登場人物の人種的属性を重視する民族主義的な《指環》解釈に対して、古典的解釈と社会批判的解釈によるこの作品の解釈は具体的にどういう特徴を持ち、どこに問題があるのだろうか。そこでまず最初に脱民族主義的解釈に拠るグループの主張を要約し、彼らの主張の限界点を探った。その結果、古典主義的解釈にとっては愛と権力の相克というこの作品の主題が通用しなくなることが最大の問題であり（第3章第1節 142–150頁）、社会批判的解釈にとっては、音楽の否定から出発しながら、最終的には音楽による擬似救済のヴィジョンを受け入れざるをえない点が問題であることが明らかになった（第3章第1節 151–159頁）。

両者に共通する解釈上の難点は、＜愛の死＞というヴァーグナー独自の概念にあった。この概念は《ジークフリート》第3幕の幕切れのジークフリートとブリュンヒルデの二重唱で初めて声高に讃美され、後には《トリスタンとイゾルデ》で形而上学的レベルにまで高められることになる。さらに、第3章第2節においては、ヴァーグナーが友人に宛てた《指環》の自作解題の書簡に目を通すことで、彼が＜愛の死＞を＜没落＞というもうひとつの独自の概念に引きつけて考えていることを明らかにした。＜没落＞は個人や国家の上に必然的に降りかかる＜死＞であり、その運命を逃れようとあがくことが、つまりショーペンハウアーのいう＜盲目的な生の意志＞の発現である。そのことを認識したヴォータンは神々の没落を救済として待望するのであり、またジークフリートは死に対して＜怖れ＞を抱かない。この英雄は生命を燃焼させ尽くすこと以外に意義を見出さない（第3章第2節 176–178頁）。そしてジークフリートとブリュンヒルデは、今や愛の究極の成就が死にあることを認識するのである（第3章第2節 173頁）。

しかしながら、《指環》における唐突な＜愛の死＞の讃美は、《ジークフリート》第3幕におけるブリュンヒルデの目覚めの場面に聴かれる太陽讃歌と著しい対照をなしている。この2つの二重唱の質的な差異を検討することが脱民族主義的解釈の行き詰まりの原因を明らかにすると考えられたので、第3章第3節では5つの項を設けて、この問題を詳細に取り上げた。

まず、第1項においてヴァーグナーの楽劇すべてに共通するテーマである＜救済＞概念を＜愛の死＞の上部概念として認めた。次に第2項で＜救済＞と＜愛の死＞の概念が交錯する箇所を探ったところ、とりわけそれは《ヴァルキューレ》全幕と《ジークフリート》第3幕の中で対照的な姿を見せていることが分かった。《ヴァルキューレ》では、その近親

相姦というタブーとされた間柄ゆえに死を定められたジークムントとジークリンデは、いずれも愛のために死ぬのではなく、むしろ生き抜くことを決意する。それに対して《ジークフリート》第3幕では、ジークフリートとブリュンヒルデは愛のために生き抜くのではなく、愛のために死ぬことを讃美する。この2つの場面に現れた〈愛〉を同じものと見なすことはできない。ゆえに《ジークフリート》第3幕に現れる〈愛の死〉に対して、《ヴァルキューレ》における双生児の行動に認められる愛の信念を、〈愛の死〉との対照を明瞭にする意味で、〈生命に対する愛〉と命名した(192-193頁)。

第3項でこの新たな視点から《指環》全体を眺め直したところ、この作品の最後を締めるライトモチーフである〈愛による救済の動機〉は〈愛の死〉の讃美ではなく、むしろ〈生命に対する愛〉を讃美しているという結論が導かれた。脱民族主義的な《指環》解釈の盲点は、〈生命に対する愛〉を〈愛の死〉と混同してしまったことにある。ヴァーグナーは15時間の演奏時間を要する《指環》の音楽を〈愛による救済の動機〉で締め括った。この動機が最初に聴かれるのは、ジークリンデがジークフリートの懐妊を告げられた時に発する感謝の言葉を通してであるが、それはつまり〈愛による救済の動機〉が、先に見たテキスト上の〈生命に対する愛〉の讃美と重なることを意味している。

第4項では、〈生命に対する愛〉を《ヴァルキューレ》や《ジークフリート》第3幕のブリュンヒルデの太陽讃歌のみならず、〈権力と愛の相克〉という《指環》の中心主題との関連において再検討した。その結果、従来は権力を握りながら愛の側に身を置く矛盾に苛まれる人物として理解されてきたヴォータンが、実際は一貫して権力の側に立っていることが明らかになった(195頁)。なぜなら、ヴォータンの語る愛は〈生命に対する愛〉とは違って、対象に対する利己的・物質的な打算に基づいているからである。とりわけフライアを〈売り渡し〉、そして〈買い戻す〉ヴォータンの行動にそれは典型的に見てとれる。愛の女神フライアは〈生命に対する愛〉の象徴である。音楽的には、愛に関係するすべてのライトモチーフはフライアのモチーフからの派生であり、文学的には、神々に永遠の若さをもたらす黄金の林檎が彼女の存在と結びつけられている(196頁)。彼女の存在が神々に生命と喜びをもたらし、反対に不在が老衰と悲しみをもたらす。《ヴァルキューレ》以降、ドラマの中でフライアの果たす役割を受け継ぐのがブリュンヒルデである。彼女は最初に死を司るヴァルキューレとして登場するが、ジークムントとジークリンデの〈生命に対する愛〉に目を見開かされた彼女は権力の世界から愛の世界に身を移す。だが彼女は〈愛の死〉の目覚めによって、〈生命に対する愛〉を失念してしまう。その結果がジーク

フリートの死である。新たな生命を育むべき彼女が今や死の宣告者となり、権力の原理に手を貸してしまう。ジークフリートとグンターの亡骸を前にブリュンヒルデは自分の過ちを認め、再び<生命に対する愛>を胸に抱く。彼女は自分の生命を犠牲にして、その他の生命と、これから生まれてくる生命を救おうとするのである。

第5項では、民族主義的なヴァーグナー解釈と脱民族主義的なヴァーグナー解釈が真つ向から対立するヴァーグナー研究の中で、《指環》を<権力と愛の相克>のドラマではなく<愛の死>と<生命に対する愛>の相克と見る本論文の試みをいかに位置づけられるかということが焦点となった。脱民族主義的な《指環》解釈の限界点を指摘し、それに対する新たな解釈の可能性を探った本章の議論から結論できることは、脱民族主義的な《指環》解釈が重視する普遍的で人間的なものは、アイスキュロスやゲーテやフォイエルバッハのテキストの中にはなく、<生命に対する愛>という形で作品の内部に眠っているということである。この愛を積極的に評価することが、ヴァーグナーが<純粹に人間的なもの>という概念によって結晶化した芸術理念をわれわれの立場で評価する可能性に繋がる。

しかしながら、これは《指環》のゲルマン的な属性を否定することによって達成される可能性ではない。1853年時点で作者によって<封印>されたこの作品のテキストは、1848年革命の際に革命側に立って戦ったヴァーグナーの信念をほとんどそのまま——後に二度の世界大戦で現実となる<国民芸術>とドイツ・ナショナリズムとの結合や、容易にレイシズムに繋がる自民族中心主義の覚醒の可能性を内包させたまま——残している。今日、ヴァーグナー研究者に何よりも求められているのは、《指環》のテキストに未分化のまま混在する諸要素から、作者の思想上の危険因子を抽出することでも、あるいは排除することでもない。また<生命に対する愛>のような普遍的に人間的なものがとそうでないものがしばしば無秩序に混在するヴァーグナー芸術を、明確な対立軸によって峻別してしまうのでもない。むしろその混在の中にこそ、ヴァーグナー芸術の潜在的な可能性を認めることである。それが本論文序論の冒頭で引いたアドルノの議論の本来の主旨なのであり、この作品が未来においてなおそのアクチュアリティを保つための必要条件なのである。

## 注：結論

- 
- 1 この問題に関しては、ジョージ・L・モッセ『大衆の国民化 ナチズムに至る政治シンボルと大衆文化』佐藤卓己／佐藤八寿子訳、柏書房 1994、が特に詳しい。
  - 2 ヴァーグナーと »Sonderweg« 問題との関係については、ジム・サムソン編『西洋の音楽と社会⑧——市民音楽の抬頭』三宅幸夫監訳、音楽之友社 1996、65 頁に簡潔な解説が詳細な注釈付きである。
  - 3 むろん、ヴァーグナーが普仏戦争の勝利に狂喜して創作した『降伏』(*Eine Kapitulation*, 1870) や『皇帝行進曲』(*Kaisermarsch*, 1871) などの作品は例外である。

## 注（章別）・参考文献一覧

## 注：序論

- 1 とりわけ『ヴァーグナー試論』の第1章「社会的性格」(Sozialcharakter)において、アドルノはヴァーグナーの反ユダヤ主義が彼の芸術において果たしている役割を重要視し、ヴァーグナー芸術に内在する暴力性を指摘し、またアルベリヒやミーメやベックメッサーがユダヤ人の戯画そのものであると断言している。T. W. Adorno: *Versuch über Wagner*, Berlin / Frankfurt/M 1952, S. 21–25 参照。
- 2 T. W. Adorno: *Wagners Aktualität*, in: *Richard Wagner. Das Betroffensein der Nachwelt. Beiträge zur Wirkungsgeschichte*, herausgegeben von Dietrich Mack, Darmstadt 1984, S. 256.
- 3 例えば現在のヴァーグナー家の当主ヴォルフガング・ヴァーグナーの長男であるゴットフリート・ヴァーグナーはこの問題の追及に熱心なあまりバイロイトから追放処分を受け、彼の提唱したバイロイト音楽祭改革のプランは現在のところ机上の空論に終わっている。この提案の詳細については、「リアリティとヒューマニティーの喪失」(ゴットフリート・ヴァーグナー『ワグナーと人種差別問題——ワグナーの反ユダヤ主義。今日に至るまでの矛盾と一貫性』岩淵達治訳、BOC 出版 1995、45–47 頁) 参照のこと。
- 4 Barry Millington (Hg.): *The Wagner Compendium. A Guide to Wagner's Life and Music*, London 1992. 日本語版はバリー・ミリントン編『ヴァーグナー大事典』三宅幸夫／山崎太郎日本語版監訳、平凡社、1999 (以下『ヴァーグナー大事典』と略す)
- 5 この種の問題を扱った代表的な邦語文献として、清水多吉『ヴァーグナー家の人々——30年代バイロイトとナチズム』中央公論社 1980 が挙げられる程度である。
- 6 本論文ではナショナリズムという包括的概念の理解を、ドイツ・ナショナリズムに関する定評ある研究書を著したオットー・ダンの定義に求めたい。ダンはナショナリズムを次のように定義している。「ナショナリズムとは、すべての人間と国民が平等に尊重されなければならないということ認めず、他の民族と国民を劣等とみなし、そのように扱う政治行動様式である。ナショナリズムは、平等という国民(ネーション)がよりどころとしている基本的な合意がもはや尊重されなくなったときに、そして、国民の枠をこえた文化共同体とその原理(基本的人権、文化の価値の尊重、宗教や世界観に基づく連帯)の価値が認められなくなったときに生じる」(オットー・ダン『ドイツ国民とナショナリズム——1770–1990』末川清／姫岡とし子／高橋秀寿訳、名古屋大学出版会 1999、7 頁参照)
- 7 国民オペラという言葉の定義は様々であるが、ここでは 19 世紀オペラの歴史に詳しい岡田暁生の定義を挙げておこう。「まず音楽的に国民オペラは、自国語で歌われ、自国の民謡や舞曲を取り入れ、国民色を前面に押し出すのが特徴である。また<国民オペラ>と銘打つ以上、国民の同朋意識を高めるような高揚感をもつヒットナンバーが、少なくともひとつはなければならない。そして台本の点でそれは、国の誰にとっても懐かしい祖国の風物と伝説をちりばめ、たいていは国家建設の伝説の英雄や、国の失われた黄金時代を主題とする」(岡田暁生『オペラの運命——19 世紀を魅了した<一夜の夢>』中央公論社、2001、130 頁)
- 8 たとえば《ローエン格林》第3幕において、ローエン格林は自らの素性を明かした後、ハインリヒ王にこう告げる。「偉大な王よ。ひとつだけ申し上げます。邪な心を持たないあなたには偉大な勝利がもたらされるでしょう。これから長き将来にわたって、東方の蛮族がドイツの地を踏みこむことは決してありません」»Doch, großer König, laß mich dir weissagen: dir Reinem ist ein großer Sieg verliehn. Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen des Ostens Horden siegreich niemals ziehn!« (aus:

Richard Wagner: *Dichtungen und Schriften*, herausgegeben von Dieter Borchmeyer, Jubiläumsausgabe, Band 2, Frankfurt/M 1983, S. 196) [以下 JA と略す]

- <sup>9</sup> 例えばナチ党の宣伝相ヨーゼフ・ゲッベルスが「リヒャルト・ヴァーグナーと今日の芸術体験」というラジオ演説の中で、作品の台詞を意図的に誤って引用することでこの作品の愛国主義的性格を強調したことは、ナチズムの政治利用の典型例となった。この作品のフィナーレで、ハンス・ザックスは次のように歌う。「ゆえに皆さんに申し上げます。ドイツのマイスターを敬いなさいと。そうすれば良き心性があなたがたに宿るのです。そして彼らの業績に敬意を払いなさい。神聖ローマ帝国が塵となろうとも、我々には神聖なドイツの芸術が残るのです!」*»Drum sag' ich euch / ehrt eure deutschen Meister, / dann bannt ihr gute Geister! / Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst, / zerging' in Dunst / das heil'ge röm'sche Reich, / uns bliebe gleich die heil'ge deutsche Kunst!«* (aus: JA, Band 4, S. 212) ここでゲッベルスは、仮定法の動詞形 *zerging'* (仮に滅びたなら) のアポストロフを意図的に取り去ることで、*zerging* (滅びたが) という風に引用文の内容を歪めた。高辻友義『ワーグナー』新潮社 1986、144–145 頁参照。また、初演から第三帝国時代までのこの作品とドイツ・ナショナリズムの関係を追った論文として、Harald Kisiedu: *Zur politischen Rezeption der ›Meistersinger von Nürnberg‹. Von der Uraufführung bis zum Nationalsozialismus*, in: Matthias Viertek (Hg.): *Achtet mir die Meister nicht! ›Die Meistersinger von Nürnberg‹ im Brennpunkt*, Hofgeismar 1997 が挙げられる。
- <sup>10</sup> Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volksausgabe, Band 16, Leipzig o. J. [1911–1914], S. 161. [以下、SSD と略す]
- <sup>11</sup> Vgl. Curt von Westernhagen: *Wagner*, Zürich 1968, <sup>2</sup>1978, S. 467f. und Martin Gregor-Dellin: *Richard Wagner. Sein Leben – Sein Werk – Sein Jahrhundert*, München 1991, S. 723.
- <sup>12</sup> この問題については、第 2 章第 1 節で詳しく扱うものとする。

## 注：第1章

- 1 《タンホイザー》の初演はドイツ・カトリックとローマ教会の対立を受けて宗教問題化したし、《ローエングリン》の初演はナショナリストによる守旧派への攻撃と見なされた。《トリスタンとイゾルデ》はそれまでの調性音楽に対する挑戦として伝統的な音楽を評価する人々に受け止められたし、《ニュルンベルクのマイスタージンガー》はプロイセンに対するバイエルンの文化的示威行為として理解された。その他、ドイツオペラ対フランスオペラ、ヴァーグナー派對ブラームス派など、ヴァーグナーを焦点とする対立図式は枚挙に暇がないが、ここでは個々の図式には言及しない。
- 2 この機関紙の訳語は *»Bayreuther Blätter«* をカタカナ表記したものである。直訳すると『バイロイト草紙』といったニュアンスを持つこの言葉は、定訳が未だ確立していない用語のひとつである。『バイロイト通信』・『バイロイト新聞』・『バイロイト報告』などの訳例が見受けられるが、いずれも定訳とするには一面的な感じが否めない。本論文が人名表記などを依拠した『ヴァーグナー大事典』では、バイロイター・ブレッター（バイロイト通信）との表記がとられているため、ここではカタカナ表記を採用した。なお、この機関紙についての詳しい情報と、そこに掲載されたすべての論文の題目と掲載号、年月を網羅した研究書として、Annette Hein (Hg.): *»Es ist viel ›Hitler‹ in Wagner«. Rassismus und antisemitische Deutschtumsideologie in den »Bayreuther Blättern« (1878–1938). Mit einem Verfasser- und Schlagwortregister*, Tübingen 1996 が挙げられる。
- 3 とりわけこうした問題意識に基づいて『バイロイター・ブレッター』掲載記事のテーマ別の分類と分析を試みたのが、本章注2に挙げたアンネッテ・ハインである。逆にメアリー・A・チコラはその博士論文において、『バイロイター・ブレッター』に掲載された《パルジファル》に関する記事を分析することで、バイロイター・クライス（ヴァーグナー家と親交のあったヴァーグナー信奉者を指す）がナチズムの《パルジファル》解釈に何ら影響を与えていないことを示して見せた。Mary A. Cicora: *Parsifal Reception in the Bayreuther Blätter*, New York 1987 参照。
- 4 フランスにおけるヴァーグナー受容については、優れた先行研究が多数存在する。ここではその中でも、本論文にとってとりわけ有益だったものを挙げるに留めたい。まずは、Annegret Fauser / Josef Mackert / Matthias Waschek (Hg.): *Korrespondenzen. Tendenzen der Ästhetik in Paris und Brüssel 1860–1917*, in: Storch, Wolfgang (Hg.): *Die Symbolisten und Richard Wagner*, Berlin 1991 が非常に有益である。これはフランス・ベルギーにおけるヴァーグナー受容の年表としての機能と、受容の実態を伺わせるテキスト（抜粋）のドキュメントとしての機能を兼ね備えている。また、ごく最近の研究としては、Annegret Fauser / Manuela Schwartz (Hg.): *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik – Literatur – Kunst – Musik*, Leipzig 1999 もよい。
- 5 この分野に関しても幾つか参考文献を挙げるができる。まず、ヴァーグナーとパロディをめぐっては、Andrea Schneider: *Die parodierte Musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*, Anif / Salzburg 1996 が最も詳しい。次にヴァーグナーとカリカチュアに関しては、研究書とはいえないものの、Ernst Kreowski / Eduard Fuchs (Hg.): *Richard Wagner in der Karikatur*, Berlin 1907 がヴァーグナーのカリカチュアを一手に収集した本として資料的価値が高い。なおこの書は2000年、6巻本の業書の一冊として日本の「本の友社」から復刻版が刊行された。

また現在バイロイトのリヒャルト・ヴァーグナー国立文書館の館長を勤めているスヴェン・フリードリヒによる論文「リヒャルト・ヴァーグナーのパロディとカリカチュア」（日本ワーグナー協会編『ワーグナーヤールブーフ 1997』東京書籍 1997、76–96 頁）は、この問題を俯瞰する際に役立つ。

- 6 とりわけ晩年の著作『ヴァーグナーの場合』（*Der Fall Wagner, 1888*）『ニーチェ対ヴァーグナー』（*Nietzsche contra Wagner, 1888*）にそうした傾向が認められる。
- 7 本章注 5 参照。
- 8 「表向きは」と断ったのは理由がある。ヴァーグナーに肯定的な研究者がこの年を彼の反ユダヤ主義の顕在化した年と見なすのに対して、この問題に関して批判的という以上に攻撃的といってもよい態度をとる論者は、彼の反ユダヤ主義の萌芽を既に 1830 年代に認める。この説に従うと、ヴァーグナーの全作品が何らかの形で反ユダヤ主義に汚染されていると見なすこともできる。こうした立場に拠るひとりにゴットフリート・ヴァーグナーがいる。ゴットフリート・ヴァーグナー、前掲書、8 頁参照。
- 9 この論文の 1850 年と 1869 年の公刊がもたらした論争と受容の諸相は現在、1 冊の本にまとめられている。Jens Malte Fischer (Hg.): *Richard Wagners ›Das Judentum in der Musik‹. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt/M / Leipzig 2000 参照。
- 10 最も象徴的なのは、ニーチェの妹の夫であるベルンハルト・ヒェルスター主導の「ユダヤ主義の蔓延に反対する大衆請願」に彼が署名を拒否したことである。この問題に関しても様々な受け取り方があるが、ヴァーグナーが反ユダヤ主義の先駆者としての自負心からこの署名を拒否した可能性が高い。『ヴァーグナー大事典』97 頁参照。
- 11 Jens Malte Fischer, a. a. O., S. 270f.
- 12 三光長治『知られざるワーグナー』法政大学出版局 1997、66 頁。
- 13 Max Nordau: *Degeneration*, New York 1895, p. 181. なお、原著は *›Entartung‹*, Berlin 1892 であるが、この書が入手できなかった関係で、引用は英語版に依拠した。
- 14 「われわれの世紀では […] 性をひとつのアナーキスティックな、それゆえわずらわしい要素と感ずるようになった。それは彼らの倫理には組み入れられぬものであり、配偶者間以外の自由な愛はどんな形態のものにせよ市民的なく礼儀に矛盾するゆえに、それは白日の下で処理されることの許されぬものであった。この葛藤のなかにおいてかの時代はひとつの珍妙な妥協を発見した。その時代は道徳に限界を設けて、若い人々にその性生活を行うことを禁じはしないことにしたが、このきわどい事柄を何か人目につかぬやり方で済ませることを要求したのであった。性はすでに世の中から消し去ることはできなかったのも、それは少なくとも道徳の世界のなかでは、眼に見えてはいけなかったのである。それゆえ、その忌まわしいコンプレックスをすべて、学校でも家庭でも公けの場所でも口にしないし、それが存在するということを思い出させるようなすべてのものを抑圧するという、暗黙の協定が結ばれたのであった」（シュテファン・ツヴァイク『昨日の世界』ツヴァイク全集、第 19 巻、原田義人訳、みすず書房 1973、109 頁）
- 15 H. S. Chamberlain: *Richard Wagner*, in: Berndt W. Wessling (Hg.): *Bayreuth im Dritten Reich. Richard Wagners politische Erben. Eine Dokumentation*, Weinheim / Basel 1983, S. 100f.
- 16 この問題に関しては、Hartmut Zelinsky (Hg.): *Richard Wagner. Ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876–1976*, Frankfurt/M 1976, Berlin / Wien 21983, S. 169ff. 参照。[以下、HZ と略す]
- 17 Ebd. S. 171f.
- 18 ハルトムート・ツェリンスキー「恐るべき＜目覚め＞、そしてヒトラーからのヴァーグナーの解放」寺本まり子訳（『音楽芸術』音楽之友社 1994、10 月号、33 頁）Hartmut

Zelinsky: *Das erschreckende »Erwachen«, und wie man Wagner von Hitler befreit*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 9. September 1983.

<sup>19</sup> 前掲書、39 頁。

<sup>20</sup> 清水多吉「血と動乱の臭い?——ナチズムとの関連」(『ワーグナー』サントリー音楽文化展 1992 カタログ、134 頁)

<sup>21</sup> Ernst Bloch: *Rettung Wagners durch surrealistische Kolportage*, in: *Richard Wagner. Das Betroffensein der Nachwelt. Beiträge zur Wirkungsgeschichte*, herausgegeben von Dietrich Mack, Darmstadt 1984, S. 93–101.

<sup>22</sup> Susanna Großmann–Vendrey (Hg.): *Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele*, Band 3–2, Regensburg 1983, S. 209.

<sup>23</sup> 最新の研究成果としては、Saul Friedländer / Jörn Rüsen (Hg.): *Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau–Symposion*, München 2000 が挙げられる。本章注 15 に挙げた文献も使い勝手のよいドキュメント集である。

<sup>24</sup> Alfred Rosenberg: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, in: HZ, a. a. O., S. 213.

<sup>25</sup> Berndt W. Wessling, a. a. O., S. 204.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> アントニー・ギシュフォード『グランド・オペラ——世界の歌劇場にみるオペラの歴史』三浦淳史／中河原理訳、音楽之友社 1975、167 頁による。

<sup>28</sup> SSD, a. a. O., Bd. 5, S. 85. なお、池上純一によるこの論文の日本語訳では、通常<没落>と訳されることの多い *Untergang* について、「さまよえるユダヤ人の解放とは——亡びゆくことなり!」という訳語が当てられている。<没落>と<滅びゆく>、そして<亡びゆく>の使い分けを訳者が意図しているのか、またそうであるならばそれがいかなる文脈に基づく使い分けであるのか、疑問が残る。日本ワーグナー協会編『ワーグナー著作集 I』第三文明社、1990、90 頁参照。

<sup>29</sup> »*Untergang*« あるいはその動詞形の »*untergehen*« はヴァーグナーの著作にしばしば出てくる単語であるが、この単語に込められたコノテーションについては、第 3 章第 2 節で言及しているのでここでは説明を割愛する。なお、通常は<没落>と訳されるこの単語を岩淵達治は<滅亡>と訳しているが(ゴットフリート・ヴァーグナー、前掲書、16 頁)、滅亡という用語からはナチズムのホロコーストが容易に連想されることから、訳語としてはいささか強すぎると思われる。

<sup>30</sup> HZ, a. a. O., S. 251.

<sup>31</sup> ナチ時代に最も愛唱された、いわばナチの非公式の党歌。

<sup>32</sup> ハルトムート・ツェリンスキー「恐るべき<目覚め>、そしてヒトラーからのヴァーグナーの解放」(『音楽芸術』音楽之友社 1994、10 月号、前掲書、29–30 頁。ドイツ語原文の出典は本章注 15 の文献、212 頁参照)

<sup>33</sup> 清水多吉、前掲書、208–209 頁。

<sup>34</sup> Neville Cardus: *Richard Wagner*, in: Herbert Barth (Hg.): *Bayreuther Dramaturgie. »Der Ring des Nibelungen«*, Stuttgart u. a. 1980, S. 235.

<sup>35</sup> Ebd. S. 236.

<sup>36</sup> Hans Mayer: *Richard Wagners geistige Entwicklung*, in: Dietrich Mack, a. a. O., S. 237.

<sup>37</sup> Curt von Westernhagen: *Wagner*, Zürich 1968, <sup>2</sup>1978.

<sup>38</sup> Curt von Westernhagen: *Richard Wagners Kampf gegen seelische Fremdherrschaft*, in: Berndt W. Wessling, a. a. O., S. 241.

<sup>39</sup> Curt von Westernhagen, *Wagner*, a. a. O., S. 388.

<sup>40</sup> 《パルジファル》第 3 幕において、老賢者グルネマンツは聖槍を奪還したパルジファル

を洗礼によって浄化し、祝福を受ける。

- <sup>41</sup> Hartmut Zelinsky: *Die »Feuerkur« des Richard Wagner oder die »neue Religion« der »Erlösung« durch »Vernichtung«*, in: *Richard Wagner. Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?*, herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Musik-Konzepte 5, München 1978, S. 112.
- <sup>42</sup> ハルトムート・ツェリンスキー「《パルジファル》の中の口外されない内容」、同「リヒャルト・ワーグナーの最後のカード」アッティラ・チャンパイ／ディートマル・ホルント編『ワーグナー パルジファル』宇野道義／尾田一正訳、名作オペラブックス 20、音楽之友社 1988、358-369 頁、370-376 頁参照。
- <sup>43</sup> この論争の詳細については、本章注 42 前掲書の第 4 部：《パルジファル》におけるイデオロギー論争、319-394 頁を参照。
- <sup>44</sup> ハルトムート・ツェリンスキー「ワーグナーとその遺産相続人たち」（ディートリヒ・マック編『《ニーベルングの指環》——その演出と解釈』宇野道義／檜山哲彦訳、音楽之友社 1987、314 頁）
- <sup>45</sup> Paul Lawrence Rose: *Wagner. Race and Revolution*, London 1992, p. 177–181.
- <sup>46</sup> Udo Bernbach: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Frankfurt/M 1994, S. 327f.
- <sup>47</sup> Hubert Kolland: *Die kontroverse Rezeption von Wagners Nibelungen-Ring 1850–1870*, Köln 1995.
- <sup>48</sup> Vgl. Susanna Großmann-Vendrey, a. a. O..
- <sup>49</sup> Oskar Georg Bauer: *Richard Wagner. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute*, Berlin 1982.
- <sup>50</sup> Jürgen Jahn (Hg.): *Der Briefwechsel zwischen Gottfried Keller und Hermann Hettner*, Berlin u. a. 1964, S. 153, S. 159.
- <sup>51</sup> クルト・フォン・ヴェステルンハーゲン『ワーグナー』三光長治／高辻知義訳、白水社 1995、292–293 頁。
- <sup>52</sup> Fritz Schlawe: *Friedrich Theodor Vischer*, Stuttgart 1959, S. 255.
- <sup>53</sup> この書のタイトルは直訳すると『またひとり』といった意味だが、これまで調査した限りではこの作品の翻訳は存在せず、邦訳も確定していないため、原題のまま表記した。
- <sup>54</sup> Friedrich Theodor Vischer: *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft*, Leipzig 1920, S. 237f.
- <sup>55</sup> Paul Lindau: *Nüchterne Briefe aus Bayreuth. Vergeblicher Versuch im Jahre 1876, Zeit und Geister Richard Wagner zu bannen*, herausgegeben von Hellmut Kotschenreuther, Berlin 1989.
- <sup>56</sup> Fritz Mauthner: *Nach berühmten Mustern. Parodistische Studien*, Stuttgart u. a. 1897, S. 185.
- <sup>57</sup> Ebd. S. 188.
- <sup>58</sup> Paul Herrmann: *Richard Wagner und der Stabreim*, Leipzig 1883. 他に頭韻に関する専門的研究として例えば Hermann Wiessner: *Der Stabreimvers in Richard Wagners »Ring des Nibelungen«*, Berlin 1924 や、最近では Jeffrey L. Buller: *The Thematic Role of Stabreim in Richard Wagner's Der Ring des Nibelungen*, in: *The Opera Quarterly*, vol. 11, no. 4, North Carolina 1995 などが挙げられる。
- <sup>59</sup> Wilhelm Mohr: *Das Gründerthum in der Musik. Ein Epilog zur Bayreuther Grundsteinlegung*, Köln 1872; Otto Gumprecht: *Richard Wagner und sein Bühnenfestspiel »Der Ring des Nibelungen«. Eine kritische Studie*, Leipzig 1873 など。
- <sup>60</sup> Paul Lindau, a. a. O., S. 41.
- <sup>61</sup> Gustav Engel, *Vossische Zeitung* [9. September 1876], in: *Richard Wagner. Dokumentarbiographie*, herausgegeben von Egon Voss, München 1982, S. 475.

- 62 Felix Dahn: *Erinnerungen*, Band 4–2, Leipzig 1895, S. 378f.
- 63 ハルトムート・ツェリンスキー「ワーグナーとその遺産相続人たち」(ディートリヒ・マック、前掲書、314 頁)
- 64 Rainer Hillenbrand (Hg.): *Paul Heyse. Novellen*, Zürich 1998, S. 650f.
- 65 Theodor Fontane: *Werke, Schriften und Briefe*, herausgegeben von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, Band 3, München 1980, S. 152.
- 66 日本ワーグナー協会監修『ラインの黄金』白水社 1992、149 頁。
- 67 Theodor Fontane, a. a. O., S. 156f.
- 68 Dieter Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982, S. 319.
- 69 クルト・フォン・ヴェステルンハーゲン、前掲書、190 頁。
- 70 Bernard Shaw: *Ein Wagner-Brevier. Kommentar zum Ring des Nibelungen*, aus dem Englischen von Bruno Vondenhoff, Frankfurt/M 1973, S. 193f.
- 71 Thomas Mann: *Richard Wagner und ›Der Ring des Nibelungen‹*, in: *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895–1955*, herausgegeben von Hans Rudolf Vaaget, Hamburg 1999, S. 172f.
- 72 C. F. Glasenapp: *Richard Wagners Leben und Wirken*, Kassel 1876/77, <sup>3</sup>1894–1911. überarbeitet und erweitert als: *Das Leben Richard Wagners*.
- 73 定評ある東ドイツ文学史を著したヴォルフガング・エメリヒは、その著書の中で社会主義的リアリズムに顕著な特徴を次のように説明している。「優先的に取り扱われるテーマは社会主義的生産である。読者を模倣へと誘うアイデンティティの提案として、積極的かつ模範的な主人公が文学作品の中心に立たねばならなかった」(ヴォルフガング・エメリヒ『東ドイツ文学小史』津村正樹監訳、鳥影社 1999、145 頁)
- 74 Hans Mayer: *Der »Ring« als bürgerliches Parabelspiel. Wieland Wagners neue Konzeption und ihre Bayreuther Verwirklichung*, in: Herbert Barth, a. a. O., S. 197.
- 75 Wolfgang Schadewald: *Richard Wagner und die Griechen*, in: Dietrich Mack, a. a. O., S. 244f.
- 76 高辻知義「バイロイトの精神的風土」(『音楽芸術』音楽之友社 1994、10 月号、前掲書、44 頁)
- 77 オスヴァルト・ゲオルグ・バウアー「ヴァーグナー演出史」大畑純一訳 (『ワーグナー』サントリー音楽文化展 1992 カタログ、前掲書、185 頁)
- 78 1970 年代のヨーロッパ各地の《指環》新演出については、ディートリヒ・マックの前掲書の中で、豊富な舞台写真と共にその演出の解釈内容が紹介されている。
- 79 Paul Lawrence Rose, a. a. O.
- 80 ヨアヒム・ケーラー『ワーグナーのヒトラー —— 「ユダヤ」にとり憑かれた預言者と執行者』橘正樹訳、三交社 1999
- 81 ゴットフリート・ヴァーグナー『ヴァーグナー家の黄昏』岩淵達治／狩野智洋訳、平凡社 1998、Nike Wagner: *Wagner Theater*, Frankfurt/M 1998
- 82 西原稔「批判者の鏡に映ったワーグナー」(『ワーグナー』サントリー音楽文化展 1992 カタログ、前掲書、138–143 頁)
- 83 この問題に関してはディートリヒ・マック、前掲書参照。

## 注：第2章

- <sup>1</sup> Richard Wagner: *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Carl Dahlhaus und Egon Voss, kritische Ausgabe, auf 31 Bände geplant, Mainz 1970ff.
- <sup>2</sup> Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*, herausgegeben von G. Strobel, W. Wolf, H. J. Bauer und J. Forner, Leipzig 1967ff. [以下、SB と略す]
- <sup>3</sup> Borchmeyer, Dieter: *Wagner-Literatur. Eine deutsche Misere. Neue Ansichten zum »Fall Wagner«*, in: *Forschungsreferate*, 2. Folge, Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 3. Sonderheft, Tübingen 1993, S. 8.
- <sup>4</sup> Richard Wagner: *Die Musikdramen*, herausgegeben von Joachim Kaiser, Hamburg 1971, München 1978.
- <sup>5</sup> 『著作全集』は確かに現時点で最も本格的な版と言えるが、入手が非常に困難であることから、使用する研究者が限られている。その点、『著作選集』は1976年にリプリント版が登場したことから、比較的多くの図書館で閲覧可能である。
- <sup>6</sup> 《ラインの黄金》前掲書、4頁。
- <sup>7</sup> この年の初頭に《指環》のテキストだけが公刊された理由は、何よりもフリードリヒ・ヘッベルの三部作戯曲『ニーベルンゲン』が1861年にヴァイマルで初演されて大成功を収め、次いで1862年にベルリンで、1863年にヴィーンでも同様の成功を勝ちえたという事情が大きい。1860年以来、限定的な恩赦を受けてドイツに帰国することが許されながらも、決まった定住場所を持たずに放浪生活を続けていたヴァーグナーにとって、《指環》と同じ伝説に依拠して大成功を博するヘッベルの作品に対して到底無関心ではいられなかっただろうし、まして《指環》が『ニーベルンゲン』の二番煎じと評価されることは心外極まりなかったに違いない。また当時ヴァーグナーが《指環》の作曲の筆を折っていたという事情、また詳しくは本文の中で述べるが、1862年にフランツ・ミュラーが《指環》の最初の解説書をテキストに先行して公刊していたという事情も、1863年初頭という時期のテキスト出版に際するひとつの要因となった。なお、ヘッベルとヴァーグナーの関係については、Norbert Müller: *Die Nibelungendichter Hebbel und Wagner. Der Tragiker und seine »Nibelungen« im Widerstreit mit dem Musikdramatiker und dessen »Ring«*, Essen 1991, S. 62–64 が詳しい。なお、ヴァーグナーがヘッベルに対して競争意識を持っていたというのはこの著書で主張されていることであって、実際に一次資料から両者のライバル関係が証明されているわけでは必ずしもない。
- <sup>8</sup> ヴァーグナーはこの作品にドラマでも楽劇でもオペラでもなく、単にひとつの筋 (*eine Handlung*) というジャンル名をあてがっている。舞台作品のジャンルとしては奇妙なこの呼称の持つ意味については、中世文学研究者のペーター・ヴァプネフスキによる詳細な解説が参考になる。Ulrich Müller / Peter Wapnewski (Hg.): *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart 1986, S. 315f. 参照。
- <sup>9</sup> ヴァーグナーは1871年にドイツ帝国成立の偉業を祝って「皇帝行進曲」を作曲し、ドイツ皇帝とビスマルクに己の存在を印象づけようとして不首尾に終わった。またその後再度ビスマルクに取り入る試みも相手の丁重な辞退にあっている。ヴァーグナーの晩年の政治嫌いの根本には、こうした彼の苦い経験があった。
- <sup>10</sup> Herbert Huber: *Der Ring des Nibelungen. Kommentar*, Weinheim 1988.
- <sup>11</sup> ミュラーの書簡はこれまでの調査の限りでは公刊されていない。本文で述べた内容は、ヴァーグナーの返信から演繹的に内容を推測したものである。
- <sup>12</sup> 菅原邦城によると『ヘイムスクリングラ』はサガ三大文学のひとつに数えられる。『ゲル

- マン北欧の英雄伝説——ヴォルスンガ・サガ』菅原邦城訳、東海大学出版会 1979、226 頁。
- 13 SB, a. a. O., Band 7, S. 337.
- 14 Ebd. S. 337.
- 15 Elisabeth Magee: *Richard Wagner and the Nibelungs*, Oxford 1990, S. 214.
- 16 Ebd. S. 215.
- 17 Ebd. S. 213.
- 18 Richard Wagner: *Mein Leben*, herausgegeben von Martin Gregor-Dellin, München / Mainz 1983, S. 356.
- 19 蔵書リストによると、1844 年刊のヤーコプ・グリムの『ドイツ神話』は彼も所持している。ヴァーグナーは古本収集が趣味だったことから、おそらく『ドイツ神話』の初版本を探し求めていたものと思われる。
- 20 この問題については、『ヴィーベルンゲン』の内容を扱った段落で再度言及する。
- 21 ジーフリトは『ニーベルングの歌』における名称であり、『エッダ』ではシグルズという名称になる。ジークフリートはヴァーグナーの楽劇によって流布した名称であり、歴史的にこの名称がジーフリトの代わりに使われたことはない。
- 22 相良守峯訳『ニーベルンゲンの歌』（前編）岩波書店 1975、12 頁。
- 23 日本ワーグナー協会編《ヴァルキューレ》白水社 1993、114 頁。
- 24 同上、114 頁。
- 25 本章注 10 と同書。
- 26 石塚茂清『ニーベルンゲンリートの人名——表記と系譜』アレス 2001、64 頁。
- 27 日本ワーグナー協会編《神々の黄昏》白水社 1996、75 頁。
- 28 この作品のあらすじは、石川栄作『《ニーベルンゲンの歌》を読む』講談社 2001、256–264 頁に掲載されている。
- 29 Curt von Westernhagen: *Richard Wagners Dresdners Bibliothek 1842–1849*, Wiesbaden 1966.
- 30 石川栄作、前掲書、265 頁。
- 31 本章注 27 参照。
- 32 石川栄作、前掲書、227–231 頁。
- 33 JA, Band 7, S. 161f.
- 34 『エッダ』と『ヴォルスンガ・サガ』の翻訳では＜腕輪＞と訳されている。《指環》における指環は Ring の訳語であるが、実際は腕輪に近いものと考えてよいのではないか。
- 35 JA, Band 2, S. 274–276.
- 36 JA, Band 2, S. 284f.
- 37 <祖国協会>の内実や 1840 年代から 1848 年革命期にかけてのドレスデンを中心としたドイツの社会・思想状況については、藤野一夫「若きドイツ派から青年ヘーゲル派へ——思想形成期にみる精神的位相」（日本ワーグナー協会編『ワーグナーヤールブーフ 1994』東京書籍 1995、97–98 頁）に詳しい。
- 38 JA, Band 5, S. 216.
- 39 《ラインの黄金》前掲書、129 頁。
- 40 相良守峯訳『ニーベルンゲンの歌』（後編）岩波書店 1975、111 頁。
- 41 ベックメッサーがユダヤ人の戯画であるとするアドルノやハンス・マイヤーの見解に完全に賛同することは難しい。ただ、ヴァーグナーがベックメッサーのモデルとして論敵である批評家エドゥアルド・ハンスリックを選び、彼を台本の朗読会に招待するという行動には、ベックメッサーに対する作者の明らかなく悪意＞が感じられる。
- 42 例えばゴットフリート・ヴァーグナー、前掲書、11 頁参照。
- 43 JA, Band 2, S. 277.

- 44 菅原邦城、前掲書、162 頁。
- 45 谷口幸男『エッダ——古代北欧歌謡集』新潮社 1973、133 頁。
- 46 JA, Band 3, S. 161.
- 47 Mime はドイツ語で〈役者〉・〈俳優〉を意味する。
- 48 池上純一「神話劇に見る現代批判——革命の坩堝から生まれて《指環》へ結晶した超歴史哲学的構想。R・ヴァーグナー『ヴィーベルンゲン』。伝説に発した世界史」(日本ワーグナー協会編『ワーグナーヤールブーフ 1992』東京書籍 1992、30 頁)
- 49 《ラインの黄金》前掲書、126 頁。
- 50 Karl-Heinz Kröplin (Hg.): *Richard Wagner 1813–1883. Eine Chronik*, Leipzig 1982, S. 57.
- 51 池上純一、前掲書、31 頁。
- 52 SSD, Band 2, S. 146.
- 53 Ebd. S. 131f.
- 54 Ebd. S. 153.
- 55 日本語訳は P・J・プルドン『アナキズム叢書 プルドン III』長谷川進訳、三一書房 1971 を参照した。
- 56 SSD, Band 2, S. 154.
- 57 『ヴァーグナー大事典』ではデフリーストとのドイツ語の読み方で紹介されているが、いずれも正しい。前掲書、335 頁参照。
- 58 《ラインの黄金》前掲書、126 頁。
- 59 JA, Band 3, S. 266.
- 60 Ebd. S. 318.
- 61 Ebd. S. 167.
- 62 Dieter Borchmeyer / Ami Maayani / Susanne Vill (Hg.): *Richard Wagner und die Juden*, Stuttgart / Weimar 2000, S. 89, 101.
- 63 ヴァイオリン奏者で音楽理論家。『ヴァーグナー大事典』330 頁参照。
- 64 Richard Wagner: *Briefe*, Ausgewählt und herausgegeben von Hans-Joachim Bauer, Stuttgart 1995, S. 203.
- 65 原題は《ラインの黄金の強奪》といった。改題時期は不明だが、1853 年版テキストでは《ラインの黄金》に変更されている。
- 66 原題は《ジークムントとジークリンデ、ヴァルキューレの処罰》。改題時期は《ラインの黄金の強奪》と同じく不明だが、1853 年版テキストでは《ヴァルキューレ》に変更されている。
- 67 以上の事実の確認は、Karl-Heinz Kröplin (Hg.): *Richard Wagner 1813–1883. Eine Chronik*, Leipzig 1982, S. 62f. による。
- 68 JA, Band 3, S. 313f.
- 69 Carl Dahlhaus: *Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart 1985, S. 200–203.
- 70 JA, Band 3, S. 334f.
- 71 Richard Wagner: *Briefe*, a. a. O., S. 205.
- 72 バイロイトは地理的にベルリンとミュンヘンのほぼ中間にあり、今日のチェコ共和国の領土を度外視すれば、ドイツ第二帝国のほぼ中心に位置していた。
- 73 JA, Band 3, S. 222.
- 74 Ebd. S. 254.
- 75 クルト・フォン・ヴェステルンハーゲン、前掲書、269–274 頁。
- 76 このことを最も窺わせるのは、論文『ベートーヴェン』の中で彼がショーペンハウアー哲学の音楽論に本格的に立ち入っていることである。JA, Band 9, S. 43–45 参照。
- 77 Hanjo Kesting (Hg.): *Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel*, Frankfurt/M /

Leipzig 1988, S. 393f.

- 78 日本ワーグナー協会編《ジークフリート》白水社 1994、171 頁。
- 79 アルトウール・ショーペンハウアー『意志と表象としての世界』西尾幹二編訳、中央公論社 1980、475 頁。
- 80 クルト・フォン・ヴェステルンハーゲン、前掲書、272–273 頁。
- 81 JA, Band 3, S. 314.
- 82 これはヴァーグナーの著作でなく、彼の友人アウグスト・レッケルの著作であるとする説もある。『ヴァーグナー大事典』234 頁参照。
- 83 JA, Band 6, S. 15.
- 84 JA, Band 5, S. 270.
- 85 このテキストは 1926 年にスロヴァキアの作曲家ベラ (Bella) によって音楽が付された。Karl-Heinz Kröplin (Hg.): *Richard Wagner 1813–1883. Eine Chronik*, Leipzig 1982, S. 58 の記述による。
- 86 JA, Band 6, S. 155–157.
- 87 JA, Band 5, S. 238.
- 88 JA, Band 6, S. 308.
- 89 JA, Band 2, S. 230.
- 90 Ebd. S. 273
- 91 JA, Band 6, S. 290.
- 92 ラブダキダイとはギリシア神話の王族のひとつで、この神話はオイディプスをめぐる一連の伝説のことを指す。ヴァーグナーとギリシア神話に関する問題については、キルステン・バイスヴェンガー「ワーグナーのギリシア理解に関する注釈」(日本ワーグナー協会編『ワーグナーヤールブーフ 1992』東京書籍 1992、98–131 頁) に詳しい。
- 93 こうした解釈を示した例として、例えばアンソニー・アブラスター『ビバ リベルタ！——オペラの中の政治』田中治男／西崎文子訳、法政大学出版局 2001、239–246 頁、が挙げられる。この論者はヴァーグナーの民族主義・反ユダヤ主義を確かに問題視するが、この問題点からすべてを判断し断罪していかない点で、第 1 章で紹介したツェリンスキーやローズの《指環》論に比べて説得力ある《指環》解釈を展開している。

## 注：第3章

- 1 エルンスト・ブロッホ「すべてを知るライトモチーフの問題」船戸満之訳（『音楽の手帖——ワーグナー』青土社 1981、113 頁）
- 2 ヴォータンは宇宙のトネリコの樹から枝を一本切り取り、その枝から槍を作って自らの世界支配の権威を確立した。北欧神話ではこの世界樹は天と地上と地下を結ぶ世界の支柱であり、この樹の破損は最終的に世界秩序の崩壊に繋がる。この伝承は《指環》において忠実に表現されている。なお、1990 年代に流行した《指環》を環境破壊のドラマと見る解釈／演出は、トネリコの大樹を常に舞台上に置くことで視覚的な効果を上げた。宇宙のトネリコの樹に関するテクストの該当部分は《神々の黄昏》前掲書、1-80 行。
- 3 ›Der Ring des Nibelungen‹ ——これは直訳すると、<かのニーベルングの指環>という意味であり、かのニーベルング（単数形）とはアルベリヒを指す。つまりこの作品の表題は、第2章 123 頁の中でも言及したが、<アルベリヒの指環>という意味である。
- 4 ジークムントとジークリンデの近親相姦は初演直後の一時期こそ道義的非難の声が挙がることもあったが、両大戦期においてむしろ社会から疎外された英雄一族がとりうる唯一の自助策として理解されることになる。これは血の純潔の問題に拘ったナチズムの問題意識にも適っていたし、また外敵に対する民族の団結という事情にも適っていた。
- 5 Wieland Wagner: *Richard Wagners Loge*, in: *Richard Wagner und das neue Bayreuth*, herausgegeben von Wieland Wagner, München 1962, S. 21.
- 6 例えば三光長治『知られざるワーグナー』法政大学出版局 1997、90 頁参照。
- 7 同上、86-88 頁参照。
- 8 こうした折に触れた言及は枚挙に暇がなく、ここで逐一その典拠は記さない。『コジマの日記』（Cosima Wagner: *Die Tagebücher*, 4 Bände, Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München / Zürich <sup>2</sup>1982）[以下、CW と略す] に記録された発言に一通り目を通せば、問題の概観は掴める。
- 9 Richard Wagner, *Briefe*, a. a. O., S. 334-335.
- 10 Dieter Borchmeyer: *Wagner Theater*, a. a. O., S. 243.
- 11 Dieter Borchmeyer: ›Faust‹ und ›Der Ring des Nibelungen‹, in: *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner ›Der Ring‹ des Nibelungen*, herausgegeben von Dieter Borchmeyer, München 1987, S. 153.
- 12 Dieter Borchmeyer: *Wagner-Literatur. Eine deutsche Misere*, a. a. O., S. 8.
- 13 《ラインの黄金》前掲書、149 頁。
- 14 同上 46-48 頁。
- 15 同上 26-27 頁。
- 16 JA, Band 3, S. 298.
- 17 Ebd. S. 245.
- 18 1990 年代に流行した<自然破壊>のドラマとしての《指環》解釈は、この部分を膨らませて作品を読み直したものである。
- 19 《ヴァルキューレ》前掲書、70-71 頁。
- 20 訳出に際し『ニーチェ全集 14』原佑訳、筑摩書房 1994、297-299 頁を参照した。
- 21 Dieter Borchmeyer / Jörg Salaquarda (Hg.): *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*, 2 Bände, Frankfurt/M / Leipzig 1994, Band 2, S. 1064-1066.
- 22 『ニーチェ全集 14』前掲書、372 頁。
- 23 《パルジファル》の散文スケッチは 1862 年の時点で既に完成しており、ヴァーグナー

- との交友中にニーチェがこの作品の構想を<全く>知りえなかったことはおよそ考えられない。従ってニーチェが『この人を見よ』で回想しているように《パルジファル》の構想が彼の不意をついたというのは、おそらくは意図的な事実の歪曲である。
- 24 高橋順一『響きと思考のあいだ——リヒャルト・ヴァーグナーと19世紀近代』青弓社 1996、348–349頁。
- 25 ヨアヒム・ケーラー『ワーグナーのヒトラー —— 「ユダヤ」にとり憑かれた預言者と執行者』橋正樹訳、三交社 1999、34頁。
- 26 第1章注23参照。
- 27 CW, Band 2, S. 624 [21. November 1880]
- 28 CW, Band 2, S. 692f [15. Februar 1881]
- 29 第1章29頁で引用したマックス・ノルダウのヴァーグナー論は、その顕著な証言となっている。
- 30 Wolfgang Golther (Hg.): *Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871*, Volksausgabe, Leipzig 1915, S. 130.
- 31 福島章「精神分析から見たワーグナー」前掲書、126–131頁参照。
- 32 JA, Band 3, S. 274.
- 33 Ebd. S. 311.
- 34 引用箇所はそれぞれ、Richard Wagner: *Briefe*, a. a. O., S. 258, 264, 266, 267による。
- 35 Ebd. S. 249.
- 36 Ebd. S. 256.
- 37 Ebd.
- 38 Ebd.
- 39 ルードヴィヒ・フォイエルバッハ『招来の哲学の根本命題』松村一人／和田楽訳、岩波書店 1967、68頁。
- 40 Ludwig Feuerbach, *Gesammelte Werke*, herausgegeben von Werner Schuffenhauer, Band 9, Berlin 1982, S. 316.
- 41 Richard Wagner: *Briefe*, a. a. O., S. 123.
- 42 Ebd. S. 257f.
- 43 Ebd. S. 258.
- 44 Ebd.
- 45 Ebd. S. 260.
- 46 フォイエルバッハ、前掲書、第60節、94頁。Ludwig Feuerbach, a. a. O., S. 339.
- 47 Richard Wagner, *Briefe*, a. a. O. S. 261.
- 48 Ebd. S. 261f.
- 49 Ebd. S. 264.
- 50 Ebd. S. 264f.
- 51 Ebd. S. 265.
- 52 CW, Band 1, S. 140. [14. August 1869]
- 53 《神々の黄昏》前掲書、111頁。
- 54 Richard Wagner, *Briefe*, a. a. O., S. 267f.
- 55 《神々の黄昏》前掲書、110頁。
- 56 Richard Wagner, *Briefe*, a. a. O., S. 268.
- 57 遠山一行／内垣啓一編『ワーグナー変貌』白水社、1967、53頁。
- 58 Vgl. Richard Wagner: *Eine Mitteilung an meine Freunde*, in: JA, Band 6, S. 270f.
- 59 19世紀の女性像に関する優れた考察に、今泉文子「19世紀の女性像——ロマン派からワーグナーへ」(日本ワーグナー協会編『ワーグナーヤールブーフ 1993』東京書籍 1994、124–143頁)が挙げられる。
- 60 藤野一夫「若きドイツ派から青年ヘーゲル派へ——思想形成期にみる精神的位相」

(『ワーグナーヤールブーフ 1994』前掲書、100頁) 参照。

- 61 JA, Band 3, S. 242.
- 62 《ジークフリート》前掲書、162, 171 頁など。三宅幸夫の音楽注による。
- 63 JA, Band 3, S. 241.
- 64 谷本慎介「《ジークフリート》の〈笑い死〉と《トリスタン》の〈愛の死〉」(日本ワーグナー協会編『ワーグナーヤールブーフ 2000』東京書籍 2000、27 頁)
- 65 JA, Band 3, S. 232.
- 66 Ebd.
- 67 Ebd.
- 68 このモチーフの命名は三宅幸夫による白水社刊の《指環》対訳本の音楽注による。詳細は《ジークフリート》前掲書、164 頁参照。ただ三宅はこの場面の音楽を、「何も知らない」ジークフリートと「何でも知っている」ブリュンヒルデの間の、音楽技法の落差が生み出す亀裂と合一の動きと捉えて分析していることから、〈歓呼の動機〉自体は音楽分析の対象となっていない。
- 69 渡辺護『リヒャルト・ワーグナーの芸術』音楽之友社 1987、389-390 頁。
- 70 三宅幸夫「〈示導動機〉再考」(日本ワーグナー協会編『ワーグナーヤールブーフ 1995』東京書籍 1996、30-33 頁)
- 71 CW, Band 1, S. 106. [9. Juni 1869]
- 72 《ジークフリート》前掲書、162, 171 頁など。
- 73 エルンスト・ブロッホ、前掲書、114 頁。
- 74 Thomas Mann, a. a. O., S. 172f.
- 75 CW, Band 2, S. 929. [11. April 1882]
- 76 CW, Band 1, S. 552. [23. Juli 1872]
- 77 いわゆる〈フォイエルバッハ版〉のテキスト草稿。全文は 120-121 頁に記載。
- 78 CW, Band 1, S. 912. [23. April 1875]
- 79 デリク・クックによるライトモチーフ解説集(ロンドン、デッカ社、CD443 581-2)の最終チャプター(40 番)にこの場面の音楽サンプルが収録されている。
- 80 JA, Band 3, S. 133.
- 81 Ebd.
- 82 エーリッヒ・フロム『愛すること』鈴木晶訳、紀伊国屋書店 1991、48-49 頁。
- 83 ドニ・ド・ルージュモン『愛について——エロスとアガペ』鈴木健朗／川村克己訳、平凡社 1993、290 頁。
- 84 JA, Band 3, S. 133.
- 85 Ebd. S. 133f.
- 86 『ワーグナー変貌』前掲書、387 頁。
- 87 呉茂一他訳『ギリシア悲劇 I』筑摩書房 1974、20 頁。
- 88 本章注 15 に同じ。
- 89 JA, Band 3, S. 22.
- 90 Ebd. S. 107.
- 91 ロンドン・デッカ社の《指環》全曲版(シヨルティ指揮／ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団)付属、デリク・クックのライトモチーフ解説集、本章注 79 参照、チャプター 21 番以下。
- 92 Ebd. S. 29.
- 93 呉茂一『ギリシア神話』(新装版)新潮社 1994、113 頁。
- 94 JA, Band 3, S. 88.
- 95 Ebd. S. 77.
- 96 Ebd. S. 261.

- <sup>97</sup> Ebd. S. 272.
- <sup>98</sup> Erich Fromm: *Die Revolution der Hoffnung. Für eine Humanisierung der Technik*, in: *Erich Fromm Gesamtausgabe*, Band 4, München 1980f, S. 276f.
- <sup>99</sup> JA, Band 3, S. 310.
- <sup>100</sup> 例えば Jeffrey Peter Bauer: *Women and the Changing Concept of Salvation in the Operas of Richard Wagners*, Anif / Salzburg 1994; Susanne Vill (Hg.): *Das Weib der Zukunft. Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner*, Stuttgart / Weimar 2000 など。
- <sup>101</sup> Dieter Schickling: *Abschied von Walhall. Richard Wagners erotische Gesellschaft*, Stuttgart 1983, S. 212.
- <sup>102</sup> Nike Wagner: *Wagner Theater*, Frankfurt/M 1998, S. 117.
- <sup>103</sup> JA, Band 3, S. 313.
- <sup>104</sup> JA, Band 5, S. 266–270.
- <sup>105</sup> ピーター・ヴィーレック 『ロマン派からヒトラーへ』 西城信訳、紀伊国屋書店 1973、139 頁。
- <sup>106</sup> Dieter Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners*, a. a. O., S. 243.
- <sup>107</sup> JA, Band 7, S. 187.
- <sup>108</sup> Egon Voss (Hg.): *Richard Wagner. Dokumentarbiographie*, München 1982, S. 346.

## 注：結論

- 1 この問題に関しては、ジョージ・L・モッセ『大衆の国民化 ナチズムに至る政治シンボルと大衆文化』佐藤卓己／佐藤八寿子訳、柏書房 1994 が特に詳しい。
- 2 ヴァーグナーと »Sonderweg« 問題との関係については、ジム・サムソン編『西洋の音楽と社会⑧——市民音楽の抬頭』三宅幸夫監訳、音楽之友社 1996、65 頁に詳細な注釈のついた解説がある。
- 3 ヴァーグナーが普仏戦争の勝利に狂喜して創作した《降伏》(*Eine Kapitulation*, 1870) や《皇帝行進曲》(*Kaisermarsch*, 1871) などの作品はむしろ例外である。

# 参考文献一覧

1. 文献は日本語文献と外国語文献に分け、更に一次文献と二次文献で分けて掲げた。
2. 日本語文献は 50 音順、外国語文献はアルファベット順に著者名を記載した。
3. 外国人の著者であっても日本語文献（翻訳本）は 50 音表記にしたが、これは分類の更なる煩雑さを避けるための措置である。
4. 本論文で直接言及しなかった文献についても、本論文執筆にあたって参考になったものについてはリストに載せた。
5. リストに記載したのは基本的に初版の出版年であるが、改版の際に内容に重要な変更が見られる文献については、本論文が参照した版を上付き文字で示した。（例えば<sup>2</sup>1982 は、1982 年出版の第 2 版を指す）

## 第一次文献

- 日本ワーグナー協会監修 《ラインの黄金》 白水社 1992  
《ヴァルキューレ》 白水社 1993  
《ジークフリート》 白水社 1994  
《神々の黄昏》 白水社 1996
- 三光長治監修 『ワーグナー著作集 I —— ドイツのオペラ』 第三文明社 1990  
『ワーグナー著作集 III —— オペラとドラマ』 第三文明社 1993  
『ワーグナー著作集 V —— 宗教と芸術』 第三文明社 1998
- リヒャルト・ヴァーグナー 『わが生涯』 山田ゆり訳、勁草書房 1986

## 第二次文献

- 相澤啓一 「美的なナショナリズムの「魅力」——ドイツと日本の類似性と文化受容」(筑波大学文芸・言語学系紀要『文藝言語研究』文藝篇、第 38 号、2000 年、1-29 頁)
- アンソニー・アブラスター 『ビバ リベルタ！——オペラの中の政治』 田中治男／西崎文子訳、ユニベルシタス 722、法政大学出版局 2001
- T. W. アドルノ 「ワーグナーのアクチュアリティ」(抄) 石井良訳 (『音楽の手帖——ワーグナー』青土社 1981、116-127 頁)
- ゴットフリート・ヴァーグナー 『ヴァーグナー家の黄昏』 岩淵達治／狩野智洋訳、平凡社 1998
- ゴットフリート・ヴァーグナー 『ヴァーグナーと人種差別問題——ヴァーグナーの反ユダヤ主義。今日に至るまでの矛盾と一貫性』 岩淵達治訳、BOC 出版 1995
- ピーター・ヴィーレック 『ロマン派からヒトラーへ——ナチズムの源流』 西城信訳、紀伊

国屋書店 1973

クルト・フォン・ヴェステルンハーゲン『ワーグナー』三光長治／高辻知義訳、白水社 1995  
J・ウォラック／E・ウエスト著『オックスフォード オペラ大事典』大崎滋生／西原稔監  
訳、平凡社 1996

内垣啓一／遠山一行編『ワーグナー変貌』白水社 1967

ヴォルフガング・エメリヒ『東ドイツ文学小史』津村正樹監訳、鳥影社 1999

岡田暁生『オペラの運命——19世紀を魅了した「一夜の夢」』中央公論社 2001

アントニー・ギシュフォード『グランド・オペラ——世界の歌劇場にみるオペラの歴史』  
三浦淳史／中河原理訳、音楽之友社 1975

ヨアヒム・ケーラー『ワーグナーのヒトラー ——「ユダヤ」にとり憑かれた預言者と執行  
者』橋正樹訳、三交社 1999

相良守峯訳『ニーベルンゲンの歌』（前編・後編）岩波書店 1975

ジム・サムソン編『西洋の音楽と社会⑧——市民音楽の抬頭』三宅幸夫監訳、音楽之友社  
1996

三光長治『エルザの夢——新しいワーグナー像を求めて』法政大学出版局 1987

三光長治『知られざるワーグナー』法政大学出版局 1997

三富明『オペラをとおして知る19世紀の時代風潮』中央大学出版部 2000

清水多吉『ヴァーグナー家の人々——30年代バイロイトとナチズム』中央公論社 1999

ジェラルド・ジュネット『パランプセスト——第二次の文学』和泉涼一訳、水声社 1995

オズワルド・シュペングラール『西洋の没落——世界史の形態学の素描』村松正俊訳、五月  
書房 1989

アルトゥール・ショーペンハウアー『意志と表象としての世界』（世界の名著 45）西尾幹  
二訳、中央公論社 1980

菅原邦城訳『ゲルマン北欧の英雄伝説——ヴォルスンガ・サガ』東海大学出版会 1979

ジョフリー・スケルトン『バイロイト音楽祭の100年』山崎敏光訳、音楽之友社 1976

ジョージ・スタイナー『アンティゴネーの変貌』海老根宏／山本史郎訳、みすず書房 1989

カール・スネソン『ヴァーグナーとインドの精神世界』吉水千鶴子訳、法政大学出版局 2001

カール・ダールハウス『リヒャルト・ワーグナーの楽劇』好村富士彦／小田智敏訳、音楽  
之友社 1995

高橋順一『響きと思考のあいだ——リヒャルト・ヴァーグナーと19世紀近代』青弓社 1996

谷口幸男『エッダ 古代北欧歌謡集』新潮社 1973

アッティラ・チャンパイ／ディートマル・ホラント編『ワーグナー パルジファル』宇野  
道義／尾田一正訳、名作オペラブックス 20、音楽之友社 1988

アッティラ・チャンパイ／ディートマル・ホラント編『ワーグナー ニュルンベルクのマ  
イスタージンガー』三瓶憲彦／山地良造訳、名作オペラブックス 23、音楽之友社 1988

フリードリヒ・ニーチェ『全集 2——悲劇の誕生』塩屋竹男訳、筑摩書房 1993

フリードリヒ・ニーチェ『全集 14——偶像の黄昏／反キリスト者』原佑訳、筑摩書房 1994

日本ワーグナー協会編『ワーグナーヤールブーフ 1992——革命』東京書籍 1992

同上『ワーグナーヤールブーフ 1993——女性』東京書籍 1994

同上『ワーグナーヤールブーフ 1994——思想』東京書籍 1995

- 同上『ワーグナーヤールブーフ 1995——ライトモチーフ』東京書籍 1996
- 同上『ワーグナーヤールブーフ 1996——パリ』東京書籍 1996
- 同上『ワーグナーヤールブーフ 1997——笑い』東京書籍 1997
- 同上『ワーグナーヤールブーフ 1998——指揮』東京書籍 1998
- 同上『ワーグナーヤールブーフ 1999——アンチ・ワーグナー』東京書籍 1999
- 同上『ワーグナーヤールブーフ 2000——死と再生』東京書籍 2000
- ロジャー・パーカー編『オックスフォード オペラ史』大崎滋生監訳、平凡社 1999
- ジャック・バーザン『ダーヴィン、マルクス、ヴァーグナー ——知的遺産の批判』野島秀勝訳、法政大学出版会 1999
- クルト・ヒュプナー『神話の真理』神野慧一郎他訳、法政大学出版会 2000
- P・J・プルードン『アナキズム叢書 プルードン III』長谷川進訳、三一書房 1971
- レオン・ポリアコフ『アーリア神話——ヨーロッパにおける人種主義と民族主義の源泉』アーリア主義研究会訳、法政大学出版会 1971
- ハンス・マイヤー『リヒャルト・ワーグナー』天野晶吉訳、芸術現代社 1983
- ディートリヒ・マック編『《ニーベルングの指環》——その演出と解釈』宇野道義／檜山哲彦訳、音楽之友社 1987
- トーマス・マン『ワーグナーと現代』（第2版）小塚敏夫訳、みすず書房 2000
- 三宅幸夫／山崎太郎編『ワーグナー』サントリー音楽文化展 1992 カタログ、1992
- バリー・ミリントン監修『ヴァーグナー大事典』（三宅幸夫／山崎太郎日本語版監訳）平凡社、1999
- ジョージ・L・モッセ『大衆の国民化——ナチズムに至る政治シンボルと大衆文化』佐藤卓己／佐藤八寿子訳、柏書房 1994
- ジョージ・L・モッセ『フェルキッシュ革命——ドイツ民族主義から反ユダヤ主義へ』植村和秀他訳、柏書房 1998
- フィリップ・ラクー＝ラバルト『虚構の音楽——ワーグナーのフィギュール』谷口博史訳、未来社 1996
- アルフレート・ローゼンベルク『20世紀の神話——現代の心霊的・精神的な価値争闘に対する1つの評価』吹田順助・上林清延訳、中央公論社 1938
- 八代梓『ドイツ精神の近代』未来社 2000
- 渡辺護『リヒャルト・ワーグナーの芸術』（新版）音楽之友社 1987

## 雑誌

『音楽芸術』音楽之友社 1994年、10月号

## Schriften

- Borchmeyer, Dieter (Hg.): *Richard Wagner Dichtungen und Schriften*, Jubiläumsausgabe in 10 Bänden, Frankfurt/M / Leipzig 1983  
*Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volks-Ausgabe, Leipzig o. J. [1911–1914]

## Tagebücher / Notizbücher

- Wagner, Richard: *Das Braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865–1882*, Joachim Bergfeld (Hg.), Zürich / Freiburg 1975  
Wagner, Cosima: *Die Tagebücher*, 4 Bände, Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München / Zürich <sup>2</sup>1982

## Briefe

- Dürer, Martin (Hg.): *Sämtliche Briefe*, Band 11, Wiesbaden 1999  
Wagner, Richard: *Sämtliche Briefe*, Hans Joachim Bauer / Johannes Forner (Hg.), Bd. 7, Leipzig 1988  
Wagner, Richard: *Briefe*, Ausgewählt und herausgegeben von Hans-Joachim Bauer, Stuttgart 1995

## Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: *Versuch über Wagner*, Berlin / Frankfurt/M 1952  
Barth, Herbert (Hg.): *Der Festspielhügel. Richard Wagners Werk in Bayreuth von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bayreuth 1976  
Barth, Herbert (Hg.): *Bayreuther Dramaturgie. ›Der Ring des Nibelungen‹*, Stuttgart u. a. 1980  
Bauer, Jeffrey Peter: *Women and the Changing Concept of Salvation in the Operas of Richard Wagners*, Anif / Salzburg 1994  
Bauer, Oswald Georg: *Aspekte der Nibelungen-Rezeption im 19. Jahrhundert*, in: *Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1976*, vol. IV, Bayreuth 1976  
Bauer, Oswald Georg: *Richard Wagner. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute*, Berlin 1982  
Bermbach, Udo (Hg.): *In den Trümmern der eigenen Welt. Richard Wagners ›Der Ring des Nibelungen‹*, Berlin u. a. 1989  
Bermbach, Udo: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Frankfurt/M 1994  
Bermbach, Udo / Borchmeyer, Dieter (Hg.): *Richard Wagner. ›Der Ring des Nibelungen‹. Ansichten des Mythos*, Stuttgart / Weimar 1995  
Bloch, Ernst: *Rettung Wagners durch surrealistische Kolportage*, in: Karola Bloch (Hg.): *Ernst Bloch. Zur Philosophie der Musik*, Frankfurt/M 1974  
Blümer, Hans: *Über den Tonartencharakter bei Wagner*, München 1958

- Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982
- Borchmeyer, Dieter / Kohler, Stephan (Hg.): *Wagner Parodien*, Frankfurt/M 1983
- Borchmeyer, Dieter (Hg.): *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner ›Der Ring‹ des Nibelungen*, München 1987
- Borchmeyer, Dieter: *Wagner–Literatur. Eine deutsche Misere. Neue Ansichten zum ›Fall Wagner‹*, in: *Forschungsreferate*, 2. Folge, Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 3. Sonderheft, Tübingen 1993
- Borchmeyer, Dieter / Salaquarda, Jörg (Hg.): *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*, 2 Bände, Frankfurt/M / Leipzig 1994
- Borchmeyer, Dieter: *Der Mythos des neunzehnten Jahrhunderts in zweifacher Gestalt. ›Faust‹ und ›Der Ring des Nibelungen‹*, in: ders. (Hg.): *Goethe. Der Zeitbürger*, München 1999
- Borchmeyer, Dieter / Maayani, Ami / Vill, Susanne (Hg.): *Richard Wagner und die Juden*, Stuttgart / Weimar 2000
- Breuer, Stefan: *Richard Wagners Fundamentalismus*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 73. Jg., Stuttgart u. a. 1999
- Brown, Hilda Meldrum: *Leitmotiv and Drama. Wagner, Brecht and the Limits of ›Epic‹ Theater*, Oxford 1991
- Buller, Jeffrey L.: *The Thematic Role of Stabreim in Richard Wagner's Der Ring des Nibelungen*, in: *The Opera Quarterly*, vol. 11, no. 4, North Carolina 1995
- Chamberlain, H. S.: *Richard Wagner*, München 1906, <sup>3</sup>1911
- Cicora, Mary A.: *Mythology as Metaphor. Romantic Irony, Critical Theory, and Wagner's Ring*, London 1998
- Cicora, Mary A.: *Wagner's Ring and German Drama. Comparative Studies in Mythology and History in Drama*, London 1999
- Cooke, Deryck: *I Saw the World End. A Study of Wagner's ›Ring‹*, London 1979
- Dahlhaus, Carl (Hg.): *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, Regensburg 1970
- Dahlhaus, Carl: *Die Musikdramen Richard Wagners*, Velber 1971
- Dahlhaus, Carl (Hg.): *Richard Wagner. Werk und Wirkung*, Regensburg 1971
- Dahlhaus, Carl: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1971
- Deutsche–Richard–Wagner–Gesellschaft (Hg.): *Wagner–Rezeption–Heute*, Bd. 2, Berlin 1994
- Donington, Robert: *Wagner's ›Ring des Nibelungen‹ and its Symbols. The Music and the Myth*, London <sup>3</sup>1974, Stuttgart 1976
- Eger, Manfred (Hg.): *Wagner und die Juden. Fakten und Hintergründe*, Bayreuth 1985
- Eger, Manfred: *›Wenn ich Wagnern den Krieg mache...‹ Der Fall Nietzsche und das Menschliche, Allzumenschliche*, Wien 1988
- Fausser, Annegret / Mackert, Josef / Waschek, Matthias (Hg.): *Korrespondenzen*.

- Tendenzen der Ästhetik in Paris und Brüssel 1860–1917*, in: Storch, Wolfgang (Hg.): *Die Symbolisten und Richard Wagner*, Berlin 1991
- Fausser, Annegret / Schwartz, Manuela (Hg.): *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik – Literatur – Kunst – Musik*, Leipzig 1999
- Fischer, Jens Malte (Hg.): *Richard Wagners ›Das Judentum in der Musik‹. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt/M / Leipzig 2000
- Fontane, Theodor: *Aufsätze und Aufzeichnungen*, in: *Sämtliche Werke*, Band 3–1, München 1969
- Fontane, Theodor: *Tagebücher*, in: Walter Keitel / Helmuth Nürnberger (Hg.): *Werke, Schriften und Briefe*, Abteilung III, Band 3–2, München 1997
- Friedländer, Saul / Rüsen, Jörn (Hg.): *Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau–Symposion*, München 2000
- Fuchs, Eduard / Kreowski, Ernst (Hg.): *Richard Wagner in der Karikatur*, Berlin 1907
- Geck, Martin: *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart 1993
- Gogrof–Voorhees Andrea: *Defining Modernism. Baudelaire and Nietzsche on Romanticism, Modernity, Decadence, and Wagner*, New York u. a. 1999
- Gregor–Dellin, Martin: *Richard Wagner. Sein Leben – Sein Werk – Sein Jahrhundert*, München 1991
- Großmann–Vendrey, Susanna (Hg.): *Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele*, 3 Bände, Regensburg 1977–1983
- Gutman, Robert: *Richard Wagner. The Man, His Mind, and His Music*, London 1968
- Hanslick, Eduard: *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Berlin <sup>2</sup>1875
- Hanslick, Eduard: *Musikalische Stationen. Neue Folge der ›modernen Oper‹*, Berlin 1880
- Hein, Annette (Hg.): *»Es ist viel ›Hitler‹ in Wagner«. Rassismus und antisemitische Deutschtumsideologie in den »Bayreuther Blättern« (1878–1938). Mit einem Verfasser- und Schlagwortregister*, Tübingen 1996
- Heinzle, Joachim / Waldschmidt, Anneliese (Hg.): *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M 1991
- Huber, Herbert: *Der Ring des Nibelungen. Kommentar*, Weinheim 1988
- Herrmann, Paul: *Richard Wagner und der Stabreim*, Leipzig 1883
- Herrmann, Paul: *Deutsche Mythologie*, herausgegeben von Thomas Jung, Berlin 1991
- Ingenhoff, Anette: *Drama oder Epos? Richard Wagners Gattungstheorie des musikalischen Dramas*, Tübingen 1987
- Kesting, Hanjo (Hg.): *Franz Liszt – Richard Wagner Briefwechsel*, Frankfurt/M / Leipzig 1988

- Kirchmeyer, Helmut (Hg.): *Das zeitgenössische Wagnerbild*, Band 1–7, in: *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland*, IV. Teil, Regensburg 1967ff
- Kisiedu, Harald: *Zur politischen Rezeption der ›Meistersinger von Nürnberg‹. Von der Uraufführung bis zum Nationalsozialismus*, in: Matthias Viertek (Hg.): *Achtet mir die Meister nicht! ›Die Meistersinger von Nürnberg‹ im Brennpunkt*, Hofgeismar 1997
- Kolland, Hubert: *Die kontroverse Rezeption von Wagners Nibelungen–Ring 1850–1870*, Köln 1995
- Koppen, Erwin: *Dekadenten Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de Siècle*, Berlin / New York 1973
- Kröplin, Karl–Heinz (Hg.): *Richard Wagner 1813–1883. Eine Chronik*, Leipzig 1982
- Lindau, Paul: *Nüchterne Briefe aus Bayreuth. Vergeblicher Versuch im Jahre 1876, Zeit und Geister Richard Wagner zu bannen*, Hellmut Kotschenreuther (Hg.), Berlin 1989
- Mack, Dietrich (Hg.): *Der Bayreuther Inszenierungsstil 1876–1976*, München 1976
- Mack, Dietrich (Hg.): *Theaterarbeit an Wagners Ring*, München 1978
- Mack, Dietrich (Hg.): *Richard Wagner. Das Betroffensein der Nachwelt. Beiträge zur Wirkungsgeschichte*, Darmstadt 1984
- Magee, Brian: *Aspects of Wagner*, London 1968, Oxford 21988
- Magee, Elizabeth: *Richard Wagner and the Nibelungs*, Oxford 1990
- Mayer, Hans: *Richard Wagner*, Wolfgang Hofer (Hg.), Frankfurt/M 1998
- Müller, Franz: *›Der Ring des Nibelungen‹. Eine Studie zur Einführung in die gleichnamige Dichtung Richard Wagners*, Leipzig 1862
- Müller, Norbert: *Die Nibelungendichter Hebbel und Wagner. Der Tragiker und seine ›Nibelungen‹ im Widerstreit mit dem Musikdramatiker und dessen ›Ring‹*, Essen 1991
- Müller, Ulrich u. a. (Hg.): *Richard Wagner 1883–1983. Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1984
- Müller, Ulrich / Wapnewski, Peter (Hg.): *Richard–Wagner–Handbuch*, Stuttgart 1986
- Müller, Ulrich (Hg.): *Richard Wagner und sein Mittelalter*, Anif / Salzburg 1989
- Nattiez, Jean–Jacques: *Wagner androgyne*, Paris 1990
- Newman, Ernst: *The Life of Richard Wagner*, 4 Bände, London 1933–1947
- Nordau, Max: *Entartung*, Berlin 1892 (engl., *Degeneration*, New York 1895)
- Otto, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Ein Leben- und Charakterbild in Dokumenten und zeitgenössischen Darstellungen*, Berlin 1990
- Rose, Paul Lawrence: *Wagner. Race and Revolution*, London 1992
- Rose, Paul Lawrence: *Richard Wagner und der Antisemitismus*, Aus dem Englischen von Angelika Beck, Zürich / München 1999
- Rosenberg, Alfred: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch–*

- geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, München 1940
- Schickling, Dieter: *Abschied von Walhall. Richard Wagners erotische Gesellschaft*, Stuttgart 1983
- Schneider, Andrea: *Die parodierten Musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*, Anif / Salzburg 1996
- Schüler, Winfred: *Der Bayreuther Kreis von seiner Entstehung bis zum Ausgang der Wilhelminischen-Ära. Wagnerkult und Kulturreform im Geiste völkischer Weltanschauung*, Münster 1971
- Shaw, Bernard: *Ein Wagner-Brevier. Kommentar zum Ring des Nibelungen*, aus dem Englischen von Bruno Vondenhoff, Frankfurt/M 1973
- Skelton, Geoffrey: *Wagner at Bayreuth. Experiment and Tradition*, London 1965, 21976
- Storch, Wolfgang (Hg.): *Die Symbolisten und Richard Wagner*, Berlin 1991
- Strobel, Otto: *Richard Wagner. Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung*, München 1930
- Tappert, Wilhelm (Hg.): *Richard Wagner im Spiegel der Kritik. Wörterbuch der Unhöflichkeit*, München 1968 (Leipzig 1877)
- Vaget, Hans Rudolf: *Erlösung durch Liebe. Wagners ›Ring‹ und Goethes ›Faust‹*, in: *Bayreuther Festspiele 1985. Programmheft VI (Götterdämmerung)*, Bayreuth 1985
- Vaget, Hans Rudolf (Hg.): *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895–1955*, Hamburg 1999
- Van Rinsum, Annemarie / Wolfgang: *Deutsche Literaturgeschichte*, Band 7 (*Realismus und Naturalismus*), München 1994
- Viereck, Peter: *Hitler und Richard Wagner. Zur Genese des Nationalsozialismus*, in: Metzger, Heinz-Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?*, in: *Musik-Konzepte* 5, München 1981
- Vill, Susanne (Hg.): *Das Weib der Zukunft. Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner*, Stuttgart / Weimar 2000
- Voss, Egon (Hg.): *Richard Wagner. Dokumentarbiographie*, München 1982
- Voss, Egon (Hg.): *Wagner und kein Ende. Betrachtungen und Studien*, Zürich / Mainz 1996
- Wagner, Cosima: *Das zweite Leben. Briefe und Aufzeichnungen 1883–1930*, Dietrich Mack (Hg.), München / Zürich 1980
- Wagner, Nike (Hg.): *Über Wagner. Von Musikern, Dichtern und Liebhabern. Eine Anthologie*, Stuttgart 1995
- Wagner, Nike: *Wagner Theater*, Frankfurt/M 1998
- Wagner, Wieland (Hg.): *Richard Wagner und das neue Bayreuth*, München 1962
- Wapnewski, Peter: *Weisst du wie das wird? Richard Wagner ›Der Ring des Nibelungen‹*,

München 1995

- Wessling, Berndt W. (Hg.): *Bayreuth im Dritten Reich. Richard Wagners politische Erben. Eine Dokumentation*, Weinheim / Basel 1983
- Westernhagen, Curt von: *Richard Wagners Dresdners Bibliothek 1842–1849*, Wiesbaden 1966
- Westernhagen, Curt von: *Die Entstehung des ›Ring‹. Dargestellt an den Kompositionsskizzen Richard Wagners*, Zürich 1973
- Westernhagen, Curt von: *Wagner*, Zürich 1968, <sup>2</sup>1978
- Wiessner, Hermann: *Der Stabreimvers in Richard Wagners ›Ring des Nibelungen‹*, in: *Germanische Studien*, Heft 30, Nendeln / Liechtenstein 1967 (Berlin <sup>1</sup>1924)
- Witteschnik, Alexander (Hg.): *Wer ist Wotan? Wagner und die Wagnerianer in Anekdoten*, München 1983
- Wolzogen, Hans von: *Die Nibelungenmythos in Sage und Literatur*, Berlin 1876
- Wolzogen, Hans von: *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagners Festspiel ›Der Ring des Nibelungen‹*, Leipzig 1876
- Wolzogen, Hans von: *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu R. Wagners Parsifal*, Leipzig 1882
- Wolzogen, Hans von: *Wagneriana. Gesammelte Aufsätze über Richard Wagners Werke vom Ring bis Gral*, Leipzig 1888
- Zelinsky, Hartmut (Hg.): *Richard Wagner. Ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876–1976*, Frankfurt/M 1976, Berlin / Wien <sup>2</sup>1983
- Zelinsky, Hartmut: *Der »Plenipotentiarius des Untergangs« oder der Herrschaftsanspruch der antisemitischen Kunstreligion des selbsternannten Bayreuther Erlösers Richard Wagner. Anmerkungen zu Cosima Wagners Tagebüchern 1869–1883*, in: *Neohelicon* IX, 1, Budapest / Amsterdam 1982
- Zelinsky, Hartmut: *Rettung ins Ungenaue. Zu Martin Gregor-Dellins Wagner-Biographie*, in: *Richard Wagner – Parsifal*, Musik-Konzepte 25, München 1983
- Zelinsky, Hartmut: *Richard Wagners »Kunstwerk der Zukunft« und seine Idee der Vernichtung*, in: *Geschichtspropheten im 19. und 20. Jahrhundert*, Joachim H. Knoll / Julius H. Schoeps (Hg.) Stuttgart / Bonn 1983