

Title	「手仕事」と「祝祭」： オペラ『影のない女』の新しい相貌を求めて
Sub Title	„Handwerk" und „Fest" : Eine neue Sicht von der Oper „Die Frau ohne Schatten"
Author	岩下, 真好(Iwashita, Masayoshi)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2013
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.30 (2013. 3) ,p.114- 135
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20130331-0114">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20130331-0114</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# 「手仕事」と「祝祭」

——オペラ『影のない女』の新しい相貌を求めて——

岩下真好

(はじめに)

本論は、フーゲー・フォン・ホーフマンスタール台本、リヒャルト・シュトラウス作曲のオペラ『影のない女』<sup>1)</sup>について筆者が長年にわたって抱き続けてきた疑問に発するものである。筆者はホーフマンスタールの文学を専門に研究してきたわけではない。ただ、このオペラの様々な演出家の手になる劇場上演を数多く観てきた<sup>2)</sup>。また、このオペラの梗概を執筆

- 
- 1) Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke. Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch.(Fischer Taschenbuch) Frankfurt a.M. 1979. (これ以後は Hofmannsthal: Werke と略記する) Dramen V, Die Frau ohne Schatten S.305ff. なお、校訂版全集 (Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe, Frankfurt a.M. seit 1975) は現在刊行が継続中であるが、オペラ台本の『影のない女』は刊行済みであるので (XXV. 1, 1998)、同台本からの直接引用に当っては、そのページも [ ] 内に示すこととする。
  - 2) Oscar Fritz Schuh (Bayerische Staatsoper, München 1977), Kurt Horres (Hamburgische Staatsoper beim Gastspiel in Tokyo 1984), Götz Friedrich(Salzbürger Festspiele 1992), Ennosuke Ichikawa (Bayerische Staatsoper, München 1992), Andreas Homoki (Theatre Châtelet Paris 1994), Robert Wilson (Opera National de Paris 2002), Denis Krief (New National Theater Tokyo 2010), Christof Roy (Salzbürger Festspiele 2011), Robert Carsen (Wiener Staatsoper 2012)  
(以上は演出家名と劇場名。記載した年は筆者が鑑賞した年であって、新演出としての上演年ではない。)

したこともあった<sup>3)</sup>。だが、そのたびに疑問に直面した。それは、一言に要約すれば、このオペラの物語はいったい何なのか、何を言おうとしているのかといった、きわめて大きな包括的な疑問である。もう少し具体的に述べれば、どのような意味上の脈絡から個々の場面や形象が構成されているのか、そこから作者ホーフマンスタールのどのような創作意図が見えてくるのかということになるろうか。だが、これを明らかにするために台本を読み進めると、相互の脈絡どころか個々の場面や形象そのものの意味や論理の理解しがたさに当惑せざるをえない。オペラ『影のない女』は、シュトラウスの代表作品のひとつとして今日まで世界各地の舞台で好んで上演され続けているが、ひとたびホーフマンスタールの台本の意味を問題にしようとする、謎の多い作品である。疑問を多々生じさせ、その解明へと鑑賞者を誘う。かくして折りに触れて断片的な考察を繰り返してきたのだが、ウィーンでの或る公演<sup>4)</sup>を鑑賞したことがきっかけとなって、全体を見渡すひとつの新しい視点を発見するにいたり、それに基づく『影のない女』の一解釈をエッセイのかたちで雑誌に発表した<sup>5)</sup>。本論は、それを土台にした論考であり、今後のこの作品についての研究およびホーフマンスタール研究への問題提起を企図したものである。

### (1) 『影のない女』の多層性

『影のない女』のテーマとして「子供を産んで子孫を残すこと」すなわち「生殖」を挙げることができるのには異論の余地はあるまい。ただし、

- 
- 3) 「影のない女」(岩下真好)『オペラ 101 物語』(新書館 1992) 146～7ページ
  - 4) Robert Carsen (Wiener Staatsoper 2012)の演出は、時代設定をホーフマンスタールが生きた時代に移し、人間の心の深層世界を科学的対象として分析するフロイトをカイコバートの伝令とし、物語全体を(広義の)エディプス・コンプレックスのために妄想や幻聴に悩まされている皇后を治療するセラピーの物語とした。影のない皇后(客体)を観察する者(主体)としてのフロイトの在り方がホーフマンスタールの時代の精神史的特質を暗示していた。
  - 5) 岩下真好『アンダンテ—旅の手帳』第21回(『音楽の友』2012年7月号 141ページ以下)

ここでの「生殖」とは生物学的な意味に限定された狭い概念ではない。霊界の王カイコバートの娘は人間界で皇帝と愛し合って皇后となったが、人間でない彼女には影がなく、人間として子を産んで母となり、子孫を残すことができない——物語の前提となるこの設定からして、このテーマは鮮明である。これを受けて物語は、皇后が乳母の力を借りて、夫に反感をもち子供を産むことを放棄している染物職人バラクの妻から影を得ようとするものの良心の呵責から影を奪うことができず、また染物職人の妻のほうも夫への愛に目覚める、というかたちで進行してゆく。このあと霊界での試練を乗り越え、皇帝と皇后および染物職人と妻の二組の男女が、子孫となるべき「生まれざる子供たち」の声に祝福されて歓喜のなか物語は閉じられる——。ごく大雑把に物語を総括してしまえば、子供を産むこと乃至は産まないことをめぐっての人間の自己実現の在りようをテーマとした物語だと断じることが可能だ。このオペラは「博愛主義的、再生的」な「子供をつくれ！」というメッセージを発しているとも断言できるかどうかは別にしても<sup>6)</sup>、作中に「生まれざる子供たち」を（声だけだが）登場させるという発想は、子供がこの世に生まれてくるということを過去から未来にわたる時間軸上で繰り返し生起する出来事として捉えているわけだから、このオペラにおいて、普遍的な視点で人類にとって「生殖」がいかなる意味をもつのかという観念的な問いが発せられていると言うことはできるであろう。ちなみに、この問いへの最も極端で過激な答えが、人類はもう生殖をやめてしまうべきだというオットー・ヴァイニンガーが『性と性格』（1903）のなかで述べた主張であり<sup>7)</sup>、『影のない女』は、これとは逆の方向を示唆していることは確かである。

では、『影のない女』は、このテーマさえ押さえておけば、容易に全体が理解できるだろうか。作中の言葉やイメージにさほどこだわらないのならば、少なくともおぼろげには理解したつもりになれるかもしれない。だが、『影のない女』のなかには、このテーマの域内に取り込んで理解する

---

6) 『新グローヴオペラ事典』（白水社 2006）205 ページ以下（『影のない女』の項目）。

7) Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter*. Wien 1903, 456f.

ことのできない場面や言葉やイメージが多数あることも事実だ。それらの全体が多層をなして、このオペラの全体を構成しているのだ。上述のテーマは、たしかに、いわば作品の意味構造の全体を支える屋台骨ではあるが、全てではない。これを支柱として、興味深いディテールからなる複雑な構造をもった大きく壮麗な建築が出来上がっている。これが——こうした台本に、さらにシュトラウスの芳醇な音楽が融合してオペラ全体をつくり上げているのだが——『影のない女』の魅力であるとともに、同時にまた難解さの原因となっているのである。

『影のない女』の執筆にあたってホーフマンスタールが数多くの書物から着想を得て物語の素材としたことはよく知られており、それらの出典がゴッツィ、ゲーテ、レーナウから、『千一夜物語』、バッハオーフェン、ジルベラー、シュティフター、ホイットマン、ボードレル、イエーツ、ドストエフスキーにまでおよんでいることが、すでに作品成立史上で具体的に明らかにされている<sup>8)</sup>。このほか、シャミツソーの悪魔に影を売り渡そうとする男の話である『ペーター・シュレミールの不思議な物語』やグリム童話などとの関連も指摘されうるだろう<sup>9)</sup>。また、この題材をシュトラウスに提案するにあたって、ホーフマンスタールが念頭に置いていたモーツァルトの『魔笛』からの影響も明らかであるし、さらにそこからゲーテによる『魔笛』続篇の試みとの関連も想起しうることは、すでにオペラの初演と時を同じくして作曲家のエーゴン・ヴァレッシュが指摘したとおりである<sup>10)</sup>。ちなみに、以上とはまったく違った余談的な次元ではあるが、

8) Hofmannsthal: Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe. XXVIII Erzählungen 1 Frankfurt a.M. 1976, S.270ff.

上記に掲載されている『影のない女』の物語版に関する成立史（以下では Entstehungsgeschichte と略記する）は、この作品の執筆にあたってホーフマンスタールが依拠した出典の数々を当該箇所具体的な引用も含めて詳細に指摘している。言うまでもなくオペラ台本版の理解のためにも有益である。

9) Hans-Christian Schmidt: Die Frau ohne Schatten Oder: Oper als doppelt intellektuelles Märchen. In: Booklet of CD - 0630-13156-2, Teldec Classics)

当オペラの全曲録音CDに付されたブックレット所収の解説だが、丁寧な論考であり、示唆に富んだ指摘も多い。

10) Egon Wellesz: Die Frau ohne Schatten. Zur Einföhlung. In: Musikblätter des Anbruchs, Wien Nov./Dez.1919. (Nachdruck: Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper 1981, S.16ff.)

ホーフマンスタールがシュトラウスの妻パウリーネを染物職人の妻のイメージ上の源泉としていたという事実も注目にあたいするだろう<sup>11)</sup>。

これらのすべての要素を包摂した統一的な観点から『影のない女』の全体を解釈しようとするのは無謀であるし、そもそも不可能であったのだ。そう述べることは、ホーフマンスタールの台本はメルヒェン劇<sup>12)</sup>あるいは魔法オペラ<sup>13)</sup>の台本であって本質的に意味や論理の彼方にあるのだという月並みな理由からも容認されうるかもしれない。実際に、そうした弁明が頻繁に行われてきた。だが、ひとつの論理的に有効な視点を設定して、そこから作品を照らし出すならば、少なくとも、ひとつの側面から見た、相貌の全体を捉えることが可能となるのではないか。またそれによって、ホーフマンスタール論に寄与することもできるかもしれない。『影のない女』は「異なる多様な層」から築き上げられていて、しかも「これらの層のそれぞれの次元において、その上に位置づけられた層への疑問が繰り返し生じてくる」<sup>14)</sup>。こうした問いの連鎖で結ばれた層、すなわち意味的な連関を形成する層を広い視野で照らし出す一視点として、本論は、まず「手仕事」、続いて「祝祭」という言葉に着目して論を進めることにする。これによって、『影のない女』の新しい角度からの相貌が見えてくると思うからである。

## (2) 「手仕事」の意味と時代的コンテクスト

その全体像を求めて『影のない女』を考察する場合に、必要なのは多層からなる作品の内部にのみ視野を限定せずに、より広い視野で作品を外からも眺めることであろう。その際、『影のない女』が現代離れした低級な

---

11) Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Zürich 1978 (5. Aufl.), S.113. (同書からの引用は、以下 Briefwechsel と略記する。) ホーフマンスタールは、シュトラウスに宛てた 1911 年 3 月 20 日付けの書簡で、シュトラウス夫人パウリーネが染物職人の妻の密かなモデルとなると伝えている。

12) 一例を挙げれば: Briefwechsel, S.36.

13) Wellesz. a.a.O.

14) Schmidt. a.a.O.

「メルヒェンの夢の国」などではなく、ニーチェ、フロイト、ワーグナー、マーラー、R.シュトラウスらに通底する「同時代の芸術と哲学の潮流に負うところの多い」作品であるとして、ホーフマンスタールと同時代の芸術および知的世界との関連に目配りをすることを勧めるアネッテ・ウンガールの指摘は、そうした広い観点のなかに『影のない女』が捉えられることが従来ほとんど無かっただけに、きわめて重要であり、また示唆に富む<sup>15)</sup>。この時代の「芸術は全てを包括するものでなくてはならず、《世界のよう》（マーラー）、《人生のよう》（シュトラウス）でなければならぬ。芸術は、その現代性を全体性から獲得する。全体性とは、すなわち神話的な源泉と同時代の思想と美学的典型とが個人的な造形のなかで互いに結び合わされ、固有の芸術観および世界観という意味において解釈されるような在り方にほかならない」というのである<sup>16)</sup>。

このような意味で『影のない女』が全てを、同時代の「世界」と「人生」を包括しているという視野に立つとき、これまで『影のない女』のテキストのなかで見過ごしてきた一つの言葉が気になり始める。「手仕事」(Handwerk)という言葉だ。それは第2幕で、ほぼ間髪を入れずに同じ場面で3回使われている。

染物職人バラクの妻から影を得るためにバラクと妻との仲を決定的に裂こうとして、皇后の乳母は、魔法で若者を出現させ、この男に妻の気持ちを向けさせようとする。これに妻の心は揺れるが、いざとなると薬で眠らされていたバラクを叩き起こし、昼間から眠り込んでいたら盗賊から自分の妻を守れまいと、彼をののしり始める。それを聞いて「盗賊が来たのか、ハンマーを持ってこい」と大声で叫ぶバラクだが事態がよく飲み込めない。

---

15) Anette Unger: Ich und Welt in unaufhörlicher Verwandlung. Zur kunstästhetischen Nähe von Strauss und Hofmannsthal in der “Frau ohne Schatten” In: Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper 1993/94, S.53ff.

16) Unger, a.a.O. S.56.

バラク

「どうにも分からないことに見舞われている。真っ暗闇のなかで巨大な力が襲ってくるとは——じっと眺めやりながら いちばんよい鉢が割れて粉々になってしまった——もう俺は手仕事が出来ないのか。」

妻

「手仕事など、おまえさんには間違っても出来ないよ。いや最初から出来やしなかったのさ。今になって自分のことや、この鉢のことを話すからにはね。」<sup>17)</sup>

妻はバラクの道具への愛着に皮肉を言うが、バラクは仕事のことしか眼中にない。

バラク

「言われていることが分かんよ。俺が転んだんで<sup>にかわ</sup>膠をこぼしてしまったにしてもな。俺の手仕事のことを気がかりだ。俺の手に委ねられている者たちを養えなくなってしまうのではないかと。」<sup>18)</sup>

この「手仕事」という言葉から照らし出すと、『影のない女』は、これまでとは全く異なる相貌を見せることになる。この言葉は、ホーフマンスタールが生きた時代のドイツ語圏の文化と社会のキーワードのひとつと言えるものだ。一例を挙げれば、この言葉は詩人リルケにとっても、建築家ロースにとっても、その詩論ないしは建築思想にとって、むろん両者の観点や意味付けは異なるものの、等しく重要な概念だった。リルケは、詩作とは、近代文学で常識であるように表象やファンタジーを言葉で書きおろすことではなく、言葉ひとつひとつを深く吟味し、それらを丹念につなぎ合わせて、言葉というマテリアルから出来上がった事物を制作することなのだといったかたちで、手仕事に詩作の新しい可能性を見いだした<sup>19)</sup>。い

---

17) Hofmannsthal: Werke, Dramen V, S.345. [S.46]

18) ebd.

19) Rainer Maria Rilke: Gesammelte Briefe in sechs Bänden, Leipzig 1937, I, S.387.

っぼう、実用性を本質とする建築とファンタジーに基づく芸術とを峻別することを主張するロースは、無心にマテリアルを工作して実用的な事物をつくる職人の非近代的な手仕事に建築が立ち返ることこそ理想であると考え、職人文化の復活を望んだ<sup>20)</sup>。観点や議論の領域は当然に異なるが、両者とも、すでに過去の遺物として時代から取り残されつつあった手仕事を再評価するのである。しかも、その背後に近代批判があることも共通している<sup>21)</sup>。

この時代に「手仕事」という言葉がクローズアップされてくるのには時代的な背景があった。まさに近代が疑問にさらされる事態が社会的現実として進行していたのである。19世紀後半から20世紀初頭にかけて、ドイツ語圏では、遅れて到来した産業革命が進行する過程で、労働力の必要から都市へと人口の集中が始まる。それと並行して、農村や都市周辺部では、生活と労働の共通の場であった家族共同体が崩壊してゆき、父祖から受け継いできた手仕事では十分な生活はできなくなる。これがまた都市への人口集中に拍車をかけるという悪循環を生んだ。都市部の地代や家賃が急騰して、都市に住むことになった労働者たちを苦しめた。彼らは低賃金で長時間労働を強いられ、大気汚染のなか、衛生状態も不十分な狭くみすばら

(この書簡全集6巻本は以下では Briefe と略記する)。

リルケにおける「手仕事」についてはウルズラ・エムデ(山崎義彦・訳)『リルケとロダン』(昭森社1969)115ページ以下も参照のこと。

- 20) Heinrich Kulka: Adolf Loos. Wien 1979. この書物は1937年に出版された同名の書物のリプリント版で、テキストはロース自身の手になる文章をテーマ別に編んだものとなっており、そこに「手仕事」の項目(S.21ff.)も、もうけられている。邦訳は『アドルフ・ロース』(岩下真好、佐藤康則・訳および解説、泰流社1984)
- 21) 詩人リルケは手仕事によって言葉を素材とした事物としての芸術作品、すなわち詩を創造することを企図したが、建築家ロースは本来は職人の手仕事による建築を工芸美術家が芸術にってしまったことを強く批判する。一見すると両者の方向は逆のように見えるが、両者とも自分の分野(リルケにおいては詩芸術、ロースにおいては実用物たる建築)において手仕事を重視している。しかも、その背後には手仕事の軽視を生んだ近代への批判的な問題意識が共通にある。

しい住居に大人数の家族で住むことを余儀なくされた。こうした貧弱な住環境から、都市では結核が蔓延し、飲酒が社会問題となり、性のモラルが乱れ、犯罪が増加するなど、深刻な事態が多々発生する。また女性は、こうしたなか、妻として母として家事や育児の面で数々の欠乏にさらされることになる。少数の裕福な貴族・市民階層と大多数の労働者階層や農民層との格差は増すばかりだった<sup>22)</sup>。

こうした状況なかで、庭園都市運動をはじめとするコロニー建設運動、ヴェジタリアリズムや服装改良から裸体文化にいたるまでの生活改革運動、改良商品経済活動など、深刻な社会問題に実践的に取り組む動きが広範に出現した<sup>23)</sup>。より大きな流れとしては社会主義運動の高まりが挙げられることは言うまでもない。これに対抗する右側の政治勢力からの運動についても周知のとおりである。また一方、都市生活の劣悪ぶりと農村部での家族共同体の消滅を目の当りにして、この問題を思弁的に受けとめて、民族の特性や民族的一体感の崩壊といった精神的問題を憂慮する人々もあった。

これが、まさにホーフマンスタールが直面していた現実だったのである。この視点から、もう一度『影のない女』を見直してみよう。バラクの家は、まさにそうした近代の工業化社会のなかで劣悪な生活を強いられた人々の家庭である。その家は都市の周辺部にあつて、バラクは、まだかろうじて都市労働者とはならず、貧しいながらも自分で染物屋という生業を営んでいるのだ。ちなみに、ホーフマンスタールは舞台美術家のアルフレート・ローラーに、バラクの仕事を描写するために昔の染物職人の仕事の有様を教示してくれるように依頼している<sup>24)</sup>。バラクの家は、貧困に窮し、崩

---

22) Wolfgang R. Krabbe: *Gesellschaftsveränderung durch Lebensreform*. Göttingen 1974, S.18ff.

23) Krabbe: a.a, O., S.27ff.

24) *Entstehungsgeschichte*, S.272.

初演のためにアルフレート・ローラーが書いた皇后の部屋と染物職人の家の舞台画を見ると、皇后の部屋と染物職人バラクの家との対比は顕著であり、前者は美しく様式化されて豪奢だが生活（生命）観に乏しく、後者はあばら屋同然の貧しい住居だが生活の息吹が感じられる。ローラーも、このオペラがもつ社会的背景をきちんと呈示していたことが察せられる。

壊の瀬戸際にある。家族共同体が危機に瀕していることは家族たちの様子から想像がつく。バラクの奮闘にもかかわらず、先祖代々からの「手仕事」による生活は限界に達しているのだ。前述の第2幕では、壊れた仕事道具を前にバラクは「もう俺は手仕事が出来ないのか」と自問し、「手仕事のことを気がかりだ」と述べる。貧しく悲惨な生活に女性としてストレスを募らせているバラクの妻は「手仕事など、おまえさんには間違っても出来やしないよ。いや最初から出来なかったのさ」と、辛辣に、とうに手仕事の時代は終わっていることを告げる。

この場面を、そうした脈絡で読み解くと、「影」であるとか「生まれざる子供たち」など、この作品のなかで重要にして難解な表象の意味も、後述するように新たな光のもとに鮮明に見えてくるであろう。だが、この時代の社会の現実と書齋人ホーフマンスタールとの接点はあるのだろうか。あるとすれば、それを具体的にどこに確認することができるのであろうか。まず、それを問わねばなるまい。

### (3) 庭園都市ヘレラウが示唆するもの

上述の生活改革運動のなかでも、郊外の良好な自然環境のなかで人々が生活と労働とを調和させて暮らすことのできる新しい小都市を創出しようという庭園都市 (Gartenstadt)<sup>25)</sup> の建設運動は大きな広がりを見せた。1902年に「ドイツ庭園都市協会」が設立されると、その後の数年の間に庭園都市の創建を目指す組織がニュルンベルク、マクデブルク、ミュンヘン、ハンブルク、ベルリンその他、数多くの地域に次々と設立され

---

25) Gartenstadt については、わが国ではこれまで「田園都市」と訳されてきた。これは、内務省地方局有志によって編まれた『田園都市』(博文館 1907) に始まる日本での平行現象を意識してのことと思われるが、日本の場合には、まさに郊外の田園 (いなか) のなかに近代生活を可能にする都市領域を進出・膨張させるもので、新しいテリトリーとしての都市空間全体を確固とした理念に基づいて建築するのではなかった。ここに決定的な違いがある。したがって、「Gartenstadt」の訳語に、そのまま「田園都市」の訳語を当てるのは適切ではないと考え、原義どおりに「庭園都市」と訳した。

26) Krabbe: a.a.O., S.30.

た<sup>26)</sup>。この運動の代表的な成果がドレスデン郊外のヘレラウに建設された庭園都市であり、ドイツ国内に限らず、国境を越えて広く注目されていた<sup>27)</sup>。このヘレラウの庭園都市は、後述するように、ホーフマンスタールの眼中にあったことが確かであり、そのことは、「手仕事」という言葉に着目して『影のない女』を見渡そうとするとき、大きな示唆を与えてくれる。

「工芸のためのドイツ工房」の経営者カール・シュミットのイニシアティブで1909年に建設が始められたヘレラウ庭園都市は、またたく間に発展を遂げて、工房や学校や住宅ばかりか祝祭劇場までもつに至った。「手仕事」(Handwerk)と「芸術」(Kunst)とを融合させた「工芸」(Kunsth Handwerk)の工房を自然環境に恵まれた都市郊外に造営し、職人たちが仕事と生活とを理想的なかたちで両立させることを目指すものであったが、さらに、住民となった人々の子供たちや仕事を覚えようとする若者たちが教育や文化の面で最良のものを享受できることが企図された<sup>28)</sup>。工芸学校の設立に続いて、ジュネーブで活動していたスイスの音楽教育家エーミル・ジャック＝ダルクローズを招いて、彼が提唱するリズム教育理論「リトミック」のための学校が開設され、地域の子供たちを対象とした初歩的な教育から高度な専門教育までのカリキュラムを備えた教育活動が始められた。それが新しい理念に基づく教育実践の場として評判になり、たとえば、当時ベルリンに留学中の山田耕筰も、わざわざこの学校を訪ねて授業を見学しているほどだ<sup>29)</sup>。祝祭劇場が完成した1912年には6月28

---

27) Hans-Jurgen Sarfert: Hellaerau. Die Gartenstadt und Künstlerkolonie. Dresden 1999.

Thomas Nitschke: Die Gartenstadt Hellaerau als pädagogische Provinz. Dresden 2003.

以上の文献は詳細な庭園都市ヘレラウの年代記である。ヘレラウの邦語文献としては、教育に重点を置いてヘレラウを現代までを俯瞰した次の文献が包括的なヘレラウ論として有用である。山名淳『夢幻のドイツ田園都市—教育共同体ヘレラウの挑戦—』(ミネルヴァ書房2006)

28) ヘレラウの教育については、リトミック教育についても含めて山名前掲書の第1章5、第2章、第3章に詳しい。

29) 山田耕筰『自伝 若き日の狂詩曲』(中公文庫1996)252～3ページには短いながら山田のヘレラウ訪問の記述がある。「その見学は、私に指揮法に対

日から7月11日にかけて、祝祭劇場を拠点に「祝祭」(Fest)が開かれ、舞踊と演劇と音楽を融合したパフォーマンスが上演された。翌1913年にも開催されたこの祝祭でも、リトミック教育を受けた生徒たちが学び身に付けた成果を発表した<sup>30)</sup>。この祝祭は当時のヨーロッパの言論・文化界で大きな注目を集め、ヘレラウの名を広く世に知らしめる決定的な契機となった。各国からのジャーナリストのほか、リルケとルー・ザロメやニジンスキー、バーナード・ショウらも駆けつけている。ちなみに、この祝祭より後の1914年にはカフカもヘレラウを訪問している。

ヘレラウの祝祭はヨーロッパ文化界の一大事件であったから、当然ホーフマンスタールも、これについて、様々な情報源から見聞きしていたはずだ。そしてなによりも、リルケとの間では書簡をとおして直接にヘレラウのことが話題となっていた。リルケは、ヘレラウの祝祭で1913年10月に上演されたクローデルの『聖母マリアの受胎告知』について同年の10月22日に、ホーフマンスタールに宛てて、こうしたためている。「クローデルの『受胎告知』、これについて詳しくはご報告できそうにありません。なかなかのもので、考えさせるものを与えてくれました。ですがヘレラウの試みについて、またもや考えさせられるところがありました。家路についたときに抱いた憂慮を、この人か、あの人か、どちらに帰すべきなのか、はっきりと分からないという思いが、それに入り混じっていました。」<sup>31)</sup>

どうやらリルケは「ヘレラウの試み」について手放しに賛同したわけではなさそうだが、この「ヘレラウの試み」という言葉が、書簡に、なんの前置きもなく唐突に出てきていることからして、ホーフマンスタールがヘ

---

するいい暗示を与えたばかりでなく、その後、石井漠と創始した『舞踊詩』の根底をなす力ともなった」と、山田はジャック＝ダルクローズの学校を見学した成果をしたためている。

30) Nitschke: a.a.O.,102ff.

ダルクローズのヘレラウでの教育と上演については以下の文献を参照のこと。長谷川章『世紀末の都市と身体—芸術と空間あるいはユートピアの彼方へ』(ブリュッケ 2000) 201 ページ以下

31) Rilke: Briefe.3, S.319.

32) 山名：前掲書 80 ページ以下を参照のこと。

ヘレラウについて熟知していることが前提とされていたことがわかる。ホーフマンスタールの反応は資料的に裏付けることはできないが、ちょうど『影のない女』に取り組んでいた時期に、ホーフマンスタールとリルケとの間でヘレラウが話題となっていたという事実は重視しておきたい。少なくともホーフマンスタールの頭のなかには、その社会的背景や理念についての知識も含めてヘレラウのような庭園都市が造営されているという現実、および、そうした庭園都市ヘレラウの祝祭劇場で営まれた「祝祭」という出来事は、はっきりと刻まれていたのだ。

庭園都市を生んだ社会的背景や時代状況については繰り返さない。ただ理念の発端には「手仕事」を再生することへの希求があったことだけは押さえておきたい。ヘレラウでは、庭園都市の理念がふくらんで、理想的な人間形成を行うための教育を成功裏のうちに進めるまでに発展し、それが「祝祭」をも生んだのだった。ジャック＝ダルクローズの「リトミック」の理念は、人間の身体および人間存在全体を、それを律するリズムを取り戻して正常化することを求めるものだった。それは、人間の一体性を崩壊させて精神と身体とに引き裂いてしまった近代の桎梏を打破し、近代人を本来の生き方に立ち返らせるという意図を基盤にもち、その点で、まさに生活改革の理念でもあり、したがって庭園都市ヘレラウの設立理念と一致していた<sup>32)</sup>。ジャック＝ダルクローズを招聘して学校を開設したことによって、庭園都市ヘレラウの創設に加わった第一世代（父や母）は、教育をとおして子孫たち（子供たち）の生きる可能性をも確保したと言えるだろう。ジャック＝ダルクローズの方法には、おそらくはリルケも感じていたように若干の疑念を抱かせる危うさがあったかもしれないが<sup>33)</sup>、その舞台は学ぶにたるものを多く含んでいた。祝祭の舞台で「リトミック」に基づく演技を披露した生徒たちは、出演者として祝祭の提供者であると同時に、学んだ成果を出演をとおしてさらに深め歎びあう祝祭の享受者でもあった。またいっぽう観客も、提供されている演技を楽しみつつ、それが示す新しい人間の可能性を体験し、学んだ成果を出演者と共有（＝享有）する

---

33) Rilke: Briefe, ebd.

34) Hofmannsthal: Werke, Dramen V, S.378. [S.78f.]

ことによって、劇場という場の全体のなかでは彼らも上演の意図の実現に参加する、いわば上演の共演者となる。送り手（提供者）と受け手（享受者）の一方的関係が乗り越えられて、劇場にいる全員が場の共有者（＝享有者）として一体となる。これが一般の興行とは大きく異なるところだった。上演の内容それ自体とともに、この祝祭のこうした在りようもまた、ことに、この祝祭にヨーロッパ中から集まった文化人・知識人たちにとっては、当時の社会と文化の危機を克服するためのひとつの可能性を示唆したであろうことは想像に難くない。

さて、ここで改めて『影のない女』に目を向けてみると、何が見えてくるであろうか。オペラ台本は、生まれざる子供たちの歌声で全篇を閉じる。

#### 生まれざる子供たち

「お父さん、あなたを脅かすものは何もありません。ほら、お母さん、あなたを迷わせた不安はもう消えています。もし祝祭（Fest）というものがあるならば、それらは内輪でだけ開くものではなく、私たちは招かれた客であり、また客をもてなす主人でもあるのです！」<sup>34)</sup>

この台詞にヘレラウを重ね合わせて解釈してみよう。庭園都市ヘレラウのなかで近代文明がもたらした脅威（「脅かすもの」）から脱出して、「不安」からも開放された人々は、父と母として、ヘレラウで試みられている新しい教育をとおして、子孫たち、すなわち生まれざる子供たちの幸福な未来をも準備したのだった。主体（「もてなす主人」）と客体（「招かれた客」）が一体化した「祝祭」は、近代の超克の可能性を提示しながら、そうした未来の到来を約束するものだ——。この全篇の結句は難解だが、このように解釈すれば、ひとつの合理的な意味が見えてくるのではなからうか。ホーフマンスタールがザルツブルクでの「祝祭」の創設にあたって芸術委員として指導的な役割を果たすことになるのは第一次世界大戦後となるが、その際、まさにこのような意味での「祝祭」をホーフマンスタール

35) 書簡集（Briefwechsel（注 11））にそれがたどれる。だが、オペラ制作にあた

は思い描いていたのではなかったか。

#### (4) 『影のない女』とホーフマンスタールの「保守革命」論

オペラ『影のない女』の初演は1919年10月10日にウィーン国立歌劇場で行なわれた。ホーフマンスタールが最初の着想を得て、シュトラウスに伝えたのが1911年であり、両者が書簡の往復を重ねて作品を練り上げていったことはよく知られている<sup>35)</sup>。成立史を概観しておく、ホーフマンスタールは、1913年12月に第1幕の台本の前半をシュトラウスに送り届け、シュトラウスが1914年6月に第1幕の作曲をほぼ終えるのを受けて、間もなく第2幕の台本を届けた。これに続く第3幕の台本の送付は翌年となり、シュトラウスが全曲の作曲を終えたのは1916年9月で、総譜の完成は1917年6月となった。ホーフマンスタールの着想からシュトラウスによる完成まで5年以上の歳月が流れ、初演はさらに遅れたわけである。この間に、第一次世界大戦が勃発し、1918年11月まで続き、ドイツとオーストリアの帝政が崩壊した。『影のない女』は、ヨーロッパ史上の一大転換期の真只中に書き進められ、完成されたのだ。

第一次世界大戦と、その結果としての帝政の崩壊がホーフマンスタールの文学世界に直接およぼした影響を個々の作品のなかに具体的に指摘することはできないが、この政治的大事件がホーフマンスタールの意識に変化を生じさせたことは充分に見て取れる。世界大戦が始まると、ホーフマンスタールは陸軍省の文化広報活動に協力する。この関わりのおかげで『オーストリアの肯定』(1914)、『文学に反映したオーストリア』(1916)、『マリア・テレージア』(1917)など、ハプスブルク帝国の美化を背景に母国オーストリアの在り方を肯定し、ゲルマン文化圏およびヨーロッパ全体のなかでのその意義を称揚する文章が数多く書かれるようになったのだ<sup>36)</sup>。

---

っての実際上の問題が両人のテーマだったから、本論の視点に関連するような話題は全くない。

36) それぞれ原題は以下のとおり。

*Die Bejahung Österreichs, Österreich im Spiegel seiner Dichtung, Maria Theresia.*

これらは、いずれも排外的に愛国心を煽り立てる文章ではなく、ヨーロッパのなかでのオーストリアを称揚したものであることは留意されねばならない。

戦時下という特殊な状況であったとはいえ、繊細な抒情詩人から出発して人間の内面世界の探求者であり続けてきたホフマンスタールだけに、これは目を引くことと言わざるをえない。社会や政治に同時代人として関わろうとする姿勢が見て取れるからだ。この傾向は終戦後も続き、文明批評の色合いを強めながら——その分だけ観念的度合を強めながら——『三つの小さな考察』（1921）、『ヨーロッパの精神的状況への一瞥』（1922）などを経て『国民の精神的空間としての著作』（1927）に行き着くことになる<sup>37)</sup>。さらに、こうしたホフマンスタールの外界への積極姿勢は、みずから「ザルツブルク祝祭」<sup>38)</sup>の創設に積極的に関わったことにも認めることができる。

こうして書齋のなかの文学の世界から目を現実の社会に広げて政治の問題までも論じるようになっていったホフマンスタールは、先に挙げた『国民の精神的空間としての著作』——もともと1927年に1月にミュンヘン大学で行なった講演だった——で「保守革命」（eine konservative Revolution）を標榜するにいたる。「保守革命」については緻密な考察が必要であり、ホフマンスタールにおけるその意味するものについても、それ自体がひとつの興味深い研究課題であるが<sup>39)</sup>、ここでは『影のない女』

37) それぞれ原題は以下のとおり。

Drei kleine Betrachtungen, Blick auf den geistigen Zustand Europas, Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation.

38) Salzburger Festspiele を本論では「ザルツブルク祝祭」と訳したが、一般には「ザルツブルク音楽祭」と訳されていることは周知のとおりだ。だが、これは言わば通称的な訳語であり、実際には音楽ばかりではなく演劇も含めた総合的な舞台芸術祭であるから、音楽祭という訳は正確には実体を反映していないことになる。

39) 保守革命論については次の書物に教えられるところが多い。

蔭山宏『ワイマール文化とファシズム』（みすず書房1986）。これは政治思想史上の保守革命について考究したもの。

青地伯水・編『ドイツ保守革命—ホフマンスタール／トーマス・マン／ハイデッガー／ゾンバルトの場合』（松籟社2010）。これは文学史・精神史上の保守革命についての論文集。この二つの書物は、互いに異なる領域における保守革命を論じており、相互に補完しあっていると言える。

をめぐる問題提起を目指す本論の趣旨のかぎりにおいて論及するにとどめる。ただ念のために付言すれば、ホーフマンスタールの「保守革命」という言葉は、講演の内容が明らかに示すように、政治的な意味での革命を全く意味していないことには、あらかじめ留意しておく必要がある。テーマはヨーロッパの歴史と文化なのである。講演は、その最後に「保守革命」という言葉を出して、こう締め括られている。

「私は、私たちがそのただなかにいる一つの過程について、(中略)一つの総合について、お話ししております。啓蒙主義時代の最後のあがきから現代にいたるある発展の長い期間もこの過程のなかのほんの一小時期にすぎないと考えるならば、この過程は本来、われわれがその二つの面をルネサンスと宗教改革と呼び慣わしている、あの十六世紀の精神改革に対する一つの内的反動として始まったことを考えるならば、この過程を緩慢で壮大であると呼ぶことはおそらく許されるでありましょう。私がお話している過程は、ヨーロッパの歴史がかつて知らないような規模をもつ、一つの保守革命にほかなりません。この革命の目標は形式であり、国民全体が関与しうるような一つの新しいドイツの現実なのです。」<sup>40)</sup>

この引用箇所からわかるように、ホーフマンスタールは、ルネサンスと宗教改革に対抗して始まった未曾有の規模をもった歴史的運動のプロセスを「保守革命」と名づけ、それに啓蒙主義以降の思潮を乗り越える可能性を託そうとしている。そして自分が今まに行なった講演それ自体も、その中に位置付けられると述べる。その講演では、ホーフマンスタールは、精神と生とが対極に分裂してしまっている現状を克服して「生の全体性」<sup>41)</sup>

---

40) Hofmannsthal: Werke. Reden und Aufsätze III, 19ff. 訳文は『ホーフマンスタール選集』(河出書房新社 1972)の第3巻に所収の丸子修平・訳を参照した。

41) Hofmannsthal: a.a.O., S.40.

42) Martin Heidegger: Die Zeit des Weltbildes. In: Holzwege. Frankfurt a.M. 1972(5.Aufl.).

を回復しなければならないと主張し、その原点をルネッサンスと宗教改革よりも以前の時代、すなわち啓蒙主義が生まれる以前の時代に求めているのである。これは、一言で総括するならば近代批判にほかならない。そしてここで、「手仕事」、「庭園都市」、「祝祭」は、ひとつの公分母のもとに並び立つことになる。

この脈絡でホーフマンスタールの真意を解せば、こうなるだろう。二極分裂して精神から乖離してしまったとされる「生」(das Leben)の在りようを、まず、人間の生活という現実的な領域において見るならば、それは近代文明が人類にもたらした諸問題ということになる。啓蒙主義が育んだ近代的合理精神は、たしかに学問や科学技術を進歩させて人類に多くの利便と幸福とを供与したが、同時に、それとは正反対の不幸な事態をも生み出した。手工業の衰退や農村的共同体の崩壊、あるいは労働者の悲惨な境遇や都市環境の悪化といった社会問題は、近代の合理主義がはらむ矛盾、言い換えれば啓蒙の矛盾にほかならない。いっぽう、「生」を哲学的な概念として精神的に見るならば、主体と客体の二元論に基づく近代的認識の在りようそのものの問題となる。近代は、人間をその精神的背景から切り離して一体性を失わせてしまった。神を棚上げし、あるいは否定して、今や世界の主人すなわち主体となった人間は、他者を客体となし、そうした他者としての人間をいわば360度の方向からの照明で隈なく照らし出した完璧な——影ひとつない——客観的な対象として扱おうとする。しかも、そうした主体としての人間は、個人個人が一個の主体として相互に相手を客体化し合いながら、ばらばらに孤立した存在となる。まさにこのような事態にホーフマンスタールは近代がもたらす諸矛盾の根本原因を見ていたのだと考えられる。ちなみにここで、主体と客体の二元論的分離に、人間が世界を表象して征服するという近代の本質を見るハイデッガーの説明を思い出しておくのは無駄ではないだろう<sup>42)</sup>。

ここで、ホーフマンスタールにおける「祝祭」の意味についても、この脈絡のなかで確認しておこう。ホーフマンスタールが1920年から始まる

43) Jedermann. Hofmannsthal: Werke. Dramen III, S.9ff.

44) Fuhrich Prossnitz: Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern. Salzburg 1990, Bd.1, S.314.

ザルツブルク祝祭の創設に指導的な役割を担って参画したことは先に述べたが、『イエーダーマン』と『ザルツブルク大世界劇場』というホーフマンスタールの二つの演劇作品<sup>43)</sup>が、前者が1920年の第一回祝祭において、後者は1922年の第三回祝祭で初演作品として上演された。この後も、前者はザルツブルク祝祭の象徴的演目として1945年まででも合計112回もの公演が行なわれ、周知のように今日まで、毎年祝祭で上演され続けている。後者も、初演のあと1925年にも再演され、初演の年と再演の年で合計21回の公演が行なわれた<sup>44)</sup>。

この二作品とも、中世やバロック時代の宗教劇に由来する神秘劇であり、いずれも死を契機に神の裁きの前で人生の意味が明らかにされることを寓意的に示す。こうした或る意味で時代錯誤的な作品の創作が保守革命を唱えるホーフマンスタールの近代批判の上に成り立っていることは明白であろう。「世界が芝居小屋をしつらえ、そこで人間たちが神から割り当てられた役を担って人生という劇を上演する」というかたちの隠喩をカルデロンから借用して作劇したと、カルデロン作の『大世界劇場』を手本にザルツブルク祝祭のために書いた『ザルツブルク大世界劇場』の前書きでホーフマンスタールは言明しているが<sup>45)</sup>、これは『イエーダーマン』にも当てはまる。両作品とも、まさに有名な「世界劇場」のトポスを現代に蘇らせた作品である。そこでは、神に代わって人間が世界の主人となった近代の在りようは、近代以前に遡るかたちで、神が世界の主人として復権することによって解消せしめられる。主なる神は、『イエーダーマン』では死神に命じて主人公たちを、また、『ザルツブルク大世界劇場』では「世界」に命じて祝祭の舞台をしつらえさせたいうえで、そこにアレゴリー化された登場人物たちを召還する。これらの芝居では、舞台に召還された者たちを通じて実際には観客が自己反省に向けて召還されているのであり、しかも神に「このような仕方では話しかけられると、観客は、もはや単なる観客で

---

45) Das Salzburger grose Welttheater. Hofmannsthal: Werke. Dramen III, S.107ff.

46) Erwin Kobel: Hugo von Hofmannsthal. Berlin 1970, S.253.

あわせてコメレル『カルデロンの芸術』（岡部仁・訳、法政大学出版局1989）も参照のこと。『大世界劇場』をはじめとするカルデロンの作品とその世界

はなく、ドラマの出来事の主役となる」<sup>46)</sup> ことを実は余儀なくされているのである。すなわちここでは、送り手としての演技者と受け手としての観客との間の一方的関係が乗り越えられて、劇場にいる全員が主なる神によって召還されて「劇場＝世界」という場にいる者として一体となっている。ザルツブルク祝祭のために両作品を提供したホーフマンスタールは、こうした作品こそ「祝祭」にふさわしいと考えていたのだ<sup>47)</sup>。

このようなものである「祝祭」は、近代の人間に「影」を与える。逆に言えば、「影」を与えてくれるものこそ「祝祭」なのである。「生の全体性」を求める保守革命論者ホーフマンスタールは、人間は「影」を回復せねばならないと考える。『影のない女』の「影」とは、むろん第一義的には子供を産んで母となること、あるいはその能力の象徴であるのだが、単にそればかりではなく、人間が父祖代々共通に引きずっている根源的なもの、あるいは、人間がそれと触れ合えることの象徴でもあると解釈できるのではなかろうか。そうした意味での「影」が指し示す根源との結びつきこそ人間に「生の全体性」の実現を賦与するものであるのに、近代合理主義は人間から「影」を奪ってしまった。人間の背丈よりも伸びることのできる「影」は、人間が根源へと通じていることを、すなわち子どもの誕生つま

についての貴重な文献であるとともに、ホーフマンスタールの文学を考察する場合にも有用だ。

- 47) ザルツブルク祝祭にあたって、ホーフマンスタールは、祝祭の上演は「出演者の側にあっても、また観客の側にあっても、集まって一体になっていることを必要とする」と述べて、一体化が「祝祭」の特質であることを訴えている（Die Salzburger Festspiele. Hofmannsthal: Werke. Reden und Aufsätze II, S.260.）

また、「中世的な聖なる遊びの精神」に『影のない女』と『イエダーマン』および『ザルツブルク世界大劇場』との関連を見るジャン＝イヴ・マッソンの指摘も、この関連で興味深い。Jean-Yves Masson: L'univers symbolique de "La femme sans ombre" In: Châtlet 1993–1994 Richard Strauss, Die Frau ohne Schatten. Paris 1994 (Programmheft).

- 48) Kobel: a.a.O., S.353. 保守革命を唱えるホーフマンスタールの眼差しが、バッハオーフェンやニーチェと同様にギリシャのプラトン以前の時代まで及んでいたことを示唆する見解は注目に値する。

り生殖をとおして個体の死を乗り越え続けることによって根源とのつながりを維持していることをイメージとして示している。ちなみに、その「影」がどこまで伸びているのか。すなわち根源と触れ合って「全体性」が確保されていた地点をどこに見るのか。この点に関しては、少なくともホーフマンスタールにとっては、ルネサンスと宗教改革よりも前の時代まで遡ることは確かだが、その先端はさらに遠くにまで伸びていた可能性もある<sup>48)</sup>。「影」は、保守革命論を唱えるホーフマンスタールの歴史を見る眼差しの隠喩とも言えるのである。

#### (5) 社会的なもののアレゴリー——結語にかえて

これまでの考察で、オペラ『影のない女』と、保守革命論者ホーフマンスタールの近代批判との相関関係を明らかにした。「保守革命」が公言されるのは、『影のない女』が執筆されたよりも10年以上も後のことであるが、この言葉に集約されている思想そのものは、当然、ミュンヘンでの講演のための一時の思い付きではなく、徐々に形成されてきたものと考えられる。むしろ、ホーフマンスタールの基本的な歴史認識と価値観が、第一次世界大戦とハプスブルク帝国の崩壊以後の時代になって、この言葉にシンボリックに集約されて表現されたと見るべきだ。そもそも講演という表現形式は、内面世界に育んできた思想の社会化、あるいは広義の意味で政治化にほかならない。「精神」が「いわば政治的なものになってゆく」という過程をゾントハイマーはこの時代の全般的な傾向として指摘しているが<sup>49)</sup>、これはホーフマンスタールのたどった過程にも当てはまるのである。ただし、前章で注意を喚起したように、ホーフマンスタールの「革命」は現実政治上の「革命」を意味してはいないことを忘れてはならないが。いずれにせよ、『影のない女』と「保守革命」論との相関関係を論じるに

---

49) クルト・ゾントハイマー『ワイマール共和国の政治思想』（川島幸雄、脇圭平・訳、ミネルヴァ書房1976）47ページ

50) Ad me ipsum. Hofmannsthal: Werke.Rede und Aufsätze III, S603.

あたって、両者の成立時期の時差を問題にする必要はない。

さて、上述の相関関係には、精神的観点で思弁的に近代を問題にするという次元と、近代がもたらした実際の社会の現実を問題にするという次元の両方が含まれていた。前者の次元は、作品全体の創作上の観念的基盤となっており、後者の次元は、作品中でのひとつの固有の意味の層を形成している。そのうち、とくに後者の次元が、これまで『影のない女』について指摘されなかった観点として注目に値する。本論は、『影のない女』のこの次元における意味の連鎖を、時代的な背景とともに明らかにしたのである。

このオペラは、むしろ社会的現実を正面からそのまま描いたものではない。だが、社会的なものがアレゴリー化されて作中に秘められているのだ。実際にホーフマンスタール自身が、自伝的覚え書き『自分自身について』のなかに、『影のない女』に触れて「社会的なもののアレゴリー」という語句を書き残している<sup>50</sup>。物語『影のない女』とオペラ台本との関係や相互の比較は本論の課題とはしなかったが、音楽を付けるために言葉を切り詰めて台詞をつくるオペラ台本のほうが、よりアレゴリー性は高くなるのが必定だ。そうしたオペラの台詞のなかで、「手仕事」および「祝祭」という言葉は、アレゴリーとしての作用を周到に発揮して、多層的な作品世界内に含まれる、ひとつの意味の層を暗示するのである。この意味の層を強く意識して全体を眺めれば、オペラ『影のない女』は、精神と社会両面の深刻な問題を前にしたホーフマンスタールが、それらの克服の可能性を、そっと密やかに、ほとんど誰にも気づかれぬように、豊穡なメルヒェン世界のなかに暗示した、この作家らしい独特なアンゲージュマン作品でもあったと言えなくもないのである。

(慶應義塾大学法学部教授)