

ツヴァイク／シュトラウスのオペラ『無口な女』

——革命前夜の「非政治的」喜劇——¹

杉山 有紀子

序 『無口な女』の時代

本論はシュテファン・ツヴァイク(1881-1942)がリヒャルト・シュトラウス(1864-1949)のために台本を執筆した唯一のオペラ『無口な女』*Die Schweigsame Frau* (台本執筆 1932 年、作曲 32～35 年)²を扱う。シュトラウスはホフマンスタールの死後、後を継ぐオペラ制作のパートナーとして 1931 年にツヴァイクに出会い、彼の台本によるオペラに着手した。作曲中にナチス政権が成立し「非アーリア人」の関与した作品の上演が禁止される中、『無口な女』には特例的にいったん許可があり、1935 年 6 月 24 日にドレスデンで初演が行われたものの、数回の公演の後に禁止となった³。この間の経緯はシュトラウスの伝記的研究において、特に彼のナチスとの関係を論じる上で注目を集めてきたが、オペラ自体の知名度や上演頻度は現在に至るまで極めて低く、「作品が目指したところの芸術の成果のためではなく、政治的エピソードとして覚えられている」⁴という状況が続いている。

本論は「政治的エピソード」ではなく作品そのものの解釈を主題とするが、それはこのオペラの「芸術の成果」を明らかにすることこそが、それを生んだ時代というものについてより本質的に考える契機となり得るからである。『無口な女』の書かれた 1930 年代初頭

¹ 本論文は、東京大学大学院ドイツ語ドイツ文学研究室のドクターコロキウムにおける発表『Stefan Zweig / Richard Strauss : *Die Schweigsame Frau* とその時代』(2010 年 11 月)に基づいている。

² *Die Schweigsame Frau. Komische Oper in drei Aufzügen. Frei nach Ben Jonson von Stefan Zweig. Musik von Richard Strauss. Fürtner Musikverlag, Mainz 1994.* (以下リブレットからの引用はこのテキストにより、本文中には頁数のみを記す。) オーケストラスコアは Boosey&Hawkes Ltd., London 1935. ツヴァイクがシュトラウスに送付した最初の原稿と思われるタイプ原稿(後に手書きで加えられた修正は除く)は Zweig, Stefan: Ben Jonson's ›Volpone‹ und andere Nachdichtungen und Übertragungen für das Theater. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Knut Beck. S.Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1987 に所収(この原稿については以下「初稿」と表記、全集については GW と略記)。

³ 詳細な成立の経緯については、近年の研究では以下に詳しい。広瀬大介：リヒャルト・シュトラウス 自画像としてのオペラ。《無口な女》の成立史と音楽。アルテスパブリッシング 2009。なおナチス政権成立後もシュトラウスは秘密裏での共同作業の継続を望んだがツヴァイクは同意しなかった。ただしシュトラウスによるその後のオペラのうち『平和の日』*Friedenstag* (ヨーゼフ・グレーゴル台本、1938 年初演)と『カプリッチョ』*Capriccio* (クレメンス・クラウス／シュトラウスほか台本、1942 年初演)はツヴァイクの原案による。

⁴ Steinberg, Michael P.: Politics and Psychology of *Die Schweigsame Frau*. In: Sonnenfeld, Marion (Edt.): Stefan Zweig. The World of Yesterday's Humanist Today. Proceeding of the Stefan Zweig Symposium. State University of New York Press, Albany, New York 1983. p.227.

は、共和国末期からナチス時代初頭までという、時代の大きな転換点となる時期である。文化の領域においても、第一次世界大戦以前の「昨日の世界」を継ぐ文化、いわゆる「ハプスブルク神話」(マグリス)⁵といったものが、ナチス時代到来と共に決定的な終焉へと向かっていくのと時を同じくして、リルケ(1926年)、ホフマンスタール(1929年)、シュニッツラー(1931年)、ヘルマン・バール(1934年)ら世紀転換期を代表する文学者が相次いで死去している。その少し下の世代であり、彼らの築いた文学世界を作家としての基盤としたツヴァイクは、彼らの、とりわけホフマンスタールの死の内に、世紀転換期から大戦を経て20年代に至るまで引き継がれてきた精神世界の最終的な死滅の予兆を見た。

ホフマンスタール! まずリルケが、それから彼が——これはもはや偶然ではなく、一つの象徴、それもよくない象徴です。⁶

そのホフマンスタールとの共同作業で知られるシュトラウスもまた、20世紀の作曲家ではあるが現代音楽というよりもむしろ前世紀のロマン派オペラを継ぐ最後の巨匠であった。そしてシュトラウスとツヴァイクは互いを非常によく理解し合った。ホフマンスタールとは激しい議論や対立の中で台本を仕上げていったシュトラウスが、ツヴァイクの書いた台本はほとんど手放しで絶賛し、嬉々として作曲を進めた。彼らは自分たちの芸術のやや後ろ向きで大衆的な特質を十分に自覚し、敢えて前時代的なオペラ・ブッフアの定型的枠組みを借りて、「昨日の」芸術たるオペラの最後の可能性を探ろうとしたのである。その二人が「ハプスブルク神話」の代表的詩人ホフマンスタールの死によって出会い、「昨日の世界」に最後の一撃を与えたナチス政権によって引き裂かれたことは象徴的とも言える。

『無口な女』がその象徴的な一瞬の邂逅の中で生まれた作品であるという事実に留意し、本論の解釈は時代環境との密接な関連において行われることになるが、それは狭義の政治性、とりわけナチス政権との具体的な関係を問題にすることを意味しない。成立史が政治情勢と顕著な関わりを持つのに対し、オペラの内容については「非政治的」であるという評価が定着している⁷。確かに、その運命に政治が消し難い影を落とした作品でありながら、

⁵ マグリス、クラウドイオ：オーストリア文学とハプスブルク神話。鈴木隆雄ほか訳。水声社1990。

⁶ Zweig an Anton Kippenberg, 18. Juli 1929. Briefe 1920-1931. Hrsg. von Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Natascha Weschenbach-Feggeler. S.Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1998. S.242.

⁷ ツヴァイクとの共同作業にあたりシュトラウスがナチス政権に対していかに振舞ったかといった意味での政治性はまた別の問題である。初演に際し最終的にヒトラーが自ら台本を読み、政治的には問題なしということで上演許可が下りたと言われるほどであるから、内容的に例えばナチスに対する抵抗や反発といった意味での「政治性」はないものと一般にみなされている。ただし、物語自体にシュトラウスのナチスへの「抵抗」のアレゴリーを読み込むといった高度に政治的な解釈もないわけではない。例えば山田の解釈は「無口な女」になりすましてモロズスに嫁ぐアミンタに、ナチスに協力するふりをして帝国音楽局に入り込み攪乱するシュトラウスの「抵抗」を重ねるとい

『無口な女』そのものには直接的に時代の反映と呼べるようなものはないが、それでもこれが 1930 年代初頭というドイツ現代史の重要な一時期に、ツヴァイクとシュトラウスによって書かれたという事実を抜きにして考えることはできない。政治的あるいは非政治的という皮相的な対立にとらわれるのではなく、「非政治的」かつ時代錯誤的でもあるこの作品が、他ならぬこの時代の中に現れたという事実そのものの持つ意味が、改めて検討されなければならないだろう。

1. ホフマンスタールの死——『無口な女』成立の背景

シュトラウスとツヴァイクの出会いと共同作業の経緯については既に多くが語られているのでここでは詳述しない。ここではホフマンスタールとの関係を一つの媒介として、二人が『無口な女』において目指したものについて考察する。

「芸術形式としてはオペラはもう過去のものだ。ヴァーグナーは誰も越えていくことのできない、途方もない頂だ。ただ自分はその山を避けて通ることによってなんとかやってきた」⁸とシュトラウスは語っている。言い換えればオペラ作曲家としてのシュトラウスの歩みは、「過去のもの」に今なお仕える芸術家としていかに活路を見出すかという問いを出発点としている。ヴァーグナー以降オペラに対する文学的・芸術的要求が飛躍的に高度化し、「声」に頼った感覚的な娯楽性がもはや十分満足を与えるものではなくなる一方で、重厚長大な楽劇の模倣にも限界が見えていた。そうした中でシュトラウスは職人的リブレッティストでなく「詩人」との共同作業という形で、オペラというジャンルに対する新たな要求に応えようとした。そしてその際、モーツァルトという懐古的モデルをもって彼に多大な影響を及ぼしたのが、旧帝国の遺した大詩人ホフマンスタールであった。彼の台本を得て、高級な娯楽としての伝統的オペラと、文学的・思想的価値を持った高度な芸術としてのヴァーグナー的楽劇を共に引き継ぎ、20 世紀に生き残らせることが可能になった。『ばらの騎士』に始まる彼らの共同作業による作品は、例えば新ウィーン楽派、あるいはシュトラウス自身のかつての『サロメ』*Salome* (1905 年初演) や、ホフマンスタールの既存の戯曲にそのまま作曲した『エレクトラ』*Elektra* (1909 年初演) に見られたように、テーマや作曲技法の前衛性あるいは今日性によってオペラというジャンルのあり方をそのものを疑問に付すようなことはしていない。共同作業においては彼らはむしろ——その「後ろ向き」たる

うものだが(山田由美子: 第三帝国の R. シュトラウス. 音楽家の〈喜劇的〉闘争. 世界思想社 2004.)、この解釈自体は広瀬の指摘通り、成立時期との前後関係からやや無理がある(広瀬、前掲書 170 頁)。といって、政治との関係を作品解釈と全く関わりのない付随的なエピソードとして扱ってしまうこともまた一面的にすぎるだろう。

⁸ Vgl. Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. GW, 1981. (以下同書については WvG と略記) S.418.

ことを十二分に自覚しながら——時代の求める華やかで現状肯定的な喜劇作品を提示することによって、「伝統文化」としてのオペラの延命に寄与したのである。

自分が既に「過去のもの」となった芸術に仕えている、ただ巨大すぎる先人を「避けて通る」ことで何とか生き延びてきた——それはツヴァイクの意識とも通じるものだったのかもしれない。ホフマンスタールの死の数日後にロマン・ロランに送られた葉書の短い言葉には、偉大な先輩作家に対する彼の複雑な思いが率直に表明されている。

友よ、もうお読みになったでしょうか。ホフマンスタールが亡くなりました——彼そしてリルケと共に古いオーストリアが終わりました。彼の生涯は長い悲劇でした——20歳での完成、その後神々はその声を彼から取り去ってしまったのです。私は個人的に彼を好きではありませんでしたが、しかし彼の弟子であり、彼の死に非常に心動かされています。⁹

ツヴァイクの活動の中心は戦間期以降であるが、その創作の原点は世紀転換期ウィーンの文化にあり、その死に至るまでホフマンスタールは彼にとって「師」であり続けた。一方で二人が個人的に必ずしも親しくはなかったのも事実である。ホフマンスタールの創作、とりわけ抒情詩に巨大な天才を認めたからこそ、「弟子」であるツヴァイクは同じ道を辿ろうとはしなかった。彼も抒情詩で文学界にデビューしたものの、間もなくそれを離れて心理学的散文に活動の中心を移していき、戦間期の文壇で大きな支持を獲得することになる。そうした中でホフマンスタールの側にはツヴァイクの良くも悪くも大衆的なあり方に対する警戒と反感が生じ、ツヴァイクの方もホフマンスタールと思想的に相容れなかった上、彼の中期以降の創作傾向にも懐疑的だった。彼にとってホフマンスタールの芸術は、本質的には最初期の抒情詩のみをもってその最良の時代を終えてしまっていたのである¹⁰。そしてそれはとりもなおさず、ホフマンスタールの「弟子」であるおのれの存在根拠に対する問いとしても跳ね返ってきたはずだ。二人を遠ざけていたのはむしろ両者の間の著しい類似性だったのではないかと推測するケルシュバウマーは、二人の関係を「互いをドッペルゲンガーとして避けて」いたと表現している¹¹。

そのホフマンスタールの死がもたらしたシュトラウスとの共作の機会に、ツヴァイクはオペラという共通の媒体を通じて先輩詩人との資質の相違を意識的に打ち出そうとした。シュトラウスはまだ面識のなかったツヴァイクからの最初のコンタクト¹²に対してすぐに

⁹ Zweig an Romain Rolland, 20. Juli 1929. Briefe 1920-1931. S.243.

¹⁰ Vgl. WvG, S.69f.

¹¹ Kerschbaumer, Gert: Stefan Zweig. Der fliegende Salzburger. Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 2005. S.215.

¹² この最初の手紙と共にツヴァイクはモーツァルトの未発表の書簡（いわゆるベーズレ書簡の一つで、オリジナルを所有していたツヴァイクが出した私家版の1部）を贈った。「尊敬する博士様、

自分の「女詐欺師あるいはスパイ」というプランを打ち明け、「私は、機知に富んだ陰謀劇は今日もはや不可能だというホフマンスタールには同意していません」¹³とさりげなく先代台本作家とは違う可能性への期待を示してみせた。これを受けてツヴァイクは、ホフマンスタールの晩年のテキストは「あまりに様式への探求に圧しかかれ、あまりに象徴性へと押し込められて」¹⁴いると率直に批判し、事前に、あるいは聴きながらテキストを読まなければ理解できないようでは舞台効果を損なってしまうと述べて、自分がシュトラウスと共に目指そうとするオペラの方角性を明示してみせたのである。その上で提示された題材がベン・ジョンソンの『エピソードまたはもの言わぬ女』 *Epicæne or The Silent Woman* (1609年初演)¹⁵であったという事実は、ツヴァイクがホフマンスタールとの関係をいかに強く意識したかということを示す裏付け。というのも彼がかつてジョンソンの改作『ヴォルポーネ』 *Volpone* の改作(1926)をホフマンスタールに送ったとき、ホフマンスタールは簡単な札と共に、自分にも同じジョンソンの『もの言わぬ女』の改作の計画があると打ち明けていたのである¹⁶。

ツヴァイクの台本がホフマンスタールのそれに比べてしばしば「詩情や象徴性に欠ける」と評されるとすれば、それはむしろ彼の目指したところであったとも言える。リブレットに限らずツヴァイクの創作全般において、作品が一般の人々に受け入れられることは常に意識されるべき条件だった。若い作家や友人への手紙には、予備知識がなく、映画的な速い展開に慣れた観客や読者にも届くものにするという考えがしばしば述べられている。シュトラウスにも「芸術作品がどんな人にも、また全ての人に対して通用するということは作品の持つ価値の前提ではないにしても、その最終的かつ決定的な試金石ではあるのです」¹⁷と書いているが、これらの発言には大衆への媚びというよりも「芸術作品という

あなたに対する私の大いなる愛と称賛を、この上なく慎ましやかな形で表明することができる機会をようやく見出すことができ、幸福に存じます」(Zweig an Strauss, 29. Oktober 1931. Richard Strauss / Stefan Zweig, Briefwechsel. Hrsg. von Willi Schuh. S.Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1957. (以下 Briefwechsel と略記) S.7)という過剰なまでにへりくだった手紙に、事もあるうに「ホフマンスタールを悶絶させそうな」(山田、前掲書 106 頁)、露骨なスカトロロジーを含むこの書簡を贈り物として添えるというツヴァイクの大胆なユーモアは、シュトラウスの気質に対する彼の驚くほどの確かな理解を示している(山田、同；及び広瀬、前掲書 43 頁以下)。シュトラウスは『影のない女』以降のホフマンスタールの、あまりに観念的で劇場効果からかけ離れた作風に不満を抱いていたといい(岡田暁生：〈バラの騎士〉の夢。リヒャルト・シュトラウスとオペラの変容。春秋社、1997. 67 頁下欄注参照)、ツヴァイクのアプローチはシュトラウス本来の、卑俗さや下品すれすれの喜劇性への愛着を刺激したのだろう。

¹³ Strauss an Zweig, 31. Oktober 1931. Briefwechsel, S.8.

¹⁴ Zweig an Strauss, 3. November 1931. Ebd., S.10f.

¹⁵ In: Jonson, Ben: *The Alchemist and other Plays*. Edt. with an Introduction by Gordon Campbell. Oxford World's Classics. Oxford University Press, New York 2008. pp.119-209. 邦訳はベン・ジョンソン戯曲全集 3. もの言わぬ女—エピソード—. 柴田稔彦訳、国書刊行会 1991.

¹⁶ Kerschbaumer, a.a.O. S.215.

¹⁷ Zweig an Strauss, 3. November 1931. Briefwechsel, S.11.

ものはヨーロッパ的に、真に普遍的に作用するものでなければならない¹⁸という彼の価値観を読み取るべきであろう。岡田は20世紀に入って「芸術」と「娯楽」との分離が明確化し、オペラもまたシェーンベルクのような「前衛・芸術」とシュトラウスのような「伝統・娯楽」とに二極化していったことを指摘している。特に第一次大戦後、それまで上流市民によって支えられてきた、伝統の継承と革新によって紡がれる芸術に代わって、その場その場でその都度生み出され消費され、過去にも未来にも痕跡を残さない大衆文化が中心に躍り出た¹⁹。そうした歴史性の喪失の中で、ツヴァイクは「歴史」に強いこだわりを見せた作家であり、その背景には、大衆的なものへの「過去」とのつながりの導入、あるいは大衆性と歴史性の融合という願望が見て取れる。ツヴァイクは上記のようなオペラの普遍的効果への志向の一方で、シュトラウスが大作曲家として歴史的に大きな使命と責任を持つ存在であることも常に意識し、作曲家自身にも繰り返し自覚を促している²⁰。このことから、ツヴァイクがシュトラウスとの仕事に大きな歴史的意味を与えており、広く受容される娯楽であることと歴史的位置の堅持とを両立させる作品を目指していたことがうかがえる。

だが一方でツヴァイクは自分とシュトラウスとによるオペラにある種の限界も感じていた。『無口な女』について彼は次のように述べている。

私がいま無造作に、浮かれながら書き付けているものが、『ばらの騎士』のような偉大な芸術作品(ein großes Kunstwerk)にはならないとしても、自分が音楽における最後の英雄の一人のために、その精力を張りつめさせるというささやかな貢献をすることができたという満足は得られるでしょう。²¹

「偉大な芸術作品にはならない」という表現の背景にあるのは、ホフマンスタールの才能に対する謙遜、あるいはかつてのシュトラウスに対する現在の老作曲家の限界と考えることもできる。しかしそれだけではなく、岡田が論じるように、かつてのホフマンスタールとシュトラウスの代表作『ばらの騎士』(*Der Rosenkavalier*, 1911年初演)が第一次大戦前夜の、芸術性と娯楽性のぎりぎりの妥協が成った「最後のオペラ」であったとすれば²²、戦争とそれに続く大衆文化の時代を経た今、そのような調和の内にある「偉大な芸術作品」を生み出す条件そのものが失われていたとも言えるだろう²³。戦中～戦後のホフマンスタ

¹⁸ Ebd.

¹⁹ 岡田、前掲書3頁以下、及び281頁以下参照。

²⁰ Vgl. z.B. Zweig an Strauss, 23. Februar 1935. Briefwechsel, S.94f.

²¹ Zweig an Raoul Auernheimer, 19. Oktober 1932. Briefe 1932-1942. Hrsg. von Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Natascha Weschenbach-Feggeler. S.Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1998. S.33.

²² 岡田、前掲書21頁参照。

²³ 岡田はヴァーグナー以後、その場限りの娯楽から歴史性を持った鑑賞対象へと変質したオペラ

ールはいわば芸術性の側から、抽象度の高い詩的形象をオペラに持ち込もうとしたが、シュトラウスの劇場効果に富んだ音楽との間では互いを活かしきることができなかった。ツヴァイクの資質は反対に、大衆性を一定の基盤としつつ歴史的意義と両立しうる作品を志向した。そしてツヴァイク以上にオペラの通俗的たるべき宿命を割り切って受け入れていた作曲家が——「どこでキッチュが終わり、どこからオペラが始まるのでしょうか？」²⁴とシュトラウスは半ば自嘲気味に書いている——ツヴァイクと意気投合したのは自然なことであった。

2. 「昨日の世界」と老い

本節では、上で見てきたような成立の背景を念頭に置きつつ、『無口な女』のテキストに考察を加えていく。ベン・ジョンソンの『エピソードまたはもの言わぬ女』のオペラ化はシュトラウス以前にも例があるが²⁵、ツヴァイクは彼の他の翻案作品同様、基本的な着想は維持しつつも筋や人物像にはかなりの改変を加えている。まず、ツヴァイクによる台本のあらすじを簡潔に記しておこう。

1780 年頃のロンドン郊外。莫大な財産を持つ独身の退役軍人モロズス卿²⁶は極度の騒音恐怖症である。行方不明になっていた甥ヘンリーが帰ってきてモロズスは喜ぶが、その甥がイタリアのオペラ座に加わって歌手のアミンタと結婚までしていると知って激怒、彼と縁を切って無口な女と結婚し遺産を譲ると宣言する。そこで理髪師が知恵を出し、一座の面々で偽の結婚を仕組むことにする。モロズスは一同の計画通り、3 人の花嫁候補のうちアミンタ扮する「無口な女」ティミーダ²⁷を気に入って「結婚」

を奇しくも「偉大なる芸術作品」と表現している（岡田暁生：オペラの運命。一九世紀を魅了した「一夜の夢」、中公新書 2001. 174 頁参照）。

²⁴ Strauss an Zweig, 10. Oktober 1934. Briefwechsel, S.87. 次作として構想されていた『1648』（後の『平和の日』、注2 参照）に、恋愛要素を入れることにツヴァイクが難色を示したことに対するシュトラウスの反応の一部。

²⁵ 例えばアントニオ・サリエリによる『アンジョリーナまたは囁き声の結婚』*L'Angiolina, ossia Il matrimonio per sussuror*（1800 年初演）。作者たちがこうした先例を知っていたかどうかは定かではないが、ツヴァイクが後に提案した『カプリッチョ』の題材もサリエリのオペラ『初めに音楽、次に言葉』*Prima la musica e poi le parole*（1786 年初演）であることから推して、少なくともツヴァイクは『アンジョリーナ』の存在を念頭に置いていた可能性がある。

²⁶ Sir Morosus、原作の Morose のドイツ語形で、「不機嫌な、気難しい」という形容詞から来ている名前。なお他の人物の名前で原作から引き継がれているのは、理髪師シュナイデバルト Schneidebart（原作カットベアド Cutbeard のドイツ語訳）のみである。

²⁷ オペラのスコアでは「ティミーダ Timida」と「ティミーディア Timidia」の表記が混在しているが、本論では台本に従って「ティミーダ」に統一する。

するが、その途端彼女は騒々しい女に豹変してモロズスを苦しめる。やはり偽の離婚裁判が開かれるが、離婚は不可能との裁定にモロズスは絶望する。最後にヘンリーと仲間たちが真実を明かすと、モロズスは彼らの演技ぶりに脱帽し、他者との交わり、そして音楽の素晴らしさに目覚めて静けさを味わう。

原作の時代設定がジョンソンの同時代つまり 1600 年前後であるのに対し、オペラでは「1780 年頃」²⁸とされている。この変更の持つ意味としては既にいくつかの指摘があるが、まず最もよく見られるのが、オペラ座の登場を可能にしたというものである²⁹。音楽家を登場させることはオペラ化に際しては当然有効な手段であるし、シュトラウスの得意とするテーマでもある³⁰。しかしこれだけでは勿論、1780 年という相当に具体的な設定の意味を説明することはできない。

シムハンドルは近年のウィーン国立歌劇場のプロダクション³¹に関するプログラムノートにおいて、ジョンソンの時代から「啓蒙期」への舞台の変更に従って、モロズスの生きた世界が「昨日の世界」になったという点を指摘する。海軍提督として彼が活躍したであろう植民地戦争の時代から、産業革命と都市市民文化の時代への移行期において、モロズスは人生を捧げてきたものが過去の遺物になっていく様を目の当たりにしている³²。つまり定型的なオペラ・ブッフアにおける老人と若者の対立が個人的なレベルにとどまらず、大きな社会変動を背景とした歴史的な世代間対立が持ち込まれているのである。

現在 64 歳と推定されるモロズスは海軍時代の思い出の品に囲まれ³³、かつ一切の「音」とコミュニケーションを拒絶して引きこもっている。これは時代が移り、自分が「昨日の世界」の人間となってしまった現実に対する彼の拒絶あるいは逃避を示している。彼の姿は、ツヴァイクの短編『見えないコレクション』*Die unsichtbare Sammlung*(1926)に登場する

²⁸ シュトラウスツヴァイク往復書簡集の編者シューによると、テキストではもともと「1760 年頃」と印刷されており、その上に紙を貼って「1780 年頃」と書き直してあるという(Briefwechsel; Anmerkung 62, S.177.)。初演のポスターは「1780 年頃」となっているが、いずれも何らかの意図によって書き直しがなされたのか、単に誤植として修正されたのかは不明である。

²⁹ 例えば荒井秀直：オペラ紹介シリーズ②『無口な女』。所収：Richard Strauss 87(日本リヒャルト・シュトラウス協会年誌第3号)、1987. 56 頁。

³⁰ 「オペラとかいう、当節はやりの耳を痛めつけるような代物を聴きに行くよりは、ガレー船に乗った方がましだわい！」(S.17; 第1幕第3場)とツヴァイクはモロズスに言わせている。このようなオペラ自体のイローニッシュな主題化は『ナクソス島のアリアドネ』(*Ariadne auf Naxos*, 1912 年/改訂版 1916 年)や『カプリッチョ』とも通じる。

³¹ Marco Arturo Marelli 演出、プレミエは 1996 年。同プロダクションはドレスデン(1998 年)やパリ(2001 年)でも上演されている。

³² Simhandl, Peter: Eine unechte Opera Buffa. Zur Leseart der Inszenierung. In: Die Schweigsame Frau. Programmheft. Wiener Staatsoper 1996/97. S.9.

³³ これはト書きにも指示があるが、シムハンドルが解説しているマレッリのプロダクションでは、船の模型は特に目立つ小道具の一つである。

老美術収集家を想起させる。戦時中に盲目となったこの収集家は、敗戦も、インフレーションによる自慢の版画コレクションの散逸も知らずに、家族の用意した代わりの白紙や模造品を愛でているのだが、彼はもはや「見えなく」なった失われた世界の幻想を、盲目ゆえに守り続けている。モロズスにとっての海軍時代の思い出は収集家にとってのコレクションにあたる。そして彼は盲目である代わりに極端な「静けさ」への逃避によって、この過去の幻想の中に引きこもろうとしている。

だがなぜそもそもモロズスは「過去」へと逃れなければならないのだろうか、そしてなぜそれは「静けさ」への逃避という形をとるのだろうか。主人公の老人を単に「音の嫌いな」偏屈で滑稽な人物として造形したジョンソンの原作とは異なり、ツヴァイクはモロズスの「音」への過敏さに対して「海軍時代の火薬爆発事故」という一種心理学的な理由づけを与えている：「あの方は昔、乗っていた船の火薬庫ごと空中に吹き飛ばしてしまったんです」(S.21; 第1幕フィナーレ、理髪師の台詞)。この背景設定は、一つには主人公を性格喜劇の嘲笑されるべき人物から理解・共感可能な人間に書き換えるという意味を持っていた。しかしそれだけではない。まず、ここで用いられている「空中へ吹き飛ばす in die Luft fliegen」という表現及び爆発のイメージを、ツヴァイクは第一次世界大戦によって大転換を強いられたドイツの運命にも用いている³⁴。この事故はモロズスが、安住してきた時代から全く未知の世界へと文字通り「吹き飛ばされた」ことの象徴なのである。そしてさらにこの設定が、平和主義者ツヴァイクによってモロズスに与えられた一つの明らかな印、すなわち戦争の犠牲者としての印でもあることを見逃してはならない。第一次世界大戦後に大きな問題となった帰還兵の戦争神経症（シェルショック、砲弾神経症）において、音響に対する過敏は特に顕著な症状の一つだった³⁵。勇敢だった兵士たちが砲撃のショックで精神を破壊されるという衝撃的な現象は、フロイトの神経症論にも大きな影響を与えたが、ツヴァイクにとってもまさに同時代現象として現前する、進行中の戦争被害であった。モロズスの騒音恐怖は——外面的にはいかに彼が戦争賛美者であろうとも、あるいはそうであるほどに——、根源的には争いに満ちた世界に対する恐怖であり、トラウマ的過去へのとらわれなのである³⁶。

³⁴ 「先だって起こったことは炎というよりはむしろ爆発であった。極度に高まった圧力による自然発火、古い体制の空中への飛散(In-die-Luft-Fliegen)であった」(Zweig, Stefan: Die Erziehung zum republikanischen Bewußtsein. Erstmals in ›Die Republik‹, Berlin 5. Dezember 1918. In: Die Schlaflose Welt. GW, 1983. S.137.)。

³⁵ 例えばカーディナー、エイブラム：戦争ストレスと神経症（中井久夫・加藤寛訳、みすず書房2004）参照。カーディナーによれば、戦場体験による外傷神経症は患者の自己と外的世界の安定的な概念に破壊的な変化を生じさせ、その結果自我は外的世界を敵対的で圧倒するものと感じ「世界からの退却が目標となる」（同256頁）。最重症例として「(爆発によって) 空中に吹き飛ばされた者」が挙げられていることは示唆的である（同322頁）。

³⁶ 精神身体学者のヘニングセンは、モロズスの体験と騒音恐怖との結びつきが部分的には心理学的根拠を持つことを認めつつも、彼の全般的な対人不適応の背景に小児期の体験（「ディミーダ」

このことはドラマの進行と共に次第に露わになってくる。モロズスは第1幕では、家政婦や来客（ヘンリー）を杖で追い払ったり、主人の権限を振りかざして「静寂」を命令したりと、強権的とも言える態度で「静けさ」を要求する（これはベン・ジョンソンのモロースと同様である）。しかし計画が進むにつれて、騒音に対する彼の本来の感情である受動的な「恐怖」が前面に出てくる。彼は豹変したティミーダの立てる騒音に逃げ惑い、ひたすら後悔し絶望する。離婚の訴えが退けられ、彼女との結婚生活から逃れられないと思い込んだモロズスが考えるのは、もはや騒音の原因（＝妻）に対する攻撃ではなく「ピストルはどこだ、剣はどこだ、ロープをくれ、水に飛び込もう、窓から飛び降りよう……」（S.77; 第3幕第9場）ということなのである。

モロズスをここまで追い込む一連の計画は、ヘンリーたちに言わせれば「彼の髭をしっかりと剃ってやり、愚かさからすっかり治してやる」（S.30; 第1幕フィナーレ）ことである。

『見えないコレクション』の老収集家が周囲の協力によって幻想を破られずに済み、時代の激変という現実から最後まで超越していられるのと異なり、ヘンリーたちはそれを許さず、「愚かさ」として名指される過去へのとらわれからモロズスを「治療」するために、強制的に過去と向き合わせようとする。例えば結婚を聞きつけて船乗り時代の仲間（ファルファッロらの演技）が乱入したり、騒々しい女に化けたティミーダが船乗り時代の品を壊して回るといったように、一同の「騒音」による攻撃がしばしばモロズスの船乗りとしての過去に結びついているのは偶然ではない。ここでは極端な刺激に曝しつつトラウマの根本原因を直視させるという、神経症に対する一種のショック療法が志向されているとも言える。

同時に彼ら音楽家自身は戦争と対置される存在として現れる。帰ってきたヘンリーの「仲間が一緒にいる」という言葉で、モロズスは兵士仲間と誤解し、兵士を称える。ところが実際に現れるのはオペラ座の喜劇役者たちである。音楽家と兵士とのこの取り違えにおいて、芸術と戦争との対比が提示される。そして少し先取りして言えば、「無口な女」計画を通して最終的に音楽がモロズスの戦争の過去を乗り越えさせ、彼の現実への復帰は「音楽の美しさ」を理解することにおいて成就することになる。

とはいえ、トラウマ的過去の暴露と受容という意味で、この結末も無論幸福な和解というだけでは済まされない。先に触れたシムハンドルの言う「昨日の世界」の没落は、「過去のなもの」へと向けられる若者たちの暴力性において、さらに破壊的な意味を孕んだものとして見出される。すなわち「革命前夜」としての1780年という時期設定である。ヘンリ

が語る孤独な幼年時代と同質のもの）を想定することで、より精神医学に即した説明を試みており（Henningsen, Peter: Seelenschichten eines Griesgrams. In: Die Schweigsame Frau. Programmheft. Bayerische Staatsoper 2009/10. S.15-23.）、これもツヴァイクとフロイトとの関係等を考慮すれば注目に値する解釈である。ただし厳密な医学的分析よりも重要なのは無論、当時得られていた知見、とりわけツヴァイクの持っていたであろう知識と経験が、文学的な一つの象徴としてモロズスの「症例」に投影されている可能性を理解することである。

一たち新しい世代の革命的な一連の計画は、モロズスが「静けさ」の内に守ってきた過去の幻想を完膚なきまでに打ち砕くのである。

世界に直面することに対するモロズスの恐怖にはもう一つの原因がある。それは「老い」に対する不安である。そして外的な時代の変化と、モロズス個人の「老い」とは相似関係にある。「モロズス卿の老いのプロセス、彼が死へと向かっていくことが、彼の世界の没落と結び付けられる」³⁷。興味深いことに、この「老い」に関する中心的部分は当初のツヴァイクの台本にはなかった。結婚を前に初めて相手と二人きりになったモロズスが、慎ましい娘を演じるアミンタに結婚への不安を打ち明ける場面（第2幕第4場）について、シュトラウスは枝葉を削除して対話を切り詰めるよう求め³⁸、ツヴァイクもこの場面が長すぎ、また説明的にすぎると認めて³⁹全面的に書き直した。これは『無口な女』におけるシュトラウスからのほとんど唯一の書き直し要請だが、この修正によって初めて、老いという要素が明確にテーマ化されることになったのである⁴⁰。初稿ではモロズスは結婚に対する様々な後ろめたさを口にし、年齢はその一つにすぎない。これに対し完成稿では、ぼやけていた焦点が「老い」という一点に定まり、反復や回りくどい言い回し、説明的な部分などが削られると共に、主語が完全に単数化されて、一般論でないきわめて率直で切実な告白が提示されることになった。

モロズス：年寄りの男というのは半人前の男でしかない、
半ば裸で時代の中に立ちつくし、
彼の最もよい部分は過去になってしまっている。
その目はとうに見ることに飽いて、
心臓はくたびれて強く打つこともない。
血の中にはあまりに深く冷気が宿り、
しっかり生きる気力を萎えさせてしまう。
自分自身がこわばって冷たいために
周りのものをもみな老いさせてしまう。
陽気であることも、笑うこともできない、
他の人を喜ばせ楽しませることもできない——
ただ一つ、若い者に優ることがある、
ただ一つ、いいかい、年寄りにできることがある、

³⁷ Simhandl, a.a.O. S.8.

³⁸ Strauss an Zweig, 16. Dezember 1932. Briefwechsel S.33f.

³⁹ Zweig an Strauss, 19. Dezember 1932. Ebd., S.35f.

⁴⁰ ただし現在、実際の公演においてはここで引用した「老い」への言及の部分は全て、または大半がカットされるのが通例であり、正当に主題として提示されることは稀である。

年寄りというものはよりよく感謝できるものなのだ。

(アミンタの手を取り、優しく彼女を見つめる。アミンタは意に反して恥じ入り、彼の眼差しに心動かされる)

というのも、考えてごらん、

年寄りが人生に喜びを感じるために、

いかに僅かなものしか必要としないか！

静かな一日でももう幸せだし、

言葉一つ、微笑み一つで嬉しくなる、

誰かが優しい眼差しを向けてくれたなら、

それだけでもう十分なんだ。

いいや、君、それ以上に大きなものは、

愛だの、激情だの、情熱だのはもう求めない、

君がもし私を重荷と感ずることなく、

私にほんの少し優しくしてくれたなら、

それだけで幸せなのだが——これは君にあまりに多くを求めることになるだろうか？ (S.41f; 第2幕第4場)

ツヴァイクは執筆の時点でまだ 51 歳であったとはいえ、自らを既に「老人」と感じ、50 歳を迎えることを異常なまでに恐れていた⁴¹。彼がこの部分に自身の実感を込めていることは疑いない。そしてここで「時代の変化」と「モロズスの老い」の重なりにもう一つの要素が加わる。すなわち芸術上の「老い」である。「彼の最もよい部分は過去になってしまっている *Sein best' Teil ist Vergangenheit*」という一節には、「交響詩を書いていた昔のようなインスピレーションはない」と打ち明けたというシュトラウス⁴²への、そして「古いオーストリア」の遺児たるツヴァイク自身への穏やかなイロニーが響いている。それは芸術家としての彼ら個人の老いと共に、オペラというジャンルそのものの滅びに対する意識も映し出している。「陽気であることも、笑うこともできない、他の人を喜ばせ楽しませることもできない」、それでも老いた者にこそできることがある、という部分は、二人の「老芸術家」によるこの時代錯誤な 20 世紀のオペラ・ブッフア、陽気な笑いというよりは穏やかな微笑が相応しいこの作品そのものに向けられたかのように思われる。

モロズスの姿に終わりゆくオペラ史の黄昏も重ね合わされているのだとすれば、この作品が「音楽とは過ぎ去ったときこそ美しいものだ」という、オペラのオペラに対する自己言及的なイロニーで締めくくられることも不思議ではないだろう。若者たちの「音楽」との和解によって、モロズスは単なる騒音の拒絶ではない、「静けさ」の新たな意味を受け入

⁴¹ Vgl. z.B. Zweig an Erich Ebermeyer, vermutlich 28. November 1931. Briefe 1920-1931, S.310.

⁴² Vgl. WvG, S.418.

れることになる。この最終場について次節で詳しく論じる。

3. 「静けさ(Ruhe)」と死

『無口な女』は第1節で触れた『ばらの騎士』と多くの共通点を持つ。年嵩男の結婚騒動を描いた喜劇オペラであること、18世紀を舞台とすること、それぞれ第一次世界大戦とナチス政権掌握という世界史的大事件の直前に書かれたこと等である。『ばらの騎士』の中の二人の人物像、結婚に失敗するオックス男爵と、老いを自覚して愛を断念する元帥夫人が、『無口な女』においてはモロズス一人に集約されていると言える。『ばらの騎士』はマリー・テレーズという名の元帥夫人の恋人との情事の夜明け、すなわち彼女のエロスの頂点から始まり、その「古い」に帝国（この含意は命名からも明らかであろう）の衰退を重ねながら、彼女の愛における静かな諦念を描き出す⁴³。女性の美の衰えと帝国の滅びという重なり合いは、非常に官能的なイメージであり、その残酷な運命にもかかわらず、元帥夫人の高貴な姿は「無常を微笑する喜びへと、頹廃を優美な生の快樂へと変え」⁴⁴。そしてその「無常」あるいは「滅び」が若い恋人たちの二重唱における未だ失われていない永遠への甘美な陶醉に重ね合わせられることによって、エロティックな美しさは倍加されることになる。

『無口な女』においても「無常」は重要な要素であり、幕切れでそれを提示することにより『ばらの騎士』より一層明確に印象付けられている。第3幕で計画の真相が明かされた後、モロズスはヘンリー及びオペラ座一同と和解し、彼らの音楽を楽しむ。過去の幻想の内に引きこもっていたモロズスは、最後に朗らかな歌と笑いの内に現実を生きることを目覚めるのである。しかし音楽が終わると音楽家たちは一人また一人と去っていき、最後に理髪師が「そろそろ私たちは行ってしまいますよ und jetzt sind wir endlich fort」⁴⁵(S.81)という言葉と共にドアを閉める。甥夫婦と共に残されたモロズス卿のモノローグは、満たされてはいるが静かな諦念と「終わり」への感覚に貫かれている。

モロズス：（晴れやかに、幸せそうに安楽椅子にもたれて）音楽とはなんと美しいものか——だが過ぎ去ったときこそ美しい！（心地良さにグラスのワインを飲み、長いことアミンタを眺める）若く無口な女とはなんと素敵なものか——だが他人の妻でいてくれてこそ素敵なのだ！ 人生とはなんと素晴らしいものか——だが愚かではな

⁴³ マグリス、前掲書 322 頁以下参照。

⁴⁴ 同 323 頁。

⁴⁵ ツヴァイクはモロズスのモノローグではなくこの台詞を幕切れに回す可能性にも言及していた (Zweig an Strauss, 17. Januar 1933. Briefwechsel, S.41.)。

く、それを生きることを知ってこそ素晴らしい！（パイプに火を点け、心地良さに煙を前へ吐き出す）ああ、おまえたちは全く見事に私を癒してくれた。いまだかつてこんなに幸せな気持ちだったことはない。ああ、なんとも言えずいい気分だ。静けさを！（安楽椅子にもたれ、左右の手でアミンタとヘンリーの手を取る）静けさを！ ああ……ああ……ああ……！（S.82; 第3幕最終場）

この幕切れの部分についても、ツヴァイクの初稿とオペラの完成稿を比較することで興味深い事実が見出される。まず冒頭の一文が初稿では「音楽とはなんと美しいものか、しかしそれから再び静かになる(wieder still wird)ときこそ美しい」となっている。つまりこの場合の「静けさ」は回帰するものであり、また文字通りの「静寂(Stille)」である。これに対し完成稿では音楽とは「過ぎ去る(vorbei)」ものとして、この「過ぎ去ること」を受け入れて初めて「美しい」ものとなる。音楽を含んだ時間の直線的で回帰不可能なあり方が強く意識されるようになったことがわかる。また「人生とはなんと素晴らしいものか」という部分では、初稿は「それを愛する(lieben)ことを知ってこそ素晴らしい」となっているが、完成稿では「それを生きる(leben)ことを知ってこそ」となっている。さらに、「静けさを！(Nur Ruhe!)」⁴⁶という言葉は初稿にはない。全編を通して数え切れないほど現れる Ruhe という言葉は、改稿の過程で初めて『無口な女』の最終的な帰結として加えられたことになる。この「静けさ」については以下で改めて考察する。

さて、『無口な女』と『ばらの騎士』は舞台となる時代も非常に近い。『ばらの騎士』の舞台は「マリア・テレジア時代」であるのに対し、先に触れたように『無口な女』は「1780年頃」であり、『ばらの騎士』よりも少し後と考えられる。ゲルナーは『無口な女』の時代設定に関し、ツヴァイクがシュトラウスと出会った当時取り組んでいた伝記『マリー・アントワネット』*Marie Antoinette*(1932)との並行性を指摘し、彼がオペラと同時期に描いた二人の「王妃／女王 Königin」、マリー・アントワネットとメアリ・スチュアートのブッフオ的変奏としてアミンタを捉え得るとする⁴⁷。しかし『ばらの騎士』においてはロココの音楽的模倣によって「マリア・テレジア時代」の旧き佳き時代の夢が呼び起こされるのに対し、『無口な女』においてはその娘にしてロココの最後の女王マリー・アントワネットの時代が背景になっている⁴⁸。この微妙な時代の違いは偶然生じたものではなく、前節で述べ

⁴⁶ „Nur Ruhe!“という言葉は台本中に幾度となく登場し、この幕切れの部分は日本語では通常「静かだ！」と訳される。しかしこの表現が最初に使われるのがモロズスをなだめる理髪師の「どうかお静かに Nur Ruhe」という台詞であること（S.7; 第1幕第2場）、そして後述する「静けさ Ruhe」への希求という本論における作品の意味付けを踏まえて「静けさを！」と訳した。

⁴⁷ Görner, Rüdiger: Schweigsame Dissonanzen. Zum Verhältnis zwischen Stefan Zweig und Richard Strauss. In: Eicher, Thomas (Hrsg): Stefan Zweig im Zeitgeschehen des 20. Jahrhunderts. Athena Verlag, Oberhausen 2003. S.77-91.

⁴⁸ 『マリー・アントワネット』との縁は意外なところにも見出される。『無口な女』は理髪師の役

たような「革命前夜」を意識したものと考えられ、それは『無口な女』という作品の書かれた時代状況の反映に他ならない。

執拗に「静けさ」を求めるモロズスの人物像に、台本作家ツヴァイクが自己投影されているという指摘は様々になされている。シュトラウス宛の現存する最後の手紙に彼が *Morosus* と署名しているという事実⁴⁹は象徴的だ。彼がザルツブルクの鐘の音に悩まされていたなどという伝記的背景もあるにはあるが⁵⁰、無論重要なのはそうしたことよりも、文字通り騒がしさを増していた当時の政治・社会状況である。台本が書かれた 1932 年という時期もまた「革命前夜」であった。日に日に強まっていく反ユダヤ主義、イタリア・ファシズムとナチ党の伸長、蔓延するアメリカ的な拝金主義とソ連の増長との狭間で古びていくヨーロッパ。加えて詩人たちの死に「象徴」される自らの文学者として、また一人の人間としての老いの意識。こうした全てのものが「騒音」であり、そこからの救いはただ沈黙と仕事への没頭の内にある「静けさ」、すなわち心の内の平安であった。スタインバーグがモロズス像を、ツヴァイクが同時期から取り組み始めた評伝『エラスムスの勝利と悲劇』*Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*(1934)の主人公に重ねるのは適切だろう⁵¹。すなわち、エラスムスは宗教対立の中で「内面の平和 *der innere Friede*」を求め、困難な非党派性を貫こうと苦闘した人物として描かれるが、『無口な女』では同様のテーマが「騒音」のメタファーによって表現されており、「騒音の犠牲者」であるモロズスはエラスムス同様、ツヴァイクの自画像に他ならないという。エラスムスもまた、革命の時代を前にして空しく「平安」を求める前時代の人間なのである。そのような関連を考慮した上で最終場のモロズスのモノローグに立ち返るならば、彼の満足の言葉（「ああ、なんとも言えずいい気分だ」）で終えられていた初稿に対し、決定稿で「静けさを！」という言葉が幕切れに据えられたことの意義は、『無口な女』という喜劇が単なる円満な解決ではなく、幕開けから絶え

割等においてロッシーニのオペラ・ブッフア『セビリアの理髪師』(*Il Barbiere di Siviglia*, 1816 年初演)を連想させ、広瀬は両者の間に音楽的にも多くの共通点があることを指摘している(広瀬: 前掲書 247 頁以下参照)が、加えてその原作であるボーマルシェの戯曲(*Le Barbier de Séville*, 1775 年初演)について、ツヴァイクは『マリー・アントワネット』の中で、王家を嘲弄するこの風刺作家を王妃が気に入り、自らロジヌ役を演じたという印象的なエピソードを紹介している。つまり『セビリアの理髪師』は、現実政治に疎い王妃が知らずして革命に手を貸すことになったという象徴的な作品なのである。理髪師と歌手たちが老モロズスを相手に繰り広げるドラマは、まさしく旧体制への反逆であり、和解という形であれ結局のところは革命家たる若者たちの勝利に終わることになる。

⁴⁹ Zweig an Strauss, Dezember 1935. Briefwechsel, S.151. ただし直接的にはこの署名は、直前の手紙でシュトラウスが偽名の使用に言及し、彼自身が自作『インテルメッツォ』の主人公 *Robert Storch* の名を、ツヴァイクが *Henry Mor* (ママ) を用いることを提案したことを受けてのものである(31. Oktober 1935. Ebd., S.149)。

⁵⁰ モロズスが鐘のやかましさを嘆く有名な歌がある(S.8f; 第1幕第2場)。Vgl. Kerschbaumer, a.a.O. S.302f.

⁵¹ Steinberg, op cit., p.233.

ず繰り返されてきたモロズスの切なる希求のリフレインによって——ただしそれまでの物理的かつ個人的な「静寂」への欲求を超えた、いわば世界に対する祈りという形で、結ばれることになった点にあると言えよう。

だがそうだとすれば、この最後の「静けさ Ruhe」もまた幻想ではないのだろうか？⁵² 過去への逃避から抜け出したとして、モロズスが至るのは結局のところ新たな、いわば芸術への逃避でしかないのではないか？ 確かに甥夫婦、そして音楽との和解は彼の待ち望んだ「平安」をもたらすはするだろうが、それは彼が時代から取り残され、いずれやってくる革命に対して為すすべもないという現実にとって何の解決にもならない。真の「静けさ」とは結局のところ「安定の世界と共に消え去ったヴィジョン」⁵³——つまり第一次世界大戦によって既に永遠に失われていた幻想の世界そのものでしかなく、モロズスは所詮「嵐の前の静けさ」を求めて、再び新たな幻想の内に逃れるほかないのだろうか。

あるいはシュトラウスとツヴァイクは彼らの芸術に没頭することによって、少なくとも一時的には事態を乗り切れると考えていたのかもしれない。ナチス政権成立を迎えてなお、ユダヤ人のツヴァイクに新しい台本を乞い求めるシュトラウスの度重なる手紙には、気の滅入る現実から優れた詩句の力で何とかして逃れていたいという焦燥のようなものさえ感じられる。ツヴァイクの側も、シュトラウスという歴史に名を残すであろう大音楽家への協力を通して、失われゆく最後の「静けさ」を、つまりは芸術への逃避の可能性を、なお引きとめることができると信じていたのだろうか。現に、オペラという芸術そのものの抱える限界、そして「革命」の現実気付いていなかったわけではないのに、モロズスのように、あるいは『見えないコレクション』の老収集家のように、二人は現実を目を閉ざしていたようにも見える。「政治は過ぎ去り、芸術は存続します。ですから永続的なものを目指すべきなのです」⁵⁴とツヴァイクはシュトラウスに書き送っている。他ならぬシュトラウスがこの年には帝国音楽局総裁としてナチスの芸術政策の中樞を担わされていくことを思えば、なんという楽観的にすぎる言葉であろうか。

しかし一見その楽観に基づいて非政治性の内に逃避しているように思われる『無口な女』だが、この「喜劇」の結末は決してそれだけにとどまてはいない。シムハンドルは、『無口な女』の終わりはモロズスにとっての「ハッピーエンド」ではなく、オペラの終わりと共に「誰も免れることのできない道へと歩み入る」⁵⁵、すなわち死へ向かっていくこ

⁵² 広瀬はシュトラウスの付曲において「無口な女」を表すライトモチーフと、「静けさ」を表すモチーフ（最終場の„Nur Ruhe!“の部分でも用いられる）とが1音目と2音目を入れ替えただけの同じ音程で構成されていることを指摘し、幕切れでモロズスが得る「静けさ」がかりそめのものにすぎないという可能性を示唆している（広瀬、前掲書 225 頁）。

⁵³ Steinberg, op cit., p.234.

⁵⁴ Zweig an Strauss, 13.April 1933. Briefwechsel, S.50.

⁵⁵ Simhandl, a.a.O. S.12.

とになると述べる。そもそもモロズスという人物は自らの老いを自覚し、「彼の命が彼の世界と共に終わりへと向かっていく」⁵⁶ことを認めまいとして苦しんでいたものであり、その彼がようやく得る「静けさ」というものはその現実に向き合うことでなければならないのだ。

この「死」への傾きというのは何も幕切れで初めて言えることではない。例えばフロイトならば、モロズスが3人の花嫁候補からティミーダを選び出す場面に、彼が『小箱選びのモチーフ』*Das Motiv der Kästchenwahl* (1913)⁵⁷で示したのと同じ構造を見出して次のように論じるかもしれない。『ヴェニス商人』において「鉛」の小箱が、また多くのメルヒェンにおいて3人目の「黙っている」女性を選ばれ、それが不可避的な「死」の宿命を愛の選択へと転化したものであるように、モロズスによる最も「無口な（に見える）女」の選択は、避け難い死の受容を表している。そしてさらに、夢の分析、またメルヒェンの解釈においても「語らない *Stummheit*」ということは死の表現と理解されるので、「無口な」妻を求めるとことが既に、潜在的な死への欲求を示すものに他ならない、と。フロイトのこの論文自体も、ツヴァイクが仮に知っていたとすれば、3人の花嫁候補というジョンソンの原作にない設定を取り入れる際に念頭に置いていた可能性はある。しかしフロイトに尋ねるまでもなく、台本を注意深く読んでいけば、「静けさ *Ruhe*」そして「眠り *schlafen*」のモチーフが、初めから死の影を帯びて現れていることは明らかだ。騒音への一方的な怒りをぶちまけていたモロズスが、若い妻を娶るという理髪師の提案に対して、初めて寂しい胸の内を明かす第1幕第2場の歌詞を見てみよう。

モロズス：（突然物思いに沈みながら。すっかり夢見心地でひとりごちる）
そうだなあ、素敵だろうな！　こんなに不安でもなく、むなしくもなく、こんなに死ぬほどひとりぼっちでもなく、
毎日、毎晩、自分ひとりだけでなくいられるのだったら。
息子も跡継ぎもなく、甥も友達もなく、
世界じゅうに誰ひとり、心から思ってくれる人がいない。
そうだなあ、素敵だろうな！——
その人のためにそこにいる
という誰かを知っていたなら、
よくしてくれて、そばにいてくれて、
共に呼吸し、共に考える、
不安が喉元にまで迫ってくるときに。

⁵⁶ Ebd., S.11.

⁵⁷ Freud, Sigmund: *Das Motiv der Kästchenwahl*. In: Freud, Sigmund: *Studienausgabe Band X. Bildende Kunst und Literatur*. S.Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1969. S.181-193.

その人のために生き、
その人のために死んでいくような誰か、
そして冷たくなっていくときに、
目を閉じ、手を組み合わせてくれる人がいてくれるということは——
(深く息をつく) そうだなあ、素敵だろうな！ (S.11; 第1幕第2場)

ここで憧れが向けられている「誰か *irgendwen*」は女性に限定されていない。モロズスの念頭にはこの時点で既に「死」があり、「妻」への求めは安らかな余生と死への望みを隠すヴェールにすぎない。このことから遡って考えれば、この場面の直前にモロズスが寝室から出てきて「どうして眠れようか」と嘆くとき、暗に言われているのは、後継ぎを持たない今の状態で「どうして死ねようか」ということなのである。第2幕フィナーレで暴れ出したティミーダをヘンリーが取り押さえ、叔父と甥の和解が果たされると、モロズスは「眠れるかもしれない……眠ろう……」と呟き、ヘンリーも「どうぞ心配しないでお休みください *Geht nur zur Ruhe und seid unbesorgt*」と叔父を安心させる (S.59)。„zur Ruhe gehen“という表現には「死」の含意もあり、ここでも「眠り」と「死」は二重化される。モロズスが寝室へ去った後、ヘンリーはアミンタを抱きしめ、一方モロズスは甥が「ティミーダ」を「取り押さえて」くれていることに安堵して眠りに落ちていく。

モロズスの声：ヘンリー、ヘンリー！ まだ見張りをしてくれているか？

ヘンリー：ええ、叔父さん、一晩中おります！

(……)

モロズスの声：それじゃ私は眠れるかな？ あの女をしっかりと押さえてくれているか？

ヘンリー：(アミンタをさらにしっかりと抱き寄せながら) ご心配は要りません！

鉄のように、燃える縄のように

しっかりと彼女を捕まえました、

彼女は身動きもできません、

人生の全てを自らの意思で

永遠に僕に委ねました！

モロズスの声：(低く、温かく) ああ…ああ…それで安心して眠れるよ。何もかもありがとう、ありがとう、おお、ありがとう！ (S.60; 第2幕第12場)

このような形でモロズスの眠りと甥夫婦の愛とが——多分に皮肉な構図ではあるが——はっきりと重ね合わされ、後継ぎ夫婦を得たモロズスが安心して(永遠の)眠りにつけるというアナロジーが浮かび上がる。そして幕切れのモロズスの「静けさを！ *Nur Ruhe!*」

という炫きは、いわば彼の死への覚悟と受容を示す言葉である。この時安楽椅子にもたれた彼が両の手をヘンリーとアミンタに委ねていることは、死の時に彼らが「手を組み合わせてくれる」という状況を暗示している。音楽との和解によって示される人生との和解、新たな「安らぎ Ruhe」とは、すなわち死に他ならない。

本節の最初で『ばらの騎士』との比較に言及した。『ばらの騎士』も『無口な女』も、人物の「老い」を通して一つの世界が終わりゆくことへの予感を表現するが、その描き方は同じ喜劇的オペラであっても大きく異なっている。『ばらの騎士』において喜劇的要素を担うのは専らオックス男爵の方であり、若い恋人への想いを諦めることになる元帥夫人は、いかなる意味でも滑稽には描かれていない。しかしその感動的な造形ゆえにかえって「悲しく、はかない現実魔法にかけられたように甘美で好ましいものに変質されてしまう」⁵⁸。彼女の体現する「美しい滅び」の幻想を一気に破壊した第一次世界大戦を経て、さらに新たな「革命」への予感の内に書かれた『無口な女』は、もはや同様の甘美な夢に立ち戻ることはできない。ツヴァイクは『1914年と今日』*1914 und Heute*(1936)⁵⁹と題するエッセイにおいて、「最後の瞬間まで誰も戦争を信じていなかった」第一次大戦前夜と、誰もが戦争を予感しながらそれを押しとどめようとする気力を持たない現在とを対比している。モロズスにはもはや元帥夫人のように「今日か、明日か、明後日か……勿論こんなにも早く私の身に降りかかってくるとは思わなかった」⁶⁰と語ることは許されていないのである。無口な一騒々しい女に翻弄される老モロズスは喜劇的であるが、その滑稽さこそが彼の悲劇的運命を浮かび上がらせる。彼は来るべき革命が、彼の生きてきた「昨日の世界」を永遠に葬り去り、幻想としての過去さえも奪っていくであろうことを予感している。残されるのは「音楽」によって和らげられた現在の現実と、遠からぬ死の時に「手を組み合わせてくれる」甥夫婦の存在のみであり、新たな幻想の内に安住することはもはや不可能なのである。

結び 悲劇と喜劇

『無口な女』の非政治性は、その内容が全く政治に関わりを持たないという意味ではなく、主人公が「革命」という政治的断絶によって決定的に時代から排除される中で、ただそうした政治の喧騒からひととき逃れた「静けさ」の内に逃れていくことを求めるほかなくなるという点に見出される。これは決して浮世離れしたという意味での非政治的なハッ

⁵⁸ マグリス、前掲書 322 頁以下。

⁵⁹ Zweig, Stefan: 1914 und Heute. Anlässlich des Romans von Roger Martin du Gard ›Été 1914‹. In: Zweig, Stefan: Zeiten und Schicksale. GW, 1990. S.57-64.

⁶⁰ Hofmannsthal, Hugo von: Der Rosenkavalier. Komödie für Musik in drei Aufzügen. Musik von Richard Strauss. Furstner, Berlin 1910. S.144ff.

ピーエンドではない。ツヴァイクは自己の分身でもあるモロズスを敢えてそのような状況に置き、彼の姿を共感を込めて、しかし喜劇として描き出した。革命的時代を前にして空しく「内面の平和」を求めるという同様の境遇が『エラスムスの勝利と悲劇』の主人公においては「悲劇」として描かれていたのであり、喜劇的なモロズスはエラスムスといわば対になる存在である。ツヴァイクはモロズスに自分の姿を重ねながらも、時に残酷に突き放して距離を取り、「喜劇」としてイローニッシュな視点を保っており、「静けさを！」という結びの言葉に込められた祈るような思いの一方で、その願いの空しさ、現実の先行きの暗さを認識する醒めた眼も失われてはいない。この微妙な位置は1932年という境界的な時期の微妙さの反映でもあろう。自らの生きるべき世界は既になく、しかし決定的な壊滅の時は未だ到来していない。モロズスにはまだ、若者に未来を委ねて安らかに去るという穏やかな運命が許されているかのように見えた。

ところが、モロズス卿の求めた束の間の「静けさ」は、『無口な女』が舞台に乗せられるまでの間に早くも失われてしまう。リブレットは文字通りナチス前夜に書かれたが、オペラとして発表される時には「非アーリア人」の台本による「帝国音楽局総裁」の作として、まさにナチズムの問題の真っただ中に出現することになった。そしてそのような状況、つまりナチス・ドイツを生み出したのは、他ならぬ彼らが語りかけようとした大衆であった。ナチズムの芸術化された政治——その中心にはヴァーグナーの存在があった——とそれを支える大衆の熱狂の中で、ツヴァイクが映し出そうとした壊滅前夜の最後の「静けさ」も、彼にとっての「観客」も、作品が世に出るまでの間に消え去ってしまっていたのである。それはあるいは上演禁止というナチス政権の直接的な仕打ち以上に、『無口な女』にとっての悲劇であったのかもしれない。1933年以降ツヴァイクがナチス・反ナチス両陣営からの攻撃にさらされる中で、中立を求めて闘うエラスムス像がますます現実味を帯びていったのとは対照的である。

モロズスの運命の中で現実に近いのは「死」としての **Ruhe** の方であった。1934年1月の手紙でツヴァイクはホフマンスタールとシュニッツラーの死に触れて、後者の死を「折よい **zurecht**」と評し「もし生きていたら彼は現在の状況に耐えられなかっただろう」と述懐している⁶¹。そして翌年には「もし戦争が起こったとして、少なくとも、それがあまりに恐ろしいものであるゆえにわれわれはもはや生き延びることはできまいという慰めはあることでしょう」⁶²という暗い予感が、ロマン・ロランに宛てて綴られることになる。モロズスの「静けさを！」という祈りがナチス政権下のドレスデンに空しく響く6月24日の初演を待たずして、台本作家ツヴァイクは既に、彼の喜劇の主人公に定められた哀しい **Ruhe**=死の運命をわがものにしていたのである。

⁶¹ Zweig an Lavinia Mazzucchetti, 9. Januar 1934. Briefe 1932-1942. S.83.

⁶² Zweig an Rolland, 18. März 1935. Ebd., S.115f.

Die Schweigsame Frau von Stefan Zweig und Richard Strauss

– Eine „unpolitische“ Komödie am Vorabend der Revolution –

Yukiko SUGIYAMA

Die Schweigsame Frau ist die einzige Oper von Richard Strauss, bei der er mit Stefan Zweig zusammengearbeitet hat. Zweig hat den Text im Jahre 1932 geschrieben, und die Oper wurde am 24. Juni 1935 in Dresden uraufgeführt, aber sie wurde bald danach durch die nationalsozialistische Regierung verboten. In der Forschungsgeschichte der Oper ist fast nur der Vorgang ihrer Zusammenarbeit beachtet worden, nicht aber der Inhalt des Werkes selbst. In diesem Aufsatz wird eine Interpretation des Operntextes versucht, der Zweigs Zeitbewusstsein am Vorabend des Nationalsozialismus reflektiert. Man hält diese Oper meist für „unpolitisch“, doch müssen auch die historischen Hintergründe in Betracht gezogen werden, so dass wir durch diese Oper, die die beiden eher „altmodischen“ Künstler in einer historischen Übergangszeit geschaffen haben, die kulturelle Situation der Zeit besser verstehen können.

Hofmannsthals Tod gab Zweig und Strauss den Anlass für ihre Zusammenarbeit. Für Strauss war Hofmannsthal der wesentliche Partner, mit dem er eine neue Art der Oper, etwas Traditionelles und Künstlerisches zugleich, schaffen konnte. Für Zweig war der Dichter sowohl ein Modell als auch ein Rivale. Er versuchte bei der Arbeit für Strauss, als Nachfolger eines der größten Dichter der „Welt von Gestern“, den Unterschied zu Hofmannsthal bewusst zu entfalten. Er wollte, dass seine Oper klar und allgemein, anders als die allzu symbolischen Operntexte des späteren Hofmannsthals, und doch historisch bedeutsam sei. Sein wortreicher Text hat Strauss sehr gefallen.

Die Schweigsame Frau ist eine freie Bearbeitung von Ben Jonsons *Epicæne or The Silent Woman*. Sie handelt vom Eheversuch des alten, ehemaligen Seemanns Sir Morosus, der vor allem Lärm äußerst fürchtet. Er will eine junge schweigsame Frau heiraten, um zu verhindern, dass ihn sein Neffe Henry beerbt, der als Mitglied einer italienischen Operntruppe heimgekehrt ist. Henry und seine Kameraden spielen ihm ein Theaterstück vor, damit er ein scheinbar stilles Mädchen, das eigentlich Henrys Frau ist, heiratet, woraufhin Morosus auf die Ehe schließlich verzichtet.

Zweig hat den Schauplatz von 16. Jahrhundert auf „um 1780“ verschoben. Diese Verschiebung historisiert die typische Gegenüberstellung der Opera Buffa zwischen Jugend und Alter, indem Morosus als der Zurückgebliebene aus der „Welt von Gestern“ dargestellt wird. Er fürchtet sich vor der neuen Zeit und zieht sich in die „Ruhe“, in die Illusion der Vergangenheit zurück. Dabei versucht Morosus gleichzeitig, sein persönliches Altwerden zu verleugnen. Durch ihn ironisiert Zweig Strauss und sich selbst als „altmodische“ Künstler: „sein best' Teil ist Vergangenheit“. Die Jungen ziehen ihn

manchmal sehr brutal auf, und ihre „Kur“ bedeutet gleichzeitig eine Art Revolution, die „um 1780“ in der wirklichen Geschichte schon in der Luft lag. Morosus gehört der alten Welt an, die fast verloren ist.

Als Morosus die Wahrheit mitgeteilt wird, erkennt er seine „Narrheit“ und versöhnt sich sowohl mit der Musik als auch mit dem Leben. In der letzten Szene monologisiert er: „Wie schön ist doch die Musik – aber wie schön erst, wenn sie vorbei ist“. Die Atmosphäre der Vergänglichkeit, die man in dieser Szene fühlt, erinnert uns an eine andere, viel berühmtere Oper von Richard Strauss, *Der Rosenkavalier*. Diesen zwei Opern sind noch manche Elemente gemeinsam, zum Beispiel die Zeit (18. Jhd), die Kömodie einer misslungenen Ehe, die zeitliche Situation bei der Entstehung (am Vorabend einer Katastrophe).

Zweigs Morosus ist, wie sein Erasmus (*Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*, 1934), ein Selbstporträt. Angesichts der Revolution wünscht er nur seinen „inneren Frieden“ zu erhalten. In *Der Rosenkavalier* haben Strauss und Hofmannsthal versucht, den vergangenen Traum der guten alten Zeiten wieder zu beleben. Es scheint, als ob Zweig und Strauss auch in ihrer Oper *Die Schweigsame Frau* in die Illusion der unpolitischen Kunstwelt fliehen wollten. Aber man darf nicht übersehen, dass in *Die Schweigsame Frau* die Motive der „Ruhe“ und des „Schlafens“ in Verbindung mit dem Tod eintreten. Bei seinem letzten Wort „Nur Ruhe!“ ahnt Morosus schon die kommende Revolution, in der er nicht mehr leben könnte, und er weiß auch, dass es nicht mehr möglich ist, sich in eine andere Illusion zu flüchten.

Zweig zeichnet dieses Selbstporträt mit tiefer Sympathie, doch mit Komik und Ironie. Dieser Text könnte wohl als ein Negativ des Erasmus-Buches interpretiert werden, das seinerseits „Tragik“ heißt. *Die Schweigsame Frau* ist nicht weniger als Erasmus nicht in dem Sinne unpolitisch, dass sie unbekümmert um die gegenwärtige Politik ist, sondern in dem Sinne, dass die Hauptfigur als Zurückgebliebener der alten Zeit nicht mehr in der heutigen Welt aktiv zu leben vermag.

Die letzte Hoffnung auf „die Ruhe“, die Zweig und Strauss in ihrer Oper auszudrücken versucht haben, ist schon vor ihrer Uraufführung verloren. Die Oper, geschrieben von einem Juden und einem der wichtigsten deutschen Künstler und späteren Präsident der Reichsmusikkammer, musste ein höchst politisches Problem behandeln. Und Zweig, in der Suche nach der Ruhe, findet schließlich seine Ruhe, nämlich den Tod.