

## ヴィルヘルム・ミュラーとワーグナーにおける愛： 『美しき水車小屋の娘』と『タンホイザー』を手掛 かりに

その他のタイトル	Die Liebe bei Wilhelm Muller und Richard Wagner : Anhand "Die schone Mullerin" und "Tannhauser"
著者	今本 幸平
雑誌名	独逸文学
巻	49
ページ	357-364
発行年	2005-03-19
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10112/00018064">http://hdl.handle.net/10112/00018064</a>

## ヴィルヘルム・ミュラーとワーグナーにおける愛 —『美しき水車小屋の娘』と『タンホイザー』を手掛かりに—

今本幸平

### 1. はじめに

まず本稿で考察する作品の作者二人について簡単に述べておこう。詩人であり文芸批評家でもあったヴィルヘルム・ミュラー (Wilhelm Müller, 1794-1827) は、ベルリン大学で古典言語学のほかに『ニーベルンゲンの歌』やミンネザングなどの中世ドイツ文学を学び、一時は中世の服装を真似た衣装を着たりするほど、学問のみならず日常生活においても中世ドイツに影響されていた。また作曲家リヒャルト・ワーグナー (Richard Wagner, 1813-83) のオペラや楽劇には『タンホイザー』、『ニュルンベルクの名歌手』、さらに4部作『ニーベルングの指輪』など中世ドイツを舞台にしたり、ドイツの伝説をモチーフにしたりした作品が多い。

創作のジャンルでは彼ら二人には共通点が見出せないものの、ロマン派の時代は中世時代への憧れが強く、どちらも中世ドイツと深く関連した作品を書いている。そこで本稿では両者が作品において中世の影響をどのように受けているのかを愛という観点から考察したい。

### 2. 『美しき水車小屋の娘』に見られる愛

1813年の解放戦争に参加したミュラーは戦争が終わってから大学へ復学すると、同じく解放戦争に参加していた友人ヴィルヘルム・ヘンゼル (Wilhelm Hensel, 1794-1861) との交友を通じて枢密顧問官シュテューゲマン (Friedrich August Stägemann, 1763-1840) の家で開かれていた社交サロンに出入りするようになる。連作詩『美しき水車小屋の娘』はこのサロンで誕生したのである。

この連作詩では主人公の製粉職人が新しい修行先の親方の娘に恋をするのだが、その恋愛模様は非常に慎ましい。例えば仕事の後で職人が他

の仲間たちと輪になって座しているところへ娘がやってきて「皆に向かって」お休みの挨拶をするのだが („Am Feierabend“)、ここからはこの娘が職人達の憧れの存在であることを伺わせる。少なくともこの時点では、この娘の職人との関係は他の職人たちとの関係と全く同等であり、彼女が主人公の職人を恋愛の対象として見ていないことは明らかである。職人自身もそのことには気づいており、次の詩では職人は小川に向かって「彼女は僕を愛しているだろうか」と問いかけているし („Der Neugierige“)、職人が朝の挨拶をすると娘が窓から頭を家の中へ引っ込めてしまうのを見て「僕の挨拶が疎ましいのかい」と問うてもいる („Morgengruß“)。初めて娘と二人だけになる機会があってもただ黙って小川や娘の顔を見つめるだけで言葉を交わすことも無い。また彼が娘を見つめても娘がその視線を受け止めることは無く、結局雨が降ってくると娘は家へ戻ってしまうのである。

僕たちは一緒にくつろいで  
涼しい木陰に座っていた、  
僕たちは一緒にくつろいで  
ざわめく小川を眺めていた。

[...]

すると僕の目は涙であふれ、  
水面の鏡が乱れた。  
彼女は言った「雨が降ってきたわ、  
さよなら、私帰るわね」<sup>1</sup>

この職人の娘への言葉や行為には肉体的な愛情表現は見出せず、彼

---

1 Müller, Wilhelm: Werke. Tagebücher. Briefe. Hrsg. v. Maria-Verena Leistner, 5 Bde. u. 1 Registerbd. Berlin: Gatzka. 1994, Bd. 1, S. 52.

が示す愛情表現といえば彼女の窓の下に青い花（勿忘草）<sup>2</sup>を植えたり（„Des Müllers Blumen“）、彼女が好きな緑色のリボンをプレゼントしたりすることくらいなのである（„Mit dem grünen Lautenbande“）。それに対して娘から職人への愛情表現は作中には見られず、二人の関係は相思相愛というよりは、職人の一方的な憧れという方が妥当だといえよう。それは決して手の届くことの無い貴婦人に向けて賛美の歌を歌った中世恋愛歌人たちのいわゆる「高きミンネ」の理念にも類似している。ミュラー自身がヘンゼルの妹ルーゼを愛したときにも、彼自身の中に芽生えた彼女に対する「地上の享楽」<sup>3</sup>、つまり肉体的愛については抑えこもうとするのである。

しかしそのような中世恋愛歌人たちとの類似という視点で見た場合に注目されるのは „Pause“ の詩に見られる「僕はもう歌うことができない。胸が一杯だから。どうやって詩にすればいいかわからない」という言葉である。中世のミンネゼンガーは詩人であると同時に音楽家であり、詩をいわば弾き語りで歌った。歌は「ミンネ」を表現する重要な手段であった。ところがこの職人は歌うことができなくなる。テーマが愛であれ他のテーマであれ、歌を創作するという作業には自分の感情を持って余すことのないある種の冷静さが必要であろう。しかし「胸がいっぱいで歌えなく」なることはミンネの表現手段としての歌の放棄であり、中世的な「高きミンネ」の敗北を予感させる。そしてこの詩以降狩人という恋敵の出現により、職人は失望、自殺という道をたどることになる。

娘への憧れを歌うことができなくなっても、この職人は娘に対して常に清廉さを要求している。恋敵の狩人が現れると、娘は狩人の方へなび

2 Vergissmeinnicht: ドイツにはこの花にまつわる伝説がある。男が川べりに咲くこの花を恋人のために摘もうとするが、足を滑らせて急流に落ちて死んでしまう。男は最後に「私を忘れないで」といって恋人に向かって花を投げ、娘はその言葉通り男のことを忘れることなくその花を髪に飾り続けたという。この花を娘の窓の下に植えるという描写は川への身投げという職人の最期を暗示しているともいえる。

3 Müller, Wilhelm 1994, Bd. 5, S. 55.

いてゆき、彼女は狩りから帰ってくる狩人を家の門のそばで首を長くして待っている。職人は「狩人が楽しみに狩りから戻ってきても、行儀の良い子は窓から首を出したりはしないのだ」 („Der Jäger“) というが、ここにはミュラーの女性観、つまり女性の貞潔さへの期待が現れているように思われる。連作詩では職人は結局小川に身を投げて死んでしまうが、その原因は娘を狩人に奪われたという個人的な失恋よりも、むしろ女性が男性からの求愛に簡単に応えてしまうこと自体に対する幻滅だったのではないだろうか。つまりこの娘の行為によって、職人は女性の貞潔さという中世的な女性観および理想化していた精神的な愛に失望してしまったのだと思われる。

### 3. ワーグナーの歌劇『タンホイザー』に現れる愛

『タンホイザー』第2幕の歌合戦の場面では、タンホイザーとその他の歌手たち間で何度か歌のやり取りが交わされるが、まず歌合戦の課題となった「愛の本質」を彼らがどのように捉えているのか、双方の主張を概観しておこう。

最初に歌うヴォルフラムは女性を「決して濁らせたくない」泉に喩えているように、愛は禁欲的であるべきだと考え、またその泉に「喜んで心血を注ぎ込みたい」と言うように献身的なものだと主張する。フォーゲルヴァイデはヴォルフラムの泉の比喩を受けて<sup>4</sup>「泉とは真の徳」であって「情熱的に崇めてその貞淑な聡明さに身を捧げ」ねばならないと歌い、ビテロルフに至っては気高い愛を守るためならば命をも惜しまず、女性の栄誉と高き徳を守るためには剣を抜くことも辞さない。

一方タンホイザーは彼らに反論する。彼は泉の徳すなわち女性の気高さを認めつつも、愛の本質とはその気高さに情熱を持って近づき、接触することによって得られる享楽であり、ただ遠くから讃えるだけでは愛を歪めることになるかと歌う。つまり歌手たちとタンホイザーの間には、理想としての女性像を賛美する精神的な愛すなわち高きミネあるいは

---

4 パリ版では削除されている。

アガペー<sup>5</sup>とも呼ばれる愛と、享乐的で肉体的な愛すなわちエロスの対立があり、歌手たちは後者をタブーとみなしているのである。

しかし実際の宮廷歌人たちが常に禁欲的で肉体的享楽に無関心だったかというところではなく、彼らは賛美の対象としての「天上の女」と享楽を得るための「肉の女」という二種類の女性を必要としていたといわれる。ただし彼らはアガペーとエロスを区別して、両者を結びつけることを避けていたのである<sup>6</sup>。

それではエリーザベトはどちらに属するのか。一般的にはエリーザベトはヴィーナスに象徴される異教的な肉体的享楽に対するキリスト教的な献身的愛の象徴とみなされている。つまり彼女は自分自身が死ぬことによってタンホイザーを救済するという究極の献身を行うのである。しかしこの行為は本当に純粋にキリスト教的なアガペーの理念に基づいていたのだろうか。これは『タンホイザー』というオペラの根本的な解釈に関わる問題であるためここで解決することはできないが、一つの試みとして彼女の行動から仮説を立ててみたいと思う。

ヴィーナスを賛美したタンホイザーとそれに激怒した騎士たちの間に割って入ってタンホイザーをかばったエリーザベトは、叔父であり領主であるヘルマンと騎士たちによって「天使」と呼ばれ<sup>7</sup>、「天使の訴え」に免じてタンホイザーはローマへ贖罪の巡礼に出ることになる。つまり彼女は周囲の人々によって献身的な面を強調されて聖女のように仕立てられ、以後その役割を演じることになるのである<sup>8</sup>。それはキリスト教的な献身的愛に満ちた女性像だといえよう。エリーザベトにはもともとそ

---

5 キリスト教文化ではアガペーは「人間に対する神の愛」を表す言葉である。自己犠牲の愛とも言われ、自分の持てるものを相手に与えようとする愛である。一方エロスは本来神に対する人間の愛を表す言葉で、さまざまな願望を満足させることで自分をより豊かにしようとする愛である。その願望が人間に向けられると、性愛という形をとることが多い。

6 三富明：『ワーグナーの世紀』、中央大学出版部、2000年、45頁参照。

7 第2幕第4場（領主、歌手、騎士たちのセリフ）：明るい天から天使が降りて/神の聖なる忠告を告げる。

8 三富 2000年、35頁以下参照。

のような献身的な面もあったのだろうが、彼女自身はタンホイザーの歌を賛美し、彼の歌によって自分の新たな側面を発見しようとしている<sup>9</sup>。歌合戦の場面でもタンホイザーの愛の享樂を讃える歌に立ち上がって賛意を示そうとしていることから、彼が讃えた異教的な肉体的歡樂をタブー視していたわけでもなかったことが伺える。つまり彼女が行ったタンホイザーのための弁明行為の根底には、キリスト教的なアガペーの理念だけでなく、官能的で世俗的なエロスの理念もあったと解釈できるのである。

そう考えるとエリーザベトの死によってタンホイザーが救済されるという結果のみを見ると、彼女がアガペーの体现者であることを思わせるものの、実際に彼女をそのような行動に突き動かしたのはタンホイザーに対するエロスだったようにも思える。つまりアガペーとエロスは徳と悪徳のような対立概念ではなく、不可分な表裏一体の概念であることをエリーザベトの一連の行為は示しているのではないだろうか。

エリーザベト以外の登場人物の行動についても見てみると、歌合戦の場面でビテロルフがタンホイザーに対して剣を抜こうとするが、この行為は自分たちの歌ではもはやタンホイザーの主張を押さえ込むことができないがゆえの歌合戦の試合放棄ともいえ、愛の本質を歌おうとするのにアガペーのみを讃えることは一面的にすぎるというワーグナーの見解を暗示しているように思える。

またタンホイザーはローマへ巡礼の旅に出るが、そこで彼は救済されなかった。オペラの中では教皇とのやり取りは見られないが、16世紀のタンホイザー伝説では<sup>10</sup>、教皇ウルバン4世はタンホイザーの罪を赦さ

9 第2幕第2場（タンホイザーとエリーザベトがヴァルトブルクの歌の殿堂で再会する場面）：しかしあなた [タンホイザー] の歌は私の胸に/なんと不思議な新しい生命を呼び起こしたことでしょう!/あるときは痛みのように私の身体を震わし/あるときは激しい歓びのように私に襲いかかりました。/感じたことのない感情!/知ることのなかった欲求!-/名付けられない歓喜の前に/他の私の好きな物は消え去りました!

10 Vgl. Wagner, Richard: Tannhäuser. Hrsg. von Csampai, Attila / Holland, Dietmar. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl., 1986, S. 76f.

なかった。これはキリスト教の教義に固執してエロスを排除しようとした教皇には、タンホイザーを救済することは不可能だということを示しているといえよう。その後ワーグナーのオペラではタンホイザーはヴァルトブルクへ戻るが、絶望したタンホイザーは再びヴィーナスのもとへ、すなわちエロスの世界へ行こうとする。しかしそれを思いとどまらせたのはヴォルフラムが叫んだ「エリーザベト」という言葉であった。これはタンホイザーを救済できるのは彼に対するアガペーとエロスの両方を兼ね備えたエリーザベトだけであるということであり、精神と肉体の不可分を説いていると解釈できるであろう。

#### 4. おわりに

愛と死を関連させて扱っているという点ではミュラーもワーグナーも共通しているといえるが、その愛の形を見るとミュラーの場合は中世ドイツのミンネザングの世界に強い影響を受けているといえる。これは『美しき水車小屋の娘』の着想を得た社交サロンにミュラーが参加したのが、解放戦争後に大学に復学して間もない時期だったことから、大学で学んでいた中世ドイツ文学の影響を強く受けているものと思われる。しかし精神的な愛を求めてその結果自殺へと追い込まれるというその筋書きからは、単に理想を追い求める精神的行為に留まっていたは愛を成就することが不可能なことにミュラー自身が気づいていたのではないかということもうかがわせる。

一方ワーグナーの『タンホイザー』ではそのような精神的行為だけではなく肉体的享樂も讃えられている。タンホイザー救済のためのエリーザベトの死もキリスト教的な自己犠牲という愛に基づくとも一概には言えず、このオペラでは愛とはエロスとアガペーという表裏一体の概念から成るものとして捉えられているようである。

また二つの作品における死の意味も興味深い。すなわちミュラーの『美しき水車小屋の娘』では死は愛の挫折の結果だったのに対し、ワーグナーの『タンホイザー』では死はタンホイザーの救済を意味しており、彼に対するエリーザベトの愛の証しでもあるということである。

ミュラーとワーグナーという時代も作品の分野も異なる二人の作品を並べて考察することは当初は無謀なようにも思われたが、愛という観点



今 本 幸 平

から見ることによって浮かび上がってきたこれらの共通点や差異は今後の研究に大いに示唆を与えてくれたように思う。