

オペラ演出における「原作への忠実さ」について

——ワーグナーの作品を主として——

北川千香子

はじめに

「さあ君たち！新たなものを創れ！新たなもの！そしてまた新たなものを！古いものに執着していたら、非生産性の悪魔に取り憑かれ、惨め極まりない芸術家になってしまう！」
(Kinder! macht Neues! Neues! und abermals Neues!- hängt Ihr Euch an's Alte, so hat euch der Teufel der Inproduktivität, und Ihr seid die traurigsten Künstler!)¹⁾

1852年9月8日、ワーグナーはフランツ・リストに宛てた手紙の中で、自分の作品が理解されないことへの失望感と、それでもなお創造し続けなければならない使命感のないまぜになった心の内を、切迫した筆致で綴っている。保身という、時のダイナミクスに逆らうエゴイズムに固執することは芸術家にとって致命的であると、ワーグナーは1850年7月20日頃の手紙の中でリストに訴えかけている。「過去に固執したり、しがみついたり、持続させたいとか、できることなら不朽でいたいといった利己的な心配を、我々は捨ててしまおう […]。」(Das Kleben und Hangen an der Vergangenheit, die egoistische Sorge für die Dauer und möglichste Unsterblichkeit werden wir von uns werfen [...])²⁾ こうして、ワーグナーはそれまでのオペラの伝統を覆す革命的な作品を創り出した。

1876年、ワーグナーは、多大な年月と力を注ぎ、詩作、作曲、演出もすべて自らがを行い、自らの芸術理念に基づいて建造したバイロイト祝祭劇場で、こけら落としとなる『ニーベルングの指環』(以下『指環』と略)の世界初演を実現させた。しかし、上演は自らの理想とはかけ離れたものであり、疲弊と落胆の中、演出の協力者であるリヒャルト・フリッケ

¹⁾ Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*, Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth/Gertrud Strobel/Werner Wolf (Hg.), Band IV, Mai 1851 bis September 1852, Leipzig (Deutscher Verlag für Musik), ³2000, S. 461.

²⁾ Hanjo Kesting (Hg.): *Franz Liszt – Richard Wagner: Briefwechsel*, Frankfurt/Main (Insel), 1988, S. 115.

に言っている。「来年はすべて変えよう。」(Nächstes Jahr machen wir Alles anders.)³⁾しかし、自らの手で再び『指環』の演出を手がけることはなかった。ワーグナーが再びバイロイトで演出を行ったのは、1882年、二度目のバイロイト音楽祭で世界初演された『パルジファル』である。新しい『指環』の演出は後世の演出家に委ねられることとなった。

それから100年以上が経ち、その間に自らの作品が世界各国でこれほど多く新たに演出されることになろうとは、ワーグナーは思いもしなかつただろう。オペラに関する情報を提供するウェブサイト「オペラベース」の統計によると、ワーグナーの作品は過去5シーズンに920回上演され、ドイツ語圏のオペラ作曲家では512回で2位のリヒャルト・シュトラウスに倍近い差を付けて、圧倒的な頻度でプログラムに組まれている。⁴⁾2012年の一年で見ると、『指環』の上演は欧米で24都市、59プロダクション⁵⁾、上演回数は155回、そのうち新演出は6つ、『パルジファル』は、21都市、21プロダクション、上演回数は89回で、新演出は4つである。もし毎年このペースで新演出が作られているとすれば、ワーグナーの死後からこれまでに相当な数の演出が創り出されてきたことになる。ワーグナー生誕200年の記念の年となる2013年には、『指環』を筆頭に、ワーグナー作品の新演出の数が例年よりもさらに増えることは確実である。

1970年代以降、ドイツ語圏を中心に、演出は「演出家の時代」と言われるようになった。舞台美術家、演劇の演出家、映画監督、舞踏家、作家など、オペラ演出を専門としない芸術家もオペラ演出で活躍する。「実験劇場」として、ほぼ毎年ワーグナーの舞台作品の新演出を上演しているバイロイトでは、これまで数多くの前衛的な演出が作られ、毎年のように大きな議論を呼んできた。

こうした中で未だ議論が絶えないのが、レジエテアター (Regietheater) と「原作への忠実さ」(Werktreue)の問題だ。本稿では、レジエテアターと「原作への忠実さ」の論争の歴史を概観し、その現状を踏まえた上で、オペラにおける「原作への忠実さ」とは何を意味するのかを、ワーグナーの作品を例に挙げながら考察する。

1. レジエテアターと「原作への忠実さ」: 二元論の歴史

この論争は、簡単に言えば、演出は演出家主導であるべきか、原作を忠実に再現すべきかという議論である。レジエテアターは一般的に、原作に「意味を与え、相互主体的な仲介および解釈を行うこと」(eine sinnstiftende, intersubjektive Vermittlungs- und Deutungsleistung)⁶⁾よりも、演出家の「個人的な体験、意味、知覚の地平およびその独裁的

³⁾ Carl Friedrich Glasenapp: *Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern dargestellt*, Leipzig (Breitkopf & Härtel) ⁴1905, S. 304.

⁴⁾ Operabase のホームページの統計を参照。

(<http://www.operabase.com/top.cgi?lang=de&show=composer&no=10&nat=de>)

⁵⁾ ただし、『指環』を構成する4作品は、それぞれ一作品としてカウントされている。

⁶⁾ Sven Friedrich: *Um die „Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“ bittend – Überlegungen zum Regietheater auf der Opernbühne*, in: *wagner spectrum*, 2005, S. 31-42, hier S. 36.

な(自己)表現の意図が舞台制作の主要な目的」(deren subjektive Erfahrungs-, Bedeutungs- und Wahrnehmungshorizonte sowie ihre autokratischen (Selbst-) Darstellungsintentionen werden dabei zum Hauptzweck der Theaterproduktion)⁷⁾となる演出に対して用いられる。このような演出では、作中の設定の置き換えや筋の読み替えなど、原作に書かれた内容は異化され、原作のテキストに演出家が介入することもある。こうした手法の演出に対して、作品の意図からの逸脱や舞台上の動きによる音楽の阻害など、批判的な意見は多く、特に伝統的、保守的な演出が優勢なアメリカでは、「ユーロトラッシュ」という軽蔑的な表現が使われることがある。⁸⁾ 一方、この概念と対になる「原作への忠実さ」の場合、何を「作品」と定義し、何を基準に「忠実」と判断するかは芸術のジャンルや個人の主観によって異なるため、概念の定義は確立していない。この議論が終結しないのは、議論が曖昧な定義のもとに展開されていることも一因であろう。

ある作品が演出される場合、その演出が原作者に帰属するのか、あるいは演出家に帰属するのかという議論は、すでに 20 世紀初頭の演劇改革の際に持ち上がった。この運動の中心となった演出家たちは、演出は単にテキストの舞台化ではなく、一つの自律性を持った芸術であるとして、テキストに内在する表現の可能性を追求し実験的な試みを行った。⁹⁾ 演劇改革の中心人物の一人であるマックス・ラインハルトは、劇作家が必ずしも演出に関する条件を把握しているわけではなく、舞台化の際には演出家がテキストに介入することは不可欠であるとの考えを示した。演出家の劇作家に対して演出家が担う役割は、「死んだ作品を、舞台の生きた言葉に置き換えること」(ihre toten Stücke in die lebendige Sprache der Bühne zu übersetzen)¹⁰⁾ であるとした。しかし、こうした考えに反発する人々も少なくなかった。例えば、ワーグナーの死後、バイロイト音楽祭を取り仕切った妻コジマ・ワーグナーは、夫の演出に関する指示を絶対視し、その遵守こそが「原作への忠実さ」であるという揺るぎない信念を抱き、新たな手法や美学に基づく演出を一切受け容れようとしなかった。¹¹⁾ 演劇改革の中心人物である演出家アドルフ・アッピアの演出の改革案に対しても、コジマは拒絶の姿勢を続けた。その後、レオポルト・イエスナーやベルトルト・ブレヒトらによる演劇の刷新が行われたワイマール時代にも、「原作への忠実さ」をめぐる議論が活発に行われた。

20 世紀初頭からの演出をめぐるこの論争が 1970 年代以降に激化したのは、政治的パラ

⁷⁾ Ebd.

⁸⁾ Ebd., S. 49.

⁹⁾ アドルフ・アッピア、エドワード・ゴードン・クレイグ、ゲオルク・フックスらが挙げられる。

¹⁰⁾ Max Reinhardt: *Über das ideale Theater* (1928), zit. nach: Manfred Brauneck: *Theater im 20. Jahrhundert, Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbek (Rowohlt) 1989, S. 345-350, hier S. 348.

¹¹⁾ Barry Millington (Hg.): *Das Wagner-Kompendium, sein Leben – seine Musik*, München (Droemer Knauer) 1996, S. 407f.

ダイム転換がドイツ語圏を中心とする劇場の演出に流れ込んだことに起因する。¹²⁾ こうした現象を示す象徴的な演出は、初演から 100 年を記念する作品となった 1976 年のバイロイト音楽祭におけるパトリス・シェローによる『指環』である。彼は神話の世界を現代社会へと置き換え、この作品の中で繰り広げられる愛と権力のドラマを、現代人の問題として提示した。初演当初は猛烈な反発があったが、その後高く評価され、今では歴史に名を残す名演出として位置づけられている。こうした演出は歴史的にドイツで盛んに行われている。ベルリン・コーミッシェ・オーパーでヴァルター・フェルゼンシュタインの下で演出を学んだヨーアヒム・ヘルツは、シェローに先立ち、現代社会に対する批判的な視点から『指環』を解釈した演出をいち早く世に出している(ライプツィヒ, 1973 年~1976 年)。80 年代, 90 年代には, ゲッツ・フリードリヒやハリー・クプファーらを中心に, 社会批判的なオペラ演出が一世を風靡した。

それから 20 年以上経った現在, 社会情勢は変わり, これまでの演出方法にマンネリ化を指摘する声もある。作品を現代化した演出はありふれ, 数十年前には過激であったかもしれない視覚効果, 例えば全裸の役者や露骨な性描写などは, 今では同様の効果をもたらすことはできない。とにかく現代化しようという意図が前面に出るオペラ演出は多く見られるが, 舞台に家電製品を置いたり衣装を現代風にしたりするだけでは, 現代的には見えても, 現代的な演出とは言えない。あるいは, 奇抜なアイデアや過激な表現でことさら観客を挑発するような演出は, 演出家の単なる自己満足にすぎないと非難される。オペラ演出の原作からの自立はますます進んでいるが, 中には, 新たな手法を追究することが先行し, 演出が原作から極度に乖離しているように見受けられる演出もある。¹³⁾ オペラ演出の近年のこうした傾向が, 昔からのオペラ愛好家の劇場離れを助長していると指摘する声もある。原作か演出家か, 原作者か演出家か。この議論が 2009 年にザルツブルク音楽祭のオープニングで再び取り上げられた背景には, 演出の直面するこうした現状を背景にし

¹²⁾ Johanna Dombois/Richard Klein: *Das Lied der unreinen Gattung, Zum Regietheater in der Oper*, in: *Merkur*, Stuttgart (Klett-Cotta) 701, Heft 10, 2007, S. 928-937, hier S. 931

¹³⁾ 近年の顕著な例として, 2011 年のバイロイト音楽祭で新演出上演された『タンホイザー』(演出: セバスティアン・バウムガルテン)が挙げられる。演出家は音楽祭の間に開かれたシンポジウム („Tannhäuser – Werkstatt der Gefühle. Wagner-Concil 2011“, 8 月 20・21 日開催)で, ワーグナーの原作の解釈に基づきコンセプトを練り, それを舞台上に提示するという従来の演出方法は時代遅れであり, 解釈から出発しないアプローチを試みたと説明した。彼の演出は, 舞台美術家のオランダにあるアトリエ (Atelier van Lieshout) の作品を舞台上に移し, そこにワーグナーの『タンホイザー』を当てはめた形である。レディメイドの舞台美術によって『タンホイザー』に新たなコンテクストが与えられ, 作品が新たな意味を持つというのがコンセプトである。確かに新たなアプローチであり, 『タンホイザー』は新たな見え方をするかもしれない。しかし, 舞台美術ありきであれば, 作品が『タンホイザー』である必然性はない。演出家自身は自らの演出を「ポストドラマ演劇」, つまりドラマのテキストから自律した舞台作品であると強調したが, 舞台上の動きは筋行動の表現や物語性が強く, コンセプトは一貫性を欠いた。またバイオガス工場を模した無機質な舞台を 3 時間もの間見せられることに, 多くの観客は拒絶反応を示した。(Süddeutsche Zeitung, 26. 7. 2011 参照)

ていると考えられる。

2. 演出家の役割：二元論を超えて

2009年、ザルツブルク音楽祭のオープニング（7月24日）でダニエル・ケールマンはドイツ語圏のレジーテアターを痛烈に批判した。¹⁴⁾ レジーテアターを好まない者は保守派のレッテルを貼られ、歴史を再現するような演出を指示すれば反動的であるかのように見なされるドイツの舞台芸術の現状に疑問を投げかける。レジーテアターは、ここ数十年、「キツチュとアヴァンギャルドの結託」として舞台芸術を支配してきたが、時代が変わった今、時流に適応できていないのはむしろレジーテアターの方であると主張する。「もはや誰もマルクスを読まず、人々が議論するテーマはもっぱらスポーツばかりの世界では、レジーテアターは左翼のイデオロギーの収縮した残滓へと退化した」（[...] ist das Regietheater zur letzten verbliebenen Schrumpfform linker Ideologie degeneriert）からであると指摘する。さらに、レジーテアター系の演出家が原作者をないがしろにしているとケールマンは強く非難する。「作者が表に出なければ、演出家たちはいつもスターの地位を要求し、著作者は生きていようがいまいが口出しできない。」演出家は「原作者に仕える者」（Diener des Autors）という演出家である父親のモットーを引き合いに出し、演出家は原作の本質を観客に伝えるための補助的役割に徹するべきだと主張する。これは、演出が原作に従属するという考えを前提にしている。では、「原作者に仕える」とはどういうことなのだろうか。演出家がどのような形で原作に「仕え」ればレジーテアターではない演出が可能なのか。そもそも原作者の意図を知ることが可能なのか。仮に作者の意図が理解できたとしても、演出がその再現でしかないのであれば、一つの作品が繰り返し解釈あるいは演出される必要はないのではないか。

一方、レジーテアターを代表する演出家ペーター・コンヴィチュニーは、2010年にライプツィヒ歌劇場でシンポジウムを開催し、レジーテアターと「原作への忠実さ」の論争について自らの立場を明らかにした。曰く、多くの人々は、作品の初演当時の形で再現することが「原作への忠実さ」だと思っているが、それは誤りである。初演当時とは作品のコンテクストが変化しているからだ。演出家の自らの役割は、原作者と観客の仲介者（Vermittler）として、作品に内在するメッセージ（Botschaft）を現代の観客に伝えることであり、それこそが「原作への忠実さ」であると述べる。¹⁵⁾ そのためには、作品に書かれている言葉を現代の演劇的記号に置き換えることが必要であり、それを舞台上で形象化するためにRegie（演出）が必要なのだと言う。したがって、「原作への忠実さ」とレジーテアターは矛盾しない、というのがコンヴィチュニーの考えである。

¹⁴⁾ 講演（2011年11月21日、ライプツィヒ歌劇場）の文面は以下のサイトを参照。
<http://www.fr-online.de/spezials/kehlmann-rede-im-wortlaut-die-lichtprobe.1473358.2725516.html>

¹⁵⁾ Vgl. auch „Ich betrachte mich als Vermittler“, Peter Konwitschny im Gespräch mit Udo Bermbach über Richard Wagner und das Regietheater, in: wagner spectrum, a. a. O., S. 177-197.

演出家は作品の本質を舞台上で表現する役割を担うという点においては、コンヴィチュニーの主張はケールマンのそれと変わらない。違うのは、「原作への忠実さ」の定義、そして舞台上でのその提示の美学である。ケールマンが原作者の意図を主張する一方、コンヴィチュニーは、作品は作者より多くを知っていると言う。作品は、歴史的、社会的なコンテキストの中で捉え直すことにより、初めてその本質が明らかになるとの立場を取る。¹⁶⁾ ト書きに忠実であることは文字に忠実 (buchstabentreu) であっても作品に忠実 (werktreu) であるとは限らない。コンヴィチュニーによれば、ト書きは時代の変遷の中で最もその意味が変わりやすく、現代の舞台では適宜現代の演劇的記号に変換する必要がある。¹⁷⁾ のみならず、観客自らが演出を組み立て、上演体験を通じて作品の意味を形成し理解することを強いるために、彼は意図的に演出の中に非連続性を作り出す。¹⁸⁾ また、上演と観客の間の「第4の壁」を排除し、舞台と客席の境界を排除する。このような工夫によって、上演への観客の協働を促そうとするのだ。

コンヴィチュニーの作品に対する姿勢や演出のアプローチには、ハンス＝ゲオルク・ガダマーが『真理と方法』において提示した芸術についての論考と共通点が認められる。「テキストの意味がその作者を超えるのは、単にときおりではなく、つねになのである。それゆえ、理解は単なる再生産的な行為ではなく、つねに生産的な行為でもある。」(Nicht nur gelegentlich, sondern immer übertrifft der Sinn eines Textes seinen Autor. Daher ist Verstehen kein nur reproduktives, sondern stets auch ein produktives Verhalten.)¹⁹⁾ 芸術作品は一定の歴史的な隔たりがあってはじめて客観的認識が達成可能になる。歴史の経過の中で、作品は新たな見え方をし、新たな意味を持つ。つまり、作品にはダイナミズムがあり、時代の中で変化する。だから、作品は常に解釈され続けなければならない。

ガダマーは芸術を「現在する過去」(Gegenwart der Vergangenheit)²⁰⁾ と表現する。それは

¹⁶⁾ コンヴィチュニーのライブツィヒ歌劇場における講演 (*Was ist ein Werk? Was ist Treue? Was Werktreue?*) の原稿より。

¹⁷⁾ 例えばコンヴィチュニーの『サロメ』(リヒャルト・シュトラウス作曲)の演出(2009年アムステルダム)では、破廉恥な倒錯的行為が繰り返される。もちろん、それは台本には書かれていない。だがコンヴィチュニーは、『サロメ』の世界の中に、愛とモラルの欠落した退廃的な世界、人間の自己疎外、そこに反映する20世紀初頭の、そして今日の文明化社会の社会状況を読み取り、強烈な演劇的記号に置き換えた。登場人物たちは、灰色の壁に囲まれた、閉塞された空間にいる。行き場を失い虚無的になり、酒や薬におぼれている。上演の後半、「7つのヴェールの踊り」のクライマックスの場面で、登場人物たちは壁にそれぞれ扉を描き、そのバーチャルな扉を開こうと、壁を蹴ったり叩いたりして、上り詰めていく音楽との相乗効果によって、苦悩の激しさを表現した。

¹⁸⁾ Peter Konwitschny: *Lebendiges oder totes Theater*, in: *Musik & Ästhetik*, Ludwig Holtmeier/Richard Klein/Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), Heft 56, Oktober 2010, Stuttgart (Klett-Cotta), S. 86-90, hier S. 87.

¹⁹⁾ Hang-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*, in: *Hermeneutik I, Gesammelte Werke*, Bd. 1, Tübingen (Mohr) 1960, ⁶1990, S. 301.

²⁰⁾ Hans-Georg Gadamer: *Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute* (1985), in: *Ästhetik und Poetik I, Gesammelte Werke* Bd. 8, Tübingen (Mohr) 1993, S. 206-220, hier S. 208.

過去に属さない。作品を歴史的に解釈するという事は、現在の視点から見た過去であって、過去の作品を復元、再現することではない。「本来の条件を復元することは、あらゆる修復と同様に、我々の存在の歴史性ゆえに、無力な企てにすぎない。」(Wiederherstellung ursprünglicher Bedingungen ist, wie alle Restauration, angesichts der Geschichtlichkeit unseres Seins ein ohnmächtiges Beginnen.)²¹⁾ 現在において過去の芸術作品を復元しようとする事は、「死滅した意味を伝えること」(nur die Mitteilung eines erstorbenen Sinnes)²²⁾ にすぎず、そうして復元されたものは、「[...]疎外から取り戻された生命」(das [...] aus der Entfremdung zurückgeholte Leben)²³⁾ でしかない。芸術は現在の生との関わりの中で捉えられなければならないとガダマーは指摘する。芸術の真理は「過去の再現にではなく、思惟によって現在の生との媒介を行うことの中にある」([...] nicht in der Restitution des Vergangenen, sondern in der denkenden Vermittlung mit dem gegenwärtigen Leben besteht.)²⁴⁾ 現在の自己自身が、より高い次元から過去に対して思惟すること、つまりメタ的な視点から過去に対して思惟することによって、作品を自らの内に捉えることができるとガダマーは言う。この論に基づけば、時代の隔たりを経た現在において作品を捉え直し、その中で開かれる作品の一面を現在の記号に置き換えて観客に提示することが演出家の課題であると言えるだろう。その提示の仕方には様々な可能性がある。そこには必然的に演出家の「先入見」(Vorurteil)、つまり演出家の主観、生きてきた歴史、知識などが関与する。その総体として生成された演出にそれぞれの演出家の個性が表れ、芸術作品としての演出の存在意義が生まれる。

すでに古代ギリシアの時代から、複数の人間が上演を行う際に練習や準備をしたり、進行を取り仕切ったりする、演出家に相当する人物は存在していた。当然のことながら、演出(Regie)なくして演劇(Theater)はありえない。²⁵⁾ また、舞台芸術が原作に従属せず、自律性を持った芸術であることは、現在では自明のことである。原作のテキストに書かれたものが舞台上で演出されるということは、全く異なる媒体に移し替えられるということである。書かれた文字が演技者の声によって発せられ、書かれた音符が歌手によって歌われ、フィクションの人物に付けられたト書きが生きた役者によって演じられる。これらが同一であることは不可能である。つまり、仮に原作者が演出し、思うように役者に演技をつけたとしても、紙面に書かれた通りに忠実に再現することはできない。役者は原作者とは別の主体だからだ。同じことが演出家と演出の関係においても当てはまる。演出は演出家の意図を忠実に形象化することはできない。演出が上演される場合には、それは演出家の手を離れた独自の芸術となる。役者と観客が居合わせる上演空間の中では、「計画されていないこと」、「演出されていないこと」、「予測不可能なこと」が生じるのが常であり、そ

²¹⁾ Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*, a. a. O., S. 172.

²²⁾ Ebd.

²³⁾ Ebd.

²⁴⁾ Ebd., S. 174.

²⁵⁾ Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 2004, S. 318.

れこそが上演の本質だからである。²⁶⁾

3. 演劇、音楽、音楽劇における「原作への忠実さ」

クリストファー・バームは演劇における「原作への忠実さ」を「原理主義」(Fundamentalismus)、すなわち、原典のテキストを絶対的なもの、聖なるものとして見なす傾向として定義する。²⁷⁾しかし実際には、作品の設定の置換、視覚的な現代化、テキストの順序の変更、台詞の変更や削除など、演出家が原典に手を加えることに対しては、オペラに比べて自由度がある。音楽が使われたり、原作には書かれていない台詞が役者によって語られたりすることは珍しくない。

音楽における「原作への忠実さ」は、初演の楽譜や作曲当時に使用された楽器や奏法を用いて、初演当時に近い形で上演する「歴史的上演」(historische Aufführungspraxis)と同義で用いられる。しかし、この上演方法に対する見方は一様ではない。²⁸⁾いずれにせよ、1980年代以降、作曲された当時の再現を試みる音楽における「原作への忠実さ」の認識が舞台芸術に持ち込まれたことが、オペラにおける「原作への忠実さ」の議論を混乱させた一因である。²⁹⁾

音楽と演劇という両方の要素から成り立つ音楽劇(オペラ)の場合、「原作への忠実さ」という概念は音楽や演劇の場合よりも複雑になり、したがって、その定義も実現も困難になる。演出家が楽譜に介入することをタブーとする見方は強い。しかし、音楽での「原作への忠実さ」のように、初演当時の器具を使うことをオペラ演出の場合に移行すれば、初演当時の衣装や舞台美術のみならず、舞台装置、機械、照明器具、劇場建築などをも再現し、それらを使って上演することになる。劇場の構造も変化し、技術も発達した現在では非現実的であり、もしそれを実現したとしても、今の感覚では、むしろ博物館の展示物のように感じ取られるだろう。1876年の『指環』初演当時に、もし現在の劇場で実用化されている機械装置、技術、照明などを使うことが可能であったならば、ワーグナーのト書き

²⁶⁾ Ebd., S. 327.

²⁷⁾ Christopher Balme: *WERKTREUE, Aufstieg und Niedergang eines fundamentalistischen Begriffs*, in: *Regietheater!, Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*, Ortrud Gutjahr (Hg.), Würzburg (Königshausen & Neumann) 2008, S. 43-50, hier S. 45.

²⁸⁾ ダールハウスは、音楽における「原作への忠実さ」は、以下のような理由で実現不可能であると指摘する。1. 再構築されるのは、ある作品が初演当時実際にこのように演奏されたものよりも、「こうであったかもしれない」という推測に基づいたものでしかない。2. 現在に伝えられているのは断片的な情報でしかない。3. 楽譜にすべてが書かれているわけではなく、演奏家が適宜補っていた。4. 音楽の演奏法と、その意味と作用は歴史的コンテクストと結びついている(MGG, Historismusの項目参照)。アドルノも同様に、作品と総譜は別物であり、芸術家自身の意識を再現することも不可能であるとして、歴史に忠実な演奏に関しては批判的な見方を示している。Theodor W. Adorno: *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt*, in: *Gesammelte Schriften Bd. 10.1.: Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen, Ohne Leitbild*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1977, S. 138-151.

²⁹⁾ Vgl. Sabine Henze-Döhring: *Partitur und Aufführung*, in: *Oper und Werktreue*, Horst Weber (Hg.) Stuttgart/Weimar (Metzler) 1994, S. 17-29, hier S. 18.

や演出指示は違うものになっていたはずである。芸術家自身の意識を再現することは不可能であるとアドルノが言ったのは、この意味においてである。作品と歴史とは密接に結びついており、与えられた条件の中で作品の内容も変化する。ワーグナーの真の意図を知ることもできない。したがって、当時のまゝを再現しようとしても作用は異なり、初演と同じものを再現することは不可能である。

音楽の上演方法における「原作への忠実さ」の流行に逆行するかのようになり、ドイツ語圏のオペラ劇場では作品のアクチュアル化が進められてきた。こうした状況の中で、カールスルーエでの2009年のヘンデル音楽祭においてジークリット・トホーフト(Sigrid T'Hoof)が行ったヘンデルの『ラダミスト』の演出は大きな成功を収めた。バロックの舞踊を専門とする振付家である彼女は、これまでの上演では使用されてこなかった初演版(1720年)の総譜を用い、衣装や舞台装置や歌手の身振りなど、初演当時の感情表現に関する理論書や絵画などの歴史的資料の緻密なリサーチに基づき、作品の初演当時の忠実な復元を試み、現在、非常に注目を浴びている。この上演が観客にもたらした作用は、こうした上演方法がスタンダードであった時代の観客に及ぼした作用とは別物である。オペラ演出の現代化が通常になっている現在だからこそ、歴史に忠実な再現を目指したこの演出は斬新なものとなり、ユニークな価値を持つのだ。³⁰⁾

4. オペラにおける作品の多層性

「原作への忠実さ」を「原理主義」と規定した場合、オペラでは、台本と総譜というテクストを忠実に再現することになるのだろう。だが、ワーグナーの舞台芸術の場合、「作品」(Werk)とは一体何を指すのだろうか。作者の構想(草稿、手記、手紙など)、その構想を元にワーグナーが創作したもの(台本、総譜)、演出に関する指示、その指示に従って演者が表現しようとしたもの、実際に舞台上で生成されたもの、それを見て観客が知覚し、受容するもの。これらはすべて作品を構成する要素であるが、すべて別物である。また、創作に至るまでの歴史的背景や作者個人の動機、芸術に対する理念も作品を形成する要素である。

ワーグナーの舞台芸術について考える場合、その最も重要な前提の一つに「総合芸術」(Gesamtkunstwerk)³¹⁾という理念が挙げられる。それは、詩作(Dichtung)、音楽(Musik)、ドラマ(Drama、劇の意)の一体化によって初めて舞台芸術は完全な形になるという考え

³⁰⁾ トホーフトの演出方式では、歌手は役に感情移入せず、その役になりきることもなく、描くことに徹する(“not feeling, not being, but painting”)。つまり、当時のコード化された身振りや表情といった「型」の遂行が中心となる。(2012年6月10日、11日、シラー劇場/ベルリン州立歌劇場でのシンポジウム“Performative Languages of Emotion. A Dialogue between Arts and Inquiry”での、トホーフトのプレゼンテーション“Baroque Opera in historical and contemporary perspective. Do gestures have emotions?”より。)

³¹⁾ 『未来の芸術作品』(Das Kunstwerk der Zukunft, 1849)、『オペラとドラマ』(Oper und Drama, 1850/51) 参照。

である。身振りや踊りを「身体の間人」(Leibesmenschen)、音楽を「感情の間人」(Gefühlsmenschen)、詩作を「悟性の間人」(Verstandesmenschen)にたとえ、これらが一体化されることにより初めて「至高の、真に人間的なるものを最も直接に、しかも確実に表現すること」([der] unmittelbarste[n] und doch sicherste[n] Ausdruck des Höchsten, Wahrsten, dem Menschen überhaupt)³²⁾が可能になり、それを体験することによって観客も「完全なる、理想的な人間」(der ganze, vollkommene Mensch)に至ることができるとワーグナーは考えた。

³³⁾ この理念に則って創作された彼の舞台芸術は重層的なものとなる。

4.1. テキスト内部の多層性

台本や総譜など、書かれたテキストに限定しても、絶対的なものは存在しない。エゴン・フォスが指摘するように、楽譜にはいくつもの版があり、「唯一の総譜」(die Partitur)があるわけではない。また、その中に書かれていることは絶対的なものではない。例えば「フォルテ」と書かれている場合、どのくらい強く奏するべきなのかは相対的なものでしかない。³⁴⁾

また、音楽においても言葉においても、テキストに書き記されたものであっても、一義的な解釈は不可能である。さらに、音楽と詩作が一体となった時、それらは相互補完のみならず、相互矛盾によって登場人物の複雑な心理状態や無意識、交錯した状況などを表現する。例えば、ある人物が歌う場合に、歌詞の内容とは裏腹の意味内容と結びついた旋律がオーケストラで鳴っているという現象が起こる。舞台上の動きも同様である。ワーグナーの作品では、舞台上ではテキストに書かれた筋とは全く異なることが舞台上で進行するという状況が多く見られるとマックス・フリードレンダーが指摘しているように³⁵⁾、ワーグナーの総合芸術の構成要素は互いに補完、収斂もするし、矛盾、離反もする。

ワーグナーは、音楽は言葉の補足や補強だけでなく、言葉にならないものを表現すると定義している。『未来音楽』(Zukunftsmusik, 1860年)の中で、言葉にできないものを沈黙の中で語らせることができるかどうかには詩人の偉大さが表れ、この語られざるものを「鳴り響く沈黙」(tönendes Schweigen)という偽りない形で響きによって表現するのが音楽家であると述べている。³⁶⁾ 音楽は台本に書かれた文字をなぞるイラスト的な役割、あるいは台詞の強調や解説の役割にとどまらない。また、人物の複雑な心理を表現するのに有効なのがライトモチーフ³⁷⁾である。モチーフの持つ意味内容によってその人物の無意識や

³²⁾ Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volksausgabe, Bände 1–12 und 16, Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1911, hier Bd. 3, S. 66. 以下、この版からの引用は Wagner-SuD, 巻数, 頁数のみを記す。

³³⁾ Wagner-SuD Bd. 3, S. 66.

³⁴⁾ Egon Voss: *Werktreue und Partitur*, in: *wagner spectrum*, S. 55–66, S. 55f.

³⁵⁾ Max Friedländer: *A Psychoanalytical Approach to Wagner's Ring*, in: *Zeitschrift der Fairleigh Dickinson University*, volume 2, part 1, Frühjahr 1963.

³⁶⁾ Wagner-SuD Bd. 7, S. 130.

³⁷⁾ Carl Dahlhaus: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg (Bosse) 1971, S.

想念を暗示することができるだけでなく、同時に異なる旋律を鳴らすことによって、人物の内面や状況の重層的な描写が可能になるからである。ただし、ライトモチーフはワーグナー自身の言葉ではなく、後世になって使われるようになった概念である。ライトモチーフの意味や名称は解釈者の主観が大きく影響する。言葉にならないものを表現するものである音楽を言葉で規定してしまえば、音楽の表現の可能性を狭めてしまう危険性がある。したがって、音楽もまた、書かれてあってもその意味を確定することはできない。

4.2. ワグナーの演出指示の多層性

同様のことがテキストに書かれたト書きや演出のメモについても言える。前述したように、ワーグナーは自らの芸術は、言葉、音楽、劇の三位一体で初めて舞台芸術として存在するという考えを持っていた。その中でも特に重視していたのが上演という観点であり、上演なくして舞台芸術は存在しないとワーグナーは繰り返し強調する。

「芸術作品は顕在化することによってのみ存在する。その瞬間とは、ドラマの場合、舞台上での上演に他ならない。私は自分の力の及ぶ限りこれを達成したい。この〔演出のための——引用者注〕目的のために、自分の効果を、創造性のその他の部分〔音楽や詩作——引用者注〕にほぼすべて捧げる。」

Ein Kunstwerk existiert nur dadurch, daß es zur Erscheinung kommt: dies Moment ist für das Drama die Aufführung auf der Bühne. Soweit es irgend in meinen Kräften steht, will ich auch diese beherrschen, und ich stelle meine Wirksamkeit zu diesem Zweck den übrigen Teilen meiner Produktivität fast vollständig zur Seite.³⁸

観客が上演空間の中で知覚し受容するのは、台本に書かれた言葉でも総譜に書かれた音符でもなく、「演劇のプロセス」(den theatralischen Vorgang)³⁹、「彼が直接的に捉えた表現という媒体を通してのみ」(nur durch das Medium der unmittelbar von ihm erfaßten Darstellung)⁴⁰、すなわち、舞台上で歌われる歌詞、オーケストラに奏でられる音楽、舞台上で役者の動きによって表現されるもの、つまり上演が観客にとってすべてである。そのため、ワーグナーは自らの芸術がどうすれば観客に伝わるか、どうすれば彼らが理解できるか、どうすれば彼らの感情に直接的な作用を与えることができるかということを配慮し、そのために尽力した。例えば音楽面では、ユルゲン・メーダーが分析しているように、『指環』においては、“Ring”（指輪）や“Fluch”（呪い）といった、劇の進行上決定的な意味を持つ単語は

45. ライトモチーフ（指導動機）とは、特定の状況、人物、その想念や感情などを表現するための特定の楽節を指す。

³⁸) Carl Friedrich Glasenapp: *Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern dargestellt*, 6 Bände, Leipzig (Breitkopf & Härtel), ⁴1905, Bd. 2, S. 116. 補足は筆者。

³⁹) Wagner-SuD Bd. 7, 281.

⁴⁰) Ebd.

高音によって際立たされており、たとえ観客が歌詞のすべてを聞き取ることができなくても筋内容を追えるような工夫が施されている。⁴¹⁾ とりわけ視覚化という点において、ワーグナーは気を配っている。彼が常に重視したのは「明瞭かつ理解可能」(deutlich und verständlich)、「簡明かつ分かりやすい」(klar und faßlich) 舞台上の進行である。舞台上の動きが少しでも不明瞭であれば、音楽は純粹に作用することができず、双方が一致しない限り、舞台芸術はその芸術的効果を発揮することができないとワーグナーは述べている。⁴²⁾ 音楽評論家エドゥアルド・ハンスリックはワーグナーを「世界初の演出家」⁴³⁾と表現しているが、ワーグナーがいかに演出を重視していたかは、彼の遺した数多くの演出論にも明らかである。

だが、ワーグナーの演出が実際にどのようなものであったか、その詳細を完全に伝える資料は残っていない。ト書きや稽古のメモや実際に稽古や上演に携わった人々の記録から当時の演出について推測することはできるが、その全容を知ることはできない。しかも、ト書きやメモには、舞台上での動きがすべて書き留められているわけではない。役者の動きに関しては、むしろ空白の方が多い。紙面に書いてある(文字で固定されている)ことしか舞台上で演じられてはならないとすれば、演出は耐えがたいほどに静的なものになるだろう。また、書かれてある演出指示であっても、絶対的なものではない。というのも、多くのト書きや演出に関する指示は、具体的な体の動きを指示するものだけでなく、人物の心理状態や人物が抱く想念に関するものであり、その指示をどのように受け止め、それを主体が自らの身体を通してどのように形象化するかは一様ではないからである。

例えば、『パルジファル』の2幕、クンドリーがパルジファルに、自らが過去に犯した罪を告白する場面「私は見た - あの人 - あの人を... /そして - 笑った... /そのとき、あの人をまなざしが私を捉えた -」(Ich sah - ihn - ihn - / und - lachte... / da traf mich Sein Blick. -)⁴⁴⁾ の14小節間に、パルジファルに関しては一つしか指示が書かれていないのに対し、クンドリーに対しては、稽古のメモに、小節ごとに非常に細かく演出指示が記されている。しかし、その多くは彼女の心理状態を描写するものである。例えば、「クンドリーの幻想、[...] すべては、ぞっとするほど遠くから、ヴェールをまとったように聞こえなければならない」(Kundrys Vision; [...] muß alles wie aus schauerlicher Ferne, wie durch einen Schleier erklingen)「あたかも何千年も前を振り返るように」(wie über Jahrtausende zurückblickend)、「夢を見ているかのように、全く恍惚として」(ganz entrückt, wie im Traum)、「ここで、彼が - 救世主が - 幻想の中で彼女のそばを通り過ぎる」(jetzt geht er - der Erlöser - in der

⁴¹⁾ Jürgen Maehder: *Studien zur Sprachvertonung in Richard Wagners »Ring des Nibelungen«*, Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1983, Programmheft »Walküre« (Heft 3, S. 1-26) und »Siegfried« (Heft 4, S. 1-27).

⁴²⁾ Wagner-SuD Bd. 7, 281.

⁴³⁾ Eduard Hanslick: *Aus dem Opernleben der Gegenwart, Moderne Oper*, III. Teil, Berlin 1885, S. 324.

⁴⁴⁾ Wagner-SuD Bd. 10, 361.

Vision an ihr vorüber)⁴⁵⁾ これらのクンドリーの内面の動きをどのように理解し、それをどのように表現するかは、歌手がこれらの指示に従って演技すると仮定すれば、歌手の主観に委ねられている。したがって、たとえワーグナーが演出したとしても、彼の意図した通りにコンセプトが実現されるわけではない。

このように、舞台芸術は、書かれているものであっても絶対ではない。特に音楽は言葉で意味を規定することはできない。言葉、音、演出指示のいずれも、解釈者の主観によって、それらが何を意味するのかが変化する。したがって、これが「作品」(Werk)であり、こうすることが「原作への忠実さ」であると断定することはできない。また、ワーグナーがどのような演出を意図していたか、彼の演出が実際にどのようなものになったのか、その手本となる演出は一つも残っていない。すでに19世紀末には、彼の演出様式を守る演出も、演出指示を忠実に反映した演出もなくなっている。かたくななまでに夫の演出を忠実に守ろうとしたコジマの演出ですら、実際にはワーグナーのト書きの指示の通りのものではなかった。⁴⁶⁾ つまり、ワーグナーの演出様式を守り、その指示通りの演出を再現することは、誰にもできなかったのだ。

4.3. 上演における作品

次に注目するのは受容という観点である。エリカ・フィッシャー＝リヒテは受容美学の視点から、作品は受容されることによって初めてその意味を持つとの立場を取る。作品の持つ意味は、作品そのものが発しているのではなく、受容者(観客)が体験し、知覚し、個人の人生史、経験、主観、知識などと絡み合い、そのプロセスを経て、それぞれの受容者の中で生成されるという主張である。

「ある演劇的テキストを理解するということは、歴史的かつ個人史的に限定された意味体系を出発点として、テキスト記号とその秩序に、理論上完結しえないプロセスを経て意味を付与することである。その意味から、テキストによって動機付けられた、また受容する主体にとって有効かつ論理的な意義が構築される。」⁴⁷⁾

作品理解のプロセスは、受容者の「個々に特有の歴史的かつ個人史に限定された経験の結

⁴⁵⁾ Richard Wagner: *Sämtliche Werke*, Bd. 30, *Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal*, Martin Geck/Egon Voss (Hg.), Mainz (Schott) 1970, S. 207f.

⁴⁶⁾ Martin Knust: *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners, Einflüsse zeitgenössischer Rezitations- und Deklamationspraxis*, Berlin (Frank & Timme) 2007, S. 351

⁴⁷⁾ Erika Fischer-Lichte: *Hermeneutik des theatralen Textes*, in: *Semiotik des Theaters*, Bd. 3, Tübingen (Gunter Narr Verlag) 1983, ²1988, S. 54-68, hier S. 68. この時点では、フィッシャー＝リヒテは上演の解釈学、つまり上演を理解することについて論じているが、90年代に入り、上演テキストは理解を超えたものとして研究する方向へと転回した。

果」(Resultat seiner je spezifischen geschichtlich und lebensgeschichtlich bedingten Erfahrungen.)として始まる。そこでは「先入見」(Vorurteil), つまり, 「個々の特性, 嗜好, 経験の総体」(Eigenheiten, Vorliebe, Summe von Erfahrungen)⁴⁸⁾が前提となる。個々の受容者の「先入見」は上演体験によって変化し, 変化した「先入見」が作品を変化させる。たとえ同一の観客であっても, 「先入見」は変化し, 上演がその人物に与える意味は変化する。したがって, 上演を理解するということは, 「主観的で個人的なもの以外ではありえない。」(kann nicht anders als subjektiv, als individuell sein.)⁴⁹⁾観客の主観に基づいて舞台作品が上演空間の中で生まれるのであれば, 唯一絶対の作品はありえず, 「原作への忠実さ」という概念自体が「不合理」(absurd)であると述べる。テキストに書かれていることは時代ごとに変化するだけでなく受容者ごとに異なるからである。⁵⁰⁾

受容美学の観点から見れば, ある一つの解釈によって作品に一つの意味を与えないことが「原作に忠実」であるとも言える。こうした演出美学は「ポストドラマ演劇」を特徴づけている。「ポストドラマ演劇」とは, ドラマのテキストに書かれた筋の再現や模倣という西洋演劇の伝統から離れ, 演劇をテキスト(言語)から解放し, 時間性, 空間性, 素材性など演劇そのものが持つ美的な可能性を最大限に引き出そうとする舞台芸術と言える。⁵¹⁾その代表的な演出家とされるのがロバート・ウィルソンである。彼の自らの演出方法について以下のように述べている。

「家では自分ひとりで, ある作品, 例えば『ハムレット』を, 大きな喜びと共に繰り返し読むことができる。私はその中に常に新たな可能性や意味の多様性を発見する。しかし, 通常, 劇場でこの豊かさを味わうことはできない。[...]演劇とは解釈ではなく, 作品を観, それについて考えるための可能性を与えるべきである。すべてを理解したかのようにすると, 作品はそれで片付けられてしまう。だが, 『ハムレット』は片付いていない。その形態と意味の多層性によって生きている[...]。我々の課題は, 答えを与えることではなく, 問いを可能にすること(Fragen möglich zu machen)である。我々は問わなければならない。そうすれば, テキストは開かれ, 観客との対話が生まれる」⁵²⁾

⁴⁸⁾ Ebd., S. 63.

⁴⁹⁾ Ebd., S. 68.

⁵⁰⁾ Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft, Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen/Basel (A. Francke Verlag) 2010, S. 96.

⁵¹⁾ ハンス＝ティース・レーマンは「ポストドラマ演劇」を「場面の力学」, 「状態の演劇」「場面が動的に形象化された演劇」と表現している。こうした特性は, 彼のロバート・ウィルソンの演劇の描写の中で端的に示される。「彼の創り出す場面は合理的に解釈・理解されるものではなく, 舞台と観客の間の「磁場」においてさまざまな連想や独自の想像力を呼び起こすのだ。」(ハンス＝ティース・レーマン: 『ポストドラマ演劇』同学社, 谷川道子他訳, 2002年, 88頁。)

⁵²⁾ *Franz Kafka meets Rudolf Heß, Spiegel-Gespräch mit Robert Wilson über Hören, Sehen und Spielen*, von Hellmuth Karasek/ Urs Jenny, in: *Der Spiegel*, Nr. 10, 1987, S. 205-214, hier S. 208.

シェイクスピア自身も、『ハムレット』を理解しているわけではなく、それこそがこの作品の尽きることのない魅力であるとウィルソンは主張する。『ハムレット』の多様な可能性や意味を一つの解釈に固定してしまえば、作品に秘められた可能性は閉ざされてしまう。彼は、一つの解釈によって作品を固定せず、舞台上の動きのテキストからの解放を試みる。登場人物の心理分析や感情表現ではなく、舞台空間全体はインスタレーションのような性格を帯びる。役者の独特のゆっくりとした動き、照明や舞台美術や役者の動きによる絶え間ない変化、直線的な方向を失った時間と空間が出現する。演者の身体は演出家の意図や何らかの意味を担う媒体ではなく、身体そのものが主体となる。ウィルソンの演出は、受容者が上演体験の中で、自らのうちに作品の意味を生成することを促すのだ。作品解釈を出発点にしないという点で、ウィルソンの演出の美学は先に述べた前述したコンヴィチューニーのそれとは正反対の手法である。だが、舞台芸術を通じて観客の喚起を促し、対話を試みようとする姿勢は双方に共通している。

結論

作品は書かれたテキストであっても多層的であり、上演される際には役者や観客の主観が関わり、作品はさらに多層的なものとなる。どこに視点を置くかによって、「原作への忠実さ」の意味も変わる。また、時代の経過の中で、その意味や見え方は変化する。つまり、絶対的な作品がないため、絶対的な「原作への忠実さ」は不可能である。

レジーテアターと「原作への忠実さ」という二元論は、オペラ演出の善し悪しを判断する基準にはならない。オペラ演出は既存の作品の舞台化であり、ガダマーが芸術作品を呼ぶように「現在する過去」である。劇場という、現在において、観客と役者が共に時間と空間を共有する上演空間の中で提示される芸術である。映像化される演出や、何十年も上演され続ける数少ない演出を除けば、通常の場合は、演出は何年か経てば解体され、跡形もなく消えてしまう。そして、また新たな演出が創られる。その点で、映画や絵画とは全く質を異にしている。いかなる美学や演劇技法であっても、作品の現在における意味を問い、アクチュアルな視点で作品に切り込んでいくこと、それによって作品の新たな一面を開いていくことが、演出の意義である。

時代の経過とともに社会背景も変わる。その中で、観客を取り巻く環境も作品のコンテキストも変化する。また、劇場の舞台装置の技術は進歩し、19世紀には不可能だったことが実現可能になった。グローバル化による文化の融合、異なるメディアの融合、テキストの融合など、演出の自由と可能性は格段に広がった。このように演出の可能性が広がることは、オペラ作品に潜在する新たな側面を開いていくことにつながるのではないか。

劇場は、演出を通じて過去の作品と現在の観客が会う場である。演出家は舞台と観客、過去の作品と現在の観客の間の橋渡しとして作品を舞台上に提示する役割を担う。今でも新作が数多く作られる演劇とは異なり、オペラは上演される演目の大半が18世紀から20

世紀初頭, つまり過去の作品である。それが死滅しないためには, 演出の中で作品の新たな側面が開かれ, それを観客が受容し, 芸術家と観客との対話がなされ, 議論されていくことにかかっていると云えるのではないだろうか。

„Werktreue“ und Operninszenierung

Chikako Kitagawa

Die Debatte über Regietheater und Werktreue, d. h. die Frage, ob eine Inszenierung dem Regisseur oder dem Autor gehören soll, existierte schon in der Zeit der Theaterreformen am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Zu erneuten Diskussionen kam es in den 1920er und wiederum seit den 1970er Jahren, als neue Strömungen der Theaterpraxis in den Vordergrund traten. Vor einigen Jahren wurde die Frage im Zusammenhang mit Operninszenierungen erneut aufgeworfen. Dass die Debatte zu keiner Lösung gelangt, scheint in der vagen Definition der beiden Begriffe Regietheater und Werktreue zu liegen.

In dieser Abhandlung wird ausgehend von der aktuellen Debatte um die Werktreue in der Oper versucht, anhand von Beispielen aus Richard Wagners Bühnenkunst den Begriff des Werks näher zu umschreiben. Dabei werden unsere Erörterungen zeigen, dass eine Definition absoluter Werktreue und damit auch ihre Umsetzung unmöglich erscheinen muss.

Gemäß Hans-Georg Gadamers These verändert sich die Bedeutung eines Kunstwerks im Laufe der Zeit. Im geschichtlichen Abstand eröffnen sich neue Facetten. Insofern ist ein Werk dynamisch und prozessual. Als Kunstwerk ist in dieser Hinsicht speziell die Oper vielschichtig und facettenreich, da sie sich aus mehreren Elementen – Musik, Dichtung und Theater – konstituiert und darüber hinaus von mehreren Subjekten – wie Akteuren und Rezipienten – abhängig ist. Vor allem die Musik soll nach Wagner das Unaussprechliche darstellen; die Bedeutung der Musik ist durch Verbalsprache nicht eindeutig definierbar. Das Opernwerk entzieht sich somit einer objektiven, absoluten Wahrheit.

Gegen Ende der Abhandlung wird die Möglichkeit von Operninszenierungen jenseits der Debatte um Werktreue und Regietheater in der Gegenwart thematisiert. Wesentlich erscheint dabei nicht, ob eine Inszenierung dem Prinzip von Werktreue oder Regietheater folgt, sondern ob Opern anhand bestimmter ästhetischer Ansätze und Methoden, die für den jeweiligen Regisseur spezifisch sind, als „Gegenwart der Vergangenheit“ (Gadamer) auf die Bühne gebracht werden und so das anwesende Publikum anregen können, über den heutigen Sinn des Werks nachzudenken.