

タンホイザーの帰還
—ヴェーヌスベルクあるいはパリ—

小 谷 民 菜

タンホイザーの帰還

—ヴェーヌスベルク¹⁾あるいはパリー—

小 谷 民 菜

序

すると秘密めいたメロディーが私をまたもあのよく知られたヴェーヌスベルクへ引き寄せるのです。(中略) どんなにこの巢窟にうんざりし腹を立てて、「おおヴェーヌス、優しく高貴な乙女よ、／そなたは女悪魔だ！」と叫んでみても、私は再び魔の山に「ヴェーヌス、わが優しき妻の許に」引かれていくのです。²⁾

ヴァーグナーのオペラ³⁾でもよく知られる「タンホイザー」の題材にハイネは生涯のうち何度も向き合っており、既に1824年、友人にあてた手紙でこのように自分をタンホイザーに、禁断の魔境ヴェーヌスベルクに呪縛され続ける騎士の姿に擬えている。つまり若い頃からタンホイザーは、ハイネが「自己の感情や体験を同化、移入することのできる対象」⁴⁾であった。

次いで、1834年の『ドイツ宗教哲学史考』の第1巻で、古代ゲルマンの土着の信仰や伝説を多数紹介した折に、タンヒューザー（タンホイザー）の物語に言及がある。それから1836年10月に、本稿で取り上げるハイネの物語詩「タンホイザー」が成立している。すなわち青年ドイツ派に対して出された1835年12月の政治的禁止令の規模と結果が目に見えるようになった時点である。彼は自らの宗教批判的な著作に対する禁止令の出た後に「タンホイザー」を書き、それを『サロン』第3巻（1837年）にある『自然の精霊』の末尾に置いた。そして有名なブレンターノ／アルニム編『子供の不思議な角笛』収録の民謡「タンホイザーの歌」と並列した。こちらの方は中世来、ルネサンス期成立のものである（本稿では以下、「民謡」「本歌」と呼ぶ）。この詩に対してハイネは自作を「作者不詳の近代的解釈による作品」と称した（以下、「改作」とも呼ぶ）。

1844年この詩は『新詩集』に再録されたが、その際字句の推敲がなされ、「タンホイザー ある聖譚（1836年作）」というタイトルが付けられた。⁵⁾ そして1853年刊『流刑の神々』に、詳しい解説と共にもう一度収録されている。それほどタンホイザー

のテーマはハイネにとって切実であった。

1 「タンホイザー」の設定

1-1 「タンホイザー」の筋立て

ハイネがタンホイザー詩を載せた『自然の精霊』という著作では、キリスト教によって、悪魔とみなされ地下に追いやられた古代ゲルマンや古代ギリシア・ローマの神々のことが語られる。異教とキリスト教との戦いを著者は提示する。そのもっとも顕著な興味深い例がタンホイザーとヴェーヌスの物語であるという。そしてタンホイザーの歌を二つ並べて紹介するわけだ。

騎士タンホイザーは恋と快楽を求めてヴェーヌスベルクに赴き、そこで1年ないし7年間暮らすが、山を出て、ローマの教皇の許に行く。しかし望んだ罪の許しなく救いは得られず、絶望してヴェーヌスの所へ帰ってしまう。本歌の「タンホイザーの歌」では、杖が芽吹くという奇跡が起きて神の恩寵が示されるが、時すでに遅く「最後の審判の日まで」タンホイザーはヴェーヌスベルクにとどまることになる。⁶⁾

民謡では「さてはじめよう、／タンホイザーの歌を。／彼のなした数々の奇跡の物語を。」(B 3, 692)、改作では「善きキリスト教徒よ／サタンの奸計に陥るなかれ！／御身らへの警告として／タンホイザーの歌を歌って進ぜよう。」(B 3, 696)という歌い出しになっているように、「タンホイザー」は大衆を相手に歌い聞かせる形式の奇跡と教訓の物語である。のみならず、放蕩息子の物語としてはのちの「アポロ神」と、帰郷の物語としては『ドイツ・冬物語』(1844年)と比較することができる。以下においては1-2でパリ、第2章でヴェーヌスについて、第3章と第4章でそれぞれ「アポロ神」と『ドイツ・冬物語』との関係について論じていく。

1-2 ヴェーヌスベルク＝パリ

「タンホイザー」の初版と第2版の大きな違いは最終節である。前者では次のようになっている。

ハンブルク、あのよき町で、
再び私を見かけるものはいるまい！
私はこうしてヴェーヌスベルクの
わが美しき妻の許にいるのだから。(B 3, 703)

最後において「タンホイザーがハインリヒ・ハイネに変化する。」⁷⁾ ハンブルクは母親の住む町、そして彼が思いを寄せた従妹たち一家の住む町であり、生まれ故郷の

タンホイザーの帰還

デュッセルドルフに次ぐ第二の故郷といってよい。そのハンブルクに別れを告げてパリに移住したハイネとタンホイザーの姿が重なってくる。

ヴェーヌスベルクをパリに翻案したことで、ドイツとパリとの対立が前面に出てくる。タンホイザーを魅惑し、とらえて離さないヴェーヌスの姿には、しばらく前にハイネと出会い、同棲生活をしていたマティルドの反映があることは言うまでもない。⁸⁾ また、タンホイザーが歓楽境ヴィーナス山を出るきっかけとなる心境は、パリにおけるハイネのそれと遠くはないはずである。⁹⁾ すなわち『自然の精霊』の中で、ヴェーヌスベルクの前で警告の身構えをみせるエッカルトの古い伝説を語った折に、自らのパリの状況を述べている。

しばらくはうまくいく。しかし人間はいつも笑っているわけではない、静かにそして真剣になることもよくある、そして過去のことをさかのぼって考えるものだ。というのも過去は人間の魂の本来の故郷であり、かつて感じた感情への郷愁が彼を捉える、たとえそれが苦痛の感情だとしても。(B 3, 692)

ちなみに感性の国「ヴェーヌスベルク」(キルケゴール)はパリ、すなわち「よその、異なる世界、はるかな遠方」を象徴しているだけではない。これがどれほど、当時よく知られた両義性(際どい冗談)であったかは、ヴァーグナーの出版者にとって、そのタンホイザー・オペラに計画通り『ヴェーヌスベルク』というタイトルをつけることが不可能に思われたということから推し量られる。¹⁰⁾

要するに詩人は、パリにおいて古典古代の官能性が再び獲得されたというのであろう。しかし彼の「タンホイザー」は、パリにおけるエロティックな自由の賛歌であるだけではない。この詩は同時に、そのように面白おかしく過ごしているだけの人生の単調さに対する、「哀歌の色調を帯びたドイツの反応」¹¹⁾をも示している。詩人＝タンホイザーはヴェーヌスベルク＝パリを出てまた戻るが、ヴェーヌスをどう見るかについては次章で詳しく扱うことにする。

2 「タンホイザー」におけるヴェーヌス

2-1 古典美との比較

ヴェーヌスといえば、古典美の中でも最高の美神であり、有名なヴィンケルマンの「高貴な単純と静かな偉大さ」という言葉がまず思い起こされるが、ハイネの描くヴェーヌス像はどのようなものであろうか。

彼女の高貴な顔を荒々しく

艶やかな黒い巻き毛が取り巻いています。
あのかな目に見つめられたら、
あなたも息が詰まってしまうでしょう。(B 3, 699)

「高貴なedel」という形容詞にはまだかすかに古典主義的理想と響き合うものがあるが、「単純 Einfalt」、ましてや「stille Größe 静かな偉大さ」という言葉は当てはまらなくなっている。しかも「高貴なedel」は「荒々しくwild」という言葉で埋め合わされ、このヴェーヌスはかなり「ディオニュソス的な特徴を帯びている。」¹²⁾

このように、「タンホイザー」のヴェーヌスは、大理石のような硬く冷たいところが全然なく、生き生きと登場する。その姿からはエロティックな活気によって、彫像を思わせるような部分がすべて排除されてしまっている。その動的な美について、詩の第二部で「ヴェーヌス賛歌」としてたっぷりと語られることになる。ここではヴェーヌスの威厳と誇り、情熱と圧倒的な魅力だけを指摘しておく。

2-2 流刑による墮落

キリスト教によって支配の座を追われた異教の神々は、妖怪・悪魔へと格下げされた。異教の女神の悪魔化から生じてきた「ヴェーヌス」のタイプはその後の宗教的解放、非キリスト教化の過程を経て「女悪魔」となった。忌み嫌われる存在とはいえ、その妖力ないし魅力にはとても抗えるものではなく、ハイネのタンホイザーにしても、ヴェーヌスの「美しい鉤爪」(B 3, 701) から本気で救い出されたいとは全然思っていない。

後の『女神ディアナ』(1846年)に出てくるヴェーヌスは「カンカンを踊り、決定的に自らの台座を離れ、ギリシアの出自さえも忘れ、流刑地にあって花柳界のレベルにまで墮ちたかのように思われる。」¹³⁾ つまりかつての神性が、零落した環境において曖昧な性格の中に紛れてしまうのである。ハイネ自身が1853年、フランス語版にヴェーヌスについて「アンブロージアをふりまいた高級娼婦、椿(カメリア)の神」「囲われた女神」(B 3, 1026) という表現をしており、特にある逸話の中で、その二面性を強調している。

ブレダ広場で出会った女性、それをバルザック氏は「囲い女だ」と言い、自分は公爵夫人だという意見だったが、あとから来た共通の友人の情報で、二人とも正しかったということが分かった。(B 3, 1026)¹⁴⁾

ここでは、女の名前や人となりに関心を引くのではなく、「どのような種類の女か」が問題とされる。明らかにされるべきなのはこの女の社会的地位である。『シェイクスピア劇の女性たち』(1838年)の中で、ハイネはクレオパトラを「囲い者の女王」

タンホイザーの帰還

と呼んでいるが、1840年4月30日付の『ルテーツィア』記事五でもそのことに触れる。(B 5, 260 f.) 刹那的に生きる妻たちの破滅的衝動性をハイネは詳述するのだが、小市民的道德尺度からすれば「毒婦」とも呼ばれるであろうそのような女性を、「何ら道德的意図も持たず、何の偏愛も嫌悪もなしに」バルザックが描くとして称賛する。彼女たちを美化したり、名誉回復を試みるのは「芸術にも倫理にも反すること」だというのである。ハイネの言に従うならば、「タンホイザー」のヴェーヌスの生々しい二面性についても、芸術的・倫理的に正当な描き方がされているということになる。

2-3 家庭的なヴェーヌス

前節で引用したようなパリの逸話は1830年代40年代に流行したカリカチュアや生理学ものと同様、大都市とその文学と芸術における暮らしぶりを美的な見地から形成し虚構する変形と関わっている。都会の生活、都会の文学ということ言えば、ボードレールは風刺絵入新聞『カリカチュール』(1830-1835)に関して「新しい神話」という言葉を使い、「生理学もの」の流行について、ベンヤミンはパリの生活の「ファンタスマゴリー」ということを述べた。メルシェと共に始まるパリをめぐる言説に、ハイネの「色さまざまVerschiedene」の詩群も属している。

「タンホイザー」が『新詩集』の「色さまざま」の中央部におかれていることは重視すべきである。そこに歌われている都会の女性たちやその環境は「ヴェーヌスベルクにいるタンホイザー・ハイネが官能的に描き上げた夢の世界であろう。」¹⁵⁾ ハイネの詩「タンホイザー」はヴェーヌスベルクとパリ、ヴェーヌスと大都会の公認の女性のタイプとの同一視によって、「色さまざま」のテーマ設定と問題を継続¹⁶⁾する。

大都会のおかげで結婚と社会的地位におけるブルジョワ的身分から独立したこの女性たちは奔放不羈さを遺憾なく発揮する。「ディアナ」1番に登場する「巨大な女」(B 4, 335)はサン・ドニの花街の売れっ娘である。街頭の風景の中に姿を表した消える「アンジェリク」2番の女性は「嵐のような高慢」、否制御されない「荒々しさ」(B 4, 330)を備え、「タンホイザー」のヴェーヌスの誇りと情熱を思い起こさせる。しかし、結局「アンジェリク」の女性は同じ詩の中でおとなしくなってしまう。そのように、ヴェーヌスも「タンホイザー」で家庭の主婦のようになる。

ヴェーヌスは台所へ行き、
夫のためにスープを作った。

夫にスープを与え、パンを与え、
傷ついた足を洗った、
くしゃくしゃになった髪も梳いた、
いとも甘美に笑いかけながら。(B 3, 701 f.)

以上見てきたように古典古代の女神、高級娼婦・妖婦、そして家庭的な女性、とヴェーヌスは幾つもの顔を持つ。解釈をマティルドだけに限定することはできない。その汲めども尽きぬ魅力の源泉はどこにあるのか。民謡の「タンホイザーの歌」の中で女神は「そして国のどこを巡り歩こうとも、／私の賛歌をあなたは歌うのです。」(B3, S.694)と要求するが、ハイネの「タンホイザー」第2部ではそれに正面から従うかのように、ヴェーヌス賛歌が強力に繰り広げられ、この問いに答える。次節でこれを扱う。

2-4 ヴェーヌス賛歌

本歌となっているタンホイザーの民謡は「非合法なものタブー視されたものの故郷」¹⁷⁾であるが、ハイネのヴァージョンでヴェーヌス賛歌は「芸術になる。」¹⁸⁾「タブー視された」ヴェーヌスを教皇の前でタンホイザーが賛美するくだりを見てみよう。

ヴェーヌスは美しい女です。
魅力的で優雅さに満ちています。
その声は花の香りのよう、
花の香りのように優しいのです。

蝶が花の周りをひらひら舞って
優しい香りを吸うように、
私の心は常に
ヴェーヌスのバラの唇のまわりを舞っていました。

彼女の高貴な顔を荒々しく
艶やかな黒い巻き毛が取り巻いています。
あの大きな目に見つめられたら、
あなたも息が詰まってしまうでしょう。(B3, 699)

共感的に花の香りと言い換えられた声、恋人のバラの唇の周りを蝶に変装して飛び回る魂の繊細で触覚的な戯れ、「艶やかな黒い巻き毛」の美しさが語られた後、最も洗練され最も強力な器官、眼の威力の描写においてヴェーヌスの魅力はクライマックスに達する。このように五感を総動員して賛美がなされるのだ。

私は彼女を全身全霊で愛しています、
何ものも愛を阻むことはできません、

タンホイザーの帰還

それは激しい滝のようなもの、
あなたもその奔流をせき止めることはできません。

(中略)

私が大空全体を支配しているなら、
喜んでヴェーヌスに贈りたい、
太陽も、月も、
満天の星も彼女に捧げてしまいたい。(B 3, 700 f.)

このように自分の妻の魅力、妻への想いを延々と披露するタンホイザーであるが、単なる惚気と言ってしまうとは説明がつかないほど、怒涛のようにエスカレートしていくのは、このヴェーヌス賛歌がポエジーとして、彼女から離れた今、美しい感覚的現在の補償となっているからだ。喪失の想起の苦しみのうちに恋慕の情の激しさが高まる。そこにより洗練された歌の形式が現れる。

タンホイザーはいわば、愛という大いなる病にかかっている。それを治すことは教皇にもできない。騎士は愛欲に倦み疲れつつ、結局は女の許に帰る。元のバラードでは杖の奇跡、神による救いが描かれていたが、ハイネの改作にはそれがない。いつまでも自己表出を繰り返すヴェーヌス賛歌の存在がそれだけ際立つのである。

3 「アポロ神」と「タンホイザー」

3-1 放蕩息子

1851年の詩集『ロマンツェーロー』に収録された「アポロ神」と「タンホイザー」は対をなす、とシュテルンベルガーが論じている。¹⁹⁾ どちらも三部構成の章立てであり、ヒーローとヒロインが対称的な配置をとる。つまり、異教神アポロに対してキリスト教の尼僧、キリスト教徒の騎士タンホイザーに対して異教女神ヴェーヌスという配置であり、両作品において男女の組み合わせは逆だが、キリスト教徒を異教神が惑わすという構図は同じだ。「アポロ神」に登場し、川を渡るアポロに惚れ込んで修道院を飛び出す尼僧は「小さな女タンホイザー」である。そしていずれにおいてもヒーローがまっとうな伝統社会、市民社会からドロップアウトしているという設定になっている。

「アポロ神」第3部では、老人の言葉によって、アポロに扮した若者の正体が暴かれていく。芸術の神アポロと見えたのは、実はアムステルダムのユダヤ教会堂で合唱指揮者をしていたものの、「職を追われ、豎琴をかかえて喜劇役者らといっしょにドサ回りをする、いわばブルジョワ社会のアウトサイダー」²⁰⁾であった。そして「突然の、にべもない終末によって放蕩息子は見捨てられたままであり続ける。」²¹⁾ 緋のマ

ントをはじめとするコスチュームはいわば引き裂かれ、希望は消え失せ、アポロという神格化のユートピアは取り消される。父の許ないし元の社会に再び暖かく受け入れられるどころか、世間の嘲笑に晒され続けるという行く末なのだ。

対するに遊蕩児タンホイザーはどうであろうか。爛れた生活に嫌気がさして、父なる法王の許に行ったが拒否される。ヴェーヌスベルクへ舞い戻った彼をヴェーヌスは優しく迎え、2-3で見た如く家庭的な場面が展開されるが、そこで行われる和解は「通俗的」²²⁾なレベルのものである上に、女神も山も変質していた。その折に語られるドイツの状況にも救いがない。

放蕩息子が娼婦たちの世界で生き続けるという点では「アポロ神」も「タンホイザー」も同じである。が、タンホイザーと比べて、アポロはかつて神であったという意識のある分、零落の色が濃く、詩から窺われる自嘲の度も強い。

3-2 アポロとヴェーヌス

『ルートヴィヒ・ベルネ覚書』(1840年)第1巻にはハイネによる「ナザレ人」と「ギリシア人」の区別が出てくる。前者は「禁欲的であり、偶像破壊衝動と精神化衝動を持つ人間」、後者は「生を明るく受けとめ、発展に誇りを持つ、現実主義的性質の人間」(B4, 18)である。その区別は、何らかの特定の民族ではなく、一つの精神の方向に基づく。たとえばゲーテは「ギリシア人」の典型であり、ベルネの偏狭さを、ハイネは彼が「ナザレ人」であるからとしている。

「アポロ神」のアポロは「ギリシア人」ハイネである。タンホイザーをハイネと見なすならば、それはキリスト教的な、憧れに苛まれる人物であるが、「アポロ神」では自らが神になっており、ギリシア化されている。彼は芸術家、詩人、そして亡命中のギリシアの神ということになる。

その後ハイネは『ドイツ宗教哲学史考』第2版序文(1852年5月)において自らの世界観の変化を述べる。きっかけは自身の病であった。「その数年後、肉体的かつ精神的な変化が生じたのだった。」(B3, 510)『告白』(1854年)には1848年2月のことだと記している。「私の祖母が言うのとは違い、天にいます神様ではなく、この地上の私自身が神様であるということをヘーゲルから聞いたとき、私の高慢な心は喜んだ。」(B6, 473 f.)と述べていたような大胆な立場、神と宗教にかかわる自説を撤回し始めるのである。

「私はもはや(中略)ギリシア人ではなく、一人の哀れな重病のユダヤ人に過ぎない」²³⁾と彼は嘆く。「アポロ神」を読んでいくと、フェーブス・アポロの中にはラビ・ファイビッシュが隠れていることがわかる。いわば縮小である。すなわち、ギリシア的なものは一つの仮構にすぎないのであった。この時期のハイネには、異教的なものに対する懐疑を見ることができるとして「アポロが詩歌の神であることを考えれば、この神の形姿にハイネ自身の詩人およびユダヤ人としての存在が反映していることは

タンホイザーの帰還

否定できない。』²⁴⁾と大澤は指摘している。そして詩人、自由な文筆家の存在が、故郷の視点から描かれる。亡命者ハイネは言ってみればドイツから追放された、あるいは逃げてきたのであった。「アポロ神」に出てくるあごひげの老人は既成の伝統世界の代弁者であり、遠慮なしに当人の素行、素性のいかがわしさを暴き立てるが、それでも「ファイビッシュ・アポロの歌のうまさ」²⁵⁾を認めたのである。これが、あらゆるものをはぎ取られ、才能を除いて素裸にされたユダヤの詩人の姿でなくて何であろうか。

一方、アポロと対角的な位置にあるヴェーヌスも、古典古代の神と見えて実はユダヤ人という見方ができるのではないだろうか。彼女は「人がヴェーヌスと呼ぶところの悪魔」(B 3, 701) であるだけではない。

彼女はその白い腕で
愛する夫をかき抱いた。

鼻からは血が出た、
両目から涙が流れ出た。
彼女は涙と血で
愛する夫の顔をぬらした。(B 3, 701)

鼻から血を出す、というのは気になる表現だ。が、わざわざこう書かれているのは、血を流す、それも失血死する悪魔というのが中世には異端者とユダヤ人であった²⁶⁾からである。「タンホイザー」の筋立ては、キリスト教徒の主人公が教皇によってキリスト教社会から締め出された結果、ユダヤ教徒の女の許に戻る物語というようにも読める。フランクフルトで「あなた方は最上の宗教をお持ちだ、／私も鶯鳥の臓物が好きですよ」(B 3, 702) と語ったタンホイザーは、ヴェーヌスに対しても同じことをアピールしているのだ。これは詩の形をとった「キリスト教徒とユダヤ教徒の和解」²⁷⁾ということになる。キリスト教に改宗したハイネの、ユダヤ教に対する微妙な関係が表れた一節でもある。

4 『ドイツ・冬物語』との関連性

4-1 旅による批評

ハンブルクではアルトナを見た、
ここも美しいところだ。

そこでどうということが私の身に起こったかは
別の機会に語るとしよう。(B 4, 355)

1844年刊の『新詩集』に収録された方の「タンホイザー」の最終節である。ハンブルクで「私の身に起こった」事柄は、当初同じく『新詩集』に収録されていた『ドイツ・冬物語』で語られるので、両作品は作品配列上強い関連性を持っている。それだけでなく、帰郷の物語として比較してみれば少なからず興味深いものがある。主人公がパリないしヴェーヌスベルクからドイツ各地を旅しつつハンブルクに帰郷するという筋の設定も基本的に同じである。特に「タンホイザー」第3部は『冬物語』の先駆けないし習作的作品とみなされることが多い。「通過する町ごとに批判的な観察を行い、それを詩にまとめるというのが『ドイツ・冬物語』の基本構造でもある」²⁸⁾ から、両者間の類似を指摘する声が目立つのは当然であろう。²⁹⁾

一方ハイネは「タンホイザー」制作にあたって、手本とした民謡と「完全に同じ構成、同じリズム、そしてほとんど同じ筋展開の枠を維持」(B 3, 1025) したと強調している。「タンホイザー」は、その本歌と共にかつての所謂吟遊詩節で歌われていて、『ドイツ・冬物語』もその形式に倣っている。³⁰⁾ が、三部からできている彼の改作の最初の二つの部分は何とか手本に沿って書かれているものの、第3部は完全に逸脱して造形されているという意見が根強くある。³¹⁾ 特に最後の14節ないし15節は、複数の「タンホイザー」解釈者によって、「とんちんかん」と感じられると批判されている。³²⁾

しかし、第3部の本質はドイツへの風刺であり、³³⁾ また第1部第2部とは一線を画した散文の時代に合わせたものである。ハイネによる風刺的脱構築の形式は、とりわけドイツにおける世界の散文化の過程に対応している。ドイツは、政治、文学、学問、警察行政そして財政政策といったすべての関連において、詩にふさわしい世界とどぎつい対極をなすものとして、悪臭を放つ「かびの生えた俗物の国」(B 3, 508)³⁴⁾ として表象される。

そして聖ゴットハルトの峠に立つと、
ドイツの軀が聞こえてきた。
三十六人の君主の優しい保護の下
ドイツは安らかに眠っていた。(B 3, 702)

「タンホイザー」の本歌では、キリスト教道徳が説かれていたのに対し、ハイネの改作ではキリスト教的禁欲主義にギリシア的感觉主義が対置されている。それだけではなく、第三部で、ドイツの状態に対する時事的批判が、旅という枠を通じて、政治的・社会的・文化的側面から行われているところに大きな特色がある。だが「タンホイザー」の第3部において半ば自伝的政治的な暗示が連続するにもかかわらず、この

タンホイザーの帰還

詩を作者が『新詩集』の時事詩の部分に分類せず、「色さまざま」の作品群の中に取り入れたのは、第1部と第2部の中心をなすのが圧倒的なエロティックな経験であることと関わっている。³⁵⁾ それは主人公と官能的な女神との関係であり、「タンホイザー」においても『ドイツ・冬物語』においても、旅から帰った主人公の話が女神が聞く。時代遅れのドイツについて、「タンホイザー」においてはヴェーヌス＝フランス女性一に報告がなされる。他方『冬物語』で語られるのはドイツへの愛である。

私は、かつて自分がこの上なく苦い涙を流したところで
泣きたかったのです—
祖国愛とは、このような愚かしい
憧れをいうのだと思います。(B 4, 634)

それが語られるにあたってはドイツ女性—ハンブルクの女神ハンモニア—を措いて他に聞き手はいない。「タンホイザー」のヴェーヌスはヴェーヌスベルク＝パリにいるが、彼女は「色さまざま」の詩の女性のように、誘惑的なところとなついたところの両面を見せる。公爵夫人または囲い女として登場しながらも、個人的なレベルでは近代文明の中に住む愛らしい妻である。他方『冬物語』に出てくるドイツのヴェーヌスは、巨大な中年婦人「ハンモニア」であり、表向きは良風美俗を代表し慎み深いものの、私的には「—いくらかきこしめして—酔っ払って陶然と歌を歌う女」³⁶⁾ に変身する。

どちらのヴェーヌスも原初的な女神の相を備えているものの、いずれも、擬古典主義的なヴェーヌス像とは異なり、現代の次元での神話³⁷⁾ が創造されている点が注目される。

4-2 古典古代と中世キリスト教の対立

「タンホイザー」詩の三部構成は、「三つの時代、世界観、生活態度」³⁸⁾ を指示する。すなわち古典古代、中世のキリスト教、そして散文的現代である。第1部でヴェーヌスが詩節から詩節へと描いて見せる、バラ、ワイン、キス、笑い、ふざけ合い、そしてひそやかな愛撫というアナクレオン風の世界は瞬間ごとに充足しており、「願望や憧れを知らない」³⁹⁾ タンホイザーはまさにそれと対極的である。

ヴェーヌスよ、私の美しい妻よ、
甘美なワインとキスで、
私の心は病んでしまった。
今は苦いものに焦がれている。

冗談も笑いももう沢山だ、
 涙がほしい、
 バラの花のかわりに
 とがった茨の冠でこの頭を飾りたい。(B 3, 697)

茨の冠を被った、十字架にかけられたキリストのイメージが、バラの冠を被った「アナクレオンの詩のトポス」⁴⁰⁾に對置されている。古典古代と中世キリスト教の對立が世界史的地平に踏み込む。この對立はヴェーヌス＝古典古代、タンホイザー＝中世というように、モチーフの上で特徴を与えているだけでなく、詩の中で形式的にも芸術的形姿を獲得している。第3部では、かつての古代の女神がキリスト教の儀式でもってタンホイザーを迎える。彼女はもはや誇り高く誘惑的ではなく、キリスト教の受難史から図像学的に知られている儀式的な服従行為、愛の奉仕を実行する。タンホイザーにスープを与え、パンを与え、傷ついた足を洗い、髪も梳いてやる。

第3部は散文の時代である。タンホイザーがヴェーヌスの許へ戻ったことは女神の力の全能を立証するものではない。それどころか、彼女の自立性の喪失が示されている。ヴェーヌスベルクにも浮世の苦勞が入り込んできた。ヴェーヌスは市民的な妻になってしまった。時代の移り変わりと共にヴェーヌス像も変わる。本歌に「おおヴェーヌス、優しく高貴な乙女よ、／そなたは女悪魔だ。」(B 3, 693)という呼びかけがある通り、中世のタンホイザーにとってヴェーヌスが悪魔的なものとして現れたとすれば、ハイネの時代の市民的タンホイザーはヴェーヌスのうちに高級娼婦を見る。

それだけでなく、ここには政治的・社会的詩人としてのハイネの苦澁も語られていると見るべきだろう。「苦いものBitternisse」はドイツの政治的社会的そして文学的状況と関わる。⁴¹⁾ヴェーヌスベルク＝パリの中で安住しているのではなく、外の世界のそれらと向き合おうとするあり方には、明確に成熟が表れている。

4-3 帰郷と帰還

騎士タンホイザーは旅を急いだ、
 足は傷だらけになった、
 真夜中の時刻に
 ヴェーヌスベルクに戻ってきた。(B 3, 701)

「いつか、人類が完全な健康を再び手に入れるとき」と『ドイツ宗教哲学史考』第3巻にはある。この「再び」という言葉は、実はハイネが古典古代をユートピアと結び付けていることを暴露している。⁴²⁾つまり、未来の像は新しいギリシアの外観を持っている。ユートピアとは理想郷であるから存在しないというのは理論上ではそうだが、実際にはそれをヴェーヌスベルク＝パリと重ね合わせることになる。「タンホイザー」

タンホイザーの帰還

第3部は詩の世界からは抜け出してしまっている。タンホイザーは娑婆へ出て、ドイツへ帰郷する。そして最終的にヴェーヌスベルクへ帰還した。⁴³⁾ 受難を覚悟して一旦山を出た上で敢えて戻ってきた、現代のパリでハイネは生きていくという決意である。

本歌の方について、ハイネ自身「この歌は愛の戦いのようだ。そこには真紅の心臓の血が流れている。」(B 3, 696) と語る。タンホイザーとヴェーヌスは要するに宿命のカップルということになるだろうが、改作の方には、距離を置いて、あえて醒めた目で二人のありようを見つめようとする姿勢がある。⁴⁴⁾

そして、改作冒頭のヴェーヌスとタンホイザーの間の論争は、古典古代と中世＝キリスト教的恋愛観と人生観に関する争いの対話であるが、同時に「ドイツの詩人とパリの高級娼婦との間の論争」⁴⁵⁾ とみなすことができる。歓楽の巷パリの女と諍いをし、結局戻ってきて旅報告をする。教皇と会ったことなどは小さなエピソードに縮小され(断罪を受けたにもかかわらず)、俗物の国ドイツへの風刺が綴られる。タンホイザーはヴィーナス山を去ってからの出来事、冒険談を帰国したオデュッセウスよろしく物語る。それを聞くヴェーヌスは今や貞女ペネロペのようにいじらしい。『ドイツ・冬物語』には、内奥の抑え難き望郷の念とドイツに巢食う敵どもへの宣戦布告の両方がはち切れそうなほど含まれているが、「タンホイザー」はいわばその前哨戦であり、1830年代40年代の散文による著作を見事に韻文で形象化している。『冬物語』を帰郷の物語とすれば、「タンホイザー」は妻の許への帰還の物語である。

結 び

最後に、ハイネの「タンホイザー」を全体として理解する上で、「世俗化」という視点を提起したい。『新詩集』版のタイトルにある副題「ある聖譚Eine Legende」は、まず反語である。聖人も奇跡も登場せず、第1部では痴話喧嘩、第2部で長大なヴェーヌス賛歌、第3部では時事詩調が繰り広げられるその内容は、およそ聖譚(レゲンデ)に似つかわしくない。ところが、サン・シモニズムの視点に立てば、天上ではなく地上の人間の生が聖なるものとされるのだ。そこで、タンホイザーとヴェーヌスの関係のような、「此岸の愛こそが人間にとって聖なるものであり、地上でこそ人間は古代の神々のように幸福であるべきなのだ、とするハイネのテーゼ」⁴⁶⁾ が「レゲンデ」というタイトルからは窺われる。エロティックな反レゲンデこそが現代のレゲンデとなる。これが「世俗化」である。

「世俗化」は「散文化」の理解にもつながる。第3部における散文的ドイツの描写は、伝統的な審美眼に照らしてみれば、あまりにも辛辣かつ卑俗であり、およそ诗情に欠けるということになるのであろうが、反面では、夢から覚めて現実的なものが目に見え始めたことの証でもある。見えてきた世界ではヴェーヌスの威光も失せていた。

故国ドイツの町の実状に直面したタンホイザーはショックのあまり、帰宅後しばらく口がきけない。「散文化」した世界に移行する際には落差があり、現実の「世俗化」の進行にあたっては暴力が伴う。『ドイツ・冬物語』第4章では、ケルンの大聖堂が馬小屋として使われる時代が来るだろうと歌われるが、聖像やシンボルが破壊された後にくる皮肉な幻滅感と「散文化」は切り離せない。

タンホイザーの姿には、詩人のあり方が示唆されている。「世俗化」された受難がこの作品には表されている。茨の冠で頭を飾り、マグダラのマリア（罪深い女）ならぬヴェーヌスに足を洗ってもらい、「苦いもの」と関わっていく姿勢がそれである。「散文化」した味気ない世界に敢えて身を置いて、自らが笑いに晒されることもおそれずに、ドイツの政治的、社会的、文学的状况に対峙するその姿勢は『ドイツ・冬物語』にそのままつながる。

ハイネの「タンホイザー」を際立たせるのは、何と言ってもタンホイザーとヴェーヌスの形姿である。中世の騎士または異国の地にあるドイツの詩人でもあるタンホイザー、古代の女神またはマティルドないしパリの高級娼婦でもあるヴェーヌス、両者の姿が、現実のパリまたはユートピアまたは愛の地獄であるヴェーヌスベルクで変幻自在に展開されるところに、この作品の複雑な魅力の一端がある。（了）

[註]

ハイネの作品からの引用は、*Heinrich Heine. Sämtliche Schriften in zwölf Bänden.* Hrsg. von Klaus Briegleb. München 1968-1976に拠った。以下、Bと略記し、その後に巻番号、ページ数を付して、本文中に示す。

また、デュッセルドルフ版ハイネ全集 *Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke.* Hrsg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1973-1997も参照した。こちらはDHAと略す。

ハイネの書簡は *Heinrich Heine Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse.* Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. 27 Bde. Berlin/Paris 1970 ff.より引用した。HSAと略記し、巻番号とページを示す。

- 1) ヴェーヌスベルク（ヴィーナス山）とは、民間伝承の中で古代の愛の女神ヴェーヌス（ヴィーナス）の隠れ住まう場所とされ、中世以来、禁じられた官能の歓びのアレゴリーの役割を演じてきた。この山の洞窟で女神が宮廷を主宰し、若い男性を誘惑しては、愛の快楽とひきかえに魂の救いを犠牲にするように仕向けるというのであった。15世紀より、伝説中のヴェー

タンホイザーの帰還

- ヌスベルクは場所が特定されるようになった。イタリア説とドイツ説があり、イタリアではヴェーヌスの伝説とシビラの洞窟の幻想的な伝承が融合し、ノリカの近くにあるとされる。ドイツで特に挙げられるのは、アイゼナハ近傍のヘルゼルベルクで、幽鬼の軍勢を先導するフラウ・ホルダの伝説と結びついている。なお、ヴァーグナーにおいてもヴェーヌスがホルダと同一視されている。Vgl.DHA 9, S.521.
- 2) HSA 20, S.146. 1824年2月29日ゲッティンゲンからR.Christianiにあてた手紙。ベルリンのラーエルのサロンの抗しがたい魅力のことが言われている。
- 3) ハイネの『自然の精霊』を読んでおり、そこに収録された二種類の「タンホイザー」を利用したのは確実であるにもかかわらず、ヴァーグナーはそのことについて口をつぐんでいる。Dieter Borchmeyer: *Die Götter tanzen Cancan. Richard Wagners Liebesrevolten*. Heidelberg 1992. S.136.
- 4) 寺岡孝憲「ハインリヒ・ハイネの『タンホイザー』について」(岡山商科大学学会『岡山商大論叢』第14巻第2号、1978年)、47-65ページ、57ページ。
- 5) すなわち二版ある「タンホイザー」のテキストについては、特に断りのない限り、初版(『自然の精霊』版)を用いた。
- 6) ハイネが写した民謡の末尾に教皇を諷めるような調子が見られるが、タンホイザー歌謡の最初のテキストにすでにローマ敵視の傾向が歴然と見られるということである。なお、オーストリア・バロックのあるバラードにおいては、ヴェーヌスベルクはもはや登場せず、教皇に断罪されたタンホイザーが、悔い改めたがゆえに、栄光のうちに天国に迎えられる様が歌われる。Leopold Kretzenbacher: *Heimat im Volksbarock. Kulturhistorische Wanderungen in den Südalpenländern*. Klagenfurt 1961. クレツェンバッハー(河野真訳)『民衆バロックと郷土—南東アルプス文化史紀行—』(名古屋大学出版会、1988年)、邦訳14-21ページ。
- 7) Günter Oesterle: Heinrich Heines Tannhäusergedicht — eine erotische Legende aus Paris. Zur Entstehung eines neuen lyrischen Tons. In: *Heinrich Heine und das neunzehnte Jahrhundert: Signaturen: Neue Beiträge zur Forschung*/hrsg. von Rolf Hosfeld. Berlin 1986. S.6-49. S.7.
- 8) B 3,1031, DHA 2, S.504.
- 9) HSA 24, S.382 f. Ludwig Bechsteinの1836年2月29日付の手紙から、実際にハイネがパリにいる自分をヴィーナス山のタンホイザーのように感じていたことがうかがえる。
- 10) Oesterle, a. a. O., S.31.
- 11) Ebd., S.14.
- 12) Dolf Sternberger: *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*. Hamburg und Düsseldorf 1972. S.206.
- 13) Ebd., S.213.
- 14) ちなみにこれは、公爵夫人か高級娼婦かという曖昧さをめぐる洗練された会話の遊びでも

- ある。ティツィアーノのヴィーナス像はロマン派的な伝統により「ウルビーノの公爵夫人」とみなされていたが、1840年代を経るにつれ、ここに描かれているのは娼婦なのだという考えにいたったのはスタンダールただ一人ではない。Oesterle, a. a. O., S.19-20.
- 15) Benno von Wiese: *Signaturen. Zu Heinrich Heine und seinem Werk*. Berlin 1976. S.60.
- 16) Oesterle, a. a. O., S.10.
- 17) Max Kommerell: *Das Volkslied und das deutsche Lied* (1936). In: Ders.: *Deine Dichterin und andere Essays*. München 1967, S.7-12, S.7 f.
- 18) Oesterle, a. a. O., S.22.
- 19) Sternberger, a. a. O., S.214 ff.
- 20) 大澤慶子「ハイネの『タンホイザー』について—ジャンルの位置づけの試み—」(大阪市立大学文学会『人文研究』第31巻第3分冊、1979年)、168-187ページ、178ページ。
- 21) Sternberger, a. a. O., S.218.
- 22) Ebd., S.208.
- 23) DHA 15, S.112. Berichtigung. <15.4.1849>.
- 24) 大澤、前掲、178ページ。
- 25) Sternberger, a. a. O., S.217.
- 26) Ulrich Drüner: *Schöpfer und Zerstörer. Richard Wagner als Künstler*. Köln 2003. S.82.
- 27) Ebd.
- 28) 木庭宏『民族主義との闘い ハインリヒ・ハイネ「ドイツ・冬物語」研究』(松籟社、1987年) 104ページ。
- 29) Elisabeth Genton は次のように強調する。「『冬物語』と比べれば確かに指先の練習であったが、彼の抒情的創作活動の内部では、はっきりとした転換点を記録した。」DHA 2, S.504.
- 30) 「タンホイザー」は普通の民謡詩節にごく近いバラード詩節で、第二行と第四行との間の一つの韻しかない。Gerhard Storz: *Heinrich Heines lyrische Dichtung*. Stuttgart 1971, S.130.
- 31) Hans Kaufmann: *Heinrich Heine. Geistige Entwicklung und künstlerisches Werk*. Berlin 1970, S.213.
- 32) Storz, a. a. O., S.134. Sternberger, a. a. O., S.208.など。
- 33) 形式は同じものの、「タンホイザー」において民謡の性格が廃棄され、テキストの終わりで政治的風刺詩に移行したのは、1835年12月10日の連邦議会決議により、ドイツとの新たな対決を余儀なくされたからである。Vgl. DHA 2, S.505.
- 34) 『ドイツ宗教哲学史考』第2版序文、1852年5月。
- 35) Vgl. DHA 2, S.504.
- 36) Oesterle, a. a. O., S.38.

タンホイザーの帰還

- 37) 初期ロマン派にとって「新しい神話」は時代の大きな課題であった。ハイネの創造行為においては、神話化と非神話化、神話と近代とが統合されている。Sabine Bierwirth: Mythos und Moderne bei Heinrich Heine. In: *Heine-Jahrbuch 2006*, 45.Jg., Düsseldorf 2006. S.20-37. S.34 f.
- 38) Oesterle, a. a. O., S.24.
- 39) Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*. 2 Bd., Frankfurt/M. o.J., S.478.
- 40) Oesterle, a. a. O., S.44.
- 41) Ebd., S.8.
- 42) Sternberger, a. a. O., S.211.
- 43) Werner Jung: *Heinrich Heine*. Paderborn 2010. S.48.
- 44) 寺岡、前掲、54ページ。「詩人の神話的な世界や人物に対する距離感」
- 45) Oesterle, a. a. O., S.14.
- 46) 大澤、前掲、175ページ。