

救済の表象不可能性？

ワーグナーの《さまよえるオランダ人》の幕切れについての一考察

北川 千香子

1. 救済の不在

ワーグナーの作品が一貫して「救済」を主題としていることは、一般によく知られている。ではその救済とは一体何なのか。この問いをめぐってはさまざまな解釈がなされ、舞台上でも多様に演出されてきた。確かなのは、ワーグナーがロマン主義思想に深く根ざしつつ、人生のさまざまな局面で出会った、時には相矛盾する数々の思想に刺激されながら、自らの救済観をきわめて独自に発展させたということである。

救済を主題としたオペラ《さまよえるオランダ人》(1843年初演、以下《オランダ人》と略す)は、ワーグナー作品の原点であり、その後の作品はいわばこの主題の変奏である。題名役である呪われたオランダ人船長は、「永遠のユダヤ人」アハスヴェルという伝説上の人物をモデルとする。神に対して不遜な言葉を発した罪で永遠に救いを求めてさまようこの人物にとって、救済とはすなわち死を意味する。ワーグナーの独自性は、この救済が「愛情から生命を犠牲にしてくれる一人の女性」によってもたらされると設定した点にある。彼はオランダ人の人物像の構想を次のように述べている。

彼はおのれの苦しみの終わりとなる死の到来を待ち望んでいる。だが、オランダ人は、永遠のユダヤ人に対してはいまだかなえられなかった救いを一彼への愛情から生命を犠牲にしてくれる一人の女性によって得ることができる。死を憧れる気持ちに駆り立てられて彼はこの女性を探し求める。しかし、この女性というのは、かつてオデュッセウスに求婚され、故郷にあって心をくだしているペネローペではもはやなく、女性一般というか、いまだ存在せず、憧憬と予感のなかにあって無限に女性的な女性—あえて一言で言えば未来の女性—なのである。(強調は原著者による)¹

この「未来の女性」というユートピアを、ワーグナーは晩年まで自らの創作のなかで模索し続けた。端的に言えば、それは自律性と献身という矛盾を一身に体現したファンタスマゴリ

¹ ワーグナー：「友人たちへの伝言(1851)」、藤野一夫／高辻智義／三光長治／杉谷恭一訳、三光長治監訳：『友人たちへの伝言』、法政大学出版局、2012年、253-400頁所収、297頁。

ーに他ならない²。オランダ人のために自発的に自己を犠牲にするゼンタのような人物像を理想としたワーグナーの女性観は、家父長的なイデオロギーとして彼の生前から現代に至るまで、しばしば激しい批判にさらされてきた。

ワーグナーが明確に死と浄化としての救済を構想し、また後述するように、それがト書きにも明示的に描かれているにもかかわらず、実際の演出で救済が舞台上に提示されることは稀であり、総じて浄化のイメージとはほぼ無縁の幕切れとなっている。

ここでいくつか、筆者が実際に上演に立ち会った演出、および市販の DVD やインターネットなどで閲覧可能な演出を例に、最終場面の演出を概観してみたい³。初版に基づくオリヴィエ・ピィの演出では、自分の後を追わないゼンタに冷たい視線を送りながら、オランダ人が黒々とした海へと歩み去っていく（テアター・アン・デア・ウィーン、2015 年、資料 1）。マルティン・クシェイ演出では、ゼンタに思いを寄せるエーリクが、猟銃でゼンタとオランダ人を射殺する。まずオランダ人が撃たれると、ゼンタは自らエーリクの銃口に向かって身を差し出し、銃弾を浴びてオランダ人の傍らに倒れる。《トリスタンとイゾルデ》のように、共に死ぬことによって愛を成就するという一つの救済の形を提示しているかに思われる（資料 2）。しかし、そのようなロマン的な連想は、横たわるオランダ人の服から、彼の一味であった男たちが金目のものを漁って持ち去っていくという物質主義的で浅ましい行為によってあっさりとは相対化される（アムステルダム、2010 年）⁴。クリストフ・シュリンゲンジーフの演出では、娘を差し出してオランダ人から財宝を手に入れた父親ダーラントが、用無しとなった娘を刺殺するという殺伐とした結末を迎えるが、その後にゼンタの遺体から、まるで抜け殻のように彼女の衣装だけが高みへと吊り上げられてゆくことで、彼女の存在の変容が微かに示唆される（マナウス、2007 年）⁵。一方、アンドレアス・ホモキの演出（チューリヒ、2012 年）ではゼンタが拳銃自殺を遂げ、ペーター・コンヴィチュニー演出（ミュンヘン、2006 年、資料 3）では、女性が男性の犠牲になることを強いる父権的な社会をゼンタが挑発し、揺るがし、最後に自爆テロによって粉碎するというフェミニズム的な

² Sven Friedrich: „Gibt es eine ‚Philosophie des Weiblichen‘ bei Wagner?“, in: Susanne Vill (Hrsg.): *Das Weib der Zukunft. Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner*, Stuttgart (Metzler) 2000, S. 44-56, hier S. 53-56.

³ 本稿では、1970 年代以降の《さまよえるオランダ人》演出を考察対象として取り上げる。1960 年代後半から、「レジーテアター」と呼ばれる演出家主導の演出がドイツ語圏のオペラ劇場を席卷するようになり、原作の再現やアレンジではなく、作品を批判的に捉え直しラディカルに脱構築して新たな解釈を提示することを主眼とする演出が多く生み出されるようになった。こうした演出の評価は分かれるが、独自性が際立っていることは確かであり、それゆえに演出の多様な動向を捉える上で考察対象として相応しいと考えられる。

⁴ 舞台写真は以下のサイトを参照のこと。 <https://www.spiegel.de/kultur/musik/richard-wagner-dvd-ein-traumschiff-fuer-den-hollaender-a-766208.html>（最終閲覧日：2022 年 8 月 27 日）

⁵ シュリンゲンジーフの《オランダ人》演出については、平田栄一郎／針貝真理子／北川千香子編著：『文化を問い直す―舞台芸術の視座から』、彩流社、2021 年所収の拙稿（第 8 章）を参照のこと。上演は映像化されている。 <https://www.filmgalerie451.de/de/filme/der-fliegende-hollaender>（最終閲覧日：2022 年 8 月 27 日）

解釈を提示した⁶。幕切れの音楽に現れる「救済の動機」が、オーケストラによっては奏でられず、スピーカーから弱々しく響いてくるという音楽の扱いは賛否両論あったが、救済という理念の儚さや虚しさを際立たせるという点では絶大な効果を発揮した。このように、登場人物たちがさまざまな形で他殺や自殺を迎える破壊的もしくは破滅的な結末が一般的である⁷。同じく救済を主題とするワーグナーの楽劇《ニーベルングの指環》や《パルジファル》では、破滅的な結末が提示されることもあれば、それとは逆に、登場人物たちの死の先に、再生や新しい世界の到来など、ユートピアを予感させる肯定的な結末を提示するものもある。このような両義的な解釈は《オランダ人》演出には圧倒的に少ないのである。

その要因の一つには、19世紀のロマン的な幻想を舞台上に再現するということへの抵抗がある。現代の視点から見れば父権主義的で女性蔑視的な作品構想からは距離を置いて作品を捉え直すことが求められる。とりわけ複雑な受容史を持つワーグナーの場合はなおさらである。つまり、彼が反ユダヤ主義者であったという事実、彼の死後、ワーグナー家のメンバーや国粋主義者らが「バイロイト・サークル」なるものを催し、国粋主義、人種主義、反ユダヤ主義の温床となったこと、ナチ政権下では、バイロイト音楽祭を運営していたヴィニフレート・ワーグナーおよび二人の息子たちがヒトラーと親密な関係にあり、バイロイトはヒトラーの政治演出の場となったこと、ワーグナーの音楽がナチのプロパガンダに利用されたこと、またそのような帰結を招いた親和性が少なからずワーグナー作品のなかにあったことなどが彼の複雑な受容史の背景にある。このような負の遺産を背負った作曲家とその作品や思想を無批判に演出することは、戦後ドイツでは禁忌とされた。ワーグナーの作品に限らず、陶醉や没我といった受容のあり方を拒否することが戦後ドイツでは不可欠となったのである⁸。ただしこれは《オランダ人》に限らず、ワーグナーの全作品に該当する。とすれば、《オランダ人》という作品に固有の原因があるはずである。ワーグナーがこのオペラで救済をどのように構想し、表象しようと試みたのかを跡づけながら、この作品における救済の表象不可能性と、そこにありうる可能性について検討したい。

⁶ 本稿で取り上げた演出はいずれも男性演出家によるものであり、フェミニズム批評的に見て、彼らの演出の結末が果たしてフェミニズム的であると言えるのかは解釈が分かれるところであろう。自己犠牲によって男性（社会）を救済するという役割からゼンタを解放することは確かにフェミニズム的解釈と言えるかもしれないが、ゼンタがなおも男性社会へのアンチテーゼとして登場し破滅するという結末は、従来のジェンダーの図式から完全には脱却できていないと捉えることもできよう。

⁷ 例外として、ガイ・カシアス（Guy Cassiers）の演出（ブリュッセル、2005年）が挙げられる。この演出では、幕切れにゼンタがまばゆいばかりの黄金の光のなかへと歩み、その中に消えていくことで、彼女の魂の浄化と別次元への越境が示唆されている。
<https://www.youtube.com/watch?v=1hLnblMqbDk>（最終閲覧日：2022年8月27日）

⁸ 演出だけでなく、新たな創作でも戦前の傾向を拒否することが不可欠となった。戦後ドイツの作曲家たちがいかにナチの過去を拒絶する試みを創作のなかで行ったかは以下に詳しい。沼野雄司：『現代音楽史—闘争しつづける芸術のゆくえ』、中公新書、2021年、119-143頁参照。

2. 救済の不可能性

《オランダ人》における救済の問題は、その当事者である人物像の動機づけに起因すると考えられる。ワーグナーがこのオペラを完成させたのは1841年、28歳の時である。つまり、まだ自らのスタイルを確立する以前の若書きの作品であり、彼自身もこの作品の不足に自覚的であった。

チューリヒ亡命中の1851年にワーグナーは「友人たちへの伝言」という、彼からすれば十分に理解されていない自らの芸術についての弁明のような性格をもつ著作を執筆するが、その中でワーグナーはこのオペラ作品について、「この作品では、まだ多くのものが未決定の状態にあり、状況の組み合わせがたいはいはまだぼやけている」⁹と回想し、それを以下のように具体化している。

この女性の相貌はまだ何らしかった特徴を具えて現れていたわけではなく、私の脳裡におよそ女性的なるもの一般のように浮かんでいた。(中略)たしかに私のさまよえるオランダ人は新しい世界をまだ発見してはいなかった。彼の女性はおのれ自身と彼の没落によってしか彼を救済できないのだった¹⁰。(強調は原著者による)

ここでは二つの問題が指摘されている。一つは、救済者としての女性像が明確化できていなかったこと、そしてもう一つは、死によってしか救済がもたらされなかったということ、つまり死を越えるビジョンがなかったということである。そしてこの二つの不足は互いに関連していると考えられる¹¹。

まず、ゼンタの救済者としての動機について考えてみよう。第二幕冒頭で彼女は、糸紡ぎに勤しむ娘たちをよそに、「さまよえるオランダ人」の肖像画に見入るばかりで心ここにあらずの状態である。彼女は周囲の娘たちから冷やかし半分に促されて、「さまよえるオランダ人」の伝説のパラードを歌い出す。そして最後に唐突に、次のように宣言して周囲を驚かせる。

(von plötzlicher Begeisterung hingerissen, springt vom Stuhle auf.)

Ich sei's, die dich durch ihre Treu erlöse!

⁹ ワーグナー：『友人たちへの伝言』、前掲書、298頁。

¹⁰ 同上、299-300頁。

¹¹ そのほか、《オランダ人》の「ジャンル美学的な不均衡」(die gattungsästhetische Unausgewogenheit)もさらなる問題点として指摘される。すなわち、ゼンタのパラードのような楽劇に通じる新しい形式が模索されつつも、当時の慣習的な形式に基づく楽曲も混在しており、この点についてもワーグナーは自覚的であった。しかし彼はこの作品で、従来の「オペラ」ではなく「音楽的な神話物語」(eine musikalische Mythen Erzählung)を観客に提示して意図的なスキャンダルを企てることによって「楽劇」という新たなジャンルを先取りしている点に、ゲックはこの作品の意義を見出している。Martin Geck: „Wagner“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel/Stuttgart (Bärenreiter/Metzler) 2007, S. 316-350, hier S. 319.

Mög' Gottes Engel mich dir zeigen!

Durch mich sollst du das Heil erreichen!

(突然、激しい感情を爆発させて、弾かれたように椅子から身を起こす)

私こそ、その誠によってあなたを救う女！

神の御使いが、あなたに会わせてくださいますように。

この私によって、あなたは救いに至る定め¹²。(強調は筆者)

ここでは、ゼンタの衝動的な心のありようが表現されている。それまで第三者的な視点でオランダ人の物語を歌っていた彼女は、バラードの終盤に至ると突然二人称になり、物語の当事者となる。妄想と現実の境界が曖昧化し、救済願望に取り憑かれた彼女は病的な印象を与える。もっとも、ワーグナー自身は、彼女の「夢見がちな性格 *das träumerische Wesen*」は感傷的な印象は与えるが、「近代的な意味での病的な感傷性 *im Sinne einer modernen, krankhaften Sentimentalität*」と捉えられてはならず、ただ「徹底して素朴 *durchaus naiv*」なのだと述べている¹³。父親にも乳母マリーにも従順な娘として育てられたゼンタは、そのナイーブさゆえに同世代の娘たちからは揶揄われ、真の理解者も居場所もない。だが未熟な彼女は、自らの決断と行動によってその状況から脱することもできない。現実逃避できる唯一の場は自分が作り出した妄想である。彼女は救済を与えることを望みながら、それによって自らの救済を求めているのだ。このような状況で彼女を駆り立てるのは、ダールハウスの言葉を借りれば、「不意に襲いかかってくる使命の自覚」であり、「行動する者の自立性から生ずる決心という意味の決断とは言えない」¹⁴のである。というよりも、自分の理想を突然現れた男性に投影しているにすぎないとする解釈が今日では支配的である¹⁵。これでは、愛のために自発的に自己犠牲する、ワーグナーのいう「未来の女性」の条件を満たさない。

一方のオランダ人も、愛よりも自分の苦しみを終わらせてくれる死への憧れに突き動かされている。彼が求めるのは自分が誰かを愛することよりも、誰かに愛されることであり、その対象がゼンタである必然性はない。女性は彼にとって自分の救済のための手段でしかないのだ¹⁶。ゼンタと出会いを果たし永遠の愛を誓い合うときでさえ、オランダ人は次のよ

¹² ワーグナー：『さまよえるオランダ人』、日本ワーグナー協会監修、三宅幸夫／池上純一編訳、五柳書院、2013年、34-35頁。

¹³ Richard Wagner: „Bemerkungen zur Aufführung der Oper: der fliegende Holländer“, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Band 24, Dokumente und Texte zu „Der fliegende Holländer“, Egon Voss (Hrsg.), Mainz (Schott Musik International) 2004, S. 109-112, hier S. 111; 三宅／池上編訳：「オペラ《さまよえるオランダ人》の上演に向けた覚え書」、前掲書（注12）、83-86頁所収、85頁。

¹⁴ 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年、25-26頁。

¹⁵ Vgl. auch Udo Bernbach: „Der Fliegende Holländer. Erlösung durch Selbstvernichtung“, in: „*Blühendes Leid*“. Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen, Stuttgart/Weimar (Metzler) 2003, S. 69-90, hier S. 86f.

¹⁶ この利己的な願望において、オランダ人は《ローエングリン》(1850)の題名役に類似する。ローエングリンの人物像をワーグナーは次のように記している。「彼を孤独から救い

うに言う。

Die düstre Glut, die hier ich fühle brennen,
sollt' ich, Unseliger, sie Liebe nennen?
Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil,
würd' es durch solchen Engel mir zu Teil!
こうして胸の内に感じる、熱く燃え上がる暗い炎、
不幸せな男よ、これを愛と呼ぶべきか。
いや、違う！これは救済への切なる思い、
かくのごとき天使によりて、救いに与（あずか）らんことを¹⁷。

オランダ人にとって愛の成就とは死を意味する。相手の身を案じるがゆえに、彼は愛を否定しているのだろうか。しかし、「天使」によって救われたいという願望は決して放棄しない。あるいは、これまで自分を救ってくれる女性を探し求めながら見つからなかった、期待を裏切られ続けてきたオランダ人は、自らの内に芽生えた感情を愛と呼ぶのを躊躇っているのだろうか。いずれにせよ、彼が救済願望に固執していることは確かであり、相手を顧みているようには、言葉の上では見られない。それゆえ、後の場面でゼンタと彼女の不実を責めるエーリクの会話を盗み聞きして、エーリク同様にゼンタの裏切りを確信して、彼女の言い分も聞かずに去っていくのだ。

このように、救済したい人間と救済されたい人間の願望はいずれも独り善がりの感はずみ、二人に可能な結合は実現不可能である¹⁸。ワーグナーは《オランダ人》で、女性による救済という新機軸を打ち立てながらも、その死の先にあるビジョン＝救済の新しい一形態を切り開くまでには至らなかった。そうであるなら、主人公の死がカタルシスをもたらすのが定番であった従来のオペラとも、ワーグナーが批判の対象としていた同時代のオペラとも差別化できない。そのことをワーグナー自身も自覚していたと考えられる。

出し、彼の憧れを癒してくれる唯一のもの、一愛、愛されること、愛情を通じて理解されることだったのである」（ワーグナー：『友人たちへの伝言』、前掲書、333頁）。エルザに対して一方的に無条件の信頼を求めるローエングリンもまた、エルザとともに破滅に至る。

¹⁷ ワーグナー：『さまよえるオランダ人』、三宅／池上編訳、前掲書、46-47頁。

¹⁸ Vgl. auch Martin Gregor-Dellin: *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, München/Zürich (Piper) 2013 (初版 1980 年), S. 163f.

「オランダ人とゼンタの結びつきは、もはやない (Nicht-mehr) とまだない (Noch-nicht) の驚くべき結合であり、オランダ人のロマン主義的退行とゼンタの市民社会から脱出しようとするユートピアの結合である」ため、二人の結合は不可能である。Hans Mayer, „Nichtmehr und Nochnicht im ‚Fliegenden Holländer‘“, in: ders.: *Richard Wagner. Mitwelt und Nachwelt*, Stuttgart/Zürich (Belser) 1978, S. 183-190, hier S. 188f. 一方、ベルムバハは、この作品における救済は、「自己疎外の解消への憧れ、現状維持という具体的で腐敗した秩序だけしかその後に残らないような生への憧れの表現」でしかないと指摘する。Vgl. auch Udo Bernbach, a.a.O., S. 85.

3. 独自のスタイル確立の途上のオペラ

では、『オランダ人』ではまだ示すことができなかったビジョンとは何か。その手がかりは、ワーグナーがこのオペラを完成した 1841 年に出会い、その後の彼の芸術に決定的かつ持続的な影響を与えたフォイエルバッハの思想に見出すことができる¹⁹。彼の思想は、1848 年から 49 年にドレスデン蜂起に自らも熱狂的に参加したワーグナーの精神的な基盤となった。その要諦は、「真に人間的感情は愛である」「感覚的なものだけが真実である」といった、感覚、感情、本能の解放を是とする感覚主義、そして、人間は、「愛の共同体」の構築によってエゴイズムを超克し、自己疎外を解消して「真に人間的なるもの」に至るという、愛を肯定する人間主義的な思想であった。この「真に人間的なるもの *das Reinmenschliche*」がワーグナーの総合芸術の理念の核心となり、その後の楽劇へと結晶化したのである。

フォイエルバッハは主著『キリスト教の本質 *Das Wesen des Christenthums*』（1841）において、次のように述べている。「愛—そしてもとより両性間の愛—は奇跡を働く。男と女とは相互に正し合い、また相互に補い合う。その結果、かれらはこういうふうに結合して始めて、類・完全な人間 (*den vollkommenen Menschen*) を表現するようになるのである」²⁰。そしてそれに先立ち、『死と不死についての思想 *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit*』（1830）のなかにはこう記している。「あらゆる愛は、それが自己放棄であり自己犠牲である点で共通している」²¹。ワーグナーはフォイエルバッハのこうした理念を受け継ぎ、理想的な愛のあり方を以下のように述べている。

完全なる真の愛は、性のなかでのみ可能である。つまり、男と女としてのみ、我々人間は本当に愛するのである。（中略）エゴイズムの最高の充足は、その完全な消滅にのみあり、それを人間は愛を通してのみ見出す。真の人間は男と女であり、男

¹⁹ 「ヴァーグナーのフォイエルバッハへの傾倒を示す『愛の神々しい必然』という言葉は、ショーペンハウアー発見のあとでさえ、彼の見解を告げるものであり続けた。」バリー・ミリントン：『ヴァーグナー大事典』、平凡社、1999 年、337 頁。特に、フォイエルバッハの『将来の哲学の根本命題』(*Grundsätze der Philosophie der Zukunft*) (1843) の影響を強く受けて、ワーグナーは『ニーベルングの指環』の芸術的・思想的基盤となる『未来の芸術作品』(*Kunstwerk der Zukunft*) (1849) を執筆し、その冒頭にはフォイエルバッハへの献辞を綴っている。フォイエルバッハの人間主義と愛をめぐる思想は以下を参照。宇都宮芳明：「フォイエルバッハと人間の問題—「私」と「汝」の問題をめぐる—」、『北海道大学文学部紀要』、19 (2)、1-43 頁所収、1971 年。藤野一夫：「フォイエルバッハ時代のワーグナーの思想」、三光長治監修：『友人たちへの伝言』、前掲書、407-459 頁所収。

²⁰ フォイエルバッハ：『キリスト教の本質』(上)、船山信一訳、岩波書店、1997 年、317 頁。Ludwig Feuerbach: *Das Wesen des Christenthums*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, neu herausgegeben von Wilhelm Bolin/Friedrich Jodl, Stuttgart-Bad Cannstatt (Frommann Verlag), Bd. 6, 1960, S. 188.

²¹ Ludwig Feuerbach: *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, neu herausgegeben von Wilhelm Bolin/Friedrich Jodl, Stuttgart-Bad Cannstatt (Frommann Verlag), Bd. 1, 1960, S. 16.

と女の合一のうちにのみ、初めて真の人間が存在するのであり、したがって愛のなかで初めて男も女も人間になる。（中略）男と女の合一が初めて、つまり愛が（感覚的にも形而上学的にも）人間を生み出す²²。

ワーグナーは、男女の愛において個体化原理が放棄されることのなかにエゴイズムの解消と、「愛の共同体」の実現を見ている。これは決して女性が男性に一方的に献身することではない。男女が共にひとつ上の次元の人間へと止揚されること、男女共同での「人間化 Menschwerdung」である。こうした存在変容のプロセスこそ、ワーグナーが《ニーベルングの指環》をはじめとする楽劇で描いたものであろう。そしてまさにこの点が、《オランダ人》というオペラにはまだ不在なのである。個人的な欲求に留まり、自己の完全な放棄には至っていないからである。

もっとも、ゼンタには自己犠牲の用意があり、オランダ人にも自己放棄による人間化の兆しは見られる²³。しかし両者は、自らの決定に基づかない不本意な状態から逃れることを望みながらも、共に現状を打開してその先にある未来に向かうには至らない。こうして、このオペラの幕切れは、オランダ人とゼンタのすれ違い、絶望、ゼンタの投身、取り巻きの絶叫、魂の浄化と、とってつけたような唐突な結末を印象づけているのである。

フォイエルバッハやショーペンハウアーの思想に強く感化されて創作された《トリスタンとイゾルデ》《ニーベルングの指環》《パルジファル》においては、その思想を舞台作品というメディアとして再構築する際に必然的に矛盾が生じ、何をもって救済というのか、それが作品のなかで実現されるのかという問いに対して正反対の解が可能になる。一方《オランダ人》の場合、抛りどころとなる思想的基盤が確立していないことに加え、当時ドイツで流行していた「ロマン的恐怖オペラ romantische Schaueroper」のジャンルを逸脱しておらず、その物語の結末としての救済が明確に構想されているために、両義的な解釈を許容する曖昧さが後期の作品に比べて圧倒的に少ないと言えるだろう。

4. ワーグナーの演出イメージ

この場面をワーグナーはどのように舞台作品として表象しようとしたのか。作曲前の散文稿（1841）の末尾には、「彼女は海に身を投げる。その瞬間オランダ人の船は沈み、無に

²² Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*, hrsg. im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner, Leipzig (VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig) 1986, Bd. 6 (Januar 1854-Februar 1855), S. 62f.

²³ ゼンタが自己犠牲を誓う場面で、オランダ人が「人間的な」一面を垣間見せる場面について、ワーグナーは次のように綴っている。「ゼンタへの愛を証すかのように、自分に救いの手を差しのべることによって彼女が陥る運命を心配する。彼はひどい自責の念に駆られ、自分の運命に関わらないようにと熱心にゼンタを諫める。それまでもっぱら幽鬼のごとき恐ろしい印象を与えることが多かったオランダ人は、ここで完全に生身の人間と化す。」三宅／池上編訳：「オペラ《さまよえるオランダ人》の上演に向けた覚え書」前掲書、85頁。

帰す」(„Sie springt in das Meer; in demselben Momente versinkt im Nu das Schiff des Holländers.“²⁴)と簡潔に記されており、人物の変容や浄化に関する記述はない。それゆえに、ワーグナーが初期段階では破滅的な結末を構想していたとたびたび指摘されてきたが、実際には救済で締めくくることが当初から構想されていた²⁵。台本および総譜のト書きのなかで、ワーグナーは主人公たちの変容のイメージを詳細かつ具体的に膨らませている。

ゼンタは海に飛び込む。たちまちオランダ船は乗員もろとも海中に没する。海面は高く盛り上がったと見るまに、渦を巻いてふたたび沈み込む。船の残骸の上空には、昇り来る朝日の燃えるような赤みに映えて、抱き合うゼンタとオランダ人のきよらかに変容した姿が海から浮かび上がり、天へ昇ってゆくのが見える。

眩いばかりの光輪が舞台奥の二人の姿を照らし出す。ゼンタはオランダ人を引き上げるように胸にかき抱きながら、片手を上げ、まなざしを上に向けて天を指し示す。断崖は音もなく迫り上がり、いつのまにか雲に姿を変えてゆく²⁶。

女性が男性を引き上げるという浄化のイメージは、ゲーテの『ファウスト』の「永遠なるものにして女性的なるもの／われらを彼方へと導き行く」²⁷という最後の文言を想起させる。実際に、それはワーグナーの生涯の愛読書であり、《オランダ人》を創作していた時期の1840年には《ファウスト序曲》を作曲してもいる。この書物に、《オランダ人》における救済の着想を得た可能性は十分考えられる。だがいずれにしても、ト書きに記された精神化され理想化された情景を舞台上に具象するのは難しい。今でこそCGや映像などのメディアを使用したバーチャルな視覚化も可能であろうが、これを当時の技術や舞台装置で実現するのは不可能であろう。仮にこのト書きの再現を試みていたとしても、かなり滑稽なものになっていたことは想像に難くない。

初演(1843年1月2日、ドレスデン)でのヴィルヘルム・フィッシャーによる演出の詳細についての記録は残念ながら残っていない。この演出に関して残されているのは、最終場面の舞台(図版参照)および複数の人物像のイラスト(Figurine)のみである²⁸。ゼンタが海

²⁴ Richard Wagner: „Prosaentwurf“, in: ders: *Sämtliche Werke*, a.a.O., S. 178-180, hier S. 180.

²⁵ Vgl. Robert Braunmüller: „Der fliegende Holländer (WWW 63)“, in: Daniel Brandenburg/Rainer Franke/Anno Mungen (Hrsg.): *Das Wagner Lexikon*, Laaber (Laaber) 2012, S. 222-228, hier S. 225. ヴァクラフ・カシュリク (Václav Kašlík) の演出(ミュンヘン, 1974年)は、ト書きの演出指示をおおむね忠実に再現している。ゼンタが海に身を投げる、オランダ人が口づけて抱擁し、それにより二人の愛の成就が暗示される。その直後にオランダ船は海へと沈むところで幕となり、二人の昇天は視覚化されない。Richard Wagner: *Der fliegende Holländer*, DVD, Deutsche Grammophon 2008.

²⁶ ワーグナー: 『さまよえるオランダ人』, 三宅/池上編訳, 前掲書, 71頁。

²⁷ ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ: 『ファウスト(下)』, 柴田翔訳, 講談社, 2021年, 513頁。

²⁸ Vgl. Braunmüller, a.a.O., S. 226. ドレスデンでの初演, およびリガ, カッセル, ベルリンなどでの初期の上演については, 以下の論考に詳しい。しかし, 演出の詳細に関するスケッチは残されていない。Patrick Carnegy: „Landfall on the stage: a brief production history“, in:

に身を投げる様子は描かれているものの、その後の浄化が実際にどのように表現されたのかは不明である。初演は大きな成功は得られず、ワーグナーはオランダ人とゼンタの昇天の場面はかなり失望したとの証言がある²⁹。



【図版】1843年の初演時の舞台美術のスケッチ、海に身を投げるゼンタと沈みゆくオランダ船が確認できる³⁰。

その後、1853年のヴァイマルでの再演に向けて、ワーグナーは遠隔操作で文書による演出指示を出した。彼はドレスデン革命に参加して指名手配の身となり、チューリヒに亡命中であったため、舞台稽古に立ち会うことができなかったのである。「オペラ《さまよえるオランダ人》の上演に向けた覚え書」（1852）には、ワーグナーの演出観を知る手がかりが豊富に含まれており大変参考になるが、各登場人物の性格づけと主人公の演技に関する記述が大半を占めており、幕切れの舞台化についての記述は一切ない。舞台美術に関しては、ワーグナーが楽譜に記したト書きに従うよう指示しながら、具体的な方法については「舞台美術家や舞台装置家の想像力に委ねる」³¹と述べるにとどめている。

では、幕切れの演出に納得がいかなかったワーグナーはどうか。彼はこのオペラを何

Thomas Grey: *Richard Wagner Der fliegende Holländer*, Cambridge University Press 2000, S. 92-128.

²⁹ マリー・シュモーレ：『《さまよえるオランダ人》の初演』、アッティラ・チャンバイ／ディートマル・ホラント編：『ワーグナー さまよえるオランダ人』、音楽之友社所収、1993年、148頁。ワーグナーは初演を「完全に失敗した上演」(im ganzen mißglückte[n] Aufführung) だったと回想している。Wagner: *Mein Leben*, Martin Gregor-Dellin (Hrsg.), München (List Verlag) 1976, S. 255 f.

³⁰ Richard Wagner: *Sämtliche Werke*, a.a.O., S. 256.

³¹ Ebd., S. 109. 訳は以下から引用した。三宅／池上編訳：「オペラ《さまよえるオランダ人》の上演に向けた覚え書」、前掲書、83頁。

度か改訂し、1860 年には、序曲と幕切れに重要な補足をした。すなわち、序曲と幕切れの音楽に、「救済の動機」というライトモチーフを付け加えることによって、視覚化できない救済の表象を音楽に託したのである。この改訂版を手がけたのは、ワーグナーが楽劇《トリスタンとイゾルデ》を作曲した直後である。この楽劇は、現世では実を結ぶことのない男女の愛が、その極限的な形である死のなかで実現するという理想を描いており、とめどない憧れやエロスの横溢を、調性の限界にまで押し広げられた和声や複雑化した音響が反映している³²。

音楽は言葉にし得ないものを表現できるという思想はロマン主義のトポスであったが、特にワーグナーは、1854 年、すなわち《オランダ人》初演の 9 年後にショーペンハウアーの思想に出会い、自らの芸術観のパラダイムシフトを経験したことで、独自の音楽美学を構築することになる。ショーペンハウアーは、音楽は言葉や他の事象の代替物ではなく、物自体、意志（Willen）そのものの表象であり、人間の内奥に直に触れることができると考えていた³³。それ以前のワーグナーは、言葉と音と舞台が弁証法的な結合によって至高の芸術であるドラマが生成されるのだと主張していたが、ショーペンハウアーの音楽の形而上学に出会ったことをきっかけに、すでに音楽にすべてが内包されており、音楽がすべてを生み出す母胎であると考えようになったのだ。そのことは、ワーグナー自身の次の言葉が示す通りである。「さて、言葉によっては伝えることのできない想念にとって、音楽こそが最もふさわしい媒体であることに異論の余地はないでしょう。いや、そもそも、あらゆる想念の最も内奥にある本質を音楽と名づけることもできるかもしれません。」³⁴ こうしてワーグナーは《オランダ人》の幕切れに救済を示唆する音楽的フレーズを補うことで、視覚化できない救済の表象を音響化しようとした。「イゾルデの浄化を書いた今ややっと、さまよえるオランダ人にぴったりの締めくくりを見つけたことができた」³⁵という記述からも、彼がこれによって納得いく解決を導き出したことが裏付けられる。しかしそれだけでなく、ワーグナーは音楽それ自体が救済する芸術であると確信するに至る。

どうか私の信条をお聞きください。それは「音楽はいつなんどきも、他のどんな芸術ジャンルと結びつこうと、至高の救いをもたらすこゝなき芸術であることに変わりはない」というものです。ほかの芸術がほのめかすしかできないことが音楽を通じて、音楽のなかで、疑いようもない確信に変わり、われわれにじかにはたらきかける真理と化す、そこに音楽の本質はあります³⁶。（強調は原著者による）

³² ミリントン、前掲書、171 頁。

³³ ショーペンハウアー：『意志と表象としての世界』、第 3 巻第 52 節。

³⁴ リヒャルト・ワーグナー：『フランツ・リストの交響詩について』（1857）、山崎太郎訳、三光長治監訳：『ベートーヴェン』、法政大学出版局、2018 年、295-326 頁所収、299 頁。

³⁵ „Jetzt, wo ich Isolde's letzte Verklärung geschrieben, konnte ich [...] erst den rechten Schluss zur Fliegenden Holländer-Ouvertüre [...] finden.“ Wagner an Mathilde Wesendonck, 10.4.1860, in: *Sämtliche Briefe*, Bd. 12, Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 2001, S. 121.

³⁶ リヒャルト・ワーグナー：『フランツ・リストの交響詩について』、前掲書、309-310 頁。

こうしてワーグナーは、音楽そのものに救済という役割を見出し、民衆と社会を救済する芸術としての「総合芸術」の理念を構築し、作品化していくこととなった。したがって《オランダ人》は、救済の表象不可能性と、音楽による表象を模索するプロセスを体現し、のちの「楽劇」への道筋をつけた作品として位置づけることができる。

5. 1970年代以降のバイロイト祝祭での演出動向

《オランダ人》がバイロイト祝祭劇場で初めて上演されたのは、1901年、このオペラの世界初演から50年以上も経ってからである。演出を手掛けたのは、ワーグナーの末亡人のヨージマと、彼らの息子ジークフリートである。その際、ゼンタが海に身を投げる場面では人形が使われたと記録にあり、出来栄はかなりシュールなものだったと予測できる。おそらくワーグナー自身も彼の後継者も、模範となるような演出の決定版は実現できなかったと言ってよいだろう。ワーグナーが記述した通り、現代に至るまで演出家の創造力に委ねられることになったのである。ここで、70年代以降のバイロイト音楽祭での《オランダ人》演出を簡単に振り返ってみよう。

ハリー・クプファーの演出（バイロイト、1978年）は、舞台上の全ての出来事が、現実と妄想とが区別できなくなってしまうゼンタの内面を重ね合わされて描かれるという、精神分析的な解釈に基づく画期的な演出であり、当時の観客に衝撃を与えたが、「ほぼ満場一致の成功」³⁷であった。この演出には、その後の《オランダ人》演出に多大な影響を与え、《オランダ人》演出史におけるマイルストーンとみなされている³⁸。この演出では、オランダ人の肖像画を抱えたゼンタが終始薄暗い舞台上におり、舞台上で繰り返される出来事がすべて彼女の妄想であることが示唆される。したがって、演出の重心はゼンタに置かれる。最後に彼女は階段を登り、窓の外へと身を投げる。そこで映画のカットのように場面が変わり、舞台が明るくなるとゼンタの遺体が地面に横たわっている。野次馬がその周りに人だかりを作るが、誰も手を差し伸べることなく、遺体から離れていく。この全く救いようのない演出は、「救済の動機」が付与されていない初版を用いたことでさらに説得力を増している。硬い和音の打撃に合わせて、舞台となっている港町の建物の窓が一斉に閉じられ、この街の閉鎖性を強く押し出すとともに、救いのなさを際立たせる。

1990年のディーター・ドルン演出は、主人公たちの死を一度は示しながら、一義的に悲劇として結末を提示しなかった点で、他の演出とは一線を画している。オランダ人は死者の亡霊たちによって船の中へと連れ戻され、ゼンタは海に飛び込む代わりにその場に崩れ落ちるというカストロフがまずは示される。幕切れの救済の音楽とともに、舞台は明るくなり、それまで背景を覆っていた巨大な幕が崩れ落ちて、薄ぼんやりと天体が見えてくる。死んだと思われたゼンタのシルエットが立ち上がり、ゆっくりと前景へと歩み出る。その場所

³⁷ Oswald Georg Bauer: *Die Geschichte der Bayreuther Festspiele, Bd. 2, 1951-2000*, Berlin/München (Deutscher Kunstverlag) 2016, S. 335.

³⁸ Patrick Carnegy, a.a.O., S. 120ff.

には、しゃがんで一人の男性がシルエットの形で見えるが、それが誰であるかは明かされない。エーリクなのか、オランダ人なのか。オランダ人は救済されたのか、それとも救済されたのはゼンタなのか。この幕切れは、解決よりも問いを投げかける³⁹。

クラウス・グート演出（2003 年）は、高度に精神分析的な手法においてクプファー演出の系譜に属する。この演出は、《オランダ人》の物語をゼンタの幼少期のトラウマ体験が生み出した悲劇として解釈した点で特徴的である。ゼンタの父親ダーラントとオランダ人がドッペルゲンガーとして登場し、オペラの筋の進行と並行する形で、ゼンタのトラウマ体験が再現されるという構成になっている。ゼンタという一人の人物像が、幼少期のゼンタ、オペラの登場人物としてのゼンタ、そして老女のゼンタ（これが同時に乳母マリーという設定）に分裂し、この 3 人が代わる代わる、あるいは同時に登場する複雑な物語構造となっている。最後には父親が息絶え、同時にオランダ人の幻影も消えることによって、ゼンタの内面は抑圧から解放され、トラウマが解消されたかに見える（資料 4）。しかし舞台上に残るのは、行き場を失い呆然と立ちすくむ、盲目の老女ゼンタである。ここには、ワーグナーの《オランダ人》の主題である愛による救済も、そもそも男女間の愛も不在である。

2012 年のヤン・フィリップ・グローガーの演出では、オランダ人はスーツに身を包み、キャリーケースとテイクアウトのコーヒーカップを手に、いかにも現代のビジネスマン然として登場する。身体がメタリックな人造物が埋め込まれ、彼がサイボーグであることを示す。デジタルに表示される情報やデータの海に投げ出され、翻弄され、絶望し感情を失った現代人の一典型である。ダーラントは拝金主義、舵取り（*Steuermann*）や男性合唱は、ダーラントの会社の従業員らしい。彼らは皆スーツ姿で登場、服装から髪型、営業スマイルまで画一的であり、全く没个性的である。女声合唱もまた同様に作業着姿で登場し、ダーラントの経営する工場で働いている。原作では航海から港に戻ってくる男性合唱は、この演出ではおそらく出張先から戻り、紙袋に入ったワンピースをお土産に持ち帰る。それに群がる女性たちも男性たちに負けず劣らず物質主義的な様相を見せる。ただ一人世間ずれしていないゼンタはその環境になじめず周囲から浮いているが、同じくそうした現実世界に居場所を見いだせないオランダ人と心を通わせ、紙で工作した羽を二人で背中に背負ってデュエットを歌うなど、ことさらナイーブな印象を醸し出す。最後に二人は抱擁し合い、ここで「救済」が実現したかに見えるが（資料 5）、この二人の姿に新商品の企画の着想を得たばかりに、ダーラントの部下がすかさず写真に収め、「救済」された二人を現実世界に引き戻す。そして、「救済の動機」が奏でられるなか、工場の女性作業員たちが、抱擁し合う二人の姿を模して作られたオブジェの出荷作業をしている場面で幕となる。このように、人間の愛も易々と商品化されてしまう現代の資本主義が軽妙かつ皮肉を込めて描かれる。

1980 年前後には、前出のハリー・クプファー演出やヘルベルト・ヴェルニック演出（ミュンヘン、1981 年）などに代表されるように、オランダ人とゼンタが「自らの欲求を投影

³⁹ ドルン演出の詳細は以下を参照。Oswald Georg Bauer, a.a.O., S. 455-464.

する願望の対象」⁴⁰として相手を捉えているとする解釈が広まる。パイロイト音楽祭でのディミトリ・チェルニャコフによる最新演出は（2021年）⁴¹、この傾向をさらに先鋭化し、独自の筋立てを構築した異色の作品である。自己犠牲や救済はおろか、男女の愛も描かれない。この演出でオランダ人を突き動かすのは救済への憧れではなく、この閉塞的な共同体への復讐願望である。すなわち、彼は少年時代に、自分の母親がこの共同体で村八分にされ、自分の目の前で自殺した過去を持つという独自の前史が付け加えられ、序曲が演奏される間にその一部始終がパントマイムで演じられる。オランダ人にトラウマ体験を与えた主犯格はダーラントと、ゼンタの乳母マリーであり、第2幕では二人が夫婦となっていることが示唆される。序曲で提示されるオランダ人の過去のトラウマ体験がこの演出の端緒となっており、演出家はこれを「過去のエクソシズム＝悪魔祓い Exorzismus der Vergangenheit」と表現している。

一方ゼンタは、この共同体を嫌悪し、髪を染め、タバコをふかし、常に反抗的な態度を取る。彼女は、ワーグナーの原作とは異なり、自分の作り出した妄想のなかに現実逃避することはない。彼女が求めるのは、閉塞的で抑圧的な小市民的な共同体から一刻も早く脱出することであるが、そのきっかけを得られずに悶々としている。そのとき彼女は偶然にも、この町に戻ってきたオランダ人と遭遇し、この共同体への憎悪によって二人は引き寄せられる。オランダ人は最後に村人を射殺し、この閉鎖的な集落に火を放つ。そのオランダ人を乳母マリーが背後から射殺する。こうして彼女は、オランダ人の母親の自殺に加担した自らの過去を封印し、抹殺することに成功する。共同体を破壊されたマリー、マリーに母親を間接的に殺され、自らも射殺されるオランダ人、二人は被害者であり加害者でもあり、最後に「被害者－加害者」の二元論が解体されたのだと捉えることもできよう。

ゼンタは、目の前で射殺されたオランダ人の傍らで、自暴自棄になったかのように高笑いするが、ふと我に返る。そして最後に「救済の動機」が鳴り響くなか、銃を抱えて震えながら立ち尽くすマリーを抱き寄せる。ここでマリーと、彼女に反抗し続けていたゼンタが一瞬和解したように見えるが、その後、二人ともその場にへたり込む（資料6）。ここには救済もこの先のビジョンもない。確かなのは、男性を救済する女性という図式が完全に解体され、ゼンタとオランダ人の双方が、相手を自分の目的達成のための手段と捉え、利用し、結果として虚無だけが残るということである。そしてもう一つは、物語を大きく展開させるアクションを起こすのが女性たちだということである。この演出でオランダ人が最後に辿る運命は、このオペラの原作者のハイネが加えた諧謔に奇妙に一致する。「この作品が女性たちに与える教訓は、くれぐれも、さまよえるオランダ人などとは結婚しないように心すべしということである。そして、われわれ男性がこの作品から読み取るのは、どんなにうまくいったところで男は女によって滅ぶということである」⁴²。

⁴⁰ Vgl. Sven Friedrich: „Der fliegende Holländer. Romantische Oper in drei Aufzügen“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, München (Piper) 1997, S. 555-560, hier S. 560.

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Z8dtRIFVMDw>（最終閲覧日：2022年8月27日）

⁴² ハインリヒ・ハイネ：『シュナーベレヴォプスキ氏の回想録から』（抄訳）、三宅／池

当然のことながら、原作を大胆に換骨奪胎して物語の設定自体を全く別の筋に置き換える現代のオペラ演出一般と同様に、チェルニャコフの演出も、歌われる内容と舞台上の出来事が乖離するという現象を免れなかった。それにより、ゼンタが熱烈に自己犠牲を誓う救済を約束する場面、ゼンタの不実を疑うオランダ人の絶望、ゼンタの不実を責めるエーリクの歌など、それぞれの歌の動機づけが弱まり、演出内部のドラマツルギーが論理的に噛み合わない点が散見され、大きな批判に晒された。しかし、このオペラの原作に内在する愛による救済の不可能性の一側面、すなわち、それぞれの利己的な願望が収斂せず、解決も救済もなく破滅に終わるという解釈を示したのは一つの提示の仕方として可能である。救済の表象不可能性には、逆説的に、既存の演出を乗り越え、新たな解釈を生み出す可能性があることを、パイロイトの《オランダ人》演出史は例証していると言えるだろう。



【資料1】オリヴィエ・ピィ演出（テアター・アン・デア・ウィーン劇場、2015年）

第3幕の幕切れ、黒い海を模した舞台の中央にオランダ人が立ち尽くす。映像では、舞台前方にゼンタが跪いている。© Werner Kmetitsch



【資料2】 マルティン・クシェイ演出（アムステルダム，2010 年）第3 幕の幕切れ
撃たれたオランダ人の傍らで，エーリクの銃口に身を差し出すように立つ。© A. T. Schaefer



【資料3】 ペーター・コンヴィチュニー演出（ミュンヘン，2006 年）⁴³
第3 幕，自爆テロ強行直前。舞台前方
には爆薬の入った樽が置かれている。
© Wilfried Hösl

⁴³ コンヴィチュニーの《オランダ人》演出については，アレクサンダー・クルーゲによる



【資料4】クラウス・グート演出（バイロイト，2003年）第3幕幕切れ⁴⁴。ダーラント（オランダ人）が息絶え，ゼンタのトラウマは解消したかに見えるが，ゼンタ（舞台中央および階段の上）の行く手には閉ざされた壁があるのみで，未来が開かれていないことが示される。

© Enrico Nawrath

ドキュメンタリー映像も参照。<https://www.dctp.tv/filme/news-stories-07-05-2006?thema=peter-konwitschny>（最終閲覧日：2022年8月27日）

⁴⁴ グート演出の《オランダ人》の画像は以下のウェブサイトでも閲覧可能。
<http://www.clausguth.de/produktion/der-fliegende-hollaender-15/> 最終閲覧日：2022年8月27日）



【資料 5】ヤン＝フィリップ・グローガー演出（パイロイト，2012 年）⁴⁵ 第 3 幕の終盤。この後、ビジネスマン然とした舵取りが登場して，商品化のためにこの二人の姿をカメラで撮影する。© Enrico Nawrath

⁴⁵ <https://www.br-klassik.de/themen/bayreuther-festspiele/spielplan/bayreuther-festspiele-fliegender-hollaender-104.html>（最終閲覧日：2022 年 8 月 27 日）



【資料 6】ディミトリ・チェルニャコフ演出（パイロイト，2021 年）第 3 幕の幕切れ。
「救済の動機」が鳴り響く中，オランダ人の亡骸のそばにゼンタ，その後方にエーリク，右
側にマリーがそれぞれ茫然自失で座っている。© Enrico Nawrath

Nichtdarstellbarkeit von Erlösung? Überlegungen zum Schluss von Wagners *Fliegendem Holländer*

Chikako Kitagawa

Dass die Idee der Erlösung in Richard Wagners *Der fliegende Holländer* (UA 1843) zentrale Bedeutung erlangt, ist offensichtlich. Selten jedoch erscheint diese Idee, die Wagner im *Holländer* konzipiert und in der Partitur beschrieben hat, in der Inszenierungspraxis des Werks konkret auf die Bühne gebracht. Während andere Musikdramen Wagners, wie etwa *Der Ring des Nibelungen* oder *Tristan und Isolde*, sowohl einem katastrophischen als auch einem erklärenden – sich der Zukunft, ja einer Utopie öffnenden – Schluss inszenatorisch Raum geben und somit ganz gegensätzliche Varianten der Darstellung ermöglichen, münden *Holländer*-Inszenierungen zumeist in eine Katastrophe oder enden in Ziellosigkeit. Innerhalb der Inszenierungen, die am Schluss des *Holländers* das

katastrophische Moment hervorkehren, entfaltet sich ein weites Spektrum an Darstellungsformen. So wird Negativität sinnfällig, indem der Holländer, einen vorwurfsvollen Blick auf Senta werfend, in ein schwarzes Meer sich entfernt, während sie am Strand zurückbleibt (Py, 2015), oder indem ihr Vater sie ersticht (Schlingensiefel, 2007) oder der Holländer und Senta vom eifersüchtigen Nebenbuhler Erik ermordet werden (Kušej, 2010). In weiteren Inszenierungen begeht Senta Suizid (Kupfer, 1978; Homoki, 2012), verübt einen Terroranschlag (Konwitschny, 2006) oder der Holländer wird von Sentas Amme erschossen (Tscherniakow, 2021). Es drängt sich daher die Frage auf, woher dieses Nicht-Darstellen von Erlösung rührt.

Eine Deutungsmöglichkeit wäre, dass die affirmative Behandlung eines romantisch-phantastisch aufgeladenen Sujets heute tabuisiert erscheint, was auch mit dessen Rezeptionsgeschichte zusammenhängt. Das jedoch betreffe nicht nur den *Holländer*, sondern Wagners Oeuvre insgesamt. Wagner selbst bekennt in seiner Schrift „Mitteilungen an meine Freunde“ (1851), dass das Konzept der erlösenden Frau im *Holländer* nicht klar genug artikuliert sei. Erst nach seiner Rezeption der Feuerbachschen Philosophie, konkreter: der Idee einer Menschwerdung durch liebende Selbstaufgabe, konnte ein solches Figurenkonzept schärfere Konturen gewinnen.

Dokumente, worin Wagner sein Konzept einer szenischen Darstellung des Erlösungsgedankens im *Holländer* festgelegt hätte, sind nicht vorhanden, bis auf die Regieanweisungen im Libretto sowie in der Partitur. Wie solche Hinweise zu realisieren sind, bleibt indes offen; denn als Idealität entzieht sich Erlösung einer szenischen Konkretion. Erst als Wagner unter dem Einfluss Schopenhauers die Darstellung von Erlösung ins Medium der Musik übertrug, sah er sich auf dem richtigen Weg, etwa in der Spätfassung des *Holländers* (1860) mit ihrem sogenannten *Tristan*-Schluss. Einen Maßstab für die Gestaltung der visuellen Ebene gibt die musikalische Gestalt allerdings nicht: Wie ein solcher Schluss szenisch zu interpretieren sei, bleibt – wie generell in Wagners Bühnenwerken – in der Schwebel. Zumal die *Holländer*-Inszenierungen bei den Bayreuther Festspielen verdeutlichen, wie gerade die (Un)möglichkeit einer Darstellung von Erlösung Überschreitungen herkömmlicher Sichtweisen provoziert.